

# HAYALPERDESİ

SAYI: 38 OCAK-ŞUBAT 2014

## 2013'TE TÜRK SİNEMASI

↙  
AMENTÜ GEMİSİ  
NASIL YÜRÜDÜ

↙  
"KUSURSUZLAR"IN  
ARIZALI HALLERİ



İLK FİLM ŞERİDİNİN TARTIŞMALI HİKÂYESİ

## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 38, Ocak-Şubat 2014

#### Yayın Yönetmeni

Celil Civan

#### Yayın Yönetmeni Yardımcısı

Aybala Hilâl Yüksel

#### Bölüm Editörleri

Vizyon: Tuba Deniz

Perspektif: Cihat Arıncı

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları: Esra Tice Yıldırım

Kısa-ca: Zeynep Merve Uygun

Kamera Arkası - Sinefil: Ayşe Pay

Neden Film Seyrediyoruz: Murat Pay

Keşif: Barış Saydam

DiziKritik: Hilal Turan

**Görsel Yönetmen:** Erol Polat

**Kapak:** Erkan Söğüt

**Grafik:** Fatma Efe

**Web Sorumlusu:** İbrahim Erbas

**Reklam Sorumlusu:** Gökhan Gökmen

**Halkla İlişkiler:** Gülsüm Çelik Bayram

#### Katkıda Bulunanlar

Kerem Akça, Cihan Aktas, Nesibe Sena Arslan, Tuncer Çetinkaya, Celal Fedai, Zeynep Gemuhluoğlu, Mukadder Gezen, Ayşenur Gönen, Zeynep Köroğlu, Gülşah Nezaket Maraşlı, Koray Sevindi, Ahmet Terzioğlu, Zeynep Turan, Kübra Turangil, Ayşe Yılmaz

**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**

## 2013'TE TÜRK SİNEMASI

2013 yılında Türk sineması nicelik anlamında başarılı sayılabilecek senelerden birini daha geride bıraktı. Bu sayımızdaki dosyada 2013'ün Türk sinemasını değerlendirmeye aldık. Nicelik artışının niteliğe nasıl bir etki yaptığını, hangi filmlerin öne çıktığını, festivallerde nelerin tartışıldığını sinema yazarları Kerem Akça, Tuncer Çetinkaya ve Gülşah Nezaket Maraşlı'ya sorduk. Yazarların değerlendirmeleri 2013 vizyonu hakkında önemli veriler sunuyor.

*Perspektif* sayfalarımızda Zeynep Gemuhluoğlu, Sezer Tansuğ ve Tonguç Yaşar'ın 1970 yılında yaptığı *Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü?* isimli kısa animasyonu filmin talep ettiği şekilde "söz, imge ve varlık" ilişkisi bağlamında tartışırken günümüzde dillere pelesenk olan ama bir türlü içi doldurulamayan "gelenekten yararlanmak" meselesine dair de ipuçları sergiliyor.

2011 yılında *Canavarlar Sofrası* ile dikkat çeken yönetmen Ramin Matin ikinci uzun metraj filmi *Kusursuzlar*'la Antalya'da En İyi Film Ödülü'nün sahiplerinden biri oldu. Yönetmen Matin ve senarist-yapımcı Emine Yıldırım ile *Kusursuzlar* filmi, kadına yönelik şiddeti ve kardeşler arasındaki gerilimli ilişkiyi konuştuk.

Bilim ve Sanat Vakfı tarafından yürütülen Türk Sineması Araştırmaları Projesi'nin ulaştığı dokümanlar sinema tarihini değiştirecek ve yeni tartışmalara olanak tanıyacak gibi. Proje kapsamında kütüphanelerdeki Osmanlıca Süreli Yayınlar bölümleri taranıyor ve sinemayla alakalı makale ve haberler derleniyor. Bu taramalar sonucunda *Temâsâ* mecmuasının 12. sayısında yer alan, bir film seridinin ilgi çekici hikâyesini bu sayımızda paylaşıyoruz. Orijinal belgeyi ve transkripsiyonunu yayınladığımız bu metin, *Temâsâ* adına derneğin faaliyetleri hakkında, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Reisi Salahaddin Âli Bey'e yazılan bir açık mektup. Bu belge o günün sosyal ve ekonomik koşullarında sinema için yapılan masrafların entelektüel çevrelerce nasıl karşılandığını gösteriyor. Bundan sonraki sayılarımızda benzer arşiv bulgularını paylaşmaya devam etmeyi umuyoruz.

Her sayıda farklı bir isime yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunun bu seferki muhatabı sair Celal Fedai. Fedai, şiir ile biçimlenen sanat algısıyla sinemadan beklentilerini anlattı.

Bu yıl da *Hayal Perdesi* yazarları geçen yılın en beğendikleri filmlerini seçtiler. 2013'ün en iyilerini dergimizin bu sayısında bulabilirsiniz.

**Celil Civan**

HAYALPERDESİ



Teneke Trampet (Die Blechtrommel), Volker Schlöndorff, 1979



## 2013'te Türk Sineması

Türk sinemasının nicelik anlamında başarılı sayılabileceği senelerden biri daha geride kaldı. "2013'te Türk Sineması" dendiğinde sanatsal değerlendirmeler kadar; gişe analizleri ve festival raporları, film üreticilerinin sorunları, seyirci alışkanlıkları ve talepleri, güncel siyaset ve ekonominin sinemaya yansımaları da akıllara geliyor. Sinema yazarları Kerem Akça, Tuncer Çetinkaya ve Gülşah Nezaket Maraşlı 2013 yılının en önemli "sinema olaylarını" *Hayal Perdesi* okurları için değerlendirdi.

### VİZYON

- 06 Sen Şarkılarını Söyle: Yazgını Sev/  
Celil Civan
- 12 Çocuk Pozu: Gücün Kanunları/  
Aybala H. Yüksel
- 20 İhtiyar Delikanlı: Taklitler Daima Aslını  
Yaşatır/ Koray Sevindi

### PERSPEKTİF

- 28 Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü?/  
Zeynep Gemuhluoğlu

### SÖYLEŞİ

- 40 Ramin Matin & Emine Yıldırım: Kusursuzlar'ın  
Arızalı Halleri/ Zeynep Merve Uygun -  
Celil Civan

### DOSYA: 2013'TE TÜRK SİNEMASI: Esra Tice Yıldırım

- 52 2013 Türk Sinemasının Yılı Oldu/  
Gülşah Nezaket Maraşlı
- 56 2013'te Yerli Sinema/ Kerem Akça
- 60 2013'te Sinema Üzerine Notlar/  
Tuncer Çetinkaya

### BELGESEL ODASI

- 64 Saroyan'ın Anayurda Dönüşü/  
Ayşenur Gönen

### TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 70 İlk Film Şeridinin Tartışmalı Hikâyesi/  
Mukadder Gezen-Ayşe Yılmaz



## 28 PERSPEKTİF

### Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü?

Zeynep Gemuhluoğlu, Sezer Tansuğ ve Tonguç Yaşar'ın 1970 yılında yaptığı kısa animasyonu -tam da filmin talep ettiği şekilde- "söz, imge ve varlık" ilişkisi bağlamında tartışıyor.



## 40 SÖYLEŞİ

### Kusursuzlar'ın Arızalı Halleri

Yönetmen Ramin Matin ve senarist Emine Yıldırım ile *Kusursuzlar* filmini, kadına yönelik şiddeti ve kardeşler arasındaki gerilimli ilişkiyi konuştuk.



## 106 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

### Celal Fedai

Her sayıda farklı bir isime yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorununun bu seferki muhatabı şair Celal Fedai. Fedai, şiir ile biçimlenen sanat algısıyla sinemadan beklentilerini anlattı.

### KEŞİF

74 Beşinci Mevsim: Bahar v 2.0. Kullanıcı Deneyimsizliği/ **Ahmet Terzioğlu**

### BÜYÜLÜ GERÇEK

78 Mehrcui, Allen ve Kadınlar/ **Cihan Aktas**

### AÇIK ALAN

86 Alphaville: Şiire Rağmen Şiirin Yanında/ **Nesibe Sena Arslan**

### KAMERA ARKASI

90 Meryem Yavuz: "Gözümün Nuru En Özel Deneyimlerimden Biri"/ **Zeynep Turan**

### KİTAPLIK

98 Filmin Apaçıklığı: Nancy-Kiyarüstemi Buluşması/ **Zeynep Köroğlu**

### SİNEFİL

102 Boş Zamanlar/ **Kübra Turangil**

### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

106 Meydana Getirmenin Doğası/ **Celal Fedai**

### 2013'ÜN EN İYİLERİ

110 Hayal Perdesi Yazarlarının Seçtikleri

# SEN ŞARKILARINI SÖYLE

## Yazgını Sev

---

**CELİL CİVAN**

---

*Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)* filmi boyunca Llewyn Davis elinden kaçıp giden kedinin ismini bir türlü hatırlayamaz. Kendi yolculuğunu tamamladığında kedinin ismini sahibinden duyarız: Ulysses. Ulysses, James Joyce'un kahramanından önce ünlü Helen destanındaki Odysseus'un Latinize edilmiş ismidir. Tercüme ettiği Odysseus'un önsözünde

Azra Erhat Odysseus'un İlyada'nın aksine bir halk destanından çok bir tekil kahramanın hikâyesi olduğunu söyler; Erhat Odysseus'u bir film kahramanına benzetir.

Joseph Campbell'in "kahramanın sonsuz yolculuğu" diye nitelendirdiği kahraman hikâyesinin örneklerinden biridir Ulysses; bir hedef uğruna bir yolculuğa çıkar, çeşitli badireler atlatır, en nihayetinde varmak istediği yolculuğu bitirir. Bu yolculuk aynı zamanda bir olgunluk hikâyesidir ki des-



tanlardan efsanelere, edebiyattan sinemaya kadar birçok alanda izine rastlanır.

Coen Kardeşlerin filmografisinde kahramanın yolculuğu tema'sına sık sık rastlandığı gibi söz konusu tema'nın parodileştirildiğini de görürüz. Kimi kez kirliliği bir halı gibi "değersiz" (*Büyük Lebowski*, 1998) veya "hayatın anlamı" (*Ciddi Bir Adam*, 2009) gibi "değerli" bir sorunun peşine düşen kahraman çoğu kez hikâyenin başladığı yere geri döner. Bu yolculuk boyunca çeşitli badireler atlatsa da bunlar

**Küçük bir barda folk şarkıları söyleyen Llewyn Davis'in hikâyesi, çıktığı yolculuğun yanı sıra diğer özellikleriyle de bir Ulysses ironisi gibidir.**

olgunlaştırıcı ve eğitici olmaktan ziyade grotesk ve komiktir. Dahası kendisine yol göstermesi için arayıp durduğu "bilge" adam motifiyle karşılaşan kahraman ya gitgide gülünç hale gelmiş, gizlendiği perdesi açılan Oz büyücüsü gibi ciddiyetini kaybetmiş, beklediği bilgelikten yok-



sun biriyle karşılaşır veya Llewyn Davis'in peşine düştüğü Bud Grossman gibi ona görmek istemediği gerçeği söyleyen biri halini alır: Llewyn kendisinin yetenekli bir müzisyen olduğunu düşünür, yazgısı ona kötü davranmaktadır, büyük yapımcı Grossman'a müziğini dinletebilirse yazgısını değiştirebilecektir. Ancak yolculuk Llewyn'in istediği gibi gitmez: Grossman ona "fena değilsin ama bir grupla birlikte çalarsan daha iyi olur" der. Dolayısıyla yolculuğun sonunda, yolculuğa bir biçimde

vesile olan kedinin isminin Ulysses olduğunu öğrendiğinde Llewyn en başa, filmin başında gördüğümüz yolculuğa çıkmadan önceki haline geri döner.

Küçük bir barda folk şarkıları söyleyen Llewyn Davis'in hikâyesi, çıktığı yolculuğun yanı sıra diğer özellikleriyle de bir Ulysses ironisi gibidir: Odysseus'un uğruna serüvenlere sürüklendiği Penelope, etrafını kuşatan taliplerinden kaçmaya çalışırken Llewyn en yakın arkadaşının karısıyla gayrimeşru bir ilişki yaşamaktadır.





Üstelik kadın ondan pek de hazzetmemektedir. Yolcuğu boyunca karşılaştığı müzisyenler alabildiğine grotesk tiplerdir; hiçbirinin bir olgunluk hikâyesine katkı yapmak gibi bir amacı olmadığı gibi hemen hepsi yenik ve can sıkıntısı içindedir. Dolayısıyla Llewyn'in yolculuğu bir kendini yeniden kurma süreci olmaktan çok başladığı yere geri dönme, bir süreğen daire çizme hikâyesini andırır.

Georg Lukacs, romanla epik arasındaki ayrımı yaparken epik kahramanın yolcuğun sonun-

**Modern kahramanla yaşadığı dünya arasındaki hakikat farkı -belki de hakikatin yokluğu- her zaman ironik mesafeye yol açar; yolculukla olgunlaşma güya tamamlanmış olsa da.**

da koptuğu epik âleme tekrar bağlandığını söyler. Çünkü epigin dünyasıyla kahramanın dünyası arasında bir özdeşlik vardır. Oysa modern zamanların bir türü olan roman bu özdeşliği ortadan kaldırmıştır. Modern bir roman tarihinin aynı zamanda ironi tarihi



olması da kahramanla yaşadığı dünya arasındaki mesafeden kaynaklanır. Romanların modern kahramanı ne kadar bağlanmaya çalışırsa çalışsın yaşadığı âlemlerle doğrudan irtibat kurup ona bağlanamaz. Dolayısıyla modern kahramanla yaşadığı dünya arasındaki hakikat farkı -belki de hakikatin yokluğu- her zaman ironik mesafeye yol açar; yolculukla olgunlaşma güya tamamlanmış olsa da.

Almanca “can sıkıntısı” (langweilig) ibaresinin “lange-weile” (uzun zaman)’dan geldiği söylenir. Coen Kardeşlerin

hikâyelerinde söz konusu yolculuk bittiğinde kahramanın içine düştüğü can sıkıntısının arttığını, daha da genişleyip derinleştiğini görürüz. Kahraman bir yola çıkmış, farklı ve grotesk tiplerle karşılaşmış, ulaşmak istediği kişiye ulaşmıştır ama olgunlaşmış özdeşleşmek istediği dünyayla arasındaki mesafe kapanmak yerine, neredeyse daha da fazla açılmıştır.

Bu anlamda Llewyn Davis’in hikâyesinin sonunda en başa, üstelik bu sefer tastamam hiçbir değişim olmamışçasına filmin başlan-



gıcına geri dönmesi, bizi birbiriyle koşturmuş iki türlü düşünmeye sevk eder: Filmin sonunu en başta görmemiz Llewyn'in bir yolculuğa çıkıp farklı birine dönüşeceğini ima eder. Öte yandan filmin sonunda tekrar başa dönüş, Llewyn'in aynı yolculuğu sürekli yapsa da hiçbir değişim yaşamadan geri döndüğünü, dolayısıyla aynı hikâyeyi tekrar yaşadığını söyler. Gitgide derinleşen bir zamanın, tam da can sıkıntısının içinde, özdeşleşebileceğimiz bir hakikatin, bir müteal hakikatin yokluğu, tekrar'ın içindeki

kendinde fark'a ilişir ve ona Latince "Amor Fati" der: Yazgını sev.

### **Sen Şarkılarını Söyle / Inside Llewyn Davis**

Yönetmen: Ethan Coen, Joel Coen

Senaryo: Ethan Coen, Joel Coen

Oyuncular: Oscar Isaac, Carey Mulligan,  
John Goodman

Yapım: ABD, Fransa, 2013, 104 dk.

Vizyon Tarihi: 17 Ocak 2014

# ÇOCUK POZU

## Gücün Kanunları

---

**AYBALA H. YÜKSEL**

---

Romanya sinemasının son yıllarda yaptığı rahatsız edici güzelliklerden biri de *Çocuk Pozu* (*Pozitia Copilului*, 2013) idi. Filmin Altın Ayı ile de taçlandırdığı başarısının arkasında güçlü sinema dili ve sağlam senaryosu kadar tartıştığı mevzuun her daim güncelliğini de aramak gerekiyor. Filmde, -sorunlu bir ilişkiye sahip- anne ve oğlun sıkıcı hayatları bir “kaza” ile sarsılır. Suyun dalga-

lanmasıyla dibe çöken pislik meydana çıkar ve güç, sorumluluk, suç mefhumlarına dair tartışmalara gebe sancılı bir dönem başlar.

Filmin ilk dakikasından itibaren anne Cornelia ve oğlu Barbu'nun arasında var olan gerilim ve şiddet, aslında birbirinden “ayrı” var olamama hâllerini ele veriyor. Annenin oğlu üzerinde egemen olma isteği ile Barbu'nun pasifliği birleştiğinde ortaya tatminsiz bir anne ile çocuk kalmış



bir yetişkin çıkıyor. Neyse ki yönetmen beyazperdedeki sayıları günbegün artan “olgunlaşamayan veya olgunlaşmak istemeyen erkekler” filmlerine bir yenisini eklemeyeceğini -hikâyeyi annenin gözünden aktararak- en baştan açıklıyor ve izleyenin yüreğine bir parça su serpiyor. Bu tercih; filmi birçok benzerinden ayrı bir yere koyarken, suç ve sorumluluk temaları üzerine yapılan tartışmayı derinleştirmeye de yarıyor. Arızayı gizleyen yüzeydeki ka-

buğu kırıveren bir “kaza” çözülmesi gereken daha ciddi problemleri ortaya döker. Kahramanlarımız her ne kadar kaza ve sonuçları ile meşgul olduklarını düşünse de süreç içinde hayatlarını, ilişkilerini ve daha da önemlisi değer yargılarını gözden geçirmek zorunda kalırlar.

### **İktidarın Köleleri**

Filmdeki kazanın bir felakete yol açtığı tartışmasız bir gerçek. Ancak filme konu



olan, büyük kıyametin yaşandığı kazanın kurbanının ailesi değil; hatta onların dünyasına son sekans hariç neredeyse hiç girilmiyor. Çünkü esas dikkate değer ve hayreti mucip olan Cornelia ve ailesinin kendi yarattıkları küçük dünyalarında kopan küçük kıyametin ibretlik hikâyesi. Yani oğullarının işlediği suç, bu suçun ört bas edilmesi, dolayısıyla isimlerinin aklanması ve bu uğurda bir annenin göze alabilecekleri...

Filmin yakaladığı en can alıcı nokta hiç şüphesiz ki muktedirlerin, saygınların, yani düpedüz burjuvanın nasıl sahibi olduklarına inandıkları mevkiin kölelerine dönüştüğünü ortaya koymasındır. Kişi kendisini elinde bulundurduğu gücün veya mevkiinin ve bunun getirdiği itibarın “sahibi” zannetmeye başladığı zaman bütün varlığını o konumu korumak için feda etmek zorunda kalacaktır. Onun varlığını sürdürmek için kendinden dahi vazgeçebilir ve tuhaf şekil-



de bunu da aslında kendi nefsi için yapar. İnsan kişisi gücün idaresi altına girdikten sonra artık kurallar iktidar tarafından koyulacak, onun kanunları diğer tüm kanunların üzerine geçecektir. Sahip olduğuna inandığı toplumsal mevki tarafından ele geçirildiğinin farkında olmadan, bile isteye ve hatta canla başla... Toplumun efendileri arasındaki yerini korumanın şartı, ironik biçimde yeni efendisinin her emrine amade olmaktan geçecektir.

**Filmin yakaladığı en can alıcı nokta hiç şüphesiz ki muktedirlerin, saygınların, yani düpedüz burjuvanın nasıl sahibi olduklarına inandıkları mevkiin kölelerine dönüştüğünü ortaya koymasıdır.**

Kendi köleliğinin farkındalığından veyahut çözümünden yoksun bulunan Cornelia içinse her şeyden daha önemli olan itibarıdır. Sahip olduğu toplumsal imtiyazları korumak, onun ismini daha da yukarılara



götürecek oğlunun kaderini tayin etmek zorundadır. Hatta bu yolda giriştiği türlü yüzkızartıcı işler de bu yüksek amaç uğruna meşrudur. Bundan sonrası ise aşına olduğumuz durumlardan ibaret. Telefon edilen emniyet müdürleri, yeniden düzenlenen bilirkişi raporları, yalancı şahitler, rüşvet ve sanığın ailesinin türlü iyi niyetli gayretleri... Netice itibariyle “itibar” sözkonusu olduğunda yürürlükte olan insanlığın kanunları değil gücün/iktidarın kanunlarıdır.

### **Anneler ve Oğullar**

Filmdeki annenin oğlunu “bir evlattan çok daha fazlası” olarak gördüğü çok açık. Aralarındaki ilişkinin çarpıklığı özellikle birkaç sekansta zirve yapıyor. Psikanalitik okumalar ile yeni tartışmalar açabilecek konu hakkında şunu söylemek elzem görünüyor. Filmdeki annenin, Cornelia'nın gözünde oğlu Barbu kendisinden ayrı bir yerde durmuyor. Kendi vücudundan yarattığı ve hâlâ vücudunun bir uzantısı olarak gördüğü bir varlık. İşte tam





da bu sebepten Barbu tüm hayatı ve varlığı ile annesinin nefesine hizmet etmekle yükümlü. Onun gerçekleşmemiş bütün hayallerine ulaşmak ve ailesinin seçkinliğine değer katmakla vazifeli. Ama zaten her şeyin mutlak sahibi olmaya çalışan bir “kadın” karşısında oğlunun güç ve enerjisi de farklı bir muamele görmeyecektir. Sahip olma zannıyla birlikte gelen köleşme sürecinin farklı bir tezahürü olduğu için bu hususta da yukarıdaki iddiaları aynıyle sıralamak mümkün.

**Mevki ve itibar sözkonusu olduğunda yürürlükte olan insanlığın kanunları değil gücün/iktidarın kanunlarıdır.**

En nihayetinde sürekli sahip olunmaya çalışılan oğul yetişkinlik çağını sürmesine rağmen hayatı boyunca hiçbir şey için sorumluluk alması gerekmemiş, gerektiğinde de bundan geri durmuş bir adam olarak resmediliyor. Fakat hâl böyle olsa bile filmin sonunda ulaşılan nokta dikkate değer. An-



nesiyle yaptığı son konuşmadan ve suçuyla yüzleşebilmesinden anlaşıldığı üzere oğul Barbu'nun annesinin egemenlik alanından kurtulması, büyümesi ve rüştünü ispat etmesi mümkün. Fakat kendi kendisine veya görünüş itibarıyla kendi gücüne "kul" olan anne için durum bir o kadar karamsar. Tam da bu noktada, hâli hazırda yirmi küsur senelik bir cumhuriyete sahip olan ve öncesinde ciddi bir değerler yıkımına uğrayan Romanya devleti ile oğul Barbu arasında ku-

rulabilecek paralellige işaret etmekte fayda var. Ülke tarihiyle birlikte düşünüldüğünde; Barbu'nun pek çok anlamda sıfırdan başlayan ve hızla kapitalistleşen bir ülkenin genç yetişkin kuşağını temsil ettiği anlaşılıyor. Ayrıca hikâyeye kurgusu, "yeni" olanın kendi varlığını ortaya koyabilmesi için "eski"nin ona alan açması gerekliliğinin ve talebinin dile getirilmesi olarak da okunmaya imkân tanıyor. Tüm psikolojik ve politik okumaları bir kenara bıraksak bile *Çocuk Pozu*'nu her bir



seyirci için anlamlı bir yere koyan insana dair, insanı insan yapan “değerlere” ve aynı zamanda insanı insanlıktan çıkaran “gereçlere” dair sorduğu sorular olmalı. Film insanın köleleşmesini gözler önüne sererken onu özgürleştirecek olanı ise yalnızca ima etmekle yetiniyor. Fakat yine de “insan” olabilmek için yürünecek yolda birkaç önemli basamağa işaret ediliyor: “filinin faili olmak” ve “neye hizmet ettiğinin şuuruna varmak” gibi.

### Çocuk Pozu / Pozitia Copilului

Yönetmen: Calin Peter Netzer

Senaryo: Calin Peter Netzer, Razvan Radulescu

Oyuncular: Luminita Gheorghiu,  
Bogdan Dumitrache, Natasa Raab

Yapım: Romanya, 2013, 112 dk.

Vizyon Tarihi: 10 Ocak 2014



# İHTİYAR DELİKANLI

## Taklitler Daima Aslını Yaşatır

---

**KORAY SEVİNDİ**

---

*“Buradan geçilir acılar şehrine,  
Buradan geçilir sonsuz kedere,  
Buradan geçilir kayıp insanların arasına.*

...

*Buradan içeri girenler, umudu geride  
bıraksın.”<sup>1</sup>*

<sup>1</sup>Dante Alighieri, *İlahi Komedya*, Oğlak Yayıncılık, İstanbul, 2011.

Dante *İlahi Komedya* adlı eserinde cehennemin kapısına böyle yazar. İhtiyar Delikanlı (*Oldboy*, 2013)’da ise “Umudu geride bıraktırılan adam” Joe Doucett, nedenini bilmediği bir şekilde yirmi yıl boyunca bir odaya hapsedilir. İçeride kaldığı yıllar boyunca aklındaki “Neden?” sorusuyla yaşar ve içindeki intikam duygusunu biriktirir. “Cehennemin” kapısına bakarak geçirdiği yirmi yıl boyunca hangi tarafın gerçek cehennem olduğunun farkına va-



ramaz. Filmin başındaki cehennem, filmin sonundaki kurtuluşu olur ve asıl cehennem gerçeklğini acı da olsa fark eder.

Yeni dönem Afro-Amerikan sinemasının önemli temsilcilerinden biri olan Spike Lee'nin yönetmenliğini yaptığı İhtiyar Delikanlı, Chan-wook Park'ın Nobuaki Minegishi'nin çizgi romanından uyarladığı *Oldeuboi* (2003) filminin yeniden çevrimi. Orijinal filmin senaryo, sinematografi ve oyunculuk üçgenini başarıyla oluş-

turması ve uluslararası alanda büyük ün kazanması, son yıllarda senaryo sıkıntısı çeken Hollywood için önemli bir "balık" olduğunu gösteriyordu. Stüdyo, filmin senaryosunda bazı değişiklikler yaparak filmi bilinen "Hollywood kafasına" daha çok yaklaştırmaya çalıştı ve altyazı okuma zahmetine girmek istemeyen Amerikalılar için bir yeniden çevrim hazırladı. Genelde "balık tutmayı" iyi beceren Hollywood, bu sefer baltayı taşa vurdu ve "üşengeç"



olarak bildikleri Amerikalılarda bile büyük bir hayran kitlesi yaratan orijinal filmin yeniden çevrimini biraz da “aceleye” getirerek piyasaya sürdü. Nitekim film büyük bir “box office bombası”<sup>2</sup> olarak sinema tarihindeki yerini aldı ve stüdyoyu ciddi anlamda hayal kırıklığına uğrattı. Tabii filmin başrol oyuncusu Josh Brolin’in ve yö-

2 Yüksek bütçeli çekilmiş fakat çok düşük gişe geliri elde etmiş filmler için kullanılır.

netmeni Spike Lee’nin istedikleri versiyona izin verilmediği ve filmin uzun bir kısmının kesilmek zorunda kaldığı yönündeki açıklamaları da filmin tam bir “amaç” filmi olduğunu bize gösteriyordu.<sup>3</sup>

3 Spike Lee’nin bu durumdan mutsuz olduğunu ve istediğini yap(tır)amadığını filmin ilk afişlerindeki “kendi filmim” dediği filmler için kullandığı *A Spike Lee Joint* ibaresini, filmin son versiyonunda daha çok “iş” olarak baktığı filmlerde kullandığı *A Spike Lee Film* ibaresine dönüştürmesinden de anlayabiliyoruz.



### Özensiz Bir Yeniden Çevrim

Filmin ana karakteri Joe Doucett “kaybetmiş” bir adamdır. “Parçalanmış” Amerikan rüyasından uyanan ve kendini içki ile teselli eden Joe, yalnızlığın derinliklerinde yaşar. Filmin orijinal versiyonunda, biraz da mizahi bir şekilde, bir karakol sahnesiyle anlatılan ve bu denli sert çizilmeyen bu hal, bu versiyonda özellikle uzatılmış gibi görünüyor. Daha sonra kaçırılıp bir odaya hapsedilen ve yirmi yıl boyunca nedenini bilmeden ya-

**Yeni dönem Afro-Amerikan sinemasının önemli temsilcilerinden Spike Lee'nin yönetmenliğini yaptığı İhtiyar Delikanlı, Chan-wook Park'ın Nobuaki Minegishi'nin çizgi romanından uyarladığı Oldeuboi filminin yeniden çevrimi.**

şayan Joe, burada bir iç hesaplaşmaya girer. Orijinalinin daha başarılı çizildiği ve yılların getirdiği etkilerin daha iyi gösterildiği bu “Dostoyevski insanının” duygu durumları,



**İhtiyar Delikanlı, ortalama bir Hollywood yapımı olsa da Chan-wook Park'ın "fütüristik" filminin atmosferine, inceliğine, kurgusuna ve başarısına asla yaklaşamayan bir yapım.**

bir sorgulama halini alır ve "yeraltından notlar" misali kahramanın kızına ulaştırılmak üzere kâğıtlara dökülür. Yirmi yılın sonunda Monte Kristo Kontu'nun intikam seviyesini yakalayan ve bir makineye dö-

nüşen Joe, dışarı salındıktan sonra da bu tutsaklığın nedenini aramaya başlar. Chan-wook Park'ın filmindeki Min-sik Choi'nin canlandığı Oh Dae-su karakteriyle karşılaştığımızda, filmde verilmek istenen "değişimi" Josh Brolin'in ve yeni filmin çok da veremediğini görebiliyoruz. Zaten fiziksel olarak yirmi yıl önce odaya nasıl girdiyse öyle çıkan (!) Joe, bu filmin önemli bir eksisi, duygusal olarak da istenilen seviyeye ulaşamıyor. Bu durumun nedenlerinden





biri filmdeki sahnelerin süre bazında dengelenememesi. Bu dengesizlik bazı yerlerde sarkmaya neden olurken bazı yerlerde olayın hızlı akmasına ve seyirciye geçmemesine neden oluyor. Oysa orijinal filmde bu denge çok iyi bir şekilde yakalanabiliyordu ve kurgu çok akıcıydı. Bu noktada Spike Lee'nin kafasındaki resmi tam olarak göremememizden kaynaklanan bir sorun olabileceği düşünülebilir. Film bu haliyle bizi bazı şeylere inandırmaya zorlasa da bunu çok başara-

mıyor. Bu bölünmüş yapı filmin genelindeki sinematografik anlatımlara da sirayet ediyor ve bir "özensizlik" oluşturuyor. Orijinal filmdeki en akılda kalıcı sahnelerden biri olan tek plan dövüş sahnesini ele aldığımızda, Park'ın kurduğu sahne, gerek epik mizansenyle gerek Ennio Morricone'yi hatırlatan müziğiyle gerekse tek plan tercihinin getirdiği estetikle Sergio Leone'nin filmlerinden alıştığımız bir düello sahnesinin atmosferini sunabiliyordu izleyiciye. Park'ın oluşturduğu

kendine özgü “mizahi” kara film tarzına da uyan bu sahne, yeni filmde sırf var olanı kopyalayalım mantığıyla tekrar ele alınmaya çalışılmış ve “taklit edilmiş”. Bu durumda, bütün olarak Hollywood anlatımına yaklaştırılan filmin içinde genele çok da uymayan bir sahne ortaya çıkmış. Orijinal planın mizansenleriyle, müziğiyle, estetik tercihiyle bir bütün olduğunun farkına varılamayarak, üstelik tek plana da sadık kalınmayarak bir sahne çekilmiş. Fakat filmin geneli bu bölümü taşıyamadığı için sahnenin izleyiciye geçmesi biraz zorlaşmış. İnanırcılıktan uzak bir sahne ortaya çıkmış. Bu hoyratça kullanılan “ben de yaparım” mantığı, Joe’nun hapisane müdürüne işkence yaptığı sahnede de görülebiliyor. Burada iki film arasındaki “incelik” farkı da ortaya çıkıyor. Orijinal filmde Oh Dae-su adamın dişlerini sökerken yönetmen olayı çok fazla vahşileştirmeden bize vermeye çalışıyor ve aksiyonu çok az göstererek olayı sonuca bağlıyor. Park’ın bu diş çekme sahnesi için kullandığı Vivaldi’nin Dört Mevsim’i de, Kubrick’in *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971)*’da Beethoven’ın 9. Senfoni’sine denk bir etki oluşturmayı amaçlıyor. Burada yakalanan uyum, sahnenin ritmini artırıyor. Hollywood versiyonu ise şiddeti “brutal” tarzda vermeyi tercih ediyor ve bol kan göstererek sahneyi daha hoyratça kullanmayı seçiyor.

