

HAYALPERDESİ

SAYI: 20 OCAK-ŞUBAT 2011

TÜRK SİNEMASI MI TÜRKİYE SİNEMASI MI?

**FAHRETTİN ALTUN ALİM ARLI
KAZIM ÖZ CANAN BALAN
HÜSEYİN KARABEY ALİ ASLAN
CİHAT ARINÇ İHSAN KABİL
MİZGİN MÜJDE ARSLAN
ALİ MURAT GÜVEN MURAT PAY**

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 20, Ocak-Şubat 2011

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Ayşe Pay

Yayın Yönetmeni Yard.

Celil Civan

Mücahid Eker

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Mustafa Emin Büyükcöskun,
Mücahid Eker

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Barış Saydam

Eskimeyen Filmler: Hilal Turan

Kısa-ca: Betül Demirel

Neden Film Seyrediyoruz?: Murat Pay

Kitaplık: Fuat Er

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbaş

Katkıda Bulunanlar

Abdullah Ayasun, Abdülgafur Şahin, Ali Aslan,
Ali Murat Güven, Alim Arlı, Canan Balan, Ebru Afat,
Emre Bersoy, Fahrettin Altun, Hüseyin Karabey,
Kazım Öz, Koray Sevindi, Kültigin Akbulut,
Mehmet Ufuk, Meryem Köse, Mizgîn Müjde Arslan,
Salih Pulcu, Sema Karaca, Yalçın Lüleci,
Yiğitalp Ertem

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

Adres: Vefa Cad., No: 35, 34134,
Vefa/İstanbul

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Geç Kalan Tartışma

Sinemanın özellikle kuramsal alanında Türkiye, dünyada dönen tartışmaların epey uzağında kalıyor. Bugün ülkemizde sinema alanında dönen tartışmalar, dünyanın zaten yıllar öncesinde tartışmaya başladığı konular arasında yer alıyor; ulusal sinema kavramı gibi.

Yakın bir zamanda Türk sinemasına alternatif olarak Türkiye sineması kavramsallaştırması ortaya atıldı ve hiç sorgulanmadan ya benimsendi ya da reddedildi. Bu redlerin ve benimsemelerin gerekçelerini görmek ve tartışmaya boyut kazandırmak adına *Hayal Perdesi*, bu kavramsallaştırmaları bir soruşturma çerçevesinde ele aldı. Konuyla ilgili ulaşabildiğimiz yönetmenlerden, sosyologlardan, sinema yazarlarından görüş aldık. Yer vermek istediğimiz kimi isimlerden ise maalesef cevap alamadık. Amacımız tartışmayı noktalamak değil bilâkis alevlendirmek ve daha sıhhatli bir konuma taşımaktı. Soruşturmaya katılan isimlerin yer yer ufuk açıcı tespitleriyle ortaya çıkan resim, uzun vadede yeni tartışmaları beraberinde getirecek gibi görünüyor.

Literatürdeki mevcut eksiklikler bir yana gerek yazılı ilk kaynaklara erişmenin zorlukları gerekse de film arşivlerine ulaşamamak sinema yazarlarını/araştırmacılarını zor durumda bırakıyor. Düzenlenemeyen arşivlere rağmen yine de güzel şeyler olmuyor değil; Esin Berktaş'ın Türk sinemasının kilit bir dönemini çok yönlü bir okumaya tâbi tuttuğu *1940'lı Yılların Türk Sineması* kitabı bunlardan biri. Kapsamlı analizleri ve tespitleriyle Türk sinemasındaki klâsik dönemlendirmeyi tersyüz eden Berktaş, "Türk Sineması Araştırmaları" sayfalarımızın konuğu. Ayrıca Türk sinema tarihinin köşe taşlarından Weinberg'e dair notlarıyla Yalçın Lüleci izleyen sayfalarda.

Hafızasızlığın dayatıldığı toplumumuzun üstü örtülmüş bir travmasına, Dersim Katliamı'na ışık tutan çalışmaları *İki Tutam Sac: Dersim'in Kayıp Kızları* ile yönetmen Nezahat Gündoğan ve yapımcı Kazım Gündoğan "Belgesel Odası"nın konukları.

Görüntü yönetmeni Cengiz Uzun'la sektörün problemlerini "Kamera Arkası"nda konuştuk. "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu ise bu sayıda grafiker-mimar Salih Pulcu kendine has üslûbuyla cevapladı.



Dersu Uzala, Yön. Akira Kurosava, 1975, Japonya-S.S.C.B.

TÜRK SİNEMASI MI TÜRKİYE SİNEMASI MI?

32 DOSYA

Türk Sineması mı Türkiye Sineması mı?

Bu sayımızda, ülkemizde yapılan sinemanın isimlendirilmesi meselesini tartışmaya açtık. Türkiye’de farklı etnik ve toplumsal kimliklere sahip kişilerce üretilen sinemayı adlandırma noktasında mevcut kullanımların açmaz ve imkânlarını sosyologlara, sinema yazarlarına ve yönetmenlere sorduk.

20 BELGESEL ODASI

Nezihat Gündoğan Kazım Gündoğan

Resmi tarih anlatısında “isyan” müdahalesi olarak adlandırılan Dersim Harekâtı’nın “nisyan” katmanlarından biri olan, ailelerinden koparılan çocukların hikâyelerini anlatan *Dersim’in Kayıp Kızları* belgeselinin yönetmeni Nezahat Gündoğan ve yapımcısı Kazım Gündoğan Belgesel Odası’nın konukları.

02 HAYAL PERDESİ’NDEN

VİZYON

06 *Hür Adam: İdealle Karikatür Arasında*
Celil Civan

10 *Güzel Bir Hayat Düşlerken: Bosna’nın*
Yıkıntılarında Güzel Bir Hayat Düşü
Ebru Afat

16 *Av Mevsimi: Efendiler ve Köleler*
Zeynep Yılmaz

BELGESEL ODASI

20 Nezahat Gündoğan-Kazım Gündoğan:
“Dersim’in Akli Olmaya Çalıştık”
Tuba Deniz

28 *Yafa, Portakalın Otomatığı: “Alternatif Bir*
Hafıza” Yaratma Çabası/**Barış Saydam**

32 DOSYA

34 Fahrettin Altun

38 Alim Arlı

42 Kazım Öz

44 Canan Balan

48 Hüseyin Karabey

52 Ali Aslan

56 Cihat Arıncı

62 İhsan Kabil

64 Mizgîn Müjde Arslan

66 Ali Murat Güven

72 Murat Pay

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

76 Esin Berktaş: “Mevlâna Okuyan, Freud’u
Bilen Sinemacılar Kuşağı”/**Kültigin Akbulut**

84 Osmanlı’da Bir Sinema Gönüllüsü:
Sigmund Weinberg-1 / **Yalçın Lüleci**

AÇIK ALAN

88 Nijat Özön: Türkiye’de Sinemayı Tanıtan
Adam/**Barış Saydam**



76 TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

Esin Berktaş

Esin Berktaş'la, Türk Sineması'nın emekleme ve kilit dönemi olan 1940'ları ekonomik, toplumsal ve kültürel arka plânıyla birlikte ele alan "1940'lı Yılların Türk Sineması" adlı kitabını ve Türkiye'deki sinema araştırmaları meselesini konuştuk.



94 KAMERA ARKASI

Cengiz Uzun

1991 yılında yapım asistanı olarak adım attığı sinema sektörüne şu an başarılı bir görüntü yönetmeni olarak devam eden, bununla beraber 2006 yılından beri yapımcılık alanında da çalışmalar yürüten Cengiz Uzun'la görüntü yönetmenliği ve sektörün sorunları üzerine konuştuk.

92 Ahmet Uluçay Bana Ne Öğretti?
Murat Pay

KAMERA ARKASI

94 Cengiz Uzun: "Türkiye'de görsel çözümleme yapılmıyor, çünkü her şey ezbere gidiyor."
Koray Sevindi-Abdülgafur Şahin

KISA-CA

102 Barış Sarhan: "Umarım Bu Kısalar Uzun Metraja Giden Adımlar Olur"
Betül Demirel

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

108 Gezici Festival'in Gündeminde "Darbeler!" Vardı/Yigitalp Ertem

ESKİMEYEN FİMLER

112 Yoksunluğun Lirik Resmi: *Pather Panchali*
Meryem Köse

BEYAZ AYARI

116 Ötekiler Düşmanımız Değildir: *Yahşi Batı*
Mehmet Ufuk

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

122 Salih Pulcu

KİTAPLIK

124 Yusuf Üçlemesi: Semih Kaplanoğlu nasıl "Semih Kaplanoğlu" oldu?/Sema Karaca

126 Yönetmen Sineması Kitaplığı: Sinema Aracılığıyla Toplumla Bakabilmek
Emre Bersoy

SİNEFİL

130 Aydınlanma Mitozu, Aklın Ölümü ve *Dr. Garipask*/Abdullah Ayasun



HÜR ADAM: İDEALLE KARİKATÜR ARASINDA

CELİL CİVAN

Sinemada tarihsel figürlerin hayat hikâyelerine yer vermek önemli olsa da çoğu kez bu tür filmler sinemasal boyutuyla değil tarihsel, siyasi atıflarıyla ele alınır. Oysa son dönemdeki Atatürk filmleri de, son günlerin tartışma konusu *Muhteşem Yüzyıl* dizisi de, Mehmet Tanrıseven'in Said Nursi'yi anlattığı *Hür Adam* da nihayetinde senaristle yönetmenin "kurgu"larından ibarettir. Burada eleştirilmesi gereken nokta

figürün gerçeklikle ilişkisinden önce nasıl temsil edildiği, nasıl "kurgulandığı" olmalı.

Tarihle ilgili bir "kurgu" sadece geçmişe değil geleceğe dönük bir bakış açısına da sahiptir. Kemal Tahir, Osmanlının kuruluşunu anlattığı *Devlet Ana* adlı romanını Doğu-Batı çatışması ve ATÜT (Asya Tipi Üretim Tarzı) ekseninde kurarken, ileriye dönük, Türk sosyalizmine özgü bir hedefi de göz ardı etmez. Keza Tarık Buğra *Osmancık*'ta aynı tarihsel süreci Türk-İslâm sentezi temelinde dile getirirken *bugün*'den geçmişe

ve dolayısıyla geleceğe doğru bir perspektifle konuşur. Başka bir ifadeyle tarihsel kurgu yazarların ideolojik yaklaşımlarının izini taşır.

İdeal Benlik ve Karikatür Tipler

Said Nursi'nin dindarlığı içsel çatışmalar yaşamasına engel olmuş olsa bile hayatında bazı dönemeçlerden geçtiğini, zihinsel tartışmalar yaşadığını, kendisini anlatırken “eski Said-yeni Said” diye iki dönemden bahsettiğini hatırlamak gerekir. Oysa Tanrısever, *Hür Adam*'da neredeyse daha çocukluğundan itibaren bir dava uğruna mücadele eden, sabit ve kararlı bir portre çizer. *Hür Adam*, hayatında zihinsel hiçbir çatışma yaşamamış, düz bir çizgi üzerinde ilerleyen bir Said Nursi'yi anlatır. Kahraman, ideal ve düz bir seyir izlerken filmdeki çatışma unsuru dışarıya, Nursi dışındaki kişilere yansıtılır. Ancak böylesi bir yansıtma edimi de Nursi'nin dışındaki kişileri karikatür tipler olmaktan kurtaramaz. Zira Nursi kimsenin ulaşamayacağı bir ideal noktada durmakta, onun derin kişiliği yanında hiçbir yan karakter karakter olma şansını yakalayamamakta, düşmanları kadar bağlıları da, merkezdeki kahramanın ideal benliği altında ezilmekten kendini kurtaramamaktadır.

Ancak burada ideal benlikten söz ederken, bu benliğin diğer yüzünü, benlik idealini unutmamak gerekir. İdeal benlik imgesel bir özdeşleşmeyi gösterir. Kahraman ne kadar ulaşılmaz olursa olsun bir özdeşleşme imkânı sağlar (tek imkân karikatür olmak olsa da.) Oysa benlik ideali simgesel özdeşleşme anlamına gelir. İmgesel özdeşleşmeyi işaret eden ideal benlik, “olmak istediğimiz şeyi”

Said Nursi, bütün hayatı boyunca düşünceleri ve inançları yüzünden çile çekmiş, muhalif bir isim. Bu bakımdan onun yaşadığı zorlukları anlatmak için daha etkileyici yöntemler kullanılabilir.

temsil eden imgeyle özdeşleşme demektir. Bir oyuncuya, şarkıcıya veya tarihsel kişiliğe özenmek ideal benliği ifade eder. Oysa benlik ideali simgesel boyutta işler ve sözkonusu özdeşleşme hakkında şu soruyu sorar: Bu özdeşleşmeyi kimin için yapıyorsun?¹ Dolayısıyla benlik ideali, özendiğim kişilikle özdeşleşmeyi belli bir “bakış” adına yaptığımı söyler. Öyleyse bir ideal benlik bir benlik idealine, bir “bakış”a göre kurgulanır.

Bitlis'de doğup, Osmanlı topraklarında yaşamış kahramanın günümüz İstanbul Türkçesiyle nasihatlerde bulunması, Kürtçe konuşanlara ısrarla Türkçe hitap etmesi ve “birlik ve beraberlik” mesajları vermesi Said Nursi'nin tarihsel bir figürden önce kurgusal bir ideal benlik olduğu anlamına gelir. Sovyetlerden gelecek “materyalizma” saldırısına karşı Amerika ve Vatikan'la işbirliği yapılması gerektiğini söyleyen “gerçek” Said Nursi'ye karşılık *Hür Adam*'daki Nursi'nin Soğuk Savaş dönemine ve sözkonusu “tehlike”ye atıf yapmadan Amerika ve Vatikan'la diyalog kurulmasını istemesi, portrenin belli bir “bakış”la çizildiğini gösterir. Kurgu ve bakış, tarihi belgelere ne kadar dayanırsa dayansın anlatılanları “sahte” kılar.

¹ Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, (İstanbul: Metis Yayınları, 2008), s. 121-126.



Yüzeysel Rejim Eleştirisi

Sözkonusu bakış, ideal benliği yüceltirken etrafındakileri karton tipler olmaktan kurtaramadığı gibi dile getirmek istediği eleştirileri de derinleştiremiyor. Cumhuriyet devrimlerine dönük eleştiriyi sarık üstüne fötr giyen köylü ve saz yerine çalınacak mandoline “mandalin” diyen zavallı köy bekçisiyle gösteren film, siyasi eleştiri yerine yüzeysel ve demode bir mizahi yaklaşımdan fazlasını gösteremiyor. Oysa Cumhuriyet’in ilk yıllarında yaşanan kimi trajik olayları yer yer sembolik kimi zaman da dramatik bir havayla göstermek Said Nursi’nin muhalif kimliğinin ve mücadelesinin gerçek boyutlarını anlatmak açısından önemli. Filmin bazı sahnele-

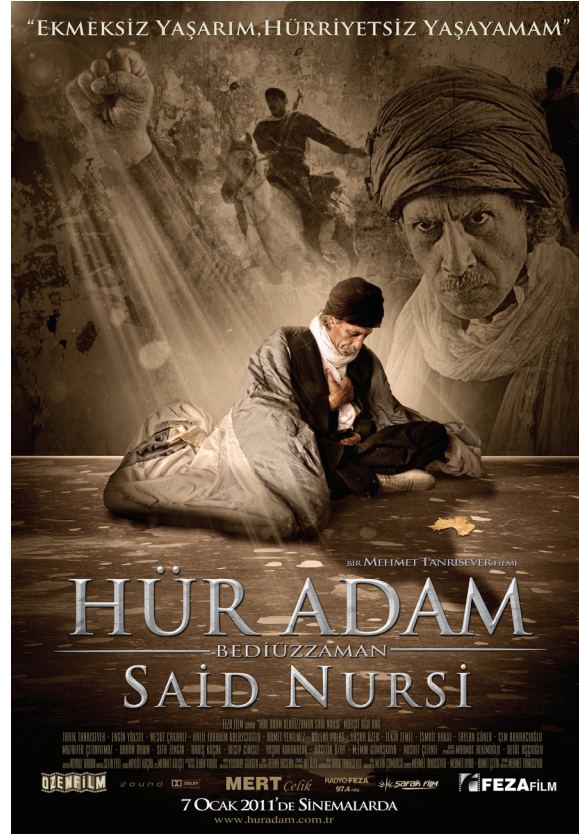
rinde küçük atıflarla karşılaşmak mümkün olsa da *Hür Adam*’da çatışma, idealle karikatür arasında olmaktan öteye gitmediği, düşmanlar da karton olduğu için yapılmak istenen eleştiri de zayıf kalıyor. Hele Risaleler’de de geçen “zındıka komitesi”nin gösterildiği sahneler düpedüz gülünç kaçıyor: Bir masa etrafında toplanan “nursuz” tipler, ellerinde içki kadehleri, dünyayı yönetmeye çalışırken Said Nursi’yi yok etmek istiyor. Müsamere tadındaki bu sahneler filmin eleştirel vurgusunu azaltmaktan başka bir işe yaramıyor.

Said Nursi’nin İkinci Dünya Savaşı’ndaki hayatının anlatıldığı kısımlarda, dönemin ırkçı havasını dile getiren kimi diyaloglar dikkat çekse de özellikle Said Nursi’ye karşı olan-

Hür Adam'da çatışma, idealele karikatür arasında olmaktan öteye gitmediği, düşmanlar karton olduğu için yapılmak istenen siyasi eleştiri zayıf kalıyor.

ların (ki filmin sonunda hemen hepsi elini öpüp af dileyecektir) karton tipleri, film kadar anlatılan figürün mücadelesini de hafifletiyor. Oysa Said Nursi, bütün hayatı boyunca düşünceleri ve inançları yüzünden çile çekmiş, muhalif bir isim. Bu bakımdan kişisel çatışmaları dile getirilmese bile onun yaşadığı zorlukları anlatmak için daha etkileyici yöntemler kullanılabilirdi. Böylesi bir çaba Said Nursi'nin muhalif kişiliğine hanel getirmeyeceği gibi yaşadığı sıkıntıların ve gösterdiği çabanın daha gerçekçi aktarılmasını sağlardı.

Oysa benlik ideali, seyirciye özdeşleşmesi için ideal bir benlik çizmekten bir türlü vazgeçmek bilmiyor: Said Nursi, karton düşmanlarla mücadele ederken mevcut paradigmanın muhafazakâr bir versiyonunu yeniden üretiyor. Bunu üretirken de obsesif bir tavırdan kendini kurtaramıyor. Obsesif kişilik, gerçeklerin ortaya çıkması için bol bol konuşur. *Hür Adam* da üç saat boyunca, hatta jeneriğin akışı bittikten sonra bile konuşmaya devam ediyor. Sürekli konuşan kahraman, özdeşleşmeleri için "iç piyasa"ya keskin uçları törpülenmiş bir ideal benlik sunuyor. *Hür Adam* kanlı canlı bir Said Nursi resmi çizmekte başarı göstermediği gibi son tahlilde idealleştirdiği karakteri de karikatürleştirme problemiyle karşı karşıya kalıyor.



HÜR ADAM BEDİÜZZAMAN SAİD NURSİ

Yönetmen: Mehmet Tanrısever

Senaryo: Mehmet Tanrısever,
Mehmet Uyar, Ahmet Çetin

Oyuncular: Mürşit Ağa Bağ,
Tarık Tanrısever, Engin Yüksel,
Mesut Çakarlı, Ahmet Yenilmez

Müzik: Yıldırım Gürgen, Tefik Akbaşlı

Türkiye, 2010, 163 dk.

Vizyon Tarihi: 7 Ocak 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





BOSNA'NIN YIKINTILARINDA GÜZEL BİR HAYAT DÜŞÜ

Dünya prömiyeri Toronto Film Festivali'nde yapılan, Oscar'da En İyi Yabancı Film'e aday adayı seçilen *Güzel Bir Hayat Düşlerken*, 1990'ların başında geçen dramatik bir aile ve aşk öyküsü etrafında, Yugoslavya'nın dağılması ve Bosna-Hersek'in korkunç bir iç savaşa sürüklenmesinin arka plânına dair ipuçları veriyor.

EBRU AFAT

Yüzyıllar boyunca aynı coğrafyada bir arada yaşayan farklı dini ve etnik kökene mensup insanlar, tarihin yaşanmışlıkları arasından süzdükleri benzer kültürlerine ve hatta dillerine rağmen, neden bir anda birbirlerini yok etmek için silaha sarılırlar? Sıradan sivilleri bir gece içinde, bazıları tarafından asla olası görülmemeyen ama bazıları tarafından da yaklaşan adımları, eski hesapları kapatma arzusuyla beklenen bir iç savaşa hazırlanan paramiliter gruplara dönüştüren nedir? Büyük bir siyasi iddianın iflâsı, toprağa gömüldüğü zannedilen kin, nefret ve öfke ile yoğrulmuş aşırı

milliyetçiliklerin yeniden dirilmesine yol açar mı? Yoksa otoriter bir sosyalist rejim altında “demokratik milletler mozaği” tutkalıyla yapıştırılmaya çalışılan halklar ve çözüldüğü sanılan milliyet meselesi, fırsatını bulduğu ilk anda yeryüzüne çıkıp etrafı kana bulayacak bir dip akıntısı hâlinde akmayı sürdürür mü?

Bütün bu sorular ve daha fazlası, 1992-1995 arasında yaşanan ve çoğu Boşnak üç yüz binden fazla insanın hayatını kaybetmesine yol açan Bosna Savaşı etrafında sorulmaya devam ediyor. Bu sorulara sinema perdesi üzerinde aranan cevapların örneklerinden biri de ünlü Boşnak yönetmen Danis Tanovic’in son filmi *Güzel Bir Hayat Düşlerken (Cirkus Columbia, 2010)*’de karşımıza çıkıyor. Dünya prömiyeri Eylül 2010’da Toronto Film Festivali’nde yapılan, 2011 Oscar ödüllerinde “En İyi Yabancı Film” dalında yarışmak üzere aday adayı seçilen *Güzel Bir Hayat Düşlerken*, Türkiye’de ilk defa Filmekimi 2010 programı çerçevesinde izleyicilerle buluşmuştu. İlk uzun metrajlı filmi *Tarafsız Bölge (No Man’s Land, 2001)* sayesinde dünya çapında üne kavuşan Tanovic, *Güzel Bir Hayat Düşlerken* ile 1990’ların başında geçen dramatik bir aile ve aşk öyküsü etrafında, Yugoslavya’nın dağılması ve Bosna-Hersek’in korkunç bir iç savaşa sürüklenmesinin arka plânına dair ipuçları veriyor. Her ne kadar bu ipuçları, sürecin detaylarını bilmeyen izleyiciler için yeterince açık, bilenler için ise yeteri kadar yoğun olmasa da zihinlerde bir şekilde iz bırakmayı başarıyor.

Güzel Bir Hayat İçin Önce Eski Defterler Açılır

Güzel Bir Hayat Düşlerken, Balkan coğrafyasının o muhteşem güzelliğini gözler önüne serecek şekilde, bir yol sahnesiyle açılır. Yıl 1991, mevsim yazdır. Yugoslavya Sosyalist Federal Cumhuriyeti’ni oluşturan altı federe cumhuriyette (Hırvatistan, Slovenya, Sırbistan, Bosna-Hersek, Makedonya ve Karadağ) yapılan seçimler sonucunda milliyetçi partiler iktidara gelmiştir. Sosyalist sistem yıkılıp Yugoslavya Federasyonu dağılma sürecine girerken, Hırvatlar, Sırlar ve Boşnakların bir arada yaşadığı Bosna-Hersek Cumhuriyeti’nde bölünme ve çatışma endişeleri ayyuka çıkmıştır. Divko Buntic, son model bir kırmızı Mercedes ile Almanya’da geçirdiği yirmi yıllık sürgünün ardından, sosyalist rejim ile başı derde girdiği için terk etmek zorunda kaldığı memleketine, Hersek’in güneyindeki Hırvat kasabasına geri dönmektedir. Yirmili yaşlarında çok güzel bir kadın olan sevgilisi Azra, çok sevdiği kara kedisi Boni ve bir tomar parası Divko’ya eşlik etmektedir. Hedefi yirmi yıl boyunca vatanından uzakta ona yaşama ve çalışma azmi veren eski hesapları kapatmaktır. Bu hesapların başında, peşinden Almanya’ya gelmediği için çok büyük bir öfke duyduğu karısı Lucija ile olan meselesi gelmektedir. Bir kuaför salonunda çalışan Lucija hayatını, Divko kaçtığı sırada küçük bir bebek olan oğulları Martin’e adamıştır. Martin, babasız büyümesinin ve annesinin aşırı ilgisinin etkisiyle yeterince olgunlaşmamış, sorumsuz ve heyecanlı bir gençtir. Subay Savo ve kasaba-



nın eski belediye başkanı Leon'un desteğiyle kurduğu radyo düzeneği ile dünyayla iletişime geçmeye çalışmaktadır.

Divko, kasabanın yeni yöneticisi olan kuzeni Ranko'nun da yardımıyla karısı Lucija ile oğlu Martin'i aile evlerinden attırarak oraya yerleşir. Bir yandan oğlu Martin ile yakınlaşmaya çalışırken öte yandan para ile tüm dertlerini çözmeye çalışan Divko, kendisine uğur getirdiğine inandığı kedisi Boni'nin kaybolması ile tüm enerjisini onu bulmaya yöneltince zaten çok sert davrandığı Azra ile sorunlar yaşamaya başlar. Bu arada Hırvatistan, Yugoslavya'dan ayrıldığını ilân etmiş, Sırlar Hırvatistan'ın Adriyatik kıyısın-

daki Dubrovnik şehrini bombalamaya başlamıştır. Kasabasının bulunduğu yer yüksek alarm bölgesi ilân edilirken, Savo ve Leon gibi komünizme bağlılıklarını koruyanlar ile Lucija gibi Bosna'nın bölünebileceğine asla inanmayanlar bile artık yolun bittiğini kabul etmek zorunda kalırlar. Bundan sonra Divko'nun atacağı adımlar çevresindeki herkesin kaderini etkileyecektir.

Milliyet Meselesi: Yugoslavya Rüyası'nın Gizli Gerçeği

Tanovic, "En İyi Yabancı Film" dalında 2002 Oscar ödülü ile 2001 Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülünü kazandığı *Tarafsız Bölge*'de, Bosna'daki çatışma-

lar karşısında tarafsız bir görüntü sergilediğini iddia eden Birleşmiş Milletler'in "bekle ve gör" tavrının anlamını deşifre etmeye çalışmıştı. Üç adamın içine düştüğü trajikomik durum üzerinden savaşın absürlüğüne de vurgu yapıyordu. Zira birçok durumda saldırgan ve güçlü tarafın (Bosna örneğinde Sırp'ların ve zaman zaman da Hırvatların) eylemleri karşısında hiçbir şey yapmamak, gerçekte tam da taraf tutmak anlamına geliyordu. Tanovic, İvica Dikiç'in romanından uyarladığı *Güzel Bir Hayat Düşlerken* filminde, *Tarafsız Bölge*'de olduğu gibi, komedi unsurlarını kullanmaya çalışsa da sözkonusu çaba, bu sefer anlattığı hikâye içinde biraz yavan ve havada kalıyor. Maço ve kinci Divko'nun zaman zaman düştüğü yaşlı, zavallı adam durumlarına rağmen, bu çılgın karakterin sürüklediği olay örgüsünün dramatik yapısı, komedi unsurlarını gereksiz kılıyor. Türk izleyicilerin Emir Kusturica'nın Bosna Savaşı'nı Sırp perspektifinden anlattığı ünlü filmi *Yeraltı (Underground, 1995)*'dan hatırladıkları başarılı aktör Miki Manojloviç'in büyük bir ustalıkla canlandığı Divko karakterinin geldiği nokta, Tanovic'in gözünden komünist yönetimden kurtulmak isteyen ama bir savaş çıkmasından da rahatsızlık duyan Yugoslavya vatandaşlarının hâletiruhiyesi olarak okunabilir. Kuzeni Ranko'nun üyesi olduğu milliyetçi partinin bölgeyi tamamen Sırp'ların etkisinden kurtarmak için insanların evlerini yakmalarına karşı çıkan Divko'nun, milliyetçilere yıllar boyunca Almanya'dan bunun için para göndermedi-



Film Tanovic'in gözünden komünist yönetimden kurtulmak isteyen ama bir savaş çıkmasından da rahatsızlık duyan Yugoslavya vatandaşlarının hâletiruhiyesini gözler önüne seriyor.

ğini söylemesi bu noktada dikkat çekicidir. Divko'nun ülkesini ve ailesini terk etmesine sebep olan sosyalist yönetim gitmiştir ama bunun ardından gelen savaş, güzel bir hayat düşünüyü de uzak bir zamana ertelemiştir. Öfkesi sık sık aklının önüne geçen Divko, akli başına geldiğinde kendini bir ateş çemberinin ortasında bulacaktır.

Güzel Bir Hayat Düşlerken içindeki savaş üzerine değinmelere, filmlerinde olduğu kadar konuşmalarında da "Yugoslavya nostaljisi yapmaktan kurtulamayan Tanovic"¹ e rağmen, genelde Balkanlar

¹ Nicholas Schmidle, "The Peace Dividend", The New York Times, 21 Eylül 2010, <http://www.nytimes.com/2010/09/26/t-magazine/26remix-sarajevo-t.html>, (1 Ocak 2011)



Berlin Duvarı'nın yıkılması, Yugoslavya'nın ölümcül meselelerinin hayaletinin saklandığı pandora kutusunu açan eldir sadece; hayaleti var eden güç değil. Birileri görmek ve bilmek istemese de hayalet zaten hep orada duruyor ve kutudan çıkacağı anı kolluyordu.

özelde ise Yugoslavya gerçeğini hatırlatmaktadır. Bu gerçek, Yugoslavya (yani Güney Slavları birliği) iddiasının, görülme ve inanılmak istenen güzel ama yapay bir düştü başka bir şey olmadığıdır. Hırvatistan ve Slovenya'nın Avusturya Macaristan; Sırbistan, Karadağ, Bosna-Hersek ve Makedonya'nın da Osmanlı

İmparatorluğu'nun parçası olduğu yüzyılların ardından ilk defa 1918'de Yugoslavya Krallığı adıyla kurulan Güney Slavları'nın birliği, 1945'te sosyalist bir rejim altında yeniden canlandırılmıştı. Oysa çözülmeyen sorunların ve birikmiş öfkelerin üzerinde yükselen milliyet meselesi, baskılanma ile ortadan kalkmadığı gibi gittikçe büyümüş, 1991'de Berlin Duvarı'nın çökmesiyle birlikte Hırvatlar ve Sırların tutuştukları tarihi hesaplaşmaya, Sırların yüzyıllarca kendilerini yöneten Türklere karşı geliştirdikleri patolojik nefreti Boşnaklara yöneltmeleri de eklenince Bosna-Hersek kan gölüne dönüşmüştü.

Filmin en vurucu sahnelerinden birinde Divko, televizyonda Dubrovnik'in bomba-

lanması görüntülerini izlerken, Sırpların bundan sonra herhâlde Bosna'nın Mostar şehrindeki büyük köprüyü bombalayacaklarını söyler. Gerçekten de Osmanlı yadigarı Mostar Köprüsü 1993'te bombalanarak yıkılır, ama Divko'nun tahmin ettiği gibi Sırp'lar tarafından değil Bosnalı Hırvat güçleri tarafından. Yugoslavya düşünün büyüklüğü ile doğru orantılıdır insanların birbirlerine duydukları öfke ve içine düştükleri akıl tutulması. Berlin Duvarı'nın yıkılması, Yugoslavya'nın ölümcül meselelerinin hayaletinin saklandığı Pandora kutusunu açan eldir sadece; hayaleti var eden güç değil. Birileri görmek ve bilmek istemese de hayalet zaten hep orada duruyor ve kutudan çıkacağı anı kolluyordu. Bir Sırp olan Savo'ya yine Sırp olan komutanının yaklaşan savaşta yerini almaya hazır olup olmadığını sormasında olduğu gibi, yıllarca komünist rejimin askeri olarak görev yapan insanların bir anda Sırp güçlerinin askeri olmasına giden yolun başlangıcı Berlin Duvarı'nın inşasının öncesine kadar uzanıyordu. Düş görmeyi bırakmış ya da aynı düşü zaten hiç paylaşmamış olanlar, bunun çoktan farkındaydı.



GÜZEL BİR HAYAT DÜŞLERKEN

Orijinal Adı: Cirkus Columbia

Yönetmen: Danis Tanovic

Senaryo: Ivica Djikic (Roman),
Danis Tanovic (Senaryo)

Oyuncular: Miki Manojlovic, Boris Ler,
Mira Furlan, Jelena Stupljanin,
Mario Knezovic, Milan Strljic

Müzik: Samir Foco, Dirk Bombey

Bosna Hersek, 2010, 113 dk.

Vizyon Tarihi: 7 Ocak 2011

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Yeşilçam geleneğinin günümüzdeki temsilcisi Yavuz Turgul *Av Mevsimi*'nde polisiye-gerilimin sularına açılıyor.

AV MEVSİMİ

EFENDİLER VE KÖLELER

ZEYNEP YILMAZ

Her ülke sinemasının, o ülkenin toplumsal, siyasi vb. dönüşümlerine mercek tutan yönetmenleri vardır. Türkiye’de ise bu misyonu sinemamızın auteur yönetmenlerinden Yavuz Turgul temsil eder. Toplumsal dokuda yaşanan büyük değişimleri, Turgul sinemasında bireylerin küçük hikâyeleri üzerinden seyretmek mümkündür. *Züğürt Ağa* (1985), *Muhsin Bey* (1987), *Aşk Filmlerinin Unutulmaz Yönetmeni* (1990), *Gölge Oyunu* (1992) ve fetret devrine girmiş sinemamızı bir nefes vererek dirilttiği *Eskiya* (1996)’da köyden kente göç, romantizmin yerini arabeske bırakması gibi dönüşümler Turgul’un ironik yaklaşımından nasiplerini alır. Hepsinin karakterleri ortaktır aslında: Değişime direnenler, son kullanma tarihi dolmak üzere olanlar...

Gönül Yarası (2005)’nin idealist Nazım öğretmeni ya da senaryosunu yazdığı *Kabadayı* (2007)’nin artık yerlerini hiçbir ahlâki kural tanımayan mafyöz tiplere bırakmış, ceketleri omuzlarında, tespihleri ellerinde racon kesen ağır ağabeyleri de Yavuz Turgul’un filmografisinde “nostaljik” bakışın devamı niteliğindedir. Tümüyle konvansiyonel sinemaya bağlı kalan Turgul’un kendine has “senaryo matematiği”nin temelindeki “çatışma”nın bu nostaljiden beslendiğini Turgul da teslim ediyor: “Senaryoların dramatik kurgularına baktığınız zaman, çatışma unsurunun elzem olan kaynaklarından birisidir nostalji. Eski ve yeninin, belli değerleri savunanlarla başka

değerleri savunanların arasındaki çatışmadır bu. Dünyanın çağlar boyunca süregelen gelişimi içinde bir geride kalanlar oluyor, bir de günün koşulları içinde davrananlar oluyor. Ve bu nesiller sürekli birbirlerine giriyorlar. Bu durum da sizin öykü yaratmanıza neden oluyor. Bunu iyi ve kötü ya da zengin ve yoksul gibi koymak da mümkün. Ama bu karşıtlar olmadığı takdirde ilgiyle izlenebilecek bir öykü ortaya çıkmıyor.”¹

Sözlerinden de anlaşılacağı üzere seyirci tarafından anlaşılmayı, filmlerinin onlarla geniş bir yelpazede bağ kurabilmesini önemseyen Turgul, bunu en iyi şekilde başarmış Yeşilçam geleneğinin günümüzdeki temsilcisi olarak kabul edilebilir. Nitekim son filmi *Av Mevsimi*’nde de Türk popüler sinemasının “tür sineması”na olan eğilimini dikkate alarak polisiye-gerilimin sularına açılıyor.

Tecrübesi, sezgileri ve takipçiliğiyle tüm teşkilatın “Avcı” olarak bildiği Ferman (Şener Şen) ile yardımcı “Deli” İdris (Cem Yılmaz) cinayet masasında görevli, baba-oğul kadar yakın iki polistir. Antropoloji mezunu, iyi aile çocuğu Hasan (Okan Yalabık) ise bu ikiliye yeni katılmış bir “Çömez”. Bir gün ormanlık bir alanda bulunan kesik bir kol, her üçünün de hayatını geri dönülmez şekilde değiştirir. Kolun ait olduğu genç kızın ölümü, onları uyuşturucu satıcısı Asit (Rıza Kocaoğlu), Türkiye’nin en zengin adamlarından Battal Çolakzade (Çetin Tekindor), kızın ağabeyleri Abbas, Vakkas ve daha birçok farklı insanla karşı karşıya getirecektir.

¹ Sinema Dergisi, *Eskiya* Özel Sayısı, Mayıs 1997, s. 74.



Turgul son filminde bir genç kızın ölümünün ardında avcılar ile hayatı boyunca av olmaya mahkûm olanlar arasındaki çatışmaya odaklanıyor.

Kesik bir kolun peşine düşen hikâyesiyle *Av Mevsimi*, kuşkusuz sadece bir polisiye-gerilim olarak tanımlanamaz. Zira Turgul, tüm filmografisine hâkim olan toplumsal sorgulamalarını bu basit bir cinayet öyküsü gibi görünen filme de sığdırmayı başarır.

Masum Değiliz Hiçbirimiz

Turgul son filminde bir genç kızın ölümünün ardında avcılar ile hayatı boyunca av olmaya mahkûm olanlar, sermaye sahipleri ile kuşaklar boyunca bahçıvan kalmak zorunda olanlar arasındaki çatışmaya odaklanıyor. Bunu yaparken aslında toplumsal yapının en küçük ölçeğinde bile kendini gösteren iktidar ilişkilerini açık ediyor. Çolakzade'nin nesiller boyu yanında çalıştırdığı aileye zulmü, bahçıvan babanın kızı-

na, Deli İdris'in eski eşine, Asit'in Pamuk'a olan zulmüyle ezici bir şekilde birleşiyor. Tam da bu nedenle *Av Mevsimi* aslında basit bir "sınıf kavgası" anlatısının dışına çıkarak, her bir bireyin içerisinde taşıdığı "efendi ve köleleri" ve bunların neden olduğu otorite savaşlarını bir kez daha aşikâr kılıyor. Ingeborg Bachman'ın dediği gibi aslında faşizm iki insan arasındaki ilişkide başlıyor.

Kızının ölümüne, oğlunun hapse girmesine neden olan Çolakzade'yi velinimeti olarak gören bahçıvan baba, Hegelyen efendi-köle diyalektiğinin göstergesi oluyor. Klâsik politik düşüncede insanlar rahatlarını korumaya öyle istekli ve öylesine cahildir ki, "efendileri olmadan edemezler." Kendilerini güvencede hissetmek için gönüllü köle olurlar. Hegel'e göre kölenin özgürlük aşamaları dört tanedir: Stoacılık, şüphecilik, mutsuz bilinç ve rasyonel bilinç. Mutsuz bilinç her insanın içinde bir efendi ve köle olduğunun ayırına varma safhasıdır. Turgul, hikâyeyi aslında tam da burada bitiriyor; seyircileri mutsuz bilinçleriyle başa bırakarak.

Bulanık Sularda Avlanmak

Turgul, filmdeki karakterleri oluştururken, feleğin çemberinden geçmiş ve olaylara soğukkanlı yaklaşabilen tecrübeli polis, onun yardımcısı olan deli fişek polis ve hayatında ilk kez birinin öldürülmesine şahit olacak çömez polis üçlüsü ile klâsik Amerikan polisiye filmlerindeki karakter denklemine sadık kalıyor. Ama -şükürler olsun ki- diğer pek çok yönetmen arkadaşı gibi

“neden bizim de seri katilimiz yok” hayıflanmasına girmemiş ve bir yerli *Seven* çekmeye çalışmamış.

Av Mevsimi'nin görüntü yönetmenliği, ses kullanımı gibi teknik yönlerden benzerlerine oranla oldukça başarılı bir polisiye olduğunu söylemek mümkün. Ama seyirciyi kimi zaman cinayete kurban giden genç kızın sesiyle buluşturarak onun dünyasına dâhil etmesinin dışında, senaryo için aynı şeyi söylemek zor. Polisiye gerilimde artık seyirciyi şaşırtmanın çok zor olduğu bir dönemde film, sırlarını erken sayılabilecek bir sürede açık ediyor. Arabayla kovalama sahnesinde Deli İdris'in Çömez'in antropologluğuyla dalga geçmeye çalışırken suçluyu gözden kaçırmaması gibi son derece zorlama sahneleri saymazsak, bu durum belki de Turgul'un aslında yapmak istediğinin başarılı bir polisyeden çok polisyeye göz kırpan klâsik “bir Yavuz Turgul filmi” çekmeyi arzuladığının göstergesi. Giriştiği toplumsal sorgulamayla da bunu bir ölçüde başardığını söylemek mümkün.

