

# HAYALPERDESİ

SAYI: 34 MAYIS-HAZİRAN 2013

## Mahmut Fazıl Coşkun ve Tarık Tufan Yozgat Blues'u Anlattı

- > TÜRKİYE'DE  
DAĞITIM SORUNU
- > İRAN SİNEMASINDA "AŞK"

INTERVIEW WITH DANIS TANOVIC

## HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 34, Mayıs-Haziran 2013

### Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

### Yayın Yönetmeni

Celil Civan

### Yayın Yönetmeni Yardımcısı

Aybala Hilâl Yüksel

### Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DiziKritik: Hilal Turan

### Görsel Yönetmen:

Erol Polat

### Grafik:

Fatma Efe

### Web Sorumlusu:

İbrahim Erbaş

### Reklam Sorumlusu:

Gökhan Gökmen

### Halkla İlişkiler:

Gülsüm Çelik Bayram

### Katkıda Bulunanlar

Ebru Afat, Cihan Aktas, Ali Aslan, Muhammet F. Aydoğmuş, Mustafa Emin Büyükcoşkun, Ömer Çolakoğlu, Sema Karaca, Seda Kaya, Ercan Kesal, Sinan Sertel, Remzi Şimşek, Ahmet Terzioğlu, Nigar B. Tuğsuz, Melih Tu-men

**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](http://www.hayalperdesi.net)

## Yozgat Blues

Mahmut Fazıl Coşkun'un uzun zamandır merakla beklenen ikinci filmi *Yozgat Blues* 32. İstanbul Film Festivali'nde gösterildi. "Hafif Batı müziği" söyleyen müzisyen Yavuz'un öğrencisi Neşe ile birlikte İstanbul'dan Yozgat'a, bir kulüpte sarkı söylemek için çıktığı yolculuğa odaklanan film, son dönem Türk sinemasında moda olan, "kötücül tasra ve öfkeli erkek hikâyeleri" anlatan filmlerden farklı senaryosu, tasraya ve kahramanlarına mesafeli kamerası ve ince mizahıyla dikkat çekiyor. *Söyleşi* bölümümüzde Mahmut Fazıl Coşkun ve senaryo arkadaşı Tarık Tufan ile filmi, tasrayı ve sinemada tasraya bakışın dönüşümünü konuştuk. *Vizyon* sayfalarındaysa yazarlarımız *Yozgat Blues*'u değerlendirdi.

*Söyleşi* bölümümüzün ikinci konuğu Bosnalı yönetmen Danis Tanovic. Film festivali vesilesiyle İstanbul'a gelen *Tarafsız Bölge*, *Cehennem* ve *Güzel Bir Hayat Düşlerken* filmlerinin yönetmeniyle sineması üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Bu sayıda hazırladığımız dosya dağıtım sorununu ele alıyor. Yurtdışında ödül almalarına rağmen Türkiye'de gösterim sıkıntısı yaşayan yönetmenlerle Türkiye'deki dağıtım sorunlarına dair ufak bir soruşturma yaptık. Ayrıca salon işletmeciliği ve dağıtım konusunda Türkiye'nin önemli isimlerinden Özen Film'in sahibi Mehmet Soyarslan'la konuştuk. Dosya önümüzdeki sayıda devam edecek.

*Festival Günlüğü* sayfalarında, Hayal Perdesi yazarları 30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilen 32. İstanbul Film Festivali'nde seyrettikleri filmlerden kayda değer gördüklerini dergimiz için değerlendirdi.

*Büyülü Gerçek* bölümünün yazarı Cihan Aktas yazısında devrim sonrası İran sinemasında aşk temasının gerçekleştirdiği yolcuğun izini sürüyor. Aktas'ın yazısı devrimci ideallerle sansürün etkisi altındaki İran sinemasında, kadın-erkek ilişkilerinin temsilini ve toplumsal yansımalarını ele alıyor.

*Türk Sineması Araştırmaları*'nda Esra Tice Yıldırım Sabancı Üniversitesi'nden Reyhan Tutumlu ile *Anayurt Oteli* özelinde Ömer Kavur sinemasına ve edebiyat uyarlamalarına dair bir sohbet gerçekleştirdi.

Her sayıda farklı bir isme sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz" sorusuna bu sayımızda son dönem Türk filmlerinin birçoğunda farklı karakterlerle karşımıza çıkan Ercan Kesal kendine özgü üslubuyla cevap verdi.

Celil Civan

HAYALPERDESİ



Otomatik Portakal, (A Clockwork Orange), Stanley Kubrick, 1971



**Yozgat Blues**

Mahmut Fazıl Coşkun'un ikinci filmi *Yozgat Blues* İstanbul Film Festivali'nde gösterildi. Yavuz karakterinin, babasının vefatının ardından öğrencisi Neşe ile birlikte İstanbul'dan Yozgat'a, bir kulüpte şarkı söylemek için çıktığı yolculuğa odaklanan film aynı zamanda bir büyüme hikâyesini de anlatıyor. Mahmut Fazıl Coşkun ve senaryo arkadaşı Tarık Tufan ile filmi, taşrayı ve sinemada taşraya bakışın dönüşümünü konuştuk.

**VİZYON**

- 06 Sen Aydınlatırsın Geceyi: İnsanlığın Tragedyası/ **Barış Saydam**
- 12 Lanetli Kan: "Bay İntikam" Hollywood'da/ **Ali Aslan**
- 16 Savaşla Büyüyen Çocuklar/ **Hilal Turan**
- 20 Yozgat Blues/ **Hayal Perdesi Sinema Sohbetleri**

**SÖYLEŞİ**

- 24 Yozgat Blues, Bir Büyüme Hikâyesi/ **Tuba Deniz**

**FESTİVAL GÜNLÜĞÜ**

- 30 32. İstanbul Film Festivali'nde Öne Çıkanlar

**DOSYA**

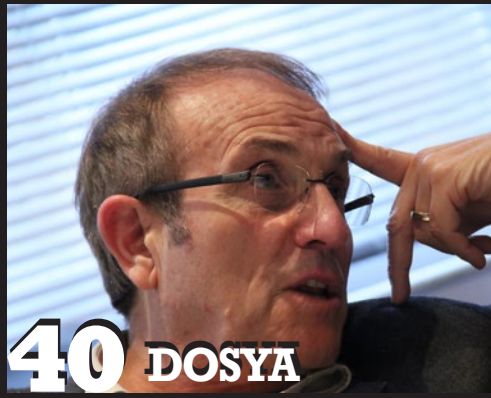
- 40 Türkiye'de Dağıtım Sorunu Soruşturma: Yönetmenlerle Dağıtım Sorunu Üzerine
- 44 MEHMET SOYARSLAN: "Dağıtımda Tekelleşme Yok Salonculukta Var"/ **Barış Saydam**

**SÖYLEŞİ**

- 58 DANIS TANOVIĆ: "Hümanizme İnanıyorum, Milliyetçiliğe Değil"/ **Barış Saydam**

**BÜYÜLÜ GERÇEK**

- 62 İran Sinemasında "Aşk"/ **Cihan Aktas**



## 40 DOSYA

### Türkiye'de Dağıtım Sorunu

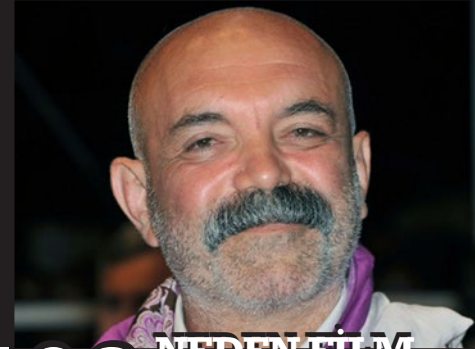
Türkiye'de gösterimi çok kısıtlı kalan filmleri ve salon sorununu yönetmenlere sorduk. Ayrıca salon işletmeciliği ve dağıtım konusunda Türkiye'nin önemli isimlerinden Özen Film'in sahibi Mehmet Soyarslan'la konuştuk.



## 62 BÜYÜLÜ GERÇEK

### İran Sinemasında "Aşk"

Cihan Aktas kaleme aldığı yazı Devrim sonrası İran sinemasında "aşk" temasının yolculuğunu izliyor. Devrimci ideallerle sansürün etkisi altında, kadın-erkek ilişkilerinin beyazperdede temsilini ve toplumsal yansımalarını ele alıyor.



## 106 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Ercan Kesal

Her sayıda farklı bir isme sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz" sorusunu Ercan Kesal cevaplıyor. Oyuncu ve senarist Kesal soruya kendine has üslubuyla cevap verdi.

### TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

68 REYHAN TUTUMLU: "İyi Bir Uyarılama Her Şeyden Önce İyi Bir Film Olmalı"/  
Esra Tice Yıldırım

### KEŞİF

74 Oizo Büyücüsü/ Ahmet Terzioğlu

### BELGESEL ODASI

80 Bekçiler ve 194. Devlet: Filistin Üzerine İki Belgesel/ Nigar B. Tuğsuz

86 Sapığın Zizek Rehberi/ Celil Civan

### DİZİKRİTİK

92 "Derviş"ten Keşiş Olur mu?/  
Remzi Şimşek

### KISA-CA

98 Hisar Kısa Film Seçkisi Üzerine Notlar/  
Sinan Sertel

### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

106 Bir Film Neyi Değiştirebilir?/ Ercan Kesal

### SİNEFİL

108 Sessizlik ve "Oyunsuzluk"/ Seda Kaya

### KİTAPLIK

112 Sinemanın Şairi: Andrey Tarkovski/  
Sema Karaca

### ENGLISH SECTION

116 DANİS TANOVİC: "I Believe in Humanism, Not Nationalism"/  
Barış Saydam



# SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ

## İNSANLIĞIN TRAGEDYASI

---

**BARIŞ SAYDAM**

---

Aristo, *Poetika* isimli eserinde tragedyanın korku ve acıma duyguları uyandıran eylemleri taklit etmesi gerektiğinden bahseder.<sup>1</sup> Bu, tragedyanın temelidir; çünkü tragedya her şeyden önce pathos'la ilgilenmektedir. Tragedyanın alanı pathos'tur. Tragedyanın

1 Aristoteles, *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, Ekim 2008, s. 36

pathos'la ilgilenmesinin nedeni karakterlerin içinde bulunduğu durumlar aracılığıyla seyircide üzüntü ve acıma gibi yoğun duygular uyandırmak istemesidir. Bu nedenle de tragedyada erdemli insanların mutluktan felakete sürüklenmesi de kötücül karakterlerin felaketten mutluluğa geçiş yapması da tercih edilmez. İlk durumda, erdemli bir karakterin iyi giden bir yaşamından sonra bir felaket yaşaması ve bir çık-

maza saplanması seyircide öfke uyandırır; ikinci durumda ise eylemin sonuçları beraberinde bir trajediye neden olmadığından istenilen etki elde edilemez. Kötü bir karakterin anlatı içinde cezalandırılarak filmin sonunda mutluluğa ulaşması da tragedyada istenilen sonuçlardan biri değildir; zira bu durumda da seyircinin adalet duygusu tatmin edilse de, tragedyanın istediği korku ve acıma duygusu seyirciye geçmez. Aristo, acı çeken kişiyle kendimizi özdeşleştirdiğimiz zaman ancak korkuyu hissedebileceğimizden bahseder.<sup>2</sup> Kötü olan bir karakterin mutluluktan felakete düşmesi de, felaketten mutluluğa geçmesi de bizde istenilen etkiyi uyandırmaz. Bu durumda, tragedyanın oluşabilmesi için gerekli karakter tipi erdem, adalet, ahlâk ve kötülük bakımından çok uçlarda olmayan, herkese uyarlanabilecek ortalama bir iyi/kötüdür. Bu karakterin mutlu bir yaşam sürerken bir sebeple suçlanması, kendisini suçlu hissetmesi ve içinde çatışma yaşaması esastır. Böylece dönüşüm karakterin ahlâksal kötülüğünden değil, iyi bir öze sahip olmasına rağmen işlediği suçtan dolayı iç dünyasında başlayan kırılmadan meydana gelir.

*Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminde Onur Ünlü yarattığı tragedyayı vurgulamak için karakterlerine insanüstü “süper” güçler verir. Ölümsüzlük, duvarların içinden geçebilme, elini silâh gibi kullanabilme, nesnelere hareket ettirebilme ve zamanı durdurabilme

**Onur Ünlü sinemasının en ilgi çekici yanı buradadır: Seyirci izlediği sekanstaki duygu yoğunluğunu ilk anda çözemez ve gördüğü sahneyi anlamlandıramadığından gülümseyerek tepki verir; fakat bir süre sonra sahne anlamını bulduğunda duygu da değişmektedir. Dışarıdan bakıldığında komik olan, içine girildiğinde acınası bir gülünçlüğe dönüşür ama o duyguya esas anlamını veren şey korkudur.**

gibi özelliklere sahip karakterlere bu şekilde tragedyalarda olduğu gibi yarı-insan yarı-Tanrı niteliği kazandırılır. Ama burada önemli olan karakterlerin bu güçlere sahip olmaları değildir; tam tersine bundan önceki Ünlü filmlerinden de alışık olduğumuz üzere Ünlü varlıktan çok yoksunluğa göndermede bulunur. Burada temel mantık, bu özelliklerin insanlara kazandırdıkları değil, kazandıramadıklarıdır. Euripides’in “insan, endişeden yaratılmıştır” sözüne atıfta bulunan yönetmen, yarı-Tanrısal karakterlerin de özünde yaşadıkları çatışmaya bizleri ortak eder. Endişeden, dertten, tasadan ve birteviye bir sorgulamadan muzdarip karakterlerin oluşturduğu tragedyanın temel sorusu esasında “bu dünyada niye olduğumuz”dur. Başkarakterin çıktığı yolculuk çevresinde yönetmen bizi bu soruyla yüzleştirir.

### **Varoluşsal Sıkıntı ve “Saçma”**

Cemal karakteri filmin başında sürekli kafasında bir tekerleğin döndüğünden, as-

<sup>2</sup> Aristoteles, a.g.e., s. 37





linda o tekerleği kafasında kendisinin döndürdüğünden ve sonra gözlerini açmasına rağmen hâlâ aynı tekerleğin dönmeye devam ettiğinden bahseder.<sup>3</sup> Jean-Paul Sartre'in *Bulantı* kitabındaki Roquentin karakterinin varoluşunu sorgulamasına benzer Cemal'in zihnindeki tekerlekle ilgili ifade ettikleri. Roquentin de "ben varım" diyen acı dolu düşünceyi çevreleye-

3 Monoloğun tam hâli şu şekildedir: "Bazen bir tekerlek dönüyor kafamda. Ben kendim döndürüyorum o tekerleği kafamda. Nasıl desem böyle... Bir tekerlek kuruyorum aklımda. Onu hayalimde döndürmeye başlıyorum. Sonra gözlerimi açıyorum, dursun diye... Durmuyor, durmadan dönüyor."

nin kendisi olduğunun ve bunu bir şekilde engellemek istediğinin ama varoluş acısı olarak ifade ettiği "acı dolu gevelemeden" bir türlü kurtulamadığını söyler.<sup>4</sup> Cemal'le Roquentin'in varoluş sıkıntısı çekmesi çevreleriyle uyumsuzluklarının artmasına sebep olur; çünkü onlar sorguladıkça hiçliğin

4 "Örneğin şu ben varım diyen acı dolu geveleme: Onu çevreleyen benim. Varım, var olduğumu düşünüyorum. Ah bu var olma duygusu ne uzun bir şerit. Bende yavaş yavaş açıyorum onu. Düşünmeyi engelleyebilsem bari! Deniyorum, başarıyorum: Başım dumanla doldu gibime geliyor... Derken işte yeniden başlıyor."; Jean-Paul Sartre, *Bulantı*, Çev: Selâhattin Hilâv, İstanbul: Can Yayınları, 2002



farkına varırlar ve “saçmayla” yüzleşirler. Bu farkındalık onları çevrelerindeki patetik karakterlerden farklı bir boyuta götürür; artık onlar kaçınılmaz kaderlerine başkaldıran trajik kahramanlardır.

Filmde Cemal karakteri dışında kalan karakterler kaderlerine boyun eğmiş, sorgulamayı çok önceden bırakmış ve yazgıları altında ezilen patetik karakterler olarak karşımıza çıkar. Kadere karşı başkaldıran bir kahramanın çektiği acıdan ve yaşadığı trajediden çok, Nurdan Gürbilek’in ifadeleriyle söylersek; daha baştan kaderin sillesini yemiş, masum ya da korumasız, öksüz ya da yetim, ezilmiş ve aşağılanmış olanın acısını üzerlerinde taşırlar.<sup>5</sup> Ama Cemal’in durumu farklıdır; Cemal içinde bulunduğu düzenden rahatsızdır ve sorgular bunu. Diğer karakterler gibi kabullenmek yerine yaşadığı varoluşsal sıkıntıyı anlamlandırmanın peşine düşer. Cemal’in kafasındaki tekerlekten başlayan sorgulamalar film ilerledikçe insanların dünyada bulunmalarının nedeninin arkasında yatan motivasyonları araştırmaya kadar gider. Diğer Onur Ünlü filmlerindeki karakterler gibi, Cemal’in de karşılaştığı durum farklı değildir; kaotik bir düzen içinde kendisini anlamlandırmaya çalışan birey bir süre sonra bu çabasının anlamsızlığını idrak eder ve bu duruma mantıksal bir açıklama getirmenin aslında yaşamdan daha absürt olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Bu çerçevede Cemal’in yolculu-

**Cemal içinde bulunduğu düzenden rahatsızdır. Diğer karakterler gibi kabullenmek yerine yaşadığı varoluşsal sıkıntıyı anlamlandırmanın peşine düşer. Cemal’in kafasındaki sorgulamalar film ilerledikçe insanların dünyada bulunmalarının nedeninin arkasında yatan motivasyonları araştırmaya kadar gider.**

ğu beraberinde bireyin yaşadığı bunalım, içsel karmaşa, yabancılaşma, umarsızlık ve yalnızlık gibi meseleleri de sorgular. Cemal’in içinde bulunduğu dünyanın açıklanamayan büyük bir karmaşanın mekânı olduğunu ve dolayısıyla kendisinin de bu dünyada bir sürgün olduğunu fark etmesiyle başlayan içsel çatışmaları ve iç dünyası ile dış dünya arasındaki uyumsuzluk ekrana yansıtılır. Cemal’in yolculuğu çok basit bir şekilde içinde bulunduğu durumu açıklayamamasından kaynaklanır ve “bize başka bir şeyin lazım” olduğunu fark ederek bunun peşine düşmesiyle devam eder. Ama yolculuğu onu her şeyin rastlantısal ve amaçsız olduğu, mantığın yersiz ve yetersiz kaldığı bir yere götürür.

Filmin bir sekansında Cemal ile Yasemin karşılıklı otururlar ve çok sayıda hap içerler. Daha sonra içtikleri haplar nedeniyle kafaları güzel olan karakterlerin gökyüzüne doğru uçtuklarını görürüz. Dışarıdan bakıldığında gülünç olan ve ilk anda seyirciyi tebessüm ettiren bu sekans, birkaç saniye içinde tam tersi bir etki uyandırır.

5 Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yayınları, Ağustos 2008, s. 51

**Onur Ünlü'nün karakterleri acınası gülünç karakterlerdir; ama onları acınası gülünç yapan şey yaşadıkları sorunlar ya da başlarına gelen şeyler değil, tersine varoluşsal olarak yaşadıkları dünyayla aralarındaki bağlantısızlıktır.**

Esasında karakterlerin çıkışsızlığını gösteren ve yaşamın “saçmalığına” vurguda bulunan bu eylemin duygusu komikten trajiğe döner. Karakterlerin ilk etapta anlaşılmaz gelen davranışları ve absürtlükleri, içerisinde yaşadıkları daha büyük bir “saçmadaki” durumları göz önüne getirildiğinde, komik olandan trajik olana doğru bir geçiş yaşanır. Ünlü'nün karakterleri acınası gülünç karakterlerdir; ama onları acınası gülünç yapan şey yaşadıkları sorunlar ya da başlarına gelen şeyler değil, tersine varoluşsal olarak yaşadıkları dünyayla aralarındaki bağlantısızlıktır. Burada da tragedyadaki gibi korku ve acıma duyguları mizansen ve olay örgüsü aracılığıyla kendiliğinden doğar. Ünlü filminde bağlantının kesintiye uğradığı, bilinçdışının açığa çıktığı ve insanın akli yanının işlemediği anlarda, seyirciyi acıma ve korku gibi duygularla baş başa bırakır. *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filminin ve genel olarak Onur Ünlü sinemasının belki de en ilgi çekici yanı buradadır: Seyirci izlediği sekanstaki duygu yoğunluğunu ilk anda çözemez ve gördüğü sahneyi anlamlandıramadığından gülümseyerek tepki verir; fakat bir süre sonra sahne anlamını bul-

duğunda duygu da değişmektedir. Dışarıdan bakıldığında komik olan, içine girildiğinde acınası bir gülünçlüğe dönüşür ama o duyguya esas anlamını veren şey korkudur. Yeniden yazının başına dönüp Aristo'ya göndermede bulunursak, acı çeken kişiyle kendimizi özdeşleştirdiğimiz zaman ancak korkuyu hissederiz. Buradaki korku tekerleğin gözümüzü açsak da dönmeye devam etmesinin yarattığı korkudur; insanın endişeden yaratıldığının farkına varmanın korkusudur. Bu anlamda, Onur Ünlü filmde bir grup karakterden çok insanlığın yaşadığı tragedyaya atıf yapar.

### **SEN AYDINLATIRSIN GECEYİ**

Yönetmen: Onur Ünlü

Senaryo: Onur Ünlü

Oyuncular: Ali Atay, Demet Evgar, Damla Sönmez

Yapım: Türkiye, 2013, 107 dk.

Vizyon Tarihi: 20 Nisan 2013

# Şimdi her yerde!



## YERALTI İNSANI ARARKEN

CELİL CİYAN

Her da vatanı "yalnız" sığınmacılara tuttu ve eskileri gitti. Dörtübeş on sınırdışı... (1999) ve Kültürle Öldürüldü (1999) adlı romanlarıyla bilinen Celil Ciyân, aynı zamanda bir yazar ve çevirmen. Adına C. Blok de... (2017)

Her da vatanı "yalnız" sığınmacılara tuttu ve eskileri gitti. Dörtübeş on sınırdışı... (1999) ve Kültürle Öldürüldü (1999) adlı romanlarıyla bilinen Celil Ciyân, aynı zamanda bir yazar ve çevirmen. Adına C. Blok de... (2017)

Dünyayı bir çok insanın... (1999) ve Kültürle Öldürüldü (1999) adlı romanlarıyla bilinen Celil Ciyân, aynı zamanda bir yazar ve çevirmen. Adına C. Blok de... (2017)

**Yeraltın, her yarımadaya dörtleri hem de bütün esatirdeydi. Dörtübeş on sınırdışı... (1999) ve Kültürle Öldürüldü (1999) adlı romanlarıyla bilinen Celil Ciyân, aynı zamanda bir yazar ve çevirmen. Adına C. Blok de... (2017)**

İnsanlar, düşünce ve... (1999) ve Kültürle Öldürüldü (1999) adlı romanlarıyla bilinen Celil Ciyân, aynı zamanda bir yazar ve çevirmen. Adına C. Blok de... (2017)

# LANETLİ KAN

## “BAY İNTİKAM”

### HOLLYWOOD’DA



Spoiler Uyarısı: Bu yazı filmdeki kilit sahnelerle ilgili bilgiler içermektedir.

#### ALİ ASLAN

“Bay İntikam” olarak nam salmış Güney Koreli yönetmen Park Chan-wook’un son filmi *Lanetli Kan* (*Stoker*, 2013)’da yine bir intikam hikâyesine şahit oluyoruz. Senaristliğini *Prison Break* dizisinin başrol oyuncusu Wentworth Miller’ın yaptığı *Lanetli Kan* aynı zamanda Park’ın Hollywood’a giriş filmi özelliğini de taşıyor. Gotik öğelerle bezenmiş gerilim-dram özelliği taşıyan film, babasının ölümüyle birlikte yalnızlığa gömülen çocuk yaştaki bir kızın, India Stoker (Mia Wasikowska)’ın, birdenbire orta-

ya çıkan gizemli amcası Charlie (Matthew Goode)’nin de etkisiyle, peyderpey kontrol dışına çıkan şiddet patlamasını konu ediniyor.

Üst-orta sınıf bir Amerikan ailesinin tek çocuğu olan India’nın dünya ile olan tek bağı babası Richard (Dermot Mulroney)’dir. Babası ile evlerinin civarındaki ormanın derinliklerinde avlanarak zaman geçirmek başlıca eğlenceleridir. Babası ölünce India, ilgisiz ve orta yaş bunalımının pençesindeki annesi Evelyn (Nicole Kidman)’le ormanın ortasında ıssız ve kocaman bir evde yapayalnız kalır. Anne-kız sürekli çatışmaktadır ve



çatışmanın zemininde anne ve kızın sosyal rollerinin gereklerini yerine getirmemeleri ve sevgisizliğin sancuları yatmaktadır. Buna bir de babasının ölümüne kadar varlığından haberdar olmadığı amcasının evde kalmaya başlamasının yarattığı karmaşa eklenecektir. Bu tekensiz ve başıbozuk ortamda, annesi ile amcası arasındaki gereksiz samimiyet ve fiziksel yakınlaşma India'yı rahatsız etmekte, annesinin ölen babasına ihanet

üzerine amcasına dair gizlice bilgi toplama-ya başlar ve sonunda karanlık bilgilere ulaşır. En önemlisi ise babasının kaza sonucu ölmediğini, amcası tarafından öldürüldüğünü keşfetmesi olacaktır. Bunun üzerine amcasını öldürmeye karar verir. Evde çıkan bir kargaşa esnasında pompalı tüfekte amcasını havaya uçurur. Ardından babasının arabasıyla evi terk eder ve yolda bir polis memurunu da hunharca katleder.



ettiğini düşünmektedir. Bu arada amcası sürekli India'yla arkadaş olmak istemekte fakat karşılık alamamaktadır. Ta ki India'nın annesine inat bir gece yaptığı kaçamak esnasında erkek arkadaşının saldırgan tavırlarına maruz kalmasına kadar. India ve amcası o gece ortak bir cinayete imza atarlar. Öldürmeye ve ölümlere alışkın India'nın gözünde vahşice işlenmiş bu cinayet, amcaı daha da gizemli hale getirir. Ayrıca, evdeki derin dondurucuda evin kâhyasının cesedine rastlaması ve amcasıyla tartışan bir akrabalarının birdenbire ortadan kaybolması, India'nın aklını daha da kurcalar. Bunun


### **Hitchcock'a Saygı Duruşu**

Park'ın Hollywood'a attığı ilk adımın ünlü yönetmen Alfred Hitchcock'a saygı duruşuyla gerçekleşmesi pek de şaşırtıcı değil. Park'ın yönetmenliğe ilgisinin Hitchcock'ın *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) filmi ile başladığı bilinen bir gerçek. *Lanetli Kan*'da Park, Hitchcock'ın *Şüphelinin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943) ve *Sapık* (*Psycho*, 1960) filmlerine bariz göndermeler yapıyor. Gizemli amca, doldurulmuş kuşlar, röntgencilik, şizofreni, cinsel sapkınlık vs. gibi göndermeler bir yana, ebeveyn-çocuk arasındaki saplantılı ilişki ve bu ilişkinin sebep olduğu şiddet ve korku en fazla göze çarpan unsur

olarak karşımızda durmaktadır. Hitchcock filmleri ile paralel bir şekilde, *Lanetli Kan* da şiddetin kaynağının anormal/kaçık bir şahsiyet olmaktan öte, toplumsal kültür ve normlar olduğuna – dolaylı yoldan da olsa – işaret etmektedir. Şiddete başvuran bu insanların karanlık yönlerinin baskın hale gelmesi mevcut toplumsal kültür ve şartların bir sonucudur.

Bilindiği üzere Hitchcock'un *Sapık* filmi Amerikan sinemasında birçok açıdan bir dönüm noktası niteliğindedir. *Sapık*, idealize ve sterilize edilmiş bir Amerikan top-

lumunun göç ettikleri memleketlerin sorunlarıyla yüzleşmek yerine onlardan kaçan bireylerden oluşması yatmaktadır. Hitchcock filmleri, temelde toplumsal sorumluluk bilinciyle hareket etmeseler dahi, hasıraltı edilen sorunların ve sıradanlaşan şiddet ve korkunun toplumsal alanda yarattığı tahribatı ortaya sermekte ve bir nevi toplumsal eleştiri özelliği taşımaktadırlar.

*Lanetli Kan* da açık bir şekilde tatminsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, sevgisizlik ve güven eksikliğinin, çocuk yaşta gayet var-  


lumu imajının sergilenmesinden, Amerikan toplumsal kültürüyle yapılarının insanların karanlık yönlerini harekete geçirmesi ve ortaya çıkan akıl-almaz şiddet ve korkunun sahnelenmesine geçişi simgelemektedir. *Sapık* ve benzeri filmler, direkt bir toplumsal eleştiri amacı taşımasa dahi, Amerikalı sosyolog Philip E. Slater'ın 1970lerde ortaya attığı "tuvalet faraziyesi" (the toilet assumption) argümanının tersine hareket etmektedirler. Slater'a göre Amerikan toplumu sorunlarını görünümünü azaltarak (mesela yaşlılar için huzurevi açmak gibi), yani sifonu çekerek halletmeyi ilke edinmiştir. Bunun temelinde de Amerikan

ve steril bir ortamda yaşayan bir kız çocuğunu gözünü kırpmadan insanları öldüren bir caniyeye nasıl dönüştürdüğünü konu ediniyor. Böylesine bir hayatı üreten ve bunu da "norm"al olarak gören bir toplumdan ve çevresinden babasına ve babasıyla vahşi hayatta kurduğu dünyaya sığınan India'nın, babasının ölümüyle birlikte düştüğü boşluk ve anlamsızlık ortamı, dışa dönük (bu intiharla da sonuçlanabilirdi), hesap edilmemiş ve anonim şiddetin türreddiği odak noktası olarak karşımızda duruyor. İnsanlar arası etkileşimin dayanışma ve paylaşmadan ziyade rekabet ve çatışma üzerine bina edildiği ve toplumsal alanın

daha çok egonun dışı doğru uzanımı görüntüsündeki bu ortamda şiddetin, özgürlüğün tecrübe edilmesinde yegâne bir araç olması ve insanın yapıp ettiklerine yönelik bir sorumluluk hissetmemesi şeklinde meşrulaştırılması hiç de zor değil. Filmin açılışında India bunu açık bir şekilde ortaya koyuyor: “Nasıl bir çiçek hangi renge aldığından sorumlu değilse, biz de kim haline geldiğimizden sorumlu değiliz; iste özgürlük tam da bu!”

*Lanetli Kan* kamera açıları ve sahne geçişleri ile şiddeti yalnızca duygusal ve mental

***Lanetli Kan* tatminsizlik, yabancılaşma, yalnızlık, sevgisizlik ve güven eksikliğinin, çocuk yaşta gayet varıl ve steril bir ortamda yaşayan bir kız çocuğunu gözünü kırpmadan insanları öldüren bir caniyeye nasıl dönüştürdüğünü konu ediniyor.**

Yine, vurulan polisin çiçeklere sıçrayan kanının, masumiyetin böylesine bir toplum tarafından kirletilmesi, yitilmesi anlamı taşıdığını da söyleyebiliriz. Fakat bu “dolaylı” toplumsal eleştiri herhangi pozitif bir öneri ile sonuçlanmıyor. Elbette bu hiç de



değil, fiziksel olarak da iliklerimize kadar hissetmemizi sağlayarak Park'ın kendisine koyduğu başarı kriterini karşılıyor. Aynı şekilde, bir dereceye kadar India'nın şiddetini de meşru görebiliyoruz; şiddete karşı şiddet. Lakin yukarıda da belirttiğim gibi, *Lanetli Kan*'ı bir şiddet şöleni ya da intikam hikâyesinden öteye taşıyan unsurların da farkına varmak gerekiyor. Babasının gözlükleri (yani kimliği veyahut benliği) takılıyken, yani korunaklı dünyasına çekilmişken India'nın polise sığıp kurşunların hedefinde aslında canını yakan Amerikan toplumu olduğunu söylemek abartı olmaz.

şasırtıcı değil. Haliyle bu nihilist tavır, şiddeti ortaya çıkaran şartların ve duyarsızlığın yeniden üretilmesi riskini taşıyor.

## LANETLİ KAN / STOKER

Yönetmen: Chan-wook Park

Senaryo: Wentworth Miller, Erin Cressida Wilson

Oyuncular: Mia Wasikowska, Nicole Kidman, Matthew Goode

Yapım: İngiltere, ABD, 2013, 99 dk.

Vizyon Tarihi: 26 Nisan 2013

# SAVAŞLA BÜYÜYEN ÇOCUKLAR

---

**HİLAL TURAN**

---

Takvimler 1992'yi gösterdiğinde yirminci yüzyılın Avrupa'sında yaşanacak son büyük katliamın ayak sesleri duyulmaya başlanmıştı Bosna'da. Soğuk Savaş'ın sona ermesi, Sovyetlerle birlikte Yugoslavya'da da dağılmayı tetiklemişti. BM temsilcilerinin "güvenli" olarak belirlediği bölgelerde

önce Boşnakları silahsızlandırıp, ardından da Sırp milislerine bölgeyi terk etmesiyle yaşanan trajedi, bir utanç vesikası olarak kazındı tarihin vicdanına. Kocaların, babaların, dedelerin, çocukların evlerine bir daha geri dönemediği, kadınların tecavüze uğradığı kirli süreçten geriye savaşın getirdiği psikolojik çöküntü kadar savaş sonrası ekonomik çöküntüyle de baş etmesi gereken kadınlar ve çocuklar kaldı.



Bosnak yönetmen Aida Begic'in son filmi *Çocuklar (Djeca)*, altyapısı tamamen çökertilmiş, ekonomik sıkıntıların ve yönetim boşluğunun mafya yapılanmalarına alan açtığı "savaş sonrası Bosnasında" savaşta ailelerini kaybedip erken büyümek zorunda kalan çocukların hayata tutunma öyküsünü anlatıyor.

### **İnsanlığa Ağıt: Bosna Sineması**

Bosna Savaşı on sekiz yıl önce imzalanan Dayton Anlaşması ile sona erdi. Ancak izleri, Bosna'nın ekonomisinden gündelik ve kültürel atmosferine kadar etkisini sürdürüyor. Tüm dünyanın, uluslararası topluluğun gözleri önünde yaşanan dram, geniş bir kültürel coğrafyada edebiyattan sinemaya kadar türlü anlatıların ana konusu oldu. Savaş sonrası yükselişe geçen Bosna sineması da aslında "savaşın açtığı yaralar" üzerine bir ağıt niteliğinde.

Balkan sinemasında Milcho Manchevski'nin *Yağmurdan Önce (Pred Dozdot, 1994)*, Ademir Kenovic'in *Kusursuz Çember (Savrse ni krug, 1997)*, Danis Tanovic'in *Tarafsız Bölge (No Man's Land, 2001)* ve Jasmila Zbanic'in *Esma'nın Sırrı, (Grbavica, 2006)* gibi güçlü filmle-ri, Bosna Savaşı ve sonrasında yaşanan travmaya dair güçlü bir görsel bellek oluşturdu. Bosna'da yaşanan acıları adeta görsel açıdan ete kemiğe büründürdü. Yangından sonra güç koşullarda yaşama-ya devam etmek zorunda kalarak, Bosna

**Begic'in son filmi *Çocuklar*, altyapısı tamamen çökertilmiş, ekonomik sıkıntıların ve yönetim boşluğunun mafya yapılanmalarına alan açtığı "savaş sonrası Bosnasında" erken büyümek zorunda kalan çocukların hayata tutunma öyküsünü anlatıyor.**

Savaşı'nın yükünü en fazla omuzlayan kadın ve çocuklar, bu filmlerin merkezindeydi. Son olarak 2008'de Bosnak yönetmen Aida Begic de Cannes'da Eleştirmenler Büyük Ödülü alan filmi *Kar (Snijeg, 2008)*'la Bosna sinemasında estetik açıdan yalın ama bir o kadar güçlü bir pencere açtı.

Begic'in ikinci uzun metraj filmi *Çocuklar*'da sinema dilinin daha da oturduğunu, minimal, yalın ve gerçekçilikle rüyalar gibi metafizik öğeler arasında dengeli ve güçlü bir üslup oluşturduğunu söylemek mümkün.