### **Orijinali Hollywoodlaştırmak**

Filmin görünen “intikam” hikâyesi kısmından ayrı olarak daha derininde yer alan ve orijinal versiyonda daha “masumane” ola-

rak lanse edilen bir ensest “aşk hikâyesi” var. İki kardeşin birbirlerini sevmesi üzerinden anlatılan bu hikâye, Oh Dae-su’nun bunu fark etmesi ve diğer insanlara yayması nedeniyle esaret edildiğini izleyiciye gösteriyor. Bu durum Amerikan versiyonunda, tam olarak altı çizilmese de, bütün aileyi kapsayan bir ensest durum zinciri olarak ele alınmış. Orijinal versiyonda daha incelikle işlenen bu durum filmin finalini daha da sağlamlaştıran bir unsur olarak yer alsa da Amerikan versiyonunda biraz daha “sert” ve “vurucu” olarak ele alınmış ve zaten “güçük” olan hikâyeyi detaylandırmaktan çok sıkıştırmış. Zaten orijinal versiyondaki iki kardeşin “aşk” kaçamağının, Hollywood versiyonunda baba ve kızın bir “seks” sahnesine indirgenmesi de Hollywood’un “kısır” bakış açısının bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.

Orijinal versiyonun finalinde Min-sik Choi oyunculuk anlamında çok iyi bir performans sergiliyor. Bu sahnede, Oh Dae-su’nun yaşadığı olayı öğrenince dilini kesmesi, mitolojide Kral Oidipus’un<sup>4</sup> evli olduğu kadının gerçek annesi olduğunu öğrenmesi sonucunda gözlerini kör etmesine yapılan çok incelikli bir gönderme. Freud’un Oidipus Kompleksi’ne<sup>5</sup> de adını veren bu olay, filmin derinleştiği ensest konusuyla direkt alakalı olduğu için orijinal

4 Gerhard Fink, *Antik Mitolojide Kim Kimdir*, İlya Yayınevi, İzmir, 2004.

5 D. P. Schultz, S. E. Schultz, *Modern Psikoloji Tarihi*, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2007.

filmdeki senaryonun gücünü de gösterir. Fakat Amerikan versiyonunda bu detaylar yer almıyor. Park'ın filminin finalindeki hem babaya hem de kıza giden "Pandora Kutusu" da Amerikan versiyonunda işleme gereği duyulmayan önemli bir detay ve çok iyi bir buluş. Gene orijinal versiyonda "kötü adamın" hipnoz kullanarak baba ve kızını birbirlerine aşık etmesi, Amerikan versiyonunda, "zor durumdaki adamdan etkilenen kadın" gibi daha basit bir duruma bağlanmış ve bu da çok inandırıcı durmamış.

Spike Lee'nin filminde "femme fatale" gibi çizilen kadın tipi, Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"<sup>6</sup> makalesinde yer verdiği, kadının filmlerdeki "nesne" olarak kullanımına ve filmin "eril" bakış açısıyla ele alınmasına önemli bir örnek teşkil eder. Mulvey makalede kadının "haz objesi" olarak kullanıldığından, "bakış" konusunda erkeğin etken, kadınınsa edilgen konumda yer aldığından bahseder. Sinemanın bu "dikizci" bakış açısı üzerine inşa edildiği fikrinin ve "bakış" konusunun örnekleri, Amerikan versiyonunda açıkça görülebiliyor. En basitinden bir örnek verilirse Park'ın filminde "kötü adamın" korumalığını yapan adamın yerini, Spike Lee'nin versiyonunda "erotik" tarafı ön plana çıkarılmış bir kadın alıyor. Gene orijinal versiyondaki filmin hikâyesinin bağlı olduğu diyalektik zincir, Amerikan

versiyonunda hakkıyla oluşturulamıyor ve kırılmalar yaşıyor. Bu da filmin senaryo anlamında zaafı olduğunu gösteriyor.

Son dönemde Martin Scorsese'nin *Köstepek* (*The Departed*, 2006) ve David Fincher'ın *Ejderha Dövmeli Kız* (*The Girl with the Dragon Tattoo*, 2011) filmleri gibi iyi remake'ler izlemiş olsak da Spike Lee'nin *İhtiyar Delikanlı*'sı bir "kolay yoldan köşeyi dönme" denemesi olarak kalıyor ne yazık ki. Hollywood'un uzun yıllardır peşinde koştuğu ve geçmiş yıllarda Steven Spielberg, Will Smith gibi isimlerin adının geçtiği bir projenin sonuçta bu konuma gelmesi ve "aceleyle" ortaya çıkarılması da sinemaya yapılan büyük bir saygısızlık olarak nitelendirilebilir. *İhtiyar Delikanlı*, seyirlik, ortalama bir Hollywood yapımı olsa da Chan-wook Park'ın "fü-türistik" filminin atmosferine, inceliğine, kurgusuna ve başarısına asla yaklaşamayan bir yapım olarak kalıyor. Sonuç olarak da taklitler her zaman orijinalini yaşatıyor.

## Oldboy / İhtiyar Delikanlı

Yönetmen: Spike Lee

Senaryo: Garon Tsuchiya, Nobuaki Minegishi, Mark Protosevich

Oyuncular: Josh Brolin, Elizabeth Olsen, Samuel L. Jackson

Yapım: ABD, 2013, 104 dk.

Vizyon Tarihi: 3 Ocak 2014

6 (6) Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", (Çev. Nilgün Abisel), 25. Kare Sayı: 21.



# Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü ?

**ZEYNEP GEMUHLUOĞLU**

Sezer Tansuğ'un Tonguç Yaşar'la birlikte yaptığı 1970 tarihli *Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü* isimli "canlandırma"nın bir ilk ve öncü çalışma olduğu sık sık dile getirilir. Ancak bu eserin önemi animasyon tarzından, tekniklerinden veya "gelenekten yararlanmak" gibi günümüzde sürekli atf

yapılan fakat kavram kargaşasının toz dumanında iyice belirsizleşen bir ilgiden değil, "sanat" söz konusu olduğunda halen ve belki de hep güncel kalacak bir soruyu dile getirmiş olmasındandır. Bu soru, "söz, imge ve varlık" ilişkisi diyebileceğimiz alana ilişkindir.

Batı düşüncesinde söz ve imgenin birbirleriyle olan ilişkilerinin öncelikle yazı ve

buna bağılı olarak hafıza meselesinde ortaya çıktığı düşünülürse, aralarındaki çatışmanın da söz ve imgenin zaman'la olan ilişkilerinde belirginleştiği kolayca görülebilir. Nitekim on dokuzuncu yüzyıla kadar resmin zamanla ilgisi kurulamamış, resim daha çok zamansız kabul edilen bir alanla yani idea, form veya hakikate “benzerlik”le düşünülmüştür. Söz ise hakikatle bir “temsil” ilişkisi içindedir ve yokluğunda yerine geçerek ona vekâlet eder. Burada “söz”ün asliliği, canlı konuşma durumunu referans alır. Yazılı söz ise en iyi ihtimalle “yaşayan ve nefes alan sözün” yalnızca bir imgesi -gölgesi/eidolon- olacaktır.

Platon'un imgelere nasıl temkinli yaklaştığını biliyoruz. Nitekim ona göre “yazı resmetmeye (zôgrafia) benzer; yaşayan varlıklar gibi varlıklar yaratır; ama eğer biri onlara soru sormaya kalkışırsa heybetli sessizliklerini korurlar.” Sözlü ifade ise muhatapı diyalektiğe davet eder ve böylece filozof, karmaşık ve basit ruhlara kendilerine uygun tohumu, logosu ekebilir. Öte yandan ruhlara “yanlış” tohumlar ekilme tehlikesine karşı canlı sözlerin sofistlik olanlara ek olarak tragedya ve lirik şiir gibi mimetik olanları da Politeia'nın dışına sürülür.

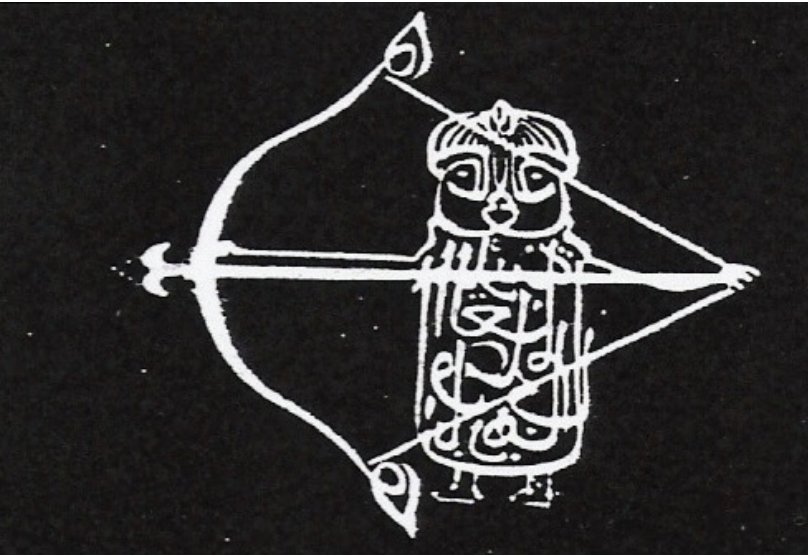
### **Aristoteles'ten Söz Merkeziliğe**

Aristoteles'in Platon'a karşı tragedyayı ve hatta mimesisi *Poetica*'daki savunusu ise esasen dramının kurallarını belirginleştiren ve yine sözü merkeze alan bir tavidir ve şiir, hikâye, tiyatro gibi sözlü sanatların her zaman plastik sanatlardan daha öncelikli

**Tansuğ, İbnü'l-Arabi düşüncesini bilsin veya bilmesin harflerin, kelimelerin imgelerin canlılığına ve hafızasına olan inancıyla ve belki de “âlem kitabını” okumakla görebildikleri onu bu geleneğe doğrudan bağlamaktadır.**

ve asli kabul edilmesiyle alakalıdır. Nitekim yüzyıllar sonra “estetik”, *Poetica*'yı temel olarak kurulacaktır. Hristiyanlığın söz merkezci yapısı -“önce söz vardı”- ve hatta Hz. İsa'nın bizzat “logos” olduğu inancı da bu anlayışla birleşince, Derrida'yı hatırlarsak, sadece Batı düşüncesinde değil Batı sanatının temelinde de söz merkeziliğin bulunduğunu görebiliriz. İlâveten, bizzat Hz. İsa'nın kendisi “söz ve vahiy” olduğundan “Kutsal Kitap”, havarilerin “İsa yorumları” hatta “İsa'nın hayatı” olarak anlaşılabilir. Buna bağılı olarak gelişen kilise merkezli resim ise büyük ölçüde Kutsal Kitap'taki anlatıların tasviri görevini üstlenir.

Ancak dikkat edilirse, resim zamanı temsil edememesine rağmen bir anlamda Aristotelyen drama kuralları burada da işlemektedir. Öyle ki tasvir edilen olayın hep en can alıcı noktası, bir “çatışma anı”, Aristoteles'in kelimeleriyle söylersek “baht dönümü” esas alınır. Ayrıca yine Aristoteles kökenli “birlik” ilkesi -zaman, mekân ve eylem birliği- doğrudan dramının perspektife dayalı anlatısını kurduğu için resimde de perspektif, drama izleyicisi gibi resmin muhatabını olayın o anda, orada olduğuna dair gerçeklik yanılısama-



sına sürükler. Her şey muhatabın önünde olup bitmektedir ve “dramatik gerilimi” meydana getiren budur. Dramatik temsilin en önemli özelliklerinden olan nedensellik ilkesi ve adeta hakikatin/olayın tamamen çözümlenerek, örtülerinden sıyrılarak “ifşa” edilmesine bağlanan sonuç yani “katharsis” de bu ilişkiler çerçevesinde düşünülebilir.

İşte böylece sinemaya başlangıçta neden edebiyatın, temsilin ve klasik drama kurallarının hakim olduğunu anlayabiliyoruz. Sinemanın edebiyattan değil de resimden beslenmeye başlaması ise, -Empresyonizm, Sürrealizm gibi- resmin zaten klasik resmin dışına çıkarak mekânla, ama özellikle de zamanla olan ilişkilerini sorguladığı ve dönüştürdüğü tarzlar ile mümkün olabilecektir. Sinemanın resimden farklı bir “zaman-imge”, “hareket-imge” kurduğundan bahsedilebilmesi için biraz daha beklemek gerekecektir. Türk sineması ise başlangıçta ne kendi topraklarında gelişen görsellikle ne de söz biçimleriyle olan ilgisini kuramadan, önce dramatik sonra da melodramatik yapılara hapsolmuş görünmektedir.

Ülkemizde sinema için yeni dillerin arandığı ancak bunların entelektüel düzeyde tartışılacak kadar olgunlaşmadığı bir dönemde Sezer Tansuğ’un Surnâme minyatürleri üzerine çalışırken sinema ile ilgili olarak da düşünmeye başladığını görmek şaşırtıcı olabilir. Nitekim 1961 tarihli *Şenlikname Düzeni* isimli çalışması bile kendi alanındaki yerleşik kabulleri sarsmasına rağmen duygusal içerikli eleştiriler dışında gerçek bir karşılık bulmaz. *Şenlikname Düzeni*’nin sarsıcılığı, Batı merkezli görme ve açıklama biçimlerine karşı, adeta imgelerin coğrafi ve kültürel hafızalarının izini sürmesinden kaynaklanır. Vardığı sonuçlar, ilk elde Nakkaş Osman Surnâmesi’deki “sürekli tasvir”lerin şema düzeninin Batılı veya İran tarzlarından bütünüyle farklı ama bir yönüyle Bizans sanatıyla ilgili olduğunu

gösterecek güçtedir. Bu ilgi, imgelerin ve görsel düzenlerin kendiliklerinden ve bir sanatçının yoktan yaratımıyla değil zaten var olan bir dilin yeni yollarla konuşmasıyla mümkün olacağını var sayar.

Bu yaklaşım Tansuğ'un "gelenek"le olan ilişkisini diğer birçoklarından ayırır. Gelenek ona göre, geçmişte kalmış ve bizim ona yaklaşmamıza veya referans göstermemize muhtaç ölü bir şey değil adeta genetik bir kod gibidir ve içinde konuştuğumuz, eylediğimiz alanı mümkün kılar. Bu yüzden, sanat biçimleri oluşturmada önemli olan, daha önce oluşturulmuş biçimlere çağa uygun bir yön vermek, özgün bir ayırım kazandırmaktır. Hatta çok bireysel bir düzeyde sanki yepyeni bir icatmış gibi görünen biçim ve düzeyleri şöyle bir kurcaladığımızda, bunların daha önce yapılmış olanlara bağlı bulunan yanlarını görebileceğimizi vurgular. Sanat eserleri de tıpkı düşünce sistemleri gibi belli geleneklerde temellenir.

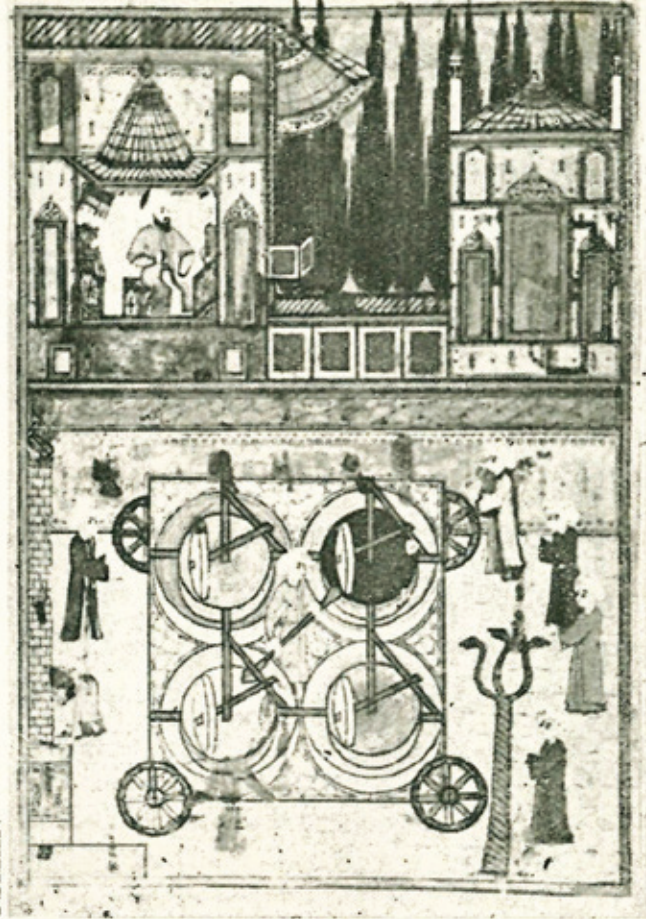
### **Şenlikname Düzeni ve Dramatik Yapı**

*Şenlikname Düzeni*, sürekli tasvirler olgusuna özgü uygulamanın benzersiz yanlarını da gözler önüne serer. Tansuğ, sürekli tasvirleri Batılı örnekleriyle karşılaştırarak, farkını tesbit eder. Roma ordularının savaş öyküleri ve zaferlerini betimleyen sürekli tasvirlerden sonra 1066 tarihli ünlü Bayeux halısında da Normanların İngiltere'yi istila etmesinin birbirini peş peşe izleyen sahnelerle, bir başlangıçtan sona ulaştığını

**Türk sineması başlangıçta ne kendi topraklarında gelişen görsellikle ne de söz biçimleriyle olan ilgisini kurmadan, önce dramatik sonra da melodramatik yapılara hapsolmuş görünmektedir.**

söyler. Karşılıklı çatışan güçlerin dramatik gerilim öğeleriyle beslenen ilişkiler, her birini ayrı bir mekân ve ayrı bir zamanda gösteren sahnelerin birbirini izleyen sistemi içinde gerçekleşir. Surnâmelerdeki sürekli tasvirlerde bu türden bir dramatik anlatım yoktur. Onları benzersiz kılan, aynı şema düzeni içine sığdırılmış bir değişim sürekliliği, zamanın akışını bile belirleyen bir çeşitlendirmeye birleştirmek özelliğidir. Böylece, bu toprakların imgelerine dair özellikler yani "parça-bütün ilişkisi, eş zamanlılık ve süreklilik"in örnekleri de belirlenmiş olur. Kompozisyon ayrıca yazı gibi okunacak şekilde sağdan sola düzenlenmiştir.

*Şenlikname Düzeni*, Surnâme'deki kompozisyon tekniğinin Batı kaynaklı ilkelerle değerlendirilemeyeceğini ve yargılanamayacağını ancak özgünlükleriyle evrensel sanata önemli bir katkı olduğunu gösterir. Ona göre minyatürlerde ele alınan temalar, zaman ve mekân bütünlüğüne ilişkin değerlerle farklı ve yeni bir sisteme kavuşurlar. Eşzamanlılık ve süreklilik ilkeleri, birbirini çeşitlenerek izleyen aynı şema sistemi içinde toplanır. Tansuğ, ayrıca bu sistemin sinematografik bir hareket mekanizması açısından incelenerek özgün bir sinema dili ve kuramına temel oluşturup oluşturama-

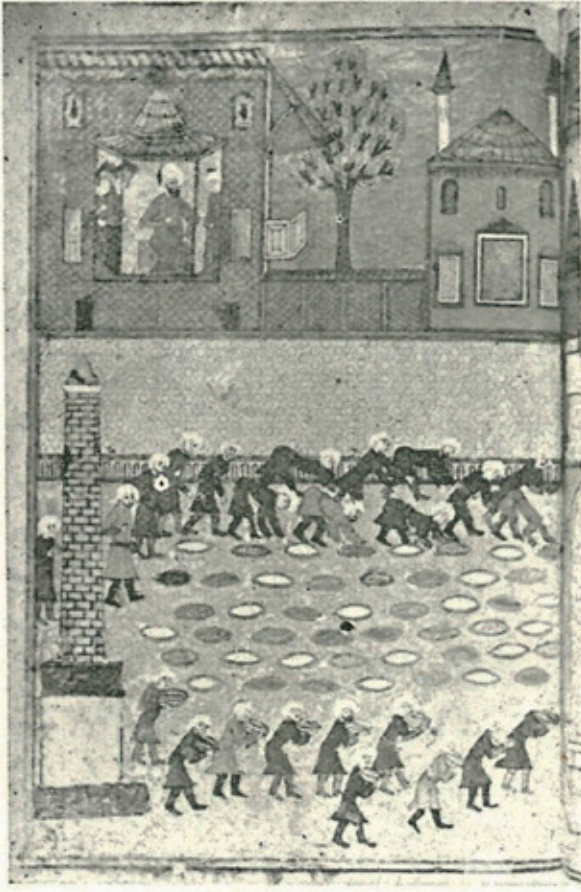


**Sezer Tansuğ'un kaleme aldığı *Şenlikname Düzeni'nin sarsıcılığı, Batı merkezli görme ve açıklama biçimlerine karşı, adeta imgelerin coğrafi ve kültürel hafızalarının izini sürmesinden kaynaklanır.***

yacağını sorgular ve bu bağlamda M. Şevket İpşiroğlu ile Sabahattin Eyuboğlu'nun Üçüncü Murad Surnâme'si üzerine yaptıkları belgesel filmi eleştirir. Filmin Surnâme'deki görsel sistemi algılayamadığı için yapay bir bütünlemeye zorlandığını ve kurgu özentisine düştüğünü söyler.

Tansuğ, sonraları benzer bir eleştiriyi Ulusal Sinema Hareketi'ne ve Halit Refiğ'e de yöneltecektir. Ona göre Refiğ, polemik düzeyini aşan çözümlere ulaşamamıştır. Bunun nedeni de Refiğ'in geleneksel görme biçimleri ve edebiyatından bihaber oluşudur. Üstelik ülkemizde sadece bu harekette değil, genel olarak geleneksel tasvir sanatının filmik nitelikte sürekli kompozisyonlarını belirleyen bazı ilkelerden hareketle yapılan önerilerin önemi anlaşılamamış ve "linguistik" açıdan Türk dilinin semiotik yapısını irdeleyen hiçbir öneri de yerel sinema alanına ulaşamamış-





tır. Tansuğ, bir dönem görev aldığı Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-Tv Merkezi'nin de sadece teknik eğitim vererek sinemanın kuramsal yanını ihmal ettiğini ve aynı zamanda sanat tarihiyle ilgi kurmadığı için başarısız olduğuna dikkat çekmektedir.

Tansuğ'un sonraki yıllarda birçok farklı yerde kısa kısa da olsa sinema üzerine yazmaya devam ettiğini görürüz. Hem dünya sinemasını hem de diğer sanatları aynı ilgiyle takip ederek paralel düşünceler geliştirmeye çalışır. Mesela Eisenstein'in Rus ikonlardan geniş ölçüde yararlandığını, Japon sinemasındaki Japon

**Tansuğ, minyatürlerdeki sistemin sinematografik bir hareket mekanizması açısından incelenerek özgün bir sinema dili ve kuramına temel oluşturup oluşturamayacağını sorgular.**

resminin etkisini tesbit eder. Karagöz ve Hayal Perdesi'nin genellikle tiyatro bağlamında düşünüldüğü bir dönemde onun daha çok resimle hatta sinemayla ilgili olduğunu da fark eder ve Karagöz yahut Hayal Perdesi'nde seyir sanatını oluşturan öğelerin perdesi ve arkasındaki figürleri ile doğrudan doğruya resim elemanları oldu-

**Yaratma ile konuşma arasındaki benzerlik dinamiktir. Tıpkı kelime ve cümlelerle gelişen bir sözde olduğu gibi, yaratma da yenilenir ve bu yenilenme bir birinin aynı ve tekrarı değildir, te-cellige tekrar yoktur.**

ğunu vurgular. Ancak sinema ve resim ilişkilerinde sinemayı resme indirgemek gibi bir tavırdan da özellikle kaçınır.

Ona göre, sinema resim ilişkisi açısından başka meseleleri ortaya koymak gerekir. Sinema ve resim ilişkisini bir öz yakınlaştırması içinde düşünmenin tehlikeleri vardır. Sanatlar birbirlerinin yerine geçmezler, sadece kendi gelişmelerini o zamanın anlayışı içinde idrak ederler; resim resim olarak, sinema sinema olarak. Birbirlerini etkilemeleri ise başka bir şeydir. Osmanlı ve Türk resmindeki hareketin sinemaya getirilmesiyle bir üslup kazandırılabilceğini düşünmesi de bu etkiyle alakalıdır. Ona göre, bu hareket veya ritim, geleneksel şema düzenindeki parçaların karşılıklı ilişkisinden doğan bir ritimdir.

Tansuğ'un teorik olarak tesbit ettiği ilgileri hayata geçirmek için yaptığı ilk denemesinde yani *Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü*'de neden minyatürden değil de yazı-resimlerden hareket ettiğini sorabiliriz. Bunun cevabı, muhtemelen başlangıçta dikkat çektiğimiz ilgiler açısından yazı-resimlerde bulunduğu şeydir. Ona göre, bu topraklardaki tasavvufi vizyonunun en dolaysız unsurları yazı-resimlerdir ve Vahdet düşüncesi

bunlarla kavranır. Ancak bu kavrayışta en önemli rolü, yazı-resimlerin bir çifte varoluşu gerçekleştirmiş olması oynar.

Tansuğ'a göre Arap harfleri, hiyeroglif türünden piktogram ya da ideogramlar (resimden ibaret yazı türlerine verilen isim) gibi resimsel figüratif hiçbir özellik taşımazlar. Hatta bu yüzen Arap harf işaretlerinin piktogramik bazı örneklerinin, örneğin hiyeroglif yazısı gibi düşünceyi belli bir kalıp içinde sınırlamayan, düşüncenin sonsuz açık oluşumlarını yansıtabilen bir yazı çeşidi olduğu da belirtilmiştir. Bu çeşitten açık, sürekli serbest harf işaretleriyle eş zamanlı, figüratif oluşumlar meydana getirmekse ilginç ve eşsiz bir "çifte varoluşun" ifadesidir. Öte yandan İslamiyet içinde eski inanç anılarını da taşıyan bu büyüsel yazı-resim biçimleri Türklerin İslam dünyasına katılışlarıyla bağlantılıdır. Hindistan, İran gibi çevrelerde meydana getirilen yazı resimlerin de Türklerin etkisiyle gerçekleştiği ileri sürülebilir.

Tansuğ, yazı-resimlerin belirli örnekleri işlediklerini ancak yazının yazı-resimlerde figüratif biçimlere dönüşürken kutsal olanı fantastik zihni yaratıklardan çok doğada arayıp bulan (aslan, deve, kuş, leylek gibi), böylece de doğaya ve onun varlıklarına ilişkin bir "hareket duyarlılığına" sahip bir yaratma eğiliminin rol oynadığını düşünür. İnsanın parça ile bütün arasındaki bağıntıları düzene koyabilen yapısal duyarlık ve kavrayışı bu yönde de kendini gösterebilmiştir. Böylece yazı-resimler bir

cümle veya ibarenin mantıki ve fonksiyonel yapısallığını figüratif bir biçim altında gerçekleştirmiş olurlar. Bu, iç zihni unsurların somutlaşması anlamını taşıdığı kadar inancın, duyarlığın nesneleşmesi anlamına da gelir. Hatta bu, duyarlık olgusunun bizatihi somutlaşmasıdır. Yaratıcı, böyle bir olguyu gerçekleştirmede teknik süreci kendi iç zorunluluklarıyla uyuma sokmasını bilen kişidir. O yüzden bu figürlerin oluşumu bir hareket duyarlılığının eseridir. Tansuğ, bununla parça ile bütünü yapısal kaynaşması hakkında da bir ipucu elde etmeye çalıştığını, harf işaretlerinden ibaret parçalar arasında rastlantısal olmayan, yani belli bir ibare ya da cümleye de bağlı bulunan ilişkilerden hareket ederek figüratif, görsel bir bütüne ulaşmak istediğini vurgular.

Bu bütünlük arayışı, Tansuğ'un Divan şiirinin yanı sıra Hacı Bayram Veli yahut Yunus Emre şiirlerinin "mimari" yapısıyla aynı geleneğin görme biçimleri arasında ilişkiler aramasına da yol açacaktır. Kurduğu paralellikler çarpıcıdır. Yazı-resimlerle ilgili olarak bunların artık Osmanlıca bilmeyen kişiler tarafından sadece plastik özelliklerine göre değerlendirilmelerinin getireceği sorunlara dikkat çekmesi de bu paralelliğe ilişkin olmalıdır. Zira Tansuğ'un dikkat çektiği noktaları yorumlarsak yazı-resimlerde imge ile göstergenin, harf ile resmin birleştiğini ve Batıda gördüğümüz söz ile imge çatışması yahut hiyerarşisinin kaybolduğunu söyleyebiliriz.

**Âmentü gemisi, aşkla yürür. İman, aşksız gerçekleşemez ve Âmentü kelimele-**  
**rinin yazılı, zamansız ve donuk imgele-**  
**rinin yürümesi, hareket etmesi, zamana,**  
**varlığa kavuşmasının yolu da aşktır.**

### **Âmentü Gemisi Aşkla Yürür**

Bu noktada "Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü" sorusuna geri dönebiliriz artık. Soru iki türlü de yani hem "iman" hem de "imge, söz ve hareket" arasındaki ilişki açısından anlamlıdır. Soru hangi şekilde sorulursa sorulsun cevabı "aşk"dır: Âmentü gemisi, aşkla yürür. İman, aşksız gerçekleşemez ve Âmentü kelimelerinin yazılı, zamansız ve donuk imgelerinin yürümesi, hareket etmesi, zamana, varlığa kavuşmasının yolu da aşktır. Yani "aşk", sadece imanın gerçekleşmesinin şartı olarak değil, harfler ve varoluş arasındaki ilişkiyi açıklayarak imge ve söz ilişkisini de Batıdakinden çok farklı bir noktaya taşıyacak niteliktedir. Tansuğ'un yazı resimlerde bulunduğu diyalektik, "aşk" olmadan gerçekleşemez. Bu belki de Yahya Kemal'in "iman bir şevk olduğu zamanlar geçti" diyerek iman, şevk ve sanat arasında kurulan ilginin artık olmamasından duyduğu hüzne verilen bir cevap olarak da düşünülebilir. Zira iman ve şevk değil ama iman, aşk ve sanat arasındaki ilgi tekrar ve tekrar kurulabilir. Bunun için yazı-resimlerin yanı sıra belki hat sanatının da ulaşabileceği en üst noktaya ancak bu topraklarda ulaşmasının ardındaki düşüncelerden birine, İbnü'l-Arabî'ye yönelmeliyiz.

