

# HAYALPERDESİ

SAYI: 25 KASIM-ARALIK 2011



ÜMİT ÜNAL



ONUR ÜNLÜ



ÖZCAN ALPER

## YENİ KUŞAĞIN DİKKAT ÇEKEN İSİMLERİ

➤ NACER KHEMİR  
SANAT BİR TANIKLIKTIR

➤ MURAT BELGE  
SİNEMAYLA EDEBİYATIN  
İLİŞKİSİ SORUNLU BİR İLİŞKİ

## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 25, Kasım-Aralık 2011

#### Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

#### Yayın Yönetmeni

Celil Civan

#### Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Dosya: Barış Saydam

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tıce

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

#### Görsel Yönetmen

Erol Polat

#### Grafik

Recep Önder

#### Web Sorumlusu

İbrahim Erbaş

#### Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

#### Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Cihan Aktaş, Ahmet Turan Alkan,

Çetin Baskın, Ayşenur Gönen, Sema Karaca,

Özlem Köksal, Ağâh Özgüç, Giovanni Scognamillo,

Koray Sevindi, Abdülgafur Sahin,

Büşra Gülcan Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Hilal Turan,

Mehmet Ufuk, Aybala Hilâl Yüksel

**BİLİM  
VE  
SANAT  
VAKFI**

**SAM**

Sanat Araştırmaları Merkezi

**Adres:** Vefa Cad., No: 48, 34134,  
Vefa/İstanbul

**Tel:** +90 212 528 22 22

**Faks:** +90 212 513 32 20

**E-Posta:** hayalperdesi@hayalperdesi.net

**www.hayalperdesi.net**

**HAYALPERDESİ**

## Yeni Dönem Yeni Filmler

Durgun yaz döneminden sonra sinema sezonu yeni filmler ve festivallerle hareketlendi. Türk sinemasında yeni çalışmaları beklenen yönetmenlerin filmleri ardına gösterime girdi. Bunun yanında çeşitli film festivalleri de sinemaseverleri heyecanlandırdı. Ancak söz konusu festivaller aynı zamanda tartışmalara da yol açtı. Yarışan filmlerin niteliği, jüri seçimleri ve organizasyon sorunları ilk eldeki meselelerdi.

Bu sayımızda yukarıda ele aldığımız iki noktayı öne çıkardık: Öncelikle gösterime giren önemli filmlerin yönetmenleriyle söyleşi yaptık. Onur Ünlü, Özcan Alper ve Ümit Ünal yeni kuşağın dikkat çekici ve başarılı yönetmenleri olarak söyleşi sayfalarımıza konuk oldular. İkincisi, dosyamızda Filmekimi, Adana ve Antalya film festivallerini ele alarak festivallerin “hal-i pür melâlini” tartıştık. Arkadaşlarımız Barış Saydam, Zeynep Merve Uygun ve Koray Sevindi izledikleri festivalleri dosyamızda değerlendirdi.

*Perspektif* kösemizde Özlem Köksal sinemadaki “müşterek dil” meselesini ele aldığı yazısında “müşterek dil mit”ine karşı çıkan, senaryolarında “gayr-ı mesru” dillere yer veren çalışmaları ele alırken sinemanın hafızıyla ilişkisini de mercek altına alıyor.

*Cöl İşaretçileri*, *Kayıp Güvercin Gerdanlığı* ve *Bab’Aziz* gibi ses getiren filmlerin yönetmeni Nacer Khemir ile yazar Murat Belge diğer söyleşi konuklarımız.

Yeni bölümlerimizden *Kayıt Dışı*’nda arkadaşımız Büşra Gülcan Şimşek mikrofonunu çeşitli meslek erbabından kişilere yönelterek onların sinemayla kurdukları bağı sordu. Farklı coğrafyalarda seyirci ilgisi bekleyen filmlerin ele alındığı *Keşif* bölümünde bu sayı bir Kazak filmi var: *Kairat*.

Geçtiğimiz aylarda kaybettiğimiz Muzaffer Tema ve Ö. Lütfi Akad’a *Türk Sineması Araştırmaları* köşesinde yer verdik.

“Neden Film Seyrediyoruz?” sorusunun bu sayıdaki muhatabı Ahmet Turan Alkan. Alkan kendine has üslubuyla sorumuza cevap verdi.

**Celil Civan**





M, Firtz Lang, 1931



## 46 DOSYA

### Festivaller

Durgun yaz döneminden sonra sinema sezonu yeni filmler ve festivallerle hareketlendi. Ancak festivaller aynı zamanda hararetli tartışmalara da sebep oldu. Yarışan filmlerin niteliği, jüri seçimleri, festivalin magazinleşmesi ve organizasyon sorunları ilk eldeki meselelerdi. Bu sayımızda son dönemdeki önemli festivalleri değerlendirdik. Filmekimi, Adana ve Antalya film festivallerini ele aldık.



## 80 PERSPEKTİF

### Sinema ve “Dil”e Gelen Bellek

Özlem Köksal sinemadaki “müşterek dil” meselesini ele aldığı yazısında “müşterek dil mit”ine karşı çıkan, senaryolarında “gayrı meşru” dillere yer veren son dönem film çalışmalarını ele alırken sinemanın hafızayla ilişkisini de mercek altına alıyor.

### VİZYON

- 06 *Aşırı İronik Bir Hikâye*/Hilal Turan
- 10 *Yaralı Belleklere Ağıt: Gelecek Uzun Sürer*/Tuba Deniz
- 14 *Ben-merkezci Kahraman Tenten’in 3D halleri*/Ebru Afat
- 20 *Behzat Ç: Televizyondan Sinemaya*/Celil Civan

### SÖYLEŞİ

- 24 ONUR ÜNLÜ: “İnsanın Kendisini Ciddiye Alması En Büyük Felaket”/Hilal Turan

### YENİ PROJELER

- 34 Mahmut Fazıl Coşkun’dan *Yozgat Blues*

### SÖYLEŞİ

- 36 *Karanlıktan Diyaloglar: Özcan Alper’le Söyleşi*/Barış Saydam

### DOSYA

- 46 *Festivaller: Varlığı da Yokluğu da Ayrı Dert*
- 50 *18. Adana Altın Koza Film Festivali*/Barış Saydam

- 54 “Arap Baharı” Adana’daydı/Barış Saydam

- 58 *Altın Portakal’da neler oldu*/Koray Sevindi

- 62 *Filmekimi 2011*/Barış Saydam

### SÖYLEŞİ

- 66 ÜMİT ÜNAL: “Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz”/Zeynep Merve Uygun-Koray Sevindi

### GIOVANNI SCOGNAMILLO

- 76 “Festivale Katılan Yönetmenler Jürinin Kararlarını Kabul Etmeli”/Esra Tice

### PERSPEKTİF

- 80 *Sinema ve “Dil”e Gelen Bellek*/Özlem Köksal

### SÖYLEŞİ

- 86 NACER KHEMİR: “Sanat Bir Tanıklıktır”/M. Abdülgafur Şahin

### TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 90 “Sinemacılar Dönemi”nin “Romantik Jön”ü/Agâh Özgüç



## 86 SÖYLEŞİ

### Nacer Khemir

Çöl İşaretçileri, Kayıp Güvercin Gerdanlığı ve Bab'Aziz gibi çok ses getiren filmlerin yönetmeni Nacer Khemir ile jüri üyesi olarak bulunduğu, Tataristan'ın başkenti Kazan'da düzenlenen 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali'nde görüştük.

## 92 TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

### Sıradanlığın Derinliğinde Ö. Lütfi Akad Sineması

Barış Saydam yakın zamanda kaybettiğimiz, Türk sinemasının kurucu yönetmenlerinden Ö. Lütfi Akad'ın sinemasını yazdı.

## 160 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Ahmet Turan Alkan

Bu sayımızın konuğu Ahmet Turan Alkan. Alkan, "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

92 Sıradanlığın Derinliğinde Ö. Lütfi Akad Sineması/**Barış Saydam**

95 Ömer Lütfi Akad Filmlerini Anlatıyor

#### SÖYLEŞİ

98 MURAT BELGE: "Sinemayla Edebiyatın İlişkisi Sorunlu Bir İlişki"/**Sema Karaca**

#### KAYIT DIŞI

102 Eskiden Filmler Daha Samimiydi/**Büşra Gülcan Şimşek**

#### KAMERA ARKASI

110 Ahmet Yurtkul: "Sahici Bir Sinema Yapmaya Çalışan Yönetmenin Huzurlu Olması Mümkün Değil"/**Koray SEVİNDİ-M. Abdülgafur ŞAHİN**

#### AÇIK ALAN

118 Sinema, Kadın ve Mahremiyet/**Cihan Aktas**

#### KISA-CA

124 Kısa Filmcilerle Konuştuk: "Ama Arkadaşlar İyidir", 1. Perde/**Zeynep Merve Uygun**

#### BEYAZ AYARI

144 Bir Zamanlar Anadolu'da Bir Gölge/**Mehmet Ufuk**

#### KEŞİF

148 Sürücü Adayı Kairat'ın Gündüz Düşleri/**Çetin Baskın**

#### BELGESEL ODASI

152 Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir/**Ayşenur Gönen**

#### AÇIK ALAN

156 Kavramsal Uyumsuzluğun Dayanılmaz Hafifliği/**Ahmet Terzioğlu**

#### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

160 Hayal Perdesini Niçin Sevmiştim?/**Ahmet Turan Alkan**

#### KİTAPLIK

164 Filmler ve Rüyalar/**Aybala Hilâl Yüksel**

168 Eteklerimizdeki Taşraları Dökmek/**Sema Karaca**



# AŞIRI İRONİK BİR HİKÂYE

---

**HİLAL TURAN**

---

*“Aslında hiç kimse kimseyi tanıyamaz.”<sup>1</sup>*

*Polis (2007), Güneşin Oğlu (2008), Bes Şehir (2010) ve Leyla ile Mecnun TV dizisinden sonra Onur Ünlü Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi ile yönetmen koltuğunda. Ünlü, kısa filmografisine rağmen şimdiden kendine has bir sinema üslubu oluşturabilmiş bir yönetmen.*

*1 Miller's Crossing (Yön: Coen Brothers, ABD, 1990)*

Postmodern sulara yüzen yönetmen, felsefi olarak görelilik, bilimsel olarak kuantum-izafiyet, sanat yaklaşımı olarak da absürd ve kara mizahtan besleniyor. Tümyle ironik bir üsluba sahip Ünlü, filmlerinde hikâyenin anlattığından daha fazlasını söylüyor aslında. Devlete, toplumsal yapılara ve bireye yönelik eleştiri okları, Ünlü'nün ironi zırhının altında saklanıyor. Son filmindeki “aşırı acıklı hikâyesi” de ismi kadar ironiden nasibini alıyor. Dramatik bir hikâyeye sahip film aslında bir dram parodisi özelliği taşıyor.

Celal Tan isimli bir anayasa profesörünün

işlediği bir suçla açılan film, Celal Tan ve ailesinin içine düştüğü trajikomik durumu anlatıyor. Kara mizah ve absürd öğelerden beslenen film, beyaz Türk olarak nitelenebilecek bir ailenin karanlık yüzüne odaklanıyor.

### Gülünç Yüce

*“Zehirli yergi zaman geçtikçe etkisini hissettirir. Bu nedenle onda “gittikçe” acıtan ve burkan bir güç vardır.”<sup>2</sup>*

Slavoj Zizek, David Lynch sinemasının kitschleşmiş gülünç klişeler taşıdığını bu yüzden “gülünç yücenin” evreni olduğunu söyler. Ünlü’nün son filmi, Lynch olmasa da Coen Kardeşler sinemasına benzerliğiyle bu tanıma yakın duruyor. Film noir’i absürd bir tonlamaya ve kara filmi ironiyle şenlendirerek kara komediye dönüştüren Coen’lerden, hikâyenin sonunda herkesin ektiğini biçmemesiyle ayrılıyor “Celal Tan ve ailesi”. Bu yüzden Ünlü’nün hikâyesinin absürd tonlaması biraz daha yoğun diyebiliriz.

Ünlü filmde aileyi bir siyasal düzenin imgesine dönüştürüyor. Bunu yaparken en önemli silahı da ironi. Kökeni eski Yunanca “eironeia”ya dayanan ironi, Sokrates’ten günümüze değin, felsefede, sanatta, gündelik hayatın her alanında

<sup>2</sup> Edebiyatta paradoksun biçimi: İroni-1, *Hece*, s. 124, Nisan 2007, s.54.



**Onur Ünlü’nün son filmi, ailenin şahsında insanın bitip tükenmeyen iktidar istencini diline doluyor. Otoritesinin meşruluğunu işlediği suçla kaybetmiş bir baba ile sevgisizliğin bir arada tuttuğu aile, Türkiye’de devlet-toplum ilişkisine dair çok şey söylüyor.**

yaygınlık kazanan bir mizah türü. Özellikle yirminci yüzyılın ikinci yarısında kültür ve sanat kuramlarını etkileyen postmodernizmin, parodi ve pastişle birlikte temel taşlarında olan ironi, postmodern yapıtlara “açık uçluluk” kazandırırken onun eleştirel niteliğini de sağlayan bir unsur oluyor. Modernizmdeki -evrensel bir töze/ bir ilk ilkeye dayanan- metafiziğin yerine, postmodernizmde ironi basat konuma geçiyor.





**İroni gerçeği ima yoluyla alaycı bir üslupla, eleştirel bakış açısıyla anlatma anlamına geliyor. Ne düşündüğünü söylemenin külfetinden kurtularak, aynı anda birkaç şey birden söylemeye imkân sağlıyor. Yönetmen ironinin bu nimetlerinden bolca faydalanıyor.**

**İroni gerçeği** ima yoluyla alaycı bir üslupla, eleştirel bakış açısıyla anlatma anlamına geliyor. Ne düşündüğünü söylemenin külfetinden kurtularak, aynı anda birkaç şey birden söylemeye imkân sağlıyor. Ünlü de ironinin bu nimetlerinden bolca faydalanıyor. Ancak Nurdan Gürbilek'in *Mağdurun Dili*'nde dikkat çektiği üzere "Her şeyi kaygısız bir neşeyle paranteze

alan, her olaya aynı umursamaz mesafeden bakan yeni orta sınıfın küçümseyici, dışlayıcı alayının bir görünümü" olan ironi, bitip tükenmez alaycılığı da beraberinde getirebiliyor.

### **"Türk Aile Yapısı" Hakkında Bir Film**

*"Hükümdar babadır."*

Onur Ünlü ironik üslubunun odağına bu defa "aile"yi yerleştiriyor. Ünlü, kulağa çok tanıdık gelen ve her şeyi ona referansla yorumladığımız "Türk aile yapısı" mitini yerle bir ediyor son filminde. Aile filmde "bir değerler yuvası" değil Althusser'in bahsettiği anlamda "devletin ideolojik aygıtı" olarak öne çıkıyor. İktidarı belirle-

yen burjuva bir ailenin ilişki ve çelişkilerine odaklanıyor film. Aile ilişkileri aslında duygusal bağlardan çok ekonomik çıkarlar üzerinden şekilleniyor. Ailenin tanık olduğu suça sessiz kalması bu yüzden. Film, ailenin şahsında insanın bitip tükenmeyen iktidar istencini diline doluyor. Otoritesinin meşruluğunu işlediği suçla kaybetmiş bir baba ile sevgisizliğin bir arada tuttuğu bir aile, Türkiye’de devlet-toplum ilişkisine dair çok şey söylüyor.

Anayasa profesörü Celal Tan’ın son derece kolay suç işlemesi, polislin Celal Tan’ın kızının işlediği suça ortak olması da “Tuz kokarsa?” sorusunun cevabı niteliğinde. Filmde adalet sistemi de Onur Ünlü’nün ironik eleştirisinden nasibini alıyor.

### İmamın Şartları

Filmin en ironik sahnesi ise emekli bir hukukçunun -ölümüne günler kala-, Münker/Nekir meleklerinin sorularına hazırlanmaya çalışması. Kısa süre kalınca bu konuda yardım istediği Celal Tan, tez elden bir Namaz Hocası’na başvuruyor. Filmde hikâyenin merkezine yerleşen beyaz Türklerin dine olan yaklaşımı kadar, dinin tek bir kitapta her yönü bulunabilecek formel bir unsura dönüşmesi de Ünlü’nün hicvinden kurtulamıyor.

Türkiye’nin seküler siyasetinde “dinin kamu hayatına girmesine” karşı Kemalist elit gaddarca bir tutum sergiledi. Modernleşmeyi, Batılılaşma olarak algılayan siyasi elit, dini devletten ayırmakla kalma-

yıp, özel hayattaki tüm tezahürlerini de yok etmek istedi. Dinin yerine pozitivizmi koyan elitler için, bilimin ışığı tüm karanlıkları aydınlatmaya yeterdi. “Devletin militan sekülerizminin” merkezinde bürokrasinin yer alması ve onun çekirdeğinin de yargı olması, Ünlü’nün neden bir hukukçuyu karakter olarak seçtiğini açıklıyor.

Ancak filmde de görüldüğü üzere Kemalist elit, kolektif bilinçten çıkarmaya çalıştığı dinden geriye kalan boşluğun yerine akla olduğu kadar gönle de hitap eden bir toplumsal ahlâk koyamıyor. Bu nedenle Ünlü’nün yaptığı gibi “gülüyoruz ağlanacak halimize”.

## CELAL TAN VE AİLESİNİN AŞIRI ACIKLI HİKAYESİ

Yönetmen: Onur Ünlü

Senaryo: Onur Ünlü

Oyuncular: Selçuk Yöntem, Bülent Emin Yarar, Ezgi Mola, Tansu Biçer

Yapım: Türkiye, 2011, 95 dk.

Vizyon Tarihi: 18 Kasım 2011



# YARALI BELLEKLERE AĞIT: GELECEK UZUN SÜRER

---

**TUBA DENİZ**

---

Kürt meselesini ele alan filmlerde dağlar, yollar, sınır, kar kadar sese de metaforik bir anlam yüklenir. Zorunlu bir suskunluğa mahkûm edilen, yok sayılan bir dilin, milletin temsilidir ses veya sessizlik. En az dile gelenler kadar, söylenemeyenler de bir ima barındırır bu filmlerde. Sessizlik yıllardır ifade edilemeyen, görmezden ge-

linen tüm acıları kuşatır. Sesin bu kadar ön plâna çıkmasında etkili olan sebeplerden biri de yazılı edebiyat ve resmi tarih yerine ikame edilen, belleği kurgulayan Kürt sözlü kültürüdür. Kayıt altına alınmayan, tüm yaşananları dilden dile aktaran dengbejler, ölümlerin ardından yakılan ağıtlarla bir tarih yazılır esasında. Zira Fransız düşünür Jacques Ellul'un de ifade ettiği gibi, tarih dilin ve sözün ürünüdür ve sözden doğan



sınırsız sayıda sesin bir sonucu olarak doğar ve anlam kazanır: “Söz bizi zamana yerleştirir.”<sup>1</sup>

Günümüzde ise masallar, ağıtlar, dengbejilerle beslenen bu sözlü kültürün görselliğe dönüşümüne şahitlik ediyoruz. *Sonbahar* (2008) ile sükseli bir çıkış yapan Özcan Alper de, ikinci filmi *Gelecek Uzun Sürer*'de sesi merkeze alarak örer senaryosunu. Yakın geçmişteki kördüğüm 1990'lı yıllara odaklanır yine. “JİTEM ve devletin de içinde olduğu karanlık güçler” tarafından evlerinden alınan, çorak arazilerde katledilenlerin hikâyelerine sokulur. Bu dehşeti anlatabilmek içinse toplumsal ile kişisel olanın kesişim noktası, sıradan insanın yaşadıklarına, istatistiklerde rakamlara dönüşenlerin ailelerine kamerasını çevirir. Bir önceki filmde olduğu gibi burada da birçok belgesel görüntü var ve tanıklarla yapılan görüşmeler. Dramatik hikâyenin bu belgesel görüntülere eklendiğini söylemek mümkün. *Sumru* (Gaye Gürsel), bir etnomüzikolog, Diyarbakır'dan Hakkari'ye uzanan yolculuğunda ağıtlar toplar, bu uzun seyahatin asıl sebebi ise dağa çıkmayı tercih ettiği için ayrılmak zorunda kaldığı Harun'un izini sürmesidir. Çok az görünmesine rağmen Alper'e göre filmin ana karakteridir Harun. Şehrin ara sokaklarında, elinde kayıt cihazı ile sesleri kaydeder *Sumru*. Sadece sesin değil mekânın da belleği vurgulanır. Yıkık bir Ermeni kili-

**Kürt meselesini ele alan filmlerde dağlar, yollar, sınır, kar kadar sese de metaforik bir anlam yüklenir. Zorunlu bir suskunluğa mahkûm edilen, yok sayılan bir dilin, milletin temsilidir ses veya sessizlik. Sonbahar ile sükseli bir çıkış yapan Özcan Alper de Gelecek Uzun Sürer'de sesi merkeze alıyor.**

sesi, bugünden ziyade geçmişe dönük bir işarettir, Ermenilerin maruz bırakıldıklarının vücut bulmuş hali, sokaklar, evler ve anlatılanlar hep belleğin yeniden yapılanmasına hizmet edilir.

Bir ara sokakta karşısına çıkan korsan DVD satıcısı Ahmet (Durukan Ordu) ile yoluna devam eder *Sumru*. Hafıza Merkezi'nde dinledikleri, kayıt altına aldıkları yakınlarını kaybedenlerin yaşadıklarıdır. İzleyici, yüzlerce faili meçhulün fotoğrafı önünde, yakın plân çekilen yüzlerle karşı karşıya, göz göze getirilerek yüzleşmeye davet edilir. “Başkalarının acılarına bakmanın” günümüzdeki “kayıtsız” ifadesi ise *Sumru*'nun soğuk ifadesinde somutlaşır. “Kürtler şimdi de sosyolojik araştırma konusu olmuş” bakışı. *Sumru*'nun mesafesinin sebebi olanlara fazlasıyla dışarıdan bakıyor olmasıdır, Ahmet'inki ise ziyadesiyle yaşananların içerisinde kalması. *Sumru*'nun hikâyesi de bir vakit sonra dinlediği şahitliklerden birine dönüşecektir, çıktığı yolculuk ise Harun'un ardından yakılan bir ağıta. Ağıt-

<sup>1</sup> Jacques Ellul, *Sözün Düşüşü*, (İstanbul, Paradigma, 1998), s.39



**Bellek maddeye, görünen ve duyulan her şeye ilişik tüm filmde; sesler, mekânların yanı sıra bilhassa tanıkların acılarına... Zira acı ile bellek arasında organik bir bağ var.**

lar, masal, yol, kar gibi Kürt meselesini ele alan filmlerdeki tüm unsurları barındırır *Gelecek Uzun Sürer*. Filmin isminin esin kaynağı ise yine bir ağıt olarak tanımlayabileceğimiz, karısını boğazlayarak öldüren Luis Althusser'in itiraflarını barındıran kitabı.

### **Bellek Acınının Evidir**

Bellek maddeye, görünen ve duyulan her şeye ilişik tüm filmde; sesler, mekânların yanı sıra bilhassa tanıkların acılarına...

Zira acı ile bellek arasında organik bir bağ var. “Bellek acı'nın evidir.”<sup>2</sup> Belleğin acıyla irtibatlı olarak nasıl inşa edildiğini ise en iyi Nietzsche'nin şu sözleri ifade eder: “Kim insan denilen hayvan için bir bellek yaratır? Bu biraz körelmiş, biraz da abuk sabuk, bir anlık anlama yetisinde, bu etli kemikli unutkanlıkta, orada kalması için nasıl iz bırakılır?.. Bellekte kalan şeyi yakmalı: Ancak acı veren kalır bellekte –işte budur, yeryüzündeki en eski ( ne yazık ki, aynı zamanda en uzun süren) psikolojinin temel tezi... kansız, işkencesiz, kurbanlı yapamaz.”<sup>3</sup>

Hüseyin Karabey'in filmi *Gitmek*'te (2008), sevdiği adamın peşinden yollara düşen kadının yolculuğunun istikameti, Batı'dan Doğu'ya gidişi vurgulanmıştı. *Gelecek Uzun Sürer*'de de yine benzer bir durum var, Sumru'nun “batılı” ifadesi, dolastığı mekânlardaki “yabancı” olma halinin vurgusunu artırır. Diyarbakır ya da Diyarbakırlılar ise sinemada görmeye alışık olduğumuzdan farklı bir temsil içinde yer alır. Doğu ve doğulu imajına bir tekziptir izlediğimiz. Sümüklü çocuklar, perişan sokaklar, cahil insanlar değildir muhatabımız. Lâkin bu temsil kaygısı Diyarbakır'ı olduğundan da uzağa düşürmüş, kısmen nes-

2 Nusret Polat, “Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş”, *Cogito*, Bahar 2007, s.77

3 Nusret Polat, “Bellek ve Yabancı İçin Sorumluluk: Etik “iyi yaşam” Fikri İçin Kısa Bir Giriş”, *Cogito*, Bahar 2007, s.77

neleştirmiş. Tarkovski, Angelepoulos, Wim Wenders gibi yönetmenlerin filmlerinden etkilenen, hatta bu filmlerde yaşayan Ahmet ve “İstanbul” Sumru’nun ‘mesafeli’ duygu halleri fazla sinmiş şehrin üzerine. Senaryoda alıntılara bol yer verilmesi de bu durumu pekiştirmiş. Her ne kadar yönetmen filmini bir ağıt formunda şekillendirme niyetiyle yola çıksa da bu göndermeler sebebiyle daha çok modern bir šiire benzetilebilir *Gelecek Uzun Sürer*.

İlk film *Sonbahar’a* (2008) kıyasla *Gelecek Uzun Sürer*’de daha yoğun ve sert bir meselenin ele alınıyor olması da izah etme kaygısını artırmış, zaman zaman didaktik diyebileceğimiz diyaloglara alan açmış. 18.Altın Koza Film Festivali’nde, “Yılmaz Güney Jüri Özel ödülü”, “SİYAD (Sinema Yazarları Derneği) En İyi Film” ödülü, “En İyi Müzik ve En İyi Erkek Oyuncu” ödüllerinin yanı sıra “En İyi Görüntü Yönetmeni” ödülüne layık görülmüştü. Filmde anlatılan mesele ile görüntüler arasında organik bir bağ ustalıkla kurulmuş. Seçilen mekânlar, ışık kullanımı, renkler ile merakını desteklemiş yönetmen. Şehrin geçiş noktaları, abbaralardan birinde kalır Sumru, onun iki hal arasındaki kararsız konumunu da imler bu mekân. Bir başınayken hep karanlığın içinde, iç hesaplaşmalarıyla baş başadır, dışarıdan gelen ışıkla zar zor aydınlanır siması. Filmin sonlarına doğru ise farkındalığının artışına paralel yüzünü daha net görürüz. Tıpkı *Sonbahar*’daki Yusuf gibi Sumru da susan bir karakterdir.

Onun sessizliği, çevresindeki tüm acıları ve söylenemeyenleri de içinde barındırır. Ahmet ise kenarda kalmış, Harun olmak istemiş ama olamamış biri. Kendi ifadeyle hayat hikâyesinden bir kısa film bile çıkmaz.

*Gelecek Uzun Sürer* geçmiş ile gelecek, ölüm ile hayat arasında asılı durur. Tıpkı ağıtlar gibi film de bir bellek oluşturma; tahattur, unutmama, ölümlerle barışma, onlardan özür dileme eylemlerini içinde barındırır. Filmde seslerden, mekânlara, karakterlere kadar her şey belleğin bir tecessümü olarak tasarlanır ve tüm bu unsurlar belleğin yeniden tasarımına hizmet eder. Cesare Pavese’in kitabından alıntı, “Savaş bir gün biterse kendimize şu soruyu sormalıyız. Peki ya ölüleri ne yapacağız, neden öldüler?” sorusuyla başlar film, nihayetinde ise Althusser’den alıntılacak olursak “sessizlikten bir mezartası”yla.

## GELECEK UZUN SÜRER

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper

Oyuncular: Gaye Gürsel, Durukan Ordu, Sarkis Seropyan

Yapım: Fransa, Türkiye, Almanya,  
2011, 108 dk.

Vizyon Tarihi: 11 Kasım 2011





# BEN-MERKEZCİ KAHRAMAN TENTEN'İN 3D HALLERİ

---

**EBRU AFAT**

---

Dünyanın en meşhur ve en tartışmalı Avrupa kökenli çizgi roman kahramanları arasında yer alan Tenten (orijinal Fransızca yazılışıyla Tintin), Amerikalı yönetmen Steven Spielberg tarafından sinemaya aktarıldı. Geniş bir kitle oluşturan Tenten hayranlarının merakla beklediği *Tenten'in*

*Maceraları: Tekboynuzun Esrarı (The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn, 2011)* tüm dünyada izleyicileriyle buluşmaya başladı. Filmin en çok konuşulan vasfı şüphesiz, oyuncuların HD kameraya kaydedilen çeşitli mimiklerinin dijital görüntülere dönüştürülmesi şeklinde özetlenebilecek *görüntü temelli yüz performansı yakalama tekniği (motion capture)* yönte-

miyle çekilen, üç boyutlu bir animasyon olması. Senaryosu Steven Moffat, Edgar Wright ve Joe Cornish'ten oluşan senarist üçlüsü tarafından Tenten'in *Altın Kıskaçlı Yengeç* (1941), *Tekboynuzun Esrarı* (1943) ve *Kızıl Rackham'ın Hazinesi* (1944) başlıklı üç macerası birleştirerek yazılan filmin yapımcısı ise uyarlamaların efendilerinden Peter Jackson. Üçleme olarak planlanan *Tenten'in Maceraları'nın* Hollywood ayağının ikinci filmini, İngiliz edebiyatçı J.R.R. Tolkien'in fantastik üçlemesi *Yüzüklerin Efendisi*'ni beyaz perde ile buluşturan serinin yönetmeni Jackson yönetecek.

*Tenten'in Maceraları: Tekboynuzun Esrarı'nın* konusu, genel itibariyle yukarıda bahsedilen üç Tenten öyküsünün ana hatları etrafında ilerliyor. Ön kısmı havaya kalkık sarı saçlı genç muhabir Tenten, neresi olduğu doğrudan açıklanmayan bir Avrupa şehrindeki semt pazarından *Tekboynuz* isimli bir gemi maketi satın alır. Makete saklanan ve Kızıl Reckham'ın hazinesine dair ipuçları içeren bir şifrenin peşindeki zengin ve tehlikeli bir şahıs olan Ivan Ivanovitch Sakharine'in adamlarınca kaçırılarak Karaboudjan gemisine getirilen Tenten, burada sinirli ve alkolik Kaptan Haddock ile karşılaşır. İkili gemiden kurtulup Sakharine'in ele geçirmeye çalıştığı diğer iki *Tekboynuz* maketlerinden birinin bulunduğu Fas'a ulaşmak için zorlu bir mücadeleye girerler. Spielberg'ün kendi ifadesiyle 30'lar, 50'ler yahut 80'lerde geçebilecek şekilde yapılan ve bir tarih vurgusu yapmayan film, 1930'ların sonunda, çok zorlarsak belki 2.



**Spielberg'ün Tenten'i sinema ile animasyon arasında gezinen, gerçekmiş gibi yapan ama aslında sannallığın dibine vuran o tuhaf, ikircikli ve itici zeminde duruyor.**

Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında geçiyormuş izlenimi veriyor. Tenten'in yaşadığı (ve Belçika'nın başkenti Brüksel olan) şehrin havası ve Fas'ın Fransız sömürgesi halleri; telgraf, pırpırlı uçak, eski model araba teknolojisi, polisler Dupond ve Dupont'un fötr şapkaları ve bastonları ile uzun yıllar Tenten'in alamet-i farikası kalan golf pantolonu (nam-ı diğer *plus fours*) da bu izlenimi güçlendiren unsurlardan.

Diğer taraftan Hergé'nin çizgi roman ile Spielberg'ün filmi arasında önemli bir

değişiklik de söz konusu. Orijinal çizgi romanda *Tekboynuz*'lardan birinin de aralarında bulunduğu zengin bir gemi maketi koleksiyoncusu olan Sakharine, kıl payı Tenten'e kaptırdığı diğer *Tekboynuz* maketini satın almak için uğraşan bir şahıstır. Tenten başlangıçta maketinin çalınmasından Sakharine'i sorumlu tutsa da onun suçsuz olduğunu anlar. *Tekboynuz*'un peşindekiler yani asıl kötü adamlar, Loiseau kardeşler olarak bilinen iki gangsterdir. Filmde Loiseau kardeşlerden bir iz görünmediği gibi Sakharine kötü karakter rolüne bürünmektedir. Senaristler ve Spielberg'ün böyle bir değişikliğe gitmesinin altında, olay örgüsünü akıcı hale getirmek isteğinin yatması muhtemeldir. Açıkta bahsedilmese de ismi nedeniyle Rus asıllı olduğu düşünülen Sakharine karakteri vasıtasıyla, Spielberg'ün önceki filmlerinde pek de sempati duymadığını anladığımız Ruslara bir gönderme yapılmak istenmesi de mümkündür. Her ne olursa olsun, uyarlamalarda karşılaşılan bu türden ciddi farklılıklar, kaynak eserin takipçileri tarafından her daim eleştiri konusu edilecektir.

### **Tenten'in Gerçekten Sanala Yolculuğu**

Hergé mahlasını kullanan Belçikalı çizer Georges Prosper Rémi (1907-1983) tarafından yaratılan bir karakter olarak Tenten ilk kez 1929 yılında, Belçika'nın (1940'ta Nazi Almanyası tarafından işgaline kadar yayını sürdürülen) *Le Vingtième Siecle* gazetesinin çocuk eki *Le Petit Vingtième*

sayfalarından, Fransızca konuşan Avrupalı okuyuculara merhaba demişti. *Tenten Sovyetler Ülkesinde* başlıklı bu ilk macerada, Hergé'nin bir önceki karakteri olan İzci Totor'dan esinlenerek yarattığı çocukla yetişkin karışımı, cinsiyet özellikleri törpülenmiş muhabiri Tenten'in, köpeği Milou (bizdeki adıyla Fındık) ile birlikte, sosyalist rejimini konsolide etmeye çalışan Sovyetler Birliği'ndeki araştırmaları sırasında karşılaştıkları anlatılıyordu. Lenin, Troçki ve Stalin gibi Bolşeviklerin, açlıkla boğuşan insanların yiyecek ve zenginliklerini çaldığını, insanların büyük bir baskı altında yaşadığını keşfedip gündeme taşıyan Tenten'in 2. Dünya Savaşı öncesinin belirsiz ve sert politik ortamının izlerini taşıyan bu aşırı ölçüde anti-Sovyet çizgi öyküsü, Belçika ve Fransa'da büyük beğeni topladı. *Tenten Sovyetler Ülkesinde* 1930'da bağımsız bir albüm olarak basıldı ve serüvenlerinde





ona eşlik edecek karakterlerle zenginleşerek yoluna devam etti. Hergé'nin ölümüyle yarım kalan 24. albüm *Tenten ve Alf-Art*, 1986'da tamamlanarak yayınlandı. Tenten ve köpeği Milou'nun, Kaptan Haddock, ikiz görünümlü polisler Dupond ve Dupont, Profesör Turnesol gibi yakın dostlarıyla birlikte farklı coğrafyalara uzanan maceraları, günümüze kadar 100'e yakın dile çevrildi ve 250 milyonu aşkın satış rakamına ulaştı. Bu arada Avrupalı sanatçılar tarafından animasyon ve dizi olarak televizyona uyarlandığı gibi sinema filmlerine de kaynaklık etti. Tenten'in ilk defa 1991-92 sezonunda yayınlanan ikinci çizgi film uyarlaması büyük bir başarı kazanmış, Türkiye de dâhil

elliden fazla ülkenin televizyonları üzerinden çizgi romanı okumamış milyonların da Tenten karakteri ile tanışmasını sağlamıştı.



Spielberg'ün Tenten uyarlamasını öncekilerinden ayıran en önemli özelliği, dev bütçeli bir Hollywood yapımı olarak küresel çapta izlenmesinin yanı sıra *performans yakalama tekniğinin* kullanıldığı üç boyutlu animasyon formatında çekilmesi idi. Bu haliyle *Tenten'in Maceraları: Tekboynuzun Esrarı*, sinema ile animasyon arasında gezinen, gerçekmiş gibi yapan ama aslında sanallığın dibine vuran o tuhaf, ikircikli ve itici zeminde duruyor. Oyuncuların hareketleri ve duygu ifadelerinin doğrudan perdeye yansıtılmasına dayanan klasik sinema çerçevesinde çekilmesi çok zor ya-hut imkânsız sahneleri mümkün kılarak yönetmenlerin elini oldukça rahatlatan *CGI (bilgisayar tabanlı görüntü tasarımı)* teknolojisinin büyümesine, zorlu aksiyon sahnelerindeki başarısıyla tanınan Spielberg gibi bir yönetmenin dahi kapılıp gitmesi dikkat çekici. Post-modern zamanların ruhuyla birebir örtüşen *CGI* teknolojisi Spielberg'e belki de Tenten'i hayallerindeki şekliyle beyaz perdeye yansıtma şansı vermiş olabilir. Filmde Tenten için, İngiliz yönetmen Stephen Daldry'nin *Billy Eliot (2000)* filminde oynadığı başrol ile tanınan Jamie Bell'den, Kaptan Haddock için *Yüzüklerin Efendisi* serilerinde Gollum karakteri için *performans yakalama tekniği* ile çalışmış Andy Serkis'ten ve Sakharine için de son James Bond aktörü Daniel Craig'den *yakalanan performanslar* iyi görünüyor. Hepsi de gayet başarılı aktörler olan söz konusu isimler, dijital teknolojiden gerektiği ölçüde yararlanan klasik formatta çekilen bir

Tenten'de de gayet etkili bir performans sergileyebilirlerdi. Lakin performans yakalayayım derken Tenten'in temelini oluşturan ve günahıyla sevabıyla ortada duran samimiyet duygusunu öldüren bir yönetmen için, bilişim teknolojinin sinemada gittikçe yayılan hâkimiyetinden duyulan rahatsızlığı yansıtan bu tür arkaik yakınlıklar teferruat kabilinden sayılacaktır.

İki savaş arası dönemde başlayıp Soğuk Savaş boyunca devam eden Tenten, dönem dönem ırkçılıktan oryantalizme, ben-merkezcilikten propagandistliğe, tarafgirlikten önyargılılığa uzanan çeşitli eleştirilere uğramasına rağmen, doğrusuyla yanlışıyla hayata dokunan ve gerçekçilikten uzaklaşmamaya çalışan bir çizgi-romandı. Dolayısıyla da büyük küçük her yaşta okuruyla gerçek bir bağ kurabiliyordu. 2. Dünya Savaşı öncesinin Sovyetler Birliği ve Çin'i ile Belçika'nın Afrika'daki sömürgesi Kongo'ya; Soğuk Savaş döneminin Ortadoğu'sundan Latin Amerika'sına yayılan küresel maceralarının her bir karesini didik didik eden eleştirmenler dahi, Tenten'in içeriğindeki insancılığı yok saymıyorlardı. Batı merkezci dünya algısının getirdiği yanlısama halinin hep doğruyu bilen, hep kazanan insan tipinin kibir tortusuna bulanmış olsa da Tenten, yani bu zeki ve cesur genç adam, bir nevi Sherlock Holmes'un kıta Avrupası versiyonu rolünde son tahlilde zor durumdaki insanlara yardım eden bir karakterdi. Spielberg'ün aksiyondan ve hızdan seyircinin başını döndüren

Tenten'i ise çok yapay ve yüzeysel bir karakter. Tenten'in çizgi roman ve filmle-riyle karşılaşmamış yeni dijital nesil için pek anlam taşımasa da Spielberg'ün filmi, orijinal Tenten'in bütün falsolarını aynen içeren ama olumlu yönlerini silikleştiren bir çalışma. Spielberg ve tabii ki başrol oyuncusu Harrison Ford'u dünya çapında şöhrete taşıyan Indiana Jones serisinin ilk adımı olan *Kutsal Hazine Avcıları (Raiders of the Lost Ark, 1981)* filmi izleyip çok beğenen Hergé'nin 1983'te ölmeden önce Tenten'in filmi yapmasını tercih ettiği yönetmenin Spielberg olduğunu söylemesi işin bir diğer ironik yanı. Hergé filmi izleseydi ne hissedirdi asla bilemeyiz. Ama öz-eleştiri yapabilen ve hatalarını düzeltmeye çalışan Hergé gibi bir sanatçının, dijital teknolojinin doruklarında ruhunu kaybeden bir Tenten'i bu haliyle çok fazla bağrına basamayacağını öne sürmekten de geri duramayız.

## TENTEN'İN MACERALARI

### THE ADVENTURES OF TINTIN

---

Yönetmen: Steven Spielberg

---

Senaryo: Steven Moffat, Edgar Wright, Joe Cornish

---

Oyuncular: Jamie Bell, Andy Serkis, Daniel Craig

---

Yapım: ABD, Yeni Zelanda, 2011, 107 dk.

---

Vizyon Tarihi: 4 Kasım 2011

---



## GIOVANNI SCOGNAMILLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM

"Film izlemeyi ben seçmedim, içinde doğduğum, büyüdüğüm ortamın doğal bir sonucu, olmazsa olmaz bir zorunluluğu oldu. Şikayet etmiyorum, aksine kendimi şanslı, hatta çok şanslı sayıyorum..."

Nijat Özön'ün sınıflandırmasıyla "sinemaclar dönemi"nde yazmaya başlayan Scognamillo, yazılarıyla sinemamızın değişim ve dönüşüm sürecini ortaya koyarken; öte yanıla eleştirmenlik mesleğini ve aynı dönemde yazan eleştirmenlerin gelişimini de kronolojik bir seyirle takip ediyor.

Scognamillo'nun 1961-2004 yılları arasında çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan eleştiri yazıları ve makalelerin derlendiği kitapta, bunlara ilaveten, özellikle 1990'lardan sonra kimi dergilere verdiği röportajlar da mevcut.

*Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam* bugün eksikliği hissedilen kriterli eleştirinin geçmişteki örneklerini sunarken, aynı zamanda bir dönemin sinemayla irtibatına da ışık tutuyor.

Hazırlayan: Barış Saydam • ISBN 978-605-5383-04-6 • 376 sayfa • YENİ



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

[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)





# BEHZAT Ç. TELEVİZYONDAN SİNEMAYA

---

**CELİL CİVAN**

---

*Behzat Ç.* dizisinin ilk sinema versiyonu *Behzat Ç: Seni Kalbime Gömdüm*, dizi uzun bir süre ara verdiği için öncelikle fanatik seyirci kitlesini sevindirdi. Uzun zaman rayting yüzünden yalpalanmalar yaşayan, hatta yayından kaldırılacağı konuşulan dizi, sosyal medyanın etkisiyle hem yayından kaldırılmaktan kurtuldu hem de geniş

bir seyirci kitlesine sahip oldu. “Behzat amiri” ve ekibini ekranlarda görmeyi özleyenler sosyal medyayı da kullandıkları için film beğenildiği kadar eleştirilerden de nasibini aldı.

Filmle ilgili temel eleştiri aslında şu cümlede özetleniyor: “Dizi filmde daha iyi.” Gerçekten de kimi efsaneleşmiş bölümleri haricinde dizinin kötü diyebileceğimiz bölümleri yok. Oyunculukların gerçekçili-

ği, bir mekân olarak Ankara'nın kullanımı, cinayetlerin karmaşıklığı, karakterlerin karanlığı ve anti-kahramanlığı dizinin sevilmesine sebep olan etkenler. Dizilerde artık alışageldiğimiz kötü figürasyon bile dizinin alametifarikalarından kabul edilmeye başlandı. Oysa yukarıda saydığımız özelliklerin filmde eksik olması, Behzat Ç.'nin ruhunun perdeye yeterince aktarılamadığını gösteriyor. Öncelikle film Ankara'yı yeterince kullanamıyor. Kitapta şantiye haline getirildiği için eleştirilen Ankara'yı görmek mümkün olmadığı gibi katil Red Kit'in Ankara'yı kazmasıyla belediyenin Ankara'yı kazması arasındaki ironi de es geçilmiş oluyor.

Filmin ilk yarısında mizaha yapılan aşırı vurgu dizinin karanlık havasını görünmez kılıyor. Oysa başta Behzat Ç. olmak üzere ana karakterlerin çoğu arızalı. Dizide de mizahı görmek mümkün ama daha çok karakterlerin karanlık yönlerine vurgu yapılıyor. Dizinin sevilmesinin bir yönü de burada: Alışlageldik polisiye dizilerin “şen şakrak” ve “başarılı” ekiplerine karşılık Behzat Ç. içe kapanıklığı, alkole ve intihara eğilimi, adil olmak istemesine rağmen şiddetten başka bir çözümü bilmemesi ve sürekli kıdem tenziliyle farklı bir portre, başka bir ifadeyle kahraman yerine bir anti-kahraman portresi çiziyor. Televizyonda yayınlansa da diğer dizilerden farklı yönü bu özellikler. Televizyon dizisi olmasına rağmen diğerlerinden ayrılan bir başka yönü de dizinin sinemaya yakın bir üslupla çekilmesi. Beyazperdeye aktarılan yapımın

**Filmle ilgili temel eleştiri şu cümlede özetleniyor: “Dizi filmde daha iyi.” Ef-saneleşmiş bölümleri haricinde dizinin kötü diyebileceğimiz bölümleri yok. Oyunculukların gerçekçiliği, bir mekân olarak Ankara'nın kullanımı, cinayetlerin karmaşıklığı, karakterlerin karanlığı ve anti-kahramanlığı dizinin sevilmesine sebep olan etkenler. Oysa bu özellikler filmde eksik.**

en çok göze batan ve eleştirilen yanı sinematografinin eksikliği. Seyirci geniş ekranda bir film seyrettiğini düşünmek yerine evde dizi izliyormuş izlenimine kapılıyor. *Gemide* (1998), *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* (2000) ve *Barda* (2007) gibi çarpıcı ve beğenilen çalışmalara imza atan yönetmen Serdar Akar'ın Behzat Ç'yi sinemaya aktarırken sinematografik özenden kaçındığı görülüyor. Oysa daha önce *Kurtlar Vadisi* dizisinin ilk film uyarlaması *Kurtlar Vadisi - Irak* (2006)'ı yöneten Akar o filmde sinematografiye daha çok ağırlık vermişti. Burada ise jeneriğin, jenerik müziklerinin bile aynen kullanıldığını, film için yeni versiyonların yapılmadığı dikkati çekiyor. Dizi sektörü günümüzde sinema endüstrisini etkileyen başat unsurlarında biri, dolayısıyla genç sinemacıların filmlerinde sektörün etkisinin görülmesi muhtemel ama Akar gibi deneyimli bir yönetmenin daha özenli davranmasını beklemek yanlış mı?



**Televizyon dizisi olmasına rağmen diğerlerinden ayrılan bir başka yönü dizinin sinemaya yakın bir üslupla çekilmesi. Beyazperdeye aktarılan yapımın en çok göze batan ve eleştirilen yanı sinematografinin zayıflığı.**

### **Zaman Kayması**

Bir romanın diziye uyarlanması, romandan farklı unsurların devreye girmesine sebep olurken dizinin bu kez sinemaya uyarlanması söz konusu unsurların karışmasına da yol açabiliyor. Filmde fail-i meçhullerin araştırılması söz konusu olduğuna göre

tarihin iki binli yıllar olduğunu çıkarabiliriz. Ancak Behzat Ç.'nin kızı Berna'nın hayale-tini görmesi kızının daha yeni intihar ettiğini ima ediyor. Roman Berna'nın ölümünden sonra Behzat Ç'nin girdiği bunalıma odaklanıyordu ve Behzat Ç. depresyonda olduğu için neredeyse bütün roman boyunca konuşmuyordu. Oysa filmde hem kızının yakınlarda öldüğünü ama Behzat Ç'nin konuştuğunu görüyoruz. (Elbette, bir film kahramanının film boyunca sessiz kalması seyirciyi rahatsız edecektir ama böyle bir deneme filmin etkileyiciliğini artıran bir unsur da olabilir. Nitekim dizinin ikinci sezonunun ilk bölümünde bu başarıyla yapıldı). Eğer kızının yeni intihar ettiği döneme rast gelmiyorsa Behzat Ç. ne-



den o dönemdeki gibi kızının hayaletini sık sık görüyor? Üstelik film Berna'nın durumu hakkında diziyi bilmeyen kitleye açıklama da getirmiyor. Dahası film Berna'nın intiharından hemen sonrasını anlatıyorsa kitabın ve dizinin diğer kahramanı Şule nerede? Şule'yi bir kenara bırakalım, eğer dizi Berna'nın ölümünden sonrasını anlatıyorsa Behzat Ç. neden savcıyla birlikte? O dönemde Behzat Ç.'nin Bahar isminde bir sevgilisi yok muydu?

Filmin hangi zaman diliminde geçtiği belirsiz olduğu gibi siyasi mesajı da diziden uzak bir havada geçiyor. Hem "eski Türkiye"nin karanlık adamlarına hem "yeni Türkiye"nin derin çatışmalarına odaklanan ve bu ikisi arasında bir denge kuran dizinin aksine filmde doksanların fail-i meçhul cinayetlerine ve derin yapılanmalarına vurgu yapılıyor. Bu da filmin zaman meselesini hatırlattığı gibi siyaseten daha rahat ve sakin, "baş ağrıtmayacak" sularda yüzmeyi tercih ettiğini gösteriyor.

Bu anlamda film, hem içerik hem de biçim olarak dizinin altında kalıyor ve seyirlik bir çalışmadan öteye gidemiyor. Ne "kötü adam"ın hikâyesini doğru düzgün öğrenebiliyoruz ne de onun arkadaşlarının. Oysa filme uyarlanan Emrah Serbes romanı *Son Hafriyat* boyunca Red Kit ile Behzat Ç'nin, başka bir ifadeyle katil ile polis hikâyeleri ve haletiruhiyeleri paralel gidiyor. Film dizinin karanlığını aydınlık hale getirirken kitabın aşık bölümlerini karanlıkta bırakıyor.

Ancak film, son dönemde seyrettiğimiz başka Türk filmleriyle benzer bir noktayı paylaşmıyor değil. *Behzat Ç: Seni Kalbime Gömdüm*, yer altında tabut ararken doksanların iklimini, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* bir cinayet etrafında orta sınıfların ikiyüzlülüğünü gösterirken *Bir Zamanlar Anadolu'da* hem yer altındaki bir ölünün peşine düşüyor, hem de yarım yamalak olsa da otopsisini gerçekleştirirken bürokrasinin çarklarına takılmış erkeklerin dünyasına ışık tutuyor. Üç filmin de toplumsal meselelerden söz ederken cinayet metaforuyla uğraşması düşünölmeye değer.

## BEHZAT Ç. SENİ KALBİME GÖMDÜM

Yönetmen: Serdar Akar

Senaryo: Emrah Serbes, Serdar Akar

Oyuncular: Erdal Beşikçioğlu, Canan Ergüder, Cansu Dere, Tardu Flordun

Yapım: Türkiye, 2011, 107 dk.

Vizyon Tarihi: 28 Ekim 2011



## “İNSANIN KENDİNİ CİDDİYE ALMASI EN BÜYÜK FELAKET”

SÖYLEŞİ: HİHAL TURAN

**P**ek çok televizyon dizisinde senarist olarak çalışan Onur Ünlü, ilk çıkışını Takeshi Kitano’ya adadığı stilize bir yapım olan *Polis* (2006)’le gerçekleştirmişti. Türk sinemasında çok fazla örneğine rastlamadığımız bir türde son derece biçimsel bir filmle senaryoları dışında, sinema tekniğine hâkimiyetini de gösteren Ünlü, sonrasında *Çocuk* (2007) ve *Güneşin Oğlu* (2008) filmleriyle gerçeklikle ilgilenmediğini, estetik anlayışında olduğu gibi gerçekliğe yaklaşımda da farklı bir tarz benimsediğini ortaya koymuştu. Farklı türleri filmlerinde denemekten çekinmeyen yönetmen, en son *Beş Şehir* (2009)’le sadece kendi takipçileri arasında değil, festival çevrelerinde de büyük ilgi gördü. *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*’nde ise yönetmenin şimdiye kadar çektiği filmlerin üzerine koyarak, özellikle rejisini en üst noktaya taşıdığını söylemek mümkün. Filmde yönetmen absürd komediyi bir silah olarak kullanarak, bir yandan da aile kurumuyla ilgili pek çok tabunun da altını oyuyor. Ailenin bilinçdışına taşan karanlık yanlarını filmde ustaca bir ironiyle aktaran yönetmenle hem son filmini hem de kara mizahtan filmlerinde nasıl yararlandığını konuştuk. İnsan nedir ve toplumla nasıl bir ilişki içindedir gibi soruların da cevaplarını ararken, *Celal Tan* özelinde bu soruların nerede durduğunu tartıştık.

➤ Üç filminize de bakınca ironik bir anlatım görüyoruz. Gösterdiğimden daha fazla şey söylemek gibi bir tavır. *Celal Tan ve Ailesinini Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde bunu daha da fazla görüyoruz.

Evet. Öyle bir şey varsa neticede hiçbir şeyi tam olarak ciddiye alamıyorum, almak da istemiyorum, şeylerle arama koyduğum mesafe, o yabancılaşma anı zaten mizah dediğiniz şeyi çıkarıyor ortaya. İster istemez bir mesafe koyduğun zaman komik olan ortaya çıkar; mizahi olan, humor oralarında, yabancılaşmada dolaşır.

➤ Yabancılaşma gerekiyor diyorsunuz.

Evet, bir şeye yabancılaştığın anda o şeyin etrafındaki humor haresi ortaya çıkar. Kişisel hayatımda da bunları görüyorum. Plânlayarak yaptığım bir şey değil, doğal olarak benden çıkan bir şey... Ben mizahi bir anlatım tutturayım demiyorum çünkü o yazdığım şey bana göre komik değil, bana göre normal. Dışarıdan komik gözüküyor ama bence komik değil durum, hatta acıklı. Ama biz buna hep beraber gülüyoruz ama ben onu normal algılıyorum.

➤ Güleriz ağlanacak halimize...

Biraz öyle bir şey olabiliyor ama o benim özellikle plânladığım bir şey değil, öyle bir şey plânlamam.

➤ *Polis*'ten itibaren farklı bir gerçeklik algımanız var. Belki felsefede görelilik ile açıklanabilecek, bilimde izafiyet teorisiyle hatta sanata yansımaları genellikle absürde varan bir yaklaşım var. Yani bir mutlak hakikat, mutlak doğru arama gibi bir şey yok.

**Bir şeye yabancılaştığın anda o şeyin etrafındaki humor haresi ortaya çıkar. Ben mizahi bir anlatım tutturayım demiyorum çünkü o yazdığım şey bana göre komik değil, bana göre normal. Dışarıdan komik gözüküyor ama bence komik değil durum, hatta acıklı.**

Mutlak bir hakikat var ama ona giden yollarınızın mutlak olduğuna dair işaretler beni güldürüyor. Çünkü her insan tek nüshadır. İnsan sayısı kadar Allah tanımı vardır. Bir insan Allah'ı kabul etse de etmese de tanımlar. Orada olduğu gibi insan sayısı kadar da Allah var. Dolayısıyla benim orada şeylerle kurduğum ilişki tamamen bana ait öznel. Zaten öyle de olması lazım, öyle olmazsa o zaman işler hem kolaylaşır hem de sıkıcı hale gelir. Dolayısıyla ben kendi tanımımı yapmakta ısrar ediyorum, birisi için doğru olan şeye ben zulüm diyebiliyorum kolaylıkla ya da benim doğru dediğim şeye bir başkası zulüm diyor. Birbirimize göre insanlarla zalim ve mazlum durumuna geçiyoruz. Bunun tam olarak ne olduğunu her şey bittikten sonra göreceğiz.

➤ Aslında yine ironik bir yaklaşımla tek doğruculuğu alaya alıyorsunuz.

Tabii ki. Böyle bir şey olmaz, olabilir mi? Sıkıcı bir durum.

➤ Özellikle sinemada nasıl buluyorsunuz mutlak doğruculuğu?

Genellikle karakterlerimle dalga geçerim aptal adamlara ve onların aptallıklarına vur-



**Büyük bir şokla karşılaşan insanın aylarca, yıllarca ağlamadığı, gülmediği anlatılır. Bizim insani dediğimiz türden bir tepki vermez. Hâlbuki içinde onu yaşıyor. Karakterlerim kendi içlerinde yaşıyorlar çünkü zaten sürekli olarak her şey kapatılmaya çalışılıyor.**

gu yaparım, aptallıklarıyla dalga geçerim. Benim karakterlerim olağanüstü şüpheli insanlar değildir, zaafarla doludur benim gibi. Orada dalga geçtiğim özelliklerin birçoğunu kendimde de bildiğim için aslında kendi aptallığımla da dalga geçerim. Kendi aptallığımla dalga geçerek karakterleri oluşturmaya çalışırım. Onlardan farkım benim varım, onlar yok. Bu çok belirleyici bir fark biliyorum ama yapacak bir şey yok! Ben varım maalesef, var olmak ne demekse.

