

HAYALPERDESİ

SAYI: 40 MAYIS-HAZİRAN 2014

TÜRK SİNEMASI HAFIZASINA KAVUŞUYOR



İTİRAZIM VAR'A
İTİRAZIM VAR

NADİR ÖPERLİ: YAPIMCILIK YÖNETMENLE ÇIKILAN UZUN BİR YOLCULUK

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 40, Mayıs-Haziran 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: Sibel Yalçın, Fatma Efe

Web Sorumlusu: İbrahim Erbaş

Reklam Sorumlusu: Gökhan Gökmen

Halkla İlişkiler: Gülsüm Çelik Bayram

Katkıda Bulunanlar

Cemil Akgül, Cihan Aktaş, İshak Arslan, Nesibe Sena Arslan, Serek Bilici, Enes Çiçek, Mukadder Gezen, Mustafa Furkan Özren, Elif Reis, Meltem İşler Sevindi, Koray Sevindi, Reza Siami, İlhan Süzgül, Ahmet Terzioğlu, Zeynep Turan, Hasanali Yıldırım, Ayşe Yılmaz

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

SAM

Sanat Araştırmaları Merkezi

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

Tel: +90 212 528 22 22

Faks: +90 212 513 32 20

E-Posta: hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

HAYALPERDESİ

Türk Sineması Araştırmaları Projesi

Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde çalışmalarına devam eden Türk Sineması Araştırmaları (TSA) projesi kapsamında Osmanlı'dan günümüze Türk sinemasına dair yazılı, görsel ve işitsel materyaller geniş bir veritabanı oluşturacak şekilde ele alınarak tespit, temin ve tasnif edilmekte. Projeyle birlikte Türk sinemasının en kapsamlı veritabanı ve arşivi araştırmacıların hizmetine sunulmuş olacak. Projenin ilk ayağı sona ererken Haziran ayında www.tsa.org.tr adresinden test yayınına başlayacak projenin nasıl ortaya çıktığını, nasıl bir çalışma izlediğini ve bugün hangi aşamaya ulaştığını proje koordinatörü Murat Pay, koordinatör yardımcıları Barış Saydam ve Betül Demirel ile konuştuk.

Belgesel Odası'nda Hilal Turan Türk dizilerinin Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da kadınların dünyasına olan etkisinin izini süren *Kısmet* belgeselini incelemeye alıyor. Turan dizilerle seyirciye sirayet eden imgelerin kolektif hafızayla ilişkisini tartışıyor.

Türk Sineması Araştırmaları bölümünde Mustafa Furkan Özren melodramatik filmlerin biçimini incelerken Ayşe Yılmaz 1925 yılında "sinemanın zararlarını" tartışan bir gazete makalesini, Mukadder Gezen ise Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Lütfi Akad'ın 1950'lerde yazdığı şiirleri *Hayal Perdesi*'ne taşıyor. Kitaplık bölümünde Barış Saydam *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* kitabını derleyen Burçak Evren'le Çakmaklı'nın filmlerini ve Milli Sinema'yı konuştuk.

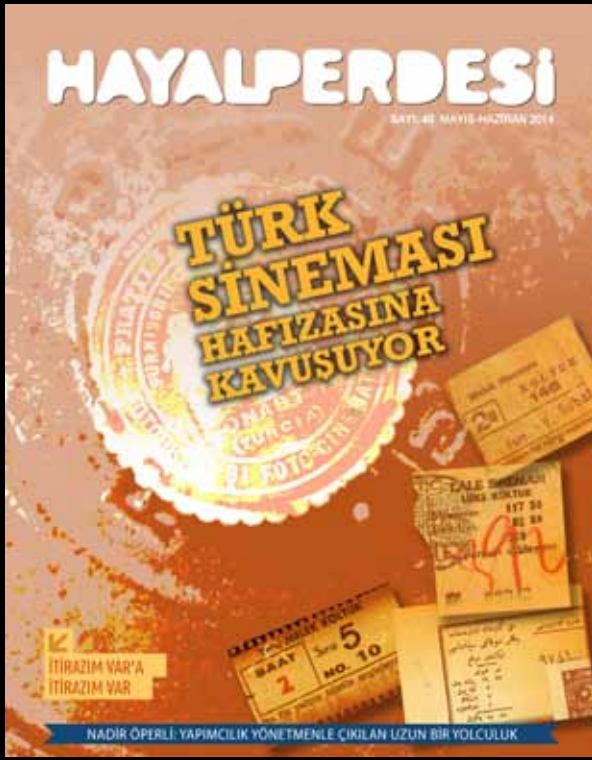
Kamera Arkası'nda Nadir Öperli ile *Altyazı* dergisinin kuruluşundan Yeşilçam'daki yapımcılık anlayışına, Türkiye'de bağımsız film yapımcılığının şartlarından film yapım sürecinin teknik detaylarına kadar birçok meseleyi konuştuk.

"Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunun bu sayıdaki konuğu yazar Hasanali Yıldırım. Yıldırım sorumuza kendine has üslubuyla cevap veriyor.

Celil Civan



Kış Uykusu, Nuri Bilge Ceylan, 2014
(67. Cannes Film Festivali Altın Palmiye Ödülü)



Türk Sineması Hafızasına Kavuşuyor

Türk sinemasının en kapsamlı veritabanı ve arşivini oluşturmak için çalışan Türk Sineması Araştırmaları projesi ilk aşamayı tamamlıyor. Veritabanı Haziran ayında test yayınına başlıyor. Proje koordinatörü Murat Pay, koordinatör yardımcıları Barış Saydam ve Betül Demirel'den TSA'nın nasıl bir ihtiyaç ve motivasyon ile ortaya çıktığını ve bugün geldiği noktayı dinledik.

VİZYON

- 06 İtirazım Var'a İtirazım Var!/**İshak Arslan**
- 12 Nuh'tan Sonrası Tufan/**Enes Çiçek**
- 24 Umudun Peşinde: Acıların Görünür Kılmak/**Meltem İşler Sevindi**
- 32 Büyük Budapeşte Oteli: İnandığımız Masallar/**Aybala H. Yüksel**
- 40 Nihilizm'in Işığında Bir Varoluş Sorgulaması: Sıfır Teorisi/**Koray Sevindi**

KAPAK

- 52 "Pek Çok Belge Türk Sinema Tarihini Değiştirecek Nitelikte"/**Celil Civan-Aybala H. Yüksel**

BELGESEL ODASI

- 66 Türkiye'nin Yeni İnce Gücü: Türk Dizileri/**Hilal Turan**

KEŞİF

- 74 Olmayan Bir Film Hakkındaki Bir Film Hakkında Yazı/**Ahmet Terzioğlu**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

- 82 Melodramatik Anlatım Biçimi ve Yeşilçam/**Mustafa Furkan Özren**

BÜYÜLÜ GERÇEK

- 90 Tabiata Bak ve Gönlünü Çalıştır/**Cihan Aktaş**



66 BELGESEL ODASI

Türkiye'nin Yeni İnce Gücü: Türk Dizileri

Hilal Turan Türk dizilerinin Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da kadınların dünyasına olan etkisinin izini süren *Kismet* belgeselini incelemeye alıyor. Turan imgelerin kolektif hafızayla ilişkisini tartışıyor.



100 KAMERA ARKASI

Nadir Öperli

Nadir Öperli ile *Altyazı* dergisinin kuruluşundan Yeşilçam'daki yapımcılık anlayışına, Türkiye'de bağımsız film yapıcılığının şartlarından film yapım sürecinin teknik detaylarına kadar birçok meseleyi konuştuk.



130 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ?

Hasanalı Yıldırım

Her sayıda farklı bir isme yönelttiğimiz "Neden Film Seyrediyoruz?" sorusunu bu sayıda yazar Hasanalı Yıldırım cevapladı. Yıldırım yazısında nedeni, sinemanın öğretmenliğinde arıyor.

AÇIK ALAN

96 Asgar Ferhadi Sineması/ **Reza Siami**

KAMERA ARKASI

100 Nadir Öperli: "Yapımcılık Yönetmenle Çıkılan Uzun Bir Yolculuk"/ **Zeynep Turan**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

114 Sinema, Tuhaf Bir Ecnebi İthalatı/ **Ayşe Yılmaz**

AÇIK ALAN

118 Yitip Gidenlere Dair: Risk, İştah Ve Aşk/ **Zeynep Turan**

KİTAPLIK

122 Yeşilçam'da Alternatif Sinema Yapmak/ **Barış Saydam**

TÜRK SİNEMASI ARAŞTIRMALARI

128 Şair: Lütfi Akad/ **Mukadder Gezen**

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

130 Sinema Sevenler, Sinema Anırlar/ **Hasanalı Yıldırım**

SİNEFİL

132 Yolculuğun Gölgesinde Kimlik/ **Serek Bilici**



İtirazım Var'a İtirazım Var

İSHAK ARSLAN

Çıtasını giderek yükselten polisiye serisinin son halkasını oluşturan *İtirazım Var*, hem yerel/güncel meselelere ilişkin göndermeleri, hem de yaslandığı argümanları ve dili açısından tartışılmayı hak ediyor. Bu kısa değerlendirmede medyaya yansıyan kimi tartışmaların ötesinde kişisel ilgi alanlarıma uygun olarak filmin teolojik-felsefi tezlerini analiz etmeye ve itirazlarımı bu çerçevede özetlemeye çalışacağım.

Senaristlerin ya da filme emeği geçenlerin asıl niyetleri ne olursa olsun, perdeye yan-

sıyan her “yapıt” belirli felsefi önermeleri içerirken belirli önermeleri de dışarda bırakır. Niteliği ve zeka seviyesi ödülle tescillenen *İtirazım Var* tavrını, inancını, felsefi, politik ve ahlâki duruşunu açıkça ifşa eden, hatta yer yer seyircinin gözüne sokan örneklerden biri. Filmin teolojik-felsefi çatısı “ontolojik iyilik-kötülük dikotomisi” üstüne kurulmuş. Sonunda seyirci anlıyor ki gerçek hayatta kötülük de, kötülüğün faili olan “kötüler” de vardır. Kötülük ve kötüler varsa, iyilik ve iyiler de vardır, olmalıdır. İyilere düşen görev ise bellidir: Her defasında kaybedeceklerini bilseler de bu değerleri



ısrarla savunmak ve yaşatmak! Öyleyse hayat oyunu agnostik veya nihilist sancıların ötesinde “uğruna mücadele edilmesi gereken” değerler içermektedir.

Bu karmaşık denklem filmde meçhul bir rakiple (kader diyelim) oynanan ve hep kaybedilen satranç oyunuyla sembolize edilmiş. Kahramanımız, kirlenerek/kibirle-nerek kazanmaktansa temiz kalarak kaybetmeyi göze alan herhangi biridir: sıradan bir ev kadını, bir Ermeni, bir sanatçı, bir imam, bir esnaf, bir fahişe, bir seyyar satıcı, sen ya da ben. Etnik, dini ya da mesleki mensubiyetleri ne olursa olsun iyi, tabiatı

İtirazım Var'ın imamı Selman Bulut ile her türden otoriteyi, kurumu, kisveyi, makamı reddeden, kaybedecek dünyalığı olmayan modern bir “Melami” ile karşı karşıyayız.

gereği kötülük işleyemez, daha doğrusu o işlediğinde kötülük bile sevimli hale gelir. Konumları ne olursa olsun daima mütevazı ve cool'durlar, ara sıra “görünür kusurlar” işleseler de saflıklarını asla kaybetmezler, iyiliği çıkarları için yapmazlar çünkü iyilikleri vaz'idir.



Film kendine özgü mizahi formları kullanarak yerleşik dini anlayışları, içinde polisin ve diyanetin de bulunduğu bütün bir devlet ve hükümet aygıtını güçlü ve başarılı bir biçimde eleştiriyor.

İtirazım Var'ın imamı (Selman Bulut) bu özelliklerin hemen hepsine hatta fazlasına sahip. Tahsilli, antropoloji master'ı yapmış, hem müzisyen, hem boksör, saf olmasına rağmen değme dedektiflere taş çıkartacak derecede zeki, inatçı ve de cesur bir savaşçı. Savaşçı dediysem aklınıza silahı, orduyu, toprağı, devleti yücelten bir Polat Alemdar gelmesin, tersine her türden otoriteyi, kurumu, kisveyi, makamı reddeden, kaybedecek dünyalığı olmayan modern bir "Melami" ile karşı karşıyayız. "Gerçekte şeytan

olup melek rolü yapmaktansa görünürde günahlara dokunup özünde temiz kalmayı yeğleyen" anarşist sufilik!

Teolojik-Felsefi Zaaflar

Naifliği, saflığı, küçük kusurları ve erdemleriyle seyirciyi yakalayan ve aklından çok vicdanına ve gönlüne seslenen imam karakteri ironik biçimde ve eşzamanlı olarak filmin teolojik-felsefi zaaflarının da kaynağını oluşturuyor. İyiliğin ve kötülüğün mahiyetini, iç içe geçen karmaşık ilişkilerini, yakın ve uzak sonuçlarını cesurca ve sonuna kadar tartışmaktan kaçınıyor. İçinde *hakikat* kavramının da çokça geçtiği keyfi tanımları, kişisel tercihleri başka tanımlara ve en önemlisi kamusal hukuka üstün tu-



tan bu tavır, el çabukluğuyla çözmüş gibi gösterdiği ahlâki sorunların hemen hiçbirini gerçekte çözmeksizin bırakıyor. Nuri Bilge Ceylan'ın (*Bir Zamanlar Anadolu'da*) kadavra sahnesinde doktorun yüzüne sıçrattığı kanın verdiği ıstırap, Onur Ünlü'nün tenesirdeki "ahlâksız tefeci"yi" keyifle sula-yan imamının verdiği "huzurdan" hem daha gerçek hem daha derinlikli.

Film kendine özgü mizahi formları da kullanarak yerleşik dini anlayışları, içinde polis ve diyanetin de bulunduğu bütün bir devlet ve hükümet aygıtını güçlü ve başarılı bir biçimde eleştiriyor. Kurumlar kötülüğü engellemek bir yana onunla işbirliği yaptığı için ister istemez kötülerini tespit etmek, kötülükle mücadele etmek ve nihayet ceza-

İyiliğin ve kötülüğün mahiyetini, iç içe geçen karmaşık ilişkilerini, yakın ve uzak sonuçlarını cesurca ve sonuna kadar tartışmaktan kaçınan, hakikat kavramının da çokça geçtiği keyfi tanımları, kişisel tercihleri başka tanımlara ve en önemlisi kamusal hukuka üstün tutan film, el çabukluğuyla çözmüş gibi gösterdiği ahlâki sorunların hemen hiçbirini gerçekte çözmeksizin bırakıyor.

landırmak da (damat karakteri gibi) mağdurlara, (imam gibi) kahramanlara düşüyor ve işler ne kadar sarpa sarsa da sonunda hak yerini buluyor. Ancak göze ve kulağa hoş gelen bu çözüm, kurumsal yapılara yönelik haklı ve haşin tavrını her nedense



İtirazım Var, kimi yorumların aksine cami, imam, namaz, vaaz gibi dini figür ve ritüelleri Türk sinemasının malum komplekslerine kapılmaksızın ve kasıtlı tahriflere meyletmeksizin yansıtmaya çalışıyor.

bireysel inançlar, yargılar ve tutumlardan esiriyor. Acaba zalim tefeciye, işbirlikçi polise, işlevsiz diyanete geçit vermeyen bu tavizsiz bakış, merceğini biraz da kurumsal hukuk-bireysel zorbalık gibi daha zorlu bir denkleme zoom'lasaydı nelerle karşılaşacaktı? Tepeden tırnağa kirlenmiş kurumların düzeltilmesini (kategorik olarak) imkânsız gördüğü için polislik de, savcılık da, yargıçlık da, infaz memurluğu da doğal olarak kahramanımızın vicdanına, birey-

sel tercihlerine kalıyor. Geleneksel olsun, çağdaş olsun her türlü otoriteye meydan okuyan “kitapsız imam” kendi inançlarını ve keyfi kararlarını tutarlılıkla sorgulamıyor. Hem dahil olmayı kabul ederek oyuna can veriyor hem de kaybederek daima “kazanıyor”! Dikkati “katil kim” oyunu ile manipüle edilen seyirci ise kahramanın neye, nasıl ve niçin öyle karar verdiğini, kişisel tarihi, takıntı ve zanlarının kararlarında ne kadar etkili olduğunu, farklı iyilerin benzer durumlarda hep aynı kararları mı alacağı türünden soruları ikinci plana atmak zorunda kalıyor.

Bir an etrafımızda “iyilik” ve “erdem” mücadelesi verenlerin (bunlar her nasılsa kurumsal kötülüklerden izole durumdalar ve kendiliğinden iyiler) eyleme geçtiklerini,



kişisel tespitleri ve kararları doğrultusunda (alternatif kurumsallaşma tehlikesi bir tarafa) kötülere hadlerini bildirmeye karar verdiklerini düşünelim. Acaba ortaya çıkan sonuç “kokuşmuş yerleşik kurumların” yaptıklarından ne kadar farklı olurdu?

İtirazım Var, kimi yorumların aksine cami, imam, namaz, vaaz gibi dini figür ve ritüelleri Türk sinemasının malum komplekslerine kapılmaksızın ve kasıtlı tahriflere meyletmeksizin yansıtmaya çalışıyor. İslam'daki mülkiyet kavramının dar ve politik bir yorumunu seslendiren vurgular ise sahih bir iktisat arayışından çok popüler bir muhafazakârlık eleştirisinin malzemesi gibi. Nihayet ister İslam, ister Alevilik ister Hristiyanlık formunda olsun, filmin dini öğretilerin esasına ve kutsallarına yönelik pozitif

tutumu da dikkat çekici. Başta sinematografik öğeler olmak üzere filmin detaylı analizini uzmanlarına ve ilgililerine bırakarak son bir notla bitirelim. Bu tartışma dolayımında niteliği yüksek ve daha incelikli bir iyi-kötü analizi için Brecht'in *Arturo Ui'nin Önlenebilir Yükselişi* oyununu öneriyorum.

İtirazım Var

Yönetmen: Onur Ünlü

Senaryo: Onur Ünlü, Sırrı Süreyya Önder

Oyuncular: Serkan Keskin, Hazal Kaya,
Öner Erkan

Yapım: Türkiye, 2014, 114 dk.

Vizyon Tarihi: 18 Nisan 2014



Nuh'tan Sonrası Tufan

ENES ÇİÇEK

Darren Aronofsky'nin yeni filmi *Nuh: Büyük Tufan (Noah)* çeşitli dini çevrelerde, henüz film gösterime girmeden tartışmalara yol açtı. Bu tartışmaları başlatanlar Hz. Nuh'u tanrının elçisi olarak kabul eden üç tek tanrılı dinin mensuplarıydı çoğunlukla. Filme karşı geliştirilen argümanların bir kısmı, Tevrat'ın Nuh Tufanı'nı anlatan Tekvin bölümüne tam manasıyla vakıf olunmamasından kaynaklanan mesnetsiz

eleştirilerdi, mesela Tevrat'ta yer aldığı halde filmde Nuh'un içki içip sarhoş olmasının gösterildiği sahnelerin Amerikalı Protestanlarca eleştirilmesi gibi. *Nuh: Büyük Tufan*'a yöneltilen eleştirilerin bir kısmı da peygamberlerin suretlerinin gösterilemeyeceğini söyleyen bazı Müslüman ülkelerin dini otoritelerinden geldi, bu ülkelerde filmin gösterime girmesi yasaklandı. Kitab-ı Mukaddes'ten yola çıkılarak yahut onun, -Edward Said'in ifadesiyle- bütün Batılı metinlerin muharrik güçlerini kendisinden



aldıkları o en büyük muharrik gücünden hareketle üretilmiş bile olsa bir filmin, yönetmeninin ağırlığını, düşüncelerinin ve yorumlarının yansımaları taşıması, metni olduğu gibi yansıtması gerektiğini düşünmek -eğer yönetmen yola çıkarken niyetinin tam da bu olduğunu belirtmemişse- sinemanın doğasına aykırı bir safdillik olarak görülebilir. Bu beklenti, Dante'den, Milton'dan, Coleridge ve Goethe'den bu yana Kitab-ı Mukaddes temelinde ve ek- seninde ama özgün ve kendi hayal güçle-

İnsanların birbirlerine ve doğaya karşı ne kadar vahşi olduklarını gören ve kendisinin de onlardan farklı olmadığını düşünen Nuh, filmin ikinci yarısından itibaren bilge ve sevgi dolu bir babadan amacını ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmeyi obsesyon haline getirmiş bir çılgına döner ve tufanın başlamasıyla birlikte gemiye binmek isteyen herkesi engelleyerek, ailesi ve kendisi dışındaki tüm insanları mutlak bir ölüme terk eder.



Darren Aronofsky'nin *Nuh: Büyük Tufan* isimli filmi, kutsal metinlerde yer alan bir kıssanın anlatımından yola çıkılarak, yetersizliklerimiz ve içine battığımız hal karşısındaki çaresizliğimiz üzerine yapılmış bir günümüz eleştirisi olarak görülebilir.

rinin meyvesi olan yorumlarını muhafaza ederek üreten sanat geleneğinin hakkını teslim etmemek olarak da değerlendirilebilir. Nitekim *Nuh: Büyük Tufan* filminin de

hikâyesindeki insan doğasında bulunan iyi-kötü arasındaki bitmez mücadeleyi, çekişmeyi ana eksene alması bakımından tam da tipik bir Aronofsky filmi olduğu iddia edilebilir.

Öte yandan, belki de haklı olarak ortaya atılacak bir tespit, bu tür filmlerin kitleler tarafından bağımsız bir yorum olarak görülmeyip gerçeği yansıtmış gibi algılanma ihtimalinin yüksek olmasıdır. Ölen bir dizi kahramanı için cenaze namazı kılan Türkler, bu tür bir algı sapmasında



muhtemelen eşsiz ve şeriksiz değillerdir. Kendisini inançlı bir insan olarak değil de kültürel bir Yahudi ve bir hümanist olarak değerlendiren ve birçok yerde ateist olduğu öne sürülen bir yönetmenin bir kutsal metindeki bir kıssadan yola çıkarak çevirdiği bir filmin inançlı insanlar üzerinde etkisi ne yönde ve nasıl olabilir? Bu filmi, bazı köşe yazılarında iddia edildiği üzere Aronofsky'nin bir Tevrat hikâyesi üzerine yazdığı bir tefsir olarak görmek mümkün müdür? Bu soruya cevap bulmak umu-

Aronofsky'nin Nuh yorumunda tanrının muhatap aldığı bir peygamberden çok, sessiz ama arada yoruma açık öfkeli mesajlar gönderen bir büyük gücün istekleriyle emirlerini anlamakta ve içselleştirmekte zorluk çeken bir şaman görürüz.

duyla tek tanrılı dinlerde Hz. Nuh'un ve tufanın nasıl algılandığına kısaca bakalım ve bunu Aronofsky'nin Nuh'u ile karşılaştıralım.



Tevrat'a Göre Tufan

Tevrat'ın Tekvin bölümünde bulunan Nuh kıssasında, yaratıcının dünyaya baktığında dünyanın insanlar tarafından bozulduğunu, insanlar yüzünde vahşetle dolu olduğunu gördüğünü ve ortaya çıkan sonuçtan memnun kalmayarak yarattıklarını yok etmek istediğini okuruz. Hikâye, yaratılış, cennetten kovulma ve yeryüzündeki ilk cinayet anlatılmasının hemen ardından gelen dördüncü hikâyedir. Adem'den sonraki

onuncu nesilden olan Nuh, Tevrat'ta kendi nesli içinde iyi bir insan, günahsız, itaatkâr ve tanrının sevgisini kazanmış biri olarak tanımlanır. O, onun gibi temiz ve iyi ailesi, seçilen hayvanlar, tanrının ölçülerini ve inşa talimatlarını verdiği bir gemiye binerek tufandan kurtulurlar. Tufan, geminin içindekiler hariç dünyadaki tüm yaşamı yok eder. Sular çekilip tanrının emriyle dışarı çıktıklarında Nuh, şükür nişanesi olarak kurban keser ve o zamanın âdetine uygun olarak kestiği kurbanları yakar. Yakılan kurbanların



dumanı kendisine erişince tanrı memnun olur ve çocukluklarının bile içlerinde bulunan ve kurtulamayacakları kötülüğe rağmen bir daha asla insanlar yüzünden yeryüzüne böyle toplu bir felaket göndermeyeceği üzerine Nuh ve ailesiyle ahitleşir; bu ahitleşmenin göstergesi de gökkuşağıdır. Tufan sonrasında, insanlara hayvanlar ve bitkiler üzerine hâkim olma ve hayvanları yeme izni de verilmiştir ki tufan öncesinde insanların et yeme izni yoktur.

İncil'de çeşitli pasajlarda Nuh'un kendi nesli içinde iyi bir insan, itaatkâr bir kul olduğundan söz edilir. Kur'an-ı Kerim'de Hz. Nuh'tan çok defalar bahsedilir, onun ismini taşıyan bir sûre de bulunmaktadır. Hz. Nuh, çok şükreden ve hamd eden, Allah'ı çok anan ve ona çok itaat eden, sabırlı bir kul olarak övülür ve anlatılır. Halkını çok uzun süre -yaklaşık 950 senelik yola davet etmiş, sapkınlıklardan uzak durmalarını durmadan öğütlemiş ama tüm gayretine rağmen ona inanan ve putları



bırakıp Allah'a iman eden pek az kimse olmuştur. Hz. Nuh'u ciddiye almayan ve onunla devamlı alay eden halka karşı o sabırla tebliğe devam etmiştir. Halkı, en sonunda, 'Bizi tehdit ettiğin felaket gelsin de görelim,' dediğinde Hz. Nuh "Rabbim, yeryüzünde kâfirlerden yurt edinen hiç kimseyi bırakma." dedi. "Çünkü Sen onları bırakacak olursan, Senin kullarını şaşırtıp-saptırırlar ve onlar, kötülükte sınırı aşan (facir'den) kâfirden başkasını doğurmazlar. Rabbim, beni, annemi, babamı, mü'min olarak evime gireni, iman eden erkekleri

ve iman eden kadınları bağışla. Zalimlere yıkımdan başkasını arttırma.» (Nuh Sûresi 26-28) diyerek dua eder. Duasına icabet edilir ve Hz. Nuh'a gemi inşa etmesi için talimat verilir. Suların ya da su bağlantısının olmadığı bir yerde gemi inşa etmesi halkı tarafından alayla karşılanan Hz. Nuh, gelecek felakete karşı onları uyarmaya ve ancak iman edenlerin kurtulacağını söyleyerek onları davete devam eder. Sonunda tufan gelir ve Allah'a iman edenler dışında tüm insanlar helak olur.



Aronofsky'ye Göre Tufan

Nuh Tufanı'nın üzerindeki etkisinin temelini çocukluğuna kadar dayandıran Aronofsky'nin *Nuh: Büyük Tufan* filmindeki Nuh yorumunda ise tanrının kendisine muhatap aldığı bir peygamberden çok, sessiz ama arada yoruma açık öfkeli mesajlar gönderen bir büyük gücün isteklerini ve emirlerini anlamakta ve içselleştirmekte zorluk çeken bir şaman görürüz neredeyse. Yeryüzü, Adem'in lanetli oğlu Kabil'in soyundan gelen insanlarla doludur ve tanrı, ilk cinayetten sonra yeryü-

zünden elini, ayağını çekmiştir. Tanrının sessizliği karşısında kimsesiz kaldıklarını düşünen insanlar acı içinde ve kendilerini korumak için yeryüzünün kaynaklarını orantısızca kullanarak onu barınılmaz hale getirmişlerdir. Adem'in üçüncü bir oğlundan gelen ve yaratılıştaki hikmeti hâlâ muhafaza etmeye çalışan Nuh ve soyu ise, emirlere itaat etmeye ve doğaya saygılı olmaya devam ederler. Çünkü her ne kadar insanın içinde islediği ilk günah sebebiyle kötülük olsa da tabiat ve diğer canlılar masum ve kusursuzdurlar, onlara karşı



herhangi bir kötü davranış, mesela yemek için hayvan öldürmek tanrının yaratılışını bozmak demektir. Bu minval üzere, Nuh, bir gün rüyasında tanrıdan muğlâk bir mesaj alır, tanrı yaratılışı temizlemek ve yine saf ve kusursuz hale getirmek için bir şekilde tüm insanları yok edecektir. Tanrı, adeta çizdiği bir resme koyduğu bir figürün resmi aslında bozduğunu düşünerek silmek isteyen bir ressam gibidir. İnsan eliyle çoraklaştırılmış toprakların bir anda yeşerip ormana dönüşmesi ya da insanlara olan merhametleri yüzünden onlar cennetten kovulduğunda

peşlerinden giden ve bu yüzden tanrı tarafından cezalandırılan Nefilim'in yardıma gelmesi gibi çeşitli mucizeler eşliğinde gemiyi inşaaya başlayan Nuh, çok geçmeden karşısında Kabil soyundan gelen insanları bulacaktır. Bir felaketin geleceğinden emin olan ve bundan kaçmak için Nuh'un inşa ettiği gemiye binmek isteyen insanlarla, bir insanın bile yeryüzünde kalmasının yine yeryüzünü ve yaratılışı kirleteceğini düşünen Nuh arasında çetin bir mücadele başlar. İnsanların hem birbirlerine hem de doğaya karşı ne kadar vahşi olduklarını gören



ve kendisinin de onlardan farklı olmadığını düşünen Nuh, bu mücadelenin başladığı ikinci yarıdan itibaren bilge ve sevgi dolu bir babadan amacını ne pahasına olursa olsun gerçekleştirmeyi obsesyon haline getirmiş bir çılgına döner ve tufanın başlamasıyla birlikte gemiye binmek isteyen herkesi engelleyerek, ailesi ve kendisi dışındaki tüm insanları mutlak bir ölüme terk eder. Nuh ve ailesi, geminin dışına tutunan ve içeri girebilmek için duvarları yumruklarken boğularak ölen insanların çılgınlıklarını dinleyerek ve hepsinin ölmesini bekleyerek ge-

çirirler gemideki ilk zamanları. Nuh, insanın içinde hep bir kötülük bulunduğunu ve ne olursa olsun yaratılışı bozacağını, kendisinin ve ailesinin de hayvanları tekrar doğaya saldıktan sonra üremeden öleceklerini ve böylece dünyayı insanlardan kurtaracaklarını iddia ederek bu ölümleri meşrulaştırır. Büyük oğlunun kısır olduğunu düşündüğü eşinin bir mucize eseri hamile kaldığını öğrenince de, insanların tekrar çoğalmasının önüne geçmek için, eğer doğan çocuk kız olursa bebek doğar doğmaz onu öldüreceğini bildirir. Sonuçta iki kız çocuğu doğar



Aronofsky'nin anlattığı Nuh karakterinin insanın sabrını ve adalet anlayışını bayağı zorladığını söyleyebiliriz. İnsan yapımı peygamber demek ki ancak bu kadar oluyor.

ve ailesinin tüm şiddetli tepkisine rağmen Nuh, bebekleri öldürmek için hazırlanır. Tam bebekleri öldürecekken öldüremez ve filmin başından beri ilk defa tanrının emri olarak yorumladığı bir emre karşı çıkar çünkü onlara baktığında tek duyduğu his, sevgidir.

Böylelikle, Aronofsky'nin anlattığı Nuh karakterinin insanın sabrını ve adalet anlayışını bayağı zorladığını söyleyebiliriz. Tanrının emrinin bu yönde olduğuna inandığı için onca masumun ölümüne göz yumduğu halde kendi torunlarına “kıyamayan” bu Nuh’a annelerinin kucagında gemiye binmek için çabalayan diğer bebeklerin suçunun ne olduğunu sormak gerekir. İnsanları taben kötü oldukları için gemisine almayan ama kendi torunlarına aynı adaleti gösteremeyerek tanrısının emrine itaat edemeyen ve sonrasında da “Zaten, me-



ğerse tanrının emri de bu değilmiş,” diyen Aronofsky’nin Nuh’u, iman etmediği için helak olan oğluna üzülmeğe rabbinin ihtarıyla tevbe eden Hz. Nuh’un, Allah’ın emriyle oğlunu gözünü kırpmadan kurban etmeye teşebbüs eden Hz. İbrahim’in karşısında güneşin karşısında ateş böceği gibi duruyor. İnsan yapımı peygamber demek ki ancak bu kadar oluyor. Bu bağlamda, Aronofsky’nin Nuh’u, kutsal metinlerde yer alan bir kıssanın yeniden anlatımından yola çıkılarak, yetersizliklerimiz ve içine battığımız hal karşısındaki çaresizliğimiz

üzerine yapılmış bir günümüz eleştirisi olarak da görülebilir.

Nuh: Büyük Tufan / Noah

Yönetmen: Darren Aronofsky

Senaryo: Darren Aronofsky, Ari Handel

Oyuncular: Russell Crowe, Jennifer Connelly, Anthony Hopkins

Yapım: ABD, 2014, 138 dk.