Bu düşüncede dil ve varoluş birbirine bağlıdır, zira bir kelimeyle *-kun: ol-* sözüyle varlık kazanan varlıklar da kâinatta, yani uçsuz bucaksız ilâhî konuşma içinde birer “kelime” dirler. Kâinat aynı zamanda dilin de en temel öğeleri olan harflerden zuhûr etmiştir; sözdeki harflerden ruhlar âlemi, yazıdaki harflerden hissi âlem ve zihindeki harflerden ise akli âlem. İbnü'l-Arabî varoluşu, açıkça konuşma eylemi ile eş tutar ve bu bir analogi değildir, aksine yaratma ile insanın konuşması arasındaki bu ilişki sürekli tekrarlanır. “Rahmân'ın Nefesi” olarak adlandırılan ve kâinâtın varlığını sürekli muhafaza eden “ilâhî nefes alma”, varoluşun kendisidir. Bu rahmânî nefes, İbnü'l-Arabî'nin dilinde bir hadisi şerife dayanılarak “Amâ” (bulut) diye isimlendirilir. Adeta nefesin buharı olan bu latif bulut, insanın nefesinde şekillenen harfler gibi bütün sûretleri kabul eder, zira aynı zamanda varlıkların suret kazandığı “Mutlak Hayal”dir.

İbnü'l-Arabî bu nefesin zuhûrunu, diğer bütün sufilerde olduğu gibi varlığının temel ilkesi sayılan “aşk” ile açıklar: “Ben gizli bir hazine idim, bilinmiyordum. Bilinmeyi istedim/sevdim ve mahlukatı yarattım.” Bu kudsi hadis ve Kur'an-ı Kerim'de geçen bir nevi nefes alıp verme olan “nefh” (üfleme) ifadesine bağlı olarak yapılan yorum, mevcûdâtın varlığını Hakk'ın bilinme iştihakına, bu iştihakın bir zuhûru olarak da İlâhî Nefes'e/Amâ'ya bağlanır. İşte Hakk, adeta ezeli muhab-

betle bilinmeyi isteyerek ve bu istekle iç çekerek -aşkın “âh”ı bu benzerliği referans alır- nefesi dışarı vermekte, bu esnada nefeste oluşan harfler ve kelimeler de varlığı oluşturmaktadır. Hem hat sanatının hem de resim-yazıların en çok tekrarlanan figürlerin biri olan “âh mine'l-aşk”ın anlatıldığı budur.

İbnü'l-Arabî'ye göre varlık, bütünüyle sonsuz ilâhî konuşmanın harfleri ve kelimeleri olduğu için insan, Kur'an ya da âlem arasında bir fark yoktur. Hepsi de sonsuz konuşmanın farklı yüzlerdeki âyet ve kelimeleridir. Harflerse sadece birtakım somut göstergelerden ibaret değildir. Sözde, yazıda ya da hayaldeki bütün harfler, tıpkı diğer varlıklar gibi bir “ümme”tir. Onların da peygamberleri, şariatleri, avamı, havassı vardır, muhâtap ve mükelleftirler. Onların da latif ve kesif varlıkları vardır, kimileri mülk âlemine kimileri de melekût ve ceberût âlemine aittir. İşte bu şekilde harfler, sürekli, hakikat ve ruhları olan, âleme katılan kişilerdir. Hatta yazıdaki harfler silinmekle sûretleri ortadan kalktığı için ölürlere ve ruhları berzah âlemine yükselir. Sözdeki harfler ise sadece ruh olduklarından ölmezler, dolayısıyla hava bütünüyle söz ile doludur, keşf sahipleri onları canlı birer sûret olarak görebilirler.

Yaratma ile konuşma arasındaki benzerlik de dinamiktir. Tıpkı kelime ve cümlelerle gelişen bir sözde olduğu gibi, yaratma da yenilenir ve bu yenilenme bir birinin aynı

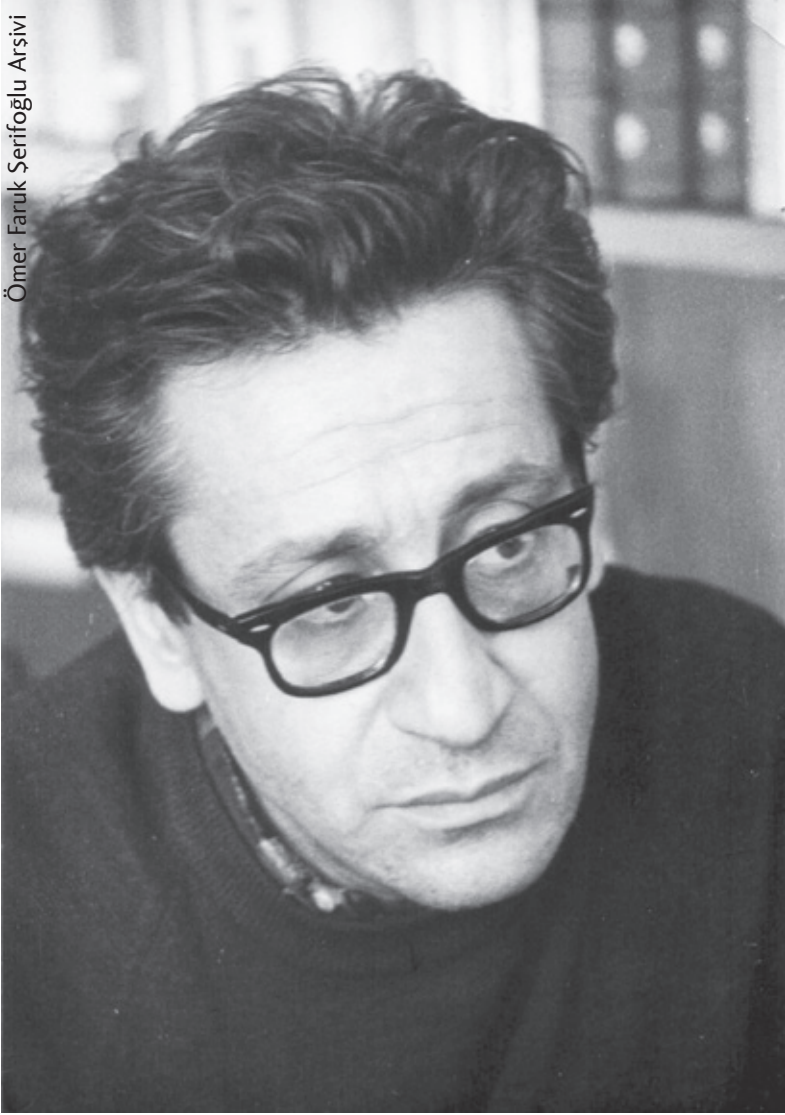


Ömer Faruk Serifoglu Arşivi

ve tekrarı değildir, tecellide tekrar yoktur. Hatta tecelli farklı şahıslarda tekrar etmediği gibi aynı şahısta farklı zamanlarda da tekrar etmez. İşte Râhmân'ın nefesi, bu ilâhî konuşma her şeye varlığını bahşederken varlık, sayısız şekil ve mertebede harfler, kelimeler, ibâreler, cümleler ve kitaplar halinde zuhur eder.

İbnü'l-Arabi'nin dilinde Mutlak Hayal de olan Rahman'ın Nefesi veya Amâ, aynı zamanda "Hakikatü'l-Muhammediyye" olarak isimlenir. Bazen de Hakikatü'l-hakâik,

Akl-ı evvel ya da Kalem-i âlâ denilir. O aynı zamanda "el-Kelime"dir. Buna göre "el-Kelime", tıpkı Kur'an'ın aynı zamanda Furkan olması yani hem bir araya toplayan hem de ayıran olması gibi bir taraftan âlemde ayrı ayrı bulunan hakikatleri birleştirip bütünleştirirken diğer taraftan da Hakk ile mahlûkât, gayb âlemi ile şehâdet âlemini bir birinden ayırmaktadır. O, ilâhî isimlerin kendisinde külli olarak zuhûr etmesinden dolayı Hakk, imkân vasfıyla zuhûr etmesinden dolayı da halktır. Bu sebeple el-Kelime/İnsan-ı Kâmil, zâhiri



âlem, bâtını ise Hakk'ın sureti olandır ve Hakk ile âlem arasındaki kuşatıcı berzaktır. Hakikat-i Muhammediyye, Hz. Muhammed'in şahsında en kâmil ve en küllî zuhûruna kavuşuncaya kadar tarih ve nesiller boyunca seyretmiş, O'ndan sonra da seyrine "velâyet" vasıtasıyla devam etmektedir. İşte bu noktada Hz Ali'nin veli olarak anlamı kadar geleneksel olarak harfler ilminin ona dayandırılması arasın-

daki ilgi belirginleşir. Veli olarak İnsan-ı Kâmil yani el-Kelime, Kur'ân olma özelliğiyle toplamayı ve benzeşmeyi Furkan olma özelliğiyle de ayrımı, farkı ve benzeşmemeyi temellendirir.

Logos kelimesinin kökenindeki -legein anlam yani "bir araya getirerek toplama" Kur'an kelimesinin kökenindeki anlamla benzeşmektedir. Ancak Kur'an aynı zamanda "Furkan"dır, yani Heidegger'in "ontolojik fark"ına benzer şekilde fark ve ayrışma yeridir ve Batı mezafığının kökenindeki "özdeşlik"i reddeder. Bu yüzden İnsan-ı Kamil'le eş özellikleri paylaşarak "berzah" olur. Âlemle Kur'an/Furkan arasındaki paralellik ve varoluşun harflerle ilgisi düşünüldüğünde ise yazı-resimlerin neden ne Batılı imgeler gibi sadece benzeşimde ne de soyut harfler gibi temsilde ve benzeşmemede temellendiğini anlayabiliriz. Onlar her ikisini yani tenzih ve teşbihi "bir"leştirirler. Tansuğ'un "vahdet"inin en iyi yazı-resimlerle anlaşılabilceğini söylemesi bundandır.

Tansuğ, İbnü'l-Arabi düşüncesini bilsin veya bilmesin harflerin, kelimelerin imgelerin canlılığına ve hafızasına olan inancıyla ve belki de "âlem kitabını" okumakla görebildikleri onu bu geleneğe doğrudan bağlamaktadır. Onun öncelikle resim-yazılarda gördüğü ve önemsedığı şey, Batı sanatında örneği olmayan bir şeydir. Bu, söz ve imge yahut söz ve yazının çatışmaksızın birlikte var olmalarını açıklar. Yani hem divan şiiri hem de sufiyane şiir

aynı dönemdeki görsel sanatlarla birbirine bağlanır. Başka bir yazıda işaret ettiğim, mesnevilerdeki aşk ögesinin sadece bir hikâye unsuru değil bizzat anlatının formunu belirleyen bir öge olması, aynen hat sanatı ve yazı-resimler için de geçerlidir: “Nasıl aşk ve şiir, şiir ve biçim, aşk ve mesnevî anlatısı birbirinden ayrılamıyorsa hat, minyatür, katı’ ve tezhibde olduğu gibi tenzih ve teşbih, benzemezlik ve benzerlik arasındaki gerilimi ancak “aşk” bağlar ve çözer. Fakat buradaki “tevhid”, metafizik felsefedeki gibi soyutlama ile ulaşılan bir birlik değildir. Zira Hakk, zâtı ile değil sıfat ve fiileri ile bilinebileceğinden bütün mevcûdat O’nun isimlerinin zuhur mahallidir ve tecellide de zuhûrda da “tekrar” yoktur. Bu yüzden tüm bu sanatlarda -bilinenin aksine- madde ve biçim olumsuzlanmaz.” Tansuğ’un bir şekilde keşfettiği de bu olmalıdır.

Son söz olarak bir temenniye de dile getirmeliyiz. Vefatından önce kendisiyle yapılan bir söyleşide söylediği gibi *Âmentü Gemisi Nasıl Yürüdü* bir üçlemenin ilkidir. Bu çalışmalarda bilgiyi Malik Aksel’den aldığını, gözle gönülün daima kendisine elinse başkasına ait olduğunu vurgulayan ve üçlemeyi bir muska gibi düşünen Tansuğ, *Âmentü Gemisi*’nin yürümesinin ardından “baharın nasıl تماما erdiğini” anlatan bir süreç yaşandığını ve “ahde nasıl vefâ ettiği” bilinmeden de muskanın üçüncü kenarının tamamlanmayacağını söyler. Bunlardan *Bahar Nasıl Tamam*

*Oldu*’nun çekimlerinin bitirildiğini, *Ahde Nasıl Vefâ Etti*’nin de kısmen tamamlandığını biliyoruz. Dileğimiz, bu çalışmaların da bir an önce gün yüzüne çıkarak ilham ve aşkı canlı tutacak bir rahmete vesile olmalarıdır.

### Okuma Önerileri

Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni*

Sezer Tansuğ, *Karşıtı Aramak*

Sezer Tansuğ, *Gelenek Işığında Çağdaş Sanat*

Sezer Tansuğ, *Çağdaş Türk Sanatına Temel Yaklaşımlar*

Sezer Tansuğ, *Türk Resim Sanatında Figüratif Gelişme*

Sezer Tansuğ, *Karagöz, Hayal ve Gerçek, Yurdaer Altıntaş Resim Sergisi Kataloğu*

Malik Aksel, *Türklerde Dini Resimler*

Malik Aksel, *Anadolu Halk Resimleri*



# Kusursuzlar'ın Arızalı Halleri

SÖYLEŞİ: **ZEYNEP MERVE UYGUN**  
**CELİL CİVAN**

2011'de distopik bir hikâyeyi anlatan *Canavarlar Sofrası* ile adını duyuran yönetmen Ramin Matin'in ikinci uzun metraj filmi *Kusursuzlar*, 50. Antalya Altın Port-

kal Film Festivali'nde birinciliği *Cennetten Kovulmak* ile paylaştı. Aynı festivalde En İyi Yönetmen ödülünü de kazanan yönetmen Ramin Matin ve filmin senaristi Emine Yıldırım ile *Kusursuzlar* filmi, kadına yönelik şiddeti ve kardeşler arasındaki gerilimli ilişkiyi konuştuk.



➤ **Klasik bir soruyla başlayalım, hikâyenin nasıl başladığı üzerinden gidelim. Hikâyeye ilgili sorularımız var zaten. Onları açarız sonra.**

**Emine Yıldırım:** Hikâye 2008'in başlarında ortaya çıktı. En başta aklımda bir imaj vardı; denizde iki kadın imajı. Ben de çok sık Çeşme'ye giderim. Dolayısıyla öyle bir resim canlandı. Oradan başlayarak yavaş yavaş düşünmeye başladım. O noktada kardeşlik meselesiyle ilgili irdelemek istediğim meseleler vardı. Benim de ablam var. Böyle bir fikir aklıma geldi. Ramin'le konuşuyorduk. İkimizin de bu fikir hoşuna gitti. Hem kardeşlik mevzuu önemliydi hem de özellikle benim için ana karakterlerin ikisinin de kadın olmasını istiyordum. Kadın temsiliyetiyle ilgili problemlerim var. Bunun birazcık daha öne çıkmasını istiyordum. Bu sefer kadınlar başrolde olsun; yeterince kadın karakter görememekten kaynaklanıyordu.

➤ **Ya da erkeklerin gözünden görmekten...**

**Emine:** Ya da erkeklerin gözünden... Komplike kadın karakterleri görememenin verdiği bir yara vardı. Oradan başladı. Ben yazdıkça Ramin'le paylaşıyordum, üstünde tartışıyorduk, sonra tekrar yazıyordum. Sonra tartışıp tekrar devam ediyorduk. Bu süreç uzun bir süre devam etti. Çok güzel bir iletişim, çalışma ivmesi vardı aramızda.

➤ **Çekimler ne zaman başladı?**

**Emine:** 2012 Mayıs sonu başladı.

**Olaya kadınların bakış açısından yaklaşmaya çalıştık. Travma yüzünden yaşadıkları tedirginlik içinde erkekler objektif olarak algılanan insanlar değil. Dolayısıyla onların psikolojisiyle ilgili erkeklerin o şekilde yansıtılması.**

➤ **Hikâyenin gelişimi neredeyse dört yıllık bir süreç gibi.**

**Emine:** Tabii, en başından beri öyle: Sinopsis, tretman, yazım süreci. Benim de ilk senaryom olduğu, sürekli senaryo yazan birisi olmadığı için uzun sürdü. Senaryo bir noktada kilitlendi tabii. Ne zaman kilitledik? Çekim senaryosunu, 2011 gibi kilitledik ama çekim Mayıs'ta olacağı için boşluk var arada.

➤ **2012 Mayıs'ı... *Canavarlar Sofrası*'ni ne zaman çekmiştiniz?**

**Emine:** 2010 Şubat'ta çekmiştik. 2011'de bitirmiştik.

➤ **İki filmin süreçleri iç içe geçmiş gibi.**

**Emine:** Biraz öyle oldu.

**Ramin Matin:** Senaryoya *Canavarlar*'dan önce başladık.

➤ ***Canavarlar Sofrası* demişken, şöyle bir fark var galiba. Orada mesela zaman ve mekânın belli olmadığı, distopik bir hikâyeye anlatıyorsunuz. Burada ise tamamen her şey belli; mekân, zaman, isimler. Hangisi zordu ya da kolaydı?**

**Ramin:** İkisinin de farklı zorlukları ve farklı kolaylıkları var. *Canavarlar*'ın evrenini yaratmak gerekiyordu. O zordu

**Kardeşlik önemliydi ama özellikle ana karakterlerin ikisinin de kadın olmasını istiyordum. Kadın temsiliyetiyle ilgili problemlerim var. Bunun daha öne çıkmasını istiyordum.**

biraz. *Kusursuzlar*'da ise zor olan gerçek mekânlarda çekim yapmaktı. Ama ikimiz de mekânları ve insanları bildiğimiz için gerçekçilik noktasında bir sorun yaşamadık.

➤ **Filmde sürekli bir hareketin kesintiye uğraması var. Muslukların bozulması, arabanın gidememesi, kaçmak isteyen yaşlı teyzenin ortaya çıkması. Bu kesilme hali sürekli gerilim yaratıyor.**

**Ramin:** O sahneleri özellikle gerilim yaratmak için yazmadık ama sahneler o gerilimi yarattı.

**Emine:** İki de. Sonuçta birazcık da gerilim janrından beslenen bir film. Ama bir taraftan durumun kendisi de gerilimli çünkü bunlar yaşanabilecek şeyler. Hani çok ekstrem bir şey yaptıktan sonra annenizin arkadaşıyla karşılaşırsınız.

➤ **Bir yandan çok mizahi. Murphy Kanunları gibi.**

**Ramin:** Aynen öyle birşey yapmaya çalıştık. Murphy Kanunu demek çok doğru. Kahramanlar özellikle bir şeyden kaçmışlar ve saklanıyorlar ama saklandıkça dışarıdan sürekli bir müdahale var. Hayatta da öyle olur aslında.

➤ **Mekânın şehir merkezinde bir ev olmaması bu bozukluğu artıran, etkile-**

**yen bir şey mi? Şehirde yaşasalardı bu kadar çok Murphy Kanunu ile karşılaşmalar mıydı yoksa bir şeyden kaçtıkları için mi sürekli böyle şeyler başlarına geliyor?**

**Ramin:** Güzel bir soru. Farklı şekilde olurdu ama şehirde de olurdu sanki. Ama küçük yerlerde insanlar daha çok bilinir; özellikle yabancılar, dışarıdan gelen insanlar dikkat çeker.

**Emine:** Çeşme arada kalmış bir yer. Bir taraftan İzmir'e çok yakın ve birçok İzmirli ailenin sürekli gidip geldiği bir yer, kozmopolit bir popülasyon var. Diğer taraftan kendi içinde bir kasaba. Orada kışın da yaşayan insanlar var. Böyle ilginç bir şey yaratıyor kendi içinde. Tırnak içinde Batılı bir yer ama değil. Bunu kötü anlamda demiyorum. Kasaba dinamiklerinin de yaşadığı bir yer. O da Türkiye'ye has bir şey.

➤ **Orada yaşayanlarla oraya yazdan yaza gelenlerin kafasında başka bir Çeşme var. Turistik bir bakış var. Biri orada hayatını sürdürüyor, öbürü işte ya kaçmak için geliyor ya kafa dinlemek için geliyor.**

**Ramin:** Sezon dışında gittiğin zaman özellikle çekim yaptığımız evin olduğu yer, ıssız bir yer. Çeşmeliler alışık değiller. "Ne işi var insanların burada?" diye soruyorlar.

➤ **Biraz önce kadın karakteri öne çıkarma dediniz. Bir mağdur kadınlar filmi olabilecek bir tarafı var *Kusursuzlar*'ın. Televizyonda kadın şiddetine dair yayınları dinliyorlar ama**

**buna vurgu yapılmıyor. Bir yandan kadınlar çok güçlü. Öte yandan iki kadının arasında da bir şiddet var.**

**Ramin:** Bu özellikle tutturmaya çalıştığımız bir dengeydi. Erkek şiddetini göstermeden hissettirmek. Çok tartıştık senaryo aşamasında. Göstermek fazla kolay, fazla sömürüye kayan bir şey olur gibi geldi. Dolayısıyla onu hissettirip daha çok etkilerini gözlemlemek üzerine kurduk senaryoyu. Kadınlar bundan nasıl etkileniyorlar ve nasıl bununla baş ediyorlar. O bir katmanı. Diğer katmanı ise dediğiniz gibi kendi aralarındaki şiddet.

**Emine:** Biraz da kardeşlik şiddeti kendi aralarındaki. O ilişkiden kaynaklanan bir şey. İlk taslaklarda şiddet içeren bir sahne vardı ama onu kullanmamaya karar verdik çünkü filmin tonuna ve Ramin'in de dediği gibi bahsetmek istediğimiz nosyona uzaktı.

➤ **Erkeklerin durumunu konuşacak olursak bir yanda Kerim gibi yüzeysel ya da kendini sürekli steril tutan biri var. Diğer yanda da taciz eden, laf atan, saldırgan tipler var. Kadınlar çok güçlüyken erkekler ya yüzeysel ya da şiddete dönük...**

**Emine:** Kerim'i yüzeysel biri olarak mı algıladınız?

➤ **Yüzeysel demesek de sürekli güvenli bir yerden konuşuyor. Ya da şöyle diyelim; kadınların yaşadığı travma karşısında Kerim çok yüzeysel kalıyor. O travmaya karşı "hallederiz" dercesine kolaycı bir havada.**



Fotoğraf: Zeynep Merve Uygun

**Emine:** Anladım. Biz olaya kadınların bakış açısından yaklaşmaya çalıştık. Onların dünyasından ve onların gözünden. Onlar o travma yüzünden yaşadıkları tedirginlik içinde, onlar için erkekler uzak durulacak, objektif olarak algılanan insanlar değil. Dolayısıyla onların psikolojisiyle ilgili bir şey erkeklerin o şekilde yansıtılması.

➤ **Erkeklerin o yüzeysel ya da saldırgan yüzü ortaya çıkıyor o travma sonucunda. Yani o travmayı gördükten sonra aslında Kerim yüzeysel kalıyor.**

**Ramin:** Kerim sonuçta rahat, düzgün bir adam.

➤ **O rahatlığı tezat yaratıyor.**

**Ramin:** Onu isteyerek yaptık. Bir yandan da seyirci için bir rahatlama unsuru



olması lazım. Yumuşatmak lazım o gerilimi. Kerim seyircinin yerinde duran bir karakter. Özellikle son yemek sahnesinde. Ama onda da psikoloji farklı oluyor. Kızların arasında kullanılan bir piyon gibi. Öyle bir durumda daha fazla bir tepki gösterebilir mi, gösterir mi bir insan, bilemiyorum. Ama yüzeysel biri olarak düşünmemiştik.

**Emine:** Karakter olarak çok işlenmemiş birisi mi?

➤ **Şöyle söyleyeyim. Hayatlarına kendi istediği kadar müdahil oluyor. Onlara yardım etmek istediği için değil de nasıl olması gerekiyorsa öyle davranan birisi gibi. Kız kardeşler arasında bu tür çatışmalar olur. Üçüncü kişinin yanında laf sokma durumu çok olur ve Kerim o rol için çok uygun birisi.**

**Ramin:** Düzgün bir adam, yardım ediyor. Yardım etmesi de tek taraflı değil ama. Mesela tesisat için yardım ediyor. Çünkü tesisat patlarsa onun da başı ağrıyacak. Tek taraflı bakmıyor aslında.

➤ **Seyirci olarak düşündüğümüzde kimse o kızkardeşlerin kavgasına bu laşmak istemez.**

**Ramin:** İlk gördüğü zaman zaten “N’oluyor burda!” diye bir bakışı var.

**Emine:** Bir taraftan da Kerim’in olduğu sahnelerde mizah yaşanıyor. En azından filmi seyircilerle izlerken fark ettim ki herkesin güldüğü sahneler aynı. Kerim’in olduğu sahneler bir de tesisatçının kalfasının bakışı.

➤ **Filmdeki tek erkek Kerim değil. Kahramanlar benzin istasyonundan plajdaki elemana kadar erkeklerle karşılaşılıyor, hatta en sonda “bir araba dolusu” erkeğin arasında baş başa kalıyorlar. Bir yanda ise saldırgan erkekler var. Bir derinlikten ziyade karşıtlık üzerine kurulmuş erkekler.**

**Ramin:** Tabii öyle bir şey var. Ama Emine’nin dediği gibi bütün filmi kızların gözünden görüyoruz. Erkekleri de kızların gözünden görüyoruz. Bir de hepsi saldırgan değil aslında. Plajdaki adamlar aslında çok normal adamlar. Yani normal derken Türkiye’de çok normal.

➤ **Normal ama hep böyle sanki “saldırgan” bir şey var konuşurken, laf atarken.**

**Emine:** O çok genel esasında. Filmde saldırgan geliyor ama bu muhabbeti siz plajda bire bir yaşadığınızda gelmiyor. Normal hayatta kanıksadığımız bir sürü taciz edici, saldırgan şeyi öyle algılamıyoruz.

➤ **Benzincinin “İstanbul’dan mı geliniyor?” sorusu, plajdaki elemanın “N’aber kızlar?” demesi. Bunların içinde bir şiddet var aslında. Filmin kahramanlarının gözüyle gördüğümüzde “işte bu saldırganca” diyebiliyoruz.**

**Ramin:** Hakikaten tepki vermiyoruz böyle şeylere ama vermemiz lazım. Bunlar çok normal geliyor Türkiye’de.

**Emine:** Sadece Türkiye’de de değil. Farklı açılımlarla dünyanın her yerinde var. Hani dozajları farklı, uygulanma biçimleri farklı. Ama var. İsveç’e baktığınızda dünyanın en fazla tecavüz oranı olduğu yer olduğunu göreceksiniz. En demokratik ülkelerden birisi.

**Ramin:** Kesin göçmenleri suçluyorlardır.

**Emine:** Kesin. *Girl with the Dragon Tattoo*’da bile görüyorsunuz.

➤ **Onun yazarı gazeteci, kadın şiddeti üzerine çalışıyor ve sonra roman olarak yazıyor. İsveç’te Nazilik’ten tutun, kadına yönelik şiddete kadar her şey var; hiç de öyle sanıldığı gibi cennet değil.**

**Emine:** Tabii. İnsanın içinde bir iktidar duygusu var ve dünyanın şu andaki sistemi bu iktidarı erkeklere daha kolay veriyor. Dolayısıyla bu iktidardan da erkekler

**Çok tartıştık senaryo aşamasında. Erkek şiddetini göstermek kolay, sömürüye kayan bir şey olur gibi geldi. Dolayısıyla onu hissettirip daha çok etkilerini gözlemlemek üzerine kurduk senaryoyu.**

vazgeçmek istemiyor. Birine iktidar verdiğinizde kimse vazgeçmek istemez. Ama dozu farklı. Hollywood’a da baktığınızda aynı şeyi görürsünüz. Geçen bir istatistik yayınlandı; yönetmenlerin büyük kısmı erkek. Bu şiddet bir kadının hayatında ufak ufak çok büyük bir şey oluyor, bir patlama noktasına getirebiliyor sanki. Her dakika böyle bir kontrol altında olma, bir tedirgin olma hissiyatı var.

➤ **Başta “denize giren iki kadının imajı doğdu bende” dediniz. Kız kardeşliğin önemi ne kadar bu hikâyede? Başka bir ilişkileri olsaydı; iki arkadaş veya karı koca olsalardı bu hikâye olur muydu?**

**Ramin:** Kardeşliğin önemi...

**Emine:** Ama kardeşliğin mi, kızkardeşliğin mi?

**Ramin:** Çok fena bir şey yaşanıyor. Ve bu onları birbirine kenetliyor. Güvenebileceklere başka kimse yok. Bunu beraber atlatmaları lazım. Kardeş olmasalar, arkadaş olsalar bir arada duramazlardı bence. O kadar anlaşılmayan, zıt karakterler ki. Bir arkadaşım bana bir laf söylese, ben çıkıp giderim. Ama abin söylediğinde bırakamıyorsun.

**Kardeşler arasında sanki kabul edilmiş ve samimi bir şiddet var. Her şeyi diyebiliyorsun. Bildiğin için, kan bağı olduğunu için, hani sanki cepte o. Garantide. Dolayısıyla bir noktada varabildiğin en büyük zalimliğe kadar gidebiliyor. Ama o zalimlikte de tuhaf bir samimiyet var.**

**Emine:** Ama sadece kardeşlik de değil; aile. Ne kadar sinirlensen de, ne kadar kabullenmesen de, o insanlar çok ekstrem olmadıkça hayatında var oluyorlar. Kabul lenmek mi denir, hani beraber yaşamayı öğreniyorsun.

➤ **İki kız kardeşin arasındaki şiddet hakkında ne dersiniz?**

**Emine:** O karşılıklı bir şiddet. Ama bu çok enteresan. Kardeşler arasında sanki kabul edilmiş ve samimi bir şiddet var. Kardeşler arasında öyle bir samimiyet oluyor. Her şeyi diyebiliyorsun. Bildiğin için, kan bağı olduğunu için, hani sanki cepte o. Garantide. Dolayısıyla bir noktada varabildiğin en büyük zalimliğe kadar gidebiliyor. Ama o zalimlikte de tuhaf bir samimiyet var. İki dakika sonra o zalimlik olmamış gibi devam ediyorsun. Çok hastalıklı bir şey.

➤ **Erkeklerin şiddetinde de bu yok mu, “N’aber kızlar”daki o samimiyet, korumacılıkla kadınlara yönelik şiddet arasında bir ilişki yok mu? Kardeşlerin arasında da böyle bir şey var. Birbirle-**



**rini koruyup kolluyorlar ama bir yandan da şiddet uyguluyorlar.**

**Emine:** Çok güzel bir soru. Evet, galiba öyle, çünkü şizoid bir durum var, sağlıklı değil. Orada da bir şiddet var.

**Ramin:** Erkeklerin uyguladığı şiddette bir korumacılık var mı?

➤ **Bir samimiyet var. Bir yandan korumaya, kollamaya çalışma bir yandan şiddet uygulama. Şiddetle korumacılık ya da sevgi arasındaki ilişkiyi merak ediyorum aslında.**

**Ramin:** Evet, ilginç bir nokta, bilemedim şimdi.



Fotograf: Zeynep Merve Uygun

**Emine:** Ama kardeşler arasında eşit, yani fiziksel olarak eşit bir durum var sanki. Bilmiyorum, bu soruyu düşünmek isterim.

➤ **Erkeğin kadına yönelik tavırlarını sorgulamak gerekiyor, doğru ama kardeşlerin de genetik bağdan dolayı bunları birbirlerine yapma hakkı var mı? Ben mesela kadına yönelik şiddetten ziyade, kardeşler arasındaki hukuken sorgulandığını da görüyorum.**

**Emine:** Tabii ki. Orada da kesinlikle bir şiddet var. Orada şeyi düşündüm az önce, bahsettiğin şiddet ve erkeğin kadına şiddeti denk geliyor mu birbirine?