### **Savaş Gerçekten Bitti mi?**

*Kar* filminde savaşta tüm erkeklerini kaybetmiş bir köyde reçel ve tursu yapıp satarak ayakta durmaya çalışan kadınların öyküsünü anlatan Begic, bu defa kentteki çocukların yaşam mücadelesine uzatıyor kamerasını. Öykünün başrollerinde ise ailesini savaşta kaybeden Rahime ve ona ailesinden kalan tek emanet; yetimhaneye gönderilmesini önlemek için var gücüyle çalıştığı erkek kardeşi Nedim var. Ve elbette Balkan sinemasının son dönem



**Çocuklar'da Begic'in sinema dilinin daha da oturduğunu, minimal, yalın ve gerçekçilikle rüyalar gibi metafizik öğeler arasında dengeli ve güçlü bir üslup oluşturduğunu söylemek mümkün.**

filmlerinin tüm gizli öznesi "Savaş", filmin dekadrajında bir yerlerde. Kimi zaman anılarla kimi zaman da yılbaşı kutlamalarında ansızın hatırlatıyor kendisini. Bosna'da savaş gündelik hayatta farklı bir şekil alarak devam ediyor aslında. Ekonomik sıkıntıların arttığı, rüşvet ve mafyanın kol gezdiği kent yaşamında ailelerinin koruyuculuğundan mahrum yetim çocukları savaş kadar güç bir yaşam mücadelesi bekliyor Bosna'da.

### **Bir Direnme Biçimi Olarak "Örtü"**

Rahime'nin, etrafındaki kimselerin bir türlü anlam veremediği ve kardeşinin yaşadıkları tüm sıkıntıların nedeni olarak suçladığı "örtüsü", *Kar* filmindeki Alma'nın örtüsüyle benzeşerek, her iki karakterin güçlükleri göğüsleme ve olumsuzluklara direnme kararlılığının sembolü oluyor. Rahime'nin kardeşini affetmesi için gittiği Bakan Meliç'in uygunsuz teklifine karşı tepkisi, bu kararlılığın devlet görevlilerine karşı çıkacak kadar güçlü olduğunu gösteriyor. Begic, örtülü ve güçlü kadın karakterleriyle, savaş sonrası Bosna'nın kimlik problemlerine de aslında Avrupa'nın

ortasında uğradığı soykırımın “nedenini” hatırlatan bir çerçeve sunuyor.

Begic’in her iki filminin karakterlerinin örtüleri kadar güç aldıkları diğer husus da “çalışmak”. *Kar* filminin Alma’sı gibi kardeşinin bakımını üstlenen Rahime de inatla ve kimi zaman kardeşiyle ilgilenememeyi göze alarak durdurak bilmeden çalışıyor. Rahime’nin ağzından dökülen sözler aslında nedeni en iyi şekilde özetliyor: “Çalışmak özgürleştirir”.

### **Gerçeklik ve Metafizik Arasında**

Begic, *Kar*’dan farklı olarak savaşa dair belgesel görüntüleri de kattığı filminde, karakterleri adım adım yakın plân takip eden kamerasıyla gerçekçi bir anlatım dili oluşturuyor. Yine savaş sonrasında şekillenen ve sinema tarihine damgasını vuran İtalyan Yeni Gerçekçi sinemasına benzerlikler taşıyan Begic sinemasının özgün yönüyle, gerçekçilik ile metafizik dünya arasında ustalıkla geçişlere sahip olması. Begic’in filmlerinde “rüyalar”, baş karakterlerin endişelerine olduğu kadar örtülerine verdikleri öneme de ışık tutuyor. Her iki karakterin rüyalarında peşinden koştukları “kendilikleri”, örtülü bir kadının yüzündeki aynaya yansıyor.

Aida Begic, Bosna’da post-travmanın getirdiği yabancılaşma ve ahlâki çöküntüye işaret ettiği filmlerinin finalinde, tüm olumsuzluklara rağmen “umudun” ve dayanışmanın altını çiziyor. Yönetmenin



**Rahime’nin, etrafındakilerin bir türlü anlam veremediği ve kardeşinin yaşadıkları tüm sıkıntıların nedeni olarak suçladığı “örtüsü” güçlükleri göğüsleme ve olumsuzluklara direnme kararlılığının sembolü oluyor.**

TRT ile Semih Kaplanoğlu’nun katkılarıyla çektiği *Çocuklar* filmi, kendine has sinema diliyle Bosna sinemasının yükselişini müjdeliyor.

### **ÇOCUKLAR / DJECA**

Yönetmen: Aida Begic

Senaryo: Aida Begic

Oyuncular: Marija Pikic, Ismir Gagula, Bojan Navojec

Yapım: Bosna Hersek, Almanya, Fransa, Türkiye

Vizyon Tarihi: 26 Nisan 2013



# HAYAL PERDESİ SİNEMA SOHBETLERİ YOZGAT BLUES

---

Mahmut Fazıl Coşkun 2008’de çektiği *Uzak İhtimal* filminden sonra ikinci filmi *Yozgat Blues*’la Yeni Türkiye Sineması’nın önemli yönetmenlerinden biri olduğunu ispatlıyor. Sarkıcılık kariyerinde çöküşün eşiğine gelen Yavuz’un belediyenin düzenlediği ücretsiz müzik kurslarına katılan Neşe ile tanışması ve birlikte iş için Yozgat’a gitmeleriyle başlayan hikâye, daha sonrasında açılımlarla ikilinin hikâyesi olmaktan çıkarak bir Türkiye manzarası sunuyor. Geçtiğimiz Nisan ayında düzenlenen 32. İstanbul Film Festivali’nde Türkiye prömiyerini yapan filmi biz de Hayal Perdesi’nin bu sayısında gündeme taşımak istedik ve bu çerçevede yazarlarımızdan filmle ilgili görüşlerini aldık.

---



## Komediyle Melankoli Arasında (CELİL CİVAN)

Daha adıyla taşraya ve hüzne -dahası modernleşmeye- gönderme yapan *Yozgat Blues* mesafeli ama soğuk olmayan kamerasıyla dikkat çekiyor. Karakterlerini ufak dokunuşlarla samimi kılan film hem karakterlere hem de seyirciye nefes alabileceği, düşünebileceği bir alan açıyor. Filmin sinemada taşra meselesini gündeme getireceği aşikâr. Film bu noktada taşraya dönük mesafeli anlatımıyla nostaljiden de kötülemeden de uzak dururken taşra gündeliğine dair manzaralar sunmaktan da geri kalmıyor. Bu anlamda hem kameranın hem de senaryonun mesafeli duruşuyla kolayca bozulabilecek bir dengeyi tutturduğunu söylemek mümkün.

Ancak filmin melankoli ile komedi ayarının yer yer biri lehine bozulduğu söylenebilir. Özellikle başında komediyle hüznü dengeli bir şekilde harmanlayan film, Kamil'in komedi potansiyelini fark ettiğinde ağırlığını mizahtan yana koymayı tercih ediyor ve bu kısım filmin ele almak istediği meselenin üstünü örtüyor. Kamil'in dervreye girdiği andan itibaren komediye, filmin son kısmında özellikle Yavuz'un kederine odaklanması filmin duygusal dengesinde bir sarkmaya yol açıyor. Gene de hem ülkemizin taşrasına hem de kahramanlarının içinde yaşadıkları taşraya değinen bir filmde mizahın olması son dönem filmlerle karşılaştığımızda olumlu bir özellik olarak duruyor. Aynı şekilde erkek kahraman-

larıyla öne çıkan son dönem Türk filmle-riyle karşılaştığımızda *Yozgat Blues*'un Yavuz'un arafta kalmışlığını köpürtmemesi, hatta diğer kahramanlarına müspet seçimler yaptırmamasıyla Yavuz'un haletiruhiyesini olumsuzlamaması, filmin kısaca "taşra ve kötülük ekseninde erkek hikâyeleri" şeklinde özetleyebileceğimiz modanın dışında durduğunu gösteriyor. Filmin sebepsiz bir kedere gömülmüş ve teselli bekleyen "ergen" erkek kahramanı öne çıkarmak yerine onunla inceden inceye alay etmesi böylesi bir tercihi ima ediyor.

## Toplumun Kıyısında Kalanlar (BARIS SAYDAM)

*Uzak İhtimal*'de bir müezzinle bir rahibe adayı Hıristiyan kadınının arasında başlayan duygusal yakınlığı ele alırken bir taraf olmamaya ve karakterlerine mesafeli bir şekilde yaklaşmaya özen gösteren Mahmut Fazıl Coşkun, *Yozgat Blues*'da da benzer bir yaklaşım sergiliyor. Bir AVM'nin zemin katına mahkûm edilip istediği müziği icra edemeyen Yavuz'un "tutunamama" hali de belediyenin düzenlediği müzik kurslarından öğrencisi olan Neşe'nin hırslı bir şekilde sınıf atlama çabası da bu sayede seyircide özdeşleşmeye, acımaya, öfkeye ve rahatlamaya yer vermeden aktarılıyor.

Sıradan bir yönetmenin elinde çabucak bir kaybeden portresine dönüşecek Yavuz karakterini Coşkun bütün katmanlarıyla birlikte ince ince dokuyor. Yavuz'un top-

lumla iletişim kurma çabaları sekteye uğradıkça yaptığı rutinleri daha da ciddiye alarak, söylediği tek şarkıya tutunması ve dışarıdan hayatı ne kadar “sıkıcı” gözükse de, yaşama uğraşındaki pozitif duruş belki de onu benzerlerinden ayırarak bir Zebercet olmanın kıyısından döndürüyor. Yavuz, Zebercet’le Muharrem arasında gidip geliyor ama onlardan biri olmuyor. Coşkun, bir yandan modern tüketim toplumunun dışladığı, zemin katlara, yeraltına mahkûm ettiği bireyin iç dünyasını resmediyor, diğer yandan da bu bireyi 80’lerdeki muadili *Muhsin Bey*’in karakterlerine yaklaşımı gibi sevgi dolu ve sıcak bir bakışla kucaklamıyor; tersine karakteriyle arasına belli bir mesafe koyuyor. Bu sayede Coşkun’un filmi kültürel çatışmayı, toplumsal dönüşümü ve tek tipleştirici bir hegemonik söylemi ifşa ederken, nostaljiye de sığınmıyor, Don Kişot’luğa da soyunmuyor. Seyirciye mutluluk, rahatlama, üzülmeye, acıma vb. duygular yerine saf bir melankoli bırakıyor; ama bu melankoli, karakterlerinin tutunamama çabasıyla birlikte modern toplumun o karakterleri kusmasından, şehrin çeperlerinde yaşamaya mecbur kılmasından ve dayatmacı toplumsal ve kültürel yapısından kaynaklanıyor.

### “Yüksek” Sanat “Halk”a Karşı (AYBALA HİHAL YÜKSEL)

İlk filmi *Uzak İhtimal* ile son kuşak sinemacılar içinde dikkatleri üzerine çeken Mahmut Fazıl Coşkun’un uzun süredir beklenen ikinci filmi *Yozgat Blues* İstan-

bul Film Festivali’nde ilk görücüye çıktı. Coşkun’un senaryosunu Tarık Tufan ile birlikte kaleme aldığı filmin başrolünde yetkin oyunculuğu ile Ercan Kesal göz dolduruyor.

Filmimizin kahramanları İstanbul’dan eski bir arkadaşın teklifi ile Yozgat’a müzik yapmaya giden Yavuz ve belediye müzik kursundan öğrencisi Neşe. Ancak bu uyumsuz ikilinin icra ettiği müzik şehrin birkaç “enteli” dışında Yozgatlılarca ilgi görmez. İnatla aynı modası geçmiş şarkıyı söylemeye devam eden Yavuz’un aksine Neşe yabancı olduğu taşra hayatına ve insanına hızla uyum gösterir. Kendi kuaför dükkânını açma ve evlenme hayalleri kuran Sabri’nin ikilinin hayatına dâhil olması ile olayların seyri değişir.

*Yozgat Blues*’un en keyifli ve muhtemelen en isabetli taraflarından biri, ürettiği “yüksek” sanatın “halk” tarafından anlaşıl-mamasından muzdarip “biçareleri” mizah ve hicvi mezcederek yansıtabilmiş olması. Yönetmen insanımızın içinde bulunduğu trajikomik halleri tartışırken, mevzuu “modernlik” veya “muhafazakârlık” gibi kalıpların içine sokmak yerine kanaatimce de esas araz olan “samimiyetsizlik” veç-hesinden değerlendiriyor. Birbirinden çok başka görünen yaşamlar içinde değişenin yalnızca noksanın tezahürü olduğunu ortaya koyuyor. Bu bağlamda Neşe’nin olmadığı gibi görünmeye çalışan Yavuz ile olduğunu hayata geçirmek için didinen Sabri arasında yaptığı seçim de daha

anlamalı görünüyor. Eleştirmekten önce çuvaldızı kendine batırmaya davet eden *Yozgat Blues*'un farklı kesimler tarafından çok benzer sebeplerden görmezden gelineceğini öngörmekse zor değil.

## Taşra Muhafazakârlığına Dürüst Bir Bakış

(MUSTAFA EMİN BÜYÜKCOŞKUN)

Taşranın bağımsız bir coğrafi ve sosyal birim olmaktan çıktığı, kendi ruhunu ve hüviyetini yitirdiği, ekonomik açıdan piyasaya bağımlı hale geldiği bir süreçteyiz. Bunun yanı sıra taşra fikriyle eşgüdümlü anılan muhafazakârlığın, mevcut siyasal iktidarın ideolojisi oluşu, taşrayı konuşmayı epey çetrefilli hâle getiriyor. İkinci uzun metrajıyla kamerasını taşraya çeviren Mahmut Fazıl Coşkun sakin ve vakur tavrıyla bir şekilde bunların üstesinden gelmeyi başarmışa benziyor.

*Uzak İhtimal*'de İstanbul'a yeni tayin olan genç imam Musa, Bozüyük İmam-Hatip Lisesi mezunuydu. Gençliğini taşrada geçirmiş, talim ve terbiyesini taşrada almış ve en önemlisi kadınlara olan mesafesini orada edinmişti. Dolayısıyla "yeşil sarıklı ulu hocaların" öğretmediği bu "kesik dansın" kaynağı, bir bakıma taşradan bağımsız değil. *Yozgat Blues* bu ilişkiden hareket ederek ayağını baştan sağlama basıyor. Filmin taşra muhafazakârlığına bakış ve yaklaşımı oldukça metanetli. Kolaylıkla Kemalistan bir *Yaban* perspektifine yahut romantik ve sahte bir güzelleme-

ye dönebilecek bu anlatıda Coşkun'un tutturduğu izleği iyi okumak elzem. Ev sohbetlerinden görücülüğe, makbul evlatlıktan esnaflığa kadar taşranın tutunma ve tutunamama hallerini iyi çözümlemiş Mahmut Fazıl Coşkun. Tansu Biçer de bu yükün altından gayet iyi kalkıyor.

*Yozgat Blues*'ın bir diğer önemli yanıysa, müzik hocası Yavuz ile yerel radyocu Kamil'in diyalektiği üzerinden memlekette sanatla kurulan ilişkiye dair tartışması. Kemalist modernitenin kurucu aygıtlarından biri olarak projelendirilen kültür politikaları ile halkın bu politikalara ve dolayısıyla kültüre yaklaşımı, genellemeneden uzak bir ifadeyle yer buluyor filmde. Sanatına bağlı fakat tutunamamış Yavuz'un akıbetiyle, muhafazakâr radyolardan ünlenip ekran yüzü olarak şöhret bulan muadillerinden ziyadesiyle aşına olduğumuz Kamil, bu toprakların kültürel kodlarının karşılık geldiği farklı siyasalara işaret ediyor. Barış Özbiçer'in Oleg Mutu'yu andıran kamerası ve ışığa inanılmaz hâkimiyeti, *Yozgat*'ı değil ama Tsai Ming-Liang filmlerinin Taipei'ni çağırarak karanlık ve kaotik mekânları filmin atmosferine ciddi katkıda bulunuyor. Finalde Yavuz'un nihayet günışığına çıktığı sahne ise ferahlığa ve felaha dair çağrısıyla bu hissiyata yanıt veriyor.

# YOZGAT BLUES, BİR BÜYÜME HİKÂYESİ

**SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ**  
**FOTOĞRAF: TUBA DENİZ**

Bir önceki filmi *Uzak İhtimal* (2009)'de mizah ile melankoliyi harmanlayarak, sıradan insanın gündelik hayatından bir kesit sunan Mahmut Fazıl Coşkun'un ikinci filmi uzun süredir bekleniyordu. İstanbul Film Festivali'nde izleme şansı bulduğumuz *Yozgat Blues*'ta da benzer bir yaklaşım var fakat burada daha yetkin bir sinema dili dikkat çekiyor. Söylediği Fransızca şarkı, sık sık fön çektiği peruğundan vazgeçemeyen Yavuz karakterinin etrafında örülüyor senaryo. Babasının vefatının ardından belediyenin müzik kursundaki öğrencisi Neşe ile birlikte İstanbul'dan Yozgat'a, bir kulüpte şarkı söylemek için çıktığı yolculuk onun içe kapalı dünyasının bir nebze deşildiği, babasından kopup ergenlik sürecini tamamladığı bir büyüme yolculuğu aynı zamanda. Yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun ve senaryo arkadaşı Tarık Tufan ile filmi, taşrayı ve sinemada taşraya bakışın dönüşümünü konuştuk.

➤ *Yozgat Blues*'da Tarık Tufan'ın bir hikâyesini senaryoya dönüştürdünüz. Bu süreçte nasıl bir çalışma gerçekleştirdiniz, hikâyeden neleri eksilttiniz, neleri eklediniz?

*Tarık Tufan:* Geçmişte çok uzun süre aynı tür, özellikle Batı aranjman müziği söyleyen müzisyenler vardı. Böyle müzikler söyleyen ve yaptığı işi önemseyen... Hayat biçimleri, müzik türleri dönüşse de müziginde ve kendi hayatından taviz veremeyen bir adamın hikâyesinden yola çıktık biz de. Böyle biri şarkılarını kendi hayat tarzıyla hiç örtüşmeyen taşra, küçük bir mekânda söylemek zorunda kalsa neler yaşar sorusuna cevap aramaya çalıştık. Bunun üzerine kafa yorarken Yavuz ve yanındaki diğer karakterler şekillenmeye başladı. Senaryoyu geliştirmek bir buçuk yıl sürdü. O zaman zarfında Yavuz karakterinin öncesi, psikolojik ve sosyal arka plânı üzerine çalıştık, diğer karakterler belirlendi, mekân olarak da Yozgat tercih edildi.

➤ **Senaryoyu birlikte yazmak nasıldı?**

*T.T.* Biz zaten Mahmut'la birlikte çalışıyoruz, daha önceki filmde de beraberdik.





İlk filminden sonra az çok Mahmut'un nasıl sahneler çekebileceğini tahmin ediyorsun. Bazen o beni ikna ediyor, bazen ben onu. Aynı ortamda çalıştığımız için de bol bol konuşma imkânı bulduk.

➤ **Filmin hikâyesinden ziyade karakterler, özellikle de Yavuz'un karakteri ön plâna çıkarılmış gibi. Bizim sinemamızda çok fazla örneği olmayan bir durum bu. Bunu özellikle mi tercih ettiniz?**

T.T. Bizim sinemamızda iyi filmler zaten karakter oluşturmayı başaranlardır. Biz de karakter üzerine kafa yoruyoruz. Karakter üzerine çalıştığında bu kez onun nerede olduğundan bağımsız olarak ne hissettikleri meselesi daha önemli bir hal alıyor. Yavuz karakterinin de o anlamda

**Melankolik komedi, benim hoşuma giden bir şey. Kaurismaki'nin filmlerindeki gibi hiç komik değilmiş gibi ama komik olan durumlar benim hoşuma gidiyor. Ticari sinemada yapılan örnekler açıkçası bana komik gelmiyor.**

filmde sürekli derinleşen bir duygusu var, aslında yaşanan olaylar çok da önemli değil. Karakterlerin birbirleriyle yaşadıkları çatışmalar, suskunluklar, mutluluklar daha belirgin.

➤ **Yavuz'u çevresindeki yan karakterler Neşe, Kamil ve Sabri'nin varlığı da sanki hep Yavuz karakterine yüklem yapıyor. Seçilen şehir, kamera açıları, hareketleri onun duygu haline izleyiciyi daha çok yaklaştırıyor.**



*Mahmut Fazıl:* Kamera tekniği daha çok plân sekans; her sahne bir plândan oluşuyor. Film kalabalıkta o sahneyi hangi karakterin bakış açısından göstermek istiyorsam onu düşünmek zorunda kaldım. Bu yöntem de buna yol açmıştır.

**▶ Burada filmde mekân olarak Yozgat'ı tercih etmenizin sebeplerinden bahsedebilir misiniz. Yavuz'un arada kalmış hali ile Yozgat'ın "kimliksizliğinin" çakışması mıydı sizi bu tercihe yönelten?**

*T.T. Yozgat'ın da kendine has bir kimliği var ama şehir atmosferi, estetiği, mimarisi-ne baktığınızda dikkatinizi karakterlerden alıp bir şeye çekecek bir dekor olmasının istiyor ve onu kendi aramızda çok konuşuyorduk. Filmde de şehre neredeyse hiç girmedik, bu bazı yerlerde eleştirildi de ama biz bunu tercih ettik. Şehrin kendinden mütevellit göze çarpan bir tarafı olmasının istedik. Neredeyse karanlık bir dekorda karakterleri görelim, ışık hep onlarda olsun istiyorduk. Ama şu da önemliydi, burası taşra niteliği taşıyan bir yer olmalıydı.*

Anadolu şehirlerinde bir modernleşme, tırnak içerisinde İstanbullulaşma çabası var fakat bu çok derin, sosyokültürel değil. Anadolu'nun birçok şehrinde, taşranın büyük şehre özentisi imitasyon bir duygu yaratır, gerçek ve derinlemesine bir sosyokültürel dönüşüm yaşanmaz, göstergeler, birtakım kalıplar değişir. Çok yüzeyde değişimler vardır ama dipte başka şeyler kendi mecrasında akar.



## ➤ Yavuz ile Neşe İstanbul'dan geliyor ama onlar da "arada kalmışlık" bakımından çok farklı değil taşralı karakterlerden.

*M.F.C.* Yavuz daha şehrli, görmüş geçirmiş bir adam. Neşe şehrin daha varoş bölgesinden geliyor, part-time vasat işlerde çalışıyor. İki karakteri sınıfsal açıdan ayırmayı istedik. Yavuz Yozgat'a çok ayak uyduramıyor, küçük görmek değil de uyum sağlayamıyor. Neşe ise tam tersine toprağını bulmuş bir bitki gibi orada serpilıyor. Biraz da bizim filmde bahsetmek istediğimiz oydu, taşranın varoşlaşmış olması ve ikisinin birbirine yaklaşmasının altını çizmek istedik.

## ➤ Taşrada sanat ile ilgilenen, Nazım Hikmet şiirleri okuyan Kamil ile daha şehrli olan Yavuz'un peruğu, Fransızca şarkılar söylemesi arasında pek fark yok sanki. Onlar da sahte ve yapıntı duruyor.

*M.F.C.* Bizim şehirliliğimiz modern ülkelerdeki gibi değil, iki nesil öncesine gittiğinizde kimse kökenini bilmiyor. Hepimizin bir şekilde taşra ile ilişkisi var.

*T.T.* Bizim şehirliliğimiz de başka bir kültürün imitasyonu aslında. Nasıl radyocu Kamil bir öykünmenin doğurduğu karakterse; kitap yazma girişimleri, düzenlediği etkinlikler... Üzerinde var olduğunu düşündüğü kabuğu kırma çabası... Bizim şehirlilerimiz de bir şekilde Batı kültürüne öykünüyor. Fakat Yavuz ile Neşe arasında tavır farklılıkları var. Birtakım şeyleri daha derinleştirmeye çalışıyor Yavuz, bir çayı

demleme biçimi bile önemli onun için. Neşe'nin hayatında bu hiç yok. Bu sebeple Neşe'nin taşraya adaptasyonu çok daha kolay. Çünkü nasıl olduğunu hiç sormuyor. Sadece önünde bir şey var ve öylece yaşıyor. Yavuz ise bir şeyin nasıl yapılmasıyla daha ilgili olduğu için kolay vazgeçemiyor. Çay yapmak ne kadar özellikli bir şeyse, söylediği şarkı da gömleği de belki peruğu da öyle. Filmin sonunda Yavuz'un neredeyse hayati boyutta o duygu düzeyini aştığını görüyoruz, özellikle peruk olayında.

## ➤ Ergenliğini aşamamış biri diyorsunuz bir röportajda, açabilir misiniz biraz?

*M.F.C.* Derin bir okuma kaygısıyla söyledim bir şey değildi. Sadece Yavuz'un nasıl biri olduğunu düşündüğümüzde bence geç ergen biri. İletişim kurma zorlukları yaşamaması da Yavuz'un geç ergen olması, ergenliğini tamamlayamamış, o yaşına rağmen bu büyüme evresini geçememiş olmasıyla ilgili. Filmin başında babasının henüz öldüğünü öğreniyoruz. Film biraz da babanın etkisinin onun üzerinden kalkmasını, o dönemini anlatıyor. Bir büyüme hikâyesi.

*T.T.* Yozgat'ta birden bire büyümüş olabilir Yavuz aslında. Neşe karakteriyle orada dâhil olduğu süreç, bir şeye başlamış ve kısa zaman diliminde bitirmiş. Bir karar vermek zorunda ve o da onun birden bire büyümesi.

## ➤ Jim Jarmush, Wes Anderson gibi yönetmenlerin etkisi var filmde, peki

### **Türk sinemasından etkilendiğiniz yönetmenler oldu mu hiç?**

M.F.C. Yakın hissediyorum diyeceğim bir yönetmen yok, atmosfer tabii etkiliyor ama direkt şunlar diyemem.

### **▶ *Uzak İhtimal*'de şu hataları yaptım, bu filmde olmasın dediğiniz noktalar var mıydı?**

Senaryoya bu sefer daha çok özendik. *Uzak İhtimal*'de müzik vardı, bunda hiç kullanmadım. Teknik açıdan zayıflıklar vardı, ilk filmin acemilikleri. Burada ışık, kamera gibi teknik aksaklıklar daha az. Sonuç da daha iyi oldu.

### **▶ İlk filminizdeki gibi burada da mizah tonu yüksek. Mizah ile melankoli kol kola ilerliyor. Sonraki filmlerde mizahın ağır basma ihtimali var mı?**

T.T. Ben her iki filmde de izledikten sonra aynı duyguya kapılmıştım. Keşke bir parça daha mizah düzeyini yüksek tutsaymışız diye. Ben Mahmut'un bir mizah filmi yapabileceğini, görsel açıdan öyle bir dili kurabileceğini düşünüyorum, keşke yapsa. İyi de olur, bizde bağımsız sinemada mizah olamazmış gibi bir düşünce var.

M.F.C. Bilmiyorum, olabilir tabii ki. Sadece dediğim gibi melankolik komedi, benim hoşuma giden bir şey. Kaurismaki'nin filmlerindeki gibi hiç komik değilmiş gibi ama komik olan durumlar benim hoşuma gidiyor. Ticari sinemada yapılan örnekler açıkçası bana komik gelmiyor. Skeçlerle yürüyen, el şakalarından beslenen mizah benim çok tasvip etmediğim bir tür. Bundan sonra film çekersem mutlaka içinde mizah olsun istiyorum.

### **▶ Biz son yıllarda daha çok karanlık filmler izliyoruz, özellikle ülkemizde üretilen bağımsız filmlerde. Sizin sinemanızda da aydınlık bir atmosfer yok ama bu yıkıcı bir karanlık değil de daha çok hüznü duygusu barındırıyor gibi. Filmin atmosferini belirlerken gözettikleriniz nelerdi?**

M.F.C. Hangi filmleri kastettiğinizi biliyorum ve ben açıkçası bu tür örneklerin Türkiye'yi çok temsil etmediğini düşünüyorum. Sonuçta biz böyle değiliz, son derece konuşkan, neşeli, bütün duyguları abartan bir toplumuz. Hüznü ve neşe bize yakışan, bizde olan şeyler. Ben böyle görüyorum ve gördüğümü yansıtmak istedim.

T.T. Sorun şu aslında. Türkiye'de yaşayan Yozgatlı birisi, nelere hüznülenir, etkilendiği atmosfer nasıldır sorusuna bir Parisli gibi yanıt verirseniz çok doğru olmuyor. Bu anlatı dilinden son yıllarda çıktı aslında yönetmenler. Türkiyeli bir karakteri Paris, Prag ya da Londra'da yaşayan birinin melankolisi gibi anlatmaktan vazgeçtiler. Zeki'nin (Demirkubuz) *Yeraltı*'daki karakterinin melankolisi Rus filmlerindeki gibi değildir ya da Nuri bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki karakterlerin gece yaşadıkları, o karanlık durum bir Avrupa karanlığı değildi, bize özgüydü. Bizim karanlığımızı, melankolimizi anlatma biçiminin değiştiğini, geliştiğini söyleyebilirim. Bir Paris banliyösündeki adamın duygusu gibi anlatmaya devam edenler, bence izleyicide karşılık bulmuyor. Belki görüntüyü estetize ediyorlar ama ikna edici değil.

### **▶ Son dönem üretilenlerin belki tamamına taşra filmi denilebilir. Üst sını-**



**fin hikâyeleri pek anlatılmıyor; ya taşra ya da şehrin periferisindeki insanların hikâyesi anlatılan ki, onlara da taşra diyebiliriz.**

M.F.C. Doğru. Taşra yeni bir konu değil. Enterasan tarafı dönemlere göre, Türkiye'nin sosyolojik, politik durumuna göre taşraya bakış değişiyor. Sinemaya bakarak bunu okuyabilirsiniz. Şimdi de yeni bir durum var gibi geliyor bana. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu'nda yeni bir taşraya bakış izliyoruz. Bence bundan sonra da başka olacak. Biz de filmde nasıl yaklaşabiliriz diye çok düşündük.

**➤ Taşrada sanatçı olmaya dair de önemli detaylar var filmde. Aslında biraz da imitasyon olmak zoraki bir durum belki de oradaki sanatçılar için, çünkü her şey İstanbul'da.**

T.T. Kamil, herkesin yakinen tanıdığı bir karakter. Taşrada yaşayıp birtakım sanatsal uğraşlarla meşgul, o tür ilgileri olanların bir taraftan trajik bir hayatı olduğunu hepimiz biliyoruz. Önlerinde iki seçenek var ya içinde yaşadıkları toplumun, taşranın beğenisi doğrultusunda bir şeyler yapmak ya da bir gün büyük şehre gelip kendini ispat etmek. Dolayısıyla bir kısmı bunun için imkân buluyor ama sürekli hayal ettikleri şeye ulaştıklarını söyleyemeyiz. Büyük şehir bağrını açmış, şefkatli bir baba gibi onları beklemiyor.

**➤ Onur Ünlü son filmi *Sen Aydınlatırsın Geceyi*'de ana dağıtım kanallarına girmeden filmi izleyiciyle paylaşıyor. Sizin de benzer plânlarınız var mı?**

M.F.C. Biz şimdilik bir plân yapmadık. Önümüzdeki sezona kaldı film. Çünkü sonbahar-

**Türkiye'nin sosyolojik, politik durumuna göre taşraya bakış değişiyor. Sinemaya bakarak bunu okuyabilirsiniz. Şimdi de yeni bir durum var gibi. Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu'nda yeni bir taşraya bakış izliyoruz.**

da yurtiçinde ve yurtdışında festivaller var katılacağımız, onlardan önce göstermiyoruz.

**➤ Geçen sene alevlenen ve bu yıl da yer yer dile getirilen muhafazakâr sinema tartışmalarında yazılan yazılarda, sizi konumlandırma konusunda hep muğlak bir pozisyon biçildi. Siz bu tartışmalara nasıl yaklaşıyorsunuz?**

T.T. Türkiye'de sinema yapan ve kendisini dindar olarak tanımlayanların işlerine değişik dönemlerde, değişik kavramsallaştırmalar yapılmış. Kimi zaman kendileri de dâhil olmuş bu kavramsallaştırma sürecine. Ama bugüne geldiğimizde bunun teorik ve pratik koşulları yok bence. Diyelim ki geçmişte böyle filmler yapmış sinemacılar, bir kısmı bugün devam ediyor. Böyle bir parantez açtığımızda bunun içine kimleri koyabiliyoruz ve hangi sinema değerleri ile bu parantezi devam ettiriyoruz? Kimlik olarak dindar insanların yaptığı filmlerin muhafazakâr sinema olarak adlandırılması bence doğru değil. Muhafazakâr sinema ya da sanat kavramı yukarıdan inen bir kavram. Cumhurbaşkanı danışmanı tarafından oluşturulan bu tartışmayı anlamsız buluyorum, çok da karşılığı yok bence. Muhafazakârlık ve sanat ontolojik ve epistemolojik açıdan yan yana gelecek kavramlar değil. Sanatın muhafazakârlığı olmaz. O tartışmalar havada kaldı çünkü teorik açıdan konuşan insanların hayatında da bir karşılığı yoktu.

# 32. İSTANBUL FİLM FESTİVALİ'nde öne çıkanlar !!!

**B**u yıl 31 Mart-14 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilen 32. İstanbul Film Festivali'nde, iki hafta boyunca altı farklı sinemada 226 film gösterildi. 140 bin seyircinin bilet alarak film izlediği festivalde, salonlardaki doluluk oranı ise %88'i buldu. Böylesine yoğun geçen bir festivalden sonra Hayal Perdesi Sinema Dergisi yazarlarıyla festivalde iz bırakan ve önümüzdeki günlerde vizyona girmesi olası olan filmlerden bir derleme yaptık.

## **Küf**

Ali Aydın'ın Venedik'ten Geleceğin Aslanı ödülü ile dönen ilk uzun metrajlı filmi *Küf* kayıp oğlunu arayan yalnız bir demiryolu bekçisinin hayatını odağına alarak toplumsal kırılmaların birey üzerindeki etkilerini tartışmaya açıyor.

Yeni Sinemacılar'ın da yapımına ortak olduğu film, bu ortaklığın izlerini taşıyor ve siyasaldan bireysele doğru yayılan kötülüğün doğasına bakmaya çalışıyor. Filmin demiryollarını kullanması tesadüf olmasa gerek: Bireyler ne kadar yalnızlıklarına gömülmüş olsalar da tıpkı demiryolları gibi



birbirleriyle dolaylı ve dolaysız kesiştikleri noktalar var ve böylesi bir kesişme dolaysız yaşandığında bundan kaçmak pek de mümkün değil. Siyasi bir eleştiri gibi başlayan filmin asıl irdelemeye gayret ettiği nokta da burası: “Demir ağlarla dört baştan örülen” bir ülkede ortaya çıkan bir kötülük de yayılmadan geri kalmıyor ve bireylere onları vicdani seçimleriyle baş başa bırakacak denli tesir ediyor. Basri'nin film boyunca süren mağduriyeti filmin “kötü” karakterinin içinde bulunduğu tehlikeyi fark ettiği anda yaptığı seçimle tartışmaya açılıyor. Bu tartışma noktası filmin zaafı değil bilakis mağduriyeti sorgulaması açısından olumlu yönü. Film boyunca olumsuzluğun gitgide artış göstermesinde ve ülkede yaşanan kötülüklerden dolayı -duyarlı olanlarla mağdurlar da dâhil- hiçkimsenin “küflenmeden” kaçınamayacağına dair söylem Yeni Sinemacılar'ın diğer yapımlarıyla ortaklık taşıyor.

Bu sene beyazperdede sıkça karşımıza çıkan Ercan Kesal ve Tansu Biçer ikilisinin başrolünü paylaştıkları filmin kötülüğün sirayetine, kötülükle mağduriyet arasındaki ilişkiye dair söyledikleri bir eleştirel çerçeveye açsa da kötülük dışında başka hiçbir olgunun öne çıkarılmaması yönündeki tercih, seyirciye bir açık alan bırakmadığı gibi filmin siyasal söylemini de zaafa uğrattıyor. **(Celil Civan)**

### Köksüz

*Köksüz* filminde kocasının ölümünden sonra üç çocuğuyla birlikte ailesini ayakta tutmaya çalışan bir annenin ve aidiyet sorunu çeken çocukların hikâyelerini izliyoruz. Filmde anne karakteri, eşinin ölümünden sonra histerik bir hâl alırken, aileyi geçindiren evin büyük kızı ise evlenip evden uzaklaşma derdinde. Evin tek erkek çocuğu ise evde babasından doğan



otorite boşluğunu doldurarak ailenin reisi olmak isterken yaşı ve konumu gereği bunu yapamadığından bir öfke krizi içinde enerjisini farklı alanlara yöneltmekte. Evin en küçük çocuğu ise ilgisizlikten ve görünmemekten şikâyetçi...

