

# HAYALPERDESİ

SAYI: 39 MART-NİSAN 2014

## MİYAZAKİ'DEN SİNEMAYA VEDA

> 3. LOS ANGELES  
TÜRK FİMLERİ FESTİVALİ

> ENVER GÜLŞEN:  
FİMLERE NEDEN  
İHTİYACIMIZ VAR,  
NEDEN FİLM İZLERİZ?



TÜRK DÜNYASI SİNEMASI

## HAYAL PERDESİ

### Sinema Dergisi

Sayı: 39, Mart-Nisan 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

Kesif: Barış Saydam

DiziKritik: Hilal Turan

**Görsel Yönetmen:** Erol Polat

**Kapak:** Erkan Söğüt

**Grafik:** Fatma Efe

**Web Sorumlusu:** İbrahim Erbaş

**Reklam Sorumlusu:** Gökhan Gökmen

**Halkla İlişkiler:** Gülsüm Çelik Bayram

#### Katkıda Bulunanlar

Kültigin Kağan Akbulut, Cihan Aktaş, Nesibe Sena Arslan, Mukadder Gezen, Enver Gülşen, İsmail Önder, Meltem İşler Sevindi, Koray Sevindi, M. Abdülgafur Şahin, Ahmet Terzioğlu, Elif Tunca, Zeynep Turan

**BİLİM  
VE  
SANAT  
VAKFI**

**SAM**

Sanat Araştırmaları Merkezi

**Adres:** Vefa Cad., No: 48, 34134,  
Vefa/İstanbul

**Tel:** +90 212 528 22 22

**Faks:** +90 212 513 32 20

**E-Posta:** hayalperdesi@hayalperdesi.net

**www.hayalperdesi.net**

HAYALPERDESİ

## MIYAZAKI

Japon animasyon ustası Hayao Miyazaki sinemaya veda ettiğini açıkladı. *Komşum Totoro*, *Howl'un Yürüyen Satosu*, *Ruhların Kacı* gibi önemli yapıtlara imza atan Miyazaki'nin sinemaseverlere son hediyesi ise *Rüzgâr Yükseliyor*. Bu sayımızda kapak konusu yaptığımız *Rüzgâr Yükseliyor* özelinde filmlerinde Japonya'daki kültürel değişimi, aile olgusunu ve ahlâki değerleri gösteren Miyazaki'nin sinemasını değerlendirdik.

*Festival Günlüğü*'nün ilk bölümünde Aybala Hilâl Yüksel, Subat 2014'te Eskisehir'de düzenlenmiş olan Uluslararası Turkuaz Sinema Günleri'nin direktörü İhsan Kabil ve Türk dünyasından iki önemli sinemacıyla; Uygur yönetmen Firdevsi Azizi ve Türkmen yönetmen Hocakulu Narliev ile söyleşi yaparken ikinci bölümde Koray Sevindi *Kafa* isimli kısa filmiyle katıldığı 3. Los Angeles Türk Filmleri Festivali'ni yazdı.

*Kamera Arkası*'nda Zeynep Turan, Seçkin Akyıldız ile elektronik müzikten sesciliğe uzanan serüvenini, sektörel tecrübelerini, Türkiye'de ses sektörünün durumunu konuşurken *Belgesel Odası*'nda Kültigin Kağan Akbulut İf İstanbul Film Festivali kapsamında Türkiye'ye gelen Michel Gondry'nin Noam Chomsky belgeselini ve festivalde gerçekleştirdiği toplantıyı ele aldı.

"Hababam Sınıfı'ndaki müdür" olarak tanıdığımız Muharrem Gürses oyunculuğunun yanında önemli de bir yönetmen. Esra Tice Yıldırım, Gürses'in sineması üzerine akademik bir araştırma yapan Hakan Gök ile Gürses sinemasındaki temaları, Gürses'in hayatının filmlerine nasıl yansıdığını ve araştırmasının boyutlarını konuştu.

Her sayıda sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda sinema eleştirmeni Enver Gülşen cevapladı. Gülşen yazısında sinemanın hakikatle ilişkisi üzerine ipuçları veriyor.

**Celil Civan**



Sürgün (Izgnanie), Andrei Zvyagintsev, 2007



## Miyazaki'nin Sinemaya Vedası

Japon animasyon ustası Hayao Miyazaki sinemaya veda ettiğini açıkladı. Usta yönetmenin sinemaseverlere son hediyesi ise *Rüzgâr Yükseliyor*. Japonya'daki kültürel değişimi, aile olgusunu ve ahlâki değerleri gösteren Miyazaki'nin sinemasını bu film özelinde değerlendirdik..

### VİZYON

- 06 Dünyayı Kurtaramayacağımıza Dair Küçük Bir Hatırlatma/ **Zeynep Turan**
- 16 Şablona Yerleştirilmiş Güçlü Hikâye: Köksüz/ **Meltem İşler Sevindi**

### VİZYON-KAPAK

- 24 Sinemaya Güzel Bir Veda/ **Aybala Hilâl Yüksel**
- 32 Büyük Usta Veda Ediyor, Rüzgâr Yükseliyor/ **Koray Sevindi**

### OSCAR

- 42 İyi Yönetmenler Kötü Filmler/ **Celil Civan**
- 48 Geçmiş, Muhteşem Güzellik'in/ **Nesibe Sena Arslan**

### FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

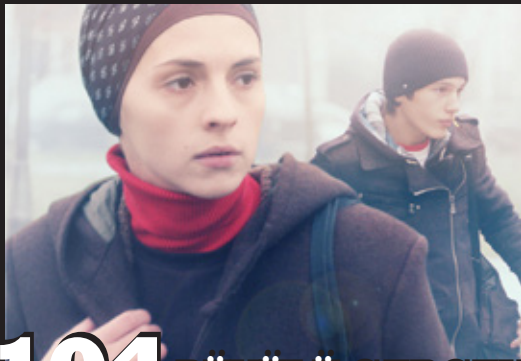
- 54 Türk Dünyası Sineması/ **Aybala Hilâl Yüksel**
- 56 İhsan Kabil: "Türk Sineması Türkiye'yle Sınırlı Değil"
- 59 Firdevsi Azizi: "Uygurlardan Rejisör Yetiştirilmesi Gerek"
- 62 Hocakulu Narlıyev: "Sovyetlerde Film Yapmak Güzel ve Kolaydı"

### BELGESEL ODASI

- 66 Gondry ile Chomsky Buluşması/ **Kültigin Kağan Akbulut**

### TÜRK SINEMASI ARAŞTIRMALARI

- 76 Bir İlanın İzinde: 100 Yılda Değişenler ve Aynı Kalanlar/ **Mukadder Gezen**



## 104 BÜYÜLÜ GERÇEK

### Yüzleşilmeyen Acı Unutulmaz

Cihan Aktaş, *Yüzleşilmeyen Acı Unutulmaz* isimli yazısıyla yönetmen Aida Begić'in Bosna'da savaş sonrası yaşanan geçiş dönemini ve ilk gençlik deneyimlerini anlattığı son filmi *Çocuklar*'ı kaleme aldı.



## 112 KAMERA ARKASI

### Seçkin Akyıldız

Birçok film ve dizide çalışan Seçkin Akyıldız ile elektronik müzikten sesçiliğe uzanan meslek serüvenini, sektörel tecrübelerini ve Türkiye'de ses sektörünün durumunu konuştuk.



## 130 NEDEN FİLMİ SEYREDİYORUZ?

### Enver Gülşen

Her sayıda sorduğumuz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda sinema eleştirmeni Enver Gülşen cevapladı. Gülşen yazısında sinemanın hakikatle ilişkisi üzerine ipuçları veriyor.

80 Hakan Gök: "Seyirci Gürses'in Filmlerini Samimi Bulmuştur" / **Esra Tice Yıldırım**

### KEŞİF

88 Spoiler Bazen Hayat Kurtarır / **Ahmet Terzioğlu**

### FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

94 3. Los Angeles Türk Filmleri Festivali'nden İzlenimler / **Koray Sevindi**

### AÇIK ALAN

100 Bu Yunus Bizim Yunus mu? / **M. Abdülgafur Şahin**

### BÜYÜLÜ GERÇEK

104 Yüzleşilmeyen Acı Unutulmaz / **Cihan Aktaş**

### KAMERA ARKASI

112 Seçkin Akyıldız: "Proje Ne Kadar Zorluyorsa O Kadar Keyif Alıyorum" / **Zeynep Turan**

### KİTAPLIK

122 Yenilgiden Sonra Eylemden Önce / **Nesibe Sena Arslan**

### SİNEFİL

126 Zamanın Tozu veyahut Üçüncü Kanat / **İsmail Önder**

### NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

130 Filmlere Neden İhtiyacımız Var, Neden Film İzleriz? / **Enver Gülşen**



# Dünyayı Kurtaramayacağımıza Dair Küçük Bir Hatırlatma

---

**ZEYNEP TURAN**

---

*“Bir bakıma bu gezegen için her şey çok geçtir artık ve bana göre karşılıklı konuşmalar, birisiyle birlikte yürüyüşe çıkmak, bulutların üstümüzden kayıp gitmesi, ışığın bir ağacın yapraklarının üzerine düşmesi ya da oturup biriyle karşılıklı sigara tüttürmek gibi en basit şeyler daha önemli hale gelmiştir.”<sup>1</sup>*

Jim Jarmusch

<sup>1</sup> Ludvig Hertzberg, *Jim Jarmusch*, Agora Yayınları, s. 95

Elimizdeki sınırlı sayıdaki hikâyenin bugüne kadar defalarca anlatıldığını ve bundan sonra da anlatılmaya devam edeceğini hesaba katarsak neyin dinlemeye değer olduğu sorusu üzerine düşünmemiz gerekir. Soyutlamalardan yola çıkarak belli meseleleri teorik zeminde tartışmanın ötesine vardırılmayan, meselenin kendisini failerin yerine koyan anlatılar ister istemez dinleyenin üzerinde otoriter bir yapı kuruyor. Özellikle ahlaki ve politik tercihler söz



konusu olduğunda bu yapı işlevsel hale geliyor. Beyazperdede örneğine çokça rastladığımız bu anlatı yapısı karakterlerin deneyimlerini nasıl anlamlandırdıklarından ziyade deneyimin kendisine alan açıyor. Bu anlamda politik düzlemde yola çıkmadan karakterlerini merkeze alarak işe başlayan Jim Jarmusch “ışığın bir ağacın yapraklarının üzerine düşmesinin” ne kadar mucizevi olduğunu bireysel tecrübelerden hareket ederek büyük bir keyifle anlatabiliyor.

Jarmusch, karakterlerini olay örgüsünü geri planda bırakacak ve unutturacak kadar güçlü ve ikna edici şekilde yaratıyor. Hikâyenin faillerine alan açması, olaylardan ziyade olayı deneyimleyen karakterler üzerine odaklanması onu hegemonik bir anlatımdan alıkoyuyor. Cinsel arzularını müşterisi olan bir papaza lafını hiç sakınmadan patavatsızca anlatan bir taksi şoföründen hapisaneye düşen bir DJ’e, “Nobody” isimli bilge bir Kızılderiliden Elvis

Presley hayranı Japon bir çifte uzanan, her biri kendi tecrübesiyle bir hikâyenin anlatabileceğinden çok daha fazlasını aktarabilen; başlarına ne tür bir bela açacaklarından evvel belayı çağıran aymazlıkları, inatları, hırsları ve düşkünlükleriyle var olabilen karakterler bunlar.

Seyirciye her daim keşfedilecek bir alan bırakan Jarmusch *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır (Only Lovers Left Alive)* ile bu alanı bir okyanusa dönüştürüyor adeta. Sadece

kendi çıkarlarını düşünen, kendi ahlaki ve politik kaygılarıyla hareket edip dünyayı bir sisteme sığdırmaya çalışan ve kurtuluşun da bununla sınırlı kalacağını düşünen zombilerin dünya felsefesini reddetmekle kalmayıp, varoluşsal olarak da bir tepki ortaya koyabilecek iki karakter yaratıyor Jarmusch. Uzun süre evvel yeryüzüne indirilmiş ve epeydir zombi tecrübesine tanıklık eden; bu tecrübeyle kendilerine has bilgi bir tavırla çözümlenebilen bu iki karakter bu anlamda Adem ile Havva'yı akıllara getiriyor. Adam ve





Eve, Jarmusch'un Schubert'ten Newton'a; Dr. Caligari'den Jack White'a; Mary Wollstonecraft'tan Eddie Cochran'a kadar yeryüzünü yaşanır kılan zombilerle donattığı ve Gretsch'in büyümlü tınılarıyla bezediği okyanusunun iki karizmatik vampiri.

### **“İntihara Meyilli Bir Serseri”: Adam**

Nihayet kendi kanlarını da zehirlemeyi başaran zombilerin her türlü budalalığında sevgilisi Eve'in kollarına sığınan

**Jarmusch, karakterlerini olay örgüsünü geri planda bırakacak ve unutturacak kadar güçlü ve ikna edici şekilde yaratıyor. Hikâyenin faillerine alan açması, olaylardan ziyade olayı deneyimleyen karakterler üzerine odaklanması onu hegemonik bir anlatımdan alıkoyuyor.**

Adam, kimseyle paylaşmadığı besteleri ve yıllanmış enstrümanlarıyla Detroit'te gözlerden ırak bir yaşam sürmektedir. Sonsuz bir geç kalınmışlığın getirdiği



**Kendi ahlaki ve politik kaygılarıyla hareket edip dünyayı bir sisteme sığdırmaya çalışan ve kurtuluşun da bununla sınırlı kalacağını düşünen zombilerin dünya felsefesini reddetmekle kalma-yıp varoluşsal olarak da bir tepki ortaya koyabilecek iki karakter yaratıyor Jarmusch.**

umutsuzluk hissi Detroit'in ıssız ve karanlık sokaklarından süzülüp Adam'ın

evindeki perdelerden içeri sızmıştır. Adam dünyanın iyi bir yerden gelmediğine şahtir ve iyi bir yere gitmeyeceğinden öylesine emindir ki... Eve'e sırtını dayayıp, simdilerde otopark olarak kullanılan muazzam bir yapının, Michigan Theater'ın kalıntılarına müthiş bir sakinlikle öylece bakar. Kendi hayallerinden korkan ve hep iş isten geçtiğinde akılları başlarına gelen zombilerden bıktığını söyler her fırsatta. Beslenememekten ziyade bu umutsuz-



luk hali ve “intihara meyilli bir serseri” oluşundan ileri gelmektedir bitkinliği. Ölmediği her an umutsuzluğunu da büyütmüş, bir hastalık gibi yerleştirmiştir benliğine.

Eve ise her defasında Adam’ı güzel olanı görmeye, duymaya ve anlamaya davet edecek kadar bilge ve bir gece doğan dolunaya sanki ilk defa görmüşçesine hayretle bakabilecek kadar da feraset sahibi... Adam’ın yanına gitmeden önce

Yasmine Hamdan’ın melodileriyle nefes alan Tanca’nın dar sokaklarından birinde yaşamaktadır Eve. Muhtelif dillerden kitaplarıyla baş başa, münzevi bir hayat sürmektedir. Bu kadar uzun süre yaşayıp Adam’ın hala anlayamadığı şeyi anlamıştır. Dünya iyi bir yere gitmiyor olsa da bir yere gidiyordur ve bu gidişi oturup izlemektense, ona bir şekilde dahil olmayı, mesela dans etmeyi teklif eder Adam’a.



### **Yeraltından “Muafiyet” Alanına**

Karakterlerini kimi zaman Elvis'in hayaletinin dolaştığı Memphis sokaklarında, kimi zaman da zombilerin pek de uğramadığı Mississippi ırmağının kıyılarında gezdiren, Adam'ı ise bir “yeraltı” şehrine -Detroit'e- sürükleyen Jarmusch Eve'i de Fas'ın Tanca kentinden Adam'ın yanına getiriyor. Ne var ki on beşinci yüzyıldan kalma demode alışkanlıklarını terk edemeyen Eve'in kız kardeşi Eva yüzünden başları belaya giren

ikili Detroit'ten tekrar Tanca'ya geçmek zorunda kalıyor. Bir zamanlar ABD otomotiv sektörünün can damarı olan, şimdilerde harabeye dönmüş birçok görkemli yapıya ev sahipliği yapan Detroit filmin görselliğine etkileyici bir şekilde katkı sunuyor. Bunun da ötesinde Adam gibi zombilerden olabildiğince uzakta yaşamak ve müziğini kimselerin ulaşamayacağı yerlerde saklamak isteyen bir vampir için sığınılacak en güvenli şehir burası. Her



ne kadar kimileri için ölü bir şehir olsa da Detroit, Jarmusch onu kendisine has rengi ve dokusuyla ön plana çıkararak bir karakter gibi var edebiliyor.

Modern dünyadaki mevcudata karşı derin yokluk hisseden ve bu yokluktan sıyrılıp Afrika'nın egzotizmine kapılan birçok yazara, müzisyene ilham veren Tanca ise bavul dolusu kitaplarla yolculuk eden Eve için yaşamaya değer bir yer. Filmlerinin kendile-

**Jarmusch, dışarıda bırakılmışları merkezine alan anlatı yapısıyla genellemeci ve indirgemeci mantığın çok uzağında sonuca odaklanmayan bir çizgide ilerletiyor sinemasını.**

rini zombi felsefesinin dışında tutan karakterlerle ilgili olduğunu söyleyen Jarmusch vampirlerin yaşayabilmesi için tercihini Afrika'nın bir liman şehriden yana kullanır. Adam ve Eve yaşamaya devam edebilmek



için Detroit'i değil, Tanca'yı tercih ederler. Zombilerin her türlü yasağından, ahlak bekçiliğinden azade, William Burroughs'un ifadesiyle "muafiyet" merkezi sayılan Tanca, 60'ların Beat Kuşağı'nın politik tecrübesinin edebiyat ve müzik ayağını uzun süre muhafaza etmiştir. Bu açıdan bir dönem Jean Genet'yi, Paul Bowles'ı ağır-layan Tanca'nın, Adam ve Eve için yeni bir başlangıca ya da kaldıkları yerden devam etmeye zemin oluşturması tesadüf değildir.

Jarmusch'un zombiler tarafından istila edildikten sonra terk edilen şehirleri ile yine zombilerin yalnızlığa sürüklediği vampirleri bu yüzden birbirini andırıyor. Bilimin kabul etmediği, müziğin duymadığı, tarihin acımadığı tüm şehirler, göçmenler, yabancılar, samuraylar dahil Jarmusch'un zombi felsefesinden uzak tuttuğu filmografisinde ölçülü bir sahiciliğe kavuşma imkânı buluyor. Jarmusch, dışarıda bırakılmışları



merkezine alan anlatı yapısıyla genel-lemeci ve indirgemeci mantığın çok uzağında sonuca odaklanmayan bir çizgide ilerletiyor sinemasını. Böylelikle dün ve bugün kurtarılamamış, yarın da kurtarılamayacak olan yerküre üzerinde her gün yeniden keşfedebileceğimiz binlerce küçük, önemsiz şeye tekrar bakmamızı ve asıl kurtarılması gerekenin bizzat bizler olduğunu bir kez daha hatırlatıyor.

### **Sadece Aşıklar Hayatta Kalır / Only Lovers Left Alive**

Yönetmen: Jim Jarmush

Senaryo: Jim Jarmush

Oyuncular: Tom Hiddleston, Tilda Swinton,  
Mia Wasikowska

Yapım: İngiltere, Almanya, Fransa, Kıbrıs,  
Amerika, 2013, 123 dk.

Vizyon Tarihi: 14 Şubat 2014



# Şablona Yerleştirilmiş Güçlü Hikâye: KÖKSÜZ

---

## MELTEM İŞLER SEVİNDİ

---

*Yarım Elma, Hayat Bilgisi, Ayrılısak da Beraberiz, Küçük Kadınlar, Şöhret* gibi döneminde popülerlik kazanmış dizilerin senaristi Deniz Akçay bu kez karşımıza ilk uzun metraj filmi *Köksüz* ile çıktı. *Köksüz*, bir ailede yaşanan baba kaybının ardından aile üyelerinin yaşadığı histeriyi ve şekillenen anne-kız ilişkisini anlatıyor. Eşinin ölümüyle gücünü kaybeden Nurcan, evin bütün sorumluluğu üzerine

yıkılan Feride, babanın yokluğunda iktidarı ablasına kaptıran İlker, yaşananları sessizce izleyip odasına kapanan Özge...

Film, İlker'in babasından kalan arabanın anahtarını annesinden gizlice yürütüp bir tur atmaya yani aile arabasının direksiyonunun başına geçmeye çalışmasıyla başlar. İlker'in bu çabasının annesi tarafından engellenmesi onun her gün biraz daha evden uzaklaşmasına ve yaşadığı ergenlik bunalımında boğulmasına sebep olur. İlker'in ba-





basının yerine koyduğu araba, erki simgeleyen direksiyon bize en başından merkeze alınacak konuyu imliyor.

Öykünün temelini yerleştiren “baba yoksunluğu” aile içinde yaşanan sinir patlamalarını, iktidar problemini, kıskançlığı, tahammülsüzlüğü tetikleyen bir kıvılcım gibi. Aile üyelerinin ilişkilerine baktığımızda ortaya çıkan manzaranın babanın yokluğuyla filizlendiğini söylemek mümkün değil. Kapıdan içeri baba girse bu histerik ilişki

yumağının çözüleceğini düşünemiyoruz. Bunun yanında aile üyelerinin babaya duydukları özleme, babanın evde gezinen ruhunu maddeleştirecek belirgin bir fotoğrafa ya da herhangi bir eşyaya rastlayamıyoruz. Baba, film boyunca sadece bizim için arada bir sunulan “sebepl” unsurundan öteye geçemiyor. Yönetmenin anne-kız arasında yakaladığı -Türk Sineması’nda pek rastlamadığımız- güçlü ilişki babanın yokluğunu bize hissettirmekten araya babanın ruhunun sozulması senaryonun bir şablona oturtuldu-



ğunu hissetmemize sebep oluyor. Babayla duygusal bir ilişkiye girmemize izin vermeyen yönetmen, bizi evde yaşanan histerik hallerin ortasına atıyor.

Filmde karakterler arasında yakalanan kuvvetli çatışmaya psikanalitik bir dayanak arayan yönetmen, bunu Elektra kompleksi ve Ödipus kompleksi ile yapmaya çalışıyor. Ancak yönetmenin bu çabası yakaladığı güçlü karakter çatışmalarına gölge düşürmekten öteye geçemiyor. Anne-kız arasında yaşanan

ilişkide Elektra kompleksinin aksine annenin kızına duyduğu kıskançlık, tahammülsüzlük, bağıllık yatarken kızında annesinin ona yüklediği sorumluluktan bir an önce kurtulma isteği görülüyor. Bu ilişkide “baba” bizim aklımıza gelmeyen fakat yönetmenin defa kez unutmamamızı söylediği bir “sebep” sadece. İlker’in yaşadığı ergenlik bunalımına babanın kaybı da eklenince kendini aileye karşı sorumlu hissetmesi, direksiyonun başına geçme isteği, eve meyve alması, anneyle yaptığı tartışmalarda maskülen tavırlar



sergilemesi bize Ödipus kompleksini imliyor. Bu hal çıkmazının altı, İlker'in annesinden uzaklaşarak arkadaşının annesine tecavüz etmesi ile çiziliyor. Daha sonra tecavüz ettiği kadınla birçok kez ilişkiye girmesi ve kadının da bundan haz duyması tecavüzün meşruiyetini ilan ediyor. Senaryo yazılırken beslenen psikanalitik unsurlar karakterlerin üzerine giydirilen büyük beden bir gömlekten fazlası olamıyor. Aynı zamanda bu durum aile üyeleri arasında akan doğal ilişkiyi de bozuyor.

**Yönetmenin anne-kız arasında yakaladığı Türk Sineması'nda pek rastlamadığımız güçlü ilişki babanın yokluğunu bize hissettirmezken araya babanın ruhunun sokulması senaryonun bir şablona oturtulduğunu hissetmemize sebep oluyor.**

Filmde özdeşleşebileceğimiz karakterlerden biri olan Özge, tutunacak bir aile büyüğü arayışı içine giriyor. Özge'nin tek isteği annesinin sevgisini kazanmakken an-



nesinin onunla kurduğu ilişki onu bakkala göndermesinden öteye geçmiyor. Çocuklarının hayata tutunma çabasını göremeyen Nurcan, ailenin dibe çöküşünü acizliğin ve güçsüzlüğün gücüyle yapıyor. Nurcan'ın kocası öldükten sonra evin alt katını kapatıp üst katta yaşamaya başlaması ailesinden vazgeçişini gösteriyor. Kendini evine hapseden, dışarı yalnız çıkmaktan korkan Nurcan, yaşam alanını sürekli temizleyerek kendine kurduğu bu yeni düzeni böyle kontrol etmeye çalışıyor. Kızı Feride'yi evin

erki olmaya zorlarken Feride'nin güçsüz olduğunu göz ardı ediyor.

Filmin, aile içinde bir iktidar olması gerektiğini olumlayan bir tarafı da var. Bir yandan da erk olmayı beceremeyen güçsüz kadınları... Anne kız arasındaki histerik ilişki tam da bu noktada başlıyor. Annenin kızına duyduğu derin bir kıskançlık var aynı zamanda. Kızının dışarı çıkabilmesi, çalışması, evleniyor olması... Kendi yapamadığını kızının yapıyor olması onun felaketi oluyor.



Feride ise bir felaketin içine atılıyor; ama anne kendini görmekten bunu anlayamıyor. Kendini hiçbir işi halledecek yeterlikte görmeyen, her daim mutsuz, çocuklarının kendisine annelik yapmasını bekleyen bir karakter Nurcan. Böylece hâkim anne algısının da dışında kalıyor. Onun bu anne olamama hali kendi annesi tarafından sürekli azarlanmasına sebep oluyor. Yönetmen “annelik” kavramını bir yapı sökümüne uğrattıyor. Görmeye alıştığımız koruyan, kollayan, sarılıp koklayan bir annenin dışında

**Yönetmen “annelik” kavramını bir yapı sökümüne uğrattıyor. Görmeye alıştığımız koruyan, kollayan, sarılıp koklayan bir annenin dışında ne yapacağını bilmeyen bir kadın duruyor karşımızda.**

ne yapacağını bilmeyen bir kadın duruyor karşımızda. Feride'nin üstesinden gelemediği şeyleri damat adayı Gülağa'nın yapması dahi Nurcan'ı mutlu etmiyor. Annenin bu ne istediğini tam olarak bilememe hali



**Köksüz, bize tatmin edici, boşlukları olmayan bir senaryo sunuyor. Karakterlerin ruh hallerinin başarılı bir şekilde perdeye taşınması, ışığın doğal olması, oyunculuklardaki profesyonellik filmi izlemeye değer kılıyor.**

Feride'nin de üzerine sınıyor. Feride, üstlendiği rolden kaçmak için istemediği bir rolü seçiyor. Üstelik bunu sevmediği başka bir adamla evlenerek yapıyor.

Filmde dramla mizahı buluşturan yönetmen, girdiğimiz aile kavgasının içinde nefes almamızı sağlıyor. Nurcan, "üç kadının bir adam" edemeyeceğini söyleyerek bizi buhranının içine çekerken bir yandan da Gülağa'yla yaptığı sohbette "sizin oranın kadınları çalışan kadına alışkın değildir" diyerek kendi içine düştüğü ironiyle yüzümüzü güldürüyor. Nurcan'ın yaşadığı bu çelişki, aklımızda beliren Gülağa'nın neden Doğulu bir karakter olarak seçtiği sorusunu cevaplıyor. Gülağa'nın direksiyonun



başına geçmesi, sürekli tıkanan lavabo deliğini açması dahi Nurcan'ın istediği şeyi karşılamıyor. Bu noktada film, Nurcan'ın ruh halinin bir erkek yoksunluğundan çok Feride'ye duyduğu kıskançlık ve bağlılıktan kaynaklandığını bize düşündürüyor.

Klasik yapıda bir kurmaca film olan Köksüz, bize tatmin edici, boşlukları olmayan bir senaryo sunuyor. Karakterlerin ruh hallerinin başarılı bir şekilde perdeye taşınması, ışığın doğal olması, oyunculuklardaki profesyonellik filmi izlemeye değer kılıyor.

### Köksüz

---

Yönetmen: Deniz Akçay

---

Senaryo: Deniz Akçay

---

Oyuncular: Ahu Türkpençe, Lale Başar,  
Savaş Alp Başar

---

Yapım: Türkiye, 2013, 81 dk.

---

Vizyon Tarihi: 14 Mart 2014

---



# Sinemaya Güzel Bir Veda

---

**AYBALA HİLAL YÜKSEL**

---

*“Rüzgâr yükseliyor...  
Yaşamaya çalışmalıyız.”*

Paul Valéry

Usta işi filmler olmasaydı sinemacılar sinemaya inanmaya devam edebilir miydi? Hayal kırıklığıyla geçen festivallerden, birbirinin aynısı -her biri aynı iyinin birer kötü taklidi olan- filmleri izledikten sonra film

yapacak, film konuşacak, bırakın bunları tekrar kalkıp sinemaya gidecek enerjiyi bulmak mümkün olur muydu? Peki ya ustalar gittiğinde ne olacak? Elbette onların yetiştirdikleri bayrağı devralacak, tıpkı Hayao Miyazaki'nin sinemaya veda filmi olduğunu açıkladığı *Rüzgâr Yükseliyor*'da (*Kaze Tachinu*) olduğu gibi.

Miyazaki, animasyon dünyasına kırk küsur senedir emek veren ve bu alanda eşine az

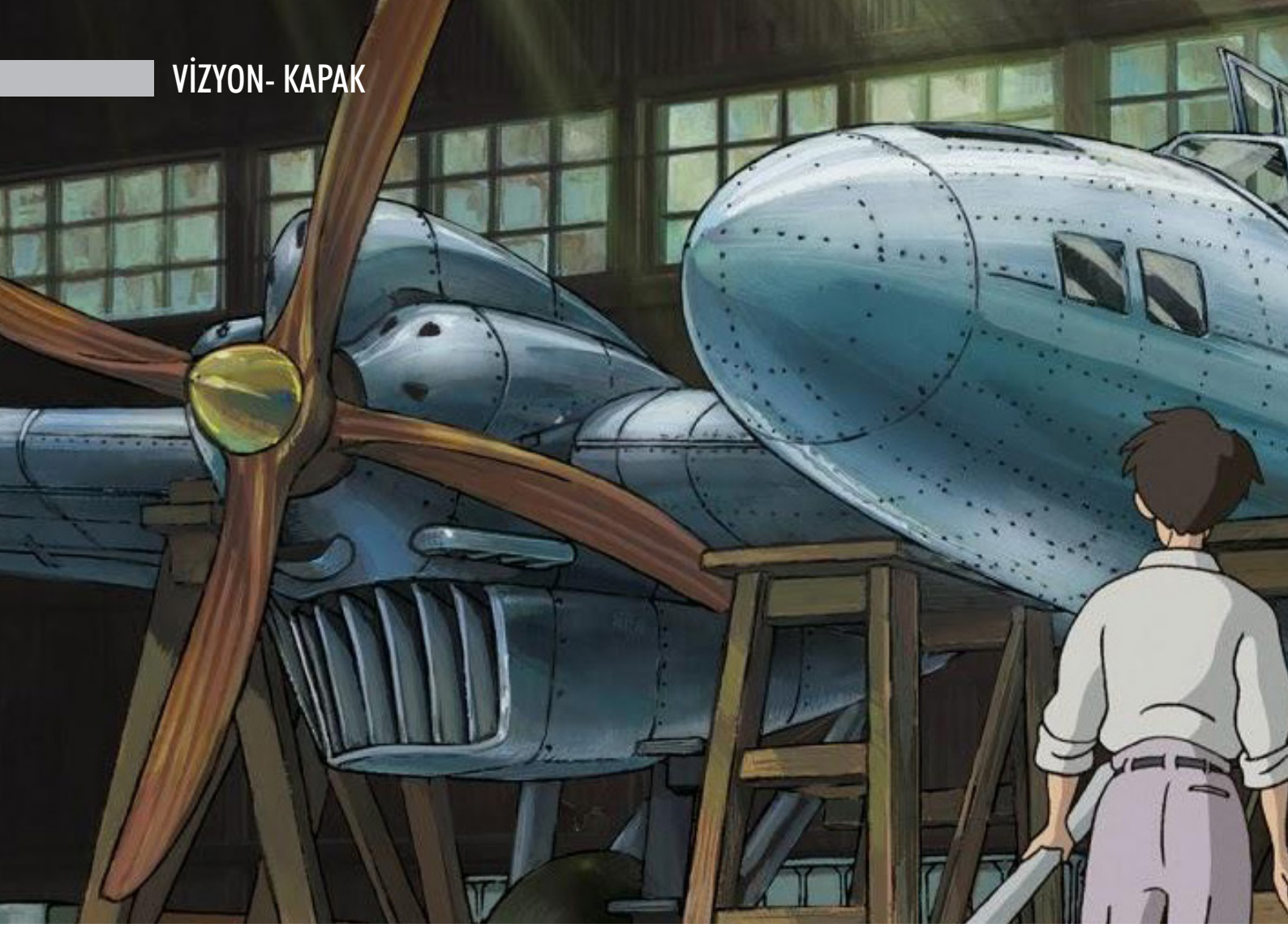




rastlanır eserler veren bir sinemacı. Mesleğini tutkuyla icra ettiğini iddia etmek mümkün, zira dünyada animasyon teknolojileri hızla gelişse de el çizimlerinden vazgeçmiş değil. 2003 yılında *Ruhların Kaçışı* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) filmi ile dünyanın (ne hikmetse) en prestijli akademisinden aldığı En İyi Animasyon Oscar Ödülü'nden sonra başarısı geniş kitlelerce kabul görmüş ve tanınırlığı artmış oldu. Aynı filmle Berlin

**Rüzgâr Yükseliyor her haliyle sinemaya veda etmek için güzel bir nokta gibi görünüyor. Yaşamaya devam etmek için, en iyi bildiğimiz işi tutkuyla yapmak için yüreklendiren film, dileriz ki Miyazaki'yi de yeni filmler yapmaya ikna eder.**

Film Festivali'nin büyük ödülü Altın Ayı'yı kazanan ilk animasyon filmi unvanını aldığını da eklemek gerek. Miyazaki'nin



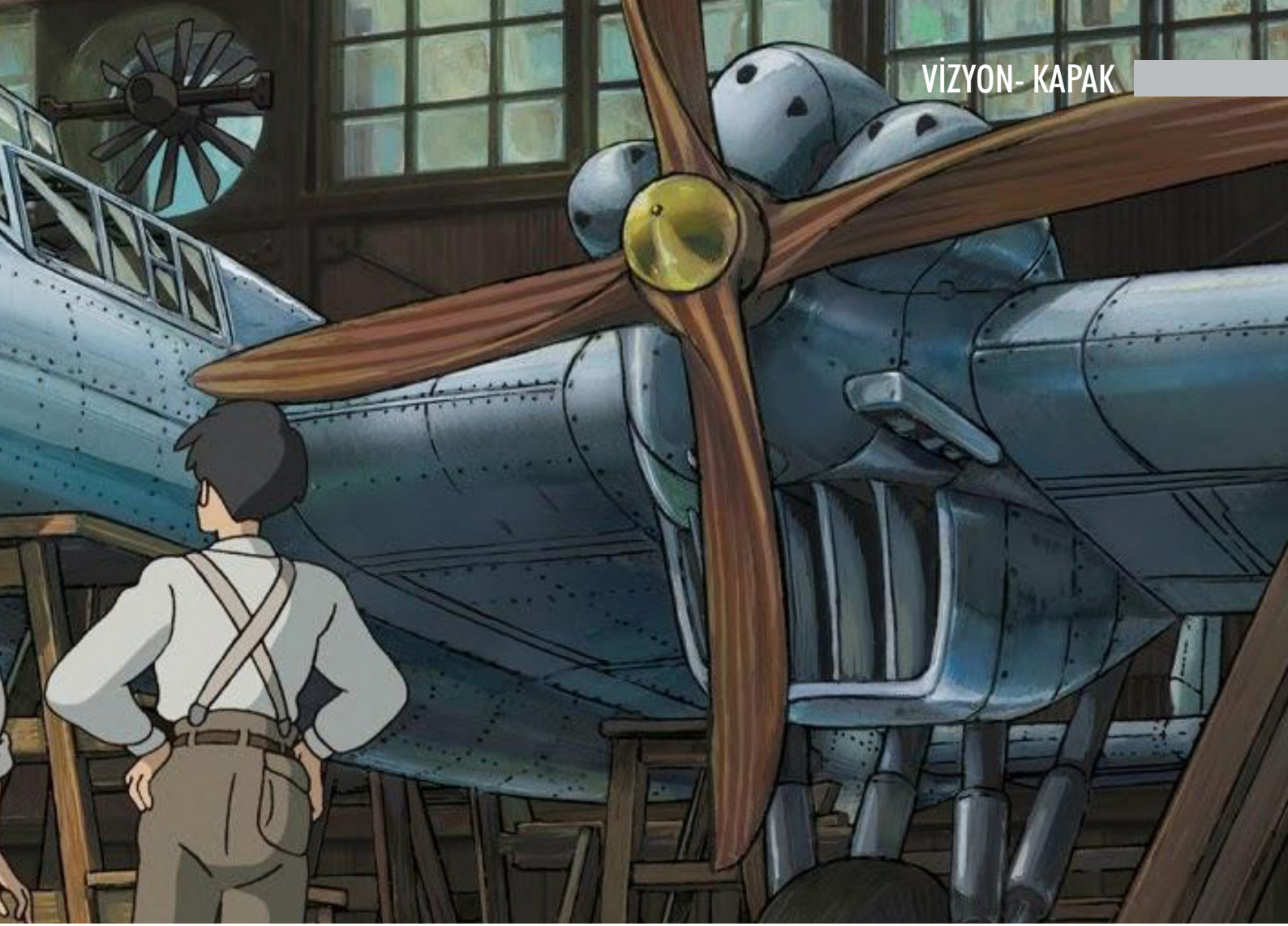
sahne tasarımında çalıştığı *Heidi* (1974) çizgi dizisi ülkemizde hemen her eve girdi ve birkaç kuşağın çocuklarının hafızasında yer etti.

Miyazaki çalışmalarına 1985 yılı itibariyle kuruluşuna birkaç yönetmen ile öncülük ettiği ünlü Japon animasyon stüdyosu Stüdyo Ghibli çatısı altında devam etti. Her yaştan çocuklar için çizgi filmler üreten bu stüdyo aynı zamanda yeni yönetmen ve animasyoncuların yetiştiği bir okula dönüştü. Ghibli yapımlarının şüphesiz en belirgin özelliği her yaştan çocukların ilgiyle izlediği ve kendince bir şeyler aldığı

filmler olmasıdır. Benzer temaları aynı anlayış ile yorumlayan stüdyonun filmleri insanın iç dünyasına dair hikâyeler anlatırken sosyal olaylara, Japon toplumundaki değişime, aile kurumunun kutsallığına, çevre problemlerine, ahlaki değerlere atıf yapmaktan geri durmadı ve durmuyor. Çünkü usta anime sanatçısı Miyazaki emeklilik kararı olsa da Stüdyo Ghibli üretmeye devam edecek ve her yeni filmde “Ghibli” ruhunu yaşatacak gibi görünüyor.

