

HAYALPERDESİ

SAYI: 32 OCAK-ŞUBAT 2013



➤ **CAHİT BERKAY:**
MÜZİK SİNEMADA
HADDİNİ BİLMELİ

➤ **KLAUS EDER:**
SİNEMA ELEŞTİRMENLERİ
ESKİ GÜÇLERİNİ KAYBEDİYOR

2012 VİZYONU

ON KIAROSTAMI • INTERVIEW WITH KLAUS EDER • METİN ERKSAN'S CINEMA

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 32, Ocak-Şubat 2013

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ça: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Kesif: Barış Saydam

DVD: Aybala Hilâl Yüksel

DiziKritik: Hilal Turan

Görsel Yönetmen: Erol Polat

Grafik: Recep Önder

Web Sorumlusu: İbrahim Erbas

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla ilişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Kültigin Kağan Akbulut, Cemil Akgül, Cihan Aktas, Ali Aslan, Betül Özel Çiçek, Enes Çiçek, Ömer Çolakoğlu, Besim F. Dellaloğlu, Zeynep Gemuhluoğlu, Sema Karaca, Hajnal Király, Naz Emel Koç, Emine Öztaner, Sinan Sertel, Koray Sevindi, M. Abdülgafur Şahin, Büsra Gülcan Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Melih Tu-men, Zeynep Turan, Bilal Yıldırım

**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

2012 Vizyonu

Dergimizin bu sayısında 2012 vizyonunu değerlendiriyoruz. Geride bıraktığımız yılda gösterime giren filmlerin bir kısmı *Vizyon* bölümünde yorumlanırken Türk sinemasında bu yıl görünür olan temalarla problemleri de özel bir makale ile tartışmaya açıyoruz. Dosyada ayrıca 2012'ye ait gise rakamlarının bir analizi ve dergi yazarlarının senenin en iyi film listeleri de var.

Perspektif kösesindeki makalesinde Zeynep Gemuhluoğlu Divan Edebiyatı'ndaki imgelerin sinema diline aktarılabilirlik imkânını tartışırken bu konudaki ilk biçimsel çalışma olan Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi ele alıyor.

Dünyanın en önemli film eleştirmenlerinden ve FIP-RESCI Genel Sekreteri Klaus Eder *Söylesi* sayfalarımıza konuk oldu. Eder ile sinema eleştirmenliğini, eleştirinin günümüzdeki durumunu ve internetin film eleştirisine sağladığı imkânları konuştuk.

Türk Sineması Araştırmaları'nda Gülper Refiğ esi Halif Refiğ'in Türk sinemasındaki yerini dile getirirken *Kitaplık* kösesinde Serazer Pekerman *Film Dilinde Mahrem* adlı kitabını anlatıyor. *Kamera Arkası*'nda ise Cahit Berkay ile film müziği üzerine bir söyleşi var.

“Neden Film Seyrediyoruz?” sorusunu bu sefer sosyolog ve yazar Besim F. Dellaloğlu'na sorduk. Dellaloğlu sorumuzu kendine özgü üslubuyla cevaplandırıyor.

Dergimizin bu sayısından itibaren İngilizce yazılara ve tercümelere de yer vermeye başladık. Özellikle yurt dışında Türk sinemasına dair bilgilere ulaşmaya çalışan okur ve araştırmacıların faydalanabileceği bu sayfalarda ayrıca sinema literatürüne katkı sağlayacağını düşündüğümüz makale ve söyleşiler de yer alacak.

Celil Civan



Barton Fink, Coen Kardeşler, 1991



2012 Vizyonu

Dosyamızda geride bıraktığımız yıl boyunca vizyona giren filmleri değerlendiriyoruz. Dosyada Türk sinemasında bu yıl görünür olan temalar ve problematikler tartışılırken, gişe rakamlarının analizine ve senenin en iyi filmlerine de yer veriliyor.

VİZYON

- 06** Kibarca Öldürmek: Bir Kapitalizm Güzellemesi/ **Ali Aslan**
- 10** Hobbit: Beklenmedik Bir Yolculuk, Beklendik Bir Sonuç/ **Enes Çiçek**
- 18** N-Boyutlu Bir 3D: Pi'nin Yaşamı/ **Sema Karaca**
- 22** Kendi Sonunu Yazmak: Aşk/ **Aybala Hilâl Yüksel**
- 26** Düşler Diyarı: Korkuyla Örümlü Evrenlerde Fantastik Bir Yolculuk/ **Esra Bulut**
- 30** Anna Karenina'da Son Perde/ **Naz Emel Koç**

PERSPEKTİF

- 34** Mesnevi'den Sinemaya Aşk, Sûret ve Zaman/ **Zeynep Gemuhluoğlu**

SÖYLEŞİ

- 46** KLAUS EDER: "Sinema Eleştirmenleri Eski Güçlerini Kaybediyor"/ **Barış Saydam**

DOSYA: 2012 VİZYONU

- 52** 2012 Gişe Raporu/ **Aybala Hilâl Yüksel**
- 56** Erkeklik Krizinin Gölgesinde Türkiye Sineması/ **Barış Saydam**
- 66** 2012'nin En İyi Filmleri

TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

- 70** GÜLPER REFİĞ: "Kültürümüzü, Değerlerimizi Anlatan Özgün Bir Sinemanın Peşindeydi"/ **Esra Tice**

AÇIK ALAN

- 78** Joachim Trier "Kesin de Söylesem, Gene Sormaktayım"/ **Ahmet Terzioğlu**



70 PERSPEKTİF

Mesnevi'den Sinemaya Aşk, Sûret ve Zaman

Zeynep Gemuhluoğlu makalesinde İsmail Edebiyatı'ndaki imgelerin nasıl sinema diline aktarılabileceğini bu konudaki ilk biçimsel çalışmalardan Erksan'ın *Sevmek Zamanı* filmi üzerinden tartışıyor.



62 SÖYLEŞİ

Klaus Eder

FIPRESCI Genel Sekreteri Klaus Eder ile sinema eleştirmenliğini ve eleştirinin günümüzdeki konumunu konuştuk.



120 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Besim F. Dellaloğlu

Bu sayıdaki konuğumuz sosyolog ve yazar Besim F. Dellaloğlu.

BELGESEL ODASI

84 Haklar, Belgeseller ve Festivaller/
Zeynep Turan

KISA-CA

90 Ne Olacak Bu Kısa Filmcilerin Hali?/
Sinan Sertel

KAMERA ARKASI

94 CAHİT BERKAY: "Müzik Sinemada Haddini Bilmeli"/ M. Abdülgafur Şahin-
Koray Sevindi

BÜYÜLÜ GERÇEK

102 Milani'nin Popülizmle İmtihanı/ Cihan Aktaş

SİNEFİL

108 M: Şehir Katili, Toplum Adaleti Arıyor/
Emine Öztaner

DİZİKRİTİK

112 Şubat'ın Değişen Yüzü/
Büşra Gülcan Şimşek

KİTAPLIK

116 Ulusötesi Kadınlar, Mekânlar, Filmleri ve
Yönetmenleri/ Kültigin Kağan Akbulut

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

124 Teselli ve İsyân/ Besim F. Dellaloğlu

ENGLISH SECTION

126 Abbas Kiarostami: A Journey Between East
and West/ Hajnal Király

134 KLAUS EDER: "Film Critics Face A Loss of
Power"/ Barış Saydam

140 A Metin Erksan Film Bears As Much
Importance as A Kemal Tahir Novel/
Kurtuluş Kayalı



KİBARCA ÖLDÜRMEK

BİR KAPİTALİZM GÜZELLEMESİ

ALİ ASLAN

Siyasi liderlerin umut dağıtan, vaatler sıralayan, milli benliği yücelten, eski güzel günleri anımsatan televizyon konuşmalarının yarattığı kakofoniye boğulmuş karanlık ve pespaye bir mekân ve böyle bir mekânda

kirli, sahtekâr, acımasız, şiddet düşkün ve yasadışı faaliyetlerle iştigal eden erkek güruhunu sarmalayan tekinsiz bir hayat. *Kibarca Öldürmek (Killing Them Softly)*'in kadrajından Amerika'nın "gerçekliği" (Thomas Hobbes'a nazire yaparcasına) böyle gözüküyor. Bu fotoğrafta, son yıllarda ülkede

yaşanan kapsamlı ekonomik sıkıntılar hiç şüphesiz büyük rol oynuyor. Haliyle film, günümüz Amerikan “gerçekliğine” sinik ve eleştirel bir bakış atıyor. Lakin filmin, ilk bakışta öyle gözükse de, kapitalist Amerikan toplumunun felsefi-kültürel bir eleştirisini yaptığını pek de söyleyemeyiz. Film kapitalizmden ziyade, kapitalist toplumu etkin bir şekilde işletemeyen siyaset kurumunu hedef alıyor.

Filme damgasını vuran, “Amerika bir toplum değil, bir işletmedir” repliği sıkı bir kapitalizm eleştirisi olarak algılanabilir. Fakat yönetmen ne bir adım öteye gidip kapitalizmin dışında, daha iyi ve alternatif bir düzene dair herhangi bir ipucu veriyor ne de anlattığı hikâye ile kapitalizmin iç çelişkilerini ortaya koyuyor. Hatta bu repliğin, bir eleştiriden ziyade, gerçekçilik temelinde olanı “olduğu gibi” kabul etme ve onaylamayı içerdiğini söyleyebiliriz. Kapitalizmi ideal düzen olarak benimsedikten sonra, Amerika’nın bir toplum değil de, işletme olduğunu kabul etmek neden sorun olsun? (Kısa bir not: Amerika dünyada insanların göğüslerini gererek açıktan kapitalistim diye övünebildikleri, kapitalist olmanın “utanılacak bir şey” olmadığı nadir memleketlerdendir). Şöyle ki, yaşanan sorunların kaynağında toplumsal sistemin üzerine bina edildiği kapitalizm değil, kapitalist toplumun doğru işlemeyişi var (yalnız filmde kapitalizmin ne şekilde doğru işlemediğine dair bir tartışmaya rastlamıyoruz); bunun sorumlusu da elbette

Kibarca Öldürmek kapitalizmden ziyade, kapitalist toplumu etkin bir şekilde işletemeyen siyaset kurumunu hedef alıyor.

ekranlarda “boş boş” konuşan siyasilerden başkası değil.

Sızlanmayı Bırak ve Başının Çaresine Bak!

Bunu, yönetmenin eleştirilerini, özdeşim kurarak kendisine kulak vermemiz beklenen filmin başkahramanı Jackie (Brad Pitt) üzerinden dillendirmesinden anlıyoruz. Jackie, yasadışı kumar oynatan bir sebekenin üç kişi tarafından soyulmasının ardından, soyguncuları öldürmek için tutulmuş kiralık bir katildir. Jackie soyguncuları yakalayıp, kendine has bir şekilde “kibarca” öldürür. Sıradan bir aksiyon filmi izlenimi veren bu katmanın altında, yönetmenin Jackie ile kapitalizm arasında özdeşim kurduğu başka bir katman söz konusudur. Bu sayede, bir toplumsal sistem bir insanın şahsında tecessüm eder: Jackie kapitalizmdir, kapitalizm de Jackie. Haliyle, biz Jackie’yi dinlerken aslında bir insan değil, genel kapitalist bilinç konuşur. Bu bağ filmde, kapitalizmin de Jackie’nin de kurbanlarını kibarca, belli bir mesafeden, herhangi bir duygusallığa yer vermeden ve çaktırmadan öldürüyor olmalarında temellendiriliyor. Ayrıca ne Jackie ne de kapitalizm işledikleri cinayetler nedeniyle cezalandırılıyor; sosyal-Darwinci

Yönetmene göre, siyasiler sadece beceriksiz değil, aynı zamanda Amerikan toplumsal “gerçekliğini” çarpıtma çabaları da aşikâr.

bir anlayışa yaslanan kapitalizme göre dünya, güçlülerin ayakta kaldığı bir yerdir; öyleyse, birilerinin özellikle de zayıfın ölmesinde bir tuhaflık yoktur.

Elbette, Jackie’yi bir anti-kahraman olarak sunarak, yönetmen bize yanlış üzerinden, doğruyu işaret ediyor olabilir. Yani bir kapitalizm güzellemesi değil, eleştirisi yapıyor olduğu iddia edilebilir. Lakin işlediği cinayetlerin ağır çekim ve âlâ müziklerle soslanarak estetize edilmesi bir yana, Jackie gayet akıllı başında, bilinçli, gerçekçi ve sözü dinlenir bir otorite olarak adeta yüceltiliyor. Kapitalizmi eleştiren bir bakış açısı varmış gibi dursa da, Amerika’da hüküm süren kapitalist toplumsal gerçekliği (iyi veya kötü olduğunu tartışmadan) “olduğu gibi” kabul edip ona göre hareket etmekten başka bir şey yapmıyor, Jackie. O halde, yönetmenin tercihlerine saygı duymak başımızın borcu.

Yine, yönetmene göre, siyasiler sadece beceriksiz değil, aynı zamanda Amerikan toplumsal “gerçekliğini” çarpıtma çabaları da aşikâr. Bu noktada özellikle filmin sonunda, Jackie’nin ABD’nin ilk başkanlarından Thomas Jefferson’a yönelik ikiyüzlülük



eleştirisini akıllara getirmeliyiz. Jackie’ye göre Jefferson, her ne kadar bir siyasi figür olarak insan eşitliğinden ve demokrasiden söz etse de, özel hayatında köle besleyen ve kölesini suiistimal eden birisiydi. Yani evvela iyi bir kapitalistti. Hal böyleyken, siyasi liderlerin ahlâki düsturlarla bezenmiş masallarına kulak asmanın bir faydası yoktur; düzeni “olduğu gibi” (güçlüler ve zayıflar arasında yaşanan ölümüne bir hayatta kalma mücadelesi) kabullenmeli ve herkes kendi başının çaresine bakmalıdır. Jackie, kapitalist toplum anlayışının belkemiği olan



Filme göre siyasi liderlerin ahlâki düsturlarla bezenmiş masallarına kulak asmanın bir faydası yoktur; düzeni “olduğu gibi” kabullenmeli ve herkes kendi başının çaresine bakmalıdır.

KİBARCA ÖLDÜRMEK / KILLING THEM SOFTLY

Yönetmen: Andrew Dominik

Senaryo: Andrew Dominik

Oyuncular: Brad Pitt, Ray Liotta,
Richard Jenkins

Yapım: ABD, 2012, 97 dk.

Vizyon Tarihi: 21 Aralık 2012

“Amerika bir toplum değil, bir işletmedir” sözlerinin devamında kapitalist toplumun bir başka düsturunu da ekler: “herkes kendi başınadır.” Burada bir eleştiriden daha çok bir yönlendirme söz konusudur; yani, “sızlanmayı kes, başının çaresine bak” mesajını verir (Amerikan) izleyicisine.

Amerika kapitalist toplum anlayışına dayalı bir “özgürlükler ülkesi” değil midir? Öyleyse, özgürlüğün de bir bedeli vardır: kapitalizm tarafından “kibarca” ve usulca öldürülürken, dünyayı tek başına ve soğukkanlıca karşılamak.



HOBBIT

BEKLENMEDİK BİR YOLCULUK, BEKLENDİK BİR SONUÇ

ENES ÇİÇEK

Bir zamanlar bir kovukta bir hobbit yaşardı. Bu hobbit, daha önce hiç yapılmamış bir şey yaptı; rahat ve sıcak kovuğunu bırakarak on üç cüce ve bir büyücüyle ejderha ve hazine avına çıktı. Yolda trol-

ler, orklar, warglar, elfler, dev örümcekler, ne olduğunu bilemediği mahluklar, şekil-değiştirenler ve bir ejderhayla karşılaştı. Birkaç tehlikeli baskın ve feci bir büyük savaş atlattı. Arkadaşlarını birçok sıkıntıdan kurtardı, hatta kazanılmasında büyük katkısı olan hazinedeki payından feragat

ederek özgür halklar arasında barışı tesis etti. Fakat ne bunları tantanalı bir şekilde yaptı ne de yaptıklarından dolayı böbürlendi. Yolculuk ve macera onu değiştirdi, tecrübe kazandırdı, neredeyse bilgeleştirdi ama kim olduğunu unutturmadı. Romanın sonunda kendisine “Bütün serüvenlerin ve kaçırlarının sırf şansla ve sadece senin iyiliğin için düzenlendiğini sanmıyorsun, öyle değil mi? Sen çok iyi bir kişisin, Bay Baggins, seni de çok seviyorum; ama ne de olsa sen uçsuz bucaksız dünyada küçük bir adamdan ibaretsin.” diye ihtar eden büyücü Gandalf’a gülerek “Buna şükürler olsun!” diyecek kadar kendinin farkında ve halinden memnundu. Bu, Tolkien’in yazdığı Bilbo’ydu. Yönetmen Peter Jackson’un Aralık 2012’de vizyona giren *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk (Hobbit: An Unexpected Journey)* filmindeki Bilbo ise kitapla aşına olanlara -her ne kadar surette Tolkien’in Bilbo’su ile benzerlikler taşısa da- bambaşka bir dünyadan bambaşka biri olduğunu sezdiriyor.

Filmin romandan ne kadar ayrıştığı, daha açılış sahnesinden kendini gösteriyor. Roman, pipo içip dumanını üfleyerek halkalar yapan kendi halinde bir hobbit ile başlar, film, cücelerin Dağaltı Sarayı’nın eski ululuğunu anlatan, *son derece gerçekmiş gibi gözüken* ama buna rağmen izleyicide gerçek olduğu izlenimini uyandırmayan, bilgisayar oyunu ihtişamında çizilmiş sahne ve görüntülerle debdebeli bir şekilde başlıyor. Bu ayrım bile roman ile film arasındaki zihniyet farkını ortaya koyuyor.

Peter Jackson şeklen çok aykırı durmasa bile özünde Tolkien’in eserlerinin ve ifade ettikleri dünya görüşünün ruhuyla o kadar çelişen bir film ortaya koyuyor ki elimizde çok yönlü, çok boyutlu, epik ama kendi halinde ve mütevazı bir romandan içi boşaltılarak “kotarılmış” karamelli popcorn bir macera filmi kalıyor.

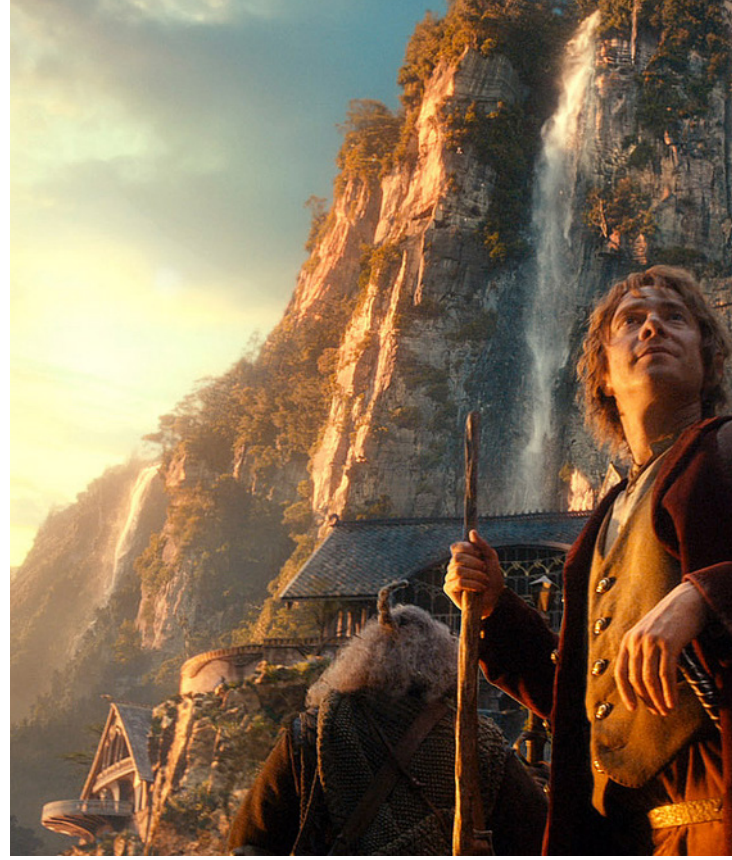
Elbette, sinemaya yapılan edebiyat uyarlamalarında eserin bire bir takip edilmesi beklenemez. Yönetmenin kendi sesini, kendi yorumunu, kendi üslubunu hikâyeye yedirmesi, hikâyeyi kendince yeniden anlatması kabul edilen, amaçlanan hatta istenen bir şeydir. Öte yandan, yönetmenlerin de, bunu şeklen yapamamaları yahut yapmayı tercih etmeseler bile, sinemaya uyarladıkları eserlerin ruhuna, çekirdekmanasına sadık kalmalarını beklemek, çıtayı çok yükseğe koymak olmasa gerek. Nitekim Peter Jackson, on yıla yakın süre önce vizyona giren Yüzüklerin Efendisi üçlemesinde, bunu nispeten başarı ile gerçekleştirmişti. Üçleme vizyona girmeden önce Orta Dünya severlerin pek azı Jackson’ın bu işin altından alınacağını akıyla kalkabileceğini düşünüyordu ve yönetmenin başarısız olacağına dair birçok kehanet ortaya atılmıştı. Jackson’ın yönetmenlik tarzı, stüdyonun gişe endişelerinin getirdiği değişiklikler ve romandan sapmalara rağmen, üçleme beklentilerin

Edebiyat uyarlamalarında eserin bire bir takip edilmesi beklenemez. Yönetmenin kendi sesini, kendi yorumunu, kendi üslubunu hikâyeye yedirmesi, yeniden anlatması kabul edilen, amaçlanan hatta istenen bir şeydir. Öte yandan, yönetmenlerin de sinemaya uyarladıkları eserlerin ruhuna, çekirdek-manasına sadık kalmalarını beklemek, çıtayı çok yükseğe koymak olmasa gerek.

üzerinde bir performansla Tolkien hayranları kadar romandan habersiz yığınları da etkilemeyi başarmıştı. Hemen herkes, sonunda Tolkien'in mirasına layık bir iş çıkartıldığı konusunda hemfikirdi. Bu sebeple, Jackson'ın *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk* filminin yönetmenliğini yapmak için çağrıldığını duyunca, seyirciler orjinal üçlemeye eş bir şölene hazırlanmışlardı. Fakat filmin vizyona girdiği ilk andan itibaren yükselen itirazlara ve eleştirilere bakılacak olursa, seyircilerin umutları boşa çıkmış gibi görünüyor.

Hollywood Orta Dünya'ya Uğrarsa

Hobbit romanını okuduğumuzda Tolkien'in Orta Dünya'nın ihtişamını, cücelerin dağların içine oydukları büyük sarayları, Ayrık Vadi'nin zarif haşmetini, Kuyutorman'ın ürpertici karanlığını tüm ayrıntılarıyla değil, sadece yeteri kadar anlattığını görürüz. Tolkien, okuyucu için



resmi çizer, dil(ler)i icat eder, haritaları okuyucunun önüne bırakır, öyküsünü sakince anlatırken kendini geriye çeker ve okuyucuyu hikâyeye baş başa bırakır. Hikâyeye baş başa kalan okuyucunun muhayyilesi harekete geçer, resimdeki geniş alanları kendince doldurmaya başlar. Tolkien'in böylece okuyucunun zihninin Orta Dünya'da serbestçe dolaşmasını, öykünün içinde kaybolmasını, o dünyanın gerçekliğine inanmasını sağladığını görürüz. Evet, eldeki belki eski çizimli bir iki masal diyarı haritasıdır ama bu haritaların üzerinde yarım asrı geçkin bir süredir binlerce zihin at koşturuyor. *Hobbit* filmine baktığımızda ise, roman-



dakinden çok daha farklı bir hal ile karşılaşırız. Tolkien'in esprisi romanları boyunca, sadece şiirlerde ve şarkılarda, belki çocuk tekerlemelerinde, masallarda ve bilimcelelerde izleri kalmış eski zamanlara yaptığı üzeri kapalı atıf ve imalarla Orta Dünya'ya derinlik kazandırmakken, yönetmen Peter Jackson, bu sefer Orta Dünya'yı tüm ayrıntısı ile ve hd netliğinde gözler önüne seriyor, seyirciye her şeyi uzun uzun anlatıyor. Olayları, büyüklüklerine ancak layık olduğunu düşündüğü bir tantana ile hikâye ediyor. Bunu yaparken o kadar çok şeyi, o kadar kalabalık ama o kadar hesaplı ve sınırları belli bir şekilde aktarıyor ki her şeyi bir çırpıda anlatmaya

çabalarken aslında hemen hemen hiçbir şey anlatamıyor. İzleyicinin hayal gücü, görüntünün sahte gibi gelen aşırı berekliliği, sahnelerin izleyeni ezen görkemi, sarayların yapay güzelliği, düşmanların video oyunu korkunçluğu, kahramanların mesnetsiz cesareti, karakterlerin abartılı tavırları karşısında adeta felç oluyor ve hikâyenin içinde serbestçe kaybolamıyor. Böylelikle, Jackson'ın bu kısıtlayıcı anlatımı yüzünden, birçok kişinin film sonrasında belirttiği gibi, seyirci kendisini bir masalın filmi izlemiş gibi değil de, içinden inmemeleri gereken bir jiple, Yeni Zelanda bozkırlarında turistik bir tura çıkmış gibi hissediyor. Üstelik, zihin üç saat boyunca sadece kendisine sunulanları kabul etmek mecburiyetinde bırakıldığından, filmde çıktığınızda aklınızda filme dair hemen hiçbir şey kalmıyor. Hatta, romanda sadece tehlikeden kaçmak için girişilen ve ancak gerekli olduğunda gerçekleşen çatışmaların filmde hd ve 3D teknolojisinin bol bol kullanılmasına fırsat tanıyan imkânlar olarak görülmesi ve değme kahramanlık filmlerini aratmayan savaş sahneleri bile filmi bu makus talihten kurtaramıyor. Romandaki ağırbaşlı ama nüktedan saygınlığın, karakterlerin ve dünya görüşlerinin filmin şatafatlı görgüsüzlüğüyle karikatürize edilmiş bir şekle sokulduğunu da söylemek durumundayız. Romanda, cücelerin de hobbitler kadar kendi hallerinde olduklarını okuyoruz. Gerektiği zaman doğru ve cesaretle davranabildikleri ölçüde iyi olarak tanımlanan, Tolkien'e göre her



mahluk kadar, belki biraz daha fazla kıymetli madenlere düşkün, canlarını tehlikeye atmayı pek sevmeyen ve zaman zaman hesapçı ve gururlu olabilen cüceler, filmde fazlasıyla kaba, neredeyse aptal ve cahil fakat memleket hasretiyle yanan, kısa boylu kaslı savaşçılara dönüşüyor. Thorin, Tolkien'in anlattığı sessiz, biraz kendini beğenmiş, abartıyla konuşan, sürgündeki cüce-prens aksine, özellikle savaş sahnelerinde, Aragorn kopyası bir Cesur Yürek'e evriliyor. Zarafetinin ancak güneş ışıkları ve elenor çiçekleri ile tarif edilebileceği, zarif olmak için sahneye büyük girişlere ve abartılı kuyruklu elbiselere ihtiyacı olmayan Lady Galadriel'in, filmdeki, parfüm çekimlerine gitmiş Chanel mankeni gibi hareketsizleştirilmiş ve putlaştırılmış donukluğunu Blanchet'in sıcak gülümsemesi ancak kurtarıyor. Saruman ve Elrond ise oyunculuklarıyla bir üniversitenin tiyatro topluluğu tarafından oynanan Yüzüklerin

Efendisi adaptasyonunda öğrencilerin ricası ile yer almış popüler profesörleri andırırlar ve Yüzüklerin Efendisi'ndeki karakterlerinin kötü birer kopyası gibiler. Bilbo romanda, Kuyutorman'daki dev örümceklerle karşı karşıya gelene kadar kılıcını kınından pek çekmemişken, filmde neredeyse en küçük provokasyonla kılıcına elini attığını görüyoruz. Tolkien Bilbo'nun iddiasız ve sağduyulu kahramanlığını başka bir tür ama aynı oranda gerekli ve önemli bir kahramanlık olarak nitelendirirken, Jackson, karakterlerinin çok boyutluluğunu göz ardı edencesine, hepsinin kahramanlığını adeta tek tipleştiriyor. Filmdeki herkes -romanın nazik, kibar ve ince kalpli küçük bir ruh olarak tanımladığı Bilbo da dahil olmak üzere- eli kılıçlı, tehlike anında yüksek sesle haykıran ve savaşın ortasına dalan cengaverlere dönüşüyor. Bu ise, filmde Gandalf'ın Galadriel'in "Neden buçukluk?" sorusuna cevaben söylediği "Çünkü korkuyorum ve o bana cesaret veriyor," sözünün, Tolkien'in de romanlarında dile getirdiği, sıradan insanların sıradanlıkları içinde karşılaştıkları sıkıntılar karşısında gösterdikleri yürek büyüklüğünün yüce olduğu düşünülenlere cesaret ve umut verdiği, dünyanın ancak sıradan insanlarla ve onlar için var olduğu fikrinin tersi bir yerde duruyor. Filmde, Peter Jackson'ın Tolkien'in Hobbit'e vermeye çalıştığı anlamdan ne kadar kaydığını gösteren en önemli, hatta sembolik figür Radagast olmalıdır. Romanda kendisinden birkaç cümle ile

bahsedilen Radagast'ın sahneye getiriliş şekli tamamen filme özgü olduğundan ma-nidardır. Tolkien'in, C. S. Lewis'e Narnia Günlükleri'nde İsa'ya bir aslan kostümü giydirip oradan oraya zıplattığı, kendi yarattığı mitin içine Noel Baba gibi bu dünyaya ait dini figürleri açıkça koyduğu için kızdığını biliyoruz. Tolkien'e göre, okuyucu yaratılan mitolojinin gerçekliğine, şimdi olmasa bile bir zamanlar yaşandığına ne kadar inanırsa, yazılan eser o kadar başarılıdır; bir alt yaratım olarak Tanrı'nın şanını o kadar yüceltmıştır. Ama, der Tolkien Lewis'e, tam hikâyenin ortasında kahramanları kurtarmak için diyelim ki Noel Baba çıkagelirse, okuyucu geçtiği transtan uyanacak ve okuduğu hikâyenin başka bir dünyaya ait değil, kendi dünyasına ait bir "öykü" olduğunu anlayacaktır. Bu sebeple, filme, muhtemelen çocuk izleyicileri güldürmek için abartıyla komikleştirilmiş aptallığıyla sokulan ve kızağını çeken tavşanları ile Noel Baba'yı hatırlatarak filmin ortasına birden dalıveren Radagast karakteri "Tolkien Hobbit'i izleseydi ondan neden hiç hoşlanmazdı?" sorusunun ete kemiğe bürünmüş cevabı gibidir. Tolkien'in gayesi, İngilizler için, eskinin malzemelerinden yola çıkarak şumüllü bir mitoloji yaratmak ve bu mitoloji yoluyla Tanrısal hakikate mümkün olduğunca yaklaşarak bunu insanlara aktarmaktı. Bir eski diller profesörü olarak biliyordu ki bir masalın yayılmasının en emin ve kısa yolu, insanların söz konusu masalın üzerinde rahatça düşünebilecekleri, anlatırken ya

Peter Jackson olayları, büyüklüklerine ancak layık olduğunu düşündüğü bir tantana ile hikâye ediyor. Bunu yaparken o kadar çok şeyi, o kadar kalabalık ama o kadar hesaplı ve sınırları belli bir şekilde aktarıyor ki her şeyi bir çırpıda anlatmaya çabalar-ken hemen hemen hiçbir şey anlatamıyor.

da dinlerken masala katılabilecekleri bir alanın kalmış olmasıydı. Hobbitleri de bunun için, insanları hikâyelerine hobbitler üzerinden bağlamak için icat etmiştir denilebilir. Mamafih, Silmarillion'dan itibaren, yaratılışından başlayarak anlattığı Orta Dünya tarihini, eğer hobbitleri icat etmemiş olsaydı, okuyucularına aktarması, aktardıklarının bu kadar geniş hüsn-ü kabul görmesi mümkün olmayabilirdi. Ne de olsa hobbitler, tepkileri, hareketleri, düşünceleri, zorluklar karşısındaki tavırları ile okuyucular (ve izleyiciler) gibi sıradan halkı temsil ediyordu. Bilbo Baggins, başından geçen tüm maceraların ortasında bu özelliğini kaybetmeyerek başarılı olmuş ve bu sebeple okuyucuların sevgisini kazanmıştı. Peter Jackson ise, senaryosundan çekimlere, kullandığı yeni teknolojilere dek, şeklen çok aykırı durmasa bile özünde Tolkien'in eserlerinin ve onların ifade ettikleri dünya görüşünün ruhuyla o kadar çelişen bir film ortaya koyuyor ki bu çelişki sonucunda elimizde çok yönlü, çok boyutlu, epik ama kendi halinde ve mütevazi bir romandan

içi boşaltılarak “kotarılmış” Hollywood tarzı, karamelli popcorn bir macera filmi kalıyor. Hal böyle olunca, insanın aklına, Jackson’ın, Tolkien’in sıradan insanların sade erdemleriyle ve ağırbaşlı, soğukkanlı cesaretleriyle def edilen kötülükleri anlattığı Orta Dünya mitolojisini, yüzlerce örneği zaten çekilmiş ucuz macera ve kahramanlık filmlerinden birine dönüştürerek, hedef kitlesi olduğunu söylediği tablet ve akıllı telefon kullanan genç nesile ne mesajı vermek istediği sorusu geliyor.

Öte yandan, *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk*’un, çekimi kolay film olduğunu iddia etmek de haksızlık olur. Öncelikle, ilk yayımlanmasından bu yana büyük-küçük değişikliklere uğrayan ve Yüzüklerin Efendisi üçlemesi basıldığında onun öncülü olarak düşünülen ama aynı zamanda birçokları tarafından bir çocuk kitabı olarak görülen *Hobbit*’in çekileceği tür ve hitap edeceği kitle üzerinde kesin bir karara varmak yönetmen için de stüdyo için de zorlayıcı olmuş olmalı. *Hobbit*, çocuklar için mi çekilecekti; Tolkien hayranları için mi çekilecekti; yoksa genel seyirci için mi çekilecekti? Fakat anlaşılana o ki stüdyo ticari olarak başarı addedilebilecek ama çocuklarınca talihsiz bir karar olarak nitelendirilecek bir tercihte bulunarak bu sorulara “yukarıdakilerin hepsi” cevabını vermiş. Stüdyonun tercihi filme aynı anda hem konudan habersiz seyirciyi cezbetmeye hem çocukların dikkatinin dağılmamasını sağlamaya hem de Tolkien hayranlarının gönlünü almaya çalışan manevralar ve sahneler

şeklinde yansınca ortaya kuş mu deve mi belli olmayan bir filmin çıktığını görüyoruz. Bununla birlikte, yapımcı, yönetmen ve senarist olarak titizliği ile Yüzüklerin Efendisi Üçlemesi’nde herkesin saygısını kazanan Jackson’ın da, *Hobbit*’e zihnen yeteri kadar hazırlıklı katılmadığını da kabul etmek gerekir. Üçlemede, eserin ruhunu muhafaza etmeye elinden geldiğince gayret etmiş görünen senarist/yapımcı/yönetmenin, *Hobbit*’te eserin ruhundan bu kadar uzağa düşmesini başka türlü anlamlandırmak zor. Peter Jackson’ın, başta *Hobbit* projesinde aktif bir şekilde yer almak istemediğini; yönetmen Del Toro’nun, çeşitli anlaşmazlıklar sonucu projeden çekilmesiyle, stüdyo tarafından projenin başına geçmesi için geri çağrıldığını hatırlamamızda tutmak belki bize yardımcı olabilir. Yüzüklerin Efendisi’nden sonra çektiği filmlerle umduğu kadar ilgi göremediğini düşünen Jackson’ın, *Hobbit*’in başına geçmeyi, başladığı yere geri dönmek şeklinde algılamış olması da ihtimaller dahilinde. Bu, *Hobbit*’teki tüm aksiyon bolluğuna rağmen heyecandan yoksun ve ezbere bir formülasyonla çekilmiş gibi duran bir film olmasını da açıklayabilir.

Film hakkındaki tartışmalar bunlarla bitmiyor: Romanda hiç bulunmayan (Radagast’ın ortaya çıkması yahut Beyaz Ork’un Thorin’in peşinde intikam için koşması gibi) yahut sadece ima edilen (Orta Dünya büyüklerinin toplandığı Ak Meclis gibi) kimi sahnelerin senaryoya eklenmesi bazılarınca kabul edilemez yahut

manasız görülürken, kimileri de yapılan değişiklik ve eklemelerin Hobbit'in sine- ma versiyonu için uygun olduğu ve eserle çelişmediği görüşünde. Bu tartışmaların tetiklediği diğer bir nokta da Hobbit'in hikâyesinin anlatılması için gerçekten üç filme ihtiyaç duyulup duyulmadığı. Hobbit üçleme olarak çekilmesi, stüdyonun Hobbit'ten mümkün olduğu kadar kâr elde etmeye çalışma çabası olarak da, Yüzüklerin Efendisi'nde rüştünü ispat etmiş yönetmenin, artık Hobbit'te hiçbir noktayı atlamama lüksüne/hakkına sahip olması şeklinde de görülebilir.

Peter Jackson'ın, Hobbit'i saniyeye, filmlerde alıştığımız 24 kare yerine 48 kare yerleştiren yeni bir teknoloji ile çekme kararı da, çelişkili tepkilere yol açtı. Yukarıda da bahsedildiği üzere bu yeni teknoloji sayesinde görüntüler, sinemada daha önce hiç alışılmadığı kadar netti. O kadar netti ki birçok seyirci ve sinema eleştirmeni, Hobbit'i izlerken ya evlerinde hd televizyonlarında BBC'nin büyük bütçeli bir Tolkien uyarlamasını ya da Age of Empires oyunun bir tanıtım filmini izledikleri zehabına kapıldıklarını, aktörlerin makyajlarını lenslerinden takma burunlarına kadar gördükleri için filmin tümüne adapte olmadıklarını söyleyerek şikayet etti. Bu şikayetlerin benzerlerinin siyah-beyaz filmde renkli filme, plak ve kasetlerden cd'lere geçilirken de yapıldığını belirterek gelişimin önünde durulamayacağını ve bunun nihayetinde kabul edileceği gibi herkesin yararına olacağını söyleyenler de vardı. Peter

Jackson da sinemaya artık daha genç bir neslin devam ettiğini belirterek yeniliklerin takipçisi ve uygulayıcısı olmaktan pişmanlık duymadığını açıkça ifade etti.

“Yeniliklerin önünde duramazsınız ve nihayetinde bu herkesin kabul edeceği gibi, iyi bir şeydir.” Alenen söylenmemiş olsa da filmin yapımına, sunumuna ve sonrasına hâkim olan bu söylemin ta kendisi Tolkien eserlerinin ruhuna aykırı. Tolkien'i tanıyan seyirciyi tedirgin eden, tam olarak ne olduğunu anlamasa da filme dair içine sinmeyen şey de bu aykırılık. Bu sebeple, Peter Jackson ne çektiğini iddia ederse etsin, Tolkien'e sorsa söyleyebileceği gibi sıradan seyirciyi kandıramaz. *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk* filminde, herkesin çıktığı en ufak serüvende kendi halinden sıyrılıp eli kılıçlı, korkusuz savaşçıya dönüştüğü dünya, Tolkien'in sade, zarif ve gerçek Orta Dünya'sı değil, olsa olsa Universal Stüdyoları'nda bir settir.

HOBBİT: BEKLENMEDİK YOLCULUK / THE HOBBIT: AN UNEXPECTED JOURNEY

Yönetmen: Peter Jackson

Senaryo: Fran Walsh, Philippa Boyens, Peter Jackson, Guillermo del Toro

Oyuncular: Martin Freeman, Ian McKellen, Richard Armitage

Yapım: ABD, Yeni Zelanda, 2012, 169 dk.

Vizyon Tarihi: 14 Aralık 2012



N-BOYUTLU BİR 3D PI'NİN YAŞAMI

SEMA KARACA

Ang Lee, 2000 yapımı *Kaplan ve Ejderha* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*) ile yaptığı gibi, Hollywood sinemasından sıkılmış seyirciye Uzakdoğu'dan entresan hikâyeler sunmaya devam ediyor. Yönetmen, son filmi *Pi'nin Yaşamı* (*Life of Pi*, 2013) ile de çokça tartışılan bir isim haline geldi. Film şu ana kadar ülkemizde 220 bine yakın kişi tarafından izlendi, dünyada

da 450 milyon dolar hasıllata erişti.¹ Üstelik 11 dalda Oscar adayı.

Klâsik sinema dilinin dışına çıkarak seyirciye modern zamanların derdi tasasından uzak bir masal vaat eden Lee, bu kez bestseller bir kitabı sinemaya uyarladı. Edebiyat eserlerini sinemaya uyarlamanın yönetmen açısından beklentilerin gerisinde kalmak gibi büyük bir risk taşıdığı dü-

¹ boxofficeturkiye.com/, 4-10 Ocak 2013 verileri.

sünüldüğünde, Lee'nin, insanın tahayyül sınırlarını böyle zorlayan bir eserin uyarlamasına talip olması övgüyü hak eden ilk nokta. Bilindiği gibi kitap dünyada 9 milyon kişi tarafından okundu. Hal böyleyken filmin hayale can verme anlamında kitaptan geri kalmaması ancak yönetmenin zihin-icraat dengesine ve 3D teknolojisinin sunduğu geniş imkânlarla verilebilir.

Todd McGowan'ın tanımıyla “fiziksel evrenimizin sınırlarının geçerli olmadığı büyüklük bir dünyanın tasviri”ni² sunan Lee, bunu yaparken 3D'nin imkânlarını sonuna kadar kullanıyor. İki boyutlu sinemanın yarattığı “ekrandaki hikâyeyi ve tabii ekran gerisindeki yönetmeni aktif”, seyirciyi ise pasif kılan klâsik ortamı, seyirciyi de bir manada filmin içine çekerek yok ettiği gerekçesiyle 3D teknolojisini eleştiren ve bu tekniğe mesafeli durmayı seçenlerin fikrini değiştirecek bir yapım *Pi'nin Yaşamı*. Zira *Avatar* (James Cameron, 2009) ve *Hugo*'nun (Martin Scorsese, 2011) sağladığı “fantazma ve gerçek” arası sınırların eriyişi ya da Wim Wenders'in *Pina*'da (2011) yaptığı gibi oyuncuların yer aldığı düzlemi seyirciye olabildiğince yaklaştırmakla birlikte ekranın bir “sınır” olarak kullanılışı filmde son derece belirgin. Yani kimse konumundan edilmiyor; üstelik kimi sahnelerde nerede durduğunuzu, size sunulan görüntünün ne kadar “gerçek” olabileceğini, kısacası teknolojinin sınırlarını fark ettikçe

2 Gerçek Bakış: Lacan Sonrası Sinema Kuramı, Say Yayınları, İstanbul: 2012, s. 59.

Ang Lee, *Pi'nin Yaşamı*'nda modern zamanlarda yazılsa da kökü hayli derinlerde bir masalı “gerçek” kılıyor. Pi'yi, onun kader arkadaşı Bengal kaplanı Richard Parker'ı, dahası okyanusu ve onu çevreleyen gökkubbe ile “ötesini” aynı kareye sığdırıyor.

“seyircilik” duygusu pekiyor. Söz konusu teknolojinin, sinemayı sinema olmaktan çıkarıp seyirciyi pasif konumundan fazlasıyla uzaklaştıracağı endişesi taşıyanlar için söylenecek belki de tek şey, Lee'nin klâsik sinemanın kapılarını zorladığıdır; ancak yönetmen bunu başka bir klâsiği, yani “mesel” üslubunu bu kapıdan sokabilmek adına yapıyor. Aslında durumu daha iyi açıklamak için bilhassa Doğu ve Uzakdoğu masal/efsane geleneğinin -hele de- sinema karşısındaki devasalığını dikkate almak zorundayız. Yüzyıllara yayılmış bu büyük mirasın sinemanın görece dar kapısından sığması için o kapıyı biraz zorlamakta sakınca olmasa gerek.