Ancak yine de “toplum içindeki sinsi iktidar mekanizmalarını çok daha fazla açık eden *Üç Maymun* (2008) gibi bir örnek varken bunun polisiye ile sulandırılmış bir örneğine ne gerek vardı?” sorusu zihnimizi kurcalıyor. Son birkaç filminde aynı denklem üzerinde ufak değişiklikler yapan Yavuz Turgul'un o alıştığımız senaryo matematiğinde değişikliğe gitmesi kaçınılmaz görünüyor. Ama bu kaygı onu *Av Mevsimi* gibi bulanık sularda yüzmeye itmemeli.



AV MEVSİMİ

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Okan Yalabık, Melisa Sözen

Müzik: Tamer Çıray

Türkiye, 2010, 140 dk.

Vizyon Tarihi: 3 Aralık 2010

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





KAZIM

GÜNDOĞAN

NEZAHAT

GÜNDOĞAN

“DERSİM’İN AKLI OLMAYA ÇALIŞTIK”

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ

Dersim Katliamı, toplumun “nisyan katmanları”ndaki açık yaralardan sadece bir tanesi. *İki Tutam Sac: Dersim’in Kayıp Kızları* (2010) ise tabiri caizse toplumun hafızasının bir başkaldırısı. İki Dersimli, yönetmen Nezahat Gündoğan ve yapımcı Kazım Gündoğan’ın belgeseli, gerçekleri hiç

bilinmeyen yönleriyle gün yüzüne çıkarıyor. Belgesel 1937’de kaybolan kızların peşine düşüyor. Bu kayıpların hiç de tesadüfi olmadığını altını çiziyor. Türkleştirilmek, Sünnileştirilmek için alıkonulan Huriye Aslan ve Fatma İçli katliam esnasında kayıplara karışan, ama yıllar sonra ailesini bulan iki isim. Ortak deneyimlerini ifade eden ilk cümleleri birbirine çok benziyor ve muha-

tap oldukları zihniyeti de ele veriyor: Önce saçımı kestiler, yıkadılar, kısa elbise giydirdiler, ayağımın ölçüsünü aldılar kâğıda, bir de lengerli şapka taktılar başıma. Gerisi acı dolu karanlık günler... Belgeselin diğer iki yüzü ise yıllar önce kaybolan Şemsi ile Sakine'nin kardeşleri ve ellerinde onlardan bugüne kalan, yıllarca annelerinin boynunda, muska, dua gibi dolaştırdığı ve çocuklarına bir vasiyet gibi bıraktığı iki tutam saç.

➤ **Dersim'in kayıp kızları hakkında daha önce yapılmış bir çalışma var mıydı?**

Nezahat Gündoğan: Bizim belgesel ile ortaya çıktı bu bilgiler. Daha önce yapılmış bir çalışma yok bu konuda.

➤ **Şimdiye kadar ortaya çıkmaması ilginç değil mi? Çok çarpıcı bilgiler bunlar.**

Kazım Gündoğan: Dersim'e dair bir resmi tarih tezi bir de halkın tarihi var. Halkın gerçek tarihi ile resmi tarih arasındaki çelişki bizi çok rahatsız ediyordu. Katliam, isyan, soykırım, ahlâklanma deniliyor. Devlet cephesinden bakarsanız orada feodal bir Kürt ayaklanması vardı, İngilizler destekliyordu. Sol cepheye göre ise Kürdistan mücadelesi vardı. Bunlar söylemler, halkın tarihi ise farklı. Bu çelişki nasıl giderilir diye düşündük. Dünyadaki benzer olaylarda kadınlara ve çocuklara uygulanan politika, süreci en iyi belirleyecek kriterlerden biriydi. Yaptığımız her görüşmede birkaç kayıp öyküsü çıktı. Biz belli bir aşamadan sonra bir baktık, kendi yakınları olmasa bile duydukları çok sayıda örnek var. Bun-

Son zamanlarda Dersim ile ilgili çok şey söyleniyor. Aslında bu keskin söylem de travmalı toplumun doğal düşünüşü ve davranışı. Toplum acıdan olguya, yani duygudan akla geçmek zorunda.

ların peşine düştüğümüzde karşımıza böyle kocaman bir politika ve vahşet çıktı.

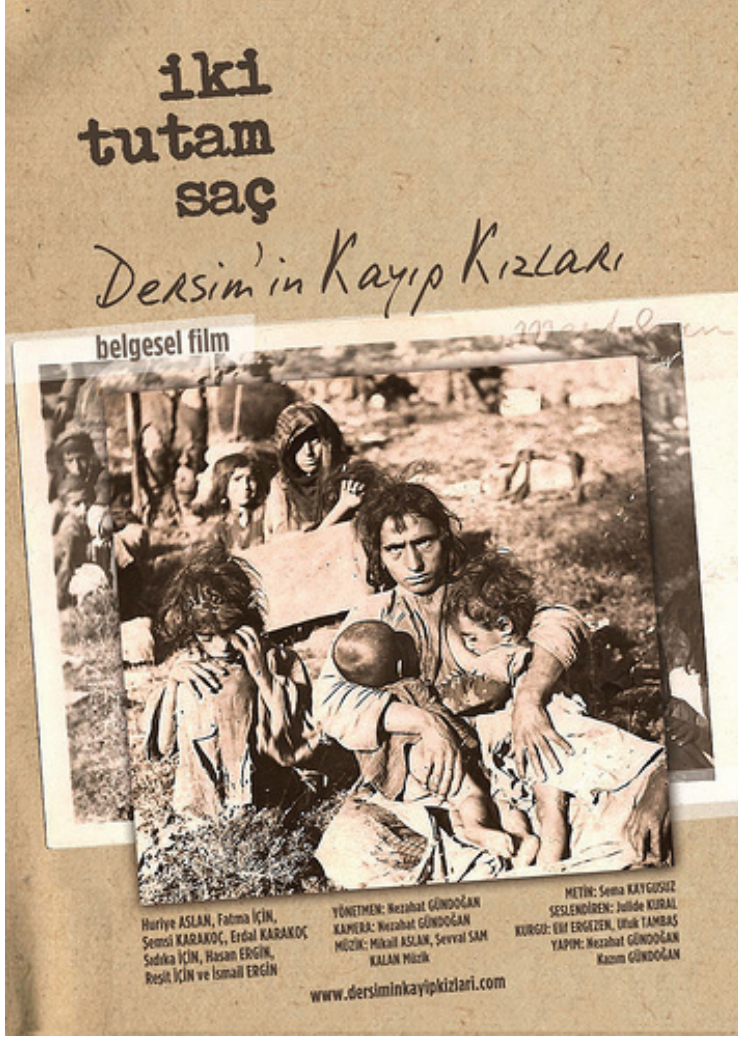
N.G.: Konuşulmayan tarih birçok bilinmeyen de beraberinde getiriyor. Şimdiye kadar bu şekilde bakılmamış. Dersimliler kayıplarını münferit olaylar sanıyor. Harekâtın genel sonucu zannediyor. Herkes bir tarafa dağılmış, birileri de kaybolmuş diye düşünüyorlar.

➤ **Bunun sistemli olduğunun farkına bile varmamışlar, öyle mi?**

N.G.: Niye biliyor musunuz? Daha büyük felâketi yaşamışlar. Gözlerinin önünde çocuklar, kadınlar katledilmiş. Böyle bir ortamda bir kişinin kaybolması sıradan bir olay gibi gözüküyor. Bunu yaşayan kişilerden çok araştırma yapan uzmanlar bütünlüklü bir senteze dönüştürebilir. "Niye kayboldu bu çocuklar, niye alındı?" gibi soruları sormamış kimse. Akademisyenlerimiz henüz resmi bakış açısından kurtulmuş değil. Fakat belgesel, gerçeği bu boyutuyla ortaya çıkardı.

➤ **Siz nasıl fark ettiniz böyle bir gerçeği? Size de algıladıkları gibi anlatıyordur çünkü insanlar. Gözünüzden kaçabilirdi.**

N.G.: Olaya sadece Dersim meselesi değil de açığı genişletip hem dünya ge-



nelinde hem Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşu, onun temel felsefesi üzerinden bakmaya çalıştık. Benzer uygulamaları Aborjinler'de, Hitler faşizminde, daha yakın dönemde Latin Amerika'da Arjantin'de görüyoruz. Bu topraklarda Ermeni, Rum çocuklarının yaşadıkları var. Bütünlüklü bir şekilde ele alındığında, meseleye nasıl bir perspektiften bakmamız gerektiği de belirliyor. Tüm bunlar kadınlarla ya da aileleriyle görüştüğümüzde somutluk kazanmaya başlıyordu. Fark ettik ki bu politikayla

çok örtüşüyor uygulamalar ve sonuçları: Çocukların alınışı, hangi evlere yerleştirildiği, oradaki uygulamalar, sonraki yaşamlarının etkilenme biçimi, hatta çocukları ve torunları üzerindeki izler...

➤ Görüşmelere başladıktan sonra belgeselin ana teması netleşti o zaman.

N.G.: Daha önce *Munzur Akmasa* (2004) diye bir belgesel yapmıştık. O dönemde Dersim tarihine ilişkin bir şey yapma gerekliliği doğmuştu. Son tanıklar kaldı artık, yaşananları hatırlayabilecek olanlar yavaş yavaş hayatlarını yitiriyor. Hızlı biçimde onlara ulaşmak gerekiyordu. Biz bir taraftan onların kayıtlarını tutmaya başladık, bir taraftan da sorularımızı biraz daha özelleştirdik. Özellikle çocuklar ve kadınlara dair sorular sorduk.

Görüşmelerde anladık ki kayıplar bulunduktan sonra başka problemler başlıyor. Çünkü asimilasyonun yarattığı kendi içinde çelişkiler var. Bir de politikanın esas uygulayıcılarını göremedikleri için kişisel suçlamalara da gidebiliyor insanlar. Türkleşmiş, Sünnileşmiş bir kadına kabahatliymiş gibi yaklaşabiliyor. Alevi kardeşler ile çelişki yaşıyorlar aralarında; namaz kılıyor, oruç tutuyor çünkü. Esas uygulayıcıya değil kişiye tepki gösteriliyor. Arkasındaki sebepler aranmıyor. Çocuk yaşta seçilmesinin sebebi de bu zaten. Kendi kültürü, geçmişi ile henüz tam bütünleşme sağlanmamış. Değerleri ve kültür mantığı yok, dolayısıyla rahatlıkla asimile edilebilir. Çıkardığımız sonuçlardan biri de bu: Belli yaş gruplarına uygulanmış.

➤ **Özellikle hangi yaşlar?**

N.G.: 5 ve 9 ağırlıkta, ama 12-13 gibi daha büyük yaşlar ya da 2-3 gibi daha küçükler de var. Hiç hatırlamayan, sonradan öğrenenler var. Hiç öğrenemeyenler de vardır.

➤ **Tanıklara ulaşmakta, konuşturmakta da zorluklar yaşadınız diye biliyorum.**

N.G.: Tabii, her aşaması bir sorun aslında. Bir kere elinizde başvuracağınız bir kaynak, merkez yok. Tamamen iz sürerek bilgilere ulaştık. Kişilerden öğrendiğimiz bilgi kırıntılarının peşine düştük.

➤ **Kaç yıl önce başladı bu çalışma?**

N.G.: Üç yıl önce başladık ve yaklaşık yirmi ile gittik. Bazıları görüşmeyi kabul etmedi. Özellikle o sürecin travması ve korkusunu fazlasıyla yaşayan ya da asimilasyonun etkisi ile farklılaşan kişilerde bu sorunu çok yaşadık.

➤ **Asimilasyon ne kadar amacına ulaşmış, sizin görüştüğünüz ya da bakış açısı değiştiği için görüşemediğiniz örnekler üzerinden düşünecek olursak?**

N.G.: Bazılarının görüşmek istememesinin nedeni korkuları. Tekrar yaşamak istemiyor. Çocuk yaşta ailesi gözünün önünde katledilmiş ve kendisinin ya da çocuklarının başına yeniden böyle bir şey gelir kaygısını yaşıyor. Fakat özellikle daha geç yaşlarda ailesini bulan kişiler Dersim meselesine, resmi görüğe paralel bakıyor. Orada birileri Cumhuriyet'e, devlete aykırı davrandı ve onun için başımıza bunlar geldi diyorlar.

Yaptığımız her görüşmede birkaç kayıp öyküsü çıktı. Bir baktık kendi yakınları olmasa bile duydukları çok sayıda örnek var. Bunların peşine düştüğümüzde karşımıza kocaman bir politika ve vahşet çıktı.

➤ **Ailesi katledildiği hâlde böyle düşünenler var değil mi?**

N.G.: Tabii böyle düşünenler var. Kendi kültürüne tamamen uzaklaşmış, hiçbir şekilde dinini bilmiyor, hatırlamıyor. Tercihle değil zorla dayatıldığı için böyle. Başka seçenekleri yoktu bu insanların. Gerçeklerin hem psikolojik hem sosyolojik hem siyasal yanlarıyla incelenmesi, araştırılması gerekiyor. Biz, kitap çalışması buna hizmet etsin istiyoruz. Bu konuda araştırma yapmak isteyenlerin elinde somut, yazılı bir doküman olsun. Filmde olmayan diğer öyküleri de alacağız kitaba.

➤ **Kitapta kaç kişinin öyküsü olacak?**

K.G.: Yüze yakın öyküye yer vereceğiz. Fakat bazıları asla görüşmek istemiyor. Öykülerini yakınlarından dinliyoruz. Görüşmek istememesinin pek çok nedeni var. Milliyetçi ve Türkçü oldukları için ve sosyal statüleri artık farklı olduğu için. Meselâ herkes onları paşanın kızı bilirken birden Dersim kızı olarak tanınacaklar. Bilmem hangi tarikatın üyesi, hacca gitmiş gelmiş diye bilinirken, "Kızılbaşmış" denilmesini istemedikleri için böyle. Bu, onlar açısından yeni bir travma demek ve bu yüzden



asla öğrenilmesini istemiyorlar. Tabii biz bu kişileri anlıyoruz ve saygı duyuyoruz. Ama öte yandan toplumun acılarının bilinmesi gerekiyor. Toplum bununla yüzleşmeli, devlet bununla hesaplaşmalı. Biz bu ikisi arasında dengeyi korumaya çalışıyoruz.

N.G.: Bu sebeple ikna olması için bir yıl beklediğimiz kişiler oldu.

➤ **Belgeseli izledikten sonra size ulaşan oldu mu?**

N.G.: Evet oldu. Filmden sonra yaklaşık 15-20 kişi bizi aradı. Kendisi evlatlık olan ya da annesinin evlatlık olduğunu söyleyenler ya da kayıp yakınları. Bizim de ya-

nımızda evlatlık birileri varmış demek için arayanlar da oldu. Bu yüzleşme, hesaplaşma süreci, sadece Dersimliler'e has değil. Diğer taraftan olaya dâhil olmuş kişiler için de geçerli, ki bizim açımızdan bu çok daha değerli. Bu nasıl kadınların suçu değilse, bu sürece dâhil olan diğer taraftaki tek tek kişilerin de suçu değil. Kişisel olarak payları olabilir, o ayrı bir şey, ama genel itibariyle politikayla birlikte değerlendirmek gerekir. Tarihle hesaplaşılacaksa Dersimli olan, olmayan herkesi kapsamalı bu.

➤ **Dört kişi üzerinden belgesel ilerliyor. Meselâ kızların verildiği ailelerin yakınları da konuşturulabilirdi. Siz**



neden böyle dar bir çerçeveyi tercih ettiniz?

N.G.: O aşamada henüz aile yakınlarına ulaşamamıştık. Film gösterildikten sonra Huriye Teyze'nin verildiği ikinci evin kızını bulduk ama filmi izleyen birisi bu bağlantıyı kurdu. Ben bu kadınların konuşmasını büyük bir şans olarak görüyorum. Onların söylediği tek cümle bile çok değerliydi.

K.G.: Şöyle düşünmek lâzım, bu 70 yıldır kapalı bir kutu. Aslında biz Dersim katliamına Cumhuriyet'in kara kutusu diyoruz. Bu film, kutuyu açtı o kadar, ama içinde neler var bunu zamanla göreceğiz. Bu filmi

kendi koşulları içerisinde değerlendirmek lâzım. Düşünün 70 yıldır kendi çocuklarına bile anlatmamış bu insanlar.

➤ Konuya içeriden bakmanız, Dersimli olmanız, bu olayı fark etmenizi de kolaylaştırdı sanırım.

K.G.: İçeriden bakmanın dezavantajı da olabilir. Oradaki yerel sorunlarla sınırlanıp evrensel düşünmene mani olabilir. O zaman son derece öznel bir bakış açısı ile etnik milliyetçiliğe düşülebilir. Oradan bir Alevicilik ya da Dersimcilik üretilebilir ama biz sosyalist olarak enternasyonal bakıyoruz, evrensel düşünüyoruz. İnsanlığın ortak acıları, egemenlerin, devletlerin halklara yönelik ırkçı politikalarının Dersim'de uygulanması şeklinde ele alıyoruz. Böyle olmasaydı nereden bakarsanız bakın göremezdiniz. Travma yaşayan toplumların kendi sorunlarına objektif yaklaşımları çok zor çünkü.

N.G.: Bizim bildiğimiz, bizi çok inciten bir acı, ama bunu insanlığın hep yaşadığı sorunlardan ayrı düşünmeden ele aldık. Belgeselci, araştırmacı kimliğimizle topluma karşı sorumluluğunuz var.

➤ Geçmişte ikiniz de siyasi suçlardan içeride yatmışsınız, hatta Nezahat Hanım ölüm orucu tutmuş. Dersimlisiniz ve bu acılar sizin için çok tanıdık. Çok daha sert bir film yapabiliirdiniz ama belgesel oldukça objektif. Bu ilgimi çekti doğrusu.

K.G.: Dünya görüşümüz itibariyle hem bilimsel düşünmek hem objektif olmak



gibi bir yaklaşımımız var. Ben içeride on yıl yattım. Kişi olarak evet, sisteme, devlete bir öfkem var; barışık değilim ama belgesel bilimsel olmak zorunda.

N.G.: Gerçeğin dili en yalın ve en politik aslında. Öykülerin sahiciliği, gerçekçiliği çok daha politik.

K.G.: En sert aynı zamanda.

➤ Bu sebeple mi Dersim’de yaşananlara dair pek bilgi aktarmadınız belgeselde?

K.G.: Evet. Belgesel, karşıt düşünenlere bile acaba dedirtsin istedik. Nitekim öyle oldu. Bilmem neredeki MHP il başkanı sunu söyleyebiliyor: “Gerçekten olmuş mu bunlar? Hadi, diyelim ki isyan vardı, peki çocuklara nasıl bu yapılır?” Kemalistler filmi izlediğinde “Sabiha Gökçen bunu mu yapmış?” diye sordu bize. Dersim hakkında herkesin görüşleri net; direkt anlatsaydık alacağımız tavırlar belliydi. Biz o yüzden eski okumaları, kalıpları yıkalım, bir soru sorulsun, empati yapılsın, yeni bir zeminde tartışılsın istedik. Bu sebeple sadece yaşanmış öykülere yer verdik.

➤ Filmi çekerken nasıl bir estetik kaygınız vardı?

N.G.: Belgeseldeki Fatma Teyze’nin evine gittiğimizde bizi kabul edecek mi bilmiyorduk. Röportajdan ona bahsetmemiştik. Dolayısıyla geniş bir ekiple, tüm altyapıyı oluşturarak gidemedik. Görselliği ister istemez ikinci plâna itmek durumunda kaldık. Çünkü o anı yakalamak gerekiyor ve tekrarlatmak mümkün değil. Zaten yaşlı insanlar ve ilk defa seninle konuşuyorlar. Bazı görüşmeleri tek başıma ben yaptım. Kadın olduğum için bana en özelini daha rahat anlatabildiler. Bir taraftan kamerayı kontrol ediyor, diğer taraftan röportajı yapmaya, sesi kontrol etmeye çalışıyordum. Önemsemediğimizden değil ama bazı şeylerden taviz vermek zorunda kaldık.

➤ Belgeler ve fotoğrafların birçoğu da ilk defa sizin belgeselinizde kullanıldı, değil mi?

N.G.: Fotoğraflar ilk defa kullanıldı. İki temel fotoğrafımız vardı. Biri çocukların toplu fotoğrafı diğeri de Mustafa Kemal'in Dersim'e 17 Kasım 1937'de girişinin görüntüleri. Bazı tartışmalara da son veren belgeler bunlar. Görüntünün gücünü kullandık.

K.G.: Şu belgeyi de önemsiyoruz. Kayıp kızlar Sakine ve Şemsi'nin ailesi sürgüne gönderildiğinde kızlarını aramaya devam eder, Genelkurmay Başkanlığı'na bir dilekçe gönderir. Cevaben Salihli Kaymakamı, çocukların alınıp getirilmesi için resmi bir belge verir. O belgeyi de belgeselde kullandık. Bu belge, aslında çocukların merkezi bir politikayla ve kayıtlı olarak alındığını gösteriyor. Bir aile başvuruyor ve ekip kızının kimde olduğuna cevap verebiliyorsa demek ki bütün kızların nerede olduğu kayıtlı.

➤ Belgesel insanlara mesajınızı ulaştırabilmeniz için çok iyi bir araç. Siz de bu şekilde yaklaşıyorsunuz herhâlde. Bundan sonraki çalışmalarınız da bu minvalde mi olacak? Hep belgesel mi çekeceksiniz ya da Dersim'le ilgili çalışmaları genişletmeyi düşünüyor musunuz?

N.G.: Tabii, devam edecek çalışma. Kitap devam ediyor, başka projelerimiz de var. Toplum sana bir sorumluluk yüklüyor.

K.G.: Bu acılar siyaset malzemesi olmayacak kadar derin. Toplumun ve özellikle

Kayıp kızların ailesi sürgüne gönderildiğinde kızlarını aramaya devam eder, Genelkurmay Başkanlığı'na bir dilekçe gönderir. Salihli Kaymakamı, çocukların alınıp getirilmesi için resmi bir belge verir. Bu belge, aslında çocukların merkezi bir politikayla ve kayıtlı olarak alındığını gösteriyor. Demek ki bütün kızların nerede olduğu kayıtlı.

aydınların, bu konuda zihniyet değişimine ihtiyacı var. Son zamanlarda yine Dersim ile ilgili çok şey söyleniyor. Aslında bu keskin söylem de travmalı toplumun doğal düşüncüsü ve davranışı. Artık toplum acıdan olguya yani duygudan akla geçmek zorunda. Toplum sadece insanlığını, tarihini, kültürünü değil aklını da kaybetti. Aslında Dersimliler aklını arıyor şimdi. Biz belgesel ile biraz da Dersim'in akli olmaya çalıştık.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Yafa, Portakalın Otomatığı **“ALTERNATİF BİR HAFIZA”** **YARATMA ÇABASI**

BARIŞ SAYDAM

Eyal Sivan *Yafa, Portakalın Otomatığı* belgeselinde, bugün tıpkı Filistin mücadelesinin metaforu hâline gelen zeytinlikler ve limon bahçeleri gibi Yafa'nın portakallarını da İsrail-Filistin sorununu ele almak için bir araç olarak kullanır. Yafa'nın kolektif bilinçteki

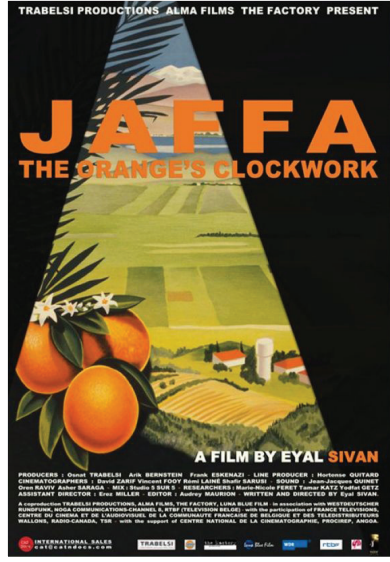
simgesel gücünden yararlanır ve bir portakalın taşıdığı bütün anlamları açık ederek, bizleri de İsrail-Filistin sorununun temeline götürür. Fakat Sivan'ın belgeselinin esas başarısı bu değildir. Sivan, bu meseleyi irdeleyen pek çok çağdaş yönetmen gibi sadece anlaşmazlıklara vurgu yapmaz; bunun ötesine geçerek, İsrail'in kuruluş sürecini de ekrana taşır ve bugün pek çok kişinin sorduğu şu

soruya cevap arar: 2. Dünya Savaşı'nda soykırığa uğramış bir halk, bugün nasıl olur da Filistinlilere bu kadar acımasız davranabilir?

Bu sorunun cevabı, kuşkusuz İsrail devletinin kuruluş sürecinde gizlidir. İsrail, çoğu zaman Avrupa'nın bir parçası olarak görülür. Coğrafi olarak Doğu'da yer almasına karşın, ekonomik, siyasi ve sportif alanlarda Avrupa ülkelerinin kurmuş olduğu oluşumların içinde yer alır. Avrupa'yla her alanda sıkı bir işbirliği hâindedir.

Buna rağmen Yahudiler, tarih boyunca Avrupa'nın hem içindedir hem de dışında. Belli bir bakış açısına hapsedilmişlerdir ve toplumla bütünleşmelerine belli ölçülerde izin verilir. 2. Dünya Savaşıyla birlikte Doğu Avrupa'daki Yahudiler hiçbir zaman aslında gerçek bir "Batılı" olamayacaklarını toplama kamplarına gönderilerek anladıklarında, Batıların bilinçaltına gizledikleri bir gerçek de ortaya çıkar: Yahudiler ancak sınır dışına itildiklerinde Batılıdır.

2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan travmayla birlikte Nazilerden kaçmayı başaran Yahudiler, İsrail devletini kurmak için Doğu'ya göç ettiğinde, bu sefer de kendine dönük bir oryantalizmle buldukları toprakları modernleştirmeye, diğer anlamıyla "batılılaştırma"ya soyunurlar. Belgeselinde kendine dönük oryantalizm ve sürekli kutsal kitaplara referans veren teolojik bir yapı üzerinde kurulan Siyonizm'i bütün çarpıcılığıyla gösteren Eyal Sivan, portakalı sadece bir metafor olarak kullanmaz; Yafa portakallarıyla genç İsrail devleti



Eyal Sivan, anlaşmazlıkların ötesine geçerek İsrail'in kuruluş sürecini ekrana taşır ve pek çok kişinin sorduğu soruya cevap arar: Soykırığa uğramış bir halk, bugün nasıl olur da Filistinlilere bu kadar acımasız davranabilir?

arasında bir analogi kurar. Eski fotoğraflardan, 8 mm ve 16 mm çekilmiş belgesel görüntülerinden, reklâmlardan, haber bültenlerinden ve dönemin şarkılarından beslenerek, Yafa portakalları aracılığıyla İsrail devletinin kuruluş sürecine de ayna tutar. Filistin'in Yafa portakalı, İsrail'in Yafa'sı olurken, iki halkın kolektif bilincinde yaşanan değişimle birlikte bu analogi de tersine işlemeye başlar. İsrail'in kuruluş sürecini anlatan Yafa portakalları, 1948'de Filistinlilerin sürgüne zorlanmasıyla birlikte İsraililerin şizofrenik politikalarının da ispatı hâline gelir.



İsrail-Filistin Çatışması ve “Kötülüğün Sıradanlığı”

Eyal Sivan, Haziran ayında Documentarist’in konuğu olarak Türkiye’ye geldiğinde, sömürgeciliğin en temel özelliklerinden birinin, sömürgecinin sömürgeciliği kötü bir şey olarak görmediğini söylemiş ve Siyonist sömürgecilerin yaşadığı paradoksu açık etmişti. *Yafa, Portakalın Otomatığı* belgeseli de, sömürgecinin sömürgesine yaklaşımına benzer bir çelişkiyi ortaya çıkarır. Arap yarımadasına ayak basmalarıyla birlikte çorak ve işe yaramaz arazilere hayat verdikleri, çöllerden tarım alanları yarattıkları ve “geri kalmış Doğu’ya” medeniyet getirdikleri İsrail devletinin en temel tezlerinden biridir. Oysa Sivan’ın belgeseli, arşiv görüntüleri sayesinde bu tezin doğruları yansıtmadığını bütün çıplaklığıyla belgelemeyi başarır. İsrail devleti kurulmadan önce de Filistinlilerin Yafa’da portakal yetiştirdiklerini ve bunu bütün Avrupa’ya pazarladıklarını ispat eder.

Siyonizm’in kendine dönük oryantalizm temelinde yükselmesinin bir uzantısı olarak da okunabilecek bu tarihsel çarpıtma, öte yandan Siyonizm’in diğer sacayağı olan kutsal kitaptan yapılan referanslarla desteklenir. Kutsal topraklardan sürgün edilen Yahudiler, bu şekilde yeniden kutsal topraklara dönerek buralara bereket getirir.

Hannah Arendt, 2. Dünya Savaşı’nda pek çok Yahudi’nin toplama kamplarına götürülmesine neden olan Otto Adolf Eichmann’ın yargılanma süreciyle ilgili yazdığı *Kötülüğün Sıradanlığı* kitabında, Eichmann’ın mahkemedeki savunması üzerinden kötülüğün sıradanlığını tanımlamaya çalışır. Sıradan bir suçlunun kendisini suçla ilişkili olmayan dünyanın gerçekliğinden, sadece kendi güruhunun dar sınırları içinde tam anlamıyla koruyabileceğinden söz eder. Bu sayede suçlunun yalan söylemediğinden, kendini aldatmadığından emin olmak için geçmişini hatırlaması yeterlidir.



Çünkü geçmişinde kusursuz bir uyum içindedir. Nazi dönemindeki seksen milyon nüfuslu Alman toplumunu gerçeklik ve olgulardan koruyan da yine aynı araçlardır; kendini aldatma, yalanlar ve aptallık.¹

Baştaki soruya dönecek olursak, 2. Dünya Savaşı'nda soykırıma uğramış insanların kurduğu İsrail devletinin Filistin sorunundaki tutumunu da Arendt'in izah ettiği kötülüğün sıradanlaşması süreci üzerinden okuyabiliriz. 2. Dünya Savaşı'ndaki olaylardan sonra mağdur olan ve göçe zorlanan Yahudiler, bu mağduriyet psikolojisine yaslanarak, geçmişlerinde uyum içinde yaşadıkları döneme sığınır. Devlet terörüyle Filistinliler yok edilirken öte yandan aynı kendini aldatma ve yalanlarla insanlar teskin edilir. Eyal Sivan belgeseleyle Siyonizm'in temelindeki çelişkileri or-

Eyal Sivan, Siyonizm'in temelindeki çelişkileri ortaya koyar ve bu yapıyı yıkmaya çalışır. Kötülüğün sıradan bir hâl almasına neden olacak düzenekleri ekrana taşıdığı kadar, bunları yeniden kurgulayarak kendi kurmaca evreni içinde alternatif bir hafıza yaratır.

taya koyar ve çelişkiler üzerine kurulu bu yapıyı yıkmaya çalışır. Kötülüğün sıradan bir hâl almasına neden olacak düzenekleri ekrana taşıdığı kadar, bunları yeniden kurgulayarak kendi kurmaca evreni içinde alternatif bir hafıza yaratır. Siyonizm'in, aynı zamanda modernitenin insanlara dayattığı çarpıtılmış tarih anlayışına karşın Sivan, izleyicilere karşı-bellek kurmaları için bir zemin hazırlar.

¹ Hannah Arendt, *Kötülüğün Sıradanlığı*, çev: Özge Çelik (İstanbul: Metis Yayınları, 2009), s. 62.



TÜRK SİNEMASI MI TÜRKİYE SİNEMASI MI?

Kimlik ve sınırların iç içe geçtiği, melezliğin ve heterojenliğin öne çıktığı günümüzde, farklı etnik ve toplumsal kimliklerin ürün verdiği ülke sinemalarının isimlendirilmesi de tartışmaya açıldı. Sinemanın ulus ismiyle nitelendirilmesinin yetersiz kaldığı bu dönemde, sosyologlara, sinema yazarlarına ve yönetmenlere ülkemizdeki sinemanın nasıl kavramsallaştırılması gerektiği üzerine sorular sorduk. “Türk sineması” ve “Türkiye sineması” üzerinden gerçekleştirdiğimiz soruşturma, sadece sinemayla değil ulusal kimlikle ilgili sorun ve tartışmaları da ortaya çıkardı. Gelecek sayılarda da devam etmesini dilediğimiz soruşturma aşağıdaki sorular ekseninde gerçekleştirildi:

1

Sinemayı ulus-devlet şablon ve kimlikleri içerisinde kategorize etme fikrine nasıl bakıyorsunuz? Sizce bu kategorizasyon yeterli midir yoksa belli bir ülkede üretilen sinemayı adlandırma noktasında kaçınılmaz mıdır?

2

Türkiye’de yapılan sinemayı adlandırmak istediğinizde “Türk” kavramı/sıfatı sizin açınızdan ne gibi handikaplar, ne gibi sıkıntılar taşıyor?

3

Türkiye’de yapılan sinemayı “Türkiye sineması” olarak tanımlamak sizce yeterli midir? Coğrafi bir referans, tarihsel bir kültürel bir kimle eşleşebilir mi yahut onu çağırmakta yeterli potansiyele sahip midir? Veya “Türk” kavramının/sıfatının belirli bir tarihsel söylem içerisinde kurulmuşluğu/icat edilmişliği göz önüne alındığında, bu kavramı/sıfatı belirli bir coğrafya ve zamanda üretilen sanat/sinema eserlerini adlandırmak için elverişli buluyor musunuz?

DOSYA

FAHRETTİN ALTUN 34

ALİM ARLI 38

KAZIM ÖZ 42

CANAN BALAN 44

HÜSEYİN KARABEY 48

ALİ ASLAN 52

CIHAT ARINÇ 56

İHSAN KABİL 62

MİZGİN MÜJDE ARSLAN 64

ALİ MURAT GÜVEN 66

MURAT PAY 72

DOSYA

“SİNEMANIN SINIRLARI DİLİN SINIRLARIDIR.”

FAHRETTİN ALTUN*

TÜRK SİNEMASI, TÜRKİYE SİNEMASI YAHUT KÜRT SİNEMASI KAV-
RAMLARI POPÜLER KÜLTÜR ALANI İÇİNDE MUHABBET İMKÂNI
SUNSA DA YAPILACAK OLAN NİTELİKSEL BİR SİNEMA ÇÖZÜMLE-
MESİYE BU DENLİ YEKPARE ANALİZ ARAÇLARINDAN KAÇINMAK
GEREKİR.

* İstanbul Şehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Görevlisi

1 Öncelikle şu soruyu sormalı: Bir ulusun sineması olur mu? Cevabını da hemen vermeli: Tarihi, tiyatrosu, dili ve kültürü ne kadar olursa o kadar olur aslında. Türk ulusu neye tekabül ediyorsa onun sineması da ona tekabül eder. Birincisi ne kadar kurgulanmış, tahayyül edilmişse ikincisi de o kadar kurgulanmıştır, muhayyeldir. Türk ulusunun da “Türk sineması”nın da tarihi icat edilmiş tarihlerdir. “Kurmaca”, devletle birlikte ve devlet için kurgulanan uluslar için münbit bir alandır. Tarihin görselleştirildiği, yüksek kültürün inşa edilmeye çalışıldığı bir alandır bu. Meşru şiddet tekeline sahip olan devletin şefkat maskesidir kurmaca. O nedenle “kültür politikaları” ile müdahil olur o alana ve temerküz oluşturmak ister. En başından itibaren sinema ulus-devlet iktidarının ilgisini çeker. İdeolojik inşa ve yönlendirme mekanizması olarak düşünülür. Modern ulus-devlet sanatın himayesinden beslenir. Sanatı himaye ederek, sınırlarını kontrol etmek ister.



Fakat kurmaca, sanatın da alanıdır: itirazın ve farkın. Hem çelişkinin hem ıstırabın hem de neşenin alanıdır o. Gündelik hayatın sisteme karşı durabildiği alandır bir başka deyişle. Bu nedenle sınır, sinema için işlenecek bir tema olabilir sadece. Sinemanın sınırları dilin sınırlarıdır; hani şu düşüncenin de sınırları olan dilin sınırları.



Sinema kültürünün oluşumunda ulus-devletin müdahaleleri görmezden gelinemez hiç kuşkusuz. Fakat bu durum bize, öyle kolaylıkla “ulusal sinema”dan bahsetme imkânı tanımaz. Sinema hem kültürün taşıyıcı öznesi hem de nesnesidir. Bu hâliyle sinemanın ulus-devletle ilişkisi değişmiştir. Todorov der ki, her yapı (ünite) kültürlerden farklı oranda etkilenir ve kültürler değişime tâbidir. Fakat birileri bunu tehdit olarak algılar ve buna direnirler. Tek ve donuk bir kültürden bahsetmemiz olası değildir. Akışkan bir kültür sözkonusudur. Bu sinema sözkonusu olduğunda da

geçerlidir. Bu nedenlerle tarih, kültür ve toplum üstü kategorilerle yapılan tanımlamalar bir süre sonra gösterenini kaybeder. Özetle bahsettiğiniz kategori ne yeterlidir ne de kaçınılmaz.

2

Sorulması gereken “Türk sineması” terkinin neyin karşılığı olduğudur. Eğer bu terkip nevi şahsına münhasır bir gerçekliğe karşılık geliyorsa, o takdirde bu gerçekliğin mahiyetine ve muhtevasına dair bir tartışma yapabiliriz. Yeşilçam ürünleri bir “Türk sineması” örneği olarak sunulabilir mi ya da Sırrı Süreyya Önder bir “Türk sinemacısı” olarak betimlenebilir mi? Türk sinemasında olan ve örneğin Amerikan sinemasında olmayan nedir? Türk sineması dediğimizde hangi estetik özelliklerin onu kendine mahsus kıldığını, onu diğer sinemalardan ayırt ettiğini düşünüyoruz? Türkiye’de yapılan Türkçe filmler toplamına mı “Türk sineması” diyoruz yoksa bahsettiğimiz “yerel film endüstrisi” midir? Filmlerin yerel mevzuları işlemesine mi atıfta bulunuyoruz ya da filmi kimin tükettiğine bakarak mı onu “Türk” olarak niteliyoruz? Ku-

rumsal, estetik, ideolojik vs. hangi açıdan farklı? Birileri bize bu farkları gösterdiği takdirde “Türk sineması” kavramının bir “ideal-tip” olarak ortaya koyulabileceğini söyleyebiliriz.

3

“Türkiye sineması” ifadesi sadece yetersiz bir ifade değil, aynı zamanda anlamsız bir ifade. Eğer maksadımız, “Türkiye sınırları içinde üretilen sinema”yı imlemekse o takdirde sorun yok. Fakat bu imlemeyi çok küçük harflerle ve sinema analizlerinin çok ama çok sınırlı bir kısmında kullanabilirsiniz. Zira bu size niceliksel bir analiz imkânı verir. Ki bunun yerine “Türkiye’de sinema” kavramı daha uygun düşer.

Niteliksel bir analiz yapılacaksa o takdirde “yekpare” analiz araçlarından kaçınılması gerekir. Popüler kültür alanı içinde “Türk sineması”, “Türkiye sineması” yahut “Kürt sineması” kavramları muhabbet imkânı sunar. Fakat yapılacak olan bir sinema çözümlemesi ise ne Türk sineması ne de Türkiye sineması kavramları bir anlam taşır. Bir filmin yaratıcı kadrosu, estetik önerisi,

“Türkiye sineması” ifadesi sadece yetersiz bir ifade değil, aynı zamanda anlamsız bir ifade. Bunun yerine “Türkiye’de sinema” kavramı daha uygun düşer.

toplumsal etkisi ve içinden çıktığı tarihsel bağlam üzerinde düşünürken bu denli genellemelerden kaçınmanın vakti gelmiş olsa gerek. Büyük başlıklar altında ezilen, kaybolan sanatsal üretimler eğer canımızı sıkıyorsa o takdirde önce emperyal kavramlara itiraz etmeliyiz. André Bazin’in dediği gibi “Sinema bir dildir ve her dil gibi öğrenilmek ister. Sinema dilinin de bir dilbilgisi vardır”. Problem belki de bu dilbilgisinden haberdar olmamakta.