### **Tutku ve Sanata Dair**

Yeniden filme dönersek, seyirciyi yirminci

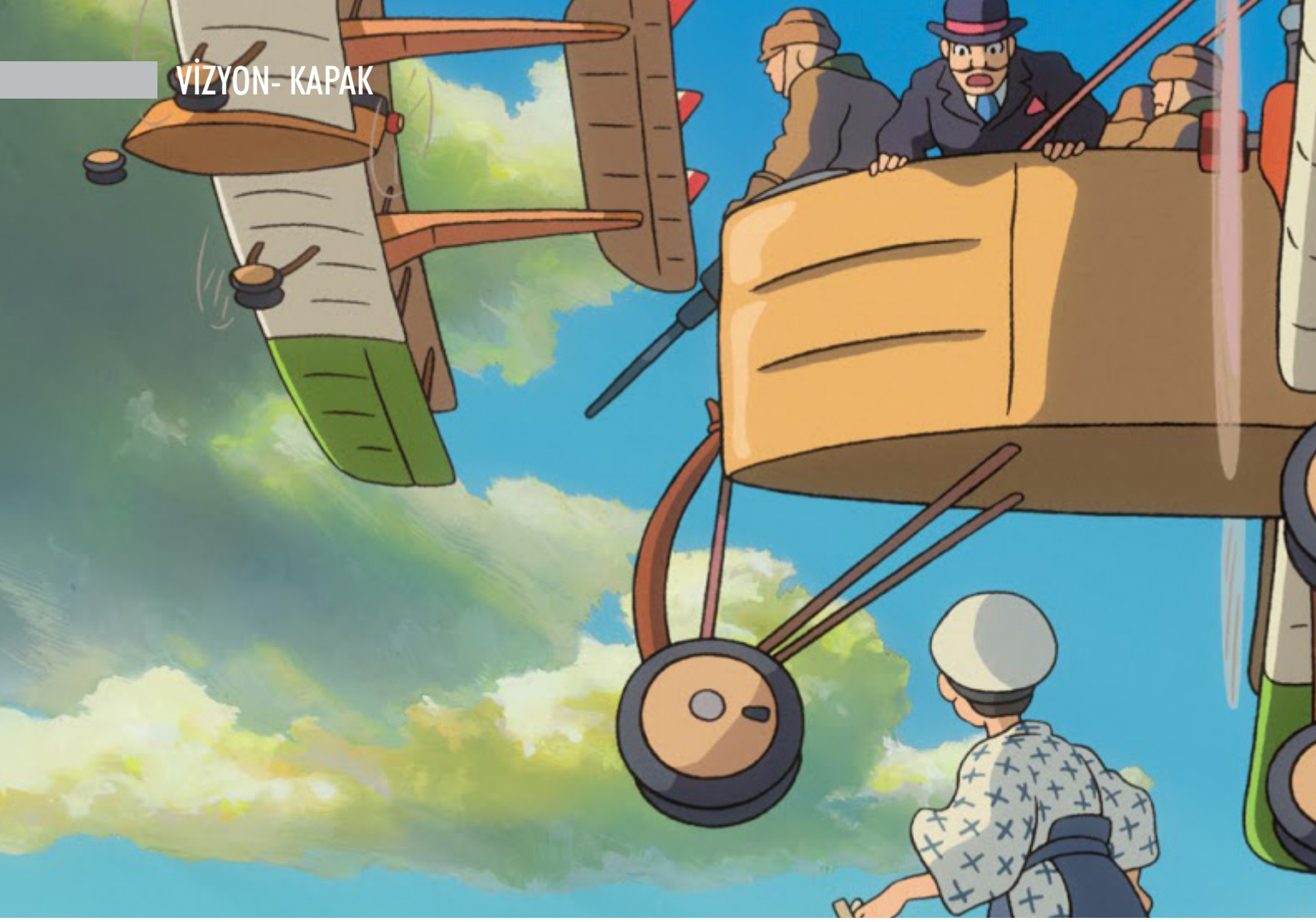


asrın ilk yarısına götüren *Rüzgâr Yükseliyor* Japon uçak tasarımcısı Jiro Horikoshi'nin hayatını konu alıyor. Miyazaki, ünlü mühendisin hayatını "uçma tutkusunu" açısından yorumluyor. Miyop gözleri yüzünden pilot olmayacağına kederlenen küçük Horikoshi'nin mühendisliğe yönelmesini, bu yolda Tokyo Üniversitesi ve Mitsubishi şirketine girmesini, aşkla tanışmasını, rüyalarını, onları hayata geçirmek için çalışmasını ve daha da çok çalışmasını anlatıyor. Film ele aldığı dönem itibarıyla Japonya ve dünya tarihinde bazı önemli noktalara da temas ediyor. 1923 tarihli Kanto Depremi ve depremin yol aç-

**Miyazaki'nin halkının geleneklerine bağlı bir yönetmen olması, filmlerini geleneksel yöntemlerle üretmeye devam etmesi onun modernleşme karşıtı veya teknoloji düşmanı olarak algılanmasına sebep olursa haksızlık edilmiş olur.**

tığı Tokyo yangını, yaklaşık 100 yıl önceye kadar insanlığın en büyük dertlerinden biri olan verem hastalığı, 1930'ların silahlanma yarışı ve II. Dünya Savaşı...

Mühendislik alanına yolu düşen herkes bilir ki teknoloji savunma sanayiinden gelişir.

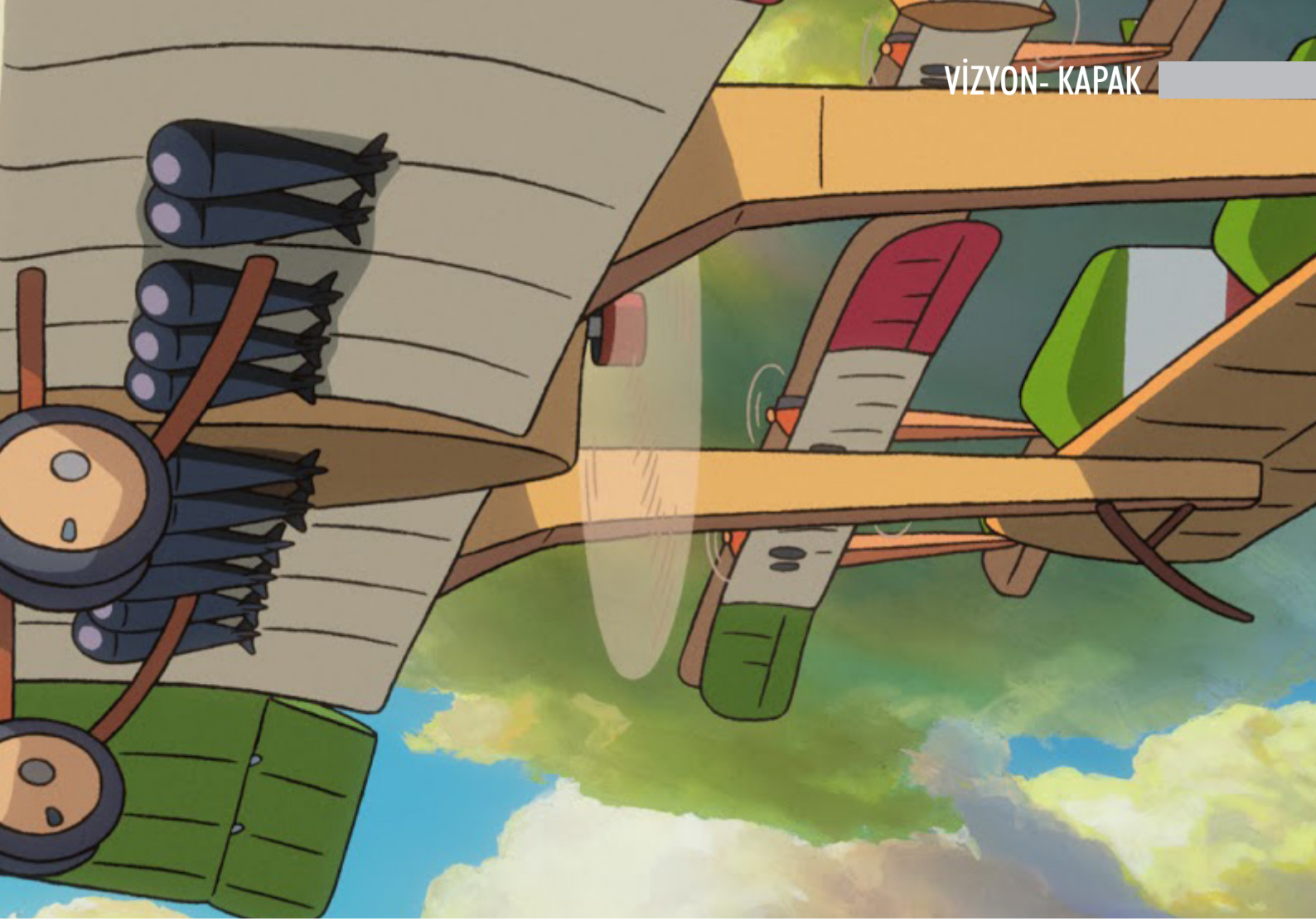


**İnsanın maddesini ve manasını birbirinden ayrı görmeyen bir “gerçeklik” anlayışını göz önünde tutarak, Miyazaki’nin kariyerinin başından beri son derece “gerçekçi” filmler yaptığı iddia edilebilir.**

Başka bir deyişle, bugün günlük hayatın bir parçası haline gelen teknolojilerin hemen hepsi bu görevinden çok zaman önce bir şekliyle silah olarak tasarlanmıştır. Dolayısıyla Horikoshi de eğer güzel uçaklar yapmak istiyorsa, onları orduya satmaya mecburdur. Bu yüzden “insanları uçuracak” güzel hayaller kurmak, onları hayata geçirmek için gece gündüz çalışmak ve

yaptığı uçakların bir tanesinin bile savaştan geri dönmediğini görmeye katlanmak zorundadır. Tam da bu noktada Miyazaki’nin hemen her filminde gördüğümüz bilgece tavır ortaya çıkar. Gerçek dahiler dünyayı değiştirmek için değil, işlerini daha iyi yapmak için emek verirler. Onları zamanın şartları, durumun umutsuzluğu veya eldeki imkânlar ilgilendirmez. Zira bugün insanları öldürmek için kullanılan gereç yarın insanın hizmetine tahsis edilebilir. Tabii “insan” a inanıyorsak...

Miyazaki’nin halkının geleneklerine bağlı bir yönetmen olması, filmlerini geleneksel



yöntemlerle üretmeye devam etmesi onun modernleşme karşıtı veya teknoloji düşmanı olarak algılanmasına sebep olursa kendisine haksızlık edilmiş olur. Filmde “sanatlardan bir sanat” olarak gösterilen uçak yapımı konusunda takındığı tavır da bu konudaki duruşunu yeterince açıklıyor. Günümüzde aracın/aletin kutsallaştırılması veya tam tersine düşman ilan edilmesine karşı çıktığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Kendisine armağan edilen, elinden gelen sanat ne olursa olsun; insanın sorumluluğunun yaşanmaya değer güzel hayaller kurmak ve onlar için çalışmak olduğunu fısıldıyor.

### **Gerçek ve Rüyaya Dair**

Filmin rüya sahnesiyle açılıp, finalde de rüya sahnesi ile kapanmasına da dikkat çekmek gerek. İlk rüya sekansında, Horikoshi'nin rüya arkadaşı Kont Caproni'nin dilinden filmde görülen rüyanın, bu rüyanın görüldüğü filmin ve yaşadığımız hayatların birer rüya olduğu söyleniyor. Film rüya ile gerçekliğin ne olduğuna veya rüyanın gerçeklikten ayrılmazlığına dair soru işaretleri bırakmayı başarıyor. Filmde anlatılan hikâyenin iç dünyaya ait yanları, rüya sahneleri ile ince ince işleniyor ve yeni anlam katmanlarına kapı aralanıyor. Yaşamaya, hayatın anlamına ve yollarına



dair işaretlerde bulunuyor. Rüya sahneleri ve aşk hikâyesi filmi Jiro Horikoshi'nin biyografisinden veya başarılı bir kariyer anlatısından çok daha ileri boyutlara taşıyor.

*Rüzgâr Yükseliyor* hakkındaki yorumlara baktığında film hakkındaki genel kanaatin Miyazaki'nin önceki filmlerinden çok daha "gerçekçi" bir tavır takındığı yönünde olduğu görülebilir. Evet, bu filmde Ghibli filmlerinde görmeye aşina olduğumuz hayali yaratıklar yok. Ancak Miyazaki'yi gerçekçilik veya fantezi çerçevesinde değerlendirmek, filmlerindeki temel hareket noktalarından birini ıskalamaya sebep olabilir. Zira Miyazaki filmlerindeki hayali yaratıkların hemen

hepsi insana ait son derece "gerçek" bazı unsurların ete kemiğe bürünmüş halidir. *Ruhların Kacışı* filmi hatırlarsak açgözlülüğü ve oburluluğu ile halkın elindeki her şeyi mideye indiren, giderek büyüdüğü içinse zapt edilmesi güç bir hâl alan yaratık her bir insanın sahip olduğu "nefs" in izdüşümü olarak okunabilir. Yine bu bağlamda bir örnek olarak, *Howl'un Yürüyen Şatosu*'nda (*Hauru no ugoku shiro*, 2004) Howl'un çirkin olduğuna inandığı sahnede duyduğu üzüntünün, ağır ve yapışkan bir sıvı olarak betimlenmesini zikredebiliriz. Peki, insana ait ruhun, nefsin, duyguların "gerçek" olmadığını kim iddia edebilir? Hâsılı insanın



maddesini ve manasını birbirinden ayrı görmeyen bir “gerçeklik” anlayışını göz önünde tutarak, Miyazaki’nin kariyerinin başından beri son derece “gerçekçi” filmler yaptığı iddia edilebilir.

Yönetmenin Japon kültürüne ve Japon halkına olan sevgisi de satır aralarında açıkça görünür. Miyazaki topyekûn yıkımlardan sonra tekrar ve tekrar ayağa kalkan, yeniden inşa ederken “sadece caddeleri genişletip, eski mimariyi olduğu gibi koruyan”, sık sık “Batının 20 yıl gerisinde olduğundan” yakınsa da bunu tembellek için değil çalışmak için mazeret yapan insanlarına her fırsatta selam gönderiyor. *Rüzgâr Yük-*

*seliyor* her haliyle sinemaya veda etmek için güzel bir nokta gibi görünüyor. Yaşamaya devam etmek için, en iyi bildiğimiz işi tutkuyla yapmak için yüreklendiren film, dileriz ki Miyazaki’yi de yeni filmler yapmaya ikna eder.

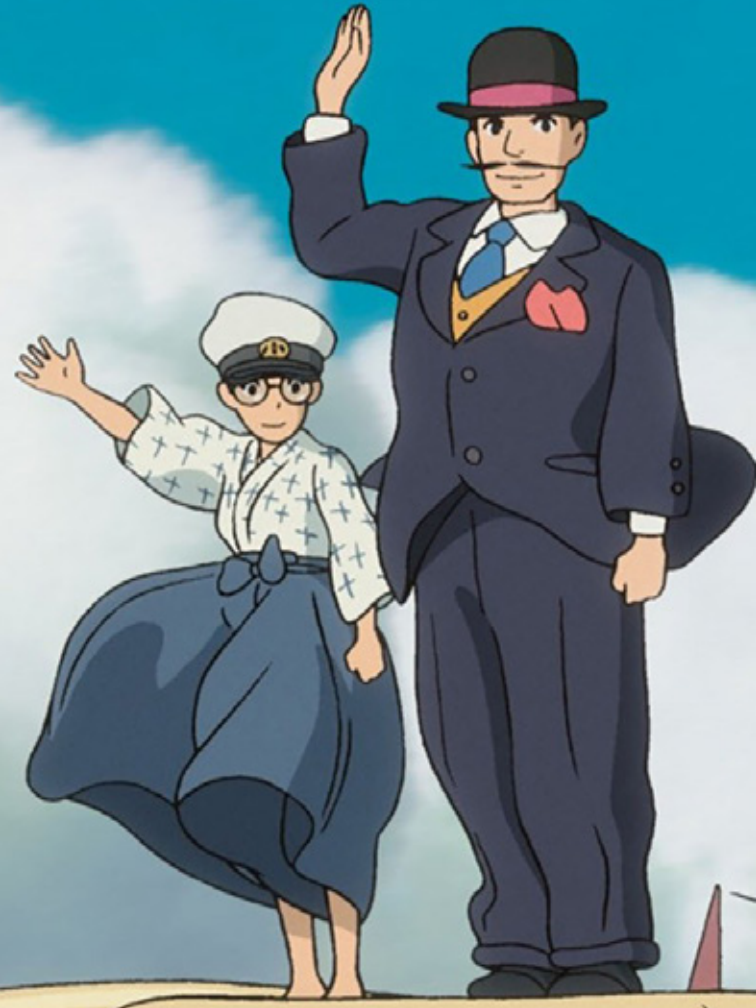
### **Rüzgar Yükseliyor / Kaze tachinu**

Yönetmen: Hayao Miyazaki

Senaryo: Hayao Miyazaki

Yapım: Japonya, 2013, 126 dk.

Vizyon Tarihi: 14 Mart 2014



# Büyük Usta Veda Ediyor, Rüzgar Yükseliyor

---

## KORAY SEVİNDİ

---

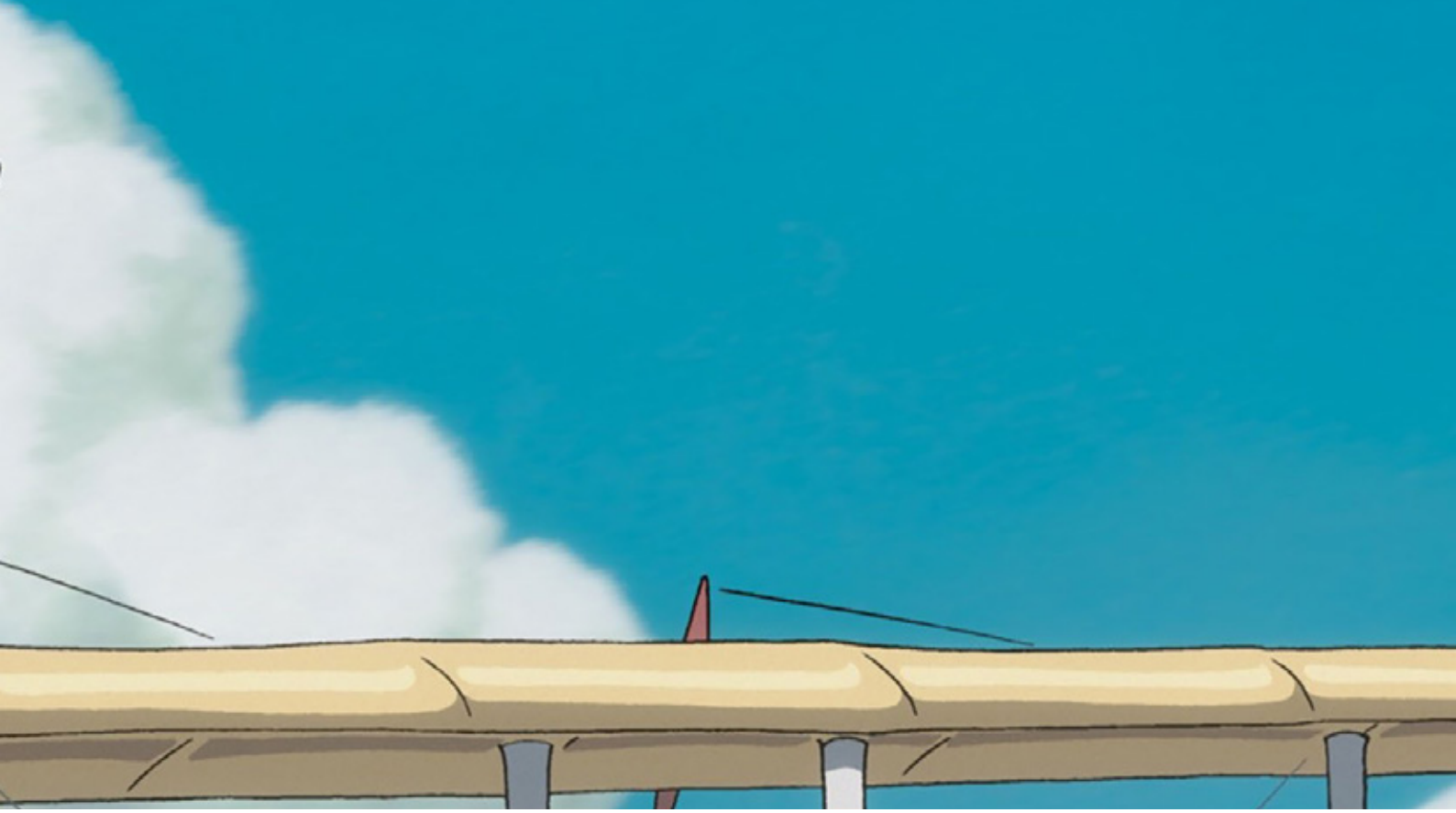
Animasyon dünyasının usta isimlerinden biri olan ve eserleriyle yediden yetmişe herkesin beğenisini kazanan Hayao Miyazaki, son filmi *Rüzgar Yükseliyor* (*Kaze tachinu*, 2013) ile artık emekli olacağını açıkladı. Animasyon dünyasına yaptığı son «dokunuşunda» bilinen çizgisinin dışına çıkan yönetmen, gerek Japonya’da gerekse dünyada çeşitli tepkiler aldı. Miyazaki

ise bu tepkilere karşı çıkararak animasyonu yapmaya karar verirken etkilendiği Jiro Horikoshi’nin bir sözünü dile getirdi ve suçlamalara son noktayı koydu:

“Bütün istediğim, güzel bir şey yapmaktı.”

Tatsuo Hori’nin kısa öyküsü *Kaze Tachinu*’dan yola çıkarak Miyazaki tarafından hazırlanan bir mangadan uyarlanan film, II. Dünya Savaşı sırasında Japon ordusu tarafından kullanılan ve Pearl Harbor saldırısında da yer alan “Zero” adındaki





uçacağı tasarlayan Jiro Horikoshi'nin biyografisine odaklanıyor. Bazı kurgusal bölümler de içeren film, genel olarak "bir Miyazaki filmi" özelliklerini içermiyor. Sinematografik anlamda değerlendirildiğinde Miyazaki'nin tarzına yaklaşan film, sahip olduğu "gerçekçi" altyapı nedeniyle ustanın tarzından bizi biraz uzaklaştırıyor ve oldukça çarpıcı bir film olan Isao Takahata'nın *Ateşböceklerinin Mezarı'nı* (*Hotaru no haka*, 1988) anımsatıyor. Filmlerinde fantastik öğelere yer veren, kendine has bir dünya kuran ve

**Film, genel olarak "bir Miyazaki filmi" özelliklerini içermiyor. Sinematografik anlamda değerlendirildiğinde Miyazaki'nin tarzına yaklaşan film, sahip olduğu "gerçekçi" altyapı nedeniyle ustanın tarzından bizi biraz uzaklaştırıyor.**

bu dünya içerisinde vicdana, sağduyuya, iyimserliğe vurgu yaparak savaşa, çevresel felakatlere ve pek çok konuya sahip alt metinleri işleyen Miyazaki, bu son filmin-



**Son dönemde Hollywood’da popüler olan “biyografi filmleri”ne benzeyen film, senaryonun çok yoğun olması ve filmdeki güç noktalarının tam olarak anlaşılması nedeniyle genel olarak beklentiyi karşılamıyor.**

de yer yer bu duyguları yakalasa da daha farklı bir işle karşımıza çıkıyor. Filmde iyi-kötü çatışması vermek yerine daha ortada yer alan ve hatta neredeyse kötülüğe hiç yer vermeyen bir film ortaya çıkarıyor.

Filmdeki patronlardan, Jiro’nun arkadaşlarına kadar herkes “iyi” bir şekilde çiziliyor. Kötü karakterlerin köseli hatlarla çizilmesi ve daha çok çizgiyle ifade edilmesi durumu bu filmde de yer alıyor; ancak “kötülük” genel olarak derinleşmiyor. Bu, iyi bir durum olarak görülse de filmdeki çatışma zeminini oluşturulamadığı için filmin seyri oldukça zorlaşıyor. Zaten “çocuklara yönelik olmayan bir film” yapmayı tercih eden Miyazaki, daha büyük yaştaki izleyiciyi yakalayabilecek seyir imkânını da suna-



mayınca beklentinin altında kalıyor. Daha çok son dönemde Hollywood'da popüler olan "biyografi filmleri"ne benzeyen film, senaryonun çok yoğun olması ve filmdeki güç noktalarının tam olarak anlaşılabilmesi nedeniyle genel olarak beklentiyi karşılayamıyor. Senaryosunun Yeşilçam'dan çokça alıştığımız bazı sahneler içermesi de filmi, melodram filmlerinin zeminine çekiyor ve istemeyerek de olsa filmle Türkiye'deki izleyici arasında biraz mesafe koyuyor. Ders verme niteliğindeki pek çok sahne de filmin

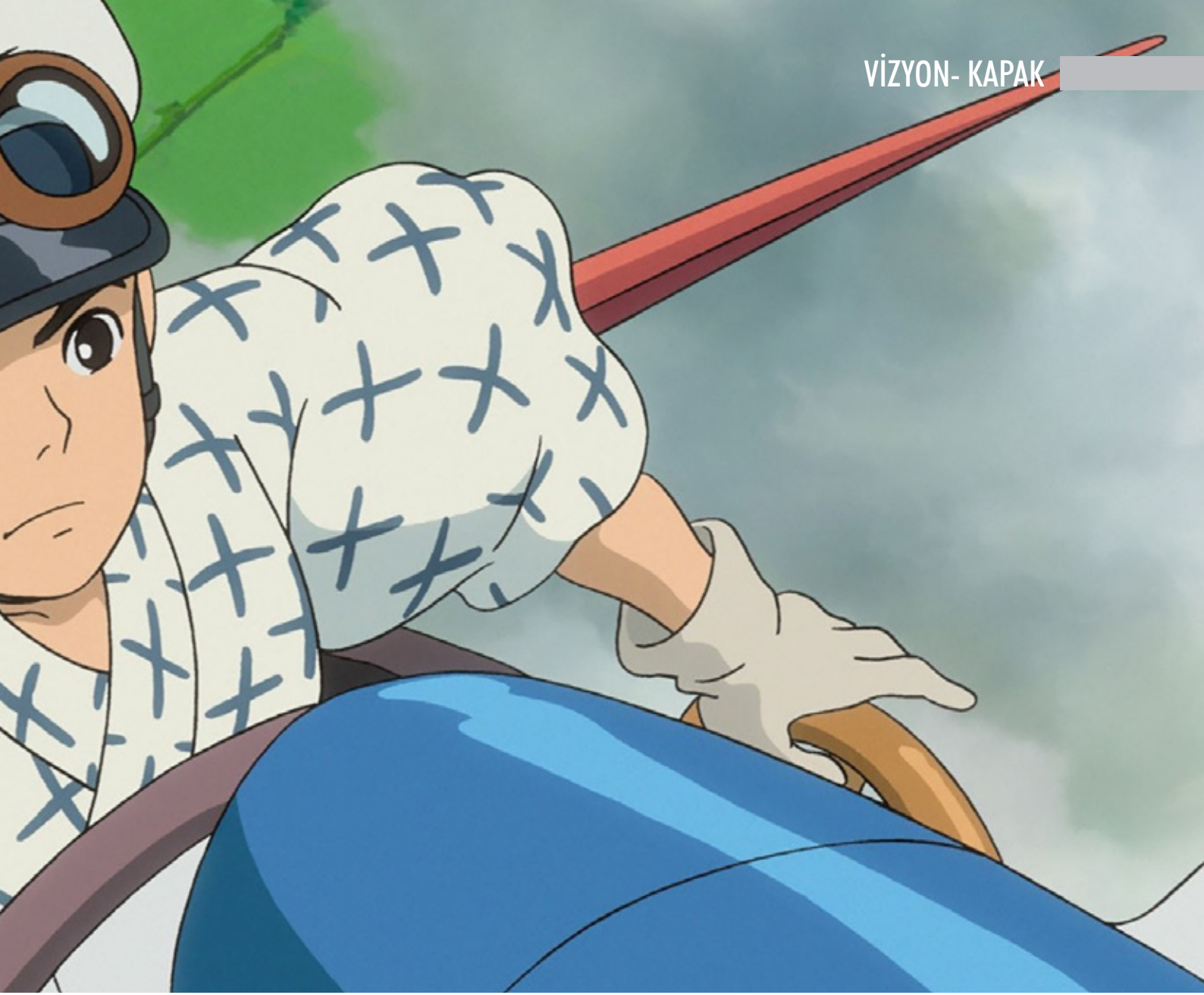
**Filmin siyasi boyutu ele alındığında Miyazaki'nin tarafsız bir bakış açısıyla filmi yönetmeye çalıştığı söylenebilir; fakat konu itibarıyla pek çok kesimle muhatap olurken eleştiri alması da olağan görülüyor.**

gerçekçi zemini nedeniyle oldukça didaktik bir anlatıma neden oluyor ve Miyazaki'nin önceki filmlerinde kurtulduğu bu durumla iyi bir şekilde yüzleşemediğini izleyiciye gösteriyor.



Filmlerinde daha çok küçük kızlar ve güçlü kadın karakterler kullanmasına alıştığımız yönetmen bu filmde gerçek hayattan seçilerek çizilmiş bir erkek karakter kullanarak biraz farklı bir yol izliyor. Aslında Miyazaki'nin Horikoshi gibi önemli bir uçak tasarımcısını seçmiş olması çok da şaşıla- cak bir durum değil. Miyazaki'nin birçok uçak tasarımının olduğu, uçmaya ve gök- yüzüne yoğun bir sevgi beslediği filmle-

rinden ve hayatından biliniyor. Bu yönüyle Jiro'nun küçükken gökyüzüne olan sevgisi- ni anlatması ve pilot olma hevesinin altını çizmesi bir noktada Miyazaki'nin kendisin- den de yola çıktığını bize gösteriyor. So- nuçta bir savaş uçağı tasarlamış ve sayısız insanın ölümüne yol açmış bir karakterden bahsedildiği için filmi izlerken bir ön yargı oluşabiliyor. Miyazaki, kahramanının bu yö- nünden ziyade hayal gücüne, çabasına ve



gerçekleşen düşlerine odaklanarak olaya farklı bir açıdan yaklaşmaya çalışıyor. Savaş görüntülerine ve savaşa dair şeylere bir perdenin arkasından bakıyor ve Jiro'nun günlük hayatına odaklanarak onu ayakları yere basan bir karakter olmaya doğru götürüyor. Bu yönüyle, Miyazaki'nin aracı değil amacı eleştirdiği ve savaşın karanlık yüzüne bulaşmadan bir hayali anlatarak savaşa karşı tavrını gösterdiği söylenebilir.

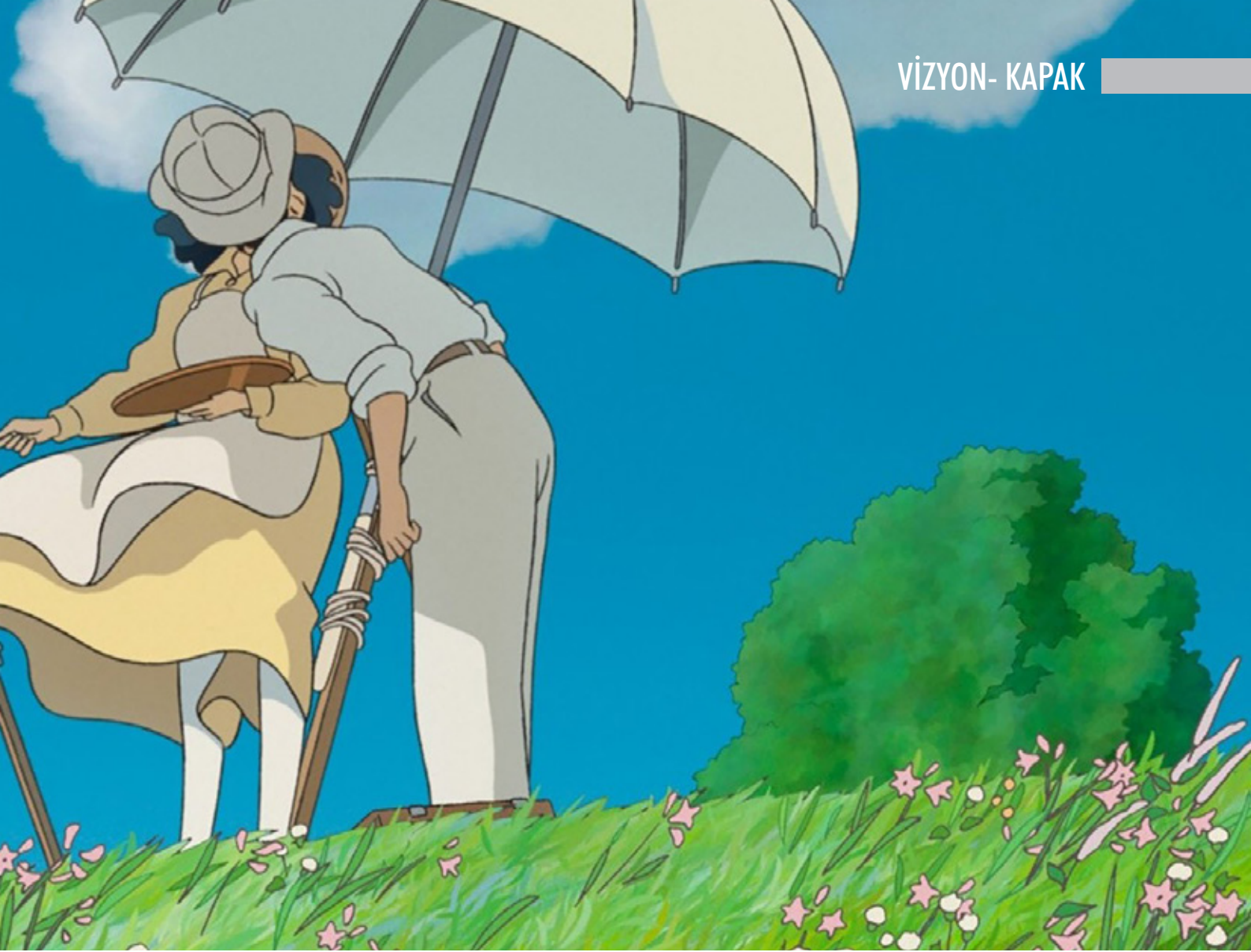
Filmin, Horikoshi'nin hayatına odaklanırken bunu Japonya ve dünya tarihinde meydana gelen olayların etkileri üzerinden yapması oldukça başarılı bir anlatım. 1923 yılındaki Kanto depremi ve ardından meydana gelen yangınlarla Tokyo'nun yok olması, bu felaketten sonra kısa bir sürede tekrar toparlanan Japonya'nın yaşadığı kalkınma süreci ve modernizasyonu, 1929 ekonomik buhranının etkisiyle yoksullaşan ülke, Almanya'nın ve Naziler'in yükselişi



**Rüya sahneleriyle “gerçekte” olmasını düşlediği dünyaya gönderme yapan Miyazaki, filmin sonunda “düşler krallığı”nın “ölüler ülkesi”ne dönüştüğünü söyleyerek savaş karşıtı olduğunu açık bir şekilde ifade ediyor.**

ve II. Dünya Savaşı’na doğru giden karamsar yolculuk... Film bu yönüyle bir çeşit belgesel görevi de görüyor; fakat yaklaşık yirmi yıllık bir süreci bu kadar yoğun olaylarla anlatmaya çalışması filmin bazı

yerlerde dağılmasına ve konunun sarkmasına neden olabiliyor. Uzun süreci anlatırken bazı yerlerde yapılmak zorunda kalınan kurgusal atlamalar izleyicilerin filmin hikayesine kolay dahil olamamalarını sağlıyor. Bu olaylara ek olarak Miyazaki’nin Jiro’nun aşk hayatına, çalıştığı kurumdaki kişilerle ve ailesiyle olan ilişkilerine de odaklanmak istemesi, filmin akışını büyük ölçüde zorluyor. Bu geniş yelpazede ele alınan anlatım nedeniyle filme pek çok karakter dâhil oluyor fakat bu karakterler üzerinde çok fazla derinleşilemiyor ve bir



müddet sonra bu karakterler unutulup gidiyor. Örneğin Jiro'nun Miyazaki'nin filmlerinde görmeye alıştığımız küçük kızları hatırlatan küçük kardeşi Kayo, filmin başında oldukça önemli bir rolde olacakmış gibi yer alıyor; fakat sonradan filmdeki ağırlığı bir anda kayboluyor. Aynı durum nedeniyle Nahoko'nun da filmdeki pozisyonu biraz yapıştırma gibi duruyor. Bunların yanında filmde geçen Jiro'nun Batıya gönderilmesi, düşünce suçundan aranıp kaçması gibi konular da bir yere bağlan-

madan havada kalıyor ve filmin gücünü zayıflatıyor.