Vizyon Tarihi: 3 Nisan 2014

Umudun Peşinde Acıları Görünür Kılmak

MELTEM İŞLER SEVİNDİ

18. Yüzyılda Avrupa ve Kuzey Amerika'da Kurtarma Hareketi olarak ortaya çıkan Magdalena Sığınma Evleri/Magdalena Çamaşırhaneleri, evlenmeden çocuk sahibi olan, evlilik dışı cinsel ilişki yaşayan kadınların tövbe edip arınmaları ve ıslah olmaları için Katolik Cemaati tarafından kurulur. Katolik mezhebine uygun hareket etmeyen kadınları rehabilite edip topluma

kazandırma amacı taşıyan bu kurumlar bir süre sonra Katolik kilisesi tarafından devralınır ve sığınma evlerinden ziyade ücretsiz iş gücü tesislerine dönüştürülür. Böylece çamaşırhanelerde zorla çalıştırılan günahkâr kadınlar bir taraftan kiliseye maddi katkı sağlarken diğer taraftan çamaşırhaneleri temizleyerek kendi kirlerinden de arındırılır. Kadınlar için sığınma mekânı olarak kurulan bu evler kendilerine sonsuz yetki verilen Katolik rahibeler tarafından



bir baskı ve işkence mekânına dönüşür. Bu evlere kadınlar yüzyıllar boyunca aileleri tarafından ya da papazların istekleri üzerine teslim edilir. Kaçmaları durumunda ise tutuklanıp geri getirilmeleri devlet tarafından desteklenir. “Düşmüş kadınlar” olarak ifadelendirilen, kimliksizleştirilen kadınların doğurduğu çocuklar ise kilise tarafından zenginlere para karşılığı evlatlık verilir. 20. yüzyıla gelindiğinde toplumsal yapıdaki değişimler ve çamaşır

Evlilik dışı çocuğu olduğu için manastıra kapatılıp çocuğu elinden alınan Philomena'nın elli yıl sonra oğlunu arayışını anlatan *Umudun Peşinde* inanç ve tanrının varlığına dair sorduğu sorularla dikkat çekiyor.

makinelerinin yaygınlaşması sayesinde önemini yitirmeye başlayan bu evler birer birer kapanır. İrlanda'da varlığını sürdüren son çamaşırhane 1996 yılında ka-



patılır. Ataerkil yapının sınırları içinde sosyal ve ahlâki düzeni korumak için kadınları kontrol altına alan bu evlerde 30.000 kadının hapsedildiği tahmin edilmektedir. Dünya tarihinin tozlu sayfalarında kendine yer bulamayan bu kadın hapishaneleri 1998 yılında İngiliz televizyonu Channel 4'un hazırladığı *Sex in a Cold Climate* adlı belgeselle görünür kılınmıştır. Belgesel, kadınların dış dünyadan izole edilip seksual, psikolojik ve fiziksel şiddete nasıl maruz kaldığını anlatan en önemli örnektir. Komediten drama birçok türde filmle karşımıza çıkan İngiliz yönetmen Stephen Frears, son filmi *Umudun Peşinde* (*Philome-*

na, 2013) ile belgeselin izinde ilerleyerek Magdalena çamaşırhanelerinde yaşanan gerçek bir hikâyeyi ele alıyor.

Gazeteci Martin Sixsmith'in yazdığı *The Lost Child of Philomena Lee* isimli biyografi kitabından uyarlanan film, en iyi film dâhil dört dalda Oscar'a aday gösterilmişti. Filmin adını alan ana karakter Philomena henüz genç bir kızken yaşadığı evlilik dışı ilişkiden bir çocuğu olur. Babası tarafından evlatlıktan reddedilir ve Roscrea Manastırı'na ıslah edilmek üzere gönderilir. Burada oğlu Anthony'yı sadece günde bir saat gören Philomena çok ağır şartlarda çalışmaya zorlanır. Bir süre sonra oğlu



rahibeler tarafından Amerikalı zengin bir aileye evlatlık verilir. Beş yıl sonra manastırdan ayrılan Philomena tam elli yıl sonra oğlunu bulmaya karar verir. Bu noktadan sonra başlayan film bizi tarihi bir tanıklığın peşinden sürükler.

Hikâyenin başlangıcında sinemanın tarih ile kurduğu güçlü bağdan yararlanan film, izleyiciyi kısa sürede olayların içine çeker. Hikâyenin hızlı ilerlemesi bazı soruların cevapsız kalmasına sebep olsa da ilerleyen dakikalarda yönetmenin seyirciye yönelttiği ikircikli sorular senaryodaki boşlukları önemsiz kılar. Yönetmen, Philomena'nın

Aklın sorduğu sorularla karşımıza çıkan Martin, Philomena'nın her şeyi sorgulamadan bağışlamasını öfkeli gözlerle seyreder. Maruz kaldığı yoğun Katolik inancının karakterine dönüşmesi Philomena'nın kutsallık atfedilen her şeyi günahsız görmesinin nedeni olur.

manastırda yaşadıklarından ziyade aldığı dini eğitimin üzerindeki etkisini merkeze çekerek bir inanç eleştirisi yapar. Usta yönetmen Frears'ın bu tercihi sayesinde hikâye -ağır dramatik unsurlar içermesine rağmen- naif bir üslupla ilerler.



Umudun Peşinde'yi Hollywood filmlerindeki inanç-ret anlatısından ayıran şey yönetmenin taraf tutmadan iki zıt görüşe de eşit söz hakkı vermesi.

Sorularla Dolu Bir Yolculuk

Philomena gazeteci Martin'in yardımıyla oğlunu bulmak için İrlanda'dan Amerika'ya uzanan uzun bir yolculuğa çıkar. Bir kaybedilenin peşine düşen ikili sahip olduklarını da sorgulamaya başlar. Martin, iş hayatında kaybettiği kariyerini Philomena'nın hikâyesini yazarak geri kazanmayı planlarken yolculuk ilerledikçe sadece bir iş olarak baktığı hikâyeyle duygusal bir bağ kurmaktan kendini alıkoyamaz. Bu noktada filmin çatışma unsurunu birbirine tamamen zıt Philomena ve Mar-

tin karakteri oluşturur: Sakin, sıcakkanlı ve kendisine yapılan bütün haksızlıkları affedecek kadar Katolik mezhebine bağlı olan Philomena ile her şeye kuşkuyla yaklaşan koyu bir ateist olan Martin. İkili yolculuk boyunca inanç ve tanrının varlığı üzerine uzun tartışmalara girerek seyircinin de arada kalmasına sebep olur. Philomena başına gelen her olayda kendini günahkâr ilan edecek kadar katolizmin esiri olmuşken Martin ise din adı altında yapılanların masumiyetin içini boşalttığına inanır. Aralarındaki tatlı sert ilişki filmin diyaloglarına yedirilen uzun polemiklerin naif bir muhabbete dönüşmesini sağlar. Yolculuk boyunca karakterlerin olaylar karşısında verdikleri tepkiler farklılaştıkça iç yolculukları giderek daha çok derinleşir.



Aklın sorduğu bütün sorularla yer yer karşımıza çıkan Martin, Philomena'nın her şeyi sorgulamadan bağışlamasını öfkeli gözlerle seyreder. Maruz kaldığı yoğun Katolik inancının karakterine dönüşmesi Philomena'nın kutsallık atfedilen her şeyi günahsız görmesinin nedeni olur. Çocuğunu elinden alan rahibeleri suçlamayı aklından geçirmemesi, yaşadıklarının kendi günahının bir bedeli olduğunu zannetmesi filmin zirve noktasında Martin'i hayrete düşürdüğü gibi seyirciye de sinir patlaması yaşatır. Bu bağlamda film, manastırda verilen ve bireyi -hür bile olsa- eleştirel düşünmeden alıkoyan düşünce sistemini sorguya çeker.

Filmin sorguladığı bir diğer mesele ise eşcinselliğe toplumun yaklaşım biçimidir. Philomena oğlunun AIDS'ten ölen bir gay ol-

Gerçek bir hikâyeden yola çıkan film, mizahla dramı birleştiren üslubuyla tarihin dehlizlerine saklanan acıları görünür kılar.

duğunu öğrendiğinde bu durumu çok normal karşılar ve bunu oğlu daha bir bebekken fark ettiğinin altını çizer. Philomena'nın üzerine sinen koyu Katolik öğretilerinden sıyrılıp eşcinselliğin doğuştan geldiğini imlemesi film boyunca izlediğimiz rolünün dışına çıkmasına ve inancı ile davranışları arasındaki tutarlılığın zedelenmesine neden olur. Ayrıca Anthony'nin ABD başkanı Ronald Reagan'ın yanında çalışan önemli avukatlardan biri olduğu için gay olduğunu herkesten gizlemesi Katolik inancının söylemlerinin siyasetteki hâkimiyetini gözler önüne serer.



Bu bağlamda Philomena eşcinsellik gibi kabullenilmesi zor bir durumu olgunlukla karşılayarak “sıradan insanın” görüldüğü kadar cahil olmadığını kanıtlar ve Martin’le beraber seyirciye de bir had bildirir.

Philomena ve Martin’in Anthony’yi bulmak için sürdüğü iz, filme bir polisiye ruhu katsa da filmde ipuçlarına oldukça kolay ulaşılır. Hollywood filmlerinde karakterlerin karşılaştıkları engelleri bin bir güçlkle, aksiyonla ve zorlu bilmecelele aşarak merak ve heyecan unsurlarını sonuna kadar sömürmeleri seyircilerin alışkın oldukları bir anlatı biçimine dönüşmüşken Frears’ın bir İngiliz mesafeliliğiyle hiçbir zorluk yaşatmadan karakterleri hedefe ulaştırması seyirciye filmin sorguladığı meseleleri seyir esnasında düşünme imkânı

sağlar. Frears, bir hikâye anlatmaktan öte hikâye üzerinden seyircilere farkındalık yaratma derdinin peşine düşer. Frears’ın filmdeki tercihlerinden söz etmişken filmin ana problematiği olan inanç-ret meselesi Hollywood filmlerinin olmazsa olmazlarından. Bu noktada *Umudun Peşinde*’yi Hollywood filmlerindeki inanç-ret anlatısından ayıran şey yönetmenin taraf tutmadan iki zıt görüşe de eşit söz hakkı vermesidir. Filmin sorguladığı meselelere yönetmenin adil yaklaşımı İranlı yönetmen Asgar Ferhadi’nin filmlerinde de karşılaştığımız bir tutumdur.

Philomena ve Martin’in yolculuğu başladıkları noktaya yani manastıra geri dönmeleriyle son bulur. *İlyada*, *Star Wars*, *Matrix* gibi birçok hikâyede olduğu gibi



Philomena'da da kahramanlar yolculuklarının sonuna geldiklerinde artık eskisi gibi değildir. Dinin üzerindeki tahakkümden kurtulan Philomena, manastırın kirli oyunlarının artık saklı kalmaması gerektiğini söylerken Martin ise elitist aydın kibirini bir tarafa bırakır ve Philomena'dan bir pembe romanın hikâyesini dinlemeye hazırlanır. Böylece farklı sosyo-ekonomik sınıflara mensup ateist Martin ile Katolik Philomena'nın birbirlerini anlamaya çalıştıkları içsel yolculukları, olgunluğa erişmelerinin ilk meyvesini vermesiyle son bulur. Gerçek bir hikâyeden yola çıkan film, mizahla dramı birleştiren üslubuyla tarihin dehlizlerine saklanan acıları görünür kılar. Film, hikâyenin içine yedirilen namus,

bekâret, annelik, edebiyat, ahlâk, din, kilise, inanç, medya, ateizm, homoseksüellik gibi birçok meseleye kapı aralayarak izleyicinin içinden geçmesini sağlar. Bu tercihiyle usta yönetmen Stephen Frears filmi bir sorgulama alanına çevirerek irdediği meseleleri sizin kulağınıza fısıldar ve eleştiriyi / kararı size bırakır.

Umudun Peşinde / Philomena

Yönetmen: Stephen Frears

Senaryo: Steve Coogan, Jeff Pope

Oyuncular: Judi Dench, Steve Coogan, Sophie Kennedy Clark

Yapım: İngiltere, ABD, Fransa, 2013, 98 dk.

Vizyon Tarihi: 9 Mayıs 2014



Büyük Budapeşte Oteli İnandığımız Masallar

AYBALA H. YÜKSEL

Wes Anderson'ın dünyasına aşina olanların onun filmlerinde her an her şeyle karşılaşmaya hazırlıklıdır. Ancak *Büyük Budapeşte Oteli*'ndeki (*The Grand Budapest Hotel*) kadar çok "şey"le aynı anda karşılaşmak herhalde sabık izleyicilerinin dahi tahminlerini aşıyordu. *Moonrise Kingdom*'dan (2012) sonra beklentiyi yükselten An-

derson son filminde, hayali bir ülkedeki harikulade bir otel çevresinde yaşanan birtakım inanılmaz olayları anlatıyor. Alışıldandan çok daha büyük bir hikâyeye giren Anderson, öyküsünü alışıldık tutkulu titizliğiyle isliyor.

Büyük Budapeşte Oteli'nde, bellboy olarak çalışmaya başladığı otelin sahibi olan Zero Mustafa ve hem meslekte hem de hayattaki ustası Mösyö Gustave'ın bir cinayet



soruşturması yüzünden atıldığı macera anlatılıyor. Bu sırada hikâyenin arka planında akan Doğu Avrupa'daki savaş ve 1930-1980 arasındaki toplumsal değişim kahramanlarımızın hayatını etkilediği ölçüde filmde yer buluyor. Hikâye aynı zamanda faşizme, dünya savaşına, değişen sanat algısına, insan ilişkilerine, aşka ve göçmenlik meselesine dokunuyor. Filmin fazlaca dallanıp budaklanmışlığı hususuna

Büyük Budapeşte Oteli'nde, bellboy olarak çalışmaya başladığı otelin sahibi olan Zero Mustafa ve hem meslekte hem de hayattaki ustası Mösyö Gustave'ın bir cinayet soruşturması yüzünden atıldığı macera anlatılıyor.

gelirsek, bu eleştiri gibi görünen tespit aslında içinde gizli bir övgü de barındırıyor. Filmdeki olay örgüsünün ve tarihi atıfların



yoğunluğu yer yer bazı unsurların yüzey-
sel kalmasına sebep oluyor, evet. Ancak
bu kadar fazla başlık açıp her birini bir
şekilde neticelendirmesi ve bunu seyirciyi
bunaltmadan yapması Anderson'ın yönet-
menlik hanesine artı puan olan yazılabilir.

Film Gustave ile Mustafa, bu ikilinin
hikâyesini romanlaştıran yazar ve bu
hikâyenin anlatıldığı romanın okuru üze-
rinden gelişen üç ayrı zaman diliminde

kurgulanıyor. Bu katmanlılık ve sonucunda
oluşan rivayetler örgüsü Anderson sine-
masının masal duygusunu pekiştiriyor.
Masalsı filmler yaptığı iddia edilen pek
çok yönetmenin aksine Anderson, masalın
gerçekte ne olduğu ve ne için kullanılabi-
leceği hususunda tutarlı bir yaklaşım ser-
giliyor. Zira anlatılan hikâye günlük hayatın
gerçekliğinden ne kadar uzaklaşırsa, başka
bir deyişle ondan ne kadar farklılaşırsa o
denli "inandırıcı" olacağını biliyor.



Masallar ve Gerçekler

Büyük Budapeşte Otel'ndeki mekânlar, kostümler, renkler, oyunculuklar ve hatta olaylar günlük hayatta birebir karşılaşılabılır değildir. Dahası filmin unsurları, Anderson evreninin dışına çıkıldığında pek bir anlam ifade etmez. Muhatap mevcut düşünce kalıplarının ve reflekslerinin işe yaramayacağı bu dünyaya girerken ister istemez onları -iki saatliğine de olsa- bir

Masalsı filmler yaptığı iddia edilen pek çok yönetmenin aksine Wes Anderson, masalın gerçekte ne olduğu ve ne için kullanılabileceği hususunda tutarlı bir yaklaşım sergiliyor.

kenara bırakır ve kendini hikâyeye teslim eder. Bu güven sağlandıktan sonra bu yaratıcı yönetmenin hayalindeki dünyaya ve



kutsadığı değerlere “inanmak” için her şey hazırdır.

Peki, Anderson’ın düşler ülkesinin ve onun kahramanı Mösyö Gustave’ın ne özelliği var? Tarihsel olarak iki dünya savaşının arasına isabet ettiğini anladığımız bir zamana ve Doğu Avrupa’da olduğunu bildiğimiz Zubrowka ülkesine gitmenin nedeni nedir? Hansel ve Gretel masalındaki cadının pastadan yapılmış evini andıran

bir otelin en üst düzey hizmetlisi bizi niçin ilgilendirir? İlgilendirir; çünkü o zamanlar o civarlarda bir yerde insanlar politikadan daha önemli şeylerle (mesela sanatla!) uğraşırdı. Henüz toplum kutuplaşmamış ve kitleler arasına düşmanlık girmemişti. Haliyle insanlar daha iyi, daha nazik, daha şık ve daha zarif idi; tıpkı Gustave gibi. Burada Anderson’ın Gustave ile vücut bulan “kahramanlığı” iyi insan olma üzerinden tanımlaması olumlu, hatta naif



bir bakışa işaret ediyor. Bununla da yetinmeyen Anderson Mustafa'yı Gustave'in maddi ve manevi varisi konumu getiriyor. "Kahramanlığın" içinde yer bulan tüm bu erdemlerin aktarılmasına, yani devamlılığına vurgu yapıyor; bugün bu vasıfların pek rağbet görmediğini bile bile.

Anderson bir masal anlatıcısı olsa ve her masal anlatıcısı gibi "hayal ürünü" bir hikâye anlatıyor gibi görünse de; yine her

Wes Anderson'ın Gustave ile vücut bulan "kahramanlığı" iyi insan olma üzerinden tanımlaması olumlu, hatta naif bir bakışa işaret ediyor.

masal anlatıcısı gibi gerçeklere temas ediyor. Bunu da yalnızca iyiler ile kötülerin savaşıyla sınırla tutmayarak, Doğu Avrupa tarihine doğrudan atıflar yapıyor. Nostaljik bir tavır göze alınarak geçmişin, yir-



Wes Anderson'ın Gustave ile vücut bulan "kahramanlığı" iyi insan olma üzerinden tanımlaması olumlu, hatta naif bir bakışa işaret ediyor.

minci yüzyılın başlarındaki aristokrasinin yüceltiildiği filmde; Gustave'ın temsil ettiği değerlerle devrin düşmanı ise elbette o tarihlerde yükselen faşizm. Wes Anderson, Stefan Zweig'a yaptığı atıflarla filmin fikrî arka planını netleştiriyor. Filmdeki iki tren

yolculuğu sırasında, birinciden ikinciye, asker profilinin geçirdiği dönüşüm bile faşizmin ne olduğunu göstermeye yetiyor. Büyük Budapeşte Oteli'ni işgal eden ZZ armalı askerler, kahramanlarımızın yolculuk yaptığı trenin yolunu kesen ölüm mangası açıkça Nazilere işaret ediyor. Otelde birdenbire ve hiçbir mantıklı sebep olmadan askerlerin ikiye ayrılıp birbirine ateş etmeye başladığı sahne ise savaşın neye benzediğini açıkça gösteriyor. Eski zama-



nın güzel insanların ziyaretgâhı Büyük Budapeşte Oteli, II. Dünya Savaşı'nın paradisinin oynandığı bir sahneye dönüşüyor.

Her ne kadar bunu hümanizm çerçevesinden yapıyor olsa da Wes Anderson'ın insana verdiği önem ve değerler üzerine kurduğu kahramanlık anlayışı kendisine ayrıcalıklı bir konum kazandırıyor. *Büyük Budapeşte Oteli* inandığımız masalların şaşalı ve neşeli bir örneği olarak hafızalarda yer ediyor.

Büyük Budapeşte Oteli / The Grand Budapest Hotel

Yönetmen: Wes Anderson

Senaryo: Wes Anderson, Hugo Guinness

Oyuncular: Ralph Fiennes, F. Murray Abraham, Mathieu Amalric

Yapım: ABD, Almanya, 2014, 100 dk.

Vizyon Tarihi: 11 Nisan 2014

Bir Varoluş Sorgulaması Sıfır Teorisi

KORAY SEVİNDİ

*“Umut olmasına var, sınırsız denecek kadar
umut var, ama bizim için değil.”*

Franz Kafka

Absürt komediden, distopik bilimkurguya kadar pek çok alanda önemli filmler üreten Terry Gilliam, son filmi *Sıfır Teorisi* (*The Zero Theorem*, 2013)'nde büyük bir hayran kitlesi edinmesini sağlayan bilim kurgu klasikleri *Brazil* (1985) ve *12 May-*

mun (*Twelve Monkeys*, 1995) filmlerinin izinden gidiyor. Bir distopik üçlemenin son halkası gibi duran bu filmde nihilizm, teknoloji, ateizm, kapitalizm ve tüketim toplumu gibi pek çok konuya değinen yönetmen, ne yazık ki üçlemenin sağlam iki halkasından sonra üçüncü bir “başyapıt” çıkarmaktan oldukça uzakta kalıyor.

Film, bir bilgisayar dahisi olan Qohen Leth'in ona hayatın anlamını söyleyecek bir telefonu beklemesi ve bu süreçte Sıfır



Teorisi'ni ispatlamaya çalışması üzerine kurulu. Quentin Tarantino'nun favori isimlerinden olan ve iki Oscar kazanan Christoph Waltz, filmde alıştığımız rollerinin dışında bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Kiliseden bozma bir evde oturan karakter, Mancom adında bir yazılım firmasında çalışır. İnsanlardan kopuk yaşayan Leth'in tek düşüncesi sürekli evde olmak ve ona hayatının anlamını söyleyecek bir telefonu beklemektir. Bu amaçla karakter, "yönetim" işleri evinden yürütmek istediğini

söyler. Leth'in bu isteği kabul edilir fakat Sıfır Teorisi adındaki bir tezi ispatlamakla görevlendirilir. Bu noktaya kadar ilginç bir konuyla ve gelecek vadeden bir tarzda ilerleyen film, bir süre sonra senaryonun detay yetersizliğinin ve kısıtlı mekân kullanımının da etkisiyle sarkmaya başlıyor.

Sıfır Teorisi pek çok konuda yönetmenin *Brazil* filmiyle benzerlikler taşıyor. Gilliam, *Brazil* filminde var olan sistemin içinde bir "huzursuzluk" hisseden fakat o sistemin dışına da çıkmaktan korkan bir karakteri



işler. Waltz'un hayat verdiği Leth karakteri de buna benzer bir ruh hali içindedir. George Orwell'in *1984*'ü ve Kafka'nın *Dava*'sının yansımalarını *Brazil*'de görmek mümkündür. Bu iki kitabın derinliğini ve hissiyatını izleyiciye geçirebilen yönetmen, *Sıfır Teorisi*'nde aynı kaynaklardan beslense de aynı başarıyı yakalayamıyor. Bu durum ilk bakışta filmin görsel tercihlerinin oluşturduğu önyargıya bağlanabilir fakat

film üzerine derinlemesine bir okuma yapıldığında genel bir özensizlik havasının hakim olduğu görülebiliyor. Filmlerinde kılı kırk yararcasına bir çaba içerisine girdiğini bildiğimiz bir yönetmenin "kitsch" bir film ortaya çıkarması ve oyuncularını hesaba katmazsak ikinci sınıf bir bilimkurgu filmi hassasiyeti yakalaması oldukça büyük bir hayal kırıklığına neden oluyor. Filmde 80'lerden fırlamış gibi duran sanat yönetiminin



ve kostüm tasarımının da bu düşüncenin oluşmasına oldukça katkı sağladığı söylenebilir. Kısıtlı bir mekânda geçen film bilimkurgu filmlerinde alıştığımız geniş plandaki soğuk ve belirsiz derinlik tasvirlerinden yoksun kalıyor. Maddi imkânsızlıklar ve efekt kullanamamanın getirdiği kısıtlı mekânın bir “tercih” olduğu açık bir durum. 80’lerde zirve noktasına gelmiş özel efekt teknolojisine sahip bir film edasıyla ortaya çıkan *Sıfır Teorisi*, o dönem için iyi

Brazil ve 12 Maymun’dan sonra distopik üçlemenin son halkası olan Sıfır Teorisi’nde Terry Gilliam nihilizm, teknoloji, ateizm, kapitalizm ve tüketim toplumu gibi pek çok konuya değiniyor.

sayılabilecek fakat şu an için yetersiz kalan bir “teknik” sunuyor izleyiciye. Bu teknik ise görülenden çok “hissedilen” bir durum. Buysa filmin ucuza mal edilmesinden çok “aceleye gelmişlik” hissinden kaynak-



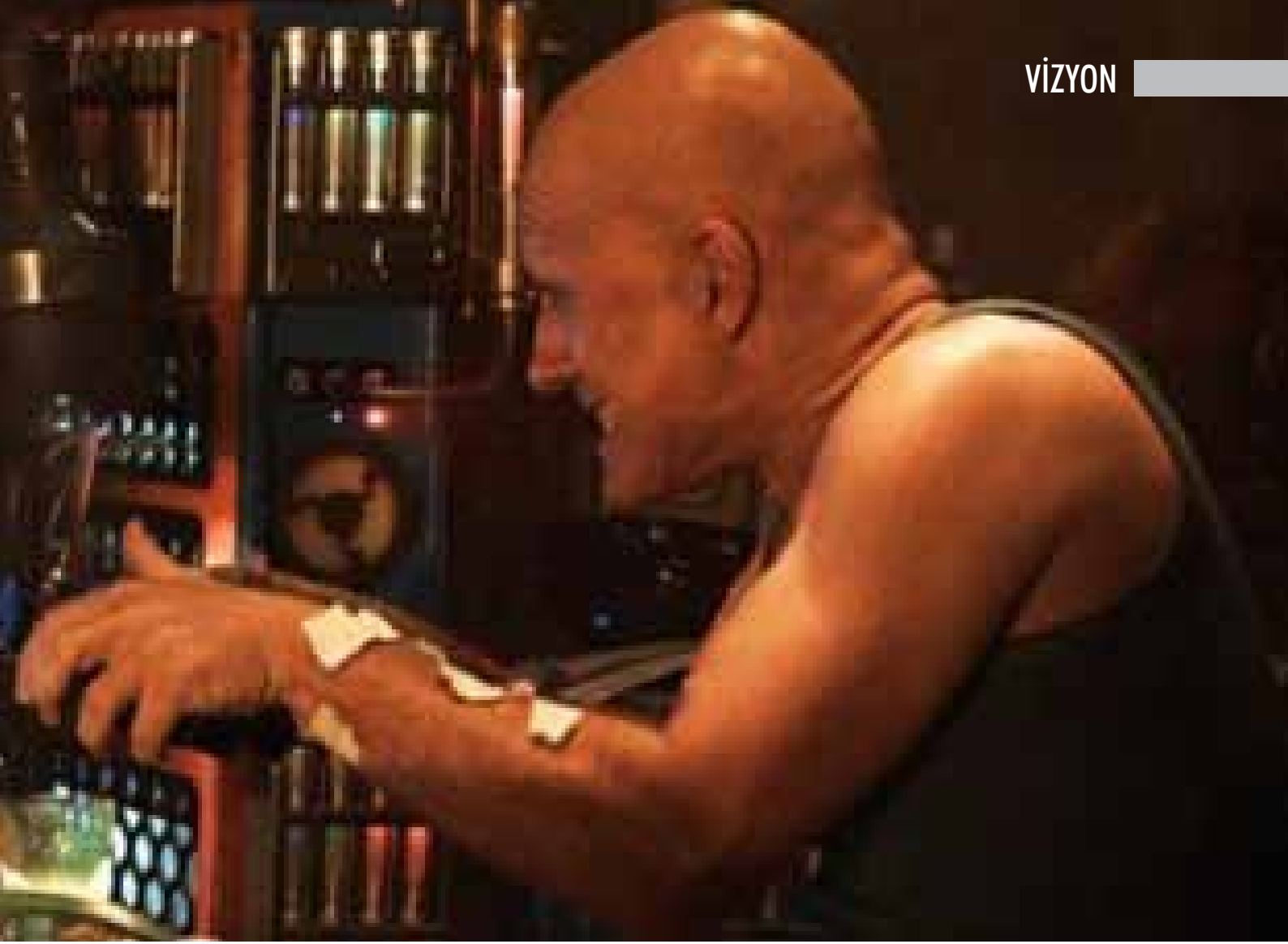
Filmlerinde kılı kırk yararcasına bir çaba içerisinde girdiğini bildiğimiz bir yönetmenin “kitsch” bir film ortaya çıkarması ve oyuncularını hesaba katmazsak ikinci sınıf bir bilimkurgu filmi hassasiyeti yakalaması oldukça büyük bir hayal kırıklığı.

lanıyor. Filmin teknik anlamda da bir takım sıkıntıları mevcut. Örneğin bilim kurgu filmleri için çok önemli olan ses tasarımında bile mekânların ambians sesleri üzerinde çok fazla uğraşılmadığı

ve efekt seslerinin yoğunluğu altında ambiansların “ezildiğini” görebiliyoruz. *Sıfır Teorisi*'yle *Brazil*'in sahip olduğu fütüristik ve sarkastik çizginin yanından geçemeyen yönetmen, seyircide ne yazık ki “yapmış olmak için yapmış” izlenimi oluşturuyor.

Dinsel Göndermeler ve Nihilizm

Filmin ana karakteri Leth, teknolojinin çevrelediği eski bir kilisede oturuyor. Bu mekân kullanımına ek olarak hayatın



anlamını Leth'e söyleyecek olan telefonun kilisenin içinde olması da filmde dinsel bir gönderme olduğunu açıkça belli ediyor. Kilisenin değişik yerlerine gizlenen kameraların oluşturduğu sürekli "izlenme" hali, Leth karakterinin kilisedeki kameraları parçalarken çarmığa gerilmiş Hz. İsa heykelinin üzerindeki kamerayla yaptığı mücadele ve bu heykelle birlikte aşağı düşmesi de dinsel göndermeler olarak düşünülebilir. Filmin sonunda Leth'in böyle bir çağrının olmadığını öğrenmesi göndermelerin doğrudan ateizmle bağlantılı olduğunu gös-

Filmde ispat edilmek istenen Sıfır Teorisi, varlığın bir hiç olduğunu, hatasız bir düzen devam ederken Big Bang Patlaması'nın sistemde bir hata olarak meydana geldiğini, yaşamın bu şekilde oluştuğunu, tekrar bir kara delik vasıtasıyla hiçliğe doğru gidileceğini ve "sıfıra" döneceğini savunur.

teriyor. Bu anlamda dinin filmde bir çeşit "dekor" olarak sunulması iyi bir buluş gibi



Filmde kapitalizme ve teknolojinin getirdiği yalnızlaşma durumuna çeşitli vurgular yapılsa da ayrıntılar çok yoğun bir şekilde filme yediri- lemediği için bunlar yapıştırma gibi duruyor.

görünse de, pek çok tepkiye gebe olabilecek bir tercih olarak göze çarpıyor.

Film boyunca ispat edilmek istenen Sıfır Teorisi, varlığın bir hiç olduğunu,

hatasız bir düzen devam ederken Big Bang Patlaması'nın sistemde bir hata olarak meydana geldiğini, yaşamın bu şekilde oluştuğunu, tekrar bir kara delik vasıtasıyla hiçliğe doğru gidileceğini ve "sıfıra" dönüşeceğini savunur. Filmde Matt Damon'un canlandığı Management (yönetim) karakteri "Her şey hiçliğe varır." gibi bir cümle kurar. Bu da Sıfır Teorisi'nin varlığın hiçliğe eşit olduğunun bir çeşit ispatı olarak



değerlendirilebilir. Bu ispat çabasının bir varlık sorgulaması içinde olan Leth tarafından yapılması da filmin senaryosuna yönelik önemli bir buluş. Leth, Sıfır Teorisi'ni kanıtlarsa hayatın anlamsızlığını da kabul etmiş olacaktır. Burada yönetmen inançlı bir adam olarak resmedilen ve telefonu almak için sürekli “connect/bağlı” pozisyonda beklemesi gereken Leth üzerinden bir hiçlik çözümlemesi yapar. Fakat karakterin içinde bulunduğu durum aslında

Nietzsche'nin savunduğu Nihilizm'den çok Schopenhauer'in Pesimizm'den beslenen Nihilizm'ine benzer. Schopenhauer, yaşadığımız hayatı bir çeşit ızdırap ve işkence gibi gören, daha çok kötümserlik üzerine resmedilen bir anlayış sunar. Nietzsche ise Nihilizm'in bir “hiçlik” farkındalığı olduğunu ama bunun bizi hayatta sağlam durmaktan alıkoymaması gerektiğini belirtir. Yaşamı, “olumsuzlanan” bir anlayıştan çok değeri anlaşılması gereken bir “değer”



olarak görür. Bu anlamıyla yönetmenin steampunk ile cyberpunk türlerine özgü bir Pesimizm’le Nihilizm’den beslendiği söylenebilir.

Filmde özellikle kapitalizme ve teknolojinin getirdiği yalnızlaşma durumuna çeşitli vurgular yapılır. Sokakta yürüyenlere eşlik eden “kişisel” reklamlar, günümüz internet dünyasında sıkça karşılaşılan ve bir çeşit “gözetlenme” hissi veren benzer bir konudan besleniyor. Filmin girişinde gördüğümüz

ışıklı tabelalar Times Square atmosferi oluştursa da filmde yeterli miktarda yer almıyor ve eğreti kalıyor. Konuşan pizza kutuları iyi bir fikir gibi öne çıksa da, insanların kullandığı tabletler biraz “zorlama” bir eleştiri olarak göze çarpıyor. Aynı zorlama durumu, karakterlerin her şeyin yasak olarak resmedildiği bir işaretler yığınının önünde oturdukları sahnede de görebiliyoruz. Bu ayrıntılar çok yoğun bir şekilde filme yedirilemediği için yapıştırma gibi duruyor. Buna



rağmen yapılan tüketim toplumu eleştirisi, Jean Baudrillard'ın ihtiyaçların "insan iradesi" dışında belirlenmesi ve tüketicinin ihtiyacın gerekliliği konusunda bir tercihte bulunacak zaman bulamaması konusuna gönderme yaparak iyi bir detay oluşturuyor. İhtiyaçlar günden güne "bireysellikten" "çoğulculuğa" doğru kayıyor ve böylece "biz" oluşuyor. Leth karakterinin de kendisinden bahsederken "biz" diye bahsetmesi, bu duruma güzel bir örnek oluşturuyor.