Bugün üretilen birçok iyi filmde “ulus mekânından kent mekânına”, “Ortodoks insanların yaşamlarından marjinal figürlerin sorunlarına”, “bütünleşme temalarından farklılaşma çağrılarına” doğru bir yönelim söz konusu. Böyle bir ortamda tekil bir kültür üretme çabası ne kadar anlamlı? Kültürel homojenlik ve birlik söylemi yerine, çoğulluk ve fark söylemi daha önemli değil mi?

DOSYA

**“TÜRKİYE’DE ÜRETİLEN
SİNEMAYI TÜRKÇE
YAPILAN SİNEMA OLARAK
ANLAMAYI DAHA ZİHİN AÇICI
BULUYORUM.”**

ALİM ARLI*

ULUSAL KİMLİK SINIFLANDIRMALARININ DAHA KATI BİR ŞEKİLDE KABULLENİLDİĞİ DÖNEMLERDE BİLE ÇİZİLEN ÇERÇEVEYE SİĞMAYAN SİNEMA ÖRNEKLERİ HER ZAMAN VAR OLAGELDİ.

* Pamukkale Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Görevlisi

1 Genel bir gözlemlerle başlamak istiyorum. Unutulmamalı ki artık kamera hemen her gün farklı şekillerde hayatımızda. Kişisel bilgisayarlarda birbirine bakan sonsuz gözlerin geometrisi mekânın anlamını değiştirdiği kadar perspektif ve gözün anlamını da değiştiriyor. Sinema da hem yeni topluma ayak uyduruyor hem de insanların gözünü bambaşka bir düzlemde yeniden inşa ediyor. Tüm bu sürecin *camera obscura*'dan günümüzün sanal-görsel akışlar ortamına, cep telefonu kameralarına, ipodlara, youtube'a, sokak güvenlik kameralarına, uydu gözlem istasyonlarına, işyeri-ev güvenlik kayıtlarına vb. evrilişini düşünürsek toplumsal hayatı sonsuz perspektiflerde kayıt altına alan kameranın hayatın tam odağında olduğunu fark ederiz. Sinema kamerası bunun bir başka fakat kurgusal-sanatsal formu olarak karşımıza çıkıyor.

Sorunuza gelirse, ürünlerin, eylemlerin ve eserlerin tasnifi sadece sinema ve sanatlar için değil, düşünce ve bilim alanında da tartışmalara neden olan bir konudur. 19. ve bir ölçüde 20. yüzyılda sanatlar ve bilimlerin milli kimliklere atıfla tanımlanması ve sınıflandırılması bir ölçüde kaçınılmazdı. Çünkü ulusal dillerin standartlaşması ve yaygınlaşmasına paralel, bu dil ve kültürleri yaşayan eserler olarak "kodlanan" sanatlar ve bilimler, bu sınıflandırmaların yeniden üretilmesine gönüllü biçimde katıldılar. 20. yüzyılın ideolojik yüzünü dikkate aldığımızda Ame-



rikan sinemasının yanında Sovyet, Fransız, Hint, Japon sinemalarının ortaya çıkışı, ideolojik veya sanatsal öznenin kendini dışavurumunun yanı sıra aynı zamanda kültürel rekabet koşullarından da etkileniyordu. Milliyetçilik eleştirisinin demokratikleşmesi ve küreselleşme dalgalarının etkileriyle ulus-devletin görece geri çekilişine paralel biçimde bu sınıflandırmaların haklılığı, isabeti ve eksiklikleri de güçlü biçimde tartışma konusu hâline geldi. Küresel ölçekte iş yapan büyük sinema yapım şirketleri, dağıtım ağları ve piyasa koşullarının yeni sinemayı şekillendirmesi bu süreçlere paraleldir. Unutmayalım ki, gü-

nümüzün çabuk sıkılan insanı için sinema şirketleri iki saati aşan yapımları makbul görmüyorlar. Bir başka deyişle bu tasnifler aynı zamanda sermaye birikim süreçleriyle de iç içe yürüyor.

Esasen ulusal kimlik sınıflandırmalarının daha kati bir şekilde kabullenildiği dönemlerde bile çizilen çerçeveye sığmayan sinema örnekleri her zaman var olageldi. Godard, Tarkovski, Bergman, Kurosawa gibi büyük sinemacıların ürettikleri sembolizmin kuşatıcılığı, dillerinin orijinalliği ulusal kimlik sınırlarını her zaman aşagelmıştır. Buna rağmen hemen her ülkede halk için ve halka doğru sinema yapan pek çok yönetmen, sinemalarının ulusal kolektif kimlik içinde tanımlanmasına da itiraz etmediler. Enformasyonun, malların, sembollerin, imgelerin, insanların, ilişkilerin mekânın caydırıcı gücünden kurtuldukları günümüz hız döneminde ise, üretilen eserlerin gittikçe daha zorlukla ulusal kimlik kalıpları içinde anlamlandırılabilirdiğini gözlemliyoruz. Önceki dönemden kalan yargılarla hâlâ sinemaları ulusal kimlikler içinde tanımlama alışkanlığı olsa da, teknik ve sembolik olarak standartlaşmanın ve akışkanlığın sonsuz hızlara yayıldığı bir dönemden geçiyoruz. Bu da ister istemez elimizdeki sınıflandırma cihazlarının çözmekte zorlandığı yepyeni eserlerin ortaya çıktığını ve sinemayı yeni bir düzlemde kavramak gerektiğini gösteriyor.

Bir diğer konu sinemanın teknolojik dolayımı. Benjamin'in tekniğin imkânlarıyla

yeniden üretilen sanata ilişkin tespiti dijital çağla birlikte yeni bir boyut kazandı. *2001: A Space Odyssey*, *Solaris* ve *Blade Runner* gibi öncü örneklerden başlayarak *Matrix'e*, *Avatar'a*, *Inception'a* evrilen sinema dili ve tekniği sinemayı doğal ortamlar kullanmadan yepyeni bir sembolizm inşa etme imkânlarının eşiğine getirdi. Bu sürecin gelişme hızı ve biçimini öngörmek bile imkânsızlaştı. Bu tür eserlerin ulusal kategoriler içinde ne kadar anlamlandırılabilceği bir tarafa, "pozitif" ve "negatif" yanlarıyla özneye açtığı yeni alanları dikkatle incelemek gerekiyor. Buna paralel bir diğer süreç, adına geçici olarak yeni natüralizm diyebileceğimiz bir formun 20. asrın önemli sinemacılarını izleyerek, geniş plân, sabit kamera, doğal oyuncu ve doğal ortamlarda insanı ve varlığı yeniden keşfetme arzusuyla karşımıza çıkıyor. Özellikle Batı-dışı dünyada pek çok başarılı sinemacı yeni bir sinema dili ile uluslararası alanda boy gösteriyor. Pek çoğu önemli ödüller aldılar. Sinemanın ulusal veya kimliksel bağlamı, aynı zamanda yüksek teknoloji çağının imkânları, kritiği ve dışavurumu ile buna mesafeli bir yeni-gerçekçi ve yeni-natüralist dilin ve bu iki etkili akımın arasında kalan postmodern karamizah sinema ve popüler sinemanın koşulları dikkate alınarak birlikte düşünülmeli. Bu çeşitliliğin hemen her ülkede değişik örneklerle karşımıza çıkması ise bu sinemaların toplumsal-siyasal arka plânını ve küresel eğilimlerle paralelliklerini dikkate almak gerektiğini gösteriyor.

Son bir nokta ise sinemanın adlandırılması ameliyesinde aynı zamanda günümüz sinemacılarında da çoğu zaman ilginç biçimlerde karşımıza çıkan narsistik-atomik benliğin dikkate alınması gerektiği. Tüm sanatlarda olduğu gibi burada da bir kutsama eyleminin kişinin-yönetmenin kendine yönelttiği biçimi olarak sinemanın ulusal kimliklerin veya sığ psikolojik analizlerin dışında daha geniş plân toplumsal değişimlerle bağlantılı bir doğası bulunduğunu anlamak gerekiyor. Sinemanın gizemli kutsal bir yol veya kendini haklılaştırmanın bir diğer yolu olarak kolektif kimlikler altında düşünülmesi sanatın geniş toplumsal süreçlerle anlamının kurulmasını çoğu zaman imkânsızlaştırır.

2 Bu sorunuz da zannederseniz yukarıda kısaca çizmeye çalıştığım çerçevede ele alınabilir. Bu tür bir tartışmanın metafizik imalarını da düşününce, bunun bitmeyecek bir tartışma olarak kalacağı aşikâr. Elbette her sanat eseri içinde üretildiği toplumun dil, sembol, doğal ve toplumsal hayat ortamı içinde üretilir ve onların izlerini taşır. Ancak bence işlevsel olmamakla beraber diğer tüm ülkeler için olduğu gibi Türkiye’de üretilen sinemayı Türkçe yapılan -veya diğer ülkelerde Fransızca, Hintçe, Korece yapılan- sinema olarak anlamaya çalışmayı daha zihin açıcı buluyorum. Aksini iddia edene de herhangi bir karşı fikrim yok. Bu anlamda Türk kavramı da Fransız veya İsveçli ne kadar handikap barındırıyor

Özgürleştirici bir sanat sıradanlığın ardına gizlenmiş sıra dışılığı veya olağanüstülük adının arkasında kalmış bir sıradanlığı açık ettiği sürece insanların ilgisini çekmeye devam edecek.

o kadar handikap barındırıyor. Her insan eyleminde olduğu gibi sinemada da üreticilerin refleksif biçimde ürettikleriyle yüzleşmelerinin özgürleştirici bir adım olduğuna inanıyorum.

3 Bu soru da, daha geniş bağlamda düşünüldüğünde, bir şeyi adlandırmanın, toplumsal ve siyasal bir müzakerenin açık veya gizli biçimde etkisini taşıdığını gösterir. Özgürleştirici bir sanat sıradanlığın ardına gizlenmiş sıra dışılığı veya olağanüstülük adının arkasında kalmış bir sıradanlığı açık ettiği sürece insanların ilgisini çekmeye devam edecek gibime geliyor. Coğrafi referanslar, kolektif kültürel adlandırmalar yahut kimliğin inşa edilmiş doğası sinemayı tanımanın diğer yollarıdır. Sorun, bu eylemlerimizin içereceği kritik bakış açısının psikolojik derinlik analizlerinin aşırılığı veya gizemleştirerek kutsallaştırma etkilerinden ne kadar uzak kalabileceği ve sinemayı diğer boyutlarıyla anlayabileceğidir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

**“TANIMLAMALAR,
MEVCUT GERÇEĞE GÖRE
YAPILMALI; KENDİ
BAKIŞIMIZA, İSTEKLERİMİZE,
ÖZLEMLERİMİZE GÖRE DEĞİL.”**

KAZIM ÖZ*

TÜRKİYE ÇOK ULUSLU, ÇOK DİLLİ, ÇOK İNANÇLI BİR COĞRAFYA. BU YÜZDEN TÜRKİYE SİNEMASI TANIMI EN AZINDAN, TÜRK SİNEMASI OLARAK TANIMLAMAKTAN DAHA DEMOKRATİK. ANCAK BU TANIMLAMA DA BİR ULUS-DEVLET YAKLAŞIMI MI ACABA DİYE DÜŞÜNÜYORUM.

* Yönetmen

1 Sadece sinema açısından değil insanlığın daha mutlu ve huzurlu bir hayat yaşayabilmesi için ulus-devlet gerçeğinin aşılması gerektiğine inanıyorum. Bu belki tarihsel bir gereklilikti ancak bu gereklilik aynı zamanda insanlığın başına bela olmuş bir gerçeklik hâline gelmiş durumdadır. Dünyayı sınırlara bölen, milliyetçilik temelli iktidarlara dolduran, bir karış toprak için sınırsızca kan dökebilen bir ulus-devlet dünyasında yaşıyoruz. Doğal olarak sinema da dâhil her şey bu gerçeğin gölgesinde kategorize olmaktadır. Ben kategorizasyonun ulus-devlet temelli değil, ulus, kültür, coğrafya, tür vb. temelli yapılması taraftarıyım.

2 Türkiye'deki diğer tüm ulus ve etnisiteleri "Türk" kavramı altında toplamak zaten kendi başına bir handikap. Milliyetçi ve şovenist bir yaklaşım bence. Tabii ki Türk Sineması da var. Ancak bu diğer ulus ve etnisite temelli sinemaları yok sayan veya asimile etmeyi amaçlayan bir kategorizasyon ise kabul etmek imkânsızdır. Türkiye çok uluslu, çok dilli, çok inançlı bir coğrafyadır. Tanımlamalar da buna göre olmalıdır. Aksi yaklaşımlar zarar veriyor bence.

3 "Türk sineması" olarak tanımlamaktan daha demokratiktir en azından. Eğer Türkiye'yi bir coğrafi tanımlama olarak kullanırsak tabii. Çünkü bu coğrafyanın içinde yukarıda bahsettiğim gibi başka halklar da yaşamaktadır. Ancak bu tanımlama da bir ulus-devlet yaklaşımı mı acaba diye düşünüyorum. Şu örnek bir handikapı gösterebilir: Hakkari'de geçen bir



Tabii ki Türk sineması da var. Ancak bu diğer ulus ve etnisite temelli sinemaları yok sayan bir kategorizasyon ise kabul etmek imkânsızdır.

hikâye ile Duhok'ta geçen bir hikâye arasında dil, coğrafya, kültür vb. açıdan bir farklılık çok olmayacağına göre biz Duhok'ta çekilen bir filme de mi Türkiye sineması diyeceğiz? Cevabımız hayır olduğuna göre bu durum örneğin bir "Kürt sineması" tanımlamasını gerekli kılmıyor mu? Yani özce bunu belirtebilirim: Tanımlamalar, mevcut gerçeğe göre yapılmalıdır; kendi bakışımıza, isteklerimize, özlemlerimize göre değil. Eğer Hemşinler Hemşince filmler, öyküler vb. çekmeye başlarsa ve bu nicelik olarak bir birikime yol açarsa biz doğal olarak ona "Hemşin sineması" diyeceğiz. Türkiye'de yapılmış Hemşin sineması ya da da Türkiye sineması içinde Hemşin sineması.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“SİNEMA BİR MEDYUM OLARAK BAŞLANGICINDAN BERİ ULUSAŞIRI...”

CANAN BALAN*

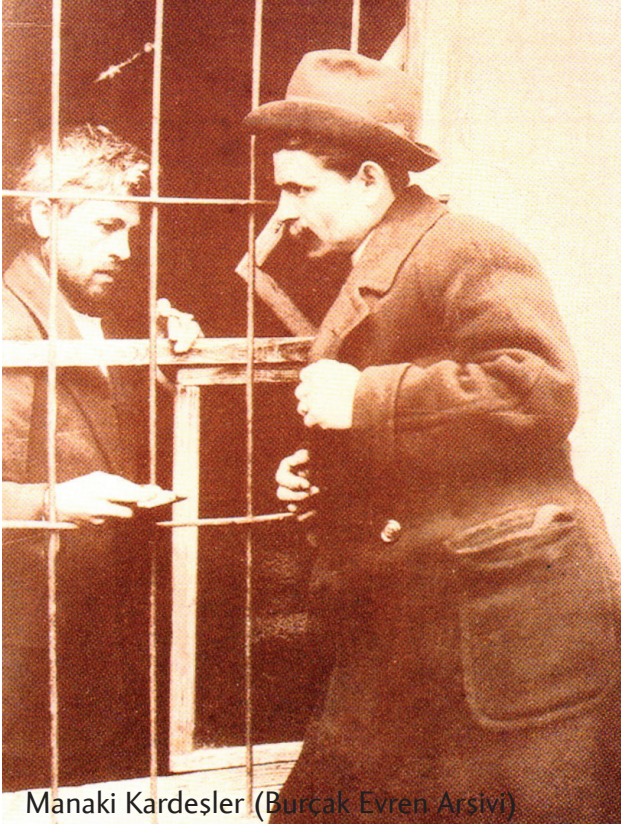
“TÜRKİYE SİNEMASI” KATEGORİZASYONUNU YETERLİ BULMUYORUM. TÜRK/TÜRKİYE SİNEMASI OLARAK ADLANDIRDIĞIMIZ KÜLTÜR İÇİN İSTANBUL SİNEMASI DEMEK KISMEN DAHA MANTIKLI GELİYOR.

* İstanbul Şehir Üniversitesi İletişim Fakültesi Öğretim Görevlisi.

1 Sinema bir medyum olarak başlangıcından beri uluslararası aslında... Farklı ülkelerden ithal optik mekanizmaların bir araya getirilmesiyle beraber Fransa ve Amerika'da birbirinden bağımsız ama eş zamanlı olarak icat ediliyor ve dünyaya buralardan yayılıyor. Sonradan farklı kültürlerden estetik eklemeler alıyorsa da doğası itibarıyla uluslararası. Erken dönem sinema araştırmalarından da öğrendiğimiz kadarıyla örneğin bir David W. Griffith filmi Sovyetler Birliği'nde farklı, Çin'de farklı, Osmanlı İmparatorluğu'nda farklı alımlanmış. Bu farklı alımlamalar bu ülkelerin kendi görsel sanat kültürleriyle harmanlanınca da evrensel bir sinema deneyiminden ya da evrensel bir sinema kültüründen bahsedemiyoruz. Ancak saydığım nedenlerden ötürü milletlerin kendilerine özgü diyebileceğimiz kadar otantik sinema kültürlerinden bahsetmek de çok sağlıklı değil. Ulusal film endüstrilerinin yapısından bahsedebiliriz belki. Her ülkenin belirli bir bütçesi, film dağıtım mekanizması ya da sansür politikası var, ancak bunun ne kadar otantik bir kültürel estetik yarattığı tartışmalı.



Ulusal sinema kavramı son yirmi yıldır film araştırmacılarınca yoğun bir şekilde sorgulanıyor: Dina Iordanova, Tom Gunning, Richard Abel, Chris Berry, John Caughie, Hamid Naficy, Mette Hjort, Andre Higson gibi isimler bu araştırmacıların sadece birkaçı. Benedict Anderson'ın "hayali cemaatler" kavramından yola çıkarak millet anlayışının bir mit olduğu düşüncesiyle ulusal yerine uluslararası sinema terimini öneriyor bu isimler.



Manaki Kardeşler (Burçak Evren Arşivi)

Ulusaşırı demişken, örneğin Türkiye’de de endüstrinin ilk dönemlerinde Romanya uyruklu yönetmenlerin, Ermeni ve Rum oyuncuların, görüntü yönetmenlerinin büyük rol oynadığını biliyoruz. Sonraki dönemde sesçilerin ya da farklı sinema emekçilerinin etnik çeşitlilik gösterdiğini de biliyoruz.

2

Bütün bir endüstriyi tek başına Türk sineması olarak adlandırmanın handikapları var. Endüstriyi bir kenara bırakalım, bir tek film için dahi farklı etnik kimliklerden emekçiler çalışıyor. O nedenle sadece yönetmenin kimliği üzerinden bütün bir filmi bir ulusa mal etmek de gerçeği yeterince yansıtmıyor. Ayrıca

dil bağlamında düşünürsek, bugün Kürtçe filmlerin de yapılabildiği bir endüstri var ve bunu Türk olarak kategorize etmek dışlayıcı ya da asimile edici olma risklerini barındırıyor. Endüstriden vazgeçip estetik açıdan bakacak olursak “Türk filmi estetiği” ne kadar bütünlüklü diye de sorabiliriz. Halit Refiğ, Metin Erksan ve Lütfi Akad’ın öncülüğünü yaptığı “ulusal sinema”dan mı, yoksa zamanında onlarla da beraber çalışmış Yılmaz Güney’den mi, Hint, Mısır ve Amerikan filmlerinin yeniden yapımlarından mı yoksa Yeşilçam melodramlarından mı bahsediyoruz bu tür bir estetik için?

3

Türkiye’de sinemanın başlangıç mitlerini araştırdığımızda en karmaşık sorunlardan biri bu coğrafya ve milli kimlik konusundan çıkıyor. “İlk Türk filmi” olarak kabul edilen *Ayastefanos’taki Rus Abidesinin Yıkılışı*’nın elimizde ne bir kopyası ne bu filmde bir fotoğraf ne de filmin yapılmış olduğuna dair resmi bir kayıt var örneğin. Ancak yapım tarihi 1914 olduğu düşünülen bu filmde de önce, Manaki Kardeşler’in 1905 itibarıyla dönemin Osmanlı coğrafyası içinde yapmış olduğu kırka yakın filmin kopyaları Üsküp’teki sinematekte saklanıyor (bunların bir kısmı için arşivlere gitmeye gerek yok, youtube’dan da bulunabiliyor). Aralarında Jön Türkler’den Hürriyet’in ilânına, Sultan Reşad’ın Manastır ve Selanik’i ziyaretinden Makedonya’daki isyanların bastırılışına kadar Osmanlı ve Balkanlar tarihi araştır-

macılarını yakından ilgilendiren kayıtlar da var. Peki bu filmleri Türk sineması ya da Türkiye sineması çerçevesinde değerlendirebilir miyiz? Bence hayır, yine uluslararası bir yapısı var bu filmlerin. Kaldı ki Manaki Kardeşler zaten şu an Balkanlardaki pek çok ülke tarafından da paylaşılıyorlar. Tıpkı Karagöz'ün Türkler tarafından Türk, Yunanlılar tarafından Yunanlı olduğunun iddia edilmesi gibi Manaki Kardeşler'i de Sırbistan, Yunanistan, Makedonya ve Romanya ayrı ayrı sahipleniyor. Etnik kökenleri Ulah (Vlah) olan kardeşler bugünkü Yunanistan sınırları içinde Osmanlı vatandaşı olarak doğmuşlar, bir Romen okulunda okumuş ve öğretmenlik yapmışlar. Filmlerini günümüz Makedonyası'nda (Manastır) çekmişler ve biri Yugoslav diğeri Yunan vatandaşı olarak vefat etmiş. Sinemanın başlangıcı da böyle bir zamana denk geliyor; ulus devletlerin henüz doğduğu ya da yeniden şekillendiği bir dönem olan on dokuzuncu yüzyıl sonuna...

Coğrafya meselesine geri dönecek olursak, "Türkiye sineması" kategorizasyonunu da yeterli bulmuyorum ve bunun sebebi sadece uluslararası sinemanın film araştırmaları adına daha doğru ve güncel bir tanımlama olması değil. Türk/Türkiye sineması olarak adlandırdığımız sinematik kültür için İstanbul sineması demek kısmen daha mantıklı geliyor bana. Filmlerin önemli bir çoğunluğu İstanbul'da geçiyor ve/veya İstanbullu ya da İstanbul'la bir şekilde başa çıkmaya çalışan karakterlerin öykülerini anlatıyor.

Ulusal sinema kavramı son yirmi yıldır film araştırmacılarınca sorgulanıyor. 'Hayali cemaatler' kavramından yola çıkarak millet anlayışının bir mit olduğu düşüncesiyle ulusal yerine uluslararası sinema terimi öneriliyor.

İstanbul dışında geçen film sayısı tek başına İstanbul'da geçen film sayısından muhtemelen çok daha az. İstanbul dışında çekilmişler de zaten yine büyük ihtimalle post-produksiyon ya da sermayenin kaynağı açısından İstanbul'dan besleniyor filmler. Keza dağıtım anlamında da öyle. "Türkiye sineması"ndan bahsedebilmemiz için tabii sadece coğrafi değil temsil açısından da farklılaştırılması/çoğaltılması gereken etnik, kültürel ve dini kimlik meseleleri var.

Tabii şunu da göz önünde bulundurmalı: Ne kadar indirgemeci, dolayısıyla eleştirel bir bakışla açıkları kolayca bulunabilecek tarafları olsa da ülkelerin kendi endüstrileri ya da sinemasal geleneklerini genellemek sinema eğitimi açısından kolaylıklar taşıyor. Yeşilçam, Fransız Yeni Dalga, İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Bolivud ya da klâsik Hollywood gibi tabirler bu sinematik gelenekleri öğrenebilmemizi sağlıyor. Sanıyorum asıl hassas konu, didaktizmden ve büyük genellemelerden mümkün merteye uzak durup sadece coğrafi ve estetik değil tarihsel dönem açısından da tekilleştirmede, belirginleştirmede bulunabilmekten geçiyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“EMPATİ YETENEĞİMİZİ KAYBETTİK.”

HÜSEYİN KARABEY*

TOPLUM OLARAK YÜZLEŞTİĞİMİZ YOK SAYMA VE İNKÂR ETME
POLİTİKASINA VERECEĞİMİZ KALICI CEVAPLAR SONRASI YERİNE
OTURACAK TEMEL BİR KİMLİK SORUNUNDAN BAHSETMEKTEYİZ.

* Yönetmen

1 Sinemadaki bütün kategorizasyon işlemleri iki grup tarafından yapılır: yapımcılar ya da akademisyenler.

Filmciler ya da seyirciler bu tanımlamaları yapmazlar. Siz bir sinemacı olarak bana bu soruyu sorunca tabii ki bana yetersiz ve anlamsız geliyor. Bir şeyi tanımlayarak onu kontrol etmeye başlıyorsunuz. Bu Türk filmidir ya da değildir dersiniz (ardından da ben yerli filmden hoşlanmıyorum dersiniz) meselâ. Hâlbuki bunu yapan hangi kategoriye girecek diye düşünmez, o sadece işini tamamlamaya çalışır. Daha sonraki süreçler onu tanımlamaya başlar; meselâ festival yönetmelikleri ya da akademisyenlerin tanımlamaları gibi. Biz sinema yapan insanlar her şeyi etiketlemeye ve tanımlamaya karşı olsak bile bu süreç ekonomik dinamiklerinden dolayı gerçekleşecektir. Aksi takdirde yapımcılar filmlerini satarken oluşturacakları reklâm ve pazarlama stratejilerini belirleyemez. Akademisyenler de bir şeyi analiz etmek ve bu analizin sonucunda bir tanımlamaya ulaşmak istediklerinden ben istemesem ya da onaylamasam da filmime bir menşe ya da tür damgasını yapıstırırlar.

2 Bu sıfat tabii ki benim açımdan biraz eksik kalıyor. Bakın bu sıfat tanımlaması şu anda sinemanın sorunu değildir. Türkiye'nin cumhuriyet sonrası uygulamaya çalıştığı bir projenin artık işlememesinden kaynaklanan ve herkesi ilgilendiren bir sorundur. Dolayısıyla sinemacılar da bu ülkede yaşayan bireyler olduğu için onları da etkilemektedir. Aynı



bir Kürt ses sanatçısı, Kürt bilim insanı, Kürt politikacı gibi. Yani toplum olarak şu anda yüzleştiğimiz yok sayma ve inkâr politikasına vereceğimiz kalıcı cevaplar sonrası yerine oturacak temel bir kimlik sorunundan bahsetmekteyiz.

3 Bu meseleye dair soruların bile -ne kadar nazik ve entelektüel bir inceliğe sahip gibi görünseler de- öteki olmanın nasıl bir duygu olduğunu anlamayı içinde barındırmamaya devam ettiği inancındayım.

Sizin can ciğer dostunuz, kardeşiniz ve aynı toprakları paylaşan komşularınız ismini değiştirmek istiyorsa bunu onlara çok görmeyin.

İlk olarak şu söyleniyor aslında: “Türkiye sineması demek doğru mu ya da yeterli mi? Yani ‘Türkiye’ sonuçta coğrafi bir isimdir, Türk sineması demek yerine Türkiye sineması deyince sorun çözülüyor mu?” diyerek, ötekinin makul uzlaşma girişimiyle soruna onun gözünden bakılmadığı için haftıfıten dalga geçiliyor. Türk sineması demek neden bu kadar koyuyor deniliyor aslında!

Sorunun “veya” diye başlayan ikinci kısmına benzer sorular da bahsettiğim imaları barındırabilir. Burada ezen ulusun ilerici aydınları, ezilenlerin kendilerine empati kurmasını istiyor. “Yahu kardeş biz ırkçı değiliz; buradaki “Türk” kavramının/sıfatının belirli bir tarihsel söylem içerisinde kurulmuşluğu/icat edilmişliği göz önüne alınamaz mı? Bu “Türk kavramının/sıfatının yerine illâ başka bir isim mi bulmamız lâzım!” imasıyla kendi yaşamlarından ve rutinlerinden ödün vermek istemiyorlar.

Şimdi sizin derginizin ismi *Hayal Perdesi*. Bu isim sizi tanımlıyor. Siz bunu deklare ettiğinizden dolayı size bu isimle hitap etmemiz gerekiyor. “Kardeş size kısaca hayalperest desek olmuyor mu? Niye illâ bu *Hayal Perdesi* isminde diretiyorsunuz?” demek gibi bir şey bu.

Empati yeteneğimizi kaybettik... Bana on yaşıma kadar mahallede herkes “yumurcak” derdi ve ben bu isimden nefret ederdim. Çünkü o dönemlerde Türk sinemasında bir çocuk yıldıza benzediğinden bu ismi takmışlardı bana ve sadece ismi değil karakteri de benzetmeye çalışırlardı. Çocukken sinir olmama rağmen bu isme karşı koyamamıştım. On yaşıma bastığımda yeni bir eve ve yeni bir çevreye taşındık. Ailemdeki herkese bir daha bana asla “yumurcak” diye hitap etmemelerini çok net bir şekilde deklare ettim. Ailem “Hüseyin” isminin kendisinin “yumurcak” sıfatı/ismi kadar sempatik olmamasına rağmen isteğimden dolayı saygı gösterdiler ve bir daha beni o isimle çağırmadılar. Yeni çevrem de diğer ismi daha önce duymadığı için beni hep Hüseyin olarak çağırdı.

Evet, biraz çocuksu bir tanımlama oldu, ama ne olur eğer sizin can ciğer dostunuz, kardeşiniz ve aynı toprakları paylaşan komşularınız ismini değiştirmek istiyorsa bunu onlara çok görmeyin.

İkna olmasanız bile sadece onlar istiyor diye bu isteğe saygı gösterin. İnanın sizin çocuklarınız bunu bir sorun olarak bile görmeyecekler. Bizim oralarda Elma’ya Elma deniyor.

KÖPRÜDE BULUŞMALAR MEETINGS ON THE BRIDGE

SON 15 GÜN!

Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin "Köprüde Buluşmalar Platformu" kapsamında bu yıl dördüncüsünü düzenleyeceği "Film Geliştirme Atölyesi"ne son başvuru tarihi yaklaşıyor!

31 Ocak 2011 tarihine kadar kabul edilecek başvurular arasından seçilen projeler, aralarında Rotterdam Film Festivali, Eurimages, Arte, Fortissimo, Binger Lab'in de bulunduğu uluslararası filmciler, film festivali ve kurum temsilcileri ile görüşecekler. Görüşmelerin ardından seçilecek iki projeye TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 10.000 dolarlık Destek Ödülü, Melodika'nın 25.000 TL değerinde Post Prodüksiyon Destek ödülü ve CNC'nin 10.000 avroluk Destek Ödülü verilecek.

2008'de ödül alan Belma Baş'ın "Zefir" adlı projesinin yapımı 2010 yılında tamamlandı ve film 51. Selanik Film Festivali'nde Artistik Başarı ödülünü, 15. Kerala Uluslararası Film Festivali'nde de En İyi İlk Film dalında Rajata Chakoram (Gümüş Kukal) ödülünü kazandı."Zefir" festival turuna devam ediyor.

Projelerinizi bekliyoruz!

Başvuru formunu ve yönetmeliği <http://www.iksv.org/film> adresinden indirebilirsiniz.

Ayrıntılı bilgi için: onthethebridge@iksv.org



30. ULUSLARARASI
İSTANBUL
FİLM FESTİVALİ
2-17 NİSAN 2011

DOSYA

**“TÜRKİYE SİNEMASI,
TÜRK SİNEMASI
İBARESİNİN TAŞIDIĞI TÜM
HANDİKAPLARI TAŞIR.”**

ALİ ASLAN*

“TÜRK” İBARESİ TOPLUMSAL ALANDAKİ DİĞER TÜM ANAHTAR KAVRAMLAR GİBİ “BOŞ” BİR KAVRAMDIR. SÜREKLİ İNŞA EDİLMEK ZORUNDADIR.

* Delaware Üniversitesi Siyaset Bilimi Doktora Öğrencisi

1

Sinemanın belli ulus-devlet şablon ve kimlikleri içerisinde kategorize edilmesi günümüz şartlarında kaçınılmazdır. Bunun ana nedeni, ulus-

devletin insan topluluklarını kategorize etme noktasında günümüzün hegemonik dili olmasıdır. Hegemonik olması elbette yeterli olduğunu göstermemektedir. Ulus-devlet merkezli bir kategorizasyonun yeterliliği sorgulanmalıdır.

Ulus-devlet merkezli uluslararası düzen modernitenin bir ürünüdür. Modern öncesinin hiyerarşik, fakat kültürel farklılıklara saygılı uluslararası yapısı, modernite ile birlikte yerini, toplumlar arasında yatay bir ilişkinin hâkim olduğu, fakat kültürel farklılıkları düzleyen bir uluslararası düzene bırakmıştır. Böylece bu sisteme dâhil olan tüm toplumlar, her ne kadar farklı ulus-devletlere bölünmüş olsalar da, modernleşme süreçleriyle modernitenin öngördüğü insan ve toplum modelini az ya da çok kabul etmiş ya da etmek zorunda bırakılmışlardır.

Modernite, kadim toplumsal felsefeler gibi, bir evrensellik iddiası taşımaktadır. Aynı zamanda kendi insan ve toplum modelinin tüm küreye hâkim olmasını, küreselleşmesini de ister. Bu arzu sonuç vermiş, modern yapılar zamanla Avrupa dışına taşıp küreselleşerek günümüzde tüm insanlığın ortak zemini hâline gelmiştir. Ulus-devletler de dâhil toplumların kendilerini diğerlerinden ayırtmak için ürettiği hemen hemen her şey bu ortak zemin üzerinde gerçekleşmektedir.



Hâliyle insanlığın ulus-devletlere ayrılmış olması belli bir açıdan yapay ve anlamsız bir durumdur. Son kertede modern bir Türk'ü, modern bir Fransız'dan ayıran şey, taşıdığı pasaporttan başka bir şey değildir.

Anlamlı bir ayırım ancak varoluşsal problemlere farklı dünya görüşleri içerisinde farklı cevapların verilmesiyle ortaya çıkar. Bu zaman ve mekân algısı, insan-insan, insan-doğa ve insan-Tanrı ilişkilerinin doğasına yönelik kendine has bir duruşa sahip olmakla mümkündür. Meselâ İran Sineması'nı farklı kılan unsur, modern dünyayla arasına koymuş olduğu mesafenin imkânlarını kullanmasıdır. Elbette modernlik zemininde de sinema dili ve varoluşsal sorulara verilen cevaplar açısından önemli farklılıklar ortaya çıkmamış değildir. Bunun en iyi örneği modernliğin iki

merkezini teşkil eden Amerika ve Avrupa'nın ürettiği sinemalar -Hollywood ve Avrupa sineması- arasındaki fark ve gerilimdir. Ama unutulmamalıdır ki Amerika ile Avrupa arasındaki mücadele, siyasi olmanın ötesinde felsefi ve kültürelidir. Yani siyasi zeminin, ulus-devletin yaratabileceği farkın ötesinde bir farktır.

Ayrıca birbiriyle ilişkisi olmayan sinema eserlerini aynı ulusal mekânda yapmış olmalarından dolayı tek bir çatı altında toplamak ve adlandırmak da pek anlamlı gözükmemektedir. Toplumların kültürel açıdan, ulus-devletlerin koyduğu zaman ve mekân sınırlamalarını aşan, tarihten gelen medeniyet ve kültür yapıları üzerinde oturmaları; yine aynı şekilde küreselleşmeyle birlikte ulus-devletlerin kendi mekân ve zamanlarını dış müdahalelere karşı korumakta yaşadıkları zorluklar sebebiyle sinema eserleri, kendi ulusal sınırları içerisinde yapılan diğer sinema eserlerinden ziyade ulusal sınırların dışındaki sinema eserleriyle ortak bir dile sahip olabilir.

2

Meselenin birkaç boyutu var. Ulusal kimlikler modernite zeminine yaslandığından, aslında tüm ulusal kimlikler, özünde aynı kimliği, küreselleşmiş modern birey ve toplumu imlemektedir. Hâliyle ulusal kimlikler arasındaki fark şekilseldir. Modern ve günümüzün postmodern dünyasında, şekli farklılıkların bu kadar şiddetli bir şekilde vurgulanması ve estetize edilmesinin önemli sebeplerinden birisi, özünde hiçbir şey ve hiçbir kimsenin birbirinden farklı ol(a)mamasıdır. Bu açıdan ba-

kıldığında da ulusal bir kimlik olarak "Türk" kavramı, zihinde pek fazla bir şey uyandırmamaktadır. Kendi dışında bir şeylere atıfla anlam kazanması nedeniyle derinlikten yoksun, tanımlanmayı ve anlamlandırılmayı bekleyen bir kavramdır. Meselâ tüm dini ve felsefi dayanaklar bir kenara bırakıldığında, bir Türk'ün sosyal gerçekliği nasıl algıladığına dair bir cevap verilebilir mi?

Devam edecek olursak "Türk" ibaresi, toplumsal alandaki diğer tüm anahtar kavramlar gibi "boş" bir kavramdır. Verili değil, sürekli inşa edilmek zorunda olan bir kavramdır. Farklı toplumsal kesimler bu kavramı "doldurmak", yani kendi istedikleri gibi tanımlamak için mücadele verir. Her ne kadar tanımlamalar arasında iç içe geçişler olsa da, bazılarının göre "Türk", ağırlıklı olarak, seküler-milliyetçi bir kimliği, diğerlerine göre etnik bir kimliği, başkalarına göre ise dindar-muhafazakâr bir kimliği temsil etmektedir. Hâliyle "Türk sineması" derken burada hangi "Türk"ten bahsettiğimiz önem arz etmektedir. İbare aynı olsa da, "Türk sineması"nın anlamı ve içeriği kişiden kişiye farklılık arz etmektedir. Bu sebeple de "Türk sineması" ifadesi bir olguyu veya anlamı temsil edememekte ve bu kavram etrafında yaşanan tartışmalar da toplumda yaşanan kimlik krizi ve kafa karışıklığını yansıtmaktadır.

Yine "Türk" kavramı etnik vurgusu nedeniyle etnik çeşitliliğe sahip olan Türkiye'de, özellikle etnik kökeni Türk olmayanların, dışlandıklarını ve tahakküm altında tutulduklarını hissetmelerine sebep olmaktadır.

Bu durumda “Türk” kavramının, ulusal sınırlar içerisinde yaşayan herkesi kapsayamadığı ve anlamlı bir aidiyet hissi uyandıramadığı görülmektedir. Siyasi arenaya baktığımızda “Kürt sorunu” etrafında yapılan tartışmalarda bu kendini açık bir şekilde hissettirmektedir. Bunun sinema alanındaki yansımaları, doğal olarak “Kürt sineması” ibaresinin giderek yaygınlık kazanmasıdır.

Sonuç olarak bir yanda “Türk” ibaresinin derinlikten yoksunluğu sözkonusuyken diğer tarafta hem “Türk” kimliği üzerindeki keskin anlaşmazlık hem de “Türk” ibaresinin etnik dışlayıcılığı nedeniyle ulusal alanda yapılan sinemaya tek bir isim vermenin zorluğu ortadır. Bu başka kavramlar için de geçerlidir. Bu durumda yapılması gereken, tek bir ibare dayatmaktan vazgeçmek ve belli bir pozisyonu yansıtan çoğul ibarelere kucak açmak olabilir. Bu şekilde içerikte yaşanan anlaşmazlık, adlandırma alanında somutluk kazanır ve temsil gücü daha yüksek ibarelere sahip olabiliriz.

3

“Türkiye sineması” ibaresi “Türk sineması” ibaresinin taşıdığı tüm handikapları taşımaktadır: Ülkede yaşanan kimlik krizi, “Türkiye” ibaresinin içerisinde hâlâ bir etnik gruba atfın olması ve yapay bir kavram olması dolayısıyla yeterli değildir.

Coğrafya, tarih, kültür ve toplum arasındaki ilişkiyi daha farklı bir ontolojik bakış açısından hareketle ele aldığımızda Türkiye, bir “mekân” olduğu kadar bir “zaman”dır da. Daha doğru bir ifadeyle egemen bir sosyal varlık olarak “Türkiye”, bu iki boyuta aynı anda sahip ol-

“Türk sineması”, “Türkiye sineması” etrafında dönen tartışmaların odağında Türkiye’de nasıl bir sinema yapılması gerektiği konusunda yaşanan keskin anlaşmazlık bulunmaktadır.

makla bir varlık bulur. Belli zaman kurguları, belli mekân kurgularıyla eşleşerek anlamlı bir bütünlük oluşturur. Bu iki boyut birbirinin alternatifi değildir. Daha da önemlisi, her egemen devlet gibi Türkiye’nin de “mekân”ı ve “zaman”ı konusunda toplumsal uzlaşmazlık olacaktır. Toplumun farklı kesimleri mekân ve zaman üzerine alternatif kurgulamalar yapmak kaydıyla “Türkiye”yi kendi imajlarına göre inşa etmek isteyeceklerdir. Bu açıdan popüler düzeyde üretilen sinema eserleri de, bu sinema eserlerinin toptan nasıl adlandırılacağı da, diğer toplumsal pratikler gibi bu kurgulamaların yapılmasında büyük rol oynar.

