

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 45 • MART-NİSAN 2015 • 8 TL

- SON MEKTUP
- PRENSES KAGUYA MASALI
- HER ŞEYİN TEORİSİ
- BEŞ KARDEŞ
- SÖYLEŞİ: AYSİM TÜRKMEN
- BİLGE OLGAC
- İSTANBUL FİLM FESTİVALİ

BÜYÜK GÖZLER

SANATÇI VE
ÇİLESİ



ISSN 2149-2158

00045

9 772149 215805



bize dair en güzel şeyler



BENZERSİZ
TÜRKİYE DENEYİMİNİ
HER AN YAŞATMAK İÇİN
KÜLTÜRÜMÜZÜN
SEÇKİN ÜRÜNLERİNİ
DÜNYAYA SUNUYORUZ.



FINDIK

FINDIK AĞACININ UYGUR TÜRKLERİ ZAMANINDAN BERİ YETİŞTİRİLİP, KUTSAL BİR AĞAÇ OLARAK KABUL EDİLDİĞİ BİLİNMEKTEDİR. DÜNYA FINDIK ÜRETİMİNİN %75'İNE SAHİP TÜRK FINDIĞI, DÜNYANIN DİĞER BÖLGELERİNDE YETİŞTİRİLEN FINDIKLARDAN İNCE KABUĞU, DENGELİ YAĞ ORANI VE YOĞUN LEZZETİ İLE AYRILIR. WE'R FINDIKLARI, TÜRKİYE'NİN ORTA VE DOĞU KARADENİZ YÖRESİNİN ÜSTÜN NİTELİKLİ FINDIKLARININ GÜNEŞTE KURUTULMASI, KABUĞUNDAN AYRILMASI VE KAVRULMASIYLA ELDE EDİLMİŞTİR.

WEAREFROMTURKEY.COM

WE'R
FROM TURKEY

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 45, Mart-Nisan 2015

ISSN 2149-2158

SAHİBİ

Bilim ve Sanat Vakfı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Faruk Deniz

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Celil Civan

EDİTÖR

Aybala Hilâl Yüksel

BÖLÜM EDİTÖRLERİ

Vizyon: Tuba Deniz

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları:

Esra Tice Yıldırım

Uzaktan Kumanda: Hilal Turan

KATKIDA BULUNANLAR

Kültigin Kağan Akbulut, Cemil Akgül,
Cihan Aktaş, Nesibe Sena Arslan,
Betül Durdu, Semra Güzel Korver,
Ayşe Pay, Murat Pay, Barış Saydam,
Ali Yaşar Sarıbay, Koray Sevindi,
Meltem İşler Sevindi, Rüveyda Temel,
Zeynep Turan, Ümit Ünal, Havva Yılmaz

TASARIM

Erol Polat

REKLÂM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

BASIM YERİ

Elma Basım
Sertifika No: 12058
Halkalı Cad. No: 164
B4 Blok Sefaköy/İstanbul
0212 697 30 30

YAYIN TÜRÜ

Yaygın Süreli

DAĞITIM

Kültür Dergi Dağıtım

ABONELİK

satis@hayalperdesi.net

**BİLİM
VE
SANAT
VAKFI**

Adres: Vefa Cad., No: 48,
34134, Vefa/İstanbul
Tel: +90 212 528 22 22
Faks: +90 212 513 32 20
hayalperdesi@hayalperdesi.net

www.hayalperdesi.net

EDİTÖRDEN

Birdman ve Büyük Gözler

Bu sene Akademi'den önemli ödüllerle dönen Alejandro González Iñárritu imzalı *Birdman veya (Cehaletin Umulmayan Erdemi)* ve Tim Burton'un *Büyük Gözler*'i sanatçıların yaşadıkları sıkıntıları anlatan iki film olarak dikkat çekti. Ancak *Birdman* ve *Büyük Gözler*'i incelediğimizde, her iki filmde de "sanatçı imgesine" özgü çile çeken trajik özneler yerine sıradan ve bas-makalip olanı üreten kültür endüstrisiyle sıkı bir bağ içinde olan sanatçılar gördük. Bu filmlerde sanatçının doğrudan parayla, kazanmayla, başarıyla ilişkisinin gösterilmesi tesadüf olmasa gerek. Ele aldığımız filmlere bak-tığımızda kahramanlar, bütün ıstıraplarına rağmen kitle kültürünü aşı-mıyor, onun içinde mevcut olmaya devam ediyorlar; Adorno'nun tabiriyle trajığın ortadan kalkmasıyla özne de ortadan kalkıyor ve söz konusu sanatçılar özne-dışılığa mahkûm oluyorlar. Dahası filmlere özgü muhalif sayılabilecek söylem, kitle kültürünün klişelerle dolu dolaysız dilini kul-landığı için, sözünü ettiğimiz endüstriyi eleştirmek bir yana onu yeniden-üretmekten öteye gidemiyor.

Bu sayımızın *Söyleşi* bölümünde *Çekmeköy Underground* filminin yö-netmeni Aysim Türkmen'i konuk ettik. Türkmen ile Türkiye'deki kentsel de-ğişime ve söz konusu değişimden ilhamla çektiği filmine dair bir söyleşi gerçekleştirdik.

Akademi bölümünde Yasin Aydınlik, İstanbul Şehir Üniversitesi'nde ta-mamladığı "Yeni Türkiye Sinemasında Kürt Meselesinin Temsilleri" başlıklı yüksek lisans tezini anlatırken *Kitaplık* bölümünde Elif Demoğlu ile sahte belgesel (mockumentary) üzerine yazdığı *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel* kitabını konuştuk.

Kamera Arkas'nda *Süt, Bal, Sivas* gibi filmlerde çalışan İmad Bora Ağa-baba, storyboard çizmenin inceliklerini, Türk ve dünya sinemasında story-boardun kullanımını anlattı. *Belgesel Odası*'ndaysa Gökhan Yorgancıgil'in yönettiği *Afrika ve Osmanlı* isimli belgeselin senaristlerinden akademisyen Hatice Uğur ile belgesel üzerinden Afrika algısını, Osmanlı-Afrika ilişkileri-ni ve bize uzak olduğunu sandığımız Afrika'nın yakınlığını konuştuk.

Neden Film Seyrediyoruz köşemizin bu sayıdaki misafiriye siyaset bi-limci ve sosyolog Ali Yaşar Sarıbay. Sarıbay sinemayla ilişkisini kendine özgü bir üslupla anlattı.

Hayal Perdesi'nin bu sayısında, yazarlarımızın 34. İstanbul Film Festivali'nde merak ettikleri filmlere dair notlarını da bulabilirsiniz.

Celil Civan

06 Vizyon

SANATÇI VE ÇİLESİ

Birdman ile *Büyük Gözler*, kültür endüstrisi bağlamında ele alındığında modernliğe özgü bir çilekeş sanatçıdan ziyade modern ötesine özgü kültür endüstrisi bağlamında trajik boyutunu kaybetmiş sanatçıları anlatır.



Söyleşi



32 AYSİM TÜRKMEN

Çekin Duvarı Teli, İnsan Gibi Yaşayın
Zeynep Merve Uygun



80 NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ ALİ YAŞAR SARIYAY

Vizyon



BİRDMAN

6 Sanatçı ve Çilesi
Celil Civan



PRENSES KAGUYA MASALI

18 El Emegi Göz Nuru Bir
Masal Hilal Turan



BÜYÜK GÖZLER

10 Büyük Gözlerin Hikâyeleri
Betül Durdu



THE IMITATION GAME

22 Akademi'ye Oynayan
Yapay Bir Oyun
Rüveyda Temel



SON MEKTUP

14 Bana Çanakkale'ni Söyle
Sana Kim Olduğunu
Söyleyeyim Aybala H. Yüksel



HER ŞEYİN TEORİSİ

26 Kara Delikte Biyografi
Yazmak Havva Yılmaz

4 Gündem

30 Portre

İñârîritu veya Yukarı Yarım Kürenin
Aşağı Yarım Küreyi Ezmesi
Nesibe Sena Arslan

38 TSA (Türk Sinema Araştırmaları)

Yönetmen Senarist Bilge Olgaç
Semra Güzel Korver

44 Belgesel Odası

Sınırlarda Dolaşmak: Afrika ve
Osmanlı Hilal Turan

48 Canlandırma

Animasyonun Prensipleri
Koray Sevindi

52 Kamera Arkası

Sinemanın Çizgiyle Buluşması
Zeynep Turan

58 Uzaktan Kumanda

Hangimiz Sevmedik Yeşilçam'ı?
Esra Bulut

62 Akademi

Yeni Türkiye Sinemasında
Kürt Meselesinin Temsilleri
Meltem İşler Sevindi

66 Sinefil

Değişime Direnmenin İmkânı:
Pickpocket Enes Özel

69 Kulis

Sinema Yayıncılığında Israr
Kültigin Kağan Akbulut

70 Büyülü Gerçek

Furuğ'un Ağır Kamerası
Cihan Aktaş

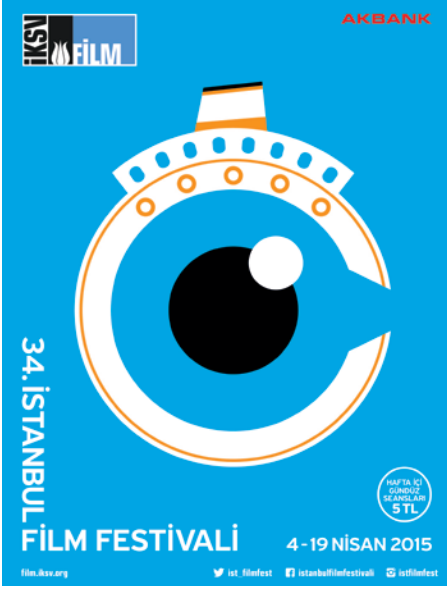
74 Kitaplık

Elif Demoğlu: Sahte Belgeseli
Yaparken İnandırıcı Olmalısınız
Meltem İşler Sevindi

82 Festival

34. İstanbul Film Festivali

85 Pek Yakında



ŞEHRİN GÖZÜ FESTİVALDE

► Bu yıl 4-19 Nisan tarihleri arasında düzenlenen İstanbul Film Festivali, 20'nin üzerinde bölümde 62 ülkeden 222 yönetmenin 204 filmin yanı sıra usta sinemacıların katılacağı söyleşi ve atölye çalışmalarını, sinema dersleri ile özel etkinlikleri izleyicilerle buluşturacak. Her yıl merakla beklenen Akbank Galaları bölümünde ise usta yönetmenler Paul Thomas Anderson ve François Ozon'un son filmlerinden Jafar Panahi'nin Berlin'de Altın Ayı kazanan filmi *Taksi'ye*, modanın dev ismi Yves Saint Laurent'in hayatından dokuz ünlü yönetmenin kısa filmlelerinden oluşan *Tanrılarla Konuşmalar'a* dikkat çekici yapımlar yer alıyor. Altın Lale Ulusal Yarışma jüri başkanlığını ise bu yıl yönetmen Zeki Demirkubuz üstleniyor. Ayrıca festivalde ilk kez bu yıl belgesel kategorisinde de bir ödül verilecek.

ULUSLARARASI YARIŞMA:

Gerçeklik / Quentin Dupieux
Neden Tarkovski Olamıyorum / Murat Düzgünoğlu
Altın Çağ / Ann Hui
Vahşi Yaşam / Cédric Kahn
Taşa Yazılmış Hatıralar / Shawkat Amin Korki
İtsi Bitsi / Ole Christian Madsen
Star / Anna Melikyan
Kara Ruhlar / Francesco Munzi
Yüzündeki Sır / Christian Petzold
Bana Bak Philip / Alex Ross Perry
Çılgın Kalabalıktan Uzak / Thomas Vinterberg
Fanusta Yaşayanlar / Baldvin Zophoniasson

ULUSAL BELGESEL YARIŞMASI

Çırılçıplak / Zekeriya Aydoğan
Gavur Mahallesi / Yusuf Kenan Beysülen
Trans* BUT / Maria Binder
Komşu Komşu! HUUU! / Bingöl Elmas
Genç Pehlivanlar / Mete Gümürhan
Haziran Yangını / Gürkan Hacır
Suluk / Metin Kaya
Koloni / Gürcan Keltek
Sabaha Doğru / Ömer Leventoğlu & İhsan Kaçar
Beyaz Çınar / Kazım Öz
İs / Cihan Savucu & Erol Karakaya
Kayıp Zamanlar / Faysel Soysal
Yollara Düştük / Deniz Yeşil

ULUSAL YARIŞMA

Limonata / Ali Atay
Eksik / Barış Atay
Nefesim Kesilene Kadar / Emine Emel Balcı
Kümes / Ufuk Bayraktar
Misafir / Mehmet Eryılmaz
Yeni Dünya / Caner Erzincan
Saklı / Selim Evcı
Kar Korsanları / Faruk Hacıhafızoğlu
Hasret / Ben Hopkins
Sarmaşık / Tolga Karaçelik
Gece / Erden Kıral



ANADOLU ÇİZGİ FİLM ANİMASYON YARIŞMASINA BAŞVURULAR BAŞLADI

Bursa Eskişehir Bilecik Kalkınma Ajansı (BEBKA) tarafından düzenlenen Anadolu Çizgi Film Animasyon Yarışması'na başvurular başladı. 20-24 Nisan tarihleri arasında ön elemenin yapılacağı yarışmanın sonuçları 14 Mayıs'ta Eskişehir'de düzenlenen Animasyon Festivali'nde açıklanacak. Birinciye 20 bin TL ödül verilecek. Öğrenci, amatör, profesyonel herkesin katılabileceği yarışmaya son başvuru tarihi ise 17 Nisan 2015.



HAYÂL-İ ZÎ-RUHTAN SINEMAYA

Bilim ve Sanat Vakfı Sanat Araştırmaları Merkezi ve Türk Sineması Araştırmaları Merkezi (TSA) tarafından başlatılan Hayâl-i Zî-ruhtan Sinemaya adlı program dizisi devam ediyor. Etkinlik sinemaseverleri sinemamızın önemli yönetmenleri ve filmleriyle buluşturmayı amaçlıyor. Program kapsamında şimdiye kadar dört yönetmen filmleriyle birlikte Bilim ve Sanat Vakfı'nda ağırlandı. Programa ilk olarak *Mâşuk'un Nefesi* adlı belgesel çalışmasıyla Murat Pay konuk olurken sonraki haftalarda *Yozgat Blues* filmiyle Mahmut Fazıl Coşkun, *Balık* ile Derviş Zaim ve *Sesime Gel* ile Hüseyin Karabey katıldı. Yönetmenlerle filmleri, yapım süreçleri ve gelecek projeleri hakkında söyleşiler gerçekleştirildi. Nisan ayı konununun *Meryem* filmi ile yönetmen Atalay Taşdiken'in olduğu programa, ilerleyen zamanlarda sürpriz yeni isimlerin katılması bekleniyor. Ayrıntılı bilgi için takipte kalın: www.tsa.org.tr



ANKARA ENGELSİZ FİLMLER FESTİVALİ BAŞLIYOR

Herkesin kültürel yaşama katılma hakkına sahip olduğu basit gerçeğinden yola çıkarak bu yıl üçüncüsü düzenlenen ve engeli olan ya da olmayan tüm sinemaseverlerin bir arada film izlemesine imkân sağlayan Ankara Engelsiz Filmler Festivali (Aeff) 21-26 Nisan tarihleri arasında gerçekleştiriliyor.

Festivalde, program ve yan etkinliklerin tamamı görme, işitme ve ortopedik engellilerin erişimine uygun bir altyapıda hazırlanıyor.

“Bir arada film izlemek mümkün” sloganıyla hareket eden festivalde tüm filmler görme engeli olanlar için sesli betimleme, işitme engeli olanlar içinse işaret dili ve ayrıntılı altyazı eşliğinde gösterilecek. Engelli olmayan seyirciler ise festival stantlarından edindikleri kulaklıklarla filmleri takip edebilecekler. Festivalde yönetmen ve film ekipleriyle yapılan söyleşiler de işaret dili çevirmeni eşliğinde gerçekleştirilecek.

Festivale bu sene Çağdaş Sanatlar Merkezi ile 2006 yılında kapatılıp restore edildikten sonra müze ve sanat merkezine dönüştürülen Ulucanlar Cezaevi Sinema Salonu ev sahipliği yapacak.



YEŞİLAY'DAN UYUŞTURUCU VE FARKINDALIK SENARYO YARIŞMASI

Sinema ve Televizyon Eseri Sahipleri Meslek Birliği (SETEM) tarafından Yeşilay'ın desteği ile Kısa Film Senaryo Yarışması düzenleniyor. Madde bağımlılığına farkındalık oluşturma amacıyla yalnızca “Uyuşturucu ve Farkındalık” konusundaki senaryolara açık olan yarışmanın birincilik ödülü 5 bin TL. Herkese açık yarışmaya son katılım tarihi 8 Mayıs ve yarışma sonuçları 15 Mayıs 2015 tarihinde setemakademi.com sitesinde duyurulacak.



BİRDMAN VEYA (CAHİLLİĞİN UMULMAYAN ERDEMİ) BİRDMAN: OR (THE UNEXPECTED VIRTUE OF IGNORANCE)

Gösterim Tarihi: 27 Şubat 2015

Dağıtım: The Moments
Entertainment

Yapım: New Regency Pictures, R. et
M. Productions, Grisbi Productions
Yönetmen: Alejandro González
Iñárritu

Senaryo: Alejandro González
Iñárritu, Nicolás Giacobone,
Alexander Dinelaris, Armando Bo
Görüntü Yönetmeni: Emmanuel
Lubezki

Kurgu: Douglas Crise,
Stephen Mirrione

Yapımcı: Alejandro González
Iñárritu, John Lesher, Arnon
Milchan, James W. Skotchdopole

Yapım Yılı: 2014 • Ülke: ABD

Dil: İngilizce • Süre: 119 dk

Oyuncular: Michael Keaton, Zach
Galifianakis, Edward Norton

FRAGMAN



SANATÇI VE ÇİLESİ

CELİL CİVAN



*BİRDMAN İLE BÜYÜK GÖZLER, KÜLTÜR
ENDÜSTRİSİ BAĞLAMINDA ELE ALINDIĞINDA
MODERNLİĞE ÖZGÜ BİR ÇİLEKEŞ SANATÇIDAN ZİYADE
TRAJİK BOYUTUNU KAYBETMİŞ SANATÇILARI ANLATIR.*





Susan Sontag bir makalesinde modern bilinçte sanatçının azizin yerini aldığını, azizin çilesinin de sanatçının çilesine döndüğünü söyler.¹ Benzer bir tespiti Terry Eagleton'ın *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür* isimli kitabında ortaya serdiğini görmek mümkündür. Eagleton'a göre modern tarihte Akıl, Doğa, Varlık, Toplum, devlet gibi sanat ve kültür de "yerinden sürülmüş ilahiliğin formları" olarak tebarüz etmiştir.² Kökenleri eski Uzakdoğu'dan Antikite'ye kadar uzanan ve kutsal ile olumlu ve olumsuz bir ilişki içinde olduğu için hem "divino artista" hem de "büyücü" olarak görülen sanatçı imgesi, "modern mitoloji" içinde, ömrünü sanatına adayan, yaratım sürecinde çile çeken, en büyük eserini vermek için ızdırap içinde kıvranan, kimi kez ilahi kimi kez şeytani bir haleye bürünmüş "trajik" bir figüre dönüşür. Söz konusu sanatçının sermayenin semirdiği, endüstrinin yayıldığı, niteliğin yerini niceliğin aldığı bir zamanda -tıpkı roman kahramanı gibi- trajik bir boyutta konumlanması şaşırtıcı olmasa gerek. Ancak bu

çilekeş sanatçı modernliğe özgü umumi manzaranın sadece bir yanını teşkil eder; diğer yandaysa "kültür endüstrisi" ile sevgi-nefret ilişkisi yaşayan bir başka sanatçı ile karşılaşırız.

Alejandro González Iñárritu imzalı *Birdman veya (Cehaletin Umulmayan Erdemi)* ile Tim Burton'ın gerçek bir hikâyeden yola çıkarak anlattığı *Büyük Gözler* isimli filmleri, bahsedilen kültür endüstrisi bağlamında ele alındığında modernliğe özgü bir çilekeş sanatçıdan ziyade modern ötesine özgü trajik boyutunu kaybetmiş sanatçıları anlatır. Theodor Adorno kültür endüstrisini ele alırken "sermayeci düzende trajiğe yer yoktur çünkü trajik demek 'özne' demektir" diyordu. Adorno'nun bu önermesinden yola çıktığımızda söz konusu filmlerin kahramanlarını çilekeş sanatçıya özgü trajedinin kurbanı olmaktan ziyade sermayeci düzene özgü kitle kültürü içinde özne-dışı bir konumda görmek mümkün.

Sanatçının Trajik Olmayan Portresi

Sermayeci düzene bağlı kitle kültürünün en önemli özelliklerinden biri yalan söylememesidir; bilakis doğrudan doğruya "gerçekliği", daha-sı "sıradanı" gösterir. Adorno'ya göre kültür en-

1 Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, Metis Yayınları, 1998, s. 76.

2 Terry Eagleton, *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür*, çev. Selin Dingiloğlu, Yordam Kitap, 2014, s. 69.



Çilekeş sanatçı modernliğe özgü umumi manzaranın sadece bir yanını teşkil eder; diğer yandaysa “kültür endüstrisi” ile sevgi-nefret ilişkisi yaşayan bir başka sanatçı ile karşılaşırız.



düstrisi sıradan, standart ve basmakalıp üzerine kurulmuştur. Kültür endüstrisi yapay bir dünya sunmak yerine doğrudan doğruya “hayat işte böyledir!” der. Dolayısıyla toplum kitle kültürüyle yeniden üretilse de kandırılmaz, aksine kendi bıknıklığına teslim olur.³

Bu bağlam gözetilerek bakıldığında hem *Birdman*'de hem de *Büyük Gözler*'de sanatçının trajedisinin es geçilerek doğrudan parayla, kazanmayla, başarıyla ilişkisinin gösterilmesi önemli. İki filmde de sanatçının çeşitli duygulanımlar içinde olduğu görülür görülmesine, ama bütün bu “çile” sermayeyle içli dışlı haldeki sanat dünyasının çerçevesi içinde resmedilir. *Birdman*'in kahramanı Riggan'ın prestijini yeniden kazanmak, hatta yükseltmek uğruna “bütün parasını” kendi uyarladığı bir oyuna yatırması, bilinçdışında sürekli biçimde süper kahraman olup “kitleleri” büyülediği günlere özlem duyması, oyunun başarısının satılan biletlere ve kültür endüstrisinin vazgeçilmezi olan eleştirmenlerin onayına göre ayarlaması, kızının sosyal medyanın önemine vurgu yapması, dahası tiyatro gibi entellektüel bir girişimin başarısı ardından yeniden bir “süper kahramana” dönüşmesi Riggan'ı trajik bir kahraman yapmaya yetmez. Zira Riggan, daha en başından beri kültür endüstrisinin içindedir. “Eğlenmek de çalışmanın uzantısı haline gelir” diyen Adorno'ya inanacak olursak, Riggan'ın bütün çilesi, sermayeci düzenin yeniden-üretilmesini sağlayan dışlılardan kurtulamamasından kaynaklanır.

3 Theodor Adorno, *Kültür Endüstrisi-Kültür Yönetimi*, çev. Elçin Gen, Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, İletişim Yayınları, 2007.



Burton'ın *Büyük Gözler*'indeyse yaratıcı sanatçı ile kitle kültürü arasındaki çatışmanın ilginç bir biçimde tezahür ettiği görülür. Filmin kahramanı Margaret film boyunca “büyük gözlü çocuklardan” oluşan resimleri kendisinin yaptığından, dolayısıyla asıl sanatçının kendisi olduğundan, kocası Walter'ın para kazanmak uğruna söz konusu resimleri kendi yapmış gibi sunmasından yakınsa da Walter'ın kendisini “fazlasıyla” sömürmeye başladığı ana kadar maddi sebeplerden dolayı bu duruma göz yumar. Filmde resimlerin satılması için ter döken, yalan söyleyen, resimler çevresinde mitler yaratan Walter, kültür endüstrisini temsil eder gibidir. Öte yandan Margaret film boyunca “örnek çilekeşi” temsil eder gözükse de benzer resimleri seri üretim halinde çizmesi, onun da aynı düzenin bir parçası olduğunu ima eder. Sanatçının kendince bir trajedi yaratmaya çalışması, onun bir trajik kahraman olmasına yetmez. Tıpkı Riggan gibi Margaret da kitle kültürünün bir parçası haline gelir.

Dolayımın Terk Edilmesi

İki filmin söylem düzenine bakmak için yeniden Adorno'ya dönülebilir. Adorno kültür endüstrisinin yapay bir dünyayı kurmayı reddettiğini, sı-



radan olanı alabildiğine gösterdiğini, bunu yaparken de basmakalıp olmaktan çekinmediğini söyler. *Birdman*'in de *Büyülü Gözler*'in de meselesini dile getirirken fazlasıyla "doğrudan" olması, basmakalıp kişi ve durumları bolca kullanması buna örnek verilebilir. Kültür endüstrisinin en önemli parçası olan sinema, iki örnekte maddeyi sanata çevirecek dolayımı terk edip doğrudan var olanı göstermeye başlar. Her iki filmde de kahramanların yaşadıklarının doğrudan gösterilmesinin yetmemesi, bunların üstüne bütün tartışmaların



Kültür endüstrisinin en önemli parçası olan sinema, iki örnekte maddeyi sanata çevirecek dolayımı terk edip doğrudan var olanı göstermeye başlar. Kahramanların yaşadıklarının doğrudan gösterilmesinin yetmemesi, bütün tartışmaların "sözel" halde dile getirilmesi, dolayımı ortadan kalktığına işaret eder.



hemen hemen "sözel" halde dile getirilmesi, dolayımın ortadan kalktığına işaret eder. *Riggan*'ın da, *Walter*'ın da, *Margaret*'in de derdi bir trajediye dönüşemeyecek kadar alabildiğine sıradandır. Trajik özne yok olmak bir yana, var olmaya bile imkân bulamaz. Aynı akıl yürütmeyi filmlerin dili için de yapmak mümkün değil midir? Kitle kültürünü eleştirdiği iddia edilebilecek her iki film, aynı kültürün dilini kullanmakla eleştirdiği düzeni yeniden-üretmiş olmakla kalmaz, güya muhalif olan dil mevcut simgesel düzeni yıkmak yerine daha da pekiştirir. Adorno'nun sözünü biraz değiştirerek söylemek gerekirse, muhalefet etmek de "çalışmanın uzantısı" haline gelir. ■



BÜYÜK GÖZLER BIG EYES

Gösterim Tarihi: 6 Mart 2015

Dağıtım: Mars Dağıtım

Yapım: Silverwood Films,
Electric City Entertainment,
Tim Burton Productions

Yönetmen: Tim Burton

Senaryo: Scott Alexander,
Larry Karaszewski

Görüntü Yönetmeni:

Bruno Delbonnel

Kurgu: JC Bond

Yapımcı: Scott Alexander,
Tim Burton

Yapım Yılı: 2014

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 106 dk

Oyuncular: Amy Adams,
Christoph Waltz, Danny Huston



BÜYÜK GÖZLERİN HİKÂYESİ

BETÜL DURDU

“

BÜYÜK GÖZLER, ESERLERİNİ UZUN
YILLAR KOCASININ İMZASI İLE SATIŞA ÇIKARAN
BÜYÜK GÖZLÜ ÇOCUK TABLOLARININ RESSA
MARGARET KEANE'İN HAYATINI ANLATIYOR.