Lee, filmde modern zamanlarda yazılsa da kökü hayli derinlerde bir masalı “gerçek” kılıyor. Pi'yi, onun kader arkadaşı Bengal kaplanı Richard Parker'ı, dahası okyanusu ve onu çevreleyen gökkubbe ile “ötesini” aynı kareye sığdırıyor. Yer yer aklın sınırları, tıpkı ekranın sınırları gibi kaybolmaya yüz tutuyor; korku, yalnızlık, çaresizlik, sonsuzluk ve umut soyut birer kavram

olmaktan çıkıp, elle tutulur gözle görülür mücessem birer abideye dönüşüyor. Richard Parker'ın şahsında ete kemiğe bürünen korku ve itaat, Pi'nin hem sığınağı hem yegâne düşmanı haline geldiğinde, okyanustaki o yapayalnız tekneye 3D'nin yamacından bakan bir seyirciden çok daha fazlası olduğunuzu, belki de Pi'ye değil kendinize acıdığınızı fark etmeye başlıyorsunuz.

Aslolan Merhamet mi, Hayatta Kalmak mı?

Hikâye, Hint felsefesinden besleniyor. Şaşırtıcı olansa bütün dinlere referans vererek, aşkın ve âciz arasındaki ilişkiyi bütün çıplaklığıyla ortaya koyacak bir düzlem yaratması. Üstelik bu “şey”e “düzlem” demek bile insanı tatmin etmiyor; ontik olanla aşkın'ın adeta çarpıştığı bir karşılaşma ânı, ancak masalarda rastlanabilecek türden bir muhataplık alegorisi var filmde.

Başlarda yer yer oyunculukların zayıf kaldığını düşündüren sahneler olsa da, geminin kıyameti andıran batışından sonra kaplan ve Pi (Suraj Sharma) ekranda adeta devleşiyor. Tam da “Batan gemiyle birlikte bütün hayatı geride kaldı.” dediğimiz anda, Pi, hepi topu on altı yıl eden kısacık hayatı boyunca yapıp ettiği, düşündüğü her şeyden imtihana çekilmeye başlıyor. Filikadaki tentenin altında “fırtına öncesi sessizliği” andıran bir sükûnetle bekleyen Richard Parker, babasına “Hayvanların da ruhu vardır; gözlerinde gördüm!” diye

meydan okuyan o çocuğu, sözlerinin sağlamasını yapmak üzere “meydana” davet ediyor.

Sonrası uzun bir mücadele... Hayvan olmanın gereğini layıkıyla yerine getiren Richard Parker öyle şeyler yapıyor ki, son zamanlarda sosyal paylaşım sitelerinde sıkça rastladığımız o aslan-kaplan cinsiyel sarmaş dolaş yaşamaya alışmış birkaç “üstün insan” dışındaki herkesin içinde “kaplanın ölmeyi belki bin kere hak ettiğini” düşündürecek zararlı otlar bitiriyor. Pi ile birlikte seyirciyi de vicdan kıskacında darmadağın ediyor. Bulduğu her fırsatta sebep-i hayatı Pi'nin canına kasteden kaplan Parker, aslında çok temel bir vicdani ikilemin de temsilcisi. Film, hayatta kalmak için öldürmeyi meşru sayan bir düzene inat, yaşatarak yaşamayı amaç edinmiş, aksi halde ölmeyi göze alan bir insan portresi çiziyor. Varlığın en vahşi örneğine bile canı pahasına merhamet eden böyle bir karakteri ne kadar da özlemiştik!

Elbette, Pi Patel'in koca bir yalancı ya da şizofren olduğunu düşünebilir, efsanelere inanmayabilir, ya da “sadece basit bir film!” diyebilirsiniz. Ancak her ne düşünürseniz düşünün filmde (ve kitaptan) çıkarılabilecek hisseler var. Tıpkı Patel'in “sizi Tanrı'ya inandıracak kadar muhteşem” hikâyesini dinlemeye gelen o yazar gibi seyirci de görünenin yavan kabuğunun peşine düşmek veya fantazmadan “gerçeğe” giden yola sapmak gibi iki seçenek arasında tercih yapmak zorunda.



Film üzerine çok şey yazıldı. Kimisi -bu yazıda da yapıldığı gibi- filmin pozitif değerlendirmeleri hak ettiği görüşündeydi. Kimileriye Lee'nin din sömürüsü yaptığını, hatta ilahi dinlere yer açmak için Budizm'i saf dışı etmeye çalıştığını iddia etti. Lee, bir metafizik sorgulama peşinden koşuyor, bunu inkâr etmek mümkün değil ama Pi'nin (ya da aslında kitabın yazarı Yann Martel veya yönetmen Lee'nin) iddia edildiği gibi Budizm'i saf dışı bırakıp İslam veya Hıristiyanlığı yücelterek "ikiyüzlülük" ettiğini söylemek için hem filmde çok baskın şekilde verilen Hint felsefesini göz ardı etmek hem de din değiştirenleri *a priori* "sorunlu" saymak gerekir. Bu da bizi o eleştirilen konuma, yani Budizmi korumak adına diğer dinleri aşağılamaya kadar götürme riski taşıyor. Açıkçası -her ne felsefesinden beslenirse beslensin- kutsallar hakkındaki böyle bir yorumun varacağı pek de sağlam bir liman yok.

Üstelik Lee, Pi'nin tanrıyla bağıni her sıkışma anında Hinduizm'in koruyucu tanrısı Vişnu üzerinden kuruyor. Hint kültürünün fazlasıyla geniş "tanrılar dünyasından" bu yolla belki bir tek-tanrıcılığa varmaya çalıştığı söylenebilir, ama ne yazar ne de yönetmen asla bunu dayatan bir tavır içine giriyor. Zaten son sahnede Pi'nin neye inandığı meselesi muallakta bırakılıyor. Bu duruşun agnostisizme kapı araladığı yorumu bile yapılabilir. Kısacası, filmde tıpkı Hinduizm'in vazettiği gibi "herkesin kendi yolunu bulmakta özgür olduğu" vurgusu var; bir dini sömürüden bahsetmek için fazlaca gayret sarfetmek gerek.

Her ne kadar Kanada'nın güvenli ve müreffeh topraklarında son bulsa da modern dünyanın düşünce düzleminden fersah fersah uzak, modern insanı dünyanın alışılmadık dışında bir tasvirine çağıran bir masal, bir mesel *Pi'nin Yaşamı*. 3D mi? O da yedinci sanatın "üçüncü gözü" olsa gerek...

Pİ'NİN YAŞAMI / LIFE OF PI

Yönetmen: Ang Lee

Senaryo: David Magee

Oyuncular: Suraj Sharma, Irrfan Khan, Adil Hussain

Yapım: ABD, Çin, Tayvan, 2012, 127 dk.

Vizyon Tarihi: 28 Aralık 2012



KENDİ SONUNU YAZMAK AŞK

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Herhalde aşk hakkında konuşmasını en son istediğimiz adamların başında Michael Haneke gelir. O da muhtemelen bunu çok iyi bildiği için son filmi *Aşk* (*Amour*, 2012) ile mevzua kendisine yakışır “şiddette” bir giriş yapıyor. Duyguların en yücesine, hayatın anlamına, insanı bir parça sonsuzluğa yaklaştıran yegâne hisse karşı sakın ancak acımasız bir itirazı dile getiriyor.

Aşkın ve tutkunun diyarı Fransa’da rahat, entelektüel bir hayat sürmüş ve neredeyse yarım asırlık bir hayatı paylaşmış bir çiftin ömrünün son demlerinde yaşadıklarına odaklanıyor Haneke. Anne ve Georges’un inşa ettikleri dünyanın kaçınılmaz sonun yaklaşması ile yaşadığı kırılma ilk bakışta görünmeyen suniliği ortaya döküyor.

Filmografisi boyunca çağımızın mikro ve makro hastalıklarını insanın kötülüğe yatkın doğası üzerinden analiz eden Haneke

Aşk'ta da benzer dertleri konu ediniyor. Modernlik tarihi boyunca insanın ürettiği bozuk düzenin yansımalarını (faşizm, kapitalizm vs.) masaya yatıran; sonrasında da bu düzeni hazırlayan insanlık hallerini seyircinin içinden ustalıkla bulup çıkartan yöntemini de büyük ölçüde muhafaza ediyor. Bu filmi öncekilerden ayıran ve belki Haneke'nin en insancıl filmi olarak nitelenmesine sebep olan ise meseleyi tamamen insan ölçekli bir düzlemde tartışması oluyor. Kurduğu sistemlerdeki arızanın ilkel halini bünyesinde taşıyan insanın kötücül ve karanlık tarafının hangi şartlar altında ortaya çıkacağını, şiddetin asli kaynağının ne olduğunu er geç her insanın yüzleşeceği bir kurgu içinde aktarması filmin gücünü ve tesirini artırıyor.

Hayatın Sonu

Fani hayatlarımızın içinde ne kadar iyi ve anlamlı işler de yapsak, "son" her bir insanoğlu için kaçınılmazdır. Ölüm er ya da geç gelecek ve insanı tüm sahip olduğunu sandıklarından ayıracaktır. Filmde Anne'in hastalığının evlerine getirdiği en büyük sorun şüphesiz ölümün yakınlığını sürekli hissettirmesidir. Anne'in zihni ve bedeni melekelerinin günbegün zayıflamasını, onun aynasında kendi tükenişini izleyen Georges'un bu büyük kabahat karşısındaki tahammülü de azalmaktadır. Ancak eve ölümü konuk etmeye sebep olan ve yaptığı oyunbozanlık yüzünden kendini suçlu hisseden Anne'in azabı da en az kocası

Filmografisi boyunca çağımızın mikro ve makro hastalıklarını insanın kötülüğe yatkın doğası üzerinden analiz eden Michael Haneke Aşk'ta da benzer dertleri konu ediniyor.

kadar şiddetlidir. Gerek rüya sahnelerinde, gerek detaylarda ve sözler kadar bakışlarda da dile gelen ölüm karşısındaki dehşetli korku filmde ustalıkla işlenir.

"Son"dan, "yok"tan ve "acz"den arındırılmış gündelik hayatlarımızda herhalde yaşanabilecek en büyük travma bunların bir anda mezarlarından kalkıp karşımıza dikilmesidir. "Son"un varlığı hem anlamı hem de anlamsızlığı çağırabilecek bir mahiyettedir. Zaten bitecek olması eylemleri gereksiz ve değersiz kılabileceği gibi bunun tam tersi de doğrudur! Yaşamının bir anlamı yoktur ve "iyi" kalmaya çabalamak beyhudedir; çünkü hepsi bir gün bitecek ve insan filmde anlatıldığı gibi komik bir cenaze töreniyle bu dünyadan ayrılacaktır. Sadece bize verilen sürede iyi hissetmek -başkalarına iyi görünmek- için çaba gösterilebilir. Öte yandan ölümün devreden çıkması düşünüldüğünde "son"un yokluğu da anlamsızlığın bir başka görünümünü çağırır. Tercih etmenin, ihtimaller arasında karar vermenin, yani iradenin saçmalığı ortaya çıkacaktır. Bir yola girmek ve girmek arasında herhangi bir fark yoktur, zira sonsuz zamanda bütün ihtimalleri istedi-



ğimiz sırayla denemek için bolca vaktimiz olacaktır. Tüm başarı ve arzular anlamını ve tadını yitirecektir. Öyleyse her iki durumda da hayatın anlamını ölüm/son üzerinden tartışmak eksik kalacaktır. Zira ölüm yalnızca tadılacak bir hal değil midir?

Anlamın Kaybı

Hal böyle iken yapılan edileni boşuna olmaktan kurtaracak ve kısa hayatlarımıza anlamını iade edecek bir “araca” ihtiyaç vardır. “Aşk” bugünün insanı için sığınacağı son kale, tutunacağı tek daldır. İnsanın sonsuza temas etmesi, sonsuz için emek göstermesidir. Aşk hayatlarımızın elinden ölümün alacağı anlamı verebilecek yegâne duraktır. Kendini sonsuzluğu ve kutsallığı ile bilinen bir duygunun, bir paylaşımın, aşkın içinde görmek güçlü bir tesellidir. Bunu çok iyi gözlemleyen Haneke bu noktada soruyor: “Peki âşık olunan aşka layık

olmayan bir hale dönüşürse ne olur?” Aslında aşkın hakikiliğini de sorgulayan bu soruya verdiği cevap beklendiği üzere çok da umut verici değildir. İlginç olan Haneke’nin burada hiç onu kastetmediği halde aslında tanıdığımız, bildiğimiz, yaşadığımız, sandığımız “aşk”ın aslında aşk olmadığını da göstermesidir. Filmde aşkın hakiki olma ihtimaline işaret eden herhangi bir ima yer almasa da var olanın suniliğini gösteriyor olması da son derece dikkate değerdir.

Elbette ki Anne’in geçirdiği hastalık neticesinde eşlerden birinin diğerine muhtaç hale gelmesi çiftin konforlu hayatını sekteye uğratmış, aralarındaki sınırların ihlaline sebep olmuştur. Ancak birlikte yaşadıkları uzun yıllar boyunca pek çok zorluğu göğüslediğini söyleyen -ki onların neler olduğunu gerçekten merak ediyoruz!- her halükârda birbirine güçlü bir şekilde bağlı görünen ikilinin arasındaki anlaşmanın sonunu getiren temel sebep biraz daha derindedir. Anne’in tüm zayıflıklarının, zaaflarının, yani insanlığının bir anda ortaya saçılıvermesi Georges’un bastığı sağlam zemini yıkar. Muhatabını kaybeden aşk yanında anlam imkânını da yanında götürür ve kaybolur. Bu sebepten Anne’in hastalığı Georges için olduğu kadar seyirci için de yıkıcı ve yıpratıcı bir süreçtir.

Sonu Yazmak

Ölümlle yüzleşen ve aşkı da kaybeden Georges durumu kabullenmek yerine ken-

dini kandırmayı seçer. Sanki başlarına o felaketler hiç gelmemiş gibi, sanki bununla çok iyi baş ediyormuş gibi davranmanın bir sonraki safhası da kolları sıvayıp düşülen kötü vaziyeti kendi elleriyle temizlemek olacaktır. Evet, birazdan Georges'un öldürme eyleminin bir anlam arayışı olduğu iddia edilecek! Çünkü öldürme eylemi Anne'i pislüğinden, çirkinliğinden, -aslında insanlığından- kurtararak sevebileceği, sevmeye değer kadını yeniden yaratmaya dönüşür. Böylece hem ölüme hükmederek yeniden patronluğunu ilân etmiş, hem de aşkı -aşk olarak isimlendirdiği teselli- yeniden hissetmeyi başarmış olur.

Sonrası ise tam da burjuva ahlâkından beklenecek bir ikiyüzlülükle devam eder. Georges kendisine yakıştırdığı "iyi" koca görevini yerine getirdiğinden emin, eyleminin doğruluğu tartışmasızdır. Yazdığı mektuplar veya günlükler ile bir anlamda kendi tarihine notlar düşer ve olduğu değil belki ama olmak istediği adamı kurular. Güvercinle ilgili yazdıklarında ve en çok da sondaki rüya sahnesinde giriştiği yalanlama ve meşrulaştırma süreci açıkça görünür. Yaşlı ve zayıf Georges kötülüğe hiç bulaşmamış masum çocuğu umutsuz bir kandırma içinde çağırır; karısını boğmadan hemen önce anlattığı çocukluk anısındaki Georges'u.

Haneke son filminde uzmanlaşmış olduğu araştırma konusu olan şiddetin kaynağına bir adım daha yaklaşmış görünüyor. Doğrudan insanın içine, insanın bu dünyada



varoluşuna bakıyor. İnsanoğlunun bulunduğu bu trajik hal içinde tutunduğu bütün yalanları ve yapaylıkları acımasızca yüzüne vuruyor. Filmin dünya çapında kazandığı takdir ve beğeni de artık karakteri haline gelen yargılama ve ifşa etme hakkını kimden aldığını bilmediğimiz bu adama ihtiyacımız olduğunu bir kez daha doğruluyor.

AŞK / AMOUR

Yönetmen: Michael Haneke

Senaryo: Michael Haneke

Oyuncular: Jean-Louis Trintignant, Emmanuelle Riva, Isabelle Huppert

Yapım: Fransa, Almanya, Avusturya, 2012, 127 dk.

Vizyon Tarihi: 28 Aralık 2012



DÜŞLER DİYARI

KORKUYLA ÖRÜLÜ

EVRENLERDE FANTASTİK

BİR YOLCULUK

ESRA BULUT

Bathtub, New Orleans kıyılarında bir su bendinin arkasında kalan bölgedir. Su bendi iki bölgeyi kültürel bir dikotomiye referansla birbirinden ayırır. Birinin diğerine indirgenmesi değildir mesele. Birini kavrayabilmek adına diğerinin varlığının da tarif edilmeye ihtiyacı vardır. Çünkü bu iki taraf anlamlarını birbirleri sayesinde kazanırlar. Senaryoda Bathtub, modern dünya

kadar varlık gösteren ya da göstermesi gereken bölgeyi temsil eder.

Bathtub'da, yoksul ama kendi dünyalarında mutlu olan bir topluluk yaşar. Diğer taraf ise modern dünyanın tamamı, Bathtub dışındaki her yerdir aslında. Film bu bölgeyi tanımlama gayretiyle açılır. Altı yaşındaki Hushpuppy babasıyla birlikte Bathtub'da yaşar. Yaşadıkları bölge harabe denecek kadar kötü durumdadır. Hushpuppy henüz altı yaşında olmasına

ve envai çeşit hayvanla mutlu bir çocukluk geçirebilecek kadar doğal bir ortamda yaşamasına rağmen korkularıyla yüzleşmek zorunda kalır. Heidi gibi Alp Dağları'nda yaşasa optimist ruha sahip olabilecek bir çocuğa Bath tub'daki yaşam savaşı olgun olmaktan başka tercih bırakmaz. Babası tarafından Hushpuppy'e öğretilen "Bir gün her şey sular altında kalacak." korkusu, çocuksu bir iyimserliğin istilasına uğrar sürekli. Her şey sular altında kalsa bile o yine babasıyla Bath tub'da yaşayacaktır. Çünkü dünya aslında suda yaşayanlar, yani Bath tub'lular içindir.

Hushpuppy, Bath tub'ı diğer dünya üzerinden tanımlarken karadaki (su bendinin diğer tarafı) yaşamda, balıkların plastik ambalajlarda, bebeklerin pusetlerde, tavukların şişlerde olduğunu düşünmektedir. Roland Barthes Çağdaş Söylenler¹ kitabında, oyuncağın tümüyle işlevsel oluşundan değil taşıdığı tözden belli olacağını altını çizer: "Bugünkü oyuncaklar nankör bir maddeden yapılmıştır, bir doğanın değil bir kimyanın ürünleridir." Bu yüzden tahtanın cana yakın ve şiirsel bir tözden oluştuğunu söyleyerek doğal hayata vurgu yapar. Hushpuppy, doğal tözün içinde süregelen hayatında çamurla ve gerçek hayvanlarla oynayarak babasının ona seçtiği alternatif dünyada yaşar. Kendi dünyasındaki bebekler toprağın üzerinde, balıklar ellerini daldırıp yakaladığı suyun içindedir. Bu yüzden su bendinin diğer tarafı onun için anlaşılabilir bir korku ülkesidir.

Tabiatla modern hayatı ayırmaya çalışan çocuk zihni, kendini dış dünyaya karşı koruma güdüsüyle, babasının öğrettiği gibi savaşçı bir kimlik edinme ihtiyacı hisseder. Baba-kız farklı barakalarda yaşarlar. Farklı barakalar aralarındaki bağı ve bireyin tek başınalığını tanımlamak adına önemli birer metafordur. Baba ile kızın hikâyesi aslında balık yemek için balık tutmayı öğrenme hikâyesidir. Baba, Hushpuppy'nin güçlü bir birey olabilmesi için merhamet dilini ondan esirger. Acımasız dünyaya yapılan hummalı hazırlık, Hushpuppy'nin çocukluğunu güç egzersizlerine dönüştürür. Annenin olmaması, babanın ise hasta olması yalnız bir hayatın habercisidir. Yeşilçam melodramlarından hatırlanacağı gibi baba, ardında ağlamaklı bir evlat bırakmaktan acımasız bir baba olarak hatırlanmayı tercih eder. Neredeyse bir antrenman gibi geçen hayata hazırlık denemeleri babanın hastalığının kötüleşmesine tezat, aralarındaki iletişimsizliğin iyileşmesini sağlar.

Korkunun Yarattığı Paralel Evrenler ve İmgeler

Hushpuppy'ye miras kalan korkular zihinde paralel evrenler yaratır. Yaşadığı dünya/Bath tub, anımsadıkları ve düşleri küçük kızın içinde gidip geldiği üç paralel evrendir. Bu evrenlerdeki mitler form değiştirerek birbirini takip eder. Çünkü filmdeki tüm mitler Hushpuppy'nin korkularının tezahürüdür. Yaşadığı dünyada/Bath tub'daki en güçlü imge babadır. Baba aynı



zamanda Hushpuppy'nin paralel evrenlerinin de bağlayıcısıdır. Günden güne kötüleşen hastalığı Hushpuppy'nin yaşadığı dünyadaki güç savaşını ve düş evrenindeki yaratıkların tahakkümünü besler. Babanın, şehirdeki insanların hayatlarını devam ettirmeleri için Bathtub'la aralarına ördükleri barajı yıkması, hastalığının da son dönemlerine denk düşer. Zorunlu tahliye nedeniyle Bathtub'da yaşamanın yasak olması, barajın yıkımı ile şehirlilerin bu bölgeye istilasını başlatır. Bathtub'lular apar topar dış dünyaya sürüklenirler. Bu sürükleniş Hushpuppy'nin hazırlandığı dış dünyaya ilk adımıdır. Güç egzersizleri işe yarar ve küçük kız gezindiği tüm paralel evrenlere hükmedebileceğini keşfeder. Baba kadar baskın diğer figür ise annedir. Hushpuppy zihninde oluşturduğu gerçeküstü anne figürünü fantastik dünyasına yerleştirir. Anne, babanın zalim görünümünün karşısında sığınılacak tek yerdir. Dış dünyaya adım attığında cesaretle gitmeyi seçeceği yerlerden ilki annesinin yanısıdır. Paralel evrenler arasındaki gezintisinde neon ışık-

ları ile donatılmış, yer altı mekânlarından birinde rastladığı kadın, tam da anne reflekslerini taşır. Hushpuppy, kadının timsah etinden sihirli yemeğini yiyip ona sarılarak dinginleşmeye çalışır. Düşlerini süsleyen bu kadına sarıldığında hayatında kaç kez kucağa alındığını hatırlar. Az da olsa gösterdiği çocukluk zafiyetlerini fantastik dünyadaki bu kadınla giderir. Sihirli timsah etini hasta babasına getiren Hushpuppy, kurduğu paralel evrenler arasında bir aracıya dönüşür. Düşlerini, anımsadıklarını ve Bathtub'daki yaşamını bütünleştirir.

Bir Kral Kadar Güçlü Olmak

Filmde antik çağdan miras alınan ve Auroch olarak tanımlanan uzun yelesi mamut benzeri hayvanlar Hushpuppy'nin düş evreninin en güçlü imgesidir. Bu hayvanlar filmde tarih öncesi dönemde ilkellerin bizonları konumlandırma çabasına eş değer bir anlatıma sahiptir. İspanya'da ve Güney Fransa'daki bizon resimleri, Buzul Çağı'nda ilkel topluluklar tarafından mağara duvarlarına resmedilmiş ilk sanatsal çabalar olarak kabul edilir. Bathtub'da yaşayan ve modern hayata direnen insanlar da yaşam pratikleriyle ilkel olanın devamlılığını temsil ederler. Gombrich'in anlatımına göre ilkeller için bir kulübe ve bir imge arasında yararlılık açısından hiçbir fark yoktur.² Kulübeler onları yağmurdan, rüzgârdan, güneşten ve kendilerini yaratmış olan ruhlardan korurlar; imgeler ise, onları, doğal güçler kadar gerçek olan

öteki güçlere karşı korurlar. Küçük kızın düşlerinin en güçlü imgesi olan Auroch'lar da bir tür inanıştan beslenir. Hushpuppy bir monologunda Auroch'ların dünyanın kralları olduğundan bahseder. Auroch'ları düş evreninde konumlandığı kral arketipi, hem kralların tarihsel serüvendeki kutsiyetinden hem de sahip oldukları yenilmez güçten beslenmektedir. İlkel insanların bizonları resmederek onlara daha kolay hükmetme inancı gibi Hushpuppy'nin düşler evreninde sürdürdüğü macera da Auroch'ları dize getirene kadar devam eder. Auroch'ları karşısına alacak cesarete sahip olduğu zaman diğer tüm evrenlerdeki serüvenini de tamamlar. Karşılaştığı anne figürü ile hasret gidermiş, babasını kaybedecek kadar ölümü kabullenmiştir. Ölüm ister Auroch'ların acımasız dünyasındaki kadar amansız bir savaşla olsun ister annesine seslendiği kadar boş bir yokluk olsun, herkes onu kendisi yapan şeyi bir gün kaybedeceğini öğrenir.

Mit, yaşam-deneyiminin tahayyül edilmiş biçimidir.³ Simgesel bir bakış tarzı olarak da kabul edilebilecek mitler Hushpuppy'nin tüm evrenlerine kolayca adapte olmamızı sağlarken modern hayat ile tabiat arasındaki mesafenin de altını çizer. Fantastik bir film ya da bir belgesel gibi izlenebilecek *Düşler Diyarı* iki dünyayı kesin çizgilerle ayıran alternatif söylemiyle de dikkat çekicidir. Ekolojik dengenin bozulmasıyla süregiden modern hayat, çocuk zihninde çok da masum imgeler bırakmaz. Hushpuppy, bilgece laflarıyla yaşam deneyiminin mükemmelli-

ğini anlatmaya çabalarken modern hayatın doğal töze olan mesafesini bir kez daha vurgular. Tüm evren bir uyum içinde hareket ediyorsa ve bu uyumu bozacak ufak bir parçanın dahi düzeltilmesi gerekiyorsa, misyonunu kendi adına tamamlar. Kral kadar güçlü olmaya niyet eden küçük kız sonunda koca bir evrenin minik bir parçası olduğunu kabul eder. Su bendinin diğer tarafı içinse durum daha vahimdir. Çünkü Hushpuppy, şehir hayatını, içinde su olmayan bir akvaryum olarak tanımlayarak, modern insana yaşam şansı tanımaz.

Notlar

- 1 Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*, çev: Tahsin Yücel, İstanbul, 2003, Metis Yayınları, s. 54.
- 2 E.H. Gombrich, *Sanatın Öyküsü*, çev: Erol Erduran ve Ömer Erduran, İstanbul, 1997, Remzi Kitabevi s. 39.
- 3 Ünsal Oskay, *Popüler Kültür Açısından Çağdaş Fantazya -Bilim-Kurgu ve Korku Sineması-*, İstanbul, Der Yayınevi, s. 47.

DÜŞLER DİYARI / BEASTS OF THE SOUTHERN WILD

Yönetmen: Benh Zeitlin

Senaryo: Lucy Alibar, Benh Zeitlin

Oyuncular: Quvenzhané Wallis, Dwight Henry, Levy Easterly

Yapım: ABD, 2012, 93 dk.

Vizyon Tarihi: 11 Ocak 2013



ANNA KARENİNA'DA SON PERDE

NAZ EMEL KOÇ

Sinemanın icadıyla edebiyat klâsiklerinin beyaz perdeye uyarlanma macerası yakın tarihlere denk gelir. O sebepten gün geçtikçe klâsik edebiyat ürünlerini sinemaya uyarlamak daha da güçleşir. Öyle ya, çektiğiniz bir eseri sizden önce yorumlamış kaç sanat-

çı varsa hepsiyle mukayese edirsiniz ve her denemede bir öncekinden farkınızı ortaya koyacak yenilikler keşfetmeniz şart olur.

Tolstoy'un unutulmaz eseri *Anna Karenina*'nın son beyaz perde versiyonunu çeken İngiliz yönetmen Joe Wright da anlaşılabilir benim gibi düşünüyor. Wright romanın -bildiğimiz- altıncı sinema uyarlamasında, önceki versi-

yonlardan farkını ortaya koyabileceği her türlü unsurunu ince ince düşünmüş ve belli ki çok da çalışmış. Senaryo dilinden kurgusuna, görüntü yönetiminden kostüm tasarımlarına kadar her detayda böylesi incelikli bir çalışmanın tezahürleri göze çarpıyor.

Bilmeyenler için *Anna Karenina*'yı kısaca özetlersek: Anna (Keira Knightley), 1870'li yılların Rusya'sında önemli bir devlet adamı olan Karenin'le (Jude Law) evlidir. Bir yolculuk sonrasında tanıştığı subay Vronsky'ye (Aaron Taylor-Johnson) görünmez âşık olur ve ikisi arasında kısa sürede bir ilişki başlar. Başta toplum için eğlenceli bir dedikodu malzemesi olan bu ilişki, Anna'nın kocasını terk etmesiyle bir tür kangrene dönüşür. Tüm çevresi tarafından dışlanan Anna kendince çözüm arayışlarına girecektir.

Anna Karenina aşk, ihanet, sınıf farkı, derinlikli sosyal ve psikolojik analizleriyle bugün bile cazibesini koruyabilen bir eser. Günümüzde insanların yaşantı ve değer yargıları değişse de mizaçlarının aynı kalması konuyu hâlâ canlı tutuyor. Yönetmen Joe Wright eseri yeniden yorumlarken bugünün penceresinden baktığını her şeyiyle belli ediyor. Anlattığı öyküyü, tiyatro sahnesine taşıması ve stilize edilmiş anlatım tarzı sadece öylesine bir özgünlük yakalama çabası değil, aynı zamanda bir tür yabancılaştırma unsuru olma özelliğini de barındırıyor. Wright, zaman zaman gösterdiği tiyatro sahnesiyle seyirciye kim olduğunu ve nerede bulunduğunu hatırlatıyor, öykünün dışı-

***Anna Karenina* aşk, ihanet, sınıf farkı, derinlikli sosyal ve psikolojik analizleriyle bugün bile cazibesini koruyabilen bir eser. Günümüzde insanların yaşantı ve değer yargıları değişse de mizaçlarının aynı kalması konuyu hâlâ canlı tutuyor.**

na çekiyor. Böylelikle seyirci, klâsik drama kalıplarına göre çekilmiş bir film karşısında hissedeceği özdeşim duygusundan uzaklaşmak zorunda kalıyor. Beyaz perdede gördüklerinin bir kurgu olduğunu zaman zaman anımsamaya mecbur kalıyor.

Işıltılı Bir İhanet

Daha önce de söylemeye çalıştığım gibi *Anna Karenina* sadece bir yeniden çevrim değil, yeni bir yorum aynı zamanda. Titizlikle seçilmiş kostümlerden ışığa, müzikten renklere kadar her unsur öyküde yer yer Tolstoy'unkinden farklı bir yaklaşım sunuyor. Tolstoy romanıyla bir yandan topluma eleştiri getirirken, bir yandan Anna'ya da adeta nasihat vermeyi ihmal etmiyordu. Aşk önemsemenin yanında tek başına aşkın peşinden sürüklenmenin insanı nelerle götürebileceğini karakterin düştüğü durumla ortaya koymuştu. Wright ise beyazlar içinde ısıltılı gösterdiği Anna'nın davranışında ihanet değil aşk boyutunu önplâna çıkarıyor, hatta ihanetin içine biraz da masumiyet karıştırıyor. Bu anlamda Tolstoy'unkinden çok daha radikal bir söylemi olduğunu çıkarabiliriz.



Wright kullandığı kamera açılarıyla aldatma halindeki karakterini zaman zaman Tanrı'yla muhatap ediyor, hatta biraz da kafa tutturuyor. Anna'nın eşini ilk kez aldattığı sahnede bu yaklaşımı net bir şekilde görebilirsiniz. Orada Anna sözleri ve hissiyatıyla yaptığının "doğruluğuna" adeta Tanrı'yı bile ikna ediyor. Bir sonraki sahnede beyaz renk ve ışık yardımıyla Anna'ya kazandırılan meleğimsi görünüm biraz bunları düşündürüyor. Aynı şekilde sınıf farkı ve aristokrat tabakayı eleştirirken de renk, müzik, ışık gibi unsurlardan başarıyla istifade edilmiş. Özellikle Levin'in, Kitty tarafından reddedildiği partiden çıkıp abisinin yanına gittiği sahne buna harika bir örnek. Dans ve ko-

reografilerle desteklenmiş mizansenler de hayatın sahte ve yapmacık yanlarına tutulan bir aynaya dönüşüyor adeta.

Rus Romanına Avrupa Yorumu

Anna Karenina bir Rus romanından uyarlanmış olmasına rağmen fazlasıyla Avrupalı bir havası var. Filmde konuşulan su katılmamış İngiliz İngilizcesi bunda oldukça etkili olmakla birlikte bu benzerlikte yönetmenin bilinçli bir yaklaşımı da söz konusu. Wright, o dönemde Ruslar arasında Avrupalılara benzemek için özel bir çaba harcadığını ve filmde de bunu göstermek istediğini söylüyor. Kullandığı tiyatro konseptinde insanların bu benzeme çabasından ötü-

rü durmadan rol yapmasından esinlenmiş. Bu açıdan yaklaştığımızda tiyatro sahnesi metaforu daha derinlikli bir yere oturmuş oluyor.

Filmde toplumsal eleştirinin dışında tutulmuş iki karakterden biri Anna iken, diğeri Levin... O da, tıpkı Anna gibi aşk motivasyonlu hareket eden ve toplumsal ezberlerin dışına çıkabilmiş özgün bir karakter. Ancak Levin filmde ana hikâyenin fazlasıyla dışında bırakılarak, amaçsız yere anlatılmış bir öykü havası bırakıyor. Oysa bir iki küçük dokunuş Levin'in filmde hak ettiği yeri bulmasına yardım edebilirdi.

Anna Karenina'da yönetmen Joe Wright, Keira Knightley'le üçüncü kez birlikte çalışıyor. İkili daha önce *Aşk ve Gurur* (*Pride & Prejudice*, 2005) ve *Kefaret* (*Atonement*, 2007) filmlerinde bence oldukça iyi iş çıkarmıştı ancak Knightley bu kez hayal kırıklığına neden oluyor. Geçtiğimiz yıla kadar kendini geliştiren oyuncu oldukça iyi performanslar göstermişti. Ancak *Tehlikeli İlişki* (*A Dangerous Method*, 2011) sanki biraz Knightley'nin ayarlarını bozmuş gibi görünüyor. *İlk ve Son Aşkım* (*Seeking a Friend for the End of the World*, 2012) filminde, Knightley'nin performansında kendini tekrarlama hali bir miktar hissediliyordu. *Anna Karenina*'da ise bariz bir şekilde *Tehlikeli İlişki*'nin histerik Sabina'sının gölgesi geziyor adeta. Domhnall Gleeson ve Jude Law bana göre filmin en başarılı performansları. Yönetmen Joe Wright, *Aşk ve Gurur*'da uyarılama konusundaki becerilerini ortaya koy-

Rus romanından uyarlanmış olmasına rağmen filmin fazlasıyla Avrupalı bir havası var. Su katılmamış İngiliz İngilizcesi bunda oldukça etkili olmakla birlikte benzerlikte yönetmenin bilinçli bir yaklaşımı da söz konusu. Wright, o dönemde Ruslar arasında Avrupalılara benzemek için özel bir çaba harcadığını ve bunu göstermek istediğini söylüyor.

muştu. *Anna Karenina*'da ise bir edebiyat uyarlamasının nasıl yönetmen sinemasına dönüştürüleceğini göstermiş oldu. Doğrusu 97'de çekilen Sophie Marceau'lu *Anna Karenina* versiyonu üzerine çok da iyi gitti. Edebiyattan zevk alan, sahne estetiğinden anlayan her seyircinin mutlaka görmesi gereken, kaçırırsa çok şey kaybedeceği bir çalışma.

ANNA KARENINA

Yönetmen: Joe Wright

Senaryo: Tom Stoppard

Oyuncular: Keira Knightley, Jude Law, Aaron Taylor-Johnson

Yapım: İngiltere, 2012, 129 dk.

Vizyon Tarihi: 28 Aralık 2012

MESNEVİ'DEN SİNEMAYA AŞK, SÛRET VE ZAMAN

ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

Şayet Deleuze'un söylediği gibi sinema, "hareketli imgelerle düşünmek"se bu topraklardaki sinemanın oldukça geç bir dönemde ancak Metin Erksan'la birlikte düşünmeye başladığını söyleyebiliriz. Erksan, kendine has bir sinematografi kuramamış hatta *Sevmek Zamanı* ve *Susuz Yaz*'da olduğu gibi nerdeyse birbirine zıt görsel diller kullanmış olsa bile "Türk Sineması" denilen ve diyaloglarının Türkçe olması dışında "Türk" kelimesinin neyi gösterdiği anlamayan sinema içinde biçimsellik üzerine kafa yoran ilk yönetmendir. Ancak *Sevmek Zamanı*'nı diğerlerinden ayıran özellikleri -belki de yönetmenin kastını aşacak şekilde- onu geleneğin diline bağlar. Tam da

bu yüzden film, merkezindeki "sûrete aşk" konusu, biçimsel yapısı, ismindeki "zaman" vurgusuyla, başardıkları ve zaaflarıyla bu topraklarda sinemanın düşünmeye gecikmesinin nedenlerini konuşabilmemiz için iyi bir referans noktası olabilir.

Fotoğrafın ve sinemanın daha ilk yıllarında ülkeye ulaştığını ve üstelik resme (tasvir) ve tiyatroya bir türlü ısınamayan Osmanlı'nın her ikisini de kolayca benimsediğini biliyoruz. Bunun muhtemel sebepleri, Divan şiirinin neredeyse sinema karelerini hatırlatan hareketli imgelerine, Karagöz'e, "imgeler ve hicâbât" ilişkisine, perde, ışık ve gölgeye aşina olmalarıdır. Şüphesiz sinema, perde, ışık ve imgelerin hareket oluşturacak şekilde birleştirilmesinden ibaret değildi. Nitekim sinematografin bir kayıt cihazı olmanın



Sevmek Zamanı, 1965

ötesinde hikâye de anlatabileceği anlaşıl-
dığında “anlatının zamansallığı”, başından
beri problematik hale gelmiş olmalı. İşte bu
problematik, sinemayı düşünmeye zorlayan
ögedir.

Sinemanın Batıdaki yolculuğunda uzun
süre tiyatrunun ve edebiyatın egemen-
liğinde kalarak anlatı örgüsünün büyük
ölçüde dramatik yapıya göre oluşturuldu-
ğunu hatırlarsak meseleye biraz yaklaşı-
biliriz. Ancak sinemanın dili ile tiyatro ve
romanın dili örtüşmez ve sonuç Virginia
Woolf’un eleştirisine çıkar: “...Böylece
okuma yazması henüz olmayan bir okul

**Sevmek Zamanı’nın merkezindeki “sûrete
aşk” konusunun sadece bir tema değil
Erksan’ın bizzat sinema ve biçim üzerine
düşündüğünün en önemli işareti olduğu-
nu söyleyebiliriz.**

çocuğunun acemi yazısıyla yazılmışlar gibi
onları heceleyip duruyoruz. Bir öpüşme
aşktır, kırılan bir fincan kıskançlıktır, dişleri
gösteren bir gülümseme mutluluktur, ölüm
ise bir cenaze arabasıdır.” Belli ki sinema
ancak kendi dilini bulduğunda düşünmeye

Osmanlı, sinema ve “edebiyat”la hemen hemen aynı zamanda tanıştı. O dönemde vuku bulan ve hem Divan şiirini, hem mesnevi ve hem de şerh geleneğini reddederek roman ve tiyatroyu toplumsal bir düzenleme için temellük eden anlayışın sonuçları “sinemanın düşünmesi”nin de yolunu kapamış olmalı.

de başlayacaktır. Woolf’un eleştirisi, son yirmi yıldaki tekil örnekler ve yönetmenler dışarıda tutulduğunda, “Türk Sineması” için de uygundur. Hatta bir adım ötesi, bu eleştiri, “Türk Sineması”nın yaslandığı Tanzimat dönemindeki ilk roman ve tiyatrolar için de geçerlidir.

Osmanlı, sinema ve “edebiyat”la hemen hemen aynı zamanda tanıştı. Öyle ki o dönemde vuku bulan ve hem Divan şiirini, hem mesnevi ve hem de şerh geleneğini reddederek roman ve tiyatroyu toplumsal bir düzenleme için -zira Namık Kemal, Ahmet Mithat Efendi ve diğerleri romanı “tehzibü’l-ahlâk” yani ahlâkı güzelleştirme olarak tanımlarlar- temellük eden anlayışın sonuçları “sinemanın düşünmesi”nin de yolunu kapamış olmalı. Bu yeni hareket, edebiyatı bütünüyle bir “alet çantası” olarak düşünürken “hakikat ve hayâl” ilişkisini

de yeniden tanzim etmiş, böylelikle de Divan şiirinin imgelerinin anlaşılmasının veya günümüzde bile halen geçerli olduğu gibi “mazmunları bire bir karşılıklara indirgemenin” müsebbibi olmuştur. Woolf’un eleştirisine benzer şekilde imgeler donuk göstergelere dönüşür, “ok kirpiktir, zülûf küfürdür, lale, Allah’ı simgeler, elif tevhiddir” gibi. Bu anlayışın devamı, sadece simgeleri ve gösterilenleri değiştirerek yeni bir “edebiyat”ın kurulabileceğini yahut bu simgeleri taklit ederek geleneğin devam ettirileceğini zannetmektir. Aynen gözle ilgili sanatlarda, hat, minyatür ve tezhib kadar sinemada da olacağı gibi. Oysa Divan şiirinde “hakikat”, varoluşsal ve keşfedilmesi gereken bir şeyken örneğin Namık Kemal ve yenilikçiler için hakikat, hali hazırda ortada olan ve sadece kaydedilmesi gereken bir şeydir. Türk sineması da roman ve tiyatrodaki taklitlerine benzer şekilde çalışırken bir de edebiyatı özetlenmiş imajlarla anlatmaya çalışınca tam kısır bir döngüye girmiştir.

Ülkemizin gündemini “millî sinema”, “muhafazakâr sinema”, “beyaz sinema” gibi adlarla meşgul eden ve “tarz” demenin bile mümkün olmadığı fimler de bu zihniyetin bir devamıdır. Hikâyeyi değiştirirseniz, göstergeleri değiştirirseniz ve sinema “İslâmî” oluverir! Bir anlamda “Batının ilmini, fennini alır, ahlâkını almazsınız”. Oysa biçim içeriği, fenn ahlâkı belirlemektedir. İşte *Sevmek Zamanı*’nın önemi tam da burada ortaya çıkıyor. Öncelikle, filmin

bir aşk hikâyesi” olarak, sûret/biçim veya imgesellik meselesini dert edinerek ve “zaman”ın bunlarla ilgisini görselleştirerek “gelenek”le doğru ve can alıcı bir noktadan ilişkiye girdiğini söylemeliyiz. Erksan, belli ki görsel modern bir mesnevi yazmak istemiştir ve anlaşıldığından emin olmak için bunu kahramanlarına söyler: “- Bu zamanda kaldı mı böyle aşklar?- Tıpkı eski masallardaki gibi değil mi?” Ancak tam da bu noktada, Tanzimat’la birlikte gelen reddin sonuçlarıyla yani “eski masallarla”, gelenekteki anlatı biçimleriyle olan bağın kopmasının ve artık Divan şiirinin sunduğu görsel imkânların kaybolmasının sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalır.

“Yok Bu Şehr İçre Senin VASFETTİĞİN DİLBER”: AŞK

Aşk’ın Müslüman toplumlarda ortaya çıkan anlatılarda hem uzun hem de çoğul bir tarihi vardır. Öyle ki bu tarihte, bir taraftan *Güvercin Gerdanlığı* gibi çok güzel aşk hikâyeleri anlatırken başka bir âşığının-Hallac’ın- celladı olan Zahirî’lerle, İbn Sînâ ile başlayıp Sühreverdi ile devam eden felsefî söylemde Aristo’cu “kemâl” prensibiyle birleştirilen Yeni-Platoncu “inen sudûr” a karşılık “yükselen aşk” hareketini bütün varlığı canlandıran kozmik aşk ilkesine dönüştürenler bir aradadır.