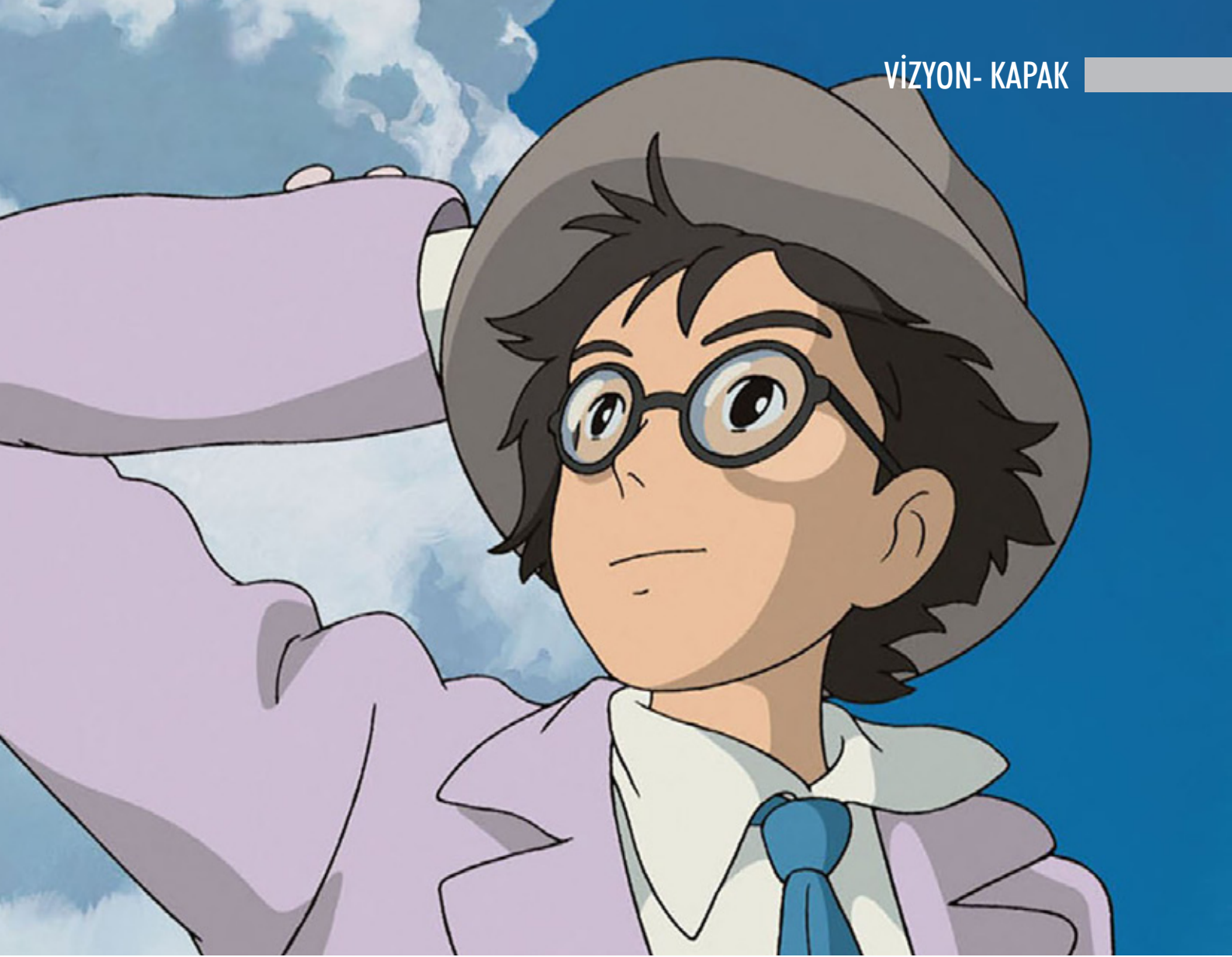
Filmin siyasi boyutu ele alındığında Miyazaki'nin tarafsız bir bakış açısıyla filmi yönetmeye çalıştığı söylenebilir; fakat konu itibarıyla pek çok kesimle muhatap olurken eleştiri alması da olağan görülüyor. Nitekim film, savaş uçağı tasarlayan bir adamı ele alan konusu itibarıyla hassas dengeler üzerine kurulmuş bir yapıda. Miyazaki, bu zorluğu filmin diliyle bertaraf edebiliyor. Örneğin filmin başındaki rüya

sahnesinde Jiro'nun uçağına doğru gelen bombaları insana benzeten ve nefes alıp verme yetisi ekleyen yönetmen, burada kusurlu olanın bomba ya da uçak değil, direkt insan olduğunun altını çiziyor ve Jiro'yu aklamaya çalışıyor. Miyazaki'nin Jiro'nun en önemli eseri olan uçağı tasarlarlarken uskumru balığının kılıcığından yola çıkmasının altını çokça çizmesi de kahramanın naifliğine yaptığı bir atıf gibi görünüyor. Depremden kurtardığı hizmetçi, karısının elini tutarak işlerini yapması ya

da ağlama sahneleri seyircinin Jiro ile olan bağlantısını güçlendiriyor.

Filmde Japonya kültürüne ve o dönemdeki sınıfsal farklılıklara da çeşitli göndermeler mevcut. Deprem öncesi trende yolculuk eden Jiro'nun bulunduğu kompartımanla diğer kompartıman arasındaki fark o dönemdeki Japonya'nın durumunu çok iyi gösteriyor. Jiro'nun kardeşinin doktor olma isteğini ailesine iletmesi için abisinden yardım istemesi, Şirket patronunun bir sahnede Jiro ile Nahoko'nun evlenmeden aynı odada kala-





mayacaklarını belirtmesi, geleneksel evlilik merasimi gibi sahneler o dönemki Japonya hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlıyor. Bunun yanında filmin pek çok yerinde ülkenin perişan haline vurgu yapılıyor. Örneğin Japonya'nın en modern uçağının öküzlere tarafından çekiliyor olması ülkenin o dönemki durumunu oldukça güzel özetliyor.

Miyazaki'nin bu son filmiyle iç dünyasını izleyiciye daha çok açtığı söylenebilir. Bundan önceki filmlerinde hayal dünyasını seyirciyle paylaşan yönetmen, bu sefer

gerçek dünyasını izleyiciye gösteriyor. Rüya sahneleriyle "gerçekte" olmasını düşlediği dünyaya gönderme yapan Miyazaki, filmin sonunda "düşler krallığı"nın "ölüler ülkesi"ne dönüştüğünü söyleyerek savaş karşıtı olduğunu açık bir şekilde ifade ediyor. Söylemek istediği şeyleri de filmin içinde kullandığı Caproni ve Castorp gibi karakterlere söyleten Miyazaki, artık kendi dünyasını izleyicilere kapatırken Japonya'nın geçmişini unutmaması gerektiğinin de altını çizerek son noktayı koyuyor.



# 86. Oscar Ödülleri

## İyi Yönetmenler, Kötü Filmler

---

**CELİL CİVAN**

---

2 Mart akşamı Los Angeles Dolby Theatre’da düzenlenen 86. Oscar Ödülleri’nde En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödülüne sahip olan isimler şa-

sırtıcı olmadı. Steve McQueen *12 Yıllık Esaret (12 Years A Slave)* filmiyle En İyi Film ödülünü alırken birçok festivalden ödülle dönen *Yerçekimi (Gravity)* filmi- nin yönetmeni Alfonso Cuaron da En İyi Yönetmen ödülünü kazandı. En İyi Kadın



Oyuncu ödülü Woody Allen'ın son dönemdeki en dramatik filmlerinden biri olan *Mavi Yasemin*'de (*Blue Jasmine*) Tenesse Williams'ın *İhtiras Tramvayı* isimli tiyatro oyunundaki Blanche'dan ilham alan Jasmine rolüyle Cate Blanchett'e giderken En İyi Erkek Oyuncu ödülü de *Kazanalar Kulübü*'nün (*Dallas Buyers Club*) başrol oyuncusu Matthew McConaughey'e verildi. En İyi Yabancı Film ödülü de Paolo Sorrentino'nun *Muhteşem Güzellik* (*La Grande Bellezza*) filminin oldu.

2010 yılında En İyi Yardımcı Kadın ve Erkek ödülleri alan *Dövüşçü* (*The Fighter*)

**86'cısı düzenlenen Oscar gecesinden geriye, gitgide daha da sıkıcı hale gelen törenin kendisi kadar bugüne dek iyi filmlere imza atmış yönetmenlerin kötü filmleriyle aldıkları ödüller kaldı.**

ve 2012'de En İyi Kadın Oyuncu ödülüne layık görülen *Umut Işığım* (*Silver Linings Playbook*) filmlerinin yönetmeni David O. Russell'ın son filmi *Düzenbaz* (*American Hustle*) ise adaylıklarla yetinmekle kaldı. Başrollerinde Christian Bale, Bradley Cooper ve Jennifer Lawrence gibi son dönemin dikkat çeken oyuncularını yer



**Scorsese, *Para Avcısı*'nda her türlü dalavere ile para kazanan, kazandıklarını fütursuzca harcayan ve ahlâki kaygılardan uzak duran şehirli "aç kurtların" vahşi hayatlarını sergiliyor.**

alsa da filmdeki entrikanın filmin o görkemli diline ve oyuncu kadrosuna rağmen sönük kaldığı söylenebilir. Dolayısıyla *Düzenbaz*'dan geriye, 1970'leri iyi yansıtan atmosferi ve -Amerika için olmasa da bizim için güncel olan- "gizli kayıtlarla" siyasetçileri tutuklamaya çalışan bir ajan hikâyesi kaldı.

Robert de Niro'dan sonraki yeni "alter-egosu" Leonardo DiCaprio ile çektiği beşinci film olan *Para Avcısı* (*The Wolf of Wall Street*) ile Martin Scorsese, DiCaprio ile ilk çalıştığı 2002 tarihli *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*) filminin günümüze uyarlanmış halini anlatıyor gibiydi. Daha doğrusu, 1860'larda New York'un Avrupa'dan gelen eli baltalı ve aç gözlü çeteler tarafından nasıl kurulduğunu anlatan Scorsese *Para Avcısı*'nda bu kez 1990'ların New York'unda beyaz yakalı borsacı "çetelerinin" hikâyesine odaklanıyor ve özetle "değişen bir şey yok" diyordu. Filmin ismini bir mecaz yerine



doğrudan düz anlamıyla kullanan Scorsese, üç saatlik filmi ile Jordan Belfort'un gerçek hikâyesi üzerinden her türlü dalavere ile para kazanan, kazandıklarını fütursuzca harcayan ve ahlâki kaygılardan uzak duran şehrili "aç kurtların" vahşi hayatlarını sergiliyordu. Ancak Scorsese-DiCaprio ikilisinin son filmi Oscar'dan ödül almadan döndü.

### **İyi Yönetmenlerin Kötü Filmleri**

Woody Allen'ın birkaç yıldır çekip durduğu "hafif ve egzotik komedilere" nisbetle dramatik, yer yer eleştirel bir hikâyeye odaklanan ve başrol oyuncusuna En İyi

**Alfonso Cuarón'un "en karanlık" mekân olan uzayda geçen son filmi *Yerçekimi*, görsel numaraları dışında bir özellik taşıyor.**

Kadın Oyuncu ödülünü kazandıran *Mavi Yasemin*'i ile en iyi yabancı film seçilen *Muhteşem Güzellik*'i bir yana bırakırsak, Oscar'da "en büyük ödül" sayılabilecek En İyi Film ve En İyi Yönetmen kategorilerine layık görülen isimlere baktığımızda hayalkırıklığına uğramamak imkânsız. Çünkü yukarıda yaptığımız gibi ufak çaplı bir döküm sonucunda söz konusu ödülleri alan Steve McQueen ile Alfonso



**Filmografisinde *Açlık* ve *Utanç* gibi iki enfes yapımı gördüğümüz Steve McQueen'in En İyi Film ödülünü alan 12 Yıllık Esareti'ni ise az romantik ve daha gerçekçi bir Spielberg filmi saymak mümkün.**

Cuaron'un bugüne dek iyi filmlere imza attıklarını görüyoruz.

1998 tarihli Dickens uyarlaması *Büyük Umutlar* (*Great Expectations*) filmiyle dikkat çeken Cuaron, 2001'de *Ananı Da!* (*Y tu mamá también!*) filmiyle farklı bir olgunlaşma hikâyesi anlatırken 2004'te Harry

Potter serisinin belki de en karanlık ve tekinsiz bölümünde de yönetmen koltuğuna oturdu: *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı* (*Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*). Cuaron'un bundan iki sene sonra çektiği film ise George Orwell'dan Aldous Huxley'e kadar distopik edebiyatın başyapıtlarına olduğu kadar 11 Eylül sonrası Britanya'daki "anti-terör" uygulamalarına da gönderme yapan *Son Umut* (*Children of Men*) isimli filmiydi. Harry Potter'ı bile bir ilkgençlik filminden öte, karanlık ve tekinsiz bir atmosferde sunan Cuaron'un "en karanlık" mekân olan uzayda geçen son filmi *Yerçekimi*, görsel numaraları dı-



şında bir özellik taşıyordu. Çocuğunu kaybetmiş bir kadının bayat hikâyesine odaklanan film, özellikle de son kısmıyla alabildiğine sıkıcı ve klişelerle dolu bir Hollywood filminden tek bir farkla ayrılıyordu: Konu uzayda geçiyordu.

Filmografisinde *Açlık* (*Hunger*, 2008) ve *Utanc* (*Shame*, 2011) gibi iki enfes yapıyı gördüğümüz Steve McQueen'in En İyi Film ödülünü alan *12 Yıllık Esaret*'ini ise az romantik ve daha gerçekçi bir Spielberg filmi saymak mümkün. Önceki iki filmde insan bedenini, Deleuze'ün yüze dair yorumlarını hatırlatırcasına, kapa-

lı ve erişilmez bir filmsel topografyaya dönüştüren ve bedenle ruhun karmaşık ilişkisine değinen Steve McQueen'in son filminde, bedensel yersizyurtsuzlaştırmayı klasik bir hikâye çerçevesi içinde, Hollywood'a özgü bir film anlatım makinesinden geçirip yeniden-yerliyurtlu hale getirdiğini söyleyebiliriz.

86'cısı düzenlenen Oscar gecesinden geriye, gitgide daha da sıkıcı hale gelen törenin kendisi kadar bugüne dek iyi filmlere imza atmış yönetmenlerin kötü filmleriyle aldıkları ödüller kaldı.



# Geçmiş, Muhteşem Güzellik'in

*“Yolculuk etmek, çok işe yarar, düş gücünü çalıştırır. Gerisi yalnızca düş kırıklığı ve yorgunluktan ibarettir. Bizim yolculuğumuz ise tümüyle düşseldir. Gücünü buradan alır. Yaşamdan ölüme doğru gider. İnsanlar, hayvanlar, kentler, nesneler, her şey düşünmüştür. Bu bir romandır, yalnızca düşsel bir öyküdür. Böyle buyurmuştur Littré, ki o asla yanılmaz. Kaldı ki herkes aynı şeyi yapabilir. Gözünü yummak yeterlidir. Yaşamın öbür tarafındadır bu.”*

---

**N. SENA ARSLAN**

---

Modernlik, gelenek ile yüzleşmeyi mesele edinmediği ölçüde geleneksizleşmiş bir sinema yaratmaktadır. Gelenek ile ça-

tışma konusunda Fransız Yeni Dalga'sı ne kadar Fransız; İtalyan neorealizmi ne kadar İtalyan'sa, yani görüntüyü ve anlatıyı ne ölçüde kendi toprağına doğrultulmuş





mercekten süzdüyse, o kadar gür ve güçlü bir tartışma zemini mümkün olmuştur. Oscar'da En İyi Yabancı Film Ödülü'nü alan *Muhteşem Güzellik*'te (*La Grande Bellezza*) Paolo Sorrentino'nun böyle bir kaygısı var. Yönetmen, 2013'te Jean A. Gili'ye verdiği röportajda filmini Scola, Fellini, Ferreri ve Monicelli sinemalarına borçlu olduğunu söyler. Gerçekten de filmin her bir unsurunda, bu isimlerin yanında, Antonioni, Rossellini ve De Sica'yı açıkça görebiliriz. Bu yüzden *Muhteşem Güzellik*, bir sinema geleneğine dayanması itibariyle uzun zamandır Avrupa sinemasında gördüğümüz en 'yenilikçi' filmlerden biri.

**Muhteşem Güzellik, bir sinema geleneğine dayanması itibariyle uzun zamandır Avrupa sinemasında gördüğümüz en 'yenilikçi' filmlerden biri.**

*Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960) ve *8 1/2*'ta (1963) Marcello Mastroianni'nin canlandığı ana karakterlerin ruhunu Jep Gambardella'da buluruz. Jep, yaşadığı altmış beş yılın yorgunluğu bir yana, gösterişli ve cazibeli bir gazeteci; Roma sosyetesinin ve partilerinin vazgeçilmezidir. Gençliğinde bir roman yazar; fakat bu roman, daha sonra kendisine "Neden başka bir roman daha yazmadın?" sorusu-



**Gelenek ile çatışma konusunda Fransız Yeni Dalga'sı ne kadar Fransız; İtalyan neorealizmi ne kadar İtalyan'sa, yani görüntüyü ve anlatıyı ne ölçüde kendi toprağına doğrultulmuş mercekten süzdüyse, o kadar güçlü bir tartışma zemini mümkün olmuştur.**

nu pek çok defa sordurur. Yazdığı roman bu kadar takdir ediliyor olmasa boş bir gösterişçiliğinin olduğunu düşüneceğimiz karakter için bu soru mühimdir. Jep'in bu soruyla yüzleştiği anlar, meselesine sahici bir şekilde dokunduğunu gösterdiği anlardır. Yine bu anlarda, geleneksel olmayan

episodik anlatı bir hikâyeye dönüşmeye yaklaşır. Yazılmamış roman, 8 1/2'teki gibi ana karakterin ve filmin meselesinin bel kemiğidir; 8 1/2'ta hatıralarıyla fantezileri gerçekliği ile örülmüş Guido Aselmi'nin yazmadığı senaryo ile yatağına uzandığında tavanda gördüğü denizi seyreden Jep'in yazmadığı ikinci roman aynı şeyi ifade eder.

Yolculuk etmenin düş gücünü çalıştırdığını alıntılayarak başlayan filmin açılış sekansında, fotoğraf çekmek üzere grubundan ayrılan bir turist yere yığılır. Bir turist kafesi Acqua Paola'yı ziyaret etmekte, bir koronun seslendirdiği kilise müziği sahneye



eş zamanlı seslendirilmektedir. Fakat filmde, mizansenden ve müzikten daha güzel ve açılış sekansında dahi fark edebilir olan bir şey vardır: sinematografi. Bu sahnede Acqua Paola Çesmesi'nden akan suyu ve müziğin dingin akıcılığını taklit eden kamera, kıvrılıp dolanmakta, kavis çizerek sürüklenmekte, yükselip alçalmakta, her bir yöne saçılmaktadır. Öyle hissedebiliriz ki kamera, filminden çok kendisini; “ne” çektiğinden çok “nasıl” çektiğini izlettirir. Olağanüstü bir kameranın bezediği sahnelerle muhatap olan izleyicinin durumu, “güzelliğin vahşiliği” karşısında haşyet duyan turistin durumuna çok uzak değildir.

Öte yandan, turistin ölümünün sonrasında, açılış sekansının ikinci kısmı olan Jep'in doğum günü partisinde Roma'nın başka bir yüzünü görürüz. Uzun planlar yerine dinamik çekimler; çıplak insan sesi yerine ritmik elektronik müziğin kullanımı gösterir ki birbirinin mutlak tezadı olan bu iki kısım, İtalya'yı bütünüyle ifade etmektedir; kutsal olduğu kadar yozlaşmış İtalya'yı.

İtalya'nın yitirdikleri kadar Jep'in de kaybettiği ve aradığı şeyler vardır ve bu benzerlik tesadüfi değildir. Jep'in hayatı sığ ve yapmacıktır; katıldığı partilerde burjuva hayatının bütün tuhaflikları yaşanır. Öte yandan, editörü ile yediği akşam yemek-



**Fellini'nin "hakiki olan, görme ya da gösterme sırasında hissedilendir" sözünü Cannes'da verdiği röportajında alıntılan Sorrentino, filmde bunu merkez alarak duymakla hissetmenin trajedisini yaratmıştır.**

lerinde ve eski bir ahababının kızı Ramona ile geçirdiği vakitlerde karakteri daha sahici buluruz. Fellini'nin "hakiki olan, görme ya da gösterme sırasında hissedilendir" sözünü Cannes'da verdiği röportajında alıntılan Sorrentino, filmde bunu mer-

kez alarak duymakla hissetmenin trajedisini yaratmıştır. Buradaki hisleniş, Antik Yunan'daki Eros kavramı ile irtibatlı olarak "aşk" ve "yaratma itkisi" olarak düşünülmeli. Jep, Eros'tan, yani yaratmak ve "yaşamaktan" yoksundur. Hikâyesi ise trajik özellikler göstermenin yanında, dosdoğru bir trajedi olarak düşünülebilir zira filmin sonunda anlatının çözümlenişi "deus ex machina" gibi hikâyeye dâhil olan Rahibe Maria sayesinde mümkün olur.

Jep'e neden başka bir roman yazmadığını soran rahibenin aldığı yanıt şöyle olur:



“Muhteşem güzelliği arıyordum; onu bulamadım.” Deleuze’ün “Arzuyu düşündüğünüzde her zaman bir çile bulacaksınız” sözü düşünüldüğünde, arzunun kendisini arzulayan Jep ile çileciliğin somut örneği olan rahibenin farklı olmadığı görülür. Nitekim yönetmenin, yerde yatan rahibeyi ve koltukta oturan Jep’i çerçeve içine alarak gösterdiği bir sahnede, “klasik” ve “modern” buluşturulmaktadır. Kutsiyetiyle bir tanrıya en yakın şey olan rahibe, Jep’in trajedisinin sonlanmasına imkân verir. 8 1/2’un sonunda Guido yüzünü çocukluğuna nasıl çevirirse, Jep göz-

lerini yumarken ilk aşkı tecrübe eden delikanlılığına diker gözlerini. Klasik olan ve modern olan, yukarıda bahsi geçen sahnede olduğu gibi, son sekansta katharsislerini eş zamanlı olarak yaşar. Her şeyin düşünmüş, her şeyin bir numaradan ibaret olduğunu söyleyerek “Bırak, bu roman başlasın!” diyen karakterin sonunda fark ettiği, filmin en başında bize gösterilmiş olandır.



ULUSLARARASI  
**TURKUAZ**  
SİNEMA GÜNLERİ

24-27  
ŞUBAT  
2014

# Türk Dünyası Sineması

SÖYLEŞİLER: **Aybala Hilâl Yüksel**

Eskişehir'in 2013 yılında Türk Dünyası Kültür Başkenti seçilmesi vesilesi ile organize edilen Uluslararası Turkuaz Sinema Günleri Şubat ayı sonunda gerçekleştirildi. "Türkçe konuşan filmler" sloganı ile hayata geçen sinema günleri kapsamında bugün geniş bir coğrafyaya ve ayrı devletler olarak dağılan Türk cumhuriyetlerinden seçilen yirmi filmin gösterimi yapıldı, bu ülkelerden gelen sinemacılar ile panel ve söyleşi düzenlendi. Kazakistan, Kırgızistan, Azerbaycan, Özbekistan, Türkmenistan, Tataristan, Başkurdistan ve Çin Uygur Özerk Bölgesi'nden gelen eski ve yeni filmler Eskişehirli sinemaseverlerin ilgisine sunuldu. Film gösterimleri şehirdeki iki üniversitenin gösteri merkezlerinde yapıldı ve seyirci kitlesi içinde üniversite öğrencileri ağırlıktaydı.

Farklı coğrafyalardan gelen ve farklı dönemlere ait filmler arasında belirli bir bütünlük yakalamak çok kolay görünmüyor. Hatta festival sloganında da vurgulanan "ortak dil" unsurunu bile genele yaymak olası değil. Bilhassa Sovyet bakiyesi devletlerin filmlerinin ekserisinin Rusça çekildiğini gözlemledik. Kimisinde muhtemelen günlük hayatın gerçeğine uygun olarak yerel dil ile Rusça birlikte akıyor. Ancak bunlarda da Türkçe konuşulan kısımlara Rusya'nın dublaj anlayışına uygun olarak (orijinal ses kısılarak, tek bir sesin tercüme okuması) seslendirme yapılmış ki aşına olmayanlar için filmi takip etmeyi hayli zorlaştıran bir durum olduğunu belirtmek gerek. Fakat bazen de Özbekistan'ın bozkırlarında, keçe çadırlarda yaşayan bir aile ile aynı kelimele-ri ve benzer ahlâki değerleri paylaştığımızı görmek yeni ve mutluluk verici bir tecrübe-ydi.

Her ne kadar İhsan Kabil'in söyleşide belirttiği film seçiminde gözettikleri kriterlerin etkisini göz ardı etmesek de, "damla deniz değildir; ama denizdendir" düsturu uyarınca bu seçkiye bakarak "Türk Dünyası Sineması" hakkında bazı yorumlar yapılabilir. Mesela filmlerin arasında milletlerin tarihine ve kültürüne yön veren şahsiyetlere ait biyografilerin dikkat çektiğini söyleyebiliriz. Büyük Türkistan Devleti hayalinin temsilcisi Kazak politikacı Mustafa Şokay'ın hayatını anlatan Kazakistan yapımı *Şokay* (2008) bunlardan biri. Yine Özbekistan yapımı ünlü bilgin, matematikçi, astronom, botanikçi ve jeologun hayatını konu alan *Ebu Reyhan Biruni* (1974) de bu bağlamda zikredilebilir. Festivalde sohbet ettiğimiz yönetmenlerin hemen hepsinin ülkelerinin bir şairi, âlimi, kahramanı hakkında hayata geçirdiği veya geçirmeyi planladığı projeleri olduğunu gördük. Sovyetler Birliği'nin henüz 1991 yılında dağıldığını hatırlarsak, ciddi bir kimlik mücadelesi veren bu ülkelerde kültürü inşa eden veya ona yön veren şahsiyetlere yönelim göstermek hem tutarlı hem de bereketli bir gayret olarak göze çarpıyor. Yine halk destanlarından yapılan uyarlama filmler de bu bağlamda değerlendirilebilir.

Görme imkânı bulduğumuz filmlerin hemen hepsinde savaşa dair hikâyeler son derece ağırlıklı yer tutuyordu. Doğrudan savaş konu edinmese de savaştan dönen bir oğul, savaşta ölen bir baba veya koca, savaş yüzünden göç eden bir aile gibi kahramanlara her filmde rastlamak mümkün. Türkmen yönetmen Hocakulu Narlıyev'in de dikkat

çektiği gibi Sovyetler Birliği döneminde otuz milyon insanın savaş yüzünden can verdiği gerçeğini hatırlarsak, savaşın bu milletlerin hafızasında tuttuğu derin yer daha iyi anlaşılabilir. Narlıyev'in *Gelin* (1972) filmi güçlü sinema dili ve incelikli yaklaşımı ile bu temanın en güzel filmlerinden biri sayılabilir.

Kısacası nasıl ki bugün "Türk Dünyası" denildiğinde akla birbirine benzeyen ama ayrı düşmüş pek çok devlet geliyorsa; "Türk Dünyası Sineması" için de benzer bir vaziyet bizleri bekliyor. Olması arzu edilen birliğin tesis edilmesi için; bütünlüklü bir sinema dili inşasından veya sinema günlerinde de sıkça dile getirilen işbirliği girişimlerinden çok daha önce birbirimizi tanımaya ihtiyacımız var gibi. Uluslararası Turkuaz Sinema Günleri gibi emsallerinin artmasını temenni ettiğimiz organizasyonlar ise bu "tanışma faslı" için bulunmaz fırsat.

Bizler de bu tanışmaya bir katkısı olur ümidiyle sinema günleri yönetmeni İhsan Kabil, Uygur sinemacı Firdevsi Azizi ve Türkmen yönetmen Hocakulu Narlıyev ile sohbet ettik. Kabil, Türk Dünyası Sineması hakkında gözlem ve değerlendirmelerini, sinema günlerinin ortaya çıkış sürecini anlattı. Oyunculuk, senaristlik ve yönetmenlik yapan Azizi ise Türkiye ile işbirliği yaparak hayata geçirmek istediği projelerinden bahsetti. Aynı zamanda Türkmenistan Sinema Birliği başkanlığını yürüten Narlıyev, ülkesinde Sovyetler dönemindeki sinema ortamıyla günümüzü karşılaştırdı.



Fotoğraf: Elif Tunca

## İhsan Kabil:

### “Türk Sineması Türkiye’yle Sınırlı Değil”

► **Türk Dünyasının bulunduğu sinema etkinliklerine uzun yıllardır emek veriyorsunuz. Konunun eveliyatından bahseder misiniz?**

İlk faaliyetimiz İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür İşleri programları kapsamında oldu. 1998 yılıydı ve Profesör Tevfik İsmailov’un koordinatörlüğünde ilk defa Türk Dünyası Sinema Günleri düzenlenmesi gündeme geldi. Burada bu coğrafyayı oluşturan ülkelerden filmler, konuklar ve sergiler oluşacak şekilde bir program planladık ve böylece hayata geçmiş oldu proje. Daha sonra iki tane daha yapıldı 2002 yılı başına kadar.

► **Bu konuya gösterdiğiniz ilginin sebebi nedir? Türk Dünyası sinema faaliyetleri neden önemli?**

Bu geniş coğrafyada dil olarak, kültür olarak, inanç birliği olarak aynı hissiyatı ve unsurları paylaştığımız toplulukların sinemada da ortak verileri olduğu bir vakıa. Dolayısıyla bunlardan seçme eserleri bu sinema günlerine taşımak istedik. Çünkü bu filmlere baktığımızda, Türkiye’de yaşayan insanlarla ortak bir hissiyatın, ortak bir algının, benzer hâl ve tavırların, oturma kalkışın dramatize edildiğini görüyoruz. Dolayısıyla bizden bazı şeyler var bu sinema örneklerinde ve o bakımdan bunları Türkiye’deki sinema seyircisi ile buluşturmak istedik.

► **Peki, Turkuaz Sinema Günleri nasıl ortaya çıktı? Hazırlık sürecinden bahsedebilir misiniz?**



Aslında bütün olgu Eskişehir'in 2013 Türk Dünyası Kültür Başkenti seçilmesine bağlı olarak gelişti. Şimdi o kültür başkenti programları çerçevesinde çok değişik kültürel etkinlikler yapılageliyor Eskişehir'de. Sempozyumlardan sergilere, kitap basımlarına, hatta konserlere kadar kültürün birçok alanında faaliyetler sergilendi ve bunun sinema ayağını biz doldurmak istedik açıkçası, ona talip olduk ve bunun iyi bir fırsat olduğunu düşündük. Tekrar bu geniş coğrafyayı oluşturan toplulukların sinemadaki ürünlerini bir arada görmek, üstelik o yörelerden konukları bir araya getirmek istedik, atölye ve paneller düzenlemeyi planladık. Bir araya gelip bu sinemanın mevcut konumunu ve sorunlarını, yakın geçmişini ve ileriye dönük potansiyellerini, işbirliği imkânlarını görmek istedik. Aynı zamanda bir sergi de oluşturuldu "Türk Dünyası Sinemasından Kareler ve Portreler" başlığı altında ve Prof. Tefik İsmailov'un yazdığı üç ciltlik *Türk Cumhuriyetleri Sinema Tarihi* adlı kitabın da dağıtımı bu vesileyle gerçekleşmiş oldu sinema günlerinde.

➤ **Hazırladığınız seçkiyi kısaca değerlendirir misiniz? Farklı coğrafyalardan gelen bu filmler tematik veya sinemasal akrabalıklar taşıyor mu? Hangi mesele ve konular öne çıkıyor?**

Özellikle insani temalara eğilen filmleri bir araya getirmek istedik. Bu ülkelerin tarihlerinde meydana gelen gerçek olayları, ayrıca bazı edebiyat uyarlamaları ya da özgün senaryoların yer alacağı ama tarihe ilişkin filmlerin seçkide olmasını özellikle istedik.

Ayrıca biraz daha toplumların günümüzde, yani modern zamanlardaki durumları, yaşadıkları bazı duygulanımlarını yansıtan çalışmalar olmasına dikkat ettik. Onun yanı sıra bazı destan uyarlamalarını gözetmiş olduk. İstedik ki bu toplumlar bir şekilde manipüle edilmeyen resmedişlerle, görsel dünyalarla, imgeleştirmelerle seyirci karşısına çıksın. Yine o temelde bir temsil imkânı olsun.

➤ **Türk Cumhuriyetlerine gidip geldiniz hem de oradan pek çok sinemacı ile irtibattasınız. Bu ülkelerdeki film yapım şartları hakkında bilgi verebilir misiniz? Senede kaç film çekiliyor, filmler nasıl finanse ediliyor?**

Bu ülkelerde genel olarak film üretim şartları çok parlak değil. Ülkeden ülkeye değişiyor, bölgeden bölgeye değişiyor. Artık Sovyetler Birliği zamanında olduğu gibi devlet desteği yok. O bakımdan da özel teşebbüs yoluyla yürüyor ve kaynak bulabildikleri oranda filmler ortaya koyabiliyorlar. Ama mesela Kazakistan'da bazı filmlere devlet desteği olduğunu söylemek mümkün. Özbekistan'da da özel teşebbüs cinsinden yürüyor. Kırgızistan'da da yer yer devlet desteği var, zaman zaman Almanya ve Fransa'nın katkılarıyla bir film yapım süreci yaşanmakta. Azerbaycan'da yine özel girişimle yürüyen bir film yapma gayreti var; ama Kültür Bakanlığı da bir destek çabasında görünüyor. Türkmenistan'da şu an yok, herhangi bir girişim yok film yapımı konusunda maalesef. Rusya'daki özerk cumhuriyetlerden Tataristan, Başkurdistan'da



Fotoğraf: Elif Tunca

yine devlet desteğinden söz etmek mümkün. O özerk cumhuriyetlerde devlet film stüdyoları kullanılıyor. Çin Uygur Özerk Bölgesi'nde de yine özel teşebbüs çabalarıyla ortaya çıkabilmekte.

### 📌 Festivalin geleceğine dair planlarınız var mı? Devam edecek mi?

Muhakkak onu düşünüyoruz. Bu yıl Türk sinemasının 100. yılı, 1914-2014... O çerçevede Türkiye'de belli yerlerde bu temayı geliştirerek yapmak istiyoruz. Bunların birincisi Kayseri'de Uluslararası Film Festivali çatısı altında Mayıs ayında bir etkinlik gerçekleşecek. Bir diğeri, Malatya Film Festivali'nde özel bir bölüm olarak yer alabilir Kasım ayında. Bir de gelecek sonbaharda, İstanbul'da Uluslararası Turkuaz Film Festivali başlığı altında geniş bir organizasyon olacak inşallah ve burada ülkelerin çok geniş katılımını bekliyoruz hem film anlamında hem sinemacı anlamında. Ayrıca da Kazan bu yıl Türk

Dünyası Kültür Başkenti; Tataristan'da Müslüman Film Festivali'nde Eylül ayında, orada da benzeri festivale katkı vermeyi düşünüyoruz.

### 📌 Kültürel yakınlığımız olan ülke sinemalarını buluşturuyorsunuz bu etkinliklerle. Peki, Balkan sineması için de benzer bir etkinlik yapmayı düşünceniz var mı?

Tabii lokal olarak var. Makedonya'ya ilgili, Kosova ve Arnavutluk ile ilgili kendimce düşünüyorum. İnşallah bir şekilde gündeme gelir.

### 📌 Sizin eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Bu temanın Türkiye'deki sinema algısının genişlemesine, daha zenginleşmesine ve renklenmesine katkıda bulunacağına inanıyorum açıkçası. Türk sineması, Türkiye sineması Türkiye sınırlarıyla anılabilir sadece ama onun dışında anılma ihtimali de yok değildir.



Fotograf: Elif Tunca

## Firdevsi Azizi:

### “Uygurlardan Rejisör Yetişmesi Gerek”

➤ **Kısaca kendinizden bahseder misiniz? Sinema hayatınız nasıl başladı?**

Ben küçükken film izliyordum, Hindistan’dan *Avare* (1951) filmi Raj Kapoor... O zaman sekiz yaşımdaydım ağacın üstünde izliyordum filmi, ağaçtan düştüm. Benim sinemaya arzum Raj Kapoor’dan başlıyor. Ben hayatımda sanatsız dünya düşünemiyorum. Sanat dünya, dünya sanat... İnsan sanat, hayat sanat... İnsanın içindeki, yüreğindeki muhabbet... Muhabbet, sevgi insandaki birincil hissiyattır. Muhabbet yok, dünya yok... Ben küçükken çok roman okurdum. Yirmi iki yaşında *Çalığısu* kitabını

okudum. Dedim ki o zaman Türkiye’de güzel hayat var, muhabbet var. Ben kitabı dost tuttum, romanı dost tuttum. Onlar bana dünyayı tanıttı.

Sonra senaryo yazmaya başladım. Benim amcam başbakan (Seyfeddin Aziz), bizim aile üst düzey bir aile... O yıllarda tabii komünist ahlâk yükselişte, bize burjuva diyorlar. 1980 yılında Doğu Türkistan’ın film stüdyolarına girdim. Orada istemediler beni, sen burjuvasın diye. O dönemde *Garip ile Sanem* (1981) filminde yönetmen yardımcısı olarak çalıştım. Sonra sinemaya gözüm açıldı. Film nasıl yapılırdı, senaryo nasıl yazılırdı? *Garip ile Sanem*’de filmin çekilişi, senaryo nasıl işlenir, aktö-



rü, aktrisi vs. filmin yapım işlerini gördüm ve yazdım. Ben film enstitüsünde okumadım. İmtihani kendimden aldım, Firdevs sen bu filmi çeksen nasıl çekerdin, bunları düşündüm ve yazdım. Sonra 1982'de bir filmden rol teklifi geldi ve oyunculuğa başladım. Kötü adam rolüydü ama halk çok sevdi, Doğu Türkistan'daki o filmde oynadığım karakterin ismiyle bilirler beni. Sonra oyunculuk devam etti bir süre. *Sahip Cemalin Ölümü*, *Sırlı Kervan* gibi filmlerde oynadım. Sonra Çin'de film stüdyolarına gittim; Pekin, Şangay... Oralarda filmlerde oynadım.

Ancak benim gönlüm yarım; çünkü öz halkımın filmini çekmedim. Halkımın isteklerini, kaygılarını, ümitlerini çekmedim. Ben düşündüm ki Uygurlardan rejisör yetişmesi gerek. Rejisör olayım ki kendi tarihimizi, arzu ve isteklerimizi çekeyim. Çin'den, başka yerlerden gelen rejisörler

bizim milletimizi anlamaz. Neden bizde rejisör çıkmıyor, çıkması gerek. 1988 yılında Özbekistan'a gittim. Onlarda Firkat diye şair var, on altı yıl Doğu Türkistan'da yaşamış. 1909'da vefat etmiş, kabri Doğu Türkistan'da. Onun kitaplarını, şiirlerini okudum, *Firkat* diye bir tarihi film senaryosu yazdım hakkında. 1991-1996 yılları arasında Özbekistan Mannan Sanat Üniversitesi'nde yönetmenlik okudum. Beş yıl okudum %60 film izledim, okudum, yaptım; %40 nazariye. 1996 yılında mezuniyet için *Dumanlı Seher* filmi yazdım ve yönettim.

➤ **Çin Uygur Özerk Bölgesi'nden geliyorsunuz. Ülkenizdeki sinema ortamı hakkında bilgi verebilir misin? Bölgenizdeki sinemanın sorunları neler?**

Film yapanlar var ama tarihimizi, örf adetimizi anlatmıyor. İyi rejisörler var film ya-

pan ama onlar da başka milletten. Uygur genç yönetmenlerin fikirleri gelişmemiş. Tarihini bilmeyen millet özünü bilmez. Sanatkârların, rejisörlerin tarih bilmesi gerek. Sinema çok güçlü bir araç. Bizim insanlarımızın fikrini Amerikan filmleri bozdu. İyi yönetmenler, iyi senaristler gerekiyor. İyi senaryo olsa iyi rejisör olmadan olmuyor. Çünkü sinemanın anası senaryodur. İyi rejisör olsa, iyi oyuncu olması lazım. Hepsi de olsa para bulmak lazım. Güçlü filmler lazım, ritim lazım; güç Amerikan filmlerinde var. İyi filmler çıkmıyor. Rejisörde akıl gerek, feraset gerek... Devir hızlı; biz at ile gidiyoruz, diğeri uçakla uçuyor. At ile yetişebilir miyiz?

➤ **Bundan sonraki projeleriniz neler? Toplantıda Kaşgarlı Mahmut ile alakalı bir filmden bahsettiniz. Türkiye ile ortak yapımlara nasıl bakıyorsunuz?**

11. asırda Müslüman Uygur Bey'i ile Budist bir kız arasında bir aşk hikâyesi yazdım. Ama bunu Urumçi'de çekmek mümkün değil, para yok. Özbekistan'da da çekemeyiz çünkü İslam hakkında. Türkiye'de çekmek mümkün. Ben buraya üç film projesiyle geldim. Birisi *Takdir*, Müslüman-Budist hikâyesi... Diğeri *Kaşgarlı Mahmut*... Kaşgarlı Mahmut'un çocukluğu hakkında... Buraya ümit ve arzu ile geldim. 2013 yılında Başbakan Erdoğan Uygur Cumhuriyeti'ne geldi, gördü, başbakanla beş şartta anlaştı. Bunlardan beşincisi medeniyet alışverişi...