➤ **Mesafe koyuyorum dediniz, son filminizde de bakıyoruz karakterler olaylara duygusal tepki vermiyor. Bundan özellikle mi kaçındınız?**

Bence tam tersi veriyorlar.

➤ **Mesela cinayet işlemiş bir insan tepkisi görmüyoruz Celal Tan'da.**

Evet, çünkü onu plânlamış ve daha önce plânladığı şeyleri yaşıyor. Adam o kadar büyük bir tepki veriyor ki trafik lambasıyla konuşmaya başlıyor.

➤ **Orada da kalıpları zorluyorsunuz.**

Büyük bir şokla karşılaşan insanın aylar-

ca, yıllarca ağlamadığı, gülmediği anlatılır. Bizim insani dediğimiz türden bir tepki vermez. Hâlbuki içinde onu yaşıyor. Karakterlerim kendi içlerinde yaşıyorlar çünkü zaten sürekli olarak her şey kapatılmaya çalışılıyor. Dolayısıyla karakterler de kendi duygularını kapatıyor ama biz onların kendi kendilerine kaldıkları anlarda aslında hiçbir şeyi kapatmadıklarını, kendi içlerinde nasıl şeyler yaşadıklarını görebiliyoruz. Babanne televizyonla konuşur, birisi hayalet görür, öbürü gider trafik ışıyla konuşur.

➤ **Aile kavramı filmde temel bir yere oturuyor. Siz aileye nasıl yaklaşıyorsunuz? Orada gördüğümüz aile aynı zamanda bir iktidar parodisi mi? Çünkü sıradan bir aile değil, işte ailenin reisi emekli bir hukukçu profesör...**

Aslında hikâyeleri dışarıdan içeriye doğru yazmıyorum, içeriden dışarı doğru yazıyorum. Dolayısıyla benim kişiselden çıktığım nokta bir süre sonra kolektif bilinçaltına ya da günlük hayat içinde de karşılığı olan bir motife, figüre, duruma, vakaya dönüşmeye başlıyor. Ben tutup da, gelin arkadaşlar bu filmde de modern, atomize olmuş bireyin hikâyesini yapalım demiyorum. Tam tersi bir tane an vardır; benim annem ilkokul öğretmeniydi ve kanserdi. İtikadi olarak da çok sağlam bir insan değildi. Ölümüne birkaç ay kala filmdeki gibi "Ölünce şu melekler gelecekmiş, bir şeyler soracakmış oğlum, beni çalıştırır mısın?" diye bana sordu.



### ➤ Böyle bir otobiyografik niteliği de var.

Filmde bunu gördüğümüzde çok neşeli bir şey gibi ama o anda bana hiç öyle gelmemişti. O anda ölüme bu kadar yaklaşmış bir insanın, ölüme hazırlıkla arasındaki bu derin mesafe beni dehşete düşürdü. Bu insanın anneniz olması tamamen ayrı bir mevzu. Onun bence filmi zaten yapılmaz, gerek de yok. Onlar iyice mahreme girer, her mevzuu da illa anlatacağım diye bir şey yok. Anlatmazsan daha güzel olur, anlatabildim mi? Filmdeki adamlar öğretmen de olabilirler ama hikâye suç meselesiyle çok iç içe olduğu için bazı meseleleri bir an önce anlatmak gerekir seyirciye. Seyircinin bu adamın kim olduğu ile ilgili soruyu bir an önce bertaraf edip hikâyeye dâhil olmasını sağlamak için hemen cevap vermen gerekir. Bir adama emekli hukukçu dediğin anda bir sürü şey açılır. Dolayısıyla

tercihan bunu seçtim. Annemin yaşadığı ve bana da sağ olsun yaşattığı o acayip duyguyu yeniden üreterek oradan nereye varabiliriz diye yola çıktık ve iş hukukçulara kadar gitti. Hukukçularla işim yok zaten. Onları alıp karşıma bir feyiz olarak inceleyecek kadar inanmam onlara. Bir şeyi eleştirirsen ciddiye alman gerekir. Onların sahip olduklarını söyledikleri, dışarıdan baktığımızda anladığımız genel görüşleri ben zaten ciddiye almıyorum ki.

### ➤ Bu genel bir aile parodisi mi yoksa belli bir tür ailenin parodisi mi?

Aile parodisi değil ama bir yandan genel bir aile parodisi. Belli bir yere indirgeyemeyiz.

### ➤ Pek çok ailede de yaşanabilir.

Tabii ki. Adam manav da olabilirdi, Aynı şeyler başka türlü işlenebilirdi.

### ▶ Türk aile yapısına aykırı deniyor.

Türk aile yapısı bence bize anlatıldığı kadar olağanüstü değil. Allah aşkına herkes bir kez düşünsün, en yakın birinci dereceden itibaren kavgalı olmayan bir tane akrabası var mı? Yok. Herkes birbiri ile kavgalı, kimse kimseyi sevmez. Öbürü teyzesinin yüzüne bakmaz, birisi kardeşi ile konuşmaz, oğlu miras yüzünden malını bir şey yapmıştır, diğeri ona para vermedi diye bozulmuştur.

### ▶ Bu bir mit diyorsunuz.

Tabii ki. Türk aile yapısı denen şey büyük bir mit. Hem de geleneksel ideoloji tarafından çok güzel ateşleniyor, altına odunlar atılıyor ve sürekli harlatılıyor. Ama geriye gittiğimizde önümüzde karmaşık, temelinde nefsanî birtakım sorunlardan başka bir şey bulamadığımız, en güzel örneğinin nerede olduğunu benim de bilmediğim, yaşanıp yaşanmadığından hiçbir şekilde emin olmadığım bir durum var. Mutlu aile, kutsal aile yok, hiçbir zaman olmadı ki. Olmayacak da zaten çünkü insan yapısına aykırı. Dürüst davranabiliriz. Ben babamı babam olduğu için değil, o adam olduğu için seviyorum keza kardeşimi de öyle. Benimle problemleri varsa, benim bazı huylarımı sevmiyorlarsa ben de onların bazı huylarını sevmiyorum ama zorla güzellik olmaz. Aşk olmadan meşk olmaz.

### ▶ Sinemanın buna yaklaşımı ne olmalı?

Ben bilemem sinemanın yaklaşımının ne olduğunu. Ben anlamam sinemadan za-

ten. Ama bence bir eser soru sorar cevap vermez. Cevap vermeye kalkarsa ağzının payını alır. Bir film soru sorabilir yahut bu işi ne yapacağız, böyle bir şey var siz ne düşünüyorsunuz diyebilir. Gelin şöyle yapalım diyemez, küçük duruma düşer, slogan sinemasına kaçar, bir grup insanı acayip tatmin eder, geri kalanları hiçbir şekilde etmez. Oysa herkese eşit mesafede olmanın bir yolu var o da soru sorarak, enteresan bir soru bulup sorarak olabilir.

### ▶ Ya da çok belki mikro düzeyde yaşananları anlatmak gerekir.

Ancak kişisel olarak bir film bir kişiyi tatmin edebilir. Toplumsal olarak asla mümkün değil. Filmi yapan adamla ideolojik olarak tamamen ters noktadadır ama filmi seversin ve bayılırsın. Adam kendi fikrini sana o kadar güzel anlatır ki kalır alkışlarsın. Bununla politik olanın da üzerinde durulur, eser onu da kapsar ama üzerine çıkarsa ne güzel olur. Her zaman bunu başaramazsın.

### ▶ Yasa koyucunun çok rahat suç işlediği, bir diğerinin ona çok rahat ortak olduğu bir film görüyoruz. Sorgulama aslında aileyi de aşılıyor. O yüzden aile devlet örtüşmesi var mı diye soracaktım, ya tuz kokarsa durumu?

Var ama inandırıcılık başka bir şeydir, gerçeklik başka bir şey. Bir filmin gerçekçi olması gerekmez, inandırıcı olması gerekir. Kurduğunuz evrenin inandırıcı olması her şeyden kıymetlidir. Filmde birtakım kanun



maddelerinden filan bahsediyor ben onları salladım.

### ➤ Öyle mi?

Mesela bak bilmiyordun ve ilgilenmedin çünkü ilgilenmezsin. Orada yazıyorsa öyledir zaten diye düşünürsün, öyle değilse bile sana mantıklı, inandırıcı gelir ama gerçekçi değildir. Ama şu mantıklı, şunu biliyorum: 70 yaşın üstündeki insanlar tutulmazlar içerde. Benim yapmaya çalıştığım şey başlangıç itibariyle bir evren oluşturmak, ondan sonra gerçek dediğimiz şeyden koparak filmin kendi düzlemine doğru meseleyi çekip gerçek olmasından ziyade gerçekçi ve inandırıcı olmasına çalışarak başka bir yere doğru çekmek. Filmin sonunda her ne kadar devlet-aile örtüşmesi, hukuk vs. diyorsak da sonunda olay bambaşka bir yere gidiyor.

➤ Coen Kardeşler'den alışık olduğumuz karakteri cezalandırma, herkesin hak ettiğini bulması yok filmde. Hiçbir şey olmamış gibi hayatına devam eden bir aile var.

Biz bu meseleyi çözemeyiz, burada bir pislik var.

➤ Yine cevap vermeye çalışmıyorsunuz.

Orada sadece dramatik yapının kendi boşluklarını karşılaman gerekir.

➤ Bir mesaj vermiyorsunuz.

Oradan çıkamayız ki. Onu bilemem ama şunu bilirim: İnsan bu kadar da pis bir şeydir, bak insan bunu yapar.

➤ Bir söyleşinizde insanın karanlık yanı

beni daha çok cezbediyor diyorsunuz. Niye böyle, bu daha mı dramatik?

Daha yaratıcı. İyilik yapmak için yeterince enerji harcaman gerekmez ama kötülük yapmak için risk alman gerekir. Ben durumdan bahsediyorum sadece. Bir kötülük yapmak plân kurmayı, bir plânı devam ettirmeyi, onunla ilgili risk almayı ve sonunda da başa gelecek kötü şeyleri göze almayı gerektirir. Bunu yapan insan inanan bir insansa onun bir de öbür dünya dediğimiz tarafı da vardır ayrıca.

➤ Pek çok hikâye buradan çıkıyor zaten pek çok roman.

Oradaki o yaratıcı an, o risk, o çaresizlik insanın en çok insan olduğu andır. İnsan olmaya en yaklaştığı andır çünkü insan aşağıdadır, aşağının aşağısıdır.

➤ Özü kötü müdür diyorsunuz?

Özü kötüdür demiyorum, kötüye meyillidir, bu hakkını kullanır ve o alan beni cezbediyor.

➤ Hıristiyanlıktaki gibi kötücül değil.

Tabii ki değil. İnsan kötü değildir ama kötüye meyleder. Adamın biri neden çalışmak yerine çalar, buna nasıl karar verir, başına neler gelmiştir? Mesela meşhur filozoflardan birine sorarlar “Nasıl geçiniyorsunuz?” diye, “Eşyanın yer değiştirme biçimiyle ilgili ahlâki bir tasarrufum yok.” der. Çalışmış adam. Eşyanın yerini değiştiriyor. Ona göre o eşya ha orada durmuş ha burada, ha onun midesinde ha benim midemde...

**Absürd dediğimiz şey vecde yakındır. Özellikle tasavvuf şiirinde var. Yunus'un yazdığı bazı şiirleri insanın nefsi kaldırmaz. Sonra anladığın zaman oradaki ironiyi görürsün.**

➤ Olayı mülkiyet üzerinden meşrulaştıranlar da var, eşya doğaya ait diyenler.

Bu alan bana ilginç geliyor ama mutlaka buralarda dolaşmaktan sıkılacağım günün birinde, başka şeylerle ilgilenmeye başlayacağım. Onun için de başka ne yapsaydım, ne yapardım, bilemem.

➤ *Polis*'de de bu filminizde de dini göndermeler var. *Polis*'in en etkileyici sahnesinde Kur'an-ı Kerim okunuyor. Bu filmde "İmanın Şartları" nı öğrenmek isteyen bir hukukçu var. Bu dini yönelim sinemanızda neden kaynaklanıyor, dinle nasıl bir bağ kuruyorsunuz?

*Polis* filmindeki bilmeyenler muhakkak vardır, *Polis* filmindeki erkek karakterimiz Musa Rami'dir. Musa Rami köşeye sıkıştığında, "Allah diye bir şey vardı?" diye hatırlar. Orada bir şey onunla dalga geçer, orada Kur'an okunur, Musa Rami eve gider, namaz kılarken burnundan kan gelir. Kan bildiğin gibi müfsittir, abdesti bozar. Filmin söylemeye çalıştığı bütün o atraksiyonun hiçbir işe yaramadığı. Ama tahmin ediyorum ki anlatmayı başaramadım.

➤ Çok etkilendi herkes sizin belki gösterdiğinizin tam aksine.

Evet, o benden kaynaklanıyor, böyle kıvıramamamdan kaynaklanmıştır.

➤ Çok metafizik bir an gibi algılandı.

Öyle algılandı ama ben karakter üzerinden o anla dalga geçiyordum. Artık bu hale geldikten sonra sen bunu zamanında düşünecektin, şu anda saçmalıyorsun ve gördüğün gibi işe de yaramıyor.

➤ Bu filmde de öyle.

Evet, karaktere söylüyorum bunu. Senin özelinde olmadı bu, senin işine yaramadı.

➤ Bunu da biraz kolaycı buluyorsunuz.

Tabii ki kolaycı elbette öyle.

➤ İşin ironik tarafı önemli sizin için. Mesela ölüme yaklaşmış bir insanın namaz hocasına sarılması.

Elbette. Celal Tan, Musa Rami'den daha dürüst. En azından der ki ben imam mıyım, anayasa profesörüyüm, şu anda hayatta en son umurumda olan şey bu kitapta yazanlar der. Zannedildiğinin aksine ben o durumla dalga geçmiyorum.

➤ Onu bilmiyor olması da ironik değil sizin için.

Bu bir seçim. Seçiminin arkasında duruyor. Adam kendi inandığı şeyin arkasında durmaya devam ediyor. Sonradan dönmüyor. Bunlar narin, belli bir zarafetle yaklaşılması gereken meselelerdir. Bir insanın Allah inancıyla ilgili paldır küldür giremezsin, soru soramazsın, kabalıktır. Adam kendi tavrını belirttiği sürece o adam odur, ora-

dadır ve ne istiyorsa onu yapar. Bunun üzerinden insanlar hakkında bir hüküm veremeyiz. Bu kadar özel bir yere paldır küldür giremeyiz, sadece karşıdan durup bakabiliriz.

Ben bunu yapmaya çalışıyorum çünkü benim nasıl kendimi bildim bileli ölüm üzerine düşünüyorsam Allah üzerine de düşünmeliyim, sürekli olarak bu mevzu düşündüğüm için yazdığım şeylere yansıyor. Bundan doğal ne olabilir? Ama bunu bir taraf tutma ya da bir politik indirgemecilik içinde asla kavramıyorum.

➤ **Şimdi filmde bütün olaylara en çok yaklaşan kişi görme engelli biri, neden?**

O en ironik durum ama bir yazar olarak bir durumu oluşturduktan sonra sürekli engeller koyup çözmeye çalışıyorum. Her şey olup bittikten sonra bir körden başka kim gelse bu kadar etkili olmaz.

➤ **Mevcut gerçekliği sorgulayan, biz gerçekle ne kadar temas ediyoruz durumu da söz konusu.**

Tabii ki o da var. Cinayet mahalline bir körün gelmesi bir yazar için büyük sorun, çözüm değil. O adamın daha sonraki gidişini bir şekilde sürdüremezsen, koparsan büyük koparsın. Ama çok ironik, tatlı, eğlenceli hani o ortama körün gelmesi. Aptalca değil mi? Acayip aptalca... Bazen işte bir tane fikir gelir, o bir tane fikir için gerekirse senaryonun bir kısmını yakarsın. O kör adamı içeri alıp hikâyeye dâhil etmeye çalışmayı tercih ettim. Fena da olmadı.

➤ **Türkiye’de kara mizah çok yaygın değil. Kara mizah durumları yaşıyoruz, gerçek hayatta absürd durumlar yaşıyoruz ama siz bunun seyircide bir makes bulamayacağı endişesi taşıyor musunuz?**

Taşıyorum. Neden taşıyorum çünkü “çıktım erik dalına anda yedim üzümü” diyen büyük Türk şairimiz var. Bu kara mizah denen şey kafaları, dünyaya bakışı değiştirdi. Bundan dolayı da biz hakikatle kurduğumuz ilişkinin zarafetini yitirdik. O arada gümbürtüye geldi bu işler yoksa hakikatle kurduğün ilişki zaten çoğu zaman seni aptal gibi gülmekten başka bir şey yapamaz halde bırakır. Çünkü humor hayrete dâhil bir şeydir. Hakikatle karşılaşırsan hayrete düşersin, hayrete düşen insan da güler ve bunu anlatırken de gülerek anlatır. Hayrete muhatap olan adamın düştüğü hayreti anlattığı insanlar da gülmeye başlar. İster buna kaba bir gülme de, manevi anlamda gülme de, neşe de. Bu böyledir ama üstü kapandı gitti ve şu anda benim yaptığım şey sanki burada hiç yapılmayan, buraya çok ters çok yabancı bir şeymiş gibi algılanıyor. Nasıl algılandığının bir önemi yok ama şunu soruyorsan zorluk çekiyor musun, çekiyoruz tabii. Özellikle *Polis* filminde seyirci açısından bunu çok sıkıntısını yaşadım. İnsanlar karakterleri, filmi ciddiye almaya o kadar alışmışlar ki kendi kendisiyle dalga geçen filmle karşılaştıklarında şaşkırdılar kaldılar, deli bir kedi gibi geldi film onlara.

➤ **“Leyla ile Mecnun”a gelelim. Sizin imza attığınız önemli işlerden birisi. Nasıl**





**Yurt dışında kimsenin Türk filmlerine ölüp bittiği yok. Yurtdışında Türk filmlerinin gösterildiği festivallerle ilgili o kadar haber yapılıyor. Bilmem ne kasabasındaki bilmem ne festivalinde filmim gösterildi! Bu beni kişisel olarak memnun eder ama kendime bir şey çıkarmaya çalışmam çünkü gerçek değil. Dolayısıyla Türk sineması diye bir şey yok yurt dışında. Sadece Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerimizin çektiği dikkatten dolayı orada ne oldu diye bakıyorlar.**

**çıkı fikir, bu kadar tutmasını neye bağlıyorsunuz?**

Onun senaryosu Burak Aksak'a ait, benim hiç haberim yok. Bana üç bölüm senaryo geldi, bir şekilde bu yapılır mı diye. Önce ilgilenmedim, sonra baktım bunda acayip

bir şey var ve ilgilenmeye başladım. Dedim ya buradan bir şey çıkacak ya da üç beş bölüm sonra yaptığımız bir sürü iş gibi batacak ama bu yürüdü bir şekilde, çalıştı. Burak çok yetenekli bir yazar. Aldıktan sonra biz de üzerine bir sürü şey katmaya başladık, oyuncular da aynı şekilde kattılar. Sette anlık olarak gerçekten bir sürü durum üredi, küçük espriler zaman içinde işin öğeleri haline geldi. Çiçekçinin oğlu ikinci bölümde öylesine girmişti, bilmem kaçınıcı bölümde dedeye dönüştü. İçeri giren bir şekilde evrene dahil oluyor ve karaktere dönüşüyor. İnsanın kendisini ciddiye alması başına gelebilecek en büyük felakettir, hayatta kendini ciddiye alan insanlar kadar sıkıcı insanlar göremezsin. Biz bununla dalga geçiyoruz temel olarak. Bunun yönetmen, oyuncu, yazar versiyonu vardır ama en kötüsünü söyleyeyim seyirci versiyonu vardır. Onun için bizim seyircimiz kendiyile eğlenmenin ne demek olduğunu, oradaki hazzı almış seyircidir.

**▶ Ya çok beğeniyorlar ya hiç.**

Genel olarak böyle ya sinemadan koşarak kaçıyorlar ya da tekrar geliyorlar. Entresan şekilde gerçekten zaman zaman ben yazmışım gibi hissettim senaryoyu. İnsanlar da başlarda benim yazdığımı düşünmüşler. Çok bize ait bir şey oldu.

**▶ Biz derken.**

Biz derken necip Türk milletini kastetmiyorum; ben ve arkadaşlarımı kastediyorum. Çok bizim de güldüğümüz şeyler oldu.

Cemil Meriç arzuyla tahammül çelikten bir uzviyet işidir der. Absürde tahammül sağlamak için araya onun yenilmesini yutulmasını sağlayacak kendine ait birtakım şeyler koymalı. Absürdün sert, tuhaf komiğiyle bir insan olarak bize ait sıradan günlük yaşamsal şeylerin birleşmesi durumu var.

### ➤ Bizim gelenegimizde var mı absürt?

Tabii ki var çünkü absürd dediğimiz şey vecde yakındır. Özellikle tasavvuf şiirinde de şathiyeler benzeri şeylerde var. Mesela Hallac'a doğru yaklaştıkça durum gerçekten komik haller alır. Yunus'un yazdığı bazı şiirleri insanın nefsi kaldırmaz, Molla Kasım'a öyle olmuştur. Sonra anladığın zaman oradaki ironiyi görürsün; ben dediğinin aslında ben olmadığını vs. Absürd dediğin şey bizim doğamıza uygun bir şeydir çünkü dünyada olmak kendi başına saçmadır. Burada olmamızın geçerli, rasyonel hiçbir sebebi yok. Burada bulunmasaydık, en azından ben olmasaydım daha iyi olabilirdi. Bu hengâmenin içine girmeseydim ne olurdu? Ben olmasam ne olurdu, dünya dönerdi. Ne gerek var ki bu kadar iş aldım başıma anladın mı hani bu yabancılaşmanın tadını çıkarmak lazım yoksa can sıkıcı olur.

### ➤ Festivallerde ödüller alınırken, çok fazla da tartışma yaşanıyor.

Daha önce biz de katıldığımız festivallerde haksızlığa uğradığımızı çok düşündük. Ama o kadar basit bir şey var ki Adana'da on dört tane film var, o filmleri yedi kişi değerlendiriyor. Kararların birçoğu oy çok-

luğuyla alınıyor. O yedi kişiyi götür, yerine başka yedi kişi getir, tamamen başka filmler ödül alacak. Bu böyledir. Festival çarkının içine hiç girmezsin ya da kırarsın dizini oturursun. Bu süreç son derece öznel.

### ➤ Türk filmlerinin yurt dışındaki festivallerde gösterilmesiyle ilgili ne diyebilirsiniz?

Genelde bu ilişkiler arkadaşlık ilişkileri üzerinden gidiyor, yoksa yurt dışında kimsenin Türk filmlerine ölüp bittiği yok. Yurtdışında Türk filmlerinin gösterildiği festivallerle ilgili o kadar haber yapıyor. Ama bu festivallerin başkanı kim, oradan geçmiş en büyük film hangisi bunlarla ilgili hiçbir şey bilmiyoruz. Filmimizi belli başlı büyük festivaller dışında göndermeyiz. Bilmem ne kasabasındaki bilmem ne festivalinde filmim gösterildi! Bu beni kişisel olarak memnun eder ama kendime bir şey çıkarmaya çalışmam çünkü gerçek değil ki. Dolayısıyla Türk sineması diye bir şey yok yurt dışında. Türk sinemasına ilgi filan yok. Sadece Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu gibi yönetmenlerimizin çektiği dikkatten dolayı orada ne oldu diye bakıyorlar ama baktığında görebiliyor mu?

### ➤ “Everest'e niye tırmandın?” diye sormuşlar “orada duruyordu” demiş. Ona benzeyecek ama neden film yapıyorsunuz?

Çok zor olduğu için. Başka ne yapsam beni kesmeyecek şu dünyada. Geri kalan bir sürü şeyi çok rahatlıkla yapabileceğimi düşünüyorum ama film yapmak gerçekten zor.

# MAHMUT FAZIL COŞKUN'DAN *YOZGAT BLUES*

Mahmut Fazıl Coşkun *Uzak İhtimal* (2009)'den sonra Mart ayında çekimlerine başlanacak olan *Yozgat Blues*'un hazırlığını sürdürüyor. İlk filmde olduğu gibi filmin senaryosunda Tarık Tufan'la birlikte çalışan yönetmen, *Yozgat Blues*'da anlatılan ilk filmine benzer bir atmosferin peşinden gideceğe benziyor.

İstanbul Film Festivali'nin "Köprüde Buluşmalar" bölümünden senaryo destek ödülünü kazanan proje, sonrasında Saraybosna Film Festivali'nde de Cinelink bölümünde Eurimages destek ödülüne layık görüldü. Türk-Alman ortaklığıyla çekilmesi plânlanan filmde, yönetmen taşrada berberlik yapan Sabri isimli bir karakterin şehre gelmiş bir kadın ve bir erkekten oluşan ve 1970'li yılların aranjmanlarını söyleyen

bir müzik grubuyla hayatının değişmesini konu alıyor.

Filmin senaristlerinden Tarık Tufan, hikâyeye ilgili şunları söylüyor: "Sabri bir berber kalfası. Filmde, taşradaki bir berber kalfasının hayattan beklentileri ve hayalleri ne olabilir, yeni hayallerle beklentiler birini ne kadar değiştirebilir, taşra atmosferinde bunu göreceğiz inşallah." diyor ve ekliyor: "Taşraya gelen kadının hayattan başka beklentileri var, berber kalfasının da başka beklentileri... Neşe ve Yavuz iki şarkıcı karakter; Yavuz altmışlarına gelmiş, Neşe otuz yaşlarında, bir dönem sevgili olmuşlar. On beş yıldır beraber şarkı söylüyorlar, yazları sahil kasabalarında kışları Anadolu'nun ücra taşrasına gidiyorlar. Aç kalmamak, biraz para kazanabilmek





**Uzak İhtimal'de yakalanan başarıdan sonra Yozgat Blues'da yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun benzer dertlerin ve hikâyelerin peşinden gidecek.**

için müzikhollerde şarkı söylüyorlar. Yavuz uzun yıllar Almanya'da yaşamış, orada müzik eğitimi almış, yetmişli yıllarda biraz meşhur olmak kendini göstermek amacıyla Tanju Okan tadında Türkiye'ye gelmiş fakat beklediğini bulamamış. Sonunda müzikhollerde, ama bir taraftan da kuyruğu dik tutarak müzikalitesinden ödün vermeye çalışarak şarkı söyleyen bir adam. Bir belediye kursunda müzik dersi verirken tanıştığı daha sonra sevgili olduğu ve on beş yıldır müzikhollere gittiği Neşe ile beraber yolları Yozgat'a, Yozgat Çamlık'taki bir müzikhole düşüyor ve berber kalfası Sabri ile tanışıyorlar.”

Merkezinde berber kalfasının yer alacağı hikâyede, filmin senaristlerinden Tarık Tufan'ın filmle ilgili görüşleri doğrultusunda, filmin sadece kalfa karakterine değil aynı zamanda müzisyenlerin hikâyelerine de yoğunlaşacağını tahmin etmek mümkün. Üç karakteri de aynı derinlikte vermek ve bunların öyküsü üzerinden genel bir izlek yakalamak zorlu bir süreç olsa da, *Uzak İhtimal'de yakalanan başarıdan sonra Yozgat Blues'da da yönetmen benzer dertlerin ve hikâyelerin peşinden gidecek.*



ÖZCAN ALPER

# KARANLIKTAN DİYALOGLAR

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

**Filmi çekerken ortam biraz daha farklıydı. Bu kadar acıdan sonra bazı şeyler çözülecek gibi gözüküyordu. Birkaç aydır televizyonda askeri uzmanların konuşmalarını dinledikçe durumun vahimleştiği gözüküyor. Çünkü onlar ne zaman bildik şeyleri söylerse, durum daha kötüye gidiyor.**

Özcan Alper'in *Sonbahar* (2007)'dan sonra merakla beklenen ikinci uzun metraj filmi *Gelecek Uzun Süre*, müzik araştırmaları yapan Sumru'nun İstanbul'dan ülkenin güneydoğusuna doğru çıktığı yolculuğu anlatıyor. Ağıt derlemeleri yapan Sumru'nun İstanbul'dan Diyarbakır'a, oradan da Hakkari'ye gidişiyle birlikte bizler de Türkiye'nin son otuz yıldır içinde bulunduğu acımasız savaş manzaralarıyla karşılaşarak, yaşadığımız "akıl tutulması" nı anlamlandırmaya çalışıyoruz. Yönetmenle hem filmdeki yolculuğu hem de bu akıl tutulmasının nedenlerini ve sonuçlarını konuştuk.

➤ *Sonbahar*'da birbirini çok geç bulmuş iki karakter vardı, filmin sonunda isteseler de bir yolculuğa çıkamıyorlardı. *Gelecek Uzun Sürer*'i bu düzlemde okuduğumuzda *Sonbahar*'daki başlayamamış yolculuğun izdüşümünü de sunuyor film bize. Ama bu sefer geçmişin ağırlığı ikiliyi yalnız bırakmıyor.

Yol ve yolculuk teması, iki filmde de çok önemli. Ama bu örtük olarak var. *Sonbahar*'da kendilerini o kasabanın ya da dünyanın diyelim en uç noktasına itme çabası ve denizle çevrili olan o sınıra dayanmaları; ama kendilerince öbür taraftaki dünyaya -denizin öbür tarafı da olabilir bu- oraya varamama hâli var. Bir şekilde ikisinin de en büyük itkisi bir yolculuk aslında. Onlara belki de çok küçük bir umut parçası gibi gözükse de, her şeye rağmen onları orada buluşmaya yönelten en büyük itkinin yolculuk olduğunu düşünüyorum. *Gelecek Uzun Sürer*'de de Sumru, birinin bir yerde mezarı olduğunu biliyor ve buraya gitmek istemiyor. Sürekli öteleyiyor, onun etrafından dolaşıyor. Onunla yüzleşmediği sürece kaçacak bir yeri de yok ama sürekli oralarda dolanıyor. Ağıt işine bulaşması da öyle bir şey. Aslında bu biraz acıya yaklaşma ya da yüzleşme çabası. Bir şekilde o mezarlığa gidememe ve sonra belki bunu kırma ve bütün geçmişin ağırlığına rağmen o yolculuğa çıkma... Ahmet'le bence en büyük dürtüleri "yolda olma" hâli.

➤ Angelopoulos filmlerinde de sürekli bir yolculuk vardır; bu yolculuk aslında bir evi bulma, bir denge kurma üzerinedir.

Burada da karakterler dengelerini bulmak için sürekli yoldalar ve yollarda kendilerine bir ev, bir denge unsuru, kendilerini ifade edebilecekleri ve aidiyet kurabilecekleri bir mekân arayışındalar gibi. Ama ikisinin yolculuğu birleşmiyor; ayrı ayrı arayışları var.

İkisinin de farklı bir şey yaşayıp ondan sonra belki yeniden bir yolculuğa çıkabilmeleri mümkün olabilir. Bu, biraz da bizim yaşadıklarımızla ilgili. Buradan baktığımızda tamamen politik bir şey.

➤ Birbirini anlamaya çalışma ve yüzleşme meselesini karakterler üzerinden temsili olarak okursak, Türkiye'deki Kürtlerle diğer halkların birleşmesi olarak da yorumlanabilir.

Evet, kesinlikle öyle. Hatta bu fiziksel yolculuk, bir anlamda duygusal yolculuğu da başlatıyor. Buradan bakınca, her ne kadar hikâyeler sabit mekânlarda geçiyor gibi olsa da bir yol gibi düşünüyorum filmleri ya da karakterlerin durumları, onların gelip geçici mekânlara yerleşmeleri... Aslında bu *Sonbahar*'daki Yusuf için de geçerli. Demin dediğimiz eve dönse de, biliyor ki orada kalıcı değil. Başka bir yere gitme ihtiyacı hissediyor. Ahmet için de Diyarbakır onun evi gibi gözükse de tam olarak kendini rahat hissettiği bir yer değil.

➤ Annesinin yanında da rahat değil, Diyarbakır'da da... Hiçbir yerde kendisini rahat hissetmiyor. Bu da yüzleşme ihtiyacını doğuruyor.

Sinemayla uğraşarak kaçmaya çalışıyor bir nevi, öyle de okuyabiliriz. Bir kaçış, ama





bu kaçış kendi içerisinde baş etmeyi de barındırıyor. Bir taraftan da hayatın ağırlığıyla, umutsuzluğuyla baş etme çabası olarak da düşünebiliriz.

➤ İkilinin çıktığı yolculuğu aynı zamanda hasıraltı edilen şeylere ve devletin ideolojik aygıtlarına karşı koyma biçimi olarak da görebilir miyiz?

Evet, çok doğru. Onların birlikteliği kendi başına bir şey ifade ediyor.

➤ Momi (2001)'den beri bütün filmlerinizde bu etkiler gözüküyor. Özellikle de dil meselesinde daha belirginleşiyor. Hemşincenin bu kadar öne çıkması örneğin, bir anlamda o mesken arayışının bir işaretiymiş gibi.

Ev, yurt, yurtsuzluk, aidiyet, aidiyetsizlik, kimlik, kimliksizleştirme... Tabii ki bütün bunlar benim de bilinçaltımda bir yerlerde belirleyiciliği olan şeyler. Çünkü neredeyse on altı yaşında dilin ve kimliğin ile ilgili şeyler duyuyorsun. Ama sürekli bir şeylerin üstünün örtüldüğünü dolaylı olarak hissediyorsun. Sonra kendine bir kimlik ediniyorsun. Kimliğinle ilgili bütün soruları deşmek istiyorsun ama bir taraftan keskin bir coğrafyada yaşamamanın gereği kimliğini kurcalarsan, etnik milliyetçilik yapmakla suçlanıyorsun ya da sen kendine bu soruyu soruyorsun. Pek çok şey var tabii, o yüzden demin dediğim tüm coğrafya, aidiyetler, kimlik, kimliksizlik, sınıfsal durumlar etkili. Bir taraftan taşrada, cennetin ortasında doğup orada büyüyorsun, orası senin dünyanı etkiliyor. Önce duygu olarak doğaya daha yakın bir şeyle kendimi ifade ettiğimi düşündüm, sonra baktım ki bu kaçınılmaz bir şey; çünkü bir şeyleri ifade etme deneyimini orada geçiriyorsun ve karşılığı sende o oluyor. Eminim ki bir şehrin zorlu bir bölgesinde büyüyen bir çocuk için de kendini ifade etme şekli bambaşkadır.

➤ Filme ismini de veren Althusser'in otobiyografisi aynı zamanda bir akıl tutulmasının, bir delilik anının cinayete neden oluşunun da çarpıcı bir öyküsü gibi ilerliyor. Otuz yıldır yaşananları düşündüğümüzde, Althusser çağrışımının sadece filmin ismiyle ve geleceğe yönelik taşıdığı umutla sınırlı kalmadığını, aynı zamanda

Türkiye'nin uzun süredir bir akıl tutulmasına yakalandığına yönelik de bir okuma yapabilir miyiz?

Evet, başta her şeyi bilinçli bir şekilde yapmıyorsunuz ama bir şekilde o kitabın sizde bıraktığı etki daha sonra filme yansıyor. Kitabı yanlış hatırlamıyorsam yirmili yaşlarımda başında okumuştum. O zamanlar inanılmaz etkilenmiştik. Ama Althusser bizim için niye önemliydi? Bunda devletin ideolojik aygıtları meselesinin Türkiye solunda da, seksen öncesi solunun argümanlarından farklı olarak, doksanların başında daha çok tartışılması, konuşulması etkiliydi. Bu etkiler yıllar sonra böyle bir hikâye anlatmama neden olmuş olabilir. Filmin ilk ismi aslında bu değildi, "Atları da Vururlar" gibi bir ismi vardı. Ondan sonra başlık bir şekilde gelip ismini buluyorsa, bir yerden seni etkiliyor demektir. Orada da bu çağrışımlar meselesi gündeme geliyor. İlk başta çok net olarak düşünmesem bile sonra üzerine düşündüğün zaman evet öyle bir etki diyorsun.

➤ Filmi ilk izlediğimde çok farkına varmamıştım, ama ikinci izleyişimde özellikle filmde kullandığınız arşiv görüntüleri, bende Althusser'in metninde yaşadığına benzer bir tür "akıl tutulması" yaşadığımız hissiyatı uyandırdı. Son otuz yıldır yaşananların neden olduğu acımasız bir döngü var ve biz bunu daha yeni yeni fark edebiliyoruz.

Evet, toplumsal bir biyografi olarak da, bir toplumun son otuz yıldır yaşadığı

**Sen gidip temas etmediğin müddetçe bunu bir şekilde kitaplardan, geçmiş ideolojik şeylerden, hatta geçmişte başka başka coğrafyalarda yürütülen fikir önerilerinden yola çıkarak meselelere baktığın an, kitabî kalma dediğimiz durum gerçekleşiyor.**

biyografi olarak da bakabiliriz. Çünkü filmi her izlediğimde, Serhat'a inanılmaz şaşıyorum. Serhat şimdi yirmi altı-yirmi yedi yaşlarında galiba. Bir oğlu var, Çayan. Ağabeyinin ismi. O on beş yaşında kendisinden haber alınamayan, yerlerde sürüklenerek götürülen, yerde kanlı ayakkabısının tekinin bulunduğu çocuk. Şimdi dokuz yaşında bir çocuğa bu kanlı ayakkabı kalıyor. On beş yaşındaki ağabeyini güya yanlışlıkla terörist diye askerler sürükleyip götürüyor. Millet film üzerine yazıp çiziyor ama buraları düşünmüyor, en çok buna şaşıyorum. Yani bu bir tek beni mi etkiliyor? Filmi yaparken de yaptıktan sonra da kurguda da her defasında şunu düşündüm: Dokuz yaşında bir çocuk köy baskını görüyor, inekler üzerlerine pisleedikleri hâlde ses çıkarmıyor, ondan sonra annesiyle kalkıyor ve babasını aramaya başlıyor. Sonra da sakince bunları anlatıyorlar. İşte falanca köyde bir kuyuda iki kişi var dediler, ama bizim cesetler değildi. Öbür köye gittik, orada da üç kişi vardı, o da değildi. Dediler ki Bingöl'de iki kişi domuz bağıyla elleri arkadan bağlanmış ve

kafalarına kurşun sıkılmış olarak yatıyor. Bunlardan sonra, evet benim nutkum da tutuluyor, aklım da tutuluyor, söyleyecek bir şey de bulamıyorum. Açıkçası orada ben de ne yaptığımı bilemiyorum ya da bunlar olurken acaba başka bir şey konuşmak lazım mı, bilemiyorum açıkçası o noktada nerede duracağımı. Bu dediğin anlamda akıl tutulmasının çok ötesinde bir şey. Bu, olabilecek son nokta. O kan artık vücudumuzun her yanını sarmış. Hepimiz kirlendik bir şekilde.

➤ Filmin giriş sekansında bunu da gösteriyorsunuz. O sekans, aynı zamanda Türkiye'nin son otuz yıldır yaşadığı savaşın acımasızlığının, direnişin, özgürlüğün ve umudun karışık bir panoramasını sunuyor. Bunların hepsinin iç içe geçtiği, duyguların karşıtlarıyla anlam kazandığı, kimsenin geçmişin ağırlığından kurtulamadığı, herkesin kirli bir savaşın öyle ya da böyle mağduru olduğu bir hikâyeye ortak ediyor bizi.

Evet, o at vurulurken biz de seyrediyoruz. Mesela Türkiye'de hayvan meselesi hiç konuşulmadı şimdiye kadar. O kadar şey olmuş ki... Artık o kadar duyarsızlaştırılmışız ki. Mesela insanlara o hayvanları soruyorsun, ilk başlarda anlatmıyorlar. Sonra söylüyorlar; işte bir köz atıyorlar ahıra, hayvanlar cayır cayır yanmaya başlıyor. Bunu hangi ideoloji, hangi devlet, hangi sebep için yapabilir? Bunu yapabilenin zaten her şeyi yapabileceğine inanıyorsun.



➤ Bir yandan da o olayların içindeki askerler bugün açıklama yaparken, hâlâ ne yaptıklarının farkında ve bilincinde değiller. O akıl tutulması devam ediyor.

Evet, adam hâlâ bunu savunuyor. Savundukları klâsik bir şey var, aslında daha önce Latin Amerika'da da uygulanmış, balığı öldürecekse dereyi kurutacaksınız meselesi... Zaten köyler yakılıyor, boşaltılıyor. Buna rağmen medya tarafından bunlar bir propaganda malzemesine dönüştürülüyor. Filmi çekerken aslında ortam biraz daha farklıydı. Bu kadar acıdan sonra bazı şeyler çözülecek gibi gözüküyordu. Birkaç aydır televizyonda askeri uzmanların konuşmalarını dinledikçe durumun daha da vahimleştiği gözüküyor. Çünkü onlar ne zaman bildik şeyleri söylerse, durum daha kötüye gidiyor.





➤ Sumru her ne kadar ağıtlarla ilgili araştırma yapmak için Diyarbakır'da dolassa da, Kürt meselesi ve orada yaşanan trajedi aslında onun çalışmasının ana merkezi değil. Olaylara karşı hep bir mesafesi var. Kayıpların peşinden giderken bile kendi kaybı yaşananların önüne geçiyor. Sumru karakterini solun genelinin Kürt meselesine bakışıyla da paralel bir şekilde okuyabilir miyiz?

Bence çok mümkün bu. Bunu, ben de hissettim. Sen gidip temas etmediğin müddetçe bunu bir şekilde kitaplardan, geçmiş ideolojik şeylerden, hatta geçmişte başka başka coğrafyalarda yürütülen fikir önerilerinden yola çıkarak meselelere baktığın an, kitabî kalma dediğimiz ya da oralarda sıkışıp kalma durumu bir şekilde gerçekleşiyor. Son zamanlarda iyi kötü tartışılmaya

da başlandı. Kürt meselesini konuşurken taraf olanların bile, sanki egemen taraf lütfederse demokratikleşme olur, ana dilde eğitim haklarını alabilirler, özerkliği tartışabilirler, beraber yaşayabilirler gibi bir durum var. Çünkü bu, belli bir taraftan bakmakla ilgili. Aslında filmde yapmak istediğim, Sumru aracılığıyla bu mesafeyi hissettirmek ama bir yandan da yavaş yavaş -belki o fiziksel yolculukla beraber- o mesafeyi geçmeyi ve bir de oradan bakmayı sağlamaktı. Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* ve *Siyah Deri Beyaz Maske* kitapları, o anlamda çok kritik bir şey aslında. Oradaki gizli ırkçılığın gündelik kullandığımız dile kadar sirayet etmesi, o kibirlilik, entelektüel olarak ne kadar taraf gibi gözüksek bile oradaki meselelere uzak kalışımız. Açıkçası senin dediğin gibi bu başlık ne kadar Althusser'in akıl tutulmasına gönderme yapıyorsa da meselenin kendisine bakışta da baz almaya çalıştım. Yazdıklarını bir şekilde unutmamaya çalıştım; bu tarafta konuşanlar için yeniden belki -bir filmde bunu yapmak zor ama- birilerinin bunu tartışmasına neden olur ve yeniden tartışılır diye de düşünmedim değil açıkçası.

➤ Filmde sık sık umuda vurgu yapılıyor. Gelecekte hakikat komisyonlarının kurulacağından, yaşananların araştırılacağından bahsediliyor. Ama bir yandan da bu umut tıpkı Angelopoulos filmlerindeki gibi kırılğan ve kaybolmaya meyilli. Sanki umutlu olalım derken, sizde de aslında umutsuzluğa yönelebilecek bir bakış var.

**Ahmet gibi birinin Sumru'nun nereye gittiğini tam olarak hissedemese de onunla birlikte yolculuğa çıkması her şeye rağmen erdemli bir şey. Yarın o gerçekliğin tokat gibi çarpacağını bilmesine rağmen, bir an oyun oynamak istiyor aslında.**

Umut ve umutsuzluk meselesi aslında film yapan biri için çok karmaşık bir şey. Topyekûn umutlu olamıyorum, umutsuz da olamıyorum. Bu, gündelik hayatımda da böyle.

➤ Peki “umut vermeliyim” diye bir yaklaşıminız sözkonusu mu?

Çok bakmıyorum ama bir yerde de bütün karakterlerin yaşadığı ağırlığı ben de üzerimde hissediyorum. Mesela çok tuhaf bir şey söyleyeyim, en sevdiğim sahne gece karanlıktaki konuşma sahnesidir. Nasıl ki Serhat'ın anlattıklarından her defasında etkileniyorsam, nasıl bir ülkede yaşadığımı iliklerime kadar hissediyorsam, her şey anlamsız olmaya başlıyorsa, gece sahnesi de her defasında izlerken sanki senaryoyu ben yazmamışım, sanki o sahneyi ben kurmamışım gibi beni etkiliyor. Ahmet'in o konuşması, sadece filmde değil bu ülkede yaşananlara ve tanık olunanlara bir şekilde iyi geliyor. Yarama merhem sürüyormuş gibi hissediyorum. Biraz serinlemek gibi... Orada diyorum ki, evet, bütün bu karanlığa rağmen bir ışık var. Bunu, didaktiklik adına da yapmıyorum ama Ahmet'e bunun iyi geleceğini düşünüyorum. Demin dedi-

ğimiz o yolculuğa birlikte çıksalar da, aslında Ahmet oraya varmak istemiyor zaten.

➤ Ahmet'in Sumru'ya anlattığı şeylerden, yani gelecek tahayyülünden bu ortaya çıkıyor.

Ahmet gibi birinin Sumru'nun nereye gittiğini tam olarak hissedemese de onunla birlikte yolculuğa çıkması her şeye rağmen erdemli bir şey. Yarın o gerçekliğin tokat gibi çarpacağını bilmesine rağmen, bir an oyun oynamak istiyor aslında. Son bir gece, bir yanda gerçekler var ama biz başka bir şey hayal edebiliriz, niye olmasın ki diye düşünüyor. Biraz çocukluğa dönme, demin senin dediğin “ev”e dönme meselesi aslında. Biraz Wenders'in *Berlin Üzerindeki Gökyüzü* (*Der Himmel über Berlin*, 1987) filminden alıntı yaptığı bölüm gibi... Bütün yaşanan acılara rağmen bir nefes alma, çocukluğa geri dönme olarak düşündüm. Psikolojide söylenir ya, insanın ilk cenin pozisyonuna dönme... Bana öyle geliyor ve yine orada bir yerde umut, bir kapı aralamak. Van Gogh'un lamba ışığında patates yiyen insanları resmettiği sahne gibi. Aslında o sahneyi öyle düşündüm, görüntü yönetmeniyle de öyle konuştum. O resmi gösterdim ışık olarak, yani çok az da olsa ışık yalasin, ışığın içerisinde Sumru'yu görelim ama Ahmet neredeyse hiç gözükmesin, onu hissetmeyelim istedim. Karanlığın içinden diyaloglar gibi... Filmin diğer ismi de karanlıktan diyaloglar olabilirdi.

➤ Sumru'nun dönüşümünü tetikleyen şey hafıza merkezindeki fotoğraflarla ontolojik

bir ilişki kurması. Esas bilinçlenme hâli oradan sonra başlıyor. Az önce bahsettiğiniz Serhat'ın hikâyesinden sizin etkilenmeniz gibi Sumru da orada etkileniyor ve ağıt toplama işini bir kenara bırakıyor.

Bu bizler için de geçerli. “Film yapmak” ama neyin filmini yapmak, yaptığın filmin sana yüklediği yük, nerede duracağın meselesi, hep mesafeli durmanın gerekliliği bunlar. Çünkü o bıçak sırtını geçtiğin an her iki anlamda da taşıdığı riskler var. Şöyle bir şey yapmıştık aslında, çoğu kişi fark edemedi onu. Sumru kadınları çekerken gerçekten video kaydı alıyordu. Sumru’yu biz 35mm’den görüyorduk, kadınları videodan görüyorduk. Kadın, Sumru’ya “sen kimi arıyorsun” dedikten sonra öbür tarafı da 35mm’den görüyorduk ilk kez. Yani filminden gerçeğe geçme gibi bir durum da vardı.

➤ Karakterlerle arama belli bir mesafe koyuyorum dediniz. Filmde özellikle Ahmet karakterinde o mesafeyi koruduğunuza inanıyor musunuz? Ahmet karakterinin çoğu sahnede filmi fazla romantize ettiğini düşünüyorum. Sinemasal hafıza anlamında filme fazla yüklenmiş gibi geldi.

Olabilir, kabul edebilirim. Murat Özer’in de Milliyet Sanat’taki yazısını okudum, birtakım göndermeleri fazla bulduğunu söylemişti. Bazen o sınırı koyamıyorsunuz.

➤ Toplumsal hafızaya yönelik göndermeler filmde yerli yerine otursa da, sinemasal hafıza sanki biraz zorluyormuş gibi.

Bunun nedeni belki de Ahmet karakteriyle arama belli bir mesafe koyamamamdır.

➤ Ahmet karakteri hepimizin kolayca anlayabileceği bir karakter. Sonuçta hepimiz öncelikle sinefiliz, o sinema tarihini bilip o filmleri izleyerek büyüdük. Belki hepimizin odası Ahmet’in odasına benzer şekilde. O yüzden de içinde romantik bir yan var.

Evet, anlattığım hikâyede politik ağırlığın ve karamsarlığın kendisini dağıtma çabası da olabilir.

➤ Bunun esas olarak Diyarbakır kentinin filme yansıtılmasında bir zaafa neden olduğu düşüncesindeyim. Diyarbakır gibi yaşamının bile başlı başına politik hâle geldiği, köylerden göç edenlerle, kayıp yakınlarıyla, savaş mağdurlarıyla ve iktidarın her türlü tahakkümüne karşı çıkarak yaşamaya çalışan insanlarıyla son derece dinamik ve kolektif bir bölgenin o politikliği sanki özellikle geri çekilmiş gibi.

İkisinin politik bir eyleme katılmasını da çekmiştik. Kurguda çıkardım bu sahneyi, çünkü şöyle bir kaygıya düşmek istemedim: Diyarbakır aynı zamanda bir direniş kenti. Sanki o tarafını da anlatmak zorundaymışım gibi hissetmek istemedim. O başka bir şey, bir yandan da bu kentte yaşayanların başka bir tarafı var. Biraz belki Ahmet’in bütün bu politik şeylerin dışında sinemayla kendini ifade etmesi ve Sumru’nun da en çok konuştuğu karakterin Ahmet olmasından da kaynaklanabilir.





**FESTIVALLER**

---

**FESTİVALLER:  
VARLIĞI DA YOKLUĞU DA AYRI DERT** **46**

---

**18. ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ** **50**

---

**“ARAP BAHARI” ADANA'DAYDI** **54**

---

**ALTIN PORTAKAL'DA NELER OLDU?** **58**

---

**FİLMEKİMİ 2011** **62**

---

# FESTİVALLER:

## VARLIĞI DA YOKLUĞU DA AYRI DERT

HER SENE YARIŞMALI BÖLÜMLERDE ON TANE İYİ FİLM ÇIKMAZ AMA TÜRKİYE'NİN EN KÖKLÜ İKİ FİLM FESTİVALİNDE DÖRT FİLMİN BİLE ÇIKMASI, İSTER İSTEMEZ "YENİ TÜRKİYE SİNEMASI NEREYE GİDİYOR?" SORUSUNU GÜNDEME GETİRİYOR.

Son yıllarda özellikle belediyelerin işe el atmasıyla beraber Türkiye'de hiç olmadığı kadar çok film festivali düzenlenmeye başladı. İstanbul, Ankara, Adana ve Antalya gibi artık "markalaşmış" festivallerin yanı sıra, Erzurum, Artvin, Malatya, Çanakkale ve Bursa gibi şehirler de festival kervanına katıldı. Gidişata bakıldığında bu şehirlere yenileri de eklenecek gibi gözüküyor. Peki bu kentlerde neden her sene bir film festivali düzenleniyor ya da düzenlenmek isteniyor? Bu şehirler sinema potansiyeli olan, halkın sinemayla yatıp kalktığı ya da maddi açıdan belli bir sınırın üzerindeki şehirler

mi? Açıkçası ikinci soruya yanıt aramak ilkinden daha mühim. Zira düzenlenen her festivalde belediyelerin kasasından ciddi meblağlar çıkıyor ve şehirlerdeki pek çok imkânsızlıklara ve sorunlara rağmen, yılda bir kez düzenlenen ve ilginin belli düzeyde kaldığı festivallere çok ciddi rakamlar harcıyor. İşin maddi yanı ağır bastığından pek çok rant ve haksız kazanç da belediyelerin düzenlediği festivallerin "görünmeyen" yüzü olarak karşımıza çıkıyor.

İşin ekonomik ayağı yaşanan festival enflasyonunun başlıca sebebi olurken, diğer yandan da bu film festivalleri Türkiye sine-



masının geldiği noktayı da bütün çıplaklığıyla ortaya koyuyor. Festivallerin birinde yarışan film diğ erinde yarışamaz gibi tuhaf kuralların konması, Türkiye sinemasının nicelik ve nitelik açısından tezatlığını da belgeliyor. Bu yıl Adana Altın Koza Film Festivali'nde yarışan *Gelecek Uzun Sürer*, *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* ve *Eylül* gibi görece belli bir standardın üzerindeki filmler kurallardan dolayı Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde gösterilmedi. Onların yerine kalite açısından stan-

dardı bile yakalamakta zorluk çeken pek çok ilk film yarıştı. Erzurum ve Malatya'da da bu iki festivalin ortalamasının alındığı düşünüldüğünde, aslında sinemamızın nitelik açısından pek iç açıcı olmadığı ortaya çıkıyor. Bununla birlikte bu kadar festivalin fazla olduğu gerçeği de bariz bir şekilde kendisini hissettiriyor. Ortada yarışacak film olmayınca yarışmalar da anlamını yitiriyor. Kimi festivaller olmadık jüri kararlarına imza atarak, en iyiye ödül vermek yerine herkese birden ödül verip durumu





18. Adana Altın Koza Film Festivali

**Konjonktüre baktığımızda, sinemanın belli estetik gerekleri olan bir sanat dalı olmasından çok bir ifade aracına dönüştüğünü görüyoruz. İnsanlar artık yazmak, çizmek, tartışmak, konuşmak yerine dertlerini film çekerek anlatma yoluna gidiyor.**

kurtarmayı seçiyor. Kimileri ise, en iyilere oy vereyim derken, fazla seçme şansının olmadığı gerçeği nedeniyle taraf tutmakla suçlanıyor.

### **Yeni Türkiye Sineması Nereye Gidiyor?**

Bu yıl Adana'da gösterilen filmlerden Ge-

lecek Uzun Sürer, Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi, Eylül, Memleket Meselesi ve Saklı Hayatlar filmleri belli bir derdi olan, anlatım dili tutturabilmiş, sinemadan ve estetikten ödün vermeden meselesini yansıtabilen filmlerdi. Ama iyi ama kötü... Fakat bunların yanında Ulusal Yarışma'da gösterilen Kadife, Mar, Simurg ve Yurt gibi filmler anlattıkları önemli meseleleri cesurca aktarmalarına karşın, estetikten ve sinema dilinden bihaber şekilde, dertlerini acemice bir heyecanla ekrana taşımaya çalışan yapımlardı. Özellikle ilk filmlerin senaryo ve yönetmenlik anlamında bu kadar zayıf kalmaları, Türkiye sinemasının geleceği açısından da üzerinde düşünülmesi ve tartışılması gereken bir mesele olarak dikkat çekiyor. Her sene yarışmalı bölümlerde belki on tane iyi film çıkmaz, ama Türkiye'nin en köklü iki film festivalinde de yarışmalı bölümlerde dört filmin bile çıkmaması, ister istemez "Yeni Türkiye Sineması nereye gidiyor?" sorusunu da gündeme getiriyor.

Konjonktüre baktığımızda, sinemanın belli estetik gerekleri olan bir sanat dalı olmasından çok bir ifade aracına dönüştüğünü görüyoruz. İnsanlar artık yazmak, çizmek, tartışmak, konuşmak yerine dertlerini film çekerek anlatma yoluna gidiyor. "Görünür olma"nın ve "söz söyleme"nin en kolay yolu sinemaymış gibi bir düşünce var. HES'lerle ilgili protesto gösterileri, Doğu'da otuz yıldır devam eden kanlı savaş, kayıp yakınlarının dramı, kardeş

kavgası, kentsel dönüşüm vb. meseleler dillendirilirken sinema başlıca araç hâlini alıyor. Bunda elbette bir sorun yok. Sorun, bu meselelerin anlatılış biçiminden kaynaklanıyor. Sonuçta sinema belli bir matematiği, her alan gibi bir abecesi olan bir mecra. Ama yönetmenler bunları öğrenmeden ya da uygulama konusunda bir pratik kazanmadan başlarından geçenleri veyahut çevrelerinde duydukları, gördükleri olayları ekrana taşımaya kalkınca iş değişiyor. Senaryoyu, kurguyu ve sesi geçtik, en basitinden kadrajlarda ve sahnelerin devamlılığında bile ciddi sorunlar ortaya çıkıyor. Bu da meselesi önemli olan bir filmin otomatikman bir tür sosyal sorumluluk projesine dönüşmesini, sinema sanatının gereklerini yerine getirmese de konusu itibariyle bir şekilde öne çıkmasını sağlıyor.