Bu topraklara gelindiğinde ise öncelikle Ahmed Gazzâlî’nin *Sevânihu’l-Uşşâk*’ı ile başlayıp İbnü’l-Arabî ve Mevlânâ’nın eserleri ile devam eden yol ile Ahmed Yesevi, Hacı

Bayram Veli, Yunus Emre ve Niyazî Mısırî’nin şiirleri ile devam eden iki büyük aşk yolunun birleştiğini görürüz. Bu iki yol, hem tasavvufî şiiri hem de -şâirin tasavvufla ilgisi olsun olmasın- Divan şiirini “biçim ve içerik” olarak belirler. Ancak bir taraftan özellikle şerhler yoluyla devam eden teolojik ve İbn Sînâcı metafizik geleneğin uzantısı olarak “aşkta tenzih” vurgusunun, Fuzûlî’nin *Leylâ ve Mecnûn*’u da dâhil olmak üzere Divan şiirinde görülen aşk merkezli mesnevi-lerde bir ölçüde etkili olduğu da unutulmamalıdır. Sanatı bilişsel olarak küçümseyen ve şiiri “ahlâkî bir yarar” a indirgeyen İbn Sînâ’cı metafiziğin sonuçları, kendi bütüncül kozmolojisinden uzak bir zamanda, Tanzimat döneminde yeniden karşımıza çıkacaktır. Teoloji ve felsefenin “tenzih” vurgusunun en çabuk sonuçlarından biri, komumuza bağlı olarak “sûrete aşk”ın yanı sıra “insan aşkı”nın da olumsuzlanarak “mecaz”, “köprü” yahut “çıkıldıktan sonra itilecek bir merdiven” olarak görülmesidir.

Oysa Anadolu’da birleşen iki yolda bu türden bir tenzih vurgusu görülmez, aksine tam da İbnü’l-Arabî’nin açıklamasında olduğu gibi nasıl mütehayyilenin sonucu olan teşbih sınırlandırıyor ise müfekkirenin sonucu olan tenzihin de “kayıtladığı” kabul edilir. Tenzih ve teşbih konusunu sadece itikadî alanla sınırlandırmak bizi yanıltacaktır, zira temelde bir “dil” meselesi olduğu için sanata ilişkin bütün tartışmaları belirlediği unutulmamalıdır. Bu nedenle Divan şiiri ve mesnevi anlatısının merkez-

deki aşk, sadece bir “tema” değil anlatının dilini, söylemin ve biçimin -sûretin- kendisini de belirleyen ana unsurdur.

Bu, iki şekilde gerçekleşir. Öncelikle “levlâke” sırrının diğer yüzü olan “miraç” ile aşk birleşir ki böylece, aşk bir “yolculuk” a dönüşerek “miraçnâmeler” ve seyr-sülûk ile bütünleşecek şekilde “mesnevi” anlatı türüyle tezahür eder. Yani, “aşk hikâyeleri”, miraçnâmeler’in bir devamı olarak anlaşılmalıdır. Bunun en yetkin örneği şüphesiz çoklu anlatıları birleştiren Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sidir ve geleneğin kabul ettiği üzere artık bu anlatıyı “okuma ve dinleme” de bizzat bir seyr-i sülûk’tur. Böylece “aşk”, bir hikâye tema’sı veya sık sık yanlış şekilde anıldığı gibi “sembol” olmaktan çıkarak ancak kişinin kendi tecrübesiyle “satır-aralarında” okuyup dinleyerek dahil olabileceği yolculuğun kendisi olur.

Aşk ve şiir, şiir ve biçim, aşk ve mesnevi anlatısı birbirinden ayrılamaz. Zira sadece şiirde değil, hat, minyatür, katı’ ve tezhibde olduğu gibi tenzih ve teşbih, benzezmelik ve benzerlik arasındaki gerilim ve tevhid’i ancak “aşk” bağlar ve çözer. Ancak buradaki “tevhid”, metafizik felsefedeki gibi soyutlama ile ulaşılan bir birlik değildir. Zira Allah, zâtı ile değil sıfat ve fiileri ile bilinebileceğinden bütün mevcûdat O’nun isimlerinin zuhur mahallidir ve tecellide de zuhûrda da “tekrar” yoktur. Bu yüzden tüm bu sanatlarda -bilinenin aksine- madde ve biçim olumsuzlanmaz. Hatta “sûret” konusunda detaylandıracağımız



gibi, “mânâ”nın da “sûret” kadar perde olduğu kabul edilir.

Mesnevilerin dışındaki diğer anlatılara baktığımızda Karagöz, Orta Oyunu ve hikâyelerdeki anlatı biçiminin, yeni edebiyatın devralmaya çalıştığı dramatik yapıdaki “ çatışma”ya da özdeşleşebileceğimiz “karakterler” olmadığı için “katharsis”e de geçit vermediğini görürüz. Aksine “kıssadan hisse” çıkarmak, dinleyene veya izleyene bırakılmıştır. Çatışmanın olmaması, Osmanlı muhayyilesini şekillendiren, âlemin ilâhî isimlerin tecellisi olarak zıtlıklarla bir bütün olduğu, Celâl ve Cemâl’in,



Zâhir ve Bâtın'ın, Kabz ve Bast'ın, Kahir ve Lütuf'un zaten "perde"de, perde olarak veya "perdelere" açılıp örtüldüğü sufiyane tavırdan kaynaklanır. Karagöz ve Hacivat'ın sürekli didişmesi veya meselelere farklı bakmaları yahut mesnevilerdeki kişilerin "seçimlerinin" onları trajik kahramanlara dönüştürmeyen "yol" hikâyeleri, herhangi bir çatışmaya meydan vermeyecek şekilde sadece "anlatılır". Kahraman veya onların seçimleri değil anlatı öne çıkar; bu yüzden de gelenek, ister şiirde isterse hikâyelerdeki "olay"ı da "mânâ"yı da "sûretten/biçimden" ayırmaz.

İbnü'l-Arabî'nin açıklamasında olduğu gibi nasıl mütehayyilenin sonucu olan teşbih sınırlandırıyor mu müfekkirenin sonucu olan tenzihin de "kayıtladığı" kabul edilir. Tenzih ve teşbih konusunu sadece itikadi alanla sınırlandırmak bizi yanıltacaktır, zira temelde bir "dil" meselesi olduğu için sanata ilişkin bütün tartışmaları belirlediği unutulmamalıdır.

Tanzimat'taki edebiyat hareketine eklenerek drama ve melodram arasında gidip gelmeye mahkûm olan "Türk Sinema"sının gelenekteki anlatı biçimleriyle bağ kurma imkânı bulamadığını söylemiştik. Oysa mesela İran Sineması, Divan şiiriyle benzer kaynaklardan beslenen geleneksel şiirini bir sinema dili olarak dönüştürmeyi başarmıştır. Peki *Sevmek Zamanı* bütün bu hikâyenin neresindedir? Öncelikle bir aşk hikâyesidir, evet, ancak oradaki aşk, mesnevilerdeki aşk'tan daha en başında ayrılır. Zira bir "yolculuk" değil, "idea"dır. Mesnevilerdeki ve halk hikâyelerindeki bir resim görüp âşık olma teması, "sûretten mânâya", zâhirden bâtına doğru yapılan yolculuğun ilk aşamasıdır. *Sevmek Zamanı*'nda ise böyle bir şey yoktur. "Nakkaş" değilse de "boyacı" olan Halil, boyadığı evlerden birinde gördüğü fotoğraftan kendisine sevgiyle bakan gözlere meftun olmuş, ancak

Sevmek Zamanı, görsellik ve imgeler üzerine düşünmesini ise büyük ölçüde fotoğraf üzerinden temellendiriyor. Bunda sadece Halil'in Meral'in fotoğrafın âşık olması değil, filmin neredeyse tamamının birer fotoğraf karesi olarak plânlanmış olmasının da payı var.

o gözlerin sahibini aramak aklından bile geçmemiştir. Zaten “değişmeyen sevgiliyi” bulmuştur. Aşkın bir yolculuk değil idea olması yine Halil'in Meral'in resmine olan aşkından Meral'in aşkına geçişinde dramatik bir gerilim unsuru olarak finale kadar devam eder. Finalde âşıkların “rakip” tarafından öldürülmeleri de bunun bir sonucudur. Mesnevilerde ise âşıkların çoğu, kavuşmasalar bile bu “dışarının” marifeti ile olmaz. Ya kahırdan ya da sevgilinin ölümüne ilişkin bir haberdendir. *Sevânih*'te dendiği gibi “aşkın ganimeti de hezimetini de içeriden, aşkın kendisinden gelir”.

Aşk, bir yolculuk değil idea olunca, idea'nın sürekli olarak farklılaşan kendi görünümüleriyle çatışmaya girmesi de kaçınılmaz olacaktır. Başlangıçta fotoğrafla özdeşleşen aşk, önce Meral'in kendisiyle, daha sonra da kavuşmanın/evlenmenin bu defa aşk-Meral özdeşliğini bozma ihtimaliyle çatışmaya girer. Ta ki finalde bütün çatışma unsurlarının -fotoğraf, evliliğin sembolü olan gelinlikli model ve Meral-

aynı “kayığa” binmelerine kadar. Ancak tam bu noktada filmin iddiasının ve başarısının da ortaya çıktığını söylemeliyiz. Bu iddia, filmin ve aşkın ilk başladığı noktanın “ada”, bittiği noktanın da “kayık” olmasındadır. Ada ve kayık, yönetmen bunların gelenekte “hayâl ve hayâl âlemi”nin metaforları olduğunu bilsin bilmesin, aşkın “gerçeğe, şehre, çatışma”ya değil ancak “hayâl”e ait olduğu kabulüdür. Gerçi yönetmenin “hayâl”i, geleneğin zâhir ve bâtın veya görünenle görünmeyenin “ara”sını ayırdığı kadar onları ontolojik olarak da eşitleyen “hayâl”i değildir. Başarısı ise bu hayâl'in Tanzimat romanındaki gibi sık bir şekilde “gerçek/hakikat”in zıddına konumlandığı “hayâl”i aşmış olması, onu artık geçmişte kalmış “zamanların” hikâyelerini söylemeye dönüştürmüş olmasındadır. Üstelik en “son”da sadece çatışma unsurları değil, ideal aşkın sûretleri yani sevgililer de yoktur. Elimizde kalan sadece “kayık”tır, hayâl ve hikâyedir.

“Her Birini Bir Özge Temâşâ İle Geçtik”: Sûret

En baştaki iddiamıza geri dönerek soralım, Divan şiirinin imgeleri sinematografik imgelere nasıl dönüşebilir/di? Öncelikle, bu şiirin tasavvufu ilgisinin sadece temaları belirlemediğini, şiirin biçimsel yapısını da bütünüyle etkilediğini tekrarlamamız gerek. Aynı durum, o dönemdeki hat, katı', minyatür ve tezhib'de ortaya çıkan imgesellikle örtüşür bu yüzden. Tanzimat'tan

hemen önceki dönemden, Şeyh Galib'in *Hüsn-ü Aşk*'ından bir örnekle düşünelim: "Hargehleri dūd-âh-ı hırmân/Sohbetleri ney gibi hep efgân" Bu beyitte, Benî Muhabbet kabilesi tasvir edilirken tezat yapılarak çadır âh ile "âh" da havada yayılıp sonra yere bağlanan bir çadır (hargeh) ile "gösteriliyor". Neredeyse Tarkovski filmlelerinden bir sahne gibi. Ama burada önemli olan, "âh" veya çadır imgesinin görseiliğinden ziyade Muhabbetogulları'nı anlatan şeyi bu ve devamındaki imgelerle değil, ancak satır-ara'larında okuyabilecek olmanızdır.

Divan şiiri bu tür örneklerle doludur; anlatı, benzetme ve imgelerde değil gösterirken örten örterken gösteren bir "ara" da var olur. Yani "berzah"ta. Ancak anlatının berzah veya hayâlde ortaya çıkışının bugünün tasavvuf araştırmacılarının çoğunun zannettiği gibi "mecaz" veya "sembol" ve îmâlarla ilgisi yoktur. Zira zaten bu çeşit mecazlar olmasa dil de sanat da var olmaz. İmgelerin berzah'ta yani "ara"da veya hayâlde ortaya çıkması, mecaz veya îmânın ötesinde, asla "kendisi olarak" görülemeyecek olan "varlık, aşk, ölüm, tevhid", veya zâtın seyretme ve keşifle yahut kıssanın "hisse" si yoluyla birbirine bağlanmasıdır. Ancak bu bağ, bir "temsil" veya görünür kılma çabasını aşarak anlatının tümü haline gelir. Bu, artık "imge olmayan imge" hissettirilir, ancak artık ona bakamazsınız, seyre-demezsiniz, onu ancak kendi tecrübenizle "tabir" edersiniz, bir rüyayı tabir etmek

gibi. İşte "düşünme", burada açığa çıkar.

Sevmek Zamanı'ndan hayli uzaklaşmış gibiyiz. Ama öyle değil. Zira bütün bu konuştuklarımızın "sûret" meselesiyle hatta "sûrete aşk" söylemiyle doğrudan ilgisi var ve film de benzer şekilde sûrete aşkı, filmin sûretine ilişkin meselelere taşıyor. "Sûrete aşk" söylemi, hem Fars hem de Osmanlı şiir geleneğiyle hem de mesnevi anlatısının önemli ortak simgeleriyle alakalıdır, sevgilinin bizzat bedensel varlığı, sevgilinin resmi veya "Zâtü'-suver" yani "biçim kalesi" olarak.

Bizzat sevgilinin kendisinin "sûret" olması, divan şiirinde veya tasavvufi şiirlerde ve en belirgin haliyle Fuzûlî'nin *Leyla ve Mecnun*'unda bulunur. Sevgilinin resmi olarak "sûret" ise neredeyse tüm mesnevilerin ortak noktalarından biridir. Mesela *Hüsrev ve Şirin*'de Şirin, Hüsrev'in lalası tarafından Şirin'in dolaştığı yerlere bırakılan resimlerinden Hüsrev'e âşık olarak onu aramaya çıkar. Aynı hikâyenin içerisindeki veya daha sonra *Ferhat ve Şirin*'e dönüşen anlatılarda ise Ferhat zaten nakkaş'tır ve kendi resmini Şirin'e verir. Fuzûlî'nin diliyle, kendisi için bir "rakip" yontup verdiğini bilmeden. *Vâmık ve Azrâ*'da Azra, hakkında duydukları ile Vâmık'a âşık olurken Vâmık da Azra'nın resmini görerek ona âşık olur. *Hümâ ve Hümâyûn*'da Hümâ, avlanırken girdiği bir köşkte Hümâyûn'nun resmini görür, avcıyken av olur. *Hüsn ü Dil*'de Hüsn, kim olduğunu bilmeden hazinelerinde saklı bir resmin sahibine "Dil"e âşıktır. *Sıhhat*

ve *Maraz*'da Ruh, "Saf Ayna"da gördüğü "Hüsn"ün suretinin kendi sureti olduğunu bilmeden ona âşık olur ve "Hayâl"e onun tasvirini yaptırıp mühürleyerek hazinedara teslim eder. *Yusuf ve Züleyha*'larda Züleyha'nın odası Yusuf'un başını döndürmek için çizilmiş Züleyha tasvirleriyle doludur.

Zâtü's-Suver (Biçimler Kalesi) ise birçok halk hikâyesine de konu olduğu gibi Şems'in *Mâkâlât*'ında, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'inde ve daha sonra Şeyh Galib'in *Hüsn-ü Aşk*'ında farklı örgülerle görülür. Hem Zâtü's-suver hem de sûrete aşk teması, tüm farklılıklarına rağmen "mütehayyile", teşbih ve biçim meselesiyle alakalıdır. Zira "mütehayyile" sadece imgelerin, rüyaların ve müşahedelerin kaynağı değil aynı zamanda onların tabir edilmelerinin de imkânı olduğu için şiir ve rüya tâbirininin bilgisi, "miraç"ta çıkılan aynı sema'dan, Hz. Yusuf'tan gelir. Yani bir imgeyi yaratmak, ona muhatap olmak ve onu yorumlamakla aynı düzlemde gerçekleşir. Bu ilke, yazılı eserler için olduğu kadar diğer sanatlar için de geçerlidir. Nitekim İbnü'l-Arabî, Hristiyanlık'ta ikonların gelişmesinin bizzat Hz. İsa'nın hakikatinden kaynaklandığını söyler.

"Biçimler Kalesi"nde konunun başka bir önemi daha karşımıza çıkar. Bu anlatının yer aldığı "üç şehzade" hikâyesi, *Mesnevi*'nin son iki cildine yayılan en önemli ve "son" hikâyedir. Önemi ise *Mesnevi*'nin bu hikâyeye bitmesi kadar üçüncü şehzadenin hikâyesinin "anlatılmamış" olmasın-

dan ileri gelmektedir. Vurguları özetlemeyi denersek, kardeşler "Biçimler Kalesi"nde resmine âşık oldukları Şah'ın kızını bulmak için yola çıkarlar: "En büyük kardeş, çılgınca Şah'ın sarayına daldı. Orada olup biten her şeyi bilen Şah'ın irfanı karşısında şaşkına döndü. Şehzade, kendi kendine "tüm bunlar anlamsa, o zaman biçim nereden geliyor" diye sordu. Bu şaşkın halde Şah'ın yanında kaldı, ta ki bekleyiş acısıyla ölene ve sevgilisinin "mânâsına" kavuşuncaya dek." "...Ortanca kardeş, ağabeyinin cenazesine gittiğinde Şah'ı "gördü". Gördüğü onu meftun etti ve gördüğünü yüceltti. Onun nankörlüğünden Şah'ın duyduğu kahır nazarı da onu öldürdü. "Sûrete kavuştu, mânâyı kaybetti"." "... Küçük kardeş en tembeliydi... "Sûreti de o aldı, mânâyı da"." İşte, hem sûreti hem de mânâyı alan en küçük kardeşin "anlatılmamış" hikâyesiyle biter *Mesnevi*. Ve bu hikâye, bazı şârihlerin ima ettiği gibi bizzat *Mesnevi*'nin kendisidir. Hatta diyebiliriz ki *Mesnevi*, tıpkı "üç şehzade" hikâyesindeki gibi, "sûreten" de "mânen" de okunabilir ama "sûreti de mânâyı" da almak isteyen, "anlatılmayanı" okuması gerekecektir.

Hemen fark edileceği gibi "sûrete âşık olmak" veya "sûretler kalesi", sadece tekrarlanan hikâye temaları değil, Divan şiirinin "biçim" ve "imge"nin hem ne-liği hem de nasıl yorumlanacağı üzerine düşünme tarzlarıdır. *Sevmek Zamanı*'nda da benzer şekilde filmin merkezindeki "sûrete aşk" konusunun sadece bir tema değil

Erksan'ın bizzat sinema ve biçim üzerine düşündüğünün en önemli işareti olduğunu söyleyebiliriz. Erksan, filmin ilk karelerinden itibaren, su ve yansımalarından, pencere kenarlarından, Halil'in fotoğrafa âşık bakışlarını Meral'in ve bizim "dışarıdan" seyretmemiz üzerinden bakmak, görmek, imgesellik ve biçime dikkatimizi çeker. Hatta Meral'in Halil'e olan aşkının başlangıcı, onun kendine bakışıyla alakalı olarak verilir. Nitekim ilk karşılaşmadan sonra Ovidius'un *Aşk Yolu*'nu elinde görürüz. O kitapta değilse bile Ovidius, Narkisos hikâyesinin ilk anlatıcılarından. Meral, Halil'in bakışındaki kendisine âşık olur ilkin. *Sevmek Zamanı*'nda bir "aşk ile olgunlaşma" yahut "yolculuk" varsa zaten bu, Meral'in aşkıdır. Önce -şemsiyesiz yağmurda yürüyemediği zamanlarda- Halil'in kendine bakışını sever, sonra -ayakkabısız yürürken ve yağmurda ıslanırken- Halil'i. Kayıktan sûretleri suya bırakan da odur bu yüzden.

Sevmek Zamanı, görsellik ve imgeler üzerine düşünmesini ise büyük ölçüde fotoğraf üzerinden temellendiriyor. Bunda sadece Halil'in Meral'in fotoğrafın âşık olması değil, filmin neredeyse tamamının birer fotoğraf karesi olarak plânlanmış olmasının da payı var. Erksan, kendinden önceki roman, drama ve tiyatro kökenli sinemayı aşmak istemiş ve bunun için de fotoğraftan bir yol aramış olmalıdır. Esasen gerçeğin ve görünenin temsili yerine, bir dokunuşun izini süren fotoğrafik imgenin Osmanlı



muhayyilesine ve gözle ilgili sanatlarına bir açıdan uygun olduğu doğrudur. Susan Sontag'ın dediği gibi, "fotoğraf sadece görüntü değil, gerçeğin bir yorumudur. Aynı zamanda ayak izi, ya da ölüm maskesi gibi bir iz, gerçekliğin damgasını taşıyan bir şeydir." Üstelik "yağmur", filmin en başından itibaren "anlatılmadan" hissettirilen "aşk"ın çifte katlanmış bir imgesi olarak bu ikonvari fotoğrafik imgeleri birbirine bağlar ve aşk'ın kendisine dönüşür. Filme şiirselliğini veren, fotoğrafik görüntüleri değil budur. Ancak yönetmenin sonraki filmlerine baktığımızda görsel seçimlerinin bilinçli değil "deneme" olduğunu ve kendine özgü bir dile dönüştürmediğini de söylemek zorundayız.

"Şeb-İ Yeldâyı Münecimle Muvakkit Ne Bilir": Zaman

Geleneğin anlatı biçimleriyle doğru ilişkiler kuramamak, bu topraklarda sadece sinemanın kusuru değil. Örneğin mesnevi

ve zaman ilişkisine dair bir tek akademik araştırma bulamayız. Var olanlar da Tanzimat'ın biçimsel sığılığının devamı olarak "zaman"ı sadece bir unsur olarak düşünüp zamanla ilgili kelimelerin bir yekûnunu çıkarmakla yetinmektedirler. Oysa zaman, hep "hareket" ve "biçim"le alakalıdır. Biçim'in değişmesi veya değişmemesi zaman ile problem haline gelir. Bu nedenle öncelikle bir anlatının kendi zamanının nasıl kurulduğuna yani ritmine, "vezin"ine bakılmalıdır. O halde bir mesnevinin mesnevi olmasının ana şartlarından olan "vezin birliği" bize o anlatının zamanı hakkında ne söyler ve bunun anlatının "biçimi" ile ne ilgisi vardır?

Öncelikle diyebiliriz ki bunun tasavvuf ve İbnü'l-Arabî dilindeki karşılığı "teceddüd-ü emsâl" yani "benzerlerin sürekli yeniliği/yeni-lenmesi"dir. Bu, yeniden oluşum, anlama ve hatırlama (zikir) yoluyla bir süreklilik yaratılmasıdır. Söylenen, zamanın bütünlüğü içerisinde söylenmelidir; modern anlatı biçimlerinde "geçmiş"in "şimdi"de yeniden şekillendirilecek amorf bir kütle olarak kavramsallaştırılmasının aksine, mesneviler geçmişi ve geleceği vezinle şimdi'de birbirine bağlarlar. Bir taraftan "yaratma, benzerlerle her dem yeni-lenir". Geçmişin üzerimizdeki hakkı, tekrarlanan kelimeler yoluyla hatırlanır, zira her kelime geçmişi, şimdiyi ve geleceği içermektedir. O yüzden ibnü'l-vakt (vaktin çocuğu) olan sufînin zamanı, ne pişmanlık yani geçmiş, ne de tûl-i emel yani gele-

cektir; zaten "tecellîden yoksun vakit, yani hâl yoktur". Haller ve vakitler "benzerlerle" yani sûret ve imgelerle "doludur", çünkü "O her dem yeni bir şe'ndedir".

Mesnevilerdeki ve diğer geleneksel anlatılardaki tekrarlar, kitabi bir tekrar değil yeniden yaratım yahut yaratıma katılmadır. Bütün bu yeniden yaratma zamanlarında, anlatının hayatın ve okuyucu/dinleyicinin dokusuna nüfuz edilişle hayatın anlatının dokusuna nüfuz edilişi bitişir. Bu tıpkı Walter Benjamin'in "hikâye"de gördüğü şeydir, hikâye anlatıcısının yaşamış tecrübesi, kendi otoritesinin şartıyla, anlatılanın tesiri de deneyime anlam bahşeden ve öğrenilebilir yöntemler açığa çıkarmasında yatar. Zira anlatının hedefi, bir "bilgi aktarımı" değildir. Bu yüzden muhatabın anlaması, yorumlaması ve yeniden yaratmasına imkân verir.

Bu kavrayışın sinemadaki karşılığı, Godard'ın "filmi iade etmek" dediği gibi seyircinin "özdeşleşeceği" durumlar yaratmaktan kaçınmakta bulunur. Yani sinema, Ulus Baker'in özenli tesbitiyle "bir şeyleri anlatma" derdinden, başka bir deyişle "anlaşılma" yanılmasıyla kurtularak her seyredilişinde farklı olduğu kadar seyreden herkes açısından da fark üretebilecek bir donanım oluşturmaya çabaladığında" düşünür. "Bu durumun Deleuze'un bahsettiği zaman imaja denk düştüğü açıktır". Sinemada zaman, mesnevide zamanın vezin olmasına benzer şekilde kesme ve montajlarda ortaya çıkar ki, sinema montaj tarz-

ları ile ekoller üretmeye başlamıştır. Ancak sinemasal hareket, iki imajın yan yana getirilişi, bir göz yanılması üretmesi değil, hareketin dolaysızca verilmiş olmasıdır. Tıpkı Vertov'un "aralık"larında olduğu gibi.

Sinemanın "hareketli imgelerle düşünmesi"nin en başta bahsettiğimiz dramatik yapıdan kurtulmasıyla ilgisi de bu yapının doğal bir sonucu olan ampirik veya Eisenstein'in tabiriyle "burjuva montajı"nın aşılmasıyla alakalıdır. Zira bu kesmeler, kadın-erkek, yoksul-zengin, siyah-beyaz ikilikleri oluşturacak şekilde düzenlenir. Ampirik olmasının nedeni, ikilikler arasındaki ilişkiyi sanki doğa tarafından verilmiş gibi sadece bir buluşma ilişkisi olarak, bir tür karşılaştırma ilişkisi olarak almasındandır. İşte yeniden Tanzimat romanlarını hatırlıyoruz. Yani görünürler ancak birbirlerinin içerisine geçemezler. Sinema ve zaman ilişkisindeki asıl buluş ise hareket imajdan zaman imaja geçiş, yani zamanın hareketlerin, aksiyonların bir fonksiyonu olarak değil de kendi başına orada durabilmesi, kendine yetebilmesi ve bizatihi kendisinin ontolojik bir varlık olarak tanınmasıdır. İşte bu, montajı tek bir kristal halinde toparlamak veya "zamanı mühürlemek"tir. Başka bir deyişle anlatılamaz olan, görsel yoldan anlatılamaz olan, gösterilemez olan, fark edilemez olan şeyleri göstermeyi başarmak.

Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* denemesinin başarısız olduğu nokta buradadır. Zira filmin montajları sürekli "dış ve iç ba-

kış" ikiliği üzerinde devam eden ancak bir türlü birbirine geçemeyen, bağlanamayan bir gerilim oluştururlar. Halil'in sûtretten mânâya geçmekte zorlanmasına benzer şekilde, kamera bakışlarımızı dışarıdan içeriye geçmeye zorlar. Paralel olarak, aşkın zamanı ve "gerçek hayat"ın zamanı da bu gerilimi besler. Yağmur altında şemsiyesiz ıslanırken girdiğimiz aşkın zamanından başka bir sahnede hızla çıkarız. Zaman orada mesnevilerin zamanında şimdide kristalleşen "ontolojik" bir varlık değil, yeknesak bir "şimdi", Zenon paradoksundaki gibi zaman parçacıklarıdır adeta. Tavsan, kaplumbağayı hiçbir zaman geçemez ve ok duvara çarpmaz. Yönetmenin bunu aşmak için devreye soktuğu diyaloglar veya Derviş Mustafa, Başar, Meral'in babası gibi "karakterler" ise hareketi dönüştürecek güçte olmadıkları için aksine filme ağırlık verirler. Aynı şekilde filme sonradan eklenen müzikler de çoğu kez görüntünün önüne geçecek şekilde ritmi bozar.

Sevmek Zamanı'nın zamanı, Halil'in "ideal aşk"ının korkusudur. Zira zaman, metafizik felsefede olduğu gibi hep "ideal" olanın düşmanıdır ve değişen, solan, ölen biçimlerin anasıdır. Zamansal bir varlık olan, sürekli "yeni"lenen, ele avuca gelmeyen sevgili, değişmeyenle rekabet edemez. Tam da bu yüzden *Sevmek Zamanı*'nda zaman, "geçmiş"in bir türlü "şimdi" ile barışamadığı, bağlanamadığı, ancak "hayâl kayığı"ndan suya bırakmak isteyeceği sûtretler gibi bir ağırlıktır.



KLAUS EDER

“SİNEMA ELEŞTİRMENLERİ ESKİ GÜÇLERİNİ KAYBEDİYOR”

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

Altmışlı yıllardan beri faal olarak sinema eleştirisi yazan, pek çok önemli festivalin jürisinde yer alan, tüm dünyayı sinemayla ilgili konular vesilesiyle dolaşan ve 1987’den beri de FIPRESCI’de Genel Sekterlik görevini sürdüren Klaus Eder ile İnternet aracılığıyla sinema elestirmenliği ve eleştirinin günümüzdeki konumu üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

➤ **Sinema eleştirmenliğinin konumunu geçmişle kıyaslarsak, günümüzde nerede görüyorsunuz?**

Kariyerimin başında, Amerikalı film yönetmeni Howard Hawks hakkında yazmak istemişim. Alman dağıtıcılarından onun birçok filmini buldum. Yine de en ünlü filmlerinden biri eksikti: *Scarface* (1932). Fransız Sinemateki'nde bir gösterim yapılacaktı. Ben de otostop çekerek Paris'e gittim ama gösterimin iptal edildiğini öğrendim. Aylar sonra, Prag'da *Scarface*'i seyretme şansı buldum. Günümüzde artık böyle bir sorunla karşılaşmıyoruz. Bilgisayarınızda yapacağınız bir tıkla postacı ertesi gün (yasal veya korsan satın alınmış) filmi kapınıza getiriyor. Artık sinema tarihi daha kolay ulaşılabilir bir durumda. Önce VHS (düşük kalitesine rağmen), şimdilerde ise DVD sinema eleştirmenliğinin vazgeçilmezleri oldu. Sinema üzerine yazmak için gereken temel bir şartı ortaya koyuyor: Filmleri seyretmek, filmleri seyretmek, filmleri seyretmek ve filmleri yeni baştan tekrar tekrar seyretmek. Bir eleştirmenin, 1983'teki uyarlama hakkında yazarken 1932'de çekilmiş *Scarface*'i bilmesi gerekmez mi? Bir Tarantino filmi seyredin ve yaptığı alıntılar için hangi kaynakları kullandığını görün. Hafızanıza güvenmek zorunda olduğunuz geçmiş yıllarda bu mesleği yapmak neredeyse imkânsızdı. Esas kötü olansa sinemanın geleneksel mekânından, yani sihirli ışık demeti sayesinde büyük bir perde üzerine esrarengiz bir imge yerleştiren karanlık salondan ay-

Genç ve daha az deneyimli sinema eleştirmenleri bir filmdeki hikâyeye odaklanarak estetik bileşenleri ve öyküleme tekniklerini kaçırdılar.

rılmış olması. 35 mm'lik kopyalardan dijital baskılara geçişle birlikte o sihir yok oldu. İsterseniz buna ruh deyin, filmlerin bir boyutu kayboldu. Bu da beraberinde talihsiz bir eğilim başlattı. Özellikle daha genç ve daha az deneyimli sinema eleştirmenleri bir filmdeki hikâyeye odaklanarak estetik bileşenleri ve öyküleme tekniklerini kaçırdılar.

Geriye atılan bir diğer adımsa sinema eleştirmenlerinin Perşembe günleri sinema salonlarında gösterime girecek filmler hakkında yazmaya başlamaları; hâlbuki günümüzde filmler artık yalnızca beyazperdeden değil, televizyondan, bilgisayarlardan, tabletlerden, akıllı telefonlardan, DVD'lerden seyredilebiliyor. Sinema eleştirmenleri konuya sadece bir açıdan yaklaşıyorlar. Eski güçlerini kaybetmeye başladılar.

➤ **Dünyanın pek çok farklı yerinde bu mesleği yapan insanlarla iletişim halindeyiz. Genel olarak günümüzde sinema eleştirmenliğinin başlıca sorunları neler?**

Günlük veya haftalık çıkan gazeteler, alanında uzman olan veya olmayan dergiler satışlardaki düşüşten yakınıyor ya da kapanıyorlar (geçenlerde kapanan, Almanya'da ülke çapında günlük çıkan iki

büyük dergi gibi). Editör kadrolarının sayısı azaltılıyor. Peki, masrafları azaltma politikasının ilk kurbanı kim oluyor? Elbette ki spor değil, kültür. Tiyatro ve edebiyat da değil, sinema ki, bazı editörlere göre zaten kültürden değil eğlenceden sayılıyor. Basılı yayınlarda ve başka klâsik medya organlarında daha az yer almaları kesinlikle temel bir sorun.

Ünlü bir Amerikalı eleştirmen çalıştığı gazetede editörünün, Cannes'daki kırmızı halıdan her gün gelişmeleri aktarmasını istediğini söylemişti. Festivalin sonunda filmler hakkında ufak bir metin yazmasına izin verilmiş. Daha az yer almanın yanında, sinema üzerine yazılan birikim dolu metinlerin de azalması temel bir sorun.

► **Günümüzde sinema eleştirmenlerinin önemli bir bölümü sanki sinema endüstrisinin ihtiyaçlarını karşılamak için yazı yazıyor. Büyük bir firmanın büyük prodüksiyonlu bir filmi çıkıyor, bu filmin tanıtılması için yazı gerekiyor ve sinema eleştirmeni burada devreye giriyor. Bu sirkülasyon için ne diyebilirsiniz?**

Maalesef bu çok yerinde bir tespit. Eleştiri yazısı, ancak o filmin dağıtımçıları tarafından karar verilen tarihte gösterime girince yayımlanıyor. Büyük çaplı festivallerde (Cannes, Berlin) halkla ilişkiler temsilcilerinin istediği ve size izin verdiği röportajları yapıyorsunuz. Paralel bölümlerde (Berlin'deki "Forum" ya da Cannes'daki "Yönetmenler'in İki Haftası" gibi) sıklıkla

daha iyi filmler bulunmasına rağmen editörleriniz uluslararası yarışma hakkında yazmanızı istiyorlar. Bu bakış açısı yüzünden, sinema eleştirmenleri rızaları ve bilgileri dâhilinde olsun ya da olmasın sinema sektörünün bir parçası haline getiriliyor.

Film endüstrisinin oluşturduğu bu baskı ve yakınlık daha ufak, daha periferik, daha az önemli bir yayım sürecini körüklüyor. İşte bu yüzden sinema dergilerinin tarafını tutuyorum. Sinema üzerine kaleme alınmış genellikle daha iyi, daha derin, daha kültürlü ve bağımsız yazıları bu dergilerde okuyorsunuz.

► **Peki, bu süreçte sinema eleştirmenin öncelikli rolü ne olmalı?**

Sinema eleştirmenleri sinemayı, onun tarihini ve şiirselliğini bilirler. Sanat tarihine hâkimdirler, toplumsal ve siyasi bağlantılar hakkında bir fikir sahibidirler. Dolayısıyla, okurlarını meraklandıracak ve belki de gidip seyretmelerini sağlayacak bir fikir vererek filmleri açıklamak zorundadırlar. Sinema eleştirmenliğinin hedefi okurun sinemaya gitmesini engellemek değil, bilet satın almasına önyak olmaktır. Fransız eleştirmen André Bazin'in dediği gibi, eğer o filmi seyretmesi için tek bir okuru ikna etmeyi başarmışsanız, işinizi iyi yapmışsınız demektir. Hepsi bu. Sinema eleştirmenliği, o alana ilgi duyan bir topluluğun estetik anlayışını keskinleştirebilir. Kötü filmlerin kötü, iyi filmlerin de iyi bulunmasına yardımcı olur.

➤ Sizin sinema eleştirmenini olarak öncelik verdiğiniz hususlar neler?

İyi bir film güzel bir kadın gibidir. İlk görüşte perdenin -bir perde varsa tabii- kalktığı ilk sahnelerden itibaren ona âşık olursunuz. Bir filmin coşkusuna kendinizi kaptırır ve zayıf yönlerini görmezden gelirsiniz. Bir filmdeki bu duygu yüklü reaksiyonu fark edilir kılmak için hep doğru kelimeleri -satır aralarında verilmiş bir mesaj gibi- bulmaya çalışırım. Bu tarz dolaylı yargılar, “iyi” ya da “kötü” gibi yargılardan her zaman çok daha inandırıcıdır.

➤ İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası gibi bugün bile yeni sinemacıları etkileyen iki önemli sinema akımının temelinde sinema dergileri var. Bugün böylesine etkili sinema dergilerinden, yazarlar topluluğundan ya da bu tarz güçlü bir entelektüel oluşumdan söz edemememizin başlıca nedenleri neler?

Bazı akımların kendi kuramlarını ve eleştirmenlik pratiklerini ürettiği doğru. Fransız Yeni Dalgası, film üretiminde auteur kuramıyla yakından bağlantılıdır. Kalem kullanarak yazmak ile kamera kullanarak yazmak arasındaki fark eriyip yok olmuştur (bkz. François Truffaut). Bu “okulun” gelişip varlığını sürdürebilmesinin tek nedeni, genç bir Fransız kuşağının yaşamına etki etmesidir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği, İngiliz “Öfkeli Genç Kuşak”, Çek Yeni Dalgası, Genç Alman Sineması gibi diğer akımlar için de aynı durum geçerlidir. Bunlar yalnızca es-



tetik akımlar değil, toplumsal hareketlerin filmsel dışavurumlarıdır. Böylesi toplumsal hareketler var olmadıkları sürece yeni yönetmenlik ve yazarlık “okulları” muhtemelen ortaya çıkmayacaktır. Bu demek değil ki sinemada genç bir yönetmen veya genç bir yazar kuşağı yok; birçok ülkede böyle insanlar var fakat bireysel olarak yollarına devam ediyorlar ve bu yüzden de bir okul ya da bir akım ortaya çıkmıyor. Buna rağmen tek tük istisnalar mevcut: Toplumsal içerikli bir sinema yapan “Berlin Film Okulu”, devasa bir mali krizle çalkalanmış

bir ülkedeki yaşamdan bahseden Arjantinli genç yönetmenler gibi...

► **Bugün özellikle de gazetelerde yazan sinema eleştirmenlerinin ne izleyecekleri ve ne yazacakları konusunda en belirleyici unsur editörler oluyor. Editörlerin sinema eleştirmenliğine etkisi konusunda ne diyebilirsiniz?**

Kesinlikle canına okuyorlar. Yazı işleri müdürleri ve yayımcılar kültürün, bilhassa da sinemanın eğlence vasfını öne çıkartıyor ve birikim dolu, çözümlemeli, eleştirel metinleri demode bularak ve okurların ilgisini çekmediğini düşünerek reddedip tiraja katkıda bulunmaları için editörleri zorluyorlar. Yine istisnalar mevcut: Bazı büyük tirajlı günlük Avrupa gazeteleri; en azından orta Avrupa ülkelerinde yayımlananlar var.

► **İnternet siteleri ve bloglardaki yazarları takip ediyor musunuz?**

Evet, sinema üzerine İnternet'te yayınlanan yazıları -mümkün olduğu ve zamanım elverdiği (ve okuyabildiğim lisanlarla sınırlı kaldığı) sürece- takip ediyorum. Bloglarla çok içli dışlı sayılmam. Öyle ya da böyle ticari amaç güden sitelerden ve profesyonel olmayan, amatör sitelerden uzak duruyorum. Öte yandan, günümüzde sinema üzerine yazılan en ilginç yazılar da İnternet'te. Sinema üzerine kaleme alınacak birikim dolu yazılar için İnternet çok geniş bir yer sunuyor. Fakat şu var ki, şimdiye kadar neredeyse hiç kimse geçimini İnternet'ten sağlayamadı.

► **Web yayıncılığının sinema eleştirisine etkilerini nasıl yorumluyorsunuz?**

İnternet size uzun zamandır istenen bir özgürlüğü sunuyor: Temelde, canınızın istediğini istediğiniz uzunlukta yazabiliyorsunuz. Dezavantajı şu ki, birkaç istisna dışında kimse geçimini buradan sağlayamıyor. Diğer dezavantajı ise dünya çapında okunmak istiyorsanız İngilizce yazmak zorunda olmanız, ki bu da anadili İngilizce olmayanların daha çok zamanına mal oluyor ve kendi düşüncelerindeki ve söylemlerindeki zenginliğin sınırlanmasına yol açıyor.

Yine de basılı bir sinema dergisini elimde tutmayı tercih ederim; "gerçek" kitapları bir solukta okuma keyfinden bahsetmiyorum bile. İnternet ise başka bir keyif sunuyor: Dünyanın dört bir yanındaki meslektaşlarının filmler ve sinema hakkındaki düşüncelerini okumanın, yazılmış metinleri ve hatta filmleri keşfetmenin -ve kendi yazdıklarının dünya çapında okunmasının- keyfini. Şimdiye kadar, bu dediğim yalnızca metinlerle (ve görsellerle) devam ettirildi. Sinema eleştirmenleri İnternet'i benzer türdeki metinleri yayınlamak için başka bir imkân olarak görüyor. Bunda bir sorun yok. Oysaki metinler, görseller, müzik, sesli yorumlar, linkler, filmlerden karelerle zenginleştirilebilecek yeni bir sinema eleştirmenliği tarzı -İnternet'in tüm avantajlarını kullanan eleştirel bir sinema yaklaşımı- kurgulamak için de son derece cazip bir mecra.

(Tercüme: Melih Tu-men)

2012

GİŞE RAPORU

2012 yılında vizyona giren filmlerin gişe analizini Haftalık Antrakt Sinema Gazetesi'nden Deniz Yavuz'un hazırladığı rapordan aldığımız veriler ışığında değerlendiriyoruz.



AYBALA HİLÂL YÜKSEL

Yıl boyunca vizyona giren filmler üzerine yapılan tartışmalar ve eleştiriler haklı sebeplerden ötürü genel olarak niteliksel çerçeve ile sınırlı kalır. Bir sanat olarak sinemanın ürünleri incelenirken sıklıkla göz ardı edilen nokta, sinemanın aynı zamanda bir endüstri dalı olarak da var olduğudur. Bu sebepten insanların sinemaya ne sıklıkla geldiği, kaç kişinin film seyrettiği ve tabii ki hangi filmleri seyrettiği sektörün çarklarını döndürmek için kritik öneme sahiptir. Yalnızca “gişe sineması” diye tabir ettiğimiz seyirlik ve kolay tüketilebilir filmler için değil, “sanat sineması” olarak

adlandırılan ve görece daha az sayıda seyirciye hitap eden yapımlar için de aynı gerçek geçerlidir. Tüm bu sebeplerden geride bıraktığımız yılın gişe değerlendirmesi hem bir yılın panoramasını görmek hem de sektörün geldiği noktayı belirlemek için önemli veriler sağlayabilir.

Türkiye'deki sinemalarda 2012 yılında 281 film ilk kez vizyona çıkarıldı. 281 filmden 220 tanesi yabancı yapımlar iken, gösterime giren yerli yapım sayısı 61'de kaldı. 2011 rakamlarına baktığımızda önceki sene 70'i yerli olmak üzere toplam 288 filmin vizyona girdiğini ve bu yıllar arasında büyük bir fark olmadığını görüyoruz. Türkiye'deki sinemalarda vizyona giren 220 yabancı filmde 108 tanesinin yapımcısı



veya ana yapımcısı (ortak yapımlar için) ülke ABD iken, onu toplamda 35 film ile Fransa izliyor. Seyirciyle buluşan yerli ve yabancı film sayıları arasındaki bu oransızlığın gişe hâsılatında dengeleniyor olması da dikkate değer bir nokta. Türk yapımı filmler genel dağılımda toplam film sayısının %21'ine karşılık gelse de toplam hâsılat olan 421 milyon liranın %43'ünü elde etmeyi başarıyor. Sene boyunca 53 gösterim haftasının 35'inde yabancı yapımlar liste başı olurken, kalan 18 haftada yerli yapımlar o haftanın en çok seyredileni oluyor. Bu yıl *Fetih 1453* beş hafta boyunca listede lider olurken *Buz Devri 4: Kıtalar Ayrılıyor* da dört haftalık bir birincilik serisi yakaladı.