Türkiye'ye gelmem gerektiğini düşündüm; çünkü fikirlerimiz bir, biz kardeşiz. Bir diğeri senaryom ise *Sönmez Meşale*. 1930'lu yıllarda Doğu Türkistan'da okullar açan, maarifin gelişmesi için çalışan eğitimci Muhammed Ali Tevfik hakkında. 1933'te gelip, okullar açtı kasabalarda. Yirmi altı okul, tek muallim...

Hâsılı Doğu Türkistan'da bu filmi çekmek mümkün değil, imkânı yok. Benim arzum bunları Türkiye'de yapmak. Başbakan bunları tasdik etse, alsa... Siz bunları yazın Erdoğan okusun. *Kaşgarlı Mahmut*, *Sönmez Meşale*, *Takdir*... On beş hazır senaryom var. Bunlardan beş tanesi Türkiye-Doğu Türkistan arasında... Bunlar kabul görse ben ölüp gitmeye razıyım. Ben ölümden korkmam, Allah'a gideceğim. Sadece bunları yazdım, halka gösteremeden ölüp gidersem diye korkuyorum.



Fotograf: Elif Tunca

## Hocakulu Narlıyev: “Sovyetlerde Film Yapmak Güzel ve Kolaydı”

### ▶ Başlamadan önce kısaca kendinizi tanıtır mısınız?

1964 yılında Moskova’da Sinema Üniversitesi var, onu bitirdim kameraman olarak. 64-66-68’de üç filmde kameramanlık yaptım. Sonra yönetmenlik başladı. Birinci filmimiz *Denizde Adam Var*, sonra *Gelin* filmi *Kadın Atını Eyerlediğinde*, sonra *Cemal’in Ağacı*, sonra *Karakum Gölgede 45 Derece...* Sonra *Mahdumkulu Firaki* bizim yazarımız vardır. Mahdumkulu Türkmenlerin Yunus Emre’si, Karacaoğlan’ı gibidir. Sonra *Mankurt* filmi... Sonra *Ananın Sesi* filmi yaptım. Böyle... Türkmenistan’da ve

Moskova’da yaşıyorum.

1987 senesinde 6. Uluslararası İstanbul Sinema Günleri’nde festival zamanında benim filmlerimin haftası oldu. İstanbul Film Festivali salonlarında filmlerimizin gösterimi oldu. *Mankurt* filmi Türkiye ortak yapımıdır. Cengiz Aytmatov’u biliyorsunuz, Cengiz Aytmatov’un eseri var *Gün Olur Asra Bedel*, onun içinde bir hikâye var Mankurt diye, onu aldık filme uyarladık Türklerle. Yılmaz Duru ile, film stüdyosu vardı İstanbul’da, onlarla beraber yaptık. Tarık Tarcan oynuyor. Benim diğer bütün filmlerimde başrol oyuncusu Maya Aymedova’dur.

➤ **Türkmenistan'daki sinema ortamı hakkında bilgi verebilir misiniz? Mesela yılda kaç film yapılıyor, filmler nasıl finanse ediliyor?**

Şimdilerde az, eskiden çok güzeldi. Sovyetler Birliği zamanında Türkmenistan'da da diğer tüm cumhuriyetlerde de filmler yapılıyordu ve devlet parasını karşılıyordu. Film yapmak güzel ve kolaydı. Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra filmleri finanse etmek zorlaştı. Hususi alan kişiler ise filmleri para için yapıyor, sanat için yapmıyor. O zaman işler kötü oldu.

➤ **Şu anda Türkmenistan Cumhuriyeti filmlere destek veriyor mu?**

Az veriyor.

➤ **Peki Sovyetler dönemindeki Türkmen yönetmenlerin yaptığı filmlerle şimdiki filmleri karşılaştırır mısınız?**

Sovyetler Birliği zamanında çok sanatlı filmler yapıldı. Türkmen filmleri başka ülkelerdeki büyük festivallerde çok ödüller aldı. Bu zamanda şimdi Türkmenistan'da çıkmıyor filmler. Hiç iyi gitmiyor. Film festivallerine gitmiyor, ödül yok. Sovyetler Birliği zamanında çok iyi yönetmenler vardı. Gençler Moskova'da sinema üniversitelerinde okuyorlardı, tamamlayıp gelip filmler yapıyorlardı. Şimdi o başarı yok. Sovyetler Birliği bizim milletlerimiz için, sanatımız için, bilimimiz için güzel cumhuriyetti.

➤ **Türk Dünyası Sinema Günleri'nde izlediklerim arasında savaş, savaşın kaybettirdikleri, savaşın etkileri ile alakalı**

**çok film var. *Sizin Gelin* filminiz de bunlardan biri. Türk Cumhuriyetleri ile ilgili genel bir eğilim midir bu, sizin gözlemlerinizi nasıl?**

Sovyetler Birliği'nde yaşayan kişilerden otuz milyonu savaşta öldü. Küçük cumhuriyetlerde, Türkmenistan'da, Kırgızistan'da çok kişiler öldü. Onun için savaşı göstermeyi, yazmayı, filme çekmeyi her yönetmen istiyordu. *Gelin* filmindeki gibi, genç gelin, başka biriyle evlenmek istemiyor, kayınpeveriyle kalıyor. On beş sene sonra o gelin öldü. O benim komşumdu, gelin... Adı da Oğulgeyik... Ben adını da çevirmedim filmde. Komşumuz, küçüklükten beri gördüm onu. O bizim hepimizin yüreğinde kalan tarih... O yüzden savaşı gösteren filmler çoktur.

➤ **Aymatov filmi nasıl buldu, *Mankurt*'u?**

Güzel.

➤ **Dünkü toplantıda bahsetmişsiniz. Yazar ve yönetmenlerin çok iyi anlaşmadığını, yazarların kitaptaki her şeyi filmde görmek istediğini söylemişsiniz. O yüzden merak ettim.**

Aytmatov onlar gibi yazar değil. O çok düşünür, az yazar. Onun eserinden film yapmak çok güzeldir.

➤ **Bundan sonraki projeleriniz neler? Planladığınız ortak yapımlar var mı?**

Şimdi Moskova'da para getirecek filmler yapılıyor. Şimdiki filmlerde bir kişinin elin-



Fotograf: Elif Tunca

de tüfek var, on beş kişiyi öldürüyor. Para olsun, seyreden kişi çok olsun. Böyle yapıyorlar. Onun için bu zamanda film yapmak çok zorlaştı. Onun için yapmıyoruz.

### ➤ En son filminizi ne zaman çektiniz?

En son 2010'da *Ananın Sesi*'ni çektik. Eski zamanda diyelim bir filmi üç ayda yapıyorduk. Günde yalnızca sekiz saat çalışmak mümkün, Sovyetler Birliği'nin kanunu vardı. Sekizden yarım saat fazla yapsan, çalışanlara iki kat fazla ödüyordun parasını. Sadece sekiz saat günde... Şimdi on saat, on iki saat çalışılıyor, para da yok. Kişiler çok zorluk görüyorlar.

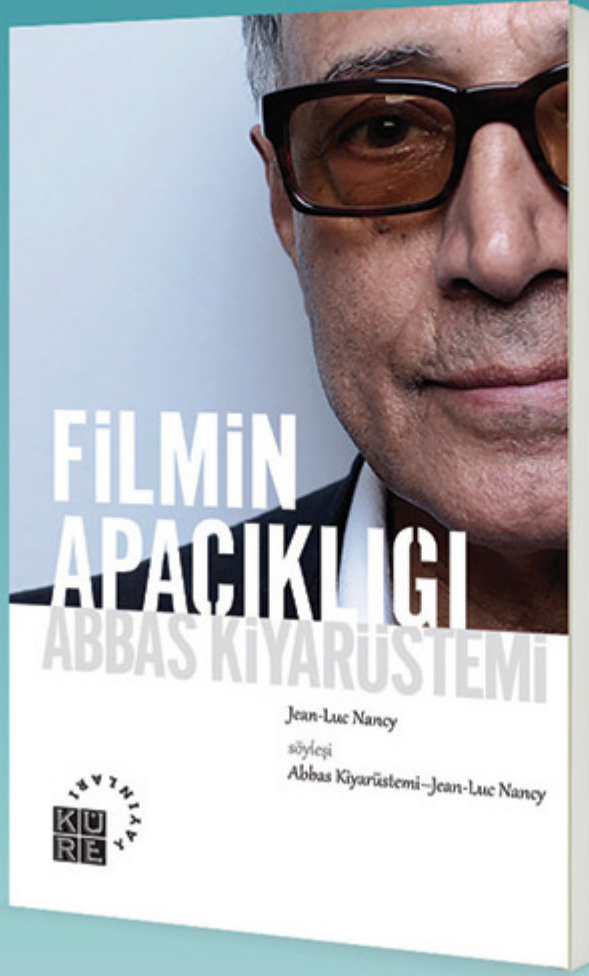
### ➤ Bundan sonra yapmayacak mısınız film?

Yapacağız, para olursa yapacağız. Senaryolarım çok, sekiz tane senaryom var.

### ➤ Siz Batı'daki pek çok festivale gittiniz. Genellikle Doğu'dan gelen filmler hakkındaki yerleşik yargılardan yakınılır. Orada filmlerinizi nasıl algılandı?

İtalya, Mısır, Avustralya, Japonya, Almanya, Çin'e, pek çok yere gittim. Çok güzel karşılandı. O cumhuriyetlerde Türkmenistan'ı, Türkmen halkını bilmiyorlar. *Gelin, Cemal'in Ağacı* bu gibi filmlerde görüyorlar. Onlar iyi filmler ikisi de. Sovyetler Birliği'nde bir festival vardı. Sovyetler Birliği zamanında her sene 160-170 film yapıyordu. Onların festivaliydi. Onda üç defa ödül aldı, en iyi kadın oyuncu ödülü aldı. Onları gören başka kişiler, başka cumhuriyetler... Onlar çok mektuplar yazdılar. Biz bilmiyorduk böyle bir devletin, böyle bir milletin varlığını, böyle sineması mı vardı bilmiyorduk diye yazdılar.





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

Kiarüstemi'nin sineması bir metafizik düşünüstür. Ancak bu ifade metafizik temaları inceleyen bir sinemaya işaret etmez; sinematografik bir metafiziğe, düşünüsün yeri, bedeni ve yuvası olarak, dünyanın anlamıyla bir ilişkinin meydana gelisi olarak sinemaya işaret eder.



IS THE MAN WHO IS TALL  
HAPPY?

AN ANIMATED CONVERSATION WITH  
NOAM CHOMSKY

FROM THE DIRECTOR OF  
"ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND"

A FILM BY  
MICHEL GONDRY



IN THEATERS 11/22 AND iTunes 11/25

# Gondry ile Chomsky Buluşması

## Kültigin Kağan Akbulut

13. İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nin hit filmlerinden biri *İçgüdü* (*Human Nature*, 2001), *Sil Baştan* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004), *Yeşil Yaban Arısı* (*The Green Hornet*, 2011) gibi çalışmalarıyla tanıdığımız yönetmen Michel Gondry'nin dilbilimci Noam Chomsky ile yaptığı röportaj kayıtlarından ve animasyon eklemelerinden oluşan *Uzun Boylu Adam Mutlu mu?: Noam Chomsky ile Canlandırma Bir Sohbet* (*Is the Man Who is Tall is Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky*) isimli belgesel oldu.

## Chomsky ile Tanışma

Noam Chomsky dilbilimle başlayan kariyerine siyaseti, uluslararası ilişkiler teorilerini, psikolojiyi, felsefeyi ve politik aktivizmi sığdırmış bir isim. Sosyal bilimlerden yolu geçen herkes Chomsky'nin bir makalesi ile karşılaşmıştır. Ya da en azından güncel siyasi meseleler üzerine yaptığı konuşmaları medyadan duymak mümkün. "Uzun Boylu Adam" filminde Chomsky'nin politik demeçlerinin popülerleşmesiyle uzun zamandır ihmal ettiğimiz, ancak Chomsky'nin kariyerinin temelinde olan dilbilim çalışmalarına eğiliyoruz. Chomsky'nin dilbilimi temel alarak başlayan konuşması evren, bilim, Yahudilik, Kürt sorunu gibi ağır konulara ve bu arada Chomsky'nin kişisel yaşamına odaklanıyor.

Henüz on yaşındayken İspanya İç Savaşı üzerine okul gazetesine yazdığı ilk makalesiyle entelektüel geleceğinin işaretini veren Chomsky, üniversite yıllarında dilbilim üzerine yazdığı tezleriyle modern dilbilimin temellerini attı. Dilbilim ile matematik arasında ilişki kurarak bilgisayar dilbilimine dair teorilerin gelişmesine önyak oldu. Çocukların dil öğrenme yetisi üzerine geliştirdiği teorileriyle bilişsel psikolojinin öne çıkmasına fırsat verdi. Vietnam savaşı sırasında siyasi görüşlerini ilk kez yayınlayan Chomsky yıllar boyunca ABD hükümetini ve dış politikasını en sert eleştirenlerden biri oldu. Onlarca kitabı, makalesi, röportajı ile sadece akademik alanda değil, politik alanda da tanınan bir isim oldu.

## Michel Gondry'nin belgeselinde Noam Chomsky'nin politik demeçlerinin popülerleşmesiyle uzun zamandır ihmal ettiğimiz, ancak Chomsky'nin kariyerinin temelinde olan dilbilim çalışmalarına eğiliyoruz.

Michel Gondry politik yönüne değil de, akademik çalışmalarına yoğunlaşmasını, bunu daha iyi yapabileceğini düşünerek kararlaştırdığını aktarıyor söyleşilerinde. Gondry'nin doğru bir karar verdiğini, bilimsel çalışmalarına yoğunlaşmasının, iki saatlik film süresinde belli bir konuya odaklanmasının verimli sonuç doğurduğunu görüyoruz.

## **Chomsky'nin 85 Yıllık Hafızası**

"Uzun Boylu Adam" Chomsky ile yapılan röportaj kayıtları ve Gondry'nin bu kayıtlar üzerine elle yaptığı çizimlerden oluşuyor. Gondry 16 mm Bolex kamerayla Chomsky konuşurken onu kayıt altına alıyor. Chomsky'nin konuştuğu konuları da Gondry kendine has animasyon tarzıyla anlatıyor.

Film Michel Gondry'nin belgesel üzerine düşünceleriyle açılıyor. Bu bölümde Gondry belgeselde konuşan kişinin gösteriliş şekline izleyici ile kurulan ilişki gibi konular üzerine düşüncelerini açıklıyor. Gondry, Chomsky'i ekranda göstereceği sahnelerde kamera sesini ekleme kararını veriyor. Ve animasyon bölümlerini nasıl eklediğini aktarıyor. Gondry'nin belgesel üretim tarzını tartış-

**Belgesel, Chomsky ile yapılan röportaj kayıtları ve Gondry'nin bu kayıtlar üzerine elle yaptığı çizimlerden oluşuyor. Gondry 16 mm Bolex kamerayla Chomsky konuşurken onu kayıt altına alıyor. Chomsky'nin konuştuğu konuları da Gondry kendine has animasyon tarzıyla anlatıyor.**

maya açarak filme başlaması film içinde yeni anlam katmanları yaratıyor. Sonrasında ise Chomsky'nin çocukluğuna odaklanıyoruz. Çar'ın ordusuna katılmak istemediği için ABD'ye göç eden babasıyla ilişkisine, oradan İbrance ile ilgili akademik çalışmalar yapan babasının Noam Chomsky'nin dilbilimci yönünü geliştirmesine nasıl katkıda bulunduğu, ABD'de Yahudi olarak büyümenin zorluklarına değiniyor. Bir yandan da Gondry, Chomsky'nin hafızasını yokluyor.

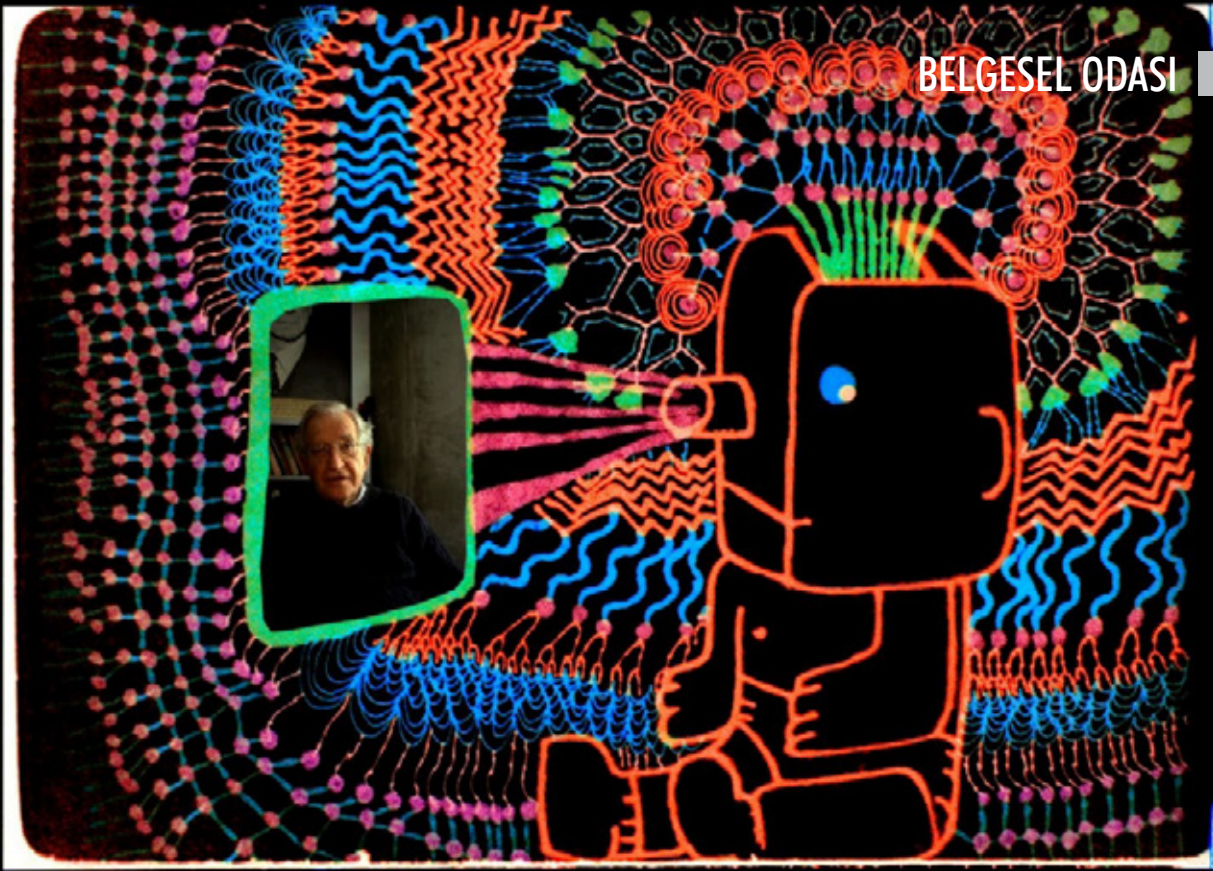
Chomsky'nin üniversite yıllarına geldiğimizde onun akademik çalışmalarının başlangıcına yol alıyoruz. Hocasının önerdiği dilbilimde klişeleşmiş yöntemlerini kullanarak yazmaya başladığı tezinden vazgeçmesini ve kendi yöntemlerinin temellerini atmasını dinliyoruz. Bu sahneler aynı zamanda yaratıcı bir beynin akademi içindeki sıkışmışlığı nasıl parçaladığını gösteriyor.

Belgeselin uzun bir bölümünde ise Chomsky'nin dilbilimden yola çıkarak bilim, evrim, çocukluk, psikoloji gibi konulara uzandığı bölüme geliyoruz. Chomsky,

Gondry'nin de müdahalesiyle bir çocuğa anlatır gibi tane tane bilimin en ağır konularını anlatıyor. Gondry anlamadığı zaman müdahale ediyor, "Burayı anlamadım", hatta izleyiciye "Gördüğünüz gibi biraz salak durumuna düştüm" diyor.

### **Belgesel Üzerine**

ABD'li belgesel film teorisyeni Bill Nichols belgesel sinemanın başucu kitabı olan *Introduction to Documentary (Belgele Giriş)* kitabında belgesel filmleri anlatım biçimi, dili ve yapısına göre altı farklı "tarz" üzerinden değerlendirir. Belgesel filmleri form olarak inceleyen bu "tarzlar" belgesel sinemanın yapısını tartışmaya açar. Michel Gondry de filminin ilk sahnelerinde kendi filmini ve anlatım tarzını sorgular ve ne yapmak istediğini seyirciye aktarır. Nichols'ın tarzları arasında yer alan düşünsel tarz belgesel filmin içinde belgesel filmin ne olduğunun sorgulanmasından ve etkisinin açıkça ortaya konulmasından oluşan bir formdur. Gondry de belgeselinin nasıl oluştuğunu hem filmin başında, hem de aralarda izleyiciye aktarmaktadır. Bu sayede filmde Chomsky'i dinlerken bir yandan da devamlı bir belgesel izlediğimiz vurgulanır. Gondry'nin belgeseli bir yandan da icraya dönük-edimsel tarz (performative) ile bağlantılıdır. Edimsel tarzda yönetmenin filmin hem hikâyesini oluşturucu, hem de fikrine etki eden bir yapısı vardır. Gondry de hem Chomsky ile konuşurken kendi düşüncelerini aktarmasıyla hem de animasyon çizimlerindeki kişisel izlerle icracı tarz içinde hareket



etmektedir. Gondry bu iki tarzı başarılı bir şekilde iç içe geçirmektedir.

Michel Gondry, Noam Chomsky ile *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* (1993) belgeseli vasıtasıyla tanışmış. Sonrasında ise bu iki yaratıcı zeka bir araya gelip konuşmaya başlamış ve bu film doğmuş. Gondry bu belgeseli çekerken Henri-George Clouzot'un *Picasso'nun Gizemi (Le Mystère Picasso, 1956)* filminden etkilendiğini ve onun gibi bir film yapmak istediğini belirtiyor söyleşilerinde. Bu belgeselde Clouzot'ün ünlü ressam Pablo Picasso'nun üzerine resim yaptığı transparan kanvasları arkadan görüntüler. Bir sanatçının yaratma anının aktarıldığı bu belgesel Gondry'ye ilham vermiş. Gondry de buradan yola çıkarak Noam Chomsky'nin konuşmaları

üzerine kendi animasyon görüntülerini ekleyerek, Chomsky'nin zekasının üzerine kendi yaratıcılığını eklemiştir.

Gondry izlediği belgesel filmlerin görselliğinin zayıf olduğunu ve bilimsel bir kavram üzerine görsel bir çalışma yapmanın önemli olacağını düşünmüş. Gondry'nin başarısı göz önüne alındığında bu tarz belgesellerin sayısının artacağını, hatta belki farklı konularda belgesel dizilerinin yapılacağını tahmin edebiliriz.

Gondry aynı zamanda daha önceki filmlerinde ele aldığı hafıza, anılar, bellek, rüyalar, çocukluk gibi konuları da Chomsky ile konuşuyor. Chomsky'nin kendi yaşamı ile akademik çalışmalarından damıttığı cevaplar Gondry'nin daha önceki filmlerine bu açıdan tekrar bakmak için bir itki oluşturuyor.



## Gondry Sinemasının İpuçları

İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'ne gelerek *Uzun Boylu Adam Mutlu mu?: Noam Chomsky ile Canlandırma Bir Sohbet* filminin gösterimine katılan Michel Gondry festival sırasında verdiği söyleşilerde sineması hakkında önemli ipuçları verdi. Gondry'nin söyleşilerinden derledığımız önemli noktaları yazıya aktardık.

### Sinemaya Adım Atışı

- \* Aslında yönetmen olmak gibi bir fikrim yoktu. Kuzenimle videolar çekiyordum ve sonrasında sanat okuluna gittim. Kafam çok net değildi ancak sonradan yönetmen olabileceğimi fark ettim. Resim çizmeyi biliyordum ama film çekmeyi bilmiyordum. Bu nedenle, film nasıl yapılır diye DVD'ler izledim, kitaplar okudum.
- \* Ben ayrıcalıklı değil ortalama bir ailede, Paris'in batı yakasında banliyöde büyüdüm. Yaratıcı bir anne ve babaya sahiptim, biraz hippy gibilerdi ama aslında tipik bir anne-babaydılar. Ergenlik çağında her şey çöktü. Annemle babam boşandı, babamın bir ilişkisi vardı. Annem de depresyona girdi.
- \* Björk'ün de benzer yılları olmuş, anne babası ayrılmış. Dünyanın farklı yerlerinde yaşamamıza rağmen ortak yönlerimiz var. Onunla bir filmde çalışmak istiyordum. Ancak Lars von Trier'le *Karanlıkta Dans (Dancer in the Dark, 2000)* filmini çektikten sonra bir daha sinema filminde oynamamaya karar vermiş. O neden-

## Film Michel Gondry'nin belgesel üzerine düşünceleriyle açılıyor. Gondry'nin belgesel üretim tarzını tartışmaya açarak filme başlaması film içinde yeni anlam katmanları yaratıyor.

le projemi gerçekleştiremedim.

- \* Anılarımı hafızamda tutmak için gençken fotoğraf çekiyordum, baskısını da kendim yapıyordum. Sonra o anı yaşamadığımı fark ettim, anı değil fotoğrafı hatırlıyordum. Bu nedenle fotoğraf çekmeyi bıraktım. Bence birçok insan için anılar duygularla bağlantılıdır.
- \* Benim de David Lynch-vari kâbuslarım oluyor ama ben onları göstermek istemiyorum. Lynch benim favori yönetmenlerimden ama ben ona göre mizahi yaklaşıyorum.

### Chomsky ile Karşılaşma

- \* 2007 yılında Noam Chomsky ile tanıştım, tanışmak isteyen herkesle tanışan bir insan. İlk başta iletişime geçmenin zor olacağını düşünüyordum, neticede o bir profesör. Filmin ilk başında da görebilirsiniz, bu anlamda zorlandığımı. Amerika'da resmi olmayan ve konuşulmayan bir sansür var ve her şeyi konuşmuyorsunuz, bu nedenle politik yönüne değil akademik yönüne odaklandım, böyle bir tarz geliştirdim. Noam için benim projem naif bir projeydi. İlk başta Noam'ın benimle ilgilenmediğini, beni geri çevirmek üzere olduğunu hissettim.

### Gondry izlediği belgesel filmlerin görselliğinin zayıf olduğunu ve bilimsel bir kavram üzerine görsel bir çalışma yapmanın önemli olacağını düşünmüş.

Ancak yavaş yavaş çekim süresince yakınlaşmaya başladık. Benim iyi bir dinleyici ve dersini iyi çalışan bir öğrenci olduğumu keşfetti. Aksanıma alıştı, beni daha rahat anlamaya başladı. İlişkimiz ilerledi. Ve düşüncelerime de daha fazla dikkat kesilmeye başladı. Filmin gelişmesiyle ilerleyen bir ilişkimiz oldu.

- \* Onun aynı zamanda politik aktivist olmasını, ifade özgürlüğüne dair davalara ve küçük topluluklara desteğini önemli buluyorum. Ama ben şunu düşündüm. Kendi kapasitemi bilimsel çalışmalara yoğunlaştırırsam daha iyi kullanabileceğime kanaat getirdim. Bir de bir bilim adamının çalışmasını animasyon yöntemiyle, çizgiyle anlatma projem vardı, bu filmle onu geliştirmiş oldum.
- \* Noam Chomsky'nin soyut düşüncelerini seyirciye aktarmak zor bir konuydu. Aslında amacım onun söylemini kendim kavramamdı. Bu konuda seyirciyi çok fazla düşündüğümü söyleyemem, kendi algılamam üzerinden hareket ettim, ben algılırsam seyircinin de anlamış olabileceğini düşündüm.
- \* İf İstanbul'da filmi tekrar izleyecek misiniz sorunuza "evet" dedim. Özellikle bu tip röportajlar gerçekleştirdiğim

tekrar bakmak istiyorum. Çünkü hafızam zayıf. Dünyayı kavrayışımız, insan beyni, objeler ve çevreyle bağlantımız gibi kavramlar vardı. Özellikle bu gibi yoğun kavramlar olduğu için tekrar bakmak istedim. Dün izlediğimde yaptığım bir illüstrasyonu tekrar fark ettim. Bu kadar felsefi bir konuda insan tekrar tekrar izlemek istiyor. İlk seferde konuları anlayamayacak seyirciler de birkaç kez izleyebilir.

### **İzleyiciyle İlişkisi**

- \* Hem Chomsky ile yaptığım görüşmede hem de diğerlerinde yaşlı insanlarla yaptığım röportajlarda onlara saygı duyarım ve onlardan bir şey öğrenmeye çalışırım. Genç kitleler de benim seyircilerim ve onlarla dinamik bir bağlantı kuruyorum. Bağlantı kuramadığım insanlar elitist ve snob insanlar. Onlar benim filmlerimi sevmezler, ben de onları pek sevmem. Benim filmlerimi sevmeyen insanları sevmem demiyorum. Benim filmlerimle alay eden insanları sevmem.
- \* Noam'la bu filmi çekerken basit bir "setup"ım vardı. Küçük bir kamera ve birkaç ışık. Dolayısıyla hemen kurup çekebiliyordum. Gittiğim her yerde yaratıcı, yaratmaya elverişli bir dağınıklık yaratmayı seviyorum.
- \* Noam ile çok karmaşık şeyler üzerine konuştuk. Noam'dan çok önemli bir şey öğrendim. Karşılaştığımız her şeyin içinde karmaşık bir mekanizma olduğunu





öğrendim. Ondan öğrendiğim en önemli şey bu oldu.

- \* Video yapımcılığı 80'lerde ve 90'larda kendini ifade biçimiydi. Klip çeken ile müzisyen arasında bir iletişimdi. Buradan yönetmenliğe adım atmak elbette mümkündür. Film yapanların daha önce film eleştirmenliği yaptıklarını, okulda akademisyen olduklarını ya da setlerde çalıştıklarını görüyoruz. Dolayısıyla video klip çekerek de bu yola girilebilir, neticede kamera kullanmayı öğreniyorsunuz ve dışarı çıkıp bir şey yapmış oluyorsunuz.
- \* Çocukken süper kahramanları hiç sevmezdim, hatta nefret ederdim. *Yeşil Yaban Arısı* (*Gren Hornet*, 2011) filmini yaptıktan sonra tekrar düşündüm ve

tekrar fark ettim. Bence faşist ideolojiye hizmet ediyorlar, hatta Mussolini'ye benziyorlar. Dolayısıyla bir daha böyle bir süper kahraman filmi yapmak istemiyorum. *Yeşil Yaban Arısı* bir kitle filmiydi ve dolayısıyla büyük stüdyo filminin avantajı da bunun için bütçeyi bulmaktı. Benim çok alışık olmadığım bir şeydi ama büyük stüdyo ile çalışmanın böyle bir yönü var. Daha çok izleyiciye ve popüleriteye ulaşıyorsunuz. Bireysel bir film yapmak için bu kadar bütçe bulabileceğimi sanmıyorum.

### **Güncel Çalışmaları**

- \* "Home Movies Factory" adlı projemiz şu ana kadar 15 şehre yayılmış durumda. İnsanlar kendi başlarına ya da grup olarak gelebilirler. Bir şeyler öğretme



iddiasında değiliz. Özellikle film sektörünün dışındaki insanlara yönelik bir proje. Başlarken şunu düşündüm. Okuldayken arkadaşlarla, kardeşimle küçük kameralarla çekim yapıp hikâye anlatmayı ve bundan aldığımız heyecanı ve eğlenceyi hatırladım. Bu tarz şeyler artık sadece hobi olarak yapılıyor. 15-20 tane küçük set düşünün; mutfak, evin koridoru, doktor muayenehanesi, karakol gibi geleneksel alanlar yarattık. Arabanın içi gibi daha küçük setler de yarattık. Oldukça demokratik bir yöntemle hazırlıyoruz. Bir öykü akışı var ve insanlar bunun üzerine oturup düşünüyorlar. Çekerken de montajı kameralarda yapıyorlar, post-produksiyon da yok. İlla çok fazla insanın izlemesi, büyük projeksiyonlara, izleyiciye de ihtiyaç yok. Amacım yaratıcı sektörlerle ulaşma şansı olmayan insanların kendilerini ifade edebilecek bir alana sahip olmalarını sağlamak. Açıkçası işe yaradığını da düşünüyorum. Çünkü gittiğimiz şehirlerde birkaç bin seyircimiz de oluyor.

\* Şöyle karşılaştırma yapayım: büyük bütçeli film çekmek istiyorsanız çok seyahat ediyorsunuz, çok fazla insanla tanışıyor ve birçok aptalca soruyla karşılaşılıyorsunuz. Küçük bütçeli film yapmak istediğiniz zaman yine çok seyahat ediyorsunuz, daha az insanla tanışılıyorsunuz ama daha ilginç sorularla muhatap oluyorsunuz.



İKSV VE EL YAZISI İLE İNCE ÖYKÜN | İLLÜSTRASYON

[film.iksv.org](http://film.iksv.org)

iksv öncü sponsor



iksv resmi sponsorlar

iletişim



taahhütçü



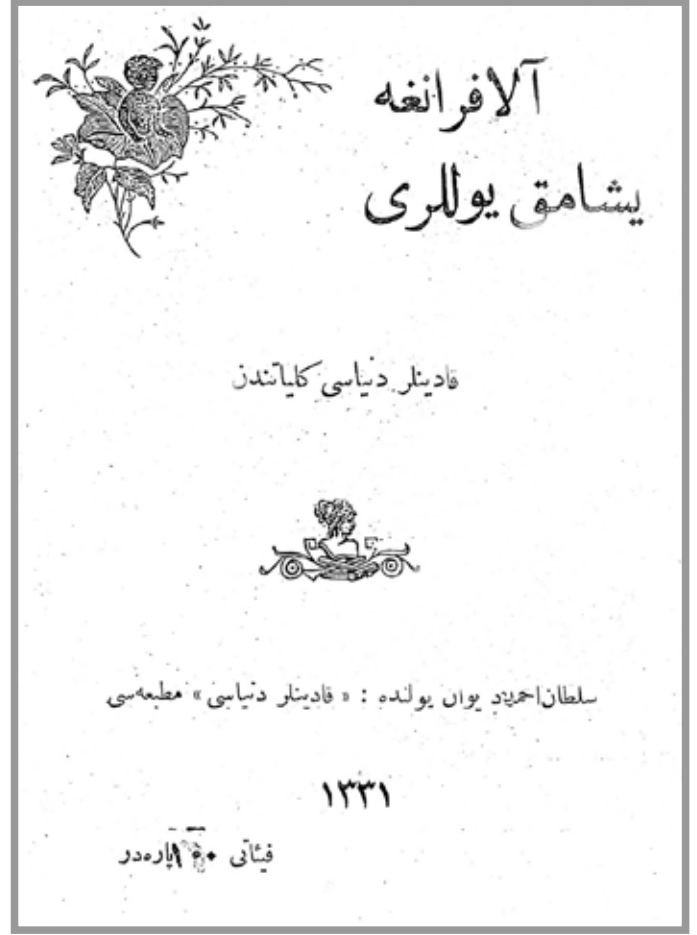
konaklama



# Bir İlanın İzinde: 100 Yılda Değişenler ve Aynı Kalanlar Mukadder Gezen

Pek çok kesif gibi sinematograf da öncelikle askeri alanda devletin kullandığı propaganda aygıtlarından biriydi. Kısa bir zaman sonra Osmanlı Devleti sınırları içinde “sinematograf göstermek imtiyazı” hazine için faydalı olacak şekilde “himâye” edildi. Kimin, nerede, nasıl “kordela”lar göstereceğine dair sınırlar belirlendi. Desteklendi, vergilendirildi. Kadınların sinematograf seyretmelerinde bir engel olmadığına da bu arada karar verildi.<sup>1</sup>

1 Başbakanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye Nezareti İdare Evrakı, Dosya No.65, Gömlek No.27.



Bugün, “Sinema tarihi nerede aranmalı?” sorusunun pek çok yanıtı vardır. Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde devam eden Türk Sineması Araştırmaları projesi bu soruya yeni bir yanıt daha veriyor: “Kadın Tarihi”nde.

Osmanlı kadın hareketinde önemli bir yeri olan, Nuriye Ulviye Mevlan Civelek’in<sup>2</sup> çıkarttığı *Kadınlar Dünyası* dergisinin ve

2 *Aykırı Kadınlar*, Osmanlı’dan Günümüze Devrimci Kadın Portreleri”, Hüseyin Aykol, İmge Kitabevi Yayınları / İnceleme-Araştırma Dizisi, Haziran 2012.

## علمدار سينه ماسى

ايصوفيه ده علمدار جاده سنده

كوندوزلى خانم اقتديله - كيجهرلى بك اقتديله

اقتديله اجنچى تحت اداره سنده بولان علمدار سينه ماسى  
بودقه عاجزلىرته دور و فراغ ايلىدى . عاجزلىر ده محترم  
وطنداشلىرىمى ممنون ايتيمك ايجون بر چوق نواقسى اكمل ايتدم .  
هيچ بر سينه ماده بولمىان الكتريقله ايشلر پاتو دخى جلب  
ايتدم . محترم وطنداشلىرىمك هر وجهله توجهلىرىمى تزىدغايسيله  
بتون سينه مالردن دها اهون قىتانلر ، جمله سندن دها پارلاق  
قورده لالار اتخاب ايتدم . فوق العاده حسى ، وتون معناسيله  
كولدىرىشىمى قورده له لرزم هر وجهله سينه مامزله تشريفه رغبت  
بيوره جق خانم اقتديلىرلى و بك اقتديلىرى ممنون براقه جنى  
وعد ايده رم . مدير : مظفر

بتول غازىنك بهالى اولدىنى نظر اعتباره آله رق خانه كزى

الكتريق ايله تنوير ايتكم ايجون **خانم**

الكتريق شركته مراجعت ايدىكز . فوق العاده تصريفه  
رعابت ايتش اولورسكز

بك اوغلنده جاده كيرده نومرو ۴۵۳

تلفون نومروسى بك اوغلى ۶۹۱

## Alemdar Sineması

Ayasofya'da Alemdar Sinemasında  
Gündüzleri Hanımefendilere - Geceleri  
Beyefendilere

Akdemce ecnebî taht-i idaresinde  
bulunan Alemdar sineması bu defa  
acizlerine devr-i ferâğ edildi. Acizleri  
de muhterem vatandaşlarımı memnûn  
etmek için bir çok nevâkısı ikmâl ettim.

Hiç bir sinemada bulunmayan elektirikle  
işler piyano dahî celb ettim. Muhterem  
vatandaşlarımın her vecihle tevcihlerini  
tezyîd gâyesiyle bütün sinemalardan  
daha ehven fiyatlar, cümlesinden  
daha parlak kordelalar intihâb ettim.  
Fevkâlade hissî, bütün manasıyla  
güldürücü kordelalarımız her vecihle  
sinemamıza teşrife râğbet buyuracak  
hanımefendileri ve beyefendileri  
memnûn bırakacağını vaad ederim.

**Müdür: Muzaffer**

bu derginin sadece kadın müretteplerin çalıştığı matbaasının sinema tarihi için de önemli olduğu Türk Sineması Araştırmaları proje koordinatörü Murat Pay'ın bulunduğu bir belge ile araştırmacıların dikkatine sunuluyor.