”

▶ FRAGMAN





Büyük Gözler (Big Eyes), 1960'larda oldukça popüler olan büyük gözlü çocuk tablolarının ressamı Margaret Keane'in hayatını anlatıyor. Keane çifti o dönemde kadın sanatçıların eserlerinin ilgi görmediği gerekçesiyle Margaret'a ait resimleri kocası Walter'ın imzasıyla satışa çıkarır. Walter'ın bir pazarlama stratejisi olarak gelir seviyesi düşük kitleler için tabloların ucuz reproduksiyonlarını piyasaya sürmesi, Keane çiftine hatırı sayılır bir servet sağlar. Ancak başta tablolardan elde ettikleri gelir nedeniyle bu duruma razı olan Margaret, daha sonra Walter'ın şöhretin büyümesine kapılması ve tablolar konusunda gitgide daha baskıcı olması nedeniyle isyan bayrağını açar, Walter'ı mahkemeye verir. Mahkemenin çiftten jüri önünde resim yapmalarını istemesiyle büyük göz tablolarının kendisine ait olduğunu kanıtlayan Margaret olur.

Hikâye filmin en başındaki ifadesiyle kadınların bir işi ya da beklentisi olmadan kocalarından ayrılmadığı zamanlarda geçiyor. Kadın sanatçıların eserlerinin ilgi görmediği ifadesi filmde sık sık vurgulanan cinsiyet ayrımcılığının doruk noktasına işaret ediyor. Fakat filmin ilk başarısızlığı ana tema olarak seçtiği cinsiyet ayrımcılığını göstermek yerine her fırsatta farklı bir karakterin ağzından "kadın sanatçıların eserlerinin ilgi gör-

mediğini" ifade etmesi. "Neden kadın sanatçıların eserleri ilgi görmüyor?" sorusunu sorduğumuzda ise ortada bir cevabın olmayışı filmin feministlere yaranmaya çalışan samimiyetsiz tavrını ortaya koyuyor. Kadınlara fırsat vermeyen sanat dünyasının bunu hangi nedene dayandığını filmde görememek, öne sürülen düşüncenin kanıtlanmadan havada asılı kalmasına neden oluyor.

Tim Burton daha iyi bir sebep aramak yerine kolayca kaçarak Margaret'in ayrımcılık ve baskılara karşı çıkmamasının sebebinin Metodist olarak boyun eğmek üzere yetiştirilmiş bir kadın olması ve sonrasında günah çıkarmaya gittiği Katolik kilisesindeki rahibin "Evin reisi erkektir." sözleriyle dine bağlıyor. Finalinde ise yine bir dini zümre olan Yehova Şahitlerini Margaret'in mücadelesinin dinamiği haline getirerek durumu kurtarma çabasına girişmesiyle cinsiyet ayrımcılığı hakkında söylediği büyük laflarla ters düşen bir tutum sergiliyor. Böylelikle Margaret'in Walter'a karşı ayaklanışının temelini birey olarak bilinçlenmesinde değil, yeni dini zümre aidiyetinde olduğunu vurguluyor.

Büyük Gözler uzaktan bakınca gerek konusu gerekse olayların geçtiği dönem itibarıyla kolaylıkla kadın sorununun ele alınabileceği bir film olarak



görünüyor. Tim Burton da bu kolaylığı fark etmiş olacak ki kadın sorununa filmde bol bol yer vermiş. Ancak Tim Burton'ın meseleyi detaylı bir şekilde ele almak yerine onun popüler kısmına yöneldiği de ortada. Bu açıdan baktığımızda film, ele aldığı temel problemin kadın sömürsü olduğu izlenimi uyandırsa da değindiği diğer birçok şey içinde bu mesele kaynağıp gidiyor.

Sanatım Olmadan Asla

Margaret'in mahkemede verdiği ifadede tabloların Walter'in imzasıyla satışa çıkması nedeniyle yaşadıklarını "Onlar benim duygularımın yansıması oldukları için çocuğumu kaybetmiş gibi oldum." sözleriyle ifade etmesi ve sanatını besleyen şeyin kızı olması üzerinden sanat eseri ile sanatçı arasında anne-çocuk ilişkisine benzer bir ilişki kuruluyor. Filmin sorunlu taraflarından bir diğeri, Margaret'in tablolarıyla kurduğu ilişkinin içgüdüsel bir annelik durumuna indirgenmesi. Bu da anlatılanların Margaret'in sanatının varoluş ve kimlik mücadelesinden çok uzakta kalmasına neden olmuş. Filmde görebildiğimiz kadarıyla mevzu yalnızca Margaret'in tabloların telif hakkını alarak kendini ispat etmesiyle sınırlı kalmış. Oysa sanat alanındaki cinsiyetçi yaklaşımı eleştirdiğini iddia eden yönetmenin sanatçının eseri ile kurduğu ilişkiyi yine cinsiyetçi açıdan ele almasının onu eleştirdiği şeye dönüştürüp çelişkili bir duruma soktuğunu göz ardı edemeyiz. Çünkü sanat eseri ile sanatçı arasındaki ilişkiyi yalnızca bu açıdan değerlendirmek sıg bir bakış açısının ifadesi olabilir ancak.



Büyük Gözler'de karşılaştığımız Andy Warhol göndermelerinin ilki filmin başında Warhol'dan "Bence Keane müthiş işler çıkardı. İyi olduğu kesin. Kötü olsalardı bu kadar insan beğenmezdi." alıntısıyla karşımıza çıkıyor. Ortaya konulmuş bir ürünün sanat eseri olup olmadığının belirlenmesini onu beğenen insan sayısına bağlama yanılıgısına düşen Tim Burton, daha en başta Warhol'un bu sözüyle Margaret'in sanatını tartışmaya kapatıyor. Fakat ikincisinde Walter tabloların afişlerini Andy Warhol'un eserlerine benzeten misafirine "O daha çorba konservesi nedir bilmezken benim fabrikam vardı." derken "Campbell'in Çorba Konserveleri" adlı eserine yaptığı göndermeyle modern sanatta neyin sanat eseri sayılabileceğine ilişkin önemli bir ayrıntı yakalıyor. Bu ayrıntı Walter'in posterleri için "Bu sanat olabilir mi?" sorusunu akla getiriyor. Andy Warhol, eserlerini basit kopyalama teknikleriyle yani Walter'in tabloların posterleri bastırmasına benzer şekilde üreten bir sanatçı. Warhol, Walter'in yaptığına aksine "Campbell'in Çorba



"Konserveleri" çalışmasında insanları fabrikalarla birlikte değişen hayat tarzlarını sorgulamaya yönlendiriyor. Oysa Walter'ın kopyalarındaki tek amaç tablo alacak kadar parası olmayan insanlara da satış yapabilmek. Dolayısıyla Warhol, çalışmalarıyla seri üretimi hedef alırken Walter, posterleriyle o üretimin bir parçası olarak kalıyor.

Film boyunca gördüğümüz büyük gözlü basık suratlı çocuk tablolarının yalnızca bir silüet olarak var olması seyircide tablolara dair herhangi bir duygu ya da düşünce uyandırmayacak şekilde kurgulanan hikâyeden kaynaklanıyor. Aslında filmin en büyük sorununun Margaret yerine tabloların yaratıcısı olduğunu iddia eden Walter'ın "yaratım sürecine" daha fazla odaklanması olduğunu söyleyebiliriz. Bu noktada film, Margaret'in sanatına ya da çalınmış sanatçı kimliğine değil yalnızca telif hakkının kimde olduğuna dair ortaya çıkan krizin sansasyonel yanına odaklanıyor. Sansasyonel olanı seçmek ise derin bir meseleye dalıp sonunu getiremeyince o meseleden kurtulmak için oldukça ideal bir yöntem. Film bu



“ Sanat alanındaki cinsiyetçi yaklaşımı eleştirdiğini iddia eden yönetmenin sanatçının eseri ile kurduğu ilişkiyi yine cinsiyetçi açıdan ele alması bu ilişkili bir duruma sokuyor. ”

sebeple seyirciyi sanatçının sanatıyla kurduğu ilişkiyi sorgulamaktan uzakta kalan yavan bir magazin hikâyesiyle baş başa bırakıyor.

Büyük Gözler, büyük gözlü çocuk tablolarından başka her şeyden bahseden bir film. Yönetmenin bir çırpıda her şeyi anlatma telaşına düşmesi birçok önemli noktayı kaçırmasına sebep olmuş. Hikâyenin sinemaya uyarlanmasıyla değişen tek şey ise sanat dünyasındaki bu sansasyonel olayın bilinirliğinin artması oldu. Bir de Margaret Keane'in internet üzerinden sattığı reproduksiyonlara olan talebi artırmış olabilir, çünkü yüklediğiniz fotoğrafı büyük göz tablolarına çeviren uygulamalar çoktan internette yer almış durumda. Tablolardaki büyük gözlü çocuklar ise hâlâ anlamsız bakışlarla bize bakmaya devam ediyor. Sanat eleştirmeni John Canaday'ın filmdeki eleştirisine benzer şekilde söyleyecek olursak: Tim Burton'ın *Büyük Gözler*'inde sadece bir figür olarak sonsuz büyük gözlü çocuk tabloları vardı, bu da onu sonsuz bir belirsizlik örneği yapmış. ■



SON MEKTUP

Gösterim Tarihi: 18 Mart 2015
 Dağıtım: Pinema Filmcilik
 Yapım: Sepya Filmcilik Ltd. Şti.
 Yönetmen: Özhan Eren
 Senaryo: Özhan Eren
 Görüntü Yönetmeni: Uğur İçbak
 Kurgu: Ali Üstündağ
 Yapımcı: Özhan Eren
 Yapım Yılı: 2015
 Ülke: Türkiye
 Dil: Türkçe
 Süre: 122 dk
 Oyuncular: Tansel Öngel,
 Nesrin Cavazade,
 Hüseyin Avni Danyal



BANA ÇANAKKALE'Nİ SÖYLE SANA KİM OLDUĞUNU SÖYLEYİYİM

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

“

ÇANAKKALE GİBİ MITİK BİR SAVAŞ
 HİKÂYESİ, KUŞKUSUZ HER İDEOLOJİNİN KENDİSİNE
 YONTMAK İSTEYECEĞİ BİR TARİH ANLATISIDIR.
 ÇANAKKALE'Yİ KENDİ “RESMİ TARİH”İNİN İZİNİ ALMAYI
 KILMAK HER “MAHALLE”NİN ARZUSUDUR.”

”



Çanakkale 1915

18 Mart 2015 günü yani Çanakkale Deniz Zafiri'nden tam yüz yıl sonra seyirciyle buluşan *Son Mektup* filmi Çanakkale Savaşı'nda görev alan Osmanlı pilotu Salih Ekrem ile Nihal Hemşire'nin aşk hikâyesini anlatıyor. Kültür Bakanlığı'ndan rekor miktarda mali destek aldığı gündün bu yana adından söz ettiren filme dair merak, "Uzun yıllardır beklenen Çanakkale Savaşı filmi bu sefer çekilebildi mi?" sorusu etrafında yoğunlaşıyordu. Film bu toplumsal talebe ne kadar cevap veriyor, neden aynı derecede sinemadan anlayan iki kişiden biri filmi göklere çıkarırken diğeri yerden yere vuruyor gibi sorulara cevap aramadan önce bugüne dek yapılan Çanakkale filmlerine bir göz atmakta fayda var.

İki bin sonrası Türk sinemasında Çanakkale hakkında bir filmin yapılması arzusu her zamankinden daha sık dile getirilir oldu. Öyle ya sinemamız o eski günlerin seyircisiz, üretimsiz, parasız ikliminden sıyrılmış Türk yapımı filmler gişede ağırlık göstermeye başlamıştı. Gerçekten de savaşı anlatan filmler peş peşe üretilmeye başlandı ve bugün bir elin parmağını geçecek kadar Çanakkale filmimiz var: *Gelibolu* (*Gallipoli*, 2005), *Çanakkale Çocukları* (2012), *Çanakkale 1915* (2012), *Sarı Siyah* (2012), *Çanakkale Yolun Sonu* (2013) ve *Son Mektup* (2015).

Tolga Örnek imzalı *Gelibolu* belgeseli bu konuda öncü adımlardan bir tanesiydi. Uluslararası bir yapım olan belgeselde günümüze ulaşan asker mektuplarının yanında uzman görüşleri, arşiv görüntüleri, savaşa ilişkin çizimler ve canlandırmalar yer alıyordu. Ancak savaşın gerçeğini farklı aktörlerin gözünden anlatması belgeselin "fazla tarafsız" algılanmasına sebep oluyor, üstüne üstlük belgesel kurgusunun özdeşleşmeye imkân tanımayan yapısı sebebiyle duygulanım düşük seviyelerde seyrediyordu. Tüm bu sebeplerden *Gelibolu* milli duygularımıza hitap edecek "beklenen" film olmaktan uzak kalsa da dikkate değer bir çalışma olarak akıllarda yer etti.

Her İdeolojiye Göre Çanakkale

Çanakkale gibi mitik bir savaş hikâyesi, kuşkusuz her ideolojinin kendisine yontmak isteyeceği bir tarih anlatısıdır. Çanakkale'yi kendi "resmi tarih"inin parçası kılmak, kendi ideolojisinin referans noktası olarak kurgulamak her "mahalle"nin arzusudur. 2012 yılında peş peşe vizyona giren *Çanakkale Çocukları* ve *Çanakkale 1915* filmleri bu bağlamda "iyi" örnekler olarak değerlendirilebilir. Zira bu filmler, Çanakkale Harbi'ni nasıl perdeye taşıdıklarından ziyade bugünün siyasi gündemine Çanakkale üzerinden cevaplar arayan politik mesajları ile gündem teşkil etti.

Sinan Çetin imzalı *Çanakkale Çocukları*, Çanakkale Savaşı'nda biri Anzak biri Türk saflarında, birbirine karşı savaşan iki kardeşin hikâyesini anlatıyor. Yönetmen Çetin'in evinin bahçesine siperler kazıp kurduğu platoda çektiği, sert bir gerçekçilik ile masalsi düş sahnelerini bir araya getirerek yaptığı çalışma, film olmaktan ziyade tek bir sahneyi göstermek (bayraklar yüzünden yüzlerini göremeyen kardeşlerin birbirini süngülemesi) için yapılmış bir video klibi andırıyor. Çanakkale Savaşı'nı benimsediği liberal ahlak marifetiyle anlatmaya çalışan Çetin'in filminde savaş karşıtlığı ve insan hayatının yüceltilmesi ile ilgili mottolar geniş yer tutuyor. Filmde Haluk Bilginer'in ağzından insanın yalnızca çocukları için feda-yı can etmesinin anlamlı olduğunu söyleyen Çetin, Çanakkale şühedasının niçin can verdiğini tefekküre ihtiyaç duymuyor. Kahramanlık mitinin altını oymayı deneyen bu atıfların yanında Sinan Çetin savaşın gerçek mağdurunun anneler olduğu,



Çanakkale'yi anlatabilmek önemli zira orada kaybedilen insan sermayesini anlamadan; savaştan üç yıl sonra İstanbul'un nasıl işgal edilebildiğini, sonraki nesilleri yetiştirecek medreselerin ve dergâhların nasıl kapatılabildiğini anlamak mümkün değil.

siyaset uğruna daha fazla çocuğun feda edilmemesi gerektiği, kişinin anadilini konuşmasının engellenememesi, Türk olmayan unsurların Türkleştirilmeye çalışılmasının haksızlığı gibi bir imparatorluk savaşı içinde oldukça eklektik duran sözler söylemekten de geri durmuyor. Filmdeki bu vurgular Çanakkale için anlamlı olmasa da bugün halen devam eden ve o dönemde daha hararetli olan Demokratik Açılım veya Çözüm Süreci tartışmalarına Çetin'ce bir selam gönderme olarak okunabilir.

Şu Çılgın Türkler kitabının yazarı Turgut Özakman'ın aynı isimli *Diriliş-Çanakkale 1915* romanından senaryoya bizzat uyarladığı *Çanakkale 1915* filmi ise herhangi bir hikâyeye ya da film kahramanına dahi teveccüh etmeden Çanakkale Harbi'ni beyazperdede canlandırmayı deniyor. Bir noktadan sonra Yarbay Mustafa Kemal'in Anafartalar'da gösterdiği kahramanlıkları merkeze alan *Çanakkale 1915*, savaşa öyle bir noktadan bakıyor ki karşısında savaşılan düşmanın İtilaf Devletleri mi yoksa Osmanlı Devleti'ni temsil eden padişah mı olduğu dahi muğlaklaşıyor. İktidara sahip olanların gaflet ve dalalet ve hatta hıyanet içinde bulunduğu bir zamanı tasvir eden Özakman, Çanakkale'nin bir imparatorluk savaşı olduğunu göz ardı etmekte mahsur görmeden ve savaşı ulus devlet kodları için bir başlangıç (veya diriliş) noktası olarak kurguluyor.

2013 yılında sessiz sedasız vizyona giren ve Çanakkale'de şehit düşen Mektep-i Sultani öğrencilerinin hikâyesine odaklanan *Sarı Siyah* filmi de *Çanakkale 1915* ile benzer bir kurgunun izinden gidiyor. Yönetmen Levent Akçay'ın bizzat canlandırdığı Hasan karakteri müthiş öngörüsüyle Has-

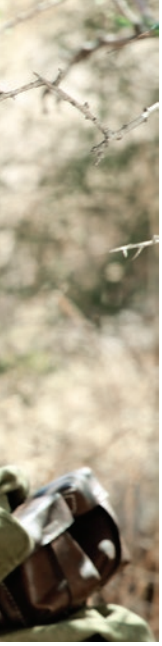


Çanakkale Yolun Sonu

ta Adam'ın artık bittiğinden, bu millet için yeni bir güneşin doğmasının gerekliliğinden, çocukların boş yere öldüğünden dem vuruyor. Filmdeki bu ileri görüşlülük yer yer o kadar ileri gidiyor ki 1915 yılında henüz ortada başka bir hükümet yok iken Osmanlı Hükümeti'nden "İstanbul Hükümeti" diye bahsedilmesi bile yadırganmıyor.

Görünmeyen Kahramanlar

2013 yılında seyirciyle buluşan *Çanakkale Yolun Sonu* ile Çanakkale filmlerinin dramatik anlamda bir üst seviyeye ulaştığı söylenebilir. Çanakkale hakkında bir filmde mutlaka en büyük taarruzun hikâye edilmesi gerektiğini, en büyük komutanın merkeze alınmasının olmaz sayıldığı, savaşa dair bugüne kadar dilden dile anlatılan hikâyelerin her birinin filmde canlandırılmasının zorunlu görüldüğü zihniyeti aşabilmiş olmak filmin yaratıcılarının en önemli başarılarından. Anaakım savaş filmlerinin denenmiş ve sonuç vermiş formüllerinden faydalanılan filmde, büyük savaş içinde ismi bilinmeyen "küçük" insanların kahramanlıklarına odaklanılır. Cepheye giden bir abi-kardeşin hikâyesini perdeye taşıyan filmde, karakterler bütünlüklü ve özdeşleşmeye açık çizilir, dinamik aksiyon sahneleriyle de filmin atmosferi desteklenir. Her ne kadar düşman as-



Çanakkale Çocukları

kerlerinin tek boyutlu yansıtılması filmi zayıflatsa da, iyi oyunculuklar ve dengeli bir senaryoya sahip olan *Çanakkale Yolun Sonu* "Çanakkale ruhunun" sinema dilindeki mümkün temsillerinin belki de ilkidir. *Çanakkale 1915*'in ulusalcı duruşuna karşılık, *Çanakkale Yolun Sonu* savaşa milliyetçi/muhafazakâr bir perspektiften bakar.

Çanakkale Yolun Sonu Osmanlı ordusunun tek keskin nişancısını anlatırken, yeni Çanakkale filmimiz *Son Mektup* da savaşa katılan tek Osmanlı tayyaresinin pilotunun hikâyesini perdeye taşır. Film Türk pilotu Salih Ekrem ile aynı cephede hizmet eden Nihal Hemşire'nin aşk hikâyesini anlatırken, 18 Mart Deniz Zaferi'ni ve sonraki süreçleri de gösterir. Filmin en dikkat çekici unsuru, daha ilk sahneyle birlikte içine düştüğümüz aksiyon sahneleridir. Filmde gerek tayyareler arasındaki mücadelede gerek savaş sahnelerinde kullanılan görsel efekt ve animasyonların gözü rahatsız etmeyecek kadar iyi kotarıldığı söylenebilir. Filmin senaryo bazındaki en büyük handikapı -pek çok yerli filmde olduğu gibinere de duracağı, nerede son vereceği konusunda mütereddit davranmasıdır. Hem filmin final sahnesinin geciktikçe gecikmesi hem de gitgide kalabalıklaşan yan hikâyeler "fren" in neden bir aracın en önemli parçası olduğunu bir kez daha hatırlatır. Yine de *Son Mektup* yüz yıl önceki karakterlerin bu-

günün insanları gibi konuştuğu, bugünkü gibi oturup kalktığı, bugünkü gibi giyindiği tarihi filmler kervanından ayrılmayı başarır ve bir dönem filminde olması gereken detayları ve bir savaş filminde olması gereken aksiyonu yakalar.

Son Mektup'un gösterime girdiği günden beri en çok eleştiri aldığı konu, filmde Mustafa Kemal'e yer verilmemesi oldu. Belki İstanbul'un Fethi hakkındaki bir filmin başkahramanın Fatih Sultan Mehmet Han olmasının normal karşılandığı bir sinema ortamında bu talep tabii görülmeli. Yine basit meselelerin bile siyasetten bağımsız tartışılmadığı hiper-politize gündemimizde, hemen her konuda yaptığımız gibi bu filmi de siyaset üzerinden konuşacaksa da bu itiraz anlaşılabilir. Ancak sinema konuşulacak ise *Son Mektup*'un eksik bıraktıklarından ziyade fazlalıklarını tartışmak daha doğru görünüyor. Bir Çanakkale filminde mutlaka olması gereken on hikâye, diye bir liste hazırlandı mı bilinmez; ancak yukarıda bahsi geçen hemen her filmde senaryonun dengesini bozmak pahasına "eklenmiş" fazlaca yan hikâye mevcut. Filmin dramatik yapısını sekteye uğratan ve birbirini tekrar eden bu yan hikâyeler, özellikle tüm filmler üst üste seyredilince bir çeşit déjà vu duygusunu çağırıyor.

Çanakkale gibi âlimi ve arifiyle birkaç jenerasyonun yitirildiği, bu toprakların kaderinde bir dönüm noktası sayılabilecek ve hâlihazırda "dramatik" bir yaşanmışlığın sinemadaki temsilleri şimdilik bu kadar. Çanakkale'yi anlatabilmek elbette önemli zira orada kaybedilen insan sermayesini anlamadan; savaştan hemen üç yıl sonra İstanbul'un nasıl işgal edilebildiğini, sonraki nesilleri yetiştirecek medreselerin ve dergâhların nasıl kapatılabildiğini anlamak mümkün görünmüyor. İlber Ortaylı'nın "ancak kırk yılda telafi edilebilecek" diye nitelediği bir insan kaybı söz konusu. Yüz yaşını doldurmuş sinemamızdan, yüz yıllık bu destana yakışır filmler çıkarması yönündeki haklı beklenti ise devam ediyor. Bu beklentiye karşılamaya aday *Son Mektup* çıtayı bir parça yukarı taşımakla birlikte, gelecekte çekilecek daha iyi filmlerin habercisi olmakla yetiniyor. ■



PRENSES KAGUYA MASALI

KAGUYAHIME NO MONOGATARI

Gösterim Tarihi: 13 Mart 2015

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Le Studio Ghibli, Dentsu, Hauhodo DY Media Partners

Yönetmen: Isao Takahata

Senaryo: Isao Takahata,

Riko Sakaguchi

Sanat Yönetmeni: Kazuo Oga

Yapımcı: Seiichiro Ujje,

Yoshiaki Nishimura

Yapım Yılı: 2013

Ülke: Japonya

Dil: Japonca

Süre: 137 dk

Seslendirenler: Tatsuya Nakadai,

Shichinosuke Nakamura,

Nobuko Miyamoto



EL EMEĞİ GÖZ NURU BİR MASAL

HİLAL TURAN

“

ISOU TAKAHATA'NIN ON DÖRT YIL ARADAN SONRA ÇEKTIĞİ İLK FİLM OLAN *PRENSES KAGUYA MASALI*, YAŞLI BİR ÇİFTİN ORMANDA BULDUKLARI SİHİRLİ BİR BEBEĞİ BÜYÜTME MACERASINI MASAL TADINDA BİR ANLATIMLA BEYAZPERDEYE TAŞIYOR.

”





Rüzgar Yükseliyor (*Kaze tachinu*, 2013) isimli filmiyle jübilesini yaparak emekliye ayrıldığını açıklayan Hayao Miyazaki, hayranları için büyük hayal kırıklığı yaratmışken, efsanevi anime şirketi Stüdyo Ghibli'nin kurucu ortaklarından Isao Takahata'nın son filmi *Prensese Kaguya Masalı* (*Kaguyahime no monogatari*), Ghibli fanlarının imdadına yetişti.

Takahata'nın on dört yıl aradan sonra çektiği ilk film, yaşlı bir çiftin ormanda buldukları sihirli bir bebeği büyütme macerasını masal tadında bir anlatımla beyazperdeye taşıyor. Ay'dan yeryüzüne gelen bir genç kıza anlatan *Taketori monogatari* isimli onuncu yüzyıla ait bir Japon halk masalından uyarlanan bu el yapımı anime, Ghibli yapımlarının alametifarikası doğaya duyulan derin saygıyı yansıtır.

Bambucuk'tan Parıldayan Prensese'ye

Avuç içi büyüklüğündeki prensese, bambu satarak geçimini sağlayan yaşlı bir adam tarafından parıldayan bir bambunun içinde bulunur. Prensese, yaşlı adam onu eve eşinin yanına getirir getirmez bir bebeğe dönüşür. Bu gizemli hediye kabul eden yaşlı çift, onu kendi çocukları gibi büyütme kararı verir. Çok hızlı büyüyen kıza arkadaşları Takenoko (Bambucuk) ismini verir. Küçük kız hızla büyürken yaşlı bambu satıcısı yine bambuda altın dolu bir kese bulur ve bunun Takenoko'nun bir prensese gibi yaşatılması gerektiğine dair cennetten gelen bir mesaj olduğunu düşünür. Şehir merkezine, Kyoto'ya taşınarak kızına görkemli bir konak inşa eder ve onu bir prensese gibi yetiştirmeye karar verir. Şehirde nüfuzlu biri tarafından verilen Kaguya Hime (Parıldayan Prensese) ismiyle beraber genç kızın yazgısı da değişmeye başlar.