Bu adaletsizlik bir yanıyla da tıpkı Adorno'nun ifade ettiği gibi bir tür mazlumluk üzerinden sistemin yüceltilmesine önayak oluyor. "Şahane mazlumların yüceltilmesi, sonuçta, onları mazlumlaştıran şahane sistemin yüceltilmesinden başka bir şey değildir"<sup>1</sup> diyen Adorno, Antalya'nın bu yıl iyice altını oyduğu "öteki"leştirme politikalarının nasıl ters teptiğini de ifade ediyor. "Öteki"yi anlamaya yönelik filmler bile kendi durdukları yer açısından yeni "öteki"ler üretirken,

sistemin bu filmlere yaklaşımları da beraberinde başka sorunlara yol açıyor. Sırf yarışmadaki çoğu film gibi politik bir söylemi yok diye bazı filmlerin bir anlamda "öteki"leştirilmesi, tekrar bizi baştaki soruna geri götürüyor. Sinema estetiğinden yoksun filmlerin üretilmesi, sinemanın slogan üretmeye meyilli bir ifade aracına dönüşmesi ve bu şekilde sistemi yeniden üreten muhalif olduğu kadar muktedirleşen bir faaliyet hâline gelmesi niteliğinden eksikliğinden kaynaklanıyor.

Nitelik sadece sinema üretiminde değil, organizasyonlarda ve söylemlerde de karşımıza çıkıyor. Antalya'da ödül töreninde kadına karşı uygulanan şiddeti protesto etmek için makyajlı bir şekilde sahneye çıkan ve beylik birkaç sözcükle protestosunu yapan kişinin daha sonra sahneden inerken makyajcısına teşekkür etmesi gibi absürd şeylerin yaşandığı bir ortamda, doğal olarak Adorno'nun dediği gibi festivaller de bozuk sistemimizin yüceltilmesinden ve nitelik açısından bir gelişim kaydetmeyen sinemamızın çıplaklığının görünür kılınmasından öte bir anlam ifade etmiyor.

1 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, Çeviren: Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis Yayınları, 1998, s.29

# 18. ADANA ALTIN KOZA FİLM FESTİVALİ

**BARIŞ SAYDAM**

**ÖNEMLİ FİMLERİN İLK GÖSTERİMİNİN ADANA'DA YAPILMASI TESADÜF DEĞİL. ANTALYA'NIN GİTTİKÇE MAGAZİNE KAYMASI VE FESTİVALDE YAŞANAN ÇEKİŞMELERİN FESTİVALİN ÖNÜNE GEÇMESİ, TARİHİ BOYUNCA TÜRK FİMLERİNİ ÖNE ÇIKARAN BİR FESTİVALİN SINEMA DIŞINDAKİ OLAYLARLA ANILMAYA BAŞLAMASI YÖNETMENLERİN ANTALYA'YA KARŞI BİR REFLEKS GELİŞTİRMESİNE NEDEN OLDU.**

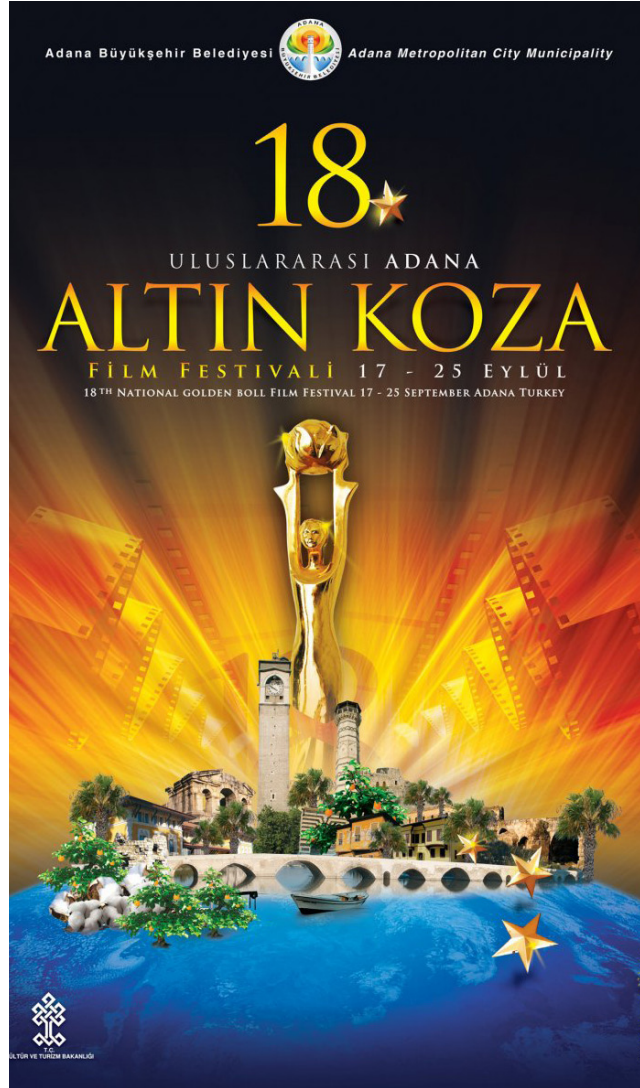
18. Adana Altın Koza Film Festivali bu yıl kâğıt üzerinde çok önemli bir programa sahipti. Ulusal Yarışma'daki filmler, her sene Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde görmeye alışık olduğumuz türden sezonun "en iyileri"nin vitrine çıktığı bir arena gibiydi. Özcan Alper'in *Sonbahar*'dan sonra merakla beklenen ve Toronto Film Festivali'nde dünya prömiyerini yaptıktan hemen sonra Adana'da gösterilen *Gelecek Uzun Sürer*, her işi olay olan Onur Ünlü'nün "çekiliyor" haberleri çıktı-

ğından beri herkesin heyecanla gösterimini beklediği *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*, dünya prömiyeri Montreal'de yapılan *Eylül ve Vücut*, ilk gösterimi Cannes Film Festivali'nde yapılan *Türk Pasaportu* gibi filmler Ulusal Yarışma'da yer alıyordu. Bunların yanında tabii yarışma dışı olarak gösterilen Cannes Film Festivali'nden ödülle dönen Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* da Türkiye prömiyerini Adana'da yapan filmlerdendi.

Bu kadar önemli filmin Türkiye'deki ilk gösteriminin Adana'da yapılması tabii ki bir tesadüf değil. Son yıllarda Antalya'nın git-tikçe magazine kayması ve sürekli festivalde yaşanan çekişmelerin festivalin önüne geçmesi, tarihi boyunca Türk filmlerini öne çıkaran bir festivalin sinema dışındaki olaylarla anılmaya başlaması yönetmenlerin de bu sene Antalya'ya karşı bir refleks geliştirmesine neden oldu. Jüri başkanı Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Özcan Alper, Onur Ünlü ve bu yönetmenlerin izinden giden genç ve yetenekli yönetmenlerin hepsinin birden Adana'yı seçmesi, özünde politik bir seçimdi ve Antalya'ya da ciddi bir mesaj veriyordu.

### Ulusal Yarışma Filmleri ve Verilen Ödüller

Gelgelelim kâğıt üzerinde pek çok "parlak" yapıyı programında bulunduran Altın Koza, filmlerin içerikleri itibariyle hayal kırıklığı yarattı. Ulusal Yarışma'nın en büyük favorisi *Gelecek Uzun Sürer*, son derece dağınık bir anlatımla meselesini yeterince güçlü bir şekilde anlatmaktan yoksundu. Özcan Alper ilk filmi *Sonbahar*'da neyi nasıl anlatacağını iyi bilen, olgun bir sinema dili olan ve gelecek vaat eden bir yönetmen profili çizmişti. Gerek politik meselesini sinemanın bütün imkânlarından güç alarak görsel bir dil üzerinden aktaran, gerekse de herkesin rahatça izleyebileceği ve bağ kurabileceği bir dramatik yapı kuran Alper, son filminde ise bunların tamamen tersi istikamette ilerliyor.



Fotoğrafçılıktan sinemaya geçiş yapan Cemil Ağacıkoğlu'nun ilk uzun metrajlı çalışması *Eylül*, akciğer hastalığı yüzünden hastanede tedavi gören bir kadının kocasıyla ilişkisi ve ikilinin yaşamına giren Elena'yla birlikte daha da kesifleşen yalnızlık halini konu alıyor. Açıkçası filmde bir sinopsis çıkarmak bile oldukça zor; zira film belli bir hikâyeden çok ölüm korkusu, yalnızlık, yabancılaşma gibi temaları yarattığı atmosfer





üzerinden “hissettirmeye” çalışıyor. Klâsik anlamda bir öykü anlatmaktansa, belli duygu durumlarını öne çıkarıyor. Gerek yönetimi gerekse de ses tasarımı açısından dikkate değer bir ilk film olan *Eylül*, nihayetinde festivalin ödül töreninde hak ettiğini düşündüğüm ödüllerin de sahibi oldu.

Nuri Bilge Ceylan ise son filminde diğer filmlerinden farklı olarak daha fazla diyaloga, mizaha ve sürükleyici bir anlatıma yöneliyor. Yönetmenin meşhur taşra üçlemesindeki minimal sinema dili, bu sefer ana akım sinemaya daha yakın bir yerde duruyor. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle birlikte yönetmen klâsik bir öykü

dili üzerinden gidiyor. Üç saatlik süresine rağmen herkesin rahatça izleyebileceği bir film çeken yönetmen, bu filmle birlikte kemikleşmiş seyirci kitesini şaşırtacağı benziyor. Gişe konusunda da filmin en “başarılı” Nuri Bilge Ceylan filmi olması kuvvetle muhtemel. Umarız Nuri Bilge Ceylan’ı “sanat filmi” klişesiyle değerlendiren önyargılı bakış açısı bu film için de işlemez. Çünkü film aynı zamanda Ceylan’ın olgunluk dönemini de müjdeleyen bir başarıdır!

*Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*’nin Onur Ünlü’nün şimdiye kadar çektiği en iyi film olduğunu, aynı zamanda yönetmenin absürd komediye bir silah olarak kullanarak, bir yandan da aile kurumuyla ilgili

pek çok tabunun altını oyduğunu söylemekte fayda var. Başta Shakespeare'in "insan, insandır" sözüyle açılan film, ailenin de aslında pek çok sorunu olan "arızalı" insanlardan oluştuğunu ve sırf birarada olmak adına pek çok şeyin hasıraltı edildiğini açık ediyor. Ailenin bilinçdışına taşan karanlık yanlarını filmde ustaca bir ironiyle aktaran Ünlü, kendi filmografisinin yanında festivalin yarışma bölümünün de en iyi filmine imza atıyor. Bu yüzden de açıkçası Ünlü'nün filmine verilen "En İyi Film" ve "En İyi Senaryo" ödülleri şaşırtıcı olmadı.

Bunların haricinde yarışmada gösterilen filmlerden *Yurt*, *Kadife* ve *Simurg*'un ele aldıkları konu itibariyle cesur filmler olduğunu, değindikleri meselelerin önemli olduğunu ama sinemasal olarak çok zayıf kaldıklarını belirtmeliyim. Jüri başkanı Deriş Zaim'in de dillendirdiği gibi jürinin bu filmleri övgüyle anarak ödül vermemesi bu açıdan son derece isabetliydi. Kadın oyuncularının performanslarıyla öne çıkan, ama bunun ötesinde çok da dikkate değer bir yanı olmayan *Vücut* filminin kadın oyuncularının ödüle layık görülmesi yine jürinin beklenen kararlarından biriydi.

İzleyemediğim *Aşk ve Devrim*, *Beni Sev* ve *Türk Pasaportu* filmlerini dışarıda bırakırsam, bu yıl Adana'da yarışma bölümünde biraz da "ehveni şer" kuralının işlediğini düşünüyorum. Onur Ünlü'nün filmi dışında, baştan sona "iyi" diyebileceğimiz bir kurmaca Türk filmi izleyemedik. Eğer NBC'nin son filmi yarışmada olsaydı, muh-

### Kâğıt üzerinde pek çok "parlak" yarışımı programında bulunduran Altın Koza, filmlerin içerikleri itibariyle hayal kırıklığı yarattı.

temelen Adana'dan rekor dalda ödülle dönebilirdi. *Gelecek Uzun Sürer*'e verilen ödüllerden "En İyi Erkek Oyuncu" ve Siyad özel ödülünü abartılı bulsam da, bu ödüller başka hangi filme verilebilirdi diye düşününce, aklıma bir alternatif de geliyor açıkçası. Çünkü yarışmadaki filmlerin neredeyse yarısı belli bir standarda bile yaklaşamıyordu. Bu standardı geçen *Gelecek Uzun Sürer* ve *Eylül* filmleri de diğer ödüllerde doğal olarak kendilerine yer buldu.

# “ARAP BAHARI” ADANA’DAYDI

PROGRAMDAKİ FİLMLERİ GÖZ ÖNÜNDE TUTARAK PANELDE KONUSULANLARI DEĞERLENDİRDİĞİMİZDE, “ARAP BAHARI”NİN BİR BAHARDAN ÇOK GEÇMİŞTEN BERİ SÜREGELEN BİR BİRİKİMİN SONUCU OLDUĞUNU, DEĞİŞİMİN YENİ REJİMLERDEN VE İKTİDARLARDAN SONRA DA DEVAM EDECEĞİNİ GÖRÜYORUZ.

## BARIŞ SAYDAM

Adana Altın Koza Film Festivali’nde bu yıl Nazım Hikmet’in “Kardeşlerim bakmayın sarı saçlı olduğuma, ben Asyalıyım. / Bakmayın mavi gözlü olduğuma, ben Afrikalıyım.” dizelerinden hareketle özel bir uluslararası program hazırlandı. Savaşın, doğal afetlerin ve açlığın hüküm sürdüğü Asya ve Afrika’da çekilmiş pek çok önemli belgesel programa dahil edildi. Bunun yanı sıra programa ek olarak bir de bu topraklarda

yetmiş sinemacıların katılımıyla bir panel gerçekleştirildi.

Moderatörlüğünü Alin Taşçıyan’ın üstlendiği panele, Suriye adına Ömer Emiralay’dan sonra Suriye’nin yetiştirdiği en büyük yönetmen kabul edilen Ossama Mohammed, Irak’tan kardeşi Mohammed Al Daradji’nin yönettiği *Babil’in Oğlu* (*Son of Babylon*, 2009) filminin yapımcılığını üstlenen Atia Al Daradji, Cezayir’den deneyimli sinemacı Merzak Allouache, Lübnan’dan yönetmen Behij Hojeij, Mısır’dan sinema eleştirmeni Safaa Elaisy



ve Tunus'tan Afrika sinemasını yakından takip eden bir diğer sinema eleştirmeni Hassouna Mansouri katıldı.

Bütün sinemacıların ortak sorunu, ülkelerinde siyasi, ekonomik ve toplumsal istikrarsızlıklar nedeniyle çok film çekilemediği, çekilenlerin de iktidar yanlısı filmler olduğu yönündeydi. Lübnanlı yönetmen Hojeij ülkesinde yılda dört beş film çekildiğini, Lübnan'daki istikrarsızlığın sinemacıların film çekmesini engellediğini, entelektüellerin göç etmek zorunda bırakıldığını dile getirdi. Iraklı yapımcı Al Daradji de Hojeij'le benzer şekilde, Irak'ta çekilen film sayısının düşüklüğüne ve altyapı eksikliğine değinirken, Saddam Hüseyin döneminde çekilen doksan dokuz filmin en az sekseni-

nin Saddam yanlısı filmler olduğunu söyledi. Tunuslu film eleştirmeni Mansouri ise, diktatörlük rejimlerinin sansür uygulaması nedeniyle çekilen filmlerin sıkıntı yaşadığını, maddi imkânsızlıkların dışında sansür yüzünden de insanların yeterince film çekemediğini belirtti.

Sinemacıların ortak serzenişleri, Arap ülkelerindeki diktatörlük rejimlerinin ülkedeki durumu yansıtmak isteyenlere karşı farklı bir imaj çizmeye çalışmasıyla ilgiliydi. Bu bağlamda, eleştirmen Mansouri'nin Tunus'ta sinema alanındaki hareketlilikle devrim arasında paralellik kurması dikkate değerdi. 2008 yılından itibaren gençlerin çektiği kısa ve orta metraj filmlerin sayısının artış gösterdiğini, sadece 2008



### Sinemacıların ortak sorunu, ülkelerinde siyasi, ekonomik ve toplumsal istikrarsızlıklar nedeniyle çok film çekilemediği, çekilenlerin de iktidar yanlısı filmler olduğu yönündeydi.

yılında seksenden fazla kısa filmin üretildiğini ve bu filmlerde gençlerin Tunus'taki yaşamı aktarmaya çalıştığını anlattı. Devletin desteklediği filmlerde istikrarlı bir toplumsal yapı ve siyasi rejim öne çıkarken, yeni kuşağın bu imajı yıkmaya çalıştığından bahsetti. Suriyeli yönetmen Mohammed de üretilen film sayısındaki artışla gençlerin yönetimden hoşnutsuzluğu arasında bir bağ kurdu ve "Halkı tanımakta kusurluyuz, çünkü bu hareketlerin ilk işaretlerini fark edemedik." dedi. Yönetmen bununla birlikte diktatörlüklerin boyunduruğu altında yapılan sinemayı da "katilin sineması" olarak adlandırarak, devrim öncesi Arap ülkelerindeki sinemayı özetlemiş oldu: "Bugünkü filmlerde sinema çok ucuz, çünkü hayat ucuz, bir karşılığı yok. Sinema adaleti, bağımsızlığı, hürriyeti seçer ama bugün Suriye'de "katilin sineması" var."

Mısırlı sinema eleştirmeni Elaisy ise, diğer yönetmenlerin çarpıcı tespitlerle tanımladığı diktatörlük sinemalarının nasıl çök-

tüğüne dair Mısır'daki yaşananları örnek gösterdi. Mısır'da yaklaşık on yıldır dijital ve gençlere karşı bir direniş olduğundan, özellikle de sinemacıların bu konuda çok daha hassas davrandığından bahseden Elaisy, bunun giderek özgürlükçü söylemle geleneksel söylemin karşılaşma alanına dönüştüğünün de altını çizdi. Mısır'daki devrimle birlikte dijitalin galip geldiğini, bu sayede de üretilenlerle yaşanan gerçekler arasındaki uçurumun kalktığını sözlerine ekledi. Elaisy'nin saptamalarını gerçekten de Mısırlı yönetmenlerin çektikleri kısa filmlerden oluşan *18 Gün (Tamtantashar Yom, 2011)* belgeselinde gözlemlemek mümkündür. Tahrir Meydanı'nda başlayan isyanın nasıl ülkeye yayıldığını sahne sahne açık eden belgesel, aynı zamanda bir devrimin de otopsi gibiydi. Dijital kamerayla gençlerin çektikleri kısa filmler hem neden devrimin gerçekleştiğini açıklar nitelikteydi hem de devrim sürecinin mihenk taşlarını cesurca ekrana yansıtıyordu.

### **Büyük Resme Bakabilmek**

Festival programındaki gerek "Ben Asyalıyım, Ben Afrikalıyım" gerekse de FIPRESCI'nin hazırladığı "Ebedi İsyancılar" bölümlerinde gösterilen filmleri ve belgeselleri, panelde ağırlanan konukların söyledikleriyle paralel bir şekilde düşündüğümüzde ortaya daha geniş bir "Arap Baharı" resmi çıkıyor. Ana akım medyadan takip ettiklerimiz dışında, o ülkelerde yaşayanların coğrafyanın dinamiklerini analizlerle

aktarması, filmlere bakışımızı olduğu gibi konjonktürel gelişmelere yaklaşımımızı da değiştiriyor. İsyanın sadece diktatörlük rejimlerine karşı olmadığını altını çizen El-isy, aynı zamanda geleneksel ve modern arasında da bir çatışmanın yaşandığını ve bu çatışmanın devrimden sonra da devam edeceğinin sinyallerini örneklerle açıklarken, Allouache de Cezayir'deki insanların çevrelerindeki gelişmeleri nasıl gözlemlediğini ve harekete geçmek için şiddetin yarattığı paradigmaya bir çözüm aradıklarını ifade ediyor. Suriyeli Mohammed ise ülkesindeki olayları ve halkın isteklerini öngöremediklerinden yakınlıkla, 2000'li yıllarda başlayan birtakım gelişmelerden yola çıkarak yaşananların anlam haritasını çıkarmaya uğraşiyor. Hepsi bir şekilde ülkelerindeki durumu tarihsel bir perspektif üzerinden çözümlenmeye ve bir yere oturtmaya gayret gösterirken, festivalin "Ebedi İsyanlılar" bölümündeki filmler bu noktada bizlere geniş bir arka plân yaratarak, bütün yaşananları daha net kavramamıza yol açıyor. Hojeij'in *Gece Yanığı* (*Ring of Fire*, 2004) filmi, bizleri Beyrut'ta on yıldır devam eden savaşın ortasına, 1985 yılına, geri götürerek şiddetin nasıl bir kaosa yol açtığını gösteriyor. Üniversitede edebiyat hocası Albert Camus'nün *Veba* kitabını anlatırken peşi sıra patlayan bombalar, tıpkı veba salgınında insanların çaresizlik içinde ölümü bekleyişi gibi, Beyrut'taki insanların da çaresizlik içindeki bekleyişlerini ortaya koyuyor. Moufida Tlatli'nin *Sarayın Sessizliği* (*The Silences of the Palace*, 1994) isimli

yapımı, Tunus'un bağımsızlık mücadelesinin hemen öncesinde Prens Sid'Ali'nin sarayında yaşananları ekrana taşıırken, arka plânda da isyan ateşinin nasıl başladığını yansıtıyor. Merzak Allouache ise *Sığınmacılar* (*Harragas*, 2009)'da Cezayir'i terk etmeye çalışan sığınmacıların dramını anlatarak, diğer yönetmenlerin geçmişten günümüze doğru getirdiği tarihsel perspektifi günümüzden insan manzaralarıyla tamamlıyor.

Programdaki filmleri göz önünde tutarak panelde konuşulanları değerlendirdiğimizde, "Arap Baharı"nın bir bahardan çok geçmişten beri süregelen bir birikimin sonucu olduğunu ve değişimin yeni rejimlerden ve iktidarlardan sonra da devam edeceğini görüyoruz. Bütün imkânsızlıklara, sömürülere ve Batı'nın çarpıtılmış algılarına karşın, bu coğrafyada yaşayanların mücadelesini sürdüreceğini, bu mücadeleyi de sinemanın bütün olanaklarından yararlanarak dış dünyaya da aktarmaya çalışacağını anlıyoruz. Buna en güzel örnek sanırım Suriye, Irak ve Mısır sinemasındaki hareketlilik... Henüz uzun metraja yansımaya da kısa filmde belgesele kadar pek çok türde azımsanmayacak kadar film çeken genç yönetmenler sayesinde, bu ülkelerin sinemaları kadar bu ülkelerde yaşayan insanların hayatları ve iktidarla ilişkileri de görünürlük kazanıyor.

# ALTIN PORTAKAL'DA NELER OLDU?

FESTİVALDE ÇOK FAZLA FİLMİN YARIŞMASI CİDDİ BİR EKŞİ OLARAK GÖZÜMÜZE ÇARPTI. ULUSAL YARIŞMADAKİ PEK ÇOK FİLMİN CİDDİ SENARYO VE PRODÜKSİYON HATALARINA ŞAHİT OLDUĞUMUZ İÇİN YARIŞAN FİLM SAYISININ ON ÜÇ TANE OLMASI, GENEL FİLM SEVİYESİNİ OLDUKÇA DÜŞÜRDÜ.

## KORAY SEVİNDİ

Bu yıl “Ve Kadın Dünyaya Dokundu” temasıyla yola çıkan ve kırk sekizinci düzenlenen Altın Portakal Film Festivali’ni geride bıraktık. Biletlerin kadın izleyiciler için daha uygun olmasının da katkısıyla, özellikle kadınlar tarafından yoğun bir ilgiyle takip edilen festivalde Ulusal Yarışma kategorisindeki pek çok film kapalı gişe gösterildi. Festival bittiğinde ise aklımızda kalan konular genellikle sinemanın dışındaydı: Politik mesajlar, hava şartları, aksaklıklar, kadınlardan oluşan jürinin yetkinliği üzerine tartışmalar, beklenmedik ödüller...

## Siyasi Mesajların Çokluğu

Bu yıl açılış ve kapanış törenlerine ek olarak bir de “Geç Gelen Portakallar” ödül töreni yapıldı ve 1979 yılında sansüre tepki nedeniyle, 1980 yılında da 12 Eylül askeri darbesi nedeniyle yapılamayan festivallerin ödülleri dağıtıldı. Tören, fikri altyapısı güzel olsa da, festivalin geneline yayılan siyasi mesajların biraz gölgesinde kaldı. Açılış ve kapanış törenleri de dâhil olmak üzere ödül için sahneye çıkan herkesin siyasi bir mesaj vermeden inmediği, siyasi mesaj vermeyenin “ayıplandığı” ve bu mesajlar sonunda alkışlamayanlara sert bakışların atıldığı bir ortam oluşturdu. Özellikle “genç” yönetmenlerin bu tarz mesajlar verme yarışına girmesi, Altın Portakal’da



son yıllarda artan bu durumun oldukça normalleşmiş olduğunu bize gösterdi.

### **Bari Festival Biletlerine Özen Gösterilsin**

Yoğun yağış ve fırtına nedeniyle pek çok organizasyonun iptal edildiği, gösterim salonları arasındaki ulaşımın zaman zaman imkânsız hale geldiği bir festival yaşadık. Bu durum festival atmosferine girmemizi oldukça zorlaştırdı. Ulusal filmlerin galalarının yapıldığı Antalya Kültür Merkezi (AKM) nispeten bu atmosferi sunabilse de uluslararası yarışma filmlerinin ve diğer yabancı filmlerin gösterildiği alışveriş merkezleri bu duyguyu vermekten oldukça uzaktı. Festival filmlerinin vizyon filmleriyle aynı yerde gösterilmesi ve filme giriş için bilet yerine birer “fiş” verilmesi oldukça

can sıkıcı bir durumdu. Sadece sinema için var olacak mekânların özlemi içinde yanıp tutuşurken, Türkiye’de sinemanın kanayan yarası olan bu konuyu sineye çekerek “bari biletlere özen gösterilseydi” düşüncesiyle filmleri izledik.

### **Aksaklık Aksaklık Aksaklık...**

Festivalde ciddi bir ulaşım ve organizasyon sıkıntısı vardı. Onlarca filmin yüzlerce etkinliğin olduğu festivalde mekânlar arasında düzgün bir ulaşım ağı kurulamadığı için çoğunu kaçırdık. Kendi imkânlarımızla gitmek istediğimizde ise şehrin ulaşım altyapısının çok da iyi olmaması nedeniyle programlarımızda ciddi aksamalar yaşandı. Çoğu film den ve etkinlikten feragat etmek zorunda kaldık. Buna ek olarak festivalin kalbinin





### Bu seneki Altın Portakal, bazı şeylerin ciddi olarak sorgulanması ve bir süzgeçten geçirilmesi gerektiğini göstermiş oldu.

attığı AKM’de insanların yemek yemek için küçücük bir kantine tıkıştırılması, çeşit azlığı, oturma yeri sıkıntısı, eleman yetersizliği vb. yüzünden çoğu zaman aç kaldık. Küçücük tostlarla günü geçirmek zorunda kalmamız yetmezmiş gibi mekânın çevresinde tek bir ATM’nin olmaması da büyük sıkıntılara neden oldu. Projektörün filmleri olduğundan daha karanlık bir şekilde göstermesi çoğu filmde ışık ve mekân kullanımlarının anlaşılmasına neden olduğu gibi sesin ve görüntünün çoğu filmde gitmesi de hem izleyicide hem

de film ekiplerinde haklı bir rahatsızlığa sebep oldu. Kısa metraj ve belgesel filmlerin tanıtımının düzgün bir şekilde yapılmaması ve organizasyonuna gereken özenin gösterilmemesi sonucunda da çoğu film boş koltuklara gösterildi.

### **İzleyici Sayısı Fazla Ama Seviyesi Düşündürücü**

Festival izleyicisi genel anlamda düşündürücüydü. Bütün ulusal yarışma filmlerine giren ve film daha bitmeden söyleşi çadırına koşturarak en önden yer kapam, orta yaş üstü bir izleyici kitlesi vardı. Bu insanlar, çoğu filmin yarısında çıktı ve söyleşilerde film ekiplerine anlamadıkları ve niye kullandığını bilmedikleri her konuda hakaret derecesinde şeyler söyledi. Saygı sınırlarının aşıldığı bu anlarda yerinde

ve bilinçli yorumlarda bulunan diğer izleyicilerle münakaşaya da girdiler. Bu rahatsız edici durum, film ekiplerinin ve diğer izleyicilerin oldukça keyfini kaçırdı ve söyleşilerin, amacı dışına çıkarak, bir “savaş meydanı”na dönüşmesine neden oldu.

### **Çok Film, Az Kalite**

Festivalde çok fazla filmin yarışması ciddi bir eksi olarak gözümüze çarptı. Ulusal yarışmadaki pek çok filmin ciddi senaryo ve prodüksiyon hatalarına şahit olduğumuz için yarışan film sayısının on üç tane olması, genel film seviyesini oldukça düşürdü. Hele uluslararası yarışmanın ödül anlamında neredeyse hiç önemsenmemesi ve film galalarının ufak alışveriş merkezi salonlarında yapılması, hem izleyiciye hem de film sahiplerine yapılan bir ayıp olarak düşünülebilir. Ulusal filmlerin çok fazla olması ve uluslararası filmlerle oldukça uzak yerlerde gösterilmesi, bu filmlerin eleştirilenler tarafından da takip edilmesini oldukça zorlaştırdı. Sonuç olarak ulusal filmleri izleyebilme çabası içinde, ne uluslararası filmler, ne de kısa film ve belgeseller takip edilebildi. “Zaten izleyici ilgisinin az olduğu bu yapımları eleştirilenler de izlemeyecekse kim izleyecek?” sorusu akıllarda kaldı.

### **Biz Farklı Filmleri mi İzledik Acaba?**

Festivalin kapanış gecesinde ödüller sahiplerini bulurken büyük bir şaşkınlık yaşandığı söylenebilir. Öncelikli konu;

kısa film ve belgesel ödüllerinden itibaren ikişer ikişer verilmeye başlanan ama niçin verildiğini kimsenin bilmediği “Jüri Özel Ödülleri”ydi. Bir çeşit “teselli” olarak değerlendirilebilecek bu ödüller, yönetmenlerin çoğunu mutlu etse de, olayı yarışmadan ziyade bir “teşvik” ortamına çevirdi. Ulusal yarışmada pek çok ödülün iki filme verilmesi, ciddi senaryo ve kurgu hataları olan bir filme senaryo ve kurgu ödülleri gitmesi, *Zenne*’nin başrol oyuncusu Erkan Avcı’ya En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü’nün verilmesi ve bunun gibi pek çok konu, eleştirilenler tarafından şaşkınlıkla karşılandı.

Eleştirilenlerin favorisi *Nar* filminin sadece bir “teselli” ödülü alabilmesi ve kimsenin aklının ucundan bile geçmeyen *Güzel Günler Göreceğiz*’e En İyi Film ödülünün gitmesi tam bir şok etkisi yaratırken, kadınlardan oluşan jürinin kararlarının ciddi bir şekilde tartışılmasına ve jüri kalitesinin eleştirilmesine sebep oldu. Çiğdem Vitrinel’in *Geriye Kalan*’ına giden En İyi Yönetmen ödülü ve *Zenne* filminin aldığı En İyi İlk Film ödülü dışında oldukça eleştirilen ödüller konusunda jürinin bir açıklama yapmamış olması da akıllarda soru işaretleri bıraktı. Bu “kalitesiz” ve “hakkaniyetsiz” ortamdan sonra da Altın Portakal eleştirilenlerin gözünde ciddi anlamda kredisini tüketti diyebiliriz. Böylece bu seneki Altın Portakal, bazı şeylerin ciddi olarak sorgulanması ve bir süzgeçten geçirilmesi gerektiğini de bize göstermiş oldu.

# FILMEKİMİ 2011

EKİM AYINDA YAPILAN VE DÜNYANIN DÖRT BİR YANINDA DÜZENLENEN ÖNEMLİ FESTİVALLERDE İLGİYLE KARŞILANAN FİMLERİ SİNEMASEVERLERLE BULUŞTURAN FİLM EKİMİ, BU YIL DA BİRBİRİNDEN ÖNEMLİ FİMLERE PROGRAMINDA YER VERDİ.

---

## **BARİŞ SAYDAM**

---

Her sene Ekim ayında yapılan ve Berlin, Cannes ve Venedik Film Festivalleri başta olmak üzere, dünyanın dört bir yanında düzenlenen önemli festivallerde ilgiyle karşılanan filmleri sinemaseverlerle buluşturan Filmekimi, bu yıl da birbirinden önemli filmlere programında yer verdi. Cannes ve Venedik Film Festivali'nin bu yıl programlarında büyük ustaların son filmlerine yer vermesi, ilk gösterimini bu iki festivalde yapan pek çok önemli filmin de programda kendine yer bulmasını sağladı.

*Dönüş (Vozvrashchenie, 2003)* ve *Sürgün (Izgnanie, 2007)* gibi son dönem Avrupa sinemasının en dikkate değer örneklerinin altında imzası bulunan Rus yönetmen Andrei Zvyagintsev, yeni filmi *Elena*'da Rus

klâsiği tadında bir yapım ortaya koyuyor. Zengin bir adamın yanında hemşire olarak işe başlayan, fakat sonrasında baktığı adamla evlenen Elena'nın hikâyesine odaklanan film, ölüm döşeğindeki zengin kocasının mirastan kendisini mahrum bırakması sebebiyle işi gücü olmayan oğluna yardım etmeye çalışan Elena'nın içine düştüğü çıkmazı ekrana yansıtıyor. Çehov'un kısa öykülerinde yaptığını yönetmen *Elena*'da yapıyor ve basit görünmesine rağmen hepimizi içine çeken son derece karmaşık bir durumla bizleri baş başa bırakıyor. İnsan nedir sorusunun çevresinde gezinen ve insanın karanlık yanıyla bizi karşı karşıya bırakan yapım, *Dönüş* ayarında olmasa da bu senenin en iyilerinden olmaya aday.

Programdaki bir başka merakla beklenen film, bu sene Cannes Film Festivali'nde





*Bu Bir Film Değil, 2010*

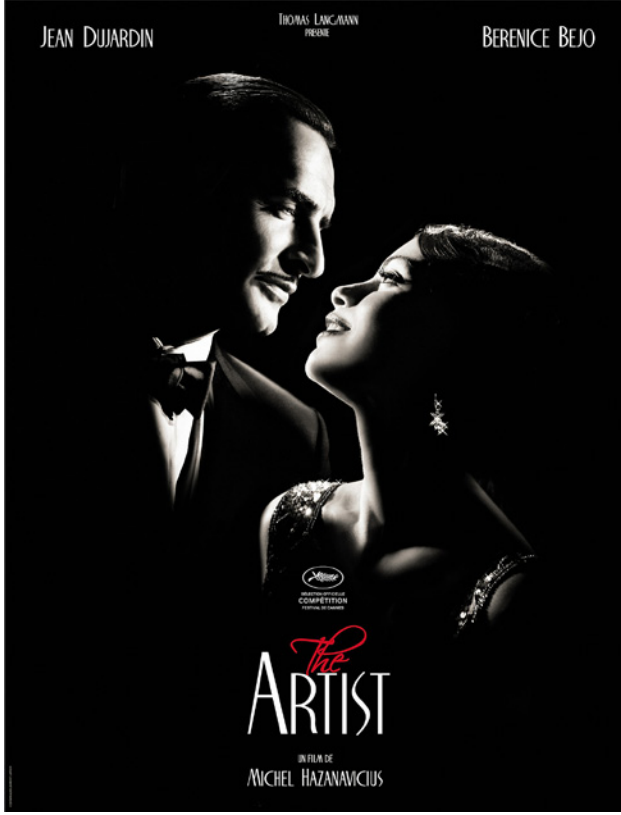
Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle birlikte Jüri Büyük Ödülü'nü paylaşan, Dardenne Kardeşler'in son filmi *Bisikletli Çocuk (Le Gamin au Vélo, 2010)*'tu. Tipik bir Dardenne Kardeşler filmi olmasına rağmen, *Bisikletli Çocuk* hem derinlikten yoksun hem de yönetmenlerin daha çok kişinin filmi izlemesine yönelik tercihleriyle de sırtan bir yapım. Dardenne Kardeşler filmografisinde çok daha iyilerini izlemişken, açıkçası *Bisikletli Çocuk* "şık" olmanın ötesinde çok da bir anlam ifade etmiyor. Aki Kaurismaki'nin *Umut Limanı (Le Havre, 2011)* da keza aynı şekilde, yönetmenin temel izleklerini devam ettirdiği ancak kendisini zorlamak yerine tabiri caizse "garanti" oynamayı tercih ettiği bir Kaurismaki yapımı. Gerek işçi üçlemesinde ge-

rekse de kaybedenler üçlemesinde yönetmenin çok daha yetkin filmlerini izledikten sonra, *Umut Limanı* insanda biraz kekremsi bir tat bırakıyor. Yine de *Umut Limanı*'nın programın geneline baktığımızda, en dikkate değer yapımlardan biri olduğunu da es geçmemekte fayda var.

### **Festivalin İki Yıldızı: *Bu Bir Film Değil* ve *Artist***

Bu yılki programın kanımca en büyük iki filmi (*Utancı [Shame, 2011]* izleyemediğim için onu bu değerlendirmenin haricinde tutuyorum), İranlı yasaklı yönetmen Cafer Panahi'nin arkadaşı Mojtaba Mirtahmasb ile birlikte çektiği *Bu Bir Film Değil (This is not a Film, 2010)* ve Fransız Michel Hazanavicius'un Chaplin filmleri





tadındaki zarif filmi *Artist*'ti. Panahi ve Mirtahmasb'ın çalışması, Panahi'nin evinde geçirdiği bir günün belgeseli olmaktan öte bir filmin doğasını, üretim aşamasını ve film öğelerinin film çekim sürecini nasıl değiştirdiği üzerine de cevaplar ararken, bir yandan da Panahi'nin sorduğu can alıcı soruyla da hafızamızda yer ediyor: Madem anlatılabiliyor, film yapmaya ne gerek var? Panahi, belgesel boyunca kendisini sorgulayarak bu sorunun izini sürerken, bununla birlikte film de sinemanın doğası ve temsil/gerçeklik ilişkisi üzerine zihin açıcı bir egzersize dönüşüyor.

Hazanavicius ise *Artist*'te, sessiz sinema dönemine çok sık ve zarif bir saygı durumunda bulunurken, bir yandan da sessiz

sinemadan sesli sinemaya geçiş dönemini Chaplin tarzında anlatarak, ustanın ayak izlerini takip ediyor. Filmdeki Valentin karakteri yer yer Chaplin filmlerinde işini kaybeden ama yine de onuruyla ayakta kalmaya çalışan, centilmenliğinden ve dünyaya bakışındaki naiflikten hiçbir şey kaybetmeyen ama içinde bulunduğu zamana da bir türlü ayak uyduramayan hüznü adamı hatırlatıyor. *Artist*'in bir başka dikkate değer yanı da, sessiz sinema dönemine günümüzden bakan nostaljik bir bakış açısını reddetmesi. Film bir nostalji yaratmaktansa, değişimin başladığı yıllara yoğunlaşarak Valentin'in inişli çıkışlı hayat hikâyesinden sessiz sinema zamanlarındaki gibi bir kurmaca üretiyor.

### **İki Keşif: Almanya'ya Hoşgeldiniz ve Ruh Eşim**

Programdaki filmlerden *Almanya'ya Hoşgeldiniz*, Almanya'daki Türk yönetmenlerin çektiği göçmen filmlerinden farklı olarak durum komedisi üzerinden Almanya'daki iki kültürün farklılığını sık sık ekrana taşımasına karşın, aynı zamanda Angela Merkel'in çokkültürlülüğün iflas ettiğine yönelik tezine de bir antitez niteliği taşıyor. Nitekim filmin finalinde Merkel'in de yer aldığı karedeki ince göndermeyle yönetmen iktidarın söylemine karşı bireylerin aslında çokkültürlülüğü sindirme yolunda önemli mesafe kaydettiğini de ortaya koyuyor. Bu anlamda film, incelikli gözlemler üzerinden aktarılan komedi öğeleriyle yetinmeyerek, Almanya'daki durum üzerine de bir söz

söylemeyi başarıyor. Didaktik bir anlatıma kaçmadan, farklılıkların olduğunu da yadsımadan kimlik sorununa değinen *Almanya'ya Hoşgeldiniz*, göçmen meselesine keyifli ama etkileyici bir bakış getiriyor.

*Ruh Eşim (Café de Flore, 2011)*'de, *C.R.A.Z.Y. (2005)* ve *Genç Victoria (The Young Victoria, 2009)* filmlerinden sonra Kanadalı yönetmen Jean-Marc Vallée arayı açmadan kendi yazdığı senaryodan hareketle aşk, sevgi, bağlılık ve mutluluk üzerine mistik ve çarpıcı bir filme imza atıyor. Vallée filminde iki farklı hikâyeye yer veriyor; 1960'larda geçen hikâyede down sendromlu oğluna tutkuyla bağlanan bir annenin yaşamını, günümüzde geçen öyküde ise her şeye sahip bir adamın karısından ayrılarak, "ruh eşi"ni bulmasını konu ediyor.

Filmde, sıçramalı kurguyla farklı zamanlarda geçen iki hikâyeyi iç içe anlatan yönetmen, diğer iki filmine nazaran son filmde yönetmenlik becerisini ön plâna çıkartıyor. İyi bir metnin üzerine yönetmenin başarılı rejisi de eklenince, ortaya sinematografik olarak etkileyici bir çalışma çıkıyor. Filmin gerek müzikler üzerinden giden atmosferi gerekse de görsel dokusu standardın çok üzerinde seyrediyor. Buna rağmen, filmin yer yer kendisini fazla tekrar eden ve uzadıkça sarkan bölümleri bulunuyor. Bu kısımlar sonlara doğru tempoyu düşürüp izleyiciyi sıkırsa da, mistik bir finalle iki ayrı hikâyeye birbirine ekleniyor.

Filmekimi'nde ilk etapta göze çarpan bu filmlerin haricinde, Pembe Panter çizgi-

**Almanya'ya Hoşgeldiniz, Almanya'daki Türk yönetmenlerin çektiği göçmen filmlerinden farklı olarak durum komedisi üzerinden Almanya'daki iki kültürün farklılığını ekrana taşımasına karşın, aynı zamanda Angela Merkel'in çokkültürlülüğün iflas ettiğine yönelik tezine de bir antitez niteliği taşıyor.**

sinde ilerleyen ama bir süre sonra Fransız film noir klâsiklerini aratmayacak bir koşuşturmaya sahne olan *Hırsız Kedi Paris'te (Une Vie de Chat, 2010)*, bir baba-oğul ilişkisini "kendini iyi hisset" tarzında, sıcak ve sempatik bir şekilde ekrana taşıyan *Tost (Toast, 2010)* ve Güney Kore'den son yıllarda çıkan en dikkate değer filmlerden *The Chaser (2008)*'in yönetmeni Hong-jin Na'nın sert ve sürükleyici filmi *Ölüm Denizi (Hwanghae, 2010)*'nin de iyi birer seyirlik olduklarını; ama seyirlikten öteye geçemediklerini de söylemekte fayda var. Sigur Ros müziğini sevenleri mest eden ama grubun müziğiyle ilgilenmeyenlerin içinde hiçbir şey bulamayacağı *Inni*, İngilizlerin edebi uyarlamalarını takip etmeyenleri fena halde sıkacak *Jane Eyre* ve Lars von Trier'in artık insanların tahammül sınırlarını zorladığı 136 dakikalık filmi *Melankolia* ve çiğ sertliğiyle herkesi sarsan *Tiranozor* da programda yer alan "meraklısının" hoşlanabileceği yapımlardı.



## ÜMİT ÜNAL:

“HAYATIMIZI KURMAK İÇİN BAZI ŞEYLERİ GÖRMEZDEN GELİYORUZ”

SÖYLEŞİ: ZEYNEP MERVE UYGUN  
KORAY SEVİNDİ

**Bir yandan hâlâ geleneksel değerlerini korumaya çalışan, hâlâ insana inanan, hâlâ eski bildiği dünyada yaşamaya devam eden insanlar var. Ama bir yandan da gerçekten gücün mutluluğuna, gücün her şeye değer olduğuna ve daha iyi yaşamak için her şeyin mübah olduğuna inanan insanlar ve bunların nüfusu da her geçen gün artıyor.**

Ümit Ünal'ın 23 Aralık 2011'de vizyona girecek olan yeni filmi *Nar*'ın galası, 48. Altın Portakal Film Festivali'nde yapıldı. Aynı festivalin 15 Ekim'de gerçekleştirilen ödül töreninde *Nar*, Kadınlar Jürisi Özel Ödülü'nü aldı. Hayal Perdesi adına katıldığımız festivalde favori filmlerimiz arasında yer alan *Nar*'ı ve sinema serüvenini biraz daha konuşabilmek için Ümit Ünal'la Cihangir Firuzağa'da buluştuk ve hem sorularımızı sorduk hem de kendisinin mütevazılığından cesaret bularak yorumlarımızı paylaştık.

➤ Sinema serüveniniz senaryo ile başladı. Sekiz tane senaryonuz başka yönetmenler tarafından filme çekildi. 2001 yılında kendi uzun metraj çalışmanız oldu. Bu süreç nasıl başladı? Kendi filminize çekmeye nasıl karar verdiniz?

Ben sinema okulu mezunuyum. Okuldan itibaren kısa filmler yapıyordum. Hep yönetmen olmak istedim. Sinemada kendine dair dertler anlatmak istiyorsan tek yolu yönetmenlik. Senaryoculukla olmuyor. Benim başladığım yıllarda ancak asistanlıktan geçerek yönetmen olunuyordu. Benim için biraz o yüzden uzun sürdü; Yeşilçam'ın geleneksel bir döneminde, 1985'te başladığım için. Ayrıca kötü bir asistandım, asistanlıktan geçerek yönetmen olamayacağım anlaşıldı daha ilk filmimde. Bir de *Teyzem* vardı elimde. Biraz bu senaryo yazarlığı benim başıma geldi aslında. O dönemde eli kalem tutan insan azdı ve senaryo yazabiliyorsan anında birçok talip çıkabiliyordu.

➤ Halit Refiğ ile de bu dönemde mi tanıştınız?

*Teyzem* (1986)'i yazdığımda ilk önce Atıf Yılmaz ve ekibiyle tanıştım. Leyla Özalp onun yardımcı yönetmeniydi yıllarca. Leyla, *Teyzem*'i çok beğenmişti. Beni asistan olarak *Adı Vasfiye* (1985) filminin ekibine aldı. Orada Müjde (Ar) ile tanışma, senaryomu Müjde'ye okutma şansım doğdu. Müjde projeye çok destek oldu, *Teyzem*'in çekilmesine ön ayak oldu. O olmasa çekilemezdi zaten çünkü *Teyzem* o dönem

için aykırı bir filmi. Müjde çok istediği için oldu. Hatta Halit Refiğ'in Müjde ile çekmek istediği başka bir projesi vardı. Müjde onu istemeyip, benim senaryoyu öne geçirdi. Senaryo yazarlığı, peş peşe gelen tekliflerle ister istemez başıma geldi. Hep yönetmen olmak istedim ama işte o geleneksel piyasa içinde insana kolay kolay fırsat vermiyorlar. O fırsat birkaç kere elime geçti. 94'te çekecektim bir film, bir krize denk geldi. 1999-2000 döneminde *Anlat İstanbul* (2004)'ü çekecektim. Sonra 2000 yılındaki kriz patladı. O zaman teknoloji biraz daha olgunlaşmıştı ve video çekimi vardı. Ben de "Madem bütçe bulamıyorum, o zaman parasız çekeceğim." dedim ve *Dokuz* (2002)'ü çektim.

➤ 1985 yılında, İzmir'de sinema okumak nasıldı? Sektör hâlâ iyi değil orada. Siz o yıllarda yönetmen olmak istiyorsunuz ve gidip bir sinema okuluna başlıyorsunuz.

Çocukluğumdan itibaren hep ressam olmak istiyordum. Öyle bir yeteneğim olduğunu biliyordum. Fakat Üniversite Giriş Sınavı'nda bizim okulun tanıtımını okudum ve birden sinema okumak fikri aklımda belirdi. Bir yandan resim yaparken bir yandan da hikâyeler yazardım, çizgi romanlar yapardım. Kendi hikâyelerimin ve çizimlerimin olduğu defterlerim vardı. Bir şey olacağım belliydi ama tam ne olacağımı, ne yapacağımı bilmiyordum. O dönem için de üç okul falan vardı galiba: Eskişehir Anadolu Üniversitesi, Mimar Sinan Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi. Yanılmıyor-



Sam Marmara bile yoktu. Bizim okulu, öyle bir şekilde, kafaya taktım ve girdim. Hatta babam mimarlık yazmamı istiyordu ama ben hile yapıp bizim bölümü tercihlerde üst sıraya yazdım. Okulumuz acayip fakir bir okuldu. Kantinde kömür yığını durur, sobalar yanar. Elimizde alet edevat adına hiçbir şey yoktu. Ama teorik manada bir sinema eğitimi veriliyordu. İzmir’de de sinema adına hiçbir şey yoktu. Küçük bir-iki reklâm ajansı vardı. Bir tanesinde çalıştım zaten, karanlık oda elemanı olarak. O yıllarda sinema okumak maceraydı. Şimdi bir parça daha geleceği var. Sinema okuyan biri reklâmdan diziye birçok alanda çalışabilir. Sektör çok kısıtlıydı o zaman ve okuldan hemen çıkar çıkmaz bir senaryonun çekilmesi, arkasından peş peşe senaryolar yazmak çok büyük bir şans oldu.

► Berlin ve Amerika gibi farklı şehirleri, ülkeleri, çok farklı olayları konu alan bir hikâyeye spektrumunuz var. Bu durum hayal gücünüz ve birikiminizle de alakalı ama bazen filmlerinizde mekân başlı başına bir aktör olarak ele alınıyor. Bazen de mekân tamamen bağlamından koparılıyor ve örneğin; *Nar*’da olduğu gibi olaylar hakkında çok da fikrimizin olmadığı bir yerde geçiyor. Bunu kasıtlı bir şekilde mi yapıyorsunuz yoksa kendiliğinden, prodüksiyondaki sıkıntılar yüzünden ortaya çıkan bir sonuç mu bu?

*Berlin in Berlin* (1993) benim fikrim değildi. Sinan’ın (Çetin) önerisiyle yazdığım bir

seydi. *Amerikalı* (1993) da Şerif Gören’in fikriydi. Benim kendi başlattığım, kendi hayal ettiğim, kendi olanaklarımla yaptığım filmlerim *Dokuz, Ara* (2007), *Nar, Teyzem, Hayallerim, Aşkım ve Sen* (1987), çok büyük bir bütçeyle yapılırsa da *Anlat İstanbul* da benim hayallerim sonucunda ortaya çıkan bir projeydi. *Nar*’da bir yapımcım vardı ama beni hiç kısıtlamadı, hiçbir şeye müdahale etmedi. Çok rahat çalıştık Türker (Korkmaz)’le. Ama *Gölgesizler* (2008), *Ses* (2010), *Kaptan Feza* (2009) hep benden ayrı, ticari bir kaygıyla geliştirilmiş projelerdi. *Gölgesizler* zaten benim hikâyem değil, uyarlama. *Kaptan Feza* benim hikâyem ama daha sonra yapımcıyla birlikte çok değiştirdik. *Ses* zaten bir başkasının senaryosuydu. *Anlat İstanbul* da benim hikâyemdi ama onda da yapımcının çok etkisi oldu.

*Dokuz, Ara* ve *Nar*’ın küçük mekânlarda geçen bir üçleme olduğuna inanıyorum ve “oda filmleri” diyorum onlara. Tek mekân fikri daha çok bütçe derdinden kaynaklanıyor, filmi daha ucuza çekmek için düşünülüyor ama ben evcimen bir insanım ve meselelerimin çoğunu kapalı yerlerde yaşıyorum. Kırlar, bayırlar, dağlar, öyle maceralar bana göre değil. Bir masa başında kopan fırtına bana daha çekici geliyor. İki insan konuşuyor ve bir aksiyon yok ama aslında hayatımızın en önemli kararlarını, sahnelerini öyle yaşıyoruz. Öyle bir etkisi var.

### ➤ *Nar projesi nasıl ortaya çıktı?*

Finalde büyük bir hesaplaşma yaşayan bir çift var. İlk aklıma gelen sahne oydu. Aslında hepimiz hayatımızı kurmak için bazı şeyleri görmezden geliyoruz. Oradaki karakter de şöyle diyor: “Büyük kötülükler olmasın diye küçük kötülüklerin olmasına izin verilebilir. Bazen yanlış olan doğrudur.” Hepimizin hayatında böyle gizlediğimiz şeyler var. Çevremizde birçok haksızlık oluyor, savaş oluyor ve ses çıkarmıyorsun. Süper bir insan olabilirsin, dünyanın en iyi insanı olabilirsin ama hayatının bir döneminde yaptığın ve üstünü örtmeye çalıştığın şey senin bütün hayatını mahvedebilir. İşte oradaki karakterin durumunu da böyle.

Tuhaf bir şekilde aslında bundan önce, “Nar” diye bir aşk hikâyesi yazıyordum. Yazdım yazdım yazdım, bir yere gitmedi. Sonra vazgeçtim ama adı da çok hoşuma gidiyordu ve bu filmin başındaki görsel zaten hep aklımda vardı. Oradan başlayan, yine adı “Nar” olan ama kendisi bambaşka bir hikâyeye dönüşen bir şey oldu.

### ➤ *Nar genellikle kutsallık, doğurganlık ve bereketin simgesi olarak biliniyor. Acaba nar filmde, insanları birbirinden ayıran ve birleştiren şeylerin çok da farklı olmadığını söylemek için mi kullanıldı? Böyle bir yorum yapsak ne kadar doğru olur?*

Narı bir simge olarak kullanmak istemedim. Ayrıca filmi yazdıktan sonra öğrendim. Nar, Ermenilerin kendileri için benimsedikleri ve dünyanın her tarafına dağılmış

olduklarını anlatan bir simgeymiş. Böyle bir şeyi bilmiyordum bile. Ben filmin kendi içinde bir metafor olsun istedim. Bir yandan birbirimize çok benziyoruz bir yandan da çok apayrız, nar taneleri gibi ve bizi bir arada tutan bir kabuk var. Bu kabuk da bir şekilde bir şeylere duyduğumuz inanç. İnsanlık idealine inanıyoruz, dine inanıyoruz, bilime inanıyoruz. Neden birbirimizin boğazına sarılmıyoruz? Çünkü insan hakkı diye bir şeye inanıyoruz. Ama o kabuğun çatladığı çok zaman oluyor. İşte o kabuğun çatladığı bir ânı anlatmak istedim. O anda aynı evde dört kişinin bambaşka inanç dünyaları var. Bilime inanıyor biri, birisi kendi batıl güçlerine inanıyor, bir tanesi paranın gücüne, iktidara inanıyor, bir tanesi de klâsik milliyetçi, dindar bir karakter. Ama filmin sonunda vicdan meselesi yüzünden bunların hepsinin dünyası darma-dağın oluyor.

### ➤ *“Nar, Dokuz ve Ara bir üçleme olarak düşünülebilir” dediniz. Nar’ı bu üçleme arasında nerede konumlandırıyorsunuz? Bu filmin diğerleriyle nasıl bir bağlantısı var?*

Tematik olarak birbirlerine çok benziyorlar. *Dokuz* da, *Ara* da, *Nar* da bir tane odanın merceğinden bütün bir ülkeye bakmaya çalışıyor. *Dokuz* basbayağı alegorik bir film. O filmde bence neredeyse Türk toplumundaki herkesin karşılığı var. Asiler var, toplumun suyuna gitmeye çalıştığı ya da toplumun kurban ettiği gençler var. Aşırı uçlarda kadınlar var. Hepsi belli bir alegorik yapı içine



**Küçük bütçeli bir film yapmaya kalktığınızda, sete yaratım aşamasından bir şey bırakamıyorsunuz. Her şeyi setin öncesinde çözeniz lazım. Onun için de çok güçlü bir senaryo lazım. Mekân değişikliği ya da büyük aksiyonlar olmadığı zaman seyirciye sürekli yeni fikirler sunmanız lazım.**

oturuyordu. *Ara* biraz daha kişisel belki ama yine odanın içinden Türkiye'nin son otuz yılına bakma denemesi. *Nar*'da da Türkiye'nin yaşadığı derin yarılmayı anlatmaya çalıştım. Bir yandan hâlâ geleneksel değerlerini korumaya çalışan, hâlâ insana inanan, hâlâ eski bildiği dünyada yaşamaya devam eden insanlar var. Ama bir yandan da gerçekten gücün mutlaklığına, gücün her şeye değer olduğuna ve daha iyi yaşamak için her şeyin mübah olduğuna inanan insanlar ve bunların nüfusu da her geçen

gün artıyor. *Dokuz* biraz daha sinemasal bir deneydi benim için. Deneysel kelimesinden nefret ediyorum gerçi ama deneysel bir film denebilir; çünkü tek mekân filmi değil, neredeyse tek kadraj filmi. Tek ışık vardı bir köşede. Araya giren amatör kamera görüntüleri haricinde kamera hiç dışarıya da çıkmıyordu, açtı da değişmiyordu. *Ara* yine çok kısıtlı olanaklarla yaptığımız bir film. Çok küçük bir kamerayla, Panasonic'in bir el kamerasıyla yaptık. *Nar*'ın o üçlü içinde, sinematografisinin sinemaya en fazla benzeyen film olduğunu düşünüyorum. Sinema dilinin diğerlerine nazaran daha olgun olduğunu düşünüyorum. *Ses*'in görüntü yönetmeniyle *Nar*'ınki aynı. Aynı kamerayı kullandık. İki film arasında benzer şeyler var zaten. Ama *Ses* çok beğenilmedi. Benim filmlerimi sevenler korku filmi diye küçümsediler, korku filmi izleyicisi de "Bu ne biçim korku filmi?" dedi. Tam yerini bulmuş bir film değil. Benim de senaryosunda katılmadığım yerler çok ama sinematografik olarak en güzel çektiğim film olduğuna inanıyorum. *Nar* da o yolda bir film.