Satın alınan toplam sinema biletinin 43 milyon olduğu 2012 yılında, 20 milyon bilet Türk filmlerini seyretmek için alındı. Bir önceki sene de 42 milyon biletin satıldığını hatırlarsak, toplam hâsılatdaki %6'lık artışın artan bilet sayısından ziyade yükselen bilet fiyatı ile ilişkili olduğu anlaşılıyor. 1990 yılından bu yana geçen 23 yıl boyunca Türkiye'deki sinemalarda 566 milyon biletin satıldığı tespit ediliyor. Bu oldukça görkemli görünen rakamı daha iyi yorumlamak için 65 milyon nüfuslu bir ülke olan Fransa'yla kıyaslamak yerinde olabilir. Fransa'da sadece üç yıllık bir zaman diliminde 600 milyonluk bilet sayısının aşıldığını bilmek daha sağlıklı bir mukayeseye imkân tanıyor. Sinemaya git-

menin hoşça vakit geçirmek isteyen her kesimden insanın tercih ettiği bir etkinlik olduğu Yeşilçam günlerinin hâlâ çok uzağında olduğumuz açıkça görünüyor.

2012 rakamlarına bakarak, filmlerin gösteriminde maliyeti oldukça düşürmesi sebebiyle dijital teknolojilerin kullanımının giderek yaygınlaştığı da gözlemlenebilir. Piyasa koşulları sebebiyle filmi 35 mm olarak çoğaltmak yerine, gösterileceği sinemaya yalnızca bir taşınabilir disk ulaştırmak dağıtımıcılara ve film sahiplerine giderek daha cazip geliyor. Bu yıl gösterime giren 281 filmden 86'sı dijital kopya ile dağıtıldı. Bu 86 filmin 55 tanesi ise üç boyutlu olarak seyirciyle buluştu. Bu yıl ülkemizde üç boyutlu filmlerden elde edilen toplam hâsılat ise 146 milyon lira civarında idi.

2012 yılı içinde en yüksek hâsılatı kazanan filmler arasında ilk onda yedi Türk filmi yer alıyor. On filmin sırası ile şöyle: *Fetih 1453*, *Evim Sensin*, *Berlin Kapları*, *Buz Devri 4: Kıtalar Ayrılıyor*, *Sen Kimsin?*, *Alacakaranlık Efsanesi: Şafak Vakti Bölüm 2*, *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk*, *Çanakale 1915*, *Moskova'nın Şifresi: Temel ve Çakkallarla Dans 2: Hastasıyız Dede*. Listede yer alan yedi yerli yapımın gelirlerinin toplam hâsılatın %31'ini ve Türk yapımlarına düşen hâsılatın da %75'ini elde ediyor olması dikkate değer bir istatistik. 61 yerli yapım içinde 7 tanesi %75'lik payı alırken, diğer 54 film kalan %25'i paylaşıyorlar. "Gişe" sineması ile "sanat"

sineması arasında her geçen gün keskinleşen sınırlar rakamlarda da görünür oluyor. Buradaki sorunun kaynağını yalnızca seyircinin "festival filmlerine" tevessül etmesinde görmek ise kulağa fazla iyimser geliyor. Sanatçının yaşadığı coğrafyadaki muhatabına bu kadar uzaktan ve yukardan konuşması sinemamızın en temel sorunlarından olsa gerek. Sinema salonlarında ve dağıtımdaki tekelleşme ile muhatabın seyir zevkinin televizyon tarafından biçimlendirilmesini veya tahrip edilmesini de göz ardı etmeden, sinemacıların bu konuda bir özeleştiri geliştirmesi sağlıklı olacaktır.

Daha önceki yıllarda da olduğu gibi 2012 yılında da yerli yapımlar içinde komedi, aşk ve kahramanlık filmlerinin giseyi fethettiği söylenebilir. Yabancı yapımlar içinde ise kendine has bir izleyici kitlesi edinmiş serilerin devam filmlerinin ağırlıklı olduğu açıkça görünüyor. *Buz Devri*, *Alacakaranlık*, *Kara Şövalye*, *Yenilmezler* gibi devam filmlerinin veya *Hobbit: Beklenmedik Yolculuk* gibi sevilen seriler etrafındaki yeni kurguların fazlalığı dikkat çekiyor. Hollywood sinemasının da yeni hikâyeler üretmek yerine popüler edebiyat dizilerinin uyarlamalarına, gitgide birbirine benzeyen aksiyon filmlerine veya *Çizmeli Kedi* gibi zayıf bir hikâyeye baş döndüren bir görsellik giydirerek pazarlanan üç boyutlu animasyonlara sırtını yaslaması küresel çapta özgün seyirlikler üretileniyor oluşunun altını kalın çizgilerle çiziyor.



www.engelsizfilm.com

3. ULUSLARARASI
ENGELSİZ
FİLM FESTİVALİ

20 - 25 MAYIS 2013

MIND THE AD

LONDON  ISTANBUL

ERKEKLİK KRİZİNİN GÖLGESİNDE TÜRKİYE SİNEMASI

BARIŞ SAYDAM

Köyden kente göçün yoğunluk kazandığı yetmişlerde, Türkiye sinemasında erkek karakterler hem şehrin toplumsal ve ekonomik zorluklarıyla kuşatılır hem de köydeki ağanın ve törelerin boyunduruğu altında sıkışıp kalırlar. Toplumsal cinsiyetin belirleyicisi olan ataerkil kültür kadını ezerken, erkekten beklentileri ve erkeğe yüklediği sorumluluklarla da erkeğe baskı unsuru oluşturur. Bu yük karşısında ezilen erkek karakterler büyük şehirlerde ayakta kalmaya çalışırken suça bulaşır, ailesinin istikbali için kendisini feda etmek zorunda kalır. Köy-kent arasındaki karşıtlığın yarattığı gerilim, sınıfsal çatışmayla daha da

tırmanır.¹ Şehir melodramlarının dışında, taşrada geçen filmlerde ise iktidarı elinde bulunduran köyün ağası ile onun boyunduruğu altında kalan ahalinin mücadelesi öne çıkar; sevdiği kızı ağanın elinden kurtarmaya çalışan erkeklerin acziyeti ve giriştikleri onur mücadelesi dramatik yapının merkezini oluşturur.

Köyden kente göçle birlikte toplumsal ve ekonomik hayatta yaşanan dönüşümün etkilerinin hissedildiği erkek kahramanın çevresinde dönen melodramların haricinde, yetmişler Türkiye sinemasına damgasını vuran diğer bir tür ise tarihi avantür filmlerdir. Yunanistan ve Amerika ile yaşa-

1 O dönemin köy-kent karşıtlığını en iyi yansıtan örneklerin başında Yılmaz Güney'in 1970 tarihli *Umut* filmi gösterilebiliriz.



Fetih 1453

nan siyasi krizlerin, Kıbrıs'taki gerginliğin ve uluslararası arenada Türkiye'nin yalnız kalmasının izdüşümlerini bu filmlerden okumak mümkündür. Toplumsal bilinçdışının beyazperdede görünürlük kazandığı ve şiddetin bir iletişim aracı olarak araçsallaştırıldığı avantür filmlerde, toplumsal kriz anları daha da belirginleşir. Özellikle de Cüneyt Arkın'ın bu tip filmlerde temsil ettiği kahraman ve muhafazakâr erkek tipi, şehrin gettolarında yaşayan fakir insanlara tutunacak bir umut taşıdığı kadar, dönemin eril kaygılarının bertaraf edilmesini sağlayan fanteziler de sunar. 1965-75

Günümüz sinemasında yeniden geçmişin avantür kahramanları iş başına çağrılır. Fetih 1453'te İstanbul'u fetiheden Fatih Sultan Mehmet ve onun yılmaz savaşçısı Ulubatlı Hasan, yetmişlerde olduğu gibi şimdi de benzer bir etki yaratarak, Türkiye'nin siyasal arenada yaşadığı sorunları aşmasına yarayacak bir fantezi üretir.

Sosyal melodramlarda da ana akım sinemadaki erkeklik krizi devam eder. Bu filmlerde, şehrin çeperine hapsolmuş ve bir türlü büyük kente tutunamayan karakterlerin hikâyelerini izler, törenin ve ataerkil toplumun boyunduruğu altında ezilen erkeklerin ve bu erkeklerin ezdiği kadınların dramlarına şahit oluruz.

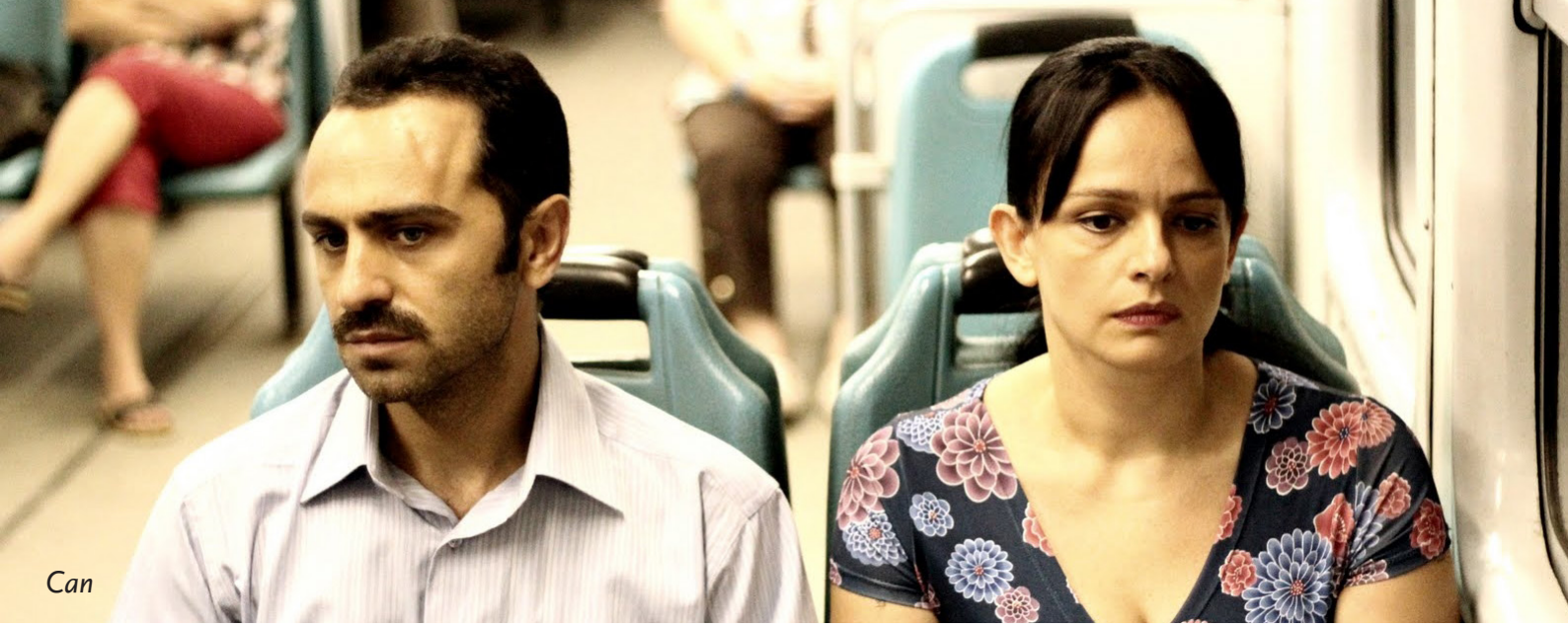
arasındaki dönemde Yeşilçam'ın favori türü haline gelen ve eril şiddetin fanteziyle birleştiği avantür tarihi filmlerde, Arkın da toplumun bilinçdışındaki kahraman tipini temsil ederek bir anlamda dönemin toplumsal bilinçdışındaki hayalleri, özlemleri ve arzuları gerçekleştirir ve yaratılan mitler üzerinden bir "milli kahraman"a dönüşür. Sanayileşen Avrupa karşısındaki geri kalmışlık ve entegre olamama hâli, Kıbrıs sorununun patlak vermesi, içeride artan milliyetçilik dalgası ve Amerika'nın Türkiye'ye uyguladığı ambargo gibi gelişmeler bir "milli kahraman" figürünün de ortaya çıkmasının hazırlayıcısı olur.

Yeniden Yaratılan "Biz" Kurgusu

Yetmişlerden günümüze döndüğümüzde, yeniden geçmişin avantür kahramanlarının iş başına çağrıldığını görürüz. *Fetih 1453*'te İstanbul'u fetheden Fatih Sultan Mehmet ve onun yılmaz savaşçısı Ulubatlı Hasan, tıpkı yetmişlerde olduğu gibi şimdi

de benzer bir etki yaratarak, Türkiye'nin bugün siyasal arenada yaşadığı sorunları aşmasına yarayacak bir fantezi üretir. Filmde tıpkı Malkoçoğlu dönemindeki gibi bir lider, bir milli kahraman figürü yaratılır. Lider, iradesinin zaferi üzerinde etkili olabilecek hiçbir kısıtlamaya tahammülü olmayan biri görünümündedir ve aynı zamanda bütün arzularının tatmin edildiği narsisistik bir döneme dönme istediğindeki muhafazakâr bir erkeği temsil eder. Fatih'in fetih sürecinde yaşadığı hezeyanların, fethin askeri açıdan plânlanması ve kuşatmanın önüne geçmesi de onun arzularının tatminiyle ve kusursuz bir lider olma sürecinde yaşadığı değişimle ilgilidir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, Fatih de bir süre sonra eril şiddetin fanteziyle birleştiği avantür tarihi kahramanlara dönüşerek, toplumun bilinçdışındaki kahraman tipine gönderme yapar. Bir anlamda dönemin toplumsal bilinçdışındaki hayalleri, özlemleri ve arzuları gerçekleştirerek, İstanbul'un fethi üzerinden bu arzu ve özlemleri günümüze taşır.

Fetih 1453'ün milliyetçi, militarist ve yayılmacı tavrına karşın Osmanlı tebaası altında birlik ve bütünlük mesajını da es geçmeyen liberal çoğulcu tavrını *Çanakale 1915*'te de görürüz. Ülkenin kurtuluş mücadelesinde yaşanan zorlukları, belirgin bir hikâyeye bile gereksinim duymadan video klip estetiğinde parça parça sunan ve milliyetçi söyleminin yanında savaşın taraflarını da "savaşın anlamsızlığı" paydasında birleştiren film, aynı anda pek çok



Can

yere gönderme yapar. Müslüman, milliyetçi ve liberal bir pencereden, kendi tarihini destansı bir şekilde beyazperdeye taşıırken, ulusal kahramanlık hikâyelerinden güç alarak şanlı tarihi yeniden yaşatır ve “biz” duygusu yaratmaya çalışır.

Sinan Çetin'in *Çanakkale Çocukları* filmi ise, bir ulusal destanın ortasına yerleştirdiği aile dramı üzerinden anlatısını şekillendirerek, hümanist bir bakış açısı yakalamaya çalışır. İki oğlu farklı ülkeler adına savaşan bir annenin feryadı üzerinden savaşın açtığı yaraları odağına alan Çetin, filminde anneye biçtiği kutsal rolle birlikte savaşın asıl sonlandıracak kişilerin de kadınlar olacağına vurguda bulunur. *Çanakkale 1915*'te olduğu gibi *Çanakkale Çocukları* da dini bir milliyetçilik üzerinden hikâyesini şekillendirerek, *Fetih 1453*'ün gişede açtığı yoldan hızlı adımlarla ilerler.

Bu yıl Türkiye sinemasında gişeyi parselleyen filmler bu formül çerçevesinde hikâyelerinin alt metinlerini kurarken, hikâyelerinin kolektif bellekteki gücünden de destek alan bu yapımlar toplumun bilinçdışıyla da yüzeydeki hikâyeye kadar ilgilidir. Cumhuriyet'in ilk dönemindeki filmlerde uygulanan angajmanların bir benzeri de günümüz filmlerinde uygulanır ve dini bir milliyetçilik anlayışı, hümanist ve liberal çoğulcu bir söylemle de desteklenerek yeniden bir “biz” kurgusu yaratılır.

Melodramın Odağında Erkek Karakterler

Sosyal melodramlarda da ana akım sinemadaki erkeklik krizinin devam ettiğini görürüz. İstanbul'da bir gün içinde beş farklı karakterin hayatından kesitlerin anlatıldığı ve kurgu yoluyla bu parçalanmış



Yeraltı

Zeki Demirkubuz'un *Yeraltı* filmi ise, yönetmenin doksan sonrası istikrarlı bir şekilde ürettiği Dostoyevskiye ve varoluşçu filmlerinin daha olgun bir sinematografiyle yeniden ekrana taşınmış hâli gibidir.

yaşamların iç içe geçtiği *Güzel Günler Göreceğiz* filminde, şehrin çeperine hap solmuş ve bir türlü büyük kente tutunamayan karakterlerin hikâyelerini izleriz. Törenin ve ataerkil toplumun boyunduruğu altında ezilen erkeklerin ve bu er-

keklerin ezdiği kadınların dramlarına şahit oluruz. *Ateşin Düştüğü Yer*'de de mesele aynıdır; toplumsal baskı, kadına şiddet ve töre... *Can*'da bir türlü aile olamayan bireylerin dramına, erkek karakterin iktidarının yoksunluğu üzerinden değinilirken; *Elveda Katya*'da toplum baskısı yüzünden Rus kızını kabullenemeyen Trabzonlu bir kaptanın yaşadıklarına odaklanılır. *Lal Gece*'de ergenliğe yeni girmiş bir kızla evlenen dedesi yaşındaki bir adam üzerinden vurgulanan "çocuk gelin" yarası, anlatıda erkeğin gözünden anlatılır ve erkeğin dramı genç kızın korkusuna baskın gelir. *Açlığa Doymak* ise, üç farklı karakter

üzerinden bir Türkiye panoraması sunarak yelpazesini daha geniş tutar.

Bu hikâyelerin hepsi yetmişler Türkiye sinemasının formüllerini günümüze taşıyan, Yeşilçam'ın dramatik yapısı ve olay örgüsünü günümüz tekniğiyle birleştiren ama muhteva anlamında hiç de yabancı olmadığı bir sinema pratiğinin örneklerini oluşturur. Yazının girişinde özetlediğimiz yetmişlerdeki köyden kente göçün hızlanması üzerine görünürlüğü artan köy-kent çatışmasının ve şehre tutunmaya çalışan erkek karakterlerin mücadelesini merkeze alan erkek melodramlarının uzantılarını günümüzdeki filmlerde de görürüz. *Güzel Günler Göreceğiz* ve *Ateşin Düştüğü Yer*'de ataerkil toplumun baskısı erkek karakterleri köşeye sıkıştırır, *Can*'da toplumun erkeğe yüklediği sorumlulukları ve iktidarı taşıyamayan babanın "baba" olamama sıkıntısı anlatıyı şekillendirir, *Elveda Katya*'da ise amiyane tabirle mahalle baskısı adı "hacı"ya çıkmış Yunus kaptanın elini kolunu bağlar. Yetmişlerde suç ve suç filmleri bağlamında kendisini gösteren erkeklik krizi, seksen darbesinin mirasıyla birlikte bu filmlerde erkeklerin her şeyden ve herkesten uzaklaşarak suskunlaşmaları ve içe kapanmaları şeklinde tezahür eder. Temelde aciz, sakat, duygusuz ve karamsar olarak çizilen erkek karakterler, melodramlarda kadınların yerini alarak anlatıların da taşıyıcıları durumundadır. Bir tür "tutunamama" durumundan muzdarip olan erkek karakterlerin varoluş sorunları aynı zaman-

da, toplumun hızla parçalandığı ve bölündüğü, toplumla birey arasındaki çatışmanın giderek ayyuka çıktığı ve insanların yaşanan hızlı değişimlere ayak uydurmakta zorluk çektiği bir döneme karşılık gelir. 12 Eylül darbesiyle birlikte geçmiş kuşak bütün ideallerden uzakta yenilginin getirdiği hayal kırıklığını yaşarken, yeni yetişen kuşak da kendisini bu yenilgi üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Oysa Zahit Atam'ın da ifade ettiği gibi, "Yenilginin ardından toplumsal restorasyon Türkiye'de yaşanmadığı için, kaçış estetiği ve kaçış dinamikleri Türkiye'de çok güçlü olmuştur."² Bu nedenle de bu filmlerde, seksen darbesi ve sonrasında yaşanan hızlı dönüşüme ayak uyduramayan, hayatın karşısına yenik çıkan, yaşadığı varoluşsal sıkıntının üstesinden gelemediği gibi ataerkil toplumun baskısını da kaldıramayan karakterlerin hikâyelerini izleriz.

Yönetmenlerin Gözünden Türkiye Panoraması

Yeni olmalarına karşın bir tür "yönetmen sineması"nın³ ürünü olduğuna inandığım

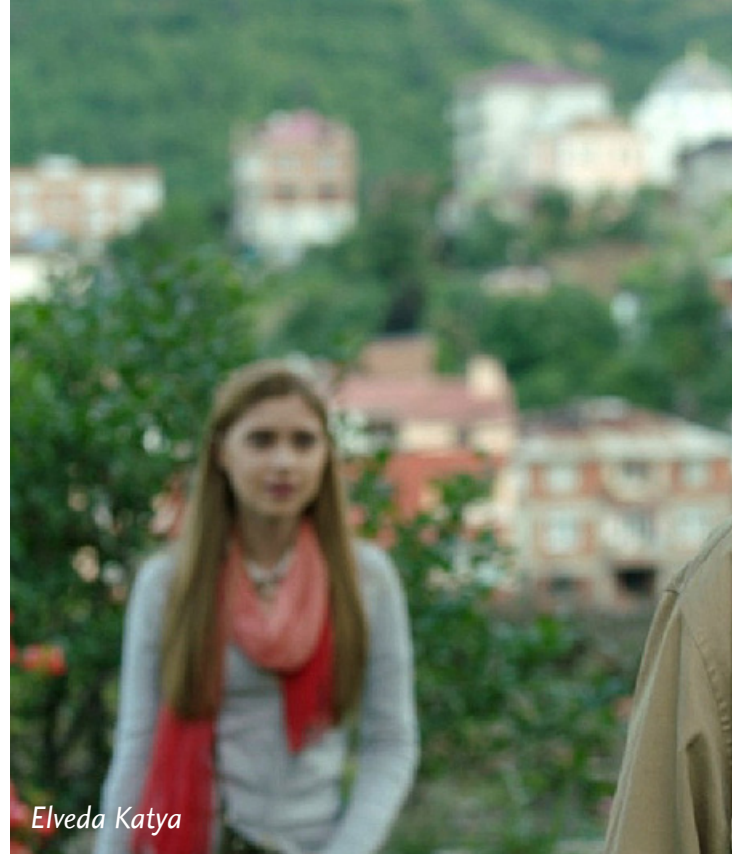
2 Zahit Atam, *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması*, Cadde Yayınları, İstanbul: 2011, s. 123

3 Yeni dönem Türkiye sinemasında ana akım dışarısında kalan ve çoğunlukla festivallerde aldığı ödüllerle adını duyuran filmleri "bağımsız" etiketinden çok Z. Tül Akbal Süalp'in ifade ettiği gibi "yönetmen sineması" ifadesinin daha çok karşıladığını düşündüğümünden, bu tür filmleri ben de "yönetmen sineması" alt başlığı altında derlemeyi uygun buldum. Süalp'in daha geniş bir

ayrı bir alt başlıkta üretilen filmlerde ise, ana akım sinemadaki gibi tek tip bir yönelimin aksine, toplumsal katmanlardaki bölünmüşlük, sınıf çatışması, siyasi ayrılıklar ve geçmişten beri süregelen ülke sorunlarının öne çıktığını görürüz.

Çiğdem Vitrinel'in *Geriye Kalan* filmi *Çoğunluk* filminin açtığı yoldan ilerler. Steril orta sınıf yaşamının altını ustalıkla oyan çalışma, korunaklı orta sınıf hayatından sızan arızaları gün yüzüne çıkarır. Kocasıyla ve kızıyla geniş ve aydınlık evinde kalan Sevda ile onun olmaktan korktuğu her şeyin cisimleşmiş hâli gibi duran Zuhâl'in yaşamları arasındaki tezatlık üzerine çatısını kuran film, bir aşk üçgeni aracılığıyla kadınların toplumsal konumu, kadın-erkek ilişkileri, sınıfsal çatışmalar ve ikiyüzlülük üzerine sade bir drama yaratır. Filmden geriye orta sınıf yaşamının ikiliği, erkeğe bağımlı yaşayan kadının içine düştüğü çıkmaz ve sınıfsal çatışmada kadının konumunun ne olursa olsun "alt sınıf" olarak yer almayaya devam ettiği gerçeği kalır. Erkek egemen bir toplumda sindirilen üç kuşak kadının hikâyesi ve kurmaca dünyada bile dışarıda bırakılan Zuhâl karakterinin durumu, Yeni Türkiye Sineması'nın karamsar gelecek tahayyülüyle buluşarak, erkek hikâyelerinde olduğu gibi kadın hikâyelerinde de tablonun renginin değişmediğini çarpıcı bir şe-

çerçeve içinde ele aldığı terimin detayları Yeni Film Dergisi'nin 20. sayısında yazdığı makaleden takip edilebilir. (Yeni Film, Haziran-Eylül 2010, Sayı 20, s. 37)



kilde önümüze koyar.

Son dönemde toplumda pek çok meselelerin dillendirilmesiyle birlikte toplumsal hafızada yaşanan canlanmanın uzantılarını geçtiğimiz sene izlediğimiz *Press* ve *Gelecek Uzun Süre*'de görmüştük. Bu sene de Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın çektikleri *Babamın Sesi* Türkiye Sineması'nda yeni bir alanın işlerlik kazandığının ipucu olarak karşımıza çıkar. Elbistan'da yalnız başına yaşayan ve telefon başında dağa çıkan oğlu Hasan'dan haber bekleyen Basé'nin gelen sessiz telefonları her açışında anlattığı küçük hikâyeler, filmin, dil üzerinden inşa ettiği kimlik ve aidiyet



Yetmişlerdeki köyden kente göçün hızlanması üzerine görünürlüğü artan köy-kent çatışmasının ve şehre tutunmaya çalışan erkek karakterlerin mücadelesini merkeze alan erkek melodramlarının uzantılarını günümüzde de görmekteyiz.

konularına yaklaşımı kadar, hafızanın toplumsal ve politik meselelerden bağımsız düşünülemediği gerçeğiyle de ilgilidir. Basé, telefonda Hasan'a (daha doğru bir ifadeyle Hasan olduğuna inandığı sessiz telefonlara) seslenirken, Lâlijîn, Kenger, Pasâri gibi sözcüklerin geniş anlamlarını kullanarak hem kolektif hafızada iz bırakan olaylara göndermede bulunur hem de kişisel hafızayla toplumsal hafızanın birbirini var eden organik ilişkisini açığa çıkarır. Basé'nin konuşmalarıyla, diğer oğlu Mehmet'in babasından kalan ses kasetleri aracılığıyla derine gömdüğü, bastırdığı ve görmezden geldiği geçmişini yeniden hatırlaması paralel bir şekilde gelişirken ko-

lektif hafızada bir çatlak açılır. Açılan çatlak sayesinde, hafızanın bastırma yoluyla gizlediği ve derinlere gömdüğü sistematik asimilasyon politikalarıyla karşı karşıya kalırız. Osmanlı'nın son yıllarından beri süregelen Kürt meselesinin ve Cumhuriyet döneminde yeniden homojen ve tek tip bir ulus yaratma çabası, etnik kimlik ve seküler yaşam üzerine yapılan vurgularla daha da derinleşen ve Doğu'nun sürgün yeri gibi görülerek iktisadi açıdan bu bölgenin göz ardı edilmesi, ideolojik baskıların ters teperek isyanlara yol açması ve isyanların askeri müdahalelerle bastırılma çabasının getirdiği açmazlara tanık oluruz.⁴

Toplumsal baskının ve çatışmanın karakterler özelinde gösterildiği örneklerin haricinde, Emin Alper'in ilk filmi *Tepenin Ardı* ötekileştirme sürecinde yaşananları

⁴ Bu makalede bir paragrafı kullanılan filmle ilgili değerlendirme yazısı, daha önce Hayal Perdesi dergisinin 31. sayısında yer almıştır. Değerlendirme yazısının tamamı derginin 31. sayısında bulunmaktadır.

ve toplumsal refleksleri bir kez daha hatırlatır. Taşrada bir Yörük köyünde bir grup erkek kendi kendisiyle yüzleşemediği için her şeyin sorumlusu olarak dağın öteki tarafındaki Yörükleri hedef gösterir ve film, yaratılan “suni” düşmanla karakterlerin mücadelesine odaklanır. Cumhuriyet’ten beri süregelen bir arızanın alegorisini sunan yapım, işlerin çözülemediği ve sarp sardıği noktada yaratılan ötekinin sorunları çözmede nasıl bir işleve sahip olduğunu göstererek, evrensel bir izlek yakalar. Maço değerlerin yüceltildiği, şiddetin ifade aracına evrildiği milliyetçi bir değerler sistemi içinde kendi korkularıyla yüzleşmekten kaçınan erkeklerin kendi krizlerini bir öteki yaratarak aşmaya çalışması, aynı zamanda Zahit Atam’ın da belirttiği gibi Türkiye’de kuruluş döneminden beri süregelen güçlü kaçış dinamikleriyle de ilgilidir. Toplumsal restorasyon yerine bir tür kaçış dinamiğinden beslenen ülkemizde, sanatın her alanında kaçış estetiği ve kaçış/bastırma temelli korku/paranoya hikâyelerini görmek mümkündür. *Tepenin Ardı* bu açıdan bakıldığında, seksen sonrası yaşanan kaçışın, bastırmanın ve yaratılan yapay düşmanların toplumsal ölçekte özetini sunar. Zeki Demirkubuz’un *Yeraltı* filmi ise, yönetmenin doksan sonrası istikrarlı bir şekilde ürettiği Dostoyevskiye ve varoluşçu filmlerinin daha olgun bir sinematografiyle yeniden ekrana taşınmış hâli gibidir. Demirkubuz kendi sinemasının alametifarikalarını son filmde Muharrem karakteri üzerinden işlerken, insanın

karanlık doğasına ve akıl dışı yanına da vurguda bulunur. Muharrem’in “iyi” bir insan olma isteği her defasında karşılıksız kalır ve gittikçe akli bir varlık olmaktan uzaklaşır. Dostoyevski’nin rasyonaliteye ve pozitivizme başkaldırı niteliğindeki eseri, Demirkubuz’un elinde Dostoyevski’nin kitabındaki katmanlılığından ve çoklu okumaya müsait derinliğinden yoksun bir şekilde, doksanlardan kalma demode ve sinik bir karakterin öyküsüne dönüşür. Muharrem, doksanlar sinemasında örneklerini sıkça gördüğümüz, en son Tayfun Pirseliimoğlu’nun üçlemesinde de karşımıza çıkan, Dostoyevski’den çok Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay etkisinde kalan, topluma inancını kaybetmiş apolitik karakterlerdendir. Aileleriyle sorunlar yaşayan, kendilerine ikame anne-babalar bulma çabasında olan, iktidarlarını kaybetmiş, karşı cinsle kurdukları ilişkilerde sorunlar yaşayan, harekete geçmek yerine her şeyi oluruna bırakan, psikolojik sorunlarını çözemeyip delirme noktasına gelen, şiddeti bir iletişim aracı haline getiren problemliler karakterlerin devamı niteliğindedir. Sürekli bir varoluşunu ifade edememe, özneleşememe, içinde bulunduğu topluma ve yaşama “tutunamama” hâli içerisinde olan bu karakterler, 12 Eylül sonrası dönemin de uzantılarıdır. Bir türlü özne olamayan bu karakterler, bir süre sonra nesneleşerek, modern hayatın ve metropolün olumsuz anlamda dönüştürücü ve yalnızlaştırıcı etkisine kapılarak hayatın bir köşesine savrulur.

12 Eylül'ün Hayaleti

2012 yılında Türkiye sinemasının genel görünümüne baktığımızda, erkeklik krizine bağlı erkek melodramları, bu krizi ulusal mitlerden güç alarak aşmaya çalışan ve aynı zamanda toplumsal bilinçdışını da yansıtan ve yeni bir “biz” kurgusu oluşturmaya çalışan tarihi hikâyeler ve doksan sonrasındaki “auteur” diye adlandırabileceğimiz kurucu yönetmenlerin sinemasında sıklıkla karşılığını bulan 12 Eylül darbesinden sonraki dönemin bütün izlerini üzerlerinde taşıyan “tutunamayan” karakterlerin kuşatması altındaki varoluşçu, kötümser ve karamsar dramlar ve bütün bunların ötesine geçmeyi başara-bilen bir avuç toplumsal gerçekçi yapıma tanık oluruz. Vizyona giren filmlerin çoğu geçmişte izlediğimiz hikâyeleri ve olay örgülerini parçalı anlatım, çapraz kurgu, hızlı ve dinamik çekimler, bol kesme gibi popüler tekniklerle yeniden sunma yoluna giderken, çok azı farklı arayışlar içerisindedir. Kendi sesini bulmaya çalışan yönetmenler ise çoğunlukla doksanlardaki kurucu yönetmenlerin sinemalarının etkisi altında, hem hikâye hem de mizansen anlayışı açısından benzer bir yoldan ilerler. 12 Eylül'ün hayaleti Türkiye sinemasındaki erkek karakterler üzerinde varoluşsal bir etki bırakırken, Türkiye'nin toplumsal ve ekonomik alandaki konjonktürel dalgalanmaları ve yaşanan krizler de belirleyici bir rol oynar. Toplumun bilinçdışındaki istek, arzu ve özelemleri canlandıran erkek

Yeni olmalarına karşın bir tür “yönetmen sineması”nın ürünü olduğuna inandığım ayrı bir alt başlıkta üretilen filmlerde ise, ana akım sinemadaki gibi tek tip bir yönelimin aksine, toplumsal katmanlardaki bölünmüşlük, sınıf çatışması, siyasi ayrılıklar ve geçmişten beri süregelen ülke sorunlarının öne çıktığını görürüz.

karakterler, geçmişin ağır mirasından ise kurtulamaz. Bu nedenle basit bir kaçış estetiğiyle nostaljiye sırtını yaslayamayan karakterler, yetmişler sinemasındaki geçmişe nostaljik bakıştan farklı olarak, ne geçmişte ne gelecekte ama aynı anda ikisi arasında da sıkışıp kalan silik figürlere dönüşür. Geçmişle yüzleşip geleceğine bir türlü yön veremeyen erkek karakterler, toplumun yaşadığı travmatik dönüşüm sürecinde artan beklenti ve baskıyı da karşılayamaz. Bu sebeple, önünde sarılacağı bir otorite figürü kalmayan günümüz karakterlerinin kendi mitlerini yaratmaktansa, Malkoçoğlu gibi geçmişte yaratılan bir dizi efsanevi kahramandan güç alması ve o özellikleri günümüze farklı şekillerde taşımaya çalışması yaşanan erkeklik krizinin mahiyeti hakkında da çözümleyici bir bilgi sunmaktadır.

2012'NİN EN İYİ FİLMLERİ



Ahmet Terzioğlu

1. The Master
2. Olmak İstedğim Yer (This Must Be The Place)
3. Aşk (Amour)
4. Alpler (Alpeis)
5. Düşler Diyarı (Beasts Of The Southern Wild)
6. Yeraltı
7. Yanlış (Wrong)
8. Meleklerin Payı (The Angels' Share)
9. Tabu
10. Hayat Avcısı (The Imposter)



Aybala Hilâl Yüksel

1. Bir Dilek Tuttum (Kiseki)
2. Sevmek Gibi (Like Someone in Love)
3. Sezar Ölmeli (Cesare Deve Morire)
4. Faust
5. Tepedeki Ev (Kokuriko-zaka Kara)
6. No
7. Aşk (Amour)
8. Moonrise Kingdom
9. Akasyalar (Las Acacias)
10. Onur Savaşı (Jagten)



Barış Saydam

1. Faust
2. No
3. Aşk (Amour)
4. Anna Karenina
5. Tepelerin Ardı (Dupa Dealuri)
6. Moonrise Kingdom
7. Kibarca Öldürmek (Killing Them Softly)
8. Tepenin Ardı
9. Onur Savaşı (Jagten)
10. Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir



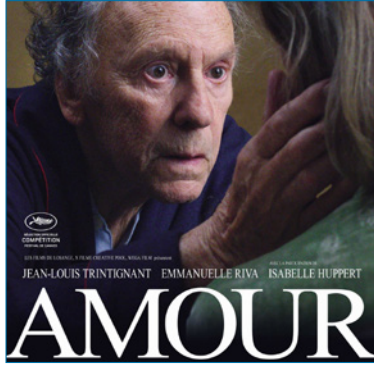
Celil Civan

1. Acı (Pieta)
2. Moonrise Kingdom
3. Yanlış (Wrong)
4. No
5. Sığınak (Take Shelter)
6. Ölüm Denizi (Hwanghae)



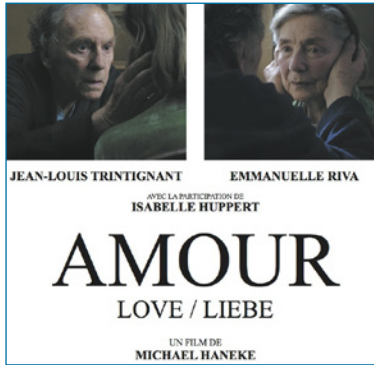
Ebru Afat

1. Anna Karenina
2. Kibarca Öldürmek (Killing Them Softly)
3. Köstebek (Tinker Tailor Soldier Spy)
4. Cosmopolis
5. Skyfall
6. Sığınak (Take Shelter)
7. Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need to Talk About Kevin)
8. Elena
9. Faust
10. Yeraltı



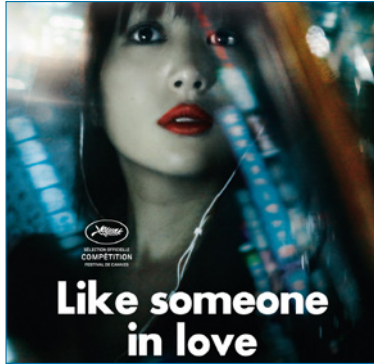
Koray Sevindi

1. Aşk (Amour)
2. Sevmek Gibi (Like Someone in Love)
3. No
4. Acı (Pieta)
5. Tepelerin Ardında (Dupa Dealuri)



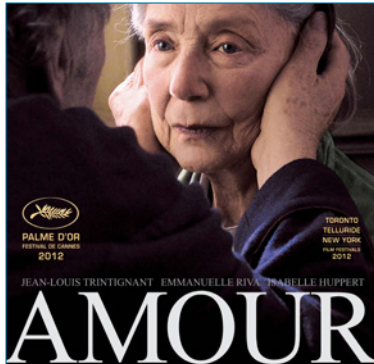
M. Abdülgafur Şahin

1. Aşk (Amour)
2. Sevmek Gibi (Like Someone in Love)
3. Tepedeki Ev (Kokuriko-zaka Kara)
4. Moonrise Kingdom
5. Sezar Ölmeli (Cesare Deve Morire)
6. Mutluluğa Boya Beni (Le Tableau)



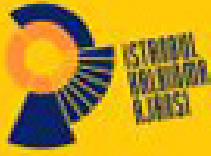
Murat Pay

1. Sevmek Gibi (Like Someone in Love)
2. Faust
3. Aşk (Amour)
4. Sezar Ölmeli (Cesare Deve Morire)
5. Çocuklar (Djeca)
6. Tepedeki Ev (Kokuriko-zaka Kara)
7. Bir Dilek Tuttum (Kiseki)



Tuba Deniz

1. Aşk (Amour)
2. Faust
3. Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need to Talk About Kevin)
4. Melankoli (Melancholia)
5. Pi'nin Yaşamı (Life of Pi)



yeni
şeyler
söylemek
için
SINEMA

GÜLPER REFİĞ

“KÜLTÜRÜMÜZÜ,
DEĞERLERİMİZİ ANLATAN
ÖZGÜN BİR SİNEMANIN
PEŞİNDEYDİ”

SÖYLEŞİ: **ESRA TİCE**

Ulusal sinema düşüncesinin kurucu yönetmenlerinden Halit Refiğ, Türk sinemasının en verimli yılları 1960’da ilk filmi *Yasak Aşk*’la yönetmenliğe başlar. Altmışlardan iki binlere kadar her alanda Türk sinemasının özgün bir dil oluşturmaya uğraş veren bir isim olur. Bu zor ve özverili yolculuğun en yakın tanığı eşi Gülper Refiğ ile gerçekleştirdiğimiz bu samimi söyleşide Halit Refiğ sinemasını, düşünce dünyasını, Türk sinemasına katkılarını konuştuk.

➤ Halit Refiğ sineması, ilk yapıtlarından itibaren toplumsal gerçekçi bir zeminde durma çabasında oldu. Böylece Türk sinemasında bir yenilik olan Ulusal Sinema düşüncesinin ilk ürünlerini verdi. Refiğ özelinde Türk sinemasındaki bu değişim

sürecinden ve sinemanın yapısından biraz bahseder misiniz?

Halit Refiğ’in sinemaya adım attığı yıllar, ellilerin sonları altmışların başıdır. İlk filmi *Yasak Aşk*’ın tarihi 1960. O tarihler tiyatro



kökenli Muhsin Ertuğrul'un başlattığı, Batı sineması anlayışının yanı sıra düşünsel yanı olmayan popüler hikâyelere dayalı bir sinema anlayışı hâkimdi. Halit Refiğ son derecede bağımsızlığına, özgürlüğüne, onuruna düşkün bir insan olarak kendi kültürümüzü, manevi değerlerimizi anlatan özgün bir Türk sinemasının oluşması için daha mesleğinin en başından itibaren büyük bir çaba gösterdi. Bu amaçla 1958-59 yıllarında benim gelin gittiğim küçücük dairesini meslektaşlarına açıp özel toplantılarda, senaryolarını tartışarak, paylaşarak birlikte üretmelerini sağlıyor. İşte altmışların meşhur yönetmenler kuşağı olarak anılan sinemamızın temelleri böylece atılmış oluyor. *Ulusal Sinema Kavgası* bu atılımı

Halit Refiğ bağımsızlığına, özgürlüğüne, onuruna düşkün bir insan olarak kendi kültürümüzü, manevi değerlerimizi anlatan özgün bir Türk sinemasının oluşması için daha mesleğinin en başından itibaren büyük bir çaba gösterdi.

görmezden gelen ve yok etmeye çalışan Batıcı zihniyet ile sinema ithalcilerine karşı verilmiş bir mücadeledir. Bu büyük düşmanlık ve mücadelenin ibretlik öyküsü *Ulusal Sinema Kavgası* kitabında detaylı olarak anlatılır. Bugün kendisini ulusalcı olarak nitelendirenler o tarihte yanında



İltifatlar sadece Batı'da ödül alanlara. Batı ödül verirken şartları var. Ülkenizi kötüleyip eleştireceksiniz. O zaman size hem ödül hem para var. Genç sinemacılar ne yapsın, Halit Refiğ gibi yokluğu yoksunluğu mu seçsin?

yer almamış, aksine onu faşistlikle suçlayarak karşı koymuştur. Onun elli yıl önce geldiği yere bugün yarım yamalak da olsa gelmiş olanlar ne yazık ki bizim değerlerimize hâlâ tam sahip çıkmamakta. Henüz otuzlu yaşlarında mesleğinin başında yaptığı *Bir Türk'e Gönül Verdim* filminin başına koyduğu Mevlana'nın bir sözü ve gerçek bir hikâyeden yola çıkan filmin sonunda Hıristiyan kahramanın, Kapadokya'da bir peri bacası içindeki kilisede namaz kılması sözde "aydın" kesim, eleştirilenler, köşe yazarları tarafından gericilikle, dincilikle suçlanarak kara listeye alınmasına neden olacaktı. O tarihten itibaren son anına kadar bu kesim onu düşman kabul etmiş ve yaptığı her şeyi küçümsemişti. Şimdi onun adını ağızlarına almadan, onun düşüncelerini dile getiriyorlar. Mevlana ve Yunus Emre'yi gerici olarak gören dünyada kimse kaldı mı?