**İnsanın içinde bir iktidar duygusu var ve dünyanın şu andaki sistemi bu iktidarı erkeklere daha kolay veriyor. Dolayısıyla bu iktidardan da erkekler vazgeçmek istemiyor. Birine iktidar verdiğinizde kimse vazgeçmek istemez.**

➤ **Hayır.**

**Ramin:** Yanlış anladık.

➤ **Ben doğru ifade edemedim.**

**Ramin:** Onu sorgulamaya çalışıyoruz. Baştan beri ikimizi de senaryoda en çok çeken şeylerden bir tanesi oydu, yani kardeşlik. O çok garip bir ilişki çünkü. Birlikte büyüyünce o dinamikler oturuyor. Çok iyi anlaşılan kardeşler var ama az var. Normalde birbirine zıt, durmadan tartışan kardeşler var, o dinamikler değişmiyor. Çocukken oturan, otuz sene sonra da ortaya çıkıyor. Mesela abimle yan yana geldiğimiz zaman -iki tane çocuğu var- ergenliğe geri dönüyoruz.

**Emine:** Biz de öyleyiz ablamla. Sonuçta çok seviyoruz birbirimizi ama bir anda böyle 180 derece dönebiliyorsun yani ve saçmasapan şeyler söylüyorsun ve aslında kendinin en kötü versiyonu oluyorsun.

**Ramin:** Olabiliyorsun.

**Emine:** Olabiliyorsun. Sana o özgürlüğü tanıyor orada çok tuhaf bir şekilde.

➤ **Ama o çok gerilimli bir şey değil mi yoksa abartıyor muyum? O bağlılık bir gerilim getiriyor. Bana küfretse de çe-**



**kip gidemem ya da küfretsem de gitmeyecek diyorsun.**

**Emine:** İşte o enteresan. O kadar yakın insanlar, ailen. Ama başkalarına gösterdiğin titizliği ailene gösterermiyorsun.

**Ramin:** Sorgulamaya çalıştığımız şeylerden bir tanesi de bu.

**Emine:** Büyük bir sevgi de var. Yoksa Yasemin kardeşini sevmese, sahiplenmese neden öyle şeyler yapsın ki? Ne kadar doğru bilmiyorum ama kendince bir sevgi göstergesi bu. Ben öyle düşünüyorum. Dünyadaki en kötü şeylerden birisi başınıza gelen bir şeyi hissetmek değil çok

sevdiğiniz birisinin başına kötü bir şey gelmesini izlemek. O başka bir şeye dönüştürüyor insanı.

**Ramin:** Altında “Ben ablayım, kardeşimi korumam lazım” duygusu var.

➤ **Filmin ilginç yanlarından biri de o. Lale anneannesinin kıyafetlerini giyiyor, hep böyle Yasemin’i korur, kollar görünüyor ama filmin bir yerinden sonra aslında asıl anaç olanın Yasemin olduğunu görüyoruz. Lale’nin başına bir şey geldiğini ve şefkate muhtaç olanın o olduğunu görüyoruz. Bu noktada şöyle bir şey sorayım o zaman. Sizin belki hoşlanmadığınız bir soru.**



**O -spoiler olmaması için söylemediğimiz- “travmaya” gerek var mıydı? Zaten çok gergin bir atmosfer var.**

**Ramin:** Onu çok insan söylüyor.

**Emine:** Bir şey sorabilir miyim size? Merak ediyorum. Diyelim ki o hiç açıklanmadı, sizin tepkinizi çok merak ediyorum. Diyelim ki yemek sahnesinde bitti film. Nasıl hissedersiniz?

**▶ Biz de onu konuştuk. Daha çarpıcı olurdu belki. Başta bekliyorsunuz. Bir şey olacak. Ama sonra bakıyorsunuz zaten yeterince gerilim var. Açıklanınca “tamam, buymuş” diye rahatlıyorsunuz sanki. Travma rahatlatıcı bir şey oluyor seyirci için. Ama o olmasaydı travmanın sebebi ne diye sorardık.**

**Ramin:** O zaman bir travma olduğunu anlamaz gibi geliyor bana seyirci. Onu aslında test yapmıştık. Kurguda açarak, izleyerek. Senaryonun altı çok boş kalacaktı. Karakterler çok garip davranıyor. Ciddi bir şey olmuş ki böyle davranıyorlar. Yani sadece kardeş gerilimi ya da erkeklerin onlara uyguladığı şiddeti düşününce... Sanki onu açıklamak gerekiyormuş gibi düşündük.

**Emine:** Evet filmin daha erişilebilir olması için de önemli. Bu sona rağmen hâlâ anlamayan, soran insanlar var.

**▶ Bayağı açıklıyorsunuz aslında.**

**Emine:** Ona rağmen soranlar var.

**Ramin:** Bazı eleştirmenler de yazdı. Sonu daha net olsaydı, açık olsaydı.

**Baştan beri ikimizi de senaryoda en çok çeken şeylerden bir tanesi oydu, yani kardeşlik. O çok garip bir ilişki çünkü.**

**▶ Sonunu aslında açık bırakıyorsunuz. Minibüse binip gidiyorlar ama bir şey gelebilir başlarına. Devam ediyor.**

**Ramin:** Tabii, devam ediyor. Olayı daha fazla açmamızı isteyen eleştirmenler oldu. İpuçlarını veriyoruz. Ama hiç göstermeydik de tatminsizlik yaratabilirdi. O zaman “Peki n’oldu? Niye bu kadar gergindi insanlar?” diyebilirlerdi.

**▶ Gerilimi yüksek tutmayı başarmışsınız. Karakterlerle özel bir çalışma yaptınız mı? Dışarıdan bir yardım aldınız mı?**

**Ramin:** Bir psikologla çalıştık. Emir Ünsal diye. Çok işimize yaradı. İnsanlar böyle bir şey yaşadktan sonra nasıl tepki veriyorlar, o konuda bize çok yardımcı oldu. Dolayısıyla onu oyunculara da taşımak istedik. Oyuncularla uzun süre karakter üzerine konuşuyorduk zaten. Emir’le bir toplantı yaptık. Karakter analizi yaptık. Sonra Esra ve İpek ayrı ayrı, Lale ve Yasemin olarak seans yaptılar.



## 2013'te Türk Sineması

Türk sinemasının nicelik anlamında başarılı sayılabileceği senelerden biri daha geride kaldı. Tabiatı gereği pek çok diğer alanla birlikte tartışılmalı gelen sinemanın bu yılki gündemi de farklı başlıkları içine alıyor. Sinema bir sanat dalı olarak ortaya koyduklarının yanısıra gişe analizleri ve festival raporları, film üreticilerinin sorunları, seyirci alışkanlıkları ve talepleri, güncel siyaset ve ekonominin yansımalarıyla birlikte değerlendirilmeyi talep ediyor. Bu komplike gündemin en duyarlı ve tutkulu takipçileri ise şüphesiz sinema yazarları. Farklı yayın organlarından üç sinema yazarı; Kerem Akça, Tuncer Çetinkaya ve Gülşah Nezaket Maraşlı 2013 yılının en önemli "sinema olaylarını" Hayal Perdesi okurları için değerlendirdi.



<b>GÜLŞAH N. MARAŞLI</b>	<b>52</b>	2013 TÜRK SİNEMASININ YILI OLDU
<b>KEREM AKÇA</b>	<b>56</b>	2013'TE YERLİ SİNEMA
<b>TUNCER ÇETİNKAYA</b>	<b>60</b>	2013'TE SİNEMA ÜZERİNE NOTLAR

# 2013 Türk Sinemasının Yılı Oldu

## Gülsah Nezaket Maraşlı

**K**ültür ve Turizm Bakanlığı'ndan yapılan açıklamaya göre, 2013'te en çok izlenen 10 filmde 9'u yerli yapım oldu. İzlenme oranında son beş yıldır Avrupa birincisi olan Türk Sineması'nın, 2013 sezonunda izlenme oranı yüzde 57,7'ye ulaştı. Toplam seyirci sayısındaki artış ise yüzde 15'e çıktı.

2013 yılı için Türk sineması ile ilgili bir araştırma yaptığımızda, genellikle yukarıdaki başlık karşımıza çıkıyor; "2013 Türk Sineması'nın Yılı Oldu" ... Peki, gerçekten öyle midir?

2013 yılına baktığımızda, çekilen Türk filmi sayısının 80 küsur olduğunu görüyoruz. İlk bakışta bu çok çok iyi bir rakam, 90'lı yıllar-

la karşılaştığımızda ise tam anlamıyla bir mucize. Bu rakama dâhil olan filmler arasında dram, komedi, romantik komedi, aksiyon, polisiye, korku, gerilim, belgesel, macera, fantastik, yani her türden yapım bulunuyor. İlk bakıldığında, evet, elbette bu durum Türk Sineması açısından büyük bir gelişme; işte bu bakımdan hakikaten 2013 yılı Türk



Sineması'nın yılı oldu diyebiliriz. Fakat işte tam bu noktada çok mühim bir soruyu muhakkak sormamız icab ediyor; çekilen film sayısı fazla, peki film "kalite" ne durumda?

Biliyorsunuz ki, Yeşilçam'ın o çok şaşaalı dönemlerinde yılda 200 film çekilir olmuştu. Ancak çekilen film sayısının bu çokluğu, kalitenin de yükseldiği anlamına gelmiyordu. Tam aksine, film sayısı çoğaldıkça kalite düşüyordu, çünkü bir oyuncu bir filme ancak bir ya da iki haftasını ayırabiliyordu, yıllık sözleşmelerini yapmış ve imzalamıştı, o sebepten yapımcı, kendi planını oyuncunun müsait günlerine uydurmak zorunda kalıyordu; dolayısıyla filmi çarçabuk, özentisiz, en acil şekilde bitirmesi gerekiyordu. Aksi halde

film bitmeden oyuncunun günü biterse, bu, filmin yarım kalması anlamına geliyordu. Hiçbir yapımcı bunu göze alamıyordu. Bu şartlar altında yılda 200 rakamıyla ifade edilen ve ne yazık ki bir başarıymış gibi gösterilen Yeşilçam filmleri, ekseriyetle kaliteden yoksun, gişe başarısına odaklanmış, senaryosu ve çekimiyle bir anda çırpıştırılmış yapımlar olarak ortaya çıkmış oldular.

Günümüzde, oyuncunun vaktinin kısıtlı olmasından dolayı bir filmi çarçabuk bitirme zorunluluğu yok. Ya da bunun gibi saçma başka sebepler de yok. Film sayımız her geçen yıl artıyor. Ya kalitemiz?

2013 yapımlarına baktığımızda, bu filmlerden en öne çıkan filmlerin *Düğün Dernek*, *Ke-*



*lebeğin Rüyası* ve *Hükümet Kadın 2* olduğunu görüyoruz. Yani seksen filmde 3'ü adından çok bahsettirdi. Şimdi oturup bu durumda ne kadar "başarı"dan bahsedebileceğimizi yeniden düşünelim.

Reklamları çokça yapılan *Hititya Madalyonun Sırrı* filmi, istenen başarıyı elde edemedi mesela. Kaldı ki Ulaş Cihan Şimşek bu iş için en isabetli isimdir, ülkemizdeki en başarılı kurgucudur, bunu yönetmenlik yolunda çok iyi kullanan bir isimdir. Şimşek, bluebox-greenbox yöntemlerini en iyi bilendir, hatta Şimşek der ki, "geleceğin filmleri nerdeyse hepsi bluebox çekimleriyle halledilecek."

Çok doğru bir tespit. Şimşek, bu cümleyi bana söylediğinde sene 2006 idi. Bugün

gelen nokta onu haklı çıkarıyor, filmler neredeyse bluebox-greenbox yöntemleri olmadan çekilemez oldu.

2013 yılında tarihi filmlere baktığımızda Sarıkamış ve Çanakkale konuları karşımıza çıkıyor, *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* ve *Çanakkale Yolun Sonu*. Ancak her iki film de beklenen ilgiyi göremiyor.

Yine de 2013'ün filmlerinin teknik açıdan büyük bir başarı yakaladığı gözlerden kaçmıyor. Fakat senaryoya biraz daha sıkı çalışılması lazım.

Tüm bunlara rağmen Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan yapılan açıklamaya göre, 2013'te en çok izlenen 10 filmde 9'u yerli yapım oldu. İzlenme oranında son beş yıl-



dır Avrupa birincisi olan Türk Sineması'nın, 2013 sezonunda izlenme oranı yüzde 57,7'ye ulaştı. Toplam seyirci sayısındaki artış ise yüzde 15'e çıktı. Bu arada belirtmeden geçmeyelim, vizyona giren yerli filmlerin 26'sı Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği ile çekilen filmlerdi.

2013'ün festivallerine baktığımızda, 50. Altın Portakal'da "En İyi Film" ödülünü *Cennetten Kovulmak* ve *Kusursuzlar* filmleri paylaştı. Zeynep Çamcı "En İyi Kadın", Hakan Yufkacıgil "En İyi Erkek Oyuncu" seçildi. Ancak festivalin ödül töreninde "Her yer Taksim her yer direniş" sloganıyla Gezi direnişi yaygalarının Cam Piramit'i inletmesi, Antalya'yı fevkalade gölgeledi. Bu sahne, Yeşilçam'ın

bir türlü sorunlardan kurtulamayan Antalya Film Festivali'nin geçmişini yeniden hatırlattı. İşin en üzücü yanı ise, "sanatçı-oyuncu-sinemaacı" kimlikleriyle halkın göz önünde duran kimselerin, ülkeyi bölme politikalarına destek veriyor olmasıydı. Bu yönüyle, bazıları bir kez daha halktan ne kadar kopuk olduklarını göstermiş oldu.

2013 başarılarına imza atarken, sinemanın kayan yıldızları da sevenlerini üzdü... *Kaynana-lar* dizisindeki "Nuri Kantar" tiplemesiyle ün kazanan Tekin Akmanşoy, Metin Serezli, Dinçer Çekmez, Tuncel Kurtiz, Tomris Oğuzalp, Nejat Uygur ve Macide Tanır vefat etti. Türk Sineması ve televizyonu, bu önemli isimlerin omuzlarında yükselmisti.

# 2013'te Yerli Sinema

Kerem Akça

**S**en Aydınlatırsın Geceyi ve Düğün Dernek 2013 yılına damgasını vuran eserler oldu. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Onur Ünlü'nün ustalık dönemini başlatan başyapıtı olarak anılabilecek, fantastik sinemamızın medar-ı iftiharlarından biri. *Düğün Dernek*'in *Recep İvedik* filmlerini geçerek bir anda 1989-2014 arasının en çok izlenen ikinci filmi konumuna zıplaması manidar. Bu durum Ahmet Kural ile Murat Cemcir özelinde, yerli sinemanın ticari kanadının harıl harıl “yetenekli komedyen” bulma arayışının bir sonucu.

2013 yılını Rotterdam Film Festivali'nin ana yarışmasına giren *Gözetleme Kulesi*, Berlin Film Festivali'nde prömiyer yapan *Jin*, *Hayatboyu* ve *Soğuk*'un sevindirici ha-

berleri ile açtık. Bunun ardından *Köksüz*'ün Venedik'e, *Yozgat Blues*'un San Sebastian'a katılması, *Ben O Değilim*'in Roma'da ana yarışmada “En İyi Senaryo” ödülü





alması gibi gurur kaynağı durumlardan beslendik. Yine de üç majör festivalde ana yarışmada görülmememiz bence yükselen “sanat sineması” kanadında durgun bir yıl olarak anmamızı sağlayacak 2013’ü.

Ama esasen *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Düğün Dernek* bu seneye damgasını vuran eserler oldular. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Onur Ünlü’nün ustalık dönemini başlatan başyapıtı olarak anılabilecek, fantastik sinemamızın medar-ı iftiharlarından biri. Hatta 2000’lerin de en iyi beş filmi arasında olduğu söylenebilir. A sınıf öğelerle örülü bir fantastik-noir, bir anti-süper kahraman filmi ya da daha birçok şeyin yerli

tanımı... *Düğün Dernek*’in ise Recep İvedik filmlerini geçerek bir anda 1989-2014 arasının en çok izlenen ikinci filmi konumuna zıplaması manidar. Bu durum Ahmet Kural ile Murat Cemcir özelinde, yerli sinemanın ticari kanadının harıl harıl “yetenekli komedyen” bulma arayışının bir sonucu ka- nımca. Yeşilçam komedisi de buraya sırtını yaslıyor. Büyük oranda bu iki film, Türk sineması için geriye bakınca “şunlar bunları yapmıştı” gibi bir başlıkta ele alınacak.

Öte yandan *Kedi Özledi*, *Mutlu Aile Defteri* ve *Senin Hikayen* gibi kaliteli komedilerin üremesi sevindiriciyken, belgesel sayısının artması da bir farkındalık adına de-



gerliydi. Bu yıl içinde Sermiyan Midyat, Hasan Karacadağ, Erol Özlevi gibi yeteneksiz yönetmenlerin ikişer film üretmesi de ayrı bir tuhaf istatistik. Bana kalırsa farklı tür denemeleri ile artan B sınıf ve çöp oranının bir uzantısı olarak anılabilir. Komedilerin yanı sıra melodram ve aşk filmleri hâlâ ana tabanı oluştururken, fantastik sinema da yavaş yavaş ayak seslerini duyurmaya başladı. Öte yandan genel anlamda ötekilik, cinsel kimlik, azınlık temalı eserlerin varlığını sürdürdüğünü, popüler sinemada Hollywood estetiğine meyleden filmlerin az çok etrafta kendine yer bulduğu bir seneyi geride bıraktık.

90'larda yükselen kuşağa ait yönetmenlerin verdiği ürünler, halen birçok yapıtın üzerine çıkmayı becerirken, azımsanmayacak bir şekilde genç yönetmenlerin de fazlasıyla evrensel işler kotardığına tanıklık ettik. Ama genel anlamda sanat sinemasında minimalist usta yönetmenlerin izinde canlanan kopyala-yapıştır filmlerin de "festival girişi" inadıyla arttığını görmek şaşırtıcı değildi. "Politik sinema" belki de ülkenin karmaşık politik coğrafyasına istinaden arttı. Ama söylem bulmak, "sinemanın" önüne çıktı.

Elbette film adedinin 87 filme sığması, seyirci sayısının da 29 milyona ulaşması



rekorlarıyla anılacak bir yılı geride bırakmamızı sağladı. Hasılat ise 270.7 milyona çıktı. Bu durum devam filmlerinin artmasına, çöp film *Hükümet Kadın*'ın bir sene içinde iki ürün vermesine yol açtı. Lafın özü HD'nin faydalarıyla fazlaca film üretilmesi, sinema sektörümüze de bu konuda yansımış gibi. Başka Sinema gibi bir oluşumun ya da DCP'ye (dijital sinema paketi) geçen sektörün hangi durumda olduğu da önemli. Artık pelikül gösteren projeksiyon cihazları tedavülden kalktı. Sinemada insan gücü azaldı. Salon adedinin yüzde 50'ye yakınını, hâsılatın da yüzde 70 civarını elinde bulunduran Cinemaximum'un bütün salonları yılsonuna gelmeden DCP'ye

geçti. Başka Sinema ve Fida Film de başka salonları bu duruma destek vererek bir yola soktu. Ama esas üzücü olan Anadolu'da fiyatı 50.000 doları bulan bu cihazları taktıramayan birçok salonun destek almazsa ömrünü sonlandıracağı gerçeği. Zira 2013 sonu itibarıyla ABD'deki büyük şirketler 35mm üretimini durduğunu açıkladı. Pelikül artık sadece çok yüksek rakamlarla özel isteklerle, bambaşka yerlerde üretilip alanı zarara uğrattıyor. Bence 2013'ün en tehlikeli gelişmesi VPF'e kayan DCP meselesi ve sahne gösterisi filmi *CM101 MMXI Fundamentals*'ın gışede G.O.R.A. dışında bütün Cem Yılmaz filmlerini sollaması.



# 2013'te Sinema Üzerine Notlar

## Tuncer Çetinkaya

2013'te festivaller, en çok tartıştığımız olguların başında yer alıyordu. Jüriler, aldıkları veya al(a)madıkları kararlarla konunun en büyük öznesi olmayı sürdürürken, yarışmalarda dağıtılan para ödüllerinin bu derece yüksek tonda tartışılması, neredeyse bir ilk oluyordu. En köklü festivalimizde Büyük Ödül'ü paylaşan filmin, bir yıl önce Ön Jüri duvarını aşamaması veya ödüllü filmlerin gişedeki karşılıkları, kuşkusuz önümüzdeki günlerin de ana gündemini oluşturuyor.

\* *Düğün Dernek*'in son düzlükte attığı depar da olmasa, sinema dışı bir proje olan Cem Yılmaz stand-up'ının "en çok izlenen film" olacağı bir yılı geride bırakacaktık. Tam da bize özgü olan bu durum, 1989'dan bu

yana seyirci rekorunun kırıldığı iddia edilen yılda gerçekleşmişti.

(Söz rekordan söz edilmişken; 2014'te 100. yılını kutlayacak sinemamızda seyirci sayıları, dönemler ve eğilimler üzerine -son



dönem sayılmazsa- hiçbir sayısal veriye sahip olamamamız ne acı, değil mi?)

Böylesi bir ortamda yılın repliğine olsa olsa söyle yanıt verilirdi:

- Ne Vereyim Abime?
- Biraz Sinema Lütfen!

\* “Politik Kamera”cılardan Douglas Kellner, Türkçe’ye henüz kazandırılan çalışmasında (*Sinema Savaşları*, Metis, 2013); 11 Eylül, Bush ve Cheney Dönemi’nin Hollywood’a yansımalarını ele alır. Popüler sinemada neredeyse tüm türler; korku, felaket, aksiyon, komedi, yakın tarihin bu en gerici dönemi- ne birer yanıt vermişlerdir.

Yıllar sonra, seyirci rekoru kırılan ve 100 kadar yapımın gösterime girip çıktığı bu döneme döndüğümüzde 2013 bize neler söyleyecek dersiniz? Siyasal, sosyal bakımdan büyük altüst oluşlar çağından bir “Politik Kamera” çıkaramayacak mıyız yoksa? Acaba kent-taşra ikilemine hapsedilen, kişisel arınma serüvenlerini uhrevi sevdalarla harmanlayan “sanat sinemamız” ne der bu duruma?

\* Festivaller, yine en çok tartıştığımız olguların başında yer alıyordu 2013’te. Jüriler, aldıkları veya al(a)madıkları kararlarla konunun en büyük öznesi olmayı sürdürürken, yarışmalarda dağıtılan para ödülllerinin bu

derece yüksek tonda tartışılması, neredeyse bir ilk oluyordu. En köklü festivalimizde Büyük Ödül'ü paylaşan filmin, bir yıl önce Ön Jüri duvarını aşamaması veya ödüllü filmlerin gişedeki karşılıkları, kuşkusuz önümüzdeki günlerin de ana gündemini oluşturuyor. Kendi adıma; Antalya jürisinde yer alan ve “sanat sinemasının gişe sorunları” veya “hangi filmlere ödül verilmelidir?” başlıkları altında ciddi ciddi tartışan Şükrü Avcı ve Reis Çelik'in damgasını vurduğu basın toplantısına katılmaktan son derece memnunum.

\* Söz gişeden açılmışken, geçtiğimiz yılın en kayda değer duruşlarından birini, ödüllü filmini dağıtıma sokmayan Onur Ünlü'nün

gösterdiğini düşünüyorum. Kimin filminin, hangi şehirde ve kaç salonda gösterileceğini belirleyen bir yapılanmanın veya dağıtımda tekelleşmenin hızını kesme de, mevcut işleyişe dikkat çeken Ünlü'nün tutumu ile Başka Sinema'nın ortaya çıkışıyla daha da anlamlı hale geldi. Yine de çok fazla iyimser olmanın âlemi yok; “bu daha başlangıç”.

\* Filmlere Devlet Yardımı da bir başka önemli başlık olarak karşımıza çıktı geçtiğimiz yıl. Konuya, -yardım alan kimi gişe filmlerini de hesaba katarak- verilen paranın kat be kat çıkarıldığı şeklinde yaklaşan da oldu; “katkılı” sinemanın “bağımsızlığını” sorgulayan da... Görünen o ki, bu tartışmanın yanıtları da yarına sarkacak; ancak



olguyu, sansür ve “muhafaza altına alınması gereken sanat” ekseninde irdelemenin vakti geldi de geçiyor.

\* Sinema yazının duayen yazarlarından Atilla Dorsay, “Emek Yoksa Ben de Yokum” diyerek gazete yazılarına son verdi. Costa Gavras’ı hayrete düşüren, Hollywood ünlülerine “neler oluyor?” dedirten garip bir manzaranın ortasında, “gazı bol” bir 2013’tü yaşanan.

\* Yılın son günlerinde, ülkenin en köklü sinema dergilerinden birini daha toprağa verdik. İlginçtir; aktörleri, tam da Emek’e benzer biçimde yok etmeye soyunmuşlardı dergiyi. Gerçek sinema eleştirisinin yarına ışık tutacağı kaleler birer birer kapanıyor;

daha fazla sığılık ve yalnızlık hissi tenimize yapıyor. Boşluğu doldurmak e-dergiler ve web üzerinden yayın yapan sinema sitelerine düşüyor; ama bu “yeni” platformların ne derece sağlıklı işlediği/işlemesi gerektiği de beraberinde yeni tartışmalar getiriyor.

Bu pek de iyimser olmayan manzaranın ortasında, koca bir asrı geride bırakmaya hazırlanıyor yedinci sanat. Sorunlar bir çırpıda çözülemeyecek, sorular çabucak yanıtlanamayacak olsa da nefes almayı sürdürüyor, çağına tanıklık etmeye devam ediyor ve eskisi kadar gür olmasa da kendi cephesinden kulaklara fısıldıyor:

“Bitmedi daha, sürüyor o sevda ve sürececek... Yeryüzü aşkın yüzü oluncaya dek...”

"...Bir Saroyan, bir Ermeni, bir gazeteci çocuk, bir tanık ve geri kalan her şeyim..."  
"...I was an Armenian, a Saroyan, a newsboy, a witness, and all the rest of it..."

# Saroyan Ülkesi Land

Yönetmen  
Directed by Lusin Dink

## Saroyan'ın Anayurda Dönüşü

Aysenur Gönen

Lusin Dink'in yazıp yönettiği, Türkiye-Ermenistan-Fransa ortak yapımı *Saroyan Ülkesine Zor Yolculuk*, William Saroyan'ın 1964'te gerçekleştirdiği Anadolu ziyaretini konu alan bir belgesel-drama. Filmin senaryosu, bu ziyaret hakkındaki yazıların ve yazarla yapılmış söyleşilerin derlendiği *Amerika'dan*

*Bitlis'e William Saroyan*<sup>1</sup> isimli kitap esas alınarak hazırlanmış. Ulusal ve uluslararası festivallerde kazandığı ödüllerle adından çok söz ettiren ve Aralık ayında vizyona giren belgesel, genç yönetmenin ilk filmi.

<sup>1</sup> *Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan*, Aras Yayıncılık, 2008.



## Anadolulu-Amerikalı bir hümanist: William Saroyan

1950'lerin siyah beyaz Amerikan dramalarından hatırlayacağınız sahneler vardır. Bakımsız bahçelerde beyaz önlüklü elbiseleriyle koşturan küçük kızlar, onları öğle yemeğine çağıran annelerinin evlerinin kapısında beliren görüntüsü, golf pantolonları ve kareli gömlekleriyle tarlaların arasındaki yollardan bisikletleriyle geçen oğlanlar. İşte bu bisikletli çocuğa bir kasket giydirip eline bir gazete tomarı tutuşturduğunuzda *bızdig*<sup>2</sup> Saroyan'ı canlandırabilecek bir görüntü elde edebilirsiniz. Amerikalı Saroyan'dır bu. Amerika'da doğan bir Anadolu Ermenisi. Ailenin burada doğan ilk ferdi. Asıl ismi ise Aram Karaoğlanyan. "Bir Amerikalıyım ama Bitlisli olduğumu hiçbir zaman unutmadım."<sup>3</sup> der bir söyleşisinde. *Bitlisilik*<sup>4</sup>, üç yaşındayken kaybettiği Protestan vaizi babasının varlığında tecessüm eder. "Ben ve babam aynı kişiyiz." diyecek kadar hayrandır babasına. Büyükannesi Lusi'den dinlediği hikâyelerse hem öykülerindeki Bitlis mitini hem de Ermeni kimliğini kurmasına ve korumasına zemin teşkil etmektedir. Yazarın kimlik inşasını babaannesinin telkinlerine hasrettiği sonucu çıkarılmamalı buradan. "Ermenistan'ın Evladı Antranik" isimli hikâyesinde şöyle demektedir: "... Bilmez-

2 Ermenice çocuk.

3 Fikret Otyam'ın *Cumhuriyet* gazetesinde, 31 Mayıs-7 Haziran 1964 tarihleri arasında yayınlanan yazı dizisinden.

4 Ermenice Bitlisli.

*Saroyan Ülkesi izleyiciyi William Saroyan'ın Amerika'dan Anadolu'ya uzanan gezisine ortak etmeyi hedefleyen bir belgesel. Yazarın yalınlığıyla maruf üslubunu filme de taşımak isteyen yönetmen, gözün en alışık olduğu kadraji kullanmış.*

dim şu Türk dediğimiz insanın zorlandığı yola sapan, kendi halinde, dünya tatlısı bir biçare olduğunu. Ondandır nefret etmenin, aynı hamurdan çıkma Ermeni'den nefret etmeye eşdeğer olduğunu. Ninem de bilmezdi, hâlâ da bilmiyor."

## Baba Ocağından Acının Yüküyle Dönmek

Elliye aşkın hikâye, roman ve tiyatro eserinden müteşekkil bir külliyatla literatüre "saroyanesk" üslubu kazandıran William Saroyan, ailesinin 1900'lerin başlarında terk etmek zorunda kaldığı, "İnsanlarının dağlık şehri" dediği Bitlis'i ilk kez 1964'te elli altı yaşındayken ziyaret eder. İstanbul'dan hareketle Ankara, Samsun, Giresun ve Trabzon güzergâhını izleyen yol güneye doğru kıvrılır, Erzurum ve Van üzerinden Bitlis'e uzanır. Bu ilk ve son ziyaretinde şehre yaklaşırken direksiyonu idare edemeyecek kadar büyük bir heyecan duymaktadır. Arabasını ninesinden hikâyesini dinlediği bir çeşmenin başında durdurur, su içer ve "Bu suyun iyi olduğu-

**Yazar Saroyan Amerika’da doğan bir Anadolu Ermenisidir. Ailenin burada doğan ilk ferdi. Asıl ismi ise Aram Karaoğlan-yan. Bir söyleşisinde “Bir Amerikalıyım ama Bitlisli olduğumu hiçbir zaman unutmadım.” der.**

nu bana söylemişlerdi.”<sup>5</sup> der. Daha sonra bu ziyaretinden şöyle bahsedecektir: “On yıl önce oradaydım ve oradan ayrılmak istemiyordum. (...) oraya yerleşecek, öldü-



ğümde kemiklerimi kim bilir ne zamandır orada yatan diğer Saroyan’ların yanına gömdürecektim. (...) Kemiklerimiz orada. Bizler, büyüklerimizin belleğinin gidebildiği kadar uzunca bir süredir oradayız.”<sup>6</sup>

Saroyan bu ziyaretinden birkaç ay sonra yol arkadaşlarından Bedros Zobyan’a şöyle yazacaktı: “Büyük bir geziydi, şimdiye kadar yaptığım en önemli gezi ve keşiflerden biriydi, ama benim için bunu yazmak çok zor.”<sup>7</sup>

Zobyan’a gönderdiği 21 Ocak 1971 tarihli mektupta ise şöyle diyecektir:

“Neden 1964’te Anadolu, Ermenistan ve diğer harikulade yerlere yaptığımız o büyük gezi hakkında yazmadım? Bitlis adında, günün birinde bastıracağım bir şiir yazdım; fakat ayrıntılı bir kitap yazamayacağımı biliyorum. Çünkü hikâyemiz hakkında öfkeli olacağımı biliyorum ve şimdiye kadar böylesi bir öfkeyle yazanlarımız zaten öyle çok ki.”<sup>8</sup>

Saroyan, 1975’te, bu yolculuğundan bahsedene yedi sahneli ve tek perdeden oluşan “Bitlis” isimli bir oyun yazar sadece. Mektupta öne sürdüğü sebepten olacak, beklentilerin hilâfına bir roman yahut hikâye yazmaz.