Laura Mulvey'in *Görsel Haz ve Anlatı Sineması* makalesinde değindiği kadının "arzu nesnesi" olarak kullanılması meselesi de bu filmde oldukça yer tutuyor. Melanie Thierry'nin oynadığı Bainsley karakteri "baştan çıkarıcı" olarak resmediliyor. Kadının fiziğini öne çıkaran bir kıyafet giymesi, Leth'le arasında yaşanan diyaloglardaki cinselliğe ve erkeğin "zayıflığına" yönelik göndermeler, Hollywood'un sık kullandığı tercihler olduğu için bir noktada Terry Gilliam'ın hazzetmediği Holywood'a biraz



da olsa benzemeye başladığını gösteriyor. Zaten kâhin, sanal âlem ile gerçek dünya arasında yapılan yolculuklar gibi detaylar *Matrix* (1999) filmini çağrıştırıyor. Bu çağrışımın nedeni olarak Gilliam'ın da *Matrix* filminin yönetmenleri gibi Baudrillard'ın simülasyon ve simulakr kavramlarından etkilenmesi gösterilebilir. Filmdeki karakterin “simülasyon” bir deniz kıyısına gitmesi ve orada “huzur” bulması bu örneği des-

tekleyecek bir detay olarak filmde yer alıyor.

Terry Gilliam, değişik alanlarda başarılı örnekler veren, sık üretim yapmayan ve bu doğrultuda ele aldığı eserleri bir Stanley Kubrick hassasiyetiyle işleyen bir yönetmen. Gilliam'ın bu filmde, aynı hassasiyeti göstermeye çalışsa da, bir noktada tam olarak istediğini yapamadığı ve anlatmak istediği konuları çok fazla yayararak filmi ortalama izleyiciden uzaklaştırdığı söylenebilir. Yaptığı



eleştirilerle, sahip olduğu görsellerle ve kostümlerle daha çok 80'lerden çıkmış bir film gibi ortaya çıkan *Sıfır Teorisi*, belki o dönemde yapılıyorsa *Blade Runner* (1982) kadar olmasa da ona yakın bir ilgi uyandırabilirdi. *Brazil* ve *12 Maymun* gibi iki "klasik" film çıkarmış bir yönetmen olarak Gilliam'ın bu filmde beklentiyi karşılayabildiğini söylemek oldukça zor. Yine de Gilliam'ın bu "geçmişte kalmış" filmi bilim kurgu sinemasında ilerleyen dönemde kendine yer bulabilir.

Sıfır Teorisi / The Zero Theorem

Yönetmen: Terry Gilliam

Senaryo: Pat Rushin

Oyuncular: Christoph Waltz,
Mélanie Thierry, David Thewlis

Yapım: Romanya, İngiltere, 2013, 107 dk.

Vizyon Tarihi: 25 Nisan 2014



Türk
Sineması
Araştırmaları

“Pek Çok Belge Sinema Tarihini Değiştirecek”

Bilim ve Sanat Vakfı bünyesinde bir süredir çalışmalarına devam eden Türk Sineması Araştırmaları (TSA) projesi kapsamında Osmanlı'dan başlayarak Türk sinemasına dair yazılı, görsel ve işitsel materyaller araştırılıyor. Türk sinemasının tüm çalışmaları sistematik bir şekilde ele alınarak tespit, temin ve tasnif çalışması yürütülüyor. İlk basamağını tamamlayan proje neticesinde; Türk sinemasının en kapsamlı veritabanı ve arşivi araştırmacıların hizmetine sunulacak. Türk Sineması Araştırmaları veritabanı www.tsa.org.tr adresinden Haziran ayında test yayınına başlıyor. Proje koordinatörü Murat Pay, koordinatör yardımcıları Barış Saydam ve Betül Demirel'den TSA'nın nasıl bir ihtiyaç ve motivasyon ile ortaya çıktığını ve bugün geldiği noktayı dinledik.



SÖYLEŞİ: **CELİL CİVAN**
AYBALA H. YÜKSEL
 FOTOĞRAF: **CEMİL AKGÜL**

▾ Proje fikri nasıl ortaya çıktı ?

Murat Pay: Bilim ve Sanat Vakfı'nda sinemayla ilgili çalışmalara aşağı yukarı 10 yıldır devam ediyoruz. Hem yayın hem dergi hem de atölyeler bazında... Bu çalışmaların sürecinde şöyle bir kanaat oluştu: Türk sineması hâlâ olması gerektiği konumda değil. Özgün film pek yapılamıyor. Filmler

Amerikan veya Avrupa sinemasının dillerini ve formlarını takip ediyor veya Yeşilçam'ın çok kötü kopyalarını icra ediyor. O zaman bir problem var. Bu problemin nasıl üzerine gidebiliriz diye düşündük. Hafızamızla yüzleşmek; ama burada bu topraklarda, bu topraklarla hemhâl olarak yüzleşmek kanaati belirdi. Derken Türk Sineması Araştırmaları diye bir proje hazırlamaya başladık.

▾ **Betül sana süreci soralım; ne zaman başladı, nasıl başladı resmi olarak?**

Bir kişi veya bir film hakkında araştırma yaptığınızda onunla alakalı bütün kitaplar, akademik makaleler, tezler, görsel bilgiler ortaya çıkmış olacak. İlmî bir pozisyon alıyoruz hem de ilmî araştırma yapacak insanlara bir alan açmak istiyoruz.

Betül Demir: 2010 yılında fikri olarak başlamış oldu. Nasıl yol alabiliriz, nereden başlayabiliriz, hangi kalemlere el atabiliriz gibi bir ön hazırlık evresi oldu. Sonrasında kaynakları tespit etmeye çalıştık. Çok hızlı ilerlemedi tabii. Bu arada birkaç kaynak bulmaya da başladık. Kültür Bakanlığı'na başvurduk, Sinema Genel Müdürlüğü'ne; fakat mevzuat gereği onların bir araştırma projesine destek verme durumları yok. Dolayısıyla vakfın kendi imkânlarıyla hazırlık dönemi geçti. 2012 yılına gelince Kalkınma Ajansı'nın yaratıcı endüstrilerin geliştirilmesine dönük bir mali destek programı açtığını duyduk. Ona başvurduk. O aşamada ne yapacağımız da netleşti. Tam olarak bir model çıktı. Kâğıda dökünce biz de tam ne yapacağımızı, nasıl bir yol alacağımızı ve bunu ne kadar sürede tamamlayacağımızı öngörmüş olduk. Sonrasında desteği aldığımızı öğrenmemiz biraz daha geç oldu. Şubat ayı gibi başvurduk, Eylül ayı gibi proje başladı. Aslında o noktadan sonra tam

manasıyla başladı diyebiliriz. 13 kişilik bir ekiple projeyi yürütmeye başladık. Üç ayağı vardı: araştırma, arşiv kayıt ve yazılım. Ama şu an geldiğimiz noktada yeniden başlıyoruz gibi bir his de var. Her bitiş gibi algıladığımız noktada yeniden başlıyormuşuz hissi uyanıyor.

➤ **Projeyi anlatmışken aslında Barış sana iki soru soralım böyle bir proje nasıl bir ihtiyacı karşılıyor ve projede bu ihtiyacı karşılayacak ne gibi hamleler var?**

Barış Saydam: Türk sinemasıyla ilgili genelde en büyük sorun aslında kaynak sıkıntısı. Bu alanda çalışacak insanların elinde kaynak yok ve kaynaklara ulaşabilecekleri alanlar çok sınırlı. Üç-dört kişisel arşivde toplanıyor kaynaklar. Projenin öncelikli amaçlarından biri bu kaynakları herkese açabilmek; bu sayede de Türk sinemasıyla ilgili araştırma yapabilmesine, kitap çıkarabilmesine ve bu alanların derinleştirilmesine olanak sağlamaktı. Amaçlarımızdan birinin bu olması projenin sacayaklarını da genişletti. Çünkü bunun içine özel arşiv alımı, diğer arşivlerdeki materyallerin tespiti ve neleri alabiliriz fikri üzerinden çok geniş bir konu tasnifine gittik. Bu da bizim projeyi zorlaştıran kısımlardan biriydi. TSA sadece veritabanı değil, aynı zamanda Türk sinemasıyla ilgili geniş malzemesi olan bir kütüphane konumunda şu an.

▶ **Evet öyle bir algı da var. Sanki IMDB gibi bir şey olacak ve insanlar bilgileri paylaşacak gibi... Ama akademik bir yönü de var işin.**

M.P.: Evet çok doğru bir nokta burası, konuşulması gereken bir nokta. Çünkü projenin en özellikli tarafı ilmi bir pozisyonda olması. Biz bütün belgeleri, bilgileri, künyeleri hem doğrulanabilir şekilde birkaç defa kontrol ediyoruz. Bu kontrol ettiğimiz belgeleri, bilgileri diğer belge-bilgilerle ilişkilendiriyoruz. Bir anlamda böyle bir zor bir tarafı da var projenin. İلمي tarafına örnek vermek gerekirse, bir kişi veya bir film hakkında bir araştırma yaptığınızda onunla alakalı bütün kitaplar, akademik makaleler, tezler, görsel bilgiler ortaya çıkmış olacak. Biz bir ilmi pozisyon alıyoruz, ilmi araştırma yapacak insanlara bir alan açmak istiyoruz. Bunun önemli bir ayağı Osmanlıca süreli yayınlar. Osmanlıca bütün sinema dergilerini tespit ettik, ulaşabildiklerimize ulaştık ama tabii eksiklerimiz var. Bunları da veritabanında hizmete sunmuş olacağız.

B.S.: Bununla ilgili somut bir bilgi verilebilir. Mesela Türkiye’de ilk film gösterimi Sponeck birahanesinde yapıldı. Bütün sinema tarihi kitaplarında, 1896-1897 olarak yazar tarih. Kesin bir şey yok. Bunun ilk gösterimi ne zaman yapıldı? 12 Aralık 1896. Bu nerede? *The Levant Herald* gazetesindeki ilanda. Biz bu gazeteyi ve bu ilanı verdiğimizde insanlara, tarih belli olacak. Bir kafa karışıklığını, bir soru işaretini gidermiş olacağız. Buna benzer pek çok



İlk Film Gösterim İlanı (Burçak Evren Arşivi)

belge Türk sinema tarihini değiştirecek nitelikte. Doğrulanabilir bilgi dediğimiz şey aslında biraz da böyle.

▶ **O zaman sinemanın 100. yılında bu proje ortaya çıkmış olacak, sinemaya**

Projenin öncelikli amaçlarından biri kişisel arşivlerde toplanan Türk sineması kaynaklarını herkese açmak; bu sayede de bu konuda yapılacak araştırmalara, çıkacak kitaplara ve bu alanların derinleştirilmesine olanak sağlamaktı.

dair bilgilerimizde de değişiklik yapacak.

B.S.: Hem değişiklik yapmış olacağız hem de tazeleyeceğiz o bilgileri. Bir arşiv veritabanı kuruyoruz; dijital platformda Türk sinemasına dair bütün başlıklara ait künyeleri girdiğimiz bir platform... Bu veritabanı Türk sinemasının nabzını tutan bir internet sitesi üzerinden verilecek. Sitede vizyon bilgileri, hasılatlar, özel dosyalar, araştırmalar, makaleler, film eleştirilerine yer vereceğiz. Bir taraftan malzeme topluyoruz, onların analizini yapacağız. Günceli de takip edip söyleyeceğimizi o platformdan paylaşacağız.

Yani sadece akademik bir portal olmayacak günceli de takip edecek.

M.P.: Aslında şimdiyle ilgileniyoruz. Şimdiyle ilgilendiğimiz için geçmişle ilgileniyoruz. Geçmişe sadece bir bilgi yığını olarak bakmak gibi bir meselemiz yok. Güncel ayağımızın olmasını o yüzden önemsedik. Şimdinin sorunlarıyla uğraşıyoruz, geçmişle de o çerçeveden yüzleşiyoruz.

Yeni Birçok sinema sitesi var Türk sinemasıyla, Yeşilçam'la ilgili. Ne farkı var sizin sitenizin?

B.S.: Veritabanının dışında ciddi araştırmaya yönelik makaleler de olacak bu sitede. Bunlara bir örnek olarak, web sitesi açıldığında *Kanun Namına* (1952) filmiyle ilgili bir makale olacak. Bu film Nejat Özön'ün sınıflandırmasında Sinemacılar Dönemi'ni başlatan film. Fakat bu makalede Dilek Kaya o dönemde bu filmle ilgili yazılan eleştiriler üzerinden, bunun gerçeği yansıtmadığını ve tarihsel olarak *Kanun Namına*'dan önceki filmlerle bu dönemin başlayabileceğini iddia ediyor. Bir diğer makalede Ertan Tunç Türk sinemasının ekonomik tarihini incelerken Türk sinemasıyla ilgili yeni bir dönemlendirme yapıyor. Türkiye'de ilk defa ortaya çıkacak bir şey... Bu dönemlendirmeye göre, Yeşilçam üretimi üzerinden Türk sinemasını sınıflara ayırıyor Ertan Tunç. Yeşilçam'da sermaye nasıl el değiştiriyorsa sinemamızın dili de o şekilde değişiyor ve bu makalede Ertan Tunç bunu tespit ediyor. Buna benzer bu iddiaların altını doldurabilecek zenginlikte makaleler ve çalışmalara yer verecek site.

Filmlere dair girilen bilgileri nasıl oluşturuyorsunuz?

B.D.: Bir kere birincil kaynaklardan erişebildiğimiz bütün filmleri topladık. Orijinal formatta erişilebilenler var. Televizyon

kayıtları var, özel arşivlerden eriştiğimiz. Bunları topladık, filmleri izledik, künyelerini çıkartıyoruz. Sinopsisler yazılıyor, etiketleme çalışmaları yapılıyor. Biliyoruz ki jenerik doğru olmayabilir, o filmlerin afişlerine ulaşmaya çalışıyoruz. Yazılı kaynaklardan bunun sağlamasını yapıyoruz. Yani üç ayaklı bir film künyesi oluşturuyoruz. Filmin jeneriğine, afişine, bir de yazılı kaynaklardan bakarak... Hatta bazen yapım şirketlerine telefon açarak, yönetmenleriyle konuşarak, sinema tarihçilerine telefon açıp bilgi doğrulaması yaparak bir filmin en doğru künyesini oluşturmaya çalışıyoruz.

► Bu bugüne kadar yapılmış bir şey değil herhalde.

B.D.: Kısmen yapılmıştır; ama bu kadar komple, böyle bir ekiple yapıldığını sanmıyorum.

B.S.: Projenin en büyük zorluğu burada ortaya çıkıyor. Çünkü dünyada bir benzeri yok. IMDB'den çok daha fazlasını içerdiği için örnek alınabilecek bir proje yoktu. Kendi kaynağımızı kendimiz üretmek zorunda kalıyoruz.

M.P.: Geçmişteki malzemeyle şimdiyi de dikkate alarak yüzleşme. Var olan neyse onunla yüzleşmenin kapısını aralamak, bir mukayese kanalını çalıştırarak öz eleştiri yapacaksa öz eleştiri yapmak, yorum yapacaksa yorum yapmak ve şimdi için öz-



gün bir sinema anlayışının önünü açmak... Mümkün olursa tabii.

► Projede şu anda kaç kişi çalışıyor?

B.D.: Şu anda 13 kişi resmen çalışıyor; ama bunun dışında 20'yi aşkın gönüllümüz var buraya gelip bilfiil çalışan. Film girişlerine, arşiv çalışmalarına, etiketleme çalışmalarına destek veriyorlar. Bunun dışında dışarıdan filmle ilgili konu, karakter, mekân etiketleme yapan arkadaşlar var. Destek veren veya ellerindeki materyali bizimle paylaşanlar var. Şu anda epey büyük bir ekip.



Sonraki süreçte de hem arşiv ekibi hem de güncel ekip çalışmaya devam edecek.

B.D.: Evet. Kalkınma Ajansı'nın desteklediği süreç tamamlandığı zaman yeni bir yol haritası çizilecek, yeni kaynaklar bulunacak. Proje olgunlaştığı zaman kendi

kendini döndürebilir bir yapıya kavuşacak; o vakte kadar bizim de yeni kaynak arayışlarımız devam edecek.

▶ Projeyi başlangıçta düşündüğümüzde kaç film ortaya çıktı, bunların kaçının elinizde hangi bilgiler var bu filmlerle ilgili?

B.S.: Normalde Türk sinemasıyla ilgili bu konuda tek başvuru adresi Agah Özgüç'ün *Ansiklopedik Türk Sineması Sözlüğü*. Fakat orada 6500'e yakın film var. Bizim şu anki veritabanında 6800'den fazla film var. Bunların yaklaşık 4300'üne ulaştık. 4300 film fiziksel olarak, izlenebilir durumda elimizde. Bunların neredeyse 200'üne daha bir süre sonra ulaşmış olacağız. Fakat diğer filmler kayıp ve bulamadığımız filmler. Bir yandan edinmeye çalışıyoruz, arşivi genişletmeye çalışıyoruz; fakat ulaşabildiğimiz rakam 4300'le 4500 arası.

▶ Peki, izlemek isteyenler bu filmleri nasıl izleyecekler?

B.D.: Filmleri online izlemek mümkün olmayacak. Telif problemi olduğundan dolayı kütüphane bünyesinde akademisyenler, araştırmacılar ve sinema sektörüyle ilgili kişiler gerekçelerini sunarak izleyecek. Kütüphanelerde kitap paylaşmakla ilgili bir sıkıntı yok; ama film seyretmekle ilgili hâlâ problemler var. Biz gerekçesini sunan herkese, eğitim-öğretim veya sektöre katkı sağlayabilecek herkese burada bireysel olarak izleme imkânı sunacağız. Vakfın kü-

tüphanesinde, TSA arşiv birimi bünyesinde filmler izlenebilecek.

➤ **Web sitesinde tezler, makaleler olacak dediniz. Bunlardan kimler faydalanacak? Bir üyelik sistemi mi olacak yoksa bu malzemeler herkese açık mı olacak?**

B.S.: Künye bilgileri olacak, tezin kendisi indirilebilir formatta internette olmayacak. Fakat buraya gelenler bunlara ulaşabilecekler.

B.D.: Görseller kısmen paylaşılacak veya Osmanlı dönemi süreli yayınlarda telif problemi olmayan makaleler, dokümanlar paylaşılacak.

B.S.: İleriye dönük süreçte telif sorunu olmayan makaleler burada paylaşılacak. Mesela Burçak Evren'in, Giovanni Scognamillo'nun, Yalçın Yelence'nin yazıları kendileri izin verdiği için PDF olarak indirilebilir formatta eklenecek.

➤ **Ama buraya gelenler faydalanabilecek herhalde arşivden, bilgilerden, kitaplardan?**

B.S.: Tabii.

B.D.: Üyelik sistemi olacak. Tabii veri tabanında, web sitesinde gezinmek serbest. Ama puanlama yapmak, içerik eklemek, mesaj göndermek, yorum yapmak bunlar üyelikle mümkün olacak. Uzun vadede interaktif özellikler de sunacağız. Liste oluşturma, belli başlı filmleri kişileri takip etme, geriye dönük bilgilendirme gibi...

Kalkınma Ajansı'nın desteklediği süreç tamamlandığı zaman yeni bir yol haritası çizilecek, yeni kaynaklar bulunacak. Bir süre sonra proje olgunlaştığı zaman kendi kendini döndürebilir bir yapıya kavuşacak.

M.P.: Sonraki süreçte veritabanının daha sağlıklı olması için dışarıdan gelecek katkılara da açık olacağız. İnteraktif bir yapısının olmasını düşünüyoruz; ama tabii bunu süzgeçten geçirerek veritabanında paylaşacağız. Böylece çalışmadan haberdar olan elinde bilgi-belge olan insanların da katkıları olabileceğini tahmin ediyoruz.

B.D.: Mesela biyografi yazarken sıkıntı yaşadık. Kaynaklar doğru mu, nasıl erişeceğiz? Sözlü tarih çalışmalarında olduğu gibi bir sistem geliştirelim dedik. Bir form oluşturduk, iletişim kurduk, birebir formu onlara ilettik. Bunun dijital hâlini de yaptık. Şu anda bir alt yapı kurduk, girişimde bulunduk. Birkaç geri dönüşüm aldık; ama uzun vadede Türk filmlerine emek vermiş kişilere ulaşip onların kendi mesleki hikâyelerini, şahsi hikâyelerini onların ağzından veya kalemiyle kaydedeceğiz. Onların elinde bilgi-belge, görsel varsa bunları paylaşmalarını talep etmeyi planlıyoruz.

➤ **Yurtdışıyla herhangi bir ilişkiniz oldu mu bu süreçte?**

B.D.: 30-40 arası film merkezi, kütüphane, sinematekle yazıştık.

Geçmişte var olan neyse onunla yüzleşmenin kapısını aralamak, bir mukayese kanalını çalıştırarak öz eleştiri yapacaksa öz eleştiri yapmayı, yorum yapacaksa yorum yapmayı ve şimdi için özgün bir sinema anlayışının önünü açmayı hedefliyoruz.

B.S.: Bunların içerisinde ellerinde Türk sinemasıyla ilgili materyal ya da film olanlarla iletişimimizi genişlettik. Bunlardan kimisini temin ettik, kimiyle de ortak çalışma için bir iletişim zemini kurduk. Bunun dışında Makedonya'ya gittik. Orada Üsküp'teki Sinematek'te Türk sinemasıyla ilgili, Manaki Kardeşlerle ilgili dokümanları kontrol ettik. Oradaki Osmanlıca dokümanları çevirdik, yine oradaki filmleri aldık.

M.P.: Hafıza deyince Osmanlı sınırlarına gidiyoruz, gideceğiz de muhtemelen daha sık. Osmanlı topraklarında üretilen malzemelerin başka yerlere, Rusya'ya, Fransa'ya, oraya buraya gitmiş hâlleri varsa onlara da gideceğiz.

➤ 100. yılda projeye birlikte nasıl bir yenilik olur Türk sinemasının tarihinde?

M.P.: Muhtemelen resmi sinema tarihi yazımı bizim bu çalışmalarımızdan sonra sorgulanmaya başlayacak. Bunun çok basit örnekleri var yani artık Türkiye'nin sınırlarının dışına da taşan bir tarihe doğru süreç ilerliyor. Tabii bu da önümüzdeki yıl-

larda netleşecek; bu tip tartışmalar bence çoğalacak.

B.D.: 1914'te başladı diyorlar ama aslında 14 öncesinde film gösterimi yapılmış, film çekimi yapılmış, sinema gazetesi çıkmış. Nizamname yayınlanmış.

B.S.: Ayastefanos Türkiye'ye özgü bir tarih. Dünyada sinemanın doğuşu mesela Lumiérelere Grand Cafe'deki gösterimiyle başlar. Kilit nokta burada göstermek; ama Türkiye'de yapıldığı tarih alınıyor. Yoksa gösterildiği tarihe gitsek, çok daha erkenine gitmek zorundayız.

➤ Sizin araştırmanıza göre ilk Türk sinemacıları Manaki Kardeşler mi?

M.P.: Manaki Kardeşleri Osmanlı bakiyesi olarak değerlendirip değerlendirmemek ayrı bir tartışma. Sonuçta o coğrafya Osmanlı toprakları, Osmanlı vatandaşı, Osmanlı padişahının filmini çekiyorlar. Dolayısıyla bunlar Türk sinemasının temel belgeleri konumundadır, olması gerekir veya olmalı mıdır diye soruyoruz. Sinema tarihi aslında üzerinde çok düşünülmüş tartışılmış bir konu değil.

➤ Şu anda hangi ülke topraklarında kalıyor Manakilerin yaşadığı yer?

B.S.: Doğum yerleri Avdela. Şimdi Yunanistan sınırları içinde. O yüzden büyük bir milli olay aslında.

➤ İlk Yunan sinemacılar olarak geçiyor muhtemelen orada da.

B.S.: Evet. İlk Yunan sinemacıları, ilk Arnavut sinemacıları, ilk Romen sinemacıları, ilk Türk sinemacıları.

B.D.: Orijinal film makaralarında Türkiye ya-zıyor.

B.S.: Manakiler neden önemli? Çünkü Manakiler 35 mm standardıyla film çeken, belgeselci, yönetmen kimliğine sahip insanlar... Ondan önce İstanbul'da kısa görüntüler var. Fakat bunlar bir kahvede ya da boğazda çekilmiş kısa sahneli görüntüler. Bu yüzden bunları başlangıç olarak almıyoruz. Sinemayı bir meslek olarak edinmiş ve bunu standartlarına uygun yapan ilk yönetmenler Manakiler. Yoksa ondan önce film çeken kişiler de var.

B.D.: Gösterimi de yapıyor Manakilerin filmlerinin.

➤ Proje sürecinde meslek birlikleriyle bir etkileşiminiz oldu mu?

B.D.: Meslek birliklerinin birçoğuna ulaştık, iletişim kurduk, resmi olarak dilekçe gönderdik. Projeyi anlattık, destek istedik, mutabakata vardık. Şu anda fiilen proje kapsamında bir paylaşım da bulunmaya başlamadık; ama projeye ilgili onları bilgilendirdiğimiz zaman olumlu yaklaşımları oldu. Uzun vadeli işbirlikleri gündeme geldi. Üniversitelerle görüştük. İstanbul Şehir Üniversitesi ortaklığıyla zaten projeyi yürütüyoruz. Bir taraftan alt yapıyı kurup hedeflediğimiz noktaya getirirken bir taraftan da doğrudan ilgili kesimlerle ilişki kurduk, bir zemin oluşturduk. Sonrasında paylaşım ve işbirliklerinin başlaması beklentisindeyiz.

➤ Sinema dergileriyle iletişim kurdunuz mu?

B.S.: Onlarla iletişim kurduk, dergilerin arşivlerini de istedik. Bu konuda Betül'ün de

dediği gibi sözlü bir mutabakatımız var. Projeden onlar da haberdar ve bu projenin içinde yer almak istiyorlar. Bu ortaklıkları icraata dökmek vakit alacak bir şey. Bunun dışında belki örnek olarak Antrakt'ı gösterebiliriz. Antrakt Sinema box-office rakamlarını uzun süredir tutan bir sinema sitesi. Web sitesinde Antrakt'la bir ortaklık geliştireceğiz, bütün box-office rakamları ve seans bilgilerini Antrakt'tan çekeceğiz. Bu bölümün sponsorluğu Antrakt'a devredilmiş olacak. Böyle bir işbirliği geliştirdik. Belgesel Sinemacılar Birliği'yle ortaklığımız var. Manaki Kardeşlerle ilgili belki ortak bir gösterim yapacağız.

Veritabanında Yer Alan Başlıklar

7000 Film, 25000 Kişi

750 Kitap, 500 Tez

1500 Makale, 500 Söyleşi, 250 Dergi

10000 Afiş ve Film Görseli

BİSAV Kütüphanesi TSA Arşiv Birimindeki Materyaller

4200 Film, 750 Kitap

150 Farklı Süreli Yayına Ait 5000 Sayı

20000 Film Görseli

1800 Fiziki, 6000 Dijital Afiş



“Film Künyesi Oluştururken Zorluk Çektik”

TSA’da Araştırma Görevlisi olarak çalıştım. Projedeki sorumluluk alanım filmler ve kişilerdi. Son dönemde özellikle mükerrer film ve kişilerin tespiti üzerine yoğunlaştım. Dokuz aylık bu süreçte karşılaştığımız problemler aslında böyle bir projenin, Türk sineması envanterinin akademik ve sistematik bir temele oturtulmasının ne kadar gerekli olduğunu gösterdi.

Projenin önemli ayaklarından bir tanesi tek tek her filmin künyesinin oluşturulmasıydı. Künye oluştururken temel kaynağımız filmlerin kendisi ve afişleriydi. Bizi en çok zorlayan mesele ise bu malzemeler hazırlanırken herhangi bir standart takip edilmemesiydi. Bir filmin ismi jenerik-

te farklı afişte farklı geçebiliyordu. Aynı şekilde oyuncuların ve film ekibine dâhil olan kişilerin isimlerinin tespitinde de benzer problemler yaşadık. Bazı oyuncuların ve set çalışanlarının isimleri jeneriklerde farklı şekillerde yer alabiliyordu. Yeşilçam’da kendisine bir lakap atfedilen kişilerin isimlerinin bazı jeneriklerde sadece bu lakaplar halinde geçiyorken bazılarında gerçek isimleriyle geçmesi, bazı oyuncuların takma ad kullanması, kadın oyuncuların evlendiklerinde soyadlarını değiştirmesi kişilerin tespitini zorlaştıran durumlardı. Bunların tek tek incelenip tespit edilmesi gerekti. Mesela Mürüvvet Sim’in ismi Mürvet Sim veya Mürüvet Sim olarak, Ahmet Turgutlu’nun ismi ise bazen Ahmet Turgutlu bazense Ahmet Kostarika ve hatta Ahmet Kostariga olarak geçebiliyordu. Bunlar çok bilinen isimler olduğu için tespiti görece kolaydı ancak unutulmuş, adı kaynaklarda geçmeyen birçok Yeşilçam emekçisinin izini sürmek o kadar kolay olmadı.

Film isimlerinin tespitindeyse işimizi en çok zorlaştıran durum bazı filmlerin orijinal jeneriklerinin yapım şirketleri tarafından değiştirilmiş olması oldu. Bazı filmler filmin ilk gösteriminden birkaç yıl sonra farklı isimle/afişle yeni bir filmmiş gibi sinemalarda gösterilmiş. Yeşilçam’ın hızlı dönemlerinde iç içe filmler çekilmiş, bu kimi zaman oyuncuların haberi olmadan gerçekleşmiş. Yapım şirketleri oyuncularla bir film için anlaşıp ona göre ücret öderken, aynı setten kurgu masasında iki film

çıkarmış. Hatta bu tarz iç içe çekilen filmle-
rin kullanılmayan parçalarından üçüncü bir
film çıkarıldığı dahi olmuş. Dolayısıyla aynı
filmin birkaç farklı adı olmuş.

Dokuz aylık proje sonunda TSA, Türk sine-
masının sistematik bir şekilde envanterinin
çkarılmasında çok önemli bir temel oluş-
turmuş oldu. Zamanla, sinema araştırmacı-
larının ve emektarlarının da katkılarıyla film
ve kişi içeriklerinin daha da gelişeceğine
inanıyorum. (Elif Reis, Araştırma Görevlisi)



“Olabilmiş Nessel Biyografiler Hazırladık”

Projenin önemli ayaklarından birini biyog-
rafi yazımı oluşturuyordu.

Bu amaçla şöyle bir süreç takip edildi. Bi-
yografisi yazılacak yönetmen ve oyuncu-

ların listesini hazırladık. Daha sonra yazım
aşamasına geçmeden önce biyografilerin
nasıl bir metotla kaleme alınacağını belirle-
dik. Kişilerle ilgili biyografilerde daha önce
belirtilmeyen noktaları tespit ettik.

Bu esnada bazı önemli sorunlarla da kar-
şılaştık. İlk karşımıza çıkan problem ise
yönetmen ve oyuncularla ilgili yeterli kay-
nakların yetersizliğiydi. Ayrıca aile, eğitim
ve sinemaya başlamadan önceki yaptıkları
işlere dair bilgilerin bulunmaması sorun-
lardan bir diğeri idi. Bu nedenle yazım
aşamasında aile, eğitim, sinemaya başlama-
dan önce çalıştığı işler, sinemaya başlama
serüveni, sinema yılları ve son zaman ça-
lışmalarını içeren bir yöntem izledik. Fakat
bu yeterli değildi, bunun dışında özgün-
lüğü ön plana çıkaracak bir unsurun daha
bulunması gerekiyordu. Bu da yorumlarla
kurgulanan biyografileri bu yorumlardan
ayıklayarak sahil bilgiyi okuyuculara ulaş-
tırmakla olabilirdi. Bunun için de biyogra-
fisi yazılacak kişilerle ilgili birincil kaynaklar
başta olmak üzere bütün kaynakları temin
edip bilgileri mukayeseli olarak doğrulama-
ya çalıştık. En önemlisi yorumlarla okuyu-
cuyu yönlendirmek yerine yorum kısmını
okuyucularımıza bıraktık. Sinemanın da
biyografi türünden payına düşeni aldığı bu
çalışmada umarım hazırladığımız bu biyog-
rafi daha sonra yapılacak çalışmalar için
önemli bir kaynak oluşturur. (İlhan Süzgün,
Araştırma Sorumlusu)



“250’den Fazla Dergiyi Taradık”

Proje süresince, Başbakanlık Devlet Arşivleri başta olmak üzere, TBMM Arşivi, Alman Arkeoloji Enstitüsü, Kızılay Arşivi, İstanbul Üniversitesi Fotoğraf Arşivi, Osmanlı Bankası Arşivi (SALT), Beyazıt Devlet Kütüphanesi ve Hakkı Tarık Us Koleksiyonu, Millet Kütüphanesi, İBB Atatürk Kitaplığı ve Milli Kütüphane’de taramalar yaparak yazılı ve görsel belgelerinin tespit ve tasnifini gerçekleştirdim. Ayrıca, 1914’ten günümüze kadar tam yüz yıllık bir dönemi kapsayan sinema, sanat ve edebiyat konularında 250’den fazla derginin künyesini hazırladım. Dergileri görerek ve hangi kütüphanede kaç sayısı olduğunu belirterek bu sahada çalışacak kişilerin kullanımına sunduk. Mevcut kütüphane-

lerde olmayan dergiler sahaflar ve şahsi koleksiyonlarda aranmaya devam ediyor.

Türk Sineması Araştırmaları projesiyle künyeleri kullanıma sunulacak belgeler sadece sinemaya değil diğer disiplinlere de katkı sağlayacaktır. Osmanlı modernleşme sürecini ve bugünkü Türkiye’yi sinema tarihinden bağımsız değerlendirmek mümkün değil. Tarama yaparken özellikle Osmanlı döneminde sinema için pek çok terimin kullanıldığına şahit oldum. Lu’biyyat, temâşâ, gösteri, eğlence, şerit, kordela, sinematograf kelimeleri “sinema” karşılığı olarak kullanılmış. Bu nedenle geniş bir anahtar kelime listesi oluşturduk. Sinematografı getiren, gösteren, yasaklayan kişilerin isimleri, sinematograf göstermek için harcanan elektrik ve gaz gibi maliyetle ilgili kelimeler, sinema gösterilen mekânlar ve bu mekânların bulunduğu sokak adları da tarama yaparken kullandığımız kelimelerden bazılarıydı.