Evlenirken "Ben hürriyetimi çok pahalıya satın aldım." demişti. Neticede başınız dik, alnınız açık, onurlu, huzurlu yaşamaya çalışıyorsunuz ama bunun bedelini size

Fotoğraf: Bilal Yıldırım

ödetenler var. Yerli ve bağımsız olan, ne Batı'nın ne devletin ne de sermayenin kölesi olmadan efendi gibi yaşayıp büyük eserler yaratan yerden yere vurulacak. İltifatlar sadece Batı'da ödül alanlara. Batı ödül verirken şartları var. Ülkenizi kötüleyip eleştireceksiniz. O zaman size hem ödül hem para var. Genç sinemacılar ne yapsın, Halit Refiğ gibi yokluğu, yoksunluğu mu seçsin, yoksa yurtdışında şöhreti mi seçsin? İki, en fazla dört seneliğine de olsa şöhret oluyorsunuz. "Ya maneviyat ya servet, ya huzur ya şöhret!" eşimin çok sevdiğim bir sözüdür. Yiyecek makarna bulduğumuz zaman Allah'a şükrettiğimiz günler oldu. Ama evimizde hep huzur ve mutluluk vardı. Umarım o çok ödül, çok para kazanan sanatçılar da bunun zerresini yaşamış olsunlar.

▼ **Türk sineması adına Halit Refiğ'in sinemasını önemli kılan, Halit Refiğ'i çağdaşlarından ayıran en önemli unsurlar nelerdi?**

Bu soruyu eşime sormuş olsaydınız çok rahatsız olurdu. O egosunu çok genç yaşlarda aşmış bir insandı. Ben asla yoktu. Ben yok ama Metin Erksan, Lütfi Akad, Kemal Tahir, Adnan Saygun vs. var. Ben yok ama birlikte yaşadığı toplum var, biz var. Hatta son senelerinde artık insanlığın geldiği tehlikeli nokta ve can varlığının ortadan kalkması konuları onu endişelendiriyordu. Sürekli bunlar üstüne okuyor, yazıyordu. Hiç konuşmak istemezdi ama senaryosuna karışıldığı için geri çevirince ona Hollywood imkânlarını açan dostu Ohio Üniversi-

tesi Sinema Bölüm Başkanı Prof. Elliot Statut çok kızmış ve "Bu ne biçim adam. Kendisi İstanbul'da yalı sahibi olmak istemiyor. Beni de yalıdan etti." demişti. Elliot'un bilmediği bir gerçek vardı. Halit Refiğ'in çocukluğu ve gençliği zaten yalıda geçmiş, gösterişten hiç hoşlanmadığı için en sade, en basit hayatı seçmiş, mirasını da reddetmişti. Bunlar Elliot'a tabii ki söylenmemiştir. Dünyada inanmazdı. Avrupa kökenli bir aileden gelmesine rağmen tarihimizi, büyük sanatçılarımızı, Kindi'den İbnü'l-Arabî'ye Mevlana'dan Yunus Emre'ye kadar düşüncülerimizi, defalarca Kuran-ı Kerim'i okuyup araştırarak kendi kültürüyle özdeşleşmiş, sonra da hitap edeceği seyircisiyle o sıcak ilişkiyi kurabilmişti. Bu sayede hiçbir kliğin, hiç kimsenin adamı olmadan, dimdik ayakta kalabilmişti. Bir o kadar da Batı kültürü ve sanat dünyasına bilgi hâkimiyeti vardır. Anadolu'nun hangi yöresine gidersek gidelim Halit Ağabey diye bağırılmasına basarlardı. Yine kendisiyle dünya görüşü çok farklı olan Marksist Kemal Tahir'e büyük bir saygı ve hayranlık duyardı. Birleştikleri nokta yerli olmak ve ülke sevgisi, devlete saygı.

▼ **Halit Refiğ Türkiye'de sinema eğitimine öncülük etmiş bir isim. Yönetmenin eğitmen kimliğinden biraz bahsederseniz neler söylemek istersiniz? Halit Refiğ sinema eğitiminde hangi hususlara dikkat ederdi?**

Aydın kişiliği dolayısıyla ısrarla bazı üniversiteler tarafından Amerika'ya davet ediliyordu. Paradoksal bir şekilde onun

dünya görüşünün insanlık için çok önem taşıdığını, bunu filmleri vasıtası ile dünyaya anlatılması gerektiğini söylüyorlardı. 1976 senesinde sinemada hüküm süren seks filmleri furyası yüzünden iş yapmak imkânsız hale gelmişti. Kimse artık ciddi, düşündürücü sinema yapmak istemiyordu. Karanlık bir dönemdi ve çaresizdik. Önce gitmemek için çok direndi, sonunda ısrarlarımıza dayanamadı pes etti. Arabamızı satarak bu gönüllü sürgüne razı oldu. Maddi manevi açıdan çok zor günlerdi. Ülkesinden uzakta olmak, dilini konuşmama eşimi çok ama çok rahatsız etmişti. Wisconsin Üniversitesi ve Eyalet Senatosu zorla bir televizyon filmi yapmaya razı etti. İşte bu karanlık günlerinde sabahlara kadar çalışarak Türkiye'deki ilk sinema okulunun müfredatını ve programını yaptı. Türkiye'den ayrılmadan Sami Şekeroğlu ile ilk programları kurslar olarak başlatmışlardı. Hemen hemen tüm yaşamı boyunca eğitimcilik yaptı. Maassız, kadrosuz. En sevdiği işler karşılıksız, gönüllü olarak yaptığı ülkesine insanlığa yararlı olacak işlerdi. Son aylarında, kemoteropi görüyordu; çok halsiz ve bitkindi. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü doktora ve benim Müzikoloji Bölümü'nde yüksek lisans öğrencilerine verdiği dersleri hiç aksatmadı. İlave olarak o yıl derslere gelemeyen Selim İleri'nin yerine derslerine giriyordu. Benim odam binanın üçüncü katında ve çok zahmetli bir merdiven tırmanmak gerekir. Kemoterapinin zayıflattığı bedeni ve sapsarı yüzü ile o merdivenleri

tırmandı, derslerini aksatmadı. Çünkü eğitim onun için kutsaldı.

➤ **Nasıl bir çalışma disiplinine sahipti? Yaptığı iş konusunda kendinden ve çalışma arkadaşlarından neler beklerdi?**

Çok disiplinli, ilkeli bir hayat anlayışı vardı. Yanı sıra film setleri eminim çalışan herkes için unutulmaz güzel anılarla doludur. Çünkü işine duyduğu bağlılık onun insan sıcaklığı ile hemen tüm sete yansıyor. İçtenlik, mutluluk dolu, çok zevkli çalışma ortamı oluşuyordu. Bu kural darbe döneminde, cehennem azabı çekilen *Yorgun Savaşçı* filminin ekibinde bile aynen devam etti. Ama ciddi ve disiplininden hiç şaşmadan... Onu uğurladığımız son gün beni çok duygulandıran bir olay da, neredeyse Yeşilçam'ın tüm set işçilerinin ona veda etmek için o gün gelmiş olmalarıydı. Her zaman garibanın, ezilenin yanındaydı. İşçileri için şart koştuğu koşullar yüzünden yapımcılar ona iş vermekten bile korkuyorlardı. Solculuk numaralarına girmeden sadece yüce vicdanının sesine kulak verdiği için.

➤ **Halit Refiğ sinema düşüncesini oluştururken diğer sanat dallarından yararlanan bir yönetmendi. Tiyatro, müzik, edebiyat, mimari kendi sinema dilini oluşturmasında bu dalların açtığı yeni alanlar neler oldu?**

İyi bir sinemacıda olması gereken entelektüel donanımı çok sıra dışı ve şaşırtıcı düzeyde idi. Hem Doğu hem de Batı medeniyetinin temel felsefi, edebi, sanatsal

birikimine üst düzey bir akademisyen seviyesinde sahip olmasının yanı sıra bu birikimi, bilgece dünya görüşüne aktarma özelliği vardı. Dürüst ve vicdanlı olarak tabii. En ticari filmlerinde bile mutlaka geri plânda bir düşünsel alt yapının, önemli bir mesajın olması bu yüzdendir. Bu birikim olmadan ne *Tezlem* ne *Hanım* ne de *Köpekler Adası* gibi filmler ortaya çıkamazdı. Elli üç filminin içinde konusu tam olarak kendine ait filmin sayısı iki elimin parmağını geçmez.

▣ Kabul ettiremedi mi?

Kimseden bir şey istemek gibi bir huyu hiç olmadı. O yüzden kabul ettirmek gibi bir durum söz konusu değil. Sadece kendisine gelen teklifleri, ilkelerine ters düşmemek şartıyla değerlendiriyordu. Yeşilçam'da başka bir yerde örneği olmayan bir sistem işliyor. Prodüktörler ticari başarısı yüksek birkaç filmden sonra, istediğiniz filmi yapmak için size bir şans tanıyorlardı. Bülent Ecevit'in başbakanlık yaptığı iki dönem *Aşk-ı Memnu* ve *Yorgun Savaşçı* gibi büyük filmlerini gerçekleştirmesine fırsat verdi. Ama gizli düşmanlar, ikinci filmini tarihte görülmedik bir gaddarlıkla yakarak imha ettiler. Eleştirmenlerin altmışlardan günümüze kadar yazılarını incelediğimizde hakkında hiç iyi şey yazmadığı tek yönetmen vardır: Eşim Halit Refiğ. Neden acaba? Tarih bunun aksini ispatlayacak. Vasatlar sıra dışı olanları sevmez çünkü çıtaı çok yüksektirler, ulaşmak zor olur. O zaman onları yok etmek gerekir. Kural budur.

Halit Refiğ, hemen hemen tüm yaşamı boyunca eğitimcilik yaptı. Maaşsız, kadrosuz. En sevdiği işler karşılıksız, gönüllü olarak yaptığı, ülkesine insanlığa yararlı olacak işlerdi.

▣ *Halit Refiğ -Düşlerden Düşüncelere Söyleşiler-* kitabında Halit Refiğ çok hoş bir cümle sarf ediyor: “*Yorgun Savaşçı Hanım*’ı aldı. *İki Yabancı*’dan uzaklara *Köpekler Adası*’na sığındı.” Bu cümlede adı geçen filmlerin yönetmenin anlam dünyasındaki öneminden bahseder misiniz?

Son dönemlerinde “Aslında *Yorgun Savaşçı* benim.” diyordu. Çok yoruldu. Sürekli düşmanlık, sürekli mücadele; yurt içinden, yurt dışından, devletinden, askerinden, Batıcıdan, solcudan, liberalden hep düşmanlık. *Hanım* filmini yirmi üç sene önce yapmış. Kendisinden sonra benim hayatımı anlatıyor. Bugün aynen o filmdeki gibi yaşıyorum. Yirmi üç sene sonrasını aynen görüyorum. İnsanlığın, İstanbul’un, efendiliğin, vicdanın yok oluşuna bir destan. *İki Yabancı* kendi kültürüne, aynı zamanda Batı’ya yabancı Türk aydınının dramı: Batı’nın korktuğu ve hayran olduğu iki yüzü karşısında şaşkın, bezgin çaresiz Türk aydını. Batılı kadın sonunda petrol tankerinin altında kalıp yanarak ölür. Bugün yaşananlara bakınca nasıl inanılmaz bir öngörü olduğunu görüyoruz. Sonunda *Yorgun Savaşçı* Sapanca’da, Türker İnanoğlu’nun



Fotoğraf: Bilal Yıldırım

yaptığı evinde, doğada huzuru buldu. Evimizin bahçesinde tüm ağaçlar, çiçekler, kuşlarla vahdet-i vücudu bizzat nasıl yaşadığına şahit oldum. Yeşillığe bakarken, ruhu yıkıyor, adeta tedavi oluyordu. *Köpekler Adası* işte bu duygunun yansımasıdır.

➤ **Geçtiğimiz aylarda *Gurbet Kuşları* filmi restore edilip yeniden gösterildi. Bu çalışma hususunda neler söylemek istiyorsunuz?**

Sağ olsun, Sami Şekeroğlu ve M.S.G.S.Ü. Sinema TV bölümündeki usta bir ekip müthiş bir iş başarmışlar. Buruk bir mutluluk yaşadım çünkü tüm filmleri *Yorgun Savaşçı* gibi hep zor şartlarda imkânsızlıklar yetersiz teknik altyapı ile çekilmişti. Onlara gazi derdi. Yani yaralı bereli... *Gurbet Kuşları*'nın bu restore olmuş mükemmel kusursuz görüntüsü onu çok sevindirecekti. Göremedi. O sevinci yaşayamadı.

➤ **Ulusal sinema öncülerinden Halit Refiğ ile Metin Erksan'ın arkadaşlığı ile ilgili neler söyleyebilirsiniz?**

Bu dostluğun başka bir örneğinin yaşanmış olması imkânsızdır. Çünkü Metin Erksan eşi benzeri olmayan özel bir insandı. Benim canım eşim de öyle. Bizim evlendiğimiz yıllarda ikisi de çok mütevazı bir hayat yaşıyordu. Küçük kiralık dairelerde oturuyor, film çekme imkânları yok denecek seviyede ve düşmanları çok. Hemen hemen her akşam bizim evde birlikte oturup sabahlara kadar kahkahalar durmadan sürerdi. Bu nasıl moral gücü, nasıl kendine güven ve yaşam sevinci? Bu gücü nerden buluyorlar diye çok hayret ederdim. Bu akşamlarda Metin dâhiyane hayal gücünden fıskıran fantastik hikâyeler anlatırdı. Dinlememiş olanlar inanın çok büyük bir fırsatı kaçırmış sayılırlar. Olağanüstü bir hiciv ustası, hayal gücü dehasıydı. Bu eşsiz hayallerini çok az filmde yansıtılabildi çünkü şart koştuğu talepleri de hayalleri gibi sıra dışı ve uçuktu. Hollywood şartlarını istiyordu. Gerçekleştirebildiği özgün birkaç filmi, kesinlikle dünya sinemasında özel bir yere sahip. Yaşamında her şey onun özel zihinsel metaforlarında şekillendiği için gerçekte hayal sık sık birbirine karışırdı. Özel yaşamı karakterlerinden çok daha renkliydi. O pantheon'da bir titan gibi yaşıyor, düşünüyordu. Bu yüzden dostluk ilişkilerinde, evliliklerinde büyük gelgitler yaşıyordu. Gerçekle hayalin çarpıştığı yaşamında, duyguları da nefretle aşk arasında rahatlıkla değişebiliyordu. Film çekmediği

zamanlarda tutkuyla bağlı olduğu Halit'ciğine *Yorgun Savaşçı* dolayısıyla filmin yakılıp kendisinin idam edilmesini isteyecek kadar kızabiliyordu. Son zamanlarda uzun seneler süren aralıklarla önce kaybolup birdenbire ortaya çıkarak hiçbir şey olmamış gibi bize gelir, başını omzuna koyarak gözyaşları içinde "ah Halit'ciğim, yüce Halit, ben sana neler yaptım!" derdi. Halit Refiğ içinse ilk tanıştıkları günden son anına kadar, ne derse desin ne yaparsa yapsın, onun Metin'ciğiydi. Ustasıydı öyle derdi. Can dostuydu ve Türk sinemasının parlak yıldızıydı. 2008 yılında bizim evde son defa Lütfi Akad, Metin Erksan ve Halit Refiğ bir araya geldiler. Halit 1958'deki tanışmalarının 50. yılını kutladı. Onları elli sene sonra yine bir araya getirmeyi başardı. Metin, Lütfi Akad'la kolay kolay bir araya gelmezdi. O gün iyi günüydü, hatta Lütfi Bey'e belki de ilk ve son defa "Lütfi ağabey." dedi. Çok anlamlı, duygu dolu tarihi bir akşamdı. Bugün üçü de yok. Canım eşim belki de bunu bile biliyordu o eşsiz öngörüsüyle.

➤ **Halit Refiğ Metin Erksan ulusal sinema düşüncesini savundukları için Sinematek çevresiyle yolları ayrılıyor. O günlerde neler yaşandı?**

O yol ayrımı -yani ulusalcılar ile batıcılar ayrımı- bugün de aynen devam ediyor. Altmışlarda Lütfi Bey, Metin Erksan, Halit Refiğ Türk sinemasının en özgün örneklerini vermeğe başladıkları dönemde birden bire karşılarında düşman bir aydınlar cephesi buluyorlar. Hem kişi olarak kendilerine hem

Çok disiplinli, ilkeli bir hayat anlayışı vardı. Yanı sıra film setleri eminim çalışan herkes için unutulmaz güzel anılarla doludur. Çünkü işine duyduğu bağlılık, onun insan sıcaklığı ile hemen tüm sete yansiyordu. İçtenlik, mutluluk dolu, çok zevkli çalışma ortamı oluşuyordu.

de filmlerine düşman ve onları dışlamaya, adeta yok etmeye kararlı bir cephe. Basın vasıtası ile saldırıyorlar. 64 Şûrası devletin hakemliğinde cepheleri karşı karşıya getiriyor. Hükümeti temsilen katılan bakan da Batı cephesinden yana. Şûra büyük bir fiyaskoyla başlamadan bitiyor. Ama kavga bitmiyor. Film ithalcileri de Türk sinemasına karşı cephede. Ama aslanlar gibi kendilerini savunuyorlar. Bu savaşın sonunda yavaş yavaş herkes yollarını ayırmış ve eşim bu davada tek başına kalmıştır. Dayanmak kolay değil. Ödül yok, övgü yok, yerden yere vurulmak var, işsiz güçsüz kalmak var. Lanetlenerek ortada bırakılıyorsunuz. Savunan kimseniz de yok. Kolay değil, tek dayanağınız seyirciniz, tek başına ayakta kalacaksınız. İşte benim canım eşim dayandı, direndi, pes etmedi ve asla diz çökmedi. Aziz milleti onun hep yanındaydı ve filmlerine sahip çıktı. Onu yaşattı. Hayattan, huzurdan başka beklentisi olmadığı için son hesapta mutlu bir insandı. Yanında da her zaman ben vardım.

JOACHIM TRIER

“KESİN DE SÖYLESEM, GENE SORMAKTAYIM”

AHMET TERZİOĞLU

İskandinavya’daki iklim koşullarından, az güneş ışığı görmenin ruh sağlığına etkisinden, melankolinin bedensel bir sıvı olarak tanımlanarak başladığı etimolojik serüvenden ve son olarak rasyonel şeylere sözü bağlayıp Norveç’teki yıllara göre intihar oranlarının dağılımından söz edebiliriz. Çünkü konu Joachim Trier iken lafın dönüp dolaşıp tekrar karanlığa denk geldiği “fasit bir daire” içinde olduğu doğrudur. Gerçekten de “fasit daire” Joachim Trier’in sinemasını, tam olarak değilse de dilinden geldiğince, sloganvari biçimde özetleyen bir kelime grubu olarak rahatlıkla kullanılabilir. 1991 yılında piyasaya çıkan, kahramanlığı kendi kolektif ruhları içerisinde bölüşen minik sempatik lemming’lerin başrolde yer aldığı *Lemmings*

isimli video oyununu andırır, Joachim Trier’in filmleri. Bu oyunda, gerçek yaşamdaki türdeşlerine zerre kadar benzemeyen mavi gövdeli, yeşil saçlı garip yaratıklar durmadan, bilinçsiz biçimde ilerlerler. Sanki gözleri bağlanmışçasına, bir sonraki adımlarını hiçbir biçimde umursamadan, görünmez hedeflerine doğru yol alırlar. Oyunun kurgusunda oyuncuya atanan görev; lemming’lerin sağ salim bölümü tamamlayacakları noktaya ulaşmalarını sağlamak; onlara tünel kazmak, yol yapmak, karşılarındaki herhangi bir engeli imha etmektir. Oyuncunun elinde silgiye benzer bir araç vardır ve bu araç minik canlıların kaderini şekillendirir.

Joachim Trier ve kahramanları arasında da benzer bir rol dağılımı söz konusudur. Fakat ufak denemeyecek kadar ciddi bir farkla... Pekâlâ, kabul. Lemming’ler yani Trier karakterleri de ulaşmaları gereken

noktaya doğru ilerlerler. Trier ise onların ayaklarının altındaki toprak parçasını yok eder ya da karşısına normalde orada olmayan bir engel çıkarır. Karakterler tesadüfen bile olsa kurtulma şansı yakaladıklarında, Trier'in kesin yok edici, yoldan çıkarıcı, iş bitirici müdahalesi gecikmez.

Özellikle Norveç Lemming'i olarak bilinen lemming'ler, üç dört yıllık yaşam döngüleri sırasında sağlık dolu bir yaşam sürüp, güven içerisinde Norveç bitki örtüsünün tadını çıkarırlarken popülasyonlarının gereğinden fazla büyümesine engel olamazlar. Bu durumda popülasyon şişer ve çökerek tür kendi ontolojik soslu sonunu hazırlar. Tıpkı kendilerine kurulan tuzakların farkında olmayan Trier karakterleri gibi, kendi trajik sonlarına, fasit bir dairenin içerisinde nesilden nesle rollerini devrederek bitimsiz turlarını sürdürürler.

Louis Malle'in yönettiği, Pierre Drieu La Rochelle'in şair arkadaşı Jacques Rigaut'nun intiharından etkilenerek yazdığı *Le Feu Follet*'nin (1931) aynı ismi taşıyan filminin bir varyasyonu olan *Oslo, 31 Ağustos* (*Oslo, 31. august*), Trier'in beş yıllık bir aradan sonra pergeliyle peliküle çizdiği ikinci fasit daire. Talihsiz lemmig'lerin *Reprise* (2006)'la başlayan yolculuğu, *Oslo, 31 Ağustos* ile devam ediyor.

Nakarat

Joachim Trier, aslında Türkiye'deki izleyicilerin çok da yabancı olmadığı bir isim. Zira ilk uzun metraj filmi olan *Reprise* ile



Joachim Trier, aslında Türkiye'deki izleyicilerin çok da yabancı olmadığı bir isim. Zira ilk uzun metraj filmi olan *Reprise* ile İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale'ye değer görülmüş, bir manada ve oldukça isabetli olarak İstanbul Film Festivali tarafından keşfedilmiş bir yönetmen.

İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale'ye değer görülmüş, bir manada ve oldukça isabetli olarak İstanbul Film Festivali tarafından keşfedilmiş bir yönetmen. Kısacası, hâlihazırda keşfettiğimiz bir isim. İlk filminin iskeletinde belli belirsiz izleyicilere göz kırpan fasit daire, yazar olmak isteyen iki gencin, yaşam eğrisinin iki farklı noktasında yer alan hikâyesinin birbirine paralel olarak aktarıldığı bir anlatıdır. Philip (Anders Danielsen Lie) kırık dökük aşk hikâyesi, yazar olma isteği ve müntehir şair Tors Ulven'den esinlenilerek yaratılmış Sten Egil isimli yazara olan hayranlığı arasında sıkışıp kalmış bir karakterdir. Yazarak, hem de en iyi biçimde yazarak her şeyi aşma, özellikle de Sten Egil kadar iyi olabilme arzusu taşır. Nitekim ilk romanını arkadaşı Erik Høiaas (Espen Klouman-Høiner) ile birlikte yayımlatmakta gecikmez. O kadar iyi dostlardır ki bu iki genç, romanlarını bile aynı anda, aynı posta kutusundan yayımcılara gönderirler.

Lemming'ler Trier'in arzu ettiği yolda ilerlerken fasit daire tatlı kıvrımlarını kazanmaya başlar. İki yazar adayından sadece Philip'in kitabı basılır, genç yazar tanınır, ancak bir yazar için trajedi her zamanki gibi tam da bu noktada başlar. İlk eser tamamlanmış, olması gereken her şey olması gerektiği gibi olmuştur ama ikinci bir kitap uzaklarda bir yerde yazarı tarafından tamamlanmayı beklemeye başlar. Philip bir yazar tıkanması yaşar ve hayatının bundan sonrası neredeyse tamamen değişir. Ar-



kadaşıyla rolleri değişmesinin arasına beş aylık mecburi bir mola girecektir.

Yaşam, onun yıldız olacağını ilan etmek üzereyken bir figürana dönüşür. Ne kadar çabalasa da, arkadaşı Erik ondan daha başarılı, görünürde mutlu, kız arkadaşı onsuza ve çok sevdiği yazar da sessiz sedasız biçimde yapayalnız parklarda köpeğini gezdirerek hayatını sürdürmektedir. Bir hedefi vardır, ancak ontolojik olarak, potansiyelinin yetersizliği veya verimsiz kullanımı nedeniyle ona ulaşamamaktadır. Bir süre sonra sevdiği yazarla sıradan bir rastlantıyla tanışır. Yazmaktan soğur. Rol modeli olan çok geçmeden intihar eder. Philip'in sinir krizi geçirip ay boyunca klinikte kalarak yazmaktan yazamamaya geçtiğini söylemedim bile.



Reprise, 2006

Şimdi gelin, Trier'in kısa filmografisini iki ucundan tutarak birbiri üzerine katlayalım. Philip ile Anders'in hikâyelerini tam olarak birbiri üzerine oturtalım. Trier için fasit daire bir anlatı şablonu olarak iki hikâyede de işler. Philip yazmaya, Anders eroine bağımlıdır. İkisi de kız arkadaşlarını "travmatik ve mecburi bir klinik molası" sonrasında yitirmişlerdir. İntihar, iki anlatının kalbinde durur, ancak iki kalp farklı ritimlerde atar. İki yazarın cesedi ise uzaktan izleyicileri takip eder. Anders'in damarlarında dadacı şair Jacques Rigaut'nun intiharı, Philip'inde ise Tors Ulven ismini andıran bir ritimle atmaktadır. Yazma edimi iki anlatıda da, hem bir çıkış hem de anahtarı kayıp bir kapıdır. Bir karakter yazar, diğeri muhtemelen eleştirmendir. Philip ve

Trier kahramanlarının ayaklarının altındaki toprak parçasını yok eder ya da karşılarına normalde orada olmayan bir engel çıkarır. Karakterler tesadüfen bile olsa kurtulma şansı yakaladıklarında, Trier'in kesin yok edici, yoldan çıkarıcı, iş bitirici müdahalesi gecikmez.

Anders, Anders Danielsen Lie'nin donuk, hayata karşı mesafeli, iyi ya da kötü ne yaşarsa yaşasın bir şeyler hissetmek için istahsız oyunculuğundan nasibini alır. Fasit dairenin içerisinde, iki anlatı Trier'in verdiği ilk hızla, Anders Danielsen Lie kapitanlığında turunu tamamlamaya koyulur. Filmler anlatısal kaçış çizgileriyle (çeşitli kesme ve zamansal sıçramalar = *Reprise*), belgesel tonunu anıştıran kesmelerle (filmin hemen başındaki röportajlar ve arka arkaya yapılan kesmelerle karşımıza çıkan, Philip'in hikâyesini özetleyen mekan görüntüleri = *Oslo, 31 Ağustos*) oluşturulur. Trier, bir filmi film yapan hiçbir öğeyi ıskalamayarak, olması gerektiği gibi kullanmayı başardığı için filmlerinin isimlerini de boşa harcamaz. Onları yersiz birkaç harfin yan yana gelerek oluşturduğu "başlıklar" olmanın ötesine taşır.

Sıra geldi bu iki anlatının adlarına. *Reprise* ve *Oslo, 31 Ağustos*, Trier'in kendisi üzerine kapanan fasit daireleri anıştıran anlatılarına yakışır biçimde çıkışsızlığı işaret



Oslo, 31 Ağustos, 2011

eder. Bu iki filmin dışı kapalı dünyasının, ne kadar güçlü olursa olsun bir anlatının kırılğan doğasının ani bir rüzgârın etkisiyle, tıpkı iskambilden bir kule gibi ansızın yıkılabileceğini bilir. Bu yüzden, Trier'in iki filmi de derli toplu çatılar altında izleyicilerini bekler.

“Reprise” bir müzik terimidir. Bir kompozisyonun başında yer alan ve eserin içerisinde daha sonra tekrar eden kısma reprise denir. Daha basit ve pop biçimde söylemek gerekirse, reprise “nakarat” demektir. Tabii filme kıyabilerseniz... Şimdi Anders'in hikâyesini gözlerinizin önüne getirin. Tamam, bu kadarı yeterli.

Biraz da Philip'e zaman ayıralım. Philip'in hikâyesi ise 30 Ağustos sabahı başlar. Philip, artık bağımlılığından kurtulduğu için kendisine ayarlanan iş görüşmesine gitmesi gereken bir güne uyanır, ancak bir intihar girişiminde bulunur. Kucağındaki kaya, yıllardır taşıyamadığı yüklerin tamamından

daha ağırdır. Ama o bile onu gerçekten huzura ereceği dibe ulaştırmaya yetecek kadar ağır değildir. Suyun kaldırma kuvveti onu filmin başlangıcına taşır. Arşimet'i heyecanlandıran keşif, onun kötü bir gün geçirerek 31 Ağustos'ta, eski kız arkadaşının evinde ölümüne yol açar. Bir gün, bir diğer günün üzerine kapanır.

Nabokov, dâhice kaleme alınmış Gogol incelemesinin bir yerinde, Gogol'ün durmadan genişleyen, bir yere varacak gibi oldukça kendisine yeni bir katman ekleyen, söz enflasyonu ile hayatta kalmak için kendisini türeten ve tüketen anlatılarının kahramanları için şöyle der: “Gogol'ün dünyasında, kişi acele ettikçe vakit kaybeder.”¹ Bu muhteşem tespiti, imkânsız görevler peşine düşen tecrübesiz “kurmaca karakterleri” yaratan Trier'in anlatıları için de kullanabiliriz. Zira onlar, acele ettikçe emin oldukları şeylerden şüpheye düşerler: Jacques Rigaut'nun “Kesin de Söylesem, Gene Sormaktayım” dizisindeki güven eksikliği sanki Anders ve Philip'e bulaşmıştır.

Trier, sinema dünyasının durgun ama her zaman yeni dalgalanmalara açık su birikintisinin üzerine iki kısa filmin ardından -aralıklı- iki uzun metrajla düştü. Anlatıları ise malum su birikintisinde düşmeyle meydana gelen, genişledikçe iştahla daha fazla genişleyen fasit daireler çizdi. Belki de Trier isminde bir sihir vardır.

¹ Vladimir Nabokov, *Nikolay Gogol*, İletişim Yayınları, 1. Basım 2012, s. 50.

!f

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

12. ULUSLARARASI BAĞIMSIZ FİLMLER FESTİVALİ

12th INTERNATIONAL
INDEPENDENT FILM
FESTIVAL

FESTİVAL PARTNERİ

maximum

maximum.com.tr



İSTANBUL
14-24 ŞUBAT

ANKARA
28 ŞUBAT-3 MART

İZMİR
28 ŞUBAT-3 MART

MARS®
ENTERTAINMENT
GROUP

HAKLAR, BELGESELLER VE FESTİVALLER



ZEYNEP TURAN

8-12 Aralık 2012 tarihinde gerçekleştirilen 4. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali kapsamında hayvan haklarından cinsel haklara, konut hakkından yaşam hakkına ve Türkiye seçkisi bölümünde Roboski Olayı'ndan, faili meçhullere kadar Türkiye ve dünya gündemine ilişkin farklı konularda birçok film gösterildi. Bunun yanı sıra Diyarbakır'da, Van'da ve İstanbul'da çeşitli atölye faaliyetleri gerçekleştirildi, paneller düzenlendi. Festival kapsamında ilk defa hayata geçirilen program ise cezaevlerinde düzenlenen sinema şenlikleri oldu.





Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim

İnsan Hakları'nı tartışmaya açarken buna vesile olarak konumlandırılan festivallerin içeriği, faaliyetleri ve ne tür argümanlarla yola çıktığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Ayrıca söz konusu "hak" meselesi olunca festival kapsamında gösterilen belgesellerin yalnızca bu "hak"ların yanında yer alması ya da savunuculuğunu yapması çoğu zaman yetersiz kalıyor. Bunun yanında hem belgesellerin gösterildiği toplumun nazarında bir karşılığı olması hem de bu belgesellerin anlatım dilinden kaynaklanan başka hak ihlallerine sebebiyet vermemesi gerekiyor. Tıpkı festivallerin de duruşları itibariyle tartışmaya açılması gerektiği gibi meselesi "hak" olan bir belgeselin de sinematografik açıdan herhangi

İnsan Hakları'nı tartışmaya açarken buna vesile olarak konumlandırılan festivallerin içeriği, faaliyetleri ve ne tür argümanlarla yola çıktığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Bunun yanında hem belgesellerin gösterildiği toplumun nazarında bir karşılığı olması hem de belgesellerin anlatım dilinden kaynaklanan başka hak ihlallerine sebebiyet vermemesi gerekiyor.

bir mahremiyet sınırını ihlal edip etmediği de ayrıca konuşulmalıdır.

Anlatım Dili ve Üslup Hak İhlal Eder mi?

Adak (Amandine Faynot, Fransa, 2011, 23'), festivalin "Hayvan Hakları" bölümünde gösteriliyor ve şiddet sorunsalını iki yönüyle tartışmaya açıyor. İstanbul sokaklarında kurban kesiminin yasaklanmasının ardından, belediyeler kurban kesimi için uygun alanlar tahsis etmeye başladı. Adak adayanların kendi elleriyle, mahallelerinde gerçekleştirdikleri bu ritüel kamusal alana taşınarak, adak adayanla adağın arısına mesafe koydu ve ritüelin muhtevasını ciddi şekilde erozyona uğrattı. Bu tespiti belediyelerin kentsel dönüşüm fantezileriyle beraber okumakta fayda var. Toplu konut projelerinin patlamasıyla beraber "mahalle"nin tasfiyesi kaçınılmaz oldu. Bunun sonucu olarak "geleneksel" hayatta süregiden ritüellerin de yeniden yapılandırılması, yeni düzene entegrasyon sürecinin hızlandırılması gerekti. Belediyelerin faaliyete geçirdiği kurban kesim yerlerini bu sürecin bir parçası olarak değerlendirdiğimizde, "adak"ın halk ve belediyeler nezdinde neye karşılık gelebileceği artık bir soru olarak önümüze düşmüş oluyor. Kurban kesimi ve "şiddet" sorunsalını ancak bu bağlamda değerlendirdiğimizde anlamlı olacaktır. Zira şiddet eylemin kendisinde değil, bu eylemin nerede, nasıl ve hangi toplumsal şartlar etrafında gerçekleştirildiğinde aranmalıdır.

Diğer taraftan bizzat filmin anlatım dilinden kaynaklanan bir "şiddet" sorunsalı gün yüzüne çıkıyor. Belgeselde el arabalarına yüklenip kesim yerine taşınan kurbanlıkların, otomatik hale getirilen tekbirlerin ardından boğazlarının nasıl kesildiğine ve derilerinin nasıl yüzüldüğüne kadar, işin her aşamasına tanıklık edebiliyoruz. Tüm bu olan bitene sözde eleştirel bir gözle bakan yönetmene göre bizatihi kendisi "şiddet" olan kurban kesimi, kamusal alanda büründüğü monotonlukla beraber daha irkiltici ve politik bir misyon da yükleniyor. Belediyelerin ve çalışanlarının uyguladığı şiddet hayvan hakları ihlalinin bir örneği ise, yönetmenin onlarca hayvanın kesilme aşamasını büyük bir "cesaret" ve "soğukkanlılıkla" ayrıca sinema aracılığıyla ifşa etmesi "hayvan hakları" ihlalinin yanı sıra o hayvanların mahremiyetine yapılan büyük bir saygısızlık değil midir?

34 Melek

"Otuz dört melek, Rabbül Alemin'in katından geldiler inşallah. O otuz dört melek, otuz dört şehit... Rabbül Alemin onları her gece rüyanıza soksun. Allahu Teala onları bize bu işi yapanların rüyalarına soksun. Bize bu hiyaneti yapanların, buna sebep olanların, bizi şikâyet edenlerin... Rabbül Alemin bize bu ihaneti yapanları otuz dört parça edip analarının önüne koysun."

Roboski Katliamı'nda şehit düşen Aslan Encü'nün annesi Zahide Encü göğe el-

lerini açmış, böyle yakarıyordu Allah'a. 34 canın THK tarafından katledilmesinin üzerinden bir sene geçti. Anaların, kardeşlerin, babaların feryatları hiç dinmedi. Bombalama emrini kimin verdiği, olayın failleri gün yüzüne çıkarılmadı. Kesin olarak bildiğimiz tek şey 34 insanın katledilişi oldu. Türk medyası geleneğini bozmadı ve uzun süre sesini çıkarmadı. Olay manşetlere taşındığında ise "devlet söylemi"nden hiç de geri kalmayan bir tavır sergilendi. Ümit Kıvanç'ın Mazlum-Der ve İHD'nin katkılarıyla çektiği *Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim* (Türkiye, 2012, 98') isimli belgesel, öncelikle medyanın her defasında sırtını iktidara dayayan bu tavrını karşısına aldığı için önemli.

Yapılanları ve yaşananları unutmamak adına sinemanın araçsallaştırılması hayati önem taşır. Televizyon ya da gazete gibi medyanın birincil araçları güncel olanı belirleyen hızlı birer haber taşıyıcısı olmaktan öteye gidemezken; sinemanın, özellikle de belgesellerin toplumsal hafızaya not düşülmesi gerekenleri aktarma ve saklama gibi bir görevi vardır. Filmde, vefat eden 34 genci sevenlerinin anlattıklarıyla yavaş yavaş tanımaya başlıyoruz. Ne yiyip ne içtiklerini, nerelere gitmekten hoşlandıklarını, hayallerini, sevgililerini, en önemlisi yaşam mücadelelerini belgeselin her dakikasında ibret alarak dinliyoruz. Adem'i, Cemal'i, Cihan'ı, Mahsun'u, Orhan'ı tanırken aynı zamanda Roboski'yi, Şırnak'ı, Kürt coğrafyasını tanıyoruz. Son-

ra aniden bunun ilk karşılaşma olmadığını fark ediyoruz. Tarihin kuyusunu kazdıkça, hatırlıyoruz. Anaların hatrına hafızaya bir kez daha not düşüyoruz.

"Bedenimizi Silah Olarak Kullanıyoruz, İntihar Aracı Olarak Değil"

2000 yılında Türkiye'deki açlık grevine katılan iki kadının grev sürecinde ve sonrasında neler yaşadığının anlatıldığı belgeselde meselenin politik yüzünden çok insan bedeni üzerinde odaklandığını görüyoruz. Belgeselin Türkiye'de 2012 yılında vizyona giren *F Tipi Film* ve *Simurg* gibi açlık grevlerini konu edinen filmlerden bu yönüyle ayrıldığını söyleyebiliriz. Bu durumda filmin türünün belgesel oluşunun etkisi yadsınamaz.

Belgesel bir direniş aracı olarak bedenin üstlendiği rolü ve devletin bireyin bedeni üzerindeki tahakkümünü tartışmaya açması açısından önemli. Bu tartışma, belgeselde kendileriyle röportaj yapılan iki kadının bedenlerini devrimci mücadele ve dava uğruna silah olarak kuşandıklarını haykırmaları, bu eylemin bir intihar girişimi olmadığını hatırlatmaları akılda tutularak devam ettirilmelidir. Aksi halde bir ideal uğruna ferdiyetinden "beden" yoluyla vazgeçme onurunu gösteren direnişçilere haksızlık edilmiş olur.

Cezaevleri (Clarisse Hahn, Fransa, 2011, 12')'nin festival kapsamında Türkiye'ye getirilişi ile 2012'nin Eylül ayında KCK tu-

tukluları tarafından başlatılan açlık grevleri birlikte ele alındığında, yılın belli zamanlarında küçük çaplı ve kısa süreli gerçekleştirilen ara festivallerin özellikle ülke gündeminin peşinden koştuğunu ve bir tür “medya” görevi üstlendiğini söyleyebiliriz.

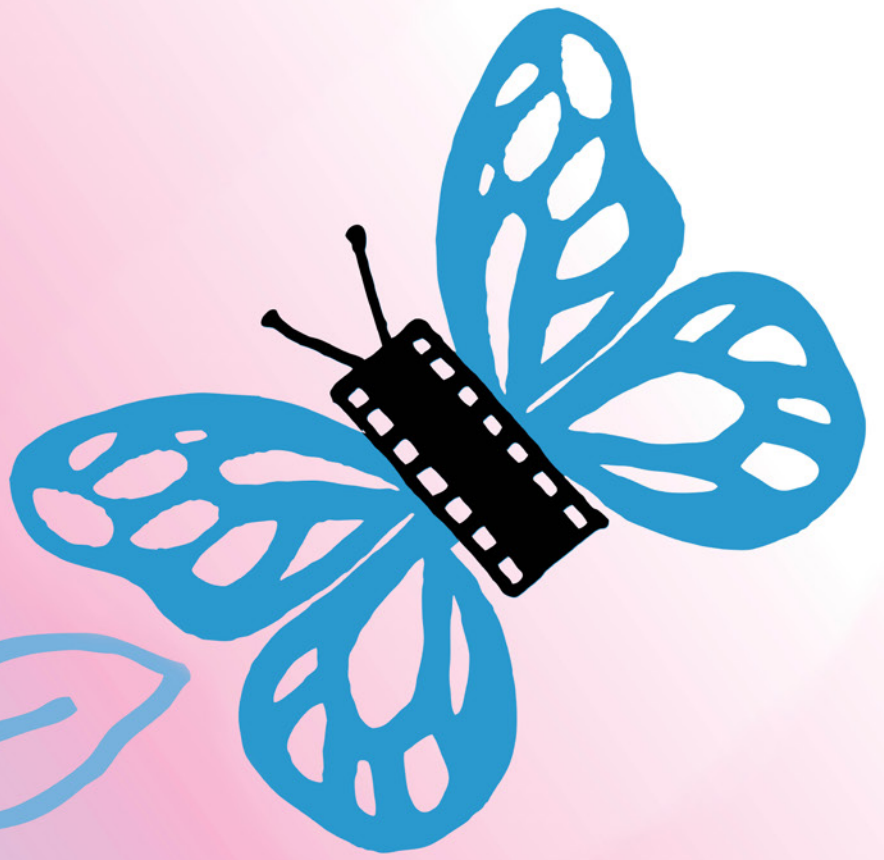
Debelenme Öykümüz

Fas'ta yaşayan cinsel yönelimi farklı Müslümanlarla yapılan röportajlardan oluşan *Hem Gay Hem de Müslümanım* (Chris Belloni, Hollanda-Fas, 2012, 57') isimli belgesel, onların gündelik yaşamlarına, cinsel yönelimlerinden ötürü yaşadıkları zorluklara ve tehlikelere değiniyor. Kendilerini aynı anda hem Müslüman hem de eşcinsel olarak tanımlayan bu insanların ailelerinden, yaşadıkları çevreden nasıl koştuklarını ya da yönelimlerini onlardan gizleyip aynı ortamda nasıl yaşadıklarına dair kişisel tecrübelerini bize aktarıyor. Çoğu yönelimlerinin İslam dini açısından herhangi bir sorun teşkil etmediğine inanıyor. Diğer taraftan Aralık 2012'de Avrupa'nın ilk eşcinsel camisinin Paris'te açılması haberinin üzerine dikkatlerin bu tür belgesellere çekilmesi doğal. “İlerici Değerler İçin Müslümanlar” başlığı altında ABD'de faaliyet gösteren bir derneğin varlığını mümkün kılan küreselleşmecî mantıkla, Avrupalı bir yönetmenin Faslı bir gencin özel hayatına duyduğu merak ve Türkiye'de gerçekleştirilen bir festivalin bu merakı gidermekten öteye geçemeyen bir belgeseli “Direniş Öyküleri” bölümünde gösterime sokan mantık aynı şekilde işliyor. Aradaki tek

fark, biri durduğu yerin hakkını verirken diğeri nerede duracağını bilemez kompleksli bir tavır içerisinde debeleniyor. Birileri bir gün bu “Debelenme Öyküleri”ni de anlatır diye umuyoruz.

Dil ya da Bir Çift Ayakkabı

65. Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ile dönen *Sessiz*'de (Rezan Yeşilbaş, Türkiye, 2012, 14' 21") 1984 yılında Diyarbakır Cezaevi'nde tutsak olan kocasını ziyarete giden Zeynep'in yaşadıkları anlatılır. Yasak olmasına rağmen kocasına bir çift ayakkabı götürmek isteyen Zeynep bunun için ilginç bir yol bulur. 1980 darbesinden sonra yapılan işkencelerle ön plâna çıkan cezaevinin toplumda bıraktığı ağır sarsıntı işkence görüntüleri vasıtasıyla değil, bir çift ayakkabı üzerinden seyirciye aktarılır. Bu anlatım tarzı bir yandan filmin politik zeminini muhafaza ederken diğeri yandan yaşanan bireysel tecrübelerin paylaşımını tesirli hale getirir. Kürtçe konuşmanın da yasak olduğu dönemde Zeynep ve kocası bu yasağa karşı adeta susarak direnirler. Filmin geneline hâkim olan bu “sessiz”lik hem filmin anlam dünyasını katmanlaştırır hem de filmin anlatım dilini naif kılar. Hikâyenin cesur ve sessiz bir kadın karakter üzerinden anlatılması da aslında bu katmanlı yapıyı pekiştirir. *Sessiz*, 30 yılı aşkın süredir konuşturulmayan bir halkın kısa özgeçmişini seyirciye sunarken, bugün hâlâ gündemde olan anadil yasağı üzerine tekrar düşünmemize vesile oluyor.