Doğayla iç içe bir çocukluk geçiren Kaguya'yı bu masal dünyası mutlu edemez. Onun ay ışığını andıran güzelliği dillere destan olup İmparator'un kulağına kadar ulaşır ve "en güzel kadına sahip olma" tutkusuyla yanan soylular kapıda birikmeye başlar. Kaguya'nın "Bambucuk" olduğu ve arkadaşlarıyla doğada koşup eğlendiği çocukluğuna duyduğu melankolik hüznü bu defa patriyarki kâbusu da eklenir. Her şeyin "satın alınabilirlik" üzerinden değer kazandığı materyalist kent yaşamına teslim olan ailesiyle çocukluk düşleri arasında kalan Kaguya için bu yeni durum "büyümenin" dönüm noktası olur.

Kuşlar, Böcekler, Ağaçlar...

Yetişkinliğe geçişle birlikte çocukluğa duyulan özlemi ve doğadan kopuşun verdiği hüznü melankolik bir dille anlatan *Prensese Kaguya Masalı*, Japonya'nın sancılı sanayileşme ve kentleşmesinin alegorisi niteliğindedir. Sözlerini ne zaman öğrendiğini hiç hatırlamadığı "kuşlar, böcekler, ağaçlar" şarkısıyla coşup oynadığı pastoral bir cennetten kopararak, kent yaşamına özgü kaosla çıkar ilişkilerinin belirlediği bir toplumsal hiyerarşinin içine düşen Kaguya'nın hüznü, insanın dünyadaki varoluşsal hüznünü yansıtır. Miyazaki filmlerinde anlatılan büyüme sürecindeki kız çocuklarının fantastik bir dünyada yaşadığı sorunlar, Takahata'da top-



Yetişkinliğe geçişle birlikte çocukluğa duyulan özlemi ve doğadan kopuşun verdiği hüznü melankolik bir dille anlatan *Prenses Kaguya Masalı*, Japonya'nın sancılı sanayileşme ve kentleşmesinin alegorisi niteliindedir.

lumsal alanda yaşanan katı ataerkillikle ve sahip olma duygusunda açığa çıkan materyalizmle mücadeleye evrilir. Kaguya'nın dünyaya gelişi ve veda edişi fantastik öğelerle açıklansa da film, bunlardan ziyade Kaguya'nın büyüme sürecine ve kırsal yaşamdan kopup kentte sınıf atlama çabasına giren ailesiyle yaşadığı gerilime odaklanır. Bu noktada Kaguya'nın öyküsü kızların prenses olmak veya prensele evlenerek sınıf atlamak için mücadele verdiği o klasik masallardan ayrılan feminist bir ton taşır. Ailesini üzmemek istemese de onun üzerinden sınıf atlama çabalarına karşı koymaya çalışan ve soylu erkeklerin evlilik taleplerini gerçekleşmesi imkânsız mucizevi görevlere bağlayan Kaguya, ekolojik ve feminist duyarlılığa sahip Ghibli animelerinin güçlü kız çocuğu karakterlerinin son temsilcisidir.

Stilize ve Dışavurumsal Çizimler

Takahata'nın bu el emeği göz nuru animesinde, Miyazaki'nin coşkulu ve fantastik çizimlerine kıyasla daha ağırbaşlı ve sanat duygusu daha yüksek çizimlere imkân tanıyan "piktoryal" bir minimalizm karşılar bizi. Hafif fırça darbeleriyle çizilmiş, sulu boya pastel renklerle boyanmış iki boyutlu imajlarla oluşturulan ve yapımı sekiz yıl sürmüş filmin her bir karesine yıllara yayılan bir emek ve sanatsal ruh yansır. Bu haliyle filmi sıradan bir animenin ötesinde bir sanat yapıtı olarak konumlandırmak daha doğrudur.

Disney animasyonlarının "hareketi" temel alan ve önceleyen "live-action" çizimlerinden farklı şekilde bu filmde, karakterlerin "duygu" durumlarına odaklanan dışavurumsal çizimler öne çıkar. Çizimler Kaguya'nın ruh haline göre değişirken, Kaguya'nın



öfke nöbeti geçirmesi çizgilere karalama ve dağınıklık şeklinde yansır. Karakterin duygu durumlarındaki değişikliklerin hareketsiz ancak deforme edilmiş çizimlerle verilmesi, dramatik etkiyi güçlendirir. Ayrıca final sahnesinde Kaguya'nın Buda ile birlikte göğe yükselişi ise Dunhuang şehrindeki Mogao mağaralarında Budist rahipler tarafından çizilen ve tarihi üçüncü yüzyıla kadar uzanan duvar resimlerinden ilham alır.



Disney animasyonlarının “hareketi” temel alan “live-action” çizimlerinden farklı şekilde bu filmde, karakterlerin “duygu” durumlarına odaklanan dışavurumsal çizimler öne çıkar.

Bir Anime Auteur’u: Takahata

Hayao Miyazaki ile birlikte Studio Ghibli’nin kurucu ortaklarından olan Isao Takahata da bu önemli aktörlerinden biri. Çocukluğumuzun efsane çizgi filmi *Heidi*’nin yanı sıra, *Güneşin Prensi Horus* (1968), *Gökteki Kale* (1986), *Ateşböceklerinin Mezarı* (1988), *Dün Gibi* (1991), *Pom Poko* (1994) ve *Komşum Yamadalar* (1999) gibi birçok önemli filme damgasını vurmuş bir yönetmen Takahata. Diğer anime yönetmenlerinden farklı olarak bilimkurgu ve fantastik türlerden çok Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga sinemasından etkilenen Takahata’nın özellikle *Ateşböceklerinin Mezarı* filmi Yeni Gerçekçiliğin animedeki temsili gibidir.

II. Dünya Savaşı sırasında yaşanan acıları, Kobe’ye yapılan bombardıman esnasında annelerini kaybeden iki kardeşin hayatta kalma mücadelesi üzerinden yansıtan *Ateşböceklerinin Mezarı*, anti-militarist çizgisi ve o dönemin Japonya’yı Japonlardan önemli gören yayılmacı ve milliyetçi reflekslerine getirdiği eleştirilerle öne çıkar.

Pom Poko ise içlerinde yaşadıkları son orman parçasını insanların betonlaşma ihtirasına karşı canla başla savunan rakunların mücadelesini anlatan ve yine endüstriyel kapitalizmle birlikte doğadan kopuşu eleştiren fantastik bir yapımdır. *Komşum Yamadalar*’da ise Takahata alışılmışın dışında bir animasyon üslubu benimser; kareleri ve arka planları sulu boya olarak hazırlar.

Takahata, kendine has stiliyle, Miyazaki ile birlikte “auteurist animenin” usta isimlerinden biri olarak dikkat çeker. *Prenses Kaguya Masalı*’nda bu stilize estetiği çok daha üst bir düzeye taşıyarak sürdürür. *Prenses Kaguya Masalı*, Ghibli tarzı epik öyküleri özleyenler için sulu boya çizimleri, pastoral tasvirleriyle görsel ve işitsel bir şölen sunar. ■



Küyerel Bir Anlatı Formu: Anime

Japonya’da II. Dünya Savaşı’nın askeri yenilgisi ve atom bombası yıkımını yaşayan nesil tarafından özgün bir görsel anlatım formu olarak yaratılan animelerde, savaş karşıtlığının yanı sıra teknofobi ve teknofetişizm arasında salınan bir tepkisellik ve savaş sonrası hızlı sanayileşme uğruna yaşanan çevre felaketlerine karşı ekolojik duyarlılık öne çıkar. II. Dünya Savaşı’nın çocukları olan yönetmenlerin elinde, savaşın yıkıntıları arasında “bir kaçış alanı” olarak filizlenen animeler, savaş sonrası Amerikan işgalinin etkisiyle Amerikan animasyonlarından etkilenerek ortaya çıktı. Ancak zamanla Japon resim geleneğiyle anlatı formları başta olmak üzere Japon kültürünün damgasını vurduğu özgün ve özel bir görsel anlatı formuna dönüştü ve hızla küreselleşmeye başladı. Japonya’nın Walt Disney’i olarak anılan Stüdyo Ghibli ise animelerin küreselleşmesinde en ciddi paya sahip aktörleri bünyesinde barındırıyor.



THE IMITATION GAME: ENİGMA

THE IMITATION GAME

Gösterim Tarihi: 20 Şubat 2015

Dağıtım: Pinema Filmcilik

İthalat: Pinema Filmcilik

Yönetmen: Morten Tyldum

Senaryo: Graham Moore,
Andrew Hodges

Görüntü Yönetmeni: Oscar Faura

Kurgu: William

Goldenberg

Yapımcı: Nora Grossman,

Ido Ostrowsky,

Teddy Schwarzman

Yapım Yılı: 2014

Ülke: ABD, İngiltere

Dil: İngilizce, Almanca

Süre: 114 dk

Oyuncular: Benedict

Cumberbatch, Keira Knightley,

Matthew Goode, Mark Strong



AKADEMİ'YE OYNAYAN YAPAY BİR OYUN

RÜVEYDA TEMEL



“YAPAY ZEKÂ” VE MODERN BİLGİSAYARIN FİKİR BABASI SAYILAN, YIRMİNCİ YÜZYILIN EN ÖNEMLİ MATEMATİKÇİLERİNDEN ALAN TURING'İN HAYAT HİKÂYESİNDEN UYARLANAN FİLM, NAZİ ALMANYASI'NIN ŞİFRELE İ HABERLEŞME ARACI OLARAK KULLANILAN ENİGMA'NIN ÇÖZÜMLENMESİNİ ANLATIYOR.



FRAGMAN





Biyografik filmler, sinema tarihi içerisinde önemli bir yere sahiptir. Akademi'nin her daim el üstünde tuttuğu bu tür filmlerin yarışta avantajlı olduğunu söylemek sanırım yanlış olmaz. Keza 2015 Oscar Ödülleri'nde yarışan *The Imitation Game*, *Her Şeyin Teorisi (The Theory of Everything)*, *Özgürlük Yürüyüşü (Selma)*, *Foxcatcher*, *Yaban (Wild)*, *Keskin Nişancı (American Sniper)* gibi biyografik filmlerin birçoğunun törenden eli boş dönmemesi, bu görüşün bir tezâhürü. Bunlar arasında ise "En İyi Uyarılma Senaryo" ödülünü alan *The Imitation Game* sekiz dalda aday gösterilmesiyle dikkatleri üzerinde topladı.

Bir Kördüğüm Olarak Enigma

"Makineler düşünebilir mi?" sorusunu ortaya atan, "yapay zekâ" ve modern bilgisayarın fikir babası sayılan, yirminci yüzyılın en önemli matematikçilerinden Alan Turing'in hayat hikâyesinden uyarlanan İngiliz yapımı film, Nazi Almanyası'nın II. Dünya Savaşı sırasında şifreli haberleşme aracı olarak kullandığı Enigma'nın çözümlenmesini anlatıyor. Alan Turing'in öğrencilik yılları, savaş yılları ve savaş sonrası olmak üzere üç koldan verilme-ye çalışılan hayatı Enigma'da düğümlenip kalıyor.

Bir ada ülkesi olmanın dezavantajlarını yaşayan İngiltere, hem havadan hem de denizden Alman kuvvetlerinin saldırılarına maruz kalarak zor duruma düşer. Cepheye savaş tüm şiddet-

tiyle sürerken cephe gerisine istihbarat trafiği hakimdir. Almanların gizli mesajlarını ileten şifre makinesi Enigma'nın kırılması için İngiliz hükümeti, Bletchley Park'ta aralarında Alan Turing'in de bulunduğu gizli bir ekip kurar. Şifrelerin her gün yenilediği düşünüldüğünde trilyonlarca olasılık ortaya çıkmaktadır. Zamanla yarışılan savaş ortamında ekip çalışmasıyla bile şifreleri kırmak, samanlıkta iğne aramak gibidir. İşte tam burada devreye hikâyenin asıl sahibi Alan Turing girer.

Dehanın Laneti

Daha öğrencilik yıllarından itibaren arkadaşları tarafından seilmeyen, "farklı" olduğu için dışlanan, insanları anlamayan ve onlar tarafından da anlaşılmayan, ajan yaftası yiyerek ötekileştirilen, kimi zaman da kendini soyutlamak durumunda kalan, bencil ve kibirli bir tip olarak karşımıza çıkar Alan Turing. "Bazen kimsenin hayal edemediği şeyleri hayal edip yapabilen insanlar vardır." gibi klişe bir mottodan yola çıkarak klasik bir dahi profili çizilmektedir. Bulmaca çözmekten hoşlanan, Alman kodlarını da bir oyun olarak gören Alan Turing, Almanların oyuncuğu olarak görebileceğimiz Enigma karşısında kendi oyuncuğunu tasarlar. Asıl adı Bombe olan bu deşifre makinesi, işte bugün kullandığımız bilgisayarların atası olarak kabul edilmektedir.

Uzun yıllar devlet sırrı olarak saklanan Enigma'nın kırılması bazı tarihçilerin yorumuyla savaşı iki yıl kısaltmış ve on dört milyon hayatı kurtarmıştır. Ancak vatana hizmetlerinden dolayı Alan Turing'e devletin teşekkürü ise acı olmuştur. Cinsel kimliği nedeniyle sorgulanan ve yargılanmaktansa hormon tedavisi görmeyi kabul eden Alan Turing'in intihara sürüklenmesi, başvuru şiddetin devlet tarafından baskıya dönüştürülmesinin ve insan hayatından ziyade savaş kazanmaya odaklanan anlayışın bir tezahürüdür.

Filmin en büyük eksiklerinden biri, filme adını da vermesine rağmen Alan Turing'in "makinelere düşünmesi" üzerine yaptığı çalışmadan sadece sorgu sahnesinde, o da üstünkörü bir şekilde bahsedilmesi. Film ise, çizgilerini Enigma çevresinde çizerek kendi kendisini sınırlandırır. Alan Turing'in "makine miyim, insan mı?" sorusu akıllarda yer ederken, di-



Filmin en büyük eksiklerinden biri, filme adını da vermesine rağmen Alan Turing'in "makinelere düşünmesi" üzerine yaptığı çalışmadan üstün bir şekilde bahsedilmesi.



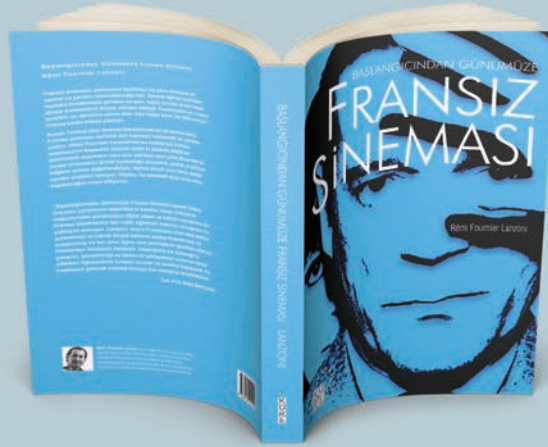
ğer yandan devlet sırlarını bir polisle paylaşması da filmin eksik noktalarından bir diğerini teşkil eder.

Savaşı Tanrı'nın değil kendilerinin kazandığı mukabilinde büyük lafların edildiği film, Alan Turing'in Joan Clarke ile olan zorlama ilişkisi, bahsettiğimiz senaryodaki boşlukları, havada kalan konuları, derine inilmeyen mevzuları, klişeleri ve icat ettiği makineye okul arkadaşı Christopher adının verilmesi gibi dramatize edilen kurmacasıyla klasik bir Hollywood filmi çizgisinden sıyrılmıyor. Aralara serpiştirilen gerçek savaş sahneleriyle filmde yaratılmaya çalışılan gerçeklik atmosferi ise kurgusallığın bir adım gerisinde kalıyor.

Akademi'nin ilgilendiği mâlum konuları (II. Dünya Savaşı, cinsel kimlik vb.) işleyen ve bir bütün olarak Akademi için çekildiğini iliklerimize kadar hissettiren filmin sekiz dalda Oscar'a aday

gösterilmesi bizi şaşırtmasa gerek. Daha önce de belirttiğimiz gibi törenden "En İyi Uyarlama Senaryo" ödülünü alarak eli boş dönmeyen film, Oscar'ın mahiyetini göstermesi bakımından önemli. Ayrıca film eksiğiyle kusuruyla belki birçoğumuzun ismini dahi duymadığı bir dahiyi hatırlatması hasebiyle de göz ardı edilmemeli. Başarılı ve başarısız yönleri tartışılır, ancak beklentiyle hayal kırıklığının doğru orantılı olduğu film, vasat bir biyografi uyarlaması olarak sinema tarihindeki yerini alacak gibi duruyor. ■

HAYAL PERDESİ SİNEMA KİTAPLARI



BAŞLANGICINDAN GÜNÜMÜZE **FRANSIZ SİNEMASI**

RÉMI FOURNIER LANZONI

978-605-9125-02-4
520 sayfa
₺45

SESSİZ DÖNEM TÜRK SİNEMA ANTOLOJİSİ (1895-1928)

ALİ ÖZUYAR

978-605-5383-87-9
176 sayfa
₺16



HAYAL PERDESİ SİNEMA DERGİSİ 2013 YILLIĞI

Hazırlayanlar:
CELİL CİVAN • AYBALA HİLAL YÜKSEL

978-605-5383-86-2
328 sayfa
₺20



Tel 0212 520 66 42
Faks 0212 520 75 00
satis@kureyayinlari.com

www.kureyayinlari.com

 facebook.com/kureyayinlari

 twitter.com/kureyayinlari



HER ŞEYİN TEORİSİ THE THEORY OF EVERYTHING

Gösterim Tarihi: 27 Şubat 2015

Dağıtım: UIP Turkey

Yapım: Working Title Films

Yönetmen: James Marsh

Senaryo: Anthony McCarten,
Jane Hawking

Görüntü Yönetmeni:

Benoît Delhomme

Kurgu: Jinx Godfrey

Yapımcı: Tim Bevan, Lisa Bruce,

Eric Feliner, Anthony McCarten

Yapım Yılı: 2014

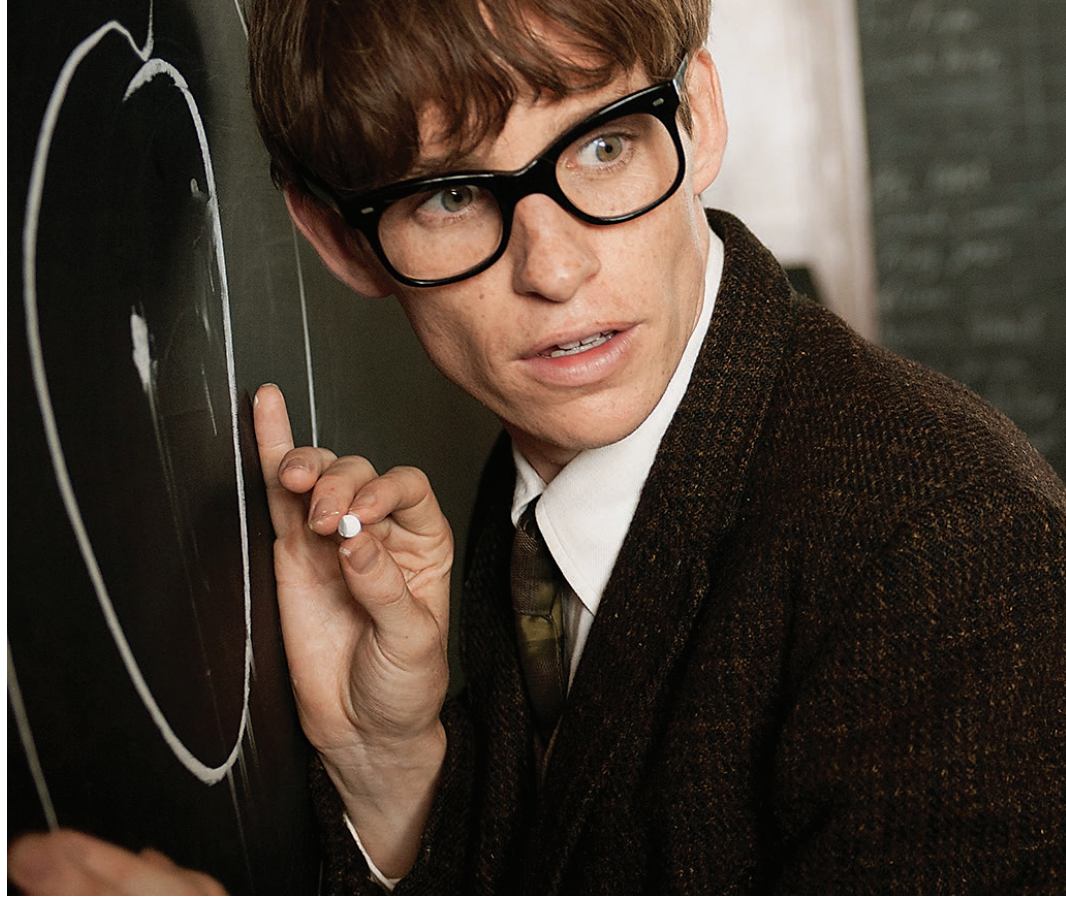
Ülke: İngiltere

Süre: 123 dk

Oyuncular: Eddie Redmayne,

Felicity Jones, Tom Pior,

Harry Lloyd, Alice Orr-Ewing



KARA DELİKTE BİYOGRAFİ YAZMAK

HAVVA YILMAZ



ÜNLÜ ASTROFİZİKÇİ STEPHEN HAWKING'İN YAŞAM ÖYKÜSÜNÜ KONU ALAN *HER ŞEYİN TEORİSİ*, EDDIE REDMAYNE'İN HAWKING ROLÜNDE GÖSTERDİĞİ BAŞARILI PERFORMANS NEDENİYLE YOĞUN İLGİ TOPLADI.





Dünyaca ünlü bir bilim adamının hayatıyla ilgili en çok neyi merak edersiniz? Nasıl çalıştığı, kimlerden ders aldığı, hangi fikir ekollerinden etkilendiği, okuduğu kitaplar, sevdiği yemekler, hobileri, hayranı olduğu sanatçılar, çocukluğuna dair hatıralar, ailesi, arkadaşları, aşkları... Aslında onu tanımaya yarayacak her türlü bilgi, biri diğerinden daha az ilginç bulunmayacak şekilde merak konusudur. Bir şekilde "önemli" işler yaptığını inandığımız birinin hayatının her anını kıymetli görürüz. Ancak söz konusu olan engelli bir bilim adamı olduğunda merakımız kaçınılmaz bir şekilde şu soruya odaklanır: Nasıl başardı? Bilimle uğraşmak ve bu alanda kayda değer çalışmalar ortaya koymak zaten ortalamanın üzerinde bir güç ve zeka gerektirirken, fiziksel bir engelle bu tür bir başarının altına imza atmak elbette ayrıcalıklı bir merakı hak ediyor. Bu noktada imdadımıza biyografik çalışmalar yetişiyor. Edebiyat ve akademi kadar sinemada da zengin bir biyografi birikimi mevcut.

2014 yapımı, bol ödüllü *Her Şeyin Teorisi* (*The Theory of Everything*) bu birikime eklenen son çalışmalardan. Ünlü astrofizikçi Stephen Hawking'in yaşam öyküsünü konu alan film, Eddie Redmayne'in Hawking rolünde gösterdiği başarılı performans nedeniyle yoğun ilgi topladı. Hawking'in ilk eşi Jane Wilde'in yazdığı *Sonsuzluğa Yolculuk: Stephen'la Hayatım* (*Travelling to Infinity: My Life with Stephen*) adlı otobiyografiden sinemaya uyarlanan filmin senaryosu Anthony McCarten tarafından kaleme alınmış. Filmin kronolojik seyri genç doktora öğrencileri Stephen ile Jane'in tanıştıkları parti (1963) ile başlayıp, Hawking'in Kraliyet Madalyası aldığı günle (1989) sona eriyor. Bu zaman dilimi içerisinde evlenen, üç çocuk sahibi olan, sonra ayrılan fakat dost kalan ikilinin hayatı, kimseyi incitmeye özen gösteren bir dille perdeye yansıtılıyor.

Kimin Biyografisi?

Filmde, hemen her biyografi çalışmasının yüzleşmek zorunda olduğu birtakım konular ilk bakışta göze çarpıyor. Öncelikle filmin temel aldığı eserin öznelliği film boyunca kendisini hissettiriyor. Stephen Hawking'in hayatına dair filmde edinilebilecek tüm izlenimler, Jane Wilde'in süzgecinden geçerek izleyiciye ulaşıyor. Öyle ki, bir başarı öyküsünden söz edilecekse bunun Jane'in başarısı olduğunu düşünmek için filmde birçok sebep bulmak mümkün. Mesela, iki yıllık ömrü kaldığını öğrenen Stephen'ı çalışmalarına devam etmeye ve bir yuva kurmaya ikna eden, hem kendi ailesini hem Stephen'ın ailesini bu konuda seferber eden, birlikte kurdukları ailenin ağır sorumluluklarını korkusuzca üstlenen, Stephen'ın kişisel ihtiyaçlarıyla ayrıca ilgilenen, bununla da kalmayıp ailenin moral-motivasyonunu yükseltmek için çaba harcayan, kararlılığıyla hikâyeyi sürükleyen Jane'den başkası değil. Stephen'ın en büyük arzusu olan zamanı geriye

Hawking'in hayatına dair filminden edinilebilecek tüm izlenimler, eşi Jane Wilde'in süzgecinden geçerek izleyiciye ulaşıyor. Öyle ki, bir başarı öyküsünden söz edilecekse bunun Jane'in başarısı olduğunu düşünmek mümkün. Filmin Jane'in biyografisi olduğunu söylemek a r bir yorum olmayacaktır.

sarıp her şeyin başlangıcına, her şeyin basit bir formülle açıklanabileceği bir noktaya ulaşmak için ilk harekete geçen, o henüz işin teorisiyle uğraşırken Stephen'ı zamanda yolculuk ettiren yine Jane'dir. Bu anlamda, filmin bir bakıma Jane Wilde Hawking biyografisi olduğunu söylemek abartılı bir yorum olmayacaktır.