➤ *Nar* izleyici açısından sinematografik anlamda oldukça dikkat çekici. Gerilimin artmasıyla ışıklar değişiyor, klostrofobik bir etki var, tartışma sahnelerinde kadraj-ı-kadrajlar görüyoruz. Bunun yanı sıra zaten senaryo başlı başına çok güçlü. Biraz yapım sürecinden bahsedebilir misiniz?

En uzun süren şey senaryo yazımı oldu. Yaklaşık bir yıl sürdü. Böyle küçük bütçeli

bir film yapmaya kalktığınızda, sete yaratım aşamasından bir şey bırakamıyorsunuz. Her şeyi setin öncesinde çözmeniz lazım. Onun için de çok güçlü bir senaryo lazım. Böyle tek mekânda geçen bir filmin hareketi senaryonun kurgusuna bağlı. Mekân değişikliği ya da büyük aksiyonlar olmadığı zaman seyirciye sürekli yeni fikirler sunmanız lazım. Senaryonun büyük hareketleri olması lazım. Senaryoyu oluşturmak çok zamanımı aldı. Mesela *Ara*'da yapımıcılığı kendim yaptım, bunu da kendim yapmayı düşünerek yazıyordum fakat istediğim kadarıyla param yoktu ve benim boyutlarımı aşan bir hâle geldi. Zengin bir ev bulmak lazım, daha büyük bir ekip kurmak lazım vs. Dolayısıyla bir yapımıcı arayışına girdim. Türker Korkmaz'la yıllardır tanışıyoruz ama hiç beraber çalışmamıştık. *Kavşak* (2010)'ın yapımıcısıydı ve *Kavşak*'ın yönetmeni Selim (Demirdelen) de benim yakın arkadaşım *Anlat İstanbul*'dan beri. Selim de önerdi Türker'i. Öylece görüştük ve filmin yapımına giriştik. Ben aslında hemen Ocak ayında filan çekmek istiyordum. Fakat yetiştiremedik. Serra (Yılmaz)'nın tiyatrosu vardı yurtdışında. Mart'a kadar bekledik. Ama oyuncularla bol bol prova yapma imkânı bulma açısından iyi oldu. O süreci çok seviyorum. Bol bol eve kapanıp senaryoyu okumak, okuma provası yapmak gibi ama hareket etmeden senaryonun üstünden geçmek. Hem hikâyeyi hem de rolleri anlamak açısından, hem bazen kişiler rolü canlandırmaya başlayınca bazen bir laf onun ağızına yakışmıyor. O

okuma provaları senaryoyu da geliştiriyor. Zaten Erdem (Akakçe) ve Serra kafamda hazır roller için fakat İdil (Fırat) ve İrem (Altuğ)'i bayağı aradık. Özellikle İrem'in oynayacağı rol için birkaç kişiyle görüştük. Deneme çekimleri yaptık. Sonra yapımı görece olarak bayağı kolay oldu. Görüntü yönetmeni *Ara*'dan beri beraber çalıştığım Türksoy Gölebeyi, sonra Elif Taşcioğlu sanat yönetmeni, *Ses*'te de vardı. Orada çok iyi anlaşmıştık. Asistanım *Ses*'te vardı o geldi yine. Çalışanların çoğu ya düşük bir ücrete ya da neredeyse parasız çalıştı. Oyuncular para almadı. Genel masraflar haricinde büyük paralar harcamadık. Arnavutköy'de bir evde, bütün filmi iki haftada çektik. Köy sahneleri vardı, onları da Karadeniz kıyısındaki Ağaçalı Köyü'nde çektik. Alibeyköy'de bir gecekondu -gerçi artık gecekondu denemez oralarda- küçük bir ev ve çevresinde çektik.

➤ *Ara*'da olduğu gibi filmin finalinde karakter evden çıkıyor ve dışarıya bir plânda gösteriliyor. O plânda biz içerisi ve dışarı arasında bir paralellik görüyoruz. Dışarısının içeriden çok da farklı olmadığını, karakterin dışarı çıktığı zaman dışarısının bir kaçış noktası olarak görülemeyeceğini anlatıyorsunuz.

*Ara*'da da aynıydı; *Ara*'nın finali zaten *Dokuz*'un finali gibi. Bir tek sonunda çıkarız dışarı, merdiveni, tutuklu oldukları yerin dışını görürüz, orada biter. *Ara*'da da sadece evin dışına çıkar, bütün film boyunca bağırıp duran tinerici çocuğu görürüz ama karanlık



yağmurlu bir sokakta biter. Yani dışarı da bir hapishane gibi. *Nar*'ın finali için aslında başka bir fikrim vardı. Bir kısa film çekmiştim. Bebek'te teknelerin bağlı olduğu ipler var. Onların üzerinde de böyle yaylar var ve onlar neredeyse insan çılgılığı gibi sesler çıkartıyor. Ama kimse sanki onları duymuyormuş gibi. Öyle bir kısa film çekmiştim "Bizi kimse duymuyor." diye. Onu, bunun finali yapacaktım. Kız çıkacaktı, yürürken onlara bakacaktı, onlar çılgık atarken; fakat çekmeye çıktığımızda o hava hepimizi çarptı. Her yere inanılmaz sis çökmüştü. Deniz inanılmaz bir renkteydi. Kaç yıldır yaşıyorum, hiç öyle görmemişim. Dedim ki bunu çekmemiz lazım. Bu zaten bizim yapabileceğimiz her şeyden daha fazla hikâyeyi anlatıyor. Orada hiç özel efekt yok, dağlara sis inmiş. Onların hepsi gerçek. Hepimiz çok etkilenip finali öyle yaptık.

➤ *Nar* için gerilim filmi diyebilir miyiz bilmiyorum ama korku filmi izlemeyen bir yönetmen olarak aslında bayağı geriyorsunuz izleyiciyi. Hollywood filmlerindeki hayalet, peri gibi korku öğelerini kullanmamışsınız. Bunun yerine hepimizin gizli gizli korktuğu ve isimlerinden bahsederken bile üç harfli dediğimiz cinlerden, faldan yararlanıyorsunuz. Toplumumuzda inanılması daha muhtemel olan öğeleri kullanmışsınız. Bu da filmin gerilimini oldukça yükseltiyor.

Filmlerimde hemen hemen her öge var. Bir Japon yönetmenle tanıştım. Burada bir film çekeceklerdi, bana senaryonun diyalogla-

rını yazmayı önerdiler. Ondan sonra adama yeni film çekeceğimi söyledim. "Ne hakkında? Türü ne?" dedi. "Her şey var; gerilim de, komedi de, dram da." dedim. "Gerilim, komedi, dram... Nasıl hepsi bir araya geliyor?" dedi. Ben de "Bittiği zaman gösteririm." dedim. Ama yazdığım ilk işlerden biri olan *Teyzem*'de de böyledir. *Teyzem*'de de yer yer insanların güldüğü yerler var. *Dokuz*'da bile o kadar acı hikâyeye var ama insanların güldüğü yerler de var. *Ara* aynı şekilde. *Ara*'nın bir galası olmuştur festivalde. Bütün salon büyük bir komedi filmi izler gibi yerlere döküldü. Filmlerimde bütün unsurlar var; tek gerilim değil. Ama sonuçta gecekondudan çıkan bir falcı kadın, Türkiye'ye ait olmayan şeyler anlatamaz. Onun bileceği şeyler cinler, karanlıktan gelen sesler. Bir de filmdeki Asuman iyice farklı bir karakter. İncancını da kaybetmiş bir kadın. Mesela "Allah Baba beni artık unuttu", "Beni artık bıraktı" diyor. Sonra "Karanlıklardan ses geldi. Ben de bari madem karanlığı dinleyeyim dedim." diyor. Onun buraya ait olmayan bir şeyden bahsetmesi zaten zor.

➤ Filmde şehirlilerin mutlu mesut bir şekilde yaşadığını görüyoruz. Yani en azından evde bir rüya hâli var ve o bir dengede duruyor. Fakat belli şeyler bozulmaya yüz tuttuğu zaman bazı temel sorunlar su yüzüne çıkıyor. Ne kadar hesapçı ve bencilce davrandıkları ortaya çıkıyor. Bu rüya metaforunu tam olarak niçin kullandınız? Tamamlayıcı bir unsur olarak mı kullandınız?

Filmdeki çiftin evdeki normal hayatını göstermem gerekiyordu. Rüya gibi değil de gerçekmiş gibi -aslında insanın çok başına gelir, bana çok oluyor en azından, o an orada geçen rüyalar çok görürüm- seyirciye yapılmış bir oyun. Bir yandan o çiftin gerçek hayatını anlatmış oluyorum. Bunlar normalde nasıldı? Sanki gerçekmiş gibi. O kadın gerçekten o sırada gelse belki hakikaten öyle konuşacak, öyle davranacak. Ama bunu bir rüyaya bağlamak ve tekrar esir olduğu duruma dönmek hoşuma gitti.

▼ *Nar kadınlar arasında görünen görünmeyen iktidar dengeleri üzerine kurulu bir film ama bu güç hiyerarsisi çok kaygan bir zemin üzerinde. Benzer rollerden alışık olduğumuz Serra Yılmaz'ın bu sefer bir falcı olarak karşımıza çıkması, Deniz ve Sema arasındaki maskülen-feminen rol paylaşımı yani küçük detaylar güç hiyerarsisiyle maksatlı bir şekilde oynamak için mi bu şekilde kurgulandı?*

Burada, cinsiyetlerden çok sınıfsal farklar önemli. Kadınların eşcinsel olması tamamen hikâyeyi kurabilmek içindi. Bu filmin konusu bile değil. Onlar aslında normal "yaşıyorlar" birlikte. Karı-koca da olsalar bu sorun doğacaktı aralarında; çünkü bir tanesi gücün ve iktidarın çekiciliğine kapılmış ve her şeyi mübah olarak görüyor. Öbürü daha idealist. Aralarında böyle bir çekişme var. Burada aralarındaki iktidar meselesi daha çok birinin genç öbürünün daha yaşlı, birinin idealist öbürünün "hayatın gerçeklerini anlamış biri" olması. Dört

**Türkiye'de şu an acayip bir televizyon hâkimiyeti var. Televizyon algısı ya da televizyon estetiği seyircinin algısını inanılmaz belirliyor. Türkiye'de sinema, etkinliğini büyük ölçüde kaybetmiş durumda. Asıl etkinliği olan ise diziler.**

karakterin de arasındaki temel çelişki sınıfsal. Kapıcının doktora hanımefendi demesi, sabah gazetesi elinde, karşısında beklemesi ama bir taraftan da başörtülü, paltolu birini görünce "kime baktın!" diye birden kabalaşvermesi; o nazik adamın tamamen sınıfsal meselesi.

▼ *Filmin bittiğini düşünmüştük ama birden tekrar bir sahne geldi ve orada biraz şaşırdık. Film orada da bitebilirdi ama bunu koymanız sürpriz bir son olsun diye mi yoksa daha nitelikli bir izleyiciye yönelik olması maksadıyla mı? Yoksa bahsettiğimiz güç hiyerarsisine bir gönderme olarak mı kullandınız?*

Sonunu tam ele vermeyelim. Nasıl anlatsak orayı? Onun sürprizini bozmak istemiyorum. Yani şöyle diyebiliriz o nar benzetmesini tamamlamak için yapılan bir şeydi. Hepimiz birbirimize çok benziyoruz ama aynı zamanda çok farklıyız.

▼ *Altın Portakal'a gelecek olursak, bu sene ulusal yarışmada yarışan birçok filmin senaryosu zayıftı. Uzun yıllar senaryo yazmış biri olarak bu kısırlığı neye bağlıyorsunuz,*

**Sinemanın özelliği kalabalıklarda konuşulamayacak şeyleri söyleyebiliyor olmasında. Televizyonda rahatça kendine yer bulabilecek bir hikâyenin benim için fazla özelliği yok. Özel şeyler, sert şeyler söylüyor olması lazım sinemanın.**

nasıl değerlendiriyorsunuz bu yılki senaryoları?

Sadece bu yılki senaryolarla alakalı değil. Türkiye’de şu an acayip bir televizyon hâkimiyeti var. Televizyon algısı, televizyon estetiği seyircinin algısını inanılmaz belirliyor. Türkiye’de sinema, etkinliğini büyük ölçüde kaybetmiş durumda. Asıl etkinliği olan ise diziler. Türk halkı sinema ihtiyacını dizilerle karşılıyor yıllardır. Sinema lüks bir şey. En çok saygı gören filmleri 150.000 kişi seyrediyor.

➤ Sinema hem üretim hem tüketim olarak hâlâ lüks, televizyon ve dizi tüketimi düşünlüğünde...

“Sinema bir toplumun gördüğü rüyadır.” sözünü André Bazin mi diyordu? Bizim toplumumuz rüyasını dizilerle görüyor şu anda. Kendisini orada buluyor, orada dile getiriyor. Rüyasını dizilerde görüyor ve bu, sinemayı da çok etkiliyor. Festivalin en popüler filmi bir dizi uyarlamasıydı. Birinci olan filmde de dizi-televizyon mantığı çok belirgin biçimde vardı. Sinemanın sanat diyeceksek, görevi demeyelim ama özelliği böyle kalabalıklarda konuşulamayacak şeyleri söyleyebiliyor ol-

masında. Televizyonda rahatça kendine yer bulabilecek bir hikâyenin benim için fazla özelliği yok. Özel şeyler söylüyor olması lazım sinemanın, sert şeyler söylüyor olması lazım. Bu, kendine ticari sinemada da yer bulamayacağın manasına geliyor. Bunların dışında bir şeyler yapmaya çalışan insanlarda da maalesef yeterli birikim olmadığı için -hani *Hicaz* veya yarışmada *Öngörüye Ağıt* diye bir film vardı- tamamen bunların dışında bir şey yaratmaya çalışıyorlar. Televizyon estetiğinin dışında, geleneksel sinemanın da dışında bir şey yapmaya çalışıyorlardı. Ama sinemayı dönüştürecek bir şey yapmak için birikim ve büyük bir yetenek gerekiyor. Orada da bir eksiklik vardı. Maalesef Türkiye’de bir drama geleneği yok. Hani açıp 1950’de, 40’larda ya da 30’larda çekilmiş eski filmleri seyrettiğimizde inanılmaz bir dramatik akışı olan, akışı inanılmaz iyi kurulmuş filmler görüyoruz. Sadece sanat filmleri için değil, 1970’de çekilmiş herhangi bir macera filmi de seyretseniz içinde acayip bir şey var. Bizim sinemamız o sırada nelerle uğraşıyordu, bir düşünün. Geçen *Köpeklerin Günü* (*Dog Day Afternoon*, 1975) filmini seyrediyordum. 1975’te Türk sinemasının halini bir düşündüm. Drama geleneği olmayan bir sinemadan bahsediyoruz. Çok saygı duyduğum Nuri Bilge Ceylan gibi, Zeki Demirkubuz gibi insanlar çıktı. Ama onların da sineması klâsik drama, klâsik hikâyeleme sineması değil. Onu geçip bambaşka bir şey yapıyorlar. Normal hikâyeler anlatan anaakım sinemamız yok. Orada bir şey yapmaya

çalışmak, normal hikâye anlatmak, normal drama kurmak, onun yeri yok. Onun geleceği olmadığı için de insanlar boşlukta bir seyler yapıyorlar.

➤ **Bu sözlü kültür geleneğiyle ilgili bir şey mi?**

Çok yapmakla alakalı bence. Türkiye’de sinema çok ilkel bir endüstri olarak gitmiş yıllarca. Onun içinde evet bir tane Metin Erksan’ımız var, bir tane Yılmaz Güney’imiz var ama onlar böyle çölün ortasında kuleler gibi. Geri kalan her şey inanılmaz yerlerde sürünen şeyler. Lütfi Akad, Atıf Yılmaz var elbette. Herkesin hakkını yemeyelim ama geneli kötü. Çok ilkel bir endüstriymiş Türkiye’de sinema. Hâlâ dizilerden büyük para kazanıyor. Dizi endüstrisi şu an sinemadan çok daha büyük ve sinemaya etki ediyor, sinemayı yönetiyor. Yönetmenlerin pek çoğu ya dizi çekiyorlar ya da reklâm. Dizilerdeki alışkanlıklarını da yansıtıyorlar işlerine.

➤ **Bu yılki Altın Portakal hayal kırıklığı olarak değerlendiriliyor. Özellikle uzun metraj gösterimlerinde projeksiyonda problem vardı ve pek çok filmin gösteriminde sıkıntı yarattı. Arada ses, görüntü gitti. Bu konuda sizin yazdıklarınızı da biliyoruz. En son bir basın açıklaması beklentisi vardı. O konuda herhangi bir gelişme oldu mu?**

Olmadı, en azından ben duymadım kimse-den bir açıklama. O yazdığım yazıyı da bir linkte paylaştım. Büyük festivallerde jüri-ler çıkıp kararlarının arkasında dururlar ve kararlarını savunurlar. Bir dönem İFSAK’ta

tek kişilik jüri geleneği vardı. Kısa film jürisi. Fakat bütün filmleri yönetmenleriyle beraber seyrediyorsun. Yirmi dört yönetmen vardı, ben tek jüri olduğumda ve verdiğin her kararı onlara kabul ettirmek zorundasın. Tek jüri ama aslında yirmi beş kişilik bir jüriyiz ve onlara açıklamak zorundasın bakın şu şöyleydi, bu böyleydi diye. Şimdi orada belli ki çok yanlış kararlar var. Benim yazdığım yazı benim filmim çok iyiydi, niye vermediniz yazısı değil. Yazıyı şöyle algılayanlar oldu: Ödülü kazanamayınca patırtı kopartıyor. Benim tek pişmanlığım zaten en iyi film alan filme fazla yüklenmiş olmam. Filmlerin hiçbiri görülmediği için durumu bu şekilde anlatabilmek için öyle oldu, elimden kaçtı yani.

➤ **Yazı büyük bir beğeniyle karşılandı. Orada bulunan eleştirmenler, gazeteciler, kısa filmci arkadaşlar, belgeselciler İstanbul’a döndükten sonra sizin yazınız yayınlandığında sosyal medya üzerinden paylaştılar ve bir beğeni dalgası oluştu.**

Bir tek bir gazeteci yazdı, “Böyle şey gördünüz mü, Zeki Demirkubuz böyle yapar mı? Nuri Bilge böyle yapar mı?” Zeki ödül alamadığında İstanbul Film Festivali’nde sahnede bir konuşma yaptı, jüriyi azarladı. Ben öyle bir insan olmadığım için kibarlık ettim. Kendi kafalarında herhalde belli hesapları var ama onu paylaşmaları lazımdı. Bana niye “Jüri Özel Ödülü” verdiklerinin gerekçesi bile çıkmadı zarfın içinden. “En İyi Film”e neden ödülü verdiklerinin de gerekçesini açıklamadılar.





## GIOVANNI SCOGNAMILLO

“FESTİVALE KATILAN YÖNETMENLER  
JÜRİNİN KARARLARINI KABUL ETMELİ”

Söyleşi **ESRA TİCE**

**GEÇMİŞTE BU KADAR FESTİVAL YOKTU. FESTİVAL-  
LERİN ARTMASI İYİ BİR  
ŞEYDİR. ANCAK AYNI FİLM-  
LERİN FESTİVALDEN FES-  
TİVALE DOLAŞMASI PEK  
DOĞRU DEĞİL.**

**T**ürk sinemasının yaşayan en önemli tarihçilerinden Giovanni Scognamillo'yla geçen sayımızda başladığımız söyleşi dizisine, bu sayıda da devam ediyoruz. Değerli bilgilerinden yararlandığımız tarihçiyle gerçekleştirdiğimiz söyleşinin ilk bölümünde dosya konusu yaptığımız festivaller üzerine görüş aldık. Söyleşinin ikinci kısmında Scognamillo Yeşilçam'ın devamı televizyon dizileri üzerine değerlendirmelerini bizimle paylaştı.

### ➤ Festivallerin sinemamıza katkısı nelerdir?

Festivallerin sinemamıza katkısı öncelikle yeni çekilen filmlerin tanıtımıdır. İkincisi pek tabii ki ödül alan sanatçılara ister yönetmen ister oyuncu ya da senaryo yazarı olsun bir teşviktir. Bir de maddi katkıları var. O tabii yönetmenler için çok önemli. En azından bir sonraki filmin temelini oluşturmak için bir katkıdır.

### ➤ Size göre festivallerin kriterleri neler olmalıdır?

O festivalin çizgisine bağlı bir şeydir. Tematik bir festivale, seçilen temaya yakın eserlerin değerlendirilmesi gerekiyor. Ama tabii zor bir şeydir. Çünkü aynı temayı işleyen bir iki film çıkabilir de beş altı film çıkmaz sanırım.

### ➤ Geçmişteki film festivalleriyle şimdiki arasında fark var mı?

Geçmişte bu kadar festival yoktu. Festivalin artması iyi bir şeydir. Ancak aynı filmlerin festivalden festivale dolaşması bence pek doğru bir şey değil; çünkü bir festivalde ödül alan filmlerin başka bir festivale katılması bana mantıklı gelmiyor. Sanki “bir festivalde bir ödül aldık, bakalım öbür festivalde ödül alabilecek miyiz?” gibi bir durum ortaya çıkıyor. Filmi pazarlamak gibi oluyor. Onun için festivallerin daha önce başka bir festivalde gösterilmiş filmleri bence kabul etmemeleri gerekiyor.

### ➤ O da bir kısır döngüye de sebep olur.

Şimdi tabii festivallere katılan film sayısına da bağlı bir şeydir. Çok film varsa o trafiği yönlendirmek daha kolay. Az film varsa, onlar mecburi olarak bir festivalden çıkıp diğer festivale giriyor.

### ➤ Bu seneki Antalya Film Festivali jürisinin verdiği kararlar tartışmalara yol açtı. Biliyoruz ki geçmiş festival sonuçlarında da bu tip tartışmalar olmuştur. Bu konuda neler söylemek istersiniz?

Festival sonuçları tartışılır tabii ancak festivale katılan filmlerin yönetmenleri peşin olarak o jürinin kararlarını kabul etmeleri gerekir. Şayet jüriye güvenmiyorsa ya da yanlı bir jüri gibi görüyorsa, o vakit festivale katılmasın, filmi çeksin. Sonradan polemiğe girmek hiçbir yere götürmez bizi. Ama film için bir reklâm olur, dolaylı bir reklâm. Ama sonuç itibarıyla pek bir yere varmaz.

### ➤ Son yıllarda çok fazla dizi çekilmesinin nedenlerini neye bağlıyorsunuz?

Arz ve talep meselesi, yani dizileri çoğu iyi reyting yapıyor. Şimdi yatırım olarak bazen bir dizi, bir filmin maliyetini aşıyor. Bir de iyi bir reyting aldıklarında uzatma sebebi oluyor. Gerçi uzatmalar bazen dizinin esprisini bir yere kadar götürüyor, sonra o bozuluyor. Özellikle edebiyat klâsiklerimizden uyarlanan diziler bir yerden sonra sadece o romanın adını kullanıyorlar. Gerisi yok.

### ➤ Romanla hiçbir alakası yok.

Yok. Hem konu itibarıyla yok hem de örneğin *Aşk-ı Memnu*'daki karakterler bugünün karakterleri değil, yazıldığı tarihin karakterleridir. Onları yeniden bugüne yerleştirmek gerekiyor. Bazı psikolojiler bugüne uymuyor.

### ➤ Dönüştürülüyor.

Dönüştürülüyor ama bazen aksıyor. Çünkü romanda çizilmiş karakterler var. Onları romandan aynen alırsanız bugüne uymuyor,

değiştirmeye kalkarsanız o da tehlikeli bir şey. Ne eskiye ne yeniye uyuyor.

➤ İyi reyting peki bir ölçüt mü?

Reyting benim için bir değerlendirme değil. Evet, ticari olarak bir değerlendirmedir. Bir işarettir ama kalite açısından bence bir değerlendirme değil.

➤ Kaliteyi nasıl belirlemek gerekir sizce? Sonuçta reytingler üzerinden devam ediyor diziler.

Reyting dediğimiz şey kaliteyi tespit etmiyor, çok izlendiğinin işaretini veriyor. Ama o dizinin gerçekten televizyon açısından değerli olduğunu tespit etmiyor. Çok popüler olan bir şey ile de iyi bir şey değil, bazen kötü bir şeydir.

➤ Bir dizinin kaliteli olduğu hangi kriterlerle anlaşılır?

Televizyon ayrı, sinema ayrı bir olay. Ama sinema için uygulanan kriterleri zorunlu olarak televizyona da uygulamak gerekiyor bence. Bir anlatım tarzı farkı vardır. Ama Türkiye’de bir seyirci farkı yok, genelde Türk sinemasını izleyen popüler Türk sineması da olsa aynı zamanda dizi seyircisi.

➤ Çekilen dizilerin toplumsal yansımaları hakkında neler söyleyebilirsiniz? Bu arz-talep ilişkisini nasıl okumamız gerekir?

Bugünün dizi seyircisi, eski Yeşilçam’ın seyircisidir. Yeşilçam için kabul edilen ya da yapılan eleştiriler bugün diziler için de bence geçerli. Kaldı ki bugünün dizileri Yeşilçam’ın bir uzantısı gibidir.

➤ Diziler hikâye bakımından sanki Yeşilçam’ın devamı gibi duruyor. Birçok dizi

bir filmin hikâyesinden yararlanıyor. Bu bir ihtiyaç mıdır yoksa hikâye ve senaryo yazarlığı bakımından bir kısırlık mı söz konusu?

Yok, bence örneğin bir *Aşk-ı Memnu* ya da bir *Yaprak Dökümü* daha önce sinemada çekildi. İyi ya da kötü neticeler verdi. Ona dayanarak ve ona güvenerek dizi çekiliyor. Daha önce çekilmiş olması ve iyi box office yapması bir çeşit garantidir. Hollywood’un eski filmleri tekrar çekmesi gibi bir şey yani, eskiden iş yaptıysa aynı box office tutturamaz ama gene minimum garanti var.

➤ Diziler izlendikçe dizi yıldızları da ortaya çıkıyor, tıpkı Yeşilçam’da olduğu gibi.

Diziler çok izleniyor ama şimdiye kadar bence dizilerde star çıkmadı, bir yıldız yok. Ya eski yıldızlar kullanılıyor ya da genç oyuncular kullanılıyor ki onlar henüz bir noktaya varmış değiller. Birçokları ilk kez kamera karşısına çıkıyor. Kimi başarıyor kimi başaramıyor. Bir de dizilerin nasıl bir tempo içinde çekildiği de bilinen bir şeydir. Fizik her zaman bir oyuncuyu kurtarmaz, sağlam bir fizik bir oyuncuyu yıldız oyuncu yapabilir. Ama sadece fiziğe dayanıyorsa, bu pek sağlam bir ölçü değil. Kalıcı olmaz.

➤ Senaryo anlamında, hem dizileri hem de son dönem filmlerini nasıl buluyorsunuz?

Özellikle televizyonda bir dizi başarılı oldu mu, reyting aldı mı ona benzer başka diziler çıkıyor. Benzer dizilerin bir kısmı beklenen reytingi almıyor çünkü bir yerden sonra seyirci de tekrardan ya da benzer konulardan benzer karakterlerden yoruluyor.

➤ Son dönem sinema filmleri için de aynı şey söz konusu mu?

Aynı şey söz konusudur. Bizim son dönem güldürü filmleri artık bir çeşit peş peşe gelen televizyon skeçleri gibidir. O bir alışkanlık oldu. Bir de televizyonda seyircinin bu tarz bir anlatıma alışmasına güvenerek, biz de sinemada aynı anlatımı sürdürüelim diye bir düşünce var. O ne sinemadır ne televizyondur, ikisi arasında bir şeydir.

### ▼ Senaryo dediğimizde diziler ve filmler için neler söylemek istersiniz?

Senaryo dersek, şunu söylemek istiyorum. Sinema tarihinin büyük ustalarına baktığınızda çoğu kendi senaryolarını yazmadılar. Senaryo bir ekip işidir. Ama bizde daha çok televizyon senaryoları ekip şeklinde yazılıyor. Ama kendilerine çok güvenen yönetmenlerimiz kendi senaryolarını yazmayı tercih ediyorlar. O da bence biraz sakat. Diyeceksiniz ki Amerikan filmlerinde senaryo yazarı olarak tek isim geçiyor. Ama pratikte hiçbir zaman tek isim değil. Mesela gag'ları (komedi unsurlarını) ayrı bir ekip hazırlıyor. Hareketli sahneleri ayrı bir ekip yazıyor. Bu bir uzmanlık işidir ama bizde yönetmen öyküyü, senaryoyu, tretmanı yazıyor. Senaryoyu yazıyor, filmi çekiyor, filmi kurguluyor. Onu, sinema tarihinde ne bir Visconti yaptı ne bir John Ford yaptı ne de ne bir Jean Renoir yaptı. Bizdekilerin kendine güveni bence biraz aşırıdır.

### ▼ Şu an yayınlanan dizileri takip ediyor musunuz? Takip ettiğiniz bir dizi var mı?

*Arka Sokaklar'*ı takip ediyorum.

### ▼ Neden diye sorsam?

Çünkü şimdiye kadar televizyonda izlediğim en başarılı aksiyon dizisi. Tabii o da

formül. *Arka Sokaklar'* da her şey var; hareket, komedi, melodram var. Yeşilçam'ın eski formatı sürdürülüyor ama gerçekten hareketli sahneler aksamıyor. Oyuncular kaç sezondur oynadıkları için rollerine çok iyi oturdular. Yan tipler çok başarılı. Hem eğlendirici hem heyecan verici bir dizi. Ondan başka bir de *Öyle Bir Gecер Zaman Ki'*yi izliyorum. Bu mevsimin başında senaryo olarak biraz sallandı fakat sonra toparlandı. Bence iyi gidiyor. Aslında melodramlardan nefret eden bir insanım. Dizi izleyicisi hiçbir zaman olmadım. Televizyonun siyah beyaz olduğu, tek kanalı döneminde Amerikan dizilerini, özellikle bilim kurgu dizilerini izliyordum. Yerli dizileri de Erksan'ın, Akad'ın, Refig'in ve Feyzi Tuna'nın dizilerine kadar izledim. Onlar iyi, çok iyi dizilerdi. Ondan sonra bıraktım, belki yıllardır dizi izlemedim. Son yıllarda yardımcım sayesinde yeniden dizileri keşfettim. Aslında televizyon dizilerine de dikkat etmek gerekiyor. Hatta geçenlerde bir arkadaşla konuşuyorduk. Dedim ki bugün bir Türk sinema tarihi yazmak için bayağı uzun ve meşakkatli bir araştırma yapmak gerekiyor. Yarın öbür gün biri kalkıp televizyon tarihini ya da televizyon dizilerinin tarihini yazacaksa yandı; çünkü kaynak bulamayacak. O vakit kanal kanal dolaşmak gerekecek. Bir ön hazırlık yok. Bir ön hazırlığın yapılması gerekiyor; çünkü bugün değilse de yarın öbür gün o da gündeme gelecek. Bir de sosyolojik açıdan üzerinde durulacak diziler var. Çünkü televizyon dizileri bir dönemin beğenisini, bir dönemin rengini veriyor. Onun için tedarikli davranmak gerekiyor.



# SİNEMA VE “DİL”E GELEN BELLEK

---

## ÖZLEM KÖKSAL

---

Toplumsal hafıza ve hatırlama pratikleri son yıllarda sosyal bilimler alanında sıklıkla tartışılan konular. Tarih-hafıza ilişkisi, hafızayı şekillendiren etkenler, hafıza mekânları, hatırlama ve unutma pratikleri gibi pek çok farklı konu değişik disiplinlerde değişik açılardan tartışılıyor özellikle son on yılda. Bu, sinemada da farklı değil: hem arka arkaya çekilen filmler hem de film çalışmaları alanında yazılanlar toplumsal hafıza konusunda farklı düşünme egzersizleri koyuyor önümüze. Türkiye gibi kendi tarihi ve belleğiyle ilişkisi netameli ülkelerde bu konu daha da sıklıkla gündeme geliyor kaçınılmaz olarak. Kısıtlı bir alanda hafıza gibi geniş bir konuyu, meselenin sadece sinemayla ilişkisine odaklanarak bile olsa, hakkını vererek tartışmak mümkün değil. O nedenle bu yazı konunun alt başlıklarından birine, toplumsal bellek ve dil ilişkisinin sinemadaki yansımalarına göz atmakla yetinecek. Tek başına bu konu da aslında çok geniş tar-

tıslanabilecek bir konu. Bu yüzden yazının amacı ilk bakışta birbirine bağlantısız gibi görünebilecek filmleri bu perspektiften bakarak bir araya getirmek, filmlerin içinde buldukları politik ve sosyal koşullarla ilişkilerine dikkat çekmek ve bunu yaparken de konuyu tartışmaya açmayı ummaktan ibaret.

### Müşterek Dil Miti

Türkiye Cumhuriyeti kuruluşundan itibaren toprakları üzerinde yaşamış haklarla da o halkların dilleriyle de sorunlu ilişkilerden muzdarip oldu. Daha en başından Türk kimliği altında *birleşilecek* kimlik, Türkçe de ortak dil olarak belirlendi. Birçoğumuzun bildiği baskıcı politikalar on yıllardır bu dilleri Anadolu'nun hafızasından silmeye yönelik girişimlere de vesile oldu: “Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyasından Kürtçe'nin yasaklı dil olmasına kadar birçok şeye tanık oldu bu topraklarda yaşayan halklar. Bunun çok derin ve özellikle maruz kalanlar için yaralayıcı sonuçlarının yanı sıra bir sonucu da



kendi geçmişleriyle ilişkilerini bir başka dil üzerinden dolaylamak zorunda kalan bir neslin oluşmasıydı. Toplumsal hafıza konusunda artan çalışmalarla birlikte sinemada da bu konuyu farklı açılardan irdeleyen filmler yapıldı. Bu filmlerin birçoğunun ortak özelliğinin Türkiye’de konuşulan fakat üniter dil yaratma sürecinde hafızadan silinmeye çalışılan dilleri anlatıya dâhil etmek olduğunu söyleyebiliriz. Uzun yıllar sadece aksanlarıyla, etnik kökenleri zikredilmeden, komedi ya da “sevimsizlik” unsuru olarak kullanılagelen azınlıkların anlatıya kendi dilleriyle dâhil olmaları başka sosyal ve politik koşullarda son derece sıradan detaylar olabilecekken Türkiye koşulların-

da ister istemez politik anlamlar kazanıyor. Bunun sebeplerini de on yıllara yayılan azınlık ve dil politikalarında ve bu politikaların içselleştirilmesinde aramak gerek.

Ulus devletlerde müşterek dil yaratma ve bütün bir toplumu o dili konuşmaya “tesvik” hâli Türkiye’ye özgü değil elbette. Hem Bakhtin hem de Bourdieu (ayrılıkları noktalar olsa da) müşterek/üniter dil miti ve ona eklenmiş güç ilişkileri üzerine çok zihin açıcı şeyler yazdılar. Çok kısaca bahsedecek olursak bir toplumda konuşulan farklı dillere ve diyalektlere ek olarak (polyglossia), aynı dil içerisinde gözlemleyebileceğimiz farklı sosyal kullanımlara da (heteroglossia) dikkat çeken Bakhtin müşterek dilin homojen olmadığını (olamayacağını) ve aslında özünde dilsel ve ideolojik tektipleşmenin ifadesi olduğunu söylüyordu.<sup>1</sup> Bourdieu da benzer şekilde dilin herhangi bir toplumda, herhangi bir zamanda homojen olmasının mümkün olmadığını ve üniter dili yaratmak için aktif bir çaba gerektiğinden bahseder. Bu da ona göre kaçınılmaz olarak sembolik bir egemenlik kurmayı ve “meşru dil”i (ya da daha sık kullanılan adıyla “resmi dil”) yaratmak için sembolik şiddet uygulamayı gerektirir.<sup>2</sup>

1 Bakhtin, Mikhail. “Discourse in the Novel” *The Dialogic Imagination: Four Essays*. içinde. Cev. Caryl Emerson and Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, [1981] 2008. 259-422.

2 Bourdieu, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cev. G. Raymond & M. Adamson. Cambridge: Polity Press, 2005.

**“Vatandaş Türkçe Konuş!” kampanyasından Kürtçe’nin yasaklı dil olmasına kadar birçok şeye tanık oldu bu topraklarda yaşayan halklar. Bunun çok derin ve özellikle maruz kalanlar için yaralayıcı sonuçlarının yanı sıra bir sonucu da kendi geçmişleriyle ilişkilerini bir başka dil üzerinden dolayla- mak zorunda kalan bir neslin oluşmasıydı.**

Üniter dil mitini göz ardı etmeden ve resmi dilin resmîyetini kazanma sürecindeki sancılı politikaları da anımsayarak, son dönem Türkiye sinemasında Türkçe dışındaki dillerin sıklıkla karşımıza çıkmasını meşru dile ya da tek bir dil varsayan zihniyete bir meydan okuma olarak almak çok da yanlış olmaz. Her halükarda, bir anlatı içerisinde birden çok dilin konuşulması, hele hele birden çok dilin bir birey tarafından aynı hakimiyetle kullanılması, Türkiye özelinde pek de telaffuz edilmeyen bilingual toplulukların varlıklarını hatırlatması açısından çok önemli. Bu dil gel-gitleri, iki ya da daha fazla dil arasında gidip gelen diyaloglar, dillerin arasında oluşturulmaya çalışılan (ya da olduğu varsayılan) hiyerarşiyi de alaşağı etme gücüne sahip. Yine bu sebeple Türkiye’de konuşulan (ve bir kısmı çoktan kaybolmuş bir kısmı da kaybolma tehlikesiyle karşı karşıya olan) dillerin son dönemde yapılan filmlerde sıklıkla karşımıza çıkması anlatsal bir detay değil, başlı başına politik bir ifade.

## Filmler ve “Gayri-Meşru” Diller

Dil meselesini dert edinen filmlerden ilk akla gelen örneklerden biri, gösterime girdiği sene yarattığı tartışmalardan da ötürü, Handan İpekçi’nin *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) filmi. Eleştirilecek yanlarını bir kenara koyarsak önemli bir manevrası vardı film: Kürtçe’den başka bir dil bilmeyen küçük bir kız çocuğu, Hejar, Türkçe’den başka bir dili duymak istemeyen (ve bunu sembolik bir şiddetle engellemeyi en doğal hakkı olarak gören) emekli bir yargıca düşünce yapısının çıkmazlarını gösteriyordu. Bu ikilinin vesilesiyle de seyirci kendi çıkmazlarıyla yüzleşmek durumunda kalıyordu. Yaratılan duygusal atmosfer izleyicinin filmle entelektüel bir ilişki kurmasına çok izin vermese de yine aynı duygusal atmosfer sayesinde film, küçük Hejar ile özdeşlik kurmayı mümkün kılıyor; Kürtçe’nin bir “terör aracı” değil bir halkın dili olduğunu vurguluyordu.

Takip eden yıllarda aralarında *Bahoz* (Kazım Öz, 2008) ve *Gitmek*’i (Hüseyin Karabey, 2008) de sayabileceğimiz Kürtçe’yi kullanan başka filmler de yapıldı. *Bahoz* doksanların karanlık ortamını İstanbul’a okumaya gelen bir Kürt gencinin gözünden anlatmaya çalışırken, *Gitmek* Iraklı bir Kürt’e âşık olan Ayça’nın ona ulaşmak için çıktığı yolculuğu konu ediyordu.<sup>3</sup> Bu liste uzatılabilir fakat genel

<sup>3</sup> Kazım Öz filmlerini hafıza ekseninden tartışan bir yazı için bkz. Ayça Çiftçi, “Kazım Öz Sineması: Konuşmak Hatırlamak” *Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm* içinde. Ed. Müjde Mizgin Arslan, İstanbul: Agora, 2009, 241-244.

olarak filmlerin anlatısal ve biçimsel farklılıklarına rağmen ortak noktalarının bir sessizliği sistematik ve bilinçli bir şekilde bozmaya çalışmaları, yasaklanmış ve/ya yok sayılmış bir dili ısrarla ve inatla anlatmaya dâhil etmeleri olduğunu söyleyebiliriz.

Bu filmler arasında, özellikle ana dilde eğitim konusunda tartışmalara vesile olması itibariyle, *İki Dil Bir Bavul*'un (Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan, 2008) çok önemli bir yeri var. Film, bir Kürt köyüne öğretmen olarak atanan genç bir adam ve o köyün derme çatma okulunda hiç Türkçe bilmedikleri halde Türkçe ders görmeye mecbur bırakılan çocuklar üzerinden meselenin insani yanını, sorunlu bölgelerini gösteriyor ve bir halkın hafızasının dilinde gizli olduğunu görmedikçe elimizdeki "sorunun" kaybolmayacağına dair önemli ipuçları veriyordu. Filmin belki de en akılda kalıcı sahnelerinden biri öğrencilerden birinin babasının bir iş başvurusu esnasında başvuru formuna anadili olarak Kürtçe'yi ve konuştuğu yabancı dillere de Türkçe'yi yazdığını anlatmasıydı. Bu anekdotun akılda kalıcı olmasının sebebi bile tek başına manidar aslında: sahne akılda kalıyordu; çünkü seyircinin büyük bir kısmı bir Kürt'ün anadilinin Kürtçe ve öğrendiği yabancı dilin Türkçe olabileceğini -Türkçe'nin yabancılığını- algılamakta, öngörmekte zorlanıyordu.

Yine bu filmler arasında bir başka önemli film *Min-Dit*'di (Miraz Bezar, 2009). Film, bir Almanya-Türkiye ortak yapımı olarak görünse de, Almanya'da büyümüş bir

Kürt yönetmenin Diyarbakır'a bakışıydı ve baştan sona Kürtçe'ydi. *Min-Dit* iki çocuk karakterin gözünden 90'lı yılların en ağır meselelerinden birine, faili meçhul cinayetler konusuna bakıyordu. Filmin Türkiye sınırları içinde çekilip baştan sona Kürtçe olması bile tek başına önemliyken, İstanbul Film Festivali'nin "ulusal" filmler yarışma bölümünde gösterilip en iyi yönetmen ve en iyi kadın oyuncu ödülleri alması da, uzun yıllar yok sayılanın "biz" tanımına dâhil edilmesi anlamında yabana atılacak "gelişme"ler değildi.

Öte yandan Türkiye'de konuşulan ve unutturma politikalarından nasibini almış tek dil Kürtçe değil. *Bulutları Beklerken* (Yeşim Ustaoglu, 2003) bu dillerden birini, Yunanca'yı, *Sonbahar* da (Özcan Alper, 2008) Hemşince'yi anlatılarına dâhil etmeleri ile dikkat çeken filmlerdi. Yazının geri kalan kısmında bu iki filme dil ve hafıza ekseninde biraz daha detaylı bakmaya çalışacağım.

### ***Bulutları Beklerken***

Hikâyesi 1970'lerde Tirebolu'da geçen *Bulutları Beklerken*, 1916-1923 yılları arasında Türkiye-Yunanistan arasında uygulanan nüfus değişimi politikaları sonucu göçe zorlanan ve bu göç sırasındaki zor koşullar sebebiyle küçük yaşta ailesini kaybeden Eleni'nin hikâyesini anlatıyordu. Bir Türk aile tarafından evlat edinilen ve Ayşe olarak hayatına devam etmek zorunda kalan Eleni, ne yıllarca aslında kim olduğunu söyleyebilmiş ne de ana dilini konuşabil-



mişti. Bugünle (şimdiki zamanla) son bağı olan kız kardeşinin de ölümüyle geçmişte yaşamaya başlayan Eleni'nin bu dönüşüm esnasında bir anda anadili Yunanca'yı konuşmaya başlaması filmin hafıza ve dil ilişkisi anlamında çok önemli bir anlatısal öğesiydi. Ayşe/Eleni geçmişine oraya ait bir dil aracılığıyla (Yunanca) dönüyordu ve bu geçişler sadece iki dil arasında değil, aynı zamanda iki farklı zaman arasında da (şimdiki zaman - geçmiş zaman) gerçekleşiyordu. Bu geçişler esnasında Ayşe/Eleni'nin bizim göremediğimiz insanlarla (örneğin erkek kardeşi Niko) ile konuşması onun geçmişte bir ânı yaşadığını anlatıyordu bize ve Ayşe/Eleni o ânı o âna ait dil ile yaşıyordu kaçınılmaz olarak.

Filmin Ayşe/Eleni'nin Yunanca ve Türkçe arasındaki gel-gitlerine ek olarak çok küçük ama çok önemli bir detayı daha vardı dil ve hafıza ilişkisi üzerine. Eleni'nin hikâyesini köydeki küçük Mehmet (Rıdvan Yağcı) ile kurduğu ilişki üzerinden anlatan filmin başlarında Eleni, ona ailesini kaybetmiş küçük bir kız çocuğunu "karakoncolos"lardan kurtaran bir yardım meleği ile ilgili bir masal anlatıyordu. Bu masalın Ayşe/Eleni'nin hikâyesini anlatmasının yanı sıra önemli bir detayı daha vardı: Hem Ayşe/Eleni'nin hem Mehmet'in bildiği "karakoncolos" kelimesinin canavarımsı bir yaratığı işaretlediğini izleyici olarak anlasak da bir çoğumuzun aşına olduğu bir kelime değildi bu. Kelime aslında daha çok yöreye özgü, o bölgede kullanılan/bilinen bir kelime ve Yunanca

karlar altında yaşayan mitik yaratıkları anlatmak için kullanılan "Kallikantzaros" kelimesinden geliyor. Bir başka deyişle zamanında Pontus Rumlardan yoğun olarak yaşadığı bu bölgede yörenin kadim halkının dili Türkçe'ye de izlerini bırakmış ama Türkçe'nin belleğinden (ve yörenin belleğinden) bu izlerin geçmişi silinmiş. Kelime neredeyse bize geçmişten göz kırpan bir hayalet dönüşüyor bu hâliyle.

### **Sonbahar**

Son yıllarda gösterime giren ve dil politikalarını ve anadili konuşma meselesini dert edinen bir başka film de Özcan Alper'in *Sonbahar*'ıydı (2008). Yönetmenin ilk uzun metrajlı filmi olan *Sonbahar* "Hayata Dönüş Operasyonu"nu da tecrübe etmiş siyasi tutuklu olan Yusuf'un eve dönüş hikâyesi üzerine kuruluydu. Aslında Alper'in filmi, dil meselesinden azade olarak da yeterince politik bir konuya sahip fakat yönetmenin günümüzde kaybolma tehlikesiyle yüz yüze olan Hemsince'yi anlatının dillerinden biri olarak kullanması filmin politik duruşunu daha da belirginleştiriyor.

Batı Ermenice'nin bir diyalekti olan ve Doğu Karadeniz bölgesinde belli yerlerde konuşulan Hemsince, UNESCO raporuna göre varlığı çok ciddi tehdit altında olan dillerden biri. İnsan bir dilin kaybolma ihtimali ile karşı karşıya kalınca o dilin getirdiği birçok pratikten de yoksun kalma ihtimalini düşünmeden edemiyor. Dil sadece bir iletişim aracı değil aynı zamanda

dünyaya nasıl baktığımızı, dünyayla ilişkimizi de belirleyen önemli bir araç. Bu nedenle bir dili konuşan insanlar azaldıkça bir köyün, bir ailenin, bir toplumun hafızası da siliniyor. O sebepten filmde yer alan Hemşince diyaloglar Hemşince'den habersiz bir nesil için unutulmuş (unuturulmuş) bir belleği hatırlatırken, hâlâ Hemşince konuşan azınlık içinse neredeyse bir belge kadar değerli. Daha önce de kısa filmi *Momi*'yi Hemşince çeken yönetmene göre film asıl politik söylemini de dil meselesi üzerinden kuruyor. Kendisi de Hemşinli olan yönetmen Alper, *İki Dil Bir Bavul*'dakine benzer ilkokul tecrübesini anlatırken Hemşince'nin öğrendiği ilk dil olduğunu ve okula başlayana kadar da başka dil konuşmadığını anlatıyor bir röportajında.<sup>4</sup> Yine aynı röportajda Alper *Momi* filmi üzerine konuşurken dille gelen ve dille kaybolan bir geçmişi "kaydetme" dürtüsünü şöyle dile getiriyor: "Öyküyü Türkçe olarak yazdığımda istediğim gibi olmadığını gördüm. Hemşince ile başka bir şey hissettiğime karar verdim. Tüm öykü Hemşince olunca istediğim gibi olduğunu gördüm. Bir taraftan da yaşadığım kültürün yok olmaya yüz tutmuşluğunu da göz önünde bulunduruyordum. Birilerinin manileri, destanları, günlük yaşamda konuşulan dili kaydetmesini istiyordum".

4 Talin Sucuyan tarafından yapılan röportajı okumak için bkz: [www.hemshin.org/articles/Momi-VeHomsetsiOlmak%20-%20Bianet25052001.pdf](http://www.hemshin.org/articles/Momi-VeHomsetsiOlmak%20-%20Bianet25052001.pdf)

Bu dilin artık yok olma tehlikesiyle karşı karşıya olması büyük ölçüde dil politikalarının etkisiyle gerçekleşti elbette ve Alper'in dilin belleğine sahip çıkmak için bu dili filmlerinde kullanması bile tek başına bize çok şey söylüyor. Türkleştirme ve tek dil politikalarının içerisinde Türkçe'den başka bir dili konuşmak bile tek başına politik bir tavır haline gelebiliyor çünkü.

Yukarıda sözünü ettiğim (ve dahi burada bahsedemediğim) çok dilli filmlerde kullanılan diller sıklıkla "meşru dil"i ve onun temsil ettiklerini sorgulayıcı görev görüyor. Unutulması gereken bu diller tam da bu sebepten anlatıya "musallat" olup onu tersyüz ederken bir yandan da meşru dilin mitini görünür kılıyorlar. Dolayısıyla bahsi geçen dillerin anlatıda kullanılmaları tesadüf değil aksine çok bilinçli sebeplerle yapılmış, Türkçe'nin birleştirici unsur olarak algılanmasındaki zorakiliği gözler önüne seren seçimler. Ama bunun yanı sıra bu dilleri konuşan insanların hafızalarını ve geçmişlerini de sahiplenen filmler bunlar. Sözlü tarihin anlatılagelen hikâyelerini (ve yakın tarihe ait olsa da anlatılmayanları) canlı tutmak/ anlatmak isteyen ve belki de bu nedenle sıklıkla masalları da anlatıya dâhil eden bu filmler gidenlerin, yok olan şeylerin, kaybedilenlerin yıllarca duvarda asılı kalmış bir aynanın kaldırılınca arkasında bıraktığı ize benzer izlerini sürerken hem kendileri hafıza taşıyıcılarına dönüşüyor, hem de toplumsal hafızadaki boşluklara işaret ediyorlar.



## NACER KHEMİR:

“SANAT BİR TANIKLIKTIR”

SÖYLEŞİ: M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

**Müslümanların kendi görüntüleri ile ilgilenmeleri çok önemlidir. Çünkü müslümanlar bunu yapmazsa, müslüman olmayanlar bu görüntü ile ilgileneceklerdir. Hepimizin bildiği gibi bugün dünyaya korkunç bir müslüman görüntüsü verilmektedir.**

Nacer Khemir, *Cöl İşaretçileri (El-haimoune, 1986)*, *Kayıp Güvercin Gerdanlığı (Le collier perdu de la colombe, 1992)* ve *Bab'Aziz (2005)* gibi çok ses getiren filmlerin yönetmeni ve Fransa'da kendi kültüründen beslenerek filmler yapma derdinde bir sinemacı. Kimilerine göre çok başarılı kimilerine göre “self-oryantalist” filmler yapıyor. Nacer Khemir ile jüri üyesi olarak bulunduğu, Tataristan'ın baskenti Kazan'da düzenlenen 7. Kazan Uluslararası Müslüman Sinemalar Film Festivali'nde görüştük.

➤ İlk olarak festival hakkında genel bir yorum yapabilir misiniz? Festivalin organizasyonu ve filmler hakkında düşünceleriniz nedir?

İyi, iyi, iyi...

➤ Daha önce dünyanın çeşitli yerlerinde pek çok festivale katıldınız. Bu festivali diğerleri ile karşılaştırabilir misiniz?

Festivalleri karşılaştırmayı istemek, orduları karşılaştırmak gibidir. Amerikan ordusu ile Türk ordusunu karşılaştıramazsınız. Türk ordusu ile de Kazanistan ordusunu karşılaştıramazsınız. Arada pek çok fark var. Önemli olan bu farklılıkları görebilmek.

➤ Festivalin ismi ile ilgili düşünceleriniz neler? Müslüman sinema ifadesini doğru buluyor musunuz?

İslam ve sinemayı ilişkilendirmek güzel bir şey. Çünkü müslüman toplumda genel kanı görüntünün haram olduğu yönündedir. Bu birinci nokta. Bununla birlikte yüzünde hiç kimse bir görüntüsü olmadan yaşayamaz. Görüntünün olmaması, yüzünün veya başının olmamasından farksızdır. Başı olmayan bir insan hayal edebilir misiniz veya başı olmayan bir ülke hayal edebilir misiniz? Bugünün dünyası görüntünün etrafında yönetiliyor ve organize ediliyor. Bu sebeple müslümanların kendi görüntüleri ile ilgilenmeleri çok çok önemlidir. Çünkü eğer müslümanlar bunu yapmazsa, müslüman olmayanlar bu görüntü ile ilgileneceklerdir. Ve hepimizin bildiği

gibi bugün dünyaya korkunç bir müslüman görüntüsü verilmektedir.

➤ Festival kapsamında Avrasya Sinema Pazarı adında bir mini sempozyum tertip edildi. Müslüman ülkeler arasında sinema ile ilgili ilişkilerin nasıl artırılacağı tartışıldı. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Müslüman ülkeleri kuzen ülkeler olarak adlandırabiliriz. Bu ülkelerde birbirine çok benzeyen davranış biçimleri bulabilirsiniz. Bunların tümünün müslüman olmayan ülkelerle ilişkilerinin aynı olduğunu görebilirsiniz. Kolonizasyon sürecinde bir şey yapıldı: Müslüman ülkeler parçalara bölündü ve bu ülkeler de birbirleri ile iletişimi kestiler. Sadece bir örnek vereceğim. İpek Yolu yüzyıllar boyunca Çin'den Mali gibi Afrika ülkelerine kadar giden bir iletişim ağı idi. Bu yol vasıtası ile güzergâh üzerindeki tüm ülkelerdeki insanlar birbirleri ile iletişim halindeydiler. Dedemin Keşmir'den gelen bir sarığı olduğunu hatırlıyorum. Sarık Keşmir'de yapılmıştı ve tüm yolları aşarak Tunus'a kadar gelmiş ve benim çocukluğumun bir parçası olmuştu. Çünkü dedem sürekli o sarığı sarardı. Benim için Keşmir dedemin başı idi. Kafamızda dünyayı algılamamızı sağlayan pek çok görüntü var. Ne yazık ki artık zamanımız kalmadı. Müslüman toplulukların kavga etmemesi ve bir rekabet içinde olmaması gerektiğini anlamamız gerek. Kimse durup bizi beklemez. Sanırım hep birlikte oturup tartışmalı ve hangi yöne gideceğimize karar vermeliyiz. İpek Yolu gibi yeni bir yol keşfetmek zorundayız. Farklı ticaret türlerinde ve



farklı fikirlerle. Bize çok farklı bir sermaye vermeli. Batı dünyası, Avrupa ve Amerika, savaş ve rekabetle doymuştur. Rekabet bir tek kendine hizmet eder. Ve diğerleri sadece güç ister. Daha fazla güç, daha fazla ve daha fazla güç... Ama güç, bir ölüm fikridir. Bu yüzden İslam'ı yeniden anlamak, bize bir yol açacak ve nasıl yaşayacağımızı öğretecektir. Bir müslüman olarak bizim kaderimiz rekabet içinde olanlarla bir değildir. Bu bağlamda görüntü, müslüman olarak bir arada bulunmamızda bize yardımcı olabilir. Çünkü görüntü, insanların kendilerinden daha hızlı hareket edebilme yeteneğine sahiptir.