Akbank
9. KısaFilm
Festivali
18-28 Mart 2013


film

Bilgi için
> 0212 252 35 00 - 01
> www.akbanksanat.com
> www.akbankkisafilm.com

AKBANK
SANAT

BEYOĞLU

NE OLACAK BU KISA FİLMCİLERİN HALİ?

Başlıktan yola çıkarak kısa filmcilikle alakalı olarak kötü bir tablo çizeceğim zannedilebilir. Yapmak istediğim, günümüzde kısa filmciliğin geldiği noktayı başta ülkemiz olmak üzere, dünya genelinde değerlendirmek. Bu tartışmayı fikri bir zeminde yapıp ileriye dönük teorik ve pratik sonuçlar yakalamaya çalışmak.

SİNAN SERTEL

Kısa Film Nedir (ki)?

Sinemanın her alanında olduğu gibi kısa filmle de ilgili farklı perspektifler mevcut. Sinema genel bir kavram. Sinema filmi ise bir ürün. Genel olarak film ürünü, insanların aklında uzun metrajlı formuyla canlanıyor. Kısa film, bu formun bir cüzü (parçası) olmasına rağmen işin ticari boyutu bu yönde bir algı oluşturuyor. Üretim açısından bakıldığında, geçen yıl ülkemizde üretilen kısa film sayısı, uzun film sayısının beş katından fazla olmuştur. Bu duruma rağmen algının bu şekilde olması kesinlikle uzun metrajlı yapımların ticari dünyayla doğrudan ilişkisine bağlanabilir. Oysaki kısa filmler de ontolojik olarak sinemanın ta kendisidir. Ticari kaygılardan bağımsız

olduğu için daha samimi olarak bile değerlendirilebilir.

Kısa film üretimi nicelik olarak fazla olmasına rağmen belki nitelik olarak durum farklı şekilde diye düşünebiliriz. Bu konudaki tartışmayı net şekilde sonuçlandırmak pek mümkün değildir. Bir kısa filmcinin kısıtlı imkânlarını göz önüne alırsak ortaya çıkan işin niteliği ile ilgili yapılacak yorumların muğlâklığı ortaya çıkar. Günümüzdeki uzun metraj yönetmenlerinin büyük çoğunluğunun geçmişlerinde kısa filmler olduğunu söyleyebiliriz. Bazı uzun metraj yönetmenleri ise hâlâ kısa film üretmeye devam etmekte. Başarılı yönetmenlerin bir konuya dair ürettikleri kısa filmlerden oluşan eklektik sinema filmlerinin de mevcut olduğunu da düşünürsek kısa filmlerin sinema ile olan ilişkisini daha net şekilde görebiliriz.

Tüm bunların yanında kısa filmleri, uzun metraj için bir basamak olarak görmek de mümkün. Kendini denemek, tecrübe kazanmak, çeşitli sinemasal deneyler yapmak kısa filmin amacı olarak görülebilir. Bazı kısa filmler bu tip kaygılar ile üretilmiş olabilir. Bu veçheden bile bakıldığında “büyük hikâyeleri” kısa zamanlarda anlatamazsınız ama “anlattığınız da” büyük hikâyeden bir parçadır.

Kısa Film ve Kapitalizm

En son söyleyeceğimi başta söyleyeyim. Bir kısa film, dünyanın hiç bir yerinde ticari bir ürün olarak hak ettiği değeri görmez. Kısa filmlerle ticari bir geri dönüş elde etmek mümkündür, lakin idare-i maişet nazarında bu ufak bir ikram olarak yerini bulur.

Bir kısa filmin ticari bir geri dönüşü olması için çeşitli yollar mevcut. Bunlardan ilki: Film festivalleri. Festivallerden kazanılan ödüller çoğunlukla maddi bir geri dönüş olarak nitelenebilir. Bir kısa filmin maddi geri dönüşünün belki yüzde doksandan fazlasını bu kalem oluşturmaktadır. Bunun dışında internet üzerinden dağıtım yapan firmalar filmin izlenmesi miktarınca yapımcıya ödeme yapabiliyor.

Filmin yapım masrafları, sonrasında festivallere posta masrafları ile tüm bütçesini yukarıda sayılan kalemlerden karşılayabilmiş bir kısa film kendisini şanslı sayabilir. Maddi konudaki gider-gelir ilişkisinde büyük cirolar vaat etmediği için kısa filmlerin kapitalizmle arası hep bozuk olmuştur.

Kısa Film ve Festivaller

Bir kısa filmciyi tatmin ve motive eden, yola devam etmesini sağlayan önemli bir unsur festivallerdir. Türk kısa filmciler olarak bu konuda çok şanslıyız. Ülkemizde neredeyse her ay bir film festivali düzenlenmekte. Bu festivallerin ekseriyeti İstanbul’da yapılıyor. Son yıllarda İstanbul dışında düzenlenen festivallerin sayısı da oldukça arttı.

Nicelikte yaşanan bu yoğunluk beraberinde birçok olumlu durumu meydana getiriyor: Kısa filmciler, filmlerini izleyiciyle buluşturabiliyor; yapılan filmleri takip edebiliyor; diğer film yapanlar ile ilişkilerini güçlendiriyor. Nihai olarak daha iyi ve daha fazla film yapılıyor.

Nitelik yönünden ise ciddi sıkıntılar söz konusu. Bu yazımızın amacı herhangi bir kurum, kuruluş veya organizasyonu eleştirmek değil. Bu yüzden festival ismi zikretmiyoruz. Lakin sıkıntılı durumları tartışmakla daha iyiye yol alabileceğimizi umuyoruz. Yukarıda da bahsettiğimiz üzere kısa film sinemanın kendisi olmasına rağmen hep üvey evlat olarak muamele görmekte. Eğer bir festival uzun metrajları da içeriyorsa, en kötü salonlar hep kısa filmciler için ayrılmakta. Ayrıca bu noktada kendimizi eleştirmek de yerinde olur sanırım. Lakin uzun metrajların da yer aldığı bir festivalde, kısa filmleri izlemeye sadece filmleri yapan yönetmenler ve festival jürisinin gittiğini görmek sıklıkla rastlanan bir durum. Festival yönetimlerinin kararında boş salonların etkisinin de olduğu muhak-

kak. Sadece kısa film festivali olan yapılar için bu durum geçerli değil. Bu tip organizasyonlarda özne, kısa film olduğu için, yakalanan atmosfer biraz daha duru oluyor.

Kısa film festivali, düzenleyen kurum veya kuruluşlara ciddi bir saygınlık sağlar. Bu yüzden çok fazla kurum ve kuruluş bu faaliyeti yürütmek için gönüllü olur. Bunların bir kısmını temsil eden belediyeler ise buldukları siyasi alana göre festival içeriğine müdahale edebiliyor. Ne yazık ki genel olarak festivaller ile ilgili olarak şöyle bir yanlış algı var: “Eğer ünlü birileri varsa, festival medyada yer alır.” Bu yargı yüzünden bazı festival yönetimleri bütçelerinin büyük kısmını bu kalem için harcamaktalar. “Ünlülük ve çok haber olma” ilişkisi magazinsel bir altyapıya sahip olduğu için sabun köpüğü gibi geçici bir etki bırakıyor.

Geçen yıl bir belediye kısa film festivali düzenlemişti. Ödül töreni bir saat sürdü. Bu bir saatin 55 dakikalık bölümünde siyasi protokol konuşmalarını dinledik. Son beş dakikasında insanlar dağılmaya başladı. Ödülleri aceleyle o araya sıkıştırdılar. Kimin ödül aldığını bile tam anlayamadık. Aracın amaçsallaştırılması günümüz dünyasının genel bir problemi olarak festivalleri de etkiliyor. Festivalin hazırladığı film seçkisi, bunu değerlendiren jüri, uzun dönemde festivallerin duruşlarını belirliyor. Magazinsel çıkışlar etkisini kısa sürede yitiriyor. Festivalle ilgili akıllarda filmler üzerine yapılan entelektüel tartışmalar kalıyor. Bu tip tartışmalara yer vermeyen

festival ise yapıldığı hafta dışında hatırlara gel(e)miyor. Her şeye rağmen ülkemizde bu kadar kısa film festivalinin olması ilerisi için çok umut verici bir konu.

Kısa Filmcinin Postası

Kısa filmcileri filmlerini yaptıktan sonra bekleyen zorlu bir başka iş ise filmlerinin festival başvurularını yapmak. Filmlerin yapıldıktan sonra var olmaya devam etmesinin en önemli adımlarından birisi de bu. Bu aşamada dikkat edilmesi gereken bazı noktalar, filmimizin geleceğini olumlu ya da olumsuz anlamda etkileyebilir.

Filmimizi izletmek için ilk akla gelen yol, onu internete yüklemek; youtube.com ve vimeo.com gibi video paylaşım sitelerinde izleyici ile buluşmasını sağlamaktır. Bu yöntem kolay ve heyecan verici olmasına karşın bazı handikapları beraberinde getiriyor. Bazı festivallerin yönetmeliklerinde yer alan “internette yayınlanmamış olması” maddesi filmin katılabileceği festival sayısını oldukça azaltabilir. O yüzden internette paylaşım için festival yolculuğunun tamamlanmasını beklemekte fayda var. Ayrıca bu manada festivallerin en fazla iki sayfa olan yönetmeliklerini okumak da yararlı olacaktır. Çünkü bazı festivaller katılımcıların filmlerini internet sitelerinde yayınlacaklarını belirtiyorlar. Siz o festivale başvurmakla bu maddeyi de kabul etmiş sayılıyorsunuz.

Kısa filmi, festivallere yollamak gerçekten ciddi bir iş yükü. Her festival için ayrı ayrı doldurulan uzun uzun formlar, belgeler,

hazırlanan DVD'ler uzun bir mesai gerektiriyor. Bu aşamada filmimize ait bilgileri bir klasörde hazır halde bulundurmamak en azından işi kolaylaştıracak bir çalışma olabilir. Diyalog listesi, filmin jenerik bilgileri, sinopsisi, filminden kareler, yönetmen özgeçmişi ve fotoğrafı, daha önce katılmış olduğu festivaller, aldığı ödüller gibi bilgiler çoğu festivalin ortak talepleri arasında yer alır. Bunları bir kereliğine hazırlamak ve arşivlemek işimizi kolaylaştırır.

Filmi festivallere yollamak için harcanan posta masrafları, çoğu zaman kısa filmin bütçesinde en önemli kalemi teşkil etmektedir. Özellikle yurt dışındaki festivaller için bu durum ciddi bir strateji gerektirir. Bu konuda ne yazık ki yapılacak fazla bir şey yok. Fakat bazı festivallerin beraber çalıştığı bazı internet siteleri mevcut. Bu internet sitelerine bir kereye mahsus olmak üzere kısa filminizi, tüm bilgi, belge ve fotoğrafları yüklüyorsunuz. Sonra sitenin anlaşmalı olduğu festivallere tek tık ile başvurunuzu yapabiliyorsunuz. Sitelerin bir festival başvurusu için sizden talep ettikleri bedel ise ortalama iki avro. www.reelport.com ve www.shortfilmdepot.com bahsettiğimiz hizmeti veren en bilinen sitelerden.

Dünyanın Kısa Filmi

İki binlerin başında uluslararası bir kısa film festivaline gittiğimizde yabancı filmleri görünce etkilenmemek elde değildi. Yerli kısa filmler hem nitelik hem de nicelik olarak yabancı yapımların gerisinde kalıyordu. Türk sinemasının o yıllardaki vaziyeti-



le de paralel olan bu durum, günümüzde değişmiş bulunmakta. Türk sinemasının dünyadaki etkisinin artması aynı hâli ile Türk kısa filmleri içinde geçerli. Ekipman ve bütçe olarak, maddi olarak çok gelişmiş olduğunu düşündüğümüz ülkelerden çok geride değiliz. Festivallere de yansıyan bu tablo çok umut verici.

Kısa filmcilere, internet bulunmaz bir arşiv sunuyor. İnternet üzerinden birçok kısa filmciyi takip etmek mümkün. İnternetle ulaşabildiğimiz bunca kısa film sayesinde dünyanın kısa filmlerini değerlendirebiliyoruz. Yönetmenleri takip edip tecrübelerine ortak olabiliyoruz.

Tüm bunlar olup biterken hep şu soru tazelikliğini koruyor. Acaba bu toprakların kısa filmlerinin özgün dili nasıl olmalı? Çünkü yukarıda da belirttiğimiz üzere; "büyük hikâyeleri" kısa zamanlarda anlatamayız ama "anlattığımız da" büyük hikâyenin bir parçasıdır.

CAHİT BERKAY

‘‘MÜZİK SİNEMADA HADDİNİ BİLMELİ’’

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

Cahit Berkay, Atıf Yılmaz'ın *Deli Yusuf* (1975) filmiyle başladığı film müziği kariyerine aralarında *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1978), *Çiçek Abbas* (1982), *Dila Hanım* (1977), *Devlerin Aşk* (1976), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981) filmlerinin de bulunduğu iki yüze yakın film müziği, yüzden fazla dizi ve reklâm müziği sığdırdı. Aralarında Yaşam Boyu Onur Ödülü'nün de yer aldığı beş Altın Portakal'ın yanında pek çok ödül toplayan, kurucularından olduğu Moğollar grubuyla yaptığı şarkılarla üç kusağı etkileyen, Türkiye'de kaliteli müzik denince ilk akla gelen isimlerden Cahit Berkay'la film müziği ve Türk Sineması özelinde bir söyleşi gerçekleştirdik.

▶ Türkiye'de film müziği denildiğinde ilk akla gelen isim Cahit Berkay. Hem Moğollar'la süregelen profesyonel müzik kariyerinizi hem de film ve dizi müziği kariyerinizi düşündüğünüzde film müziği bestelerinin diğer bestelerinizden yapım aşaması ve nitelik olarak farklılıkları var mı?

Film müziği için öncelikle sinemayı tanımak gerekiyor. Dünyanın en iyi müzisyeni

de olsanız eğer sinemayı tanımıyorsanız, sinemada müziğin ne amaçla kullanıldığını bilmiyorsanız bu işi layıkıyla yapamazsınız. Çünkü sinemadaki müzik bir dinleti müziği değildir. Tamamıyla o sahneyi desteklemek, oradaki duyguyu seyirciye daha etkili bir şekilde aktarmak için kullanılan bir araçtır. Müziği tabii ki müzikal bir estetik içinde yapmak gerekiyor, ama bu işin



birinci kadesi müziği oradaki resimle ve o sahnenin temposuyla, ritmiyle buluşturmak. Aslında ben bugünden geriye baktığım zaman *Devlerin Aşkı*, *Bodrum Hakimi*, *Dila Hanım*, *Selvi Boylum Al Yazmalım* örneklerini çok da başarılı birer film müziği olarak görmüyorum. Filmin üstüne çıkmış müziklerdir bunlar; o hâlde doğru iş yapmıyorsun demektir. Müzik hissettirmeyecek bile kendisini. Hep şu cümleyi kullanırım: Müzik de haddini bilmeli sinemada.

➤ Film müziğinin her zaman destekleyici olması gerektiğini söyleyebilir miyiz?

Kesinlikle. Asıl amaç filmi yükseltmek, müziği yükseltmek değil. Dünyanın en iyi müziğini bile koysan çok kötü bir filmi aya-

Geriye baktığım zaman *Devlerin Aşkı*, *Bodrum Hakimi*, *Dila Hanım*, *Selvi Boylum Al Yazmalım* örneklerini çok da başarılı birer film müziği olarak görmüyorum. Filmin üstüne çıkmış müziklerdir bunlar; o hâlde doğru iş yapmıyorsun demektir. Müzik hissettirmeyecek bile kendisini.

ğa kaldıramazsın. Ama vasat bir filmi iyi bir müzikle iyi bir yere getirebilirsin veya çok iyi bir filmi çok kötü bir müzikle yerin dibine batırabilirsin. Müziğin doğru ellerde doğru kullanılması gerekiyor.

► Film müziği serüveniniz Atıf Yılmaz'ın *Deli Yusuf* filmi için size teklif getirmesiyle başlıyor. Bu süreçten biraz bahseder misiniz?

Oldukça enteresan bir olaydır. Atıf Ağabey, nur içinde yatsın, benden *Deli Yusuf* ta efekt yapmamı istemişti. Filmde duyguları olan akıllı bir araba vardı; dürüst, namuslu bir araba. Kendisi gibi dürüst ve namuslu insanlarla haşır neşir oluyor ama eğer kötüyse, kötü niyetliyse seni koltuktan fırlatıyor, kapısı ile çarpıyor vs. O anlamda efekt istedi bizden. O dönemde Uğur Dikmen'de sesin üzerinde istediğin gibi oynayabileceğin, sesi uzatabileceğin, değiştirebileceğin bir cihaz vardı. Efektleri öyle yaptık. Atıf Ağabey çok mutlu oldu. Sonra bana dedi ki: “Ya Cahit gördüğün gibi bir çift var, bunların aralarında duygusal bir şeyler var. Bunlar kimi zaman mutlu kimi zaman da gerilimli ilişkiler içinde. Oralara işte duygusal bir müzik yapar mısın? Bir de bol bol kovalamaca sahneleri var. Oralara da böyle davul ağırlıklı pata küte bir şeyler yaparsın.” Ben de tabii ki “Yaparız” dedim. Tabii bu işin zamanlaması nedir bilmiyorum. Sandım ki hemen istiyor. “Ağabey şimdi mi istiyorsun?” dedim. “Yok ya” dedi. “Ne zaman istiyorsun, yarın olur mu?” dedim. Bu sefer de o şaşırıldı. O gece oturdum işte temalar hazırladık Uğur'la. Orada ilk kavradığım şey ritimdi. Yani önce sahnedeki tempoyu görmek lazım. Duygusal bir sahne varsa oraya sert bir müzik yapamazsın. Sahneye göre nasıl bir müzik yapabileceğinizi iyi

görmeniz gerekiyor. İşte ilk başlarda kimi zaman dışarıdan Necip Ağabey'in öğretisiyle kimi zaman da deneme yanılma yöntemiyle bu işe başladık.

► Filmografinize baktığımızda senede ortalama beş altı film için müzik yaptığınızı görüyoruz. Dizi ve reklâm müziklerinizi de düşündüğümüzde bu oldukça yüksek bir rakam değil mi?

Ben hızlı çalışıyordum. Bir anda “Adam bir iki günde müziği bitiriyormuş.” diye adımız çıktı ve Yeşilçam'dan teklifler yağmaya başladı. Böylece Yeşilçam'a girmiş olduk. Durup dururken “Ben sinemada müzik yapacağım.” diye bir şey diyemezsin. Öncelikle sana iş teklifi gelmesi lazım. Ben bir dönem haftada altı diziye müzik yapıyordum. O dönemde diziler kırk beş dakikaydı. Şimdi kesinlikle uzak duruyorum dizilerden. Sonunda kabak senin başına patlıyor çünkü. Diziler bir buçuk saat. Eh öyle olunca sen mecburen işin kolayına kaçmayı düşünüyorsun. Bu işin kolayına kaçmayı da çok iyi bilirim ben, ama bu iyi bir şey değil. Sonra Cahit'e bak kötü müzik yapmış, şişirmiş diyebilirler. Sen sinemaya bir şeyler katayım derken o senden çok şeyler götürür. Hep söylerim, hele mutfak takımında, arkada çalışıyorsan özveri kapasitenin çok yüksek olması lazım. Bu daha çok maddi anlamda. Bu işte saat mefhumu, ücret mefhumu yoktur. Hele müzik deyince, sona kalan dona kalır hesabı, hiçbir zaman baştan konuştuğun parayı alamazsın. Çok nadirdir tersi.

▶ O dönemdeki film çekme sistemi de oldukça farklıydı. Filmler kısa sürelerde çekilip vizyona sokuluyordu. Bir müzisyen olarak bu durumun sıkıntısını çektiğiniz zamanlar oldu mu?

Tabii ki. Motor deseniz, yirmi gün sonra filmin çekiminin bitmiş olması gerekiyordu. Bir haftada filmin banyosunun, kaba montajının, revizyonunun, seslendirmesinin, efektinin, müziğinin bitmesi gerekiyordu. “Bana on beş gün verin de ondan sonra getireyim.” deme şansın yoktu. Ama istisnalar vardı tabii. Müzisyeni daraltırsan iyi müzik yapması, filmin istediği müziği bulması zorlaşır. Genelde hep stresli bir şekilde ucu ucuna çalıştık. Böyle bir tarafı da var. Hem keyifli hem de adamı biraz geren bir çalışma.

▶ Film müziği yapma süreciniz nasıl işliyor? Bu süreç ilk yaptığınız film müziğinden son yaptığınıza kadar bir değişiklik gösterdi mi?

İlk başlarda stres oluyordu ama şimdi daha rahatım, çünkü ben filmi izlerken beynimde şu an müziklendirebiliyorum. Bu hayal işi sonuçta. Müzikal bir hayal kurman gerekiyor. Beste dediğin olay o. Notaları yan yana dizeceksin ama nasıl dizeceksin. Yetmişli yılların Yeşilçam filmlerinde, eğer İstanbul’da geçiyorsa, bir zengin kesim vardır. Boğaz’da yalıda oturur veyahut Şişli’de, Nişantaşı’nda apartman dairesi vardır. Oğlan genellikle kenar mahalledendir. Kenar mahalledeki, yani o

fakir, o yoksul kesimdeki müziğin enstrümanları orayı yansıtmalı. Hadi İstanbul’da olduğu zaman iş kolay. Batı müziği enstrümanları ile genellikle çözebiliyorsun, ama Anadolu’ya geçtiğinde, meselâ *Selvi Boylum Al Yazmalım* örneğini verirsek, orada işte trompetle saksafonla yapamazsın o müziği. Ya bağlama ya kaval olacak, darbukayı, askı davuldu vs.

▶ Son yıllarda, sadece sinema alanında değil, genel olarak kendi kültüründen beslenerek yeni bir şeyler ortaya koymaya çalışmaktan ziyade Batı kültürünü taklit etmeye yönelik bir anlayış var. Bu durumda da biçimsel bir benzerlikten öteye geçilemiyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Sanatın herhangi bir dalında bir iş yaparsan ya da yapıyorsan, o yola girdiyse eğer, önce kendi kültürünü bir tanıyacaksın. Kendi şiirini, edebiyatını, sinemanı, müziğini tanıyacaksın. En zengin müzik varlığına sahip ülkeyiz, bunları tanıyacaksın. Ondan sonra git üstüne Çin, Hint, Amerikan, İngiliz onları da koy. O zaman ben sana şapka çıkartırım, ama sen önce kendi kültürünü bir bil. Moğollar bunun tipik örneğidir. Yetmişte biz Fransa’ya giderken “Biz oradakiler gibi müzik yaparsak bize hiçbir yerde kapı açılmaz.” dedik. Döndük, orgun yanına bağlama aldık, yanına tambur koyduk; Batı müziği enstrümanlarıyla bizim enstrümanları harmanladık ve öyle hâlâ ayaktayız. Cahit Berkay bir yere geldiyse bu sayede gelmiştir.



Fotograf: M. Abdülgafur Şahin

Sanatın herhangi bir dalında bir iş yaparsan, o yola girdiyse, önce kendi kültürünü tanıyacaksın. En zengin müzik varlığına sahip ülkeyiz. Ondan sonra git üstüne Çin, Hint, Amerikan, İngiliz onları da koy. O zaman ben sana şapka çıkartırım.

➤ Peki sinemanın Türkiye’de istenilen noktaya gelememesinin, çok fazla özgün eserler ortaya çıkarılamamasının nedeni nedir sizce?

Sinema Türkiye’de kültürel anlamda çok darbe yemiştir. O filmlerle sanki sinema oymuş gibi yıllarca insanları yanlış besleyip durdular. Bugün en büyük festivallerde ödül alan filmler, sinemada beş kişiye, on kişiye oynuyor. Kimin kabahati? Bir ara Yeşilçam bile birbirine girdi. Nuri Bilge

Ceylan’a sen ne kadar kötü bir film yapıyorsun, dediler. Sinema çok sakat bir şey yani. Dünya en büyük ödülü vermiş adama, sen ise adamın filmine gidip seyretmiyorsun. Bu ne anlama geliyor? Sen o adamı beslemiyorsun anlamına geliyor. Beslemek illâki parayla değildir. Ben bir şey yapıyorum, toplum buna ilgi gösteriyor mu, göstermiyor mu? Sinema sadece Hollywood değil ki. Rusları, Polonyalı, Hintlisi, Japonu... Bizim de otuzlardan, kırklardan başlayan bir süreç içinde dünya kadar filmimiz var ama sinemaya en büyük haksızlığı yapmış ülkede yaşıyoruz. Filmleri yapmışızdır ama sansürlemişizdir, su basmıştır, yangında yanmıştır.. Evet bir geçmişin var dolu dolu, ama bir bakıyorsun ki gençlere verebileceğin bir şey yok.

➤ Son dönemde özgün müzik kullanımı oldukça azaldı filmlerde. Yönetmenler daha çok popüler müzikler kullanmayı tercih ediyorlar. Bu durumun nedeni nedir sizce?

Genelde adam eğer olaya ticari olarak bakıyorsa, bu filme şu kadar insan gelecek, şu kadar para kazanacağım diye düşünüyorsa, oraya Sezen Aksu’dan bir şeyler koyuyor, buraya Cahit Berkay’dan bir şeyler koyuyor ki o sahne halkın aklında daha çok kalsın, insanları daha çok ağlatsın. Bizde ölçü biraz da bu. Kim daha fazla ağlatıyorsa o daha çok gişe yapıyor. Kim daha çok katıla katıla güldürüyorsa o iş yapıyor. Arada iş yapanlar maalesef kalıyorlar. Dünyanın en güzel kadrajlarını,

resimlerini, ışıklarını kullanıyor adam, ama üç kişi geliyor filmine.

▶ **Altın Portakal'da ve pek çok festivalde ödüller aldınız. Genelde Ömer Kavur filmlerinden ödül almışsınız. Atif Yılmaz'la da aranıza çok iyi olduğunu biliyoruz. Ömer Kavur ve Atif Yılmaz'la iletişiminiz diğer yönetmenlerden daha mı farklıydı?**

Çok. Mesela Ömer Kavur çok iyi bilirdi ne istediğini. Atif Ağabey de “Ben anlamam, sen biliyorsun işi. Sen ne yaparsan yap.” derdi. O zaman yaratıcılığını ortaya çıkarabiliyorsun. İkisi de sana o stresi yaşatmaz ve kendileri de yaşamak istemezdi. Çünkü işine korkunç derecede saygısı olan insanlar bunlar; oturup iş, içlerine sinecek bir noktaya gelinceye kadar beklerlerdi. Zamanın nasıl bir şey olduğunu kendileri de biliyordu tabii. Ben bazı yönetmenlere karşı yeminliyimdir çalışmamak için. Ne istediğini bilmiyorsa bir yönetmen, işiniz çok zor. “Ya böyle bir şey mi yapsak”, onu yaparsın “Yok öyle değil de böyle”, onu yaparsın “Yok, o da değil.” Yahu bilmiyorsa teslim ol o zaman. İllâki müzikten anlamaman gerekiyor.

▶ **Müziklerini yaptığınız filmler halen televizyonlarda yayınlanıyor. Telif sıkıntısı ülkemizde sürekli dile getiriliyor. Siz bu yayınlardan telif alabiliyor musunuz?**

Yaptığım filmleri MESAM'a deklare ettim. Film televizyonda oynadığında televizyon belli bir ödeme yapıyor. 99'da bir yasayla böyle bir düzenleme yapıldı. Biz müzikçiler

biraz yırttık ama sinemacılar, yani yönetmenler ve senaristler pek yırtmadı.

▶ **Peki, oyuncular?**

Sinemanın sahibi senarist, yönetmen, kameraman, müzikçi ve yapımcıdır. Oyuncuların durumu biraz farklı; onların statüsü telife girmiyor. Ama şöyle bir durum da var. Herkes filmleri internette seyrediyor. Bunun bir bedeli olması lazım. Yeni bir yasa hazırlanıyor şu sıralar. Sinema çevresinden de görüşler alındı. Bu yeni yasa ile internette bedelsiz eser kullanımı belli bir cezaya tabi olacak. Umuyorum caydırıcı bir ceza olur. Sokakta yürürken telefon melodilerinden sürekli bir Selvi Boylum duyuyorum meselâ. Tabii bunun yasal yeri var, oradan da indirebilirsin, ama internette almış adam, üstelik istediği yerden kesmiş, biçmiş. Ama yapacak bir şey yok. Ben albüm yapıyorum, ertesi gece terbiyesizin biri “Cahit Berkay, son albüm mp3 bedava” diye sitenin birine koyuyor. Batı'da yasayla yıllar önce kontrol altına alındı bu durum. Orada sektör, yatırdığı paranın karşılığını alıyor. Bizde müzik sektöründe yapımcı kalmadı. Bugün gençlerde isim sahibi olanlar bile albümü kendisi yapıyor, bedavadan veriyor bunu yayınlayın diye. Klibini bile kendisi çekiyor. İş o kadar zavallı duruma geldi. İnsanlar konsere gelsin de para kazanalım diye bakmak zorunda kalınıyor artık.

▶ **Sinemada da film yapıp salon bulama durumu var. Bazı yapımcıların filmlerini dağıtırken meselâ 9-10 hafta vizyonda**

kalma şartı sunduğu söyleniyor. Haliyle küçük yapımlar için salon bulmak zorlaşıyor.

O biraz daha farklı. Bazen patlıyor ama ellerinde. Her yapılan film seyirciyle buluşabilse keşke. Aslında seyirci kaliteli yapıma ilgi gösterirse sinemada da kalite artar. Sinema bizde öyle cazip bir şey ki zamanında bir demir tüccarının yapımcılığa soyunduğunu ve paralarını batırdığını gördüm. Bir fırıncı var yine batan. Sinema çok cazip bir şeydir. Bunu kötü anlamda söylemiyorum. Çok sevilen bir şey... Evini, arabasını, apartmanını satıp film yapan insanlar tanırım, ama bir yandan da sinemadan kazandıklarıyla hanlar, apartmanlar yapan ve o köhne sinemaya yatırım yapmayıp ilkel aletlerle sinema yapılmasına göz yumanlar oldu. Herkese selam olsun. Günümüzde yapımcılar diziyeye yöneldi. Sinema daha çok sinema sevdalıları tarafından yapılıyor artık. Sinema aşkla yapılıyor bu ülkede. Sonuçta riskli bir şey, seyirci garantinin yok. Artık star dönemi bitti. O yüzden festivallerin ve ödül alan filmlerin değer kazanması gerekiyor.

▶ **Günümüz sinemasında yönetmenlerin çoğu negatif filmler kullanmak yerine dijital kameraları tercih ediyorlar. Aynı süreci müzikte de yaşıyoruz aslında. Bantta kaydetmek yerine artık dijital ortamda kayıtlar yapılıyor. Bunun avantajları olduğu kadar dezavantajları da var. Siz bu dijital geçiş sürecini nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Dijitalin rengi soğuk, sıcaklığı yok. Ben sinemaya 74'te başladım. 74 senesinde sinemada kullanılan kamera, laboratuvar, ses-

lendirme masası, kayıt teypleri vs. cihazlar, Avrupa'da müzede sergilenirken Türkiye'de onlarla çalışılırdı. Ben yeni cihazları 70 senesinde Fransa'da gördüm. Türkiye'ye gelmiyordu. İşin acı tarafı Türk parasını koruma diye bir kanun vardı. Akli evvelin biri ben piyano imal edeceğim diye Sanayi Bakanlığı'na müracaat ediyor. Sanayi Bakanlığı da Türkiye'ye piyano ithalatını yasaklıyor. Yerli malı kullanılacak. Bir yandan doğru, ama herif yapamıyor. Takip etsene. Memlekete piyano girsin, org girsin. Yurt dışına iki yüz dolardan fazlayla çıkamazdın. On beş sene hapsi vardı. Şimdi böyle değil. Dünya sinemasında kullanılan teknolojiyi kullanıyoruz. Müzikte de öyle. Eskiden ben gitarın teli, tekrar düğümleyip kullanılabileyim diye, eşiklerin ötesinden kopsun diye dua ederdim. Tel yoktu. Hostes kızların peşinde koşardık o zamanlar, arkadaş olalım da işte tel gelsin, plâk gelsin, blue jean gelsin diye. O yoklukta, demode olmuş cihazlarla Türkiye'de gerçekten muhteşem filmler çekildi. Meselâ bu jimmy jib dediğin cihazı ilk Türkler icat etti. Uzun bir direk, ortasına bir oyuk yaparlar, ortaya bir kazık, direğin ortasındaki oyuk oraya yerleştirilir. Kamerayı koyup kaldırdı mı, kamera yukarı, sağa, sola... Al sana jimmy jib.

▶ **Atif Yılmaz'ın da tepsi ile reflektör yaptığını biliyoruz.**

Aynen öyle. Akşam ışığına kalmasın diye hep güneşte çekilirdi filmler. Sona kalan sahneler şişerdi, bana gelirdi. "Bu sahneyi istediğim gibi yapamadım, tam olmadı,

burayı biraz müzikle destekleyelim.” Hatta bir filmin ham kopyalarını seyrederken bir sahne geçti, gözlerimiz yerinden fırladı. Kısa boylu şarkıcının yanına iki metrelik jön gelince dengeyi bulmak için şarkıcının altına takoz koymuşlar. Kameraman da- lınca kadrajın içinde kadının bastığı takoz görünüyor. Laboratuvarda orası zoomlandı ama renk kaydı tabii. “Haydi Cahit, bastır oraya müziği...”

➤ O dönemde çekimlerdeki eksikleri kapatmak için de müzik kullanılıyor yani.

İmkânsızlıktan çok yapıldı öyle şeyler, ama şimdi öyle bir imkânsızlık yok. Önceden malzemesi, kameramanı, ışıkçısı, set işçisi hepsi bir minibüse dolardı. Başrol oyuncusu da ya kendi arabasıyla ya da özel bir arabayla alınırdı. Şimdi bir reklâm filmi çekmeye yirmi beş tane tırla gidiliyor. Asistanın asistanının asistanı var nerdeyse. Layığı buysa olsun tabii, ama sonunda nasıl işler çıkıyor ortaya? Zaman zaman çok güzel işler çıkıyor, ama bazen de o kadar imkân içinde bizim Yeşilçamcılara “Ah o eski günler!” dedirten işler çıkıyor.

➤ Dedğiniz gibi imkânsızlıklar insanı daha yaratıcı olmaya itiyor. Bahsettiğiniz imkânsızlıklar şimdi yok ama hâlen “Olmuş, buraya basalım müziği.” gibi şeylere çok rastlıyoruz.

O beceriksizlik. Ders olması lazım öyle şeylerin. Eksiğini tamamlayacaksın. Oyuncuya oyun, yönetmene iş verilmezdi öyle durumlarda. Yirmi kutu negatif veriliyor.

İmkânlar kıt olunca hazırlıklı gelirdi yönetmen. Kameranın açısından, kamerayı nereye koyacağına kadar plânlayıp öyle gelirdi. Ona göre ışığı kurarlar, kamerayı yerleştirirler ve hiç vakit kaybetmeden çekim yaparlardı. O zaman yönetmen daha hâkim olurdu her şeye.

Bu yirmi kutuyla bitireceksin filmi. Yirmi birinci kutu yok. Ses bantları pahalı geliyordu, negatif filmi jilette ortadan ikiye bölüp ses bandı olarak kullanırdık. Biraz bütçeli ise üç tane ses bandı olurdu. Müzik bandı ayrı, efekt bandı ayrı, dublaj bandı ayrı. Orada müdahale şansın oluyor pek çok şeye, ama bütçe azsa ses tek banda indirgenirdi. O zaman şansın yok. Bazı eski Türk filmlerinde müzik tık diye atlar. Revizyoncu yapar onu. Ben çok saçımı başımı yolmuşumdur. İsmail Kalkan yahut Mevlüt Koçer Ağabey “Orayı kestik işte.” derlerdi. Müzik ne olacak diye sorulmazdı bile. Şimdi dijitalle sonsuz prova yapma imkânın var. Bir sahneyi istersen beş kere çek. Hangisi en iyise kullanma imkânın var. Bunlar çok iyi ama olumsuz tarafları da oluyor. İmkânlar kıt olunca hazırlıklı gelirdi yönetmen. Kameranın açısından, kamerayı nereye koyacağına kadar plânlayıp öyle gelirdi. Ona göre ışığı kurarlar, kamerayı yerleştirirler ve hiç vakit kaybetmeden çekim yaparlardı. O zaman yönetmen daha hâkim olurdu her şeye. Şimdi biraz kolaya kaçılıyor.

MİLANİ'NİN POPÜLİZMİLE İMTİHANI

CİHAN AKTAŞ

Çalışmalarını izlediğim İranlı yönetmenler arasında bulunan Tehmine Milani, sanat değil, mesaj sinemasını seçme konusundaki ısrarını *Biz İki Kişiden Biri (Yeki Ez Ma Do Nefer, 2011)* isimli son filmiyle de sürdürüyor. Bazen melodrama kayan, bazen de kara mizah olarak nitelendirilebilecek üslubuyla kurguladığı filmleri, *Hesabı Kapatmak (Tesviye-yi Hesab, 2007)* isimli filminde olduğu gibi gişe rekorları kırıyor Milani'nin.

Hesabı Kapatmak, toplumsal destek almadıkları, yeteri kadar iyi eğitim görmedikleri için nihayet dolandırıcılık suçuyla hapse düşen dört kadının hapisaneden çıktuktan sonra iş bulamayınca fidye için kaçırdıkları erkeklerden kadınlara “cins

olarak, oldum olası yaptıkları eza ve eziyetin” hesabını sormayı vazife edinen bir çete oluşturmalarını konu alıyor. Çete üyeleri başlarına gelen zorlukların sebebi olarak yakınlarındaki erkekleri görüyor ve kaçırdıkları her erkeğin de bir kadına mutlaka acı çektirmiş olacağı varsayımıyla hareket ediyor. Seyircinin ilgisini çekiyor komedi tarzı; zaten Mehnaz Afşari, Ekber Abdi, Muhammed Rıza Şerifiniya, Elnaz Firuzazer gibi sevilen oyuncular var baş rollerde. Ancak nihayet film yönetmeninin sinema karnesinde kayda değer bir mesafe aşımına işaret etmiyor. Aynı tespitim, son filmi *Biz İki Kişiden Biri* için de geçerli. Mesaj verme kaygısıyla uzun diyalogları, hatta bazen söylevi tercih eden Milani, bu nedenle görsellikte zayıf düşmeyi göze alırken yeteneğini de heba ediyor. Bu yeteneğin *Ah Efsanesi (Efsane-*



yi Ah, 1991), hatta *Yarısı Saklı* (Nime-yi Penhan, 2001) gibi filmlerde ışıldadığını daha önce bir yazımda dile getirmiştim.

2006 yılında gösterime girdiğinde gişe rekorları kıran *Ateş Kes*'le (*Ateş Bes*, 2006) toplumsal içerikli bir mizah yaparken, seyirci kitlesini de genişletmeyi hedefliyormuş gibi görünüyordu Milani. Feminist yönetmen olarak tanınmışken, bu filmde seyirciyi cezbetmeyi, feminist söylemini vurgulamaya öncelendiği de söylenebilir. Kadın-erkek anlaşmazlıklarında her zaman kadın açısından bakıyor, kadın kahramanının yanında duruyorken, *Ateş Kes*'in kahramanları olan evli çiftin anlaşmazlıklarının

Tehmine Milani ticari sinemayı önemsiyor ve seyredilebilir filmler yapmak istiyor. Bazen de mevcut sinema dalgalarını gözeten filmler yapmaktan geri durmuyor. Bu yönüyle bana Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden Bilge Olgaç'ı hatırlatıyor.

nedenlerini yansız bir bakışla ele almaya çalıştığı izlenimini veriyordu.

Filmlerinde kadınların zaaf ve kusurlarının erkek egemen kültürün hakimiyeti sorgulanmadıkça çözümlenemeyeceği şeklindeki yargı daima mevcut. Bu da bir bakıma yö-

Kadınların ezilmişliğini sadece erkeklerin tahakkümüne bağlayan feminist açıklamanın ilk çelişkisi kadınları mizaç olarak baskıya ve ezilmeye açık kişilikler olarak sunması. İkincisi ise baskı ve ezilmeye yatkınlaşan kadın mizacının hangi yöne doğru yol alacağı konusunda bir karara varılamaması.

netmenin ve filmin zaafı: Sanki kadınların bütün zayıflıkları ve hataları kişisel eğilim ve seçimleri dikkate almayı gerektirmeyecek kadar, erkekegemen baskılardan etkilenmekte ve bu baskılara birer tepki olarak sürgitmektedir. Başka bir ifadeyle kadınların hatalarının ve zayıflıklarının nedenlerini tamamen (büyük bir genellemenin eseri olarak) erkeklerin kaba, şiddete eğilimli, baskıcı ve bencil davranışlarında bulabileceğimizi söylüyorsak, bunca belirlenmeye açıklıkla aynı zamanda yücelttiğimiz temel kadın varlığının asli güçlerine haksızlık etmiş olmaz mıyız...

Kadınların ezilmişliğini sadece erkeklerin tahakkümüne bağlayan feminist açıklamanın ilk çelişkisi -ki Abdülkerim Suruş da buna bir söyleşisinde işaret etmekteydi-, kadınları mizaç olarak baskıya ve ezilmeye açık kişilikler olarak sunması. İkincisi ise baskı ve ezilmeye yatkınlaşan kadın mizacının hangi yöne doğru yol alacağı konusunda bir karara varılamaması. Kadın,

Biz İki Kışiden Biri, 2011



baskılanmış mizacını bir yandan kazınırken elde ettiği özsel zenginlikleriyle mi değiştirecektir yazgısını, yoksa, onu baskı altında tutan erkeğin mizacını mı model alacaktır kendine; Milani filmlerinde bu sorulara bir cevap bulmak olası değil. O kadınların yaşadığı acıları, mağduriyetleri basitçe toplumsal eşitsizliklere bağlıyor. Taşralı kız öğrenci, mimarlık eğitimini sürdüremediği için nihayet sevip benimsemediği bir adamla kötü gideceği başından belli bir evliliğe rıza gösterirken, belki onun kadar zeki ve yetenekli olmayan şehirli, varsıl bir aileye mensup sınıf arkadaşı, mimarlık mesleği alanında kendini geliştirmeyi sürdürüyor (*İki Kadın, Do Zen, 1999*).



Milani bütün filmlerinde, nazik ve ince ruhlu, “Mars’tan olmayabilecek”, erkek kişiliğinden yana tavır koyuyor gerçi... Bu erkek modeli bir bakıma, eşitlikçi feminizmin eleştirileriyle tanımladığı Modern Batılı Beyaz Erkek Özne’ye öykünür. Şu var ki böylesi bir erkek tipini ilişkin kurma çabalarının, yapıp bozma girişimlerinin sonuçlarından biri, feminizmin güçlendirdiği kadınların yakınmaya başladığı sinik, düşük profilli, sorumluluk almaktan uzak duran erkek tipi olmuştur. Hali hazırda kadınla erkek arasındaki farklılığın sunduğu imkânlarla vurguda bulunan bir feminizm daha etkin ve açıklayıcı konumdadır. “Erkekle kadın farklıdır, bu farklılık, tarihsel

dönemlerin iki cins arasında oluşturduğu uçurumdan bile daha fazla belirleyicidir, anlaşmazlıkların oluşumunda”; Milani filmi son yıllarda, örtük ya da açık olarak, bu görüşü dillendiriyor gibi geliyor bana.

