

HAYALPERDESİ

SAYI: 26 OCAK-ŞUBAT 2012

➤ YÜKSEL AKSU
TÜRKİYE'NİN TRAJİKOMİKLIĞINI
RESMETMEYE ÇALIŞTIM

➤ 2011'İN EN İYİLERİ,
2012'NİN BEKLENENLERİ

Lütfi Ömer Akad

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 26, Ocak-Şubat 2012

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 Tice

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

Görsel Yönetmen

Erol Polat

Grafik

Recep Önder

Web Sorumlusu

İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu

Gökhan Gökmen

Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Kültigin Kağan Akbulut, Merih Akoğul, Cihan Aktas, Ali Aslan, Çetin Baskın, Mücahid Eker, Ertem Görec, Muzaffer Hiçdurmaz, Naz Emel Koc, Suat Köçer, Şehitnur Kürüm, Safa Önal, Enes Özel, M. Furkan Özren, Giovanni Scognamillo, Koray Sevindi, Sezer Sezin, Abdülgafur Şahin, Sami Şekeroğlu, Büşra Gülcan Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Hilal Turan, Bülent Vardar

**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

Lütfi Ömer Akad

Türk sinemasının kurucularından, Sinemacılar Dönemi'nin en önemli ismi, her filminde yeni ve yerli bir arayışın pesine düşmüş Lütfi Ö. Akad, 19 Kasım 2011 tarihinde aramızdan ayrıldı. Bu sayımızdaki dosyada Akad'ı ve sinemasını ele almaya çalıştık.

Dosyamızda “ustasız usta”yı saygıyla anarken, kariyerinde önemli anlara denk düşen klâsiklere yer verdik. *Kanun Namına*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak-Karakoyun*, *Vesikalı Yarım* ve *Göç Üçlemesi*'ni ele alan yazılar dışında 24 Aralık 2011'da Bilim ve Sanat Vakfı'nda gerçekleştirilen “Sadeliğin Derinliğinde Lütfi Ö. Akad” panelinden satır başlarını dergiye taşıırken sinema tarihçiliğinin duayen isimleri Sami Sekeroğlu ve Giovanni Scognamillo ile Akad ve sineması üzerine konuştuk.

2006'da çektiği *Dondurmam Gaymak*'la Anadolu mizahını perdeye yansıtan, geçtiğimiz aylarda gösterime giren *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmiyle mizahı ve eğlenceyi eksik etmeden köylülerle entelleri karşı karşıya getirip birçok toplumsal ve kültürel meseleyi tartışan Aksu ile filminde ele aldığı konuları, mizahı ve sinemasını konuştuk.

Yazarımız Cihan Aktas, *Bir Parça Seker* ve *Bu Kadar Sade İşte* gibi “ırfanı” filmlerin İranlı yönetmeni Rıza Mirkerimi ile sinema, sanat ve hayat üzerine gerçekleştirdiği sohbetin izlerini sayfalarına taşıdı.

Mücahid Eker Emek Sineması ile ilgili tartışmalara odaklanırken Kamera Arkası'nın bu sayıdaki konuğu Derviş Zaim, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz ve Tolga Örnek gibi yönetmenlerle çalışmış ses mühendisi İsmail Karadas.

Ertem Eğilmez filmlerini restore eden Nizam Eren söyleşi ile Ertem Eğilmez sineması üzerine bir çalışma Türk Sineması Araştırmaları sayfalarında.

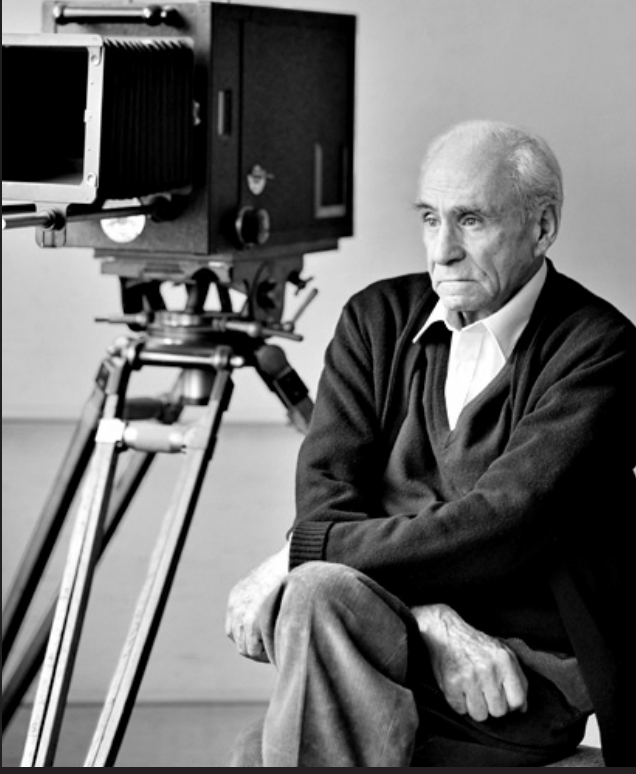
“Neden Film Seyrediyoruz?” köşesinin bu sayıdaki konuğu Merih Akoğul. Akoğul neden film seyrettiğini kendine has üslubuyla cevapladı.

Yılın ilk sayısında 2011'in en iyi filmlerini listelerken 2012'de “merakla beklediğimiz” filmlere de bir göz attık.

Celil Civan



Torino Ati (A Torinói ló) Béla Tarr, 2011



50 DOSYA

Lütfi Ömer Akad Sineması

“Ustasız usta”yı saygıyla anarken, kariyerinde önemli anlara denk düşen klâsiklerini ele aldık. *Kanun Namına*, *Yalnızlar Rıhtımı*, *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak-Karakoyun*, *Vesikalı Yarım* ve *Göç Üçlemesi*’ni tek tek ele aldık. Akad’ın film-leriyle ilgili yazılara ek olarak, 24 Aralık 2011’da Bilim ve Sanat Vakfı’nda gerçekleştirilen “Sadeliğin Derinliğinde Lütfi Ö. Akad” panelinden satır başlarını dergiye taşıırken Sami Şekeroğlu ve Giovanni Scognamillo ile Akad üzerine konuştuk.

VİZYON

06 Saat Çarklarına Dolanan Metaforlar/
Esra Bulut

10 Acımasız Tanrı: Bir Burjuva Parodisi/
Ali Aslan

14 Dünyanın Sonuna Ağıt/**Celil Civan**

20 Demir Leydi: Dengeli Olmaya Çalışan Bir
Thatcher Biyografisi/ **Ebru Afat**

26 Sinema Tarihine Kendi Dilinden Bir Bakış:
Artist/ **Naz Emel Koç**

30 2011 Yılında Vizyona Giren Yerli Filmler/
Barış Saydam

36 2012’nin Merakla Beklenen Filmleri

SÖYLEŞİ

44 YÜKSEL AKSU: “Türkiye’nin trajikomikliğini res-
metmeye çalıştım”/ **Celil Civan-Barış Saydam**

DOSYA

52 Kanun Namına’nın Işığında Rejisör Lütfi Ö.
Akad/ **Aybala Hilâl Yüksel**

56 Akad’ın Yalnızlık Senfonisi/ **Tuba Deniz**

60 Bir İmkânsızlık Anlatısı: Vesikalı Yarım/
Hilal Turan

64 Akad Sinemasında Bir Dönemeç: Hudutların
Kanunu/ **Enes Özel**

66 Kızılırmak Parça Parça Olaydın/ **Çetin Baskın**

70 Göç Üçlemesi: Türkiye Sineması’nın Doruk
Noktası/ **Barış Saydam**

74 GIOVANNİ SCOGNAMİLLO: “Akad’ın
Türk sinemasına getirdiği en önemli şey
sinemadır.”/ **Barış Saydam -Esra Tice**

78 SAMİ ŞEKEROĞLU: “Onun Kadar Yalın Bir
Sinema Yapan Olmadı”/ **Barış Saydam-
Esra Tice**

84 PANEL: Sadeliğin Derinliğinde Lütfi Ömer
Akad Sineması

92 TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

NİZAM EREN: “Sinema Toplumsal Bir
Mirastır”/ **M. Furkan Özren**



44 SÖYLEŞİ

Yüksel Aksu

Geçtiğimiz aylarda gösterime giren *Entelköy Efeköy'e Karşı* filmiyle mizahı ve eğlenceyi eksik etmeden köylülerle entelleri karşı karşıya getiren ve birçok toplumsal, kültürel meseleyi tartışan Aksu ile filminde ele aldığı konuları ve sinemasını konuştuk.



120 CİHAN AKTAŞ

Sarsıcı Bir İrfanın Peşinde

Yazarımız Cihan Aktaş, *Bir Parça Şeker* ve *Bu Kadar Sade İşte* gibi “irfani” filmlerin yönetmeni İranlı Rıza Mirkerimi ile sinemayı, sanatı ve hayatı konuştu.



152 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Merih Akoğul

Bu sayımızın konusu Merih Akoğul. Akoğul, “Neden Film Seyrediyoruz?” sorusuna kendine özgü üslubuyla cevap veriyor.

96 Yeşilçam ve Günümüz için Ertem Eğilmez ve Filmleri/ **M. Furkan Özren**

KAYIT DIŞI

100 Sinema Hayatın İçinde Yaşanan Olayları Aktarmalı/ **Büşra Gülcan Şimşek**

AÇIK ALAN

108 Emek'e Saygı/ **Mücahid Eker**

KAMERA ARKASI

112 İSMAİL KARADAŞ: “Ses, Tıpkı Görüntü gibi Sinemasal Bir İfadeyi Betimliyor”/ **Koray SEVİNDİ-M. Abdülğafur ŞAHİN**

CİHAN AKTAŞ

120 Sarsıcı Bir İrfan Peşinde

KISA-CA

124 Kısa Filmcilerle Konuştuk: “Ama Arkadaşlar İyidir”, 2. Perde/ **Zeynep Merve Uygun**

KEŞİF

138 İleri Sürüş Teknikleri/ **Ahmet Terzioğlu**

BELGESEL ODASI

142 Gösterim Olmadığında da Sinema Açık!/ **Kültigin Kağan Akbulut**

SİNEFİL

146 Neresi Yerimiz, Neresi Yurdumuz? Bir Yerde Duramamak ve *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom*/ **Şehitnur Kürüm**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

152 Bir Zamanlar Sinemada.../ **Merih Akoğul**

DVD

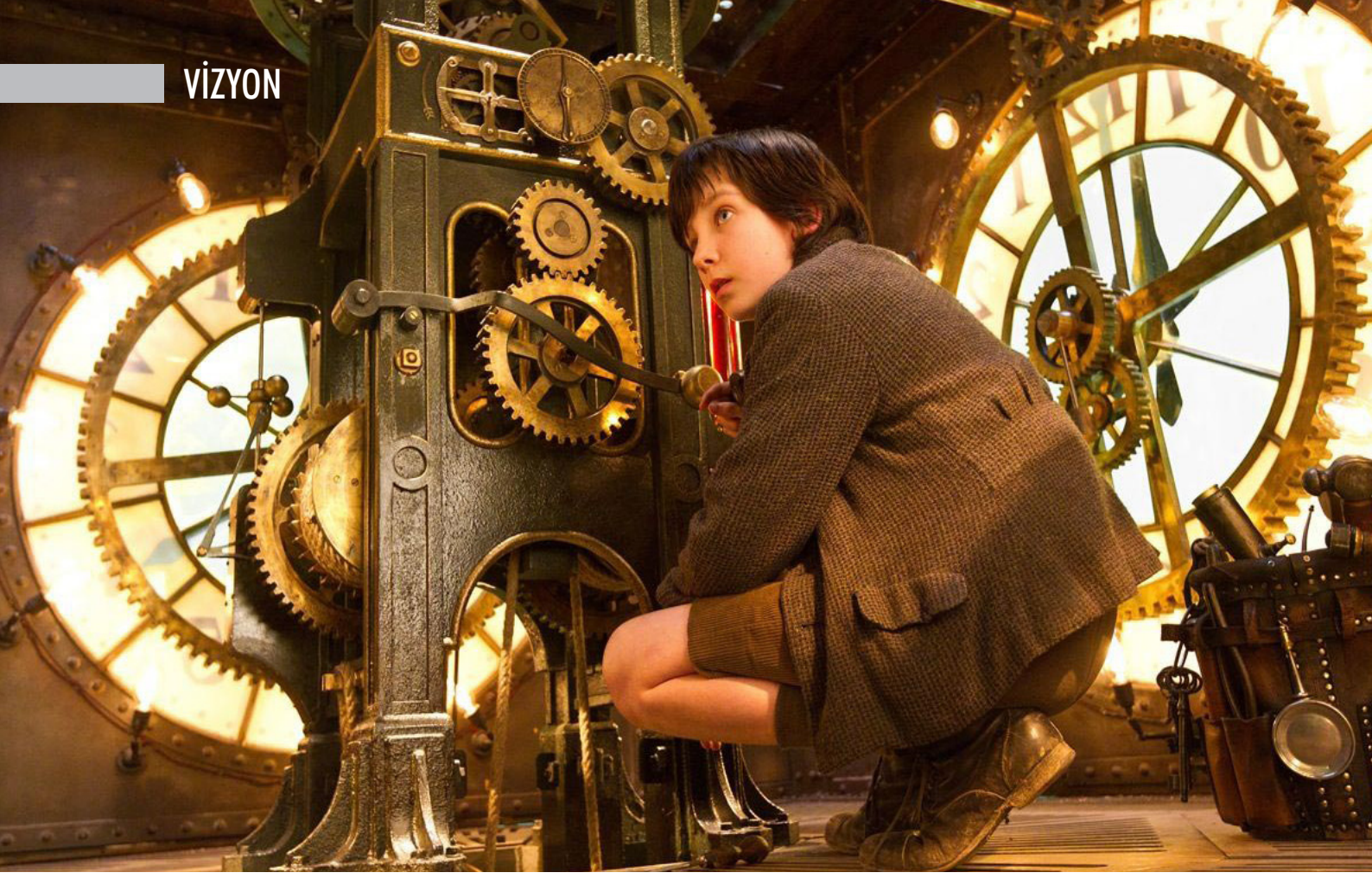
156 Bir Zamanlar Anadolu'da/ **Aybala Hilâl Yüksel**

KİTAPLIK

160 Giovanni Scognamiglio'nun Gözüyle Yeşilçam: Bir Duayenin Saklı Notları/ **Esra Tice**

164 Weimar Cumhuriyeti'nden Nazizm'e Doğru Alman Sineması/ **Kültigin Kağan Akbulut**

168 2011'İN EN İYİLERİ



SAAT ÇARKLARINA DOLANAN METAFORLAR

ESRA BULUT

Martin Scorsese, savaş filmlerinin, müzikallerin, fantastik öykülerin revaçta olduğu dönemlerde bile, kentte yalnızlık, ahlâki çöküş, suç ve adalet gibi toplumsal meselelere odaklanarak, ABD toplumunun yakın geçmişine özgün bir bakış geliştirmeyi seçmişti. Son yıllarda bu seçkinin sınırla-

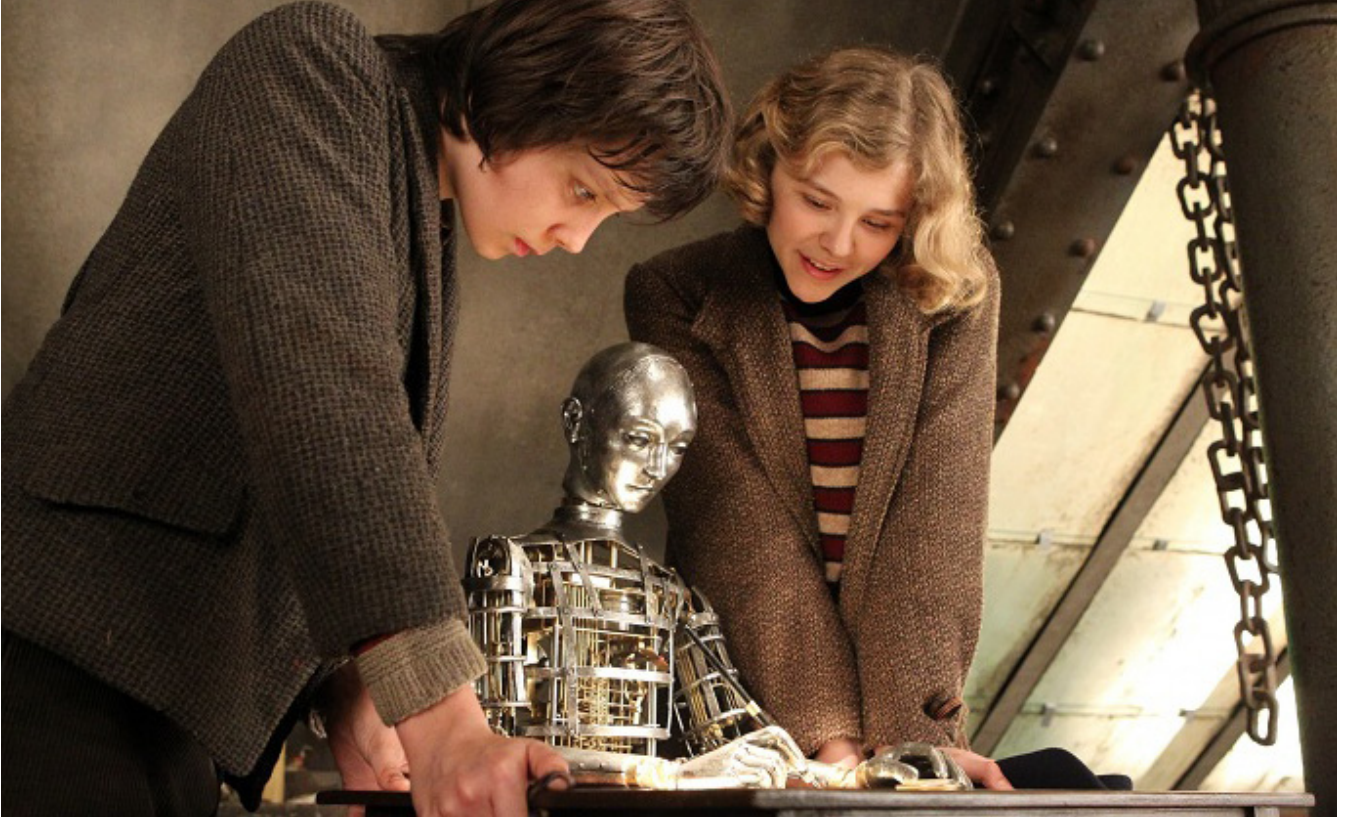
rını zorlayarak adeta ardından “çağdaş” bir yönetmen olarak anılmasını sağlayacak projeler üretmeye başladı. Bunun nedeni, günümüzde filmlerin kendi reklâmlarını besleyecek teknolojiye yoksun kalmalarının bir handikap halini alması olabilir. Marshall McLuhan, bir kültüre bakmanın en dolaysız yolunun o kültürün konuşma araçlarına odaklanmaktan geçtiğini düşü-

nür. Dolayısıyla her araç ya da teknolojinin yeni bir söylem tarzı doğurduğunu da düşünmek gerekir.

Hugo, Sanayi Devrimi'nin ardından ortaya çıkan hızlı kent olgusunun yerleştiği ve Gotik atmosfere varacağı kaçınılmaz olacak mükemmel bir Paris sekansı ile açılır. Paris yolculuğunun temposu tren istasyonunun saatlerini tamir eden Hugo'ya varınca düşüşe geçer. Ne Chaplin'in *Modern Zamanları* (*Modern Times*, 1936)'nın ne filmin ilham kaynağı sayılabilecek Melies'in ne de diğerlerinin hatırını bırakmayacak kadar estetize edilmiş saat çarkları, yaşadığı mekânın devasa eziciliği içinde Hugo'yu iyice küçültür ve masumlaştırır. Saat, matematiksel açıdan kesin bir devamlılıkla tekrar ederek çalışır. Saati, saniye ve dakikayı ayıran bir makine olarak gören Lewis Mumford, insanın ürettiği bu makinenin, kendisi ile sessiz konuşma ihtiyacını karşıladığı zorlama bir ürün olduğundan bahseder. On dördüncü yüzyıldan başlayarak önce zamanı ölçen daha sonra zamanı tasarruf eden ve şimdi de zamana uyduran varlığını *Technics and Civilization* adlı kitabında uzun uzun anlatır. Saatin bu tarihsel serüveni Chaplin'in saat çarklarının neden hatrının kalmadığının da cevabıdır aslında. Metaforlarla örülü dünyamızdaki "saat", kültürün bizatihi içeriğinin yapısal bir değişim geçirdiğinin en belirgin kanıtıdır. Hugo'nun zamansal ritmi hızlıdır. Milan Kundera, yavaşlık ile anımsama, hız ile unutma arasında gizli bir ilişki olduğundan bahseder. Film, kurgusal olarak çoğu

Melies'in yönetmen/sihirbaz kimliği ile buluşan Scorsese de elindeki teknoloji sayesinde güçlü bir sihir yapıyor son filmi Hugo ile.

sahne baş döndürücü bir hızda ilerler. Hugo babasının ölüm haberini aldığı anda ise "zaman" yavaşlar ve saat tik-taklarının sesi yükselir. Hugo'nun, babasının ölümünden sonra yanına yerleştiği ayyaş amcasının dediği gibi belki de en belirgin olarak bu sahnede zaman her şey olur. Tüm filmin çözülmesine yarayacak ölüm haberi farkındalık yaratacak şekilde filmi yavaşlatır. Ve saatler Hugo'nun yaşadığı çatışmanın merkezine yerleşir. Kahramanın içsel zaman ritminin rasyonel zamanı dışlaması ise A.H. Tanpınar'ın "saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır" cümlesindeki zaman ile insan ilişkisinin varoluşsallığına yaptığı göndermeyi hatırlatır. Zamanın akışını vurgulayan saatleri tamir etse de Hugo'nun asıl derdi babasından yadigâr automaton'u (mekanik oyuncak) hayata döndürmektir. Automaton'u tamir etme isteğini pragmatist bir bakışla anlamlandırır. Bu pragmatizm, insanın "yedek parça" olmayı seçmek istememesi idealini peşinde sürüklediği için Hugo'nun cümlelerinde masumlaşır. Filmdeki saat metaforunun en belirgin rezonansı ise insan doğasının bir makineye indirgenmesidir. Makinenin arıza verme potansiyeli, fayda sağlamasının mükemmelliği ile ikame edilir.



Scorsese'nin, saatin bir zaman ölçer olarak kullanımından beslenerek kurduğu yan öykü sinemanın tarihsel serüveni ile ilintilidir. Yönetmen, Lumiere Kardeşler'den, iki ya da üç makaralılık filmleri ile hatırlanacak Chaplin'e, çatışmanın doğasını keşfedip perdeye taşıyan Eisenstein'a kadar sinemanın icadını ve gelişim serüvenini filmin içine sokar.

Rüyalar ise filmin diğer güçlü metaforudur. Geçmiş, şimdi, gelecek ve diğer tüm zamansal ayraçlar rüyaların içerisinde katmanlaşır. Uykudayken geçmiş, şimdi

ve geleceğin aynı anda algılanması, rüyanın fizik âlemle metafizik âlem arasında bir araç (medium) olarak düşünülmesini mümkün kılar. Rüylar, Hugo'nun dünyasına ait önemli nesnelerin kendi zihnindeki imgelerinin farklı tasavvurları olarak karşımıza çıkarlar. Ancak rüyanın kendisi metafor olarak düşünüldüğünde, filmin zaman kavramı ile kurduğu olgusal bağın güçlendiği fark edilecektir.

Büyünün Aletli Sunumu

1930'ların Paris'inde tren garındaki saat çarklarının içinde yaşayan Hugo'nun hikâyesi aslında babasının ölümü ile başlar. Tren garının saatlerini ayarlayan Hugo, çalışmasına rağmen hayatını yiyecek ça-

arak devam ettirir. Tek amacı babasından kalan automaton'u tamir etmektir. Filmin birinci sihir automaton'un tamir edildikten sonra çizdiği resimdir. Melies'in zihinlere kazınan *Aya Seyahat (Le Voyage dans la Lune, 1902)* adlı filminin afişi olan resim, *Hugo* filminin büyüsunün de hazırlayıcısıdır. İkinci sihir ise garın içindeki Georges adlı adamın sahip olduğu oyuncakçı dükkânından oyuncak bir fareyi çalma teşebbüsü ile başlar. Georges'un despot görüntüsüne rağmen, bundan sonra Hugo ile aralarında gittikçe iyileşen bir diyalog gelişir. Kendi halinde bir oyuncakçı olduğu düşünülen Georges'un hikâye ilerledikçe Melies'e dönüşmesi filmin ikinci ve asıl sihidir. Automaton'un gerçek mucidi de zaten Melies'tir.

Scorsese'nin, saatin bir zaman ölçer olarak kullanımından beslenerek kurduğu yan öykü sinemanın tarihsel serüveni ile ilintilidir. Yönetmen, Lumiere Kardeşler'den, iki ya da üç makaralık filmleri ile hatırlanacak Chaplin'e, çatışmanın doğasını keşfedip perdeye taşıyan Eisenstein'a kadar sinemanın icadını ve gelişim serüvenini filmin içine sokar. Özelde ana hikâye ile harmanladığı noktanın paraleline ise Melies'i yerleştirir. Melies'i merkeze koyan yönetmen ışık, ses, renk kullanımı sayesinde şölene çevirdiği son filmi ile adeta bugünden dünü şapka çıkartarak selamlar. İkinci yarıda ana karakter Hugo kadar baskın hale gelen Melies olur. Hugo, 1896-1910 yılları arasında yüzlerce film üreten Melies'in teknik imkânsızlıklarla çektiği filmlerinin

üzerinden bir kez daha geçer. Bu hatırlatıcı sahneler filmin bir kısmını Melies belgeseline dönüştürürken bir kısmını da teknolojinin ulaştığı imkânlarla adar. Teknoloji adeta büyüünün aletli sunumu gibidir. Melies'in mesleğine sihirbazlıkla başlaması manidar bir gönderme olarak seyirciye hatırlatılır. Yönetmen de bir tür sihirbazdır aslında. Çabası, kullandığı malzemeler ve yeteneği ne kadar gelişkinse sihir yani filmi de o kadar başarılıdır. Melies'in yönetmen/sihirbaz kimliği ile buluşan Scorsese da elindeki teknoloji sayesinde güçlü bir sihir yapar son filmi ile. Teknoloji ile harmanlanan sihirler neyi seyrettiğimizi fark ettirmeyecek kadar haz almamıza yöneliktir. Scorsese, Brian Selznick'in "The Invention of Hugo Cabret" adlı romanını görsel bir şölene dönüştürürken -teknolojinin nimetlerini ne kadar zorlasa da- başarılı senaryosu ve işçiliğiyle "zamana" ayak uydurmayı başarıyor.

HUGO

Yönetmen: Martin Scorsese

Senaryo: John Logan

Oyuncular: Asa Butterfield, Chloë Grace Moretz, Christopher Lee

Yapım: ABD, 2011, 126 dk.

Vizyon Tarihi: 2 Aralık 2011



ACIMASIZ TANRI BİR BURJUVA PARODİSİ

ALİ ASLAN

Fransız Yasmina Reza'nın *God of Carnage* adlı ödüllü oyununun sinema uyarlaması olan *Carnage* (Acımasız Tanrı), çocuklarının bir kavgaya karışması üzerine bir araya gelen orta sınıfa mensup iki Amerikalı çiftin yaşadığı gel-gitlerle örülü ve çok boyutlu çatışmalarını kara mizah tarzında

ele alıyor. Filmin tamamı gelir düzeyi yüksek insanların yaşadığı Brooklyn'de kapalı bir ortamda, lüks bir apartman dairesinde geçiyor.

Filmde birkaç boyuttan bahsetmek mümkün. Öncelikle, yönetmen Roman Polanski'nin Amerika ve özellikle de Amerikan liberal-ahlakçılarıyla olan kişisel hesabının filme damga vurduğunu belirtmeli-

yiz. *Carnage*'ın orijinal oyun versiyonunda olay Fransa'da ve iki Fransız çift arasında geçiyor. Filmde ise olay yukarıda da belirtildiği gibi Amerika'da ve iki Amerikalı çift arasında geçiyor. Daha da önemlisi filmin, Polanski'nin geçmişte işlediği bir suç (Polanski, 1970'lerde Amerika'da 13 yaşında bir kıza tecavüz suçundan yargılanmış ve suçlu bulunmuştu.) dolayısıyla Amerika'ya giriş yapamaması nedeniyle, Fransa'da Paris'te stüdyo ortamında çekilmiş olması. Hollywood'un gücü ve olayın Amerika'da geçiyor olmasının filme yapacağı "pozitif" katkılar bir tarafa, burada akıllara neden bu kadar zahmete katlanıldı sorusu geliyor. Keza film konu itibarıyla Batı'nın (hatta dünyanın) herhangi bir noktasında da çekilebilirdi. Sorunun cevabı, Polanski'nin filmde açık bir şekilde hedef aldığı Amerikalı liberal-ahlâkçılarla çok da gizli olmayan hesaplaşmasında yatıyor.

Bununla ilişkili olarak hemen ikinci boyutta kimlik ve ideolojik bir çatışmaya şahit oluyoruz. Çatışmanın merkezinde, liberal-ahlâkçılığı temsil eden Penelope (Jodie Foster) ile aynı sosyo-ekonomik sınıftan olmasına karşın ideolojik ve karakter olarak liberal-ahlâkçılığın tam da karşısında yer alan realist-sinik avukat Alan'ı (Christoph Waltz) görüyoruz. Bu çatışmada genel itibarıyla yönetmenin (haliyle hikâyenin de) Alan'ın tarafında durduğunu söylemek abartı olmaz. Keza her fırsatta, Penelope'nin tüm çabalarına rağmen pratikte Alan'dan pek bir farkının olmadığına vurgu yapılıyor; "öteki"ne karşı

Acımasız Tanrı, çocuklarının yaşadığı problemi liberal-ahlâkçı zeminde konuşarak çözmeye çalışan üst orta-sınıftan insanların, sonunda çocuklaşmaları ve kavga etme noktasına gelmelerini konu edinerek, bu insanların toplumsal alanda gerçek yüzlerini sakladıklarını ortaya koymaya çalışıyor.

sorumluluk, toplumsal ödevler konusunda hassasiyet, dünyayı daha iyi bir yere dönüştürmek, medeni ve vicdan sahibi bir birey olmak, vs. gibi liberal-ahlâkçılığın önemseydiği değerlerin lafta kaldığının altı çiziliyor. Mesaj çok açık: Penelope de en az Alan kadar bencil ve daha da kötüsü ikiyüzlü. Bu noktada film, çocuklarının yaşadığı problemi liberal-ahlâkçı zeminde konuşarak çözmeye çalışan üst orta-sınıftan insanların, sonunda çocuklaşmaları ve kavga etme noktasına gelmelerini konu edinerek, bu insanların toplumsal alanda gerçek yüzlerini sakladıklarını ortaya koymaya çalışıyor. Bir sahnede de geçtiği gibi: İnsanların gerçek yüzünün (yani bencil ve çatışmacı) ortaya çıkması iki kadeh viskiye bakar! Aslolan doğa halidir; medeniyet bunun karşısında kırılabilir ve sahtedir. Michael'ın (John C. Reilly), kızının hams-terini sokağa atması üzerine yapılan tartışma esnasında, kafayı biraz bulunca ağzından kaçırdığı gibi: Rol yapmayı bırakıp, kendi "iğrenç" ve bencil doğamızla barışık olalım.



Batı'da yaşanan şiddet olayları, kişisel düzeye ve psikolojik bozukluk gibi nedenlere indirgenerek, toplumsal alana içkinliği ve her an patlak verecek birşey olduğu gerçeğinin üstü örtülmeye çalışılmaktadır.

Her ne kadar liberal-ahlâkçılık eleştirisi ve insan doğasına dair bu karamsar bakış, tehlikeli nihilist bir noktaya ulaşırsa da, çatışma bir şekilde fiziksel şiddete dönüş(türül)müyor. Tabi ki Penelope'nin Michael'ı yumruklaması ve Nancy'nin (Kate Winslet) vurdumduymaz ve alaycı tavırları karşısında Alan'ın telefonunu elinden zorla alıp suya atmasını görmezden

gelirsek. Bir noktada kadın-erkek çatışmasına da dönüşen karşılıklı sert ve orta sınıfın lümpence bulduğu cinsiyetçi diyaloglar, erkeklerin eşlerine fiziksel olarak karşılık vermemelerinin, medeni değerlerden mi yoksa onları yeterince ciddiye almamalarından mı kaynaklandığı sorusunu da belirsiz bırakıyor.

Batı Toplumundaki Şiddet Korkusu

Tam da bu noktada, Batı toplumunun derinliklerinde yatan şiddet korkusunun izlerini görmek mümkün. Medeni ilişkilerin hiç yoktan nedenlerle bir anda şiddet ve irrasyonel çatışmalara dönüşmesi, yani meşhur “doğa hali”nin belirmesi, bu korkuya işaret ediyor. Bu ihtimal, filmde en zayıf karakter olan Nancy'nin baskıya dayanamayıp sehpanın ve de Penelope'nin sanat kitaplarının üzerine kusmasına kadar varıyor. Bu korku, genelde Batı medyasında şiddetin, Batı dışında yeterince “medenî”leşmemiş başka mekânlara has bir şey olduğu, yani “uzakta” olduğu vurgulanarak bastırılmakta ya da Batı'da yaşanan şiddet olayları, kişisel düzeye ve psikolojik bozukluk gibi nedenlere indirgenerek, toplumsal alana içkinliği ve her an patlak verecek birşey olduğu gerçeğinin üstü örtülmeye çalışılmaktadır. Filmde bunun bir örneğini görüyoruz. Birçok liberal-ahlâkçı Amerikalı gibi Penelope de, Afrika'da yaşanan şiddete karşı duyarlılık göstermekte ve Darfur'da yaşanan soykırım ve şiddet üzerine kitap yazmaktadır. Klâsik bir tepki olarak realist-sinik Alan da,

bunun suçluluk duygusundan kaynaklandığını ve vicdan aklamaktan başka birşey olmadığını söylemektedir.

Filmde öne çıkan bir başka husus ise, rasyonel insan ve onun kurduğu müzakere ve uzlaşya dayalı demokratik toplumsal-politik düzene dair karamsar bakış. Liberaller ısrarla insanın rasyonel ve iyi olduğunun ve bu özelliklere sahip insanın kuracağı düzenin de müzakere ve uzlaşya dayalı demokratik bir düzen olacağını altını çizmektedirler. Filmde, işlerin bu orta sınıfa has liberal önkabullere göre başladığını, ama zamanla insanların rasyonellikten uzaklaştığı, müzakerenin yerini çocukça bağırıp çağrışmaların ve uzlaşının yerini de şiddetin aldığını görüyoruz (Nazi Almanyası tecrübesi olan bir yönetmen için elbette bu çok da şaşılacak bir şey değil). Bunun, mevcut liberal politik sistemin kırılma eğilimine vurgu yaptığı ve bu sistemin elitlerine yönelik bir güvensizlik işareti olduğu çok açık. Ayrıca, Alan'ın Penelope ile girdiği çatışmada, hukukun, yani toplumsal-politik düzenin, en nihayetinde kaba güce dayandığını ve bu işlerin dünyanın her yerinde bu şekilde yürüdüğünü vurgulaması bu açıdan oldukça manidar.

Sonuç olarak, Polanski'nin filmografisi gözönüne alındığında filmlerinde (mesela *Piyanist* [*The Pianist*, 2002] filmi) kapalı mekânın insan üzerindeki yıkıcı etkilerini önemsedğini görebiliriz. Kapalı mekânın insan üzerindeki baskısı önemli bir etken olmakla birlikte, yönetmenin kişisel hesap-

Filmde kapalı mekânın insan üzerindeki baskısı önemli bir etken olmakla birlikte, yönetmenin kişisel hesapları, hayat tecrübeleri ve güncel sosyo-politik tartışmaların filme damga vurduğu bir gerçek.

ları, hayat tecrübeleri ve güncel sosyo-politik tartışmaların filme damga vurduğu bir gerçek. Son bir husus ise, film çocukların parktaki kavgası ve ebeveynlerin işbirliği içerisinde hareket ettiklerini konu alan iki sahneyle açılıp, kavgalı çocukların parkta birlikte oynadıkları ve bu esnada ebeveynlerin çocukça tartışmaktan bitkin düştüklerini gösteren iki sahneyle kapanıyor. Buradan çıkarılacak bir sonuç: Doğa (çocuk henüz tam anlamıyla doğadan çıkıp toplumun parçası olmadığından) kendi içinde bir şekilde dengesini bulur, ama bunu toplum ve medeniyet için söylemek zor.

ACIMASIZ TANRI / CARNAGE

Yönetmen: Roman Polanski

Senaryo: Yasmina Reza, Roman Polanski

Oyuncular: Jodie Foster,
Kate Winslet, Christoph Waltz

Yapım: Fransa, Almanya, Polonya,

Vizyon Tarihi: 16 Aralık 2011



DÜNYANIN SONUNA AĞIT

CELİL CİVAN

Lars von Trier için şunu söylemekte bir beis yok sanırım: Trier ve filmleri bir bütündür, parçalanamaz ve Trier’le filmleri ya ölesiye sevilir veya ölesiye nefret edilir. İlk sinema çalışmalarından beri “itici ve provokatif” bulunan Trier’in son pro-

vakasyonu *Melankoli* de sözünü ettiğim sevgi-nefret ikiliğinde yerini aldı. Bunda elbette yönetmenin de büyük bir payı yok değil. Filmleri kadar açıklamalarıyla da her zaman tartışma odağı haline gelen Trier, Cannes Film Festivali’nde sarf ettiği “Hitler’e sempati duyuyorum” sözleriyle eleştiri oklarından nasibini almakla kal-

mayıp istenmeyen adam ilan edildi. Oysa Cannes'daki tek sansasyon bundan ibaret değildi. Film eleştirmeni Lisa Nesselson'un aktardığına göre aynı festivalde *Hayat Ağacı* (*The Tree of Life*, 2011)'nın basın toplantısı sırasında Brad Pitt "çocuklarını dövdüğünü ve onları cezalandırmak için yemek vermediğini" söylemişti. Ancak Nesselson'un da hayretle vurguladığı gibi ne kimse toplantıyı terk etti ne de Brad Pitt, Trier'e reva görülen muameleyi gördü.¹ Buradan şöyle bir psikanalitik sonuç çıkarmak mümkün mü: Fantezi, gerçekten daha korkunçtur. Trier'in fantezisi (Hitler'e sempati duymak) karşısında Pitt'in gerçeği (çocuklarını dövmek) daha anlaşılabilir ve masum bulunmuştu.

Trier'in filmlerini ve Nazilerle, kadınlarla ilgili açıklamalarını onun Batılı aydınlarla özgü alaycı yaklaşımıyla ve Amerikan karşıtı bir kuşağın çocuğu olmasıyla da beraber düşünmek gerekir. Trier belki fazla kışkırtıcı ve teşhirci bir yönetmendir ama söz konusu rahatsız edici ironinin altında Amerika karşıtlığı ve Amerika ile cisimlenen liberal hümaniter ahlâka yönelik düşmanlığı gözükür. Nitekim yönetmenin *Karanlıkta Dans* (*Dancer in the Dark*, 2000), *Dogville* (2003) ve *Manderlay* (2005) gibi filmleri, Amerika'ya özgü ahlâk anlayışına karşı alabildiğine karanlık anti-hümanist bir göz kırptır. Son filmi *Melankoli* ise hem başrolünde Hollywood'un önemli

Trier belki fazla kışkırtıcı ve teşhirci bir yönetmendir ama söz konusu rahatsız edici ironinin altında Amerika karşıtlığı ve Amerika ile cisimlenen liberal hümaniter ahlâka yönelik düşmanlığı gözükür.

isimlerine yer vermesi hem de onları yer aldıkları hümanist bağlamdan koparmasıyla dikkat çeker. Üstelik Wagner sevgisi ve kaygıya yaptığı atıfla yönetmenin filmografisindeki "tutarlılığa" işaret eder.²

Trier'den Dünyanın Sonu Fantezisi

Tarih boyunca dünyanın sonuna dair seküler tasavvurlar gündemden düşmedi. Daha öncesini es geçsek bile önümüzde bir hayli örnek mevcut. 2000 yılı dünyanın sonunu getirmese bile dijital bir kıyamete yol açacaktı ama beklenen olmadı. Dünyanın birçok yerinde, özellikle garip cemaatleriyle ünlü Amerika'da kıyamet teorileri durmaksızın devam ederken işe Mayaların takvimi yetiştirdi. Uzmanların araştırmasına göre Maya takvimi 21 Aralık 2012'de sona eriyordu. Bu da 3661 yılda bir dünyamıza teğet geçen Marduk isimli gezegene işaret ediyordu. Bilim çevrelerinde alay konusu olsa da çoğunluğu bilim insanları tarafından yazılan yüzlerce esere konu olan böylesi bir "alt kültür" vardı ve buna göre Marduk yaklaştığında dünyanın çeşitli

1 thephoenix.com/boston/movies/121124-reichs-and-wrongs-on-the-croisette

2 "Nazi sevdası", kaygı sorunsalı ve asilikle ilgili bkz. Jack Stevenson, *Lars von Trier*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2005.



Upuzun bir düğün sahnesiyle başlayan *Melankoli* başlangıç kısmıyla adeta seyirciyi rahatsız etmek için hazırlanmış gibi görünür.

yerlerinde depremden sele kadar birçok doğal afet gerçekleşecek, milyonlarca insan hayata veda edecekti. Literatürde biri kötümser, diğeri iyimser iki yorum var: Kötümser olana göre dünya hepten yok olacak, iyimser olana göre ise onca felaketten sonra yeni bir “altın çağ” başlayacak.³

3 Ayrıntılı bilgi için bkz. Burak Eldem, 2012: *Marduk’la Randevu*, İstanbul: İnkılap Yayınları, 2003.

Böylesi çağrışımlarla ve malzemeye dolu bir konunun sinemadan uzak kalması mümkün mü? Nitekim çeşitli felaket filmleri (*Salgın*, *Yeryüzündeki Son Aşk*), konuyu melodrama çeviren yapımlar (*Başka Bir Dünya*) gösterimde yerini alırken Trier de son filmiyle bu kervana katıldı. Ancak katılması, bugüne kadarki çalışmalarında eksik olmayan yapıbozumcu tavırdan uzak olmadı.

Burjuvazinin Endişesi, Kadının Kaygısı

Upuzun bir düğün sahnesiyle başlayan *Melankoli* başlangıç kısmıyla adeta seyirciyi rahatsız etmek için hazırlanmış gibi görünür. Trier bir yandan “gösterişli burjuva düğünü”nü yaşanan çeşitli aksilikler

ve çatışmalarla yerle yeksan ederken seyirciye iki mesaj verir: “Sen de burjuvasın ve böyle sıkıcsın”, ile “kendini görmek istemiyorsan yarısında çık!” Oysa söz konusu düğün kısmı, çekim tekniği açısından Dogma tarzına selam gönderdiği gibi gramatik anlamda “geçişli” bir endişeye de yer verir. Burjuvazinin endişesi her zaman bir nesneye bağlıdır. Burada Freud’un *Yas ve Melankoli* isimli makalesini hatırlamakta fayda var. Yasın bir nesnesi varken melankolinin sorunsalı nesnesiz olmasıdır. Bu bağlamda, filmin ilk bölümü kabul edebileceğimiz düğün sahnesinde burjuvazinin endişesine dair “nesne”leri görürken ikinci kısımda geçişsiz olan kaygıyla karşılaşırız. Zira endişeye karşılık kaygının nesnesi “hiçlik”tir.⁴

Filmin ilk yarısında sıkıntısını gördüğümüz Justine (Kirsten Dunst) ikinci yarıda dünyanın sonunun geldiğine yönelik açıklamalarıyla hiçliği karamsar bir eksende vurgular. Dünyanın sonunun gelmesinin bir anlamı yoktur, zaten dünya bir anlamsızlıktan, başka bir ifadeyle söylersek hiçlikten ibarettir. Öyleyse sonunun gelmesi de bir anlam ifade etmez. Oysa kızkardeşi Claire (Charlotte Gainsbourg) -ki Claire “aydınlık” demektir- hâlâ bir anlamın peşindedir, hatta kocasının bir bilim insanı olması sebebiyle dünyanın sonunun gelmeyeceğine dair bir inanç taşır. Trier’in buradaki

vurgusu inançtadır zira Melancholia isimli gezegenin dünyaya çarpacağını bildiği halde gerçekleri saklayan bilim insanı John (Kiefer Sutherland)’un dediklerine inanmaktadır. Trier’in kendi depresyon tecrübelerinden de hareketle oluşturduğu Justine karakteri karşısında inancı ve bilimi savunan Claire ve John yanlış bir tutum içindedir. Claire sonuna kadar inancını korusa da John gemiyi en son erkekler terk eder düsturuna karşı çıkarak intihar eder ve kadınlarla çocuğu tek başına bırakır. Söz konusu terk ediş Claire’in inancını da sarsar.

Önce Kadınlar ve Çocuklar

Trier’in yapıbozumcu tavrı en çok bu ikinci bölümde gözler önüne serilir. Burada Hollywood’un anaakım felaket filmlerine (ki bu filmler aynı zamanda felakettir!) aykırı bir yapı sergilenir. Öncelikle filmde felaket filmlerine has aksiyondan tek bir iz bile yoktur. Film başlangıçtaki yavaşlığı ile devam eder. Kimse kahramanlık yapmaz, volkanlar patlarken uçağını uçurup hayatta kalmaz. Bu tür filmlerde görülen kahramanca davranışlardan iz yoktur, erkek karakter daha felaketi görmeden intihar eder, kahramanlık olmadığı gibi “önce kadınlar ve çocuklar” diye klişeleşen tabirin aksine filmin sonunda dünyanın yok olmasını bekleyen iki kadını ve bir çocuğu görürüz. Üstelik Claire gibi ümitvar bir karakter de artık bütün ümitlerinden vazgeçmiştir.

Bu tür bir yapıbozumcu tavır Trier’in filmografisine aşına olanlar için yabancı de-

4 Kaygının hiçlikle ilişkisi için bkz. Søren Kierkegaard, *Kaygı Kavramı*, çev. Türker Armaner, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2006.

ğildir. *Medea*'da tiyatroyla sinema arasında gidip gelen, *Dogville* ve *Manderlay*'de Hollywood ile alay eden, *Karanlıkta Dans*'ta müzikal kalıplarını kullanarak müzikalin temellerini tahrip eden bir yönetmen olarak Trier son filminde felaket filmlerinin klişelerini yıkmakla farklı bir şey yapmaz. Bu da bir kez daha hem Trier'in janr'ları çok iyi bildiğini hem de onları elinden geldiğince bozduğunu ima eder. Üstelik bunları yaparken eleştirmenlerce sürekli yerilse de kariyerinin başından beri gönderme yaptığı Nazi estetiğinden, hatta kitsch'den ve sanat tarihine yaptığı referanslardan da vazgeçmez.

“Kendi kendini yaratan” Trier

Trier'in filminde Albrech Dürer'in ünlü resmi *Melencolia 1*'e atıf yapmadığını söyleyebilir miyiz? Öncelikle resmin odağında bir kadın vardır. Başka bir ifadeyle: Melankoli kadınıdır. İkincisi, zamanın durağanlığıdır. Melankolik kişilik için zaman yavaş akar. Filmin ilk kısmının başında gördüğümüz olabildiğince yavaş Wagner prelüdü de bu fikri doğrular. Sonrasında film kadının melankolisine odaklanır. Burada Justine ve Claire arasında bir tezat olsa da Trier tarafını tutar: Dünya yok olacaktır, hiçlik kazanacaktır. Trier melankolinin simgesi “kara güneş” yerine küçük bir gezegeni, dahası dünyayı andıran bir gezegeni tercih etmiş ve ona (bir anlamda dünyamıza) *Melancholia* adını vermiştir.

Trier'in kendi depresyonundan (ki tedavi

gördüğü bilinmektedir) yola çıkarak hazırladığı film, nihayetinde bir yok oluşa varır. Zira depresyon durumundaki insanda dünya gerçekten yok olmasa da yok olacaktıymış hissi uyanır. *Melencolia 1* isimli eseri yapan Dürer'in “Ben Nürnbergli Albrecht Dürer, yirmi sekiz yaşında kendimi yarattım!” ifadesini de düşünürsek sinema serüveninin başlangıcından beri kendini zaman zaman yıkarak “yarattığını” ifade eden Trier'in seçimlerini anlamak da kolaylaşır.⁵

MELANKOLİ / MELANCHOLIA

Yönetmen: Lars von Trier

Senaryo: Lars von Trier

Oyuncular: Kirsten Dunst, Charlotte Gainsbourg, Kiefer Sutherland

Yapım: Danimarka, İsveç, Fransa, Almanya, 2011, 136 dk.

Vizyon Tarihi: 13 Ocak 2011

⁵ Serol Teber, *Melankoli: Normal Bir Anomali*, İstanbul: Say Yayınları, 2001.

!f

ist-
an-
bul
an-
ka-
ra
iz-
mir

11. ULUSLARARASI BAĞIMSIZ FİLMLER FESTİVALİ

11th INTERNATIONAL
INDEPENDENT FILM
FESTIVAL

MARS
ENTERTAINMENT
GROUP

NET
FILM

İSTANBUL

16-26 ŞUBAT

FEBRUARY
2012

ANKARA

1-4 MART

MARCH
2012

İZMİR

2-4 MART

MARCH
2012

gncıtrkcll'ililere ve
Turkcell Profesyonel Kulübü
üyelerine 1 bilet aldığında
1 bilet hediye!*

*gncıtrkcll'ililere hafta içi 19.00 seansına kadar, Turkcell Profesyoneller Kulübü üyelerine
Cuma ve Cumartesi 19.00 ve 19.30 seanslarında.

AFM BEYOĞLU FİTAS
AFM CADDEBOSTAN BUDAK
AFM İSTİNYEPARK
CINEBONUS MAÇKA G-MALL
AFM CEPA ANKARA
İZMİR CINEBONUS KİPA EXTRA BALÇOVA

my bilet
bilet almanın en kolay yolu



DEMİR LEYDİ: DENGELİ OLMAYA ÇALIŞAN BİR THATCHER BİYOGRAFİSİ

EBRU AFAT

Geliştirdiği *toplumsal sözleşme teorisi* ile modern siyaset felsefesinin temellerini atan İngiliz düşünür Thomas Hobbes (1588-1679), ideal bir siyasal düzenin özelliklerini incelediği eseri *Leviathan*'da, herkesin herkesle savaştığı “doğa hali” ile bireylerin belli sınırlar dahilinde hareket ettikleri “siyasal düzen” arasında bir ayrım yapar. Hobbes’a göre insan doğasında üç

temel çatışma nedeni bulunur: Rekabet, güvensizlik ve kibir (glory).¹ Modern iktisat düşüncesinin kurucularından biri kabul edilen İskoç filozof Adam Smith (1723-1790) ise, *homo economicus* olarak tanımladığı insan tekinin, kendi kişisel çıkarlarını ararken toplumun çıkarı için çalıştığını, üstelik de bunu, gerçekte o amaçla çalışması

1 Philippe Corcuff, *Siyasetin Büyük Düşünürleri: Siyaset Felsefesinde Eleştirel Güzergâhlar*, çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul, Versus Kitap, 2008, s. 28-29.

halinde etkili olacağından çok daha etkili biçimde yaptığını öne sürer.² Günümüz Batı siyaset ve ekonomi felsefesinin ana hatları büyük ölçüde, Hobbes ve Smith gibi kurucuların yanı sıra, John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776), David Ricardo (1772-1823) ve John Stuart Mill (1806-1873) gibi yine İngiliz ve İskoç düşünürlerin eseridir.

İngiltere'nin küresel bir imparatorluğa dönüşmeye başladığı 17. yüzyıldan yerini bir başka Anglo-Sakson gücü olan ABD'ye terk ettiği 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geçen dönemde Britanya Adaları, sadece büyük filozoflar değil, önemli devlet adamları da yetiştirmiştir. 18. yüzyıldan itibaren parlamentonun yönetimde kademe olarak artan rolü sayesinde meşruti monarşi sistemini geliştiren İngiltere'de, Benjamin Disraeli'den Winston Churchill'e kadar uzanan isimler, güçlü sivil siyasetçilerin en başarılı örnekleri olarak tarihe geçtiler. İşte böylesi bir düşünsel ve pratik siyaset geleneğini kurumsallaştıran İngiltere'nin ilk kadın başbakanı olan Baroness Margaret Thatcher'ın biyografisinden kesitler içeren *Demir Leydi* (*The Iron Lady*, 2011) sinema perdesiyle buluştu. *Mama Mia!* (2008) filmiyle tanınan İngiliz yönetmen Phyllida Lloyd ile İngiliz oyun yazarı ve senarist Abi Morgan gibi deneyimli iki ismin elinden çıkan *Demir Leydi*, Amerikalı efsanevi oyuncu Meryl Streep'in

***Mama Mia!* (2008) filmiyle tanınan İngiliz yönetmen Phyllida Lloyd ile İngiliz oyun yazarı ve senarist Abi Morgan gibi deneyimli iki ismin elinden çıkan *Demir Leydi*, Amerikalı efsanevi oyuncu Meryl Streep'in başroldeki performansıyla adeta parmak ısırttığı bir çalışma olarak ön plâna çıkıyor.**

başroldeki performansıyla adeta parmak ısırttığı bir çalışma olarak ön plâna çıkıyor.

1979-1990 yıllarında İngiltere'yi yöneten Thatcher'ın özellikle siyasete atılmasına giden süreçteki hayatı ile başbakanlığı sırasında yaşanan önemli olaylar, BBC yapımı çeşitli yarı belgesel ve kurmaca TV filmlerine konu olmuştu. Ancak lideri olduğu Muhafazakâr Parti'ye üç dönem üst üste seçim kazandırarak elinde tuttuğu uzun iktidarı sırasında aldığı tartışmalı kararlarıyla sevildiği ölçüde nefret edilen kutuplaştırıcı bir figüre dönüşen Thatcher'ın yaşamı, ilk defa *Demir Leydi* ile tüm dünyada izlenebilecek uzun metraj bir dram halinde peliküle aktarıldı. Thatcher'ın hâlâ yaşıyor olması hasebiyle diğer politikacı biyografilerinden farklılaşan *Demir Leydi*, parlamentodaki bir tartışma sırasında Thatcher'ın mirasını sahiplenmekten gurur duyduğunu söyleyen İngiltere'nin mevcut muhafazakâr başbakanı David Cameron tarafından çok erken yapılmakla eleştirildi. Thatcher'ın alzheimer ile mücadele ettiği bugünkü yaşamından sahnelerle başlayıp başbakanlıktaki yıllarına flashback yaparak ilerleyen

2 Adam Smith, Milletlerin Zenginliği, çev. Haldun Derin, İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2006.

Demir Leydi'de Streep'in oyunculuğunu çok beğendiğini belirten Cameron, sıra dışı bir başbakanın özelliklerinden ziyade yaşlılık ve bunamanın etkilerine odaklandığını iddia ettiği filmin daha ilerideki bir tarihte çekilmesi gerektiğini ifade etti.³

Siyaset Oyununda Bir Kadın

Margaret Thatcher, hiç şüphesiz yakın dönem siyaset tarihinin en önemli liderlerinden biriydi. Bireyin sınıfsal konumunun politik tercih ve kariyerini belirlemede hayati önem taşıdığı İngiltere'de, alt-orta sınıftan gelmesine rağmen Adam Smith'in *homo-economicus* anlayışını içselleştiren hırslı bir kadın olarak parlamentodan başbakanlık konutu Downing Street No.10'a giden yolu kat etmeyi başarmıştı. 1925'te İngiltere'nin doğusundaki Lincolnshire'da bir bakkalın kızı olarak doğan Margaret Roberts, çalışkanlığı ve zekâsı sayesinde Oxford Üniversitesi'ne kabul edilerek İngiltere başbakanlığına giden süreçte ilk stratejik adımını atmıştı. Üniversite yıllarında politika ile ilgilenmeye başlayan genç Margaret, zengin bir işadamı olan Denis Thatcher ile evlenerek sınıf atlama-sıyla birlikte tüm enerjisini, tüm dünyada olduğu gibi İngiltere'de de erkeklere ait bir alan olarak görülen politikada ilerletmeye yoğunlaştırdı. 1959'da Muhafazakâr Parti milletvekili olarak parlamentoya giren

Margaret Thatcher, 1970-74 yıllarında Eğitim Bakanlığı görevi yaptıktan sonra 1975'te Muhafazakâr Parti'nin lideri seçildi. Ve devlet yardımlarını hedef alan, küçük işletmeleri öne çıkaran ve ekonomik büyüme vaat eden söylemleri ile 1970'ler boyunca ödünsüz sendikaların grevleri, öğrenci hareketleri ve ekonomik durgunluktan bunalmış orta sınıf İngilizleri harekete geçirerek 1979 seçimlerinde partisine büyük bir seçim zaferi kazandırdı.