▼ **Festivale katılan kısa filmlerin büyük çoğunluğu genç yönetmenlere ait. Bu filmler ve yönetmenleri hakkında görüşleriniz neler?**

Jüri üyesi olmam dolayısıyla festivalin bu aşamasında bu soruya cevap veremem. Ama şunu söyleyebilirim ki genç yönetmenler kendileri için esas olan şeyleri bulmalı. Kendi çağlarının ilginç tanıkları olmanın yolu budur. Çünkü onlar bu çağa tanıklık eden filmler yapacaklar. İnsanlık bu dünyada tanık olmayı kabul edenlerin tanıklıklarına ihtiyaç duyuyor. Sanat ise bir tanıklıktır. Film yapmakta sanatın farklı bir türüdür. Sinema üzerine konuşursak, çok para kazanmak ve hızlı bir şekilde yüksek standartlara ulaşmak isterseniz başka herkesin yapabileceği gibi ticari anlamda başarılı olacak filmler yapabilirsiniz. Ama bizim böyle bir sinemaya ihtiyacımız

yok. Bizim kendi hikâyelerine tanıklık eden filmler yapabilen sanatçılara ihtiyacımız var. Eğer yaptıkları işlerde samimi olurlarsa ne anlatırlarsa anlatsınlar başarılı olurlar.

▼ **Çöl İşaretçileri (1986), Kayıp Güvercin Gerdanlığı (1992) ve Bab'Aziz (2005) gibi çok ses getiren filmlere imza attınız. Ancak sık üretim yapmıyorsunuz. Bunun özel bir sebebi var mı? Çekmeyi plânladığınız yeni projeniz var mı?**

Ben çok çalışan, hızlı çalışan ve pek çok hikâye üretebilen biriyim. En az otuz tane hazır senaryom bulunuyor. Ama sadece üç tane film yapabildim. Çünkü ben bir yetimim. Kültürün, medeniyetin ve politikanın yetimiyim. Bir Fransız film yapımcısını ele alalım. Eğer film yapmak isterse, film kaliteli ise, senaryonun da Fransa hakkında olduğunu düşünelim. Fransa'da sinemadan sorumlu herkes bu filmin yapılması için çabalamak ve yardım etmek sorumluluğundadır. Niçin? Çünkü bu görüntü, bu bilinç Fransa hakkındadır ve yardım edilmelidir. Ve bu sanatçı ülkesi için pek çok şey yapabilir. Benim durumuma gelirsek ben Tunusluyum. Kuzey Afrika'da, Arap dünyasında ve İslam başlığı üzerinde çalışıyorum. Benimle kim ilgilenir ki? Dahada önemlisi benim üzerinde çalıştığım filmlere duyarlı olabilecek kişiler görüntünün öneminin bilincinde değiller. Sinemayı eğlence aracı olarak görüyorlar. Müslüman üst sınıfın yani müslüman burjuvazinin aptal olduklarını söyleyebilirim. Onlar batıdan

aldıkları lüks eşyaları kullanan insanlar. Ama kendilerini tanımıyorlar. Onlara ruh verecek olanların sanatçıları olduğunu anlamıyorlar. Biz insanlığa kafamız, simamız ve yüzümüz olmadan geri geldik. Bu sebeple Türkiye Başbakanı Recep Tayyip Erdoğan'ın İsrail'e karşı tutumu beni çok etkiliyor. Ben Türk değilim ama onunla aynı duygulara sahibim. Bu sebeple Müslüman kültürü var olmalı. Çünkü bu bir medeniyetin kaderi ve diğer medeniyetler gibi var olma hakkına sahiptir. Ne daha fazla, ne daha az. Ama bugünlerde hep kavgalara sokuluyoruz. Bu ortamda ben de çok fazla film yapamıyorum. *Bab'Aziz* filmi yapmak için gerekli olan 1.2 milyon doları toplayabilmek için on sene harcadım. Arap dünyasında kendine prens diyen insanlar için 1.2 milyon dolar nedir ki? Yani durum gerçekten felaket. Benim görüşüme göre petrolü yönetenler cahil insanlar. Amerika ve diğerlerinin oyuncakları haline gelmişler. İşte bunlar İslam adına konuşuyorlar. Bunlar Araplar adına konuşuyorlar. Bu sebeple ben yetimim. Eğer sana öldürücü darbeyi vuran kendi ailenden biri ise hayatta kalman çok güçleşir. Ama biz yaşayacağız.

📌 **Filmlerinizin “self-oryantalist” bakış açısına sahip olduğu şeklinde görüşler var. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?**

Bunu diyenlerin kimler olduklarına bağlı. Ancak eminim ki bu insanlar sanat tarihini bilmiyorlar. Sadece batı merkezli bir sanat tarihi bilgisine sahipler. Müslüman

ve Arap kültürleri hakkında ne biliyorlar? Hiçbir şey. Avrupa pek çok şeylerini ellerinden aldı. Mesela laleyi Türkiye'nin sembolü yaptılar. Bu çok modern bir şey aslında. Artık Türklerin laleyi kullanmamları gerekiyor. Yani bu talihsiz bir karışıklık. Bu insanlar en güçlü durmak zorunda olduklarını düşünüyorlar. Bu anlamda en güçlülerin zafere ulaşacağına inanıyorlar. Yani bu insanlar hakikat ile gücü birbirine karıştırıyorlar. Ama ben hakikatin hassasiyette hatta zayıflıkta olduğunu düşünüyorum. Biz sadece Mevlana Celalettin Rumi'ye dönelim. Benim oryantalist filmler yaptığımı düşünen insanlara de ki Mevlana Celalettin Rumi'ye dönüp onu okusunlar. Bu insanların minyatür hakkında bir bilgisi var mı? İslam mimarisi hakkında ne biliyorlar? Bizim kültürümüzde bulunan zahir ve batın hakkında ne biliyorlar? Kültürümüzdeki kaligrafi hakkında ne biliyorlar? Eğer gerçekten kültürümüzün derinliklerinde neler olduğunu bilmek isteselerdi, bunun için çaba sarf etmeleri gerekirdi. Çözüm için daha fazla insana ihtiyacımız var.

📌 **Türk sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?**

Sinema Türkiye'de Türk romanı gibi çağdaş bir sanat. Gerçekten iyi. Ve benim düşünceme göre Türkiye kendi rönesansını yapma konusunda çok sıkı çalışıyor. Türk sanatçıların büyük bir fırsata sahip olduğunu düşünüyorum. Sadece yeni bir yol bulmaya ihtiyaçları var.

# “SİNEMACILAR DÖNEMİ”NİN “ROMANTİK JÖN”Ü

---

## AGÂH ÖZGÜC

---

Bu yıl 92 yaşında yitirdiğimiz ve yaklaşık 150 filmde başrol ve çeşitli karakterleri canlandıran Muzaffer Tema, ölümünden sonra yazıldığı gibi Türk Sinema Tarihi'nin “ilk romantik jön”ü değildir. Dönemsel olarak Suavi Tedü (1915 - 1959), Tema'nın önündedir ve elbette Muzaffer Tema, dönemin değişen koşulları içinde, genel çizgileriyle Tedü'den farklı özellikler taşıması doğaldır.

1940'lı yılların Amerikalı star oyuncusu Alan Ladd'a benzetilmesiyle de dikkat çeker Muzaffer Tema. Aslında bilinçli olarak ona özenir ilk yıllarında. Beyaz pardösüsünün yakaları afili bir şekilde kalkıktır. Saçlarının bir perçemini hafifçe alnına düşürür. Onun gibi saatini sağ koluna takar. Kavga dövüş sahnelerinden ise nefret eder. Jilet

gibi ütülü pantolonundaki diz izlerinin bozulmasına asla tahammülü yoktur. Yumruk yiyip yere düşerken pantolonunu yukarı doğru çeker kameraya çaktırmadan. O bu tür sahneler için değil aşk sahneleri için yaratılmıştır sanki.

Çok özel durumları nedeniyle, 1921'de Viyana'da Çek asıllı Fritze Frederica'dan doğma, Amerika'da yıllarca yaşayan, Amerikan ordusunda askerlik yapan Selahattin Şiltavi'nin oğlu ünlü yıldız Turhan Bey'i ve 1948'de gidip, 1955'de ise *Hollywood Rüyası* adlı filmi kendi adına, kendi birikimiyle yöneten Ankara Devlet Tiyatrosu sanatçısı Nihat Aybars'ı ayrı bir yere koyarsak Muzaffer Tema ABD'de şans arayan ilk Türk aktörü sayılır. Feridun Çölgeçen ve Ayhan Işık gibi şansını Hollywood'da arayan Türk aktörlerinden biriydi Muzaffer Tema. Bir “Umut yolcusu” olarak en şanslıydı belki de... Ya da en şanssız mı, tartışılır. Ama

yine de bir dönem Hollywood sinemasının uluslararası üne sahip yıldızı Joan Fontaine'le sarmaş dolaş dans edebilmek kime nasip olabilir ki?

Tema, bu dans sahnesinin çekimi sırasında eğer uyarılmasaydı başına iş alabilirdi bu yabancı olduğu ülkede. Muzaffer Tema, o dans sahnesini aynen şöyle anlatır: “Joan Fontaine’in Fransız sevgilisini oynuyorum. Fontaine kocası da aynı filmde oynuyordu. Bu dans sahnesinde kadın, bana öyle yaslanmış ki. Rejisör Jean Negulesco gelip, kadına dedi ki, “Miss Fontaine, bu kadar yanaşmayın, kocanız da masada oturuyor”. Ve kadın hemen benden ayrıldı...”

François Sagon’ın satış rekorları kıran *Acı Tebessüm* romanından uyarlanan filmin bu dans sahnesinde, öyle dikkat çeken bir rolü de yoktu. “Vasıflı” figüran gibi bir görüntü sergiliyor, o kadar. Ama yine de Ayhan Işık gibi boş dönmez bu “umut yolculuğu”ndan.

1958 yapımı *Acı Tebessüm*’den sonra Amerika’da çevirdiği ikinci sinema filmi olan *Aya Giden 12 Adam*’da astronotlardan birini canlandırır Muzaffer Tema. “Başrol-lerden birini bana verdiler” diyen Tema’nın bu fantastik filmini merak edip Türkiye gösterim hakkını satın alan Güven Film şirketi sahibi Yuvakim Filmeridis, astronotlar arasındaki ünlü aktörü durbünle arar. Ve ilkinde olduğu gibi, bu ikincisinin afişinde de ismi yer almaz Muzaffer Tema’nın.

Flüt, keman ve piyano dersleri verdiği genç öğrencilerini romantik duruşuyla, olgun



**Dudaktan Kalbe, Aşk Izdıraptır ve özellikle Hıçkırık Muzaffer Tema’nın Türk sinemasındaki yerini belirler. Kitleleşen şöhretiyle o artık bir “romantik jön”dür.**

erkek tiplmesiyle, çok geçmeden film yapımcılarının da dikkatini çekecektir İstanbul Senfoni Orkestrası eşliğinde Saray Sineması’nda konser verdiği gecede. 1949 yapımı *Çılgılık*, 30 yaşındaki Tema’nın ilk filmidir. *Dudaktan Kalbe* (1950), *Aşk Izdıraptır* (1953) ve özellikle de *Hıçkırık* Muzaffer Tema’nın Türk sineması’ndaki çizgisini, yerini belirler. Kitleleşen şöhretiyle o artık bir “romantik jön”dür.



# SIRADANLIĞIN DERİNLİĞİNDE Ö. LÜTFİ AKAD SİNEMASI

---

## BARIŞ SAYDAM

---

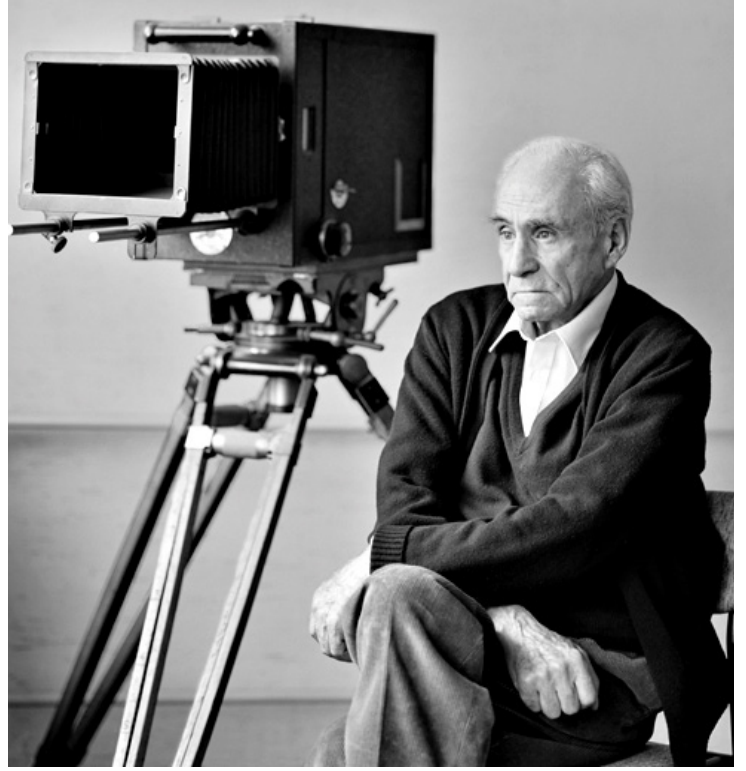
2 Eylül 1916 doğumlu olan Ömer Lütfi Akad sırasıyla Fransız Sainte Jeanne d'Arc Okulu, Galatasaray Lisesi ve ardından İstanbul Yüksek İktisat ve Ticaret Okulu Maliye Bölümü'nü bitirir. Okuldan sonra tiyatro ve sinema yazıları yazar. Sema Film'de mali danışmanlık ve yapım yönetmenliği yapar. 1947 yılında Seyfi Havaeri'nin *Damga* filminde yönetmen yardımcılığı yaparak, ilk yönetmenlik tecrübesini yaşar. İki yıl sonra Halide Edip Adıvar'ın unutulmaz eseri *Vurun Kahpeye* ile başladığı yönetmenlik kariyerini, *Arzu ile Kamber* (1952) ve *Tahir ile Zühre* (1952) gibi halk masalları uyarlamalarıyla sürdürür. Ardından Fransız filmlerinden etkilendiği *Kanun Namına* (1952), *Katil* (1953) ve *Altı Ölü Var* (1953) gibi bir dizi polisiye film çeke-

rek sinema dilini geliştirir. *Kanun Namına* filminde kamera sokağa iner, yönetmen kamerasını aynı zamanda “gizli kamera” gibi kullanır ve kurmacanın içinde belgeselci bir gerçeklik yakalar. O zamana kadar çekilen filmlerde kullanılmayan kamera tekniklerinin kullanıldığı yapımda, Yeşilçam'ın yıldız sistemini başlatan oyuncu olan Ayhan Işık da parıldar. Türk sinemasıyla ilgili çoğu kaynakta “tiyatrocular” döneminden “sinemacılar” dönemine geçişin ilk belirtisi olarak görülen *Kanun Namına* filmiyle ilgili Akad anılarında şöyle yazar: “İşte o zaman oyuncu olmayan birinden bir sinema oyuncusu yarattığımı görüyorum ve sinemanın gerçekte ne olduğunun bilincine varıyorum. Bu da benim artık bir yönetmen olduğumu kanıtlıyor.”<sup>1</sup>

1 *Işıkla Karanlık Arasında*, Ömer Lütfi Akad, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul: 2004, s. 117.

Akad'la birlikte sinemacılar kuşağı başlar ve Türk sineması tiyatrocuların egemenliğinden kurtularak, yeni bir kişilik kazanır. Yönettiği ilk dönem filmlerinin hemen hemen tümü sinemamızda yeni bir türün başlangıcı ve en özgün örnekleri olur. İlk dönem filmlerinde piyasa istekleriyle Türk sinemasında pek denenmeyen anlatım özelliklerini bir araya getirir. Bunu yaparken de, o dönem moda olan yabancı yapımların Türkçe uyarlamaları ya da yerli edebiyat eserlerinin birebir tercümelerinden ziyade, filmlerinde kullandığı eserlere yorum katmaya özen gösterir. Buna en iyi örnek, 1955 tarihli *Beyaz Mendil*'dir. Bir Yaşar Kemal uyarlaması olan film, aslında yazarın eserinin sadece bir satırından hareketle beyazperdeye taşınır. "Günlerce durup düşünmeden uzun uzun peşlerinden gittiler." cümlesinin izine düşer Akad ve filmini bu cümle etrafında şekillendirir. Edebiyat uyarlamaları konusunda şöyle der: "Zaten sinemada edebiyat uyarlaması demek bir anlamda tercüme demektir. Tercümeden bir dilden bir dile çeviri anlaşılmamalıdır. Çince bir metinde pencereden baktı sözcüğü başka bir dile de pencereden baktı diye tercüme edilir. Ama sinemada pencereden baktının tercümesi belki de bir çiçektir ya da bir kedi, iskemledir. Sinemada şöyle bir uyarlama hatasına düşüyoruz. Pencereden baktı sözcüğü pencereden bakan adam olarak görüntüye dönüşüyor. Böyle olunca sinemasal bir tehlike söz konusu oluyor."<sup>2</sup>

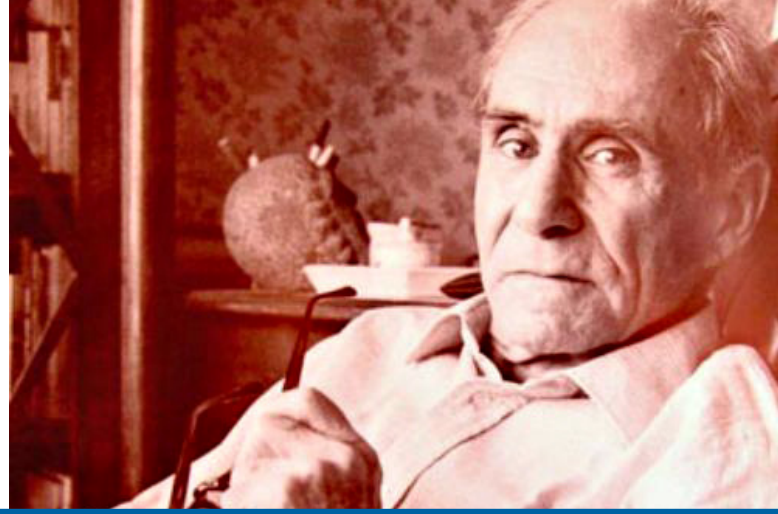
2 *Yönetmenler Çerçevesinde Türk Sineması*, Kurtulus Kayalı, Ayyıldız Yayınları, Ankara: 1994, s. 139.



**Ö. Lütfi Akad'la birlikte sinemacılar kuşağı başlar ve Türk sineması tiyatrocuların egemenliğinden kurtularak yeni bir kişilik kazanır. Yönettiği ilk dönem filmlerinin hemen hemen tümü sinemamızda yeni bir türün başlangıcı ve en özgün örnekleri olur.**

Ö. Lütfi Akad'ın edebi eserlere taşıdığı özgün yorumunun haricinde, uyarlamayı seçtiği eserler de son derece ilginçtir. Halide Edip Adıvar, Ömer Seyfettin, Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Necip Fazıl Kısakürek, Yılmaz Güney, Nazım Hikmet ve Sait Faik Abasıyanık gibi yazarların eserlerini

**Kutuplaşmanın yaşandığı ve herkesin seçtiği cenaha göre etiklendiği bir dönemde yabancı hayranlığına kaçmadan, Yeşilçam'ın ucuz melodramlarına yeltenmeden, seyirciye şirin gözükme için gişede tutan formülleri uygulamayı reddeden Akad, kararlı bir şekilde bildiği yoldan gider.**



sinemasında kullanan Akad, bu nedenle sağcı ve solcu çatışmasının tırmandığı yıllarda iki arada bir derede kalır. Ulusalçı ve devrimci sinema başlıklarıyla sinemaya da yansıyan tartışmalar yüzünden sineması sıklıkla göz ardı edilen Akad'ın eserlerine karşı önyargılı bakış en çok yönetmenin göç üçlemesinde ortaya çıkar. *Düğün* (1973), *Gelin* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerini kapsayan üçlemede, sol kesim *Gelin* ve *Diyet*'e sempatiyle yaklaşırken, sağ kesim ise *Düğün* filmine olumlu yaklaşarak diğerlerini eleştirir. Aynı şey *Gökçe Çiçek* (1972) ve *Hudutların Kanunu* (1966) filmleri için de geçerlidir. *Gökçe Çiçek* sağcılar tarafından tutulurken, Yılmaz Güney'in yazdığı *Hudutların Kanunu* yönetmenin fazla "idealize edilmiş" olarak yorumlamasına karşın solcular arasında o dönemin en çok tutulan Akad filmi olur. Filmlerinde toplumsal arka plânı, Türkiye'nin dönüşüm sürecini ve Türk insanını mesafeli ama derinlikli bir şekil-

de anlatmaya çalışan yönetmen, siyasi tercihlerini filmlere yansıtmak yerine mesafeli kalmayı seçen duruşu nedeniyle de sıklıkla "ortada" olmakla suçlanır. Mesut Uçakan yönetmenin sinemasını milli sinema, ulusal sinema, devrimci sinema ayrımları içinde "arayerde kalan sinema" olarak ifade ederken, Alim Şerif Onaran da Akad'ı gerçekte sinemamızın devrimci kanadına en yakın olabilecek ama siyasal seçimini kesin bir çizgiyle belirlememiş bir sanatçı diye yorumlar. Akad'ın ise duruşu çok nettir: "Ben siyasal tercihim sinemama yansıtmadım. Devrimci ve slogan sinemadan özellikle kaçındım. Siyasal tercihim benim kişisel ve özel seçimimdir. Ben birtakım memleket meselelerinin teşrihini yapıp maraz budur diye gösterebildimse benim için yeterlidir. Çözümü izleyenler bulsunlar. Çözüm önermek, göstermek benim sorunum değil."<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Kurtuluş Kayalı, a.g.e., s. 140.

Kutuplaşmanın yaşandığı ve herkesin seçtiği cenaha göre etiketlendiği bir dönemde yabancı hayranlığına kaçmadan, Yeşilçam'ın ucuz melodramlarına yeltenmeden, seyirciye şirin gözükme için gişede tutan formülleri uygulamayı reddeden Ö. Lütfi Akad, kararlı bir şekilde bildiği yoldan gider. Zamanında *Gökçe Çiçek*'e yöneltilen eleştiriler üzerine o filmin "zamanından önce çekilmiş" bir film olduğunu söyleyen Akad'ın ne yazık ki pek çok filmi *Gökçe Çiçek*'le aynı akıbete uğrar. *Yalnızlar Rıhtımı* (1959), *Yanğın Var* (1960), *Ana* (1967), *Vesikalı Yarım* (1968) ve göç üçlemesi çekildikten çok sonra anlamlarını bulan, bulmaya devam eden filmlerdir. İlk döneminden beri çektiği filmlere kendi kişisel üslubunu yansıtan ve bir auteur tavrı geliştiren Akad, bunu bütün filmlerinde ısrarlı bir şekilde uygulayarak, bu anlamda da Türk sinemasının kurucu isimlerinin başında gelir. Siyaseti sinemaya alet etmeden, bir yandan da sansürlü mücadele ederek Türkiye gerçeğini anlatmaya ve kendi ifadesiyle "marazları" ortaya koymaya çalışan yönetmen, sinema serüvenini şu şekilde özetler: "Bir Fransız, İngiliz ya da Alman sinemasının yarattığı kendine özgü anlatımı Türk sinemasında yaratmaya çalıştım."<sup>4</sup> Kendisinden sonraki kuşağı en çok etkileyen yönetmen olan Akad, bugün geriye dönüp Türk sinemasının tarihine baktığımızda, bu nedenle ki "kurucu" sıfatını en çok hak eden yönetmenlerin de başında gelir.

4 Kurtuluş Kayalı, a.g.e., s. 143.

## Ömer Lütfi Akad Filmlerini Anlatıyor\*

### Yalnızlar Rıhtımı (1959)

"Çalıştığımız yer Büyükdere'de şehir fidanlığı. Kiraz ağaçları tepeden tırnağa çiçek açmış. Kiraz ağaçlarıyla Çolpan'ın (İlhan) çelişmesini belirtmek istiyorum ama Çolpan o gün giyimi ve makyajı ile en az çiçek açmış ağaçlar kadar göz alıyor, güzel küçük köpeğini de getirmiş, gülücükler dağıtarak dolaşp duruyor. Birden, ters bir tavırla herkesin duyabileceği kadar yüksek sesle azarlıyorum, işyerine köpek getirmesinden, şımarıklığından, büyük oyuncu havalarına girmesinden başlıyorum, zaten istediğim oyunu verememesinden bıktığımı söyleyerek bitiriyorum. Daha sözlerimin başında ağlamaya başlıyor, yardımcıları donup kalıyorlar. Sadri Alışık bana hiddetle baktıktan sonra yanına avutmaya gidiyor, yavaş yavaş uzaklaşıyorlar. Bir süre sonra yanlarına gidiyorum. Çolpan'ı saçları dağılmış, rimelleri akmış her şeyi solup gitmiş bir halde buluyorum. 'Tam istediğim gibi oldun, şimdi bu halinle kameranın karşısına geç, göreceksin kiraz ağacı ile çok güzel olacak bu çelişki' diyorum. Ne yaptığımı anlayınca bu sefer hırsından ağlıyor."



\*Bu bölümde yer alan yorumlar Ömer Lütfi Akad'ın çeşitli sinema dergilerine verdiği söyleşilerden ve anılarından yararlanılarak hazırlanmıştır.





## Sessiz Harp (1961)

“Çektiğim bütün filmlerin nasıl başlayıp nasıl bittiğini anımsamıyorsam bile hemen hepsinden önemli sahnelerden parçalar, ya da bana göre önemli olayları olduğu gibi anımsıyorum da, bu *Sessiz Harp* filminden hemen hiçbir şey kalmamış belleğimde. Genellikle çektiğim filmler bittikten sonra yapımcının sinemalara dağıtmak üzere hazırlattığı bir dizi fotoğraf arasından seçtiğim birkaçını daha küçük boyutta olmak üzere kendime ayırmayı âdet edinmişim, bundan başka kurgu sırasında çok kere filmlerimden sevdiğim sahnelerden ikili üçlü kareler kesirim, bütün aramalarıma karşın bu *Dişi Kurt*’la *Sessiz Harp*’ten ne bir kare ne bir fotoğraf bulabiliyorum. Kendimden bir şey katmadığım hiçbir filmde bir şeyler kalsın istememişim. Bu filmler Naci Duru’yla son çalışmaları oluyor.”



## Hudutların Kanunu (1966)

“*Hudutların Kanunu*’na genel olarak bakıldığında devletin kaçakçının peşinde olduğu görülebilir. Fakat benim gözlemlerim alt rütbelere inildiğinde bir anlaşmanın gündeme geldiği şeklindedir. Ben bu izlenimi oradaki kaçakçılarla yaptığım görüşmelerden edindim. Bu anlaşma pay almanın sonucu gündeme gelir. Paylaşım yukarılarda nerelere dek çıkar onu bilemem. Zaten bu ifade kaçakçılarıdır. Ben bu durumu kanıtlayabilsem dahi bunu sinemamda açıklamam mümkün değildir. Sansür buna izin vermez. Bunu seyirciye ulaştıramazdım. Sözü edilen çerçevede değerlendirildiğinde *Hudutların Kanunu*’nun biraz da ütöpic bir film olduğu görülebilir.”



## Ana (1967)

“İsim hemen akla sulu gözlü bir melodram getiriyor, ben ise böyle bir şeyden kaçınmak istiyorum. Ana temasında melodramdan kaçmanın yolu yok gibi ama en azından parmağımı göze sokmadan çözmeye kararlıyım. (...) Sevdiğim filmlerden biridir *Ana*. Çok ilginç yanları var: Seyirciyi, eleştirmenleri filan ilgilendirmeyen, yapıtımla benim aramda bir şey, çalışma sırasında bir başka el tarafından oluşturulmuş gibi gizli güzellikler, bir düzenleme gibi neredeyse metafizik bir ilişki.”



### Gökçe Çiçek (1972)

“Gerek Ömer Seyfettin açısından, gerekse dönemin Osmanlı insanı açısından devletin önemini belirtmek istedim. Osmanlı insanı derken de tüm toplumu kastetmiyorum. Daha çok kapıkulu için önemini ortaya koymak istedim. Kapıkuluna göre devlet her şeydir. Kapıkulu devşirmelerden oluşmaktadır ve varlığı kapıya bağlıdır. Bu bağlılık da aslında Osmanlı ailesine yani padişaha bağlılıktır. Ben “her şey devlet içindir” düşüncesine karşıyım. Devlet insan içindir. Ancak Ömer Seyfettin uyarlamaları yanlış anlaşıldı.”



### Düğün (1973)

“Türkiye’de insan eti yenildiğine inanıyorum. Filmdeki gibi birtakım ilişkiler içinde yeniliyor. Seyirciye sizin de bulunduğunuz çevrede insan eti yeniliyor, yenen siz de olabiliyorsunuz, kemiğiniz sıyrılıyor mesajını vermek istedim. Biz insanı çok rahat harcayabilen bir toplumuz. Değerli insanlarımızı, bir şey yapmak isteyen insanlarımızı belli bir sistem dahilinde olmasa bile, güç çevresinde gelişme bile rahatlıkla harcayabiliyoruz. Bu durum yaygınlık gösteriyor. Komşusu komşusunu yiyebiliyor, bürokrasi birilerini yiyebiliyor, üniversite insanı yiyor. Türkiye’de yaygın olarak insan eti yeniyor.”



### Gelin (1973)

“Köyden büyük kente göçenlerin hikâyesi, Türk sinemasında ilk olarak ele alınmıyor. Ama *Gelin*’in yeni yanı, gelen ailenin niteliğinde beliriyor. Hacı İlyas ailesi kapalı, feodal bir yapı gösterir. Geldiği yörenin gelişmiş, varlıklı, daha çok gelişmek isteyen bir ailesidir. Filmin ana teması bu ailenin büyük kent ortamıyla bütünleşmesi ve *Gelin*’in aile düzenini yıkmasıyla ortaya çıkan değişimdir.”





## MURAT BELGE:

# “SİNEMAYLA EDEBİYATIN İLİŞKİSİ SORUNLU BİR İLİŞKİ”

SÖYLEŞİ: SEMA KARACA

**O**n dokuzuncu yüzyılda edebiyatta şiirin tahtını romana kaptırması, hemen ardından yüzyıl sonlarında sahneye sinemanın çıkması, yirminci yüzyıl ve sonrasını bu iki ayrı sanatın iç içe geçtiği bir zaman dilimine çevirdi. Çoğunlukla edebiyatın zararlı çıktığı bu ilişki her yeni uyarılma film ile kadim tartışmaları tekrar gündeme getirirse de roman sanatı bugün sinemasal kurguya ciddi malzeme sağlayan bir medyum olmaya devam ediyor. Biz de edebiyat ve sinema ilişkisini dergimizin bu sayısında bir röportajla bir kez daha ele alıyoruz. “Romandan Sinemaya” başlıklı dosyanın devamı olarak okunabilecek bu röportajın konuğu edebiyat profesörü Murat Belge. Belge, bir edebiyatçı olarak roman ve hikâyelerden uyarlanan filmler hakkındaki düşüncelerini, görselliğe dönüşen yazın kültürünün yaşadığı kırılmayı ve yazar-yönetmen çatışmasını anlattı.

## ► Bir edebiyatçı olarak sinemaya nereden bakıyorsunuz? Sinema sizin için ne ifade ediyor?

Edebiyatın önemli bir kısmı anlatıdır, sinema da sonuç olarak anlatı temeline dayanan bir sanattır. Ama biri kelimelerle anlatır, biri kelimeler ama ağırlıkla görüntüyle anlatır. Dolayısıyla kesişme noktaları çok çadır. Sonuç olarak bütün bu anlatılar için, estetik değeri nereden gelir gibi sorular sorulduğunda roman için belirleyeceğimiz ölçüler ile sinema ölçüleri çok da birbirinden uzak, bağdaşmayacak şeyler değildir. Az çok gene benzer ölçülerle bir değerlendirilmeye gidilir her ikisinde de. Onun için edebiyatla ilişkisi olanın muhakkak sinemaya da bir açık kapısı vardır, diğer türlü de söylemek mümkün. Yakındırlar birbirlerine.

## ► Sinema başlangıcından beri edebiyatla arasını iyi tuttu. Bu ilişki hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu biraz sorunlu bir ilişki. İnsan önce bir kitabı okuyup sonra o kitaptan yapılan filmi gördüğünde genellikle hayal kırıklığına uğruyor. Çünkü olayın kelimelerle anlatılmasıyla, görüntülerle anlatılması arasında epey bir fark var. Bir vasat, bir medyumun araçlarıyla zihnimize yer etmişliği birdenbire öbürünün araçlarına tercüme ettiğimizde bu genellikle bizi hoşnut etmeyen bir sonuç oluyor. Tabii ki istisnaları var. Benim hemen sayabileceğim Joyce'un *Dublinliler*'deki *Ölümler* isimli uzun hikâyesi. Bundan (John) Huston'un yaptığı film (*The Dead*, 1987) çok güzel. Orada hikâyede olmayan bir küçük şey eklemiştir. Lady

Gregory'den bir şiir okutturuyor. Kitapta olan bazı şeyleri çıkartmış, herhalde sinema diline uyduramadığı için. Ama sonuçta hikâyenin verdiği duyguyu filmde veriyor. Daha da hayret ettiğim nasıl olmuş bu diye Kazuo Ishiguro'nun *The Remains of The Day* adlı romanı, ki teksesli anlatıya dayanan bir roman. Ondan James Ivory'nin yaptığı film (*The Remains of The Day*, 1993). Ama tabii Emma Thompson ve Anthony Hopkins oynuyorlar. Orada da (eser) filme çekilmekle hiç kendinden kaybetmemiş. Çok değişik teknikler olduğu için bana daha da büyük bir başarı gibi geldi.

## ► Sanki oyuncuların etkisi de önemli burada...

O da var tabii. Zaten sinema daha çok kolektif bir sanat. Yani orada ışıkçının da kameramanının da, herkesin bir katkısı var. Ama genel olarak dediğim gibi, bu edebiyat adına mutluluk verici bir ilişki olmaz genellikle.

## ► Çoğu kez uyarlamalarla edebi eser arasında farklar olduğu görülür. Eseri filme çekenlerin özgürlüğü nereye kadardır? Uyarlamaların sınırı nerede başlar, nerede biter?

Bu da çok karışık, karmaşık bir konudur. Sanırım pek bir kural da konulamaz burada. "Şöyle olmalı!" diye "-meli, -malı" fiil zamanıyla konuşmak biraz zor. Şimdi bir adam, bir sinemacı bir şeyi okudu, beğendi ve onun filmi çekmek istedi. Beğendiği için çekmek istedi, bir tarafı en azından hoşuna gitti. Dolayısıyla onu yeniden üretmek istiyor. Ama bu sefer bir başka sanatın diliyle yeniden üretmek istiyor ve bunun olabileceğine de akli kesmiş. Yani bu sineması ya-



pılabilir bir şeydir. Bunu yapıyorsa ne ala! Ama orda ne gördü ve ne beğendi? Neyi yeniden üretmek istiyor? Bunu kitabın yazarıyla konuşmaya başladığı zaman vereceği cevaplar yazarı hiç memnun etmeyebilir. “Ben öyle bir şey yapmadım ki!” ya da “Benim için o önemli değil.” Nitekim böyle yazarı hayatta olan bir kitap film yapılacaksa, birçok zaman kanlı bıçaklı kavgalara yol açabilir yazarla yönetmen veya sinemacı arasında. Aslında ben genel olarak sanatın tamamına bir üretim olarak bakan biriyim, yaratım değil, üretimdir derim. Bu, sinema gibi sanatlar için daha da geçerli, modern teknolojiyi içeren sanatlar için. Bu anlayışa göre aslında bir oyunu sahneye koyan yönetmendir, daha ön plandadır diye bir şey yoktur. Bir oyuncu olarak sen de onu sahneye koyacaksın. Ama iki ayrı yönetmen, aynı oyunu çok başka türlü yorumlayabilir ve sahneye koyabilir. Öyle olunca da bu romanın sinemasını yapmak dediğim şeyde mesafeler artıyor. İşte o nedenle diyorum, bir kural, “-meli, -malı” burada olamaz. Ama şunu da kabul ediyorum; ben yazarım, bir romanımı almış ve istemediğim bir biçime sokuyor. Ben de buna itiraz ederim. Ben gebereyim gideyim ondan sonra ne yaparlarsa yapsınlar.

➤ **Aslında yazarının cevap hakkı ortadan kalkmış olan eserler daha çok tercih edilir durumda.**

Evet, öyle olur tabii. Yani şimdi yazar öyle dedi diye... Bu bir hukuk, sonuç olarak kitabı yazmış. Ama belki de mesela o yönetmen, o sinemacı onun gördüğünden,

bulduğundan daha iyi, daha ilginç, çok güzel olabilecek bir şey bulmuş olabilir. Ama yazar da o benim fikrim değil diyerek bunu engel de olabilir. Bunun şöyle olursa ancak olur diye bir formülü yok.

➤ **Uyarlamaların edebiyata bir katkısı var mıdır? Eserin daha çok okunmasını sağlayabilir mi?**

O pratik düzeyde muhtemelen oluyordur, tersi de oluyordur. Yani “filmini gördüm, okumasam da olur.” diyordur birçok insan. Bu daha kolay zaten sığınılacak bir şeydir bizim gibi memleketlerde. Resimli romanını okuyup kendini okumamak gibi. Bu genel bir eğilim, böyle bir şey var. Çok daha kolay, senden adeta bir şey talep etmiyor görsellik. Hemen hitap ediyor, bir şey okumuyorsun etmiyorsun filan. Tabii, sonuç olarak o görsellik sana sunuluyor ama görülen şey aynı iken gören göz aynı değil. Van Gogh’un bir tablosunda seninle ben aynı şeyi görüyor muyuz? Ben resim eleştirmeniysem, sen de değilsen ben senin orada görmediğin bir sürü şeyi görüyordum. Bakıyorum şurada bilmem kaç numara fırça kullanmış vs. diyebiliyorum. İşte sen bunun farkına bile varmıyorsun. Dolayısıyla o kolaylık, bir bakıma insanları mutlu etmemesi gereken bir kolaylık çünkü bir sürü şey kaçırıyorlar. Ama kaçırdıklarının farkında bile değiller. Dünyanın da mekanizması böyle kurulmuş.

➤ **Peki seyrettiğinizde sizi çok memnun eden, “İyi ki yapmışlar.” dediğiniz bir uyarlama oldu mu?**

Gene o dediklerim hemen aklıma gelen. Gene Emma Thompson'ın olduğu, Forster'in romanından *Howard's End*(1993) iyiydi. O çok iyi bir uyarlamadır edebiyattan sinemaya. Mesela *Üç Silahşörler* yahut *Define Adası* gibi maceraya, eyleme dayanan şeyleri yapmak daha kolaydır. Onlar genellikle daha başarılı da olur. Ama daha bir iç dünya, duygular vs. bunlar; onun için *Ölümler* veya *The Remains of The Day*'i çok etkileyici buluyorum. Nasıl böyle yaptılar değerinden bir şey kaybetmeden, ziyan etmeden o duyguyu verebilmek baya önemli bir mesele. Ama dediğim gibi, çok fazla yok sayabileceğim.

➤ **Türk sinemasında bu şekilde önemli bulduğunuz uyarlamalar var mı?**

Türk sinemasında en çok Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'inden Ömer Kavur'un yaptığı uyarlama buna yaklaşıyor. O dikkatli, titiz bir çalışma. Ama sonuç olarak Yusuf Atılgan'ın orada çok -hani kriptik diye bir laf vardırıgizli böyle, adeta görünmesin diye koyduğu bazı ipuçları filan var; onları Ömer Kavur tamamen kaçırmış sanıyorum. Mesela 10 Kasım'da düdüklü çalıyor bugünkü gibi. Yani dolayısıyla bütün bu olayla, "Atatürk", "Atamız", "cumhuriyet" şu bu bazı bağlantılar kuruyor Yusuf Atılgan. Ömer Kavur öyle bir şeyler yaptığının pek farkında değil.

➤ **Türk sinemasında son dönemde yapılan uyarlamaları takip etme imkânınız oldu mu? Mesela Zeki Demirkubuz'un *Kıskanmak* (2009)'u, Seyfi Teoman'ın *Barış Bıçakçı*'nın aynı adlı romanından uyarladığı *Bizim Büyük***

***Çaresizliğimiz* (2011)'i hakkındaki görüşünüz nedir?**

Ben en son Zeki'nin (Demirkubuz) Derya Alabora ile Haluk Bilginer'in oynadığı *Masumiyet*(1997)'inde kaldım. O filmi ben çok beğendim. Ama bizim sade sinemada değil, romanda da genel olarak -istersen resimli roman de- iyi başladığımız hikâyeler finalde aksar. Orada da vardır o bence.

➤ **Sinemanın edebiyatı meraklılarının tekelinden çıkarıp kolay edinilebilir hale getirdiği yargısına katılıyor musunuz? Sinemayla kurulan dünya "edebi" olanı ne kadar yansıtabilir? Edebi bir zevk de verilebilir mi sinemada?**

Bunların da yine bir reçetesi yok. Sinemada eylem çok önemli. Onun için çok hızlı tempolu bir film sanırım daha doyurucu oluyor seyirci açısından. Ama şimdi bunu bir kural haline getirmeye kalkışırsak Eisenstein'ın filmlerini ne yapacağız? *Korkunc Ivan* (1944)'i ne yapacağız? Ya da bazen bir yönetmen var, o resim yapar gibi sinema yapıyor; tek tek fotoğraflar filan. Belki Türkiye'de Nuri Bilge Ceylan bu tip bir yönetmen olarak gösterilebilir. Yani yaptığını iyi yapmak... Yahut Kaplanoğlu da gösterilebilir belki, gene daha ağır bir tempoda anlatımı seçen. Aslında genellikle Hollywood gibi ticarileşmiş sinemalar daha hızlıya doğru gidiyorlar, öyle bir eğilim var. Mesela İran, Türk sineması dediğin zaman daha bir ağırdan alma eğilimi söz konusu. Yahut Angelopoulos mesela Yunan sinemasından, onlar da önemli sinemacılar. Yaptığını iyi yapmak mesele.

# ESKİDEN FİLMLER DAHA SAMİMİYDİ

---

**BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK**

---

Türk sinemasının geçmişi irdelendiğinde sınırlı bir kaynakça, birbirini tekrarlayan istatistik ve kişisel anı-tarih ile karşı karşıyayız. Sinemanın aynı zamanda Türk halkının hayatıyla girift bir ilişkisi olduğu gerçeğinden yola çıkararak, geçmişi ve bugünü okumak adına daha canlı bir kaynakla sinema üzerine söyleŐtik. Nostaljik bir damardan beslenerek sinemanın Türkiye’de bir dönem nasıl, hangi Şartlarda izlendiği, beklentilerin ne olduğu ve bugün gelinen nokta üzerine satır arası muhabbetlere giriştik. Farklı meslek erbabından, farklı kesimlerden kişilerle yaptığımız söyleşilerden ortaya çıkan bu tabloyu seyrinize sunuyoruz.

---

“ANADOLU’DAN BAŞARILI İNSANLAR ÇIKIYORSA,  
BUNDA SİNEMANIN BÜYÜK ETKİŐİ VAR”

**MEHMET DEMİRDAĞ, FIRINCI, 40 YAŞINDA**

---

İlk sinema tecrübemi Rize, Çayeli’de yaşadım. On üç yaşında bir karate filmine gitmiştik. Yabancı bir film-di, çok keyif almıŐtik. Daha önce televizyon seyretmiŐtik; seksenli yıllarda, 1984’te sinemayla tanıştım. Çok farklı ve heyecanlıydı. O zamanki aklımızla daha fazla Şey görüyormuŐ gibi oluyorduk. Televizyon daha kctr,

daha büyük bir Şeyde merak edersiniz, oralarda daha başka neler var gibisinden, perde öyle bir Şeydi. Çok daha fazla heyecanlanmıŐtik, çok daha fazla keyif almıŐtik.

**Aileniz?**

Babam 1940 doğumluydu. Hesap ederseniz babam 42 yaşlarında, sinemayı bilmi-

yordu. Belki gitmişse de bizim haberimiz yok, beraber hiç gitmedik. Annemin de sinemaya gittiğini tahmin etmiyorum, annem yaşıyor ama hiç sormadım.

### Sinemanın halk üzerindeki etkisini nasıl görüyorsunuz?

O zamanlardan bahsedecek olursak, Anadolu'da insanlar sinemayla tanıştıklarında inanılmaz bir şekilde hayal dünyaları gelişti. Sinemanın insana hayal kurma gücü kattığına inanıyorum. O günlerde Anadolu'da insanların hayal gücü sinemayla başlamıştır. Bugün Anadolu'dan çok başarılı insanlar çıkıyorsa, bunda sinemanın çok büyük etkisi vardır. Keşke daha erken gelmiş olsaydı. Yeşilçam sineması bana göre bugünkünden daha etkiliydi.

### Sebebi nedir?

O zamanlar sinema yapmak için yapıldı. Bugün daha çok paraya yönelik, insanlar da bunu algılamaya başladı belki. Bence kültür amaçlı, sinema yapmak için film yapılmıyor. Daha çok insanları güldürerek ya da heyecanlı filmlerle para kazanıyorlar. Sinema yapmak için sinema yapılmıyor bence. Yapımcılar, oyuncular daha çok para kazanıyor ama sinemanın eksenini kaydı.

### Yeşilçam'da da birbirini tekrar eden çok senaryo vardı. Bunu para kazanmak adına yapmıyorlar mıydı?

Ben sinema eleştirmeni veya düşünürü değilim, normal bir vatandaşım. Bana göre o zaman da bu vardı; ama şöyle bir fark vardı: İnsanların paraya ihtiyacı vardı,

o sinemanın yürüyebilmesi için bir ekonomiye gerek vardı. Bugün, zaten devlet destekliyor, sponsorlar da var fakat bugün farklı ekonomiler üzerinden bakmamız lazım. O gün sinemanın kendisinin paraya ihtiyacı vardı, bugün hâlâ görüyoruz bilmem ne aktör bilmem nerede öldü ya da işte kimsesiz, cenazesini kaldıracak insan bulunmuyor. Eski sinema sanatçılarının veya ses sanatçılarının akıbeti aynı. O günün insanları mecburiyetten aynı senaryolarla film çektiler. Bugün bakıyorsunuz bir seriden beş tane film çıkarıyorlar, hepsi aynı senaryo ama bugün sinemaya katkı için değil kişilere katkı için. Şimdi mesela Cem Yılmaz'ın da Recep İvedik'i çevirenin de milyon dolarlık arabaları var. Yani kişiye özel, bilmem anlatabildim mi? Olay çok farklı bence. Biri sinemaya katkı için mecburiyetten doğan bir ekonomi, bugünkü ise kişisel.

### Demin Anadolu insanının hayal gücünden bahsettiniz. "Hayallerin şehri" İstanbul'da olan insanlar için sinema ne demektir?

Ben 1981 senesinde İstanbul'a geldim. Beylerbeyi'nde oturuyorum. İstanbul'un iyi semtlerinden bir tanesi. O zaman bizim burada yazlık sinemamız vardı, şimdi tabii yok. Şimdi İstanbul'un yerlileri, çok daha önceden kırklı, ellili, altmışlı yıllara kadar özellikle göç etmiş insanlar, zaten bir kültür değişimi yaşadılar. Seksenden sonra gelen insanlarda kültür değişimi olmadı, sinemayla karşılaşsalar da sinemanın hayata kattığı şeyden fazla etkilenmediler.



Onlardan biri de biziz tabii. Çünkü o devre denk geldik. Seksenden önce tanışan insanlar en çok sinemadan nasiplendiler. Onların çocukları daha kültürlü, daha eğitilmiş ve yaşam kaliteleri yüksek.

### Türk toplumu için sinema ne demek?

Türk toplumu sinemayı çok seviyor. Bütün dünyada sinema çok sevilir. Türk filmlerinin yaptığı hâsılat rekorları gösteriyor. Birazcık ismi olan kişilerin yaptığı filmler çok fazla hâsılat rekorları kırıyor, demek ki insanlar sinemayı seviyorlar. Ama Türk sinemasının gidişatı bence hiç iyi değil, sinemanın bütünü iyi gitmiyor, çünkü sinema sanatçısı yetişmiyor. Tamamen diziyeye dayalı, yani sanatçı olmayan kişilere film yaptırılıyor. Kriterler değişti, önceden insanların sanat yönü öne çıkıyordu. Bu gidişat sinemayı bitirecek gibi gözüküyor. Kültür bakanlığının bir şey yapması gerekiyor. Üniversitelerde yetişen, bu işin ilmini alan kişiler televizyon dizilerine geçmeye başlıyor. Bu da tabii ki ekonomik; televizyonlar neredeyse sinemadan daha fazla para veriyor. Bir dizide oynamak bir sinema filminde oynamaktan daha avantajlı oldu, hem ekonomik hem reklâm açısından. Çünkü her gün insanların evine girmiş oluyorsun. Öbür türlü bir film çeviriyorsun, belki üç-beş sene bir daha film çeviremiyorsun dolayısıyla böyle bir kayma var.

### Sanat sineması adı altındaki filmler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu konuda çok takipçi değilim. Takip et-

tiğim kadarıyla birkaç yönetmen bazında birkaç film ses getirdi, hatta Avrupa'da ödüller aldılar ama bunun Türk sinemasına yansımaları gerektiği kadar olmadı. Üç beş isim çıktı, onlar muhtemelen yollarına devam edeceklerdir ama onların Türk sinemasını kurtarabileceklerini sanmıyorum.

### Kemal Sunal, Şener Şen filmlerinden yani toplumsal sorunlara işaret eden filmler için neler söylersiniz? Etkileri nasıldı?

Bence yüzde bir milyon etkili oldu. Sanatçı onlardı bence, mesela Kemal Sunal Allah rahmet eylesin, Şener Şen Allah ömür versin, güzel insanlardı. Belki de Türkiye'nin yetiştirmiş olduğu erkek aktörler, Kadir İnanır, Cüneyt Arkın özellikle Şener Şen ve Kemal Sunal'dan bahsediyorum diğerlerinden daha öndelerdi. Çünkü toplumun büyük kesimi, Anadolu insanı kendisini onda buldu; onların safılığı, konuşmaları halkı yansıttığı için. Bugün işte hâlâ seyrediliyor, bütün insanları güldürüyor. Onlara ihtiyaç var, sinemanın kurtuluşu için bu tür aktörlerin yetişmesi lazım. İşte Cem Yılmaz film yapıyor. Cem Yılmaz'ın sinemayla ne alakası var? Şahan Gökbakar... Onun yaptığı İvedik filmlerinin sinemayla ne alakası var? Züğürt Ağa ile Recep İvedik'i karşı karşıya getirmemek lazım. İkisine de aynı gözle bakmanın doğru olduğunu sanmıyorum.

### Biraz da Beylerbeyi'nden bahsedelim. Yazlık sinema, Beylerbeyi halkı...

Beylerbeyi'ne seksenlerde geldim. Burada yazlık sinemamız vardı, doksanların başına



kadar. Genelde bir ya da iki film oynardı akşamları, haftanın beş akşamı sinema olurdu; o salonun hiç boş olduğunu görmedim. Her semtte bir yazlık sinema vardı. O zamanlar biraz da merak vardı, bu kadar boğulmamıştık. Bazı şeylerden insanlar bıkmıyor zamanla, o zaman daha açtık perdeye, çok güzeldi. Çok fazla heyecan duyuyorduk, eğleniyorduk, Çoluğun çocuğunla çekirdeğini, dondurmanı alıp ailecek gidebiliyordun. Bambaşka bir atmosferdi. Onlar artık nostaljide kaldı.

### En sevdiğiniz filmler, artistler, sahneler...

Beni en çok etkileyen ilk film Kemal Sunal'ın filmiydi. İsmi şimdi hatırlamıyorum. Kemal Sunal Almanya'dan geliyor... Beni en çok etkileyen Şaban filmlerinden biri odur. Bir de Şener Şen'in filmleri de çok etkilemiştir. *Eşkiya* da son zamanlarda çıkmış çok özel bir eser. Şener Şen, Kemal Sunal erkeklerde. Türkan Şoray kadınlarda tek. *Eşkiya* filmindeki o çatıdaki sahne.

### Gittiğiniz son film...

(Biraz düşündükten sonra gayet mağdur) Maalesef *Recep İvedik*'e gittik. (Kahkahalar) Eşimle beraber gitmiştik, o çok istemişti.

### Peki son olarak neden film seyredereziz?

Yeni bir şeyler bulmak için, bir şeyler görmek için, belki kendimizi ararız. Bilmiyorum yani aramak için...

“ŞİMDİKİ FİLMLER DAHA TEKNİK VE GÜZEL AMA BİR TARKAN FİLMİ DAHA SAMİMİ”

### **NİLGÜN AKTEKİN, PAZARCI, 43 YAŞINDA**

İlk sinema tecrübem dokuz, on yaşlarında muhteşem bir şeydi. Küçük bir ekranla karşılaştığımda devasa geliyor bir çocuk için. Sanki filmin içindeymişim gibi. Ailemle gitmişim. Uzun süredir gitmiyorum, çok pahalı. Tek başıma gitmek istemem, eşimle kızım ile gitmek isterim, şu şartlarda (tezgâhı göstererek), sadece buralarda kazanıyorsanız sinema lüks geliyor.

Ailemle küçüklüğümde sinemaya gidiyorduk, bahçe sinemaları vardı o zaman. Yazlık sinemanın tahta sandalyeleri vardı birbirine ekli. Filmden çok oradaki ortamı yaşardı çocuklar. O zamanki filmler çok daha farklıydı şimdikilerinden. Şimdi çok şiddet var, bizim çocukluğumuzda öpüşme sahneleri çok fazla olmazdı, ailecek seyredilebilirdi şimdi zor. Dejenere oluyoruz.

Avrupa özentisiyiz, bize yukarıdan indirilen bir Şey bu, belli kriterler konulsa...

Hâlâ eski Türk filmlerini seyrediyorum Kartal Tibet, Tarık Akan... EŞim Malkoçoğlu ve Tarkan filmlerini sever.

**Yeni çıkan Türk filmlerini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

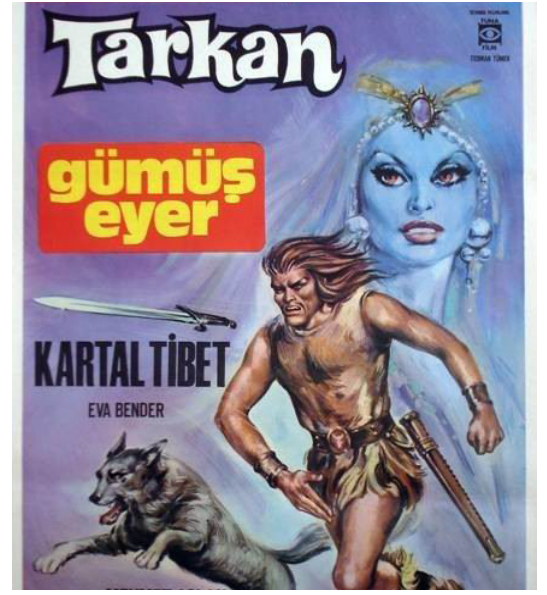
Hepsi güzel değil. Eğlendirici, argo bir nebze ama Őimdikilerden çok zevk almıyoruz açıkçası. Şimdiki filmler daha teknik ve güzel ama bir Tarkan filmi daha samimi, özellikle Amerikan sinemasıyla karŐılaŐtırıldıđında. Amerikan sineması daha teknik ve soğuk.

**Son zamanlarda en beğendiğiniz film, karakter, sahne...**

*Babam ve Ođlum* filminde Hümeýra'nın karakterini çok beđenmiŐtim, tabii filmi de beđenmiŐtim. Çetin Tekindor'u da çok beđeniyorum. Büyük ođlunun babasına koŐtuđu sahne çok hoŐuma gitmiŐti.

**Şimdiki sinema eskiyi nasıl yakalar?**

Eskiye biraz zor yakalar. Çünkü yeni gelen



gençler kendi kùltürleriyle geliyorlar. Eski gibi yönetmenler senaristler yok, eskiyi de iyi bilmeleri lazım ki yakalayabilsinler.

**Umudunuz var mı peki?**

Umudum var, niye olmasın gençliğimize güveniyoruz.

**En son hangi filme gittiniz?**

Mahsun Kırmızıgùl'ün *Newyork'ta Beş Minare*.

**Nasıldı?**

Fena değildi.