Herhangi bir belge ya da derginin yapılan bir taramada çıkmaması onun kütüphanede olmadığını göstermez. Belki henüz numaralandırılmadığı için gösterilmediği anlamına gelebilir. Projeye başladığımız Eylül ayında yaptığım taramayı bu nedenle dokuz ay boyunca yeniledim. Bulunmayan bir kaç dergi bir sonraki taramada karşıma çıktı. Arşiv ve kütüphane yetkilileri de, depolarda henüz taramaya açılmayan pek çok materyal olduğu bilgisini paylaştılar. Arşivlerde düzenli aralıklarla tarama yapmak gerekiyor. (Mukadder Gezen, Araştırma Görevlisi)

Şimdi her yerde!





Türkiye'nin Yeni İnce Gücü: Türk Dizileri

Hilal Turan

Türkiye'de özel televizyonların 1990'lı yılların başlarından itibaren yayın hayatına girmesi ve kanal sayısının artması, televizyon program türlerinin de çeşitlenmesine neden oldu. Bu yapımların önemli kısmını ise Batı'dan ithal edilen yabancı diziler, özellikle de komedi dizileri oluşturuyordu. 90'lı yılların ortasında, ithal yapımlara olan ilgi yavaş yavaş yerini yerli dizilere bırakmaya başladı. Anlatı bakımından Ye-

şilçam ile Batı seriyallerinin karışımı olarak nitelendirilebilecek Türk dizileri, 2000'li yıllarda ise altın çağını yaşamaya başladı.

Prime-time'da en çok izlenen programlar olmaya başlayan yerli dizilerin sayısı, İstanbul'da endüstriyel alt yapının gelişmesi ile birlikte hızla arttı. Seyirci talebinin artışı eşliğinde dizi sektörü büyük ivme kazandı. 2006'dan beri ise dizilerin etki alanları sınırlarımızı aşmaya başladı. Türk

dizileri, Ortadoğu'dan Balkanlar ve Kuzey Afrika'dan Çin'e kadar geniş bir coğrafyaya ihraç edilir oldu.

Günümüzde 54 ülkede 400 milyon üzerinde izleyiciye ulaşan Türk dizi sektörü, dizi ihracı konusunda adeta Hollywood'la yarışıyor. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın verilerine göre, 2013 yılı sonu itibarıyla Türkiye'nin yıllık dizi ihracatı, toplamda 150 milyon doları aştı. Peki, Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika ülkelerinde izlenme rekorları kıran Türk dizilerinin sırrı ne? Bu kadar geniş bir coğrafyaya yayılan ve çok farklı kültürlerden insanlara temas edebilen dizilerin yayınladıkları ülkelerde sosyal, kültürel ve hatta siyasi etkileri neler?

2014 İstanbul Film Festivali NTV Belgesel Kuşağı'nda gösterilen *Kismet* belgeseli işte bu sorunun peşine düşüyor. Kıbrıslı Rum yönetmen Nina Maria Paschalidou, *Kismet* belgeselinde Türk dizilerinin bu coğrafyalardaki kadınların dünyasına olan etkisinin izini sürüyor. Paschalidou, Türk dizilerinin izlenme rekoru kırdığı Türkiye, Mısır, Birleşik Arap Emirlikleri, Bulgaristan ve Yunanistan'da bu dizilerin izleyicileri olan kadınlarla ve dizilerin kahramanlarını canlandıran oyuncularla söyleşiler gerçekleştiriyor.

Ortadoğu'da Rol Modeli: Türk Dizileri

Kismet belgeselinde yapılan söyleşilere bakarak, Türk dizilerinin Ortadoğu'da kadınlar tarafından bu derece rağbet görmesinin önemli nedenlerinden birinin di-

Kıbrıslı Rum yönetmen Nina Maria Paschalidou, *Kismet* belgeselinde Türk dizilerinin Balkanlar, Ortadoğu ve Kuzey Afrika'da kadınların dünyasına olan etkisinin izini sürüyor.

zilerdeki güçlü kadın karakterler olduğunu söylemek mümkün. Bu güçlü kadın karakterlerin Ortadoğulu kadınların adeta "rol modelleri" olmasının bölgedeki yankıları ise ironik biçimde, ülkemizde TV aracılığıyla hayatımıza giren ilk Batılı seriyaller nedeniyle yaşadığımız tartışmaları hatırlatıyor.

Kadınların geleneksel rollerinin birbirine çok yakınlaştığı komşu coğrafyalarda, Türk dizilerinin töreden sınıflar arası çatışmaya, cinsel şiddetten fiziksel şiddete kadar geniş bir yelpazeye yayılan ayrımcılık ve şiddetle mücadele etme durumunda kalan kadın dizi karakterleri ciddi bir ilgi uyandırıyor.

Bilhassa yeni iletişim teknolojilerinin ve etkileşime daha fazla açık sosyal medya kullanımının yaygınlaşmasıyla dünyaya daha fazla açılan, sonuçları halen tartışılacak da Arap Uyanışı denilen ve otoriter rejimlere karşı yürütülen isyan hareketleriyle Arap toplumlarının özgüvenini daha fazla artıran bu coğrafyada gözler, tökezleyen tarafları olsa da demokrasi ve modernleşme tecrübesinde daha ileride olan Türkiye'ye çevrilmiş durumda. Türk dizilerine ilgi de son yıllarda giderek artan bu etkileşimin bir parçası olarak görülebilir. Ancak Arap kadınların yoğun ilgi gösterdi-

Kismet belgeseline bakarak, Türk dizilerinin Ortadoğu’da kadınlar tarafından bu derece rağbet görmesinin önemli nedenlerinden birinin dizilerdeki güçlü kadın karakterler olduğunu söylemek mümkün.

ği bu diziler, toplumsal alanda olumsuz etkiler yarattığı, boşanmalara neden olduğu şeklinde ciddi itirazlara da hedef oluyor.

Yönetmen Paschalidou, *Kismet*’te kamerasını ilk olarak Ortadoğu’da “Nur” ismiyle gösterilip izlenme rekorları kıran “Gümüş” dizisinin, Birleşik Arap Emirlikleri’ndeki bir kadın izleyicisine çeviriyor. Onun hayatına hızlıca dâhil oluyor ve “Gümüş” dizisinin küçük yaşta zorla evlendirildiği adamdan boşanmaya kararı vermeye nasıl cesaretlendirdiğini kendisinden dinliyoruz. Gümüş karakteri alt sınıftan gelerek çok zengin bir aileye gelin olan, ancak görüntüsü, giyimi ve davranışlarıyla kısa sürede yeni sınıfına uyum gösterip başarılı ve üretken bir iş kadınına dönüşen, ancak bununla birlikte bilhassa eşi (Kıvanç Tatlıtuğ) ile ilişkisinde geleneksel rolünü sürdüren bir özne olarak, Arap kadınlarının benzer modernleşme tecrübelerine sahip oldukları Türk dizilerinin güçlü kadın karakterlerine duydukları “özlem”i yansıtıyor. Çünkü Gümüş (ya da oradaki ismiyle “Nur”) dizi izleyicisi kadının ifadesiyle, “Eşinin önünde ve arkasında değil yanında yürüyor.”

Kahire’de Arap Baharı olarak adlandırılan toplumsal hareketlerde gözaltına alınan ve gözaltı sırasında askerlerin cinsel sal-

dırısına maruz kalan Mısırlı bir kadın ise “Fatmagül’ün Suçu Ne?” dizisinde tecavüz mağduru kadın karakterin hayata direnmesinin ve sonunda hukuki olarak kendisine tecavüz edenlere galip gelişinin kendisini çok etkilediğini söylüyor. Bu dizinin aslında kapalı bir topluma sahip ülkesinde birçok tabuyu yıktığını, kadınların şiddet ve tecavüz hakkında açıkça konuşabilmelerini sağladığını ve hem psikolojik hem de sosyal ve hukuki açıdan şiddete direnme konusunda kadınları cesaretlendirdiğini belirtiyor. Aynı dizinin izlendiği bir başka eve konuk olan yönetmene Mısırlı ailenin söyledikleri ise hayli ilginç. Çünkü aile, Tahrir’de yaşanan devrim sürecinde yaşanan zor günleri Türk dizileri ile atlatabildiklerini, yani toplumsal umutsuzluğun aşılmasında bu dizilerin önemli payı olduğunu iddia ediyor.

Bununla birlikte yönetmen kamerasını Ortadoğu’da bu dizilerin varlığından rahatsızlık duyan seslere de çeviriyor. Nitekim Birleşik Arap Emirlikleri’nde aileden sorumlu bir devlet yetkilisi, “orantısız romantizm” içeren bu dizilerin Arap dünyasına ciddi anlamda zarar verdiğini, ahlâki açıdan kabul edilemez olduğunu ve kadınların bu dizilere özenmesi nedeniyle ailelerin parçalanıp boşanmalara neden olduğunu söylüyor. Aslında bu tartışmalar bize de çok yabancı değil. Türk dizilerinin öykü yapısı ağırlıklı olarak geleneksel değerlerle modern yaşamın yarattığı çatışmalardan beslendiği için bu tartışmalar benzer şekilde Türkiye’de de yapılıyor. Nitekim Türkiye’de de “Fatmagül’ün Suçu Ne?” gibi diziler te-



cavüze özendirmekle suçlanırken, “Binbir Gece” dizisi ise kadın karakterinin maruz kaldığı ahlâksız teklif üzerinden ciddi tartışmalara neden olmuştur.

Arap halkının ilgisine maruz kalsa da bu diziler Türkiye’deki tartışmalara çok benzer nedenlerden yönetimlerin hedefinde yer alıyor. Türk dizileri -Suudi Arabistan Ticaret Bakanlığı’nın dizi oyuncularının resimlerinin basılı olduğu tişört ve bluzları Taif’teki mağazalardan toplatması örneğindeki gibi- yaptırımlara bile neden olabilecek kadar bölgedeki toplumsal yapıya ciddi bir tehdit olarak algılanıyor.

Özlem ve Özdeşleşme

Balkanlarda ise Arap coğrafyasında yaşanan modernleşme sürecinde bir rol model olarak “özlem” duyulan kadın karakterler, “özdeşleşmenin” aracı haline dönüşüyor. İşyerinde yöneticisi konumunda olan biriyle gayri meşru bir ilişki yaşayan Bulgar

bir kadın kendisini “Binbir Gece” dizisinin kahramanı Şehrazat’la özdeşleştirerek ilişkisini meşrulaştırıyor örneğin. Hatta bu benzeme isteği daha da ileri gidip onu Şehrazat karakterine fiziksel olarak da benzediğine inandırabiliyor.

Peki nasıl oluyor da birbirinden bu kadar farklı coğrafyalarda farklı kültürlerden kadınlar bu dizilerde “kendilerinden” bir şeyler bulabiliyor, bu dizilerdeki “kadın temsilleri” bu kadar geniş ve renkli bir yelpazeyi kucaklayabiliyor? Bunun cevabı aslında biraz da “soap opera” olarak adlandırılan bu dizilerin anlatı yapılarında saklı.

Medya çalışmalarında ağırlıklı olarak yer verilen “temsil” kavramı, Stuart Hall’un kullandığı biçimiyle anlamı yansıtmaktan çok “inşa eden” ve ileten bir sürece işaret eder. Bu anlamda temsil, maddi dünyada zaten var olan şeyleri kodlayan ya da onları yansıtan bir süreç değil, tam da bu anlamlandırma sürecine anlam ürete-



Tek bir dizinin tarihsel çatışmaları çözmesini beklemek büyük bir safdillik olur. Ancak kolektif belleğin ve zihnimizde tarihe dair imgelerin oluşmasında popüler yapımlar ciddi biçimde etkili olmaktadır.

rek ve anlamların değişimine olanak sağlayarak katılan bir süreçtir. Nitekim medya temsilinin, ideolojik açıdan tek ve sabit bir anlamın temsilcisi olmadığı, aynı temsilin farklı kesimler için farklı anlamlar ifade edebileceği, Bakhtin'in çokanlamlılık, çokdillilik ve çokvurgulu-

luk temalarını öne çıkaran çalışmalarla ortaya konulmaktadır.

Bu çalışmalar doğal olarak medyanın kendisine sunduğu temsile “maruz kalan” pasif bir izleyiciden çok, bu temsili ve anlamı “yeniden üreten” bir aktif izleyici olgusunu öne çıkarır. Bu alımlama süreci aslında dünyanın farklı coğrafyalarında bu temsillerin nasıl karşılık bulabildiğini izah etmektedir. Farklı kültürel, sosyal ve bireysel hikâyelerle, bu karakterlerin hikâyeleri adeta yeniden yazılır. Ayrıca soap operalarda anlatının merkezine “kadın” yerleşir. Dizilerdeki her bir kadın karakterin farklı hikâyeler



yaşasa da toplumsal alanda bir karşılığı vardır. Ve dahası bu karakterler üzerinden girilen toplumsal cinsiyete dair tartışmalar coğrafi sınırları aşacak bir etki ve yekune de ulaşmıştır. Bu dizilerin ortak noktası, anlatısal olarak kadınlara didaktik bir biçimde yardım ve öneri sunmak için doğrudan seslenmek yerine, onları merkeze koyarak eşitlikçi biçimde anlatıya davet etmesidir. Bu kapsamda kadın izleyiciler kendilerini bir “özne” olarak konumlandıran bu dizilerde geçen olayları, işlenen durumları ve dizi karakterlerini kendilerine, kendi yaşamlarına yakın bulmakta ve sahiplenmekte veyahut bir özlem sürecine dönüştürmektedir.

Mısırlı bir aile, Tahrir’de yaşanan devrim sürecinde yaşanan zor günleri Türk dizileri ile atlatabildiklerini, yani toplumsal umutsuzluğun aşılmasında bu dizilerin önemli payı olduğunu iddia ediyor.

Popüler Bellek versus Resmi Tarih

Kismet belgeselinde yönetmen Paschaliou’nun Türk dizilerinin yoğun izlendiği ülkeler kapsamında Yunanistan’ı da ziyaret ediyor. Ulus devletin doğası gereği yeniden üretilen resmi tarih anlatılarında Türklerle çok uzun bir süreye yayılan “birlikte yaşamdan” çok yakın tarihe



odaklı “çatışmanın”, birbirini yok saymanın yahut ezeli bir düşman olarak yansıtmanın öne çıktığı Yunanistan’da Osmanlı padişahı Kanuni’nin Hürrem Sultan’la aşkını hikaye edinen “Muhteşem Yüzyıl”ın izlenme rekoru kırması gerçekten ciddi biçimde akademik ilgiye muhtaç. Dizinin ülke gündeminde ne kadar etkili olduğunu ise *Kısmet* belgeselinin “Türk propogandası” yapmakla suçlanması ve Yunanistan Devlet Televizyonu ERT’nin, Türk dizilerinin

etkilerini araştıran *Kısmet* isimli belgeseli finanse ettiği için genel müdürünün işine son vermesinden anlayabilmek mümkün.

Yönetmen Paschaliou’nun evlerine misafir olduğu orta yaş üstü bir Yunanlı kadın izleyici ise giderek kaybolan değerlerini bu dizide tecrübe edebildiğini söylüyor: “Bu dizide her şey eskiden olduğu gibi...” Hürrem Sultan’ın Kanuni’ye gösterdiği saygı ve sevginin, çocuklarıyla olan dayanışmasının ona kaybolmaya yüz tutan geleneksel değerleri yeniden yaşattığını ifade ediyor.

Bellek aslında “geçmiş” biteviye yeniden kurgulama sürecidir. Tarihi diziler de aslında tarihi gerçekliği değil bu gerçekliğin kolektif temsilini sunarlar. Kolektif bellek, aslında kolektif kimliği de şekillendirir. Adorno, “kültür endüstrisi” bağlamında televizyon dizileri veya Hollywood filmlerinin “reklam dramaturjisinin” belli ideolojiler doğrultusunda toplumsal belleği

yeniden inşa ettiğini söyler. Ancak İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolüne göre ise “popüleri” belirleyen iktidar ve sermaye grupları değil, halkın kendi özgür idaresidir. İngiliz Kültürel Çalışmalar ekolü, popüler kültürü “yanlış bilinç” olarak değil, “halkın sesi” olarak görür. Bu açıdan bakıldığında popüler tarihi diziler belki de siyasetin konuşmadığı bir ortamda ortak bir geçmiş ve coğrafyaya dayanan daha büyük bir anlatının fragmente edilmesi ve yeniden kurgulanmasıyla oluşan resmi tarih anlatılarına alternatif oluşturma gücüne sahip olabilir.

“Soap Power” ya da İmgenin Gücü

“Muhteşem Yüzyıl” ya da “Yabancı Damat” gibi diziler Yunanistan’da ulusal kimliğin “ötekisi” olarak kurgulanan “Türk” algısının etrafındaki dikenli tellerin aralanmasını sağladığı için güçlü bir milliyetçi nefrete neden olsa da izlenme oranları aslında siyasetin giremediği bir alanda bu dizilerin toplumsal alanda yeni bir söz alanı açma potansiyeli taşıdığını gösteriyor.

Kuşkusuz tek bir dizinin tarihsel çatışmaları çözmesini beklemek büyük bir safdillik olur. Ancak kolektif belleğin ve zihnimizde tarihe dair imgelerin oluşmasında popüler yapımlar ciddi biçimde etkili olmaktadır.

Peki, Türk dizileri, Osmanlı coğrafyasına da tekabül eden bir hinterlandda ve yakın geçmiş nedeniyle “çatışma” dilinin ve önyargıların egemen olduğu ülkelerle ilişkilerinde Türkiye’nin dış politika söyleminde öne çıkardığı “ince gücünün” bir parçası olarak değerlendirilebilir mi?

Yeniden üretilen resmi tarih anlatılarında Türklerle çok uzun bir süreye yayılan “birlikte yaşamdan” çok yakın tarihe odaklı “çatışmanın”, birbirini yok saymanın yahut ezeli bir düşman olarak yansıtmanın öne çıktığı Yunanistan’da Osmanlı padişahı Kanuni’nin Hürrem Sultan’la aşkını hikaye edinen “Muhteşem Yüzyıl”ın izlenme rekoru kırması ciddi biçimde akademik ilgiye muhtaç.

İbrahim Kalın “İnce güç nedir?” başlıklı makalesinde bir ülkenin ince güç unsurlarını; asker sayısından yahut ekonomik yaptırım gücünden çok o ülkenin kültürü, sanatı, sineması, mimarisi, müziği, eğitim sistemi, rekabet ortamı, özgürlükleri, demokrasisi, yaratıcı düşüncesi, insan kalitesi ve sosyal sermayesi, tarihi birikimi, kültürel zenginliği, bilim ve teknoloji altyapısı, inovasyon kapasitesi, diplomatik becerisi ve kendini anlatabilme yeteneğinin toplamı olarak tanımlar. Kalın’a göre bu unsurları bir araya getiren bir ülke, bir cazibe merkezi olur ve takip edilen, konuşulan, “hikâyesine kulak kabartılan” bir ülke haline gelir.

54 ülkeye ve birbirinden çok farklı kültürlerle temas etme şansı tanıyan ve “hikâyesine kulak kabartılan” Türk dizilerinin Türkiye imajına nasıl etkide bulunduğu kuşkusuz yüzeysel değerlendirmelerden çok geniş kapsamlı bir akademik araştırmayı gerektiriyor. *Kısmet* bu yönde atılmış mütevazı ama kayda değer bir adım.



Olmayan Bir Film Hakkındaki Bir Film Hakkında Yazı

AHMET TERZİOĞLU

21 Ağustos 1911 tarihinde Mona Lisa Louvre'dan çalındı. Sanat tarihinde üzerine en çok konuşulan eserlerden biri olan bu resim, Louvre'da normalde gördüğü ilgiden çok daha fazlasını çalıdıktan sonra gördü. İnsanlar Mona Lisa'nın asılı olduğu duvar üzerinde muhtemelen yıllardır durmaktan yarattığı kir çerçevesi temizliği, resmin orijinalinden daha fazla görmek istediler. Resmi çalan ve Time'ın "En Önemli 10 Haydut" listesinde 10. sırada yer alan Vincenzo Peruggia¹ sanat tarihinin en

1 Listenin tamamını merak edenler için burada: http://content.time.com/time/specials/packages/article/0,28804,2003244_2003246_2003362,00.html

minimalist eserini ortaya koyarak binlerce kişinin ilgisini bir sanat eserine çekti. Peruggia'nın provokatif performansı, bir sanat eserin yaratılmasındansa yok edilmesinin daha fazla etki yarattığını ortaya koydu. Yokluk, varlıktan daha büyük bir potansiyel barındırabilir mi? "Potansiyel" kelimesi özelinde yürütülebilecek bu tartışma, bir süredir sinefillerin kaotik gündemini meşgul eden bir filme bizi yönlendiriyor.

Frank Herbert'in 1965 yılında yayımlanan romanı *Dune*'un 1973 yılında Arthur P. Jacobs tarafından filme çekilme hakları alındı. İki yıl sonraysa filmin telif haklarının opsiyonu sona erdi. Ve hikâyeye bir

biçimde Jodorowsky dahil oldu. O yıllara kadar kendi stilinde özgün ve çoğu zaman eleştirilenleri kendi aralarında klanlara bölen filmler çeken Jodorowsky, romanın yayımlanmasından on bir yıl sonra romanı sinemaya uyarlamaya karar verdi. Prodüksiyon Michel Seydoux'nun Fransa'da bir film çekmesi için Jodorowsky'ye teklif götürmesiyle başlayan süreç, Jodorowsky'nin muhtemelen sinema tarihi açısından en özgün, en yorucu ve en çılgın prodüksiyon süreçlerinden birini başlatmasıyla sinema tarihi adına, bir filmde çok daha fazla anlam teşkil eden bir "olay" haline geldi.

Jodorowsky, filmin pre-prodüksiyon sürecinde iki milyon dolarlık bütçeyi 7.5 milyon dolar aşarak, Hollywood'un daha önce adını bile hatırlamadığı ve çok çok iyi tanıdığını bir sürü geleceğin ünlüsü ya da halihazırda ünlü ismi filmin üretim ekibine katarak akılalmaz bir yaratıcı sürece girdi. Jodorowsky'nin, Amerikan basketbol tarihinden devşireceğimiz tabirle Dream Team'inde Dali, Giger, Chris Foss, Dan O'Bannon ve Jean Giraud (Moebius) yer alıyordu. Jodorowsky'nin bu ekiple hazırladığı storyboard, Frank Herbert'in deyişiyle tam olarak bir telefon rehberi kalınlığındaydı. Jodorowsky'nin *Dune*'unda yer alması gereken her karenin barındırdığı tüm detayları, belki de bir filmde olması gerekenden çok fazla detayla ortaya koyan bu "kalın kitap", Nicolas Winding Refn'in

[Frank Pavich'in var olmayan bir filmi projenin tanıkları, yaratıcıları ve finansal destekçileri özelinden anlatan hikâyesi, kamera önüne geçmeyi ve sinemanın özü itibarıyla kayıt altına alınmayı başaramamış özel bir filmi adım adım zihinlerimizde inşa ediyor.](#)

sözleriyle var olmayan bir film için "benzersiz" bir "potansiyel" izleyici deneyimi sunuyordu. Bu deneyim potansiyel bir deneyimdi, çünkü ortada olmayan bir film için hazırlanmış bir storyboard'du.

Film, bu epik storyboard'a göre, Refn'in Jodorowsky'nin Paris'teki evinde tanık olduğu şekliyle kare kare çekildiği takdirde on dört saat uzunluğunda olacaktı. Ancak bu yapım bütçesini pre-prodüksiyon sürecinde aştığı için hiçbir zaman gerçekleşmedi. Ve telif hakları 1982 yılında meşhur prodüktör Dino De Laurentiis tarafından satın alındı. *Dune* 1984 yılında David Lynch tarafından başarısı oldukça tartışmalı bir uyarlama olarak sinema tarihinde ki yerini aldı.

Jodo'nun Kararverilemezlik İlkesi

Jodorowsky'nin sinema tarihinde sinefiller için özel bir yeri, art house sinema hayranları için üzerine saatlerce konuşulabilecek özel bir konumu var. Onun filmlerinin

Jodorowsky'nin sinefiller için özel bir yeri, art house sinema hayranları için özel bir konumu var. Kendi evrenini yaratmış, fazlasıyla sıradışı bir yönetmenin, yalnızca çekmek için yıllarca özel bir ekip kurarak çalıştığı ve çekmeyi başaramadığı bir film, neden "yokluğuyla" ilgi çeker?

genel olarak anaakım olmaktan fersah fersah uzak, milyonlar tarafından merakla beklenecek bir yapıya sahip olma potansiyelini reddeden radikal bir mizacı var. Kendi evrenini yaratmış, fazlasıyla sıradışı bir yönetmenin, yalnızca çekmek için yıllarca özel bir ekip kurarak çalıştığı ve çekmeyi başaramadığı bir film, neden "yokluğuyla" ilgi çeker? Gerçekten de Jodorowsky'nin sinemasının gördüğü ilgiden çok daha fazlasını, Jodorowsky'nin Fellinivari bir tanımlamayla 3.5 çekemediği filmiyle yakalamış olmasının nedeni ne olabilir? Çok soru sorduk, biraz yanıt verelim.

Frank Pavich'in ikinci belgeselinde ele aldığı bu muazzam konu, Derrida'nın matematikçi Kurt Gödel'in 1931 tarihli bir makalesinden ödünç aldığı "kararverilemezlik" terimiyle açıklayabiliriz. Pavich'in filmi hakkında doğrudan bir eleş-

tiri yazmak yerine, var olmayan bu filmin sinefiller üzerinde yarattığı iri gırgır bulutu üzerine odaklanmamızın nedeni, sanat tarihinde pek çok kez rastladığımız, "olmayan ya da tamamlanamayan eserin taşıdığı potansiyel üzerine akıl yürütme" fenomenidir.²

Gerçekten de bu fenomen, onlarca yönetmenin oluşturduğu gerçekleşmemiş projeler listelerine internette yapılan kapsamlı, paranoyak, detaycı yorumlar külliyatına bakılarak rahatça ispatlanabilir ya da ispatlanamasa bile en azından psikolojik düzeyde kabullenilebilir.

Pavich'in taşıdığı potansiyeli projenin tanıkları, yaratıcıları ve finansal destekçileri özelinden anlatan hikâyesi, kamera önüne geçmeyi ve sinemanın özü itibarıyla kayıt altına alınmayı başaramamış özel bir filmi adım adım zihinlerimizde inşa edi-

2 Bu hususta zihnini belli bir noktaya odaklayamayanlar için not: Açıkçası Kubrick, bu konu özelinde benzersiz bir "potansiyel filmler listesiyle" tarihteki yerini almış durumda. Aklınıza onun çekmeyi arzuladığı, taslak olan bıraktığı, başlamadan caydığı filmleri düşünecek olursanız bana hak verecek ve *Jodorowsky'nin Dune'u*'nu bahane ederek söz etmeye çalıştığım fenomeni daha iyi anlayacaksınız.



yor. Yıllar sonra Hollywood için ufuk açan ve bilim kurgu janrına yeni bir perspektif katacak olan Dream Team'in çalıştığı bu proje, film boyunca kare kare, detay detay, unutulmuş ve unutulamayan özel anlarıyla izleyicilerin zihninde bir çeşit edebi betimleme, çizgi roman skeçi tadında yeniden ve (yapısı nedeniyle/var olmayışı yüzünden) ilk kez yaratılıyor, çekiliyor. Bir anlamda Pavich, Jodorowsky'nin potansiyel filmini fiziksel anlamda, en azından sözel betimleme düzeyinde çekiyor.

Jodorowsky'nin hayaliyle filmin yıllardır sinema dünyasının karanlık köşelerinde dolanan hayaletini, sinema tarihinin gerçekleşmemiş projelerinin yer aldığı hayal aleminden geri çağırıyor. Bence bu ilginç bir egzersiz. İlginç bir sinemasal metod. Belgesel olmakla, projenin yaratıcı öğelerinin doğru ya da spekülatif hikâyeleri özelinde dalgasal (mockumentary) olmak arasında gidip gelen bu hikâye, Jodorowsky'nin hayalini, filmin ekibinin bireysel hayalleriyle birleştirerek benzersiz



Pavich'in Jodorowsk'nin Dune'u, potansiyel, eksik ve üzerine iyi ya da kötü kararverilemez bir film hakkında bir film.

bir melez ortaya çıkarıyor. Bir anlamda, kör bir izleyiciye, hiç göremeyeceği bir filmi sözel olarak anlatıyor. Görüntü yerini kelimelere bırakıyor. Her şeyi bir kenara bırakırsak, bu bile sinemasal anlamda, bir filmin bir başka filme elçilik etmesiyle, *Jodorowsky's Dune'u* sinema tarihinde özel bir yere yerleştiriyor.³

Jodorowsky'nin *Dune'unun* Özeti

Abartı, belgesel, mitoloji, dedikodu, kararverilemezlik, potansiyel. Pavich'in filminin bir özeti olsaydı, muhtemelen az önceki cümlede geçen kelimelerden çok daha fazla kelime bu liste içerisinde yer alırdı. Ancak, sıraladığımız altı kelime kesinlikle liste içerisinde kendilerine yer bulurdu.

³ Filmde yer almayan özel görüntüleri ve filmin perde arkasındaki Dune hikâyelerini buradan izleyip, bir film hakkındaki bu filmi "bir anlamda" gerçekten tamamlayabilirsiniz: <https://www.youtube.com/user/DuneInfo> (Filmin Youtube'u böyle yaratıcı biçimde kullanması bile filme olumlu yaklaşmanıza neden olabilir. Zira bu film, DVD özel bölümlerine yerine kamuya açık bir alanda "exclusive" içeriğini bizlere sunuyor.)

Tüm kelimelere odaklanmaya gerek yok. Çoğunun meselesi zaten belli. Yine de potansiyel ve kararverilemezlik, Pavich'in "var olmamış bir filmi betimleme girişimi" olarak özetlenebilecek filmi hakkında çok fazla şey söylüyor. Gelin sırayla bu kelimelere film özelinde odaklanalım.

Potansiyel: Fransızcadan gelen bu sıfat; gizli kalmış, henüz varlığı ortaya çıkmamış, gizil anlamını taşıyor. Gelecekte oluşması, gelecekte mümkün olan anlamları da, ikincil anlamlar olarak sözlükteki yerini alıyor. Kullanılmaya hazır ve gizil güç ise kelimenin üçüncü ve dördüncü anlamları. Vincenzo Peruggia, Mona Lisa'yı 103 yıl önce çaldığında, potansiyel müze ziyaretçilerinden bir başyapıtın sanatsal olarak sanatsevere vereceği potansiyel keyfi de alıp götürmüştü. Bu yitik potansiyelin peşine düşen sanatla ilgili ilgisiz herkes, boş bir duvara, yıllardır aynı yerde duran çerçevenin yok oluşuyla geride bıraktığı kirle çerçevelenmiş boşluğa bakmaya akın akın Louvre'a gitti. Bir anlamda, Mona Lisa çalınarak hedef kitlesini geliştirdi. Orada olmasına dair geride bıraktığı potansiyel, kullanılmaya hazır, gizil bir güç olarak Peruggia'nın odasında bir sandıkta duruyordu. *Jodorowsky'nin Dune'u* bir Mona Lisa mıydı? Bilemeyiz. Ancak sinemacılar, sinemayla ilgili ilgisiz geek'ler üzerinde benzer bir etki yarattığı ve Jodorowsky'nin hedef kitlesini aynı biçimde genişlettiği kesin.



Abartı, belgesel, mitoloji, dedikodu, kararverilemezlik, potansiyel. Pavich'in filminin bir özeti olsaydı, muhtemelen az önceki cümlede geçen kelimelerden çok daha fazla kelime bu liste içerisinde yer alırdı. Ancak, sıraladığımız altı kelime kesinlikle liste içerisinde kendilerine yer bulurdu.