### Kadınlar Dünyası

Kadın dergilerinin “büyük büyük babaannesi” olarak bilinen *Kadınlar Dünyası* dergisinin matbaasında *Alafranga Yaşamak Yolları* adında bir kitap basılır. Kitap ziyaretler, resmi ve gayriresmi

ziyaretler, kartvizit ve ziyaret kartları, yemek ve sofr kuralları, doğum ve evlilik konularında âdâb-ı muâşeret bilgilerini içermektedir.

Mevzubahis kitabın arka iç kapağında, Alemdar Sineması sahibinin kendi dilinden satırlar yer alır. İlanın basıldığı tarihte, Alemdar sineması kadınların ve erkeklerin aynı salonda film seyrettikleri ilk sinema olma özelliğini henüz kazanmamıştır. Ancak, Alemdar Sineması'nın *Kadınlar Dünyası* okurlarını, hedef seyirci kitlesi olarak gördüğü bu ilandan anlaşılacaktır.

Sinema sahibi, hem bir kitaba reklam vermenin kalıcı etkilerini göz önünde bulundurmuş hem de bunun için “a-la-frangalaşma” yollarını merak edenler tarafından okuma dolaşımına sokulacak bir kitabı seçmiştir.

### **Takvimler Kurtuluş Savaşı'nı göstermektedir**

Alemdar sinemasının yeni müdürü, “Müdür: Muzaffer” imzasıyla yazdığı satırlarda “akdemce ecnebi taht-ı idaresinde”<sup>3</sup> bulunan sinemanın artık kendisine ait olduğunu ve diğer sinemalardan daha “ehven fiyatlar”<sup>4</sup>, “cümlesinden daha parlak kordelalar ittihaz ettiği”<sup>5</sup> anlatır. Sinema kültürünün ilk dönemlerinde film araları yemek-içmek, check-in yapmak için değil de canlı müzik dinlemek için ayrılan vakitlerdi. Yalnızca “en parlak kordelaları” getirmek, bu zevki tiyatro kültüründen tevarüs eden sinema seyircisini çekmeye yetmiyordu. Görüntü kalitesi yüksek filmlerin yanında, iyi bir musiki icrası sunmak da gerekiyordu. Bu nedenle sinema müdürü “elektrikle işler piyano dahi” getirttiğini söyler. 1915 tarihinde

seyirci çekebilmenin bir diğer yolunun “fevkalade hissî ve bütün manasıyla güldürücü kordelalar” olması ise sinema zevkinin yüz yılda pek değişmediğini gösteriyor. Elbette kadın hakları açısından da sadece mücadelenin alanı değişmiştir. İlk olarak sinematograf seyretme hakkını kazanan kadınların bugün oyuncu olarak sinemada yer alması tartışılmasa da, hâlâ filmin esas kızı, esas oğlanla aynı ücreti alamıyor. Sinema tarihi, kadın tarihi ve mücadelesinden bağımsız yazılamıyor.

3 “Daha önce yabancı idaresinde”

4 “Daha uygun fiyatlar”

5 “Hepsinden daha parlak filmler getirttiği”  
Görüntü kalitesinin daha iyi olduğunu belirtiyor.



Ocak-Şubat 2010 tarihli 14. sayısından itibaren elektronik dergi olarak yayın hayatına devam eden Hayal Perdesi, bosta 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 gündemden güne gelen sinema literatürüne katkı sağlamasını umuyoruz.

HAYALPERDESİ

# Hakan Gök: “Seyirci Gürses’in Filmlerini Samimi Bulmuştur”

Yeşilçam melodramlarının tutkulu üreticilerinden Muharrem Gürses uzun ve bereketli çalışma hayatı ile Türk sinemasına en çok emek veren isimlerden biri. Gürses, 1945-1988 yılları arasında seksen küsur filme yönetmen olarak imza atan; bir o kadar filme de senarist, oyuncu veya yapımcı olarak katkı veren bir sinema insanı. Gürses’in sinemasının değişmez unsurlarını, seyirciyle kurmayı başardığı ilişkinin sırlarını, filmleriyle kendi hayat hikâyesi arasındaki benzerlikleri, hayata ve sinemaya bakışını Hakan Gök ile konuştuk. Gök, 2010 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sinema Bölümü’nde “Muharrem Gürses ve Sineması” başlıklı bir tez yayınladı.





SÖYLEŞİ: **ESRA TİCE YILDIRIM**

### ➤ Türk sinemasında melodramlarıyla anılan Muharrem Gürses'in filmleri hangi özellikleriyle dikkat çekiyor?

Muharrem Gürses'in melodramlarına baktığımızda Gürses'in kendi yaşamından izleri sinemasına taşıdığını görüyoruz. Filmle-  
rindeki karamsar hava kendi hayat deneyiminden kaynaklanmaktadır. Öksüz ve yetim büyüyen, büyükbabasının himayesinde yaşayan bir çocuktur. Tiyatro kariyerinde birçok Anadolu turnesine katılmıştır. Temaşa geleneğinden geldiği için halkın nabzını ve ne istediğini halk ile iç içe yaşayarak öğren-

miş bir sanatçıdır Gürses. Seyircisine saygı duyduğu için onunla duygu birlikteliği kurabildiği için melodramları başarılı olmuştur.

Muharrem Gürses'in filmlerinde kurduğu dünyada keskin ve net çizgiler vardır. Onun dünyasında kötüler "kapkara", iyiler ise "akpak"tır. Dramatik çatışmayı hep bu iki taraf arasına kurar. Onun dünyasında "gri"lere yer yoktur. Türk halkının hayatı algılayış biçimine uygun filmler yapmıştır. Biz kaderciler bir halkız. Karamsarlığımız buradan geliyor. Gürses karamsarlığı ve dini motifleri çok iyi işliyor. Karamsarlık ve yazgıyı kabullenme anlayışı filmlerinin genelinde bir ruh hali olarak karşımıza çıkıyor.

### Muharrem Gürses seyircisine saygı duyduğu için onunla duygu birlikteliği kurabildiği için Gürses'in melodramları başarılı olmuştur.

Muharrem Gürses kendi sinemasını oluştururken tabii ki her sinemacı gibi çeşitli etkiler altında kalmıştır. Örneğin Mısır filmlerinin etkilerinden bahsedebiliriz. İkinci Dünya Savaşı sırasında güvenlik nedenleri ile batı ülkelerinden Türkiye'ye film göndermek zorlaştığı için bu nakliye sorununu Mısır üzerinden çözen dağıtım şirketleri de kendi ülke sinemalarında üretilen filmleri bu filmlerle birlikte ülkemize göndermeye başlamıştı. İki halk arasında ortak noktalar var. Bu ortak noktalardan dolayı filmler, Türk seyircisinin büyük ilgisini çekiyor. Bu dönemlerde henüz 21 -22 yaşlarında olan Gürses de bu filmlerden çok etkileniyor. Hıçkırık hıçkırık ağladığı filmleri hep "biz nasıl yaparız?" diye düşünüyor. Gürses, Mısır filmlerinin atmosferinden, konularından ve seyirciyi içine çekme gücünden etkilenmiş ve bunu melodramlarına yansıtmıştır.

Filmlerine baktığımızda genellikle bir sentezle karşılaşırız. Aşk, aile, çocuk, hastalık, ölüm, eğlence gibi birçok farklı kavramı filmlerinde aynı anda kullanmaya özen gösteriyor.

Gürses'in melodramlarında genellikle aynı temaların işlendiği de eklemeli. "Dağılan yuva" teması en sevdiği temalardan biri. Bu filmlerinde seyircilere çeşitli dersler verdiğini ve ahlâkçı bir yaklaşımı olduğunu gö-

rüyoruz. Gürses, filmlerinde seyircileri hem ağlatmış hem de güldürmüştür. Bu da dram sanatında oldukça güç bir durumdur.

### ➤ **Muharrem Gürses'i diğer yönetmenlerden ayıran en önemli özellikler neler?**

Merhum Muharrem Gürses hakkında araştırma yaparken onun sadece bir yönetmen olmadığını tam anlamıyla bir sinemacı olduğunu gördüm. Muharrem Bey, filmlerinin senaryosunu kendi yazıyor, filmlerinde rol alıyor, yönetiyor, yapımcılığını üstleniyor, yeri geliyor tiyatrodaki dekor bilgisi ile sanat yönetmenliği bile yapıyor. Aynı zamanda Gürses, bir ressam olduğu için bazı filmlerinin afişini kendi çiziyor.

Gürses hakkında okuduklarım, sorduğum sorulara aldığım cevaplar ve kendi anılarında konu hep bir şekilde sinema tutkusuna geliyordu. Bence her şeyden önce Muharrem Bey'i özgünleştiren sinema konusundaki bu tutkusuydu. Ve bu tutkusunu bir biçimde "seyirciye dokunmak" amacıyla kullanmıştı.

Onu çok etkileyen ve hatıralarında da yer verdiği bir anısından bahsetmek istiyorum. Daha küçük bir çocukken memleketi Amasya'ya gelen gezici tiyatroları takip ediyor: O günlerde Amasya'ya önce Hafız İhsan Kumpanyası gelir, ardından da Topal Atıf'ın Melodram Tiyatrosu temsiller vermeye başlar. Hafız İhsan'ın operet türündeki oyunları Gürses'in ilgisini çekmemişti. Onu asıl derinden etkileyen ve tüm sanat yaşamında etkisi görülecek olan yerel tiyatrocusu Topal Atıf'ın, Gürses'in

deneyimi ile “seyircisini zırl zırl ağlatan melodramlarıydı”.

“Deli oluyordum onu seyrederken göğsü-mü döve döve ağlıyor, “Ah ben de onun gibi şu milleti bir ağlatabilsem” diyordum. Yeri göğü inleyen şu alkışlardan birazını da ben alabilsem... Topal, mopal, herif sahneye bir çıkıp da tiradına hıçkırıklı sesiyle bir başladı mı, kimde can-takat kalırdı ki. Ne yapıyor, nasıl yapıyor da, şu tiyatroya gelen (kadın-erkek, yaşlı genç) herkesi sonuna kadar hıçkırıklara boğuyor, alkış üstüne alkış alıyordu?”

Topal Atıf’ın oyunlarından Gürses’in çok sevdiği bir sahne vardır ki sürekli bu sahneyi oynamak istemektedir:

“Eve geldiğim, yatağa girdiğim zaman, saatlerce onun taklidini yapıyor, “Sesimi bazı kısarak, bazı kelimelere fazlaca basarak, boğazıma da hıçkırıklar yığarak mı ağlatabilirim ben de bir gün seyircilerimi?” der, provalarda sesimi çoğu kez frenleyemez; “Zalim kadın, yavrumu sen katlettin... Dünya ve ahrette bu senin hunharca işlediğin cinayetini Cenab-ı Mevla affü mağfirete asla erdiremez. Geber ey Mel’une.. Ey zulmün bâziçesi hain kadın!”

Kendi yazdıklarını incelediğimizde Gürses’i diğer yönetmenlerden ayıran en büyük özelliği bence bu tutkusudur. Seyirci ile yakaladığı birlikteliktir. Burada tüm sinema dilini, teknik ve estetik meseleleri başka bir yere koyuyorum. Bence Muharrem Bey’in seyirci ile bir arada olma, seyirciye dokunma amacı yıllarca

**Her şeyden önce Muhareem Bey’i özgünleştiren sinema konusundaki tutkusuydu. Ve bu tutkusunu da “seyirce dokunmak” amacıyla kullanmıştı.**

onu bu işe yoğunlaştırdı ve filmlerini büyük seyirci kitleleri ile buluşturdu.

**➤ Gürses sinemasını araştırmak istemenizin nedeni neydi?**

Gürses hakkında araştırmaya yapmamın iki temel nedeni vardı. Birincisi Türk sinemasının kendini aradığı yıllarda sinemaya başlayan bir isim Muharrem Gürses. Yani “Sinemacılar Dönemi” olarak adlandırdığımız tarihlerde bu işe atılmış ve yıllarca film üretmiş. Muharrem Gürses’in kendine has özellikleri ile öne çıkan özgün bir yönetmen olması, araştırma yapmamın ana nedeni idi. Çünkü bizim kaynaklarımızda Sinemacılar dönemi ile ilgili yapılan hemen bütün araştırmalar, belli başlı isimlere ve konulara odaklanmıştı. Bu yüzden bu çalışmanın Türk sineması üzerine araştırma yapacaklar için faydalı olacağını düşündüm. İkinci nedeni ise benim kişisel ilgi alanlarımdan biri olması. Ben yönetmen tanımayı seviyorum. Özellikle sinema tarihinde izler bırakmış yönetmenlerin filmografilerini inceleyip onları tanımayı istiyorum. Bu kişisel merakım ayrıca beni çalışmaya yoğunlaştıran etkenlerden biri olmuştur.

**➤ Yönetmenin filmlerindeki estetik anlayışı için neler söylemek istersiniz? Yönetmenin tiyatro kökenli olduğunu biliyoruz, acaba bu durum filmlerindeki sinema dilini nasıl etkilemiştir?**

### Muharrem Gürses, seyirci ile iletişimi kaybetmemek için hep aynı yapı ve öğeleri kullanmış. Bu yüzden onun filmlerini art arda seyrettiğinizde “tek bir film” seyrediyor gibi hissedebilirsiniz.

Yaptığım çalışmada onun çektiği filmlerin yaklaşık %10’nu inceleyebilme imkânı buldum. Bu filmlerden yola çıktığımızda Gürses’in filmlerinde naif bir sinema dili olduğunu görüyorsunuz. Melodram olduğu için hepsi özellikle müzik kullanımıyla öne çıkan filmler. Türküler, gazeller ve şarkılar filmin hikâyesini bütünleştirecek bir etki ile seçilmiş. Zaman zaman karakterin hislerini bu acıklı parçalarla seyirciye aktardığını söyleyebiliriz. Karşımıza genellikle doğrusal bir film akışı geliyor. Bazı filmlerinde çok az “flash-back” kullanımı olduğunu söyleyebilirim. Ayrıca yönetmen bazen filmleri üst üste pozlayarak deneysel etkiler de aramış. Karakterlerin iç dünyalarını böylece yansıtmaya çalışmış. Kamerayı genellikle sabit kullanan bir yönetmen Gürses. Kamerayı anlam yaratmaktan çok oyuncu takipleri için kullanıyor. Filmlerin genelinde bir ritim bozukluğundan bahsedebiliriz. Özellikle filmlerinde şarkılı-türkülü sahnelerin fazlasıyla yer kaplaması filmlerinin dramatik yapısını zayıflatan bir etken. Abartılı oyunculukları seven bir yönetmen ayrıca; bunun temel etkisinin tiyatro kökenli bir yönetmen olmasından kaynaklandığını düşünüyorum.

Seyirci ile iletişimi kaybetmemek için hep aynı yapı ve öğeleri kullanmış. Bu yüzden

onun filmlerini art arda seyrettiğinizde “tek bir film” seyrediyor gibi hissedebilirsiniz.

### **Yönetmenin dinsel temalı filmlere ağırlık verdiğini de biliyoruz. Bu filmlerde öne çıkan unsurlar neler?**

Türk sinemasında böyle dönem dönem furyalar görmek mümkün. Günümüze baktığımızda da bence şu an sırtını dinsel motiflere dayamış korku filmleri, niteliği düşük komedi filmleri ve romantik filmler bir furya haline dönüşmüş durumda. Bunun temel nedeni de tecimsel başarı. Sinemacılar başarılı olan tema ya da filmleri örnek alarak bu tür film ya da benzeri filmler yaparak daha çok seyirciye ulaşmak istiyorlar.

Sizin de belirttiğiniz gibi Gürses’in birçok dini temalı filmi var. Muharrem Bey’in küçük yaşlarda din eğitimi aldığını biliyoruz. Daha bu yaşlarda dini-mitolojik karakterlerle ilişkisi başlıyor. Ve bu temalar onun sevdiği temalar. Melodramlarda kurduğu film yapısını bu filmlere uyguladığını söylemek mümkün. Melodramlarında olduğu gibi bu filmlerin dramatik yapısının kötüler-iyiler arasında kurulduğunu görüyorsunuz. Yani bunu din temalı bir filme uyguladığınızda inançlı kişiler karşısında inançsız kişileri görüyorsunuz. Karakterler arasında keskin ve net çizgiler var. Bu filmlerin finalinde hep aynı sonuca varıyorsunuz aslında “kafirler, münafıklar, Allahsızlar” ağır bir şiddetle cezalandırılıyor. Böylece seyirci tartışmasız bir “katharsis” yaşıyor. Açıkçası dini temalı filmlerin seyircilerin dini duygularını istismar eden filmler olduğunu görüyoruz. Tecimsel başarısı kanıtlanmış bu filmlere

zaman zaman ara veriyor. Sonra tekrar dini temalı filmler yapıyor. Bu filmlerden vazgeçemediğini filmografisine baktığınızda açıkça görürsünüz.

### ➤ Türk sinemasına “Muharrem Gürses sinemasının” etkilerinden söz edebilir miyiz?

Muharrem Gürses filmlerini yalnızca kendisi için değil seyirci için yapan bir yönetmen. Bu yüzden filmleri başarılı oluyor ve ardından birçok taklidi yapılıyor. Eğer bugün “Gürses Melodramları” diye bir

konuyu tartışıyorsak bu Muharrem Bey’in sinema tarihimize iz bıraktığını göstermektedir. Bence bunun temel nedeni de Gürses’in filmlerini yorumlama ve gerçekleştirme tarzıdır. Filmlerini hissederek, yaşayarak çeken bir yönetmen olduğu için halka samimi gelmiş ve filmlerindeki birçok soruna rağmen ilgi görmüş; yıllarca film çekmeye devam etmiştir.

### ➤ Tezinizde, Gürses’in yaşam öyküsüyle filmleri arasında paralellik kurmuşsunuz bu konudan biraz bahseder misiniz?



TSA Arşivi

Sanatını samimiyetle icra eden her sanatçı gibi Gürses'i de yaşadıklarından bağımsız düşünemeyiz. Hayatındaki olayları, deneyimleri bir biçimde sinemasına aksettirmiş. Örneğin küçük yaşta anne ve babasını kaybettiği için öksüzlük ve yetimlik motifi filmlerinde sık sık görülmekte. Birkaç film adıyla da örnek verebilirim: *Yetimler Ahı*, *Ana Hasreti*, *Öksüz Gülnaz* gibi. Ayrıca iki büyük savaşın gölgesinde büyüyen birinden bahsediyoruz. Bu savaşların getirdiği sıkıntılar ve karamsar hava ister istemez filmlerine yansımış. Ayrıca onu büyüten dedesinden din eğitimi almış. Bu da daha önce değindiğimiz gibi dini temalı filmler çekmesinde etkili olmuş. Onun filmlerinde görülen yazgıyı kabullenme ve yazgı karşısındaki çaresizlikte de dinin etkisi olduğunu düşünüyorum. Hatta bir filminin adı: *Mukadderat*. Bu filmi bulamadım ama ismi büyük bir ipucu bizim için.

### ➤ **Sinemanın hemen her alanında hizmet veren Gürses hangi alanda daha etkin olabilmıştır?**

Günümüz seyircisi ne yazık ki Muharrem Gürses'i tanımıyor. Aslına bakarsanız Gürses'in geldiği yer, yaşadığı hayat koşulları, çalışma ortamı, çalışma dönemi ve ilginç çalışma koşulları göz önüne alındığında mesleğini çok seven, naif ve duygusal bir sanatçıdan bahsediyoruz. Bu yüzden ben "şu alanda daha etkili olmuştur" diyemem. Benim için önemli olan bıraktığı izdir. Ama size şöyle bir örnek verebilirim. Araştırmamı gerçekleştirdiğim günlerde Muharrem Bey'i hatırlatmak için çevremdekilere

hep aynı örneği vermişim: "Hababam Sınıfı serisindeki paragöz okul müdürü". Muharrem Bey, birçok kişinin kafasına bu rolü ile kazanmış.

### ➤ **Araştırmanızı yaparken yazılı kaynaklara, filmlere ulaşma konusunda zorluk yaşadınız mı? Yönetmene ait bir arşiv mevcut mu?**

Araştırma aşaması oldukça zor oldu. Filmlerin büyük bir kısmını internetten satın aldım. Satın aldım derken bildiğiniz DVD ya da VCD formatında değil. Meraklı bir sinemasever filmleri TV'den çekmiş ve arşivlemiş. Bir kısmını Mimar Sinan kütüphanesinde seyrettim. Ayrıca birkaç forumdan filmleri indirdim. Ne yazık ki bir film arşivi söz konusu değil. Çok araştırdım ama çoğu film kayıp. Muhterem Nur'la görüşmeyi çok istemişim. Ama sağlık sorunları yüzünden görüşmemiz gerçekleşemedi. Muhterem Hanım'ın Muharrem Bey ve sineması hakkında söyleyecekleri çok önemliydi benim için.

Muharrem Bey'in oğullarından Kemal Gökhan Gürses bana çok yardımcı oldu. Muharrem Bey'in yayınlanmamış anılarını benimle paylaştı. Araştırmacı yazar Alican Sekmeç de birçok bilgi paylaştı. Daha önce bu konuda çalışma yapan Serpil Kirel'in çalışması ve röportajı dışında pek bir yazılı kaynak bulamadım. Türk sineması üzerine yazılan birçok kitapta Muharrem Gürses'e ne yazık ki bir paragraf ayrılmıştı. Benim tezim Muharrem Gürses üzerine yapılan en kapsamlı çalışma sanırım.

Son Teslim: 14 Nisan 2014



# 3. ATIF YILMAZ Film Kısa Yarışması

Ayrıntılı bilgi ve katılım koşulları:  
[www.atifyilmazkisafilm.com](http://www.atifyilmazkisafilm.com)

**ÖDÜLLER**  
Birincilik Ödülü: ₺6000  
İkincilik Ödülü: ₺3000  
Üçüncülük Ödülü: ₺2000  
Forum Mersin Çevre Özel Ödülü: ₺2000  
Forum AVM'ler Özel Ödülü: ₺2000

## JÜRİ

Deniz Türkali (Oyuncu)  
Seren Yüce (Yönetmen)  
Mehmet Aksın (Görüntü Yönetmeni)  
Thomas Balkenhol (Kurgucu)  
Erman Ata Uncu (Radikal Gazetesi Sinema Yazarı)

## ÖN JÜRİ

Doç.Dr.Gürhan Topçu / Mersin Üniversitesi  
Yrd.Doç.Dr.Ufuk Küçükcan / Anadolu Üniversitesi  
Murat Telli / Forum Mersin Halkla İlişkiler Müdürü



# Spoiler Bazen Hayat Kurtarır

**AHMET TERZİOĞLU**

“Idea has been done before.”<sup>1</sup> Bu cümle, unutulmaz Charlie Chaplin filmlerinin yapımcı şirketi olan Essanay Studios’un yazar ve yönetmenlerin senaryo başvurularını reddetmek için kullandığı şablonun içerisindeki 17 gerekçeden biri. İthal fikirlerin, yeniden yapımların cenneti olan Hollywood için inanılmaz derece radikal olan bu şablonun içindeki “bu fikir daha önce

<sup>1</sup> Posterin orijinalini görmek için bkz: [literaryrejectionsondisplay.blogspot.com.tr/2014/02/idea-has-been-done-before.html](http://literaryrejectionsondisplay.blogspot.com.tr/2014/02/idea-has-been-done-before.html) (Erişim: 10/03/2014)

yapıldı” cümlesi, içinde yaratıcılık olan her işin olmazsa olmazı yenilikçiliğe dikkat çekiyor. “Bu fikir daha önce yapıldı”, aslında şimdi bu fikirden kurtul ve yenilere yol al demenin biraz gaddar, çokça gerçekçi ifadesi. Esas mesele şu, biri bunu size söylemeden bir yaratıcı olarak yapmak istediğiniz şeyin artık çoktan kurutulmuş bir damardan beslendiğini görmemiz gerekmez mi?

Yukarıdaki sorunun yanıtı, ne yazık ki çoğu zaman olumsuz. Bu yüzden kâşifler var. Kelime anlamı itibarıyla olumlu çağrışımlar yapsa da, aslında kâşifler bir anlamda yeni ve güzel şeyler bulmak için



kendilerini bir biçimde kurban eden kişilerdir. Kâşif bazen bir yerin, bazen bir canlının, bazen bir düşüncenin peşindedir. Peşinde olduğu şey değişse de arayış paydasında hepsi aynı riski taşır: hiçbir şey bulamamak ve bir şey bulacağım derken kendini bile kaybetmek.

Mevzu sinema olunca durum -kendini kaybetmek- ontolojik olmasa da, yeni bir film ya da yönetmen keşfetmek uğruna bazen ellerin bomboş kalması sonucu zaman kaybedilebiliyor. Kendini kaybetmek kadar değil belki ama zaman kaybetmek de kendinden bir şey kaybetmek neticede. Lakin kâşifler bunun için var. Birileri bir şeyleri yapmazken, onlar yerine o şeyleri birileri yapmazsa kim yapacak? İşte bu satırlar hep zaman kaybı. Spoiler bu yüzden şart. Spoiler bazen hayat kurtarır, zira kaybettiğimiz her an, eğer keşfe değer bir şey için tüketilmediyse ziyan oluyor. Hayatımızdan gidiyor. Kâşifler bunun için var.

### **Zaman Kaybına Dair**

Tinatin Gurchiani'nin ilk filmi *The Machine Which Makes Everything Disappear* (*Manqana, romelic kvelafers gaaqrobs*, 2012). Tipik bir unboxing videosu gibi söze başlarsak, film bir belgesel. Indie festivaller için ideal bir özet hikâyesi var. Afişindeki tipografi çok başarılı. Yönetmenin kendi çıkış noktasından değerlendirdince fikir de fena sayılmaz.

**İnsanlar hikâyelerini anlatırken mekânlar da ülkenin insanlarla paralel hikâyesini anlatıyor. Yönetmen bunu amaçlasa da ilişki çok güçlü değil; çünkü kullanılan mekânlar insanların toplumsal ve bireysel kodlarına göre çok fazla değişkenlik göstermiyor.**

“Gerçek insanların gerçek hikâyelerini anlatmak ve Gürcistan’daki genç insanların, gelecek kaygıları üzerinden bir profil oluşturmak”,<sup>2</sup> aşağı yukarı yönetmenin çıkış noktası böyle özetlenebilir.

Filmdeki insanların hiçbiri oyuncu değil. Bir ilana başvurup, oyunculuk yapmak için set olmayan setlere geliyorlar. Hikâyelerini, hayallerini, Gürcistan’ın Sovyet geçmişini, kapitalizmin ülke içerisinde yarattığı değişimi hissettiren bir doku önünde hikâyelerini anlatıyorlar. Önlerinde hikâyelerini dile getirdikleri fonlar, kimi zaman bir spor salonunun boyaları dökülmüş çıplak beton duvarı, kimi zaman da yıkık dökük ahşap (belki de yine devlete ait) bir binanın içinden mürekkep. İnsanlar hikâyelerini anlatırken mekânlar da ülkenin insanlarla paralel hikâyesini anlatıyor. Yönetmen tam olarak bunu amaçladığını iddia ediyor. Yine de ilişki çok güçlü değil, çünkü kullanılan mekânlar

<sup>2</sup> Merak edenler için yönetmen film hakkındaki soruları yanıtlıyor: [www.youtube.com/watch?v=Pj4qoBe-wQ0](http://www.youtube.com/watch?v=Pj4qoBe-wQ0)



**Bireylerin hikâyelerinin otantik hikâyeler arasında seçilmemesi de, aslında bir çeşit her yerde işleyen sıradan öykülerin Gürcistan bağlamında yeniden üretiminin hedeflendiğini doğruluyor.**

insanların toplumsal ve bireysel kodlarına göre çok fazla değişkenlik göstermiyor.<sup>1</sup>

Tinatın Gurchiani'nin iyi bir fikirden yola çıktığı kesin. Ancak filmi izledikçe bu fikrin aslında çekirdek olarak kaldığına ve gelişerek genişleyemediğine tanık oluyoruz. Dediğim gibi, mekân-birey hikâyeleriyle tarihselliği yakalama iddiasında olan film, bireylere özel mekânlarda

3 Yönetmenin film hakkındaki düşüncelerinin tamamı 2. dipnottaki söyleşiden alınmıştır.

ilerleyemediği için tanıtım reklamı seviyesinde kalıyor. İnsanlara sorulan sorular da bu tarz birçok katmanlılığın oluşmasına zemin hazırlamıyor. Yönetmenin objektif olmadığını söylemesi bu noktada biraz rahatlatıcı; yani Gürcistan için objektif bir profil yakalama sevdasında olmadığını, bireylerin hikâyelerinin de otantik hikâyeler arasında seçilmemesi de, aslında bir çeşit her yerde işleyen sıradan öykülerin Gürcistan bağlamında yeniden üretiminin hedeflendiğini doğruluyor.

Şimdi öyleyse bir tanıtım metninde filme “tagline” arar gibi yeninden düşünelim (Neden böyle düşündüğümüzü daha sonraki paragraflarda açıklayacağım): *The Machine Which Makes Everything Disappear*, Gurchiani'nin Gürcistan'dan aldığı bir

dokuyu lamel üzerinde inceleme girişimi. Tipik bir deney ortamı çelişkisi olarak, belirsizlik onun sübjektif algısını şekillendiriyor. Denekler, deney ortamında olmanın bilinciyle muhtemelen olduklarından farklı bir profil sergiliyorlar. Bir kısmı oyuncu olma arzusuyla kamera karşısına gelen, casting ilanına muhtemelen 3. Dünya'nın temel kaçış mekanizması: ünlü olma sevdasıyla yanıt veren insanlar. Aslında organik oldukları tartışmalı. Gurchiani'nin herkesin hikâyesi dediği türden sıradan hikâyelerin birkaçına odaklanıldığında fazlasıyla sentetik kokular saçtıkları, hormonlu oldukları anlaşılabilir. Makine (*The Machine Which Makes Everything Disappear*'dan bundan sonra böyle söz edeceğim), bir nevi "ove-

**Film için katmanları arasında yer almayan, tüm karakterlerin dünyası içerisinde nasıl yer alabileceği sorularla kontrol ve enjekte edilmeyen makine, bu durumda ne işe yarıyor? Bu makine neyi yok ediyor? Bu makine hangi amaçla kullanılıyor?**

racting" zıddı "overnaturel" hikâyelerden oluşuyor. İnanıyoruz, çevremizden böyle hikâyelere aşınayız ama kamera karşısında biraz fazla ballandırıldıklarına, belagate maruz bırakıldıklarına dair bir şüphe taşıyoruz. Bu şüphe filmin adında taçlanıyor ve belki de sıradan bir sinefil paranoyası içinde olmadığımızı düşünmekte kendimizi haklı buluyoruz.





**Spoiler bazen hayat kurtarır, zira kaybettiğimiz her an, eğer keşfe değer bir şey için tüketilmediyse ziyan oluyor. Hayatımızdan gidiyor. Kâşifler bunun için var.**

### **Makine Tam Olarak Ne İşe Yarıyor?**

Şimdi bir film festivali öncesinde heyecanla program incelediğinizi, hangi filmlere bilet almaya karar vermeye çalıştığınızı hayal edin. Festival programında kendinizden emin biçimde işaret parmağınız ile dolanırken birden, bir film için oldukça uzun bir isme denk geliyorsunuz. Neredeyse iki satır uzunluğundaki bu film ismi sizi filmin konusunu okumaya

itiyor. Sonra ödüllü bir film olduğunu görüyorsunuz. Koskoca Sundance Film Festivali'nden "Dünya Sineması - Belgesel Kategorisi"nde En İyi Yönetmen ödülünü kapmış, Jüri Ödülü'nde ise adaylıkla yetinmiş. Yeni bir sekme açıyorsunuz. Programa bir süre veda edip Google'da kısa bir tura çıkıyorsunuz. Yönetmenin ilk filminde ödülü kapmış olması kararınızı etkiliyor. Artık film listenizde uzun isimli yeni bir film var.

Kabul edelim. Çok sıradışı örnekler dışında festivallerde işler böyle yürüyor. Makine'nin ismi bu yüzden oldukça iyi bir seçim. Tam anlamıyla bir pazarlama başarısı. Neden? Şöyle ki; filmin isminin hikâyesini yönetmenden dinlediğimizde,

yönetmenin öğrencilik yıllarında çektiği kısa bir film için insanlara “hayatınızda en çok neye ihtiyacınız var?” sorusunu sorduğunu ve bu soruya verilen yanıtlardan birinin her şeyi yok eden bir makine olduğunu öğreniyoruz. Filmin adı gerçek yaşamdan geliyor. Film adını kendi bulmuş gibi duruyor. Böylelikle bir çeşit MacGuffin ile karşı karşıyaymışız hissine kapılıyoruz. Fakat filmin içerisinde makine hiçbir işleve sahip değil. Yönetmen yalnızca bir kez makineye dair bir soruyu, filmin kahramanlarından birine yöneltiyor ve o yanıt da gerçek yanıt kadar -ne yazık ki- etkili olmuyor. Yönetmen ismin gücünün, bir insanın ağzından bambaşka bir yanıt beklerken gelen bu sözcüklerin etkisinin farkında. Film için katmanları arasında yer almayan, tüm karakterlerin dünyası içerisinde nasıl yer alabileceği sorularla kontrol ve enjekte edilmeyen makine, bu durumda ne işe yarıyor? Bu makine neyi yok ediyor? Bu makine hangi amaçla kullanılıyor?

Yönetmenin kelimelerin gücüne inanması güzel, ama kelimeleri bu film özelinde, adlandırma aşamasında kullanım biçimi tamamen ticari bir his yaratıyor. Elbette bir yazar ya da yönetmen filmine isim verirken dikkat çekmek, ilk anda izleyicinin dikkatine oynamak isteyebilir. Burada eleştirilecek hiçbir şey yok. Ancak bir filmin adındaki kırmızı ya da yeteneğe

vurgu yapan parlaklık, nasıl sinema tarihinin dönüm noktalarında bir şeyleri imliyor ve film içerisinde işliyorsaydı, burada da benzer bir algoritma ile karşı karşıya olmayı insan, en azından karşısındaki hikâye anlatıcısının gücüne inanmak için istiyor. Burada yönetmenin bir auteur’den çok bir reklam yazarı gibi düşündüğü kanaatindeyim. Film de genel olarak bunu doğruluyor. Adı, içeriği, bağlamı, oluşturmak istediği ancak -bence- başarısız olduğu mekân-birey ilişkisi odaklı tarihselliği bunları kanıtlıyor.

Özetle: Kendimi feda ettim. Olumsuz/negatif bir keşfi sizin için tamamlıyorum. Nassim Nicholas Taleb’in kulakları çınlasın, ancak Makine bir kuğuysa bile bu kuğu yalnızca siyah taklidi yapıyor.



## 3. Los Angeles Türk Filmleri Festivali'nden İzlenimler

Üç yıl gibi kısa bir sürede önemli bir aşama kaydeden ve Türkiye'nin Hollywood'a açılan kapısı olarak gösterilen Los Angeles Türk Filmleri Festivali, 6-9 Mart tarihleri arasında Hollywood Bulvarı'nda yer alan Egyptian Theater'de yapıldı. Kısa film yarışması ve uzun metraj film gösterimlerinden oluşan festivale, yarışmacı olan kısa film yönetmenlerinin yanı sıra Reha Erdem, Derviş Zaim, Mahmut Fazıl Coşkun'un da aralarında bulunduğu Türkiye Sineması'ndan pek çok davetli katıldı. Türkiye'de son dönemde üretilen filmleri Amerikalı seyircilerle buluşturma olanağı sağlayan festival bu yıl kısa film yönetmenlerine yönelik bir de akademi organize etti. LATFF Akademi adıyla düzenlenen programda festivale davet edilen kısa film yönetmenleri, University of Southern California (USC) ev sahipliğinde Türkiye'den ve Hollywood'dan profesyonellerle bir araya gelme fırsatı buldu.

## KORAY SEVİNDİ

**Kısa Film Yarışmasına Genel Bir Bakış**

Festivalin en önemli bölümü olarak değerlendirilen kısa film yarışmasına bu yıl 201 film başvurdu. Finalist olan 10 filmi Los Angeles Sanat Müzesi (LACMA) film küratörü ve ünlü film eleştirmeni Elvis Mitchell tek seçici olarak belirledi ve bu filmlerin yönetmenleri Los Angeles'a davet edildi. Yarışmanın ana jürisinde ise yönetmen Reha Erdem'in başkanlığında Sundance Film Enstitüsü Uzun Metraj Film Bölümü Direktörü Michelle Satter, Filmmakers Alliance Başkanı Jacques Thelemaque, Chapman Üniversitesi Sinematografi Bölüm Başkanı Bill Dill ve oyuncu Saadet Aksoy yer aldı.

Festivalde yer alan 10 filmlik seçki 9 kurmaca ve 1 animasyon filminden oluşuyordu. Yarışma seçkisinde Aksel Bonfil'in iki kız arkadaş ve bir öğretmen arasında gelişen çatışmayı anlattığı filmi *Nefs*, Çiğdem Topaloğlu'nun eski bir hâkimin yalnızlığına ve kopmuş aile bağlarına gönderme yaptığı filmi *Avni Amca*, Ahmet Bikiç'in ailesini savaşta kaybeden bir çocuğun öyküsünü anlattığı filmi *Mama*, Buğra Dedeoğlu'nun bir Kıbrıs gazisinin gölgesiyle olan imtihanına yer verdiği filmi *Şeref Dayı ve Gölgesi*, Hakan Hücum'un bir baraj inşaatı nedeniyle terk edilen bir köyde yaşayan bir adamın öyküsünü anlattığı filmi *Boş Köy*, Cihan Sağlam'ın bir lise öğrencisinin hayatı üzerinden aile

Festivalin Hollywood'u gezmek için gelen hemen herkesin görebildiği merkezi bir noktada olması geniş bir izleyici kitlesine ulaşmasını sağladı. Bu da Türkiye'nin ve Türkiye Sineması'nın ta-nıtımı açısından festivalin önemini bir kere daha gösterdi.

ilişkilerini, gençliği ve pek çok konuyu tartıştığı filmi *Kor*, Koray Sevindi'nin bir adamın ötekileştirilme hikâyesini anlattığı animasyon filmi *Kafa*, Nadim Güç'ün yıllar önce İstanbul'a göçen bir adamın köyüne dönüş hikâyesini anlattığı *Yolculuk*, Onur Yağız'ın bir baba ve oğlun bir bisiklet çevresinde gelişen hikâyelerinin anlatıldığı filmi *Patika* ve Barış Çorak'ın bir kadının ve bir erkeğin hayatlarını değiştirmeye çalışmaları sonucunda yaşadıklarını anlattığı filmi *Birlikte* yer aldı.

Jüri üyeleri yaptıkları değerlendirme sonucunda Cihan Sağlam'ın *Kor* ve Barış Çorak'ın *Birlikte* filmlerine Jüri Özel Ödülü verirken, Onur Yağız'ın *Patika* filmi de En İyi Film ödülüne layık gördü. Seyirci oylamasından galip çıkan film ise Nadim Güç'ün *Yolculuk* filmi oldu.

**LATFF Akademi**

University of Southern California'nın ev sahipliğinde gerçekleştirilen LATFF Akademi bu yıl ilk kez düzenlendi. Çeşitli oturumlar şeklinde organize edilen akademide ilk gün Nadir Sarıbacak ve Saadet Aksoy'un katıldığı "Oyuncu Gözüyle" bölümleri yer aldı. Oyuncu bakış açısıyla

## FESTİVAL GÜNLÜĞÜ

set ortamının ve setteki ilişkilerin nasıl olduğuna dair söyleşi şeklinde gerçekleşen oturumlarda oyuncuların film yapım sürecine yaptıkları katkılar tartışıldı.

