

HAYALPERDESİ

SAYI: 37 KASIM-ARALIK 2013

ABBAS KIYARÜSTEMİ: KARAMSAR DÜŞÜNCELERLE FİLM YAPMAM



Tarihi Değiştiren
Sinemacılar:
Manaki Kardeşler



"ALTERNATİF FİLMLER
NEREDE İZLENİR?"



THE OTTOMANS,
THE BBC AND AGE-OLD
ASSUMPTION

INTERVIEW WITH IGOR STARDELOV

HAYAL PERDESİ Sinema Dergisi

Sayı: 37, Kasım-Aralık 2013

Yayın Danışmanı

İhsan Kabil

Yayın Yönetmeni

Celil Civan

Yayın Yönetmeni Yardımcısı

Aybala Hilâl Yüksel

Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arınc

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice Yıldırım

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DiziKritik: Hilal Turan

Kapak: Erkan Söğüt

Grafik: Fatma Efe

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla İlişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Yakoob Ahmed, Kültigin Kağan Akbulut, Cihan Aktas, Cihad Caner, Ömer Çolakoglu, Reza Daryakanari, Mustafa Demiray, Burçak Evren, Zeynep Gemuhluoglu, Sema Karaca, Sinan Sertel, Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi, Remzi Simsek, Ahmet Terzioğlu, Zeynep Turan, 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

HAYALPERDESİ

Kiyarüstemi, Manakiler ve Alternatif Sinema

Daha önce filmografisini dosya konusu olarak işlediğimiz İranlı usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi ile Eylül ayında bir görüşme yaptık. Tahran'daki ofisinde geçen görüşmede Kiyarüstemi sinema anlayışını, siir ve fotoğraf ile olan ilişkisini anlattı. Bu sayıda bir kısmını yayınladığımız bu söyleşiyi keyifle okuyacağınızı düşünüyoruz. Söylesinin tamamı Kiyarüstemi sinemasını ele alacak olan *Yakın Plan: Kiyarüstemi* isimli kitapta yer alacak.

Makedonya Sinematek Müdürü Igor Stardelov'la yaptığımız söyleşi, Türk sinemasının 1915'ten daha eski bir yıla tarihlenen serüvenine odaklanıyor ve yönetmenlerin estetik anlayışı kadar çektikleri filmlerin bizim tarihimiz için önemini bir kez daha hatırlatıyor. Ayrıca sinema tarihçisi Burçak Evren Manaki Kardesler üzerine yazdığı yazıyla Türk Sineması'nın tarihinin değişmesi gerektiğini söylüyor.

Bu sayıda dosyamızda alternatif film gösterimlerini işliyoruz. AVM'ler ve dağıtım tekelleri yüzünden gösterime giremeyen filmleri seyretmek için farklı mekânlar ve sinema salonlarında ortaya çıkan alternatif gösterimlerin izini sürdük. 34 ve 35. sayılarda sinemacılar ve işletmecilerle tartıştığımız "Türkiye'de Dağıtım Sorunu" dosyasının tamamlayıcısı olacak bu dosyanın konukları Başka Sinema, Pera Sinema ve İstanbul Modern Sinema oldu.

Perspektif sayfalarında Zeynep Gemuhluoglu tecrübeyi genişleten yegâne sanat olan sinemanın tarih ile kurduğu ilişkiyi tartışmaya açıyor. Gemuhluoglu'nun Tarkovski'nin *Andrei Rublev*'ini merkeze aldığı yazısında rüya, hafıza, zaman kavramlarının izinde sinemayı yeniden düşünmeye davet var.

Daha yayınlanmadan büyük yankılar ve beklenti uyandıran BBC'nin *Osmanlılar: Avrupa'nın Müslüman İmparatorluğu* belgesel dizisini tarihçi Yakoob Ahmed değerlendirdi. Ahmed yazısında yeni bir sey söylemek hedefiyle yola çıktığını iddia edip yerleşik önyargıları derinlestiren yapımdaki çelişkileri tespit ediyor.

Her sayıda farklı bir isme sordüğümüz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusuna bu sayımızda editör Dr. Mustafa Demiray cevap verdi.

Celil Civan



Akil Defteri (Memento), Christopher Nolan, 2000



Abbas Kiyarüstemi

İrânlı usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi ile Eylül ayında Tahran'da bir görüşme yaptık. Yönetmenin film yapma motivasyonu ve tefekkür süreçlerinden bahsettiği söyleşi filmlerinin seyirciyle kurduğu ilişki, şiirle sinema arasındaki yakınlık ve fotoğrafın imkânları gibi konulara uzandı. Tamamı *Yakın Plan: Kiyarüstemi* kitabında okurla buluşacak olan söyleşinin bir kısmını bu sayımızda yayınlıyoruz.

VİZYON

- 06 Hayatboyu: Gerçeğe Bakmak/ **Celil Civan**
10 Frances Ha: Konvansiyonel Sinemaya Başkaldırı/ **Barış Saydam**
16 Onur Savaşı: Yanlışta Birleşmek/ **Aybala H. Yüksel**

SÖYLEŞİ

- 22 ABBAS KIYARÜSTEMİ: "Karamsar Düşüncelerle Film Yapmam"/ **Murat Pay-Celil Civan**

PERSPEKTİF

- 26 Mühürlenmiş Zamanın İzinde Sinema ve Tarih/ **Zeynep Gemuhluoğlu**

DOSYA: Alternatif Filmler Nerede İzlenir?

- 40 İstanbul Modern & Pera Müzesi/ **Kültigin Kağan Akbulut**
48 Başka Sinema/ **Meltem İşler Sevindi**

BELGESEL ODASI

- 60 Osmanlılar, BBC ve Asırlık Varsayımlar/ **Yakoob Ahmed**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 68 Balkanların Tarihini Değiştiren Yönetmenler/ **Burçak Evren-Barış Saydam**
75 Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden Manaki Kardeşler/ **Burçak Evren**



26 PERSPEKTİF

Mühürlenmiş Zamanın İzinde Sinema ve Tarih

Zeynep Gemuhluoğlu tecrübeyi genişleten yegâne sanat olan sinemanın tarih ile kurduğu ilişkiyi tartışmaya açıyor. Tarkovski'nin *Andrei Rublev*'ini merkeze aldığı yazıda rüya, hafıza, zaman kavramlarının izinde sinemayı yeniden düşünmeye davet var.



38 DOSYA

Alternatif Filmler Nerede İzlenir?

34. ve 35. sayılarımızda yer verdiğimiz "Türkiye'de Dağıtım Sorunu" dosyasının tamamlayıcısı olarak bağımsız sinemanın gösterim mekânları ve imkânları ile ilgili bir soruşturma yaptık.



60 BELGESEL ODASI

Osmanlılar, BBC ve Asırlık Varsayımlar

BBC tarafından yaptırılan *Osmanlılar: Avrupa'nın Müslüman İmparatorluğu* belgesel dizisini tarihçi Yakoob Ahmed değerlendirdi. Ahmed, yerleşik önyargıları derinleştiren yapım ile tarihi gerçekler arasındaki çelişkileri tespit ediyor.

KAMERA ARKASI

- 80 AYHAN ERGÜRSEL: "Kurgucu Sihirbaz Değildir" /
Zeynep Turan-Koray Sevindi

FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

- 88 Festivalden İzlenimler / Sinan Sertel

DİZİKRİTİK

- 98 Leyla ile Mecnun'un İkizi: Ben de Özledim /
Remzi Şimşek

KEŞİF

- 104 Kategori Dışı: Tarihin Müsamere Olmasına
Müsamaha Göstermek / Ahmet Terzioğlu

BÜYÜLÜ GERÇEK

- 111 Casablanca Yılında Donakalan Şehir /
Cihan Aktaş

KİTAPLIK

- 120 ...Ve İnsan Göründü / Sema Karaca

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

- 124 Niçin Seyrederim Ben Film /
Mustafa Demiray

ENGLISH SECTION

- 130 Directors Who Changed The History of
The Balkans / Burçak Evren-Barış Saydam
134 The Ottomans, The BBC and Age-
Old Assumptions / Yakoob Ahmed



**HAYATBOYU
GERÇEĞE
BAKMAK**

CELİL CİVAN

Aslı Özge'nin *Köprüdekiler*'den sonraki ikinci uzun metraj filmi *Hayatboyu* en başta Slavoj Zizek'in Hitchcock klasiği *Sapık*'ı yorumlarken Norman Bates'in kaldığı binayı Süperego-Ego-İd olarak bölümlenmesi gibi bir hamleyle filmin kahramanları Eda ile Can'ın evine benzer bir yorum getirir: "İletişimsizlik içinde sıkışan küçük burjuva karı kocanın" evinin girişi çiftimizin konuklarıyla oturup akşam yemekleri yedikleri, gündelik hayatı sürdürdükleri Ego katmanı olurken bir alt katta (İd'de) Can film boyunca öğrenemediğimiz bazı işler karıştırır. En üst kata geldiğimizde ise söz konusu "ego psikolojisi" yerini Lacancı bir yer değiştirmeye bırakır. En üst katla en alt kat arasındaki telefon hattı İd ile Süperego'nun birbiriyle bağlı olduğuna işaret eder. Nitekim iki kat arasındaki telefon hattı sayesinde Süperego'daki Eda İd'de Can'ın neler yaptığına kulak misafiri olur. Böylece Eda Süperego ile İd'i birbirine bağlayan keyif hattıyla (*jouissance*) karşılaşmış olur. Bu ise ikili arasındaki evliliğin dağılmasına ama en önemlisi de Eda'nın yeniden bir özneleşme sürecine dâhil olmasına doğru giden yolu açar.

Filmin başından beri gözümüze çarpan kimi göstergeler (jaluzilerin arasından görünen minare, sofranın arkasındaki Atatürk posterini vs.) Süperegonun özne kurucu mevcudiyetini değil ama öznelere düzenleyen simgesel düzende açılan gediği ima

Hayatboyu, Lacan'ın Antigone çözümlemesindeki benzer bir ikili durumla karşı karşıya bırakır bizi: Can tıpkı simgesel düzeni korumaya çalışan Kreon gibi fantaziyi yeniden üretmeye çalışırken Eda Antigone gibi İmkânsız-Şey'le özdeşleşir; dahası onu yaratıcılıkla dolayımlyarak yeniden üretir.

eder. Süperego "Yapma!" diyen otoriter bir figürden çok "Keyfini çıkar!" diyen aşırılık/fazlalık haline gelmiş, Eda ile Can'ın simgesel düzenini tehdit etmeye başlamıştır.

Söz konusu dağılmayı filmin ikinci yarısından itibaren Can'ın depremle karşılaşmasında görürüz. O zamana kadar Eda'nın yaşadığı sıkıntıları görmezden gelen Can hem İstanbul'da başlarına gelen hem de Van'da sonucunu gördüğü depremle, başka bir deyişle doğanın hiçbir şekilde anlamlandırılmaya gelmeyen İmkânsız-Gerçek'iyile yüz yüze gelir. Buysa onun çaresiz bir biçimde çoktan dağılmış olan evliliklerini yeniden kurmaya iter. Can çaresizdir çünkü simgesel düzenlerini yıkan Gerçek'in bakışı (*gaze*) karşısında gözlerini kapatır ve her şeyin eskisi gibi olabileceğini hayal eder.

Gerçeğe Karşı Strateji Geliştirmek

Gerçek'in (depresyon) hem Can'ı hem de Eda'yı nasıl bir stratejiye sürüklediğini burada görebiliriz: Can bencilce evliliklerinin sarsıntıda olduğunu fark eder ve Eda'yla

Gerçek'in hem Can'ı hem de Eda'yı nasıl bir stratejiye sürüklediğini görebiliriz: Can bencilce evliliklerinin sarsıntıda olduğunu fark eder ve Eda'yla tekrar birlikte olmak ister. Oysa Eda, Can'dan şüphelendiği ilk andan itibaren Gerçek'in peşine düşer.

tekrar birlikte olmak ister. Oysa Eda, Can'dan şüphelendiği ilk andan itibaren -sonrasında kendisini fiziksel olarak rahatsız etse de- Gerçek'in peşine düşer. Can'ın gizli saklı bir şeyler karıştırıp evliliklerini bitirdiğini fark eder etmez sergi için hazırladığı enstalasyon bunu örneklendirir: Can'ın telefondaki "gizli" konuşmasını duyduktan sonra masasına oturup sergi salonunun girişinin üstüne kocaman bir kaya asmaya karar verir. Söz konusu kaya, deprem gibi evliliklerinin simgesel düzenini dışarıdan tahrip edecek bir Gerçek değildir, aksine evliliklerinin içindeki travmatik gediğin kendisidir.

İkilinin karşılaştıkları Gerçek'in durumu burada ayrılır: Can doğal bir müdahil olarak dış Gerçek'e (depreme) odaklanırken Eda kurulu simgesel düzenin içindeki travmatik Gerçek'in sert kayasına ulaşır; dışarıdaki deprem bunun bir yansımasından ibarettir. Nitekim Eda depremle Can'ın ilgilendiği kadar ilgilenmez. Çünkü depremden daha travmatik bir İmkânsız'la yüz yüze gelmiştir. Bu durumda Can, İmkânsız-Gerçek'in kar-

sısında onu görmezden gelerek mevcut simgesel düzeni yeniden kurmaya çabalar. Eda Gerçek'in karşısında "fanteziyi aşmak" diye tabir edeceğimiz bir tecrübeye adım atar.

Lacan analitik yorumun "öznedede anlamsız'ın [anlam-dışının] çekirdeğini, Freud'un deyişiyle *kern*'ini seçip ayırmak olduğunu", ama bunun yorumun kendisinin "saçma" olduğu anlamına gelmediğini söyler.¹ Dolayısıyla psikanalitik yorumlama süreci, öznenin kendi fantezisini kat ederek kendi anlam çekirdeğinin anlamsızlığıyla karşılaşması demektir.

Todd McGowan bu durumun fanteziyi yok sayarak mümkün olmayacağını, tersine "ancak daha en baştan fanteziye boyun eğsek ondan kaçabileceğimizi"² söyler. Öyleyse anlamsıza ulaşmamız için anlam dediğimiz şeyin, fantezinin kendisini kat etmemiz ve en sonunda anlamsız/saçmay-

1 Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, çev. Alan Sheridan, Penguin Books, 1979, s. 250. Türkçesi için bkz. *Psikanalizin Dört Temel Kavramı, Seminer 11. Kitap*, çev. Nilüfer Erdem, Metis Yayınları, 2013, s. 264. Türkçesinde İngilizce metinde "non-sense" ve "nonsense" olarak kullanılan kelimelerin ikisi de "saçma" olarak çevrilmişken non-sense'i anlamsız/anlam-dışı olarak kullanmayı tercih ettim.

2 Todd McGowan, "Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes", *Cinema Journal* 42, No. 3, Spring 2003, s. 47, dipnot 39.

Psikanalitik yorumlama süreci, öznenin kendi fantezisini kat ederek kendi anlam çekirdeğinin anlamsızlığıyla karşılaşması demektir.

la karşılaşmamız gerekir. Söz konusu fanteziyi kat etme, “öznel mahrumiyete”³ sebep olsa da bu yıkıcı eylem aynı zamanda yaratıcılığa da yol açma imkânı taşır. Söz konusu fanteziyi aşmak ise geleneksel Lacancı kuramı imgesel ve simgesel özdeşleşmeyle bir tutup özneyi bir yandan seyrettiği karşısında bir Efendi olarak tanımlayıp onu simgesel düzene eklemeyle değil ancak seyrettiği nesnenin Gerçek bakışına maruz bırakıp ona özgürlük için bir imkân tanımlamakla olabilir.⁴

Hayatboyu, Lacan’ın Antigone çözümlemesindeki benzer bir ikili durumla karşı karşıya bırakır bizi: Can tıpkı simgesel düzeni korumaya çalışan Kreon gibi fanteziyi yeniden üretmeye çalışırken Eda Antigone gibi İmkânsız-Şey’le özdeşleşir; dahası onu yaratıcılıkla dolayımlayarak yeniden üretir. Can’ın deprem aracılığıyla Gerçek’in bakışıyla göz göze gelmesi

onun asla vazgeçmediği (hatta gizli işler çevirerek güçlendirdiği) evlilik düzenini çaresizce en baştan yeniden üretmeye çalışmaya sevk ederken Eda’nın çoktan “fantezisini kat ettiğini” görürüz. Dolayısıyla filmin sonunda Can’ın Eda’ya tam da oturdukları evin karşısında bir daire tutması evliliklerini kurtardıklarını ima etmez. En başa, evliliklerinin öncesine gelmiş olsalar da Eda süreci Can olmadan, baştanbaşa kat etmiştir artık. Öznenin yolculuğunu geriye doğru yaptığını aklımızda tuttuğumuzda her şeyin yeniden başa dönmesi, her şeyin eskisi gibi olacağı anlamına gelmez demektir.

Hayatboyu

Yönetmen: Aslı Özge

Senaryo: Aslı Özge

Oyuncular: Defne Halman, Hakan Çimenser, Gizem Akman

Yapım: Türkiye, Almanya, Hollanda, 2013, 102 dk.

Vizyon Tarihi: 15 Kasım 2013

3 Slavoj Zizek, *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2008, s. 243.

4 McGowan’ın sözleri, sadece seyirci için değil, Gerçek bakış’la karşılaşması dolayısıyla perdede seyredilen kahraman için de geçerlidir. Nitekim yazar aynı makalesinde ana akım filmlerin dahi ideolojiyi yeniden üretmekten ziyade bu tür bir özgürlük potansiyeli taşıdığını iddia eder.



FRANCES HA

Konvansiyonel

Sinemaya Başkaldırı

BARIŞ SAYDAM

Şinemanın imkânlarının genişliğini ilk fark edenlerden biri olan Fransız Yeni Dalgası'nın da fikir babalarından Alexandre Astruc, 1948 tarihli Kamera-Kalem makalesinde, sinemanın potansiyeliyle ilgili şunları söyler: "(Sinema) her düşünce, her duygu gibi, bir insanla başka bir insan ya da onun evrenini kuran eşyalar arasındaki ilişkileri gösterir. Bu ilişkileri açıklayarak, bu kırılabilir izi çizerek, sinema gerçekten bir düşünceyi anlatım yeri olabilir."¹ Astruc, birebir

¹ Alexandre Astruc, "Du Stylo a la caméra et de la caméra au stylo", *L'écran Frabçaise*, 30 Mart 1948, Çeviri: Nagihan Özer, Aktaran: Ali Karadoğan, *Sanat Sineması Üzerine*, De Ki Yayınları, Ekim 2010, s. 21-26

yapılan tiyatro ve edebiyat uyarlamalarının yoğun olduğu, ağırdalı melodramların ve abartılı güldürülerin her yeri sardığı bir dönemde, aslında bugün de ihtiyacımız olan bir uyarıda bulunur ve sinemanın olanaklarının genişliğine dikkat çeker. Sinemanın görsel bir sanat dalı olmasına rağmen, soyutlamadaki becerisine vurguda bulunarak düşüncenin doğrudan ifade edilebileceği bir mecra olabileceğinin altını çizer. Bu hâliyle de, sinemanın resim, fotoğraf ve roman gibi sanatların bir bileşimi olduğu kadar, bütün bunları aşma potansiyelini de beraberinde taşıdığını açıklar.

Günümüzde ise, sinemanın, hikâye anlatımı konusunda çok geniş imkânlara sahip olmasına rağmen, pratikte edebiyat kadar farklılıklara yer veren bir sanat dalı olma-

Frances Ha, bugün örneklerine çok sık rastlamadığımız şekilde insanı bütünsel bir şekilde ele alışı ve karakterini sömürmeden beyazperdeye taşıması nedeniyle öne çıkıyor.

dığını görürüz. Edebiyatta insana dair pek çok farklı hikâyeyi okumak, bir insanın yaşamındaki birbirinden değişik evrelere tanıklık etmek mümkündür. Sinema ise, çoğu zaman bir sanat dalı olmak yerine eğlence sektörünün bir uzantısı olarak görüldüğünden, elindeki imkânların çok aزیyla yetinmeyi tercih eder. Bir insanın

hikâyesi beyazperdeye aktarılabaksa, sıklıkla çocukluktan ergenliğe geçiş ya da yetişkin bireylerin hayata tutunma mücadelesi tercih edilir. Bu iki baskın dönem dışında, yetişkinlerin gözünden çocukluk dönemine nostaljik bir şekilde bakılarak kurulan anlatılar da hatırı sayılır ölçüde üretilmektedir. Bu kısır döngünün başlıca sebebi kuşkusuz

Sinemannın, hikâye anlatımı konusunda geniş imkânlarla sahip olmasına rağmen, pratikte edebiyat kadar farklılıklara yer veren bir sanat dalı olmadığını görürüz.

pazar şartları ve tektip bir ürün oluşturarak çoğunluğa ve ortalamaya hitap etme kaygısıdır. Hâl böyle olunca da, bir pazarlama aracına dönüşen kültürel ürünler gibi, anlatılan birey de tek bir formasyona indirgenir. Hollywood filmlerindeki “görünmez” kurgu, sinemada hikâye anlatmanın bir formülü olmanın ötesine geçerek, bire-

yi kavrama noktasında da baskın bir metot hâlini alır. Oysa Astruc’un da makalesinde belirttiği gibi, sinemanın gücü bireyin düşüncelerini, çatışmalarını ve varoluşsal kaygılarını ekrana taşıyabilmesinden gelir.

Kısıtlı bir zaman diliminde üretimini sürdürse de, bugün bile tüm dünyayı etkileyen

Fransız Yeni Dalgası'nın başardığı en önemli şey de belki budur. Astruc'un öncelendiği, Bazin ve Truffaut'un kuramlaştırdığı Yeni Dalga, özü itibariyle tam da sinemayı ve sinema yapabilmeyi özgürleştiren bir pratik ortaya koyar. Büyük stüdyoların dışında, yıldız oyuncular olmadan, süslü diyaloglara ve pürüzsüz bir kurguya ihtiyaç duymadan da sinema yapılabileceğini, bunun için insana odaklanmanın yeterli olduğunun altını çizer. Fransız Yeni Dalgası'nı farklılaştıran şey, sinefil bir grup gencin heyecanından çok, sinemanın sanat dalı olarak imkânlarının genişliğinin ortaya konulmasıdır. Truffaut'nun çocukları, Chabrol'ün gençleri, Godard'ın kadınları bu doğrultuda bizlere sinema sanatının imkânlarının uçsuz bucaksızlığını müjdelir. Bir çocuğun da, 68 hareketinin fitilini ateşleyecek gençlerin de, hayat kadınlarının da bir filmin başkarakteri olabileceğini göstermelerinin yanında, bu karakterlerin iç dünyalarındaki zenginliği de bizlerle paylaşırlar.

Amerikalı yönetmen Noah Baumbach da *Frances Ha* filminde bu doğrultuda ilerleyerek, Hollywood sinemasının yerleşik kurallarının dışına çıkmayı başarır. *Frances Ha*'nın hikâyesi, alışık olduğumuz tarzda hayatın kusursuz bir şekilde aktığı, mantıklı ve düzenli bir hikâye değildir. Tam tersine, tıpkı bir Yeni Dalga filmi gibi rastlantılarla, tekrarlarla, anlaşılabilir kişisel tepkilerle ve ölü zamanlarla dolu bir hikâyedir.

Okuldan mezun olmuş, dansçı olmak istemesine rağmen çalıştığı ekipte ancak "yedek" statüsünde bulunan Frances Ha

ve yakın arkadaşı Sophie'nin öyküsü, her açıdan klasik diye tabir ettiğimiz formüllerin dışında ilerler. Sinemada çok sık anlatılmayan bir dönem üzerine anlatısını kuran yönetmen, bizleri hayata yeni atılmış gençlerin yaşadığı varoluşsal kaygılarla yüzleştirir. Üniversiteden yeni mezun olmuş, ailesinden ayrı bir şekilde bir metropolde tutunmaya çalışan gençlerin yaşadığı stresi ve gitgellerle dolu ruh hallerini başarılı kompozisyonlarla beyazperdeye taşır. Geniş plân, omuz plânı, önsel göğüs çekimi, açı/karşı açı örüntüsü, devamlılık kurgusu gibi bir dizi sinemasal formülü bir kenara bırakarak, kendi anlatım dilini oluşturmanın peşine düşer. Başkarakterin ruh hâli, filmin anlatımını ve temposunu da belirler bir bakıma. Frances Halladay'ın umutlandığı ve neşeli olduğu anlarda tempo yükselir, umutsuzluğa düştüğü zamanlarda ise siyah beyaz renk paletinin ve büyük şehrin ağırlığı başkarakterin yuttuğu gibi seyirciyi de içine çeker. Bu açıdan bakıldığında, *Frances Ha* modern bir Yeni Dalga filmi olarak kabul edilebilir. Düşünce ve mantıktan çok eylemi önceleyen, ilham verici ve umutvar başan hikâyelerindense başarısızlığın ve düşüşlerin de hayatın akışı içinde normal olduğuna yönelik gerçekçi bir algı taşır. İç çatışmaların, yanlış kararların, başarısızlıkların da bir bireyi oluşturan temel özellikler olduğunu samimi bir biçimde bizlere hatırlatır. Beyazperdede her yıl onlarca örneğini gördüğümüz kararlı, güçlü ve hırslı karakterlerin aksine, Frances o formasyondan çıkmadığını her karede gösterir. Büyüme ve olgunlaşma evreleri, yaptığı

hatalar ve saçmalama anları gösterilmeden oluşturulan tiplerden farklı olarak, Frances ve Sophie karşımızda canlı ve yaşayan karakterler olarak dururlar. İnsani bütün kusurlara sahiptirler ve ne kadar bunları örtmeye çabalasalar da bunları gizleyemezler. Filmin melankolisi de tam olarak buradan kaynaklanır. Frances de Sophie de bir türlü olgulaşamazlar, yetişkinlerin dünyasına uyum sağlayamazlar. Hayatlarını, “yetişkin” bireyler gibi idame ettiremezler.

Frances’in dans grubundan arkadaşı olan Rachel ve onun arkadaşlarıyla birlikte yemek yedikleri sekansta bu durum iyice günyüzüne çıkar. Rachel ve arkadaşları işlerinden, başarılarından, tatil için gittikleri yerlerden ve gelecek planlarından bahsederken, Frances koskoca masada kendi başına kalır. Onlara uyum sağlamaya, sohbet katılmaya çalışır ama her çabası onu daha da kötü bir duruma düşürür. Üniversiteden mezun olup hayata atılmasına rağmen düzenli bir işi ve kalacak evi olmayan Frances, yetişkinlerin arasında olmasına karşın o masaya ait olmadığına da farkına varır. Hayatında ilerleyemediği gibi geriye de gidemez. Tam olarak sıkışmış durumdadır. Filmin belki de en dikkate değer yanı, Frances’in kısıtlanmışlığından ve boğuştuğu sorunlarından bir drama yaratmamasıdır.

Fransız Yeni Dalgası’nda Truffaut’un 400 Darbe (*Les Quatre Cents Coups*, 1959)’de, Varda’nın 5’ten 7’ye Cléo (*Cléo de 5 a 7*, 1962)’da, Godard’ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre Sa Vie*, 1962) filmlerindeki gibi, *Frances Ha* da hayatın aslında yoğun ve anlamlı bir dramatik gelişme göstermedi-

ğini, bireylerin başarısızlık ve umutsuzluk anlarıyla kendi karakterlerini şekillendirdiklerini ifade eder. Her umutsuzluk ve başarısızlık anını karakterini hırslandırmak için kullanan ve dramatik etki yaratmak amacıyla bu anları sömüren konvansiyonel sinemanın ötesinde, yönetmen Baumbach bunları bireyin kişiliğini oluşturan bütünün parçaları olarak gösterir.

Frances Ha, bugün örneklerine çok sık rastlamadığımız şekilde insanı bütünsel bir şekilde ele alışı ve karakterini sömürmeden beyazperdeye taşıması nedeniyle öne çıkar. Bu açıdan bakıldığında, modern sinema için yenilikçi bir yapım değildir belki; fakat Astruc’un kamera-kalemını devam ettiren bir çalışma olarak okunabilir. Astruc, makalesinde Faulkner, Malraux, Sartre ve Camus’nün yapıtlarındaki derinliği sinemada vermenin mümkün olabileceğinden bahseder. Bugün, bu yönde örnekleri görmek zor olsa da, en azından o doğrultuda ilerleyen yönetmenlerin farkına varmak sevindiricidir.

Frances Ha

Yönetmen: Noah Baumbach

Senaryo: Noah Baumbach,
Greta Gerwig

Oyuncular: Greta Gerwig,
Mickey Sumner, Adam

DriverYapım: ABD, 2012, 86 dk.

Vizyon Tarihi: 1 Kasım 2013



ONUR SAVASI YANLIŞTA BİRLEŞMEK

AYBALA HİRAL YÜKSEL

2012'nin yoğun sinema gündemi gereği kadar konuşulmayan *Onur Savaşı* (Jagten) festival gösteriminden bir yıla girer girmez büyük başarıya ulaştı. Orijinal isminin (jagten) anlamı "av" olan filmde, avcı iken ava dönüşen öğretmen Lucas'ın hikâyesi Kuzey Avrupa'nın bir kasabasında yaşayan ve geleneklere bağlı basit bir hayat süren küçük bir topluluk içinde yaşamaktadır. Aslında boşanmış olması ve yalnız yaşaması bu küçük Hıristiyan cemaatinin kurallarıyla uymayan Lucas, bir yalan ve baskı üzerine topluluğun dışına itilir. Film, Lucas'ı ciddi bir avcılık geleneğinin yeni "av" haline getiren

çinde belki de
ar Savaşı (Jag-
il sonra vizyo-
: av) daha çok
nüşen anaoku-
anlatılır. Lucas
da gelenekleri-
içük bir toplu-
en baştan beri
ması sebebiyle
standartlarına
üyüyen şüphe
Başına gelen-
eğine sahip bu
rir.

Linç Kültürü ve Av

Filmdeki topluluğun nasıl bu kadar çok yanılabilirdiğini anlamak için öncelikle onları biraz tanımak gerekiyor. Bu insanları bir araya getiren, beraberliklerini sürdüren en önemli paylaşımlar kilisedeki ayin ve tabii ki av. Filmin bütünü içinde çok altı çizilmese de alt metindeki av mevzuu aslında hikâyenin bel kemiğini oluşturuyor. Av, kasabanın erkekleri için bir güç gösterisi ve yetkinlik anlamına gelmekle beraber, onları birbirine bağlayan bir görev aynı zamanda. Deden kalma tüfekler ile çıkılan, avcılık lisansını

olarak topluluğa kabul edilen genç erkekler için törenler düzenlenen, adeta kutsal bir ayin havasında gerçekleştirilen bir işten bahsediyoruz. Bu cemaatin avcılarından biri olan Lucas bir iftiraya kurban gidiyor ve bir anda mensubu bulunduğu topluluğun düşmanı haline geliyor.

Bu noktada aslında “doğru”nun değişkenliğine dair bir parantez açmak yerinde olabilir. Filmde ikna edici bir örneğini izlediğimiz gibi aslında pek çok zaman doğruyu belirleyen şey doğruluk değil kalabalıktır, evet bildiğimiz kuru kala-



balık... Elbette buradaki “doğru”dan murat insan kişisini harekete geçiren düşünce veyahut körü körüne inançtır. Eğer yanlış bir kanaatin etrafında yeterli miktarda insanın toplanması başarılabilir ise o artık o topluluğun doğrusudur. Cemaatlerin en sorunlu taraflarından biri de bu zaten; insanların düşünce ve eylemlerinin mesruiyetini içinde buldukları kalabalıktan almaları.

Elbette doğru olan bir “biz”den bahsediliyorsa, yanlış olan bir “siz” de var olmak zorundadır. Her topluluk bir şekilde kendini tanımlama ihtiyacı duyar.

Elbette doğru olan bir “biz”den bahsediliyorsa, yanlış olan bir “siz” de var olmak zorundadır. Her topluluk bir şekilde kendini tanımlama ihtiyacı duyar. Bunun içinse “öteki”ye başvurur.

Bunun içinse “öteki”ye başvurur. İçerisindekilere güvenlik vaat eden bir sınır çizilecekse muhakkak o sınırın dışında birileri kalacaktır. Bu yüzden dışarıdaki kötü, ahlaksız, cahil insanlardan farklı olduklarını iddia etmek ve bu iddialarına -birlikteliklerinin doğrulamasıyla- inanmak zorundadırlar. Filmde Theo’nun dile getirdiği de bu: “Dışarısı kötülüklerle

Bir cemaat her ne kadar uhrevi ve yüce birtakım sebepler ile bir araya geldiğini iddia ederse etsin, esasında birbirine dünya ile bağlı insanlardan oluşur. Mensuplarına tellkin ettiği emniyet duygusu ve sürekli doğrulanma mekanizması başlıca var oluş sebepleridir.

dolu, o yüzden birbirimize destek olmalıyız.” Lucas’ın topluluğun dışına itilmesi ve ötekileşmesi¹ aslında derinde yatan bu kaçınılmaz ihtiyacın sonucu. Birlikte avlanmaya devam edebilmek için bir ava ihtiyaç var.

Çoğunluğun doğrusuna inandıktan ve düşmanı belirledikten sonra ise geriye ülkemiz insanının da çok iyi bildiği “linç” kalıyor. Konuyu derinleştirip toplumsal yaraları kanatmaya hacet yok. Tek tek akılların sustuğu ve körü körüne inancın harekete geçtiği andan bahsediyoruz. Filmdeki pek çok karakterin tek başına kaldıklarında inanmadığı, gülüp geçtiği bir iddia bir takım buluşmalar ve konuşmalar sonucunda ortak kanaat haline gelir. Bundan sonra ise bir yanlış etrafında toplanan kalabalığın şiddeti konuşur.

¹ Bu noktada “öteki”nin var olmadığı bir birlik mümkün müdür, sorusu akla gelebilir. Elbette mümkündür, zaten birlikten murat ötekisizliktir -ki teknik ismi de tevhidir. O yüzden filmdeki topluluktan ve genel olarak cemaat olgusundan bahsederken, “birlik” yerine “beraberlik” kavramını kullanmak daha yerinde olacaktır.

Kadınlar ve Çocuklar

Onur Savaşı erkeklere ait bu dünyada kadınlar ve çocukları temsil edilişle dikkat çekiyor. Kadınlara film boyunca körü körüne inancı körükleyen, erkekleri kışkırtan ve fitneyi büyüten roller düşüyor. Olayın başlangıcında yer alan anaokulu müdürünün de kadın olduğunu unutmamak gerek. Film, bir yandan da çocukların masumiyetine olan inancı sorguluyor. Bir çocuğun yalanı ile başlayan dava, başka pek çok çocuğun yalanı ile büyüyor ve içinden çıkılması güç bir hâl alıyor.

Kadınlar ve çocuklar üzerinden yapılan temsilin salt duygular ile olgunlaşmamış aklın yanılgıya götüreceği anlamına geldiği iddia edilebilir. Fakat bu fazlaca “Şarklı” okuma yönetmenin dünyasını anlamak için pek de elverişli görünmüyor. Eğer topluluğun her bir bireyini bir vücudun azaları gibi algılamaya dönük bir ima olsa idi hikâye yeni bir katman kazanabilir ve insanın tabiatına dair çok şeyler söyleyebilirdi. Ancak elimizdeki malzeme gösteriyor ki filmde yapılan tartışma kadim öğretilerdeki her bir insanın içinde yer alan dişilik-erlik meselesine değil, düpedüz kadınlık-erkeklik hâllerine işaret ediyor ve yönetmen erkekler lehine adaletsiz bir temsile imza atmış bulunuyor.

Esas hikâyeye geri dönersek, olayların neticesinde Lucas suçsuzluğunu ka-

Onur Savaşı erkeklere ait dünyada kadınlar ve çocukları temsil edişiyile dikkat çekiyor. Kadınlara film boyunca körü körüne inancı körükleyen, erkekleri kıskartan ve fitneyi büyüten roller düşüyor.

nıtlamayı başarır. Artık o ve oğlu yine toplulukla birlikte avlanabilecektir! Fakat filmin finalinde çarpıcı bir şekilde gösterildiği üzere, yaşananlar unutulmayacaktır ve Lucas'ın topluluğun gücünü unutmaması gerekmektedir. Tam burada, yönetmen Winterberg'in bazı önemli ve ayırıcı tercihleri üzerinde konuşabiliriz. Son derece dengeli ve dikkatli kaleme alınan senaryo, seyirciyi aslında her iki tarafı da anlamaya davet ediyor. Cemaatin içinde ve dışında kalanın hâlleri ile de empati kurmaya imkan tanıyor. Benzer bir kötülükte birleşme hikâyesi anlatan *Dogville*'i (2003) de *Onur Savaşı* ile birlikte zikretmek gerek. Bu iki Danimarkalı yönetmenin benzer meseleyi anlatırken takındığı üslup, insana bakışlarındaki farkı da ele veriyor. *Dogville*'deki umutsuz tabloyu, şiddet ve neticesinde gelen intikamı hatırlarsak; kuşkusuz Winterberg'in muhatabına olan inancını koruma gayreti daha iyi anlaşılacaktır. Buna rağmen mevcut düzeni yıkmak yerine koruyan Winterberg'in gerçekçiliğinin daha acımasız ve karanlık bir tablo çizdiği de savunulabilir. Ayrıca yine tematik olarak akrabalıklar taşıdığı *Şüph*e'nin (*Doubt*,

2008) aksine, bu film seyirciyi şüph

e duygusunun içinde kaybolmaktan kurtarıyor. Olayı tüm açıklığıyla göstererek aslında seyirciyi "şüphe" ile yormadan, çok daha önemli olan "seçim" üzerine düşünmeye yönlendiriyor.

En neticesinde, *Onur Savaşı*'nın öfkeli insanların bize söylediği şudur: Bir cemaat her ne kadar uhrevi ve yüce birtakım sebepler ile bir araya geldiğini iddia ederse etsin, esasında birbirine dünya ile bağlı insanlar oluşur. Mensuplarına telkin ettiği emniyet duygusu ve sürekli doğrulanma mekanizması başlıca var oluş sebepleridir. Ancak beraberliği korumak ve aralarındaki bağı kuvvetlendirmek için bir ötekiye ihtiyaç duyacağı, eğer bulamazsa da bizzat yaratacağı unutulmamalıdır.

Onur Savaşı / Jagten

Yönetmen: Thomas Vinterberg

Senaryo: Tobias Lindholm,
Thomas Vinterberg

Oyuncular: Mads Mikkelsen, Thomas Bo
Larsen, Annika Wedderkopp

Yapım: Danimarka, 2012, 115 dk.

Vizyon Tarihi: 18 Ekim 2013

Abbas Kiyarüstemi:

**“Karamsar Düşüncelerle
Film Yapmam”**

SÖYLEŞİ: MURAT PAY - CELİL CİVAN

Dergimizin 30. ve 31. sayısında filmografisini ele aldığımız İranlı usta yönetmen Abbas Kiyarüstemi ile Eylül ayında Tahran'da bir görüşme yaptık. Filmlerinin seyirciyle kurduğu ilişki, şiirle sinema arasındaki yakınlık ve fotoğrafın imkânları gibi konularda yaptığımız görüşmeden bir kısmını aşağıda sunuyoruz. Söyleşinin tamamı Kiyarüstemi dosyasındaki yazılarla birlikte ilave yazıların da yer alacağı *Yakın Plan: Kiyarüstemi* kitabında yayınlanacak.

Murat Pay: Birçok filminizde filmin araçları, malzemeleri film içinde yer alıyor. Bunun sebebi nedir?

Ben aslında genel ifadeyle izleyiciye siz aslında film izliyorsunuz, bunun bilincinde olun mesajını veriyorum. Çünkü benim filmlerimin birçoğu melodram değil. Melodram olmadığı için seyirciyi etkilemeye çalışmıyorum. Ama ne kadar etkilememeye çalışsam da seyirciyi, seyirci bir şekilde duygularıyla bakıyor olaya. Duygularıyla baktığı için birtakım farklı anlamlar olabiliyor. Hayır, bundan kaçmayın, izlediğiniz salt bir filmdir mesajını vermek için, bunu yaratmak için kullanıyorum. Mesela *Hayat Devam Ediyor* filminde bu tekniği daha çok kullandım. Çünkü o zaman deprem bölgesine yeni gitmiştik. Deprem sıcaklığına olmuştur. Burada o mesajı vermek için bu

teknikten daha fazla yararlanmıştım. Orada aslında çok farklı oldu, diye beni eleştiren arkadaşlarım oldu. Ben onlara dedim ki, biz bir belgesel çekmiyoruz. Bir olayın tamirini yapıyoruz. Dolayısıyla biz bu olayın filmini yapıyoruz; ama yaparken de bir şeyleri restore ediyoruz. Mesela bizim Taziye adında Hz. Hüseyin'in yasını anlatan sokak tiyatroları var. Burada bu teknik çok kullanılır. Bu sokak tiyatrosundaki oyuncular ara ara siz Kerbela olayını izlemektesiniz mesajını verir. Arada hatırlatıyor.

Celil Civan: Depremden söz ettiniz, bir şeyi tamir ediyoruz, belgesel çekmiyoruz dediniz. O zaman toplumsal meselelerle ilgili bir soru soracağım ben. İlk filmlerinizde toplumsal meselelere daha doğrudan değiniyorsunuz. *Dostun Evi Nerede?*'den sonra da toplumsal meseleler var ama daha dolaylı bir anlatım var.

Evet, benim genel anlamda yapmış olduğum filmler kişisel görüşlerimi yansıtan filmler. *Dostun Evi Nerede?* filminden sonra da aslında bazı filmlerimde yine toplumsal meseleler var. Mesela son filmimde, *Sevmek Gibi*'de de var. Ama salt hedefim bu değil. Çünkü ben yıllardır kenara çekildim, daha münzevi bir hayat yaşıyorum. Dolayısıyla daha çok kendi kişisel görüş ve ideallerimi yansıtan filmler yapmayı tercih ediyorum, toplumsaldan ziyade. Ben fotoğrafa verdim kendimi, fotoğraf çektim. Video art var.