Sonuç olarak tüm bu tartışmalar, belli bir ibarenin verili bir olguyu yeterince temsil edip edememe meselesini tartışmaya açtığı kadar, bir ibarenin temsil etmeye çalıştığı olguyu nasıl kurguladığı ve şekillendirdiği sorusuna odaklanmamız gerektiğine de işaret etmektedir. “Türk sineması”, “Türkiye sineması” vs. gibi ibareler etrafında dönen tartışmaların odağında, aslında Türkiye’de nasıl bir sinema yapılması gerektiği konusunda yaşanan keskin anlaşmazlık bulunmaktadır. Ulusal alanda yapılan sinemayı temsil etmesi için önerilecek her ibare, temsil kriziyle boğuşmak zorunda kalacaktır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“ÜLKEMİZDEKİ SİNEMANIN UFKU ANADOLU COĞRAFYASINDAN İBARET OLAMAZ.”

CİHAT ARINÇ*

TÜRKİYE’NİN SİYASİ COĞRAFYASI BÜYÜK ÖLÇÜDE MİSAK-I MİLLİ KARARLARIYLA ŞEKİLLENMİŞ OLSA DA, TARİHİ COĞRAFYASI BUGÜNKÜ SİYASİ COĞRAFYASINDAN ÇOK DAHA GENİŞTİR. TÜRKİYE TOPLUMUNUN BALKANLARLA, KAFKASLARLA VE MEZOPOTAMYA HAVZASIYLA TARİHİN DERİNLİKLERİNE UZANAN AKRABALIK BAĞLARI VARDIR.

* Londra Üniversitesi, Goldsmiths Koleji, Görsel Kültürler Bölümü Doktora Öğrencisi

1 Böyle bir soruya cevap verebilmek için önce bir başka soru sormamız gerekir: Meselâ bir filme “Türk filmi” dediğimizde neyi kastediyoruz? Hem anne hem baba tarafından Türk bir yönetmenin çektiği bir filmi mi, Türk yapımcılar eliyle üretilmiş bir filmi mi, sponsorları Türk olan bir filmi mi, Türkiye Cumhuriyeti devletinin Kültür Bakanlığı’ndan destek almış bir filmi mi, Türk oyuncuların oynadığı bir filmi mi, senaryosu Türkçe olan bir filmi mi, konusu bir şekilde Türk kültürüyle yahut tarihiyle ilişki içerisindeki bir filmi mi yoksa sahneleri Türkiye’de çekilmiş bir filmi mi? Bir sinema eserini Türk filmi olarak nitelendirebilmemiz için bu saydıklarımızdan hangilerinin yahut en az kaçının, yan yana gelmesi yeterli olur? Birkaç on yıl önce sinema araştırmacıları bir filmi belli bir ülkenin sinema külliyatına ait bir eser olarak nitelendirmeyi büyük bir sorun olarak görmüyordu. Bunun sebebi sadece teorik seviyede post-modern düşüncenin bugünkü kadar baskın olmayışı değildi, fakat pratikte de yukarıda saydığımız bütün bu kategoriler çoğunlukla aynı ülke içerisinde keşilebiliyordu. Bugünkü durum ise böyle değil; bir filmin üretim sürecini belirleyen faktörler artık önceki dönemlerden çok daha heterojen ve sofistike bir görünüm arz ediyor: Anne ve babası farklı ülkelerde doğmuş, kendisi ise bir başka üçüncü ülkede dünyaya gelmiş çok-kimlikli ve çok-dilli *melez* bir yönetmenin, dördüncü bir ülkeden bir yapımcıyla ve ulusötesi şirketlerden -yahut birden fazla ulus-devletin kültür bakanlıklarından- aldığı



mali destekle, içinde doğmadığı yabancı bir memlekette, o memleketten ve başka memleketlerden farklı etnik kökenlere sahip oyuncularla ve set ekibiyle çektiği çok-dilli bir senaryoya dayalı bir film, herhangi bir ulus-devletin sınırlarına indirgenerek sınıflandırılabilir mi? Tabii ki hayır. Dolayısıyla ben bu soruya kabaca şöyle bir karşılık vereyim: Bir sinema filminin kıta, coğrafi bölge yahut ülke adlarıyla nitelendirilmesinde yahut sınıflandırılmasında -bu kategorileri mutlaklaştırmamak kaydıyla- bir sakınca görmüyorum, fakat tek bir ülke adına in-

dirgenmesinde en azından bugün üretilen birçok eser açısından bariz bir yetersizlik görüyorum. Sadece coğrafi referans değil, etnik referanslar da bir sinemayı tanımlamak için pekâlâ yeni kategoriler sunabilir. Diaspora sinemaları buna örnektir. Bu sebeple, tireli kimliklere sahip bir film birkaç ülkenin yahut birden fazla etnik kültürün sinema kulliyatlarının bir parçası olabilir. Bugünün dünyasında ülkeler ve kültürler arasındaki “ortak kültürel miras” gün geçtikçe artıyor.

2

Bu soruya da bir başka soruyla karşılık vereyim: Türk derken neyi kastediyorsunuz? Etnik bir kimliği mi? Yoksa ulusal bir kimliği mi? Yoksa ulus-devlet paradigmasından bağımsız olarak belli bir halkın adını mı? Bugün biz Cumhuriyet’i kuran zihniyetin ulus-devlet projesi kapsamında “muhayyel bir cemaat” olarak kurguladığı homojen Türklüğü tartışıyoruz, etnik bir kimliği yahut bir halk adını değil. Fakat bazen tartışmalar, sanki bir ırk yahut etnik bir kimlik olarak Türklük diye bir şey gerçekten varmış gibi bir yöne sapaabiliyor. Bu varsayımlar ise resmi ideolojinin kurguladığı ve bugün muteber tarihçiler arasında kabul görmeyen birtakım pozitivist-idealist tarih tezlerinden neşet etmiştir. Hâlbuki Anadolu coğrafyasında yaşayan insanlar yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde yerden soğan gibi bitmiş fertler olmadığı gibi, Türkiye toplumu İskandinav ülkelerinin nüfus yapısına benzer bir şekilde herhangi bir “yalıtılmışlığa” da sahip değildir. Bilâkis bugünkü Anadolu nüfusu önceki çağların halklarının bir devamıdır. Buna ilâveten şunu

da söylemek lâzım ki, Osmanlı devletinin çöküşü esnasında bilhassa Balkanlardan gelen büyük göç dalgalarına maruz kalmış (dahası Osmanlı’daki nüfus ve iskân politikaları dolayısıyla da etnik çeşitliliğin her dönemde had safhada olduğu) bir toprak üzerinde yaşıyoruz. Osmanlı döneminde Avrupalılar çoğu zaman diyar-ı Rum’da yaşayan Müslüman halkları “Türk” diye anıyorlardı. Dolayısıyla Türklük kavramı, dini anlamda bir homojenliği barındırmakla beraber etnik anlamda daha heterojendi. Nitekim din-merkezli bu anlam, 1923’teki nüfus mübadelesinde de faal bir rol oynadı. O hâlde Türklük kavramı, Anadolu topraklarında yaşayan ahaliyi tarif etmek gayesiyle bir nevi kolektif kimliğin ismi olarak icat edildi. Peki isim bir tarafa, bir ülkede yaşayan insanların kolektif kimliğini ne gibi unsurlar belirler? Ortak değerler mi? İrk mi? Din mi? Anayasa mı? Amerikalı dediğinizde bu bir etnik kimliği değil, ama farklı etnik kimlikleri içerebilen *dinamik* bir milli kimliği işaret ediyor. Kaynağı ise anayasaya bağlılık. Britanyalı dediğinizde de yine İngiliz, İskoç, İrlandalı, Gallerli, Hindistanlı, Pakistanlı vb. farklı etnik kimlikleri içeren *dinamik* bir millî kimlikle karşılaşyorsunuz. Fakat Türkiye Cumhuriyeti tarihi boyunca hüküm süren Türk kimliği, Anayasa’ya bağlılık vb. ilkeler etrafında şekillenmemiş, çünkü ahali anayasa yapım süreçlerine müdahil olamamış, esas idare hep askeri erkânın elinde bulunmuş. Dahası, böylesi bir Türk kimliği *statik* ve özcü bir görünüm arz ediyor, zira -bırakınız yeni farklılıklara açık olmayı- ülke nüfusu içerisindeki mevcut farklı-

lıkları dahi kapsayıcı olmayan, etnik kimlikleri tümüyle hariçte bırakan, onların varlığını tanımayı reddeden, onları Türk'ün zıddı -hatta bazen cebr ile ortadan kaldırılması gereken birer "iç" tehdit- olarak konumlandırın, farklı etnik kimliklere mensup vatandaşların yönetime katılma ve siyasi yapıyı biçimlendirme hakkını birçok örnekte görüldüğü üzere keyfi bir biçimde ya sınırlandırın yahut tümüyle ihlâl eden "militarist irade"yi temsil eden, farklı etnik grupların kültürel taleplerini geri çeviren, dahası onlara kendi etnik kültürlerini ve dillerini dahi unutturmayı ve hepsini asimile etmeyi hedefleyen bu militarist iradenin mevcut çoğulluğu tepeden inmece yöntemlerle baskılamasına ve hizaya sokmasına hizmet eden, çatışmacı, baskıcı ve ekseriyetle ırkçı bir anlam taşıyor. Osmanlı devletinin çok-kültürlü mirası üzerine kurulu, etnik bakımdan çeşitlilik gösteren bir nüfus yapısına sahip bir ülkede etnik kimlikleri ve bu kimliklerin bir parçası olan dilleri ve kültür miraslarını dışlayan ve tehdit olarak algılayan bir ulus kimliği inşa edilmiş olması, bugünkü toplumsal çatışmanın en temel kaynağıdır. Ulus-devlet kimliği elbette tüm dünya halkları için başlı başına bir sorundur, ama Türkiye ulus-devletinin bugün "kolektif kimlik" meselesinde yaşadığı sorun her ulus-devletin yaşadığı türden bir sorun da değildir. Burada doğrudan Cumhuriyet'in resmi ideolojisiyle, ulusal kimlik tanımıyla ve düşman algısıyla ilgili daha büyük meseleler var. Bir kere etnik kültürleri içeren ve onların varlığını tanıyan *heterojen* bir Türklük tarifi yerine dışlayıcı ve homojenleştirici bir ulusal

Türk kavramının "tarihi inşası" ne Cumhuriyet elitinin 1930'larda tarihi donduran muhayyilesiyle ne de sonraki dönemlerde güç kazanan diğer milliyetçiliklerin muhayyilesiyle sınırlanabilir. Bugün daha başka bir inşa mümkündür.

kimlik tarifini tedavüle sokmuşsanız ve "Türk kimdir?" sorusunu "Türk, kendini Türk hissedenden herkestir" gibi muğlak ve totolojik bir ifadeyle cevaplıyorsanız, bu durumda kendini Türk hissetmeyen -hatta belki de devletin kararlı bir şekilde uyguladığı asimilasyon siyaseti sebebiyle yaşadığı acı tecrübeler neticesinde bariz bir biçimde dışlandığını ve sindirildiğini düşünen- Türkiyeli bir Kürt yönetmenin filmini Türk sineması olarak nitelendirmek de yaman bir çelişki olacaktır. Bu sebeple, bugünün koşulları göz önüne alındığında Türkiye'de üretilen sinemaya toptancı bir dille Türk sineması demek indirgemeci bir tutum olarak görülebilir. Fakat bunun yerine ne demek lâzım gelir, meselâ "Türkiye sineması" demek daha mı uygundur, bunu daha tafsilatlı bir şekilde tartışmak icap eder.

3

Bilhassa Türkiye gibi bir ülkenin sineması bakımından bu çok mühim bir soru. Zira Cumhuriyet'i kuranların ulus tanımı etrafında öne çıkardığı temel meselelerden ikisi bu soruyla yakından alakalı: Birisi "kültürel mirasın reddi", diğeri "sınırlar" meselesi. Türkiye'nin siyasi coğrafyası büyük ölçüde Misak-ı Milli kararlarıyla şekillenmiş



olsa da, tarihi coğrafyası bugünkü siyasi coğrafyasından çok daha geniştir; ülkenin tarihi coğrafyası üzerinde bugün kırk küsur devlet kuruludur. Bu coğrafya birkaç bin sene öncesine dayanan bir fantezi değildir, henüz geçen yüzyıla kadar mevcut olan bir vakıdır. Nitekim bu durum, hâlihazırdaki toplumsal bağlar tarafından da doğrulanmaktadır. Türkiye toplumunun Balkanlarla, Kafkaslarla ve Mezopotamya havzasıyla tarihin derinliklerine uzanan akrabalık bağları vardır. Türkiye toplumu Yunanistan'la, Bulgaristan'la, Arnavutluk'la, Bosna'yla, Kosova'yla, Makedonya'yla, Gürcistan'la, Rusya'yla, Ukrayna'yla, Suriye'yle, Irak'la, İran'la, Azerbaycan'la, Ermenistan'la, hatta daha ziyade Ege

Bölgesi'nde yaşayan Afro-Türkler sebebiyle Afrika'yla da akrabalık bağları olan bir toplum. Dahası tarihi hafıza bakımından da Afrika, Doğu Akdeniz ve Arap yarımadasıyla da güçlü bir irtibatı var. Geçen yüzyılda Anadolu'dan Avrupa ülkelerine yaşanan göçler ve orada meydana gelen evlilikler sebebiyle artık Almanya, Avusturya ve İngiltere başta olmak üzere birçok Kuzey ve Batı Avrupa ülkesiyle ve ayrıca Amerika'yla da toplumsal bağlarımız var. Bütün bunlar bireylerin hafızalarında, aile-içi anlatılarda yaşıyor; hâlâ yılın belli günlerinde akraba ziyareti için o ülkelere gidiliyor, geliniyor. Saydığım bu coğrafyalarda birçok taşınmaz eser de yine bizim atalarımız tarafından inşa edilmiş ve bugün de Kültür Bakanlığımızın desteğiyle bakımları, tamirleri ve tadilatları yapılıyor. Fakat hem redd-i miras hem de siyasi hudutlarımızı bir nevi "psikolojik hudut" hâline getirme alışkanlığı neticesinde, Cumhuriyet sonrasında uzun yıllar boyunca bu tarihi bağlar ihmal edilmiş. Tıpkı dışlayıcı ulusal kimlik tasavvurunun bugün artık temelinden çatırdadığı ve Türkiye toplumunun bütününe kucaklayacak yeni bir kolektif kimliğin inşasına ihtiyaç duyulduğu gibi, resmi ideolojinin ürettiği ulusal tarih ve coğrafya tasavvurları da çökmüştür. Sınırlarımızın ötesindeki hayaletler coğrafyamıza dadanmakta ve bu "bağları" bize hatırlatmaktadır. Bu da demek oluyor ki, ülkemizde üretilen ve üretilecek sinemanın ufku Anadolu coğrafyasından ibaret olamaz, olmamalıdır. Fakat geleceğin sine-

masını isimlendirme meselesi, kanaatimce üzerine ciddi manada teorik tartışmalar yapmamızı icap ettiriyor.

Sorunun ikinci kısmına ilişkin olarak evvelâ şunu vurgulamak gerekir: Mademki “Türk” kavramı tarihsel, toplumsal, siyasi ve kültürel olarak inşa edilmiştir; o hâlde kavramın bugünkü Kemalist anlamdaki mevcut inşasının eleştirisi de özcü bir üslûba bürünmemelidir, çünkü sözkonusu inşa kalıcı değildir. Türk kavramının “tarihi inşası” ne Cumhuriyet elitinin 1930’larda tarihi donduran muhayyilesiyle ne de sonraki dönemlerde güç kazanan diğer milliyetçiliklerin muhayyilesiyle sınırlanabilir. Bu şu demek oluyor: Bugün de daha başka bir inşa mümkündür. Zira kültürler ve toplumlar dinamikler, tarih beklenmeyen dönüşümlere açık bir süreçtir ve kültürel nosyonlar ve kimlikler de yeni ilâvelerle genişleyebilecekleri gibi, bazı kırılmalar ve radikal evrimler ile öngörülemez bir biçimde dönüşebilirler de. Kaldı ki Türklüğün tarifi Kemalistlerin tekelinde değildir, olamaz da. Meselâ Kemalist ideolojinin en ateşli muhaliflerinden biri olan ve Marksist gelenekle yakın bağı bulunan Kemal Tahir, Türkiye’de yaşayan toplumu homojen, totaliter ve dışlayıcı Kemalist tarifi aksine *heterojen, çoğul ve kapsayıcı bir Türklük* ile tarif ederek “Anadolu Türk halkları” tabirini kullanmıştı. Dolayısıyla “Türk” kavramının tarihi inşasını Kemalizm’in ürettiği muğlak ve çatışmacı tarife hapsetmek ve diğer tarifleri görmezden gelmek de aynı ölçüde

sorunludur. Ben şahsen Türk kavramının zannedildiği kadar önemli ve kuşatıcı bir kavram olduğunu düşünmediğim gibi, bunun sanat eserlerini sınıflandırırken kullanmaktan tümüyle kaçınmamız gereken, elverişsiz ve işe yaramaz bir kategori olduğu kanaatimde de değilim. Kürt sineması da vardır (Türkiye’de, Irak’ta, İran’da vs.), Türk sineması da vardır (Türkiye’de, Almanya’da, İtalya’da vs.); fakat bundan daha önemli olan şey, bunlar arasında keskin sınırlar yoktur. Birçok film, hem Türk sinemasına hem diğer sinemalara mal olmuştur. Fatih Akın’ın filmleri hem Alman sineması hem de Türk sineması külliyatlarında yer edinirken, Ferzan Özpetek’in filmleri de hem İtalyan sinemasının hem de Türk sinemasının örnekleridir. Yine meselâ bir Cafer Penahi’nin filmleri hem İran sinemasının hem de Kürt sinemasının birer parçasıdır. Etnik/milli kimlikler, kaygan, ele avuca sığmaz, melezleşmeye elverişli, bir-biri içine geçebilen, aralarında herhangi bir mutlak hudut çizgisi olmayan, kendi içinde dönüşüm geçirebilen, daha başka kimliklerle etkileşime girebilen oluşumlardır. Kısacası bugünkü anlamıyla *kimlik*, bir “kök” değil, bir “kök-sap” (rhizome)’tır; o, aynılık değil, farklılaşabilme potansiyeli demektir.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“TABİİ AKIŞI İÇİNDE YAKLAŞILDIĞINDA SORUNLAR DA ÇÖZÜLÜR.”

İHSAN KABİL*

ÜLKEMİZDE YAPILAN SİNEMAYI, DAHA KAPSAYICI, ŞEMSİYE BİR TANIMLAMA OLARAK ADDEDİLEBİLECEĞİNDEN “TÜRKİYE SİNEMASI” OLARAK GÖRMEK YETERLİ SAYILABİLİR.

*Sinema Eleştirmeni

1

Sinemayı bir kimlik dâhilinde algılamak olağan sayılmalıdır.

Aidiyet duygusu, insanın yaratılışında olan tabii bir yönelim. Kişi kendini bir gruptan, bir ulustan veya bir inançtan görebilir. Bir ülkede yapılan bir filmi o ülke sinemasından saymak doğal bir şeydir; diğeri, dünyadaki ulus-devlet oluşumları yok olduğunda kendiliğinden düşünülecek, kategorizasyonların değişebileceği bir durumdur. Bir yönetmen veya akım sinemasından da bahsedilebilir. Yine de bir film, yapıldığı toplumsal ortama bağlı olup onun sosyolojik özelliklerini taşır.

2

“Türk sineması” kullanımının ben- ce bir mahsuru yok, fakat kimileri onun yerine “Türkiye” kavramlaş- tırmasını tercih ediyorsa onu da anlamak- ta esneklik gösterilebilir.

3

Ülkemizde yapılan sinemayı, daha kapsayıcı, şemsiye bir tanımla- ma olarak addedilebileceğinden “Türkiye sineması” olarak görmek yeterli sayılabilir. Burada galiba sentaktik bir du- rum sözkonusu. Rahatça Alman sineması, Fransız sineması, İtalyan sineması, İngiliz sineması, Amerikan sineması diyebiliyoruz. Ancak İrlandalı sineması, Çinli sineması, Mısırlı sineması, Arjantinli sineması, İranlı sineması, Koreli sineması diyemiyoruz. Pek zorlamamak lâzım, kendiliğinden ve tabii akışı içinde yaklaşıldığında sanırım sorun- lar da çözülür.



Bir film, yapıldığı toplumsal ortama bağlı olup onun sosyolojik özelliklerini taşır.

Sinemamızın özellikle 1980’den önceki algısına bakıldığında, hangi etnik köken- den olursa olsun ana yapının adı Türk sineması idi. Bu konuda belli bir kompleks veya sorunsallık sözkonusu değildi. Yapay- lık, samimiyeti gölgeleyecek bir olgudur ve zarftan ziyade mazrufa bakılmalıdır.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



DOSYA

“TÜRK SİNEMASI DEYİMİNİN KULLANILMASINI EKSİK BULUYORUM.”

MİZGİN MÜJDE ARSLAN*

TÜRKİYE SİNEMASI TERİM OLARAK DAHA KAPSAYICI OLUYOR,
ÇÜNKÜ ARTIK İLK KEZ FİLMLEDE TÜRKÇE DIŞINDA DA DİLLERE
RASTLIYORUZ.

*Sinema Eleştirmeni

1 Kategorizasyon, değerlendirme yapmak, kuram üretmek için gereklidir. Bir şeyin daha anlaşılır kılınmasını sağlar, bu amaçla da önemlidir. Kürt sineması deyiminin kullanılmasını önemsiyorum. Türkiye’de ve dünyada yükselen farklı bir sinema sözkonusu; bu sinemanın kendine has dinamikleri var... Ancak ulus sinemaları globalleşme ile ayırt edilemez hâle geldi. Bir yönetmeni hangi ulusun sinemasına dâhil edeceğimiz mevzuu tartışılır bir durumdur; filmin dili mi, yönetmen mi, yapımcı mı, dağıtım mı... Kürt sineması için de Türkiye sineması için de benzeri sorgulamalar vardır ve olmalıdır da...

2 Türk sineması deyiminin kullanılmasını eksik buluyorum. Türkiye sineması terim olarak daha kapsayıcı oluyor, çünkü artık ilk kez filmlerde Türkçe dışında da dillere (Kürtçe, Hemşince, Ermenice, Arapça) rastlıyoruz.

3 Bu konuda sizin gibi düşünüyorum. Türklük kavramının yüceltilmesinden çok çektik; Türkiye’deki tüm halklar, Türkler de dâhil. Daha doğru tahliller yapmak için yeni kavramlara ihtiyacımız var. Bu yeniliği de hem yeni Türkiye sinemasında hem genç kuşak yönetmenlerde görebiliyoruz.



Daha doğru tahliller yapmak için yeni kavramlara ihtiyacımız var.



DOSYA

“TÜRK SÖZCÜĞÜNÜN LİTERAL ANLAMI, ŞOVEN TÜRKLER’İN DE ŞOVEN KÜRTLER’İN DE İNATLA ANLAMAK İSTEDİĞİNDEN ÇOK FARKLI.”

ALİ MURAT GÜVEN*

“TÜRKİYE SİNEMASI” ŞEKLİNDEKİ ZORLAMA KAVRAMA, HEM DÜNYADAKİ BÜTÜN ÖRNEKLERLE LİTERAL AÇIDAN TERS DÜŞTÜĞÜNDEN, HEM DE BU ÜLKEYİ OLUŞTURAN HALKIN SANAT ALANINDA DA BİR TEKVÜCUTLUK HÂLİNDE KÜÇÜK KÜÇÜK KABİLELERE BÖLÜNMEKTEN ÇOK DAHA KUDRETLİ OLACAĞINA GÖNÜLDEN İNANDIĞIMDAN DOLAYI ŞİDDETLE KARŞIYIM.

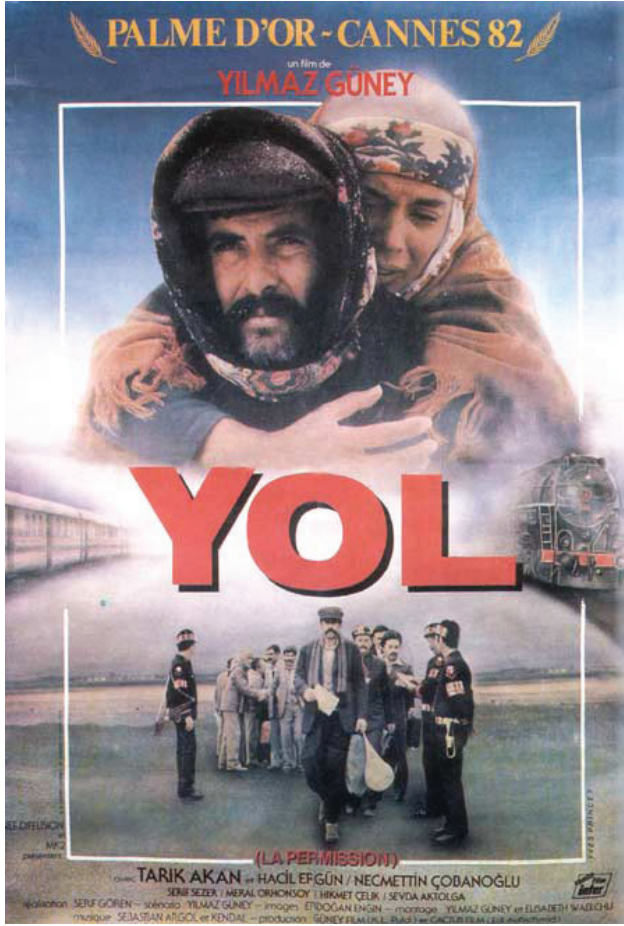
*Sinema Yazarı

Bir insanın vatandaşlık bağıyla bağlı bulunduğu demokratik bir devlete standart düzeydeki saygısı, sevgisi ve itaati, o kişinin etnik hafızasını sıfırlamaz. Biri var olunca diğeri ansızın yok olma sinyalleri vermeye başlayan paradoksal bir aidiyet hâli değildir bu. Türkiye, vatandaşlarının temel hak ve özgürlüklerine ilişkin ahlâkî devrimini, uygar dünyanın normlarına uygun şekilde tamamlayıp “ulus devlet” tanımını iyice evcilleştirmeyi başardıktan sonra -ki bu noktada son yıllarda hukuk sistemimizde küçümsenemeyecek adımlar atıldı, hâlen de atılmaya devam ediliyor- bu devlete vatandaşlık bağıyla bağlı olan, “le contrat social” gereğince bağlı olduğu yönetici erkten karmaşık hizmetler alan, karşılığında ona vergi ödeyen, belirli bir süre için askere giden, güvenlik, huzur ve mutluluk içinde yaşayan, hayatı boyunca yasalara bağlı bir vatandaş olarak kalacağı sözünü vermiş her bireyin de “o devleti ciddiye almak” gibi temel bir yükümlülüğü bulunmaktadır.

Sinema, bir teknolojik aygıt olarak icat edildiği günden beri, dünyanın dört bir köşesindeki farklı film üretimleri, o üretimleri ortaya koyan coğrafyalardaki ulusların literal açıdan genel kabul görmüş adları üzerinden yapılıyor. “Amerikan sineması”, “Alman sineması”, “Fransız sineması”, “Japon sineması” gibi... Üstelik bu kafatasçı Türk faşistlerinin uydurduğu zorlama bir çeviri örneği de değil; Anglo-Sakson dil-



leri başta olmak üzere, sinema tarihine ilişkin bütün kayıtlarda bu gibi tasniflerin özgün hâllerinde de “French cinema”, “German cinema”, “Japanese cinema” gibi özdeş ifadelerle karşılaşsınız. Ancak, bir coğrafi bölgenin sinemasını çok genel anlamda tanımlayan bu ifadenin altını genel hatlarıyla doldurduktan sonra, eğer söz konusu olan çok daha derinlikli bir alan taraması ise o durumda “British cinema” ya da “American cinema” başlıklarını “Irish cinema”, “Scotch cinema”, “American black cinema” ya da “Native American cinema” gibi alt kümeler takip etmeye başlayacaktır. Bir sinema tarihi araştırmacısı olarak, anılan ülkelerdeki hiç kimsenin şimdiye kadar bu tür tasniflerden gocunduğuna



şahit olmadım. Sözgelimi, Sean Connery dünyanın geneli için bir “British actor”dür, fakat kendisinin sinema kariyerine ilişkin daha kapsamlı bir incelemede “Scottish originated British actor” olduğu da özellikle vurgulanır.

Dünyanın diğer “imparatorluk mirasçısı” ülkelerine baktığımda onların sinema aydınlarında gördüğüm bu rahatlık, genişlik ve hazımlılık psikolojisini kendi ülkemizin farklı etnisitelerden gelen sinemacılarında ise ne yazık ki göremiyorum. Öte yandan sözkonusu durumu, jakobenist cumhuriyetin fazlaca bunalttığı bir kuşağın özgürlük-

lerle henüz yeni yeni tanışmaya başladığı bir sürecin de doğal karşılanması gereken ilk aşama sonuçları olarak görme eğilimindeyim.

2000’li yılların başlarında Londra’da, dünyanın en görkemli sinema müzelerinden biri olan MOMI (Museum of Moving Images/Hareketli Görüntüler Müzesi)’yi ziyaret etmiştim. Mesleki açıdan son derece heyecan verici olan bu gezi sırasında Holivud ve İngiliz sinemasına ayrılan bölümleri enine boyuna inceledikten sonra, “Doğu Dünyası Sinemaları” ibaresini taşıyan farklı bir galeriye girdim. Bir de baktım ki orada, giriş kapısının hemen üzerine, 3 metreye 2 metre gibi devasa boyutlarda siyah-beyaz bir film fotoğrafı asılmış. Bu, rahmetli Yılmaz Güney’in 1970 yapımı filmi “Umut”tan alınma bir kareydi. Soğuk alıp hastalanmış Adanalı gariban paytoncu Cabbar’ın sırtına karısının tedavi için bardak yapıştırdığı o ünlü sahne... Altında da ne yazıyordu biliyor musunuz? “Büyük Türk sinemacısı Yılmaz Güney’in ‘Umut’ adlı filminden...”

Aynı bölümde biraz daha ilerlediğimde, bu kez bir camekânın ardında deve derisinden yapılmış iki kukla figürü gördüm. Bunlar da bizim Hacivat ve Karagöz’ümüzdü. Onun yanındaki açıklama kartonuna ise “Türkler’den sinemanın temellerini atan iki gölge oyunu kahramanı” diye not düşmüştü İngilizler...

İngiliz bu toprakların sinemasına böyle yaklaşıyor, birtakım militan tipler ise şimdilerde Vikipedi'ye girip orada Yılmaz Güney maddesinin altına "Türkiye Cumhuriyeti topraklarında doğan sürgün Kürt sinemacısı" yazıyorlar. Sanki hayatı boyunca kendi yurdunda oturacak sandalye bulamamış Filistinli bir mülteci den söz eder gibi... Onun için mi bu ülkede onlarca yıl Türküyle, Lazıyla, Çerkeziyle, Ermenisiyle, Rumuyla dokuma atölyesi çıraklarından kahvehanecilere kadar milyonlarca sıradan insan, bu adamın posterlerini duvarlarına sevgiyle asıp ona "Çirkin Kral" unvanını yakıştırdı? Güney, Türkiye'deki hayatının ekseriyetini bu kadar reddedilmiş, bu denli boynu bükük, yapayalnız ve nefret edilen bir adam olarak mı geçirdi?

Bütün bu düşüncelerimin ışığında, "Türkiye sineması" şeklindeki o zorlama kavrama, hem dünyadaki diğer bütün örneklerle literal açıdan peşinen ters düştüğünden, dahası onların karşısında komik durduğundan hem de bu ülkeyi oluşturan halkın (diğer her türlü konuda olduğu gibi) sanat alanında da bir tekvücutluk hâlinde küçük küçük kabilelere bölünmekten çok daha kudretli olacağına gönülden inandığımdan dolayı şiddetle karşıyım.

Kürtçü, Lazcı, Pontusçu, Çerkezci, Ermenici, Arapçı, Gürcücü yaklaşımın artık silahlı ya da silahsız militanlık düzeyinde birer savunucusuna dönüşmüş durumdaki

"Türk sineması" diye güçlü bir yapı ve köklü bir gelenek hep vardı, bundan sonra da var olmaya devam edecek. Dahası, aynı genel yapının içine hem Yılmaz Güney hem Yücel Çakmaklı hem Nuri Bilge Ceylan hem de Osman F. Seden girmektedir.

kimi "aydınların" bu satırları okuduklarında, adımın üzerine doğru savurdıkları küçümseyici nazarlar eşliğinde "Pis faşist" diyerek dişlerini gıcırdatacaklarına yine aynı adım kadar eminim. Fakat böyle düşünenler şunu da iyi bilsinler ki böyle vandal yaklaşımlar benim umurumda bile değil. Alt kimliklerini hukuken koruma altına almak kaydıyla, daha bütüncül bir hedefi olan, ortak bazı ülkelerde birleşebilmiş, duygusal bağları şimdikinden daha güçlü bir ülkeyi hayal etmek faşistlik değildir. Yirminci yüzyılın siyasal tarihindeki gelişmelere baktığımızda, bu gibi ayrılıkçı ideologlar yerine benim bütünleştirici arayışlarım çok daha makul ve olağan görünüyor. Bir dönem küçük küçük parçalara bölünmenin kısırtıcılığına kapılmış olan ne kadar ülke varsa, bunların çoğu şimdilerde -en başta da sanat alanında- yeniden yoğun bir işbirliği kurmaya dönük adımlar atmakta. Çek ve Slovaklar'ın, Boşnak, Hırvat ve Sırp'ların, Rusya ve Orta Asya Cumhuriyetlerinin ilk heveslerini aldıktan sonra, bu kadar ufalanmanın akıl kârı bir yol olmadığını görüp yeniden kül-

türel, ekonomik ve siyasal yakınlaşmalara girdiklerini müşahede ediyoruz.

Tamamen coğrafi ve literal bir kastı olacak şekilde, “Türk sineması” diye güçlü bir yapı ve köklü bir gelenek elbette ki hep vardı, bundan sonra da var olmaya devam edecektir. Dahası, aynı genel yapının içine (kimileri beğenirse de) hem Yılmaz Güney hem Yücel Çakmaklı hem Nuri Bilge Ceylan hem de Osman F. Seden girmektedir. Ha, eğer ki derdiniz bu üst çatı tanımını akademik bir titizlik içinde daha küçük elementlerine ayırmak ise bu durumda da hiç kimse size “Bunu niye yaptın?” demez. O zaman Türk sineması içinde “sosyalist akım”, Türk sineması içinde “İslami-maneviyatçı akım”, Türk sineması içinde “Kürt kimlikli filmler” gibi alt kümelere inerek bu genel başlığı bol bol ayrıntılandırırınız. Ben, son yıllarda moda olan bu tür taleplerin, akademik dünyada çok ciddi bir kavram kargaşası yaşandığından dolayı değil toplumsal hayatın her aşamasına kanserli birer doku gibi sıçramış olan “Kendimizi bunlardan her konuda Berlin Duvarı kadar kesin barikatlarla ayırıştırılalım ve bu ayrışmanın en son aşaması da ayrı bir devlet kurmak olsun” hevesinin telâşlı bir tezahürü olarak görmekteyim.

Kürt, Zaza, Ermeni, Rum, Gürcü, Yahudi, Çerkes, Süryani, Arap ya da Laz kökenli sinemacı dostlarımız hiç endişe etmesinler, uluslararası bir festivalde “Türk sineması”nı

temsil eder bir konumda yer aldıklarında ne anadillerinden, ne etnik kimliklerinden öyle bir çırpıda vazgeçmiş falan olmuyorlar. Aksine, onlar “Anadolu”yu, Anadolu’da ortak bir iradeyle kurulmuş bulunan bu devleti temsilen oralarda ödüller kazandıklarında, kendilerini Trabzon’da, Antalya’da, Diyarbakır’da, İstanbul’da, Kayseri’de, İzmir’de, Edirne’de dikkatle takip eden bütün sinemaseverlerin sevinçten gözleri doluyor. Ha, 75 milyonluk bu yekpare sevgi selini ellerinin tersiyle itip, çok daha küçük ve yerel bir derenin pek az kulak tarafından işitilebilen cılız şırıltısı onlara daha bir armonik geliyorsa, o durumda benim gibi bütüncül düşünenlerin de söyleyebileceği pek fazla bir şey kalmıyor. Böyle bir durumda ne demek gerekir: Allah herkesin yolunu açık etsin!

22. ANKARA
ULUSLARARASI
FİLM FESTİVALİ
22nd ANKARA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

17-27 MART
2011



DÜNYA
KİTLE
İLETİŞİMİ
ARAŞTIRMA
VAKFI

WORLD MASS MEDIA
RESEARCH FOUNDATION



www.filmfestankara.org.tr

Ana Sponsor

HALKBANK

Üreten Türkiye'nin Bankası



DOSYA

**“TÜRK SİNEMASI TABİRİ
TAMAMEN KİMLİK SİYASETİ
ÜZERİNDEN GELİŞMİŞTİR
DİYEMEYİZ.”**

MURAT PAY*

SİNEMAMIZ İÇİN İFADE EDİLEN “TÜRK” SIFATI BİR HANDİKAP BARRINDIRMIYOR. ÇÜNKÜ TÜRKİYE’DEKİ ULUS DEVLET NİZAMINDA SİNEMA, DEVLET TARAFINDAN DESTEKLENMEMİŞ, YAYA BIRAKILMIŞ BİR ALAN. İDEOLOJİK BAZI YÖNLENDİRMELERİ OLSA DA TÜRK SİNEMASI NİTELENDİRMESİ NİSPETEN KENDİLİĞİNDEN GELİŞMİŞ.

*Kısa Film ve Belgesel Yönetmeni

1

Ulus devlet, 17. yüzyıldan bu yana Avrupa'da inşa edilen yeni nizamın dünyaya bir hediyesi!

Daha çok sömürge mantığının küreselleşmesine imkân tanıdığı için ima ettiği sınırlar itibariyle problemleri bir kavram. Problemleri olmakla birlikte hem coğrafi hem de fikri sınırları somut olarak belirlemesi açısından tesiri güçlü; iki dünya savaşının yanında plânın icra edildiği eski Osmanlı topraklarında sebep olduğu acılar ise şiddetli bir şekilde devam ediyor. Burada iki ayrım yapmakta fayda var: Yeni düzenin “özne”si olarak ulus devlet kavramı, yeni düzenin “öteki”si olarak ulus devlet kavramı. Her iki ayrımda ulus devlet şablonunun yansıması farklı: Biliyoruz ki bu kavram Avrupa'da toparlanmanın, Osmanlı'da dağılmanın gerekçesi olmuş. Dolayısıyla burada şablonun yeterliliğini düşünürken bunu ortaya koyanlarla şablonun dayatıldığı yerleri birbirinden ayırmak gerekiyor. Şu soru daha önemli: Daha önceki dünya düzeninde nasıl bir sınıflandırma ve şablon vardı? Buradan baktığımızda sorunun cevabı coğrafyadan coğrafyaya değişir bir nitelik kazanmaya başlar. Kimliği ırk düzlemine indirgeme yoluyla bir kategorizasyon yaparak sinemayı sınırlamak bence de problemleri. Ama kimlik diye nitelendirdiğimiz bazı içerikler, dayatılan kimlik tanımlarını aşyorsa ne yapmamız gerekiyor? Bu sorunun cevabıyla hangi şablonların sınırlarında yüzleşiyoruz?



2

Ulus devlet argümanının yol açtığı kimlik meselesinin Türkiye'deki tezahürünün farklı olduğunu düşünüyorum. Benim açımdan sinemamız için ifade edilen “Türk” sıfatı bir handikap barındırmıyor. Çünkü Türkiye'deki ulus devlet nizamında sinema, devlet tarafından desteklenmemiş, adeta yaya bırakılmış bir alan. Dolayısıyla ideolojik bazı yönlendirmeleri olsa da sinemamız için Türk nitelendirmesi nispeten kendiliğinden gelişmiş. Bunun daha iyi anlaşılması için 1900'lerden başlayarak günümüze değin



mevcut sinema ortamlarının tartışmalarının iyi tetkik edilmesi gerektiğine inanıyorum. Bu konulardaki çalışmalar oldukça yetersiz.