Deniz Akçay Katıksız ilk filminde psikolojik olarak tamamen dağılmış bir ailenin fertlerini merkezine alarak, Freudyen bir bakışla hem onların motivasyonlarını sorguluyor hem de bir türlü birey olmayı başaramayan çocukların varoluşsal krizlerini ekrana taşıyor. Film, eşinden yoksun kalan annenin bu durumla başa çıkamaması, histerik bir karaktere dönüşmesi ve ailesini toparlayamamasını gösterdiği kadar evin büyük kızının da ancak evlenerek o ortamın dışarısına çıkabileceğini vurguluyor. Bir yandan kadınların ayakta kalma mücadelesini anlatırken, öte yandan da kadınların sağlıklı bir şekilde yaşayabilmeleri için bir erkeğe bağımlı olduklarını ima ediyor. Bu açıdan *Köksüz* anlattığı hikâyenin ötesinde durduğu yer açısından eril iktidarın söylemini kadınların gözünden sorguluyor ve çekirdek aileyi ayakta tutan gücün babanın otoritesi olduğunu muştuluyor. Deniz Akçay Katıksız ismini bir yerlere not etmekte fayda var. **(Barış Saydam)**

### Gurbet Pastası

*Gurbet Pastası* pastacılık sanatını meslek edinen Hemsinlilerin hikâyesini perdeye taşıyor. Belgesel Rize'nin Çamlıhemşin ilçesinden çıkıp en yakın rızık kapısı Çarlık Rusya'sına göç eden, orada pastacılık



öğrenen ve büyük pastaneler açan, Ekim Devrimi ile tüm servetini kaybeden pasta ustalarını anlatıyor. Çalışkan Hemsinlilerin hikâyesi elbette bu iflas ile bitmiyor. Rusya'dan ayrılarak İran, Kırım, Polonya ve Türkiye'ye geçen pastacılar gittikleri yerlerde sıfırdan başlayarak en ünlü ve seçkin pastaneleri/otelleri hizmete sokuyorlar. Aynı isimli inceleme kitabından uyarlanan belgesel için İstanbul, Ankara, İzmir'de yapılan çekimlerde bu geleneğin mirasçıları ve taşıyıcıları büyük dedelerini anlatıyor. Ayrıca Çamlıhemşin'e ayrılan bölümler her pastaseverin bir şekilde aşına olduğu "tadın" gerçek kaynağını görmeye imkân tanıyor.

*Gurbet Pastası*'nın en can alıcı noktalarından biri kültürel ve toplumsal incelemelerde bir "sorun" olarak tartışılmalı "göçün" zenginleştiriciliğini ortaya koyabilmiş olması bana kalırsa. Farklı kültürlerin ortasına düşen Hemsinliler çok hızlı bir



şekilde gittikleri yerlere adapte oldukları gibi yeni gelen hemşerilerine de kolaylık sağlıyor; ancak memleketlerine duydukları tutkulu sevgi ve bağlılık onları asimilasyondan koruyor. Rusya’da öğrenilen sanat günümüze kadar gelen beş kuşağın geçimini sağlıyor, Kırım’dan Polonya’dan alınan gelinlerle aile genişliyor.

Belgeselde hikâyenin yorumlanışında dikkat çeken bir diğer incelik, kaybolduğu düşünülen usta-çırak ilişkisini ve buna bağlı olarak gelenek aktarımını yaşayan bir zanaat aracılığıyla anlatıyor olması. Büyük şehirlerde oldukça modern yapılarda hizmet veren Hemşinli Pastacılar’ın yaptığı iş zahiren dedelerinin çalışma şekillerinden çok farklılaşmış görünse de aynı özü taşıyor. Mekân, zaman, sunum değişse de bugün Hemşinlilerin pastanelerinde yapılan pastaların lezzeti bu gelenekten geliyor. **(Aybala Hilâl Yüksel)**

### Camile Claudel 1915

“Ben hiçbir zaman ilk olarak bir nesnenin biçimini görmem. Boşluğun biçimini görürüm. Bir nesnenin, içinde bizim yer aldığımız boş bir biçime olanak tanıdığını görürüm.” Mimar Christian de Portzamparc’ın *Görmek ve Yazmak* kitabındaki bu cümlesinde mimari yapılarda boşluğun nesneye şekil verirken ne kadar hayati öneme sahip olduğunu vurguluyor. Mimaride nasıl boşluk belirleyiciyse müzikte de sessizliğin merkezi bir konuma sahip olduğunu iddia etmek mümkün. Bir araya gelen no-



taların tekâmül sürecinde hep sessizliğin dinginliğine öykünme var. Sanat eserleri için vazgeçilmez bir durum belki de bu; elenerek, yüklerinden arınarak daha çok yokluğa, sükuta ve belki de tefekküre yaklaşma hali. Filmografisine ve ifadelerine baktığımızda bu silsileye usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi’yi de dâhil edebiliriz. Çekim süreci ve filmin her aşamasında minimal anlatımı tercih eden yönetmen hikâyelerinde bir fotoğrafın yalın anlatımını yakalamayı gözetiyor.

Adı geçen isimler kadar yetkin olmasa da sesizliğin, boşluğun kadrajlarına, senaryosuna yön verdiği yönetmenlerden biri de Bruno Dumont. Onun son filmi *Camile Claudel 1915*’te de kadrajlarında bıraktığı alanlar, diyaloglardan ziyade sükut haline yer açması sadece karakterinin yalnızlığını değil, çaresizliğini de pekiştiriyor. Film, yetenekli heykeltıraş Camile Claudel’in Rodin tarafından terk edilme

sinin ardından geçirdiği krizler, ömrünün sonuna kadar, otuz yıl yaşamak zorunda bırakıldığı tımarhanede gittikçe zorlaşan hayatına karşı isyanı değil de oradan çıkacağına umut ettiği ve ağabeyi Paul'ün ziyaretini beklediği bir haftasına odaklanıyor. Yeteneği, sanat dehası adeta hayatını kemiren Claudel, filmde yer almayan, ağabeyine yazdığı bir mektuptaki sözleri halini ifade ediyor: "Akıl hastanesi! Evim diyebileceğim bir yere sahip olma hakkım bile yok! ...Mahsus kaçırdılar beni, onlara tıklandığım yerde fikir vereyim diye, yaratıcılıklarının ne kadar sınırlı olduğunu biliyorlar çünkü. Kurtların kemirdiği bir lahana gibiyim şimdi, yeni filizlenen her yaprağımı büyük bir oburlukla mideye indiriyorlar..."

Filmde oluşturulan bu boş çerçevenin içerisinde acınası bir halde bırakılan, yok edilen Camille Claudel'in çaresizliği Juliette Binoche'nin muhteşem mimikleri ile bir kat daha pekiyor. **(Tuba Deniz)**

### **Kapital (Le Capital)**

Politik sinemanın usta yönetmenlerinden Yunan asıllı Fransız vatandaşı Costa Gavras imzalı *Kapital*, 2008 küresel ekonomik krizinin baş mimarları olan bankacıların yıkıcı eylemlerine odaklanıyor. 1980'lerden itibaren uygulanan neo-liberal ekonomi politikalar sayesinde her türlü denetimden kurtulan finans sektörünün aç gözlülüğü ve sınırsız kâr hırsının, eninde sonunda



tüm sistemin çöküşüne yol açacağı alt metni etrafında örülü bir öyküyle izleyicinin karşısına çıkıyor.

Finans sektörüne yönelik kontrol mekanizmalarının gerekliliği en ateşli Chicago-boys ve onların bilumum replikalarının suratına çarptığı bir ortamda, ABD ve Avrupa'da batan bankaların devlet tarafından kurtarılması, ekonomi yorumcularını pek fazla şaşırtmamıştı. Böylesi bir aymazlık hali içerisinde bankacıların, yine bildiklerini okuyacakları ve sadece kendi çıkarları için on binlerce insanın hayatını karartmakta bir beis görmeyecekleri tezi, *Kapital*'in ana fikrini oluşturuyor. İnsan hakları, demokrasi ve özgürlük konulu filmleriyle tanınan Gavras, mevcut ekonomi yapılanması ile olan derdini, akademiye finans sektörüne geçiş yapmış bir banka çalışanının yükselme ve kısa sürede dışlarını içine çekmiş bir vampire dönüşme serüveni üzerinden aktarıyor.

*Kapital*, Amerikalı genç yönetmen J.C. Chandor'un ilk uzun metrajlı filmi *Oyunun Sonu* (*Margin Call*, 2011) ile Oliver Stone'un *Borsa: Para Asla Uyumaz* (*Wall Street: Money Never Sleeps*, 2010) kulvarında bir film. Üç film de post-2008 dönemi finans sektörünü didikleme bağlamında yakın bir dil tutturuyorlar. Ancak Gavras, bireylerin kötülüğü yanında, genel olarak kapitalist sisteme dönük eleştirilerinde de daha net ve daha sol bir eğilim sergiliyor. **(Ebru Afat)**



## Uyum Dersleri (Uroki Garmonii)

29 yaşındaki Kazak yönetmen Emir Baigazin'in ilk uzun metrajlı filmi *Uyum Dersleri*, Kazak kırsalında bir kasaba lisesinde okuyan Aslan'ın yeni başladığı okuluna uyum sürecine odaklanıyor. Güçlü oyunculuğa ve karakter tasarımına yaslanan, etkileyici bir sinematografiye sahip, anlatımın önüne geçmeyen bir sanat yönetmenliğiyle desteklenmiş film, genç bir ustanın habercisi gibi.

Ergen filmlerinde sıklıkla gördüğümüz klişelere saplanmayan *Uyum Dersleri* bir ergenin gözünden adalete, hayata ve hakikate dair panoramalar sunuyor. Okulda gördüğü ayrımcılığa, sistematik şiddete ve zulme rağmen Aslan metanetle sessizliğini koruyor ve mukavemetini sürdürüyor. Bu noktada filmin geçtiğimiz yıl Cannes'da Belirli Bir Bakış ödülünü kazanan, Mek-

sikalı yönetmen Michel Franco'nun *Depues de Lucia*'sıyla paralellikler taşıdığı da söylemek mümkün. Bu paralellik salt gençliğe, ergenliğe, adalet meselesine dair değil, anlatım dili ve biçimine dair de bir yakınlık söz konusu.

Baigazin'in filminde belirgin bir manevi derinlik ve ilahi boyut var. Kullandığı imgeler, rüyalar, metafizik öğeler filmi kötücül bir gerçekçilikten kurtararak, seyirciyi çerçevenin dışında olan hakikate davet ediyor. Bu anlamıyla *Uyum Dersleri* gündeliğin şiddetiyle, metafiziğin sonsuzluğu arasından uyumlu bir birliktelik kurmayı başaran bir film.

Çocukluk, modern aklın masumiyet ve saflıkla eşleştirdiği, sorumluluk ve öznellik kapasitesinden yoksun kılarak öznesizleştirdiği bir toplumsal kategori. Buradan hareketle gençlik de masumiyetin yitirildiği, yetişkinliğin eyleyen ve ödeten dünyasına

adım atılan bir durum olarak tasvir ediliyor. Baigazin'in filmde böcek metaforuyla ifade bulan Darwinist "güçlü olan hayatta kalır" tezini, Aslan'ın makul ve mutedil mukavemetiyle tersine çeviriyor. Kurban üzerine kurulu ahlâk ve adalet anlayışı, filmin olağanüstü finaliyle hafızalara kazınıyor. **(Mustafa Emin Büyükcoşkun)**

### Lanetli Kan (Stoker)

Chan-wook Park'ın Hollywood'ta film yapacağını duyulması sinemaseverlerde heyecan yarattığı gibi amiyane tabirle "Acaba bozular mu?" sorusunu da akıllara getirdi. Yönetmenin Hollywood'taki ilk filmi *Lanetli Kan* Park'ın stilize yönetmenliğinden ve şiddete olan eğiliminden taviz vermediğini gösterse de senaryodaki zaaf lar filmin iyi bir film olmasını engelliyor.

Babası aniden ölen genç India'nın histrik annesi ve cenazeden sonra birdenbire ortaya çıkan gizemli amcası Charlie ile yaşadığı gerilimli ilişkiyi anlatan film jeneriğinden sonuna kadar döngüsel bir ritimle ilerliyor. Anlatımdaki döngüsellik sayesinde film Türkçe adıyla paralel şekilde şiddetin bulaşıcılığına, kültürlü insanla vahşi doğanın birbirine benzer yabaniliğine vurgu yaparken seyirciyi de film boyunca askı'da (suspense) bırakıyor. Söz konusu askıda bırakma filmin gerilimini yükseltse de finaldeki açıklamalar ve yer değiştirme film boyunca süren gerilime denk gelmiyor. Denk gelmiyor zira filmin



finali hem ikna edici değil hem de şaşırtıcılıktan hayli uzak.

Hikâyedeki bu sıkıntıların mevcudiyetine rağmen filmin suspense'i iyi işliyor. Park'ın arızalı karakterleri ve "Charlie Amcasıyla" suspense'in ustası Alfred Hitchcock'a selam gönderdiğini söylemeli. Ancak Park biçimsel anlamda ustalığını korusa da hikâyedeki boşluklar ve finaldeki sürprizin artık sinemaseverler için sürpriz olmaması filmi zayıflatıyor. İntikam Üçlemesi ve *Ben Bir Robotum Ama Önemli Değil* (*Ssa-i-bo-geu-ji-man-gwen-chan-a*, 2006) gibi kült filmlere hem yönetmen hem de senarist olarak imza atan Park'ın Hollywood'taki filminin senaryosunun altında Amerikalı yazarların imzası var. *Lanetli Kan*'ın "fazla" Hollywoodvari senaryosunu Chan-wook Park da kurramıyor. Ne diyelim: Chan-wook Park iyi ama etrafı kötü! **(Celil Civan)**





## Perde (Pardé)

İran'ın yasaklı yönetmeni Cafer Panahi'nin 2010 yılında mahkûm edildiği "20 yıl film çekmeme" cezasının ardından çektiği ikinci filmi *Perde, Bu Bir Film Değil (In Film Nist, 2011)* gibi bir evin sınırları içinde, bir başka yönetmenin yardımı ile gizli olarak çekilmiş ve yurtdışına çıkarılmış bir film. Her iki film de rejime muhalefeti sebebi ile sesi kesilmek istenen yönetmenin kendini ifade etme biçiminin engellenmesi sonucunda içine düştüğü bunalımın sessiz çılgınlıklarını perdeye taşıyor. Durumun ve duygunun sertliğine rağmen, öfke ve isyanı mümkün mertebe örten Panahi derdini sade ve etkileyici bir sinema diliyle anlatıyor.

Perdelerin örttüğü, perdeler arkasına gizlenmiş bir adamın bir köpekle yalnız başına kaldığı evde korkak ve umutsuzca senaryo yazma gayretiyle başlıyor film.

Dışarıdan tamamen izole edilmiş bu bölümü birtakım beklendik ve beklenmedik misafirler hareketlendiriyor. Bundan sonrasında ise seyirci, umudunu korumaya ve üretmeye çalışan "er" ile onun korkaklığını küçümseyen ve çabasını anlamsızlaştıran "dişinin" kavgasıyla baş başa kalıyor. İşler çığırından çıktığında sahneye çıkan Panahi ise iç seslerinin kavgasını yeni bir düzleme taşıyor. Filmin "gerçeği" ile hayatının "gerçeğinin" birbiri içinde eridiği son bölüm, bir insanın hürriyetini elinden almanın işkencelerin en büyüğü olduğunu zihinlere nakşediyor. **(Aybala Hilâl Yüksel)**

## Uvertür

Günümüzde birey, hayatında karşılaştığı tüm zorlukları, kendini merkeze koyarak yorumlayabileceği, yönlendirebileceği hatta eğer isterse reddedebileceği bir bencillik zaviyesine terfi etti. *Uvertür* tam da bu noktadan konusunu tartışmaya başlıyor. Filmde yatalak annesi ile ilgilenmek zorunda olan Atıf'ın yaşadıklarını izliyoruz. Başarılı bir ilaç mümessili olan Atıf'ın hayatı tekdüze ilerlerken, yaşadığı sıkıntılar Atıf'ı farklı arayışlara yönlendiriyor. Kendi hayatı içerisinde daha önceleri pek de önemsemediği iktidar arayışını önemsemeye başlıyor. İşyeri çevresi ve kardeşleri içerisinde iktidar arayışında çok da mühim sonuçlar elde edemeyen Atıf, yanında çalışan, annesine bakmakla yükümlü olan hemşireye iktidarını dayatıyor.



Atıf'ın iktidar arayışı yeni olduğu için git-gellerle dolu. Aynı kararsızlığı karakterin iç dünyasındaki metafizik algıda da görüyoruz. Yönetmen bu kararsızlığı karakterin yaşadığı her unsurda aynı şekilde işleyerek çok istikrarlı ve bütünlüklü bir yapı kuruyor. Metafizikle olan ilişkide bu matematik de kendi payına düşeni alıyor. Aşkın ve ayrı bir düzlem olarak resmedilmiyor. Modern seküler yapının, arada sırada uğradığı geçici bir durak, mekanik bir unsur olarak varlık alanı bulabiliyor. Finalde Atıf'ın yaşadığı bu manada umuda kapısını kapatıyor.

Ancak *Uvertür* için bir modern toplum eleştirisi demek zor. Daha çok betimlemeye dair bir çabayı görüyoruz. Yönetmenin arayışını ve geldiği noktayı bizimle samimi olarak paylaştığını söylemek yanlış olmaz. Uzun diyalogların olduğu filmde karakterler, mekânlar, kamera kul-

lanımı ve olaylar ekonomik kullanılmış. Ustaca yazılmış diyaloglar neticesinde film, bir dengeye oturuyor. Bütçesi on bin liranın altında olan filmin yönetmeni aynı samimiyeti sonraki filmlerinde de sürdürürse iyi işler izleyeceğimizi şimdiden rahatlıkla söyleyebiliriz. **(Sinan Sertel)**

### **Kuleli Ev (Dom s Bashenkoy)**

*Kuleli Ev* aslında namı kendisinden önce bir efsaneyle yayılan, sinopsise bile gerek duymadan ilgileri üzerinde toplamayı başaran ve tabiri caizse kulaktan kulağa yayılan bir yapımdır. Bunun nedeni de filmin hikâyesinin yazarından kaynaklanıyor. *Kuleli Ev*'in hikâyesi, Friedrich Gorenstein'a ait. Yani, hepimizin bildiği Tarkovski'nin *Solyaris* (1972) filminin ve Nikita Mikhalkov'un *Aşk Kölesi (Raba Lyubvi, 1976)* ismiyle Türkiye'de gösterilen eserinin senaristi. Tarkovski ve Gorenstein isimlerinin yaydığı heyulayla ilk elden merak uyandıran *Kuleli Ev*, daha ilk sekansıyla bu merakın arkasının boş olmadığını ispatlıyor adeta.

Karlarla kaplı savaştan yorgun düşmüş bir ülkede, sekiz yaşında bir çocuğun durumu kötüleşen annesini hastanede ziyaret etmesiyle başlıyor öykü. Film boyunca da sekiz yaşında bir çocuğun gözünden savaş dönemi Sovyet Rusya'sını ve savaş döneminde ayakta kalmak için her şeyi yapan yetişkinlerin dünyasını



kilen çileleri ve acıları ne çok büyütüp abartarak ne de basitleştirerek gösteriyor. İnsan doğasının kırılğan yanını yapaylığa yer vermeden sahici bir bakışla resmediyor. Gorenstein isminin taşıdığı auranın hakkını veren Eva Neymann'ın ismini ileride fazlasıyla duyabiliriz.

**(Barış Saydam)**

izliyoruz. Hayatta kalmanın pamuk ipliğine bağlı olduğu, toplumsal bir histerinin yaşandığı ülkede, kimse kimseyi umursamıyor ve herkes ayakta kalmak için bir başkasının sırtına basıyor. Maksim Gorki'nin *Ayaktakımı Arasında* isimli eserine benzer bir atmosferin hâkim olduğu filmde, etrafındaki dünyanın her açıdan dibe vurmasına aldırmadan karakterinden ödün vermeyen sekiz yaşındaki bir çocuğun gözü, aynı zamanda yaşanan çöküşün boyutlarını da daha net ortaya koyuyor. Yönetmen Eva Neymann ilk uzun metrajlı çalışmasında bir taraftan Gorki'nin eserindeki benzer boğucu bir atmosfer yaratarak dibe vuran insanlığın öyküsünü beyazperdeye taşıırken, öte yandan başkarakter olan çocuğun dimdik bir şekilde ayakta durması aracılığıyla da insanlığa dair umudunu paylaşıyor. Son derece incelikli üslubuyla, çe-

# Türkiye’de Dağıtım Sorunu Yönetmenlerin Görüşleri

Türkiye’de uzun süredir süregelen sorunlardan biri de ana akım sinemanın dışarısında kalan, bağımsız ve “art house” filmlerin kendilerine yeterli derecede salon bulamaması ve seyircilerle buluşamaması. 90’larda majör firmaların denetiminde olan salonlar büyük bütçeli Hollywood filmlerine kapılarını sonuna kadar açarken, yanlarında Alkazar, Beyoğlu, Majestic ve Sinepop gibi görece daha küçük mekânlarda ise küçük bütçeli ve bağımsız filmler kendilerine yer buluyordu. Küçük işletmelerin bu çarka daha fazla dayanamayarak birer birer kapanması, kapanmayanların da büyük zorluklarla ayakta kalmaya çalışması Türkiye’de üretilen ve yurtdışındaki pek çok festivalden ödülle dönen filmlerin vizyona girmesini iyice zorlaştırdı. Biz de bu sorunu tartışmak için, bu sorundan muzdarip olan yönetmenlerin görüşlerini aldık.



## Ramin Matin

Kısıtlı bir bütçeyle çekilmesine rağmen geçtiğimiz senenin en orijinal filmlerinden biri olan ve Antalya Altın Portakal’da Dr. Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, Ankara Film Festivali’nde de Umut Veren Yeni Yönetmen ve SİYAD Jürisi Ulusal Uzun Film Ödülü’nü kazanan *Canavarlar Sofrası*’nın yönetmeni Ramin Matin salon sorunuyla ilgili şunları söyledi:

“Filmin dağıtım sürecinde yaşadığımız en büyük sorun şüphesiz salon bulmak ve tarih almak oldu. Bağımsız filmlerin salon bulması çok ciddi bir sorun. Yurtdışında ilgi gören filmlerin kendi ülkelerinde gösterilememesi son derece üzücü. Bu filmlerin seyircisi yok deniyor, ancak seyirci filmlere ulaşamazken bu saptama nasıl yapılabilir? Çok kopyalı çıkan filmlerin birçoğunun gişeleri beklentilerin altında kalıyor. Burada ciddi bir dengesizlik var. Dahası bağımsız filmlerin çoğu zaman tanıtım yapacak imkânı olmuyor, ancak kulaktan kulağa dolaşıp belirli bir zaman içerisinde seyirci bulabilir. Bunu da biletin 15-20 lira olduğu salonlarda olması bir hayli zor. Her şeyin ötesinde Kültür Bakanlığı’ndan destek alan filmlerin Türkiye’de vizyona girmesi mecburi sözleşmeye göre, fakat salon bulmak neredeyse imkânsız. Öncelikle Kültür Bakanlığı’nın sinemalara bu tarz filmleri göstermesi için teşvik vermesi gerekir. Bunun ötesinde bütün sinemaların



dijital projeksiyona geçebilmesi için bakanlığın yine destek olması gerekir. Belki daha da önemlisi farklı bir programlama modeli benimsemek gerekebilir. Bir filmin vizyonda sadece bir veya iki hafta oynaması yerine her gün tek seans gösterilebilir ama üç ay boyunca. Paris sinemalarında bunun uygulaması çok başarılı bir şekilde yapılıyor. Böylece zamanla film seyircisini buluyor.”

## Perişan Film

*İki Dil Bir Bavul* ve *Babamın Sesi* gibi filmlerin yapım şirketi Perişan Film de konuyla ilgili kısa bir açıklama yaptı: “Yeterli sayıda salon bulamadık, bulduğumuz salonların



çoğunda filmi bir haftadan uzun tutmak mümkün olmuyor. Dağıtım alanında tekelleşmeye doğru gidiliyor. Salon bulunamadığı için seyirciye ulaşmak mümkün olmuyor. Bu konuda yasal bir düzenleme yapılması gerekiyor. Sinema salonlarına belli bir oranda yerli film gösterme zorunluluğu getirilmediği sürece, salon bulmak giderek zor olacak.”

### **Selim Güneş**

Sabahattin Ali'nin eserinden özgün bir şekilde uyarladığı *Kar Beyaz* filmiyle geçtiğimiz senenin önemli çıkışlarından birini yapan Selim Güneş'in konuyla ilgili görüşleri şu şekilde: “*Filmin dağıtım sürecinde yaşadığımız en büyük sorun bizim istediğimiz bazı salonların bizi istememesi. Keşke benim sinema salonlarım (şimdilik bir taneye de razıyım) olsa diye düşünüyorum. Sadece*

bağımsız filmler izlenebilecek. Ara verilmeyecek. Sinema salonunda yiyecek-içecek satılmayacak. Biletler herkese “öğrenci” olacak ve diğerleri... Gönlümden bunlar geçiyor. Gönlümden geçenlerden başka bir şey de düşünmüyorum. Yeni Sinema Hareketi'nin başlattığı ve devam ettirmeye çalıştığı belediyelerin bağımsız filmlerin gösterimlerini yapması önemli bir adım. Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmiyle yaptığı bir başka yöntem. Uzun soluklu bir çözüm ise “Sinematek” anlayışının yeniden canlandırılması. En büyük artısı sinema izleyicisinin yetişmesi. Sırselviler'deki Sinematek salonunda filmleri bazen duvarlara yaslanarak izlediğimi ve bundan mutlu olduğumu hatırlıyorum. Sonrasında İstanbul Film Festivali'nde de bu duyguyu hep yaşadım. Her şeyden çok izleyiciye ihtiyacımız var. Önce buna çare aranmalı.” (Girişteki italik kısım bize aittir.)



## Mahmut Fazıl Coşkun ve Tarık Tufan

*Uzak İhtimal* ve *Yozgat Blues* filmlerinin yönetmeni Mahmut Fazıl Coşkun ve iki filmin de senaristlerinden Tarık Tufan da konuyla ilgili fikirlerini belirttiler: “*Uzak ihtimal*’de 50 kopya girdik, çok sıkıntı yaşamadık. Fazla bir kopyayla girdi hatta. Ama vizyonda az kaldı, iş yapmayınca hemen çekiyorlar. Ama artık iyice tekelleşme var. Katar’a gittim, orada gözlemlediğim AVM’ye gittiğinizde bir sürü salon var ama hep Amerikan filmleri gösteriliyor. Ne Arap sineması ne de başka kültürel bir film gösterilmiyor. Sonuçta Türkiye’de böyle bir ülke olacak gibi. Bütün bu AVM sinemaları tek bir elde toplanıyor ve bizim sinemamız diyebileceğimiz filmlerin gösterilmediği mekânlara dönüşüyor. Türk sineması gösteriyorlar ama onlar da Amerikan sineması gibi yapılan filmler. Bu film gösterilir, gösterilmez çok önemli değil ama daha rahatsız eden

bu büyük plân.” (Mahmut Fazıl Coşkun)  
 “Buradaki asıl yürütücü duygu kârlılıksa doğal olarak acımasız bir güç belirleyici olacaktır. Kültür sanat alanındaki kendi üretimleri doğal olarak insanların karşısına çıkamayacaktır, ülke olarak buna razı gelecek miyiz? Kültür Bakanlığı’nın bir desteği vardır, önemli bir destektir bu ama sadece desteklenip çekilecek mi bu filmler. Kültür Bakanlığı olarak bu ülkede kârlılık esasına göre hareket edilmesine göz yumacak mısınız yoksa bizzat kendinizin desteğe değer bulduğunuz filmin izleyiciye ulaşmasının asgari önünü mü açacaksınız? Bağımsız filmler zor durumda, televizyonlar satın almıyor, salonlar göstermiyor. Meslek örgütlerinin dosyalanmış önerileri var, bizim de içinde bulunduğumuz Yeni Sinema Hareketi’nin önerileri var.” (Tarık Tufan)

# Mehmet Soyarslan: "Dağıtımda Tekelleşme Yok, Salonculukta Var"

**T**ürkiye’de üretilen filmlerin yurtdışındaki görünürlüğü arttıkça dağıtım ve salon sorunu da yeniden gündeme geldi. Filmler yurtdışında gösterildikleri festivallerde ödül almalarına rağmen yurtçinde sınırlı sayıda salonda ve kısıtlı bir zaman diliminde seyirciyle buluşuyor. Bunun getirdiği handikabı biz de piyasayı en iyi bilen sinema elestirmenlerinden Ali Ulvi Uyanık ve salon işletmeciliği ve dağıtım konusunda Türkiye’nin en önemli isimlerinden olan Özen Film’in sahibi Mehmet Soyarslan’la konuştuk. 1941 yılından beri sektörde aktif olan bir şirketin başında olan Soyarslan, bizlere Türkiye’de şu an yaşanan salon krizinin perde arkasını, piyasanın işleyişini ve böyle giderse ileride sinemamızı bekleyen vahim tabloyu anlattı.





## BARIŞ SAYDAM

➤ Özellikle 80’li yılların ikinci yarısından itibaren Amerikan majörlerinin “blockbuster” filmlerin dağıtım stratejisinin bir uzantısı olarak Avrupa’daki sinemalara da mali destek verdiği ve ortaklıklar geliştirdiği biliniyor. Bu süreç Türkiye’de nasıl gelişti, majörlerin Türkiye’deki etkinliği nasıl başladı?

Türkiye’de hepimizin bildiği bir sistemle sinemacılık, filmcilik yapılagelmekteydi ama Yeşilçam’ın da parlak günleri 1970’li yılların ortalarına doğru birden bire bulutlanmaya başladı. Bu bulutlanmanın çeşitli sebepleri vardı. Bunlardan bir ta-

Fox’un Türkiye’ye gelmesinden sonra onların arkasından da işte diğerleri geldi. 89’da Warner Bros. ve UIP geldi. O arada yerli filmlerin desteklenmesi için çok uğraşıldı, yerli filmlerden daha düşük rüsum alın diye. Sonra Özal zamanında, Bush benim filmlerime dokunmayın diye baskı yaptı.

nesi her şeyden önce eğlence vergilerinin çok yüksek oluşuydu. Eğlence vergilerinin yüksek oluşu (yüzde 42’lere kadar çıkan eğlence vergileri vardı) yerli, özellikle yabancı filmleri çok etkiliyordu. Bir dönem yerli filmlerde düşüktü bu, hatta bir dö-

Yabancı filmlerin çok rahat ve dengeli biçimde gelmeye başlaması Türkiye'deki sinema sektöründe bir canlılık yaratmaya başladı. Bu canlılık yaratılırken Amerikan filmleri, Avrupa filmleri üzerinde çok ciddi bir hâkimiyet kurdu ve tercih sebebi olmaya başladı. Bu sefer de sanat filmi getiren sinemalar başlangıçta ayakta kalıyordu, yani Beyoğlu'nda Alkazar ve Beyoğlu vardı. Daha sanat ağırlıklı Avrupa filmleri oynuyor ve ayakta kalabiliyordu. Ama ondan sonra alışveriş merkezindeki sinemalar özellikle majör firmaları isminden dolayı tercihe başlayınca bu sefer de bu sektör gittikçe zayıflamaya başladı.

nem alınmama durumları vardı fakat sonra zaman içerisinde yerli yabancı denmedi. Hatta 1981'de, *Toprağın Teri*'ni yapmıştık, yüzde 41 mi ne vergi verdik, yani yerli filmdir yapmayın olmadı maalesef. 70'lerin ortasında birden bire ciddi bir kriz yaşandı Türkiye'de, yaşanan krizden dolayı yurt dışına para çıkışı yapılamıyordu. Yapılamayınca biz bankaya yatırıyoruz, bankalarda paralar duruyor, devletlerarası anlaşmalarla seneler geçiyor ödenmiyor. Bu arada bu ödenmeme durumu nedeniyle mesela MGM'in filmlerinin bedelleri ödenemedi, o dönemde Sinevizyon vardı Fox'la çalışıyordu. Ciddi yatırımlar yaptılar ama bu paralar gitmemeye devam edince bu insanlar da film göndermeme gibi

bir çalışma içine girdiler derken, onların yardımına bizim Kıbrıs çıkarması yetmişti ve Kıbrıs'ta olay olunca Türkiye'ye ciddi bir ambargo koydular. Ambargo neticesinde ne oldu, Türkiye'de yabancı film olarak o dönemde getirilen filmler işte daha sonra Spagetti Western dediğimiz İtalyanların yapmış olduğu filmlerdi. Ama aynı dönemde Amerika da krizdeydi, onu da söyleyeyim. Sonradan Amerika'da çok büyük isim yapacak pek çok yönetmen film yapıyordu ama bu filmler çok pahalıya mal oluyordu. Onun dışında sürekli film yapan stüdyolar başarısızdılar ve para kaybediyorlardı. Yani 1970'li yılların ikinci yarısında işte *Jaws* (1975), *Zelzele* (*Earthquake*, 1974), *Yangın Kulesi* (*The Towering Inferno*, 1974) gibi filmler yapılırken, stüdyolardan çıkan diğer filmler çok kötü gidiyordu. Ben hatırlıyorum, 70'lerin başındaydı: Fitaş ve Dünya sinemaları açtı, Yeni Melek açtı ve biz *Tecavüz* (*Assault*, 1971) diye bir film almıştık. Filmin afişinde bağıran bir kızın ağzı vardı. Hiç tanınmamış bir kadroydu ama o filmin afişi ve tanıtımıyla aynı tarihte Hitchcock'un *Aile Oyunu* (*Family Plot*, 1976) diye bir filmi çıkmıştı. Yeni Melek sinemasında diyelim ki 26.000 kişi izledi filmi, hatta hatırlıyorum Yeni Melek'te 26.000 kişi, As sinemasında da 27 mi 28 mi ne aldı. Çok ciddi bir rekordu. Ona karşılık Fitaş burada 11.000 kişide kaldı. Şimdi 10.000 kişi bugün için büyük rakam ama o günkü rakamlara göre bunlar 3.000 lira falandı, fiyatlar 3-5 lira. Düşün tabii 10.000 aldığı zaman bir haftada çıkarıp atıyordu filmi sinemalar. Yani demek

istediğim Amerikan majörleri umduklarını bulamamaktaydı. O ortam içerisinde toplantılarda konuşuluyordu, rahmetli Zeki Başaran mesela *Yangın Kulesi*'ni alacaktı, ben bu paraları veremem diyor. Yani kaç yüz bin dolar istiyorlar, böyle bir para Türkiye'den mümkün değil çıkmaz, ne yaparsan yap çıkmayacağı belli artık. O da bırakmaya başlamıştı sinemayı ve kardeşine devretti. Yerli sinemaların birçoğu para kazanamaz oldu. O sırada inşaat sektörü de çok gelişti, inşaat sektörü gelişince onların hepsi müteahhide verildi. Birçok yerli sinema kapandı, bizim gibi yabancı sinema olarak sürdürenler elimizden geleni yapmaya çalışıyorduk, gösterdiğimiz filmler de o dönemde ya Avrupa filmleriydi ya da Çin karate filmleriydi. 75'ten sonra bir de seks ağırlıklı filmler yoğunlaşmaya başladı. Çok seyrek dahi olsa yapılan uluslararası sayılabilecek Avrupa kökenli büyük projeleri de getirdik. Örneğin *Kassandra Geçidi* (*The Cassandra Crossing*, 1976), *Şark Ekspresinde Cinayet* (*Murder on the Orient Express*, 1974), *Nil'de Ölüm* (*Death on the Nile*, 1978), *Avcı* (*The Deer Hunt*, 1978), *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979) gibi... Bunlar önemli ve ciddi filmlerdi. Bu tür filmlerle sinemaseverlerin sinemayla ilişkisini kopartmamaya çalıştık.

➤ **Peki majörlerin Türkiye'ye girişi nasıl oldu?**

Şimdi majörler başlamadan önce bunlarla ayakta kalmaya çalışıyorduk zaten. O arada 78-79 yıllarında salonları da bölmeye başladık. İlk (Çemberlitaş) Şafak'ı sonra

Site'yi böldük, salon adedini fazlalaştırdık. Sanatsal ağırlığı olan filmi vizyona çıkarıyorsunuz, büyük bir salonda o filmi göstersen ne olur göstermesen ne olur. Hiç olmazsa küçük salonda onlar gibi üç dört tane film oynatarak bir rakam elde etmeye çalıştık. Bu gelişme böyle giderken 80'li yılların başında ben büyük bir baskı yapmaya başladım majörlere, neden Türkiye'ye film vermiyorsunuz diye. O arada da ithalat rejimlerinde ciddi bir düzelme başlamıştı, 74'ün etkileri de bitti gibiydi yani Kıbrıs olayları vb. Dolayısıyla neden vermiyoruz hakikaten verelim oldular ve ben işte o sene *Jaws*, *Zelzele*, *Star Wars*...

**Ali Ulvi Uyanık: Bütün gecikmiş filmler gelmeye başladı. Bir grup (Pop Film) da *Cazcı Kardeşler vs...* getirdi.**

Evet. Bir dönem de beraber getirdik. Bir dönem sonra onlar ayrıca bir grup getirdi. Ben o sıralarda Fox'la çalışmaya başladım. Fox'un işletmecisi olduk. 28 sene Fox'u biz işlettik, dağıtımını yaptık burada Fox'un. Tabii Fox'un Türkiye'ye gelmesinden sonra onların arkasından da işte diğerleri geldi. 89'da Warner Bros. ve UIP geldi. O arada yerli filmlerin desteklenmesi için çok uğraşıldı, yerli filmlerden daha düşük rüsum alın diye. Sonra Özal zamanında, Bush muymdu benim filmlerime dokunmayın diye baskı yaptı.

**Ali Ulvi Uyanık: Kota koymayın dedi.**

Yok, kota koymayından öte bir de kendi filminizden aldığınız vergiden daha fazlasını alamazsınız diye.