İkinci gün katılımcılar USC'nin Motion Capture Laboratuvarı'nı ziyaret etti ve burada *Avatar* (2009) filminin yapım aşamalarını gözlemleme ve laboratuvarında çeşitli uygulamalar yapma olanağı buldu. Ardından Mahmut Fazıl Coşkun'la bir oturum gerçekleşti ve sinema deneyimi üzerine bilgi alış verisi ve soru cevap şeklinde bir program gerçekleşti. Günün son otu-

rumunda ise Batı Amerika Yazarlar Birliği başkan yardımcılığı ve USC Film Fakültesi Senaryo Yazarlığı Birimi'nin başkanlığını yapan senarist Howard A. Rodman yer aldı. Rodman, yazma süreci ile ilgili deneyimlerini paylaşırken yazarların film sektöründeki yerlerini de değerlendirdi.

Üçüncü gün Derviş Zaim'le yönetmenlik üzerine bir oturum gerçekleştirildi. Anlatı yapısı ve dramatik çözümleme üzerine yapılan dersin ardından bir de söyleşi yapıldı. Günün sonunda ise Oscar yabancı film komitesinin eski başkanlarından olan





ve *Küçük Gün Isıgım* (Little Miss Sunshine, 2006), *Tutku Oyunları* (Little Children, 2006), *Nebraska* (2013) gibi filmlerin yapımcılığını da yapan Ron Yerxa ile yapımcılık üzerine bir oturum gerçekleştirildi. Büyük stüdyolarla çalışmak ve bağımsız yapımlarda görev almak arasındaki farklara değinen Yerxa, yapımcının bu süreçteki yeri konusunda bilgiler verdi.

Akademinin son gününde ise Reha Erdem'le bir araya gelen katılımcılar yönetmenlik üzerine bir söyleşi gerçekleştirdi ve kısa film yarışmasında yer alan filmler

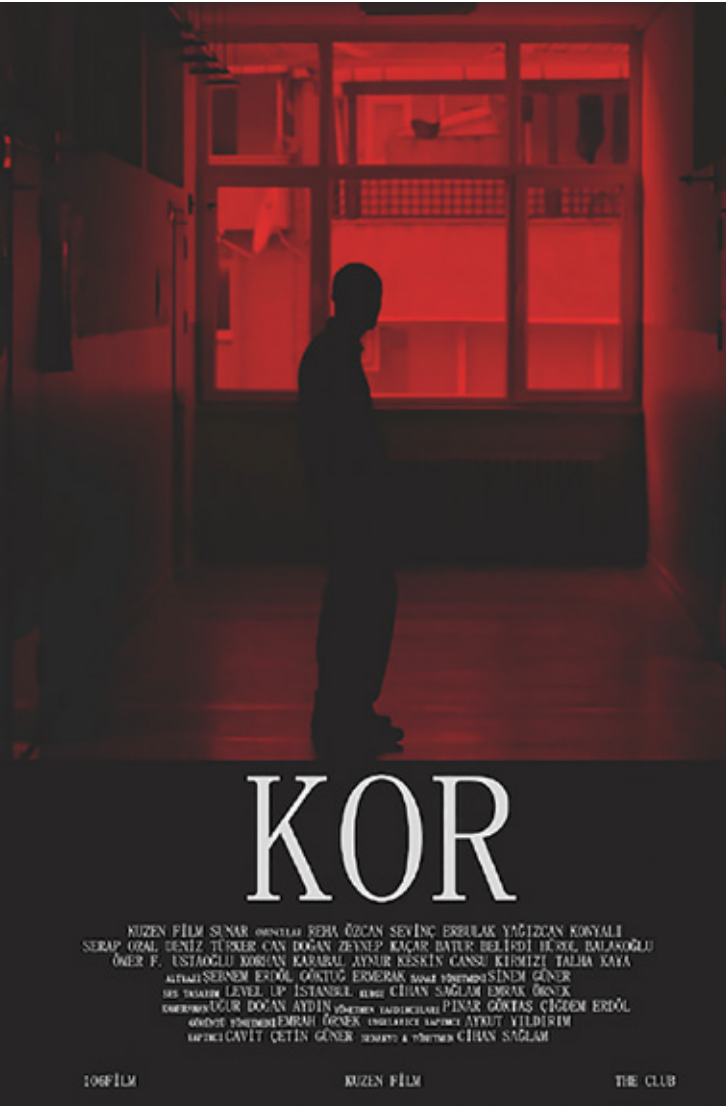
**Festival henüz üçüncü yılında olmasına rağmen organizasyonu göz doldurdu. Kapanış gecesinde uzun metraj ve kısa metraj film yönetmenleriyle jüriyi bir araya getirmesi de kısa film yönetmenleri açısından değerli bir sohbet ortamı oluşturdu.**

üzerine yorumlarda bulunuldu. Ardından da USC Focus etkinliğinde University of Southern California Film Okulu'ndan çıkan kısa filmler izlendi.

### **Festivalden Kısa Kısa Notlar**

Festival bu yıl Mahmut Fazıl Coşkun'un *Yozgat Blues* filmiyle başladı. Açılış gecesinde gösterilen filmin bitiminde yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun ile birlikte oyuncular Ercan Kesal ve Nadir Sarıbacak yer aldı. Festivalin diğer günlerinde Atalay Taşdiken'in yönetmenliğini yaptığı *Meryem*, Onur Ünlü'nün filmi *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu'nun filmi *Gözümün Nuru*, Derviş Zaim'in filmi *Devir* ve Reha Erdem'in filmi *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'ın gösterimleri yapıldı.

Bu yıl festivalin uzun metraj gösterim programında yer alan altı filmde beşinin yönetmenleri Los Angeles'ta ağırlandı. İlk defa bu kadar geniş bir konuk sayısına ulaşan festival henüz üçüncü yılında olmasına rağmen organizasyonu göz doldurdu. Kapanış gecesinde uzun metraj ve kısa metraj film yönetmenleriyle jüriyi bir araya getirmesi de kısa film yönetmenleri açısından değerli bir sohbet ortamı oluşturdu.





**Jüri üyeleri Cihan Sağlam'ın *Kor ve Barış Çorak*'ın *Birlikte* filmlerine Jüri Özel Ödülü verirken, Onur Yağız'ın *Patika* filmi de En İyi Film ödülüne layık gördü. Seyirci oylamasından galip çıkan film ise Nadim Güç'ün *Yolculuk* filmi oldu.**

Açılış resepsiyonu Los Angeles Türk Konsolosluluğu'nun ev sahipliğinde düzenlendi. Davetlilere döner, dolma vb. Türk yemeklerinin sunulması da festivalin yabancı konukları tarafından oldukça beğenildi ve festivalin ABD'de yapılmasına rağmen yerel motiflere ne kadar önem verdiğini bir kere daha gösterdi.

Hollywood Bulvarı'ndaki Egyptian Theatre'de yapılan festivale ulaşım oldukça kolaydı. Festivalin Hollywood'u gezmek için gelen hemen herkesin görebildiği merkezi bir noktada olması çok geniş bir

izleyici kitlesine ulaşmasını sağladı. Bu da Türkiye'nin ve Türkiye Sineması'nın tanıtımı açısından festivalin önemini bir kere daha gösterdi.

Festivalin gerçekten büyük bir özveriyle çalışan gönüllülerinin de unutulmaması gerekir. Genellikle Los Angeles çevresinde okuyan öğrencilerden seçilen ve her an her saat konuklarla ilgilenen gönüllüler, organizasyonun yürümesi için kilit bir rol oynadı. Türkiye'deki festivallerle kıyaslandığında festivalin bu yönünün oldukça ileri bir seviyede olduğu söylenebilir. Festivalin organizasyon komitesi ile gönüllülerinin oluşturduğu bu güzel uyum da bundan sonraki yıllarda yapılacak yeni festivallerin sağlam temellere oturmuş olduğunun ve giderek daha da başarılı olacağını habercisi.

# Şimdi her yerde!





# Bu Yunus Bizim Yunus mu?

**M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN**

Tarihi şahsiyetleri konu alan sinema filmleri, belgeseller ve televizyon dizileri, bahsedilen kişi veya kurumları ne kadar doğru anlattıkları tartışmaları ile gündem teşkil etmişlerdir. Can Dünder'in *Mustafa* adlı belgeseli, *Hür Adam* filmi ve *Muhteşem Yüzyıl* adlı televizyon dizisinin kamuoyu

gündemini bu tip tartışmalarla ne kadar meşgul ettiği hepimizin malumudur. Yönetmenliğini Kürşat Kızbaz'ın üstlendiği *Yunus Emre Aşkın Sesi* filmi de yanlış anlatısı ile benzer tartışmalara kapı açıyor.

## **Görsel Dil ile İmtihan**

*Yunus Emre Aşkın Sesi* filminde, yanlış anlatının yanında sinematografik zaafılar ön

plana çıkmaktadır. Yunus Emre Hazretlerini anlatmak için görsel bir dil olan sinemanın seçilmiş olmasına rağmen, görsel çözümler ve duygular yerine her şeyin diyaloglar vasıtası ile anlatılması bu seçimin sorgulanmasına sebep oluyor. Örneğin bu anlatıda, Yunus Emre Hazretlerinin karçırdığı fırsatı farkedip Hacı Bektaş-ı Veli Hazretlerinin yanına dönmeye nasıl ve hangi duygularla karar verdiğini menkıbeyi bilmeyenlerin anlamalarına ve özellikle hissetmelerine imkan yok. Zira filmde hiçbir duyguya yer verilmeden bir anda aklına bir şey gelmiş gibi durup geri dönen birini görüyoruz. Veya Yunus Emre Hazretlerinin tekkeye eğri odun sokmamasının yine diyaloglar üzerinden anlatılıyor olması, sinemayı sinema yapan unsurlardan ne

**Seyirciyi zaman ve mekan duygusundan mümkün olduğunca uzak tutup diyaloglar üzerinden ilerleyen filmde, hazretlere ait şiirlerden oluşturulan diyaloglar, şiirsel sinemayı şiir okumaktan ibaret zanneden bir anlayışı ele veriyor.**

kadar uzak olduğuna işaret ediyor. Sinema filmi olma iddiasında olan yapıt, bu zaafılar ile “sinema” olmaktan uzak kalıyor.

Seyirciyi zaman ve mekan duygusundan mümkün olduğunca uzak tutup diyaloglar üzerinden ilerleyen filmde, hazretlere ait şiirlerden oluşturulan diyaloglar, şiirsel sinemayı şiir okumaktan ibaret zanneden bir anlayışı ele veriyor. Bu noktada aklıma Bresson’un “Şiirsellik peşinde koşma. Şi-





irsellik kendiliğinden, bağlantılardan içeri sızar.”<sup>1</sup> sözü geliyor. Filmde gerçeklik algısını da ziyadesiyle tahrip eden bu yapı karakterleri kartonlaştırıyor. Meseleyi zahir düzlemde ilerletmek yerine birazcık derinleşme çabası ile batinına dönülse, hem karakterlere daha fazla yaklaşma fırsatı bulacağız hem de şiirsellik kendiliğinden ortaya çıkabilecek. Filmin genel yapısı içinde karakterlerin bu kadar karton olması, kötü de olsa filme bir entrika katan Kasım’ın filmin en “gerçek” karakteri olmasını sağlamış.

1 *Sinematograf Üzerine Notlar*, Robert Bresson, Küre Yayınları

Filmin kamera ve ışık kullanımından mekân tasarımına, kostüm ve makyajından kurgusuna kadar bütün azalarına aynı özensizliğin yerleştiğini görüyoruz. Sürekli pencerelerden süzülen yatay ışıklarıyla oryantalist resim hissi veren sahneler ise bir süre sonra tekrar duygusu oluşturuyor. Ama bütün bunları bir kenara bırakıp gözümüzden kaçmaması gereken çok daha vahim bir mevzuya işaret etmek gerekiyor. Bu film Yunus Emre Hazretlerini yanlış anlatıyor. Hacı Bektaş-ı Veli’den Tapduk Emre hazretlerine, Hz. Mevlana’dan Barak Baba’ya hepsini yanlış tanıtıyor.

## Mutasavvıf Yerine Hümanist

Filmde tasavvuf ve seyr u süluk kavramları yerine hümanist felsefe ve yolculuk gibi çok daha zayıf kelimeler kullanılması, hazretlerin yanlış anlatılmasının tohumları olarak görülebilir. Bu zayıf kelimeler, mürid-mürşid ilişkisinin çok bir şair ile akıl hocasının ilişkisini temsil ediyor. Yunus Emre ile Tapduk Emre Hazretlerinin filmde gördüğümüz şekilde ilişki kurmuş olmaları tarihsel ve kavramsal gerçeklerle uyumuyor. Bahsedilen zatların hayatları, eserleri ve tasavvuf Hz. Peygamberin muhabbetiyle taşarken, filmde Efendimizin ism-i şerifini ne duyabildim ne de duvarları süsleyen hat eserleri arasında görebildim. Bu hümanizm lakırdısı ise bahsettiğimiz muhabbetten bihaber olmaktan kaynaklanıyor.

Bir sinema filminde, romanda yahut bir şiirde hazretleri hakkıyla anlatmanın mümkün olmadığı yadsınamaz bir gerçek. Onları hakkıyla anlamak dahi çok az insana nasip olabiliyorken kaldı ki anlatmak mümkün olsun. Bu mevzularda film yapmamak da en doğru çözüm değil tabii ki. Hazretleri tüm veçheleri ile anlatmak elbet mümkün değil ama anlattığımız yönleriyle onları yaşanabilir kılmak elimizde. Bu tip mevzularda, doğru bilgilere ulaşmak ve doğru perspektifi kazanmak için muhakkak ehil kişilere danışılmalıdır. Bu filmin danışman listesinde de Ömer Tuğrul İnancer ve Mustafa Tatçı Beyefendiler gibi konuda ehil insanlar mevcut. Ancak üzülmeye gerek yok ki bu film yapılırken bu zatlara ya hiç danışılmamış ya da sözleri hiç dinlenmemiş. Zatların soh-

## Filmde tasavvuf ve seyr u süluk kavramları yerine hümanist felsefe ve yolculuk gibi çok daha zayıf kelimeler kullanılması, hazretlerin yanlış anlatılmasının tohumları olarak görülebilir.

betinde bulunmuş, kitaplarını okumuş veya biraz olsun tanıma fırsatı bulmuş herkes bu söylediğimi anlayacaktır.

*Muhtesem Yüzyıl* dizisinde olduğu gibi “Biz tarih anlatmıyoruz, kurmaca film çekiyoruz” gibi bir anlayış içinde iseler konu bambaşka bir katmana taşınıyor. Bu yapılanlar elbette hazretlere zerre kadar zarar veremez; ama bir kısım insanın kafasında yanlış tahayyüller oluşmasına sebep olabilir. Ticari kaygılar ile milletin manevi şahsiyetleri üzerinden nemalanmaya kimsenin hakkı olmadığı kanaatindeyim. Film festivallerinin ne kadar adaletli oldukları meselesi ayrı bir tartışma konusudur; ama bu filmin hiçbir festivalde gösterilmemiş olmasını da estetik bir kaygı güdülmediğine işaret olarak kabul edebiliriz. Filme sadece bir gişe filmi olarak baktığımızda ise 160 kopya ile vizyona girip 83.361<sup>2</sup> kişi tarafından izlenmiş olması gişede de başarısız olduğunu gösteriyor.

Filmin en büyük artısı ise bahsedilen zatları anmak için bir vesile olması ihtimali. Umarım bu film izleyenlerin hazretleri merak edip araştırmaları ve hayatlarını tetkik etmelerine, dolayısıyla zat-ı şeriflerini doğru anlamalarına vesile olur.

<sup>2</sup> www.boxofficeturkiye.com/



# Yüzleşilmeyen Acı Unutulmaz

---

**CİHAN AKTAŞ**

---

Bosna'nın grevlerin ardından yeni bir çatışmaya ve tahribe sahne olduğu günlerde bir kez daha izledim *Çocuklar'ı* (Djeca, 2012). Jacques Rancier, "gerçek üzerinde düşünülme için kurgulanmalıdır" der, *Görüntülerin Yazgısı*'nda. Boşnaklar unutulması imkânsız acılar yaşadı. O acıların sebep olduğu yaralar henüz kapanmadan sanatsal bir dille tasviri hiç kolay değil. Ancak kuşak mesafesi bir tür soğukkanlı bakış sağlayabilir. Oysa her yanıyla yaralı Bosna, savaşı unutmaya izin vermiyor. Bununla birlikte bir taraftan unutmak zorun-

da savaşın çocukları, bugüne tutunmak için; diğer taraftan dünün acıları öylesine yoğun ki unutmaya çalışmanın kendisi yeni ve daha ağır bir yara sebebi olabilir. İşsizlik, ödenmeyen maaşlar, rüşvet ve yolsuzluk haberleri... Bosna, asgari uzlaşma adına yakın geçmişi unutmuş gibi yaşamalıydı. Göstericiler ise derin hafızayı yaktılar. Başkentteki Cumhurbaşkanlığı binasında çıkarılan yangında paha biçilemeyecek tarihi ve güncel birçok belge, yargı kararları ve mikrofilmler zarar gördü. Kuşkusuz apaçık hayat kavgası ve geleceğe dönük güvensizlik an geliyor geçmişle



hesaplaşma kusuru noktasına dayanıyor. Fakat geçmişle hesaplaşmak nasıl mümkün olabilir, bir Srebrenitsa ile birlikte bu ağır yükü kimler, nasıl kaldırabilir?

Aida Begiç'le 2012 yılının yaz başı günlerinde Saraybosna'da bir sinema söyleşisi gerçekleştirdiğimizde, gençlerin geçmişle bu zor, hassas ilişkisi üzerine de konuşmuştuk. O sırada *Çocuklar* filmini henüz tamamlamış, filmin adı konusunda bir karara varmaya çalışıyordu. Sanatçı sorumluluğu ve duyarlığı, adaletten yoksun bir uzlaşma nedeniyle acılarıyla yüzleşmeyi iç dünyasına terk eden bir halkın gençlerine mecbur olduğu açıklamaya yoğunlaşmıştı.

Begiç, birçok değerli yönetmen gibi kendi sinemasını felsefi bir altyapıyla kuruyor. 2008 yapımı ilk uzun metrajlı filmi *Kar (Snijeg)*, sinema alanındaki titizliğini ve kendine özgülüğü yansıtıyor.

*Kar* gibi yalın ve akıcı bir filmle yönetmenlik yeteneğini kanıtlayan Begiç'in *Çocuklar*'ını sevgili Mustafa Emin Büyükcoşkun'un yardımıyla seyretme fırsatı buldum. Film üzerine düşünmeyi sürdürürken, Şubat ayı ortalarında Bosna olayları başladı. İki yıl önce, baharın ilk ayında gittiğimde Bosna, hüznü, yorgun ve kırılmıştı. Hayat normal olmayan bir sürü aksaklığa ve probleme rağmen sürüyordu, sürmek zorundaydı.

Aida Begiç'e, Bosna'nın katliamların sebep olduğu travmayı ne ölçüde at-

**Çocuklar Bosna'nın çok zorlu geçiş döneminin ve ilk çocukluk deneyimlerini savaş zemininde yaşayan gençlerin hikâyesi. İki savaş yetimi, savaş sırasında 5 yaşında olan 23 yaşındaki Rahima ile savaş başladığında doğan kardeşi Nedim filmin kahramanları.**

latabildiğini sormuştum. Bu travmayı henüz atlatamadıklarını, hatta durumun 1997-98'e göre çok daha kötü olduğunu söylemişti. Bunu da Bosna'nın hiç çözülmeyen iç durumuna değil de milliyetçi eğilimlerle nefretin mevcudiyetini korumasına bağlamıştı. Şunları da söylemişti Begiç: "Gerçeği yalanlamak, adaletsizlik, yolsuzluk ve diğer kötü şeyler hâlâ var. Ancak bence duvarın önünde olmak veya umutsuz olmak sadece Bosna'nın durumuyla sınırlı değil, bu dünya çapında bir sıkıntıyla ilgili. Ve ben Bosna'yı Avrupa'nın aynası olarak görüyorum. Bütün iyi gidişatı yansıtırken aynı zamanda kötü olayları da yansıtıyor."

Begiç'in *Çocuklar*'ı bu anlamda yaşanan olaylar konusunda bir uyarı değeri taşıyor. Bosna, geçmişi unutamasa da uzlaşabilmeye zorunlu bir ülke. Adalet ve hakkaniyetin sağlanması hiç kolay değil. Kitleleri geçim kavgasında yalnız bırakan ve bir taraftan da yolsuzluk gibi kötülükleri hiç engellemeyen sistem, büyük hantallığıyla ülkenin önünü kapatıyor. Bu



**Rahima kardeşi konusunda kaygılanmaya başladığında ise savaş yıllarında doğan çocukların ortak hafıza, aidiyet, anlam, amaç ve hayat bağları üzerine, değer yargıları etrafında daha kuşatıcı sorulara cevap arama zorunluluğuyla yüz yüze geliyor.**

konuda yazışırken Mustafa Emin'in dediği gibi: "Bosna rüyası bu değildi."

Gelelim *Çocuklar*'ın görmeden edemediği, anlatma sorumluluğu duyduğu hikâye ve sahnelere...

*Çocuklar* Bosna'nın çok zorlu geçiş döneminin ve ilk çocukluk deneyimlerini savaş zemininde yaşayan gençlerin hikâyesi. İki savaş yetimi, savaş sırasında 5 yaşında

olan 23 yaşındaki Rahima (Marija Pikiç) ile savaş başladığında doğan kardeşi Nedim (İsmir Gagula), filmin kahramanları. Küçük aile, bir lokantanın mutfağında çalışan Rahima'nın çabasıyla ayakta duruyor. Günün birinde Rahima lise öğrencisi olan kardeşinin bilmediği kötülüğe açık bir hayatı daha olduğundan kuşkulananmaya başlıyor. Nedim bir mafya yahut uyuşturucu çetesine bağlanmış gibidir. Neler olduğuna emin olamayan Rahima kardeşini korumak için harekete geçiyor. Kardeşi konusunda kaygılanmaya başladığında ise savaş yıllarında doğan çocukların ortak hafıza, aidiyet, anlam, amaç ve hayat bağları üzerine, değer yargıları etrafında daha kuşatıcı sorulara cevap arama zorunluluğuyla yüz yüze geliyor.

Film, Saraybosna'nın Otes bölgesinde çekilmiş. Savaştan önce yapılan bölge, savaş sırasında ilk cephe hattı olduğu için tamamen yıkılmış. Begiç'in bu bölgeyi plato olarak seçmesinin sebebi bir taraftan savaş zamanında harabeye dönüşmesinden ileri gelen izleri taşımayı sürdürmesi, diğer taraftan ise kurşun izleri taşıyan binaların yanı sıra, "inanılmaz güzellikte" diye anlattığı villaların varlığı. Şimdiki zamanın kötülüklerinin seslerine her zaman savaşın sesleri ve görüntüleri karışıyor. Akira Kurosawa'nın *Ağustosta Rapsodi'sini* (*Hachi-gatsu no kyôshikyoku*, 1991) çağrıştırıyor yer yer kimi sahneler ve cümleler. Savaş dönemi unutulmuş

**Kar, yönetmenin savaş sonrası, 1996 yılında, hala bu ülkede güzel şeyler olabileceğine inandığını belirttiği zamanlarda geçiyordu. Kar'ın zamanından 16 yıl sonra ise sonsuz bir şimdiki zamanı yaşadığı hissinden söz ediyor Begiç.**

gibi yapıyor olağanüstü güzel tabiatın ortasında, oysa örtbas edilen yaraların kanaması bir misafirin çıkıp gelmesine bakıyor.

Savaş gazisi binalar, kamu mekânları, unutmaya izin vermiyor. Pierre Nora'nın *Hafıza Mekânları*'nda anlattığı gibi: Korunan, öne çıkarılan, bir sembole dönüşen mekânlar kanalıyla da biçimleniyor hafı-





**Başörtüsü yasaklarının büyük acılara mal olduğu ülkemizde bir kadının başörtüsüyle ilişkisinin henüz *Çocuklar*'da olduğu şekilde gerçekçi ve etkileyici bir dille anlatılamamış olması çok ilginç bir eksiklik.**

zamız. Beri taraftan, her şeyi hatırlamaya gücümüz yetmediğinde, hafızamız belki dönemsel olarak bazı sahnelerin üzerini örtmeyi yeğlediğinde, bir taş duvar, bir çıkmaz sokak, bir fabrika deposu, köprü altı, geçit, kitapları yakılmış bir kütüphane, seçmeci bir şekilde konuşulan geçmişe farklı pencereler açıyor. Savaş üzerine tek kelime konuşulmasa da çocuklar harabeyi andıran binaların arasındaki kuytu alanlara

sızan kötülük karşısında korumasız, savunmasızlar. Begiç bu konuya özel duyarlığını Saraybosna söyleşimiz sırasında şöyle anlatmıştı: "...Çünkü ben, geldiğim bu yerde ilk idrak ettiğim şey savaş olsaydı dünyam nasıl gözükdü hayal bile edemiyorum. Ve ayrıca onlar bir geçiş döneminde büyüdüler ki bu korkunç bir şey. Bu kuşak bu anlamda çok özel ve bizim onlara karşı sorumluluğumuzun çok büyük olduğunu düşünüyorum. Ancak maalesef onlara yeterli ilgiyi göstermiyoruz."

Unutmak hiç kolay değilse, yara bir sebeple yeniden kanamaya hazırsa, nasıl hazırlanacak bu çocuklar geleceğe? Barış antlaşması, Dayton, ağır bir yarayı her an kanamaya hazır bir şekilde bırakmayı

amaçlıyordu. Böylesine bir adaletsizlik temelinde kurulan uzlaşma, aradan geçen 16 yılda başka türlü bir iş, bir emek adaletinin sağlanmasına da izin vermedi. *Ağustosta Rapsodi*'nin Büyükanne Kane'i gibi, Rahima da kardeşi (ve diğer çocuklar) normal bir hayat sürdürsünler diye yaşanmış acılarını kendi benliğine çekerek görünmez kılmayı deniyordur sanki. Begiç'in kadın kahramanı için seçtiği adın "Rahima" olması çok anlamlı. "Rahim", Allah'ın 99 adından biri; bağışlayıcı, sevdiklerine ve müminlere (âhirette) merhamet eden, onları koruyan, onlara acıyan demek. Unutulması güç katliamların, büyük acıların ardından ister istemez biriken kin ve nefrete karşılık, belki de göz göre göre sana düşmanlık etmiş olan komşunla normal bir hayat sürdürmenin yolunu bulmalısın, "çocuklar"ın geleceği bunu talep ediyor. Büyük irade gerektiren böyle bir çabayı göstermek kişi olarak, toplum olarak sana düşüyor, çünkü hakkın yerli yerine konulduğu bir adaleti önemsemekten vazgeçmiş değilsin.

Şubat ayı başlarında Bosna'nın savaş yaralıları şehirlerinde dolaşan, ırmakların, binaların, meydanların, köprülerin ve zarif muamelelerin güzelliği kadar kötülüğe ansızın yakalanmış simalardaki hüznü de üzerine alarak Türkiye'ye dönmeye hazırlanan kızım Merve ile bu konuda konuşmayı sürdürüyoruz: Savaş bitmiş miydi? Ne zaman bitmişti? Komşunuza güven

duymazsanız, nasıl rahat bir gönülle uyuyabilirsiniz ki... İşte bu sorulara yol açan tedirginlikle de savaşın çocukları nasıl iyimser, barışçıl, ideallerine sahip çıkan gençlere dönüşebilir? Bu gençler bugünü bir hayal/bastırma sarmalında yaşarken ne şekilde bir gelecek tasarlayabilirler?

Hatıraya karşı, muhayyilenin gücünü öne sürüyor Begiç, *Çocuklar* üzerine bir söyleşisinde. Hayal kuramaz hale geldiğinizde, cesaretinizi yitirmiş ve böylelikle yenilgiyi var eden sebeplere bir tür teslimi gerçekleştirmiş oluyorsunuz. *Kar*, yönetmenin savaş sonrası, 1996 yılında, hala bu ülkede güzel şeyler olabileceğine inandığını belirttiği zamanlarda geçiyordu. *Kar*'ın zamanından 16 yıl sonra ise sonsuz bir şimdiki zamanı yaşadığı hissinden söz ediyor Begiç. Bu his bir bakıma *Ağustosta Rapsodi*'de Büyükanne Kane'nin geçmiş hiç düşünülmemeyebilir ve şimdiki zaman gibi gelecek de işte böyle bir varoluşla kurulabilirmiş gibi sürdürdüğü dondurulmuş ancak elbet kırılğan hayatı andırıyor. Orta hatta kısa vadeli bir geleceğe dönük inançtan yoksunlaşan toplumun çocukları hangi hayalleri kurar, nasıl bir hayat tasavvur eder ve umut duymayı başarabilir? Ne ilginç, düşünmeye başladığımızda, komşusuna güven duyamaz olan insanın şimdiyi umursamaz hale gelirken gününbirlik yaşamının yollarını aradığı ve gelecek tasavvurundan yoksunlaştığı şeklinde tespitlere ulaşıyoruz, *Çocuklar* üzerinden.

Yüzleşmenin ertelenemediği bir yer var, orada yürekte dondurulduğu sanılanın gerçekte kanamaya devam ettiğini fark ediyor yaranın sahibi. Nasıl insafsızca katledilmiş canının katillerini bağışlayıp da bakışlarına sinen acıdan kurtulabilir insan, bu kurtuluşu ister hale gelebilir, dahası bu acıyı korurken merhametli bir insan olmayı da çocuklarına benimsetebilir, bir Nagasaki'yi, bir Halepçe'yi, bir Srebrenitsa'yi unutmayı asla başaramayacağına göre...

Bastırılanla yüzleşmeye zorlayan bazen de düşman safına yerleştirdiğiniz bir bilinç, bir tebessüm olabilir; Büyükanne Kane'nin yaşadığı üzere... Nasıl, nasıl koruyacak ya da yeniden kazanacağız bakışlarımızın saflığını... Begiç'in kahramanına "Rahima" adını seçmesi hiç de rastlantı eseri değil.

Rahima'nın başını örtmesi değerlerine dönerek korunma ihtiyacının yanında, taze bir bakış için yeniden doğuşun da ifadesi. *Kar*'da çok tabii bir şekilde kadınların dünyasında yer bulan başörtüsü, Rahima'da karmakarışık, geçmişinden kopma/kopmama ikilemini yaşatan bir hayatı bütünleyebilir bir değerler düzeyini temsil ediyor gibidir.<sup>1</sup>

1 Filmde Rahima'nın başörtüsüyle ilişkisi, yönetmenin kendi başörtüsü algısını da yansıtıyor gibi geldi bana. Kendisiyle yaptığım söyleşide Begiç, başörtüsünü tepki gösteren ya da anlamaya çalışan kişilerin soru ve tavırlarıyla oluşan bir "kavramsal sanat" olarak tanımlamıştı.



Rahima, kurtuluşun aile güvenliğinin yeniden tesisinde olduğu sezgisiyle birlikte

Başörtülü yönetmen olmanın güçlüklerinden ise AA'ya verdiği bir röportajda şu şekilde dile getiriyor: "Bu işte (yönetmenlik) kadın olarak başarılı olmak zaten çok zor. Bir kadın için otoriter ya da yönetmen gibi davranmak, bir erkeğe göre çok daha zor. Özellikle başörtülü olduğunuz zaman, çünkü o zaman herkesin kafasında, pozitif ya da negatif olsun, hakkınızda belli bir düşünce oluşuyor. İnsanlar cahilliklerinden dolayı sizi yargılıyorlar. Bizim sorunumuz da genelde onlara karşı iç dünyamızı açmamak, onların sorunu ise bizim dünyamızı tanımak istememeleri."



başörtüsünü de toplumsal ilişkilerini yeniden tanımlamada bir anlam kaynağı olarak gördüğünü hissettiriyor. Kahramanımızın başörtüsünü örtme ve açma rutinleri sırasındaki jestleri, namahrem bir erkeğin başı açıkken odaya girmesi üzerine kapıldığı telaş, başını sonradan örten her kadının aşına olduğu bir sahicilikle veriliyor. Başörtüsü yasaklarının büyük acılara mal olduğu ülkemizde bir kadının başörtüsüyle ilişkisinin henüz *Çocuklar*'da olduğu şekilde gerçekçi ve etkileyici bir dille anlatılmamış olması çok ilginç bir eksiklik.

Kahramanımızın gördüğü bir rüyada yüzü belirsiz mavi çarşafa bürünmüş kadın, geçmişin ince bağları kadar şimdinin dinamik kılınması gereken umutlarını da yansıtıyor. Kardeşinin başının okulda zengin bir ailenin oğluyla derde girmesi, ister istemez yeni bir anlama çabasına düşmesine yol açıyor. Genç kız kardeşinin maruz kaldığı tehditler üzerinden diğer gençlerin, çocukların dünyasına uyanırken, asla unutmaya terk edilmemesi gereken sebep ve değerleri irdelemeye başlıyor. Ucu açık hikâyeye, henüz gerçekleşmekte olana dönük bir uyarıyı dillendirirken, “merhamet” gibi hisleri güçlü kılan sebepler üzerine düşünmeye de yönlendiriyor. Unutmak hiç kolay değil, ancak aile, komşu, mahallesi ilişkileri üzerinden bir hatırlama, birlikte hatırlama, ağır yaralarla birlikte şimdiki zamana uyumun daha az sarsıcı olmasını sağlayabilir.

*Çocuklar*, bir yanıyla belgesel tadında görüntüleriyle, akıcılığından ödün vermeden, bizi iki kardeşin hikâyesinde Bosna'nın dünüyle bugünü arasındaki geçişin güçlüklerini başka türlü hatırlamaya ve şimdinin ihtiyacı olan temel tutum ve yaklaşımlar üzerine yeniden düşünmeye sevk ediyor.

# Seçkin Akyıldız:

## “Proje ne kadar zorluysa o kadar keyif alıyorum”

**K**onya Selçuk Üniversitesi Makine Bölümü’nden mezun olduktan sonra sinemaya yönelmeye karar veren ve *Güneşi Gördüm* (2009), *Newyork’ta Beş Minare* (2010), *Dilberin Sekiz Günü* (2008), *Vali* (2009), *Gecenin Kanatları* (2009), *Suskunlar*, *Merhamet* gibi çok sayıda dizi ve film projesinde yer alan Seçkin Akyıldız ile elektronik müzikten sesçiliğe uzanan mesleki serüvenini, sinema ve dizi tecrübesini, Türkiye sinemasında ses sektörünün ne durumda olduğunu konuştuk.

---

SÖYLEŞİ ve FOTOĞRAF: **ZEYNEP TURAN**

---

### ➤ Sinema serüveniniz nasıl başladı?

Aslında ilk tercihim değildi. Türkiye’de mesleki profesyonelliği ortaokulda, lisede yakalayamıyoruz maalesef. Üniversiteye girişimiz de sayısal oynamak gibi biraz; puanımız nereye yeterse oraya gidiyoruz. Ben de Konya Selçuk Üniversitesi Makine Bölümü’nü kazandım. Orayı bitirdikten sonra da o mesleği yapmak istemediğim için neler ya-

pabilirim diye düşündüm. Müziğe ilgim vardı, müziği seviyordum. Babamın bir tanıdığı vasıtasıyla bir firmada çalışmaya başladım. Firmanın müzikle pek bir alâkası yoktu ama sinema sektörüne bu şekilde giriş yaptım. Sinemayı hep severdim; ilk izlediğim film *Cesur Yürek* (*Braveheart*, 1995) idi. Film izlemek için sinema salonlarına gidiyordum ama profesyonel olarak bu işi yapmak hiç aklıma gelmemişti. 2003’ten beri de sektördeyim.





### ➤ Ses alanında yoğunlaşmaya nasıl karar verdiniz?

Dediğim gibi müzikle ilgiliydim. Babamın beni yönlendirdiği firmada zaten ses ile ilgili bir iş yapıyordum. Bununla bağlantılı olarak müzikle ilgili ne yapabilirim diye düşünüyordum. Fakat tamamen başka bir alana yönelmiş oldum; çalıştıkça da keyif aldım. Sonuçta hepimiz hayatı farklı şekilde algılıyoruz; kimimiz işitsel kimimiz görsel... Ben daha sonraları işitsel yönümün ağır bastığını fark ettim.

### ➤ Müziğe olan ilginiz ne düzeyde?

Bizim dönemimizde enstrüman çalmaktan ziyade DJ'lik revaçtaydı. Ben de okul bittikten sonra daha çok elektronik müzikle

ilgilenmek istedim. Setlerim, plâklarım, çeşitli koleksiyonlarım hâlâ duruyor.

### ➤ Müziğin bir sesçi olarak size, mesleğinize bir katkısı oluyor mu peki?

Aslında dinamikleri biraz farklı; şu an yaptığım iş "location sound" olarak geçiyor. Benim setteki görevim diyalogları en temiz, en anlaşılır şekilde kaydetmek. Müzikte olay tamamen başka; hayal gücüne dayalı. Elektronik müziğin matematiği biraz farklıdır. İsim olarak baktığınızda ikisi de ses işi gibi görünüyor ama çok farklı işler aslında. Müzikten gelen birikimin çok da faydası oldu diyemeyeceğim. Sinemada ses hakikaten bambaşka bir iş. Diyalogları kaydedersen, sahne atmosferine uygun

**Bir filmde müzikten ziyade efektif durumların kullanılması beni çok daha fazla etkiliyor. Çünkü nerede güleceğini, heyecanlanacağını nerede duracağını sana bir müziğin dikte etmesi başka bir şey, o andaki görüntüyle gerçek sesin sana vereceği çok daha başka bir şey.**

olarak çeşitli efektler alırsın, daha sonra bunlar miksaja gider ve oradaki kişi sahnenin duygusuna göre bu kayıtları düzenler. Müzik kulağımın bu süreçte çok faydasını görmedim ama bir artıdır neticede, neden eksi olsun?

### ➤ Bir film için ses aşaması ne zaman başlıyor?

Hangi ekiple çalışacağınıza karar verdiğiniz andan itibaren başlıyor aslında. Nasıl biriyle çalışmak istediğiniz de sizin tercihinize göre değişiyor. İlk aşamada iyi bir ekip seçmelisiniz. Daha sonra ses ekibiyle çalışılacak alanlara gidilip, ekip için problem yaratabilecek bir durum var mı kontrol etmelisiniz. Sahnenin duygusunu nasıl vereceğinize dair yapacağınız fikir alışverişleri çok önemli.

### ➤ Çekim öncesinde bu şekilde bir ön hazırlık mı yapıyorsunuz?

Yapılması gerekir diyelim ama yapıyor muyuz? Hayır, yapmıyoruz. Bizde ses sektöre geç dâhil olduğu için sese yeterli ilgi gösterilmiyor. Gerekli ehemmiyeti gösteren yönetmenler de çok az: Semih Kaplanoğ-

lu, Reha Erdem ve Nuri Bilge Ceylan... Bu saydığım yönetmenlerin çektiği filmlerin neye yönelik olduğu belli. O yüzden sese neden önem verdikleri de belli. Ancak herkes böyle değil. Çünkü endüstrinin dinamikleri farklı işliyor. Gişe getirisi üzerine kurulu bir sistem olduğu için bir işin ne kadar kaliteli olduğuna insanlar pek fazla önem vermiyor. İlk olarak iyi bir görüntü yakalamak gerekiyor. Bunu ışıkla destekliyorsun, fakat sesle de taçlandırılan bir durum esasen. Şimdi bakıyorsun adam gişe yapma kaygısı güttüğü için görüntüye dahi önem vermiyor, sese nasıl önem versin? Öyle bir vizyonu da bu adamlardan bekleyemezsin. O yüzden ön hazırlık aşamasını, mekânların önceden gidilip gezilmesi, bize de sorulup karar verilmesi gibi durumları ne yazık ki yaşıyamıyoruz.