---

“TÜRKİYE SİNEMAYI PROPAGANDA ARACI OLARAK KULLANAMADI”

### **MEMDUH CUMHUR, ECZACI, 62 YAŞINDA**

Çocukluğum, yani 53-54 yılları, Tarzan filmlerine giderdim. İnegöl'de iki sinema vardı ve sinema hayatın yüzde kırkını iŐgal ederdi. Çok kalabalık olurdu, her gelen film haftalar öncesinden beklenirdi. Başka bir eğlence vasıtası olmadığı için. Altı yedi yaşlarından itibaren sinemayla iç içeydim,

Tarzan filmleri çok etkilemiştir beni. Daha sonra Laurel-Hardy filmleri etkilemiştir. Onları çok severek neşeyle izlerdik. Büyük ekranda sinemayla bütünleŐtiriyordun. Yanınızdakiyle konuşamıyorsunuz, karanlık bir ortam, filme katılıyorsunuz ama Şimdi evde plazma da olsa, büyük ekran

bile olsa telefon geliyor bir şeyler içiyor-sunu vs. Duyguları bölüyor. Sinemayla bütünleşme olamıyor. Ailemden ziyade, akrabalarla arkadaşlarla giderdik sinemaya. Babam sinemaya gitmezdi. Bir de kadınlar matinesi yapılırdı, kadınlar ayrı giderdi çocuklarıyla.

**Özelde sevdiğiniz, sevmediğiniz, kızdığınız filmler oldu mu?**

Sinemayı bir oyun eğlence olarak gördüm. Bende öyle bir his bırakmadı, kızmaya vaktimiz olmadı.

**Propaganda aracı olarak sinema ve Türk sineması hakkında neler söylersiniz?**

Türkiye bu işi propaganda aracı olarak kullanamadı. Mesela Amerika'nın tarihi iki yüz sene. İki yüz senelik tarihi olan bir ülkenin dünya sinemasını ele geçirmesi ve bunu çok nefis bir propaganda aracı olarak kullanması ibretimiz bir şey. Bunun sebebi Amerika'daki sinema sektörünün yüzde 80-90'ı Musevi kontrolündedir. Sadece finans açısından değil, oyuncular da onlar seçerler. Büyük oyunculara baktığımız zaman pek çoğu Musevi asıllıdır, mesela Peter Cook baktığınızda dünyanın en çirkin adamıdır ama çok meşhur biri. Pek çok Yahudi sinemada ön plânda yer almıştır. İki, üç sene önce bir ödül töreninde Robin Williams canlı yayında tercüme yapılırken duymuştum ve çok şaşırılmıştım. "Buradan Yahudi çeteme teşekkür ediyorum." dedi. O da Museviymiş, çok enteresan bir şeydi. Sinemayı propaganda aracı olarak görmek lazım. Çağımızda her şey propaganda

esasları üzerine kuruludur. Resmi tarihler, devletler tarafından okullarda tatbik edilen eğitimlerde okutulanlar propagandada amaçlıdır. Mesela Cumhuriyet rejimi Osmanlı'yı kötülemek üzerine kurulmuştur, bir propaganda aracı olarak tarih dersleri propagandanın silahı haline gelmiştir. Sinema da böyle, fakat sinemanın Türkiye'de bu kadar yaygın olmaması sermayenin az olmasından kaynaklıdır. Zengin hayatları daha çekici hâle sokmak için kötü maksatlı kullanılan birtakım diziler, Yunanistan'da, Arap ülkelerinde, İsrail'de müthiş etkili oluyor. Alışveriş marketleri kurulmuş. Türkiye'de şu an meşhur olan diziler Arap ülkelerinde izleniyor. Bu bir ticari propaganda, siyasi propaganda değil. Siyasi propagandanın geçmişimize dönük değerlerin sinemada kullanılabilmesi için çok büyük paralar ve çok iyi senaryolar, çok ciddi kaliteli filmlerin çevrilmesi lazım.

**Neden yapılamıyor?**

Parasızlıktan yapılamıyor. İçki fabrikası kurmak kolay, çimento fabrikası kurmak kolay. Evde oturacak insanların çimentoya ihtiyacı var, çimento fabrikası açarsak çimento satılır. Türkiye'deki zengin adamların biz film sanayisine girersek, bu filmler mutlaka piyasada iş yapar, biz de bunun karşılığını alırız diye okuması lazım.

**Son dönemde ödüllü başarılı yönetmenler var. Onlar için neler söylersiniz?**

Yerli sinemayı pek takip etmiyorum, fakat ismen biliyorum. Maddi çerçevede tahmin edebiliyorum, çok kıymetli olsalar da çok



ciddi filmler yapmaları pek mümkün değil; çünkü sinema büyük para işidir. Büyük paranın girmediği sektörde film çeviremezsiniz.

**Kemal Sunal, Şener Şen, Yılmaz Güney filmleri hakkında neler düşünöyorsunuz? Toplumsal sorunlar tam manasıyla dile getirilebildi mi?**

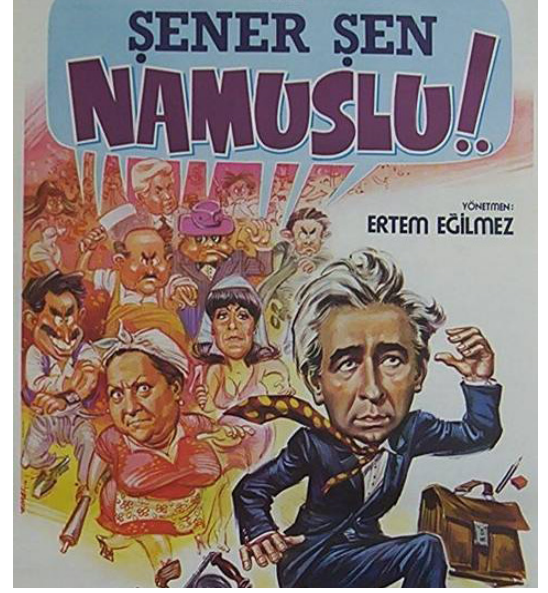
Hayır, onlar çok basit eğlence sinemalarıydı. Hiçbir doğru fikri empoze edemediler ki, onların doğru fikirleri yoktu. Farkındaysanız Kemal Sunal sadece bir “eşşoğ-luessek” dediği zaman insanlar yerlere yatıyordu.

*Namuslu, Çıplak Vatandaş, bir Züğürt Ağa...* Bunların hepsi halkın zenginlik duygusunu gıdıklayan filmlerdir. Ciddi olan filmler değildi. Mesaj filan yoktu; halk eğlencesi.

Yılmaz Güney bugün çıksa hiçbir şey yapamaz. O günlerde sol modaydı, sol modasını kötüye kullandı. Bugün Nazım Hikmet çıksa kimse onun yüzüne bakmaz ama o günlerde sol dünyada iş yapan bir sektördü, arkasında Sovyetler Birliği vardı. Bugün artık sol şairin meşhur olması imkânsız. Öyle bir altyapı kalmadı.

**En çok hangi dönemde sinemaya gittiniz? Sizde iz bırakan filmlerden bahseder misiniz?**

Öğrencilik yıllarımda giderdim, savaş filmlerini tercih ederdim. Hiçbiri iz bırakmadı. Yeşilçam'da genellikle kullanılan kalıplar vardı. Bunlardan biri de yerli bir imaja sahip iyi anne figürüydü. Bunun karşısında Batılı kötü kadın imajı vardı. Fakat bu za-



manla değiştirdi ve artık o iyi anne karakteri de Batılı forma kavuştu.

**Bu değişimi ve toplum nezdindeki karşılığını nasıl göröyorsunuz?**

1923'te Osmanlı'nın alt üst olmasından, harf inkılâbından sonra eski kültürle bağları olan insanların aradan çekilmesiyle her şey yozlaşmaya gitti. Ellilerdeki, altmışlardaki filmlerde olan Türkçe'ye bakın, bir de bugün bozuk Türkçe'ye bakın. Bu sadece sinema sahasında değil. Haberleri izliyorsunuz telaffuzu bozuk spikerler haber sunmaya çalışıyor, adamların işleri bu. Yüzlerce telaffuz hatası kulaklarımı tırmalıyor. Büyük bir yetersizlik söz konusu. Türkçe bozuldu, zaten insanların kalitesini gösteren şey konuştukları dilin kalitesidir.

**Ümitli değilsiniz.**

Sinemayla beraber Türk Sanatı hususunda da çok ümitsizim. Türk şiiri bitti, Türk musiki bitti, Türk romanı bitti, Türkçe bitti. Bununla beraber ahlâk bitti, bunların bittiği yerde gelecekte ümitli olmak mümkün değil.

# 17. GEZİCİ FESTİVAL 2011

## 17th FESTIVAL ON WHEELS 2011

02-18 Aralık December 2011







## AHMET YURTKUL

### “SAHİCİ BİR SİNEMA YAPMAYA ÇALIŞAN YÖNETMENİN HUZURLU OLMASI MÜMKÜN DEĞİL”

**SÖYLEŞİ:**  
**KORAY SEVİNDİ**  
**M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**

Ahmet Yurtkul, Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun olduktan sonra sektöre televizyon filmlerinde yönetmen yardımcılığı yaparak adım atar. Daha sonra *Kırık Kanatlar* (2005) ve *Geç Gelen Bahar* (2008) dizileriyle birlikte *120* (2007), *O... Çocukları* (2008) ve *Deli Deli Olma* (2009) filmlerinde de yardımcı yönetmen ve yönetmen yardımcısı olarak çalışır. Son olarak Murat Saraçoğlu'nun *Yangın Var* (2011) filminde karşımıza çıkan Ahmet Yurtkul'la yönetmen yardımcılığı, yardımcı yönetmenlik ve sektör üzerine konuştuk.

▶ Türkiye’de yardımcı yönetmen ve yönetmen yardımcılığı çok bilinmeyen iki alan; çoğu zaman karıştırıldıklarına da şahit oluyoruz. İki alanda da çalışan biri olarak aralarındaki farklılıklardan bahsedebilir misiniz?

Bir sette yönetmen yardımcıları olur; bunların sayıları iki üç olabileceği gibi ona kadar çıkabilir. Yardımcı yönetmenlik, yıllardır yönetmen yardımcılığı yapan birisinin diğerlerinin amiri olduğu belli olsun diye yapılan bir isim değişikliği. Aslında dünyada bunun adı First Asistant Director, yani Birinci Yönetmen Asistanı’dır. Yönetmen yardımcılığına dizilerde getir götür işleri yaparak, sufle vererek, “time-code” tutarak başlarsınız. Ondan sonra bunun bir üst aşaması olarak devamlılık tutmaya kadar gelir. Aldığınız sorumlulukları yerine getirerek işinizde yetkinleştiğinizi gösterdiğiniz zaman size daha fazla sorumluluk verilir. Bu sefer setteki birçok şeyden haberdar hâle gelirsiniz. Sufle veren, asistanlık yapan, devamlılığa bakan insanları, yani kendi asistanlarınızı koordine etmeye başlarsınız. Yardımcı yönetmen, yönetmen yardımcılarının şefidir; sette bütün bilginin toplandığı tek kişi denilebilir. Yönetmenin bile bilmediği birçok bilgiyi elinde bulunduran, daha doğrusu yönetmeni gereksiz bilgilerle meşgul etmeyen kişidir. Sanat, yapım ve kamera grubundan aldığı bilgileri kendisinde toplar ve daha sonra bu bilgileri düzenler. Bu düzenleme, filmin sağlıklı şekilde çekilebilmesinin, hangi şartlarda ve ne kadar zamanda çekileceğinin program-

**Yardımcı yönetmen, yönetmen yardımcılarının şefidir; sette bütün bilginin toplandığı tek kişi denilebilir. Yönetmenin bile bilmediği birçok bilgiyi elinde bulunduran, daha doğrusu yönetmeni gereksiz bilgilerle meşgul etmeyen kişidir.**

lanması demektir. Meselâ mekânın hangi şartlarda ve hangi zaman dilimlerinde hazırlanacağını sanat yönetmeni bilir. Yardımcı yönetmen de sanat yönetmeninden aldığı bilgilerin ışığında programını yapar. Keza oyuncuların sadece bir filmle ilişkisi olmayabilir. Film dışında tiyatrolarda oyunları, provaları ya da daha farklı faaliyetleri olabilir. Dolayısıyla oyuncunun da bilgisini toplar; bu ve başka bilgileri alıp düzenler ve bir plânlamaya varır. Yardımcı yönetmen biraz da halkla ilişkiler uzmanı gibidir; set içi ve set dışı irtibatı sağlar.

▶ Genelde Holywood’da bazı yönetmenler ahababı olduğu başka bir yönetmene filmlerinin bazı sahnelerini çektirirler. Dizilerde ya da filmlerde de bazı çekimler başka bir yönetmene yaptırılabilir. Bunlara da yardımcı yönetmen diyebilir miyiz?

Evet, daha çok dizilerde yapılan bir şey bu. Ama Türkiye’de bir yönetmen kendi sinema filminde bazı sahnelerin çekimini yardımcısına bırakıyor mu, bundan emin



**Bir yönetmen yardımcısında bulunması gereken özelliklerin yönetmenlikle, bir filmi çekmekle, film çekmenin motive eden süreçleriyle hiçbir ilgisi yok. Yönetmen yardımcısının öncelikle akıllı, uyanık, sosyal ilişkileri güçlü, insanlarla çabuk iletişime geçebilen ve pratik zekâya sahip biri olması gerekiyor.**

değilim. Böyle bir şeyle karşılaşmadım. Bazı auteur yönetmenler elbette herhangi bir yardımcısına bir sahneyi çekmek için bırakmıyordur. Ama anaakım filmlerde böyle bir şeyle karşılaşmak mümkün. Şimdiye kadar bunun adı yardımcı yönetmendi. Artık bunu yapan insanlara ikinci yönetmen deniyor. Türkiye’de ikinci yönetmenlik dizilerde yapılan bir iş genelde. Dizilerin doksan dakika gibi bir zamana yayılması ve çok ağır şartlarda çalışılıyor olmasıyla ortaya çıktı.

➤ **Direksiyonu eline aldığı zamanlarda yardımcı yönetmenin özgürlüğünün sınırları var mıdır? Yani yardımcılığını yaptığı yönetmenin kalıpları içerisinde kalmak zorunda mıdır yoksa kendisi özgün bir şeyler ortaya koyabilir mi?**

Bir dizi filmin çekim şartları ve estetiği bellidir. Dolayısıyla bir yardımcı yönetmene o dizinin bazı sahnelerini çekmek



düştüğü zaman ortada çok fazla estetik farklılığın olabileceğine inanmıyorum. Yani bu işin matematiği bellidir. Dizi belli disiplinler içerisinde, belli bir hesap kitapla çekilir. Dolayısıyla orada yardımcı yönetmenin değil yönetmenin özgürlüğünü tartışabiliriz. Ama bir sinema filminden bahsediyorsanız bu daha önce de dediğim gibi çok karşılaştığım bir şey değil. Bir sinema filminde hem yardımcı yönetmenin hem de yönetmenin bazı sahneleri çekiyor olması bir romana iki kişinin başlaması gibi bir şey olur. Bir sürü biçim, anlatım ve dil farklılıkları var.



### ➤ Ekip oluşturma aşamalarında yardımcı yönetmeni kim seçiyor? Yapımcı mı yönetmen mi yoksa başka biri mi?

Yapımcı da seçebiliyor yönetmen de. Yönetmen, daha önce çalıştığı bir yardımcı yönetmeni “Ben onunla çalışmak istiyorum.” diye yapımcıya önerebiliyor. Yapımcılar da buna genellikle sıcak bakıyorlar. Bazen yönetmenler seçimi tamamen yapımcıya bırakırlar. Yapımcı da kendi çevresinden yola çıkarak yardımcı yönetmeni seçer. Bizim işimizde sözlü iletişim çok önemlidir; kâğıt üzerinde yürümez

işler. Daha önce çalışılmış filmler, televizyon dizileri ve oralarda kurulmuş ilişkiler referans olur.

### ➤ Yönetmen yardımcılığı ve akabinde gelen yardımcı yönetmenlik, yönetmenliğin ilk adımı mıdır yoksa uzun vadeli plân yapılabilecek ve uzmanlaşılabilir alanlar mıdır?

Türkiye’de benim bildiğim kadarıyla uzmanlaşmış iki üç yardımcı yönetmen var. Elli altmış yaşlarında hâlâ yardımcı yönetmenlik yapıyorlar. Ama bizde bu hiçbir zaman bahsettiğiniz gibi bir uzmanlaşma hâline dönüşmedi. Yurt dışında altmış yaşında, yetmiş yaşında hiçbir zaman yönetmen olmak gibi bir dert taşımayan First Assistant Director’lar var ve bunlar Hollywood filmlerinde tercih edilen insanlar. Türkiye’de yönetmen yardımcılığı yönetmenliğe giden yolda bir basamak olarak görülüyor. Bunu anlayabiliyorum çünkü ben de bunlardan biriyim. Yönetmen olmak için yönetmen yardımcılığı yapmak gerekiyor mu dersin bundan da çok emin değilim. Çünkü bu senin ana mesleğin hâline gelmeye başladıktan sonra tembelleşebiliyorsun ve riskli tercihlerde bulunmak giderek zorlaşabiliyor. Çünkü bu işten para kazanmaya başlıyorsun. Dolayısıyla ben yönetmen olmak için asistanlık yapmanın, yönetmen yardımcılığı yapmanın çok elzem olduğunu düşünmüyorum. Ama yönetmen yardımcılığı yapmak, gerçekten film çekmeye niyetli birisi için hemen iler-

lemesini sağlayacak bir etken olarak gözü-  
küyor. Ayrıca setteki süreci de görmesini  
sağlıyor.

➤ **Yönetmen yardımcısı olmak için ne gibi yetiler gerekir? Bir yönetmen yardımcısında aranan “yetenek” hangi ölçüye göre belirleniyor?**

Bir yönetmen yardımcısında bulunması gereken özelliklerin yönetmenlikle, bir filmi çekmekle, film çekmenin motive eden süreçleriyle hiçbir ilgisi yok. Yönetmen yardımcısının öncelikle akıllı, uyanık, sosyal ilişkileri güçlü, insanlarla çabuk iletişime geçebilen ve pratik zekâya sahip biri olması gerekiyor. Çünkü yönetmen yardımcısı, sette oyuncularla beraber neredeyse yüz kişiyle muhataptır. Oysa yönetmen sessiz, içine kapanık, az konuşan biri olabilir. Dolayısıyla yönetmen yardımcısının yaptığı işle yönetmenin yaptığı iş arasında çok da bir bağlantı yok. Yönetmen yardımcısı daha çok teknik işlerle uğraşır ve organizasyonda yer alır. O yüzden bir halkla ilişkiler uzmanı ne kadar yetenekliyse yönetmen yardımcısının da o kadar yetenekli olması lâzımdır.

➤ **Yönetmen yardımcısının sette yönetmenle ilişkisi nasıldır? Yönetmen yardımcısı diğer set ekibiyle yönetmen arasında köprü görevi mi görüyor?**

Evet, yönetmen yardımcısı yönetmen, set ve oyuncular arasında köprü görevi gören insandır. Bu işlevinden yola çıkarsak yönetmen yardımcısı aslında oldukça poli-

**Dizinin estetiği çok belli, yapılabilecek şeyler çok sınırlı. Dolayısıyla dizi çekerken yönetmenin özgürlüğü teknik sınırlamalarla kısıtlanmış durumda. Sinemada da var bu kurallar ama sinemada yönetmen bu kuralları yıkabiliyor ve onları tekrar icat edebiliyor.**

tiktir. Zaman zaman alttan alır, uzlaşmacı bir tavır sergiler ve herkesi idare eder. Dolayısıyla setin en uzlaşmacı adamının yönetmen yardımcısı olması gerekir. Bazen tam tersi de olabilir. Yönetmen yardımcısı gerektiği yerde otoritesini de gösterir. O herkesle iyi geçinirse setteki diğer insanlar da birbirleriyle iyi geçinecektir. Bir sette yönetmen yardımcısının enerjisini sete yansıtabilmesi en az yönetmeninki kadar önemlidir. Sette iyi bir enerji varsa herkes daha mutlu ve huzurlu çalışabilir. Aksi takdirde pek çok gerilim yaşanabilir.

➤ **Yönetmen yardımcılığı ve yardımcı yönetmenlik maddi anlamda tatmin edici mi, yönetmen yardımcılığını bir “sürünme dönemi” olarak değerlendirmek doğru olur mu?**

Düzenli olarak televizyon dizilerinde ve sinema filmlerinde yönetmen yardımcılığı yapan bir insan rahatlıkla geçinebilir; bu-



rayla ilgili bir problem yok. Ama yapmak istediği iş bu değilse zaten bir üst aşamaya geçmek zorundadır. Sürünme dönemine gelirse bir insan ne kadar sürünebilir ki? En fazla bir yıl sürünebilir. Bir yıl sonra mutlaka settaki konumu değişecektir. Daha önce de dediğim gibi sufle verirsiniz, devamlılık tutarsınız ama daha sonra bir üst aşamaya geçmek zorundasınız. Kimse olduğu yerde saymayacaktır. Dolayısıyla her meslekte olduğu gibi bu meslekte de ilerleyen ve işini iyi yapan insanlar üçüncü asistanlık, ikinci asistanlık, birinci asistanlık ve yardımcı yönetmenlik şeklinde ilerleyecektir. Düzenli olarak yapıldığında herkes bu işten para kazanabilir. Ama sektör herkese düzenli olarak bu işi yapma imkânını vermiyor. Çok fazla televizyon dizisi, sinema filmi çekiliyor olabilir ama yine de bazıları düzenli olarak çalışmıyor ya da iki sene bir dizide çalışan daha sonra bir sene hiçbir işte çalışamayabiliyor. O dönemler sıkıntılı olabilir.

➤ **Bahsettiğiniz bu sıkıntılar Türkiye’de şimdiye kadar bir sektör oluşturulamamış olmasının bir getirisi mi?**

Pratikte bir sektör var ama şimdiye kadar kâğıt üzerinde de kuralları, bütünlüğü olan bir sektörün oluşması gerekiyordu. O sektör oluşmuş olsaydı herhâlde alınan ücretler, kimin ne kadar çalışacağı, nerede çalışacağı, kaç gün süreyle çalışacağı, haftada kaç saat çalışacağı gibi meseleler aydınlığa kavuşmuş olacaktı.



► Pek çok dizide ve filmde çalıştınız. Dizilerin ve filmlerin farklı doğruları, farklı kuralları olduğunu düşünürsek biraz bunlardan bahsedebilir misiniz?

Daha önce dediğim gibi dizinin estetiği çok belli, yapılabilecek şeyler çok sınırlı. Dolayısıyla dizi çekerken yönetmenin özgürlüğü birtakım şeylerle, teknik sınırlamalarla kısıtlanmış durumda. Bir dizide ne kadar özgür olabilirsiniz ki? Plân sekanslarla bir dizi çekemezsiniz. Dizinin çekilme yöntemleri belli, Hollywood matematiğine sahip dizilere. Hızlı bir kurgusunun olması, sık sık kesmelere başvurulması, yakın plânların yoğun olarak kullanılması gerekiyor. Matematiksel anlamda formülü çok bellidir. Çok küçük detaylar ve biçim farklılıkları olsa da aşağı yukarı bütün yönetmenler dizileri aynı formülle çekiyorlar. Dolayısıyla bir sinema filmindeki kadar özgür değil yönetmen. Diziler bir bakıma gazete çıkarmak gibidir. Gazete çıkarmanın da belli kuralları var, dizi çekmenin de. Sinemada da var bu kurallar tabii ama sinemada yönetmen bu kuralları yıkabiliyor ve onları tekrar icat edebiliyor.

► Şimdiye kadar çalıştığınız işler size ne kadar katkı sağladı? Yaşadığınız süreci şekillendirebildi mi ya da ona bir şeyler kattı mı?

Şimdiye kadar çalıştığım bütün işlerden bir şey öğrendim. Kendi filmimi çekerken bunların faydası tabii ki olacak. Özellikle insan ilişkileri konusunda bu tecrübelerin

çok faydalı olacağını düşünüyorum. Diğer bir katkısı da şu: Teknik koşulları bilmek film çekerken bir yönetmenin neleri yapıp neleri yapamayacağını bilebilmesi açısından çok önemlidir. Bunları sağlıklı ve berrak bir şekilde görebilmek açısından çalıştığım işlerin, set tecrübelerinin yapacağım işe olumlu yansıtacağını düşünüyorum. Ama sektörde çok fazla çalışmak beraberinde bir metal yorgunluğunun ve birtakım ezberlerin ortaya çıkmasına da sebebiyet veriyor. Dolayısıyla bu süreç, sette edinilen tecrübeler anlamında ilk filmi çekecek kişiye bir yandan fayda sağlarken diğer yandan zarar da verebilir. Çünkü kişi ezberlerinden, alışkanlıklarından kurtulamadığı zaman özgünlük problemiyle karşı karşıya kalır. Buna çok dikkat etmek gerekiyor.

► Genelde insanlarda film çekme işinin kavga gürültüyle gerçekleştiği izlenimi var. Biz de kısa film setlerimizde bu tarz durumlarla karşılaşabiliyoruz. Çok fazla set tecrübesi olan ve bütün set ekibiyle sürekli iletişim hâlinde olan bir insan olarak “huzurlu” bir set ortamı olması sizce mümkün müdür?

Dediğiniz doğru. Genelde böyle bir kavga dövüş hâli vardır. Zaten yaratıcılık pek de huzurlu bir durum sayılmaz. Dolayısıyla huzurlu bir yönetmen var mı, filmi huzurlu bir şekilde çeken var mı bilmiyorum. Anladığım kadarıyla sahici, özgün bir sinema yapmaya çalışan bir yönetmenin, derdi olan bir yönetmenin filmi yapar-

ken huzurlu olabilmesi mümkün değil. Tabii ki yönetmenin huzursuzluğunu kontrol etmesi önemlidir. Yönetmen huzursuzluğunu kontrol edemediği zaman bu sete yansıyabiliyor ve o huzursuzluk diğer insanlara da sıçradığında, diğer insanlar da bunu kontrollü bir şekilde karşılamadığı zaman kavga gürültü olabiliyor. Bir roman yazarı ya da bir müzisyen de tek başına çalıştığında kendisiyle kavga ediyor, kendisiyle meşgul oluyor devamlı. Yönetmen bunu setteki altmış insanın önünde yapmaya çalışıyor. Dolayısıyla huzur, film setinde zor bulunur. Ama huzursuzluk insanların birbirine saygılı olmasına engel değil. Saygı bir üst başlık olduğunda, ne olursa olsun iletişimde bir problem yaşanmaz diye düşünüyorum. Çalıştığım setlerde kendi hesabıma her zaman bunu uygulamaya çalıştım.

➤ **Alanınızda karşılaştığınız sorunlar nelerdir? Meselâ bir görüntü yönetmeni, yönetmenin kendisine çok müdahale ettiğinden ve özgür olamadığından şikâyet edebiliyor. Siz de bu tarz sorunlarla karşılaşıyor musunuz?**

Benim böyle sorunlarım yok çünkü yönetmenin kim olduğunun farkında bir insanım. Yönetmen her şeye müdahale etmeye hakkı olan, her şeyden sorumlu kişidir. Film onun ve bizler onun filmini çekmesine yardımcı olan insanlarız. Film yönetmenin olunca yüzde yüz müdahale hakkı da onun oluyor. Onun isteği, hisleri, duyguları doğrultusunda yürümek zorunda her

sey. Bu duygusal hâllerin dışında aslında sektörle ilgili daha temel şeylerden bahsetmek gerek. Evet, düzenli olarak çalışan bir yönetmen yardımcısı bu sektörde kendisini geçindirecek parayı kazanır dedim, ama bunun dışında bazı sorunlarımız da var. Sosyal güvencemizin olmaması bunların başında geliyor. Bu sadece yönetmen yardımcılarının değil, sektörde çalışan herkesin yaşadığı bir sıkıntı. Kimsenin sigortası muntazam bir şekilde ödenmiyor. Ödeyenler var, bunu yapan yapımcılar var, ama sektörde herkes bir sosyal güvenlik çatısı altında çalışıyor diyemiyoruz. Bunun düzenlenmesi lâzım. Bir diğer sorun da çalışma saatleri. Sette kimyanız ve biyolojiniz bozulursa aklınız da kimyanız ve biyolojinizi takip ediyor. Dolayısıyla günde on altı, on yedi saat çalışan bir insanın sette huzurlu olabilmesine, sakin kalabilmesine, rahat çalışabilmesine ve en önemlisi de işini iyi yapabilmesine imkân yok. Estetik kriterleri ve sanatsal detayları ise bir kenara bırakıyorum. Hız, sektörde yavaş olanın canına okuyor. Sektöre hızın kendisi hâkim. Dolayısıyla bu hızda yavaş olmak, yapılan işin üzerine eğilmek, düşünmek zorlaşıyor. Hatalar da bu hızın arkasından geliyor. Konsantre ve dikkat eksikliği bir sürü hataya sebebiyet veriyor. Hataya sebebiyet vermek de insanların birbirleriyle ilişkilerine yansıyor. Başa dönersek kimyanız ve biyolojiniz iyi işlemiyorsa, sağlıklı değilseniz, sizden verim alınamaz; zaten verimli de olamazsınız.

# SİNEMA, KADIN VE MAHREMİYET

---

ÇİHAN AKTAŞ

---

Güncel tartışma, dizi filmlerde başörtülü kadının niye bulunmadığı üzerinden yürütülüyor, çok da derinlerde gerçekleşmese de. Oysa sinemada daha farklı değildir durum. Başörtülü kadının yeri silik, muğlaktır, film İran’da çekildiği halde bile. İran’da çekilen kahramanları başörtülü kadınlar olan filmlerin de kendi içinde sorunları, tutarsızlıkları yok mu? Elbet var, kısmet olursa bu sayfalarda ileride irdeleyeceğim bu konuyu da...

Çok yakın tarihlere kadar yan yana getirilemez iki kelimeydi “sinema” ve “Müslüman kadın”, hatta “sinema” ve “Müslüman”; oksimoron denemeleri yapmaya yeltendiğiniz düşünülürdü olsa olsa. Mütedeyyin insanlar sinema üzerine hiç de olumlu düşüncelere sahip değilken, Müslüman kadının sinemayla seyirci olarak bile bir bağ kurmasının büyük bir çöküş ve yozlaşma alameti sayılması da olağandı. Bunun önemli sebeplerinden

biri geldiği Müslüman toplumlarda sinemanın tıpkı fotoğraf gibi mahremiyeti tüketme tekniği olarak anlaşılmasını güçlendiren aktarım ve pratiğidir. Tartışma neredeyse sinemanın tarihi kadar eski. Anthony Giddens “Mahremiyetin Dönüşümü” diyordu. Başörtülü bir yazar olarak bu konu üzerinde düşünmeye devam ederken *Mahremiyetin Tükenişi* kitabının yazıları dökülmüştü kalemimden 1990’larda.

Mahremiyet Giddens’in yaptığı gibi “öteki tarafından özümsemek değil, onun özelliklerini bilmek ve kendi özelliklerini açıkça ortaya koymak” şeklinde tanımlandığında, “ötekine açılmanın” bir teşhir olmamasının ancak kişisel sınırların farkındalığıyla mümkün olacağını varsayabiliriz. Muhakkak ki İslami tesettür ya da hicap kavramı bu farkındalığı güçlendirme yönünde bir çaba ve disiplin olarak anlaşılabilir. Sınır koyma, sınır gözetme, kendi farkındalığını giysiyle, hareketlerle, sözle dışavurarak mesafe

ayarı yapma... Bunu kimileri yüksek bir bilinçle gerçekleştiriyor, kimileri formayla.

Modernliğin özel-kamusal alan ayrımlarının kişisel sınırların korunması konusunda başarılı olduğunu söylemek güç. Dönüşerek ortaya çıkan özel hayat klişeleri, hiçbir şeyin artık o kadar özel olamayacağı hissini pekiştiriyor. Modern insan kendisi gibi olmayan, olmaya direnen insandan korkuyor. Kendisi gibi olan insanın sürü niteliğinden ise yer yer öğreniyor elbet. Gazete sayfalarında okuduğu, roman yazarının sunduğu ve ekranda izlediği insan ona nasıl bilmediği, hayal etmediği bir şeyi, önemli, kayda değer, hakikatten de dünyasını değiştirmesine pencere açacak bir şeyler söyleyebilir... Ne kamusal alan canlı, ne de oyun olabildiğince yaygın ve "candan"... Her şey fazlasıyla rol, kopya, taklit; "mimises" hiç bu kadar zor ve faydasız olmamıştı.

Sahici varlığını bulandıran sebeplerden en önemlisi de derde deva olacak bir üretimde bulunmadan kendini savunma pozisyonuna kilitlenmek. Modernliğin Müslümanların önüne koyduğu sorulardan zor olsa da göz ardı edilebilir nitelikte olanları, kadın meseleleri etrafında öne çıkanlar sayıldı bir dönemde. Kapağı gül desenleriyle süslü *İslam'da Kadın* kitaplarıyla, bastırılabilirdi ayyuka çıkan sorular sanki.

Batı'nın icatları karşısında kendimizi, değerlerimizi savunma adına toptan bir reddiye yapma kolaylığını yeğledik uzun



zaman. Şeyhülislam Musa Kâzım Efendi Güzel Sanatlar Okulu'nda resim derslerinde çırılçıplak bir Çingene kızının model olarak kullanıldığını öğrendiğinde, şunları yazdı: "Birkaç iyi yanlarının hatırı için Avrupalılardan aldığımız kötülüklerden bir tanesi de şu insan vücutlarının resmini ve fotoğrafını çekmek rezaletidir. İş fotoğraf çekmekle başladı; bakın şimdi kadınların çırılçıplak vücutlarının resmini yapmaya kadar vardı."<sup>1</sup>

Fotoğraf makinesi Batı'dan her şeyden önce, "Kur'an'ı kapat, kadınları aç" gibi sloganları olan bir kadın özgürlüğü akı-

1 Niyazi Berkes, *Türkiye'de Çağdaşlaşma*, s. 438, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.



mıyla birlikte geldi. Kimi kadınlar -statü ve toplumsal konumları buna açık olduğu için- örtünmeye özen göstermeden fotoğraflar çektirdiler ve bu fotoğraflarının Avrupa dergilerinde yayınlanmasına izin verdiler. Böylelikle modern bir icat olarak fotoğrafın ve elbet külliyen modernliğin kadınların açılıp saçılmasını ön şart olarak ileri süren, bu yöndeki eğilimleri kışkırtan yönüne yoğunlaştı dikkatler.

Kimi Müslümanların tepkilerinin araca değil kullanım tarzına yönelik olduğunu hatırd tutmalıyız. Batıcılar bu tepkiyi kolayca “terakkiye karşı mürteci” tipinin hanesine kaydettiler. Karikatürize etme işlemine karşı Müslüman bedeninin tepkisi, korunmayı sağlamak üzere daha fazla içe kapanmak oldu.

Kim yadırgayabilir ki bu savunma tepkisini? Ekran karşısında tesettürünü korumaya çalışan nine fotoğrafına aşınayız çoğumuz. Bu teyakkuz halinde yadırganacak ne var? Fotoğrafçılık yalnızca belgelemiyordu, yeni ortaya çıkan disiplinlerin protokollerindeki “öteki insanların sınıflandırılmasında, kavramsallaştırılmasında ve canlandırılmasında” bir rol oynuyordu.<sup>2</sup> Fanon’un Cezayir işgalcilerinin çarşafli kadınları açma çabasına getirdiği çözümlemeler, fotoğraf makinesi ve sinemaya yönelik tedbirin ön yargıdan fazla bir şey olduğunu söylüyor elbet. Yine de aşırı ve aynı zamanda çö-

2 Reina Lewis, *Oryantalizmi Yeniden Düşünmek/Kadınlar, Seyahat ve Osmanlı Haremi*, s. 314, Kapı, İstanbul.

züm üretecek yerde “kapanma” yoluyla kendini korumaya dönük tedbir bir yerden sonra varlığını sağlama almanın değil nahifleştirmenin sebebi oluyor.

Bir şey var arada, bir kabul farkı; yüksek modernist yıkıcılık karşısında, yeniyi hayata katmada izlenen bir özen, eski sayılana karşı vefayla birlikte... Söz konusu olan Baudelaire modernistliğinde mevcut pastoral tabiatı muhafaza endişesi belki. Şehir gezgini şair, 19. yüzyıl felsefesinin icat ettiği ruhu sorumluluktan azat eden ilerleme fikrinden duyduğu rahatsızlığı anlata anlata bitiremez. Böyle bir ilerleme anlayışının “sanat açısından” en marazi sonucu, fotoğrafçılığa yüklenen yüksek anlamlardır. 1859’da yazdığı ünlü makalesi “Modern Kamu ve Fotoğrafçılık”ta gerçekliği şimdiye dek görülmemiş ölçüde yeniden üretme iddiasıyla fotoğraf makinesinin “sanatın amansız düşmanı” olduğunu gösterdiğini ortaya koymaya çalışmıştı “Paris Gezgini”.

Benjamin’in tam tersi bir çıkarımla sürdürdüğü bu tartışma önemli. Öte taraftan, aşağıda değineceğiz, İran sinemasının gelişimini destekleyen fıkhi yaklaşımda fotoğraf makinesinin gösterdiği görece olarak gerçekken, sinema sahnesinde ortaya konulan daha da belirgin olarak gerçeğin temsilinden ibaret sayılacaktır.

### **Mahremiyet ve sinema**

Muhsin Mahmelbaf’ın dediği gibi, “sinema sinemadır”, böyle de bakılabilir. Mahremi-

yeti aşındıran, tüketen sinema karşısında kendi değer yargılarınızın açıklaması olacak temaları işleyen ama elbette “sinema” olması gereken bir üretimi gerçekleştirmekten başka çareniz mi var sanki...

Bu anlamda mahremiyetin tüketimine karşı başvuru tedbirlerde öne çıkan “kapalı” kelimesi, bana dışarıdan yakıştırılmış, ancak fazla benimsenmiş bir kavram olarak görünüyor, söz konusu korunma refleksi açısından. Elimde Gülşah Kızılkaya’ya ait “Batılılaşma Hareketleri’nin Osmanlı Kadın Giysilerindeki Etkileri” başlıklı bir yüksek lisan tezi dosyası var. Araştırdım, bu çalışmada irdelenen Osmanlı toplumunun son yüzyıllarında “örtülü” yerine “kapalı” kelimesi hiç kullanılmamış. Ne de olmasa tesettür kadınların doğal hali sayıldığı için “kapanmak” fiilinin bugün bize sonradan gerçekleşmeyle ilgili bir fikir ileten boyutu, Osmanlılar zamanında tesettürlü kadınlara yakıştırılmıyor olmalıydı.

Sinema karşısında yabancılaşma ise yine bu modern icadın ideolojik araçsallaştırılmasının bu modern teknik/sanata yabancı Müslüman ahalinin modernist araç, teknik ve imgelerin istilası karşısında imanını koruma kaygısıyla ilişkili görünüyor. Kadınların tesettürünü hedef alan modernleşme söylemlerinin en yaygın ve etkili bir şekilde sinema perdesinde görüldüğü izlenimi Müslümanların sinemaya mesafeli durmasının haklı gerekçesiydi. Yeşilçam sinemasında olduğu gibi Farsi filmlerde de görülen sokağın köşesini dönerken baş-

**Modernliğin özel-kamusal alan ayrımlarının kişisel sınırların korunması konusunda başarılı olduğunu söylemek güç. Dönüşerek ortaya çıkan özel hayat klişeleri, hiçbir şeyin artık o kadar özel olamayacağı his-sini pekiştiriyor. Modern insan kendisi gibi olmayan, olmaya direnen insandan korkuyor.**

örtüsünü çıkartan hacı kızı klişesi, İslami mahremiyet anlayışının hükmünü yitirdiği iddiasının karikatürize tecessümü olmaktan öte, başka nasıl açıklanırdı sanki?

Gerçi istila her yönden sürüyordu. Sinema hızla gelişirken ne kadar kendini kapatabilirsin ekrandan yayılan büyüye kapılmaya devam eden kitlelerin meselelerine? Yazımın başında ifade ettiğim gibi, hayat boşluk kaldırmıyor. İnsanlar “taş devri” diye isimlendirdiğimiz dönemlerde de mağara duvarlarına resim yaparak duygularını, düşüncelerini ifade ettiler; Miro’nun tespitiyle, resim sanatında zirveyi teşkil edecek bir ustalıkla. Dolayısıyla denilebilir ki –Baudelaire’in hep haykırdığı gibi- sanatın kaynağı ile sermayenin/iktidarın kaynağı aynı zeminde bulunmuyor. Bu tespit bir yüzyıl sonra sinema alanında da canlanacak, bu pahalı sanat/teknik propaganda değil de hakikat arayışı amacıyla

kullanmaya baş koyan yönetmenler dalgalı olacaktır.

Giderek başka bir bakış açısı -ister istemez- güçlenmeye başladı: Madem ki sinema bunca etkili bir araç, onu dini duyarlılığımızın ifadesi olacak şekilde kullanmamız niye mümkün olmasın?

Kadının tasviri hâlâ sinemada büyük handikap iken mevcut problemleri aşma yönünde sürdürülen çalışmaların ulaştığı noktayı yeni İran sinemasının seyrinde teşhis edebiliriz. Bu alanda bir cevap arayışının önce İran'dan yükselmesi elbet raslantı olmaktan uzak: Sünni toplumlara göre tasvire kültüründe geniş yer açan bir toplumu var İran'ın, bir de halktan sıradan insanları nümayişe katan taziye oyun geleneği... Öte taraftan bir devrim gerçekleştiriyor postmodern zamanlarda ve bu devrim sadece Batı medeniyetinin hegemonyasına, şahlık hanedanının istibdatına karşı değil, Müslümanların kendi tarihsel dönemlerinin yanlış anlamalarına, birikimlerinin eksik açıklamalarına da yöneliyor.

Niçin Müslüman toplumlar sinema alanında sadece tüketici olmalılar? Sinema hayatın bir yansımasıysa ve hayata ilişkin sahici yansıma ve bildirimlerle ilgileniyorsa, ekranda kadının yer almasından kaçınılamayacağı açık. Haddizatında kadın meseleleri alanında süregelmiş ihmalleri, bu alanda halının altına süpürülmeye devam eden problemleri ve akli katılım gibi konularda tabiileştirilen yoksunluğu görmeyi mümkün kılan bir duyarlılıkla da

gerçekleşmiştir İran devrimi. Öte taraftan, mevcut sinema algısını değiştirecek bir yeniden yorum çabası için de daha fazla gecikilemezdi. Hüccetülislam Hüseyin Nasırı'ye göre, doğrudan doğruya bakılması fikhîen caiz sayılmayabilecek birçok görüntü sinema sahnesinden olunca, caiz sayılabilir: "...Çünkü haramlığa sebebiyet veren deliller şekli içermiyor. *Sinema, şekillerin mahiyeti bakımından tam anlamıyla gerçeği yansıtmıyor.* Tabii burada şekil ile şekli çekilenin ayrı ayrı kimseler olduğu söylenemez. Fakat, bir belgesel film bile gerçeği sunan bir ayna olamaz."<sup>3</sup>

Ayetullah Humeyni'ye göre, bir Müslüman kadın bile ısrarlı bir şekilde tesettüre riayetten kaçınıyorsa, ona bakmak duvara bakmaya benzer. Tesettürsüz kadın görüntüsüne şehvet duymadan bakmak haram değildir. Şehvetle bakıldığında ise problem bakan insandadır, resimde, filmde veya filmdeki kadında değil. Sinema bir zaruret ve kadın da insani varlığını hırpalamayan, istismar etmeyen bir yaklaşımla sinema faaliyetine katılacaktır, oyuncu, senarist, yönetmen olarak... "İlahi Cemal ve Celal" in ışığında sinema, insanlığın fitri marifet potansiyelinin açığa çıkması ve ifadesi amacıyla kullanılabilir pekâlâ.

3 Hüccetülislam Hüseyin Nasırı, "Sinemada Tasvir Kullanımının Fikhî Kaynakları", *Negd-i Sinema Dergisi*, s. 33-34, no:11, 1376 (1998).



ISBN 978-605-5383-01-5  
1304 sayfa • 16.5x22.5 cm

## **SANAT VE KURAM** 1900-2000 DEĞİŞEN FİKİRLER ANTOLOJİSİ

CHARLES HARRISON • PAUL WOOD

20. yüzyılda görsel sanatların kuramlarına dair kapsamlı bir derleme olan *Sanat ve Kuram*, sanatçıların yanı sıra eleştirmenlerin, filozofların ve politikacıların da metinlerini içeriyor. Eserin amacı, sanat araştırmacısına ve konuya ilgi duyan okurlara, bütün halinde bir düşüncenin, "modern" düşüncenin tarihini ve gelişimini belgeleyecek olan metinlerin özlü ve temsil niteliğinde bir derlemesini sunmaktır.

*Sanat ve Kuram*'ı okurken, sanatın kendisini akla getirmek gerekir; bu ise, sadece resimlerin konularını hatırlamayı değil, nesne ve yüzeylerin ayırt edici özelliklerini tanımayı da gerektirir. Bu antoloji en çok da, onu sadece sanat tarihi incelemesi için bir kaynak olarak değil, aynı zamanda modern sanatın birinci elden deneyimine eşlik eden bir şey olarak gören okurlara yararlı olacaktır.



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

[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)



# KISA FİLMCİLERLE KONUŞTUK: “**AMA ARKADAŞLAR İYİDİR**”

## 1. PERDE

**ZEYNEP MERVE UYGUN**

İki sayı sürecekle söyleşi dizisinde toplam dokuz yönetmenle kısa film yapmanın zorluklarını, yapısal sorunları, zorluklara karşın film yapma çabalarını konuştuk.

“Tek mekânda geçsin, bir sürü yerden izin almak zorunda kalmayalım, hatta en iyisi bizim evde çekelim.”

“Filmimi mümkünse tek planda, tek oyuncuyla, diyalogsuz çekmek istiyorum.”

“Olay gündüz geçmek zorunda çünkü ışık kiralayabileceğim bir yer yok.”

“Peki kamerayı nereden bulacağız?”

“Festivalde kulis varmış diyorlar, doğru mu?”

Üretme güdüsünün ya da en azından hayal gücü ve sinemacı olma isteğinin zirve yaptığı 20-25 yaş grubundaki gençlerin yarısından fazlası bir adım daha atıp kafasındaki hikâyeyi senaryolaştırabilirse, yukarıdaki cümlelerden en az bir ya da birkaçını kurar. Film çekmek isteyen bir genç şanslıysa, filmine finansal destek bulur. İnatçıysa, filmini çekebilmek için bütün alternatifleri dener. Buradaki en büyük desteği de arkadaş çevresinden görür. Sabırlıysa, istik-

rarlı bir çalışmayla filmini tamamlar. Sınırları hâlâ kuvvetliyse, filmini festivallere gönderebilir. Ve eğer her şey yolunda giderse filmi ödül alabilir. Bu noktaya gelmiş bir kısa film yönetmeni için ödül almanın anlamı, kırmızı halılarda yürümek, şan şöhret sahibi olmak değildir. Ödül artık yeni bir filme başlayabilmek için biraz özgüven, biraz motivasyon, biraz sinema çevresi, biraz da tabii ki para demektir.

Kısa film çekmenin zorluklarını bizzat yaşamış birisi olarak, uzun zamandır bu konuyu Kısa-ca bölümünde gündeme getirmek istiyordum. Ancak bu yılki Altın Portakal tecrübelerimiz konunun aciliyetini bir kez daha hatırlattı. Kısa film ve belgesel bölümünde yarışan filmlerin duyurularının yeterince yapılmamış olması ve bunun sonucunda boş koltuklara oynayan filmler, büyük festivallerde kısa filmcilere gerçekten güzel imkânlar sunan Kısa Film Bölümü'ne henüz Türkiye'deki festivallerin yeterince adaptasyon sağlayamamış olması, gösterim ve organizasyonlardaki aksaklıklar artık

klişeleşen (!) problemlerden bazıları. Fakat örneğin Altın Portakal'ın belgesel jürisinin yarışmadaki bir filmin gösterimine katılmaması, ödül alan kısa film yönetmenlerine sahnede söz hakkı tanınmaması ve ödül töreninin yapıldığı salondaki koltukların irrasyonel bir hiyerarşiye göre sıralanmış olması gibi ayrımcılık ve haksızlık fragmanları kabul edilebilir şeyler değildi.

Bu konuda olumsuz örnek bulma konusunda sıkıntı yaşayabileceğimizi zannetmiyorum. Örnekleri çoğaltarak ya da yakınlıkla bir yere varabileceğimizi de. Çözüm arayışında meselenin sosyal, siyasal, finansal çok boyutluluğu, sebep-sonuç ilişkileri, ulusal ve uluslararası değişkenleri-sabitleri kısacası kısa film ve belgesel üretim, dağıtım ve gösterim sürecindeki tüm faktörler hesaba katmalı. Ancak Hayal Perdesi'nde meselenin ilk muhatapları, birinci elden dert sahipleriyle yani kısa film yönetmenleriyle görüştük. İki sayı sürecekle söyleşi dizisinde toplam dokuz yönetmene şu soruları yönelttik:

- 1** Türkiye’de kısa filmci/belgeselci olmanın avantajları ve dezavantajları neler?
- 2** Filmlerin için teknik ekipmanı nasıl sağlıyorsun?
- 3** Filmlerini nasıl finanse ediyorsun?
- 4** Türkiye’de kısa filmin hem entelektüel hem sanatsal hem de finansal anlamda yeterince desteklendiğini düşünüyor musun?
- 5** Filmin ekibini kurarken daha çok yakın arkadaşlarından mı yardım istiyorsun yoksa profesyonel bir ekiple mi çalışıyorsun?
- 6** Türkiye’de bir kısa film sektörünün varlığından söz edebilir miyiz?
- 7** Oyuncu seçiminde nelere dikkat ediyorsun? Sence sektördeki profesyoneller bu konuda yeterince destek sağlıyor mu? (Erkan Can’ın öğrenci filmlerinde oynadığını biliyoruz ama benim aklıma ne yazık ki çok fazla isim gelmiyor.)
- 8** Ulusal festivaller kısa film ve belgesellere hak ettiği ilgiyi gösteriyor mu? (konaklama, organizasyon, tanıtım, ödül vs.)
- 9** Hâlihazırdaki kısa film festivallerinin nitelikli olduğunu düşünüyor musun?
- 10** Şartların iyileştirilmesi için neler yapılabilir?
- 11** Kısa filmci olabilmek için İletişim Fakültesi mezunu olmak (lisans ya da yüksek lisans) şart mıdır?

128

**ALPGİRAY UĞURLU**

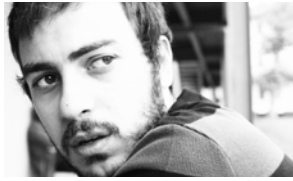
“DİJİTAL OLANAKLAR ÇOK ARTTI”

132

**SİNAN SERTEL**

“FİNANSAL ANLAMDA DESTEKLER YETERLİ DEĞİL”

135

**CAN EREN**

“KISA FİLMCİLER ORTAK BİR ÇATI ALTINDA TOPLANMALI”

137

**ZÖHRE ERDOĞAN**

“BİR FİLMİ ÇEKERKEN EN ZOR AŞAMA MALİ KONULAR”

140

**M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**

“KISA FİMLER BÜYÜK FESTİVALLERDE İKİNCİ SINIF MUAMELESİ GÖRÜYOR”



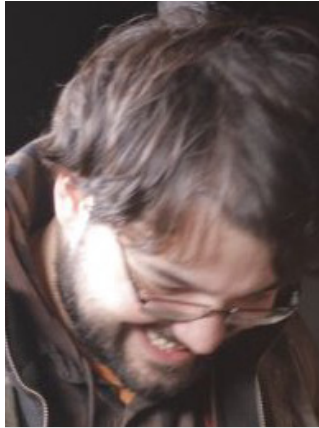
# ALPGİRAY UĞURLU

## “DİJİTAL OLANAKLAR ÇOK ARTTI”

İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Mühendisliği Lisans Bölümü mezunu. 2005 yılında ilk kısa metraj filmini çekti. 2007 yılında üçüncü kısa filmi *Şeytan Doldurur* ile önce Altın Koza Kısa Film seçkisine katıldı, daha sonra 48. Nasreddin Hoca Komedi Filmleri Festivali'nde ikincilik ödülünü aldı. 2005 ile 2007 arasında yedi kısa film yazdı, yönetti. Çeşitli yurt içi ve yurt dışı festivallerden gösterime, adaylığa ve ödüle layık görüldü. 2007 yılında Digital Film Academy'e burslu olarak katıldı. Aynı sene Academy'nin ardından İstanbul Teknik Üniversitesi'nden mezun oldu ve İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Tezli Yüksek Lisans programına burslu olarak kabul edildi. 2008 yılında İFAK'ın düzenlendiği Tarkovski seminerine ve “Köprüde Buluşmalar” atölyesine katıldı. 2008-2010 yılları arasında dört kısa metrajlı film yazdı, yönetti. Bu filmler ile ulusal ve uluslar arası festivallerde finalist oldu, ödül kazandı. TRT 1 için yapılan *Domates Orucu Bozmaz* isimli kısa metraj filmde Mahmut Fazıl Coşkun'un yardımcı yönetmenliğini yaptı. TRT için yapılan *Nisvan* isimli belgesel drama programında üç bölüm senaryosunu yazdı. 2011 yılında yüksek lisansını tamamlayan Alpgiray M. Uğurlu, Beykent Üniversitesi Sinema Sanatta Yeterlilik programına başladı.

**1** - Bu sorudaki birkaç kilit kelime dikkatimi çekti. Kısa filmci olmak, avantaj- dezavantaj ve Türkiye'de. Bunları ayrı ayrı ele almak aslında Türkiye'deki sinemanın sorunlarını ele almak ile eşdeğer. Kısa filmciler kimler dersek; film okuyan öğrenciler, düzenli işi olan ve içlerinde kalan sinema sevgisiyle mücadelesini kısa filmle törpüleyen ve sinema yapmak isteyen bir avuç insan olarak tanımlayabilirim. İlk iki gruba girenler için avantaj ve dezavantaj tanımları yapılabilir. Takdir görme, beğenilme, popülerite sahibi olma veya hasbelkader katıldığı festivallerde onlara sunulan imkânların egolarında yarattığı tatmin. Son grupta ise, hatırı sayılır tahribatlara, hayal kırıklıklarına ama başarılı olursa da beklenmedik olanaklara yol açabiliyor. Kültür Bakanlığı'na yılda yüzü aşkın kısa film desteği talebi, kısa film festivallerinin her birine iki yüzü aşkın yarışma adayı film geliyor. Ön jüri kalitesi bu üç grubu birbirinden ayırmaya yeterli olmadıkça tanımlamaya çalıştığım üç grup, tamamen kendi içinde eriyip, kısa filmci oluyor. Dolayısıyla Türk sinemasındaki, özgünlük, biçimsel sorunlar, teknik yeterlilik ve benzeri kriterler tamamen sizin nerede ne kadar tanıdığınız olduğuna göre başarı

getiriyor. Bu başarılar da sizin sinemayla olan kalbi bağınıza göre şekilleniyor. Maddi olarak ise birkaç milyar lira ve tüketim toplumundan dolayı sinemadan gelen paranın sinemaya aktarıl-maması. Örneğin sinema des-teklemeye kurulundan alınan kısa film desteklerinin yarısını bira-kın, yüzde 20'sini filmde kulla-nıp, kalanıyla geçinen insanları çok duyuyorum.



ALPGİRAY UĞURLU

**2-** Son filmim hariç hiçbir filmimin ekip-manı benim değildi. İlk kısa filmimi, abisinin düğününü kaydetmek için bir arkadaşımın kamerasıyla çekmiştim. Sonra İTÜ Sine-ma Kulübü'nün kamerasıyla bir film çektim. Sonra sağolsun ekipmanı olan arkadaşlar-dan temin ettim ama o da sizi çok sınırlıyor. Çünkü onların müsait olduğu zamanlar, si-zin prodüksiyon plânınızı şekillendirmekte zorunluluklar doğuruyor ve gerçek sinema, özellikle kısa film gibi bir oyun-deney parku-ru, zorunluluklarla yapılacak bir sanat değil.

**3-** Birkaç ödül kazanmama rağmen sade-ce bir festivalden para ödülü kazanabildim. Onu da diğer filmimin prodüksiyonuna har-cadım. Son tahlilde filmlerimin finansal so-runları var. Dolayısıyla senaryoyu yazarken mecburen kendimi sınırlandırmak zorunda kalıyorum. Filmin duygusu ve karakterin filmdeki yerini ve zorunluluklarını sabitleyip mekân, gün-gece, iç-dış faktörleriyle oynu-yorum. Genelde sahip olmadığım mekânları

rica ile birkaç saat için ödünç alıyorum. Bu pek hoşlanmadığım bir şey, çünkü mekânın sahibinin çıkarabileceği bir tatsızlık filmin o sahnesinin iptaline, prodüksiyon-un dağılmasına, hatta filmin ip-tal olmasına kadar gidiyor. Hatta 3-4 filmim sadece mekân sahiplerinin tutmadığı sözler yüzün-den iptal oldu. Bunun yanında ışık-ses ve diğer malzemeleri üc-retsiz bulabilecek kadar çevrem var çok şükür. Tabi ki oyunculara,

teknik ekibe para veremiyorum. Hepsi gö-nül rızasıyla katlanıyorlar bu çilelere. Film, banyo masrafı tabii ki söz konusu bile değil. Kaldı ki dijital olanaklar o kadar arttı ki şu zamanda finansal imkânsızlıklardan sinema yapılmaması bence imkânsız. Yeter ki anla-tabilecek konunuz, hissettirebilecek duygu-nuz, düşündürecek karakteriniz olsun...