Elinizde iyi bir film dahi olsa majör firmalar yaz kış demeden devamlı film vermiş oldukları için tehdit unsuru olarak kullanırlar bunu. Yani sen, benim filmime öncelik vereceksin aksi takdirde öbür adamın belki bir iki tane filmini oynatırsın ama ben sana devamlı mal veriyorum ve seni yaz kış besliyorum, beni kollamak mecburiyetindesin diyor. Bunu kelimelerle söylemese de empoze ediyor doğal olarak. Bu empoze edilince bir baskı oluyor, yani senin karşında devamlı baş edemeyeceğin bir rekabetle karşı karşıyasın.

Ali Ulvi Uyanık: Bu kayıtlara geçmiştir: Bush resmen Turgut Özal'la stüdyoların daha rahat çalışması için birebir konuştu. Gazetelerde "Filmlerimize Dokunmayın" diye manşet oldu.

Ali Ulvi Uyanık: Bir Amerikan başkanı bir Türk başbakanına bunu söyledi.

Ve bunu söylemekle kalmadı, bir Türk filmine uyguladığınız desteğin aynısını bize de uygulamak zorundasınız dediler. Daha doğrusu ondan rüsum almıyorsanız, bizden de almayacaksınız, ondan alma bizden al olmaz diye diretiler. Onun üzerine işte bu rüsum biraz düşürüldü. On iki buçuk mu on beş mi ne yapıldı. Yerli filmle ya-



bancı film aynı oldu. Şu anda on altı alıyorlar. Bunun içinde katma değer de dâhil.

**Ali Ulvi Uyanık: Her bilette yüzde on altı vergi var.**

Bunun sekizi katma değerdir üst tarafı da vergidir. Aşağı yukarı on iki buçuk falan vergidir de yüzde sekizi katma değere girer toplamı da bu kadar eder. Yabancı filmlerin çok rahat ve dengeli biçimde gelmeye başlaması Türkiye'deki sinema sektöründe bir canlılık yaratmaya başladı. Bu canlılık yaratılırken Amerikan filmi, Avrupa filmleri üzerinde çok ciddi bir hâkimiyet kurdu ve tercih sebebi olmaya başladı. Bu sefer de sanat filmi getiren sinemalar başlangıçta ayakta kalıyordu, yani Beyoğlu'nda Alkazar ve Beyoğlu vardı. Daha sanat ağırlıklı Avrupa filmleri oynuyor ve ayakta kalabiliyordu. Ama ondan sonra alışveriş merkezindeki sinemalar özellikle majör firmaları isminden dolayı tercih etmeye başlayınca bu sefer de bu sektör gittikçe zayıflamaya başladı.

**▶ Çok konuşan bir meseledir ama kimse bunun aslına pek bilmez. O yüzden size sormak istiyorum bunu. Majör firmalar sinema salonlarına nasıl bir etkiye bulunur ve kendi filmleriyle ilgili nasıl bir baskıda bulunabilir?**

Aslı şu, sizin elinizde iyi bir film dahi olsa majör firmalar yaz kış demeden devamlı film vermiş oldukları için tehdit unsuru olarak kullanırlar bunu. Yani sen, benim filmime öncelik vereceksin aksi takdirde öbür adamın belki bir iki tane filmi oyna-

tırsın ama ben sana devamlı mal veriyorum ve seni yaz kış besliyorum, beni kollamak mecburiyetindesin diyor. Bunu kelimelerle söylemese de empoze ediyor doğal olarak. Bu empoze edilince bir baskı oluyor, yani senin karşında devamlı baş edemeyeceğin bir rekabetle karşı karşıyasın. Tabii burada söyle bir avantaj var: Yerli filmler son senelerde daima tercih edilir durumda çalışır ümidiyle, yani iş yapmış olan büyük yerli filmlerden biri olur mu düşüncesi. Örneğin işte *Eşkîya* ile başlayan *Kahpe Bizans*'la devam eden *Ağır Roman* arkasından *Vizontele* vb. onun arkasından da diğer yerli filmler işte ne bileyim *Babam ve Oğlum*...

**Ali Ulvi Uyanık: Aslında *İstanbul Kanatlarının Altında* ile yeni dönem başladı. O bir kapı açtı sonra *Eşkîya* ile zirve yaptı. Mesela *Babam ve Oğlum*'un hikâyesi çok ilginçtir. Az kopya çıkmıştır talep yükseldiçe...**

Kopyalar çoğalmıştır. Şimdi mesela biz *Recep İvedik*'i çıktığımız zaman *Recep İvedik* isimsiz bir durumdaydı. Ben oynayın şu filmi diye baskı yapıyorum. Mars ve AFM iki ayrı gruptu o zaman, Yalçın (Küçüközcan) vardı işin başında ve fark etmedi, çalışmaz diyordu. Muzaffer (Yıldırım) uyanmaya başladı ve ben deneyeceğim ağabey, merak etme dedi. Sonra zaman içerisinde bayağı zorluklarla saktuk ve film beklenmedik gişe yapınca çıkarmakta da zorluk çektik. Sonra birkaç filmde yine böyle bir direnişe geçtiler. AFM de onlarla beraber şu anda Türkiye'de tam bir tekel olmuş durumdalar.

➤ Bu tür birleşmeler sektördeki dengeleri nasıl etkiliyor?

Neticede işte tekel haline dönüşerek etkiliyor, çünkü şimdi bakın en ince tarafı şu, ne yazık ki sinema seyircisinde çok ciddi bir artış yok, salon sayısı artıyor seyirci sayısı artmıyor.

➤ Tersine düşüyor.

Düşüyor. Bunun getirdiği netice salon başına düşen seyirci çok düşüyor. Salon başına düşen seyirci düşerken, bazı bölgelerdeki bazı AVM'lerin popülaritesi nedeniyle ondaki sinemalarda çalışmasını sürdürüyor ama onlar çalışmasını sürdürürken de civardaki birçok bağımsız sinema kapanıyor. Biz yangından sonra yeniden yapılan Site sinemalarını kiraladık, on senelik mukavele yaptık ama beşinci senenin sonunda artık ne yapsak da bıraksak hâline gelmiştik. Çünkü Cevahir açılmış ve müşterinin çoğunu alıyordu. Cevahir'de dokuz salon açıldı. Bir haftalığına sanat filmlerini de alıyordu, o yüzden Nişantaşı'nın da işi bitti, Alkazar'ın da işi bitti. Müşteri bu sinemalardan ayağını çekti. Bu dönemde AFM'nin elinde bulunan sinemaların da hepsi aynı durumda değildi. Onlar akıllıca bir strateji ile ve Mars grubun büyüme hırsını da kullanarak ellerindeki fırsatı iyi değerlendirdiler. Bu şekilde tekel olarak duruma hâkim oldular ve işe yaramayan sinemaları bırakmaya başladılar.

➤ Bu birleşmeden sonra Cinemaximum grubunun AVM'lerdeki salonların %70'ini elinde bulundurduğu görülüyor. Bu açıdan

bakıldığında çok efektif bir birleşme. Merkezi ve konforlu sinema salonlarının büyük bir kısmı Cinemaximum grubunda. Özellikle de Cevahir'den İstinye Park'a giden yoldaki sinemaların hepsi bu gruba ait. Bu çok bilinçli bir tekelleşme gibi görünüyor.

Tabii zaten o şekilde sinemaları tutuyorlar, işine gelmeyen yeri tutmuyor ki.

➤ Her film aslında bir şekilde bu salonlarda oynamak istiyor ama o salonlar da tekelerde bir anlamda.

Tekelde ve oynayamıyor. İşte Gani Şavata'nın *Qüfür* filmini oynadık. Gani'yle dün karşılaştık bir yerde, ağabey dedi, AVM'lerin hiçbirinde yer alamadık. Gani dedim, onlar istediler de biz mi vermezlik ettik. Biz elimizden geleni yaptık ama adam çalışmayacağına inandığı filmi oynatmıyor. Sen sokaktaki adam neden benim filmime gelmiyor diye düşünüyorsun ya, işte onu da o sokaktaki adam gibi düşüneceksin ve o adamın da ilgisini çekebilecek bir şeyler yapabilmelisin ki senin filmi alsın. Yapamadığın zaman almıyor adam filmi.

Ali Ulvi Uyanık: Bu arada 90'lı yıllar çok iyiydi. AVM'ler başlamadan yani.

AVM'ler başlamadan derken... O zaman başlamıştı ufaktan ama şey vardı.

Ali Ulvi Uyanık: Ama etkin değildi. Profilo vardı...

Profilo vardı. O sene James Bond filmi UIP'deydi. Mehmet Özduygu da UIP'nin müdürüydü. UIP, James Bond filmi diğer

filmlerden çok farklıdır diye film için yüzde elli beş stopaj önerdi. Özen Film olarak biz de o zaman *Kahpe Bizans*'ı yapıyorduk. *Kahpe Bizans*'a hem sinemacıların hem de seyircilerin ilgisinin olduğunun kokusunu almıştık. Ben de hemen ilan ettim; sinemalarım da James Bond'u oynamıyorum ve yüzde elliden fazla hiçbir zaman filmci hissesi vermeyeceğim ve James Bond'a yüzde elli beş veren bütün sinemacılara *Kahpe Bizans*'ı isterlerse altmıştan aşağı vermeyeceğim.

### ➤ Peki dağıtımda paranın bölüştürülmesi nasıl olur?

Eğlence vergisi düşer, geri kalan ikiye bölünür. Sistem budur. Amerika'da yalnız majör ağırlıklı filmler çok büyük iş yaptığı için orada mesela Walt Disney'in, Paramount'un, Universal'in, MGM'in filmleri... Bunlar büyük film olduğuna inandığı filmlerden farklı stopajlar isteyebilir. Örneğin şöyle yapar, der ki ne çıkıyor büyük film, James Bond... Birinci hafta yüzde 70 alırım. Zaten büyük iş yapıyorsa Cuma, Cumartesi ve Pazar diyelim ki film yaptı 100.000 lira. 20 binini rüsuma ayırdın, kaldı 80. 80 bini yarı yarıya bölüşeceğine, adam 80'in 75'ini alırsa sinemacıya çok az bir para kalır orada. İkinci hafta 70'ten 60'a düşürür, sonra üçüncü hafta 50'ye düşürür falan... Ama ondan sonra zaten hâsılat düşmüş olduğu için sinemacı hiçbir şey kazanamaz hâle gelir. Böylece tam bir baskı altına alır sinemacıyı. Türkiye'de de böyle bir şey olmaması için çok mü-

cadele ettik. Onun için ben dedim yüzde 50'den fazla vermem, çünkü biz geçmişte bir dönem oldu 70'li yıllarda sinemacı hâkimiyeti vardı. Türkiye'de o zamanlar sinema sayısı çok azdı, salonlar çok büyüktü ve sinemalarda film oynamak çok zor hâle gelmişti. Sinema sahipleri de çok fazla bilgi sahibi değillerdi. Müdürleri karıştırdı daha çok, müdürleri kimden ne kadar çok gerekeni alırlarsa onların filmi oynardı, zaten bir haftada da film atılırdı. Ama şöyle düşünün ben hatırlıyorum; *Altı Yenilmez Adam* Atlas Sineması'nda bir haftada 29.000 mi 30.000 mi ne yaptı. Bir de öyle rakamlar çıkıyor ki bir hafta oynasın aman oynasın diyorsun, başka çaren yok. Ondan sonra adam geliyor ben sana diyor yüzde 35'ten fazla vermem, tamam oyna kardeşim diyorsun, oynamayacaksın yoksa.

**Ali Ulvi Uyanık: Mehmet Bey geçen bir bilgi aldım; şu anda yıllık koltuk doluluk oranı yüzde 18-20 imiş. Doğru mu?**

Şöyle söyleyeyim yüzde 18-20 eğer yakalanabilse...

**Ali Ulvi Uyanık: Bu çok önemli bir bilgi. Demin Mehmet Bey dedi ya seyirci sayısı artmıyor diye, yani 76 milyonuz biz ve 76 milyon bilet yok. 42 miydi en son?**

Valla 38 mi 39 mu ne. Şimdi ben size söyleyeceğim tekrar ediyorum: Bir filmin ortalaması aşağı yukarı, son *Demir Adam 3 (Iron Man 3)*'ün birinci haftası 661 kişi almış. Bu 661 kişi alışveriş merkezlerinin popüler sinemalarında daha da yüksek.

Üç günde sinema başı 661 kişi yani. Ama bizim Şafak'ta olsun Suadiye'de olsun 100 kişi civarındaydı üç günde. Şimdi bu ne demektir? Şöyle söyleyeyim, *Demir Adam 3* en büyük salonda oynuyor ve günde beş seans yapıyor 300 kişiden. Bu da 1500 kişi yapar. Üç günden hesap edeyim 4500. Bakın biz ne dolulukla oynamışız: Yüzde iki.

➤ **Üstelik son zamanların gişe rekoru kırıldığı söylenen filmlerinden biri bu.**

Her salona 600 kişi girseydi, önemliydi. 1000-1500 kişi giren AVM sinemaları var. Bunlar ortalama 100 kişilerle birleştiği zaman 600 ortalamayı yakalıyor. Şimdi 661 kişi girseydi bizim sinemaya, 661 bölü 4500, yüzde on dört buçuk ederdi yani, bu da çok iyi bir netice derdik. Yüzde yirmi dediğin zaman hafta sonu 1000 kişi alması lazım ki 300 kişilik bir sinemanın yüzde yirmiyi yakalasın. Bir de hafta arasını düşün. Haftalığa baktığın zaman burada bulduğumuz yüzde 14, hafta içi devreye girdiği zaman daha da düşüyor.

**Ali Ulvi Uyanık: Ama Fransa'da seyirci sayısı iki buçuk misli miydi?**

Şimdi bakın şöyle söyleyeyim o nüfusun iki buçuk üç misli de o kadar önemli değil. En çok izlenen filmi kaç kişi seyrediyor, nüfusun kaçta kaçını seyrediyor? Şimdi bu çok değişken, çünkü bir ülke vardır mesela İzlanda, İzlanda'da nüfusun yüzde kırkı sinemaya gidiyor. Türkiye'de yüzde kırkı sinemaya gitse ne demek biliyor musun, 28 milyon falan gitmesi lazım. Şimdi bu 28 milyon

nasıl gider bir tane filme? *Fetih 1453* mesele altı milyon kişi yakalamış en büyük rekor bu işte, yüzde sekiz. Şimdi iyi bir film Avrupa ve Amerika'da yüzde on beşlerde. Bu çok önemli, 350 milyonluk bir Amerika'nın 52 milyonu tek bir filme gidebiliyor, 52 milyon bilet satabiliyor bir film. Bunu üst üste koyduğun zaman rakam bak nasıl yükseliyor. Anormal yerlere gidiyor. 52 milyonu onla çarpsan 525 milyon dolar ediyor zaten. Ama bunun Türkiye ile mukayesesi çok düşük. Şimdi burada tabii düşün bir de adet fazla ve kazanç sıkıntıları yok. Majörler için Türkiye kâr etmek zorunda olan bir ülke değil. Türkiye kazansa da kaybetse de film para kazanıyor ama maksimumu da almak için bastırıyorlar bir taraftan. Bu durumda da filmcilik yapmak her geçen gün biraz daha zorlaşıyor.

➤ **Aslında filmcilik başlı başına zarar edilen bir şey en önemli filmde bile.**

*Kahpe Bizans* örneğini veriyordum biraz önce yarım kaldı. O sıra James Bond'un filmini oynatan Profilo grubu (o zaman Cineplex'ti ve başlarında da bir Kanadalı vardı) dedi ki, tamam, ben yüzde 60'la film oynamam, Türk filmini hele hiç oynamam. James Bond'dan fazla mı vereyim dedi. Ondan sonra da ben vermiyorum sana dedim ve filmi vermedim. Adamın mesleğine sebep oldu, bir süre sonra attılar adamı işten çünkü o kadar büyük iş yaptı ki, bunlar o büyük işten pay alamadılar. Sen bu işi beceremiyorsun diye adamı attılar, çünkü onun yüzünden film



Profilo sinemalarına giremedi. Düşün ne kadar büyük bir pay kaybettiler piyasadan ama bir ders oldu. Bir daha hamle yapmadılar. Bundan sonra olabilir çünkü gittikçe kuvvetleniyorlar. Karşılarında Türk sinemasında çok bir kıpırdanış görüyorlar. Şimdi işletmeciliği daha farklı şeyler tehdit etmeye başladı. Dünyada dijital sinemanın ne yazık ki olması gerektiği kadar ucuza satılamadığı ya da mal edilemediği bir dönemdeyiz. Dijital sinemanın bugünkü fiyatı Avrupa ülkelerinde ve Amerika'da kendini kurtarır gibi gözüküyor fakat Türkiye'de bu mallar kendini kurtarmıyor. Birçok sinema bunu alacak durumda değil. Biz zamanında bir tane Şafak'a bir tane de Suadiye'ye aldık. İkisi de parasını kurtaramadı. Bizim bankaya ödediğimiz, bankadan iki sene vade ile aylık ödedik aldık ama hesaba oturuyor hiçbir şey yapmamış, ekstra bir kazancı yok.

➤ Şunu da merak ediyorum majörler getirdikleri blockbuster'ların yanında insanların pek rağbet etmeyeceği küçük filmler de getiriyorlar ve bunları salonlarda oynatmaya mecbur tutuyorlar bir şekilde. Şimdi bir yandan da örneğin Haneke'nin *Aşk (Amour, 2012)* filmi ikinci haftasından itibaren tek salona düşüyor ve 27 bin kişi tarafından izleniyor. Sinema salonları bu dengeyi nasıl tutturabilir sizce?

Valla bu denge bu gidişat içerisinde kolay kolay tutturulamayacak. Önümüzdeki günlerde iş dijitalle dönüyor tamamen.

Ali Ulvi Uyanık: Warner Bros. 2014'te 35mm kopya artık dağıtmayacak.

➤ Türkiye'de de Cinemaximum grubunun böyle bir açıklaması var.

Eylül'den itibaren yok diyorlar. Cinemaximum grubu dijital almakta zorlanmıyor, çünkü onlar sinema reklâmlarından zaten büyük para kazanıyorlar. Fida Film'i de devreden çıkardılar direkt aldıkları için. Çok ciddi kazançları var. Reklâm gelirinin bir kısmı ile dijitalize ediyorsun.

Ali Ulvi Uyanık: Bir de galiba ithalatçılardan para alacaklar.

Şimdi onu anlatacağım... Bu adamlar bunu yaptığı zaman diyorlar ki kopya kompensasyon (copy compensation costs) bedeli diye bir şey var yurt dışında bazı ülkelerde. Bu majörler bazı sinemalarda tamamen kontrolü ele geçirmek için bazı bankalarla anlaşılıyorlar, mesela diyor ki Garanti Bankası'na, filmlerimi oynayacak olan her sinemaya şu kadar kredi aç ve bunlara para ver. Ben sana bu paranın yüzde şu kadarını şu kadar sene de o sinemada oynayan her film için işte 500-700 avro arasında bir rakam alarak bu parayı ben karşılayacağım diyor. Böylece majörler bankadan parayı verirken, o adam da bankadan parayı alıyor. Makinenin büyük bir kısmını kendi karşılıyor, bir kısmını da onlardan alıyor ve bu makineyi koymuş oluyor oraya ama sonra ne oluyor? Majörler de buna bütün haftalarda benim filmimi oynayacaksın diyor, yani o sinemayı bağlamış oluyor tamamen.

Böyle yaptığı zaman salondaki filmlere karşı çok ciddi bir üstünlük kurmuş oluyor. Şimdi Türkiye’de ne oluyor. Türkiye’de de vay bunu filmci yaptıysa yurtdışında biz niye sinemacı olarak yapmayalım geldi iş. Mars grubu koyuyor dijitaleri, bizden kopya kompensasyon ücreti olarak 500 ile 700 avro arası parayı onlar alacaklar. Peki bunu makineyi alacak adamdan niye istiyorsun? Kopyayla bu parayı vermiyor muydun diyor. İyi de sen bunu maksimum iki hafta için alıyorsun, iki hafta sonra bitti. Adamın kopyasıysa senden çıkar başka bir yere girerdi. Artık başka bir yerde oynama şansı yok ki bunun. İki haftalığına sen bu parayı alıyorsun, sen ekstra bir para almış oluyorsun. Makineyi içeri koydum diye sekiz sene ile on sene arasında devamlı bu parayı almayı şart koyuyor. Kopya getirmiyorsun daha ne istiyorsun diyor.

➤ **Kısaca oraya teknolojiyi getiriyor, teknolojiden de para alıyor ve sinemayı bağ-  
lıyor.**

Şimdi Mars grubu bunu yapmak için organize oluyor, çünkü sinemaların tek başına bu makineleri almaları ve sinemadan para kazanmalarının mümkün olmadığı belli oldu. Makinelerin fiyatları düştü dediler; 70.000 avro olan makinenin daha ufak salonlar için olanını, yani 35.000 avroya bir makine çıkardılar ama bu 35.000 avronun maliyeti de 100.000’i geçiyor zaten. Onun vergisi, sesi, alt yapısı, üst yapısı... Ben bunlara bir alternatif getirdim, dedim ki bakın, birçok festivalde birçok film sey-



rediyoruz. Genelde Türkiye’deki sinemaların en büyük salonu yüz elli kişilik. Şimdi yüz elli kişilik bir salonda hiçbir şekilde bir dijital makinenin yatırımını yapmaya gerek yok, ses düzeni olduğu müddetçe. HD ve Bluray 12-15 metrelik mesafelerle aynı neticeyi veriyor. Bu gösteriş ve baskı neden? Majörler film vermezse vermesin. Makine, Türkiye’de 3500 ile 5500 Türk Lirası arasında satılıyor. Ödeme çekli on iki ay vade. Niye Bluray alıp koymuyorsun, 200 lira göstericisi... Anlatamıyorum.

➤ **Bir de küçük işletmeler “garanti parası”ndan bahsediyor. Dağıtımçı firmaların aslında küçük salonlardan böyle bir ücret istediği fakat çoklu salonu olan büyük**



gruplardan böyle bir şeyin talep edilmediği söyleniyor.

Doğru. Şimdi ortalamalar bu kadar farklı olunca onlar da bakıyor; Mars grubuna filmini verdiği zaman salon başı 750-800 kişi ortalama yakalayacak. Bunun da karşılığı açılış hafta sonunda örneğin 200 kopya ile çıkan *Demir Adam 3* 200.000 bilet satmış ve bedeli iki buçuk milyon lira. İki buçuk milyon liranın neti bir milyon elli bin lira. Bu parayı iki yüze bölerseniz bu size 5250 lira, yani salon başına ortalamayı verir. Demek ki Mars grubu altı yedi sekiz garanti minimum veriyor. Oysa yüz kişi yapan bir sinemacı düşünün, üç günde yüz kişi nedir? On liradan

bin lira yapacak, yani 400 lira para kalacak. Şimdi 500 lira birinci hafta sonu yapmış, hafta içi de yapmaz ya da yarısını yapar. Bütün hafta toplayacağı 1000 lirayı ya bulacak ya bulamayacak, o da en iyi filminden. Adam diyor ki 1000 lira benim kopya bedelim, sen illa oynamak istiyorsan bana üç dört bin lirayı garanti et. İşte oynat üç beş hatta altı hafta... Bazen öyle oluyor ki garantiyi vermek zorunda kalan sinemacı o parayı kurtarabilmek için beş altı hafta o filmi oynuyor ve kendine de para kalmıyor.

➤ Bu aslında üstü kapalı bir şekilde bireysel sinemacıya sinemacılık yapmanın demek.

Yapmayın denmiş. Hâlbuki bunun çıkar yolu şu: Bunu devlete elli kere yazdım, ama hiçbir şekilde reaksiyon alamadım. Kültür Bakanlığı'na, Maliye Bakanlığı'na hepsine yazdım. Birçok ülkede gerek sinema kuruluşları gerek Kültür Bakanlıkları gerek Avrupa Birliği özellikle bağımsız sinema salonlarını yaşatabilmek için onların dijital sistemini kendi karşılıyor. Bir şartı var; kendi ülkenin filmine ağırlık vereceksin. Yani sen kalkıp da sana bir yerli film teklif edildiği hafta yok diyemeyeceksin. Dolayısıyla yerli filmlere bir güvence olmuş olacak bu dijital sinema. Yerli film yapımını destekleyecek ve adam kopya basmadan oynayabileceği sinemalar olduğunu, onlara bir para da vermeyeceğini bilecek. Çünkü şimdi şöyle düşün, adam filmini yapmış ve alacağı 1000-2000 lira.

Bütün alacağı 1000 lira, hisse ise 1500 lira. Yani hisse ile nasıl karşılarsın senin 700 dolarını, zaten o kadarı yok.

➤ Bir de iyi iş yapan film çok az aslında her filminden de öyle kârı yok.

Yok tabii bu durumda yerli sinemaya çok büyük darbe olacak. Ne yapsın, filmi gir dedi. Peki gireyim ama bu parayı garanti et bana diyecek, o da bir nevi garanti olmuş olacak çünkü filmi ya o parayı kurtarmazsa iki haftada? Bir ya da iki haftada çıkarmadı adam diyelim, bir de cebinden 300-500 dolar ekstra para vermek zorunda kalacak.

➤ Peki bazı ülkelerde uygulanan bir sistem var; o ülkede üretilen bir film bütün seanslarda oynamıyor, bunun yerine haftada belli seanslarda oynuyor. Bu sizce Türkiye'nin şimdiki durumu için bir alternatif midir?

Çözüm değil. Burada da var zaten. Bize mesela birçok majör firma filmi beş haftalığına diye veriyor. Ondan sonra biz bunu sinemacı olarak şöyle anlamak istiyoruz, tamam beş haftalık yerim ayrılmış sana ama beş haftadan daha iyi giderse ben zaten oynarım, devam da ederim ama beş haftayı bırak birinci haftanın sonunda film çalışamayacak hâle geldiği zaman haydi bir haftada hatır için oynayayım sonra bu salonu boş geçenleri ne yapıyorsun... Yalvarıyorsun yakarıyorsun başka bir film daha ver de iki seans bunu oynayayım üç seans onu oynayayım diyorsun.

➤ Peki bir film çekildikten sonra dağıtıma nasıl girer ve nasıl pazarlanır? Bu süreç nasıl işler?

Şimdi evvela filminin dağıtılmasını sağlaması için bir dağıtımcıyla anlaşacak. Filmin tanıtımı için de çekimi için de dünyanın parasını harcar yapımcı, ama dağıtımcıya yüzde beşi bile zorla verir. Oysa onun filmi-nin programıyla başından sonuna uğraşan, tanıtımı için elinden gelen her şeyi yapan, artı faturalarını kesip hâsılatın tahsilatı için büyük çaba gösteren bu kuruluş yüzde beşten fazlasını şu anda maalesef alamaz.

➤ Filmleri dağıtırken gözettiğiniz kriterler nelerdir? Mesela *Tepenin Ardı*'nı örnek gösterelim, yurt dışında pek çok ödül almış bir film. Hangi salonlarda ve ne ölçüde dağıtılabilir?

*Tepenin Ardı* bize getirseydi, biz dağıtırdık ama ne ölçüde gösterilir onun ölçüsü subjektif olarak şöyle belirleniyor: Sinema sahibinin filme duyacağı merak ölçüsünde... Onun ötesinde pek fazla sözün geçemez. Zorla adama bu filmi oynattırmaya kalkarsan bir tane film oynattırırsın iki tane, ondan sonra devam etmez. Örneğin *Güzelliğin On Par' Etmez* filmi biz dağıtıyoruz, ama ben yarın bu filmi zorla Kanyon'a ya da Cevahir'e sokamam, yine de dağıttığımızı ilân ediyoruz.

Ali Ulvi Uyanık: İstanbul'da diyelim çeşitli semtlere yayılmış Avrupa'daki gibi on, on iki tane "art house" sinema olsa, zaten onlara *Tepenin Ardı*'nı otomatik olarak vereceksin. Şimdi ticari sinemalara beğendirilmeye çalışılıyor film.



### ➤ Peki şu anki ortamda böyle filmlerin gösterilme imkânını nasıl buluyorsunuz?

Gösterilme imkânı maalesef kısıtlı. *Gü-zelliğin On Par' Etmez*'i dağıtmak için elimizden geleni yapacağız. Hâlâ program yapıyoruz. Üç beş çıkacak, bir yerler gösterecek. Ama yani ille de bu film Antalya Film Festivali'nde "En İyi Film" oldu diye kalkıp da bunu sinemalarda zorla gösteremeyiz.

### ➤ Bir sinema salonu satın alınsın ve bu tür filmler hep orada gösterilsin diye bir fikir var. Bu bir formül müdür sizce?

Bu bir formüldür ama alınsın derken kimin tarafından? Ben size başka bir şey söyleyeyim Suadiye Movieplex ve Çemberlitaş Şafak sinemasında kira yok. Ben şu anda müşteri bulur bulmaz satacağım. Kiralamak isterlerse de kiraya vereceğim.

**Ali Ulvi Uyanık: Kendi mülkünüz olması da kurtarmıyor.**

Tabii Nişantaşı kurtarmadı. Türkiye'nin genel durumu hakikaten karanlık. Salon başına düşen seyirci adedi çok düşük, devlet dijital makinelere destek vermiyor ve yerli sinemanın geleceği tehlikede. Adam film yapacak ama kopya bassa nerede oynayacak?

### ➤ Dağıtımdaki tekelleşme bu şekilde devam ederse sorunun boyutları ne kadar vahim hâle gelebilir?

Şimdi dağıtımdaki tekelleşme değil salonculukta tekelleşme var. Dağıtımcılıkta te-

kelleşme yok. Bana getirsinler ben dağıtayım filmi, sorun değil dağıtmak ama zorla oynatamıyorsun.

**Ali Ulvi Uyanık: Bayağı bir şirket var şu anda hatta iyiler kaldı ayakta. Tiglon, Özen Film, Medyavizyon, Pinema, M3 Film var şu anda. Bu şirketlerden en az bir tanesi tamam der yani.**

Niye hayır desin, hayır demesine bir sebep yok. Filmin iş yapma şansı olmadığı belliyse, o zaman elinden geldiği kadar uyardıma çalışacaksınız; bu film çalışmaya-bilir hazırlıklı ol diye...

**Ali Ulvi Uyanık: Dağıtımcı bulmak ve dağıtıtmak sorunu yok, bu durumda salon sorunu var. Salon sorunu da aslında olması gerekir bu dolulukla...**

İşte burada Amerikan majörlerinin baskısı filmi giremez hâle getiriyor. Mesela bu sene Yılmaz Erdoğan'ın *Kelebeğin Rüyası* filmi büyük sürpriz yaptı. *Demir Adam 3* 661 kişi salon başı ortalamayla başlamış, *Kelebeğin Rüyası* 1000 kişi ile başladı. Suadiye'de 1200 kişiydi ilk hafta sonu, yani ortalamanın da üstündeydi. *Demir Adam 3* burada 600 kişi ortalama, Suadiye 100 kişi. Demek ki o semtteki insanlar bu tür bir filme gitmiyorlar, yani *Kelebeğin Rüyası* olsa gidecek ama *Demir Adam 3*'e gitmiyor.

# DANİS TANOVIC:



“HÜMANİZME İNANIYORUM,  
MİLLİYETÇİLİĞE DEĞİL.”

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM**

*Tarafsız Bölge (No Man's Land, 2001), Cehennem (L'enfer, 2005) ve Güzel Bir Hayat Düşlerken (Cirkus Columbia, 2010)* gibi filmlerin Bosnalı yönetmeni Danis Tanovic, Berlin Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü ve En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazanan son filmi *Bir Hurdacının Hayatı (Epizoda u Zivotu Beraca Zeljeza)* isimli çalışmasının 32. İstanbul Film Festivali'nde gösterilmesi vesilesiyle İstanbul'daydı. Filminin gösterimi haricinde, ucuz bütçeyle nasıl film çekileceğiyle ilgili bir de ders veren Tanovic'le sineması ve filmleri üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

➤ Sizi ilk olarak Bosna Savaşı'nın trajikomikliğini anlatan *Tarafsız Bölge* filmiyle tanıdık. Bu filmde savaşın taraflarından çok, savaş ortamının absürtlüğüne vurguda bulunuyordunuz. Savaşın üzerinizdeki etkisi için ne diyebilirsiniz; Saraybosna'da yaşananlar özellikle sinemanızı nasıl etkiledi?

Olanlara inanmak için orada yaşamış olmanız gerek. Her şey değişmişti. Hiçbir şey eskisi gibi değildi. Orduda iki yıl geçirdim. Savaştım, geri geldim. Beni, dünyayı, her şeyi değiştirdi.

➤ İlk filminizde aynı zamanda BM üzerinden dünyanın yaşanan savaşa seyirci kalmasını da alaycı bir şekilde eleştiriyordunuz. Bu anlamda, sizce tarafsızlık diye bir şey mümkün mü?

Hayır. Tarafsız davranıyor gibi görünmek zorundalar, bunu anlıyorum. Aksi takdirde, taraflardan biri onları kendi düşmanları gibi görebilir. Tarafsızlığa inanmam. Doğru ve yanlış diye iki kavram vardır. Şehirleri bombalamak, keskin nişancılarla çocukları, kadınları öldürmek yanlıştır. Çok basit. Ordu yapmış, başka biri yapmış fark etmez. Hayır, filmde de söylediğim üzere tarafsızlığa inanmıyorum, öyle bir şey yok. Gözlerinizin önünde bir kadına tecavüz ediliyor ve siz hiçbir şey yapmıyorsanız bunun adı tarafsızlık olmaz, tepkisizlik olur. İkisi çok farklı terimler. Hüküm verileceği zaman hâkimler belki tarafsız olmalıdır ama şayet siz oradayken gerçekleşiyorsa... Tarafsızlık diye bir şey yok.

➤ Sonraki projeniz olan *Cehennem*'de, Kieslowski'nin yarım bıraktığı üçlemesine nasıl dâhil oldunuz?

Kieslowski'yi hep sevmişimdir. Elime böyle bir fırsat geçince de değerlendirdim. Aslında bitmemiş sayılmaz çünkü hâlihazırda yirmi sekiz sayfasını yazmıştı. Sevdiğim filmlerinden hayran olduğum sahneleri aldım ve onun senaryoları üzerinden gitmeye çalıştım. Usta-çırak ilişkisi gibiydi. Daha sonrasında, onun tarzından çok farklı bir şekilde çekmeye çalıştım, aksi takdirde onu taklit etmiş olacaktım. Ne de olsa ben Kieslowski değilim. Tamamen farklı bir eser ortaya çıkardım.

➤ Filme nasıl hazırlandınız?

İki sinema okulu bitirdim, yeterince hazırlıklıydım. Ama film çeken birinin öğrenme süreci asla bitmez. Her zaman yeni şeyler öğrenir, hep sıfırdan başlarsınız. Elinizde boş bir sayfa vardır. Buna "boş sayfa sancısı" diyorum. Oturur ve bir şeyler yazmaya çalışırsınız. Kolay değildir. Öncesinde elli film çekmiş olsanız bile yeni baştan yazmak kolay olmaz. Ama her film farklıdır. *Tarafsız Bölge*'de her kare için taslaklar hazırlamıştım. Çekimler bittikten bir hafta sonra filmin montajını tamamladım. Son filmde ise doğrudan çekime başladım, taslaklar yoktu. Senaryoyu akışına bırakıp içimden geldiği gibi çektim. Tarzınız, işleri yapma yönteminiz zamanla birlikte değişiyor. Konuya, istediğiniz seye, pek çok farklı unsura bağlı olarak değişim gösteriyor.

► Filme hazırlanırken Kieslowski sinemasından ne kadar yararlandınız?

Dediğim gibi, onun bütün filmlerini izlemiştim ve filmlerinde sevdiğim pek çok farklı unsur bu filme dâhil ettim. Her kare önceden hesaplanmıştı. Nasıl yapacağınıza dair kurallar koyamazsınız ama o filmin çok keskin sınırları vardı. Doğaçlama yaparak ortaya stilize filmler çıkaramazsınız. *Cehennem*'i farklı, *Bir Hurdacının Hayatı* filmini farklı çekersiniz. Tamamıyla farklı bir yönetmenlik tarzı gerektirir. Ama değişimi seviyorum. Bana göre, filmin içeriği onu nasıl çekeceğinizi dikte eder. Her seferinde farklı bir deneyimdir.

► Filmde Medea mitinden de fazlaca yararlanıyorsunuz. Bu senaryoda olan bir şey miydi, yoksa sizin tercihiniz miydi?

Benim tercihimdi.

► *Güzel Bir Hayat Düşlerken*'de evine geri dönen bir adamın hikâyesini anlatıyorsunuz. Arka planda da Tito zamanı ve Tito sonrası Yugoslavya var. Tito dönemiyle ilgili hafızanızda yer eden şeyler neler?

Çocukluğumun geçtiği dönem. Bir insanın çocukluğu, onu olduğu kişi haline getiren çok özel bir dönemdir. Tito'nun her zaman öncülüğünü yapacağım. Seksen yaşına geldiğimde bile o dönemi hatırlayacağım. Mutlu bir çocukluk geçirdim. Elbette nostaljik bir yanı yok değil. Bu yüzden *Güzel Bir Hayat Düşlerken*'i çektim; çünkü gerçekten mutlu olduğum son andı. Sonra savaş başladı ve her şey darmadağın oldu.