Demir Leydi, sürekli eski günlerini hatırlayan bugünkü yaşlı ve yalnız kadın ile geçmişin muktedir lideri arasında gidip gelirken, Thatcher'ın, siyasi hayatı boyunca onu her daim destekleyen eşi Denis ile ikiz çocukları Mark ve Carol'dan ibaret çekirdek ailesinde yaşadığı sorunlara da incelelikle değiniyor. Filmin başında artık hayatta olmayan eşinin hayaletini gören, kendisiyle ilgilenen kızı Carol'a soğuk davranırken Güney Afrika'ya yerleştiği için çok özlediği oğlu Mark'ın adını dilinden düşürmeyen ve bunamadığını göstermek için çırpınan bir kadınla karşılaşılıyor ve ona sempati duyuyoruz. Sonra bir anda bu yaşlı kadının o pek haşmetli iktidar günlerine gittiğimizde görünen manzara, androjen bir güç abidesinin kadife eldivenli demirden elindeki altın küre şeklini alıyor. Ve bu elin metalden parmaklarının İngiltere'nin çehresini, kafasındaki doğru yönünde ve insan faktörünü hiç hesaba katmadan, duygulardan arınmış bir halde değiştirmesini izlerken içimizdeki sempati damlaları da hızla buharlaşıyor.

3 "David Cameron: Thatcher film 'made too soon'", BBC News, 6 January 2010, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-politics-16439209>

Demir Leydi, Thatcher dönemindeki siyasi gelişmeleri anlatırken hem oyunculuk hem de dramatize etme aşamasında dengeli giderek, solcular ve liberallerin şeytanlaştırdığı, çoğu muhafazakarın ise İngiltere'yi yeniden ayağa kaldıran lider sıfatıyla kahramanlaştırdığı Thatcher'ın nötr bir portresini çizmeyi çalışıyor. Her ne kadar Kraliçe 1. Elizabeth, Kraliçe Victoria gibi güçlü kadın monarkların taç giydiği bir tarihi mirası paylaşıp da parlamenter siyasette kadınların esamisinin okunmadığı bir ortamda başbakan olan Thatcher, bazı feminist çevrelerde kadınların siyasetteki önünü açan bir rol modeli kabul ediliyor. Dolayısıyla da *Demir Leydi* projesi gündeme geldiğinde, kadın yönetmen ve kadın senaristin çekeceği bir Thatcher filmi-nin, kadın başbakanın hatalarını göz ardı edebileceği önyargısı medyada ve İngiliz sinema çevrelerinde oldukça hâkimdi. Fakat Phyllida Lloyd ve Abi Morgan'ın, çıkardıkları işle bu önyargıyı boşa çıkardıkları rahatlıkla söylenebilir. Thatcher'ı tanımayan bir izleyici, filminden çıktıktan sonra ne muhaliflerinin istediği gibi su katılmamış bir canavar, ne de taraftarlarının beklediği gibi büyük bir kurtarıcı ile tanıyorlar. Gördükleri çok etkili ve bir o kadar da irite edici bir politikacı. Ne daha azı ne de daha fazlası.

Falkland Zaferi'nden Yalnız Lidere

2. Dünya Savaşı'nı yaşayan ve siyasete bakışı Soğuk Savaş mantığıyla belirlenen Thatcher'a "demir leydi" sıfatı, Doğu blo-



Film, hem oyunculuk hem de dramatize etme aşamasında dengeli giderek, solcular ve liberallerin şeytanlaştırdığı, çoğu muhafazakarın ise İngiltere'yi yeniden ayağa kaldıran lider sıfatıyla kahramanlaştırdığı Thatcher'ın nötr bir portresini çizmeyi çalışıyor.



Demir Leydi, kendi gücüne hayranlık duyan bir liderin ayağının altındaki halıyı kendisinin kaydırmasının hikâyesi.

ğuna karşı Batı bloğunun asla taviz vermesini savunduğu için, dönemin Sovyetler Birliği yetkilileri tarafından verilmişti. Filmde ön plâna çıkarılan 1982 Falkland Savaşı, 1984 Grand Hotel suikast girişimi ve 1990'da Geoffrey Howe'un başbakan yardımcılığı görevinden istifa etmesi olayları sırasında takındığı katı tutum, Thatcher'ın "demir leydi" sıfatını fazlasıyla hak ettiğini zihinlere kazıyan enstantaneler içeriyor. 1982'de cunta yönetimindeki Arjantin'in, üzerinde yaşayanların çoğu İngiliz vatandaşı olsa da hukuki statüsü Arjantin ile İngiltere arasında çözüme kavuşmamış Falkland Adaları'nı işgal etmesi, İngiltere'nin yeni muhafazakâr iktidarı için büyük bir nimet işlevi görmüştü. Zira

Falkland, içeride özelleştirmeler, sosyal kesintiler ve piyasaların deregülasyonu gibi neo-liberal uygulamaları büyük tepki çeken Thatcher'a, estirdiği milliyetçi rüzgâr sayesinde gücünü konsolide etme fırsatı sunmuştu. *Demir Leydi*, diplomasiyle çözülebilecek bir krizin Thatcher elinde nasıl çatışmayla sonuçlandırılan bir güç gösterisine evirildiğini gözler önüne seriyor. Thatcher'ın insan hayatını hiçe sayan çatışmacı tavrının, politikanın maskülen dünyasında var olmaya çalışırken oyunu erkeklerin kurallarıyla oynamak zorunda hisseden ve bunu yaparken de birçok erkek siyasetçiden daha şahin ve daha militarist olabilen kadın siyasetçinin açmazlarını çok iyi hissettiriyor.

Kuzey İrlanda'nın bağımsızlığı için savaşan İrlanda Cumhuriyetçi Ordusu (IRA) örgütünün, 1984'te başbakan ve birçok bakanın kaldığı Brighton'daki Grand Hotel'i bombalamasından sonra, ölümden kıl payı kurtulan Thatcher'ın eşi ile birlikte oturduğu otomobilden endişeli gözlerle alevler içindeki binaya baktığı sahne, filmin en çarpıcı anları arasında yer alıyor. 1979'dan itibaren yanında yer alan ve onu meslektaşlarının sadakatini çok fazla sınamaması yönünde uyarın Geoffrey Howe'un, 1990'da bakanlar kurulunda çocuk gibi azarlanmasından sonra istifa ettiği kareler ise, kendine çok fazla güvenip güç zehirlenmesi içine giren her lider gibi Thatcher'ın da kendi sonunu aslında kendisinin hazırladığını güzel yansıtıyor.

Thatcher'ın dozu gittikçe artan alaycı, aşağılayıcı ve ben bilirimci otoriter tavrı, Howe gibi bir sadakat abidesi için bile artık katlanılamaz dereceye geliyor. Howe'un istifası Muhafazakâr Parti'deki genel başkanlık yarışını kızıştırıp hiç de beklemediği bir anda Thatcher'ın hem parti liderliği hem de başbakanlıktan istifa etmesine gidecek sürecin kapısını açıyor. Sovyetler Birliği'ne karşı var gücüyle mücadele eden Thatcher, 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılıp Soğuk Savaş'ın Batı dünyasının zaferiyle sona ermesine tanıklık etmiş ama zafetin tadını çıkaramadan siyaset sahnesini terk etmek zorunda kalmıştır. *Demir Leydi*, Thatcher'ın yenilgisinin ayak seslerinin zaferinin çekirdeğinde büyümesinin, yani kendi gücüne hayranlık duyan bir liderin ayağının altındaki halıyı kendisinin kaydırmasının hikâyesidir kısaca.

Margaret Thatcher ismi geçtiğinde en çok kullanılan kelimelerden birisi hırdır. *Demir Leydi*, Thatcher'ın en baskın özelliğinin, hırdan daha çok, Hobbes'un insan doğasındaki üç temel çatışma nedeninden biri adını verdiği kibir olduğunu düşündürüyor. Thatcher'ın kibri, sadece etrafındaki mesai arkadaşları ve ailesini etkilemekle kalmaz, eski güzel günlerin hasretini çeken İngiliz toplumunun sıradan bireylerine de hızla yayılır. Shane Meadows'un Falkland ertesi İngiltere'sinden bahsettiği sert filmi *This is England* (2006), ülkenin uzun durgunluk yıllarından sonra ciddi bir büyüme yaşadığı Thatcher döneminin kibirli

küçük insanların iç karartıcı bir portresini sunar. Lakin Thatcher zamanları, bazıları için büyük iş olanaklarının doğduğu altın günlerdir aynı zamanda. Her şeyde olduğu gibi madalyonun bir de öteki yüzü vardır. Zaten hep öyle değil midir? Bazılarının kaybı daima bazılarının kazancıdır. Bugüne kadar böyle olmuştur, bundan sonra da böyle olmayacağına dair bir belirti henüz ufukta görünmemektedir. Peki, kim ne kadar kazanırsa ve kim ne kadar kaybederse adalet sağlanır? Siyaset denilen mekanizma da zaten bunun için yok mudur? Kayıplar ve kazançlar arasında denge kurma oyunudur siyaset. Margaret Thatcher, bu oyunun en haşın oyuncularından biriydi. Ve her oyunda olduğu gibi zamanı gelince yerini yeni oyunculara bırakarak tarih sahnesindeki yerini aldı. Günahları ve sevaplarıyla...

DEMİR LEYDİ / THE IRON LADY

Yönetmen: Phyllida Lloyd

Senaryo: Abi Morgan

Oyuncular: Meryl Streep, Jim Broadbent, Richard E. Grant

Yapım: İngiltere, Fransa, 2011, 105 dk.

Vizyon Tarihi: 13 Ocak 2011



SİNEMA TARİHİNE KENDİ DİLİNDEN BİR BAKIŞ: ARTİST

NAZ EMEL KOÇ

Fransız sermayesinin Hollywood'a saygı duruşu niteliğindeki yapımı *Artist*, Cannes prömiyerinden beri adını sıkça duyurmuştu. Film, Cannes'dan Jean Dujardin'e En İyi Erkek Oyuncu dalında verilen tek ödülle döndü belki, ancak (bu yazıyı yazdığım sırada) gelip kapıya dayanan ödül sezonu-

nun da en önemsenen favorileri arasında yer almayı başardı.

Film sessiz sinema döneminin bitip, sesli filmlerin çekilmeye başladığı yıllarda geçiyor. Yani 1920'lerdeyiz. Döneminin en popüler film yıldızlarından George Valentin, sinema sanatında yaşanan bu geçiş süreciyle birlikte popülaritesini kaybeder. Tesadüfen tanıştığı hayranı Peppy Miller

ise yavaş yavaş Hollywood filmlerinde boy göstermeye başlar ve sesli sinema döneminin başlamasıyla bir film yıldızı haline gelir. Bu ikilinin yolları hayatın değişik noktalarında kesişecektir.

Film içinde film görüntüleriyle başlayan *Artist*, daha ilk sahnesinden itibaren sinemanın bizatihi kendi karakterine dair bir öykü seyredeceğinizin sinyallerini veriyor. Orkestra eşliğinde seyredilen diyalogsuz sinema, gerçek bir olaya tanıklık eder gibi perdeye bakan seyirciler ve gösterim sonrası sahneye fırlayan oyuncuların şovu sinema tarihini özetlemenin en keyifli yollarından doğrusu. *Artist*'in havasından geçilmeyen ama bir o kadar da sempatik karakteri George Valentin, yıldız oyuncu üzerine kurulu sinema sisteminin filmde kullanılan ikonu adeta. Onunla tanımaya başladığımız dönemin Hollywood sistemi değişik bir mecraya kayarken, bu kez rehberimiz George Valentin olmaktan çıkıp, Peppy Miller karakterine dönüşüyor. İkisi de oldukça sempatik ve birbirini tamamlayıcı karakterler. En belirgin özellikleri ise Hollywood sinemasının 1920'lerdeki karakterlerinin su katılmamış birer versiyonu olmaları. Abartılı jest ve mimiklere dayalı oyunculuklar seyirciyi kolundan tutup o döneme götürme noktasında son derece başarılı. Olay örgüsü iki karakter arasındaki ilişki çerçevesinde şekillenirken Valentin eskinin, Miller yeninin birer temsili olarak vücut buluyor. İkisi arasındaki ayrım sadece aralarındaki yaş farkı değil, karakter

Artist, daha ilk sahnesinden itibaren sinemanın bizatihi kendi karakterine dair bir öykü seyredeceğinizin sinyallerini veriyor.

özellikleriyle de pekiştirilmiş. Valentin'in kendine olan hayranlığı, kendini tamamlanmış olarak görmesi onu değişime kapatırken, zamanın ve şartların gereklerine uymaktan da alıkoymuyor. Buna karşın Miller kendine güvenmekle birlikte her türlü yeniliğe açık, enerji dolu ve enerjisini her an kullanmaya hazır halde. İkisi arasındaki zıtlık bir doğrunun iki farklı noktasında gibi dururken, aynı anda bir tür devamlılığı da işaret ediyor.

Sadece karakterler değil, filmin tamamı yirmiler sinemasının özelliklerinden birebir uyarlama. Filmin 22 karede çekilmesi bile döneme ait bir özellik. Şöhretli adam-sıradan kız, zengin kadın-fakir erkek, unutulmuş aktör-yükselen yıldız dönemin dram yaratan vazgeçilmez unsurları. *Artist*'in yönetmen ve senaristi Michel Hazanavicius bu tarz klişeleri filmde tamamıyla bilinçli bir şekilde kullanıyor, hatta o dönemin filmlerine benzeme adına özel bir çaba sarf ettiğini bile söyleyebiliriz. Bu sebeple projeyi hayata geçirmeden önce o döneme ait bol miktarda film seyretilmiş. Hatta işlediği tema ve film içerisinde yapılan birkaç sesli sinemaya dair espri olmasaymış *Artist*'i o dönemin yapımlarından ayırt etmek pek de mümkün değilmiş. Filmin bu



İşlediği tema ve film içerisinde yapılan birkaç sesli sinemaya dair espri olmasaymış *Artist*'i o dönemin yapımlarından ayırt etmek pek de mümkün değil. Filmin bu kadar beğeni toplamasının nedeni de büyük oranda yakaladığı nostalji havasında gizli.

kadar beğeni toplamasının ve konuşulmasının nedeni de büyük oranda yakaladığı nostalji havasında gizli. Şayet *Artist* otuzlu ya da kırklı yıllarda çekilmiş bir film olsaydı aynı şekilde beğeni toplayacağını pek zannetmiyorum doğrusu. Muhtemelen böyle bir durumda *Artist*'in akıbeti, film içinde George Valentin'in bin bir zorlukla

çektiği projesinden çok da farklı olmazdı. Yanlış anlaşılmasın, bu anlatım biçimi filmin değerini düşürüyor gibi bir şey söylemek istemiyorum. Bilakis *Artist*'in dilindeki sadeliği son derece keyifli buldum. Film efekt ve sözden (kısmen) arınmış diliyle, sinemanın hareketli görüntü ve drama merkezli bir sanat olduğunu hatırlatmak için de isabetli bir üslup tercih etmiş. Nitekim yönetmen Hazanavicius "Görüntüden duygu yaratmak sinema sanatının esasıdır." diyerek, önce formata karar verip, sonra konuyu bulduğunu söylüyor.

Konu sinemanın ilk dönemleri olduğunda akla ister istemez geçtiğimiz aylardan seyrettiğimiz Martin Scorsese imzalı *Hugo* geliyor. *Artist*'in üslubunun tam zıttı olan *Hugo*, sinemanın günümüzde kazandığı

imkânları gözle görülür oranda kullanarak adeta sinemanın geçmişiyle bugünü arasında bir köprü kurmayı tercih ediyor. *Hugo*'nun üç boyutlu oluşu da yine ilk dönem film örnekleriyle, bugün arasındaki ayrımı netleştirmeye yarıyor. Farklı üsluplara sahip iki filmi estetik açıdan kıyaslamak belki çok hoş değil ama konunun benzerliği ve iki filmin önemli ödüller için yarışacak olması böyle bir kıyası kaçınılmaz kılıyor. Bu durumda oyumu hiç tereddütsüz *Hugo*'dan yana kullanıyorum. Bana kalırsa sinemanın ne denli kıymetli bir buluş olduğunu anlatmanın yolu biraz da sahip olduğu imkânları kullanmaktan geçiyor. Üstelik *Hugo*'nun metaforlarla beslenen, edebi bir tat bırakan dilini çok daha etkileyici bulduğumu belirtmeliyim. Hatta sırf duygusal nedenlerle bile *Hugo*'yu destekleyebilirim.

Artist için dikkat çeken bir diğer husus filmin bir Fransa ve Belçika ortak yapımı olması. Hazanavicius Avrupalı bir yapımcıyla çalışmanın kendisine özgür çalışma ortamı bulması için bir avantaj olduğunu söylüyor ancak Avrupalılar için böylesi bir Hollywood sevdasının nereden geldiğini de insan düşünmeden edemiyor. Nitekim *Artist* safkan bir Hollywood yapımının tüm özelliklerini bünyesinde barındırıyor. Los Angeles da çekilen filmde Warner Bros. ve Paramount stüdyoları, Charlie Chaplin'in ofisi ve ünlü film yıldızlarının evleri kullanılmış. Sınırlı da olsa filmde yer verilen diyalogların İngilizce oluşuysa, dil milliyetçisi Fransızlar

için müstesna denilebilecek bir durum. Bu tercih, filmin Oscar'dan pay almasına katkı sağlama bakımından yapılmış olabilir. *Artist* adeta vakti zamanında sinemayı icat edip Hollywood'un kollarına bırakan Fransızların, Hollywood'a ikinci armağanı olma gibi bir vasfa da sahip.

Müzikleriyle de dikkat çeken yapımda oyunculukların ne kadar başarılı ve anlatım diliyle paralel olduğu filmi görenlerin hemen dikkatini çekecektir. Özellikle dans sahneleri, oyuncuların film için özel bir çalışma döneminden geçtiklerini de gösteriyor. Filmde yer alan George Valentin'in köpeği de, önemli ve keyifli bir karakter. Yönetmenin sinema dilini incelikle ve vermek istediği mesaja uygun bir şekilde kullandığı yapım, insan zihnini bulandıran, yoran, kirleten alternatifler arasında can simidi gibi imdada yetişiyor.

ARTİST / THE ARTIST

Yönetmen: Michel Hazanavicius

Senaryo: Michel Hazanavicius

Oyuncular: Jean Dujardin, Bérénice Bejo ve John Goodman
Yapımcılar: Thomas Langmann, Emmanuel Montamat

Yapım: Fransa, 2011, 100 dk.

Vizyon Tarihi: 27 Ocak 2012

2011 YILINDA VİZYONA GİREN YERLİ FİLMLER

BARIŞ SAYDAM

2010 yılında Türkiye’de 255 film vizyona girerken, bunlardan 117’si yerli yapımlardı. Bu yıl ise Türkiye’de vizyona giren film sayısı 291’i buldu. Vizyona girme şansı yakalayan filmlerin sayısı artarken, yerli filmlerin sayısı da 122’ye ulaştı. Bu sayı 1960-75 yılları arasındaki Yeşilçam’ın seri üretimini göz önüne aldığımızda elbette Türkiye ortalamasına göre çok yüksek bir rakam olmayabilir; ancak Yeşilçam sonrasındaki süreçte sıfırdan başlayan bir sektörün bugün geldiği noktayı ve iş hacmini belirtmesi açısından dikkat çekici bir rakam. 2005 yılından beri Türkiye’de sinema salonları azalıyor, alışveriş merkezlerindeki sinema salonları büyük dağıtımçı firmaların egemenliği altında çalışıyor

fakat yerli yapımların sayısı her sene katlanarak artıyor. Vizyona girme şansı bulanların hâsılat oranları pek iç açıcı olmasa da (örneğin bu yıl 122 filmi izleyen kişi sayısı 21 milyonda kaldı), sinemamızda bir hareketliliğin ve arayışın olduğu kesin. Rakamlar henüz istediğimiz ve arzu ettiğimiz düzeyde olmamasına rağmen, nitelik ve nicelik açısından Türkiye sinemasının kendini aşma isteği istatistiklerde ortaya çıkıyor. Filmlerin seyirciye ulaşmada yaşadığı sorun, çekilen filmlerin yarısından fazlasının ilk film oluşu ve pastanın %90’ını aşağı yukarı on filmin paylaşması gibi sıkıntılar yaşansa da, Türkiye sinemasının bu yıl büyük çeşitlilik gösterdiği açık. Şimdi isterse-
niz 2011 yılında Türkiye’de vizyona giren yerli filmleri kısaca hatırlayalım ve genel yönelimleri saptayalım.



Musallat 2

Komediler ve Melodramlar

Dünyanın her yerinde olduğu gibi Türkiye’de de en çok ilgi çeken filmler bu yıl da melodramlar ve romantik-komedi filmleriydi. Ata Demirer’in başrolünde oynadığı *Eyyvah Eyvah 2*, dört milyona yakın kişi tarafından izlendi. İlk filme göre daha zayıf kalan yapım, buna rağmen ilk filmin başarısından da güç alarak gışede yılın en çok iş yapan filmi oldu. Komedi türünde *Kolpaçino: Bomba* (736 bin), *Sümela’nın Şifresi Temel* (546 bin) ve *Kutsal Damacana: Dracoola* (230 bin) filmleri de önemli oranda takip edilerek yılın öne çıkan komedileri olmayı başardı. Cem Yılmaz’ın yapımcılığını üstlendiği *Çalgı Çengi* (60 bin) ise beklenen başarıyı gösteremedi ve kısa süre vizyonda kaldıktan sonra televizyonda gösterilmeye başladı.

Bu yıl vizyona giren film sayısı 291’i buldu. Vizyona girme şansı yakalayan filmlerin sayısı artarken, yerli filmlerin sayısı da 122’ye ulaştı.

Romantik-komedilerde *Aşk Tesadüfleri Sever* yaklaşık iki buçuk milyonluk seyirci sayısı ile Türkiye’de hâlâ Yeşilçam’da anlatılan hikâyelerin tuttuğunu gösterdi. Zayıf senaryosu, başarısız oyunculukları, yapay atmosferi ve televizyon filmi estetiğine rağmen *Aşk Tesadüfleri Sever*, bu yıl vizyona giren *Ya Sonra* (850 bin), *İncir Reçeli* (250 bin), *Beni Unutma* (143 bin) ve *Bir Avuç Deniz* (100 bin) gibi filmleri geride bıraktı. Bu filmlerin haricinde *Dede-min İnsanları* (1 milyon), *Çınar Ağacı* (322 bin), *72. Koğuş* (256 bin) ve *Ay Büyürken*



Eyyvah Eyvah 2

Filmlere sinen dizi havası Türk sineması için bir tehlikeyi işaret etmekle birlikte seyircilerin sinemada, evlerinde izledikleri dizilere benzer filmleri takip ettiğini göstermesi açısından dikkat çekici.

Uyuyamam (66 bin) gibi melodramlar da seyircilerin ilgi gösterdiği yapımlar oldu.

Çağan Irmak *Dedemin İnsanları*'nın ilk bir saatlik bölümünde insanın karanlık yanına didaktik bir anlatıma kaçmadan eğilirken, son yarım saatlik kısımda direksiyon hakimiyetini kaybederek tipik bir "Çağan Irmak filmi"ne imza atıyordu. *Babam ve Oğlum*'a kıyasla daha zayıf bir film olan

Dedemin İnsanları yine de gişede hedeflenen başarıyı gösterirken, benzer şeyleri Handan İpekçi'nin kendi tarzının dışına çıktığı *Çınar Ağacı* filmi için de söylemek mümkün. Türkiye sinemasının bağımsız kanadında yer alan ve politik filmler çeken İpekçi, son filminde anlaşılan daha "hafif" bir hikâye anlatarak, tabiri caizse "garantili" oynamayı tercih etmiş. Bahsi geçen bütün filmlere sinen dizi havası ise, Türkiye sineması için bir tehlikeyi işaret etmekle birlikte seyircilerin de sinemada, evlerinde izledikleri dizilere benzer filmleri takip ettiğini göstermesi açısından dikkat çekiciydi. Gidişata bakılırsa, önümüzdeki yıllarda da dizi sektörünün sinema

üzerindeki etkisinin artacağını söylemek yanlış olmaz.

Korku Filmleri

Özellikle son yıllarda epey popülerleşen korku sineması bu yıl üç filmle sınırlı kaldı. *Karadedeler Olayı*, *Mühürlü Köşk* ve *Musallat 2* filmleri türün meraklıları tarafından izlenirken, *Musallat 2* ilk filmde olduğu gibi 400 binin üzerinde seyirciye ulaşarak kendi hedef kitlesini yarattığını da ispatladı.

Tutunamayanların Hikâyeleri

1980 Darbesi sonrasındaki “tutunamayan” erkek karakterlerin hikâyeleri bu sene de karşımıza çıkmaya devam etti. Barış Bıçakçı’nın aynı isimli kitabından uyarlanan Seyfi Teoman’ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* filmi, erkeklerin dünyasına içeriden bir bakış atarak, erkeklerin “büyüyememe” durumunu, büyümeye karşı gösterdikleri direnci anlatıyordu. İki erkeğin aynı kadına âşık olmasından ziyade, film üç karakterin duygusal değişimleri üzerinden ilerliyor ve asıl çaresizliğin aynı kıza âşık olmak değil, olgunlaşamamak olduğunu işaret ediyordu. Bir diğer “tutunamayanlar” hikâyesine de Tolga Örnek *Kaybedenler Kulübü*’yle imza atıyordu. Türkiye’deki “kayıp kuşağın” öyküsünün dillendirildiği film de tıpkı *Bizim Büyük Çaresizliğimiz*’de olduğu gibi büyümeyi reddeden ve hep çocuk kalan erkeklerin yanında saf tutuyordu. Bir televizyon filmi havasındaki *Kaledeki Yalnızlık*’ı da yine bu kategoride değerlendirmek mümkün.

Politik Filmler

Her yıl görmeye alıştığımız 12 Eylül ve bunun etkilerini işleyen filmlere bu yıl *Kâğıt*, *Küçük Günahlar* ve *Aşk ve Devrim* isimli yapımlar katıldı. Sinan Çetin’in 12 Eylül darbesini bürokrasiyle sınırladığı, darbe üzerinden girişimci insanlara ket vuran hantal bürokrasiyi eleştirdiği ve tüm dünyadaki şiddet olaylarıyla Türkiye’de yaşananlar arasında bir analogi kurma çabası içine girdiği filmi yılın en başarısız yapımlarından olurken, gışede de 25 bin kişi tarafından izlenerek, sinemasal başarısızlığını ticari anlamda da tescillemiş oldu. Rıza Kıracı’nın *Küçük Günahlar* filmi bol mesaj veren, dağınık, didaktik ve eğreti bir “12 Eylül sonrası” filmi görünümündeydi. Darbenin yarattığı travmanın izlerini doksanlı yılların başlarında süren *Aşk ve Devrim*, bahsi geçen filmler arasında belki en samimi olanıydı; fakat o da fazlasıyla romantik ve idealize olmaktan kurtulamıyordu.

Bu yıl vizyona giren Kürtçe filmler içinde *Press*, *Yürüyüş (Meş)* ve *İz (Reç)* yeterince salonda gösterim imkânı bularak seyirciye ulaşamadı; buna rağmen sinema dili açısından senenin önemli filmleri olarak dikkat çektiler. Özellikle Sedat Yılmaz’ın Özgür Gündem gazetesinde yaşananları anlattığı filmi *Press*, yılın en iyi filmlerinden biriydi. *Yürüyüş* ve *İz* de çok az salonda gösterilen, neredeyse vizyona girmeleri “sözde” kalan yapımlardı; buna rağmen ele aldıkları konulara cesur bir şekilde eğilen ve estetikten ödün vermeden mesajını



Ask Tesadüflere Benzer

vermeyi becerebilen filmler olarak hafızalarda yer ettiler.

Gelecek Uzun Sürer, Oğul ve Yangın Var filmleri de Türkiye'nin yakın tarihine ağırlığını koyan savaşın izlerini süren, ülkenin iki farklı ucunu tek bir paydada birleştirmeye çalışan yapımlar olarak öne çıktı. Özcan Alper son filminde *Sonbahar*'ın başarısını devam ettiremese de sinemada yapacak çok şeyi olduğunun ve kendisini dikkatle takip etmemiz gerektiğinin bir kez daha altını çiziyordu. *Yangın Var* ise komedi ve dramının dozunu iyi ayarlayarak, meselesini seyircilerin gözüne sokmadan vermeyi başaran, ölçülü ve politik açıdan doğrucu bir yapım olarak ilgiyi hak ediyordu.

Said Nursi Uyarlamaları

Hür Adam'la birlikte başlayan Said Nursi uyarlamaları, sonrasında *Allah'ın Sadık*

Kulu: Barla isimli animasyonla devam etti. *Hür Adam* beklenen başarıyı gösteremeyen, *Barla* onun tersine yılın sürpriz çıkışlarından birine imza atarak iki milyonun üzerinde kişiye ulaştı. Atatürk uyarlamalarından bir farkı olmayan *Hür Adam*'ın epik anlatımına karşı idealize ettiği Said Nursi'ye nazaran *Barla* daha naif ve gerçekçi bir Said Nursi imajı çiziyordu. Yine de animasyonun senaryosundaki zayıflıklar, devamlılığında yaşanan aksaklıklar ve ele aldığı karakterle arasına bir mesafe koymaması göze çarpan eksikliklerdi.

Aksiyon Filmleri

2006 yılındaki *Kurtlar Vadisi: Irak* filmi 4,2 milyon kişiye ulaşmış ve iki binli yılların rekortmen yerli yapımları arasına girmişti; fakat *Kurtlar Vadisi: Filistin* ilk filmin başarısını devam ettiremedi. İki milyon sınırında kalan yapım, ilk filme göre daha çok aksiyon vaat etse de *Kurtlar Vadisi* efsanesinin yavaş yavaş çözülmesiyle reyting kaybına uğradı. *Kurtlar Vadisi*'nin boşluğunu televizyonun yeni fenomeni *Behzat Ç.: Seni Kalbime Gömdüm* doldurmaya çalıştı; ama o da beklenen çıkışı gerçekleştiremedi ve 527 bin kişi tarafından izlendi. Türün son yıllardaki –teknik anlamda– en başarılı filmi olan *Labirent* ise, tahminleri boşa çıkararak 210 bin civarında kaldı. Militarist ve şovenist bir dili olan ve yerli *Top Gun* olarak anılan *Anadolu Kartalları* da bir milyonun üzerine çıkarak, Türkiye'de militarizmin ve milliyetçiliğin gişede “tutan” formüller olduğunu ispatladı.

Anaakımın Dışında Kalanlar

Doksanların ortalarından beri Türkiye sinemasını etkisi altına alan ve ağırlığını hissettiren bağımsız ve sanat ağırlıklı yapımlar bu yıl da etkisini hissettirdi. A. Haluk Ünal'ın *Saklı Hayatlar*'ı 1980'deki Çorum olaylarından sonra İstanbul'a göç eden bir Alevi ailenin hikâyesini anlatırken, Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler*'i Kıbrıs'ta yaşananların hemen öncesine bizi götürüyordu. *Başka Dilde Aşk*'la iyi bir çıkış yapan İlksen Başarır ve Mert Fırat ikilisi *Atlıkarınca*'da ensest sorununu işlerken, Belma Baş ilk uzun metrajı *Zefir*'de bir anneyle kızının arasındaki gerilimli ilişkiye, Tolga Karaçelik de ilk filmi *Gişe Memuru*'nda akli dengesini yitirme noktasına gelen bir adamın düşünce gerçeği arasındaki hikâyesine odaklanıyordu. Selim Güneş sinematografisiyle ilgi çeken ilk filmi *Kar Beyaz*'da Sabahattin Ali'nin kısa öyküsünü kendine göre yorumlarken, Emre Şahin 40'ta Tarantino tarzı bir suç öyküsünü İstanbul'a uyarlıyordu. Nuri Bilge Ceylan *Bir Zamanlar Anadolu'da* ile ödün vermeden sürdürdüğü minimalist sinema dilini geliştiriyor ve giriş, gelişme ve sonuç bölümleriyle geleneksel anlatım kalıplarını kullanarak herkese hitap eden olgunluk dönemi eserine imza atıyordu. Cemil Ağacıkoğlu ilk filmi *Eylül*'de modern bireyin yalnızlığını son derece boğucu bir şekilde ele alıyor, Onur Ünlü *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi*'nde üst orta sınıf bir aileyi parçalara ayırarak Türki-

Doksanların ortalarından beri Türkiye sinemasını etkisi altına alan ve ağırlığını hissettiren bağımsız ve sanat ağırlıklı yapımlar bu yıl da etkisini hissettirdi.

ye'deki çekirdek aileyi masaya yatırıyor, Ümit Ünal ise büyük tartışma yaratan son filmi *Nar*'da insanları bir arada tutan ve ayıran şeylerin aslında çok kırılgan olduğuna dikkat çekiyordu. *Dondurmam Gaymak*'la hatırı sayılır bir başarı yakalayan Yüksel Aksu *Entelköy Efeköy'e Karşı*'da ilk filmindeki üslubu devam ettiriyor ve Türkiye sinemasında özgün bir kanal açmaya çalışıyordu.

Gişe anlamında bu filmlerin hiçbirisi çok büyük bir başarı elde edememesine karşın, gerek Türkiye sinemasını uluslararası alanda temsil etmeleri gerekse de sinemamızın geldiği noktayı gözler önüne sermeleri açısından önemli bir yerde duruyorlardı. Yazının başında belirttiğimiz çeşitliliği sağlayan ve türler içinde alt türler yaratarak kendilerine yeni kanallar açan bu yapımlar, ele aldıkları meseleler itibarıyla da anaakım sinemada kendisine yer bulamayan pek çok bıçak sırtı konuyu tartışmaya açarak, önemli bir misyon da üstleniyordu.

* Yazıda kullanılan bütün istatistikler boxofficeurkiye.com sitesinden alınmıştır.

2012'NİN MERAKLA BEKLENENLERİ



Araf

Yön.: Yeşim Ustaoglu

Yurt içi ve yurt dışındaki festivallerde ses getiren filmlere imza atan Yeşim Ustaoglu'nun Türk, Alman ve Fransız ortak yapımı olan son filmi *Araf*'ın hazırlıkları devam ediyor. Film, bir benzin istasyonunda çalışan köylü kızı Zehra'nın kendinden yaş itibarıyla oldukça büyük olan kamyon şoförü Mahur'a duyduğu aşkın ve aralarındaki ilişkinin dünyasını nasıl değiştireceğini konu ediniyor. Çekimleri Bolu'nun Gerede ilçesinde yapılan *Araf*, yönetmenin sözleri ile "büyüme, hayatı ve realiteyi anlama" üzerine kurulu ve yaşanan hayat ile kurulan hayaller arasındaki tezatlardan besleniyor. Sinemamızda "auteur" kimliğiyle de öne çıkan yönetmenlerden olan Yeşim

Ustaoglu'nun filmografisi boyunca üzerinde durduğu ölüm, bellek, aidiyet, sorgulama ve yüzleşme gibi karakteristik konuların ve bu konuları kendine has ele alış biçiminin yeni filmi *Araf*'ta da zenginleşerek yer bulacağı beklentisindeyiz.

Vizyon Tarihi: Belirsiz



Babamın Sesi

Yön.: Orhan Eskiköy-Zeynel Doğan

2009 yılında çektikleri ve Yeni Türkiye Sineması'nın en iyi filmlerinden biri olan *İki Dil Bir Bavul* ile yurtiçi ve yurtdışındaki festivallerden pek çok ödül kazanan Orhan Eskiköy'ün yeni filmi *Babamın Sesi*, 25 Ocak-5 Şubat tarihleri arasında düzen-

lenecek 41. Rotterdam Film Festivali'nde Altın Kaplan için yarışacak. *Babamın Sesi*, filmin yardımcı yönetmeni Zeynel Doğan'ın Diyarbakır'da yaşayan ailesinin hikâyesini konu ediniyor. Maraş katliamından etkilenen yönetmen Doğan'ın ailesinin hikâyesinden yola çıkılarak oluşturulan filmin senaryosunu, Orhan Eskiköy yazdı. *İki Dil Bir Bavul*'dan sonra yeni çalışması merakla beklenen Eskiköy'ün yeni filmini büyük ihtimalle Rotterdam'dan sonra bu yıl diğer festivallerin programlarında da göreceğiz. Vizyon tarihi filmin netleşmeye de ilk olarak İstanbul Film Festivali'nde seyirci karşısına çıkması bekleniyor.

Vizyon tarihi: Belirsiz



Cloud Atlas

**Yön.: Wachowski Brothers-
Tom Tykwer**

Matrix serisinden sonra kendilerini unutturan Wachowski Biraderler'in üzerinde pek çok dedikodunun döndüğü *Cloud Atlas* projesinde nihayet elle tutulur bir ilerleme kaydedildi.

Yeni filmi *Frankie and Alice*'in tanıtım söyleşisinde *Cloud Atlas* projesine de değinen Halle Berry, filmin kadrosuna Tom Hanks'ın eklendiğini duyurdu ve filmi Tom Tykwer'la birlikte Wachowski Biraderler'in yöneteceği ni doğruladı. Berry'nin "*Matrix*'te yaptıklarına benzer harika fikirlere sahipler" dediği Wachowskiler'in son filmi, David Mitchell'ın aynı isimli romanından uyarlanacak. Değişik zamanlarda geçen birbiriyle bağlantılı altı farklı hikâyenin anlatılacağı filmde daha önce Ian McKellen ve James McAvoy'un da isimleri geçiyordu. Filmin açıklanan kadrosunda ise Berry ve Hanks'ın dışında, Jim Sturgess, Hugo Weaving, Hugh Grant ve Susan Sarandon gibi oyuncular da yer alıyor.

Vizyon tarihi: 19 Ekim 2012



Dark Shadows

Yön.: Tim Burton

1752 yılında, Collins Ailesi, İngiltere'den Kuzey Amerika'ya yola çıkar. Ailenin minik oğlu Barnabas, büyüdüğünde bir gönülçelen olarak nice kalpleri kırar. Ama bu kalplerden biri diğer tüm kalplerden farklı,

2012'NİN MERAKLA BEKLENENLERİ

hatta onlara bedeldir! Bu kalp Angelique Bouchard'ın, namı diğer cadının kalbidir. Ve kalbinin kırılmasının bedelini Barnabas'ı bir vampire dönüştürüp diri diri gömer. 1972 yılında Barnabas hayata geri döner. İlk bakışta Tim Burton'un aradığı her şeyi barındıran bu hikâyeyi *Frankenweenie*'yle uğraşırken nasıl çekileceği merak konusuysen, kaşla göz arasından Burton bir Johnny Depp'li projeye daha imza atacak gibi gözüküyor. 1960'lı yılların aynı adlı gotik televizyon dizisinin sinemaya uyarlanmış halinin tekrar yapımı olan *Dark Shadows*, suyunun suyu deyiminin beyazperdedeki yansıması olarak da merak konusu.

Vizyon tarihi: 18 Mayıs 2012



Django Unchained

Yön.: Quentin Tarantino

Quentin Tarantino yeni filminde Sergio Corbucci imzalı Franco Nero'nun başrolünde olduğu 1966 tarihli spaghetti western *Django*'yu kendine has bir şekilde yeniden yorumlayacak. *Django*, daha önce hatırlanacağı gibi Takashi Miike tarafından da *Suki-*

yaki Western Django (2007) olarak yeniden çevrilmiş ve filmde Tarantino da rol almıştı. Filmde, Django isimli özgürlüğünü kazanmış siyahi köle, bir Alman ödül avcısının yardımıyla karısını kötü toprak sahibinin elinden kurtarmaya çalışacak. Filmin kadrosunda ise Joseph Gordon-Levitt, Christoph Waltz, Leonardo di Caprio, Sacha Baron Cohen, Samuel L. Jackson, Jamie Foxx ve Kurt Russell olacak. Django rolü için daha önce Will Smith'in adı geçmişti, ama anlaşılan o ki Tarantino Jamie Fox'ta karar kılmış. Miramax'ın bu yıl en fazla yatırım yapacağı filmlerden biri olacak *Django Unchained*'in *Inglourious Basterds* (2009) kadar sert ve kanlı bir film olacağı da söyleniyor.

Vizyon tarihi: 25 Aralık 2012



Extremely Loud and Incredibly Close

Yön.: Stephen Daldry

Jonathan Safran Foer'in aynı isimli romanından uyarlanan film, dokuz yaşındaki amatör mucit Oskar'ın New York sokaklarında, 11 Eylül'de Dünya Ticaret Merkezi'nde haya-

tını kaybeden babasından kalan anahtarın açacağı kilidi arayışını hikâye ediyor. Senaryosuna Eric Roth'un (*Forrest Gump*) imza attığı, yönetmen koltuğunda ise Stephen Daldry'nin (*Okuyucu, Saatler*) bulunduğu film, edebiyat uyarlamaları konusunda tecrübeli yaratıcı kadrosuyla da beklentiyi yükseltiyor. Ayrıca film Oskar'ın anne ve babası rolündeki Tom Hanks ve Sandra Bullock gibi kadrosundaki ünlü isimlerle de dikkat çekiyor. Merkezindeki tipler, hikâye yapısı ile geçtiğimiz aralık ayında vizyona giren ve büyük beğeni toplayan *Hugo*'yu animsatan filmin; benzer masalsı ve umut dolu atmosferi izleyip izlemeyeceği ya da daha önemlisi karşılaştırmalara yer bırakmayacak yenilikler ortaya koyup koymayacağı ise merak konusu.

Vizyon Tarihi: 16 Mart 2012



Frankweenie

Yön.: Tim Burton

Nevi şahsına münhasır yönetmen Tim Burton, 1984 yılında çektiği kısa filmi *Frankweenie*'yi yirmi yedi yıl sonra üç

boyutlu olarak bir kez daha çekiyor. Yine siyah-beyaz ama üç boyutlu olarak stop-motion tekniğiyle çekilecek film, çok sevdiği köpeği Sparky'nin ölümüne çok üzülen, sonrasında da tek arkadaşı olan Sparky'i yeniden hayata döndürmek için okulda öğrendiği şeyleri deneyerek köpeğini diriltiren Victor'un hüznü hikâyesini konu alıyor. *Vincent* (1982) isimli kısa filminden sonra *Frankweenie*'de de Burton, çocuğun aile ile ilişkisine ve "normal" olmayan herkesi ve her şeyi dışlayan topluma eleştirel yaklaşıyordu. Filmin uzun metrajında konuya nasıl bir yaklaşım getireceği ise merak konusu. Filmin seslendirme ekibinde Burton filmlerinden tanıdığımız isimler de yer alacak; Winona Ryder, Catherine O'Hara, Martin Short ve Martin Landau.

Vizyon tarihi: 5 Ekim 2012



J. Edgar

Yön.: Clint Eastwood

Hollywood'un oyunculuktan yönetmenliğe geçen isimleri arasında, çektiği filmlerin dünya çapındaki başarısı sayesinde özel bir yere

oturan Clint Eastwood, yine çok ses getiren bir çalışmaya imza attı. Amerikan iç istihbarat teşkilatı FBI'nın ilk başkanı olan ve 1924-1972 arasında, yani yaklaşık 50 yıl boyunca bu görevde kalan John Edgar Hoover'ın yaşamöyküsünü beyaz perdeye aktardı. Görevde kaldığı süre boyunca uygulamaları, kararları ve gizemli özel hayatı ile sürekli tartışılan bir isim olan Hoover rolünü, son yıllarda üstlendiği ciddi roller sayesinde fiziksel özelliklerini arka planda bırakıp oyunculuk yeteneğini gözler önüne seren Leonardo diCaprio canlandırıyor. Muhafazakâr kişiliği ve Cumhuriyetçi Parti'ye verdiği destek ile tanınan fakat özellikle 90'lardan sonraki filmlerinde ülkesindeki sistem ve toplumu sert şekilde sorgulayan Eastwood'un elinden çıkma *J. Edgar*, gerek sanatsal nitelikleri gerekse de yönetmenin Hoover'ı ele alma tarzı ile epey konuşulacağa benziyor.

Vizyon tarihi: 2 Mart 2012



Lincoln

Yön.: Steven Spielberg

Ünlü yönetmen Steven Spielberg, neredeyse bütün önemli Amerikalı yönetmenlerin ha-

yallerini süsleyen bir projeyi hayata geçiren isim olarak tüm dikkatleri bir kez daha üzerine topladı. ABD'nin on altıncı başkanı olan Abraham Lincoln isminin cazibesi öylesine büyük ki, önceki birçok filminin aksine ABD dışında çok büyük bir gişe yapması beklenmeyen böylesi bir eser için, Spielberg gibi ticari başarıları parmak ısırtan bir yönetmen, çok büyük para ve emek harcamaktan kaçınmadı. 1861-65 yıllarında yaşanan Amerikan İç Savaşı'nı, ayrılıkçı Güney'e karşı ülkenin birliğinin savunan Kuzey'in zaferiyle sonuçlandıran ancak 1865'te uğradığı suikastta hayatını kaybeden Başkan Lincoln'ın biyografisi niteliğindeki *Lincoln*, daha şimdiden Spielberg'ün zengin filmografisinin en üst basamaklarına yükselmiş durumda. Oyuncuların filmin önüne çok fazla geçmesinden pek hoşlanmayan Spielberg gibi baskın bir yönetmenin, Başkan Lincoln rolünü, abartılı oyuncululuğu ile maruf İngiliz aktör Daniel Day-Lewis'a vermesi de filme yönelik merakı artıran unsurlar arasında.

Vizyon tarihi: Belirsiz

Nero Fiddled

Yön.: Woody Allen

Woody Allen Avrupa'yı sevmiş olacak ki Avrupa'dan kolay kolay vazgeçemiyor. Yönetmenin yeni filmi *Nero Fiddled*, Giovanni Boccaccio'nun Dekameron'unda geçen dört kısa hikâyeden oluşuyor. İlk hikâyede, Roma'ya seyahat eden bir karı kocanın, kızları evlenmek üzere olan İtalyan bir aile ile karşılaşmaları anlatılırken, diğer kısa hikâyede Roberto Benigni'yi Leopoldo



isimli bir karakteri canlandırırken izliyoruz. Üçüncü bölümde ise, arkadaşlarıyla Roma'yı ziyarete gelen Kaliforniyalı bir mimarın öyküsüne ortak oluyoruz. Son bölümde Roma'ya birkaç akrabasını görmeye gelen ama şehirde kaybolan yeni evli çiftin macerasını izliyoruz. Filmin oyuncu kadrosu da göz kamaştırıyor: Woody Allen, Alec Baldwin, Roberto Benigni, Penélope Cruz, Judy Davis, Jesse Eisenberg, Greta Gerwig, Ellen Page, Ornella Muti, Riccardo Scamarcio ve Alessandro Tiberi. Anlaşılan Woody Allen Avrupa'da çektiği farklı türleri iç içe geçiren "yenilikçi" filmlerinden sonra rotayı yine tipik romantik-komedilerine geri çevirmiş. Bu türün en iyi anlatıcılarından olan Allen'ın yeni filmi de bu vesileyle merak uyandırmasa da takipçilerini cezbediyor.

Vizyon tarihi: 19 Ekim 2012

Moonrise Kingdom

Yön.: Wes Anderson

Wes Anderson'ın *Fantastik Mr. Fox*'tan bu yana "gerçekliğe geri döndüğü" *Moonrise Kingdom*, 60'lı yıllarda geçen tipik bir An-



derson hikâyesi olarak öne çıkıyor. Kalabalık kadrosu, ailevi hadiselerle Wes Anderson'un kendine has barok dünyası ve esprileriyle ele alması bakımından, "yine mi" sorusunu kısmen de olsa akla getiren *Moonrise Kingdom*, Bruce Willis, Bill Murray ve Edward Norton'lu kadrosuyla dikkatleri üzerine topluyor. Yakın zamanda fragmanı da sosyal medyaya düşen filmin, Wes Anderson sinemasına nasıl bir yenilik getireceği merak konusuyken, filmin tüm bu soru işaretleri arasından önümüzdeki Mayıs ayında, en azından Fransa'da vizyona girmesi bekleniyor.

Vizyon tarihi: 16 Mayıs 2012

The Dark Knight Rises

Yön.: Christopher Nolan

Kara Şövalye ile *Batman* serisine yeni bir perspektif kazandıran ve rafa kaldırılmış bir seriyi yeniden yaratan Christopher Nolan'ın merakla beklenen yeni filmi de *Kara Şövalye* kadar karanlık bir atmosferde geçecek gibi gözüküyor. Yeni filmde, Gölge Birliği ve Talia'nın koruyucusu Bane, Batman'e savaş



açacak. Bir kez daha Batman, Gotham şehrini kötülerden korumaya çalışacak. Ama kuşkusuz Nolan'ın neo-noir'in trüklerine bağlı kalarak kotardığı *Kara Şövalye*'de olduğu gibi, *The Dark Knight Rises*'da da esas soru Batman'in bu mücadele sonrasında ne kadar değişeceği...

Vizyon tarihi: 27 Temmuz 2012



The Master

Yön.: Paul Thomas Anderson

Boogie Nights, *Magnolia* gibi “büyük hikâyelerin” anlatıcısı Paul Thomas Anderson, yine Amerikan tarihine dair önemli bir unsurdan yola çıkarak, tarihi kendine

has süzgecinden geçirip, dikkat çekici bir anlatıya imza atacağı benziyor. Daha önce Amerikan porno endüstrisine, kişisel gelişim tanrılarına, bireyin sonsuz yalnızlığına ve petrol zenginlerinin Amerikan tarihindeki yerini alışına sinema yaptığını unutmadan bakmayı becerebilen Paul Thomas Anderson, bu kez Scientology'vari The Cause tarikatının hikâyesine odaklanıyor.

Thomas Pynchon'un *Inherent Vice* romanını sinemaya uyarlayacağı iddiasıyla bir anda gündeme oturan Paul Thomas Anderson'un ağızlarına bir tutam parmak çalan *The Master* projesi, bugüne kadar birçok kez birlikte çalıştıkları Philip Seymour Hoffman'a –sonunda- başrol verebildiği bir proje olarak da dikkatleri çekiyor. *The Master*, Paul Thomas Anderson'un finansal olarak kendisini *Inherent Vice*'a hazırladığı, geçiş projesi olarak yorumlanıyor.

Vizyon tarihi: Belirsiz

The Raven

Yön.: John McTeigue

Edgar Allen Poe'nun daha önce pek çok eseri beyazperdeye uyarlanmıştı. Sessiz kısa filmlerden başlayarak Poe eserlerini sinemaya uyarlamak neredeyse Amerika'da bir gelenek hâlini almıştı. Özellikle 1935 tarihli Lew Landers'in yönettiği *The Raven*, Bela Lugosi ve Boris Karloff gibi korku sinemasının iki ustasını yan yana getirirken, bir yandan da Poe'nun edebiyatta olduğu gibi sinemada da insanları etkileyebilece-



ğini göstermişti. *V for Vendetta* (2006) ile tanıdığımız John McTeigue'nin çektiği *The Raven* filmi de Poe'nun ilham verici şiirinden hareketle Roger Corman'ın 1963 yılında yaptığı uyarlamayı kendisine merkez alıyor. Film, 1840'larda Edgar Allan Poe'nun hikâyelerinden esinlenerek cinayetler işlemeye başlayan bir seri katil, onu araştıran bir dedektif ve Poe'nun kendisinin yer aldığı bir olay örgüsüne sahip. Poe rolünde John Cusack'ın oynadığı filmde, ayrıca Alice Eve, Luke Evans ve Brendan Gleeson gibi oyuncular da yer alıyor.

Vizyon tarihi: 4 Mayıs 2012

Yeraltı

Yön.: Zeki Demirkubuz

Yeni Türk Sineması'nın 'kare as'ları arasında yer alan Zeki Demirkubuz'un, genelde klasik Rus edebiyatına, özelde ise Dostoyevski'ye duyduğu hayranlık herkesin malumudur. Filmlerinde Dostoyevski romanlarındaki ka-



rakter ve olaylara göndermeler yapan Demirkubuz, en büyük hayalinin Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*'sını çekmek olduğunu röportajlarında hep dile getirir. Demirkubuz henüz bu hayalini hayata geçiremedi ancak Dostoyevski'nin Gogol'un etkisinden sıyrılarak kendi edebiyat dilini kurduğu ilk büyük eseri kabul edilen *Yeraltından Notlar* romanını sinemaya uyarladı. Yeraltı olarak adlandırdığı hayali dünyasından kendi dışındaki her şeyi sorgulayan, bunu yaparken de giderek hayattan kopan bir adamın öyküsünü anlatan *Yeraltı*'nın çekimleri Ankara'da gerçekleştirildi. Filmin başkahramanı olan "yeraltındaki adam" rolünü son yılların beğenilen aktörlerinden Engin Günaydın canlandırdı. *Yeraltı*'nın bir insanın iç dünyasına girebilmenin yollarını arama çabasında gidebileceği son noktayı teşkil ettiğini söyleyen Demirkubuz'un, bu zorlu uyarlamanın altından nasıl kalktığı ve Günaydın'ın performansı, Türk izleyicilerden önce Berlin Film Festivali'nde görücüye çıkacak.

Vizyon tarihi: Belirsiz



“TÜRKİYE’NİN TRAJİKOMİKLIĞINI RESMETMEYE ÇALIŞTIM”

SÖYLEŞİ: **CELİL CİVAN**
BARIŞ SAYDAM

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema-Televizyon Bölümü mezunu olan Yüksel Aksu, sinemaya belgesel ve kısa filmler çekerek başladı. Yönetmenin en önemli çıkışı ise 2006 yılında *Dondurmam Gaymak* filmi ile oldu. Profesyonel olmayan oyuncuların yer aldığı, mizahı ve üslubuyla seyirciden büyük ilgi gören film yurtiçi ve yurtdışında birçok ödüller aldı. *Anadolu’nun Son Göçerleri Sarıkeçililer* belgeseliyle 47. Altın Portakal Film Festivali’nde “En İyi Belgesel” ödülünü alan Aksu geçtiğimiz aylarda gösterime giren *Entelköy Efeköy’e Karşı* filmiyle mizahı ve eğlenceyi eksik etmeden köylülerle entelleri karşı karşıya getirdi ve birçok toplumsal, kültürel meseleyi tartıstı. Biz de Aksu ile filminde ele aldığı konuları ve sinemasını konuştuk.

➤ *Entelköy Efeköy'e Karşı* filminde köyde yaşananlar daha çok doksanlı yılları hatırlatsa da, doksan sonrasıyla paralel bir şekilde okuyarak, eleştirinizin bugün de dünyanın geneline yayılan kalkınma modelini kapsadığını söyleyebilir miyiz?

Evet, sadece sanayileşmeye endeksli kalkınma modellerine karşıyım. Hatta kavramı daha da genelleştirsek sadece ekonomik prodüktiviteye endeksli kalkınma modellerini ilkel ve barbarca buluyorum. Sadece tüketime odaklı üretim yapmak dünyayı devasa bir çöplüğe çevirdi. İnsan'ın iç zenginlikleri, kültürel tarihsel değerleri hiç'e sayılıyor. Bu da karşımıza ne kadar tüketirse o kadar mutlu olan değil, o kadar nevrotik insan yığını çıkartıyor. "Tüketici" yerine "kullanıcı" olmak... Bu daha değerli...

➤ Bölümler arasındaki geçişlerde yer alıyorsunuz ve hicvettiğiniz grubun bir parçası haline geliyorsunuz. Kendinizi bir anlatıcı olarak bunun dışında bırakmıyorsunuz. Hikâyede kendi konumunuzu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Önemli ve özel bir yere yerleştiremiyorum... Belki eski bir orta oyunu tekniği. Hikâyeyi sunan ve bağlayan. Hikâyeyi yazmış ve çekmiş biri gelip seyircisine sunup onu hikâyeye bırakıyor, sonunda da geleneksel Doğu anlatılarında olduğu gibi kıssa'dan hisseyi söyleyip çekip gidiyorlar. Dünya drama sanatlarının birçoğunda olan bir şey. Özellikle Antik komedyalarda yazar ve oynar hatta. Sonunda epilog ile de derdini dümdüz söyler.