Kararverilemezlik: Bu kavramın özü namevcudiyet ve mevcudiyet arasında salınır. Bu açıdan bir vardır, bir yandan da yoktur ve aslında tüm anlatıların masalsı yanına dilbilimsel açıdan göz kırpar. Namevcudiyet, mevcudiyet üzerine istenildiği ölçüde spekülasyon yapılmasına imkân verir. Mevcudiyet ise spekülasyonların çeşitliliği ve sınırsızlığını tüketir. Bu nedenle tekil bir kavram çoğul çağrışımların önünü açar/kapar, kapar/açar. Bir yandan da tüm imkânları kendi imkânsızlığı içerisinde eritir. "Namevcudiyet, herhangi bir kavramın dışarısında olmadığı ve mevcudiyetin ise herhangi bir kavramın içerisinde olmadığı da söylenemez".⁴

Bir de başka bir açıdan kararverilemezlik kavramına yaklaşıalım: "Derrida'nın metin yaklaşımına, okurun "kararverilemezlik" noktasında elde ettiği deneyimi dikkate alarak bakılabilir. Derrida'nın "kararveri-

4 Lucy, Niall. *Postmodern Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, 1997, s. 170.

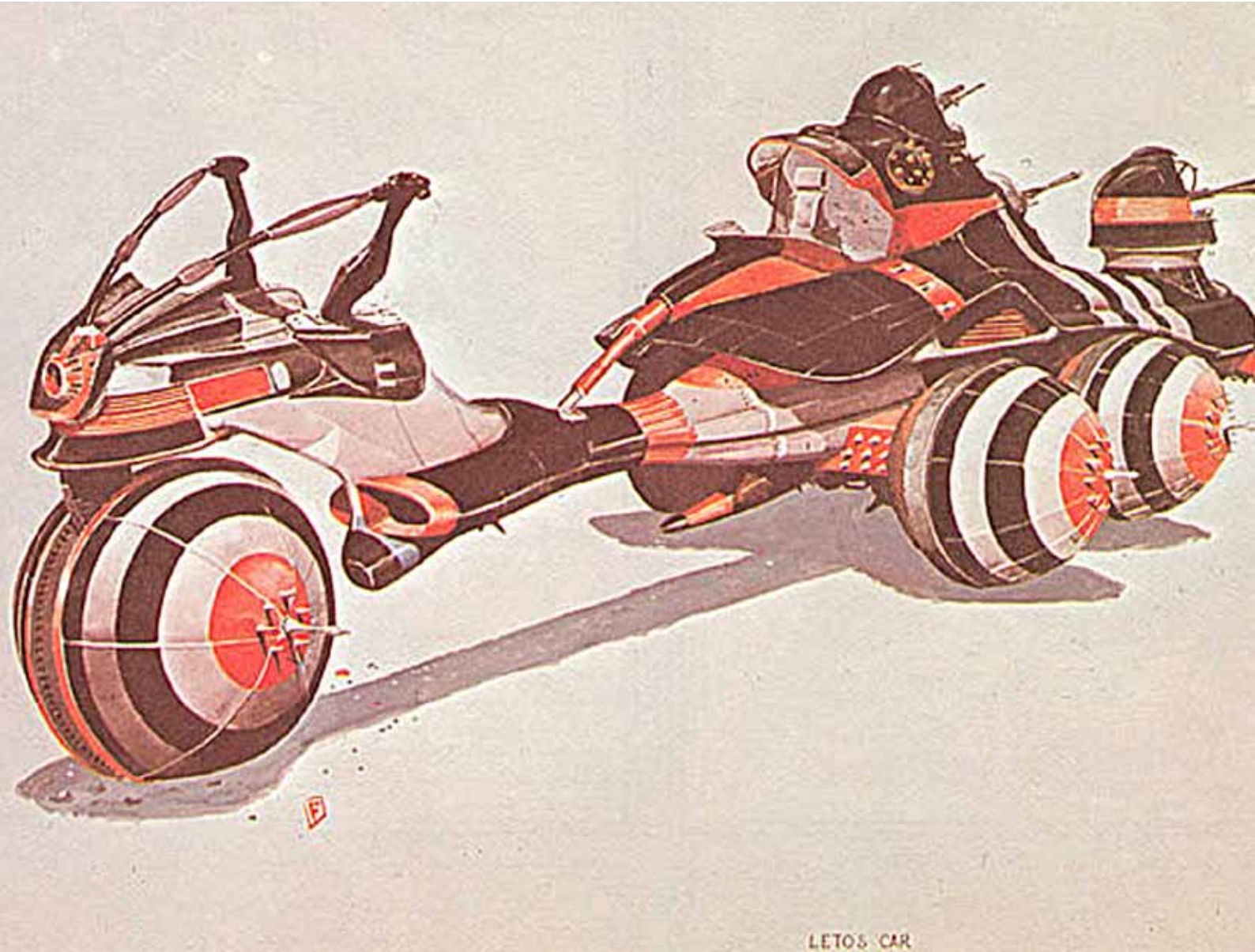
lemezik" ya da "kararverilemez anlam" dediği şey, O'nun düşüncesinde temel bir vurgudur. Derrida çağın insanına, kendi seçiyor, kendi biliyor, kendi düşünüyor diye görünmesine karşın izlediği yolun sıkı bir bağlayıcılığı ve zorlayıcılığı olan bir dizgenin gereği olduğunu anımsatır. Bununla birlikte bu dizgenin içinden de çıkılamaz. Öyleyse insanın başka bir seçeneği olabilir mi? Derrida'nın sunduğu seçenek, baskın bu dizgeye boyun eğmek yerine seçeneksiz oluşumuzu ya da seçimlerimizin keyfiyetinin sorumluluğunu yüklenmeyi denemektir. Derrida için aslında tüm dayanaklarımız; kavramlarımız, sözcüklerimiz; her tür yapı, her tür kimlik ve her tür özdeşlik durağan, açık değil, haklarında kararverilemez şeylerdir."⁵ Bu film de böyle bir film. İşte bu da bizi Gödel'in bir kavramından diğerine getiriyor: eksikliğe.

Eksikliğin karar vermeyi zorlaştırdığı bir alanda kendine gelişme alanı bulan Pavich'in filmi, potansiyel, eksik ve üzerine iyi ya da kötü kararverilemez bir film hakkında bir film. İyi bir belgesel mi? Hayır. Türe "konuşan kafalar" ötesinde büyük bir katı mı yapıyor? Hayır. Elimizdeki filme bakıp bu ve benzeri sorulara olumlu yanıt vermek zor. Ancak bazı filmler yokluklarıyla garip bir biçimde var oluyor ki bu film, var

5 Göksel, Nil. "Umberto Eco'da Yorumlamanın Sınırları", Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Ankara: 2006.

olmayan bir şey hakkında hikâye anlatmanın imkânları üzerine bizi düşündürmesiyle bile Borges'e, potansiyeller üzerine egzersiz yapmanın bir anlatım aracı olarak kullanılmasını herkese -umarım- hatırlat-

ması adına önemli bir atıf. Kendisinden sonraki potansiyellere önemli bir çağrı ki bu çağrıya karşılık verecek filmler de Jodorowsky'nin *Dune*'u gibi henüz yoklar ve belki de hiç olmayacaklar.



Melodramatik Anlatım Biçimi ve Yeşilçam

Mustafa Furkan Özren

Melodramın ne demek olduğu ve sinemayı ne şekilde etkilediği sinema üzerine çalışan ve sinema hakkında yazan pek çok kimsenin ilgisini çekmiştir.¹ Bu çalışmalar neticesinde melodram; hem bir film türü, hem de çeşitli sanat dallarında ve çeşitli türlerde ortaya çıkabilen, kendi karakteristik öğeleri olan bir çeşit üslup, anlatım biçimi olarak ifade edilir. Her ne kadar melodram adında ayrı bir türden bahsedebilirsek de esasen melodramın etki gücünün bu kadar kuvvetli olması, diğer türlerin içinde de çeşitli özellikleriyle var olabilecek bir anlatım formu olmasından kaynaklanmıştır. Bu anlamda melodram, bir

anlatım biçimi olarak her çeşit anlatıyı etkileyebilir ve en beklenmeyecek şekillerde ortaya çıkabilir. Bu kolay eklenilebilme özelliğiyle melodram, çeşitli türlerin içinde dahi, her zaman yaşayabilmeyi başarmıştır. Thomas Elsaesser, melodramı, belirli bir sinematik anlatım biçimi olarak tarif eder.² Linda Williams, Hollywood için de benzer bir projeksiyon yapar. Ona göre melodram popüler Amerikan filmlerinin temel anlatım biçimidir.³ Bu yorumları, çe-

1 Yazı 2013 yılında Bahçeşehir Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Film ve Televizyon bölümünde Savaş Arslan danışmanlığında hazırlanan *Ertem Eğilmez Filmlerinde Karakterler ve Anlatım* isimli İngilizce yazılmış yüksek lisans tezinin bir bölümünden yola çıkılarak ve bazı değişiklikler yapılarak oluşturulmuştur.

2 Elsaesser, Thomas., 1987, *Tales and sound and fury: observations on the family melodrama*, [1972], (ed.) Gledhill, C., *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, London: British Film Institute Publishing, pp. 43-69, (p. 43)

3 Williams, Linda., 1998, *Melodrama revisited*, (ed.) Nick Brown, *Refiguring american film genres: theory and history*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 42-89, (pg.42)



Hicran Gecesi, 1968

şitli ülkelerin ticari sinemalarındaki melodrama olan yatkinlığa dair bir işaret olarak alabiliriz.

Yeşilçam'da da tıpkı Hollywood filmlerinin pek çoğunda görülebileceği üzere temel anlatım biçimi melodramatik metottur. Hatta Yeşilçam, bu anlatım biçiminin etkisi ile oluşan, kalıplaşmış öğelerin istilasına

uğramıştır. Yeşilçam'ın her döneminde abartılı anlatıma dayalı melodramatik an-

Yeşilçam'ın her döneminde abartılı anlatıma dayalı melodramatik anlatım biçimi, kimi zaman aşırıya kaçılarak kimi zamansa daha ölçülü biçimde, endüstriye dayalı olan neredeyse tüm Türk filmlerinde etkisini göstermiştir.



latım biçimi, kimi zaman aşırıya kaçılarak, kimi zamansa daha ölçülü biçimde, endüstriye dayalı olan neredeyse tüm Türk filmlerinde etkisini göstermiştir. Bu etkiyi komediden tarihsel epiğe, bilimkurgudan drama her türden Yeşilçam filminde görebiliriz. Bu filmler her ne kadar melodram türüne dahil edilemeyecek olsalar da melodramatik anlatım biçiminin filmlerdeki kullanılışı, filmlerin anlatımını, yapısal olarak derinden etkileyecek mahiyette

olmuştur. Melodramatik etki kimi zaman daha düşük miktarda kimi zamansa daha belirgin bir şekilde kullanılmıştır. Savaş Arslan, Yeşilçam filmlerindeki melodram etkisi ile ilgili olarak, eğer “melodramatik” sıfatını kullanıyorsa bu durumda filmdeki melodramdan gayri özelliklerin daha baskın olduğunu ifade etmiştir.⁴

4 Arslan, Savaş, 2005, *Melodram*, İstanbul: L&M Yayınları (s. 13)



Senede Bir Gün, 1965

Melodramatik anlatım biçimi ve bunun üzerine kurulu filmlerle ilgili olarak halk bu tür filmleri benimseyip, bunları defalarca izlemiş; bu filmlerle bir aidiyet ilişkisi kurmuş olsa da, sinema eleştirimizde bu filmlerle ilgili önyargılı hatta abartılı diyebileceğimiz, birtakım eleştirilere sıkça rastlanmaktadır. Örneğin, Nijat Özön "...bir tür olarak melodram, ancak gerçek sinemanın yanında yaşayan bir sığıntıdan ileri geçemez ve kararlı birkaç sinemacı dışında,

Melodram; hem bir film türü, hem de çeşitli sanat dallarında ve çeşitli türlerde ortaya çıkabilen, kendi karakteristik öğeleri olan bir çeşit üslup, anlatım biçimi olarak ifade edilir.

melodramı bilerek, isteyerek benimseyecek bir sinemacıya rastlanamaz.”⁵ ya da

5 Özön, Nijat., 1995a, *Karagözden sinemaya, Türk sineması ve sorunları 1*, Ankara: Kitle Yayınları (s. 140, 146, 142)



Bir Annenin Gözyaşları, 1967

“Melodramatik bir tutum, gerçeğin karikatürleştirilmiş biçimidir. Sinemacı, gerçeği tüm varsıllığıyla anlatamadığı vakit, bu işe en yatkın izleyiciyi en ucuz duygularla en kolay yoldan etkilemek ereğini güden melodrama başvurur.”⁶ gibi melodrama ile ilgili olarak, oldukça sert diyebileceğimiz ifadeler kullanmıştır. Özön’ün bu açıklamalarının elbette sinemamızın durumuna

6 A.g.e.

ve gerçeklerine temas ettiği belirli noktalar var. Fakat bu yaklaşımda, Türk sinemasını genel olarak ele aldığımızda ve sinemamız bir bütün olarak düşünüldüğünde; sinemamızı gerçek bağlamından koparıp tüm köklerini, ilişkiler ağını ve beslendiği kaynakları unutan elitist bir bakış açısının getirmiş olduğu projeci bir idealistlik var. Bence, bu tutumun da sosyolojik bir ilgiyi, en azından sinemamız açısından, hak ettiğini söylemek gerekiyor.

Melodramın ucuz metotlar kullanarak ahlâki mesajlar vermeye çalışması, melodrama atfedilen ve çoğu zaman yerilen özelliklerden biri olarak gösterilmiştir. Nijat Özön bu anlamda da eleştirdiği melodramı “...izleyiciyi en kolay yoldan etkilemek üzere en kolay yollara başvuran; olağanüstü durumlar, olağanüstü rastlantılar, çarpışık olaylar düzenleyen; basit, kaba çizgilerle karakter çizmeye kalkışan; ahlâk dersleri veren yapıtlar.”⁷ olarak tanımlamıştır. Yeşilçam’da pek çok düşkün, acınası, sevilesi, hayran olunası durum, melodramatik anlatım tekniği ile, ahlâki mesaj vermek amacıyla abarta abarta seyirciye sunulmuştur.

Melodramatik Anlatımın Gücü

Melodramatik anlatım, filmler için temel bir gereksinimdir zira izleyiciye, arzu ettiği duyguları deneyimleme imkânını verir. Linda Williams, melodramın içerdiği abartılı ve yüksek dozda “pathos” (acıma duygusu uyandıran özellik) ve aksiyon ile seyircinin ilgisini çektiğini ve onların motivasyonlarını manipüle etme kabiliyetine sahip olduğunu ifade etmiştir.⁸ Yeşilçam’ın kullandığı melodramatik anlatım biçimi, insanlarda merak uyandırma ve aynı za-

Yeşilçam’da pek çok düşkün, acınası, sevilesi, hayran olunası durum ve hal, melodramatik anlatım biçimi ile kullanılmış, ahlâki mesaj vermek amacıyla abarta abarta seyirciye sunulmuştur.

manda onları şaşırtma kapasitesi açısından da dikkat çekicidir. Bu tür duyguları harekete geçirme gücüne sahip olması bu anlatım biçiminin kullanılmasının neden bu kadar yaygın olduğunun da bir nevi cevabıdır. Sonuçta insanların sinemaya gitme sebeplerinden biri de sıradan yaşamlarının sorunlarını unutturacak bu duyguları yaşamak ve neticesinde rahatlamaktır.

Abartılı ve mutlu sonla biten hikâyeleriyle ticari Yeşilçam melodramları, genel olarak, bir çeşit masal formundadır. Bu anlamda abartıya bu kadar açık olmaları şaşırtıcı değildir. Masallarla olan bu bağlantıyı, Türk toplumundaki masallara olan aşinalığa, Türk edebiyatındaki sözlü âşık hikâyelerine dek bağlayabiliriz. Berna Moran; bir çeşit romans niteliği taşıyan geleneksel Türk edebiyatının âşık hikâyelerinin, temel olarak kalıplaşmış, ortak bir olay örgüsü etrafında geliştiklerini ifade eder. Buna göre; 1 - genç kız ve genç erkek arasındaki aşk hikâyesinin doğuşu, 2 - genç âşıkların kötü güçlerin yaptıkları yüzünden ayrı düşmeleri, 3 - birbirlerine tekrar kavuşabilmeleri için verdikleri mücadele, 4 - hikâyenin ölüm veya evlilikle sona er-

7 A.g.e.

8 Williams, Linda., 1998, *Melodrama revisited*, (ed.) Nick Brown, *Refiguring american film genres: theory and history*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 42-89, (p. 51)

Abartılı ve mutlu sonla biten hikâyeleriyle ticari Yeşilçam melodramları bir çeşit masal formundadır. Bu anlamda abartıya bu kadar açık olmaları şaşırtıcı değildir.

mesi.⁹ Bu sıralamaya dikkat ettiğimizde, bunun aslında pek çok melodramatik Yeşilçam filminin de temel olay örgüsü olduğunu fark edebiliriz. Melodramların merkezinde bulunan ve olmazsa olmaz diyebileceğimiz esas oğlan, esas kız ve kötü adamdan oluşan üçlü yapı, bu anlamda geçmişten gelen bir anlatı geleneğini takip eder.

Bu geleneksel masalsı yapı, izleyiciyi tatmin eder ve onlara umut verir. “Ben”e ait olan değerleri, yüceltebilmenin ve kutusayabilmenin formülü Yeşilçam’ın sıkça kullandığı *masterplot*’larda (kalıplaşmış öykü modellerinde) yatar. Bu *masterplotlar*, herkesin sıkça bildiği hikâyelerin özleri demektir. Örneğin, Anadolu sözlü edebiyat geleneğinde yeri olan bir kahraman olarak herkesin aklına, Keloğlan deyince yaklaşık bir hikâye özü gelir. Bu anlamda *masterplotlar*, herkesin tanıyabileceği karakterleri, olay örgülerini, mekânları içeren hikaye özleridir. Dolayısıyla herhangi film,

9 Moran, Berna, 1991, Türk romanına eleştirel bir bakış 1. 4. baskı. İstanbul: İletişim Yayınları, (s. 24)

bir *masterplot* üzerinden hikâyesini kurduğunda, onunla birlikte anılan pek çok anlatı unsurunu da beraberinde getirir. Yeşilçam’ın hikâyeleri; genellikle yeniden doğuş, sınıf atlamak, zenginleşmek, aklanmak veya affedilmek gibi talihin olumlu yönden kırılması temalarını barındıran *masterplotlar* üzerine kurulmuşlardır. Her *masterplotun* getirdiği belirli bir kalıplaşmış olay örgüsü ve kalıplaşmış karakterleri (*stereotypes*) bulunmaktadır. Örneğin Keloğlan’ı bir *masterplot* olarak düşünürsek ve filmi bu *masterplot* üzerine kurarsak, bu bize belirli temaları, belirli bir olay örgüsünü ve belirli karakterleri de beraberinde getirir. Hikâyenin özünde “saf fakat iyi niyetli olan kahraman her zaman kazanır” ana fikri vardır. Keloğlan, tek kelimeyle bu ana fikri ve daha pek çok kalıplaşmış unsur özetler.

Anlatıdaki melodramatik anlatımdan kaynaklı abartının seviyesi, makul karşılanabilecek olan seviyeden fazla ise filmin inandırıcılığı zedelenir ve anlatım basitleşmeye başlar. Yine yapısal anlamda filmi, bir anlatı olarak düşündüğümüzde, anlatıyı oluşturan karakter, mekân, zaman gibi unsurların birbirleri arasındaki anlam ilişkileri ve bunların birbirlerine bağlanmalarının ardındaki sebep-sonuç ilişkileri de hikâyenin inandırıcılığıyla ilgilidir. Öğretide bu ilişkiler ağı; nedensellik ilkesi (*causality*) diye adlandırılmaktadır. Sonuç olarak

anlatıyı oluşturan unsurların birbirleriyle olan ilişkileri makul olmalıdır. Ancak o zaman anlamlı bir bütün olarak bir anlatı yapısından ve dramatik yapıdaki ahenkten bahsedebiliriz. Melodramın da gücü, iyi ve kötü karakterlerin özelliklerinin, abartılı ancak dengeli ve anlamlı bir biçimde sunulmasıyla artmaktadır. Abartılı anlatımın yanlış bir şekilde kullanımı ile ilgili olarak, örneğin, hikâyede gelişen olaylar sonucunda dahi, karakterler yaşanan bu olaylardan etkilenmiyor ve karakterin kişiliği halen çizilmiş olan tipolojinin klişelerini tekrarlamaya devam ediyorsa, burada melodramatik anlatımın olumsuz bir şekilde ilerlediğini söyleyebiliriz. Bu durumda film, seyircinin algısını yönlendirmeye yönelik olarak, olumsuz anlamda bir manipülasyona dönüşebilir. Fakat kimi zaman bu tür melodramatik unsurların, yersizce ve abartılı olarak kullanıldığı manipülatif filmlere dahi yoğun seyirci ilgisi olabildiği de sıkça görülmüş bir vakadır. Yine de sebep-sonuç ilişkileriyle, unsurları birbirine bağlı olması gereken bir anlatıdaki dramatik yapının, bu çeşit bir anlatım nedeniyle, zarar göreceği ortadadır.

Sonuç olarak Yeşilçam'da bir filmdeki abartılı anlatımın derecesini belirleyen en temel unsur seyirci profilidir. Aslında seyirci profili, neden melodramatik anlatımın Yeşilçam'da bu denli yaygın olduğu sorusunun da cevabıdır. İzleyicilerin yaşam

koşulları, önceden izlemiş olduğu filmler, anlam dünyaları, hayata bakış açıları Yeşilçam filmlerinin anlatımının oluşmasında belirleyici rol oynar. Bu anlamda Türk sineması dediğimizde, bunun sosyal ve kültürel anlamda, ulusal ve yerel belirli sınırlarının olduğunu da düşünmek gerekir. Bununla ilgili çeşitli ülke sinemalarında melodramatik anlatım biçimlerini aklımıza getirebiliriz. Örneğin İsveç ya da Fransız sinemasını düşündüğümüzde bunların melodramatik anlatım biçimini kullanma şekli ile Mısır ve Hindistan sinemalarının kullanma şekli birbirlerinden farklı olduğu gibi, kullanım dozajları da aynı seviyede değildir. Yani izleyici profili ve anlatıdaki melodramatik unsurların kullanım dozajı arasında bir doğru orantı bulunmaktadır. Yereldeki insan faktörünü ve onun ülke sineması üzerindeki dönüştürücü etkisini bu anlamda yadsımamak gerekir. Bu şekilde de ülke sinemalarının kendine has belirli karakteristik öğeleri korumayı başardığını ifade edebiliriz. Melodramatik anlatımın büründüğü şekillerin, ulusal reflekslerle, yerel adetlerle harmanlandığı; daha sonra da evrensel temaların, hikâyelerin üzerine eklenerek, ne tam Türk sinemasına ait ne de ondan gayri bir hal aldığı çıkarımını yaparsak, adaptasyonlar üzerine kurulu Türk sinemamız açısından pek de isabetsiz bir yorum yapmamış oluruz.



Raşomon, 1950

Tabiata Bak ve Gönlünü Çalıştır

CİHAN AKTAŞ

Mart ayının ikinci yarısında yolum Japonya'ya düştü. Bir ülke hakkında onu yakından görünceye kadar edindiğiniz nice bilgi ve izlenim, yakın bakıştaki tespitlerin eleğinden geçiyor. Mesela, hep söylenen “çocuksuluk” niteliği Japon kültürü ve hayat tarzına ne kadar karşılık geliyordu? Mangalar, filmler, anlatılar, sanat eleştirileri, Ozu ve Kurosawa kurguları nereye kadar haklı, yerli yerinde...

Birkaç yıldır kızımın Sendai'de öğrenci olması nedeniyle az çok tanır gibi olduğum ülke, ilk kez bir romanla merakımı uyandırmıştı: Kavabata'nın *Kiraz Çiçekleri*. Hüzünlü, karamsar, duygusal, lirik romanın kahramanı, gerçekte kim olduğunu keşfetmeye çalışan bir kimono tasarımcısı. Canla başla bağlı olunan bir dünya ayaklarınızın altından kayarken artık geçmişe ait olduğu öne sürülen -ve genç kuşakların en fazla folklorik bir anlam yükler olduğu- bir sanatla nasıl bugünün aşına olmadığı talepleri-

nin üstesinden gelir ve geleceğe yönelirsiniz? Sanat ve edebiyatın gerçekleştirilmesi gereken işlevi yerine getiriyor roman ve size farklı bir duyarlılığın kapılarını açıyor. O dünyanın modern hayat tarzıyla birlikte sahiplerinin elinden kayıp gidiyor olması ise buruk bir duyguya yol açacak şekilde sindirilmiş cümlelere. Sade, sessiz, huzur yansıtan iklimin varlığını korumasına izin vermeyen gerçekte nedir? Kiraz çiçeği, turnalar, dağ manzaraları, aniden parlayan öfke, ansızın bastırılan yağmur, ilk kez gördüğünüz eşsiz güzellikte bir kelebeğin çırpınan kanatları... Japon ruhunun tecesümü gibidir, Sakura Şenliği. Tokyo Ueno Park'ta kadın erkek, çoluk çocuk kalabalıklar halinde geçici güzelliğin şimdiki ihtişamını seyre doymaya, resimle fotoğrafla, filmle kaydetmeye çalışıyorlardı. Genç kuşak yönetmenlerden Naomi Kawase ise film sahnelerinde sık sık geçmişe atıfta bulunurken şöyle demeye çalışıyor gibidir: Tabiata bak ve gönlünü çalıştır.

Kiraz çiçeğine bir yıl aradan sonra bir kez daha büyük bir hayranlık ve hayretle bakmayı başaran Japon insanı herhalde başka türlü bir sinema yapıyor, talep ediyor olmalı. Görmeye ve göstermeye çalıştığı, ilgisiz insanı kırıp incitmemeli. Japon toplumu göz teması konusunda olağanüstü sakınlı. "Biz birbirimize pek bakmayız." dedi Fumiko Sawaef. "Ayıp geliyor göz teması." Böyleyken, göz temasından kaçınmada aynı ölçüde titiz olduğu söylenecek Türkiye toplumuna kıyasla Japon toplumu kamerayla daha içli dışlı. Sanki

Kiraz çiçeğine bir yıl aradan sonra bir kez daha büyük bir hayranlık ve hayretle bakmayı başaran Japon insanı herhalde başka türlü bir sinema yapıyor, talep ediyor olmalı.

doğrudan bakmaya izinli olmayan göz, araya kamera merceği girdiğinde bir yetke ve cesaret kazanıyor, rahatlıyor. Yaşını başını göstermeyen ve daima hareket halindeki Japon'un hayali, 70 yaşında emekli olduğunda boynuna fotoğraf makinesini asıp dünya turuna çıkmak. Küçük, zevkli ve işlenmiş mekânlarda süren hayat başka dünyalara ilgiyi artırıyor. Japonlar eşyaya ve dünyaya bakışta hayretini yitirmemek için elinden geleni esirgemeyen insanlar.

Mahremiyet ile kameranın ilişkisi, sinemanın tarihinden bağımsız oluşmuyor kuşkusuz. Fakat Japonların özgün bir sinema dili oluşturduğundan da kuşku duyulamaz. Yasujiro Ozu, Shohei Imamura ve elbet Akira Kurosawa gibi yönetmenlerin film dillerine sinen özen -her ne kadar hiç olmazsa elli senelik bir süreden söz ediyor olsam da- bana sürat ya da vahset içerdikleri kadarıyla bile bir "ukiyo-e" manzarasının uyarısını duyuruyor: İşte geçiyor zaman, bu sahne bir daha geri gelmeyecek, öyleyse unutmamanın yolunu ara. (Akıp giden sahnelerde bir daha geri gelemeyecek anı yakalamanın resmidir, ukiyo-e'ler) Ve Kenji Mizoguchi'nin *Yağmurdan Sonraki Soluk Ayın Öyküleri*'nde (*Ugetsu Monogatari*, 1953) demek istediği söz şöyle anlaşılabilir: Arzuladığın elinde olanı hırpalamana

İran sineması gibi Japon sineması için de kültürel süreklilik içinde belirleyici bir rolü olan geleneksel tasvir mirası, bitimsiz bir başvuru ve esin kaynağı gibi gelir bana.

değmez, yola çıkarken bir an olsun dur ve düşün.

Kültürel Süreklilik

İran sineması gibi Japon sineması için de kültürel süreklilik içinde belirleyici bir rolü olan geleneksel tasvir mirası, bitimsiz bir başvuru ve esin kaynağı gibi gelir bana. Her iki toplum da tasvir sanatları açısından ilham veren alfabelerle yollarına devam ediyor. Resim geleneğinin perspektifle ilişkisini de ayrıca kurcalamak gerek: Batı resmi de 19. yüzyıl ortalarından itibaren tek merkezli geometrik perspektif yöntemine karşı tepkiler ortaya koydu. “Tabiata bakma, beynini çalıştır” demeye çalışan bir anlayış, portre ve peyzaj çağının kapanması gerektiğini öne sürüyordu.

Rahip düşünür Pavel Florenski ise Yeniçağ’a özgü bakışın, Modernizmin kendi söyleminin tersine öznellikten ve kişisellikten uzak bir bakış olduğunu öne sürüyor. “Aslında amaç görmek değil görmemek, kişisel bir bakışa sahip olmak değil, olmamaktır.” İran minyatürü gibi Japon ukiyo-e’lerinde de Rönesans’la birlikte Batı resminde belirleyici olan tek merkezli perspektifin

uzağında durulmuştur. Kübist ve dışavurumcu Cezanne, Gauguin, Matisse, Miro, Picasso ve Klee gibi ressamların eserlerinde dikkatimizi çeken fark, minyatür kadar ukiyo-e birikiminden de besleniyor ve cesaret buluyor. Perspektif kuralcılığı algı yoluyla verileni sadece görme duyusuna indirgerken daraltıyor, tahayyül gücünü baskı altında tutuyor. Mesela Kurosawa’nın önemli filmi *Raşomon*’a (1950) kaynaklık eden Ryunosuke Akutagava’nın *Çalılıklar Arasında* isimli romanının “birden çok perspektifin var olduğunu ve bunları aşan tek bir perspektif yönteminin var olamayacağını” anlattığını dile getiriyordu Kojin Karatani, *Derinliğin Keşfi*’nde.

Mizoguchi, Zangiku filmlerinde kamera hareketleri sayesinde meydana getirilen mekân duygusu, bir de o açıdan bakma ihtiyacını adeta sözden mekâna yansıtır.

Bu konunun üzerinde durmamın sebebi, merkezi perspektife dayalı resim görüşünün çok merkezli perspektife dayalı resmi ve o resmin ait olduğu kültürü “çocuksuluk” niteliği vurgusuyla hafife alma tutumudur. Florenski’ye göre Batı sanatı Rönesans’ta, dünyanın perspektifle gerçekleştirilen bir temsil sayesinde sahnelenmesi esasına dayalı antik tiyatroya geri dönmüştür. Yeniçağ insanı da görünmeyen ritmiyle akmak yerine, onu faydacılık ilkesine



Ugetsu Monogatari, 1953

göre kendine çevirmek istemiştir. Gözün egemenliğini sarsacak türde bir dünya görüşünü daha başında yadsırken onu kendi geçmişinde kalmış bir emekleme aşaması -çocuksuluk- olarak kabul edecektir. Florenski'nin kurcalayıp sorguladığı da işte bu çocuksu nitelik vurgusudur: Nasıl bir çocuksuluk, hangi çağın, uygarlığın çocukluğunun hali?

Hayao Miyazaki'nin animelerini izlemekte yetişkinler çocuklarla yarışmaz mı? Yine Florenski'ye başvuracak olursak, bize çocuksu görünenin "erken hatta üstün bir

olgunlaşma aşamasına işaret ettiğini" düşünebiliriz pekâlâ.

Kültürlerin merkezi perspektifi -daha Mısır'dan beri- bildikleri hâlde kullanmamasının nedeninin çocuksuluk özelliği ya da beceriksizlik değil, Yeniçağ'inkine hâkim olandan farklı bir kaygı olduğunu belirtir Florenski: Amaç görünmeyenle görüneni benzeştirerek onlar üzerinde hükümlanlık kurmak değil, bir çocuk safılığıyla görünmeyene hayran olmak ve teslimiyet duymak, onun benzeşim ilkesi sayesinde ele geçirilemeyeceğini teslim



Zangiku Monogatari, 1939

etmektedir. “Özel bir dünyayı kavrama biçimi, olgun ve kendine özgü bir temsil yöntemi” olarak tarif ettiği tersten perspektifi aynı zamanda tanrı savunusu olarak konumlandırmıştır Florenski. (*Tersten Perspektif*, s. 77, Metis; 2011.) Bunu yaparken yalnızca hor görülen geçmişin savunusunu gerçekleştirmekle kalmamış, Kıta Avrupası’nda 1920’li yıllarda ortaya atılan sorularla yüzyılı etkileyecek olan algı biçimlerini sezgisel olarak keşirmiştir. Duchamp’ın “Büyük Cam”ı, Merleau-Ponty’nin “ten” dediği şeyi...

Tevhidî dünya görüşüne sahip Müslümanlar için de hakikat, sabit bir noktadan anlaşılır olmaktan uzak. Tek bir perspektif yönteminin mimaride dahi ortaya çıkan karmaşa ve düzensizliklerde bir etkisi ol-

duğunu düşünmeden edemiyor insan. En güzel şeylerin nasıl da tezlikle kaybolmaya gittiğini hatırlatan bir kültürleri var Japonların. Deprem olur, tsunami gelir, tayfun yaşanır... Eşyalar belki bu nedenle de küçük, portatif; hafif malzemedan yapılmışlar.

Bununla birlikte siyasal bunalım ekonomik istikrarı etkiliyor ve bu da rant temini üzerinden şehirciliğe yansıyor: Bütün Japonya’da son 2-3 sene içinde yüksek binaların ve gökdelenlerin sayısı 2-3 kat artmış.

Ahlâk ile Estetiğin Birlikteliği

Ahlâk ve estetiğin birbirinden ayrı olmadığı dönemlere özgü alışkanlıklarını sıkı sıkıya korumaya çalışmış Japonlar. Bu çaba

insan ilişkilerinden mekân düzenlemesine, giyim tarzından sofraya düzenine her alanda kendini gösteriyor. Ukiyo-e yorumu mekânlara da yansıyor. Ahşap hafiftir, yandığında yeniden yaparsınız. Meiji restorasyonu dönemine, -modern mimari örneklerinin görülmeye başlandığı- 1870'lere kadar pencerelerde cam değil kâğıt kullanılmış. Çeşitli afetler yüzünden sürekli yeniden inşaya mecbur kalan toplum, bunun plan ve malzeme pratiğini geliştirmiş. "Yer kaplamama" bir Japon ev döşemesi ilkesi olsa gerek. Bunun insan ilişkilerine yansması da başkalarını rahatsız etmekten alabildiğine kaçınma tutumunda kendini gösteriyor.

Çocuksu sayılan, dünyayı ve insanlığı felakete götürecektir problemlerle mücadele için kendini sınırlıyor, imkânlarını kısıtlıyor. İhtisamlı döşemelerden söz edilemez. Evler genellikle küçük, ancak mekân çok hesaplı kullanılıyor. Odalarda sürme kapı tercih ediliyor. Yataklar portatif. Masa yerine yaygın olarak alçak ayaklı sehpa kullanılıyor. Bu sehpalar kışın alttan ısıtma ile aileyi etrafına topluyor. Evlere ayakkabı ile girilmiyor. Banyoya girilirken de ayrıca terlik kullanılmasına özen gösteriliyor. Kese kâğıdı alışverişte ağırlıklı yere sahip olmaya devam ediyor. Çöplerin geri dönüşümü konusunda kurallar oturtulmuş. Kuralla uygun hazırlanmayan çöp, üzerinde bir uyarı etiketiyle alındığı evin önüne geri bırakılıyor.