► Filmde insanların çok çabuk milliyet değiştirdiklerini gösteriyorsunuz. Tito sonra-

sı dönemindeki milliyetçi hareketleri nasıl yorumluyorsunuz?

Milliyetlerini değiştirmiyorlar. Her zaman oldukları gibiler ama bunun (milliyetçiliğin) önemli olduğunu asla düşünmemişler. Milliyetçiliğin aptalca olduğunu düşünüyorum. Türk olduğunuz için benden daha iyi biri olduğunuzu düşünüyorsanız aptalsınız demektir. Ama milliyetçiliğin ana fikri bu. Türk ve Bosnalı olmakla gurur duymanın, kahverengi gözlerinizle gurur duymanızdan bir farkı yok. Türkiye'de doğmuş olmak sizin hatanız değil. Amerika'da doğmuş olsaydınız... Bana mantıklı gelmiyor. Bugün bile milliyetçilik adı altında birçok cinayet işlenmesi çok acı. Ben hümanizme inanıyorum, milliyetçiliğe değil. Bu olaylar birçok ülkede oluyor ama haberimiz yok. Hindistan'da altı ay geçirdim. Orasıyla ilgili ne biliyorsunuz? Hiç. Yalnızca kendi etrafımızda olup bitenlere odaklanıyoruz. Bütün dünya değişiyor, daha sorunlu bir yere dönüşüyor.

► *Tarafsız Bölge*'de savaşın anlamsızlığını, *Triage* (2009)'da savaşın birey üzerinde yarattığı tahribatı anlatıyordunuz. *Güzel Bir Hayat Düşlerken*'de ise savaşa neden-sonuç ilişkisi üzerinden bir bakışınız var. Bir savaş üçlemesi gibi...

Üçleme olarak yola çıkmamıştım, öyle gelişti. Üçleme gibi görünebilir ama değil. Bu filmlerin ortak noktaları yok. Konuya farklı açılardan yaklaşıyor, farklı şeylerden bahsediyorlar. Her rengin farklı tonları vardır. Savaşta bile farklı bakış açıları, farklı fikirler vardır. *Tarafsız Bölge* bir kara komedydi, *Triage* ise tamamen psikolojik bir dramaydı. *Güzel Bir Hayat Düşlerken*





İtalyan Yeni Gerçekçiliği tarzındaydı. Değim gibi, hikâyeye göre her seferinde farklı bir yöntemle çalışıyorum. Hikâyeyi açacak bir yöntem bulmak zorundasınız. Belki on yıl sonra tüm filmlerim arasında bir bağ göreceğim ama şu anda gerçekten bir bağ göremiyorum. İrlanda'da, Fransa'da, Bosna'da filmler çektim. Şimdi Hindistan'da çekiyorum. Belki Türkiye'de çekerim, neden olmasın.

➤ **Bosna sinemasının tarihsel gelişimini ve bugünkü durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?**

Bir sinemamız yok. Sinemayı seven, heyecanlı insanlar sadece. Sizin bir sinema endüstriniz var. Yılda seksen film çekiliyor. Kaliteli olup olmadıkları önemli değil, seksen filmden bahsediyoruz. Bizde ise iki

veya üç film. Kültürümüzü yok ediyorlar. Türkiye'de olduğu gibi, sinemalar kapatılıyor. Müzeler, sanat galerileri, ulusal sanat galerileri kapatılıyor. Her şey parça parça dökülüyor. Bütün dünya yakında dev bir alışveriş merkezine dönüşecek. Sonra da hepimiz çok mutlu olacağız galiba. Bence korkunç bir durum bu.

➤ **Ademir Kenovic, Ahmed Imamovic, Jasmila Zbanic ve Aida Begic gibi son dönemde üretim yapan yönetmenlerle ilgili ne düşünüyorsunuz?**

Onları çok seviyorum. Ülkemde film çeken cesur insanlar olduklarını düşünüyorum. Bosna'da film çekmek gerçekten çok zor. Hepsini tanıyorum, onlar arkadaşlarım. Film çekmeyi seven ufak bir topluluğuz.

(Tercüme: Melih Tu-men)



# İRAN SINEMASINDA

## “AŞK”

**CİHAN AKTAŞ**

İran sinemasında aşk konusunun irdelenmesi, bu sinemanın temellerini oluşturan grubun devrim sonrası duyarlığında yeniden şekillenen aşk görüşü çerçevesinde bir yer bulabildi, başlangıçta. Kadının âşık ya da maşuk olarak öne çıktığı aşk hikâyeleri, İslami devrimin sıcak hadiseleri ve sorunları tarafından paranteze alınabilirdi. Ayrıca yeni sinema, kadın oyuncunun

sahne görünceği herhangi bir konuda müteredditti. Bunu da, başlangıç noktasının altyapısı hesaba katıldığında, anlamak lâzım. Söz konusu olan İslamcı sinemasever grup, bu alanda teorik sorunlarını çözebilmemiş değildi henüz. Net gerçek, Ayetullah Humeyni'nin sürgünde bulunduğu Paris'ten döndüğünde gazetecilere ifade ettiği gibi, sinemanın görmezden gelinemeyecek etkisi, gücüydü. 1984'ten itibaren bu etkiyi, bu gücü İslami bir anlamda

işlemenin yollarını öğrenmek üzere yoğun bir faaliyet sergileyecekti Farabi Kurumu.

Devrim sineması her şeyden önce toplumsal bir sinema olacaktı. Esasında İran devriminin başlangıç vizyonu ve iklimini anlamada, sinemanın o dönemde sahip olduğu atmosfer ve kendisine koyduğu hedefler son derece açıklayıcı. Yeni sinemanın hedeflerinden biri, toplumsal iletişimi güçlendirmektir. Kadının görünmediği sinema ne denli başarılı olurdu ki bu hedefe ulaşma konusunda...

Devrim sinemasının 70'li yıllardaki İslamcı entelektüellerin gündeminden esinlenen karakteri, o dönemde sinemanın önemini altını çizen nadir kişiliklerden biri olan Ali Şeriatî'nin din ve sanat görüşüyle yakından ilgilidir. Sanat alanında olduğu gibi kadın meselelerinde de fikirlerini öğrendiğinizde, Müslümanca duyarlılığın sanatla etkileşimi konusunda Şeriatî'nin, kendi döneminin kabul ve algılarının çok üstünde bir ufka ve açıklamalara sahip olduğunu fark ediyorsunuz.

### **“Sinema Gibi Sinema Olsun” Yılları**

Didaktik olması önemsenmekle birlikte, “sinema gibi sinema olsun” şeklindeki bir anlayışla şekillenen sinemanın ilk birkaç yılı, deneysel çabalarla ilerliyor. Devrim imgeleri pek çok anlamı içeriyor, buna aşk da dâhil. Kadın oyuncu pek belirgin değil, bazen Efsane Baygan *Kırmızı Güller* gibi bir filmde beliriyor, bazen bir karakter

**Başlangıçta sinemada kadın ne şekilde yer alacak belirsizdir. Benzer belirsizlik aşk için de geçerlidir ve aşk olgusuna dair sorular ancak kadın karakterlerin süreç içinde zenginleşmesine, çeşitlenmesine paralel olarak cevap bulacaktır. İrfani aşk temalı filmler, bu belirsizliğin zemininde gelişmiştir.**

oyuncusu savaş kahramanı karakteriyle sivriliyor. Kamusal alanda kadınla erkek arasındaki ilişkinin tereddütlü muşereti perdede kadın oyuncuyu silikleştiriyor veya Aliya Rona tarzı bir töreselliğin temsilinde, kahraman (dul) ana tipiyle yer tanıyor ona.

Bu tereddütlü muşaretin en önemli sebeplerinden biri, 1970'lerde sinemada yer alan erkek karakterlerin mesela Mesut Kimyayı, Daryuş Mehrcuyi ve Kiyarüstemi gibi ustaların filmlerinde hâlâ yer bulmasına karşılık, kadın karakterlerin gerçekçi ve anlamlı bir karşılığını oluşturmada güçlüğüdür. Kadın ne şekilde yer alacak sinemada, belirsizdir. “Müslüman kadının” beden dilinin kamusal ifadeleri konusunda sürüp giden tartışmalar, sinemada bu alanda yaşanan ifade arayışlarıyla etkileşim halinde sürüyor. Benzeri bir belirsizlik aşk için de geçerlidir ve sanki aşk olgusuna dair sorular ancak kadın karakterlerin süreç içinde zenginleşmesine, çeşitlenmesine paralel olarak cevap bulacaktır. İrfani aşk temalı filmler, bu belirsizliğin zemininde gelişmiştir, denilebilir. “İrfan” sahibi kişi



### **Devrim sinemasının 70’li yıllardaki karakteri, o dönemde sinemanın öneminin altını çizen Ali Şeriatî’nin din ve sanat görüşüyle yakından ilgilidir.**

İçin dünyevi-insani aşk ayrımı neredeyse yoktur. Beri taraftan irfani aşkı yaşama mertebesine erişmeyen kişi de sanki dünyevi aşkı ne tanıyabilir, ne de tanır gibi olsa da kıymetini bilebilir.

Postmodern gizemci sinemanın etkileriyle buluşan “irfani aşk” temalı filmlerden biri, Metin Erksan’ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmiyle “kayıp aşk” ve “tasvir” arasındaki bağlantılarda imgesel yakınlıklar içeren Şehriyar Parsipor’un yönettiği *Aşkın Portresi* (*Nakş-ı Aşk*, 1991), dönemin irfani sineması açısından çarpıcı bir örnek. Âşık olunan resimdeki kişi bir hayal mi... Gerçekçi bir bakışla resim mesafesini pekâlâ kanlı canlı insanla iletişim kurdukça düşülmesi mümkün bir aşkın cefasını çekmeyi göze alamama tutumuyla açıklayabiliriz. Fakat “resim yoluyla aşk” aynı zamanda aşkın ancak maşuku bir tür münezzeh kılmayla olası olduğunu da bildirir bize. Maşuk insanlaştıkça tutku sebebi olan niteliklerinden uzaklaşıp sıradanlaşacak... Bunun karşısında bir de -*Selvi Boylum Al Yazmalım*’ın temasını hatırlatan- emek karşılığı ulaşılmış, hak edilmiş aşk var; Şeriatî *Kevir*’de anlatır. Rabbini sevmeyen insanı, insanı sevmeyen Rabbini sevebilir mi... Bu tür sorular ileriki yıllarda önce “Mana Sineması”, ardından da Ahmedinejat Hükümetleri döneminde “Hakikat ve adalet

sineması” başlığı altında çekilen filmlerde de karşımıza çıkacak.

1990’ların başı, irfani aşk yerine sıradan beşeri aşkı konu alan filmler için bir dönüm noktası sayılabilir. İki film aklıma geliyor. Behruz Efhamî’nin *Gelin* (*Erus*, 1990) ve Muhsin Mahmelbaf’ın *Aşk Zamanı* (*Nöbet-i Aşk*, 1991) isimli filmleri. Efhamî’nin filmi aşkı kadınla erkek arasında yaşanan tutkuyu en genel geçer anlamıyla vermeye çalışırken, âşık olunan kadının meleksi masumiyetinin de altını çizer. Buna karşılık Mahmelbaf dünyevi aşk herkes için mümkün olsa da gerçek aşka ulaşmanın bayağı ruhların harcı olamayacağı tezini işlemiştir filmde. Aşk, öğretir. Âşık olunan kişinin duyguları başka birine yönelmiş de olsa, aşktan öğrenirken bunu anlamayı başarmak beklenir. Doğu ve Batı insanların aşkı duyusu ne kadar ve hangi açılardan farklı olabilir? Yönetmen filmi ni Doğu’nun Batı’ya açılan kapısı olarak görülen Türkiye’de, İstanbul’da çekmeyi bilinçli olarak plânlamış gibidir.

*Gelin* filmde ise derin katmanlara kapı açan metaforlardan söz edilemez, yalnızca aşk evliliği yapan bir çiftin evlenme süreciyle gelişen aşına macerası vardır. Aynı zamanda 1990’ların kadın starı Niki Kerimi’nin dikkatleri çektiği film bu. En az on yıl kadar etkili olacak bir aşk üslubunun da modeli olmuştur, *Gelin*. Kerimi ise nahif, çekingen, duygularını açıklamakta zorlanan genç kız ve kadın tipleriyle özdeşleşmiştir. Bir bakıma 1980’lerin militan





Ben Anneyim, 2012

genç kızının savaş sona erdiğinde evrildiği karakterdir o! Bazen siyah çadralıdır, ama başka türlü örtünse bile beden dili hicaplı olduğunu ifade eder. 2000'lere doğru gidersek Tehmine Milani'nin yönettiği *Yarısı Saklı* (*Nime-yi Penhan*, 2001) filminde, âşık olduğu hocasının evli olduğunu öğrendiğinde, duygularının karşılıklı olduğunu fark ettiği halde başını alıp giden, kendini kaybettiren ilkeli öğrencidir o. "Aşkımdan ölsem, yine de bir kadının mutsuzluğunun sebebi olmam." diyebilmektedir.

Mahmelbaf'ın *Aşk Zamani*'nden iki yıl önce çektiği *İyilerin Düğünü* (*Arousi-ye Khouban*, 1989)'nde devrimci bir gazi-

**2000'li yıllarda çekilen filmlerin çoğunda aşk kavgalı, gürültülü, çekişmelidir. Romantizm, kadın tarafının iddialı tavırları, hırsları, erkek tarafının ise zayıflığı, kararsızlığı ve şüpheleri nedeniyle, yerini gel-geç kavgalı gürültülü aşklara terk etmiş görünür.**

nin geçmişiyle ve yozlaşan ortamla hesaplaşması konu alınırken, aşk İslami ve toplumsal duyarlıkların gerisine düşüyor. Mahmelbaf bu filmleri takiben devrim ve aşk arasında seçme yapmaya zorlanan mücahidin hikâyesini *Ekmek ve Çiçek* (*Nun ve Guldun*, 1996) isimli filmde anlattı.



Turuncu Üniforma, 2012

بازیگران: حامد بهداد | ایلا حاجی | میترا حجار | طاهر طباطبائی | همايون ارشادي | فردوس گویانی | اردشیر رستمی | امید روحانی | مهیار پور حسینی | احمد جواد جعفر پور  
 کارگردان: داریوش مهرجویی | دستگیرنده: حمید محمدی فر | تدوین: هادی حسینی | بازیگری: امید روحانی | فرج مجیدی | اسما بدرد | نغمه آذین کیانی  
 طراحی و ترکیب صدا: محمدرضا آلتون | صدا رشان: میزبان | نواز: موسیقی گریستاقلی شاعری | طراح چهره پردازی: فریور معینی | مدیر تولید: مهدی نیکو | ستایش کریمی | افغان  
 مدیر هنری: داریوش مهرجویی | طراح لباس: نگار نعمتی | طراح صدا: امیر حسین قدسی | مجری: طراح صدا فریشتابان | دستیار کارگردان: تهران | موسسه تصویر شهربان | بخش فیلمسازان  
 آبرده چهره سرع: آبورین اوسمن | دستیار: مین انالی | فامه اجزا: بهزین فامه سیدی | آسما | چارمین افغان | بهزین فامه | چهره پردازی: تهران | موسسه تصویر شهربان | بخش فیلمسازان  
 اکتیدای: هفت سیرع از اسمن | دستیار: مین انالی | فامه اجزا | Caffeinema.com

Yönetmenin daha sonraki filmlerinde sürececek olan eleştiri, dava adına bireysel varlığını bastıran kişinin siyasette yaşadığı hayal kırıklığının ardından hissettiği ortada bırakılmışlık hissi olacaktır. İhmal edilmiş aşkı herhangi bir anda yeniden yakalamak mümkün müdür? “Devrim sinemasının aktörü”, kişiyi ruh dünyasına varıncaya kadar ele geçirip de en zayıf anlarında terk edebilen siyasi ideolojinin yerine irfani derinliği olan bir aşkı öne sürüyor ve bu aşkın bağış olduğu kadar kazanım da olduğunu anlatmaya çalışıyor.

2000’li yıllarda çekilen filmlerin çoğunda aşk kavgalı, gürültülü, çekışmelidir. Romantizm, kadın tarafının iddialı tavırları, hırsları, erkek tarafının ise zayıflığı, kararsızlığı ve şüpheleri nedeniyle, yerini gelgeç kavgalı gürültülü aşklara terk etmiş görünür. Kadınlar, *Şeb-i Yelda* (2011), *Turuncu Üniforma* (*Narenji Poosh*, 2012) ve *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011) filmlerinde olduğu gibi, aşklarını kişisel arzuları için feda edebilirler. Hediye Tehrani, mesleki ideallerinden aşk uğruna bile taviz vermeyeceği izlenimi veren kadınları konu alan filmlerin oyuncusudur. Mutlu son kavuşma ile gerçekleşmiyor Tehrani’nin filmlerinde, asıl hikâye kavuşmanın ardından yaşanan aşkın mümkün hallerinden en çetrefilli olanlarından birinde karşımıza çıkıyor. Nasır Takvayı yönetmenliğindeki *Çizgisiz Kâğıt* (*Kaghaz-e bi-khatt*, 2002), bir kadının yazar olarak kendini geliştirme çabasını kocasına kabullendirmesinin hikâyesidir. Tehrani şöhretinin zirvesine, âşık olduğu Mahmut isimli erkeğin ikinci eşi olmayı kabul eden Sima isimli bir hemşireyi canlandırdığı *Baldıran Zehiri* (Şükeran, 2000) filmiyle ulaştı. Ne var ki ikinci kadın olmanın güçlüklerini kaldıramıyor Sima ve birinci karısıyla evliliğini sürdürmeye kararlı gözükken Hamit’ten intikam almaya karar veriyor. Aşkı var sayan da baldıran zehrine dönüştüren de “yasak” olanın iğvasıdır, Efhami’nin filminde.

2010’lu birkaç yıl içinde çekilen filmlerde ise aşk, yalancı, yapay, gel-geç bir heves olarak işleniyor. Ancak bu filmlerde, öncükilerin tersine aşkı kirleten sebeplerin

daha açık şekilde teşhir edildiği görülüyor. Söz konusu olan adı aşk olsa da anlaşılın sahte, “mana” yoksunu, hevesle sınırlı, genç kızları lüks ve ihtişam gibi silahlarla kandıran bir afyon! Çiftler arasındaki ilişki, “tatlı hayat” düşleriyle sabote ediliyor sıklıkla. Yanlış arkadaş seçimi ve şaibeli mekânlarda bulunmak, genç kızları aşka inandıran bir duyguyla bazen hapse, bazen idam sehпасına götürüyor. Senaryonun amaçladığı dehşet hesabına bu gereklmiş gibi, geçmiş yıllarda olmadığı ölçüde açık seçik sunuluyor kara sahneler. Müptezel sahne orada, “kayıp” aşkın ve ham hayaller kadar dünyevi hırslar tarafından da tehdit altında olan aile değerlerinin bıraktığı boşluğu ifade ediyor sanki. Mazyar Viri’nin Leyla Hatemi’li *Saadet Abad* (2011)’ı, Feridun Ceyrani’nin *Ben Anneyim (Men Mader Hestem)*, 2012)’i, Tehmine Milani’nin *Biz İki Kişiden Biri (Yeki Ez Ma Do Nefer)*, 2011)’si, Menuçehr Hadi’nin *Biri Seninle Konuşmak İstiyor (Yeki Mikhad Bahat Harf Bezane)*, 2012)’u bu bağlamda verebileceğim birkaç örnek. Cevat Afşar’ın yönettiği televizyon dizisi *Kirli Para* (2012) tema itibarıyla bu filmlerle aynı sırada değerlendirilebilir.

Bütün bu filmlerde daha önce pek az görüldüğü ölçüde aşkın bir araya getirdiği kadın-erkek ilişkilerindeki yozlaşma uç örnekler üzerinden anlatılıyor. Tecavüz, kürtaj, daha önce sinemada konu edilmiş olsa da bu denli açık bir şekilde işlenmemiştir. Sınıf uçurumu, kaçakçılık gibi kanunsuz yollarla para kazanma hırsı, gayri meşru ilişkiler, bölünmüş ailelerin ortada kalmış

çocukları, işin içinde olan aşkın gücünü sorgulamaktan ziyade, “yanlış” ve bir bakıma “bu şartlar altında” en doğru haliyle “ulaşılabilir olan” aşka işaret etmek üzere işleniyor. Böylelikle hakiki aşk ulaşılmaz bir mertebeye yükseltilirken adeta başlangıç yıllarına ilişkin tanıma dönülüyor ve neredeyse beşeri aşkın “imkânsızlığı” yargısına açılıyor zihinler.

Bütün bu filmler nereye kadar proje, ne kadar toplumu yansıtmakta... Bu konuda en makul cevap, gişeyi umursayan sinemanın “gerçekçilik” ilkesini popülizme dönüştürmeye izin veren şartları kullanmaktan geri durmadığı. Aşkın kutsal, âşıkların melekler misali masum olduğuna dair sanat ve edebiyat birikimi, söylenceler, “postmodern” aşkları tanımak ve tanımlamakta aciz kalıyor. Hedef kitle hem aileler, hem de yanlış seçimlere, aldanmaya yatkın açık aile kuzuları. Aşk konusunda temkinli, oldukları yerde kıpırdama konusunda üşengeç gençler, ekranlardan akan aşkı ihanetle, vefasızlıkla harmanlayan, aşk olarak sergilenen ilişkiyi demir parmaklıklarla bütünleyen sahnelere göz atarken bir yandan da “Angry Birds” oynamayı sürdürebilirler, ana-ata ocağının en korunaklı odasında. Yine de didaktik filmlerin uyarılarını, 3. sayfa haberlerinin ibretli derslerini sahte aşklara yoran birileri, paylarına düşecek aşkın biricikliğine, kurtarıcılığına inanmaya ve bu yolda ateşe atılmayı göze almaya devam edecek. Gazetenin, sinemanın icadından önce, bin yıl beş bin yıl önce de yaşandığı gibi.

# REYHAN TUTUMLU: “İYİ BİR UYARLAMA HER ŞEYDEN ÖNCE İYİ BİR FİLM OLMALI”

Filmografisiyle başarı yakalamış sinemamızın değerli isimlerinden Ömer Kavur, Türk sinemasında yabancılaşma, yalnızlık ve zaman gibi temaları en yalın halleriyle sinemasına aktarabilmiş ender yönetmenlerden biridir. Ölüm yıl dönümünde Kavur sinemasını, filmografisinde öne çıkan *Anayurt Oteli* çerçevesinde Sabancı Üniversitesi'nden Reyhan Tutumlu ile konuştuk.

---

SÖYLEŞİ: **ESRA TİCE YILDIRIM**

---

➤ **Ömer Kavur'un Türk Edebiyatı'ndan yaptığı uyarlamalar neler?**

Ömer Kavur, filmlerinde edebiyat-sinema birlikteliğini sık kullanan bir yönetmen. Kavur'un 1974 yılında yönettiği ilk sinema filmi, Refik Halit Karay'ın *Yatık Emine* adlı

öyküsünden uyarlandı. Daha sonra çektiği *Ah Güzel İstanbul* (1981) ise Füzûzan'ın öyküsünden sinemaya aktarıldı. Kavur, *Yusuf ile Kenan* (1979) filminde Onat Kutlar'la; *Kırk Bir Aşk Hikâyesi* (1981) ve *Göl* (1982) filmlerinde de Selim İleri'yle çalışır. 1991 yılında Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* romanındaki bir öyküden yola çıkarak senaryolaştırdığı *Gizli Yüz* adlı filmi yönetir. *Gizli*





Yüz, Ömer Kavur sinemasının -*Anayurt Oteli*'nden sonra- başarılarından biri olarak değerlendirilebilir. Kavur, edebiyatçılarla başarılı filmler yapan bir yönetmen.

➤ Bir uyarlama olarak *Anayurt Oteli*'ni nasıl değerlendirirsiniz?

Öncelikle iki üç cümleyle de olsa Yusuf Atılgan'dan ve 1973 yılında yayımlanan *Anayurt Oteli* romanından bahsetmek isterim. Yusuf Atılgan, romanlarında daha çok iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma gibi modern bireyin sorunlarını (Ömer Kavur'un filmlerinde de bu temalar öne çıkar) ve bunların psikolojik yansımalarını işler. Atılgan, özellikle modernist romanları *Aylak Adam* ve

*Anayurt Oteli*'yle Türk edebiyatında önemli bir yere sahip. *Anayurt Oteli*, anlatım özellikleri açısından "sinema tekniklerini" kullanan bir roman olması dolayısıyla sinemaya uyarlamada da yönetmene olanaklar sağlar. 1987 yılında Ömer Kavur tarafından aynı adla sinemaya uyarlanırken roman birebir, kelimesi kelimesine filme aktarılmamış, bazı değişiklikler yapılmıştır. Ancak romanın temel yapısına sadık kalınmaya ve romanın özünün korunmaya çalışıldığı söylenebilir.

"Anlatı Bilimi Açısından Roman Sinema Etkileşimi ve Bir Uyarlama: *Anayurt Oteli*" başlıklı yüksek lisans tezimi yazarken 2 Kasım 2001 tarihinde Ömer Kavur'la bir



**Kavur, edebiyattan sinemaya uyarlamada yönetmenin yazınsal yapıyla “ruh örtüşmesini” yakalamasının önemli olduğunu vurgular. *Anayurt Otel* romanını ilk okuduğu andan itibaren filme çekmek istediğini ve bu “ruh örtüşmesini” yoğun olarak yaşadığı bir roman olduğunu belirtmişti.**

görüşme yaptım. Bu görüşmede Kavur, edebiyattan sinemaya uyarlamada yönetmenin o yazınsal yapıyla “ruh örtüşmesini” yakalamasının önemli olduğunu vurgulamıştı. *Anayurt Otel* romanını da ilk okuduğu andan itibaren filme çekmek istediğini ve bu “ruh örtüşmesini” yoğun olarak yaşadığı bir roman olduğunu belirtmişti. Kavur, romanı on beş gün gibi kısa bir sürede senaryolaştırmasını da bu duyguyu yaşamasına bağlamıştı. Aslında (1987 yılında) “*Anayurt Otel*’ni sinemaya hangi yönetmen uyarlayabilir?” diye bir soru sorulsa, buna verilecek yanıt Ömer Kavur olacaktır. Kavur’un sinemasına, anlatım diline baktığımızda kendisinin bu romanla “ruh örtüş-

mesi” diye tanımladığı duygu ortaklığını yakaladığını çok net bir şekilde görebiliriz. Romanın ruhu, atmosferi filme başarılı bir şekilde aktarılabilmiştir. Ancak bu uyarlamada eleştirilebilecek bazı noktalar olduğunu da belirtmek gerekir.

➤ **Ömer Kavur sineması üzerine neler söylemek istersiniz? Yönetmeni diğer sinemacılarından ayıran temel özellikleri nelerdi?**

Öncelikle Ömer Kavur’un aldığı sinema eğitimine değinmek gerekir. Kavur, Bağımsız Fransız Sinema Konservatuari’ni (Conservatoire Indépendent du Cinéma Français) bitirir. Ardından Sorbonne Üniversitesi Sinema Tarihi Bölümü’nde yüksek lisans yapmaya başlar, fakat bu eğitimini yarım bırakır. Ayrıca Gazetecilik Yüksek Okulu’nda (Hautes Etudes du Journalisme) okur. Öğrenim gördüğü bu okullar, onun sinema anlayışına da yansır. Fransa’da bulunduğu dönemde “Yeni Roman” akımının temsilcilerinden Alain Robbe-Grillet’in *Yalan Söyleyen Adam* adlı filminin çekim sonrası aşamasında çalışır. Özellikle Alain Robbe-Grillet gibi edebiyatla sinemayı iç içe geçiren bir sanatçı ile çalışmış olmasının onun sinema dilinde etkili olduğu söylenebilir.

Kavur’un filmlerinde yabancılaşma, yalnızlık, zaman, ölüm, yolculuk, arayış gibi temaların öne çıktığını görüyoruz. Bunları ele alırken de sade bir sinema dili kullanır. Filmlerinin büyük bir kısmının senaryo yazım aşamasında da görev alan Kavur, kendine özgü, ayırt edici bir sinema dili geliştirmişti. “Auteur” bir yönetmen olarak değerlendirilebilir. Ömer Kavur’un sinemacılığı hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak isteyenlere Doç. Dr. Şükran

Kuyucak Esen'in yazdığı *Sinemamızda Bir Auteur: Ömer Kavur* adlı kitabı öneririm.

➤ Ömer Kavur, filmlerini “zaman” mefhumu üzerine kurgulayan bir yönetmendi. Siz de “Anlatı Bilimi Açısından Roman Sinema Etkileşimi ve Bir Uyarılma: Anayurt Otel” tezinizde *Anayurt Otel* romanının “zamanı” önemli bir öge olarak kullandığını vurgulamaktasınız. Buradan yola çıkarak Ömer Kavur sinemasında *Anayurt Otel*'ni öne çıkaran ana unsur zaman olarak kabul edebilir miyiz? Bunun yanında, ikincil ya da yardımcı unsurlardan da bahsetmek mümkün mü?

Romanda zamanı bir karakter olarak bile düşünebiliriz. Sürekli beklenen bir zaman vardır. Ayrıca zamanın kullanımı açısından da *Anayurt Otel* bize zengin bir malzeme sunar. Geçmiş, şimdi ve gelecek iç içe geçerek eşzamanlı olarak okuyucuya aktarılır. Filmde de ister istemez zaman önemli bir öge olarak karşımıza çıkıyor; beklemek, zamanın sıkışmışlığı, tedirginliği izleyiciye iletilebiliyor. Ancak zamanın romandaki kadar etkin olduğunu söyleyemeyiz. Kavur sinemasında zaman önemli kavramlardandır; *Gizli Yüz* ve *Akrebın Yolculuğu* filmlerini düşünelim. *Anayurt Otel*'nde zaman kavramına olması gerekenden daha az önem verildiğini bile söyleyebiliriz. Bu filmde daha çok öne çıkan unsurlar, mekânlar ve karakterler.

➤ Filmdeki yalnızlık temasını destekleyen bir diğer öge de mekânlar. Mekânların filmdeki konumunu nasıl değerlendiriyorsunuz (otel, kasaba, mezarlık, meyhane, istasyon)?

Otel, imgesel olarak çok fazla gönderimi olan bir mekân. Romanın ve filmin ana

**Romanda zamanı bir karakter olarak bile düşünebiliriz. Sürekli beklenen bir zaman vardır. Ancak filmde zamanın romandaki kadar etkin olduğunu söyleyemeyiz. Daha çok öne çıkan unsurlar; mekânlar ve karakterler.**

mekânın otel olması; bireyin yalnızlığını, karakterlerin hayata karşı yaşadığı yabancılaşmayı anlatmaya çok fazla olanak sunuyor. Ömer Kavur da filmdeki oteli bulabilmek için çok gezdiklerini ve en sonunda Nazilli'de bir otel bulduklarını anlatmıştı. Romanın ruhunu yansıtan bir mekân oluşturulabilmiş. Mekân seçimleri ve tasarımları filmi başarılı kılan en önemli öğeler.

➤ Yalnızlığın ve yabancılaşmanın acısının işlendiği filmdeki karakterlerden biraz bahsederseniz, geçmişin izleriyle yaşayan Zebercet, ortalıkçı kadın, kendini emekli subay diye tanıtan adam ve gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın... Romanda nasıldılar, perdeye nasıl yansıdılar?

*Anayurt Otel* romanında geçmişe dönüşlerle Zebercet'in ruh hâli, eylemlerinin veya eylemsizliğinin nedenleri okuyucuya iletilmiş, çeşitli anlam tabakaları oluşturulmuştur. Zebercet, imgeleminde Faruk Bey'le özdeşleşir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını da yengesi Semra Hanım'ın yerine koyar. Ama romanı okumamış kişiler için filmde geçmişle şimdi arasında bağlantı kurmak zordur. Filmde Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadın ile zaman zaman fotoğrafı gösterilen kadını aynı oyuncu canlandırmakta. Bu iki kişi arasında bir paralellik olduğu hissedilir ama bu kadının kim olduğu belli değildir. Romanı okuma



mış izleyiciler daha çok Zebercet'in Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen Kadını annesi yerine koyduğunu düşünür. Filmde sadece mezarlıktaki konuşmada Semra Hanım'dan bahsedilir. Ama bu konuşma da izleyicinin bağlantıları kurması için yeterli değildir. Zebercet'in intiharının nedenleri de geçmişle bağlantılıdır. Filmde geçmiş çok az verildiği için kitabın anlamsal tabakaları filme aktarılamamış ve yeni nedenler de eklenmemiştir. Dolayısıyla filmin anlamsal düzeyi eksik kalmakta. Kavur, geçmişle ilgili bilgileri birkaç sahnede izleyiciye aktarmaya çalışır. Burada Kavur'un bir tercih yapması daha iyi olacaktı, ya geçmiş ayrıntılarıyla verilmeliydi ya da hiç verilmeyip başka anlam katmanları üretilebilirdi. Bütün bu sorunların ötesinde şu da belirtilmelidir ki Zebercet, -Macit Koper'in oyunculuğunu da vurgulamak gerekir- Türk sinemasının unutulmaz karakterleri arasında yerini almıştır.

Ben filmin kopyasını Ömer Kavur'dan almıştım. Ancak daha sonra piyasaya sürülen CD'lere baktığımda Ortalıkçı Kadın'ın da olduğu bazı sahnelerin (tecavüz, öldürme...) çıkarıldığını (sansürlenmiş de olabilir) gördüm. Bu sahneler olmadan Zebercet ve Ortalıkçı Kadın karakterleri izleyenler için çok eksik olacaktır.

➤ **Film için seçilen tarihi dönem romandaki ile aynı değil. Romanda 1960'lar anlatılırken, filmde hikâye 1980'lerde geçiyor. Sizce bu durum nasıl bir sonuç doğurmaktadır?**

Evet, romanda yıl 1963 iken filmde 1986. Ömer Kavur, kendisiyle yaptığım görüşmede bu değişikliğin iki nedeni olduğunu söyledi. İlki, Kavur'un, 1980 sonrası dönemin bir eleştirisini yaparak günümüze atıfta bulunmak istemesi. Diğeri ise tamamen teknik

bir neden. 1963 yılının mekânsal koşullarının yaratılması birçok ek yük getirecektir. Ancak Kavur, ilk nedenin daha ağır bastığını özellikle belirtir. Özellikle Cumhuriyet Bayramı kutlamaları, kasabanın atmosferi 12 Eylül'ün izlerini taşır. Romana da filme de yeni anlamlar kazandıran bir dönüşüm.

➤ **Roman ve sinema etkileşimi üzerine neler söylemek istersiniz? Genel hatlarıyla bir uyarlamanın başarılı olmasını sağlayacak ana unsurlar neler?**

Bu sorunun yanıtı her uyarlama için farklı olacaktır. Galiba sinemada yeni bir yapıt yarattığınızın farkında olmanız en önemlisi. İster romanı birebir filme aktarın ister romanın özüne sadık kalarak bir uyarlama yapın isterseniz sadece romandan esinlenin. O yapıtın yönetmen tarafından yeniden yorumlandığını ve hatta yeniden yazıldığını unutmamak gerekiyor.

➤ **Çoğunlukla uyarlamalar, vasat filmler kategorisinde kalıyorlar. Bu başarısızlığın temel sebepleri nedir?**

Her okur, özellikle görsellikle bu kadar iç içe olan günümüz okuru, romanı okurken o romanı hayalinde canlandırıyor. Dolayısıyla başkasının (yönetmenin) gözünden gördükleri hep biraz eksik kalıyor. Yukarıda da söylediğim gibi sinema, uyarlama da olsa yeni bir yaratımdır. Romanı aynen sinema diliyle yazmaya çalışmak başarısızlığı da beraberinde getiriyor gibi. İyi bir uyarlama her şeyden önce iyi bir film olmalı. *Anayurt Oteli* filminde de romanla karşılaştığımızda bazı eksiklikler bulabiliyoruz, ama filmi izlediğimizde "*Anayurt Oteli* başarılı bir film" diyebiliyoruz.





**SINEMARDIN**

ULUSLARARASI

**MARDIN**

**FILM**

**FESTIVALI**

8<sup>TH</sup> SINEMARDIN

INTERNATIONAL

MARDIN**FILM**

**FESTIVAL**

31 MAYIS/MAY-

7 HAZİRAN / JUNE

**2013**

[WWW.SINEMARDIN.COM.TR](http://WWW.SINEMARDIN.COM.TR)



cermodern

Ministry of Culture and Tourism of Turkey



PROCON

LARLE



# OİZO BÜYÜCÜSÜ

---

**AHMET TERZİOĞLU**

---

## **I. Dayatılan Gerçeğe Karşı Direnmek**

Gerçeği algılayış biçimimiz onu deneyimleme ve alt etme stratejilerimizi belirler. Gerçeğe karşı olan tutumumuz, deneyimleme sürecimiz ve bu süreç sırasında karşılaştığımız zorlukları alt etme stratejilerimiz, birlikte ve antagonist olarak çalışır. Kimi zaman aynı anda aynı

amaç uğruna hareket eder, kimi zaman ise birbirlerini hiçe sayarak, yok etme dürtüsüyle dolarak ve mümkünse birbirlerini umursamayarak ortaya yeni bir ürün koyar. Bu ürün bizim öznel gerçekliğimiz, yolda yürürken yanımızda olan bitene karşı ürettiğimiz paralel evrenimizdir.