Hikâyeyi alışlagelmiş biçimde entellerin madara olduğu biçimde kurgulaydık çok daha fazla seyirci yapardı. Çünkü seyirci Karagöz'ün eninde sonunda Hacivat'ı pataklamasına alışkın. Ben Hacivat'ı haklı çıkardım.

➤ Filminizde bir yanda tez (Efeköy) diğer yanda anti-tez (Entelköy) var. Filmin sonunda köylülerle entellerin senteze ulaştıkları görülüyor. Filminizin böyle bir diyalektiğe oturduğunu söyleyebilir miyiz? Diyalektiğin sinemanızdaki yeri nedir?

Size katılıyorum. İndirgemeci bir denklem kuracak olursak böyle bir tez-anti tez- sentez denklemine özen gösterdim. Diyalektik yaşamımın bir kılavuzu olduğu gibi onu sahne sanatlarına en iyi uygulayan Brecht'te bu projede kılavuzlarımdan biriydi.

➤ Brechtien estetiğin bir parçası olan epizodik anlatımı, epilog ve prolog kullanımını ve sizin anlatıcı olarak geleneksel mizahımızda yer alan meddahlık geleneğini devam ettiren konumunuzu göz önüne alırsak; yeni bir sentez oluşturmaya çalıştığınızı söyleyebilir miyiz?

Bilmem, bunu ben söyleyemem. Ama kendi coğrafyamın estetik birikimleriyle dünyanın birikimleri arasında oryantasyon kurmaya en azından gayretim ve niyetim var. Sonuçta bunu sinemanın tözünün izin verdiği kadar yapabilirsiniz. Sonuçta sine-



ma modern'e ait bir sanat, sanayi devrimiyle yaşıt ve onun çocuğu. Geleneksel, kadim başka sanatların birikimini bu aygıtı kullanarak ne kadar yapabilirsiniz, bilemiyorum. Sonuçta öyle veya böyle özü itibarıyla lineer bir sanat... Geleneksel anlatı sanatlarının çoğu non-lineer... Sentez kurmak, akım olmak bunlar şimdilik çok iddialı kavramlar.

Şu beni çok ilgilendiriyor. Filmin künyesine bakmadan nerede, nasıl bir coğrafyada, hangi tarihsel konjonktürde, hangi sosyo-ekonomik, hangi sınıf ilişkileri içerisinde geçtiğini seyircinin okuyabilmesi. Esasen de hangi "zihniyet" evreni içerisinde geçti-

ği ve bu zihni yapının verilerinin iyi okunabilmesine dikkat etmeye çalışıyorum.

► Film köylülerle entellerin mücadelesinde, entelleri haklı çıkarıyor ve aslında filmin esas mesajı köylülere yönelik. Kendinize gelip kültürünüze, toprağınıza ve doğanıza sahip çıkın mesajı veriyor film. Bu anlamda, genel görünün tersine bir yerde durup risk aldığınızı söyleyebilir miyiz?

Evet, risk aldık ve bunun bedelini ödüyoruz. Böyle bir hikâyeyi alışlagelmiş biçimde entellerin madara olduğu biçimde kurgulasaydık çok daha fazla seyirci yapardı. Çünkü seyirci Karagöz'ün eninde sonunda Hacivat'ı pataklamasına alışkın.

Ben Hacivat'ı haklı çıkardım. Bu risk ve almaya değerdı. Çünkü yıllardır amorfıa- mış köylölüğün ülkeye egemenliğinden ve kutsanmasından gına geldi. Bunun karşıtı kolaycı elitizm veya snobluk değıl, anlama- ya çalışmak, değır vererek, önemsedığımı göstererek eleştirmek...

► Milliyetçiliğın ırk ve etnik kökenden çok kavrayışla ve sahip çıkmayla ilişkili olduğı- nu ortaya koyarken, bir yandan da bunun üzerinden folklorizm ve elitizm gibi kav- ramları da eleştiriyorsunuz. Diğır yandan “Aşırı” karakteri üzerinden Türkiye’deki sol hareketi de hicvediyorsunuz. Bu anlamda, film enteller ve köylülerin mücadelesinin ötesinde genel resmin trajikomikliğine de göndermede bulunuyor diyebilir miyiz?

Milliyetçiliğē karşı ama “milli”yi önemse- yen biriyim. Biri “çi” ekinden dolayı ay- rımcılığı, ırkçılığı içeriyor. Diğeri “milli” ise bir değırler toplamını, bir miras’ı , rengi, duruşu içeriyor. Kültürel, tarihsel, etnog- rafik, antropolojik vs. Söylediğınız kavram ve edimlerin hepsine hem içerden hem de dışarıdan bakmaya çalıştım. Kavramlar ve kavrayışlardan yola çıkarak; ki bu kav- rayışları karakterler ve tipler üzerinden yaparak basit anlamda Türkiye’nin trajiko- mikliğini resmetmeye çalıştım... Kim milli, kim sosyalist, kim yerel, kim evrensel, kim köylü, kim değıl yer değıştirterek, yerinden ederek filmin içersinde tedavüle soktum. Aslında bir “anarşit” olarak nitelenen aşırı üzerinden “milli” önermeleri (milliyetçi asla değıl), kendisine milliyetçiyim diyen ama

Sistemin ve toplumun karşısına alterna- tif yaşam alanlarımızla, duruşumuzla çık- malıyız. Bence bu daha yaratıcı, daha de- ğırlı, daha insansever ve saygın bir şey. Sadece yıkıcılıkla muhalefet yerine yapı- cı olmaya kafa yormalıyız.

asla “milli” olmayan, yalan yanlış globalist sanayi politikalarının savunucusu muhtar, onlara karşı “yerel”i savunan ama evrensel bir kavrayıştan gelen Katrin ve anarşistler; zihniyet ve temsiliyetlerin karmakarışık olduğı bir köy... Aslında Türkiye gibi. Tür- kiye’deki milliyetçi muhafazakâr politikalar bu ülkenin ne mimarisine, ne doğasına, ne folkloruna, ne şehirlerine sahip çıkıp mu- hafaza etmiştir. Adı üzerinde muhafazakâr neyi muhafaza etmişler. Hasankeyf sular altında, dünyanın en büyük ve ilk sağık kurumu Allianoı gömüldü, türkü derlemez- ler, masal derlemezler, halı dokumazlar, medrese, kümbet, cami restore ettirmezler. Ne yaparlar, eski model çarpık çurpuk kal- kınma modelleriyle doğayı, çevreyi, kültürü yağmalarlar. Muhafaza etmek gene solcula- ra, entelektüellere, doğacılar kalır.

► Filmin finalinde herkesin organik tarım ve ekolojik turizm hususunda anlaşması ve bunu çözüm yolu olarak önermeniz bir iro- ni yaratmıyor mu?

Yaratmaya çalıştım ama onu seyirciye sor- mak lazım ya da sinemaseverlere.

Mizahla toplumun değil belki ama bir kısım kültür-sanat “elit”inin sorunu var. Mizaha, mizahın ontolojisine, psikolojisine, estetiğine yönelik pek fazla kafa yoran yok.

➤ Filmin sonundaki çözümünden yola çıkarsak “sonuna kadar muhalefet yapmaktan- sa bazen yetersiz de olsa pratik eylemler daha gerçekçidir” diyebilir miyiz?

Evet, diyebiliriz. Türkiye’de çok kötü bir muhalefet geleneği var; ya mızızlık, pesizmizm, şikayet ya da protesto. Evet, bunlar muhalefet için gerekli olabilir ama ilk evre, ilk duyarlılık ya da dışavurum olarak kullanılmalı. Esas muhalefet alternatif olabilmek ya da sunabilmek. Evet, mızızlanıyoruz, protesto ediyoruz, bağırarak, çağırarak. Dağıldık, dağıtıldık! Eee... ne öneriyorsun, ne oluyor, oldu-ru-yorsun... Bence sistemin ve toplumun karşısına alternatif yaşam alanlarımızla, duruşumuzla çıkmalıyız. Bence bu daha yaratıcı, daha değerli, daha insansever ve saygın bir şey. Sadece yıkıcılıkla muhalefet yerine yapıcı olmaya kafa yormalıyız.

➤ Filmin devamının çekilip çekilmeyeceği finalde filmin beğenilmesine endeksleniyor. 400 binin üzerinde kişi filmi izledi. Bu oran devam filminin çekileceğinin garantisi olarak yorumlanabilir mi?

Devam filmindeki motivasyon sadece gişe ve paraya endeksli değil. Olmamalı

da bence. Daha çok kamuoyunda yarattığı duyarlılık ve farkındalık motive edici bence. Durun bakalım, şu anda ikinci filmi çekmeye değil sağlam bir uyku çekmeye ihtiyacım var.

➤ Devam filmini çekerseniz filmde ulaşılan “sentez”in anti-tezi olarak neyi öne sürmeyi düşünüyorsunuz?

Buluruz bir şeyler sorun olmaz.

➤ Gerçek hayattaki politikacılarla filmin sonundaki politikacı arasında farklar var. Genelde politikacılar ekolojiden değil termik santrallerden yana çıkıyorlar. Filminizde böyle bir politikacı tipini koymaktaki amacınız neydi? İroni mi, iyimser bir bakış mı?

İkisi de. Hem böyle de olunabilir, demek istedim hem de bu ironik bir durum. Genelde iktidarlar muhalefet çok yükseldiği zaman askıya aldık, rafa kaldırdık, son çare iptal ettirdik gibi söylemler geliştirerek muhalefetin gazını alıp, massediyorlar. Benim bölgemde böyle oldu. Filme ilham olmuş Gökova’ya termik santral projesi Özal döneminde başlamıştı. Yükselen muhalefet sonucu askıya alındı, sonra SHP-DYP koalisyon hükümeti döneminde sanki iptal edilecekmiş gibi hava yaratılarak yükselen muhalefet massedildi. Sessiz sedasız o güzelim Gökova körfezinin ortasına termik santrali diktiler. Bergama siyanürlü altın hikâyesinde de öyle oldu. Alliano’de de... Belki ikinci filmde termik

geri gelir grayder'ler, kepçeler çalışmaya başlar...

➤ Filminizde politik göndermeler bulunurken mizahla eğlenceyi de buna katıyorsunuz. Sinemanın gitgide “eğlence sineması” ve “sanat sineması” olarak ayrışması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Bu konu çok uzun, başka bir söyleşinin konusu yapalım. Neye göre eğlence, neye göre sanat? Şenliksi olan, ritüelistik olan, seyir konforu olan her zaman konvansiyonal olan mıdır? Uzun konuşmak lazım. Bence hem Türkiye hem dünya sinemasının geçmişinde de bugününde de geleceğinde de bir üçüncü yol var ve olmalı...

➤ Mizahın genel olarak muhalif olduğu kanaati yaygın. Ancak Adorno mizahın basmakalıp düşünceleri ve tipleri yeniden üreterek muhafazakârlaşabileceği tehlikesine vurgu yapıyor. Bu basmakalıplaşmayı aşmak için ne yapmak gerekir? Diyalektiğin bu tehlikeyi önleyebileceğini söyleyebilir miyiz?

Brecht'in diyalektik tiyatrosu bunu önlemiş ve yirminci yüzyıl tiyatrosu ve sinemasında hatta düşün hayatında önemli bir alan yaratmış. Kaldı ki Benjamin üzerinden Adorno ve genel olarak Frankfurt Okulu üzerinde de önemli bir etki yaratmıştır. Mizah da her şey gibi, nasıl yapıldığı, nasıl kullanıldığı, kimler tarafından icra edildiği, tüketildiği gibi etkenlerle biçimleniyor.

➤ Anadolu'nun geçmişten bugüne gelen bütün entelektüel ve mizahi birikimine

sahip çıkıyorsunuz. İsmail Dümbüllü kadar Homeros'a da atıf yapıyorsunuz. Ülkemizde mizah ve sanat üzerine düşündüğümüzde bu verimli miras hakkında neler söyleyebilirsiniz? Sanat üretimi sürecinde bu mirastan nasıl yararlanılabilir?

Mizahla toplumun değil belki ama bir kısım kültür-sanat “elit”inin sorunu var. Mizah'a, mizah'ın ontolojisine, psikolojisine, estetiğine yönelik pek fazla kafa yoran yok. Dolayısıyla bu coğrafyadaki mizah birikiminin akademik analizleri yapılamıyor. Bir biçimde Aristoteles etkisi sürüyor. Pan, satirler, silenolar antik dönemin bu coğrafyadan çıkarttığı mizah öğeleri, mizah ve keçi dolayısıyla Dionysos kültü... Yüzyıllar sonra Nasreddin Hoca'nın aynı coğrafyada Türk İslam'ın satiri olarak nüksetmesi, hem de pan kültürünün çıktığı yerde. Meddahlar, ortaoyuncuları, TV ve sinema öncesi Anadolu'nun her yerinde oynanan köy seyirlikleri, on binlerce fıkra ve hikâye. Bu mirastan beslenmeliyiz bence. Ama bunu yaparken dünya kültürüne ilişkilendirerek yapmalıyız. Sadece kendimize kapanırsak folklorizmin, otantizmin ötesine geçemeyiz diye düşünüyorum.

➤ *Dondurmam Gaymak ve Entelköy Efeköy'e Karşı* ile gisede başarıya ulaştınız. Yeni projeleriniz hakkında bilgi verebilir misiniz?

Çok var, hangisini nasıl yetiştireceğim diye endişe ediyorum. Üstüne üstlük tembel bir Egeliyim.

LÜTFİ Ö. AKAD SİNEMASI

Sinemacılar Dönemi'nin en önemli yönetmeni ve Türkiye sinemasının kurucularından Lütfi Ö. Akad, sadece çektiği kurmaca film ve belgesellerle değil, sinemaya ve sanata yaklaşımıyla da "usta" sıfatını en çok hak eden isimlerin başında geliyor. Çevresine ve mesleğine saygısıyla herkesin takdiri toplayan, çok yönlü sanatçı kimliğiyle sinema alanına pek çok yeniliği getiren Akad, meslek yaşamı boyunca yerel bir sinema dili bulmak, bunu sinemamıza yerleştirmek için çabaladı. İlk filmlerinden itibaren bu bilinçle hareket ederek, yabancı eserlerin Türkçe uyarlamalarının revaçta olduğu, birbirinin taklidinden öteye geçmeyen melodramların prim yaptığı bir dönemde piyasa koşullarından ve seyircilerin beğenilerinden çok da kopmadan kendine özgü bir sinema dili yarattı.

Bu sayıda bizler de "ustasız usta"yı saygıyla anarken, onun kariyerinde

önemli anlara denk düşen klâsiklerini ele aldık. Lütfi Akad'ın meslek hayatında önemli bir yeri olan Kanun Namına, Fransız sinemasındaki Şiirsel Gerçekçilik akımının etkisinin yoğun olarak hissedildiği ve Akad'ın ilk dönemini sonlandıran *Yalnızlar Rıhtımı*, Yılmaz Güney'le birlikte sinemasında yeni bir sayfa açtığı *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak-Karakoyun*, Türkiye sinemasının en iyi aşk filmlerinden ve sinemamızdaki yerleşik melodram kalıplarını kıran *Vesikalı Yarım* ve son olarak da sinemamızı en iyi ifade eden filmlerin başında gelen *Göç Üçlemesi*'ni tek tek ele aldık. Akad'ın filmleriyle ilgili yazılara ek olarak, 24 Aralık 2011 tarihinde Bilim ve Sanat Vakfı'nda gerçekleştirilen "Sadeliğin Derinliğinde Lütfi Ö. Akad" panelinden satır başlarını dergiye taşıırken Sami Şekeroğlu ve Giovanni Scognamillo ile Akad üzerine konuştuk.

**KANUN NAMINA’NIN IŞIĞINDA
REJİSÖR LÜTFİ Ö. AKAD**
AYBALA HİLÂL YÜKSEL

52

AKAD’IN YALNIZLIK SENFONİSİ
TUBA DENİZ

56

BİR İMKÂNSIZLIK ANLATISI: VESİKALİ YARIM
HİLAL TURAN

60

**AKAD SİNEMASINDA BİR DÖNEMEÇ:
*HUDUTLARIN KANUNU***
ENES ÖZEL

64

KIZILIRMAK PARÇA PARÇA OLAYDIN
ÇETİN BASKIN

66

**GÖÇ ÜÇLEMESİ:
TÜRKİYE SİNEMASI’NIN DORUK NOKTASI**
BARIŞ SAYDAM

70

**GIOVANNİ SCOGNAMİLLO: “AKAD’IN
TÜRK SİNEMASINA GETİRDİĞİ
EN ÖNEMLİ ŞEY SİNEMADIR”**

74

**SAMİ ŞEKEROĞLU: “ONUN KADAR
YALIN BİR SİNEMA YAPAN OLMADI”**

78

LÜTFİ Ö. AKAD PANELİ

84

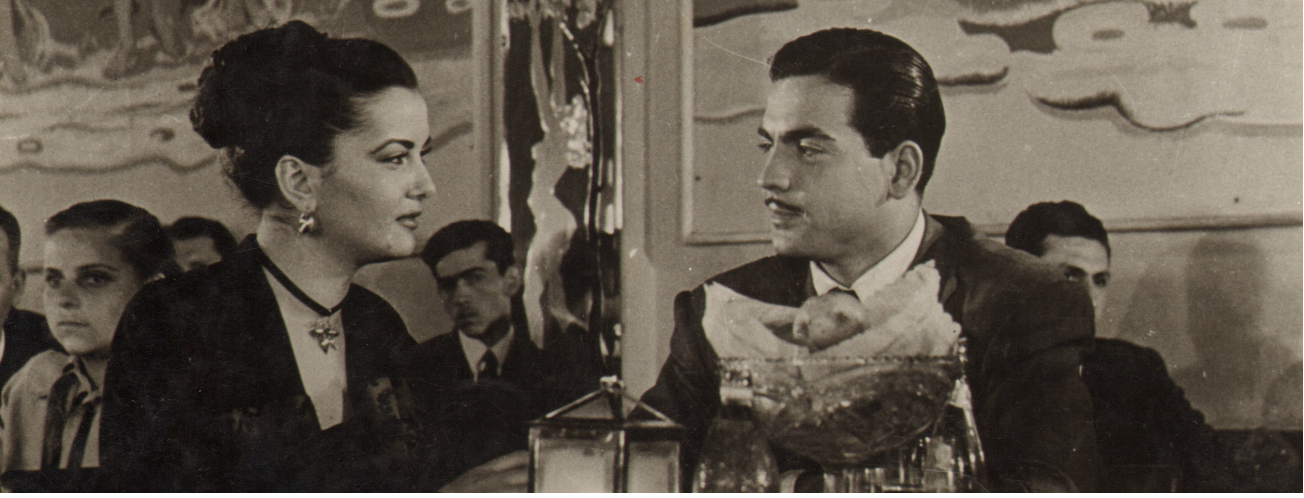
KANUN NAMINA'NIN IŞIĞINDA REJİSÖR LÜTFİ Ö. AKAD

KANUN NAMINA YAPILDIĞI 1952 YILINDA TÜRK SİNEMASINA PEK ÇOK ALANDA YENİLİKLER GETİRMİŞ BİR FİLM DİR.

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Güzel filmlerimiz olsun istiyoruz. Salonları doldursun; üzerine tartışılsın, yazılsın; başka ülkelerde izlensin, saygı uyandırsın. Aslında çok daha temel ve haklı bir beklenti taşıyoruz: Türkiye’de yapılan filmler denildiğinde zihinlerde canlanan “bir şeyler”, iyi kötü bazı ortaklıklar olsun. Şöyle cümleler kurabilmek harika olmaz mıydı mesela? Efendim Türk Sineması ağırlıklı olarak şu konulara eğilir, baskın duyguları şunlardır, bunlar biçime şu şekilde yön verir. Köklü şiir geleneğinden böyle faydalanılmıştır. Gölge oyunundan şu özellikleri miras alırken hat ve nakış (minyatür) gibi görsel sanatlardan beslenmeyi de tabii ki ihmal etmemiştir. Eğer özlemini duyuyorsak herhâlde umut var demektir.

Sinemamızın doğuşundan bu yana geçen bir asırlık zaman dilimi içinde kendini tanımlayacak bir çerçeve çizemediği gerçeği yüzleşilmeyi beklemektedir. Zira sanatta gelenek inşası için bir devamlılıktan söz edebiliyor olmamız gerekir. Tiyatrocular Dönemi’ni bir kenara bırakıp, bu yazının da konusu olan *Kanun Namına* (Lütfi Akad, 1952) filmi ile başlayan Sinemacılar Dönemi’ni ele alsak bile sinemamızın altmış yıllık yolculuğunda, doğan -neredeyse- her akımın ilk iş olarak daha önceki üretimlerin devamı olmayı reddettiği görülür. Niteliksizlik sebep gösterilerek yapılan reddediş, kimliksizlikten kaynaklanan başka bir niteliksizliğe sürükler. İnaniyorum ki, böyle bir kısır döngünün içine çektiği umutsuzluğa kapılmamak için sahip olduğumuz sebeplerden biri de Lütfi Akad ustadır. Bu coğ-



rafyada sinemaya emek vermiş, sinemayla düşünmüş insanların hemen hepsinin saygıyla bahsettiği, birleştirici bir ismin varlığı; ahval ile birlikte düşünüldüğünde çok daha kıymetli, çok daha önemlidir.

Kanun Namına yapıldığı 1952 yılında Türk sinemasına pek çok alanda yenilikler getirmiş bir filmidir. Bunun yanı sıra film, *Vurun Kahpeye* (1949) ile ilk yönetmenliğini tecrübe eden Akad'ın geriye dönüp kariyerini gözden geçirdiği anılarında "ilk filmim" olarak nitelediği ve onun sinemasının güçlü özelliklerinden bazılarının işaretlerini gösterdiği için de incelenmelidir.

1952'de Bir Yalnız Sinemacı

Sinemanın bebeklik çağında farklı türlerin ona kol kanat germesi, gelişimini oldukça hızlandırmıştır. Bilhassa tiyatro, gerek oyun metinleri gerek oyunculuk ve sahneleme tecrübesi ile sinemaya önemli katkılar yapmıştır. Başlangıç için gerekli görülebilecek bu ön ayak oluş, zaman iler-

ledikçe sinemanın kendi varlığını ortaya koymasının önündeki en büyük engellerden biri hâline gelir. Tiyatrocuların himayesindeki sinemanın bağımsızlığını ilân etmesi ülkemizde çeşitli sosyal, ekonomik ve politik sebeplerden ötürü gecikmiştir. Buna rağmen beklenen farklılaşma ellili yıllarda gerçekleşmiş ve Lütfi Akad'ın *Kanun Namına*'sı Tiyatrocular Dönemi'ni bitirip Sinemacılar Dönemi'ni başlatan film olarak kabul görmüştür.

Sinema oyunculuğu ve tiyatro oyunculuğu arasındaki çizginin de çizildiği *Kanun Namına*, Yeşilçam'a yıldız sistemini getiren film olma özelliğini de taşıyor. 1951 yılında Yıldız dergisinin "Artist Yarışması"nı kazandıktan sonra sinema oyuncusu olarak kariyerine başlayan Ayhan Işık bu filmle tanınmıştır. *Kanun Namına*'dan sonra pek çok filmde Lütfi Akad'la birlikte çalışacak, dönemin yapımcıları tarafından da projelere özellikle dâhil edilmek istenen bir isim hâline gelecektir.

Akad'ın filmik görüntünün imkânlarını keşfetme çalışmaları yaptığı filmde, farklı kamera açıları ve hareketleri denenmiş ve kurgudan hikâyeye katkı sağlayacak şekilde faydalanılmıştır. Bu durum; sürekli değişen kamera yüksekliğini, herhangi bir motivasyon olmaksızın üst üste yapılan kесmeleri, aynadan çekimleri anlamlı kılar. Kariyeri boyunca yaptığı pek çok filmde dönemin ilerisinde işler çıkartan Akad'ın bu filmde kullandığı çekimlerin pek çoğu, ileri dönemlerinde sadeleştirilecekse de yönetmenlik zanaatını öğrenmesine hatırı sayılır bir katkı sağlamıştır. Nazım'ın evindeki kurmalı oyuncak gibi objeleri metaforlaştırma girişimi, ışık ve gölgenin belirli bir bilinç içinde kullanılmış olması da bu filmi farklı kılan unsurlardandır.

Lütfi Akad'ın bu filminde dönemin Avrupa ve Amerikan sinemasının izleri de göze çarpmaktadır. Ayten'in hastalandığı gece gördüğü kâbus ile endişelerinin ve belki önsezilerinin anlatılması bu minvalde verilebilecek örneklerdendir. Şehrin kenarındaki tamirhaneye, oradaki küçük insanların hayatlarına yakından ve sevgiyle bakan kamerada İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasının tesirini görmek mümkündür. Olayların en sonunda geldiği noktayı Nazım Usta'nın anlatımı eşliğinde filmin başında göstermeyi uygun gören Akad bir bozulma, suç hikâyesi izleyeceğimizi açık eder ve bu yönüyle Amerikan kara filmlerini hatırlatır. Genellikle sert eleştirilere maruz kalan bu tip etkilenmelerin aslında zenginleştirici ve

bir yerde kaçınılmaz olduğu ortadır, yeter ki bir pota içinde özgün bir bakışla eritilsin. Üstelik bu ilk yıllarda çeşitli ülke filmlerinde gördüğü ve beğendiği, buranın seyircisinde de karşılık bulacağına inandığı unsurları filmlerine katıyor olması; Akad'ın özgüveninin ve vizyonerliğinin de göstergesidir.

Şehrin “Oynadığı” Filmler

Lütfi Akad'ın en başarılı taraflarından biri şüphesiz hikâyesinin geçtiği şehri filmin içinde başarıyla yaşatmasıdır. Sadece İstanbul değil, örneğin *Hudutların Kanunu* (1966) filmini çektiği Urfa'nın da mekân olarak kullanımı oldukça başarılıdır. Şehrin dokusu hikâyenin akışına işlerken, filme de oldukça değer katan bir unsur olmuştur. *Kanun Namına*, Akad'ın bu konudaki yeteneğini erken döneminde ortaya koyan filmlerden biridir. Bir gazete haberinden alınan gerçek bir olaydan yola çıkarak yazılan hikâyenin geçtiği gerçek mekânlar kullanılmak istendiği için kameranın ilk kez sokağa çıktığı film olarak da Türk sineması tarihine geçmiştir.

Filmin son kısmında üst üste cinayetler işleyen Nazım Usta (Ayhan Işık) plânsız ve amaçsız bir şekilde polisten kaçır. Beyazıt Meydanı'ndan Kapalı Çarşı'ya, Sirkeci, Eminönü ve Boğaz'a uzanan uzun bir kovalama sahnesi vardır. Bugünün seyircisine Eski İstanbul'dan nefis manzaralar da sunan bu uzun kaçır esnasında Nazım köşeye sıkıştığı anlarda kâh bir kamyonte veya arabaya biner, kâh yoldan geçen

tramvaya atlar. Hatta Galata Köprüsü'nde gidecek bir yan bulamadığında köprünün altından geçmekte olan bir tekneye atlar. Kısacası İstanbul sahip olduğu tüm vasıtalar ile filmdeki aksiyona hizmet etmiştir.

Akad, 1952-1955 yılları arasında Kemal Film çatısı altında Osman F. Seden'in senaryolarını yazdığı *Kanun Namına*'nın da aralarında bulunduğu bir dizi polisiye film yönetmiştir. Hikâye gereği kavga gürültünün bol, aksiyonun dozunun yüksek, kameranın da buna uygun olarak oldukça hareketli olduğu bu filmlerde Akad sinemasının olgunluk döneminde görülen sadeliğin işaretçilerini görmek bu anlamda pek mümkün değildir. Ancak bu filmlerde şehirle yapılan egzersizin, sonraki filmlerinde mekân kullanımındaki doğru tercihleri hazırladığını düşünmek yerinde olacaktır.

Samimi Bir Gözlemci Olarak Akad

Günlük yaşantının içindeki dini hayat ve İslâm'ın şekillendirdiği dünya telakkisi Akad sinemasında sık karşılaştığımız unsurlardandır. Hayata ve insana dair anlatacakları olan bir yönetmen için bu coğrafyada asırlardır yerleşmiş bir dinin, hiç değilse kültürel bir öge olarak tabiilikle filmlere dâhil olması beklenir. Ancak günümüz sinemasına baktığımızda ana akımdaki filmlerin çoğunun, muhtemelen Kemalist ve otolaişik reflekslerin devreye girmesi sonucu, disiplinli bir temizlik operasyonuna tabi tutulduğunu görürüz. Günlük hayatımızda sıklıkla karşılaştığımız cami, minare, ezan,

ibadetler, başörtüsü; hatta inşallah, maşallah, kader, kısmet gibi kelimeler ve benzeri pek çok unsur filmlerden ayıklanır; bir görüşe göre "ideal" bir dünya inşa edilir.

Lütfi Akad filmografisi boyunca insanımızın dertlerine odaklanmaya çalışırken onun değerlerini de samimiyetle anlamaya çalışmıştır. Filmlerindeki tipleri mümkün olduğunca aslına uygun olarak çizmeye çalışmıştır. Bu sayede onlarla kurduğumuz ilişkiyi de sağlamlaştırdığı için sözünü çok daha açık ve anlaşılır söyleyebilmiştir. *Kanun Namına* filminde evin babasının rahatsızlığından sonra bir sabah vakti İstanbul semalarını dolduran sala sesi, Nazım ustanın kaçma telaşının ortasında bir cami avlusunda dilenciye verdiği sadaka Akad'ın bu yaklaşımının örneklerindendir.

Filmlerini izleyenlere en azından unutulmaz bir tip, bir sahne, bir söz, bir bakış armağan etmiş bir hikâyeci Akad. Talip olanlar için ise sinema makinesinin Türkiye denen ülkede nasıl yorumlanabileceğine dair ipuçları... Toplumsal gerçekleri filmlerinin dışında bırakmayan, ülkesinin insanlarını anlatırken dışarıdan değil içeriden bakan ve daha önemlisi yine bu coğrafyanın insanını muhatabı olarak gören yaklaşımını iyi anlamak sinemayla alakalı herkes için hem bir pusula hem de bir ödevdir.

Kaynaklar

Türk Sinema Tarihi, Giovanni Scognomillo, Kambalçı Yayınları

Yeşilçam Günlüğü, Ayşe Şasa, Küre Yayınları

AKAD'IN YALNIZLIK SENFONİSİ

İLK FİLMİ *VURUN KAHPEYE*'NİN YÖNETMEN KOLTUĞUNA HASBELKADER 1949'DA OTURAN AKAD'IN O YILDAN İTİBAREN ÇEKTİĞİ TÜM FİMLERDE, YERLİ BİR DİLİN ARAYIŞINI GÖRÜRÜZ.

TUBA DENİZ

Hiçbir şey çocuğun hayal dünyasına benzermez.

*Hep çocuk kalmak istedim... Kaldım da...*¹

1959'da çekilen *Yalnızlar Rıhtımı*, Lütfi Ömer Akad'ın filmografisinde alışık olduğumuz temel öğelere sahip lâkin senaryoya sinen frankofon tını filmi genel çalışmalarının içerisinde ayrı bir yerde konumlandırıyor. Sinematografisinde melodram ve buram buram romantizm iç içe. Senaryonun, uzun yıllar Paris'te yaşayan, Fransız edebiyatından etkilenen Attilâ İlhan, nam-ı diğer Ali

¹ Lütfi Akad, *Işıklı Karanlık Arasında*, (İstanbul: Kültür Yayınları, 2004), s. 9.

Kaptanoğlu'nun elinden çıkmış olmasının etkisi büyük. Her ne kadar Akad, senaryoyu baştan sona yenileyip, eklediği karakterler, mizansenlerle “yerel”leştirmeye çalışsa da filmin eleştirilere maruz kalmasının önüne geçemez. Gösterime girdiğinde eleştirmenler tarafından topa tutulur *Yalnızlar Rıhtımı*; Fransız şairaneliği abartılı bulunur. Paris'te yıllarca yaşayan ve bu kültüre temayülü bilinen Attilâ İlhan gibi, oyuncular da olumsuz değerlendirmelerden nasibini alır. Fransız sinemasının kırklı yıllardaki örneklerine, özellikle Marcel Carné'nin *Sisler Rıhtımı* (*Le quai des brumes*, 1938) filmine benzerlikleri vurgulanır. Yıllar sonra dönüp baktığında Akad da filmin Türkiye sineması için birçok yenilik barındırmakla birlikte, eleştirilebilecek yönleri olduğuna değinir. Ozansız



Gerçekçilik değil de gerçeksizlik hâkimdir filmde ve aşırı estetize edilmiş “Bir özentî şairanelik.”²

Fonda İstanbul, esrarengiz bir kadın, hayal, aşk çemberinin dâhilinde bu şiirselliğe en büyük katkıyı diyaloglar sağlar, özenli fakat bir o kadar da ağdalı sözcüklerle handiye kafiyeyle konuşur karakterler ve mekân kullanımının da etkisi büyüktür bu şairanelikte. “Mutlu Aşk’ın yazılı tarihi yoktur.” sözüne misal, senaryonun odağında birbirine kavuşmasının önünde engeller bulunan bir çiftin umutsuz aşk hikâyesi vardır. İlk sahne- de ise içerikteki temel kavramlar bir bir karşımıza çıkar; koyu bir yalnızlık, güç ilişkileri ve aşk. Tenha bir liman görürüz önce, filmin

mihveri diyebileceğimiz Kontes Güner’in seslendirdiği şarkı “Yalnızlar Rıhtımı”³ bu boşluğun üzerine düşer:

*Martılar cıglık cıglığa her akşam,
Bir büyük rüzgâr dağıtır şarkılarımı,
İçim boş, gemiler boş,
Nereye baksam ölüm gibi susar,
yalnızlar rıhtımı...*

Kontes Güner (Çolpan İlhan), bir gece kulübünde çalışır. Az konuşur, çok içer, bütün acısını yani varlığını şarkılarına akıtır. Kontes için şarkılar ne anlama geliyorsa Rıdvan Kaptan (Sadri Alışık) için de denizler aynıdır. Yalnızlığı bir limana girince başlar, açıkta ise kendi unsurlarının arasındadır. “Aşk,

2 Alim Şerif Onaran, *Lütfi Ö. Akad*, (İstanbul: AFA Sinema, 1990), s. 90.

3 Tango müziği tarzındaki bu parçayı Necdet Koyutürk *Yalnızlar Rıhtımı* için bestelemiştir.

Akad her ne kadar siyasi duruşuna dair renk vermese de, sansüre rağmen, düzene yönelik sakatlıklara işaret eder her daim.

genelden tikele bir kaçıştır hep.”⁴ Burada da sosyal hayata bir türlü eklemelenemeyen Kontes Güner ile Rıdvan Kaptan’ın birlikte olma arzusu yalnızlıklarını pekiştirmekten ibarettir. Kendi özlerine dönük bu ihtiyacın tamamlanabilmesi için ortak bir evren/ev’in hayalini kurarlar; ikisini de hayatın fırtınalarından koruyacak bir sığınaktır bu ütopya. Filme dair önemli işaretler barındıran ilk sahnedeki limana dönecek olursak: Bir adam koşarak kameraya yaklaşır. Sonraki plânlarda daha yakından görürüz yüzünü. Kirli işlerin habercisidir Sarı, dönen entrikaların ilk ifadesi. Akad’ın işlerine baktığımızda aşk hikâyelerine paralel sunulan, daha çok erkekler üzerinden ilerleyen iktidar ilişkilerine vurgu vardır. Genelde işlenmiş bir cinayetin etrafında şekillenen (*Kanun Namına, Katil, Üç Tekerlekli Bisiklet...*) kirli bağlantılar. Bu entrikaların periferisinde zarar gören iyi niyetli insanlar ise daha çok kavuşamayan âşıklar. İlk örneklerde kişisel çıkarlar, para hırsı, kadın tutkusu gibi minimal bir zeminde ilerler bu münasebetler, yönetmenin miladı sayılan 1960’lı yılların ardından çekilen filmlerde ise sistem ile

doğrudan irtibatlandırılır. Feodal ilişkiler, kapitalizm artık doğrudan hedeftedir; ağalar, fabrika müdürleridir muhatap. Akad her ne kadar siyasi duruşuna dair renk vermese de, sansüre rağmen, düzene yönelik sakatlıklara işaret eder her daim.

Yalnızlar Rıhtımı’nda geçen bir diyalogda “Herkesin bir tutkusu vardır.” denir; kimi için kadın, kimi için para, kimi için de kendisidir bu tutku, biraz da insanın ontik kaygılarına ilişiktir bu hâl. Sartre *Varlık ve Hiçlik* kitabında aşkın da bir savaş olduğuna değinir: “Savaş için geçerli olan, aşk için de geçerlidir. (Kuşatma, manevra, tuzak, saldırı...) ... Doğal büyüleme yöntemi, sevgilinin karşısında mutlak, aşılmaz gücün sembolik biçimlerini çizmektir yani aslında bir tanrı resmi çizmektir.”⁵ Akad’ın bazı filmlerinde aşk ile iktidar mücadelesi yan yana ilerler, zaman zaman da iç içe geçer. Sevdiği kadına ulaşabilmek adına verilen kavganın bir parçasıdır bu karanlık ilişkilerle yüzleşmek, muhataplardan en az birinin bu ürkütücü tünelden geçmesi elzemdir. Âşık verdiği mücadele sonucu gücünü ispat ederek Sartre’ın deyişiyle Tanrı mertebesine yeniden yükselir. Nihayetinde *Yalnızlar Rıhtımı*’ndaki gibi sevdiğiyle beraber bilinmeze doğru ilerler.

Görüntüdeki sükûnet

İlk filmi *Vurun Kahpeye*’nin yönetmen koltuğuna hasbelkader 1949’da oturan Akad’ın o yıldan itibaren çektiği tüm filmlerde, yerli

4 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, (İstanbul: Metis, 2002), s. 169.

5 Jérôme-Antoine Rony, “Tutku-Aşk”, *Cogito*, Bahar 1995, s. 226.

bir dilin arayışını görürüz. Çekim teknikleri, kamerayı konumlandırış şekli, oyuncularını yönetimiyle hiç bitmeyen bu iterasyonda hep bir özgünlük kaygısı vardır. Sinema geçmişi on bir yılı bulduğundaki üretimi *Yalnızlar Rıhtımı*'nda ise yapacağı girişimler hususunda kafası nettir, hem yeteneklerinin farkındadır hem de Türkiye'deki çekim imkânlarının. Filmde sinemamızda o yıla kadar denenmemiş birçok "ilk" vardır. Mizansenin hâkim olduğu ilk önemli filmidir. Sinematografisiyle de daha sonra çekilecek birçok filme ilham kaynağı olacaktır. Akad, çekim senaryosunu birinci filminden sonra ilk defa olarak resim resim yazar, plân plân. Yazdığı 500 plânın 499'unu aynen uygular. Filmin dekorlarını da kendi çizer, eşyaları kendi yerleştirir.

Filmde müzik, atmosfer, şiirsel diyaloglar ve buğulu bakan ifadelerin estirdiği Fransız rüzgârına karşı duran iki karakter vardır Kontes Güner'in dostu hem de meslektaşı Melahat ve Rıdvan Kaptan'ı ilk defa gece kulübüne götüren Cıvık Hamdi. Filmin tek dindarimsı karakteri Feyzullah ise elinden para çantası düşmeyen, daha fazlasını elde edebilmek için yanı başındakileri harcamaktan imtina etmeyen biri. Yeşilçam sinemasının klişe hoca karakterlerini hatırlatıyor ki yönetmenin başka filmlerinde de (*Vurun Kahpeye*, *Yangın Var*) görüyoruz bu tipleri. Kontes Güner ise Akad'ın sinemasındaki "kutsal" kadın figürlerinden biri esasında. Zira bunu dolaylı da olsa Melahat dillendirir: "Sen bizden de sayılamazsın, bizden

başka bir şey var sende." Akad'ın sinemasında ulvi değerler, erdem daha çok kadınların varlığında cisimleşir. Özellikle son dönem filmlerinde, misal *Göç Üçlemesi*'nde Hülya Koçyiğit'e biçilen rollerde tekâmüle erer hakikat sözcüleri.

Yalnızlar Rıhtımı'nın en dikkat çeken siması ise akordeoncu Sabri'dir. Sürekli Kontes'in etrafında dolanan, neredeyse hiç konuşmayan sessiz bir gölge. Çevresindeki olayları izleyen, hisseden mesafeli bir suret. Yönetmenin birçok filminde gördüğümüz bu sessiz karakterler belki de Akad'ın perdeden izleyiciye bakışını imliyor. İzlenen değil de izleyen bir çift göz. Yazının başında alıntıladığımız çocuk olma hâlimden de izler taşıyor bu gözlem. Her daim dışarıdan, olabildiğince yorumsuz ve berrak bir kavrayış. Bu objektif ve duru anlatımı ile onun filmleri handiyse fotoğrafik bir gerçeklik ve sadeliğe sahip. Roland Barthes, "Fotoğrafın özü temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır." der. Lütfi Ömer Akad da filmlerinde kadrāja giren her nesne ve karakterin hakikatine yönelik benzer bir tavır takınıyor. Onun hayata karşı bu duruşunu anlayabilmek için kaleme aldığı biyografisi *Işıklarla Karanlık Arasında* kitabındaki cümlelerine de bakmak kâfi. Barthes aynı metinde yine Akad'ın sinemasıyla ilişkilendirebileceğimiz şu cümleyi kuruyor: "Fotoğraf sessiz olmalı." Görüntüyü sessizlikte konuşturmak Akad'ın en büyük becerisi ki sanat eserinde ulaşılabilecek yegâne mertebe "sükûnet"e de yaklaşıyor eserlerini.

BİR İMKÂNSIZLIK ANLATISI: VESİKALI YARIM

VESİKALI YARIM “BİR ERKEK FANTEZİSİ” OLARAK HEM ARZU UYANDIRAN HEM SADIK, İYİ-KÖTÜ KADIN TEMSİLLERİNİN BİRLEŞMESİNİN SABIHA ŞAHSINDA İMKÂNSIZLIĞI KADAR “KADININ YOKLUĞUNA” DA DİKKAT ÇEKER.

HİLAL TURAN

Türk sinemasının auteur yönetmenlerinden Lütfi Ömer Akad’ın “kült” filmidir *Vesikalı Yarım*. Külttür çünkü bir imkânsızlık anlatısı olarak Türkiye’nin ontolojik sorunlarının kıyısında gezinir. Akad hem melodram kalıplarından faydalanıp hem de onun ağıdalı yapısından uzak, trajediye uzanan bir anlatı yapısı kurar.

Vesikalı Yarım sınırlara ve sınırları aşmaya dair bir fantezinin filmidir. Erkek-kadın,

arzu-düzen, modernleşme-gelenek, aile-birey, melodram-trajedi ikilikleri arasında salınır durur. *Vesikalı Yarım* en temelde evli olduğunu sonradan öğrendiğimiz manav Halil ile konsomatris Sabiha’nın aşkını anlatır. Hikâye, manav Halil’in arkadaşlarının ısrarıyla gittiği bir pavyonda Halil’in Sabiha’yı görmesiyle başlar. Yeşilçam filmlerinden alışık olduğumuz kötü karakterler ya da entrikalar yoktur bu hikâyede. Sabiha ile Halil’in aşklarında en büyük engel “geç kalınmışlıktır”. Halil evlidir çünkü, Sabiha da vesikalı. “Vesikalı” ve “yar”ı



bir araya getiren isminden de anlaşılacağı üzere, film bir imkânsızlık ve geç kalınlık anlatısı olarak öne çıkar.

Erkeğin Düşü Olarak Kadın

Sinema ya da anaakım sinema, aslında ataerkil söylemi ve “eril bakış”ı esas alır. Kadın, anaakım sinemada “bakılan ve nesneleşen” bir unsurdur. Türk sinemasında ise geleneksel kadın tiplerini iki ayrı uç noktada durur. Biri tamamen masumiyeti simgeleyen, temiz ve el değmemiş “iyi kadın”dır. Diğeri ise cinselliği ön plânda olan, erkeği baştan çıkaran “kötü kadın” tipleridir. Kadın karakterlerden

beklenen, âşık oldukları adam için her fedakârlığı yapan bir “özveri figürü” olmalarıdır. Fedakârlıkları ve itaatkârlıkları aşklarının karşılık bulması ile ödüllendirilir. İyi kadınlar mekânsal olarak ev hayatı içerisinde, özel alanda; kötü kadınlar ise “ev dışı”nda, kamusal alanda pek çok yerde var olurlar. Türk sinemasında iyi-kötü kadın ayrımı fiziksel özelliklerle de somutlaştırılır. Kötü kadınlar genellikle sarışındırlar, dekolte giyerler, siyah rengi tercih ederler.

Bilhassa melodram kadını ikiye böler: Cinselliği ön plânda kötü kadın ve sevgi nesnesi iyi kadın. *Vesikalı Yarım*’de ise bu ikisinin özellikleri, “bir erkek fantezisi ola-



Akad, bir aşk öyküsü anlatmakla kalmaz. Türkiye modernleşmesinin toplumsal ve kültürel hayatta yarattığı ilişkilere de mercek tutar.

rak” Sabiha karakterinin şahsında bir araya gelir. “Erilliği kaybetme” endişesi erkek karakterde ya kadını değersizleştirme ya da onu fetişleştirme gibi iki farklı stratejiye neden olur. Türkan Şoray’ın büyüğü, ulaşmaz güzelliği şahsında Sabiha aslında fetişleştirilir. Kötü kadınların genelde olduğu gibi sarışındır Sabiha. Vesikalıdır ama

Halil’le ikinci karşılaşmalarında “para” sını kabul etmeyecek kadar namusludur. İlişkileri başladıktan sonra Halil’e sadık kalan “iyi bir kadın” dır aynı zamanda. Makyajlı, bakımlıdır ama fedakâr bir ev kadınıdır. Hem çekici hem fedakâr ve sadık: Vesikalı Yar.

Halil, Sabiha yüzünden birini bıçaklayarak girdiği hapisten çıkıp onu görmeye geldiğinde, Sabiha onu kendinden uzaklaştırmak için etrafındaki müşterilere şuh bir kadın gibi davranır. Halil ise onu bıçaklar. Aslında burası tam da Halil’in fantezisinin bittiği noktadır. Vesikalı ile yar’ın bir araya gelemeyeceğinin ayırt edildiği noktadır

bu. Sabiha “Ben yaptım.” der polisler. Böylelikle fedakâr, iyi kadın temsili tamamlanır: “Asıl şimdi yıktı beni.”

Filmin öteki kadınları, Halil’in eşi ve annesi ise konuşmazlar. Sadece bir resim olarak belirirler. Arzuları, hayalleri yoktur. Eşi eve geldiğinde hiçbir şey olmamış gibi yatağını hazırlar. Aslında filmde “gerçek bir kadın” karakter olmadığını söylemek mümkündür. *Vesikalı Yarım* aslında “bir erkek fantezisi” olarak hem arzu uyandıran hem sadık, iyi-kötü kadın temsillerinin birleşmesinin Sabiha şahsında imkânsızlığı kadar “kadının yokluğuna” da dikkat çeker. Çünkü Sabiha Halil’in gerçekleştiremediği düşü olarak kalırken, eşi ve annesi ise melodramların “edilgin özne” kadın formülünün ötesine geçerek filmin “yok-öznesi” olurlar.

Beyoğlu ile Bostan Arasında

“Halil: Sabiha asıl adın mı?

Sabiha: Yok, yalancı! Takma isim olursa Sabiha mı olur?”

Melodramlar “aile kurumunun onaylanması” üzerine kuruludur. Eş ve annenin “olmadığı” *Vesikalı Yarım*’de ise gelenek, düzen “baba”yla temsil edilir. Halil geleceğe ve aileye, Sabiha modern hayata, ıdıklı kent yaşamına aittir. Baba gelenek ve iktidarın temsili olarak öne çıkar. Halil Sabiha’ya yaklaştıkça babasından uzaklaşır.

Vesikalı Yarım’de öykü, Türkiye’nin modernleşme öyküsüyle iç içe geçer. Aşk iliş-

kisindeki imkânsızlık, Türkiye modernleşmesinin “gecikmişliği”yle örtüşür. *Vesikalı Yarım*’de melodram geç kalınmışlık izleği üzerine kurulur. Sabiha’nın “Çok eskiden rastlaşacaktık.” sözü bunu somutlaştırır. Sabiha’nın makyajlı güzelliğı, kentin ıdıklı hayatı, Beyoğlu’nun arka sokakları Türkiye’nin modernleşmeyle ikircikli ilişkisinin özeti gibidir. Türk romanlarına damgasını vuran Fatih-Harbiye, Çukurcuma-Nişantaşı ikilikleri modernleşmenin getirdiğı bunalım ve gelenek-modernlik ikiliğı üzerinde kurulur. *Vesikalı Yarım*’de ise bu izlek Beyoğlu’nun ıdıklı sokaklarıyla Manav Halil’in bostan-manav-aile üçgeninde cisimleşen geleneksel hayatı arasında salınır. Akad, bir aşk öyküsü anlatmakla kalmaz. Türkiye modernleşmesinin toplumsal ve kültürel hayatta yarattığı ikiliklere de mercek tutar. Türk sinemasının kendine has bir üslup geliştirmesi gerektiğine inanan ve sinemasını bu arayış üzerine kuran Akad, yerli bir sinema arayışının öncülerindendir. *Vesikalı Yarım*’i toplumsal hafızamıza bu kadar kazıyan da onun bu arayışlarıdır.

Akad filmin kurgusunu dairevi bir zaman anlayışıyla şekillendirir. Halil, filmin başında olduğı gibi sonunda da at arabasıyla evinden ayrılır. Halil’in düşü düzene boyun eğer. Çember tamamlanır ama filmin başından beri kendini hissettiren eksiklik duygusu finalde de devam eder. *Vesikalı Yarım*, tüm geç kalınmışlıkların ve neden oldukları hiç geçmeyecek eksiklik duygusunun filmidir.

AKAD SİNEMASINDA BİR DÖNEMEÇ: HUDUTLARIN KANUNU

HİKÂYE BÜTÜN TOPLUMSAL UZANIMLARINDAN SOYULDUĞUNDA, FİLMİN EN DERİN YERİNDE İNSAN TEKİNİN DÜNYADAKİ MACERASI, KADERİ, O ESKİ KADİM MESELE BULUNMAKTADIR.

ENES ÖZEL

Hudutların Kanunu, Lütfi Akad sineması içinde bir dönemeçtir. Öncesinde yer alan *Kanun Namına*, *Yalnızlar Rıhtımı* veya *Üç Tekerlekli Bisiklet* gibi filmlerinin onu götürdüğü yerde Akad, bu birikime ve tecrübeye *Hudutların Kanunu* ile yeni bir mecra vermiştir. Belki Lütfi Akad sinemasını ileriye ve geriye doğru kuran bir film olduğu da söylenebilir *Hudutların Kanunu* için. İleriye doğru pek çok filme yol verdiği gibi, geriye doğru da önceki filmlerdeki sinema yapma biçimini ve yönetmen karakterini anlamlandırmaya yardımcı olmaktadır.

Sınırdaki kaçakçılık yaparak geçimini temin eden bir köy, yörenin insanları, devleti temsil eden asker ve öğretmen, toprak sa-

hibi ağa, hepsi bu film içinde çok karmaşık bir denklem kurarlar. Girift, katmanlı bir hikâyeye ve meseleyi bütün kapsamı ve derinliğiyle kuşatmayı başaran bir senaryoya sahiptir *Hudutların Kanunu*. Bu denklemin merkezindeki, filmin ana karakteri Hıdır, denklemin bütün dinamikleri çalışırken çok gerçek bir çatışma tarafından biçimlendirilir. Bu yanı sıra Lütfi Akad'ın kuvvetli erkek karakterler yaratma konusundaki yeteneğinin en açık, belirgin göstergelerinden biridir -Yılmaz Güney'in de sayesinde kendi gücünün farkına vardığı- Hıdır. Çelişmeleri, etrafındaki unsurlarla girdiği ilişkiler ve ilişkiye geçiş biçimi, savrulmaları, inancı, umudu ve umutsuzluğuyla Hıdır, bu denklem içindeki her hareketiyle birlikte denklemin yeniden şekillenmesine sebep olur. Filmin başından sonuna, filmin akışına hizmet eden mate-



matik -Lütfi Akad'ın muhasebeci geçmişiyle ilişkilendirilebilir mi acaba?- denklemin yeniden kurulduğu her aşamada hiç aksama- dan iş görmektedir.

Filmin ismi de ilginç bir çift anlamlılığa sahiptir. Bir yandan kaçakçılık vasıtasıyla hayatlarını kazanmak zorunda kalan insanların, etrafında hayatlarını şekillendirdikleri iki ülke arasındaki sınır anlaşılırken, öte yandan da film ilerledikçe başka bir sınır düşüncesi zihinlerde belirginleşmeye başlar. Bu ikinci sınır, Lütfi Akad'ın başka filmlerinde de karşımıza çıkan insanın dünyadaki kaderinin ona çizdiği hattın sınırlarıdır. Hıdır, ülke sınırını geçerken gösterdiği cesareti ve yeteneği, kendi kaderini aşmak için de gösterir. Fakat kaderin kanunu, onun sınırlarını aşmayı imkânsızlaştıracak bir biçimde boyun eğdirmesidir. Her teşebbüs çorak toprak, şefkatsiz devlet ve zalim toprak ağası tarafından akim bırakılırken, Hıdır, daha filmin en başında bize haber verilen sonuna doğru biraz vakur, biraz da boynu bükük ilerlemek zorunda kalır. Hikâye bütün

toplumsal uzanımlarından soyulduğunda, filmin en derin yerinde insan tekinin dünyadaki macerası, kaderi, o eski kadim mesele bulunmaktadır.

Hudutların Kanunu ile Akad, bu en kadim meseleyi toplumsal gerçeklerle ustaca birleştirmeyi, sarıp sarmalamayı da başarır. Bu açıdan hem tercih edilen konular bakımından, hem de bu konuları anlatmak için en uygun sinemasal enstrümanları araştırmak bakımından bu filmle beraber Akad, yerli bir sinemanın imkânları nelerdir sorusunu birincil mesele olarak koymuştur. *Hudutların Kanunu* ile başlayıp, *Ana*, *Kızılırmak Karakoyun*, *Vesikalı Yarım* ve *Göç Üçlemesi*'nde bu soru giderek belirginleşip, yoğunlaşır. Türkiye'nin meselelerine eğilmek ve bu meselelerle alakadar, bu meseleleri karşılayabilecek bir Türk sinemasının kurulması çabasıdır bu. Onun mütevazı bir şekilde söylediği gibi bu çaba, ne yapılmaması gerektiğini göstermekten çok, ne yapılması gerektiği konusunda girişilecek araştırmalara yol gösterecek önemli bir birikim ve duyarlık bırakmıştır ardında.

KIZILIRMAK PARÇA PARÇA OLAYDIN

KIZILIRMAK-KARAKOYUN’U BASİT BİR MASALDAN ÖTEYE TAŞIYAN HİKÂYE YAPISINI ANLATIŞ BİÇİMİNDE AKAD’IN TIPKI PİR SULTAN ABDAL DEYİŞLERİ GİBİ FİLMİ ŞİİRSEL FORMLA BİRLEŞTİRMESİNDE YATAR.

ÇETİN BASKIN

Kızılırmak-Karakoyun efsanevi bir halk türkü-
küsü olan Kızılırmak ile bir halk masalı olan
Karakoyun’un tek bir fimde biraraya getiril-
diği 1967 yapımı Lütfi Akad imzalı trajik bir
destanın filmidir. Mitolojilere has bir trajedi
bu: Yerel geleneklerin, Pir Sultan Abdal de-
yişlerinin, Anadolu kültürünün izini süren
Akad’ın ortaya çıkardığı destansı bir filmdir
Kızılırmak-Karakoyun.

Kızılırmak-Karakoyun tam da arazi mülkiye-
tinin el değiştirdiği, feodal düzenin yeni
egemen sınıfını oluşturduğu bir döneme
denk gelir. Film kamu mallarını yerleşik
hayata geçen Alevî-Bektaşî göçerlerin elin-
den alan, bütün arazileri ve meraları göçer-
leri borçlandırarak kendi zimmetine geçi-
ren Abdi Ağa ve oğlu Ahmet’in zulmünün
orta yerinde başlar. Abdi Ağa’nın adamları
borcunu ödeyemeyen köylünün evini ya-
kıp yıkar. Abdi Ağa’nın yegâne amacı oba
beyi Hüseyin Ağa’nın obasını olabildiğince



borçlandırmak ve yıllar önce aynı obadan kovulan babasının intikamını almaktır. Abdi Ağa'nın zulmünün asıl nedeni de bu kinden kaynaklanır. Oğlu Ahmet'in gözü de oba beyi Hüseyin'in kızı Hatice'dedir.