Bir davette yer sofrasında yanımda oturan üniversite öğrencisi Mikako, çatal yeri-

Naomi Kawase, Naoko Oigami, Yuya Ishii gibi yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde ağırlık kazanan değişen hayat temposunun mekân kabullerini değiştirmeye zorlarken estetik görüşlerini de şaşkınlığa sevk ettiğine dair imgeler mevcut.

ne kullanılacak tahta çubukların zarfıyla bana hemen birkaç küçük hayvan biblosu yaptı. Origami sanatı ustalığı sofraya tahta yemek çubuklarını kullanma mahareti halinde yansıyor. Tahta çubuklar sofranın geçiştirilen bir doyum alanı olmasına izin vermiyor.

Japon estetiği üzerine daha derin okumalar yapmalıyız. Genç kuşak yönetmenleri pek iyi tanımasam da Naomi Kawase, Naoko Oigami, Yuya Ishii gibi genç kuşak tarafından beğeniyle izlenen yeni kuşak yönetmenlerin filmlerinde ağırlık kazanan değişen hayat temposunun mekân kabullerini değiştirmeye zorlarken estetik görüşlerini de şaşkınlığa sevk ettiğine dair imgelerin varlığının farkındayım. "Hayrete düşerek hayran kalmak" ile "şaşkınlığa düşerek bocalamak" arasında bir fark olmalı. Edebiyatçıların ve eski kuşak sinemacıların düşündüğü sorularla başlayan on yedi günlük Japonya seyahatim, yeni kuşak sinemacıların sahnelerinde kazandığı muhteva, üslup ve anlamı merak etmeme sebep olan sorularla güç kazanan bir bağlamda sürüyor hâlâ.

Asgar Ferhadi

Sineması

REZA SİAMİ

İran'ın Oscar ödüllü ilk yönetmeni Asgar Ferhadi 2011 yılında *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin)* filmi ile "En İyi Yabancı Film" kategorisinde bu ödüle layık görüldü. Ferhadi, bundan önce Berlin Film Festivalinde *Eli Hakkında (Darbareye Elly, 2009)* filmi ile en iyi yönetmen ödülü olan Gümüş Ayı ödülü kazanmıştı. Time Dergisi tarafından yaptırılan yılın en'leri araştırmasına göre Ferhadi 2012 yılının en etkili 100 ismi arasında 14. sıraya yerleşti.

Ferhadi, sanat hayatına tiyatroyla başlar ve televizyonculukla devam eder. Başarılı birkaç televizyon dizisinden sonra *Tozlu Havada Dans (Raghs dar Ghobar, 2003)* adlı ilk sinema filmiyle adından söz etti-

rir. Bu uzun metrajlı film denemesinden sonra, sırasıyla; *Güzel Şehir (Shah-re Ziba, 2004)*, *Çarşamba Ateşi (Chaharshanbe-so-ori, 2006)* *Eli Hakkında, Bir Ayrılık* ve son olarak da *Geçmiş (Le Passe, 2013)* filmle-ri ile çalışmalarına devam eder. Ferhadi, filmlerinde özellikle modern toplumu ve bu topluma egemen ilişkileri irdeleyen bir yönetmen. Filmlerinde yakından tanıdığı, eğitilmiş orta sınıfın sorunlarına parmak

Geçmiş'te engeller ve kriz noktaları Eli Hakkında ve Bir Ayrılık filmlerinden azdır; ama diğer filmlerindeki düşünce, ahlâk ve dünya görüşü bu filmde de mevcut. Nitekim Geçmiş'i yönetmenin diğer filmlerinin bir tekrarı olarak görebiliriz.

Asgar Ferhadi, filmlerinde modern toplumu ve bu topluma egemen ilişkileri irdeleyen bir yönetmen. Filmlerinde yakından tanıdığı, eğitilmiş orta sınıfın sorunlarına parmak basmakta.

basmakta. Yönetmen toplumsal meseleleri sinemaya taşıırken, kendi ideal toplum ve ahlâk anlayışını da söz konusu meselelerle birlikte işliyor.

Ferhadi *Tozlu Havada Dans* filminde toplumun yoksul kesimleri arasındaki yaygın yanlış anlamalara, çarpık inanç ve düşüncelere vurguda bulunmuş; ikinci uzun metrajlı filmi *Güzel Şehir*'de ise söz konusu kesimler arasındaki parçalanmış hayatları, şüpheli veya herhangi bir mantık temeline dayanmayan ilişkileri ekrana taşımıştır. Bu filminden sonra sosyal yenilikler içeren *Çarşamba Ateşi* filminde geçiş sürecindeki bir toplumda kadın ve erkek çekişmesinin ve bunlar arasındaki güvensizliğin ne oranda olabileceğini, aile sorunu ve evliliğin parçalanmakla nasıl yüz yüze kalabileceğini işlemiştir.

Çarşamba Ateşi'nde Ferhadi, seyirciyi sıradan ailelerde rastlanabilecek karakterler ve olaylar ile baş başa bırakır. Fakat seyirci senaryonun nasıl biteceğini kafasında tasarlamış ve filmin görüldüğü gibi biteceğine kesin karar vermişken, aniden yanıldığını anlar ve hangi senaryoya inanacağını karıştırmaya başlar. Ferhadi aslında hiçbir şeyin mutlak olmadığını, hatta kafalardaki dogmaların bile ham düşüncelerden ibaret



olduğunu ve her an insanı yanıltabileceğini göstermeye çalışmaktadır. Duyduklarımızın ve görebildiklerimizin karar vermek için yetmediği, görebildiklerimiz kadar göremediklerimiz de olabileceği mesajını verir. Kimi toplumlarda “sahte benlik” ve “dogmatik” yaklaşımların insanlar arasında



Ferhadi aslında hiçbir şeyin mutlak olmadığını, hatta kafalardaki dogmaların bile ham düşüncelerden ibaret olduğunu ve her an insanı yanıltabileceğini göstermeye çalışıyor.

Çünkü filmin en temel tartışması yine şehirli orta sınıfın toplumsal değerleri çığnemesidir. Film insanların şüphelerini ve önyargılarını ele alır. Ferhadi'nin bu filmi aslında toplumun genç kuşağının psikanalitik incelemesidir ve ilişkilerde görünüşte yaşanan estetize edilmiş ahlâkı gösterir. Ferhadi'nin kamerası bu filmde üçüncü kişi gibi tarafsızlığını korur. Basit ve belli sonuçlarla biten filmleri seyretmeye alışan izleyiciyi, sorgulatan bir sinemayla yüz yüze bırakır. Kolaylıkla bilgi vermez, aksine onu yargılamaya teşvik eder. Ferhadi *Eli Hakkında* filmi ile kendini suçsuz göstermek için ağır suçlamalarla diğerlerini yargılamaya alışık olan kendi kuşağının resmini çizer.

Bu film İran'ın orta sınıfını genel olarak temsil eden bir film değildir. Günümüze has orta sınıfın insanları beş yıl önceki orta sınıftan çok farklıdır. *Eli Hakkında* dürüstlikle ikiyüzlülük kavramlarına dair farklı yaklaşımlar ortaya koyar. Dürüstler yalancı, yalancılar dürüst gibi gösterilir. Aynı zamanda film bireysel özgürlükleri ve seçim hakkını ele alır. En önemlisi yeni bir çağa, yeni bir insan kitlesine, yeni bir toplumsal sınıfa ve yeni sorunlara dair bir film olmasıdır.

büyük ihtilafların yaşanmasına sebep olduğunu hatırlarsak, Ferhadi bu açıdan "insanın belirsizliği kanıtı" ile kendi dünya görüşünü aktarır. Öte yandan yakınımızda olan tehlikeyi sezerek, toplumu uçuruma sürükleyen ve hiçliğe götüren yalana, hainliğe vurgu yapar, bunları tartışmaya açar.

Eli Hakkında'yı Çarşamba Ateşi filminin devamı olarak görmek ve değerlendirmek gerekir.

Ferhadi'nin kamerası basit ve belli sonuçlarla biten filmleri seyretmeye alışan izleyiciyi, sorgulatan bir sinemayla yüz yüze bırakır. Kolaylıkla bilgi vermez, aksine onu yargılamaya teşvik eder.

Ferhadi *Bir Ayrılık*'ta ise yoksul ve zengin insanların ilişkilerini karşılaştırarak inceler. Her men her filmde olduğu gibi, orta sınıfın gerçekçi yüzünü ve ilişki ahlakını gösterir. Asgar Ferhadi'nin filmleri kaçınılmaz bir süreç gibi akar. Karmaşık psikolojik metotlarla kurguladığı olayların ardından hakikat geniş planda ele alınır.

Ferhadi'nin İran dışında çekmiş olduğu ilk film *Geçmiş*'e gelirse, ilk bakışta hikâyenin önceden birbirine âşık olan; ancak ayrılmaya karar vermiş bir çift hakkında olduğu görülür. Fakat hikâyedeki gerçek kriz başlarken anlaşılır ki Ferhadi bu filmde de seyircinin beklentisini tersyüz edecek bir hamle yapacaktır. Tıpkı *Bir Ayrılık*'ta olduğu gibi seyirci yan hikâyelerle uğraşırken öykünün gerçek düğümünü gösterir ve seyirciyi şok eder. Artık daha derin ve daha acı verici bir krizle (boşanma ve ona bağlı çekişmeler) yüzleşmek gerekmektedir.

Ferhadi'nin *Çarşamba Ateşi*, *Eli Hakkında*, *Bir Ayrılık* ve *Geçmiş* filmlerinde yaratımlar, modeller ve motifler kesintisiz olarak birbirini takip eder. Karakterler çok boyutlu kişiliğe sahiptir ve kendi çeşitliliklerini yerli yerinde



gösterir. Karakterlerin ilişkileri aynı anda hem uyumlu hem de karışıktır. Ancak bu karışıklık yüze çarpılmadan içe dönük olarak verilir. *Geçmiş*'te engeller ve kriz noktaları *Eli Hakkında* ve *Bir Ayrılık* filmlerinden azdır; ama diğer filmlerindeki düşünce, ahlak ve dünya görüşü bu filmde de mevcuttur. Nitekim *Geçmiş*'i yönetmenin diğer filmlerinin bir tekrarı olarak görebiliriz.

Nadir Öperli: “Yapımcılık Yönetmenle Çıkılan Uzun Bir Yolculuk”

Boğaziçi Üniversitesi İşletme Bölümü’nde eğitimi devam ederken Mithat Alam’dan seçmeli dersler alıp Mithat Alam Film Merkezi’nin kuruluş sürecine aktif olarak katılarak sinemayla ilgilenmeye başlayan Nadir Öperli ile *Altyazı Dergisi*’nin kuruluşundan Yeşilçam’daki yapımcılık anlayışına, Türkiye’de bağımsız film yapımcılığının şartlarından film yapım sürecinin teknik detaylarına kadar merak ettiğimiz birçok meseleye dair verimli bir sohbet gerçekleştirdik.

SÖYLEŞİ: **ZEYNEP TURAN**

İşletme Bölümü’nü bitirmişsiniz. Sinema nasıl girdi hayatınıza?

Sinemayla Boğaziçi Üniversitesi’nde öğrenciyken yoğun bir şekilde ilgilenmeye başladım. İletişim Fakültesi olmayan bir üniversite, ama 60’lardan gelen köklü bir sinema kulübü geleneği var. Ben de kulübün çalışmalarına aktif olarak katıldım

ve bir dönem yönetim kurulunda da yer aldım. Sinemaya yoğunlaşmam ise esas olarak Mithat Alam’dan aldığım seçmeli dersler ve Mithat Alam Film Merkezi’nin kuruluş döneminde aktif olarak rol almamla oldu. Sonrasında sinema yolculuğumuzun birlikte devam ettiği arkadaşların birçoğuyla o dönemde tanıştım; Mithat Alam’dan aldığımız dersler sırasında ya da Film Merkezi çevresinde yaptığımız çalışmalar vesilesiyle tanıştık.



Film Merkezi'nin hâlâ devam eden ve bugün kendi içinde bir dergiye dönüşen Sinefil diye bir yayını var; merkezin gösterim programına dair bir bülten şeklinde. Onu ilk çıkarmaya başlayan ekipte, bugünkü *Altyazı Dergisi*'nden pek çok isim vardı. O dönemde sinemaya ilğim aslında iyi bir

seyirci olmak ve filmler üzerine düşünmek, yazmak şeklindeydi. Ben mezun olmadan bir yıl önce de aylık bir sinema dergisi çıkarma fikri ortaya çıktı. *Altyazı*'nın kuruluşunda yer alanlardan biriydim. Daha çok sinema yazarlığıyla başladı sinemaya ilğim;

Yeşilçam'da, sonraki kuşaklara aktarımda sorunlar olsa da, şaşırtıcı derecede bilgi birikimi ve üretim yoğunluğu var. Daha çok sermaye sahibi, genelde kendi şirketinden filmin üretimini finanse eden ve sonra da temel amacı para kazanmak olan yapımcılık anlayışı var.

üretim tarafı da paralel şekillendi. Öğrenciyken bir yandan daha çok yazan, sinemaya ilgi duyan insanlar vardı; bir yandan da üretmeye daha çok meraklı, sürekli kısa film çeken, çekmek isteyen... Seyfi Teoman da bizlere göre teknik konulardan daha iyi anlayan biri olarak Film Merkezi'nin nasıl kurulması gerektiğine dair çok katkı sağlamıştı. O dönemde başlayan dostluğumuz Seyfi'nin çektiği *Apartman* (2004) adlı kısa filmde daha da pekişti.

Kuruluşundan kısa bir süre sonra Mithat Alam Film Merkezi çevresinde, bu şekilde kısa filmler çeken ve uzun metraj film yapmak isteyen, bir bölümü yurtdışında sinema okumaya giden genç bir yönetmen kuşağı oluştu. Bizden önceki kuşağın bir yapımcı-yönetmen pratiği vardı. Ancak bağımsız sinema alanında yeni yönetmenlere yol açacak, onlarla yol arkadaşlığı yapacak yapımcı mefhumu henüz oluşmamıştı. Biz de biraz Seyfi'nin enerjisiyle (Onun bize göre çok daha fazla tecrübesi vardı. O dönem sektörde yönetmen asistanı olarak çalışıyordu.) bunun sektörden

gelmeden de, risk alıp yaparak öğrenilecek bir şey olduğuna inandık. Seyfi bizi inandırdı daha doğrusu. Zaten Bulut Film de biraz Seyfi'nin filmlerini yapmak için kurulmuş bir şirketti. Yola çıkarken başka yönetmenlerin filmlerini de hayata geçirme gibi bir hedefimiz olsa da, sonradan farklı pek çok yönetmenle çalışsak da, bizi Bulut Film çatısı altında bir araya getiren temel etkenlerden biri Seyfi'nin enerjisi ve film yapma arzusu olmuştur.

► **Altyazı'nın kuruluşunda rol aldınız. O süreç nasıl gelişti? Nasıl bir araya geldiniz? Dergi nasıl bir ihtiyaçtan doğdu?**

Boğaziçi Üniversitesi'nde farklı bölümlerde okuyan arkadaşlar ve bir de bizlerden daha erken mezun olsa da aklında halen sinemayla ilgili bir şeyler yapmak olan Yamaç Okur ile bir araya geldik. Yamaç'ın inisiyatifıyla Sinefil çevresinde oluşan genç grupla birlikte yola koyulduk. O dönem tek bir sinema dergisi vardı. O da ne yazık ki yakın dönemde yayın hayatına son verilen *Sinema Dergisi*'ydi. Önemli bir boşluğu doldursa da, uluslararası alanda bizim takip ettiğimiz sinema dergilerinden farklı bir yayın çizgisi vardı. Farklı bölümlerde okuyan ama sinemayla ilgili bir şeyler yapmak isteyen 8-9 arkadaş bir araya gelip ne yapabiliriz diye düşünüp tartıştık bir süre. O dönem *Geniş Acı Dergisi*'ni çıkaran Refik Akyüz ve Serdar Darendeliler'le buluştuk. Onlar da Boğaziçi'nde başlamışlardı dergiyi çıkarmaya ve mezun olduktan

sonra üniversite dışına taşıyıp, başarılı bir şekilde devam ettiriyorlardı. Onların dergilik deneyiminden faydalanarak nasıl bir sinema dergisi yapabiliriz diye düşündük. Aylarca süren tartışma ve plânlama sürecinden sonra, ilk sayılar için sponsor olarak *Altyazı*'yı çıkarmaya başladık.

Sektörde böyle bir boşluk var düşüncesinden ziyade, bu arkadaş çevresiyle ne yapabiliriz diye düşünmek bizi böyle bir dergi fikrinde buluşturmuştu. 2001 krizinde çıkarmaya başladık dergiyi. Maddi açıdan epey zorlu bir süreçti, uzun süre zarar ederek çıktı dergi. Bu nedenle *Geniş Açı*'dan ayrılmak zorunda kaldık. Şu anda Boğaziçi Üniversitesi'nde Mithat Alam Film Merkezi'ne bağlı bir yayın olarak çıkıyor.

▶ Mithat Alam Film Merkezi'nde devam etme fikri nasıl ortaya çıktı?

Derginin bağımsız olarak ayakta duramadığı bir dönemde öyle bir fikir ortaya çıktı. Dergiyi kapatmak ya da başka bir yapı içinde sürdürmek gibi bir ikilemde kaldık. O dönemde *Geniş Açı* da kapandı, onlar da benzer bir sıkıntı yaşıyordu. Biz Boğaziçi Üniversitesi'ne geçerek, dergi Mithat Alam Film Merkezi gibi bir kurumun çatısı altında daha uzun soluklu ve kalıcı olur diye düşündük. Film Merkezi çevresinde sürekli bir öğrenci akışı da var sonuçta. Film üzerine yazmak isteyen genç yazarlar keşfetmek açısından doğru bir hamle oldu. Şu an hâlâ başarılı bir şekilde devam

Yeşilçam döneminden gelen anlayıştan dolayı bizim filme sadece para koyan ve başka hiçbir şeye müdahale etmeyen kişiler olduğumuza dair yanlış bir algı var. Hâlbuki yapımcılık, bir yönetmenle çıkarılan uzun bir yolculuk gibi.

ediyor. Ben yapımcılığa geçtikten sonra dergiyle ilişkim eskiye göre epey azaldı diyebilirim. Yayın kurulundayım; içerik akışını da takip ediyorum ama içerik üretme ve editoryal sürecin içinde olamıyorum.

▶ Türkiye sinema tarihi açısından baktığımızda yapımcılık nasıl bir yere evrildi? Yeşilçam'da, 90'larda nasıldı ve bugün ne tür bir hâle büründü?

Yeşilçam dönemindeki yapımcılık daha çok finansör-yapımcılık olarak nitelendirilebilir diye düşünüyorum. O dönemdeki yapımcılar da oyuncu seçiminden, hangi projenin çekilmesi gerektiğine kadar yaratıcı kararların içinde de yer alıyorlarmış. Bugünden baktığımızda inanılmaz sayıda film çekmiş yapım şirketleri ve yapımcılar olduğunu görüyoruz. Yeşilçam'da, sonraki kuşaklara aktarımda sorunlar olsa da, şaşırtıcı derecede bilgi birikimi ve üretim yoğunluğu var. Daha çok sermaye sahibi, genelde kendi şirketinden filmin üretimini finanse eden ve sonra da temel amacı para kazanmak olan yapımcılık anlayışı var. Bugün uluslararası literatürde yapımcılık, bir filmi sadece finanse etmek anlamına



gelmiyor çoğu zaman. Sadece finansman sağlayan kişi ya da kurumlar için finansör ya da “executive producer” gibi ünvanlar var. 80 darbesinden sonra pek çok alan gibi sinema sektörü de bir yıkım yaşadı; hem sermaye hem de yetenek açısından. Uzun süre film yapmak çok zordu. Yeşilçam döneminden gelip devam eden yapımcılar da birkaç istisna dışında varlıklarını video filmleri döneminde devam

ettirseler de, sinema yapmaya devam edemediler.

Sinema üretiminin kayda değer bir aşamaya gelmesi, Semih Kaplanoğlu, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim ve Yeşim Ustaoglu'nun da içinde bulunduğu kuşakla beraber oldu ki bu dönem bir yanıla hâlâ devam ediyor. Bugün bu yönetmenlerin çoğu, hâlâ kendi yapımcılığını yaparak film yapma serüvenlerine

devam ediyorlar. Bizim yaptığımız türde bir yapımcılık anlayışı 2004'te Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın filmlere fon desteği vermesiyle beraber ortaya çıktı. Avrupa'da da bağımsız sinemada film yapan insanlar, genelde ulusal-uluslararası film fonlarından destek alarak ve kendi şirketlerinden de belli bir yatırım yaparak film yapma pratiğine devam edebiliyorlar. Bakanlığın 2004'te çıkan fonla filmlere destek vermesiyle, bağımsız alanda kendi sermayeleri olmadan, projeyi fikir aşamasından başlayarak yönetmenle beraber geliştirip finansmanı da uzun döneme yayarak, fonlara başvurarak farklı kaynaklardan yararlanarak film üretimini gerçekleştiren bir yapım anlayışı 2000'lerin ortasında ortaya çıktı; bugün de artarak devam ediyor. Sektörde hâlâ bir yapımcı açığı olsa da, bağımsız sinema alanında yapımcılık da yönetmenlik kadar yapılabilir bir şey olmaya başladı.

Bugün hâlâ Türkiye'de bağımsız sinema alanında ciddi finansman sıkıntıları var; özellikle televizyonlar, TRT dışında çok devre dışı kalıyor. TRT'nin film üretim sürecine dâhil olması da dönemsel olarak çok değişebiliyor. Sektör olarak, televizyonları bu denklemin bir parçası hâline getiremiyoruz. Meselâ Fransa'da bu, yasa ile yapılıyor; her televizyonun kendi ulusal sinemasından belli filmlere destek olma, onları satın alıp yayınlama ya da senaryo aşamasında o filmin üretimine ortak

olma gibi zorunlulukları var. Türkiye'de dizi üretiminin fazlalığı nedeniyle televizyonlar sinemaya dönüp, film üretiminin bir parçası olamadılar. Bu da filmlerin istenen finansman düzeyinde çekilememesine ve bizim yaptığımız türde bir yapımcılık anlayışının hâlâ emekleme döneminde olmasına neden oluyor. Benimle beraber yapımcılık yapmaya başlayan birçok kişi şu anda ya ara verdi ya da yapımcılık yapmıyor. Çünkü finansal açıdan yapılabilir bulmuyorlar. Küçük bütçelerle film yapıyorsunuz ve sonrasında televizyona satamazsanız, filmlerin gişe yapma şansları da genelde çok düşük olduğu için o yapımcının hayatını devam ettirecek gelire ulaşması kolay olmuyor. Sektörün yapıtaşları oturma sürecinde henüz. Yönetmenlik yapmayan yapımcıların varlığı da sallantıda bu nedenle. Benim bu dönemle ilgili, ileride dönüp baktığımızda, belli bir yapımcı profilinin ortaya çıktığı, şirketlerin ortaya çıkıp kısa sürede kapandığı bir ara dönem olarak kalabilir gibi bir endişem de var aslında. Çünkü birçok şey daha oturmamış durumda, bağımsız sinema yaparak ayakta kalmaya çalışan şirketlerin kurumsallaşabileceği bir ortam henüz oluşmadı.

► Bulut Film'in kurucu ortakları arasında yer aldınız ve daha sonra ayrılıp kendi yapım şirketiniz Liman Film'i kurdunuz. O süreç nasıl gelişti?

Seyfi'nin kaybıyla beraber büyük bir sallantı yaşadık kendi içimizde. Toparlanma-

Bağımsız film yapımcılığı, her aşamada yönetmenle birlikte konuşup tartışarak, o filmi en iyi şartlarda nasıl yapabileceğimize dair araştırmalar yaparak, çoğu zaman da o şartları tümüyle oluşturamamış olsak da, risk alıp yapmak zorunda kalarak yaptığımız bir şey.

mız çok uzun sürdü. Sektörde yapımcılık yaparak devam etmenin zorluklarıyla bir yol ayrımına girdik. Bulut Film hâlâ duruyor, kapanmadı. Ancak şu an aktif olarak üretim yapan bir şirket değil. Ben de Bulut Film'den bağımsız olarak kendi yapım şirketim Liman Film'i kurdum. Onun dışında farklı yapım şirketleriyle de çalışıyorum. Biraz daha esnek bir yapıya geçtik diyebiliriz.

➤ ***Tatil Kitabı (2008), Bizim Büyük Çaresizliğimiz (2011), Hayatboyu (2013) filmlerinin yapımcılığını üstlendiniz. Film yapım sürecinin tek bir yolu vardır diyebilir miyiz yoksa her filmin kendine has zorlukları, kolaylıkları olabiliyor mu?***

Her filmin ayrı bir macerası oluyor. Yapımcıyla yönetmenin kurduğu ilişkiyle başlıyor aslında farklılıklar. Yeşilçam döneminden gelen anlayıştan dolayı bizim filme sadece para koyan ve başka hiçbir şeye müdahale etmeyen kişiler olduğumuza dair yanlış bir algı var. Hâlbuki bu tür yapımcılık, bir yönetmenle çıkılan uzun bir yolculuk gibi... Bağımsız film yapımcılığı, her aşamada

yönetmenle birlikte konuşup tartışarak, o filmi en iyi şartlarda nasıl yapabileceğimize dair araştırmalar yaparak, çoğu zaman da o şartları tümüyle oluşturamamış olsak da, risk alıp yapmak zorunda kalarak yaptığımız bir şey aslında. Bahsettiğiniz filmlerin her birinin de ayrı bir yolculuğu oldu.

Tatil Kitabı'nda örneğin, Seyfi o dönemde askerden dönmüştü ve ilk filmi için yapımcı bulamıyordu. Bize işin bu tarafını üstlenip üstlenemeyeceğimizi sordu. Biz de neden olmasın diye bir maceraya atıldık. Bizim özel bir şekilde sağladığımız küçük bir finansman vardı. Ancak biz Kültür Bakanlığı'na da başvurup destek alabileceğimizi düşünüyorduk. Seyfi'nin daha önce yaptığı *Apartment* filmi hem ulusal hem de uluslararası festivallerde başarılı olmuş, ayrıca *Tatil Kitabı* için Rotterdam Film Festivali Hubert Bals Fonu'ndan da destek almıştı; bunların Kültür Bakanlığı'nın kararını olumlu etkileyeceğini düşünmüştük, ama başvurumuz reddedildi. Zaten Bulut Film bünyesinde, kuruluş aşamasında bakanlığa başvurduğumuz 6-7 proje reddedilmişti. Belli filmleri yapıp bir şeyleri yapabildiğimizi gösterdikten sonra projelerimize destek almaya başladık. *Tatil Kitabı* için Kültür ve Turizm Bakanlığı'na yaptığımız başvuru reddedildikten sonra uluslararası fonlara ulaşabilmemizin de önü tıkanı. Biz filmi yapıp yapmama arasında ikilemde kaldık. Elimizdeki o küçük finansmanla bu filmi nasıl yapabileceğimize dair bir proje plâni

yaptık. Bugünden bakınca bana mucize gibi gözükten bir bütçeyle filmin prodüksiyonunu tamamladık. Küçük bir ekiple ve yerel destekle filmin çekimini gerçekleştirdik.

Seyfi'nin ikinci filmi *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* hem Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan hem de Hollanda ve Almanya'dan bulduğumuz ortaklıklarla uluslararası fonlardan destek aldı. Daha iyi koşullarda çektiğimiz bir film oldu. Ancak yolculuğu *Tatil Kitabı*'ndan daha uzun oldu. Çünkü ortak yapım olduğundan birçok ortak yapım marketine gitmeniz, yapımcılarla tanışmanız gerekiyor. Bunlar hep çok uzun zaman isteyen şeyler. Doğru bir proje plânı ve takvimle gidilmesi gerekiyor.

➤ **Bir projeye dâhil olduğunuzda başından sonuna kadar yönetmenle beraber bir yolculuğa çıkıyorsunuz. Bu yolculuk ilk aşamada nasıl şekilleniyor ve daha sonra nasıl gelişiyor?**

Aslında film var olduğu sürece, belli yerlere satışından da yapımcı sorumlu olduğundan yapımcı artık ben bu filmle uğraşmak istemiyorum diyemiyor. Bundan on yıl sonra da bir televizyon kanalı o filmi satın alıp göstermek isteyebilir. O yüzden yapımcının o filmle olan bağı, yapımcı istediği sürece, başka birine devretmediği sürece devam ediyor. Çok uzun, hatta ebedi bir ilişki süreci diyebilirim.

Bir projesini yapımcıya götürmek isteyen genç bir yönetmen için tavsiyem, özellikle kısa filmleri de varsa daha fikir aşamasında bir yapımcıya götürmesi ve yapımcıyla beraber o yolu kat etmesidir.

Ben yaptığım projeler açısından iki türlü yol alıyorum. Kısa filmlerini izleyip sevdiğiniz yönetmenlerle dostluğunuz üzerinden şekillenebiliyor. Onun uzun metraj bir film yapmak istediğini biliyorsunuz. Yapımcının yönetmene yaklaşıp onunla beraber film yapma isteği üzerine kurulu bir yolculuk olabiliyor. Ancak bizde yapımcı-yönetmen ilişkisinin bu şekilde gelişmesi genelde istisna oluyor. Çoğunlukla yönetmenler projelerini yapımcıya getiriyorlar. Bana da ya tanıdıkları aracılığıyla ya da doğrudan iletişime geçerek film yapmak isteyen genç yönetmenler projelerini yolluyor. Projeler fikir aşamasında da olabiliyor, çok daha gelişmiş, senaryosu hazır projeler de gelebiliyor. Her zaman sınırlı bir işgücülle, çoğu zaman tek başınıza çalıştığınız için, kendi zaman durumunuza göre karar veriyorsunuz aslında. Bazen çok iyi bir proje olsa da zamansızlık nedeniyle dâhil olamayabiliyorsunuz. İdeal olanı fikir aşamasında dâhil olup, o yönetmenin daha önce yaptığı işler varsa onlarda da bir potansiyel görerek fikri beraber, adım adım geliştirmek. Çünkü bir filmin finansmanını da fikir aşamasından plânlamaya başlamak gerekiyor aslında. Proje geliştirme süre-

Bağımsız sinema, daha çok yönetmenin yeteneği çevresinde şekillenen bir alan olduğu için, yönetmenin kariyerinin nasıl ilerlediğine göre, üçüncü ya da dördüncü filmini daha iyi koşullarda çekme şansı olabiliyor.

cinde gidilebilecek fonlar var. Uluslararası ortak yapım plâtıformlarına katılma ve proje geliştirme süreçlerini finanse edebilme yolları var. Yapımcı kendi cebinden para koyarak da bu süreci finanse edebilir, belli fonlara başvurarak da süreç ilerletilebilir. Genç bir senarist ya da yönetmen bunlara çok fazla hâkim olamayabiliyor. Para kazanmak zorunda olduğundan, başka işlerle de uğraştığından sadece filmine konsantre olamayabiliyor. Fikir aşamasından işe başlamanın böyle bir avantajı var. Hem yapımcının projeye bağını güçlendirme ve finansman sürecinde doğru adımlar atarak ilerlenmesini sağlama, hem de yönetmenin sadece filmine odaklanabileceği koşulları yaratma gibi faydaları mevcut.

Meselâ bir projesini yapımcıya götürmek isteyen genç bir yönetmen için benim tavsiyem, özellikle kısa filmleri de varsa, daha fikir aşamasında bir yapımcıya götürmesi ve yapımcıyla beraber o yolu kat etmesidir; çünkü film yapım süreci çok fazla değişkeni ve dinamiği olan bir süreç. Özellikle yeni bir film yapmak isteyen yönetmenlerin eğer hiç kısa film yapmadılarsa

hem yapımcı bulmaları hem de uluslararası ortamda belli bir finansmana ulaşmaları daha zor oluyor. Çok fazla film yapmak isteyen insan olduğu için herkes yönetmenin önceki işlerini referans almak istiyor. Daha önce yönetmenin kendi kendine de olsa bir şeyler yapmış olduğunu görmek istiyorlar. Ben de yapımcı olarak bunu görmek istiyorum.

▶ Bütçeyi hangi etmenlere göre oluşturunuz?

Senaryo nasıl yönetmen açısından üretimi, yapımı belirleyen ve süreç içerisinde sürekli değişen bir şeyse bütçe de biraz öyle. Sinopsis, tretman aşamasındayken bir bütçe oluşturuluyor; filmin ulaşmak istediği finansmanı da belirleyen bir bütçe. Süreç içerisinde sürekli revize oluyor aslında bütçe kalemleri. Bütçe kalemleri değişebilir ama önemli olan sizin başta koyduğunuz finansman hedefine uygun bir bütçede kalarak filmi çekmenizdir. Özellikle bağımsız alanda yapımcılık, nelerden feragat edip nelerden etmeyeceğinize doğru karar verme işi aslında. Senaryo ilk olduğu zaman yönetmen ile yapımcı birlikte bu tür kararlar da veriyor. “Şunlar olmazsa bu istediğimiz gibi bir film olmaz” gibi kritik kararlar vermek bütçe açısından çok önemli.