Dayatılan gerçeklik algısına karşı “normal” uğraşlarla meşgul olan, daha açık söylemek gerekirse: sabah 9 akşam 5 mesaisi içerisinde hayatını idame ettiren

biri daha az direnç gösterir. Bireyin entelektüel birikimi, bununla paralel olarak gelişen zevkleri ve elbette yaşam standardı da onun dayatılan gerçeklik algısına (ve elbette dayatılan her şeye) karşı tutumunu ve tutumunun gücünü belirler. Bir sanatçının durumu ise tamamen farklıdır. Zira o, kendi gücüyle dayatılan gerçekliği farklı deneyimler. Buradan güç alarak bir direniş biçimi yaratır ve kendine has alt etme stratejileriyle gerçekliği dayatanlara bir anti tez sunar.

Binlerce alternatif sanatçı tanımı içerisine bir yenisini daha eklemem ne kadar gerekliydi, burası tartışmalı. Ancak bu da benim Mr. Oizo'yu deneyimleme ve aktarma biçimim. Yani bu da benim bireysel direnişim. Hissettiğim gerçeklik > Dayatılan (kabul gören) gerçeklik.

## II. Hissedilen Gerçeklik

2010 yılında çektiği *Lastik (Rubber)* ile sinemacı yönü keşfedilen Quentin Dupieux ya da namı diğer Mr. Oizo, çok kimlikli bir sanatçı. Elektronik müzik, video klip yönetmenliği ve 2007'den beri görev tanımları arasına eklediği yönetmenlikle ilginç bir sanatçı profili çizen Mr. Oizo, daha çeşitlilik gösteren ve kimliklerini tam ortadan ikiye bölen biri. Gerçekliği algılayış biçimi, isimlerinden başlayarak çok katmanlı bir yapıya sahip olduğunu bize hissettiriyor. Bu yazı boyunca ondan Mr. Oizo olarak söz edeceğim. Bu da benim onu algılayış, hissediş biçimim.

**2010 yılında çektiği *Lastik* ile sinemacı yönü keşfedilen Quentin Dupieux ya da namı diğer Mr. Oizo, çok kimlikli bir sanatçı. Elektronik müzik, video klip yönetmenliği ve 2007'den beri görev tanımları arasına eklediği yönetmenlikle ilginç bir sanatçı profili çiziyor.**

1974 yılında Fransa doğan Mr. Oizo, 12 yaşında fotoğraf çekerek görsel iletişim üzerine düşünmeye, saçma da olsa ilk eserlerini 1986 yılında tesadüfen bir fotoğrafla karşılaşmasıyla vermeye başlamış. 17 yaşına geldiğinde ise illüstrasyon ve karikatür ilgi alanları arasındaki yerini almış. 18'ine girmeden fotoğraf makinesinden sonra hayatını en fazla etkileyen cihazla, sintisayzırla tanışmış. Bu iki cihazla tanışması için iki ayrı tesadüfün görev aldığı Mr. Oizo, babasının galerisinden Laurent Garnier'in araba almasıyla hayatında rol çalan üçüncü tesadüfe maruz kalmış. Babasının ricasıyla Garnier, Mr. Oizo'nun "Flashback" isimli parçasının klibini yönetmesine izin vermiş. "Flashback" demişken, bu kadar biyografik bilgiye boğulmak ve geçmişte bulunmak sanırım hepimiz için yeterlidir.

Mr. Oizo'nun gerçeklik algısının çeşitlenmesini ve ayrışmasını sağlayan bu tatlı tesadüfler, Oizo'nun gerçeklik algısını ikiye bölüyor. Onun içinde yaşadığı gerçeklikten kurtularak "hissettiği" bir alan içerisine girmesini sağlıyor. Müzik, illüst-

**Mr. Oizo “kara komediyi” kullanarak gerçekliğin gizlenmiş çehrelerini ortaya çıkarır. Onların algılanmasını kolaylaştırır ve aslında dayatılan gerçekliğe, estetiğe, sanata, sanatçıya, güzele, inanca, düşünceye, sıradanlığa karşı isyan eder**

rasyon ve fotoğraf/sinema onun hissettiği gerçekliği dönüştürürken, hissettiğini aktarmasını da sağlıyor.

Biraz yukarıya başınızı kaldırdığınızda denk gelebileceğiniz satırlarda, gerçekliği algılama biçimlerimizin ve onu alt etme stratejilerimizin kimi zaman birlikte, kimi zamansa antagonist olarak çalıştığından söz etmiştim. Mr. Oizo, bu noktada her iki işleyiş biçimini de başarıyla -istemli ya da istemsiz- şekilde uyguluyor.

Mr. Oizo'nun hissettiği gerçekliğin tam olarak neye tekabül ettiğini ve ne tip bir strateji ekseninde ortaya koyduğu üretimle tavrını dile getirdiğini anlamak için 2007 yılına ufak bir “flashback” yapıyoruz. Mr. Oizo'nun *Steak*'in başlangıcına çektiği bir sahneyi deşifre ediyoruz. *Steak*'in başında askeri bir jip süren, muhtemelen yüksek rütbeli bir asker hızla yolda ilerlemektedir. Yüzünden bir acelesi olduğu ve geleceğe dair büyük endişeler taşıdığı rahatlıkla okunmaktadır. Aracın ilerlediği fonun, kasten özensiz biçimde yerleştirilmiş bir yeşil perde çekimi olduğu açıkça görülmektedir. Tekniğin kasti zayıflığı, burada Mr. Oizo'nun hissettiği gerçekliği aktarma biçimi hak-

kında önemli bir tüyo verir. Biz bunlarla meşgul olurken yoluna devam eden asker, rüzgârın azizliğine uğrar. Peruğu uçar. Yola düşer. Peruğu tam başını terk etmek üzereyken onu yakalamak için gösterdiği çaba, aracın kontrolünü kaybetmesine yol açar. Mr. Oizo'nun senaryoya yazdığı gibi “*araç kontrolden çıkar ve devrilir*”.

Imdb etiketlenmesinde “bilim kurgu/komedi” olarak tanımlanan *Steak*, Mr. Oizo'nun alt etme stratejisiyle ne bilim kurgu ne de komedi olmaya böyle sürüklenir. Algılanan gerçeklik dönüştürülerek hissedilen gerçeklik haline getirilir. Peruk düşer, bu ciddi sahnenin ortasında yer almaması gereken kel görünür. Bu alt etme/bertaraf etme süreci *Steak*'ten başlayarak *Lastik'e*, oradan da *Yanlıs (Wrong, 2012)*'a kadar daha da demlenerek ilerler.

Mr. Oizo'nun alt etme stratejisine tam olarak odaklanırsak, gerçekliğin betimleniş biçiminde özgün bir yöntemin kullanıldığı fark edilecektir. Bir kaza sahnesi alelade bir kaza sahnesi olarak Mr. Oizo'nun filmlerinde yer almaz. Mutlaka bir saçmalıkla entegre olarak ilerler. Saçmalık, ansızın, peruk takan bir askerin kafasına musallat olduğu gibi filmin türsel dokusuna musallat olur. Keli ortaya çıkarak rütbesini yitiren asker, aleladeleşirken kaza yapar. Devrilen araç filmin ait olduğu türü de devirir. Bilim kurgununun direksiyonunu komediye kırar. Tür müptelalarının beklemediği bir algı ortaya çıkar. Gerçek-



lik (alışlageldik tür), hissedilen gerçekliğe (komik bilim kurguya) yerini bırakır. Bir asker nasıl sıradan bir kel değilse, bir lastik neden seri katilse, bir ofisin içerisinde insanlar yangın söndürme sistemi tarafından durmadan ıslanarak çalışıyorsa Mr. Oizo'nun gerçekliği hissetme stratejisi, bize sunduğu hikâyeler ile aynı biçimde çalışır.

### III. Gerçekliği Yeninden Tanımlamak

Madem metinsel ana motifimiz olarak “flashback”i seçtik, o zaman 9 Haziran 1998 tarihinde yaşanan garip bir olaya dönelim şimdi. Bill Clinton'ın gerçekleştirdiği bir resmi ve alabildiğine ciddi bir Beyaz Saray davetinde Nam June Paik'le, video art'ın dahi kaşifiyle enteresan biçimde karşılaşır. Paik, hasta olduğu için ayakta bile zor durmaktadır. Ancak yine de çabalar ve Oval Ofis'in efendisinin yanına kadar gelir. Derken, olmaması gereken bir şey, olmaması gereken bir anda, olmaması gereken bir hızda cereyan eder. Sanatçı imgesi ve dev bir ülkenin liderinin yersiz biçimde irileştirilmiş gölgesi bir araya gelir ve yerle bir olur. Paik, tekerlekli sandalyesinden ayağa kalkıp Clinton'a yaklaşıırken bir anda pantolonu yere düşer. Tıpkı Mr. Oizo'nun peruğu uçan kahramanı gibi burada da “gerçek açığa” çıkar ve tüm statüleri ortadan kaldırıp tek bir zeminde, pantolonun düştüğü yerde buluştu-

**Mr. Oizo'nun filmleri gerçekçi değil, hissettiği gerçeği aktaran birer trans realist filmlerdir. Rudy Rucker'ın ortaya attığı bu terim gerçekliğin “saklandığı yerden” çıkması için onu başka bir biçimde algılamak ve tanımlamak gerektiğini söyler.**

rur.<sup>1</sup> Mr. Oizo'nun yaptığı da tam olarak budur.

Mr. Oizo'nun filmleri bu nedenle gerçekçi değil, hissettiği gerçeği aktaran birer trans realist filmlerdir. Bu terim ise Rudy Rucker'ın yazdığı “A Transrealist Manifesto” isimli metinde ortaya attığı ve tüm romanlarında somutlaştırdığı bir “gerçeklik tanımlamasından” ileri gelir. Rudy Rucker, bir solukta okunabilecek manifestovari metninde, gerçekliğin “saklandığı yerden” çıkması için onu başka bir biçimde algılamak ve tanımlamak gerektiğini söyler. Bu noktada zaman yolculuğu, yer çekimsiz ortam, alternatif evrenler, telepati gibi gerçeğin sınırlarını zorlayan ve “bilim kurgu” ya da “fantezi” olarak aşağılanan unsurların birer araç olarak kullanılarak gerçekliğin farklı birer algılanma arketipinin keşfedildiğini vurgular. Onun için bilim kurgu, gerçekliği yorumlamanın zengin(leştirici) bir yoludur.<sup>2</sup>

1 Merak eden ve inanmayanlar için ilginç video burada: [www.youtube.com/watch?v=o19m2UjTo9A&feature=youtu.be](http://www.youtube.com/watch?v=o19m2UjTo9A&feature=youtu.be)

2 [www.rudyrucker.com/pdftransrealistmanifesto.pdf](http://www.rudyrucker.com/pdftransrealistmanifesto.pdf)



**Sanatçı kendi gücüyle dayatılan gerçekliği farklı deneyimler. Buradan güç alarak bir direniş biçimi yaratır ve kendine has alt etme stratejileriyle gerçekliği dayatanlara bir anti tez sunar.**

Mr. Oizo da “kara komediyi” Rucker’a benzer biçimde kullanır ve gerçekliğin gizlenmiş çehrelerini ortaya çıkarır. Onların algılanmasını kolaylaştırır ve aslında dayatılan gerçekliğe, estetiğe, sanata, sanatçıya, güzele, inanca, düşünceye, sıradanlığa karşı isyan eder.<sup>3</sup>

Türsel tıkanmalar, yaygın algının sıradanlığı, her şeyi bir şeye benzetme arzusunun sıkıcılığı, sınırları zorlama konusundaki korkaklık, dayatılan gerçekliği hazmetme konusundaki kolaycılık, sinemayı varolan değerler içerisinde algılamak ve kabul etmek, taklidin ve hırsızlığın yüceltilişi... Tüm bunlara transrealist bir gözle yeniden bakmak istiyorsanız Mr. Oizo tam size göre. Hem de yaşadığı yerdeki, yani gerçekliğin içerisine gömülen o öze ulaştığınızda, bir yaratıcı olarak perdenin arkasında dururken, eğer perdeyi açmaya cesaretiniz varsa yalnızca bir ses kaydıyla karşılaşmayacağınızdan emin olabilirsiniz. Ona güvenebilirsiniz. Çünkü yaptığı şey tamamen samimi ve yapmak istediği için yaptığı bir şey; tek yapabildiği şey olduğu için değil. Çehov hayranı sinemacılardan sıkılanlara yazılabilecek iyi bir reçete Mr. Oizo.

<sup>3</sup> Rucker, Ruby. *The Bulletin of the Science Fiction Writers of America*, Sayı: 82, Kıs, 1983



*Binnenkort in Rotterdam... Het internationale podium om filmbezoekers dichterbij te brengen met de Turkse cinema en bekende filmmakers!*

**RODE TULP** KIRMIZI LALE FILM FESTIVAL  
**FILM FESTIVAL**  
RED TULIP FILM FESTIVAL



LANTAREN VENSTER  
ROTTERDAM  
05-09 JUNI 2013  
[www.rtff.nl](http://www.rtff.nl)



# BEKÇİLER VE 194. DEVLET

## FİLİSTİN ÜZERİNE İKİ BELGESEL

---

**NİGAR B. TUĞSUZ**

---

Hannah Arendt şiddeti iktidar kaybı neticesinde ortaya çıkan bir durum olarak görür. İktidarın yerine ikame olan şiddet bizatihi iktidarsızlık getirir. Araçlar ya da yıkım araçları amaçları belirlemeye başlar. Bu aşamadan sonra devreye terör girer. Terör ve şiddet ayrımı önemlidir. Terör, iktidarı tahrip ettikten sonra geri çekilmeyen, şiddeti ve tüm kontrolü elinde tuttuğu bir anda var olmaya başlayan bir hükümet biçimidir. Arendt felsefesinden büyük oranda etkilenmiş ve “kötülüğün sıradanlığı” kavramı ile yoğrulmuş olan *Bekçiler* (*Shomerei Ha'Saf*, 2012) filmi şiddet-iktidar-savaş-terör kavramlarına derinlemesine bir bakışla sunuyor. Filmdeki diyaloglarda

doğrudan kullanılan ve bir Arendt kavramı olan “kötülüğün sıradanlığı”, Yahudi Soykırımı sırasında Avrupa’dan toplama kamplarına götürülen Yahudilerin nakledilmesinde görevli Eichmann’ın mahkemede yaptığı savunmada söylediği “Sadece yasalara uygun olarak görevimi yerine getirdim.” cümlesinin altında yatan “devlet memuru” mantığının eleştirisinden türemiştir. “Görevini yerine getiren yurttaş” söyleminin sıradanlığı ile ulus devlet idealizminin kötülüğüne de vurgu yapar. Dahası bu kör tavrın altında yatan şeyin aptallık değil, hiç de masum olmayan saf bir düşüncesizlik olduğunu söyler.

Daha önce *Sharon* (2008) filmi ile dikkat çeken Dror Moreh’in *Bekçiler* filmi en iyi belgesel dalında Oscar adayı. İsrail’in son otuz yılında Şin Bet adlı gizli servisin, İsrail





terör politikasında devlet başkanlarından daha etkin olduğunu anlaması yönetmene ilham vermiş görünüyor. *Sharon* filmi ile başlattığı sorgulamayı *Bekçiler* ile devam ettiren Moreh, Filistin Meselesi'ndeki adaletsizliği, İsrail'in savaş makinesine dönüşmesini, İsrail devlet aklının hep bir ve aynı olduğunu, bu kör tavrın değişmediğini ve ilhamını ulus devlet idealizminden aldığını, başkanlar değişse de devlet aklının bir ve aynı kaldığını, metaforik betimlemelerle; tek bina, tek binadaki tek kat, tek kattaki tek oda ve tek kapı ve ardındaki tek adam ile anlatır. Film, İsrail gizli servisi Şin Bet'in eski müdürleri -yönetmenin ifadesine göre çatışmayı en iyi anlayabilecek altı adam olan Ami Ayalon, Avraham Shalom, Yaakov Peri, Carmi Gillon, Avi Dischter ve Yuval Diskin- ile yapılan derinlemesine

**Bekçiler Filistin Meselesi'ndeki adaletsizliği, İsrail'in savaş makinesine dönüşmesini, İsrail devlet aklının hep bir ve aynı olduğunu ve ilhamını ulus devlet idealizminden aldığını metaforik betimlemelerle anlatır.**

görüşmelerden oluşuyor. Filmin sofistike dili büyük terör eylemlerinin hatırdan çıkmayacak görüntüleri ile desteklenmiş. Altı Gün savaşları, Otobüs bombalama eylemleri ve Oslo Görüşmeleri arşiv fotoğrafları, şahitlerin ifadeleri ve ifadelere dayanan bilgisayar yapımı imajlarla detaylandırılmış. Kendilerini savaş memurları olarak gördüklerini itiraf eden gizli servis görevlilerinin diyaloglarındaki alaycı ve eleştirel dil oldukça etkileyici. "Biz Filistin sorunu

**194. Devlet, hem İsraili hem Filistinli fanatiklerin ve şiddet yanlılarının söylemlerini eleştirel bir tarzda aynı anda vererek barışa olan ortak inancı ve ihtiyacı göstermek istiyor.**

ile uğraşırken kendimizi boşlukta hissediyorduk, terör çıkınca bize de yapacak iş çıktı. Tavşan kovalayan köpekler gibiydik. Tavşan yerin altına kaçınca olduğun yerde kalakalıyorsun.” ifadesi izleyiciye savaş ve terörü birbirinden ayıran önemli ve farklı bir bakış veriyor. “Şiddet kontrolden çıktığında ve kitlelere yayıldığında yapacak bir şey yoktur.”, “Her iki tarafın da teröristleri vardı ve onlar için de her şey mubahtı.” “Bizim ağır silahlarımız vardı, onların intihar bombacıları, bunların eşit olduğunu anlamamız zaman aldı.”, “Haklılık ve adalet yoktur”, “Terör varsa etik yoktur.”, “Strateji yoktu, taktik vardı.” şeklindeki slogan ifadeler Filistin meselesinin her zamankinden farklı sofistike bir dile tercümesinin çarpıcı örnekleri. Savaş, içine doğulan bir oyun olduğunda amaca ulaşmak için her yolun, bir çocuğun başına okşamak kadar masum ve mubah hatta kutsal görünebileceğini tüm çıplaklığı ile itiraf etseler de, yaptıkları bir süre sonra içine işler savaş memurlarının. Yataklarından kaldırılıp dövülen babalar, anneler, ağlayan çocuklar... “Bunlar öyle içimize işliyor ki emekli olunca solcu oluyorsun işte!” diyor şu an Sosyalist Parti üyesi Şin Bet’ in eski müdürlerinden biri. Arendt’e göre savaşın hâlâ bizimle olmasının en önemli nedeni ne insanın içindeki saldırganlık dürtüsü ne de gizli ölüm iste-



ğidir. Asıl neden devletlerarası ilişkilerde savaşın yerine siyasal sahneye başka bir şeyin çıkamamış olmasıdır. 194. Devlet (State 194, 2012) film tam da bu düşünceye karşı çıkan argümanlar sunuyor. Savaşa alternatif bir yol arayan ve barışın ancak savaştan başka bir yolla mümkün olabileceğini ümit eden bir bakışa sahip. Filistin Devlet Başkanı Mahmud Abbas’ın görevlendirdiği ve 2007’den beri başbakanlık görevi yapan ama çok kısa bir süre önce görevinden istifa etmiş olan Selam Fayyad’ın, İsrail-Filistin anlaşmazlığını sona erdirmek için fırsat yakalamaya çalışan kısa serüvenini konu alıyor. Uluslararası siyasette liberal ve modernist tutumlarıyla bilinen ve Batı tarafından desteklenen bir



politikacı olan Fayyad'ın bugünlerde istifa etmiş olması, filmdeki liberal dile olan inancı körelten bir gelişme oldu şüphesiz. Hem İsrail hem Filistin'e savaş ve terör dışında bir perspektiften bakan yönetmen iki devletli çözümü bir ideal olarak görenlerin, bu hayali kurabilenlerin, sosyal medyanın ve sivil toplumun gücüne inananların hikâyesini anlatıyor.

İsraili yönetmen Dan Setton'ın yönetmenliğini yaptığı *194. Devlet*, İsrail'in 1948'de Birleşmiş Milletler'de tanınması sürecinin belgesel niteliğindeki görüntüleri ile başlıyor. Salam Fayyad'ın 2009'da başlattığı barış için sivil girişimler kampanyası bu zaman diliminden esinleniyor, şiddetin olmadığı günleri ortak geçmiş

**Bekçiler filmi İsraili bir yönetmenin öz eleştirel bir ürünü olduğu oranda, 194. Devlet de Filistinli bir yönetmenin öz eleştirel çabasının ürünü olarak görülebilir.**

olarak görmek gerektiğinin altı çiziliyor. Şiddetsiz kazanılmış her başarı Fayyad için ilham kaynağıdır. 2009-2011 arasındaki sivil toplum inşa etme süreci, gelişme ve modern atılımlar ve ilerlemeye inanç, Fayyad'ın hayallerini süslüyor. İki tarafın acılarına da aynı anda ve aynı ağırlıkta odaklanmak gerektiğinin altını çizen film, hem İsraili hem Filistinli fanatiklerin ve şiddet yanlılarının söylemlerini eleştirel bir tarzda aynı anda vererek barışa olan ortak inancı ve ihtiyacı göstermek istiyor. İsraili siyasetçilerin en fanatik isimlerinin barış ve diyalog çabalarından örnekler sunarak İsrail devletinin de fanatizme karşı olduğunu söylüyor. Düşmanın iyi yönlerini görme ve gösterme yönündeki çabası ve empatiye duyulan ihtiyacın altının çizilmesi ile barış dilini sonuna kadar savunuyor. Barışın önündeki psikolojik bariyerler barışı engelleyen en önemli neden olarak gösteriliyor ve bu yolda genç aktivistlere önemli roller veriliyor filmde. Her şeyden önce her iki tarafın gençleri birbirlerini tanımadıklarını söylüyorlar ve buna rağmen barış için bir şeyler yapılması gerektiğini düşünüyorlar. Genç blogger'lar, sosyal proje aktivistleri, iş adamları, öğretmenler, resmi görevliler hep birlikte çalıştığında ancak bu psikolojik bariyerlerin aşılabileceğini söyleyen film, savaşın kaçınılmazlığına getirdiği alternatif dille liberal ümitleri yeşertiyor.





Thomas Hobbes kılıç olmaksızın sözleşmeler sözden başka bir anlam taşımaz der. Bu sözün farklı taraflarında yer alsalar da her iki filmde ortak bir tema çıkarmak mümkün. *Bekçiler* filmi İsraili bir yönetmenin öz eleştirel bir ürünü olduğu oranda, *194. Devlet* de Filistinli bir yönetmenin öz eleştirel çabasının ürünü olarak görülebilir. *Bekçiler* savaşa ve teröre alternatif sunan bir felsefeye sahip olmasa da savaşın sosyal psikolojik okuması ile teröre bulaşmışlığın altında yatan acımasız süreçleri deşifre ederek eleştirel bir dil yakalıyor. Savaşın kazanan ve kaybedeninin olmaması filmin sofistike argümanlarından biri. “Defalarca kazandık ama kazanmak önemli değil, kazanmak realiteye yaklaşmakla

olur.” sözleri eleştirel dilin ötesinde bizatihi savaşın mantığını yok ediyor. *194. Devlet* ise Filistin Meselesi’nde psikolojik bariyerlere dikkat çekiyor ve bunun ancak sivil toplumun çabaları ile aşılabileceğine inanıyor. *194. Devlet*’in sonunda, Fayyad Selam’ın çabalarının çok kolay ulaşılabilecek uzun süreli bir hedef olabileceği ve kısa dönemde ümitsizlik yaratabileceği havası hâkim. Fayyad’ın evinin huzur verici ortamı ve mütevazı hayatından kesintiler ile bitirilen film, zaman zaman içine düşülebilecek ümitsizliğin ipuçlarını veriyor. Farklı yöntemlerle de olsa, hem savaşın anlamsızlığı hem de empatinin çatışmayı çözme potansiyeli ortak bir dil olarak iki filmi de önemli ve cazip kılıyor.



# DOCUMENTARIST

AKBANK SANAT  
FRANZ KÜLTÜR MERKEZİ  
DUTCH CHAPEL  
DUTCH BEYOĞLU  
SALT BEYOĞLU  
BAHÇESEHİR ÜNİVERSİTESİ  
ROMAN KÜLTÜR MERKEZİ  
SPRINT JOSEPH LİSESİ

6. İSTANBUL BELGESEL GÜNLERİ  
6<sup>TH</sup> ISTANBUL DOCUMENTARY DAYS  
1-6 HAZİRAN / JUNE 2015





# SAPIĞIN ZIZEK REHBERİ

---

**CELİL CİVAN**

---

2005 tarihli Astra Taylor belgeseli *Zizek!*'te Slovenyalı düşünür Slavoj Žižek, Jacques Lacan'ın seminer videolarını seyrederken onun konuşma tarzına öfkelenir ve bütün bu mizansenin saçma (*ridiculous*) olduğunu belirtir. Žižek'e göre Lacan'ın tarzı "tamamıyla sahtedir. Derin şeylerden bahseder görünür ama bu, boş bir jestten başka bir şey değildir." Lacan -belki de Fransız düşünürlerine özgü- bir "artistik üslupla" konuşur ve bu üslupla hakikatin bütününü anlatılamayacağını ima eder. Oysa iflah olmaz bir Lacancı olan Žižek bu

abartılı üslubun ardındaki Lacan'ı ortaya çıkarmaya çalıştığını vurgular: "Lacan'da beni ilgilendiren onun tarzı değildir. Önemli olan altta yatan mantıktır; onun önermeleridir. Çalışmalarımın asıl amacı Lacan'ın anlaşılır olduğunu vurgulamak."

Psikanalize dair malumatı olan herhangi birinin bile ziyadesiyle "Ödipal" bulacağı bu sekans Žižek'e dair birkaç önerme yapmamıza imkân verir: Öncelikle Žižek marksist bir düşünür olarak Lacan üstündeki anlaşılmazlık örtüsünü kaldırarak onu "devrimcileştirmeye" çalışır; dahası Žižek'in videolarını seyreden birine de

kendince bir yol gösterir: Tiklerime, aksanıma, terden sıırlıklam olmuş tişörtüme veya anlattığım fıkralara bakmayın, dediklerimi dinleyin! Düşünün 1990’da Slovenya’da cumhurbaşkanlığı adaylığına katılmasındaki gerekçe de bu anlamda manidardır. Zizek -videolarını seyredenlerin tahmin edebileceği gibi- konuşmak istemektedir ama derdini bir türlü anlatacak mecra bulamaz. Bu yüzden de televizyonda konuşma fırsatını yakalamak için cumhurbaşkanlığına aday olur.

Zizek’in seveceği şekilde anlatırsak onun “fazlasıyla dolu olduğu için içi boş jestlerinin” ardına baktığımızda öne çıkanlardan biri ideolojiye (özellikle de günümüzün liberal demokratik ideolojisine) getirdiği eleştiridir. Klâsik marksist ideoloji kuramının yetersizliğine vurgu yapan düşünür, Lacancı psikanaliz terimleriyle tahkim ettiği düşüncelerini arzu ve kimlik ekseninde şekillendirir. İdeolojinin saf halinin bizim kamusal kimliğimizi belirlediği anda olmadığını; tam aksine bu kimliğin arkasında sevgi dolu, insancıl bir varlığın olduğunu söylemesinde yattığını; çoğu kez ideolojiyi reddettiğimizde ideolojinin tam da içinde olduğumuzu ifade eden Zizek’e göre bireyin ideolojiden kendini kurtarabilmesi de pek kolay değil.

Zizek’in ideoloji eleştirisini içeren ve *Yaşıyorlar* (They Live, 1988)’dan *Batı Yakasının Hikâyesi* (West Side Story, 1961)’ne *Jaws* (1975)’tan *Titanic* (1997)’e kadar yirmi dört filmde sahnelere ve bazı belgesel

***Sapığın Sinema Rehberi’nde sinema aracılığıyla “arzunun şekillenışı” üzerinde duran Zizek, Sapığın İdeoloji Rehberi’nde filmler üzerinden ideolojinin nasıl işlediğini irdeliyor.***

görüntülere yer veren *Sapığın İdeoloji Rehberi* (The Pervert’s Guide to Ideology, 2012)’nde üç film ideolojinin nasıl işlediğine dair ipuçları vermesi açısından dikkat çekiyor: *Kara Şövalye* (The Dark Knight, 2008), *Yaşıyorlar* ve bizde *İki Yüzlü Adam* olarak da bilinen *Saniyeler* (Seconds, 1966).

### **Meğer Her Şeyin Yalanmış**

Christopher Nolan’ın karanlık ve tekinsiz Batman yorumu Batman karakterine derinlik katsa da *Kara Şövalye*’nin üzerinde ilerlediği hat, ideoloji kuramının şu çok bilinen genel geçer kuralını işlemesiyle muhafazakâr bir kimlik kazanır: İdeoloji yanlış bilinç üretir. İdeolojiler kendi varlıklarını devam ettirmek için bizi kandıracak yalanlara ihtiyaç duyarlar. Yaşadığımız dünya ideolojilerin şekillendirdiği bir kurgudan ibarettir.

*Kara Şövalye*’nin sonunda Gotham savcısı “beyaz atlı prens” Harvey Dent Joker’in kışkırtmasıyla kötü olup Batman tarafından öldürüldüğünde filmin ideolojik kurgusunun önüne iki seçenek çıkar: Ya Dent’in kötü olduğu açıklanacak ve böylece Gotham ahalisinin hiçbir umudu kalmayacak veyahut Dent’in “kahramanca” öldüğü söylenip bütün suç Batman’ın



**İdeolojinin yukarıdan aşağıya doğru işlediğine ve insanların ideolojiye maruz kaldıklarına dair klâsik açıklamanın tersine Zizek kişilerin de ideolojinin gerçek yüzünü görmekten kaçındıklarını vurgular.**

üzerinde kalacak. Film tercihini ikincisinden yana kullanarak ideolojinin yalanlar üzerinde kurulduğunu vurgular. Halkın umuda ve güvenceye ihtiyacı olduğuna inanıldığı için Dent'in asıl kimliği gizlenir ve Batman günah keçisi olur. Bütün süper kahraman filmlerinde olduğu gibi *Kara Şövalye*'de de alttan alta vurgulanan "gayrimeşru şiddetin sınırları" bu kez ideolojik bir çerçeve içine alınır. Gotham'ın asıl koruyucusu elbette hiçbir meşruiyeti olmayan ve hukuka uygun davranmayan Batman'dir ama ideolojik perde bunun üstünü örter.

Filmin Joker karşısındaki ikircikliğinin kaynağını da burada aramalı belki de. Bunun sebebi Joker'in Batman'dan daha "karizmatik" olması değildir; "maskeni çıkar" diye ısrarla hakikatin ortaya çıkmasını istemesidir. Üstelik Joker karakteri kendi hikâyesini hiçbir zaman tamamıyla anlatmaması (dolayısıyla kendine bir mağduriyet yaratmaması) ve yaptığı kötülüklerin bir amacının olmaması sayesinde bu ikircikliği daha da besler. Ancak Hollywood'un ideolojik çerçevesi Joker'e daha fazla tahammül edemez ve Batman kazanır. Böylece ideoloji yalanıyla kendini



güvence altına aldığı gibi toplumsal düzlemde de hakimiyetini pekiştirir.

Ancak ideolojinin yalanı, toplumsal düzlemde ideolojiye maruz kalan kişileri mağdur eden bir konumu mu ima eder, yoksa bizler de simgesel düzenimizin mutluluğu uğruna bu yalana ortak mı oluruz?

### **Yalan Söyleme Çünkü İnanırım**

İdeolojinin kendi güvenliği için kendine göre bir "hakikat rejimi" kurduğu söylenirse de Zizek ideolojinin tepeden inmece olduğu kadar yatay ekseninde de işlediğini ifade eder. Başka bir deyişle ideolojinin hakikati ifşa olsa da biz onu görmek is-





temeyiz. John Carpenter'ın klâsik filmi *Yaşıyorlar* buna güzel bir örnek teşkil eder. Film bulduğu bir güneş gözlüğü aracılığıyla yaşadığı dünyanın ardındaki hakikati gören bir adamın hikâyesini anlatır. Güneş gözlüğünü takmadan önce sıradan bir şehirde yaşadığını zanneden kahramanımız Nada, gözlüğü taktığında gazetelerde, reklâm panolarında ve etrafındaki afişlerde yazan asıl mesajları görür: İtaat et, Hayal kurma, Tüket, Uyuma. Görünen dünyadaki mesajların altmetni bizi ideolojik bombardımana tabi tutar. “Soğuk içiniz” yazısı “bir an önce tüket ve yenisini al” anlamına gelir; televizyon hayal kurmamızı engeller ve reklâmlar kimliklerimizi şekillendirir. Ancak Zizek'in

**Biz ideolojinin sınırları dışına çıkıp onunla alay ettiğimizi veya onu reddettiğimizi sandığımız anda aslında ideolojinin tastamam içindeyizdir; bize onunla alay etme, onu reddetme fırsatını ideolojinin kendisi verir.**

bu film bağlamında asıl öne çıkardığı sahne, Nada'nın arkadaşı Frank'e gözlüğü zorla takmak istediği andır. Frank ısrarla gözlüğü takmak istemez; hatta ikili kan revan içinde kalacak şekilde kavga eder. İdeolojinin yukarıdan aşağıya doğru işlediğine ve insanların ideolojiye maruz kaldıklarına dair klâsik açıklamanın tersine Zizek kişilerin de ideolojinin gerçek yüzünü görmekten kaçındıklarını vurgular. Zira ideolojik çember içinde yaşamak güvenli olduğu kadar bizim kimliğimizin de bir parçasıdır. İnsanın toplumsal kimliğini oluşturan simgesel düzenin yıkımı kimliğin de yıkımına sebep olacaktır, bu yüzden de ideoloji görünse bile görmek istemeyiz. Lacan'ın “kendine kral diyen biri delidir ama etrafındakilerin kral diye çağırdıkları bir deli kraldır” sözüne atıfla Zizek, ideolojinin yatay ekseninde nasıl işlediğini gösterir. *Sapığın İdeoloji Rehberi*'nde Zizek, Milos Forman'ın Çekoslovakya'daki komünist rejimde yaşayan küçük insanları ironiyle anlattığı *Koşun İtfaiyeciler (Horí, má panenka, 1967)* filmini bu eleştiri bağlamında irdeler: Film komünist “baskı” altında yaşayan mağdur insanlarla dalga geçmez; insanların “müstehcen” biçimde ideolojiyi yeniden



ürettiklerini anlatır. Müstehcenlik vurgusu kendimiz için ideolojiden sözde kaçış sağlayan fanteziler kurduğumuzu ima eder. Oysa belki de bilincimizden önce bilinçdışımız ideolojinin etkisi altındadır?

### **Rüyalar Gerçek Olsa**

Zizek'in John Frankenheimer'in yönettiği *Saniyeler*'e dair yorumu ideolojinin içkin boyutunu ele alır. Hayatının amacını kaybetmiş yaşlı bir adam olan Arthur Hamilton "hayata yeniden başlamak için ikinci bir şans veren" Şirket isimli gizli bir örgüt aracılığıyla yeni bir hayata başlar. Düzmece bir kazayla ölür, estetik ameliyatlar geçirip gençleşir, tanınmış ve zengin bir sanatçı haline gelir. Kısacası, hayalini kur-

duğu bir hayatı yaşamaya başlar. Başlangıçta mutludur mutlu olmasına ama kısa bir süre sonra duygusal karmaşa yaşamaya başlar, yeni hayatından sıkılır ve tekrar Şirket'e başvururarak "yeni" bir kimlik ister ve tahmin edilebileceği gibi başı belaya girer.

Zizek'e göre Hamilton'ın asıl sorunu "geçmişini radikal bir biçimde olumsuzlamış olmasıdır." Başka bir deyişle, Hamilton kurduğu hayalleri gerçekleştirmekle önceki hayatından kurtulmuş olmaz. Zira bu hayaller de onun önceki hayatının bir parçasıdır; Hamilton geçmişinden radikal bir kopuş gerçekleştirememiştir. Zizek'in fanteziye dair önermesi ideo-

lojinin bilinçdışındaki işleyişini de açık eder: Mevcut ideolojinin şekillendirdiği hayatlarımızı yaşarken ideolojilerden sözde kurtulmak için kurduğumuz fanteziler de son tahlilde söz konusu ideolojinin bir parçasıdır; bir bakıma onun ideolojik bilinçdışıdır. Fanteziye dair bu düşünce, ideolojiyi reddettiğimiz noktada ideolojinin kendini yeniden ürettiğini söyleyen önermeyle kesişir: Biz ideolojinin sınırları dışına çıkıp onunla alay ettiğimizi veya onu reddettiğimizi sandığımız anda aslında ideolojinin tastamam içindeyizdir; bize onunla alay etme, onu reddetme fırsatını ideolojinin kendisi verir. Dolayısıyla Hamilton'ın geçmişte kurduğu fantezilerinin gerçekleştiği an onun ideolojik bilinçdışıyla birebir karşılaştığı anın kendisidir ve bu da bir kısa devreye sebep olur. Zizek'in radikal siyasal bir boyutu da içeren önermesi şudur: Sadece gerçekliği değiştirmek yetmez, hayallerimizi de değiştirmemiz gerekir.