### ➤ İşin teknik kısmı haricinde zanaatınızı güçlendirmek için ne yapıyorsunuz peki? Anladığım kadarıyla çoğu yönetmenden zaten böyle bir talep gelmiyor.

Bu aslında bir silsile şeklinde ilerliyor. Yönetmenle başlıyor, benim sahada ne yaptığım ile devam ediyor ve masada ne eklendiğiyle sonuçlanıyor. Sadece benim sahada aldığım sestem ibaret değil durum; yönetmenin ne istediği, benim orada ne çektiğim ve yönetmenin benden ekstra talep ettiği efektler ve sonrasında masada sahne kurgulandıktan sonra ses olarak neye ihtiyaç olduğu... Benim setteki görevim diyalogları temiz bir şekilde kaydedip miksaja ulaştırmak, yönetmenden ekstra

bir talep geldiğinde o sesleri kaydetmek... Meselâ boğazda çekim yapılırken diyalogları aldıktan sonra ekip toplanırken ekstra bir kayıt istendiğinde onu da alıyoruz ve masada hepsi bir araya getiriliyor. Yani bu silsile üç aşamada gerçekleşiyor. Yönetmenin ne istediği, sahada benim ne yaptığım, yönetmenle nasıl bir iletişim kurduğum ve masada ne yapılacağı...

### ➤ **Belli bir çalışma tarzınız var mı yoksa yönetmene göre değişiyor mu?**

Aslında projeye, işe göre değişiyor ama tabii yönetmene göre de değişiyor. Sonuçta bir insanla iletişim kuruyorsun. Onun istekleri, talepleri, hayata ve kişilere bakışı kuracağınız iletişimi bir şekilde şekillendiriyor. Dizide çalışıyorsan bazı şeylerden biraz daha taviz vermek gerekiyor. Meselâ yüz sayfalık bir iş çekiyorsak; normalde dört haftada çekilmesi gereken bu yüz sayfayı senden bir haftada yetiştirmen bekleniyorsa setteki herkesin bir şeylerden feragat etmesi gerekiyor. Her şeyden önce kaliteden feragat ediliyor. Reklâm seti öyle değil. Zaten ben diyalogları kaydediyorum, efektler masada hallediliyor. Sinemada ise durum farklı; yüz sayfalık bir işi bu sefer günde maksimum üç sayfa çekerek tamamlıyorsun. Sahne çekimlerine hazırlanmak ve yönetmenle fikir alışverişi yapmak için de zamanın oluyor. Kostümlere göre taktığın mikrofonu nereye saklayabileceğini düşünebiliyorsun, daha fazla prova yapıldığı için kadrajlara göre sesi nereden alacağına

### **Amerikan sineması çok dominant bir sinema. X-Men ya da Yerçekimi çekip bütün dünyaya satabiliyorlar. Oradaki sesçinin yaptığı iş neden daha büyük oluyor? Çünkü proje daha büyük.**

bakabiliyorsun. Bu şekilde sana zaman verildiğinde yapacağın işin kalitesi de artıyor. O yüzden her proje kendi bazında değerlendirilmeli.

### ➤ **Çekim sırasında ses kaydı yapılırken en çok neye dikkat etmek gerekiyor?**

İşin kurgu kısmı önemli; eğer tek kamerayla çekim yapıyorsak seslerin üst üste gelmemesi gerekiyor hâliyle. Konuşan iki kişiyi aynı anda görmek istemiyoruzdur; görüntü birini kaydederken diğerinin sesi onun üzerine gelebilir. Buna dikkat ederiz. Çevre sesinin düşük olması önemli bizim için. Çünkü asıl hedefimiz oyuncunun o anki performansını yakalamak. Bu da diyaloglardan ibaret. Sesi ne kadar iyi kaydedersenek masaya da o kadar iyi bir veri ulaştırmış oluruz. Mekânın akustiğine çok dikkat ederiz. Mekânın akustiğine göre kullanacağımız mikrofonları seçeriz. Yaka mikrofonu çoğu zaman kullanıyoruz ama kıyafetlerden dolayı problem yaşayabiliyoruz. Kıyafetler açık olduğu zaman mikrofonu saklamak da zor oluyor. Ekibin çok sessiz olması lâzım, fakat hiçbir zaman susmazlar. Sahada çalışırız ama stüdyo ortamını yakalamak için de elimizden geleni yaparız.



### ➤ Ses ekibi kimlerden oluşuyor?

Projeye göre değişebiliyor aslında. Meselâ ses teknisyeni tek başına gidip çekim de yapabilir. Boynumuza asıp, mikrofonu kendimiz tutabiliriz. Ancak çoğu projede bir boom operatörü, ses teknisyeni ve ses asistanı olur. Ses asistanı bataryaları şarj eder, kabloları toplarlar. Boom operatörü boomu tutar, sahneleri okur, organizasyonu yapar. Ses teknisyeninin üzerinde ne kadar az yük olursa o kadar konsantre olup sahneleri o kadar iyi çekebilir. Bir sahneyi baştan sona okuduğum zaman uzun süre çalıştığım biri olduğu için ne tür açılar kullanacağını tahmin edebiliyorum. Yakın plân mı çekecektir, sahnenin duygusuna göre hangi lensi kullanacaktır biz

ona göre mikrofonu ne kadar yaklaştırayabileceğiz? Benim bütün bunları okuyup, listemi çıkartmam lâzım. Yani sahnenin dekupajını yaptırmam lâzım. Yönetmenin sahneyi kafasında kurgulayış şeklini benimle paylaşması benim işimin kalitesini otomatik olarak artırır. Bu paslaşma durumu dizilerde değil ama filmlerde olan şeyler.

### ➤ Yönetmenlerle yapılan bu ön hazırlık aşaması çok önemli ama bunu yapmadığınız durumlarda çekim anında verdiğiniz kritik kararlar oluyor mu?

Dizide çalışırken sürekli yaşıyorum bunu. Dizi kendi başına bir fenomen zaten; sinema dünyasının dışında bir durum. Çok

enteresan şeyler yaşayabiliyoruz. Meselâ yaklaşık on kişinin konuştuğu bir sahnede benim altı kanallı bir kayıtçım var. Dört kamera var ve üçünün yakını çekiliyor. Açıklayamayacağım bir durum yani. Çok fazla yaşadığım için de pek yadırgamıyorum. En son geçen hafta bir düğün sahnesini çekerken yaşadım meselâ. On oyuncuyu altı kanala sıkıştırıyoruz. Gerçi önceden iki kanalla idare ediyorduk.

### ➤ Sahnenin atmosferini, sahne anlatımını güçlendirmek için ses unsuruna ne gibi durumlarda başvuruluyor?

➤ Bu, zaman kısıtlamasından dolayı daha çok filmlerde mümkün olabilecek bir şey. Sahnenin duygusunu sesle vermek mümkün. Bunun birçok örneği var. Meselâ *Sapık (Psycho, 1960)* filminin meşhur banyo sahnesinin arka fonunda bizim nerede korkacağımızı söyleyen bir müzik kullanılır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak*'ında (2002) meselâ karakter karlı bir yolda uzun uzun yürür. Önce karda yürürken ayaklarından çıkan sesi duyarız. Ardından bir arabanın sesini duyarız ve karakter o arabaya binip gider. Aslında çok basit bir sahneymiş gibi duruyor, ancak çok fazla şey anlatabiliyor. Bir filmde müzikten ziyade efektif durumların kullanılması beni çok daha fazla etkiliyor. Çünkü nerede güleceğini, heyecanlanacağını nerede duracağını sana bir müziğin dikte etmesi başka bir şey, o andaki görüntüyle gerçek sesin sana vereceği çok daha başka bir şey. O yüzden daha az müziğin

### **Sektörde çalışırken oyuncularla, yönetmenle ilişkin, ekiple nasıl iletişim kurduğun, taleplerini nasıl dile getireceğin, bunların hepsi birer öğrenme süreci. Tüm bunlar usta-çırak ilişkisi içinde yürüyor şu anda.**

kullanıldığı filmleri seviyorum. Uzun uzun yürüyüş plânları, İstanbul'un gürültülü güzel sesleri... Bunlar duyguyu çok güçlendiriyor bence. Bir mekânı ya da durumu betimlemede bir müzik yerine o anda orada var olan efektleri kullanmak çok daha etkili. Hiçbir şey görmenize gerek yok; bir adamın bir kahvede olduğunu anlayabilmek için adamın yüzünü 50 mm'lik lense sığdırdığınız zaman arkadan duyulan okey taşlarının sesi, bardağa atılan şekerin karıştırılma sesi yeterli olacaktır. Bu gibi efektler çevreyi görmenize gerek kalmadan size adamın nerede olduğunu anlatabiliyor aslında.

### ➤ Gündelik olanı kullanmak, ondan beslenmek gibi... İşin güzel tarafı bu sanki.

Bu bir tercih aslında. Benim algılayışım ve yaptığım iş itibarıyla genel olarak seslere karşı bir hassasiyetim var. Ancak sizin için farklı olabilir. Siz bir sahnede duyguyu müzikle arıyor olabilirsiniz. Güzel tarafı da bu değil mi zaten? Sinemada herkesin kendine ait bir fikri, sunmak istediği bir şey var. Kimseye bu standarttır, bunu bu şekilde uygulamak zorundasın diyemeyiz.

**Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu ile çalışmak isterim. Gişeden ziyade filmin başarılı olmasını önemsiyorum. Hem benim yaptığım işe saygı gösteren hem de yaptıkları işleri saygın bir şekilde tamamlayabilen birileriyle çalışmak istiyorum hâliyle.**

➤ **Bresson “İnsan aynı anda hem göz hem kulak kesilemez. Gözün yerini tutabilen bir ses varsa ikisinden biri tercih edilmelidir” diyor. Siz ne dersiniz?**

Bu fikre katılamayacağım. O zaman sessiz sinema dönemine gidelim. Herkes sessiz filmler çeksün, bir de radyo programlarımız olsun. Radyoyu ayrı dinleyelim, görsel şeyleri ayrı izleyelim. Bence çok fazla iç içe geçmiş şeyler. Hayattan baz alın. Yolda yürürken her şeye temas edemiyorsunuz, meselâ tat alamıyorsunuz. Ancak her şeyi görüp duyabiliyorsunuz. O yüzden ayrı ayrı ele alınabilecek bir şey değil benim için. Üst üste gelmeleri zenginleştiriyor bence.

➤ **Dünyada bu işi çok iyi yapan, sizin de takipte olduğunuz isimler var mı?**

Dediğim gibi bizim koşullarımız biraz farklı. İletişime geçmeye çalıştığım insanlar var, fakat bu çok kolay değil. Sektörün içinde bulunmak gerekiyor. Amerikan sineması çok dominant bir sinema. Adamlar *X-Men* (2000) ya da *Yerçekimi* (*Gravity*, 2013) çekip bütün dünyaya satabiliyorlar. Oradaki sesçinin yaptığı iş neden daha

büyük oluyor? Çünkü proje daha büyük. Biz burada çekilen çok iyi projeleri dünyaya sunabiliyor muyuz? Hayır. Teknolojiye daha hızlı ulaşabiliyorlar. O açığı kapattık sayılır aslında. Sektörün standardını çok önceden oturttukları için iletişimleri de çok daha iyi sağlayabiliyorlar. İlk dönemler sesle ilgili başvurabileceğimiz kaynak bulamıyorduk. O yüzden hep bir adım geriden geliyoruz. Kötü değil standartlarımız, iyi bir noktaya gidiyoruz. Russell Crowe’un bir işinde çalışacak sesçi bir arkadaş benimle iletişime geçti. Bazı malzemeler lâzımmış. Onun haricinde bir tane yabancı ses forumu var. Dünya üzerindeki iyi sesçilerin içinde bulunduğu bir forum; orada zaman geçiriyorum. Bireysel olarak tanışıklığım yok ama forum üzerinden meselâ yeni çıkan bir malzemenin nasıl kullanıldığıyla, sette yaşanan problemlerle ilgili fikir alışverişi yapıyor. Bu şekilde iletişim kurmaya çalışıyorum.

➤ **Teknik malzemelere bakışınız nedir? Nasıl seçim yapıyorsunuz?**

Elektronik olan her şeyi çok seviyorum. Meselâ çeşitli siteler var; bu sitelerde malzemeler satıyorlar. Son çıkan malzemeleri buradan takip ediyorum. Ses ekipmanlarını üreten firmalar var. Kullanma kılavuzlarını indirip almadan önce okuyorum. Sahada nasıl işime yarayacak diye bana sunabileceklerine bakıyorum. Forumlarda bu aleti kullanan arkadaşların geri dönüşlerini okuyorum. Sahada neye ihtiyacım varsa ona yönelik de alımlarımı yapıyorum. Mümkün

olduğu kadar aletleri güncel tutmak gerekiyor. Eskiden kasetlere kaydederdik, şimdi dijitaler çıktı. Eskiden kanal sayımız kısıtlıydı. Aletler portatif oldu, telsiz sistemleri gelişti. Türkiye’den alım yapabileceğimiz birkaç firma var. Rekabet olmadığı için de fiyatlar yüksek oluyor. Zorlanıyoruz ama aletleri ne kadar güncel tutarsak o kadar iyi; hem bizim rahat etmemiz hem de kaydettiğimiz sesin kaliteli olabilmesi için... Sonuçta benim sahada ne kadar tecrübeli olduğum bir noktaya kadar önemli. Elimde doğru düzgün bir ekipman yoksa alabileceğim şey kısıtlı.

### ➤ **Sesçiliğin Türkiye’deki durumu nedir? Nasıl öğretiliyor, usta çıracak ilişkisi var mı?**

Türkiye’de genel olarak sinema eğitimi bence kötü; ses eğitimi ne kadar iyi olabilir ki? Usta-çıracak ilişkisiyle öğretiliyor. Benim on yıl boyunca çalıştığım şirkette sayı olarak çok azdık ama bir vizyonumuz vardı. Çeşitli arkadaşlarla iletişime geçtik. Bizden daha iyi olan şeflerimiz bizi yettirdi. Teknik olarak iyi bir hâle geldik. İnsanın kişisel mizacı da önemli. Elinden geldiği kadar en iyisini yapmaya çalışan, vizyon sahibi bir grup olduk. Daha sonra oradan ayrılınca kendi şirketimi kurdum. Şimdi onu muhafaza etmeye çalışıyorum. Sadece işi iyi yapmak da yetmiyor. Sektörde çalışırken oyuncularla, yönetmenle ilişkin, ekiple nasıl iletişim kurduğun, taleplerini nasıl dile getireceğin, bunların hepsi birer öğrenme süreci. Bu hepimiz

için böyle. Sesçi olduğun zaman da dinamikler ona göre değişiyor. Tüm bunlar usta-çıracak ilişkisi içinde yürüyor şu anda. İyi ses eğitimi veren bir yer yok sanırım. Sinema Televizyon bölümünden mezun öğrenciler genelde işi asıl olarak sahada öğreniyorlar. Hiç kimse yeterli birikimle gelmiyor. Sinema bölümünden mezun olmanın tek avantajı sinema çevresiyle muhatap olabilmek. Çevresel faktörler iş bağlantıları açısından çok önemli. Hayatta da öyle, kimlerle muhatap olduğunuz, mezun olduğunuz okul sizin geldiğiniz noktayı belirliyor.

### ➤ **Çalıştığınız bir filmi ya da başka herhangi bir filmi izlerken istemeden de olsa sese yoğunlaşıyor musunuz?**

Evet, mesleki deformasyon oluyor. Çok iyi odaklanmam lâzım, yoksa bu plân da epey uzun, sesçi nereye saklanmış acaba diye düşünebiliyorum; filmin tadı kaçabiliyor. Filmleri bir kenara koyarsak, dizileri tekrar izlediğimde konuyu zaten bildiğim ve zihnimde montajlayabildiğim için sadece miksaj ne yapmış, neresi kötü olmuş, biz neyi düzeltebiliriz diye düşündüğüm oluyor. Filmde uzun bir hazırlık, çekim ve toparlanma süreci olduğu için daha kontrollü oluyor hâliyle.

### ➤ **Çalışırken zorluk çekmediğiniz, rahat bir şekilde çok severek çalıştığınız bir proje oldu mu?**

Rahat çalışmayı istemiyorum. Çalışmanın zorlu olmasını tercih ederim. Proje ne ka-

dar zorluysa o kadar keyif alıyorum aslında. Meselâ Çağatay Tosun ile *Suskunlar* dizisinde çalışmıştık. Çağatay'ın zorlayıcı yönünü çok seviyorum. Bazen çok yorulduğum zamanlar oluyordu ama genelde geliştirdi beni bu zorlamalar. Ne istediğini bilen ve teknik ekibin de sınırlarını zorlayan yönetmenlerle çalışmayı seviyorum. *Güneşi Gördüm*'de boom operatörlüğü yapmıştım. Epey izlendi o film. O yüzden o filmde çalışmış olmaktan memnunum. Sanat filmlerinde çalışmak istiyorum ancak henüz denk gelmedi.

### ▶ Türkiye'de özel olarak çalışmak istediğiniz bir yönetmen var mı?

Nuri Bilge Ceylan, Reha Erdem ve Semih Kaplanoğlu ile çalışmak isterim. Gişeden ziyade filmin başarılı olmasını önemsiyorum. Sese ne kadar önem verdiklerini biliyorum. Benim işime önem veren biriyle çalışmak istiyorum, çünkü ben genel olarak sinemaya önem veriyorum. Sinema hem mesleki hem de meslek haricinde benim için çok şey ifade eden bir sanat. Hem benim yaptığım işe saygı gösteren hem de yaptıkları işleri saygın bir şekilde tamamlayabilen birileriyle çalışmak istiyorum hâliyle.

### ▶ Yeni Türkiye Sineması'nın gidişatı nasıl sizce?

Ben iyiye gittiğini düşünmüyorum açıkçası. Okullardaki eğitim standardının artırılması lâzım. Sahada çalışan arkadaşların çoğu yetersiz. O kalitenin artması

gerekiyor. Herhangi birinin yapacağı bir iş olmamalı sinema. Doğru vasıflara, eğitime sahip kişilerin yapması gerekir. Herkes üniversite mezunu olmak zorunda değil. Kişi bazı koşullardan dolayı üniversite eğitimi almamış olabilir. Ancak kişi kendini bir yere kadar geliştirebiliyor. Birlikte çalıştığımız insanların bir kısmı sinemaya dahi gitmiyor. Ben elimden geldiği kadar iyi olmaya çalışıyorum. Sonuçta kişinin kalitesi yaptığı işin kalitesini de belirliyor. Sette çay getiren adam da herhangi biri olmasın; hayata karşı bir duruşu, bir fikri olsun. Ancak sonucu görüyoruz. Bizim dünyaya sattığımız kaç tane film var ki? Şu an sinema sektöründe senaryo yazabilen birileri ya da iyi bir teknik ekip elbette var. Bu kimlerin neyden beslenmek istediğiyle alakalı. Bu işlerin başında sonuç olarak yapımcılar var. Sektörün gidişatını o belirliyor. Adam gişede gelir getiren film istediği zaman gişede gelir getiren filmler yapıyor.

### ▶ Üniversite mezunu işsizlerin sayısının yüksek olmasıyla da alakalı olabilir bu durum aslında. 25 yaş sendromu başladı şimdi de. Üniversiteden sonra ne yapacağını bilemiyor gençler.

Hayat boyu kriz demek ki; ergenlik, askerlik, 30 yaş krizi, 40 yaş krizi... Krizlerimiz bitmez çünkü hiçbir şey üretmiyoruz. Üretmemiz lâzım. Ama sadece tüketiyoruz. Üretmek için hiç kimse adım atmıyor. Bu ülkede çiftçilik vardı bir zamanlar; artık yok. Tohumlarımızı İsrail'den alıyoruz; ko-



medi. Bizim tohumlarımız nerede? Sinema sektörünün başında her kim varsa vizyon sahibi olmalı. Parası olan herkes vizyon sahibi değil ne yazık ki. Ülkenin başındaki kişiden benim ses ekibimin başındaki kişiye kadar... Bu insanlar vizyon sahibi olmalı. Kaliteyi o vizyon sahibi kişiler belirliyor. Hollywood kurulduğunda adamların bir vizyonu varmış. Filmleri çok popülist olabilir ama sonuç olarak sürekli satarak bir noktaya gelmişler. Ya da bir İran Sineması örneği... Türkiye'den çok iyi filmler çıkar; çok güzel hikâyelerimiz var. Kurtuluş Savaşı ile ilgili bir tane düzgün filmimiz yok. ABD bize savaş filmi satıyor, biz de oturup izliyoruz. Bizim destansı bir savaşımız var; bunun filmini çekemiyoruz biz. Çok üzücü. Sinema bir anlatım dili değil mi? Biz kendimizi anlatamıyoruz. Her şey para da değil. Bizim güzel fikirlerimiz olmalı bence.

### ➤ Meslekte profesyonelleşmenin olmaması da olumsuz bir durum.

Evet, haklısınız. Bize Osmanlı'dan gelen bir şey usta-çırak ilişkisi. Dışarıda adam okulunu okuduktan sonra yetkinliğine göre bir yere geliyor. Bizde öyle değil. Çek Cumhuriyeti'nden arkadaşlar gelmişti. Bir ağabey vardı, 50'li yaşlarda. Yakın gözlüğü vardı gözünde. Bir tripod getirdiler. Tripodun üzerine monitörü bağladılar. Ağabey için bir sandalye getirdiler, ağabey oturdu. Focus için diyafram değerini istedi, ayarını yaptı. Daha sonra kayda girdiler. 55 yaşında mesleğinde profesyonelleşmiş.

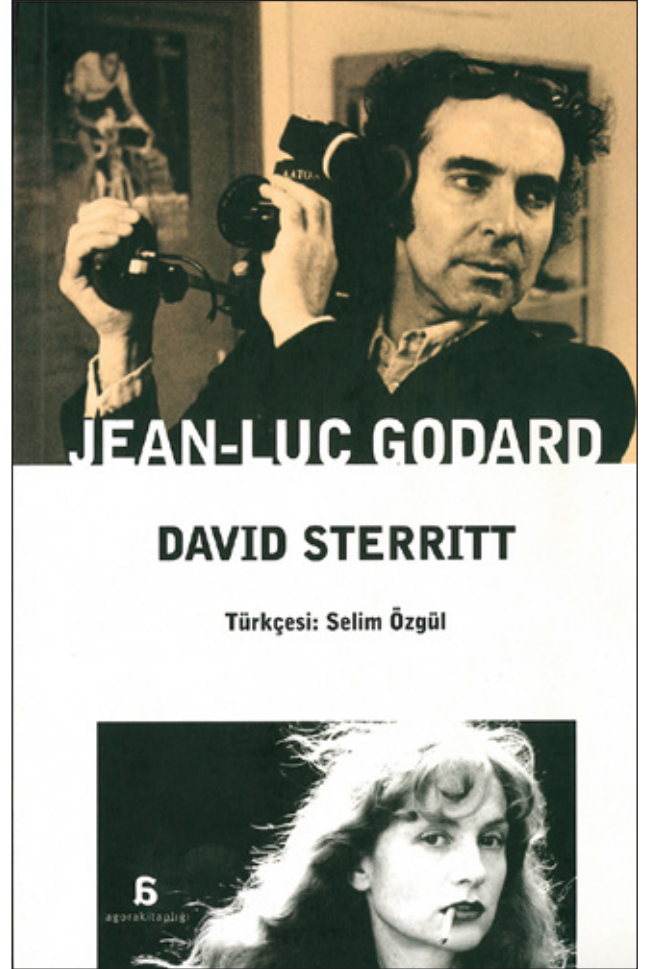
Bu adam Türkiye'de olsa 20 yaşında sektöre girer, 25 yaşında birinci asistan olur, 30 yaşına kadar focus puller olur daha sonra görüntü yönetmeni ve en sonunda da yönetmen olur. Ama adamlarda mesleki profesyonelleşme var. Bir boom operatörü 50 yaşına geldiğinde de boom operatörü olabilir. Ben ses teknisyeni olarak kalabilirim. Başka bir şey yapmak zorunda değilim.

# Yenilgiden Sonra Eylemden Önce

**NESİBE SENA ASLAN**

## **Eskimeyen Godard**

1998 yılında ilk baskısını yapan ve bundan on altı yıl sonra çevirisi ile bulduğumuz *Jean-Luc Godard* (Sterritt, 2014) 60'lardan 90'lara değin Godard ile Amerika'da gerçekleştirilen ve muhtelif dergilerde yayınlanan söyleşilerin derlemesinden oluşuyor. Öyle görünüyor ki bu adam eskimiyor; sinemayı ve sinemada yer



bulmuş herkesi; yönetmen, eleştirmen, izleyici, hatta kamera üreticilerini sarsmış, yıpratmış, yenilemiş, nihayetinde etkilemiş ve etkilemeye devam etmekte, yani onlarla mücadele etmektedir. Kitapta yer verilen bir tartışmada söylediği gibi: "Seyircilerle mücadele etmeliyiz"<sup>1</sup> Şüphesiz, bu coşkun, kalıba dökülemeyen, tesirli adam soruları ve soruşturmaları; karmaşıklığı ve kışkırtmacılığı ile gösterişli biridir.

<sup>1</sup> David Sterritt, *Jean-Luc Godard*, çev. Selim Özgül, Agora Kitaplığı, Şubat 2014, s.18

Sterritt'in belirttiği, Godard'ın üç döneminin olduğu yönünde ve seçilen söyleşiler bu üç dönemin izlerini taşır nitelikte; genç ve sivri üsluplu ilk dönemi, 70'lerdeki devrimciliği ve 80'lerle birlikte devrim fikrinin çürüklüğü ayyuka çıkınca içe dönük ve "ruhâni" meselelere yönelen Godard. Böylesi bir tasnif makul olmakla birlikte kitapta bahsi geçmeyen fakat gözden kaçırılması gereken bir husus "değişmeyen" bir Godard'ın, muhatabı olduğumuz otuz yıllık hayatında dahi görünür olduğudur. "Ben gerçeğin belli kategorilerinden korkmamak üzere yetiştirildim"<sup>2</sup> der 1985'te verdiği bir söyleşide. Bu bağlamda, bütün kategorilerin üstünde yaşanan bir hayatın sözü konusu olduğu bellidir.

Konferanslarından takip ettiğimiz "sahnedeki" Godard, örneğin Penelope Gilliant'ın *Hızla Yayılan Söylenti* adlı yazısında kitaplarının arasında, üzerindeki uçuk mavi kazağıyla en şahsi hallerinden açıkça ayırt edilebilir; bu anlamda, söyleşiler arasında başka bir Godard görürüz; sonra başka bir Godard. Aslında bu halini 1952'den 1960'lara kadar eleştirmen olarak yazarlık yaptığı *Cahiers du Cinéma*'da gelişen *auteur* fikrini takip ederek günlük yahut mektup yazar gibi meselesini içtenlikle tartıştığı filmlerinde de görebiliriz. Diğer bir deyişle Godard, Fransız eleştirmen ve yönetmen Astruc'ın *caméra-stylo* kavramının, yani "kalemini kullanan bir yazar gibi kamerasını kullanan bir yönetmen" fikrinin

2 A.g.e., s. 236

**Sterritt'in görüşü Godard'ın üç döneminin olduğu yönünde ve seçilen söyleşiler bu üç dönemin izlerini taşır nitelikte: genç ve sivri üsluplu ilk dönemi, 70'lerdeki devrimciliği ve 80'lerle birlikte devrim fikrinin çürüklüğü ayyuka çıkınca içe dönük ve "ruhâni" meselelere yönelen Godard.**

tatbikçisidir. Nitekim ona göre sinema keşfetmek içindir; anlatmak istediği şey hakkında daha fazla bilgi sahibi olmak için film yapar.

### **Ne Amerikalı Ne Amerikasız**

Kitabın ilk söyleşisi olan yazıda 32 yaşındaki Godard, yaptığı şeylerin sinematik olarak nasıl şeyler olacağını kaygısını duymadığını ve bunun iyi mi kötü mü olduğunu bilmediğini söyler; belgesel gerçeklik ve tiyatro olarak iki tür sinemadan bahseder. Sonra, ikisinin de esasında aynı şey olduğunu ekler. Son söyleşiyi okuduğumuzda 66 yaşındaki yönetmenin teatral kurmaca ve *cinéma vérité*, yani "Gerçek'in sineması" dediği devrimci/siyasi filmlerinin, mahiyetlerinin bariz yaklaşım ve üslup farklarının aksine esasen aynı derdi taşıdığı görülür; yönetmenin nasıl ve ne üzerine yaşadığı. Godard ne yaşıyor ve nasıl yaşıyorsa öyle film yapar ve başka bir şey yoktur.

Bu sansasyonel adam Amerikan sinema çevresinin de dikkatini çeker, dolayısıyla Godard sık sık Amerika'nın konuğu olur. Bu kitap yalnızca Amerika'da gerçekleşen söyleşileri içermesi itibariyle kaçınılmaz ola-

rak Godard'ı bir Amerikan gibi görmemize neden olur. Bu durumun sorunlu olması bir yana, kayıt altına alınmış cümleleriyle dos-doğru münasebet kurmak bize yönetmeni bizim gibi görmemize de el vermektedir. *A bout de souffle (Nefes Nefese, 1959)* ile Amerikan sinemasına hayranlık duyduğunu bildiğimiz Godard, yönetmen filmleri üreten Hollywood'dan yapımcı ve teknisyen filmleri üreten Hollywood'a geçişte Amerikan film sektörü üzerine sert eleştirileriyle karşımıza çıkar; özellikle 80'lere kadar nasıl çalıştığı ve ne düşündüğü Amerika'da merakla takip edilirken Godard, karşılarında onları suçlamaktan ve yer yer küçümsemekten beri durmaz. Örneğin *Film Eleştirisinin İktisadı: Bir Tartışma*'da, ki seçkinin en hararetli tartışmalardan birine yer verir, filmlerinde hikâyesinin olmamasıyla suçlanan ve anlatı ya da hikâyenin Amerika'da nasıl anlaşıldığını tam olarak anlamadığını söyleyen Godard, Amerika'daki film eleştirmenlerine, karakterler hakkında çok konuşup filmin kendisi hakkında hiç konuşmamaları yönünde bir eleştiri yöneltir. Hâlbuki öyle açtır ki iyi bir eleştirmene! "Çalışmalarımın eleştirisi ve nerede yanlış nerede doğru yaptığımı bilme konusunda müthiş bir ihtiyaç içerisindeyim, fakat kanıtlarıyla birlikte"<sup>3</sup> der eleştirmen Pauline Kael'e ve ekler, "benim son filmimle ilgili eleştirinizi okudum, fakat ben sizin o filmi beğenip beğenmediğinize bakmıyorum, ka-

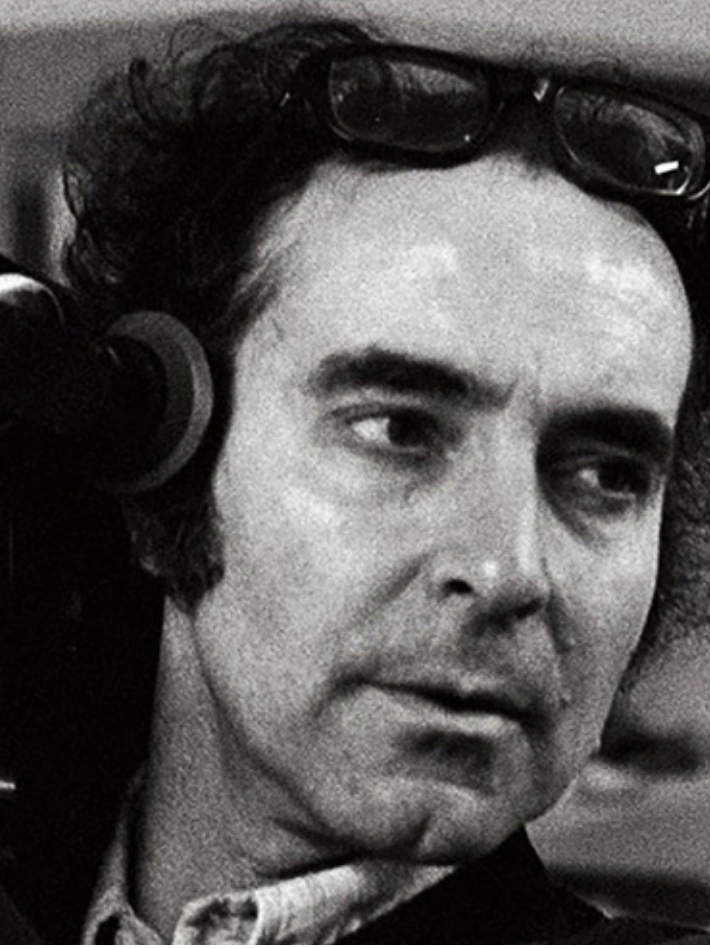
3 A.g.e., s.168-169



nıtını istiyorum."<sup>4</sup> Kanıt derken, düşüncelerine yeni bir boyut kazandıracak bir düşüncenin peşindedir, aslında ona kendi filmi 'gösterecek' bir eleştirmen düşlemektedir.

Fakat Godard Amerika'ya, vaziyet ne olursa olsun, elbette ki sırtını bütünüyle dönmeydi. Bir kere, 1945 sonrasında Amerikanlaşmanın ve Amerikan yaşam biçiminin her yerde olduğu kadar Avrupa'da da yükseldiği bir dönemde eleştirmenliğe ve yönetmenliğe başlaması onu ne yaparsa yapsın 'Amerika'ya dair' yapacaktır. Fakat

4 A.g.e., s.169



Godard, söyleşilerinde de görüldüğü üzere, hiçbir vakit 'Amerikalı' olmamıştır.

### **Sinema: Görünmezden Görünene**

1980'de verdiği bir söyleşide şöyle der: "Bana göre filmler devam eden bir harekettir. Gözle görünmeyenden görülene doğru, aysbergin görünmeyen kısmından görünen kısmına doğru devam eden bir hareket. Bir kavşak: Beyaz perde, benimle seyirciler arasında yer alan bir sınırdır."<sup>5</sup> Bu cümle Godard'ın sinema tasavvuru olduğu

**Kitap yalnızca Amerika'da gerçekleşen söyleşileri içermesi itibariyle kaçınılmaz olarak Godard'ı bir Amerikan gibi görmemize neden olur. Bu durumun sorunlu olması bir yana, kayıt altına alınmış cümleleriyle dosdoğru münasebet kurmak bize yönetmeni bizim gibi görmemize de el vermektedir.**

kadar kendisine dair kurduğu bir cümledir. Filmleri görünmezlikten görünürlüğe bir hareket olarak gören yönetmen yaşadığı hayatı aslında bundan farklı tahayyül etmez. 'Tasavvur etmek' tanım getirme ve dolayısıyla sınır getirme olarak düşünüldüğünde, beyazperdeyi kendisi ve seyirciler arasında kalan sınır, yani yegâne düşünce zemini olarak tarif etmesi anlam bulur. Kitapta Godard'ın da alıntıladığı, Brecht'in "Düşünce, yenilgiden sonra eylemden önce gelir" sözünde olduğu gibi Godard, bu yüzden yenilgiden sonra eylemden önce bir alanın konusu yani düşüncenin konusu edilebilir. Derlemenin sahibi David Sterritt dâhil pek çok eleştirmenin dikkat çektiği husus Godard'ın hayatının ve düşüncelerinin eliptik bir hareketlilik halinde, başladığı noktaya nihayetinde kavuşarak gerçekleştiği doğrultusunda, böylece bu yazının başlığı da anlamlanır. Godard, bu dairevi üslup sebebiyle tekrar tekrar dönülerek düşünülebilir ve konuşulabilir; söyleşileri ise bunun arzusunda olanları memnun edecektir.



# Zamanın Tozu veyahut Üçüncü Kanat

---

**İSMAİL ÖNDER**

---

Kitapların kapakları gibi DVD'lerin kapakları da dikkatimi çeker. Özellikle kitabı veya filmi bitirdikten sonra o görsel daha anlamlı ve daha canlı hâle gelir. Kapak görselinin asıl eserden kaynaklı bir tarihi vardır. İşte bu tarih, ilk bakışta nispeten anlamsız olan kapak görseline karşı duygusal ve düşünsel bir yaklaşım benimsememize imkân verir. Filmlerinde tekrar eden öğelerden bir hikâyenin yarıda kalması [örneğin *Arırcı* (1986)] gibi film çekerken talihsiz bir

kazayla ölen Yunan yönetmen Theodoros Angelopoulos'un tamamlanmış son filmi *Zamanın Tozu* (2008) filminin kapak görselinden de aynı şeyi bekliyordum. Ancak hayal kırıklığına uğradım. Çünkü filmi izledikten sonra da filme dâhil bu görsel aynı yabancılığını korudu. Filmin kapak görseli, kırık televizyonlar arasında adı anılmayan, jenerikte A olarak tanımlanan yönetmen karakterinin çömelmiş, imza yerine bırakılmış üçüncü kanada uzanan bir melek şeklini incelemesini gösteriyordu. Kapağı anlayamamamı filmi anlamadığıma dair bir işaret sayıp araştırmaya koyuldum.

Filmin bir sahnesinden alıntı olan kapak görseli, bazı sahnelerle doğrudan bazı sahnelerle ise dolaylı olarak anlam ilişkisi içindedir. Üçüncü kanada uzanan melek figürü, tutuklu kampında şiirlerini çatıdan savuran şairin bir şiirinin canlanmasıdır. Ayrıca film boyunca şiiri bir karakterin okuması gibi doğrudan göndermelerle birlikte, üçüncü kanada uzanan dolaylı göndermelerle de karşılaşırız.

Peki, bu üçüncü kanat neyin nesidir? Bu konuda Angelopoulos, Dokuz Eylül Üniversitesi'ne fahri doktora almak için geldiği 2010 yılında, şu beyanatı verir: "Sosyalizmin çöküşünün ölümlü ütopyaya karşılık geldiğini, bunun ardından varoluş sorgulamasının inanç kaybının ve neden arayışının kayıp ütopyayı temsil ettiği ve tüm bunların sonucunda yaşama devam etmek için bir neden olarak gelecek ütopyasının var olduğu düşünülmektedir. Gelecek ütopyası, var olması düşünülen, uğruna mücadele verilendir. *Zamanın Tozu* filmimdeki 'üçüncü kanat ütopya'sını bu şekilde tanımlamak gerekmektedir."<sup>1</sup>

Filmin isminin önce "Üçüncü Kanat"<sup>2</sup> olarak düşünülmesinin yanı sıra yönetmenin yine bir röportajında şair Kostis Palamas'tan alıntıyla "ancak dibe vurmadan, önceki yüce kanatlarımız büyüüp bizi tekrar

uçuramaz"<sup>3</sup> demesi, kanatların filmin ve yönetmenin anlam dünyası içindeki ayrıcalıklı yerini göstermek açısından önemli.