Obanın çobanı Ali Haydar (Yılmaz Güney) ile Hatice (Nilüfer Koçyigit) birbirine sevdalıdır. Üvey annesi tarafından kara yünü ağartmaya pınar başına gönderilen Hatice ile koyunları otlatan Ali Haydar gizli gizli buluşurlar. İkisinin buluşmaları tam da masalların, mitik hikâyelerin formuna uygundur. Ali Haydar sırtındaki kepenegiyle bir

çobandan ziyade tıpkı bir prensi andırır, Hatice ise civarda eşine az rastlanır güzel-lerdendir. Hatice'nin üvey annesi Zehra'nın da gözü Ali Haydar'dadır ve Hüseyin'in Abdi Ağa'ya borçlanması'nın müsebbiblerinden biri de Zehra'dır. Obadaki Şaban ile el ele verip obayı Hüseyin'den, Hatice'yi de Ali Haydar'dan alıp Abdi Ağa'nın oğlu Ahmet'e vereceklerdir. Hatice durumu anlar ve Ali Haydar'dan kendisini alıp Yıldız Dağı'na kaçırmasını ister. Zehra bu duruma şahit olur ve Hüseyin'e yetiştirir olayı. Töreye uygun olarak bu olay Düşkünler Meydanı'na taşınır. Obanın ileri gelen bü-



yükleri Ali Haydar'ı bu meydanda yargılayıp obadan sürmeye karar verirler. Fakat tam bu esnada Dedecan'ın yanında gördüğümüz obanın yaşlılarından Ferhat, Ali Haydar'ı kurtarmak maksadıyla olanaksız bir şart koşulmasını ister obanın erenlerinden. Şartı da kendisi söyler adeta bir deyiş gibi: "Sürüsünü alalım elinden. Üç gün üç gece başkaları gütsün. Su verilmesin üç gün üç gece. Su yerine tuz verilsin üç gün üç gece. Sonra davarı suya salalım. Karşıda Ali. Sürüye su içirtmeden aşırıtsın pınarı." Şartı koşanın Ferhat olması oldukça manidardır. Başka bir imkânsız aşkın

kahramanını hatırlatırcasına, imkânsız aşkın ne demek olduğunu biliyormuş gibi Ali Haydar'ın yanında yer alır Ferhat.

Kara Yün Ağarır mı Yıldız Dağı Aşılır mı

Hatice ve Ali Haydar da üç gün üç gece susuz kalır. Ali Haydar susuz dudaklarıyla kavalı üfler çünkü bu sürüye koşulmuş bir şart gibi gözükse de aslında Ali Haydar'ın kavalıyla sürüye suyu unutturup karşıya geçirmesiyle gerçekleşebilecek bir şarttır. Kavalıyla sürüyü su içmeden karşıya geçirecek Ali Haydar mitolojide sevgilisi

Evridike'yi lir çalarak indiği Hades'ten kurtaracak olan Orfeus gibidir. Kara yünü ağartmak, geçilmesi imkânsız Yıldız Dağı'nı aşmak, üç gün üç gece tuz yedirilip susuz bırakılan karakoyun ve sürüyü su içmeden dereden karşıya geçirmek imkânsız aşkların, imkânsız merhaleleri gerçekleştirmenin metaforlarıdır.

Ali Haydar kavalıyla Karakoyun'u ve onun arkasındaki sürüyü su içmeden karşıya geçirir. Film boyunca Kızılırmak vesilesiyle de filmin bütünlüğünde bir su teması, aşka susamak, suya kanmak teması görülür. Su mitosu filmde önemli yer tutar. Ali Haydar ile Hatice pınar başında buluşurlar gizli gizli, Ali Haydar sürüye su içirtmek için, Hatice üvey anasının verdiği kara yünleri ağartmak için su başına iner. Ali Haydar'ın Hatice'ye kavuşmasının anahtarı susuz bırakılan sürünün su içmesini unutturacak denli kavalı çok iyi üfleyerek karşıya geçmesinde saklıdır. Su aşkınlaşmanın, sevgiliye kavuşmanın, aynı zamanda su kenarında kurulan yeni yaşam biçiminin kaynağı olur.

Kızılırmak-Karakoyun'u basit bir masaldan öteye taşıyan tüm bu hikâye yapısını anlatış biçiminde Akad'ın filmi tıpkı Dedecan'ın söylediği Pir Sultan Abdal deyişleri gibi şiirsel formla birleştirmesinde yatar. Obanın yaşlı erenlerinden, kör ama kalp gözü açık Dedecan karakteri önce bir üst ses olarak bu deyişleri söyler (bir nevi filmin kehanetini de açıklamış olur), sonra elindeki saz yardımıyla söylediği deyişler

Film boyunca Kızılırmak vesilesiyle de filmin bütünlüğünde bir su teması, aşka susamak, suya kanmak teması görülür.

filmin ses kuşağında Orhan Gencebay'ın türkülerine dönüşür. Özgün bir film müziği kullanımına imza atar Akad. Dönemin yeni yeni duyulan isimlerinden Orhan Gencebay (bir sonraki yıl Metin Erksan'ın *Kuyu* [1968] filminin müziklerini yapacaktır) Akad tarafından bir daha keşfedilecektir böylelikle. Aynı durum Yılmaz Güney için de geçerlidir. Güney'in Akad'la yaptığı *Hudutların Kanunu* filminden sonra bu filmde oynaması hem oyunculuğunun sınırlarının imkânı açısından önemlidir hem de Ali Haydar'ın dervişane tevekkülü, mağrurluğu sonradan Yılmaz Güney'in personasına koşut bir şekilde (*Kızılırmak-Karakoyun*, *Hudutların Kanunu* [1967] filmiyle birlikte Güney için de bir dönüm noktasıdır) isyana evrilmesi açısından özel bir önem taşıyacaktır. *Kızılırmak-Karakoyun* gösterişli bir öykünün Akad'a özgü bilgelikle etkileyici bir sinema örneğine dönüşmesi olarak sinemaseverlerin karşısında duruyor.

GÖÇ ÜÇLEMESİ: TÜRKİYE SİNEMASI'NIN DORUK NOKTASI

ÜÇLEMENİN ORTAK YANI GÖÇ EDEN AİLELERİN BÜYÜK ŞEHİRDE TUTUNMA ÇABALARIDIR. ANADOLU'DAN KALKIP İSTANBUL'A GELEN İNSANLAR, GELDİKLERİ YERLERE KENDİ DEĞERLERİNİ, İNANÇLARINI VE YAŞAM BİÇİMLERİNİ GETİRİRLER.

BARIŞ SAYDAM

Türkiye sinemasının kurucu yönetmenlerinden Lütfi Ö. Akad'ın olgunluk dönemi eserleri olan ve “Göç üçlemesi” ya da “Anadolu üçlemesi” olarak da anılan *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) filmlerinden oluşan üçlemenin en değerli yanı yerel ve geleneksel değerler üzerine kurulu bir sinema dilinin varlığını ispatlamasından kaynaklanır. Bu filmler Metin Erksan, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz, Ertem Göreç ve Memduh Ün gibi yönetmenlerin de filmleriyle kurmaya çalıştıkları Türkiye'ye

ait, Türkiye'ye özgü değerler üzerinde temellendirilen sinemanın en nitelikli örneklerini oluşturur.

Üçlemenin ilk ayağı olan *Gelin*'de yönetmen Yozgat'tan İstanbul'a göç eden bir ailenin yükselerek sınıf atlama çabasını konu edinir. Filmde merkeze alınan Sorgunlu ailesi, köylerindeki mal varlığını satarak İstanbul'un kenar mahallelerinden birinde bakkal dükkânı açar. Kısa süre sonra ailenin diğer oğlu da eşi ve çocuğuyla birlikte İstanbul'a göç eder ve aile, işleri büyütüp yeni bir yer daha açar. *Düğün*'de Urfa'dan İstanbul'a gelen altı kişilik bir ailenin se-



Düğün, 1973

hirde tutunma mücadelesine tanık oluruz. Ailenin en büyük erkeği elbise, diğer erkek kardeş ise aileye bir nevi annelik eden Zelha'nın pişirdiği yiyecekleri satar. Kız kardeşler ise fabrikada çalışırlar. *Diyet*'te ise iki çocuğuyla birlikte köyden kente gelen ve fabrikada çalışan Hacer ile fabrikada tanışıp evlendiği Hasan'ın hikâyesini izleriz. Üç filmin de ortak yanı köyden kente göç eden ailelerin büyük şehirde tutunma çabalarıdır. Anadolu'dan kalkıp İstanbul'a gelen insanlar, geldikleri yerlere de kendi değerlerini, inançlarını ve yaşam biçimlerini getirirler. Buradaki düzene uyum sağlamak yerine kendi değer sistemlerinden ödün vermeden tutunmaya çabalarlar. Anadolu insanının içindeki mücadelecî, direnen ve bozulmaya karşı koyan cesur ve bilge tavrı göstermesi; büyük şehre ve onun yozlaş-

tırdığı ahlâki değerlere ve insan ilişkilerine karşı koyuşu imlemesi açısından *Düğün* filmindeki Zelha karakterinin çıkışı önemlidir. Ailenin erkekleri mücadeleden boyunları bükük ayrılıp köye dönme fikrini ortaya atınca, Zelha çıkar ve ailenin bütün fertlerine şöyle seslenir: "Dönmek ne sözdür? Şu İstanbul'un toprağında bir bize ayak basacak yer kalmamıştır, öle mi? Daha çok adam alır İstanbul... Lâkin aha böyle yürek ister. O yürek de bizde vardır evvel Allah. Namusunla, alinterinle çalışmışsın, bu toz duman içinde kök salacak bir yer bulursun, çare yoktur."

Burada Lütfi Akad, Zelha karakteri üzerinden Anadolu insanını betimler ve sermayeye ve onun dönüştürücü gücüne karşı koyuşun temel noktalarını sıralar. Namusuyla, alinteriyle çalışan, birey olmaksan-



Gelin, 1973

Agâh Özgüç arşivi

birlik olan, sermayedar yerine emekçinin yanında yer alan bir insan figürünü ortaya koyar. İkiliklerin çatışması üzerinden (şehirli-köylü, zengin-fakir, dürüst-dolandırıcı, kapitalist-emekçi) yarattığı insan figürünü idealize etmekten çekinmeyen Akad, Türkiye'nin 1970'lerin ortalarına doğru yaşadığı dönüşümü de yerinde tespitlerle aktarır. Hızlı şehirleşme ve İstanbul'a göç edenlerin yavaş yavaş şehrin çeperlerinden içlerine doğru kayışı, kendi sermayeleri ve işleriyle varlıklarını artırarak görünürlük kazanmaları bütün filmlerin arka plânında göze batmadan ekrana taşınır. *Gelin*'deki Sorgunlu ailesinin bakkal dükkânına ek olarak açtıkları yeni işyeri etrafındaki yerleşim yerleri ve yeni göçen insanların oluşturduğu kalabalık, bir anlamda şehre yerleşenlerin varlıklarının ve toplumsal hayata getirdikleri hareketliliğin

de ispatı gibidir. *Diyet*'teki ikilinin de yaşamak istediği yer şehrin göbeğinde yeni yükselen büyük apartmanlardır. Gelecek plânlarını bunun üzerine kurarlar.

Türkiye Sineması'nda Göç Üçlemesi'nin Durdurduğu Yer

Akad'ın üçlemesi Türkiye'nin geçirdiği dönüşüm sürecinin izlerini yansıtmayı haricinde, Türkiye sinemasının kurucu yönetmenlerinin açtığı kanalın mirasını da kendisinde taşır. Memduh Ün'ün *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) filmindeki aileyle bisiklet arasındaki birbirini var eden simgesel ilişki, Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1962) filmindeki şehirleşme ve şehrin çeperine hapsolmuş alt sınıfa mensup insanların şehre tutunma ve sınıf atlama çabası, Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964)'nda şehre göç eden ama sonrasında değerlerinden ödün verdiği için darmadağın olan Bakırcıoğlu ailesi, Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyuyanlar* (1964) filmindeki emekçilerin sermaye karşıtı direnişinin toplamı, Akad'ın üçlemesinde tek bir amaç için bir araya getirilir. Akad'ın üçlemesinin benzer bir çizgide ilerleyen *Acı Hayat* ya da *Gurbet Kuşları*'ndan ayrıldığı nokta ise, öykülerin hiçbir zaman melodrama meyletmeden seyirciyle arasında bir mesafe bırakmaya özen gösteren tavrında gizlidir. Bu açıdan *Acı Hayat* filmiyle ilgili Giovanni Scognamiglio'nun yorumu önemlidir:

"*Acı Hayat*, toplumsal açıdan sınıf değiştirmenin insan davranışları üzerindeki

etkilerini açıklayan bir film olmaktan çok gerek başkarakterlerinin davranışlarının gerekse bu davranışların değişmesine yol açan olayların zorlama bir gerçeğin içinde yer alışı yüzünden melodram türünün başlıca yapısal kalıplarını kullanmakla birlikte bu kalıpları farklı bir açıdan değerlendiren bir aşk öyküsüdür.”¹

Erksan filminde, Scognamillo’nun dediği gibi melodram kalıplarını “farklı bir açıdan” kullansa da film özünde sınıfsal değişimi ve bunun başkarakterler üzerindeki etkisini es geçen, Türkiye’nin konjonktürünü yakalayan ama bunu iyi bir şekilde çözümlyerek filme yansıtamayan bir yapım olarak kalır. Keza Halit Refiğ’in göç sorununu ele alan filmi de tıpkı yönetmenin diğer filmleri gibi geçerliliği olan bir meseleye değinen ama bu meseleyi çok yönlü bir şekilde ele almaktan uzak; geleneksel değerlerin, inançların ve törelerin değişmez oluşu üzerinden şekillenen, fazlasıyla kalıplaşmış bir bakış açısı sunar. Oysa Akad’ın üçlemesini değerli kılan şeylerin başında, yönetmenin bütün bu değerler sisteminin gelişimini ve insan psikolojisini değişen hayat koşullarıyla birlikte bütünlüklü bir şekilde yansıtmaması gelir.

Törelerin ve değerler bütünüünün ortaya çıkışı ve gelişimi üzerine Akad’ın gözlemleri, onun filmlerini çağdaşı diğer yönetmenlerin filmlerinden ayırır. Halit Refiğ ve

Atıf Yılmaz’ın köyde geçen, aşireti ve kadını sorgulayan filmleri olsun köyden kente göç edenlerin kendi değerleriyle şehrin hegemonik kültürü ve insanî değerleri yozlaştırıcı tavrı olsun, değişen ve gelişen bir yapı içerisinde değildir; statiktir ve bir evrimleşme sürecinden yoksundur. Akad üçlemesinde törelerin maddi nedenler sonucu ortaya çıktığını ve yine maddi nedenlerle değiştiğini, dönüştüğünü ortaya koyar. *Gelin*’deki muhafazakâr ama çıkarıcı Hacı İlyas, *Düğün*’deki emmi oğullarını dolandırarak yaşayan avantacı Bekir, *Di-yet*’teki patronunun kölesi olan Bilal Usta karakterleri Akad’ın idealize ettiği ve bir önerme olarak çoğu zaman önümüze getirdiği tipik “Anadolu insanı”nın değerler sistemindeki bozulmayı gösterir. Akad bunu gösterirken, bir sistem eleştirisi yapmanın ve toplumcu bir duruş sergilemenin ötesine geçerek bir yandan da geleneksel kültürel kodların sabit kalmadığını, onların da değişime uğradığını ve değişkenlerin farklılık gösterdiğini belirtir. Bu yüzden, Akad’ın filmlerinde kullandığı yerel motifler, folklorik öğeler ve kıssalar, klişe ve otantik bir dil yaratmak yerine zengin, dinamik ve gücünü gündelik hayattan alan bir dile hizmet eder. Göç üçlemesi gerek içerik gerekse biçim olarak, bu açıdan değerlendirildiğinde Akad’ın kariyeri boyunca adım adım sadeleştirdiği ve derinleştirdiği sinema dilinin doruk noktası olmakla birlikte, Türkiye sinemasının kendine ait bir dil yakalama çabasının da en başarılı örneklerini teşkil eder.

¹ Giovanni Scognamillo, , İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2010, s. 216.



“AKAD’IN TÜRK SİNEMASINA GETİRDİĞİ EN ÖNEMLİ ŞEY SİNEMADIR”

Söyleşi **BARIŞ SAYDAM-ESRA TİCE**

**“LÜTFİ AKAD’IN KEMAL FİLM
DÖNEMİ İLGİNÇ BİR DÖNEM-
DİR. SONRAKİ DÖNEMLERDE-
Kİ FİMLERDE LÜTFİ AĞABE-
YİN ANLATIMI AĞIRDIR. BİRAZ
ALMAN SİNEMASI TARZINDA-
DIR, AĞIR GELİŞİYOR.”**

Türk sinemasının yaşayan en önemli tarihçilerinden Giovanni Scognamillo’yla yaptığımız söyleşilerin bu sayıdaki odak noktası Kasım ayında vefat eden Lütfi Ö. Akad’dı. Dergide yer verdiğimiz Lütfi Akad dosyasını tamamlayan Scognamillo söyleşisi, o döneme yakından tanıklık etmiş bir sinema eleştirmeninin Akad’ı ve sinemasını değerlendirmesi açısından da önem taşıyor.

➤ **Lütfi Ö. Akad'ın Türk sinemasında “sinemacılar dönemini” başlatan yönetmen olmasını hangi nedenlere bağlıyorsunuz?**

Lütfi Akad'dan önce yapılan sinema başta Muhsin Ertuğrul olmak üzere pek sinemaya benzemiyordu. Türkiye'ye sinema anlatımını ilk getiren kanımca Lütfi Akad oldu. Aslında Akad ilk filmini çektiğinde sinemayı çok iyi bilmiyordu. Kendisi de itiraf ediyor ancak bir tiyatro kültürüne sahipti ve Sezer Sezin'in bana anlattığına göre çok film seyrederdiler. Türk sinemasının ilk gerçek sinema filmini çekti. İlk klâsik sinemasal anlatımı uygulayan Lütfi Akad oldu.

➤ **Lütfi Akad'ın sinema dili ve sinemamıza getirdiği yenilikler hakkında neler söylersiniz?**

Lütfi Akad'ın Türk sinemasına getirdiği en önemli şey sinemadır.

➤ **Lütfi Akad'ın kamerası çok hareketli değil, ama buna rağmen sinematografik anlamda en önemli yenilikleri de Türk sinemasına o taşıyor. Sürekli yeni şeyler deniyor.**

Kamera kımıldamıyor; kamera oyuncuya gitmiyor, oyuncu kameraya gidiyor. Onu deniyor.

➤ **Kamerayı dışarı çıkaran ilk yönetmenin Akad olduğu söylenir aslında Faruk Kenç, Akad'dan daha önce Kenç'in anlatımı Akad kadar bütünlüklü değil. Onun kadar estetiğe önem veren bir yönetmen değil.**

Değil, çünkü Faruk Kenç aslında Almanya'da bulunduğu sinemayla ilgilenmiyor, fotoğrafla ilgileniyor. Yani iyi bir fotoğrafçı

diyeceksin ona, ama Lütfi ağabey hem tekniği hem de anlatımın içindeki yerel öğeleri araştırıyor. Sürekli sinemayı düşünüyor. Onu sadece Lütfi ağabey yapmadı, Metin Erksan da yaptı. Halit Refiğ de Lütfi ağabeyin etkisi altında aynı araştırmalara girdi. Ama şöyle bir durum vardı: Yeşilçam'da, sadece Yeşilçam'da değil yeni ya da eski Hollywood'da, bir şirkete bağlı bir yönetmen her istediğini yapamazdı. Kendisine verilen senaryoyu çekmek zorundaydı. Türk sinemasında şirketlere bağlı yönetmen yoktu. Birkaç yıldız oyuncu vardı. Ancak Türkiye'de profesyonel olarak film çekmek zorunluluğu vardı. Kalburüstü saydığımız yönetmenlere ulaşan senaryolar arasında çoğu piyasa senaryolarıydı. Yönetmenler bunları çekmek zorunda kalıyorlardı. Örneğin Lütfi ağabeyin film dizinine baktığınızda kötü filmlere de rastlıyoruz. Yalnız şöyle bir fark var, Amerika'daki yönetmenlere de uygun senaryo her seferinde gitmiyordu. Ancak onlar kötü senaryoyu en iyi şekilde çekmeye çalışıyorlardı. Bizimkiler bunu yapmak istemiyorlardı. Yani kötü senaryoyu kötü bir şekilde çekiyorlardı.

➤ **Ama sizin *Türk Sinemasında Altı Yönetmen* kitabınızda ele aldığınız altı yönetmen ne kadar kötü film çekerse çeksin bir öncekinden farklı bir şey deniyordu; en azından bir çaba vardı.**

Evet, o deneme çabası vardı.

➤ **Metin Erksan'da, Memduh Ün'de, Atıf Yılmaz'da, Osman Fahir Seden'de de bunu görüyoruz. Bir sahne, bir diyalog, bir kamera hareketi mutlaka farklılık katıyordu.**

Osman Fahir Seden Erler Film'e zaman zaman geliyordu. Türker'e (İnanoğlu) uğruyordu sonra bana uğruyordu. Elindeki senaryoyu önüme fırlatıyordu, ne berbat şey ama ben bir bölümü öyle bir şekilde çekeceğim ki kendimi kurtaracağım diyordu ve bunu yapıyordu.

▶ Lütfi Akad'ın *Kanun Namına* filmi de çok klişe bir hikâyeye sahip ama İstanbul'u çok güzel çekiyor ve pek çok farklı kamera hareketi var filmde.

Lütfi Akad'ın Kemal Film dönemi ilginç bir dönemdir. Sonraki dönemlerdeki filmlerde Lütfi ağabeyin anlatımı ağırdır. Biraz Alman sineması tarzındadır, ağır geliyor. Yani adam uzaktan geliyor geliyor kameranın yanından geçiyor kadraj dışı oluyor. Ama Kemal Film döneminde çok hareketli bir Lütfi Akad'la karşılaşıyoruz. O da Osman'ın (Fahir Seden) yazdığı senaryolardan kaynaklanıyor.

▶ İlk filmlerinde daha denemeye açık bir tarzı var.

O da var tabii. Yani filmin türüne göre bir tempo tutturuyor. Sonraki filmlerinde Lütfi ağabeyin biraz "ağır" diyebileceğim bir sinema anlatımına geçtiğini görüyoruz. Çok iyi neticeler aldı, ondan kuşkumuz yok. O dili kullanmayı kendi seçti. Zaten kendisi de çok oturaklı, çok ağır, çok ciddi bir insandı yani kendini yansıtan bir anlatımdı. Doğaldır, her yönetmen kendini yansıtır.

▶ *Yalnızlar Rıhtımı* sanırım Lütfi Akad için bir kırılma noktası oluşturuyor. O döneme kadar Fransız sinemasından çok etkileniyor.

Özellikle *Altı Ölü Var, Katil, Kanun Namına* gibi filmlerde bu çok belirgin.

Ama hiçbir zaman bunu kabul etmiyor.

▶ Anılarında *Yalnızlar Rıhtımı*'nın anlatım yapısının Fransız Şiirsel Gerçekçiliği'ne benzediğini belirtiyor. Ama o film sanırım bir kırılma noktası oluyor. O filmden sonra bir daha hiçbir zaman o tarza dönmüyor.

Evet, Kemal Film'den ayrıldıktan sonra dönmüyor. Israrla söylüyorum, orada Osman'ın senaryolarının etkisi de var.

▶ Lütfi Akad'ın tiyatroyla da çok ilgili olduğunu biliyoruz. Bu alandaki bilgisi sinemaya da yansıyor. Oyuncu yönetimi, mekân kullanımı, diyalogun önemi gibi şeylerin farkında.

Türk Sinemasında Altı Yönetmen kitabında seçtiğim yönetmenlerin bir ortak noktaları araştırmacı olmaları, yani Lütfi ağabey kadar Halit de aynı sorunlara eğilen bir kişiydi, çok okuyan, çok film seyreden biriydi.

▶ Akad'ın sinemasını diğer çağdaşlarından ayıran özellikler de var. Göç temasını alırsak, Göç Üçlemesi Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları*'ndan ve Metin Erksan'ın *Acı Hayat* filminden başka bir yerde duruyor.

Bir de Lütfi ağabey Türkiye'de başta sansür yüzünden zor yapılabilen "gerçekçi sinema"ya çok bağlı kaldı ve zorladı. Bazen filmlerinde anlatmak istediği sorunu çok açık şekilde anlatamıyordu sansür yüzünden. *Hudutların Kanunu*'nda iki şey üzerinde durmak istedi: Bir kaçakçılığın gerçek nedenleri, iki ağaların düzeni ama ağaların düzeni ve kaçakçılıkla olan bağlan-

tıları filmde çok açık bir şekilde geçmiyor. Daha çok Yılmaz'ın (Güney) öyküsü var ki filmin ilk senaryosu Yılmaz'ın getirdiği bir senaryodur. Fakat orada ilgi noktası kaçakçı ile öğretmen kadın arasındaydı, Lütfi ağabey onu pek sevmedi ve yeniden yazdırdı senaryoyu. Çünkü Lütfi ağabeyin kendisi bana söylemişti, anlatmak istediğim ağalarla kaçakçıların ilişkisi demişti.

▶ Lütfi Akad bir yandan da çalıştığı kişilere sinemayı öğretiyor. Türkan Şoray ve İzzet Günay'a *Vesikalı Yarım*'de oyunculuğu öğretiyor. Çalıştığı görüntü yönetmenine görüntü yönetmenliğini, asistana asistanın görevlerini gösteriyor.

Bir de Türk sinemasında oyuncu yönetmeni diye bir şey yok. Genelde yönetmenler oyunculara sahnenin trafiğini anlatıyor. Kapıdan gir, dur, ilerle, otur vb. şeyler. İki kişi benim bildiğim kadarıyla oyuncuları yönetiyordu. Lütfi ağabey ve Metin Erksan. Bir de oyuncu seçimi tabii ki, mesela Türkan en iyi filmlerini Lütfi ağabey ile çekti.

▶ Oyuncu seçimlerinde neye dikkat ediyordu?

Oyuncu seçimini tipine göre yapıyordu. Fakat ondan sonra çekimde oyuncuyu yönetiyordu ki Türkan yıllar geçince mesleğini öğrendi. Ama *Vesikalı Yarım* döneminde henüz iyi bir oyuncu değildi Türkan. Çok güzel bir kadındı, onun için kullanıyorlardı.

▶ Türk sinemasının en önemli üçlemesi olan *Gelin, Düğün, Diyet* filmleri için neler söylersiniz?

Lütfi Akad'ın en başarılı üçlüsü pek tabii. Gerek göç olayına gerekse göç edenlerin büyük kente yerleşebilmeleri ve büyük kentin temposunu yaşayabilmeleri için yaptıklarını ya da yapmadıklarını çok açık ve gerçek bir şekilde veren filmlerdir. Akad'ın en başarılı çalışması benim için.

▶ Lütfi Akad göç eden insanların değerler sistemindeki dönüşümü ve şehre ayak uydurma sürecini de çok iyi anlatıyor.

Bir dönüşümden kaynaklanan değişim bu; yani mecbur olarak büyük kent insanı olmak. Ya olursun ya gidersin durumu.

▶ Halit Refiğ'in filmlerinde eksik kalan şeylerden biri de bu. Onun filmlerinde büyük şehre gelenler yerleşiyor ama kendi değerlerini olduğu gibi koruyor. Fakat Lütfi Akad zamanla o değerlerin değiştiğini gösteriyor.

Lütfi Akad'ın o üçlemedeki karakterleri çok gerçek karakterler, senin kabul ettiğin karakterler. Halit'in filmindeki kimi karakterler abartılı.

▶ *Gurbet Kuşları*'ndaki ailenin çocuklarının değişim sürecini düşünürsek, o çocukların bir tanesi dışında hepsi aynı kalıyor ve bir duvara çarpıyorlar, sonra da yok oluyorlar. Ama Lütfi Akad'ın karakterleri değişiyor, dönüşüyor bir şekilde.

Gerçek o zaten. İstanbul'da kalabilen değişendir, dönüşendir yoksa gider. İstanbul'dan ya da İstanbul yüzünden silinir. Lütfi Akad'ın filmlerini gerçekçi sinema açısından iyice analiz etmek gerekiyor.



SAMI ŞEKEROĞLU

“ONUN KADAR YALIN BİR SİNEMA YAPAN OLMADI”

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM
ESRA TİCE

Türk sinemasına sahip çıkan kimse yoktu, bu sinemaya birisinin sahip çıkması lazımdı. Benim Türk sinemasından yana olmam sinemacıların da benim etrafımda toplanmasına sebep oldu. Herkes Türk sineması deyince burun kıvrıyordu ve Yeşilçam diyerek aşağılıyorlardı.

Mimar Sinan Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü’nün kurucusu Prof. Sami Şekeroğlu, Türkiye sinemasının kuşkusuz en önemli figürlerinden biri. Sine-matek döneminde, Ulusal Sinema ve Devrimci Sinema tartışmalarının yaşandığı zamanlarda yerli sinema hakir görülürken, pek çok filmi toplayıp ar-sivleyen, sonrasında dünya standart-larında bir okulda bunları muhafaza eden Şekeroğlu, toplumsal belleğimi-zin de önemli bir parçası. Bu sayımız-da, bizler de Lütfi Ö. Akad’ı ve “sine-macılar dönemi”ni Şekeroğlu’ndan dinledik.

➤ Lütfi Ö. Akad'la nasıl tanıştınız?

1963 yılında Kulüp Sinema 7'yi o zaman yeni kurmuştum. Türkiye'de Fransız romancı Alain Robbe-Grillet *Ölümsüz Kadın* (*L'immortelle*, 1963) diye bir film çekiyordu. Ben de gözlemci olarak çalışıyordum. Lütfi Bey orada prodüksiyon işlerinde çalışıyordu, iyi Fransızca bildiği için onu istemişlerdi. Orada tanıdım. Disiplinli bir adamdı; son derece ciddi, ürktücü bir havası vardı. Kulüp Sinema 7'nin programlarına film seyretmeye geliyordu, ama yakından tanışmadık uzun süre. Daha sonra Metin Erksan bir gün getirdi ve tanıştırdı beni. İyi ilişkilerimiz oldu, zaman zaman birtakım söyleşiler yapıyordu ve ben de oraya gidiyordum. Aslında Lütfi Bey çok konuşan bir adam değil ve kendini konuşmalarıyla da ele veren bir adam da değil; az konuşuyor, öz konuşuyor, yalın konuşuyor, etkili bir konuşması var. Bildiğiniz gibi sineması da öyle. Dostluğumuz öyle başladı ve uzun süre de devam etti. Şimdi düşünüyorum da yarım asır devam etmiş gidinceye kadar.

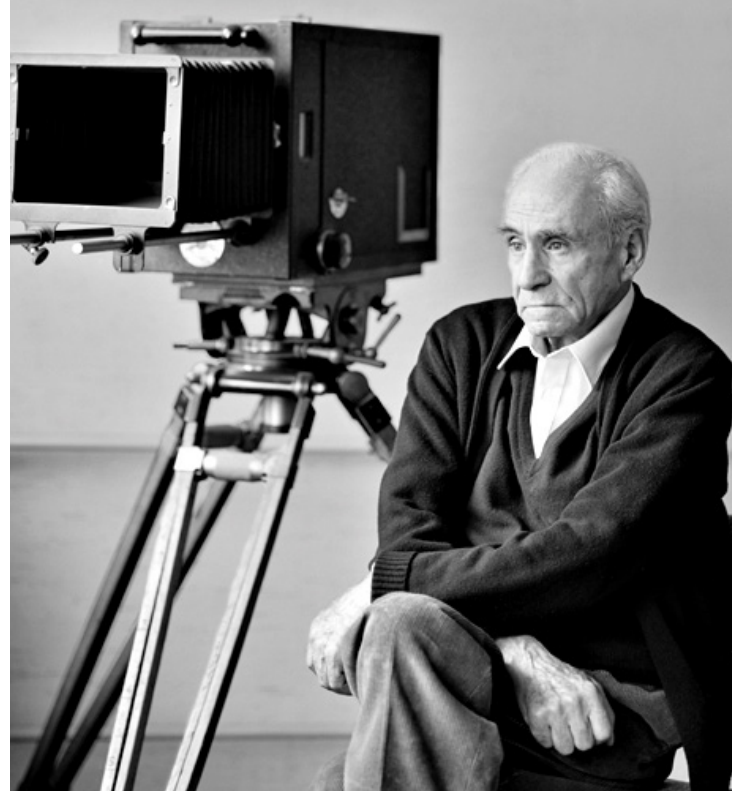
➤ Lütfi Ö. Akad'ın ilk hangi filmi dikkatinizi çekti?

Akad'ı sinemada ilk olarak herkes gibi *Vurun Kahpeye* filmiyle tanıdım. O zaman çocuktuk biz, on üç yaşındaydım ve çok heyecanla karşıladık. Zaten o zamanlar böyle karışıklık yoktu, ayrımcılık yoktu, bir bütündük. *Vurun Kahpeye* filmini toplum olarak çok sevmiştik. Ondan sonra beni etkileyen önemli filmleri *Kızılırmak*

Karakoyun, *Hudutların Kanunu*, özellikle *Vesikalı Yarım* olmuştu. Sonra sinemacılığı süzölmüş, entelektüel düzeyde de bir üst seviyeye çıkmış vaziyette karşımıza çıktı. Onlar da işte *Düğün*, *Gelin* ve çok şey anlaşılsa da TRT için yaptığı kısa filmler de beni etkilemişti. Aslında şansız filmlerdi onlar, çünkü 1960'la 70 arası Türk sinemacılarının şansız bir dönemi idi. Zor durumdaydılar, iyi filmler yapıyorlardı, eğer sinema tarihine iyi bakılırsa ki bu bana göre Giovanni Scognamiglio'nun kitabından bakılmalı, Türk sinemasının en parlak yıllarıydı fakat entel ve aydın geçinen grup Türk sinemasına karşıydı. Sanıyorum ki benden başka da Türk sinemasına sahip çıkan kimse yoktu, bu sinemaya birisinin sahip çıkması lazımdı. Benim Türk sinemasından yana olmam sinemacıların da benim etrafımda toplanmasına sebep oldu. Herkes Türk sineması deyince burun kıvırıyordu ve Yeşilçam diyerek de aşağılıyorlardı. Sinema Batı'dan gelecek, işte biz Fransız sinemasını beğeniyoruz, Fransız sineması bize örnek olmalı diye herkesin bildiği gibi dergiler çıktı, söyleşiler ve o türde faaliyetler yapıldı. Çok sıkıntı çektik, Lütfi Bey'in de çok sıkıntı çektiği yıllardı. İyi filmler yapıyorlardı; yani bakarsak şimdi herkes iyi film yaptı, 60'la 70 arasında zengin bir Türk sineması vardı. Metin Erksan, Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Halit Refiğ daha başkaları çok güzel filmler yaptı ama iyi değerlendirilmedi. Çok hücum edildi, özellikle sinema yazarları kötü yazılar yazdılar. Bu, filmlerin hem kazançlarını

Kamerası bugünkü gibi fırıl fırıl oynayan, atraksiyonlar yapan bir kamera değildi. Kamerayı hareket ettirmezdi, daha çok yönettiği oyuncular hareket ettirirdi. Yönettiği oyuncular kameraya doğru gelirdi, kameranın onlara doğru gitmesine gerek görmezdi.

etkiledi hem de heyecanlarını kırdı. Aslında düşünüyorum da yani Lütfi Bey pek heyecanlarına kapılacak bir insan değildi, heyecanlarına hâkim olan bir gücü vardı; ben mesela bu kadar yıldır onun kahkaha attığını hiç görmedim, hiçbir zaman kahkaha atmadı. Memnuniyetini yüzünden ya tebessümle ya da bir gülümsemeyle anlayabilirdik, kendini kontrol eden efendi bir yapısı vardı. İlişkileri daima mesafeli olurdu, yani insanlarla ilişkilerinde araya mesafe koyardı. Bizim aramızda, buradaki sinemacı dostlarımız Halit Refiğ ve Metin Erksan gibi insanlarla o kadar soğuk değildi ama genel olarak değerlendirsek biraz durgun ve soğuk değerlendirilebilirdi ilişkileri. İş yaparken, işe büyük önem verirdi. Mesela onun filmlerine baktığınızda ciddi bir tutum, tavır görürsünüz. Kamerası bugünkü gibi fırıl fırıl oynayan, atraksiyonlar yapan bir kamera değildi. Kamerayı hareket ettirmezdi, daha çok yönettiği oyuncular hareket ettirirdi. Yönettiği oyuncular kameraya doğru gelirdi, kameranın onlara doğru gitmesine gerek görmezdi. Kendisi



de bunu bir röportajda söylemişti: “Ben oyuncularımı daha çok kameraya doğru yönlendiriyorum.” demişti. Baktığınız zaman tabii bütün filmlerinde bu tavır görülüyor. Kahramanları çok az konuşuyor ama öz konuşuyor. Fazla bir diyalog bulamazsınız filmlerinde ve de filmlerinde gördüğünüz, duyduğunuz konuşmalardan birini çıkarırsanız filmde eksiklik olur, yani nerede ne konuşacağını bilen bir adamdı. Çok fazla konuşma yoktu ve konuşmalar, diyaloglar etkili diyaloglardı. Belki gide-rek son zamanlarda bunu daha da aşırıya kaçırıldı, yani sinema dili belki başlarda bu sadeliğe sahip değildi ama son dönemleri aynen anlattığım gibiydi. Dikkatle seyredildiğinde bu tutumu açıkça görülür.

▶ Lütfi Ö. Akad'ın Türk Sineması'ndaki yeri hakkındaki düşünceleriniz neler?

Lütfi Bey'in Türk sinemasındaki yeri cenazesinde belliydi. Yani cenazesine, törene, camiye, mezarlığa gelenler sinemacı, eğitimci, entelektüel bütün aydın kişilerdi. Türk sinemasında ne kadar büyük önem taşıdığını oradan görüyoruz zaten. Ama ayırım yapmadan söylemek isterim onun kadar yalın bir sinema yapan olmadı. Ben bir John Ford hayranıyım, biraz ona benziyordu. John Ford da yalın ve sade bir dil kullanıyordu, söylediğini kısa yoldan ve etkili bir biçimde söylüyordu. Bu da Lütfi Bey'in Türk sinemasındaki yerini belli ediyor sanıyorum.

▶ Lütfi Ö. Akad'ı diğer yönetmenlerden ayıran özellik neydi?

Akad'ı diğer yönetmenlerden çok fazla ayırmıyorum, yani en azından biz bir gruptuk, aramızdaki yönetmenlerden çok fazla ayırmıyorum. Sinema dili olarak düşünürsek kendine özgü bir sinema dili vardı, tabii bu kendine özgü sinema dili ulusal bir karakter taşıyordu. Batılı bir kopyacılık diye düşünemeyiz, kendine özgü bir yapısı vardı. Biraz önce anlattığım gibi işte kamerasını hareket ettirmek, söylediği şeyleri etkili bir biçimde söylemek. Özellikle halkı bilgilendirmek, seyirciye akıl vermek, öğütlemek gibi bir derdi yoktu. Asla onu yapmazdı ve hoşlanmazdı. Ben yaraları bulurum, problemleri bulurum ve sergilerim; onu tedavi

etmek benim işim değil derdi. Ben reçete vermem derdi. Bu tutumunu hiç değiştirmedim.

▶ Bir sinema eğitmeni olarak Lütfi Ö. Akad sinema eğitiminde hangi hususlara dikkat ederdi?

Lütfi Akad'ın hocalığı, sinemacılığı kadar önemliydi. Lütfi Bey gerçekten iyi bir hocaydı, bulunmaz bir hocaydı, tam bir bilim adamıydı. Bir defa buradaki hocaların hemen hemen hepsi entelektüel insanlardı ve iyi anlaşıyorlardı. Lütfi Bey de bunlar içinde öğrencilerle uyum sağlayarak bu işi yürüten önemli insanlardan biriydi. Biz hoca olarak çok faydalandık, öğrencileri de çok faydalandı. Zaten dikkat edilirse tabutu sahneye konduğu zaman binanın, hem salonun beş yüz kişilik salonu hem koridorları hem binanın etrafı öğrencileriyle doluydu. Meslek sahibi olmuş kişilerdi, yaşlanmış kişilerdi ama onu unutmamışlardı. Ben de çok gurur duydum öğrencilerimizle. Biz bir bütündük bir aileydik. Bir gün bana, "Bak, senin yaşın küçük bizden ama sen bizim aile reisimizsin, bu olaylara dikkat et." dedi. Yani bu birliği, beraberliği iyi sağlayan fevri hareketler yapılmasına imkân vermeyen ve yapmayan, hiçbir zaman öyle bir tavır içerisinde olmayan bir tutumu vardı. Öğrencilere bildiklerini öğreten bir hocadan çok öğrencileri tıpkı filmlerdeki gibi harekete geçirip, problemler sorup o problemleri öğrenciler tarafından çözülmesini sağlar ve onları konuştururdu. Hatta bir gün bir

Turgut isminde bir öğrencimiz vardı. Ben de koridorda dersi izliyordum. Öğrenciye dedi ki: “Şu kapıdan içeriye gir ve kapıyı kapat.” Çocuk da onu yaptı, birkaç defa yaptı. Beğenmedi. En son bir şey yaptı, “tamam” dedi. “Bu, ancak böyle olur.” dedi. Çocuk “yukarıdan başka şekilde de olur.” dedi. Kızdı birdenbire, “Nasıl olurmuş? Gel çek o zaman!” dedi. “Çekemem ama herhalde vardır başka bir şekli.” dedi çocuk. Çok hoşuna gitti, “Evet aferin, başka şekil de muhakkak vardır.” dedi. Yani bir toleransı vardı. Çocuğu sürekli olarak problem çözmeye yöneltirdi ve ilişkileri de iyiydi öğrencilerle.

► Lütü Ö. Akad’la ilgili anılarınızı paylaşır mısınız?

Anıları böyle birkaç cümle içinde anlatmam mümkün değil, çünkü çok anılarım var ama herkesi ilgilendiren bir anıdan söz edeyim. Türk sinemacılarına ve Yeşilçam’a çok hücum edildiği sıralardaydı. Yeşilçam bizim için gurur kaynağıydı ama onlar hakaret olarak kullanıyorlardı. Genel olarak bölünmüştü ve iki grup vardı, bugünkü gibi çok grup yoktu. Sağcı-solcu diye ayrılmıştı. Solculuk Batıdaki sinemaya yönelikti, sağcılık başka şeyler söylüyordu. Biz ulusallığı başka şekilde anlıyorduk, yani ulusalcılık ırkçılık değildi. Yerel değerlerimizi bulup çağdaş düzeyde değerlendirmek, çağdaş düzeye çıkarıp tanıtmaktı bizim için. Hâlbuki o dönemde ırkçılık olarak alınıyordu ve bizi bazen de

suçluyorlardı. Buna çok kızardı Lütü Bey, çok üzülür ve kızardı hatta birilerini azarlamıştı. Ben de o zamanlar filmleri topluyorum. 63’te çıkardığım film dergisinde yazdım bunu, zaten bir hedefim vardı, bir okul kurabilirim diye düşündüm. Bütün dünyayı da dolaşmışım, dünyada sinema olayları neydi ne yapıyordu diye. Ben de yapabilirim diye düşündüm, çevremde Halit Refiğ ve Metin Erksan çok yakın dostlarımdı. Lütü Bey daha uzaktaydı, yani herhangi bir sebep olmadan toplanamıyorduk. Zaman zaman toplantılar yapıyordu, o da geliyordu ama o kadar sık değildi. Bir gün Mecidiyeköy’de evi vardı, gittim oraya kapıyı çaldım. Biraz oturduk sohbet ettik, meseleyi açacağım ama açamıyorum. “Lütü Bey” dedim, “bir şey düşünüyorum ama olur mu olmaz mı bir size sorayım.” “Buyur, söyle” dedi. “Ben bir sinema okulu kurmak istiyorum.” dedim. O zaman gencim, param pulum da yok. Gözleri birdenbire dolar gibi oldu, yüzü değişti. Hiç Lütü Bey’i öyle görmemişim. Sesi kısıktır Lütü Bey’in, daha da kısıldı ve dedi ki: “Hemen ne gerekiyorsa ben yanındayım. Çok geç kalındı zaten.” dedi. Lütü Bey tabii bu desteği verince güç kazandım. Hemen gelip Metin Erksan’a, Halit Refiğ’e ve İlhan Arakon’a durumu söyledim. Halit Refiğ çok severdi Lütü Bey’i, müthiş heyecan duydu, “Tamam ağabeycim, hemen bu işe girelim.” dedi. Bu, ilk çekirdek kadroydu, beş kişiydik sinema okulunu kuran.

BEYAZ GÜVERCİN KISA FİLM YARIŞMASI

KUTSAL EMANETLERİMİZ YETİMLER

SON KATILIM: 21 MAYIS 2012

ÖDÜLLER

KURMACA DALI

Beyaz Güvercin en iyi kurmaca film ödülü
Sony NEX-FS100K video kamera

BELGESEL DALI

Beyaz Güvercin en iyi belgesel film ödülü
Sony NEX-FS100K video kamera

ANİMASYON DALI

Beyaz Güvercin en iyi animasyon film ödülü
Apple iMac 21.5 inç bilgisayar ve
WACOM Cintiq 21UX Pen Display çizim ekranı

ÖZEL ÖDÜLLER

JÜRİ ÖZEL ÖDÜLÜ

Yetim çocukları ziyaret etmek üzere
Afrika'ya yönelik bir seyahat ve
Sony HXRNX70U Video Kamera

MANSİYON ÖDÜLLERİ

SONY HDR-CX550VE video kamera
Intuos4 Large Pen Tablet çizim ekranı

JÜRİ ÜYELERİ

DERVİŞ ZAİM

İHSAN KABİL

RİDVAN ŞENTÜRK

SEMİH KAPLANOĞLU

ÜMİT SÖNMEZ

YUSUF KAPLAN

İLETİŞİM

Büyük Karaman Cad. Taylaşan Sok.

No : 3 PK. 34320 Fatih / İstanbul

www.beyazguvercin.org • bilgi@beyazguvercin.org

0212 631 2121

www.ihh.org.tr



**İNSANİ
YARDIM VAKFI**
THE FOUNDATION FOR
HUMAN RIGHTS
AND FREEDOM AND
HUMANITARIAN RELIEF

LÜTFİ Ö. AKAD PANELİ

24 ARALIK 2011 CUMARTESİ GÜNÜ, KASIM AYINDA VEFAT EDEN TÜRK SİNEMASININ KURUCU YÖNETMENLERİNDEN LÜTFİ Ö. AKAD'LA İLGİLİ ÜÇ OTURUMLU BİR PANEL DÜZENLENDİ. HAYAL PERDESİ SİNEMA DERGİSİ-NİN ORGANİZE ETTİĞİ “SADELİĞİN DERİNLİĞİNDE LÜTFİ ÖMER AKAD SİNEMASI” PANELİ, AKAD'IN “ANADOLU ÜÇLEMESİ”NİN SON AYAĞI OLAN *DİYET* FİLMİNİN GÖSTERİMİYLE BAŞLADI. FİLM GÖSTERİMİNDEN SONRA PANELİN İLK OTURUMUNDA OKAN ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DEKANI PROF. DR. BÜLENT VARDAR, MİMAR SİNAN ÜNİVERSİTESİ SİNEMA TELEVİZYON BÖLÜMÜ ÖĞRETİM GÖREVLİSİ PROF. SAMİ ŞEKEROĞLU VE FİLM ARASI DERGİSİ'NİN YAYIN YÖNETMENİ SUAT KÖÇER YER ALDI. İKİNCİ OTURUMDA *OTOBÜS YOLCULARI* VE *KARANLIKTA UYANANLAR* GİBİ TÜRK SİNEMASININ ÖNEMLİ FİMLERİNE İMZA ATAN YÖNETMEN ERTEM GÖREÇ VE BAŞTA *VESİKALI YARIM* OLMAK ÜZERE TÜRK SİNEMASININ PEK ÇOK KLASİĞİNDE PAY SAHİBİ OLAN SENARİST VE YÖNETMEN SAFA ÖNAL, AKAD'I VE SİNEMASINI ANLATTI. ÜÇÜNCÜ OTURUMDA İSE AKAD'IN SİNEMA SERÜVENİNDE ÖNEMLİ BİR YERİ OLAN, TÜRK SİNEMASININ UNUTULMAZ OYUNCULARINDAN SEZER SEZİN'LE BİRLİKTE AKAD'IN PEK ÇOK FİLMDE BERABER ÇALIŞTIĞI MUZAFFER HİÇDURMAZ HAZIR BULUNDU.

“ÜLKESİNE, YAŞADIĞI ÇAĞA KARŞI SORUMLULUK DUYAN BİR SANATÇIYDI”



BÜLENT VARDAR

Sinemacılar Dönemi'nden önce Türkiye'de sinemayı kuran Muhsin Ertuğrul Rusya'da ve Almanya'da sinema çalışmaları yapmıştı. Sinemaya dönük ilgisi vardı. Onun dışında kimse film çekemiyordu. Yazın tiyatro toplulukları tatile girdiği için onların repertuarıyla, onların makyaj anlayışı, onların kostüm ve dekor anlayışları ile sinemada da çalışma yürütüyorlardı denir. Ortada teatral bir sinema vardı. Dolayısıyla bu sinema sorunlu, sinema dilini kavramamış bir sinemaydı. Kamera hareketleri konusunda zayıftı. Sanki seyircinin oturduğu yerden bir oyunu izleme alışkanlığının film yapanlar üzerinde bıraktığı etkinin filmlerde de birebir yansıması hissedilirdi.

Lütfi Bey'in sinemaya girişi tesadüfidir. Lütfi Bey Galatasaray Lisesi'ni bitirmiş, sonra Yüksek Ticaret Mektebi'ne gidiyor. Arkasından da bankacılık yapıyor. O

yaşam tarzını sevmiyor. Çok mutlu değil. Kendisine yapım yönetmenliği konusunda bir teklif geliyor sinema çevresinden. Bankacılıktan istifa ediyor. Seyfi Havari var, geçiş dönemi yönetmenlerinden. *Damga* diye bir film yaparken ilgili yapım şirketine, filmi bitirmiyor, Lütfi Bey'den bu filmi bitirmesini istiyorlar. Arkasından Lütfi Bey Hürrem Erman Bey'le tanışıyor ve Hürrem Bey ona kendisi için çalışmasını teklif ediyor. Orada da onun iktisadi işlerini yöneten biri olarak çalışıyor.

Lütfi Bey sanata karşı duyarlı bir insan, entelektüel kişiliği olan ve sanatın diğer alanlarını merak eden, resme karşı ilgisiyle sahne alanında yani tiyatro alanında daha önce dekorlar hazırlamış bir insan. Bu arada *Vurun Kahpeye* projesi başladığında Lütfi Bey o projenin yönetmeni olma adına hiçbir şeyden bahsetmiyor veya plânlama yapmıyor ve proje kendisine teklif ediliyor. Sanıyorum Lütfi Bey'i üstün kılan öncelikli yanlarından biri dünyayı anlayabilecek bir eğitimden geçmesi. Galatasaray'ı bitirmesi, dünyayı erken yaşta tanınması, sanatın dışındaki diğer alanlara açık olması, entelektüel faaliyetlere ilgi duyması ve sezgisi güçlü bir insan. Zeki bir adam şüphesiz. Rutine yönelik bir hayatı benimsemiyor. *Vurun Kahpeye* ve *Kanun Namına*'yı izlediğinizde o filmlerin

de zaafı var ama Muhsin Ertuğrul'un filmleriyle kıyaslandığı zaman çok iyi filmler, o dönemlerde bakılırsa sinema dilini o döneme kadar yetkin kullanan filmler.

“Ustasız ustadır” lakabı Lütfi Bey'in. Film yapmaya imkân verildiğinde ve film yaparak yaşamaya karar verdiğinde en azından ne yapmaması gerektiğini iyi biliyordu. Film yaparken yüzeysel bir şey yapma derinde değildi.

Kendisiyle tanıştım değişik vesilelerle. İnsanı derinden etki altına alan, filozofçasına sakin duran ama konuştuğu zaman etki sağlayan, bilge ve bilgisine kısa sürede bir araya geldiğinizde saygı duyduğunuz biriydi. İlerleyen yıllardaki yaptığı, özellikle “ikinci dönemi” olarak kabul edilen 66 ve 67 yılı diye tabir edilen *Hudutların Kanunu*'ndan sonraki filmleriyle sadece piyasaya dönük filmlerin ötesinde, toplumun sorunlarını anlamaya yönelik ve toplumsal sorunlara duyarlılığı olan filmler çe-

ekiyor. Toplumu sadece kentle sınırlamıyor; köydeki insanların sorunlarına, göç meselesine de değiniyor. Yaşadığı dönem de buna zemin hazırlıyor. Böyle de bir şans var. Türkiye kapitalizmin geliştiği çağları yaşıyor. Köyden kente göç var. Bir yandan da laboratuvar teşkil edecek toplumsal koşullar da var. Tabii bunu her yönetmen görmemiş. Ama o ülkesine karşı ve yaşadığı çağa karşı sorumluluk duyan sanatçıydı.

Vesikalı Yarım için Türk sinemasında “bütün zamanların en iyi aşk filmi” denebilir rahatlıkla. Film öne çıkartan en temel şey estetik ve sadelik. Büyük işler başaran adamların hepsinde bilinçli bir sadelik var.

Lütfi Bey'i, belki de Türk sinemasında onu büyük yapan en önemli şeylerden biri şuydu: Üslubu vardı. Kendine özgü bir üslubunun olması ve bu bağlamda anlatacağı konuyu en ekonomik ama en etkili ve en estetik şekilde anlatmanın yollarını bulmuş bir yönetmendi.

“AKAD, FİLMLERİNDE ÇOK CİDDİ TOPLUMSAL MESELELERİ İŞLER”



SUAT KÖÇER

“Sadeliğin Derinliği” tam da Lütfi Hoca'yı anlatan bir şey. Sadelik ve derinlik biraz farklı farklı anlamlar ifade ediyormuş gibi gözüküyor ama aslında ikisinin nasıl büyük bir uyum içerisinde bir araya gelebileceğini herhâlde Lütfi Hoca kadar iyi bir örnek özetleyemezdi.

Akad'ın bir ifadesi var: "Bizim bugüne kadar yaptıklarımız bu işin nasıl yapılmaması gerektiğini gösterir" diye. Aslında kendi açısından böyle bir cümle kurmuş ama ben tam tersini düşünüyorum. Onun bugüne kadar yaptıkları bu işin nasıl yapılması gerektiğinin göstergesi. Bu yönüyle ben Lütfi Akad'ın sadeliğin derinliğinde yüzen ciddi bir usta olduğunu, içinde yaşadığı toplumu gözlemci olarak çok iyi gözlemlediğini, bunu bir üslup çerçevesi içerisinde çok iyi yansıtabildiğini düşünüyorum.

Filmlerinde çok ciddi toplumsal meseleleri işler. Gelenekle modernizmin, köyle kentin çatışmalarını, zıtlıkların anlatıyor ama buna rağmen gözlemci bakış açısını hiç değiştirmiyor. Fazla yorum yapmıyor ama zaten sineması bir yorum, bir biçim.

Lütfi Akad'ın sinematografisi göz önünde bulundurulduğunda çekim açılarından senaryoya kadar anlattığı konunun bakış açısından tartıştığı işin nerelere varacağına kadar Lütfi Hoca'nın ne yaptığını bilmesi onun en belirgin özelliklerinden birisidir.

"KAMERAYI SETLERDEN SOKAĞA TAŞIDI"



ERTEM GÖREÇ

49'da girdim sinemaya, Lütfi ağabeyi 50'li yıllarda tanıdım. Önce onun filmlerinde montaj yardımcısı olarak başladım. Sonra kendim montaj yapmaya başladım. Hem çok sıcak hem çok ciddi bir insandı. Hiçbir şeyi alaya almaz, her şeyi çok ciddiye alır, küçüğüyle büyüğüyle herkese çok saygılıydı.