Bütçeyi ilk yaptığınızda mekân ücretlerini ya da o mekânlarda ne tür dekor harcamaları olacağını bilmiyorsunuz meselâ, bir



öngöründe bulunuyorsunuz. Bütçedeki her kalem, o insanlarla yaptığınız görüşmeler, pazarlıklar sonucu oluşuyor. Belli hedefler koyuyorsunuz ve sonuçta senaryo kitlen-
dikten sonra o hedefler gerçekleştirilecek şekilde sürekli değişiyor bütçe kalemleri de. İyi bütçe yapmak için belli kurallar da var. Yönetmenle oturup her sahneyi nasıl çekmek istediğine dair konuşmak gerekiyor. Tüm bu konuşmalar, filmin ne tür ekipmanlarla çekileceğine dair bir viz-

yon da ortaya çıkarıyor. Çok fazla kamera hareketinin olması bütçeyi etkileyen bir şey meselâ. Filmin çekim ölçekleri belli oldukça ve bunları yönetmenle konuştuğunda yapımcı da doğru bir bütçe yapabiliyor, başta yapılan o bütçeyi daha da detaylandırabiliyor. Bu da genelde filmin ön yapım süreci başlayıp, ekiple beraber çalışmaya başladıktan sonra oluyor. Genelde bir filmin ön yapımına yeşil ışık yakana kadar geçen sürede kullanılan bütçe, daha çok

fonlara başvurma amaçlı yapılmış bir bütçe. Bu bütçe de genelde filmin çekildiği bütçeden daha yüksek bir bütçe oluyor. Yapım sürecinde mekânlar buldukça, ekip belli oldukça filmin gerçek çekim bütçesi ortaya çıkıyor.

▶ Ortak yapımcılarla çalışmanın avantajı-dezavantajı nedir?

Öncelikli avantajı uluslararası alanda finansmana ulaşmanız oluyor, ama bu genelde dolaylı bir finansman. Türkiye’de, meselâ bir Alman ortağınız olursa onun alacağı fonun Türkiye’de rahatça harcayabileceğine dair yanlış bir algı var. Almanya’dan bir fon aldığınızda o fonun da belirli şartları oluyor. Berlin’de yer alan bölgesel fondan destek aldığınız zaman, size fondan verilen desteğin daha üzerinde bir rakamı Berlin’de yer alan ögelere harcamanızı istiyor. Yani o para Türkiye’ye gelemiyor, ama meselâ Berlin merkezli bir şirketten ekipman ya da Berlin’de oturumu olan, orda vergi ödeyen ekip üyesi gelebiliyor. Filmin post-produksiyonunu Berlin’de yapabiliyorsunuz, Berlin’den oyuncu getirebiliyorsunuz. Yani bu fonların filme dâhil oluşu dolaylı oluyor. Bu da projenin yapısına göre avantaj ya da dezavantaj olabiliyor. Bu benim şimdiye kadar yaşadığım deneyimlerde genelde olumluydu. Post-produksiyon açısından Almanya’da, Fransa’da, sektörel derinlik ve bilgi birikimi nedeniyle, Türkiye’ye nazaran sinema alanında daha tecrübeli ekipler

bulmak mümkün. Belli aşamalarını oradan gelen ekip üyeleriyle yapmanın avantajı var. Ortak yapımın bir başka avantajı ise filmin o ülkelerde vizyona girme şansını artırması. Çünkü oradaki ortak yapımcınız bunlarla uğraşabiliyor. Ortak yapımın, filmin üretim aşamasındaki faydası ise filmin uluslararası fikirlere erken bir aşamada açılmasını sağlaması... Ortak yapımcınız da senaryo aşamasından başlayarak fikrini paylaşıyor sizinle. Türkiye’de yaptığınız bir filmin uluslararası ortamda nasıl algılanacağına dair geri bildirim alma şansınız oluyor. O filmin çevresinde oluşan görüşlerin daha zenginleşmesini sağlıyor. Sadece finansal bir ortaklık değilse yaratıcı sürece de katkısı oluyor.

▶ Film çekimleri devam ederken herhangi olumsuz bir durumda (oyuncu değişikliği, mekân değişikliği vs.) karar mekanizması nasıl işliyor?

Hangi alanda sorun yaşandığına bağlı. Çekim başladıktan sonra oyuncu değişimi çok büyük bir sorun. Bir oyuncu çekimler esnasında ayrılmak istediği takdirde onunla yaptığınız sözleşme devreye giriyor; hukuki bir süreç başlıyor. O ana kadar olan çekimi de çöpe atacağınız anlamına geleceği için oyuncu değişikliği olabilecek en kötü şeylerden biri herhâlde.

Yapımcı, yönetmenle oyuncunun iletişimi ve ilişkisinden emin olmadan filme yeşil ışık yakmak istemez. Yarı yolda oyuncunun

filmi terk etmesi, sizin filmi plânladığınız bütçede bitiremeyeceğiniz anlamına gelir. Fonlardan aldığınız sınırlı bir bütçeyle film çektiğiniz için böyle bir durum filmin yarı yolda kalmasına bile sebep olabilir. Ben böyle bir durumla karşılaşırsam hem yönetmeni hem oyuncuyu yaptığımız sözleşmeye sadık kalmaya ve filmi o şekilde çekmeye ikna etmeye çalışırım öncelikle; aradaki sorunu çözmeye çalışırım. Fakat sorunu çözemiyorsam ve yönetmenden kaynaklanan bir talep varsa o zaman ben de yönetmene dönüp, biz o filmi 6 hafta plânladıysak ve 2. haftasındaysak kalan 4 haftada yeni bir oyuncuyla filmi tamamlamasını talep ederim. Çünkü bu çok sıra dışı bir talep ve yönetmenin de bu talebinin arkasını doldurabilecek bir fedakârlıkta bulunması gerekiyor.

Mekândan kaynaklanan sorunları da yapımcı bir şekilde mekân sahibini ikna ederek gidermeye çalışır. Sizin mekân sahibiyle yaptığınız sözleşmeden doğan haklarınız var. Mekân sahibiyle kurduğunuz ilişki, diyalog çok iyi olmalı zaten; bunu gözetmek zorundasınız. Böyle bir sorun olursa, o mekânı kaybetmeyeceğiniz farklı bir çözüm yolu buluyorsunuz. Bu bazen o mekânın kirasını artırmak oluyor bazen de daha farklı bir jest yapmak olabiliyor. Ya da çoğunlukla o mekânda iki gün daha çekim yapmamanın ne anlama geldiğini mekân sahibine anlatarak onu ikna ediyorsunuz. Çünkü bir ekip çalışıyor ve o da

Bu dönemle ilgili, ileride dönüp baktığımızda, belli bir yapımcı profilinin ortaya çıktığı, şirketlerin ortaya çıkıp kısa sürede kapandığı bir ara dönem olarak kalabilir gibi bir endişem de var. Çünkü birçok şey daha oturmamış durumda, bağımsız sinema yaparak ayakta kalmaya çalışan şirketlerin kurumsallaşabileceği bir ortam henüz oluşmadı.

bunu görüyor. Aslında yaptığı şey, orada çalışan tüm insanların emeğini de çöpe atmak demek.

Bunlar dışında öngöremediğiniz riskler de var. Oyuncunuz kaza geçirebilir. Bunlara karşı da film sigortaları var. Ekibinize yaptığınız sigorta dışında, filmi de ana yaratıcı ekibin başına gelebilecek şeylere karşı sigortalatabiliyorsunuz. Kaza ve ölümden dolayı filmin yarıda kalması ya da aksaması durumunda sigorta devreye giriyor. Sigorta o döneme kadar yaptığınız harcamaları karşılıyor. Çok fazla insanın dâhil olduğu bir süreç olduğu için başınıza her an bir şey gelebilir.

▶ Çekim sonrasında, kurgu ve post-produksiyon aşamasında sizin nasıl bir rolünüz oluyor?

Kurgu ve post-produksiyon süreçlerini de ön yapım aşamasından plânlamak gerekiyor. Yapımcısız projelerde yapılan en büyük hatalardan biri o süreçleri plânlamak

için çekimlerin bitmesini beklemek oluyor. Senaryo aşamasında bile birtakım insanlarla konuşmak gerekiyor. Ses tasarımına dair bazı şeyler senaryonun nasıl olacağını şekillendirebiliyor. Çok müzik kullanılan bir filmse, müzisyenleri senaryo aşamasında belirlemeniz o filmin çekimlerinin de nasıl yapılacağını belirleyen bir şey. Ben ön yapım aşamasında yönetmenin, görüntü yönetmeninin ve kurgucunun bir toplantı yapmasını önemsiyorum. Filmin montajının daha iyi olabilmesi için kurgucunun filmin hangi lenslerle çekileceğini bilmesi, kurguya dair bazı temel kararların daha ön yapım aşamasında alınması önemli. Bu hem kurgucunun daha çok filmin içine girmesini sağlıyor hem de belli şeyleri montaj aşamasında fark etme riskini azaltıyor. İki plânın birbirine bağlanamaması gibi sorunları ortadan kaldırıyor. Yapımcının da böyle toplantılar yaptırarak geri dönüş takip edebilme, bu süreçleri daha iyi şekilde yönetme imkânı artıyor.

Çalıştığınız post prodüksiyon stüdyolarını, insanları belirlemek ve buna göre takvim yapmak çok önemli. Biz her aşamada takvimlerle çalışıyoruz. Takvimdeki bir anlık kayma, maliyet açısından bazı handikaplara yol açabiliyor. Belli bir festivale başvurma gibi bir plânınız varsa onu kaçırmazınız yol açabiliyor. Küçük revizyonlar olsa da o takvime sadık kalmak önemli. Film bittikten sonra ön yapım sürecinde plânladığınıza göre “offline montaj” dediğimiz süreç baş-

lıyor. Bu süreç aslında film üretiminin proje geliştirme aşamasıyla beraber en maliyetsiz aşaması. Çünkü bugün bir yönetmen evinde bir kurgucuyla montaj yapabiliyor. Filmin çatısı senaryo aşamasında kurulsa da, asıl olarak montaj aşamasında nasıl bir film olacağı ortaya çıkıyor. Senaryo, montaj aşamasında çok farklı yerlere evrilebiliyor; bu süreci aceleye getirmemek çok önemli. Montaj aşamasındayken test gösterimleri yaparak hem sinema çevresinden insanlara hem de sadece izleyici olan insanlara filmi gösterip, onların fikrini alarak belli duyguların izleyiciye geçip geçmediğini test etme imkânınız var. Yönetmenin bu aşamayı sindirerek götürmesini sağlamak, yapımcının önemli görevlerinden biri. Filmin kurgusunu kitlemeden önce yönetmenin o kurgudan emin olduğuna yapımcının da ikna olması gerekiyor. Yönetmende şüphe görüyorsanız post işlemlerini başlatmamakta fayda var.

► Yapım sonrasında dağıtım, gösterim, tanıtım aşaması nasıl gelişiyor?

Filmi hangi aşamada festivale göndereceğiniz önemli. Onun da formülü yok aslında; filme göre değişebiliyor. Festivalin başvuru tarihi gelmiştir ancak siz post aşamasını bitirip bitiremeyeceğinizden emin değilsinizdir. Film yeterince güçlüyse post-prodüksiyonu tamamlanmadan da gönderebilirsiniz. Eğer davet alırsa post-prodüksiyon sürecini hızlandırıp o festivale yetiştirmek gibi bir durumda kalabi-

liyorsunuz. Bazen filmin görüntülerinin ve sesinin iyi hâle gelmesi çok daha önemli oluyor. Genelde, festival programcılarının filmi görüntüsü ve sesi bitmiş şekilde perdede izlemeleri, filmin yapısı gereği çok daha etkili oluyor. O yüzden post aşaması tamamlandıktan sonra filmi festivallere göndermek daha doğru bir yöntem. Çünkü ham hâlde yolladığınız zaman festivallerden red yanıtı geliyorsa bu moralleri de düşürür. Yönetmen, yapımcıya göre filmle çok daha kişisel bir ilişki kuruyor. Dolayısıyla bu tür reddedilişler, filmin seyirciyle buluştuktan sonra başarısız olması, olumsuz eleştiriler alması, yönetmeni yapımcıya göre duygusal açıdan daha ağır etkileyebiliyor. Yapımcının önemli sorumluluklarından biri de filme mesafeli durup, o filmin aslında ne olduğuna, nasıl bir plâftormda başarılı olabileceğine dair doğru bir öngörü geliştirmek. Meselâ filmin Cannes, Berlin, Venedik gibi festivallerde başlama ihtimali olmadığını düşünüyorsanız bir B plâni yapmak lâzım. Filmde o kadar potansiyel görmüyorsanız Cannes'ı beklemeyebilirsiniz. Film için çok daha doğru olacak mecraları tercih edebilirsiniz. Locarno ya da Venedik film festivalleri çok daha iyi olabilir filminiz için. Bazen de prodüksiyon şartları ve hikâyesiyle çok fazla ön plâna çıkmayan filmler, büyük festivallerde kaybolabiliyor. Cannes Film Festivali'nde onlarca iyi film arasında sizin filminiz yok

olacaksa, daha küçük bir festivalde filminizin parlayan bir film olması daha doğru bir strateji olabiliyor. Dolayısıyla festival stratejisini oluşturmada yapımcının çok etkin ve önemli bir rolü var. Çünkü yönetmenler haklı olarak her zaman en iyisini istiyorlar. Ancak o film için o festival doğru mu acaba? Bunun sorgulama sürecini açan kişi de yapımcı oluyor.

▣ Peki bağımsız bir filmi yüksek bir bütçeyle çekmek mümkün değil mi?

Bu, yönetmenin kariyerine bağlı; yönetmen kariyerinde başarılı oldukça filminin ulaşabildiği finansman olanakları da artıyor. Ticari olmayan, daha çok festivallerde sansı olan ilk filmlerin fonlarla böyle yüksek bir bütçe düzeyine ulaşması pek mümkün değil. Ya gidip ticari film yapan bir yapım şirketini, o filmin iyi olabileceğine ikna edeceksiniz ya da ailenizden, yaptığınız başka işlerden kazandığınız bir kaynak olacak elinizde. Bir ilk film için sadece fonlarla yüksek bir bütçeye ulaşmak gerçekçi değil. Kimse iyi bir film yapabileceğini önceki işleriyle göstermemiş bir yönetmene büyük destekler vermiyor maalesef. Bağımsız sinema, daha çok yönetmenin yeteneği çevresinde şekillenen bir alan olduğu için, yönetmenin kariyerinin nasıl ilerlediğine göre, üçüncü ya da dördüncü filmini daha iyi koşullarda çekme şansı olabiliyor.

Sinema, Tuhaf Bir Ecnebi İthalatı

Ayşe Yılmaz

1925 yılında iki çocuk babalarının dükkânlarındaki kıymetli eşyaları satıp filmlerin tesirleriyle sefahate dalmışlardır. Sebilürreşat Dergisi'nde (5 Şubat 1925, Sayı 637, Cilt 25) yayınlanan bir yazı, iki çocuk üzerinden sinemanın kötü tesirlerini ele alır. Yazara göre, sinemanın ülkede yaygınlaşmaya, hatta birçok tüccarın artık tuhafiyeden daha fazla kazanç sağladığı gerekçesiyle bu faydasız ecnebi ithalatına yatırım yapmaya başladığı bir dönemde İstanbul ve ona yakın şehirlerde yaşayan halk, ceplerindeki paranın hesabını bilmeden sinemalara koşar.

Yazı tüccarların elinde bulunan bu icadın sanat, ekonomi ve eğitim alanında vaat ettiklerinin dışında bir çizgide ilerlediğinden bahsederken henüz belli bir kavrama seviyesine ulaşamamış genç zihinlerin bu fü-

tursuz ilerleyişten nasibini alacağına altını çizer. Bu yüzden de film gösterimlerinin denetim altına alınması konusunu gündeme getirir. Bu yazıdan iki yıl öncesinde de İslâm dinini rencide edecek filmlerin incelemeye alınması ve bunun hükümet tarafından bir kanuna bağlanması gibi konular tartışmaya açılır.

Aynı dönemlerde, Avrupa ve Amerika'da, sinemanın ve eğlenceye dayalı hayatın kötü tesirleri üzerine yazılar yayınlandı; hatta kiliselerin açılan sinema salonlarının ve denetimsizce izlenen filmlerin yasaklanması şikayetinde bulunulduğu ifade edilir. Çocukların izleyemeyeceği filmlerin gösterilmemesine ve onların seyredebileceği filmlerin yapılmasına ağırlık verilmesi üzerine düşünüldüğünden söz edilir. Ancak

dergiye göre Türkiye hükümeti en az halkı kadar kördür.

Bu olay kahvenin ülkeye ilk geldiğinde şüpheli görülerek “haram” ilân edilmesine benzetilebilir. Diğer yandan entelektüel bir ön yargıyla hareket ederek geleceğe yönelik bir hâl çaresi düşünme durumu şeklinde de değerlendirilebilir. Ancak her iki izah da, bu icadın kötü tesirleri üzerinden tarif edilmesine yol açtığından, sinemanın anlamı ve kuramları üzerinde olduğu denli pratiği hususunda da derinleşebilmenin önüne geçmiştir.

1925 tarihinden günümüze gelindiğinde aynı konuların hâlâ bir kenarda öylece

durduğu ve herhangi bir vuzuha kavuşmadığı görülmekte. Günümüzde sinemamıza dair, sinema tarihimize dair meselelerin üstünün kapalı kalması, üzerinde düşünce üretilememesine sebebiyet vermekte. Keza hâlâ çocukların izleyebileceği filmler yapılamamakta, hatta bir Türk sinemasından dahi bahsedilememektedir.

Yeni konseptleriyle “modern tuhafiyeler” peşinde koşan tüccarlar hâlâ cirit atmaya devam ederken Türk Sineması üzerine kafa yoran sinemacılar bu gibi meselelerin masaya yatırılarak tartışılacağı günleri iple çekiyor.

Ahlâkı Bozmak Husûsunda Sinemaların Muzırr-ı Te'sîrâtı



Balikesirli iki çocuğun sinemalardan aldıkları derslerden temsilen babalarının dükkânı âlât ve edevât isti'maliyle geceleyin kırdıktan ve bazı zî-kıymet esyâyı sirkat ettikten sonra İstanbul'a gelerek eğlence yerlerinde icrâ-yı sefâhete başlamaları hâdisesi münâsebetiyle ikdâm-ı refikimiz yazdığı bir fıkrada diyor ki:

“Bugün bu halkın amâsı şâyân-ı hayrettir. Fakat hükümet de kabahatten kendini kurtaramaz. Sinemalar hakkında inzâr-ı dikkati kaç kere celb ettik, kimsenin kulağına girmedi. Beyoğlu'nda ne kadar sinemalar açıldı. Kadın, erkek, çocuk bütün İstanbul'un gâfil halkı ceplerindeki ekmek parasını da bu eğlence yerlerine veriyorlar. Bu sinema işi bir nev' ecnebi ithâlâtıdır. Hem de fâidesiz sefâhet ithâlâtıdır. Her gün bir yeni sinema açılıyor, ne kadar büyük bir kazanç olduğu bundan anlaşılıyor. Hatta bazı Selânikli tüccarımız bu işte tuhafiyeden ziyâde kâr olduğunu anlayarak o yola döktüler. Böyle saf-derûnâne bakıp duralım

mı? Gözlerimizi şimdiden açıp bu filmleri çok dikkatle tetkik edelim ki bir gün ağlamayalım.”

“Cumhuriyet” Gazetesi de sinemanın mazaratları hakkında neşrettiği bir makâlede şöyle diyor:

“Sinemaların halka va'd ettikleri mevzû'larda fennî, iktisâdî, terbiyevî hiçbir şey yoktur. Bütün hayâlî mevzû'lardır. Bütün insanları husûsiyetle genç kadın ve çocuklara bir hayâlî hakîkât sandırarak muvaffakiyetler gösteriyorlar. Bunların hemen hepsi de çocukların henüz nümüvv etmeyen zihinlerinin ve vücûd bulmayan muhâkemelerinin hazmedemeyeceği hayâlî vak'alardan ibâret bulunduğu nazar-ı dikkate alınarak Avrupa'nın birçok tarafında on dört yaşına vâsil olmamış çocuklar sinemaya kabûl edilmemekte veyâhut çocukların gideceği sinemaların filmleri sıkı bir sansüre tâbi tutulmaktadır.

Hükümetin bütün millet ve bi'l-hâssa çocuklar üzerindeki vilâyet-i âmmesi düşü-



nülürse bu tedbîriyle ne kadar muhakkak harekette bulunmuş olacağı takdir edilir. Dokuz, on, on iki yaşlarında çocuk nedir? Henüz mürâhik bile değildir. Bu yaşlardaki çocuklar nasıl bedenlen, cismen inkişâf devrinde ise zihnen, dimâğın da öyledir, hatta muhâkemeleri hiç yoktur. Bu yaştaki çocukların conception'ı yalnız gördüğünden ibârettir. Bu bir hakikat olunca insanların hayâlî kahramanlara, hatıra gelmez servetlere mazhar kılan filmlerin çocuklar üzerinde, çocukların bu yaşta saf dimâğları üzerinde husûle getireceği te'sirin ehemmiyetini, sadmesini uzun düşünmeye lüzûm yoktur. İstanbul ve ahîren Balıkesir'de çocukların cür'et ettikleri hareketler sırf bu sinemaların aks-i te'sîrinden başka bir şey değildir. Bu yaştaki çocukların seyrettikleri hayalî üstündeki vak'alarla zihinleri alt üst oluyor, o yaştaki zihinler bunu hazmedemiyor. Bu su-i hazm asâbına te'sîr yapıyor, bunlar

tevâlî ettikçe o çocuk tabiatıyla gayr-ı sâlim anormal oluyor. Böyle bir çocuktan artık ne âilesi, ne cemiyet, ne de mensup olduğu hükûmet zarardan başka bir fâide görmez. Çocuklar daha küçük yaşta iken beyaz perdede aks eden saraylarda yaşamak, öyle üryan kadınların kucâğında mest olmak, müstesnâ arabalar içinde gezmek hayâlîni yaşatırlar. Buna kolay vâsil olunmadığını görünce tabiatıyla fenâliğe, hırsızlığa meylederler. Sinemaların genç kadınlar, bi'l-hâssa gençliğin verdiği bütün ihtirâs ateşiyle kavruan çocukların üzerindeki aksi te'sîri de mütâlaaya değer mühim bir mes'eledir. Çocuklar sinemaya, bu umûmî sinemalara gitmekten sûret-i kat'iyyede men' olunmadır. Hükûmet hatta bir kânûnla bu mes'eleyi hallediverirse çocuklarımızı kurtarmış oluruz."



Yitip Gidenlere Dair Risk, İştah ve Aşk

ZEYNEP TURAN

“Oysa ben aşkın ortaklaşa bir zevk olduğuna, neredeyse herkes için yaşama yoğunluk ve anlam kazandıran bir şey olduğuna inanıyorum, bence aşk bütünüyle risksiz bir düzende yaşamın zenginliği olmaktan çıkar. Bu bana biraz da bir ara Amerikan ordusunun yaptığı ‘sıfır ölüm’lü savaş propagandasını anımsatıyor.”¹

Alain Badiou

1 Alain Badiou, *Aşka Övgü*, Can Yayınları s. 16.

“Sıfır ölümlü” savaş, “sıfır riskli” aşk; rastlantıya, beklenmedik olana yer yok, işte bence bu genel bir propaganda aracılığıyla aşkı tehdit eden, güvenlik tehdidi olarak adlandıracağım ilk öğedir, der Alain Badiou. Riski sıfıra çekip, aşkı tehdit eden şey farklı şekillerde dışa vurulmaya açık olan sigortalardır. Tarafların başa gelebilecek olası felaketlerden en az hasarla kurtulmasına yönelik güvenlik tedbirleri farklı hayat yorumlarında farklı dinamikler ve temsilîyetlerle görünürlük kazanır. Aynı etnik kimliğe veya sınıfsal aidiyete mensup

olmanın ya da görücü usulündeki karşılıklı güvenin verdiği rahatlık söz konusu riski ortadan kaldırmaya teşne sıkça yatırılan sigorta primleridir. Aşk, riskten arındırılarak, acı çekmeden kurulması gereken ve yegâne olarak evlilikle bitirilmesi umut edilen işleyen bir mekanizma gibi algılanır.

Richard Sennett'in ifadesiyle risk kitleler tarafından her gün omuzlanması gereken bir zorunluluk haline gelmiştir artık.² "Cesaret etmenin" ötesinde esnek ve güvencesiz çalışma koşullarıyla baş edebilmeye dair günlük, anlık tercihlerin peşi sıra sürüklediği bir çıkmazdır. Kişi bu çıkmaza girdiği an, özsaygısını yitirmeye, geleceğe dair duyduğu endişeyi büyütmeğe başlar. Risk özgüvene ya da bir tür kahramanlığa işaret etmez. Sürdürülebilirliğe dair bir dayanak ve güvence temini için karşılaşılması ve üstesinden gelinmesi gereken bir mecburiyettir.

Bu anlamda "güvencesizlik" aslında bünyesinde Sennett'in ifade ettiği gibi bir tür kahramanlığı da beraberinde getiren yapıda bir riskin göze alınabilmesiyle olumlayabildiğimiz bir durum. Geleceğin failin duygularından azade olarak tasarlanması ve bir tür plan-projeğe evrilmesi sonucunda insanların riskten kaçınmaları ve geleceklerini güvence altına almak istemeleri oldukça rasyonel, bir yere kadar da anlaşılabilir bir tutum. Ancak bunun bir yaşam tarzı haline getirilmesi ve bir top-

2 Richard Sennett, *Karakter Aşınması*, Ayrintı Yayınları.

Kechiche düzenin tahribatına karşı düzen içerisinde var olmayı ve varlığını tüm acı deneyimine rağmen sürdürebilen güçlü bir kadın karakter yaratıyor.

lum pratiğine dönüştürülmesi güvencenin kendisini ve neye zemin hazırladığını kuşkusuz tartışmaya açıyor.

Güvencesiz Aşk, Güvencesiz Gelecek

Mavi En Sıcak Renktir (La vie d'Adele) duyguların, sınıfsal aidiyet ve statüden beslenen güvence ve risk kaygısı tarafından dönüştürüldüğünü imleyen incelikli bir yapıt. Abdellatif Kechiche, dünyaya sıkı sıkıya tutunan ve vazgeçmeyi bilmeyen karakterleriyle Fransa'da bir sahil kentinde yaşayan göçmen Süleyma'nın yaşına başına aldırmandan uğruna varını yoğunu ortaya koyduğu "balıklı bulgurundan" sonra; her şeyin yolunda gittiği düzenli aile ve okul hayatını hiçe sayarak başka bir kadının yanında ne olacağını bilmediği ve asla kestiremediği bambaşka bir duygu deryasına dalan Adele'in "soslu makarnasıyla" adeta iştahımızı açıyor.

İşaret ettiği birçok farklı mevzu üzerinden destek alan ancak asıl olarak bu desteğin alan açtığı duygular üzerinden ilerleyen film, sinematografiden doğan ve Kechiche'in sahne atmosferine aktarabildiği duygulardan ziyade Adele'in iniş çıkışları üzerinden her an değişebilecek "risk" ve "iştah" dolu duyguları üzerinden

Mavi En Sıcak Renktir duyguların, sınıfsal aidiyetle statüden beslenen güvence ve risk kaygısı tarafından dönüştürüldüğünü imleyen incelikli bir yapıt.

ilerliyor. Kechiche'in bu duyguları bir yönetmen olarak seyirciye bu kadar kuvvetli aktarabilmesi bir yana asıl olarak bugün çoğu insanın hayat koşturmacasından fırsat bulamadığı; yaşamaya, hissetmeye cesaret edemediğini Adele yapabiliyor ve duygularını korkusuzca besliyor.

Adele'in Emma'ya karşı ilk karşılaşmalarının ardından iştahla artan duyarlılığının hiçbir garantisi olmadan dallanıp budaklanmasıyla; güvenceden uzak, doğal ve sahici bir deneyimin de önü açılmış oluyor. Kechiche gündelik hayatta tadına, kokusuna hasret kaldığımız duyguları Adele'in gündelik hayatına oldukça dengeli bir şekilde serpiştiriyor. Marivaux, yarım kalmış romanı *Marianne'in Hayatı (La vie de Marianne)*'nda dediği gibi Adele'in kalbi de bilmediği bir şeyin özlemini çekiyor. Adele bu özlemin peşini bırakmıyor ve onu bulmakta müthiş bir şekilde ısrar ediyor. Adele'in hayata karşı duyduğu iştah tam da bu ısrarının nüvesinden besleniyor. Konuşmaların, giyimlerin, tercihlerin ve risklerin dahi ortaklaştığı bir toplumda Adele bu yüzeysellikten kendisini çekip, çıkarabiliyor. Adele'in Yunan döneri yiyişinden, öğrencileriyle vakit geçirişine; Emma'ya bakışından, burnunu silişine kadar her

halinin içine işlemiş önüne geçmediği ve hesabını yapmadığı bir aura'sı var. Adele'i "gerçekçi" bir karakterden ziyade hayata karşı iştahı olan bir kadına dönüştüren bu tesir alanının varlığını, Emma'nın Adele ile kurduğu ilişkide hissedemiyoruz.

Adele, lise yıllarında ileride iş bulma sıkıntısı çekmemek için tercih edeceği öğretmenliği bu gelecek kaygısını gözeterek değil, bir tutku gibi büyüterek yapıyor. Emma'yla aralarındaki sınıfsal farklılığın daimi olarak yerleşmesinin belki de en önemli unsuru Adele'in öğretmenlik yapmasıyla Adele risk almaktan geri durmuyor. Riski bir tür kahramanlığa dönüştürebiliyor. Emma ise Adele'in engelleri aşan cesaretine kendisi için yapılan bir fedakârlıktan öte anlam yüklemiyor. Adele'in yalnızca öğretmenlik yaparak ve Emma için yemek pişirerek mutlu olabileceğini düşünemiyor. Çünkü Emma'nın hesaba kattığı ve kaybetmeyi göze alamayacağı sınıfsal aidiyeti onun risk karşısında Adele'in konumlandığı yerde durmamasına sebep oluyor. Emma tablolarını çizmeye devam edebilmek ve mevcut arkadaş çevresini korumak için Adele'in aklına dahi getirmediği "güvenceye" muhtaç haldedir. Adele için ne herhangi bir riski göze alır ne de bolonez soslu makarnayı onun kadar iştahlı yiyebilir.

Düzenin ayakta durabilmesi, güvencenin bekası ve riskin bir yük halinde omuzlarda taşınmaya devam edebilmesi için Adele ödeyebileceği en ağır bedeli ödüyor. Buna



rağmen öğrencileriyle dans ederken, denize girerken ya da pencere önünde sigara içerken tam anlamıyla acıdan “geberse” de bakışlarıyla, dudak ısırışlarıyla hayatın akıp gittiğinin nasıl da farkında olduğunu apaçık görebiliyoruz.

İnsanların geleceğe dair planlarını duygularından ya da isteklerinden ziyade muhtelif kurumların güdümünde biçimlendirdiği ve bunun garipsenmediği bir düzende Adele; “güvenceye”, “iştaha”, “riske” ve “aşka” dair alıştığımız bu tavrı reddedebiliyor. Kechiche düzenin tahribatına karşı düzen içerisinde var olmayı ve varlığını tüm acı deneyimine rağmen sürdürebilen güçlü bir kadın karakter yaratıyor.

Bu dünyaya sıkı sıkıya tutunma haliyle aşk arasında bir bağ var gibidir. Çünkü ikisi de sonsuz bir iştah ve risk barındırır.

Dünyaya sıkı sıkıya tutunma haliyle aşk arasında bir bağ var gibidir. Çünkü ikisi de sonsuz bir iştah ve risk barındırır. Bugünlerde şu anın ne olduğunu unutturan ve en önemlisi iştahımızı kapatan, birilerinin deyimiyle “düzen” adına ne varsa kenara itip, Adele’in 17 yaşında, sokaklardaki samimi ve haklı haykırışına kulak verme vaktidir: “On Lache Rien!”³

3 Hk & Les Saltimbanks “On Lache Rien” (Asla Pes Etmeyeceğiz!).

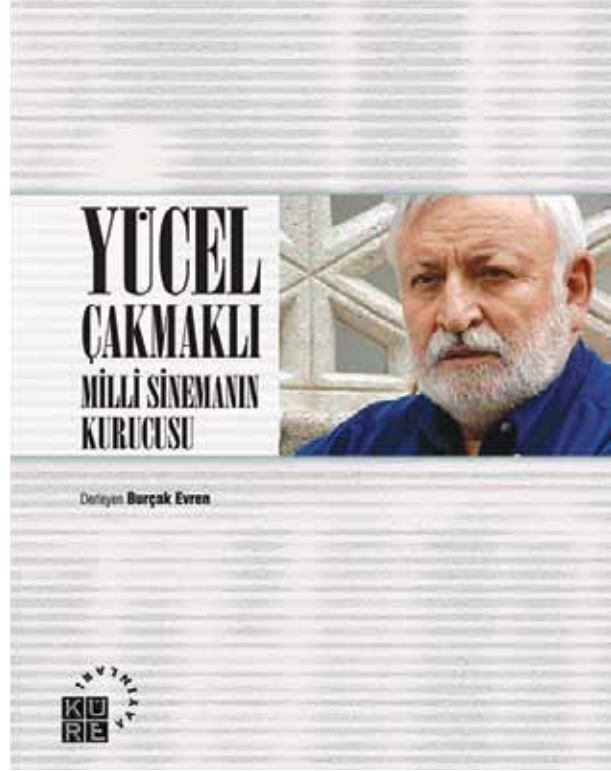
Yeşilçam'da Alternatif Sinema Yapmak

Yücel Çakmaklı, *Tohum* dergisinde 1964 tarihinde yayınlanan yazısında ilk defa Milli Sinema'dan bahseder ve bu akımın neden gerekli olduğunu, ne gibi özelliklere sahip olması gerektiğini ifade eder. Pek çok Yeşilçam yönetmeninin yanında çalışan Çakmaklı'nın film çekmeye başladığı yetmişli yıllarda sinema sektörü krizlerle mücadele ederken, Çakmaklı da Yeşilçam'ın içinde alternatif bir sinema yapmaya çalışır. Milli Sinema ismini verdiği bu yönelimin içinde Çakmaklı bir yandan Yeşilçam estetiğine bağlı kalır bir yandan da kendi mesajlarını bu sinemanın içine yerleştirmeye gayret eder. Piyasa iyice çöküşe geçtiğinde ise TRT'de televizyon filmleri ve dizilere imza atar. TRT'de yaptığı işlerden sonra yeniden sinemaya dönen yönetmen, dönüşünde ise ilk dönemki filmlerinden farklı bir söylemle seyircilerin karşısına çıkar. Geçtiğimiz aylarda *Yücel Çakmaklı: Milli Sinemanın Kurucusu* (Küre Yayınları) isimli kitabın editörlüğünü yapan Burçak Evren'le hem kitabı hem de Yücel Çakmaklı ve sinemasını konuştuk.