Bu öznellik, filmin odak noktasını da Hawking'in bilim adamı kimliğinden ziyade özel hayatına taşımış. Filmde Hawking'i okulda, çalışma masasında, kürsüde gösteren sahneler kadar, belki de daha çok evde, piknikte, partide görmek mümkün. Film, Hawking'in ne gibi bilimsel süreçlerden geçtiğine dair çok fazla ipucu vermiyor. Hocaları, öğrencileri, akademik çevresi, güçlü figürler olarak yansıtılmamış. Örneğin, onu zaman konusunda çalışmaya sevk eden soru bir hocasıyla birlikte katıldığı özel bir programda aklına geliyor; Hawking, dönüşte yol boyunca bu konuyu düşünüyor ama ne hocasıyla ne de arkadaşlarıyla uzun uzun bu konuyu tartıştığını, birçok yazar, sanatçı, bilim adamı biyografisinde görmeye alışık olduğumuz gibi üretme sancıları içine girdiğini görmüyoruz. Hawking'in akademik başarıları filmde bir fon düzeyinde kalıyor ve ana hikâye olan Jane'le ilişkisine yardımcı bir rol üstleniyor.

Filmin odaklandığı zaman dilimi de bir başka sorunsal olarak değerlendirilebilir. Söz konusu zaman dilimi Hawking'in yaşam öyküsünde önemli bir döneme tekabül ediyor olsa da, bunun her izleyiciyi tatmin edecek bir tercih olmadığı muhakkak.



Hawking'in Kraliyet Madalyası'ndan sonraki hayatı akademi dünyasına kazandırdıkları bakımından en az öncesi kadar ilgi çekici. Aynı şekilde, ikinci evliliğini yaptığı bu dönemin de en az ilk evliliği kadar renkli ve meraka değer olduğunu söyleyebiliriz. Öte yandan, bütün bu öznelliklerin bir eleştiri konusu olmaktan ziyade, tercih meselesi olarak değerlendirilmesi gerektiğini kabul etmek gerek. Bir yaşam öyküsünü objektif bir şekilde senaryolaştırabilmek, neredeyse o yaşamı tümüyle izleyiciye aktarmakla eş anlamlı. Bu ise, tüm teknik sorunları bir kenara bırakıldığında bile kahramanın deneyiminin biricikliği nedeniyle imkânsızdır.



Bu açıdan, çoğu zaman bir yaşam öyküsünün özeti olarak dahi adlandıramayacağımız biyografi çalışmalarının baş etmek zorunda olduğu sınırlılık problemlerinden *Her Şeyin Teorisi* de kaçamamış ve sadece Stephen Hawking'le Jane Wilde'in hayatından küçük bir kesit olmayı başarabilmiş. Ancak, eskinin kıssalarını andıran bir üslupla bazı dersler vermeyi ihmal etmemiş. Filmde, inanç, kararlılık, sevgi, bağlılık, iyimserlik gibi temalar sık sık vurgulanıyor. Örneğin, Jane'in Katolik kimliği ile sevgisine sahip çıkması, doktorların iki yıl ömür biçtiği bir adamla yuva kuracak cesareti kendisinde bulabilmesi arasında bir paralellik kuruluyor. Herkesin ümidini yitirdiği bir noktada ümide sınımsız sarılanın ve herkesi motive edenin Jane olması da bu açıdan tesadüf değil. Aynı şekilde, Jane'in inancı ve umudu taşımaktan yorulduğu bir noktada tüm aileye yardım eden inançlı Katolik bir figür olarak Jonathan'ın ortaya çıkması da anlamlı görünüyor.

Film, en başından beri inançsız olan Stephen'ın, Jane'in inancı sayesinde gösterdiği kararlılık olmasa belki de yoluna devam edemeyecek, Tanrısız bir evreni mümkün kılacağını umduğu her şeyin teorisini açıklayan basit formülü arayacak moti-

“

Filmde Hawking'i okul, çalışma masası, kürsüden çok evde, piknikte, partide görmek mümkün. Film, Hawking'in ne gibi bilimsel süreçlerden geçtiğine dair çok fazla ipucu vermiyor. Hocaları, öğrencileri, akademik çevresi, güçlü figürler olarak yansıtılmamış.”

”

vasyonu kendisinde bulamayacak olduğunu düşündürüyor. (Kazayla döktüğü kahveyi ve kazağını giymeye çalışırken göz göze geldiği şömineden aldığı ilhamı saymazsak) Hawking'e “zeki ateistlerin dini” olarak tanımladığı kozmolojiyi sarsma gücünü ve cesaretini veren Jane'in inancı oluyor, fakat o Jane'in inancını paylaşmıyor. İkiliyi bir arada tutan sevgi bağının çözüldüğünü, ikisinin de kendilerine inanç yönünden benzeyen yeni insanlarla tanışmalarıyla öğreniyor olmamız bu bağlamda ince bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Tüm bunlar filmde Hawking'e şu cümleyi kurdurabilmek için yapılmış gibi: “Hayat ne kadar kötü görünürse görünsün yapılacak, başarılacak bir şey vardır. Hayat varsa umut da vardır.” Tek sorun, filme hâkim olan Jane Wilde öznelliğinin bu başarının tam olarak ne olduğunu ve nasıl gerçekleştiğini anlamamıza yeterince izin vermeyen müdahalesi. Tarafların anlayışlılığı ve hoşgörülülüğü ise şüpheyle karşılanacak bir abartıya sahip. Filmi izledikten sonra hiç kavga etmeden ve birbirlerini incitmeden evlenen, üç çocuk sahibi olan ve boşanan bir ailenin dünya gerçekliğiyle ne kadar örtüşebileceğini düşünmemek elde değil. Bu yönüyle filmin, izleyicide en azından çiftin hayatına dair daha fazla merak uyandırmayı başardığını söyleyebiliriz. Hawking'in hayatındaki “her şeyin teorisini” keşfedebilmek için daha fazla kara deliğin aydınlanmasına ihtiyaç var. ■

İÑÁRRITU VEYA YUKARI YARIM KÜRENİN AŞAĞI YARIM KÜREYİ EZMESİ

Hollywood'un cömertçe ödüllendirdiği İñárritu şimdilerde, Hollywood film endüstrisi ve süper kahraman uyarlamalarına getirdiği eleştirilerle çoğunluğu memnun eder şekilde gündemde.

NESİBE SENA ARSLAN

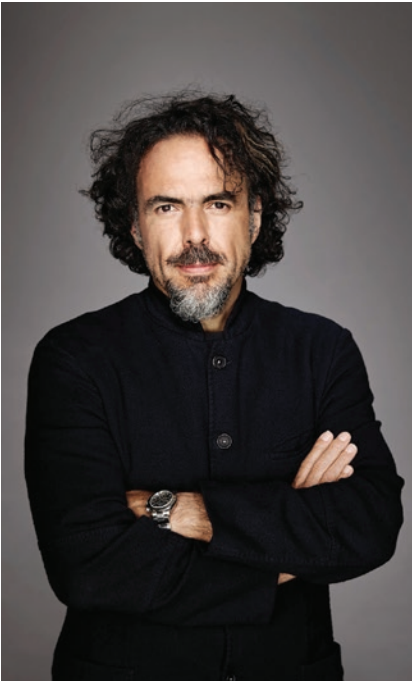
Bu yılki Akademi ödüllerini toplayan *Birdman veya (Cahilliğin Umulmayan Erdemi)*'nin yönetmeni Alejandro González İñárritu, *Paramparça Aşklar Köpekler*'den (*Amores Perros*, 2000) bu yana dikkatleri üzerine çekiyor. Hollywood'un cömertçe ödüllendirdiği yönetmen şimdilerde, Hollywood film endüstrisi ve süper kahraman uyarlamalarına getirdiği eleştirilerle çoğunluğu memnun eder şekilde gündemde. Garip görünen bu durum, yönetmenin diğer filmleriyle birlikte düşünüldüğündeyse bütün garipliğini ve ilginçliğini kaybediyor.

İñárritu, Guillermo Arriaga ile yollarını ayırmadan önce ikili "Ölüm Üçlemesi" -

Paramparça Aşklar Köpekler, *21 Gram* (21 Grams, 2003), *Babil* (*Babel*, 2007)- başlığıyla anılan filmlerde iç içe geçmiş hayatları konu alan anlatım tekniğini olgunlaştırır. On altısında okuldan uzaklaştırılan ve çalıştığı kargo gemisinde dünyayı dolama fırsatı bulan yönetmen, Meksika sınırının ötesine uzanan bir farkındalığa ve düşünceye sahip. İster karakterlerin hayatları *21 Gram*'da olduğu gibi birbiriyle kesişsin, ister *Babil*'de olduğu gibi birbirinden haberdar olmayan karakterler bir konu etrafında bir araya gelsin, üç film de bu düşüncenin bir sonucu olarak karşımıza çıkar: küreselleşme.

İç içe geçmiş anlatı biçimine uygun olarak filmlerin teması, birbirine bağlı ve bağımlı insanlık durumlarıdır. Her birimizin bir diğeri için "öteki" olduğu dünyada, bizi birbirimizden uzaklaştıran sebepler önemsizdir ve birimizin insanlığı "ötekinin" insanlığı da gerçekleştiği müddetçe mümkündür. Bu tatsız tuzsuz "hepimiz insanız" temasını temel alan üçleme, netice itibarıyla çürük bir zemin üzerinde vücut bulur çünkü kendine ait kelime ve kavramlardan mahrumdur, onu "kendine mahsus" kılacak hiçbir şeyi yoktur. Bu nedenle, yönetmenin alametifarikası haline gelmiş kapkara trajedileri yaşayan karakterlerin gerçeği tartışmalı, gerçekliği yetersizdir. İnsan ölünce ağırlığından yirmi bir gram kaybettiği mitine atıfta bulunarak "Yirmi bir gram bir hayatın ne kadarıdır?" gibi yüzeysel bir soruyla biten *21 Gram*, gösterdiğinden daha fazlasını tartışma imkânı vermez. Filmlerin sığılığı ve arkasında hiçbir şey gizlemediği hissi temeldeki bu çürük düşüncenin bir sonucudur. Her bir unsuruyla birbirine bağlı ve birleşik bu dünyayı izlerken yüzeysel hikâyeleri umursamak zorunda bırakılmak, seyircinin kendi banal trajedisi olur.

İspanyolca bir film olan *Paramparça Aşklar Köpekler*'le başlayan üçleme beş dilde, üç kitaya yayılmış dört hikâyeden oluşan *Babil* ile sonlanırken İñárritu'nun küresel söylemi gelebileceği son noktaya ulaşır. Zaman ve mekân yapıyla oynadığı filmlerinde aslında teknik olarak, kendisinin de dile getirdiği gibi, yeni bir şey yoktur. Dolayısıyla yeni bir anlatıya ihtiyaç duyar; *Biutiful*'ün (2010) İspanyolca olması, her şeye bir anlamda yeniden başladığı bu noktada ilk filmine geri dönüşüdür. Bu filmle İñárritu, parçalı hikâye kesitlerinden mozaik gibi örülmüş film yapısını bırakıp bir karakterin hikâyesine odaklanır. *Biutiful*'ü takip eden *Birdman* de, üçlemenin tekrarcılığa ve yavanlığa



Birdman veya Amerika'nın Yeniden Keşfi

Yerçekim'nden (*Gravity*, Alfonso Cuarón, 2013) sonra *Birdman* ile ikinci kez En İyi Görüntü Yönetmeni Akademi Ödülü'nü alan Emmanuel Lubezki, İñárritu için de iyi bir tercih olmuş. Lubezki, "Meksika sinemasının üç amigосу", yani Alfonso Cuarón, Guillermo Del Toro ve Alejandro González İñárritu'dan ikisini Oscar'a taşıyan en önemli etken. İki saat boyunca kesilmemiş gibi görünen çekim ve diegetik olup olmadığını anlayamadığımız müzik, projenin daha en başında yönetmenin her bir oyuncuya Philippe Petit'in İkiz Kuleler arasına gerdiği telde yürüdüğü resmi gönderip "Hepimiz bir tel üstünde yürüyeceğiz, bu ya harika bir şey olacak ya da bir facial!" demesini haklı çıkarıyor. Bu iki unsur, filmin en büyük gerilim ve heyecan kaynağı, fakat daha önemlisi, biçim ve içerik arasında bir benzerliğe, dolayısıyla filmin katmanlaşmasına zemin hazırlıyor.

kolayca düşen çok odaklı hikâyelerinden sonra yalnızca bir karakterin hikâyesiyle karşımıza çıkar. Bu bir anlamda, İñárritu sinemasına hem anlatı hem biçim itibarıyla yeni bir soluk getirir.

Filmin katmanlı yapısı derken "gerçeklikten" bahsetmek gerek. Filmde, Tim Burton'ın *Batman*'i olduktan sonra kariyeri inişe geçmiş Micheal Keaton'ın canlandığı *Birdman*'in eski yıldızı Riggan Thomson'ın kendi uyarlaması olan oyunun açılış gecesine günler kala prova ve ön gösterimlerini izlediğimiz bir Broadway tiyatrosundayız. Yönetmenin bir mülakatta söylediği gibi, "ayna tutulan bir gerçekliğin gerçekliğine ayna tutan" bir film bu. Ya da bu kadar dolandırmanın, bildiğimiz bir hikâyeyi yeni duymuş gibi anlatmanın gereği yok. Birbirine bakan iki aynanın arasında oluşan sonsuz görüntü ya da "mise en abyme"nin bir örneği olarak "film içinde film" tekniği, bugüne kadar sayısız yönetmen tarafından denendi. Fakat *Birdman*'i diğer örneklerden ayıran, biraz önce söylediğimiz gibi Micheal Keaton'ın Riggan Thomson'a olan benzerliği. Bu durum, filmde Thomson'ın oyunu üzerine yapılan yorumlarda bahsedilen "üstün gerçekçilik"e bir gönderme niteliğinde, öyle ki kendi gerçekliğimiz filmin gerçekliğiyle bir kesişir bir ayrılır, tıpkı filmin müziklerini yapan bateristin bir görünüp bir kaybolması gibi. Fakat neticede *Birdman*, hakkındaki bütün abartılı heyecana rağmen bu tekniğin öncüsü değil, başarılı bir uygulayıcısıdır.

Peki, bugüne kadarki filmlerinin yanında *Birdman*, yönetmenin küreselleşme söyleminin hangi noktada olduğunu söyler? Farklı coğrafyalarda farklı dilleri konuşan ama ortak bir hikâyesi olan karakterlerden Riggan Thomson'a gelmek, küreselleşmenin bir anlamda tamamlandığını; artık dünyanın birbirine bağlı ve birbirini etkileyen parçalardan oluştuğu tezinin bir varsayım değil, gerçek olduğunu gösterir. Bu durum, Sean Penn'in Oscar Töreni'ndeki sorusunu haklı çıkarır. Amerikalı olan ödülünü alır! ■

AYSİM TÜRKMEN

ÇEKİN DUVARI TELİ İNSAN GİBİ YAŞAYIN

SÖYLEŞİ: ZEYNEP MERVE UYGUN

Çekmeköy Underground filminin hikâyesi, şehir antropoloğu ve yönetmen Aysim Türkmen'in deyimiyle "İstanbul'un yeni yükselen değeri Çekmeköy'de lüks sitelerin jiletli tellerle çevrili sokaklarında gezerken" karşısına çıkan bir sloganın izini sürmesiyle başlıyor. Yönetmen Aysim Türkmen ile 51. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde Ulusal Uzun Metrajlı Film Yarışması'nda yer alan ve geçtiğimiz günlerde vizyona giren *Çekmeköy Underground* filmi üzerine konuştuk.



Filmin fikrinin “Çekin lan duvarı teli insan gibi yaşayın!” diye bir duvar yazısından doğduğunu biliyorum. Bir sürü yerde kentsel dönüşüm varken tercihiniz neden Çekmeköy oldu?

İstanbul’daki dönüşüme biraz farklı bir şekilde, Fatih Sultan Mehmet Köprüsü’nün açılmasıyla birlikte Kavacık, Levent İş Merkezi, Göktürk, Beykoz, Çekmeköy, yani İstanbul’un ikinci çeperinin oluşturduğu yeni kent üzerinden bakıyorum. Orhan Esen, bu çeperi gösterdiği bir şehir gezisinde, bizi Çekmeköy’deki sitelere götürmüştü. Yeni kentte, çok sıkı güvenlik önlemleriyle kendilerini tamamen soyutlayan site ve iş merkezlerinin buldukları ortamla ilişkizliklerini görmek çok çarpıcıydı. Zaten önceden güvenlik kapıları, hatta güvenlik kulübeleri üzerine bir arkaşağıyla çalışmaya başlamıştık.

Bu güvenlik meselesi çok enteresan çünkü sitenin hemen dışındaki mahallede yaşayan güvenlik görevlisi kapıda duruyor ve mahalledeki insanları içeri sokmuyor. Bazı yerlerde duvar var, onun üstünde tel var, onun üstünde jiletli tel var, onun da üstünde bir tane daha tel var ve en üstte kameralar var. Dışarıdaki hayata baktığınız zaman ise çocuklar oynuyor, bazı yerlerde tavuklar var. Korkulacak bir hayat değil duvarların arkasındaki. Burası Rio De Janeiro değil, site dışında silahlarla gezen çeteler yok. Bu güvenlik önlemleri niye diye soruyor insan. Buradaki ayrışmanın gençler ve mahallede yaşayanlar üzerine olan etkilerine bakmak istedim. Sitelerin içinde anne babaları çalışıyor ama içeri sokulmuyorlar. Bu durum bir çatışma, gerginlik ortamı yaratıyor.

Filme, sıkı güvenlik önlemleriyle soyutlanan site ve iş merkezlerinin karşısında gençler var. Bu ayrışmanın mahallede yaşayanlar üzerine olan etkilerine bakmak istedim.

Bu duvar yazısının olduğu yerdeki kameralar sokağa dönük bir şekilde duruyor, yani sokağı denetliyor, hatta sokaktan geçenleri ihbar eder halde duruyor. Mahallede yaşayan gençlerden biri şöyle dedi: “Burada bir kadın var. Bırakın siteye girmeyi, sokaktan geçtiğimiz zaman polis çağırıyor.” Bu gençlerle biraz vakit geçirdim, yazıyı yazanın lakabının Küllü Harap olduğunu ve hapiste olduğunu öğrendim. Böylece Küllü Harap’ın hikâyesi etrafında bir film kurduk.

Akademisyen kimliğiniz var. Piyasa işlerinde, örneğin dizi setlerinde çalışmıyordunuz. Yabancı olduğunuz bu çevreye ve yapımcı bulma, fon marketlerini takip etme vs. gibi süreçlere nasıl dâhil oldunuz?

Ben şehir üzerine çalışan biriyim. Yıllardır belgesel çektiğim için, bir sürü belgesel atölyesine katılmıştım. Yurt dışında ve yurt içinde fonlamanın nasıl işlediğini biliyorum. Daha önce çektiğim belgeseller Kültür Bakanlığı’ndan destek aldı. Film projeleri yazmak ve finansman bulmak üzerine yıllardır çalışıyorum.

Köprüde Buluşmalar’a seçilmiştiniz. Sizin için bu nasıl bir deneyim oldu?

Film Köprüde Buluşmalar ve If Sundance Lab’e seçildi. Sosyal bilimler alanında çalıştığım için proje yazma konusunda akademik geçmişimin ciddi yardımı oldu. Ancak sosyal bilimci olsam da estetik bir film yapma der-

AYSİM TÜRKMEN KİMDİR?

Aysim Türkmen 1973 yılında İstanbul’da doğdu. New York Üniversitesi’nde Ortadoğu Çalışmaları Bölümü’nde yüksek lisansını tamamladı. Açık Radyo’da Metropolitika programının yapımcısı ve sunucusu olarak çalışan Türkmen, Yıldız Teknik Üniversitesi’nde şehir antropolojisi dersleri veriyor. İstanbul’daki dönüşümün kentliler üzerine etkilerini inceleyen belgeseller çekiyor. 2011 Yılında Antalya Film Festivali ve Akbank Kısa Film Festivali’nin belgesel jürilerinde yer alana Türkmen, ilk uzun metrajlı filmi *Çekmeköy Underground’u* 2014 yılında tamamladı.



dim var. Belgesel sosyal bilimlere daha yakın, kafanızdaki derdi akademik sorunsallara yakın bir şekilde kuruyorsunuz. Ama kurmaca bir film yaptığınız zaman öykü ve karakterleri sosyolojik derdinizin üzerine çıkartmanız gerekiyor. Zor ama harika bir deneyim oldu benim için.

Peki, Çekmeköy Underground bir belgesel filmi olarak mı planlanmıştı yoksa baştan beri kurmaca mıydı?

Belgesel de bir kurmaca. Bu ayrımı çok net çizmiyorum. Bir konu üzerinde düşünmeye başlamıştım, buradan ne çıkacak diye takip ettim. Beyoğlu Salt'ta, "apaçi" gençler üzerine sunumlar yaptım. Daha önce çektiğim belgesellerde yaşadığım süreçlerde gördüğüm bir durum var. Bir karakteri izlemeye başladığınızda onun hayatına giriyorsunuz ve aylarca onunla yaşamak zorunda kalıyorsunuz. İnsanlar ilk sefer kamerayı gördüklerinde ne kadar heyecanlansalar da üçüncü kez onların evlerine girdikten sonra veya onuncu kez dükkânlarına girdiğinizde heyecan kalmıyor, zorlanmaya başlıyorlar. Belgesel çekmek bu anlamda zor iş. Çekmeköy'deki gençler

Çekmeköy'de yaşayan gençlerle biraz vakit geçirdim, yazıyı yazanın lakabının Küllü Harap olduğunu ve hapiste olduğunu öğrendim. Böylece Küllü Harap'ın hikâyesi etrafında bir film kurduk.



ilk başta çok heyecanlandı; hayatlarıyla ilgilenen birileri var ve filmlerini çekiyorlar. Ama daha sonra fark ettiler ki bu öyle basit bir şey değil. Üstelik hikâye onlar için trajik, mahrem ve bu konuda kafaları çok karışık. Aslında bu gençler kendilerini göstermeyi çok seviyor, arabesk rap videoları ya da yetenek yarışmalarında gördüğümüz gibi. İçine kapalı bir gruptan bahsetmiyoruz. Dolayısıyla bizimle karşılaştıklarında bizi kendilerini gösterme aracı olarak gördüler. Ancak anlattıklarının hassas bir hikâye olduğunu hissettiler. Bence çok ciddi bir ikilem yaşadılar ve konuşmamayı tercih ettiler.

Filmin diyaloglarını nasıl oluşturduunuz?

Bakırköy Meydanı'na, Kartal sahil yoluna gidip bu gençlerle zaman geçirdik. Gaziosmanpaşa'daki Şanzelize Kulüp'e gittik. Kadıköy'deki rap gruplarıyla buluştuk. Facebook'ta takıldık. Sokak acayip yaratıcı bir alan. Duvar yazıları bir sürü hikâye barındırıyor. Birlikte vakit geçirince bu hikâyeleri anlatmaya başlıyor gençler. Bu filmde "apaçi" gençleri parodileştirmemek için uğraştık. Oyunculuklarla, dille, müzikle ve senaryoyla, gençlerle dalga geçen bir şey yaratabildik. Çok



Belgesel sosyal bilimlere daha yakın, kafanızdaki derdi akademik sorunsallara yakın bir şekilde kuruyorsunuz. Ama kurmaca bir film yaptığınız zaman öykü ve karakterleri sosyolojik derdinizin üzerine çıkartmanız gerekiyor.

eden çocukların videoları dolaşüyor. Biz de bu çocukların nasıl güzel dans ettiğine baktık. Çünkü harikalar. Gençlerin dansları, rapleri, hayalleri, çabaları çıkış noktamızdı ve bu konuda hakikaten oyuncular, müzisyenler ve senaristler olarak çok uğraştık.

Filmde hep bir tekinsizlik havası vardı. Az sonra kan dökülecekmış gibi hissediliyor fakat filmde öyle bir şey görmüyoruz. Filmdeki bu atmosferi nasıl kurdunuz?

Tekinsizliğin dozunu iyi ayarlamak, suçlu göstermemek, çok net bir şekilde suçu belirlememek önemliydi. Abinin suçluluğuna dair kesin bir şey bilmiyoruz. Suçsuz olduğuna dair de bir şey bilmiyoruz. Buradaki o tartışmalı, çekişmeli alan tam bir film noktası bence. O dönemde beraber çalıştığımız Mert İzcan bu aynı Kurosawa'nın *Raşomon* (1950) filmi gibi dedi. Mahallede karşılaştığımız gençlerin her biri farklı bir hikâye anlatıyordu. *Raşomon*'dan da karmaşık bir durumdu bu çünkü *Raşomon*'da suç işleniyor. Ama bize anlatılan hikâyede suçun işlenip işlenmediğini tam anlayamadık. Her biri anlatıcı aynı hikâye anlatıyordu. Yaptığım röportajları defalarca okudum ve gitgide kafam daha çok karıştı. Tam da bu kafa karışıklığını çözmeyi seçtim. Suç kavramı muğlak bir alan. O muğlaklık benim için önemliydi. Emin olamama durumunun filmin duygusunu oluşturmasını istedim.

Filmde göç teması var. Sizce göçün karakterler üzerinde nasıl bir etkisi var?

İzmit'ten göç eden alt-orta sınıf bir işçi ailesinin çocukları olarak kurduk bu iki kardeşi. Arabesk bir gecekondü hikâyesi. İzmit'te ilk dönem sanayileşmenin parçası olan aile orada emekli



daha prim yapardı. Türkiye'de şu anda yapılan komedi buradan çok besleniyor. Üst-orta sınıf ve orta sınıf yukarıdan bakışla, güvenlik kameralarından izler gibi bu gençleri gözlüyor ve eğlence malzemesi yapıyor. Gündüz diskolarında dans



olup Çekmeköy'e geliyor. Filmin temeli aslında o ilk kuşak işçi ailesi. Ancak şimdi arabesken kopmamış ama bir yandan da çok farklı dinamiklerle yaşayan yepyeni bir kuşak ortaya çıktı. Arabesk rap yapan gençler günümüz kapitalist dinamiklerinin içinde kendilerini yepyeni formlarla görünür kılmaya çalışıyor. Yeri geldiğinde kendi parodilerini bile yapıyor görünür olmak uğruna. Aslında bildiğimiz arabesk kültürle iç içe ama ondan farklılaşan yeni bir sosyo-psikolojik oluşum var. Cemal ile Tarık bu durumun iki yüzünü anlatıyor. Kabullenişlerle, reddedilmişlerle, çatışmalarla, dostluklarla bu iki dinamiği birbirlerine bakan aynalar olarak kurduk.

Filmde iki kardeş arasındaki gerilimi nasıl temellendirdiniz?

İki hikâye paralel aslında. Tarık ile Cemal bir aynada birbirlerine bakıyorlar. Cemal kardeşinin sevgilisini görür görmez onun yanına geliyor, onunla Leyla'yı (kendi eski sevgilisi) gibi konuşmaya, ona Leyla'yı anlatmaya başlıyor. Cemal Türkiye'deki arabesk kültürünün hayaleti gibi kuruldu. Bir yandan arabesk kültürdeki kavuşulamayan Leylalar, diğer yandan yeni kuşağın yeni aşkları.

Film ile ilgili beklentileriniz nedir?