Lütfi ağabeyin özelliği daha önce Muhsin Ertuğrul'un sinemasından farklı olarak ka-

merayı salonlardan, setlerden yani çekim alanlarından sokağa taşıması. Ve insanların hayatın içinde devinirken onların arasından hikâyeyi anlatması. Fakat Lütfi ağabey ilk değil. Faruk Kenç'in hakkını yememek lazım. Çünkü daha önce Muhsin Ertuğrul sinemasına bir nevi karşı çıkan Faruk Kenç var. Lütfi ağabey kadar belki başarılı olmadı ama bir ilktir.

Lütfi ağabey dışarı çıktığı zaman bütün bu söylediğimiz, montaj dediğimiz parçaların arka arkaya eklenerek bir ifade tarzının farklı hâle geldiğini görüyor. Hayatın içine girdiğiniz zaman kontrolünüzün dışında başka bir şeyler var. Hareket eden insanlar var. Bu işle hiç alakası olmayan, oradan geçen insanlar. Lütfi ağabey bir düşünür olduğu için bütün bunları düşünüp kendine göre kaideler getirmişti.

“Bizim hocamız yoktu.” diyordu. “Biz başladık, el yordamıyla bunu öğrenmeye ça-

lıştık. Ondan sonra da başkaları arkadan yürüdüler.” diyordu.

“ÇOK TERBİYELİ ADAMDİ, YALNIZ SETLERDE KÜKRERDİ”



SAFA ÖNAL

İki sene evvel *Vesikalı Yarım* filmi için Beykent Üniversitesi’nde yapılan törenden sonra evine plaketi götürmüştüm. Allah’tan ölümünden en çok üç hafta önce onu ziyaret etmek, onun elini öpmek, onun gülümsediğini görmek şansım oldu. Lütfi ağabeyin sineması konuşmakla olmaz, görmekle olur. Onun kendi sesini duymak da iyi bir şeydi. Ben ona ihtiyaç duymaktayım.

Sinema dilini nereden bulmuştur Lütfi Akad? Ne şaryo kullanır, ne zoom kullanır, ne yan gider, ne sola gider, ne sağa gider, kaymaz. Lütfi ağabey dedi ki bana: “Ben sinemada çekim üslubumu şu kiptan buldum.” Bir yemek kitabı koydu önüme. Nereden nereye gider deha. İki adam İstanbul’dan yola çıkmış. Bütün Anadolu’yu gezmişler. Bölgelerin en ünlü, en meşhur, en çok sevilen, tutan, duyulan

yemekleri neler, onları saptamışlar ve tarifnamelerini mikrofon tutarak öğrenmişler, hiç eklemeyen kitap haline getirmişler. Hepsi şöyle diyor. Süs yok. Kıymayı kavururum. Nokta. Soğanı doğrarım. Nokta. Hiç böyle ile, ve, uzun cümle, virgül yok. “Bunu okudum. Buradan çekim üslubumu buldum.” dedi bana. Aklıma gelmezdi.

Ant Film Şirketi’nde oturmaktayım. Yüzü yamalı Nedim vardı, Ant Film’in getiricisi götürücüsüydü. Benden yaşlıydı. Ona rağmen kapıyı vurdu girdi, Safa ağabey dedi bana, 1964 başı, aşağıda seni Lütfi ağabey bekliyor. Hangi Lütfi ağabey bekliyor? Akad. Nerede? Sendikada. Hemen indim aşağıya. Girdim sendika odasının salonuna. Lütfi Akad oturuyor. Yanında da senaryocu Vedat Türkali oturuyor. “Vaktin var mı?”, “Seninle çalışmak istiyorum.” dedi bana. “Vaktim yok ama sizin için bulurum, yaratırım.” dedim. “Öğleden sonra o zaman bana, eve gel.” dedi. Başka bir şey söylemedi. Tekrar el sıkıştık. Çok terbiyeli adamdı. Yalnız setlerde kükrerdi. Küfredirdi, öyle şakası yok.

Öğleden sonra gittim Mecidiyeköy’deki evine. “Ben bir film yapacağım, seni istiyorum. Türkan Şoray ve İzzet Günay’la çalışacağım. Bir Marlon Brando filmi gör-

düm dedi. Atını çaldılar Marlon'un. Gitti, aradı, taradı, atını buldu, getirdi." dedi. "Evet" dedim ben. "Bu" dedi. Efendim? "Ne kadar zamanda bir şey hazırlarsın?" Laf edemedim. Ertesi gün okumaya başladım yeniden. Elime Sait Faik'in "Menekşeli Vadi" adlı hikâyesi geçti. Zırnık almamışımıdır. Bir bostan lafı vardır orada. Ben buradan çıksam, bu adam manav olsa. Bir de bunun bostanı olsa. O sırada güzelim Aksaray bir beton yığını halinde, bir

betonarme hâlinde değil. Dünya kadar bostan var. Oradan yola çıktım, iki üç gün sonra toparlandım, bir sinopsis yazdım. Lütfi ağabey sinopsisi okumadı. Benim yazdığım tretmandır doğrudan doğruya, sinopsis değil. Okumadı. Filmin yapımcısı Şeref Gür Erman Film'den arkadaşımızla randevu almışlar, Türkan Hanım'ın evine gittik. Oturduk, orada da okuduk. Çok beğendiler. Sonra *Vesikalı Yarım* adıyla bir de film oldu. Hepimize ödülleri getirdi.

"KÜLTÜRLÜ, EFENDİ HAKİKATEN ENDER BİR İNSANDI"



SEZER SEZİN

Tanıdığım vakit 15 yaşında filandım. 15-16 yaşlarında sinema delisiydim. Her gün öğleden sonra okuldan kaçır, sinemaya giderdim. Ve bir gün dahi aksatmadım. Ben sinemayı çok sevdim. Ve sinema benim kanım, kalbim. Hâlâ öyledir. Hürrem Erman'la tanıştık. Onunla arkadaş olduk. Onun da ailecek Adapazarı'nda sinemaları vardı. Öyle oldu ki ben onu müthiş silkelemeye başladım. Gel bir şirket kuralım. "Ben anlamam, ben bilmem." dedi. "Ziyan yok, öğrenirsin." dedim. Ve muvaffak da

oldum. Şakir'in (Sırmalı) bir filmi vardı. Orada rahmetli, çok sevgili dostumuz Lütfi Akad'la tanışmış. Beni de tanıştırdı. Lütfi'yle çok iyi arkadaş olduk. Lütfi çok kültürlü, çok efendi, hakikaten ender bir insandı. Devamlı sinemadan bahsediyorduk ve ben Lütfi'ye hayranlıkla bakıyordum. Lütfi Akad'da her şey fevkalade. Mesela Bağdat'a gidene kadar Arapça bildiğini bilmiyordum. Bir baktım orada gayet güzel Arapça konuşuyor. Yazıhaneye bir İngiliz geldi. Gayet güzel İngilizce konuşuyor. Birkaç lisan biliyor, ama bunları hiç dışarıya verip de, ben bunları yapıyorum diyecek tipte insan değildi. Çok akıllı, çok zeki ve de çok şey bilen bir adamdı.

Çok sağlam bir insandı. Lütfi Akad'la çalışmaktan, iki kardeş, iki dost olmaktan her zaman mutlu oldum. Onu kaybetmek bana çok acı geldi.

“SİNEMAYA DENEYSEL DAVRANIŞI GETİREN YÖNETMENDİR”



MUZAFFER HİÇDURMAZ

İlk filmi olması nedeniyle *Vurun Kahpeye* çok önemli bir filmidir. Türk sinemasında en çok seyirciyle buluşan filmlerden biridir o döneme göre. İlk defa film çeken bir yönetmenin Adapazarı'nda bir depo kiralarak her gün çekilen negatifleri çamaşır leğenlerinde yıkayıp, basıp onu da tekrar yıkayıp, çekilenleri seyredip, bir anlamda kurguyu da kendisi yapmaya çabalıyordu. Gerçek stüdyoya gelip stüdyodaki kurgu masasında olanları görünce arada çok büyük bir fark olmadığını gördü. Işıklandırma da yeni yöntemler denerdi. Bir bilim adamı gibi sinemaya deneysel davranışı da getiren bir yönetmendir.

Çok dikkatli, çok titiz biriydi. Prensip sahibi, ilkeleri olan, doğruları olan biriydi. Keşke binlerce olsaydı da başka bir yerde olsaydı bu ülke. Türk sinemasına katkısı yadsınamayacak kadar büyüktür. Örneğin Türk sinemasında Tiyatrocular Dönemi'nin bitip Sinemacılar Dönemi'nin başlangıcı olan *Kanun Namına*, *Vurun Kahpeye* kadar önemlidir.

Sinema bir ekip olayıdır. Tek başına yönetmen her şeyin üstesinden gelemez. Onun için bütün yönetmenlerin ekipleri vardır ama yönetmenlerin özellikle oyuncular ve görüntü yönetmenleri vardır. Özellikle Kriton İlyadis'le uzun dönem çalıştı. Ondan sonra Çetin Gürtop'la epey bir dönem çalıştı. Lütfi ağabeyin en iyileriyle çalışmakta üstüne yoktu. Zaten usta olmasının da nedeni buydu. Bütün senaryolarını kendisi yazardı. Senaryolar dışarıdan gelir. Ama ne yaparsa yapsın, çekim senaryosunu yazar ve diyalogları kendisi, kendi sinema ve edebiyat anlayışına, kendi diyalog yapısına göre az ve öz yapardı. Bir şeyi uzun anlattığınızda size kızardı.

Lütfi Akad Arapça, Fransızca, İngilizce bilen, Galatasaray Lisesi ve Yüksek Ticaret mezunu biriydi. Tiyatroculuğu da vardı. Tiyatroda zaman zaman oyunculuk ama genelde dekor yapardı. Resim çizerdi. Sahne ışıkları yapardı. Yani çok yönlü bir sanatçı kişiliği vardı.

Bugünün teknolojisinde yapılamayan bir film de yaptı: *Görünmeyen Adam İstanbul'da*. Böyle bir film çekebilmek için özel negatif bastırmak ve özel kamera yaptırmak gerekiyordu. Ama Lütfi ağabeyin yaratıcılığı ve Kriton İlyadis'in ustalığıyla böyle bir film yaptılar. Bugünün teknolojiyle kimse yapamaz. Yaratıcılık bambaşka bir şey.

Yalnızlar Rıhtımı Türk sinemasındaki ilklerden biridir. Çünkü Attila İlhan o zaman bir şairdi. Öyküleri vardı. Senaryo meselesinde Lütfi ağabeyle pek anlaşılamadılar. Çünkü Attila Bey ben yazarım diyordu, Lütfi ağabey de senaryoyu sen yazabilirsin, ona karşı değilim ama filmi ben çektiğim için bu senaryoyu, en azından çekim senaryosunu ben yazmak zorundayım diyordu. O uzun dönem bir tartışma yarattı. Yazarların egoları vardır ama Yaşar Kemal’de yoktur. Yaşar ağabeyle *Beyaz Mendil*’i yaptılar. İkisi de mutluydular. *Beyaz Mendil* dönemine göre önemli filmlerdendir.

Zoom objektiflerin yaşama katılmasının mantığı aktüel kamera mantığıyla. Yani bugünkü basın kullandığıdır. İstedığı yere yaklaşıp uzaklaşsın diye. Ama bizim sinemacılarımız ucuz filmler, kısa zamanda filmler yapabilmek için kamera hareketlerini bırakıp zoom’la yaklaşıp uzaklaşsın çocuk oyuncağına çevirdiler. Lütfi ağabey sinemanın bir resimle anlatım sanatı olduğunu çok iyi bildiğinden asla zoom’u kullanmazdı. Ya oyuncuya mizansen verir, ya da kamerayı bir oyuncu gibi oyuncuyla birlikte objektiflerle kullanırdı. Bu da sinemaya ayrı bir anlatım özelliği getirirdi. Kendi sinema dilini oluşturdu.

Sinema tüm sanatların bileşkesidir. Lütfi ağabeyin resmi, edebiyatı, diğer plastik sanatları da bilmesi, hem sinemayı kullanım açısından hem bu bilgiyi aktarım açısından önemlidir.

Senaryosunda her şeyi yazardı. Oyuncunun hareketlerinin tümünü. Mizansen bölümü o sahnede oyuncunun ne yapacağını yazardı. İyi oyuncular da bunu aldıklarında oynarlar. Değiştirilmesi gereken davranışları da “şöyle olursa daha iyi olur” diyerek oyuncuları onore eden bir davranışla anlatırdı.

Yılmaz Güney 50’lerde hapis ve sürgün cezası aldı. Sürgüne gönderilmeden önce *Tütün Zamanı*, *Bu Vatanın Çocukları* gibi filmlerde oynamıştı. Sonra geldi, Yeşilçam onu kabul etmedi. Kabul etmemesinin nedeni artık Amerikan tarzı parlak, genç delikanlıların olduğu bir dönemdi. Kavrık Anadolu çocuğunu istemiyorlardı. Kendi yöntemleriyle avantür filmler yapmaya başladı. Ta ki 1966’da Lütfi ağabeye gelinceye kadar. Lütfi ağabeye getirdiği kaçakçılık öyküsüydü. Onu da avantür film olarak görüyordu. Ama Lütfi ağabey “Böyle olmaz, Bunu sosyal bir tabana oturtmak zorundayız. Yörenin sorunlarını da anlatan ciddi bir sanat eseri yapmak zorundayız.” dedi. Yılmaz, “Ama ağabey beni hep vurdu, kırdı filmlerle tanıyor herkes. Burada vurdu, kırdı yapmazsam nasıl olacak?” diye sordu. Lütfi ağabey “Biz yaparsak olur.” dedi ve *Hudutların Kanunu*’nu yaptı. Ondan sonraki *Kızılırmak-Karakoyun* daha durağan bir filmdir ama bir sinema şaheseridir. *Kızılırmak-Karakoyun* Nazım Hikmet’in bir öyküsüdür. Hatta ilk *Kızılırmak-Karakoyun*’un senaryosunu yazan ve filme çeken Nazım Hikmet ile ekibidir.



NİZAM EREN

“SİNEMA TOPLUMSAL BİR MİRASTIR”

Daha önce çeşitli dergilerde sinema yazarlığı yapan ve Özen Film’de basın sorumlusu ve üretim danışmanı olarak çalışan Nizam Eren, Vipsas post prodüksiyon şirketi bünyesinde eski Yeşilçam filmlerinin restorasyon çalışmalarının yürütülmesinin sorumluluğunu üstlendi. Bizler de Eren’le Taksimdeki Vipsas stüdyolarında konuşarak, yapılan restorasyon çalışmalarıyla ilgili kendisinden bilgi aldık.

SÖYLEŞİ: **M. FURKAN ÖZREN**

➤ Öncelikle bu işin nasıl ortaya çıktığını ve sizin bu işi nasıl üstlendiğinizi anlatabilir misiniz?

Türkiye’de bu tür HD ve Blue-Ray’e dönüştürülüp hard diskte saklama sistemi yoktu. Fakat bir gün Atilla Dorsay yurtdışındaki bir Türk filmleri haftası festivalinde sanıyorum, *Selvi Boylum Al Yazmalım*’ın gösteriminde çok eski bir kopyanın gös-

terildiğini görüyor. Çok utanıyor bu durumdan ve bunu da gazetesindeki bir yazısında ifade ediyor. Çünkü biliyorsunuz eski kopyalar çizik çizik olur, yamru yumru akar, saklama koşullarından ötürü renkler kalmamıştır ya da ne kadar sağlıklı saklasanız da zamanla negatifler ve pozitifler yıpranır. Bu yazıyı bizim stüdyodaki arkadaşlar görüyorlar. Madem biz dublaj ve montaj yapıyoruz, yani bu işten anlıyoruz, neden böyle bir şey yapıp da Türk sinemasının yüzünü ağartmıyoruz düşüncesiyle çok amatörce bu işe soyunuyorlar. Bunun üzerine bu sistemi ilk fark edip gelecekte çok ihtiyaç duyarım diyen Gülşah Film, Selim Soydan oluyor. Gülşah Film filmlerini buraya vermeye başlıyor. Bundan iki yıl kadar önce bununla ilgili bir medya plânlama ve tanıtım yapmıştık. Basın ve medya da çok ilgi göstermişti, restorasyon konusunda. Oradan yola çıkarak, ilişkilerim ve arkadaşlığım nedeniyle Arzu Film neden olmasın dedim. Ferdi Eğilmez'le uzun zamandır çok yakın arkadaşım ve dolayısıyla onu buraya getirdim. Filmlerinden bir kopya alalım; fakat en çok yıpranmış kopyalardan birini alıp onu restore edelim dedim. Sonucu görsün, ondan sonra zaten kendisi gelecektir diğer filmlerle diye düşündük. Bir buçuk yıl kadar önceydi. *Çöpçüler Kralı* en yıpranmış kopyaydı; gerçekten vahim bir durumdaydı. Yani tutsanız elinizde kalacak, un gibi olacak hâle gelmişti. Artık cıtır cıtır kırılıyordu. Biliyorsunuz sesler optik ayrı bir makaradadır. Onlardan bir parçası kayıptı. Onlar da tamamlandı.

► İlk olarak *Çöpçüler Kralı*'yla başladınız.

Aynen öyle fakat *Çöpçüler Kralı*'nı getirdiğimiz dönemde, Arzu Film Fida Film ortaklığıyla *Pak Panter* filmini yaparken çok ilgilenilemedi. İş bittikten sonra tekrar Arzu Film ile oturduk ve beş tane film seçtik.

► Arzu Film'in Ertem Eğilmez filmlerinin tercihinde özel bir anlamı var mıydı?

Tabii ki Ertem Eğilmez filmleri taşıdıkları kimi öğelerle Türk sineması açısından özel bir yerdedir. Fakat var olan yapımcılar içinden seçilmesi tamamen kişisel ilişkilerimden kaynaklanır. Ben isterim ki diğer sinema filmleri de bu koşullarda saklansın. Çünkü sinema yapımcıdır; ama esasen toplumsal bir mirastır. Gösterime girdikten sonra artık topluma aittir. Dolayısıyla bir sinema eserini benimdir diyerek Taksim Meydanı'nda yakamazsınız. Yani bir noktadan sonra kimse yardım etmese de ok yaydan çıkmıştır.

Basın bülteninde televizyonların kurtarıcısı demiştim Ertem Eğilmez filmleri için. Diğer yapımcı arkadaşlara, ağabeylerime, büyüklere haksızlık olmasın fakat söz konusu Ertem Eğilmez filmleri olduğu için söylüyorum. Bence başlı başına incelenmesi, üzerine tez yazılması gereken bir konudur. Eğilmez'in kişiliğinin sinemaya nasıl yansıdığının çok iyi bilinmesi gerektiğini iddia ederim. Günümüzde halen *Süt Kardeşler*'i çekebilecek bir babayiğit varsa buyursun gelsin. Toplumsal duyarlılığı, hicvi, günlük yaşamı anlatışı ve sinema tekniği açısından muhteşemdir ve çok özel bir yere sahiptir.



► Şu an Arzu Film'in filmlerini HD ve Blue Ray'e aktarmada hangi aşamadasınız? Kaç filmi aktarabildiniz?

Dört film seçilmişti. *Çöpçüler Kralı*, *Neşeli Günler*, *Tosun Paşa*, *Kibar Feyzo*. *Neşeli Günler* ile *Çöpçüler Kralı*'nı bitirdik. Arzu Film'e bu hafta içerisinde teslim edeceğiz. Bu dört film bittikten sonra 49 tane film var listelerinde yapımcısı olduğu ya da yönettiği, zaman içerisinde bunlar da yapılacaktır.

► İleriye doğru bir projeksiyon yaparsanız, kaç sene süreceğini düşünüyorsunuz?

Bu tamamen Arzu Film'in belirleyeceği bir şey. Bu beş filmin teslimatından sonra Arzu Film by-pass yapabilir ve hiç film vermeyebilir. Ama sürekli film vermeye devam ederse, filmlerin eskiliğine ve yeniliğine göre iki hatta üç yıl sürebilir. *Çöpçüler Kralı*'nın restorasyonu iki ay civarında sürdü. Yoğun çalışılırsa bir filmin 20-25 gün gibi bir süre içerisinde bitebileceğini düşünüyorum. Fakat bu sürenin belirlenmesinde yapımcı şirketin etkisi de belirleyici bir rol oynuyor.

► Bu süreçte size dışarıdan bir destek var mı? Kamudan ya da özel kuruluşlardan?

Hayır, yok tabii ki. Bütün amacım buydu zaten. Toplumsal miras dediğimiz sinemanın, restorasyonunun sadece yapımcılar tarafından yapılması pek olanaklı değil. Her filmin de yapılması gerekmiyor tabii ki fakat öyle filmler var ki bugün sinema okullarında okutulan, televizyonda her gösterildiğinde bizim ilgimizi çeken, literatüre girmiş filmlerden söz ediyorum. Bunları toplasanız beş yüz civarında bir film eder. Mesela sigorta şirketleri saklamak kavramıyla ilgili, bu konuda neden sponsor olmasınlar? Geçmişte Kültür Bakanlığı kanalıyla bir sigorta şirketi bir filmin restorasyonunu üstlenmişti fakat bu tabii ki yeterli değil. Bunun çok daha metodolojik olarak yapılması gerekiyor. Maalesef şu an buna destek olan hiçbir özel şirket yok. Kültür Bakanlığı da yok.

➤ Arzu Film'in filmlerinden sonra sırada ne var?

Yılmaz Güney filmleriyle ilgilenmeye başladım. Güney Vakfı'ndan filmleri almış olan yönetmen Hüseyin Karabey'le de geçen bir toplantı yaptık. Kültür Bakanlığı'nın belki de bir bütçeyle bunu desteklemesi gerek. İlişki kurduğum başka işler de var. Şu an isim vererek insanları yanıltmak ya da yönlendirmek istemiyorum. Yılmaz Güney filmleriyle ilgili bunları anlatıyorum, çünkü artık start vermiş durumdayız. Kendilerinin bundan haberi var. Bu aşamada iki şey söylüyorum bakın çok önemli bu, bugün artık kanallar HD yayına geçtiler. Bu noktada kanallar filmlerin HD olmalarını yapımcılardan isteyebilir ya da kanallar bu işlemi yapıp yapımcıdan belirli bir indirim isteyebilirler.

➤ Bu çabalarınızın maddi olarak karşılığını alabileceğinizi düşünüyor musunuz? Dedğiniz gibi televizyonlar artık HD sisteme geçti. Türkiye'nin her yerinde Blue-Ray filmler satılıyor.

Ben açıkçası "kazan kazan" paradigmasına inanan biriyim. Burada kazanan kanal ise yapımcı da mutlaka kazanır. Yapımcı kazanıyorsa stüdyo da kazanır. Stüdyo kazanıyorsa ben de kazanırım. Bu bir reaksiyon, biri burada kaybediyorsa, diğlde bir problem vardır. Ben uzun vadede yatırımımın geri döneceğine inanıyorum.

➤ Sistem oraya doğru gidiyor. Bu, bir lüksten ziyade gereksinime dönüşüyor.

Evet, ben de tam olarak bunu anlatmaya çalışıyorum. Bazı arkadaşlarım bana mail atmışlar. Daha önce de bu tür tepkiler almıştım açıkçası. Efendim biz filmleri çizik ve cızırtılı izlemek istiyoruz. Bu ayrı bir nostalji katıyor. Elbette ki bu nostaljik hassasiyete saygı duyuyorum fakat insanların evlerine 5+1 ses sistemi kurup daha kaliteli bir seyir aramaya çalıştığı bir dönemde, burada bir arıza var. Yani aslında böyle bir şey yok. Bu realite de değil. Sonuçta yaptığımız eserleri görmediler. Ayrıca nostaljiyi veren filmlerdeki teknik aksaklıklar mı yoksa filmlerin anlatı yapıları mı? Bu duygusal bir tepki. Akılcı tarafına baktığımızda karşılığının bu olmadığını hepimiz çok iyi biliyoruz.

➤ Kullandığınız teknik sistemi biraz açıklayabilir misiniz?

İşin negatifi ya da pozitifi gelir, bobin olarak bilgisayara aktarılır. Kare kare taranır. Biliyorsunuz 35mm filmlerde saniyede 24 kare film geçer. Bu 24 karenin her biri photoshop mantığıyla önce otomatik bir işlemden geçer. Sonra manuel olarak üzerinde işlemler yapılır. Çizikler, bant lekeleri giderilir. Ondan sonra da color correction'a geçer. Dünyanın her yerinde gösterilebilecek, "broadcasting" değerlerine getirilir. Fakat yapımcı gelip de ben daha çok kırmızı istiyorum ya da daha soluk bir kırmızı istiyorum deme şansına sahiptir. Sonra ses elden geçer. Sesteki eksikler tamamlanır. 16:9 formatında HD ve Blue-Ray olarak yapımcıya teslim edilir.

YEŞİLÇAM VE GÜNÜMÜZ İÇİN ERTEM EĞİLMEZ VE FİLMLERİ

M. FURKAN ÖZREN

Ertem Eğilmez'in sinemasını incelemek, sinemanın Türk insanı için ne demek olduğunu ve Türk sinemasının onu izleyenler üzerinde nasıl bir etki bıraktığını incelemeyi de gerektiriyor. Çünkü Eğilmez, bu filmlerin hissiyatını alıp onların üzerinden ve onları kullanarak sinemaya girmiştir. Fakat seksenli yıllara gelindiğinde ve Yeşilçam'ın aydınlık döneminin geride kalacağı yıllara kadar yaptıklarıyla seyirci üzerindeki Yeşilçam algısını çok çeşitli ve unutulmayacak katkılarla şekillendirmiştir. Bugün onun katkıları olmadan bir Yeşilçam düşünmek olası değildir. Bu anlamda bu inceleme, Yeşilçam'ın dinamiklerini, oluşum sürecini, sistemini anlayabilmemiz ve bunun üzerine hareket etmemiz gerektiğini bize sık sık hatırlatır. Bu durumun getirdiği etkileşim, bizleri "Türkiye'de sinema yapmak ne demektir?" sorusuna götürüyor. Bunu Türk sinema tarihçiliği açısından düşündüğümüzde, hakkını teslim etmemiz gereken bazı ayrımlara gitmemiz gerekiyor; çünkü Eğilmez'in yapımcılığını ve yönetmenliğini

yaptığı filmler sistemin, endüstrinin, anaakımın içinde yer alan filmlerdir, hatta anaakımı oluşturan ve bu dinamiklerin ne olduğunu belirleyen filmlerdir. Bu anlamda Eğilmez'i hem bir yaratıcı yönetmen olarak hem de bir yapımcı olmasının getirdiği maddi disiplin içinde düşünmek gerekiyor. Özellikle bu maddiyatın kaynaklarını ve filmlerin içeriğine olan etkisini ön plâna çıkarmak gerekiyor. Çünkü bu dönemde sistem demek seyircinin beğenisi demek. Seyircinin beğenisini izleyebilmek, bu dönemin yapım şirketleri için kritik önemde, hatta o dönemde bununla ilgili pek çok araştırma yöntemi geliştirilmiş ve kullanılmış. Bu yöntemlerin hizmet ettiği şey, izleyicilerin talebini karşılayabilmek ve buna uygun filmler hazırlayabilmek. Halkın sevdiği yıldızları öne çıkarması ve yıldız sisteminin ortaya çıkışı, filmlerin orta alt sınıfı yücelten masalsı yapıları, talebin arz üzerindeki gücü olarak da okunabilir. Fakat talebe göre film hazırlama gayretinde olan sektörün film üretiminin çeşitli safhalarında entelektüel birikimi yüksek insanlar yapımcı, yönetmen, senarist olarak görev yapmaktaydılar ve bu

insanların fikirleri, bunların çeşitli buluşları Yeşilçam'ın ve sistemin gelişimine katkıda bulunmuştur. Burada arzın doğrudan doğruya talebe göre şekillendiğini söyleyip yüzeysel bir yoruma sebebiyet vermemek için belki de bunun üzerinde dikkatlice durmak gerekiyor. Her ne kadar halkın isteğine göre bir şeyler oluşturma gayreti temel bir yer teşkil etse de, insanların başarılı olmak adına sarf ettikleri emeği, ortaya kaliteli bir sinema eseri ortaya koyma çabalarını da gözardı etmememiz önemli. Yoksa paradoksal arz talep dengeleri, bizi gözü kapalı reyting sisteminin kurbanı olan pek çok "ucube" sinema ve televizyon eseriyle başbaşa bırakırdı. Fakat bugün bir gelenekten ve kendi çapında bir sinema fenomeninden bahsedebiliyoruz. Eğilmez gibi sinema dâhileri, talebe yönelik arzın hazırlanması aşamasında devreye giriyorlar. Bu adamların bakışları, hırsları ve dünya görüşleri, bu noktada belirli bir farklılığın oluşmasına hizmet ediyor. İşte Eğilmez'i, Yeşilçam endüstrisi içerisinde hareket edip endüstriye yönelik film çeken diğer yönetmenlerden ayırt edici özelliklerin başlangıç noktası olarak burayı düşünebiliriz. Bu durumda, bu farklılığın ardında ne gibi etkenler yatıyor, bunu bulmaya çalışalım.

Eğilmez'in Farkı

Eğilmez'in sinemaya ilişkin denemelerini ve denediği film yapılarını, bu film yapılarını geliştirmeye çalışmasını ve en temel olarak da bunları yaparken oluşturduğu ekibi incelemeliyiz. Eğilmez'in kamera önünde genelde belirli isimlerden oluşan herkesin bildiği geniş bir ekibi vardı. Kamera arkasında ise yaratıcı anlamda en büyük katkıyı



sağlayan isim senaryo yazarı Sadık Şendil. Sadık Şendil, Eğilmez'in filmlerinin ve diğer Yeşilçam filmlerinin geleneksel bir masal formunda hareket etme eğilimine kalemıyla yön vermiş isimlerden biri, burada Sadık Şendil'in orta oyunundan ve geleneksel Türk tiyatrosundan beslenen yazar kimliği önemli bir rol oynuyor. Eğilmez senaryoya çok önem verdiğini sürekli ifade eden bir yönetmen. Filmlerinin başarılı olmasında senaryolarının kuvvetli olmasının çok önemli olduğunu söylüyor. Şendil'le yazdıkları senaryoları aktüel bir şekilde tartışıp geliştiriyorlar. Filmlerine baktığımızda senaryonun diyaloglar üzerine işlediğini fark ederiz. Bu filmlerde hızlı bir anlatım var. Bu hızlı anlatım ritmi Eğilmez'in filmlerinin ortak yapısı olarak dikkat çekiyor. Filmleri sahneler ve

plânlara bölerek incelersek, bu ritmin senaryoyla yakından ilişkili olduğunu fark ederiz.

Kamera kullanımı ve görüntü yönetimi de bu ritmin sağlanmasında çok kritik bir önem taşıyor. Burada tabii en önemli görüntü yönetmenlerimizden Kriton İlyadis'in hakkını teslim etmek gerekiyor. Filmlerdeki kamera kullanımının, filmin anlatımına hizmet eden dinamik bir yapısı var. Bugünün teknikleriyle ve kamera kullanımıyla baktığımızda, bu filmlerde ilkel gelebilecek bazı kamera hareketleri tespit edebiliriz. Başka bir açıdan bakarsak, bunlar filmi akıcı ve anlatım açısından modern bir hâle getiriyor. Ortam çekimlerinin ve karakterlerin yakın plânlarının birbirine bağlanmasına hizmet eden hızlı kamera kullanımı ve kurgu, Eğilmez'in anlatımının bir parçası adeta. Seyirciyi anlatılmak istenen hikâyenin etkisi altına sokuyor. Yine her biri kendi çapında yıldız ve başrol oyuncusu diyebileceğimiz, kalabalık kadroların ifadelerinden unutulmaz roller ve karakterler çıkmasında ve rollerin senaryodaki ritme uygun dağılmasında kamera kullanımının etkisi önemli bir rol oynuyor. Tüm bunlar tabii ki Eğilmez filmlerinin neden tekrar tekrar izlenebildiğine dair ipuçları taşıyor. Eğilmez bu teknik detayların ve kurgulanmış işleri nasıl masala dönüştürebileceğine dair ince hesaplarını sık sık vurguluyor.

Bu filmlerin izleyici nezdindeki ilgisi kanalların reyting çaresi olarak bu filmlerden vazgeçememesinden, insanların bu filmleri defalarca izlemelerine rağmen onlardan bıkmamalarından anlaşılabilir. Peki herkesin kendi kafasında sormaktan çekindiği ayrıma gelirsek, bu filmleri birer sanat ese-

ri olarak mı yoksa endüstri ürünü sinema eserleri olarak mı değerlendireceğiz? Bir sinema eserini sanat eseri yapan unsur nedir? Sadece belirli kitlelere hitap etmesi mi? Biricikliği mi, kişiselliği mi? Aslında sinemamız bu soruyu sürekli sorguluyor. O dönemki gibi şu an da geçerli olan temel bir sorun bu. O gün de "arthouse" filmler diyebileceğimiz filmler üretiliyordu ve böyle bir teorik tartışma sözkonusu idi. Tabii ki özellikle o dönem bu tür "arthouse" filmlerin konvansiyonel ürünlerin satıldığı ve gösterildiği sinema salonlarında boy gösterdiğini düşünmek iyimserlik olurdu. Neyse ki günümüzde bağımsız sinemanın parlaması, festivallerin tüm dünyada artması, evde sinema izleme olayının da kendi çapında bir pazar hâline gelmesiyle bu filmlerin de kendilerine has endüstrilerinin oluştuğunu görüyoruz. Hatta bugün gelinen noktada kimi zaman eleştirmenler bile filmleri anlatım olarak nerede sınıflandıracaklarından emin olamıyorlar. Neticede bugün de sinemanın konvansiyonel bir tarafı var. Her ne kadar bugünkü konvansiyonel sinemayı oluşturan dinamikler Yeşilçam'dakilerden farklı olsa da. Bu nedenle belki de o dönemi değerlendirirken dönemin koşullarını ve sistemini enine boyuna değerlendirip haksızlık da etmemek gerekiyor.

Bu çerçevede endüstri ürünü dediğimiz Eğilmez filmlerinin sanatsal olarak ne kadar başarılı olduklarını incelemek fikri çok düşündürücü. Peki bunu sanatsal anlamda bir başarı olarak kabul edersek, bu başarının altındaki etkenler neler olacak? Bir senaryo yazarının, yönetmenin, görüntü

yönetmeninin başarısı mı? Ya da biz hangi kriterlere bakarak bu yargılarda bulunuyoruz? Sinema eserleri kime göre, neye göre değerlendirilip sinema tarihindeki yerini alıyor? Televizyonda her gösterildiğinde geniş kitlelerce izlenen, çeşitli kuşaklarca her dönem ilgi görmüş, bu filmler hakkında bugün söyleyebileceğim, yegâne söz bu filmlerin birer sanat eseri olduklarıdır. Bunu söylerken aklımdan altmışlı yılların sinemacılarının bir Alfred Hitchcock bir Howard Hawks filmi izlediklerinde sinemanın ne demek olduğunu düşünmelerine benzer düşünceler geçiyor. Bu duruma bir izleyici gözüyle baktığımda keşke böyle filmler bugün de çekilse diyorum. Türk sinema tarihini inceleyen ve bunun hakkında yorum yapmaya çalışan biri olarak ise sinemamızın, Yeşilçam dönemindeki anlatım kalıplarının oluşmasında pazarın öneminin yanı sıra bu geleneğin birbirini besleyerek güçlendiği ve seri üretim sonunda sektörde üretilmesi gereken eserlere dair başarı kıstaslarının kendince oluştuğunu görebiliyorum. Dolayısıyla günümüzde de üretim arttıkça konvansiyonel sinemanın başarılı örneklerinin de artacağını ve bunlara dair başarı kıstaslarının da kendiliğinden ortaya çıkacağını düşünüyorum.

Yeşilçam hâlâ günümüz sineması için önemli bir rol modeli. Doksanlardan itibaren tekrar dirilmeye başlayan sinemamızı bugün besleyen kaynaklar çeşitlilik arz ediyor. Yine Yeşilçam benzeri anlatım kalıplarına başvuran dizi sektörünün sinemayı besleme konusunda bir dominasyonu var. Fakat sinemanın kendine özgü yapısı nedeniyle uygun formüller oturtulmasında hâlen sıkıntılar

var. Sinemamızın tekrar dirilmesini sağlayan *Eşkiya* (1996)'nın kaynaklarını düşündüğümüzde iş daha da berrak hâle geliyor. Yavuz Turgul'un Eğilmez'in sisteminin içinden gelişi, hikâye anlatımı ve senaryo tasarımı konusundaki benzer teknikler, onun Eğilmez'in ve Yeşilçam'ın sinemasal geleneğinin sürdürücüsü ve dönüştürücüsü olması, aslında sinemacılarımız için sağlam bir ekole işaret ediyor. Neticede neden sonuç ilişkileri ortaya çıkan eserleri ve sistemin artılarını eksilerini bulanık hâle getirirse de sisin ortadan kalktığı yerde metoduyla hikâyesiyle bir harita bulunmakta.

Ertem Eğilmez'in en öne çıkan filmlerinden biri 1973 yapımı *Canım Kardeşim*. Bu film tür olarak bir dram yani Eğilmez'in diğer filmleri gibi bir güldürü değil. Filmin diğer filmlerin anlatım yapısına ve estetiğine yakın bir tarafı olsa da farklı bir hikâyesi var. Günümüzde Türk sinemasının ya da dizi sektörünün kullandığı anlatım alışkanlıklarının pek çok özelliğini içinde barındırıyor. Eğilmez filmin yapımını Yeni Dalga Fransız sinemacılarının filmlerinden esinlenerek oluşturduğunu, görüntülerle bir şeyler anlatmak istediğini söylüyor. Fakat film gişede büyük bir başarısızlığa uğruyor. Arzu Film'i çok büyük bir mali sarsıntıya sokuyor. Seyircinin o dönemki ilgi alanından, güvenli alandan uzaklaşmak Eğilmez için pahalıya patlıyor ve tekrar yapımcı hassasiyetlerini öne çıkarıp bu tür denemelere yönelmekten onu vazgeçiriyor. Yeşilçam'ın stüdyo sisteminin handikaplarını ve Ertem Eğilmez'in yeteneğini anlatabilecek en iyi hikâyelerden birisi bu filmin macerası.

SİNEMA HAYATIN İÇİNDE YAŞANAN OLAYLARI AKTARMALI

BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK

İkincisini gerçekleőtirdiđimiz Türk sinemasına dair konuőmalarımızda ortak vurgulardan biri, birliktelik duygusuydu. Filmlerin yanı sıra sinema salonlarındaki ortam ve dönemin yaşam őartlarına duyulan özlemlerden bahsedildi. Eski filmlerin sert ancak net politik duruőunun altı çizilirken, günümüzde politik filmlerin yapılmadığı düşünceyi seyircinin dertli olduğu bir diğer nokta. Konuőmamız sırasında Osman Bey, o dönem filmlerinin daha geniş kitlelere ulaştığı gerçeği ortadayken, şimdi böyle filmlerin yapılması için halkın da talep içerisinde olmadığının altını çizdi. Eskiden teknolojik yetersizlik olsa da kaliteli-iyi filmlerin yapıldığı, şu zamanda ise teknolojik imkânlarla rağmen iyi filmlerin yapılamaması eleştirildi. Zafer Bey ise kültürel yozlaőma sonucu hiçbir sanat dalının toplumu ıslah etmede yetkin olamayacağını ifade etti.

Bu soruőturmada politik filmlerin yoksunluğundan dertli seyircinin son dönem başarılı politik-eleştirel filmlerden haberdar olmaması dikkate değer ciddi bir sorun olarak karşımıza çıktı.

“ESKİDEN BU KÖTÜ, BU İYİ VARDI, ARTIK DETAYLARA İNİLİYOR FİLMLERDE”

FİLİZ ÖZKUL, HEMŐİRE, 40 YAŞINDA

İlk sinema tecrübem üniversite birdeyken oldu. Ben Çanakkale Biga’da büyüdüm, köyde yetiştim. Orada sinema yoktu, tabii ki yazlık sinema da yoktu. O yüzden İstan-

bul macerasıyla başladı sinema. İstanbul’a geldiğimde *Ölü Ozanlar Derneği*’ne gitmiőtım ve çok etkilenmiőtım. Cüneyt Arkın, Kadir İnanır, Türkan şoray... çocukluğu-

muz hep onlarla geçti. Film seyretmeye siyah-beyazla başladık.

Nasıl yani!

Ben 40 yaşındayım (gülüşmeler). Siyah-beyazla başladık, hafta sonu akşamları verilirdi Türk filmleri, çocukluğumuzda dikkatle onları seyrederdik. Çok etkileyciydi. Hani salon filmleri vardır ya büyük şehirde, o tür filmleri daha çok severdim. Renklilerle karşılaştırdığımda daha amatörce fakat çocukluğumu hatırlatan filmler siyah beyazlardı.

Sevdiğiniz artistler, sahneler ve filmlerden bahsedelim.

Klâsikler Türkan Şoray'lar, Filiz Akın'lar, Fatma Girik, Cüneyt Arkın, Gülşen Bubikoğlu. Hafızamı onlar oluşturuyor sinema deyince. O dönemde çok klâsik bir yapı var. Anne profili belli, baba profili belli. Kötü karakter ölüyor... Ama sonra bu değişti biraz, bu da toplumun bakış açısını değiştirdi sanırım, sabit siyahlar-beyazlar yok, ara renkler de var. Direkt öldürüyorlar kötü karakteri, onun bakış açısıyla da bakıyorlar. Kötüleri de anlamaya çalışan bir yapı var. Eskiden bu kötü, bu iyi vardı, artık detaylara iniliyor filmlerde. Bu insan kötü ama neler yaşadı. Bu romanlarda da böyle. Benim Yaşar Kemal'i sevmenin nedeni çok kötü bir karakteri baştan alıp irdelemeye başlıyor ve o karakteri öyle bir kendiniz olarak görüyorsunuz ki sorunun asıl kaynağına gidiyorsunuz. Şimdiki filmlerde de bu işleniyor.



Toplumun olaylara ve insanlara böyle baktığını söyleyebilir miyiz?

Öyle baktıklarını düşünüyorum, artık dizilerde de bunlar işleniyor. Sinemadan etkilenme oldu demeyelim, toplumun yapısıyla ilgili bu. Toplum bu düzeye geldi, bunlar sonra sinemaya yansıdı. Çünkü bilinç yapısı değişiyor, yavaş yavaş o bilinç yapısıyla alttan yetişen yönetmenler ilgili filmler yapmaya başlıyorlar. Toplumun bilinciyle o diziler meydana çıkıyor, genel total bilinçle ilgili olduğunu düşünüyorum. Toplum bunu istiyor, bunu yapıyorlar mı diyeceğiz yoksa dayatılan bir şey mi? Bu tartışmalı bir konu. Toplumda da bakış açısı değişiyor, değişmesi de hoşuma gidiyor.

Sizde iz bırakan film, sahne ve oyuncu...

Züğürt Ağa'da Şener Şen'in odasında ılık camdan giriyor, flu ılık huzmesi içeriye giriyor, Şener Şen köstekli saatini takıyor, ceketini giyiyor, ben o sahneyi hiç unu-

tamam. Işık renk açısından... Oyuncular, eskiler benim için klâsik zaten, belki şimdiki teknoloji yok ama onların yeri ayrı. Şu dönemde içlerinde çok iyi oyuncular var. Yeni yönetmenleri de farklı bir yere koyuyorum. Çağan Irmak filmleri, senaryo işleyiş ve gişe olarak da iyi. Herkes seyrediyor. Bir sanat filmi var, iki kategoriye ayırıyorum bir de herkesi içine çekilen filmler, herkesin anlayabildiği. Çağan Irmak bunu başarıyor. Sanat filmleri çok az bir kesime hitap ediyor. Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, sanat filmleri yapıyorlar, ben bile o kadar sinemaya gitmeme rağmen, hadi gideyim diyemiyorum; işten çıkıp biraz rahatlamak istiyorum, o filmleri seyredebilmem için kafamın derli toplu olması lazım. Biraz kafamı dağıtayım dediğim bir kategori vardır, bunlar biraz daha gişe filmleri tabii ki.

Yılmaz Güney, Kemal Sunal, Şener Şen filmleri o dönemin toplumsal sorunlarını gerçekten yansıtabilmiş miydi?

O dönem sorunlarını dile getirmede o filmleri çok başarılı buluyorum. Güldürüyle yapıldı ama çok ciddi bir şekilde de yapıldı. Kemal Sunalların devamında Levent Kırcalar televizyon ile yaptılar. Sanatçı muhalif demek benim için. Ama şu an o kadar muhalif sanatçı göremiyorum. Hangi hükümet olursa olsun sanatçı ıştır, görendir, tek tip değil de farklı sesler; eleştiren, kritik yapan, çok seslilik gibi bir şey. Şu dönem, toplumun sorunlarını dile getirebilen o kadar başarılı politik filmler yok.

Nedeni ne?

Bunu şu anki gençlerin apolitize edilmesi-ne bağlıyorum.

Yeni Türk sinemasını nasıl buluyorsunuz, nasıl bir çizgi izlemeli?

Türk sinemasını başarılı buluyorum, yeni yönetmenler çok iyi. Biz hep televizyonda seyrettik, benim bulunduğum konum olarak daha taşradaydım. Yazlık sinemaya da gidemedim. Yeni yönetmenler artık dünyayı görüyorlar, dünyayı seyreliyorlar, festivallere katılıyorlar, daha donanımlılar.

Peki halka ulaşabiliyorlar mı?

Benim arkadaşlarım yazlık sinemalara gitmişler, ortamında bulunmuşlar. Yılmaz Erdoğan filmlerinde yazlık sinemalar konu ediyor ya, o zaman filmler halka daha çabuk ulaşıyordu. Herkes sinemaya gidiyordu, televizyon yaygın değildi. Şimdi televizyon var insanlar evlerine kapanıyor zaten, bu sezon bir film çıktıysa öbür sezon mutlaka televizyonda da gösteriliyor. Artı sinema fiyatları çok yüksek, bir aile sinemaya gitmek istediğinde bir sürü para harcamak zorunda, o yüzden bekliyor öbür dönem seyreliyor televizyonda. Bir kesim sinemaya gidiyor ama bir kesim hiç gitmiyor. Keşke gitseler ve o dev ekranda seyretseler. Evde film seyretmekten nefret ediyorum, vizyonda kaçırdığım film varsa alıp seyreliyorum ama dev ekran büyüleyici bir şey. Avrupa filmleri daha küçük bütçeli falan oluyor onları asla evde seyre-demem, büyük ekranda olmalı her açıdan.

Amerikan filmlerinden çok farklı, o yüzden sinemada seyretmeyi tercih ediyorum.

Peki sinemayı propaganda aracı olarak görüyor musunuz?

Yönetmenin kendini ifade ediş şeklidir. En

son İstanbul hakkında yedi farklı yönetmen tarafından bir film çekildi. Şimdi İstanbul konulu bir film çekeceksiniz diyorlar herkesin bakış açısı farklı, o yönetmen ne düşünüyorsa, propaganda yapmak istiyorsa onu da yapacaktır.

“İNSANLAR SİNEMAYA GİTTİKLERİNDE GERÇEĞİ İZLEMELİ”

OSMAN TURGAN, ÜSKÜDAR’DA KAHVECİ, 54 YAŞINDA



İlk sinema tecrübem... İlkokul yıllarıydı öyle hatırlıyorum. Balıkesir’de Savaştepe sineması. Adını hatırlamıyorum ama 1974 filan Savaştepe kazasında gitmiştim sinemaya. Fikret Hakan’ın bir filmiydi. 1974-76 yılları on altı-on yedi yaşındayım. İnsanların o şekilde canlı görülmesi bayağı ilginç gelmişti bana. Ondan sonra devamlı sinemaya gitmek istedim ama imkânlar el vermedi tabii. Aşağı yukarı on beş günde bir sinemaya gitmeye başladım. Ortaokul-

daydım o zaman, çok kalabalık olurdu, zor sıra bulurduk. Sinemanın ismini hatırlayacağım ama... İstasyon sineması olabilir.

O dönemde insanların ve ailenizin sinemaya bakış açısı nasıldı?

Ailem o dönem taşrada tabii, köydeler o zaman. Herhâlde onaylamazlardı sık sık sinemaya gitmemi. O zaman kazaya okumak için gelmiştik köyden. Biliyorsunuz ki taşrada çocuğunu okutan insanlar mutlaka okulun üzerinde çok durulmasını ister, sıcak bakmazlar, öyledir hâlâ. Halk ise o zaman sinemayı bir eğlence aracı olarak görüyordu.

Peki şimdi?

Hayır! Şimdi sinema bence bir eğitim kurumu olarak görülebilir. Eğlence için de çevrilen filmler vardır ama bence eğitim.

Sinema bir propaganda aracı diyebilir miyiz o zaman?

Evet, propaganda aracıdır ama olmamalı-

dır. Sinema tamamen hayatın içinde yaşanan olayları topluma aktarmalı. Doğal olmalı. Onun için insanlar sinemaya gittiklerinde; nereden geldim bu filme, işte bu film benim karşıt görüşüm ya da yandaş görüşüm dememeli. Gittiği zaman sinemaya gerçeği izlemeli.

Yılmaz Güney, Kemal Sunal, Şener Şen filmleri o dönemin toplumsal sorunlarını gerçekten yansıtabilmiş miydi?

Aynen öyleydi. O zaman teknoloji zayıf olduğu için bugünkü gözlerle baktığımızda, yetersiz ve komik olduğu görülebilir. Aslında öyle değil. Hakikaten o günkü toplumun sorunlarını dile getiren filmlerdi. Mesela toplumu yönetenler karşısında ezilmişliği dile getirebilirlerdi. Şimdi böyle bir şey yok, varsa da ben görmüyorum. Televizyonda da seyrediyorum, sinemaya da gidiyorum nadir olsa da, böyle filmlere rastlamadım hiç.

En son gittiğiniz film.

Babam ve Oğlum... Yok, ondan sonra bir filme daha gittim, *Kurtlar Vadisi*.

Çağan Irmak'ın filmini nasıl buldunuz. Doğal bir film miydi dediğiniz gibi?

Doğala yakın. Eleştirmek gerekirse bir babanın o kadar katı olmaması lazım, biraz abartılmış.

Sizde iz bırakan bir film.

Yılmaz Güney'in *Yol* filmi çok etkilemiştir. Fikret Hakan'ın *Çete* filmi miydi neydi



Çerkez Ethem filmi olabilir ondan etkilenmiştim.

Beğendiniz artistler.

Fikret Hakan, Yılmaz Güney efendime söyleyeyim Aytaç Arman. Yenilerden Necati Şaşmaz.

Peki neden film seyrederez?

İyi vakit geçirmek, bir de eşiniz çocuğunuzla sinemaya gitmek ve rahatlamak için.

“AMAÇ FİLM SEYRETMEK DEĞİL, BİR ORTAM PAYLAŐMAKTIR”

ZAFER KESKİN, KUZGUNCUK'TA BERBER, 51 YAŞINDA

Çengelköy Kirazlıtepe mahallesindeydik. Çocukluğumuzda açık sinemalar vardı, biliyorsunuz. Çengelköy’de de iki tane açık sinema vardı biri Nur Sineması biri Yeni Sinema. Beylerbeyi’nde Yıldız Sineması, İskele Sineması ve burası da (dükkan göstererek) Nur Sineması aslına bakarsan. Çocukluğumuzda herhâlde en çok Orhan Gencebay, Ferdi Tayfur filmlerine gidiyorduk, Kadir İnanır daha sonraları filan. O zamanlar belediyenin açık konserleri oluyordu, oralara da giderdik. O zamanlar daha faaldi.

Büyük ekranda ne hissetmiştiniz?

Bir kere büyük ekrandaki duygulardan çok, ailelerin çocuklarıyla birlikte toplandığı çok güzel bir ortamdı, orada en azından sosyalleşiyordunuz. Büyük ekran da hoş bir şeydi.

Ailenizin sinemaya bakışı nasıldı?

Biz o zaman zaten komple aileler olarak giderdik. O zaman fazla sosyal kalabalık bir ortam yoktu. Ama yine biz mahallenin çocukları yanımızda ablalarımızla yürüyerek giderdik Kirazlıtepe’den Çengelköy’e. Gecenin ikisi üçü gayet boştu o zaman ve uygundu.

Sinemanın halk üzerindeki etkisi nasıl?

Şu an bence kimse sinemaya gitmiyor. Çünkü sanal yaşıyor insanlar. O zaman in-



sanlar sinemalarda yönlendiriliyorlar mıydı bilmiyorum ama bence etkisi güzel filmler de iyi olabilirdi. Zaten o zaman da filmler güzeldi sosyal içerikli filmler falan vardı.

Yılmaz Güney, Kemal Sunal, Şener Şen filmleri o dönemin toplumsal sorunlarını gerçekten yansıtabilmiş miydi?

Biz o zamanlar çocuktuk daha, o zaman Güneydoğu yeni anlatılıyordu galiba, imkânsızlıklar filan. O sıralarda sağ sol olayları da vardı zaten, onları dile getiriyorlardı. O sıralarda Şener Şen de iyiydi. Biz çocuktuk anlamıyorduk çok aslına bakarsan, şimdi seyrediyoruz da onlar bir şeyler anlatmışlar. Kemal Sunal’a bakarsan insanlar “eşoğlueşek”ine gülüyorlardı ama esasında Kemal Sunal çok şeyler anlatmıştı.

Yeni Türk Sinemasını takip ediyor musunuz?

Ben 1987'den itibaren yeni sinemayı, yeni müzikleri de takip edemiyorum.

Sizde iz bırakan bir film.

Yabancı filmler vardı aslına bakarsan onlar daha başarılıydı. Ben Kızılderili filmlerini severdim. O kadar yıllar geçti ki ha deyince de çıkmıyor. Kemal Sunal'ın, Şener Şen'in de bazı filmleri etkiledi. Tabii eleştirecek eserler ve kişiler, sanatçılar da var. İnsanlar sanat yapmıyorlar siyaset yapıyorlar. Sanat yapsınlar, nasıl bir iş üretebiliriz onu düşünsünler. Bir buçuk yıl evvel tiyatroya gittim sadece.

Kuzguncuk'taki sinemaların kayboluşundan bahsedelim.

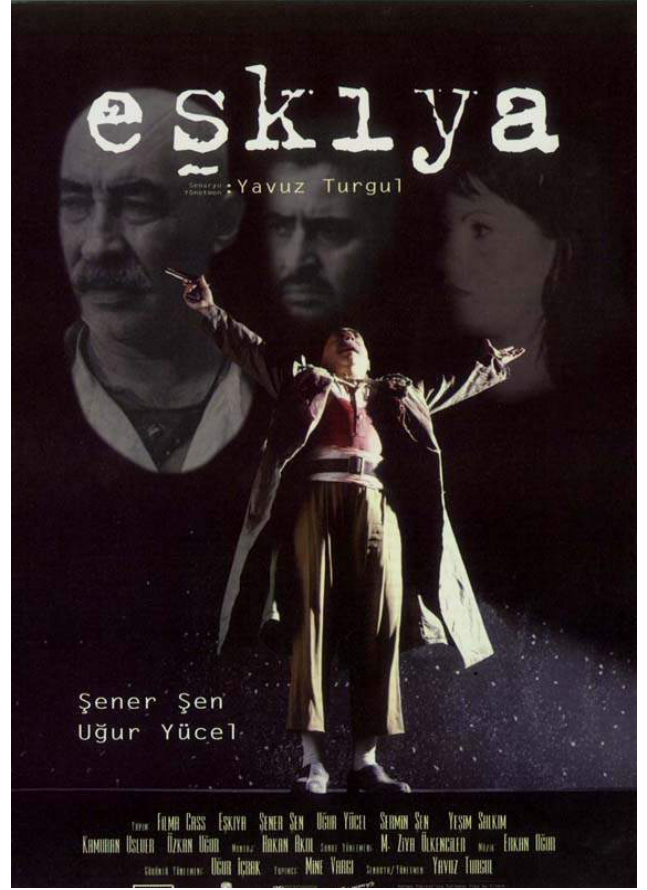
89 son senesiydi.

Onların yerine bir şey yapıldı mı?

Yapılmadı, boş olarak duruyor. Bence yapılsa iyi olur. Şimdi Amerikan tarzında arabada sinema seyretmek var, bu da ne demek...

Buralara insanlar gelir mi? Her şeyin bir arada bulunduğu alışveriş merkezlerindeki sinemaları bırakıp burayı tercih ederler mi?