6 Ararat dergisi, Saroyan Özel Sayısı’nda Garig Basmadjian’ın yazarla yaptığı röportajdan. (25 Mayıs 1975)

7 Amerika’dan Bitlis’e William Saroyan, Aras Yayıncılık, 2008, s. 64.

8 A.g.e., s. 65.

## Kral Çıplak mı? Yoksa...

Saroyan Ülkesine Zor Yolculuk izleyiciyi bu geziye ortak etmeyi hedefleyen bir belgesel. Yazarın yalınlığıyla maruf üslubunu filme de taşımak isteyen yönetmen, gözün en alışık olduğu kadrajı kullanmış. Saroyan'ın şapkasının altında dolaşan adamla izleyici arasında tam bir özdeşlik yaratarak "anlatabildiklerim bunlar, anlataamadıklarımı da sen anla." diyen film hakkında çok konuşuldu.

Aylar öncesinden yaygın bir şekilde tanıtımı yapılan filme dair hatırladığım ilk görsel, yazarın bir ağacın altında otururken resmedildiği kadrajdı. Bu görselle sosyal medyada, radyo, televizyon ve gazetelerde yapılan tanıtımlar ve filmin festivallerde kazandığı başarının yarattığı beklentiyle vizyona girdiği gün işi gücü bırakıp sinemaya koştum. Hayal kırıklığına mı uğradım? Dağ fare doğurdu dersem haksızlık olur ama şunu söyleyebilirim: Film boyunca izlediğim nefis pastoral görüntüler bir yana saroyanesk lezzetlerle yaldızlanmış bir sofrada ana yemeği beklerken tabağı önünden alınıp geri verilmeyen misafir şaşkınlığıyla salondan yarı tok ayrıldım. "Filme ilham veren ve senaryo metninde kullanılan yazıları önceden okumasa mıydım, film bu yüzden mi yavan bir tat bıraktı?" diye düşünüyordum ki filmi izleyen bir arkadaşım karşıma çıkıp itiraftan kaçındığım şeyi seslendirdi: Kral Çıplak!

## Bir Algı Yönetimi

Kral çıplak mıydı, emin değilim. Malum belgesel ticari anlamda kazanç getirmeyen

Belgeselde Saroyan, abartarak söyleyecek olursak, konu mankeni olmaktan öteye geçememiş. Yolculuğun güzergâhındaki manzara önünde heybetli bir gölge olarak tanıyoruz onu en fazla. Yolculuk esnasında yaşadığı çocukça heyecanı, şaşkınlığı duyumsayamıyoruz.

bir tür ve bu nedenle çoğunlukla masraftan kaçınılır. Bu film için bunu söyleyemeyiz. Hem prodüksiyon hem de film için harcanan zaman uzun metraj bir kurmacaya yetecek ölçüde geniş. Ne var ki filmde Saroyan, biraz abartarak söyleyecek olursak, bir konu mankeni olmaktan öteye geçememiş. Yolculuğun güzergâhındaki manzara önünde heybetli bir gölge olarak tanıyoruz onu en fazla. Yolculuk esnasında yaşadığı çocukça heyecanı, şaşkınlığı duyumsayamıyoruz. Çocukluğunun geçtiği evin canlandırıldığı sahnelerde de bir dekordan öteye geçemiyor sanki. Örneğin, sessiz konukları ile dayısının sahnesi gereğinden fazla yer tutuyor. Bunun yerine yazarın babasıyla arasında kurduğu özdeşliğin gerisindeki duyguyu hissetmemize yarayacak kadar babadan bahsedilseydi keşke. "Babam ve ben aynı kişiyiz" derken kastedilen şey seziliyor elbette ama yeteri kadar hissedilmiyor. Halbuki bu film bu duyguyu bize hissettirmeliydi. Bildiklerimizi gözden geçirmemize çanak tutacak bir heyecan yaratarak iki kapak arasında kalmış öyküleri ete kemiğe bürümeliydi. Bunu gerçekleştirme iddiasındaki film taahhüdünü gerektiği



**William Saroyan, ailesinin 1900'lerin başlarında terk etmek zorunda kaldığı, "İnsanlarımın dağlık şehri" dediği Bitlis'i ilk kez 1964'te elli altı yaşındayken ziyaret eder.**

ölçüde yerine getiremiyor maalesef. Söylemek istediğim, iki seneye yakın bir zaman ayrıldığı söylenen senaryoda, bu emeğin izdüşümünün yeterince görülemediği.

Senaryonun topu taca atmasını bir noktaya kadar mazur görebiliriz. Hele de yönetmen, ulusal anlamda söylenecek olursa, nefret söylemini içselleştirmiş bir kamunun karşısına, nefret cinayetine kurban gitmiş bir gazetecinin akrabası olarak çıktıysa. Sormadan geçemeyeceğim asıl soru şu: "Neden bu film üzerinde söylenen bunca şey birbirini tekrarlayan övgü cümlelerinin

bir adım ötesine geçemedi. Yeni bir yönetmeni desteklemekten anladığımız onu övgülerle sarhoş etmekten mi ibaret? Bu kadar sesini yükselten bir film gerçek eleştiri almayı hak etmiyor muydu?" Başarılı bir konu seçimi, dünyaca tanınan bir yazarın dokunaklı hikâyesi ve titizlikle yürütülmüş bir proje, alkışlarla sabote edilmekten fazlasını hak etmiyor muydu? Ne dersiniz? Bu goygoycu tavrın bir tür körleştirme, gereksiz spot kullanımıyla algıyı yanıltma ve en kötüsü de filmi görmezden gelme biçimi olduğunu düşünmekte haksız mıyım?

Öte yandan genç yönetmenin kariyerine böyle bir filmle başlangıç yapması ilerisi açısından umut vaat ediyor. İlk filmde yaşadığımız hayal kırıklığı yeni filmlerini heyecanla beklememize engel değil.



Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren elektronik dergi olarak yayın hayatına devam eden Hayal Perdesi, başta doksanların sonundan itibaren hız kazanan Türk sineması olmak üzere farklı coğrafyaların sinemalarına uzanan bir bakış açısı ortaya koymak, sinema literatürüne kalıcı katkılar sağlayacak verimlere ulaşmak ve teoriyle pratiğin birlikte yürüdüğü bir sinemaya dair fikir geliştirmek amacıyla yola çıktı. Elektronik dergide ve web sitesinde 2012 yılı boyunca yayınlanan ve özellikle Türk sinemasına dair yazılar ve söyleşilerden derlenen bu seçkinin ülkemizde günden güne gelişen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.

# HAYALPERDESİ

# İlk Film Şeridinin Tartışmalı Hikâyesi

Mukadder Gezen  
Ayşe Yılmaz



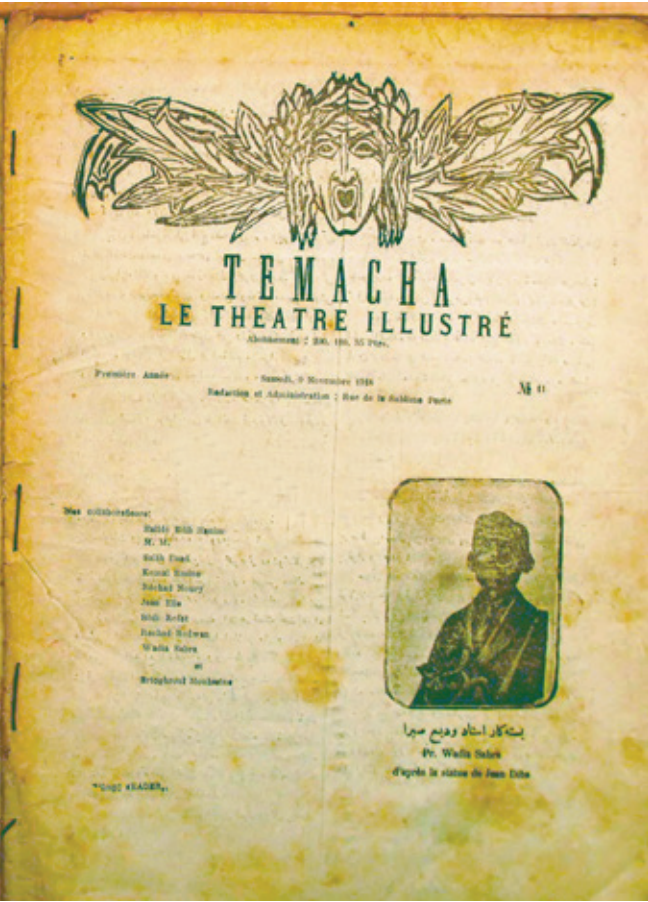
**B**ilim ve Sanat Vakfı tarafından yürütülen Türk Sineması Araştırmaları Projesi'nin ulaştığı dokümanlar anlatılabilecek sinema tarihini değiştirecek ve yeni tartışmalara olanak tanıyacak gibi görünüyor. Proje kapsamında kütüphanelerdeki Osmanlıca Süreli Yayınlar bölümleri taranıyor ve sinemayla alakalı makale ve haberler derleniyor. İşte bu taramalar sırasında projede araştırmacı olarak çalışan Mukadder Gezen'in, 30 Teşrinievvel 1334 (1918) tarihli *Temâşâ* mecmuasının 12. sayısında rastladığı bir film şeridinin ilgi çekici hikâyesini *Hayal Perdesi* okurlarıyla paylaşıyoruz. Orijinal belgeyi ve proje araştırmacısı Ayşe Yılmaz tarafından yapılan transkripsiyonunu yayınladığımız bu metin, *Temâşâ* adına derneğin faaliyetleri hakkında, Müdafaa-i Milliye Cemiyeti Reisi Salahaddin Âli Bey'e yazılan bir açık mektup. Daha niceleri arasından seçilen bu belge o günün sosyal ve ekonomik koşullarında sinema için yapılan masrafin entelektüel çevrelerce nasıl karşılandığı hakkında ipuçları taşı-

yor. Bundan sonraki sayılarda da *Hayal Perdesi*'nde benzer arşiv bulguları paylaşılmaya devam edilecek.

Mektup *Temâşâ* dergisinin önceki sayılarında sıklıkla yakındığı Müdafaa-i Milliye Cemiyeti'nin “fuzuli” harcamaları hakkında. Milli derneklerinin öncülerinden olan cemiyet -Milli Mücadele'ye hizmetlerinin dışında- bir hayır ve yardım kuruluşudur. Amaçları arasında milletin fikri seviyesini geliştirmek de bulunan cemiyet, faaliyetleri için türlü vesilelerde halktan bağış toplamaktadır. Hatta *Temâşâ*'nın iddiasına göre bunu zaman zaman “cebren” yapmaktadır.

İşte bu Müdafaa-i Milliye Cemiyeti “ne idüğü belirsiz” şeylerin birbirine eklen-

mesiyle bir film şeridi imal eder. Belgelere göre bu hâlihazırda ülkemizin ilk milli şerididir. İstanbul'da o günkü şartlar göz önünde bulundurulduğunda, bir sinema şeridi yapmak, bir şeridin yapılması üzerine düşünmek bile oldukça zordur. Bunun için önce bir atölye kurulmalı ve bir film şeridi oluşturabilmek içinse üzerinde bir yıla yakın çalışılmalıdır. Müdafaa-i Milliye Cemiyeti ise bu sıkıntılara hiç girişmeden birçok farklı parçayı birleştirerek şeritler üretme yolunu tutar. Yoksul halktan toplanan paralarla böyle “beyhude” bir harcamanın yapılması bir sinema ve tiyatro mecmuası olan *Temâşâ* tarafından oldukça sert bir dille eleştirir. Cemiyet hakkındaki görüşlerini müteaddit kereler dile getiren mecmuanın bu “sû-i icrâât”a engel olmak için, cemiyetin pek muhterem reisi Saltanat Hanedanı'ndan Salahaddin Âli Bey'e durumu arz etmekten başka seçeneği kalmamış gibi görünmektedir.



نەدرسكز رشاد بك، اقدبلر سز تياروي نطن ايتديككز  
قدر بيلمورسكز . شيمدى به قدر يادقرككز بو ادعا به كافي  
شاهددر . بلكه بركون سزه - آرتق بلكر چكبلككز ده چككر ،  
بو بحق تكلفي ايشته، دن ترك موقع بيوريككز ، دينا سه ...  
بوني ياپاييله چك قدر جواتمردلك كوتره چككرينه امينه سككز؟

كمال امين

دارالبايعك شمدي به قدر قبول ايتديكي اثرلر ميداندهدر .  
قوله تيار و سنده بيله اوينامه سه نزل ايديله چك مسخره اقلرله  
دولودر . اكر بومؤسه هيت ادبيه نك مال داتيسي اولسه يدي ،  
برنى سويله مكه هيچ حقمز اولمازدي ، فقط حكومه عاندي  
مصارفي نك شهراماتي و معارف بودجه سندن چيقمه سي اعتباريله  
بوتون ملك حقيدر . فضولى اساط و كيف مايشا نصرفلردن  
قورنارله ليدر .



### داماد حضرت شهر يارى صلاح الدين عالي بك افندي به

فقط سوزله ، لانه دكل ، براهين و دلائله ، ديمشك .  
آردن همان همان ابكي آيه يقين بر مدت كجديكي انشاده جمعيت  
يدي سنه لك مملكته خدمتلك ( !!! ) حسابي قونقره سنده  
ورم چككن كوز بو يامق قيلندن اولارق بر طاسم فضله  
لشرطانه قالشدي . وذات عاليبرني ده بوندن سكره ده دوام  
ايدم چك اولان سؤاجرا آت آلت اجمك قيلندن اولارق رهاسته  
انتخاب ايتدي .

بشقه خصوصاً ده باينلان شيلري وظيفه من و صلاحيت مزدن  
خارج بولديقمز ايچون براقرق يالكر سينه ما مشه سنده كي  
سؤامالانق دولاييسيله « جمعيت » نظر مرده مهم موقفندهدر .  
سزه اولان همومي حرمت و اعتماد بيله جمعيتك ماشيسنده كي  
سؤاجرا آت و استعمالانق قولاي قولاي سيلاه مش اولديقمز  
سويلرسه ك يالكر « تماشا » به دكل بتون ملته تر جان اولمش  
اولورز .

بنام عليه ذات عاليبرندن خلق نظرند بك ده ابي بر شهرته  
صاحب اوليان مؤسسه مذ كورمه ايديله چك خدمتلك آره سنده  
اولا شيمدي به قدر باينلان سؤاستعمالات و اجرا آت ميبيلردنق  
مؤسسه ي تطهير ايلكي اعاده نام و حيثيت نطقه سندن الزم عد  
ايتديككز ايچون اسر حرام ايدورز .

بو خصوصاً ده كي ادعا و اصرار مزى براهين و دلائله هر  
زمان ايچون اثبات ايمك اوزره « تماشا » امر كزه آمادهدر .  
و آمحق شيمدي به قدر وجود جمعيتده بارينسان ميقر و بولرك  
تطهيرندن سوكره دركه خاندان سلطنته منسوب ذات عاليبري  
كي كزيده بر شخصيتك رياستهده بولنسي نزل و اشراقه عد  
اولتاز .

« تماشا » مدافعه مليه جمعيت رئيسي صفتيله بو كون ذات  
عاليبرنه خطاباً آييده كي سعارلري درج ايدور :

مدافعه مليه جمعيتك بك غريب اولان قونقره سي عقد  
اولورون « تماشا » مدافعه سينه ما شريدلري دولاييسيله جمعيتله  
حال مخالفتده ايدى .

مجموعه مزك آتني و طقوز ، اون نومرولو نسخه لري بو  
مخالفتك اسبابي نظر عاليبرنه عيان بر سورتده تشریح  
ايدم چكي ايچون بوراده ذكر ايمكدن صرف نظر ايتك . مع مافه  
ايكي گله ايله تلخيص ايدمك لازم كيرسه ديمشك كه : جمعيتك  
آج و جيلاق اهاليردن هر ظهور ايدن فرصته طولاديني باره لر  
بتون شمدي به قدر اولديني كي ، سره سره صرف ايديلور ،  
و صرف اولنان باره لر بر محل آن ايركي الكزومسز واك بيهوده  
ايشله كيريشيلور . بو جهل دن اولق اوزره « سينه ما » شريدي  
يامق كي وسيله لرله اهاليدن ، بمضاده جبراً ، آلتان باره لر ،  
صورغوسز ، سؤالسز ، عادتاً سواقعه آتيليرجه سنه داغليور .

بزبونك اوكنه كجكك ايچون مدافعه مليه رياسته خطاباً آييق  
بر مکتوب نشر ايدرك مقصد مزى سويله مشك . سكوت  
بكلبوروك ، چونكه جمعيتك حتى افواه ناسده هر وسيله ايله  
دولاشان سؤاجرا آت بتون عريانيله كوز اوكنده طور وركن  
و بو سينه ما مشه سنده كي خطايا ، چوجقرك بيله نظر دفتندن  
قاجازكن بالهكس ، بيلمورز نه كي . رسائق دولاييسيله ، تهديد ،  
تأديب ايدله من ايچون ال آلتندن تشبثانده بولنيور و بزده  
آييقجه اون نومرولو نسخه مزده درج ايتديككز معادن  
غازي بر مکتوب كوندريليور . مکتوبي نشر و مطالعايمزى آتنه  
علاوه ايتديككز انشاده « جمعيت آرتق اهالي به كزلى قالمش  
اولان بومشله ده حق قرانمق ايتيوره بزي تكذيب ايتيقين



Dâmâd-ı Hazret-i Şehriyârî Salahaddin Âli Beyefendi'ye,  
 “Temâşâ” Müdâfa‘a-i Milliye Cemiyeti Reisi sıfatıyla bugün zât-ı âlilerine hitâben âtidedi satırları derc ediyor:

Müdâfa‘a-i Milliye Cemiyeti'nin pek garip olan kongresi akd olunurken “Temâşâ” Müdâfa‘a sinema şerîhleri dolayısıyla cemiyetle hâl-i muhâlefette idi.

Mecmû‘amızın altı ve dokuz, on numaralı nüshaları bu muhâlefetin esbâbını nazar-ı âlilerine ayân bir sûrette teşrih edeceği için burada zikretmekten sarf-ı nazar ettik. Ma‘mâfih iki kelime ile telhîs edilmek lâzım gelirse demistik ki: Cemiyetin aç ve çıplak ahâlimizden her zuhûr eden fırsatla topladığı paralar bütün şimdiye kadar olduğu gibi, sere serpe sarf ediliyor, ve sarf olunan paralara bir mahal aranırken en lüzûmsuz ve en beyhûde işlere giriliyor. Bu cümleden olmak üzere “sinema” şerîdi yapmak gibi vesilelerle ahâliden, bazen de cehren, alınan paralar, sorgusuz, sualsiz, âdeta sokağa atılırcasına dağılıyor. Biz bunun önüne geçmek için Müdâfa‘a-i Milliye Riyâsetine hitâben açık bir mektup neşrederek maksadımızı söylemiştik. Sükût bekliyorduk, çünkü cemiyetin hatta efvâh-ı nâsda her vesîleyle dolaşan sû-i icrââtı bütün üryanlığıyla göz önünde dururken ve bu sinema meselesindeki hatâyâ, çocukların bile nazar-ı dikkatinden kaçmazken bilakis, bilmiyoruz ne gibi bir sâik dolayısıyla, tehdîd, te‘dîb edilmemiz için el altından teşebbüsâtta bulunuluyor ve bize de açıkça on numaralı nüshamızda derc ettiğimiz manâdan ârî bir mektup gönderiliyor. Mektubu neşr ve mütâlâ‘âtımızı âtine ilâve ettiğimiz esnâda “cemiyet artık ahâlîye gizli kalmamış olan bu meselede hak kazanmak istiyorsa bizi tekzîb etsin fakat sözle lâfla değil, berâhîn ve delâille” demistik. Aradan hemen hemen iki aya yakın bir müddet geçtiği esnâda cemiyet yedi senelik memlekete hizmetinin (!!!) hesâbını kongresinde verecekken göz boyamak kabîlinden olarak bir takım fazla teşrifâta kalkıştı. Ve zât-ı âlilerini de bundan sonra da devam edecek olan sû-i icrââta âlet etmek kabîlinden olarak riyâsete intihâb etti.

Başka husûsâtta yapılan şeyleri vazîfemiz ve salâhiyetimizden hâric bulduğumuz için bırakarak yalnız sinema meselesindeki sû-i mu‘amelâtı dolayısıyla “cemiyet” nazarımızda müttehim mevki‘indedir. Size olan umûmî hürmet ve itimât bile cemiyetin mâzîsindeki sû-i icrâât ve isti‘mâlâtı kolay kolay silememiş olduğunu söylersek yalnız “Temâşâ”ya değil bütün millete tercümân olmuş oluruz.

Binâen-aleyh zât-ı âlilerinden halk nazarında pek de iyi bir şöhrete sâhip olmayan müessesesi-i mezkûreye edilecek hizmetler arasında evvelâ şimdiye kadar yapılan sû-i isti‘mâlât ve icrâât müsebbiblerinden müesseseyi tathîr eylemeyi îade-i nâm ve haysiyet noktasından elzem addettiğimiz için istirhâm ediyoruz.

Bu husûstaki iddia ve ısrarımızı berâhîn ve delâille her zaman için ispat etmek üzere “Temâşâ” emrinize âmâdedir. Ve ancak şimdiye kadar vücûd-ı cemiyette barınan mikropların tathîrinden sonradır ki hânedân-ı saltanâta mensûb zât-ı âlileri gibi güzîde bir şahsiyetin riyâsetinde bulunması tenezzül ve iştirâk addolunmaz.



# Bahar v 2.0: Kullanıcı Deneyimsizliği

**AHMET TERZİOĞLU**

Uzun zamandır bilgisayar kullanıcıları arasında dönüp duran, ne olduğu konusunda yerel anlamda ne üretici tarafın ne de tüketici tarafın herhangi bir fikir sahibi olduğu bir kavram var. Kullanıcı deneyimi. Bu klişe ve çok satan deyiş aslında tek bir şey ile ilintili: O da alışkanlıklar, alışkanlıklarımız.

Kullanıcılar belli klişeler üzerinden kendi deneyimlerini kurguluyorlar. Bir yere tıklamak, bir menüyü açmak, bir program içerisinde aradıkları bir araca ulaşmak onlar için daha önce yaptıkları ve geleneksel olarak alıştıkları etkileşimler üzerinden

ilerliyor. Sonra bir şirket çıkıp tek düğmeyele işleyen bir telefon ya da insan bedeniyile çalışabilen bir oyun yarattığında şaşıyorlar. Şu ana kadar söz ettiğimiz şeyler arasında ilginç olmayan tek şey kullanıcı alışkanlıkları. Zira bunlar banal biçimde birikimsel olarak şekillenen, aslında sıradanın algısını merkezine alarak giderek basitleşen ve farklılaşmaktan hedef kitlesinin yapısı nedeniyle kaçan, basit alışkanlıklar. Onları biraz zorlayanlar devrimci oluyor. Onları biraz çeşitlendirenler alkışlarla karşılanıyorlar. Şu sıralar herkesi alışkanlıkları yüzünden şaşırtmak çok kolay. Çünkü artık kimse kimseyi çok fazla şaşırtmıyor. Yakın zamanda basit bir kullanıcı dene-

yimi örneğiyle devam edelim. Binlerce yıldır karşılaştığımız ve hepimizim zoraki birer muhteşem kullanıcısı halini aldığımız Windows serisinin sekizinci versiyonu ile karşı karşıya kaldık. Bu Windows, kapitalist koşullanmalarla farklılaşmıştı. Tıpkı diğer benzeri “yenilikçi olma iddiasındaki” ürünlerin pinti tavrı gibi; olabildiğince az veriyordu, ancak bununla yetinmemiz gerekiyordu. Hatta öyle bir hal alıyordu ki bazen gelişme olarak bize dayatılan, çağcıl kullanıcı deneyimi olarak anlatılan; yıllardır kullandığımız bir düğmeyi, üstelik bu öyle bir düğmeydi ki onlarca işimizi buradan çözüyorduk, bir anda işlevsiz hale geliyordu. Çünkü yok oluyordu.

Gerçekten de Windows 8 kullanıcıları bilgisayarlarının ekranlarının sol alt köşesinde yer alan “başlat” butonuyla şu anda hiçbir şey başlatamıyorlar. Başlat butonu yok.

### **Alışkanlıklar**

İnsan hayatı alışkanlıklar etrafında şekilleniyor. Bu alışkanlıklar çevresinde bir şeyler inşa edip olabildiğince çok insana erişince gururlanıyoruz. Mesela bu yazı. Ne hakkında. Ne anlatmak istiyor. Amacı ne. İçinde yayınlandığı organ nedeniyle ele almayı arzuladığı film hangisi. Bir sürü soru var. Bunlar kullanıcıların ya da bu deneyime göre okurların, Youtube’da 15 saniye, herhangi bir text’te en iyi ihtimalle 140 karakterlik sürdürülebilir dikkatleri için kısa kesilebilir mi? Kesilmeli mi?

### **Brosens ve Woodwroth’un yönettiği *Beşinci Mevsim*, imkânsız bir fantezi üzerinden dört bölümle küçük bir kasabanın sıradan olmayan bir yılını anlatıyor. Minik bir kıyameti sabırla betimliyor.**

Sizi zorlamayacağım. *Beşinci Mevsim* (*La cinquieme saison*, 2012), yıllardır devam eden mevsim algımızla kendine has bir a priori’ye giriyor ve bu önyargıyla oynuyor. Başlat butonunu daima orada bulmaya alışan kullanıcı, düşünün ki artık baharın gelmesi gereken günlerde hâlâ baharla karşılaşmıyor. Mevsim döngüsü artık dönmüyor. Üstelik tüm bunlar tamamen tarımla geçinen bir kasabada oluyor.

Alışkanlıklar, bir anda güncelliklerini yitirip eski birer “alışkanlık” halini alınca her şey değişiyor. Bunun ne kadar önemli bir mesele olduğuna değindikçe sanki kendimi haksızmış gibi hissediyorum. Bahaneler üretiyor, farklı konulara değinerek kaçmaya çalışıyor gibi hissediyorum. O yüzden birileri çıkıp “Bu mesele herkes için o kadar da ciddi olmayabilir. Daha karmaşık insanlar bu tarz sorunları fazla takmayabilir!” diyebilir. O zaman bir örnek yardımımıza yetişiyor. Kısaca: Almanya’nın Königsberg kasabası. Bir adam her gün kendi rutinde kalkıyor. Kahvaltı yapıyor. Çalışıyor. Dinleniyor. Çalışıyor ve yeniden her şey olup bitiyor. Buradan koca bir felsefe doğuyor ama bu adamın kasabı için ifade ettiği şey her gün saat 17.00’de sokağın köşesinden dönüp yürüyüşüne başlaması.



O saatte orada olmalı. Olmadığında işler karışıyor. Bir rutin yıkılıyor ve kasap kendine soruyor: “Ters giden ne?” Königsberg kasabasında sokaklarda belli bir rutin ve muhtemelen ritmi takip ederek yürüyen kişi Kant’ın ta kendisi. Peki, bunun hâlâ ve ısrarla konumuzla ne alakası var?

### **Bundan Sonrası Daha Kolay**

Peter Brosens ve Jessica Woodroth’un yönettiği *Beşinci Mevsim*, imkânsız (?) bir fantezi üzerinden dört bölümle küçük bir kasabanın sıradan olmayan bir yılını anlatıyor. Minik bir kıyameti sabırla betimliyor.

Bu film, Berlin’de öyle oldu, Cannes’da şöyle oldu ya da “major” bir bağımsız film festivalinde inanılmaz çıkış yaptı filmi değil, ancak onu bilen biliyor. Belli basit meseleler ve eksiklikler üzerine düşünenler

bu filmi bir biçimde hazmediyor. Bu film hayat üzerine. Ölüm üzerine. Yitip giden bir akrabanın zamansız özlenmesi üzerine. Yarın, yarın olmazsa neden olmadı deme gücünü kendinde duyanlar ve duyamayanlar üzerine.

Bir sabah her şey normalmiş gibi uyanan yüzlerce insan, binlerce yıllık geleneklerinin artık çok geride kaldıklarını görüyor. Kışın soğuğu ve verimsizliği geride kalması gereken tarihte ortadan kalkmıyor. Her şey olduğu gibi devam ediyor. Gelenek, ritüeller ve en ama en önemlisi alışkanlıklar yıkılıyor. Arıcı için artık arı yok. Tamam, burası artık ekolojik bir klişe, ama baharı karşılamak için yapılan senlikte, ateş yakmak için toplanan dallar bile yanmıyor. Hayır, ıslak değil. Hayır, ısı kaynağında bir sorun yok. Hayır, bu film sizin sandığınız filmlerden değil.

Filmde söz edilmiyor, ufaktan değiniliyor ama aslında dört ana bölüm var. Ardennes ormanlarının derinliklerinde yer alan bir köyün mevsim normalleri dışında bir hayat yaşamaya başlamasına tanık oluyoruz. Adım adım toprak ölüyor. Ağaçlar ölüyor. Renkler soluyor. İzleyicilerden saklanan bir arkaplanda şunlar adım adım, yaratıcılarının başlıkları ile gerçekleşiyor. *Kış: ağaçların düşmeğe başladığı zaman. İlkbahar: Döngülerin alabora olduğu zaman. Yaz: Deliliğin çanlarının çalmaya başladığı zaman. Kış: Meleklerin havalanmaya başladığı zaman.*

Tamamen tarımla hayatını idame eden bir toplumun, ani bir ekolojik krizle yüzleşmesini anlatıyor *Beşinci Mevsim*. Normların, norm olmaktan çıkmasıyla birlikte alabora olan yaşamları izliyoruz. Doğru söyleyenin sevilmemesi, kendi kolonileri içinde yeni bir inanışın peşine düşenlerin hikâyesini izliyoruz. Toplanıyorlar. Yeni bir fikrin peşine düşüyorlar, çünkü artık alışkanlıklarının tamamı yok oluyor. Kendileri gibi düşünmeyenleri kurban etmeye karar veriyorlar. Elleri her hangi bir çözüm olmayanların yapacağı gibi kolayca kaçıyorlar. Bir araya geliyorlar. Yakıyorlar ve yıkıyorlar. Aslında hiçbir şey değişmiyor. Hiçbir şeyin değişmesine dair en ufak bir umut yok çünkü bu, filmin iki yönetmenin kurduğu tatlı bir tuzak.

Mevsim gibi insan hayatı üzerinde en büyük tahakkümü kurmuş olan güç, bir anda ortadan kalkarsa ne olur? Yaz planları mı bozulur? Kışın can sıkıcı depresyonu her-

**Bitmeyen bir kış, ekolojik alegorinin çok ötesinde bir yere işaret ediyor. Her sabah aynı saatte işe gitmek için kalkan biri, emekli olduğunda, 70 küsur yaşında neden aynı saatte uyanır?**

kesi boğar mı? Bahar ayında dökülen yapraklar olmazsa Instagram ne yapar?

Bir adam, horozuyla konuşmaya çalışıyor. Mantığın, sınırların ve en önemlisi alışkanlıkların olmadığı bir yerde bunu yaparsınız çünkü. Asla anlaşamayacağınız bir şeyle sözleşmeler imzalamaya çalışır, geleceğe yönelik planlar hazırlamayı arzularsınız. Tabii horoz anlamıyor. Açıkçası pek de umursamıyor. Sahip, anlatım tonunu değiştiriyor. Belki biraz görünmez şiddet tozu. Belki biraz gerçek baskı. Belki de biraz horozun ürettiği umursamazlık. Ve netice ölüm oluyor. Alışkanlıklarının peşindeki insan, tavukları tahakkümü altına alan kümes liderine bir şeyleri "ima ediyor", "tekrar ediyor," vs. Zira horoz artık o eski horoz değil. Yönetmenlerin istediği horoz. Olmuyor. Bitmeyen bir kış, ekolojik alegorinin çok ötesinde bir yere işaret ediyor. Her sabah aynı saatte işe gitmek için kalkan biri, emekli olduğunda, 70 küsur yaşında neden aynı saatte uyanır?