(Üstteki fotoğrafı anlatıyor... Eyfel Kulesi karşısında bir aile.) Bence bu bir film, başlangıçta bir film. Bu ikisi bacanaklar. Bunlar bir aile. Bu muhakkak bunun oğlu; çünkü ayaklar ikisinde de aynı. Anne kızdır bunlar muhtemelen, ayaklarını aynı şekilde tutuyorlar. Bu reisleri muhtemelen. “Eyfel’i görmek istiyordunuz, bak geldim gösteriyorum size!” diyor. Bir aile reisi havası var. İlk harekete geçen, yürüyen bu. Peşinden bunlar geliyor. Dikkat et, duruşu da onlardan farklı. Muhtemelen Türkler.

M.P.: Ben de o fotoğrafın filmini çekecek misiniz diye soracaktım.

Ben 72’de ilk defa fotoğraf çekmeye başladığım zaman Paris’e gitmişim. Bir fotoğraf bile bu kadar şey anlatırken biz film çekmekle aslında gevezelik ediyoruz. Biraz önce gördüğünüz fotoğraf bir sürü hikâye anlatıyor.

M.P.: Filmlerinizde seyirci üzerine bir tahakküm kurulmuyor. Seyircinin kendi tecrübeleriyle dahil olduğu bir temaşa imkânı var.

Bu açıdan baktığınız zaman benim filmlerim aslında yarı filmidir. Şu anlamda yani onu

tamamlayan seyirci oluyor. Zaten bir marangozun dişlerinden çıkmış gibi seyirciyi bir sinemaya koyup aynı şekilde çıkarmak bence seyirciye zulümdür. Öyle filmler var ki izleyiciyi düşünmeye sevk etmiyor. Seyirci daha bireysel çözümlerin filmleri. Kendi yetenek ve çözümlene gücüne dayanarak anlasın.

C.C.: Ana akım bir filmde bir kahraman oluyor ve seyirci onu izliyor, ona hak veriyor. Kiyarüstemi filmlerinde kahramanlar arasında bir denge var.

M.P.: Bunun bir sebebi muhtemelen şiirle kurulan ilişki. Hayatın içinde bir şiir var. Şiir ile sinema arasında nasıl bir ilişki kuruyorsunuz?

Ben genel hatları ile şiir-sinema ilişkisini şöyle görüyorum: Sinema eğer şiire yakın durmuyorsa, daha doğrusu sanat şiire yakın durmuyorsa kendinden ne verebilir? Tabii, ben şiirle çok içli dışlıyım. Benim sinemanın dışında ilgilendiğim alanlardan bir tanesi fotoğraf, diğeri de şiirdir. Bu gördüğünüz bir fotoğraf olabilir ama aynı zamanda şiirdir de. Yüzlerini görmediğimiz insanlar var burada. Tek bir karede bir sessizlik ve yüzlerini de görmüyoruz. Ama nice anlamlar yüklüyoruz. Mesela burada şu anda üzerinde çalıştığım bir kitap var. Birkaç güne kadar da inşallah yayınlanacak. Bunlar şiirin formu üzerine yazdığım şeyler... Japon şiiri var ya Haiku. Mesela uzun bir şiirden bir kare [imge] alıyorum, kenara koyuyorum. Bu son elli yıldaki şairlerin gece hakkında yazdığı şiirlerden bir tür seçki. Karanlığa, geceye şairane bir bakışı alıp orada resmediyor. Ama gece salt gece anlamında değil, karanlık, girift olma duru-

mu, ümitsizlik, karamsarlık anlamında gece. Mecazi anlamda gece. Bunların hepsi bir kare ama o kare birçok şeyi anlatıyor. Sinema şiirle iç içe olmasa izlediğimiz televizyon dizileri daha iyi. Şimdi *Sultan* adlı bir dizi var İran'da, sizin *Muhtesem Yüzyıl*... Buna da sinema diyeceğiz o zaman; çünkü görüntüdür. Eğer şiirsel olmazsa dizi izlemeyi tercih ederim. Hem yapımcısının ağırlığını görürsünüz orada. Alan memnun, veren memnun gibi bir durum çıkıyor ortaya. Sadece bir öyküye dayanan veya izleyicide heyecan uyandıran filmlerle çok ilgilenmem.

M.P.: *Ev Ödevi* filminde okuldaki sıkıntılar problemler anlatılıyor. Ama filmin sonunda sıkıntıların en somut etkisini gördüğümüz çocuğun umut dolu olduğunu görüyoruz. Diğer filmlerde de bu umudu görüyoruz.

İyi, bunu görüyor olmanız çok iyi filmlerimde. (Gülüşmeler) Çünkü ben karamsar ve nevropat düşüncelerle film yapmam, hedefim odur.

M.P.: Sinemada kötünün gösterilmesi konusunda ne düşünüyorsunuz, nasıl bir denge gözetiyorsunuz? Mesela Avrupa ve Türk sinemasında kötünün teşhir edilmesi sözkonusu. Siz ne düşünüyorsunuz?

Ben göstermiyorsam, yani Avrupa sinemasının yaptığı gibi yapmıyorsam demek ki çok tasvip etmiyorum. Bana göre mutlak iyilik ve mutlak kötülük diye bir şey yok. Ben gündelik hayatımızla uyumlu olmayan bir karakter veya bir başrol yaratmam. Mesela *Dostun Evi Nerede?* filmindeki kahramanımız bizim ölçütlerimize göre, bir olaya giriyor ve kahramanlık yapıyor. Ama bu içinden geçirdiği günah hissiyle yaptığı bir şey. Sade basit bir sorumluluk duygusu aslında. Sorumluluk duygusunu tartışan bizler için onun orada bunu gösteriyor olması onu kahraman yapıyor.

(*Simültane tercüme için Veysel Başçı ve Hakkı Uygur'a teşekkür ederiz.*)



Mühürlenmiş Zamanın izinde

Sinema ve Tarih

ZEYNEP GEMUHLUOĞLU

“Tabir gerektiren, rüya değil uyanıklık halidir.” (Bergson)

Tarkovski'nin *Andrei Rublev*'ini bir cümle ile anlatmam gerekseydi “sinema üzerine düşünmek, tarih üzerine düşünmektir” derdim. Bu fazlasıyla yorumlara açık cümle için Rublev'in *Trinity* ikonası ile Benjamin'in *Tarih Meleği*'ni birlikte düşünmeyi önereceğim. İlk bakışta ikisini bir

araya getirmek tuhaf görünebilir. Hatta birinin ikona diğeri resimden -Klee'nin *Angelus Novus (Yeni Melek)* isimli tablosu- yola çıkılarak oluşturulan bir alegori olduğu düşünüldüğünde tuhaflık artacaktır. Ancak biz nasıl “artık” ikonayı Aziz Sergei'de ibadet ederken değil de fotoğrafik imgesinden ve bizzat beraberinde getirdiği yorum geleneklerinin izleriyle tecrübe ediyorsak Benjamin'in alegorisini de bir tür -sinematografik diyeceğim- imgesellikle anlayabiliyoruz. Hatta tam da

bu ikisinin birbirinin içinden geçerek toplandığı ve ayrıştığı (dia-legein) “yer”de -ki bu yer, rüya mekânıdır, zira modernlik öncesinde olduğu gibi rüyayı ve muhayyileyi onun hem “birleştiren” hem de “ayırır” doğası tanımlar- ortaya çıkan “takımyıldız”, başka “diyalogları” da başlatabilir. Kelimelerin, defterin ortasındaki yarık/uçurumla ayrılmış sayfalarında bir takımyıldız şeklinde belirlediği bir şiirin, *Un Coup de Dés*'in şairi Mallarmé, geçmişin ancak imgelerin hafızası yoluyla canlandığı Proust, *Sanat ve Mekân* adlı konuşmasında Hölderlin'in *Mnemosyn (Hafıza)* şiirinden “şairlerdir mekânın hayalini kuranlar” dizesini yorumlayan Heidegger, zaman, hafıza ve imgenin ilişkileriyle canlanan nymphs (su perisi)'nin peşinde bir Agamben, hatta İbnü'l-Arabi ile. Öyle ki H. Corbin'in hemen hemen Tarkovski'nin *Andrei Rublev*'i çektiği tarihlerde yazdığı *İbnü'l-Arabi'de Yarattığı Muhayyile* adlı kitabında, Rublev'in ikonasının en güzel yorumlarından birinin İbnü'l-Arabi düşüncesi ile yapılabileceğini görmek artık bizi şaşırtmaz. Burada yine İbnü'l-Arabi'nin bir sözüne kulak verelim: “Önde giden, kendi izlerini görmez, bilmez; ancak arkadan gelenler, bu izleri takip edenler o izi ve onun göremediği şeyi görürler.” Bu durumda ayak izini takip edenler -ki “kademinde olmak” İbnü'l-Arabi'nin önemli terimlerinden birisidir- ya da varisler, izi bırakanın yol açtığı ama sırf önde olduğu için bilmediğini bilebilirler.

Hafızayı Tartışmak

O halde sinema ve tarih merkezinde takip ettiğimiz izleri isimlendirelim önce: hafıza, zaman, mekân, imge, alegori ve muhayyile. Sinema ve tarih ilişkisi üzerine düşünmek, her şeyden önce imgenin muhayyile kadar hafızayla ve yine bu ikisinin zaman ve mekânla olan ilişkilerini düşünmek anlamına gelir. Bu nedenle de her seferinde felsefe tarihinin başlarında Platon'la Aristoteles arasında paylaştırılmış bir probleme, hafızanın muhayyileyle olan ilgisine geri dönmeyi talep eder. Hafızayı tartışırken “nâmevcudun mevcut olanla temsili”ni ön plana çıkararak anı'yı imgenin ne-liğine ilişkin bir problem haline getiren Platon'a karşılık “hafızanın zamanı geçmiştir” diyerek imgeyi anı'ya bağımlı hale getiren Aristoteles'in çözümlenmeleri, Batı düşüncesinde sadece sanata değil dil, tarih ve sonrasında gelişecek “insan bilimleri” ve hermönetik'e ilişkin düşünömlerin kökeninde yer alırlar.

Aristoteles, ruhlarda izler/işaretler olduğunu söyleyen Platon'un aksine beden ve ruh ikiz temeli üzerinde işaretlerin çeşitli etkilerini içeren bir tipoloji oluşturur. Böylece de işareti oluşturan dış nedeni “hareket”e bağlamanın yolunu gösterir. Öte yandan ona göre, zaman algıya (aesthesis) konu değildir, yani zaman algılanamaz. Bu algıyı meydana getiren şey öncelik işaretinin önce ile sonra ayrımını içermesidir. İşte böylece Zenon paradokslarında karşımıza çıkan zamanın hep mekânsal imgelerle temsil edilmesi tarihinin kıyasına da gelmiş oluruz, tabii ki

Sinema üzerine düşünmek, tarih üzerine düşünmekten ayrılamaz. Hatta Andrei Rublev’le birlikte “artık” sinema, insanın Tarih’le kaybettiğini yine ona başka bir “Tarih”le geri verebilecek yegâne imkândır belki de.

zaman-hareket bağlantısıyla. Hareket’in olduğu yerde imkân, imkânın olduğu yerde eksiklik, madde ve bittabi karşısında da zorunluluk, kemâl -entelekheia- ve mutluluk’a -eudaimonia- uzanan bir metafizik tarihinin kıyasına da.

Sinemayı, fotoğrafların art arda getirilerek hareketi “oluşturacak şekilde” zamanın çizgisel bölümlenmesiyle düşünmek bizi yine bu tarihe bağlar ve Bergson’da olduğu gibi Zenon paradokslarına geri götürür. Sinemanın bize yapay bir hareket verdiğini ve bu hareketin art arda gelen anlık bölümlerin çizgisel bir dizilimi olduğunu düşünen Bergson, Zenon paradokslarına modern bir isim de verir: “sinematografik illüzyon”. Ona göre zaten dış dünyayla temasımız bu türden sinematografik bir zemine sahiptir. Her fotoğraf karesinde dondurulmuş, durdurulmuş zaman parçası olarak fotoğraf, imgeyi uzamsal olarak “temsil” eder. Bu durumda Achilles’in kaplumbağayı geçmesi imkânsızdır gerçekten de. Böyle bir “sinema türü” de vardır zaten. Oysa Bergson’dan yola çıkıp ancak onun görmediğini gören Deleuze’un felsefede yapacağına benzer bir şekilde, sinema pratiğinde zamanın ve hareketin çizgisel bölümlenmesi dışında bir imgesel-

leştirme imkânı var mı, işte Tarkovski’nin derdi budur basitçe. Ve bu imkânın peşi sıra bulunduğu çözümler, yukarıda gösterdiğimiz bağlantılardan dolayı sadece sinemanın, şiirin veya sanatın doğasına değil dilin, hafızanın ve tarihin doğasına da yaklaşımlarımızı değiştirecek güçtedir.

Bergson düşüncesi, aslında Platon ve Aristoteles’in belirlediği dönemlerden sonra yani Yeniçağ’da Descartes ve devamla Kant düşüncesinde hayal gücünün yerinden edilmesinden sonra birçok ilişkinin yeniden düzenlenmesi gerekliliği ile alakalıdır. Nitekim bu gereklilikten yola çıkarak bir anlamda hafıza, zaman, mekân ve imge ilişkisini çözmeye çalışan üç düşünürün, Bergson, Husserl ve Benjamin’in çabaları -onlar bunu kastetmeseler de- bizi doğrudan sinema ve hafıza ilişkisinin kalbine götürecektir. Ancak Husserl’in “yıldız kuyruğu”, yani “şimdi’nin çekirdeğinde bir anlık algı, ona yapışan geri yönelimlerin yıldız kuyruğu ve gelecek beklentisi ufku yer alır” dediği, hafıza, zaman ve algı ilişkisinde önemli açılımlar sağlamasına rağmen o imgelerle değil fenomenolojik tözlerle ilgilenmektedir ve bu tözler, verili olandan bağımsız olarak bilinebilirler. Bu yazıda meselemiz sinema ve tarih ilişkisi olduğu için yolumuza Bergson ve Benjamin ile devam edeceğiz.

Bergson ile Benjamin Arasında

O halde hem bizatihi sinemayı hem de ondan ayrılamayacak şekilde sinema-tarih ilişkisini düşünmek için bu iki düşünürün iki tanımına yönelelim önce. Birincisi

Bergson'un durée'yi anlayabilmek için önerdiği "hayal edilemez imge" -ki bu, daha sonra Deleuze'un sinema anlayışının ve "hareket-imağ"ının temelini oluşturacaktır: "Sonsuz elastikiyeti olan büzülmüş bir cisim düşünün -ki düşünülemez- ve mümkünse matematiksel bir noktada yer alsın -ki mümkün değildir- cismin bu noktadan çekildiğini hayal edin ve hareketin arındaki uzamdan kendinizi soyutlayarak çekim eyleminin kendisine odaklanın." İkincisi, Benjamin'den "takımyıldızı": "(diyaletik) imge, geçmişin bugünü ya da bugünün geçmişi aydınlatmasından ziyade, olmuş olanın şimdiyle anlık bir parlamayla takımyıldızı oluşturacak şekilde bir araya gelmesidir. Başka bir deyişle imge, duraklamış diyalektiktir."

Bergson'un tanımında Deleuze'un önerdiği açıklamaya girmeksizin sinema-tarih ilişkisi açısından, özellikle de Tarkovski ve *Andrei Rublev* söz konusu olduğunda bizi ilgilendiren, tıpkı Proust'un eserlerinde olduğu gibi "hayatın, geçmişin ve anının ancak mekânda vuku bulduğu" düşünceyle olan savaşımdır. Nitekim bu, zamanın ve geçmişin mimari, heykel ve resimdeki mekânsal düzenlemeler ve özellikle de anıtlarla görünür kılındığı bir medeniyetle ve iktidar tarzıyla savaşmak anlamına da gelir. Oysa Proust'a göre mekânlar, ancak zamandaki kesintisiz hareketin hatırası ile varolurlar ve zaman içre hayatımızın rastlantısal sahnelerinden ibarettirler. Zaman ise vücudumuzda çay ve çörek anıları yahut aşınmış bir kilise duvarındaki izler olarak muhafaza edilip tüm geçmişimizi

Sinema pratiğinde zamanın ve hareketin çizgisel bölümlenmesi dışında bir imgeselleştirme imkânı var mı, işte Tarkovski'nin derdi budur.

"kaplayan" -Tarkovski'nin "Japon'ların saba (pas, patine)sı" olarak anlatacağı şekilde- olaylar akışını "geri vererek" hayatımızı oluşturur.

Ancak bu "geri veriş, geri geliş" ileride açıklayacağımız gibi "aynı'nın tekrarı" yani bir anlamda klasik metafiziğin "özdeşlik"i değildir. Bu yüzden Tarkovski, mekân konusunda Bergson ve Proust'tan bir adım öteye geçerek Platon'un ve Aristoteles'in değilse de Heidegger'in "khôra"sına yakın bir anlayışa ulaşır: mekân, ancak hayal ve rüyadakine benzer bir algıyla anlaşılabilir ve anlatılabilir. Fakat bu rüya-mekân, ilk bakışta zannedileceği gibi fantastik veya sembolik çağrışımların cirit attığı bir "yer" değildir; zira özneye değil sadece kendine dayanır, Heidegger'in kelimeleriyle söyleyelim: "mekân, mekânlaştırır, yani yer açar, alanı temizler, ferahlatır, serbest, açık bir alan verir". Zira o, "el altında" yahut "elde mevcut" "ontik" bir varlık değildir. Yani, ne kendi başına dışarıda var olan bir şey, ne de zihnimizin apriori bir formudur. Aksine zamana bağlı olan ve zamanın kendisini açması esnasında açılmakta olan bir süreçtir. O halde ilişkiseldir. Ancak burada ilişki, "correlation" anlamında değil "relationship" olarak anlaşılmalıdır. Heidegger'in "diğer varlıklar mekânda sadece yer tutarlarken, insanın kendisine açık bir mekân oluşturduğunu" söylemesi,

Tarkovski'nin mekânlarını metafor veya sembollerle değil de "harabe" ve "alegori" ile düşünme sebebimiz, onun mekânlarının rüyamsı tanıdıklığı ve aynı oranda rüyamsı yadırgatıcılıkları ile anlaşılabilir.

başka bir deyişle mekânın, insanın kendisine açık bir mekân oluşturmaya imkân veren bir gerçeklik olarak kendisini dolaylı biçimde sunduğu anlamına gelir. İşte bu "dolayım", hem "diyalektik imge"nin hem de "alegori"nin temelindeki şeydir. Bu noktada mesela *Andrei Rublev*'in ikinci epizod'undaki "soytarı"yı düşünelim. Orada soytarı, başka bir şeyin temsili ya da sembolü değildir. Aksine soytarının söylediği şiir/şarkı ve bedensel devinimleri oradaki mekânı mekânlaştıran ve kameranın onu izlemesiyle filmin sahnelerini ve görüntülerini oluşturan gerçek bir unsurdur. Mekân böylece ilişkisel hale gelir ve tıpkı alegori gibi "öteki konuşabilir".

Tarkovski'nin rüya-mekânı'nın "öznel" olmadığını açıklayabilmek için İbnü'l-Arabî'nin "uyku, duyu âleminden çekilerek hayal âlemine ve ortak duyu âlemine geçmek ve intikal etmek demektir" sözünü hatırlayalım. Ancak bu noktada, bilgi ve tecrübeyi tek ve aynı "özne"de toplayan modernlik öncesi anlayıştan farklı bir noktada olduğumuzu unutmamak gerekir. Orada, tabiri caizse kişinin bir bilgiyi tecrübe etmesi, mesela onu dinleyerek veya okuyarak öğrenmesinden çok rüyada ve ortak duyuda tecrübe etmesine benzer. Hatta

tıpkı bir dervişin ancak rüya -onlar "mânâ" derler- ile makamları geçebilmesi gibidir. Bu, modernlik öncesi açıklamada muhayyile ve ortak duyu, iki âlem -akıl'ın insandan bağımsız âlemi ile yeryüzü- arasındaki aracı rolleriyle tecrübenin de kaynağını oluşturmaya benzerlik gösterir. Nitekim Descartes ve Kant sonrası bu ikisinin "özne"de birleştirilmesi, Agamben'in yorumuyla söylersek "deneyimin ölümünün" de önünü açar. O halde modernlik sonrasında tecrübe için yeni imkânlar bulmak, -Agamben'in tanımıyla söylersek- tecrübenin hammaddesi olan gündelik olandan yola çıkılarak mümkün hale gelecektir. Böylece "kesinlik" ve ile yan yana gelemeyecek olan tecrübe de "bilgi"nin değilse de anlamının zamansal ufku ile birleşebilir.

Tarkovski'nin rüya-mekânları, belki de bu yüzden hem diğer filmlerinde hem de *Andrei Rublev*'de "tarihsel mekânlar" olduklarında bile fazlasıyla tanıdıklardır: "perdeye yansıyan rüyanın öyküsü, hayatın görünür, doğal biçimlerinden oluşturulmalıdır" diyen yönetmen, filmin dekorları için malzeme seçerken bile buna dikkat ettiğini bizzat kendi söyler. Geçmiş zamanın mekân ile ilgisi, dekor ve sahenin "o zamanın kıyafet veya eşyaları" ile değil bizzat zamanın izinde görünür olur. Tarkovski'nin kameramanı Yussov'un dediği gibi: "belli bir nesneyi diyelim ki bir tütün tabakasını veya pudralığı öyle bir biçimde çekeriz ki zamanın izi olan nesnenin mühürlenmişliği görünür hale gelir, tam da eski sahiplerinin yazgıları aracılığıyla." Tarkovski bu yüzden geçmişi ne Bergson ve



Proust'ta olduğu gibi “yitik cennet” olarak algılar ne de “geçmişin son öfkeli ateşi söndüğünde onu izleyen karanlık, tüm uzamı harabeye çevirir, kırılan camlar ve yıkılan duvarlar...” diyen Joyce'da olduğu anlamda şimdi'yi yüceltir. Ancak Joyce'un dilinde şimdi'nin anlatı ile olan ilgisinde ortaya çıkan mekân, yani “harabe” onu hem yeniden Proust'a hem Tarkovski'ye hem de Benjamin'e bağlayan anahtar verir. Simmel'in dediği gibi: “bir harabenin varlığında deneyimlediğimiz şey, zamanın iki momenti arasındaki gerilimin çözülmesidir. Zamanla değişimin yarattığı tüm belirsizlikler ve geçmişle özdeşleştirilen

kaybediş, yitiriş harabede uyum ve bütünlüğe dönüşür.”

Şimdi artık “harabeler şeyler âleminde neyse alegoriler de düşünce âleminde odur” diyen Benjamin'i hatırlayabiliriz yeniden. *Andrei Rublev*'de açılıştaki balon sahnesinden filmin sonuna kadar alegoriler yani harabeler olarak ve harabelerde gösterir kendini. Ancak burada bir noktaya dikkat çekmekte fayda var. Zira ülkemizde başka birçok alanda -özellikle tasavvuf araştırmalarında- olduğu gibi Tarkovski üzerine yazılan yazılarda da “alegori, metafor ve sembol” ün birbiri yerine geçecek şekilde aynı anlamda kul-

Benjamin için tarihsel deneyimin esas unsuru olan diyalektik imgenin ilgili olduğu tarih Tarkovski'de olduğu gibi artık Khronos'un, ilerlemenin tarihi değil belki Kairos'un ama daha çok Mesih'in tarihidir.

lanılmasından doğan ciddi bir bulanıklık söz konusudur. Söz konusu kavramların ayrımları üzerinde durmak bu yazının sınırlarını aşar ancak konumuzla ilgili örnek vermek gerekirse, metaforlar mekânı dikine keserler ve bu yüzden bir taraftan hiyerarşileri görünür kılarken bir taraftan da onları birbirlerine bağlayarak metafiziğin temeli olan “çevrimleme”yi -metaphrein- gerçekleştirirler. Böylece “temsil” ilişkisiyle Tanrı'dan maddeye kadar ilişkiler zinciri kurulur. Buna mukabil alegoriler -Benjamin'de çınladığı gibi- adeta mekânı harabe haline getirirler. Bu yüzden mesela bir “tren yolu” metaforun “barikat” alegoridir. Ve semboller, tıpkı kelimenin köken anlamındaki gibi -madalyonun iki parçası- mekânı ontolojik düzeyde ikiye bölerler, “bayrak” gibi.

“Coğrafi” mekânda bir tren yolunun metafor olmasını yahut bizzat “düzen”in mekânı “şehir”de “barikat”ın alegori olmasını anlayabiliriz. Peki ama bu ayrımları sinematografik olarak nasıl anlamalıyız? Mesela *Andrei Rublev*'de “çan ustası” çocuk Boris'in uygun kili aramasındaki sahneleri düşünelim. O sahneler, Rublev'le ilk karşılaşmaları olduğu için de ayrıca önemlidir. Çamur, metaforların bağlı olduğu

metafizik ve teolojik sistemde “madde”ye, yokluğa ve kötülüğe en yakın unsurdur. O yüzden metaforik bir kullanımda çamuru görsel olarak da daha üst bir ilkeye bağlamak, “suret/form” kazanacağı bir ilkeyi hissettirmek yahut diyelim ki gökyüzüne doğru bir hareket vermek gerekir. Oysa o sahnelerde “çamur” bizzat çamurdur. Tam da öyle olduğu için Boris, tamamen çamurlara bulandığı, hatta düşüp kayarak çamurlaştığında kili bulabilir. Çamurun alegorik bir anlatıma bürünmesi, görüntülerin olgusalıklarını ve tekilliklerini muhafaza ederek, birbirlerine indirgenmeksizin bir “takımyıldız” oluşturacak şekilde bir araya gelmeleridir. Çamur'u sembolik olarak göstermek ise, onu gördüğümüz her durumda “sadece bir çamur olmadığını”, hatta bir çamurdan öte, başka olduğunu hissettirmekle mümkündür. Mesela Derviş Zaim'in *Çamur* filminde olduğu gibi.

Metafor ve Sembolizmin Reddi

Tarkovski'nin mekânlarını metafor veya sembollerle değil de “harabe” ve “alegori” ile düşünme sebebimiz, onun mekânlarının rüyamsı tanıdıklığı ve aynı oranda rüyamsı yadırgatıcılıkları -ya da buna “hayret” demeliyiz belki- ile anlaşılabilir. Mekânlar, bir dünya alegorisi veya ikon olarak harabede Heideggerci anlamda “elde hazır” veya “elde mevcut” değil de “kırılmış bir çekiç” gibi hayreti mucip bir “şey” olarak açığa çıkar ve ışıdamaya başlarlar. Tarkovski bu yüzden sinemasal rüyaya ulaşmada metafor ve sembolizmi açıkça reddederek tamamen “gerçek” ölçülerin ve olguların

alışılmadık bir biçimde yan yana ve karşı karşıya getirilmesi yolunu seçer. Daha önce ölmüş olan Teophanes'le Rublev'in Tatar saldırısından sonra harabeye dönen kilisedeki "gündüz rüyası"nda konuşmaları tam olarak böyle bir şeydir. Ya da Rublev'in Pagan şenliğinde yakalandığında "çarmıhı" sembolize edecek şekilde bağlanmasına itiraz ederek, baş aşağı konmak istemesi gibi. Onda tıpkı Benjamin'de olduğu gibi dünya, rüyanın dilini konuştuğunda, rüya da dünyanın dilini konuştuğunda daha anlaşılır hale gelir.

Aynı şekilde tarihin deneyimlenmesi, ancak adeta bir harabede parlayıp kaybolan imajlarla mümkündür. Fakat Benjamin, onları hem ampirik hem de fotoğrafik gerçeklikten ayrı düşünmemiz gerektiğini vurgular. Söz konusu deneyim, daha çok rüyadan uyanmak gibidir. Rüyadan uyanmaksa, "eskiden gerçeklik olduğunu zannettiğimiz ama aslında öyle olmayan şeyden uyanmaktır." -İşte yeniden *Fusûs*'un *Yusuf* ve *Muhammed* fassındaki yorumlarıyla İbnü'l-Arabi konuşuyor gibidir burada. Benjamin'in "bize en yakın ve en alelaide şeyi hatırlamaya muvaffak olduğumuzda" uyanmanın gerçekleşeceğini söylemesi böyle anlaşılabilir. Bir anlamda, gerçeklik dediğimizi rüya, rüyayı da gerçeklik olarak algılamak gerekir. Örneğin modernlik ve onun ilerleme inancı bir rüyadır ve ondan uyanmak gerekir. Ancak uyandığımızın da bir rüya olduğunu anlamak önemlidir. Zira rüya olarak algılanan gerçeklik, "normal gerçeklikten" daha gerçektir. Bu yöntem, geçmişin "aynen" yeniden üretilmesi veya

Her şeyin her an "yeni" olması, zikirdeki/hatırlamadaki tekrarın bize armağanıdır. Zikirdeki tekrar, olup bitmiş olanı yeniden mümkün kılar. Burası, sinema ve şiirin de bulunduğu noktadır.

üsluplaştırılması değil tarihin ifade edilmesinin ancak rüya ve alegori ile mümkün olmasındandır. Belirip kaybolan imgelerin algılanması aracılığıyla modernliğin düzenli, ilerici ritmi aksatılabilir ve hatta böylece artık tarih meleğinin dehşetle geçmişin harabelerine bakan gözleri huzura kavuşabilir. Tarkovski'nin zamanın mühürlenmişliğini "olgusal bir biçim" olarak tanımlaması ve insanların "yitirilmiş, kaçırılmış ya da henüz erişilmemiş zaman için" sinemaya gittiklerini ve sinemanın başka hiçbir sanatın yapamayacağı şekilde insanın tecrübesini "genişleteceğini" söylemesi de bundandır. Sinema insana modern dönemde yitirdiği "tecrübe"yi geri verir.

Harabelerle "Tarih Meleği"nin ilgisi, "harabe"nin Hegel'den beri tarih üzerine düşünmenin en belirgin imgesi olmasındandır belki. Ancak önce meleğin tutulduğu fırtınayı yani "tarih" ve "ilerleme"yi anlamaya çalışalım. Bunun için, "ilerleme düşüncesi, yani tarihe güven, insanlar her zaman, hep başarısız olsalar da gelecekteki daha iyi bir hayat için mücadele etmeye hazır olmalarıyla anlaşılabilir" diye düşünen Kant'a dönmek gerekiyor yeniden. Kant, meşhur düzenli yürüyüşlerinden birini aksatmasına sebep olacak kadar heyecanlandığı Fransız Devrimi'ni bu şekilde selamlarken onun yıkımlarını



değil coşkusunu esas almaktaydı. Ancak o tarih değil doğa merkezinde düşünmektedir ve bu coşku, daha sonra *Yargıgücünün Eleştirisi*'nde "Yücelik" (süblime) olarak çıkacaktır karşımıza. Akıl, Doğa'nın kudretine, güzelliğine ve muhteşem işleyişine hayran kalıp aynı zamanda ondan saygıyla korktuğunda, işte o zaman "Yüce" gösterir kendini. O halde akıl, amacını bilemediği, asla da bilemeyeceği Doğa'ya bir "amaç" atfettiğinde Yüce ile karşılaşırız. Kant'ı her zaman takdir eden Romantik şairlerin ve ressamların harabeleri, bu yüzden sadece Yüce'nin estetik seyir nesneleri olarak kalırlar.

İlerleme ve coşkunun izini takip ettiğimizde ise Hegel'de Doğa yerine "Tarih" çıkar karşımıza. Tarih'in de amacını bilemeyiz. Ancak tarihe baktığımızda gördüğümüz bütün bu felaketlerin bir manası, bir amacı, bir hedefi olmalı ve bu hedef de "daha iyi" olmalıdır. Böylece artık her bir harabe, aklın iyiye ve özgürlüğe doğru yürüyüşünün, ilerlemesinin zorunlu bir aşaması ve uğrağı olarak meşrulasır. Hegel'e göre tarih, ilk bakışta "isimsiz sızlanışların" yankılandığı "devasa bir yıkıntı alanı, halkların mutsuzluğunun ve bireylerin erdeminin kurban edildiği bir sunak"tır. Ancak ilk bakışta beliren acı ve isyan duygusunu aşmak,

duygusal düşünümünün ötesine geçmek gerekir. Zira bu yıkıntılar, asıl istikamet, evrensel tarihin gerçek sonucunun yani evrensel Tin'in gerçekleşmesinin hizmetindeki araçlardır yalnızca. Oysa Tarkovski *Andrei Rublev*'de tıpkı Benjamin'in harabeleri gibi Hegelci bakışı tersine çevirir. Rublev, tüm kayıplar, ihanetler, katliamlar ve yıkıntılardan sonra "sanat"a döner; hatta sanat, tam da o noktada başlar. Sanat'ın "artık" aşıldığını söyleyen Hegel'in aksine.

Hegelci bakışın harabeler yani alegori ve diyalektik imge yoluyla ve sinema yoluyla tersine çevrilmesi, Tarih Meleği'ndeki dehşetin giderilerek adeta Rublev'in ikonasındaki meleklerle dönüşmesi ne anlama gelir? Burada öncelikle cennetten esen fırtınaya mukabil cehennem modernlik ve ilerlemeyle olan ilgisi hatırlanmalıdır ve Benjamin'in *Pasajlar*'daki bir işareti: "ilerleme kavramını felaket üzerine kurmak lazım. Her şey 'böyle devam etsin', işte size felaket." Cehennem ve felaket "aynı"nın ebedi tekrarıdır. Filmde Teophanes ve Rublev'in ilk konuşmalarında Teophanes'in de bulunduğu umutsuz fırtınanın aynıdır bu: "Her şey sonsuz bir çember gibi kendini tekrar ediyor, eğer İsa dünyaya dönseydi onu yeniden çarmıha gererlerdi." Bu fırtınanın durdurulması, yani "İsa'nın yeniden çarmıha gerilmeyeceği bir "dönüş", Tarih Meleği'nin gerçekleştirmeye gücünün yetmediği ancak İsa-Masih'in yapabileceği bir şeyle mümkündür.

Benjamin için tarihsel deneyimin esas unsuru olan diyalektik imgenin ilgili olduğu tarih de Tarkovski'de olduğu gibi artık

Khronos'un, ilerlemenin tarihi değil belki Kairos'un ama daha çok Mesih'in tarihidir. Diyalektik imgenin bize gösterdiği, tarihsel deneyimin ancak imgelerle gerçekleştiği ve imgelerin de zaten tarihle yüklü olmasıdır. Ancak her bir imge, her an Mesih'in içinden girip geleceği "dar kapı" olarak imkânlarla doludur da. Hafıza, tarihi bize imgelerle verirken olup bitmiş olanı bize "aynı" yani "olmuş olduğu gibi" veremez. Zaten söyledik, bu cehennem ta kendisi olurdu, aksine hafıza geçmişe imkânını kazandırır. Benjamin burada modern düşüncenin dört üstadına bağlanır, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger ve Gilles Deleuze. Dördü de tekrarın özdeş olanın geri dönüşü olmadığını, aynı şeyin geri gelişi olmadığını gösterirler. Agamben'in yorumuyla söylersek "tekrarın kuvveti ve zarafeti, bize armağan ettiği yenilik, olup bitmiş olanın mümkün olmaya gelişi... Hafıza geçmişe imkânını kazandırır, hafıza gerçek olanı tarzlandıran yetidir ve gerçeği mümkün, mümkünü gerçeğe dönüştürür. Oysa eğer biraz düşünülürse, bu sinemanın tanımıdır da."

Sinema, Hafıza ve İmge

Sinema, hafıza ve imge ilişkisinde böylece "aynı"nın, özdeşliğin ve tabii klasik metafiziğin ötesindeki bir imkân olarak gösterir kendini. Zira sinemanın en özel karakteri montajdır. Montaj ise tekrar ve durmaya dayanır. Ancak aynı'nın geri gelişi olmayan bu "tekrar", tıpkı İbnü'l-Arabî'nin dilindeki "zikir" gibidir. Teceddüd-i emsal yani "benzerlerin yenilenmesi" varlığa

gelişin tek açıklamasıdır ve zikirle hatırlanan “aynı”nın geri dönüşü değil, budur. Zikir kelimesi ayrıca batılı muhayyilede karşılığını bulamayacağımız bir ilişkiyi de verir bize. Mesela Heidegger’in söz ettiği “mekânlaştırma”yı sadece heykel, sahne sanatçısı veya dansçı ile değil zikirle devran eden bir dervişin “meydan açması”yla yahut İbnü’l-Arabi’nin “gölgelerdir mekânı imâr edenler” sözünden sinema yoluyla da anlayabiliriz artık. Karagöz perdesi gibi gölgelerle imar edilen, viran da olandır. Tıpkı Orson Welles’in “bitmemiş” filmi *Don Quixote*’ta, Don Quixote’un kılıç darbeleri ile “viran” olan sinema perdesi gibi. Zira sinema ve perde, mekânın ne kendi başına dışarıda var olan bir şey, ne de zihnimizde apriori olarak duran bir formu olmadığını, her haliyle zamana bağlı olan ve zamanın kendisini açması esnasında açılmakta olan bir süreç olduğunu gösterir.

Her şeyin her an “yeni” olması, zikirdeki/hatırlamadaki tekrarın bize armağanıdır. Zikirdeki tekrar, olup bitmiş olanı yeniden mümkün kılar. Burası, sinema ve şiirin de bulunduğu noktadır. Derrida’nın *Şiir Nedir* isimli küçük ama muhteşem metninde şiir ve tekrar arasındaki ilişkiyi açıklarken Arapça “hafıza an zahri’l-kalb” (yürekten öğrenmek/ezberlemek) ibaresini alıntılanması da anlaşılabilir artık. Nitekim bu ibareyle alakalı olarak İbnü’-Arabi, “istizhar”ın -kelime anlamındaki ezberle tekrarlamanın ötesinde- “Kur’an’ı tecrübe yani zevk yoluyla kendine indirmek” olduğunu söyler. Tabii Kur’an’ın diğer bir isminin de Zikir olduğunu hatırlarsak anlamlı gelebilecek

bir açıklamadır bu. Her okuyuşta “yenilenen” vahiy ile şiirdeki “yürekten ezberle okuma/hatırlama”nın sinemanın tanımıyla birleşmesi de buradan anlaşılır. Şiir, her okunduğunda yenilenir, tekrarlar ve zikirle hafıza arasındaki yakınlık buradadır işte.

Artık “zamanın mühürlenmesi” ile Rublev’in ikonası arasındaki ilişkiyi anlayabilecek durumdayız. Öncelikle “mühür” yani “hâtem” kelimesindeki inceliğe dikkat çekmek gerek. Batı muhayyilesi, “mühür” dendiğinde, imge konusunu “eidolon” (gölge-imgeler) ve “eikon” (ikon) olarak ayırarak ikonografik temsili bir çeşit “iz” -“ruhumuzda mühürün basılacağı yumuşak bir mum olduğunu varsayalım”- meselesine bağlayan Platon’u ve Foucault’nun “klasik episteme” diyeceği “benzerliğe” dayalı -mumda kalan izle mühürün çakışması- “işaretler kuramı”nı hatırlar. Böylece bir taraftan da gölgeler ve izler olarak ayrılabilen “ruh yazısı” ile “beden yazısı” arasında açılan uçurum hep baki kalır. Bu yazıda gördüğümüz gibi zamanın iz’le olan ilgisini tartışmak için yüzyıllar geçmesi gerekecektir. Oysa daha on üçüncü yüzyılda İbnü’l-Arabi buna dikkat çeker, “hâtemü’l-enbiya” ve “hâtemü’l-evliyâ” tabirleriyle. Onun dilinde “hâtem”, hem sonu hem de ilk olmayı ifade eder ve Hz. İsa, Mesih olarak “Hâtemü’l-evliyâ”dır. Mühür bir şeyi “sonlandırırken” bıraktığı izle o izi takip edenlerin mührün bilemeyeceğini görme ve bilmelerine imkân sağlar ve “başlangıç” olur. Kelimenin bütün bu “izleri takip edildiğinde” biz de en başta yaptığımız alıntıya geri döneriz: “Önde giden, kendi ayak izlerini bilmez.”

Özellikle Doğu Hristiyanlığında gelişen “ikona”ların bizzat Hz. İsa’nın ruhaniyetinden kaynaklandığını ve tevhidle buluştuğunu söyleyerek onları yeniden düşünmemizi sağlayan da yine İbnü’l-Arabi’dir. Öte yandan 6. yüzyıla kadar geri giden kilise menkıbelerinin ilk ikona örneğinin İsa’nın terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı kumaş olduğunu ve burada açığa çıkan suretin adeta “imago”lar gibi “iz” olduğunu vurgulamaları önemlidir. Ayrıca ikonalar, dikey merkezi perspektifi esas alan resimsel imgelerin aksine tıpkı harfler ve yazı gibi yatay ve dikey eksende parça parça veya bölüm bölüm okunmayı talep ederler. Tıpkı alegoriler ve epizotlardan -ya da hadi mozaik diyelim- oluşan *Andrei Rublev*’in tamamlandığında adeta Rublev’in ikonasına dönüşmesi gibi.

İkonalarla Mesihçi zaman arasındaki ilgiyi görmek de zor değil artık. Zira bir ikona’yı mümkün kılan şey, ondaki tasvir veya yazının Platon’cu anlamda sadece bir gölge-ime (eidolon) olmaması, bir dokunuşun izini taşıması değildir. Tam da bu yüzden ikona, Batı Hristiyanlığındaki kilise resimlerinden ayrılır. Onlar daha çok kilise mekânı ve otoritesi içinde Kutsal Kitab’ın yahut vahyin görselleştirilerek yorumlanması yani bir çeşit “tefsir” iken ikonalar evlerde bulunabilen yahut kişinin “zikir için tesbih gibi” yanında taşıyabileceği bağlantı noktalarıdır. Ayrıca bir ikona, form olarak da seyir veya estetik nesnesi değildir, bakışı kendine hapsedmez, “aynı”yı ve “aynının tekrarını” reddeder. Onu gördüğünüzde, selamladığınızda, öptüğünüzde tekrar

eden “zikir”le “yenilenir”. Yani “olup bitmiş olanın” -İsa’nın- mümkün olmaya geri gelişidir. Mesih, ikonanın o dar kapısından her an gelebilir, gelmektedir işte. Tam da bu imkândan dehşete düşen İkonoklastların yine Hristiyanlık içinden çıkıp başka bir “tarih”in savunuculuğunu yapmaları hatta bu “tarihin” modernizm’in ilerlemeci anlayışıyla kesişmesi de tesadüf olmasa gerektir. İkonoklastların korktuğu, kilisenin temsili otoritesi ve aracılığı yerine bireysel bir tecrübenin önünün açılması, böylece de İsa’yla “ötede, sonra, cennette” karşılaşmak yerine burada, dünyada, her an karşılaşmaktır.