Filmin kendi çapımızda reklâmını yapabilirsek çok geniş bir kitleye ulaşabileceğini ve onların bu filmi sahiplenebileceklerini düşünüyoruz. Elimizden gelen her şeyi yapıyoruz. Ama bir yandan da belirli tarz komedi ve aksiyon filmleri özellikle belirli dönemlerde vizyonu tamamen kapatmış durumda. Onların arasında sivrilebilmek için elimizden gelen her şeyi yapıyoruz. Ama çıkabileceğimiz sinema salonu sayısı bile o kadar sınırlı ki.

Kaç müzik parçası var soundtrack albümünde?

Film için yapılmış on parça var. Bir tane daha yapılacak. On iki parça ile çıkartmayı planlıyoruz. İnternette yayınlanacak. İlk parça "Harabın Öyküsü", sonra "Hayal Oluruz" çıkacak. Müzikleri, Adana Underground diyebileceğimiz Doğu Akdeniz grubuyla ile şu anda Londra'da yaşayan Nu Park'ın üyesi Uran Apak beraber müzikleri yaparak muazzam bir iş çıkardı, filmi bambaşka bir düzeye taşıdı. ■

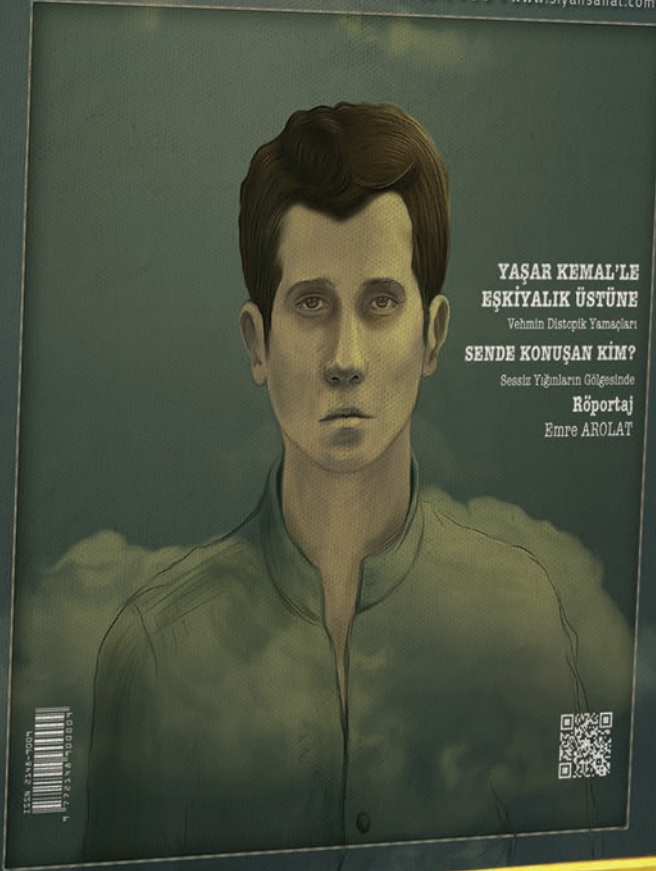


Siyah Sanat

Aylık Kültür Sanat Dergisi

Levent PP 46

• Sayı: 7 • Mart • 2015 • 8 TL • www.siyahsanat.com.tr



Aylık Kültür Sanat Dergisi

YÖNETMEN SENARİST BİLGE OLGAÇ

SEMRA GÜZEL KORVER

İLK KADIN YÖNETMEN OLMASA DA HAYATININ SONUNA KADAR FİLM ÇEKEN İLK KADIN YÖNETMEN OLARAK SİNEMA TARİHİMİZE GEÇEN BİLGE OLGAÇ, 3 MART 1994 GÜNÜ TALİHSİZ BİR ŞEKİLDE, EVİNDE ÇIKAN BİR YANGIN SONUCU HAYATA VEDA EDER.

S “Sinema aşk gibi, insan içine girdi mi başka her şeyi unutturuyor.” Bilge Olgaç’ın sinemayla kurduğu tutkulu ve üretken ilişkinin kendi sözleriyle anlatımı bu kadar yalın. Sanki sinema dünyasını saran ilişkilere dönüp bakmamış, yargılamamış ya da yadırgamamış kadar da olgun. İşinin ve iddiasının yönetmeni olmayı ilk sıraya almış Bilge Olgaç. Oysa o bir kadın ve erkeklerle örülü sinema geleneğimiz kaçınılmaz olarak onu “kadın yönetmen” olarak ayırmış, olumlamış ya da es geçmiştir.

Bilge Olgaç, ilk kadın yönetmen olarak değil ama hayatının sonuna kadar film çeken ilk kadın yönetmen olarak sinema tarihimize geçer. Bir meslek olarak gördüğü sinema hayatında, kırk filme yönetmen, otuz bir filme de senarist olarak imza atar.

Bilge Olgaç’tan ve sinemasından söz edilirken ilk olarak kadın oluşuna vurgu yapılır. Ancak o, kadın sıfatını sadece cinsiyeti kadın olduğu için kullanır. Bu özelliği ve bakış açısıyla da kendime yakın hissettiğim bir

sinema üreticisidir. Feza Sınar’ın Bilge Olgaç’ı anlattığı *Kamera’nın Arkasındaki Kadın: Bilge Olgaç* adlı belgeselde bir yönetmen olarak kadın olmayı şöyle ifade ediyor: “Sinema açısından kadın-erkek ayrımını kabul eden biri değilim. Aynı beyni, aynı standartları taşıyoruz. Sinemacı kadın ayrıntılara daha özen gösteriyor olabilir belki ama sinema aşk gibi insan içine girdi mi başka her şeyi unutturuyor.” Bana göre film yönetmenliği üniseks bir alan. Aynı anda hem kadın hem erkek dünyasına girebildiğiniz, hem erkek hem kadın gibi düşünüp hissettiğiniz bir dünyaya. Yönetmen sadece yönetmendir. Cinsiyetsizdir.

“Kadın yönetmenler” ve “kadın olan yönetmenler” ayrımını göz önünde bulundurursak, Bilge Olgaç’ın yerini anlamamız kolaylaşabilir. Olgaç’ın farkı kadınlar arasında en üretken ve geçimini sadece sinemadan sağlayan uzun soluklu bir “yönetmen” olmasıdır. Benim için ürettikleri ve tarzı ile “kadın yönetmen” tanımından sıyrılmış bir yönetmendir. Sinemanın farklı estetik kaygılarını barındıran birbirinden farklı filmleri, toplumsal gerçekçi



Linç (1970), Vadullah Taş Arşivi

yazarlarla iyi bir iş bölümü yapması, teknik ekibini de, oyuncularını da yaratıcı sürece katmasını bilmesi ve daha geniş bir seyirci kitlesine seslenmeye gayret ederek filmlerini toplumsal işleviyle ele alması Bilge Olgaç'ı "Bilge Olgaç" yapan özellikler. Evet, Yeşilçam geleneklerinden ve alışkanlıklarından çok da uzaklaşmamıştır. Böyle davranması da haklı gerekçelere dayanır. Filmlerini, Türk seyircisi-tüketicisi için yapar. Filmlerini izlerken yönetmenin kadın mı erkek mi olduğunu hissettirmez bana. Yönetmen koltuğunda duyarlı bir kadından daha çok, duyarlı bir insan oturur benim gözümde.

İlk Filmler

Memduh Ün'ün asistanlığını yaparak sinemaya başlayan Olgaç, İlhan Engin, Halif Refiğ ve Hasan Kazankaya'nın da asistanlığını yapar. 1965'te yirmi beş yaşında yönetmen koltuğuna oturur. İlk filmi *Üçünüzü de Mıhlarım* hapisten çıkınca, kan davası nedeniyle öldürdüğü adamın oğullarıyla çatışmaya giren ve hayatta kalmaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatır. Yılmaz Güney, Tuncel Kurtiz ve Pervin Par başrolleri paylaşır.

Nikâhsızlar (1966) ve *Öksüz* (1968) filmlerini bir yana bırakırsak, o ilk yıllarda vurdulu-kırdılı, erkek kahramanlı, Yeşilçam formlarına uygun avatür filmler çeker. Yeşilçam'ın o dönemki sosyo-ekonomik yapısı içinde kendi duyarlılığını ve bakışını pek öne çıkaramaz. Herhangi bir yönetmenden farklı olmaksızın ilk ürünlerini verir. *Krallar Kralı*, *Silâhsız Dövüşelim*, *Kanlı Şafak* bunlar arasında yer alır. Öncelikli olarak erkek seyirciyi hedeflemesi, ticari öğeleri öne çıkarması, kendini biraz gizleyerek atmosfer içine eklenebilmesi ile açıklanabilir bir durumdur bu.

Sosyal Filmler

1970 yılında Kerim Korcan'ın aynı adlı romanından uyarlayarak, senaryosunu Korcan ile birlikte yazarak çektiği *Linç*, meslek hayatında bir dönüm noktası olur. Tarihi Sultanahmet Cezaevi'nde çekilen filmde bir iki sahne dışında hiç kadın oyuncu yoktur. Cezaevindeki mahkumlar arasında yaşanan iktidar savaşını anlatan film, hapisanenin katı kurallarına karşı çıkıp, sonunda mahkumlar tarafından linç edilen

SİNEMANIN ESTETİK KAYGILARINI BARINDIRAN FARKLI FİMLERİ, TOPLUMSAL GERÇEKÇİ YAZARLARLA İYİ BİR İŞ BÖLÜMÜ YAPMASI, TEKNİK EKİBİNİ DE, OYUNCULARINI DA YARATICI SÜRECE KATMASINI BİLMESİ VE GENİŞ BİR SEYİRCİ KİTLESİNE SESLENMEYE GAYRET EDEREK FİMLERİNİ TOPLUMSAL İŞLEVİYLE ELE ALMASI BİLGE OLGAÇ'İ "BİLGE OLGAÇ" YAPAN ÖZELLİKLER.

Arap Kadir'in başına gelenleri sade bir dille anlatır. *Linç* en iyi hapisane filmlerinden biri olarak sinema tarihimize geçer. Başrollerde Danyal Topatan, Ali Şen, Necip Tekçe gibi karakter oyuncularını vardır. Film, sahnelerinde çok fazla küfür ve argo olması sebebiyle sansüre uğrar ve elden geçirilir.

Linç erkek dünyasına ve hapisane hayatına dair gözlemleri, kamera ve oyuncu yönetimindeki başarısı ile dönemin yapısı ve koşulları düşünüldüğünde gerçekten kayda değer bir film. Zaten 2. Altın Koza Film Festivali'nde Yılmaz Güney, Halit Refiğ, Memduh Ün ve Orhan Elmas'ı geride bırakarak "En İyi Yönetmen", "En İyi Üçüncü Film" ve "En İyi Görüntü Yönetmeni" ödüllerini alır. Olgaç için artık yeni bir dönem başlamıştır.

1974'te Türkan Şoray ve Mehmet Keskinioğlu'nun başrollerini paylaştığı, senaryosunu kendisinin yazdığı *Açlık* filmini çeker. Bir köy ağası genç bir kızın ırzına geçer. Sonra onu yoksul bir delikanlıyla evlendirir. Kısa süre sonra iki genç birbirini sever. Bu arada büyük bir kuraklık başlar, bunu açlık izler. Delikanlı, ailenin geçimini sağlamak için büyük kente gittiğinde genç kadın ve çocukları açlıktan ölecek hale gelir. Film ataerkil yapıyı, ağa-kadın-erkek ilişkilerinde feodal sistemi eleştirir. Ana karakter Meryem, sistemin kurbanıdır. Kadın ve anne olarak suiistimal edilir ve bir eşya gibi muamele görür. Buna rağmen çocukları için kendisini feda eder.



■ *Bir Gün Mutlaka* (1975), BİSAV TSA Arşivi



■ *Açlık* (1974), BİSAV TSA Arşivi

Açlık, kapalı ve dar bir mekânda başarılı bir atmosfer yaratan örnek bir film. Açlık duygusunu seyirciye geçirmesiyle, baştan sona sade anlatımıyla Olgaç'ın en etkileyici filmlerinden biridir.

1975 yılında çektiği *Bir Gün Mutlaka*, o yıllarda ülkeyi saran öğrenci olaylarını ve işçi sınıfının sorunlarını konu edinir. Senaryosunu Yılmaz Güney'in yazdığı *Bir Gün Mutlaka*'nın oyuncuları arasında ise Azra Balkan, Güven Şengil ve Oktay Sözbir vardır. Yarı belgesel yarı kurmaca olan film, siyasi olaylara bakışı ile oldukça dikkat çeker. Ancak Olgaç, bu filmden sonra seks filmleri furçasından birçok meslektaşını gibi olumsuz etkilenerek uzun yıllar sinemadan uzak kalır. Bu uzun arada reklâm filmleri çekerek yaşamını devam ettirir.

Bilge Olgaç'ın 1965-75 yılları arası filmografisine baktığımızda erkek dünyasını keşfetmeye çalıştığını ve onların öykülerini anlattığını görürüz. Toprak sorunu, feodalite, kan davası, hapisane hayatı gibi erkek âlemine ait sorunlar bu konularla harmanlanan sevdalarla daha da vurgulanır.

Kadın Meseleleri

Bilge Olgaç, 1984'te çektiği *Kaşık Düşmanı* ile Yeşilçam'a dönüş yapar. Başrollerde Halil Ergün ve Perihan Savaş yer alır. Senaryosunda da Olgaç'ın imzası olan film gerçek bir olaya dayanır. Ankara'nın Keskin ilçesine bağlı Danacıbaşı köyünde meydana gelen bir



■ *Linç* (1970), BİSAV TSA Arşivi



■ *Gülüştan* (1985), BİSAV TSA Arşivi



■ *İpekçe* (1987), BİSAV TSA Arşivi

faciadan esinlenir. Bir köy düğünü sırasında patlayan tüple paniğe kapılan çok sayıda kadın ve çocuk yaşamını yitirir. Facia sonunda kadınsız kalan köy erkekleri civar köylerden evlenecek kadın arayışına girer. Yaşanan bu felaketi film yapmak için Alman televizyonundan bir ekip köye gelir. Köyün düğüne katılmayan tek kadını, artık ruh sağlığını yitirmiş olsa da bu ekibin foyasını fark eden ilk kişi olur. Başlık parasını, töreleri ironik bir dille eleştiren film, 21. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde, En İyi Senaryo ve En İyi Üçüncü Film ödüllerini kazanır. Aynı yıl Fransa'da yapılan 7. Créteil Uluslararası Kadın Yönetmenler Festivali'nde En İyi Film ve Basın Özel Ödülü'nü alır.

Olgaç art arda, yine kadın meselelerine değindiği *Gülüştan* (1985), *Üç Halka* (1986) ve *İpekçe*'yi (1987) çeker.

Gülüştan, kumalık kurumunu; hem işgücü hem de erkek evlat vermesi için birbiri üzerine aynı eve getirilen kadınları anlatır. İlk iki karısından da çocuk sahibi olmadığı için Mestan, yolda rastladığı ve kendine baktığını sandığı yetim *Gülüştan*'ı kaçıır. Eve geldiğinde kızın kör olduğunu anlar. İlk iki karısı Cennet ve Zekiye kısır, sonuncusu ise kördür. Kör *Gülüştan*'a âşık olan Mestan üçüncü karısından da çocuk sahibi olamaz. Cennet ve Zekiye, Mestan'a ve birbirlerine duydukları nefretin tümünü *Gülüştan*'a yansıtır. Mestan iki kadının da *Gülüştan*'a bakması için emirler yağdırır, kendi de sevdiği

kadına hizmet etmekten geri durmaz. Oyuncular Halil Ergün, Yaprak Özdemiroğlu, Meral Orhonsay ve Güler Ökten'dir. Bu dört kişilik dünyanın duygusal gelgitlerini, dışarıdan çok basit gibi görünen hayatlarının hiç de öyle olmadığını, kendileri ve birbirleriyle olan hesaplaşmalarını, karakterlerin iç seslerini ustalıkla kullanarak anlatır.

Üç Halka 25 de kasabaya gelen panayırda halka attıran adamın, genç ve güzel kızını sattığına inanan kasabalının yol açtığı trajediyi anlatarak kadın meselelerine yönelik yaklaşımını sürdürür. Bu kez Hülya Avşar ve Hakan Balamir vardır başrollerde.

Gerçek bir öyküden yola çıkan *İpekçe* filminde ise, kadın meselesine dair sözlerine ve göstermek istediklerine devam eder Olgaç. *İpekçe* bir tırla köye getirilen, beline kadar uzanan ipeksi saçlarıyla ahalinin dikkatini çeken ve sevgisini kazanan bir kadındır. Köylüler kadını bir kulübeye yerleştirir. Kadın kulübesini süsleyen nakışçıya âşık olunca, köylülerin ataerkil ahlâk anlayışları ile karşı karşıya kalır. Bir fahişenin değişmeyen kadehini, çevresindeki insanların çelişkili, ikiyüzlü yaklaşımını ele alan *İpekçe* Kültür Bakanlığı En İyi Film ve Altın Artemis ödülünü kazanır. Bu filmde Perihan Savaş ile başrolü paylaşan Berhan Şimşek kendi oyunculuk serüvenine dair şöyle der: "Benim oyunculuğum Bilge Olgaç Sineması'ndan önce ve Bilge Olgaç Sineması'ndan sonra diye ikiye ayrılır."

OLGAÇ'IN 1965-75 YILLARI ARASI
FİLMOGRAFİSİNE BAKTIĞIMIZDA ERKEK
DÜNYASINI KEŞFETMEYE ÇALIŞTIĞINI,
ONLARIN ÖYKÜLERİNİ ANLATTIĞINI
GÖRÜRÜZ. TOPRAK SORUNU, FEODALİTE,
KAN DAVASI, HAPİSHANE HAYATI GİBİ
ERKEKLERİN DÜNYASINA AİT SORUNLAR
BU KONULARLA HARMANLANAN
SEVDALARLA VURGULANIR.

Olgaç'ın kadın meselelerine duyarlılığının nedeni bence kadın olması değil sadece. Sanatçının içinde yaşadığı toplumu ve değişen yaşam koşullarının yarattığı değişimi yakından gözlemlemesiyle de ilintilidir. Ses getiren bu filmlerini, seksenlerde feminist akımların toplumumuzda ağırlık kazanmaya başladığı bir dönemde çekmiş olmasına, yani "gündemi" o açıdan da izlemiş olmasına da bağlıyorum. Ancak Olgaç, kadına dayalı öyküler anlatırken diğer kadın yönetmenler gibi aynayı sürekli kendine tutmaktan kaçınır. O, gerçek kadınların öykülerini anlatır.

Film Bitti

Doksanlara gelindiğinde Olgaç'ın *Aşkın Kesişme Noktası*, *Umut Hep Vardı*, *Kurşun Adres Sormaz* filmlerini görürüz.

Bir Yanımız Bahar Bahçe yine senaryosunu kendisinin yazdığı son filmidir. Başrollerde Halil Ergün ve Sibel Tunağöl oynar. 3 Mart 1994 günü talihsiz bir şekilde, evinde çıkan bir yangın sonucu hayata veda eden Olgaç, ölümünden beş gün önce TRT 2'nin "Sinema Sinema" programına bakan son olduğunu bilmediği son filmiyle ilgili neler anlatmış:

"Bir yanımız bahar bahçe ne anlatıyorsa bir kere film de onu anlatıyor gerçekten. Hayatın bir yanı bahar bahçe ise, bir yanı yaprak döküyor. Selda'nın bir türküsünden esinlenerek bu ismi koyduk. Bir yanıla bahar bahçe yaşamının tadını, bir yanı ile yaprak dökmenin acısını yaşayan iki insanın bu iki çelişkili duygusunu anlatıyor. Tabii bunların arkasındaki toplumsal, kişisel, tarihi nedenleriyle birlikte anlatıyor kuşkusuz. Kırık bir aşk hikâyesi. Biraz yaş farkı olan bir ilişki. Benim de ilk aşk filmim. Aşk hayatın kopmaz bir parçası. Belki de geç kaldım. Aşk filmi çekmek de hoşmuş. İnsan geçmiş



birlikteliklerini tadıyor yeniden. Şöyle bir çekişme oldu sette Halil Ergün'le aramızda. Ben dedim ki: "Bak bu bir aşk filmi, biz senle farklı filmler çektik oynayabilecek misin?" O da "Sen çekebilecek misin?" dedi. Sonunda ben galip geldim. İyi bir aşk filmi oldu sanıyorum. Sadece aşk filmi değil tabii ki. Hiçbir yönetmen filmi bittiğinde tam olarak tatmin olmadı diyemiyor. Çünkü güzel sürekli kendini aşıyor, daha güzeli istiyor. Keyifle seyredecek bir film olduğunu düşünüyorum."

Film biter ancak Olgaç, filmi sinema salonunda seyircisiyle izleyemez. Sinemaya adadığı ömrü ve seyirci ile yakınlığıyla Bilge Olgaç, sinemamızın, bana göre "kadın yönetmen" bölümünde değil, "yönetmen" bölümünde yer alıyor. Ölümünün yirmi birinci yıldönümünde kendisini saygıyla, sinemamıza bıraktığı deneyim ve eserler için teşekkürle anıyorum. ■

SORUŞTURMA: SEMRA GÜZEL KORVER

“OLGAÇ SİNEMAMIZDA ÖRNEK BİR İSİM”



ATILLA DORSAY

Türk sinemasında “kadın yönetmen” titrini ilk kez gerçek anlamıyla hak eden ve otuz yıllık kariyeri içinde sürekli çabalayıp zorluklarla boğuşarak ayakta kalan Bilge Olgaç, bu açıdan kadın hareketimiz içinde örnek olması ve hep anılması gereken bir ad. Onun verimi içinde (kimileri Yılmaz Güney’li) vurdulu-kırdılı filmlerden siyasal yapımlara (*Bir Gün Mutlaka*), tipik erkek filmlerinden (*Linç, Kurşun Adres Sormaz*) kırsal kesim dramlarına (*Açlık, Gülüşan, İpekçe, Gömlek*) her tür-

den film var. Sonuncu türde özellikle Osman Şahin’le yaptığı başarılı işbirliğini de göz ardı etmeden... Belki sanatının zirvesi de *Kaşık Düşmanı* oldu. Kendi yazıp yönettiği bu Türk usulü kara komedi, tüm kadınların yok olduğu bir köyde tek başına kalan bir “deli kadının” öyküsünü anlatırken, sanki Türk toplumundaki ezeli kadın-erkek çatışmasına özgün bir neşter vuruyor. Yeniden görülüp irdelenmesi gereken, unutulmuş başyapıtlardan biri.



KEREM AKÇA

Erkek egemen kültür, ataerkil yaşam biçimi bütün ülkelerde olduğundan daha fazla vardır bizde. Ama arada 1965’de ilk filmi çeken Bilge Olgaç gibi nadide isimlerin çıkması bu konuda bir “cesaret” anlamına gelmiştir. Günümüzde kadın yönetmenlerin sayısının artmasında özel bir yere sahip sinemacının adını, dünyasını ve işlerini unutmak kolay değil. Sinemamızda ondan önce rejisi koltuğuna geçen kadın yönetmenler olsa da

emekçiliği ve istikrarıyla onun yeri ayrı. Ulusal festivallerde yönetmen ödülü kazanan ilk kadın olmasıyla da değerlidir. Olgaç, filmlerinde genelde erkeklerin dünyasını anlatıp “memur yönetmen” diye anılmasına karşın kendi cinsiyetinin de azimli olabileceğini kanıtlamıştır. Şimdilerde Yeşim Ustaoglu, Aslı Özge, Çiğdem Vitrinel ve daha nice ismin rahatça sanatını icra etmesi onun öncülüğüyle olmuştur.



ALİ ULVİ UYANIK

Bedenini, sürekli mücadele ettiği erkekler arenasında kimse “yakamamışken”, 1994 yılında alevlere teslim etti. O, adının bir tesadüf olmadığını kanıtlamıştı. Otuz iki yıllık sinema serüveninde, cinsiyetçi bakışlar altında inatla çalışabilmeyi ve bir kadın olarak uluslararası alanda ödül alabilmeyi başaran bir ilkti. Bugünün konforlu koşullarıyla kıyas kabul etmeyecek olanaksızlıklarda, bazen en sakil setlerde ekibi yönetebilmek için zırhlarını kuşansa da, erkek hükümlerinin ortasında savrulan kadınlarımızın öykülerini en hassas biçimde anlattı. Kadına yönelik ikiyüzlü bakışın toplumsal izlerini takip eden Bilge Olgaç, öykülemeye bazen yalın bir çizgiyi, bazen de ülkesindeki otantik hazineleri, bin bir renk ve ayrıntıyı kullanan zengin

biçimsel özelliklerin aracılığı tercih etmiştir. Mizahi acıdır, kurduğu dünyalar dışavurumcu etkiler taşır. Özellikle son on yıllık döneminde, sinemamızda nadir rastlanan teknik titizliği üst seviyeye taşımıştır.

En olgun yapıtlarını verebileceği bir döneme girerken veda ettiğinde, kuşaklar boyu anlatılacak en hüznü kadını hikâyelerinden birinin kahramanını bizzat oynaması, belki de ilahi bir yazıydı. Bugün Türk sinemasından ve evrensel başarılarından söz edilebiliyorsa, Bilge Olgaç gibi emekçilerin yeşerttiği topraklara borçlu olduğunu belleklere kazıyan bir yazıydı bu. Şurası kesindir ki Olgaç sadece sinemanın değil, hâlâ devam eden kadınların eşitlik ve var olma mücadelesinin simgelerinden biri olmuştur.

Sınırlarda Dolaşmak Afrika ve Osmanlı

SÖYLEŞİ: HİLAL TURAN
FOTOĞRAF: ÜMİT ÜNAL

Afrika ve Osmanlı belgeseli, dört yüz yıllık ortak bir tarihin izini sürüyor. Afrika ve Osmanlı alanında önde gelen birçok tarihçi ve araştırmacıyı buluşturan belgeselin yapım çalışmaları üç yıl sürdü. Yönetmenliğini Gökhan Yorgancıgil'in yaptığı belgeselin yapımcısı ve senaryo yazarlarından Hatice Uğur'la Afrika ve Osmanlı belgeselinin serüvenini konuştuk.

"AFRİKA'YI ÖZNE OLARAK GÖRDÜK"

Afrika ve Osmanlı belgeseli hangi yönlerden bu alanda yapılmış diğer çalışmalarından farklılaşıyor?

Afrika ve belgesel denilince herkesin aklına gezi ya da doğa belgeselleri gelir. Bizim ülkemizde de, başka yerlerde de durum değişmez. Batı'da Afrika tarihine odaklanan

yapımlar varsa bile, bunlar Osmanlı'nın kıta ile ilişkilerine değinmez. Bu anlamda, *Afrika ve Osmanlı* belgeseli bir ilk.