Bu yazı da aslında bu yüzden daha önceliklere benzemiyor. Yapısına alışmaktan kaçınacağınız türde bir film bu film. Bu nedenle de farklı ve keşfedilmeye değer. Üzerine konuştuklarımıza sayın. Lakin bu filmi izleyin ya da rutini bozun, izlemeyin.



# Mehrcui, Allen ve Kadınlar

**CİHAN AKTAŞ**

Woody Allen (1935, New York) zaman zaman İranlı yönetmen Dariush Mehrcui'yi (1939, Tahran) çağrıştırır bana; tersi de olur. Bazen de bir Mehrcui sahnesi ya da kişisi Allen'ı hatırlatır. Dünya görüşleri farklı olduğu halde, bu çağrışımların sıradan veya olağan olanın ötesine geçen sebepleri nelerdir acaba?

Öncelikle iki yönetmen de şehir, daha doğrusu metropol hikâyeleriyle ilgileni-

yor. Gerçi Mehrcui, sosyalist bir çizgiye sahip olduğu dönemde yaptığı *Gav* (1969) filmiyle, yoksul köy ve köylülerin yaşadığı sefaleti de dert edinmiş bir yönetmen. Ancak devrimden sonra belirginleşen çizgisi onu filmlerine plato olarak Tahran'ı seçen, doğrudan Tahran'ı konu alan, gerçek dünyayla bağdaşmakta zorlanan entelektüel ve sanatçıların dünyasına eğilen, kadın meseleleriyle ilgili, çevre konusunda duyarlı bir yönetmen olarak öne çıkarıyor.



Mavi Yasemin, 2013

Allen ise New York filmleri yapıyor, ma-lum; bu şehirle ilişkisini ilginç hikâyeler üzerinden kurcalamayı sürdürüyor. Kadın-ları merkeze alan ama gerçekte kendini anlattığı filmler yapmayı Mehrçui gibi o da seviyor; ilk önemli filmi *Annie Hall* (1977) bu eğilimin bir örneği. Ve elbet bir de hayatla ütopyayı, hayalle gerçeği bağdaştıramaz olan ve kendine bir çıkış yolu arayan entelektüel/sanatçı onun da ilgi alanındadır.

Sevme yeteneğini ızdırapla ilişkilendirerek -yine sevenin çıkarına- öne süren konfor-mist bir kenter gibi geliyor bana Allen, sıklıkla. Anlamsızlıktan, yalnızlıktan, an-laşılammaktan yakınıyor, aynı zamanda kendi güvenceli alanını korumak suretiyle katılmaya, karışmaya yanaşiyor. Özveride bulunmadan katılma, empatiyi ciddiye almaksızın da sağlamlık nasıl mümkün olabilir? Fakat katılma ve karışma konula-rında Allen'ın "saçma"nın filozofu Camus gibi baktığı da söylenemez. Anlamsız

# SARA

A FILM BY DARIUSH MEHRJUI

**Kadın kahramanlarını izlerken Mehrcui ve Allen'in entelektüel bakış açısındaki önemli farkı yakalayabiliriz. O fark Duras'ın Allen eleştirisi değişmemiş gözücüyor: "Kimseyi sevememe sorunu." Buna karşılık Mehrcui, sevgiyi mümkün kılan kaynakları kurcaladığı hikâyeleri konu alıyor.**



bulduğu hayatın ileri sorularını unutturan renkli hikâyelere tutunuyor.

Sürekli ve sürekli yeniden başlama, her başlangıçta bile kendini hissettiren o şimdiden eskimeye başlayan şey, kahramanı bir bakıma heva ve heves kısır döngüsüne kapatıyor. Allen varoluşla ilgili derin kurcalamalara girmeyi yeğlemiyor, “saçma”ya ilişkin ön kabulü nedeniyle. O “saçma”lık kabulünü farklı, ilginç diyaloglarla, “gag”lerle çekici kıldığı sahnelerle katlanılır kılmayı başarıyor. Hayatın anlamını soralım, ama o kadar da derine gitmek gerekmez, empati ise her zaman bize yönelen tek yönlü bir yetenek olsun... Bakış açısının konformizmi seyirciye de yansıyor. İleri götürülmesi gerekmeyen huzursuz soruların filozofudur Allen, popülist felsefesi izleyicisiyle söylemsel bir uzlaşma oluşturmasını mümkün kılıyor.

Entelektüel sos, aslında verilemeyen üzerine düşünmemenin mazereti olabilir sanki. Belki bu nedenle Marguerite Duras bir yazısında Allen’ın filmlerini “...dikiş izleri görünen yamalı parçalara benzetiyorum” diye tasvir etmişti.

Elbette “yama” önemlidir, fakat bütünü hesaba katarak işlenme başarısını yansıtıyorsa... Allah’ım, hep aynı hikâyeye sonsuzca tekrar mı edecek, öyleyse bu bir cehennem hayatı değil mi... Aksi takdirde *Melinda ve Melinda* (*Melinda and Melinda*, 2004) ve birkaç yıl sonra da *Uzun Boylu Esmer Adam* (*You Will Meet a Tall*

*Dark Stranger*, 2010) filmleri niye çekilmiş olmalıydı? Yeni vizyona giren bir filmi için, “iddialı bir Allen filmi” diye söz edildiğini ama aynı zamanda çok geçmeden, “insan Allen’den daha iddialı bir film bekliyor” denildiğini duyarız. Her seferinde kalp bir cendereyle sıkışmış gibi olacak, âşık kahraman ızdırap çekecek, zaferler kazanmanın coşkusunu da yaşayacak, ama bitecek, bitmek zorunda ve yeniden başlaması da mukadder, entelektüel nahifliğine yakıştırılan sabuklamaların, çocuksu zaafların dökümünün, ceza ve ödül gibi araya giren aldatmaların tekrarlandığı hikâyenin. Seyirci Melinda’ya ihanet eden sevgilisinin sarf ettiği, “Bilirsin, böyle şeyler olur, yaşam karmaşık bir şey” şeklindeki cümlesine alışkıdır. Hiçbir şey değişmeyecek değil mi, kimse için değişmeyecek. Anlamını sorgulamada mesafe kaydedilmemiş olursa da hâlâ keyif alınabilir hayattan. Mükemmel bir ilişki, bir evlilik mümkün değil. Peki, sevmek niye o denli imkânsız? Hikâyenin daha ileriye götürülmemesi, eksik olana dönük bakışı güçlendirmiyor, tersine o bakış adeta mutlaklaşıyor. “Eksik bir şey var, ama ne?” Ariflere özgü saydığım, daima düşünceli olmayı gerektiren bir soru bu. Bu kez yenilenmiş gibi görünen hikâyeye bir bakıma dünkü ile aynı değilse, bunu sağlayan bizlerin bakışını geliştiren başka türlü sahnelerin başarısı. Eksik olan artık başka bir şeyken, çoktandır öyleyken, bunu bize göstermiyor Allen. Sahnelerinde makyaj

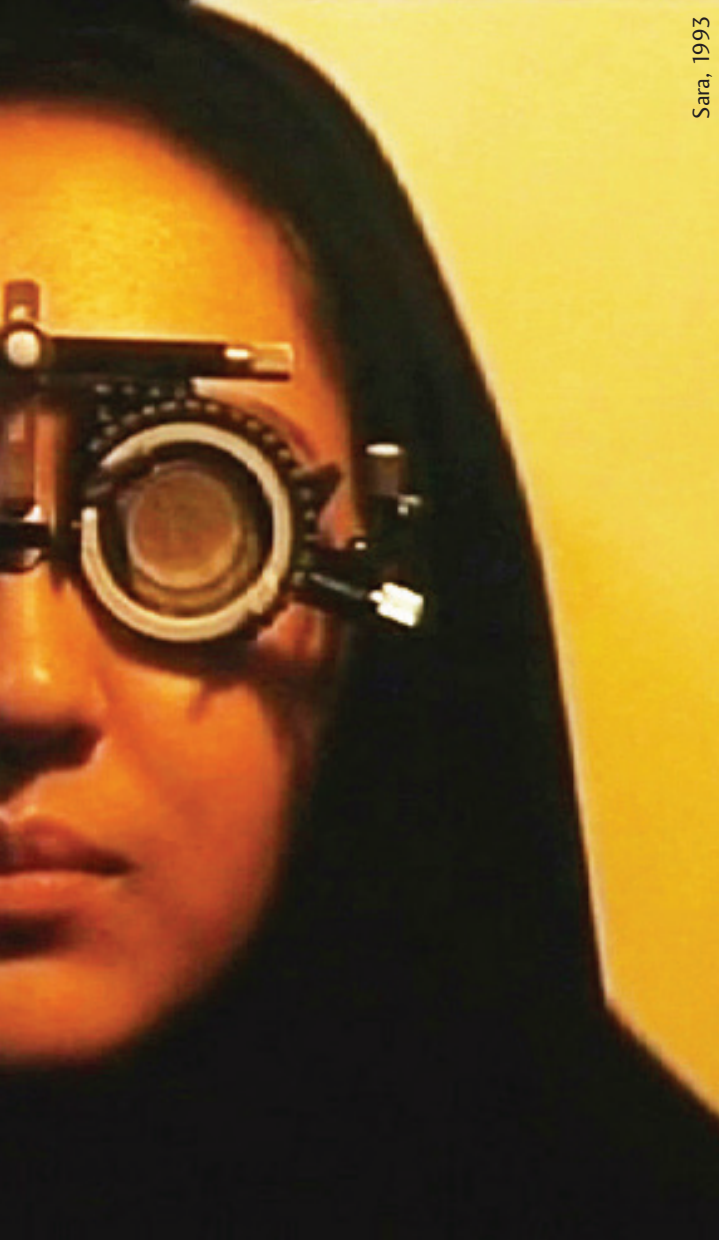
tazelemekle yetiniyor. Dolayısıyla da bir sanatçıda başlangıç için bulunmasını anlayışla karşılayacağımız katıksız egoizmini bir üst ontolojik düzeye çıkararak mesela bir Bergman, Godard, Kieslowski, Kiyarüstemi, hatta Mehrcui gibi yönetmenlerin bilgeliğini duyuran filmler yapmıyor.

Duras, yukarıda atıfta bulunduğum yazısında, *Annie Hall*'u izlerken hoşuna gittiği halde ertesi sabah filminden kendisine bir şey kalmadığını fark edip de bunun üzerine düşünürken Allen sinemasının problemini çözmüş. "Woody Allen Chaplin" başlıklı yazısından bir bölümü aktarmak istiyorum: "Woody Allen sanırım çok düşünülüp taşınmış bir sanattan yana; aynı şekilde çok bölgesel, inceden inceye hesaplanmış, Chaplin'inkinden daha dar-alabildiğine dar- bir mizah anlayışı var Woody Allen'ın. Woody Allen, neredeyse orada kalıyor. Çevresinde hiçbir şey kımıldamıyor, nesnelere tüm farklılıklarıyla durup duruyorlar, onunla birlikte hareket geçmiyorlar, hiçbir şeyi değiştirmiyor Woody Allen." Chaplin'in New York'u anlatırken, New York'tan geçerken gösterdikleriyle Allen'inkileri karşılaştırdığında ise şöyle bir yargıda bulunuyor: "Chaplin oynarken, kendine ait olan hiçbir şeyi saklı tutmaz, yedekte bırakmaz. Sahip olduğu her şeyi o anda oyununa katar. Onun yanında Woody Allen cimrinin, eli sıkının teki. Bir takım numaraları, oldukça başarılı sahneleri, son derece yapmacıklı, son derece ölçülüp biçilmiş, çok yerel,



çok 'gerçek hayattan alınma' ve aslında iyi hazırlanmış bir takım 'gag'leri var. Aynı 'parizyenizm' gibi bu da son yılların New Yorkizm'i." (*Yeşil Gözler*, Metis Yayınları, 1990, s. 40)

Bir sinemacı gözüne sahip yazar, hikâye ve kurgu ustalığının ötesinde başka bir



Sara, 1993

şey arıyor; sahiciliği. Duras'ın sanatı "kutusal" saymadığını, sanat için sanat görüşüne yakın durmadığını hatırlayalım.

Duras, Dariush Mehrcui filmleri için ne düşünürdü, bilmiyorum. Mehrcui, filmleri hem uluslararası festivallerde ödül toplayan, hem de ülkesindeki seyirci tarafın-

dan ilgi gören bir yönetmen. 1980'lerden itibaren parlamaya başlayan yeni İran sinemasının adını görmezden gelmediği, eserlerini önemseydiği kıdemli yönetmen, devrimin ilk yıllarında değişen sinema ortamının öne sürdüğü şartlardan fazla etkilenmeden çalışmayı sürdürdü. *Kiracılar* (*Ejareh-Nesheeha*, 1986), *Tehran Tehran* (2010), *Turuncu Üniforma* (*Narenji Poush*, 2012), metropol yaşantısını bazen hiciv, bazen de nostaljik bir dille anlattığı filmler. 1990'lardan bugüne kadınları merkeze alan filmler yaptı ve bu filmlerin her biri seyirci tarafından büyük ilgi gördü: *Sara* (1993), *Leyla* (1997), *Banu* (1999), *Peri* (1995)...

Mehrcui'nin İbsen'in *Bebek Evi* (1879) isimli tiyatro eserinden uyarlanma *Sara*'sının özeti şöyle:

Sara üç çocuk annesi, kocasının el bebek gül bebek muamelesine alışmış, çevresi tarafından kişiliği, konumu, ev kadınlığı gibi konularda övülen, maddi sıkıntı nedir bilmemiş genç ve hoş bir kadındır. Fakat eşi Hüsam'ın hastalanmasıyla birlikte bu güzel kurulu düzen hızla çökmeye başlar. Eşinin tedavisi için, imzasını taklit ederek senet karşılığı borç alır ve ona da bu masrafları babasından kalan mirasla karşıladığını söyler. Birlikte yurt dışına giderler, Hüsam tedavi olur. Senet karşılığı borç alma ve iş bulma konularında eşinin müdür olarak atandığı bankada çalışan Gersaşeb'ten yardım istemiştir. Tedavi sonucunda Hüsam

iyileşmiştir. Sara ise üç yıl boyunca borcunu ödemek için gizlice ve güç şartlar altında dikiş nakış işleri yapmayı sürdürür. Bu arada Hüsam'ın idari nedenlerle işten atmak istediği Gersaşeb Sara'ya, onu işten atmaması için eşini ikna etmesini ister. Aksi takdirde imzasını taklit ettiği senetleri kocasına gönderecektir. Bu şantaj karşısında zor durumda kalan Sara Gersaşeb'e yardım etmesi için eşiyile konuşur. Hüsam'ın bu yardıma yanaşmaması üzerine Gersaşeb bir mektupla onu karısının imzasını taklit ettiği senetlerden haberdar eder. Olup bitenleri öğrenen Hüsam, öfkelenerek Sara'yı sorgular. Her şeyden çok etrafa, elâleme rezil olma ihtimali yüzünden Hüsam Sara'ya adeta düşmanca davranır. Ona, artık beraber yaşamaya ve çocuklarına annelik etmeye layık olmadığını söyler. Bu ağır sözleri kendine yediremeyen Sara, iyi niyeti ve özverisinin kıymetinin bilinmediği düşüncesiyle aşırı bir üzüntüye kapılır. Bu arada Gersaşeb'in sevdiği bir kadın, Sima, ona senetleri Sara'ya vermesi için baskı yapar; o da ikna olur ve senetleri verir.

Daha sonra, kocasının koruması altında hayat süren nahif bir kadının hayat mücadelesiyle nasıl güçlendiğini yaşadığını izleriz filmde. Sara, senetler eline geçtiğinde korkularından kurtularak yumuşayan ve kendisine eskisi gibi davranmaya başlayan kocasını affetmek istemez. Son konuşmaları ikisi için her şeyin tamamen bitmediğini anlatsa bile, Sara tepkisini mantığı

sonucuna taşımakta kararlıdır. Bir bakıma Nora, İranlı bir kadına dönüşmüştür.

*Hamon* (1990), *Armut Ağacı* (*Derakhte Golabi*, 1997), *Kurgu* (*Miks*, 2000), *Santurcu Ali* (*Santoori*, 2007), *Turuncu Üniforma* gibi filmlerle bunalımlı sanatçı ve entelektüelleri erkek kahraman üzerinden anlatan Mehrcui'nin kadın sorunlarını işlediği filmlerle kendi hayatını merkeze alan filmlerden kaçmak istediğini düşünürüm. Allen ise *Annie Hall*'dan beri yaptığı kadın konulu filmlerde her zaman New York'lu bunalımlı (erkek) entelektüeli anlatmayı sürdürdü. *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013) bu konuda biraz daha farklı ama sonuçta kahramanın yaşadığı iç tartışmaları açısından da o kadar merkezden uzaklaşmayan bir örnek. Nevrotik ve depresif kadın kahraman belli ki yine de Woody'nin alter egosunu yansıtmayı üstlenmiş.

*Sara* ile benzeşen yanları var filmin. New York seçkinleri arasında yer alan Jasmine, yatırımcı kocasının dolandırıcılığının ortaya çıkmasıyla yaşadığı iflas ve oğlunun da aynı nedenle kendisini terk etmesiyle, beş parasız bir başına kalıyor. Bundan sonra ne yapacağını düşünme sürecinde San Francisco'da yaşayan kardeşi Ginger'in yanına taşınıyor. Şu var ki Ginger dar gelirlidir ve New York'ta seçkin bir çevrenin en zarif kadınlarından biri olarak görülen, aynı nedenle de asıl ismi olan Jeannette yerine zarafetin sembolü olan "Yasemin"i kullanan kız kardeşiyle aralarında -gelir

uçurumunun da sebep olduğu- hayat tarzı ve anlayışı ihtilafları eksik değildir. İki kız kardeşin mizaç ve hayat tarzlarından kaynaklanan ihtilafları geriye dönüşlerle tartışmaya açılır. Akla Pierre Bourdieu'nün zevki toplumsal çevreye bağlayan estetik yorumu geliyor. Yoksulken, zor şartlar altında bir hayat kavgası vermesi gerekiyorken o ünlü zarafetini nasıl koruyacak Jasmine? Zarafeti, markalardan çıplaklaşırken solgunlaşmayabilir mi? Peki, alışkın olduğu beğenilme halesinden yoksunluğunda, nevrotik yapısına rağmen nasıl bir hayat mücadelesi verebilir?

Her zaman her şeyin en kalitelisini ve eşsiz benzersiz olanını kendine lâıyk bulan Jasmine, istediğini elde etmeye -ve etrafındaki insanların da ona bu konuda yardım etmesi, hizmet sunması gerektiği fikrine- alışmıştır. Sürdüğü pahalıya mal olan seçkin hayat tarzını niye hak ettiğini sorgulamaz bile. Diğer insanların neler yaşadığıyla samimi bir şekilde ilgilenemez. Gerçek bir çabayla ilişkili olmayan kazanımlarından yoksunluğunda destek arayacağı değerlerden de yoksunlaştığını duymaktadır şimdi.

Sara gibi Jasmine de hayatını kocasının gelirinə bağlı olarak sürdürür. Sara, kocasının tedavisi için sahte senet imzalamıştır. Yasemin ise New York'ta sürdürdüğü gözalıcı hayattan, kocasının dolandırıcılık suçu işlemesi yüzünden beş parasız kaldığı için koparak yeni bir hayata başlamak zorunda kalmıştır. Sara yeni hayat

mücadelesinde geçmişte olmadığı denli güçlenirken, Jasmine eski güzel günlerine bir yol arama adına sürdürdüğü güçsüz çırpınılarının ardından nevrotik dünyasına hapsolmayı yaşıyor.

Kadın kahramanlarının farklı profillerini izlerken Mehrcui ve Allen'in entelektüel bakış açısının perdeye yansıyan hikâyelerindeki önemli farkı yakalayabileceğimizi sanıyorum. O fark bir bakıma Duras'ın Allen eleştirisinden bu yana değişmemiş gözüküyor: "Kimseyi sevememe sorunu." Bu o kadar somut -ve vazgeçilmez- bir gerçekliktir ki Allen, çarpıtmayı denese bile gizlemeyi önemsemiyor. Buna karşılık Mehrcui, *Armut Ağacı*, *Peri* ve *Leyla* filmlerinde izleneceği üzere -ülkesinde yeni bir sinema arayışının oluşturduğu irfani sinema bağlamında edindiği birikim ve tecrübeyle- sevgiyi mümkün kılan kaynakları kurcaladığı hikâyeleri konu almayı sürdürüyor.



# Şiire Rağmen/ Şiirin Yanında

## Alphaville

---

NESİBE SENA ARSLAN

---

1965 yapımı Godard filmi *Alphaville*, Prof. von Braun'un mucidi olduğu Alpha 60 adında bir bilgisayarın yönettiği galaksi dışı bir kentte geçer. Filmde mantık ve matematikle "aydınlanmış", şiirsiz ve hayalsiz yaşayan Alphaville'de Prof. von

Braun'u öldürmek ve Alpha 60'ı yok etmek üzerine görevlendirilmiş "Dış Ülke" ajanı Lemmy Caution'u izleriz. Şehirde bulunduğu müddet boyunca Profesörün kızı Natasha von Braun kendisine eşlik eder ve aralarında mantığın çözünüp duyguların yeselediği bir ilişki başlar. Lemmy, Natasha'ya yasaklanan ve kaybedilen keli-



meleri öğretir, ona varoluşunun özünü hatırlatır fakat burada teklif edilen öz filmin zihniyetinin dayandığı dinamiklerin çarpıklığını hemen açık eder. Örneğin, Alpha 5 tarafından sorgulandığı sahnede “Geceyi ne aydınlatır?” sorusuna verdiği cevap “Şiir” olur. Bu haliyle *Alphaville*, oldukça modern bir biçimde şiir ve hayali, mantık ve matematik karşısına yerleştirir; bu mefhumları birbirine sırtını dayamış iki farklı düzlemin kavramları olarak addeder. Karanlık ve ışık; mantık ve *la conscience*, Prof.

**Alphaville, oldukça modern bir biçimde şiir ve hayali, mantık ve matematik karşısına yerleştirir; bu mefhumları birbirine sırtını dayamış iki farklı düzlemin kavramları olarak addeder.**

von Braun ya da Alpha 60 ve Lemmy Caution, akıl ve hayal gibi modern ikiliklerin zıtlığı üzerinden örülmüş bir yutturmacada film dili ve mizansen Godard’ın resmettiği dünyaya hizmet eder niteliktedir.



**Şiir nedenselliğın varlığı ya da yokluğu üzerinden açıklanamaz, çünkü sınırlandırılmadan ve kapsamadan münezzehtir.**

Açılış sahnesinde gördüğümüz eşzamanlı olmayan aralıklarla yanıp sönen dairesel ışık, yani Alpha 60, filmin en başat tartışmalarından karanlık ve ışık meselesi ile ilintilidir. Karanlık olmaksızın ışığın, negatif olmaksızın pozitifin mümkün olmayacağı bir diyalektik düşünceyle, doğrudan negatif filmin ve “yanan ışık, sönen ışık”

metaforu üzerinden yanıp sönen bir ışığın kullanıldığını görürüz. Godard, hikâyeye sık sık müdahil olan imajlarla devamlılık algısını yıkar ve bu yıkımın her seferinde yarattığı çatışma hissi, insan varlığının çatışma üzerine olduğunu söyleyen Marksist düşüncüyü vurgular niteliktedir.

Peki, karanlık ışıksızlık mıdır? Şiir aydınlatılabilir mi ve aydınlıktan mı bahseder? Burada, şirin aydınlıkla anılması meselesi görüldüğünün aksine masum değildir; modernliğin en çığ manipülasyonu içerir,



tıpkı sistem karşıtlarının infazı sahnesinde “İnsanın özü sevgi ve inanç, cesaret, duyarlılık, cömertlik ve fedakârlıktır.” diye bağırarak öldürülen adamın manipülasyonunda olduğu gibi. İnsanın özü *a priori* olarak, yani tecrübeye bağlı bir ardılığı olmaksızın, mutlak iyi ya da mutlak kötü değil, iyiye ve kötüye yörgülabilir halde-dir; toprak değil de ıslak bir çamur, su ve toprak arasındalığıdır. Başlangıçta karanlık vardı, tanrı ışığın iyi olduğunu gördü ve onu karanlıktan ayırmak için “Işık olsun!” buyruğu düşünüldüğünde karanlığın bir olguya, yani varlığı ve amacı belirlenmiş bir fenomene, ışığın ise bir oluşa, yani bir durumdan bir başka duruma geçişe dair olduğu anlamını çıkarabiliriz. Bu anlamda, karanlık ışıksızlık demek değildir; nitekim karanlık ve ışık farklı varoluşları olan mefhumlardır. Dolayısıyla sınırlandırıcılığı ve kapsayıcılığı olan; şeyleri ve oluşları yarattığı düzlemlerde yeşerten ve yaşatan “aydınlık” bilimin karşısına şiir, yani saf karanlık, konumlandırılmaz; nitekim şiir, doğrudan yaşamakla, toprak ve su değil, ıslak çamur haliyle ilintili bir meseledir. Yani şiir, “neden”lerin susturulup “çünkü”lerin konuşturulduğu bir şehrin ya da “çünkü”lerin susturulup “neden”lerin konuşturulduğu bir şehrin durumu üzerinden tarif edilemez; nedenselliğin varlığı ya da yokluğu üzerinden açıklanamaz, çünkü sınırlandırmadan ve kapsamadan münezzehtir. Diğer bir deyişle şiir, *la conscience*’ın ya da salt vicda-

**Godard, hikâyeye sık sık müdahil olan imajlarla devamlılık algısını yıkar ve bu yıkımın her seferinde yarattığı çatışma hissi, insan varlığının çatışma üzerine olduğunu söyleyen Marksist düşünceyi vurgular niteliktedir.**

nın konusu değildir, vicdan ya da akıl tek başına şiiri kapsayamaz. Bununla beraber, mantıktan ayrı olarak, şiire rağmen ya da şiirin yanında diye sunulabilen bir tercihe el vermez, tıpkı yaşamak’ın bir tercih olmadığı gibi. Bunların ışığında denilebilir ki, Lemmy’nin *şiirliliği* ya da Alpha 60’ın *şiirsizliği* aslında aynıdır; Lemmy Alpha 60’ın ta kendisidir. Sorgu odasında, bir masanın başında birbiriyle konuşabilen ve anlaşabilen bu iki ses birbirinden uzakta doğmamıştır ve yankılanmamaktadır.

# Meryem Yavuz:

## “Gözümün Nuru en özel deneyimlerimden biri”

**M**imar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi’nde sinema öğrencisiyken kısa filmlerde görüntü yönetmenliği yapan Meryem Yavuz uzun metraj çalışmaları *İki Çizgi* (2008) ve *Zombilerin Düğünü* (2010)’nden sonra bu sefer Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu’nun yönettikleri *Gözümün Nuru* (2013) için geçti kamera arkasına. Sinemaya dair hissiyatını, tecrübelerini aktaran Yavuz ile *Gözümün Nuru*’nun sade ve etkileyici kamerası üzerine konuştuk.

---

SÖYLEŞİ: ZEYNEP TURAN

---

➤ **Sinemaya ne zaman, nasıl ilgi duymaya başladınız?**

Nasıl oldu bilmiyorum ama on beş yaşındayken görüntü yönetmeni olmayı hayal etmeye başladığımı hatırlıyorum.

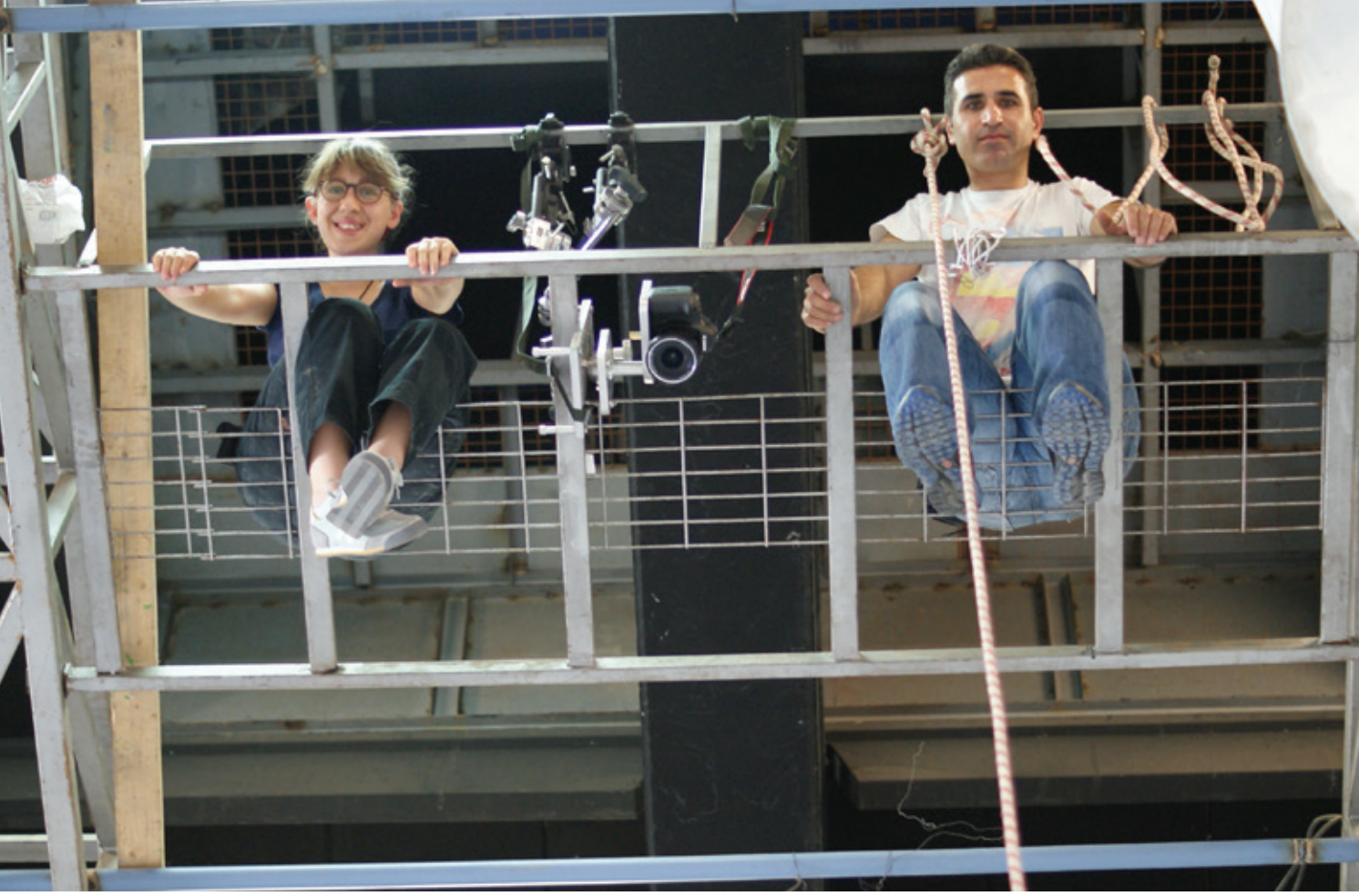
➤ **Bir filmin/belgeselin ortaya çıkışında görüntü yönetmeninin önemi nedir?**

Görüntü yönetmeni, bir film üretim sürecinin en yakın tanıklarından biridir. Yönetmenin tercih ettiği en erken süreçte

hayaline ortak olur. Sinemasal becerisi ve zanaatsal birikimi ile o hayalin en iyi şekilde gerçekleştirilmesine katkıda bulunur.