Ayrıca Fransa'da icra edilen sinemaya Fransız sineması, İtalya'dakine İtalyan sineması, İngiltere'dekine İngiliz, Rusya'dakine Rus sineması, İran coğrafyasındaki İran sineması adı verilmesi bizim için bir şeyler ifade etmeli. Buradan yola çıkarak verdiğim örneklerde İran harici ülkelerde salt kimlik siyaseti öne çıkıyor tespiti yapabilir miyiz? Peki, Türkiye'deki Türk sineması tabirini başından beri tamamen kimlik siyaseti üzerinden geliştirmiş yargısını ortaya koymak mümkün mü?

Türk sineması kavramsallaştırmasının aynı zamanda tarihle kurduğumuz bağ itibarıyla günümüzde algılandığı ve daha önceden de dayatıldığı (ulus devlet olalı beri ülkemizin Doğu bölgelerine uygulanan tamamen yanlış politikaları kastediyorum.) gibi bir içeriği olmayabileceğini, bilâkis sınırları kaldırması itibarıyla daha doğru bir kavramsallaştırma olduğunu iddia edemez miyiz? Türk kelimesini kimlik/etnik/ırk bağlamının dışında değerlendirmek mümkün değil mi? (Bosna Hersek katliamında Sırp'ların, Müslüman Boşnakları "Türk"ler diye öldürmesi ne anlama geliyor meselâ? Bu durumu sadece kimlik siyaseti ile açıklayabilir miyiz?)

3

"Türk" kelimesinin ihtiva ettiği içeriği değiştirmenin, şikâyet edilen mevcut düzenin karşısında özne olarak varolmanın daha makul bir yolu olduğunu düşünüyorum. Çünkü netice itibarıyla Türkiye sineması kavramsallaştırması rahatsız olduğumuz yeni düzenin sınırlarının dışına çıkamıyor. Çünkü bizzat ima ettiği, ulus devletin ısrarla vurguladığı sınırlardan yola çıkıyor. Peki biz bu sınırlardan rahatsız değil miyiz? Şayet böyle ise ülkemiz açısından Türk sineması kavramsallaştırması daha velut bir imkân tanımıyor mu? Nihayetinde Türk kelimesi, sınırlar olarak Osmanlı'da yaşamış ve bir gerçekliği olan millet sistemine atıf yapıyor. İçeriği değiştirilen bir kavramın önceki içeriği keşfedilemez mi? Burada küçük bir parantez açmak gerekir. Kavramı aynı isimle keşfetmek zorunda da değiliz. "Türk" kelimesinin bahsettiğim içeriğini muhafaza edebilecek başka kavramsallaştırma

da elbette yapılabilir. Ama aradığımız cevap bence “Türkiye” değil.

Ayrıca Türkiye sineması kavramının soru olarak gün yüzüne çıktığı zaman dilimlerinin çok yönlü araştırılmaya muhtaç konular olduğu açık. Bütün kavramların kurulmuş ve icat edilmiş olduğunu düşünebiliriz. Bu anlamda Türkiye sineması da icat edilmek istenen kavramsallaştırmalardan birisi, tıpkı Türk Sineması gibi. Soru şu: Coğrafyanın özgün dilini hangisi (veya bir başka hangi kavram) yerli yerince taşır? Tabii burada dil meselesinin kimliği aşan bir şey olduğunu da hemen eklemek gerekir. Çünkü sanatın kendisinin bu meselelerin üzerinden konuşması beklenir.

Kısaca Türkiye sineması kavramı, günümüzde ideolojik olarak yorumlanan kimlik meselesi üzerinden kimliği aşma gibi bir denklemde yaşam alanı buluyor. Bunu, bulunduğu somut sınırları dikkate alarak yaparken çıkış noktasında bu yönüyle bir tutarsızlığı barındırıyor. Çünkü tartışma zemini değer üzerinden değil salt kimlik/etniklik üzerinden ilerliyor. Türkiye sınırları dışında yaşayan ama Türkiye’deki değerleri benimseyen ve bu değerlerle yaşamaya çalışan bir Türkiye vatandaşının (veya değil) yaptığı sinemayı nereye koyacağız meselâ? Sınırlarındaki sinemaya sahip çıkan ama sınırları dışındaki sinemayı sahipsiz bırakan bir kavramsallaştırmanın temel problemi, kimlik zemininden, dolayısıyla dayatılan sınırlardan hareket etmesi değil mi? Yoksa küreselleşen bir dünyada yerli

“Türk” kelimesinin bahsettiğim içeriğini muhafaza edebilecek başka kavramsallaştırma da elbette yapılabilir. Ama aradığımız cevap bence “Türkiye” değil.

tınılara sadece kimlik bağlamında mı ihtiyacımız var? Bu sebeple Türkiye cumhuriyeti kurulmadan evvel bir değer üzerinden tanımlanmış olan “Türk” kelimesine, cumhuriyet sonrası yüklenen olanca negatif dünyasına karşın sahip çıkmak bence daha anlamlı. Çünkü bu hâliyle “Türk” kelimesi coğrafi sınırları kaldırırken mevcut sınırların içindekileri de kapsama potansiyelini taşıyan bir zeminden hareket ediyor. Her ne kadar yıllardır üzerine inşa edilmek istenen yanlış bir içerik olsa da.

Yanlışın düzeltilmesi yanlışın yapıldığı noktaya gitmekten geçiyor. *Nostalghia* (1983) filmindeki Domenico’yu hatırlayalım.

Not: Türk kavramı üzerinden yürütülen tartışmaları izlemek için Mustafa Özel’in çalışmalarına göz atılabilir. (Mustafa Özel, “Kürt Meselesine Türkçe Çözüm”, *Anlayış Dergisi*, Kasım 2004, s. 18, <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=18&makaleid=3866>; Mustafa Özel, “Milletin Sahibi Kim?”, *Anlayış Dergisi*, Mayıs 2006, s. 36, <http://www.anlayis.net/makaleGoster.aspx?dergiid=36&makaleid=4960>)

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





ESİN BERKTAŞ

“1940’lı yıllarda yeni bir şey ortaya koymaya çalışan, hem Mevlâna, Yunus Emre gibi geleneksel kültüre hem de Freud, Shakespeare gibi Batılı sanatçılara aşına olan bir nesil var. ‘Yeni bir medeniyet kurmaya çalışıyoruz ve bu medeniyette nasıl bir sanat inşa ederiz?’ diyen insanlar.”

MEVLÂNA OKUYAN, FREUD’U BİLEN SİNEMACILAR KUŞAĞI

SÖYLEŞİ : KÜLTİĞİN AKBULUT

1940’lı yılların Türk sineması, muhtelif şekilde tartışılrsa da Türk sinemasının emekleme dönemi, önüne ne çıkarsa elleriyle tutunup ayağa kalkmaya çalıştığı dönem olarak nitelendirilebilir. Muhsin Ertuğrul geleneğinden kopmaya çalışan yönetmenleri, tek film çekerek tarihe karışan yapımcıları, bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıda insanın hatırladığı yıldızları, dönemin

İstanbulu’nun mozaik yapısı, Mısır sinemasının ihtişamı... Bütün bu karmaşa içinde inşa edilen yeni ülkenin sinemacıları da yepyeni bir sanat formunu kurmaya çalıştı. “Türk sineması nereye gidiyor?” tartışmalarının yapıldığı zamanlarda sinemanın çocukluğuna inerek sorunların kaynakları bulunabilir. Çünkü sonraları gelenekleri yıkmaya çalışan başka yönetmenlerin, tek film mahkûm kalan prodüktörlerin, jönlerin sayısı arttı. Mozaik mermere dönüştü, ülke

başka başka sinema dalgalarıyla boğuştu. Esin Berktaş Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde hazırladığı sanatta yeterlilik tezini, "1940'lı Yılların Türk Sineması"nı kitap hâline getirdi. Agora Yayınları'ndan çıkan kitap, Türk sinemasının kilit bir dönemini ekonomik, toplumsal ve kültürel geniş arka plânıyla birlikte ele alması nedeniyle okunması, döne döne bakılması gereken bir çalışma.

➤ **Niçin 1940'lı yıllar Türk sinemasını araştırma ihtiyacı hissettiniz? Dönemin sizin açınızdan önemi nedir?**

Metin Erksan'dan 2003 yılında aldığım "Sinemada Yönetim Teorisi" dersinde onun Türk sinemasının tarihsel dönemlerine dair Nijat Özön, Giovanni Scognamillo ve Sami Şekeroğlu'nun değerlendirmelerinden farklı olan görüşlerini öğrenmiştim. Onun diğerlerine nazaran daha detaylı olan dönemlendirmesi bana ilginç geldi. Meselâ Metin Erksan, Türk sinemasında 1939-1950 yılları arasına geçiş dönemi sineması demiyor. "1939-1945 İkinci Dünya Savaşı öncesi Türk Sineması" ve "1945-1950 İkinci Dünya Savaşı sonrası Türk Sineması" olarak iki ayrı parçada alıyor. Bu çalışmaya başlarken aslında İkinci Dünya Savaşı'nın Türk sinemasına etkisini araştırmak istemiştim. Ama bu dönemi çalışmam kısa bulunduğu için mümkün olmadı ve bu konuyu da kapsayan 1939-1950 arası on bir yıllık dönemi çalışmam gerekti; tematiksel neden böyle. İkinci olarak bu

dönemin bence özel bir tarafı var. Amatör, anlık, spontan, büyük olanaksızlılara rağmen çözüm getirmeye çalışan, romantik, başkaldıran bir havası var. Bir yandan İkinci Dünya Savaşı'nın getirdiği ekonomik baskılar, siyasi baskı, sansür bir yandan da bütün bunlara rağmen ortaya çıkan bir grup genç insan. Büyük kısmı sadece bir film çekebilmiş. Bu bana çok ilginç geldi. Para kazanmak için değil de, dertlerini samimi bir şekilde anlatmak için sinema yapmış insanlar. Bu açılarından 1940'lı yılların sinemacılarını devrimci buluyorum. Diğer sanat alanlarında da, savaş yıllarının baskısı içinde kendini farklı şekilde ifade etmeye çalışan insanlar var. Onları bir şekilde anlatmaya çalıştım.

➤ **O zamanlar sinema biletlerinde ağır bir belediye vergisi var. Başka sorunlar var, teknik bilgisizlik var. Fakat bu insanlar yine de film çekmeye kalkıyorlar. Neden kaynaklanıyor bu? Entelektüel meraklarından mı, para kazanma hırslarından mı?**

Bu konuyu dönemin sinemacılarına sorup onların fikirlerini alma şansım oldu. Dönemin görüntü yönetmenlerinden, aynı zamanda öğretim görevlisi olan İlhan Arakon'la ayrıntılı biçimde görüştüm. Onun anlattıklarından ve araştırmalarımın benim çıkardığım sonuçlar şunlar: Sinemaya yönelik çok büyük bir merakları varmış. Yepyeni bir sanat dalı... İzledikleri yabancı filmlerle Muhsin Ertuğrul'un film-

lerini karşılaştırıp “Biz neden yapamıyoruz?” diye düşünmüşler. Her ne kadar olanakları az olsa da, filmciler burjuva ailelere mensup insanlar. Baha Gelenbevi, Şadan Kamil, Faruk Kenç gibi bazıları yurtdışında eğitim görmüş. Yurtdışındaki olanakları görüp Türkiye’ye dönünce burada da onu yaratmak istemişler. Birbirlerini de tanıyan insanlar. Çok kalabalık olmayan bir gruptan bahsediyoruz. Bir iletişim ağı da var. Başka işleri varsa da bırakıp sinemaya girmişler. İlhan Arakon meselâ Toprak Mahsulleri Ofisi’nde çalışıyormuş. Savaş sonrası ekonomik zorluklar olduğu için zamanın birçok sanatçısında devlet memuru olma isteği var. Ama bu insanlar çok da ekme parası derdinde değiller. Araştırma, okuma, izleme, yurtdışındakileri takip etme gibi merakları insanları harekete geçirmiş.

➤ **Dönemi araştırırken hangi kaynaklardan yararlandınız? Kaynaklarınız size nasıl bir rota çıkardı?**

Bu tezi hazırlama fikri, Metin Erksan’ın “... Ve Sinema” dergisinde yayınlanan “Sinema Okullarında Tez Çalışmaları” adlı yazısından esinlenerek oluştu. Metin Erksan bu yazıda “arabesk müziğin 1939-1945 yılları arası Türkiye’de çokça gösterilen Arap filmlerinin müzikleriyle ilişkisi olduğunu” söylüyordu. Ben de İkinci Dünya Savaşı’nın sinema ve müzik sanatlarına etkisini araştırmak istedim. Dönemin gazete ve dergilerini araştırmak için yaklaşık iki sene kütüphanelerde çalıştım. Çok şey öğrendim.

Dönemin gazetelerinin orijinal kopyalarını sayfa sayfa çevirmek büyük zevkti. İçinde sinema haberi olan bir sayıda o gün manşette ne olduğunu, yazarların neleri tartıştığını, yaşanan toplumsal olayları gördüm. En başta o zaman İstanbul’un ne kadar تنها bir yer olduğunu anladım. Gazeteler bana çok yol gösterdi. O yıllarda gazetelerde “Türk sanatı nereye gidiyor?” tartışmaları vardı. Batılı mıyız, Doğulu muyuz? Bu tabii sinemaya da yansımış. Bu konularda fikir üretenlerin kitaplarını da takip etmeye çalıştım. O yıllar eli kalem tutan gazeteciler grubu var. Onları takip edince genel bir profile ulaştım. Hangi sinemalara gidilmiş, nasıl bir seyirci profili var? Bu soruların cevabını bu materyallerden çıkarmaya çalıştım. Bu arada şöyle bir şeyin faydalı olacağını düşündüm. Taksim ve civarındaki sinemalarla Suriçi bölgesindeki sinemaların değişik olduğunu fark ettim. Suriçi Mısır filmlerini, ağıdalı melodramları gösteriyor, Taksim daha çok Avrupa ve Amerikan filmlerini. 1940’lı yılların sinemacıları ise bu izlenen yabancı filmlerden farklı işler yapmaya çalışıyor. Amerikan kovboy filmlerini yapamıyorlar, Mısır filmlerini de yapmak istemiyorlar. Bir taraftan bize dair bir şeyler anlatma dertleri var. Seyircinin sosyo-ekonomik koşulları, sinemanın teknik olanakları ve sinemacıların bakış açıları arasında bir bağlantı kurmaya çalıştım. Daha önceki sinema tarihi araştırmalarından farklılaşabilmek, başka bir yerden bakabilmek için seyircinin sosyo-ekonomik koşullarıyla gittiği sinemalar

arasında bir bağlantı bulmaya çalıştım. Bu bakışı bugüne taşıyabileceğimi düşündüm.

➤ Kitabınızda hacimsel olarak sosyo-ekonomik boyut, kültürel arka plân, tarihsel veriler büyük yer kaplıyor. Neden bu kadar geniş bir altyapı ile donatarak anlattınız dönemi?

İlk olarak sanırım altyapı meselesi. Ben sosyoloji bölümü mezunuyum ve meselelere sosyo-ekonomik açılardan bakmayı faydalı görüyorum. Bunun yanında ünlü yönetmen Jean Luc Godard'ın sevdiğim bir sözü var: "Ben filmlerle sosyolojik makaleler yazıyorum." diyor. O filmlere, döneme bakarken sosyolojik bir analiz yapma derdindeydim. Görsel sanat toplum bilincini etkileyebilir, ona sert göndermeler yapabilir. Bu nedenle tez çalışmamda sosyoekonomik, kültürel yapıdan çokça bahsettim.

Kuramsal olarak da Pierre Bourdieu'nun metodolojisini benimsiyorum. İnsanların tükettikleri kültürel nesnelere, filmler, şarkılar, o kişinin sosyal konumunu belirler. Tersini düşündüğümüzde komik geliyor, yani insan operaya gidiyor diye burjuva mı olur? Hayır, ama operaya gitmek daha çok burjuva sınıfının sergilediği bir pratik olarak tanımlayıcı bir özellik taşıyabilir. Suriçi ile Taksim'i ayrı incelememin nedeni de o. Bu toplumsal olarak bir ayrışmaya dönüştüğü gibi sinemacılar arasında da daha sonra alaylılar, okullular gibi bir ayrışmaya dönüşüyor. Kimler hangi filmleri izliyor, niye izliyor ve sonunda ne etkisi oluyor? Meseleye böyle yaklaşmanın faydasını gördüm.



1940'LI YILLARIN TÜRK SİNEMASI

Esin Berkeş



➤ Kitapta ilk başta 1940'lı yılların "Türk sineması" göze çarpıyor, ama ortada 1940'lı yıllarda "Türkiye'de sinema" var. Bu ayrımı nasıl oluşturduunuz?

Bu çok önemli bir ayrım. Şu an Türk sineması diyoruz ama en azından çalıştığım yıllar açısından Türkiye'de sinema demek daha doğru aslında, çünkü o zaman sinema sektöründeki çoğu kişi gayrimüslim, Levanten, yabancı uyruklu. Kitap içinde bu kavramı "yerli sinema" kavramıyla karşıladım. Tek parti döneminin yerleştirme



politikaları sinema alanında da var. O zamanki gayrimüslim sinemacıları yavaş yavaş sektörün dışına atmaya başlıyorlar. Örneğin varlık vergisi uygulamaları, vergiyi ödeyen birçok sinemacının batmasına neden oluyor. Sektör çok yara alıyor ve tümünden değişiyor. Bu nedenle kilit bir dönem. 1950'lerden sonra yerli sinemadaki çeşitlilik ve çokkültürlülük daralmaya başlıyor. Türk sineması kavramı ulusal sinema anlayışının yerleştiği 1960'lardan sonra yaygınlaşıyor.

➤ **Dönem itibariyle hem filmlere, hem de üzerine inceleme yapacak metinlere ulaşmak zor. Dönemi incelemek**

İçin hangi kaynakları incelediğinizi biraz daha açar mısınız?

Osmanlıcam olmadığı için Osmanlıca kaynaklardan yararlanmadım. Sermet Muhtar Arus, Şevket Rado, Burhan Arpad, Vâlâ Nureddin, Refik Ahmet Sevengil gibi dönemin gazetelerinde denemeler veya kitap yazan yazarların eserlerinden faydalandım. Gazetelerde rahat bir dille yapılan sanat tartışmalarından atmosferi anlamaya çalıştım. Sinemalarda nasıl bir ortamda filmler izlenirdi, neler sevilirdi, gösterimler kalabalık olur muydu, insanlar sinemaya giderken sık mı giderdi, rahat elbiseler mi giyerdi?

1940'lı yıllarda Sait Faik ile Abidin Dino'nun dönemin sanat anlayışı ile ilgili yazdığı bir manifesto var. Bu bakış açısını anlamaya çalıştım. Yeni bir şey ortaya koymaya çalışan insanlar var. Hem Mevlâna, Yunus Emre gibi geleneksel kültüre hem de Freud, Shakespeare gibi Batılı sanatçılara aşına olan bir nesil. "Yeni bir medeniyet kurmaya çalışıyoruz ve bu medeniyette nasıl bir sanat inşa ederiz?" diyen insanlarmış onlar. Bunların dışında muhafazakâr düşünceleri ırkçılığa varan ve nazizmden etkilenen birçok yazar da var. Muhafazakâr bakış sinemayı ayıp bir şey olarak görüyor zaten. Meselâ Hilmi Malik'in sinema ile ilgili bir kitabı var.

Aylık dergileri takip etmeye çalıştım. 1940'lı yıllarda yayınlanmış süreli dergileri taradım. İçlerinde sinemayla ilgili en ufak bir yazı bulmaya çalıştım. Sinemayla ilgili ciddi dergiler çok değil. Oyuncuların yaşamları, giyinişleri, özel hayatları ile ilgili yazılar vardı. Sinema ile ilgili olarak Niyazi Berkes ve Behice Boran'ın

çıkardığı *Yurt ve Dünya Dergisi*'nde önemli yazılar vardı. Orada Türk sinemasına dair güzel bakış açıları vardı. Araştırma için önemli gördüklerim içinde Mısır filmleri vardı. İlginçtir, Mısır sineması Mısır'da ilerici bir yön taşımasına rağmen Türkiye'de neredeyse gerici bir öge, Müslüman sinema olarak öne çıkıyor.

1940'lı yıllarda çekilen yerli filmlerin tümünü bulamadım. Arşivlerde on iki, on üç tanesi mevcut. Ama o zamana dair seksen-doksan film ismi var sanıyorum. Sonuçlar örneklere göre değişeceği için belki hepsi izlense bambaşka şeyler çıkacak. Böyle bir araştırmayı zorlaştıran en önemli şey filmlerin elimizde olmaması. Filmler olmayınca boşuna konuşuluyor.

➤ Bu çalışmada eksik bulduğunuz, tekrar bakmak istedikleriniz var mı?

Evet, var. Meselâ kitabın sonuna ekleyemediğimiz Türkiye'de 1940'lı yıllarda gösterilen yerli ve yabancı filmler listesi ile dizin bölümü var. İkinci olarak dönemin filmlerini tam olarak izleyememek kötü. Meselâ *Dertli Pınar* (1943), *Denizkızı* (1944) var. Dönem açısından önemli, benim de ilgimi çeken filmler olmuştur.

➤ Kitabın ismi *Türk Sineması* ama büyük oranda Türkiye'de gösterilen filmler inceleniyor. Bu ayrımı nasıl oluşturduunuz?

Birincisi, Türk filmlerinin sadece beşte birine ulaşabildim. Bu nedenle dönemi anlayabilmek için diğer filmlere de uzanmak gerekti. Bahsettiğimiz dönemin sine-

Tek parti döneminin yerlileştirme politikaları sinema alanında da var. Gayrimüslim sinemacıları yavaş yavaş sektörün dışına atmaya başlıyorlar. Varlık vergisi uygulamaları, vergiyi ödeyen birçok sinemacının batmasına neden oluyor.

macıları sinema okulundan mezun değil. Formel bir bilgi edinecekleri yer de yok. Sinemayı salonlarda izleyerek öğreniyorlar. Sinema salonları, geçiş dönemi sinemacılarının öğretmenleri oluyor. Okul yok, yurtdışına hepsi gidemiyor, kitap yok. Bu nedenle bakış açılarının nasıl şekillendiğini anlamak için bu filmlere bakmak önemli.

➤ Türk sinema tarihinde böyle dönemlendirme yapıp inceleyen pek kaynak kitap yok. Sizin çalışmanız bir ilk. Çalışmayı yaparken önceki çalışmalar hakkında neleri gözlemlediniz? Sizce Türk sinema tarihinde yeterince araştırma, tez, kitap var mı?

Tez sayısı fazla değil. Şöyle bir çelişki var. Sosyal bilimlerden gelen araştırmacılar için analiz etme, yazı yazma, inceleme yapma yaygın pratiklerdir. Ama sinema-televizyon bölümünde kişiler donanımlarını daha çok görsel bir dille ifade ediyor. O nedenle yazılı incelemeleri çoğu zaman detaylı olmuyor, içerik açısından farklı noktalara odaklanan çalışmalar oluyor.

Buna ek olarak şaşırtıcı şekilde dönem çalışmalarına gerek de duyulmuyor, bütünsel



Dönemin sinemacıları sinema okulundan mezun değil. Formel bir bilgi edinecekleri yer yok. Sinemayı salonlarda izleyerek öğreniyorlar. Sinema salonları, geçiş dönemi sinemacılarının öğretmenleri oluyor.

bir yaklaşımla tüm sinema tarihi bir kalem-den anlatılıyor. Meselâ bana çalışmanın başlangıcında “1940’lı yıllar Türk sinemasında yazılacak ne olabilir ki?” gibi sorular sorulmuş, çalışmam bittiğinde de “tuğla gibi” olarak tanımlanmıştı. 1940’lı yıllarda Türk sinemasının olmadığı eleştirilerine “Ben de niye olmadığını yazıyorum.” diye yanıt verdim. Ayrıca İkinci Dünya Savaşı kendi başına çok önemli bir olgu. Kapsamlı bir şekilde yazınca böyle bir kitap ortaya çıktı.

➤ **Türk sinema tarihi çalışmalarına nasıl bakıyorsunuz?**

Sinema tarihi çalışmalarının çoğu birbirini tekrar ettiği için okunmuyor. Ancak araştırma yapmak gerekiyorsa okunuyor. Okuyanlar da perişan oluyor. Ben meselâ sinema tarihi kitaplarını hep farklı bir şeye rastlarım umuduyla okurdum.

➤ **Neden peki sinema tarihi kaynakçaları hep aynı? Bu çalışma çerçevesinde farklı kaynaklara da bakmışsınız.**

Çünkü bana kalırsa, yapan, yorumlayan ve izleyen arasında kooperasyon yok. Ben sinemanın içinden gelmiyorum, öyleyse araştırma yaparken bu işi yapan insanlara sormam gerekir. Öncelikle kim var bu işte, onu bulmam gerekir. Ulaşamazsam görüşlerini, anılarını, kitaplarını okurum, filmlerini izlerim. Herkes kendi düşüncelerinin doğru olduğunu düşünüyor. Dönemlendirme konusunda farklı bir şey söylediğinde kıyamet kopuyor. Ama çok yönlü, kapsamlı araştırmalarla çok verimli sonuçlar alınabilir. Bu noktada kişinin su bulmak için kendi kuyusunu kendisinin kazması gerek.

➤ **Son olarak söylemek istedikleriniz...**

Basit olarak, ben 1940’lı yılların sinemasını sempatik buldum. Bu konuda bir çalışma yapma olanağım olduğu için memnunum. Bundan sonra nasıl bir çalışma yaparım bilmiyorum ama bu süreçte öğrendiğim şeylerden yararlanacağımı düşünüyorum.

ODTÜ **'11**
FILM
FESTİVALİ
ŞUBAT 23-26

kısa filmler için son başvuru:

14 Şubat 2011

ayrıntılı bilgi için:

sinema.metu.edu.tr

ODTÜ  **SİTOP**
SİNEMA TOPLULUĞU

“Sigmund
Weinberg’in portre
fotoğrafi.”
Burçak Evren Arşivi



OSMANLI'DA BİR SİNEMA GÖNÜLLÜSÜ: SIGMUND WEINBERG-1

YALÇIN LÜLECİ

Sigmund Weinberg, sinemanın ülkemize gelişi, yaygınlaşması ve yerleşik sinema salonlarının kurulması gibi konulara dair yapılan çalışmalarda, ismi sık sık gündeme gelen bir sinema gönüllüsüdür. Fakat ne yazık ki onun hakkında bilinenler genelde eksik ve birbiriyle çelişkilidir. Bu yanlış bilgiler, uzun yıllar çeşitli çalışmalarda tekrar edilip durmuştur. Bu durumun istisnası olarak değerlendirilebilecek iki çalışmayı anmakta fayda var. Bunlardan birincisi Burçak Evren'in 1995 yılında yayımladığı

Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam, ikincisi ise Ali Özuyar'ın 2007 yılında yayımladığı *Devlet-i Aliyye'de Sinema* isimli çalışmalarıdır. Evren, Weinberg hakkında o dönemde elde edilen bütün belgeleri kullanmış, Özuyar ise özellikle Osmanlı arşivlerinde son dönemde ulaştığı belgelerle Weinberg'in Birinci Dünya Savaşı yıllarında yaşadıklarına açıklık getirmiştir. Amacımız Weinberg hakkında daha önce yapılan bu çalışmalara, yeni bulduğumuz arşiv belgesiyle katkıda bulunmak ve eldeki bilgileri yeniden gözden geçirip düzeltmektir.

Sigmund Weinberg, 1868 yılında Romanya'nın Galiçya bölgesinde doğmuştur ve babasının adı İsrail'dir.¹ Weinberg'in Romanya doğumlu olmakla beraber aslen Polonya (Leh) Yahudisi olduğu da onunla ilgili en sık verilen bilgilerden biridir.² Osmanlı'ya ne zaman geldiği bilinmemekle beraber ülkemizdeki ilk dükkânını 1885'de açtığı belirtilmektedir.³ Weinberg, bir fotoğrafçı, bir otomobil temsilcisi ve nihayet sinemanın ilk yıllarında, mesleği ve ilgileri gereği sinemayı benimseyen bir sinema heveslisiydi; Fransız Pathe Şirketi'nin temsilciliğini yapmaktaydı. İstanbul'da Tünel Caddesi'nde bir dükkân işlettiği, burada fotoğraf malzemeleri sattığı, sinema ile birlikte tiyatroya da ilgi duyduğu, onun hakkında bilinenlerden bazılarıdır.⁴ "Osmanlı döneminde ilk aktüalite filmlerini çekenlerden"⁵ biri olan Sigmund Weinberg, ülkemizdeki sinema faaliyetlerinin başlamasına ve ilk uzun metraj film çalışmalarının yapılmasına da öncülük eden kişiydi.⁶ Weinberg, aynı zamanda gramofonu ülkemize getiren ilk yabancıydı.⁷

1 Behzat Üsdiken, "Sigmund Weinberg Olayı ve Türkiye'de Sinemanın Başlangıcı", *Antrakt*, Eylül 1997, Aktaran: Ali Özuyar, *Devlet-i Aliyye'de Sinema* (Ankara: De Ki Basım Yayım, 2007), s. 41-42.

2 Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi 1896-1959*, Cilt: 1 (İstanbul: Metis Yayınları, 1990), s. 19; Ağah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlk'ler* (İstanbul: Yılmaz Yayınları, 1990), s. 8; Özuyar, s. 35.

3 Burçak Evren, *Sigmund Weinberg: Türkiye'ye Sinemayı Getiren Adam* (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1995), s. 84.

4 Scognamillo, s. 19.

5 Rakım Çalapala, *Türkiye'de Filmcilik-Filmlerimiz* (İstanbul: Yerli Film Yapanlar Cemiyeti, 1947), Aktaran: Giovanni Scognamillo, *Türk Sineması Tarihi*, s. 19.

6 Özuyar, s. 35.

7 Özgüç, s. 8.

Osmanlı döneminde ilk aktüalite filmlerini çekenlerden Sigmund Weinberg, ülkemizdeki sinema faaliyetlerinin başlamasına ve ilk uzun metraj film çalışmalarının yapılmasına öncülük eden kişiydi.

Osmanlı'da Sinema ve Weinberg'in İlk Girişimleri

1895 yılında Lumière Kardeşler'in sinemayı icadıyla beyazperdeye yansıyan hareketli görüntülerin çekiciliği, bireyler ve devletler nezdinde sinemaya olan ilgiyi artırdı. Çekilen birkaç dakikalık siyah-beyaz sessiz filmler içerisinde en fazla ilgi çeken görüntüler, farklı coğrafyalara ait olanlardı. Avrupalı seyircilerin ilgisini çeken bu filmlerin başında, o dönemde en büyük Doğu devletlerinden biri olan Osmanlı Devleti toplumuna ve coğrafyasına ait olanlar geliyordu. Bu sebeple sinemanın mucitleri olan Lumière Kardeşler, film operatörlerini Osmanlı Devleti'ne gönderdiler. Bu gelen operatörler içerisinde Osmanlı topraklarında ilk film çeken kişi Fransız Promio oldu. Promio, 1896'da İstanbul ve İzmir'de Türk askerlerinin görüntülerini kamerasına kaydetti. Ayrıca Boğaziçi ve Haliç bölgelerini görüntüledi. Promio'nun hemen ardından yine Lumiérelere için çalışan Felix Mesguich, Francis Doublier, Charles Moisson ve Perrigot, çekim yapmak için 1896-1899 yılları arasında Osmanlı Devleti'ne giriş yaptılar.⁸

8 Özuyar, s. 33.



“Türkiye’de Weinberg tarafından Tepebaşı’nda açılan ilk sinema, Pathe Sineması.” Burçak Evren Arşivi

Ülkemizdeki ilk film gösterimi (II. Abdülhamit’in kızı Ayşe Osmanoğlu’nun anılarına göre) sinemanın icadından yalnızca bir yıl sonra 1896 yılında, yine yabancılar tarafından Yıldız Sarayı’nda yapılmıştı. Bertrand adlı bir Fransız, sarayın salonuna bir perde kurarak padişaha ve saray halkına sinemayı tanıtmıştı.⁹ Bertrand, her yıl padişahın izniyle Fransa’ya gidip Saray’a yenilikler getiren bir hokkabazdı.¹⁰ Saraydaki bu ilk gösterimden kısa bir süre sonra da halka yönelik ilk gösterim yapılmıştır. 1896 ya da 1897 yıllarındaki halka açık bu ilk gösterinin yapıldığı yer, Galatasaray (Beyoğlu) karşısına düşen Hammalbaşı Sokak’taki Avrupa Pasajı’nın 7 numaralı işyeriydi. Sponeck Biraşanesi adıyla anılan bu salonda, böylece “halka açık ilk gösteri” gerçekleşmiş oldu.¹¹

9 Özgüç, s. 7.

10 Hakan Aydın, “Sinemanın Taşrada Gelişim Süreci: Konya’da İlk Sinemalar ve Gösterilen Filmler (1910–1950)”, s. 61; http://www.sosyalbil.selcuk.edu.tr/sos_mak/makaleler/Hakan%20AYDIN/AYDIN,%20HAKAN.pdf (31.10.2010).

11 Özgüç, s. 8.

Yakın zamana kadar halka yönelik bu ilk gösterinin Sigmund Weinberg tarafından yapıldığı kabul görmüştür. Fakat Evren’e göre ilk gösterinin Sponeck’te yapıldığı şimdilik doğru olsa da bunun Weinberg tarafından yapıldığı tamamen yanlıştır. Çünkü bu gösterinin Weinberg tarafından yapıldığına ilişkin hiçbir belge bulunmadığı gibi, bu gösteriyle ilgili bir belgede başka bir kişinin adı geçmektedir.¹² Son yıllarda yapılan çalışmalarla, ülkemizdeki bu ilk gösterinin D. Hanri tarafından yapıldığı görüşü ağırlık kazanmıştır.¹³ O dönemde ülkemizde elektrik olmadığı için projeksiyon makinesi, petrol lâmbalarıyla çalıştırılmıştı. Lâmbalardan çıkan ağır gaz kokuları meraklı izleyicileri rahatsız ettiği hâlde bu ilk gösteri, büyük bir ilgiyle karşılanmıştı.¹⁴

1899 yılında filmlerin gösterimi için özel mekânlar yoktu. Bu gösteriler, genellikle tiyatro, sirk, kıraathane ve biraşane gibi

12 Evren, s. 6-7.

13 Evren, s. 35.

14 Özgüç, s. 8.

yerlerde yapıyordu. Bahsedilen yılda İstanbul'daki sinema gösterimleri, genellikle yabancı uyruklu kişiler tarafından yapıldı. Sigmund Weinberg de sinema ile ilgilenen bu kişilerden biriydi.¹⁵ Gösterimi yapılan filmlerin, zamanında bu filmleri izleyen yazarların anılarından ve belgelerinden hareketle söylersek, kısa metrajlı belge ve güldürü filmleri oldukları anlaşılmaktadır.¹⁶

1899 yılında İstanbul'daki film gösterilerinde D. Hanri, Cambon ve Mösyö Constinsouza adlı kişilerin isimleri öne çıkıyordu. D. Hanri, yukarıda belirttiğimiz gibi Sponeck'teki ilk gösteriyi ve Fevziye Kıraathanesi'ndeki film gösterilerini gerçekleştiren kişiydi. Cambon, Varyete Tiyatrosu'nda, Mösyö Constinsouza da Halep Çarşısı'ndaki tiyatrodaki film gösterileri yapıyordu. Sigmund Weinberg, diğerlerinden farklı olarak Yüksek Kaldırım (Galata) 28 numarada, fotoğraf makineleri ve malzemeleri satan bir ticarethaneye sahipti. Weinberg'in 1889 yılında açtığı bu ticarethane, onun önemli çevrelerle ilişki kurmasını sağlamıştı. Ayrıca Lumière Kardeşler başta olmak üzere, Avrupa'daki fotoğraf makinesi ve malzemesi üreten şirketlerin Osmanlı'daki temsilciliğini üstlenmişti. Sinematograf alanında ise 1900 yılında sinematografin tüm haklarını Lumière'lerden satın alacak olan Pathe Freres Şirketi'nin de ülkemizdeki temsilcisiydi. Weinberg, İstanbul'da sinema gösterileri yapan diğer kişilerle arasındaki rekabeti kendi lehine çevirmek için farklı bir yola başvurarak sarayla iletişim kurmaya çalışmıştır.¹⁷

15 Özuyar, s. 34.

16 Alim Şerif Onaran, *Türk Sineması*, Cilt:1 (Ankara: Kitle Yayınları, 1999), s. 11.

17 Özuyar, s. 34.

Ülkemizdeki ilk film gösterimi sinemanın icadından yalnızca bir yıl sonra yabancılar tarafından Yıldız Sarayı'nda yapılmıştı. Bertrand adlı bir Fransız, sarayın salonuna bir perde kurarak padişaha ve saray halkına sinemayı tanıtmıştı.

Osmanlı'da orduya ait görüntülerin halk tarafından ilgiyle karşılanacağını ve bu durumun iyi bir kazanç getireceğini de fark eden Weinberg, Ekim 1899'da padişaha yazdığı bir dilekçe-de, Osmanlı ordusunun yabancılar tarafından filme alınmasının mahsurlarını belirterek, bu işi kendisinin ücretsiz olarak ve padişahın ordusuna yaraysın bir biçimde yapacağını ifade ediyordu. Osmanlı ordusunun manevraları ya da resmigeçit törenleri, Weinberg tarafından ücretsiz olarak filme alınacak, ancak bu filmler halka ücret karşılığında gösterilecekti. Osmanlı ordusunun beyazperdeye yansıyacak görüntülerini görmeye istekli Osmanlı tebaasının ödeyeceği ücretler de Weinberg için iyi bir kazanç olacak, rakipleri karşısında avantajlı bir duruma gelecekti. Kısacası Weinberg, Osmanlı ordusunun filme alınması imtiyazının kendisine verilmesini istiyordu. Weinberg'in bu talebine saraydan nasıl yanıt verildiğini gösteren bir belgeye henüz ulaşamamıştır.¹⁸

18 Özuyar, s. 35-36.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



15 Aralık 2010 tarihinde kaybettiğimiz, Türkiye’de sinemanın gelişmesine gerek çevirileriyle gerekse yazmış olduğu kitaplarla katkı sağlayan ve kendisinden sonra gelenlere önemli bir miras bırakan Nijat Özön’ü saygıyla anıyoruz.

NIJAT ÖZÖN: TÜRKİYE’DE SİNEMAYI TANITAN ADAM

BARIŞ SAYDAM

Nijat Özön, eğitimini Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi’nin Türk Dili ve Edebiyatı ile Kütüphanecilik bölümlerinde tamamlar. Öğrencilik yıllarından sonra yayımcılık ve çevirmenliğe başlar, emekli olana kadar da Anadolu Ajansı Dış Haberler Bölümü’nde görev yapar. Özön’ün hem öğrenim gördüğü bölümler-

de hem de çalıştığı kurumlarda edindiği tecrübe, onu Türkiye’deki diğer sinema yazarlarının da bir adım ötesine taşır.

Nijat Özön’ün kitap yazmaya başladığı dönemlerde, Türkiye’de sinemanın yeni yeni yerleştiği, “Türk Sineması” diye bir kavramın dilde hâkim olmadığı düşünüldüğünde, Özön’ün sinema ve özelde Türk sineması alanındaki çabaları takdire şayandır. Bir ülke sinemasının oluşması için her

şeyden önce sinemayla ilgili bir ansiklopedinin, sözlüğün ve sinema tarihiyle ilgili bir kaynak kitabın olması gerekir. Bunlardan yoksun bir sinemanın, kendine ait bir dil geliştirmesi ve kendine temel inşa etmesi güçtür. Özön de bu mantıkla hareket ederek sırasıyla *Sinema Sanatı* (1956), *Ansiklopedik Sinema Sözlüğü* (1958), *Türk Sineması Tarihi* (1962) ve *Sinema Terimleri Sözlüğü* (1963) kitaplarını hazırlar. Sinemayla ilgili kaynak kitap sıkıntısının çekildiği bir zamanda öncelikle sinemayı geniş kitlelere tanıtarak bu sanatı yaygınlaştırmannın peşine düşer. Bu noktada Özön'ün sinemayı çok geniş bir perspektifle ele almasının önemini de hatırlatmakta fayda vardır. Özön, sinemanın hedef kitesinin genişliğinin farkına vararak sinemanın ne kadar güçlü bir araç olduğunun altını çizer: “Çok kimsenin bildiği tek sanat dalı sinemadır, çok kimse öbür sanatları da yalnız sinemadan izliyor. Bu yığınsal sanat ulusların yaşayışını yansıtıyor, toplumları birbirine tanıtıyor, yaklaşıyor; kamuoyunu oluşturmanın, siyasal uğraşın, dünyayı değiştirmenin aracı olarak da kullanılıyor.”¹

İlk Çabalar, İlk Arayışlar...