20. yüzyıl üzerine, bitmemiş üçlemenin *Ağlayan Çayır* (2004)'dan sonraki ikinci filmi *Zamanın Tozu*, üç kuşağın çapraz öyküsünü anlatır: büyükanne Eleni ve büyükbaba Spyros'un bir nehir kenarında dansla başlayan, Taşkent'te, New York'ta kesişip ayrılan öyküsü; yönetmen A'nın filmi çekme, eski eşiyle barışmama ve kızı Eleni'yi bulma öyküsü ve Eleni'nin hikâyesi.

Eleni, Spyros ve Eleni'nin dostu Jacob'un öyküsü, komünizmi yayma uğruna gittikleri Taşkent'te Stalin'in önünden geçen bir halk kalabalığını gösteren bir film salonunda birleşir ve Stalin'in öldüğü gün trende beraber olan Eleni ve Sypros'un yakalanmalarından sonra ayrılır. Eleni ve Jacob'un öyküsü ise tutuklu kampında devam eder. Almanca bilen Jacob, tercümanlık için çağrılır. Bir gecede kaldırılmış tozlu Stalin heykellerinin arasından geçen Jakop, lordlardan kalma atıl bir orgun el değiştirmesi ve tamiri amacıyla tercümanlık yapar. Orgun bozuk olmadığı anlaşıldığında orgun sağlamlığı ve kalıcılığı karşısında Stalin büstlerinin bir gecede kaldırılması arasında bir tezat kurulur. Stalin ve onun şahsında somutlaşan komünizm, Taşkent'te umut iken tutuklu kampında artık hayal kırıklığıdır. Stalin'in büstleri gibi sosyalizme olan inanç da toz bağlamıştır.

1 Bkz. [www.izmirfilmfest.com/detay.php?id=32](http://www.izmirfilmfest.com/detay.php?id=32) (15.03.2014)

2 Theo Angelopoulos-Michel Demopoulos söyleşi, Kasım 2003 [Bkz. [www.filmfestival.gr/2003/uk/angelopoulos1.html](http://www.filmfestival.gr/2003/uk/angelopoulos1.html) (15.03.14)]

3 Theo Angelopoulos-Jane Gabriel röportajı, 7 Ocak 2009 [Bkz. [www.opendemocracy.net/article/a-closed-horizon](http://www.opendemocracy.net/article/a-closed-horizon) (15.03.14)]



Bu inançsızlık ve umutsuzluktan dolayı şair<sup>4</sup> bir mısrayı -“melek bağırdı: üçüncü kanat”- okurken görevliler tarafından yakalanmadan önce hapisane çatısında şiirlerini savurur. Çünkü onun aradığı da üçüncü kanat, inananak yeni bir şey, gelecek ütopyasıdır. Macaristan’a geçtiklerinde Jacob’ın dans sırasında Eleni’ye şiiri okuması ise onun için hayata tutunacak birinin, üçüncü kanadın Eleni olduğunu anlatır: “Yürüdükçe kalabalığın ve gürültünün arasından meleğin sessizliğiydi başımızı derde sokan. İndirdi kanatlarını dokunmak için toprağa ve çamura ‘tek ütopyam üçüncü kanattır’ diye haykırdı.” Ancak Jakob şiiri okumaya başladığında Eleni’nin gülen yüzü yerini hazin bir

ifadeye bırakır, çünkü o hâlâ Spyros’u sevmektedir. Jacob, Eleni’nin ısrarlarına rağmen Macaristan’dan İsrail’e gitme düşünüyü gerçekleştirmeyecek ve Eleni’yi takip edecektir. Oysa Jacob, bu kanada tutunamayacak ve düşüşe geçecektir.

Filmin 1950 öncesinde geçen kısmında Stalin büstleri hâkimdir, onun filmleri gösterilir ve meydanlardaki hoparlörlerden müzik dinlenir. Yüzyılın sonuna geldiğimizde ise çok daha karışık bir tablo çıkar karşımıza: Küçük Eleni’nin yatağının arkasındaki duvarda yer alan rock yıldızlarından film yıldızlarına, televizyon, internet gibi kitle iletişim araçlarıyla evrensellik kazanmış tüm yıldızların posterleri bu tablo hakkında genel bir bilgi verir. Babası küçük Eleni’yi ararken motosiklet süren gençlerden ikisinin kavgasına, birinin diğerini bıçaklamasına tanık olur. Artık yaşlılık hâllerini gördüğümüz Spyros, Eleni

4 Füsun Çiçekoğlu, bu şairin Anna Ahmatova olduğunu ve filmdeki şiirin bu şaire ithaf edildiğini belirtmiştir. (Bkz. “Zamanın Tozu: Angelopoulos’un Son Filmi”, Füsun Çiçekoğlu, Mesele Kitap Dergisi, Sayı 37, Ocak 2010)



ve Jacob ise yolda giderken kendilerini “tarihin savurduğu kişiler” olarak gördüklerini söylerler. Bu esnada yanlarından deri ceketli, punk saç kesimiyle bir grup genç geçer. Küçük Eleni’nin çağı, uçakların kaçırıldığı ve insanların havalimanında gelişmiş detektörlerle arandığı bir dönemdir. Eleni, bu kültürel ortamda, bir korku ikliminde doğmuştur.

Eleni’nin babasının, eski eşiyle buluşmaya gittiği otelde karşılaştığı manzara, Eleni’nin kaçmasına neden olan kültürel ortamı biçimlendiren televizyon ve bilgisayar gibi kitle iletişim araçlarına karşı yapılmış bir saldırının ürünüdür. Bu saldırı, Eleni’nin çağına özgü terörist saldırıların şiirsel bir yorumu şeklinde okunabilir. Bir grup terörist,

oteldekileri lobiye kilitlemiş, bilgisayarları kurcalamış ve televizyonların ekranlarını kırıp devirmişti. Kaldırılmış Stalin büstleri gibi devrilmiş televizyonlar da bir sistemin inanırlığını yitirdiğini gösterir. Bu umutsuzluk anında üçüncü kanada, inanacak yeni bir şeye ihtiyaç duyarız. Filmin bitisi bize bu umudu gösterir: Eleni’nin yatağında ölen babaannesi, büyükbabasıyla kıyısında dans ettiği “nehirin kokusunu taşıyan ellerinin suyunu”, abıhayatı, yaşama gücünü ve inancını Eleni’ye devreder. Babaannesi öldükten sonra büyükbabasının elini tutan Eleni’nin elinden önceleri kan dökülürken bu defa abı hayat dökülür; ileride gürül gürül akan bir nehre dönüşmek üzere. Böylece Eleni, bizim için de umut olmayı üstlenir.



# Filmlere Neden İhtiyacımız Var, Neden Film İzleriz? **Enver Gülşen**

*“Biz ayetlerimizi hem âfâkta, hem enfûste onlara göstereceğiz; öyle ki, şüphesiz onun hak olduğu kendilerine açıkça belli olsun. Her şeyin üzerinde Rabbinin şahid olması yetmez mi?”*

(Fussilet 53)

Filmlere neden ihtiyaç duyar, neden film izleriz? Bu sorular, ancak “bizim kâinatta yerimiz nedir?” sorusuna cevap arayarak anlamlı kılınabilir. İnsanoğlu neyi kaybetmiştir, neyi aramaktadır ve o aradığını nasıl bulacaktır?

Film sanatının, insanoğlunun “neyi kaybettik, aslında biz neyiz?” sorularını sorma

yeteneğini kaybettiği bir dönemde ortaya çıkması rastlantı değildir. Hakikatin kaybedildiği düşüncesinin de kaybedildiği bir dönemde... Sinemanın ortaya çıkışı, teknik bir “ilerleme” sonucunda olmuş gibi görünse de, manevi bir gerilemeye karşı bir çılgık gereksiniminin doğal sonucu olarak görülmelidir. Bu yüzden sinema da, aynı insan gibi, iki uçtan gerilmiş bir ipe benzer. İnsanın bir ucu Esfele safilin’de iken, öteki ucu Ahsen-i takvîm’e tırmanır. Sinemanın bir ucu, kendi teknik donanımının üretiminin mümkün olduğu modern teknolojiye, öteki ucu ise modernitenin kaybettiği şeyleri “hatırlamaya” yardım-

cı olacak bir manevi hafızaya yönelir. Sinemanın iki parçalılığı ve bu iki uç arasında, aynı insanda olduğu gibi, aşağıya yakın bir uçta kullanıma sokulması bundandır. Zira aynı insanda olduğu gibi sinemada da çan eğrisi yoktur!

Film sanatı, modernitenin bilim ve teknolojik “devrimleri” sonucunda ortaya çıkması hasebiyle, modernitenin fragmanlı/parçalı yapısını teknik olarak devralır. Benjamin’in sinemayı bu fragmanlılığın bir aracı olarak görmesi bundandır. Ancak bu, sinemanın “alt ucunu” sinema sanatının imkânlarının tümü sanmakla eşdeğerdir. Sinema, Godard’ın *Histoire(s) du cinéma* belgeselinde söylediği gibi, araçlarının neredeyse bulunduğu günden bugüne kadar çok az değiştiği bir araçsa, sinemayı teknolojinin geldiği yerin bir çıktısı olarak görmek ne kadar doğrudur? Ya da sinema, fotoğrafın bulunmasından sonraki süreçte ortaya çıkan salt teknik bir ilerleme midir?

Sinemanın teknik fragmanlılığı, onun ruhsal bütünlüğe doğru yürüme imkânlarını da yüreğinde barındırır. Parçalı ve “söze/dile bağımlı” yönünün karşısında ve film sanatının, imkânlarının doruk noktasında, “dilden firar/hâle intikal” tarafı bulunur.

Film sanatı, sinema/sanat sohbetleri yaptığımız gruptaki bir gencin, *İz Sürücü (Stalker, 1979)* filminin su sahneleri üzerine söylediği gibi, insanı “Hira Mağarası’nda Peygamber’in (s.a.v.) yoldaşı” yapabilecek imkânları yüreğinde barındırdığı için önemlidir. Kâl dili, bize Efendimiz’in (s.a.v.)

Nur Dağı’na gittiğini, Hira Mağarası’nda inzivaya çekilip tefekküre daldığını sık sık ifade eder. Bir “bilgi” olarak bunu öğretenlerin hiçbirisi, Hira Mağarası sakini yapmaz insanı. Zira anlatanların kahir ekseriyetinin kendisi de Hira Mağarası sakini değildir! İşte sinema, eğer kendini vahyin soluğu ile canlandırırorsa, alttaki “fragmanlı” ucundan, üstteki “bütünleşmeye” ve hâl ucuna doğru yolculuğa başlayacak, kulağınız, kalbiniz, ruhunuzu kâinatın yüreğine dayayıp, sizi Hira Mağarası sakini yapabilecektir. Sinemanın asıl gücü tam da buradadır. Sizi, filmin konusuyla ya da teknik imkânlarıyla değil, bizatihi hâl dilini inşa ve ifşa edebilmekteki gücüyle Hira Mağarası’na tefekküre çekecek, hangi çağda olursanız olun sizi Efendimiz’in (s.a.v) komşusu yapacaktır.

### **Hatırlamaya Karşı Unutma**

Sinema, insanoğlunun “yaratımlarının” kavşak noktasında durur. Bir yanıyla o kavşağa gelen tüm yolların yeniden yönlendirilmesi, diğer yanıyla da, o yolların tümünün yapıbozumuna uğratılıp çarpıtılarak anlamsızlaştırılmasıdır sinemanın kaderi. Sinema, insan düşünce ve eylemlerinin, eğlenceden hakikat arayışına kadar tüm veçhelerini taşır. Boş zamanlarda kendimizi, dertlerimizi unutmak için bir eğlence aracına dönüştüğü durumlarda, sanal bir hayat gibidir, gidip gidip kendisine sığındığımız. Sinema, böyle zamanlarda hayatı unutturma işlevi görür. Hayatın kendisinin yerine, göz boyama ya da bir uyuşturucu olarak sahtesini, sinema salonuna oturdu-

**Sinemanın bir ucu, kendi teknik donanımının üretiminin mümkün olduğu modern teknolojiye, öteki ucu ise modernitenin kaybettiği şeyleri “hatırlamaya” yardımcı olacak bir manevi hafızaya yönelir.**

ğumuz kısacık zaman diliminde gözümün önünde inşa eder.

Sinema tarihinde özellikle ana akım sinemaların kahir ekseriyeti, sinemanın “unutturma” ve “sanallaştırma” özelliğini kullanır. Sinema seyircisi, koltuğa oturduğu an, kendisi için üretilmiş, bambaşka ve genellikle hakîkî hayat ile ilgisi olmayan bir “sahteliğin” büyüsüne kapılır. Perdede görülen şeyler, insanın entelektüel, sanatsal veya hikmete dair üretiminin içinde olmak gibi bir kaygı taşımazlar. Hatırlamak ve hayatla bağı canlı tutmak gibi bir kaygının değil, sinema koltuğuna oturulduğu andan itibaren eğlendirme ya da duygulandırma amaçlarının çıktısıdır gördüklerimiz. Parçala(n)ma, bu tür filmlerde, hem filmin yapısında, hem de amacında belirgindir. Gerçek hayat ile sinema koltuğundaki sanal hayat arasındaki parçalanma, perdede gördüğümüz her şeyin bizatihi bir parçalanmaya hizmet etmesi... Hatırlamaya karşı unutmama...

Bu tip filmleri, genellikle bir makale, bir gazete yazısı, bir televizyon programı gibi izlemek, “bilgi” açısından kimi faydaları olduğunu gözler önüne serecektir elbette. Mesela Hollywood’un propagandaları, ABD ve Batı’nın dünyaya nasıl baktığının

ipuçlarını verirler bize. Avrupa’nın festivallerinde cirit atan filmlerse, özellikle o dönemlerde Avrupa’da hangi sanat ve düşünce “modalarının” olduğunu ifşa ederler. Son yıllarda festivallerde eşcinselci filmlerin her türlü versiyonlarının hâkimiyetinin, neo-liberalizmin post-modern versiyonlarının soysuzluğu meselesinde bize önemli ipuçları vermesi gibi... Hâlimize, tefekkür, teemmül ve temaşa olarak bir katkıları olmasa da, salt bir “haber” ya da “propaganda” biçimi olarak hayata bakış açılarımıza kimi katkılar yapabilir. Mesela Sovyet devrim sineması, genellikle propaganda filmlerinden oluşmuş olsa da, bize Bolşevik Devrimi öncesi ve sonrasındaki Rusya hakkında “çarpıtılmış da olsa” kimi bilgiler verir. Bu tür filmleri izlerken, ne izlediğimizin farkına varmaz ve temkinli olmazsak, aynı Hollywood tipi katharsiste olduğu gibi, “Sovyet kurgusunun” da, bizi alıp yalan bir hayata hapsetme gücü karşısında elimiz kolumuz bağlı hâle gelebiliriz. Üstelik, bu “katharsisin” ya da izleyici olarak birer “Pavlov otomatı” hâline dönüştürülmemizin, hâl dili yanılması olarak iş görmesi de mümkündür.

Sinema, unutturmaktaki mahirliğini, “hatırla(t)mada” kullandığında ne olur? Ya da daha direkt bir soruyla, sinema, seyircisine neyi hatırlatmalıdır? Öncelikle insanın bu dünyada neden var olduğunu! Sonra da, “ölümlü” olduğunu... Bu anlayışın sineması, “eğlence sinemasının” karşısına kolayca yerleştirilebilecek bir şey değildir tabii ki. Zira karşıtlıklar kadar

benzerlikler de vardır çeşitli türlerden sinema anlayışları arasında.

“Unutturan sinema” ile “hatırlatan sinemanın” neredeyse aynı araçları kullandığını hatırdan çıkarmamak gerekiyor. O zaman, aradaki fark nasıl görünür kılınacak? Sinemayı, eğlencenin ve “unutturmanın” hafifliğinden, ya da propagandanın zorbalığından, hakikatin ağırlığına doğru taşıyacak olan güç tam olarak nereden elde edilecektir?

### **Kesişmeler Noktasında Sinema**

Film sanatı, bulunduğu kavşak noktasının özellikleri gereği, bir “hem”, “hem de” ve “ne”, “ne de” sanatıdır. Yani ona nereden baktığımız onun ne olduğunu belirginleştirecek şeydir. Bu yüzden tür sinemaları çıkmış, bu yüzden film sanatını bir hakikat arayışının aracı olarak görenler olduğu gibi, onu bir cumartesi gecesi eğlencesi olarak görenler de olmuştur. Sinemayı bir sanat olarak görmeyenler, film sanatını fotoğrafçılığın düzlemine indirgeyerek, bu sanatın en belirgin kimi özelliklerini ihmal etmiş görünmektedirler.

Film sanatının neden fotoğraf olmadığını, dahası, neden hiçbir sanat dalının erişemeyeceği bir potansiyele sahip olduğunu anlamamız, neden filmlere (ama hakîkî olanlarına) ihtiyacımız olduğunu gözler önüne serecektir. Bu yüzden kavşak noktasından başlamak gerekiyor. Bu kavşak noktası bir yanıyla insanlığın düşünce birikimini, bir yönüyle hikmet birikimini,

diğer bir yönüyle sanat birikimini düğümliyor. Bu düğüm noktasında her yolda ayrı ayrı biriken kriz, aynı zamanda bir tevhid potansiyelini de görünür kılıyor. Kavşak noktasına gelen yolların her birisinin temel dönüşümlerini ve sorunlarını anlayabilmek, sinemanın hangi ortamda ortaya çıktığını anlamak için gereklidir. Sinemanın ortaya çıkış sebepleri, onu krizin sanatı yapmakla birlikte, krizden çıkışın sanatı olarak da taltif ediyor. “Felsefe öldü, yaşasın sinema” söyleminin dayanakları ancak felsefenin neden öldüğünün ve yerine gelecek olanın, felsefenin yapamadığı neyi yapabilme potansiyeli olduğunun tespitiyle ortaya konabilir.

Film deneyimini/film-hâl'i nelerin hadım ettiğinin tespitini yapmak, film-hâl'in önündeki kapıları açmak için hayati önemdedir. Bizi Hira Mağarası sakini olmaktan alıkoyan temel sebepler nelerdir?

Gösteri(ş) çağında sinemaya verilen anlam, genellikle, sinemanın hakîkî imkânlarının çok azına tekabül ediyor. Akademik disiplinlerin birçoğu kendi içlerinde sinemaya da yer vermeye başladılar. Felsefe ve sosyoloji bölümlerinde sinema kuram ve felsefesi dersleri verilmeye başlandı. Sinema bölümleri, zaten uzunca bir süredir sinemayı “yönlendirmenin” akademik merkezleri hâлиндeler. Son yıllarda bu “çabalara” ilahiyat fakültelerinde başlayan sinema ilgisi de eklendi.

Peki, bütün bunlar, sinemayı “anlamlandırma” yönelik olumlu çabalar olarak de-



ğerlendirilebilir mi? İlk bakışta, sinemaya yönelik değişik disiplinlerin ilgisi, sinema konusunda umut doğurabilecek çabaların olduğunu göstermesi açısından elbette güzel. Ancak, “akademik bilgi”nin, ister disiplinlerarası yaklaşımlarında, isterse de “akademikleştirilemeyen” bilgi türlerine yönelik yaklaşımında olsun çok temel sorunları vardır. Akademik anlayış, genellikle bir kalıba sokma ve o kalıptan yönlendirme amacı taşır. Film kuramlarının film sanatına yaptığı şey, film deneyimini bir kalıp içinde dondurarak, o deneyimi rasyonel akıl tarafından “anlaşılabilir” ve “rasyonelize edilebilir” çerçeve içine sıkıştırmaaktır. Diğer bütün akademik disiplinlerin sanatla kurduğu ilişkiler benzer bir çerçeveden ha-

reket ederler. Önce, temel özelliği “deneyim/hâl” olan sanatları, “rasyonel bilginin” kalıpları içinde saklamak için dondurucu kalıplar icat edilir. Bu kalıplar, o sanatı, sosyolojiyle, psikolojiyle, fenomenolojiyle, felsefeyle, ilahiyatla vs. anlamak için icat edilmişlerdir. Sanatın “deneyim” boyutunun bütünleştirici kapsayıcılığı, bilgi boyutunun rasyonel kısmına kadar parçalanarak yapıtaşlarına ayrıştırılır böylece. Hâlbuki film sanatı, belki de insan varlığının en ilk deneyimine tekabül eder: Bilgi, varlık, ahlâk ve zevk’in bir olduğu o ilk deneyime... Akademik/modern parçalamanın film sanatına yaptığı şey, “ilk deneyimi” parçalayarak analitik parçalar çıkarmaktır bir anlamda. Filmin “fragmanlaştırma” ol-

duğunu savunan, onu fotoğrafçılığa indirgeyen sanat ya da film teorisyenlerine bu yüzden temkinli bakılmalıdır.

Film sanatı ile felsefe arasındaki ilişki de benzer bir ilişkidir. Film sanatı, felsefenin ve sanatın kriz noktasında ortaya çıkmış olmasıyla, hem düşünce ve sanatın krizini, hem de o krizlerin çözümünü bünyesinde barındırır. “Sinemaya felsefeyle bakmak” bu açıdan film sanatının ancak alt katmanlarını ilgilendiren bir boyuttur. Film sanatını anlamak için felsefeye başvurmak, felsefenin krizini filme taşımak demektir. İşte o zaman, insanın, tanrının, felsefenin sonunu ilan ettiğiniz gibi film sanatının da “sonunu” ilan etmeniz kaçınılmaz olur. Hâlbuki film sanatının en önemli imkânı, felsefenin ve diğer sanat biçimlerinin hepsinin “bittiği” yerde(n) başlamasıdır.

Sinemaya felsefe ile bakmak, olsa olsa, felsefenin yapamadığı/yapamayacağı nelerin film sanatıyla başarılabileceğinin tespit edilmesi olduğunda değerlidir. Akademik disiplinler, alışkanlıkları icabı, sanatların “anlaşılması” için, genellikle sistemli ve “rasyonel” düşünme biçimlerini seferber ettikleri için, bu ilişkiyi tersine çevirirler. Bu yüzden film deneyimi, felsefenin dil dizgelerinin bir tercümesine çevrilir. Kuramlar aracılığıyla o dizgeler yeni filmler için bir şablon oluştururlar. İşte “sinemanın sonu” bu demektir. Zira zaten “sonlanmış” bir düşünme biçimini film sanatını “tanımlamak” için yola çıkardığımız anda, o sanatın o kıyametten “nasibini” almasına vesile oluruz.

Film felsefesinin, film deneyimine yaptığı şey, dini tecrübeye ilahiyatın ve din felsefesinin yaptığı şey ile aşağı yukarı aynı şeydir: Kurulaştırıp konserve hâline getirmek! Hâlbuki film tecrübenin malzemesi, aynen dini tecrübeye olduğu gibi, ele avuca sığabilecek ve dondurulup saklanabilecek bir mahiyette değildir.

### **Hakikat ve Sinema**

Film sanatını anlamayı amaçlayan bütün düşünme biçimlerinin, öncelikle film sanatının deneyiminin “yaşamakla” anlaşılacak bir şey olduğunu tespit etmeleri gerekiyor. Bir mutasavvıfın seyr u sülûk deneyimi, nasıl kelimelere döküldüğünde, o deneyimin ancak bir kısmını anlatabiliyorsa; felsefe veya film eleştirisi ile film deneyiminin ancak çok az bir kısmını açıklayabiliriz. Film izleriz, çünkü hepimizin hayat yolculuğunda manevi bir seyr u sülûk’a ihtiyacı vardır ve film izleme deneyimi, bu maneviyat yolculuğunu “hatırlatır” insana.

Peki, bu durum, film deneyiminin tamamen öznel olduğunu ve “nesnel bilgiden yoksun” bir özelliğe sahip olduğunu mu gösterir? Tam tersi; film deneyimi, özneliğin duvarlarını yıkarak “Mutlak” a ulaşabilecek bir nesneliliğin kapılarını açar bizlere. Ancak kelimelerle düşünmeye ve düşünce ile düşünülen “şey” arasında perdeler koymaya alışmış insanoğlunun, hakîkî film deneyimi ile karşı karşıya kaldığında, tasavvufî bir seyr u sülûk’ta yaşadığına benzer bir “hayret” söz konusudur artık.

Bilmek ve görmek deneyimlerinin epistemolojisine karşılık, ontolojik bir hayret'tir artık söz konusu olan. Ancak bu hayret, modern düşüncenin inkâr ettiği bir "kesin bilgi" biçimidir aynı zamanda. Aşk hâli... Bir anlamda ilmî yakîn'den aynî yakîn'e ve belki daha da "yukarıya" geçiş...

Bilmek, görmek, olmak, varolmak, yarolmak... Her bir deneyim basamağı bir alttakini kapsayarak genişletir. En alttaki kata ait rasyonel bilme yöntemlerinin, en üste kadar çıkabilecek bir "film deneyimini" anlamak için seferber edilmesinin sorunları bununla ilgilidir.

Felsefenin serencamı, aynı, sanatın ve "imgenin" serencamında olduğu gibi, film sanatının hakikatının tam olarak nerede başlayacağını tespiti için önemlidir. Burada tek yönlü bir "ilerleyiş" dikkat çekmek gerekir. "Tasavvuf felsefesi" deyişi, tasavvufi deneyimi anlayabilmek açısından, o deneyimi ancak kısıtlı bir kavramlar dizgesi olarak yansıtabiliyorsa; "film felsefesi" deyişi de, film deneyimini kısıtlı bir kavramlar dizgesine indirger. Film felsefesi, ancak, felsefenin neyi yapamadığının ve bu yapılamayan şeylerin hangilerini film sanatının başarabileceğinin tespit edilmesi bakımından anlamlıdır.

Eğer film deneyimi, tasavvufî/dini deneyimin bir analogu ise şayet, izlediğimiz her film, hakikat arayışının bir cüzü olarak anlam kazanır. Samanlıkta iğne aramaktır; ama bu arayış, samanlıkta aradığımız iğnenin kesin olarak varolduğunu bildiğimiz

için canlılığını hiç kaybetmez. Her film izleyişimizde bir *İz Sürücü* ararız. Bir gün *İz Sürücü*'yü aşacak bir film olacak mı, olacaksa bizim geleneğimizden mi çıkacak sorusunun cevabı, her filmi, bu gözle izleyeceğimiz bir "potansiyel mücevher iğne" yapar. Sonra çöpe atıp atmayacağımızın önemi yoktur. Zira bizatihi arayış içinde boş samanlıkların atılması, mücevherin bulunması için hayati önemdedir. Bu yaklaşımımız, genellikle tanımlandığı şekliyle bir film felsefesi yapmak değildir. Film felsefesinin ve genel olarak felsefe ve sanatın diğer tüm dallarının neleri "yapamayacağı" üzerinden hareket ederek, film sanatının kendine has bir "seyr u süluk şemasını" çıkarabilmektir.

Filmlerin, bir felsefenin "çıktısı" olarak değerlendirilmesinin sorunlarının, film seyr u süluk'u penceresinden anlaşılması için birkaç örnek vermek faydalı olabilir. Dünya sinemasında çeşitli dünya görüşleri ve felsefelerinin bir "tercümesi" olarak film yapan yönetmenler vardır. Rohmer'in çok konuşan "varoluşçu" filmleri, Godard ve Fransız yeni dalga yönetmenlerinin birçok filmi, Haneke'nin, Tarr'ın, Trier'in vs... Aslında dünya sinemasında birçok yönetmen, film deneyimini, felsefelerinin bir alegorisi/tercümesi/göstergesi olarak "inşa ederler". Bu yüzden film sanatının bittiğini söyleyen dünyanın "önemli" film eleştirmen ya da düşünürleri haksızdırlar. Zira film sanatı, "hakîkî imkânları bakımından" Tarkovsky gibi bir avuç yönetmen dışında henüz başlamamış bile sayılabilir! Her yeni





iz Sürücü, 1979

film, “henüz yeni başlayanın”, yapabilecekleri üzerine umuttur aynı zamanda. Felsefenin bir “göstergesi” olan filmlerin kaldığı yer, film sanatının imkân katlarının ikincisidir genellikle. Ve o katta, diğer sanat ve düşünce biçimlerinin bir taklidi olarak sinema söz konusudur. Film sanatının kendisine ait imkân katları henüz başlamamıştır bile! Ama bu katmanda çakılı kalan filmleri, yine de bir felsefe metni gibi okumak mümkündür. Aynı Hollywood veya Sovyet Propaganda filmleri için olduğu gibi, “felsefi filmlerin” de “söyleyeceği” şeyler vardır. Ancak bunun, salt “söylemek” olduğunu ve film sanatının asıl imkânının “söylemeden Hira Mağarası’na götürmek” olduğunu tespit ederek izlemek...

Kimi yönetmenler, bir üstteki üçüncü kata (temâşâ katına) çıkararak alttaki katı kapsayabilmişlerdir elbette. Ancak Tarkovsky’nin ve onun gibi sadece birkaç yönetmenin girebildiği daha üstteki iki kata girebilen ve salt bir düşünce aracı olarak değil, seyrü süluk’un bir bineği olarak görülebilecek bir sinema anlayışı, felsefeden film sanatına giden yolun tersyüz edilmesiyle “kurlabileceği” bir şeydir.

Unutmamak gerekir ki, modern akademik uzmanlaşmalar, rasyonel kafeslerden ibarettirler. Bu bakımdan rasyonalist ilahiyatın dine yaptığı şeyin anlaşılması, film felsefesinin film sanatına yapabileceği “kötülüklerin” anlaşılabilmesi için elzemdir. Film üzerine düşünmek, bütün yolların

**Sinema, insanoğlunun “yaratımlarının” kavşak noktasında durur. Bir yanıyla o kavşağa gelen tüm yolların yeniden yönlendirilmesi, diğer yanıyla da, o yolların tümünün yapıbozumuna uğratılıp çarpılarak anlamsızlaştırılmasıdır sinemanın kaderi.**

kavşak noktasında bulunmak ve bütün o yolların ortaya çıkardığı krizin farkında olmayı gerektirir. Felsefenin/düşüncenin krizini, sanatın ve imgenin kıyametini fark etmeden, film sanatının neleri yapabiliyor neleri yapamayacağı üzerine çok az bilgi sahibi olabiliriz. Son tahlilde film sanatı üzerine düşünmek, film izlemek, zihinde film yaparak tefekkür etmektir biraz da. O yüzden, felsefenin kavramlarına indirgenemeyen bir “aşk” yönü vardır. Film izlemek, Hira Mağarası sakini olmak için gönüllü olmaktır... Gönüllü olmadan o mağaraya girilmez çünkü...

Hayret ve o hayretle “çakan” manevi tecrübe ve “bilgi”, aynen manevi tecrübeye olduğu gibi film tecrübesinde de birinci itici güçtür. Her yeni film, yukarıda bahsettiğimiz katmanların en üstlerine çıkabilme/çıkabilme potansiyeliyle değerlidir. Değerini de bu potansiyeli heba ettiklerinde kaybederler...

Tekrar, insanlığın yaratımlarının kavşak noktasına gelelim... Kavşağa akan yolların birisinde insanlığın felsefe adına ürettikleri vardır. Üretilen kavramların her birisi, bir soruya ve o sorunun çözümüne yönelik

bir çabaya denk gelir. Felsefe yolunun kavşak noktasına gelmesi ne demektir peki? Batı felsefe geleneğinin kriz noktasıdır bu kavşak. Bir yönüyle, yeni bir düşünme geleneği inşa etmenin gerekliliğini ifşa ederken, öte yandan da bulunduğu konumu inkâr edencesine kendi kendini yok eden bir krizdir bu. Felsefenin krizi, özellikle “felsefe yolundaki” değişim ve dönüşümler sonucu gelinen kavşaktaki kördüğündür. Üretilen kavramların hayatla ilgisinin kalmaması ve düşünme biçim ve araçlarının tek bir şekle indirgenmesiyle, kendi üzerine kapanıp bir kısır döngü yaratan felsefi düşünme, kendi krizinin eşğine geliyordu. Heidegger’in tespit ettiği “düşünmeyi unutmak” felsefenin krizini işaret ediyordu.

İnsanlığın yaratımlarının kavşak noktasındaki ikinci yol, temel olarak bir “dile” bağımlı olan sanatların ve edebiyatın taşındığı yoldu. Temsil edilen ile temsil eden arasındaki açıklık veya temsil ilişkisi birlikteliği olarak inşa edilen “imge” ve “dil”, sanatların hemen tümü için etkin bir ifade mekanizması olarak işlev görüyordu. Ancak temsil eden ile temsil edilen arasındaki ilişkinin mahiyetinin, sanatları ve temel olarak “imge” denen şeyi bir temsil krizine sokması mu-kadderdi. Sanatların yolunun kavşak noktasında karşı karşıya kaldığı şey bir “imge kriziydi”. Sanatın “anlam”, “dil”, “deneyim” ve “ifade” ile ilişkisidir buradaki temel sorun. Kavşak noktası, hem anlamın, hem dilin, hem de ifadenin kriziydi ve hayatın bizatihi kendisinin, “ifade edilenle”, “anlamla” ve

“dolaylananla” bağının gevşekliği sonucu ortaya çıkmıştı. İmge, simge ve temsil, bu kavşak noktasında tümüyle farklı açılımlara izin verecek şekilde bir yandan genişliyor, öte yanıyla da yok ediliyordu.

Kavşak noktasındaki üçüncü yol ise vahiy geleneğinin ve hikmetin, düşüncenin diğer alanlarıyla girdiği tek yanlı yıkıcı ilişki sonucu, hakîkî metafiziğin öldürülüp, yerine türlü yeni metafizik ve anti-metafiziklerin türetilmesidir. Bu kördüğüm noktasında, imanın ve inanan insanın dikey deneyiminin yok edilip, dinin ilahiyata, hikmetin de rasyonel ya da irrasyonel (ki temelde aynıdırlar) mistisizmlere dönüştürüldüğü bir süreçle karşı karşıya kaldı insan. Din, salt bir bilgi meselesine indirgendi ve iman, bilgi, eylem ve vecd arasındaki ilişki, bütün parçalanma türlerinde olduğu türden yok edildi.

Sinemanın insanlığın yaratımlarının kavşak noktasında yer aldığı tespit edilmesi önemlidir. Zira sinema, bütün bu yolların kriz noktasında ortaya çıkması itibariyle, hem krizi doğuran şartları, hem de o krizden kurtuluşun emarelerini bünyesinde barındırır. Sinema tarihindeki akımlar, kuramlar ve anlayışlar arasındaki çatışmaların temel sebebi budur. Bu akımlardan kimileri, krizin ve o krizi doğuran şartların düşünce, biçim, anlam ve deneyimlerini devralırlar. Bazılarıysa, bu kriz noktasından, bambaşka bir yol üretmek üzere çıkış noktası olarak yararlanırlar.

İki dünya savaşının arasındaki zaman diliminin, dünya sinemasında kuram, akım

**Film kuramlarının film sanatına yaptığı şey, film deneyimini bir kalıp içinde dondurarak, o deneyimi rasyonel akıl tarafından “anlaşılabilir” ve “rasyonalize edilebilir” çerçeve içine sıkıştırmaktır.**

ve anlayışların en canlı ve hızlı dönüştüğü dönem olması tesadüf değildir. Zira o dönem, Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıcından itibaren, insanlığın güvendiği tüm anlayışların iflas ettiği dönemdir. Batı düşüncesi, krizin sonunda milyonlarca insanın öleceği bir kıyamete yol açmış; sanatsa, kıyametin gözlerinin içine baktığı halde hiçbir şey yapamıyor hâle gelmişti. Batı'daki sanat akımlarının ve felsefenin büyük bir hızla dönüştüğü, krizi doğuran şartlara yönelik bir anlama çabasının görüldüğü bu dönem, bir sıyrılmaya çabası da bünyesinde barındırıyordu. Ancak, söylediğimiz gibi, kavşak noktası bir yanıyla tüm gelen yollara bitişik olduğu için, o yolların tozunu, çerçöpünü, pisliğini de taşıyordu üzerinde. Sinemanın bir yanının çiçek açması, öte yanınınsa “pisliğe” batmasının sebebi burada yatar.

Sinemanın bir doğurganlığı vardır. Bu doğurganlık, bataklıkta yeşeren çiçekler gibidir. Ancak bataklık şartlarının iyi tespit edilmesi, bu aşamada çok önemlidir.

Düşüncenin “bittiği”, sanatın krize girdiği bataklık şartlarında, sinema, bir kavşak noktası sanatı olarak hikmetin ve felsefenin sanat ile bağını ifşa ve inşa edebilecek bir ihya edici olarak ortaya çıkar. Bölün-

**Film sanatını anlamak için felsefeye baş-  
vurmak, felsefenin krizini filme taşımak  
demektir. İşte o zaman, insanın, tanrının,  
felsefenin sonunu ilan ettiğiniz gibi film  
sanatının da “sonunu” ilan etmeniz kaçını-  
lmaz olur.**

menin ortasında birleştiricilik vasfı taşımasıyla, anlam ile hayatın, tecrübe ile bilginin birlikteliğini inşa edebilme potansiyeliyle bataklıktan çıkışın tüm emarelerini bünyesinde taşır. Sinemanın bu noktadaki birleştirici özelliği, yollarda çerçöpe karışmış, çarpılmış, bozulmuş hikmet, felsefe ve sanatın da dönüşümü anlamına gelir. Bir uyarıcı, bir ihya edici olarak sinema, insana kâinattaki yerini hatırlattığı gibi, Ruhundan üfleyerek insanı yaratan Varlığı da tecrübe ettirir. Bu bakımdan sinemanın kavşak noktasındaki konumu çift yönlüdür. Hem kavşaktan sonraki yolu belirleme, hem de kavşağa gelen yolların hepsini çerçöpten temizleme potansiyeline sahiptir.

Bizim açımızdan film sanatının bu derece değerli olmasının sebebi bu çift yönlü ihya edicilik özelliğidir. O yüzden sinema üzerine düşünme çabamız, şümüllü bir hikmet, felsefe ve sanat yolculuğunu da zorunlu kılıyor. Aynen insan yaratımlarının kavşak noktasında yaşandığı türden bir kavşak noktası düşüncesi üretmek gerekiyor, film sanatını ve potansiyellerini hakkıyla anlayabilmek için. Film sanatına bakarken, felsefeyi kapıdan sokmak, hikmeti sağlık taşıyan bir rüzgârın nefesi gibi üfleme ve

sanatın diğer biçimlerinin hepsini pence-  
reler olarak düşünce binamıza inşa etmek  
zorundayız. Ve binamızın bunların hem  
hepsi, hem de hiçbirisi olduğunun farkına  
varmak...

Film tecrübemiz bunların hepsidir, zira  
film sanatı hepsinin imkân ve alanlarını  
bünyesinde barındırır. Ama aynı zamanda  
hiçbirisidir; çünkü film tecrübesi, tam da  
bunların hepsinden firar edip “ümmileşerek”  
kendi seyr u sülûk yolumuza çıkmak  
demektir. Her film, bizatihi bilgi, hayat ve  
ölüm arasında kurabildiği ilişkilerle “üm-  
mileşme” ve “temizlenme” yolunda bir araç,  
bir yol taşıdır. İster o yolu ihmal etsin, is-  
terse o yolda hakikati iskân etsin...



ULUSLARARASI  
**TURKUAZ**  
SİNEMA GÜNLERİ

24-27  
ŞUBAT  
2014

# Türkçe konuşan filmler

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

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