Bence gelirler de halkı birbirinden soyutluyorlar, koparıyorlar. Kirazlıtepe insanının alışveriş merkezinde rastlaşıp sohbet etmesini bir düşünün, böyle bir şey yok böyle bir özellik yok.



Peki son olarak neden sinemaya gideriz.

İnsanların birtakım hayalleri vardır. O hayallerini birileri oraya çekmiş olabilir, onları orada görmek ister. O an stresten uzaklaşıp "aman ya bir sinemaya gidelim, oturup bir sohbet edelim" olabilir ya da bizim gibi "sinemalar olsa da gazoz içsek, çocuğumuzu ailemizi alıp ay çekirdeği çıtlatsak temiz hava alsak, bir de film seyretsek" olabilir. Aslında amaç film seyretmek değildir bence bir ortam paylaşmak olabilir ama güzel yapıtları seyretmek lazım çünkü orada emek var.

BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ
MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ



H İ S A R
kısafilm
seçkisi'12

EN İYİ KISALAR SEÇİLİYOR

SEN DE GÖNDER!



SON KATILIM TARİHİ
20 OCAK 2012

www.mafm.boun.edu.tr

İllustrasyon: Tayfun Pirselimoglu

EMEKE'E SAYGI

MÜCAHİD EKER

Film izleme pratiği ve alternatifleri her ne kadar teknolojik imkânlar ve kültürel dönüşümlere bağlı olarak zaman içinde değişiklik gösterse de, sinema salonları ilk zamanlarından bu yana sinemanın vazgeçilmez bir sacayağı olageldi. Sinema denilince çoğu kere zihinde kapalı, karanlık ve koltukların sıralı olduğu loş bir mekân, filmin oynadığı perde ve projeksiyonun belirmesi, sinemanın mekânı da içinde barındıran bir imgeleme sahip olduğunu ortaya koyar. İmgesel ve anlamsal düzeydeki bu içiçelik sinema ile salon ilişkisini gösterir. Hatta bazen salonlar sinemanın önüne bile geçer. Burçak Evren'in ifadesiyle, "Kimi salonlar vardır ki filmlerden öte kendilerini seçmek bir tercih nedenidir, şu ya da bu filme gitmek yerine Emek'e ya da Konak'a gidelim mi sorusu sinema salonunun saygınlığını ve büyüsunü kanıtlar." ¹

¹ Burçak Evren, *Eski İstanbul Sinemaları – Düş Satoları*, (İstanbul: Milliyet Yayınları, 1998) s. 8

Filmlere ulaşmada farklı alternatiflerin ortaya çıkışı, toplumsal ve bireysel düzeyde yaşam pratiğindeki değişiklikler sinema-salon ilişkisindeki büyüyü bozan bir etki yarattı. Televizyon, videokaset, CD, DVD ve internetten film izleme-indirme imkânları ve sinema salonlarının devasa alışveriş merkezlerine eklemlenmesi süreci müstakil/klâsik sinema salonlarının eski dönemlerdeki saygınlığının tahtını sarstı. Her ne kadar vefalı seyirciler tercihlerini bu salonlardan yana kullanmaya devam etseler de gişe hâsılatlarındaki ciddi azalma kültürel olmasının yanında ticari bir aktivite de olan bu salonları AVM'ler içindeki sinema komplekslerine karşı rekabet edemez hale getirdi. Üstüne, sinemaların salt eğlence merkezi olarak görülüp eğlence vergisi adıyla ek vergi yükümlülükleri getirilmesi de popüler ve ticari filmlere direnen klâsik sinema salonlarının varlıklarını sürdürmelerini zorlaştırdı.

Beyoğlu'nun en eski ve tarihi sinemalarından biri olan Alkazar'ın 1994 yılında önceki makûs talihinden kurtarılıp ticari

ve popüler dağıtım ağının dışında kalan filmlerin gösterildiği bir mekâna dönüştürülmesi çabalarının da ancak 2010 yılına kadar direnebilmesi ve “yürütemiyoruz” bildirisiyle kapanması bu tarz salonların muhtemel akıbetinin trajik bir örneği oldu. Benzer zorluk sürecini yaşayan bir diğer tarihi sinema da Emek Sineması’ydı. Ekonomik zorluklarla mücadele eden ve son yıllarda neredeyse sadece festivaller sayesinde ayakta durabilen Emek Sineması etrafında dönen tartışmaların bu denli yoğun olması, kapanmasından ziyade bir daha açılma ihtimalini ortadan kaldıran yıkılacağı iddialarıydı.

Kısa Bir Tarihçe

Beyoğlu’nun en eski sinemalarından biri olan Emek, sinemanın krize girdiği dönemlerde bile vizyona soktuğu filmlerden ödün vermeyerek günümüze dek saygınlığını koruyarak gelir.

1924’te Beyoğlu Yeşilçam Sokak’ta adını perdenin iki yanında bulunan melek heykellerinden alan Melek adıyla açılır ilkin. Öncesinde Avcılar Kulübü, Jimnastik Salonu, Yeni Sirk Paten Pisti ve Yeni Tiyatro’ya ev sahipliği yapmıştır. Türk Umumi Tiyatro Anonim Şirketi 1924 yılında binayı sinemaya çevirerek işletmeciliğini İpek ve Sümer Sinemaları’nın sahipliğini de yapan A. Saltiel ve H. Arditi’ye devreder. Bina, 1945 yılında önce İstanbul Belediyesi’ne ardından da Emekli Sandığı’na geçince Emekli Sandığı salonun işletmesini önce



Emek birçok insan için herhangi bir sinema salonundan çok daha fazla bir anlama sahip. Birçokları için sinemayla ilk tanıştığı, özgün mimari yapısıyla, gösterdiği filmlerle insanların aidiyet kurdukları sıcak bir mekân.

İpekçi Kardeşler’e verir, 1958 yılında da Emek Film’i kurarak işletmeciliğini de kendisi devralır, ayrıca sinemanın adını Melek’ten Emek’e çevirir. Emekli Sandığı sinemayı işletme konusunda başarısız olunca sinemanın işletmesini 1968’de Turgut Demirağ’a, 1975’te de Orhan-İs-met Kurtuluş’a verir.²

1993’te bir restorasyon geçiren salon Ekim 2009’da yeniden restore edileceği söylenerek kapatılır. Ancak bu adımın ar-

² a.g.e., s. 76-78.

Beyoğlu'nun en eski sinemalarından biri olan Emek, sinemanın krize girdiği dönemlerde bile vizyona soktuğu filmlerden ödün vermeyerek günümüze dek saygınlığını koruyarak geldi.

kasından Yeşilçam Sokak “Sürdürülebilir Kentsel Gelişim ve Yenileme Projesi” kapsamında tarihi salonun yıkılacağı söylentileri yayılır. Bunun üzerine Mimarlar Odası Emek’in yıkımını öngören projenin iptali için dava açar ve 9. İstanbul İdare Mahkemesi Mayıs 2010’da Emek Sineması için öngörülen projenin “uygulanması halinde telafisi güç ya da imkânsız zarar doğuracak nitelikte olduğu” gerekçesiyle yürütmenin durdurulmasına karar verir. Aralık 2011’e gelindiğinde ise aynı mahkeme yürütmenin durdurulmasını iptal edince 2010’da başlayıp bütün bir 2011’e yayılan, Emek Sineması’nın da içinde bulunduğu alanda inşa edilecek ticaret merkezi için tarihi salonun yıkılacağı tartışmaları yeniden alevlenir. Kültür Bakanlığı ve Beyoğlu Belediye Başkanlığı’nın söz konusu proje için deprem ve teknik gerekçe gibi zorunlulukları öne sürdüğü ama Emek’in yıkılmayacağını söylediği ifadeleri bulunuyor. Projenin sahibi şirket Kamer İnşaat ise, uzun süren sessizliğin ardından 2012’nin ilk günlerinde Emek’in yıkılmayacağını, orijinal formunun korunarak yeni kurulacak kompleksin

üst katlarına taşınacağını açıkladı. Ancak ne bakanlığın ne belediyenin ne de proje sahibi şirketin bu açıklamaları, yönetmeninden oyuncusuna, seyircisinden yazarına Emek Sineması’nın yıkılmaması için mücadele veren sinema emekçilerini ve takipçilerini ikna edemedi. Açıklamasında Emek’in aslında yerinde korunabileceğini ama bunun ekonomik olarak sürdürülebilir olmadığını söylemesi ise Emek için mücadele verenlerin zihinlerindeki Emek’in bir ranta kurban gideceği şüphelerini arttırdı.

Bir Kamu Meselesi Olarak Emek Sineması

Emek’in devlet ya da herhangi bir sponsor desteği olmaksızın varlığını devam ettirecek bir yapıya kavuşturulmasını savunan proje sahibi şirketin bu arzusu makul gibi görünse de tarihi bir niteliği ve kamusal özelliği bulunan bir yapı üzerinde tasarruf yetkisinin sadece kendilerinde olduğunu düşünmesi bir yanılgı olarak kaydedilebilir. Maalesef bu noktada, kültürel miras ve kamu estetiği söz konusu olduğunda devlet ve ilgili sivil toplum kuruluşlarının da devreye girip söz sahibi olabileceği gözden kaçırılıyor. İkinci yanılgı, mülkiyetinin bir kamu kuruluşu olan Sosyal Güvenlik Kurumu’nda olması itibarıyla bir kamu meselesi de olan Emek Sineması’nın geleceğiyle ilgili tartışmaların kamu önünde şeffaf bir şekilde yapılması gerektiğinin es geçilmesi. Örneğin, İKSV’nin Emek Sineması için açıkladığı alternatif koruma

amaçlı önerisini «saygı duyuyoruz ama onların tekelinde değil» diyerek reddetmesi de şirketin alternatif projelere ve görüşlere itibar etmediğinin, etmeyeceğinin bir ifadesi oldu. Emek için mücadele veren sinemaseverlerin farklı çözüm önerilerini bu şekilde reddetmek, insanlarda bir dayatmaya maruz kaldıkları hissini uyandırarak projenin karşısında ısrarlı muhalefetlerini sürdürmelerine sebep oluyor.

Farklı görüşler ve hassasiyetler dikkate alınmadan sadece ekonomik açıdan sürdürülebilir, daha kullanışlı ve yaşanılır hale getirmek maksadıyla tarihi kimliği bulunan mekânların yıkılması ve AVM'lere entegre edilmesinin şehrin sosyo-kültürel kimliğini törpüleyen bir yanı da bulunuyor. Gerçekten de sinema salonlarının devasa AVM'lerin içine taşınması, başka türlü bir yaşam biçimi ve kültürünü dayatmak anlamına geliyor. Seyirci tercihlerindeki değişimle bugünün popüler multiplex'leri lehine kendine özgü dokusu ve kimliği bulunan bu klâsik salonların feda edilme girişimleri en hafif tabirle hoyratlık olarak değerlendirilmeyi hak ediyor. Elbette sinema kültürel olduğu kadar tecimsel de bir faaliyet ve bu yanını da göz önünde bulundurmak gerekiyor. Ama bir şehrin kültürel kimliğinin bir parçası olan mekânlara yönelik projelerin sadece ticari faydaya odaklanması ve tarihi mekânların zaman içinde yeni sosyal yapılara entegrasyonunun onların özgün kimliğini ortadan kaldırır mahiyette olması günümüz gelişmeci

ideolojinin şehirlere yaptığı fenalıkların başında geliyor.

Ayrıca şehrin kültürel belleğinin yanı sıra yaşayan tek tek insanların belleğindeki Emek'e dair anılardan da pekâlâ bahsedebiliriz. Emek birçok insan için herhangi bir sinema salonundan -hele de şimdinin sinema komplekslerinden- çok daha fazla bir anlama sahip. Birçokları için sinemayla ilk tanıştığı, özgün mimari yapısıyla, gösterdiği filmlerle insanların aidiyet kurdukları sıcak bir mekân. Hatta Emek sinemasından yetişmiş bir yönetmen kuşağından bile bahsedebiliriz. Dolayısıyla Emek Sineması, İstanbul için kültürel bir miras olmasının yanında, şehrin insanların hatıralarındaki konumu itibarıyla de saygınlığı ve vefayı hak ediyor. Bu yüzden, Emek için mücadele veren kişi ve kurumların bu kadar ısrarcı olmalarının üzerinde düşünülmesi, sadece bir geçmiş romantizmi deyip geçitirilmemesi ve bu konuda oluşan hassasiyetin dikkate alınması gerekiyor. Bu yapıldığı takdirde konuya bir kamu meselesi olarak yaklaşan ve katılımcı süreçler neticesinde ortalama konsensüsle kararlaştırılan projelere kimsenin kuru bir muhalefet için karşı çıkması zaten olmayacaktır. Sonuç olarak, Emek Sineması'nın geleceği için yerel yönetim, merkezi idare, kültür kurumları ve özel sektörün masaya davet edildiği, her birinin önerilerinin ve hassasiyetlerinin hesaba alındığı uzun vadedi bir işletme projesinin yürütülmesi en uygun yöntem olarak görünüyor.

Fotoğraf: İbrahim Yavuz Özer



İSMAİL KARADAŞ

“SES, TIPKI GÖRÜNTÜ GİBİ SİNEMASAL BİR İFADEYİ BETİMLİYOR”

SÖYLEŞİ:
KORAY SEVİNDİ
M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN

1966 yılında Acar Film stüdyosunda ses üzerine çalışmaya başlayan İsmail Karadaş, 1975 yılına kadar pek çok sinema filminin ses kaydını yaptı. Çeşitli haber ajansları ve televizyonlarda montaj, ses operatörlüğü ve kameramanlık yaptıktan sonra emekli oldu. 1995'te tekrar sinemaya

dönen İsmail Karadaş, aralarında Derviş Zaim'in *Filler ve Cimen* (2000), Semih Kaplanoğlu'nun *Herkes Kendi Evinde* (2000), *Meleğin Düşüsü* (2004), *Yumurta* (2007), Nuri Bilge Ceylan'ın *Mayıs Sıkıntısı* (1999), *Uzak* (2002), *İklimler* (2006), Zeki Demirkubuz'un *Yazgı* (2001), *İtiraf* (2001), *Bekleme Odası* (2003), *Kader* (2006), Tolga Örnek'in *Devrim Arabaları* (2008), *Kaybedenler Kulübü* (2010) filmlerinin de olduğu pek çok projede ses mühendisi olarak çalıştı. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde 2004 yılında *Meleğin Düşüsü* ile 2006 yılında da *İklimler* ile olmak üzere iki kez En İyi Ses Tasarımı Ödülü'nü alan İsmail Karadaş ile kendi sinema serüveni ve sinemada sesin kullanımı üzerine konuştuk.

► 1966 yılından beri sinemanın içinde yer almış ve pek çok önemli filmde görev yapmış birisiniz. Sinema serüveninizi sizden dinleyebilir miyiz?

Bu işe başlamamı sağlayan rahmetli babamdır. Babam 1944-45 senelerinde Acar Film stüdyosunda laboratuvar bölümünde çalışıyordu. Yaklaşık 45-46 sene de bu sektöre hizmet verdi. Sömestr tatillerinde çalışmam için beni stüdyoya götürürdü. Ses bölümünde yetiştirmek üzere bir genç ihtiyaç varmış. Babam, “İsmail gelsin, çalışsın.” demiş. Zaten çok küçük yaşlardan beri babamın yanına gidip o karanlık odalarda matibo (35’lik film kopya baskı cihazı) seslerini dinlerdim. İşin nasıl yapıldığını, laboratuvarda filmin nasıl yıkıldığını hep merak ederdim. 4-5 yaşlarında bunlarla tanıştım. İşe sömestr tatillerinde çalışarak başladım. Böylece ses bölümünde ilk adımı atmış oldum. Burada birkaç sene çalıştıktan sonra bu işi yapmak istediğime karar verdim. İki sene sonra hem manyetik hem de optik kayıt yapmaya başlamıştım artık. İlk işe girdiğim zaman çok fazla şey bilmiyordum, ama temelde elektronik bilgim vardı. En azından ses nasıl oluşur, mikrofon nedir, mikser nedir, mikserle bağlantılar nasıl yapılır, elektrik devresi nedir vs. bunları kendi kendime zaten öğrenmiştim. Bu arada İstanbul Teknik Üniversitesi Yüksek Frekans Bölümü’nde hoca olan, bizim tüm elektronik makinelerimizin tasarımını ve bakımını yapan Aldo Dorfani ile tanışmıştım. Aldo Hoca öğrenmek istediğim konularda bana hep yardımcı olurdu. Her sorduğumu detaylarıyla açıklardı. Ondan elektronikle

ve mesleğimle ilgili çok fazla şey öğrendim. Tabii belirtmeden geçemeyeceğim, bu işlerde merak çok önemlidir çünkü sabır gerektiren bir iş icra ediyoruz.

► Usta-çırak ilişkisi işe başladıktan sonraki bu gelişim sürecinizde size nasıl bir katkı sağladı? Usta-çırak ilişkisi bu işte çok önemli midir?

Her meslekte olduğu gibi imkân varsa ses mühendisliğinin de okunması gerektiğini düşünüyorum. Ancak usta-çırak ilişkisi, özellikle bizim sektörümüzde çok önemlidir. Örneğin şefim Tuncer Aydınoglu’ndan çok fazla şey öğrendim. Tuncer Abi’nin bana kattığı en önemli şeylerden ikisi, bu mesleğe duyduğum sevgi ve meraktır. Zaten ben bu işe başladığım zaman mesleği öğrenebileceğim bir okul da yoktu. Bugünkü başarımanın yadsınamayacak bir kısmını usta-çırak ilişkisine borçluyum. Dolayısıyla gençlere bu ilişkiyi küçümsememelerini öneririm.

► 1975 ve 1995 yılları arasında yurtiçinde ve yurtdışında haber ajanslarıyla televizyonlarda çalıştınız. Bu dönemde sinemadan uzak kalmanız özel bir tercih miydi?

Sinemadan uzak kalmamın özel bir sebebi yok. Yirmi yıl boyunca Türk Haberler Ajansı’nda çalıştım. Burada TRT için film seslendirmeleri yapıyorduk. Yetmişlerin sonunda da Türk filmlerine dublaj yaptık. Aslında sinemadan çok uzak değildim. Yaptığım iş yine sinemanın bir parçasıydı. Hem montaj hem de ses montajı yapıyordum. Aynı zamanda dublajda da ses teknisyeni olarak çalıştım. Daha sonra 1979 senesinde

Türk Haberler Ajansı'nın televizyon bölümüne geçtim, orada haber ve belgesel sesi yapmaya başladım. Hem sesçilik hem de haber kameramanlığı yaptım. 1994 senesine kadar birçok yabancı TV'de ve Avrupa'da Türkçe yayın yapan birçok TV programında ses kaydı yaptım. 1995 senesinde *Şakamera* adlı kamera şakaları programının teknik müdürlüğünü yaptım. Bu arada Reuters Haber Ajansı'nda kameraman olarak da çalışıyordum. 1995 senesinden sonra film setlerinde ses mühendisi olarak çalışmaya başladım. İlk filmim bir Fransız-Türk yapımı olan *Avrenos'un Müşterileri* (1995)'ydi.

► Bu noktada işin teknik kısmına gelmek istiyoruz. Ses konusunda Türkiye'de sinemaya ilgi duyan insanlar çok da bilgi sahibi değil. Bunlara sadece izleyicileri değil sinemanın içindeki pek çok kişiyi de dâhil edebiliriz. Pek çok kavram var ve bunlar belli bir standarda bağlı kullanılmıyor. Öncelikle bize ses kayıt ve ses mühendisliği hakkında bilgi verebilir misiniz? Bunlar birbirleriyle benzer mi yoksa farklı işler midir? Siz kendinizi hangisiyle tanımlıyorsunuz?

Ses kayıt aslında *location sound*'ın Türkçesidir. Türkiye'de ses kayıt ve ses mühendisliği çoğunlukla karıştırılıyor. Bir mekândaki ses çekimine *location sound* denir. Mekândaki atmosfer, sahne, duygu ses olarak en doğru nasıl verilebilir, ses nasıl temiz kaydedilebilir diye düşünürsünüz ve tasarım yaparsınız. O zaman da *sound engineer* yani ses mühendisi kavramı ortaya çıkar. Bunların hepsi bir bütün olarak ses mühendisliğinin içinde toplanıyor. Benim

yaptığım işe Türkçe'de ses kayıt denmemeli. Kaydetmek istediğim sesi evvelâ bir kere filmin konusuna, mekândaki o plâna, sahneye uygun hâle getiriyorum. O zaman da yaptığım iş ses çekiminden ibaret oluyor. Meselâ mekândaki akustik kötü olsun; akustiği azaltabilmek için bazı malzemeler kullanmam gerekiyor. Ses çok cınlıyordur ve bunu azaltabilecek kişi ses mühendisidir. Mekândaki gürültü oranı 50 db'nin üstünde olursa bunu daha alta indirmek için çalışmalar yapmak, bu gürültünün kaynağını bulmak, mümkünse kapatmak gerekir. Bu sadece ses kayıt yapmak değildir. Oradaki sesi daha iyi duyurabilmek için kaç tane mikrofon kullanacaksınız, hangi tip mikrofon kullanacaksınız vs. bunların hepsi gene bir mühendisin işidir.

► Bir ses mühendisi olarak göreviniz yapım sürecinde nerede başlıyor ve nerede bitiyor? Yaptığınız iş bir ön hazırlık gerektiriyor mu yoksa malzemeyi kurup işinize mi başlıyorsunuz?

Bazı çalıştığımız yönetmenlerle daha film başlamadan senaryo okumalarına ve mekân gezmelerine başlıyoruz, çünkü her şeyi en ince ayrıntısına kadar bilmek istiyorum. Filme başlamadan, konuyla ve mekânla ilgili kullanacağım malzemeyi tespit etmeliyim. Örneğin bir sanat yönetmenin bir yeri kamufle etmek istediğinde kullanacağı malzemedan mutlaka benim de haberim olmalı; zira bu malzeme ortamdaki akustik etkileyebilir. Yapım öncesinde tüm bunların oturup konuşulması gerektiği taraftarıyım. Ayrıca bizim için film başlamadan mekânları

görmek çok önemlidir. Mekânlarda size ses çekimi sırasında engel olacak bir durum varsa ya da mekân haddinden fazla gürültülüyse yönetmene sahnenin sizin için daha elverişli bir mekânda çekilmesi önerisi getirebilmelisiniz. Eğer böyle bir şansınız yoksa da yapabileceğiniz en iyi şekilde mekândaki sesi, en azından diyalogları temiz kaydetmeniz gerekir. Bizim için en önemli görev, çekim esnasında bütün oyuncuların diyaloglarını en temiz şekilde kaydetmektir. Eğer ortamdan kaynaklı olarak ses temiz değilse yönetmenle bunu paylaşmanız gerekir. Mekân değiştirme şansı yoksa da dublaj yapılması gerektiğini söylersiniz. Daha sonra sıra mekânı size tanıttak olan seslere, yani atmosfer seslerine gelir. O sesleri bir şekilde kaydedip ses tasarımı için hazır hâle getirmek çok önemlidir. Çünkü ses tasarımı esnasında o mekâna ait ne gibi sesler olduğunu siz gözlemlemişsinizdir ve mümkün olduğu kadar çok sesi ses tasarımcısına göndermelisiniz. Tasarım esnasında yönetmenin istediği başka sesler de olabilir. Bu bazen ses kütüphanesinden alınır, bazen de gidip yerinde kayıt yapılır. Ses tasarımı için mekânla ilgili sesleri mümkün olduğunca çeşitli kaydedersiniz. Ses tasarımcısı da bunları dinleyip kendi düşünceleriyle o atmosferi yaratır ve o ortamın seyirciye geçmesini sağlar. Yine de en son kararı verecek kişi filmin yönetmenidir. Örneğin Tolga Örnek ile çalıştığımız filmlerde, ses tasarımının öncesinde ve sonrasında, yapılan işin son hâlini beraber seyrederiz. Tolga mutlaka fikrimi alır, sonra gereken ilâveler yapılır ve miksaj biter. Benim de filmde işim

Yönetmenler ses mühendisleri ile diyalog hâlinde olmalı. Sinemanın bir bütün olduğunu kabul ediyorsak bütün birimlerin sorumluları arasında paylaşım ve diyalog olmalıdır.

biter. Sonuç olarak hem yapım öncesinde hem çekim sırasında hem de ses tasarımı esnasında çalışıyoruz.

► **Yapım öncesinde mekânı tasarlarken sanat yönetmeniyle de gerekli olursa görüştüğünüzü ve fikir alışverişinde bulunduğunuzu söylemiştiniz. Benzer şekilde sette başka kimlerle muhatap oluyorsunuz?**

Bence sinema bir bütündür ve her birim diğerleri ile ilişki içindedir. Daha önce de söylediğim gibi meselâ sanat yönetmeni-nin mekânlara yapacağı ilâveler hakkındaki malûmatımın mutlaka olmasını isterim. Ayrıca çekim esnasında ortaya çıkan sorun genellikle ses ile ilgilidir. Kostümünüz, ışığınız, kameranız hazırdır. Herkes çekim esnasında kameranın kadrajına girmemesi gerektiğini bilir; tabi ses çıkarmaması gerektiğini de (!). Fakat bir bakmışsınız uçak geçer, yan binadan matkap sesleri gelir, sokakta patatesçi bağırır. Dolayısıyla o sahnenin tekrar çekilmesi gerekir. Tabii bunlar genellikle doğal mekân dediğimiz yerlerde karşınıza çıkan sorunlar. Hâlbuki ses izolasyonu çok iyi yapılmış, akustığı hesaplanmış plâtolarda çalışabilirsek ses için daha iyi işler ortaya çıkar. Kostüm



grubundan da çok hısırtı yapmayacak kumaşlardan yapılmış kostüm seçmelerini rica edebiliriz. Çünkü kostüm içine sakladığımız mikrofonlardan bazen kostümlerin çıkardığı sesler duyulabiliyor ve bu da diyalogları anlaşılmaz hâle getiriyor.

➤ **Şimdiye kadar yaptığımız kamera arkası röportajlarında genelde bütün bölümlere iletişim hâlinde olduğu kişileri sorduk ama ses bölümü pek söylenmedi. Bunun nedeni nedir sizce?**

Ses, Türkiye’de hâlâ önemsenmediği için üzerinde durmamışlardır. Kendilerince sesin daha sonra yapılabileceğini düşünebilirler. Yönetmenler ses mühendisleri ile diyalog hâlinde olmalı. Sinemanın bir bütün

olduğunu kabul ediyorsak bütün birimlerin sorumluları arasında paylaşım ve diyalog olmalıdır. Ben bir sinema filminde sesin vazgeçilmez ve çok önemsenmesi gereken bir alan olduğunu düşünüyorum. Dolayısıyla setteki her birimle iletişim hâlinde olmayı tercih ediyorum.

➤ **Çekimler esnasında bum (boom) operatörleriyle beraber çalışıyorsunuz. Her zaman çalıştığınız kişiler var mı? Uzun süre beraber çalışmak alanınıza nasıl bir katkı sağlar? Bu bağlamda bum operatörlüğü konusunda da biraz bilgi verebilir misiniz?**

Uzun zamandır Özkan Çoşgun ile çalışıyorum. Kendisi setlerde bana çok yardımcı oluyor. İşini gerçekten iyi yapan bir isim ve

genellikle onunla çalışmayı tercih ediyorum. İş iyi bilen biriyle, yani sürekli benim direktiflerime ihtiyacı olmayan biriyle çalıştığım zaman yüküm biraz daha hafifliyor. Bilindiği gibi bum, karbon fiber gibi hafif maddeden yapılan ve uzunluğu ayarlanabilen bir çubuktur. Bunun ucunda *shotgun* yani hassas yönlü mikrofon bulunur. Bum operatörü bu mikrofonu oyuncuların konuşmalarını en iyi duyabileceğim şekilde ve mesafesi her oyuncuya eşit uzaklıkta olmak üzere başının üstünde hareket ettirir. Tabii en önemlisi bunları yaparken kadrja girmemeli, gölgesi görünmemeli, repliği olan oyuncunun sırası geldiğinde bumu ona doğru tutmalıdır. Bu gerçekten çok efor gerektiren bir iş. Ben de bum operatörlüğü yaptım. Haberde de bum mikrofon kullanıyorduk. Bazı projelerde de seste tek başıma çalıştım: *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İtiraf*, *Yazgı* gibi. Bir bum operatörünün bilmesi gereken o kadar çok faktör var ki... Bütün diyalogları takip etmeli ve ezberlemeli. Sadece bunlar değil tabii. Uzun bir süre bu bum ve mikrofonu yukarı bir seviyede tutması ve hareket ederken ses çıkarmaması gerekiyor. Bunu yapmak uzaktan kolay gibi görünür, ama daha önce de dediğim gibi oldukça yorucu bir iştir. Sesi sonra yapmak demek, o filmde çok şeyler götürmek demektir. Hiçbir zaman ortamda çektiğin ses, bir şekilde stüdyoda yaptığınızla aynı olmaz. O doğal bir ses olmuyor, her şey yapay kalıyor. Onun için Türkiye’de sese önem verilmesi gerekiyor. Önem verilmiyor demek istemiyorum ama biraz daha önem verilmeli ve özen gösterilmeli. Çünkü ses, filme çok şeyler katar.

İnsanlar sesin yapım sonrası dublajla hâlledilebileceğini düşünüyorlar. Hâlbuki tıpkı oyuncuların oyunu gibi sesin de doğal olması çok önemlidir. Ses, mizansenin vazgeçilmez bir unsurudur ve ânı yaşatan çok önemli bir etkidir.

► Dedığınız gibi Türkiye’de ses çok bilinmiyor ve nasılsa hâll edilir diye düşünülüyor. Pekâlâ sesin etkin kullanıldığında bir filmi ne kadar ileri taşıyabildiğini bildiğimize göre bu “bilinçsizliğin” nedeni nedir?

Elbette sinema tarihinde sessiz filmlerin gösterdiği başarı ve zihinlerde bıraktığı imaj çok farklı ve kalıcı, ancak uzun zamandır teknolojinin de yardımıyla ses sinema için vazgeçilmez hâle geldi. Sizin de dediğiniz gibi ses, tıpkı görüntü gibi sinemasal bir ifadeyi betimliyor. Örneğin *Mayıs Sıkıntısı*’nda çektiğim atmosfer seslerinin, ses tasarımı yapıldıktan sonraki hâlini gördüğümde bir filmde sesin ne kadar çok şey anlatabileceğini tekrar fark ettim. Bilinçsizlik meselesine gelince, nedeni daha önce bahsettiğim şeyler. İnsanlar sesin yapım sonrası dublajla hâll edilebileceğini düşünüyorlar. Hâlbuki tıpkı oyuncuların oyunu gibi sesin de doğal olması çok önemlidir. Ses, mizansenin vazgeçilmez bir unsurudur ve o ânı yaşatan çok önemli bir etkidir.

► Türkiye’de, özellikle sinema okullarında gördüğümüz üzere bütün öğrenciler yönetmen olma hevesiyle bu işe giriyorlar,

fakat sonucu çoğu zaman hayal kırıklığı oluyor. Branşlaşma konusunda da çok fazla bir eğitim verildiğini ve yönlendirme yapıldığını söyleyemeyiz. Bu konuda sizin işinizi yapmak isteyecek ya da ilgi duyabilecek kişilere ne önerirsiniz? Bu konuda çok yetenekli olmak gerekir mi yoksa çok çalışarak da bir yerlere gelinebilir mi?

Bu işi merak eden ve gerçekten isteyen genç arkadaşlar, bir kere mümkün olduğu kadar setleri gözlemlesinler, setlerde stajyer olarak bulunsunlar. Çünkü set ortamları, seçtiğiniz veya seçeceğiniz bransa en iyi karar verebileceğiniz, teorik bilgilerinizi de pratikle harmanlayabileceğiniz yerlerdir. Eğer imkânları varsa yurtdışında ses ile ilgili eğitim de alabilirler. Tabii ki çalıştıkça çok şeyler öğreniyorsunuz, ama öncelikle ben bu işi yapacağım demek ve branşını iyi belirlemek çok önemli.

► İki binlerde pek çok kısa filmde çalıştığınızı görüyoruz. Kısa filmlerin bütçeleri düşünüldüğünde bunu, sadece ticari değil bir gönül işi olarak yaptığınızı sanıyoruz. Kısa filmcilerin özellikle destek anlamında çok sıkıntı yaşadığını düşünürsek sizin bu desteğinizin bir nedeni var mı? Hangi filme destek vereceğinize nasıl karar veriyorsunuz?

Bu işlerde para benim için ön plânda değil, çünkü kısa film projesi genellikle bir öğrencinin okul bitirme filmidir. Okul arkadaşları ve yakın dostlarının desteği ile çekilebilir ve finans hiç yok gibidir. Bu sektörde yer almak isteyen gençlere destek olmak gerekir

diye düşünüyorum. Bunun için birçok kısa filmde çalıştım ve çalışmaya da devam edeceğim. Nasıl karar verdiğime gelirsek, kısa film çekenlere destek vermek gerektiğini düşünen bir insan olarak eğer vaktim varsa hikâyesi ne olursa olsun işleri kabul ediyorum. Bu sayede gençlerle birlikte çalışırken onlara yaptığım işin önemini anlatabiliyorum. Bana ulaşmaları ise çok zor olmuyor, zira çalıştığım çoğu genç yönetmen beni arkadaşlarına ulaştırıyor. Bu konuda istekli olan genç yönetmenlerle filmlerinde çalışırken de tavsiyelerimi onlara aktarma şansını buluyorum. Benim çalışmaya başladığım dönemlerde sinemayla ilgilenen çok fazla kişi yoktu, ama şimdi bu sektöre ilgi çok fazla. İletişim fakültelerinde okuyan öğrenciler devamlı çoğalıyor ve aynı zamanda da bu iş önemseniyor. Onun için de kısa film çalışmaları arttı. Birçok kısa filmde çalıştım ve dediğim gibi çalışmaya da devam edeceğim. Genç yönetmen adaylarına bu konuda yardımcı olmak gerekli diye düşünüyorum.

► Türkiye’de genel anlamda bir sinema sektörü oluşmadığını biliyoruz. Özellikle çalışma saatleri ve sosyal güvencenin olmadığı çok gündeme geliyor. Sizin bu anlamda karşılaştığınız zorluklar nelerdir?

Maalesef bu konuda yıllardır değişen bir şey yok. Sinema sektörü için bir kanun, yönetmelik, çalışanların hak ve hukukunu koruyacak, çalışma zamanlarını belirleyecek, sağlığı ile ilgilenecek ve bu sistemi çalıştıracak, çalışanı güvence altına alacak bir uygulama yok. Hâlâ çok uzun saatler çalışıyoruz. İnsan bedenini iflas derecesine

getirecek kadar çalışıyoruz ve bunu şikâyet edebileceğimiz bir merci yok. Tabii bu noktada bize de görev düşüyor. Mağdur olan kişiler, eğer çalışmaktan vakit bulabilirse, bir araya gelip birlikte hareket ederek çalışma koşullarını düzeltecek ve kontrol altına alacak bir kanun çıkması yolunda çalışmalar yapmalı. Yurtdışında olduğu gibi çalışma saatleri belli olmalı ve eğer fazla çalışılıyorsa her sektörde olduğu gibi karşılığı alınmalı. Bu noktada bir diğer önemli sorun da sadece çalıştığınız zaman boyunca sigortalı olmanız. Umarım en kısa zamanda tüm bunları çözmek yolunda adımlar atabiliriz.

► Son yıllarda dijital cihazlar sayesinde film çekmek oldukça kolaylaştı. Pek çok yönetmen hem ekonomik oluşu hem de kullanım kolaylığı açısından dijital kameraları tercih ediyor. Bu tercihin avantajlarının yanında dezavantajları da var. Sesin kaydedilmesinde de dijital bir kayma olduğunu biliyoruz. Analog kayıtla dijital kaydın bu anlamda farkları nedir?

Benim ilk başladığım dönemde sesler genellikle film üzerine analog olarak kaydediliyordu. Sonra teknoloji geliştikçe dijital kayıt cihazları kullanılmaya başlandı. Sonra da film üzerine bunlar dijital ses olarak aktarıldı. Ama aralarında çok fark var. Analog ses, size daha kaliteli bir ses veremiyor, çünkü kayıt ettiği ve okuduğu frekans aralığı dijital ses kadar geniş değil. Yani daha parlak bir sesi, ince (tiz) sesleri dijital sistemde duyma şansınız daha yüksek. Teknik olarak analog ses, sinemada 7 kHz'lik bir

yüksek frekansını duyurabilir. Oysa dijital bir kayıt bunu 11 kHz'lere yükseltiyor ve 5+1 dediğimiz sistem, sinema koltuğunda seyretme keyfini artırıyor. Mesleğe başladığım dönemlerde kullanılan analog tabir ettiğimiz sistemde, tek kanal ve her ses aynı anda miks edilerek kayıt ediliyordu. Yani tekrar tekrar üzerine ilâve sesler eklenemiyordu. Şimdi kullanılan programlar ve dijital sayesinde onlarca kanal ses, hatta yüz kanalın üzerinde sesi birleştirmek mümkün. Bu sayede daha etkili bir ses ortaya çıkıyor. Ses tasarımı yapmak da bu sistem sayesinde oldu. Meselâ genellikle bilim kurgu filmlerinde birçok ses, tasarımcılar tarafından yapılmıştır. Yani var olmayan bir ses, var olan birçok sesin birleştirilmesiyle veya ses üzerinde oynanmasıyla ortaya çıkmıştır. Şimdi kullandığımız kayıt cihazları artık çok gelişti; bir taşınabilir kayıtçı 10 (track) iz üzerine kayıt yapabiliyor. Bu da size 10 ayrı mikrofonu birbirinden bağımsız farklı kanallara kayıt olanağı sunuyor.

Dijital kamera veya dijital görüntü benim alanımın dışında. Bunu görüntü yönetmeni olan kişilerin cevaplaması daha doğru olur. Bu konuda diyebileceğim tek şey şu: Filmi dijital çekmenin maliyeti ile negatif çekmenin maliyeti arasındaki fark gerçekten çok büyük; çok para gerektiriyor. Dijital en azından ham malzeme meselesini halletmiş oluyor. Yani metrelerce negatif film harcamıyorsunuz. Ayrıca şimdi kurgunun zaten dijital ortamda yapıldığı düşünülürse daha çok avantaj sağlıyor.

SARSICI BİR İRFAN PEŞİNDE

CİHAN AKTAŞ

I- “İnsan mutluluğu hep uzaklarda arıyor.” diyor Rıza Mirkerimi, Şark gazetesine son filmi *Bir Parça Şeker* (*Ye habe ghand*, 2011) üzerine verdiği röportajda. Küçük şeylerle ya da elindeki iyilik güzelliklerle mutlu olamayan kişi gözlerini uzak âlemlere, amaçlara dikeyor. Son filmi, halihazırda gösterimde olan *Bir Parça Şeker* çok katlı felsefi yapısı içinde bunu da söylemeye getiriyor: Mutluluğu uzaklarda arama, evine dön, hatta mümkünse çocukluğunun masalsı mekânlarından uzaklaşma!

Bu sadece bir temenni olabilir. Kim çocukluğunun mekânlarında yaşamayı başarıyor ki? Elinde olsa bile istemiyor bu sürekliliği insan, kopmalar ve yeniden bulmalarla var olmak istiyor, ille de yirmi yıl için olmasa da birkaç yıllığına Odisseus olmak, bir kahraman gibi yuvasına dönmek zorunda sanki.

Yurdunun, yuvasının otantikliğini savunmayı sürdüren Müslüman sanatçının aklı bir yanıyla Montparnasse Bulvarı’na takılı olurdu bir zamanlar. Şimdi ise sanatçı ya da okur-yazar pek çok İranlının aklı biraz

da olsa Los Angeles’ta ya da Ottawa’da. O da ola ki dönüp dolaşıp gelecek, yuvası yerinde hazır durmalı. Dönmesi uzun süreceksa de yuvasının otantikliğini gurbete taşıyan bir eş düşler; *Bir Parça Şeker*’in doğallığıyla pastoral sahneleri bütünleyen kahramanı Pesend gibi bir eş...

“İnsanın yuvasına yakın bir yaşam sürmesi, hiç yaşamamak anlamına geliyor”, Marshall Berman’a göre. Bu, yaman bir ikilem. Hem ağlıyor hem gidiyor insanlar. Kendi yurdunda sağlam bir yer edinmek, hatta ana ata ocağını şeksiz şüphesiz sevmeyi sürdürmek için daha gitmek gerekiyor sanki. Yürekler söküle parçalana gerçekleşiyor gitmeler, terk etmeler. Hayatın akışını zorlaştıran çelişki ve pürüzlerden uzak diyarlarda kurtulma ve kendini bulmuş olarak dönme ümidiyle hazırlanıyor bavullar.

II- Mirkerimi ile yıllar önce bir söyleşi gerçekleştirmiştim. Beş yıl aradan sonra Şeriatı Caddesi üzerinde bulunan Hacı Abdullah Ensari Sokağı’ndaki bürosunda ikinci bir söyleşiye oturduk “irfanî” filmle rin yönetmeniyle.

Bir Parça Şeker, Yezd şehrinde, bir kısmı

az çok geleneksel hayat dokusu içinde yer almayı sürdüren geniş bir aileyi konu alıyor. Ailenin şehirde koruma altına alınması gerekecek kadar tarihi değeri olan, mimarisiyle göz alan evinde yaşayan genç kız Pesend, evlenip ABD'ye gitmeye hazırlanıyor. Dayısı buna şiddetle karşı, o Pesend'i eşinin terhisi yakın olan asker yeğenine layık buluyor. ABD'ye gelin gitmek ailenin modern hayata katılma konusunda istekli bireyleri açısından kaçırılmaması gereken bir fırsattır. Pesend ise nişan hazırlıkları sırasında ayakları yerden kesik gibi görünse de belli ki tereddütleri var, hatta anlaşılan onun da akli yengesinin hali hazırda askerlik görevini yapan yeğeninde.

Filmde Yazd mimarisinin çarpıcı dokusu çekici bir fon oluşturuyor. Bu da bir tabiiikle yapılıyor. Doğrusu ya film süslü pencere ve kapı sahneleriyle başlayınca içime bir sıkıntı çöktü. Bu tür gösterim tipik bir festivallik film özelliğidir. Neyse ki öyle sürmedi. Elbet ilerleyen sahne ve sekanslarda sürekli bir mimari ayrıntı önünüze çıkıyor; ama olayı bastırmayan, sahte olmaktan uzak bir sunumla. Modern mimariyi, aile fertlerinin birbirinden yalıtılmasına sebep olan kısıtlamaları nedeniyle eleştirmek gerektiğini düşünüyor, Mirkerimi. Mekânın kişiliklere, beden diline yansımalarını vermeyi önemseyen yönetmenimizin bir önceki filminin etkisi altında bu filmi izlemeye gitmişsek de tekrarlara dayalı bir film izlemeyeceğimizi anlıyoruz çok geçmeden. Mirkerimi tekrarı sevmeyen bir yönetmen. "Kendimi tekrarlamak istemiyorum." diye anlatıyor duygula-



rını. Bir önceki filmi, 2008 yapımı, gösterime girdiğinde "Beden dilinin telaşesi" başlığı altında bir yazıyla irdelediğim *Bu Kadar Sade İşte'nin* (*Be hamin sadeği*) hikâyesi ile *Bir Parça Şeker*'inki arasında büyük fark var. Mekânlardaki farklılık anlatımı da etkiliyor. *Bu Kadar Sade İşte* bir Tahran filmi, şehir hayatı içinde bunalan taşra kökenli bir genç kadının kentte tutunma çabasını konu alıyor. Telaşlı, gergin, kararsız bir kadın Tahire. Buna karşılık *Bir Parça Şeker*'in kahramanı Pesend, içten içe evlilik kararının huzursuzluğunu taşısa da aynı zamanda kendi şehrinde, mekânında, geniş zamanında yaşıyor olmanın rahatlığını yansıtıyor.

Ferşciyan resimlerinde de incelenebilecek bir kargaşayı haber veriyor nişan havası aslında; ortalık çok renkli, insanlar neşeli, çocuklar şen şakrak, mutfak hareketli olduğu halde bile. Eğlence olabildiğince sahici,

Dayı'nın muhalefeti ve Pesend'in yüzüne düşen gölgeler bir kenara bırakılacak olursa. Ablalar, enişter, yeğenler toplanmış eve, herkes bir işin ucundan tutmuş. Evin rutin akışı içinde alzheimer hastası ninenin tekrarlanan secdeleri konusunda uyarılarda bulunmak minik torunların görevi. ABD'den internet yoluyla gönderilen görüntüsüyle damat adayı nişana katılıyor. Bir ayağı sınır ötesinde olan İranlıların kanık-sadığı bir sahne bu: Damadın görüldüğü ekranın hemen yanında, sandalyede gelin telli duvaklı oturuyor. Aslında söz konusu olan bir nişan olsa da gelinin kararsızlığından ailesi haberdar. Pasaport işlemlerini başlatmaları için en kısa zamanda damat adayına bir tarih vermesi bekleniyor Pesend'in. Pesend Mirkerimi'ye göre karar hakkı elinden alınmış bir kuşağa mensup. Herkes onun adına karar alıyor, onun adına konuşuyor. Amerika'da uzmanlaşan bir eşi kim istemez? Bir söyleşisinde filminin baş kahramanı için teyzesinden esinlendiğini söylüyor Mirkerimi.

Birşeylerin yolunda gitmediğinin açığa çıkması için düğün yasa dönüşmeliydi sanki! Dayının vefatıyla değişiyor evin havası. Ölüm sebebi, nefes borusuna kaçan bir parça şeker; Dayı'nın her zaman ne kadar ustalıkla ağzına atarak çayına katık yaptığını göstermekle övündüğü bir kesme şeker parçası... Neşe içinde düğüne katılan davetlilere değil bir tek, mutfakta kaynayan kazanlara, alçıdan raflara, ince ince işlenmiş ahşap kapılara, bahçenin derinliklerine de bir yas çöküyor. Aynı saatlerde tele-

fonla tahlil sonuçlarının kanser olduğunu gösterdiğini öğrenen enişte beylerden biri, kederini yalnız başına yaşamayı yeğliyor. Yüksek duvarla çevrili geniş bahçeli taşra evlerinin oturmuş huzurunun riyadan uzak kurulu olduğunu kim söylemiş? Bir diğer enişte evin müstemilatında define aramayı sürdürüyor.

III- Eğlenceden yasa geçiş yapan suretler ve sahneler daha önce Asgar Ferhadi'nin *Eli Hakkında (Darbareye Elly, 2009)* filminde de karşımıza çıkmıştı. Bir grupla birlikte Hazar Denizi kıyısında bir yazlık eve tatile gidiyor Eli. Elbet onun yüzünde bulutların eksik olmadığını görüyor dikkatli izleyici. Fakat genel olarak eğlence konusundan bir anını bile ziyan etmemeye çalışıyor grup üyeleri. Eli o gruba programı düzenleyen kadının anaokulundaki çocuğunun öğretmeni olarak biraz da gönülsüzce katıldı. Sonra neler yaşandıysa, ortadan kayboldu. Kaçtı mı, denizde mi boğuldu, belirsiz. Dionysos'un ölçüsüz eli değmiş gibi çıldırdı tatilci grup. Bir felaket yaşandı ve bıçak gibi ikiye bölündü güzel tatil. Oynayan, gülen, dans eden insanlar canavarlaştı. Aslında herkes yüreğindeki canavarı serbest bıraktı.

Eli Hakkında, karakterlerinin uç hallerini açığa vuran hikâyesiyle sadece Eli'nin değil, toplumların da kriz anlarına ilişkin sebepler üzerine düşünmeye götürüyor seyirciyi. Taşkın fakat zemini çürük neşe, yasa gebedir. Gönülsüz bir katılımın, zorlama bir uyumun ardındaki sebepler peşini bırakmaz

kişinin/toplumun, nereye gidilirse gidilsin. Fakat aynı sembolizm *Eli Hakkında*'nın akışında karamsarlığa sürükleyecek şekilde yer bulurken, Mirkerimi'nin *Bir Parça Şeker*'inde iyimser bir anlatımla yer tutuyor. Dünya hayatı oyun eğlence, evet. Yas düğünü karıştırabilir, gece (elektrikler kesildiği için) karanlığa boğulabilir ev halkı. Ama hele bir aşkı korumaya özen gösteriyorsa insanlar, karanlık sonsuzca devam etmeyecektir. Yasın bildirileri okumayı bilene düğünden daha az eyleme gücü sunmaz.

IV- “Eskiden hiçbir şeyin mükemmel olmadığını düşünürdüm.” diyor Mirkerimi, yeni filmi üzerine konuşurken. “Bir şeyler eksikti ve biz tamamlamalıydık. Zamanla tecrübelerim beni farklı bir noktaya getirdi. Eksik görünen belki de yeteri kadar iyi bakmadığımız için öyle görünüyor, âlemin ıslahından önce kendimizi ıslah etmeliyiz, diye düşünmeye başladım.”

Mirkerimi'nin tespiti ya da teması, İran'ın İslamcı aydınlarının ideolojik anlamda yaşadığı hayal kırıklığından mı kaynaklanıyor? Bu soruyu kendisine sordum. Mutluluğu o bildik felsefeyle hayatın ayrıntılarında keşfetme tavsiyesi, bir tür “Heideggerize” olmak yani, siyasal anlamda yaşanan hayal kırıklıklarının bir eseri, dolayısıyla bir kaçış değil mi?

O bu soruma sessiz kalarak cevap veriyor. Fazla söze hacet yok. Fakat açık ki filmografisinin gösterdiği üzere belli bir çizgide yol almaya devam ediyor. “Sansür beni o denli

etkilemiyor doğrusu.” diye izahatta bulunma gereğini duyuyor. “Kanuni sınırlamalardan önce toplumsal kabulün kapasitesini dikkate alıyorum. Halktan bir adım ileride olabilirim olsa olsa, iki üç adım önde değil”.

Her şey çok tabii, sıradan olsun, işte bu; sıradan görünendeki yüce bildiri... İki günün ikincisinde bir şeyler olumlu anlamda değişmeli değil mi? Daha önemlisi de tekrarlardan dolayı giderek sesi duyulmayan sahneleri yeniden okumayı mümkün kılan bir bakışın gelişimine katkıda bulunmak. Aklıma *Tahta Gözler* geliyor. İlginç kitabında Carlo Ginzburg, Pinokyo'nun sorusunu hatırlatıyordu: “Tahta gözler, niye bana öyle bakıyorsunuz?”

Ve mistik filmler ya da bir dönemde isimlendirildiği üzere “mana sineması” ki şimdilerde başlık “hakikat ve adalet sineması”na dönüşmüş durumda; isminin işte bu kategorilerle anılması karşısında ne düşünüyor? Bu isimlendirmeler anlamlı gelmiyor Mirkerimi'ye. Sözgelimi “dini film” diyorsak, bizi sorular sormaya götüren bir film den söz ediyoruzdur, ne anlatırsak anlatalım, eğer film soru sormamıza yol açmıyorsa o filmi “dini” sayamayacağını belirtiyor. Halka ulaştırılacak yüce, derin bir irfan arayışı içinde değil. Elit bir mistisizmi işleme kaygısı gütmüyor filmlerinde. İbrahim Ethem tarzında hidayet vakalarını önemsiyor. Uyu-tan, müsekkim gibi olmayan bir irfan, bir tasavvuf, uyandıran, silkeleyen bir irfanın peşinde, yönetmenimiz.

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

2. PERDE

ZEYNEP MERVE UYGUN

Geçen sayı başlayan soruşturmamızın ikinci ve son perdesinde kısa filmcilerle aşağıdaki soruları tartıştık.

- 1** Türkiye’de kısa filmci/belgeselci olmanın avantajları ve dezavantajları neler?
- 2** Filmlerin için teknik ekipmanı nasıl sağlıyorsunuz?
- 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?

126

**EFECAN KAĞANOĞUZBEYOĞLU**“ŞARTLARIN İYİLEŞTİRİLMESİ İÇİN
ALGILARIN DEĞİŞMESİ GEREK”

129

**KORAY SEVİNDİ**“TÜRKİYE’DE ANLATABİLECEĞİMİZ
ÇOK FAZLA KONU VAR”

133

**LEVENT ÇETİN**“FESTİVALLERİN NİTELİĞİ JÜRIYE
GÖRE DEĞİŞİYOR”

135

**NURİ ÖZLÜ**“HER KISA FİLMCİ KENDİ KADERİYLE
BAŞ BAŞA”

EFECAN KAĞANOĞUZBEYOĞLU

“ŞARTLARIN İYİLEŞTİRİLMESİ İÇİN ALGILARIN DEĞİŞMESİ GEREK”

1. Ben bu ülkede kısa filmci ya da belgeselci olmanın tek bir avantajı olduğunu gözlemliyorum, o da bu alanlarda eser ortaya koyan kişilerin kendi portfolyolarını genişletiyor olmaları ve bir sonraki filmleri için kendi tanıtımlarına katkı sağlamalarıdır. Başarılı bir kısa film yaptığınız zaman filminiz festivallerde gösterilir ve jürinin değerlendirmesine göre yeri geldi mi ödül kazanır. Bu portfolyonuz için bir artıdır ve bir sonraki filminizi yaparken gerek bütçe bulmak gerekse de senaryonuzu birlikte çalışmak istediğiniz oyunculara ya da teknik ekip çalışanlarına okutmak için size iyi bir referans olacaktır. Sırf film yapmış olmak için başarısız bir kısa film yapmak, sırf portfolyonuzda bir kısa film olarak belirir fakat tanıtımınıza katkısı yoktur.

Dezavantajları olarak da elbette en başta aklıma işin ticari boyutu geliyor. Ne kadar başarılı bir kısa film yaparsanız yapın filminizin size dönebilecek tek maddi avantajı festivallerden kazandığınız para ödülleri olacaktır. Onun dışında ortada kısa film pazarı ya da başka bir kısa film pazarla-

ma ortamı olmadığından kısa filmde “kâr” elde etmek gibi bir durumun söz konusu değildir. Bir başka dezavantaj olarak da ülkemizde kısa filmci olmanın getirdiği algısal bir hatadan bahsedebilirim. Kısa filmlerle ömürlerinin sonuna kadar bir kariyer inşa edemeyeceğini gören filmmaker’lar kısa filmleri ileride bir uzun metraj çekme ümidiyle yapıyorlar ve bence bu kısa filmin ruhunu her geçen gün öldürüyor.

2. Çektiğim iki kısa filmle iki farklı cevabım var bu soruda. Öğrencisi olduğum okuldan ekipman sağlamak mümkün olduğu için ilk kısa filmimi okuldan aldığım malzemeyle çektim. İkinci filmi dizi sektöründe çalışırken tanıştığım insanların yardımlarıyla edindiğim ekipmanla çektim.

3. Kısa filmlerimi şu ana kadar kendi paramla çektim. Bu durum insanı kendi filminin yapımcısı kılıyor. Tamamen ekonomik olmaya yönelik sistemler geliştirdim. Ekip en hesaplı nasıl yemek yer, ne kadar pratik sete gelir, en ucuz yoldan nasıl evlerine ulaşır, ne kadar az mekân olursa o kadar az

masraf olur gibi gerçekler ortaya çıkıyor, hâl böyle olunca.

4. Maalesef kısa filmin bu üç koldan herhangi birinde yeterince desteklendiğini düşünmüyorum. Belki iyi kısa film ne demek bilen bir entelektüel kitleden söz edebiliriz ama bu kişiler birleşip de kısa filme bir ortam yaratalım, insanları kısa film çekmek için eğitelim ve gereken farkındalığı sağlayalım demiyorlar. Oturdıkları yerden konformist bir tavırla iyi kısa film izleyelim diyorlar.

5. Bu soru teknik ekipman sorusuna verdiğim cevapla paralel aslında. İlk filmimde yakın arkadaşlarım ya da sınıf arkadaşlarımdan, ikinci filmim ise profesyonel ve gündelik hayatlarında bu işi para kazanmak için yapan insanlardan kuruluydu. Fakat iki filmde de ekipten herhangi bir kimseye emeğinin karşılığında maddi bir geri dönüş yapmadığım için ben de “öğrenci” kısa filmlerinin yadsınmaz ve bir o kadar da kaçınılamaz gerçeğiyle yüzleştim: O insanlar binbir ricayla orada bulunurlar ve bir aksilik yaşandığında onlardan daha iyisini bekleyemezsin. O yüzden kısa film çeken öğrencilerin ön hazırlığı çok iyi yapıp, o ricada bulundukları insanlarla tek tek çekim sürecinde yaşanabilecek aksaklıkları masaya yatırıp gerekli önlemleri almaları gerekiyor ki hata payı az olsun.