➤ **Bir film setinde görüntü yönetmeni, yönetmen, ışık şefi ve kameramandan ayıran temel özellikler neler? Bunlar arasında ne gibi bir ilişki olmalı?**

Bir yönetmenin filmin estetik bütünlüğüne teorik olarak vâkıf olması bazen yeterli olabilir. Görüntü yönetmeni ise hem estetiğe hem de zanaata hâkim olmalıdır; bu sayede hem yönetmenle aynı dili konuşabilir hem



de konuşulan estetiği teknik olarak en iyi şekilde uygulayabilir. Görüntü yönetmeninin ve yönetmenin taleplerini gerçekleştirebilmek için ışık şefinin ve kameramanın teknik bilgiye sahip olması çoğu durumda yeterli olabilir, tabii ki her zaman estetik bakış açısına sahip tutkulu ışık şefleri ve kameramanlar filmi daha da zenginleştirebilir.

➤ **Görüntü yönetmenliği açısından bahsettiğiniz estetik ve zanaat ayrımı nerede başlıyor tam olarak? İşin zanaat yönünü güçlü tutup estetik yönünü es geçmek mümkün mü?**

Bazı görüntü yönetmenleri yönetmenin talep ettiği görseli, teknik olarak kusursuz şekilde çekebilir, bu daha çok işin zanaat kısmı, tabii ki çıkan görüntünün bir estetik değeri de oluyor. Bazı görüntü yönetmenleri, filmin senaryosunu ve yönetmenin vizyonunu çok iyi kavradıktan sonra senaryoya, mizansene, oyunculığa, ışığa ve dokulara dair yeni öneriler getirirken filmin estetiğine de bir katkı sağlayabilir. Zanaat ile sanatın iç içe geçip yekvücut olması gerektiğini düşündüğüm için bu iki kavramı tanımlarken kategorize etmek

**Benim bakış açım ana hatlarıyla çok değişmiyor gibi gözükse de inandığım şeyleri putlaştırmadan her yönetmene göre biricik bir yolculuk yöntemi belirlemeye çalışıyorum ve hepsiyle farklı tür diyaloglar vuku buluyor.**

benim için pek mümkün değil. Örneğin bir sahne için yönetmenin ilk olarak düşündüğünün tam tersi bir atmosferi düşünüp yönetmen onayladıktan sonra estetik bir şekilde aydınlatılmasını gerçekleştirmeyi ve o sahnenin filmin bütünlüğüne göre pozlanmasını sağlamayı ele alalım; burada zanaat nerede bitiyor, estetik nerede başlıyor gerçekten bilmiyorum.

➤ **Hem zanaat hem de estetik yönüyle beğendiğiniz ve takip ettiğiniz görüntü yönetmenleri var mı? Bu görüntü yönetmenleri hangi açılardan ilginizi çekiyor?**

Çok var. Bir isim vermek gerekirse Robby Müller diyebilirim; onu yeniliğe açık olduğu, kendini tekrar etmediği için seviyorum. Jim Jarmusch'un *Dead Man* (1995)'inin, Lars von Trier'in *Dalgaları Aşmak* (*Breaking the Waves*, 1996)'inin ya da Wim Wenders'in *Paris Texas* (1984)'inin görüntü yönetmeni o. Bahsi geçen filmlerin, yönetmenlerinin en iyi filmleri olmalarında Robby Müller'in de payı var bence.

➤ **Görüntü yönetmenliği yapmaya karar veriş süreciniz nasıl gelişti?**

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde sinema okudum. Okuldayken arkadaşlarımla kısa filmlerinin görüntü yönetmeni olmaya başladım. Işığı öğrenmem gerektiği için yaklaşık bir sene ışık asistanlığı, ardından bir sene de kamera asistanlığı yaptım. Okul dışından olan kişilerden filmlerinde görüntü yönetmenliği yapmam yönünde teklifler gelmeye başladıktan sonra da görüntü yönetmeni olarak filmler çekmeye devam ettim.

➤ **Bir görüntü yönetmeni olarak edebiyat, resim, fotoğraf ya da bunların haricinde beslendiğiniz temel disiplinler var mı?**

Ben daha çok hayatta yaptığım tercihlerin sonuçlarıyla yüzleşmekten ve birçok farklı yönetmenle çalışmaktan besleniyorum; insan ve eylem beni en çok besleyen iki unsur. Bunun dışında da edebiyat, resim, fotoğraftan daha çok sinema sanatının kendisinden besleniyorum, bu kendimde gördüğüm bir eksikim, resim, fotoğraf ve edebiyat konusundaki cehaletimi azaltmaya uğraşıyorum.

➤ **Bu yüzleşme hâllerinin ve farklı yönetmenlerle çalışmanın somut olarak size ve yaptığınız işe geri dönüşü nasıl oluyor?**

Film yapmayı en klişe tabiriyle yönetmen ile birlikte yolculuğa çıkıp onun yaveri olmak şeklinde yorumlayarak uygulamaya çalışıyorum ve bu sayede birçok farklı karakterde insanla yolculuk etme fırsatım oluyor. Benim bakış açım ana hatlarıyla

çok değişmiyor gibi gözükse de inandığım şeyleri putlaştırmadan her yönetmene göre biricik bir yolculuk yöntemi belirlemeye çalışıyorum ve hepsiyle farklı tür diyaloglar vuku buluyor. Bu diyalog aslında sadece yönetmenlerle olmuyor tabii; her filmde hayata dair yeni bir şey öğrenerek çıkmış oluyorum. Filmin yaratım sürecinde ve kriz anlarında verdiğiniz kararlar, aldığınız riskler ve bazen korkusuzca yaptığınız tercihler sizi farklı bir insana dönüştürecek sonuçlar doğuruyor. Film yapmayı mekanik değil organik bir süreç olarak görüyorum.

### ▶ Alanda çalışmak ve pratik yapmak dışında sinemadan nasıl besleniyorsunuz?

Öncelikle çok sayıda film seyretmeye çalışıyorum ve filmleri çoğunlukla perdede seyrediyorum. Filmlerin çekim süreçlerinin detaylarını bilmeyi bir oyuna dönüştürüyorum: “Bu sahneyi nasıl çekmişler?” sorusuna daima bir cevabım oluyor ve sonrasında araştırıp uygulanan yöntemleri öğreniyorum, kendi çözümlerimle karşılaştırıyorum. Yönetmenlerin ya da görüntü yönetmenlerinin kendi yazdıkları metinlerden ya da verdikleri röportajlardan besleniyorum. Ulusal ve uluslararası sinema yayınlarını takip etmeye çalışıyorum, *American Cinematographer* ve *Sight & Sound* gibi.

### ▶ Görüntüyü dijital imkânlar haricinde kaliteli hâle getiren unsurlar nelerdir?

En önemlisi öz-biçim uyumu. Tercih edilen biçim için uygun yapım tasarımı ve sanat yönetimi, yani sette var olan her şeyin do-

**Filmlerin çekim süreçlerinin detaylarını bilmeyi bir oyuna dönüştürüyorum: “Bu sahneyi nasıl çekmişler?” sorusuna daima bir cevabım oluyor ve sonrasında araştırıp uygulanan yöntemleri öğreniyorum, kendi çözümlerimle karşılaştırıyorum.**

kusu ve rengi. Kullanmayı tercih ettiğiniz kamera ve birlikte çalıştığınız insanlar...

### ▶ Çalıştığınız yönetmenlerle nasıl bir ön hazırlık yapıyorsunuz?

Yönetmenlerin verdiği alana göre, çizgimi ve haddimi bilerek filme, fikir aşamasından itibaren dâhil olup yönetmenin yoldaşı olmayı tercih ediyorum. Yönetmeni tanımak için zaman harcamayı önemli buluyorum. Filmin görsel dokusunun oluşturulduğu, mekân, kostüm vs. gibi tercihlerin belirlendiği toplantılarda hazır bulunuyorum. Bütçe detaylarına, çekim programlarına hâkim olduğumda bazı kararları kısa sürede alabiliyorum. Yönetmenle ve ekiple aynı şeylerden bahsettiğimize emin olabilmek için çok kere kamera ve post-produksiyon testi yapıyorum. Filmin çekimi ve çekim sonrası sürecinde olabilecekleri öngörmeye çalışıyorum ve mümkün olduğunca bazı şeyleri önceden deneyimlemeyi önemsiyorum. Sette kararlı ve hızlı olabilmek için doğrusu dersime çok sıkı çalışıyorum.

▶ Görüntü yönetmenliğini yaptığınız *Sabah, Öğle, Akşam (2012)* filminde toplum tarafından kenara itilmiş kadın



**karakterler görüyoruz. Aynı şekilde kadın oyuncular da film boyunca kadrajın bir kenarına sıkıştırılmış gibi... Bu bilinçli bir tercih miydi? Filmde anlatılmak istenenle kamera kullanım tekniğinin uyumu önemli mi sizin için?**

Kamera, ışık ve mizansen dilinin içerikle uyusup yekvücut olması çok önemli, bunu her zaman beceremiyoruz. Bir sahne ve filmin tamamı için en uygun görsel dil ne olabilir diye kafa yoruyoruz yönetmenle, bazen şeytanın avukatlığını yapmak adına

en uygun olan dilin tam tersi üzerinde de uzun uzun düşünürüz. Bazen tamamen oyuncuların ritmini takip eden bir kamera film için en iyi tercihtir, bazen ise mizansen önceden tasarlanmış bir filmin içinde oyuncular bütünü oluşturan figürlerdendir. *Sabah, Öğle Akşam* örneğinde ise kadınları kadrajın kenarına sıkıştırmak ilk baştan beri yönetmenin aklında olan bir fikirdi; biz hazırlıkta tüm filmi, filmin mekânlarında, tasarladığımız mizansenlere göre birer kere fotoğrafladık, birer kere yine bütün filmi dijital kamerayla çekip

olanları art arda dizerek bir arada gördük ve bu kadraj tercihlerinin filmin tamamında işleyip işlemediğine karar verdikten sonra da filmi sette 35 mm formatında çektik.

### ➤ **Gözümün Nuru ekibine nasıl dâhil oldunuz?**

Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu ile ilk uzun metrajları *Orada* (2009)'nın setine başlamak üzerelerken tanışmıştık. O zamandan beri sinofil dostluğumuz gelişti, çektiğim işleri düzenli olarak takip ettiler ve *Gözümün Nuru*'nun senaryosunu benimle paylaşıp görüntü yönetmenliğini teklif ettiklerinde onlarla birkaç toplantı gerçekleştirdik ve karşılıklı olarak birlikte çalışmaya karar verdik.

### ➤ **Gözümün Nuru'nda gözleri zaman zaman hiçbir şey görmeyen bir karakteri izliyoruz. Bazen de kameranın kendisi karakterin gözleri oluveriyor. Seyircinin karakterlerle irtibat kurmasının en önemli aracı kamera hareketleri aslında. Kameranın karakterleri nasıl ve nereden takip edeceğine dair belli ölçütleriniz var mı? Yoksa her şey çalışacağınız yönetmenle masaya oturduktan sonra mı şekilleniyor?**

Önceden belirlediğim ölçütler yok. Senaryoyu okuduktan sonra kafamda bir film seyretmeye başlıyorum hemen, yönetmenin kafasında dönen filmi dinliyorum ve fikirleri çarpıştırmaya başlıyoruz. Yönetmenin hayal ettiği sesi duymaya, kurgu sayesinde oluşturacağı ritmi kavramaya çalışırım. Filmin her aşamasında bu üç un-

### **Çalışılmış bir A planınız olunca sette filmi zenginleştirecek B planını daha kolayca bulabiliyorsunuz. Bu hazırlıklar, kriz anlarında doğru ve cesur kararlar almanızda da çok yardımcı oluyor.**

suru birlikte hayal ederek filmin son hâlini görmeye çalışırım. *Gözümün Nuru* şimdiye kadar edindiğim en özel deneyimlerden biri. Öncelikle biri filmin başrolü olmak üzere iki yönetmenle çalışıyordum. Bu benim için bir ilkti. Kompozisyonu ve mizanzeni kurduktan sonra Melik Saraçoğlu kamera karşısına geçiyordu, sonra da çekilen tekrarı hep birlikte seyrediyorduk. Bazen zamanımız dar olduğunda Melik'e oluşturduğumuz kadrajın detaylarını sözle ifade ediyordum. Daha önce başıma gelmemişti bu durum, sonrasında faydalandığım bir farkındalık yarattı bende. Diğer taraftan Melik'in nasıl gördüğünü görsel olarak tarif etmek gerekiyordu. Her zaman kullandığımız kamera ya da aksesuarlarını farklı şekillerde kullanmayı gerektiriyordu bu. Dijital yerine analog yöntemler kullanmayı da kafaya koyunca oturup hep beraber yeniden keşfetmemiz gerekti araçlarımızı.

### ➤ **“Mümkün olduğunca bazı şeyleri önceden deneyimlemeyi önemsiyorum” dediniz. Bu önceden deneyimleme işinizi nasıl kolaylaştırıyor çekim esnasında? Örneğin *Gözümün Nuru*'nda nasıl gelişti bu süreç?**

Filmlerin yapım şartlarına ve yönetmenlerin karakterlerine göre öngörülerde bulun-

### **Görüntü yönetmenliğinin kadınları daha fazla zorlayan bir yanı yok. Erkek egemen dünyada kadın olmak ne kadar zor ise sette kadın olmak da o kadar zor.**

mak bazen işleri kolaylaştırabilir, bazen bu çerçeveleri zorlayıp daha iyi sonuçlara da ulaşabilirsiniz. Ön hazırlık ne kadar uzun sürerse o kadar çok çözüm alternatifiniz oluyor; imkânlar elverdikçe çekimin de uzun sürmesini isteriz tabii ki. Yönetmenlerle hazırlık sürecinde çok zaman geçirdiğinizde ne tür testler yapmanız gerektiğini az çok görebiliyorsunuz. *Gözümün Nuru* filminde ana mekânın Melik'in ve ailesinin evi olması filmi Mark3 ile çekmemiz, hem filmin toplantılarını ana mekânda yapmamıza, hem filmin tüm farklı "set-up"larını önceden test edip çıkacak sorunları ön-görebilmemize sebep oldu. Çalışılmış bir A planınız olunca sette filmi zenginleştirecek B planını daha kolayca bulabiliyorsunuz, çünkü üzerinizde baskı olmuyor; elimizde iyi kötü işleyen bir A planı var diyebilmenin rahatlığıyla hareket ediyorsunuz. Bu hazırlıklar, kriz anlarında doğru ve cesur kararlar almanızda da çok yardımcı oluyor.

➤ ***Gözümün Nuru* derdini yoğun dramatik bir yapı içerisinde anlatmaktansa mizah yönü ağır basan ama haddini de aşmayan bir anlatım diliyle aktarmış. Kamera da bu sade anlatıma uygun kullanılmış. Melik'in yorgun gözlerini izlerken seyircinin gözleri hiç yorulmuyor. Seyircinin göz tansiyonu önemli mi sizin için?**

*Gözümün Nuru* tasarlanırken bol mizah ve dozunda duygusallık hedeflendi, sade anlatım yönetmenlerle birlikte benimsediğimiz bir üslûptu ve filmde birçok katmanı becerebildiğimiz kadar harmanlamaya çalıştık. Filmin rengini çok hafif fazla pozlanmış bir beyaz olarak tasarlamıştık ve bu durum anamorfik bir lens tercihiyle birleşince seyircinin daha rahat izleyebileceği bir görsele ulaştık sanırım. Melik filmde bazen kameraya bakarak bazen seyirciyle konuşarak seyirci ile arasında bir açı-karşı açı durumu oluşturduğu için kamera da çoğu durumda izleyen-dinleyen seyircinin gözü konumunda oluyordu. Bir yandan da Melik'in hikâyesini yaratan Hakkı ve Melik'in o hikâyeyi dışarıdan izledikleri göz oluyordu. Belli bir his ya da etki uyandırmak için yerleşmiş kuralları büyük bir keyifle çiğnersiniz. Çiğnemediğim zamanlarda ise birbirini takip eden planlar arasındaki ışık, renk dengesini ve gereken ölçek farklılıklarını ister istemez gözetiyorum, ama bazen farklı bir etki için tamamen karanlık bir plandan sonra neredeyse patlayan bembeyaz bir plan da tasarlayabiliyorum.

➤ **Türkiye sineması kadın görüntü yönetmenlerine pek alışık değil. Görüntü yönetmenliği bir kadını erkeğe nazaran daha fazla zorlayan bir meslek mi? Set koşullarının durumu nedir bu açıdan?**

Görüntü yönetmenliğinin kadınları daha fazla zorlayan bir yanı yok. Erkek egemen dünyada kadın olmak ne kadar zorsa sette kadın olmak da o kadar zor.



➤ **Bir kadının bakışıyla erkeğinki kuşkusuz aynı olamaz. Bu farklılık teknik olarak görüntüye nasıl yansıyor? Kameranın arkasında bir kadının oluşu sahnenin duygusuna nasıl tesir ediyor?**

Benim cevaplamanın mümkün olmadığı bir soru. Kadın ile erkeğin farklı bakışlara sahip olduğunu düşünmüyorum. Beni hep hem eril hem dişil yönleri zengin olan insanlar etkilemiştir. Hayata ve sanata bakarken cinsiyetimin hiçbir zaman farkına varmıyorum. Umarım çalıştığım insanlar ve filmlerimizi izleyenler de bunun farkına varmıyordur. Bir filmin yönetmenin kadın mı erkek mi olduğunu kestiremediğim filmler daha etkileyici filmler oluyor genellikle.

➤ **Ben bir kadının bakışıyla erkeğinki kuşkusuz aynı olamaz gibi kesin bir önyargıyla sordum bu soruyu. Bu yargıyı sorgulayabilmek adına iki ayrı soru daha sormak istiyorum: Birincisi kadın kimliğinin her an üzerimize boca edildiği, hep daha fazla kadın olmamızın talep edildiği bir dünyada kadın kimliğinden bir nevi arınarak sanata bakabilmeyi nasıl başarıyorsunuz? Erillik ve dişilik dengesini nasıl kuruyorsunuz? İkincisi yönetmenin kadın mı erkek mi olduğunu kestiremediğiniz filmler diğer filmlere nazaran hangi açılardan daha etkileyici oluyor?**

Aslında kadın kimliğimden arınmak gibi bir kaygım yok; filmleri çekerken kendim olmaya çalışıyorum, ben cinsiyetim

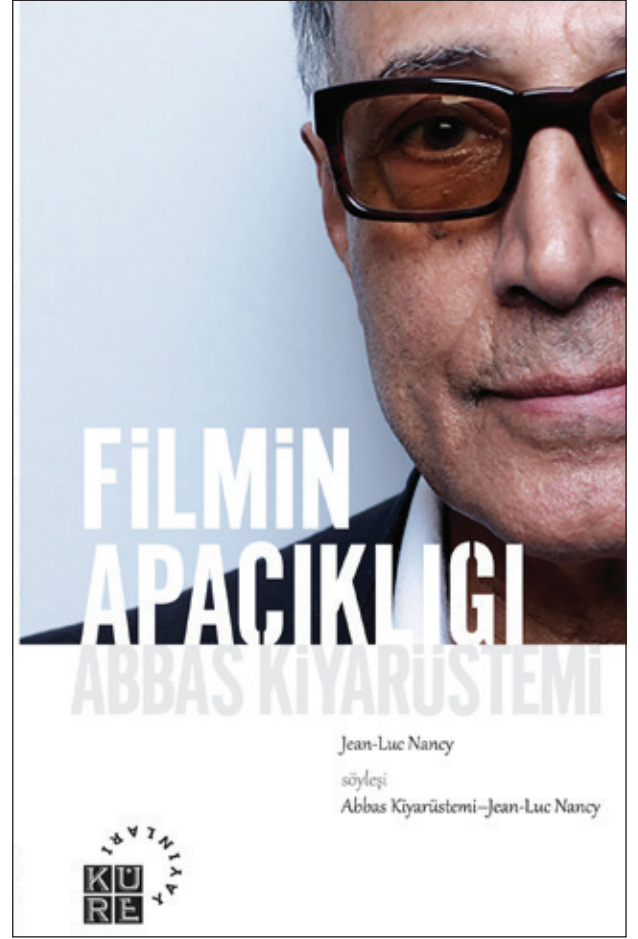
üzerine düşünmüyorum ama cinsiyetimin sonuca bir etkisi mutlaka oluyordur. Vücudumuzda biyolojik farklar olsa da cinsel kimlikler toplumda tarihsel olarak kurulmuş kategoriler; ben de bu toplumda yaşayan bir kadını son kertede, bundan da hiçbir şikâyetim yok. Meselâ illâ kategorize edilmek gerektiğinde kadın görüntü yönetmeni yerine görüntü yönetmeni denmesini tercih ederim, çünkü reel dünya hep ikilik üzerine kurulu ve biz bu ikilikleri açıp kendi hakikatlerimize ulaşabiliyoruz. Cinsiyeti olmayan filmler daha hakiki geliyor.

# Nancy- Kiyarüstemi Buluşması

**ZEYNEP KÖROĞLU**

“Bizler insanız çünkü gitmekteyiz (en partance), hiçbir nihai varışın mümkün ya da vaat edilmiş olmadığını bilebileceğimiz, bilmek zorunda olduğumuz bir gidişe / yola çıkışa (départ) ayarlıyız.”<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, bu cümleyi dinleyicileri çocuklardan oluşan “Gitmek / Yola Çıkış” konulu konferansında kuruyor. İnsanı ve “gitme halini” nerdeyse iç içe konumlandıran Nancy’nin, ismi artık “yollarla” birlikte anılan Abbas

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, *Gitmek/Yola Çıkış*, çev. Murat Erşen, Monokl Yay. s. 33.



Kiyarüstemi’nin filmleriyle karşılaşması üzerine kaleme aldığı metnin vaat ettikleri sırf bu yüzden bile heyecanlanmaya değerdi. Yazarının ifadesiyle tıpkı Kiyarüstemi’nin filmleri gibi hikâyesi dolambaçlı, henüz tamama ermemiş ve ermeyecek olan metin, elbette bundan fazlasıdır.

*Cahiers du cinéma* dergisi, 1994’te sinemanın yüzüncü yılı için yüz yazarın yüz film üzerine yazılarından oluşan bir kitap hazırlamak ister. Nancy, apaçıklığı ve güncelliği nedeniyle 1992 tarihli *Hayat Devam Ediyor* filmi seçer. Proje gerçekleşmez fakat metin, bir dergide yayımlanır. Bundan

beş yıl sonra Nancy, Kiyarüstemi filmleri üzerinden sinema, imge, apaçıklık, bakış, hareket, zaman ve anlam gibi konuları ele aldığı yeni bir metin daha yazar. Kasım 2013'te Tacettin Ertuğrul tercümesi ile Küre Yayınları'ndan çıkan *Filmin Apaçıklığı* isimli kitap, bu iki metne ek olarak Nancy ve Kiyarüstemi arasında gerçekleşen bir söyleşinin kaydını da içermektedir.

## I. Sinema/Film

Nancy, “yedinci sanat” ifadesinin kullanımını “güzel sanatlar sistemine” verdiği referansla sinemayı bir tür “ilave sanat” olarak konumlandığı için doğru bulmaz. Sinemanın ortaya çıkışı ve yükselişi “sanatın” kendisinin dönüşümünü işaretleyen bir tür “gebelik” halidir. Bütün sanatların seferber olduğu, imgelerin, sözün, müziğin ve hareketin çoğulluğuyla kendini gösteren yeni bir dönem başlamaktadır. Kiyarüstemi, kendisine başka bir form vermeye ve kendisini o formlarla temellük etmeye yönelen bu dünyanın ayrıcalıklı bir tanığıdır. O, filmleriyle bizim zaten gözlerimizin içinde “habitus'ta” ya da “ethos'ta” sinemanın yüz yılını taşıdığımızı ifade eder. Artık sinema olmadan biz, biz değilizdir.

“Film” kelimesinin etimolojik macerası da sinema ile başlayan bu dönüşümü destekler mahiyettedir. Film ve film şeridi (pellicule), pellis (deri) kökünü paylaşmaktadır. İngilizce'de film, “membran” (zar) anlamına gelir. Geç Latince ve sonrasında Fransızca'da ise “pellicula”, ayrılmış bir deriyi, bir meyvenin kabuğunu ifade eder. Ayrılmış deri artık bir örtü değil, inceliklidir.

## Sinemada apaçıklık artık gökyüzü, bir örtü ya da sabitleme yeri olmaksızın kendini düşünen bir dünyanın habercisidir.

Resimde olduğu gibi üzerine başka bir maddeyi alması mümkün değildir. Yalnızca ışığa duyarlıdır ve imge ile ilişkisini de bu “maddi” yolla gerçekleştirir. Bu, sinema salonundaki izleyicinin, bakışının unsuru haline gelen ışık demetinin içine alınması demektir.

## II. Bakış/İmge/Saygı

Sinema salonundaki izleyicinin konumu artık imge ile temsili olmayan türde kurulan bir ilişkiye işaret eder. Film imgesi başlı başına bu salonun bir yüzeyini oluşturmaktadır. Burada Platon'un mağarası ile sinema arasında kurulan benzerlik ilgisinin yerinde olmadığını belirtmek gerekir. Mağara dünyanın dışına tanıklık ederken sinema, dışarıyı yansıtmaz ama içeriği kendi üzerine açar. Perdedeki imge “ide'nin” kendisidir. Kiyarüstemi sinemasının yaptığı da beyaz perdeyi ve filmi uzam ya da dünya üzerinde bir açıklık (delik) olarak varetmesidir. *Arkadaşımın Evi Nerede*'nin başındaki yakın çekim aralık kapı, *Hayat Devam Ediyor* ve *Kirazın Tadi*'ndaki araba pencereleri bu açıklığı oluşturan unsurlardandır. Böylece Kiyarüstemi imgeleri ve işaretleri bakışa doğru ve bakışı da gerçekliğe doğru hareket ettirir. Amacı bakışı hareketlendirmek ve “gözleri açmaktır”. Fakat bu, “görüş” (vizyon) değil, kendisini bir karşılaşmada, bir endişede ya da kaygıda veren mevcudiyete dönük olmaktır. Temeline bakışı koyan bu sinema izleyicisine dünya ile bir “saygı” iliş-

kisi önermektedir. Saygı (respect) ve bakış (respicere) kelimelerinin etimolojik akrabalığının da işaret ettiği gibi gerçeği düşünen, hükmedemeyeceği bir anlamı tecrübeye koyulan bakış, bir saygıdır. Kiyarüstemi filmlerinde ana aksiyondan bağımsız bir şekilde yer alan “nereye gidiyorsun?”, “neredesin?”, “... hakkında ne düşünüyorsun?” gibi sorular “bakış’la” ilgilidir. Bu sorular bir soruşturma doğası değil başkasını göz önüne alma amacı ve niteliği taşır.

### III. Hareket/Zaman/Anlam

Bakışı hareketlendiren Kiyarüstemi sineması için “hareketin” kendisi de merkezi bir konumdadır. Aslında sinematograf (hareket yazıcı) yerine zamanla sinema (hareket) kelimesinin kullanılmasının da işaret ettiği üzere bu, sinema-dünya ilişkisinin zeminidir de. Sinemadaki hareket basitçe “resmin hareketi” olarak açıklanamaz. Bu, Deleuze’ün ifadesiyle “ancak ve ancak bütün verilmiş değilse ve verilebilir değilse gerçekleşen” şeydir. Ontolojik olarak olduğu yerde olmayan hareket eder. Kiyarüstemi filmlerinde sürekli yolda olan otomobiller ve zikzak çizen yollar böyle bir hareket halindedir. *Hayat Devam Ediyor*’da yönetmen sürekli yol sorar; gittiği yollar tıkalıdır, geri döner. Bu sırada rastladığı insanları da arabasına alır ve yolculuğuna devam eder. Başta bu film olmak üzere Kiyarüstemi sineması bir güzergâhtaki hadiselerle ilişkin kayıttır. Hareket hep devam eder. Fakat döngüsel bir hareket değildir bu. Yollar dairesel değildir, zikzak çizmektedir. Açılacak olan şey başlangıcın imkânıdır ve başlangıcın imkânı bir

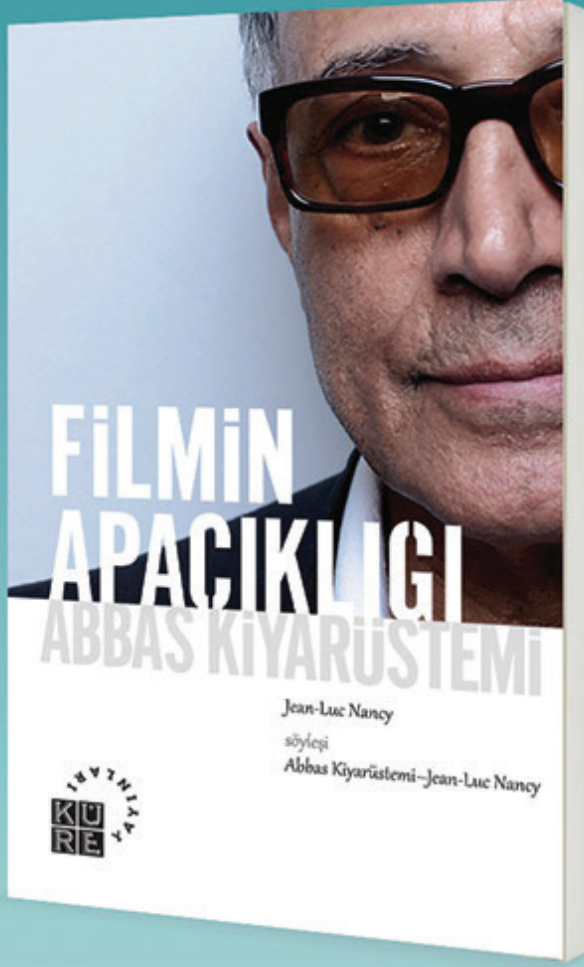
bakışın imkânı olarak açılacaktır. Hareketin ve zamanın bu kullanımı “anlamın” (sens) anlatımsal, teleolojik ya da tekrarlamalı olmayan doğasına işaret eder. “Anlamdan” geriye yalnızca yönelimsel anlamlandırma (signification) kalmıştır: bir yolu izleriz ya da onu ararız. Burada herhangi bir oluş ya da sonuç söz konusu değildir.

### IV. Apaçıklık

Kiyarüstemi filmlerindeki apaçıklık her gün geçtiğimiz sokağımıza olduğu gibi bakabilmemizi sağlayacak gerçek bir bakışa açtığı imkânla ilgilidir. Bu, seyirciye bir anlam önermesi demek değildir. Apaçıklık, çarpan ve darbesi anlam için bir ihtimal açan şeydir. Apaçıklık örtüyü kaldırmaz, her zaman için bir gizi muhafaza etmeye devam eder. Nitekim kelimenin Yunanca kökü olan “energeia” şimşegin güçlü anlık beyazlığını ifade eder. Anlık, çok güçlü fakat kavranamaz bir şey. Sinemada apaçıklık artık gökyüzü, bir örtü ya da sabitleme yeri olmaksızın kendini düşünen bir dünyanın habercisidir.

Bitirirken Nancy’nin yine çocuklara yönelik düzenlenen “Tanrı” konulu konferansında “Gökyüzü nerede başlar acaba?” sorusuna bir astronomdan alıntıyla verildiği cevabı zikretmek yerinde olacak: “Gökyüzü yeryüzünün hizasından (au ras de) başlar”.<sup>2</sup> Nancy-Kiyarüstemi buluşmasının izleyici/okura ilk vaadi sinemanın, felsefenin ve dünyanın sınırları üzerine yeni bir düşünme alanı açması olabilir o halde.