Kendi tabiriyle 1950'lilerin sonlarında yayınevleri sinema kitabı yayınlamaktan “vebadan kaçır gibi”² kaçır. Buna rağmen Özön, bitmek tükenmek bilmeyen bir

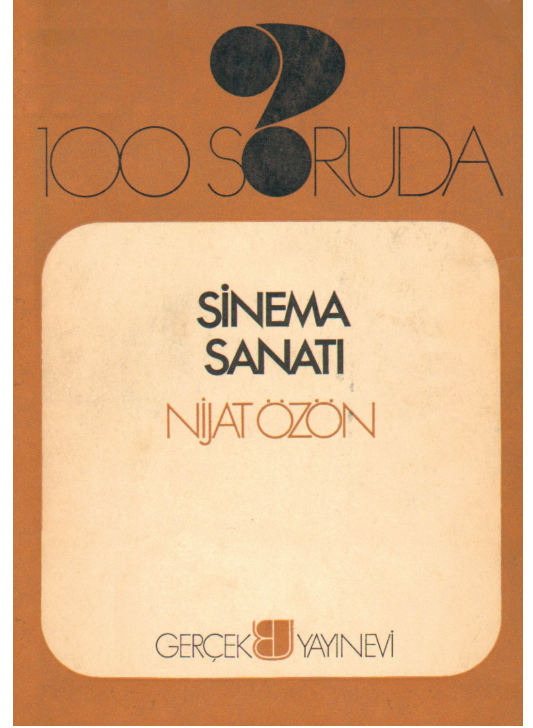
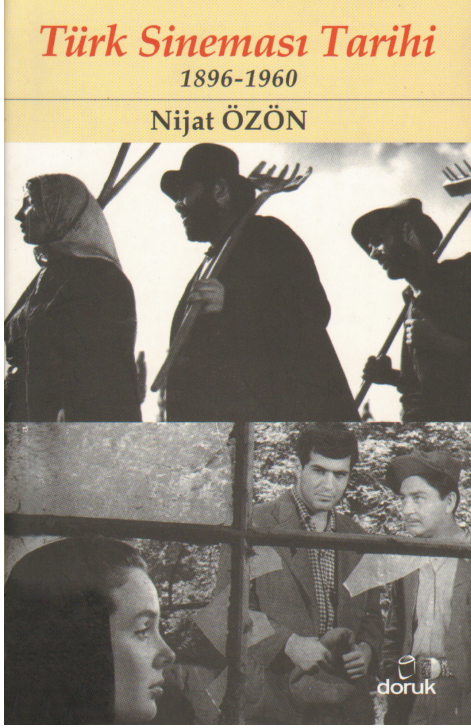
Nijat Özön sinemanın Türkiye’de yerleşerek yaygınlaşmasını sağlayan öncü isimlerden biridir. Gerek çevirileri gerek yazmış olduğu kitaplar gerekse de sinema üzerine düşünceleriyle bir ulusun sinemasını derinden etkiler.

azimle sinemayla ilgili kitap yazmaya, çeviri yapmaya ve sinema dergilerinde yazılar yayınlamaya çalışır. Sinemaya ilgisinin nasıl başladığını ve neden sinema kitabı yazma ihtiyacı hissettiğini şu sözlerle özetler: “Sinemayla ciddi ilgilenmeye başlayınca baktım ki Türkçe’de sinema kitabı diye pek bir şey yok. British Council’in açtığı bir sergide Roger Manvell’in ‘Film’ kitabına rastladım. İncecik, fakat çok güzel hazırlanmış bir kitaptı, sonunda da gayet güzel bir bibliyografya vardı. Hah dedim işte kitap! Derken İngilizce, Fransızca kitaplar ısmarlamaya başladım. Bayağı bir sinema kitaplığım oluşmuştu. (...) Üniversiteye kadar büyük yönetmenler, türler, onların en önemli örnekleri kitaplardan öğrendiğim şeylerdi. Filmleri de geldikçe görüyor, göremediklerimi yabancı dergilerdeki eleştirilerden tanıyordum. Kitaplardan sürekli notlar alıyordum. Düşüncem şu: Doğrudan doğruya sinemayla ilgili temel bilgileri alıp Türk okuruna nasıl sunarız?”³

1 Nijat Özön, 100 Soruda Sinema Sanatı (İstanbul: Gerçek Yayınevi, Mayıs 1972), s. 5.

2 Nijat Özön, Türk Sineması Tarihi (1896-1960) (İstanbul: Doruk Yayıncılık, Nisan 2010), s. 17.

3 “Sinemayı Yazmak ve Nijat Özön”, Söyleşi: İbrahim Türk, *Altıyazı Dergisi*, Sayı 5, Mart 2002, s. 68.



Onun bu düşünceden yola çıkarak yaptığı çalışmalar sinema seyircilerine olduğu kadar Türkiye’de sinemayla ilgilenen yönetmenlere, oyunculara ve sinema eleştirmenlerine de önemli katkı sağlar. Halit Refiğ, Nijat Özön’ün yazdığı *Türk Sineması Tarihi* kitabını okuduktan sonra yazara gönderdiği mektupta, Özön’ün çalışmasıyla ilgili duyduğu heyecanı şöyle aktarır: “Türk Sineması incelemesini Tuncan’dan (Okan) geriye alabildim ya bu sefer de kapağını açmaya fırsat kalmadan Lütfi Akad elimden aldı. İstanbul’a geldiğin zaman muhakkak seninle tanışmak istiyormuş. Tuncan heyecan ve hararetle seni tebrik ediyor, bilmediği birçok şeyleri öğrendiğini, çok istifade ettiğini söylüyor. Lütfi Akad’ın da incelemeyi geri verirken aynı

şeyleri söyleyeceğinden eminim.”⁴

Öncü Bir İsim

Bu anlamda, Sigmund Weinberg gibi Nijat Özön de sinemanın Türkiye’de yerleşerek yaygınlaşmasını sağlayan öncü isimlerden biridir. Gerek çevirileri gerek yazmış olduğu kitaplar gerekse de sinema üzerine düşünceleriyle bir ulusun sinemasını derinden etkiler. Özön’ün bir diğer önemli artısı da yazdığı kitaplarda kullandığı metodolojidir. Türk sinemasını bölümlere ayırarak, Türk sinemasının tiyatrocuların egemenliğinden çıkıp bir sanat olma yolunda ilerlemesini şimdiye kadar onun kadar detaylı ve bütünlüklü bir şekilde inceleyen ve ortaya koyan bir sinema yazarı olmamıştır.

⁴ Nijat Özön, *Türk Sineması Tarihi* (1896-1960), s.16.

Esin Berktaş'ın *1940'lı Yılların Türk Sineması* adlı kitabında belirttiği üzere Metin Erksan'ın 2. Dünya Savaşı'ndan önce ve sonra şeklinde yaptığı sınıflandırmanın haricinde Türk sineması çalışmalarında farklı bir sınıflandırma yapılmamıştır. Günümüzde hâlâ Özön'ün Türk sinemasıyla ilgili yapmış olduğu çalışma temel alınmaktadır.

Özön, sinemanın tarihine, tekniğine ve estetiğine de aynı derecede önem verir. Sinemayı toplumsal ve ekonomik meselelerden ayrı düşünmeden tanımlar. Sinemaya bütünlüklü bir bakış açısıyla yaklaşarak Türkiye'de sinemanın gelişmesine önemli bir katkı yapar. Düzgün Türkçesi, detaylı ve itinalı sınıflandırması, Nijat Özön'ü bu alandaki diğer sinema yazarlarından ayırarak eserlerinin bugün bile kaynak kitap olarak kullanılmasını sağlar.

Sinemayla İlgili Yazdığı Başlıca Kitaplar:

Sinema Sanatı (1956)
Ansiklopedik Sinema Sözlüğü (1958)
Türk Sineması Tarihi (1962, 2003, 2009)
Sinema Terimleri Sözlüğü (1963)
Türk Sineması Kronolojisi (1968)
İlk Türk Sinemacısı Fuat Uzkınay (1970)
Sinema: Uygulayımı, Sanatı, Tarihi (1985)
Karagözden Sinemaya Türk Sineması ve Sorunları (1996, 2 Cilt)
Sinema Sanatına Giriş (2008)
 Ayrıca *Arkın Sinema Ansiklopedisi* (1975) ve *Cumhuriyet Dönemi Türk Ansiklopedisi*

Sinemanın tarihine, tekniğine ve estetiğine de aynı derecede önem veren Özön'ün düzgün Türkçesi, detaylı ve itinalı sınıflandırması onu bu alandaki diğer sinema yazarlarından ayırarak eserlerinin bugün bile kaynak kitap olarak kullanılmasını sağlar.

(1984)'nde Türk sinemasıyla ilgili bölümleri yazdı.

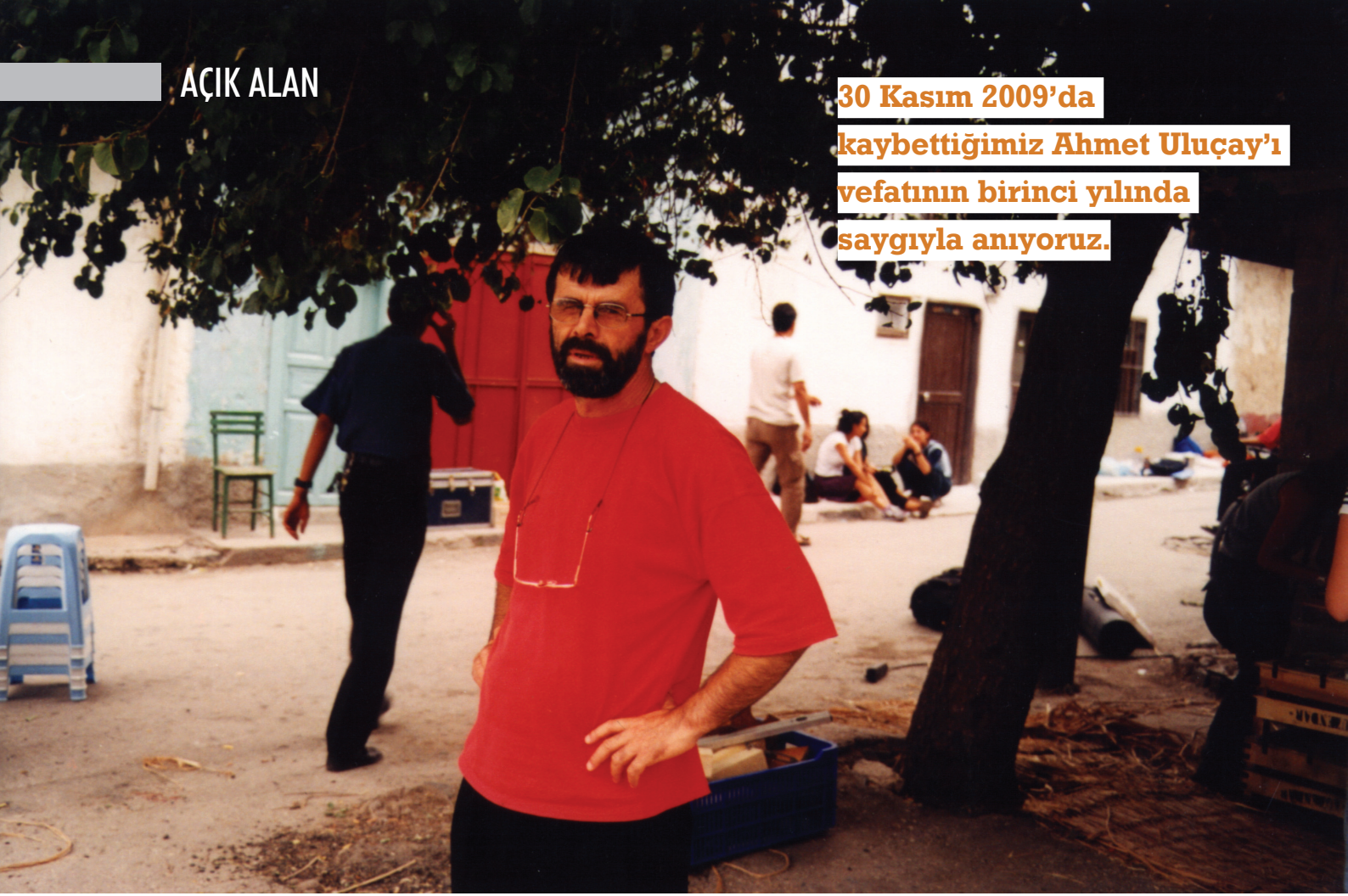
Sinemayla İlgili Çevirileri:

Film Duyumu, Sergey M. Eisenstein
Film Biçimi, Sergey M. Eisenstein
Potemkin Zırhlısı, Sergey M. Eisenstein
Çağdaş Sinemanın Sorunları, André Bazin
Cehennemden Dönüş, John Ford
Harp Esirleri, Jean Renoir
Sinemanın Temel İlkeleri, V. I. Pudovkin

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



30 Kasım 2009'da
kaybettiğimiz Ahmet Uluçay'ı
vefatının birinci yılında
saygıyla anıyoruz.



AHMET ULUÇAY BANA NE ÖĞRETTİ?

MURAT PAY

Ahmet ağabey vefat edeli bir yıl olmuş. Aylar, mevsimler, göçler derken koca bir yıl. Cenaze merasimindeki kalabalığın Ahmet ağabeyin tabutunu "Ahmet Uluçay Sokağı"ndan geçerek mezarlığa taşımamasından beri bir yıl... Bitiremediği *Bozkırda Deniz Kabuğu* filminin yarım kalmışlığı üzerinden bir yıl...

Ahmet ağabeyi Türk sinemasının en önemli köşe taşlarından biri olarak adlandırmak belki şimdilik erken verilmiş bir yargı olarak düşünülecek. Bu iddiayı biraz temellendirmek maksadıyla Ahmet ağabeyin filmleri ve hayatı aracılığıyla bana öğrettiklerini, bir anlamda Ahmet ağabeyin benim gibi genç sinemacılara öğütlerini kısaca aktarmak istiyorum.

Birinci Ögüt: Sinemayı Yüreğinle Yap (Azim)

Ahmet ağabey hiçbir zaman sinemayı yüreğiyle yaptığını açıklamadı, ama sinemayla kurduğu bağ her zaman bunu gösterdi. Film yapabilmek adına ömrünün sonuna kadar ortaya koyduğu mücadeleleri başka türlü anlamlandırmak mümkün değil. Yüreğimizle film yapabilmek için ihtiyacımız olan anahtar kelimeyi de kulağımıza fısıldadı: azim (kararlılık).

İkinci Ögüt: Kendi Meseleni Anlat (Samimiyet)

Ahmet ağabey kendi meselesini anlattı hep. Çünkü biliyordu ki ancak ve ancak kendi meselesini anlatabilirse seyirciyi ikna edebilirdi. Mesele kelimesi dertle de ilişkilendirilebilir. Bir derdi vardı Ahmet ağabeyin. Kedisinin adını Pelikül koyacak denli dertliydi sinemayla. Kendi kalarak, kendi varoluş sınırlarında kendi derdini dile getirmeye çalıştı. Kendiliğinin kökleriyle bağlantısını köyünde içselleştirdi. Ödünç alınan, hesabı verilmeyen dertlerin ve meselelerin peşinden koşmadı. Burada kulağımıza yine anahtar bir kelime fısıldadı: samimiyet.

Üçüncü Ögüt: Sinemayı En Baştan/Yeniden Keşfet (Özgünlük)

Kendi adıma en anlamlı öğüt bu. Çünkü bu toprakların en önemli problemine parmak basıyor. Yeni Dünya Düzeni'nin kendi "dil"ini dayattığı bir sanat ortamında sinemanın da bundan nasibini aldığını,

buradan hareketle Türk sinemasının kendi "dil"ini konuşmaktan uzak bir ömür yaşadığını seziyordu Ahmet ağabey. Böylesi bir problemin içindeyken zor olan bir şey yapmak gerekiyordu: Sinemayı yeniden keşfetmek, en baştan... Ahmet ağabey böyle yapmıştı. Ahmet ağabeyin kulağımıza fısıldadığı son anahtar kelime olan "özgünlük" bu şekilde ortaya çıkacaktı. Ancak bu şekilde kendi "dil"iyle konuşmak mümkün olacaktı. Bu yüzden keşfi sadece teknik bir keşif olarak görmedi; tekniğin de ötesine geçebildiği için özgünlüğü yakalayabildi.

Bir Soru

Sinemayı yeniden keşfeden Ahmet ağabey, samimiyetiyle kararlılığını birleştirdi; kendi meselesini yüreğiyle ortaya koydu. Kendi diliyle konuşmadan kendi meselesini aktaramama problemini özgünlükle aştı. Yukarıdaki öğütleri Türk sinemasında şimdiye kadar hangi yönetmenlerin hem hayatları hem de filmleri eşliğinde dile getirdiğini gördünüz ya da duydunuz?

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



**CENGİZ UZUN:
“TÜRKİYE’DE
GÖRSEL ÇÖZÜMLEME
YAPILMIYOR, ÇÜNKÜ
HER ŞEY EZBERE
GİDİYOR.”**

**SÖYLEŞİ: KORAY SEVİNDİ
ABDÜLGAFUR ŞAHİN**

1991 yılında yapım asistanı olarak sektörde çalışmaya başlayan Cengiz Uzun, kariyerine *Cumhuriyet* ve *Abdülhamit Düşerken* filmlerinden tanıdığımız görüntü yönetmeni Colin Mounier’in asistanlığı ile devam etti. Görüntü yönetmenliğini yaptığı *O... Çocukları* ve *Dilber’in Sekiz Günü*’nüde aralarında bulunduğu sinema filmleri, belgeseller, TV programları, diziler, klipler ve reklâm filmleriyle sektörün her alanında başta görüntü yönetmenliği olmak üzere kameraman, yapımcı ve yönet-

men olarak da çalışmaları bulunmaktadır. Cengiz Uzun’a göre görüntü yönetmeni, kamerayı çok iyi tanıyan, ışık kullanımından iyi anlayan, gerekli teknolojik materyal konusunda iyi bir birikime sahip ve elindeki senaryoyu nasıl bir görüntüyle ifade edeceğini bilen kişidir. 2006 yılında bir yapım şirketi kurarak yapımcılık, prodüksiyon, senaryo yazımı, sektörel eğitim, proje hazırlanması ve yapımı gibi alanlarda da çalışmalar yürüten Cengiz Uzun’la görüntü yönetmenliği ve sektörün sorunları üzerine konuştuk.

➤ Türkiye’de görüntü yönetmenininkümlülükleri nelerdir ve filme etkisi ne kadardır?

Bir filmin bel kemiğini oluşturan ana noktalar yönetmen, görüntü yönetmeni, sanat yönetmeni diye sıralanıp gider. Sanat yönetmeni çok önemli. Sanat yönetmeniyle iyi “back up” yapamazsan görüntü eksik çıkar. Diğer taraftan yönetmeniyle de çok iyi anlaşmalı. Setin tamamına hâkim olmalı. Yönetmeniyle temas kurup sahnenin bir basamak daha yukarıya çıkmasını sağlayacak bilgiyi almalı.

Ama Türkiye’de bu olmuyor. Birazcık sinemada var ama dizilerde yok. Sorunlardan biri görüntü yönetmenlerinin bir noktada kameraman çizgisiyle örtüşmesi. Artık son dönemde görüntü yönetmeni mi ışık yapıyor, ışıkçı mı ışık yapıyor noktasına geldi. Ben yönetmenden aldığım bilgiye göre o hayali kuruyorum. Işık şefi ışık yapamaz bana göre. Benim olduğum yerde yapmaz, ben izin verirsem yapar. Asli işimiz ışık. Biz görüntüye hükmediyoruz, kadrāja hükmediyoruz, aksesuara hükmediyoruz, kameranın hareketlerine hükmediyoruz. O sahnenin ne şekilde nasıl yorumlanacağına dair bilgi ve becerilerimizi oraya aktarmaya çalışıyoruz. Ama Türkiye’de görsel çözümler yapılmıyor. Çünkü her şey ezbere gidiyor.

➤ Nasıl görüntü yönetmeni oldunuz? Bu işe nasıl başladınız?

Ahmet Uluçay’ın filminin benim hayatımın bir kesitini anlattığını düşünüyorum. Ben

Sektörde senaryo, oyuncu, teknik ekip, yönetmenlik problemi var. Biz bunları aşmaya çalışıyoruz. Yeni jenerasyon arkadaşlarımız farklı tatlarla bir şeyler yapmaya çalışıyor ama bilgi, beceri ve tecrübe eksikliğinden dolayı birçok şeyin altından kalkamıyor.

sinemacı olacağımı bilmiyordum. Yaradan öyle veya böyle insanları aslında eğitiyor, tecrübelendiriyor. Lisedeyken fotoğrafçılık yapıyordum. O yıllarda Avrupa’da çalışan babam, bir tane fotoğraf makinesi getirmişti. O makineyle fotoğraf çekmeyi öğrendim. Lisedeyken derdim, ders değil acaba dünyayı nasıl dolaşırım düşünseydim. Onun için denizci olmak istemiştim, ama denizci olamadım. Lise bittikten sonra ailem eğitim için İstanbul’a gönderdi. Dershaneye gittim ama üniversiteyi kazanamadım. Güzel sanatlar okumak istiyordum dediğimde ailem karşı çıktı. Mimar Sinan’ın herhangi bir bölümüne girebiliyordum. Şu an Kanada’da olan bir arkadaşım “bizim elimiz yüzümüz düzgün, biz spikerlik, sunuculuk kursuna gidelim” dedi. Kalktık gittik. O günlerde de şimdi Fox olan TGRT’nin hızla yükselişi vardı. Eğitim gördüğümüz kursun sahipleri de TGRT’yle bağlantı içindeydiler. Oyunculuk, ufak tefek ajanslarda spikerlik, yardımcı oyunculuk vs. yaptım. Ama hiç kamera arkasına geçeyim gibi bir düşüncem yoktu. Her şey sürpriz gelişti. O dönemde kurum sahibi arkadaşlar bir televizyon filmi yapıyorlar-

di. Sen de yapımda bizimle çalış, para da kazanırsın, bu işlere bulaşırsın dediler. Bir gün Öner Kılıç aradı. “Colin Mounier asistan arıyor, sen yapar mısın?” dedi. “Yapırım ama ben kameranın k’sını bilmiyorum, sadece fotoğrafla ilgili bilgim var, o da ezber” dedim. “Tamam, olur” dediler. Ben de Colin’in yanına gittim. Bilet İlhan’la *Senin İçin Bir Kadeh* (1993) diye bir film çekeceklerdi. Colin malzemeleri dizdi, tanımıyorum hiçbirini. Bana gösteriyor, ben de yapıyorum. “Tamam olur senden” dedi. 93 yılında ATV’de işe başladım. *Kayıp Aranıyor, Katil Kim, A Takımı* gibi haber programlarında çalıştım. Televizyonculuk geçmişim biraz daha geniştir. Çünkü sinemadan para kazanamıyordum. 97-98 gibi *Kaygısızlar* dizisiyle yeniden dramaya geçiş yaptım. 2000’de görüntü yönetmenliği yapacağım dedim ve serüvenim başladı.

➤ Görüntü yönetmenliği iyi bir çalışmamı yoksa yetenek mi gerektiriyor?

Sinema hissiyat gerektiren bir sanat dahlıysa herkes o hissiyata sahip olamaz. Hissiyat sahibi insanlar da zaten onları icra edebilme yetilerine sahip oluyor. Tabii ki bilgi, tecrübe önemli, ama en önemlisi beceri. Takdiri ilâhi ile bir şekilde o reflekse sahip olmuşum. Bununla birlikte çok çalıştım, boş zamanlarımda eskiden kullandığımız kameralarda filmlerin kasetini takar, kamera antrenmanı yapardım.

Habercilik geçmişimin mesleğime etkisi çok fazla. Bir şey anlatacaksan 5N 1K’nın kesinlikle o resmin içinde bulunması gerekir.



Sinema dediğin şeyin bana göre algılanabilir bir mesajının olması lâzım. *Avatar* (2009) teknolojik bir film ama çok önemli mesajlar veriyor. Filmin bir derdinin olması lâzım.

➤ Görüntü yönetmenin mutlaka bilmesi gereken, olmazsa olmazı diyebileceğiniz şeyler var mı?

Bu işin bir matematiği var: Lambayı yanlış yere kurarsan ya da lambanın şiddetini yanlış ayarlarsan o sahnede hatalar oluşur. Bir görüntü yönetmeni işin matematiğini bilmeli. Bir ressam gibi oturup, o mekâna bir ışık yapmam lâzım. Ona göre lamba tercih etmem lâzım.



➤ Daha çok yönetmenle ilginiz var ama set ekibi ve diğer çalışanlarla nasıl bir iletişiminiz oluyor?

Bütün set, yönetmeni dinleyip ona göre hareket etmez. Yönetmeni görüntü yönetmeni dinler, sanat yönetmeni dinler, yönetmen yardımcılarını dinler. Ondan sonra ekibi onlar yönlendirir. Onlar doğru bilgiyi aldıklarından doğru yorumlama noktasıdır. Biz sette şöyle çalışırız: Önce bir sahnenin ya da senaryonun genel anlamda kritiği yapılır. Masabaşı çalışmasıdır bu. Herkes ne yapacağını bildiği için o kafalar alt ekiplerini ona göre yönlendirir. Biz sine-

Sinema nedir? Hareketli görüntü. O zaman biz bu hareketli görüntüyü video kameralarla da yapabiliriz, fotoğraf karesiyle de. Ama önemli olan teknoloji bilgisidir. Elbette sinema dili dediğimiz, anlatım dili dediğimiz birtakım şeyler var ki onlardan da birazcık haberdar olmak lâzım.

mada kolektif çalışıyoruz. Tabii ki bir idareci olarak yönetmen var; eser sahibi kişi o. Onun hayal dünyasına hizmet ediyoruz. Ama bizler arkadaşlarımızla o kolektif çalışmayı yerine getirmesek o zaman film yanar. Burada da bana göre ikinci kişi görüntü yönetmeni. Çünkü görsel anlatım işin en önemli ayağı. Göze, kulağa o hitap ediyor. Eskiden 35 mm kameralarla çalışılırken bir monitör algısı yoktu. Filmin sahibi görüntü yönetmeniydi o zaman; o çekiyordu. Vizörden bakan o, oyuncuyu gören o; doğruyu, yanlışını bilen de o. Yönetmenin dışarıdan bir açısı var. Ama görüntü yönetmenin kadraji belli. Ona göre hareket ediyor. Nerede, ne var o görüyor. Eğer o kare içinde hata varsa görüntü yönetmeni hemen düzeltir. Günümüzdeki algıda herkes serbest.

Sette en kızdığım şeylerden bir tanesi, yönetmenin dersine doğru çalışmadan zaten ezberlediği şeylerle mekânın en dip köşesine geçip görüntü yönetmenine hiçbir şey anlatmadan “şöyleyiz, böyleyiz” demesi. Ne demek böyleyiz, bana bir söyle: Oyuncu nereden geliyor, ne yapıyor, ne



ediyor, sahnenin duygusu ne? Ne kadar sert olmalı, ne kadar yumuşak olmalı? Aşk mı, kavga mı? Senaryo da okumuyoruz. Ben yine iyi kötü okuyorum. Sinemada okuyorum da dizide okumaya çalışıyorum. Çok hızlı geliyor çünkü. O yüzden dizide yönetmene sormam, yardımcı yönetmenle paslaşırım ben. Asistanlardan bilgi alır, ona göre ışık yaparım.

➤ **Görüntü yönetmeni sette ne gibi sorunlarla karşılaşabilir? Bu sorunlar diziyeye/filme göre değişir mi?**

Birinci sorun doğru brifinglerin verilememesi, ikincisi özgür bırakılmaman. Herkes her şeye müdahil oluyor. Ben sete görüntü yönetmeni olarak gittiysem, o zaman görüntüden sorumlu kişi benim. Son noktayı

koyacak kişi benim. Yapımcısı da gelir, yönetmeni de gelir, tabii ki kritik yapılır, fikir verilir. Ama olmamış, bir daha yapalım denmez. Ben öyle hayal etmiyorum, bırak bana. Eğer hayal ettiğiniz bir şey varsa da söyleyin ona göre icra edeyim. O da yok, beni de bırakmıyorsun... İkincisi, teknik bilgi eksikliği. Geçenlerde Panasonic yeni çıkan kameralarından bir tanesi için seminer vermiş. Bizim haberimiz yok. Kaç tane dizide görüntü yönetmeni varsa birer mail atın, haber gönderin, biz de gelelim, biz de inceleyelim, biz de öğrenelim. Bilgi alışverişi sıfır. Üçüncüsü, sinemasal algı ve anlatımdan ziyade işin şov kısmıyla ilgileniyoruz. Yanlış hatırlamıyorsam Tarkovski şöyle bir şey diyor: “Bana bir kamera verin size dünyaları anlatayım.” Işıksız, şaryosuz,

oyuncusuz bir sürü şey anlatabilirsin. Yeter ki düşün ve onu ifade et. Görsel anlatımını ona göre düşün. Bu işin matematiği net, her şey olabilir. Adam *Paramparça Aşklar ve Köpekler (Amores perros, 2000)* filmi ni yaptı. Farklı da bir anlatım koydu. Çok basit bir film ama dünyaya mal oldu. Dört tane köpek var. Bir tane köpek ölmedi orada. Ama anlattı. Ben de yapabilirim. Biz bunları seyredip de ondan sonra dizi gibi film çekmeye devam ediyoruz. Dizi kötü mü? Değil. Ama çok hızlı geliyor her şey. Otuz, kırk dakika olsa anlayabilirim. Her hafta bir tane film çekilir mi? Yoruluyorum.

Minimal bir anlatım mı sinemayı yukarıya taşır yoksa ışıklar, kameralar mı? Minimal olan, sade olan, zaten en anlaşılır olandır. İfadeni en doğru şekilde yerine getirirsin. Bugün benim diyen yönetmenlerin filmi ne baktığın zaman hiç öyle şaşaalı bir şey yok. Eğer bir gerçekliği, bir hayal dünyasının gerçekliğini anlatıyorsan bunun anlatımı bellidir. Adam gelir, yürür, gider, evine girer. Bitti. Eğer gergin bir anlatımsa ona göre çekersin, sakın bir anlatımsa ona göre çekersin, sevgilisinin yanına gidiyorsa ona göre çekersin. Ama biz öyle yapmıyoruz. Her yerden çekelim de montajda bakarız diyoruz. Keşfetmeye gerek yok. O yüzden minimal anlatım bana göre en doğrusu.

Sektörde çok büyük problemler var. Senaryo, oyuncu, teknik ekip, yönetmenlik problemi var. Biz bunları aşmaya çalışıyoruz. Yeni jenerasyon arkadaşlarımız farklı tatlarla bir şeyler yapmaya çalışıyor ama

Asli işimiz ışık. Biz görüntüye hükmediyoruz, kadraja hükmediyoruz, aksesuara hükmediyoruz, kameranın hareketlerine hükmediyoruz. O sahnenin ne şekilde nasıl yorumlanacağına dair bilgi ve becerilerimizi oraya aktarmaya çalışıyoruz. Ama Türkiye’de görsel çözümlene yapılmıyor. Çünkü her şey ezbere gidiyor.

bilgi, beceri ve tecrübe eksikliğinden birçok şeyin altından kalkamıyorlar. O zaman Yavuz Turgullar filan daha popüler oluyor. Çünkü biliyorlar, sektörün en önemli oyuncularını ellerinin altında ya da kafalarına göre hareket edebiliyorlar. Kimseyi yargılamıyorum. Herkes her şeyi yapabilir. Yavuz Turgul’u da alkışlıyorum, Çağan Irmak’ı da alkışlıyorum, bütün arkadaşlarımı alkışlıyorum. Bir şeyler yapan, bir şeyler üretip ortaya çıkaran herkesi alkışlıyorum. “Türkiye’nin sizce en iyi görüntü yönetmeni kim?” dendi. Benim dedim. Benden daha iyi görüntü yönetmeni yok. İyi çalışan arkadaşlarım var. Onları seviyorum. Ama benimle aşık atamazlar.

➤ **Bir görüntü yönetmeni kendisini nasıl geliştirip besleyebilir?**

Teknolojiyi takip etmek lâzım. Filme hizmet edebilecek en önemli unsur teknoloji. Bir filmi hayata geçirebilmeniz için öncelikle bir kameranız olması lâzım. Başka da bir şeye gerek yok. Filmin anlatımına hizmet eden yan aksesuarlar var; şaryo, crane, jimmyjib gibi. Üçüncüsü kurgu. Bir şeyi

çektığın zaman onun kurguda nasıl bir etkiyle nasıl başka bir şeye dönüşebileceğini hesap etmek lâzım. Hangi programın neyi ne kadar yapabileceğini bilmek lâzım. Çok film seyretmek, biraz fotoğrafla ilgilenmek lâzım. Mesela Lars von Trier'nin *Beş Engel* (*The Five Obstructions*, 2003) diye bir filmi var. Orada sahneleri on iki karede anlatıyor. Tek kareyle de anlatırsın. Geniş bir resim yaptın. Geniş bir resimdeki hareketler zaten çok yavaştır. Belli belirsizdir. Fotoğraftır. Sinema nedir? Hareketli görüntü. Bu kadar basit. O zaman biz bu hareketli görüntüyü video kamerayla da yapabiliriz, fotoğraf karesiyle de. Ama önemli olan teknoloji bilgisidir. Elbette sinema dili ya da anlatım dili dediğimiz birtakım şeyler var ki onlardan da birazcık haberdar olmak lâzım. Oyuncu yönetiminden haberdar olmak lâzım. Bu söylediklerim görüntü yönetmeninin görevi değil aslında, yönetmeni ilgilendiriyor ama az çok bilmen lâzım. Bir oyuncunun vücut dilini iyi tanıman, saklaman lâzım. As oyuncu yürüyemiyorsa onun komik yürüyüşünü saklaman lâzım. Al Pacino ufak tefek bir adam ama adam sinemada devleşiyor. Adamı saklıyorlar. Orada görüntü yönetmeninin bilgi ve becerisi çıkıyor. O fotoğrafta ne nerede duracak, kompozisyon çok önemli.

➤ İşleyişi düşünerek geçmiş ve bugün arasında bir kıyaslama yapabilir misiniz?

Muhsin Ertuğrul'dan başlarsak demiş ki, tiyatro ve sinema apayrı bir şey. Adam tiyatro oyunculuğuyla sinema oyunculuğu-

nu ayırmış. Geliyor tiyatrocun, tiyatro gibi oynamaya çalışıyor. Benim bir karem var onun içinde anlatman lâzım, bunu anlatamıyorsun. Yeni jenerasyon oyuncular biraz daha iyi anladılar. Bizden öncekilerde algı yok, oyunculuklara müdahale etmek yok, oyuncuyu, mekânı saklamak yok. Sadece resmetmişler. Bazıları doğru olmuş, bazıları olmamış. Bu algı günümüzde teknoloji ve yeni jenerasyonun vizyonunun açık olması sebebiyle biraz daha farklı oluyor. Dünya sineması da aynı şekilde gelişiyor. Gerçekçilik algısı daha net, daha fazla.

Günümüzde bir arayış var. Türk sineması diye bir sinemadan bahsedebilir miyiz? Bunu konuşmaya başladık artık. Türk sineması diye bir şey var mı ya? Olamaz. Bir kere çok kültürlülük hâkim. Türkler, Lazlar, Çerkezler vs. birçok topluluk var Türkiye'de. Dolayısıyla hangisi Türk? Siyasi filmlerin duruşu bu noktada biraz daha ön plâna çıktı. Dünya sinemasında ufak tefek yer buluyor ve ona Türk filmi deniyor. Türk sineması diye bir şey yok. Bence yanlış. İtalyan sinemasının İtalyan sineması olduğunu nereden anlıyoruz? Sektör olmasından kaynaklanıyor. Benim sektörüm sektör değil ki Türk sineması diyelim. Bir dizi sektörü var, ama sinema sektörü yok. Sektör olmadık.

➤ Türkiye'de görüntü yönetmenleri pek fazla bilinmiyor. Hak ettikleri değer veriliyor mu sizce?

Görüntü yönetmenleri dünyada da bilinmiyor. Filmin gizli kahramanları onlar aslında.

da. Yönetmenler de tanınmıyor. Sinemayı yakın takip eden bir insan değilseniz bir filmi popüler oyuncusuyla ya da popüler olmasıyla tanırırsınız. Bizler yönetmeniyle tanıyoruz, görüntü yönetmenlerini takip ediyoruz. Bizim sektörle ilgili problemlerimiz içinde en önemlisi değerdir. Sektör olamadığımız için o değer gelmiyor. Bunlardan bir tanesi yönetmenlerin de problemi: Eser sahibi olmamak. Biz eser sahibi miyiz? Eser sahibiyiz. Bugün eğer müzisyen müziğini yapıyorsa, yönetmen filmi icra ediyorsa, ben de görüntüsünü icra ediyorum. Ben de eser sahibiyim, yapımcı da eser sahibi. Colin Mounier, Kaptan Cousteau'nun eski görüntü yönetmeni. Kaptan Cousteau'nun Colin'in çalıştığı bölümleri dünyanın neresinde satılıp da kâr edilirse değer orada başlıyor. Bizim geleceğimiz yok. Gelecek ne? SSK'lı olmak mı? Tek derdimiz var: Hatırlanmak. Bütün mesele bu; bir sanatçı olarak saygı duyulması, adının anılması, bir film zikredilirken görüntü yönetmeniyle ilgili titrinin verilmesi, hatırlanmanız; değer bu.

➤ Çalışma saatleri açısından dizileri ve filmleri karşılaştırabilir misiniz?

Dizideki çalışma saatleri had safhada. Gerek mekânsal, gerek zamansal durumlar, gerek hayal edip hayallerimizi gerçekleştirememek olsun, yapımcı bizi çok sıkıştırıyor. Çünkü para kazanmak istiyor. Sen milyarlarca lira para kazanıyorsun, çaycına iki yüz lira haftalık veriyorsun. Adam reposuz beş hafta çalışıyor. Burada bir sorun var.

Sektörle ilgili problemlerimiz içinde en önemlisi değerdir. Biz eser sahibi miyiz? Eser sahibiyiz. Bugün eğer müzisyen müziğini yapıyorsa, yönetmen filmi icra ediyorsa, ben de görüntüsünü icra ediyorum. Ben de eser sahibiyim, yapımcı da eser sahibi.

Kapitalist sistemin getirdiği acımasız bir durum. Bazı oyuncu arkadaşlarımız gerçekten astronomik paralar kazanıyor. Ona beş bin lira aşağısını ver, o beş bin lirayı da set ekibine dağıt. Çocuklar yirmi dört saat çalışıyor, günde beş saat uyuyor. Ayıp değil mi, ondan elli lira indirmeye, ötekine beş bin lira koymaya çalışıyorsun!

Yönetmene hizmet ediyoruz. Yönetmenler bu faşizan hiyerarşik düzen içerisinde dediğim dediktir şeklinde hareket ettikleri için görüntü yönetmenleri biraz daha geri plâna itiliyor ve sadece resmi icra eden, dört tane lamba koyan bir insan konumuna düşüyor. *Schindler'in Listesi (Shindler's List, 1993)*'nde Janusz Kaminski'yle Steven Spielberg'in çalışması gibi bir şey lâzım. Yahudilik meselesi bir yana, teknolojik olarak, anlatım olarak çok önemli bir film bu. Renkli çekip siyah beyaz pozlama yapmış. Biz düşünemiyor muyuz peki? Kaminski düşündüyse ben de düşünebilirim. Oturalım düşünelim.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



BARIŞ SARHAN: “UMARIM BU KISALAR UZUN METRAJA GIDEN ADIMLAR OLUR”

SÖYLEŞİ: BETÜL DEMİREL

Geçtiğimiz Kasım ayında düzenlenen İstanbul Uluslararası Kısa Film Festivali'nde En Yaratıcı Kısa Film Ödülü alan *Terlik* filminin yönetmeni Barış Sarhan ile bir söyleşi gerçekleştirdik. Grafik Tasarım mezunu olan Sarhan, şu sıralar reklâm sektöründe sanat yönetmenliği yapıyor. Reklâm filmleri dolayısıyla setlerde çokça bulunan Sarhan, bir dönem *Altyazı Sinema Dergisi* için tasarımcı ve illüstratör olarak çalışmış, bu zaman zarfında da sinemayla ilişkisini geliştirmiş bir isim.