6. Kısa film mecraları var, evet. Onlar da kısa film festivalleri, dernekler ya da üniver-



EFECAN
KAĞANOĞUZBEYOĞLU

1989, İzmir doğumlu. İstanbul’da yaşıyor. İstanbul Bilgi Üniversitesi Televizyon Haberciliği ve Programcılığı bölümünde son sınıf öğrencisi olan Kağanoğuzbeyoğlu, aynı zamanda Sinema-Televizyon Bölümü’nde de yan dal yapmaktadır. 2010 yılından bu yana çeşitli televizyon dizilerinde reji asistanlığı yapmaktadır.

sitelerin kısa film ekipleri. Ama bir sektör yok.

7. Oyuncunun her şeyden önce metindeki karakteri ortaya koyabiliyor olması lazım. Benim tek dikkat ettiğim olay bu, bütçesiz çektiğim kısa filmlerimde. Yaklaşık bir, bir buçuk sene dizi sektöründe sürekli çalıştım ve profesyonel oyuncularla belirli bir zaman geçirdim. O yüzden “insan oyuncu” ve “insanlıktan çıkmış oyuncu” ne demek çok iyi biliyorum. Bu arada insanlıktan çıkmış olması kötü oyuncu demek değil tabii. Ama bu tip oyuncuların aslında destek vermesini beklememeli, onları geçiyorum. Bence olay insan olan oyuncuları ikna edebilmekte. Ya herhangi bir ücret almadan ya da çok az bir ücretle oynamaya ikna edebilmekte. Böyle oyuncular genelde paraya değil, senaryoya bakarlar.

8-9. Bence yeterli sayıda ulusal festival var. Tematik olanları, sırf öğrenci festivalleri, genel festivaller, bağımsız festivaller... Nicelik çok evet ama nitelik olarak belki çok azının hatırı sayılır... Bence pek çok festival, kısa filmcilere “zaten tek amaçları adlarını



duyurmak, yapalım bi yarışma, bir tabak verelim ellerine, hem onların adları duyulsun, hem bizim” gözüyle bakıyorlar. Ödüller çok cazip değil pek çok kısa filmci için ama kendi verecekleri bir karar, kimseyi az verdin diye suçlayamazsın. İkinci kısa filmimden kazandığım bir ikincilik ödülü olan parayla filmime yaptığım masrafı karşıladım, hatta üstüne para bile kaldı. O ödül daha az bir miktar olsaydı, ne diyebilirdim ki? Dolayısıyla ödülü çok tartışmamalı. Asıl tartışılması gerekenler kesinlikle festivallerin kısa filme olan ilgiyi artırıp artırmayacak organizasyonlar ve tanıtımlar yapıp yapmadıkları. Diğer şehirleri bilmiyorum ama İstanbulda İf Kısa Film Seçkileri ve İstanbul Kısa Film Festivali’nin Hisar Seçkisi hariç ben bir kısa film festivalindeki bir gösterimde salonun “en az” yarısının dolduğunu görmedim. İnsanlar kısa film izlemeye gelmiyorlar çünkü öyle bir eğilim yok. İyi ve genel algıları yikan bir tanıtım yapılırsa bu ilgi artabilir.

10. Şartların iyileştirilmesi için milletçe asla yapamadığımız şeyin yapılması gereki-

Filmografi:

En Sevdiginden (2011)

Objection (2010)

En Sevdiginden’in gösterildiği festivaller/katıldığı yarışmalar:

5. Anadolu Üniversitesi Kısa Film Günleri, Gösterim

Okan Üniversitesi Öğrenci Filmleri Kısa Film Yarışması, İkincilik Ödülü

Balıkesir 5. Sinema Günleri, Gösterim

8. Yıldız Kısa Film Festivali, Finalist

4. Koç Üniversitesi Kısa Film Festivali, Finalist

Uluslararası Suç ve Ceza Filmleri Festivali
Ulusal Kısa Film Yarışması, Finalist

yor; algıları değiştirmek. Kronikleşmiş sorunlarımızdan kısa film ve kısa filme gösterilen ilgi. Eskiden internette yüklü olsa bile kısırları hiç izlemezlerdi şimdi kısa filmleri sırf facebook’ta “like almak” için izleyip paylaşıyorlar. Yeni nesillere kısa filmde keyif alacak bir alan yaratmak, yani onları eğitmek, eğitmek, eğitmek... Eğitim şart maalesef.

11. Elbette şart değildir. Sadece pek çok kısa film festivali öğrencilere yönelik yapıldığından böyle bir algı açığa çıkıyor ya da kısa film çoğunlukla sinema okuyan öğrenciler tarafından ortaya konduğu için kısa filme hep sinema öğrencilerinin yaptığı iş gözüyle bakılıyor.

KORAY SEVİNDİ

‘‘TÜRKİYE’DE ANLATABİLECEĞİMİZ ÇOK FAZLA KONU VAR’’

1. Maddi anlamda bir avantajı olmadığı kesin. Ama manevi katkısı çok fazla. Kısa filmci ya da belgeselci olmak, olaylara bakış açınızı, yaşayışınızı, hislerinizi oldukça geliştiriyor. Bir olaya kimsenin bakmadığı bir açıdan bakmanızı ve en önemlisi bunu tecrübe edilebilir bir alana aktarmanızı ve insanlarla paylaşabilmenizi sağlıyor. Türkiye’de kısa filmci olmanın avantajı ise Türkiye’nin kültürel ve tarihsel geçmişini düşündüğümüzde bir şeyler anlatabileceğiniz, üzerine düşünebileceğiniz çok fazla konu ve olay var. Maddi olanakların yetersizliği ve sinema alanında herhangi bir sektörün var olmaması ise dezavantajları olarak düşünülebilir.

2. Arkadaş çevresinden ya da tanıdıklardan sağlayabiliyoruz. Bunlar temel ekip-

manlar oluyor: Kamera, tripod, boom çubuğu vb. Ek olarak bir şaryo ya da steadycam ihtiyacı doğarsa bulmak imkânsızlaşıyor. Bir bütçemiz yoksa mecburen bu ekipmanlardan vazgeçiyoruz ve başka alternatifler düşünüyoruz. Kira bedelleri de uygun aslında. Hatta sürekli kullanılmayacaksa kiralamanın satın almaktan her zaman daha iyi olduğu kanaatindeyim. Özellikle bunu ilk defa kısa film çekecek arkadaşlara öneriyorum çünkü film çekmeyi kolay bir iş gibi görüp çok fazla heveslenenler ilk işlerini tamamlayamadan bu işi bırakıyor. Satın alma fonksiyonunu daha sonra kullanmak önemli.

3. Bir proje dosyası hazırlayarak bütçe bulmak için çeşitli yerlere başvuruyoruz. Önceliğimiz Kültür Bakanlığı oluyor. Ora-

Boğaziçi Üniversitesi'nde yüksek lisans yapıyor. Berlin ve Cannes Film Festivali Türkiye Standı'nda yer alan, !f İstanbul, Kazan, Ploiesti ve Montreal başta olmak üzere pek çok yurt içi ve yurt dışı festivalde gösterilen *Kavuşma* animasyonunu yaptı. *Güvercin*, *Mahrem*, *Aşure*, *Bigane* gibi kısa film ve belgesellerde yönetmen yardımcısı olarak çalıştı. Hâlâ animasyon ve kısa film çalışmalarına devam ediyor.



KORAY SEVİNDİ

dan bir yanıt alınamazsa başka alternatifler düşünüyoruz. Eğer destek bulamazsak (ki genelde bulmak çok zordur) mümkün olduğu kadar ekipmanları bedavaya getirmeye çalışıyoruz. Ek masraf getirecek ekipmanları ve sahneleri sadeleştiriyor ya da eliyoruz. Bu durumda oyuncu olarak ya eş dost çağrılıyor ya da birilerine rica ediliyor. Kalan yemek ve ulaşım giderlerini ise cebimizden veriyoruz. Çekim sürecinde işin içine çok fazla denklem girdiği ve işler genelde tıkrında gitmediği için bir miktar para biriktirmiş olarak işe başlıyorum.

4. Türkiye'de kısa film çok da önemslenmeyen bir konu. Bir kere finansal anlamda zaten desteklenmiyor çünkü Türkiye'de sanat paranın en son gideceği yerdir. Kısa filmin sanat çevrelerinde de çok desteklenmediği aşikâr. Maddi desteğin olmadığını zaten biliyoruz ama manevi anlamda da destek yok çünkü insanlar bu konuda bilinçsiz. Kısa filmin sadece "kısa film" ol-

madığını, kısa sürede bir şeyleri anlatmanın çok zor ve çok değerli olduğunu öncelikle kavramalıdır. Aslında bu konuda yapılması gereken atılımın önemli yönetmenlerimiz vasıtasıyla olabileceğini düşünüyorum. Pek çoğu yönetmenliğe kısa filmlerle başladığı için bu konuda daha sağduyulu ve öncü olabilirler.

5. İmkânlar el verdiği sürece profesyonel bir ekiple çalışmaya çalışıyoruz. Bu filme bütçe bulup bulamamamızla alakalı. En başta elimizi korkak alıstırmadan, maddi sıkıntı yokmuş gibi bir bütçe ve plân yapıyoruz. Daha sonra yavaş yavaş eleme yapıyoruz. Ufak bir ekibimiz var. Kamera, ses ve ışık kullanmayı kendimize yetecek kadar bildiğimiz için eleme işlemine profesyonel ekipten başlamak zorunda kalıyoruz çünkü ekipman olmadan film çekemeyiz. Oyuncu gerçekten çok önemli olduğu için son elemeyi onlardan yapıyoruz. Ricayla profesyonel oyuncu kullanabilirsek çok iyi ama bulamazsak eş dost devreye giriyor. Post-produksiyon kısmını da kendimiz hallediyoruz.

6. Türkiye'de bırakın kısa filmi sinema alanında bir sektörden bahsedemeyiz. İşin mutfak kısmındaki pek çok insana göre de durum böyle. Son yıllarda biraz gelişme gösterse de bir şeylerin yerine oturması çok uzun zaman alacaktır. Çok fazla sorun



var bu alanda ama en önemli sorun bilgisizlik. İnsanlar sinemayı, niye var olduğunu, nasıl ve ne şekilde kullanılacağını, ne kadar önemli bir faktör olduğunu bilmiyorlar. Öncelikle bilinç olmalı.

7. Senaryoda düşündüğümüz karaktere uyabilecek insanlar arıyoruz. Öncelikle tiyatrocı dostlarımıza danışıyoruz. Olmazsa kendi çevremizdeki arkadaşlarımıza bakıyoruz ama bu genelde tercih etmediğimiz bir şey çünkü oyunculuk senaryodan sonra en önemli denklem. Kamera, ışık, ses ne kadar iyi olursa olsun oyuncu orada sırtırsa o film insanlara geçmez. Profesyonel oyuncuların desteğine gelirsek aslında pek çoğu önlerine iyi bir senaryo konduğunda oynama-

mayı kabul ediyor. Bu konudaki sıkıntı teklif eden tarafta genelde. Sonuçta bu insanlar profesyonel ve yoğun insanlar. Bir şekilde iletişime geçildiğinde projenizi düzgün bir şekilde aktarmak zorundasınız. Bir proje dosyası hazırlayıp senaryosunu, çalışma takvimini vb. güzelce anlatırsanız reddedileceğinizi çok zannetmiyorum. Ön çalışma yapmak bu işlerde çok önemlidir ve zaten profesyonel çalışan insanlar bunu yapar.

8. Son dönemde ciddi bir gelişme olsa da festivallerin kısa filmlere ve belgesellere hak ettikleri ilgiyi göstermedikleri kesin. Önce seyirci kısa filmi ve belgeseli bilmeli ve önemsemeli. Çünkü ulaşmak istediğimiz kitle onlar. Takip ettiğimiz pek çok festival-

de kısa film ve belgesel seansları boş koltuklara gösterim yapıyor. Bu festivallerin gerekli ve yeterli tanıtımı yapmamasına da bağlı bir durum ama temelinde “bilinçsizlik” var. Aslında pek çok uzun metraj film için de bu durum geçerli, o yüzden bunu sadece kısa film ve belgesellerle sınırlamak gerekir. Festivallerde siyasi veya magazinell anlamda öne çıkan filmler popüler oluyor ve iyi tanıtılıyor. Değerli pek çok iş ise arkada kalıyor. Önce sinema bilincinin daha sonra da festival bilincinin yerleşmesi gerek.

9. Bazılarının nitelikli olduğunu düşünüyorum. Ama büyük çoğunluğu sinemayı “araç” olarak kullanıp başka işlerin peşinde koşuyor.

10. İyi filmlerin ortaya çıkması lazım. Bir sektörün ortaya çıkması, film yapmak isteyen insanların ne yapıp yapamayacaklarını görebileceği ortamların sağlanması gerekiyor. Pek çok kişi film çektim diye ortaya çıkıyor ama görüntülerin birleştirilmesinden başka bir şey değil bunlar. Öncelikle insanlara sinemanın ne olduğunu, niçin film seyrettiklerini, niçin film yapmak istediklerini sorgulayabilecekleri ortamın sağlanması gerek. Bu insanların ekipman ihtiyaçlarını karşılayabilecekleri uygun platformlar da hazırlanmalı. Pek çok iletişim fakültesinde kamera dahi yok. Nitelikli işler kısa filmlerin ve belgesellerin değerini arttıracaktır ve ilgi çekmesini sağlayacaktır. Sanat için ayrılmayan para da çekilebilecektir. Türkiye’de

Filmografisi:

Ekmek, 2011, Kurmaca, 8’28’, Yönetmen, Senarist

Mahrem, 2011, Kurmaca, 11’, Yönetmen Yardımcısı

Aşure, 2011, Belgesel, 4’30”, Yönetmen Yardımcısı

Bigane, Yön: Sedat Şahin, 2011, Belgesel, 4’34”, Yönetmen Yardımcısı

Kavuşma, 2010, Animasyon, 4’10”, Animasyon-Sanat Yönetmeni-Karakter ve Arka plân Tasarımı-Hikâye Çizimi

Güvercin, 2010, Kurmaca, 10’10”, Yardımcı Yönetmen -Senarist

sponsorluk son dönemde oldukça gelişti. Bu pastadan pay alınması nitelikli iş olmaktan çok zor. Sponsor olmadan da festivaller olmuyor.

11. Tabii ki şart değil. Sinema mekanik bir şey olsa da beslendiği kaynaklar çok farklı. Bir filmi oluşturabilmek için bilgiden çok daha fazla şey gerekli. Bir kere istek, sabır ve en önemlisi hayal gücü. Bunları size hiçbir okul veremez. O yüzden herkes “iyi” sinemacı olamıyor. Türkiye’de bir Ahmet Uluçay gerçeği varken de bu sorunun cevabı zaten kendiliğinden veriliyor.

LEVENT ÇETİN

“FESTİVALLERİN NİTELİĞİ JÜRIYE GÖRE DEĞİŞİYOR”

1. Kültür Bakanlığı’nın verdiği destek dışında fonlar olmayışı en büyük dezavantaj. Çünkü işleri finansal olarak siz karşılamak zorundasınız. Belgeselci ya da kısa filmci olarak hayatınızı devam ettiremezsiniz. Bunun için piyasa işleri yapmak zorunda kalıyorsunuz, bu da üretime odaklanmanızı engelleyen bir faktör. En büyük avantajı ise sorunlu bir sinema sektöründen uzakta olmanız. Bu işi çok daha büyük olanaklarla yapan insanlardan daha yaratıcı işler çıkarma olasılığınız yüksek.

2. Genelde arkadaş çevrem bu konuda bana yardımcı oluyor.

3. Şimdiye kadar hep kendim karşıladım. Filmin bütçesini artıracabilecek her türlü opsiyondan uzak duruyorum.

4. Finansal olarak desteklenmiyor. Ama finansal olarak nasıl desteklendiği de önemli. Televizyon kurumları destek verebilir ama onlar da kendi taleplerini oluşturmaya başlayabilir. Entelektüel olarak son yıllarda artan bir destek var. İstanbul Film Festivali Hisar ve Akbank seçkisini gösteriyor. Kültür kurumları gösterim olanaklarını artırabilir.

5. Tanıdığım insanlarla ve arkadaşlarımla çalışmak benim için çok önemli. Ama onlar da sektörde çalışan insanlar.

6. Bir sektörden söz edemeyiz. Ama bunda film sektörünün de payı var sanırım.

7. Ben kısa filmlerde çok isim yapmış insanları görmek istemiyorum. Çünkü hem

2000'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema TV Lisans Programı, 2010 yılında Bilgi Üniversitesi Sinema Televizyon Yüksek Lisans Programı'nı tamamlayan Levent Çetin, çeşitli yapım şirketlerinde ve televizyon kanallarında editör, prodüktör, metin yazarı olarak çalıştı.



LEVENT ÇETİN

kısa filmlerde hem ilk uzun metrajlı filmlerde ünlü oyuncu oynamak bir iddiaya ve hırslı bir duruma dönüşebiliyor. Bu da bazen çok göze batıyor.

8. Şimdiye kadar gördüğüm festivaller tanıtım dışında iyiydi.



9. Festivallerin niteliği jüriye ve ön jüriye göre değişebiliyor. Çok iyi görünen bir festival jüriden dolayı çok kötü bir seçki sunabiliyor.

10. Film sektöründeki şartların iyileşmesi gerekiyor öncelikle.

11. Kısa film bir yana sinemacı olabilmek için şart değil.

Hatta sanatın başka dalında ya da sosyal bilimler alanında eğitim almış insanlar daha iyi işler çıkarabiliyor. Okul sadece yapmak istediğinize daha çabuk ulaşmanızı sağlayarak hız kazandırıyor.

Filmografisi

1996 T.P

1999 Uyum (*Harmony*)-Video art

2000 Fin

2006 Suda (*In the water*)-Video art

2007 Çizik (*Scratch*)

2007 Kaza (*Accident*) Video art

2008 Mesafeler (*Distances*) Video art

2009 Sesler (*Voices*)

2010 Sivil (*Civilian*)

NURİ ÖZLÜ

‘‘HER KISA FİLMCİ KENDİ KADERİYLE BAŞ BAŞA’’

1. Türkiye’de kısa filmci olmanın tek avantajı, kara komedinin beşiğinde yaşıyor olmak. Bunca trajikomik hikâyenin bu kadar yakınlarında, hatta içinde yaşıyor olmak kısa filmin olmazsa olmazı. ‘‘Humor’’ bulmada filmcilere kolaylık sağlayabilir. Fakat ülkenin sanata karşı yaklaşımı, detayda kısa filme olan alaka(sızlık) bu topraklarda kısa filmci olmanın en büyük dezavantajı.

2. Açıkçası şu ana kadar çektiğim filmle-
rin (üçü hariç) çoğunda çok da ‘‘teknik’’ ol-
mayan ekipmanlarla çalıştım (eşin dostun
handycam’leri, abuksabuk mikrofonlar vs.)
ama Corporate Film Fest kapsamında çek-
tiğim iki filmde (birisi reklâm, diğeri kur-

maca) festival sponsoru yapım şirketinin
profesyonel ekipmanları ile film çekme
fırsatım oldu (hatta personeliyle). 2006
yılında çektiğimiz *Uçmak* adlı film içinde
kendi cebimizden kamera ve boom kirala-
mışlığımız vardı. Teknik ekipmana ulaşmak
konusunda sabit bir metodolojim yok idi
ta ki DSLR makineleri icat edilene kadar!
Çok fazla ekipmana ihtiyaç duymadan da
çok kaliteli görüntülere erişebiliyorsunuz.

3. Ben finansman bulma konularında
pek deneyimli değilim. Bu işler için yeni
fonlar, yeni destekçiler çoğaldı, güzel bir
dosya hazırlayıp ciddi destekler alına-
biliyor ama ben henüz bu işlere çok gi-
remedim. Hâlâ ‘‘self-financed’’ bir filmci
adayıyım.

Yeditepe Üniversitesi İşletme Bölümü'nden mezun olan Nuri Özlü, şu an Boğaziçi Üniversitesi Yönetim Bilişim Sistemleri'nde yüksek lisans yapıyor.



NURİ ÖZLÜ

4. Yeterince desteklendiğini düşünmek büyük yanılgı olur. Sektörün durumu ortada, sinema sektöründe bir açılma olsa da bu kısa film camiasına yansımış gözükmüyor. Ama dediğim gibi yeni destek fonları çıkmaya başlamış durumda.

5. Kurumsal film festivali kapsamında iki kere profesyonel ekiple çalışma şansım oldu, gerçekten büyük rahatlıkmiş. İstedğim sahneleri anlatıyordum ve birileri bunun oluşması için çalışıyordu. Bunun dışında eş dost ile çalışmaktan başka çare yok.

6. Bu soruyu sorduğuna göre bir sektör olmalı ama bu ne kadar efektif işlerliği olan bir sektör diye soruyorsan maalesef çok kısır. Sinema TV öğrencilerinin bitirme tezleri ya da hayali uzun metraj film çekmek olan gençlerin geçiş basamağı gibi algılandığı sürece bir sektörün gelişmesinden söz etmek zor. Aslında kısa film başlı başına bir dal.

7. Oyuncu seçimlerinde kişisel bağlan-tılarımızla ulaşabildiğimiz en profesyonel oyuncudan zorlamaya başlıyoruz, hangisini ayarlarsak bahtımıza. Şaka bir yana

bu işlerde ciddiyet çok önemli. Ciddi bir kısa film projesinde herkes oynar zamanı varsa ama film çok özel olmalı, oynamaya değmeli. Türkiye'deki işlerin kaçı içinde profesyonel oyuncuyu barındırmayı hak ediyor sorusu biraz tartışmaya açık. Bence profesyonel oyuncular da böyle düşünüyorlar, dertlerinin çok da para olduğunu

zannetmiyorum.

8. Takip edebildiğim kadarıyla ulusal festivaller uzun metrajlı filmlere bile gereken ilgiyi tam gösteremiyor ya da yeni yeni göstermeye başladı. Sıranın kısa filme gelmesine daha var gibi. Kısa filmler zaten vizyondan uzak muhatap kaygısı yasayan bir dal, festivallerde en azından daha çok yer verilmeli.

9. Epeydir takip etmiyorum. Kim neler yapıyor, son bıraktığımda çok nitelikli değildi.

10. Kısa filmin desteğe ihtiyacı var, sektörel sinemaya akan paraların yüzde biri kısa filmlere fon olsa (sadece kaliteli işlere) çok güzel işler çıkardı. Ama her kısa filmci kendi kaderiyle baş başa, eş dost tanıdığı çok olan daha çok is yapabiliyor. Kültür Bakanlığı bu işe daha çok mesai ayırmalı, para ayırmalı. Özel kurumlar reklâm gideri gösterip kısa film festivalleri düzenlemeli.



11. Ŗart olmasa gerek. Sinema bir hikâye anlatabilme meselesi. Her köyde bir tane sohbeti tatlı adam vardır, kahveye gelince ortama neŖe dolar. Sinemacılığı buna benzetiyorum, hikâye anlatıcılığı ama tatlı bir üslupla, inandırıcılığı yüksek bir tavırla yapabilen herkes sinemacı olabilir. Okullarda literatür öğretilir ama hikâye anlatabilmek öğretilmez bence.

Filmografisi:

- 2004 - *Adam Gibi* (Belgesel/Adalar Kısa Film Festivali Seçkisi)
- 2005 - *Güzel Çocuklar* (Kurmaca)
- 2006 - *Çıkış* (Kurmaca)
- 2006 - *Uçmak* (Kurmaca/Pam Çevre Film Festivali Seçkisi)
- 2008 - *4 Harf* (Reklâm/Corporate Film Fest En iyi Film, En İyi Yönetmen)
- 2009- *Taklit* (Kurmaca/Corporate Film Fest En iyi Senaryo, En İyi Film, En İyi Yönetmen)

İLERİ SÜRÜŞ TEKNİKLERİ

AHMET TERZİOĞLU

“Elime fırsat geçse Lars’ı bıçaklardım.” Vaktinde *Dalgaları Aşmak* (*Breaking The Waves*, 1996)’ı kurgulayan Nicolas Winding Refn, Cannes Film Festivali’inde yaptığı açıklamalarla gündeme damgasını vuran Trier hakkında böyle diyor. Burada elbette ki biraz ironi, biraz da gerçek payı var. Böylesi sözler ustaların yavaş yavaş kocamasıyla kendilerine onların yanında bir biçimde yer bulan çırakların ufak çaplı asilikleri olarak yorumlanabilir. Ama garip bir gerçeklik payı da yok değil hani. Vaktinde Trier’in Nicolas Winding Refn’e attığı bir SMS’te “Beni bir gün sırtımdan bıçaklayacaksın.” dediği de yine Refn tarafından rivayet ediliyor. Gelin biz rivayetleri kovalamayı bırakalım, her şeyin en başına, 1970 yılına geri dönelim.

Kalkış

“Her durumda eller direksiyonu sıkıca kavramalıdır.”

“70’ler bana göre değil. 80’leri seviyorum.

90’larla ise hiçbir ilgim yok.”¹ Bu sözlerin sahibi Refn, 1970 yılında Kopenhag’da doğdu. Oyuncu bir anne ve görüntü yönetmeni bir babanın çocuğu olarak kendisini kaçınılmaz biçimde sinemanın tam ortasında buldu. Disleksi sorunu, kendisini görsel olarak ifade etmeye onu mecbur bıraktı. Bugün sinemasının en belirgin özelliklerinden biri olan zengin görsel dil ve sinemasal anlatı araçlarını başarıyla kullanma becerisini ilerleyen yaşlarına kadar okuma yazmayı sökmemesine borçlu. Seksenlerin kendisi için önemli olmaya başladığı yıllarda Refn, öğrenme zorluğuyla mücadele ediyordu.

Danimarka yılları için çok uzun notlar düşebilecek bilgiye sahip değiliz. Lakin Danimarka yılları sonrasına dair daha fazla bilgimiz var. Gençlik yıllarında ünlü olmak isteyen, bunu fazlasıyla arzulayan Refn, soluğu Amerika’da alıyor. Ameri-

1 www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/nicolas-winding-refn-when-the-chance-came-i-stuck-the-knife-into-lars-von-trier-2352550.html

can Academy of Dramatic Arts'ta birinci yılını tamamladıktan sonra, yeni dönem için okula çağrılmayan Refn, soluğu tekrar Danimarka'da alıyor. Öğrenme zorluğu nedeniyle mi, yoksa kendi sözleriyle anlattığı gibi "Tutkulu bir performans sırasında masayı kırdığı" için mi okuldan nazikçe uzaklaştırıldığını, şimdilik net olarak bilmemizin bir yolu yok.

Danimarka'ya döndükten sonra kişisel sinema eğitimine bir süre devam eden Refn, baba mesleğine böylece doğrudan geri başlıyor. Kendisi gibi Trier ile daha önce çalışmış olan Refn'in babası Anders Refn, *Deccal* (*Antichrist*, 2009)'ın -şimdilerde emekli olan- kurgusucu olarak görev almış.

Hayatında sinemanın her zaman yeri olan Refn, bu noktada şansını ikinci kez denemiş ve Danimarka'daki Ulusal Film Akademisi'ne girmiş. New York gece hayatını deneyimlemenin kendisi için Faust'vari bir eğitim olduğunu her fırsatta dile getiren Refn, yine aceleci davranarak birinci yılında okulu bırakmış. "Anneler için *Serseri Aşıklar* neyse, benim için de *Texas Chainsaw Massacre* öyle bir şeydi. O film, benim hayatımı değiştirdi."²

Refn'in şiddete meyyali cidden keyiften olan sineması, Refn'in okul sonrasında kendisini sadece art house sinemayı odağına almayan, farklı tatları da kucaklayan bir sinema tedrisatından besleniyor.

2 www.nytimes.com/2009/10/04/movies/04lim.html?pagewanted=all



Refn, kendini beğenmiş, Borges'vari anlamda barok, stilize, yapınıtlığının bilincindeki filmleriyle oldukça kendine has bir dili olan bir yönetmen.

Refn'in sinemasının asi, çoğu zaman ipe sapa gelmez ve şiddeti estetiği ihmal etmeden kucaklayan doğası yavaş yavaş, bu eğitimin beslendiği damarlardan gelen düşünce bombardımanı sırasında oluşmaya başlamış.

Motor

"Dönmeyen ön tekerleklerle araca yön verilemez."

1996 yılında ilk filmi *Pusher* ile belli bir izleyici kitlesinin dikkatini üzerine çeken Refn, daha sonra aralıklarla *Bleeder* ve *Fear X*'e imza attı. Bir psikolojik gerilim örne-

gi olan *Fear X*'e bakıldığında başta John Turturro'lu kadrosu ve Brian Eno imzası taşıyan müzikleriyle her şey yolunda gibi görünse de, film gişede büyük başarısızlık yaşadı. Bu yılları "Hayatımın en karanlık yılları" olarak tanımlayan Refn, bir kez daha gişede ilgi gördüğü için *Pusher*'a geri dönmek zorunda kalmaktan nefret ettiğini söylese de, bu geri dönüşü yapmaya mecbur kaldı. Sıradan bir seri olmanın ötesinde tarzıyla Refn her filminde stiline yeni bir şeyler katarak yoluna devam etti. *Pusher* silsilesini böylece geride bıraktı.

Filmlerinin stilize yapısıyla çelişse de, Refn açık sözlü biçimde tür filmleri yapma nedenini şöyle açıklıyor: "Finansal olarak geri dönüş almak çok daha kolay." Şaşırtıcı, ama neticede bu açıklama da şiddetin farklı bir türü!

Pusher serisi sonrasında çektiği *Bronson*'u (2008) da bu nedenle çektiğini, "tamen finansal nedenlerle", *Valhalla Rising*'i (2009) çekebilmek adına gerçekleştirdiğini söyleyerek, *Bronson*'un çapricı, sıra dışı yapısını bir anda göz ardı eden Refn, Trier'den söyleşi yapma konusunda ne kadar farzla şey öğrendiğini ispatlarcasına sözlerine devam ediyor: "*Valhalla Rising*, benim için zihinsel bir bilim kurgu. Amerika'yı keşfeden bir viking hakkında, düşünsel, soyut bir bilim kurgu."³

Valhalla Rising'in derinliği ile *Bronson*'u karşılaştırdığınızda, bu açıklamanın en-

3 A.g.y.

teresan doğası gözleri görebilen herkesi şaşırtabilir. Biz *Valhalla Rising* ile meşgul olurken Refn sinemasını inşa etmeye, farklı bir dille sıradan hikâyeleri anlatmaya hız kesmeden devam eder.

Viraj

"Yolun genişliği uygunsa, pespeşe gelen birçok hafif viraj, hız kesilmeden geçilebilir."

Danimarka'da kendi yaşamını konu alan bir belgeselde ailesindeki yetenekli sanatçılarla yaşamının ne kadar zor olduğundan söz ederken göz yaşlarına hâkim olmayan Refn, bir sonraki sahnede Trier'le mesajlaşmalarından, keskin bıçaklarla dolu SMS'lere lafı getirir. Şimdi bu anlar ona sorulduğunda gülerek, o göz yaşlarının doğruluğunu sorgulamayı adeta bize bırakır. Sonra da ekler; "Hem rol hem de gerçektir."⁴

Sinemasının özeti gibi olan bu sözel cambazlıklara eğilimli tutumu, bayağılıkla ciddiyet, estetikle kitsch olan arasındaki güçlü salınımını da açıklamaktadır. Kendini beğenmiş, Borges'vari anlamda barok, stilize, yapıntılığının bilincindeki filmleriyle oldukça kendine has bir dili 15 yıl gibi bir süre içerisinde büyük emek harcayarak oluşturan Refn, *Bronson* sonrasında birden operatik sahneleri, narisist tonu ve biopic türünün sınırlarını zorlayan yapısıyla Kenneth Anger ve Derek Jarman'la kıyaslanırken bulur kendini.

4 A.g.y.

2011 yılında Cannes Film Festivali'nde Refn'e 'En İyi Yönetmen' ödülünü kazandıran *Drive*, Refn'in filmografisi içerisinde Valhalla'ya *Bronson* ile attığı ilk adım sonrasında varışı olarak da yorumlanabilir. Oscar'lı senarist Hossein Amini'nin, özellikle de edebiyat uyarlamalarıyla arasının ne kadar iyi olduğu düşünülecek olursa, doğru bir tercih olduğu bu noktada kesinlikle unutulmamalıdır.

James Sallis'in aynı adlı romanından uyarlanan *Drive*, türsel etiket seviciler için ideal bir neo-noir olarak yorumlanabilir. Hatta Wagner'in araba takip filmleriyle ("Wagner meets car chase") buluşması olarak da formülize edilebilecek olan *Drive*, Ryan Gosling'in sade oyunculuğu ile enerjisi başarıya tamamen kanalize edilmiş, öfkenin, şehir sokaklarının, Cortazar'ın ve Butor'un korku ve fetişizmle karışık bir takdirle gözlemlediği "kral obje" arabaların, eşsiz bir buluşmasıdır.

Drive'da ne yoktur ki? Günümüzde üretilmiş 80'ler müziği, Jodorowsky'vari zihinsel kopukluklar, Steve McQueen'in ruhu ve pek tabii Avrupa sineması dinginliğiyle Amerikan devinimi... *Drive*, tüm özellikleriyle, Guillermo Cabrera Infante için *Vanishing Point* (1971) ne ise, Refn için tamamen odur.

Bir kentin sokaklarında neler olup bittiğini anlamak, hissetmek ve mümkünse yaşamak için orada olmak gerekmez. Bazen uzaktan geçip gittiğiniz bir şehrin size anımsattıkları, içinde yaşadığınız yerden

Wagner'in araba takip filmleriyle buluşması olarak formülize edilebilecek olan *Drive*, Ryan Gosling'in sade oyunculuğu ile enerjisi başarıya tamamen kanalize edilmiş, öfkenin, şehir sokaklarının, Cortazar'ın ve Butor'un korku ve fetişizmle karışık bir takdirle gözlemlediği "kral obje" arabaların, eşsiz bir buluşmasıdır.

çok daha güçlü olabilir. Refn, *Drive* ile bize güçlü bir sunum yapıyor. Farklı hayatları, farklı olayları, sıradan bir hikâyeye içinde bambaşka gösteriyor. Bu noktada Abbas Kiarostami'nin, *Aslı Gibidir* (*Certified Copy*, 2010)'de sanat eserinin müzeye koyulduğu anda kazandığı değer üzerine söyledikleri ister istemez akla geliyor.

Refn'in kamerasında müze yok, kült var. Sanat yerine ise farklı tatların beceriyle bir araya gelişi var. Refn'in sinemasında çöp, değer kazanıyor. Bir Viking ontolojik sorunlarla karşımıza çıkıyor. Yeraltı dünyası onun ışıyla karmaşılaşıyor. Bedenin ötesine geçiyor. Bir suçlu, Pet Shop Boys klibi içerisine hapsedilerek benliğini sorguluyor. Bu arada Refn'in vizöründen geçen çöpler, değer kazanıp dönüşüyor.

Refn, 2012 Şubat'ında bir Western olan *Only God Forgives*'in çekimlerine başlıyor. Bundan sonraki projesi ise Gosling'in başrolde yer alması düşünülen *Logan's Run* adlı kült bilim kurgu... Refn'in yapacaklarını merakla bekliyorum.

VASIF KORTUN: GÖSTERİM OLMADIĞINDA DA SİNEMA AÇIK!



SÖYLEŞİ: **KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT**

Geçtiğimiz yıl nisan ayında Salt Beyoğlu'nun açılmasıyla İstanbul yeni bir sinema salonuna kavuştu. Bu sinema salonunun farkı ise Türkiye'de pek görmeye alışık olmadığımız biçimde hem fiziki olarak, hem de gösterim anlayışı olarak açık bir sinema olmasıydı. Adı da durusunu açıklar biçimde Açık Sinema olan mekân, Suyabatmaz Demirel Mimarlık ofisinden Hakan Demirel tarafından tasarlandı. Salt Galeri'nin yeni açılan diğer mekânı Salt Galata'da bulunan Oditoryum ile Beyoğlu'ndaki Açık Sinema'nın kuruluş felsefesini, program yapısını ve önümüzdeki dönem yapacaklarını kurumun Programlar Direktörü Vasif Kortun ile konuştuk.

► Salt Beyoğlu'nu ve Galata'yı Türkiye'deki ve dünyadaki modern kültür merkezleri arasında nerede konumlandırıyorsunuz? Böyle bir kültür merkezi içinde sinema salonu açmanızın nedeni neydi?

Biz araştırma temelli çalışan ve kimi zaman kamuyla paylaştığımız açık programları olan bir kurumuz. Kimi zaman programlar dâhilinde, programlarla bağlantılı olmak üzere; kimi zaman da programların dışında, kendi ayakları üzerinde duran gösterimler oluyor. Bu gösterimler Salt Beyoğlu'nda gördüğümüz, bizim en başından beri daha enformel, daha hızlı, daha sürekli, saatleri daha serbest, genelde daha kısa süreli programlara ayırdığımız bir alanda gerçekleşiyor. Duvarlarla örtülü, kapalı bir gösteri alanı değil Açık Sinema, tam tersine kendi içinde bir gösterim alanı olarak düşünüyorduk. Yani Açık Sinema'nın ana ilkesi bu. Bir tür meydan sineması gibi.

► Açık Sinema'nın ismi birçok şeyi çağırıyor. Hem mekânsal bir durumu belirtiyor, hem de gösterimi yapılan filmlerin duruşuna dair bir metafor gibi. Siz nasıl tanımlarsınız Açık Sinema'yı?

Bu şekilde tanımlarım. Mimarisi, fiziki duruşu, koltuklarda sırtlık olmaması, koltukların kayar durumda olması, yatmaya, dinlenmeye müsait olması... Gösterim olduğunda başka bir şey, olmadığında başka bir şey olması. Normalde sinemaya gittiğinizde otursunuz, görüntü önünüze düşer ve bitince de kalkar gidersiniz. Burada

öyle bir şey yok. Gösterim olmadığında da sinema açık. Bazen orada bir şey oynamıyor, oynaması da gerekmiyor.

► Salt Beyoğlu'nun Açık Sinema'sı mimari özelliğiyle de öne çıkıyor. Türkiye'de şu ana kadar görmediğimiz bir sinema salonu mimarisi anlayışı. Bu sinema, nasıl bir izleme anlayışından ortaya çıktı?

Tarihe doğru gittik, geçmişe doğru. Daha paylaşımcı, daha kategorize gidilmemiş, disipliner ayrımlara tekabül edilmeyen bir duruştan bakıyor Açık Sinema. Salt Galata'da da Oditoryum var. Orası da başka bir şey yapıyor. Daha klasik bir Oditoryum. Gösterim olduğunda açılan, daha uzun süreli gösterimlere açık. Nisan ayında Salt Beyoğlu açıldığında, ikinci bina daha açılmadığı için bütün gösterimleri Açık Sinema'da yapacakmışız gibi bir beklenti uyandı, öyle değil. İkinci mekânın açılmasıyla bu iki mekân farklı hareket edebilecek. Daha farklı imkânlara fırsat verecek. Açık Sinema'da 3-4 saatlik bir gösterim yapmak kolay değil, doğru da değil. Çünkü insan oraya gidip e-mailini kontrol edebiliyor, dinlenebiliyor, ya da sevgilisiyle oturabiliyor, ya da kısa bir konuşma da olabiliyor. Durasyon sorununu halletme şansımız oldu ikinci bina ile birlikte. Açık Sinema'nın mimarisinde, bir mimari tromp olarak, aklımda olan şey Apple Shop'lardaki gösterim alanı. Orada konuşmalar yapılır, kimisi e-mail'lerini kontrol eder, hiçbir şey de olmayabilir. Orası bir "interspace"dir. Mekânlar arası

bir mekândır. Şurada alışveriş yapılır, birisi başka bir şeye bakar, bir yandan konuşma yapılır, kimi de ortada dolaşıyordur. Bizim için Açık Sinema bir anlamıyla buydu. Sokaktan gelen kalabalığın kimi zaman dinlenmesi, tuvalete gitmesi, kimi zaman da bir gösterim olduğunda, “A burada gösterim var” diyerek beklemediği bir şeyi seyretmesi. Film bittiğinde izlediği şeyi ekranda öğrenmesi, kimi zaman kalması, oturması ya da oturmaması. Bütün bunlara imkân veren akışkan bir mekân içinde işliyor.

➤ Kurum ve katılımcıların ortak insiyatfinde programlar oluşturulacak demişsiniz. Bunun ilk örneği Documentarist sanırım. Bundan sonra kimlerle ortak hareket edeceksiniz? Ve ortak insiyatif alırken baz aldığınız kriterler nelerdir?

Orası çok açık bir alan. Korunaklı değil o anlamda. İf İstanbul’la bir çalışmamız var. Documentarist’le yeniden bir araya gelebiliriz. Kısa film festivalleriyle de bir araya gelebiliriz. Kimi zaman biz merak edip arıyoruz, kimi zaman da bize tekliflerle geliyorlar. Kurumun ruhunu, duruşunu tartıştığımız bir konuşma gerçekleştiriyoruz. Biz, buyurun hoş geldiniz, şunları gösterebilirsiniz, demektense daha müdahil olmayı istiyoruz. Müdâhil olmaktan kasıt da neler yapılıyor, nedir, bununla nereye gidilir, ne yapılır, biz bunun içinde kendimizi görebiliyor muyuz? Hem konuksever bir mekân olsun, hem de herkes için işlesin. Yani hem bizim için, hem de misafirler için.

➤ Documentarist’in İnsan Hakları Film Festivali’nin bu seneki teması çocuk haklarıydı. Salt Beyoğlu’nun Documentarist’i konuk etmesinde temanın etkisi oldu mu?

Evet. Duyarlı olduğumuz bir sürü konu var. Bir tanesi de bu. Kendi eğitim ve yorumlama programlarımızla da karşılaştırdık tabii. Başka hangi konu olsaydı hayır derdik, ya da evet derdik bilmiyorum. Daha yeni başladık gösterimlere. Zaman içinde farklı yönler gidebilir.

➤ Takip ettiniz mi bilmiyorum ama Documentarist için yapılan gösterimlerde Açık Sinema’nın çok kalabalık olduğunu, ilginin diğer gösterim mekânlarına göre çok daha fazla olduğunu gördüm.

Evet, takip ettim.

➤ Sizin açınızdan bunun nedenleri nelerdir?

Ekümenopolis’i gösterdiğimizde de çok kalabalık oluyor. Ama Frederick Wiseman filmlerini gösterdiğimizde iki üç kişi oluyor. Wiseman belgesel sinemanın en önemli insanlarından biri, bence sinema adına. Bu bizim üzerinde karar vereceğimiz bir şey değil. Türkiye izleyicisi şu an sektörel. X’e gidiyor ama Y’ye gitmiyor. Documentarist gösterimlerine geldikten iki gün sonra Wiseman seyrederek diye bir kural yok. Olması çok güzel olur. Uzun dönemde merak ettiğimiz bu kenetlenmelerin nasıl olduğu. Güncel sanatı takip eden bir insan bilimi, filmleri, videoları nasıl takip eder? Daha

farklı olması gerekiyor. Ama bu zaman işi. Bir günde bir izleyicinin ilgi alanlarını kıskırtmak kolay değil. Açık söyleyeyim bizim açımızdan seyirci sayısı önemli değil. Herkes için değildir bu işler, herkes için olması da gerekmiyor. Salonun dolması gerekmiyor, ama kimileri için iyi olabilir. Kimilerine ulaşabilirsek ne mutlu bize. Çok önemli işler, bence kritik işler gösterildi. Bunların kiminde 2-3 kişi, kiminde 100 kişi geldi.

➤ **Sergi salonunuzdaki gösterimlerle paralel film, video gösterimleri de gerçekleştiriyorsunuz. Serginin konsepti etrafında yaptığınız film gösterimlerini nasıl belirliyorsunuz?**

Bizim ekibimiz var. Konuşuruz. Eksiklere bakarız. Eksikliklerden kastım bilgi eksikliği. Dışarıdan insanlarla konuşuruz. Lokal olabilir, uluslararası olabilir. Araştırma yaparız. Yavaş yavaş onun üzerine oluşur. Ne kadar iyidir kötüdür bilemem. Hem kendi iç bilgilerimiz, hem de dışarıdan danışmanlık müessesesiyle yaparız.

➤ **Türkiye’de birçok galerinin, müzenin, kültür merkezinin sinema salonu var ve sizin gibi ortak gösterimler ve sergileriyle paralel etkinlikler yapıyor. Açık Sinema’nın ve Oditoryum’un bu açıdan farkı ne olacak?**

Çok iyi programlar oluyor. Ama bu konuda çok büyük bir iddiamız yok. Genel olarak başkalarının yapmadığını yapmaya çalışıyoruz. Pera Müzesi’nin çok iyi bir film programı var. Onu tekrar etmememiz lazım ya da benzer bir şey yapmamamız lazım.

Bir yer iyi bir şey yapıyorsa ne mutlu bize. Çünkü o alan başka bir kurum tarafından değerlendiriliyor demektir. Bizim yapabileceğimiz başka neler yapılabilir. Mesela deneysel sanat videoları olabilir. Tarihi programlar olabilir. Bence İstanbul’da çok büyük bir eksiklik mimari film programları. Oraya hiç bakmıyoruz. Memleket festival seviyor. Blok bir gösterim programı! Maa-lesef biz pek festivalci değiliz. Onu konuk kurumlarla dengelemeye çalışıyoruz. Bizim sürekli devam eden bir programımız var.

➤ **Filmler için bir arşiviniz var mı?**

Bizim kendi arşivimiz var ama eğitim arşivi. Arşivimizdeki filmleri gösterme şansımız yok. Gösterim hakkını araştırma için tutuyoruz. Kutluğ Ataman’ın filmografisini ve videolarını alıyoruz çok yakında. Bir kişi araştırmak istiyorsa gidip izleyebilir. O konuda da çok geniş bir arşivimiz var. Sadece Türkiye’den 300-400 sanatçı videosu var Galata’daki araştırma bölümünde.

➤ **Bundan sonrası için plânlarınız nelerdir?**

Öyle beş yıl sonrasını plânlamıyoruz. Daha açık tutmaya çalışıyoruz. Özellikle bilmediğimiz konularda açık olmak daha yararlı. İşçi Filmleri Festivali ile konuşacağız bu hafta. Mimariyi konuşmak için film, enteresan alanlardan bir tanesi. “Scramble for the Past” / “Geçmişe Hücum” projesi içinde sanat videoları programı var. Hollanda’dan arka arkaya üç tane sergi projemiz var. Onun etrafında kurduğumuz klâsik kavramsal videolar dizisi olacak. Çok fazla ilgi çekmez, ama önemli mi?



NERESİ YERİMİZ, NERESİ YURDUMUZ

BİR YERDE DURAMAMAK VE
GİTMEK: BENİM MARLON VE BRANDOM

ŞEHİTNUR KÜRÜM

Osmanlı İmparatorluğu gibi çok uluslu bir devletin ardından Yeni Türkiye Cumhuriyeti, ulus-devlet politikası ile sınırları ve toprakları belli bir yer-yurt inşa etmiştir. Bu yerin adını da neredeyse Türklerin yeri anlamına gelen “Türkiye” koymuştur. Ne yazık ki bu adı koyarken bu topraklar üzerindeki Türk olmayanları düşünmemiştir;

bilhassa ülkenin doğusunda yaşayan, yani yeri-yurdu orası olan “Kürtler”i. Onları Türkleştirilebilir görmüş ve oldukları gibi kabul etmemiştir. Çünkü “Türklük” üzerine kurulan bu cumhuriyet, farklılığa imkân tanımayan bir ortamı hedeflemiştir. Zamanla dışlanan Kürtler, ülkenin asıl sahipleri Türkler için bir “öteki” hâline gelmiştir. Az gelişmişliğin ve “öteki”liğin adı Kürtlerle konmuştur. Yani Kürtler “günah keçisi” seçilmiş ve ilerlemeyen, geride kalmış,

geleneksel insanlar olarak etiketlenmiştir. Zaten salt Türklerden oluşması hedeflenmiş Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde bir "öteki"ye ihtiyaç duyulmaktadır. Kendi geçmişini örtbas etmek ve kendine karşı duyduğu nefretten kurtulmak "öteki"nin varlığı sayesinde gerçekleşecektir ne de olsa.

Türklük-Kürtlük olgusuna bu perspektifle baktığımızda aslında ikisinin de ne kadar "kurgulanmış" (constructed) birer olgu olduğu ortaya çıkar. Bu yapı insan eliyle nasıl kurulduysa yine insan eliyle bozulabilir (deconstruct).¹ *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* (2008) filmi, Türk-Kürt ayrımının bu kadar keskin olup olmadığını sorgulayıp bir Türk kadının her koşula inat, "sınır"ları hiçe sayarak bir Kürt erkeğini sevebileceğini gösterir. Filmde Türk-Kürt ayrımı gibi keskin olmayan bir başka ayrım da ortaya çıkar: Aslında kimsenin yeri/yurdu sınırlarda çizildiği kadar net ve belirgin değildir; yersizlik-yurtsuzluk bu topraklarda bazen kaçınılmaz, bazen de gayriihtiyari olarak herkes tarafından hissedilebilecek bir duygudur.

Gitmek: Benim Marlon ve Brandom, İstanbul'da Gümüşsuyu'nda yaşayan ve tiyatro oyunculuğu yapan Ayça adlı yalnız bir kadının aşk hikâyesini anlatır. Umut-suz bir aştır Ayça'nın, çünkü sevgilisi Türkiye'nin doğusunda bir film çekimin-

de tanıştığı, çekim sonrası memleketi Süleymaniye'ye dönen Iraklı bir Kürttür. Ayça İstanbul'a döner ve hayatına kaldığı yerden devam etmeye çalışır. Oysa şimdi daha da mutsuzdur; onu tutunamadığı bu yerden, yalnızlığından ve başarısızlığından kurtaran aşkı Kuzey Iraklı bir Kürtte, Hama Ali'de bulmasına rağmen ona bir türlü kavuşamaz.

Ayça'nın İstanbul'da sevgilisinden ayrı geçirdiği zaman, Amerika'nın Irak işgaline denk gelir. Anlaştıkları üzere Hama Ali'nin İstanbul'a gelmesini bekleyen Ayça, yasadıklarının etkisiyle savaşa karşı daha duyarlı bir hâle gelir. Savaş karşıtı eylem ve protestolara katılır, televizyonda sürekli Irak'taki savaşla ilgili haberleri takip eder. O "Batılı" biri olarak yüzünü artık Doğu'ya çevirmiştir. Sözlü kültür geleneğinden gelen Hama Ali ise sevgisini ve hasretini dile getirmek için Ayça'ya videolar hazırlar ve onları kaçak olarak İstanbul'a gelen Iraklılarla Ayça'ya ulaştırır. Bu video-mektuplar her ne kadar Ayça'nın hoşuna gitse de sevgilisine karşı özlemini gidermez. Öyle ki kendisi gelmek istemesine rağmen savaşın patlak vermesinden dolayı bir türlü Irak dışına çıkamayan Hama Ali'yi bile katlanamadığı yalnızlığından dolayı suçlar bazen. Aslında Ayça'nın yaşadığı basitçe bir yalnızlık duygusu değil, bulunduğu yere ait olamama ve hayata tutunamama sancısıdır.

Ayça, kendisiyle barışık mıdır pek anlaşılmaz ama çevresiyle çok da barışık değildir.

¹ Ayrıntılı bilgi için Michel Foucault, *Archeology of Knowledge* (Londra: Routledge, 1989).

Günümüzdeki güzellik anlayışı, top model gibi olmak olduğundan Ayça çok da güzel sayılmaz; zira şişmandır ve yine günümüz algısına göre pek de bakımlı değildir. Yani bulunduğu ortama göre farklıdır Ayça; küçük bir tiyatrodan oyuncudur ama şişmandır ve dikkat çekici değildir. Üstüne üstlük görünüşü biraz Kürtleri andırmaktadır; siyah saçlı ve siyah gözlüdür. Peki Ayça'nın etrafıyla ilişki kuramamasının ve kimsede bulamadığını Hama Ali'de bulmasının altında yatan bunlar mıdır? Çevresine tahammül edemeyen Ayça, aslında bir ölçüde kendi "farklılığının" farkında olup kendisine ve kendi yaşantısına da mı tahammül edememektedir? İşin özü, kendisinden çok farklı bir yerde, bambaşka bir hayat yaşayan Hama Ali, girdiği bu çıkmazdan, kendisine ve çevresine karşı tahammülsüzlüğünden ve esasında tutunamamışlığından kurtulmak için bir çıkış yolu gibi gözükür Ayça'ya.

Ayça kimdir? Film boyunca kimliği, nereden geldiği nereye gittiği hakkında pek bilgi verilmeyen Ayça için bu belki de hiçbir zaman sorulmayan bir sorudur. Bir apartman dairesi vardır yaşadığı, fakat burası onun "yeri" değildir. Bir şekilde yaşadığı bu alanda bir yabancısıdır. Ayça apartmandaki komşularıyla pek anlaşmaz, hatta kimi zaman tartıştığı bile olur. Uğrunda savaşacağı bir yeri/mekânı olmayan Ayça, aşktan ziyade bir ev aramaktadır aslında. Tam da bu yüzden ona şefkatli kollarını açan Hama Ali, onun için bir

yer-yurt, sığınak, ev anlamına gelir. Ayça Hama Ali'nin Süleymaniye'ye bağlılığına tutulur ve Hama Ali'nin kalbini kendine yurt edinir.

Apartmana her girişinde, pencerenin kenarından dışarıya bakan iki yaşlı Rum kız kardeşi, Ariknas ve Martanuş'u görür Ayça. Filmde, onların da aslında birer yersiz-yurtsuz olduğu fark edilir; yaşadıkları yere aidiyetleri hakkında bilgi verilmezken yaşlılıkları sebebiyle korktuklarının altı çizilir. Esasında bu iki kadının korkuları, yaşlılıklarından değil "sahipsizlik"lerinden kaynaklanır. Türkiye Cumhuriyeti Devleti, ulus-devlet inşasını gerçekleştirmek için ülkede yaşayan Rumlara mübadele politikası uygulamış, yani buradaki Rumları Yunanistan'a göndermiştir. Bu iki kardeş de, Yunanistan'a gitmeyip azınlıkta kalan Rumlardan olup, Türkiye Cumhuriyeti'ne göre "makbul vatandaş"² sayılmadıkları için dışlanmış olsalar gerek. Belki yurtları İstanbul'dur, hatta İstanbul'da yaşayan birçok Türk'e göre belki daha fazla İstanbullulardır (ki geçmişle paralel şekilde İstanbul'da yaşadıkları yer, Rumların yoğun olarak bulundukları Beyoğlu bölgesidir), ama eski aidiyetleri yine de onların yurtları olan bu yerde kendilerini "sahipsiz" hissedip korkmalarına engel olamamaktadır. Zira bir ulus-devlet olan Türkiye

2 Ayrıntılı bilgin için Füsun Üstel, "Makbul Vatandaş"ın Peşinde: II. Meşrutiyet'ten Bugüne Vatandaşlık Eğitimi (İstanbul: İletişim Yayınları, 2009).



Cumhuriyeti onları kucaklamaz, bir vatan (ev) hissi vermez.

Sevdiği adama kavuşmak isteyen Ayça, Irak’a gitmenin yollarını ararken Kuzey Iraklı ressam bir mülteci olan Soran ile tanışır. Kaçak olarak İstanbul’da bulunan Soran, ailesini memleketinde bırakmış, Avrupa’ya gidip yeni bir yurt edinebilmek için buraya gelmiştir. Kendine yurt edineceği yeri belirleyip, kalacağı yeri de ayarladıktan sonra ailesini yanına alacaktır. Fakat İstanbul’da, Ayça’nın gidip gördüğü üzere Eminönü’nde, 50 odada 400 kişinin yaşadığı bekâr evlerinde, diğer mülteci ve kaçaklarla birlikte yaşamaktadır. İstanbul ve bu bekâr evleri onun geçici yeri olmuştur. Peki yurdu olabilmiş midir? Tabii ki hayır. Zira Ayça’nın sonradan televizyonda, haberlerde şahit olduğu bir gerçek vardır:

Soran bir grup kaçak ile birlikte yakalanmıştır. Evet, o bir kaçıktır; yeri-yurdu olmayan, daha doğrusu kendi vatanını terk edip oradan ayrılmak zorunda kalarak yersiz-yurtsuzlaşan biridir.