*Sapığin İdeoloji Rehberi*'nde Zizek genel geçer bir ideoloji kuramına sarılmak yerine ideolojinin kimliğimizi şekillendirmede tahmin ettiğimizden daha etkin olduğunu ifade eden bir akıl yürütme sergiler. İdeolojinin sözünü ettiğimiz üç katmanını birbiriyle iç içe düşündüğümüzde, ideolojinin yalan üretirken toplumsal bağlamda bu yalanın karşılık görebileceği, yalanı görsek de bunu inkâr edebileceğimiz, en mühimi de yalandan çıkmak için kurduğumuz hayallerin de yalanın bir parçası olabileceği açığa çıkıyor. Bu üç önermeyle

ideolojiyle mücadelenin kolaycılığa kaçmadan yapılması gerektiğini ima ediyor.

Sinema aracılığıyla ideolojinin -ancak bir kısmına değinebildiğimiz- katmanlarını irdeleyen *Sapığin İdeoloji Rehberi*'ni 2006 yılında Sophie Fiennes'in çektiği *Sapığin Sinema Rehberi*'nin devamı olarak görmek mümkün. İlk belgeselde sinema aracılığıyla "arzunun şekillenışı" üzerinde duran Zizek, gene aynı yönetmenle birlikte hazırladıkları *Sapığin İdeoloji Rehberi*'nde bu kez filmler üzerinden ideolojinin nasıl işlediğini irdeliyor. *Sapığin Sinema Rehberi* Zizek'in sinemaya dair yazdığı *Enjoy Your Symptom* ve *Yamuk Bakmak* gibi kitaplarının beyazperde "uyarlamasıydı"; *Sapığin İdeoloji Rehberi* ise düşünürün *Ahir Zamanlarda Yaşarken* gibi son dönem yazdıklarıyla paralellikler arz ediyor. Bu anlamda kitaplarını okuyanlar için yeni bir şey söylemese, hatta Zizek belgeselde her zamankinden daha "durgun" olsa da *Sapığin İdeoloji Rehberi* Zizek'in ideoloji eleştirisini öğrenmek isteyenleri tatmin edecek nitelikte.

# “DERVİŞ”ten KEŞİŞ OLUR MU?

---

## REMZİ ŞİMŞEK

---

Obsesif-kompulsif bozuklukları ve epeyce fobisi ile Adrian Monk Türk televizyonlarında. Evet, San Francisco Polis Departmanı'nın açığa alınmış polisi Adrian Monk'un hikâyesi olan *Monk* isimli TV dizisinden bahsediyoruz. Sekiz sezon ve yüz küsur bölüm süren *Monk*'un uyarlaması olan *Galip Derviş*, orijinal yapımın hemen hemen tıpkı uyarlaması diyebileceğimiz nitelikte. Bu yeni dizi için söyleneceklerden evvel uyarlama hakkında bir şeyler söylemek iyi olacaktır.

Bu tür yapımları incelerken ilk yapılması gereken, çalışma bir esin sonucu mu

ortaya çıkarılmış yoksa tam bir uyarlama yolu mu seçilmiş, onu görmek. Esinlenme durumu biraz ucu açık gibi görünse de makul düzeyde benzerlik göstermesi, ortaya çıkan yeni yapımın çalıntı değil esinlenme sonucu ortaya çıkmış özgün bir yapısı olduğunu gösterir; tam tersi ise malum. Uyarlama hususunda dikkat edilmesi gereken nokta da uyarlanan yapımın yeni mekânına olan uyumu. Burada iki yol tercih edilebilir; asıl metne genel yapı özellikleriyle bağlı bir yeni yapı ve uyarlama kısmına dâhil olacak malzeme-hikâye noktasında daha serbest olma durumu. Ya da her şeyiyle asıl yapıya bağlı ve mümkün olabildiğince asıl metnin aynısı bir başka yapı. Birincisi, daha çok yapım





öncesi çalışma ve daha fazla yeni fikir gerektirirken iş yükünü artıran bir durum. İkincisi daha hazır bir çalışmayı daha az yeni fikirle daha zor bir yoldan belki de yeni mekâna uydurma durumu. *Galip Derviş* yayınlanan bölümleriyle şimdiye kadar ikinci yolu seçtiğini gösteriyor. Bu noktada da akıllardaki soru bu zorluğun üstesinden gelip gelememesi.

*Galip Derviş*, uyarılmanın tabiatı gereği Amerika'da yaşananları yerel şartlara uydurmayı baş görev edinmiş. Bunun dışında genel hikâyede dikkate değer bir değişiklik yok. Karısı öldürülen takıntılı bir polisin girdiği ağır depresyondan, yardımcısı olarak tutulan hemşire yardımıyla nispeten

çıkabilmesi ve kötü adamları yakalaması. Uyarılma dediğimizde senaryonun direkt olarak alınıp uyarlanması anlaşılıyor bu çok doğru zira jenerikte de bu açık bir şekilde zaten belirtiliyor. Ana karakter seçimi de başarılı duruyor, zannediyorum ki Engin Günaydın tercihine hiç kimsenin bir itirazı olmamıştır. Diğer kritik yan karakterler için göze batan olumsuz bir durum pek gözüküyor. Her bölüm değişen oyunculara çok iyi performanslar olduğu gibi kimi zaman çok kötü performanslar da oluyor ki bu hem inandırıcılığı hem de duygu aktarımını sekteye uğratabiliyor. Mehmet Ali Alabora, Mustafa Uğurlu ve Ezel Akay ciddi ivme kazandırdılar rol aldıkları bölüme, bunu mutlaka söylemek

**Galip Derviş, uyarlamanın tabiatı gereği Amerika'da yaşananları yerel şartlara uydurmayı baş görev edinmiş. Ana karakter seçimi de başarılı duruyor, zannediyorum ki Engin Günaydın tercihinin hiç kimsenin bir itirazı olmamıştır.**

gerek ama bu katkıyı vasatın üstüne çıkarıramayanlarsa ivmeyi ters yöne çeviriyor. Bunun yanında uyarlamanın bu şekliinden kaynaklı bazı sorunların ortaya çıkmaması garip olurdu ki nitekim bazı sorunlar mevcut. Bu sorunların boyutları üzerine bir şeyler söylemek gerekirse; orijinal hikâyenin amaç edindiği bazı köşe taşları uyarlama senaryoda maalesef es geçilmiş. En başta göze çarpan Monk'un yaşadıkları gerçek manada bir dramken, Galip Derviş ve yaşadıkları komedi unsuru olarak kullanılmış. Bunu hususi yapmak istemiş olabilirler nitekim kanalın tanıtım metninde dizi "komedi" olarak sunuluyor. *Monk* için bizi ne kadar güldürüyor da olsa komedi dizisi dememiz mümkün değil, çünkü karısını kaybetmiş bir adamın hayatla ve her şeyle ciddi sorunları söz konusu. *Galip Derviş*'te bu geri planda kalmış, Monk'un karısı Trudy hemen her bölümde adından bahsedilen, bahsedilmediğinde varlığı her daim hissettirilen bir karakterken, Derviş'in karısı Belgin'in ismini onca bölüm sonunda bile hatırlamayanlar olabilir. Belgin, Trudy'nin aksine bu kadar silik kalmanın yanında hayal olarak dâhil olduğunda bile güçlenmeden aynı siliklikte işlenmiş. Dokuzuncu bölümün son sahnesinde bunu bir kez daha görürüz; sehpayı çekip



ayaklarını uzatan Trudy'nin o şefkat dolu kucağı Monk'a huzuru bağışlarken, Belgin ne şefkat barındırıyor ne de Derviş'e huzur veriyor, orada sadece yamuk bir sehpa duruyor. İşte tüm bunlar düşünüldüğünde uyarlamanın malum risklerinin sonucunu görüyoruz, oradaki dram burada komediye dönüştürüldüğünde ve bu tür güçlü sahneler de kotarılmayınca orijinal metne ve karakterlere bir özür borcu doğuyor gibi.

### **Uyarlamanın Sıkıntıları**

Evet, sonuçta bu bir uyarlama ve her şeyi ile orijinale bağlı kalması imkânsız denebilir. Bu kabul edilebilir bir yaklaşım lakin adı üstünde uyarlama diyerek bu yaklaşım kolayca zayıflatılsa da karşı tez olarak



söylenebilecek daha güçlü bir argüman var. Bu yazının da başlığını oluşturan bu argüman; keşif, inzivaya çekilmiş kimse manasına gelen Monk ile Derviş'in ciddi bir benzerliği sahip olması. Bu çaba yabana atılmamalı, yani ismi bile yakın manalara gelen bir şekilde seçmek aslında uyarlamanın o kadar da serbest olmadığını gösteriyor. Hazır senaryo ve çözülecek vakaların karmaşık yapısı yerine yenileri mutlaka ekstra bir hazırlanma ve fikir geliştirme süreci doğurur. Bunun yerine tercih edilen, vakaları bire bir alıp uygun bir şekilde değiştirme -burada dönüştürme demiyoruz çünkü o başka bir mana katıyor- o kadar da serbest olmadığını gösteriyor.

**Orijinal hikâyenin amaç edindiği bazı köşe taşları uyarlama senaryoda maalesef es geçilmiş. Monk'un yaşadıkları gerçek mana da bir dramken, Galip Derviş ve yaşadıkları komedi unsuru olarak kullanılmış.**

Dönüştürme ayırımını açmak gerekirse. Eğer Adrian Monk ve dizinin ana çatısını oluşturan karakterler bütün özellikleriyle alınıp Türkiye şartlarına uyarlanıp -Yusuf'un basketbol oynaması, Benji'nin kaykay sevmesi gibi- hikâyeler çevresinde de daha rahat davranılsaydı daha orijinal bir sonuç çıkabilirdi. Üstelik bu basit gibi görünen hamle aslında kurulan yeni yapıda istediğiniz gibi değişiklik yapma özgürlüğünü de verebilirdi, o zaman işte dramın komediye dönüştürülmesinde bir beis olmazdı.

Bunun yanında ilk bölümdeki Belediye Başkanı'nın, kentsel dönüşüm projesi üzerinden anlatılan hikâyesi gayet başarılı bir uyarlama olarak kayda geçebilir, orijinal örnekte bir başkanlık seçimi söz konusu. Komiser; Trudy'yi, Monk'a katlandığı için Vatikan'ı arayıp Azizlik için önereceğini söyler yerli komiserimiz de Belgin'in Evliya olduğunu ve kemiklerinin Eyüp Sultan'a taşınması gerektiğini belirtir. Tıpkı bu örnekler gibi başarılı değiştirmeler mevcut ama peşinden zorlukları da beraberinde getiren bir durum bu. Bunu da sanırım orijinal hikâyedeki konuları aynı sırayla değil de seçilen bölümlerden uyarlayarak çözmeye çalışmışlar. Yani *Monk*'ta izlediğimiz ama Galip Derviş'in henüz karşılaşmadığı cinayetler mevcut ve

**Tüm sevap ve günahlarının yanında Galip Derviş'in en radikal ve yürekli hamlesi şüphesiz süresi üzerine yapılmış. Galip Derviş Monk'un kırk dakikalık bölümlerine çok yakın sürelerle sektörde tutunmaya çalışıyor, umuyoruz ki bu gayretleri başlarına iş açmaz.**

daha ciddi bir ayrıntı da Derviş'in temizlik hususunda Monk'tan biraz daha rahat gözükmesi, ikisinde de aşırı takıntı hali mevcut, bu doğru ama kıyas yaparsak Galip Derviş'in yabancı cisimlerle daha fazla teması gözden kaçmıyor. Aslında daha en başından iki jenerik arasındaki farkta göze çarpan bir ayrıntı var; Monk karakterini bize en kısa yoldan anlatan önce dağınık harflerle yazılı isimlerin sonrasında düzelmesi, Derviş'te gayet düzgün yazılı ismini sadece parmağı ile yukarı itmesi olarak farklılaştırmış. İşte bu örnek de gösteriyor ki daha en baştan orijinal yapımın göndermeleri anlaşılammış. Buradan da çıkarılacağı üzere hem çok rahat davranan ve çok ciddi bir bağlılık duymayan ekiple, yeri geldiğinde taviz vermeyen orijinale sıkı sıkıya bağlı bir ekibin aynı kişiler olduğunu bildiğimizden bu durumu ciddi sorunlar hanesine yazıyoruz.

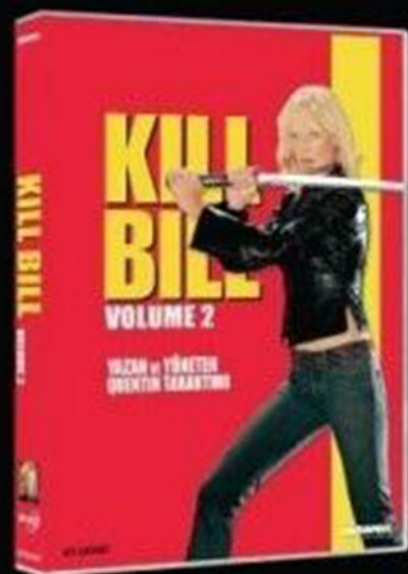
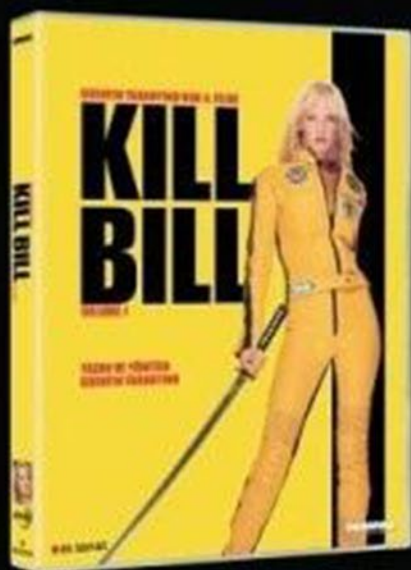
Gösterilen çabayı boş görmemek gerekir, şüphesiz arkasında ciddi bir emek var, belki de yazılmış bir şeyi yeniden yazmak daha da zordur ama başarılı bir yeniden yaratımdan söz etmek maalesef pek mümkün değil. Gerek mekân seçimleri, gerekse Derviş'in takıntıları hususunda da duygu seyirciye aktarılamıyor. Monk, tek tip olan,

yol kenarındaki direklere dokunurken Derviş'in yamuk yumuk ve üstelik bir örnek olmayan şeylere dokunma gayreti takıntıyı göstermekten çok komediyi amaçladığını çok bariz gösteriyor ve ucuz kalıyor maalesef. Bunun yerine diyaloglardaki yavaşlığa hızlandırıp, biraz daha Engin Günaydın oyunculuğunun nimetlerinden yararlanma yolu seçilse daha da iyi şeylerle karşılaşabiliriz gibi duruyor.

Tüm sevap ve günahlarının yanında Galip Derviş'in en radikal ve yürekli hamlesi şüphesiz süresi üzerine yapılmış. Türkiye şartlarında neredeyse yüz dakikanın üzerine çıkan diziler efsane(!) olmuş durumda, Galip Derviş ise Monk'un kırk dakikalık bölümlerine çok yakın sürelerle sektörde tutunmaya çalışıyor, umuyoruz ki bu gayretleri başlarına iş açmaz.

Konuyu Galip Derviş özelinden daha genel bir noktaya çekersek; uyarılma üzerine daha teorik tartışmalar yapılmalı diye düşünmekteyiz. Tabii bu tartışmaların merkezinde de *özgün hikâye kaldı mı* sorusu olmalı ki bu klişe soru yabana atılacak bir soru değil kesinlikle. Eğer anlatılmamış bir hikâye kalmadıysa, demek ki *önemli olan anlatım şeklinden* başka elimizde bir şey kalmadığını bilmemiz bundan sonrası için daha iyi işler yapılması adına atılmış ilk adım olacaktır.





VOLUME 1

VOLUME 2

# KILL BILL

KOLEKSIYON

# 2013 HİSAR SEÇKİSİ

**Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nin 2005'ten beri hazırladığı Hisar Seçkisi'nin bu yılki jürisi Belmin Söylemez, Esin Küçüktepepınar, Sevil Demirci ve Taner Birsnel'di. Yüzlerce başvuru arasından ön juri filmleri iki yüze indirmiş. Jürinin değerlendirmesi sonucu iki yüz filmde on tanesi seçkiye alınmış.**

---

## SİNAN SERTEL

---

### BUĞU

Burak Koçak, son kisası Herakleitos'un "Toprağın ölümü suyun doğmasıdır, suyun ölümü havanın, havanın ölümü ateşin doğmasıdır ya da bunların tam tersi." sözü ile başlıyor. Bu başlangıç film boyunca, değişime dair akıl yürütmelerini bildiğimiz filozofun izdüşümlerini aramıza neden oluyor. 27 dakika süren filmin, ilk rüya sahnesinden sonra kendimizi bir imge havuzunda buluyoruz. Yönetmen

filminin ritmine dair verdiği bir röportajda "Meditasyon gibi olsun istedim." diyor. Kamera ve mekân kullanımının çok ekonomik olduğu filmde, genel itibarıyla dingin bir hava hâkim. Fakat film boyunca karşılaştığımız imgelerin yoğunluğu o kadar fazla ki, bu sakin ritm bile imgeleri idrak etmemize yeterli gelmiyor.

Filmle ilgili yönetmen şu ifadeleri kullanıyor: "Buğunun ardındaydı hakikat ama biz hakikat yerine buğuya adımın baş harfini yazmakla ilgileniyorduk. Sonra buğu kaybolunca tekrar hohlayarak cama yeniden

oluşturuyorduk baş harfimizi, kendimizi sihirbaz sanıyorduk.” Filmin özetinde yönetmenin kullandığı “hakikat” ifadesi beni heyecanlandırdı. Filmde “hakikatin” nasıl bir temsili olduğunu merak ettim. “Hakikat” kelimesi karatı yüksek bir kavram. Film minimal biçim tercihlerinin tam tersine, içeriğindeki imge havuzunu seyircinin üzerine boca ediyor. Bu bağlamda “hakikat” kavramı da kendi karatında değerini bulmuyor. Filmdeki bu “iddia-iddiasızlık” çelişkisi, diyalektiğin babası Herakleitos’a bir göndermedir belki, kim bilir?

## BUHAR

Abdurrahman Öner’in kisası birçok festivalde gösterildi. Birçok ödül alan film, yılın en dikkat çeken kısıları arasına girmeyi başardı. Tek plân olarak 35mm çekilen *Buhar*, biçim olarak parlak bir fikre dayanıyor. İçerik olarak filmle ilgili aynı minvalde konuşmak pek mümkün değil. Yönetmen bir röportajında “Önce biçimi tamamen kafamda oturtuktan sonra içeriği doldurdum.” diyerek bize biçime dair bir şey sunduğunu söylüyor.

Film bize bir aile temsili sunmakta. Eve selam bile vermeden giren, karısının yüzüne dahi bakmadan konuşan bir adam söz konusu. Adamın bu tavrına alışmış, bunu hiç yadırgamayan eşi, ona yemek hazırlıyor. Çocuğu olmadığı için karısını benimsemeyen bir erkek temsili var karşımızda. “Ailenin tek oğlu benim.” diyerek amacının soyunu devam ettirmek olduğunu itiraf ediyor. Çocuksuzluk adam için bir iktidar



Buğu



Buhar

sorunu. Çocuklarının olmamasından sorumlu tuttuğu karısı, onun için iktidarının önündeki bir engel. Sıradan bir ev kadını olarak resmedilen “eş”, evlilik programları izleyerek hayatını geçiriyor. Onun için evliliğinin devamı, iktidarının devamı. Çocuğunun olmadığını kabullenmiş. Eşinin yüzüne bakmamasını kabullenmiş. Eşinin üzerine kuma getirmesini bile kabulleniyor. Kocasının onu terk edip, başkasına resmi nikah yapacağını duyduğu anda işler değişiyor. Bir anda iktidarının yıkılacağını seven kadın buna karşı fevri bir eylem olarak kocasını öldürüyor. Katil olduktan sonra da ceset yerde yatarken oturup çayını sakın sakın yudumlayabiliyor.

Bu üçüncü sayfa hikâyesini festivaller için cazip kılansa filmin biçim tercihinde saklı. Tüm filmi yarısı buhar ile örtülmüş bir aynadan izliyoruz. Cinayet işlendikten sonra buhar gidiyor. Ayna yerde yatan cesedi de göstermeye başlıyor. Filmdeki bu biçim tercihinin, hikâyedeki anlam dünyasına hizmet ettiğini söylemek zor. Yönetmen aynanın çok farklı şekillerde okunabileceğini söylediği röportajında, bu muallak durumu ortaya koyuyor. “Aynadaki görüntü aslında sanaldır.” diyen yönetmen, ayna metaforu ile ne anlatmak istediğine dair ipuçları veriyor. Bu toprakların medeniyet tasavvurundaki “ayna” metaforunun karşılık geldiği anlam dünyası ile paralellik göstermeyen bu anlatı ve biçim tercihi, yönetmenin kamerasının konumuna dair çok şeyi açık ediyor. Bu açıdan bakıldığında, filmdeki “ayna” bir manada yönetmenin anlam dünyasının “âyînesi”.

## DERİN NEFES AL

Sinemanın yapılabirliklerini sayarken en üst sıralara “dolaylı anlatımı” koymak gerekli diye düşünüyorum. Anlatılmak istenen şey, tümü ile bir temsil olan sinemada dolaylanarak işaret edilen bir unsur olduğunda etkili oluyor. Sinema bir temsil olduğu halde gerçeğin parçalarını kullandığından, direk bir anlatım seyirciye nüfuz edemeyen bir sürece neden oluyor. Didaktik kalan bu tutum seyirciye herhangi bir düşünme payı bırakmadığı için “dayatılan” her fikir gibi uçucu bir netice doğuruyor. Doğrudan anlatımın en zanaati yüksek hali ise reklâmlar olarak karşımıza çıkıyor. Reklâmlar, ilk izlediğinizde sizi kısa süreliğine etkisi altına alır. Sonradan uçup giden bu etki, aradan zaman geçtiğinde aklınıza bile gelmez. Bir filmde gerçeğin bire bir aktarılması, filmin bir reklâm gibi etkisini azaltma riskini içeriyor.

*Derin Nefes Al* filmi çok iyi bir sinematografiye sahip. Filmdeki oyunculuklar ve kamera kullanımları ustaca kotarılmış. Ancak yönetmenin gerçeği bire bir aktarması, didaktik bir sonuç vermiş.

Hikâyesi anlatılan kızın, karşılaştığı zor duruma tepki olarak geliştirdiği tavır ile film nihayete eriyor. Bekaret testine tabi tutulan kız, yönetmenin bir televizyon röportajında ifade ettiği şekli ile “kendi bedeninin sahibi olmadığını anlıyor”. Buna karşılık iktidara yegâne erkin kendisi olduğunu anlatmak için seçtiği yol ise çok tepkisel. Burada yapılacak olası bir feminist okuma şöyle olabilir: Kadının bedeni kendisinin olduğundan dolayı tüm tasar-



ruf hakkı kendisine aittir. Kız da aldığı tavır ile bu düşüncüyü ortaya koyuyor. Lakin yönetmenin burada filmin kahramanı ile geliştirdiği bu söylem “tepkisel” olduğundan dolayı zayıflıyor. Kadının kaybolan iktidarını yeniden ona vermek isteyen yönetmen bunu yaparken tepkisel bir yol seçtiği için, iktidarı yeniden üretiyor. Böyle olunca kızın tavrı, kendi iradesiyle istediği şey olmuyor. İktidara karşı takınılmış bir tavır olarak kalıyor.

## DOM

Genç yönetmen Halil Aygün’ün belgesel çalışması Nusaybin’de kaybolmaya yüz tutmuş bir kültürü, toplum tarafından ötekileştirilmiş bir grup insanın hikâyesini anlatıyor.

Yönetmenin kamerasını koyduğu yer tam da Türklük-Kürtlük üzerinden kimlik tartışmalarının yapıldığı bir yer. Yönetmen filminde, Kürtlerin ötekileştirdiği bir toplumu anlatarak ters bir diyalektik kuruyor. Belgeseldeki bu tercih, filmin dilini çok güçlendiriyor. Dom diye çok az bilinen bir halkı anlatarak, kimliksizliği ve aidiyeti siyasetin günlük/geçici dilinden farklı bir zemine taşıyor. Bu zeminde bir var olma hikayesi dinliyoruz. Bu tavrı ile izleyene bir düşünme alanı tanıyor film.

Yönetmen, film için uzun hazırlık evresi geçirmiş. Kimsenin yaklaşmak istemediği, hep dışlanan bu halkın içine karışmış. Onlarla uzun süre beraber yaşamış. Bu sayede arada tesis edilen güven ilişkisi, filmde samimiyet olarak karşılık buluyor.

Dom



Küpeli



Üstümüzden Geçti Bulut

İzlerken bunu hissediyorsunuz. Filmin içeriği, ajitasyona ve duygu sömürüsüne çok uygun. Bunun farkında olan yönetmen, ajitasyon ve duygu sömürüsüne mümkün olduğunca tevessül etmemeye çalışıyor. Filmde biçim olarak bu başarılısa da, anlam dünyası olarak Domlar üzerinden güçlü bir umut ışığı betimlenmiyor. Dom halkı ile umut arasına konan bu mesafe, filmin daha aşkın bir boyuta sıçramasının önüne engel olarak çıkıyor.

### EVICKO

Anatomi sınavına çalışan bir tıp öğrencisinin, kız arkadaşının bedenini çalışma aracı haline getirmesiyle başlıyor film. Kapının çalmasıyla, tıp öğrencisi kemiklerinin üzerine işaretler koyduğu kız arkadaşını bırakarak, beş dakikalığına çıkıyor. Bu beş dakikanın uzaması sonucunda, sevgilisini üzerinde çizgilerle bekleyen kızın hikâyesini izliyoruz. Yönetmen, Anton Çehov'un "Anita" hikâyesinden esinlenerek yaptığı filmde, bizi ufak detaylara yönlendiriyor. Ufak detayların büyük önem kazandığı, sinema dilinin oluşmasında, Julie Tasiao'nun oyunculuğunun payının büyük olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz.

### HALA

Seçkinin eşcinsel temalı filmi Veysel Akşahin'e ait. 20 dakikalık belgesel, kendini kadın gibi hisseden bir erkeğin hikâyesi. Köylünün "hala" diye seslendiği İhsan doğduğundan beri böyle olduğunu söylüyor. Hayatının erken dönemlerinde

İzmir'e giden "hala", ailesinin vefatı üzerine köyüne dönüyor. İhsan Hala'nın köydeki yaşam hikâyesini izlediğimiz belgesel güzel bir seyir keyfi veriyor.

Yaratıcı fikir olarak gayet çekici duran film, konunun işleniş tarzı olarak sıkıntılı bir yapı arz ediyor. Yönetmen film boyunca bir hikâyeyi anlatıcısı olarak kamera arkasında duruyor. Ancak kurguya ve filmin diline yaptığı müdahalelerle seyirciyi devamlı yönlendiren bir film dili görüyoruz. Şöyle ki: İhsan Hala köye döndüğünde, köylü onu dışlıyor; bazı iftiralar atarak kötülemeye çalışıyor. Kendinden olmayana karşı verilen en kaba tepkileri İhsan Hala için de veriyorlar. İhsan Hala, babasının ve annesinin mezarlarının olduğu, doğup büyüdüğü bu köyden gitmek istemediği için yaşananlara katlanmayı seçiyor. Yaşadıkları katlanılmaz bir hâl aldıktan sonra köy kahvesine gidip, köylüye neden böyle yaptıklarını soruyor. Bundan sonra işler yavaş yavaş değişmeye başlıyor. İşte tam bu noktada yönetmen seyirciye ilk müdahalesini yapıyor. Köylünün İhsan Hala'yı kabullenmesindeki nedenleri sıralarken, bize onun dilinden şunları söylüyor: "İhsan Hala dürüst, çalışkan ve yardımsever olduğu için köylü onu kabul etti". Bu kabul edilmiş serüveninde yardımseverlik özellikle birden fazla yineleniyor. Burada filmin dili, bizi de bu kabulleniliş serüveninde, kabul edenler safına çekmeye zorluyor. "Dürüstlük", "çalışkanlık" ve "yardımseverlik" her toplumda erdem kabul edilen meziyetler. Bu olumlu meziyetlerin arkasına saklanan yönetmen, seyirciyi kendi doğ-

rusuna yönlendiriyor. Filmi işte tam bu noktada eleştirmek, seyirci olarak bana dayatılan bu tavrı enine boyuna tartışmak gerek. Toplumda dışlanmış bir bireyin, o toplumda kabul görmesi için “dürüstlük”, “çalışkanlık” ve “yardımseverlik” gerekli. Lakin İhsan Hala'nın durumunda olduğu üzere yeterli değil. Bu erdemler ile birlikte, asıl olan, İhsan Hala'nın dışlanmasındaki ilk nedenin köklerine inmek gerekiyor. Yönetmen bu dışlamadaki asıl neden olan ahlâki problemi hiç tartışmayarak filmi zayıflatıyor. Dürüst olmayan, çalışkan olmayan ve/veya yardımsever olmayan birçok birey toplumda dışlanmazken, İhsan Hala'nın dışlanması toplumun ahlâki problem olarak gördüğü bu durumu yeterince masaya yatırılmamasından kaynaklanıyor. Eşcinsellik meselesi bu minvalde, asıl menşeyinden uzak tartışılmaya devam ettikçe seçkilerde yer almış iyi veya kötü bir sürü belgeselden başka bir şey kalmıyor geride. Yönetmen burada meselenin özüne inmekten, inandığını seyirciye kabul ettirme kolaylığına kaçarak filmi bitiriyor. Her fırsatta “ben kendim için yaşıyorum” diyen İhsan Hala'nın ahlâki durumu, tartışılmadan ortada duruyor.

## KÜPELİ

Çetin Baskın ve Metin Akdemir'in birlikte yönettiği belgesel bize Diyarbakır'daki “Küpeli havuzun” bir gününü anlatıyor. Peştemalle yüzen çocuklar küçük havuzda tüm gün boyunca serinliyorlar. Belgesel boyunca sadece bu görüntülere yer veren yönetmen, filmin en başında gelen helikopter

**Türk sinemasında özellikle doksana sonra-sında taşraya dair filmlerde bir artış olduğunu gözlemleriz. Taşraya olan bu ilgiyi anlamaya çalışırken yaşadığımız cumhuriyet tecrübesiyle paralel okumalar yapmakta fayda olacaktır.**

sesi ile sözünü söylemeyi deniyor. Mithat Alam Merkezi'nin yaptığı bu yılki seçkide yer alan filmin yönetmenlerinden Çetin Baskın, aynı zamanda Altyazı Dergisi'nde yazdığını not etmekte fayda var.

## MAYA

Bir bölgenin müziğiyle yaşayış biçimi uzun zaman içerisinde oluşan unsurlardır; mayanın tutması ve olgunlaşması çok uzun sürer. Türkiye'nin en doğusunda bulunan köylerden birinin tutması çok uzun zaman almış mayasının, siyasi ve ekonomik nedenlerden dolayı yok olmaya yüz tutmasının hikayesini izliyoruz Maya'da. Hayatta kalabilmek için uzaklara gitmiş bu köyün halkı, uzak kalamadıkları köylerine yeniden dönmüşler. Bu durum birkaç kere tekerrür etmiş. Her göç ve dönüş biraz daha bir şeyler almış onlardan. Filmde köyün bu hüzünlü hikâyesini etkileyici görseller eşliğinde izliyoruz.

## MÜPHEM

Deneysel film dendiğinde, akla ilk filmin biçimine dair denemeler gelir. Bu minvalde

yurt içi ve yurt dışı festivallerde yer alan deneysel filmler bir biçim arayışının sonucu gibi olur. Bazen estetik bir kaygıdan dahi bahsedemeyeceğimiz bir yapı, etrafında dolandığı bu arayışa hep sadık kalır. Bir deneysel film dendiğinde her izleyenin farklı farklı anlamlara gidebileceği, bazen hiç bir anlama gitmeyip sadece izlenebilen faaliyetler akla gelir. Bu manada deneysel filmlerden üretilebilecek bir tartışmaya çok fazla rastlayamayız.

Yönetmenliğini Süleyman Demirel'in yaptığı *Müphem* bu tip bir anlayışı tam orta yerinden değiştiriyor. Filmde biçime dair arayışları oldukça net görebiliyoruz. Deneysel filmlere nazaran daha net bir doğrusal akıştan bile söz edebiliriz. Demirel görsel dili kullanıyor ama bunu yaparken alışageldiğimiz görsel kodları değiştiriyor. Görsel olana farklı anlamlar yükleyerek yapıyor filmini. Tam bu noktada güzel bir deneysellik içeren film, seyirciyi sadece bununla bırakmıyor. Doğrusal giden kurgusunun içinde tartıştığı konuyu da yavaş yavaş örüyor. Konusunu, yeni anlamlar yüklediği görsel kodlarla kurup 6 dakikada derdini açmayı başarıyor. Filmin sonunda geldiğimiz yer artık kendi kodlarımız değil. Yönetmenin görsel kodlarıyla, kendi tecrübe alanımızı harmanlıyoruz.

Seçkideki en çarpıcı ikinci film olan *Müphem*, konusunu seyirciye dayatmayarak sinemanın naif yapısına çok yakın duruyor. Seyirciye varlık alanı tanıyan yapının deneysel bir filmde kullanılması ayrıca takdiri

hak ediyor. Yönetmenin sonraki filmlerini merakla beklememek için bir neden yok. Hatta kim bilir, bir zaman sonra yönetmenin adı olan "Süleyman Demirel"i arama motorlarına yazdığımızda, en başta çıkan kişi yönetmenin kendisi olabilir!

## ÜSTÜMÜZDEN GEÇTİ BULUT

Türk sinemasına baktığımızda, özellikle doksan sonrasında taşraya dair filmlerde bir artış olduğunu gözlemleriz. Taşraya olan bu ilgi çok farklı veçhelerden okunabilir. Konu ile alakalı olarak anlamlı verilere ulaşmak için, taşranın insanımız için ne anlama geldiğini analiz etmek gerekir. Yaşadığımız cumhuriyet tecrübesi ile paralel okumalar yapmakta fayda olacaktır. Aynı zamanda taşrayı ele alan yönetmenlerin, "taşra" olgusunu filmlerinde hangi noktalarda değerlendirdiğine bakmak da yararlı olacaktır.

Bu minvalde Reha Erdem'in *Beş Vakit* filmi ni düşündüğümüzde Erdem, kendi insan tanımını bize aktarmaya çalışırken, taşrayı bir fon olarak seçmiştir. Taşraya, oradaki anlam dünyasına dair çok bir tartışma yoktur filmde. Bu bakımdan taşra ve sinema ilişkisi açısından doğru bir örnek teşkil etmez. Nuri Bilge Ceylan, *Uzak* ile bu konuda ciddi bir tartışma yapmaktadır. *Uzak*'ta taşra ve kent insanı artık tamamen ayrılmıştır. Geçmişleri ortak olan insanlar artık birbirlerinden kopmuşlardır. Dertleri çok değişmiştir, birbirlerini anlamakta zorlanırlar. *Mayıs Sıkıntısı* aynı yönetmenin bu



kopmanın yaşanmasından hemen öncesi-ne dair bir anlatısı olarak yorumlanabilir. Kopuş yaşanacaktır. Hatta belki yaşanmaktadır ama karşılıklı iletişim hâlâ vardır. Birbirini dinleyen ve birbirine sözü geçen insanlar olarak resmeder *Mayıs Sıkıntısı* bu ilişkiyi. Semih Kaplanoğlu *Yumurta* ile taşra ve kent ilişkisini “insanın özü” ile insanın “ben” dediği varlık arasındaki ilişki olarak yorumlar. Taşradan koptuktan yıllar sonra yapılan ziyaret, kentten taşraya değil, insanın özüne dair çıkarımlar yapabileceğimiz bir yolculuk olur. Kaplanoğlu bu ilişkiyi biraz muğlak bırakmayı tercih eder. Bu hesaplaşma sanki başka bir yerde, başka bir zamanda devam edecek gibidir. Film tam bu noktada biter. Cumhuriyet tecrübesi ile kucağımızda bulduğumuz Modern Batı Dünyası'nın devşirmesi değerler topluluğu bizi kentlere taşımıştır. Osmanlı sonrası yaşanan bu durum, taşradan kopup kentte son bulan yolculuğun büyüğüdür adeta. Yaşanılan bocalama, geriye dönme(me), anlama(ma) tamamıyla aynı kodlar üzerinden okunabilir.