Başladığımız noktaya “yenilenmiş olarak” geri döndük böylece. Benjamin’in *Dokuzuncu Tez*’de, ilerleme fikrine bağlı krizi, yıkımları, felaketleri görünür kıldığı için çağımızın entelektüel muhayyilesine damgasını vuran alegorisi nasıl diğer bütün tezlerini/mozaiklerini bütünlüyorsa Rublev’in ikonası da *Andrei Rublev* için aynısını gerçekleştirir. Filmdeki bütün epizodlar, Mallarmé’nin şiirindeki gibi -ki şiir harabe değilse de karanlık, çalkantılı ve uçsuz bucaksız bir denizin ortasında batmakta olan bir kayıkta dile gelir- birbirine indirgenemeyen ancak bir araya geldiklerinde şimdi’nin göğünde açığa çıkıveren bir takımyıldız gibi parlamaya başlarlar. Tam da bu yüzden sinema üzerine düşünmek, tarih üzerine düşünmekten ayrılamaz. Hatta *Andrei Rublev*’le birlikte “artık” sinema, insanın Tarih’le kaybettiğini yine ona başka bir “Tarih”le geri verebilecek yegâne imkândır belki de.

Alternatif Filmler Nerede İzlenir?

Geçtiğimiz sayılarda yer verdiğimiz “Türkiye’de Dağıtım Sorunu” başlıklı dosyada, sinema sektöründe kısır döngüye değinmiş ve alternatif gösterim imkânlarının artması gerektiğine vurgu yapmıştık. Bu sayıdaki dosyada ise ülkemizde yer alan alternatif gösterim kanallarının izini sürdürdük.

BARIŞ SAYDAM

Tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de son yıllarda teknik ekipmanın ucuzlaması, teknoloji kullanımının kolaylaşması ve yaygınlaşması gibi faktörlerin de etkisiyle film çekenlerin sayısı arttı. Gerek kısa film ve belgeselde gerekse de uzun metraj yapımında gözle görülür bir artış yaşandı. Her sene yıllık üretilen film adedi bir öncekinin üzerine çıkarken, grafiklere ve istatistiklere baktığımızda bu çıkışın artarak devam edeceğini öngörmek de mümkün. Peki üretimde yaşanan bu artışın sinemamıza nasıl bir katkısı oluyor?

2009 yılında, 104 yerli film vizyona girerken, seyirci sayısı ise 19 milyona ulaşıyor. *Recep İvedik 2* (4,5 milyon), *Güneşi Gördüm* (2,5 milyon), *Neşeli Hayat* (1 milyon), *Kurtlar*

Vadisi: Gladio (860.000) ve *Issız Adam* (775.000) yılın öne çıkan yapımları oluyor. Yani 19 milyonluk toplam seyirci sayısının yarısından fazlasını bu beş film alıyor. 2009-2013 arası bu rakamlar üç aşağı beş yukarı benzer şekilde gidiyor ve ağırlık merkezi genel olarak 5-6 film üzerinde oluyor. Eğlence sektörünün içinde yer alan sinemanın yapısı tüm dünyada bu şekilde ilerlediği için sorun yok. Büyük yapımlar her zaman hasılatın büyük bölümünü elde ederek, pastadan en büyük dilimi alıyor. Evet, bu sinema sektörü için geçerli bir şey; fakat burada yolunda gitmeyen şey geri kalan küçüklerin seyirci ve salon rakamları... Örneğin *Orada* (2009) 2.383, *Tatil Kitabı* (2009) 1.127, *Süt* (2009) 1.966, *Gölge* (2009) 971, *Nokta* (2010) 2.457, *Beş Sehir* (2010) 3.511, *Pus* (2010) 2.066, *Canavarlar*

Sofrası (2012) 368 kişi tarafından izlenmiş. Bu filmlerin hepsi gerek yurtiçinde gerekse de yurtdışındaki festivallerde ödül kazanmış, ülkemizi temsil etmiş ve belirli bir üslubu olan filmler. Buna rağmen, yeterli salon olmadığı için yeterince vizyonda kalamamış ve kendi seyircisine bile ulamamış filmler olarak vizyondan kalkmışlar. Burada belki de meselenin en kilit noktası karşımıza çıkıyor; yani film üretimi artıyor ama artan üretimi destekleyecek sayıda salonumuz var mı acaba?

Sinema salonlarında son yıllarda tekelleşme daha da belirginleşti. Mars ve AFM grubunun birleşerek Cinemaximum adıyla özellikle AVM'lerdeki salonların büyük bölümünü eline geçirmesi ve bu salonlarda görece daha düşük bütçeli ve "bağımsız" filmlere yer verilmemesi, uçurumun da büyümesine neden oldu. AVM'ler içinde faaliyet göstermeyen küçük işletmelerin salonlarının yetersiz olması, majör adını verdiğimiz büyük bütçeli film dağıtımçıların kendi filmlerini oynatma konusundaki baskıları ve 35mm.'den dijitale geçişin beraberinde getirdiği teknolojik ekipmanın yenilenmesi gereği durumu daha da içinden çıkılmaz hâle getiriyor. Bütün bunlar birleştiğinde, Beyoğlu Sineması gibi Ankara'daki Büyülü Fener Sineması gibi sinemaların da ayakta kalmaları doğal olarak güçleşiyor. Bir yandan iş yapacakları filmleri oynatamıyorlar diğer yandan da vizyon şansı bulamayan o kadar çok film var ki, bunlar için yeterli salonları yok. Oynadıklarında da bu filmlerle salonları döndürmeleri maddi olarak mümkün değil. (Bu döngünün nasıl oluştuğunu, sektörden insanların görüşleriyle aktardığımız "Türkiye'de Dağıtım Sorunu" başlıklı dosyamızda [Sayı 34-35] detaylı olarak aktarmıştık.)

Başka Sinema

Bu çıkmazın içinde Başka Sinema adıyla başlatılan hareket, salonlara olduğu kadar seyircilere de büyük bir alternatif yaratıyor. Başka Sinema kapsamında, salonlar farklı filmleri farklı seanslarda göstererek dolaşımı ve hareketi sağlarken, seyirciler de vizyonda yeterince gösterilmeyen, bir hafta göstermelik bir şekilde gösterilip sonrasında kaldırılan filmleri bütün bir ay boyunca izleme imkânına kavuşuyor.

Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Abdellatif Kechiche'nin *Mavi En Sıcak Renktir* ya da Noam Baumbach'ın *Frances Ha* filmleri böyle bir gösterim organizasyonu olmasaydı, muhtemelen vizyona ya bir haftalığına girecekti ya da hiç girmeyecekti. Bu sayede, Kasım ayı boyunca gösterilecek ve seyircisine ulaşacak. Büyük filmler gişe hasılatından en büyük payeyi alırken, en azından bu küçük ama etkili çabayla, küçük filmlere de yaşama alanı yaratılacak. Türkiye genelinde dört salonda (İstanbul'da Beyoğlu, Altunizade Capitol, Kadıköy REX ve Ankara'da Kızılay Büyülü Fener) başlayan bu organizasyonun ileride daha da fazla salona ulaşması en büyük temennimiz tabii ki.

Müze Sinemaları

Pera Film ve İstanbul Modern Sinema gibi müzelerin sinema programları ise, vizyona girmeyen bağımsız filmlerin ötesinde, vizyona alternatif bir program sunuyor. Pera Film'de Fellini filmleri, Silahlara Veda programı ya da kadın sinemasına ayrılmış özel bir seçkiyi izleme şansına sahip olduğumuz gibi, İstanbul Modern'de de İskandinav sineması ve Yeni Türkiye Sineması gibi tematik kuşaklara ulaşabiliyoruz.

“Sinemaya Gitmek Kültür Hayatını Canlı Kılıyor”

Müge Turan (İstanbul Modern Sinema)

SÖYLEŞİ: KÜLTÜĞİN KAĞAN AKBULUT

Bu programlar sayesinde sinematek kuşağına benzer “alternatif” filmler peşinde koşan, sinemayı sinemada izlemekten keyif alan yeni bir kuşak yetişirken, öte yarıyla da seyirciler çok fazla gösterimde olmayan farklı ülke sinemalarıyla da tanışma fırsatı yakalıyor.

**Yazıda kullanılan istatistik değerler boxoffice-turkiye.com sitesinden alınmıştır.*

➤ **İstanbul Modern Sinema kaç yılında açıldı?**

Sinema programları müzenin açıldığı günden itibaren var, 2005’ten itibaren gösterim yapılıyor. Ben de son beş buçuk yıldır burada çalışıyorum.

➤ **Salon kaç kişilik ve giriş ücreti nedir?**

117 kişilik. Bizim gösterimlerimiz müze ziyaretçilerine ücretsiz. Yani müzeye geldiğiniz vakit, giriş biletiyle sergi gezer gibi sinemaya girebilirsiniz. Bunun dışında sadece film izlemek isterseniz, 8 TL veriyorsunuz ve o günkü tüm seanslara girebiliyorsunuz. Sinemaya giriş günlük ücreti 8

TL. Perşembe günü müze ziyareti ücretsiz, dolayısıyla film gösterimlerimiz de ücretsiz.

➤ **Gösterimlere ilgi ne düzeyde, salonun doluluk oranı nasıl?**

Sinema salonumuz dolu. Katılımdan çok memnunuz. Özellikle son iki buçuk yıldır seyirci sayımızda çok büyük bir artış var, ilk yıllara oranla. Bu çok sevindirici bir durum. Bunun nedeni nedir? Aslında yaptığımız programlar çok değişmedi, ama sanıyorum izleyici değerini zamanla daha iyi anladı. Giriş ücretlerinden bahsettiysek de bizim en çok gösterim yaptığımız gün perşembe günü. Müze ücretsiz, dolayısıyla sinemamız da ücretsiz. Yani bu şehir trafiğinde zamanınız varsa, buraya gelip dört tane filmi ücretsiz izleyebiliyorsunuz.

➤ **İstanbul Modern Sinema İstanbul'daki sinema ortamında nasıl bir yere oturmayı amaçlıyordu?**

Müze sineması olarak değerlendirilebilir, dünyada da birçok örneği görülen bir yapı. Bazı müze sinemaları bizimle karşılaştırıldığında çok daha eski bir tarihleri var, bazılarının altyapısı bizden güçlü. Aynı zamanda arşiv görevleri de var. Eski filmleri tamir edip satın alabiliyorlar, koleksiyon oluşturabiliyorlar. Müze sinemacılığının genel anlamda derdi ticari filmlere alternatif, festival sinemasını da içeren, daha deneysel, modern sanata ve diğer disiplinlere daha fazla göz kırpan filmleri sergilemek. Biz hem deneysel sinemanın, dünya sinema tarihinden örneklerin izleyiciyle buluşmasını istiyoruz, hem de Türk



sinemasındaki yeni soluklara yer vermek arzusundayız. İstanbul'daki sinema pratiği çok değişti son on yılda. Şu anda sadece ticari filmler var, bir de az sıklıkla ve düzensiz karşımıza çıkan art-house filmler. Ne festival sinemasının ne de sanat filmlerinin takibi söz konusu değil. Dolayısıyla şu anki müze sineması da o görevi üstlenmiş durumda. Yani eski tabirle sinematek denilen, alternatif filmlerin döndüğü, sinemayı daha çok sanat olarak kabul eden filmlerin sergilendiği bir ortam.

➤ **Şu an Başka Sinema var, festivallerin sayısı artıyor, özellikle sizin klasmanınızdaki filmler için internette izlenme oranları artıyor. Bu tarz bir film izleme kültürü oluşmuşken İstanbul Modern Sinema'nın yeri nerede sizce?**

Başka Sinema çok sevindirici bir gelişme. Bunun yanında, hepimiz evde film izliyoruz, kimimiz büyük ekran televizyonda izliyoruz, kimimiz de bilgisayar ekranıyla yetiniyoruz. Bunlar başka şeyler fakat sinemaya gitmek sosyal bir aktivite aslında, bu değişmedi. Tıpkı müziğini indirdiğimiz bir müzisyenin konserine gitmek gibi. Perdenin büyüklüğüyle ilgili bir şey de değil. Şehir hayatının bir parçası olmakla alakalı. Belirli zamanda bir yerde oluyorsunuz ve kapı kapanıyor, film başlıyor. Bu sosyal aktiviteden vazgeçmeyen inanlar var. Gözlemlediğim kadarıyla başka aktivitelerle de birleştiriliyor. Film seyrediliyor, yemek yeniyor ya da kahve içiliyor, ardından sergi geziliyor... Kültür hayatını canlı kılan bir aktivite aslında sinemaya gitmek. Dolayısıyla evde film izlemekten daha farklı bir davranış gerektiriyor. Gençler, üniversiteliler geliyor buraya, işsizler, emekliler, ev kadınları da çok var sinefillerimiz arasında.

▶ Yurtdışındaki örneklerle karşılaştırsak İM Sinema nasıl örneklerin yansıması?

Bizim sinema iki tarafı da yürütmeye çalışıyor. Bir yandan “Biz de Varız” gibi bir programla Türkiye sinemasının öne çıkmış ama maalesef izleyiciyle hiç buluşmamış ya da az buluşmuş filmlerini gösteriyoruz ve çok büyük bir ilgi görüyor. Bazen bir salon dolusu insanı geri göndermek durumunda kalıyoruz. Bu bizim yaptığımız programın alametifarikasından değil, ihtiyaçtan kaynaklanan bir durum. Dolayısıyla hem sinematek gibi, alternatif filmlere, sanat filmlerine ya da ne ad verirsiniz verin,

sanat kaygısı daha çok olan filmlere yer veren başka bir platform yok halen. Başka Sinema şu an bunu deniyor. Duyduğum kadarıyla neticeler iyi. İstanbul Modern Sinema bir sinematek yerini dolduruyor. Bunun yanında burası bir müze ve müze yaşayan bir organizma. Sürekli değişen sergiler oluyor, fotoğraf, modern sanatın birbirinden farklı örnekleri... Chris Marker’ın sergideki işine paralel burada filmlerini de gösterilebiliyor. Böyle bir buluşma da söz konusu. Yani kimi zaman vizyonda yer bulamayan filmlere, kimi zaman da sergiyle ilişkilenen filmlere yer veriyoruz.

▶ Bazen sergiyle paralel gösterimleriniz, bazen tamamen sergiden bağımsız küratörlüğü olan film programları oluyor. Bir yandan da kültür merkezlerinin ve büyükelçiliklerin desteklediği gösterimler var. Bütün bu programlar arasındaki dengeyi nasıl kuruyorsunuz?

Bütçesel sınırlarımız var ama şöyle bir güzel yanı var bu durumun. Bizim göstermek istediğimiz filmler arasında festivallerde de karşımıza ülke sineması olarak çıkan örnekler oluyor. Ulusal sinemacılığın altını çizen bir durum değil ama yönetmenlerin anılması da ya da “İskandinav sineması” denilen bir alt başlık üzerinden konuşuyor, tanımlıyor oluyoruz. Dolayısıyla orada bir ortaklık söz konusu. Goethe Enstitüsü ile program yaptığımızda Almanya’da o sene iyi gişe yapmış filmleri değil, Alman sinemasında o sene sinema sanatına, diline katkıda bulunmuş, yeni bir şeyler söylemeye çalışan, yeni denemeler yapan filmler-

den seçip bir program oluşturmaya çalışıyoruz. Goethe Enstitüsü de Alman sinemasının bu yönünün altını çizmek istediği için burada amaçlar birleşiyor. Bazen tematik programlar yapıyoruz, bazen sergilere paralel programlar üretiyoruz. Ama destek olmadan program yapmamız zor oluyor.

▶ Programı nasıl bir ekip belirliyor?

Departmanımız üç kişi, ben, Belkıs Elgin ve makinistimiz Özkan Bey.

▶ Sergilerle paralel gösterimler nasıl belirleniyor?

Her sergiye bir film programı üretmek zor. Erol Akyavaş gibi bir sanatçıya gönderme yapan bir program üretmedim örneğin. Ama kadın eserlerinden oluşan “Hayal ve Hakikat” sergisinde Derya Alabora’ya gidip “Bana bir “Hayal ve Hakikat” film seçkisi yapmak ister misiniz?” diye sordum. O sergide yer alan sanatçı aynı zamanda sinemacı da olabiliyor, oradan bir bağlantı kurabiliyoruz. Ya da temasından, fikrinden, uğraştığı konulardan yola çıkarak bir köprü kurmaya çalışıyoruz. Örneğin Sarkis’in Site sergisi bütün müzeyi kapladı ve ruhen sinemayı da kaplaması gerekiyordu. Sarkis’in seçtiği Site Filmleri’ni gösterdik. O zaman müze tamamıyla bir bütün oldu.

▶ Eye Film Institute ortaklığıyla Amsterdam’da “Turkish Beat” adıyla Türk filmleri gösterimi yaptınız. Bu çalışma buradaki sinemanın dışında yaptığınız ilk gösterim miydi? Bu tarz çalışmaları nasıl belirliyorsunuz?

Daha önce Mannheim’daki Türk Filmleri Festivali için kısa filmler seçkisi hazırladık. O yıl Türkiye-Hollanda ticari ilişkilerinin yıldönümüydü. İlişkileri pekiştirmek adına yapılmış bir projeydi “Turkish Beat”. Hollanda’nın o dönemki filmlerden oluşan bir seçkiyi biz burada gösterdik, onlar da bizim seçkimize yer verdiler. Bu tarz çalışmalar daha çok olmalı ama her zaman olmuyor. Çünkü yurtdışında bir Türk filmleri festivali olduğunda genelde oradaki ekip belirliyor. Bu tarz projeleri sürdürmek istiyoruz.

▶ Gösterimini yaptığınız filmlere gösterim sonrasında erişebilme olanağı var mı?

Bir film kütüphanemiz yok maalesef.

▶ Önümüzdeki dönem çalışmalarınızdan bahsedebilir misiniz?

Aralık ayında on beş saatlik Mark Cousins’in *Sinemanın Hikâyesi (Story of Film)* belgeselini göstereceğiz. Yeni yıla gelenekselleşeceğini düşündüğümüz Oscar’ın Yabancıları programıyla başlıyoruz, Yabancı Dilde En İyi Film kategorisinde Oscar’a aday olan filmlerden seçtiğimiz bir program. Ardından tüm filmlerini kapsayan büyük bir Kieslowski retrospektifi var. 2014 yılının da en büyük programı olacak bizim için. Çünkü çok filmi var ve bir kısmı Türkiye’de bilinmiyor. Hepsini televizyon, Polonya Film Enstitüsü gibi farklı kaynaklardan toplayarak bir program yapacağız. “Biz de Varız” gibi yerini bulan programların devamı gelecek. 2014 programlarından biri de Abdellatif Kechiche toplu gösterimi olabilir.

“Seyircinin İlgisi Gittikçe Artıyor”

Fatma Çolakoğlu (Pera Film)

SÖYLEŞİ: **KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT**

➤ Pera Film ne zaman başladı?

Pera Film programlarına 2008 yılı Ekim ayında başladık. 2005 yılında Pera Müzesi açıldığında müzede bir oditoryum vardı, fakat film programı yoktu. İstanbul Modern Sinema’dan ayrıldıktan sonra Pera Müzesi’ne Pera Film projesini sunarak başladım. Burada hazır bir salon vardı, teknik altyapıyı yenileyerek Pera Film programlarını başlattık. Vakfın ve müzenin etkinlik stratejisiyle örtüşen bu proje, aylık alternatif programlardan oluşan bir film ve video programını kapsıyordu.

➤ Salon kaç kişilik ve giriş ücreti nedir?

160 kişilik salonumuz. Giriş ücreti tek seans için 5 TL, yani indirimli müze giriş

bileti. Ayrıca 100 TL’lik Pera Müzesi Dostu kartı (öğrenci kartı 50 TL) ile bir yıl boyunca bütün sergileri gezebiliyorsunuz, ayrıca sinema filmlerine de girebiliyorsunuz. Genç Çarşamba gününde de müzemiz ve film gösterimlerimiz öğrencilere ücretsiz oluyor.

➤ Salonunuzun doluluk oranı nasıl? Katılımı nasıl değerlendirirsiniz?

Ekim 2008’den beri aylık bazda program yapıyoruz. Programların içeriklerine göre takipçileri de değişiyor. Avangard filmler ile klasik filmlerin seyirci sayıları ve profilleri değişebiliyor. Fakat genel olarak baktığımız zaman kesinlikle bir artış var.

➤ Siz Pera Müzesi’ne Pera Film projesini götürürken nasıl bir düşünceyle gittiniz?

Bir sanat kurumunu, kültür merkezini ya da müzeyi sadece sergilerin olduğu

bir mekândan öte kamuyla daha içli dışlı, kamuya daha fazla şeyler sunan bir yapı olarak düşünürüm. 80'lerin sonu 90'ların başından beri İstiklal Caddesi'ne sinemaya gelerek büyüdüm, o zamanki sinema salonları ile şu ankiler arasında fark var. Başka hiçbir yerde bulamadığımız filmleri ancak İstanbul Film Festivali'nde izlediğimiz için festivali dört gözle beklerdim. O heyecanı devamlı korudum ve yeni nesillere bu tarz bir sinema anlayışını aşılama çabasının, bu imkânı sunmanın gerekli olduğunu düşündüm. Bağımsız filmlerin gittikçe daha zor dağıtım ve salon bulmaları nedeniyle bunun bir ihtiyaç olması söz konusu... Hem genç izleyiciler hem de bağımsız film arayan insanlar için "müze sinema" kavramı önemli bir program ve mekân haline geliyor. Aynı zamanda genç yönetmenlerin de daha kolay hedef kitlelerindeki seyirciyi bulmaları olanağını sunuyoruz bu anlamda.

➤ Seyirci kitleniz genelde kimlerden oluşuyor?

Kitlenin bir kısmı inanılmaz yakından takip ediyor. Bir grup var ki her gösterime geliyor. Programımız değişik çapta, bir hafta Fellini gösterimi yaptıktan sonra "Sınırdaki Kadınlar" gösterimleri yapıyoruz. Bütün programlar aynı kitleye hitap etmiyor, ama bu sinefil ekip her filme geliyor. Bunun dışında öğrenciler ve sinematek kültürünü bilen insanların geldiğini görüyoruz. Yavaş yavaş sinematek kültürü olmayan ama Pera'da film gösterimleri olduğunu duyup gelen insanlara da hitap etmeye başladık. Bu nedenle birtakım film festivallerine



gösterim mekânı olma ya da özel gösterim gibi fikirlere de açık bakıyoruz. İnsanları böyle bir yerin varlığını bilmeleri için teşvik ediyoruz. Çok kısıtlı bütçelerle top çeviriyoruz. Suna ve İnan Kıraç Vakfı Pera Müzesi'nin koleksiyonları ve süreli sergileri öncelik taşıyor. Fakat onun altına film, eğitim, konser, söyleşi gibi farklı, renkli etkinlikleri programlayabiliyoruz. Film, bunun önemli bir yerini teşvik ediyor çünkü insanlara en cazip gelen alanlardan biri sinema.

➤ Programı nasıl bir ekip belirliyor? Müzenin asıl küratöryel ekibiyle işbirliğiniz nasıl gerçekleşiyor?

Programı ben belirliyorum ve programlamada bağımsızım; ancak senelik olarak öngördüğüm programları hem yönetimle hem de çalışma arkadaşlarımla paylaşıyorum ve fikir alışverişinde bulunuyorum.

➤ Bazen sergiyle paralel gösterimleriniz bazen tamamen sergiden bağımsız küratörlüğü olan film programları oluyor.

Bir yandan da kültür merkezlerinin ve büyükelçiliklerin desteklediği gösterimler var. Bütün bu programlar arasındaki dengeyi nasıl kuruyorsunuz?

Hem Pera Müzesi hem de İstanbul Araştırmaları Enstitüsü için yıllık bir planımız oluyor ve sene boyunca yapılacak sergileri inceleyip araştırmalar yapıyorum. Müzenin bazı sergilerine paralel çalışma yapmam zor olabiliyor, ama bazen de ilham veren eşleşmeler oluyor. Picasso gravürlerini sergilediğimiz zaman “Filmsel Anlatımlar” diye bir program yapmıştık. Orada Picasso’nun set tasarımını yaptığı baleleri, Picasso’dan esinlenen birkaç yönetmenin filmlerini derleyip sunmuştuk. İstanbul Araştırmaları Enstitüsü köy enstitüleri üzerine bir sergi hazırlamıştı. Ahmet Soner de bütün köy enstitüleri üzerine tek tek belgesel yapıyor, hepsini bir araya getirmeye çalışıyor. Böyle önemli bir projeye sergi açmışken filmleri programa koymamak yazık olurdu.

Küratörlüğünü yaptığım programlarda bütçesel parametreleri göz önünde bulunduruyoruz. Telif hakları için kültür merkezleri ve konsolosluklardan destek alıyoruz. Çünkü bütçemizin bir kısmı Türkçe’ye henüz çevrilmemiş filmler için altyazıya gidiyor. Telif hakları da bütçenin en büyük kısmı. Çünkü telifler Türkiye için çeşitli kurumlarca alınmış oluyor. O yüzden onlarla görüşüyoruz.

Bunun yanında neden Amos Gitai diye de sorabilirsiniz? Amos Gitai’nin yönetmen olarak inceledikleri bana günümüz için çok anlamlı ve güncel geliyor, o nedenle “Vatan

ve Sürgün” temasıyla filmlerini bir araya getirdik. Eylül ayında yaptığımız “Silahlara Veda” projesi de zamanlama açısından önemliydi, hiçbir kurumla işbirliği yapmadık, bu nedenle telif hakları açısından maliyetli oldu. Mayıs sonu Haziran ayında önemli bir dönemden geçtik ve ne yapmak gerektiğini sorduğumda elimdeki en güçlü silah olan bir sinema programı yapmak olduğunu düşündüm. Dünyanın farklı yerlerinden direniş hikâyelerinin bir araya getirildiği bir program oluşturduk.

“Sınırdaki Kadınlar” programı da İstanbul Uluslararası Göç Örgütü ile yaptığımız bir proje, onların göç festivali ile eşleştirdik. Yani işbirliği yaptığımız kurumların zamanlaması ile gündem arasındaki zamanlamayı tutturmaya çalışıyoruz. Geçtiğimiz mart ayında SıraDişi programını yaptık ve mart ayında Isabelle Huppert’i öne çıkarmak istedik. Program mantığının altında en çok zamanlamasına dikkat etmeye çalışıyoruz. Ama her zaman buna uymak mümkün olamıyor. Mesela Aralık ayında Kolombiya sinemasına yer vereceğiz, burada amacımız gündem değil, Latin Amerika sinemasını tanıtmak. Latin Amerika sinemasının gösterime giren bir pazarı yok ve önemli yönetmenler yetiştirmeye başladılar.

➤ **Türkiye’de şu an Başka Sinema adında alternatif vizyon yaratma çalışmaları var, festivallerin sayısı artıyor, özellikle sizin klasmanınızdaki filmler için internetten izlenme oranları artıyor. Bu tarz bir film izleme kültürü oluşmuşken Pera Film programının yeri nereye oturuyor?**

Başka Sinema harika bir proje. İnternet üzerinden filme ulaşımın artması doğal bir şey, oraya doğru gidiyoruz. İnsanların internet üzerinden filmlere ulaşması önümüzdeki dönemlerde artacaktır. Ama burada bizim sunduğumuz deneyim farklı, o tür alanlarla bire bir yarışmadığımızı düşünüyorum. Başka Sinema da bağımsız filmlerin dağıtım sorunu açısından önemli bir yerde. Mubi (mubi.com) de çok önemli bir platform haline geldi, yakın gelecek için biz de işbirliği yapmayı konuşuyoruz. Birbirimizden beslenen mekanizmalar haline gelmek istiyoruz. Bizim sunduğumuz karanlıkta bir kalabalıkla birlikte film izleme deneyimi, sinema salonunda bu deneyim bambaşka... Evinizde film izleyebilirsiniz, hem DVD'den hem de korsandan. Genç nesil için sonsuz olanak var. Ama Pera Müzesi gibi bir yere gelerek, sergiyi gezip bir kahve içerek filme gelmek bir program.

➤ Yurtdışındaki müze içindeki sinema örnekleri açısından karşılaştırsak Pera Film hangilerinin yansıması?

İlham alarak çalıştığımız pek çok uluslararası kurum, programlama, işleyiş var. Dünyadaki hayatta kalabilme olasılıklarını görünce daha fazla motivasyon geliyor. İstanbul'da şu anda iki tane müze sinemasından konuşabilmemiz çok iyi... Yirmi sene evvel olmayan bir şeydi bu ve birkaç kuşak "sinematek"siz büyüdü, bağımsız, klasik filmleri izleyemedi. Bizim kuşak Hollywood filmleriyle büyüdü. O nedenle yurtdışındaki müzelerin bağımsız sinema programlamalarının olması bize yol gösteriyor.

➤ Dünyadaki projelerden örnekler verebilir misiniz?

Boston'da okuduğum için oradaki örneklerden başlayabilirim: Mesela, Harvard Film Archive var, hem çok iyi bir film arşivi var, restorasyon yapıyorlar, aylık programları var ve filmleri akademik açıdan ele alıyorlar. Boston Museum of Fine Arts'ın çok güzel programları var. Los Angeles'ta, Hollywood'un göbeğinde müze olmadan bağımsız film programı yapan salonların olması da ayrıca insanı heyecanlandırıyor. Onun dışında Londra'da ICA (Institute of Contemporary Art), Tate'in alternatif filmler sunması, Paris'te Pompidou'nun film programını çok başarılı buluyorum.

BFI (British Film Institute), Viyana ya da Berlin'deki film müzelerini işleyiş olarak birebir örnek alamıyoruz, çünkü asıl misyonları ve ana konuları film. Elbette, onları da takip ediyoruz ama bizim baktığımız asıl işi film olmayan kurumların programlama ve içerikleri nasıl ele aldığı. Hem müzenin önüne geçmemek hem de belli bir çizgiyi korumak gerekiyor.

➤ Gösterimini yaptığınız filmlere gösterim sonrasında erişebilme olanağı var mı? Müzenin kütüphanesinde filmler arşivleniyor mu? Araştırmacıların filmleri tekrar izleyebilme olanağı var mı?

Gösterdiğimiz filmlerin arşivlik kopyasını tutmaya çalışıyoruz ancak ziyaretçi ya da araştırmacılara sunulmak üzere telif haklarını almadığımız için şu anda bu tür bir uygulamamız yok.

“Başka Sinema Esnek Bir Proje”

İmre Tezel

SÖYLEŞİ: **MELTEM İŞLER SEVİNDİ**

Ülkemizdeki dağıtım koşulları son dönemde özellikle bağımsız sinemacıların başını çokça ağrıtıyor. Emek ve para sarf edilen eserlerin yalnızca festivallerde görünür olması, vizyona girmeyi başarsa bile bir haftanın sonunda gösterimden kalkması hali hazırda çözüm bekliyor. Festivallerde ödül kazanarak takdir gören filmlerin dahi “salon bulmak” gibi bir mesele ile yüzleştiği biliniyor. Üstelik her geçen gün bağımsız sinema salonlarının kapanması veya büyük salon zincirlerine eklemlenmesi çözümü zorlaştırıyor. Kasım ayı itibariyle hayata geçen Başka Sinema yerleşik dağıtım sistemine bir alternatif oluşturmayı amaçlıyor. Proje direktörü İmre Tezel ile Başka Sinema’yı tüm yönleriyle konuştuk ve bundan sonrası için planlarını öğrendik.

➤ Nasıl başladı bu proje, Başka Sinema nasıl doğdu?

Projenin başlama nedeni hem yurtdışındaki uluslararası festivallerde hem de Türkiye’deki festivallerde ödül almış filmlerin ya da ses getirmiş filmlerin ya da daha ticari olmayan filmlerin vizyonda yeteri kadar yer bulamaması. Bazen vizyona girememesi bazen de vizyona girip hemen çıkması, bunun sonucunda da izleyiciye ulaşamaması. Duyurulamaması bir yandan... Bizim amacımız şuydu; bu tip filmleri izleyiciye ulaştırıp bunun tanıtımını yapalım, bunun programı önceden belli olsun, sinemaseverler filme ulaşana kadar vizyonda kalsın bu filmler. M3 filmle Kariyo & Ababay Vakfı’nın iş birliğiyle Başka Sinema oluşumu hayata geçti. Bu da yaklaşık 8-9 aylık bir süreç. Bunun içinde hem ilk fikir aşaması, sonra sinemalarla görüşmeler,

sonra çeşitli işbirliklerinin oluşturulması var. Mesela vakıf gibi... Daha sonrasında bizim destekçilerimizle görüşmemiz falan uzun bir süreç var.

➤ **Proje çalışmalarının hayata geçirilmesi 8 ay sürdü dediniz. Peki bu 8 ay süre içerisinde yaptığınız görüşmelerden nasıl tepkiler aldınız?**

Başka Sinema esnek bir yapı. Sinemalarla görüşmelerimizde onların önüne bir şey koyduk ve onlar kabul etti diye birşey yok. Hep birlikte şekillendirdik. Biz önerilerimizi sunduk, onlar da önerilerini sundular. Zaten izleyiciler bu tip filmleri bu salonlarda izlemeyi seviyorlar. İzleyicinin alışık olduğu salonlar, ayrıca bu sinemalarla hep işbirliği içindeydik. Sadece bu salonlara gitmedik. Hiçbir yeri dışarıda bırakmadan birçok yerle görüştük. Başlangıç için bu sinemalarla yürüyoruz. Fakat hem İstanbul'da hem Ankara'da başka salonlarla görüşmeler sürüyor. Hem de başka şehirlerde Başka Sinema salonlarının olması için çalışmalarımız sürüyor. Onların dahil olmaları için bazı yerlerin daha fazla şey görmeye ihtiyacı olabilir. Herkesle iletişim halindeyiz ve çok daha fazla şehre yayılmak istiyoruz.

➤ **Teknik olarak değişiklikler oldu mu sinema salonlarında ve filmler üzerinde? Bu sinemaların analog iken dijital geçmesi ya da filmin dijital iken analog gösterilmesi gibi değişimler yaptınız mı?**

Evet, aslında sektörde böyle bir değişim var. Dünyada 35 mm kopya diye bir şey



kalmıyor. Birçok ülke bugün tamamen dijitalleşmiş durumda. Türkiye de geçme aşamasında. 2000 salonun 300 civarı dijitaldi; fakat yıl sonu itibarıyla çok daha fazla artacak. Bu salonlarda da 35 mm olarak göstermenin imkânı olmadığı için artık onlar dijitalleşmiş durumda.

➤ **Peki, gösterime girecek filmleri neye göre belirliyorsunuz, belli bir konseptiniz var mı ya da filmin taşınması gereken belli özellikler?**

Esnek bir yapıyız derken bu her şeyi kapsıyor, çok yazılı kurallarımız yok. Bizim için aslolan sinemaseverin hoşuna gideceğini düşündüğümüz filmleri göstermek. Şu ana kadar Kasım ayındaki filmlerden göreceğiniz gibi bu filmlerin genelde -hem yerli hem yabancı filmler için söylüyorum- uluslararası festivallerde gösterilmiş olması ya da yarışmada olması durumu var. Mesela

Festivallerin güzelliğini ve heyecanını bütün yıla yaymak, hep beraber paylaşmak ve seyircilerin bu filmleri görebileceklerini hep bilmeleri niyetindeyiz.

Mavi En Sıcak Renktir filmi Altın Palmiye'yi aldı Cannes Film Festivali'nde. Yarışmalara girmiş, ses getirmiş filmler arasından seçiyoruz; fakat bu Kasım ayında böyle. Kasım ayının bir filmi de *Byzantium*, o filmin hiç böyle bir şeyi yok, hatta bir vampir hikâyesi. Sadece yönetmeni Neil Jordan nedeniyle orada. Yönetmeni ilgi çekici olabilir, senaryosu ilgi çekici olabilir, konusu her şey olabilir, bir festival geçmişi olabilir ya da hiçbir şey olmayabilir. Böyle filmler de var programımızda. Yerli bir film, bir ilk film olabilir, mesela *Mavi Dalga*, önümüzdeki aylarda programımızda göreceksiniz. Dediğim gibi çok köseli bir yapı yok. Sadece sinemaseverlerin içindeki herhangi bir şeyden etkileneceği ya da onlara hitap edeceğini düşündüğümüz bizim de sevdiğimiz, farklı kriteri olabilen, süprizlerle de çıkabileceğimiz bir seçki.

▶ **Filmlerinizin belli bir gösterim sırası var mı? Avrupa filmleri, Türkiye yapımı filmler gibi. Bir günde belirlediğiniz belli bir sıralama var mı ya da hafta içinde bu kadar Avrupa filmi göstereceğiz bu kadar Türkiye'den?**

Böyle bir sıralama koymamız doğru olmaz. Çünkü bu kadar sayıda Avrupa, yerli yapım demek yerine şunu yapmamız gerekiyor. Her filmin kendine göre bir hayat çizgisi oluyor. Yurt dışı festivallerde gös-

terilmiş oluyor, yurt içindeki festivallerde gösterilmiş oluyor ve artık vizyon zamanı geliyor. Genel vizyon takvimine baktığımızda her filmin uygun bir zaman dilimi olur. Biz M3 film ve Başka Sinema olarak filmin en hayrına olan zamanda koyuyoruz her filmi. Dikkat ettiğimiz şöyle şeyler olabilir tabii; benzer filmleri ard arda koymamak, yerli filmleri ard arda koymamak, yani programın içinde birbirlerine zarar veremeliler. Filmlerin Başka Sinema salonu dışındaki hayatları, festivaldeki gösterimleri, her şeyden gerekli faydayı sağlamış olmaları gerekiyor. Filmin yolunu en iyi nasıl açabiliriz ona göre bir program yapıyoruz.

▶ **Peki, hafta boyunca kaç günde kaç film gösteriyorsunuz, nasıl belirlediniz onları?**

Bir filmin vizyonda kalma süresi çok önemli izleyiciye ulaşabilmek açısından. O yüzden her filmin en az 4 hafta vizyonda kalmasını istiyoruz. Bunu yapabilmek için seans mantığını değiştirdik. Onun da daha esnek bir yapıda olması gerekiyor. Başka Sinema salonuna gittiği zaman o gün seyirci en az üç film izleyebiliyor. Normal bir hafta boyunca sadece bir film gösterilmiyor. Bu sayede de her bir film en az 4 hafta vizyonda kalıyor ve bütün bunlar ayın başından itibaren bir takvimle izleyicinin önünde oluyor. İstedığı gibi kendi programını yapabiliyor, bir filmi kaçırınca daha sonra nerede görebileceğini biliyor.

▶ **Filmlerin vizyonda kalma süresini izleyicinin izleyebilirliğini artırmak üzerinden planladığınızı söylediniz. Peki, filmler salonlarda eşzamanlı olarak mı gösteri-**

lecek yoksa her salonda farklı filmler şeklinde mi olacak?

Eşzamanlı olarak gösteriliyor. Aynı anda aynı filmler aynı yerlerde gösteriliyor. Sadece sinemaların kendi yapılarındaki birtakım farklılıklar nedeniyle seans aralarında on beş dakika falan oynama olabiliyor. İlk seansta dört salonda da aynı film, sadece ilk seans saatleri farklı olabilir. Bunun yanında etkinliğe yönelik geceler de olacak. Mesela kısa filmler gecesi, belgesel gecesi, öngösterimler, bir sürpriz film gecesi, hiç adını bilmediğimiz farklı film seansları da var. Bunlar da yine dört sinemada eşzamanlı olarak gösteriliyor.

➤ **Bu etkinlikleriniz seyirciyle sinemayı etkileşimli hale getirecek.**

Çok doğru hem sinemayla seyirciyi, hem de seyirciyle seyirciyi kendi içinde, hem bizimle seyirciyi. Bu şekilde bu heyecanı ayakta tutabiliriz diye düşünüyorum. Hem de bir şeyleri daha farklı bir yere götürebiliriz, geliştirebiliriz ya da karşılıklı bir uzlaşma noktasına gelebiliriz, yeni fikirlere karşılıklı açılabiliriz. Bizim için önemli olan Başka Sinema'nın çevresinde bir topluluk oluşturmak ve o ne kadar geniş bir topluluk olursa o kadar mutlu olacağız.

➤ **İlk haftanızda gerçekleştirdiğiniz bir etkinlik oldu mu?**

Hayat Boyu filminin özel gösterimi vardı film ekibinin katılımıyla. Daha sonrasında da soru-cevap yaptık Beyoğlu Sineması'nda. Bu gerçekten insanların ilgisini çeken bir şey; çünkü seyircinin hemen

Bizim amacımız şuydu; filmleri izleyiciye ulaştırıp bunun tanıtımını yapalım, bunun programı önceden belli olsun, sinemaseverler filme ulaşana kadar vizyonda kalsın filmler.

filmi izledikten sonra ekiple konuşabilmesi, onları biraraya getirmemiz istediğimiz bir şeydi. Önümüzdeki günlerde belki Ankara'da da olabilir.

➤ **Seyircilerden ve film ekibinden nasıl tepkiler aldınız bu etkinlik sonrasında, neler söylediler gösterimler hakkında?**

Şu anda inanın hem seyirciler hem yönetmenler çok heyecanlı. Gerçekten de herkes böyle bir şey bekliyormuş. Herkes çok destek oluyor. Festivaller de aynı şekilde. Biz bir şeyin alternatifi ya da rakibi değiliz. Tam aksine festivaller en büyük destekçilerimizden, onlar da bu salonlarda festivallerini sürdürmeye devam edecek. Herkes için en iyisi nasıl olursa olsun gibi bir planımız var. Herhangi bir şeyi bir salondan çekmek, öbürüne izin vermemek gibi şeyler söz konusu bile olmaz. Çok destek alıyoruz yapımcılardan, yönetmenlerden, izleyicilerden, salonlardan, festivallerden ve birlikte çalıştığımız birçok kurumdan. Başta aksaklıklar olacaktır organizasyon açısından. Bir sonraki aşamaya taşınmadan önce bunları tespit edip gidermemiz gerekiyor ki daha sağlıklı ilerleyelim. Böyle şeyler olursa da şimdiden özür diliyoruz. Elimizden gelen her şeyi yapıyoruz aksaklıkları düzeltmek için. Ama kötü bir tepki almadık.