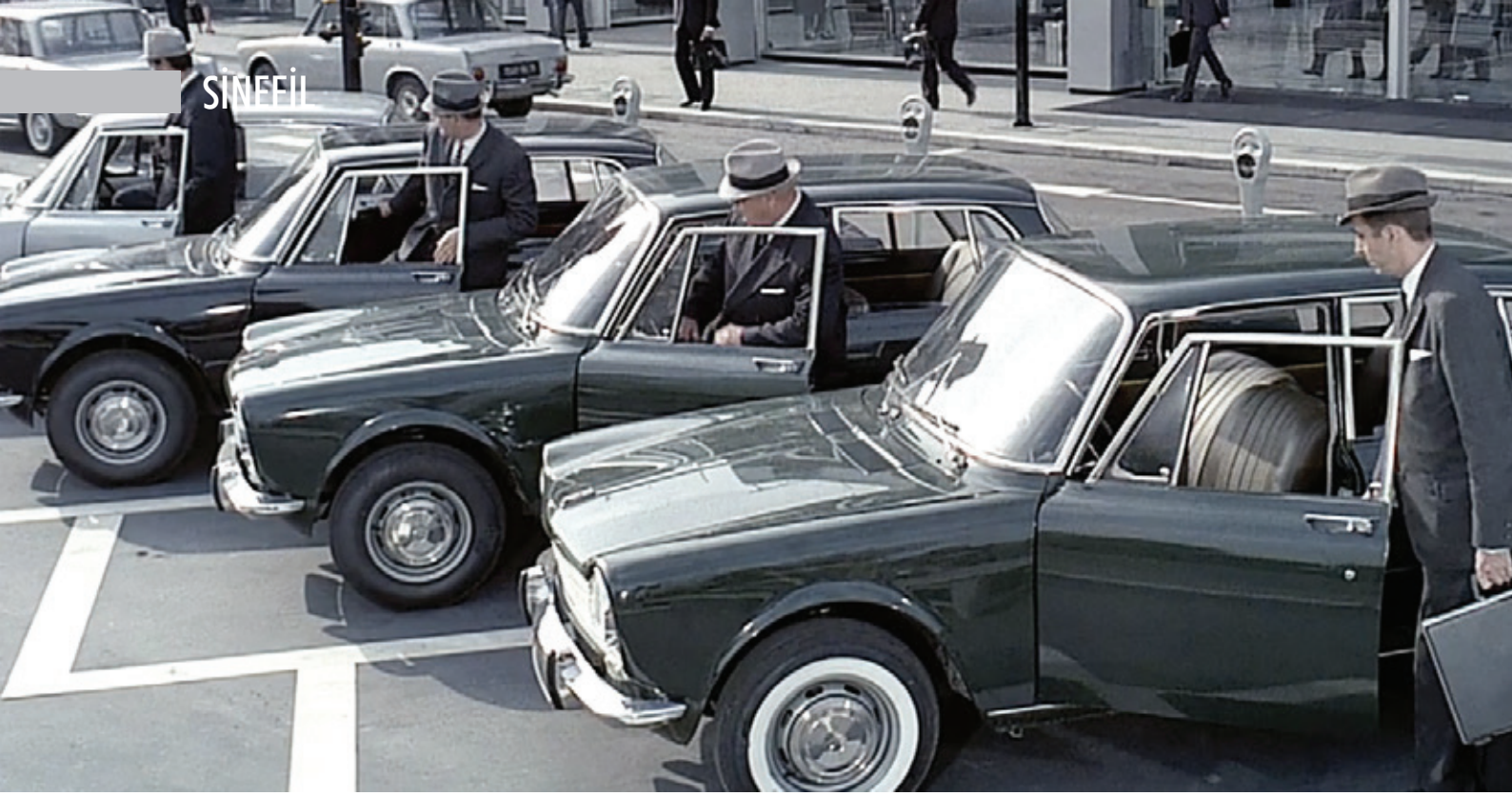
2 Jean-Luc Nancy, *Tanrı, Adalet, Ask, Güzellik*, çev. Murat Erşen, Monokl Yay. s. 37.



**Fransız filozof Jean-Luc Nancy İranlı yönetmen Abbas Kiyarüstemi'nin sinemasıyla birlikte bir düşünce serüvenine çıktığı bu kitapta,** zıkkaklı ve dolambaçlı yollardan geçerek Kiyarüstemi'nin filmlerinde bakışın ve imgenin ulaştığı yeni anlamların izini sürüyor. Bizi dünyanın anlamı ve sinema arasındaki ilişkinin bir temsiliyet ilişkisi olmanın ötesine geçerek bir bakış aksiyomatığı içinde yeniden kurulduğu özgün bir sinemanın apacıklığını düşünmeye çağırıyor. Filozof, çıktığı bu yolculuğu yönetmenle gerçekleştirdiği vukufiyetli bir söyleşiyle de zenginleştiriyor.

Kiyarüstemi'nin sineması bir metafizik düşünüşdür. Ancak bu ifade metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüşün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelişi olarak sinemaya işaret eder.





# Boş Zamanlar

---

## KÜBRA TURANGİL

---

Auteur yönetmen Jacques Tati'nin *Les Vacances de Monsieur Hulot* (*Bay Hulot'un Tatili*, 1953) ve *Mon Oncle* (*Dayım*, 1958) filmlerinden sonra *Bay Hulot* karakterini canlandırdığı üçüncü filmidir *Oyun Zamanı* (*Play Time*, 1967). Film, Paris'in modern yapılanan cadde ve mekânlarında maceradan maceraya sürüklenen Bay Hulot ve kadınlardan oluşan bir grup turist ile seyahate çıkmış Amerikalı Barbara etrafında şekillenmektedir. Film, ilk dakikalarından itibaren Barbara ve

Bay Hulot'un benzer ayrık yapılarına dikkatimizi çekerek, kurgunun bu doğrultuda bir rastlantısallık silsilesinde genişleyeceğine dair ipuçları sunar.

*Dayım* filminden aşına olduğumuz Hulot'nun yaşadığı çevre ve yaşamı algılayış biçimi Tönnies'in *Gemeinschaft* ve *Gesellschaft* kategorilemesini getirir akıllara: *Oyun Zamanı* filminin başkahramanı Hulot'yu, *Gesellschaft* (modern) bir toplumda *Gemeinschaft*'i (geleneksel) temsil eder hâlde düşünmek yanlış olmayacaktır. Barbara ise hayata dair farkındalığa sahip, modernizmin tahakkümüne tam olarak boyun eğmemiş bireydir.

Film, çelik gövdeli devasa bir mimari yapının gökyüzüne erişme arzusuna ithafla başlar. Modern zamanlarla beraber gelişen modern mimaride, doğal malzemelerin yerini artık daha işlevsel olan çelik konstrüksiyon sistemleri almıştır. İnsanı içerisine aldığı her an yutmaya hazır çelik bir ejderhayı andıran bu devasa yapılarda, kendini küçük hissetmemek olası değildir. Artık daha geniş yüzeylerde taşıyıcı olmayan duvarların yerini almış camekânlar, yapıyı şeffaf bir niteliğe büründürme çabası taşısa da bu çaba, çeliğin doğal malzemelere nispetle yaydığı soğuk havayı kırmaya yeterli gelmez. Bununla beraber camekân duvar yanılması, insanı görüş açısına giren her uzaklığa engelsiz erişebileceği yanılgısına düşürmektedir. Bay Hulot'nun ziyaret ettiği ve devamında Barbara'nın da yolunun düşeceği modern iş merkezi de tıpkı böyle çelik gövdeli bir devasa yapı olarak durmaktadır karşımızda. İçeride bulunan tüm mekanik sistem, bünyesine aldığı insanı da kendine dönüştürüp mekanikleştirir; *Mekânın Poetikası* adlı eserinde Bachelard'ın söylediği gibi: "İnsanlar süreç içerisinde yaşadıkları mekâna benzerler." Öyle ki mekânda mekânın sesi haricinde herhangi bir ses duyulmazken insanlar mekânın içerisinde âdeta kaybolmuş gibidir. Mekanikleşmiş insanın varlığını betimleyense uzun koridorlarda mesafe kat ederken çıkardığı abartılı topuk tıkırtılarıdır. Ultra modern iş merkezinde bekleme salonuna yolu düşen Hulot, hayli

büyük ve yine camekânlarla çevrili şeffaf salonda ergonomik sandalyeleri şaşkınlıkla, dokunarak, birkaç kez oturup kalkarak inceler; mekânın doğasının farkına varma çabasıdır bu bir manada. Gemeinschaft'a ait insan özelliklerinin vücut bulmuş hâlidir. O sırada bekleme salonuna giren bir diğer karakterin temsiliyse modern insanın çevresinden kopuk, yalnızca kendine odaklı mekanikleşmiş hâlidir.

Fütürizme yönelen modern insan devasa şirketin fuar alanına girerken, camekân kapının açısı değiştiği anda (yansıma hâlinde) görebildiğimiz Eyfel Kulesi silueti Paris'in 'altın çağı'na göz kırpar. Filmin ilerleyen dakikalarında benzer yansımalar Sacré-Coeur Bazilikası ve Arc de Triomphe (Zafer Takı) olmak üzere iki kez daha görülecektir ki bu geçişler Tati'nin çeliğin soğuk yapısı üzerinde geleneksel mimarinin ışıltısını iz düşürdüğü harikulâde sekanslardır. Ziyaretçi ve turistler fuar alanında modern devrin tüketim toplumu üyeliğini başarılı bir şekilde yerine getirmekle mükellef, hayatının geri kalan süresinde gerçekte ihtiyacını duymayacakları ancak birer gereklilikmiş gibi lânse edilen, yaşamı kolaylaştırıcı 'tırı vırı' ürünlere hayret nidaları atmakla meşguldürler. Bir ara fuar alanını gezen grubundan ayrı kalan Barbara, kentte fotoğraf çekmeye çabalarken grup arkadaşı tarafından acele etmesi yönünde uyarılır. Barbara'nın "gerçek Paris burada" şeklinde karşılığı kabul görmez. Modern



birey tüketim kültürüne yetişmekte acele davranmalıdır ve gerçek yaşam nasılsa bir yerlerde kendi hâlinde süregider.

Paris'in gelişen yüzünde birey, sahip olduğu değerli eşyalar nispetinde değer görür. Bay Hulot'un akşam saatlerinde karşılaştığı eski dostunun, o çok kısa zaman diliminde son model otomobilini tanıttığı oluşu, ultra modern dairesinde kahramanımızı bir şeyler içmeye davet edişi de Tati'nin modern bireyin ev yaşamını hicvetmesine vesiledir. Bir araç sahibi olunduktan sonra, kent yaşamında edinilen en büyük dertlerden biri olan park sorunu garaj yerine parkmetre ile zekice aşılmıştır. Tek tip apartman dairelerinde dışarıdan bir göz olarak görebildiğimiz oturma salonlarında değişmeyen yapı, televizyon açısına uygun yerleştirilen oturma gruplarında bir araya gelen çekirdek ailedir. O küçük mekânda dahi aile bireylerinin bir diğerinden gizli saklı hâllerine şahit olunur. Ultra modern

yapının olmazsa olmazlarından biri de her bir eşyanın kendine has işlevi yanında, muhakkak ve muhakkak bir başka işlevsel 'tırı vırı' özelliği daha olması zorunluluğudur ki böylelikle modern bireyin yaşamı bir nebze daha kolaylaşsın (!)

*Oyun Zamanı*'nda modern devrin düzen üzere kurulu çaprasıklıklarını gözler önüne seren Tati, toplu taşıma aracında nesnenin bir parçası kılınan bireye yine Hulotvari bir güzelleme ile işaret eder. Modern insanın enteresan bir şekilde çağdaşlarıyla 'samimiyet' kurabildiği yegâne alanlardan biri olan toplu taşıma araçlarında Simmel'in de değindiği gibi "İnsanlık tarihinde ilk kez iki insan yan yana bu kadar yakın oturup, bedenleriyle birbirlerine dokundukları halde saatlerce birbirleriyle konuşmadan yolculuk yapıyorlar"dır.

Filmin neredeyse ikinci yarısının tamamı *Royal Garden* adında açılışı yeni yapılan lüks restaurant ve gece kulübünde



geçer. Elbette Hulot ve Barbara'nın yüz yüze tesadüf ettikleri ortak mekân da burasıdır. Postmodern mimarinin tasarım ve süsleme şaheseri yapılarına ve beraberinde getirdiği aksaklıklara orta ve büyük ölçekli göndermeler, filmin ikinci yarısını hayli eğlenceli kılar. Avrupa saray mimarisinde sıklıkla kullanılan 'kral tacı' simgesi, filmde *Royal Garden*'ı tasarlayan mimarın sandalye arkalıklarında kullandığı en inanılmaz tasarım şaheserlerinden biridir. Öyle ki mekâna gelen kalburüstü müşterilere "Kendinizi krallar gibi ağırlandır hissedeceksiniz." imajı sunulur. Elbette filmin ilerleyen dakikalarında sandalye arkalıkları, absürt bir şekilde kadınların sırt dekoltelelerini, erkeklerin ceketlerini deforme ederek, yaşanan talihsizlikler silsilesinde hayli uzun süre başı çeken güldürü unsuru olur. İnsanların lüksü satın alma karşılığında kendilerini gönüllü şekilde etiketlemesidir bu bir manada (Günümüzde modern bireyin marka ürün kullanma sevdasıyla ürün amblemlerini sol göğüs hizasında ya da kıyafetlerinin görünen herhangi bir yerinde taşımaktan onur duyması gibi). Gece kulübünde saatler ilerledikçe insanlar içerisinde buldukları nesnel kabuklarını kırmaya, alkole ve müziğin ritmine yavaştan teslim olmaya başlarlar. Modern insan nispeten sevimli -ve elbette yer yer sevimsiz- bir hâle bürünmektedir artık. Eğlencenin doruğa çıktığı dakikalarda aksaklıklar silsilesi eğlenceyi sekteye uğratmış, tasarım harikası mimarî elamanlar mekânın

ritmine uyum sağlayamamıştır. Tüm olumsuzlukları bertaraf etme gayesiyle eğlencenin devam etmesi yönünde başvuru olan "Bu koskoca mekânda piyano çalabilen bir Allah'ın kulu yok mu?" repliği, aranızda uçak kullanmayı bilen var mı komedisini anımsatan, dikkat çekici bir başka modern yaşam eleştirisidir.

Geleneksel yaşama ait pek çok değer, bunların en başında sanat gelir, modern devirde iş sahası olarak tercih edilebilen seçeneklere dönüşmüştür. Modern insanın en büyük eğlence aracı televizyondur artık. Gelişen zaman içerisinde nitelikten sıyrılıp niceliğe yönelen insanın, bu doğrultuda duygusal yetenekleri yönünde daha pasifize bir yaşama doğru ilerlemesi, daha "intellect" bir yapıya bürünmesi ve beraberinde yaşama dair daha kayıtsız oluşu, hazır sunulanı koşulsuz kabulü söz konusudur. Film giren çıkanın belli olmadığı belirsiz bir trafikte, aynı dairesel döngü içerisinde hapsolan bir dizi çelik yığını aracın döngüyü kırma çabalarına, tıpkı bir hipnotizma helezonuymuşçasına, odaklanmamızı sağlayarak son bulur.

Tati üslûbunda bir *Oyun Zamanı* filmi izledikten sonra, filmin bize neyi anlattığını değil de daha çok dışarıdan bir göz olarak neyi görmemizi istediğini düşünürken yaşanan çağda bir yandan gösterilen gerçeklik öte yandan hayatın gerçekliği arasında sıkışıp kalmış, hangi oyunun zamanında yer aldığımızı bir türlü karar veremez hâlde buluruz kendimizi.

A close-up portrait of a man with a beard and short hair, looking directly at the camera. The background is slightly blurred, showing some papers and a framed picture on a wall.

# MEYDANA GETİRMENİN DOĞASI **CELAL FEDAI**

Bir ay kadar önce, sinema ve şiir ilişkisi bağlamında “Meydana Getirmenin Doğası Üzerine” başlıklı bir konuşma yaptım. Konuşmam için hazırlıklarım sırasında sinema ile aramdaki “soğukluk”, tümenden gitmediyse de azaldı epeyce. Evet, sinemaya karşı soğuk oldum hep. Onu bir sanat olacak görmedim; hele de şiirle yan yana anmak aklıma bile gelmedi. Öncelikle bunu söyleyeyim ki sinemaya karşı sevgi duyanlar, beni kendilerinden bilmesinler. Ama gene de tam da bu nedenlerden ötürü belki de dinlemeleri gereken benimdir. Kim bilir...

Yıl 1990. Amerika Körfez Savaşı bahanesiyle Bağdat’ı bombalıyor. CNN naklen yayımlıyor. Üniversiteye hazırlanıyorum. Gece boyunca karanlık içinde fosforlu yeşil bir renk olarak bombalar televizyon ekranlarında basit birer işaret fişeğiymiş gibi bir o yana bir bu yana gidip geliyor. Bu görüntülerin harekete geçirdiği imgelemim, her nasılsa Kayseri’nin Yuvalı köyünde geçen çocukluğuma gidiyor: Yıl 1978. Uzayıp giden iki tepenin arasına kurulmuş bu bin yıllık köyde, neredeyse hiçbir evin dört duvarı yok. Bir duvar komşununki-ne yaslanmış. Kayalara oyulmuş ahırlar

birbiriyle bir küçük delikle bağlantılı. 12 Eylül sonrası askerler aradıklarını bir türlü bulamıyorlar bu yüzden. Herkes herkesin akrabası sanki. Bu iyi güzel de cumartesi günleri güzel değil. Çünkü o gün akşam televizyonda Türk filmleri var ve komşuların cümlesi bizim evde. Bizim ev dediğim, Alamancı bir adamın içinde televizyon olan iki oda bir mabeynli taş evi. Köyün dört duvarı olan nadir evlerinden biri. Bir tepenin yamacına kartal yuvası gibi konurulmuş. Gene de televizyon iyi çekmiyor. Beş yüz metre kablo ile tepenin en yüksekindeki bir kayalığa konan, serçelerin konmak istemediği, köpeklerin sürekli dibine işediği, ablamı isteyip de alamayan bir delikanlının arada bir uzun kablolarını bir yerinden kestiği, puta bakar gibi baktığımız bir antenimiz oluyor sonra. Seviniyorum ben de buna. Cumartesi günleri hariç... Çünkü o gün televizyonda Türk filmi var ve komşuların cümlesi bizim evde.

Bu, 1984'e kadar böylece devam etti. Tek başına seyredebildiğim televizyonu sevdim ama evimizin mahremini bozan filmleri sevemedim. Bir köşeye oturup somurturdum her cumartesi gecesi. Bir keresinde, beş altı yaşında olmalıyım, öyle bunalmışım ki kendimi saklamak için geniş oturma odamızın köşesinde apartman gibi yükselen yatakların ardına girip saklanmışım kedimle birlikte. Sonra ter içinde uyuyup kalmışız. Bizi dışarılarda aramışlar. Yüklüğün arkasında kedimle sarmaş dolaş bulunca gülüşmelerini hatırlıyorum. O

**Sinemaya karşı soğuk oldum hep. Onu bir sanat olacak görmedim; hele de şiirle yana yana anmak aklıma bile gelmedi. Bunu söyleyeyim ki sinemaya sevgi duyanlar, beni kendilerinden bilmesinler. Ama gene de tam da bu nedenlerden ötürü belki de dinlemeleri gereken benimdir.**

günden sonra babam bana “kedinin babası” demeye başladı. Bu sözü çok sevdim. Cumartesi gecelerini sevmesem de... Ebu Hureyre'nin “kedicinin babası” demeye geldiğini ve ona bu ismi Efendimiz'in yakıştırdığını duyuncaysa, dünyalar benim oldu. Büyümüştüm epey, çocukluğum elimden gittiğine göre dünyalar benim olsa ne faydaydı...

Yılların adlarını rakamlarla belirtsek de boş. Zaman doğrusal işlemiyor. Ömürse harcanmak için. 2000'lerin başındayız; bu defa Bağdat bütünüyle bombalanıyor. Nedense, Paris'in İkinci Paylaşım Savaşı yıllarına taşıyor imgelemim beni. *Hava Harekâtı Sonrası Bağdat'ta Parçalanmış Bir Piano* şiirim, işte böylece doğuyor:

### **Hava Harekâtı Sonrası Bağdat'ta Parçalanmış Bir Piano**

“Almanlar Paris'i terk ederken  
Her yer mayın döşemişler,  
Piyano tuşlarına bile.”

*Dışarda fosforlu yeşile çalan bir kıyamet ko-  
parken  
cördük armutlarının ve buludu üzümünün  
arasında*

*serin ve korunaklı tırazımızın muhteşem kili-  
di ile*

*kendinden emin anahtarı birbirine girdiği  
vakit*

*apaçık bir cürm-i meshuttur: Görüp göre-  
cekleriniz.*

*Aynı yerde sökmüştüm ben de akrebin  
sarjörünü*

*kese kâğıtlarını açıp sererken üzümünün  
altına*

*gördümdü ilkin bacakları ve parmaklarıyla  
bir kadının okşadığı haşmetli bir piyano.*

*--Birden ben ne kadar da buralı değilim?*

*Komik duruyor ayağımdaki soğukluğu  
dışarda kıyametin koştığı bu renk de ne?*

*Benzeri yok teneke damla okulumuzun*

*oğlunu utku diye çağırın ve adımı*

*annemden nasıl da farklı telaffuz eden*

*öğretmeni de bilmiyor eminim görmedi hiç*

*ablamanın çeyiz sandığındaki renk çümbüşü  
düğününde cümbüş çalan çingenenin kıs*

*günü*

*ben tiril tiril titrerken giydiği mintanda da  
yok.*

*Belimdeki sustalı sırtıma bakıyor yetmi-  
yormuş gibi*

*cumartesi geceleri oynayan türk filmleri*

*seyran yerine çeviriyor iki oda bir mutfak  
evimizi*

*yüklüğün arkasına zor atıyorum kendimi.*

*--Ben ne zaman da büyüğüm birden?*

*Gece görüşlü bir paçalı güvercin değil bu*

*üstelik taklalar da atmıyor tepemizde*

*ne seyran yeri burası ne namazgah*

*övünen silli Bekir hiç değil.*

*Güzelce yatıyor ve yalanıyor*

*uzun ve gittikçe kısalan kuyruğuyla bir tilki*

*kirli tüyleri var*

*her su verişinde el göğüs duran gelinlerin*

*aklına başka şeyleri getirenin o olduğu*

*herkese malum*

*gerdekler gerip Bağdat Paris arası*

*gerdiği sicimde yürüyen de bence o.*

*Toyda ile evlenmek ile cenazede ağlamak  
arası hayattan*

*gereken hisseyi çıkarıyorum bir türlü*

*türlü denklemler çözmüş gibi hissediyorum*

*gene de kendimi*

*bir de her kalem alışımında ellerim terlemese.*

*--Rakamlarla olan ilişkimde iktidarsızım ha-  
kikaten*

*unutuyorum hep enlem boylam hesaplarını*

*hicrîyi miladîye çevirsem*

*şöyle bir çeviriyorum baş aşağı*

*cebimden dolarlar marklar dökülüyor*

*onların arasında çin'de basılmış*

*bir de minyatür mushaf olacaktı ama nerde?*

*Burası Paris mi yoksa*

*Bağdadî'nin toprağa benzettiği dervişler*

*piyanoda fil suresini mi çalıyor?*

Güneş ne güzel de doğuyor yine aynı yönden  
gece geçti ve artık gece ışığında  
kendini gösteren fosfor ne kadar naçar  
tam söğüt dalından düdüğümlerle gülünecek manzara.

--Nasıl da saf

*ve edalı bir çocuğum değil mi gerçekten?*

*aslında biz konuların hiçbirine gelmedik*

*geleceğimizin de yok olduğunu*

*söylüyor zaten ikide bir öğretmen*

*onüçümde evlenmek üzere*

*Selma'yı geçiriyorum aklımdan ama olmuyor*

*beni barsisa'ya yaklaştıran*

*bir başkalık var piyano çalan kadının parmaklarında*

*bacaklarında sanki ezgin ruhumu taşıyor.*

Gövdemden büyük çalgı düşünemiyorum  
işin aslı ben

ellerim gezinmek ister üzerinde

sonra öyle kapısında çardak olan ev gibi

önce selamlıktan girilir mi musikiye?

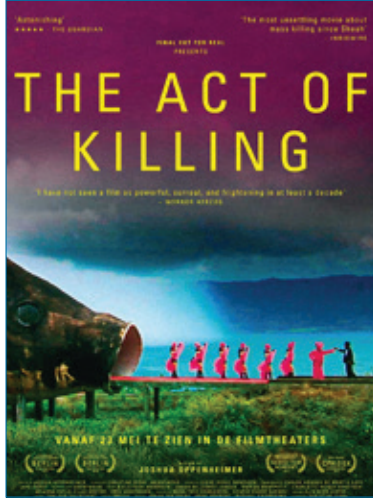
Benim gözümde film gibi bir şey... Size nasıl geldi bilemem. Fakat işte "meydana getirmenin doğası" böyle bir şeydir. Sinemada sanırım ben bunu arıyorum: Meydana getirmeyi. Çünkü meydan hemen her zaman avamın işgali altındadır. Meydanda hiç olmayan ya da meydana getirilmeyi hak etmesine karşın meydana açılan sokaklarda, caddelerde bırakılıp

**Sinemada ben bunu arıyorum: Meydana getirmeyi. Meydan hemen her zaman avamın işgali altındadır. Meydanda hiç olmayan ya da meydana getirilmeyi hak etmesine karşın meydana açılan sokaklarda, caddelerde bırakılıp kalan her neyse, şiir de sinema da ona hayat vermelidir.**

kalan her neyse, şiir de sinema da ona hayat vermelidir. Bu, sinemanın ve şiirin pislik edebiyatına bulaşacağı anlamına asla gelmez. Fakat işe bakın ki çoğu zaman öyle olur. Yönetmenler ilginç, şaşırtıcıyı, dışlanmış, atılmış, gözden irak olanı anlatacağım, diye pislik edebiyatını sinemaya taşırlar. Şairler de öyle. Oysa burada düpedüz şarlatanlık vardır. Meydana getirmekse, şarlatanların değil gerçek sanatçıların başarabileceği bir sanatsal seçme eylemidir.

Neyi, ne için ve nasıl seçip eyleyeceğiz? Mesele çok karmaşık olarak burada. Karmaşık çünkü ontolojiyle, varlık bulmakla ilgili. Ancak kendisinde yüksek bir irtifa olan tenhası içinde bir yalnız, bizi meydana getirip kendine ve eserine baktırabilir. Öyle biri yoksa şiire de sinemaya da metkiye düzmenin manası da yoktur. Kimse kusura bakmasın yüklüğün arkasında kedimle uyumayı tercih edeceğim ben o zaman. Övgü, bizi eylediğine baktıran yönetmen-şairedir...

# 2013'ÜN EN İYİLERİ



## Ahmet Terzioğlu

1. Öldürme Eylemi (The Act of Killing)
2. Cennet: Umut (Paradies: Hoffnung)
3. Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)
4. Muhteşem Güzellik (La Grande Bellezza)
5. Gizli Kimya (Upstream Color)
6. Genç ve Güzел (Jeune & Jolie)
7. Lanetli Kan (Stoker)
8. Computer Chess
9. Blackfish
10. Karanlıktan Aydınlığa (Post Tenebras Lux)



## Barış Saydam

1. Kutsal Motorlar (Holy Motors)
2. Geçmiş (Le Passé)
3. Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)
4. Mavi En Sıcak Renktir (La Vie d'Adèle)
5. Frances Ha
6. Tepelerin Ardında (Dupa Dealuri)
7. Jîn
8. Benim Babam Benim Oğlum (Soshite Chichi ni Naru)
9. Savaşın Gölgesinde (Lore)
10. Bir Hurdacının Hayatı (Epizoda u Zivotu Beraca Zeljeza)



### Aybala H. Yüksel

1. Zerre
2. Çocuk Pozu (Pozitia Copilului)
3. Bir Hurdacının Hayatı (Epizoda u Zivotu Beraca Zeljeza)
4. Yozgat Blues
5. Evde (Dans La Maison)
6. Savaşın Gölgesinde (Lore)



### Celil Civan

1. Evde (Dans La Maison)
2. Tepelerin Ardında (Dupa Dealuri)
3. Zerre
4. Döşegimde Ölürken (As I Lay Dying)
5. Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)
6. Yozgat Blues
7. Çocuk Pozu (Pozitia Copilului)
8. Zincirsiz (Django Unchained)



### Cihat Arıncı

1. Muhteşem Güzellik (La Grande Bellezza)
2. 12 Yıllık Esaret (12 Years a Slave)
3. Eve Dönüş: Sarıkamış 1915
4. Sen Şarkılarını Söyle (Inside Llewyn Davis)
5. Karanlıktan Aydınlığa (Post Tenebras Lux)
6. Pamuk Prenses (Blancanieves)
7. Muhteşem Gatsby (The Great Gatsby)
8. Öldüresiye Sevmek (Kill Your Darlings)
9. Geceyarısından Önce (Before Midnight)
10. Hannah Arendt



## Koray Sevindi

1. Düşler Diyarı (Beasts of the Southern Wild)
2. Yozgat Blues
3. Yerçekimi (Gravity)
4. Onur Savaşı (Jagten)
5. Geçmiş (Le Passé)
6. Tepelerin Ardında (Dupa Dealuri)
7. Zafere Hücum (Rush)
8. Oyunbozan Ralph (Wreck-It Ralph)
9. Benim Babam, Benim Oğlum (Soshite Chichi ni Naru)



## Zeynep Merve Uygun

1. Kusursuzlar
2. Yozgat Blues
3. Pamuk Prenses (Blancanieves)
4. Beş Kırık Kamera (Five Broken Cameras)
5. Jîn



# Şimdi her yerde!



## YERALTI İNSANI ARARKEN

CELİL GÜVAN

...mabuz'un 6. kitabı C. 6'da (1994).  
(1999) ve Balkanlar'da  
...la filmografisine katıldığı  
...yım yanında bir ka-  
...tör: Muzaffer, yığılı  
...A. Adında C. 6'da de-  
...tırdığı kaçıran-

bir de vardır: 'televizyon, şifalıdır, insanı  
ve eskilim gibi. Dövizkub'un son kitabı  
Yeraltı'nın, hem yarıtelevizyonun hem de  
televizyonun içindeki Yeraltı'da olan 'te-  
levizyonun' da dâhil olmak üzere birçok  
kavramı gündeme taşıdığı görülür. Ancak  
burada, öğelerimiz de kavramlarımız da  
oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsan-

Dünyayı bir ev, insanı evde-  
ki yaşamı evde, evi evde, evin evde, evin evde,  
kavramlar. Yeraltı'nın, hem yarıtelevizyonun hem de  
televizyonun içindeki Yeraltı'da olan 'te-  
levizyonun' da dâhil olmak üzere birçok  
kavramı gündeme taşıdığı görülür. Ancak  
burada, öğelerimiz de kavramlarımız da  
oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsan-

**Yeraltı'nın, hem yarıtelevizyonun hem de televizyonun içindeki Yeraltı'da olan 'televizyonun' da dâhil olmak üzere birçok kavramı gündeme taşıdığı görülür. Ancak burada, öğelerimiz de kavramlarımız da oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir.**

insanı, doğanın ve toplumun kavramları  
bir bakımdan 'kültür' dediğimiz kavramın  
içine yerleştirir. Yeraltı'nın, hem yarıtelevizyonun hem de  
televizyonun içindeki Yeraltı'da olan 'te-  
levizyonun' da dâhil olmak üzere birçok  
kavramı gündeme taşıdığı görülür. Ancak  
burada, öğelerimiz de kavramlarımız da  
oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. İnsan-

TÜRK SINEMASI BELGESEL ODASI  
MEKAN YANSIMA  
SINEMA KİTAPLIĞI BEYAZ AYARI PELİKUL  
ESKİMEYEN FİLMLER ZAMAN.  
KARŞI KARŞI  
KAMERA ARKASI  
GERÇEK/GERÇEKLIK MİZANSEN  
PERDE AYNA  
VIZYON YERLİ SINEMA  
NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?  
FESTİVAL GÜNÜGÜ.  
KISA FİLM  
HAYAL İŞİK  
FİLM KARESİ  
MİZANSEN  
FESTİVAL GÜNÜGÜ.

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