Bir kısa film bunları tartışacak kadar uzun mudur? Bilemiyorum ama Yaşar Arif Karagülle yaptığı ilk kısa filmi ile tartışmanın en sıcak yerinden konuya dahil olmuş durumda. 1990 doğumlu yönetmenin ilk filmi seçkinin en çarpıcı işi. Filmde Ceylan ve Kaplanoğlu sinemasının etkisini çok net bir şekilde görebiliyoruz. Dil olarak benzeşme yanında, anlam dünyası olarak ciddi bir ayırım söz konusu. Şöyle ki: Nuri Bilge Ceylan sinemasında taşra ile ilişki

**Yaşar Arif Karagülle yaptığı ilk kısa filmi *Üstümüzden Geçti Bulut*'la taşra tartışmasının en sıcak yerinden konuya dahil olmuş. Doksan doğumlu yönetmenin bu ilk filmi seçkinin en çarpıcı işi. Filmde, Ceylan ve Kaplanoğlu sinemasının etkisini çok net bir şekilde görebiliyoruz.**

sorgulanırken ortaya bir umut çıkmasından söz etmek çok mümkün değildir. Bu durum muğlak da olsa, *Yumurta* için de geçerli denebilir. Lakin *Üstümüzden Geçti Bulut*'un bu konudaki tavır çok net. Yönetmen filminde bu git-gelden bir umut çıkarmayı tercih etmiş. Minimal unsurların yoğunlukta olduğu film, genellikle kasvetli bir atmosfer içerisinde geçiyor. Tüm estetik tercihler bu atmosferi güçlendirecek şekilde hazırlanmış. Ama nihai noktada filmin anlam dünyası insana dair bir umut sunuyor. Filmdeki karakter, yaşadığı git-geller sonunda geçmişe elini uzatmayı tercih ediyor.

Türkiye'deki kısa filmlerin çıtası gittikçe yükseliyor. Bu konuda çalışmalar yapan herkese, bu çalışmaların en önemlilerinden birisi olan Hisar Kısa Film Seçkisi'nde emeği geçenlere teşekkür etmek gerek.

# BİR FİLM NEYİ DEĞİŞTİREBİLİR?

ERCAN KESAL

Bir zamanlar şunları yazmışım:

“....1960’lı yıllar... 5-6 yaşlarındayım... Avanos... Serin bir gündüz vakti. Anam ve komşu kadınlarla birlikte kapalı sinemaya film seyretmeye gidiyoruz.

Anamın dimisinden tutmuş, önümdeki kalabalığa yetismeye çalışıyorum. Sinemada “loca” tabir edilen küçük bir odanın içinde sandalyelere oturmuş 14-15 kadın fısır fısır konuşuyor. Anamın dizinin dibinde perdeye büyülenmiş gibi bakıyorum. Siyah beyaz bir film oynuyor. Filmde ara sıra türküler söyleyen bir kadın var. Kadının küçük bir kızı da var. Kız kayboluyor ya da birileri kaçırıyorlar. Filmin sonuna doğru buluyorlar ama kız annesini tanımıyor falan... Anam ve diğer kadınlar sürekli ağlaşıyorlar. Anamın dimisine daha sıkı sarılıyorum. Sonra film bitiyor ve eve dönüyoruz.

Ben artık başka bir çocuk olmuşum, büyümüşüm gibi hissediyorum kendimi.

*Evet, sinema insanı büyüten bir şeydir.*

1970’li yıllar... Ortaokula gidiyorum. Yaz tatillerinde babamın gazozhanesinde çalıştığım için özellikle akşamları açık hava

sinemasına gidecek gazoz kasalarını ben taşımak istiyorum. Niyetim ve taktığım çok basit: kucağımda gazoz kasaları ile içeri girmek ve kalabalığa karışarak bir daha dışarı çıkmamak.

Yaz bitmiş, sonbahar rüzgârlarının başladığı bir akşam. Havalar soğumaya başlamış. Açık hava sinemasında o akşam pek fazla seyirci yok. Perdede yine siyah beyaz bir film oynuyor. Tuhaf bir film. Filmdeki adam (bir boyacı) bir resme aşık oluyor. Ama resmin gerçeğiyle birlikte olmak istemiyor. Sonra bu ikisi gölde kayıkla gidiyorlar...

Bir ara filmde sürekli yağan yağmura gerçekten de sinemada başımıza yağan yağmurlar eşlik ediyor.

Film bitip geç vakit eve tek başıma dönerken, o güne kadar hiç fark etmediğim tuhaf, değişik duygularla doluydum. İçim ürperiyor, yürürken garip bir biçimde etrafıma bakınıyordum.

*Evet, sinema insanı değiştiren bir şeydir.*

Ve işte, belki bu yüzden yirmi beş yıl sonra bu enteresan dünyayı bana sunan o

**Bir filmi bitirip kapının önüne çıktığımda artık eski “ben” olmuyorum. Dünyaya yeniden, yeni bir yerden ve yeni bir kimlikle bir daha başlıyorum.**

adamı ve o dünyayı bulmak için İstanbul’a gelmiştim. Hep aklımın bir köşesinde duran o adamın peşine düştüm, aradım, buldum. 1993 yılında kurucularından olduğum bir psikiyatri merkezinin açılışında “*Sevmek Zamanı - Bir Filmin Psikoanalitik Yorumu ve Metin Erksan Söyleşisi*” başlığıyla Metin Erksan’ı konuk ettik.

Metin Erksan şunları söyledi: “Ercan Kesal’la biz yeni tanışmıyoruz. Ben O’nu yirmi beş yıl önceden tanırım, benim çok eski arkadaşımıdır. Çünkü, benim filmimde boyacı Halil’in (M. Kenter) başına yağın yağmurlarla, bacakları henüz sandalyeden yere değmeye başlamış küçük Ercan’ın *Sevmek Zamanı*’nı seyrederken başına yağın yağmurlar aynı yağmurlardır.”

Beni yirmi beş yıl önce kanat takıp uçuran o adam yine başka semalara göndermişti işte.

*Evet , sinema insanı uçuran bir şeydir...*

İşte tüm bunları bana bahsettiği için sinemaya gidiyorum, film seyrediyorum.

Neden kitap okuyorsam, neden resim seviyorsam ya da neden bir konsere gitmek için sabırsızlıkla bekliyorsam, onun için...

Bütün bu eylemlerin sonunda, bu dünya ile ilgili bitmek tükenmek bilmeyen sorularımın az da olsa cevabını buluyorum. İçimdeki varoluşsal sıkıntı bir parça diniyor.



En önemlisi, bir filmi bitirip kapının önüne çıktığımda artık eski “ben” olmuyorum. Dünyaya yeniden, yeni bir yerden ve yeni bir kimlikle bir daha başlıyorum. Tıpkı Çehov’un çok sevdiğim bir hikâyesini bitirdikten sonra olduğu gibi. Ya da yeni duyduğum bir Neşet Ertaş bozlağı bittikten sonra bende ne oluyorsa.

Başka hiçbir sanat dalında böylesine güçlü bir biçimde bulamadığım bir ayrıcalık bu aslında... Her film dünyaya katlanabilme vesile olan bir yürek merhemidir... Onun için...”

# SESSİZLİK ve OYUNSUZLUK

---

**SEDA KAYA**

---

“Görünür olmanın” her türlü arzunun yönünü belirlediği ve değerler hiyerarşisinin “göz önünde” olmakla şekillendiği bir dünyada işgal edildiği günden beri savaşı sırtında taşıyan ve yalnızca bununla “görünür olabilen” bir ülke: Filistin. Ve bu vasatı, kurduğu sinema diliyle paramparça eden bir yönetmen: Elya Süleyman. Paramparça ediyor, çünkü sadece “gözün gördüğüne” itibar etmenin dışına çıkıyor ve bununla alay ediyor. Paramparça ediyor, çünkü sadece savaş görüntülerinin “gündem değeri” taşıdığı bir ülkede şahsiyetiyle görünür olmanın yolunu inşa ediyor. Boğazına kadar kirli siyasetin girdabına batmış bir coğrafyadan bir aşk hikâyesi çıkarıyor. Ramallah ve Kudüs arasındaki askeri kontrol noktasının ayırdığı iki sevgilinin hikâyesini anlattığı *Kutsal Direniş (Yadon İlaheyya, 2002)* filmiyle Elya Süleyman, hem politik öfkenin hem de gündelik hayatın bütün bu kaosa rağmen insanı nasıl ısrarla yaşamaya sürüklediğinin seyrini sunuyor.

*Bir Kayboluşun Güncesi (Chronicle of a Disappearance, 1996)* adlı ilk filmiyle Venedik Film Festivali’nde yıldızı parlayan Elya Süleyman, *Kutsal Direniş* ile 2002 Cannes Film Festivali’nden prestijli bir ödül kazanarak dünyaya adını ve derdini duyuruyor. 2009 yılında çektiği *Geride Kalan (The Time That Remains)* filmi ise artık dilinin inceliğini herkesin kabul ettiği son çalışması oluyor.

## **Parçalı Anlatım Dili**

*Kutsal Direniş*’te, (kamera önünde de karşımıza çıkan) Elya Süleyman ve sevdiği kadın, Filistin’in iki farklı şehrinde yaşam sürmektedir. Buluşmaları çok güçtür, çünkü iki şehri ayıran sınırdaki işgalci İsrail askerleri nöbet tutmaktadır. Buna rağmen her buluşmalarında askerleri afallatacak bir yöntemle kontrolü delmeyi başarırlar.

Film bu şekilde özetlense de merkezde tek bir hikâye yoktur aslında. Çünkü Elya Süleyman, derdini klâsik anlatı kalıplarıyla değil parçalar hâlinde sunmayı seçmiştir. Her bir epizot, içinde bağımsız hikâyeler taşır; meselâ bölümler yer değiştirirse bile filmin bütünlüğü zedelenmez. Yani bütünlüğü oluş-





turan unsur, parçalar değil seyircinin ve yönetmenin “bakışdır”. Bu esneklik, hem klâsik sebep-sonuç bağlantısını kırarak başka bir gerçekliğe imkân tanır hem de seyirciye bir “sıçrama” alanı açar.

Dağınık ve belki de özensiz gibi görünse de esasen bu biçim, yönetmenin şiire daha yakın bulduğunu söylediği yapıya işaret eder: “Benim filmlerimde gerçekliği değil gerçekliğin içinden seçilmiş bir ânı görürsünüz... Sinema şiirsel bir şeyse eğer başarısını işte burada yakalıyor.”<sup>1</sup> Yönetmen film dilini “ânlar” üzerine kurduğundan anlatım bir bütünlüğe ihtiyaç duymuyor; aksine bütün-

1 Elif Tunca, “Sinemaya Yalanlarla Başladım”, *Radikal Gazetesi*, 26.04.2010, [www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=993499&categoryid=113](http://www.radikal.com.tr/radikal.aspx?atype=radikaldetayv3&articleid=993499&categoryid=113) (Erişim: 10.04.2013)

lüğün kırılması, “oluşu” kesintiye uğratmak, seyirciye açılan alanda tahakküm kurmamak açısından zorunluluk hâlini alıyor.

Filmin zamanla ilişkisini de epizotlar üzerinden açıklamak mümkün. Bu parçaların her biri yönetmenin hayatında bir hatırıya karşılık geldiğinden devreye “anımsama”, “bellek” gibi kavramlar da dâhil oluyor. Bizler, hiçbir zaman bir hatırayı -düşlerimizi de hatta- bütün hâliyle zihnimize tutamayız. “Kayıp zamanın” izini sürmek, ânın kırıntılar hâlinde çoğaltılmasıyla mümkün olabilir ancak. Bu yüzden filmde geçen günce tutma meselesi, yönetmenin “şimdiki zamanı” bu anı kırıntılarıyla inşa etme çabası olarak okunabilir. Ve bu parçalı “şimdiki zamanlar”, çoğu zaman tamamıyla kavradığımızı sandığımız “bütünlüklerden” daha iyi betimleyebilir gerçeği.

### Sessizliğin Zaferi

Elya Süleyman kendi dilinin görsel sözlüğünü oluşturabilmiş bir yönetmen. Bu yüzden sırtını diyaloglara yaslayan görüntü çözümlerine hiç ihtiyaç duymuyor. Plânlar gevezeliğe mahal bırakmadan akıyor. Meselâ sahnelerden birinde, kontrol noktasında arabanın içinden Filistinli şoförlere bağırıp çağıran, hakaretler eden İsraili askeri sessizce dinler Elya Süleyman. Tıpkı biz seyircilerin, o sahneyi izlerkenki durumumuz gibi tepkisizdir; içe dönüktür. Hiçbir iktidarın kavrayamayacağı ve tecavüz edemeyeceği bir boşluk hâlini taşır o ân.

Elya Süleyman isteseydi düşmanı kendi silahıyla da vurabilirdi. Yani sinemayı bir silah hâline getirip, dilediği yönde manipüle eder, dikte eder ve cepheyi kamera arkasından yönlendirebilirdi. Fakat o daha yaratıcı bir biçimde, siyaseti de aşan başka bir kanaldan direnmeyi tercih etti. İşgalcilerin budalalıklarıyla dalgasını geçti ama onların yaptıklarına aynı budalalıkla karşılık vermeye tenezzül etmedi. Çünkü bu düşmanın utanmazlığına verilecek onurlu bir cevap olamazdı. Elya Süleyman'ın öfke yüklü bir sessizlikle açtığı yaratıcı boşluk, bütün sözlerin üzerine çıkabiliyor. Yönetmenin kendi üslûbuna etki eden Yasujiro Ozu ve Robert Bresson gibi yönetmenlere yaptığı referanslar, onun sözlüğündeki “sessizlik” ve “oyunsuzluğun” nasıl direnişin birer unsuru hâline gelebildiğini de açıklıyor. Meselâ, meşhur sessizliğinden şöyle bahsediyor: “Sessizlik salt olarak kaos içinde yeniden düzen kurma anla-

mına gelmez. Karşı etkimenin bir olgusu olabilir. Konuşmaya göre istikrarsızlaştırıcı olmasının nedeni sessizlikteki şiirselliği ele geçiremeyişimizdendir. Dolayısıyla sessizlik bir direniş biçimi olarak ilginçtir. Sessizlik sonsuza dek önemli bir alana dönüşür. Bu, oraya her zaman geri gelebileceğiniz, gelip o alanı, o boş alanı görebileceğiniz ve potansiyel yeni bir anlatı yaratabileceğiniz bir yer olur. Filmlerimde gördüğüm sessizlik budur.”<sup>2</sup> Bu ifadelerdeki sessizliğin, Ozu'nun filmlerindeki “boşlukla” ve seyirciye açılan “şiirsel alanla” irtibatlı okunmasıyla, yönetmenin çizdiği yol daha anlamlı bir hâl alıyor.

Yine Bresson'un *Sinematograf Üzerine Notlar*'ında model oyunculuk üzerine söyledikleri de, Elya Süleyman'ın, yüzlerinde hiçbir duygu emaresi bulunmayan karakterlerinin “oyunsuz” oyunculuklarını anlamak bakımından önemli: “Ne başkasını oynamanız gerekiyor, ne de kendinizi. Hiç kimseyi oynamamanız gerekiyor.”<sup>3</sup>

### Temsil-Gerçeklik İlişkisi

Yönetmenin ısrarla öne çıkardığı bir diğer mesele de, olağan ve olağandışı ânların bir arada bulunabilmesi. Her saniye yeniden tekrarlanan bir travmanın ve bitmeyen kriz

2 Rasha Salti, “Benim Önemseydiğim Şey, Burada Oturan Herkesin Aynı Aynı Birer İç Dünyasının Olduğunu Kabul Eden Bir Sinema Yapmak”, *Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı* 2010, s. 309.

3 Robert Bresson, *Sinematograf Üzerine Notlar*, Çeviri: Nilüfer Güngörmüş, (İstanbul: Küre Yayınları, 2012), s. 39.



anlarının yaşandığı, insanların patlamaya hazır vaziyette cinnetin eşiğinde beklediği bir ortamda filmlerden, ciddiyet ve tutarlılığın temsili olabilecek bir olağanlık sunmasını beklemek doğru olmaz elbette. Zaten böylesi bir acının “temsile” çalışılması da başından beri bir hata olurdu. Bu yüzden yönetmenin bütün bu -kimilerinin fantezi ya da gerçeküstüçülük diye adlandırdığı- uçarılıklarını, dildeki durağan temsilleri bütün enerjisiyle kırmak ve böylesi bir aidiyetten filmini uzak tutmak için yaptığını düşünmek mümkündür.

“Sanırım benim yapmaya çalıştığım, bu kaosun olası bir yeniden düzenlenmesini ortaya koymak... Sonuçta başarılı olup olmadığım sizlere kalmıştır. Bunu söylüyorum çünkü herhangi bir hakikat talep etmiyorum, dolayısıyla bu yerin gerçekliğini de temsil etmiyorum. Sadece inanarak bu je-

opolitik sosyal alanı betimlemeye çalışıyorum. Yaşadığımı o boyuta dönüştürüyorum ve o boyut illa ki estetik bir boyut oluyor. Bu hiç de gerçekçi bir portre olmak zorunda değil. Çünkü o zaman filme hiç gerek kalmazdı. Gerçeklik çoğu zaman hakikati ortaya çıkarmaz.”<sup>4</sup>

Filistin’de yaşanan acıyı dile ait hiçbir göstergenin taşıyamayacağını kabul etmekten başka çaremiz yok. Küresel medya eliyle çizilen sömürülmeye müsait imajlarla daha da derinleşmiş olan bu temsil krizi için gerçekliği başka bir boyuta taşıyan çıkış yolları aramaktan başka çare de görünmüyor. Elya Süleyman bu kritik noktayı çok iyi yakalamış ve “hakikati içine alan” duruşu maharetle ortaya koyabilmiştir; filmlerini değerli kılan da bu duruştan başkası değildir.

<sup>4</sup> Rasha Salti, , s. 309.

# SİNEMANIN ŞAİRİ

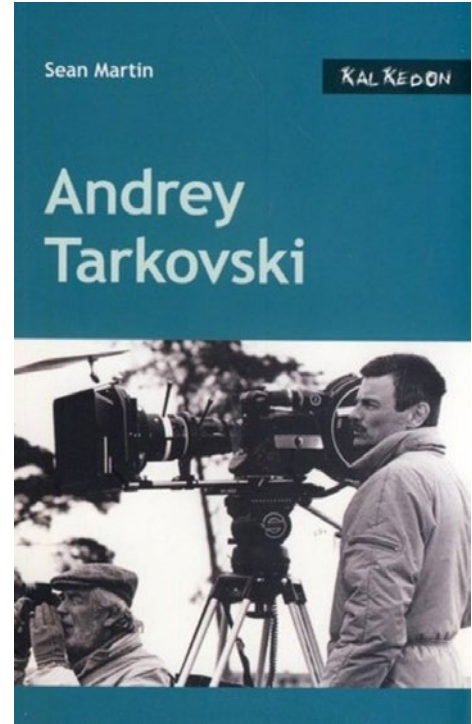
# ANDREY TARKOVSKİ

---

**SEMA KARACA**

---

Andrey Tarkovski, sinema tarihinin şüphesiz en önemli isimlerinden biri; aynı zamanda Sovyet tarihinin de... Yaşadığı dönem boyunca çok sayıda başyapıtı imza attı hem ülkesinde hem de Soğuk Savaş dünyasının diğer “kutbu” olan Batı’da dikkat ve beğeniyle takip edildi. Yönetmenin hayatı Yurievets, Moskova, Sibiry ve Paris dörtgeninde geçti. Ülkesinde anlaşılmayan ya da tersine, tam da anlaşıldığı için ölümüne kadar resmi olarak pek de kabul lenilmeyen bir sanatçı olarak Tarkovski’nin eserleri Batı dünyasında her zaman “beklenen”, tekrar tekrar izlenesi eserler olarak görüldü, bugün de hakeza öyle. Ancak Tarkovski’yi yalnızca bir yönetmen olarak görmek elbette mümkün değil. Çoğu eleştirmen ve seyirci için o görüntülerle şiir yazan biri, doğanın güzelliğine ayna tutan bir zarif el... Kalkedon Yayınları’ndan çıkan



*Andrey Tarkovski* de, onu bu pencereden gören bir yazarın kaleminden çıktı. Yazar Sean Martin hem bir yönetmen hem de bir şair. Dolayısıyla Tarkovski’yi benzer bir duygu dünyası vasıtasıyla okuduğunu söylemek mümkün.



Kitap, Tarkovski'nin kısa sayılabilecek biyografisi ile başlıyor. Filmlerine temel teşkil eden çocukluk, anne-baba figürleri ve doğa üzerine 1930'larda geçen çocukluktan ilk filmi *Katiller'i (Ubiytsy)* çektiği 1956 yılına kadarki birikimleri okuyucunun dikkatine sunuluyor. Ardından filmleri tek tek mercek altına alıyor. Bunlar arasında *Andrey Rublev (1969)*, *Ayna (Zerkalo, 1974)*, *Nostalji (Nostalghia, 1983)* ve *Kurban (Offret, 1986)* gibi ustalık eserlerinin yanı sıra VGİKw'te Mikhail Romm'un ekibinde çalışırken çektiği ilk filmler ve televizyon için çektiği yapımlar da var. Sunulan biyografik veriler Tarkovski hakkında okuyucuya genel fikir verse de, Martin'in anlattığı ve hayranlık duyduğu asıl Tarkovski, yani bir yönetmen-şair olarak Andrey, filmlerin satır aralarında görünürlük kazanıyor. İlk etapta filmler hakkında tanıdık bilgiler verdiği izlenimi yaratan bu kısımda Martin, Tarkovski'nin iyi bir film için gereken her unsuru nasıl bir araya getirdiğini de gözler önüne seriyor. Örneğin *Andrey Rublev* filmindeki rolüyle hafızalara kazınan Anatoly Solonitsyn'in senaryodaki sessizlik yemininin hakkını verebilmek için bir ay boyunca gerçekten hiç konuşmadığı bilgisi Martin'in aktardığı en çarpıcı detaylardan biri. Bu detayın gösterdiği şey elbette inanılmaz bir disiplin duygusuyla çalışan bir ekibin yanı sıra, filme ruhunu kazandıran bütün o "Tarkovskiyen" mistisizmin oyuncularından set ekibine kadar herkese yansımış olması. Hatta *Andrey Rublev*'in set kayıtlarında son derece dingin bir çalışma dönemi geçirildiği notu da yer alıyor.

**Sean Martin'in kitabı bir "Tarkovski'ye dair her şey" kitabı değil. Tarkovski filmlerini hiç izlemeyenler içinse bir ilk kitap niteliği taşıyor. Ancak filmografiye aşına olanların kitaptan alacağı çok şey var.**

### **Sansürün Gölgesinde Sinema**

Tarkovski'nin film çektiği dönem, Sovyet Rusya'sının Kruşçev hâkimiyetinde olduğu zamanlar... Her ne kadar Kruşçev *destalinizasyon* politikasıyla toplum üzerindeki tek adamcı baskıyı kaldırma-ya başlayan veya 1962'de, Aleksandr Soljenitsin'in Sovyetler Birliği'nin sonunu getiren kitabı *İvan Denisoviç'in Yaşamında Bir Gün*'ün basılmasına izin veren isim olarak anılsa da, Kruşçev döneminde, yarattığı geniş çaplı etki dolayısıyla bilhassa sinema eserleri üzerinde ciddi bir devlet kontrolü hâkimdi. Yönetmenin ustası diyebileceğimiz Mikhail Romm'un, izledikten sonra "Tarkovski adını unutmayın!" dediği ilk başyapıt *İvan'ın Çocukluğu (Ivanovo Detstvo, 1962)* da bu baskıdan nasibini almıştı. Sean Martin kitapta Kruşçev'in filmi bizzat izleyerek şu yorumu yaptığını aktarıyor: "Biz asla çocukları savaşta bu şekilde kullanmadık!". Sonuç olarak film, birçok uluslararası ödül almışına rağmen Rusya'da tam anlamıyla yok sayılmıştır.

Ancak ters yönden bakıldığında sansürün filmin kalitesini tasdik eden bir işlev de

**Tarkovski'yi yalnızca bir yönetmen olarak görmek mümkün değil. Çoğu eleştirmen ve seyirci için o görüntülerle şiir yazan biri, doğanın güzelliğine ayna tutan bir zarif el.**

gördüğü söylenebilir. Zira sansür, yasaklanan veya yok sayılan ne varsa aslında doğru ve söylenmesi gereken şeyler olduğu gerçeğini fısıldar alttan alta. Sovyet Dönemi sansür politikalarına bakıldığında görülen manzara da pek farklı değil. Sergey Palakhanov ve Kira Muratova gibi çağdaşlarının Tarkovski'ye oranla çok daha ciddi baskılara maruz kaldığını, hatta hapis cezalarına varan yaptırımlarla engellendiğini not etmek gerek. Tarkovski ise adı geçen bu iki yönetmene göre çok daha esnek bir çevrede hareket etme imkânı bulmuştu. Ancak görece hafif bile olsa filmleri üzerinde kurulan bu baskı, bir sıkışmışlık yaratarak Tarkovski'nin dünyaya açılmasını da beraberinde getirdi.

**“Ne görüyorsanız odur”**

Tarkovski'nin *Mühürlenmiş Zaman (Sculpting in Time, 1989)*'da da üzerinde durduğu, hatta okurlardan aldığı tepkilerden duyduğu memnuniyetle birleştirerek anlatmayı seçtiği “görüntülerin sadece ilk anlamından ibaret olduğu” ısrarı, hem bu kitap, hem de Tarkovski'nin bir yönetmen olarak derinliğini anlatan bütün metinler için bir handicap niteliği taşıyor. Yönetmenin inkâr ettiği bütün anlamları

seyirci gözüyle var etme çabası gibi görülebilecek bu “mana sondajı”, sanatçıyı yalanlama pahasına filmde derinlik arayışına çıkıyor. Buradaki ikilemi açıklayabilecek argümanlardan biri Tarkovski'nin “ne görüyorsanız odur” cümlesinden çıkarılabilir. Her bakış'ın kendine özgü ve farklı kapasitelerde olduğu kabul edilirse, tıpkı Sean Martin'in iddia ettiği gibi her seyirci o filmde “kendince” bir anlam elde edebilir; hatta farklı zamanlarda başkalaşan benlik dolayısıyla aynı insanın hayatının farklı dönemlerinde bu eserlerden farklı tatlar alması da mümkün. Diğer bir argüman belki Tarkovski'nin sanatı hakkında tevazuyu seçtiği olabirdi, ancak biyografisi bize sinema konusunda özellikle de “yeterlilik sınavım” dediği *İvan'ın Çocukluğu*'ndan sonra pek de mütevazı olmadığını söylüyor. Belki de burada, geçen sayı bu sütunlarda yer verdiğimiz Daniel Frampton'a atıf yapmakta fayda var. Hatırlanacağı gibi, Frampton “sinemanın gerçekliğin basit ve dolaysız bir yeniden üretimi olduğu şeklindeki indirgemeci yaklaşıma” karşı çıkıyor, sine-felsefesi *filmozofi* ile yeni ve gerçeküstü bir dünyanın kapılarını aralıyordu. Öyle ki sinemanın seyir edilmeyen, ancak deneyimlenen-hissedilen bir alan açtığını iddia ediyor, tam da bu nedenle “bir filmi, konusunu, müziklerini, çekim tarzını, karakterlerini ve sonucunu bilmemize rağmen defalarca seyretme isteği duyabileceğimizi” söylüyordu.

Tarkovski filmlerine bu çerçeveden bakıldığında birçok taşın yerine oturduğunu söylemek mümkün. Her ne kadar onun felsefesinde yönetmen filmin gerisinde kalan bir rol üstlense de, Tarkovski filmlerinde de böyle kesif bir duygudan, her seferinde yeniden tecrübe edilen bir şiirsel dünyadan bahsetmek mümkün. Hatta şiirsellik, dolayısıyla da çok-katmanlı anlam dünyası, Tarkovski filmlerinin alamet-i farikası. Klâsikler arasında gösterilen Tarkovski filmleri, kendi iddiasının aksine basit ve direkt anlamlar içermekten çok, son derece katmanlı bir anlatım diline sahip. Hatta filmlerinin kendi ülkesinde eleştirilmesinin temel nedeni “sosyalist gerçekçiliğe uymaması” idi. Tarkovski dinin, rüya ve hayallerin sürreel alanında geziniyordu, yani Sovyetler’in yasak bölgesinde... Jean-Paul Sartre da bu tarzı ironik bir ifade kullanarak “Sosyalist gerçeküstülikle” tanımlamıştı.

Sean Martin’in kitabı elbette bir “Tarkovski’ye dair her şey” kitabı değil. Tarkovski filmlerini hiç izlemeyenler içinse asla bir ilk kitap niteliği taşıyor. Ancak filmografiye aşına olanların kitaptan alacağı çok şey var, hem Soğuk Savaş döneminde sinemanın geçirdiği dönüşüm hem de bir ustanın sanat serüveni adına... Kitap Tarkovski sinemasına dair yukarıda bir kısmına yer verilenlere benzer çok ilginç ayrıntıyla bezeli. Her ne kadar Tarkovski inşa ettiği sinema dilinin “sadece görüntülerin ilk anlamlarından ibaret

**Tarkovski filmlerinde kesif bir duygudan, her seferinde yeniden tecrübe edilen bir şiirsel dünyadan bahsetmek mümkün. Hatta şiirsellik, dolayısıyla da çok-katmanlı anlam dünyası, Tarkovski filmlerinin alamet-i farikası.**

olduğunu” söylese de, Tarkovski filmlerinin, özellikle de böylesi kitaplar sayesinde seyirciye görünenden çok daha fazlasını sunacağı bir gerçek. Tıpkı Martin’in defalarca seyrederek deneyimlediği farklı anlamlar gibi, her bir seyircinin de bu filmografiden kendince çıkaracağı anlamlar olacaktır. Yazar bunu şöyle ifade ediyor: “...Tarkovski filmlerinin doğasındaki gizemin aşikâr olduğunu ve filmlerin nihai olarak çözümlenemez olduğunu hissediyorum. Onlar, biz değiştikçe değişen filmler...”

# DANIS TANOVIC:



“I BELIEVE IN HUMANISM,  
NOT NATIONALISM.”

**D**anis Tanovic, the director of *No Man's Land* (2001), *L'enfer* (Hell, 2005), and *Cirkus Columbia* (2010), was in Istanbul for the 32nd Istanbul Film Festival's screening of his latest movie *An Episode in the Life of an Iron Picker* (*Epizoda u Životu Beraca Željeza*) that won the Jury Grand Prix and the Best Actor Awards at the Berlin Film Festival. Apart from the screening, he gave a lecture about how to shoot a movie on a low budget. We talked about his cinema and his movies.



---

**BARIŞ SAYDAM**


---

➤ We first met you with *No Man's Land*, which tells us the tragicomedy of the Bosnian War. In this movie, you emphasized the absurdity of the war environment instead of the factions. What happened in Sarajevo, how did it affect you and especially your cinema?

You had to live through it to believe it. Everything was different from the way they had been. Nothing was the same anymore. I spent two years in the army. I went and came back. I don't know. It changed me, my world; everything in brief.

➤ By means of portraying the United Nations in the film, you were also cynically criticizing the world's "stand-by-and-do-nothing" kind of attitude. In this sense, do you think achieving impartiality was really possible?

No. I mean, I understand they have to pretend to be impartial. Otherwise, one side would actually think that they are against them. I don't believe in impartiality. There is right and wrong. Somebody's bombing cities and sniping at children and women is wrong. It's simple. Is it an army? Is it an individual? Whoever does it does not matter. No, I don't believe in impartiality as I said in the film; it doesn't exist. If somebody is raping a woman in front of you and you are doing nothing, this isn't impartiality. This is nonchalance; doing nothing,

**No Man's Land was a black comedy, Triage was a psychological drama. Circus Columbia is like the Italian Neorealism movies. Each time I work on a subject, I work in a different way depending on the story. You should work in a different way to find a way to crack the story.**

which is completely different. Maybe judges should be impartial when they are judging afterwards, but if it's happening when you're there, right before your eyes... impartiality doesn't exist.

➤ In your project after that, *L'enfer*, (Hell), how did you take up the unfinished trilogy of Kieslowski?

I've always loved Kieslowski. And when I got the chance, I did not miss it. Actually it was not unfinished; he had already written 28 pages of it. I basically focused on my favorite scenes in all of his films that I love. I tried to finish the screenplay based on his film-writing. It was like a master-student relationship. Then I tried to shoot it in a completely different way from what Kieslowski would have done. Doing otherwise would be tantamount to imitating him. Ultimately, I'm not Kieslowski. I have made something completely different.

➤ How did you prepare for the movie?

I had finished two film schools, so I was sufficiently prepared. But there is no end

to the learning process of a filmmaker. You always learn new things, always start from scratch. You start with a blank sheet. I call it “the pain of blank sheet.” You sit down and try to write something. It’s not easy. Even if you have shot 50 movies before, it is not easy to write something from scratch. But every movie is different. I had made a sketchbook of every shot in *No Man’s Land*. I cut the movie one week after finishing the shooting. Whereas in the last film, I had nothing ready at hand. No drafts, no sketches. I let the screenplay flow freely and I shot it the way I felt it. Your style, the way you do things changes with time. This change comes about depending on the subject, the things you want, and many other different elements.

▾ In the preparation phase, how much did you utilize Kieslowski’s cinema?

As I said, I had previously watched all of his films and I involved many different things that I love about in his films and I integrated those in the film. Every shot was calculated. You cannot impose rules on how you’re supposed to do it, but this time there were clear-cut borders. You can’t create stylish films by improvising. So you shoot *L’enfer* and *An Episode in the Life of an Iron Picker* differently. They demand from you completely different ways of directing. But I like change. For me, the content of a film dictates the manner in which you will shoot it. It is a different experience every time you do it.

▾ In the movie, you refer to the Medea myth quite often. Was it in the scenario or was it your choice?

It was my choice.

▾ In *Circus Columbia*, you tell the story of a man returning to his home. In the background, there is the Tito period and the post-Tito Yugoslavia. What are some things indelibly imprinted on your memory about the Tito era?

It’s my childhood. Childhood is a very special period of our lives, instrumental in making us who we are. I’ll always be a pioneer of Tito. Even when I’m 80, I’ll still be remembering those times. I had a happy childhood. There is some nostalgia about it, of course. This is why I made *Circus Columbia*; that was the last moment I was really happy. Then the war started and everything went to pieces.

▾ You show us in the film that people can so easily change their nationalities. What’s your take on the nationalistic movements of the post-Tito period?

They were not actually forsaking their nationality. They were always what they were, but they never thought that nationality mattered. I think nationalism is foolish. If you believe you are a better person than I am just because you are Turkish, you are stupid. But that’s what nationalistic people are trying to tell. Bragging about being Turkish or Bosnian is like being proud because you have brown eyes. It’s not your

fault to have been born in Turkey. Maybe if you were born in America... It just doesn't make sense to me. It is so painful that there are still so many murders perpetrated in the name of nationalism. I believe in humanism, not nationalism. Such murders continue to take their toll in many countries today, but we are just unaware. I've spent six months in India. What do you know about that place? Nothing. We just concentrate on what happens around us. The whole world is changing, becoming a more troublesome place.

▣ In *No Man's Land* you talk about the meaningless of war, and in *Triage* the destruction of war on a human being. In *Circus Columbia*, you approach war through a cause-and-effect relationship. It's like a war trilogy...

It was not meant to be a trilogy, it just happened. It looks like a trilogy but it's not. There is nothing in common with these films. They treat the subjects in a different way, they talk about different things. There are many shades to every color. Even to war there are many perspectives, many views. *No Man's Land* was a black comedy, *Triage* was a psychological drama. *Circus Columbia* is like the Italian Neorealism movies. Each time I work on a subject, I work in a different way depending on the story. You should work in a different way to find a way to crack the story. Maybe in ten years I'll see some line that connects all my films, but at this point I really don't.

I have shot films in Ireland, France, Bosnia, now I'm doing it in India. Maybe I'll shoot one in Turkey, why not?

▣ What do you think about the historical evolution and the current status of the Bosnian cinema?

We don't have a cinema. We're just enthusiasts who love cinema. You have a cinema industry that produces 80 films a year. The quality doesn't matter; it's 80 films. We make two or three films. They are destroying our culture. They are closing cinemas like here. They are closing museums, art galleries, national galleries. Everything is falling apart. The whole world is becoming a shopping mall very soon. Then we're all going to be happy, I guess. I think the situation is terrible.

▣ Ademir Kenovic, Ahmed Imamovic, Jasmila Zbanic and Aida Begic constantly produce lately. What do you think about them?

I love them. I think they are brave people making movies in my country. It's really tough to be in Bosnia to make films. They are friends, I know all of them. We're a little community of people who love filmmaking.

(Transcribed by Melih Tu-men)

TURK SINEMASININ HAYAL PERDESİ  
BELGESEL OODAS  
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN  
GERÇEK/GERÇEKLIK İZMİR ANSİYEN  
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ  
KISA FİLM SEYREDİYORUZ?  
KAMERA ARKASI  
AYARI PELİKUL  
KAMERA ARKASI  
AYARI PELİKUL  
KAMERA ARKASI  
AYARI PELİKUL

[www.hayalperdesi.net](http://www.hayalperdesi.net)