Bu filmlerin yayımı yapılırsa, izleyiciye ne zaman nerede izleyeceği sunulsa, seans yapısı değiştirilirse, seyirciyle iletişim haline gelinebilirse izleyicinin artacağını ve bu filmlerin hak ettiği yeri bulacağını düşünüyorduk.

➤ Bir festivalin sürekli devam etmesi gibi bir durum. Devam eden bir festival var, bağımsız filmler sürekli izleyenebiliyor. Bu projeye festival havası sürekli devam edecek diyebilir miyiz?

Bizim kullandığımız slogan “Bize her gün festival”. Gene de herkesin bilmesi gereken bir nokta var. Festivallerde bu filmler nasıl en iyi olacaksa, ilk gösterimleri festivalde olacaksa gene o şekilde ilerleyecektir. Festivaller açısından biz bir şey değiştirmek peşinde değiliz. Biz sadece o festivallerin güzelliğini ve heyecanını bütün yıla yaymak, hep beraber paylaşmak ve seyircilerin bu filmleri görebileceklerini hep bilmeleri niyetindeyiz.

➤ Yapım tarihi eski olan, çok gösterim imkânı bulamamış filmlere de yer verecek misiniz yoksa sadece güncel filmlere mi yer vermeyi düşünüyorsunuz?

Şu anda sadece sizin de dediğiniz gibi güncel filmlere yer vermeyi planlıyoruz. Bunun yanında şöyle şeyler düşünüyoruz; belki bir kült filmler ya da kaçırdığınız filmler gecesi gibi. Etkinlik kapsamına alarak bu tip şeyleri planlayabiliriz. Bunların hepsi konuşuluyor; ama proje aşamasında diyelim. Önümüzü görmeye ihtiyacımız var.

Kurmaya çalıştığımız düzenin düzgün gittiğinden emin olmaya çalışıyoruz. Baştan belirlenmiş ve duracak bir proje değil. Sürekli gelişecek, sürekli değişecek. Hep beraber yapacağımız bir şey. Hatta en güzel kısmı bu. Her şeye açığız o yüzden, bu tip geceleri istiyoruz.

➤ Aynı yıl içinde bir filmi farklı aylarda göstermeyi planlıyor musunuz? Mesela vizyonda kaldı, bir dönem talep oldu, bir daha gösterim yapılacak mı?

Şöyle diyelim 4 hafta vizyonda kaldı ve çok iyi gidiyor, bir sonraki programda tekrar o filmin seanslarını araya koymak gibi bir planlama yapabiliriz. Öte yandan koyabileceğimiz seans ve film sayısı sınırlı tabii ki o yüzden yine dediğim gibi kendi içinde filmlerin dengesini bozmadan, her filme hakkını vererek bu tip değişimler yapılabilir. Bir az önce de belirttiğim gibi kaçırdığınız filmler gibi paketler yapmayı istiyoruz. Bizde çünkü o tip şeylere hep bir talep oluyor sinemaseverlerden. Ama ikinci vizyon konusunda şu anda net bir şey söyleyemeyeceğim.

➤ Bütün şehirler için de geçerli olacak mı filmlerin 4 hafta vizyonda kalması?

Şu an dört tane sinemada eş zamanlı gösteriliyor. Diğer şehirler için de aynı şekilde olmasını umuyoruz. Düşündüğümüz başka şeyler var. Daha çok filme ve daha çok salona yer açabilmek için.

➤ Kısa filmleri gösterime sokmak planlarınız arasında mı? En azından ödül almış belli başlı yapımları göstermek gibi?

İlla ödüllü olması gerekmiyor şu anda bir kısa film gecemiz var ayın 13'ünde ilkinin gerçekleştirileceği. Bunu Film Hafızası'nın iş birliğiyle yapıyoruz. Seçkiyi daha çok onlar yaptı. İlki o olacak ondan sonra da bu devam edecek. Çünkü bu da hem yerli yönetmenlere bir nefes yeni bir açılım olur hem de yurtdışından yeni şeyler görme imkânımız olur. İyi bir kısa film görmek çok zor bir şey, o yüzden onları bir araya getirmeyi çok isteriz.

➤ **Sinema salonlarını neye göre belirlediniz? Görüşmeler sonrasında mı belirlendi?**

Hem İstanbul'da hem Ankara'da onun dışında birçok şehirde herkesle görüştük. Bu sinemalar M3 filmin daha önce yakından çalıştığı sinemalardı. Dağıttığı filmlerin tarzı açısından onlar bu işe daha sıcak baktılar diyelim, daha cesur davrandılar. Yeni salonların da bu projeyi gördükten sonra daha güvende hissedeceklerini düşünüyoruz.

➤ **Salon işletmecileri nasıl tepki verdi bu filmleri gösterme amacınıza?**

Şu anda bizim çalıştığımız salonlar özellikle bağımsız sinema seyircisinin rağbet ettiği salonlar. Onlar zaten bu projenin gerçekten bir parçası. Bir sürü konuşma oldu karşılıklı ama bir fikir alışverişi sonunda da bu projenin gayet iyi olacağına onlar da ikna oldu.

➤ **Bu proje düşünme aşamasındayken yönetmenlere ve seyirciye hangi faydalar olacağını düşündünüz, neleri**

İzleyiciler bu tip filmleri bu salonlarda izlemeyi seviyorlar. Sadece bu salonlara gitmedik. Hiçbir yeri dışarıda bırakmadan birçok yerle görüştük.

➤ **Öngördünüz? Bu ilk haftada bir cevabını aldınız mı?**

Biz hep bu filmlerin gerçekten yayımı yapılırsa, izleyiciye ne zaman nerede izleyeceği sunulursa, seans yapısı değiştirilirse, bunu gerçekten yan etkenlerle beslenirse seyirciyle iletişim haline gelinebilirse izleyicinin artacağını düşünüyorduk. Bu filmlerin de gerçekten hak ettiği yeri bulacağını düşünüyorduk ve yerli yapımlara da yeni bir yol açacağını düşünüyorduk. Şimdi bunlar için büyük laflar etmemek lazım daha çok yeni. Yolun başındayız, bizim niyetimiz buydu.

➤ **Proje yapımcılarınız destekçileriniz kimler?**

Aslında M3 filmle birlikte Kariyo & Ababay Vakfı en büyük destekçimiz. Onun dışında Altyazı dergisi, Sinema dergisi, Radikal, Hürriyet Keyif Pazar TV2, Radyo ODTÜ gibi destekçilerimiz var.

➤ **Gelecek programınızda nelere yer verdiğiniz?**

Mavi Dalga, Inside Llewyn Davis, The Past, Only Lovers Left Alive, Young and Beautiful gibi arkadan çok güçlü filmler geliyor bunlar sadece bazıları. Buna daha birçok şey eklenecek, yakında Aralık programı açıklandığında onları da bir ay içinde Aralık'ın başında göreceksiniz.

“Seyircimizin Taleplerine Cevap Vermek İstedik”

Alp Arslan (Capitol Spectrum Sinema Müdürü)

Türkiye’deki seyirci profilini biliyorsunuz, daha çok popüler filmlere ilgi gösteren kış döneminde yoğunlukla bu filmleri takip eden bir seyirci profili var. Festivali takip edip de sezonda bu filmleri göremeyen kitlelerimiz var. Zaman zaman sızlanmalar geliyordu niye şu filmi almadınız, neden bu filme yer vermediniz gibi. Bizim bu filmleri alamamamızın çeşitli nedenleri var. Salonlarımızın yeterli gelmeyişi gibi. Projeyi ilk duyduğumuzda heyecanlandık. Altının ne şekilde doldurulduğu da çok önemliydi. Değişik tekliflerle geldiler karşımıza. Bizim zaten kafamızda olan, bir şekilde yaratalım dedüğümüz bir düşünceyi M3 ile birlikte hayata geçirmiş olduk.

Bu projenin, destekleyenlerin imcece usulü yapılan adımlarıyla, tanıtımlarla, bütün çalışmalarla hedef kitleye ulaşacağını düşünüyoruz. İlk hafta rakamları gayet güzel, yaz döneminde muhtemel düşebilir. İnsanların film seyretme alışkanlıklarının daha üst seviyelere geldiği dönemlerdeyiz. Yaz döneminde göreceğimiz bakalım nasıl olacak. Aynı performansın devam edeceğini ümid ediyoruz.

Seyircimiz bu tarz bir projeyi istiyordu. Onların taleplerine cevap verebilmek için biz bu projeyi desteklemek istedik. Ayrıca kültür olarak da sinema kültürünün biraz değişmesi gerektiğine inanıyorum. Her

ne kadar sinemalar baktığımızda ticari işletme de olsa bir yandan sanata hizmet etmeli. Dolayısıyla bir tarafımızın bu yönde ilerlemesini istedik. Şu an küçük bir salonla başladık ama belki ilerleyen dönemlerde o kültürün daha da arttığını görünce, iki-üç salon artacaktır.

Popüler filmler büyük salonları tutuyorlar ve seyircinin de yekününü alıyorlar. Bu filmleri kapasite olarak büyük salonlara yerleştirme şansımız yok ama bulunduğu salonda da ilk hafta verisine baktığımızda %36 dolulukla dördüncü sırada yer aldı. Yani verdiğimiz kapasiteyi bizi memnun edebilecek seviyede dolduruyor. Daha yükseklerde de olabilir ilerleyen zamanlarda. Seyirci sayısı içerisinde 12 salon içinde 7. salon olması ilerde daha güzel rakamlar verebileceğini düşündürüyor.

Gerçek sinemanın aslında bağımsız filmler olduğunu düşünüyorum. Film seyretmek demek, popüler filmlere gideyim de iki kahkaha atayım, stresimi atayım olmamalı. Filmi seyrettiğinizde size bir şey vermeli. Keyifli bir sinema olmayabilir ama o film-den çıktığınız zaman hayat görüşünüze bir şey katıyorsa bence o film seyredilmeli, her zaman da insanların gündeminde olmalı.

Filmin kaç milyon dolarlık bir bütçeyle yapıldığı bilinirse orada sanki sanatın biraz daha geri planda olduğu sonucu çıkarılıyor. Sanatsal içeriği olan filmler genelde az bütçeyle yapılır mantığı var. Bu tarz filmlerin salonlarda yer verilmesi,



M3'ün kendi dağıtımını yaptığı filmler dahi olsa eğer projenin ruhuna uyan film-lerse zaten amaçla örtüşüyor. İsterse çok yüksek bütçeli bir film olsun ama bu proje içerisinde olsun, sonuçta amaçla aynıysa sıkıntı yok. Diğer taraftan konuşuyoruz ilgili kişilerle, sadece sizin dağıtımını yaptığınız filmler olmasın, sadece sizler getirmiyorsunuz bu tarz filmleri, başka distribütörlerin dağıttıkları filmler de var. Ben onların filmlerini de sezonda bu sebeplerden dolayı alamıyor iken sizin filmlerinize yer veriyorum. Tamam güzel bir proje seyircimin taleplerini karşılıyorum; ama diğer filmi alamıyor olmak benim için üzücü. Sonuçta bu telkini vermeye çalışıyorum onlara. Sadece sizin filmlerinizi olmasın. Çalışma imkânı olursa başka dağıtımçıların filmlerini de görmüş olacağız.

“Projenin Türkiye Genelinde Yaygınlaşması Gerekiyor”

Temel Kerimoğlu (Beyoğlu Sineması İşletmecisi)



Böyle bir projeyi yıllardır hayata geçirmek istiyorduk. Çünkü Türkiye’de sinema sektöründe büyük bir tekelleşme başladı. Onun için bağımsız sinemalar teker teker yok olmaya başladı. Bağımsız film ithalatçıları sanat filmlerini iptal ettiklerini, oynatacak sinema bulamadıklarını söylediler. Onun için böyle bir ayağın oluşması gerekiyordu. Projenin böyle kalmaması lazım. Bunun gece sineması olması lazım, söyleşilerin olması lazım, özel galaların olması lazım ki halka yayılabilsin. Tam bir festival havasında devam etsin; ama Türkiye ge-

nelinde yaygınlaşması gerekiyor. Çünkü film ithalatçıları sonuçta filmi para vererek alıyor. Türkiye’nin büyük üniversitelerinin olduğu bölgelerde Başka Sinema’nın olması gerektiğini düşünüyorum. Ayrıca buna bakanlığın da belediyelerin de destek vermesi lazım; kültür sanat etkinliği bu.

Bizim 1989 yılından bu yana gösterdiğimiz filmler belli. Kültür sanat filmleri, yani insanlara bir şey kazandıran filmler oynuyor. Tam bizim Beyoğlu Sineması’nın programına göre yapılmış bir paket. Bize de çok uygun zaten biz bu filmleri gösteriyorduk; ama nasıl gösteriyorduk iki haftada bir film değiştirerek gösterebiliyorduk. Şimdi öyle değil haftada üç film birden gösteriyoruz. İnsanlar da bu projeye sahip çıktılar. Şu anda gelen çok fazla seyirci var. Daha bir hafta bile olmadan 2500 seyirci geldi. 2500 kişi son yıllarda göremediğimiz bir sayıydı. İnsanlar sahip çıktılar bu projeye. Desteğin artacağını düşünüyorum. Halk destek veriyor bağımsız sinemalara yoksa kapanacak. Bu tür filmleri oynatacak sinemalar bulamayacaklar ve filmleri seyredemeyecekler o yüzden ilgi devam edecektir.

“Bağımsız Sinemaya İlgisi Artacak”

Seher Bebek (Ankara Büyülü Fener Sineması İşletmecisi)

Biz bağımsız bir sinemayız ve kuruluşumuzdan beri her zaman bağımsız sinemacılığı destekledik. Başka Sinema, bağımsız sanat filmlerini izleyici ile buluşturmayı amaçladığı için, bizimle aynı çizgide olduğunu düşündük ve projeye katılmaya karar verdik. Henüz ikinci haftadayız ve gelecek dönemlerin ve filmlerin bizlere neler göstereceğini bilemeyiz. Ama şu anda şunu söyleyebiliriz ki *Mavi En Sıcak Renktir* ya da *Sen Aydınlatırsın Geceyi* gibi filmlere talep çok. Bu durum da bizi fazlasıyla umutlandırıyor. Projeye bağımsız sinemaya ilgi artacaktır. Seyircinin ilgisi devam ettiği sürece bu projenin sonlanacağı düşünmüyoruz. Hatta bırakın sonlanmasını, farklı projelere de ön ayak olacağını inanıyoruz. Zaten bağımsız filmlere olan ilgi artıkça, bağımsız film gösterimi yapan sinemalardan tutun, bağımsız filmlere destek veren yapımcı ve dağıtım firmalara kadar bu konuda emek veren herkes bu ilgiden olumlu bir şekilde etkilenecektir. Seyirci



genellikle film ve sinema ile direkt karşı karşıya kalıyor. Ama aslında bu sektörün içinde fazlasıyla birbirine bağımlı bölüm var. Bu bölümlerin biri olumlu veya olumsuz bir durumla karşı karşıya kaldığında diğer bölümler de aynı şekilde etkileniyor.

“Proje Sayesinde Yoğunluğu Yakaladık”

Nurettin Çıkrıkçı (Kadıköy REXX Sineması İşletmecisi)



Projeyi duyduğumuzda çok memnun olduk, kabul ettik. Şu anda biz de memnunuz seyirci de memnun. Seyircimiz de çok kalabalık. Özellikle bazı filmler iyi gidiyor. Yoğunluk ve artış var. İzleyicimiz ilgi gösteriyor. Burası eğlence yeri olduğu için bize ne kadar müşteri gelirse bizim için daha iyi. Projenin müşteri çekeğini düşündük, bu yüzden kabul ettik. Festivallerin bazıları bizde oluyor ve çok yoğun gidiyor. Bu projeyle aynı yoğunluğu yakaladık.

Şu an talep iyi. Eğer M3 devam ederse proje de devam eder. Şu anda bir hafta oldu biz başlayalı, iyi bir sonuç aldık.

19. GEZİCİ FESTİVAL 2013

19th FESTIVAL ON WHEELS 2013



Edremit

27 KASIM
27 NOVEMBER

Ankara

29 KASIM - 5 ARALIK
29 NOVEMBER - 5 DECEMBER

Sinop

6 ARALIK - 9 ARALIK
6 DECEMBER - 9 DECEMBER





THE OTTOMANS EUROPE'S MUSLIM EMPERORS

Osmanlılar, BBC ve Asırlık Varsayımlar Yakoob Ahmed

BBC, geçen yıl Osmanlı Devleti hakkında üç bölümlük bir belgesel çekme işine atılmak üzere olduğunu ilan ettiğinde, birçok Osmanlı hayranının böylesi bir projenin haberiyle ilgili hissetmeye başlamış olabileceği heyecanı insan hayal edebilir. Osmanlı tarihiyle ilgili bir belgesel İngiliz televizyonlarında neredeyse hiç yer bulma-

mıştır. Okullarında Osmanlı tarihiyle ilgili öğrenilenlerin çoğu için de aynı şey geçerli. Dolayısıyla, belgeselin adının da zımmen söylediği gibi, İngiliz izleyiciyi Avrupa'nın Müslüman İmparatorluğu'nun anlamına dair bir malzemeyle buluşturma teşebbüsü, birçok kişiyi bu üç bölümlük seride nelerin sunulacağına dair bir merak içine itti.

Ellerindeki listede konuyla ilgili olanların iştahlarını kabartacak dünyanın önde gelen Osmanlı tarihçileri vardı. Şarkiyat ve Afrika Çalışmaları Fakültesi'nden (SOAS) Prof. Benjamin Fortna, Oxford'dan Prof. Eugene Rogan, Princeton ve Bahçeşehir Üniversitesi'nden Prof. Heath Lowry, yine Princeton'dan Prof. Şükrü Hanioglu ve Boğaziçi'nden Prof. Edhem Eldem gibi akademisyenler muhtemelen bunun, BBC tarafından Osmanlı Devleti'ne dair adil bir tasvir ve resim ortaya koymak üzere yapılacak en kapsamlı girişim olacağını düşünürüyordu.

Serinin yapımcısı Aaqil Ahmed BBC North'ta gerçekleşen bir Yayın Komiserliği Soru-Cevap seansında, 20 senedir Osmanlılar hakkında bir belgeseller serisini projelendirmeye çalıştığını ve bu işin ilk isminin de "Saddam'dan Yana Sıkıntı" olduğunu ifade etmişti. Aaqil'e göre bu seri, Batı'nın İslâm'la olan rabitasını ve Birinci Dünya Savaşı'ndan sonraki Orta Doğu açılımını anlamaya yönelik bir girişimdi. Ona göre meselenin odak noktasını Türkiye'nin bölgede önde gelen konumu teşkil ediyordu. Bir röportajda şöyle dedi, "Şu andaki mesele şudur: Şu anda inanılmaz derecede güçlü bir ekonomisi olan ve laiklikle Şeriat yönetimi ortasında üçüncü bir yol bulmuş gibi duran ülke neden Pakistan veya Mısır değil de Türkiye'dir?"

Aaqil, Osmanlı mirasını şu anda kimin kontrol altında tuttuğu tartışması yüzünden serinin tartışmalara neden olmasını beklediğini de sözlerine ekledi. "İmpara-

Herkesin tatmin edilemeyeceği aşikâr; yalnız, bu satırların yazarı olan tarihçi isterdi ki Osmanlı alanındaki ilmi çalışmalardan neşet eden güncel görüşler sunulsaydı... Teferruata özen gösteren fikirler, güncel düşünceler ve her şeyi yeniden gözden geçiren görüşler araştırılır, irdelenir diye umuldu. Ancak, BBC'nin belgeseli bunu yapmadı.

torluğu mağlubiyete uğratmak zorundaydık' diyen Yeni Muhafazakârlar, Osmanlı devrinin, tarihin Atatürk tarafından mahvedilmiş muhteşem bir dönemi olduğunu ileri süren Müslümanlar ve Atatürk'ün aslında kendilerini Osmanlıların mirasyedi savurganlığındaki hayat tarzından kurtardığını iddia eden laiklerin ortasında arşınlanması gereken incecik bir hat duruyor."¹

Belgeselin su nucusu Rageh Omaar ile birlikte Ahmed, Osmanlı Devleti'nin miraslarına odaklanmak için yola koyuldu. Günümüzün çatışmalarının Osmanlı zamanındaki sıkıntılarla nasıl rabitalandırılabilirliğini ve İslâm'ın Osmanlı'da nasıl yaşandığını göstermeye gayret ettiler. Daha önemlisi, Osmanlı Devleti'nin aslında bir Avrupa İmparatorluğu olduğuna ve Avrupalı Müslüman bir İmparatorluk olarak İngiltere, Fransa, Almanya ve Rusya gibi Avrupa devletlerinin parçası olduğuna odaklanmaya çalıştılar.

1 <http://www.broadcastnow.co.uk/news/commissioning/ahmed-unravels-ottoman-empire-for-bbc2-series/5046799.article>



Muhakkak ki 600 senelik bir tarihi 3 saatlik bir belgeye sığdırmak çok zor bir iş olacaktı. Ancak, benim gibi meraklılar tartışmanın ana konularının neler olacağı konusunu büyük bir ilgiyle takip ediyorduk. Türk arkadaşlarım BBC'nin bu teşebbüsünün arkasındaki niyetlere birazcık şüpheli yaklaşıyorlardı. Ama benim heyecanım o seviyede idi ki üç kıtaya yayılmış olup nüfuzunu çok uzun süre muhafaza etmiş bulunan çok etnikli, çok dinli bir devletin kompleks bir portresinin çizilmesine dair ortaya çıkması muhtemel güçlükleri görmezden gelmeyi seçtim.

Bu programın yapımcılarının bütün beklentileri karşılamak adına mücadele edecek olmaları çok tabii idi. Herkesin

tatmin edilemeyeceği aşikârdı; yalnız, bu satırların yazarı olan tarihçi isterdi ki Osmanlı alanındaki ilmi çalışmalardan neşet eden güncel görüşler sunulsa... Teferruata özen gösteren fikirler, güncel düşünceler ve her şeyi yeniden gözden geçiren görüşler araştırılır, irdelenir diye umuldu. Ancak, belgesel bunu yapmadı. İngiliz Müslüman nüfusa gelince; İslamcı siyasetin meseleleri, İslâmî düşünce dünyasında artan çok başlılık ve etnik ve dini geleneklerde bulunan çeşitlilikle başa çıkmada Osmanlıların nasıl başarılı olabildiğini anlatır umudunu taşıyorlardı. Ne yazık ki belgesel bunu da yapmadı. Bunun yerine belgesel, çok bilindik bir hat üzerinde ileri-geri gidip geldi.

Osmanlı Devleti'ni sadece yükseliş ve düşüş açısından ele aldı. Kanuni Sultan Süleyman'ın hükümdarlığında "Altın Çağı" nı yaşamış olan bir devlet... Viyana kuşatmasının akabinde hızla düşüşe geçmiş ve sonra da modernite ve milliyetçilikle ilgili meselelerle başa çıkamamış bir devlet... Özünde belgesel, Osmanlı Devleti'ne dair yerleşmiş olan asırlık varsayımları bertaraf etmek için pek de bir şey yapmış değil ki bu varsayımlar birçok tarihçi tarafından başarılı bir şekilde aksi ispatlanmış, yeniden masaya yatırılmış ve karşı konulmuş varsayımlardır. Aksine belgesel, modern zamanların problemleriyle başa çıkma noktasındaki kabiliyetsizliği yüzünden hızla çözülmüş olan düşüşteki bir Osmanlı İmparatorluğunu vurgulayan argümanların sunulmasına katkıda bulunmuş oldu.

1. Bölüm: Başlangıç - Osman Gazi, Fatih'in İstanbul'u ve Yavuz Sultan Selim'in Arap Dünyasını Fetihleri

İlk bölüm Osmanlı Devleti'nin kuruluşuyla başlıyor. Bölüm, doğal olarak Osman Gazi'nin bir tampon konumundaki küçük devlet-beyliğinin nasıl büyüdüğü ve gelecek seneler içinde Sultan Fatih'in yönetiminde Osmanlı'nın başkenti İstanbul olacak olan Bizans'ın muhteşem başkenti Konstantinopolis'i nasıl fethetmeyi başardığı konusunu işliyor. Bölümün büyük bir kısmı Caroline Finkel'in *Osman'ın Rüyası* kitabındaki konuları izliyor; orada,

Belgesel, Osmanlı Devleti'ne dair yerleşmiş olan asırlık varsayımları bertaraf etmek için pek de bir şey yapmış değil ki bu varsayımlar birçok tarihçi tarafından başarılı bir şekilde aksi ispatlanmış, yeniden masaya yatırılmış ve karşı konulmuş varsayımlardır.

Osmanlı beylik-devleti Avrupa'nın bölgesel siyasetinde egemen bir güç haline gelmeye başlıyor. Ayrıca, bir Osmanlı mefhumu olan devşirme sistemiyle de tanışırılıyor ve Hıristiyan çocuklarının devlet tarafından zorla Müslümanlaştırılmak ve sonra da Osmanlı Devleti'nde asker yapılmak üzere ailelerinden nasıl da koparıldığı anlatılıyor. Osmanlı Harem'ine sokuluyoruz ve Hıristiyan kadınların alıkonup tecrit edildiği Harem'de oğullarının veliht olması umuduyla çoğu günlerini Osmanlı sultanlarının cariyeleri olarak geçirdiklerine dair kadim fikirler orada bizi karşılıyor. Ama buna ek olarak, bir Bosna şehri olan Saraybosna gibi bölgelerde Osmanlı idaresinde nasıl bir dini müsamaha yaşandığı da söyleniyor bize. İlk bölümde dikkatimi çeken anahtar bir mesele, Yavuz Sultan Selim'in siyasetleri yüzünden Arap Orta Doğusunda Sünni-Şii ayrımının nasıl da iyice kökleşmiş olduğu iddiasıydı. Böyle bir iddianın nasıl olup da mesnetlendirilebileceği şahsım adına anlaması güç bir husus, fakat programın yapımcıları bunu başarmış görünüyor.



İkinci Bölüm: Sultan Süleyman ve İkinci Abdülhamid Han Devirlerinin Bir Mukayesesi

Bu bölümde Rageh Omaar Osmanlı Devleti'nin dünyada o zaman nasıl en kudretli devlet halinde gelmiş olduğu konusunu işliyor. Osmanlı'nın servetlerinin "Osmanlı tarihinin Altın Çağı" olarak algılanmasının bu zaman diliminde olduğunu savunan fikre işaret ediyor. Daha evvel yapılmış belgeseller gibi, Rageh Omaar Osmanlı'nın üstün askeri egemenliğine ve Sultan Süleyman'ın Baş Mimarı Mimar Sinan tarafından tasarlanıp inşa edilmiş muhtelif imparatorluk camilerine değiniyor. Sinan'ın mimari alanındaki muvaffakiyetleri hem Osmanlı hem de İslam tarihinde hâlâ geçilmiş değil ve Sinan'ın

muhteşem eserleriyle ilgili pek çok şey açıklanıyor belgeselde. Omaar, Sinan'ın muhtemelen devşirme sisteminin bir ürünü ve muhtemelen adı çıkmış Yeniçeri ocaklarının da muhtemel bir ferdi olduğu gerçeğinin üstünü çiziyor. İşte bu dakikalarda Omaar 1683'teki Viyana mağlubiyetinin sonun başlangıcı adına nasıl bir katalizör vazifesi gördüğünü zikrederek Osmanlı'nın belirgin düşüşünü anlatmaya girişiyor. Bir saatlik bölüm boyunca birçok şeyin Sultan Süleyman'ın saltanatına temerküz edilmesi bunun bir Türk dizisi olan *Muhteşem Yüzyıl*'ın adeta bir eki olduğunu düşündürüyor insana... Baş döndürücü bir servete malik bir Osmanlı Devleti ve müsrifçe hayat tarzlarına sahip sultanlar duyuyoruz... Vakitlerini Harem'de ge-

çirmekten haz duyan ve ilk zamanlarda dinini hafife alan sultanlar... Bir Osmanlı sultanının “Hafif Meşrep Müslüman” [A light Muslim] olduğu fikri en hafif tabiriyle gülünçtür. Osmanlı'nın başarısının kısmen İslam dinini ya umursamaması ya da manipüle etmesinde yattığı iddiası da Osmanlıyla ilgili muasır söylemlerde artık hiçbir tutar tarafı olmayan fikirlerden... Türk arkadaşlarımla “Sana söylemiştim!” dediklerini duyar gibi oluyorum. Fakat endişem Türk arkadaşlarımla ne düşünebilecekleri değil; esas endişem, pek istiyaklı bir Osmanlı tarihçisi olarak çoktan bertaraf edilmiş olduğunu düşündüğüm bir söylemin tekrar raflardan indirildiğini görmüş olmaktan kaynaklanıyor. Birçok genç Osmanlı tarihçisinin ortaya koymaya başladığı bütün büyük gayret ve ilim, 20 sene öncesinin kısır tartışmaları uğruna görmezden geliniyor diye endişelenmeye başlıyorum. Bu belgeselin gelecekte sadece genç Osmanlı tarihçilerinin hissiyatını değil, İngiliz kamuoyunda Osmanlı tarihine karşı olan algıyı da toptan etkileyebileceği konusunda endişeliyim.

Tanzimat'ın gelişinin anlatılmaya başlamasıyla birlikte biz de “Avrupa'nın Hasta Adamı” ibaresini tekrar duymaya başlıyoruz. Hatta “Hasta adam” ifadesine bunun uzantısı olan bir akım başka ibarelerle telmihte bulunuluyor: “fosilleşmiş Osmanlı Devleti” ve “ani kalp durmasına maruz kalmış bir devlet” gibi... Birçok tarihçinin, Rus Çarı Birinci Nikolas tarafından üretilmiş olan “hasta adam” ifadesini pörsümüş bir söylemin bir parçası olması

hasebiyle çoktan terk etmiş olması gerçeğine rağmen belgeselin bunu kullanması, problemlerinden sadece birkaçına işaret ediyor. Böylesi eskimiş ifade ve mefhumların sıkça tekerrür etmesi en hafif tabiriyle moral bozucu oldu. Fesin Tanzimat dönemindeki bir fermanla Osmanlı toplumuna girmiş olduğunun söylenmesi gibi daha da şaşırtıcı yanlışlıklar vardı ki fes Sultan İkinci Mahmud'un saltanatı zamanında topluma girmiştir. Bu dikkatsizlikler bir derece gözardı edilebilir; ancak, Tanzimat'ın Avrupalıları taklit etmek için gerçekleştirilmiş bir teşebbüs olduğu fikrinin dillendirilmesi gözardı edilmemesi gereken bir hatadır. Üstelik Boğaziçi Üniversitesi'nin en parlak bir hocasının Tanzimat reformlarının “Batılılaşmak” için bir modernleşme teşebbüsü olduğunu mütemadiyen kastetmesi ise daha da endişelendiriciydi ki tarihçiler hususen bu söyleme itiraz edegelmüşlerdir. Sorun, bu söyleme inanılmasından ziyade belgeselin bu noktaya kadar ihtiyaç duyulan dengeyi vermemiş olması. Ta 45. dakikaya kadar Sultan İkinci Abdülhamid ismini duymuyoruz. Sultan Süleyman ve Sultan İkinci Abdülhamid'in mukayese edilmeleri ise bana şaşırtıcı geldi: İnsan nasıl tamamen farklı iki döneme ait iki Padişah arasında böylesi karşılaştırmalar yapabilir? Evet, onlar yine de bunu yaptılar ve İkinci Abdülhamid Han, hastalığı giderek artan imparatorluğun, devletin Hıristiyan tebaasının milliyetçi eğilimleri yüzünden patlamasına mani olmak için İslâm'ı pragmatik bir alet olarak kullanmış

klasik manada bir padişah olarak zikrediliyor. Padişah, artık Osmanlı Devleti'nde çoğunluk haline geldikleri için Müslümanlara çağrıda bulunmuştu ve neticede bunun, Müslüman kitleleri yatıştırmak için Abdülhamid Han tarafından kullanılması gayet tabii idi. Ancak, Abdülhamid Han'ın saltanatında gizli bir hareket olan Jön Türkler, giderek zayıflamakta olan Osmanlı Devleti'ni kurtarmaya yönelik ümitsiz bir girişimle Abdülhamid Han'ın otoriter rejimine bir alternatif olarak "demokrasi" getirmek adına kendisini tahttan indirmek için harekete geçtiler. Jön Türkler hareketinin demokratik erdemlerini ispat etmek için derinlemesine bir araştırmaya ihtiyaç



olduğunu da muhakkak eklemeliyiz, zira bunu ispat edebilecek gerçek hiçbir delil mevcut değil.

Üçüncü Bölüm: Birinci Dünya Savaşı, Ulus Devlet İdeolojisi ve Türkiye Cumhuriyeti

Üç bölümlük serinin sonuncusu, Osmanlı Devletinden kopuşların bugün Orta Doğu'da ve Balkan devletlerinde hâlâ mevcut olan çatışmalara sebep olduğuna işaret ederek başlıyor. Birçok kişi bunun, olayın gerçeği olabileceğini iddia edecek olsa da belgeselin tehlikeli sulara daldığı nokta, mevcut problemlerin Osmanlı siyasetlerinin bir mirası olduğunu ileri sürmesi oldu. Gezi Parkı protestolarının Jön Türklerin anayasal "devrim"ine benzeti-
lebileceği fikri, en hafif tabiriyle, hem yanıltıcı hem de yanlış. Osmanlı Devleti'nin modernleşmede başarısız kaldığı fikri de yanlış. Son bölüm, Osmanlı'nın anayasal sisteme geçme teşebbüsleri ve parlamento seçimlerine dair doğru dürüst hiçbir açıklama yapmadan buradan 1908 olaylarına geçiyor. Dünya tarihinde, çoklu etnik yapıya sahip hiçbir devlette 1908'deki gibi parlamento seçimlerine daha evvel rastlanmaz. Ve fakat belgesel bu devasa önemdeki olayı görmezden gelebilmiştir. Bunun yerine doğrudan Birinci Dünya Savaşı'na geçiyor. İşte bu noktada belgesel savaş sırasında ortaya çıkan bütün büyük beklenmedik olaylara temas edebilmek için oradan oraya atlayıp duruyor. Ermeni Meselesine de değinmeye teşebbüs edildi, fakat neticede iki taraftan herhangi

bir tanesini tatmin edecek derecede hiçbir şey söylenmiyor. Bunun yerine belgesel Türkiye Cumhuriyeti'nin vücuda gelmesiyle ilgili tartışmalara odaklanıyor. Osmanlı'dan kopuşlar arasındaki yegâne başarı hikâyesi olarak Türkiye gösteriliyor ve o anda, Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu olan Gazi Mustafa Kemâl'in başarılarını iştmeğe başlıyoruz.

Osmanlı Devleti'nin halklarının oluşturduğu muhteşem mozaikten bahsedilmemesi çok büyük bir ayıptır. Osmanlı'nın kültürel ve entelektüel birikim ve mirasının gözardı edilmesi de öyle... Öyle hissediliyor ki sanki bu belgeselin yapımcıları kendi Osmanlı tarihi anlatımları konusunda zaten çoktan kararlarını vermişler... Belgeselde konuşan tarihçilerin konuşmalarından kesilip verilen kısımların, onları da BBC anlatımını onaylıyor olarak gösterdiği açık; hâlbuki aynı tarihçilerin kendi kitapları BBC'nin fikirlerinin tam aksini işaret ediyor. Neticede zannederim ki belgesele iştirak eden tarihçiler için bu, İngiliz kamuoyunda Osmanlı tarihine dair olan farkındalığa müspet bir katkı olabilir düşüncesiyle almaya değer bir riskti. Aldıkları bu riske değip değmeyeceğini de ancak zaman gösterecek.

Osmanlı Devleti'ni sadece yükselme, düşüş ve çöküş prizmasından sunulmasına Harvard'dan Prof. Cemal Kafadar ve Prof. Donald Quataert gibi Osmanlı tarihçileri tarafından itiraz edilmiştir. Mütemadiyen kullanılmış olan "Avrupa'nın Hasta Adamı" tarzındaki ifadeler artık Londra Üniversitesi'nin Şarkiyat ve Afrika Çalışmaları Fakültesi (SOAS) ve Oxford'da dahi sınıflarda öğretilmeyen bir söyleme ait kavramlar. Şayet belgeselin maksadı Osmanlı Devleti'ne dair alternatif modern bir

Bu belgeselin gelecekte sadece genc Osmanlı tarihçilerinin hissiyatını değil, İngiliz kamuoyunda Osmanlı tarihine karşı olan algıyı da toptan etkileyebileceği konusunda endişeliyim.

bakış açısı sunmak idiyse, bunu başaramadı. Hâlihazırda Balkanlar ve Orta Doğu'da var olan problemlerin çoğunun Osmanlı devrinde kalma miraslar olduğu fikrinin ifade edilmiş olması, Osmanlı gerçeğine yapılmış çok ciddi bir zulümdür. Yapımcısı tarafından bu yapımın kitleleri şok edeceğinin düşünülmesi de çok şey anlatıyor bize... Gerçek şu ki İngiliz izleyici kitlesi şok falan olmadığı gibi belgeseli iyi karşıladı. Belgesel bir münazara ve farkındalığa yol açmak istediye bunu başarmış olabilir; ancak, 600 sene boyunca ayakta kalmış ve hatırası geçmişin basmakalıplarının prizmasından bakılmayı hak etmeyen, güncel eserlerdeki yorumlarla tanınması gereken bir devletin dengeli bir şekilde yansıtılmaması pahasına... Belgeselin Osmanlı Devleti'nin mirasına dair doğru yansıttığı bir şey varsa o da Batıdaki insanların kafalarında hâlâ Osmanlı'ya dair doğuştan gelen bir korku ve yanlış anlama olduğudur. Bir hakkı teslim etmek lazım; belki tenkitlerim birazcık sert olmuştur, fakat basitçe bunun sebebi çok şey ummuş olmam fakat neticede pek az şey bulmuş olmamdır. Her şey bir yana, İngiliz kamuoyu için artık Osmanlı dünyasına, Avrupa'nın Müslüman İmparatorluğu'na bir kapı daha açılmış bulunuyor. Bakalım belgesel bizi nerele çıkartacak...

(Tercüme: Ömer Çolakoğlu)



Balkanların Tarihini Değiştiren Yönetmenler

SÖYLEŞİ: **BURÇAK EVREN**
BARIŞ SAYDAM

50. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Manaki Kardeşlerin fotoğraflarından oluşan sergiyle birlikte, yönetmenlerin filmlerinin restore edilmiş yeni kopyalarından hazırlanan özel bir gösterim de vardı. Manaki Kardeşler üzerine dü-

zenlenen panelle desteklenen etkinlikte filmlerin Balkan coğrafyası kadar ülkemizin sinema tarihi açısından da önemi ortaya çıktı. Burçak Evren'le birlikte Makedonya Sinematek Müdürü Igor Stardelov'la yaptığımız söyleşi, yönetmenlerin estetik anlayışı kadar çektikleri filmlerin bizim tarihimiz için önemini bir kez daha hatırlatıyor.

Burçak Evren: Tarihsel gerçeklere dayanarak ve o günkü Makedonya'yı göz önünde bulundurarak Manaki Kardeşleri Osmanlı sinemacıları olarak tanımlıyoruz. Bu görüş ne kadar doğru, ne kadar yanlış?

Herhangi bir milli kimlikten bahsetmek istemiyorum. Önemli olan onların ortaya koydukları işlerin kalitesi, hangi kimliğe ait oldukları değil. Filmlerini profesyonel 35mm kamera ile çekmişler. Yaptıkları işler Balkan kültürünün bir parçası. Elbette, o dönemde Osmanlı vatandaşıydılar. Günümüzde Yunanistan'a ait olan bir bölgede doğup büyüdüler ve daha sonra 1905 yılında Manastır bölgesine (bugünkü Bitola) taşındılar. 1964 yılında Milton vefat edene kadar orada yaşadılar. 1955'te Milton Manaki tüm arşivlerini, belgelerini, fotoğraflarını, film görüntülerini Makedonya Cumhuriyeti'ne bağışladı.

B.E.: Çevrildikleri yıllarda, filmlerinin Osmanlı topraklarında olması gerekiyor. Bu tezimizi doğrulamak veya çürütmek için neler söyleyebilirsiniz?

Osmanlı vatandaşları oldukları doğru. O dönemde yaşayan birçok farklı ulus olduğu da bir gerçek ama bunun bize nasıl bir getirisi olabilir ki?

B.E: Bunu bir milliyetçilik veya sahiplenme olgusuyla değil, tamamıyla tarihsel bir gerçeğe not düşmek için belirtiyoruz. Sultan Reşat'ın Bitola ziyaretini başlangıç olarak bir yanlış yaptık, oysaki Manakiler'in sinemaya başladıkları tarihi baz almamız gerekirdi. Bununla ilgili ne söylemek istersiniz?

Sultan'ın ziyaretiyle ilgili her şeyi biliyorlarmış; hangi gün geleceğini, nereleleri saat kaçta gezeceğini vs. Bana kalırsa hazırlıklarını yapmış ve kamerayı tam da olması gereken noktaya yerleştirmişler. Üstelik, kaç metre film harcayacaklarını da biliyorlarmış.