Çizgi romanlarda, kitap tasarımlarında, kliplerde, sık sık öykü anlatımlarına yer veren yönetmen, bu kez kısa bir film çekerek bir öykü anlatmayı doğrudan gerçekleştirmiş. Titiz bir çalışmanın ürünü olan *Terlik*, Barış Sarhan'ın ilk kısa filmi ve kılalardan uzunlara doğru diye ifade ettiği yolculuğunun ilk adımı.

➤ *Terlik*'le birçok yarışmada ödül aldınız. Hâlen yurt dışındaki festival ve yarışmalara katılmaya devam ediyorsunuz. Bunların içinde en çok dikkatimizi çeken Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde aldığınız En Yaratıcı Kısa Film Ödülü. Zamanın kısılığı her kısa film yönetmenin yaratıcılığını zorlar. Siz, filminizdeki hangi unsurların bu ödülü almanızı sağladığını düşünüyorsunuz?

Terlik'te, küçük yaşlardan itibaren bizlere empoze edilen bazı yaptırımlara, kurallara



Hayatımızın çeşitli dönemlerinde ailede ve sosyal çevremizde “pekiyi” almanın yolları bazen çatışabiliyor. O zaman bir seçim yapmak gerekiyor. *Terlik* bu seçimleri bir çocuk gözüyle yapıyor; ne uğruna, nelerden vazgeçebileceğinizle ilgili biraz.

lışarak, sinemayı yaparken öğrenme filmimizdi. Böyle bir ödül almamızın, daha çok filmin bakış açısıyla ve rafine olmasına çalıştığım anlatım diliyle ilgili olduğunu düşünüyorum.

➤ **Ödülden hareketle sorarsak kısa film için yaratıcılık nerededir? Bir kısa filmin başarısı yaratıcılıktan mı geçer?**

Kısa filmde, çok kısa sürede seyirciyi bağlamak ve etkilemek durumundasınız. Kısıtlı zamanda mesajınızı verebilmek için doğru bir dramatik yapı kurmak gerek. Merakın yüksek olması, tekrarlar, takip edilecek bir izlek, sürpriz ve çarpıcı bir son gibi genelleşmiş senaryo kuralları var. Ama kısa metrajın kısıtlı zamanında, karakterleri ince ince işleme, hikâyeyi pişirme, atmosfer yaratma şansınız çok olmadığından yaratıcılık daha önde olabilir. Biraz gerilla tarzı; vur kaç gibi. Elbette bir uzun metrajın bir sekansı gibi kısa filmler de var; daha ağır ve dingin.

yakından bakmaya çalıştık. Bunu yaparken çocuk, okul ve aile üçgenine odaklandık. Hayatımızın çeşitli dönemlerinde ailede ve çevremizde “pekiyi” almanın yolları bazen çatışabiliyor. O zaman bir seçim yapmak gerekiyor. *Terlik* de bu seçimleri bir çocuk gözüyle yapıyor; ne uğruna nelerden vazgeçebileceğinizle ilgili biraz.

Yaratıcılık her kurmaca ürünü tetikleyen bir şey. Ancak biz teknik anlamda daha önce denenmemiş bir dil kullanmadık. Aksine *Terlik*, doğru sinematografik kuralları uygulamaya ça-



Onlar da düzenli ordu. Çok çelişkili oldu ama genelleme yapmak çok zor.

➤ **Filminiz Türkiye’de amatör alan kabul edilen kısa film için biçimsel açıdan profesyonel duruyor. Bunda reklâm sektöründen geliyor olmanızın etkisi var mı?**

Reklâmcılık yaparken detaylara karşı obsesif bir tavır geliştirdim. Ortaya detaylarıyla çok fazla uğraşmış bir film çıktı. Ön hazırlığı altı ay sürdü. Mekân seçimleri, kast, ekibin toplanması, storyboard, ışık ve renk seçimi, müzik... Her biri, uzun metraj mantığı ve öze niyle yapıldı. Öte yandan reklâm sektörüne olan yakınlığım, prodüksiyonu da olumlu yönde etkiledi. İlk filmini çeken bir yönetmenin 35 mm kamerayı, ekibi, sonrasındaki kurgu setini, hele kısa film için bulması çok zor. Ben reklâmcı olmamın faydalarını gör-

düm, kullandım. Ama bunun içerik noktasında zararlarını da gördüm. Çünkü reklâmdaki tüm figürler en ideal olanı hedefler: En öğrenci gibi görünen öğrenci, en okul gibi görünen okul, en terlik gibi görünen terlik gibi. Bu da doğallıktan uzaklaşmamıza neden olabilir. Bunun olmaması için çok uğraştım, ama bu düşünce biçimini zihnimizden silip atmak kolay değil. Bazı yerlerde reklâmcı alışkanlıkları ağır basmış olabilir.

➤ **Yaratıcılık açısından reklâmcılıktan gelmeniz de olumlu katkısı oluyordur diye düşünmüştüm aslında. Yanılıyor muyum?**

Biraz fazla kötüledim reklâmcılığı, değil mi? Tabii reklâmcılığın bana çok şey kazandırdığı da oldu. Hızlı düşünme ve çözüm üretme, rafine anlatım gibi. Reklâm tamamen yaratıcılık üzerine kurulu. Fazlasıyla içinde

olduğum bir zorunluluk yaratıcı olmak. Ama reklâmda bunu başkası için yaparken, burada kendim için yapmak ayrıca güzelmiş.

➤ Görüntü, ses ve kurgu dışında kısa filmlerin temel sorunlarından biri de senaryo. Kısa bir süre için bile seyircinin ilgisini çekemeyen, filmi sonuna taşıyamayan birçok kısa film senaryosu var. *Terlik*, seyircide merak duygusu uyandıran senaryosuyla bu açıdan başarılı. Fakat yoğun merak duygusu, çarpıcı ama basit bir sonla giderilmeye çalışılıyor. Bizi bu sona taşıyacak, merak unsurunu besleyecek yan unsurlar da eksik kalmış. Film içerik bakımından biraz zayıf duruyor. Bu doğrultuda filminizin biçimsel yönünü öne çıkardığınızı söyleyebilir miyiz?

Biz rafine ve akıcı bir film çekmek istedik. Hikâyemizi, çok kısa bir sürede, doğru bir dramatik yapıyla anlatmayı hedefledik. Görüntü, ses, müzik sizin de dediğiniz gibi belirli bir düzeyde. Ama jenerik hariç, ilk denemede derin bir içerik sağlamak pek kolay olmadı. Bir dahaki filmimiz her anlamda daha derin ve sağlam olur, umarım. Biz ilk filmimizde bu kadarını bile yakalayabileceğimizi düşünmüyorduk. Film çekerek film yapmayı öğrenmeye çabalıyoruz. *Terlik*'te yapamadıklarımızı tespit etmiş olduk. Bu da çok eğitici oldu.

➤ Ağırlıklı olarak biz ifadesini kullanıyorsunuz. Bu bir alışkanlık mı yoksa filminizin ya da kısa filmin kolektif bir çalış-

Kısa metrajın kısıtlı zamanında, karakterleri ince ince işleme, hikâyeyi pişirme, atmosfer yaratma şansınız çok olmadığından yaratıcılık daha önde olabilir. Biraz gerilla tarzı; vur kaç gibi.

manın ürünü olduğunun altını çizen bir ifade tercihi mi?

Kolektif üretime verdiğim önemden kaynaklanıyor. Fakat özel olarak da başından beri eşim Işıl Sönmez Sarhan'la birlikte bu filmi yapmamızın da etkisi var. Ben yönetmen, o senarist gözüксе de her süreçte birlikte karar verdik.

➤ Anlattıklarınızdan şanslı bir kısa filmci olduğunuz anlaşılıyor. Yine de kısa filmcilerin yaşadığı standart zorlukları yaşadınız mı?

Hem de çok yaşadım. Yaşadığımız saçmalıklar, zorluklar Aziz Nesin hikâyesine konu olabilirdi. *Terlik*'i en başta Digital Film Academy'nin "okul" konulu kısa film senaryo yarışması için düşündük. Senaryomuz onlarca senaryo arasından finale kaldı. Asıl yarışma bundan sonra başlıyordu. Finale kalan senaryolar çekilecek ve en iyi film için yarışacaktı. Bunun için de çok kısıtlı bir zaman vardı. Bizim filmimiz de bir ilkokulda geçtiği için izin almak gerekiyor. Milli Eğitim Bakanlığı bir günlük çekim için 2000 TL istedi. Kısa film bu, öğrenci filmi sayılır, böyle

Biz teknik anlamda daha önce denememiş bir dil kullanmadık. Aksine *Terlik*, doğru sinematografik kuralları uygulamaya çalışarak, sinemayı yaparken öğrenme filmimizdi.

bir bütçemiz yok dedim ama sonuç alamadım. Bir gün Okan Bayülgen'in programına Kültür Bakanı Ertuğrul Günay'ın katıldığını gördüm. Sanatçıların engelleri, telif hakları gibi sorunları konuşuyorlar. Bir şansımı deneyeyim diyerek mail yazıp her şeyi anlattım. Hiç umudum yok tabii. Baktım Okan Bayülgen'in önüne bir kağıt uzatıldı, o da ciddileşti. Benim maili okudu. Bakan kâğıdı aldı, cebine koydu. Öbür gün beni Kültür Bakanı danışmanı, sonra da İstanbul Vali Yardımcısı aradı. Böyle aldım izni. Ben biraz şanslıydım sanırım.

➤ **Film çekerek yapmayı öğrenme çabasındaki bir yönetmen için 35 mm'yle çekim yapmak zor olmadı mı?**

Aslında 35 mm çekmeyi plânlamıyordum. Ajanstaki yapımcı arkadaşıma film den bahsedince "Bunu 35 mm çekelim." dedi. Çektik ama çekmekle bitmiyor. Ham filmlerle ortada kalakaldım. Sonrasında kurgu için, ses için en iyi yerlerle görüştim. İnsanlar samimiyetinize inanıyor ve fikrinize güveniyorsa destek oluyor. Ama gördüm ki 35 mm çekmek şart değil. Çünkü set çok



kalabalık, benim ilk yönetmenlik deneyimim. Ne söyleyeceğimi, nasıl davranacağımı bilmiyordum. Allah'tan ön hazırlıkta çok çalışmıştım, istediklerimi aldım, çıktım.

➤ **Sinema dışında da pek çok alanda çalışıyorsunuz. Sinemayla ilgili yolculuğunuzu nasıl devam ettirmeyi plânlıyorsunuz?**

Yaratıcılığın olduğu her alanda iş üretmek istiyorum. Şu an sinema benim için birinci plânda. İlk filmimizi çektik, ikincisinin senaryo geliştirme aşamasındayız. *Terlik*'ten öğrendiğimiz her şeyi bu filmde uygulamaya çalışacağız. Yeni filmimizde daha katmanlı bir hikâye, daha sağlam karakterler, kısaca daha sıkı bir senaryo yazmayı hedefliyoruz. Bu sefer oyuncu yönetmenin ve karakter oluşturmanın üzerine eğileceğiz. Umarım bu kısılar, uzun metraja giden adımlar olur.



Filmin Künyesi

Yönetmen: Barış Sarhan

Senaryo: Işıl Sönmez Sarhan

Yapımcı: Arda Erkman

Görüntü Yönetmeni: Vedat Özdemir

Kurgu: Kıvanç İlgüner

Ses ve Müzik: Kerem Aksoy

Oyuncular: Berkant Keskin, Civan Çalışkan, Ahmet Berber, Nilgün Sarhan

Ödülleri:

Digital Film Academy İstanbul 2009,
En İyi Kısa Film

İzmir Kısa Film Festivali 2009,
En İyi Kurmaca Film

Akbank Kısa Film Festivali 2009,
Finalist

Rotaract Kısa Film Festivali 2010,
Üçüncülük

Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi
Kısa Film Festivali 2010, En İyi Senaryo,
En İyi Görüntü

İstanbul Kısa Film Festivali 2010,
En Yaratıcı Kısa Film

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



GEZİCİ FESTİVAL'İN GÜNDEMİNDE “DARBELER!” VARDI

12 Eylül'ün 30. yılını imleyerek ana başlığını “Darbeler!” olarak belirleyen festivalde, Türkiye, Portekiz, Şili, Brezilya ve Arjantin'den örnekler “Uygunadım Hayatlar” seçkisinde gösterildi.





YİĞİTALP ERTEM

2010 Altın Koza Film Festivali'nin "İnsanlar kan ağlarken biz eğlenemeyiz." gerekçesiyle İskenderun'daki askeri birliğe ve İsrail'in Gazze'ye yardım gemisine yapılan saldırılar bahane edilerek Büyükşehir Belediyesi tarafından ertelenişine tanık olmuştuk. Festivalde Filistin Sineması'ndan gösterimler ve söyleşilerin bulunmasının yarattığı ironiyi ise sinemayı belediye gibi sadece "eğlencelik" bir şey gibi görmeyenler hemen fark etmişti. 16. Gezici Festival'in gazete kapağını gördüğümde bu yaklaşımın tam aksine, belediyecilerin işgal ettiği siyasal alana müdahil olmaya çabalayan bir festival olmayı amaçladığını hissettim. Bir bölüm olmaktan öte ana başlığını 12 Eylül'ün 30. yılını imleyerek "Darbeler!" olarak belirleyen festivalde, Türkiye, Portekiz, Şili, Brezilya ve Arjantin'den örnekler "Uygunadım Hayatlar" seçkinde gösterildi.

Bu sene Ankara-Artvin-Ordu rotasında ilerleyen festivalin Ankara ayağındaki açılışı, farklı filmlere susamış şehir izleyicisinden büyük ilgi gördü. Akşam seanslarına biletler gösterimlerin birkaç saat öncesinde tükeni. Öyle ki Goethe'de gösterilen Özlem Sulak'ın 12 Eylül isimli belgeseli ve ardından



Kayıp (Missing), Costa-Gavras, 1982

yapılan "Darbe Paneli" salon kapasitesinin iki katı izleyiciyle gerçekleşti. Filmlerde protokol ve rezervasyon için ayrılan fakat boş kalan koltuklardan veyahut merdivenlerden izlemek isteyen seyircilerin taleplerine karşılık Büyülü Fener -her ne kadar Ankara'nın festivallere destek veren nadide sineması olsa da- gelenleri merdivene oturtmak için başka seanslardan biletler satarak kârını artırdı. Zaten öğrenci bileti de bulunmayan festival, fazla film izlemek isteyenlerin de hevesini kursağında bıraktı.



Programdaki yarışma bölümünde büyük yönetmenlerin son filmleri fazla yer bulamadı. Filmekimi'nde olduğu gibi önemli festival adaylıkları olan filmlerden ziyade yeni yönetmenlerin kışkırtıcı ve dinamik yapıtları seçilmişti. Bunun sebebi maddi olsa gerek; umalım ki daha ağır topları Ankara Film Festivali'nde seyretmek mümkün olur.



Sac, Tayfun Pirselioglu, 2010

Öne Çıkan İki Yarışma Filmi

Festivalde öne çıkan yarışma filmleri *Bibliyotek Pascal* (*Bibliothèque Pascal*, 2010) ve *Aziz Tony'nin Günahı* (*Püha Tonu Kiusamine*, 2009) oldu. Macaristan'ın Oscar adayı *Bibliyotek Pascal*, bir süredir yanından ayrı olduğu kızının velayetini tekrardan almak isteyen bir annenin görevlilere başından geçenleri kendi hayalgücünün sınırlarında anlattığı masalsi bir film. Mona'nın bir katilden şans eseri doğurduğu çocuğuyla yaşadığı geçim sıkıntıları, kızını falcı halasında bırakarak seks kölesi olarak kaçırılışı ve Liverpool'da filme adını veren haz klubünde maruz kaldıkları anlatılıyor. *Bibliyotek Pascal* seks ticareti, eğlence enflasyonu ve düşler üzerine bir dram. *Aziz Tony'nin Günahı* ise Estonya toplumunu mülklerini, davranışlarını ve inançlarını değiştirmeden

orta çağda çamur ve pisliğin içine gönderiyor. Son model arabasıyla toprak yollarda ilerleyen Tony'nin, "iyi" olmak adına verdiği mücadele, onu sahip olduğu her şeye mal olacak bir yola sokuyor. İdealizmin saf "iyi"si ile sınıfsal eşitsizliklerin çözülemeyeceğini fark edemeyişi, Tony'nin azizlikten azledilmesine sebep oluyor. Bu iki filmin üslûpsal yakınlığı, üzerine eğildikleri toplumsal ve kültürel meseleleri içeriksel bağlamlarından koparmadan olağanüstü yaratıcı bir biçimde bambaşka atmosferlerde ortaya koyuşlarıydı. Türk filmlerinde oldukça az rastlanan bir arayış bu.

Festival'deki Türk Filmleri

Gezici Festival'de Antalya'da seyirciye sunulan pek çok yerli filmin vizyona girmeden gösterildiğini eklemek gerek.

Gösterime daha önce girmiş olan, senenin en çok konuşulan çalışması *Çoğunluk*, en ilgi çeken festival filmiydi. Orta sınıf tasavvuru, aileye yaklaşımı ve ötekileştirme söylemiyle öne çıkan filmin anaakım seyirci açısından tek eksiğinin meşhur bir oyuncu olduğu belli oluyordu. *Başka Dilde Aşk* (2009)'ın yönetmeni İlksen Başarır tabu bir konuya, enseste, tabuları yıkarak olmasa da dramatik olarak değindiği *Atlıkarınca* isimli filmi ile ensestini dramdan öte gerçekçi bir işlenişle sunulmasının daha etkili olabileceğini düşündürdü. Antalya'da "En İyi İlk Film" ödülünü kazanan *Gişe Memuru*, bir baba oğulun kader ortaklığının sürtüşmesiyle *Çoğunluk*'a benzer olsa da, makineleşen ve yabancılaşan çalışanı kararsız bir biçimde sunan bir filmi. Tayfun Pirselimoglu'nun *Saç*'ı yönetmenin diğer filmlerine benzeyen, sevenine kendini izleten, sevmeyenlerinde uyusukluğa yol açan bir yapıya sahipti. Semih Kaplanoglu'nun danışmanlık yaptığı Belma Baş filmi *Zefir* de ağır temposuyla benzer bir etki bıraktı. Gezici Festival'le özdeşleşen Kars'a dair 5 kısa filmde oluşan, Özcan Alper'in de dâhil olduğu *Kars Öyküleri* ise kalabalık bir iyi oyuncu kadrosuyla sadece turizm başkentlerinin filmlerinin yapıldığı bir endüstriye kattığı değer açısından bile takdire şayandı. Darbe filmlerine dâhil edilen anı-belgesel *12 Eylül*'de ise video sanatçısı Özlem Sulak, farklı ekonomik, kültür ve yaş gruplarından 17 kişinin 1980'in 11 ve 12 Eylül günlerini anlatışını bugünkü üretimlerinin görüntüleri eşliğinde sunuyordu.



Gışe Memuru, Tolga Karacelik, 2010

Festivalin yarışma bölümünde önemli festival adaylıkları olan filmlerden ziyade yeni yönetmenlerin kışkırtıcı ve dinamik yapıtları seçilmişti.

Pinochet diktatörlüğündeki Şili'de 1973 yılında gözaltına alındıktan sonra "kaybolan" gazeteci oğlunu arayan çaresiz bir babayı izlediğimiz (Yılmaz Güney filmi *Yol*'un Cannes'daki yoldaşı) Costa-Gavras'ın *Kayıp* (*Missing*, 1982)'i ise "Nasil politik film yapılır?" sorusuna karşı güzel ve etkileyici bir ders niteliği taşımasıyla festivalin en dikkat çekici filmi oldu.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



YOKSUNLUĞUN LİRİK RESMİ: PATHER PANCHALI

“Bu dünyadan bir tek
Ray filmi bile izlemeden
göçüp gitmeyi, yaşarken
Güneş’i ve Ay’ı hiç
görmemeye eşdeğer
buluyorum.”
Akira Kurosawa

MERYEM KÖSE

Hintli ekonomist Amartya Sen, *yapabilirlikten yoksunluk* teorisi ile yoksulluğu “insanca bir hayat yaşayabilmek için gerekli olan temel yapabilirlikten yoksun olma” şeklinde tanımlar. Yapabilirlik bir tür özgürlüktür; kişinin farklı hayatlar yaşayabilme, farklı etkinliklerde bulunabilme özgürlüğünü ifade eder. Kişinin işlevselliğini sağlayabilecek kriterler ise yeterince gıda almak, iklim şartlarından korunabilmek için giyim ve barınma gibi fiziksel birtakım kriterler ile daha karmaşık bir dizi toplumsal ve siyasal katılım kriterlerini içermektedir. Sen, temel yapabilirlikten yoksunluğun, erken ölüm, yetersiz beslenme ve okur-yazar olmama gibi üç ortak özelliğinin,



dünyada yoksulluğun en şiddetli olduğu bölgelerden biri olan Hindistan’da yaygın olarak görüldüğünü de belirtir.

Bengalli yönetmen Satyajit Ray’ın *Apu Üçlemesi*’nin ilk filmi olan ve senaryosu Hintli yazar Bhutan Benerci’nin aynı adı taşıyan kitabından uyarlanan *Pather Panchali* (1955), başta yoksulluk/yoksunluk olmak üzere hırsızlık, servet/sermaye, gurur/onur, sevgi, tevekkül/kadercilik gibi parametreler üzerine kurulu bir sorgulama olup Bengal’in bir köyünde “yapabilirlikten yoksun” fakir bir Brahma ailesinin yaşamını konu edinir.

Doğu’da Yoksulluk Hâlleri

Film, küçük Durga’nın (bir zamanlar kendilerinin olup borç yüzünden kaybettikleri) komşularının bahçesinden meyve çalmasıy-



la başlar. Bahçe sahibinin bağırmasından bunun mutlak bir davranış olduğu anlaşılır. Hikâyemizin ilk kahramanının “azılı” bir hırsız olduğu düşüncesi, Durga’nın eve gelip aldığı meyveleri yaşlı teyzesine verdiği görülünce küçük hırsızla empati kurma hissine dönüşür. Durga getirdiği meyveleri Indir Teyze’nin tasına doldururken onun büyük bir iştahla yemesini seyretmekten müthiş keyif alır. San-ki teyze yerken Durga doymaktadır. Ancak servet (bahçe) sahibinin toplum önündeki iğneli konuşmaları, Durga’nın annesini çileden çıkarmaktadır; annesi Durga’yı bu yola teyzenin ittiğini düşünerek yaşlı kadına cefa çektirmektedir. Durga’nın hırsızlığı sadece meyveyle sınırlı kalmaz, ilerleyen sahnelerde arkadaşının (zengin bahçe sahibinin kızı) kolyesini çaldığı da anlaşılacaktır. Ray, bu noktada yoksulluk üzerinden *çalma* olgu-

Satyajit Ray, yoksulluk gibi konuların insanı ajite eden havasının yerine şiirselliğe yakın anlatım tarzıyla gerçekliği, melodrama sürüklemekten izleyiciye bizzat hissettirerek yaşatmayı başarır.

suna bir gönderme yapmaktadır. Annenin, Durga’nın meyve çalması karşısında “O bir çocuk, meyvelerin üzerinde isim yazmıyor ki.” demesi, kolye çalma suçlamasında ise “Para karşılığında alınmış bir şeyi çalmakla kızımı nasıl suçlarsın!” diye tepki göstermesi önemlidir. Ancak anne başkalarının yanında bu cevabı verse de yalnız kalınca Durga’ya yaptığından yanlış olduğunu farklı yollarla anlatmaya çalışır. Hırsızlığa karşı tek tepki anneden gelmektedir.

Filmde yiyecek çalan sadece Durga değildir. Indir Teyze’nin de zaman zaman aynı şeyi yaptığı görülür. Bu tavrın nedenini kültürel zeminde aramak daha doğru olacaktır. Nitekim Hint sineması, Hint kültürünün ve destanlarının izlerini taşır. Dünyanın en büyük ikinci nüfusuna sahip olan, yoksulluk ve açlık sorunlarıyla her zaman karşı karşıya bulunan Hindistan’da bu sorun mitolojik efsanelere de konu olmuştur. Efsaneye göre Krişna, çocukken tereyağı çalan bir tanrı olarak tasvir edilmektedir. Dolayısıyla filmdeki “yiyecek çalma” eylemi çok yönlü okumalara açıktır.

Satyajit Ray’in önemli bir konuma sahip olduğu Yeni Hint Sineması’nın, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’nin izlerini taşıdığı ve toplumsal

gerçekçi konuları işlediği bilinmektedir. Ray'in bir söyleşisinde *Pather Panchali*'yi, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin en önemli temsilcisi sayılan Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948) filminden etkilenerek çektiğini söylemesine rağmen iki filmin felsefesinin temelde aynı olduğu zehabına kapılmak yanıltıcı olabilir. Zira *Bisiklet Hırsızları*'na öykünülerek çekilmiş bir film olsa da, bambaşka bir bakış açısı mevcuttur *Pather Panchali*'de. Filmin sonlarına doğru, artık evde yiyecek bir şey kalmaması karşısında annenin eşya satarak yiyecek temin etmesi ve kimseye durumunu belli etmemesi filmin Doğulu yanının muhteşem göstergesidir. Annenin onuru, sabrı (her ne kadar kocasına şikâyetlerde bulunsa da başka kimseye bu konuyu açmaması), tevekkülü farklı bir bakış açısının varlığını hissettirir. Böylelikle "Ray'in bu filmde gösterdiği hırsızlık olgusu, hemen sert tepki gösterilecek bir durum değildir. Karşımızdaki aile 'mutlak yoksulluk'¹ sınırında yaşamaktadır. Yani bu 'yoksunluk'tan kaynaklanan çalma eyleminin sorumlusu biraz da toplumdur." şeklindeki bir ifade, bir noktaya kadar doğru fakat eksik bir değerlendirme olacaktır. Ray, filmde dengeyi gözetip hırsızlığı ne tamamen hoş görülerek meşru kılınan, ne de hemen katı yargılamaları gerektiren bir davranış olarak verir. Burada son karar seyirciye bırakılmış, seyirci bir bakıma vicdan muhasebesine davet edilmiştir.

Annenin ve babanın yoksulluk karşısında ta-kindıkları tavır, üzerinde durulması gereken önemli bir noktadır. Annenin zor koşullardaki

1 Mutlak yoksulluk, temel insani ihtiyaçların karşılanamadığı sınırdır ve açlık sınırını da belirlemektedir.

mücadelesi, buna karşılık babanın lâkayt tavırları, mevcut duruma bir çözüm üretmek yerine yapacağı şeylerin hayalini kurmakla günlerini geçirmesi vb. davranışları, teslimiyet/tevekkül/kadercilik konularını irdelemeyi gerektirir. Hem şair hem de rahip olan baba, olaylar karşısında vurdumduymaz tavırlar sergiler; bu hayatın ona sundukları içinde düş kurmaya devam eder. Ancak mütemadiyen "Tanrı ne buyurursa en iyisi için buyurur." sözünü tekrarlaması tevekkül sahibi olduğu yanlışlamasını vermemelidir, zira karşı tarafta annenin mücadelesi tevekkülün ne olduğunu daha iyi anlatmaktadır. Burada tevekkül ve kaderciliği birbirinden ayıran ince çizgi görülmekle birlikte, babanın tutumu daha çok Hindistan dini düşünce tarihinde çok eskilere dayanan ve Hindistan'ı bağımsızlığına kavuşturan *pasif direnişi* akla getirmektedir. Pasif direniş kadercilik olarak adlandırılrsa da Hindistan'da soylu ve onurlu bir davranış olarak kabul edilir.

Gelenegin İçinden Post-Gelenekçi Bir Bakış

Tek merkezli olay anlatımından ziyade çok merkezli bakış açısını gördüğümüz filmde, herhangi bir karakterin lehine bir anlatım benimsenmemiş, her karakter başlı başına ele alınmıştır. İndir Teyze, anne Sarbajaya, baba Harihar, çocuklar Durga ve Apu, "Her insan bir dünyadır." anlayışıyla ayrı ayrı karakter çözümlemesi yapılabilecek derinliktedir. Ray burada, Batı felsefe geleneğinde Descartes'la ifadesini bulan düalist yaklaşımın egemen kavramlarını "yerinden oynatmış", bunları Derridacı yöntemle tersine çevirmiştir. Varlık-yokluk, kadın-erkek, Doğu-Batı gibi ikili

yapılarda iddia edildiği gibi varlık yokluğun, erkek kadının ve Batı Doğu'nun üzerinde iktidar sahibi değildir. Ray burada hâkim Hint geleneğinin özellikle cinsiyet eksenli toplumsal eşitsizliğini yıkma girişiminde bulunur.² Filmin erkek egemen güç ilişkilerini yıkarak kadına ses verme gayreti bunun örneğidir. Evin reisinin sözde “baba” olmasına karşın “anne”nin baskın özellik taşıması, karakter olarak Apu ve babasından başka erkek oyuncunun olmaması bu bağlamda düşünülebilir. Öte yandan makûs talihten kaçmak o kadar da kolay değildir. Filmin sonunda, daha iyi yiyeceklere, sıcak bir yuvaya ve iyi bir tedaviye ihtiyacı olduğu hâlde bunlardan mahrum olması nedeniyle hayata veda eden yine kız çocuğudur.

Hint sineması, yukarıda da belirttiğimiz gibi Hint mitolojisinden ve destanlardan sıkça yararlanır. Adalet ve cezalandırma tanrıçası Durga da bu filmde yoksul ailenin küçük kızı olarak tecessüm etmiştir. Durga'nın hayata veda edişi bu görevle ilintili olarak okunabilir. Ailenin daha iyi bir yaşam sürebilmesi için ata topraklarını terk etmesi kaçınılmazdır, ancak “baba” durumun vahametini ilk başta anlayamaz. Bunun için tüm ailenin acı bir tecrübe yaşaması gerekmektedir. Durga'nın ölümüyle köyde daha fazla yaşayamayacaklarını anlayıp ata topraklarını terk etmeyi göze alırlar ve gittikleri yerde daha iyi bir yaşama kavuşacakları umut edilir. Yani (Tanrıça) Durga bir bakıma ölümüyle toplumsal adaleti de sağlamış olur. Yine ba-



banın bir rahip sülâlesinden gelip bu mesleği sürdürmesi ve şehirde Kitab-ı Mukaddes okuyarak para kazanmayı ümit etmesi Hindistan dini düşüncesinin filmdeki etkisini gösterir.

Satyajit Ray, yoksulluk gibi konuların insanı ajite eden havasının yerine şiirselliğe yakın anlatım tarzıyla bu gerçekliği, melodrama süslenmeden izleyiciye bizzat hissettirerek yaşıtmayı başarır. Film baştan sona yoksul bir ailenin yaşamı üzerine kurulmasına rağmen izlerken insana huzur veren lirik bir dinginlik içerir. Batılı anlamda gerçekçi sinemada görmeye alışkın olduğumuz maddi yoksullukla beraber gelen manevi yoksulluk, toplumsal kaos ve kakofoni, psikolojisi bozulmuş/benlik kaybına uğramış ve bunalımdan kurtulmaya çalışan “modern birey” yoktur bu filmde. Tek dertleri yoksulluk olmakla birlikte gözlerindeki parlıttan yaşama sevincini gördüğümüz çocuklar, yaşanan yoksulluğun sefalet değil soylu bir yoksulluk olduğunun kanıtıdır.

2 *Özgürlükle Kalkınma* (Ayrıntı Yayınları, 2004) adlı eserinde Amartya Sen, Hindistan'da kız çocuklarının sağlık hizmetleri, hastanede tedavi ve hatta beslenme bakımından ihmal edildiklerini gösteren doğrudan bulgulara yer verir.



*Yalın ayak başı kabak gezdik hep garb-ı âlem
Kimi yahşi kimi vahşi kimi erbab-ı kalem
Unvanın hıyardır ama diyelim bari badem
Ver sokayım çizmene hediye olundu madem*

ÖTEKİLER DÜŞMANIMIZ DEĞİLDİR-4

YAHŞI BABA

MEHMET UFUK

Teşkilat-ı Mahsusa'nın cesur, dirayetli, asil, romantik ve en gözde hafiyesi Aziz Baba'nın "balı böreği yiyip dönecekken bokun tezeğin içinden çıkamadığı" zorlu macerasının sonunda zamanın ABD başkanı James Abram Garfield'e çektiği cila böyle. Vikipedi'ye göre J. A. Garfield, 19 Eylül 1881'de bir suikasta uğramış. Aslında kurşun hayati bir bölgeye isabet etmemiş ama ona ilk müdahaleyi yapan doktor yara-

ya elini yıkamadan sokmuş, ikinci müdahaleyi yapan doktor da yine elini yaraya sokarak bu sefer karaciğeri delmiş. İlk başta küçücük olan yara büyümüş ve Garfield ölmüş.

Evvelen; Başkan Garfield'in "yolda nasılsa çarıkları da çaldırabilirsiniz, bari yalın ayak başı kabak dönmeyin memlekete" diye ikaz ederek verdiği çizmenin bizimkileri sinirlendirmesini kaale aldığımızda;

Saniyen; Aziz Vefa'nın "ver sokayım çizmene hediye olundu madem" dizesiyle bitirdiği dörtlükten hemen önce, Maliye Nazırlığı'ndan vakur ve asil olmayı her koşulda başaran Lemi Galip beyin Başkan'ın "sizin oralarda deve var mı?" sorusuna "var, var ama sizin ayarınızda yok" diye uygun olmayan şekilde bir muamelede bulunduğunu hatırladığımızda;

Salisen; attığını vuran ve Aziz Baba'ya ziyadesiyle meftun bayan silahşor Susan van Dyke'in bu hususi mecliste bulunarak gayetle müessif bu teşrik-i mesaiye şahit olduğunu aklımıza getirdiğimizde;

Rabian; henüz başkanlık mevkiine ulaşamayıp sadece limonatalara hacetini yapmakla iktifa eden dünkü siyahi kölenin köleliğinin idrak ve şuurunda olmaksızın icra ettiği mide bulandırıcı faaliyetini dikkate aldığımızda;

Hem yukarıda bahsi geçen rubainin ihtiva ettiği ve ilham edegeldiği manayı asliden, hem bhusus işaret buyurduğumuz dört ayrı işarattan yola çıkarak dört dörtlük bir kompo

nazariyesi kurası gelmiyor mu insanın aklına!

Temsil ettikleri devletin ve sevdiği adamın onurunun hiçe sayıldığını düşünen bu üçlünün görüşmeden sonra bir plân yaptıklarını, Susan'ın Başkan Garfield'i yek atışla vurduğunu, Teşkilat-ı Mahsusa'nın ve Maliye Nazırlığı'nın rahle-i tedrisinden geçmiş, kılık değiştirmede mahir elleri olmaya tahir

iki vatanperverin mintan değiştirerek müte-hassis hekim kılığına girip ellerini adamcağızın ciğerine kadar sokup çıkardıkları bu esnada da Aziz Vefa'nın rubainin son mısraını içinden "ver sokayım çizmene" değil de "ver sokayım

ciğerine" yollu terennüm ederek Başkan'ı öldürmüş olduklarını tefekkür edemez miyiz?

Amerikan Rüyası'ndan Uyanmak

Bu iki Osmanlıcı İslamcı ile babası yerli, aklı kısa, dışının önde gidene üç terörist "gulelek gulelek" diyerek meşhur bencil, obez, vurdumduymaz pisicik namı ol Başkan'ın dar-ı bekaya göçmesinin müsebbibi olmazlar mı? Bal gibi de olabilirler. Tarih bu tahkike muhtaçtır. Çünkü Kentucky Fried Chicken'a nazire yapılan bölümde Aziz Baba'nın "arkadaş bir tane altıpatlar alacam, dalıcam aralarına, yeter artık ulan, uyandım artık ben o Amerikan rüyasından" dediğini şu kulakcağızlarımızla duymadık mı? Duyduk. Lemi Galip Efendi'nin de bin bir zahmetle ulaştıkları Batı'da gördükleri



muamele, başlarına gelen onca musibetten sonra “Hiç aklıma gelmezdi... Mekteb-i Sultani, Robert Kolej, Maliye Nazırlığı'nda dört sene staj, şu hâlimize bak! Benim şu Batı hayranlığını gözden geçirip tekrar etüd etmem lâzımmış demek ki!” nevinden yakınmalarını işitmedik mi? İşittik.

Birlik beraberliğe her zamankinden çok muhtaç olduğumuz şu günlerde bu zararlı fikirleri hareketli fotoğraflar ile sanattır, zanaattır, komiklik, mizahtır diyerek cümle âleme neşretmekte bir lahza olsun tereddüt etmeyen, şol tasvirlerin ayıp mı, günah mı, yasak mı olduğunu hiç düşünmeden ortalık yere aşikâre salıveren pos bıyıklı bir

zihniyetten böyle menfur bir saldırı beklenmedik bir hâl ve hareket tarzı bittabi ki değildir. Hem koca dünyada iki Osmanlı'dan başka kimin elleri kirli olabilir ki!

Peki bu pek vahim ahval dairesinde sual olunmak gerekmez mi ki, memlekete yalın ayak başı kabak dönmesinler diye incelik gösterilerek yüksek bir âlicenaplıkla kendilerine hediye buyrulan canım çizmelere karşılık viraneler diyarından kopup gelmiş, güya devletin iki yüksek nazırlıklarında yetişmiş bu iki devenin J. A. Garfield Sultan'a gösterdikleri bu hiddet ve şiddetin sebebi hikmeti nedir diye? Elbette ki gerekir.

Yok, eğer bu sual Mehmet Ali ya da Cengiz

gibi pek bir kalemşor, işlerinde mütehasşıs, hazık, yerleri, fikirleri pek sınırlı, pek sabit ve fakat çiziktirmeleri çok hayırlı ve çok mümbit, çitledikleri çitlembik cerideci eşhası tarafından ilgili zanlılara tevcih edilmez ve cevabı ama zorla ama güzellikle amma illâ aciliyetle bulunmaz ise pek korkarım ki memleketin bir eksen sath-ı mailine inkılap ederek başımıza pek feci hadiselerin gelmesi bilmelisiniz ki an meselesidir.

Yoksa Aziz Vefa ile Lemi Galip nam iki zevat bu pek tehlikeli, hiddetli ve şiddetli fikirlerini, yerli yersiz şiir okuma heveslerini şu an memleketi her nasılsa çekip çeviriverme imkânını ellerine hile ve desise ile geçirmiş bulunmakta olan birtakım devletlulardan mı devşirmektedirler ki bunların en celalilerinden birinin şiir okumaya, okurken de sağa sola sataşmaya pek bir meyilli olduğu, hepinizin ve hepimizin malum-u alileridir.

Kentucky Sana Söylüyorum, Sheriff Sen Anla

Malum-u alimiz olmayan husus “namusu-muzla da çalıştırmıyorlar, tutucu (...) venkler” gibi ağır ifadeleri ile manevi şahsiyetine neredeyse hakaret edilen Sheriff’e karşı duyulan bu hiddet ve celalin sebebi hikmetidir.

Elbette bu yenilesi yutulası olmayan sözler sadece “chicken zincirleri” olan beyaz saçlı, akça pakça bıyıklı tonton amcaya değil bütün seyircilerin de anlayageldiği gibi onun naçiz şahsiyeti vesile kılınarak küresel köyün kavalcısı ve onun dünyayı şu kadar senedir badireden badireye sürükleyen ahfadına



söylenmemiş midir? Tavukçu sana söylüyorum, dünyanın Sheriff’i sen anla hesabı. Bu hesap ne menem bir hesap, bu üslûp ne menem bir üslûp, bu film ne menem bir filmidir!

1990’lardan itibaren Sovyetler’den boşalan yeri ikame etmek üzere oluşturulan -yeni düşmanlar- konseptinin ABD sineması tarafından nasıl kullanılageldiğini, “bizden değilseniz ötekilerdensiniz” anlayışının nasıl fütursuzca dillendirildiğini, ötekinin insan bile sayılmadığını, çeşitli yapımlar tarafından bu dışlayıcı yaklaşım kritik edilmekle birlikte işaret ettiğimiz bu anaakımın seri filmlerle daha etkili olarak tedavülde bulunduğunu “Öteki-



ler Düşmanımızdır” başlıklı üç yazıyla özetleme çabası içinde olduk. 1991’den 2003’e bu anlayışı işleyen filmlerden örnekler gösterdik. Arkamızda Hiroşima ve Nagazaki’ye atılan atom bombalarından sonra 1945 ile 2010 yılları arası Çin, Kore, Guatemala, Endonezya, Küba, Kongo, Peru, Laos, Vietnam, Kamboçya, Granada, Libya, El Salvador, Nikaragua, Panama, Sudan, Irak ve hâlen Afganistan’ın bombalandığı bir hasıla da var.