Anlaşmazlık içinde olan *Ateş Kes*’in kahramanı çiftin arasındaki problem, erkeğin tarih ve toplum tarafından oluşturulmuş “yapıntı” doğasına ilişkin alışılmış eleştirilerle değil, iki cins arasındaki yapısal farklılıkla açıklanmaya çalışılıyor. Bu nedenle de boşanmak için bir avukat ararken yanlışlıkla bir psikoloğun bürosuna giren genç kadın, farkına varmadan çözüme doğru da bir adım atmış oluyor. Bundan sonra ise seyirci iki ayrı dünyada yaşamakta olan çiftin psikoloğun odasında, her konuya nasıl da farklı baktıklarını, dünyalarının giderek nasıl da bölündüğünü anlatan örnekleri izliyor, daha doğrusu büyük ölçüde dinliyor. Buradan çıkarılan bir sonuç, kadınların ezilmişliğinin sadece kanuni boşluklara ya da kanunlardaki erkek ege-men tona bağlanamayacağıdır. Kadınların duyguları, düşünceleri ve kişisel saygınlıkları salt hukuk yoluyla, mahkeme koridorlarında iade edilmez; kadınların ruhsal durumunun hem bizzat kendileri hem de muhatap oldukları erkekler tarafından bilinçle, bilgiyle kavranması, bu konudaki sorunların çözümünde daha etkili olacaktır.

Milani kadın-erkek ilişkilerini kurcaladığı *Ateş Kes*’te, iki cinsin “önsaygı” temelinde birbirlerinin yapısını kavramaya dönük çabalarının, bu sorunların aşılmasına yar-

Milani, kadın kahramanlarını hayatın her alanıyla ilgilenmeye çağırıyor. Kadınların farklı yapısına verdiği önem, onları erkeklerin eseri olarak tanımlanan yapılar ve üsluplar kurmaya sevketmiyor onu. Mevcut yapıların gündelik hayatın pratikleriyle dönüşeceğine inanıyor.

dımcı olacağını söylemeye çalışıyor. Film, kadın-erkek arasındaki anlaşmazlıkları tarihsel-toplumsal koşullar ve etkilerden, erkek egemen, ataerkil baskılardan, hukuk düzenlerinin ataerkil tonundan çok kişilikler arasındaki farklılıklara ve gündelik hayatın pratiklerine bağlama eğilimiyle, yönetmenin önceki filmlerinden ayrı bir özellik gösteriyor.

“Kadınlar bir bilimsel faaliyeti ve siyasal iktidarı oluşturan alanları seçme eğilimi göstermedikleri için değil, bu alanların önemini fark etmedikleri için, zayıf cins olarak görülmelerine yol açan bir konuma sıkışmışlardır.” Bu şekilde düşünen Milani, kadın kahramanlarını hayatın her alanıyla ilgilenmeye çağırıyor. Kadınların farklı yapısına verdiği önem, onları erkeklerin eseri olarak tanımlanan yapılar ve üsluplar kurmaya sevketmiyor onu. Mevcut yapıların gündelik hayatın pratikleriyle dönüşeceğine inanıyor. Buna karşılık kadın kahramanlarını, sonuçta muhtemelen bir zayıflık yaşama anlamına gelecek aşk tuzağına karşı uyardığını sürdürmekten geri durmuyor. Son filmi *Biz İki*

Kışiden Biri, birbirine âşık çiftin irade savaşlarının hikâyesidir denilebilir. Kim diğerini kendi alanına çekecek, hangisi ötekinin aslında hatalı bir bakış açısı ve hayat tarzına sahip olduğunu diğerine kanıtlayacak... Görüş ayrılığı İpek Yolu üzerinde bulunan bir kervansarayda düzenlenecek fuar organizasyonu sırasında derinleşiyor. Genç mimar Sara Riyahi'nin uzmanlık alanı olan restorasyonla canlandırmaya tasarladığı kervansaray, aynı zamanda mimar olan ve besbelli Sara'ya ilgi duyan patronu Babek Zaman'a göre, yıkıldığında büyük değer kazanacak olan bir harabedir. Sara açısından şeffaflık ve dürüstlikle mümkün aşk, Babek'in bilincinde geçici ilişkilerle bir kanaat edindiği kadın cinsine karşı beslediği olumsuz yargılar yüzünden, kaçmaya çalıştığı bir duygu. İrade savaşı, ayrılıkla sona eriyor. Babek, Amerika'da mimarlık tahsili yapmış, sürekli kitap okuyan, iyi karete bildiği için de güzünü budaktan sakınmayan Sara'da etrafındaki kadınlarda gördüğü kölece hayranlığı bulamamanın öfkesiyle zaman içinde galiba olgunlaşıyor. Yıllar sonra ikili, Sara'nın fotoğraflar çekmek için gittiği aynı kervansarayda karşılaşıyorlar. Kesin bir kavuşmadan söz edilemese bile irade savaşını bu kez genç kızın kazandığı hissettiriliyor seyirciye. Basit bir şekilde ifade edilecek olursa, “kaçan kovalanıyor.” Bu açıdan bakılacak olursa film, zeka dolu cümlelerle zenginleştirilmiş Meg Ryan çağrışımları yapan bir romantik komedi olmakla sınırlı kalıyor.

Her zaman Tehmine Milani'nin en beğendiğim filminin *Ah Efsanesi* olduğunu yaza-

rım, bunu kendisine de söylemişim, *Beşinci Tepki (Vakoneş-i Pencum, 2003)* filminin galası sırasında. Bize “ah” çektirten yalnızlık, yoksulluk, sevilen birinin ölümü, sosyal başarısızlık, yaşlılık ve yetersizlik gibi dertler, “dul” bir kadını “dul” bir erkeğe göre daha fazla etkiliyor Milani’nin kurgusuna göre. Film, hangi hayata özenirsek özenelim sonunda bulunduğumuz yere, seçimlerimizin eseri olan hayata dönmekten kendimizi alamayacağımıza dair bir temayla akıyor. (Hayali varlık “Ah”ın yardımıyla) Beş ayrı kadının hayatında dolaşan varlıklı ve mutsuz yazar kadın, bu sürecin sonunda edindiği tecrübelerle ve kazandığı yeni bakış açısıyla kendisiyle hesaplaşıyor ve intihardan vazgeçiyor. Samed Bahrengi’nin “Telhun” isimli hikâyesinden uyarlanan film, kurgusuyla olsun, görsel efektleriyle olsun, Milani’nin sinema karnesinde en iyi filmi olmaya devam ediyor, kanımca.

Milani ticari sinemayı önemsiyor ve seyredilebilir filmler yapmak istiyor. Bazen de mevcut sinema dalgalarını gözetken filmler yapmaktan geri durmuyor. Bu yönüyle bana Türk sinemasının kadın yönetmenlerinden Bilge Olgaç’ı hatırlatıyor. Hermann Hesse’in “Augustus” tipinden esinlendiğini söylediği *Süperstar’ın* (2009), 2000’li yıllarda siyasette ağırlık kazanan “muhafazakâr” duyarlığın bir talebi olarak gündeme gelen ‘mana sineması’ kapsamında değerlendirilmesi, onu rahatsız etmiyor mesela. Sadece, filminin bu sinema alanında yeni ve farklı bir örnek teşkil etti-

ğini öne sürüyor. Yönetmene göre İran sinemasında halihazırda mana sineması denilince, ücra bir köyde, bir türbe etrafında çekilen filmler geliyor akla. Ancak kendisinin bu sinemaya modern bir dünyanın tam göbeğinde yaşanan, insani açıdan yetersiz ve donanımsız bir “süperstar”ın halktan gördüğü ilgi ve sevgiyi kaldıramadığı için kişiliğinde derinleşen çarpılmayı konu alan hikâyeyle bir katkı sunmaya çalıştığını dile getiriyor.

Birkaç yıl önce yönetmen söyleşileri çerçevesinde buyur edildiğim evinde Tehmine Milani, konukseverliği, tevazusu, öğrenme aşkı ve plânlarıyla bana, kendini aşma çabası içinde bir sanatçı olarak görünmüştü. Bir ara söyleşiyi bir kenara bırakarak her ikimizin de uzaklaştığı meslek olan mimari etrafında konuşmalara dalmıştık. İçi dışı bir Tebriz Kızı’nın yerel şartlardan beslenen, ille de kuramlara ya da özellikle oryantalist çerçevelere uydurmaya çalışmadığı kişisel bir feminizm yorumu var. Teorilere değil, gündelik hayatın sorunlarına yaslanan eleştiri ve önerilerle kurguluyor filmlerini. Fakat heyecanlı ve tez canlı kişiliğiyle, hikâyelerde tekrara düşmekten kurtulamıyor. Oysa *Ah Efsanesi*’yle ne kadar değerli filmler yapabileceğini de erkenden ispatlamış bir yönetmen Milani. Keşke bundan sonra yaptığı filmlerde *İki Kadın* ya da *Ateş Kes*’te fazlasıyla duyduğumuz cümleleri bize tekrarlayacak yerde, bir *Ah Efsanesi* ustalığıyla, görsel dilinin maharetini yeniden hayranlıkla okutabilse...

M

ŞEHİR KATİLİ, TOPLUM ADALETİ ARIYOR

EMİNE ÖZTANER

Alman sessiz sinemasının devlerinden Fritz Lang'ın ilk sesli filmi *M* (1931), sessiz sinemanın yerini tedricen sesli sinemaya devrettiği yıllara ait bir başyapıt. Sinema tarihinin erken, sesli filmlerin ise ilk örneklerinden olan *M*, gerek anlatım ve üslûp özellikleri gerekse özelde insan genelde toplum üzerinden ahlâk ve adalet kavramlarını tartışmaya açan çok katmanlı yapısı ile başyapıt payesini sonuna kadar hak eder. Birinci Dünya Savaşı'ndan mağlup çıkan ve İkinci Dünya Savaşı'nın eşiğinde olan Almanlar, Aydınlanma Dönemi felsefesinin omurgasını oluşturan ilerlemeci tarih anlayışını sorgulama sürecinden geçiyorlardı. Modernite ve pozitivist felsefenin ana düsturunu oluşturan, insanlığın tarih boyunca ilkelikten "modern ve rasyonalist insan"a evrildiği yaklaşımı, Birinci Dünya Savaşı'nın getirmiş olduğu insanlık dışı yıkımla yerle bir olacaktı. Kolektif bilincin iyi ve kötü olanın aslında ne olduğu-

nu tekrar sorgulamaya başladığı karamsar bir atmosfer içinde filizlenen kurgusuyla *M*, bu tartışmalara Lang'ın penceresinden dikkate değer bir katkı sağlar.

M, Berlin'de seri cinayetler işleyerek günlük yaşamı sekteye uğratan bir çocuk katilini ve bu katilin izini süren toplumun farklı gruplarını konu alır. Peter Lorre'nin canlandığı katil, filmde başından beri ayan olduğundan izleyicide merak unsuru- nu ayakta tutan, katilin kim olduğu değil, katilin peşine düşen farklı çıkar gruplarının sürece dâhil olması ve nihayet yakalanan katilin hissesine düşecek cezadır.

Filmin gerilimli atmosferi, konunun iç karartıcı ruhuna uygun olarak loş ve duman altı mekânların stüdyo ortamında üretilmesiyle oluşturulmuştur. Görsel çözümlmeye sıkça başvurulduğu için mekân, dekor, kostüm ve aksesuarlar titizlikle hazırlanmış ve ışığın ustaca kullanımıyla gölgenin temsil gücünden yararlanılmıştır. Gerek heyecan, korku, gerilim ve merak gibi duygular ge-

rekse ölüm, adalet ve ahlâk gibi kavramlar dolaylı yoldan gösterilerek sinema dilinin imkânlarından bütün inceliğiyle istifade edilmiş, ortaya hem seyirlik hem de seyirciye tecrübe alanı açan bir yapım çıkmıştır.

Fritz Lang'ın filmin başından sonuna kadar çeşitli şekillerde işaret ettiği noktalardan biri, duyduklarımızın gördüklerimizden daha güvenilir olduğudur. Güvenli olmayan bir şehirde yaşayan anne, dışarıda şarkı söyleyerek oyun oynayan çocukların gürültüsünden rahatsız olan komşusuna "Sesleri çıksın da nerede olduklarını bilelim." diyerek sesin aslında güvenilir bir bilgi kaynağı olduğuna işaret eder. Bir diğer örnek ise bir olay üzerine fikirleri sorulan on beş görgü tanığının her birinin farklı ifade vermesidir. Göz, gerçeği kolayca manipüle edebileceğinden asla tam bir teslimiyet ile güvenemeyeceğimiz bir duyu organımızdır. Hatırlayacağımız üzere Japon yönetmen Akira Kurosawa'nın bakış açılarının göreceliği üzerine çektiği *Rashomon* (1950) filmi de bu konuyu en yalın hâliyle insan zaafalarını öne çıkararak anlatmıştı. Nihayet katilin yakalanma sahnesi, duyma yetisinin görme yetisi üzerindeki üstünlüğü üzerine son sözü söyler: Polislerin aylar boyu süren aramalar ile bulamadığını kör bir dilenci sadece ıslık sesini takip ederek bulmuştur.

Merak ve çatışma unsurunun baştan sona kadar azalmadığı filmde Lang, aynı zamanda ahlâk, adalet, suç, ceza, iyi ve kötü kavramlarını sorgulayan bir anlatı kurarak izleyicisini de bu tartışmaya dâhil eder.



Filmin en sarsıcı yanlarından biri, şüphesiz tarafların iyi ve kötü ayrımına göre değil ortak çıkarlar üzerinden oluşturulmuş olmasıdır. Katilimiz Beckert'in peşine düşenler arasında sadece polis ve şehrin sakinleri değil, gece baskınlarını çoğaltan aynasızlar, başlarına belâ olup hareket alanlarını kısıtladığı için yeraltı dünyasının kötü adamları, eski suçlular ve dilenciler de vardır. Katili polislerden önce yakalamayı başaran yasadışı bu örgüt, mağdur insanları da arkasına alarak kendi mahkemesini kuracak ve Beckert'i kendi kanununa göre yargılayacaktır.

Fritz Lang ele aldığı her konuyu sorgulamaya açmaz, özellikle ahlâk ve insanın özü üzerine düşüncelerini ve vardığı yargıları, karakterler üzerinden perdeye yansıtır. Lang'e göre insan zaaflarıyla malûdür ki bu yüzden de özü gereği iyi olsa dahi kötüye temayül eder. Ayrıca kötü olan tek değildir, kendi içinde kategorilere ayrılır ve insanlar tarafından çeşitli gerekçeler öne

sürülerek ya reddedilir ya da meşrulaştırılır. Taraflardan en geniş kitleyi meydana getiren ve tabanı oluşturanlar, satıcılar, dilenciler ve kurbanların ailelerini de içine alan sıradan halktır. Bu heterojen topluluk, tek bir amaç uğruna farklı çıkarlarla birleşmişlerdir. Katilin kendi çocuklarına zarar vereceğinden korkan insanlar, güvensizlik ve şüphencilik duygularının ayyuka çıkmasına neden olmuş, sokaktan geçen herkes, potansiyel suçlu hâline gelmiş, insanlar en yakınlarını dahi suçlamaya başlamıştır. Öte yandan dilenciler, yeraltı dünyasının karanlık adamları ile yaptıkları anlaşma sonucunda kazanacakları paranın ve kendilerine insan gibi davranılıp karınlarının doyuruluyor olmasının cazibesine kapılarak katilin peşine düşmüşlerdir. Acıları kine dönüşen ölen çocukların anneleri ise hissettikleri nefret duygusuyla katilin en vahşi şekilde öldürülmesini isterler. Bu tablo menfaat duygusunun ve zaafların insanoğlunu nasıl yönlendirip şuursuz hâle getirdiğinin ironik bir yansımasıdır. İkinci grup ise daha dar bir kitleyi temsil eden polisler ve yönetimde söz sahibi olanlardır. Çıkarları gereği toplumun huzurunu temin etmeleri gereken siyasiler, polisler üzerinde sıkı bir baskı uygulamaktadır. Hem kendi sorumlulukları hem de tepeden gelen bu baskı üzerine gece gündüz ara vermeden çalışan polisler, yine de başarılı olamaz, çünkü halkı hakir görüp işbirliği yapmaya yanaşmazlar. Üçüncü grup sayıca daha az olan yeraltı dünyasının ve sokakların karanlık adamlarıdır. Kendilerin-

de katili yargılama hakkını görürler, çünkü ancak katil zararsız hâle gelirse kendilerini güvende hissedecek ve polis tehdidi olmadan pis işlerine devam edebileceklerdir. Öte yandan bu insanlar, yaptıkları kanunsuz işlerden pişmanlık duymaz, hatta övünür ve yaptıklarını hayatta kalmak için para kazanmak güdüsü ile gerekçelendirip meşrulaştırırlar. Üçgenin en tepesinde ise tek bir kişi, çocuk katili Hans Beckert yer alır. Sorgulama anına kadar tek başına en kötü olanı temsil eden katil, mahkeme sırasında yaptığı açıklamalar ve sorduğu sorular ile üçgeni baş aşağı edecek ve izleyiciye “Kötü aslında kim?”, “Adil olan aslında ne?” sorularını sordurtacaktır.

Sinema tarihinin en başarılı ve en etkileyici sahneleri arasında anabileceğimiz mahkeme sahnesi, son derece ustalıkla kurgulanmış altmetni ile çok çeşitli okumalara fırsat tanır. Kendini kurmaca bir mahkemenin, bir nevi kendisinden başka herkesin senaryosunu bildiği bir tiyatro oyununun tam ortasında bulan Beckert, ya bütün sırlarını ifşa edecek ya da yalan söyleyecektir. İşlediği cinayetleri akıl hastalığına ve geçirdiği nöbetler sonucu oluşan engellenemez hastalıklı bir içgüdüye bağlayan katil pişmanlığını ve çaresizliğini, ölüm ile cezalandırılmayı hak etmeyişine bir gerekçe olarak öne sürecektir. Devletin yargı sistemine itimat etmeyen halk ise suçluyu yok etmekte karardır. Bu noktada yönetmen, her iki tarafa karşı mesafeli durur. Bir uca katile ölüm kararını veren yargıcı, diğer uca ise

Beckert'in beraat etmesini savunan avukatı koyarak bu kararı izleyiciye bırakır.

Fritz Lang'ın ortaya attığı "Adil olan nedir ve buna kim, nasıl ve neye göre karar vermelidir?" soruları, filmi sadece "katilini arayan bir şehrin hikâyesi" olmaktan çıkararak onu zamanının ötesine taşıyan bir yapıma hâline getirir. Öyle ki filmin altını çizdiği sorular, insanın var olduğu her mecrada tazeliğini koruyacak ve kendini yeniden üretecek kadim meselelere dairdir. Adl kökünden türeyen adalet kavramı İslami referanslara göre "bir şeyi yerli yerine koymak" anlamına gelir ve bunu sağlayabilmek için aynı suçu işlemiş iki farklı kişiye aynı cezayı uygun görmek çoğu zaman işe yaramayacak bir çözüm yoludur. Bu noktada, bir elinde terazi diğer elinde kılıç tutan adaletin sembolü Themis'in gözlerinin bağlı olması her ne kadar tarafsız kalınmasını sağlasa da, sanığı kendisinden bağımsız bir şekilde yargılamasına neden olacağından anayasaya uygun fakat adil olana ters düşen bir yargılama metodudur. Devletin dağıttığı ve toplumun beklediği adalet arasındaki bu gerilim, filmin çıkış noktasını oluşturur.

Kamu vicdanına teslim edilen Hans Beckert'e, cezası baştan beri belli olduğu hâlde, mahkeme kurulması, hatta avukat tahsis edilmesi, toplumun kendi araçları ile yargılama misyonunu üstlendiğini gösterir. İronik olan ise insanların adaleti devletten değil eski suçlular elinden almayı seçmeleridir. Devletin kurduğu mahkeme, akli dengesi bozuk olan Hans Beckert'e özrün-

den dolayı ölüm cezası vermeyeceğinden, çocuklarını yitiren anneler için adil bir ceza olmayacağını savunanlar, "Adalet kim içindir?" sorusunu gündeme getirirler. Kurmaca mahkemede gözetilen adalet tek taraflıdır, çünkü cezanın mahiyetinden çıkarılabilecek kişiler ve mağdur anneler, gözlerini bağlamayı ve kulaklarını tıkamayı seçerek Beckert'in sözlerini duymazdan geleceklerdir. Fritz Lang, filmi polis tarafından yakalanıp yargıç önüne çıkarılan Beckert'in davasından bir kesit ile bitirir. Gördüğümüz ne sanık ne avukat ne de yargıçtır; yüzlerine matem peçelerini geçiren kurbanların anneleri, kendi aralarında konuşmaktadır: Mahkeme sonucunun çocuklarını geri getirmeyeceğini ve çocuklarına daha iyi göz kulak olmaları gerektiği dökülür dudaklarından. Burada adaletin gözlerini örten bağ çıkarılıp atılmış ve toplum artık kendini de sorgulamaya başlamıştır.

Filmin vizyona girmesinden bir sene sonra Nazi Partisi'nin iktidara gelmesi ile diktatör bir lidere sahip olacak Almanya, bir polis devletine dönüştürülecek, Yahudiler ve muhalifler için toplama kampları oluşturulacaktır. Baskıcı ve keyfi bir yönetime doğru gidilen bir dönemde çekilen bu film, aslında hem kendi zamanına hem de zamanının ötesinde kalan bizlere çok şey söylemekte, avuca tebeşirle yazılan M harfiyle sadece katilin paltosu değil, kamu vicdanına dayanarak suçluların cezalandırma vazifesini üstlenen güç sahipleri de işaretlenmektedir.

ŞUBAT'IN DEĞİŞEN YÜZÜ

BÜŞRA GÜLCAN ŞİMŞEK

Bir yeraltı dizisi olan *Şubat*, Onur Ünlü projesinden beklendiği üzere seyirciyi farklı bir hikâyenin içine sokuyor. Hikâye yetimhane yangınından kurtulan Şubat'ın bir kâğıt toplayıcısı olarak yaşamını sürdüren Aziz Bey tarafından bulunmasıyla günümüze bağlanıyor. Yangından yüzünün bir tarafı yanık olarak kurtulan Şubat normal insan gücünün ötesinde bir kuvvete sahiptir; istatistiksel hafızası ve yanık yüzüyle garip bir sokak insanıdır. Şubat, hava durumu sunan Yağmur'a âşıktır. Bu yeraltı hikâyesi seyirciyi Yağmur ve Şubat ikilisinin ortak kaderine götürecektir. Dizinin farklılık ve ötekilik mevzuunu paranteze almış olması işaret ettiği en önemli noktadır. Bu farklılık Yağmur ile Şubat ilişkisinde

fakir oğlan zengin kız klişesine yakın dursa da aslında Yağmur'un hayatını değiştirmesi ya da madalyonun öteki yüzünü görmesi anlamında manidar bir anahtardır. Böylece farklı dünyaların insanlarız klişesinin ötesine geçerek seyirciyi yeraltı dünyasının içine çeker.

İnsanlar arasında var olan farklılığın, bir yeraltı kahramanı ile cismaniyet kazanması seyirciyle ortak bir dünyanın, paylaşımın gerçekleşmesine imkân tanır. Sokakta ve yahut herhangi bir yerde bireyin kendinden farklı olan ve hatta garip kalan öteki ile gerçek hayatta yakalayamadığı ortaklığı duyumsayabildiği ve diziden bir karakterle paylaşım yakaladığı bir dünya algısı yaratılmıştır. *Şubat*'ın dünyası müziğin kullanımından, aforizmalara, karakterlerden mimiklere kadar şiirsel bir evrenin parça-



larıdır adeta. Kendilerine ait bir dil oluşturmaları, sınırsız tehlikeli yaşamlarında adalet üzerine yerüstündeki insanlardan ayrılan kuralları, müzikleri, beğenileri, kıyafetleri ve kavanozda içtikleri erik hoşafı cinsi kendilerine has içkileriyle seyircinin kalbinde taht kurmuş ve dizi sektöründe fark atmış bir çalışmadır. Gerçeklik ve mantık ile ilgili eleştirilere rağmen bu dünya seyirciyi içine alabilmiştir. Onur Ünlü bir röportajda, mesele gerçeklik değil inandırıcılıktır demekle böyle bir şeyi kastetmiş olabilir.

Dizinin son bölümlerindeki gidişata bakarak son iki-üç bölümdür seyirci açısından bir “araf” dönemine girildiği söylenebilir. Yağmur’un annesinin vurulması, Şubat’ın annesinin entrikaları, Samim Akça’nın gücünü kaybetmesi yeni bir asıl kötü karaktere

Şubat’ın dünyası müziğin kullanımından, aforizmalara, karakterlerden mimiklere kadar şiirsel bir evrenin parçalarıdır adeta. Gerçeklik ve mantık ile ilgili eleştirilere rağmen bu dünya, seyirciyi içine alabilmiştir.

ve yeni olaylara meydan veriyordu. Ancak dizinin geçiş bölümlerinde elde olan malzeme kullanılmadı; süreç aksiyon ve duygusallığa bağlanarak geçirildi. Şubat’ın annesine ilk başlarda çizilen yeraltı kadını tipi gitgide kayınvalide rolüne dönüştü. Gülüm karakteri ise histerik bir Yeşilçam âşığına dönüşüverdi. Hakeza sorgulayıcı



Yaralı yüzüyle, ötekileştirilmişliğiyle Yağmur'da karşılık bulan Şubat'ın değişimi dizinin çıkış noktasına ya da seyircideki anlamına da zarar vermiş oldu.

bir karakter olan Yağmur da hapisaneyeye girip çıktıktan sonra zavallı bir âşığa dönüşüverdi. Bu dönüşümlerin çok keskin olması sebebiyle karakterlerde ve dolayısıyla hikâyede ivme oldukça düştü. Bu duruma eşlik eden asıl önemli mevzuu ise Şubat'ın değişimi oldu.

Şubat garip ve ötekileştirilmiş olmasına rağmen farklı bir duyumsamaya sahip olan, naif ama o naifliğini koruyabilmesiyle kahramanlaşan bir karakterdi. İstatistiksel hafızası -her ne kadar maruz kaldığı deneylerden kaynaklansa da- tecrübe edemediği dünyanın tüm bilgilerine sahip olmasını sağladığı için onu görkemli kılan ayrıntılardan biriydi. Ancak Şubat, annesiyle yaptığı anlaşma sonucu yeraltı hayatından uzaklaştı ve ameliyatla onu "öteki" yapan yarasından kurtuldu. Peki, onu ötekileştiren sadece yara izi miydi? Bu ne kadar önemli bir etken de olsa onu farklı kılan sebepler Aziz Bey'le büyümesi, hayat tecrübesi, naifliği idi. Şubat değişti ancak değişim yüzündeki yaranın gitmesi ile sınırlı kalmadı. Şubat'ı Şubat kılan karakter özelliklerinin, onu çevreleyen dünyanın, metinlerin, diyalogların, kâğıt toplayıcıların, arkadaşlarının hikâyede giderek azaldığını görüyoruz. Hakeza yaralı yüzüyle, ötekileştirilmişliğiyle Yağmur'da karşılık bulan Şubat'ın değişimi dizinin çıkış noktasına ya da seyircideki anlamına da zarar vermiş oldu. Mantosu, ayakkabıları, normalleşen konuşması ve ameliyat sonrası değişen

yüzüyle, yaratılan Şubat karakterinden uzağa düşen bir adam oluverdi. Dizinin 17. bölümünde *Leyla ile Mecnun* dizisinin İsmail Abi'si Serkan Keskin'in Samim Akça rolüyle diziye girmesi diziye farklı bir heyecan kattı. Bakalım bu yazı yayınlanana dek dizide neler değişecek?

İyi-Kötü Ahlâkı

Belli ki bu dizi tüm tecrübeler açığa çıkan çağımızda kendini dahi tecrübe edemeyen, kendini bilemeyen insana çok uzağında kaldığı, ötekileştirdiği diğer insanların hayatlarını tecrübe ettirmeye niyetlidir. Dizide iyi ve kötü karakterlerin hiçbiri salt iyi ve kötüyü yansıtmaz. İyi ve kötülüğün sınırlarını gösterir; karakterlerin sınırlarını. Kötülüğün kalbin körleşmesinden kaynaklı olabileceğini işaret eder kimi zaman. Kötü ve iyi tasavvurlarını çoğaltır, katmanlaştırır, birbirinin içine sokar. Her bir karakteri iyi veya kötü seçtiğimiz an onu tahtından indirir yerine başkasını çıkartır. Çünkü bu hikâyenin sahipleri ezber bozar ve iyi veya kötüye hüküm edip seçim yapmamızı istemez.

Şu an dizide en başarılı ve sevilen karakterler Double ile Deli. Diğer karakterler ise aşk eksenini etrafında dönen klâsik bir hikâyenin kahramanları. Dizideki diğer oyunculara da yan karakter demek doğru olmayabilir zira her biri kendi hikâyesinin kahramanı. Ancak aşk mevzuu bir yana bırakılırsa, dizideki ana hikâyelerden biri olan Double-Deli insanın en kadim hikâyesi

Dizide iyi ve kötü karakterlerin hiçbiri salt iyi ve kötüyü yansıtmaz. İyi ve kötülüğün sınırlarını gösterir; karakterlerin sınırlarını. Kötülüğün kalbin körleşmesinden kaynaklı olabileceğini işaret eder kimi zaman. Kötü ve iyi tasavvurlarını çoğaltır, katmanlaştırır, birbirinin içine sokar.

Habil-Kabil kıssasını hatırlatır. İyi ve kötülük mevzuunda Davut ve İbrahim karakterleri de hikâyenin merkezindedir. Aslında şizofreni denilebilecek bir durumu olan Davut'un diğer yarısı, yani Double ile birliği bile Habil-Kabil kıssasına atfedilecek bir yapıdadır. Diğer taraftan bu nefsin katmanlarının dile gelmesi olarak da okunabilir. Bu tercihle her nefsin, insanın kendini bulacağı bir yansıma yaratılır.

Şubat dizisinin farklılığının hakkını vermek gerekirse söylenebilecek yegâne şey, insanların gerçek hayat denilen âlemdeki ilişkileri ve yaşayışlarını siyah-beyazlıktan çıkarıp sanal, kurgusal âlemde sahici bir şeylere dokunabilmesidir. İnsanların filmlerle iyi ve kötü olarak kategorize edilmesi, kahramanlaştırılması, düşman ilan edilmesinin aksine kötülük ve iyiliğe dair kurallara, tabulara itiraz eder. Gerçeklik algısına filmlerle, dizilerle yapılan sanal tacizlerin ötesinde Şubat tüm sanallığıyla son derece sahici olmayı başarır.

ULUSÖTESİ KADINLAR, MEKÂNLAR, FİLMLERİ VE YÖNETMENLERİ

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

*İklimler'deki İsa'ya gıcık olanlar, Dogville'de Grace'in başına gelenlerle Grace'in "merhamsiz" intikamı karşısında ne hissedeceğini bilemeyenler, Konus Onunla'daki tecavüze nasıl tepki vereceğini bilemeyenler veya Kader'in Uğur'unun nasıl hayatı boyunca bir adamın peşinden gittiğini ve kendi peşinden de başka bir adamı sürüklediğini anlamaya çalışanlar... Liste daha uzar gider, ancak soru baki kalır: Son yılların İran, İspanya, Danimarka, Türkiye gibi ülkelerden çıkıp uluslararası arenada öne çıkan yönetmenlerin kadın merkezli filmlerini nasıl analiz etmeliyiz? Serazer Pekerkerman, St. Andrews Üniversitesi'ndeki doktora tezinden uyarladığı *Film Dilinde Mahrem* kitabında dokuz filmi merkeze koyarak, kadın karakterlerin mekâna, erkek karakterlere ve filme hükmettiklerini imliyor. Deleuze ve Guattari'nin sizoanaliz perspektifinden yola çıkan yazar feminist film teorisine de teğet geçiyor. Metis Yayınları'ndan çıkan kitap aynı zamanda uluslararası arenada öne çıkan filmlerin nasıl ulusötesi anlamlar kazandığını da inceliyor. Pekerkerman'la kitabı üzerine internet üzerinden bir söyleşi gerçekleştirdik.*



➤ Öncelikle teknik bir soruyla başlamak istiyorum. Kitabın doktora tezinizin İngilizce'den Türkçe'ye çevrilmesi ve yeniden yazılması ile oluştuğunu belirtmişsiniz. Kitap ile teziniz arasındaki farklar nelerdir?

Tezle kitap arasındaki fark okurlar ve yorumları. Tez yabancılar için yazılmıştı, bazı gereksiz açıklamaları kaldırdım ve çeviri tadı (yani tatsızlığı) olmasın diye pek çok yeri baştan yazdım. Fakat aradaki fark sadece bu değil. İnsanın bildiği ya da bildiğini sandığı şeyi anlatması çok zor. Kime yazdığınız çok önemli. Kafanızda sürekli konuştuğunuz hayali okurlar bile olsa, gerçek okur ve gerçek kritik aklınıza gelmeyen sorularla akışa yeni bir yön veriyor.

Bir sahneye baktığımda nerede, nasıl ve ne zaman olursa olsun kadının mekânı sahiplenışı, o mekândaki rahatlığı beni ilgilendiriyor. Bir kadın var çerçevede: Bizden o kadını sevmemiz mi yoksa ondan nefret etmemiz ya da ona acımamız mı bekleniyor? Kadının orada rahat olduğuna inanıyor muyuz? En önemlisi de, orada olma hakkı olduğuna inanıyor muyuz?



Giriş bölümünde şizoanaliz kavramının feminist teoriyle örtüşen yerlerinin altını çizmeye çalıştım. Henüz şizoanaliz ve feminizm arasında yer etmiş ve kabul görmüş bir beraberlikten söz edemeyiz. Feminist teoriyle ilgilenen ve Deleuze ile Guattari'nin fikirleriyle çalışmayı seven çok az kişi var.

Britanya'da tezler nihayetinde sadece üç kişi okusun diye yazılıyor: İlki sürekli okurunuza olan danışmanınız, onun bir süre sonra ne tepki vereceğini biliyorsunuz zaten. Tez bittiğinde de iki kişi çalışmanın yetkinliğine karar vermek için okuyor: Biri kendi okulunuzun belirleyeceği bir akademisyen, diğeri sizin seçeceğiniz bir misafir akademisyen. Tezimin son aşamasına doğru bölüm başkanımız Robert Burgoyne okumaya gönüllü oldu. Robert'la konularımız hiç kesişmiyordu, bunun ne kadar işime yarayacağını bilmiyordum en başta, en güzel sürpriz bu oldu. Benim seçtiğim kişiye, tam olarak neyin peşinde olduğumu anlayacak az sayıda akademisyenden biri olan Elena Del Río'ydu. O da okumayı kabul edince, biri konuyu çok iyi bilen biri hiç bilmeyen iki çok tecrübeli sinema akademisyeninin eleştirisini almış oldum. Fakat hepsinin yabancı olması hiç içime sinmedi. Aynı dönemde Fatih Özgüven'den de okumasını rica ettim. Kitabın yeniden şekillenmeye başlamasında bu üç kişinin bana verdiği kritiğin ve desteğin çok büyük payı var, nasıl anlatacağımı anlamamı sağladılar. Sonrasında, dil değişti. O şoku atlatmada Metis'ten aldığım destek var. En başta Semih Sökmen kısa bir bölümün çevirisine bütünü şekillendirecek nitelikte bir kritik verdi. Metis sayesinde Tuncay Birkan ve Eylem Can gibi sabırlı, tecrübeli ve titiz insanlarla çalışmak benim için çok büyük bir şans oldu.

➤ **Kitabınızın altyapısı Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz kavramı ve bu kavramın feminist film teorisi içinde edindi-**

ği yer baz alınarak oluşturulmuş. Kitabı okuyacaklar için şizoanaliz kavramını ve feminist film teorisi içindeki yerini kısaca anlatır mısınız?

Kitabın giriş bölümünde şizoanaliz kavramının feminist teoriyle örtüşen yerlerinin altını çizmeye çalıştım. Henüz şizoanaliz ve feminizm arasında yer etmiş ve kabul görmüş bir beraberlikten söz edemeyiz. Feminist teoriyle ilgilenen ve Deleuze ile Guattari'nin fikirleriyle çalışmayı seven çok az kişi var. Özellikle Deleuze'e karşı büyük bir önyargı var, bu bence tanımamaktan ileri geliyor. Deleuze okuru çok zorlayan bir yazar: Deleuze (tek başınayken de Guattari'yle beraberken de) '68 Mayıs olaylarını şekillendiren düşüncelere, Nietzsche'ye, Freud'a, Marks'a, o dönemin feminist yazarlarına ve daha pek çok kişiye ve eserlerine aşina olduğumuzu varsayarak yazmış. Çok bilgili bir okura yazıyor. Ayrıca çok hoşuma gitse de, yazı stili hiç net değil. Feministlerin duyar duymaz tepki göstereceği cümleleri var. "Kadın olmak yetmez, önce çoğunluksal olan kadın bir kadın-oluş yaşmalıdır." diyor mesela. Sadece kadın olmakla sana bir hak vermiyor, bu kadınlarda bir önyargı oluşturuyor. Kadınların da zalim ya da kadın düşmanı olabileceğini söylemek tepki görüyor. Kadın yönetmenin otomatik olarak feminist kabul edilmesi gibi... Ben size çok taze bir örnek vermek istiyorum. Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi çok kadın düşmanı buluyorum ben. Filmi savunmak için bana "Nuri Bilge Ceylan onu

karısıyla birlikte yazdı." diyenler oluyor. Kim yazmış olursa olsun, karşımızda "Erkeklerin işlediği tüm suçların sorumlusu aslında kadınlardır." diyen bir metin var. Beni Deleuze ve Guattari'ye ve şizoanalize yaklaştıran bu tür çıkmazlar oldu.

➤ Kitabınız şizoanaliz ve feminist film teorisinin yanında hafıza, hareket ve sınırlar başlıkları üzerinden birçok kavrama akıyor. Bu kavramlar ve filmlerle olan bağları nasıl oluşturdunuz?

Kitabın girişinde anlattığım gibi, geleneksel hikâyelerde kadın kurtarılıyor, bir yere taşınıyor ve yerleştiriliyor. Sonra aşağı yukarı "Biz bu kadını (hem de ne fedakârlıklarla) kurtardık, o da şimdi karşılığında bize bakacak, yemek yapacak, yeni kahramanlar, kızlar-analar yetiştirecek." anlamına gelen bir hikâyeyle olay kapanıyor. Ben kitapta üç bölümde bu "oyunu bozuyorum". Hafıza bölümünde "Bu kurtarma hikâyesi yalandı." diyorum. İkinci bölümde kurtarılmak ya da taşınmak yerine kadın kendisi yola çıkıyor. Son bölümdeyse birilerinin kendisini tıktırdığı yere değil kendi istediği yere yerleşmeye çalışan, sınırlarını kendi belirlemeyi hedefleyen kadınların hikâyeleri var. *Gemide* ve *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi (BTKF)* gibi yapımları kitaptaki fikirlerin nereden geldiğini açıklamak için kullandım. Diğer filmleri kadın karakter ve mekân ilişkisine göre seçtim. Bu filmler art arda gelince kendi içinde başka bir hikâye yaratıyor.

► Kitabın ana kısmını oluşturan dokuz filmin yanında “gişe rekoru kıran” filmlerden klâsiklere kadar birçok film analize konu edilmiş. Bütün bu filmler arasındaki kavramsal çerçeveyi nasıl oluşturduunuz?

Daha önce birlikte düşünmediğimiz pek çok türü ve zamanı özellikle yan yana koymaya çalıştım. Bunların tek ortak yanı kadının içinde dolandığı mekânla (ve bu mekândakilerle) olan ilişkisidir. Belli bir kültüre, zamana ya da yere bağlı bir şeyden söz etmiyorum, insana ve bedene dair temel ve gündelik bir durumdan söz ediyorum. Bunun altını bu şekilde çizmek istedim. Bir sahneye baktığımda nerede, nasıl ve ne zaman olursa olsun kadının mekânı sahiplenışı, o mekândaki rahatlığı beni ilgilendiriyor. Bir kadın var çerçevede: Bizden o kadını sevmemiz mi yoksa ondan nefret etmemiz ya da ona acımamız mı bekleniyor? Kadının orada rahat olduğuna inanıyor muyuz? En önemlisi de, orada olma hakkı olduğuna inanıyor muyuz? Her filme bakabilirsiniz bu sorularla.

► Seçtiğiniz filmlerle yönetmenlerin bir kısmının ortak özelliklerinden biri genel sinema seyircisi ve yazarı tarafından kadın düşmanı olarak değerlendirilmesi. Fakat siz bu yargıya karşı çıkıp, bu filmlerdeki kadın karakterlerin aslında mekâna, erkek karakterlere ve filme hükmettiğini ve bir kadın-oluş süreci içinde kendilerini gerçekleştirdiğini iddia ediyorsunuz. Üç sorum olacak. İlki, bu filmleri ilk izlediğinizde siz de kadın düşmanı olarak

değerlendirip sonraki izleyişlerinizde ve okumalarınızda mı bu yargıdan uzaklaştınız? Yoksa ilk izlediğinizde de bu filmlerin kadın düşmanı olmadığına dair nüvelere sahip miydiniz?

Bana hiçbir zaman kadın düşmanı gelmedi bu filmler. Bana bambaşka filmler kadın düşmanı geliyor. Mesela 24 diye bir TV dizisi var, çok izlenmiş olduğumu umduğum için buradan örnek vermek istiyorum. (Ben sadece ilk iki sezonunu izledim, yani o sezonları dikkate alıyorum). O dizi benim karşılaştığım en kadın düşmanı metinlerden biri. Güvenebileceğimiz, sevebileceğimiz hiçbir kadın yok o dünyada. Kadınlar ya şaşkın (bilmeden) ya da kötü niyetli (bilerek) fakat hep çok zararlı ve antipatikler. Erkeklerin hemen hepsi, bazıların ufak tefek hataları da olsa, dürüst kahramanlar olarak sunulmuş, hepsi adeta kanatsız melekler. Kötü erkek yok gibi, buna karşılık iyi kadın yok. Hepsine ayrı ayrı kızmamız istenmiş. Jack Bauer’in kızı herkesin başını belaya sokan şaşkın bir kız, karısı adamın arkasından iş çeviriyor, ortağı desen zaten o konuyu hiç açmayalım. Siyah başkanın karısı da eklenince ırklarası düşmanlık da tamamlanmış oldu. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde de aynı şekilde çerçeve içinde ve dışında sözü geçen her kadına kinlenmemiz istenmiş. Polisin dırdırcı karısı, savcının intikam uğruna kendini öldüren karısı ve uçsan saçlarıyla, melek yüzleriyle, ince ayak bilekleriyle aklımızı başımızdan alan, bize olmadık suçlar işleten diğer kadınlar. Fakat bütün erkek-

leri seviyoruz, hatta katilleri ve görevini kötüye kullanan erkekleri bile anlamamız, onlara acımamız ve sempati duymamız bekleniyor. Bu açıdan baktığımızda filmin 24'ten farkı yok.

Bende bir filmi izler izlemez oluşan bir his var. Bir filmde o filmin dünyasındaki bütün kadınlardan -ya da belli bir grup azınlıktan- şiddetle rahatsız olmuş hatta nefret etmiş olarak çıktysam, film bana ne yapıyor ve neden bunu yapıyor diye merak ediyorum. Film üzerine düşündükçe ve bu hisleri/düşünceleri insanlarla tartıştıkça fikirlerim geliyor/değişiyor.

➤ İkinci sorum, sizce bu filmler neden genel kitlede kadın düşmanı olarak algılanıyor?

Gemide, Dogville, BTKF gibi filmlerin ortak noktası bu. Bu filmler, anladığım kadarıyla, içlerinde bir kadına eziyet edildiği, bu eziyetin seyre dönüştüğü (bilemiyorum belki de özendirdiği) ve eziyeti yapanlar sempatik gösterildiği için kadın düşmanı ilan edilmiş filmler. Ben, söz konusu filmlerde, bu iddialara katılmıyorum. Bu filmlerde kadınların gördükleri eziyeti hak etmiş oldukları anlatılsaydı bize ya da eziyetten zevk alacağımız bir sunum olsaydı o zaman durum başkaydı. İşin enteresan yanı filmi görmeyen insanların film hakkında bu yorumu yapması. Bir filmde ya da dizide şiddet ve küfür varsa, kesin kadın düşmanıdır gibi bir önyargı var sanırım.

Bir Zamanlar Anadolu'da filmini çok kadının düşmanı buluyorum. Film savunmak için "Nuri Bilge Ceylan onu karısıyla birlikte yazdı." diyenler oluyor. Kim yazmış olursa olsun, karşımızda "Erkeklerin işlediği tüm suçların sorumlusu aslında kadınlardır." diyen bir metin var.

➤ Üçüncüsü, şu ana kadar bu konuda bir geri dönüş aldınız mı?