Türk sinemasının başlangıç tarihinin 1911 değil, 1905 veya 1907 olduğunu söyleyebilirim. Eğer kardeşleri Türk veya Osmanlı vatandaşları olarak kabul ederseniz, sultanın 1911'deki ziyaretini başlangıç kabul edemezsiniz. 20. yüzyılın başlarında bir sinematograf tarafından Makedonya'da çekilmiş yedi veya sekiz film vardı. Bu sinematograf Charles Rider Noble'dı. Ermeni İsyanı'ndan sonra Makedonya'ya gelmiş, Ermeni mülteciler ve Makedonyalı savaşçıların içinde olduğu sekiz film çekmişti. Fakat bu filmleri Makedonya sinemasının başlangıcı olarak kabul etmiyoruz. Dolayısıyla Manaki Kardeşler Balkan topraklarındaki ilk sinematograflardı. Bu bölgede doğup yaşamışlardı.

Charles Rider Noble'ı Balkanlı bir yönetmen sayamayız. Üstelik Makedonya'da doğup yaşamadığı gibi uzun süre de bu ülkede çalışmamış. Bu nedenle ilk Balkanlı yönetmen olarak tanımlamak doğru mu?

Hayır, İngiltere'den gelmişti.

B.E: O zamanki Osmanlı hükümeti Manaki Kardeşler'in 1905 ile 1911 arasında çektikleri filmlere bir destek vermiş mi? Elinizde bu konuya dair bir belge var mı?



Bu konuya dair yazılı bir belge bilmiyorum. Bazı söylentiler var ama bunlar yalnızca söylenti. Yanaki kamera ve film makaralarını Londra ve Paris'ten satın almış. Filmlerini kendi başlarına tab etmişler. Fotoğraf ve film çekmek için Osmanlı topraklarında serbestçe dolaşabilme izninin dışında nasıl bir destek alabileceklerini bilemiyorum. Sultan Reşat'ın Bitola ziyaretini yalnızca Manaki Kardeşler filme almamışlardı. Sırp delegasyonuyla gelmiş olan bir Sırp da Makedonya'nın pek çok kentini filme almıştı. Çektiği kareleri Avusturya'da izledim ve bir sahnede Yanaki Manaki'nin de kareye girdiğini gördüm.

B.E: Gerek 1908'deki İkinci Meşrutiyet gerekse 1911'deki Sultan Reşat'ın seyahati ile ilgili filmlerinin Makedonya'da ilk kez ticari sinemalarda hangi tarihte gösterildiğine dair bir belge var mı?

Evet, 1911'deki bir gazetede Sultan Reşat'ın ziyaretiyle ilgili filmin Scopia'da gösterildiğine dair bir bilgi bulunuyor. Fakat sinematografin kim olduğu gazetede belirtilmemiş. Manaki Kardeşler'in filmi de olabilir, daha önce bahsettiğim Sırp sinematografin filmi de.

Barış Saydam: Ekipmanları Londra ve Paris'ten aldıklarını söylediniz. Aslında Sultan'ın filmini çekmek bile başlı başına

doğrudan onun iznini gerektiren bir durum. Elinizde bu izinle ilgili bir belge olabilir mi?

Evet, birçok mühürlü resmi belge var. Ayrıca filmdeki birçok sahnede kameranın Sultan'a çok yakın olması da benim açımdan ilgi çekici. Mercek, zumlama gibi imkânlarla sahip olmadıkları için Sultan'a çok yakın mesafede durmak zorunda kalmışlar.

B.S: Manaki Kardeşler'in sineması nereden besleniyor zira çekildikleri tarihlere göre estetik olarak çok üst düzey filmler.

Yanaki o döneme göre iyi eğitilmiş biriydi. Liseyi bitirmişti. Resim ve hat sanatı üzerine öğretmenlik yapıyordu. Fotoğraf sanatçısı olarak başlamıştı. Aldığı eğitim ve fotoğrafçılık tecrübesi sayesinde estetiği iyi biliyordu. Çektikleri fotoğraflara baktığınızda fotografik portrelere rastlıyorsunuz ve bunların birçoğu estetik açıdan son derece güzel. Yalnızca fotoğraf çekmiyorlardı, fotoğraf içinde sanat yapıyorlardı.

B.S: Fotoğrafın ötesinde Manakiler'in filmleri hareketi de çok iyi kavlıyor. Sessiz sinemanın o döneminde hareket çok önemli, yeni yeni fark edilen bir unsur. Özellikle de ziyaret sırasında trenle gidilen sahnede, trenden yapılmış bir çekim var. Literatürde buna "hayalet çekim" deniyor. İngiltere'de, George A. Smith bunu 19. yüzyılın sonlarında yapıyor. (A Kiss in the Tunnel, 1899) Manakiler'in bunu da başarabilmesi gerçekten ilginç. Çok güçlü bir algı aynı zamanda.

İki kardeş de kendi kendilerini eğitmişler. Film çekmeye başlamadan önce çok sayıda film izlediklerini zannetmiyorum.

Türk sinemasının başlangıç tarihinin 1911 değil, 1905 veya 1907 olduğunu söyleyebilirim. Eğer kardeşleri Türk veya Osmanlı vatandaşları olarak kabul ederseniz, sultanın 1911'deki ziyaretini başlangıç kabul edemezsiniz.

Çekime dair hiçbir tecrübeleri yokmuş. Sultan'ın ziyaretiyle ilgili her şeyi biliyorlarmış; hangi gün geleceğini, nereleri saat kaçta gezeceğini vs. Bana kalırsa hazırlıklarını yapmış ve kamerayı tam da olması gereken noktaya yerleştirmişler. Üstelik, kaç metre film harcayacaklarını da biliyorlarmış. Yalnızca zamanı ve mekânı planlamamışlar, kullanılacak filmi de hesaplamışlar. Kasedi ne zaman ve nerede değiştireceklerini biliyorlarmış.

B.S: Kurgunun çekim sırasında yapıldığını, Manakiler daha sinema yeni doğduğu zaman fark ediyorlar.

Bu da planlamanın bir sonucu. Nasıl çekecekleri, kameranın ne zaman çalışıp ne zaman durması gerektiği... Her şey planın bir parçası. Sultan'ın ziyaretine herhangi bir müdahalede bulunamazlardı. Bir kraliyet düğününü çektikleri başka bir filmde ise çekime başlamaları için onlara işaret veren bir adamı görebilirsiniz.

(Çeviri: Melih Tu-men)

Balkanların ve Türk Sinemasının İlk Yönetmenlerinden

Manaki Kardeşler

BURÇAK EVREN

Türk sinemasının 100. yılı kutlamalarına hazırlandığı ve de Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin 50. yılını kutladığı bir dönemde, Manaki Kardeşler'le bir kez daha karşılaşmak, kuşkusuz, bir festival etkinliğinin de ötesinde çok önemli ve de çok anlamlı bir özellik içeriyor. Bu karşılaşmanın önemi; Manaki Kardeşler'in sinemamızın ilk yönetmenlerinden biri olma iddiasından, anlamlı oluşu ise, çok uluslu bir kimliğe büründürülmek istenen bu

sinemacıların, Türk sinemasının 100. yılını kutlamaya hazırlandığı bir döneme denk düşmesinden geliyor.

Manaki Kardeşler ile karşılaşmamız ilk değil. Bundan önce de çeşitli zaman aralıklarıyla bu yönetmenlerin, gerek Sultan Reşad'ın Rumeli Ziyareti ve gerekse aynı dönemde çektiği kısa filmlerini çeşitli etkinliklerde izleme olanağına kavuşmuş-tuk. Ama bu yönetmenlerin yıllar önce gerçekleştirilen ilk gösterilerinde, nedense hiç kimse, bu yönetmenlerin bizden olduğu gerçeğini düşünmesine yol açma-

mıştır. Ancak daha sonraları tarafımızdan Manakiler'in ilk Türk sinemacılarından biri olduğu ortaya atılmış ve kısmen de -kimi-leri hâlâ hiçbir bilgi-belgeye dayanmadan bunu yadsıyıp karşı çıkıyorsa da- bu tez benimsenmiştir.

Manaki Kardeşleri, yaşadıkları dönem içinde değerlendirip Osmanlı tebaasından oldukları gerçeği düşünülürse, onları Türk sinemasının öncülerinden saymak mümkün olmaktadır. Bu gerçekten yola çıkarak onların 1905'te ilk çektikleri filmi de (*Yün Eğiren Kadınlar*) Türk sinemasının başlangıcı olarak kabul etmek olasıdır. Gerçi Manaki Kardeşler'den önce de Balkanlarda film çeken kişiler olmuştur, ama, onlar Osmanlı tebaasından olmayıp, film çektikleri ülkede kalıcılık ve devamlılık ortaya koymadıklarından, hem Balkanlar hem de Türk sineması içinde değerlendirmek mümkün değildir. Türkiye'de ilk film çeken Lumiere operatörleri örneğinde olduğu gibi.

Bilindiği gibi Türk sinemasının ilk filmi, 14 Kasım 1914 tarihinde Fuat Uzkınay tarafından çekildiği iddia edilen -ve yıllar yılı tartışılan- *Ayastefanosta'ki Rus Abidesinin Yıkılışı*'dir. Bu filmle ilgili hiçbir somut kanıt olmamasına karşılık, ilk Türk filmi sayılması ve 14 Kasım'ların Türk sinemasının doğum günü olarak kutlanması yanlışlığını ortaya koymuştur. Kötü bir gelenek olarak sürdürülen bu durum, çeşitli bilimsel tezlerle ve yorumlara rağmen hâlâ anlaşılabilir bir inat ya da bağışlanmaz bir umursamazlıkla sürdürülmektedir.



Manaki Kardeşleri, yaşadıkları dönem içinde değerlendirip Osmanlı tebaasından oldukları gerçeği düşünülürse, onları Türk sinemasının öncülerinden saymak mümkün olmaktadır.

Kimilerine göre Balkanlı ya da Yunanlı kimilerine göre ise Makedonyalı sayılan, gerçekte Osmanlı topraklarında yaşayan ve onun bir tebaası olan Manaki Kardeşler, tüm kanıtlar ortaya serildiğinde, milliyetçi ve şovenist kaynaklı kaygıların dışında gerçek konularıyla değerlendirilmelidir. Manaki Kardeşler'in 1905'te çektikleri ilk film de, ondan sonra gelen filmleri de Makedonya'nın Osmanlı egemenliğinde olduğu bir zaman diliminde çevrilmiştir. O dönemde, Makedonya'daki belgeler incelendiğinde, hepsinin üzerinde Türkiye yazısını görmek mümkündür. Ayrıca, Manaki Kardeşler, çektikleri fotoğrafların altına soğuk damga şeklinde koydukları tanıtımlarında, adlarıyla birlikte Türkiye yazmayı da ihmal etmemişler ve kendilerini içinde yaşadıkları ülkenin adıyla ifade etmişlerdir. Yine aynı şekilde 1912'den önce Makedonya ile ilgili çıkan her belgede (kartpostallar-evrak vs.) Türkiye adının dışında bir başka ülke-devlet adı kullanılmamıştır.

Yanaki ve Milton Kardeşlerin Serüveni

Yanaki (1878-1954)-Milton (1882-1964) Kardeşler, ilk Türk sinemacılarından ve Balkanlara ilk sinemayı getiren kişilerden en önemlileridir. İkisi kız, üçü erkek olan beş kişilik bir göçebe ailesinin çocukları-



dır. Yazları Pint Dağı'nın Avdela köyünde, kışları ise Grevend kasabasında yaşamlarını sürdürürler. Her iki kardeşin de ilgi alanı güzel sanatlar ve yeni olan her şeydir. İlk olarak bir fotoğraf atölyesi açarlar. Yanaki Manaki 1898'de Yanina kentinde yazı ve resim hocalığı yapar ve sonrasında da bu kentte bir fotoğraf atölyesi açar. Milton ise fotoğrafçılığı bu atölyede öğrenir ve kısa sürede bu dalda ünlenir. Yanaki'nin fotoğrafı sanatsal olarak yorumlamasına karşılık,



Milton gezginci fotoğrafçılığı tercih ederek yaşamı olduğu gibi belgesel bir şekilde yansıtmayı yeğler. 1904'te işlerini genişletmek için o dönem Makedonya'nın kültür merkezi ve en işlek kenti Bitola'da (Manastır) Siroki Sokağı'nda Manaki Kardeşler adı altında bir stüdyo açar. Kardeşler 1906'da Sinaya kentindeki dünya fotoğraf sergisine katılırlar ve Romanya kralı Carol I'in ilgisini çekerek altın madalya ile ödüllendirilip saray fotoğrafçısı unvanını alırlar. 1910'da

Manaki Kardeşler fotoğrafçı olarak dönemin tüm siyasal olaylarını yakından izleyip görüntülerler. Bu görüntüler arasında İlin-den Ayaklanması, Jön Türklerin çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı'na ait belgeseller, 1944'te Makedonya Kurtuluş Örgütü'nün Bitola'ya girişi bulunmaktadır.

Milton, Makedonya ulusal özgürlükçüleri olan komitacıların fotoğraflarını çekmek için dağlara çıkar ve bir süre komitacılarla birlikte yaşar. Bu belgesel tavrını daha sonra İkinci Dünya Savaşı sırasında dağlara çıkan komitacılarla röportajlar yaparak sürdürür. Yanaki Manaki, fotoğraf konusundaki bilgilerini genişletmek için Viyana, sonra da Paris ve Londra'ya gider. Bu yolculukları sırasında fotoğrafçılığın yanı sıra sinemaya da ilgi duymaya başlar. Londra gezisi sırasında Charles Urban marka bir kamera alır ve dönüşünde Avdela köyünde kilim dokuyan kadınları, 107 yaşındaki büyükannesi Despina'yı görüntülerler. Ama esas uğraşlarının fotoğrafçılık olması nedeniyle sinemayla bir süre hobi olarak ilgilenirler. Daha sonra amatör film çekimlerinin yanı sıra sinema işletmeciliğine el atarlar ve Makedonya'da ilk açık hava film gösterisini gerçekleştirirler.

Manaki Kardeşler fotoğrafçı olarak dönemin tüm siyasal olaylarını yakından izleyip görüntülerler. Bu görüntüler arasında İlin-den Ayaklanması, Jön Türklerin çalışmaları, İkinci Dünya Savaşı'na ait belgeseller, 1944'te Makedonya Kurtuluş Örgütü'nün Bitola'ya girişi bulunmaktadır.

Manaki Kardeşler, Osmanlı egemenliğindeki topraklarda doğup büyüdüleri ve 1905'te çektikleri ilk filmle de ilk Türk sinemacıları sayılmalı ve bu açıdan yeniden tarihsel veriler ışığında değerlendirilmelidirler.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında eski fotoğraflardan oluşan bir sergi açarlar. 1957'de Tito'nun Bitola'ya gelişini filme alırlar. Milton'un bu tarihi anı saptarken Tito'ya dönüp "Yoldaş, sizin şu eski kamerayla fotoğrafınızı çekebilmem için birazcık hareketsiz durabilir misiniz?" dediği rivayet edilir. Bunun yanı sıra gündelik yaşama ilişkin, düğünlerin, kahvehanelerin, ayınların, Bükreş ve İstanbul kentine ilişkin fotoğraflar da çekerler.

Manaki Kardeşler fotoğraf alanındaki çalışmalarını sinemaya da yansıtarak, ilk dönem filmlerinde gündelik yaşama ilişkin belgeseller yaparlar. 1911'de ilk önemli belgesellerine imzalarını atarlar. Bu belgesellerden biri Romanya Devlet Delegasyonu'nun ziyareti ile ilgilidir. Bu belgeselde heyetin geliş-gidişi ve tüm törenler her ayrıntısıyla görüntülenir. İkinci önemli çalışmaları ise -kimilerinin hiçbir belgeye gereksinim duymadan karşı koymalarına rağmen ilk Türk filmlerinden biri olmayı hak eden- V. Sultan Mehmed'in "Manastır ve Selanik" ziyaretleri olur. Bu filmde Sultan V. Mehmed (Reşad)'in Manastır'a varışı, gemiden inişi, belediyeyi ziyaret edişi izlenimci bir tavırla çekilir. Bu çekim sırasında ilginç bir olay yaşanır: Milton Manaki, Sultan V. Mehmed belediye ziyaretinden çıkarken alıcısını çalıştırarak filme çekmeye başlar.

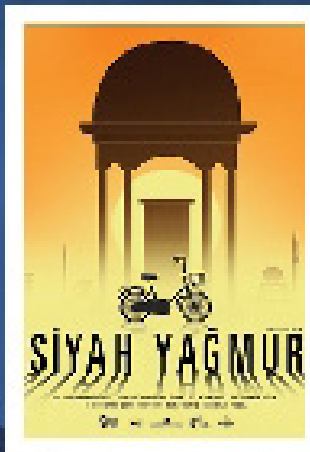
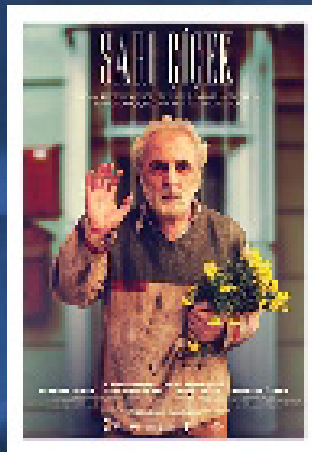
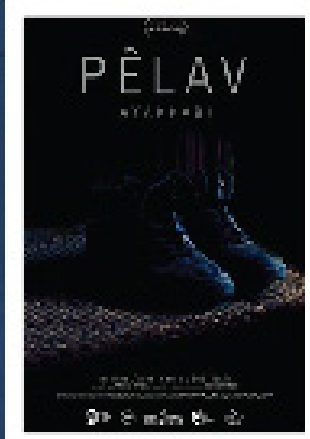
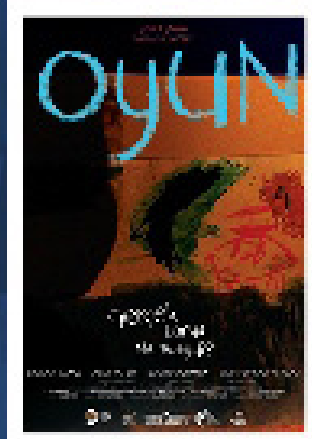
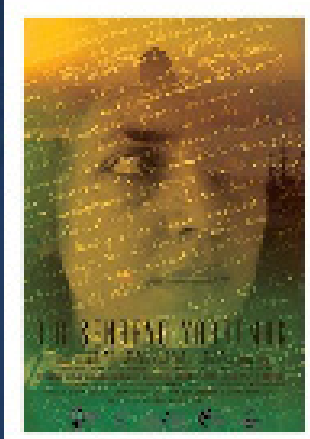
Elindeki garip makineye (kameraya) bir anlam veremeyen padişahın maiyetindeki-ler hemen araya girip filmin çekimini engellemek isteyince Sultan V. Mehmed araya girerek, tarihe geçen o hoşgörüsüyle kuşatılmış sevgi dolu sözünü söyler: "Bırakın çocuk oynasın!"

Sultan V. Mehmed'in belki de bilmeyerek yardım ettiği o çocuk, ilk Türk sinemacılarından Manakiler, onun oyuncusu ise kendisi oluyordu. Makedonyalı sinema yazarı İlindenka Petruşeva bu belgesel hakkında "Günümüzde bu belgeseli izlerken, birden çok kamerayla çekilmiş izlenimini vermektedir. Oysaki tek kamerayla çekilmiştir." demektedir.

Manaki Kardeşler bu önemli belgesellerinden sonra Sırp ve Yunan krallarının ziyaretlerini, son olarak da 1963'teki Üsküp depremini çekerler. Yanaki, 1954'te Selanik'te, yaşamını "Halkıma, Bitolalılara ve hiç yalan söylemeyen kamerama bağlı kaldım." diye özetleyen Milton ise, 5 Mart 1964'te Manastır'da yaşama veda ederler.

İlk Türk ve Balkan sinemacılarından biri olan Manaki Kardeşler'e tüm Balkan ülkeleri sahip çıkmaktadır. Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos, *Ulis'in Bakışı* filminde bu kardeşlerin izindeki bir kahramanın arayışını anlatmıştır. Aslen Makedonyalı olan ama Romanya Kralı'nın saray fotoğrafçılığını yapan Manaki Kardeşler, Osmanlı egemenliğindeki topraklarda doğup büyüdüleri ve 1905'te çektikleri ilk filmle de, ilk Türk sinemacıları sayılmalı ve bu açıdan yeniden tarihsel veriler ışığında değerlendirilmelidirler.

İSTANBUL TASARIM MERKEZİ KISA FİLM ATÖLYESİ ÖĞRENCİ FİMLERİ GÖSTERİMİ



FATİH KÜLTÜR MERKEZİ
29 Kasım 2013

Ayhan Ergürsel:

“Kurgucu Sihirbaz Değildir”

Türkiye sinemasının en tecrübeli ve alanında en yetkin isimlerinden biri Ayhan Ergürsel. Aralarında Mesut Uçakan'ın *İskilipli Atıf Hoca* (1993), Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* (2007), *Bal* (2010), Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* (2006), *Üç Maymun* (2008), Ali Aydın'ın *Küf* (2012) ve Amat Escalante'nin *Los Bastardos* (2008) filmlerinin de yer aldığı birçok projede kurgucu olarak çalıştı. 2007 yılında *Yumurta*, 2008 yılında ise *Üç Maymun* SİYAD tarafından En İyi Kurgu dalında ödüle lâyık görüldü. Ayhan Ergürsel'den tecrübelerini, genç kurguculara tavsiyelerini ve Türkiye'de kurgu alanıyla ilgili neler yapılabileceğini keyifle dinledik.

SÖYLEŞİ: **ZEYNEP TURAN**
KORAY SEVİNDİ

▀ Hikâye ve senaryoyla mukayese ederek kurgunun tanımını yapabilir misiniz? Kurgu sadece görüntüyle sözü birleştirmek

midir yoksa bunun ötesinde başka bir şey midir?

Montaj ve kurguyu ayırmak lâzım. Yönetmenin senaryo üzerinde çalışmış olduğu bir film vardır ve bu senaryoya göre de çekim yapılır. Senaryoya göre çekim yapıl-



Fotograf: Koray Sevindi

dıktan sonra artık senaryoya göre bağlantılar belirlenir. Ben buna montaj diyorum. Ama kurgunun bambaşka bir özelliği var: Kurgu başka bir anlatımdır; filmin anlatımını değiştirir fakat filmin ne anlatmak istediğini hiçbir zaman aksatmaz. Görsel olarak bağlantılar da farklı düşüncelerle, geçişlerle gerçekleştirilir. Buna artistik bağlantılar da diyebiliriz. Daha doğrusu kurgu, senaryo ve görsellik üzerindeki hikâyeyi değiştirir. Fakat hikâyeyi hiçbir zaman zedelememelidir. Yani senaryoya göre çekmişsiniz fakat çektiğinizi alamamışsınızdır. O zaman bu, yönetmenle beraber düşünülür, tartışılır. Filmin dünyası yönetmene aittir; bu hiçbir şekilde değişmez. Filmin hikâyesi yönetmenin kafasındadır;

senaryoyu da ona göre yazmıştır. Burada sadece anlatım farklılıkları mevcuttur. Kurgu böyle bir şey...

▣ Kurgu genelde senaryoda var olan sahne akışı göz önünde bulundurularak gerçekleştiriliyor. Sahneler art arda konularak bir film oluşturuluyor. Senaryo sizin için ne kadar önemli bu süreçte?

Senaryo çok önemli. Ben bazen bilerek bazen bilmeyerek yapıyorum ama senaryo görüntüye döküldükten, çekimler bitip görüntüler programa aktarıldıktan sonra benim için senaryo oradadır artık. Daha doğrusu masamdadır. Yönetmen ise senaryoyu çekmiş zaten. Yönetmen ben böyle anlattım der. Ama senin gibi göremi-

Kurgu başka bir anlatımdır; filmin anlatımını değiştirir fakat filmin ne anlatmak istediğini hiçbir zaman aksatmaz. Görsel olarak bağlantılar da farklı düşüncelerle, geçişlerle gerçekleştirilir. Buna artistik bağlantılar da diyebiliriz. Kurgu, senaryo ve görsellik üzerindeki hikâyeyi değiştirir.

yorum ben. Bu serbest kurguya bağlı bir şey. Ne kadar serbest olabilirsin? Tabii ki yönetmenle karşılıklı konuşarak... Zaten yönetmen ben bunu istiyorum dediği zaman herhangi bir kurgucuyla da çalışabilir. Ama farklı bir kafayla çalışınca serbest kurguya geçildiğini düşünüyorum.

➤ Semih Kaplanoğlu *Yusuf'un Rüyası* kitabında sizinle yaptığı çalışmalarını anlatırken “sahnelerin duygularını konuşuyoruz” diyor. Sahnenin duygusu nedir ve bu duyguyu nasıl ortaya çıkarıyorsunuz?

Sahnenin duygusu karakterlerin üzerindedir. Benim için mekân tanıtımından çok sahneyi nasıl anlattığın önemli. Semih’le ve diğer yönetmenlerle çalışırken de anlam çıkarmak gerekiyor. Yönetmenin ne anlattığı düşüncesiyle hareket ediyoruz. Peki, çekerken belli oluyor mu? Evet, belli oluyor. Fakat karakterlerde öne çıkacak olan ne? Bunun üzerinden gittiğinde sahnenin anlamı çıkıyor. Sen nasıl anlatmak istiyorsan karakterlerin de öyle altını çizmek gerekiyor. Konuşurken basit gibi gözüküyor ama masada çok uğraştırıyor. Bir sahneyi iki haftada bağladığımı hatırlıyorum. Çünkü ana karakteri değil, arka-

daki karakterleri nasıl ortaya çıkaracaksın, önemli olan o. Sahnelerin duygusu da karakterlerin öne çıkmasıyla ortaya çıkıyor; bu da elindeki malzemeye bağlı. Sihirbaz değilim ben, elimdeki malzemeyle hareket ediyorum. Şunun altını çizmek istiyorum: Ben mekânları çok fazla önemsemiyorum. Karakterlerin oyunlarına dikkat ederek sahnelerin duygusunu ortaya çıkartıyorum.

➤ Seyirciyi hikâyenin içerisine çekebilmek için nasıl bir yöntem izliyorsunuz?

Karakterleri oyunlarıyla, daha doğrusu çekilen malzemenin oyunlarıyla montajlayıp ortaya çıkartıyoruz. Seyirciyi içine çekmesinin sebebi de bu. İyi bir oyun malzemen varsa hemen halledilebilir o.

➤ Aynı sahnenin onlarca çekimi oluyor. Uygun görüntüyü seçerken nelere dikkat ediyorsunuz?

Tekrarları ayıklama işlemini yönetmenle birlikte yapıyoruz. Yönetmenle çalışırken benden ne istiyorsun diye sorunca kafama göre şu malzemeleri istiyorum diyorum. Karakterlerin oyunu bizim için çok önemli, oyuncunu ortaya çıkarmalısın. Bu montaj masasında farklı bir yerde ortaya çıkıyor. Benim yönetmenden istediğim şey, eğer oyuncu orada öylece duruyorsa ben bir de o oyuncunun ağladığı başka bir plân isterim, onu değiştirebilirim.

➤ Kurguya başlamak için çekimlerin tamamlanmasını beklemek gerekir mi?

Bu yönetmenlerin isteğine göre değişiyor. Senaryo üzerinde konuşurken burayı bir sesli, bir de sessiz çek dediğimiz zaman yönetmen bunu gayet iyi anlıyor. Çünkü

genel bir anlatımla okuduğunuz zaman senaryoyu, yönetmen için değil de benim için bazı rahatsızlıklar oluyor. Zorlanacağım yerleri söylüyorum; parasal nedenlerden dolayı bazıları çekmiyor, bazıları çekiyor. Sinemanın da böyle bir özelliği var.

➤ **Kurgu sırasında doğal ses, müzik veya ikisinin birden kullanımında belirleyici bir kural var mı?**

Ben müzik kullanımından rahatsız değilim. Müziksiz sinema yapma gibi bir kuralım yok. Bana göre ses tasarımı senaryonun yarısıdır. Müziği filmde dinlediğim zaman rahatsız olmuyorum. Sadece nasıl kullanılacağını iyi bilmek gerekiyor. Buna sadece ben değil, yönetmen de karar veriyor. Fakat sese daha çok önem veriyorum. Çünkü ses tasarımının, doğal atmosferin, senaryo gibi çalışılması gerektiğini düşünüyorum.

➤ **Atmosfer anlatımı derken ne kastediyorsunuz?**

Kuş sesi, doğadaki sesler... Biz konuşurken arkadan duyduğumuz sesler... Sadece lâfa göre değil... Bu da bir senaryo çalışmasıdır. Yani ses çalışmasının da bir senaryo anlatısı olduğuna inanıyorum.

➤ **Filmin ilk ve son görüntülerinin önemi var mı sizin için?**

Var. Seyirciyi filmin başına oturtan görüntülerdir sonuçta. Filmin ilk üç, ilk bir veya ilk on dakikası da filmi merak ettiren bölümler olabiliyor. Son sahnelerde de, meselâ hayat devam ediyor denildiği zaman da, ben bunu niye izledim, onu bana bırak diyorum. Ama tabii bu yönetmenin tercihi... Nuri'yle çalışırken bu çekimi

Sihirbaz değilim ben, elimdeki malzemeyle hareket ediyorum. Şunun altını çizmek istiyorum: Ben mekânları çok fazla önemsemiyorum. Karakterlerin oyunlarına dikkat ederek sahnelerin duygusunu ortaya çıkartıyorum.

niye koydun diye soruyorum meselâ. Uçak gidiyor, kızı orada bıraktı, çekip gitti. Hayatın devam ettiğini anlatmak istiyorum diyor. Semih de böyle çalışıyor. Semih'le meselâ daha çok sahne içeriklerini tartışıyoruz. Çok iyi bir sahneyi filmin içine koyduğumuz zaman olmuyor bazen. Niye olmuyor? Film bütünü izlediğimiz zaman o sahnenin yama gibi olduğunu görüyoruz. Bir sahneyi ötekine bağladığın zaman bir anlamı var belki ama biz bir bütünden bahsediyoruz. Onun içinde nasıl durduğunu görmek gerekiyor. O da montaj sırasında kendisini anlatıyor.

➤ **Yönetmen, senarist ya da yapımcı kurgu sürecine ne kadar dâhil oluyor?**

Bu zaman zaman değişiyor. Ben bazen yönetmenle yapımcının arkada kalabalık yaptığını görüyorum. Bu kalabalık aslında iyi bir şey değil, çünkü yorucu ve kafa karıştırıcı. Çünkü yönetmenle kurgucunun arasında bir ilişki vardır. Bu ilişkide tartışmalar yönetmenle kurgucunun arasında gidip gelir. İnce ve hassas noktalardır bunlar. Yönetmenin dünyası ve kurgucunun anlatmak istediği şey arasında bir gizlilik vardır. Ama şimdi yapımcı parayı, senarist senaryosunu, yönetmen de yönetmenliğini düşünüyor. Peki, tüm bunların sorumlu-



luğu daha çok kimdedir? Yönetmendedir. O yüzden yönetmenle kurgucunun rahat bırakılmasını tercih ederim. Ben karşı değilim, oturup konuşulabilir, ancak iş uzar ve sağlıklı bir iş çıkmaz ortaya.

➤ Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Ali Aydın gibi birçok yönetmenle çalıştınız.

Eskilerden de İrfan Tözüm, Mesut Uçakan, Nurettin Özel... Bu isimlerle beraber çalıştığınız zaman hem bir şeyler veriyorsun, hem öğreniyorsun. Bunlar bizim ustalarımız. Semih, Pelin (Esmer), Nuri gibi yönetmenler de usta yönetmenler fakat burada öğrenme yok, daha çok paylaşma var.

➤ Meksika'dan Amat Escalante'yle nasıl tanıştınız?

Amat'ın bir sanat yönetmeni yardımcısı var, film çekiyorlardı. Amat çalışmak istediği kurgucuyu Türkiye'de arıyor. Kafasındaki yönetmenlerin kimle çalıştığına bakınca da beni buluyor. Daha sonra çalışmaya başlıyoruz. O zaman *Üç Maymun*'un montajı bitmişti, ses çalışmaları vardı. Ben yoğunum, çalışamam dedim. Sonra tekrar konuştuk ve çalışmaya başladık. *Los Bastardos* (2008) idi filmin adı. Cannes'da benim için çok ayrı bir yeri var demişti kendisi de. Birbirimizden çok memnun kaldık. Bu kadar genç bir yönetmenin bu denli sağlıklı bir kafaya sahip olması beni

de çok şaşırtmıştı. Ben bilgisayar programlarından da anlamam çok fazla. Sadece sahnelerin nasıl bağlanacağı üzerine konuştuk. Ne anlatmak istediğini o da ben de tercümana anlattık. O zaman ortaya tek bir şey çıkıyor: Sinema ortak bir dil. Yabancı dil bilmene gerek olmadan iyi bir tercümanla iyi bir film çıkartabilirsin.

➤ **Kurgucu için yalnızca teknik bilgi yeterli mi peki?**

Bazen soruyorlar laboratuvardan film nasıl çıkıyor diye. Bunu yirmi yıl önce sorsaydınız size derdim ki film yıkanıyor, montajı yapılıyor vs. Ama şimdi sorarsanız film nasıl çıkıyor diye, tek bir cümleyle cevap veririm: Gideceksiniz stüdyoya, film laboratuvardan nasıl çıkıyor izleyeceksiniz. Teknoloji sürekli gelişiyor, buna yetişemeyiz. Bunu evinizde de yapabilirsiniz, laboratuvarlarda da. Bu teknik süreci benim anlatmamla öğrenemezsiniz, araştırmanız lâzım. Makineyi de iyi bilmek yeterli değildir. Yapmış olduğunuz kurguya arkadan bakmak sizin için daha faydalı olur. Makinede sadece neyi rötüsladığınızı görebilirsiniz; genel olarak kurguyu göremezsiniz.

➤ **Kurgucunun filmin konusuna ilişkin düşünsel bir altyapısının olması gerekir mi? Bu minvalde genç kurguculara tavsiyeleriniz neler?**

Bu zamanla kazanılır; iş yapmakla, film seyredip kitap okumakla gerçekleşir. Bu altyapının da çalışılarak, üretilerek farkına varılır. O yapıya gelene kadar kendisinin nerede olduğunu görecek. Sadece teknik olarak bağlantılarla mı ilgileniyorum yoksa kendi fikirlerimi de sunuyor muyum?

Yönetmenin dünyası ve kurgucunun anlatmak istediği şey arasında bir gizlilik vardır. Ama şimdi yapımcı parayı, senarist senaryosunu, yönetmen de yönetmenliğini düşünüyor. Peki, tüm bunların sorumluluğu daha çok kimdedir? Yönetmendedir. O yüzden yönetmenle kurgucunun rahat bırakılmasını tercih ederim.

Şimdi gençlere bakıyorum, kendi fikirlerini koyuyorlar ama rastgele... Bence acele etmelerine hiç gerek yok. Kurgucunun çalıştığı yönetmene bakıyorum, senaryoya göre hareket etmeye çalışıyor. Bu hem iyi hem iyi değil. Bu mantıkla gittiğin zaman normal bir şekilde senaryoya bağlı kalırsın. Oysa farklı bir anlatım içine girdiğin zaman da aynı konuyu anlatabilirsin. Bu zamanla kazanılan bir şeydir; biz buna merak deriz.

➤ **Biz kurgu operatörü diyoruz ama en az yönetmen kadar sinemaya hâkim olmak gerekiyor değil mi?**

Yapımcılığa sıra geldiği zaman genelde kurguyu en son düşünürler ve o kısma ne ücret bırakırlar ne de malzeme. Kurgu sadece görsellikle sınırlı değildir. Kurgu yazıda da olur. Bir senaryo yazdığınız zaman da kurgu yaparsınız. Bu konuştuklarımızı sizin bir araya getirecek olmanız da kurgudur. Kurgu bilmeyen insan yönetmenlik yapamaz. Bir yönetmenin sağlam bir kurgucusu olması lâzım. Anlatmak istediği kafasındadır ama hiçbir zaman akışı görmez, sadece çektiğini görür. Türkiye'de herhangi bir meslek birliği de kurulmadı

ve bu meselenin üzerine gidilmiyor. Hem kaliteli iş istiyorlar hem de bütçeyi düşük gösteriyorlar. Bugün Ortadoğu'ya, meselâ Suriye'ye baktığınız zaman ücretlerin bu kadar düşük olduğunu görmüyorsunuz. Ben kendimi ve nasıl davranmam gerektiğini çok iyi biliyorum, fakat işin bu kısmını önemseyemiyorum. Fakat benden sonra gelecek kurgucuların bunu önemsemesi gerekiyor. Ben yoruldu artık. Yönetmenlerle yapmış olduğumuz çalışmaları, filmleri iyi yerlere getirdik. Türkiye sinemasında kurgu yavaş yavaş toparlanıyor. Bir televizyon programından, haberden bahsetmiyorum. Sinemanın çok farklı bir anlatım dilinin olduğundan, her plânın bir anlamı olduğundan, o bağlantılarla geçişin sağlanması gerektiğinden bahsediyorum. İşte bu uygulama, çalışmalar sırasında ortaya çıkıyor. Kurguyu anlatmak kolay gözükür ama aslında çok zordur. Türkiye'de böyle bir anlayış yok; çok basitleştiriyorlar. Bu doğru değil. Ben gençlerin bu konuda daha dikkatli olmasını isterim. Ekmek her yerden kazanılıyor, sadece cesur olun. Filmlerinizi keserken de cesur olun ve mantıklı bir şekilde hareket edin.

➤ Biz çekelim de bir şekilde bağlarımız mantığı çok yaygın.

Masada kurtulur mantığı doğru değil. Kurgucu sihirbaz değildir ki masada kurtulur diyorsun. Efektler, programlar... Bunlar için de bütçe gerekir. Kurguyu bu kadar görmezlikten gelmelerine bir yandan üzülüyor, bir yandan seviniyorum. Çünkü gençlerin hâlâ tecrübe kazanmaları gerekiyor. Yönetmen olman için setleri, oradaki

ilişkileri, kurgunun nasıl yapıldığını, filmin nasıl satıldığını görmem lâzım. Bunlar beni ilgilendirmiyor belki, evet ama işin ucunda benim param varsa ve ben paramı alamadıysam ilgileniyorum tabii. Rastgele yönetmenlik olamaz, tecrübeli olmak lâzım.

➤ Bu anlamda siz de seçici davranıyorsunuz sanırım. Çalışmaktan memnun kaldığınız bir yönetmenle tekrar çalışmak istiyorsunuz.

İyi çalışan eleman evinin yolunu dahi unuttur. İyi bir sinemacı parayı da unuttur. Çok tehlikeli bir şey söylüyorum: Şimdi biz görünürde iyi anlaşabiliriz ama işin arka tarafında bazen anlaşmazlıklar olabiliyor. Bunlar çift taraflı hareket edilmesi gereken şeyler. Bunlara hiç girmek istemiyorum, çünkü benim işim değil. Ben parayı hayatta konuşmam. Kendimi satmayı beceremiyorum, sadece işimi yapmaya çalışıyorum. Ancak bu sorunu halletmeleri gerekiyor. Çünkü bizim arkamızdan zeki, sağlam kurgucular geliyor ve bu arkadaşlar yalnızca kurgucu olmak istiyor. Bunları bezdirmek gerekiyor ve sağlıklı bir şekilde bu para meselelerini çözmeleri gerekiyor.

➤ Üniversitelerdeki sinema eğitimini yeterli görüyor musunuz peki? Özelde kurgu üzerine pek eğitim yok sanki...

Var aslında. Öğrencilere baktığınız zaman çok iyi program kullandıklarını, akademik bilgilerinin iyi olduğunu görebiliyoruz. Kurgu üzerine eğitim var, ama biraz zamana da ihtiyaç var tabii.

➤ İleride bir meslek birliği oluşturulması için umut var o hâlde...

Umut var tabii, ama bunlar kendi durumlarını dile getiremez, meslek seçemezlerse ileride bu iş basitleşecek. O zaman ben de bir kurgu programı çıkarayım, sen resimleri çiz, diyalogları yaz, program kendiliğinden yapsın.

➤ Sürece bakılırsa oraya doğru bir gidiş var.

Senaryo da, yönetmenlik de oraya doğru gidiyor. Ne kadar çok ekmek yiyebilirler diye bakınca bu teknolojide biraz şüpheli.

➤ Her şeyin bu kadar mekanikleştiği bir sinemada az evvel sözünü ettiğimiz o duyguyu bulabilir miyiz peki?

Bulabilirsin. Çünkü ona göre yazıp, programı da ona göre hazırlıyorsun. Aksiyonsa aksiyon, bilimkurguysa bilimkurgu. Çok zeki bir şekilde programların hazırlanması gerekiyor. Sadece senin bakış açınla yazdığın hikâyeyi bilgisayara nasıl yükleyeceğin önemli, zaten o kendiliğinden yapar.

➤ Az önce bahsettiğiniz meslek birliği Amerika'da var. Yönetmen görüntüleri çekiyor, kurgucuya veriyor ve kurgucu yaptığı işi tekrar yönetmene gönderdiğinde yönetmen bunu kabul etmek zorunda kalıyor. Böyle bir akış var.

Çekimden önce mutlaka yönetmen, kurgucu, senarist ve görüntü yönetmeni bir araya gelip storyboard çizimleri üzerine konuşma yapmıştır diye düşünüyorum. Ondan sonra yönetmen masayı bırakıp, çekip gidebilir. Biz Amat'la da storyboard üzerinden çalıştık. Bir kurgucuyla bir yönetmen bir araya gelip yönetmenin anlatmak istediği neyse bunu konuşurlar. Daha sonra yönetmen işi kurgucuya bırakır. Bu

bir güven meselesi aynı zamanda. Mutlaka daha önce yapmış olduğu çalışmaları vardır o kurgucunun. Ama bazı yönetmenler bunu kabul etmeyip başında duruyor.

➤ Kurgusunu yaptığınız filmleri rahat izleyebiliyor musunuz?

Rahat bir şekilde izleyemiyorum. Bu müziğin burada ne işi var, bu ses niye burada diye sürekli soruyorum. Hatta bazen sadece sesi duymak istiyorum. Bunun için de arkamı dönüp sesi dinliyorum. Hoşuma giden ses çalışmaları ya da müzikler varsa başka projelerde bunları da değerlendirmek istiyorum. Sinema sadece eğlence değil. Filmi izlerken ya yaptığım mesleği unutmam lâzım ya da ikisini beraber düşünmem lâzım.