**4-** Ülkede yeterince finansal destek alan bir konu olduğunu düşünmüyorum. Genel-de sanatın toplumu yukarı çekmesi gerektiği düşünülür ve popüler-ana akım sanat yapan-lara ateş püskürtülür. Oysaki topluma suç atmak bence sanatçının en büyük aldanışıdır. Bunlar karşılıklı yürüyen merdiven gibi bence. Yani toplumdaki ruhsal düşünsel ve maddi refah olursa, ne TV'ler reyting kaygı-sıyla insanların beynini uyuşturacak kültürü tahrip edecek, özünü unutturacak konular üzerinde durur, ne de ana akım yapmayı ter-cih etmeyen sanatçılar "diğerlerini" küçüm-ser. Dolayısıyla kısa film finansmanı sadece



devede kulak. Ama Kültür Bakanlığı reklâm prodüktörlerine, dizi yapımcılarına 400 bin vereceklerine biraz o sınırı aşağı çekip 200 tane kısa filmciye bütçe imkânı sağlayabilir.

**5-** Genellemem yanlış olur. Önce arkadaşlarımla çalıştım. Onlarla bir nebze anlaştım da... Profesyonel ortamlarda çalıştıkça zaten profesyonel olarak bu işi yapanlar da arkadaşların olabiliyor. Benim hiç sabit bir ekibim olmadı. Bunun sebepleri profesyonel arkadaşlarımla maddi kaygılar ile ücretsiz çalışmayı tercih etmemeleri, arkadaşlarımla da sanatsal anlamda beni yeterince anlamamaları, bir süre sonra yaptığımızdan çok konuştuklarımız tartışılmaya başlanıyor. Bu çok can sıkıcı. Mümkün olduğunca yaptığının farkında olan arkadaşlarımla çalışmayı tercih ediyorum.

**6-** Kısa filmin sanat tanımlaması henüz yapılmadı ki sektör olsun. Sektör olmaya çalışan yamalı bir yapı... Son üç, dört yılda yapılanlar ise çok manidar. Özellikle kısa filmlerde sadece ünlü yüz oynatma adına

her hangi bir katkısı olmayan yapımlar beni sinir ediyor.

**7-** Profesyoneller kendileri oynamasından ziyade ben bu tarz işleyişi daha tercih ederim: Onların güvendiği daha az tanınmış birkaç oyuncuyu referans verseler ve destek vereceklerse eğer, çalıştıkları setlerdeki arkadaşlarını rica minnet teknik kalitenin artması için kullansalar, sinema adına çok yerinde bir iyilik olacaktır. Sinema belki popüler sanatlardan ayrılmamalı ama kısa film kesinlikle kalın çizgilerle çizilmiş bir yeri olmalı.

**8-** Hayatımda sadece aldığım bir ödülü ellerimle alabildim. Ya zamanım olmuyordu, ya sonradan haber veriyorlardı vs. Gördüğümüz ve izlediğimiz festivallerde kısa filmciler için değil, sadece fon alabilmek için yapılıyor gibi geliyor. Kısa filmcinin istediği kendini anlatabilmesidir, lakin o kadar diplere itiliyorlar ki, orada birinin onları fark etmesi imkânsız. Artık bir ritüel haline gelmiş kısa film festivalleri, sanki bir günah çıkartma... Jürilerin önüne gelen kötü filmleri

aslında jüriye sormalısınız. Ön jüri kalitesi sizin her şeyinizi ortaya koyar. Cannes veya Toronto ön jürileri kimlerden oluşuyor, bizim en seçkin festivallerimiz kimlerden?

**9-** İlk başladığım yıllarda, çok takip ederdim. Akbank'ı, Metro'yu, isimleri not alardım, Bakanlık desteklerine bakardım. Festival konularında başarısız olduğum için son bir festivale daha başvurayım dedim. Hakikatten o festivalden de ödül geldi. Ödülü veren jüri, birkaç hafta önceki festivalin de ön jürisiydi. Ödül almaya çıktığımda aynen bunu söyledim. Siz bana burada ödülü verdiniz ama bir önceki festivalde ön elemeyi geçemedim, bu ne yaman çelişki. Biliyorum ki ödül aldığım festivaldeki birçok film de benim elendiğim festivalde finalde. Ödül sonrasında sohbet ettik bu konu üstüne uzun uzun demek isterdim ama gülüp geçtiler. Nitelik para ile ölçülmez, kısa film festivalleri ön jürileri ile ciddiye alınır. Onların bütün filmleri aynı dikkat ve önemle izlediklerini varsayıyorum hep.

**10-** Köklü bir değişiklik şart. Her önüne gelen kısa film atölyesi açmayı bırakması, ön jürilerin gerçekten bu işe odaklanıp bütün filmleri izlemesi, kısa film yapanların taklitten ziyade kendiyi hesaplaşması lazım. Birçok yapılması gerekenler arasında bunlar başlangıç.

**11-** Sinemadan anlamayan bir insan görebiliyor musunuz? Taksici, kapıcınız, CEO'lar, ilkokul öğretmeniniz. Kamera verdiğinizde herkes bir görüntü kullana-

rak hikâye anlatabilir. Bunun eğitimle veya hayat tecrübesiyle ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Kaldı ki okullu olanlara senaryo yazmak, edebi metin okumak veya bir konu üstüne düşünmek zulüm geliyor. Her şey insanın içinde, eğer siz kendinizle hesaplaşıp, ne istediğinizi ortaya çıkarabiliyorsanız ortada pek sorun kalmamış demektir.

### Filmografisi:

*Basubadelmevt* Yapımcı, Yönetmen, Senarist

*Kedi, Balık, Ayin* Senarist, Yard. Yön. , Gör. Yönetmeni

*Ölüme Adım Kala* Yapımcı, Yönetmen, Senarist

*Cesaret Sıkma Makinesi* Yardımcı Yönetmen, Görüntü Yönetmeni

*Filistinli Kemancı* Yardımcı Yönetmen

*Şeytan Doldurur* Yapımcı, Yönetmen, Senarist

*Misin* Yapımcı, Yönetmen, Senarist

*Rapunzel* Yapımcı, Yönetmen, Senaryo, Gör. Yön

*La Docella'nın Sıradan Bir Günü* Yönetmen, Senaryo, Gör. Yön

*Plot isim: Kahraman* ( Belgesel ) Yapımcı, Yönetmen

*Siyah Beyaz Gri* Yönetmen, Senaryo

*Boşev* Yönetmen, Senaryo

*Alp Yok* Yönetmen, Senaryo

*Takma Dişler* Proje Danışmanı / Görüntü Yönetmeni

*Çikolatalı Pasta* Yönetmen / Senarist

*Yaz Neşesi* (Rotoscope Animasyon) Yönetmen (post-prod. aşamasında)



## SİNAN SERTEL

# “FİNANSAL ANLAMDA DESTEKLER YETERLİ DEĞİL”

1981’de doğdu. İTÜ’den mezun oldu. Kendi post-prodüksiyon firmasını kurdu. Halen reklâm ve animasyon işleri yapmaktadır.

**1-** Bence Türkiye’de olmanın tek dezavantajı ekipmanların fiyatları. Amerika’da aynı ekipmana neredeyse yarı fiyatına sahip olabiliyorsunuz. Aradığınız her tür ekipmanı, ikinci el piyasasıyla beraber bulmanız da cabası. Bu dezavantaj Amerika harici diğer ülkeler için de geçerli. Bunun yanında Türkiye’de olmak bir film yapıcısı için bir asırdır hiç açılmamış bir hazinenin üzerinde olmak demek. Kültürel anlamda çok berekli topraklardayız bence. Bu topraklarda yaşanmışlıklar ve bunların hikâyeleri mevcut. Hazine demem bundan. Umarım bunu değerlendirebiliriz.

**2-** Post-prodüksiyon ve animasyon yapan bir firmam var. Piyasa için ticari işler yapıyoruz. Bunlar için kullandığımız ekipmanları aynı zamanda filmlerimiz için de kullanıyoruz. Bu yüzden biraz şanslıyız.

**3-** Aynı şekilde ticari işlerden kazandığımızı, yatırıyoruz filmlere. Hakkı kadar finanse edebiliyor muyuz, tartışılır ama elimizden geleni yapıyoruz.

**4-** Kısa film, sinemanın bir parçası. Sinema adına yapılan entelektüel ve sanatsal anlamdaki tartışmaların tümü kısa filmler için de geçerli. Bu bakımdan sanatsal açıdan, estetik açıdan Türk sinemasının çıtası yükseldikçe, kısa film çıtası da yükseliyor. Belki de tersidir denklem. Kısa film çıtası yükseldikçe, Türk sineması olumlu etkileniyordur. Tartışılır. Her ne

şekilde olursa olsun sanatsal düzeyde olumlu bir etkidenden söz edilebilir. Entelektüel manada durum bu kadar berrak değil bence. Lakin Türkiye'nin genelinde olan kafa karışıklığı sinema entelektüeli için de geçerli. Sinemayı da Türkiye siyasetinden bağımsız düşünmek imkânsız. Aynı gerçeklik için taban tabana zıt görüşler, birbiriyle hiçbir şekilde örtüşmeyen yorumlar mevcut. Türkiye'nin normalleşmesi sinema için olumlu olacak. Yapılan tartışmaların katma değeri artacak. Eleştiri perspektifi özgün hale gelecek diye düşünüyorum. Finansal anlamda desteklerin yeterli olduğunu kesinlikle düşünmüyorum.



SİNAN SERTEL

**5-** Film yapım sürecinin teknik mevzuatı meşakkatli, bunu kabul etmek gerek. Lakin bu konuda kafa yorunca bir çizgi yakalamak bence zor değil. Bütçenizle de ilgili büyük oranda. Senaryo ve film dili, filmin fikri aşaması daha özen isteyen, muteber bir husus. Ortak bir sinema dili peşinde koştığımız kişiler, iyi bir ekip için olmazsa olmazlar. Bir de mühendisler. Ekipte olmazsa olmazlardan. Plânlama konusunda problem yaşamak istemiyorsanız ekibinize bir mühendis koyun.

**6-** Bir sektörün varlığından söz etmek oldukça güç. Çoğu kısa filmci bile kısa film için para edeceğini düşünmüyor. Kısa film-

leri oturup izleyebileceğiniz ticari bir site yok. Kısa film seçkilerinden oluşan ticari DVD sayısı oldukça az. Bunun yanında festival bereketi var. İyi kötü bir sürü kısa film festivali oluyor. Az çok ödülleri oluyor bu festivallerin. İlerisi için çok umut vaad eden bir unsur olarak görüyorum ben festivalleri.

**7-** Bence en iyi oyuncu, oyuncu olmayandır. Bu tip oyuncuları tercih etmeye çalışıyorum. Profesyonel bir oyuncu ile kısa film yapmak belli riskleri de beraberinde getiriyor. Kendini tanımlama aşamasında bir kısa filmci için, sektördeki profesyonel oyuncuların handikap olabileceğini düşünüyorum. Geçmişten gelen tecrübesi ile bazı kuralları olacak ve onlar çerçevesinde var olmaya çalışacaklardır. Bu da olası bir özgün çalışmayı olumsuz etkileyebilir.

**8-** Ulusal festivallerin bu konuda çok başarılı olanları var zannımca. Yol, konaklama ve diğer maddi unsurları üst seviyede tutan, çok başarılı organizasyonlar var. Bunu yapamayanlar da var tabii ki. Lakin ulusal festivallerin entelektüel çıtalarının daha önemli olduğunu düşünüyorum. Jüri seçimi, ön eleme yöntemi, festival bünyesinde yer alacak atölye ve söyleşiler hatta hatta başvuru koşulları metni bile festivalin çitasını yansıtmalı. Bu konudaki olumlu değişim diğer unsurları da hızla dönüştürecektir.

### Filmografisi:

*Mahrem* 2011 (yönetmen)

Slough Film Festival 2011 , İngiltere

12. Uluslararası İzmir Kısa Film Festivali, Türkiye

9. Festival Signes de Nuit, Fransa

2. Malatya Uluslararası Film Festivali, Türkiye

2. Manisa Altın Üzüm Kısa Film Festivali, Türkiye

*Sinyal Yok* 2010 (yönetmen)

Kristal Klaket 4. Kısa Film Yarışması, Belgesel Dalı, Finalist, 2010

1st The Kish International Film Festival, İran, Finalist, 2011

16th Busan International Film Festival, Kore, Finalist, 2011

İFSAK 31. Ulusal Kısa Film ve Belgesel Yarışması, Belgesel Dalı, Finalist, 2011

*Kavuşma* 2010 (animasyon, kurgu)

İf Istanbul International Film Festival, Türkiye. 2011

Ploiesti International Film Festival, Romanya, 2011

3rd CMS International Film Festival, Hindistan, 2011

Cannes International Film Festival, Fransa, 2011

Berlin International Film Festival, Almanya, 2011

Kristal Klaket 4. Short Film Festival, Türkiye, 2010

ODTÜ Short Film Festival, Türkiye, 2010

7. Kazan International Festival of Muslim Cinema, Rusya, 2011

*Kedi, Balık & Ayin* 2006 (yönetmen)

*Her Aşk Gibi* 2005 (yönetmen)

*Sen ve O* 2005 (yönetmen)

*Ceza* 2004 (yönetmen)



**9-** Hâlihazırdaki kısa film festivallerinin nitelikli olanları mevcut. Giderek de güzelleşiyor. Ben bu konuda çok olumlu ve umutluyum.

**10-** Daha iyi filmler yapmalıyız. Bence tek çare bu.

**11-** Ben İstanbul Teknik Üniversitesi'nden mezunum.

# CAN EREN

## “KISA FİLMCİLER ORTAK BİR ÇATI ALTINDA TOPLANMALI”

1986 yılında Ankara’da doğdu. 2005 yılında *Konya ve Mevlana* adlı belgesel denemesini çekti. 2006’da fotoğrafçılığa başladı. Birçok kısa film çekti. 2009’da İtalya’da bir film şirketinde görüntü yönetmenliği yaptı. Şu an İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema-Televizyon ve Görsel İletişim Tasarımı bölümlerinde okumakta. *Baydara Edra’nın Kaderi* filmi, 18. Uluslararası Altın Koza Film Festivali’nde Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması’nın kurmaca dalında en iyi film seçildi.

**1-** Kısa metraj film denemesi yapmak ile kısa metraj film yapmak arasında çok büyük farklılıklar var. Ben kısa metraj film denemesi yapan birisiyim, yani bir kısa filmci değilim. Ama deneyimlediğim kadarıyla bahsetmem gerekirse kısa metraj uzun metraja göre daha hızlı üretilebilen bir tür. Bu bir avantaj. Öğrenme ve tekrar uygulama süreleri arasında çok büyük uçurumlar yok. Ama metraj olarak kısa olması anlatımın en yalın haline ulaşmasını

gerektiriyor. Bunu uzun metraja nazaran dezavantaj olarak değerlendirebilirsiniz fakat bence kısa metraj filmin ruhu bu yalınlıkta gizli.

**2-** Şimdiye kadar yaptığım işlerin büyük bir kısmını üniversitenin sunduğu teknik imkânları kullanarak yaptım.

**4-** Maalesef düşünmüyorum. Entelektüel anlamda desteklenemiyor çünkü arşiv sıkıntısı var. Festivallerin ve üniversitelerin arşivleri dışında ülkede yapılan kısa filmlere ulaşmanız çok zor. Ki festivallerin ve üniversitelerin arşivleri bile tam anlamıyla çalışmıyor. Sanatsal anlamda desteklenmiyor çünkü hem ticari hem sanatsal anlamda sektörü oluşmamış. Finansal anlamda da yeterince desteklendiğini düşünmüyorum. Özel şirketler ve belediyeler kısa metraj film üreticilerinin en sık destek aldıkları yerler. Fakat kısa metraj filmin sektörünün oluşmamış olması ve üstüne tek bir çatı altında arşivlenmiyor olması tüm bu süreçlerin önünü tıkkıyor.



**5-** Genelde çevremdeki insanlarla çalışıyorum. Fakat yetersiz olduğumuz noktalarda projeyi profesyonel insanlara sunuyoruz ve onlardan destek almaya çalışıyoruz.

**6-** Tabii ki de edemeyiz ve bence bu durum Türk sinemasının niteliğini ve niceliğini olumsuz yönde etkileyen en büyük etkenlerden birisi.

**7-** Oyuncu seçimlerini senaryodaki karakter ve oyuncu arasındaki bağı gözlemleyerek yapıyoruz. Profesyonel bir cast seçimi söz konusu değil. Ama şimdiye kadar beni huzursuz eden bir karakter-oyuncu uyumsuzluğu olmadı. Şans diyebiliriz bu duruma. Benim çalıştığım profesyonel oyuncular ki çalışmadığım oyuncuların çoğunun adına da konuşabilirim, projesine güvenen bir



CAN EREN

ekip var ise hepsi ellerinden geleni yapmaya hazırlar. Ve bu durum kısa metraj film denemek veya yapmak isteyenler için en büyük destek olsa gerek.

**8-** Eskiye nazaran evet, daha iyi. Fakat hâlâ birtakım eksiklikler söz konusu ve bu durum Türkiye’de kısa metraj filmlerin, kısa metraj filmcilerin ortak bir çatı altında toplanamıyor olma-

ıyla alakalı. Kısa metraj filmlere verilen değer olması gerekenin çok altında.

**9-** Türkiye’de uluslararası standartlarda kısa film festivalleri var. Fakat genelle kıyasladığınızda bu sayı oldukça az. Niteliksiz festivaller niteliksiz işlerin üretimine vesile oluyor ve bu durum kontrolsüz olan kısa film piyasasında bir kirliliğe yol açıyor.

**10-** Kesinlikle kısa film konseylerinin kurulması gerekiyor. Avrupa’nın çoğu ülkesinde ve Amerika’da genelde tüm kısa filmler konseylerin çatısı altında yapılıyor. Böylelikle hem arşivlenme konusunda, hem doğru festivallere ulaşılması konusunda hem de en önemlisi kısa filmlerin nitelikli ve nicelikli olması konusunda gereken destek sağlanmış olunuyor. Böylelikle kısa metraj film yönetmeni ve ekibi odaklanmaları gereken en temel noktaya, anlatı ve anlatıma tam olarak konsantre olma şansı buluyorlar. Bu da ülke sinemasının ulusal ve uluslararası camiada daha hızlı büyümesine fırsat veriyor.



# ZÖHRE ERDOĞAN

## “BİR FİLMİ ÇEKERKEN EN ZOR AŞAMA MALİ KONULAR”

2001 yılında Anadolu Üniversitesi Sinema TV bölümünü kazandı. İlk filmini 2006 yılında Kültür Bakanlığı ile TÜRSAK'ın ortaklaşa düzenlediği “Geleceğin Sineması” adlı senaryo yarışmasında fakülte birincisi olarak destek alıp *Koku* adlı ilk kısa filmini çekti. Ayrıca aynı senaryo ile Türkiye'deki bütün üniversiteler arasında ikincilik ödülü kazandı.

2006-2007 yılları arasında Erasmus öğrencisi olarak Hollanda'da bulundu ve *Sinterklass* adlı ilk belgesel filmini çekti.

2007 yılında Anadolu Üniversitesi Sinema TV'den mezun olduktan sonra 2008 yılında Bilgi Üniversitesi Sinema TV yüksek lisans öğrencisi olarak okuldan aldığı ekipman desteğiyle *Zuhal'e Bir Hikaye* adlı kısa filmini çekti. En son olarak 2010 yılında yine Bilgi Üniversitesi ekipman desteğiyle *Ses* adlı kısa filmini çekti.

Bütün filmler ve belgesel aşağıdaki linkten izlenebilir. [vimeo.com/user5736448](https://vimeo.com/user5736448)

**1-** Bence Türkiye'de kısa filmci olmak diye bir şey yok. Sinema TV okuyorsundur ya da sinemaya ilgin vardır ve kendi çabaların içinde bir şeyler çekmek için didinip durursun. Eğer iyi bir başarı yakalayabilecek bir göze sahipsen ve biraz da şansın yaver gidiyorsa bir yerlerde tutunup bunun avantajlarını yaşayabilirsin. Ama dediğim gibi bunun için öncelikle yaratıcı, iyi bir göze sahip olmak gerekir. Fakat bazen şansın da iyi gitmiyorsa filmlerini nereye gönderirsen gönder, ne yaparsan yap çektiğin kısa filmle umutların yok olup gidebiliyor.

**2-** Ben kısa filmlerimi çekerken okuduğum okullardan destek aldım ama çoğu zaman aldığım teknik ekipman yeterli olmadı. Eksik gedik bir şeyler olduğunda ise çoğunlukla daha önce setlerde çalışarak tanıştığım insanlardan rica minnet destek aldım. Eğer filmin bu aşamasında da yine

şanslıysanız destek bulabiliyorsunuz yoksa “1000 watt’lık ışığımız yok, yaka mikrofonumuz da eksik ama yine de ben çekerim bu filmi” kafasında olabiliyorsunuz. Ne de olsa Türkiye’de kısa film yapmak bir anlamıyla da olumsuz şartlara karşı bir inatlaşmadır.



ZÖHRE ERDOĞAN

**3-** Ben ilk kısa filmimi Kültür Bakanlığı’ndan destek alarak çekmiştim. Çok rahattım ekonomik açıdan. Bir de Anadolu Üniversitesi Sinema TV’den mezun olduğum için orada okumanın büyük avantajlarını her zaman bilmiş ve kullanmaktan büyük rahatlık duymuşumdur. Fakat mezun olduktan sonra çektiğim filmleri “freelance” setlerde çalışarak biriktirdiğim paralarla hatta sonra filmin ortasında elimdeki parayı tüketip arkadaşlarımdan borç para bularak tamamladığım oldu. Bence bunlar bir filmi çekerken en büyük sıkıntılar. Neredeyse film çekim aşamasında yaratıcı sürecini olumsuz anlamda etkiliyor. Çünkü yarın setinizin 3. günü ve hâlâ çekeceğiniz bir 4. gün olabiliyor. Ve o anda sizin cebinizde filmin bütçesine dair kuruş para kalmamış olabiliyor. Dediğim gibi bir filmi çekerken belki de en zor aşama mali konuda kafanı rahat ettirmek. Eğer cebinde bugün kısa filmi çekecek kadar param olsa bugün başlıyor olurum kısa filmimi çekim hazırlıklarına.

**4-** Belki eskiye göre bugün bu anlam-

da daha iyi bir noktadayız ama yeterince iyi kelimelerini kullanamıyorum. Yani entelektüel ve finansal anlamda yeteri kadar destek yok. İnsanlar kısa bir film sponsor olmaktan bu kadar korkmamalıdır. Mali anlamda hem çok büyük miktarlar değil bunlar hem de birine destek olmanın olumlama olarak bakılabilir.

**5-** Şimdiye kadar çektiğim filmlerde hep yakın arkadaşlarımdan destek aldım. Bunun birtakım avantajları da oluyor dezavantajları da. Mesela ikinci kısa filmimde bir arkadaşımın prodüksiyon desteği aldım. Arkadaşım “Her şeyi sen bana bırak, ben hallederim.” dedi ve ben ona güvenip prodüksiyonel anlamda rahat davrandım. Fakat set günü geldiğinde hiçbir şeyin halledilmediğini gördüm. O anda sette mide krampları geçirdim. Bu anlattığım dezavantaj tarafıydı tabii ki. Fakat onun dışında pek çok arkadaşım kendi filmlerinde çalışıyormuşçasına çalışıp, desteklediler beni. Bunun da iyi tarafını her zaman yaşamışım. Ama bir dahaki kısa filmimde bütçem olsun ve ben profesyonel bir ekiple çalışayım istiyorum. Yani filmimin bütçesi el verdiği ölçüde umuyorum.

**6-** Böyle bir sektörün varlığından bahsetmek zor. Zira sektör dediğin şey içinde döngüsü olan bir olgudur. Kısa filmciler arasında böyle bir durum yok maalesef.



**7-** Oyuncu seçiminde tabii ki senaryodaki karakter neyse onu en iyi çıkaracak kişiyi seçmeye çalışıyorum. Bu profesyonel biri de olabilir, amatör biri de. Fakat ben şimdiye kadar çektiğim kısa filmlerimde oyuncularla ilgili şöyle bir şey deneyimledim. Sanırım film yönetmeyi öğrenme aşamasında profesyonel biriyle çalışmak daha doğru. Çünkü istediğin duyguyu hemen verebiliyorlar. Ama amatör insanlarla daha fazla uğraşıyorsun ve sonuç çoğu zaman da istediğin gibi olmuyor. Sektördeki oyunculara gelince bu konuda yeterli desteği verdiklerini düşünüyorum. Sen gidip herhangi ünlü bir oyuncuya senaryo fikrini kabul ettirebildiğin sürece onlar da gönüllü olarak oynamayı kabul edeceklerdir.

**8-** Bu ülkede yeterince değil...

**9-** Elbette ki birkaç tane iyi kısa film festivalinden bahsedilebilir. Ama diyebilirim ki nitelikli olmanın her zaman bir üst basamağı vardır.

**10-** Kısa film çekme durumunu daha ciddiye almak mesela, Kültür Bakanlığı'nın her sene ayırdığı fonun miktarını biraz daha yükseltmek. Daha fazla kısa film çekilmesine vesile olmak. Böylece kısa film sektörü diye bir olgudan bahsedebilmek.

**11-** Kesinlikle hayır. Sadece İletişim Fakültesi daha doğrusu Sinema TV mezunu birisi bu işin okulunu okuduğu için biraz daha bilgili, donanımlı olabilir. Ama onun dışında iyi bir gözü olan, sağlam bir duruşu olan herkes kısa filmci olabilir.



# M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

## “KISA FİLMLER BÜYÜK FESTİVALLERDE İKİNCİ SINIF MUAMELESİ GÖRÜYOR”

1989 yılında İstanbul’da doğdu. Yıldız Teknik Üniversitesi, Makina Mühendisliği bölümünde öğrenimini sürdürmektedir. “Hayal Perdesi Sinema Topluluğu” üyesi olarak sinema üzerine teorik ve pratik çalışmalar yapmaktadır. *Hayal Perdesi Sinema Dergisi*’nde yazmaktadır.

**1-** Bu soruya verilecek cevaplar ile bir olumsuzluk abidesi oluşturulabilir. Ancak Ahmet Uluçay’ın film çektiği bir coğrafyada yaşayan bizler için bu olumsuzlukların hiçbiri mazeret olamaz. Evet, kısa film çekmek zor. Kısa film ve belgeseller büyük festivallerde ikinci sınıf muamelesi görüyor. Bunun örneğini en son Altın Portakal’da belgeselcilerin özensizlik tepkisinde yaşadık. Kısa film ve belgesellere finansman bulma

sıkıntıları sebebiyle oluşturulan ekiplerin yetkinlik problemi, kullanılan ekipmanın kalitesi gibi filmlerin dar koşullarda kotarıma zorunluluğunun yanı sıra ortaya konulan eserlerin ticari gelir elde etmesini sağlayacak mecraları bulamaması dezavantajlarımız olarak sayılabilir. Türkiye’de bugüne kadar film yapan insanların belli yerlerde takılıp kalmış olmasının pek çok bakir alan bıraktığını görüyoruz. Bu alanlara sahip olmamızı da en büyük avantajımız olarak görüyorum. Bütün bunları bir kenara bırakıp tekrar diyorum ki film yapmak istiyorsak hiçbir sıkıntı bizler için mazeret olmaz. Tolstoy sanatı şöyle tanımlar: “Sıkıntı sürecinde olgunlaşan, düşünceyle yoğunlaşan, emekle hazırlanan ve en iyiyi vermeyi amaçlayan faaliyettir.”

**2-** Gerekli destekler bulunduğu zaman

bu çok kolay halledilebilecek bir mesele. Ancak çoğu zaman bu desteklerden mahrum olduğumuz için ekipman bulmak ciddi bir mesele haline gelebiliyor. Ben bu konuda kısmetliyim. Bilim ve Sanat Vakfı'ndan ekipman desteği aldım. Bunun yanında zamanla oluşan ilişkiler sayesinde sektörde iş yapan, ihtiyacımız olan ekipmanlara sahip kişi veya kurumlardan kısa süreli olarak ekipman alıp kullanabiliyoruz. Özellikle ilk filmlerini çekecek kişilerin ekipman konusunda sıkıntı yaşamaları muhtemel. O arkadaşlara geçen sene Dubai Film Festivali'ni kazanan Kırgızistan yapımı *Küpeler* adlı kısa filmin Mini DV ile çekildiğimi hatırlatayım. Galiba fazla uzağa gittim. Tekrardan Ahmet Uluçay'ı hatırlamak yeterli.



M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

**3-** İlk filmimde ekipman desteğine sahip olduğumdan gıda, akaryakıt ve biraz da kostüm giderlerim olmuştu. Bunları cebimden karşıladım diyebilirim. Bununla birlikte sette çalışan arkadaşlarımda çeşitli desteklerini unutmamak gerekiyor. Onlara minnettarım. İlk filmde derdimiz seyirciye hikâyemizi anlatmak ve bir duygu geçirmekti. Ancak görüntünün imkânlarını keşfettikçe isteklerin artıyor ve finansmana ihtiyaç duyuyorsun. Bunu sağlamak için herhalde ilk olarak Kültür Bakanlığı destekleri akla geliyor. Bakanlığa başvuran yüzlerce kısa film veya belgesel projeleri arasında destek alanların alama-

yan kimi filmlere göre kalitesi kesinlikle tartışmalı bir konu. Buradan aradığımızı bulamazsak başkanlık boyutunda olmasa da bu tip projeleri destekleyen çeşitli vakıf, dernek gibi kurumlara yöneliyoruz. O da olmazsa yine öz kaynaklar...

**4-** Filmler çeşitli ortamlarda gösterildiğinde alınan tepkiler, beğeniler bizi epey heyecanlandırıyor. Filmleri hangi şartlarda yaptığımızdan bahsedilince desteklenmemiz gerektiği konusunda ahkâm kesenler çok oluyor. Somut projelerle bu kişilere gidildiğinde maalesef "akıl" alıp dönmek zorunda kalıyoruz. Daha önce bahsettiğim bazı kurumların varlığı heyecanımızı canlı tutmamızı sağlıyor. Yani hayır. Türkiye'de kısa film yeterince desteklenmiyor.

**5-** Bu da ekipman meselesinde olduğu gibi süreç içinde değişen bir konu. Bence ilk filmi yapanlar dar imkânlarla ve amatör kişilerle çalışmalı. Çünkü bu şartlarda film yapabilen imkânlar arttığında bunu zaten yapabilecektir. İlk filmim, oyunculardan biri hariç sette bulunan herkesin ilk filmiydi. Yüzme bilmeden denize atılmak gibi bir şeydi. Bizim için çok ciddi bir eğitim olduğuna inanıyorum. Bununla birlikte daha sonraki projelerde bu durum biraz değişti. Şimdiye kadar tamamı profesyonel olan bir ekiple çalışma imkânım olmadı. Çünkü profesyonellerle çalışıyor



olsak da bu genellikle gönüllülük esasına dayanıyor.

**6-** Kesinlikle hayır. Özellikle yurtdışındaki festivallere de başka ülkelerde yapılan kısalarla karşılaştırma imkânı doğduğunda, Türkiye'den katılan filmlerin genelde kısıtlı şartlarda kotarılmış işler olduğunu görebilirsiniz. Aynı şekilde Türkiye'de, kısa filmlerin ticari bir karşılığı olmadığını söyleyebilirim.

**7-** Bana göre oyuncu filme artı değer katmalı ama filmin önüne geçmemeli. Sektördeki profesyonellerden Erkan Can kadar olmasa da bu tip destek sağlayanlar var. Örneğin bir arkadaşımın Kasım ayı içinde çekmeyi plânladığı bir kısa filmde Ercan Kesal oynayacak. Ancak profesyonellerle çalışmanın bizleri daraltan bazı yönleri var. Plânlarımızı onların boş vakitleri üzerine yapmamız gerekiyor. Eğer profesyonel bir iş alırlarsa bizi yarı yolda

bırakabileceklerini önceden söylüyorlar. Bu riskleri göze alman gerekiyor. Çeşitli tiyatrolarda oyunculuk yapan arkadaşlarla çalışmak bizim adımıza çok daha kolay oluyor. Burada ise çok farklı bir risk bulunuyor. Tiyatro oyunculğu - Sinema oyunculğu meselesi. Böyle bir durumda özellikle oyuncu yönetimi konusunda yönetmene büyük iş düşüyor.

**8-** Altın Portakal'daki belgeselcilerin özensizlik tepkisini tekrar hatırlatmakta fayda var sanırım.

**9-** Türkiye'de son dönemde özellikle kısa film festivali sayısında ciddi bir artış var. Çoğunluğunda ciddi bir ödül olduğu söylenemez ama akmasa da damlıyor misali bu destekler anlamlı oluyor. Burada asıl mesele ödül alan filmlerin alamayanlara göre yetkin olup olmamaları. Festivalerde jüri üyelerinin ne kadar yetkin ya da

adil oldukları tartışılabilir. Bununla birlikte ödül alsak da almasak da festivallere katılmanın tekrar film yapmak konusunda ciddi bir motivasyon sağladığını söyleyebilirim. Türkiye’de kısa film ve belgeselcilerin, kısa film festivallerinde uzun metrajlı işlerinde bulunduğu festivallere göre daha çok değer gördüğünü söyleyebilirim.

**10-** Bu çok zor bir soru. Sanırım öncelikle kısa film ve belgeselin sektörde bir yer edinmesi gerekiyor. Belgeselin bu konuda birkaç adım önde olduğunu düşünüyorum. Aslında tüm sorunlar insana bağlı faktörlerden oluşuyor. Mesela Kültür Bakanlığı’nın ilk film destekleri için yaptığı düzenlemeler umut verdi bana. İleride kısa film yapmış insanlar bu sektörde yer edindiklerinde kendi yaşadıkları sıkıntıları unutmazlarsa bu sorunlar kendiliğinden çözülebilir.

**11-** Kesinlikle hayır. Sanat zorlamayla değil gönülle öğrenilir. Eğer siz fedakârlık yapmaya talip değilseniz İletişim Fakültesi’nde okumussunuz okumamışsınız hiç fark etmez. Ahmet Uluçay, Zeki Demirkubuz gibi üniversite okumamış yönetmenleri göz önüne alırsak bırakın İletişim Fakültesi’ni üniversite okumanın dahi şart olduğunu söyleyemeyiz. Nuri Bilge Ceylan ve Mahmut Fazıl Coşkun sonradan sinema eğitimi alsalar da mühendis oldukları bilinmektedir. Aynı şekilde Alfred Hitchcock’un mühendis olduğunu, Akira Kurosawa’nın yönetmen asistanlığından geldiğini hatırlatayım.

### Filmografi:

- Uzak Umutlar*, 2009, Belgesel, 18’56”
- Güvercin*, 2010, Kurmaca, 10’10”
- 7. Kazan Uluslararası Müslüman Film Festivali
- Çocuk Vakfı, Hakları Çalınmış Çocuklar Kısa Film Yarışması

### Çalıştığı Diğer Filmler:

- Sinyal Yok*, 2010, Belgesel, 24’30”
- Yönetmen Yardımcısı, Görüntü Yönetmeni
- Saklambaç*, 2010, Kurmaca, 5’03”
- Yönetmen Yardımcısı
- Elma Dersem Uyan*, 2010, Kurmaca, 11’49”
- Görüntü Yönetmeni, Kurgu
- Kavuşma*, 2011, Animasyon, 4’17”
- Yapım Sorumlusu
- Aşure*, 2011, Belgesel, 4’30”
- Ses Yönetmeni
- Bigâne*, 2011, Belgesel, 4’34”
- Ses Yönetmeni
- Mahrem*, 2011, Kurmaca, 10’
- Yönetmen Yardımcısı
- In/Out*, 2011, Belgesel, 15’
- Kurgu
- Otobüs*, 2011, Kurmaca, 13’
- Görüntü Yönetmenliği





# *BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA BİR GÖLGE*

---

**MEHMET UFUK**

---

Dal kırılır, elma düşer. (Düşüş)

Kâh vura kâh vurula, kâh hoplaya kâh zıplaya, kâh ezile kâh büzüle, yara bere içinde yokuş aşağı yuvarlanır, yol alır. (Oluş)

Zaman su misali akar geçer, elma ben-i âdem misali çürür gider. (Bozuluş)

Felsefi meşrebinizce istediğiniz cihetten yaklaşip birikiminiz ve kabiliyetiniz miktarınca derinleştirebileceğiniz, düşünce tarihinin en kadim, en çetrefil meselelerini kendisine konu edinen hikâyemiz sona

erip salonun ışıkları yaniverince gökten üç elma düşmüş gibi olmadı kafama. Maalesef heyula gibi üç Recep İvedik gölgesi düştü.

Lafı hiç dolaştırmadan, dallandırıp budaklandırmadan ifade etmek isterim ki okuyacağınız satırlar filmin asli meseleleri hakkında değil o meselelerin üstüne çörekleniveren tatsız benzerlik üzerine. O zaman ben de okumayıvereyim diye haklı olarak hassasiyet gösterebilecekleri ikaz edeyim. Böyle can sıkıcı bir konu hakkında yazmak benim için de yeterince rahatsızlık verici. Yetkinliklerine güvenerek bu konudaki görüşlerine müracaat ettiğim sine-maseverler de anlatının zengin, dolu dolu,

verimkâr içeriğinin atlanabileceği kaygısı ile teferruata takılmamam uyarısında bulundular. İşte konuyu ele almak zorunda kalışımın meşruiyeti: Teferruata takılmama teklifinin bir Nuri Bilge Ceylan filmi ile yan yana gelebilir olmadığını düşünüyorum. Çünkü diğer seyircilerin de benim gibi yönetmenin filmlerine teferruatın teferruatına takılabilmemenin zevkini tadabilmek için gittiklerine inanıyorum. Bir sürü insanın o filmlere koca ormandaki tek bir ağacın tek dalındaki tek yeşil yaprağın kılcal damarlarında yürüyen suyun sesine kulak kabartabilme ihtimalinden hoşlandıkları, üstelik o sesi duymayı başarabildikleri için itibar ettiklerini biliyorum. Çünkü o salonlarda patlamış mısır yenilmiyor, gazoz içilmiyor, yerli yersiz fısıldaşılıyor, cep telefonu çalıyor. Bu seyircilerin de bitişik kaşlı, bol kıllı bir gölgenin ayaklarına dolaşmalarından rahatsız olduklarını zannediyorum.

Nuri Bilge Ceylan'ın "Madem filmlerimden hoşlanmıyormuş o zaman ben de şu Şahan'ı diri diri toprağa göreyim de görsün gününü." gibi bir saikle hareket ettiğini elbette söyleyemeyiz. Kimse söyleyemez. Söyleyemememizin sebebi ise sadece bilemeyişimizdendir. Sizler de bilemezsiniz. Yakınlarının da bilebileceğinden şüpheliyim. Belki kendisi de bilemez. Bilse dile getirir mi, getirebilir mi? Bu soruların cevabı da öyle kolayca "hiç sanmıyorum" diye verilemez. Filmin genel anlatısının ve yönetmenin "bakabilirseniz bakın" diye karşımıza diktiği aynanın "neden olma-

**Maktul Recep İvedik karakterine niçin bu kadar çok benziyor? Malum karakterin gölgesi güzelim filmin üstüne niçin düşüyor? Bu saçma sapan soru çok mu önemli? Önemli, çünkü hepimiz biliyoruz ki ciddi bir filmle ve ciddi bir yönetmenle karşı karşıyayız.**

sın!" cevabını kuvvetle vermesi muhtemel sırlı ve sivri dilli bir ayna olduğunu hatırlatmakla yetineyim. Değil mi ki her birimiz derece derece doktorun yüzüne sıçrayan kan ile malulüz, değil mi ki karanlık yüzümüz aydınlık yüzümüze baskın, değil mi ki duruluk ve temizlik halimiz umutsuzca arzuladığımız ama sadece alacakaranlıkta gördüğümüz bir sanrı, değil mi ki maktulü toprağa diri diri gömenlerin kendilerince haklı sebepleri var, değil mi ki savcı karısının katili olduğunu hem bilmezden gelebilip hem başkalarının hayatları üstünde nihai kararlar verebiliyor, değil mi ki maktulün karısı otopsi odasının önünde ayağıyla tempo tutabiliyor, değil mi ki savcının sırrını çözen doktor şahitlerin gözü önünde sahte rapor düzenleyebiliyor, neden bir yönetmen diğer bir meslektaşından "bir zamanlar bir filmde" öç almasın. Üstelik yeteri kadar hafifletici sebebi de varken. Tabii ki mümkün. Bu ilginç belki film için doğurgan olabilecek faslı geçip cevabı daha kolay verilebilecek bir sorunun peşine düşmek istiyorum. Maktul Recep İvedik karakterine niçin bu kadar



çok benziyor? Malum karakterin gölgesi güzelim filmin üstüne niçin düşüyor? Bu saçma sapan soru çok mu önemli? Önemli, çünkü hepimiz biliyoruz ki ciddi bir filmle ve ciddi bir yönetmenle karşı karşıyayız. Bize her plânın, her açının, her repliğin, her sahnenin hesabını konuşmasa bile tutumuyla verebilecek birinden ve ekip arkadaşlarından bahsediyoruz.

Aslında sorduğumuz bu soru yeni değil ve buna verilmiş bir cevap da var. 9 Ekim 2011 tarihinde Birgün gazetesinde Zahit Atam bu benzerliğe ilişkin müstakil bir yazı kaleme aldı. Nuri Bilge Ceylan'ın amacının filmdeki karakterin gerçek maktule olabil-diğince benzemesi olduğunu, bunun için kendisine bahsedilen fakat ortalıkta olmayan bir fotoğraftan yola çıkarak nasıl bir bilim araştırması yapar gibi davrandığını, nitekim bu titiz çalışma sonucunda karakterin oluşturulduğunu, neticede çekim yapılırken kalabalıktan birisinin “Abi bu Yaşar abiye ne kadar benziyor ya, hayret bir şey” dediğini, öldürülen karakterin birebir aslına nasıl benzetildiğini zikrede-

rek “kasıtlı olduğunu hiç zannetmesem de (Recep İvedik’le) bu benzerlik benim için olağanüstü ilginç ve anlamlı geldi...” diye yazan bir sinema profesörünün sinema alimiyim diye ortalıkta dolaşmasının nasıl tuhaf olduğu yargısında bulundu.

Bu satırların yazarı da bir sinema allamesi değil. Profesör hiç değil. Ama “bu benzerliğin” benim için de ilginç ve anlamlı geldiğini söylemeliyim. Filme gitmeden önce bu talihsiz benzerlik hakkında yazılıp çizilen bir iki satırı ne yazık ki okumuştum. Camdan dışarıya bakma sahnesini “o kadar da benzemiyormuş canım” diyerek geçiştirmeye çalıştım, çay içme sahnesinde “epey benziyormuş” diye düşünmem mani olamadım, kazı sahnesinde “resmen o” halet-i ruhiyesine girmekten kurtulamadım, otopsi masasında iç çamaşırı kullanmadığını öğrendiğimde ise “bu kadarı da fazla değil mi!” şaşkınlığına kalakaldım. Daha önce okuduklarımdan etkilenebileceğimi ve fuzuli bir hassasiyet göstermiş olabileceğimi kabul ediyorum ama başka tecrübelerim de oldu.

### **Benzersiz benzerlik**

Bir değerlendirme toplantısı sırasında kırklı yaşlarındaki bir hanım filmi ne kadar beğenerek izlediğini, o kadar uzun olmasına rağmen bitmesini hiç istemediğini belirttikten hemen sonra bir sahnede çok garip bir duyguya kapıldığını, maktul gömüldüğü yerden çıkarıldığında sırtı bize dönük olmasına rağmen sanki kendisini çok yakından tanıyormuş gibi hissettiğini ifade

ettiğinde yirmili yaşlarındaki bir başka izleyici bu duygunun karakterin Recep İvedik'e çok benziyor olmasından kaynaklanabileceğini, hatta maktulün üstündeki gömleğin Recep İvedik serisinin ilk filmindeki gömleğin birebir aynısı olduğuna dikkat çekti. Bu benzerlik hakkındaki tartışmalardan haberleri olup olmadıklarını sordum. İkisinin de haberi yoktu. Diğer tartışmacıların hemen hepsi bu benzerlik hususunda ittifak ettiler. Büyük bir iştihayla düzenlediğimiz ve verimli geçmesini düşündüğümüz toplantımız bu fuzuli tartışmanın çeşitli varyasyonları ile ziyan olup gitti.

Bu benzerliğe tanıklıklarını zikrettiğim sinemaseverler de ne profesör, ne doçent, ne doktor, ne araştırma görevlisi değiller. Ama film çekilirken “Abi bu Yaşar abiye ne kadar benziyor ya, hayret bir şey!” diye şaşırın vatandaş gibi çekilen filmi seyrederken “Abi bu Recep İvedik'e ne kadar benziyor ya, hayret bir şey!” diye şaşırdılar. Şaşırınların Nuri Bilge Ceylan filmlerini sevenler olduğunu düşünecek olursak bu farkındalık halinin farkında olmama halinden daha normal bir durum olduğunu kabul etmemiz gerekiyor. Filmin izleyici kitlesinin sadece Keskin sakinleri ve “Yaşar abi”yi tanıyanlar olamayacağını dikkate aldığımızda şu sorular ister istemez karşımıza çıkıyor.

Gerçeğe sadakat uğruna peşine düşülen bu karakter aslına uygun olarak oluşturulduğunda ekipteki hiç kimse “karakterimiz Recep İvedik'e biraz fazla benzemedi mi?” diye sormadı mı? “Bu benzerlik tatsız tuz-

suz yakıştırmalara ve tartışmalara yol açabilir, bu da filmimiz için bir handicap teşkil edebilir” uyarısında bulunmadı mı? “İnsan ruhunun labirentlerinde dolaşıyoruz, bu gövde bu labirentleri yıkar” diye yüksek sesle seslenen olmadı mı? Oldu da hiçbir kasıt olmadığı ve böyle bir yakıştırma hiç akla gelmediği için önemsenmedi mi?

Bu soruların hepsi titiz izleyiciler için önemli olmalı. Bir akademisyenin “bu benzerlik benim için olağanüstü ilginç ve anlamlı geldi” diye yazması, ciddi bir eleştirmenin buna cevap vermesi, bu tartışmanın çeşitli mahfillerde çeşitli derecelerde dile getirilmesi bu gölgenin filmin üstüne düşmesinin yeterli bir göstergesi. Maktulümüz Testere Ali'ye ya da Ali Kaptan gibi ciddi karakterlere bire bir benzese de aynı soruyu sorardım. Kallavi sorular sordüğümüz hikâyemizde anlamsız, alakasız, yakışsız, tatsız benzerliklerin işi ne?

Aslı bırakıp teferruatla mı uğraşıyorum? Hiç sanmıyorum. Ayrıca Recep İvedik'in hakkını da yemeyelim. Nuri Bilge'nin bize gizlice ihsas ettirdiği ve şimşek çakma sahnesinde sadece bir an için faş ettiği karanlık yanımızı Şahan Gökbakar bütün çıplaklığıyla İvedik serisinin tamamında apaçık gösteriyor. Nuri Bilge'nin tuttuğu aynadan gözlerimizi kaçırabilip bakmamayı tercih edebiliriz, ama Şahan'ın tuttuğu aynaya bakmamak gibi bir lüksümüz yok. Sadece “o tuhaf adam ben değilim, ben değilim” diye kekeleyebilir ve İvedik'ten ölesiyeye nefret edebiliriz. O kadar.





# SÜRÜCÜ ADAYI KAİRAT'IN GÜNDÜZ DÜŞLERİ

---

**ÇETİN BASKIN**

---

İnsan, bu dünyada şairâne mukimdir, diyor Hölderlin. Kairat Mekmetov'un ki de o hesap. Kazak yönetmen Darezhan Omirbayev'in 1992 yılında Locarno Film Festivali'nden Gümüş Leopar ödülü kazanan *Kairat* adlı filminin karakteri olan Kairat'dan bahsediyoruz. Sürücü adayı

olmak maksadıyla Petropavlovsk'den Almatı'ya gelen Kairat, sınavda kopya çekmeye yardım ve yataklıktan sınavı geçemiyor ve annesine söz verdiği gibi sürücü olmak için dersi bir kez daha almak zorunda kalıyor. Film, erkek yurdunda kalan Kairat'ın bir sonraki sınava kadar şehirde ve yurttan başından geçenleri anlatıyor. Esasında filmin bu bahsedilen mekânlarla

ve zamanla ne kadar ilgisinin olduğunu kestirmek çok güç. Filmde geçen zamanın Kairat'ın bir sonraki sınava kadar olan bir zamanda mı yoksa kaldığı yurttaki ilk gününde mi gerçekleştiğini filmsel zamanın içinde hesaplayabilmek pek mümkün değil. Film, tam da bu zaman-mekân karmaşasından, yaşanılan, geçip giden zamanla hissedilen zaman arasındaki etki alanından, böylesine bir karmaşanın insanda bıraktığı hissiyattan söz ediyor. Kairat'ın kendine ait bir 'ara bölge'de durup düşlediklerinden müteşekkil, garip bir film bu. Film neyi anlattığına dair bir kesinlikten ısrarla uzak duruyor. Kairat'a ilişkin her edinilen bilginin gerçekliğini sorgulamamıza yol açıyor durmadan.

*Kairat* filminin giriş sekansıyla yönetmenin ilk kısa filmi *Shilde* (1988)'nin son sekansının bir devamlılık sağladığı (auteur devamlılığı) söylenilebilir. Tren istasyonunun yanı başındaki bir evin dört bir duvarını karalamakla meşgul bir çocuğun geçmekte olan trene fırlattığı taş ile açılıyor *Kairat*. Bu taşı, *Shilde*'de izlediğimiz iki arkadaşın çaldıkları kavunu istasyonda trenin camından uzanarak bir adama sattıkları lakin adamın içeri girip parayı aldıktan sonra kapının kilidinin bozulmasıyla parayı çocuklara verememesi sonucu bozguna uğrayan çocukların bu taşı atmış olabileceği pekâlâ mümkün. Taşın tren camında açtığı yarığın uzun uzadıya gösterilmesi, filmin yarı otobiyografik etkiler taşıması ve yönetmenin filmografisinin bu okumaya

müsait yapısı da bu yorumu destekleyecek türden. Yarıp geçiyor ekranı âdeta o taş.

Birbirinden kopuk ama bir kadar da birbirine bağlı duran *Kairat*'daki düş sahneleri hem rüyaya yorulacak bir şekilde düzenlenmiş hem de dış dünyanın etkilerine açık bir düzlemde cereyan ediyor. Örneğin, Indira ile sinemada film izlerken gördüğümüz *Kairat*'ı bir anda filmden çıkarken görürüz ya da bir sonraki planda Indira'yı bir müzik dinletisinde, *Kairat*'ı ise aynı salonda kapının gerisinde Indira'ya seslenirken görmemiz, ardından salonun bir anda boşalması ve müzik seslerinin bozuk kaset gibi çalarken bu plânın sona ermesi ve hemen ardından *Kairat*'ın gözlerini yurttaki odasında açması gibi... Bu sahneler rüyanın alanındaymış gibi devam ederken pat diye dış dünyanın somut gerçekliğine dönüyor birdenbire. Hakeza filmin ses kuşağı da aynı rotayı takip ediyor. Tekrarlı (tren garının hoparlörlerinden duyulan çağrılar, çocuk seslerinin birçok sahnedeki kullanımı) eko yapan, çerçeveyi tamamıyla dolduran ses kullanımına paralel diyaloglardaki devamlılık gene benzer bir düş deneyiminin alanında olduğumuzu hatırlatıyor.

### **Düş Fragmanları**

Alman filozof Martin Heidegger'in "Şey" ("Das Ding" adıyla yayınlanan) başlıklı makalesinde bahsini ettiği *Geviert* kavramından söz etmek filmin kendi yorumunu haiz düş dünyasını açıklamak için faydalı olacaktır. Heidegger *Geviert*'i kendinden başka

hiçbir şeyle açıklanamayan, kendisi dışında hiçbir şeye dayandırılmayan, kendine yeten bir kendilik olarak tanımlar. Kairat'ın düşler vasıtasıyla kurduğu öznel dünyada gördükleri ya da düşlediklerinin yorumu gene Kairat'ın geçmiş-şimdiki zaman-gelecek arasında kendine ait dünyasında karşılığını bulur. Elmanın üzerinde gezinen karınca, aniden kompartımanın kapısından giren kedi ve ardından Indira'nın gelmesi, başka bir kompartımanda ninesinin anlattığı masalla uyuyakalan çocuk ve başucundaki kavanozun içindeki balık, Kairat'ın bütün bunların arasında dalıp gitmesi... Her şey ne ise o. Ne eksik ne fazla, hiçbir şey "inşa edilmemiş". Gerçeklik duygusunu zedeleyecek, rüyaya özgü gerçekdışı belirtilerden uzak. Düş olamayacak kadar gerçek, gerçek olamayacak kadar düş. Zaten filmin bu epifanik anlar dışında gösterdikleri de bu "an"lardan pek farklı değil: Erkek yurduunun yemekhanesindeki kadın aşçının yurttaki bütün erkekler tarafından göz ucuyla süzülmesi ve kadının bu durumdan duyduğu memnuniyet, sinemada film izlerken Indira'nın çantasından çıkardığı şekeri naylonundan çıkarırken çıkan ses ve bu sese öndeki izleyicinin arkasını dönerek gösterdiği memnuniyetsiz ifade, otobüse binen güzel bir kadının ineceği yere kadar flört etme imkânının ya da hiç olmadı ayakta yan yana dururken dirseklerin birbirine değme olasılığının varlığı, raylarda kendi başına hareket eden küçük bir trenin görüntüsü, yurttaki belalı tiplerle boş arsada kavgaya girismeler, yataklı vagonunda herkes

uyurken birlikte olmaya çalışan çiftler ve bunu bölen bebek ağlamaları... Bunlar tek başına ne kadar gündelik ve olağan sayılırsa geri kalan sahneler de bir o kadar olağan gerçekleşiyor sonuç itibariyle. Belki de filmin tamamı Kairat'ın daha Almatı'ya varmadan tren yolculuğu sırasında kompartımanında gördüğü birkaç saniyelik "şehir düşlerinden" ibaret diyor film. Gerçeklikle düş arasında bir ileri bir geri salınıp duruyor. Yapısı itibariyle daha yekpare bir zamanın akışından, bu akışın bıraktığı izlerden bahsediyor. Gerçek zaman hissini de kendi diline, kurduğu düş dünyasına tercüme ediyor. Dış dünyanın da bizatihi düşe dâhil olduğu bir rüya mantığı kuruyor film.

*Kairat*'da geçmiş ile gerçekleşmesi muhtemel şeyleri (bir nevi hayalleri) aynı düşte birleştiren birçok sahne var. Sevgili adayı Indira ile uzaktaki annesi aynı düş içerisinde buluşur mesela. Kendini ölü olarak düşleyen bir sahnede Kairat, ölü olduğu hâlde annesi ile Indira'nın cesedin kimde kalacağıyla ilgili konuşmalarını duyar ve ölü hâliyle gözlerinden bir damla yaş gelir. Bu sahne, sürreal gibi gözükse de sürrealizmin "bir dikiş makinesiyle bir şemsiyeyi ameliyat masasında bir araya getiren" etkisinden ziyade daha çok Dreyer sinemasının ruhaniliğine denk bir etki yapar.

### Uyurgezer Bir Hayat

Ayrıca *Kairat* sinemanın ontolojik statüsüne dair "reflexive" bir imkân da sağlıyor. Bir düşün ardından gelen başka bir düşle

açıklandığı, birbirlerinin tabirine dönüşen Kairat'ın deneyimlediği düş fragmanları sinemanın izleyiciyle kurduğu tuhaf, rüyamsı ilişkiyle de açıklanabilir: Karanlık, loş sinema salonunda gözleri açık düş gören sinema izleyicisi... Kairat'ın kendine inşa ettiği bir düş alanı var ve izleyici de bu düşlere kendi seyir deneyimiyle paralel perdede ki düşlerle mukabele ediyor. Yer algısıyla ilişkili olarak tinsellik ve rüyanın ne denli iç içe geçmiş olduğu Baudelaire'e ait bir pasajda da belirgindir: "Rüya gibi bir oda... gerçekten manevi bir oda...bu odada ruh pişmanlık ve arzu aromalı bir tembellikle yıkanır...Eşyaların şekli uzanmış gibi ince uzun, bitkin, halsiz. Rüyaya dalmış gibiler; uyurgezer bir hayat sürüyorlar diyeceği gelir insanın, bitkiler, madenler gibi". Bu sebepten filmin anlatımı (bütün "narration" öğeleri) Kairat'ın -giriş ve çıkış zaman mekânlarını bir türlü kestiremediğimiz- bu düş sekansları zaman düzeylerini birbiri içinde eriten modernist bir yapıya sahip.