İçinde bulunduğumuz zaman dilimi ve onun ruhu Sheriff’e duyulan hiddet ve celalin hikmet-i sebebini bir izaha ihtiyaç hissettirmeyecek kertede ortaya koyuyor.

Gerçeklere Tutulan Ayna

Herkesin bildiği fakat Sheriff’in gücü karşısında görmezden geldiği, dillendirmeye cesaret edemediği ya da bile isteye çarpıtıldığı bu sebebi hikmete parlak mı parlak bir ayna tutuyor *Yahşi Batı*.

“Bir Apaçi ağlıyor gözleri yaşlı

Yalnız bir kovboydu dağları aştı

Ağla kovboy ağla ben de ağlayayım

Bu topraklardan sana arsa bağlayayım”

Tutulan ayna ile Sheriff’in oyunu bozular, yarıdakısı damdan düşer, üzerinde taşıdığı düzen kurucu ve koruyucu değerlerin sembolü yıldız bir yerli kızının ateşi ile göğsünden sökülerek Aziz Vefa’nın eline geçer. Aziz Vefa hukuku sembolize eden bu yıldız hukuksuzluğu şiar edinmiş Sheriff’e karşı Doğulu bir usulle mahirane kullanacak, onu taşıdığını iddia ettiği değerle vurup elinden silahını alacak, ardından bir “Osmanlı Tokadı” patlatacak, daha sonra da onu er meydanında rezil edecektir.

“Ben buranın yerlisi miyim, o zaman benim buranın yerlisi gibi muamele görmem gerekiyor ya!” repliği ile yerlilerin durumlarının da irdelendiği filmde Oxford’da okuma imkânı bulan yerlilerden de, temsili düşman milisleri tarafından yurtlarından edilen yerlilerden de, yerlilerin üstüne saliverilen kanun kaçaklarından da dem vurulur.

Reel politikten anlamayan, memleket gerçeklerinden bihaber, biraz romantik çokça komik bir adam mı var karşımızda? Yoksa “modernleşme serüvenimizde kazanmayı umdukları-



mızla kaybettiklerimiz arasında yeniden bir muhasebe yapmanın zamanı gelmedi mi?” diye soran, vahşi ve yahşi kavramsallaştırmalarının kimin tarafından, niçin yapıldığını sorgulayan, bunu yaparken de Versay Sarayı muhabbetleri kolaycılığına kaçmamamızı salık veren, altıpatlarla araya dalmanın “aranmak” manasına geldiğine dikkat çeken, “kendi çizimimizi neden ortaya koymuyoruz?” iddiasında bulunanların yeni yol ve yöntemler bulmak zorunda olduklarına işaret eden, “dağılmış, dağıtılmış elması tekrar nasıl toparlayabiliriz?” sorusunun sorumluluğunu

“Ben buranın yerlisi miyim, o zaman benim buranın yerlisi gibi muamele görmem gerekiyor.” repliği ile yerlilerin durumlarının da irdelendiği *Yahşi Batı*’da Oxford’da okuma imkânı bulan yerlilerden de, temsili düşman milisleri tarafından yurtlarından edilen yerlilerden de, yerlilerin üstüne salıverilen kanun kaçaklarından da dem vurulur.

omuzlarında hisseden ciddi bir adam mı?

“Oğlum, anlatacağım da siz önce bir dinlemesini öğrenin. Bir insanın anlattığı karşısındakinin dinleyebildiği kadardır.” İkazı daha hikâyenin girişinde yapmış Cem Yılmaz. Ama heyhat! *Av Mevsimi*’ndeki rolü dolayısı ile yapılan “komik bir adam olmadığını ispatladı, ciddi rollerin de altından kalkabileceğini görmüş olduk” gibi değerlendirmeleri okuduğunda “karşısındakinin dinleyebildiği”nin ne olduğunu hakikaten merak ediyor insan.

Yahşi Batı kesinlikle *Av Mevsimi*’nden daha ciddi bir film. Hem ele aldığı meseleler hem de işaret ettiği çözümler açısından. Ne diyelim: *Camels, oh yes, always, any time, everywhere!*

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





Film seyre serüvenim
9 yaşına kadar küçük bir
keselede -Aknakoca- seyredilen
filmlerde başladı.
Teşekküller merabli ebeveynime
ve baskılı yazık sinemalarında
gerçekten güzel filmler oynatan
sineması Salim amcaya.

Salih Pulcu

NADİDANIM
TEYZENİN
BALKONUNDAN
YAZLIK SINEMA
KEYFİ

YAZLIK
SİNEMANIN
PERDE GERİSİNE
BAKAN EV
SİNEMACI AMCA KONTRAPLAKLARI
SÖKSENE YAHU

HAYAT
KAPAĞINDA
ALİ'NİN KIZI
zaman benim
yüzüme baktı
HAYAT
KAPAĞINDA
BENİM KIZIM

OTOMOBİL FARININ
KOMŞUNUN EVİNİN
DUVARINDA
BÜYÜLTÜĞÜ
KÜÇÜLTÜĞÜ
HAREKET EDEN
benim oto farların sevgili
Uluçay'ın gaz lambalarından
daha kuvvetli idi, ama benim
hayal gücüm gaz lambası, onun
hayal gücü oto farları kadar
DEV
İNSAN GÖLGELERİ

SİNEMAYA AÇ
Hayat

HATIRLANAN İLK FİLM
BİR OTOMOBİL - VEDA ÖPÜCÜĞÜ
VEREN BİR ÇİFT -o kadar-

GIGI

1958 VINCENT MINELLI LESLIE CARON
MAURICE CHEVALIER 9 OSCAR

iyi bir başlangıç

HATIRLANAN İKİNCİ FİLM

LOLITA

1962 STANLEY KUBRICK SUE LYON JAMES MASON

nasıl olmuş da götürülmüşüm, her halde anlamayacak kadar küçük olduğumu zannettiler -yanlış zan-

**007 FÜTÜRİSTİK
BİR DÜNYANIN
KAPILARI AÇILIYOR**

DOKTOR NO

1962 TERENCE YOUNG SEAN CONNERY URSULA ANDRESS

sean connery ve en güzel bond kızı
ursula andress ile tanışma

TARİHE HIZLI GİRİŞ

BATI ROMA İMPARATORLUĞU'NUN ÇÖKÜŞÜ

1962 ANTHONY MANN SOPHIA LOREN STEPHEN BOYD
CHRISTOPHER PLUMMER

geniş perde, görkemli sahneler ve
uzun süre ile ilk tanışma

daha sonra 5 saatlik bir tecrübem olacak

YERLİ FANTASTİK KAHRAMANLAR

KILLING, UÇAN ADAM

TARİHİ FİMLER

MALKOÇOĞLU KARAOĞLAN

uğursuz camoka

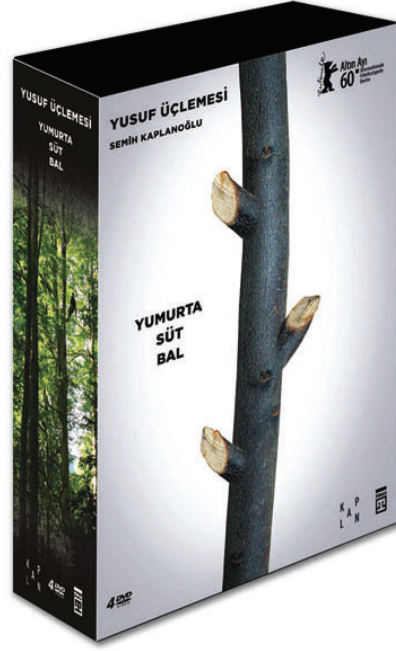
aile ile değil arkadaşlarla
gidilen filmler

DECE
NEMADA
İLEN
AZOZ

ÇILAN KAPI

MM, BB, CC, GRACE KELLY, AUDREY HEPBURN, AVA GADNER, KIM NOVAK,
NATALIE WOOD, JEAN FONDA, SOPHIA LOREN, DORIS DAY, buğulu bakışlı SÜREYYA,
çocuklarının oyuncaklarına gıpta ettiğimiz FARAH DIBA -tanıdınız mı?-çok da oyuncuğımız
vardı allah için ALAIN DELON, CARLO PONTI, PICASSO, DALI, DUBUFFET,
HOCA ALI RIZA ne alaka, demek sadece sinema da değil

Yusuf'un Rüyası
Semih Kaplanoğlu
 Söyleşi: Uygur Şirin
 TİMAŞ Yayınları
 İstanbul 2010
 248 sayfa



SEMİH KAPLANOĞLU NASIL “SEMİH KAPLANOĞLU” OLDU?

SEMA KARACA

S

er başarının ardına saklanmış bir “sır” olduğunu düşünmeye hayli meyyal hâle geldiğimiz bir devirde, Türkiye’de geçtiğimiz yılın en “sevindirici” olaylarından birinin öznesi konumunda olması birçok meraklı bakışın Semih Kaplanoğlu’na çevrilmesine neden oldu. Sınırlı bir izleyici kitle-

sine sahip bir yönetmenken Berlin Film Festivali’nden En İyi Film Ödülü’yle döndü Kaplanoğlu. Bir “sır” vardı ve şimdi bu başarıyı birilerinin açıklaması gerekiyordu.

Bu anlamlı merakı gidermek için Uygur Şirin geçtiğimiz yıl Kaplanoğlu ile sinema ve yönetmenlik serüveni, dahası Semih Kaplanoğlu’nun hayatı üzerine samimi, kapsamlı ve oldukça derinlikli bir söyleşi gerçekleştirdi. Bu uzun söyleşi Ekim 2010 tarihinde Timaş etiketiyle sinemaseverlerle biyografi takipçilerinin beğenisine sunuldu. Kitabın yalnızca sinemaya dair bir perspektif sunmakla kalmadığını özellikle

belirtmek gerekiyor. Zira kitabı, son derece yalın ve doğrudan anlatımla okuyucuyla bağ kurmaya çalışan bir otobiyografi olarak ele almak da mümkün.

Kaplanoğlu, söyleşinin ilk satırlarından itibaren son derece seffaf ama ilkeli bir konuşma üslubu ile nasıl bir yolda yürüdüğünü, neler yaptığını ve gelecekte neler yapacağını haber veriyor. Çocukluğunun ilk yıllarından itibaren hem teknik hem de felsefi altyapı olarak sinemaya yakın olacağını net bir şekilde görebiliyorsunuz. Babasının fotoğraf makinesiyle ilgili tecrübesi, büyüdüğü ailede anlatılan hikâyeye ve o eve dair her türlü yaşanmışlığı ayrıntısıyla kaydeden bir çocuk zihni, küçük bir dere gibi yol alırken sonunda ister istemez sinema denizine dökülüyor.

Genç Sinemacılara Rehber

Kitap çocukluktan bugüne bir insan hayatına odaklanmanın yanında, sinemaya dair oldukça teknik meselelerin konuşulduğu, yönetmenin gerek film çekim aşamalarında, gerekse festival ve çeşitli fonlara başvuru süreçlerinde yaşadığı birbirinden ilginç deneyimlerle genç sinemacılar için de bir rehber niteliği taşıyor. Başarıyı çizgisellikten uzak, bilâkis sürekli birbirini besleyen süreçlerle örülmüş bir döngü içinde ele alan yaklaşımıyla son derece realist olan metin, Semih ve Yusuf üzerinden iki farklı kişiliğin birleştiği ve ayrıldığı noktaları vurgulayarak bu toprakların kültürüne dair çıkarımlar yapıyor. Okur-yazar ikiliğinin muğlaklaştığı alanlarda kendinizi de hikâyenin içinde buluveriyorsunuz.

Semih Kaplanoğlu'nu "ödüllü bir yönetmen"e dönüştüren mefkûrenin mimarlarını net bir şekilde görme imkânı buluyorsunuz kitabı okurken. Kimler yok ki bu sürecin inşasına katkıda bulunanlar arasında: Alim Şerif Onaran, Ömer Kavur, Ece Ayhan, Süha Arın, Erol Akyavaş, Atif Yılmaz, hatta Orhan Pamuk... Yönetmenin mesleki anlamda üstadları diyebileceğimiz isimler üzerine konuşmalarla Tarkovski, Ozu, Bergman ve Bresson'a, yeni referanslar eşliğinde tekrar bakma lüzumu ortaya çıkıyor. Bu yönetmenlerin metafizik bağlamda ifadeye döktükleri varlık algısının, Kaplanoğlu'nda nasıl bir yankı bulduğu açıkça görülüyor.

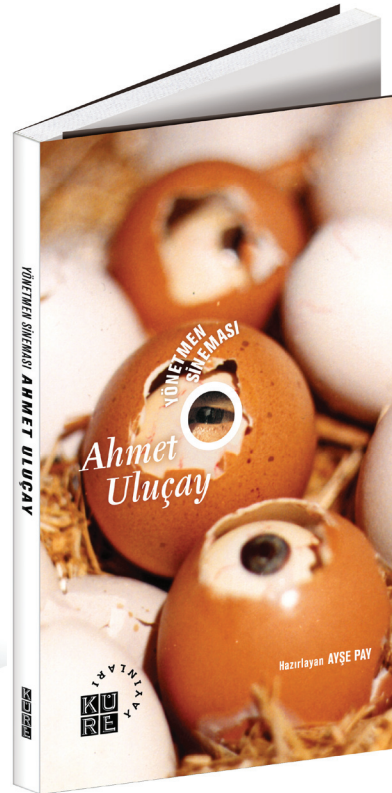
Yönetmen, rüyalar ve kıssalar üzerinden aşkın olana "atıf yaparak" değil, tam da aşkın olanı içselleştirerek yeni bir dil kuruyor. Söyleşi boyunca sinemasını seyirciye aktarması gereken "duygu" çerçevesinde tanımlıyor Kaplanoğlu. Salt rasyonel ve teknik mükemmellekle kurulu bir sinemanın mekanik ve soğuk olduğunu özellikle vurguluyor. Tıpkı Heidegger felsefesinde olduğu gibi: "Kim duymak isterse, hatta kim anlamak isterse, hissetmelidir."

Uygar Şirin'in gerçekleştirdiği derinlikli söyleşi, Kaplanoğlu sinemasıyla yeni Türk Sineması'na dair üzerine düşünülmesi ve mutlaka dikkate alınması gereken çok şey söylüyor. Son yıllarda sayıları artmaya başlayan yönetmen odaklı sinema kitaplarına da önemli bir katkıda bulunuyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



SİNEMA ARACILIĞIYLA TOPLUMA BAKABİLMEK





**Serinin eleştiri alanına
getirdiği taze soluğun
ötesinde esas başarısı,
yaşadığımız toplumun
belirli kesimlerine
sanatları üzerinden
bakabilen yönetmenlerin
sinemasıyla bizi
buluşturuyor olması.**

EMRE BERSOY

000'lerin başında University Press of Mississippi'nin yönetmenlerle ilgili derleme mantığıyla hazırladığı kitaplar tüm dünyada yoğun talep gördü. Yönetmenlerle yapılmış söyleşiler üzerinden giden, içlerinde dünyaca ünlü sinema eleştirmenlerinin yazılarının da bulunduğu kitaplar, kolay okunabilir olması ve "auteur" olsun olmasın bir yönetmenin sinemasının bütün alâmetifarikalarını açığa çıkarması

bakımından dikkat çekiciydi. Kitap satışlarında her zaman en alt sıralarda kalan sinema kitaplarına ilgiyi artıran bu seri, bugün usta diye kabul edilen pek çok yönetmeni söyleşileri üzerinden geniş kitlelere tanıtırken sinema kitaplarında yeni bir trendi işaret ediyordu.

University Press of Mississippi'nin hazırladığı kitaplar, henüz serinin tamamı çevrilmese de, Türkiye'de de kısa sürede bu tarz derleme kitapların artışında önemli rol oynadı. Film festivallerinde yönetmenler ve oyuncularla ilgili hazırlanan kitaplarda, üniversitelerde görev yapan akademisyenlerin inceleme çalışmalarında ve üniversite öğrencilerinin tezlerinde bu yöntem yoğun olarak kullanılmaya başlandı. İhsan Kabil editörlüğünde sinema yayıncılığına adım atan Küre Yayınları da Ayşe Pay'ın yayına hazırladığı Ahmet Uluçay, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Zeki Demirkubuz kitaplarını içeren yönetmen serisi ile bu "derleme" kitap trendini takip ediyor.

Uluçay kitabındaki yazılar ve yönetmenle yapılan söyleşi, sinemamızı yeniden gözden geçirmek ve üzerine düşünmek için vesile oluyor.

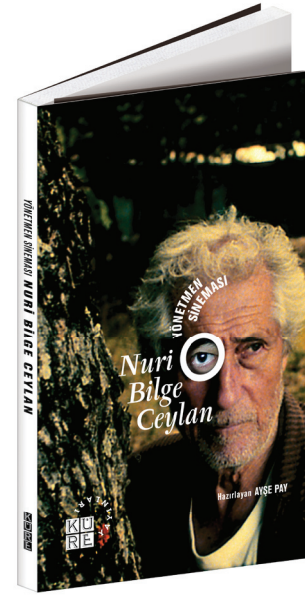
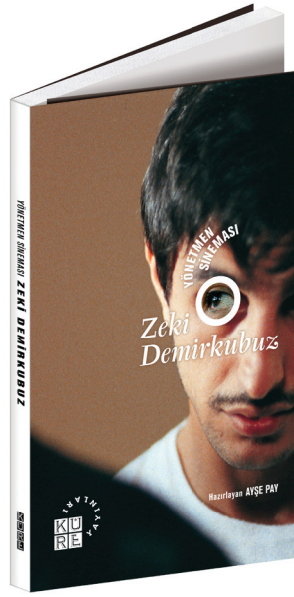
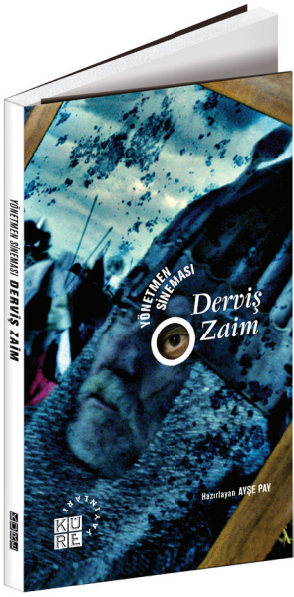
Türk Sinemasına Bir Bakış

Yeşilçam'dan sonra bir sektörden ve gerekli maddi güçten yoksun kalan sinemacıların kendi bireysel gayretleriyle ilerleyen Türk sinemasının yeniden yükselişinde önemli pay sahibi olan 90 kuşağı yönetmenlerini ele alan seri, bu açıdan aslında Türk sinemasının yaşadığı dönüşüm üzerine de önemli tespitlerde bulunuyor. Yeşilçam gibi bir gelenek yaratmak yerine, kişisel dünyalarını küçük ölçekli hikâyelerle perdeye yansıtan yönetmenlerin önderliğinde hareketlenen Türk sinemasının mihenk taşlarını geniş bir perspektiften ele alırken dolaylı olarak da kabuk değiştiren sinemamızın dönüşüm sürecine ayna tutuyor.

Yurtdışındaki festivallerde ödülle boğulan, ama kendi insanımızın ilgi göstermediği filmler nedeniyle yeniden tartışmaya açılan “sanat sineması, bağımsız sinema, yerellik, yerlilik” gibi tartışmaların hararetle sürdürüldüğü bir dönemde, bütün etiketlerin dışında, bambaşka bir sinema yaparak bu tartışmaların aslında suni olduğunu bizlere hatırlatan Ahmet Uluçay hakkındaki kitap serinin diğer çalışmalarından özellikle ayrılıyor. Uluçay'ın sineması, yönetmenin etkileşimde bulunduğu bütün

sanat dallarındaki ustaların yansımalarını kendi içinde eriterek özgün bir kimya yaratmayı başarıyor. Bu şekilde de hem Türk sinemasındaki otantisite hem de “sanat filmi mi, gişe filmi mi” tartışmalarını kesip atıyor. Kendine yeni bir dil bulma arayışındaki Türk sineması için oldukça önemli olan Uluçay'ın çalışmaları, bu anlamda ülkemizde eksikliği hissedilen bir alana da karşılık geliyor. Uluçay kitabındaki yazılar ve yönetmenle yapılan söyleşi, sinemamızı yeniden gözden geçirmek ve üzerine düşünmek için de bizlere bir vesile oluyor.

90 sonrası'nın en ilginç yönetmenlerinden Derviş Zaim ve filmleriyle ilgili kitapta yönetmenin geleneksel sanatlarla sinema dilini bütünleştirme çabasının ve filmlerindeki sembolik ve kurgusal öğelerin çözümlemeleri yapılıyor. Türk sinemasının kabuğunu kırarak ülke dışına açılmasında önemli katkıları olan Nuri Bilge Ceylan'la ilgili kitapta yönetmenin sinemasının fotoğrafla olan ilişkisi; taşra, ev, aidiyet, yalnızlık, yabancılaşma gibi temaları filmlerinde ne amaçla ve nasıl kullandığı; sinemasının tematik olarak nasıl bir seyir izlediği anlatılıyor. Semih Kaplıanoğlu kitabında, yönetmenin sinema dilini oluşturma çabası kronolojik bir sırayla filmleri özelinde tek tek aktarılırken, yönetmenin çağrışımsal anlatım aracılığıyla karakterler ile ülke arasında kurduğu bağ ve bir “üst” gerçekliğe ulaşma gayreti de kendine yer buluyor. Bireyin kötücül doğasını filmlerinde sorgulayan Zeki Demirkubuz'la



İlgili kitaptaysa yönetmenin sinemasının merkezinde yer alan Friedrich Nietzsche, Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, Jean-Paul Sartre ve Martin Heidegger gibi yazar ve düşünürlerin Demirkubuz filmlerine etkileri, yönetmenin kurduğu kurgusal dünyada insanın kötücül doğası üzerinden bir ahlâk anlayışı yaratıp yaratamadığı irdeleniyor.

“Yönetmen sineması” serisi, University Press of Mississippi’nin hazırladığı serilere benzer bir metodoloji izlese de bu metotla hazırlanan sinema kitaplarından farklı olarak 90 kuşağı yönetmenlerin sinemalarını açıkladığı kadar, Türk sineması üzerine de önemli sözler söylemeyi başarıyor. Seriyi bir bütün olarak okuduğumuzda, ele alınan yönetmenlerin aslında hepsinin benzeşen özelliklerinin olduğunu, Türk sineması üzerine farklı perspektiflerden de olsa belirleyici bakış açıları geliştirdiklerini fark ediyoruz. Ahmet Uluçay’ın sorunsallaşan otantisite konusuna içten-

likli yaklaşımı, Derviş Zaim’in gelenekselle modern olanı örtüstürme gayreti, Nuri Bilge Ceylan’ın taşra, ev, aidiyet ve kimlik gibi meselelere görsel ve işitsel bir dil üzerinden yaklaşması, Semih Kaplanoğlu’nun gündelik hayatla metafizik olanı iç içe geçirmesi, Zeki Demirkubuz’un sıradan insanların hayat hikâyelerinden derinlikli bir toplumsal sorgulama içine girme çabası birleştirildiğinde, sadece sinemamızla değil içinde yaşadığımız toplumla ilgili de önümüzde büyük bir resim beliriyor. Serinin belki de eleştiri alanında getirdiği taze soluğun ötesinde esas başarısı da bu oluyor: İçinde yaşadığımız toplumun, belirli kesimlerine de olsa sanatları üzerinden bakabilen yönetmenlerin sinemasıyla bizi buluşturuyor ve toplum üzerine bir fikir sahibi olmamıza imkân tanıyor.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ





AYDINLANMA MİTOSU, AKLIN ÖLÜMÜ VE *DR. GARİPAŞK*

ABDULLAH AYASUN

Dr. Garipaşk (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964) politik filmler içinde sıra dışı bir yere sahip, kült niteliği kazanmış bir “kara mizah”, hatta Kubrick’in ifadesiyle bir “nightmare comedy”. Filmi, basit bir hiciv ve yerginin ötesine taşıyan öge ise gerçeklikle kurduğu ilişkinin doğasında yatar. *Dr. Garipaşk* politik gerçekliğin bizatihi kendisinin absürd bir zeminde tecessüm

ettiği bir dönemde, sistemi ve toplumu esir almış egemen paradigma ve anlayışa karşı çıkan bir tavırla, teknolojik rasyonalitenin bünyesinde örtük olarak (aslında aleni biçimde) bulunan irrasyonel zemini ifşa etmesi bakımından önemli bir görev ifa eder. Filmi çok özel ve önemli kılan, kullandığı dil ve gerçeğe çok yakın başarılı mizansenleri değildir sadece. Tematik yapının, filmin odağında yer alan hikâyenin gerçeklikle kurduğu cephe ilişkisi, Küba füze krizinin travmasını henüz yaşamış olan Amerikan

toplumuna, filme yaklaşıırken psiko-sosyal bir arka plân sağlar. *Dr. Garipaşk*, döneme hâkim sosyolojik ve psiko-politik örüntüleri içeren tematik yapısı, dili ve duruşu, sadece o gün yüklendiği misyon açısından değil o dönemi anlama adına bugünün insanına da seslenen yapısıyla “dönem-üstü” bir film nitelenmesini hak eder.

Düşünülemeyeni Düşünmek...

Stanley Kubrick’i bu filmi yapmaya iten temel dürtü, 1950’lerin sonlarına doğru karşılığını nükleer savaş literatüründe bulan bir olasılık ve pek dile getirilmeyen bir korkunun gizli varlığıdır. Sıkı bürokratik ve teknik denetim mekanizmalarına tâbi olan nükleer silahların kullanım prosedüründe rutin dışı, beklenmedik bir durum ortaya çıkarsa, bir çılgın, bütün prosedürün dışına çıkarak yetkisi olmadığı hâlde nükleer silahları kullanmaya kalkarsa ne olur? Telâffuz edilmesinden çekinilen hayati önemdeki bu sorular, Kubrick’in kafasını meşgul etmeye başlar. Tam bu esnada bir tavsiye üzerine filmin senaryosunun omurgasını oluşturacak olan Peter George’un *Red Alert* (1958) isimli romanı eline geçer. Kitap, filmde yer alan hikâyenin benzerini işlemektedir. Kara mizah türünde politik gerilim, politik kurgu romanları yazan Terry Southern, Peter George ve yönetmen Stanley Kubrick senaryo için 1962 yılında birlikte çalışmaya başlarlar.

Filmin hikâyesine kısa bir ara verip 60’ların başına dönecek olursa, gözlemlenen

Hâkim paradigmaya bir meydan okuma olan Dr. Garipaşk, absürd zeminde akan hikâye örgüsü, karakterleri ve diliyle, bizzatıhi gerçekliğin absürd doğasını açığa çıkarmakta, onu teşhir etmektedir.

önemli bir olgu nükleer realitenin kendi sosyolojisiyle kültürünü oluşturmasıdır. Siyasi karar alma mekanizmalarınca şekillendirilen süreci rasyonalize etme, bunu toplum nezdinde kabul edilebilir ve meşru hâle getirme görevi ise medyaya ve aydınlarla düşmektedir. Bu dönemde medyada yer alan tartışmaların, son derece irrasyonel ve tehlikeli bir zeminde seyreden çılgın nükleer yarışın, sıradan bir olgumuşçasına toplum tarafından sorgulanmadan içselleştirilmesine hizmet etmesi, günümüz insanına tuhaf görünse de, o günün şartlarında bir sosyal ve politik gerçekliktir. Nükleer silahların gündelik hayatın bir parçasıymış gibi algılanması için özellikle medya ve strateji uzmanları seferber olurlar. Komünist paranoyanın 40’ların sonu ve 50’lerin başında yol açtığı dehşet, saygın entelektüelleri suskun kalmaya zorlamış görünmektedir. Sadece küçük bir azınlık, hâkim anlayışa karşı etkisiz bir muhalefet yürütür.¹ Tam bu noktada *Dr. Garipaşk* filmi, hâkim paradigmaya cephe-

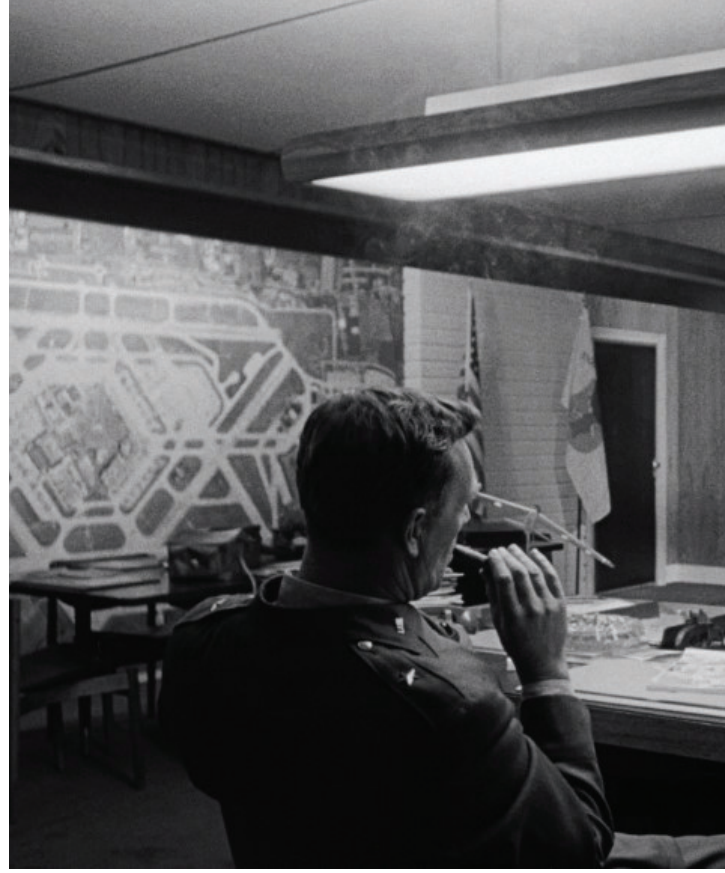
¹ Charles Maland, *Dr.Strangelove* (1964): *Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus*, American Quarterly (Special Issue: Film and American Studies), Vol. 31, No.5, Kıs, 1977, The John Hopkins University Press.



den saldıran tavrıyla toplumun bilincindeki ölü toprağı kaldırarak durumun vahametine dikkat çekmeyi amaçlar. Bir meydan okuma olan *Dr. Garipask*, absürd zeminde akan hikâye örgüsü, karakterleri ve diliyle, bizatihi gerçekliğin absürd doğasını açığa çıkarmakta, onu teşhir etmektedir.

Komünist Paranoya ve Körü Körüne Teknoloji

Stanley Kubrick, cılız bir entelektüel muhalefetin dışında, aydınlara ve medyaya hâkim olan duyarsızlık karşısında bir şeyler yapılması gerektiğine şiddetle inanır. Bu motivasyonla yola koyulan yönetmenin yüzleştiği ilk ciddi sorunlardan biri anlatım diline ilişkindir. Filmin üzerine inşa edileceği hangi anlatı biçimi, ele alınan temayı en etkin biçimde işleyecek, seyirciyi var olan gerçeklikle ve tehlikeyle yüzleştirecek? Son derece ciddi bir tema olan nükleer savaş, klâsik anlatı kalıplarına (aksiyon, gerilim) sadık kalan bir tarzda ele alınırsa arzu edilen maksat gerçekleşir mi? Bu soruya Kubrick'in cevabı "hayır"dır. Var olan reel durum, sanılanın aksine o kadar trajikomiktir ki bu ancak kara



mizah ile anlatılabilir. Film sonrası verdiği röportajlarda da bu hususa dikkat çeken Kubrick, yaklaşımını kâbus komedi (nightmare comedy) olarak tanımlar.

Kubrick, senaryolarını var olan yapıtlardan uyarlasa da, hem senaryo hem de prodüksiyon aşamasında yaptığı temel müdahalelerle filmleri âdeta yeni baştan inşa eder.

1963'te gösterime girmesi plânlanan ama Kennedy suikastı nedeniyle ertelenerek 1964'te seyirciyle buluşan *Dr. Garipask*, tipik bir Kubrick filmi olsa da *2001: Bir Uzay Macerası*'nın aksine diyaloga dayalı bir filmidir. Film üç mekânda geçmektedir:



Burpelson Hava Üssü, B-52 uçağının kokpiti ve Savaş Odası. Film, üst sesle açılır ve Sovyetler'in Kıyamet Günü silahını geliştirmekte olduğunu aktarır. Daha sonra 1940'larda Amerika'da revaçta olan "Try Little Tenderness" isimli bir aşk şarkısının müziği eşliğinde bir B-52 uçağına başka bir uçağın yakıt ikmali yaptığı görülür. İki uçak havada adeta dans eder. Akabinde Burpelson Hava Üssü'nde General Jack Ripper, astı olan Yüzbaşı Lionel Mandrake'ye üssün alarma geçmesini emreder. Hemen arkasından 24 saat boyunca ani bir saldırı tehdidine cevap vermek üzere havada bulunan nükleer silahla donatılmış savaş uçağı fi-

Filmde Soğuk Savaş Amerika'sına hâkim komünist paranoya, var olan siyasi kültürün nükleer savaşın ciddiyetini ve dehşetini kavrayamayışı, değişik nükleer stratejiler, modern insanın teknolojiye körü körüne tapması ve ona teslim olması eleştirilir.

losunu Rusya'ya göndermek üzere "Kanat Hücumu Plân R"yi devreye sokar. Hikâye bu olay etrafında gelişir.

Dr. Garipaşk filmi, politik ve güvenlik yapılanmalarının bünyesinde var olan, teknik-araçsal rasyonalitenin üzerindeki perde aralandığında, sistemin ne kadar kusurlu olduğunu olanca çıplaklığıyla gözler önüne sermektedir. Sistem, hem insan hem de teknoloji düzeyinde yaşanabilecek anomalileri hesaba katmadığı için beklenmedik durumlar karşısında hazırlıksızdır.

Film, baştan sona karakterlerin isim ve saplantılarından çeşitli imgelere ve diyaloglara dek uzanan bir çizgide, erotik imgelem ve göndergelerle doludur. Kubrick, militarist agresiflikle cinsellik arasında film boyunca çeşitli bağlantılar ortaya koyar. General Jack Ripper, kendi iktidarsızlığının arkasında Rus komplosu aramaktadır. Bombanın patlaması sonrası yapılan yaşam plânlarında Dr. Garipaşk tarafından dile getirilen bir erkeğe on kadın önerisi, hem General Turgidson hem de Rus Büyükelçi De Sadesky tarafından memnuniyetle



karşılır. Bunun da ötesinde karakterlerin isimleri etimolojik ve semantik bakımdan cinsel gönderimleri olan anlamlara sahiptir. Başkan Merkin Muffley, etimolojik kökeni itibari ile feminen bir isme sahip olup, kabinenin güvercin kanadında yer alan, edilgen ve sağduyulu biridir. Turgidson, eril bir anlama sahip olup filmde de baskın bir karaktere karşılık gelir. Dimitri Kisofo, De Sadesky, Lionel Mandrake, Colonel Bat Guano, Laputa (uçanın ilk hedefi) gibi isimlerin anlamları da benzer yöndedir. General Jack Ripper, 19. yy. sonlarında Londra'da dehşet saçan, kadınları öldüren seri katil Karındeşen Jack'in (Jack the ripper) adını taşır. Dr. Garipaşk ise isim oyunlarının merkezinde yer alan bir karakter

olup en karmaşık kişiliğe sahip, dâhi ama saplantılı bir bilim adamıdır.²

Filmde Soğuk Savaş Amerikası'na hâkim komünist paranoya, var olan siyasi kültürün nükleer savaşın ciddiyetini ve dehşetini kavrayamayışı, değişik nükleer stratejiler, modern insanın teknolojiye körü körüne tapması ve ona teslim olması eleştirilir.³ General Turgidson'la Başkan Muffley arasındaki nükleer savaş ve strateji üzerine tartışma absürd bir zeminde yürütmesine karşın, gerçekliğin bundan farklı olmadığını düşününce insan dehşete düşer. General

2 George W. Linden, *Dr. Strangelove and Erotic Displacement*, *Journal of Aesthetic Education*, Vol. 11, No. 1, Ocak 1977, University of Illinois Press, s. 76-77.

3 Maland, s. 705.

Turgidson, birkaç farklı senaryoyu dile getirirken en fazla 15-20 milyon insan kaybindan söz eder. Bir yanda 150 milyon, diğer yanda 20 milyon kayıp. 20 milyon kayıp göze alınması gereken, stratejik bir tercih ve başarıya ödenecek bedel olarak görülür.

Teknik Uygarlığın Çöküşüne Tanıklık

Kubrick, *Dr. Garipaşk* filminde modern insanın ulaştığı teknik düzeyle buna uygun tutarlı bir değerler sisteminden yoksun olmasından kaynaklanan problemleri ele alır. İnsanın ürettiği teknik uygarlık, beşeri birikimi ve medeniyeti tehdit eder; hem doğa hem de insan soyunun kendisi yok olma durumuyla karşı karşıyadır. İnsan, ürettiği tekniğin mahkûmu ve kölesi olmuş, kusursuz olduğu düşünülen mekanik düzendeki anomaliler karşısında aciz kalmıştır. Hata ve nisyarla malul olan beni âdem, her sorunu çözeceğine inanılan rasyonalitenin çöküşüne tanıklık etmektedir. Bizatihi akıl, ürettiği bu karmaşık ve dehşetengiz yapının altında ezilmekte, çözüm olarak sunduğu öneriler ise daha fazla yıkım getirmektedir.

Bu bağlamda Aydınlanma'nın mottosu ve sembolü olan "akıl" mefhumu nükleer çağda ortaya çıkan tablonun birinci dereceden sorumlusudur. İki dünya savaşı yaşamış insanlığın olanlardan ders almış olması gerekirken buna ilişkin emareler ortada gözükmez. Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in Nazi Almanyası için

Kubrick, Dr. Garipaşk filminde modern insanın ulaştığı teknik düzeyle, buna uygun tutarlı bir değerler sisteminden yoksun olmasından kaynaklanan problemleri ele alır. İnsan tekniğin kölesi olmuş, kusursuz olduğu düşünülen mekanik düzendeki anomaliler karşısında aciz kalmıştır.

kullanmış oldukları "teknolojik rasyonalite" kavramı dönemin büyük güçleri, özellikle ABD ve SSCB söz konusu olduğunda daha sofistike biçimde faal ve operasyonel durumdadır. Kant'ın "Cesur ol, aklını kullan!"⁴ buyruğu insanı özgürleştirmeyi hedeflerken burada bizzat rasyonalite insanlığı, tekniğin ve stratejilerin esiri hâline getirir. Hitler, *Dr. Garipaşk* bedeninde yeni temsiline kavuşur. İnsanı istatistiki bir olguya indirgeyen bakış, 1960larda hâlâ güçlüdür, ama bu kez konuşan Stalin değil Amerikalı bir generaldir. Arada sadece zaman ve kuşak farkı vardır. Bu bağlamda *Dr. Garipaşk* bir kişilikten ziyade bir gerçekliği, bir zihniyeti ve felsefeyi temsil eder. Gerçek hayatta karakter olarak bire bir kime tekabül ettiği sorusu ikincil önemdedir.⁵ O, aklın hükümferma olduğu bir medeniyetin tek dışı kalmış, ama nesli tükenmemiş canavarıdır.

4 Immanuel Kant, "Aydınlanma Nedir?" *Toplum Bilim, Aydınlanma Özel Sayısı*, Sayı 11, Temmuz 2000, s. 17.

5 *Dr. Garipaşk*'in reel dünyada kime karşılık geldiği çözümlemesi için bk. Maland, s. 709-710.

YORUMLARINIZ İÇİN TIKLAYINIZ



Hayal Perdesi Web Portalı

Elektronik dergi olarak yayınlanan *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*'nin içeriğinin de yer bulduğu *Hayal Perdesi*, sinema haberlerinden festival ve yarışma duyurularına, fanzinlerden söyleşilere ve vizyona giren filmlerin eleştirilerine ulaşabileceğiniz güncel bir sinema sitesi olarak okuyucularına geniş bir içerik sunuyor.

Sitede, filmlerle ilgili yazılar ve yönetmenlerle yapılan söyleşiler dışında sektörden isimlerin görüşlerine de yer verilerek sinema emekçilerinin sorunlarına ve sektörün işleyişine dair de bilgiler veriliyor.

"Sinefil" ve "Neden Film Seyrediyoruz?" bölümlerinde okuyuculardan gelen eleştiri ve yorum yazılarına da yer veren Hayal Perdesi internet sitesi, sinema meraklılarının yanında sinemayı kendisine meslek edinenleri de www.hayalperdesi.net adresinde buluşturuyor.