➤ Her ne kadar sonradan izlerken rahatsız olsanız da kurguyu bir yerde bitirmek zorundasınız. Aslında sonsuza gidebilecek bir süreç. Nerede bitireceğinize nasıl karar veriyorsunuz?

Ne anlatmak istediğin önemli. Buradaki sahneyi kurgulayarak nasıl anlatabilirim? Kurgu ve montaj sonsuzdur. Bu senin veya yönetmenin ne istediğine bağlı. Filmin sonlarına göre başını nasıl anlatacağın ortaya çıkıyor. Yavaş yavaş kurguladığın zaman filmin kendisi, bunu anlatıyor; iyi bir çalışmayla filmi nerede bitirmen gerektiğini söylüyor sana. Ancak yönetmen, özellikle şu şekilde bitirmek istiyorum derse onu da dikkate alırsın. Masada kurgularken birçok hatayı görüyorsunuz. Hatadan çok yapılan bir çalışmanın sonucunu görüyorsunuz. O yüzden fikriniz değişirse kurgu masasında filmi nasıl anlatacağınız, nasıl renklendireceğiniz, nasıl ses kullanacağınız ortaya çıkıyor.



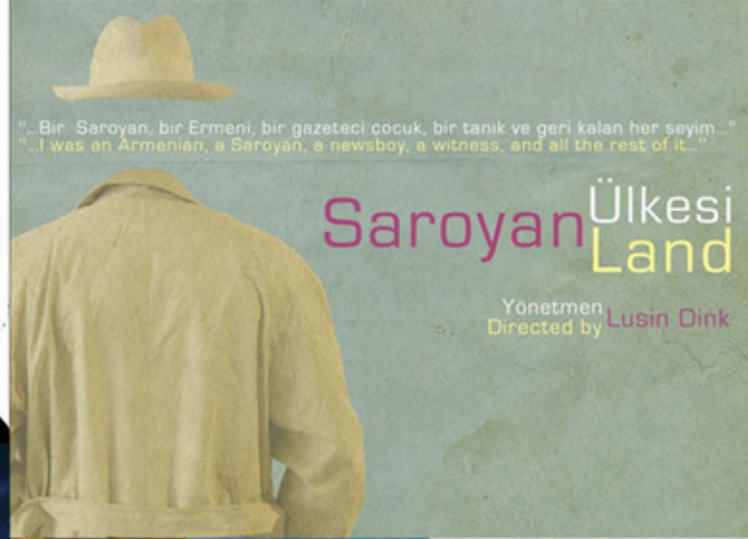
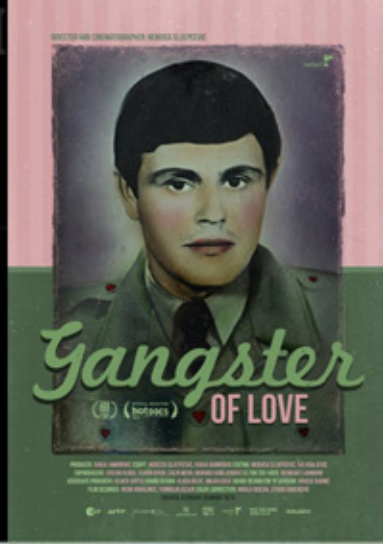
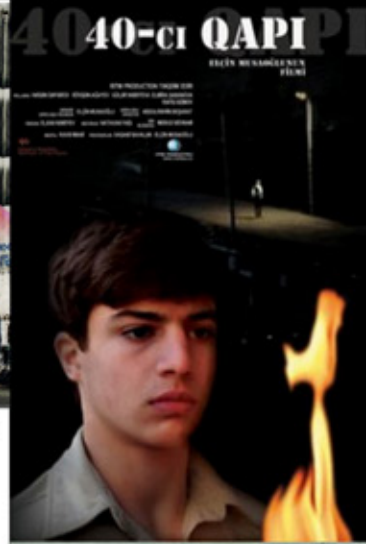
4. MALATYA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ'nden İzlenimler

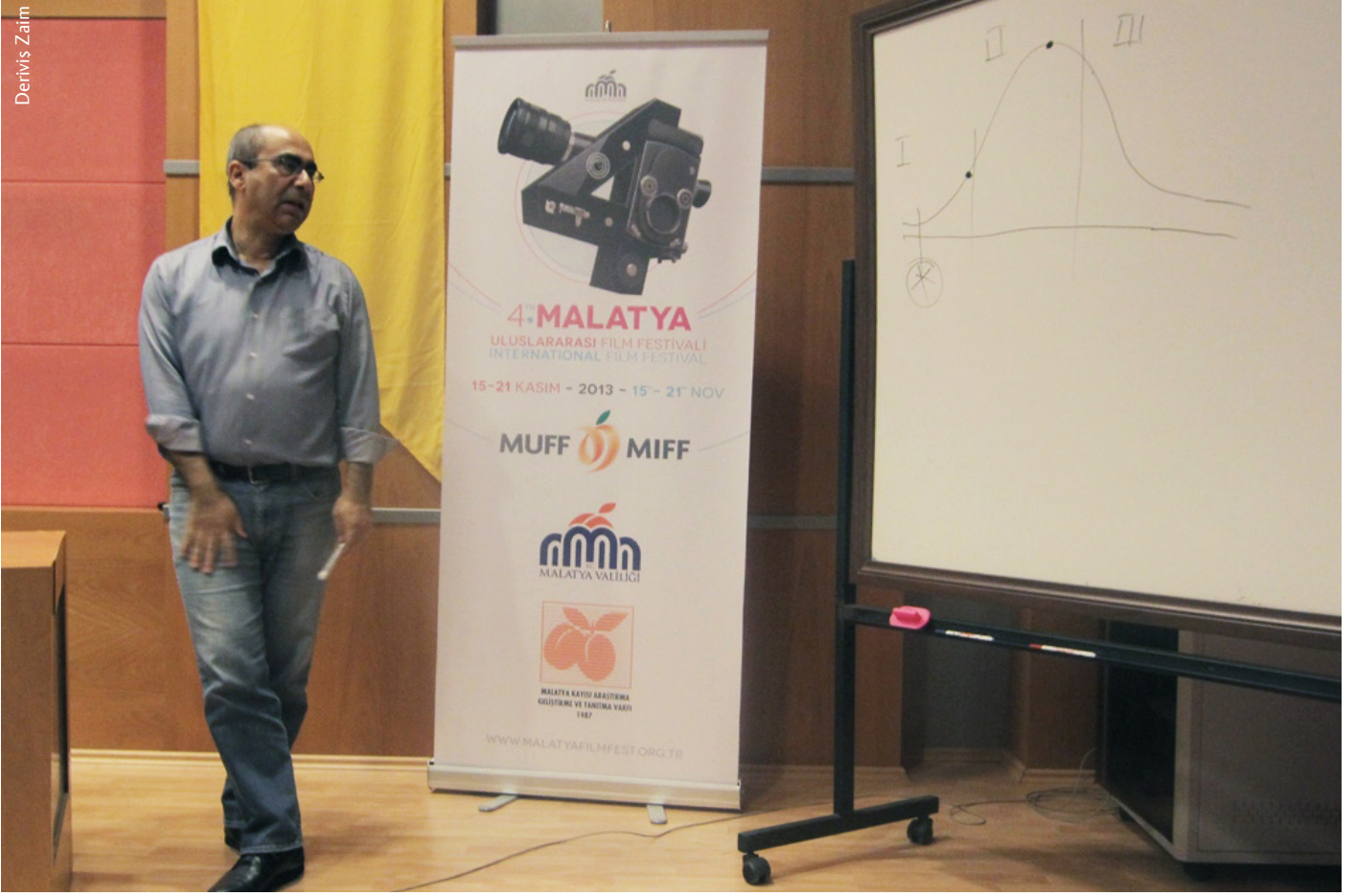
SİNAN SERTEL

Ülkemizdeki film festivallerinin bereketi herkesin malumu olsa gerek. Aralarında ulusal ve uluslararası prestiji çok yüksek festivallerin de olduğu bu yelpaze, ülkemiz sineması açısından oldukça umut verici. Ne yazık ki aralarında festival prestijlerini, medyatik polemiklere ve siyasi konjonktüre karşı takındıkları tavra tercih eden festivaller mevcut. Festival içeriği olarak tartışılmayı tercih eden festivaller arasında yer alan, henüz genç olmasına rağmen önemli bir yer işgal eden 4. Uluslararası Malatya Film Festivali (MUFF) 15 Kasım 2013'te başladı. Yükselen çıtası ile dikkatleri üzerine çeken festivale ilgi büyüktü. Önemli uluslararası konukları,

yayınladığı kitaplar, etkinlikler ve tabii ki de içeriği bağlamında MUFF ülkemiz sinemasındaki yerini sağlamlaştıracak gibi gözükmekte.

MUFF'a, Malatya halkı oldukça alışmış gözüküyor. Şehirlerindeki en önemli etkinliklerden biri olan festivali oldukça sahiplendiklerini söyleyebiliriz. Filmlerdeki katılım oranı ise halkın biraz seçici olduğunu gösteriyor. Bu seçiciliği görece popülerliği daha fazla olan filmlere katılımın fazlalığı ile anlıyoruz. Çok bilinmeyen filmlere, özellikle yabancı filmlere katılım diğer filmlerden daha az. Yerli filmlerde ise genelde yer bulunmuyor. Benim katıldığım bazı gösterimlerde yerde film izleyen çok fazla seyirciye rastladım. Yerli filmler özellikle seyirciyi cezbediyor.





İçerik olarak festival çok zengin. Benim çektiğim en önemli sıkıntı, film seçimi oldu diyebilirim. İzlemek istediğim filmler birbiriyle çakıştığında karar vermek gerçekten güçleşiyor. Buna rağmen yine de çok iyi filmler izleme şansını bulabiliyor insan.

Gösterimlerde yaşanan bazı sıkıntılar, gecikmeler tüm programınızı aksatıyor. Filmlerin, altyazı ve DCP (dijital sinema paketi-digital cinema package) gibi teknik problemlerden dolayı aksaması sıklıkla yaşandı. Bu da yapmış olduğum izleme programını olumsuz etkiledi. Lakin bu konu festival yönetimi ve salon sahipleri-

nin biraz dikkatli olması ile çözülebilecek bir konu. Seçkinin iyi olmasından dolayıdır ki, ben dahil tüm seyirciler bu konuda müsamaha gösterdiler.

Filmlerden Kısa Kısa

Festival seçkinde yer alan *Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)*, Coen Kardeşlerin filmi, 1961 yılında geçen bir hikâyeye. Bir folk şarkıcısının başına gelenleri anlatan film Coenlerin sinemasındaki tüm klasik öğeleri barındırıyor. Film, ilginç karakterleri ve farklı mizah anlayışı ile birçok ödül aldı. Coenler bu filmlerinde küçük bir hikâyeye

anlatmayı tercih etmişler. Film zahirde New York film piyasasının zorluklarını anlatıyor. Filmin bătında anlattıklarına dair çok fazla şey söylemek pek mümkün değil.

Aşk Gangsteri (Gangster te voli), yönetmenliğini Nebojsa Slijepcevic'in yaptığı bir film. "Gangster" olarak bilinen profesyonel bir çöpçatanın hikâyesini anlatıyor. İnsanları para karşılığında birbirleriyle tanıştırap, evlendiren bu çöpçatan, işini yaparken ufak yalanlar da söylüyor. Filmin büyük bölümü, evlenecek biri arayan çocuklu bir Bulgar anneyi merkeze alıyor. Çocuklu bir yabancı ile evlenmeyi istemeyen Hırvat erkekleri ise bu yabancı anne karşısında tutucu bir tavır sergiliyor. Ülkemizdeki evlendirme programlarının çokluğu nedeniyle de bize yabancı olmayan hikâye, sinema dilinde tercih ettiği tekrarlar yüzünden biraz sarıyor. Bulgar annenin, koca bulabilmek için yaptıklarını izlemek, bu konuyu filmin merkezine koyan yönetmenin açık bir tercihi. Bir kadını bu şekilde betimlemek ise özelde kadınlar açısından genelde tüm insanlar için üzücü bir durum diye düşünüyorum. Fıtratına ters bir halde davranmak zorunda olan kadın beni üzdü velhasıl.

Roman ve Yavrusu (Razza Bastarda), yönetmenliğini Alessandro Gassman'ın yaptığı bir İtalyan filmi. Aynı zamanda filmin başrolünde de yer alan yönetmen, İtalya'daki Romanya göçmeni bir aileyi anlatıyor. Ođluna iyi bir gelecek sağlamak için uyuşturucu satan bir babayı konu alan film, siyah beyaz çekilmiş. Çok fazla yakın plana yer veren film, karakterler üzerinden bize

Önemli uluslararası konukları, yayınladığı kitaplar, etkinlikler ve içeriği bağlamında MUFF ülkemiz sinemasındaki yerini sağlamlaştıracak gibi gözükmekte.

sert ve hüzünlü bir hikâye anlatıyor. Göçmenlerin toplumda tutunamamasını büyük ölçüde para ile ilişkilendirmesi bakımından eleştirilebilecek film, farklı görselliği ve oyunculuklarıyla izlenilebilir.

Bozkır Adamı (Çölcü), festivalin Azerbaycan seçkinde yer alıyor. Çölde modern hayattan uzak bir şekilde develere bakarak hayatını idame ettiren bir adamı konu alıyor. Modern dünya ile ilişkilerini asgari ölçülerde tutan adam, hayatına giren kadın ile bu tutumunu gözden geçirmek zorunda kalıyor. Filmin sonunda yönetmen Samil Aliyev ile bir söyleşi gerçekleştirdik. Filmde, özelde İslam genelde din unsuru modern dünyaya ait bir çerçevede tanımlanmıştı. Bu konuyu yönetmene sorduğumda kendisinin, dinin günümüzdeki halini de modern toplum tarafından deformasyona uğramış bir unsur olarak gördüğünü belirtti.

40. Kapı (40. Qapı), yine Azerbaycan'a ait çok güzel bir film. Yönetmenliğini, *Hayal Perdesi*'nde uzun bir röportajına yer verdiğimiz, Elçin Musaođlu'nun yaptığı film, geçim zorluğu yaşıyan bir ailenin hayatta karşılaştığı zorlukları konu alıyor. Film dili itibarı ile İran sinemasına yakın duruyor. Sade anlatımı ve hikâyesindeki umut unsurunu işleyişi bakımında izlenil-

Malatya halkı festivale oldukça alışmış gözüküyor. Şehirlerindeki en önemli etkinliklerden biri olan festivali oldukça sahiplendiklerini söyleyebiliriz.

mesi gereken bir film. Yönetmen şu sıralarda yeni uzun metraj filmi ile ilgili çalışmalarını sürdürüyor.

Benim Babam, Benim Oğlum'un (Like Father, Like Son), festivalin en beğendiğim filmleri arasında olduğunu rahatlıkla söyleyebilirim. Japon yönetmen Hirokazu Koreeda, filmde altı yaşındaki oğullarının doğum esnasında başka bir ailenin çocuğu ile karıştığını öğreniyor. Başarılı, disiplinli, çalışkan ve yer yer kibirli bir mühendis olan baba, durum karşısında ne yapacağını şaşırıyor. Öte yandan çocuğu karışan diğer aile ise klasik, hayat dolu ve fakir bir taşra ailesi. Bu zeminden yola çıkan film kimseyi incitmeden insani değerlerin altını başarı ile çiziyor. Cannes film festivalinde de ödül alan film, çok incelikli bir senaryoya sahip.

Ömer (Omar), festivalde uluslararası yarışma seçkinde yer alan bir Filistin filmi. Film işgal altındaki Filistin'de yaşanan bir aşkı konu alıyor. Aşkın kahramanı Ömer, bir yandan Filistin ideali için savaşırken, bir yandan da aşkını sürdürmeye çalışır. Ömer bir ihanete uğrayarak polis eline düşer. İdeallerinden taviz vermeyen Ömer işkenceye maruz kalır. Film zahirde bir İsrail eleştirisi olarak düşünülebilir. Lakin kendi Filistinli dava arkadaşının ihaneti sonucunda basit bir nedenden dolayı öldürülen

çete liderinin, bir şehit olarak defnedilmesi sahnesi ile film politik olarak durduğu noktayı muğlaklaştırıyor.

İdeal Kent (La città ideale), festivalin uluslararası bölümünde yer alan bir başka İtalyan filmi. Sıkı bir çevreci olan kahramanımız işlemediği bir suç karşısında kendini savunmak zorunda kalır. Hem yönetmenlik hem de başrol oyunculuğu yapan Luigi Lo Cascio'nun filmi için Kafka'nın *Dava'sının* serbest bir uyarılması diyebiliriz. Yer yer aksayan dili ile izleyiciyi zorlayan bir seyirlik.

Gözümün Nuru, Festival'in ulusal yarışmasında yer alan, bu yıl *Yozgat Blues* ile Altın Koza almış ilginç bir film. Film, iki yönetmeninden birinin başına gelen gerçek bir olayı konu alıyor. Başrolde de yönetmenin kendisinin ve ailesinin olması filmin dilindeki sahiciliği artırıyor. Mizah dozu güçlü olan film gözünü kaybetme riski olan bir sinefil'in trajik hikâyesini yarı belgesel şekilde, hiç de trajik olmayan bir dille aktarıyor. Sinema tarihine yaptığı göndermelerle ilginç bir seyirlik.

Üç Yol, yönetmenliğini Faysal Soysal'ın yaptığı bir ilk film. "Şiir kayboldukça sinemamız da kaybolacak" diyen yönetmen filmi katliam, intiharlar ve savaş ile örülmüş bir zeminde kuruyor. Şiirin yoğunlaştırılmış ve ahenkli bir biçimde söz söyleyebilme yetisini göz önünde bulundurursak, başat aktörlerden biri olarak karşımıza sadelik ve soyutlama çıkar. İnsandaki tahayyül mekanizmasını harekete geçirmesi ile şiir, okuyucudan bir emek talep eder.



Rashid Masharavi

Üç Yol, katliam, intihar ve savaş gibi keskin ve trajik konuların üzerinden bir şeyler söylemeye çalışan bir film. Bu kadar sert konulardan yola çıkan filmin, şiir ile ilişkisi de çelişkili bir durum ortaya koyuyor. Seyirciye hiç alan bırakmayan diyalogları ile film tüm derdini netlikle, oyuncuların konuşmalarından karşıya aktarıyor. Tahayyüle alan bırakmayan diyalogları ile *Üç Yol*, kendi şiirsellik ideasına ket vuruyor. Kıssaların en güzeli olan Yusuf kıssasının batin anlamına çok uzak bir noktada kalıyor.

Kusursuzlar, bu yılki Altın Portakal'ı kazanmış olan bir yarışma filmi. Filmde, bir abla

ve kız kardeşin başından geçen olaylara tanık oluyoruz. Film sonrası yönetmen ve senarist ile yapılan söyleşide film ekibi çıkış noktalarının özgür bir kadın portresi çizmek olduğunu söyledi. Hayatlarında başarılı bir kariyere sahip abla ve kardeş, dışarıdan bakıldığında gerçekten bağımsız ve özgür görünüyorlar. Fakat film boyunca yaptıkları her şey, erkeklerin onlara yaptıklarına göre şekillenen reaksiyonlardan oluşuyor. Bu bakımdan film mücadelesi ile yine iktidarı güçlendiren bir yapı içeriyor.

Sabahın Elçisi (Sübhün Sefiri), festivalde yer alan başka bir Azerbaycan filmi. Yö-

Kısaların genel kaderine uygun olarak, filmler sinema salonlarında gösterilmedi. Kültür merkezinde gösterilen filmler, salonun imkânsızlıklarından dolayı HD olarak değil, daha küçük bir çözünürlükle gösterildi.

netmenliğini Ramiz Hasanoğlu'nun yaptığı film, Mirza Fethali Ahundzade'nin hayatını anlatıyor. 150 dakikalık uzun süresi ile film sinema estetiğinden çok, televizyon diline uygun çekilmiş. Baskın bir şekilde abartılı oyunculuğun hissedildiği film, festivalin zayıf halkalarından biri.

Sen Aydınlatırsın Geceyi, festivalde en merak ettiğim filmler arasındaydı. Onur Ünlü'nün İstanbul Film Festivali'nden ödülle dönen filmi, MUFF'ta yarışma dışı olarak gösterildi. Filme, seyirci ilgisi oldukça fazla idi. Film, Onur Ünlü'nün önceki filmlerinde de rastladığımız unsurlara sıklıkla yer veriyor. Filmin karakterleri, neden ve nasıl olduğunu bilmediğimiz bazı doğaüstü güçlere sahip. Oyunculukların çok iyi olduğu film boyunca yönetmen yer yer derinlikli bir sorguya girmeyi deniyor. Filmin bütününde bu manada bir çaba olmayınca, film keyifli bir seyirlik olarak kalıyor.

Saroyan Ülkesi, Lusin Dink'in yönettiği, kurmaca-belgesel bir film. MUFF'un ulusal yarışma bölümünde yer alan film, etkileyici bir görselliğe sahip. Uzun yıllar sonra atalarının topraklarına doğru yola çıkan yazar William Saroyan'ın bu yolculuğuna

tanık oluruz film boyunca. Film boyunca ele aldığı hassas konuda özenli bir dil kullanan yönetmen, kahramanı ile birlikte seyirciyi memleket kavramını sorgulamaya davet ediyor.

Eve Dönüş: Sarıkamış 1915, yönetmenliğini Alphan Eşeli'nin yaptığı bir ilk film. Etkileyici görselliği ile dikkat çeken film, sürükleyici bir yapıya sahip. 1915 yılında Sarıkamış'ta karların arasında hayatta kalma mücadelesi veren bir grup insanı merkeze alan film, iki bölümden oluşuyor denilebilir. Filmin ortasına kadar sağ salim evine ulaşmak isteyen bir kız ve annesini izliyoruz. Filme yarıdan itibaren katılan Onbaşı (Serdar Orçin) ile film farklı bir yöne evriliyor. Çok zor şartlarda hayatta kalma mücadelesi veren bu insanların hikâyesi, türün takipçileri için gerçekten etkileyici.

Festivalin kısa seçkisi ayrıca görülmeye değerdi. Kısaların genel kaderine uygun olarak, filmler sinema salonlarında gösterilmedi. Kültür merkezinde gösterilen filmler, salonun imkânsızlıklarından dolayı filmler HD olarak değil, daha küçük bir çözünürlükle gösterildi. Hem kültür merkezinin sinema salonlarına uzaklığı dolayısı ile hem de çakıştığı uzun metrajlar yüzünden salonda çok fazla seyirci yoktu. Buna rağmen sıcak ve samimi bir ortamda geçen söyleşiler verimliydi. Benim filmim *Adem'in Hikayesi*'nin de aralarında yer aldığı seçki, gerçekten özenli idi.

Etkinliklere Dair

MUFF'un iddialı olduğu alanlardan birisi de, bünyesinde barındırdığı etkinlikler. Bu çok sayıda ve çeşitli etkinlikler arasında bazıları gerçekten önemli bir yer tutuyor. Festival bu yıl, bünyesinde Malatya'da kalan mülteciler için bir bölüm ayırmış. Bu bölümde yer alan filmler, mültecilerle kendi dillerinde buluştular. Oradaki insanlar için bence önemli olan etkinlik, Gazzeli yönetmen Rashid Masharawi ve festivalin jüri üyesi Kenan Işık ile renklendi. Ülkemiz politikasının yansımalarından biri olarak sayılabilecek etkinlik, oldukça ilgili karşılandı.

“Klasik Yapıyı Gelenek ile Aşmak” festivalde yer alan bir diğer ilginç etkinlikti. Yönetmen Derviş Zaim'in verdiği atölyeye ilgi çok yoğundu. Derviş Zaim atölyesine, sinemadaki derdini anlatarak başladı. İçerik olarak oldukça zengin olan atölye, Aristo'dan gelen klasik yapıyı irdeledikten sonra, çeşitli geleneksel sanatların zaman ve mekân algılarına nasıl hitap ettiği ile ilgili bir tartışma ile devam etti. Derviş Zaim kendi filmlerinden örnekler ile zamanı ve mekânı nasıl yorumladığını anlattı.

Rashid Masharawi festivalin onur konuğu idi. Gazze doğumlu olması bakımında tüm halk tarafından oldukça ilgi ile karşılanan yönetmen, düzenlenen basın toplantısında oldukça ilginç konulara değindi. Politik bir sinema yapmadığını belirten yönetmen, yine de bir şekilde politik olmaktan kurtulamadığını söyledi. İsrail'den Irak'a, Mısır'dan Arap ülkelerine birçok ülkede

“Klasik Yapıyı Gelenek ile Aşmak” festivalde yer alan bir diğer ilginç etkinlikti. Yönetmen Derviş Zaim'in verdiği atölyeye ilgi çok yoğundu. Zaim kendi filmlerinden örnekler ile zamanı ve mekânı nasıl yorumladığını anlattı.

filmler yaptığını söyleyen yönetmen, en çok kendi ülkesi Filistin'de film yaparken zorlandığını söyledi. Yönetmenin basın toplantısında dikkat çeken diğer önemli bir unsur ise Türkiye ile ilgili yaptığı yorumlardı. Filistin ve yaşadığı sorunlarla oldukça ilgilenen bir yönetmen olduğunu her fırsatta belirten yönetmene, Türkiye'nin Filistin'e yaptığı yardımları sordum. Yönetmen, Türkiye'nin Filistin'e herhangi bir insani yardım yaptığını kabul etmiyor. Yardımların eninde sonunda politik bazı geri dönüşler için yapıldığını düşünüyor. Ayrıca Yönetmen Rashid Masharawi “Gazze'ye yardım etmek, Filistin'e yardım etmek değildir. Hamas'a yardım etmektir. Dolayısı ile Türkiye 'ben Filistin'e yardım ediyorum' diyemez. Ben 'Hamas'a yardım ediyorum' diyebilir. O yardım da insani yardım değildir. Politik bir yardımdır.” şeklinde konuşmasına devam etti. Filmlerinde politik olmayan bir çizgi takip etmeye çalışan bir yönetmenin, siyasi konjonktür ile ilgili söyledikleri oldukça ilginç ve keskindi.

Arslantepe Höyüğü'ne ziyaret MUFF'un etkinlikler listesinde idi. M.Ö. 5000 yılından günümüze kalan bir yerleşim olan bu yer, gerçekten önemli bir dünya mirası.

M.Ö. 3000’li yıllardan kalma saray, binlerce mühür ve metal tabaka bu bölgenin 5000 yıl öncesinde kurulan ilk devlet formu olduğu şeklinde yorumlanmıştır. Bu etkinliği buraya yazmamın sebebi ise, sinema ile dolaylı yoldan olan ilişkisi. Aslantepeler olarak bilinen yerin girişinde bizi bir tabela karşılıyor. Tabelada ilk devlet formuna ithafen “Gücün Kökeni” ve “5000 yıl önce Fırat kenarında bir devlet doğdu” yazıyor. Buraya kadar ilginç bir şey yok. İlginçlik, bu yazıların altında bu dediklerini temsilen koyulmuş resimlerde başlıyor. Buradaki beş resmin iki tanesi ne olduğu çok açık belli olmayan asker fotoğrafları. Asker resimlerinden bir tanesinde askerler ellerinde İngilizce “barış” yazılı pankartlar tutuyorlar. Bir tanesi Manhattan resmi, diğer bir tanesi de Charles Chaplin’in *Modern Zamanlar*’ından bir alıntı. Dünyanın ilk devletin kurulduğu topraklarda, Anadolu’nun ortasında, böyle bir medeniyet tasavvurunun aktarılması için seçilen tabelada, Charles Chaplin’in olması çok dikkate değer bir unsur. Toplumumuzda yerleşmiş olan kafa karışıklığının da açık bir göstergesi.

Kapanış Gecesi

MUFF, 21 Kasım Perşembe gecesi yapılan kapanış töreni ile son buldu. Törende protokol konuşması yapmamaya karar veren yönetim uzun süre ayakta alkışlandı. Açılıştaki benzer bir tavır gösteren festival yönetimi, bu hareketleri ile festivallerine ne kadar güvendiklerini bir kez daha göster-

diler. Jüri tarafından paylaştırılan ödüllerde çok fazla sürpriz olmadı. Genel beklenti ile örtüşen tahminlerin çoğu tuttu.

MUFF’un, Türk sineması için giderek daha fazla öneme sahip bir festival olacağını öngörmek çok da zor değil. Bu yıl da keyifle takip ettiğimiz bir festival olarak MUFF’un devamını merakla bekliyoruz.

MUFF 2013’te Kristal Kayısı ödülleri aşağıdaki gibi dağıldı:

En İyi Film: Yozgat Blues

En İyi Yönetmen: Mahmut Fazıl Coşkun
(Yozgat Blues)

En İyi Kadın Oyuncu: İpek Türktan Kaynak
(Kusursuzlar)

En İyi Erkek Oyuncu: Serdar Orçin
(Eve Dönüş Sarıkamış 1915)

En İyi Senaryo: Lusin Dink
(Saroyan Ülkesi)

Jüri Özel Ödülü: Görüntü Yönetmeni
Hayk Kirakosyan- Eve Dönüş Sarıkamış 1915

Kemal Sunal Halk Jürisi Ödülü:
Eve Dönüş Sarıkamış 1915

SİYAD En İyi Film Ödülü: Yozgat Blues

En İyi Film (Uluslararası Yarışma):
Hayatın Baharı (In Bloom)

Mansiyon: Sefer Taşı (Lunchbox)

Mansiyon: Ömer (Omar)

En İyi Kısa Film: Yaşam Merkezi

Kısa Film Jüri Özel Ödülü: Ü.N.K.

Şimdi her yerde!





Leyla ile Mecnun'un İkizi: Ben de Özledim

REMZİ ŞİMŞEK

Alena Zupancic, *Komedi: Sonsuzun Fiziki* kitabının *Ego ve Ego* adlı bölümünde Plautus'un Amphitryon komedisi üzerinden ikiz temasını açıklamaya çalışır. Hikâye, Tanrı Jüpiter'in Amphitryon'un karısı Alkmene'ye tutulması sonucu, sadık eşe sahip olmak için tertiplendiği

tezgâh üzere Alkmene'nin kocası Amphitryon'un kılığına girmesini anlatır. Jüpiter bu tertibini hayata geçirmek için Mercurius'tan da yardım alır. Jüpiter kılık değiştirmiş bir halde Alkmene ile oynasırken, Mercurius, Amphitryon'un yardımcısı Sosie'nin kılığına girerek kapıda beklemeye başlar. Savaşan erken dönecek olan Amphitryon, yardımcısı Sosie'i önden gönderir, işte komedi ikizlerin buluşması

ile burada başlar. Kendi ile karşılaşan Sosie, Merkurius'un gazabına uğrar, dayak yer ve asıl benliğini tam olarak inkar etmese de Sosie olmadığını söyleyerek Merkurius'un yanından uzaklaşır. İkizlerin karşılaşması bu noktadan sonra komediye dair güçlü okumalar doğuracak bir şekilde devam eder.

Ben de Özledim bu açıdan *Leyla ile Mecnun*'un, tıpkı hikayedeki gibi ikizi diyebileceğimiz bir noktada karşımıza çıktı. Bir farkla; alıntıladığımız kadim hikâyenin tersine *Ben de Özledim*, kılığına büründüğü *L&M*'nin üzerine çökme yerine, gazabına uğrayan taraf olur. Belki ağır bir tabir denilebilir "gazap" için lakin altı doldurulduğunda niyetimiz de tam olarak anlaşılacaktır.

Ben de Özledim, *L&M* sonrası, fenomenken bir gecede işsiz kalan kahramanların gerçek kimlikleri ile düştükleri durumun hikâyesini sunuyor. İşte bu noktada bir tespit daha yapılabilir; tıpkı *L&M*'nin *Ben de Özledim* üzerine olan gazabı gibi hemen hemen her karakter üzerinden bu gazap tekrar eder durumdadır. İlk bölüm, yaptıkları müthiş işten sonra birbirinden kopamayan ve hakim piyasa şartlarına karşı durmaya çalışan karakterlerin ayrılama durumunu ustalıkla yansıtıyor. Kendilerine gelen -onlar için hafif ve saçma- iş tekliflerine karşı koyabilme gayretleri göze çarpıyor. Ali Atay'ın peşini bırakmayan Leyla'lar ve tabii Mecnun karakteri, birkaç küçük hamle ile ustalıkla

Ben de Özledim, L&M sonrası, fenomenken bir gecede işsiz kalan kahramanların gerçek kimlikleri ile düştükleri durumun hikâyesini sunuyor. Merak eden seyirci için ilk bölüm L&M sonrası ekibinin nasıl bir duruma düştüğünü yeterince açıklıyor.

seyirciye aktarılıyor. Bunun yanında yeni karakterlerimizin özel hayatlarına dair ayrıntılar hikâyenin zeminini daha da gerçekçi bir noktaya çekiyor. Geçim sıkıntısı, çocuklarının gelecekleri, devam eden hayat ve çekilen bir siyah beyaz film yüzünden -*Sen Aydınlatırsın Geceyi*- girilen borçlar bilgisi gibi birçok ayrıntı bahsettiğimiz gerçekçi zemini güçlendiren nitelikte. Merak eden seyirci için ilk bölüm *L&M* sonrası ekibinin nasıl bir duruma düştüğünü yeterince açıklıyor. Burada eleştirilebilecek tek nokta her halde bazı duygusal sahnelerin biraz uzatılarak abartıldığı üzerine olur; ancak bu hususu kabul etmeyenler de çıkabilir.

Bu noktada, bahsettiğimiz bu duygusal atmosferi devam ettirmeyerek ikinci bölümde karakterlere odaklanmamızı sağlayan hamleyi gayet yerinde bir hareket olarak görebiliriz. Hemen hemen her şeyi öğrenip yeni dizinin yeni dünyasına bir nebze tanık olduktan sonra artık tüm yeni olanlara odaklanma zamanı gelmiştir. Onur Ünlü, Burak Aksak ve başka kamera arkası kişilerinin oyuncu olarak dâhil olmaları hoş bir yenilik. Hatta Onur Ünlü ve Burak Aksak'ın ciddi



bir ivme kazandıracığı şimdiden açıkça görülebiliyor. Bu noktadan sonra artık tıpkı *İşler Güçler*'deki gibi oyuncularımız yeni işler kovalayacaktır. Düşükleri durumlar, şüphesiz göndermeler ve tabii ki piyasadaki diğer işlere yöneltilen eleştiriler üzerinden komedi yakalanmaya çalışılacaktır.

İşte bu sinyallerden sonra beklentilerin biraz bu yönde olması gayet doğalken üçüncü bölümde hemen hemen her şey değişiyor. Ali Atay'ın kafasında kurduğu gündüz düşlerinin tıpkı *L&M*'de Mecnun'un başına gelenler gibi olması

gayet normal karşılanabilir bir durum. Ancak düş dışı durumların da aynı tonda devam etmesi *L&M*'nin ruhunun, *Ben de Özledim*'in üzerine çökmesine engel olamıyor. Yine tatlı ve hoş göndermelerle süren hikâye, yönetmenin ustaca kotardığı sahnelerle devam ederken değişim başlıyor. Bir kıza çarpan Ali Atay'ın ve suç ortaklarının canice düşüncelerinin normal bir hâlmış gibi gösterilmesi, Klîşe ormanı göndermesi ve ormanda yaşananlar değişimin en güçlü örnekleri olarak akılda kalıyor. Burada bir parantez açmak gerekebilir;



yine zekice düşünülmüş *İşler Güçler*'e selam çakma, senarist Burak Aksak'ın kuzeni Selçuk Aydemir'in aynı işi yaptığı bilgisini vererek yapıyor. Bilmeyenler için açıklayıcı bu ayrıntı için diyebiliriz ki belki de *İşler Güçler* mantığında gelen teklifleri geri çevirirken Burak Aksak'ın tavrı, mantığı benzer olan yeni dizinin farklı tonda devam etme nedenini de üstü kapalı bir şekilde açıklıyor olabilir.

Ali Atay git gide kurtulmaya çalıştığı Mecnun karakterine bürünürken, espriler aynen *L&M*'deki absürt tonda devam ediyor. Hayranları tarafından sokakta

görülen karakterlerin dizideki isimleri ile çağırılmaları ne kadar sıcak duruyorsa, doktor çağırılım dediklerine dizideki doktorun gelmesi -tıpkı Klise ormanı bahsindeki gibi- soğuk kaçıyor. Üstelik bu durumun "üç yıl doktoru oynadın hiç mi araştırma yapmadın" üzerinden gerçekçi zemine çekilmeye çalışılması da başarısız kalıyor. Buna karşılık başarılı diyeceğimiz örnek olarak, ameliyat sonrası narkozun etkisinden çıkamayan Onur Ünlü'nün dünya barışını sağlayın vasiyetini ve Cengiz Bozkurt'u tekrar köçek elbisesi içinde görmeyi sayabiliriz -gerçekten

Ali Atay'ın gündüz düşlerinin tıpkı L&M'de Mecnun'un başına gelenler gibi olması gayet normal karşılanabilir. Ancak düş dışı durumların da aynı tonda devam etmesi L&M'nin ruhunun, Ben de Özledim'in üzerine çökmesine engel olamıyor.

hoş bir sürpriz olduğu konusunda muhtemelen herkes hemfikirdir. Nitekim, bilhassa Ahmet Mümtaz Taylan ve Cengiz Bozkurt üzerinden yapılan piyasadaki mantalite eleştirisi -benzer rollerin teklif edilip durması- git gide eski rollerine kayan oyuncular açısından bakıldığında eleştirilen duruma düşme gibi okunabilir. Hidayet karakteri ile karşımıza çıkan Cihan Ercan pek bir farklılık göstermiş değil ya da Kubilay karakteri için de aynı şey geçerli, bunun yanında sesi çıkmayan Gotik Leyla karakterini oynayan Neslihan Aker'in sesini hâlâ duyamamış olmamız zekice düşünülmüş güzel ayrıntılardan biri. Bu eleştiriler aynı zamanda dizi izleyicisinin hoşuna giden ayrıntılar olabilir bu gayet tabiidir; çünkü L&M'nin ani bir şekilde bitmesi ve ilk bölümde aktarılan ve tabii ki de yeni diziyeye ismini veren bir "özlem" hâli mevcut.

Bu durumda sorulması gereken birincil soru şu olmalı; yeni iş ne kadar yenilikle devam edecek, edebilecek. Yoksa git gide eski işin kurduğu sisteme entegre olup aynı tondan mı sürecek. Uzun soluklu olabilmesi için daha çok yeniliğe ihtiyaç

var gibi görünüyor. Serkan Keskin'in, İsmail Abi karakterinden farklılaşması bu noktada güzel bir örnek olabilir. Lakin yukarıda da bahsedildiği üzere diğer karakterlerde bu pek başarılı olmuş gözüküyor. Beşinci bölümün fragmanının yayınlandığı bugünlerde dizide bir Sentor (yarı insan yarı at bedenli düşsel varlık) görmüş olmamız ki eğer bu Ali Atay'ın gündüz düşlerinin bir parçası değilse, takdir edileceği üzere bahsedilen tezi güçlendirecek niteliktedir.

Sonsöz niyetine diyebiliriz ki; yazının başında alıntılanan hikâyenin tersine bu hikâyede, Sosie, Merkurius'ü döverek onu Merkurius olmadığına ikna ediyor ve ikizlerin karşılaşmasından doğan komedi bizim karşımızda *Ben de Özledim* olarak can buluyor. L&M'nin bitmesine üzülenlerden biri olarak *ikizinden* rahatsız olmasak da daha orijinal şeylerin çoğalmasının dizinin ömrünü uzatacağı düşüncemizi yinelemekte fayda var.

ULUSLARARASI
BOĞAZIÇI
FİLM
FESTİVALI

14 - 30
KASIM
1 ARALIK
ARALIK GEÇESİ 2013

www.bogazicifilmfestivali.com #BogaziciF





Kategori Dışı: Tarihin Müsamere Olmasına Müsamaha Göstermek

AHMET TERZİOĞLU

Popüler başlangıçlar genellikle yazılara “catchy” bir kıvam vermeleri nedeniyle tercih edilir. Endonezya’daki 30 Eylül Hare-

keti sırasında yaşanan katliam silsilelerine değinen *Öldürme Eylemi* (*The Act of Killing*, 2012) hakkında yazmaya başlarken standart bir üretim sürecindeki kelime işlem programı kullanıcısı, önemli bir düşünürün



artık motto haline gelmiş bir sözünü, ele almak istediği konuyla bağlam olarak türdeş farklı bir metnin içerisinden alıp kendi metninin giriş paragrafında kullanır.

Süreci başlatalım.

1965-66 yılları arasında paramiliter infaz mangaları tarafından katledilen ve tarihe 30 Eylül Hareketi olarak geçen, 3 milyona yakın insanın katledilme hikayesini anlatan *Öldürme Eylemi*'nden söz etmek istiyorum.

G30S/PKI isimli gestapu¹ ekiplerinin Endonezya Komünist Partisi (PKI) üyelerini öldürmeleriyle başlayan ve sonrasında farklı düşünen herkesi aynı etiket altında kabul edip katleden korkunç bir hareketten söz ediyorum.

Öyleyse benzer bir bağlam peşine düşelim. Paramiliter bir hareketin dev bir etnik temizliğe dönüştüğü 60'lı yılların Endonez-

¹ Endonezya'da original gestapo ile aynı fonksiyonu gören grubun adı.

Öldürme Eylemi bir belgeselin yapabileceklerinin çok ötesinde bir kavrayışın, perspektifin, tarih algısının, sanatçının ve bir tarihsel bloğun ürünü.



ya tarihinden batıya süzülelim. 1940-45 arasında Auschwitz'e geelim. Kapsayıcı ve özdeş bir bağlam bulundu. Şimdi süreç hakkında önemli bir tespit yapmış, yaptığı tespit tek bir cümle içinde yoğunlaşarak mottoya dönüşmüş bir düşünür bulalım. Bundan kolay ne olabilir? Tabii ki peşinde olduğumuz isim Theodor W. Adorno. Cümle de herkesin malumu: "Auschwitz'den sonra şiir yazmak barbarlıktır."