Irak Yolculuğu

Ayça, artık yaşadığı yerde umutsuzca beklemeyi sürdüremez ve ne olursa olsun sevgilisine “gitmek” ister. Otogara gidip Diyarbakır’a bir otobüs bileti alarak Irak yolculuğuna çıkar. Bir “yer” olarak otogar, aslında oldukça ilginç bir mekândır; bekleyiş içinde olan, çoğu zaman nereden gelip nereye gittiği belli olmayan yersiz-yurtsuz insanların “yer”idir adeta. Bu yer, sürekli “gitmek” fikrini çağırıştırır; burada insan ne kadar beklerse beklesin durmaz, elbet bir vakit gider. Burası, bazı insanlar için barınabilecekleri bir “yer” olabilirken sa-

hiplenilebilecek bir ev olamaz asla. İnsanların hep bir evi (yeri-yurdu) vardır; kaybetmeler ya da arkalarında bıraksalar bile kendilerini ait hissettikleri, sahiplendikleri, hasret duydukları bir evleri. İşte Ayça için de bu ev (yer-yurt), Hama Ali'nin yanı olduğu için o, yaşadığı ve belki de yıllardır alıştığı “yer”i kolayca geride bırakmış, gerçekten olmak istediği “yer”e gitmeyi tercih etmiştir.

Ayça Irak’a yaptığı yolculukta birçok şeyin farkına varır. Diyarbakır’a vardığında kendisini sınıra götürecek şoförden bölgede sürekli kimlik kontrollerinin yapıldığını öğrenir. İstanbul’da kimse kimseye kim olduğunu sormazken, burada şoförün söylediği gibi yabancı uyruklu olmayanlara bile herkes soru sorar; özellikle kimliklerini ve pasaportlarını. Devlet, kendi çizdiği topraklar üzerinde yaşaması ve kendi öz vatandaşı olmasına rağmen Kürtleri, inşa ettiği Türk vatandaş tipinden farklı (hatta aykırı) gördüğü için potansiyel tehdit olarak görmektedir. Dolayısıyla devlet, Kürtleri bu tip denetimler ve kimlik sorgulamaları ile kontrol altına almak, bu sayede de kimin düşman kimin dost Kürt olduğunu anlamak gerektiğini savunmaktadır. Ama tabii bu kontrollerde yıpranan devlet değil, kendi topraklarında bile sürekli kimlikleri yüzünden hor görülen insanlar olur. Diyarbakırlıya durmadan sorulan kimliği, onu ister istemez varoluşsal bir sancıya iter. O kimdir? Köklerini, yerini, yurdunu durmadan sorgular Diyarbakırlı. Genele

bakıldığında bölgedeki insanların, yıllardır yaşadıkları, hatta sahibi oldukları bu topraklar üzerinde bile bu uygulamalar yüzünden evsizleşmeye (yersiz-yurtsuzlaşmaya) başladığı görülür. Kendi kimliklerini ve nereye ait olduklarını sorgulamaları, bir müddet sonra duyarsızlaşma ve nereden olduklarını unutacak hâle gelme şeklinde bile sonuçlanabilir. Artık sadece kendi yakınlarını düşünürler. Başka da çareleri yoktur belki, kim bilir...

Ayça’nın sınırdaki konuşmaları ve tecrübeleri gösterir ki umarsızca çizilmiş sınır, buradaki insanların evlerinin ortasından geçmekte, anneyi evlâdından, kardeşi kardeşten ayırmaktadır. İnsanlar, günlerdir burada, bu “yer”de, sınırda devletin denetimi altında olan kapının açılmasını ve yakınlarına kavuşmayı beklemektedir. Ama yine de umutsuz degillerdir. Öyle ki Ayça’nın karşılaştığı yaşlı Kürt bir anne onu umutlandırmaya bile çalışır. Bu yaşlı kadının kendi diliyle (Kürtçe) söylediği savaş karşıtı ve barışa dair umut dolu sözler Ayça’yı şaşırtır.

Ayça’nın İran tecrübesi ise “ötekilik” üzerine söz söyleyen, “öteki”ne temas etmeye çalışan bir filmin de ne yazık ki “ötekileştirmek”ten kurtulamadığının altını çizer. İran, sürekli eleştiri konusu edilen klişe nitelendirmelerden bir an olsun uzaklaşılmasından tek taraflı resmedilir. İran’da geçen her anda istisnasız negatif bir atmosfer yaratılır: Ayça’nın İran sınırında bekletilmesi, arabasına bindiği şoförün ül-

kedeki televizyon yasaklarından, kıyafetine dikkat etmesi gerektiğinden bahsetmesi ve sürekli Türkiye-İran karşılaştırması yapması, Ayça'nın başındaki örtü düştüğünde anında lokantadaki herkesin ona bakışlarını çevirmesi, gece postaneye gittiğinde ofisteki kadınların bile onu bu saatte tek başına sokağa çıktığı için eleştirmeleri ve oradan dönerken peşine bir adamın takılması... Sözüün özü İran, Ayça'nın bir gün bile yalnız başına kalamayacağı, kalırsa hasta olacağı, delireceği, kaçmak istediği bir yer olarak yaftalanır ve aslında "öteki" hâline getirilir. Film "öteki"ni anlamaya, ona temas etmeye çalışırken kendi içinde başka "öteki"ler icat etmekten kurtulamaz.

Ayça'nın yaşadığı apartman, mikro ölçekte Türkiye Cumhuriyeti örneği gibi ele alınabilir. Bu noktada Ayça, apartmandaki "ne idüğü belirsiz insan"dır; köksüz, yersiz-yurtsuzdur. O apartmana bir türlü dâhil olamayan ve ötekine özlem duyandır. Ancak görünmediği, sesini, soluğunu çıkartmadığı müddetçe apartmanda varlığını huzur içinde idame ettirebilir. Ne de olsa ses çıkardığı anda, apartmanın/düzenin koruyucusu sayılabilen yaşlı apartman sakini, Ayça'nın duvarını yumruklamaya ve bu mekânın düzenini ona hatırlatmaya başlar. Şu hâlde apartmanın/düzenin koruyucusu olan bu yaşlı adam Türkiye için "makbul vatandaş"tır denilebilir. Rum kız kardeşler de düzenin içinde kurdukları küçük düzenlerine kıyasıya bağlı, ama bu-
lundukları yerin bir adım ötesine, kapının

bir adım dışına çıktıklarında tedirgin birer yabancıdır. Kuzey Iraklı Kürt Soran ise o apartmanın içine asla sokulmak istenmeyen "öteki" olarak karşımıza çıkar.

Ayça'nın kendisinden şikâyetçi olan komşularına söyledikleri ("Bu apartmanda bana kimse nasıl yaşayacağımı söyleyemez!") ile paralel olarak, devlet de aslında bize "kim" olduğumuzu üzerimize baskı kurarak söyleyemez, hatta bizi istediği vatandaş hâline sokmaya da çalışamaz şeklinde özetlenebilir filmin söylemi. Evet, ulus-devlet kendisini özne, vatandaşı ise nesneymiş gibi görmüş, insanı hiçe saymış ve çoğu insanı yerinden-yurdundan ederek (Türkiye sınırları içinde, şehirlerarası göçler dâhil) bu kişilerin ciddi travmalar ve kimlik bunalımları yaşamasına yol açmıştır. Fakat nihayetinde böylesi ciddi zorlukları yaşamış insanlar, vatandaşı oldukları ulus-devletin ya sonunu getirecek ya da ona yeni bir biçim vereceklerdir; evsizlikten kurtulup sahiplenebilecekleri ve kendilerini güvende hissedebilecekleri bir yer-yurt isteyeceklerdir. Kendilerine bu imkânı sunmayan ulus-devleti bu yönde dönüştüreceklerdir. Belki demokrasiyi arkalarına alıp herkesin özgürlüğüne, kişisel hakkına ve en önemlisi de farklılığına saygı duyulduğu ve politik anlamda vatandaşlık ilkesinin (etnik kökene ve farklılığa bakılmaksızın Türkiye Cumhuriyeti devletinde doğan/yaşayan herkes Türkiye Cumhuriyeti vatandaşıdır.) benimsendiği bir devlet anlayışını ortaya koyacaklardır.

MERİH AKOĞUL

BİR ZAMANLAR

SİNEMADA...

Kimbilir hangi filmde ödünçtür, bugünkü ruh halim... Filmler seyredip, filmlerdeki yaşa gelmiştim; daha küçük bir çocukken. 5-6 yaşlarımda Bakırköy'de bir yazlık sinemada seyrettiğim sirkte geçen filmi hâlâ unutamam. Âşık olduğu trapezci kızı sürekli izleyen, sonunda sirki yakan ve beni çok korkutan palyaçoğu hatırlıyorum. Dedemle gitmiştim sinemaya ve beni yarısında çıkarmıştı. Hâlâ sonunu merak ederim bu filmin ve neden çıktığımızı; film dedemi açmadığı için mi, yoksa benim psikolojimi daha fazla etkilememesi için mi... *O günden sonra, her filmi sonuna dek izledim, belki de bu yüzden!*

70'li yıllarda ise bu kez evde, TRT'nin tek kanal, yayının haftada üç gün olduğu dönemde izlediğim bir filmi hatırlıyorum. Yine bir korku filmiydi. Annem ve kardeşim, filmi izlerlerken uyumuşlardı ve ben tek başıma gergin bir biçimde bu filmi seyretmiştim. O film, daha sonra 1978'de Philip Kaufman tarafından ikinci versiyonu çekilen *Ceset Yiyicilerin İstilas*ı filminin Don

Siegel yönetiminde çekilen 1956 tarihli orijinaliydi. *Belki de hayatımda bu kadar az uyumamın ve gece geç yatmamın nedeni kızanın içinden çıkacak yaratığın ben uyurken bedenimle yer değiştireceği gerçeğiydi.*

Üniversite çağымda seyrettiğim *Doktor Jivago*, hayatımın önemli filmlerinden biriydi. Epik filmlerin kralı David Lean'ın Boris Pasternak'ın bu meşhur eserini böylesine şiirsel bir biçimde çekmeyi nasıl becerdiğini hâlâ düşünürüm. Ömer Şerif'in ıslak bakışları, parmağı kesik eldivenleri (öyle hatırlıyorum) ve karların içinden renkli ve sinemaskop geçen kar/a treni, beni asla böyle sahneler çekemeyeceğim tedirginliğiyle sinemaya atılma kararımın uzaklaştırmıştı. *Aşkın, tutkunun ve inancın varlığına inanmam ve iyi bir sinema seyircisi olmam bundan sonradır.*

Jane Fonda'ya aşık olduğum film *Julia*... Fred Zinnemann'ın yönettiği 1977 yılında çekilen bu filmde, Julia rolündeki Vanessa Redgrave eşlik ediyordu, ünlü

yazar Lilian Hermann rolündeki Jane Fonda'ya. Hermann'ın deniz kıyısındaki evinde bitirdiği romanının son sayfasına, önündeki daktilosuyla defalarca "The End" yazması bana da bir kitabımı bitirdiğimde aynı şeyleri yapma cesaretini vermişti. *Yazmanın kutsallığını, sözcüklerle başa çıkmanın gururunu ve evrene bir eser bırakmanın mutluluğunu bu filmde bir kez daha görmüştüm.*

Bir Zamanlar Amerika filmi bir başka hikâyledir. İlkinde arkadaşlarımla sinemadaydık, gürültü edenlerle kapışmıştık sinemada. İkincisinde sevgilimin başı omzumdaydı ve horlayarak uyuyordu. İnana-mamıştım yaşadığıma. Erkenden hayatımdan çıkacağı o akşam belli olmuştu. Üçüncüsü de askerlik dönemine denk geldi. Çayırhisar'ın serin bir Haziran akşamında, erlerden ödünç aldığım bir şapkanın altında yedeksubay öğrenciliğimi gizleyerek, yarisından fazlası kesilmiş olarak seyretmişim filmi. Bir daha da hiç seyretmek istemedim. *"Spaghetti Western"ın babası Sergio Leone'in filminde bir kez daha anlamıştık hayatı: Vurulduğun zaman, "Ayağım kaydı!" diyebilmektir hayat...*

Çocukluğumda çiziklerini hep yağmur sandığım o filmlerle ıslanmış, onların içimde açtığı güneşlerle kurutmuşum nemli ruhumu. Sonunda, filmlerdeki kadar ürkek ve filmlerdeki kadar güçlü olmuştum. Filmlerde benim yerime sevmiş, benim yerime mücadele etmişler; benim yerime savaşmış, benim yerime ölmüşlerdi. İşte bundan sonradır ki, bir film kahramanı gibi hayatı-



mı sürdürdüm. Dikkatli ve bir gün öleceğimi bilerek.

Allak bullak eden filmler; *Passenger*.... İlk seyredişimde inanılmaz sıkılmıştım. Ama haftalar sonra filmin kara bulutları açılıp hava netleşince önümden neyin geçtiğini anlamıştım. Yeniden bulabilmek ve o filmi görebilmek yıllarımı aldı. Bu da bana, bazı filmleri seyrettikten çok sonra sevebileceğim gerçeğini öğretti. *Çabuk ısınan her şey çok da çabuk soğuyordu; ağır ağır pismeyi ve dostlukların da bakım istediğini artık biliyordum.*

Venedik'te Ölüm (Visconti), *Nostalghia* (Tarkovski), *Özel Bir Gün* (Scola), *San Lorenzo Gecesi* (Taviani Kardeşler), *Düşler* (Kurosawa), *Teorema* (Pasolini) ve *Blow up* (Antonioni) ve daha nice filmler. Heyecanlı ama bir o kadar da tuhaf ilk buluşmalarımız... Sonrasında sıra dışı filmler, festi-



vallerin hayatımızda ancak bir kez görebileceğimiz, yarı-bilinçle alınmış biletlerin sürpriz sonuçları...

Ya korku filmlerine ne demeli: Hayatım boyunca iyi-kötü demeden seyredebildiğim kadar korku filmi seyrettim. Onlarla gerilip, onlarla rahatladım. B sınıfının iyi bir öğrencisi oldum. Çocukluğumun geçtiği; İncirli, Sinema 74, Sayanora, Yeni Sinema burçlarıyla korunan Bakırköy'de bağımsızlığını ilk ilân eden sanat sinema oldu. Günler geçti; 8 mm, Betamax, VHS, VCD, DVD üzerinden Blue-Ray'a kadar geldik.

Hayatı bazen onların yüzünden yanlış yaşasam da, Türk filmlerinden de büyük keyif aldım. Eski İstanbul fonunda cereyan

eden; asil hitapların, kırık aşkların ve iyi ile kötünün kol kola sokaklarda dolaştığı, bazen Bebek, bazen de Suadiye manzaralı filmlerinden kendime önemli dersler çıkardım.

Ben filmlerle büyüdüm. Filmler seyrettim, şiirler yazdım. Filmlerin verdiği enerji ile fotoğraflar çektim. Film kahramanlarının hayatı benim yerime yaşayışlarını ilgiyle izledim. Duygularımı bırakmayı, ruhumun götürdüğü yere gitmeyi ve hayatın içinde kaybolduğumda her sefer karanlık bir sinema salonunun içinden yeniden yeryüzüne çıkmayı hep filmlerden öğrendim.

Filmsiz hayat bir hatadır. Tıpkı, şiirsiz, müziksiz, fotoğrafsız hayatlar gibi.

8. İstanbul Japon Filmleri Festivali

26-29 Ocak 2012



©2008 "ONE MILLION YEN GIRL" FILM PARTNERS



©2009 NONCHAN NORIBEN FILM ASSOCIATION



© 2009 "Our Wonderful Days" Film Partners



©2009 "THE CHEF OF SOUTH POLAR" Film Partners



© 2010 Fuji Television Network, Inc./Sunrise Inc./Quintou Inc.



©2009 "Midsummer's Okinawan Dream" Partners

**Yer: Levent Kültür Merkezi (Çalılık Sok. Levent - İstanbul)
-Giriş Ücretsizdir.**

- Tüm filmler Japonca seslendirmeli olup, Türkçe altyazılıdır.
- Bilgi için : Japonya İstanbul Başkonsolosluğu Kültür ve Enformasyon Bölümü
Tel: 0212 317 4600 Faks: 0212 317 4604 E-mail: culture@jpcons-ist.com
http: <http://www.istanbul.tr.emb-japan.go.jp/>
www.facebook.com/Japonya.Istanbul.Baskonsoloslugu



JAPAN FOUNDATION



CONSULATE GENERAL OF JAPAN
ISTANBUL



BEŞİKTAŞ
BELEDİYESİ

tiglon

Kar Beyaz – Tiglon



Yönetmen: Selim Güneş

Oyuncular: Hakan Korkmaz, Sinem İslamoğlu,
Gürsan Piri Onurlu
Türkiye, 2011, 77 dk.

Katıldığı festivallerden ödüllerle dönen *Kar Beyaz*, Türk Edebiyatı'nın en önemli isimlerinden Sabahattin Ali'nin *Ayran* adlı eserini sinemaya taşıyor. Selim Güneş'in senaryolaştırdığı ve yönetmenliğini üstlendiği *Kar Beyaz*, küçük bir çocuğun yaşam mücadelesinden bir günlük kesitle ayrılıkları, hasretle bekleyişleri, özlemleri, pişmanlıkları ve her şeye rağmen insan yaşamında var olan umudu anlatıyor. Filmde, kardeşlerini doyurabilmek için çareyi kar kış demeden ayran satmakta bulan Hasan'ın hikâyesi, muhteşem görüntüler ve başarılı oyunculuklar eşliğinde beyazperdeye yansıyor.

DVD'de Yer Alan Ekstralar:

Görme Engelliler için Sesli Betimleme
Set Fotoğrafları
Kamera Arkası Görüntüler
Röportajlar

Pina – Tiglon



Yönetmen: Wim Wenders

Oyuncular: Pina Bausch, Regina Advento,
Malou Airaud
Almanya, Fransa, İngiltere, 2011, 106 dk.

2009'da yaşamını yitiren efsanevi dansçı ve koreograf Pina Bausch, dansını vücut diliyle birleştirerek olağanüstü ve devrimsel nitelikte bir dönüşüme imza attı. Ünlü yönetmen Wim Wenders bu filmde Bausch'un estetiğini tüm heyecanı ve Tanztheatre Wuppertal dans grubunun muhteşem koreografileri ile ortaya koyuyor. Wim Wenders'ın *Pina*'sı, Bausch'un yaşamının ve eserlerinin göz kamaştırıcı ve coşkulu bir güzelleme. Belgeselle müzikalin sınırlarında dolaşan ve türlerin kalıplarına sığmayan film, seyircisine görülenin/algılananın farklı tezahürleri arasında dolaştıran unutulmaz bir görsel tecrübe vaat ediyor. Duyguları hareket ile aktarmanın iki ustası Pina Bausch ile Wim Wenders'i buluşturan *Pina*, geride bıraktığımız 2011 yılının en iyi filmlerinden olarak anılmayı hak ediyor.

Suikast (The Conspirator) - Tiglon



Zeki Demirkubuz Filmleri Seti - Tiglon



Yönetmen: Robert Redford
 Oyuncular: Robin Wright, James McAvoy,
 Tom Wilkinson
 ABD, 2010, 122 dk.

Parlak oyunculuk kariyerini yönetmenlikle taçlandıran Hollywood yıldızları arasında muhalif duruşu ve kimliği ile saygın bir yer edinen Robert Redford, *Suikast* ile Amerikan tarihinin en kritik davalarından biri üzerinden suçluların cezalandırılması ile gözdağı verme-intikam alma arasında gidip gelen bu “zor zamanlarda adalet” meselesine el atıyor. Başkan Abraham Lincoln’a 15 Nisan 1865’te düzenlenen suikasta yardım ve yataklık etmek suçuyla diğer yedi erkek sanık ile birlikte yargılanan tek kadın olan Mary Surratt, onu savunan genç ve idealist avukat Frederick Aiken ve bu ikilinin dava sürecinde yaşadıkları *Suikast*’ın temel hikâyesini teşkil ediyor.

Türkiye’de 1990’lardan sonra Yeni Türkiye Sineması’nı yönlendiren yönetmenlerin DVD setleri yavaş yavaş çıkıyor. Daha önce Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim setlerinden sonra şimdi de Zeki Demirkubuz’un filmleri Tiglon etiketiyle raflarda. Kader, Bekleme Odası, İtiraf, Yazgı, Üçüncü Sayfa, Masumiyet ve C Blok filmlerinin içinde yer aldığı yedi Demirkubuz filminin DVD’si yönetmenin takipçilerinin dikkatine sunuluyor. Bilindiği gibi Demirkubuz’un ikinci filmi *Masumiyet* Venedik Film Festivali’nde, Üçüncü Sayfa Locarno ve Rotterdam Film Festivali’nde de dâhil olmak üzere Avrupa’da yapılan çok sayıda film festivalinde, *Yazgı* ve *İtiraf*, 2002 yılında Cannes Film Festivali’nin “Un Certain Regard” (Belirli Bir Bakış) bölümünde gösterilmişti.

BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA

Yönetmen: Nuri Bilge Ceylan
 Oyuncular: Muhammet Uzuner,
 Yılmaz Erdoğan, Taner Birsnel
 Türkiye, 2011, 150 dk
 Tiglon



Bir Zamanlar Anadolu'da en açık seçik hâliyle, bir maktulün bedeninin aranmasını ve cinayetin soruşturulmasını hikâye eder. Bu arayış; katili, savcıyı, doktoru, polisi ve jandarmayı sabaha dek sürecekle beklenmedik ancak kaçınılmaz bir yolculuğa sürükler. Geçmiş ile geleceğin 'an' içinde birbiri içine geçtiği bu yolculuk, gece ilerledikçe her bir tipin karanlık yanlarını ortaya dökerek ve insan doğası üzerine büyük laflar söyleyecek bir hesaplaşmaya dönüşecektir.

Başarıyla çizilmiş ve iyi oyunculuklar ile desteklenmiş farklı kişiliklerin birlikte çıktığı yolculuk uzadıkça duyulan iç sıkıntısı yoğunlaşacak, kendilerine bile itiraf etmekten çekindikleri tarafları ortaya çıkacaktır. Filmin gecenin karanlık atmosferinden kurtulması ile eş zamanlı olarak aranan ceset bulunur. Bu noktadan itibaren seyircinin ferahlayacağı yönünde duyduğu beklenti alt üst edilir ve işler daha da karmaşıklaşır. Öyle ki, film bir noktadan sonra arkadaşını öldürdüğünü itiraf eden zanlıyı yargılayan, suçunu soruşturan, aynı zamanda asayiş sağlayan ve toplumda saygı

gören konumlardaki insanların kötülükte hiç de katilden aşağı kalır yanı olmadığını söyler. Yeni başlayan günde artık katilin soruşturması sona ermiştir, Ceylan bu aşamadan sonra doğrudan ‘insan’ı didikle-meye başlar.

Yönetmenlik kariyerine taşra hikâyeleri anlatarak başlayan Nuri Bilge Ceylan’ın kamerası son filmlerinde farklı bir yöne dönmüştü. *Bir Zamanlar Anadolu’da* ile ilk dönem filmlerindeki tadı aradığı ancak bu sefer durduğu yerin farklılaştığı göze çarpar. Taşraya büyük şehirden bakan göze takılan tekdüzeliğin ve sıkışmışlık duygusunun ağırlığı bilhassa gündüz sahneleri üzerine bir bulut gibi çöker. Taşrada zaman, şehirde yaşayanın katlanmakta güçlük çekeceği kadar yavaş akar. Gündelik işler ile dolduramadığı vakit kişiyi iç dünyasına bakmaya yönlendirir. Baktığında gördüğünü beğenmez. Üstelik bu konuda ne yapabileceğini de bilemez. Nuri Bilge’nin tipleri için vaziyet böylesi bir saplanmışlıktır hâlidir.

Her sanatçının gerek sinema tarihindeki büyük şahsiyetlerden gerekse çağdaşı olan ve kendine yakın gördüğü sanatçılardan etkilenmesi, eserlerinde bazı benzerlikler bulunması tabiidir. Nuri Bilge Ceylan’ın, *Mayıs Sıkıntısı* filmi ile alttan alta sezilmeye başlayan ünlü İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi’nin etkisi bu son filminde daha da görünür olur. Pek de iç açıcı olmayan bir amaç için yola koyulan kahramanlarımıza Orta Anadolu’nun tozlu

bozkırlarındaki eşsiz sonbahar güzellikleri eşlik eder. Karakterler bu yönüyle *Kirazın Tadı*’ndaki intihar ettikten sonra kendisini gömmesi için birini bulmak için yola koyulan Bedi’yi; *Rüzgâr Bizi Sürükleyecek*’te çevreden yalıtılmış küçük bir köydeki cenaze merasimini filme almak üzere çıktıkları yolculukta, işini tamamlamak için günlerce yaşlı kadının ölümünü beklemek zorunda kalan Behzat’ı fazlasıyla hatırlatır. Geniş yer verilen bozkır ve yol çekimleri de yine bu filmler arasındaki biçimsel benzerliklerdendir. Ancak iki yönetmenin sinemaları, taşraya bakan ‘kameranın durduğu’ yer söz konusu olduğunda Kiyarüstemi’den keskin bir şekilde ayrılır. Ceylan’ın filminde ise tabiat engin, kuşatıcı, güçlü ve güzeldir; insan onun büyüklüğü altında ezilir. Daha da önemlisi insan denen mahlûk geri dönüş ümidi duyamayacak bir şekilde tabiattan kopmuş, onun iyileştiriciliğinden mahrum kalmıştır.

Bir Zamanlar Anadolu’da, iki diskli özel versiyonu ile geçtiğimiz günlerde DVD marketlerdeki yerini aldı. Ekstra seçeneklerde yer alan doksan iki dakikalık kamera arkası görüntüleri Ceylan’ın sette bulunan herkesin katkılarına açık çalışma tarzını ve oyuncu yönetimindeki başarısının ipuçlarını sinemaseverlerle buluşturuyor. Aynı zamanda “Anadolu” Cannes’da belgeseli ve NTV’de yapılan Nuri Bilge Ceylan söyleşisi ile filmin öncesi ve sonrasına dair fikir edinmek isteyen seyircilerini bekliyor.

GIOVANNI SCOGNAMILLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM: BİR DUAYENİN SAKLI NOTLARI

ESRA TİCE

Türk sineması için her yönüyle önemli olan altmışlı yıllardan başlayarak iki binli yıllara kadar sinemamızda gelinen sürece dairengin bilgilere sahip değerli sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'nun çeşitli basın organlarında çıkan film eleştirileri, makaleleri ve söyleşileri bir kitapta toplandı. *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, Küre Yayınları Hayal Perdesi Kitaplığı adına sinema eleştirmeni Barış Saydam tarafından hazırlandı.

“Türk sinemasında basın taraması” meselesini ele almak hususunda bir ilk olan kitap bizlere, Türk sinemasının günümüze kadarki macerasını arşivleme fırsatı veriyor. Diğer sinema eleştirmenlerimizle devam

etmesi plânlanan bu serinin ilk kitabı olan *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam* bir arşiv kitap olmanın yanında Türk sinema tarihini keşifte bir rehber niteliğine sahip.

Kitapta yer alan her bir eleştiri yazısı; bir filmin dilini, biçimini ve üslubunu keşfetmeye olanak sağlarken günümüz sineması için de önemli olan “bir film eleştirisi nasıl olmalıdır?” sorusuna cevap vermekte ve nitelikli bir film okuması sunmaktadır. Kitapta yer alan eleştiriler, sinema tarihimizde haklı bir yere sahip önemli yönetmenlerin filmlerinin -*Mahalle Arkadaşları*, *Yılanların Öcü*, *Susuz Yaz*, *Ağaçlar Ayakta Ölüyor*, *Gurbet Kuşları*, *Karanlıkta Uyananlar*, *Maden*, *Sürü*- yanı sıra sinema piyasası için yapılmış yapımları, yönetimi ve hikâyesi zayıf

filmler de değerlendirilmektedir. Nitelikli eleştirilerde bulunma gayretinde olan Scognamillo, dönemin atmosferiyle birlikte Türk sinema dünyasındaki inişleri ve çıkışları görme fırsatı vermektedir.

Makaleler ise, sinemamızın gelişim dönemlerindeki “Toplumsal Gerçekçilik Kuramı”, “Ulusal Sinema”, “Milli Sinema” ve “Halk Sineması” tartışmalarının tarihi sürecini, yer yer muhatapların söylemleri üzerinden ele almaktadır. Bu makaleler, yönetmenlerin ve eleştirmenlerin, birbirleriyle olan yakın ilişkilerine rağmen, Türk sineması söz konusu olduğunda bitmeyen sert tartışmalara girebildiklerini göstermektedir. Aynı zamanda ulusal film festivallerimiz sonrası yapılan tartışmaları, eleştirmen ve yönetmen görüşlerini aktarmaktadır.

Türk sinemasında en çok tartışılan meselelerden biri olan Ulusal Sinema söylemine dair “Türk Sinemasında Tartışmalar, Polemikler, Kuramlar” adlı makalede usta yönetmen Lütfi Ömer Akad’ın görüşlerine de yer verilmiş. Usta yönetmen, 1968 yılında *Ant* dergisine, ulusal sinemanın temellerini halkçı bir sinema anlayışının oluşturması gerektiğini söylerken halkın gerçekleri halkın diliyle sinemaya aktarıldığında ulusal sinemanın nitelik kazanacağından bahsediyor. Aksi bir durumun ise olumsuz sonuçlar doğuracağına vurgu yapmış. Paragrafın devamı ise tavsiye niteliğinde ifadeler içeriyor:

“Tutulacak en olumlu yol, bütün meselelere sırça köşkünün batıya açık pencere-



GIOVANNI SCOGNAMILLO'nun gözüyle Yeşilçam



sinden bakanları bu yargılarında desteklemektedir. Şu anda hiç olmazsa sinemayı kurtarmak için, çevrelerince aydın sanırları bu sanattan uzak tutmakta fayda vardır. Türk sinemacıları ulusal sinemanın çıkar yolunun bilincindedir.”¹

“Türk Sinemasında Köy Filmleri” başlıklı diğer bir makale ise sinemamızda kırsal konulu ilk çalışmaları ve öne çıkan yapımları ismen belirterek bu filmlerin gerçeklik temasını ele alış biçimlerini, sistemle ilişkilerini, mekân kullanımlarını ve çizilen erkek

1 Giovanni Scognamillo, (Haz. Barış Saydam), *Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam*, İstanbul: Küre Yayınları, 2011, s. 253

Yönetmen: Halit Refiğ
 Senarist: Halit Refiğ, Bülent Oran,
 Sadık Şendil
 Oyuncular: Gökseil Arsoy, Nilüfer Aydan,
 Ekrem Bora



ŞAFAK BEKÇİLERİ (1963)

Aksam Gazetesi, 7 Kasım 1963

Bir süre önce izlediğimiz *Şehirdeki Yabancı* gibi *Şafak Bekçileri* de bir aşkın öyküsünü anlatmakla beraber özellikle memleketimizin birtakım gerçeklerini, bazı davalarını aksettirmekte ve -1949'da çevrilen *Kanatlılar Türbe*'den sonra- Türk Hava Kuvvetleri'ni, Türk havacılarını, özellikle jet pilotlarının hayatlarını ve çalışmalarını beyazperdeye aksettiren ilk filmidir.

Vazife ile aşk arasında bocalayan, karşı olduğu köhne ve zararlı tutumun temsilcisi olan ağarın kızına tutulan, sonuç olarak gönül macerasını mutlu bir şekilde sona erdirmekle beraber görevinden ayrılmayan üstümenin öyküsü, bütünü ile tatminkâr olmamakla beraber (örneğin

filmin başında İstanbul'da cereyan eden tüm sahneler gerek biçim gerek öz olarak niteliksiz ve yer yer semeresiz), bu öykü sayesinde üzerinde durulan noktalar (örneğin köylerin ve köylülerin durumu, okul davası, orta asırlardan kalma bir derebeylik sisteminin devam edip, gerici zümre ile ilerici kuvveti temsil eden ordunun durumu vs.) *Şafak Bekçileri*'ne gerçek kişiliğini ve değerini kazandırmakta.

Bundan başka, yangınsız bir *Yangın* (1960), geyiksiz bir *Alageyi*'ten (1959) sonra hava kuvvetlerimize ithaf edilen bu filmde gayet düzenli bir şekilde tertiplenen uçuş sahneleri, başta çevrilmesi imkansız ya da pek güç gibi görülen birtakım efektlerin gerçekleştirilebilmesi *Şafak Bekçileri*'ne ayrı bir özellik vermektedir.

44 Giovanni Scognamiglio'nun Gözüyle Yeşilçam

Halit Refiğ'in *Şehirdeki Yabancı*'da uyguladığı formül burada da uygulanmıştır (seyirci kitlelerinin benimseyeceği bir aşk hikayesi, birtakım gerçek davaların izlenmesi, kişisel bir katli). Sonuç olarak üzerinde yapılabilecek bütün rezervlere rağmen *Şafak Bekçileri* ele aldığı çevre ve desteklediği prensipler ve Nilüfer Aydan-Ekrem Bora ikilisinin oyunu ile üzerinde durulacak, ilgi ile seyredebilecek dürüst ve ciddi bir filmidir.

AYŞECİK FAKİR PRENSES (1963)

Aksam Gazetesi, 3 Aralık 1963

Yönetmen: Ertem Göreç
 Senarist: Hamdi Değirmencioğlu
 Oyuncular: Zeynep Değirmencioğlu,
 Muhterem Nur, Elgan Efekan



Bugüne dek izlediğimiz -ve Memduh Ün, Osman Fahir Seden, Atif Yılmaz gibi yönetmenlerin imzasını taşıyan- *Ayşecik* filmi-nde genel olarak eksik olan taraf, çocuk seyircilere uygun olmaması, özellikle *Ayşecik*'in seyrinin hislerini yerli yersiz istismar edilecek dramatik veya melodramatik bir unsur olarak kullanılması idi. Başka bir deyimle, bir çocuğun evreninde geçen bir hikâyeye önem vermektense, çocuğun büyük kişilerin dramlarına yardımcı bir unsur olarak kullanılması.

Ayşecik Fakir Prenses ise bizim için yeni sayılabilecek bir tutumla, sinemamızın ilk yeterli çocuk filmi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bir masal, evet, yediden yetmişe kadar herkese hitap edebilen, basit gerçekleri, basit çocuk tutkularını ele alan, dolayısıyla her masalda olduğu gibi bilinen -klasik- bir ahlaki tutumla sonuçlanan bir masal.

Eleştiri Yazıları 45

ve kadın figürlerini değerlendirmektedir. Ayrıca "Türk Sineması Antalya'da İstismar Edildi", "Türk Sinemasında Yabancı Uyarlamalar", "Beyoğlu Sinemaları ve Türk Sinemasının Ekonomik Tarihi" başlıklı makaleler de kitapta öne çıkan yazılardan bazılarıdır. Bu makaleler günümüz Türk sinemasına ışık tutacak ve geçmiş dönemi anlamamıza yardımcı olacak niteliktedir.

Söyleşiler kısmında ise, Türk sinemasının hemen hemen her dönemine tanıklık etmiş sinema tarihçisi Giovanni Scognamiglio, sinemamızın yakın dönemini Yeşilçam dönemine atıfta bulunarak samimi söylemleriyle değerlendiriyor. Temelde sinema

düşüncesiyle hareket edilen söyleşilerde yeni sinemacıları ve yapımları, yapımlarında ele aldıkları konularla ve bu durumun sosyolojik uzantılarıyla anlatıyor. Ayrıca sinemamızda Yeşilçam döneminin noktalanmasının ardından yeni dönemi başlatan yapımlar, Türk sinemasında oyunculuk, festival-jüri kriterleri, sinema eleştirmenlerinin film tercihleri ve yazı disiplinleri gibi birçok önemli mesele ele alınmaktadır. *Giovanni Scognamiglio'nun Gözüyle Yeşilçam*, sinema tarihimizin temel konularını tespit ve analiz ederek geçmişin izleriyle günümüz Türk sinemasını anlamak ve araştırmak isteyenlere yol göstermektedir.



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.

Tercüme: Sabri Gürses

ISBN 978-605-5383-01-5 • 1304 sayfa

Yeni
Kitaplar



GIOVANNI SCOGNAMILLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM

Nijat Özön'ün sınıflandırmasıyla "sinemacılar dönemi"nde yazmaya başlayan Scognamillo'nun, 1961-2004 yılları arasında çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan eleştiri yazıları ve makalelerinin 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



Tel 0212. 520 66 42

Faks 0212. 520 74 00

satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

WEİMAR CUMHURİYETİ'NDEN NAZİZM'E DOĞRU ALMAN SİNEMASI

KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

1919 ile 1933 yılları arasında Almanya, tarihinin en karmaşık dönemlerinden birini yaşar. Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan Alman monarşisi lağvedilip Milli Meclis tarafından Weimar Cumhuriyeti kurulur. Nazi Partisi'nin 1933 yılında iktidara gelmesiyle tarihçilerin son bulduğunu kabul ettiği Cumhuriyet sosyalistlerin, milliyetçilerin, burjuvaların, Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan Alman işçi sınıfının, yükselen orta sınıfın, Alman toplumunu biçimlendiren birçok sosyal tabakanın, siyasetlerin ve ideolojilerin savaş alanıdır. Her ne kadar liberal bir

demokrasi kurma düşüncesiyle yola çıksa da, Weimar Cumhuriyeti birçok tarihçi tarafından Nazizm'e giden yolun örüldüğü bir dönem olarak da değerlendirilir.

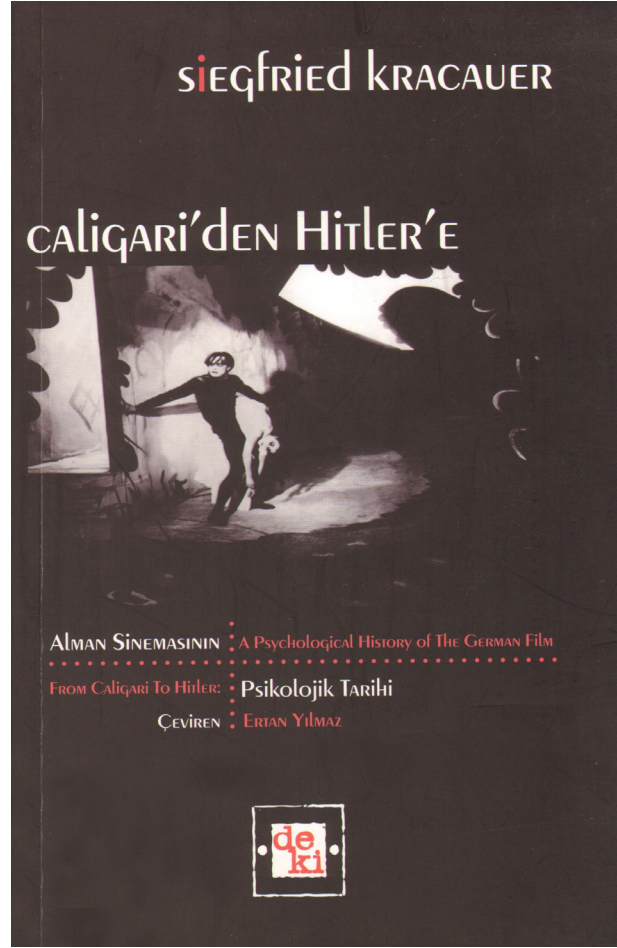
Dönemin sanatsal yapısı ise yüksek bir ivmeyle ilerleyen, farklı denemelere açık, bir yandan da endüstrileşen ve metalaşan bir görünüm sergiler. O yılların yükselen sanat formu sinema ise Weimar Cumhuriyeti'nde kendine büyük bir yer edinir ve devlet desteğiyle ilerler. Dönemin saygın entelektüellerinden Siegfried Kracauer ise yeni sanatsal anlayışları cumhuriyetin içinden Frankfurter Zeitung gazetesinde analiz etmiş ve Nazilerin iktidara gelmesiyle Paris ve Amerika'da de-

vam ettiği yazılarında dönemin karakteristik özelliklerini sosyolojik ve psikolojik açıdan incelemiştir.

Her ne kadar Frankfurt Okulu Türkiye’de ilgi görse ve birçok çalışma Türkçe’de yayımlansa da Siegfried Kracauer’in çalışmaları yakın zamana kadar Türkiye’de yayımlanmamıştı. Art arda gelen iki kitap bu alandaki boşluğu dolduruyor. De Ki Yayınları’ndan çıkan *Caligari’dan Hitler’e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* ve Metis Yayınları’ndan çıkan *Kitle Süsü* kitapları, Kracauer’in Weimar Almanyası çözümlemelerini okumak için önemli birer başlangıç.

Sinemanın geniş alıcı kitlelerine seslenmesiyle artan, Eisenstein, Dziga Vertov, Rudolph Arnheim, Bela Balazs gibi isimlerin yazdığı film teorileri arasında Siegfried Kracauer önemli bir yerdedir. Yazar *Theory of Film: A Redemption of Physical Reality* kitabında sinemanın gerçekliğe sarılması gerektiğini belirtmiştir. Kracauer film çözümlemelerini bu kitapta yazdığı teoriler üzerinden iletmiştir. *Caligari’dan Hitler’e* kitabı da Kracauer’in film teorilerinin belirli bir dönemin sinemasal anlayışı üzerinden uyarlanmasıdır.

Kracauer, bu kitabını ABD’de yazmıştır. Nazi rejiminden kaçıp Paris’e yerleşen ve Museum of Modern Art ve Rockefeller Bursu’yla ABD’ye davet edilen Kracauer’in kitabı yazma süreci Leonardo Quaresima’nın önsözünde ayrıntılı bir şe-



Sinema Weimar Cumhuriyeti’nde kendine büyük bir yer edinir ve devlet desteğiyle ilerler. Dönemin saygın entelektüellerinden Siegfried Kracauer ise yeni sanatsal anlayışları analiz etmiş, dönemin karakteristik özelliklerini sosyolojik ve psikolojik açıdan incelemiştir.

Kracauer'in analizindeki belirgin noktalardan biri onun filmlerle toplumsal yaşam arasında ördüğü sıkı ilişkide saklı. Kracauer'in analizinde her film toplumdaki dalgalanmalarda bir yere oturuyor.

kilde anlatılmış. Bunun yanında Quaresima, önsözünde kitabın yazılış sürecini ve yansımalarını kapsamlı olarak ele alır.

Kracauer'in kitabı dört ana bölümden ve sonradan eklenen Nazi sinemasına dair bir bölümden oluşuyor. Kracauer kitabını tarihsel bir sıralama içinde kurguluyor. 1895-1918 yıllarını kapsayan İlk Dönem bölümü Almanya'da sinemanın ilk örnekleriyle devlet ve büyük bankaların ortaklığında kurulan UFA yapım şirketinin kurulmasına kadarki dönemi inceliyor. 1918-1924 yıllarını kapsayan Savaş Sonrası Dönem, 1924-1929 yıllarını ele alan İstikrar Dönemi, 1930-1933 yıllarını ele alan Hitler Öncesi Dönem ana bölümlerdir. Bu bölümlere ek olarak 1942 yılında broşür olarak yazdığı "Propaganda ve Nazi Savaş Sineması" bölümü de eklenince kitap tam bir tarihsel dönemin panoramasını sunar.

Kracauer'in tarihsel bir sıralama içinde gitmesi, bir yandan kitaba "Alman sineması tarihi" anlamı yüklüyor. Fakat bunun

yanında, kronolojik ilerlemenin Alman toplumunun ve sinemasının hareketlerinin günbegün incelenmesi açısından da önemi var. Kitabın isminde vurgulandığı gibi Alman sinemasının ve toplumunun *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) filminden nasıl Nazi rejimine doğru savrulduğunun kronolojisi bir anlamda.

Kracauer kronolojik gidişatın yanında film örnekleriyle ilerlemeyi tercih ediyor. *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* filmi zorbalık ile kaos arasında kalma ruhunu, zorbalıktan kaçtıkça kendini karmaşada bulan Alman ruhunu imler. *Dr. Caligari* filmi bu noktada önemlidir; çünkü Weimar sinemasının ilerleyen yıllarını belirleyen temel konuları miras bırakmıştır. Halen dengesini bulamamış ve Bolşevizm korkusuyla tutuşmuş halk kendini *Nosferatu* ve *Dr. Mabuse* gibi filmlere yönlendirir. Anarşi ve zorbalık arasında kalan halkın kötü kaderi lanetlediği *Der Mude Tod*, *Die Nibelungen* filmleri sosyal fenomenlerin sinemadaki yansımasıdır. Ve Birinci Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkan kitlelerin isyanının nasıl boyun eğmeye evrildiğini gösteren filmlerdir.

Siegfried Kracauer'in inceleme yöntemine biraz da değinmekte fayda var. Kracauer'in analizindeki belirgin noktalardan biri onun filmlerle toplumsal yaşam arasında ördüğü sıkı ilişkide saklı. Kracauer'in analizinde her film toplum-

daki dalgalanmalarda bir yere oturuyor ve belli bir sinematografik anlayışın parçası. Dönemlerle filmler arasında toplumbilimsel ve psikolojik bağlar kuruyor. *Caligari'den Hitler'e* hakkında küçük bir internet taraması yapıldığında en çok karşılaşılan yorumlardan biri Kracauer'ın Weimar dönemi filmlerini ve özellikle dışavurumcu filmleri Nazizm'in ve Hitler'in bir habercisi olarak gördüğü. Bu yorumun kitabın metodunu kavrayamamaktan ileri geldiğini düşünüyorum. Kracauer, Weimar sineması ile Nazizm arasında direkt bir bağ kurmak yerine, devingen bir yapıda filmleri ve dönemi analiz ediyor. Kracauer'ın kitabına bakarken incelenmesi gereken husus Weimar döneminin de filmleri kadar devingen olduğu ve müthiş bir paylaşım alanı olduğu. Weimar Almanyası'na bugünden baktığımızda Nazizm'e giden yolların nasıl adım adım örüldüğünü görebiliriz, ancak aynı şekilde Weimar Cumhuriyeti'nin sosyalizan öğelerinin de bunun içinde devindiğini unutmamak gerek. Diyalektik bir metot üzerine analizini kuran Kracauer toplum, endüstri, sanatsal ifade tarzları ve ideolojiler arasında gelgitler oluşturur. Bir toplumsal fenomen içindeki zorbalık ve korku nüvelerinin (ki burada sinema oluyor) nasıl farklı toplumsal fenomenleri (Nazizm) doğurabileceğini açıklar.

Kracauer'ın incelemesindeki eleştirilen yönlerinden biri de filmleri, hikâyeleri

Caligari'den Hitler'e Batı akademisinde sadece sinema değil, psikoloji ve siyaset bilimleri eğitiminde de kaynak eser olarak kullanılıyor.

üzerinden değerlendirmesi. Her ne kadar kitabın isminde de bahsedildiği üzere "Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi" üzerinden bir inceleme olsa da; incelemenin temelinde derin bir estetik göz olduğu da unutulmamalı. Quaresima da önsözünde, Kracauer'ın filmlerden sahnelerle ilgili ayrıntılı taslaklar hazırladığını ve notlar aldığını belirtir. Burada bir parantez açıp Kracauer'ın *Theory of Film* kitabında ele aldığı fotografik göz kavramına bakabiliriz. Sinemaya fotoğraf temelli bakan Kracauer, filmin temelini fotoğraf olduğunu düşünür. Bu nedenle, her ne kadar *Caligari'den Hitler'e* bir psikolojik ve sosyolojik bakış açısının ürünü gibi görünse de, Kracauer'ın sinemaya bakışındaki temel teorilerin *Caligari'den Hitler'e* kitabındaki analizlere nüfuz ettiğini not etmek gerek.

Batı akademisinde sadece sinema değil, psikoloji ve siyaset bilimleri eğitiminde de kaynak eser olarak kullanılan *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* Türkçe'deki sinema çalışmalarında büyük bir boşluğu dolduracak gibi gözüküyor.

2011'İN EN İYİ FİLMLERİ



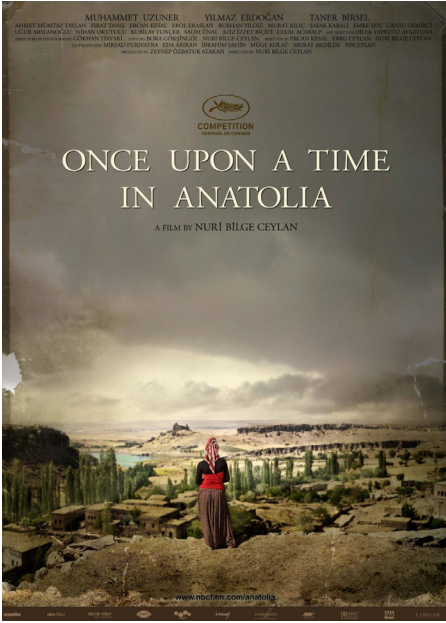
Ahmet Terzioğlu

1. Melankoli (Melancholia)
2. Siyah Kuğu (Black Swan)
3. Drive
4. Hayat Ağacı (The Tree Of Life)
5. Torino Atı (A Torino Lo)
6. Ömrümüzden Bir Sene (Another Year)
7. Elena
8. Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need To Talk About Kevin)
9. Tehlikeli İlişki (A Dangerous Method)
- 10 Bir Zamanlar Anadolu'da



Aybala Hilâl Yüksel

1. Pina
2. Hayat Ağacı (The Tree of Life)
3. Torino Atı (A Torino Lo)
4. Elena
5. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
6. Olmak İstedğim Yer (This Must Be the Place)
7. O Ağacın Altı (Shan Zha Shu Zhi Lian)



Barış Saydam

1. Bir Zamanlar Anadolu'da
2. Torino Atı (A Torino Lo)
3. Artist (The Artist)
4. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
5. Ömrümüzden Bir Sene (Another Year)
6. Pina
7. Press
8. Elena
9. Hayat Ağacı (The Tree Of Life)
10. Yağmuru Bile (También La Lluvia)



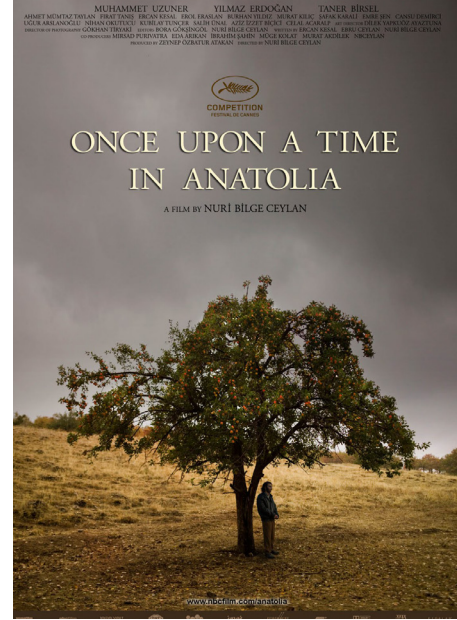
Celil Civan

1. Şiir (Shi)
2. Bir Zamanlar Anadolu'da
3. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin)
4. Morg Görevlisi (Post Mortem)
5. Ömrümüzden Bir Sene (Another Year)
6. Melankoli (Melancholia)
7. Siyah Kuğu (Black Swan)
8. Yağmuru Bile (También la Lluvia)
9. Hayat Ağacı (The Tree of Life)
10. Şeytanı Gördüm (Akmareul Boatda)



Cihat Arınç

1. Bir Zamanlar Anadolu'da
2. Büyükanne, Bin Defa (Teta, Alf Marra)
3. Tahrir 2011: İyi, Kötü Ve Siyasetçi
(Tahrir 2011: The Good, The Bad,
And The Politician)
4. Uykulu Ses (La Voz Dormida)
5. Esmâ (Asmaa)



Çetin Baskın

1. Bir Zamanlar Anadolu'da
2. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
3. Bu Bir Film Değil (In Film Nist)
4. Saç
5. Utanç (Shame)
6. Benim Adım Ask (Io Sono L'amore)
7. Nar
8. Pina
9. Umut Limanı (Le Havre)
10. Drive



Ebru Afat

1. Bir Zamanlar Anadolu'da
2. Hayat Ağacı (The Tree Of Life)
3. Yağmuru Bile (Tambien La Lluvia)
4. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
5. Biutiful
6. Siyah Kuğu (Black Swan)
7. Zoraki Kral (The King's Speech)
8. Ölümüne Kaçış (Essential Killing)
9. Serseriler (Neds)
10. Elena



Enes Özel

1. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
2. Hayat Ağacı (The Tree Of Life)
3. Melankoli (Melancholia)
4. Şiir (Shi)
5. Uyku Hastalığı (Schlafkrankheit)
6. Siyah Venüs (Venus Noire)
7. Haykıran Adam (Un Homme Qui Crie)



Koray Sevindi

1. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
2. Torino Atı (A Torino Lo)
3. Pina
4. Hugo
5. Siyah Kuğu (Black Swan)
6. Biutiful
7. Hayat Ağacı (The Tree Of Life)
8. Bir Zamanlar Anadolu'da
9. Paris'te Gece Yarısı (Midnight in Paris)



Muhammet Abdulgafur Şahin

1. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
2. Hayat Ağacı (The Tree of Life)
3. Bu Bir Film Degil (In Film Nist)
4. O Ağacın Altı (Shan Zha Shu Zhi Lian)
5. Bisikletli Çocuk (Le Gamin au Vélo)



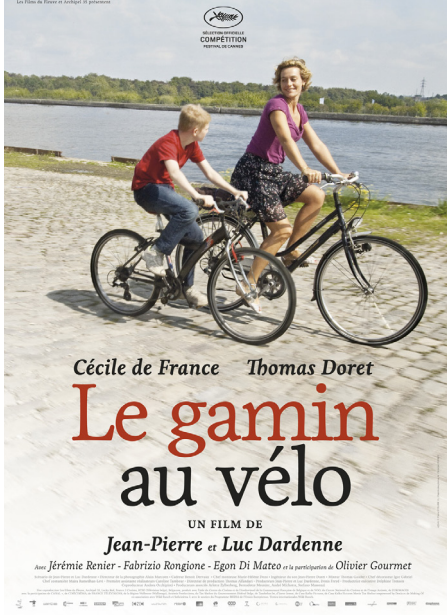
Murat Pay

1. Aslı Gibidir (Copie Conforme)
2. Pina
3. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
4. Bisikletli Çocuk (Le Gamin au Vélo)
5. Elena



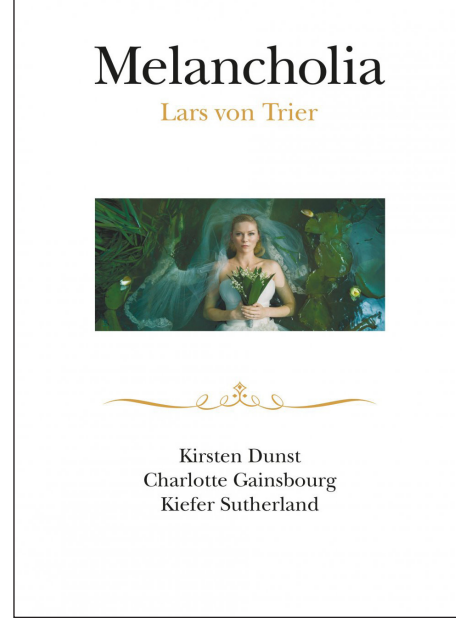
Tuba Deniz

1. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
2. Hayat Ağacı (The Tree of Life)
3. Torino Atı (A Torino Lo)
4. Bir Zamanlar Anadolu'da
5. Ömrümüzden Bir Sene (Another Year)



Yiğitalp Ertem

1. Bisikletli Çocuk (Le Gamin au Vélo)
2. Bir Zamanlar Anadolu'da
3. Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader Az Simin)
4. Umut Limanı (Le Havre)
5. Drive
6. Paris'te Gece Yarısı (Midnight in Paris)
7. Bizim Büyük Çaresizliğimiz
8. Acımasız Tanrı (Carnage)
9. Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi
10. Pina



Zeynep Merve Uygun

1. Melankoli (Melancholia)
2. Paris'te Gece Yarısı (Midnight in Paris)
3. Nar
4. Canavarlar Sofrası
5. Yürüyüş (Meş)
6. Umut Limanı (Le Havre)
7. Bonsai
8. Elena
9. Zenne



inönü üniversitesi
kısa film festivali

inönü
üniversitesi



5. Kısa Film Festivali

7-10 Mayıs 2012

detaylı bilgi ve başvuru için: <http://Festival.inonu.edu.tr>

7-10 Mayıs 2012 - İnönü Üniversitesi Kütüphane seminer salonu - malatya

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 adresinde buluşturuyor.