Belgesel boyunca Afrika'ya, aynen binlerce yıllık tarihi boyunca olduğu gibi, bir özne olarak ele aldık. "Kara kıta, hastalıklarla boğuşan parçalanmış kıta, egzotik insanların kıtası ya da Osmanlılar tara-

findan fethedilmiş, medenileştirilmiş bir kıta" gibi Afrika'ya nesneleştirilen popüler söylemlerden uzak durduk. Belgesel boyunca Afrika'ya bir çatı olarak düşündük. Osmanlı Devleti'nin on altıncı yüzyılda Mısır'ın fethiyle bir Afrika devleti oluş sürecinden, yirminci yüzyılda her iki kültürün Batı karşısında ötekileştirilmesine uzanan ortak hikâyelerini anlatmaya çalıştık.

Osmanlı Afrika'sı deyince nasıl bir coğrafyadan bahsediyoruz? Belgesel kapsamında bu coğrafyanın tümüne gitme imkânınız oldu mu?

"Osmanlı Afrika'sı" zihnimizde Kuzey Afrika'ya çağrıştırır. Öyle ya tarihte Fas dışındaki Kuzey Afrika Osmanlı toprağıdır. Oysa belgeselde fiilen Osmanlı hâkimiyetindeki yerlere değil de, entelektüel ve kültürel temaslarımız olan uç bölgelere uzandık. "Hâkimiyet" vurgusundan ziyade tarihte iki özne arasındaki ilişkinin izini sürebileceğimiz coğrafyaları belgesele dâhil ettik. Birini diğerinin altında "alt başlık" olarak kodlayan bir yaklaşımdan kaçınmaya özen gösterdik. Doğu ve Batı Afrika'da bazı ülkelere ve Güney Afrika'ya gittik

"OSMANLI AFRİKA'DA BİR TAHAKKÜM İLİŞKİSİ KURMUYOR"

Belgeselde anlatılan örneklere baktığımızda Osmanlı'nın da kıtaya bu hassasiyetle yaklaştığını görüyoruz. II. Abdülhamid'in irşad ve tebliğ faaliyetleri için Güney Afrika'ya gönderdiği Ebubekir Efendi, yerel dilde din ve ilmihal kitapları yazıyor. Avrupalılar gibi kendi dilini öğretmeye çalışmıyor.

Dört yüz yıllık bir ortak tarihe rağmen Afrika'da Türkçe konuşulan bir yer bulamıyorsunuz. Portekizce, Fransızca, İngilizce konuşuluyor ancak Türkçe bilinmiyor. Osmanlı'nın kendi kültürünü empoze etmek, dayatmak gibi bir yaklaşımı yok. Ebubekir Efendi yerel halktan biriyle evleniyor ve oradaki hayata

karşıyor. Bugünkü Afrika Boynuzu ve Etiyopya'ya tekabül eden bölgelerde Habeş Eyaleti kuruluyor, orada da Türkçe konuşulmuyor. Osmanlı eyaleti olsa da yerel dil hâkim tümüyle. Yerel dil bilen kadılar, yöneticiler atanıyor.

Osmanlı ve Afrika ilişkileri alanında araştırmalar yetersiz. Bunun nedeni olarak yazılı kaynakların yetersizliği gösteriliyor. Siz buna katılıyor musunuz? Belgeselin hazırlık aşamasında kaynak sıkıntısı yaşadınız mı?

Bu konudaki en büyük sıkıntı bilgisizliğimiz. Kaynakların olup olmadığını bile henüz bilmiyoruz. Afrika bir araştırma alanı, bir disiplin olarak yeni yeni gündemimize giriyor. İnsani yardımlar elbette önemli. Ama ivedilikle bu "yardıma muhtaç, salgın hastalıkların, iç savaşların kol gezdiği, tarihsiz, talihsiz" kıta algısını terk etmemiz gerekiyor. Biz kaynak sıkıntısı yaşamadık. Hatta elimizde çok fazla belge, hikâye vardı, zaman zaman onlarla nasıl baş edeceğimizi tartışıp durduk. Afrika'yı Batılı tarihçilerden değil, Afrikalı tarihçilerden dinlemeye çalıştık. Rahmetli Prof. Ali Mazrui ve Prof. Abdul Sherif büyük katkı sağladılar. Yazılı kaynakların yanı sıra sözlü kültüre ve tarihe dayalı özgün bir anlatı dili oluşturmaya özen gösterdik.

"AFRİKA YALITILMIŞ BİR KITA DEĞİL"

Belgeselde Zengibar bahsindeki Taarab müziği, Afrika'nın, yaygın anlayışın aksine, dış dünyaya kapalı bir yer olmadığını düşündürüyor. Sizin bu konudaki görüşünüzü öğrenebilir miyim?

Çok doğru bir tespit. Dünyadan yalıtılmış bir Afrika algısı, Afrika tarihiyle uyuşmuyor. Taarab gibi kozmopolit bir müzik türü bunun en güzel örneği. Hindistan'dan Ortadoğu'ya kadar farklı müzik unsurlarını harmanlayarak oluşmuş bir tür, o kadar geniş bir dün-



Taarab Grubu (Zengibar)

yası var ki. Bence başlı başına bir belgesel konusu. Doğu Afrika'nın Taarab müziği gibi, yaygın olarak konuşulan dili de bu kültürel mozaiki yansıtıyor. Sevahili dilinde çokça Arapça, Farsça ve hatta Türkçe kelimeler bulunuyor. Doğu Afrika'da koz-

mopolitliği maksimum düzeyde görüyoruz. Doğu Afrika insanların ten renkleri bile daha farklıdır diğer bölgelerden. Zengibar'da yürürken siyah Afrikalı, beyaz Arap, çekik gözlü Uzak Doğulu yerliler görürsünüz. Evet hepsi Zengibar yerlisidir. Prof. Abdul Sherif'in dediği gibi "ırk" kelimesi burada başka bir şey ifade eder.

"ÇOK UZAK AMA ÇOK TANIDIK"

Afrika coğrafi olarak uzak olsa da kültürel olarak çok fazla ortaklık öne çıkıyor belgeselde.

Evet, farklılıklara değil, benzerliklere odaklanan bir belgesel yapmak istedik. Dilden, müzikten, tarihten, gündelik yaşamlardan örnekler sunarak tüm bu tanıdık unsurlara dikkat çekmeye çalıştık. Uzak ama tanışık olduğumuz bir coğrafya, kültür, tarih. Yine Taarab'dan örnek vereceğim, ben Taarab dinlediğimde Orhan Gencebay dinlemiş gibi oluyorum. Çok uzak ama çok tanıdık. Bölümlerden bir diğerinde Nijer'de kendilerini "İstanbullewa" olarak adlandırılan Tuareglere yer verdik. Sözlü kültürlerinde yer etmiş ortaklıklarını izini sürdük.





Afrika'yı Batılı tarihçilerden değil, Afrikalı tarihçilerden dinlemeye çalıştık. Yazılı kaynakların yanı sıra sözlü kültüre ve tarihe dayalı özgün bir anlatı dili oluşturmaya özen gösterdik.

Başta yazılı kaynakların yetersizliğinden bahsetmiştik, belgeselde bunu aşmak için sözlü kültürdeki ortaklıklara da önemli ölçüde yer veriliyor.

Batılı tarih yazımında "Afrika'nın yazılı kaynakları yoktur olsa olsa sözlü tarihi vardır" denir ama bunun doğru olmadığını biliyoruz. Sözlü tarihin de çok değerli bir tarih metodu olduğunu düşünüyorum. Mesela Nijer'de sözlü kültürde İstanbul isimli bir cin var. Kızınca küsüp Marmara'ya kaçıyor. Belgeselde de yer veriyoruz buna. Bunların da izinin sürülmesi gerekiyor en az yazılı kaynaklar kadar. Belgeselde yer veremediğimiz ve çalışılması gereken bunun gibi o kadar çok konu var ki.

"AFRİKA HAYATA BAKIŞINIZI DEĞİŞTİRİYOR"

Belgesel için gidilen yerlerde sizi kişisel olarak en çok etkileyen ne oldu?

Dünyayı evvel zaman seyyahları gibi gezmeli sanırım. Adım adım yakınlaşarak. İklimin, kültürün, havanın, suyun, toprağın renginin değişimine yavaş ya-

vaş şahit olarak. İbni Batuta Afrika'ya gittiğinde, geçtiği bölgenin geleneklerine uygun şekilde kıyafetlerini değiştirerek ilerlemiş. İklimler, kültürler, gelenekler değişiyor giderken. Ve bunların hepsini tecrübe ederek gidiyor İbni Batuta. Bugün paltolarımızı havalimanında bırakıp uçağa biniyoruz ve indiğimizde kıpkırmızı bir toprak, masmavi bir gökyüzü, sıcak nemli bir hava karşılıyor bizi. İstanbul'dan Şam'ı, Halep'i, İskenderiye'yi, Kahire'yi, Sana'yı görmeden direkt uçmanın yan etkileri var. Modern zamanın hızı, bizi daha şaşkın ve yabancı yapıyor. Afrika erken dönem Hristiyanlığın ve İslam'ın ana vatani, rengarenk bir kıta. Çok dinli, çok renkli, çok sesli zengin bir kıta.

Afrika'yla olan tarihi tecrübemize dair ciddi bir unutuşla malul olduğumuz açık. Peki, Afrikalılar ortak tarihimize dair ne hatırlıyor? Belgesel çekimlerinde yerel halkla temas ettiniz. Onların nasıl bir Osmanlı algısı var?

Nijer'de ekibimiz çok özel konuklar olarak karşılandı. Bizzat Agadez Sultanı ağırladı ekibi, inanılmaz bir teveccüh vardı. Ancak Afrika'nın genelinde, Osmanlı ile ilgili ciddi bir bilgi yok. Gerçekten yitik bir tarihi tecrübe söz konusu. Çünkü onlar da kendi tarihlerini kendi kaynaklarından okumuyorlar. Doğu Afrika'nın tarihini Almanlardan veya İngilizlerden, Afrika'nın boynuzunu İtalyan ya da Portekiz kaynaklardan öğreniyorlar. Osmanlı bu kaynaklarda korsan ya da barbar olarak sunuluyor. Müslüman olduğu için Afrikalılar, Osmanlı'ya özlüyorlar evet ama onlar da Osmanlı'ya tam anlamıyla bilmiyorlar.

Sömürgecilikle birlikte kıtayla dört yüz yıllık ilişkimiz kopmaya başlıyor. Belgeselde Osmanlı'nın -özellikle II. Abdülhamit'in- sömürgeciliğe karşı direndiğini gösteren örnekler var. Osmanlı Afrika'da sömürgeciliğin gelişimini engelleyen bir unsur muydu?



Muhammed Şitta Bey'in Ailesi (Nijerya)

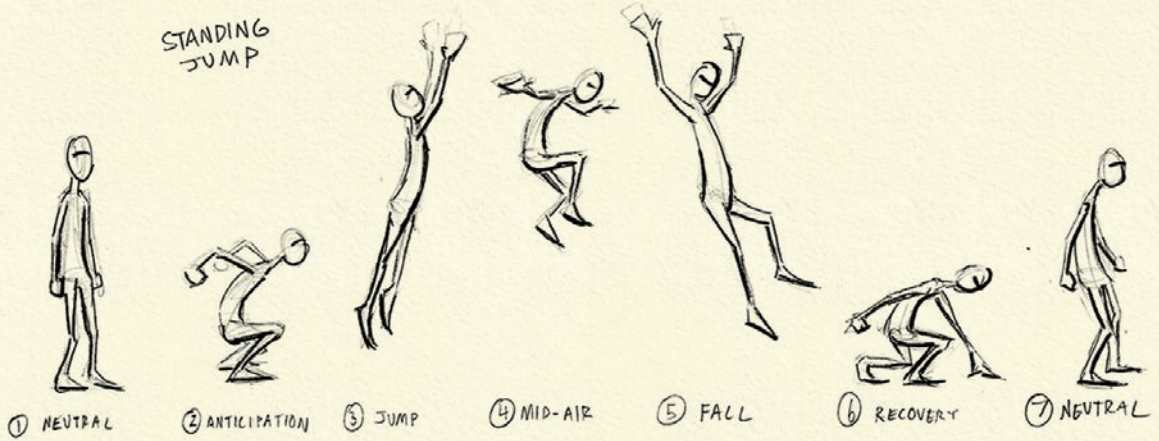
Farklılıklara değil, benzerliklere odaklanan bir belgesel yapmak istedik. Dilden, müzikten, tarihten, gündelik yaşamlardan örnekler sunarak tüm bu tanıdık unsurlara dikkat çekmeye çalıştık.

Osmanlı'nın 93 Harbi'nden sonra tabiri caizse kolu kanadı kırılıyor ve Müslüman olmayan tebaasının büyük bölümünü kaybediyor. II. Abdülhamid'in politikasıyla, dünyanın dört bir yanındaki Müslümanlarla iletişime geçiliyor, bir arada olma vurgusu yapılıyor. Çünkü Osmanlı Devleti halifelik kurumu dolayısıyla Hindistan'dan Afrika'ya kadar tüm Müslüman coğrafyalarda saygı görüyor. Doğu Afrika'daki camilerde cumaları Abdülhamid adına hutbe okutuluyor. Sierra

Leone'de Müslümanları örgütleyeme çalışılan Muhammed Şitta'ya, II. Abdülhamid tarafından "Bey" unvanı veriliyor. Müslümanlar orada cami inşa ediyor, bunu hali-feye gelip açsın istiyor. Büyük değer veriyorlar Osmanlı'ya. Tabii Osmanlı'nın yirminci yüzyılda Afrika'daki sömürgeciliği durdurması mümkün olmuyor. Ancak gücünün yettiği her noktada yerel halkla birlikte direniyor ve ciddi bir varlık gösteriyor.

Geçmişe her bakış arkasında bir gelecek projeksiyonu taşır. Belgesel tecrübenizden sonra Türkiye'nin Afrika'yla ilişkilerinde neyi öncelemesi gerektiğini düşünüyorsunuz?

Afrika Tarihi çalışan biri olarak, bu alanda ihtisaslaşmış enstitülere ihtiyacımız olduğunu düşünüyorum. Afrikalı ve Türkiyeli tarihçiler ortaklaşa çalışmalar yapabilecekleri platformlara sahip olmalı. Üniversitelerimizde Afrika ile ilgili dersler okutulmalı. Afrika edebiyatı, tarihi alanında eserler hazırlanmalı. Tarih boyunca geliştirilen ilişkiler üzerinden geleceğe dönük yakınlıklar kurulmalı. ■



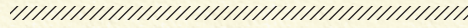
ANİMASYONUN PRENSİPLERİ

KORAY SEVİNDİ

“Film çekmek 100 metre yarışıyla, animasyon yapmak maraton koşmaya benzer.”

Marjane Satrapi

ANİMASYON YAPIMINDA KULLANILAN FİZİK KURALLARINDAN BESLENEN, HAREKETİN KULLANIMINI KAVRAMLAŞTIRAN VE YAPILAN İŞİ ANİMASYON GERÇEKLİĞİNE YAKLAŞTIRAN TEMEL PRENSİPLER, ANİMASYON MANTIĞINI AÇIKLAMASI BAKIMINDAN DEĞERLİDİR.



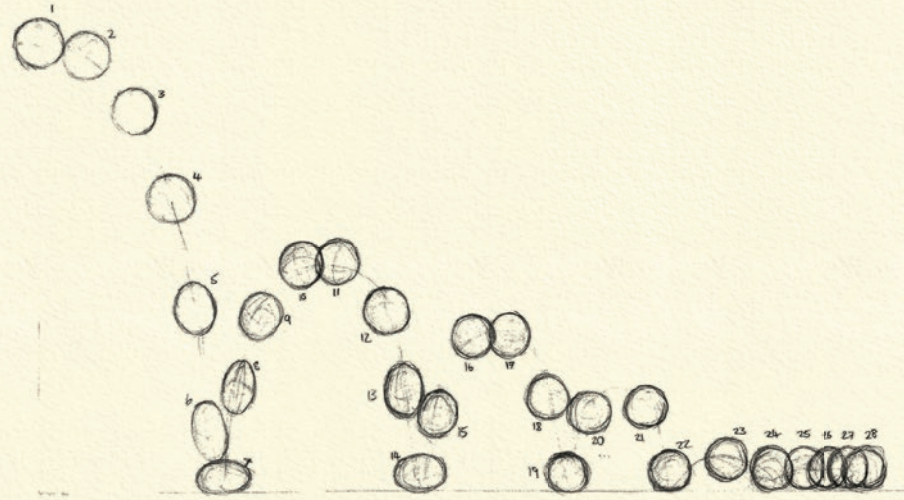
Animasyon, pek çok insanın yapmayı düşlediği bir film türü olsa da bunu başarabilen çok azdır. Walt Disney’in “Eğer hayal edebiliyorsan, yapabilirsin.” sözü bu konuda teşvik edici bir güç olarak görülebilir; fakat yapım sürecine dâhil olduğunda işlerin o kadar da kolay ilerlemediği anlaşılır. Ekip oluşturma, malzeme bulma, nereden başlayacağını bilememe gibi problemler olsa da temel sorun zihinsel süreçtir. Animasyon yapımı, sahip olduğu fiziksel zorluğun yanında güçlü bir zihinsel zorluk da barındırır; çünkü animasyonda sonuç alma süresi oldukça uzundur. Sabırları zorlayan bu dönem vazgeçmelere neden olur ve büyük istekle başlanan işler, ön hazırlık aşaması bitmeden yarım kalır. Film çekme işinde de bir ön hazırlık süreci vardır; fakat kayda girildikten sonra film karelerini üretmek kameranın işidir. Animasyonda ise hazırlık aşaması geçildikten sonra iş yeni başlar, animatör boş bir sayfayla karşı karşıyadır. Tek bir kare üretmek için pek çok aşamayı kendisi yürütmesi gerekir. Bir saniyelik animasyon için saatler, günler harcanabilir. Teknolojiyle bazı kolaylıklar gelse de o boş sayfayla yaşanan ilk temastaki duygular karmaşası hâlâ aynıdır.

Animasyon yapım tekniği ve süreçleri ilk animasyon filmlerinden beri çok değişmemiştir. Belli detaylar çerçevesinde ilerleyen ve bir çeşit mekanizmayı andıran bu teknik süreçte uluslararası kabul görmüş prensipler yer alır. Walt Disney’in kurduğu animasyon stüdyosunun (The Walt Disney Company) dokuz önemli animatörünün (Disney’s Nine Old Men) çıkarımlarından oluşan bu on iki prensip, bu animatörlerden Ollie Johnston ve Frank Thomas’ın 1981 yılında çıkardıkları ve “animasyonun kutsal kitabı” olarak da anılan *Hayatın Yanılsaması (The Illusion of Life)* kitabında açıklanır. Bugünkü animasyon eğitiminin de temelini oluşturan bu ilkeler klasik animasyon tekniğine dayanır; ancak çoğu prensipte “hareket” baz alındığı için diğer animasyon türlerine de uygulanabilir. Fizik kurallarından beslenen, hareketin kullanımını kavramlaştıran ve yapılan işi animasyon gerçekliğine yaklaştıran bu kurallar, animasyon mantığını açıklamaları ve daha “animatif” bir işin ortaya koyulabilmesini sağlaması bakımından değerlidir.

“Ezilme & Gerilme/Esname” (*Squash & Stretch*) olarak adlandırılacak olan ilk kurallardan biridir. Elastiklik yeteneği olan bir nesne, hareketi sırasında ezilme ve esneme

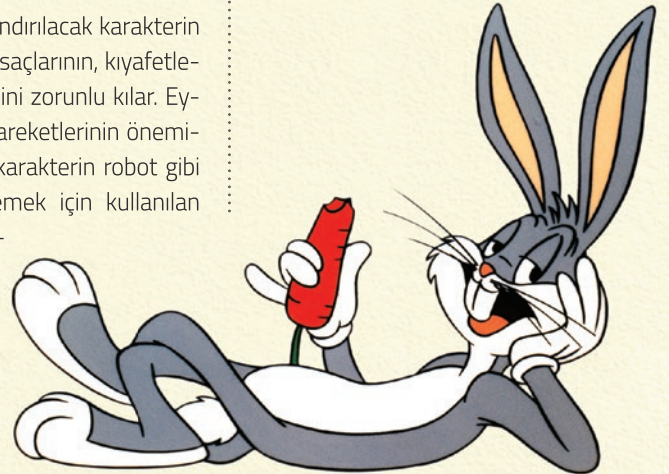
hareketleri yapar. Yüksekten topun yere çarptığı sırada ezilmesi ve tekrar yükselirken eski halini alması buna bir örnektir. Seken top her defasında daha düşük bir seviyeye yükselir ve sonunda durur. Animasyon yapımının ilk evresi olarak gösterilen top sektirme hareketi bir çeşit kilit bilgidir. Hacmin korunması prensibinden beslenir ve baskı ya da basınç altında oluşan değişimle ilgilidir. Bu gerçekten yola çıkılarak animasyondaki karakterin ya da nesnenin ne oranda deforme olacağına animatör karar verir. Bu noktada da devreye "Abartı" (*Exaggeration*) kuralı girer. Abartma, animasyonla gerçek görüntüyü ayıran ve animasyona kendi gerçekliğini veren önemli bir detaydır. Aslında animasyonda önemli olan gerçeğin karikatürleştirilmesidir. Karakterin jest ve mimiklerinde, nesnelere hareketlerinde görülen bu abartı, "animatif" formun olmazsa olmaz özelliğidir. *Kaptan Tsubasa* (*Captain Tsubasa*) animesinde topa vurulduğu zaman o şiddetle topun aldığı oval form, esneme kuralının abartılı bir şekilde verilmesine örnektir. Animasyon gerçekliği içinde bu abartılar sorgulanmaz çünkü izleyici muhatap olduğu türün gerçekliğiyle düşünür. Bu gerçeklik içinde *Kaptan Tsubasa* animesindeki futbol sahasının abartılı bir eğimde verilmesi ya da *Temel Reis* (*Popeye*) animasyonunda ispanağın sağladığı abartılı güç izleyici tarafından kabul görebilir. Gerçek zamanlı hareketi baz alan *rotoskop* ya da *hareket yakalama* (*motion capture*) tarzındaki animasyon türlerinin ise animatörler tarafından sevilmemesi ve eleştirilmesi bir noktada abartı özelliğinin eksikliğinden ileri gelir.

"Tahmin/Beklenti" (*Anticipation*) ilkesi ise yapılan hareketin bir hazırlık sürecinin olduğunu veya bir ön hareket gerektirdiğini söyler. Bazen bir yüz ifadesi bazen bedenini yaptığı bir eylem olan bu ön hareket, bir sonraki hareketin habercisidir ve seyirciyi bir sonraki aksiyona hazırlar. Zıplamadan önce dizlerin kırılması, topa vurmadan önce oyuncunun gerinmesi bu ön harekete örnek verilebilir. Burada önemli olan nokta, izleyicinin olacak olayları sezerek tedirgin olmadan filmi izleyebilmesidir. Bazen bu durumun tam tersi de



yapılabilir; fakat bunun filmde dengelenmesi gerekir. Ani gerçekleşen olaylar "sürpriz" etkisi oluşturarak izleyiciyi şaşırtmak için kullanılabilir; fakat sık yapılması izleyicinin tedirginliğini artırır. Korku filmlerinde sıkça yapılan bu psikolojik yönlendirme animasyonlarda daha çok "şaka" amacıyla kullanılır. Karakterin kafasına bir anda piyano düşmesi ya da yoldan geçerken karaktere aniden araba çarpması eğlenceli olabilir ama bu olaylarda bile bir gölge ya da ses ön bilgi olarak verilir. "Takip Eden ve Üst Üste Binen Hareket" (*Follow Through & Overlapping Action*) ilkesi ise hareketin sonrası ile ilgilidir. Hareket eden bir nesne ya da karakter hareketini tamamladığında ona bağlı olan ve hareket edebilen kısımlar bir süre daha harekete devam eder. Örneğin Bugs Bunny koşarken aniden durduğunda vücudu sabit kalsa da kulakları öne doğru bir hareket yapar ya da Süpermen yere indiğinde pelerini onun ardından yere iner. Bu durum canlandırılacak karakterin hareket eden uzuvlarının, saçlarının, kıyafetlerinin vb. iyi analiz edilmesini zorunlu kılar. Eylemin başlangıç ve bitiş hareketlerinin önemini anlatan bu iki prensip karakterin robot gibi hareket etmesini engellemek için kullanılan kritik detaylardır. "Hızlanma ve Yavaşlama" (*Slow In & Slow Out*) prensibi de bu robotik hareketi önlemek için gereklidir. Sabit hızla gerçekleşen hareketler daha meka-

ANİMASYON YAPIMI, SAHİP OLDUĞU FİZİKSEL ZORLUĞUN YANINDA GÜÇLÜ BİR ZİHİNSEL ZORLUK DA BARINDIRIR, ÇÜNKÜ ANİMASYONDA SONUÇ ALMA SÜRESİ OLDUKÇA UZUNDUR.



nik görünür. Gerçekte ise durma ya da hareket etme eylemlerinde yavaşlama ya da hızlanma olur. Hareket halindeki arabanın yavaşlayarak durması ya da yere düşen topun gittikçe hızlanması bu ilkeye örnek verilebilir. Animasyonlar temelde bu prensibi dikkate alsa da bunun geçerli olmadığı örnekler de vardır. *Cutout, stop motion* ya da *kukla animasyonu* mekanik hareketleri taşıyabilen bir forma sahip olduğu için fizik kurallarından beslenen bu tip prensipleri kullanmayabilir. Örneğin *South Park*'ta bu prensip çok önemli değildir ama daha gerçekçi hareketleri hedefleyen *Aslan Kral*'da (*Lion King*) kritiktir.

"Dosdoğru ve Pozdan Poza Hareket" (*Straight Ahead Action & Pose to Pose*) prensibi animasyon üretim süreciyle doğrudan ilgilidir. Süreç iki şekilde ilerleyebilir. Dosdoğru Hareket yönteminde ilk kareden başlanarak bütün kareler sıradan çizilir ve belli bir planlama yapılmaz. Sahnenin akışına göre değişiklik yapılmasına izin veren ve sürprize açık olan bu yöntemde animatör sahnede ne anlatacağını kabaca bilse de nasıl anlatacağı üzerine plan yapmaz. Bundan dolayı grup çalışmasına çok uymayan ve tecrübe gerektiren bir tekniktir. İkinci yöntem olan Pozdan Poza Hareket ise daha fazla hesaplama ve plan gerektirir. Üç boyutlu animasyonu da destekleyen bu teknikte anahtar kareler (*key frame*) çizilir ve arada kalan kısımlar sonra doldurulur. Böylece hangi karede hangi hareketin olacağı belirlenir ve iş akışı daha matematiksel bir forma sokulur. Bu iki yöntemde de "Yay" (*Arc*) prensibi hareketin mekanikliğini azaltır. Karakterler ve nesnelere dairesel şekilde hareket ettirilerek ve böylece daha doğal bir devinim sağlanarak mekanik algı yok edilmeye çalışılır. Örneğin gerçekte kafanın ileri geri ya da aşağı yukarı hareketi bile tam olarak doğrusal değildir. Kafa bu hareketleri yapmak için bağlı olduğu vücuda ekstra bir hareket yükler. Daha çok *full ani-*

“

ANİMASYONDA ÖNEMLİ OLAN GERÇEĞİN KARİKATÜRLEŞTİRİLMESİDİR. KARAKTERİN JEST VE MİMİKLERİNDE, NESNELERİN HAREKETLERİNDE GÖRÜLEN BU ABARTI, "ANİMATİF" FORMUN OLMAZSA OLMAZ ÖZELLİĞİDİR.