Öldürme Eylemi için cümleyi tekrar kurarak son hamleyi yapalım, kelime işlem

programı kullanım sürecimizi tamamlayalım: "30 Ekim Hareketi'nden sonra, bu hareketi anlatacak bir belgesel yapmak barbarlıktır."

Öldürme Eylemi bir belgeselin yapabileceklerinin çok ötesinde bir kavrayışın, perspektifin, tarih algısının, sanatçının ve bir tarihsel bloğun ürünü. Yani başka bir şey. Onu bir belgesel olarak yukarıdaki gibi sıradan metodlarla etiketlemek/tanımlamak/anlatmak/paylaşmak kolaycılık olur.



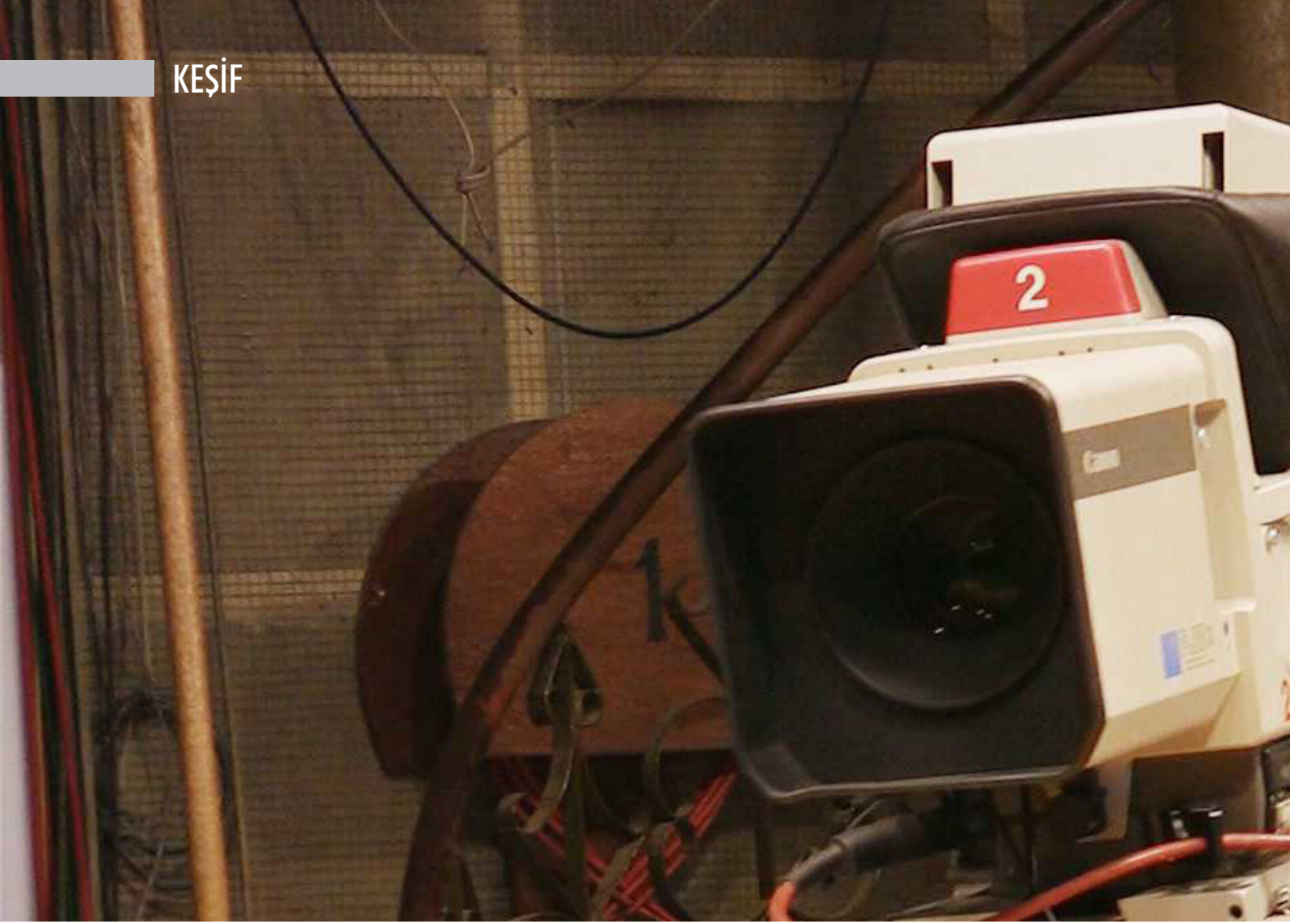
Post-Belgesel

Öldürme Eylemi'nin birkaç katmanı var. Endonezya tarihinin en karanlık olaylarından birini, bir katil ve onun ekibi gözünden anlatıyor. Aslında anlatmıyor, katil ve onun infaz mangası kendi hikâyelerini, kendi öznellikleri içerisinde saptırarak/dalgaya² olarak hikâyeleştiriyor.

Yönetmenle hikâyesinin kahramanları bir

² Endişeye mahal yok. Bu kelimeyi kullanma nedenime daha sonra açıklık getireceğim.

arada, üretici bir kolektif özne pozisyonuna geçiyorlar. Aslında olan şu: 2012 verilerine göre 3 milyon üyesi olan, ülkenin en büyük paramiliter grubu Pemuda Pancasila'nın minik infaz mangasının liderlerinden biri olan, kovboy filmlerinden apartılmış öldürme yöntemleriyle yaklaşık 1.000 kişiyi öldüren Anwar Congo ve şürekasının bilmediğimiz "bir dilde sayıklamalarına/abuklamalarına" tanık oluyoruz. Bu sayıklama üç farklı kanaldan ayrı ayrı bize bir şeyler anlatırken, hepsi birleşt-



ğinde belgesel ötesi bir kıvama sahip farklı bir hikayeyi gözler önüne, geleneksel belgesel konvansiyonlarını yıkarak seriyor.

Öldürme Eylemi, aslında yönetmen Joshua Oppenheimer'in Westminster Üniversitesi için hazırladığı bir Docwest projesi. En azından filmin macerası böyle başlamış. Yönetmen, söyleşilerinde aldığı proje ödeneği sonrasında üniversite tarafından yaratılan inanılmaz bir özgürlük alanı içinde kendini bulduğunu her fırsatta söylüyor. Ancak Oppenheimer projesini serbest biçimde geliştirirken, tüm bu serbestliğin ortasında, hiç beklemediği bir yönde karşısına çıkan

büyük bir engele çarpıyor: Endonezya'nın tarihi. Projenin ilk halinde 30 Eylül Hareketi kurbanlarının aileleriyle gerçekleştirilecek görüşmeleri odağına alması planlanıyor. Ancak polis, bu söyleşilerin gerçekleşmesine izin vermiyor ve belgesel bir noktadan sonra setin sürekli basılması nedeniyle ilerleyemez hale geliyor. Oppenheimer burada ilk manevrasını yapıp, hikâyenin odağını kaydırıyor. Katliam hikâyesi kamufraj için kahramanlık sosuna bulanıyor.

Paramiliter gruplara bağlı 40 infaz mangasının lideriyle konuşan Oppenheimer, görüşmeleri sırasında "insanca" reaksiyon-



Belgeselin birkaç katmanı var. Endonez-ya tarihinin en karanlık olaylarından birini, bir katil ve onun ekibi gözünden anlatıyor. Aslında anlatmıyor, katil ve onun infaz mangası kendi hikâyelerini, kendi özellikleri içerisinde hikâyeleştiriyor.

lar veren yalnızca bir liderle karşı karşıya geliyor. Hikâyesinin bir başka boyutu için ihtiyaç duyduğu insan malzemesi, infaz takımları arasında oldukça ender bulunan bir unsur olarak hikâyenin en önemli parçalarından biri halini böylece alıyor.

Gelin filmin katmanlarını şöyle bir özetleyelim:

1. 30 Eylül Hareketi,
2. Hareketin önde gelen ekiplerinden biri ve o ekibin yaptıkları,
3. (a) Ekibin lideri Anwar Congo'nun bir sinemasever olarak portresi,

(b) Ekibin lideri Anwar Congo'nun katil olarak portresi,

(c) Ekibin lideri Anwar Congo'nun "yancısı" Herman Koto'nun nevi şahsına münhasır (yaratıcı bir birey olarak) portresi.

Anlatının 1. katmanı tarihsellik, 2. katmanı toplumsallık, 3 alt katmana sahip 3. katmanı ise birey ve yaratıcılık kısmını meydana getiriyor. Hepsi bir arada tarihin bir müsamere gibi yeniden canlandırılırken naylon görünüme sahip olmasına engel oluyor. Özellikle Koto'nun Pemu-

Oppenheimer gibi ortodoks metodlarla arası iyi olmayan, hikâye anlatırken hikâyesi üzerine düşünen ve şok edici etkiler yaratacak sonuçlar doğuran bir anlatı formu inşa eden sinemacılara çok fazla ihtiyacımız var.



da Pancasila'nın tiyatro kulübünden ve Amerikan sinemasından öğrendiği her şey film yaratıcı dokusunu bambaşka bir tona taşıyor. Oppenheimer'ın "hayal gücünün belgeseli"³ olarak tanımladığı bu haletiruhiye, Oppenheimer'ın mentoru Dusan Makavejev'in stilini (kurmaca ile gerçek arasında, epifani gibi beklenmedik anlarda ortaya çıkan ortaklıklar) andıran bir ürünle bizi baş başa bırakıyor.

Belgesel, tarihsel bloğun en büyük parçası olan mitleştirilen münazara metodu-

3 "Documentary of the imagination."

nunu kullanarak çığlaşıyor. Kendi türünün nesnellik iddiası taşıyan klişe politik doğruluğunu kökünden sarsıyor. Konusuna içeriden bakmaya başlarken olayın özneli giderek anlatıyı teslim alıyor. Belgesel olan "dalgasallığa"⁴ (mockumentary) adım atıyor. Belgesel, dalgalı olma yoluna giriyor, ancak dalgasaldaki özbilinç taşıyan "dalga"ya/"ironi"ye *Öldürme Eylemi*'nde yer yok. Anwar Ciddi. Filmin çılgın mizan-

4 Zekice bir çeviri önerisinden yola çıkan ve kavramsallaşmaya imkan tanıyan bu çeviri örneğini ben de kullandım: <https://eksisozluk.com/entry/21224433>



senlerini, garip mekânlarını, kostümlerini belirleyerek tarihselliği bir çeşit bürleks gösteriye dönüştüren Herman Koto, anonim anlatıcılar arasında anonim⁵ olmak için gereğinden fazla yaratıcı ve dominant tavrıyla belgeselin “hayal gücü” kısmını tek başına hazırlıyor.

5 Filmin künyesinde yazar olarak Oppenheimer’ın yanı sıra “anonim” ibaresi de yer alıyor. Oppenheimer kolektif ürününün yaratıcı öznesini neredeyse tüm Endonezya haline getirmek isterken, bir yandan da adeta belgesel türünün geleceğine işaret ediyor.

Gider Ayak

Yazının giriş kısmında algılaması kolay ve risksiz, bu yüzden de “catchy” bir başlangıç yapmak için beylik laflar etmenin önemini vurgulamak için *Öldürme Eylemi*’nin sürece dayalı, yapıbozumcu algısını, bir tür metin üretme metodu olarak kullanmıştım. Klişeye yaslan. Tarihsel pozisyonunu al. Beylik laflarla herkesin bildiklerini tekrar et. Çünkü belgesel ciddi bir iştir!..

Genellikle kötülüğün sıradanlığı kavramıyla anlamlandırılmaya çalışılan *Öldürme Eylemi*’nin altmetni ve metodolojisi garip

Tarihin tekerrür etmesinin önüne kitlelere daha önce hiç yapılmamış bir biçimde, tamamen planlı bir kötücüllükle, “farklı” biçimde anlatılarak geçiliyor. Kötülüğün sıradanlığı, her seçimini bilinçle yapan bireylerin kötülüğün farklılığını yaratmalarıyla ortadan kalıyor, bir iddia olarak tuzla buz oluyor.

bir biçimde çok uzaktan akraba olduğu bir sosyal medya projesiyle kesişiyor. Belki de o projeye, daha doğrusu (yüksek beğenilere sahiplerin zorlama kategorizasyonu) midbrow (orta karar) bir “düşünce ürününe” bakarak daha yüksek bir eseri anlamamızın kolay olduğunu düşünüyorum.

Bahsetmek istediğim projenin adı Textastrophe.⁶ Kamusal alanda bırakılan telefon numaralarını kısa mesajla, aslında verdikleri ilanın bağlamına sadık kalarak işleten isimsiz birisinin “online performansı” olan bu proje, numaraların yer aldığı ilanların bulunması, ilandaki numaraya SMS atılarak kandırılması/işletilmesi ve sonunda da bu kandırılma sürecinin bir web sitesi üzerinden teşirinden oluşuyor.

Peki bunun *Öldürme Eylemi*'yle nasıl bir bağlantısı var? Şöyle: Textastrophe, kötücüllüğünden güç alan bir proje. Kamusal alana telefon numaralarını kendi ihtiyaçları görmek adına ilanlar vasıtasıyla bırakma riskini göze alan insanların işletilmesi ve

⁶ <http://textastrophe.com/>

işletilme süreçlerinin teşirinden oluşuyor. Gerçek yaşam, ilanlar, telefonlar, kısa mesaj, ekran görüntüsü fotoğrafları, web sitesi gibi birkaç ayaktan meydana geliyor. Site aslında bir çeşit sergi işlevi görüyor. Projenin gizli özne yaratıcısı, verilen ilanların bağlamları dahilinde telefon numaralarının sahiplerini işletiyor. Anwar ve arkadaşlarının “isteseler yapmazlardı” konumunda bulunmalarıyla -zira Anwar ve diğer tüm infaz mangası üyeleri memur değiller. Aksine, paralı olarak iş yapan, kendilerine teklif edilen görevi kabul edip 30 Eylül Hareketi'ne katılan bireyler- SMS telefon işletmelerini gerçekleştiren gizli özne de kendi seçimiyle bu kurgunun/projenin içinde yer alıyor. Tıpkı, “işimizi yapıyorduk, elimizde değildi” diyemeyecek bir pozisyonda duran, Westernsever Anwar ve arkadaşları gibi. Bu nedenle yolları kesişen iki uzak akrabanın kötülükleri sıradan falan değil. Gayet seçkin, özenilmiş, planlanmış ve “farklı”. Kesinlikle sıradan değil. Görev icabı hiç değil. Zira görev başkaları tarafından size verilir. Siz kendiniz, bilgisayar oyunları dışında görevleri seçip yapmazsınız.

(Anwar gibi Textastrophe de kötücüllüğüyle insanları -ve onların niyetini- istismar ediyor. Onları yönlendiriyor. İlanlarının gerçekten verilme nedenini kendince saptırarak, ilan üzerine gerçekleşen iletişimi yeni bir hikâye olarak yeniden üreterek bize sunuyor. Anwar'dan en büyük farkı kimseyi öldürmemesi.

Zaten sıradan olmayan “farklı” kötücüllüğünün planlı doğası, kendisini daha en başından projenin adında ele veriyor. Textastrophe, sonuçları büyük ölçekli felaket manasına gelen catastrophe kelimesini anırtıyor. SMS’e ve yazılı mobil iletişime vurgu yapan TEXT ile hibritlenmiş bir kelime. *Öldürme Eylemi*’ndeki planlı kötülükle, istemeden değil, planlı olarak her şeyi yaptığı için uzaktan da olsa akraba.)

Öldürme Eylemi’ndeki unsurlarla birleştiresek, elimizdeki türdeşliklerimiz şöyle:

1. İlan – Endonezya Tarihi
 2. İlan bağlamında atılan SMS – Oppenheimer ile Anwar’lar arasındaki kolektif üretim.
 3. SMS sürecinin (işaretlemenin) ekran görüntüsü – Bir bağlam dahilinde manipüle edilen iletişimin, dalgasallaştırılarak yeniden üretilmesi, yepyeni bir hikâye (gerçeğin belgeselleştirilmesinden çıkıp hayal gücünün belgeseli) haline gelmesi.
- Kısacası: Ciddiyet kediye öldürüyor. Kedi hayatta kalmak ve herkesin onun “olduğu gibi” varlığından haberdar olması için enteresan yollara başvuruyor. Gidip denge halindeki bir şeylerin dengesi bozuluyor. Tarih müsamereleşirken, belgesel dalgasallaşıyor. Belgelere ve gerçek tanıklıklara dayanan veriler, politik doğruculuk uğruna yaratıcılıktan uzak bir biçimde betimlenmiyor, kendisinin suistimal edilmesine müsamaha göstermiyor. Tarih, böylece kendisini olduğu gibi yeniden üretmiyor.

Tarihin tekerrür etmesinin önüne kitlelere daha önce hiç yapılmamış bir biçimde, tamamen planlı bir kötücüllükle, “farklı” biçimde anlatılarak geçiliyor. Kötülüğün sıradanlığı, her seçimini bilinçle yapan bireylerin kötülüğün farklılığını yaratmalarıyla ortadan kalkıyor, bir iddia olarak tuzla buz oluyor.

Oppenheimer gibi ortodoks metodlarla arası iyi olmayan, hikâye anlatırken hikâyesi üzerine düşünen ve şok edici etkiler yaratacak sonuçlar doğuran bir anlatı formu inşa eden sinemacılara çok fazla ihtiyacımız var. Klîşeyi arkasına almadan, yepyeni bir dil yaratmanın peşinden koşan Oppenheimer’ın Endonezya tarihinin dönüm noktasında önemli roller oynamış insanlarla inşa ettiği belgesel tarzı, şu anki belgesel türünden ileride bir yerde duruyor.

CASABLANCA

Yılında

Donakalan

Şehir

CİHAN AKTAŞ

Benim kuşağım o filmle 1980'lerin başlarında, televizyonun sinema akşamlarında tanıştı. Televizyon seyredeceksem yanı sıra başka bir iş de yapmaya çalıştığım için, sinema kuşağını bazen bir edebiyat dergisi yazısı eşliğinde, bazen bir çatı detayı çizimiyle, bazen de babama ait bir gömlek veya pantolonun ütüsüyle delik deşik ederdim. Bunun bir önemi hem var-



dı hem yoktu. Kaçırılan en can alıcı sahne, film birkaç kez daha veriliyor olsa bile geri gelmeyebilirdi. *Altına Hücum*, *Dr. Jivago*, *Ben-Hur*, *Rebecca*, *Kuşlar*, *Vertigo*... filmle-ri gibi *Kazablanka*'yı da döne döne izler-



dik. Fas'ın sömürgeciliğin ve savaşın karanlığını yansıtan şehri siyah-beyaz filmde bir araya gelemeyen sevgililerin çaresizliği yüzünden sanki daha da koyulaşmıştı. Kült film her zaman sunduğundan daha gizemli

Bir kült film her zaman gösterdiğinden fazla bir anlam yayar; ille de açıklanması beklenilmeyen bu anlam yüzünden ise sıklıkla kendinde gerçekten var olanın gözardı edilmesi gibi bir talihsizliğe duçar olur.

ve bir kez daha seyre değerdi. Planlar pazar günü öğleden sonra saatlerinde veya akşam haberlerin ardından *Kazablanka* seyredilecek şekilde yapılırdı. Seyredilmiş filmin kaçırılmış o sahnesi asla bir daha geri gelmeyecekti sanki...

Kazablanka ve herhangi bir kült film her zaman gösterdiğinden fazla bir anlam yayar; ille de açıklanması beklenilmeyen bu anlam yüzünden ise sıklıkla kendinde gerçekten var olanın gözardı edilmesi gibi bir talihsizliğe duçar olur.

Rahmetli annem Suna Aktaş, *Kazablanka*'nın aslında Fas'ta çekilmediğini öğrendiğinde çok üzülmüştü. *Dr. Jivago*'nun en etkileyici olması gereken Sibiryա sahneleri de Rusya'da değil İspanya'da çekilmişti. Buna karşılık her iki filmin sahnelediği adresler yine de *Kazablanka*'yı ve Sibiryա'yı anlatmayı, gündemde tutmayı sürdürdüler. Fas'a giden turistler için *Kazablanka* pek çok şeyden önce Ingrid Berman ile Humphrey Bogart'ın o buruk karşılaşmalarının ve zorunlu ayrılıklarının mekânı.

İşte, Ekim ayının sonlarında Muhammediyе'deki tanışlarımın "kaza" diye söz ettiği

Sinemanın geniş kitleleri kurgunun tasvir ve adlandırmalarını yeğlemeye özendiren ve sevk eden bir büyüğü var.

Kazablanka'dayım. Film platosu için model olarak seçilen bara girmek için önceden rezervasyon yaptırmak gerekiyormuş. Sahte Rick Kulüp'lerden birisiyle karşıladıktan sonra, aslını uzaktan görmek bile gelmiyor içimden. Şehri Dar'ül Beyza'dan ziyade Kazablanka kılan başlıca mekân "orası" ve ben Dar'ül Beyza'yı bilmeden öğrendim Kazablanka'yı. Sinemanın geniş kitleleri kurgunun tasvir ve adlandırmalarını yeğlemeye özendiren ve sevk eden bir büyüğü var.

Katmanları olan karmaşık bir şehir, Dar'ül Beyza ya da Kazablanka ve elbette bir liman şehri. Bir şeyler onun mekânlarında daima terk ediyor ve terk ediliyor. Bekliyor ve usanıyor. İki bahara özgü renkleri sunsa da tabiat, devamlı kargaşa renkleri olduğu gibi sesleri de dağıtıyor. Geçiciliğin hüznü olağan; insan birini bekleyecekse de birinden ayrılacaksa da Kazablanka'da sanki daha kolay atlatabilir yaralarını. Zamanında yıkılıp dağılmaya başlamış çünkü ve bu dağılma sürüyor. Ayrıca, "gemilerini yakmakta" tereddüt etmemiş savaşçı Tarık Bin Ziyad'ın izlerini taşıyor kıyısı. Okyanusa nazır, 120 bin kişinin namaz kılabileceği genişlikte, minaresi de 210 metre uzunlukta yapılmış cami, bir şeyleri apar topar sabitleme telaşını da yansıtıyor. Halktan zorla alınan vergilerle yapılmış; halk kesim-



leri de o nedenle kılınan ilk namaza katılmamış, protesto etmiş. Kur'an'ın uyarıları geliyor akla: Temeli hangi esasın üzerine olmalı bir caminin...

Bu kıyılardan birileri büyük bir kararlılıkla Endülüs'e ilerledi, oraya götürmesi gereken inanç adına ve orada bir tefekkür uygarlığı inşa etti. Aradan yüzyıllar geçti. Topraklarından kovulan binlerce Endülüslü gemilerin yakıldığı kanalı aşır, atalarının terk ettiği topraklara sığındılar. Aşkla gittiler o topraklara ve taşıdıkları aşkla dünyaya iyilikler, güzellikler kattılar. İstemeyerek dönüşlerinde ise yine de taşıdılar o aşkı



yanlarında; evleri, sokakları, Rabat'ta çiçek saksılarıyla süslü bir sokak, Tanca'da bir kütüphane, Muhammediye'de cumbalı evlerin duvarlarından sarkan mavi begonviller buna şahit.

Gidenlerden bir kısmının torunları günün birinde döndüler. Yenik düşmüş değillerdi. Güzellikler getirdiler, yaslı oldukları halde bile... Öyleyse liman şehrinde olduğu kadar Sahra Çölü'nde de bütün bir ömür bir bekleyişe adanabilir. Kesin olan bir gidış olmadığından dolayı insan umudunu korumayı sürdürebilir.

Fas'a giden turistler için Kazablanka pek çok şeyden önce Ingrid Berman ile Humphrey Bogart'ın o buruk karşılaşmalarının ve zorunlu ayrılıklarının mekânı.

Endülüs Serüveni bilinse de bilinmese de bazen bir şiir bazen bir duayla, bazen bir duvar süslemesi, bazen de bir giysiy-le Fas'ın yayıldığı coğrafyadaki kültürü maruz kaldığı tahribata karşı onarmaya devam ediyor. Geleneği olan bir şehir ne kadar değişmeye zorlanırsa zorlansın, "kasma"sından ve "Medine"sinden vazgeçmedi.

Fransızlar yerli halkın mahallelerini bir duvarla kendi modern yerleşim alanlarından soyutlamışlar. "Kasma" denilen yerli mahallelerin ahalisi günün belli saatlerinden itibaren o duvarı aşip da sömürgecilerin modern mahallelerine adım atamazmış.

Kazablanka'daki güneşli havaya rağmen hissedilen kasveti, sömürge döneminin yoğun izlerine bağlamadan edemiyorum. Bir şehri bırakıp da gidemeyecek olanları anlatmakta gecikmenin de kasveti o. Sahi, asıl anlatılması gereken hikâye henüz gün yüzüne çıkmadı mı?

Fas 1956'da bağımsızlığına kavuştu, ne var ki kültürünün kolonyal ideolojiden tamamen özgürleştiği söylenemez. Avrupa merkezli kültürle krallık sisteminin oluşturduğu ittifakın etkin bir siyasallığın önünü kapattığını her alanda gözlemlemek olası.

İfade özgürlüğüne dönük çok yönlü baskının ilerici bir sanatın gelişmesine sınırlı olarak izin verdiği şartlarda Fas insanı ve kültürü, postmodern edebiyata örnekleri yansıdığı üzere egzotik bir bağlama sabitlenmiştir sanki.

Öte taraftan beklèmelerin ve terk etmelerin şehrin keskin bir ara durağa dönüştüren, kahramanlarının bu şehrin kültürüne dönük mesafeleri olmalı. Bu nedenle de “bütün zamanların en iyi aşk filmlerinden biri” olarak gösterilen 1942 yapımı *Casablanca*’nın, Fas’ın bir liman şehrinde geçmesi anlaşılır. Şehrin derinlerinde neler olup bittiğini bilmesi gerekmiyor seyircinin.

Filmin hikâyesini ise sinema izleyicisi olan herkes artık az çok biliyor: II. Dünya Savaşı’nın ilk yıllarında, bu şehirden kaçmayı amaçlayan ve kocasıyla birlikte kendilerini Amerika’ya götürecek geçiş kâğıdını bekleyenler arasında bulunan Ilsa (Ingrid Bergman), bu şehirde unutmadığı eski sevgilisi Rick (Humphrey Bogart) ile karşılaşacaktır. Rick’e ait şehrin en fazla rağbet gören gece kulübünde piyanist Sam’in çaldığı şarkıyla yeniden canlanacaktır ortak mazi. Aşklarının eskilerde kalmadığını fark etseler bile, savaş ve umutsuz bekleme atmosferinin acil çözüm isteyen şartları yeniden başlamaya izin vermeyecek kadar kuşatmıştır kahramanlarımızı. Ayrıca Ilsa hayranlık duyduğu bir adamla evlidir. Çek direniş örgütünün lideri olan kocası Victor’un bir an önce ABD’ye gitmesi gerekmektedir ve kaçış

için gerekli pasaportların temini Rick’in elindedir. Üstelik Rick, onun bir zamanlar kendisini terk ettiğine inanmışken, bunun hiç böyle olmadığını öğrenmiştir artık. Ilsa’nın “İkimizi de düşünmelisin” deyişinden hareketle Rick, kendilerini kuşatan açmazı aşmak için bir çare düşünmeye mecbur kalacaktır. Bu çare akla Cengiz Aytmatov’un ünlü eseri *Kırmızı Eşarp*’tan Atif Yılmaz’ın sinemaya uyarladığı *Selvi Boylum Al Yazmalım*’da âşık olduğu adamla kocası arasında seçim yapmaya mecbur kalan Asya’nın tutunduğu “sevgi emektir” cümlesini hatırlatıyor.

Her şey orada akıyor, geriye ve ileriye, geçmişten muhtemel geleceğe, uzaktan yakına, yakından da uzağa; dolayısıyla, birbirini bulmaya izin vermeyen aralık var orada. Yeterince trajedi var, insanlar gelip geçerken sürekli seçiyor, eliyor ve eleniyor.

Film ilgi çekici olmasına ilgi çekici, fakat Umberto Eco’nun tespit ettiği gibi birçok açıdan da sıradan, klişelerle örülü ve yapım olarak başyapıt sayılmasına izin vermemesi gereken kusurlarla malûl. Fakat, evet, işte o yüzden unutulmuyor; sayısız -kuşkusuz ilham verdiği- Yeşilçam filminden farksız bir şekilde... Olay örgüsünü çekim sırasında uydurmak durumunda kalan yazarlar, bu örgü içine filmi ilginç kılacak ayrıntıları yerleştirmek zorundaydılar. Büyüleyici Fas, liman şehri Kazablanka, Arap ezgilerinin giderek yerini Batı klasiklerine bıraktığı gece kulübü, bir yanlış anlamaya kurban giden büyük aşkın zor

bir zamanda geri gelişi... “Sonsuz bir arketipler kümesi” ve “birçok film, bir antoloji” diye tasvir ediyor Eco. Mesela “mut-suz aşk” gibi tek bir arketiple yetinmiyor *Kazablanka*, hepsini içine katmaya çalışıyor. Odyssea’daki Geri Dönüş temasının hüznü, İlyada’daki Troya Savaşı kahramanlarının savaşa özgü gözü pekliği; Rick’in İspanya’da faşistlere karşı savaşmışlığı... “Metinlerarası etkileşimin sesi” ya da “parfüm dalgası” etkisi... Ögeler adeta yerçekiminin etkisine terk edilmiş başıboş bir halde, sanatsal bir endişe gözetilmeksizin yan yana dizilmiş gibi görünürler.

Gururlu direniş liderinin kurtuluşu anlamına gelecek vizenin, karısının eski -ve biricik- sevgilisinin elinde olması, nasıl bir rastlantıdır? Aşk zinciri, sadakatle kazanılan saflık, rakiplerin özveri düellosu... Arketip ve klişeler bolluğu, kıt olanı varsaymaya çağırın şenlikle haklı çıkacaktır. Kuşkusuz bu şenlik beklemediği bir anda kendisini zor bir karar alma konumunda bulan Ingrid Bergman’ın aşk taşan bakışları ve Humphrey Bogart’ın kanayan bir yarayı bastırmaktan ileri geldiğini hissettiren karanlık ifadesi ile yoğrulmasaydı, filmin kültleşmesi beklenilemezdi. Görüntülerin arketip ve klişelerle tutturulmasındaki eğreti her göstergeyi tahammüle değer kılan da oyuncuların canlandırdıkları karakterlere değil, oyunculuk yeteneklerine duyulan inanç.¹

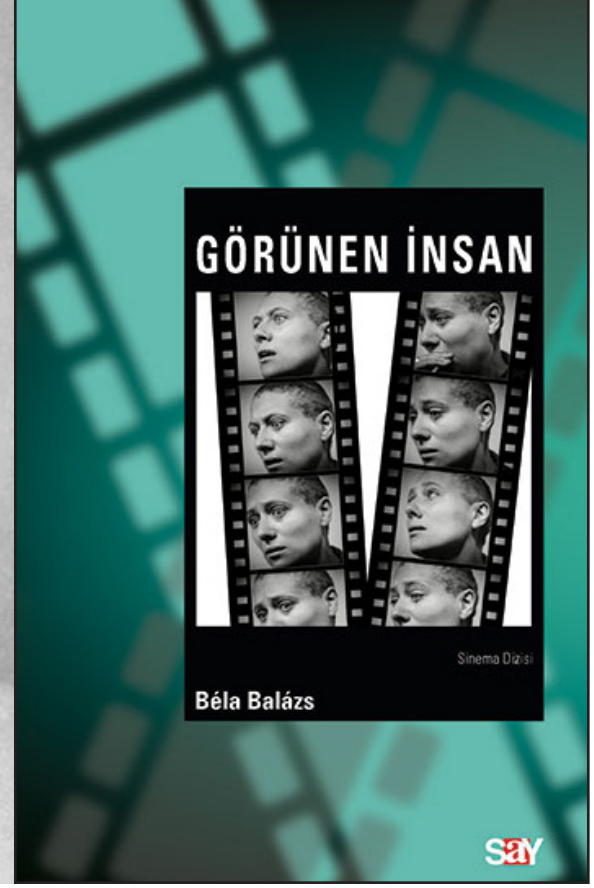
¹ Umberto Eco, “Kazablanka ya da Tanrıların Yeniden Doğuşu”, *Günlük Yaşamdan Sanata* içinde, Can Yayınları, 2012.

Dar’ül Beyza sokaklarında dolaşırken sıklıkla karşınıza çıkıyor filmin yıldızlarını birlikte gösteren afiş ve fotoğraflar. Umulmadık bir mekân filmin geçtiği “Rick’in Yeri” olduğunu öne sürüyor. Muhammediye’de varlıklı bir ressamın, filmin dış çekimlerinde kullanılan arabayı balkon pervazları motosiklet maketleriyle kaplı villasında sergilediği söyleniyor. Şehrin belli bir bölümü sanırsınız filmin çekildiği 1942’nin renk ve şekillerinde donakalmış. Nezih ve incelikli davranışların ardında sömürge geçmişin kodlarının hapishanesini aşma zorunluluğuyla dile getirilmekte zorlanan ne çok yara olmalı!

Herhangi bir şehrin “kasma” denilen kadim merkezi, sömürgecilerin yalıtımıyla gelişen şehrin dışına, başka bir uzaya iteklenmiş adeta ve bu iteklenmenin şimdilerde başka kanallarla sürmediğini kimse iddia edemez. Dar’ül Beyza, “kasma”sını yüksek duvarların gerisinde unutturken adını değiştiren şehir. Filmin yeryüzü şehirlerinde dolaşırken çoğalan imgeleri liman şehrini olduğu kadar kendi gerçekliğini de geri plana çekilmeye zorluyor.

Şehri, turist bakışıyla Dar’ül Beyza’dan ziyade Kazablanka kılan mekân “orası” ve ben Dar’ül Beyza’yı öğrenmeden ezberlemiştim, *Casablanca*’yı.

“Sizi sömürgeleştiren yabancıların sizde yarattığı en büyük yıkım, zamanla sizin kendinize onların gözüyle bakmanızı sağlamalarıdır” dememiş miydi, *Siyah Deri Beyaz Maske*’nin yazarı...



...Ve İnsan Görüldü

SEMA KARACA

1884 doğumlu teorisyen, senarist ve sinema eleştirmeni Bela Balázs, ilk sinema kitabını, *Görünen İnsan*'ı kaleme aldığı anda tarihler 1924'ü gösteriyordu. Sinema, o dönemde henüz sanatlardan biri kabul edilmiyor, adeta varlığını ispat etmek, kendisine yer açabilmek için uğraşıyordu.

Balázs da bu yolda sinemanın belki ilk kalemsörüdür.

Görünen İnsan, sinemanın abc'si, belki bir sözlük. Balázs'ın sinemaya dair ne varsa, madde madde açıkladığı ve sinemanın ne kadar estetik, mevcut görüntüyü kayda almaktan çok daha öte anlamlar içeren bir dal olduğunu ispat etmek için yazdığı bir manifesto. Kitap, "Üç Hitaptan Oluşan

Önsöz”le önce sanat teorisyenlerine, estetlere sesleniyor; bu seslenişte hem bir meydan okuma hem de yalvarmayı aynı anda görmek mümkün. Sinemanın da diğer altı sanat dalı gibi kavi/sağlam bir gövde ve felsefe üzerine bina edilmiş/ edilebilecek, bu yükü taşıyabilecek olgunluğa erişme potansiyelini fazlasıyla taşıyan yeni ama iddialı bir alan olduğunu bu metin boyunca belki onlarca kez tekrarlıyor Balazs. Bu kısa sunuşta, kültüre, topluma, estetiğe ve sanat eleştirisine dair pek çok ön kabulü yıkmak için gayret gösteriyor.

“Sinema yeni olabilir diyorsunuz, fakat bir sanat değildir, çünkü başından beri endüstrilemiştir. Hiçbir zaman insan zihninin koşulsuz ve kendiliğinden ifadesi olamayacaktır. Diyorsunuz ki, karar veren mercii yürek değil, ticari ilgiler ve makinenin tekniğidir...”

Balazs işe bu son derece duygusal gerekçelendirmeyi, sinemanın sanatsallığını kabul etmek için öncelikle onun sanatsal olup olmadığını başka birçok soruyla test etmek gerektiğini söyleyerek çürütmekle başlıyor, yani bir sinema kuramı oluşturmayı denemeden böyle bir kanıya varılamayacağını ortaya koyuyor.

Balazs’ın çabası, belki bugünden bakıldığında fazla idealist ve hatta gereksiz görülebilir. Bugün, herkesin kabulü olduğu gibi, sinema bir sanattır; yedinci sanat. Oysa ona bu payeyi

Görünen İnsan, sinemanın abc’si, belki bir sözlük. Balazs’ın sinemaya dair ne varsa, madde madde açıkladığı ve sinemanın ne kadar estetik, mevcut görüntüyü kayda almaktan çok daha öte anlamlar içeren bir dal olduğunu ispat etmek için yazdığı bir manifesto.

kazandıran yolun taşlarını döşeyen Balazs gibi isimler olmasa, bugün sinemanın -ne kadar sanatsal ve zamanın estetlerinin tabiriyle “yüreğe hitap eden” işler yaparsa yapsın- hâlâ salt bir ticari faaliyet olarak görüleceğini fark etmek gerek. Bu tartışma, daha doğrusu Balazs’ın kağıda dökülmüş bu kavgası, aslında bugün de şahit olduğumuz türden bir onaylayamama, ya da kısmen onaylama atmosferinin de kökenlerini ortaya çıkarıyor. “Sanat sineması”-“ticari sinema” gibi ikiliklerin hiçbir zaman terk etmeyeceği bir alan, en azından bugün kuramın çatısı altına girebilmiş, kendine sağlam bir sığınak edinebilmiştir.

Balazs’ın ikinci hitabı, yönetmenlere ve sinema sektörüyle ilgili herkese. Sinemanın defansında yer alan bu az sayıdaki insana, son derece zayıf konumda olduklarını hatırlatıyor Balazs ve ekliyor: “Dostlarım, belli bir kurama sahip olmak her mesleğin şanıdır.” Onun, “kuram”ı öncelikle sanat otoritelerinden, sonra da sinemaya gönül vermiş bu insanlardan talep etmesinin elbette bir nedeni vardı. Balazs, sinemanın,

Balazs'ın kavgası, bugünkü kısmen onaylama atmosferinin kökenlerini ortaya çıkarıyor. "Sanat sineması"- "ticari sinema" gibi ikiliklerin hiçbir zaman terk etmeyeceği bir alan, en azından kuramın çatısı altına girebilmiş, kendine sağlam bir sığınak edinebilmiştir.

yeni olması hasebiyle son derece orijinal, diğer sanat dallarını meşgul etmemiş cinsten ve yeni problemlerle karşılaşmakta/karşılaşacak olan bu genç sanatın, tecrübeli kuramcılardan ilham ve destek alan gönüllüler eliyle gerçek bir kurama erişebileceğini, "resmî" bir kimlik kazanabileceğini düşünüyordu.

Üçüncü ve son muhatap olarak seçtiği seyirci ise Balazs'ın sinemaya katkı sunmasını arzu ettiği, yap-bozun belki son ve en önemli parçası. Sinemanın nasıl bir yol -tüketim kültürünü körükleyen ve endüstriyel olana destekçi bir yol mu, yoksa insana, insanın derinine ve sorgulama kapasitesine, tam da estetiğin varmak istediği yere götürmek üzere açılan bir yol mu- izleyeceğini belirleyen nihai şeyin seyirci olduğunu belirtiyor Balazs. Sadece sinema salonunda haz alarak, kendi sevinç ve üzüntülerinden koparak, hatta belki kısa bir süreliğine de olsa benliğinden sıyrılarak "hoşça" vakit geçiren insanların, aslında ağır bir sorumluluk taşımakta olduklarını fark etmeleri gerektiğine işaret ediyor: "Diğer tüm sanatlar, esasen sanatçının zevkine ve yeteneğine bağlıdır. Sinemada ise

izleyicinin zevki ve yeteneği belirleyici olacaktır. Sizin büyük misyonunuz, bu işbirliğinde yatmaktadır... Onu anlamayı öğrendiğimizde, biz de izleyici olarak haz alabilirliğimiz aracılığıyla onun yaratıcısı olacağız".

Balazs'ın hatırlattıkları

Sinemanın sadece hareketlerle, konuşma olmaksızın üretildiği erken dönemine ait bir kitap olması dolayısıyla *Görünen İnsan*, sessizlik-konuşma, beden dili-ses, görüntü-anlam ilişkisine geniş yer ayırıyor. Balazs, matbaanın icadıyla zaman içinde insanların yüzlerinin okunamaz hâle geldiğinden yakınıyor; "böylelikle görünür olan tin, okunur bir tin hâline geldi ve görsel kültür kavramsal bir kültüre dönüştü. (...) Bugün, kültürün yeniden görsele doğru yönelmesini sağlayacak ve insana yeni bir çehre kazandırmak üzere olan yeni bir makine iş başında: kamera".

Görünen İnsan'da yer bulan bu iddia, okura sürekli başka kitapları anımsatıyor. Marshall McLuhan'ın 1962 yılında kaleme aldığı *Gutenberg Galaksisi*, Jacques Attali'nin eseri *Gürültüden Müziğe* (1977) ve elbette Walter J. Ong'un *Sözlü Kültür Yazılı Kültür*'ü (1982). Bunların hepsi, zamansal olarak *Görünen İnsan*'dan çok sonraya denk düşseler de, yeni ve endüstriyel olanın kaybettirdiklerine ilişkin önemli veriler içeriyor olmak gibi kritik bir ortak noktaları var.

Balazs'ın sorgulattıkları

Elbette, Balazs'ın “bugünü” ile içinde bulunduğumuz “bugün” arasında sinemaya dair olağanüstü bir gelişim sürecine işaret eden 90 yılı aşkın bir süre var. Ancak bu yazılar, hâlâ geçerliliği olan soru işaretlerini yeniden gündeme taşıyor. Örneğin Balazs, çok temel bir önerme olarak “her sanatın meşruiyeti, yeri başka bir şeyle doldurulamaz bir ifade imkânı olmasında yatar” diyor. Oysa kitap boyunca sürekli yaptığı bir tiyatro-sinema ya da edebiyat-sinema karşılaştırması, okurun, ister istemez “tiyatro ve edebiyatın boşluklarını sinema mı doldurdu?” sorusuna yönelmesine yol açıyor. O hâlde, sinema, edebiyat ve tiyatronun meşruiyetine darbe mi vurmaktadır?