*Kairat* Sovyet bölgesinden çıkan bir film olmasına rağmen ne Rus biçimciliğinin teknik soğukluğuna ne de Tarkovski uzamlarının yavaşlığına sahip. Rüya mantığı dolayısıyla Tarkovski sineması sularında dolaşsa da daha dünyevi bir içeriği var. Görüntü ekonomisi açısından Bresson sinemasıyla, hayatın gelip geçiciliğinin kekremsi duygusu dolayısıyla da transandantal Ozu sinemasıyla akrabalığı var filmin. *Kairat* bir nevi uyku ile uyanıklık arasında görülen düşlerin sinemasal karşılığına denk düşüyor.

### Filmin Künyesi

*Kairat*

**Yönetmen:** Darezhan Omirbayev

**Senaryo:** Darezhan Omirbayev

**Oyuncular:** Samat Beysenbin, Baljan Bisembekova, Indira Jeksembeava

Yapım: Kazakistan, 1992, 65 dk.

### Darezhan Omirbayev Kimdir?

1958 doğumlu olan ve film teorisyenliğinden sinemaya geçen Darezhan Omirbayev 1982'den beri yönetmenlik yapıyor. Üç kısa dört uzun metrajlı olmak üzere yedi filmi bulunan Omirbayev, aynı zamanda bir matematikçi. 1995 yapımı *Kardiogramma* filmi Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan için yarıştı. 1998 yılında çektiği *Killer* filmiyle Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış Ödülü'nün sahibi oldu. Kazakistan sinemasının dünya sinemasındaki en etkili ismi olarak gösterilen Omirbayev, Asya'nın Bresson'u olarak tanınıyor.





# EKÜMENOPOLİS: UCU OLMAYAN ŞEHİR

---

**AYŞENUR GÖNEN**

---

## **Depremler de alan açar, kentsel dönüşümler de...**

İstanbul yüzyıllardır depremlerle sarsılmış, yangınlarla savaşmış, istilâlara sahne olmuş ve bu sebeplerle demografik yapısı her yüzyılda köklü değişikliklere uğramış bir şehir. Doğu ile Batı arasında bir köprü olduğu gibi eski ile yeni arasındaki geçişlerde de ilk etkilenenlerden olagelmiş.

Bütün bu değişkenlere, isminin önüne eklenebilecek iyi-kötü pek çok sığara rağmen öyle bir sabite var ki yüzyıllardır hiçbir savaş, hiçbir deprem, hiçbir yangın bunu değiştirmeye muktedir olamamış. O da İstanbul'un kelimenin ete kemiğe bürünmüş timsali olacak denli "şehir" oluşu.

Cumhuriyet İstanbulu'nun bugünkü görünümünün gerisinde Henry Proust plânı ve Menderes dönemi iskân hareketleri gösterilir. Son dönemde İstanbul'u hâlihazırdaki

“kır-kent” görünümünden kurtarmayı ve bir “megakente” yakışır görünüm kazandırmayı hedeflediği iddia edilen kentsel dönüşüm projeleri hayata geçirilmeye çalışılıyor. Fakat bu projeler pek çok belirsizliği ve soruyu da peşinden sürüklemekte. Gayrimenkul firmalarının yeryüzü cennetleri inşa etme vaadi taşıyan reklâmlarını saymazsak televizyon ekranlarında imar faaliyetleri ile ilgili bilgi aktaran programlara rastlanıldığı söylenemez. İmre Azem’in yönetmenliğini yaptığı *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* bu projeleri mercek altına alan belgesel bir film.

### **Nüfus eşiği, ekolojik ve doğal eşikler aşınıyor. Sonuç biraz daha kaos...**

Filmin amacı öncelikli olarak dönüşümle ilgili itirazları yüksek sesle dillendirmek. Uzmanların bu projeler hayata geçirilirken seslerini yükseltemedikleri, yükseltmek istediklerinde de dinlenmedikleri yönünde haklı şikâyetlerini ve projelerle ilgili itirazlarını dillendiren filmin tam da bu itirazların seslendirilmesine zemin oluşturmayı hedeflediği söylenebilir. Peki, bu itirazlar neler?

*Anti-kapital itiraz:* Bu projeler Dünya Bankası'nın talebi doğrultusunda, İstanbul'dan Ortadoğu'ya uzanan bir finans köprüsü kurulmak amacıyla hayata geçirilmektedir. Gayri insani uygulamalarla, şehir merkezinde kalan işçi sınıfı ve mahallelerin eski sakinleri kapital serma-

**Son dönemde İstanbul'u hâlihazırdaki “kır-kent” görünümünden kurtarmayı ve bir “megakente” yakışır görünüm kazandırmayı hedeflediği iddia edilen kentsel dönüşüm projeleri hayata geçirilmeye çalışılıyor. Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir bu projeleri mercek altına alan belgesel bir film.**

yeye kurban edilmektedir. Şehir sınıfsal olarak ayrıştırılmakta, bir arada yaşam yok edilmektedir.

*Şehir plânlamacılarının itirazları:* Dönüşüm bölgeleri yeniden inşa edilirken trafik hesaba katılmamaktadır. Merkezileşmesi öngörülen bu bölgelerde ana yollara açılan bağlantı yolları, oluşacak yoğunluğu karşılamayacaktır. Üstelik TOKİ modeli dünyada geçerliliğini yitirmiş, OECD ülkelerinde geride bırakılmış bir modeldir. Kısa süre sonra hatanın farkına varılacak ve bu inşaatların yıkımına başlanılacaktır.

*Demografik itiraz:* Götürüldükleri bölgeler altyapı ve ulaşım bakımından sorunlu olduğu için aileler göç ettikleri mahallelerden eski mahallelerine dönmektedirler. Örneğin, Taşoluk'a taşınan üç yüz otuz Ayazmalı aileden sadece biri Taşoluk'ta kalmış, diğer aileler ne yapıp edip Ayazma'ya dönmüştür. Dolayısıyla ihtiyaç fazlası emlak balonları ve hayalet şehirler oluşmaktadır.

*Ekolojik itirazlar:* Üçüncü köprünün inşası çevre yolu bağlantıları ve buralarda oluşacak yeni yerleşim yerleri son üçte birlik dilimde kalan orman alanını yok edecek, yeşil alanlar ister istemez yerlerini alışveriş merkezlerine, otellere vb. mekânlara bırakacaktır. Trafiğe çözüm bulma amacıyla yapılacak yeni yollar yeni araç kapasiteleri yaratacak, otomobil kullanımı artacak, bu da daha çok kirlilik yaratacaktır. Yine bu bölgelerde yeni bir nüfus potansiyeli oluşturacak, bu da su sorunuyla yeniden burun buruna gelmemize neden olacaktır.

Bu itirazlara ilaveten yöneticilere yönelik önemli sorular da yönlendiriliyor filmde. Bu soruların en önemlisi sanırım şu: Yöneticiler yaptıkları plâna inanıyorlar mı? Son yıllarda dere boylarına kurulan mahallelerde yaşanan, can kayıplarına neden olan sel felaketleri gerçeğin inkârının, şehircinin imara açma dediği yeri siyasetçinin imara açmasının acı meyvesi değil midir?

### **Central Park'a bir otel yapabilir misiniz?**

Bu tip itirazlar “yetkililer” tarafından “politik” bulunarak kolaylıkla kulak ardı edilebiliyor. Fakat konu politik olmanın çok ötesinde hayati bir önem taşıyor. Film sinematografik açıdan puanlansa, -örneğin vizyona girip film tanıtım sitelerinde izleyicilerin oylamalarına açılrsa- ancak bir yıldız hak ediyor diye düşünülebilir. Ana temanın kentsel dönüşüme, üçüncü köp-

rünün yaratacağı tahribata kaymasından tutun da yönetmenin konuya uzaklığına; filme hiçbir katkısı olmayan figüran mesabesinde bile anlam ifade etmeyen unsurların aktörmüş gibi yutturulmaya çalışılmasına, müziğin baş ağrıtan kullanımına kadar yerden yere vurulacak pek çok malzeme veriyor elimize *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir*. Fakat bir o kadar da önemli sorular soruyor. Örneğin “Central Park'a bir otel yapabilir misiniz?” sorusu oldukça can alıcı bir soru olarak karşımızda duruyor.

## Mekânla birlikte dönüşen değer

İstanbul, Cumhuriyet Türkiye'si'nin devraldığı kültür mirasının reeldeki somut karşılığıdır desek abartmış olmayız sanırım. Dolayısıyla değil gökdelenler, uydu kentler, çakılacak her çivinin hesabı-kitabı inceden inceye ölçülüp biçilmelidir. Hayat koşullarını iyileştirelim derken mevcut yaşam daha da kaotik bir hale getirilmemelidir. Böyle büyük yargı cümleleri kurmak için ne yargıç, ne mimar, ne de plânlamacı olmak gerekir. Burada yaşamak ortak paydasında buluşan, bu şehirde eğitim alan, trafiğe çıkan herkes bu tür cümleler kurma hakkına sahiptir. İstanbul popülist politikaların deneme-yanılma tahtası haline getirilmeyecek kadar önemli bir miras. Eskilerin dediği gibi "haddini -sınırını- aşan zıddına dönüşür". Ekolojik, demografik, doğal, ekonomik sınırların "megakente dönüşmek" gibi bir hedefe kilitlenilerek "çalgınca" tahrif edilmesi bu hedeflerin sahiplerini ulaşmak istedikleri yerin tam da karşı kutbuna taşıyacaktır. Filmde görüş bildiren uzmanlardan birisinin dediği gibi, "Yarattığımız mekânlar bizi yaratır. Nasıl bir insan olduğumuza bakmak için yarattığımız kentlere bakmalıyız."

## Dönüşüm projelerinin ve filmin ortak kaderi: Kadersizlik

Sınır kelimesinin eskilerin kullanımındaki bir karşılığı da kader. İnsanın yapabilecekleri karşısındaki farkındalığı kaderini belirler. Başka bir ifadeyle bütçe ve yö-

netmenin kudreti ikilisi filmin kaderini belirler. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* kadersiz, yani konusu, sınırları iyi belirlenmemiş, hesabı kitabı iyi tutulmamış bir film. Tıpkı dönüşüm projeleri gibi. Dakikalarca uzayıp giden animasyon, Ayazmalı bir aile babasının eşlik ettiği filme katkısı olmayan sahneler tamamlanmış bir film değil de kaba kurgu izlendiğini düşündürüyor. Önümüzdeki dönemde vizyona gireceği göz önüne alındığında bütçenin de filmin ismi gibi ucunun açık olduğu düşünülebilir.

Yönetmenliğe gelirsek, ne yardan ne serden geçilebilmiş izlenimi veren iki ayrı konusu var filmin. Üçüncü köprünün yaratacağı tahribat ve İstanbul merkezli kentsel dönüşüm projelerinin serencamı. Daha doğrusu üçüncü köprü diğer konuya yedirilmek istenmiş. Yedirilebilmiş mi? Hayır. Anlaşılan o ki yiğidin gönlünde yatan aslan köprünün hikâyesiymiş, fakat süreç içerisinde konu genişleyip şekil değiştirmiş. Yahut tersi. Bir belgesel film kurgulanırken izlenebilecek yollardan birisi bu olabilir. Masabaşında her şeyin tamamlanması beklenemez. Ama film yön değiştirdiğinde kesip atılması gereken sahnelerin katli vaciptir. *Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir* ele aldığı konunun önemine ve yarattığı farkındalığa rağmen ne yazık ki sinematografik açıdan zayıf bir film. Buna rağmen temennim odur ki amacına ulaşır ve bu projeler tekrar gözden geçirilip hatalı uygulamalardan dönülür.





# KAVRAMSAL UYUMSUZLUĞUN DAYANILMAZ HAFİFLİĞİ

---

**AHMET TERZİOĞLU**

---

*Paris'te Gece Yarısı (Midnight in Paris), Woody Allen'in, 1994 yılında çektiği Broadway Üzerinde Kurşunlar (Bullets Over Broadway)'dan bu yana hem basının gözünde hem de ilk takdir kaynağını hatırlayınca hiç de şaşırtıcı olmayan biçimde,*

box office'de büyük başarı kaydeden ikinci filmi. Tüm bu veriler film hakkında bize ne söylüyor dersiniz, yanıtım ne yazık ki hiçbir şeyden öteye gidemeyecek. Zira *Paris'te Gece Yarısı*, Allen'in daha önce ele almaktan çekinmediği motifler, temalar ve karakterlerle dolu bir film. Ancak Allen'in kendisine ait kavram ve tema alet kutusundan çekip çıkardığı parçalarla bir kolaj

olarak yeniden hazırladığı *Paris'te Gece Yarısı*, yine her zamanki gibi kendine has bir farklılık (hatta biraz daha yumuşak başlı olursak; farklılıklar) da barındırıyor. Zaten onu güzel yapan da box office başarısından çok bu özelliği.

### Neden?

*Annie Hall*'un (1977) unutulmaz karakteri Alvin'in, sinema kuyruğunda bir entele sinirlenerek, iletişim kuramı hakkında atılıp tutulan Global Köy'ün Muhtarı Marshall MacLuhan'ı bir anda gerçekliği yırtıp sözde entelektüel figüranla izleyicilerin gözleri önünde yüzleştirdiği sahneyi unutmak ne mümkün! Bu sahne, pek çok insan için komik olduğu kadar ironik bir sahne olarak belleklerdeki yerini almıştır. Sahne ironiktir; çünkü insanlığın kültürel birikimi içerisinde bir yandan diğerine savrulmaktan keyif alan herkes hayatında en az bir kez Alvin'in yaptığı o unutulmaz sihirbazlık numarasını yapmak istemiştir. Sahne komiktir; çünkü intikam bazen taze alındığı kadar alınabildiği için de keyif verir. Bu örnekteki gibi, izleyiciler adına ikinci el olarak alınmış olsa bile. Kim bir dost sohbetinde aniden "metne dair" bir şeyler söylemesi için Derrida'yı mutfaktan oturma odasına getirmeyi, aptalca yazılmış bir Ekşi Sözlük maddesini çürütmek için Hegel'e yanıt yazdırabilmeyi ya da yan masada Kieslowski hakkında saçmalayan adamla sıkılgan Polonyalıyı tanıştırmayı istememiştir ki?

Kişiler, mekânlar ve tepki dozları değişebilir. Ama muhakkak bu tarz bir mecburi is-

**Paris'te Gece Yarısı, Allen'ın daha önce elemaktan çekinmediği motifler, temalar ve karakterlerle dolu bir film.**

pat ya da kavramsal uyumsuzluklar silsilesi içerisinde kendinizi bulmuşsunuzdur. Zaten muhtemelen orada mecburen bulunmuşsunuzdur! Çağımız entelektüelizminin bir tür trend olarak algılanması veya rozet gibi yakada taşınması, artık her an her yerde karşımıza çıkan, hastalıklı bir durum. Üstelik bulaşıcı da. Artık içi boş kitapların reklâm kampanyalarına ya da kıymeti kendinden menkul insanların çalışma odalarının fotoğraflarına maruz kalmadan zaman neredeyse geçmiyor. Her şeyi bilen sözde polymath'larla karşılaşmadan olmuyor, olamıyor!

Dediğim gibi, kişiler, mekânlar ve tepki dozları değişebilir. Ama mesele özünde hep aynı. Allen günümüzde iyice vahim bir hal alan bu durumdan otuz dört yıl önce kendine has öfkesi ve anksiyetesiyle söz etmişti. Entelektüel ucuzluk, oldum olası Allen için kritik bir konu olagelmıştır. *Paris'te Gece Yarısı*'nda karşımıza yeniden çıkan bu tema ve onun etrafında şekillenen motifler, alışıldık Allen entelektüel tiplemesi dışında kalan bir sükunetle Owen Wilson tarafından canlandırılan Gil Pender karakteri özelinde karşımıza çıkıyor. Hikâyemiz, onun duyarsız müstakbel karısı, yüzeysel entelektüel dostları ve müstakbel



karısının maddiyatçı ailesi etrafında şekilleniyor. Gil, yüzeysellik ve sıkıcılıkla dolu insanlardan kendisini kurtarmak için en iyi yaptığı şeye; düş kurmaya, kendi düşlerinde saklanmaya başlıyor. Kendisine düşleri içerisinde en kıymetli rolü biçiyor. Peki bu tavra aşına olmayanlarınız var mı? Burada Gil'in "kavramsal uyumsuzluk" dediği şeyle başa çıkma biçimi, hikâyenin şekillenmesi üzerinde belirleyici oluyor. Allen, bir kez daha alet çantasına elini uzatıyor.

### **Kurgu=Gerçek: Mecburi Kaçış Çizgileri**

Daha önce *Tekrar Çal, Sam* (*Play It Again, Sam*, 1972), *Aşk ve Ölüm* (*Love and Death*, 1975), *Stardust Anıları* (*Stardust Memories*, 1980), *Yaramaz Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) ve *Uzun Boylu Esmer Adam*

(*You Will Meet A Tall Dark Stranger*, 2010) ile karşımıza çıkan Allenesk bir kaçış yolu olarak kurmaca>gerçeklik denklemi, yolunu *Kahire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985)'nin yordamıyla birleştiriyor. Alternatif bir gerçeklik olarak, Fred Astaire'den Ginger Rogers'a, Fellini'den Bunuel'e, Casablanca'dan Tolstoy'a uzanan bir muhteviyata sahip olan Allen kokteyli, gerçekliğin sıkıcı çehrelerine karşı fırlatılmak için bu kez *Paris'te Gece Yarısı* kadehinde farkındalık sahibi izleyiciye sunuluyor. Kokteyli hak eden çehre ise bıkkınlık veren yüzeysellikler ve bir sahtekarlık biçimi olarak entelektüelizm!

Herkes ağzının payını, *Paris'te Gece Yarısı* özelinde kurmacanın karmaşık, çetrefil ve en önemlisi de zengin dünyasından alıyor. Bu dünyada Bunuel, Gil'den *Mahvedici*



*Melek (El Ángel Exterminador, 1962)*'in fikir tohumlarını alabilirken, Picasso'nun Adriana portresi (!) gizli kübist anlamını, ilk elden ifşa edebiliyor... Ya da Gertrude Stein, Gil'in roman taslağını okuyup olumlu eleştirilerini iletebiliyor. Hiç olmadı, sahaftan alınan bir kitap, zamanda yaşanan kırılmayla geleceğe dair ipuçları arayan Gil'e, çapkınlık yolunda yardımcı olabiliyor. Allen için burada işin özü, gerçeklikte meydana gelen derin yırtıklardan ibaret.

Filmin en temel ve güçlü fikir tohumu, *Annie Hall*'daki sinema kuyruğu sahnesinden günümüze uzanıyor. Gerçeklikle kurmaca arasındaki bitimsiz söyleşi, bu kez Paris semalarında itici bir güç, kurucu bir öğe haline "yeniden" geliyor. *Kahire'nin Mor Gülü*, bu defa daha zengin bir kavramsal zemin ve nostalji hasretiyle, Paris'te bambaşka bir renkte açıyor. Allen, *Annie Hall*'da, "kişisel büyük engizisyoncusu" olarak Marshall MacLuhan yerine ilk önce Luis Bunuel'i oynatmak istemişti. Gerçek ile kurgu arasındaki hassas zarı en onarılmaz biçimde parçalayan Bunuel... Tercih hiç şaşırtıcı değil. Ama bu buluşma ne yazık ki *Paris'te Gece Yarısı*'nda ancak Adrien de Van vasıtasıyla gerçekleşebildi.

### **Açık Formül**

Allen'in filmografisi boyunca durmadan farklı çehrelerde ele aldığı ama ne hikmetse bu film ile gışede ve basının gözünde takdir toplayan temalar ve motifler, bu şaşkınlık uyandıran durağan algıya hem nazire hem de ileriki yıllarda yardımcı olması

**Entelektüel ucuzluk, oldum olası Allen için kritik bir konu olagelmıştır. Çağımız entelektüelizminin bir tür trend olarak algılanması artık her an her yerde karşımıza çıkan, hastalıklı bir durum. Üstelik bulaşıcı da.**

amacıyla şu biçimde formülize edilebilir. Değiştirilemeyen şeylere karşı duyulan öfke ve anksiyete. Bolca yaratım sancısı ve büyük ustaların büyük eserleri karşısında duyulan çaresizlik. Bir sığınak olarak kurgu. Ve Allen'in yeni geç dönem takıntısı; hoş bir fon ve belki de başrol oyuncusu olarak Avrupa kentleri. Önce Londra. Sonra Barcelona ve sıra Paris'te.

Belki de sözü filme yakışır biçimde bir numarayla Kathy Bates tarafından canlandırılan Gertrude Stein "karakterine" bırakmak en güzeli. Zira onun Gil'in romanı için söyledikleri, eninde sonunda kendi üzerine kapanan *Paris'te Gece Yarısı* için, yani Gil'in kitabı için de söylenmiş değil midir?

"Şimdi kitabına gelelim. Kesinlikle sıradışı. Bir tarafta neredeyse bilim kurgu. Hepimiz ölümden korkuyor ve evrendeki yerimizi sorguluyoruz. Sanatçının görevi umutsuzluğa düşmek değil, bilakis varlığın boşluğunun... panzehirini bulmaktır."

Bir panzehir aramıyorum, ama arayacak olsam tercihim her zaman farklı olmayı, arayışını sürdürmeyi başaran Allen'inkinden yana olurdu.



# AHMET TURAN ALKAN HAYAL PERDESİNİ NİÇİN SEVMİŞTİM?

Dört yaşlarında filan olmalıyım. Sivas'ta DDY müessesesine ait özel sinema salonundayız; yanımda ablalarım, annem, belki komşu hanımlar da var, kalabalığız yani. Işıklar karardı, ben korktum. Sonra perde tarafından yüksek sesler yükseldi yine korktum; ardından hareketlenme başladı bir daha korktum. Herhalde bir kovboy filmine gitmiş olmalıyız ki, atlar üzerime doğru gelmeye başladığında artık kontrolümü kaybedip oturduğum koltuğun altına saklandım. Ablalarım beni sâkinleştirmeye çalışsalar da gözlerimi açmamakta direndim. Belki o yüzdendir, korku, gerilim, cinayet filmlerini sevmem; seyircisinin ödünü yarmayı seven yönetmenlerden de hazetmem.

Hitchcock başka tabii.

O yaşlarımda bana "Horozdan korkan oğlan" diye takılırdı büyüklerim; haksız da sayılmazlardı hani.

Hâtıra dünyamdaki ikinci derin iz, yine bir kadınlar matinasına ait olmalıdır. Yer, artık

yerinde olmayan Yalçın Sineması. Filmin adı *Yedi Köyün Zeynebi*. Yine komşu kadınlar, başında bürüğü ile annem ve ben. Kadınlar ağlıyor, ben de ağlıyorum. Dışarı çıktığımızda, "Ne güzel film, bol bol ağladık." diyorlar. Çok sonraları, başrollerini Ediz Hun'la Hülya Koçyiğit'in oynadıkları Kerime Nadir klâsiği *Hıçkırık* sinemalara geldiğinde, sadece her an duygulanmaya ve başkalarının dramını bedavadan bölüşmeye hazır ev kadınları değil, asık suratlı amcaların, dayıların, babaların bile "Mendiller fora!" komutuna itaat ederek hüngür hüngür ağladıklarına şahit oldum.

Kadın tabiatındaki vahim ârızaı o gün fark etmiş miydiniz acaba?

...

Sonra nasıl olup da dev beyaz ekranda arabaların, atların, insanların sanki canlıymış gibi hareket ettikleri, konuşabildikleri meselesine takıldı kafam. Acaba aynı Karagöz'de olduğu gibi kağıttan kesilmiş suretleri perdenin alt tarafında oynatan birileri mi vardı? Sinema tekniği akla sığ-



**Çocukluğum, Yeşilçam sinemasının altın yıllarına denk geldiği için kendimi talihli sayıyorum; sadece Yeşilçam'ın değil, sinemanın da altın zamanları. Dördü kapalı, dört beş tane açık hava sineması olan bir şehirde, aile sohbetlerinde, sokakta, arkadaş arasında sinema konuşulduğu olağanüstü bir dönem yaşadım.**

İnsanlık için önemsiz, benim için büyük bir keşifti. Ortaokulun fizik dersinde sinema makinesinin iç organlarını, özellikle “Malta haçı”nın büyük marifetlerini öğrenince teori iyice kafama yattı. Sinema büyü değil teknik işiydi. Öyle olmalıydı, çünkü bütün büyüler eninde sonunda bir tekniğe yaslanır.

...

Çocukluğum, Yeşilçam sinemasının altın yıllarına denk geldiği için kendimi talihli sayıyorum; sadece Yeşilçam'ın değil, sinemanın da altın zamanları. Dördü kapalı, dört beş tane açık hava sineması olan bir şehirde, aile sohbetlerinde, sokakta, arkadaş arasında sinema konuşulduğu olağanüstü bir dönem yaşadım. Hayal dünyamı, halamın masalları tutuşturdu, radyo ve sinema besledi, kitaplar zenginleştirdi; sonra günün birinde kelimelerle hayâl kurulabileceğini öğrendim.

Sinema dünyamın bize ait bir merkez üssü elbette Yeşilçam sinemasıydı. Bize ait bir şeydi, dublajsız Türkçe konuşuyordu artistler ve etrafımızda gördüğümüz insanlardan

maz bir şeydi. Büyü, fotoğraftan başlıyor aslında. Kameranın karşısındaki şeylerin bire bir sadakatle kağıdın üzerine çıkması dünyanın en büyük hokkabazlığı değilse nedir yani? Onda hayatın sırlarına dair küçük bir ifşâ, bir ipucu gizli olmalı ama hâlâ çözebilmiş değilim.

Sinema tekniğine dair araştırmalarım, günün birinde (onlu yaşlar içinde olmalı) yarım kiloluk kristal zeytinyağı tenekesine nerden elime geçtiğini bilmediğim çerçeveli bir mercek takınca âni bir sıçrayış gösterdi. Kutunun açık tarafına onbeş mumluk bir elektrik lambası koyuyor, sonra ampulle mercek arasına sinemaların çöp kutularından ele geçirilmiş pozitif dia yerleştiriyorduk. Dianın yerini ayar noktasına kadar hareket ettirince deneme-yanılma ile kar gibi beyaz kireç badana kaplı duvara -ters de olsa- o karenin görüntüsü düşüyordu.

## NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

fazlaca yakışıklılık ve güzellik dışında farkları yoktu. O yüzden benim sinema gelişiminin bir ayağı hep burada sâbit kaldı.

...

Sinemanın yüzyılı; ben o yüzyılda doğdum, sinemayı sevdim.

Sinemayı sevmeyen kimse var mıydı acaba? Evet, mektepten kaçıp sinemaya giden, memleketten kaçıp artist olmak için İstanbul'a kapağı atan kötü çocukların teşkil ettiği sevimsiz örnekler bir sinema aleyhtarları kitlesi husûle getirmişti. Arsız, hayâsız boyutu yüzünden çoluğu çocuğu sinemadan uzak tutmaya çalışan insanlar da vardı ama galiba herkes seviyordu bu yeni sanatı. Her evde, her çeşit insanın ağzında sinema konuşuluyordu. Şehrin sinemalarına gelen ve vakitsiz giden filmler daima merak edilir, "iyi" filmlerin konusu akşam oturmalarında bazen âşikâne bazen fiskos sadedinde mevzubahs olunurdu.

Günün birinde bir sinemaya *Hac ve Kâbe* isimli, berbat, basit, itinasız çekilmiş bir belgesel film geldiğini duyduk. Bu film, en kavî sinema aleyhtarlarını evinden uğrattı, rahatı bozdu, önyargıları yıktı, son direniş mevzilerini yerle bir etti. Ömrü boyunca vesikalık çektirirken bile azaba uğrayacağı endişesi taşıyan dinibütün nineler, kucak dolusu aksakallı dedeler birbirilerine ve bastonlarına yaslana yaslana, haylaz mektup talebeleri gibi sinema gişeleri önünde kuyruk oldular. İçeri girip ağlaştılar, ağlaştılar, "N'olaydı şu mübârek yerlere biz de yüzümüzü sürseydik!" diye âh ü enîn ettiler.

Sinema o kadar da kötü bir şey değildi canım; iyisi de vardı, kötüsü de.

Pek çok sinema yazarı, bu uyduruk Kâbe belgeselinin taşra taassubuna kağıttan bir bıçağın bir kâse yoğurda saplandığı gibi kolayca nüfuz ettiğine dikkat etmemiştir ve cümledeki çarpıcı teşbih NFK üstadımıza aittir.

...

Sinemayı niçin sevdim?

Çocukluk yıllarımda sinemaseverlere biraz düşkün, biraz serseri muamelesi yapar, "Büyüyünce it kopuk olacak galiba." nazarıyla bakarlardı; oysa ki bugünün çocuklarının televizyon karşısında geçirdiği saatler, bir sinema düşkününün sinemaya vakfettiği zamanla kıyaslanmayacak kadar çoktur. Hayalcilik, dalgacılık, havailik geçmiş zamanın affedilmez kusurlarındandı; bugünün meziyetidir.

Sinemayı sevdim, çünkü hayatı değiştirmenin en kolay, en ucuz, en acısız yolu; bir bilet fiyatına... Ve zaten içine düşmediğiniz film, iyi bir film değildir. Bir başka hayatı orada görür, o tecrübeye dokunur ve kısa süreliğine de olsa yaşar ve kendi dünyamıza döneriz; dönüşte bizde kalan hayatın zenginliğidir. Hayâlden ibaret de olsa. Hayatın yeknesaklığından iki saatliğine ve bir bilet parasına kaçıp kurtulduğumuz yerdir sinema; bir başka hayata misafir olmak, içimizdeki ezeli rontgencilik merakının doyurulması, gerçekten fantastik olana ilticâ...

Ve daha neler...





Junior Chamber International İstanbul  
Worldwide Federation of Young Leaders and Entrepreneurs

# JCI İSTANBUL CROSSROADS 6. ULUSLARARASI KISA FİLM FESTİVALİ KÜLTÜRLER ARASI DİYALOG

Festival Film Gösterimleri  
**5-7 Aralık 2011**

Festival Gala Gecesi  
**11 Aralık 2011**

Bir kelebeğin kanat çırpması ile dünyanın bir ucunda,  
kuvvetli rüzgarlar esebilir diğer ucunda.

Farklı kültürlerden, farklı hayatlardan karelerdir  
belki de rüzgar güllerini döndüren, bir filme konu olup  
**hayatları değiştiren.**



Program için

[www.jciistanbulcrossroads.com](http://www.jciistanbulcrossroads.com)



JCI İstanbul  
Crossroads, dünyanın dört bir  
yanında rüzgar güllerini  
daha hızlı döndürecek  
filmlerinizi bekliyor heyecanla...



# FİLMLER VE RÜYALAR

## AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Nedir rüyaları böylesine benzersiz yapan? Farklı zaman aralıklarına ait yaşantıları kusursuzca bir araya getirmesinin, rüyada görülenin uyanırken sürülen hayata yön vermesinin ya da insanı gerçek olmayana inandırmasının mümkün olmadığını söyleyebilir miyiz? Sahi rüyanın gerçek olmadığı iddia edilebilir mi? Gücünü kimi zaman baş döndüren sembolizminden, kimi zaman ise bilinçdışının dalga geçercesine ortaya koyduğu apaçıklığından alan bu zihinsel yaşantının tüm kabahati somut olmaması mıdır? Bu son derece kişisel, doğrudan ve bir o kadar sıra dışı tecrübeyi anlamsız ve faydasız olarak nitelenmek kişiye herhangi bir şey kaybettirmez mi? Tüm bu sorular düşünüldüğünde rüyaların mahiyetinin farklı disiplinlerin ilgisini çekmesi ve çeşitli tartışmalara kapı aralaması pek şaşırtıcı olmaz. Rüyaların estetik objeler olarak ele alınmasının ve rüyanın tecrübe ettiğimiz formunun model olarak kabul edilmesinin sinemaya -ve diğer sanat dallarına- getirdiği imkânları gören Thorsten Botz-Bornstein, bu imkânı değerlendirmeyi

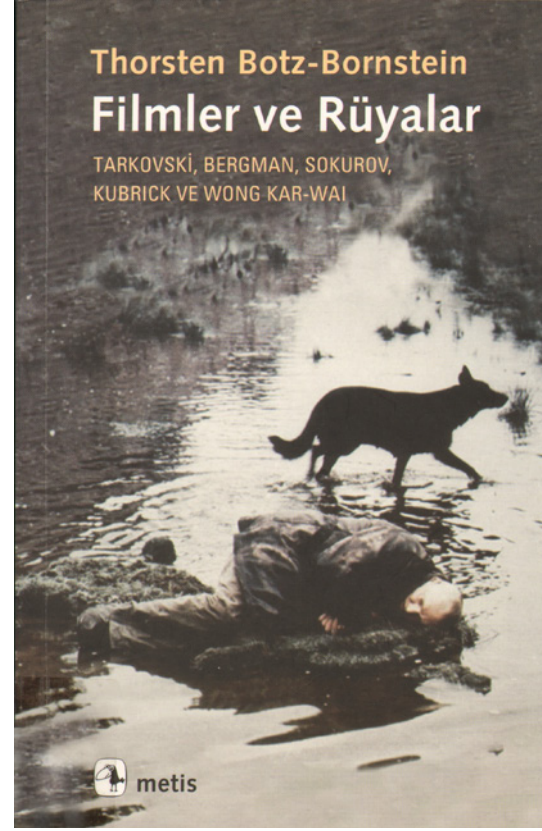
başarmış veya sadece denemiş sanatçıların filmleri üzerinden yukarıdaki soruların bir kısmını cevaplarken, bazılarını da teğet geçmekle yetinir. *Filmler ve Rüyalar* meselesini ağırlıklı olarak Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick, Wong Kar-Wai sinemaları ve bu isimlerin etkilendiği veya karşı çıktığı akımlar, yönetmenler üzerinden tartışır.

Freud'un "Psikanalist, estetiğin güzellik öğretisiyle sınırlı olmadığı, duygusal nitelikler öğretisi olarak tanımlandığı anlarda bile estetik değerlendirmelere girişmeye pek hevesli değildir." sözlerinin tam tersi de doğrudur. Rüyaları klinik bağlamının dışına çıkarıp estetiğin incelemesine tabi tutarken psikanalizden söz açmayı aslında kimse istemez. Ancak kimi biçimsel meselelerin çözümü için psikanalizin açıklamalarına göz atmak kaçınılmaz olur. "Freud'dan Sonra Rüya ve Ingmar Bergman" başlıklı dördüncü bölümde bilhassa Bergman'ın *Persona* (1966)'sı üzerinden film rüyalarının psikanalitik çözümlerine yer verilir.

Filmler ve rüyalar mevzubahis olduğunda sözün dönüp dolaşıp geleceği noktada duran şahsiyet hiç şüphesiz Andrey

Tarkovski'dir. Kitapta "rüya mantığı" olarak isimlendirilen biçimsel mantık ile dokuduğu filmlerinin sinemayı geri dönülemez bir şekilde değiştirdiğini söylemek ise abartılı olmayacaktır. Ülkesinin sinema geleneğini özümsemiş olmakla birlikte kendi değer yargılarına ve işleyeceği temalara göre yeniden yorumlamayı da gerekli gören Tarkovski, var olan temelin üstüne ihtiyaç duyduğu anlatıyı inşa eder. Kitabın birinci bölümünde yer alan "Biçimciliğin Yadırgatmasından Tarkovski'nin "Rüya Mantığı"na" başlıklı makale yönetmenin seyrüseferine dair başarılı bir analizdir. Tarkovski, Sovyet Biçimci Sinema'nın montaj teknikleri ile ürettiği yapay, gerçekdışı zamanın yadırgatıcı (yabancılaştırıcı) etkisini; filmin hayat ile kurduğu organik bağı zedelemekten elde etmek için "rüya zamanını" kullanır. Rüya zamanının getirdiği ihtimal dışılık sebebiyle, "farkındalık" seyircinin film ile daha sağlıklı ve yakından ilişki kurmasını sağlarken, kurgunun yapaylığının ritmin önüne geçmesine de izin vermez.

Sinemada içerik ve biçimin arasındaki dengiyi ve uyumu getirecek olan, sahnenin iç dinamiklerinin kendi zamanını ve kurallarını üretmesidir. Tıpkı rüyada olduğu gibi... Böyle bir ilkeyi benimseyen sanatçı anlatmak istediği olayı veya duyguyu mümkün olan en saf haliyle muhatabına aktarmanın yollarını araştırıyor demektir. Üçüncü bölümde "Çizgilerin Bulanıklaşmasına Dair: Aleksandr Sokurov" isimli kısa bölümde incelenen Tarkovski'nin varisi olarak anılan



Sokurov'un filmlerinin resmi andıran niteliği ile rüya manzaraları yaratmış olması, bu minvalde bir çabanın örneğidir. Yeniden Tarkovski'ye dönersek -metinde de dile getirildiği gibi- onun rüya mantığının güçlü tarafı; eylemi izlerken aynı zamanda eylemin 'içinde' de yer aldığımızı hissettirebilmesidir. Elinde bulunan onca görsel malzemeye rağmen, yazarın tespitlerini somutlaştırmak adına nedense nadiren başvurduğu örneklemelemlerden oldukça isabetli olan bir tanesini burada alıntılama fayda var: Andrey Rublev'in ilk bölümünde uçan ve sonrasında yere çakılan adamın sahnesinin canlandırılma biçimi rüya mantığını ve etkilerini açıklayıcı ni-

**Thorsten Botz-Bornstein'in kaleme aldığı Filmler ve Rüyalar, meselesini ağırlıklı olarak Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick, Wong Kar-Wai sinemaları ve bu isimlerin etkilendiği veya karşı çıktığı akımlar, yönetmenler üzerinden tartışır.**

teliktedir. Bu bağlamda metinde Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu" çalışmaları ile Tarkovski'nin rüya mantığı arasında yapılan mukayesede iki sanatçının kalıplara sığmayan anlatıları arasındaki biçimsel benzerlikler ortaya konur.

**Rüya Mantığında Sembolizm ve Gerçekçilik**

İnsan beyninin uyku ve uyanıklık hâlindeki çalışma şekli arasında bariz farklar olduğu söylenebilir. Jung'ın kolektif bilinçdışı tanımını hatırlamak bu noktada zihin açıcıdır. Bunun yanı sıra, çeşitli tasavvuf ekollerinde kimi rüyaların oldukça önemsendiğini ve tabir edildiğini göz önünde bulundurmak gerekir. Hayatı anlamlandırmanın bu iki usulünün uzlaştığı bir nokta bulmuşken, üzerinde durmakta fayda var. Her iki görüş de bir şekilde rüya halinde insanın farklı bir bilinç düzeyine ulaşabileceğini savunur. Öyleyse bir film rüya tecrübesini taklit etmeyi başardığında, beş duyunun sağladığından daha fazla bir zihinsel karşılığı talep ettiği düşünülebilir. Böyle bir zihinsel süreçte ise sembolizmin var olamayacağı açıktır. Objeler yalnızca

kendileridir ve vaat ettikleri çağrışımlar ile sembolizmden çok daha zengin bir ifade potansiyeline sahiptir. İkinci bölümdeki "Uzam ve Rüya: Heidegger, Tarkovski ve Caspar David Friedrich'in Manzaranın" makalesi; simgecilik karşıtı Tarkovski'nin filmlerinin güzel bir manzara seyrederek gibi izlenmesini talep etmesinden yola çıkar ve "hayal edilen bir uzam" üzerine felsefi tartışmalara yer verir. Sembolizmin önceden belirlenmiş denklemlerinin böyle bir tecrübe biçiminde kendine yer bulmasının neden mümkün olmadığını da açıklamış olur. Ayrıca dokuzuncu bölümde "İmaj ve Alegori: Tarkovski ve Benjamin" başlığı altında Walter Benjamin'in empati üzerine düşünceleri ile Tarkovski'nin sembolizme karşı sunduğu tezlerin filizlendiği benzer anlayış ortaya konur.

İnsan bilinci rüyada neye temas eder ki bu mantığın kaydedilebilir ve tekrar tekrar tecrübe edilebilir formu olan filmler böylesine tesirli bir dile sahip olur? Zamanın rüyanın içinde yeniden yorumlanması algıladığımız gerçekliğin bozulması anlamına gelir. Aslında tam da bu noktada gerçekliğin ne olduğuna dair bir tartışmaya yol açar. İnsanın iç dünyasındaki hareketin, duygulanımının ve yine bir zihinsel hareket olarak rüyanın "gerçek" olarak görülmeysi çok yaygın bir kanaat olmakla beraber; insanın "gerçek" varlığını bedeni olana indirgemesi açısından sorunludur. Yazarın, Tarkovski'nin rüya mantığını bir gerçekçilik-karşıtlığı olarak yorumlaması bu aksayan mantığın kaçınılmaz sonucudur.

İç dünyalara eğilen ve oradaki hareketleri filme almaya değer bulan Tarkovski'nin oldukça gerçekçi bir sinema anlayışı içinde olduğu daha doğru bir tespittir. Kitapta öne sürüldüğü üzere doğrudan temsil biçimlerini alaşağı etmek yerine, doğrudan temsilin benzersiz bir yöntemini keşfettiğini söylemek daha yerinde olacaktır.

### **İçerik ve Biçimin Organik Bağı**

Filmin biçimi üzerine bu kadar konuştuğundan sonra, biçim ve içeriğin organik bağına hayli önemsedığını bildiğimiz Tarkovski'nin neden "rüya mantığı" ile anlatı inşa ettiği sorusu ister istemez gündeme gelir. Seyirciye sunacağı nasıl bir tecrübedir ki böyle bir biçim talep etmiştir? "Rüya mantığı"nın işlediği temadan, paylaşmak istediği duygulanımların iç dinamiğinden ortaya çıktığını iddia ettikten sonra bu soruyu sormayışı kitabın temel eksiği olarak görülebilir. Bu durum, rüya ile biçimsel benzerlikler kurmuş olan farklı yönetmenlerin incelenmesine geçildiğinde bütünlüklü bir yaklaşım geliştirmenin de önünü kapatır. Wong Kar-Wai ve Kawaii Kültürü ile Bergman'ın estetiğini anlamak üzere kitaba dâhil edilen İskandinav Kültürü ve Rüyalara Dair Kısa Bir Sunum bölümleri açıklayıcı veriler içermekle beraber bu amaca hizmet etmekten uzaktır. Yönetmenlerin düşünce dünyalarının, yetistikleri formasyonun, yaşadıkları kültürün sanat geleneklerinin rüya zamanı veya rüya sahneleri üretmelerini nasıl etkilediğini incelerken; farklı kültürlerin bu ortaklıkları

nasıl doğurduğunu sorgulamaz. Belki de kendi içinde de çeşitlilik gösteren rüyalar üzerine derinleşmediği, ortaklık gösteren biçimsel özelliklerine eğildiği için ortaya çıkan benzerlik ve farklılıkların gerçek sebeplerine inmekte zorlanır. Böylesi büyük delikli bir süzgeç ile çalışıyor olması sağlıklı tasnifler içine girmesine imkân tanımaz; popüler, fantastik ve keyfi üretimler de tartışmaya dâhil olur. "Etno-rüya"dan Hollywood'a: Schnitzler'in Rüya Roman'ı, Kubrick'in Gözü Tamamen Kapalı'sı ve "Yersiz Yurtsuzlaşma" Meselesi başlıklı altıncı bölümü bu bağlamda düşünmek yanlış olmaz.

Sözden ziyade imajlara yaslanan anlatımından aldığı güç ile rüya âleminin sinemanın önüne açtığı anlatı olanaklarına yenilerinin de ekleneceği öngörülebilir. Tıpkı *Solaris*'in başında astronot Henri Berton'un kurul önünde tasvir ettiği okyanus gibi, maddi olanın manevi olarak algılanmasına imkân tanıyan rüya mantığının aşkın temalara temas etmek; insanın temel acılarına ve açmazlarına ışık tutmak isteyen sinemacıların yapıtlarına konunun dayattığı biçim olarak uygulanacağını da rahatlıkla düşünülebilir. Platinos'un "zarafet" olarak tanımladığı, "Tanrı'nın ışığının parıltısı"nın rüya fenomenlerinde görünür olması, şiirsel bağlantıları ve ritmi bizzat doğasında barındırması; aslında bilhassa spiritüalist, maneviyatçı yönetmenlerin ulaşmaya çalıştıkları ideal formun yaşayan hâlinin rüyalar olduğunu gösterir.

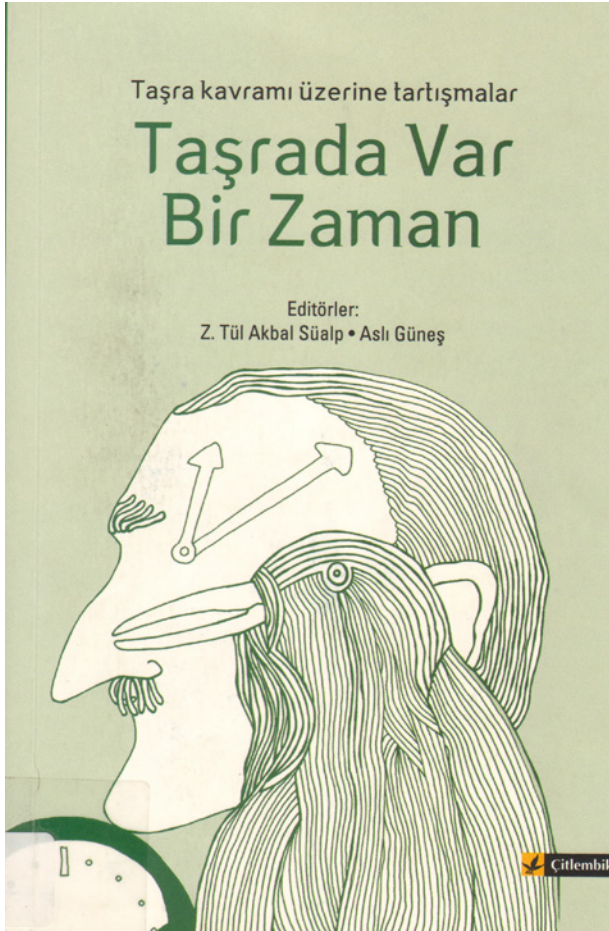


# ETEKLERİMİZDEKİ TAŞRALARI DÖKMEK

---

**SEMA KARACA**

---



“Patikalar boyu iz sürüp  
Taşradan bir başka taşraya  
İlerilere oradan ta nerelerine dağların  
Çok taşıt değiştirdik böyle kent kent  
Çok can kaybı”

**İlhami Çiçek**

Dünya ikilikler üzerine bina edilmiştir. Kuzey-güney, aşağı-yukarı, sağ-sol, uzak-yakın, aşına-yabancı, yerli-göçmen, açık-kapalı, merkez-çevre, köy-kent gibi bu ikilikler ilânihaye sürdürülebilir. İnsanlar bu kelimelerle yaşar, kavga eder, anlaşır, uzlaşır, çatışır, savaşır, hatta ölür. Tüm bunlar olurken, sosyal bilim de bu sonsuz zıtlıklardan malzeme devşirmeye devam eder. Devletin var olduğu zamandan beri merkezin ve çevrenin de varlığından söz ediliyor. Neyin asli, neyin tali; neyin merkez neyin çevre olduğu, kimlerin belirlediği kimlerin belirlendiği dün olduğu gibi bu-

gün de en çok tartışılan konulardan. Devletin ortaya çıkışıyla başlayan bu mesele, modernizmle birlikte yepyeni bir boyuta taşınmıştır. Mekânlar ve zamanın işleyiş biçimi üzerinden kent ve onun çevresi adedilen taşra, sosyal bilimin, dahası edebiyat ve sanatın konusu haline gelmiştir. Getirdiği onca nimete rağmen külfetleriyle anılmaktan kurtulamayan modernizme yönelen eleştiri okları kimi zaman kente saplanır ve kır hayatı -dolayısıyla taşra- yüceltilirken, kimi zaman da jakoben tiksiniyle taşra ve taşralılık yerden yere vurulur. İnsanlar, kentte yaşayanlar ve taşralılar olarak tanımlandığından beri en keskin ayrışmayı da sanırım modernizmle yaşamıştır. Kente her gelenin “kentli” olmadığı ancak kırdan kente göçün kaçınılmaz bir hal aldığı bu düzende “taşralılık” ne geldiği yere geri dönebilmiş, ne de vardıği yerle ünsiyet kurabilmiştir. Bir “arada kalmışlık” hali olarak kırdan kente göçmüş bireyi, makro plândaysa tüm bilimsel ve teknolojik gelişimiyle kenti en üst düzeyde temsil eden Batı karşısındaki hayranlık ve ezikliğiyle az gelişmiş kategorisine giren her devleti işaret eden taşralılık, ülke olarak da aşamadığımız son derece manidar bir sosyo-psikolojik eşiği imlemekte.

Bireyler olarak her birimizin kendi gündelik yaşamlarımızda tecrübe ettiğimiz bu enteresan haleti ruhiye, edebiyata, sinemaya, mimariye, siyasete de sirayet etmiştir. Zeynep Tül Akbal Süalp ve Aslı Güneş editörlüğünde Çitlembik Yayınları’ndan çıkan

**Çitlembik Yayınları’ndan çıkan *Taşrada Var Bir Zaman*, sinema, müzik ve edebiyata dair taşra üzerinden yapılan ne kadar taşlama ve güzelleme varsa hepsini ortaya dökerek taşranın objektif bir tanımını bulmaya girişiyor. Taşralılığın mekâna, mı zamana mı asılı olduğu sorusu kitabın okur zihninde uyandırdığı en can alıcı soru.**

*Taşrada Var Bir Zaman*, bu alanlara ve özelde sinema, müzik ve edebiyata dair taşra üzerinden yapılan ne kadar taşlama ve güzelleme varsa hepsini ortaya dökerek taşranın objektif bir tanımını bulmaya girişiyor. Taşralılığın mekâna, mı zamana mı asılı olduğu sorusu kitabın okur zihninde uyandırdığı en can alıcı soru. Kente izafeten daha yavaş, sakin ve hatta çıldırtacak denli sıkıntılı taşra zamanı mıdır farkı yaratan, yoksa taşranın topografik özelliklerinden doğan kaçınılmaz engel ve fırsatların bir yansıması mıdır bilinmez, taşra hep “geride” durur. Bu geride kalmışlık, pozitivist ilerlemeci söyleme işaret etmesi bir yana, aynı anda her birimiz için bir güvence, bir dayanak anlamı da taşımaktadır. Taşra adeta anneden kalma dantelalarla dolu bir çeyiz sandığı gibi, lazım olduğunda kullanılmak üzere zihnimizin bir köşesinde bekler durur; taşra modern insanın “sıfır noktasıdır”.

Kitapta farklı yazarların defalarca tekrarladıkları taşranın sıkıntılı olması, hatta biza-

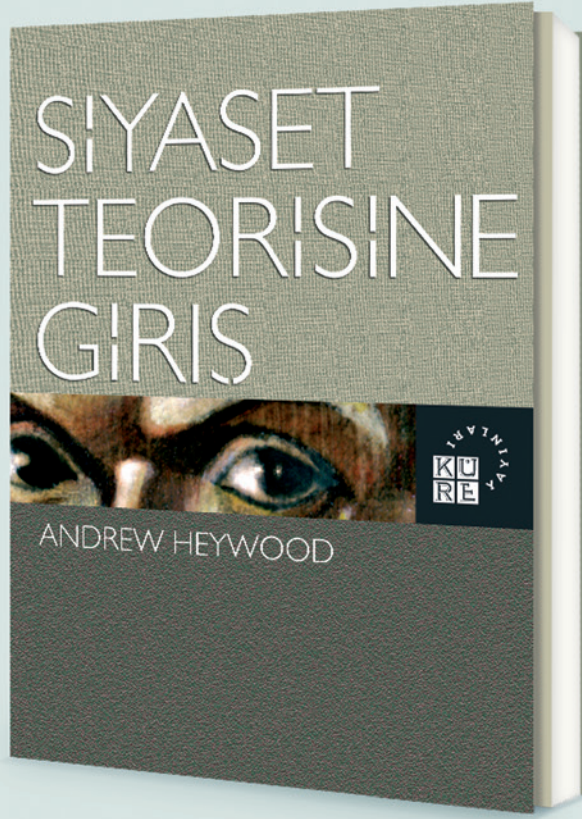
**Taşrayı sıkıntıyla özleştirenler, kent tecrübesi olan, belli eğitim seviyesinin üstünde, yaşamak ve hayatta kalmak arasında bir yerde delicesine çırpınan modernitenin ideal tipleridir, diğer bir tabirle taşranın asi çocukları. Ne baba ocağında mutludurlar, ne büyük şehirde istedikleri huzuru bulabilirler, hepimiz gibi.**

tihi sıkıntı olması meselesi özellikle kayda değer. Taşra kim için sıkıntı vericidir? Taşrayı sıkıntıyla özleştirenler, kent tecrübesi olan, belli eğitim seviyesinin üstünde, yaşamak ve hayatta kalmak arasında bir yerde delicesine çırpınan modernitenin ideal tipleridir, diğer bir tabirle taşranın asi çocukları. Ne baba ocağında mutludurlar, ne büyük şehirde istedikleri huzuru bulabilirler, hepimiz gibi. Ancak edebiyattan sinemaya taşra temsillerini cumhuriyetin ilk yıllarından itibaren sıkıntı üzerine bina eden yazar ve yönetmenlerin bir taraftan da “yeşil bağlar, yaylalar” sevdasını dilendirmeleri bugün endüstri ve kentleşme anlamında Batı’yla paralel gelişmeler yaşadığımız bir zaman diliminde, yıllarca yerilen taşraya iade-i itibara dönüşmeye başladı. Sinema alanında Semih Kaplanoğlu, Yeşim Ustaoglu, Nuri Bilge Ceylan gibi isimler taşrayı ve taşranın zamanla ilişkisini kutsayan bir yola girmiş durumdadır. Müzik sektörü dünya müzikleri adı altında farklı etnisitelere ait otantik müzik ürün-

lerini -bazen kapitalizme malzeme ederek gün ışığına çıkarmaya başladılar.

Kanımcı tüm bu değişimleri Türkiye özelinde kaçınılmaz kılan cumhuriyetin ilk yıllarından başlayarak neredeyse 1980lere kadar süren “tek”ler politikası olmuştur. Varolan her düzenin mutlaka bir alternatifi vardır, olacaktır. Tekdüzelikten, anlamsız kısıtlamalardan yorulanlar resmi ideolojice tukaka ilan edilen taşra hayatının, müziğinin, hikayesinin, dilinin, kültürünün cazibesine kapılmış, izini sürmeye başlamıştır. Kentte kaybedilen anlamı taşrada aramak, kenti ve kentselliği reddetmek değil, aksine bir kesişim kümesi yaratmaktır. Mümkinat dairesini geniş tutmak, çözüme kapı aralamaktır. Bugün siyasette, sanatta, edebiyat ve sinemada olan da budur.

*Taşrada Var Bir Zaman*, özellikle “Taşrayı Tartışırken” başlığıyla metne çevrilen bir yuvarlak masa toplantısının zihin açıcı liderliğinde Jale Parla, Zeynep Tül Akbal Süalp, Necla Algan, Aslı Kayhan, Tanıl Bora, Fatih Özgüven, Burçe Çelik, Behçet Güteryüz, Mesut Varlık, Aslı Güneş, Janet Barış ve Ayşe Kayhan’ın yazılarını bir araya getirmiş. Ortaya çıkan tam bir Türkiye panoraması: Kenti ve taşrayı, sinemayı, edebiyatı, müziği, sosyolojiyi, siyaseti birlikte konuşmaktan, hayatın bütünselliğinden keyif alan herkesin severek okuyacağı bir derleme. “Tebdil-i mekânda ferahlık yokmuş aslında” dedirten bu eser, ne özgür ne de bağımlı olamayışımızın akademik ifadesi.



## SİYASET TEORİSİNE GİRİŞ

ANDREW HEYWOOD

Siyaset, büyük ölçüde, kavram ve terimlerin geçerli anlamı üzerine yapılan mücadeleden ibarettir. Siyasi kavramların anlamları çoğunlukla tartışma konusu yapılır; bunlardan bazıları 'özleri itibarıyla tartışılmalı kavramlar'dır. Siyaset teorisi düşünce ve kavramların analitik incelemesini yaparken, normatif ve tasviri siyaset felsefesi siyasi hikmeti geliştirme umuduyla bu düşünce ve kavramlarla ilgili anlayışımızı netleştirmeye çalışır.

Bu kitap ilk olarak, siyasi düşünceleri ve bunların siyasi uygulamalar ile olan ilişkisini analiz ederek siyasete genel bir giriş yapmayı amaçlamaktadır; ikinci olarak, siyasi analizlerde karşılaştığımız temel kavramlara kılavuzdur; üçüncü olarak, siyaset teorisine dair genel bir çerçeve sunmaktadır.

Tercüme: Hızır Murat Köse • ISBN 978-605-5383-02-2 • 504 sayfa • YENİ



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

[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)



# 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 bilgiler veriliyor.

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