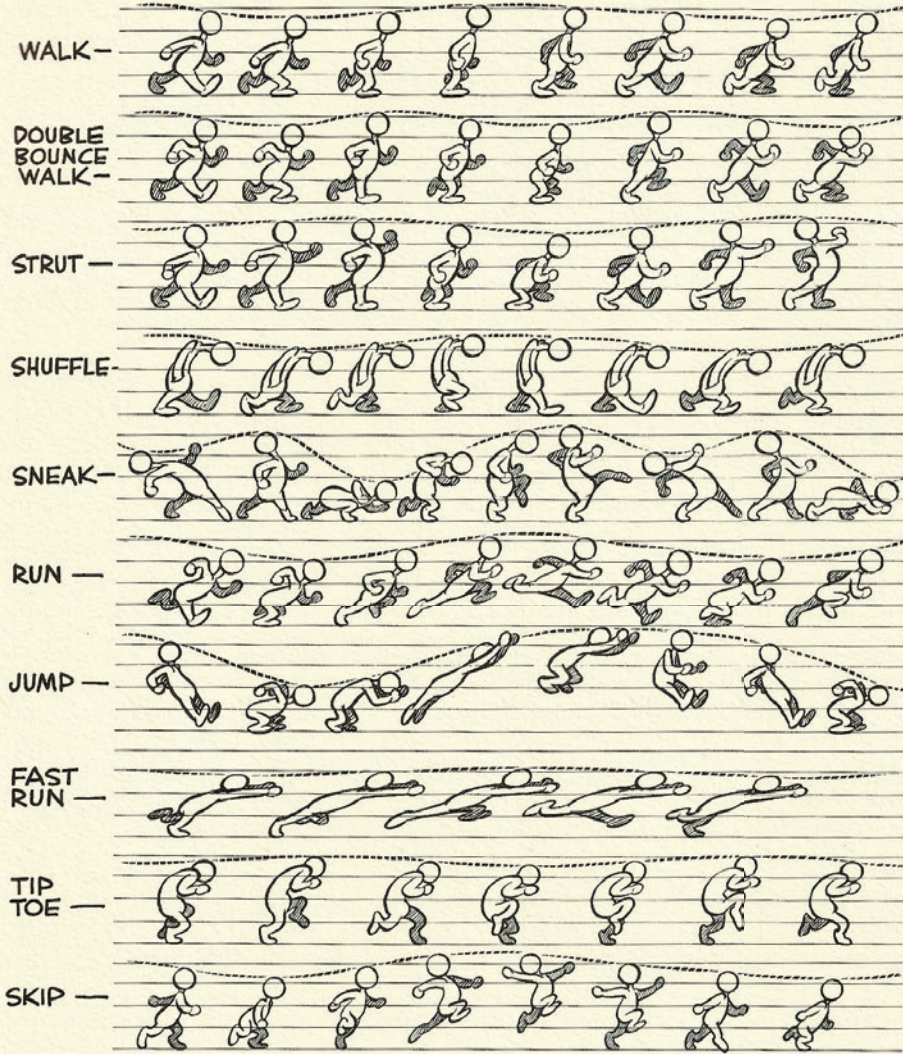
”



masyon türünde dikkat edilen bu durum anime'lerde ve *limitli animasyon* tekniğinde tolere edilebilir.

"Zamanlama" (*Timing*), animasyonun en kritik prensiplerinden biridir. Animasyonun temel malzemesinin "hareket" olduğu düşünülürse bir karakterin ya da nesnenin hareketi nasıl yapacağına ek olarak ne kadar sürede yapacağı da önemlidir. Hareketin süresi ortama, kütleye, hacme ya da uygulanan gücün şiddetine göre değişebilir ve animasyonda bu süre karelerle ifade edilir. Hızlı hareketler daha az kareyle ifade edilirken yavaş hareketler daha çok kareyle çizilir. Örneğin su içinde hareket eden bir karakter için daha çok kare çizmek ve daha yavaş hareket etmesini sağlamak gerekir. Animasyonda zamanlama iyi ayarlanmazsa seyir problemi ortaya çıkar ve ilgi dağınık olur. İlgiyi güçlendirmek için "İkincil Eylem" (*Secondary Action*) prensibi önemli bir etken olarak kullanılabilir. Buradaki amaç karakterin hareketini zenginleştirmek ve o anki duygu durumunun altını çizerek daha "yaşayan" bir karakter elde etmektir. Çok koşan bir karakterin durduktan sonra terini silmesi ya da morali bozulan bir karakterin başını önüne eğmesi ikincil harekete örnek verilebilir. Bazen karakteri zenginleştirmek için ona özgü sabit ikincil hareketler de kullanılabilir. Bugs Bunny'nin havuç yemesi ya da Maggie Simpson'un emzik emmesi o anki hareketi desteklemese de bir karakter özelliği olarak ortaya çıkar.

Bir animatörün bir karakteri üç boyutlu olarak algılayıp her açıdan ve her görünüşten çizilebilmesi gerekir. "Kaliteli Çizim" (*Solid Drawing*) prensibi olarak geçen bu özellik, animasyonun kaliteli görünmesi için zorunluluk arz eder ama asıl kritik nokta canlandırılan nesnenin ya da karakterin izleyiciye en doğru şekilde sunulmasıdır. "Sahneleme" (*Staging*) denilen bu prensip, seyircinin doğrudan temas



ANİMASYONUN TEMEL MALZEMESİNİN "HAREKET" OLDUĞU DÜŞÜNÜLÜRSE BİR KARAKTERİN YA DA NESNENİN HAREKETİ NASIL YAPACAĞINA EK OLARAK NE KADAR SÜREDE YAPACAĞI DA ÖNEMLİDİR.

ettiği ilk ilke olduğundan özellikle dikkat edilmelidir. Temel amaç, karakterin ve olayın en iyi açıda ve en doğru şekilde izleyiciye verilmesidir. Sinematografiden de beslenen bu prensip, animasyonu ışık, gölge, alan derinliği vb. unsurlar kullanarak zenginleştirmeye ve daha sinematik bir görüntü elde etmeye yarar. Sahneleme iyi uygulanmazsa hareketin doğru uygulandığını ya da karakterin iyi çizildiğini izleyici tam anlamıyla kavrayamaz. Bu da ilgiyi düşüren nedenlerden biridir. Bundan dolayı çoğu animasyonda karakterlerin hareketlerini ön plana çıkarmak için geniş ölçek, duyguları ve mimikleri ön plana çıkarmak için de yakın ölçek kullanılır.

Disney'in dokuz emektar animatörünün ortaya koyduğu son prensip ise karakterin se-

yirciyi yakalamasını ve kendini sevdirmesini esas alan "Çekicilik" (*Appeal*) prensibidir. Bir animasyonun sade, anlaşılabilir, kaliteli ve hoş bir tasarıma sahip olması yani kendisini izlettirmesi gerekir. Bu anlamda karakterin iyi ya da kötü olması "seyirlik" olmasını engellemez. Örneğin Kabasakal (Bluto) ve Gargamel karakterleri kötü olsalar da çok sevilir ve izleyiciyi yakalayabilmelerinin nedeni gerek fiziksel olarak gerekse karakteristik olarak başarılı çizilmelerinden ileri gelir. Hayao Miyazaki'nin filmlerinde de özellikle kötü karakterler ve canavarlar oldukça detaylı çizilir. Filmde taşıdıkları misyonu da güçlendiren bu durum, izleyicinin de dikkatini çekerek hafızalarda yer etmelerini sağlar. ■



SİNEMANIN ÇİZGİYLE BULUŞMASI

SÖYLEŞİ: ZEYNEP TURAN
FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Storyboard çizimleri yaparak sinema sektörüne giren İmad Bora Ağababa bugünlerde yeni animasyon projesi *Lodosçu* üzerinde çalışıyor. Ağababa ile storyboard çizerinin bir film yapımında hangi aşamalarda görev aldığını, storyboardun yönetmen için nasıl bir katkı sağladığını konuştuk. Sinemanın çizgi ile buluştuğu hemen her durağa uğrayan sohbetimiz animasyona, ülkemizdeki animasyonun geçmişindeki kopuşlara ve açmazlara uzandı.



İMAD BORA AĞBABA

Sinemaya ilginiz nasıl başladı?

Genel bir izleyiciydim aslında. Resimle ilgilenen biriyim, güzel sanatlar lisesinde okudum. Mimar Sinan'da resim bölümünde okudum. Resim yapıyorum, eğitim veriyorum ama sergiler açan biri değilim; bazen karma sergilere katılıyorum. Üniversiteden mezun olduktan sonra Semih Kaplanoğlu ile tanıştım. Storyboard ile ilgili ilk işim de onunla oldu. Onunla çalışmaya başladık. Bir taraftan illüstrasyon yapıyorum bir taraftan da storyboard yapıyorum. Semih Kaplanoğlu ile çalışmaya başladıktan sonra sinemanın daha içinde hissetmeye başladım.

İlk storyboard çalışması ne zaman yapılmış? Böyle bir ihtiyaç nasıl doğmuş?

İnsanlık kadar eski. Mağara duvarlarına yapılan çizimlerde sahnelerin tekrar ettiğini görüyoruz. Bir adamın koşuşu var, büyükbaş hayvanların hareketliliği, devamlılığı var. Kare kare bizonların avlanmasını görebiliyoruz. Bu da bir storyboard. Bugün bildiğimiz manada ilk storyboard 1930'larda, Walt Disney'de yapıldı diye biliniyor. Storyboardda ilk film olarak da *Rüzgar Gibi Geçti*'yi (*Gone with the Wind*, 1939) biliyorum. İlk yapılan animasyonlar filmlere kazıyarak, bir hareketi sadece tekrar ederek ortaya çıkıyor. Bir film yapmaya karar verdiğinizde bütün o sahneleri görmek istiyorsunuz. Asıl ihtiyaç bu.

Storyboard grafik sanatları içerisinde bir bölüm. Hatta illüstrasyonun da içinde bir bölüm. Bunu yapan insanlar genelde sinemacılar değil, çok çizgi romancılar. Kendi filminin storyboardlarını yapan Alfred Hitchcock var benim bildiğim. Profesyonel anlamda çizim kabiliyeti gerektirir. Belli bir birikiminizin olması gerekir. O yüzden sinemacı olmaktan farklı bir şey storyboard çizeri olmak.

Storyboard yönetmene filmin hangi aşamasında nasıl bir malzeme sunuyor?

Yönetmenin daha iyi bilebileceği bir şey bu ama şöyle söylenebilir. Yönetmen kafasında ta-

Storyboard aracılığıyla yönetmen kafasında tasarladığını filmi çekmeden önce görüyor. Belli bir akış ve genel planlarıyla görsel malzeme ortaya çıkıyor. Filmin çekim aşamasında storyboardlar filmin sanat grubuna, kamera ekibine, reji asistanına veriliyor. Herkesin ne çekileceği hakkında fikri oluyor.

sarladığını filmi çekmeden önce görüyor. Kaplanoğlu hep "filmimi görmeye başladım" der. Çünkü belli bir akış ve genel planlarıyla görsel malzeme ortaya çıkmış oluyor. Filmin çekim aşamasında storyboardlar filmin sanat grubuna, kamera ekibine, reji asistanına veriliyor. Herkesin görsel olarak ne çekileceği hakkında fikri oluyor. Çünkü senaryoda yazan, herkesin hayalinde farklı canlanabilir. Bir sahnenin onlarca farklı çekimi olabilir. Önemli olan yönetmenin kafasında ne olduğu. Kendisi o senaryoyu yazarken ve yorumlarken değişik fikirler gelebiliyor. Onları hatırlamasını da sağlıyor. Sette de bazen atılan ya da "ya biz bunları çizmedik mi?" dediğimiz yeni eklenen sahneler oluyor.

Çizimlere başlamadan önce nasıl bir ön hazırlık süreci geçiriyorsunuz? Mekânları gidip yerinde görüyor musunuz mesela?

Evet. *Buğday* filminde biraz daha fazla oldu bu. Olayın geçeceği mekânla ilgili çok fazla tasarım vardı, Kaplanoğlu'nun kafasında. En son onu çalıştığım ve çok taze olduğu için onu anlatıyorum. Çok farklı mekân tasarımları vardı. Onlarla ilgili ön çalışmalar yaptık. Bunun dışında her filmde mekân gezileri yapılmış oluyor. Bu çok büyük avantaj. *Sivas'ta* (2014) da yapılmıştı. Herkes yapmıyor ama yapınca çok faydalı oluyor bizim için. Yönetmen şu mekânda şöyle bir şey istiyorum dediği zaman bizim için de o mekân daha belirgin hale geliyor. O da bizi yönlendiriyor.

Proje eğer uzun solukluysa önden bir senaryo okuması yapıyoruz. Sonra oturup bera-

İMAD BORA AĞBABA KİMDİR?

İmad Bora Ağababa 1982'de İstanbul'da doğdu. İstanbul Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü'nü bitirdi. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Neşe Erdok Atölyesi'nden mezun oldu. Çeşitli filmlerde sanat yönetmeni asistanlığını üstlenen Ağababa *Süt*, *Yumurta*, *Bal*, *Sivas* ve *Buğday* filmlerinde storyboard çizeri olarak çalıştı.

Profesyonel manada hayalden gerçekçi çizimler yapmanız bekleniyor. Bu yüzden çizime dair belli bir eğitim almak gerekiyor. İkincisi sinemayı bilmek lazım. Kadraja ya da aksa dair temel bilgilere sahip olmak gerekli.

ber çalışıyoruz. Teknik olarak ne kadar detaylı bir iş istediği; mesela renk isteyip istemediği de önemli. Mekâna ne kadar girelim, figürleri ne kadar gösterelim... Bunlar storyboardun kalitesini de etkileyen şeyler. Genel olarak yönetmenin bana sahneyi anlatması üzerinden ilerliyoruz. Yönetmen sahneyi anlatır, ben onu taslak olarak çizerim. Yönetmen de bakar ve bazı kareleri beğenir, bazılarını beğenmez. Ona göre tekrar tasarlanır, tekrar çizilir.

Storyboardun kalitesi derken tam olarak neyi kastediyorsunuz?

Storyboard senaryoyla filmin orijinal çekimi arasında bir rehber işlevi görür. Görsel senaryo da denebilir. Çok basit olarak bir taslak çizip de bırakabiliriz. Biraz resim kabiliyetiniz var ve bir kısa film için karalama yapabiliyorsanız siz de genel taslaklar oluşturabilirsiniz. Daha ciddi işlerde detaylara girmek gerekiyor. Ne kadar detay vereceğinizin seviyesi o işin zorluğunu belirliyor. Kaplanoğlu fazlasıyla detay isteyen bir yönetmen mesela. Reklam işleri daha ürün odaklı, daha renkli ve müşterinin gözüne daha hoş gelecek şekilde tasarlanıyor.

Yaptığınız işin mesleki açıdan sektördeki durumu nedir? İşi öğrenme konusunda ne gibi imkânlar var?

Profesyonel manada hayalden gerçekçi çizimler yapmanız bekleniyor. Bu yüzden çizime dair belli bir eğitim almak gerekiyor. İkincisi sinemayı bilmek lazım. Kadraja ya da aksa dair temel bilgilere sahip olmak gerekli. Çünkü yönetmen sizinle bir sinema dili üzerinden konuşacak, o dili anlamanız lazım. Sinema sektöründe çok parlak bir yeri yok. Aslında dünyada var. Avrupa'da ne kadar var bilmiyorum ama Amerikan filmlerinin storyboardlarını internette bulabilirsiniz. Özellikle aksiyon sahneleri, özel



efektler storyboard olmadan çalışılmıyor. Genel olarak bütün filmi çizerler ve çok iyi çizerlerle çalışırlar. Animasyonda kesinlikle lazım. Animasyonda storyboard çizeri zaten yönetmenden hemen sonra gelir. Türkiye şartlarında ise storyboardla çalışan çok az yönetmen var. Bütün filmi çizdiren benim bildiğim Kaplanoğlu var; diğerleri ise birkaç sahneyle sınırlı tutuyorlar. Çünkü süre ve bütçe de ayırmanız lazım. Hem o süreyi beklemeniz hem de ona göre planlama yapmış olmanız lazım. Mesela bir filmi iki ayda çekecekseniz, bir yahut üç ay ön hazırlığı olacaksa o ön hazırlık aşamasından daha önce bu işe başlamanız gerekir. Eğer bütün filmi çizdirecekseniz altı, yedi ay önceden storyboarda başlamanız lazım. Çünkü bir sahne on kare, yirmi kare de olabilir; kırk kareye de çıkabilir. Bütün film bin kareye çıkabilir. Bu da bin resim çizmeniz gerektiği anlamına geliyor ve hepsi birbirinden farklı oluyor. Bir karakter devamlılığı var. O karakteri sürekli takip ediyorsunuz her saniyede. Yan karakterlerin de hepsi tekrar ediyor. Dediğim gibi süre ve bütçe ayırmanız lazım ve genelde storyboard çizerlerinin istediği bütçe ayrılmamış oluyor. Her storyboard



Mağara duvarlarına yapılan çizimlerde sahnelerin tekrar ettiğini görüyoruz. Bir adamın koşuşu var, büyükbaş hayvanların hareketliliği, devamlılığı var. Kare kare bizonların avlanmasını görebiliyoruz. Bu da bir storyboard.

Ianoğlu özelinde anlatacak olursam... Biz senaryonun tamamını çiziyoruz. O sahneler arasından çıkardıkları oluyor. Çıkardıklarını da ayrıca tutuyor. Senaryo içinden yeni bir senaryo çıkarttığında o senaryonun çekimini yapıyor. "Şöyle bir sahnemiz vardı" deyip önceki çizimlere de dönebiliyor. Ancak gidip sette çalışmak gibi bir durum olmuyor.

Storyboardun animasyondaki öneminden bahsettiniz. Orada işler nasıl yürüyor?

Mesela Miyazaki kendisi çiziyor storyboardlarını. Zaten hepsini çizdiğinde animasyonun tamamı ortaya çıkmış oluyor neredeyse. O yüzden animasyonda özellikle çok önemli. Bir stüdyoları var ve Amerika'ya iş yapıyorlar. Oradan senaryo, proje geliyor. Onlar üretip teslim ediyorlar. Tamamen serbest piyasa koşulları içerisinde büyüyorlar.

Japonların da animasyon geçmişi çok eski. Manga kültüründen önce Japon estampları var. Benim animasyonda temel aldığım şeylerden bir tanesidir. Çizgisel ve düz tonlarla boyanmış, grafik anlatımı olan ve çok iyi işlenmiş resimler. Bizim minyatüre benziyor ama onun gibi değil. Çizgi roman diline çok benziyor. Empresyonist ressamlar Japonya'dan gelen o estampları görerek resmi yeniden şekillendirdi. Çağdaş sanat o şekilde başladı. Etkileri çok büyüktür. Böyle bir kültürleri ve geçmişleri var. Miyazaki'nin kullandığı Şinto dininden gelen çok zengin mitolojik anlatıları var. Bugünkü fantastik filmlere taş çıkartacak kadar güzel hikâyeleri var.

Yeni bir animasyon film projeniz var. Bize içeriğinden, nasıl bir yapım çizelgeniz olduğundan bahsedebilir misiniz?

İsmi *Lodosçu*. Lodos çıktıktan sonra deniz düzelince denizin kenarında bir şeyler birikir. Deniz içerisindeki bazı şeyleri dışarıya atar. Lodos-

çizeri de sinema filminde çalışmak istemez. Çünkü çok uzun soluklu bir iştir.

Peki çizdiğiniz her kare bire bir kullanılıyor mu? Film çekimi devam ederken değişiklikler meydana geliyor mu?

Storyboardda çizilen her şey filmlerde bire bir olmayabiliyor. Kimisinde de tam tersi. Bu biraz yönetmenle, prodüksiyonla ya da çekim anındaki şartlarla ilgili. Bazen mekân fotoğrafları üzerinden çalışıyoruz ama prodüksiyon aşamasında o mekân ayarlanamıyor. O zaman iş tamamen değişmiş oluyor. Mizansen ve plan da değişebiliyor. Storyboardda olan bir görüntüyü yönetmen kullanmak istemeyebiliyor. Ne çekeceğinizi görebildiğiniz gibi ne çekmeyeceğinizi de görüyorsunuz.

Set anında yeni bir sahne tasarımı için size ihtiyaç duyuluyor mu peki?

Onu Amerikan sinemasında gördüm. Set anında storyboardcuyu çağırıp bir şeyler çizdirilebiliyor. Ama bizde olmuyor. En azından ben rastlamadım. Hazır bitmiş bir storyboard oluyor. Kap-



BAL
Sinema Filmi
Prolog Storyboard

çu da onları toplayıp satan ve onunla geçimini sağlayan kişidir. Bunun üzerinden yürüyen bir hikâye. Şimdi çok detayına girmek istemiyorum.

Animasyon çizimlerinizi yaparken beslediğiniz, esinlendiğiniz bir kaynak var mı?

Ben minyatür de çalışıyorum. Minyatürün çok sıkıntılı bir durumu var. Genel olarak geleneksel sanatların bir açmazı var. Bir çıkış aramak peşindeler ve nerede durduklarını da tam olarak bilemiyorlar çünkü zaman içerisinde o süreç-

ten de koparılmışlar. Süheyl Ünver ile başlıyor minyatür sanatı. Arada ciddi bir kopukluk var. Minyatür, hat, tezhip, ebru, cilt Osmanlı'da modern dönem öncesi grafik sanatlarıydı. Kitabın cildi var. İçerisine hattat yazısını yazıyor. Tezhip süslemesini yapıyor. Minyatür de tasviri yapıyor. Hikâyeyi anlatmak için tasvir yapılıyor, yani illüstrasyon. Hikâyeyi resimliyor, stroyboarda benzer bir şey. Tabii onun kendi içinde bir disiplini var. Kimisi daha detaylı, gerçekçi kimisi ise daha basit çizgilerle çalışabiliyor. Bugün minya-

türü resim yapma çabası var. Bir yandan da minyatürün o minyatür halinden çıkmama isteği var.

Özelde minyatürün ne tür sıkıntıları var? Bunu biraz açabilir misiniz?

Minyatür kelimesi yanlış kullanılıyor. Doçentlerin, akademisyenlerin yazılarında bile görüyorum. Fransızca bir kırmızı boyanın "minium" gibi bir adı var. Minyatür adı da o kırmızı boyadan geliyor gibi bir tanımlama yapıyorlar. Minyatür demek bir şeyin küçüğü demek. Dünyada minyatür dersin adam bu bardağın küçüğünü anlar. Bu işin adı eğer tasvir ise tasvir olarak devam ettirin onu. Nasıl hat hat ise, tezhip tezhip ise tasvir de tasvirdir. Minyatür değildir. Bu yaklaşım akademiye de sıkıntı yaratıyor. Eğitim bölünmüş halde. Geleneksel bölümü var, bir de grafik bölümü var. Aslında bütün bu gelenekselin içindekiler -halı, çini ve kalem işi hariç- grafik sanatların içinde yer alıyor. Sadece Osmanlı'ya ait bir kültürden besleniyor. En büyük sıkıntıyı yaratan şey aradaki bu kopukluk. Gelenekseldekileri de bocalatan o; bugün uğraşanları temelsiz bırakan da o. Gelenekselciler şimdi minyatürden resim yaratmaya çalışıyorlar. Çok zor bir işle uğraşıyorlar. Ebruyu duvara asmayı anlayamıyorum mesela. Sadece tek başına tezhip yapıp duvara asılması çok manasız. Bir de bu sanatların sıralamaları var. İlk sırada hat gelir. Sonra tezhip, sonra minyatür gelir. Böyle hiyerarşik bir yapı vardır. Çünkü Kur'an yazıyla yazılıyor. Hat o yüzden ilk sırada. Diğer hepsi onu destekleyen öğeler. Minyatür deyince insanların aklına sadece geleneksel formla üretilmiş bir kalıp geliyor ki bence öyle değil. Adı tasvirdir ve resmedilmiştir. Resimden çok ayrı bir şey değildir. İran resmi dediğimiz bizim burada minyatür dediğimiz şey. Bizde bir kopukluk var ve herkes koptuğu yerde çok mutlu.

Bu kopukluk nasıl giderilebilir peki? Ne tür imkânlar gerekir bunun için?

Yüz yıla yakındır bu böyle gidiyor. Bunun çözümü aslında beraber gitmesi. Birisi akademiye girdiğinde grafik bölümündeyse kesinlikle geleneksel sanatlarını tanıması lazım. Çünkü sen yaşadığın toprakların ürettiği grafik biçimini bilmiyorsun.



Harf devrimi bu açıdan çok sıkıntı yaratmıştır. O bizi grafik bir zenginlikten grafik bir tıksızlığa soktu. Dilin kaybedilmesi başka, işin bir de böyle bir yönü var. Arap harflerinin grafik anlatım gücüyle Latin harflerinin gücü bir değil. Çok zayıf hatta. Bu işleri iç içe sokabilmek gerekiyor. Bundan sonra yeni okullar, yeni ekoller olursa belki yapılabilir.

Bireysel işler bir nebze olsun bunun önünü açabilir belki.

Bireysel işler etki edebilir ama onlar hep bireysel de kalabilir. Minyatür, minyatür değildir demekle başlamak lazım. O tasviri ayırmak için özellikle konulmuş bir isim gibi geliyor bana. Bu resim değildir, küçük olmuş, o zaman minyatür diyelim denmiş. Tabii küçük olacak, kitaba çiziliyor sonuçta. Onun adı da küçük yaptığı için minyatür olmaz yani. Çin'de de minyatüre benzer resimleri var. İran'da da var ve resim diyorlar. Bence isimle başlamak lazım. Çünkü nesneyi belirleyen şey isimdir. ■



HANGİMİZ SEVMEDİK YEŞİLÇAM'I?