Ben fikrimi izah edince genelde "Evet haklısın, ben bu açıdan bakmamıştım." demeyen çok azdır, ben anında geri dönüş alıyorum bu konuda. Bu yüzden kitabı çok büyük zevkle yazdım. Kitap ne kadar kişiye ulaşacak kestiremiyorum fakat hali hazırda fikrini çok önemseyen bazı insanlardan beni çok mutlu eden olumlu yorumlar aldım.

➤ Ele aldığınız filmlerin hepsi erkek yönetmenler tarafından çekildi. Kitapta buna değinmemişsiniz. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Başlarken kitapta kadın yönetmen olmasın gibi bir niyetim yoktu. Ben ülkeleri ve filmleri seçtim. Hepsi 2000 yılı sonrasında yapılmış filmler, hem sanat çevrelerine hem de popüler film izleyicisine iyi kötü ulaşmış filmler. Hikâyelere, yerlere, kadın karakterlere baktım. Fakat şunun da altını çizmek isterim, ilk düşünce şekillenirken "erkek yönetmen ve kadını" fikri vardı kafamda.

Türk sineması çekilen film sayısına baktığınızda içinizi ısıtıyor fakat kalitenin yükselmesi gerek. Çalakaalem yazılmış ve alelacele yapılmış bir hava var çoğu filmde. Ayrıca sanırım herkesi memnun etme çabasının sonucu, olaylar ve kişiler çoğunlukla inandırıcılıktan uzak oluyor.

Atıf Yılmaz ve Müjde Ar'ın etrafında oluşan bir korunaklı alan vardır. Onlar ikisi Türk sinemasına çok özgün, normun çok dışında ama çok sevilen kadın karakterler kazandırdılar. Yani normal şartlarda anlayamayacağımız bazı şeyleri, onlar gösterince anladık ve kabul edebildik. Buna benzer bir durum mesela Luis Buñuel ve Catherine Deneuve arasında da vardır. Bu hep “kadın düşmanı” olarak nitelendirilebilecek, çok uzaktan “Adam kadını kullanıyor.” olarak görülen ilişkiden çok güzel şeyler doğabileceği fikri hep ilgimi çekti. Bir de şu ana kadar konuştuğumuz kadın düşmanlığının diğer yüzü olan “Bir filmi bir kadın yazdıysa ya da kadın yönetmen çektiyse, o film mutlaka feministtir.” fikrini kırmak önemliydi. Böyle bir projede erkeklerin feminist olabileceği durumlar daha değerli. Bir kadın-oluştan söz etmek istediğimize göre.

Fakat şunu eklemek istiyorum, bu kitapta seçilen filmler sadece örnek. Bu fikirlerle pek çok filme bakılabilir. Örneğin bu kitaptaki fikirleri akılda tutarak bakıldığında başarılı feminist filmler olarak düşünülen

Jane Campion'un *Piano*, Sally Potter'ın *Tango Dersi* ya da Agnes Varda'nın *Çatisız Kuralsız* adlı filmlerinde olan bitenleri çok daha net görmek mümkün.

▶ Çok farklı dört ülkeden gelen yönetmenlerin benzer temalar etrafında, benzer yollarla filmlerini işlemesini dikkate değer bulmuştunuz. Bunun yanında bu filmlerin ve yönetmenlerin kendi ülkelerinin dışında uluslararası platformlarda başarı kazanmasında da filmlerdeki kadın karakterlerin ulusötesi kazandıkları anlam üzerinden ilginç bir benzerlik var. Bunun üzerinde kitabınızda yeterince durmadığınızı gördüm. Bu röportaj vesilesiyle bu konudaki düşüncelerinizi sormak istiyorum.

Ben daha ziyade eserlere büyüteçle bakmayı seçtiğim için o fikir, biraz da bilerek, arkada kaldı. Eser sahiplerinin özel hayatları çok işe karışsın istemedim, zaten eser hakkında konuşmak çok daha verimli. Yine de fikir olarak orada olmasını istedim. Örneğin kitapta *Yatık Emine*'den söz ediyorum. Ömer Kavur Paris'te sinema okudu, bir süre orada yaşadı, sonra yurda döndü. *Yatık Emine*'yi döner dönmez çekti. O filmin senaryosu büyük olaylarla tekrar tekrar yazıldı, sansür kurulunu geçemediği için defalarca değişti, çekimde de zorluklar yaşandı. Bunları biliyoruz. Ben, o açıdan bakıldığında Emine'nin biraz da Kavur'un kendisi olduğuna inanıyorum. Her yönetmenin hayatında bu kadar açık paralellikler yok elbette. Fakat yine kitabın giriş bölümünde izah ettiğim gibi, bu ka-

dar köklü değişiklikler yaşamamış insanlar da kendilerini Emine'nin yürüdüğü taşlı yolda bulabilir. Okuyucunun bir yandan "Bu adam neden böyle bir film yaptı?"yı aklında tutmasını istedim fakat detaylandırmak iyi bir fikir gibi gelmedi.

➤ **Büyük Britanya'da yaşayıp ders veriyorsunuz. Oradan bakan biri olarak Türkiye sinemasının son dönemini nasıl değerlendiriyorsunuz? Oradaki sinema ortamında Türkiye sinemasının görünümü nasıl?**

Benim bulunduğum yer oldukça küçük, Londra'da ya da Paris'te olsanız umursamayacağınız şeyler burada çok önemli. Burada nadiren de olsa insanlar Reha Erdem'in Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin isimlerini bildikleri zaman ben samimi olarak mutlu oluyorum. Türk sinemasına olan merak, özellikle öğrencilerde, hâlâ daha Fatih Akın'la ve *Duvara Karşı*'yla sınırlı. "Türk filmleri öyle mi? Öyle başka film var mı?" gibi soruları değiştirecek ölçekte bir çıkışımız olamadı henüz.

Yine merkezi bir yerde olmamam sebebiyle Türk filmlerine çok zor ulaşıyorum. Ben geldiğimden beri burada gösterime girebilen çok az film oldu. İskoçya'da sadece *İklimler*'i sinemada izledim. Ama şanslıyım çünkü neredeyse hemen her filmin DVD'si çıkıyor artık. En yeni filmlere erişmem mümkün değil, fakat belli bir zaman sonra hemen hepsine erişmek mümkün oluyor. Geç izlemek oldukça sorunlu, çünkü ister istemez film hakkında söylenenleri du-

yuyorsunuz ve olumlu ya da olumsuz bir beklenti oluşuyor. Negatif yorumlarla gelen *Başka Sementin Çocukları*, *Aşk Tesadüfleri Sever*, *Gişe Memuru* gibi bazı filmler belediğimden çok çok iyi çıktı. *Sonbahar* ve *Çoğunluk* övgülere ve yaratılan beklentiye rağmen çok sevdiğim filmler oldu. *Gitmek* ve *Köprüdekiler* için aynı şeyi söyleyemem. Objektif ve gerçekçi diye sunulan filmler çoğunlukla hayal kırıklığı yaratıyor. Bu objektiflik meselesinde yönetmenin politik görüşü, etnik kökeni veya esas niyeti eserin önüne geçebiliyor sanırım. Ben bu tür film-dışı bilgilerin çoğundan muafım burada, bu uzakta olmanın olumlu bir yanı. Son zamanlarda gördüğüm Türk filmleri içinde *Vavien*'in çok ayrı bir yeri var, onu çok beğendim.

Türk sineması çekilen film sayısına baktığınızda içinizi ısıtıyor fakat kalitenin yükselmesi gerek. Çalاکalem yazılmış ve alelacele yapılmış bir hava var çoğu filmde. Ayrıca sanırım herkesi memnun etme çabasının sonucu, olaylar ve kişiler çoğunlukla inandırıcılıktan uzak oluyor. Aslında sadece Türk sineması değil, genelde sinema iyi durumda değil. Bir şey tutunca, bıktırana kadar izlemek zorunda kalıyoruz. Dijitale geçiş sonrası aşırı süslemeler var; anlamsız kamera hareketleri, inandırıcı olmayan renkler, hoş görünen ya da görüldüğüne inanılan gereksiz sahneler. Hikâyeler ya aşırı beklendik çıkıyor ya da tutarsız olaylar ve karakterler izliyoruz. Nadir de olsa çok güzel filmler de yapıyor elbette.

BESİM F. DELLALOĞLU

TESELLİ VE İSYAN

Herkes gibi olmak için film seyrediyoruz. Kalabalık ve karanlık bir salonda, hiç tanımadığımız hatta yüzlerini bile görmediğimiz, belki de hayatımız boyunca bir daha hiçbir zaman yan yana gelmeyeceğimiz insanlarla birlikte gülmek, hüzünlenmek hatta ağlamak için film seyrediyoruz. Diğerlerinden farklı olmadığımızdan, sürüden ayrı düşmediğimizden emin olmak için film seyrediyoruz.

Hiç kimseye benzemediğimize emin olmak için film seyrediyoruz. Kendimizi özel hissetmek için fetiş filmlerimiz, fetiş yönetmenlerimiz oluyor. Onlarla kurduğumuz ilişki bizi diğerlerinden ayırt ediyor. Belki de bu nedenle aynı filmi bazen defalarca seyredebiliyoruz. Çünkü bunu yapmış olmak bile kendimizi farklı hissetmemize

neden olabiliyor. Aslında bu dünyada tek başımıza olduğumuzu unutmamak için film seyrediyoruz.

Eşimiz, dostumuz, arkadaşımız tavsiye ettiği için film seyrediyoruz. Sinema eleştirmenleri önerdiği için, daha önce milyonlarca insan yanılmış olmaz diyerek film seyrediyoruz. Yapacak daha iyi bir şey bulamadığımız için film seyrediyoruz.

İki elimiz kanda olsa bile çok sevdiğimiz bir yönetmenin yeni vizyona girmiş filmini, ilk günün ilk seansında bazen tek başımıza seyrediyoruz. Var olduğumuza emin olmak için film seyrediyoruz. Onu bir tek kendimizin anladığını düşündüğümüz için film seyrediyoruz.

Hayata tahammül edebilmek için bazen

hayattan kopmak istediğimiz için film seyrediyoruz. Gündelik hayatın yükünden, kirinden arınmak için, başka türlüünün de mümkün olduğuna kendimizi ikna etmek için, her şeyin mümkün olduğuna bir an da olsa kanmak için film seyrediyoruz.

Hayatla barışmak için, geceleri uyuyabilmek için film seyrediyoruz.

Hayata tahammül edemediğimiz için film seyrediyoruz. Reddetmek için, isyan etmek için, “yeter artık” demek için film seyrediyoruz. Dünyayı değiştirmek için, başka bir dünyayı aramak ve yaratmak için film seyrediyoruz. Eşimize, dostumuza, insanlara, dünyaya küs olduğumuz için film seyrediyoruz.

Dünyayı değiştiremediğimiz için film seyrediyoruz. İsteddiğimiz hayatı inşa edemediğimiz için filmlere sığınıyoruz. Artık çok geç olduğu için, yapacak bir şey kalmadığı için film seyrediyoruz.

Kendimiz olmak için film seyrediyoruz.

Kendimiz olamadığımız için film seyrediyoruz.

Mutlu olduğumuz için film seyrediyoruz.

Mutlu olmak için film seyrediyoruz.

Hayatı çok sevdiğimiz için film seyrediyoruz.

Hayattan nefret ettiğimiz için film seyrediyoruz.

Bazen insan olduğumuzu hatırlamak bazen de unutmak için film seyrediyoruz.

Fotoğraf: Cemil AKgüli



ABBAS KIAROSTAMI: A JOURNEY BETWEEN EAST AND WEST



Hajnal Király is presently a post-doctoral research fellow at the Centre for Comparative Studies, University of Lisbon. Her PhD dissertation dealt with alternative discourses

of the film-literature relationship, her wider research interest being medium theory and intermediality, the issues of a suitable approach to the painting-film-literature interaction, a possible terminology, methodology and inter-disciplinary background. She is publishing both in English and Hungarian: in 2010 her PhD thesis was published in Hungarian (*Between Book and Film*, Koinonia, Cluj). Her essays on Abbas Kiarostami (*Abbas Kiarostami and the New Wave of Spectator* and *World Cinema Goes to Italy. Abbas Kiarostami: Certified Copy*) were published in the Film and Media Studies journal of Acta Universitatis Transilvaniae).

HAJNAL KIRÁLY

“I like my doors. They are like old friends.”
(An old man in *Where is the Friend's House*)

Critics have often quoted Akira Kurosawa saying that his grief over Satyajit Ray's disappearance had been relieved by the apparition of Abbas Kiarostami. The comparison between the two directors goes beyond the Eastern background or the common denominator of Third Cinema (after Hollywood and European Cinema) or World Cinema: it has to do more with “a certain regard”, a category that lately has stood for an original framing of reality at the editions of Cannes Festival. Frames – thresholds, doors, windows – are organic parts of the story in their films, symbolic motifs emphasizing certain aspects of narration (and responsible for the oriental decorativeness), but for the Western spectator they are also forms of filmic “self consciousness”, by thematizing both the viewing and the filmmaking process. The films of Kurosawa himself represent a perfect balance between Japanese pictorial, dramatic and epic tradition and Hollywood film genres, occidental painterly compositions and symbolic narratives. Thus one can speculate that Kiarostami's recent film produced in Japan – where East and West meet not only

culturally, but also geographically – is also a homage to Kurosawa and Japanese films, besides the obvious political reasons preventing him from making films in Iran. Whatever be the reason, *Like Someone in Love* (2012) is a film fitting organically in Kiarostami's work, reuniting all the visual and thematic parameters present in his films from the very beginning: the role play, the misunderstanding due to gaps in communication, the journey (often with a car), as well as man and woman, all ingeniously made visible through frames and thus susceptible to Western (mis)readings.

The role play

Central to his two latest films, *Certified Copy* (2010) and *Like Someone in Love* in the context of the relationship between man and woman, pretending is a recurrent topic in Kiarostami's films, possible object of numerous Western interpretations concerning the issue of filmic representation and reality, self-reflexivity and the very popular topic of the Other. But Kiarostami remained secretive, whenever confronted in interviews with these alleged traces of western influence. He has never openly admitted his affinity with the cinematic Neo-realism, modernism, the French or other European

new waves.¹ Indeed, in his films role playing is hardly central as an aesthetic model (of the double, the Other or the alter ego), as it often happens in European films, but appears as organic feature of human nature, a tool of survival, an extension of the self by (however futile) fulfilment of dreams. Often we are also getting an insight into the social mechanisms behind role playing: for example, the children characters are already pretending to avoid punishment or gain the respect of the adults. In *Where is the Friend's House?* (1987) the schoolboy is finally doing the homework of his classmate (thus pretends being him) to save him from being expelled, only after his efforts to find his house remain unsuccessful due to the indifference of the adults. The taylor's apprentice in *A Wedding Suit* (1976) is "borrowing" the customer's new suit for one night just to attend a Magician's show, in order to become, if just for a few moments, the "assistant" of the illusionist. Similarly, *Close Up* (1990) is not only a "film in a film", but also a story of the existential crisis of an unemployed man, who temporarily manages to "control" his and other people's lives

¹ Alberto Elena is "confronting", for example, Kiarostami's films with European cinema in his *The Cinema of Abbas Kiarostami*. London, SAQI in association with Iran Heritage Foundation, 2005.

by pretending to be Mohsen Makhmalbaf, the well known Iranian director. Moreover, in *Through the Olive Trees* (1994) the small acting role allows the young man to talk to Tahereh and even picture themselves as a future couple. Finally, although one can claim that pretending is overtly raising the issue of reality and fiction relationship in *Certified Copy* (2011), it is also true that it appears as a natural condition of female-male relationships and an endless source of misunderstandings.

Misunderstandings

Western interpretation might be tempted to draw a comparison with the alienation and communication problems often referred to in the context of modernist films. But in Kiarostami's films miscommunication is not social class specific, but rather appears as a universal feature of human communication. Verbal communication is often fragmented, with gaps hiding social taboos, traumas, revealing generational problems, those of the couple, the conflict between the old and new, traditional and modern. In *Taste of Cherry* (1997), the dialogues inside the car grow intensively tensioned first because the long monologue of the driver can be easily mistaken for a prologue of a sexual offer, then, when he manages to name the task

of helping him commit suicide to his second passenger, because of the “un-speakable” nature of the topic, forbidden by both religion and community. This is also emphasized by the lack of shout-counter shot in dialogues, making them appear as monologues without feedback (verbal or non-verbal) of the interlocutor, something that will become a signature of Kiarostami’s style. Finally, the old man, the taxidermist understands him and promises to help. The universal motif of the wise old man understanding and helping those in need, wandering alone is present already in one of his very first films with educational topic, *The Bread and Alley* (1970), where the boy is hiding behind an old man to avoid an angrily barking dog. This scene returns in *Where is the Friend’s House*, where the old smith – in the metaphorical role of the “maker of doors and windows”, thus opening physical channels of communication – after a series of fruitless efforts to make himself heard by adults, is taking the boy to the house he is looking for. The same empathy is reflected in the director’s gaze following the boy chasing Tahereh through the olives and the view of their first – presumed – dialogue in *Through the Olive Trees*. Verbal communication between man and woman is not or only briefly represented before *Certified Copy* (if we are not taking into

consideration the arguments between the female taxi driver and her son, a boy sharing the views of a patriarchal society in *Ten*). And even if represented, this communication is limited and one-sided, often a monologue, an “ode to a picture”, as it appears in the already mentioned *Through the Olive Trees* (1994) and in *The Wind will Carry Us* (1999). In this latter, the reciting of the homonym poem (by Forough Farrokhzad) to a silent girl (milking the cow) is a version of the incomplete communication model specific to the film, due to lack of “signal” in the mobile phone or that of the bodily presence of the interlocutors – that of his colleagues from town and the “gravedigger” who is apparently – and metaphorically – digging a hole for “telecommunications” (between those alive and the dead, eventually).

Man and Woman

As already mentioned above, in Kiarostami’s films women are most of the time missing from the image (like the old woman on her deathbed in *The Wind will Carry Us*, of whom everybody speaks, thus she is becoming the virtual central character of the movie), they are silent “objects of the gaze” (as in *The Experience*, 1976 or *Through the Olive Trees*), secondary characters playing mothers and neighbours,

but never in charge. They are like the life-size cardboard mannequin in the photographer's shop in *The Experience*, the face of which the apprentice is changing and with this is stirring the anger of his boss. The female taxi driver from *Ten* (2002) is not completely free from this spell of passivity, despite her "manly" occupation. She is "stuck" in her car, we hardly see her outside of it: she is a mere spectator and a witness of outside events and of the stories told by her female passengers. The two following films are both logical continuations of this poetical shift focusing on women, their faces, words and behaviour as compared to those of men. *Shirin* (2010), with its 90 degrees turn of the camera is revealing the female spectator not only as a film-philosophical entity (to be interpreted with the popular concepts of feminist film theory), but also as a historical character, watching helplessly, from "outside" – as the legend of *Shirin* is exemplifying it – how history is made by men, through wars, atrocities, treachery and murder. This is the first time that Kiarostami works with actors – a big number of them, actually – without making them act. What they are enacting is paradoxically the passivity of the spectator captivated by and "immersed" in the diegesis of a melodrama. *Certified Copy* goes one step further when "setting free" its fe-

male character on a journey meant to contrast her views about genuine and fake, important and unimportant with another, male character. One might be tempted to consider *Ten*, *Shirin* and *Certified Copy* a trilogy (after the *Koker* trilogy), with a unifying female point of view also marking a paradigmatic turn in Kiarostami's work not only thematically, but also poetically. The increasing preference for close-ups shifts the emphasis from the symbolic aspect of images (the landscape, the proxemics) to their expressivity, responsible for the emotional charge in these three films. This shift – perfectly in line with contemporary theories of a "cinema of sensations", preoccupied with the very bodily reactions of spectators – meets a synthetic, contrastive representation in *Certified Copy*. Framed by the familiar topic of the journey, this film, playing on many levels of signification, from those brought forward from previous movies to Western philosophy and cinema, represents the female and male gaze as incompatible. As I have already argued elsewhere,² this makes Kiarostami's film "a certified copy" of paradigmatic European films giving the relationship between man and woman an existential and aesthetic

2 See World Cinema Goes to Italy. Abbas Kiarostami: *Certified Copy* (2010). In *Acta Universitatis Transilvaniae, Film and Media Studies*, Vol. 5 (2012), 55-70.

dimension, such as Godard's *Contempt* (1963) and Rossellini's *Journey to Italy* (1954).

The Journey

In most of his films Kiarostami chooses the simplest narrational model possible: that of a journey. The character sets off (often by car) and at the end of his trip – although apparently nothing much happened, except meeting a dog as in *The Bread and Alley* – he will be at a different level of (self)understanding. This qualitative change is reflected by the ascending spiral of the road in a typical Iranian setting, punctuated by cypresses, or the zigzags of the paths taken by pedestrians. It has been often stated that these are rather inner journeys and the landscapes those of the soul. This seems definitely to work in the case of *Taste of Cherry*: the inferno-like landscape the car is wandering in is a perfect reflection of the protagonists' state of mind and suicidal plan. Far from being reproductions of big mythical journeys as it is in the case of American westerns, these journeys are rather stories of a learning process “in miniature”. In Kiarostami's films there is a life-changing experience around every corner and a usual trip home can turn into adventure. Especially in the educational shorts – *The Experience* or *The Bread and Alley* - and then their



long feature synthesis *Where is the Friend's House?* – children protagonists are going through a sort of ritual initiation into “the real world” of adults, that of disillusion, arbitrariness, loneliness and miscommunication. For adults, the journey is related to search and discovery – as in the case of *Taste of the Cherry* or *And Life Goes On* – often paired with spiritual experience symbolized by proxemics (going up to the hilltop to be able to communicate, in *The Wind will Carry Us* for example, or in *Taste of Cherry*, making endlessly the same circles like somebody “stuck” in a situation, before being able to move out, or the little boy moving up and down in a multi-levelled village, searching for his friend in *Where is my Friend's House*).

The more so because often these trips does not involve active physical movement, but are done by cars: it is not the character moving, but the world around them, the landscape, a modern symbol of subjectivity. Most of the time, cars appear as shells of solitude, lost on an endless journey, thus conferring an existential meaning to these deserted landscapes with cypresses. The journey can take the form of a time travel, into the past, as in *And Life Goes On* (in which the director of *Where is...* is returning to the place where the film was shot, after a powerful earthquake) or *Certified Copy* (where the couple presumably is going back to the place where they got married). In this latter, this past journey might be purely imaginary – poetically it doesn't really matter, it is just another narratological frame among many others in Kiarostami's controversial film.

Frames

Kiarostami loves his frames – even those taken in the “restriction” or “limitation” sense of the word, imposed by a rigid Iranian film policy and a society torn between Occidental and traditional ideas and principles. These help him stay “inside” an archaic cultural tradition, even protect him from a confusing heterogeneity of western influences (he often claimed, half mock-

ingly, that he was not watching films). They might be also responsible for the organic character of his work, with the main topics and visual schema present from the very beginning and systematically developed, enriched all through his career. As detailed above, role play, the journey, miscommunication keep reappearing in different contexts and visual poetical settings. But frames – windows, doors and windshields – in his films are growing into a motive system that has not only to do with Persian decorativeness and the Middle East tradition of embedded narration (as we know it from *The Tales of One Thousand and One Nights*), but opens these films to a western meaning-making, mostly related to visual symbolism and the issue of (self)representation in film. This explains the success of these films among European art house – movie spectators: they fulfil their craving for novelty and “exotic” while appearing, at the same time, familiar.

The first piece of the Koker trilogy, *Where is the Friend's House?* is a beautiful synthesis of different functions of frames in Kiarostami's films. At the very beginning, the opening door is not only marking the entrance of the teacher in the classroom, but it is also opening up the image and allows us to “enter” the story. All long the film, windows and doors function either

as channels of communication, either as thresholds signifying passages to another level of knowledge and information. They also appear as links between the inside and outside, tradition and innovation – this latter being metaphorically represented by the business of changing old, wooden doors with iron ones. The symbolic stroll of the young boy with the old smith of the village, who made all the doors is taking place through the empty, dark streets where illuminated windows project beautiful, colorful patterns. These *Laterna Magicas* are standing for both a child’s vision of the world, shaped by tales of old times, and the origins of the cinematic apparatus seen as projection of magic images in the dark.

Another metaphor of cinematic representation as re-framing is the windshield, signifying the transparency of the image (what we see is the reality), but also an aesthetic distancing when contemplating disaster and human sufferance in *And Life Goes On*. A signature figure all over the work of Kiarostami, it is also continuously gaining in complexity.³ In *Ten*, for ex-

ample, the windshield does not reveal a view of the exterior, but ensures an “insight” into a feminine world, full of tension and emotions. In *Certified Copy* it is both transparent and opaque, a window and a mirror at the same time: we see, in turns, the image of the street reflected on it, and the exterior, a Tuscan landscape with cypresses.⁴ This double function corresponds to two major paradigms in film theory, the one preoccupied with the capacity of discovery, preservation and truth, the other emphasizing the magic ability of film to create a fictional world. Just like in Godard’s and Rossellini’s films mentioned above, in *Certified Copy* these two views are also related to the difference between the way how women and men see and interpret reality. This incompatibility responsible for tensions of the couple is not another western interpretation, but something openly formulated by Kiarostami himself. In his last three films *East meets West* finally not only due to an occidental (mis)interpretation, but on every level of meaning impregnated with the eternal myth of love.

³ On the significance of the windshield and its association with the gaze and the “evidence” see Jean-Luc Nancy: *The Evidence of Film*. Abbas Kiarostami. Bruxelles: Yves Gevaert, 2001, p. 66.

⁴ This is what Ágnes Petho calls „a multiple fold of inside and outside, reality and illusion”. See *Cinema and Intermediality. The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publishing, 2011, p. 169.

KLAUS EDER: “FILM CRITICS FACE A LOSS OF POWER”



We interviewed with famous film critic and General Secretary of FIPRESCI Klaus Eder over the internet about the condition of film criticism today.

BARİŞ SAYDAM

► **If you compare the current status of film criticism with its past, where do you think it stands now?**

In the beginning of my career, I wanted to write about Howard Hawks, the American film director. I found quite a lot of his films at German distributors. One of his most famous films however was missing: *Scarface* (1932). At the French Cinémathèque a screening had been programmed, so I hitchhiked to Paris, just to find out that the show had been canceled. Months later, I got the chance to see *Scarface* in Prague. Today, this kind of problem doesn't exist anymore. One click on your computer, and next day the postman delivers the movie (regularly bought or pirated, as you like). Nowadays, the history of cinema is rather easily accessible. First VHS (even with its reduced quality) and now DVD became indispensable tools of film criticism. They help essentially to realize a basic condition of writing on cinema: to see movies, to see movies, to see movies – and to see them again and again. Doesn't a critic need to know the *Scarface* version of 1932 when writing about the 1983 version? See a Tarantino movie and find out which sources he had used for quotations – job which

was rather impossible earlier when you had to rely on your memory.

The downside is that cinema has left its traditional place: the dark theater with its magic beam which draws up a mysterious image on a big screen. With the change from 35mm prints to digital versions this magic disappeared. A dimension of film got lost, call it the aura. The consequence is an unfortunate tendency that film critics, in particular younger and less experienced ones, focus on a film's story, and miss the aesthetic components and ways of narration. The other step backwards is that film critics used to write about films which were going to be released, on Thursdays, in film theaters – while films today are not only seen on the big screen, they are also seen on tv, on computers, tablets, smart phones, on DVDs. Film critics cover only a part of the offer. They face a loss of power.

► **You are in contact with many film critics around the world. What are the main problems of film criticism today?**

Newspapers, daily or weekly, and magazines, specialist or not, suffer from declining business, or are closed (like recently closed two big national dailies in Germany). Editorial staffs are

reduced. Who's the first victim of all this cost-cutting policy? Not sports, of course. But culture. Not theater or literature but cinema – which in the eyes of some editors is anyway not culture but entertainment.

Missing space in printed publications and other classical media is indeed a main problem.

A well-known American critic once told that the editor of his newspaper expected him to report daily from the Cannes' red carpet. At the end of the festival he was allowed to write a short text on films. Not only missing space is a main problem but in particular missing space for intelligent texts on cinema.

► **I think, majority of film critics write articles to satisfy the needs of cinema industry today. A big company produces a blockbuster movie. This movie needs an article for its promotion and at this point film critic steps in. What do you think about this circulation?**

That's unfortunately a correct observation. Reviews are published when a film has its release date decided by distributors. In any major festival (Cannes, Berlin) you get the interviews the public relations' agents wish and allow you. Your editors ask you to

write about the international competition (of stars and events), even if the better films can very often be found in parallel sections (such as the "Forum" in Berlin or the "Directors' Fortnight" in Cannes). From that point of view, film critics are made a part of the film business, whether they want to be a part of it or whether they notice their participation or not.

This closeness to and pressure of the film industry dies down the smaller, the more peripheric, the less important a publication is. That's why I am in favor of film magazines. Here, you read very often better, deeper, more intelligent and independent texts on cinema.

► **What should be the primary role of a film critic?**

Film critics know cinema and its history and poetry, they know the history of arts, and they've an idea of social and political connections. On this basis, they should explain films to their readers, with the idea to make them curious and maybe go and see it. The aim of film criticism is not to prevent readers to go to the cinema but to provoke them to buy a ticket. French critic André Bazin once said that if he managed to convince one single reader to see a film he would have done his job. Voilà!

Film criticism can sharpen the aesthetic sensibility of an interested public. It helps to find bad films bad and good films good.

► **I know that everyone has their own definition for film criticism. Personally, I am very curious about how you define it?**

A good film is like a beautiful woman. You immediately fall in love – from the first scenes after the curtain rises (if there's still a curtain). You love a film's vigorousness and forgive its weakness. I would wish to find always the right wording, to make this emotional reaction on a film noticeable – as a message between the lines. These indirect verdicts are often more convincing than every thumbs-up-thumbs-down verdict.

► **Two important cinematic movements, Italian Neo-realism and French New Wave influence new filmmakers even today, and we can see they are based on film magazines. What are the main reasons today that we cannot talk about such influential film magazines, writers community or such a powerfully intellectual constitution?**

It is true that some movements produced their own theory and practice

of criticism. The French New Wave of film-making was closely connected with the authors' theory of writing on film. The difference between writing with a pen and writing with a camera melted down (see François Truffaut). Only, this "school" could only develop and exist because it hit the sense of life of a young French generation. Same is true for other movements, the Italian Neo-realism, the British "Angry Young Men", the Czech New Wave, and the "Young German Cinema". They were not only aesthetic movements, they were the filmic expression of social movements.

As long as such social movements do not exist, new "schools" of filmmaking and writing will probably not appear. This does not mean that a young (a new?) film-making, a young writing on cinema does not exist. It exists in a lot of countries. Only it stays an individual occurrence and does not form any school or movement. Few exceptions however exist: The "Berlin School" of a socially engaged cinema, the young Argentinean filmmakers who talked about the feeling of life in a country shaken by an enormous financial crisis.

► **Editors today play a most significant role in deciding what writers should watch and write,**

especially in the newspapers. In your opinion, how do editors affect film criticism?

Absolutely, they ruin it. Ok, some of them. They are forced, by their editors-in-chief and publishers, to contribute to the sold circulation – by fostering the entertainment character of culture and in particular of cinema and by refusing intelligent, analytic, critical texts as outmoded and as not covered by the interest of readers. Also here, exceptions do exist: Some of the major European daily newspapers, at least in the central European countries.

► Do you follow bloggers or website writers?

Yes, of course I follow Internet publications on cinema – as far as possible and as far as the time budget does allow it (and it is limited to languages that I can read). I am not very familiar with blogs, and I avoid sites that serve a more or less commercial or industry purpose, as well as unprofessional-amateurish sites. On the other hand, some of the most interesting writing on film can nowadays be found on the Internet. Yes, there's the Internet, with a lot of space for an intelligent writing on cinema. The disadvantage: with few exceptions, nobody can make its living from that.

► How does web publishing affect film criticism?

The Internet allows you a long-missed freedom: In principle, you can write about whatever you wish, in whatever length. Only, by now almost nobody can make a living from that. The other disadvantage: If you want to be read worldwide, you need to write in English – what costs non-native speakers more time and limits the richness of their expression and thoughts.

I still love to take a printed film magazine in hand, not to talk about the pleasure of reading, browsing, devouring “real” books. The Internet provides another pleasure: to read what colleagues all over the world are thinking about movies and cinema, to discover texts, also to discover films – and to be read as well, with your own texts worldwide. By now, this functions mainly with texts (and photos). Film critics take the Internet as another possibility to publish the same sort of texts. That's ok. It could however be appealing to imagine a new way of film criticism: which works with text, photos, music, spoken comments, links, clips from movies – a critical approach to cinema which uses all means of the Internet.

63. Berlinale 7-17 Feb 2013

A METIN ERKSAN FILM BEARS AS MUCH IMPORTANCE AS A KEMAL TAHIR NOVEL



Metin Erksan is thus a director who can be appreciated largely with an uncinematic perspective and in the context of his endeavors to get even with certain works produced in fields other than cinema.

KURTULUŞ KAYALI

The 1950s was a period in the history of the Turkish cinema when intellectuals did not engage themselves much with the cinema. And those who did take interest in it concentrated their attention largely on foreign cinema. What was present at the time was a cinematic approach, moving further away from literature and theatre. Metin Erksan made films in that decade with which he focused on the realities of his country. In his *Dokuz Dağın Efesi*¹, he dwelt on Turkey's circumstances and realities at length, and his writings for the film were later published. Orhan Kemal, in the first edition of a book he wrote in the 1960s on screenplay, published the screenplay of Metin Erksan's film entitled *Gecelerin Ötesi*² as an exemplary script. The period in question saw no other films more sophisticated than these in terms of social and historical facts.

The time was that of focusing on the western cinema and its typical critic was Tuncan Okan. As the author of a 1962 book entitled *Türk Sineması Tarihi*³, he came across as being a cinema writer, typical in one sense, but atypical in another. The main focus of his book is on form, and what seems to be the most fundamental

statement in the book is that 'the camera really left studios for the street for the first time during the making of *Kanun Namına*⁴.' He does not distance himself from social themes, but he does not fully focus on them, either. Both of these approaches are rooted in his past as a TKP⁵ member. He stresses social themes based on this experiential knowledge coming from his past, while deliberately keeping this stress a very slight one in order to deliver himself of the burdens of the past. And for this reason, it misses the social dimension of Metin Erksan films in a quite voluntary fashion. Yet perhaps he pretends not to understand [this social aspect] simply to conceal himself.

"The relatively libertarian atmosphere of the 1960s" – a much arbitrarily uttered phrase – allowed Nijat Özön to speak of social matters with a greater ease. However, the climate of the 1960s caused writers and directors to gravitate more towards involving in political preferences rather than making sociological assessments. And it is because of this that Metin Erksan's *Yılanların Öcü*⁶ became his most highlighted and referenced film. And this film of his stands out from his other films with its political touches. Nonetheless, the reason for the political tone of the film is not to be found in the film itself, but rather it stems from

1 The Lord of the Nine Mountains - 1958

2 Beyond the Nights - 1960

3 The History of Turkish Cinema

4 In the Name of the Law, 1952

5 The Turkish Communist Party

6 The Revenge of the Serpents, 1962

the venture of the novel [it is based on] first as a theater play and the political reverberations triggered by this tentative theatrical undertaking. And Nijat Özön's most comprehensive criticism of Metin Erksan films was concentrated on this one. Furthermore, Nijat Özön and other film critics of the time directed their more positive evaluations at Halit Refiğ's films which revolved around more prominently political themes. Standing in the limelight are *Şehirdeki Yabancı*⁷ and *Gurbet Kuşları*⁸, two of his exemplary works in this genre. And even his *Şafak Bekçileri*⁹ received more acclaim and recognition despite its slightly childlike, heavily political, and overly schematic tone. Probably owing to some film projects they worked for together in mid 1950s, Nijat Özön took a more positive approach in his assessment of his films *Yasak Aşk*¹⁰ and *Haremde Dört Kadın*¹¹. As a matter of fact, another highly rated cult film of the era was *Karanlıkta Uyananlar*¹², whose screenplay was written by the same person¹³ who wrote that of *Şehirdeki Yabancı*. The message they wanted to convey, briefly, was the more prominently political preferences of Halit Refiğ and others in comparison to the sociological evalu-

ations of Metin Erksan. Such a generalization of the sociological aspect of Metin Erksan's evaluations can be found in an article by Sadık Yalsızuçanlar (*Doğu Batı*, issue no. 2) as well as in the first draft of Yıldırım Uysal's doctoral thesis (ODTÜ, Department of Sociology, 2012). It must be given serious thought as to why there was such a split between the people interested in the cinema at the time. In the subsequent era, probably based on the same reasons, the nationalist-conservative segment amongst film critics placed greater emphasis on Halit Refiğ's *Fatma Bacı*¹⁴ than on Metin Erksan's films.

The post-1965 era marked a time when thoughts became more crystallized including those about politics. It was also a segment of time in which politically sensitive groups operating abroad began turning their attention to Turkey. Despite the international success of *Susuz Yaz*¹⁵ in those years, Metin Erksan, its director, still did not receive the acclaim enjoyed by his film. Between 1950 and 1960, Turkish films were getting growingly less attention. And it came as a strange phenomenon to witness a Turkey turning its back on its own cinema while trying, on the other hand, to focus more on its social problems. In addition, the second volume of Nijat Özön's *The History of Turkish Cinema* not following the first one in due time or its not cover-

7 The Stranger in Town, 1963

8 Birds in Exile, 1964

9 The Watchmen of the Dawn, 1963

10 Forbidden Love, 1961

11 Four Women in the Harem, 1965

12 Those Who Woke in Darkness, 1965

13 Vedat Türkali

14 Sister Fatma, 1972

15 Dry Summer, 1964

ing the time after 1960 was directly related to this reality. Özön concentrated more on translating cinema texts after 1960. No socially realist film was to be seen until 1966 [*Hudutların Kanunu*]¹⁶, that is, realist enough to get Lütü Akad to emphasize its importance.

The year 1965 also saw the foundation of the Turkish Cinematheque Association, and this means a group of socially sensitive Turkish intellectuals now viewed Turkish cinema as “a swamp that must be dried.” And only after about five years it was thought a new era was dawning with *Umut*¹⁷, a film considered a significant milestone. And this New Cinema adopted a more positive stance toward certain Turkish filmmakers, primarily toward those under the influence of Yılmaz Güney, and then some others. In no other preceding decade, in which films were made, were filmmakers approached with such a positive attitude. However, another group of filmmakers including Metin Erksan became an object of quite harsh criticisms in spite of the positive attitude most others partook of. An interesting example is that Mahmut Tali Öngören, who wrote Turkish cinema’s problems that were of secondary importance¹⁸, brought up the

criticisms against the shooting of *Yorgun Savaşçı*¹⁹, while, himself, defending that it had to be burnt²⁰. To sum up the general atmosphere of those years: the classical directors of Turkish cinema were utterly begrudged any positive attitude until the 1990s. Those who discovered “miracles” in the films of Ertem Eğilmez still did not evaluate Metin Erksan films as positively.

Starting from the 1990s, when it was now seen that the cinema had run its course, the critics were forced into assessing cinema based on criteria other than purely political ones. In addition to this alteration of criteria in their approach, they started directing more positive assessments toward the Turkish cinema of the past decades. Based on all of these reasons, their stance toward Turkish cinema changed to some extent, but this time almost everybody’s chief area of interest happened to center on analyzing the most recent epoch of Turkish cinema. But contrary to this development, the flexibility taken on in the evaluation of the old cinema did not bring with itself a thorough rethinking and reconstitution of all of the analyses made in the past. The May-June 2012 is-

importance”. He makes an allusion by using this word, which happens to be the middle name of his example person, despite the existence of some other Turkish adjectives to give the same meaning.

19 The Tired Warrior, 1981

20 The film was indeed burnt in 1983

16 The Law of the Border

17 Hope, 1971

18 The writer is playing with words here: “Tâlî”, which is of Arabic origin, means “that which is secondary/of secondary

sue of *Modern Zamanlar [Modern Times]* being almost a laudatory tribute to the Turkish Cinematheque Association in its entirety shows itself to be an undeniable proof of this hypothesis.

It is usually thought that one can more easily maintain one's temper unruffled in an academic environment. But the academic field in Turkey is kind of handicapped when it comes to cinematic criticism. It was at the end of the 1980s or the beginning of the 90s that Turkish academics – who are in their sixties now - first published any books on Turkish cinema. Perhaps due to some political reservations, they did not produce any texts on the cinematography of Yılmaz Güney. The texts on Güney came from outside the academic field. The clearest example of what kind of texts could be written at best in a Turkish academic environment can be found in the texts of Âlim Şerif Onaran. We may easily notice the narrowness of his academic texts caused by “certain academic constrictions”, and besides it is obvious that he does not go beyond the general tendency ingrained in the field of cinematic criticism. Academics have conspicuously had their portion of the “realignment” efforts undertaken by the coterie of ruling Turkish intellectuals. It would definitely be not incorrect to state that the prevailing attitude of approach in any particular time helped create a literature to serve its purposes.

If those who do not focus on this matter except through their interest in the criticism of the official ideology (something that has become possible in the recent years) except in its religious and ethnic manifestations gravitate also toward a comprehensive cultural evaluation, they will probably be able to have a more accurate picture. And if these people do not, or cannot, resist and criticize people like Nevzat Tandoğan, who make arbitrary judgments about our cinema, there will obviously be an issue of harmony with the “tongue-twisters” imposed on cinema in Turkey. The way to get rid of this is to comprehend, or try to comprehend our problems including those related to Metin Erksan based on analyses that do not miss or obfuscate any nuances, or more frankly, by placing Metin Erksan right at the center. Almost none of those who articulate that ‘history must be rewritten in Turkey’ does not ever mention anything about rewriting the history of Turkish cinema.

Undoubtedly, Metin Erkan catered to the limited understanding that was able to portray him only as an intellectual and a filmmaker. He was a difficult man who imposed limitations on the cinema academics and cinema critics in their interactions with him. A posthumous article on him also presents an example about this fact.²¹ He did not adopt a

²¹ Esra Yıldız, “What is left behind Erksan”, *Altıyazı*, issue 120, (September 2012), p. 65.

positive approach to long conversations that the most prolific writer of Turkish cinema who has a vast archive of documents, and the first cinema professor of Turkey wanted to have with him. He also imposed limitations on the showing of his films at certain film festivals. However, at this point we may easily find clues about to what extent he might have been right in doing so. In a recently published memoir of, we can see how in a book, published about Turkish Film Festival in France, Mehmet Başutçu, a cinema critic who organized the viewings, turned Sami Şekercioğlu's positive article on Metin Erksan into a drastic criticism.

Metin Erksan apparently well understood how those who wrote on cinema looked at this matter. Through his statements, Erksan takes a critical approach to whatever has been written on cinema as well as his own films. Additionally, he built his rationale about cinematic education in Turkey over a premise of criticizing the cinematic education already given by Turkish universities. There is or even could be nothing more inappropriate than for an intellectual with such a frame of mind like his to try and reconcile himself with the cheap widespread perceptions.

It might be deduced from what has been said up to this point that writing a text on Metin Erksan is not easy. It is, however, easy to write thick books about him by listing all the statements made so far

about him and by, in a way, reaching an agreement with those who made these statements. But it is very difficult to make authentic analyses, and especially analyses that have their own different voices. The reason is, the statements of the major directors of Turkish cinema, including those by Erksan, can not only easily be ascribed a political character, but also lack originality. A statement of one of the New Wave directors is almost tailor-cut for Erksan: "We have triumphed by adopting the principle that holds a Hitchcock film as valuable as a book by Aragon." There are just so many directors in Turkish cinema very keen on repeating and conveying the statements of others. Almost everybody is unanimous on the fact that intellectuals as well as literary texts employ a haughty language. And in return, most directors are so prone to feel inferior to these intellectuals and men of letters. Most of them, moreover, have made it the ideal of their lives to adapt a literary magnum opus or a successful literary text for the silver screen. Metin Erksan is thus a director who can be appreciated largely with an uncinematic perspective and in the context of his endeavors to get even with certain works produced in fields other than cinema.

And to make better sense of the generalizations in this text, one must read Erksan's own writings carefully. And that, naturally, calls for another article.

(Translated by Ömer Çolakoğlu)

TURK SINEMAS BELGESEL OODAS
MEKAN YANSIMA AYARI PELIKUL
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI
PERDE AYNA
KAMERA ARKASI
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VIZYON YERLİ SINEMA
HAYAL İŞİK
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN.
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ
KISA FİLM

www.hayalperdesi.net