SÖYLEŞİ: **BARIŞ SAYDAM**

Yücel Çakmaklı'yla nasıl ve ne zaman tanıştınız?

Yücel Bey'le sinemaya başladığı günlerde tanıştık. O zamanlar dünya görüşleri böyle kutuplaşmamıştı. Hangi görüşe sahip olursak olalım bir arada sinemayı tartışabileceğimiz bir ortam vardı. Yücel Bey çok mütevazıydı, sıcak bir insandı. Tanışıklığımız çeşitli festivallerde devam etti. Yücel ağabey her festivale gittiğimizde mutlaka sabah kahvaltılarında konuşmak isterdi. Hem karşı grupları bir araya getirip bir fikir teatisinde bulunma hem de kendisinde olmayan bir şeyleri bizden alma veyahut kendisindikileri bize aktarma düşüncesi vardı. Gerçekten festivallerin o sabah kahvaltılarında Yücel ağabeyle çok güzel sohbetlerimiz oldu. Çok samimi bir insandı. Mesela TRT'ye *Kuruluş/Osmancık*'ı (1987) çektiği vakit -ki TRT'nin en büyük prodüksiyonuydu- kendisiyle söyleşi yaptım. Kaç kamerayla çekiyorsunuz diye sordum. Ne kaç kamerası, bir kameram var dedi. O zaman anladım ki bu tür sahnelerin farklı kameralarla farklı açılardan çekileceğini bilmiyordu. Bunu o kadar iyi niyetle ve samimiyetle söylemişti ki, gazeteci olarak ona karşı gelmedim. O kısmı da zaten kullanmadım. Yani bu kadar saf ve temizdi. Hep öğrenme aşamasındaydı, bunu hiç saklamıyordu ve öğrenerek yaşıyordu. Herkesten bir şey almak istiyordu. Bir bilgi ve birikim açlığı vardı. Oyunculukları, kurguyu çok tartışırdık. Onun filmlerini de çok eleştirirdim. Neyi anlattığı değil, nasıl anlattığı konusunda eleştirilerim oldu. Bir



filmde bir süreç vardır; bir insanın farklı bir dünyadan farklı bir dünyaya gitmesinde... Bu süreci rahmetli çok aceleye getirirdi. Birdenbire adam camiye gidiyordu. Bir dünyanın, bir yaşam biçiminin değişmesini sadece meyhaneye cami arasında aramamak lazım. Onu, bir yaşamdan öbür yaşama sürükleyen olguyu bulmak önemli. Niye değişme gereksinmesi duyuyor? İlle içkiden, zenginlikten, yozlaşmadan kaçmak değil. Bu değişim ve dönüşümün bir süreç içinde verilmesi önemli. Ama Yücel ağabeyin filmlerinde bu nokta hep aceleye getirilirdi.

Kitabı hazırlarken genel olarak gözettığınız hususlar nelerdi?

Kitabı hazırlamama neden olan şey aslında uzun yıllar önce Yücel ağabeyle



Burçak Evren Arşivi

yaptığımız bir söyleşiydi. Yücel ağabey ilk defa sinemada Yeşilçam'ın argümanlarını kullanarak kendi düşüncesini yaymaya çalıştı -özellikle ilk filmlerinde. Mesela baktığınız vakit Yeşilçam yapımcısı, Yeşilçam sermayesi, Yeşilçam teknolojisi, Yeşilçam elemanları ve tabii ki Yeşilçam'ın popüler oyuncularını. İşte İzzet Günay, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun. Bunları kullandı. Bu çok iyi bir yöntemdi; çünkü bu yöntem kendisini de kontrol etme, Yeşilçam'da Milli Sinema dediğimiz bir akımın herkes tarafından kabullenmesine neden olacak bir şeydi. Yeşilçam'ın argümanlarını kul-

lanarak Yeşilçam'ın içinde alternatif bir sinema yapmak... Bu argümanları kullanırken ödün vermek zorunda kalıyordu, ödün verirken kendi sinemasının uçlarını da yontuyordu. Ben daha önce yazmıştım, ama onunla çalışan oyuncular da anlattılar. İzzet Günay onunla çalışmaya başlamadan, senaryoyu elime aldığım vakit şu şu söyle olursa oynarım dediğini, sonra da dediği her şeyi Yücel Bey'in yaptığını söyler. Çünkü öbür türlü Yeşilçam'ın ticari yapısına ters gelir. O zaman eğitim sineması olur. Oysa Yeşilçam sineması eğlendirici bir sinemadır. Sert uçlar seyirci tara-

findan da kabul görmez. Dikkat ederseniz Yeşilçam'da yaptığı ilk dönem filmlerinde hep sade, Yeşilçam'ın içinde ama ona alternatif bir şeylerin sezdirildiği, üzerine çok fazla basılmadığı filmlerdir. Yücel ağabeyin en iyi filmleri de onlardır.

➤ **Yücel Çakmaklı'nın sinema yapmaya başladığı dönem olan 1970'ler sinemamızdaki krizlerin de yoğun olduğu bir dönem.**

1970'lerde Türkiye'deki ana akım dediğimiz ticari sinemanın dışına çıkmayı deneyen filmler sadece ideolojik filmler değildi. Dikkat ederseniz bunların hep ortaya çıkışları, Yeşilçam'ın krizlerle dibe vurduğu zamanlarda olur. Yücel ağabeyin filmlerine baktığımız vakit 70-75 arası yıllar. Seks filmlerinin ortalığı sardığı, Yeşilçam'ın ana yapımcılarının sinemadan uzaklaştığı, boşluk olduğu zamanlardır. Bu andan itibaren de Yücel ağabeyin filmlerinin finans kaynakları da değişmeye başlıyor. Çünkü o finans kaynakları Yeşilçam'ın ve ana akım filmlerin bitmesinden sonra çekiliyor. Devrimci Sinema da seks filmleri de Milli Sinema da o zamanlarda parlamaya başladı. Daha sonra video olayında sinema yine düştüğü vakit bu sefer de Feza Film ve Mehmet Tanrısever gibi kişi ve kurumlar ortaya çıkmaya başladı. Zaten sinemadan kaçmış olan seyirciyi sinemaya döndürme amacı gütmüyordu bunlar. Kendi ideolojisine ve inançlarına yakın, belki de sinema seyircisi olmayan kuşakların sinemaya gitmesini sağladı. Milli Sinema'nın da öne

Yücel ağabey Yeşilçam'ın argümanlarını kullanarak kendi düşüncesini yaymaya çalıştı. Baktığınız vakit Yeşilçam yapımcısı, Yeşilçam sermayesi, Yeşilçam teknolojisi, Yeşilçam elemanları ve tabii ki Yeşilçam'ın popüler oyuncularını. İşte İzzet Günay, Türkan Şoray, Hülya Koçyiğit, Ediz Hun. Bunları kullandı.

çıkmasında Türk sinemasındaki krizler çok büyük zemin hazırladı.

➤ **Bu dönemdeki değişimin Yücel Çakmaklı'nın sinemasına etkisini nasıl yorumluyorsunuz?**

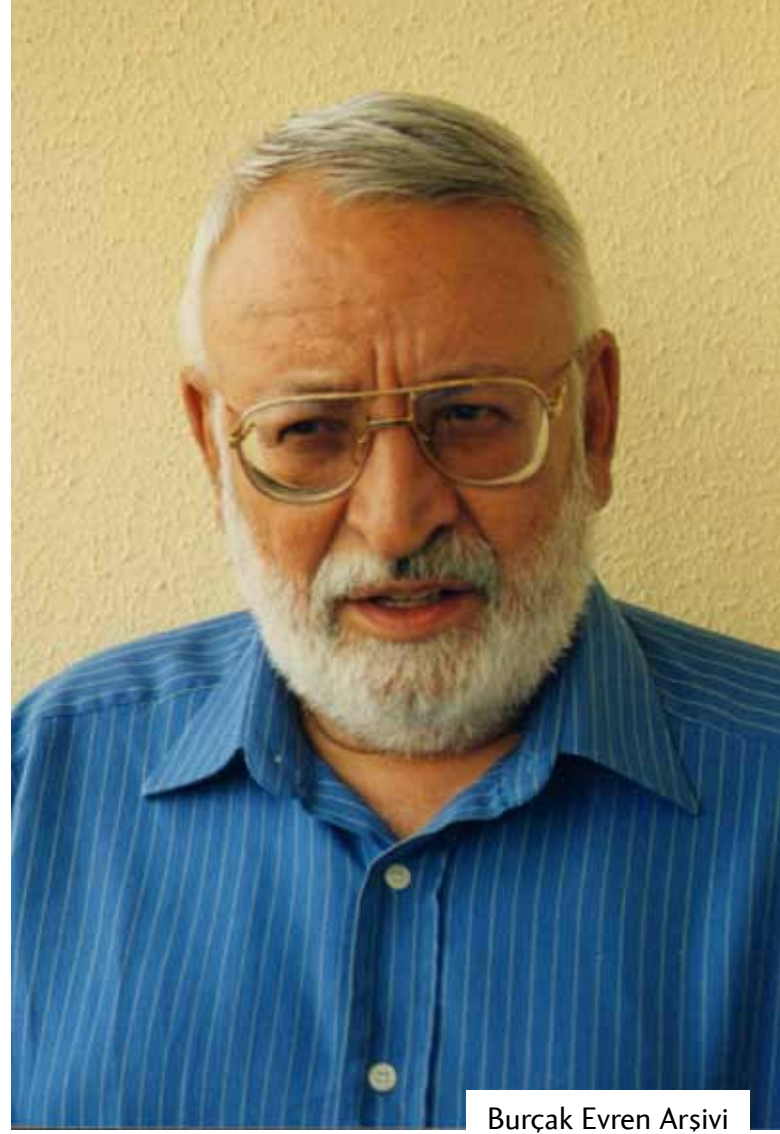
Yeşilçam'ın içinde yaptığı filmler de bir zaman sonra Yeşilçam'ın dışındaki seyirciye hitap etmeye başlıyor. Bu filmler özellikle İstanbul dışındaki şehirlerde oynadıkları vakit çok farklı etkiler yapıyordu. Örneğin *Kabe Yollarında* (1969) filmi gösterilirken, sinemanın etrafında üç defa dönen Kabe'ye gitmiş gibi olur veya gül suyu dağıtılması, bu filmlerin çoğunlukla dini günlerde ve bayramlarda lanse edilmesi... Yani sinema hem Yeşilçam'ın dışındaki bir sermayeyi hem de Yeşilçam'ın geleneksel seyircisi dışındaki bir seyirciyi harekete geçiriyor. Bu yüzden Yücel ağabeyin filmleri Anadolu'daki seyirci tarafından büyük bir ilgi görmüştür. Daha sonra ne yapıyor, o seyirci de yetmeyince televizyona dönüyor. Bu kitabı hazırlarken ben Yücel Çakmaklı'nın sinemasını üç bölüme ayırıyorum. Bir, Yeşilçam'ın argümanlarını kullanarak Yeşilçam'a alternatif filmler yapmayı denediği dönem. Daha sonra

Milli Sinema dediğimiz şey Yücel Çakmaklı ile başlayan ve onunla biten bir yönelimdi. Yani tek kişilik bir koşuydu. Daha sonra katılanlar belki Milli Sinema'ya fırça darbeleri vurdu ama Yücel Çakmaklı'nın devamlılığını ve bakış açısını getiremediler.

televizyona yaptığı filmlerde düşünce ve ideoloji olarak bu filmlerle taban tabana zıtlaştı. Televizyonda edebiyata yüklendi ve dini duygulardan çok milli duyguları öne almaya başladı. Çünkü televizyon bunu kaldırmazdı. Buna Yeşilçam gibi kapılarını sonuna kadar açmadı. Edebiyat uyarlamalarında daha çok muhafazakâr kesime yönelik, dini ve milli duyguları birleştiren filmlere öncelik verdi. Fakat televizyondan sonra sinemaya ikinci dönüşünde, *-Minyeli Abdullah* ve *Bisr-i Hafi* ile başlayan daha sert bir giriş yaptı. Bu da Yücel ağabeyin bu işi daha ileriye götüreyim derken, çizgisinin düşmesine neden oldu. Dilini yumuşatarak hedef kitlesini genişletip, filmleri içine kendi inancını koyacağı yerde estetik ve anlatım olarak gerilemeye başladı. İkinci dönemde ilk filmlerdeki ve televizyondaki ustalığı yoktu, tamamıyla propagandaya dönüştü.

➤ **Yücel Çakmaklı'nın eserleri bir anlamda Milli Sinema akımının geleceğini de belirliyor diyebilir miyiz?**

Milli Sinema dediğimiz vakit, bir Cahiers du Cinema etrafında toplanan Yeni



Burçak Evren Arşivi

Dalga veya 2. Dünya Savaşı'nın acılarını yaşamış, yarı belgesel yarı kurmaca bir anlatım benimseyen Yeni Gerçekçilik'ten veya Güney Amerika'daki gibi bir tema etrafında toplanıp onun versiyonlarını yapan bir sinema akımından söz edemeyiz. Milli Sinema dediğimiz şey Yücel Çakmaklı ile başlayan ve onunla biten bir yönelimdi. Yani tek kişilik bir koşuydu. Daha sonra katılanlar belki Milli Sinema'ya fırça darbeleri vurdu ama Yücel Çakmaklı'nın devamlılığını ve bakış açısını getiremediler. İsmail Güneş mesela... Kendisi milli ya da dini sinema yapmıyorum di-

yor ama ilk filmlerinde ödün verdi. Baktığımız vakit dini serpintiler olan bir sinema yaptı. Onun *Çizme* (1991) filmini çok beğendim ben. Hem gerçek bir olaydan yola çıkıyor hem onu ironik bir biçimde anlatıyordu. Milli Sinema belki öyle olmalıydı. Mesut Uçakan çok sert gitti. Salih Diriklik Yücel Çakmaklı'nın tekrarından başka bir şey ortaya koymadı. Milli Sinema sonra ne yaptı, politik sinemaya da göz kırptı. *Yalnız Değilsiniz* (1990) gibi filmlerle... O ortamın birtakım dini ve simgesel işaretlerine el attı. Artık sinema olmaktan çıktı, tamamen bir propaganda aracı olarak gitti. Çünkü bu sinema estetik değildi, sinemanın gerekli argümanlarına sahip değildi. Milli Sinema'nın gerçekten bir manifestosu olsaydı, belli bir grubun ortak hareketi olabilseydi belki en görkemli zamanını 2002'de, AK Parti'nin iktidar olduğu zaman yaşayacaktı. Ama ne yaptı, düşüşünü orada yaşadı. AK Parti bu sinemayla hiçbir yere gidilmeyeceğini fark etti. Bu sinemaya inanmadı. Tabii burada şu da önemli; türban konusu gibi meselelerin çözülmesi, bu sinemadaki mağduriyet durumunu ortadan kaldırdı. Böyle olunca insanlar bu meseleyi sinemada değil, mecliste ve dışarıda birebir yaşamaya başladı. Bu çelişkiler ortaya konduğu vakit sinemanın büyüyeceği, genişleyeceği yerde tam tersine küçülme yaşandı. Yücel ağabey bile kendi görüşüne yakın bir genel müdür olmasına rağmen TRT'de iş yaparken çok zorlandı. Çünkü televizyon da artık milli değil, "mass culture" dediğimiz kitle kültürüne oynamaya başlamıştı. Bunun içinde ise Milli Sinema'nın yeri yoktu.

Yeşilçam'da yaptığı ilk dönem filmlerinde hep sade, Yeşilçam'ın içinde ama ona alternatif bir şeylerin sezdirildiği, üzerine çok fazla basılmadığı filmlerdir. Yücel ağabeyin en iyi filmleri de onlardır.

▶ Geriye dönüp bakıldığında, Yücel Çakmaklı hem muhafazakâr kesim hem de sol kesim tarafından fazlaca eleştiriliyor. Onun bu durumunu nasıl yorumluyorsunuz?

Onun ideolojik olarak çok dertleri olduğunu sanmıyorum. Ama bir noktadan sonra Milli Sinema'nın teorik yapısını taşıyamadı. Ya yetersiz kaldı ya yalnız kaldı yahut da işi fazla ticarete döktü. Bu üçü de olabilir. Taşıyıp gidemedi. Düşündüklerini tam olarak gerçekleştiremedi. Hem Milli Sinema'nın günümüzdeki ortama uyum sağlamasını, günümüzdeki değişimi ve dönüşümü kavrayamadı. Daha da sertleşti, daha radikal olmaya başladı. Ona daha önce hoşgörülle bakan kesimi de kaybetti. Ama Yücel ağabey bütün bunlara rağmen farklı bir düşünceyi Yeşilçam'a sokabilen ve bunu onun argümanlarıyla yapabilen Türkiye'de belki Milli Sinema'dan daha çok kendi sınırlarını çizen, bir akımın demesek bile, bir eğilimin sözcüsü oldu. Ondaki sonraki sinemacıların hiçbirisi onun çizgisini izleyemedi. Özellikle Yücel ağabeyin televizyon için yaptıkları televizyon için bir milattır. Büyük prodüksiyon dediğimiz filmlerin altına girmek cesaret işidir. Yücel ağabey girdi, o zamanki televizyonun normlarına ve seyircinin beklentilerine yanıt verdi.

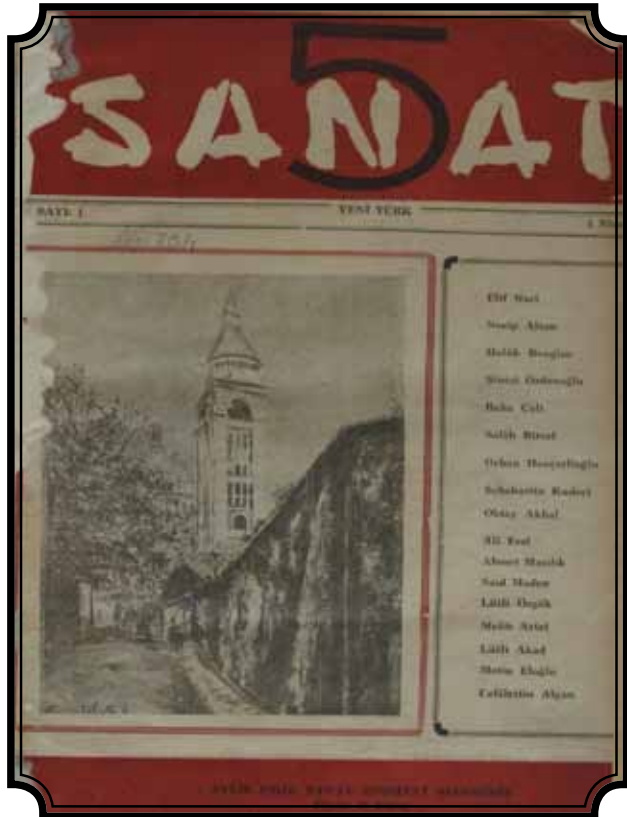
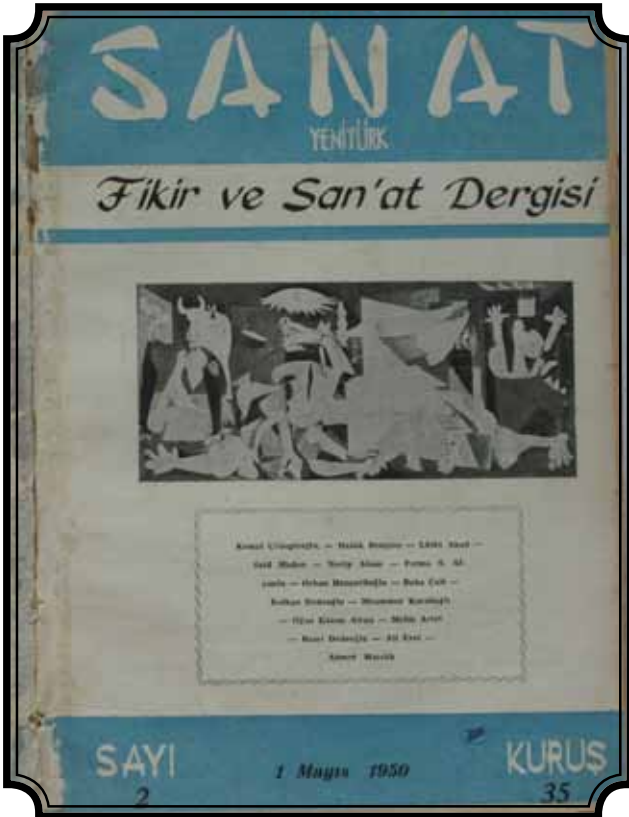
ŞAİR: LÜTFİ AKAD

Mukadder Gezen

Yönetmenle yapılan son uzun söyleşiyi okuyanlar, Lütfi Ö. Akad'ın bir zamanlar şiir yazdığından ve arkadaş grubuyla çıkardığı bir dergide bu şiirleri yayımladığından haberdardır. Akad'ın söyleşide “Lise son sınıfta, askerlikte, askerlikten sonra. Ama çok değil” diye bahsettiği bu şiirlere, Eminönü Halkevi tarafından görevlendirilmiş bir redaksiyon kurulunca her ayın 1'inde çıkartılan *Beş Sanat* dergisinin sayfalarında rastladık. Bu şiirler, *Türk Sineması Araştırmaları (TSA)* projesi kapsamında, 1914'ten günümüze kadar, tam 100 yıllık bir dönem içine alan süreli yayınların taranması sırasında karşımıza çıktı. Sadece sinema dergileri değil edebiyat dergileri de, Türk sinemasının ünlü simalarının biyografilerine

katkı sağlayacak, pek çoğu dergi sayfalarında kalmış bilgilerle dolu.

Beş Sanat, 1950-1953 yılları arasında 28 sayı yayımlanmış. Dergi tarandığında, Akad'ın iki şiiri ve tiyatro hakkında bir makalesiyle karşılaşıyoruz. Akad'ın, dergide yayımlanan ilk şiiri *Bursa Bahçesi* adını taşıyor. Eğer başka şiirleri olduğunu söylememiş olsaydı, bu şiiri, yeryüzünde şiir yazmamanın imkânsız olduğu bir şehre yazılmış güzelleme diye düşünebilirdik. Fakat derginin 1 Mayıs 1950 tarihli ikinci sayısında *Alın Yazısı* adlı bir başka şiirinin daha olduğunu görmek, Akad'ın, Garip akımı tesiriyle bir dönem şiirle ilgilendiğini düşündürüyor. Yönetmenin, kameradan önce kelimelerle göstermeye çalıştığı şeyler nelerdi sorusunun cevabı bu şiirlerde.



Sinema Sevenler, Sinema Anlamlar



Hasanalı Yıldırım

Niçin film izleriz?

Niçin mi?

Öğrenmek için. Hayatı, insanları, olayları; geçmiş, geleceği, şimdiki....

Pozitivizmin ilk yıllarında hayatta en hakiki mürşit ilimdi, fendi. Ne ki çok sular aktı o köprünün altından; hem de Comte'ün üzerinden çok geçmeden. Elbette bizim gibi çağdaş bilime ve tekniğe periferiden bakmak durumunda bırakılan ülkelerde, yakın bir döneme değin hâlâ bu tür sözler

Galiba sinemaya bakışların en masumu ve belki de en onaylanabilirliği eğlencelik kabulü. Bence üzerinde biraz olsun düşünmeye değer bir yargı bu.

edilebilmekte. Daha çarpıcısı, doğduğu topraklarda çoktan De Profundis'i okunan bu tür kaba pozitivizm itikatlarına ülkemizde şimdilerde bile itibar gösterilebilmekte. Hazin bir vasattan sözediyoruz.

Göründüğü kadarıyla hayatta en hakiki mürsidi ilim, ilim neyse de fen seçen kurucu anlayışın çocukları, elbet hiç sıkılmadan, gocunmadan, sorgusuz-sualsiz bu fenlerden bir tanesini biricik yolgösterici, hoca, öğretmen seçmekte mazur.

Sinema bir öğretmendir. Handiyse hepimiz için. İster inkâr edelim, ister yumuşatarak kabullenelim; sonuç değişmiyor: Sinema, anlamakta zorlandığımız hayatı anlamamıza yardım eden, dahası yaşantımıza değer katan bir rehber. Film üzerinden en çok çevremize, çevremizdekilere bakarız. Gerçi bence baktığımızı sanırsız ya, neyse.

Kısırdöngünün öteki yüzünü, turasını söylemedik: Biz sinemanın katkısıyla hayatı, orada olup bitenlerden kimilerini anlamaya gayret ederken, belli bir süre sonra bu kulvarda edindiğimiz başarı oranında, aslında gizliden gizliye, önceleri birbaşına anlamakta zorlandığımız hayatı, bu kez sinema üzerinden yeniden inşa ederiz: sinemaca yeniden üretiriz.

Onun grameriyle.

Demem o ki kötü bir öğretmendir kendisi. Çünkü birincil amacı öğretmek değildir sinemanın. Bu sinemaya, muhatabının yüklediği bir misyondur. İzleyenin içine girdiği bir beklenti köpüğü. Kimileyin bir yan ürün düzeyinde öyle öğretiler vücutta getirir ki sinema, eskilerin bin kitaplık manâ dedikleri değerde. Ne ki bu durum da aslında bütünüyle sorgusuz-sualsiz bağra basılacak türde öğretilerden söz edemiyoruz. Çünkü sinema, zaten ikame

Sinema bir öğretmendir. Handiyse hepimiz için. Sinema, anlamakta zorlandığımız hayatı anlamamıza yardım eden, dahası yaşantımıza değer katan bir rehber.

bir uğraştır. Hem kendisini hayatın yerine ikame gayreti açısından böyledir bu, hem de makamına tırmandığı tiyatroya oranla.

Biz bir filmde, o kısıtlanmış süre zarfına sığdırılmış olaylar ve kişilerin devinimleri içinde hakiki hayat kırıntıları ararız.

Daha acısı, buluruz da.

Hâlbuki gradosu düşük bir öğretmendir sinema. Çünkü bize anlatmayı/öğretmeyi vadettiği her ne varsa ya yanlıştır, ya yanlıdır, yahut da eksik; en iyi ihtimalle. Çapı fazlasına müsait değil ki.

İcadından beri insanların sinemadan hareketle tasnifi değişmedi zaten: Sinema sevenler, sinema anlarlar.

Galiba sinemaya bakışların en masumu ve belki de en onaylanabiliri eğlencelik kabulü. Bence üzerinde biraz olsun düşünmeye değer bir yargı bu.

Yüceltmezsek film izleme işini, hakkını da vermiş oluruz bence. Yemek değil, kuruyemiş.

Kabak çekirdeği bile cins cins. Lezzetlisi var, az kavrulmuşu var; tuzlusu-tuzsuzu... Hem kırk derde devadır kabak çekirdeği. İyisi, sinemayla da iyi gider.



Yolculuğun Gölgesinde Kimlik

SEREK BİLİCİ

“Hafifçe sallanan kameranın gözünden” arabasından inen beyaz bir adamın yerli bir siyahi kadına bir şeyler sorduğuna tanıklık ederiz. Bu adam yolcudur ve her yolcu vücudun doğası gereği az çok yabancıdır. Film Kuzey Afrika’da, çölde başlar...

1975 yapımı, yönetmenliğini Michelangelo Antonioni’nin yaptığı *Yolcu (The Passenger)* filminde başrolleri Jack Nicholson ve Maria Schneider paylaşır. Film, Kuzey Afrika’da geçici olarak bulunan bir gaze-

tecinin kimliğini değiştirmesiyle beraber başlayan seyahatini anlatır. Çölde devam eden macerada yönetmen, karakterin izole hayatını yansıtmak için geniş plân çekimlerden bolca faydalanır. Çöl sekansı boyunca diyalogların oldukça az kullanılması da bu ayrışılığı ve yabancılaşmayı besler.

Karakter (David Locke), kaldığı otelde yan odada kalan David Robertson adındaki kişinin öldüğünü fark eder ve bunu fırsat bilerek merhumla kimlik değiştirmeye kalkar. Yaptığı ilk şey Robertson’un pasa-

portuna kendi fotoğrafını yapıştırırmaktır. Oteldekiler bu sahtekârlığı fark etmezler. Yerli halk siyahtır ve birbirine benzeyen iki beyazı ayırt edememiştir. Tıpkı bizlerin tüm çekik gözlülerin birbirine benzediğini düşündüğümüz gibi... Karakterimiz fotoğrafı yapıştırırken dış ses duyulur. Bu ses Robertson'un sesidir. Anın görüntüsüne geçmişin sesi eklenerek geçmişe dönüş sağlanır. Diyalog ilerler, kamera sola doğru kayar; sesle görüntü artık uyum içindedir. Yani hem mekânda hem seste geçmişe dönüş sağlanmıştır. Diyalogun sonlarına doğru kamera sağa kayar ve şimdinin görüntüsü gelir. Ses ve görüntü üzerinden aşamalı olarak geriye dönüşlerin sağlanması, oldukça başarılı birer denemedir. Sinemada ses ve görüntünün konumu üzerine düşündüğümüzde sadece geriye dönüş değil birçok farklı anlam üretmede bu tarz metotların faydalı olacağı açıktır.

David artık Robertson olmuştur ve ilk işi Londra'ya dönmek olur. David Robertson'un ajandasını takip etmektedir. Film boyunca izleyici David'in bunu neden yaptığını anlamaya çalışır. Gazeteci olması seyircide durumu anlamlandırma açısından yardımcı olsa da film boyunca belirsizlik hâkimdir. Londra'dan Frankfurt'a geçer. Teleferikte kollarını denize doğru uzatarak açar; kameranın yukarı konumlandırılması David'i uçan bir kuş gibi göstermektedir. Bu da aslında David'in bir tür özgürlük arayışı içerisinde olduğunu gösterir. Bu sahne uzun tutulsaydı, David'in iç dünyasına daha kolay girile-

bilirdi. Frankfurt'ta, daha önce Londra'da karşılaştığı kızı görür. Aldığı arabayla yolculuğunun kontrolünü ele aldıktan sonra tanıştığı kız arkadaşını da yanına alarak yola koyulur.

Filmin araba sahnesiyle başlaması ve David'in yoluna tekrar arabayla devam etmesi tesadüf değildir. Bu sahneler (araba sahneleri) karakterin sadece bedensel değil, ruhsal yolculuğunu da anlatır. Tıpkı *Kirazın Tadı* (Kiyarüstemi, 1997) filminde olduğu gibi.

Kız:

– Şimdi sana bir soru sorabilir miyim? (...). Neden kaçmaya çalışıyorsun?

David:

– Arkanı dönsene. (...)

Kız ayağa kalkar, arkasını döner ve arabanın geride bıraktığı yola bakar. Bu diyalogdan sonra David'in neden kimliğini değiştirdiğini, aslında tamamen geçmişinden, kendisinden kaçtığını anlarız. Ara sıra eski röportajlarını izlediğimiz David'in yabancılaşmasının ipuçlarına da bu röportajlarda rastlarız. David Kuzey Afrika'da hükümete karşı savaşan gerilla komutanıyla röportaj yapmaktadır. Komutan kamerayı eline alır ve röportajı yapan David'e çevirir. Sinema da böyle değil midir? Kameranın konumu, her şeyi baştan aşağı değiştirmez mi silahın yön değiştirmesi gibi? Bu eski görüntüler de zamanlar arası akış sağlayarak filme derinlik katar.



Son durak Endülüs'tür. Burada da yine izole olmuş bir coğrafyayı daha iyi yansıtmak için geniş plân çekimler kullanılır. Film boyunca farklı dillerdeki diyaloglarda altyazı kullanılmaması izleyicinin kendisinde de yabancılaşma yaratır. Böylece filmin atmosferine daha derinlemesine girilmesi sağlanır. Farklı mekânlar, farklı kostümler ve farklı dillerin mizansene oldukça katkısı vardır. Film boyunca her mekânda hava güneşlidir. Coğrafi yapısına uygun olarak ayrı mekânlarda ayrı hava durumları se-

çilseydi, mekânsal değişimler, dolayısıyla karakterin iç yolculuğundaki değişimler de daha belirginleşebilirdi.

Filmin unutulmayan son sekansı, tamamen deneysel bir çalışma örneği... Yaklaşık 6-7 dakikalık tek bir çekimle David'in ölüm sürecine tanıklık ederiz. Tek çekim olması ve kamera hareketlerinin durağandan hareketliye ve sabitten değişken açılıya doğru aşamalı olarak kayması, sürecin gerilimini iyice artırır; sekansın uzun tutul-



ması izleyiciye gerçek zamanlı bir deneyimleme yaşatır.

Filmin sonunda polis, David'in karısına sorar:

– Onu tanıdınız mı?

Karısı:

– Hiç tanımıyorum.

Kız:

– Evet.

Film Kuzey Afrika'da bir otelde başlar ve Endülü's'te bir otelde biter. İki otel, iki

ölüm... Otel, geçici olarak kaldığımız yerdir ve orada mekân-vücut ilişkisi zayıftır. Otel yabancılaşmanın yaşandığı en doğal yerdir. *Yolcu*, film boyunca karakterin yaşadığı yabancılaşmayı sonuna kadar izleyiciye hissettiren bir yapıtı; her ayrıntı filmi anlamlandırmada ayrı bir etken... Bu film, sinemanın imkânları üzerine düşünüldüğünde, küçük bir duyguyu yansıtmak için ne denli ayrıntılı çalışılabileceğinin en sağlam örneklerinden biri olmayı hak ediyor.

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

www.hayalperdesi.net