Ağzın ve seslerin değil, bedeninin ve görüntünün konuşmasına bu kadar önem veren ve sinemanın tam da görünür olanı yeniden merkeze alabilme potansiyeli nedeniyle bir sanat olduğunu iddia eden Balazs, bugün sesin ve diyalogların güçlü görseleğe eklendiği sinema örnekleri hakkında acaba ne düşünürdü?

Kant'ın “güzellik, iyi olanın sembolüdür” sözünün sinemada gerçeğe dönüştüğünü iddia eden Balazs'ın, yine bugünün sinemasında güzellik dayatmasına savaş açan yönetmenlere bakışı nasıl olurdu?

Sinemada mekânın, olması gereken gerçek genişliğin tadına varmak yerine dar ve kurgusal uzama hapsedildiğinden yakınan

Sinemada mekânın, olması gereken gerçek genişliğin tadına varmak yerine dar ve kurgusal uzama hapsedildiğinden yakınan Balazs, bugünün sinema sektörünün tamamen bilgisayar sistemleriyle üretilen sanal mekânları için ne düşünürdü?

Balazs, bugünün sinema sektörünün bırakın gerçek malzemeye kurgulanan suni mekânları, tamamen bilgisayar sistemleriyle üretilen sanal mekânları için ne düşünürdü?

Elbette sorular çoğaltılabilir; Balazs'ın bu ilk kitabı, bir klasik olarak tekrar tekrar okunup sorgulanmalı. Zira yeni sanatı, *yeni kuram, yeni sanatçı ve yeni muhatap (seyirci)* sacayağı üzerine oturtarak tanımlayan yazarın bu girişimi, sinemanın tarihsel serüveninde bir köşe taşı niteliğinde.

Kuşkusuz Balazs, en önemli sinema kuramcılarında ve bir kuramcıda olması gereken en temel özelliği taşıyor; meydan okuyuculuk. Başta da belirttiğimiz gibi, bir ispat çabası taşıdığı için, kitabın didaktik bir dili var, kural koyucu ve tasvirlerle dolu. Yani bir ilk kitap olmanın gereklerini taşıyacak kadar iddialı. Son söz olarak belki onun kadar iddialı bir yorum yapılabilir kitap için: Söz ve sesle kavgalı, görüntüye aşık birinin *görüntüyü, görünenin güzelliğini* ve manasını sözle -hem de okunur sözle- anlatmaya çalışması bakımından bu kitap *Balazs'ın trajedisidir*.



NİÇİN SEYREDERİM, BEN FİLİM

MUSTAFA DEMİRAY

Filmlerle ilişkim, yanlış hatırlamıyorsam, çok kötü başladı: Babam Tekirdağ İmam Hatip Lisesi'nde öğretmendi. Birkaç öğrenci gelip babamdan izin aldıklarını söyleyerek beni sinemaya götürdüler: merhum Mustafa Akkad'ın yönettiği, -New-Age dinlediğimiz ilkençlik yıllarımızın ustalarından Jean Michel'in babası- Maurice Jarre'in müziklerini yaptığı, hâlâ aşılamanayan *er-Risâle (The Message)*, bizim Çağrı'mız. Ben hayli uzun süren bu görsel şölenin tadını çıkarırken, çünkü *The Message*'ın mesajını anlayacak kadar ermiyordu aklım ama bizim Hamza'nın Ebu Cehil'e *çakması* gibi

katharsis zirvelerini hissetmişim kendimce, evdekiler yana yakıla beni arıyorlarmış; zira öğrencilerin babamdan izin aldıkları falan yokmuş. Aşağı mahalle, yukarı mahalle, okul, cami, eşin dostun evi aranmış ama çocuk yok. Eve döndükten sonra anemden "Nazari ve Tatbikî Katharsis" isimli bir ders aldım ve eğlence/*entertainment*'in bedelsiz olmayacağını anladım.

Gençlik yıllarımda uzun süre ancak dört unsur bir araya gelince elde edilebilen bir keyif oldu film: refik, film, vakit, nakit. Kartal'dan Kadıköy'e gelip güzel filmler seyrettik dostlarla. Pilot kalemle bilet ar-

kalarına notlar alıyordum; birbirine dolaşan satırlarda kargacık burgacık yazılarla bazen filmin nirengi noktalarını, hatalarını, bazen güzel replikleri bazen de bende uyandırdığı duyguları kayda geçiriyordum.

Oliver Stone'un *JFK*'sının biletinin arkasına İngilizce olarak "Ölen kralını unutma!" yazmışım mesela -Tennyson'a atıfla "Authority forgets a dying king" diyor Garrison (Kevin Costner) davada karar açıklanmadan önce yaptığı son konuşmasında, sonra da "Do not forget your dying king". (www.youtube.com/watch?v=BckPa2A8gl 3:00'dan hemen sonra.)

Kafka'nın *Dava*'sını ve Josef K.'yı da ilk o filmde duymuş ve filmde çıkar çıkmaz daldığım sahafta, mütercimi Kamuran Şipal tarafından imzalanmış bir *Dava* nüshası bulmuştum. Üç ay sonra da Soderbergh'in *Kafka*'sına gitmiştik.

Film izlerken yanındaki önemlidir elbette. Evdeysen daha izlerken, sinemadaysan filmde çıkınca çay börek eşliğinde filmin müzakeresini yapmak, diyaloglardaki zeki- ce esprilerden, kelime oyunlarından, tari-

he, edebiyata, felsefeye atıflardan yakalayabildiklerimizi paylaşmak bir başka zevktir. Buyrun, filmi beraber izlediğim arkadaşın işaretiyle *Demolition Man*'den bilginin kaynağı tartışmasına bir katkı:

Cocteau: Işıklar! (*Lights.*)

Phoenix: Onu değiştirdim. "Aydınlat!"
(*I've changed that. Illuminate.*)

Cocteau: Karart! (*Deluminate.*)

Phoenix: Bu daha güzel değil mi? Hadi durma, dene. (*Isn't that nicer? Go ahead, you try.*)

Cocteau: Aydınlat! (*Illuminate.*)

Taraflardan birinin ideal toplumu kurup yöneten Dr. Cocteau, diğersinin ise bu ideali tehdit eden "geri kalmış" asilerin liderini öldürmesi için Cocteau tarafından salınan ve sonradan kontrolden çıkan mahkûm Phoenix olduğunu da hatırlatayım. (Bu resmî yorum. Oysa ben, biraz aşırı yorumla, Cocteau'nun Phoenix'i, durağanlaşan ideal toplumunu -Toynbee'nin *yin-yang* temsiliyle açıkladığı şekilde- harekete geçirmek amacıyla buzdan hapis-hanesinden çıkarıp tedhiş için ortalığa

Jurassic Park

12.94 Jurassic Park
Do not forget your dying king
Jurassic Park Garrison
- Authority forgets a dying king
- Do not forget your dying king
- Do not forget your dying king
- Do not forget your dying king
- Do not forget your dying king
- Do not forget your dying king

Kuzular

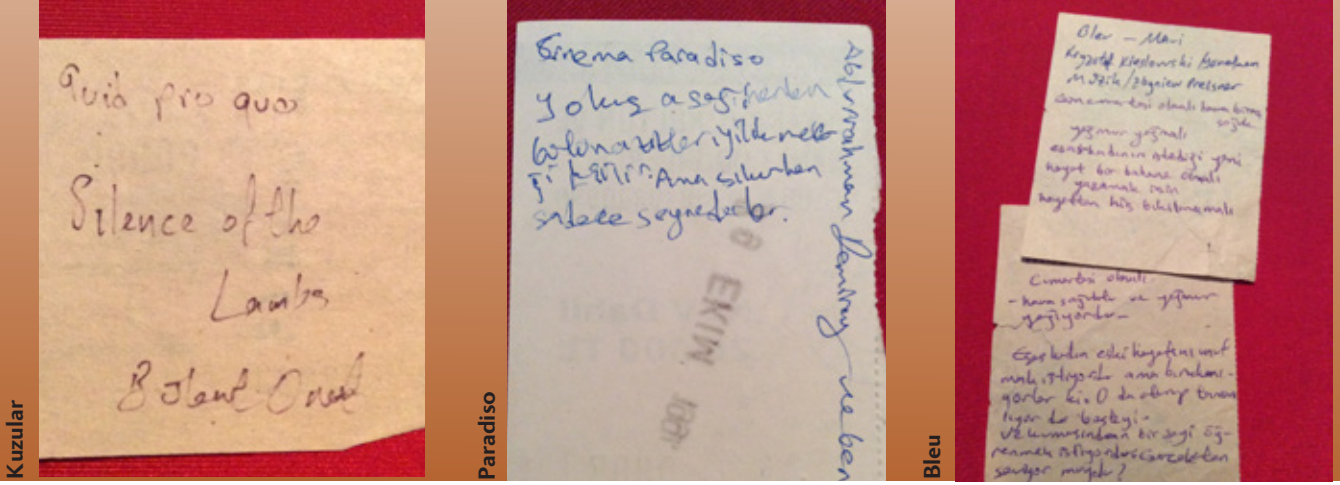
Quis pro qua
Silence of the
Lamb
Soland Orod

JFK

Do not forget your dead
KING!
Call 2012.12.12

Kafka

16.10.93
Kafka
Bismarck's
Milkman's



saldığını düşünüyorum. Geçelim.)

Bazı arkadaşlarımla aksine film öncesi reklamları severim; hem gecikenlere yaradığı için hem de reklam filminin ayrı bir cazibesi olduğu için.

Ve film başlar. İnsanların kendilerinin dışındakine odaklandığı, telefonuyla oynamadığı, nadir sürelerden biri.

Antrakt ise bizi kendi gerçekliğimize geri çağırır: “Hey, sakın ol. Bu sadece bir film.”

Her ne kadar sektörün genel adı “eğlence” olsa da filmler sadece eğlendirmiyor: düşündürüyor, hüznlendiriyor, güldürüyor, ağlatıyor da. Kendi içinde bir mantığı ve ekonomipolitigi de var. Ana akım sinemanın neyin nasıl çekileceğine dair sermaye ve siyasetle yoğun ilişkili bir görgüsü, -şimdilerde talibi azalmış bir kavramla karşılırsak- bir *paradigması* var.

Filmleri birer metin olarak görüyorum; şifahi ve yazılı metinlerden sonra artık görsel bir dille ifade edilen metinler. Ve her metin gibi mesaj taşıyorlar: yüce ya

da sefih, gelişmiş ya da ilkel taraflarımıza, suuraltıma, estetik yargımıza vd. hitap eden rafine ya da gayet kaba mesajlar. Bazen bu metinlerin içinde hikmetler, dar-bimeseller, iyi örnekler, ruhumuza değen dokunuşlar da buluyoruz.

Niçin film izliyorum? Çünkü bir fil gibi hemcinslerimin âlem kubbesine saldırganlıklarını dinlemeyi seviyorum. Bu bilgilenme, bu paylaşım, bu yaşantılama yanılması “yalan dünya”dan kaçır gibi yapmanın yollarından biri.

Gidilemeyen iklimlerin, görülemeyen coğrafyaların, yaşanamayacak maceraların, başarılamayacak imtihanların bir telafisi. Hayatın bir replikası, ama aynı zamanda ikamesi. Beton odalara sıkışmış insanlar için bir kaçamak fırsatı.

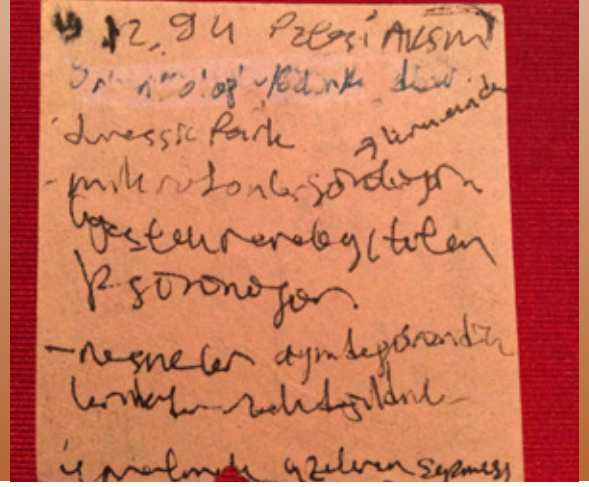
İşte hayat filmi içinde de kahramanın yolu bir sinemaya düşüyor ve film başlıyor: görüntü ve müziğin ancak hayalin hudutlarıyla sınırlanan o eşsiz terkibi.

Jurassic Park [Steven Spielberg, 1993]

Karavanda mikrofon görünüyor.

Ağaçtaki arabayı tutan ip görünüyor.

“Nesneler aynada göründüklerinden daha uzak de-
ğildir.”



The Fisher King [Balıkçı Kral, Terry Gilliam, 1991]

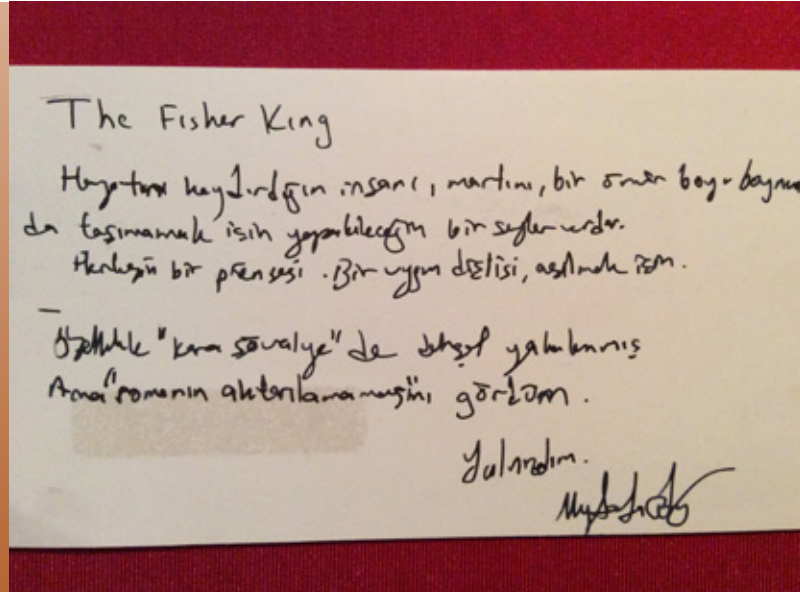
Hayatını kaydırıldığı insanı, martını, bir ömür boyu
boynunda taşımamak için yapabileceğin bir şeyler
vardır.

Herkesin bir prensesi. Bir uygun dişlisi, açılmak için.

Özellikle “Kara Şövalye”de dehşet yakalanmış

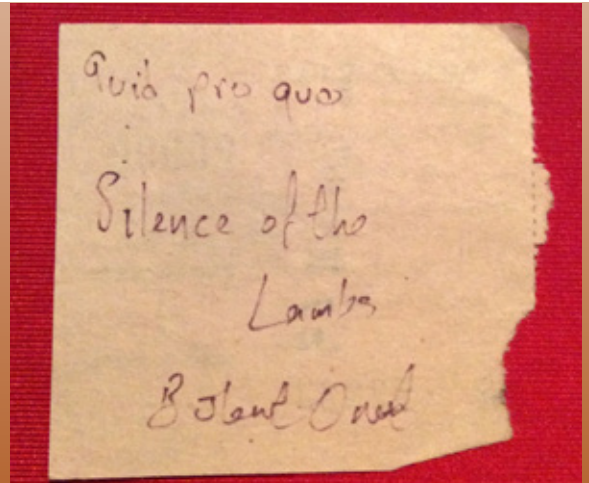
Ama “romanın aktarılamaması”nı gördüm.

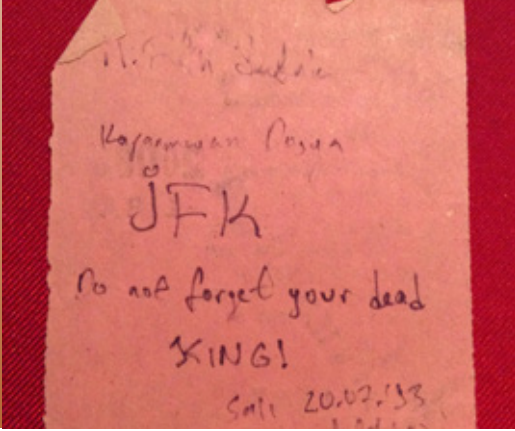
Yalnızdım.



The Silence of the Lambs [Kuzuların Sessizliği, Jonathan Demme, 1991]

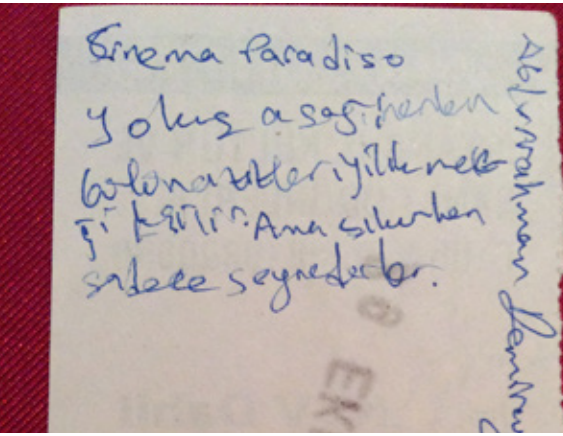
quid pro quo





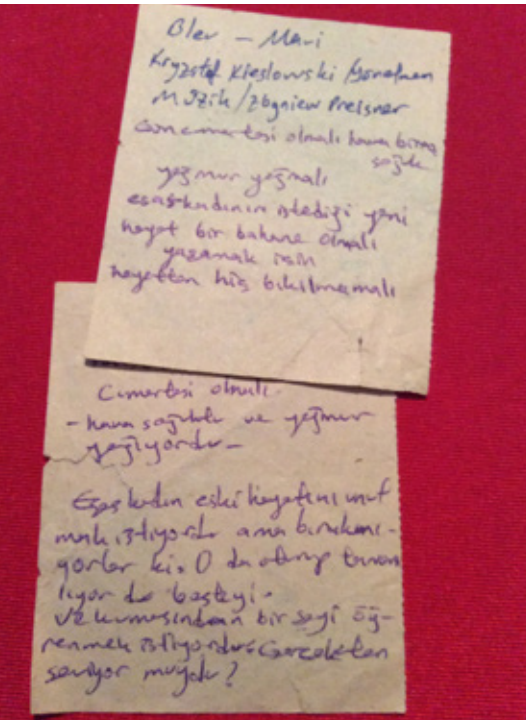
Kapanmayan Dosya: JFK **[Oliver Stone, 1991]**

Do not forget your dead KING!



Nuovo Cinema Paradiso **[Cennet Sineması, Giuseppe Tornatore, 1988]**

Yokuş aşağı inerken
bütün azizler iyilik meleşir
kesilir. Ama çıkarken
sadece seyrederek.



[Trois Couleurs:] Bleu **[Üç Renk:] Mavi [1993]**

Krzysztof Kieslowski / Yönetmen
Müzik / Zbigniew Preisner

Gün cumartesi olmalı hava biraz soğuk
yağmur yağmalı

Esas kadının istediği yeni hayat bir bahane olmalı
yaşamak için hayattan hiç bıkılmamalı

Cumartesi olmalı

“hava soğuktu ve yağmur yağıyordu”

Esas kadın eski hayatını unutmak istiyordu ama bırakmıyorlar ki.
O da oturup tamamlıyor besteyi.

Ve kumasından bir şeyi öğrenmek istiyordu: Gerçekten seviyor muydu?

International Film Festival

rendez vous
istanbul

Uluslararası Film Festivali

December 20-26 Aralık 2013

FESTİVAL MEKANLARI

LEVENT CINEMAXIMUM KANYON • ZİNCİRLİKUYU CINEMAXIMUM ZORLU CENTER •
BEYOĞLU CINE MAJESTIC • BEYOĞLU FRANSIZ KÜLTÜR MERKEZİ

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın katkılarıyla düzenlenmektedir.



Directors Who Changed The History Of The Balkans

INTERVIEWED BY **BURÇAK EVREN**
BARIŞ SAYDAM

In the 50th International Antalya Golden Orange Film Festival accompanying the exhibition of Manaki Brothers' photog-

raphs was a special screening compiled from the restored copies of their films. At this event and by the panel on Manaki Brothers, the importance of their films for the Balkan geography and for our country's history of cinema became

apparent. We interviewed the director of Macedonian Cinematheque, Igor Stardevlov, with Burçak Evren. This interview reminds us the importance of the sense of aesthetics of the directors as much as the importance of their films for our history.

Burçak Evren: Based on the historical facts and the situation that Macedonia was in those days, we define Manaki Brothers as Ottoman moviemakers. What do you think of this definition?

What nationality they were is not important, what is important is the quality of their work. They shot their films with professional 35mm film camera. Their works belong to the Balkan culture. Of course they were Ottoman citizens at that time. They were born and lived in some place which is today in Greece and then they moved to the Monastery region (Bitola, today) in 1905. They lived there until Milton died in 1964. In 1955, Milton Manaki gave all of their archives, documents, photographs, and film footages to the Republic of Macedonia.

B.E.: Those films they shot were probably shot in Ottoman territories. What can you say to verify or disprove this opinion?

It is correct that they were Ottoman citizens. It is a fact that there were a lot of different nationalities living together at that period. But, what is the point of this fact?

I can conclude that the beginning of Turkish cinema is 1905 or 1907, not 1911. If you count them as Turkish or Ottoman citizens then you cannot count the visit of Sultan.

B.E: We don't make this statement for national reasons; we just want to state a historical fact. We think a mistake was made when the beginning of Turkish Cinema was marked with Bitola visit of Sultan Reshad, while it should have been based on the date Manakis' start filming. What do you think about that?

I can conclude that the beginning of Turkish cinema is 1905 or 1907, not 1911. If you count Manaki Brothers as Turkish or Ottoman citizens then you cannot count the visit of Sultan as the beginning. At the beginning of the 20th century, there were 7 or 8 titles by a cinematographer whose region is Macedonia. This cinematographer was Charles Rider Noble. He came to this region, which is Macedonia today, after the Armenian uprising and shot 8 titles. We did not count these films as the beginning of the Macedonian cinema. So Manaki Brothers were the first cinematographers at the Balkans. They were born and lived here.

B.E: We can't call Noble as a Balkan director. He was not born in Macedonia, and he hasn't work there a long

They knew everything about the visit of Sultan; the exact days, the schedule, the places he would go. In my opinion, they were prepared and they decided to put the camera on the right location. Moreover, they had known the exact meter of film in the camera would be spent.

time. Is it right to define him as the first Balkan director?

No, he came from England.

B.E: Did Manaki Brothers take support from Ottoman Empire in Monastery for the films they shot between 1905 and 1911? Do you have any kind of document for this?

I am not aware of any written document. There are a few stories but they are just stories. Yanaki, older brother bought the camera and film print in London and Paris. They developed their films by themselves. I cannot imagine what kind of support they could get from Ottoman authorities except for the permission to wander freely through the Ottoman Empire to take photos and make movies. Bitola visit of Sultan Reshad was cinematographed by another guy, not just Manaki Brothers. He was Serbian who came with Serbian delegation and shot many cities of Macedonia. I saw the shots of him in Austria and even in one shot Yanaki Manaki got in the frame.

B.E: Were there any news about the screenings of their films on the visit of Sultan Reshad in the newspapers of that time?

Yes, there was a piece of information in a newspaper in 1911 that the film about the visit of Sultan Reshad was shown in Scopia. But in that newspaper, there was no information about the cinematographer. So maybe it was the film of Manaki Brothers or maybe of that Serbian guy.

Barış Saydam: You said that the brothers bought the equipment from London and Paris. To make a film of Sultan is an action that requires his permission. Do you think that there could be such permission among these documents?

Yes, there are many official documents with stamps. It is also interesting for me in a lot of shots of the film, the camera was so close to the Sultan. Since there were no objectives, no zoom, they must have been very close to him.

B.S: Since their films are of high quality in sense of aesthetics what do you think was the inspiration of Manaki Brothers' cinema?

Older brother Yanaki was well-educated for that period. He finished high school and he taught painting and calligraphy. Also he started as a photographer. He knew aesthetic signification because of his education and his experience as a

photographer. When you look at their photographs you will see that there are factographic portrayals and also that a few of them are very beautiful, aesthetically. They did not just shoot photographs, they made art in these photos.

B.S: Photography is an immobile art, taking a photo of a moment. But their films also captured the motion well. The motion is a very important aspect in silent motion pictures. Especially during the visit, when Sultan was in the train, they shot within the train. In literature, this is called “visionary shooting”. In England, George A. Smith achieved this in the late of 19th century (A Kiss in the Tunnel, 1899). It is quite interesting that Manakis were also capable to do that shooting. It means a very strongful perception.

From one side, they were self-educated. I do not think that they watched so many films before starting to filming. They did not have any experience. They knew everything about the visit of Sultan; the exact days, the schedule, the places he would go. In my opinion, they were prepared and they decided to put the camera on the right location. Moreover, they had known the exact meter of film in the camera would be spent. They had not planned just the time and locations, they had also planned the amount of film they would used. They knew when and where they had to change the cassette.

B.S: Manakis had realized at the beginning of the cinema that the editing would have to be made during the shooting.

This is also the result of this planning. The way of shooting, when the camera will start, stop, everything is a part of planning. They could not intervene the trip of the Sultan. In another case, where brothers prepared the shooting for a royal wedding, in one moment one guy in the wedding gave a signal for shooting.



THE OTTOMANS
EUROPE'S MUSLIM EMPERORS

The Ottomans, The BBC and Age-Old Assumptions

Yakoob Ahmed

The BBC documentary didn't do much to dispel any of the age-old assumptions about the Ottoman State, of which so many historians have successfully disproved, revised, and challenged.

When the BBC announced last year that it was about to embark on the production of a three part documentary on the Ottoman State, one can imagine the type of excitement many Ottoman enthusiasts would have started to feel on the news of such a project. A documentary on Ottoman history has been virtually non-existent on the British small screen. Much of what is learnt about Ottoman history at school is also the same. Hence, an attempt to provide British audiences with a sense of Europe's Muslim Empire, as is suggested by the documentary's title, had many wondering what it is that will be presented in this three-part series.

There was a mouth-watering list of prominent Ottoman historians from around the world. Academics such as Professor Benjamin Fortna of SOAS, Professor Eugene Rogan of Oxford, Professor Heath Lowry of Princeton and Bahcesehir University, Professor Sukru Hanioglu of Princeton as well as Professor Edhem Eldem of Bogazici left one thinking that this was probably going to be one of the most comprehensive attempts by the BBC to produce a fair depiction and reflection of the Ottoman State.

Aaqil Ahmed, producer of the series, had stated at a Broadcast Commissioner Q&A at BBC North that he had been trying to develop a series on the Ottomans for 20 years, initially under the title 'The Trouble with Saddam'. For Aaqil the aim of the series was an attempt at understanding

the West's relationship with Islam and the opening up of the Middle East after World War I. For him, the main focus was on the question of the prominence of Turkey in the region. He stated in an interview "The question now is: why is Turkey, rather than Pakistan or Egypt, now an incredibly powerful economy and somewhere that seems to have found a third way between secularism and Islam?"

Aaqil added that he expected the series to be controversial because of the debate about who controls the Ottoman legacy. "There's a delicate line to tread between Neo-Cons who say we had to defeat the Empire, Muslims who argue it was a great period of history ruined by Ataturk, and secularists who claim he saved them from the lavish lifestyle of the Ottomans."¹

With journalist Rageh Omaar as the presenter of the documentary, together they set about attempting to focus on the legacies of the Ottoman State. They attempted to show how current conflicts could be traced back to Ottoman problems and how Islam was practiced in the Ottoman State. More importantly, they attempted to focus on how the Ottoman State was a European Empire, a European Muslim empire, part of the European states such as Britain, France, Germany and Russia.

¹ <http://www.broadcastnow.co.uk/news/commissioning/ahmed-unravels-ottoman-empire-for-bbc2-series/5046799.article>



It was always going to be a tough task to squeeze 600 years of history into a 3-hour documentary. But enthusiasts such as myself were intrigued on what the main topics of discussion were going to be. My Turkish friends were a bit more sceptical of both the BBC's attempts and intentions. But such was my excitement that I chose to overlook the possible difficulties that may arise regarding the complex portrayal of a multi-ethnic, multi-religious state that stretched across three continents and one that had remained intact for so long.

It was only natural that the makers of the show were going to struggle to meet all

expectations. It was clear that not everyone could be pleased, but this historian was more interested in the presentation of contemporary views of Ottoman scholarship. It was hoped that nuanced ideas, contemporary thoughts and revisionist opinions would be explored. However, the documentary didn't do that. As for the British Muslim population, they had hope that the documentary would show how the Ottomans were successful in dealing with the problems of Islamic politics, plurality in Islamic thought, and diversity in ethnic and religious traditions. Sadly, it didn't do that, either. Instead the documentary treaded a common line. It depicted the Ottoman State in the prism of rise and

fall; a state at its 'Golden Age' during the reign of Sultan Sulayman al-Qanuni (the Lawmaker); a state which rapidly declined after the siege of Vienna and then was unable to deal with the issues regarding modernity and nationalism. In essence, the documentary didn't do much to dispel any of the age-old assumptions about the Ottoman State, of which so many historians have successfully disproved, revised, and challenged. Rather the documentary continued to present arguments on a declining Ottoman Empire that rapidly unravelled due to its inability to deal with the problems of modern day situations.

Episode 1. The beginning - Osman Ghazi, Fatih's conquest of Constantinople (Istanbul) and Yavuz Sultan Selim's conquest of the Arab world

The first episode starts off from the inception of the Ottoman State. The episode naturally trails through how the small buffer state principality of Osman Ghazi gradually grows and in years to come, under the guise of Sultan Mehmet II Fatih, manages to conquer the great Byzantine capital of Constantinople, which becomes the Ottoman capital Istanbul. Much of the episode follows the themes of Caroline Finkle's *Osman's Dream* in which the Ottoman principality-state manages to start to become a dominant force in European regional politics. We are also introduced to the Ottoman conception of the

devshirme system of how young Christian boys were taken away from their families for the state to be forcibly converted to Islam and to then become soldiers in the Ottoman State. We are introduced to the Ottoman harem and the age-old ideas of how Christian women were taken away to spend most of their days as concubines of Ottoman sultans in the hope that their sons would become heirs apparent. However, we are also told of the religious tolerance under the Ottomans in provinces like the Bosnian city of Sarajevo. A key point of the first episode that came to my attention was the assertion that due to the policies of Yavuz Sultan Selim, we have the consolidation of the differences between Sunni and Shia Muslims in the Arab Middle East. How this assertion can be substantiated is still difficult for me to understand, but nevertheless the producers of the show managed to do it.

Episode 2. The reign of Sulayman the Magnificent against Abdulhamid II

In this episode Rageh Omaar makes the case of how the Ottoman State had become the most powerful state in the world at the time. He points to the idea that it was during this period in which the fortunes of the Ottoman State were perceived as the 'Golden Period' of Ottoman history. Like documentaries that have come before, Rageh Omaar points to the superior military dominance of the Ot-

tomans, the numerous imperial mosques built and designed by Sulayman's chief architect (Mimar) Sinan. Sinan's achievements have yet to be surpassed in both Ottoman and Islamic history and much is explained about Sinan's wonderful works. Omaar highlights the fact that Sinan was probably a product of the devshirme system and a possible member of the infamous Janissary corps. It is also during this episode that Omaar then starts to explain the apparent decline of the Ottoman State, citing the events of the loss of the war in Vienna in 1683 as the catalyst for the beginning of the end. For a one-hour episode much is centered on the reign of Sultan Sulayman, almost as if this episode was a supplement to the Turkish TV serial *Muhteşem Yüzyıl*. We hear of an Ottoman State that has staggering wealth, and sultans who lived lavish lifestyles. Sultans who enjoyed spending their time in the Imperial Harem, and who in the early period wore their religion lightly. The idea of an Ottoman Sultan being a 'Muslim Light' version is somewhat comical to say the least. It asserts that part of the Ottomans' success was based on their use to either ignore or manipulate Islam, ideas that no longer hold water in contemporary discourse. In my mind I start to hear my Turkish friends say 'I told you so'. My concern is no longer what my Turkish friends think; my main concern is that as an aspiring Ottoman historian, I start to see a narrative which I thought had been

dismissed already. I start to worry that all the hard work and scholarship that many young Ottoman historians have started to produce was being dismissed for stagnant arguments of 20 years ago. I worry about the future of how this documentary could affect not only the feelings of young Ottoman historians, but the perception by the British audience of Ottoman history as a whole.

As the advent of the Tanzimat period is explained, we start to hear the term the 'Sick Man of Europe'. In fact the term sick man is referred to in a host of extension of phrases, such as a 'fossilized' Ottoman State and a state in need of 'cardiac arrest'. The fact that many historians have dismissed the term 'sick man' as part of an outdated discourse which was coined by the Czar of Russia Nicholas I indicates just some of the problems of the documentary. The continuation of outdated terminology and concepts was disappointing to say the least. The fact that there were inaccuracies was even more surprising as the introduction of the Fez to Ottoman society was cited as a Tanzimat edict, when, in fact, it was introduced during the reign of Sultan Mahmud II. These oversights can be somewhat ignored; however, the idea of the Tanzimat being a model attempting to emulate the Europeans is an oversight that shouldn't be dismissed. The fact that Bogazici University's finest continued to imply that the Tanzimat reforms were a

modernizing attempt to ‘Westernize’ was even more worrisome, as historians in particular have contested this discourse. The problem is not that this discourse is believed; the problem was that the documentary didn’t provide the needed balance up to this point. It is not until 45 minutes into the documentary that we hear mention of Sultan Abdulhamid II. The fact that Sultan Sulayman and Sultan Abdulhamid II were compared is baffling for me. How could one make such comparisons between two Sultans from two totally different eras? Nevertheless, they did, and Abdulhamid II is mentioned in the classical terms of a Sultan, who used Islam as a pragmatic tool to prevent the ailing empire from imploding due to the nationalist tendencies of the Christian subjects of the Ottoman State. The Sultan appealed to the Muslims as they had now become the majority in the Ottoman State and as a result it was only natural for Abdulhamid to use this to appease the Muslim masses. However, during the reign of Abdulhamid the clandestine Young Turk movement moved to remove the Ottoman Sultan from power in an attempt to introduce ‘democracy’ as an alternative to the authoritarian regime of Abdulhamid in a desperate attempt to save the failing Ottoman State. It must be added that the democratic merits of the Young Turk movement needs further scrutiny as there isn’t any real evidence to prove this point.

Episode 3. World War I, nation state ideology and the Turkish Republic

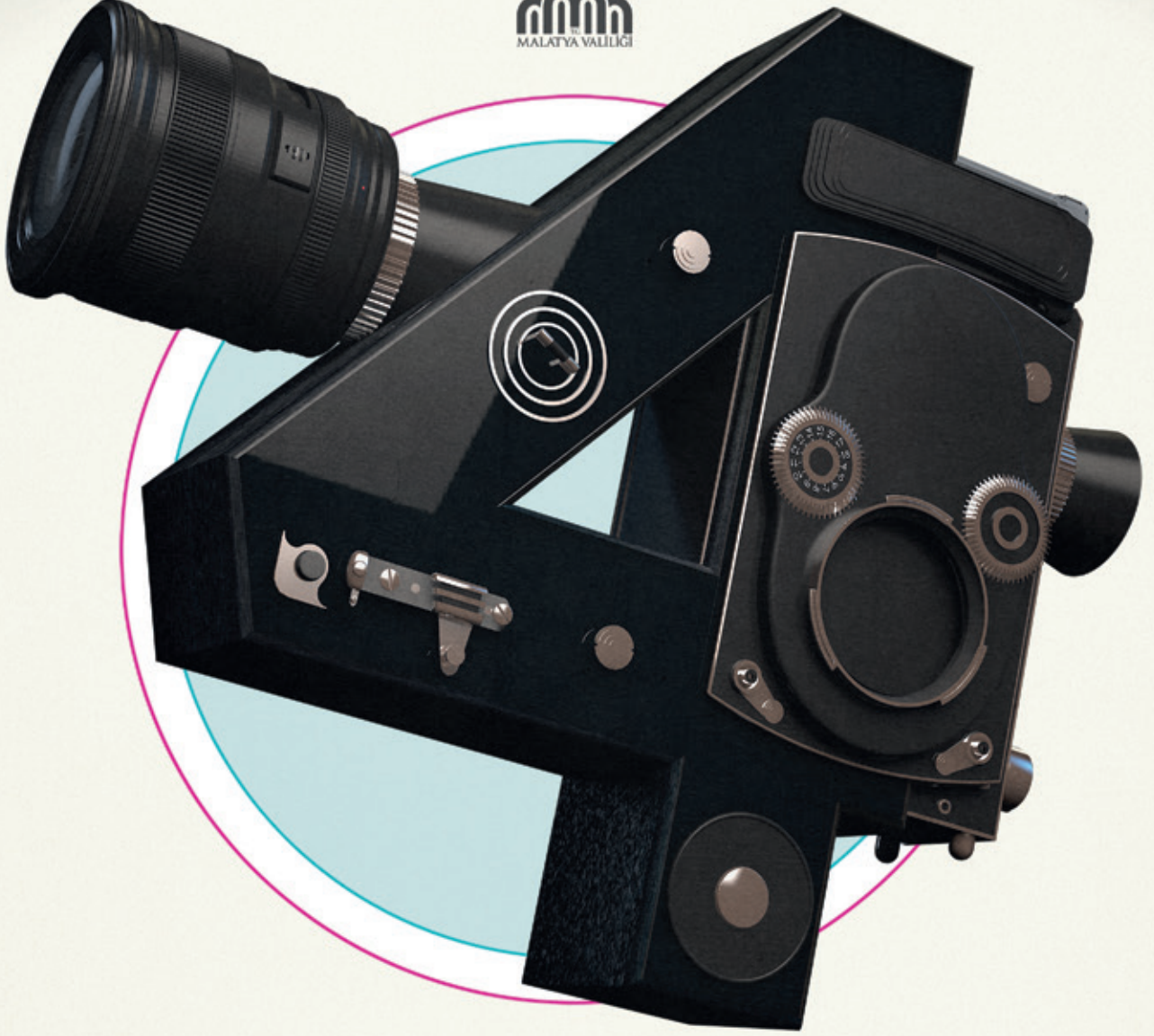
The final installment in the three-part series starts by indicating that the fall out of the Ottoman State has created conflicts that still exist in the Middle East and Balkan states. Although many would argue the point that this may be the case, where the documentary was troublesome was to suggest that the current problems are the legacies of Ottoman policies. The idea that the current Gezi protests in Turkey may be likened to the Young Turk Constitutional ‘revolution’ is also misleading and inaccurate to say the least. The idea that the Ottoman State failed to modernize is also incorrect. The final episode moves on from the events of 1908 without any due explanation of the Ottoman constitutional attempts and parliamentary elections. Never before has world history ever seen parliamentary elections of a multi ethnic state such as 1908 and yet the documentary ignored this monumental event from the episode. Instead it moves straight to World War I. It is during this period that the documentary jumps from place to place attempting to address all the major contingencies that arouse during the war. There was an attempt to address the Armenian Question, but in the end not enough is done to appease either side regarding this subject. Instead the documentary attempts to focus the discussion on the for-

mation of the Turkish Republic. Turkey is presented as the only success story from the fall out of the Ottoman period, as we start to hear about the achievements of Gazi Mustafa Kemal, the founder of the Turkish Republic.

It is a real shame that the wonderful mosaic of peoples of the Ottoman State wasn't mentioned. The cultural and intellectual heritage of the Ottoman State was also ignored. Instead it feels as though the makers of the documentary had already made up their minds regarding their Ottoman history narrative. It also seems clear that selective editing has often made historians sound as if they endorse the BBC narrative, when publications of the same historians point to the opposite. In the end, I guess for many historians participating in this documentary it was a risk worth taking if it could promote awareness in Britain regarding Ottoman history. Whether that risk will pay off only time will tell.

To present the Ottoman State via the prism of rise, decline and then fall has been contested by Ottoman historians like Professor Cemal Kafadar of Harvard University and Professor Donald Quataert. The continual use of terms such as the 'Sick man of Europe' were also terms of a discourse which are no longer taught in the classrooms of University of London SOAS and Oxford. If the documentary was to provide an alternative modern view on the Ottoman State, it failed to do so. The idea

that most of the problems that currently exist in the Balkans and Middle East is due to a legacy inherent from the Ottomans is also a grave injustice of what the Ottoman State was about. The fact that the producer of the show thought audiences would be shocked is quite telling. The reality is British audiences were not; in fact, the documentary was well received. If the documentary wanted to generate discussion and awareness, it might yet have succeeded in doing so, however at the cost of presenting a balanced reflection of a state that had survived for 600 years and whose memory deserves to be recognized not from the prism of the stereotypes of the past, but by the interpretations of the works of the present. If the documentary presented any legacies of the Ottoman State, it was that there is still an innate fear and misunderstanding that continues to exist in the minds of people in the West. In fairness, maybe my criticism is a little harsh, but that is simply because I expected so much and in the end got so little. Nevertheless, the British public has now been exposed to the world of the Ottomans, Europe's Muslim Empire. Let us see where we go from here...



4TH MALATYA

ULUSLARARASI FİLM FESTİVALI
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

15-21 KASIM - 2013 - 15TH-21TH NOV

WWW.MALATYAFILMFEST.ORG.TR



TÜRK SINEMASI BELGESEL ODASI
MEKAN YANSIMA AYARI PELİKÜL
SİNEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYNA
KAMERA ARKASI
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
VİZYON YERLİ SINEMA
SİNEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYNA
KAMERA ARKASI
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?
HAYAL İŞİK
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN.
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN
FESTİVAL GÜNLÜĞÜ.
KISA FİLM

www.hayalperdesi.net