ESRA BULUT

Kırlarda Türkiye'nin bocaladığı siyasal-kültürel iklim ile müzik formunun değişim serüveni paralel ilerler. Döneme damgasını vuran arabesk, kültür kargaşası içinde bir kimlik arayışının dışavurumudur. Toplumsal kodlarımızdan beslenerek karmaşık, sancılı bir dil üretir. Bu yüzden o dönemden Yeşilçam'a uzanan, yetmişlerde televizyonu besleyen ve bugüne dek varan arabesk, toplumsal çözümleme için hâlâ güçlü bir dayanak noktası. Altın Portakal Film Festivali ile başarısını ispat eden Onur Ünlü de birey ve toplum ilişkisini anlatırken arabeskten beslenmeyi ihmal etmez. 2000 yılından sonra doğan ve toplumsal kabul-

lerle alakadar olmayan "Z kuşağının" arabeskle tanışma serüveni kimileri için Onur Ünlü vesilesi ile olmuştur bile denebilir. *Delî Yürek*, *Körfez Ateşi*, *Sırça Köşk*, *Beşinci Boyut* gibi birçok ticari işi üstlenen, şair, senarist, yönetmen, müzisyen ve oyuncu gibi kimlikleri ile anılan Ünlü, Altın Portakal Film Festivali'ndeki başarısından, diğer tüm ticari ve sanatsal işlerinden ziyade *Leyla ile Mecnun* (2011-2013) sayesinde hafızalarımıza yerleşti. Ya çok sevilen ya hiç sevilmeyen absürd-arabesk dizi, televizyon tarihinde kalıcı olarak yer edindi. *Leyla ile Mecnun*'un modern hikâyesinin absürdle buluşmasında Leylaların ölüp ölüp dirileceğini, bir tane değil bin tane Leyla olduğunu öğrendik. Tam Leyla'dan geçme faslına gelecektik ki, gerekirse sevgisi yüzünden sevgilisine bile başkaldıran bir sevme biçiminin temsili olarak Ferdi Tayfur'un "Sana Ne, Ben Sana Tutulmuşum" şarkısını mırıldandığımızı fark ettik. Bugün hâlâ sevme biçimlerinin dip seviyesi olan, Leyla'yı bulamayıp Mevla'ya vardırılmayan, aşığı kendi kuyusunda boğacak bu şarkı, karakterlerin iç dünyası ile dış dünyayı birleştiren bir unsurdu. Ünlü, son dizisi *Beş Kardeş*'de ise Müslüm Gürses'in "Hangimiz

Sevmedik" şarkısı dizinin aşk çıkmazına tercüman oldu. Zaman zaman Aziz'in kamyonundan yükselen ya da aile sofralarını şenlendiren Müslüm şarkısı tüm kardeşlerin yaşamlarına dokunacak bir hâkimiyetle diziye en yakışan yerlerde çalmaya başladı.

Beş Parmağın Beşi Bir Olmaz

Auteur yönetmenlerin çoğunun ortak paydası karakterler üzerine filmler üretmeleridir. Onur Ünlü'nün yazıp yönettiği dizideki kardeşler de, mahallenin imamı, seksenli yılların rakipsiz kahramanı Dodge marka kamyonetine Mercedes muamelesi yapan kamyon şoförü, balık aldığımız ve masallardan ya da filmlerden kral unvanının yakıştırılmasına aşına olduğumuz balıkçısı ile toplumsal belleğimizde yer edinmiş karakterlerdir. Aziz, dürüst bir kamyon şoförüdür. Düzenbaz, mafyavari patronları ile yaşadığı çekişmeler, atlara meraklı oluşu karakterinin sınıfsal özellikleri gibidir. Nazım, daha entelektüel sulara yüzen, bir gazete yazısı yazmak için başına olmadık işler açan, sakar, beceriksiz ama fazlaca duygusal bir gazetecidir. Aziz'in kafasındaki şifreyi çözmek için nasıl Müslüm'e kulak kesilmek gerekiyorsa Nazım'ın kafasındakilere ulaşmanın yolu da Nazım Hikmet'i yâd etmekten geçer. Aşk ya "hangimiz sevmedik çalınlar gibi" denecek kadar ipi koparılacak ya da "kilometrelerce derin, kilometrelerce dümdüz, yüzde yüz, yüzde bin beş yüz, yüzde hudutsuz kere yüz" derinliğimize gömülecektir. İsmi ile müsemma olan Nazım'ın, kahvede kumar oynama gerekçesiyle yanlışlıkla hapse atılışını fırsat bilerek, fikir özgürlüğü engellenemez minvalli sloganlar eşliğinde hapisten çıkması gibi benzer ironiler zaman zaman Nazım'ı karton bir karaktere dönüştürür. Turgut ise Onur Ünlü'nün son imam karakteridir. Türk filmlerine, dizilerine ya da romanlarına bakılarak defalarca gündeme gelen dini unsurlarla olan münasebetimiz, *Beş Kardeş*'de de zafiyet ekseninin dışına çıkmayı başaramaz. Belki ironik zemine daha sağlam oturduğu için böyle olması tercih edilen imam karakterler, en iyimser ifade ile dindar bir figürün yanlış meyvalı olma varsayımını çoğaltır. Sakin mizacı, uslu durma gayreti ile örnek olma heveslisi Turgut'un alışıldık üzere zaafarıyla başı derttedir. Gönül

Bugün manavıyla, kasabıyla, tuhafiyesiyle, bakkalıyla, ayakkabıcısıyla tam bir mahalle diyebileceğimiz yerlerin sayısı hayli azaldı. Bu yüzden televizyon seyircisinin hâlâ mahalle dizilerine olan düşkünlüğü daha çok nostaljik bir zemine oturmakta.

işlerine girerken titrek ama cesur edası ile "imam böyleyse mahalle ne yapsın" seslerini yükselterek kendi hikâyesine devam eder. Bir tavernanın kapısında koruma olarak çalışan Orhan ise kendi hayal dünyasında yaşayan ama Nazım'a göre daha eğlenceli, biraz daha deli bir karakterdir. Assolist olma hayali ile yaşarken kendisine sunulan sahne deneyimindeki başarısızlığı yüzünden denize atlayıp intihara kalkışacak kadar naif ve kırılığandır. Orhan'ın ve Turgut'un gönül işlerinin ilerleyen bölümlerde sarpa saracağı aynı kadına âşık olmalarından bellidir.

Sinema ve dizi tarihinde bazı oyuncuların, çalıştıkları yönetmenlerin şöhretini daha da kabarttığı rahatlıkla söylenebilir. Serkan Keskin de oynadığı karakterler sayesinde Onur Ünlü ve kendi kariyerinde karşılıklı besleyiciliği mümkün kılan oyuncu-





Ölmüş olan kadın meğer ölmemiş, bitmiş olan aşk bitmemiştir. İmkânsızlıkların hepten kördüğümüne dönüştüğü yer tam da burasıdır. Bu yüzden Türk seyircisinin diziyeye bağlanacağı unsurlardan birinin Sait-Fahriye-Canan üçgenindeki imkânsızlıklar ağında saklı olduğu söylenebilir.

lardan birisi. Keskin, ebeveynleri öldükten sonra baba misyonunu sırtlanan ve en büyük kardeş olan Sait karakterini oynar. Sait, kardeşlerinin çocuksu hallerini kucaklayan, serseriliklerinde abi-arkadaş olan, karınlarını doyuran ve çamaşırlarını yıkayan halleri ile Münir Özkul'un *Neşeli Günler* (1978)'deki babacanlığını hatırlatır.



Bir mahalle balıkçısı olan Sait, gençlik aşkı Fahriye'nin vasiyeti üzerine ve biraz da rasyonel bir kararla mahalleden Canan Hanım'la evlenmeye niyet eder. Sait ile Canan kendi aralarında sözlendikten hemen sonra Fahriye yeniden mahalleye döner. Ölmüş olan kadın meğer ölmemiş, bitmiş olan aşk meğer bitmemiştir. İmkânsızlıkların hepten kördüğümüne dönüştüğü yer tam da burasıdır. Bu yüzden Türk seyircisinin diziyeye bağlanacağı unsurlardan birinin Sait-Fahriye-Canan üçgenindeki imkânsızlıklar ağında saklı olduğu söylenebilir. Dizinin neredeyse diğer tüm yan karakterleri bahsedilmeye değer olsa da en abartılı-tehlikeli olanı Hakkı'dır. Canan'ın kendisini çöp atmaya çıkartmayan abisi, içindeki şiddeti ehliileştirmek için mutfakta ritmik hareketlerle et döven bir karakterdir. Maksadı komedi bile olsa şiddete meyyal bir karakterin dizide yer alması ve bu şiddetin kontrolsüzlüğünün kadına yöneleceği ihtimali seyirciyi güldürmekten ziyade tedirgin etmeye yarar.

Bitmeyen Yeşilçam Sevdası

Yeşilçam sinemasının birçok kodunu bünyesinde barındıran dizi, toplumsal göndermeleriyle de kutsal sayılacak ev ya da aile gibi unsurların bağlayıcılığıyla örülüdür. Anne babasını depremde kaybetmiş olan beş kardeş için dedelerinden kalma ahşap konak dizinin en önemli mekânıdır.



Türk sinemasında ve özellikle Yeşilçam'da ev, sosyo-ekonomik statünün belirgin bir göstergesidir. Köşkler-yalılar ve ahşap-köhne-cumbalı evler, çoğu zaman aşkın imkânsızlığının metaforik sığınağıdır. Bir klasik olan *Hababam Sınıfı*'nin çekildiği okul (Adile Sultan Kasrı), her fırsatta öğrencilerinde kaçma arzusu uyandırsa da belleğimize yer eden bu mekân aslında dönüp dolaşip varılacak olan evdir. "Evimiz, mekânsal, varoluşsal ve kültürel olarak ait olduğumuz topluluğun, ailemizin ve sevdiğimizimizin yaşadığı, kendi köklerimiz bulacağımız, dünyanın başka bir yerindeyken geri dönmeyi özlediğimiz yerdir."¹ Dede yadigârı konak da kardeşlerin dünlerini, bugünlerini, hayallerini, aşklarını, kırgınlıklarını kapıları ardında sıkı sıkıya bir arada tutar. Dizide kurulan ev-birey denklemi mikro anlamda birbirini karşılar mahalle-toplum denklemi bunun makro düzeye ulaşmasını sağlar. Birbirine bağlı bu dört kavram aynı zamanda dışa doğru ilerleyen bir yolculuğun da elemanlarıdır. Birey bu yolculukta içinde yaşadığı evini, mahallesini ardında bırakarak toplumsal akışa dâhil olur. Mahallenin belirleyici bir mekân olarak yerleşikliği Yeşilçam göndermelerine eklenecek sosyolojik bir tespiti daha ihtiyaç duyar. Yetmişlerde insanlar seyrettikleri filmlerde kendi yaşadıkları mahallelerin

benzerlerini gördükleri için bir tür özdeşleşme de yaşıyorlardı. Bugün manaviyle, kasabıyla, tuhafiyesiyle, bakkalıyla, ayakkabıcısıyla tam bir mahalle diyebileceğimiz yerlerin sayısı hayli azaldı. Tüm bu unsurların bağlayıcılığı ile eski tip konak gibi mahalle de muhabbeti, güveni, düne duyulan özlemi mekânsal anlamda karşılar. Bu yüzden televizyon seyircisinin bugün hâlâ mahalle dizilerine olan düşkünlüğü daha çok nostaljik bir zemine oturmaktadır.

Bu yazı yazılırken henüz dört bölümü yayınlanmış olan *Beş Kardeş* risksiz, zorlama senaryo krampları yaşatmayacak, tanıdık, bol klişeli, seyretmelere doyamayacağımız bir dizi olduğunun sinyallerini veriyor. Onur Ünlü bir yandan gelecekselden beslenerek seyirlik bir halk dizisi yaparken bir yandan da bildiğimiz yoğunlukta ve karmaşada kendi üslubunca, bir aile güldürüsü ile bugünün ruhunu yakalama itkisini seyirciye aktarmayı başarmışa benziyor. ■

Not: *Beş Kardeş*, beşinci bölümünden sonra "Haziran'da görüşmek üzere" notu ile yayınına ara verdi.

1 Suner, Asuman, *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, s. 17.

YASİN AYDINLIK

YENİ TÜRKİYE SİNEMASINDA KÜRT MESELESİNİN TEMSİLLERİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ
FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Doksanlı yıllarda Asuman Suner'in Yeni Türk Sineması olarak isimlendirdiği dönemle birlikte filmlerde Kürt meselesine ve Kürt karakterlere daha fazla yer verilmeye başlandı. 2000 yılında *Sarhoş Atlar Zamanı* filminin Cannes Film Festivali dâhil birçok festivalde ödül alarak uluslararası başarı sağlaması Kürt meselesinin işlendiği film sayısını arttırdı. Akademisyenler için yeni bir çalışma alanı doğuran bu konuyla ilgili Yasin Aydınlik'ın İstanbul Şehir Üniversitesi'nde 2014 yılında tamamlanan "Representations of the Kurdish Question in the New Cinema of Turkey" (Yeni Türkiye Sinemasında Kürt Meselesinin Temsilleri) başlıklı tezi önemli bir kaynak oluşturuyor. Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde akademik çalışmalarına devam eden Aydınlik ile Kürt meselesinin sinemadaki temsilinin detaylarını, mercek altına aldığı filmleri ve araştırmasında izlediği yöntemi konuştuk.



Kürt meselesi doksanların başından itibaren Türkiye'de çekilen filmlerde sıkça karşımıza çıksa da akademik camiada çok az isim bu filmler üzerine çalıştı. Nasıl belirlediniz çalışma konunuzu? Karar verme sürecinizden bahsedebilir misiniz?

Doksanların başından itibaren Kürt meselesinin Türkiye gündeminde konuşulmaya başlanmasıyla Türk sinemasında da meseleyi konu edinen filmlerin sayısı arttı. Bu filmler ilk kez bu dönemde başlamıyor ama doksanlar, özellikle de iki binlerle birlikte Kürt meselesi Türkiye'de sinemanın temel meselelerinden biri hâline geliyor. Çok fazla çalışma yapılmamış olması en büyük motivasyonumdu. Kültürel temsiller ile toplumsal tarih ilişkisi üzerine bir çalışma yapmak istiyordum ve Türk sinemasında Kürt meselesinin temsili en bakir alanlardan biri olarak duruyordu. Bu açıdan konuyu belirlemek çok zor olmadı. Tez danışmanımın da tavsiyesiyle tezin kapsadığı dönemi doksanlardan başlatmaya karar verdim, çünkü bu yıllar hem Kürt meselesi hem de Türk sineması için önemli dönüm noktaları barındırıyordu.

Tezinizde ele aldığınız konular ve değerlendirdiğiniz filmler hangileri? Filmleri belirlerken nelere dikkat ettiniz?

Belgesel filmleri tezin kapsamı dışında bırakarak başladım, çünkü bu filmler ayrı bir çalışmayı gerektiriyordu. Bu konuda belgesele yakın duran *İki Dil Bir Bavul* (2008) bir istisna sayılabilir, ama kurmaca tarafıyla onu teze dâhil etmemek olmazdı. Belgeselleri ayırdıktan sonra Kürt meselesine doğrudan ya da dolaylı bir şekilde temas eden bütün filmleri listeledim. Yaklaşık otuz beş, kırk film çıktı. Daha sonra kapsamı biraz daha daralttım ve doğrudan Kürt meselesi hakkında bir şeyler söyleyen filmleri seçtim. Böylece liste on dokuz, yirmi filme indi. Doğrudan Kürt meselesini hakkında filmler dedim ama meselenin kalbinde olup konuşmaktan kaçınan filmler de buna dâhil. *Eşkîya* (1996) ve *Vizontele* (2001, 2004) serisi bu bağlamda eklediğim filmlerdi.

Çalışmanızın kapsamı nedir?

Çalışmanın kapsamını doksanların ortasından itibaren Türkiye’de üretilen filmlerde Kürt meselesine, üniformalı-sivil ya da Türk-Kürt bütün aktörleriyle, nasıl yaklaşıldığı ve bu filmlerde ne gibi temsil stratejilerinin kullanıldığı soruları oluşturdu. Bu da Yeni Türk Sineması dediğimiz döneme tekabül ediyor. Biri hariç filmlerin ağırlıklı dili Türkçeydi ancak Kürt sineması adı altında değerlendirilebilecek filmler de vardı. Çalışmanın amacı bu film Türk sinemasına mı, Kürt sinemasına mı ait tartışmasına girmek değildi. Örneğin dil konusunda tek istisnayı oluşturan *Min Dît* (2009) Türkiye’de çekilmiş ilk Kürtçe filmi ama Altın Portakal’da ulusal kategoride yarışmıştı. Bu sebeplerle dönemi Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırmanın daha uygun olacağını düşündüm.

Kürt meselesinin filmlerdeki temsillerini maddeler halinde düşünürsek, neler çıktı karşınıza? Ortak temalar, konular söz konusu mu?

Filmleri seyrettikçe temelde belli ortaklıklar ya da benzer eğilimler fark ediliyor. Araştırmanın sonucunda meseleye birbirinden farklı üç

Çalışmanın kapsamını doksanların ortasından itibaren Türkiye’de üretilen filmlerde Kürt meselesine nasıl yaklaşıldığı ve bu filmlerde ne gibi temsil stratejilerinin kullanıldığı soruları oluşturdu.

temel yaklaşımın olduğunu gördüm. Öncelikle, “popüler” olarak adlandırabileceğimiz bol seyirci çekmiş filmlerde devlet söylemine paralel ideolojik çarpıtmalar mevcuttu. Zizek’in ideolojik fantezi dediği şey. İki binlerin başına kadar mesele yok hükmündeydi. İki binlerde Kürt meselesine yaklaşımdaki değişimle önce Kürtçe filmlere dahil oluyor, sonra PKK militanlarına yaklaşım görece insani bir hâl alıyor. Yine de Kürt meselesi hiçbir zaman bir kimlik meselesi olarak algılanmıyor. Ya uluslararası bir oyun, ya geri kalmışlık sorunu ya da başka bir şey. Bu anlatılar ulusal öznelerin gözüne hitap ediyordu, onların özdeşleşebilecekleri karakterler etrafında şekilleniyordu. *Eşkîya* (1996), *Vizontele* (2001), *Deli Yürek: Bumerang Cehennemi* (2001), *Güneşin Gördüm* (2009) vs. bu bağlamda düşünebileceğimiz filmler. Kabaca “politik” olarak niteleyebileceğimiz filmlerde ise iki ayrı anlatı mevcuttu. İlkinde, senaryonun aynı mekâna hapsettiği ya da birlikte bir yolculuğa çıkardığı Türk ve Kürt karakterler birbirini tanımak zorunda kalıyordu ve bu gerçek ya da metaforik yolculuk karakterlerin en azından biri için zihinsel bir değişimle sonuçlanıyordu. *Işıklar Sönmesin* (1996), *Güneşe Yolculuk* (1999), *Fotoğraf* (2001) ilk kategoride saydığım filmlerden farklı olarak hem Kürt hem de Türk seyirci için özdeşleşme alanları açıyordu. Böylelikle iki halkı birbirini tanımaya davet ediyordu. Popüler filmlerin oluşturmaya çalıştığı ulusal fanteziyi yıkmaya çalışan bir yanı vardı. Meseleyi toplumsal gerçekliğe çekiyordu. Örneğin *Deli Yürek* Kürtçeyi neredeyse uluslararası bir komployla ilişkilendirirken *Büyük Adam Küçük Aşk* (2001) ya da daha iyi bir örnek olarak *İki Dil Bir Bavul* anadil meselesinin hayati bir şey olduğunu hatırlatmaya çalışıyordu. Tabii ikincisi belgesele yakın duruşuyla bunu çıplak bir ger-



Press, 2010

Araştırma yönetmenlerin ne demek istediği üzerine olmadığı için önemli olan bir metin olarak filmin yönetmenden çıktığıktan sonra yerleştiği toplumsal bağlamda ne anlattığıydı.

çek olarak seyircinin yüzüne vuruyordu. Bu ikinci grup filmlerin de önceliği bu ve benzeri gerçeklikleri inkâr eden ulusal öznelere belki. Politik filmlerin ikinci ayağını ise daha çok iki binlerin ikinci yarısında ortaya çıkan *Bahoz* (2008), *Min Dît* (2009) ve *Press* (2010) gibi "doksanlar" anlatıları oluşturuyordu. Bunların ortak özelliği, anlatılarını Kürt hareketinin içerisinden kurmuş olmalarıydı. *Min Dît*, doksanlarda Diyarbakır'da anne-babası JİTEM tarafında öldürülen bir çocuk olmanın neye tekabül ettiğini gösteriyordu. Bu filmler ulusal öznelere özdeşleşecek bir alan açmıyordu. Bu filmleri seyreden ve meseleye devlet söyleminin baktığı yerden bakan bir Türk seyircinin yapabileceği ya yaşananlara şahit olmak ya da inkâr etmekte; tıpkı doksanlarda birçok insanın yaptığı gibi. Öte yandan bu filmler, iki binlerin sonlarında doksanlarda yaşananlara yönelik tartışmaların artmasının da bir tezahürüydü. Tabii hiçbir film anlattığı kadar siyah-beyaz değil, ancak genel durum böyleydi. Politik filmler fanteziyle üzeri örtülen gerçekliği ifşa ettiği gibi farklı ideolojik fantezilere de kayıyordu. Temelde Kürt meselesine dair filmlerin bize gösterdiği bu üç yaklaşımdır.

Çalışmanız esasında ne gibi zorluklarla karşılaştınız? Örneğin kaynak bulma, dil sorunu, sansür gibi.

Çalıştığım dönem kaynak bulma konusunda sıkıntı yaşanacak bir dönem değildi, çok günceldi. Dil sorunu da yaşamadım. Sadece *Min Dît* Kürtçe olduğundan altyazılı izlemek zorunda kaldım, ama bu filmin incelenmesinde bir engel değildi.

Kaynak olarak kitaplara, filmlere ve makalelere başvurduunuz, bunların dışında nelerden yararlandınız?

Sözlü görüşmeye gerek duymadım, gerektiğinde yönetmenlerle yapılan röportajlara baktım. Araştırma yönetmenlerin ne demek istediği üzerine olmadığı için önemli olan bir metin olarak filmin yönetmenden çıktıktan sonra yerleştiği toplumsal bağlamda ne anlattığıydı. Bu yüzden Kürt meselesine dair gelişmeleri yakından takip etmek zorundaydım. Bunun haricinde sinema dergilerine ve filmler hakkında yazılanlara baktım.

Filmler üzerine yapılmış haberlere yer verdiğiniz mi?

Haberlere de baktım. Özellikle *Nefes: Vatan Sağolsun* (2009) gibi seyirciyi ciddi anlamda ikkiye bölmüş ya da *Min Dît* gibi gösterildiği dönem tartışmalar yaratmış filmler hakkında çıkan haberleri incelemek önemliydi.

Tez yazım sürecinizde nasıl bir yöntem izlediniz?

Başta da belirttiğim gibi filmlerin listesini çıkartarak başladım. Bir taraftan da teorik çerçeveyi oluşturmak için gerekli okumaları yapmaya başlamıştım. Tarihsel bir süreci ve bu süreçte yaşanan değişimleri filmler üzerinden okumayı amaçladığım için meselenin tarihsel arka planını ve güncel yansımalarını bilmem gerekiyordu. Daha sonra filmleri seyredip benzerlikleri, farklılıkları ve süreçle paralel olarak Kürt meselesine yaklaşımdaki değişimi ortaya çıkarmak üzerine yoğunlaştım. Örneğin *Eşkîya* ve *Vizontele*, meselenin bugünkü kadar açık konuşulmadığı yıllarda gösterime girmiş filmlerdi. Hatta *Eşkîya*'nın gösterime girdiği 1996 yılı, çatışmaların en yoğun yaşandığı dönem. İlkinde kahraman yetmişlerden gelmiş bir zaman yolcusu gibi

İstanbul'da dolaşan bir Kürt "eşkiya", ikincisinde ise olayların geçtiği yer yetmişlerde "Doğu'da" bir Kürt köyü. Hemen herkesin çok iyi bildiği iki film. Ancak iki filmde de bırakın Kürtçeyi Kürt kelimesi bile geçmiyor. Daha da ilginç, iki anlatı da o günün sıcak çatışma ortamından kaçmaya çalışır gibi geçmişin "sorunsuz" gerçekliğine sığınmayı tercih ediyor. İki yönetmenin de hemen sonraki filmlerine baktığımızda ise -ki ikisi de 2004'te gösterildi- önemli bir fark göze çarpıyor. *Gönül Yarası*'nda yine Şener Şen'in canlandığı karakter tıpkı *Eşkiya*'nın Baran'ı gibi bir Kürt köyünden İstanbul'a geliyor. Ama bu defa köylülerle vedalaşırken Kürtçe konuşuyor. Hâlbuki Baran köyüne döndüğünde Berfo Ana'yla Türkçe konuşuyordu. Bir de türkü meselesi var tabii. *Gönül Yarası*'nda da *Vizontele Tuuba*'da da Kürtçe, anlatıya türkü üzerinden dâhil oluyor. Peki, bu arada ne değişiyor da Kürt köyüne Kürtçe girmeye başlıyor ya da Kürtçe türküler duyuluyor? Tam da bu dönemde Kürtçeye devlet eliyle görel bir serbestlik getiriliyor, bu dil artık kültürel bir hak olarak tanınmaya başlanıyor. Filmlerde de bunun yansımaları görüyoruz, ama tam da devletin tanıdığı kadar: Kimliğin bir parçası olarak değil, folklorik bir öğe olarak, yani bir türkü olarak Kürtçe. Filmleri toplumsal ve siyasi tarihle birlikte okumaktan kasettığım böyle bir okumaydı.

Son olarak genel bir değerlendirme yapmanız gerekirse Kürt meselesinin filmlerdeki temsiliyle ilgili ulaştığınız tespitler neler oldu?

Türkiye sinemasında Kürt meselesine dair üç farklı eğilimin ortaya çıktığından bahsetmiştim. Bunları kısaca meselenin fantezileştirilmesi, ötekiyle yüzleşme ve geçmişle hesaplaşma şeklinde özetliyorum. İlk gruptaki filmler adı üstünde popüler, gösterime girdikleri yılın en çok izlenen filmlerinden. Hatta aynı yıl gösterime giren *Güneşi Gördüm* ve *Nefes* ilk iki sırayı paylaşıyor. Bunu tek bir sebebe bağlayamayız ancak devlet söylemini sürdüren ya da resmi anlatıyı pek de zora sokmayan filmlerin toplumda daha çok karşılık bulduğu bir gerçek. Bu filmlerdeki Kürt meselesine dair temsiller de zaman içinde hükümet politikalarına göre değişimlere uğruyor, az önce bahsettiğim örneklerde de olduğu gibi. *Güneşi Gördüm* ya da *Nefes* gibi filmler iki binlerin başında gösterilmiş olsaydı daha



Gönül Yarası, 2004

Tarihsel bir süreci ve bu süreçte yaşanan değişimleri filmler üzerinden okumayı amaçladığım için meselenin tarihsel arka planını ve güncel yansımalarını bilmem gerekiyordu.

sert tepkiler alacaktı. Öte yandan politik filmler bile ulusal fanteziye kaydıkları ölçüde daha çok seyirci çekebiliyor. Karikatürize edilmiş yüzbaşı ve gerilla karakterleriyle *Işıklar Sönmesin* 1996'da *Eşkiya*'dan sonra en çok seyredilen ikinci film örneğinin. Ancak politik filmlerin başta bahsettiğim ötekini tanımayaya yönelik davetinin büyük bir karşılık aldığı söylemek mümkün değil. Benzer şekilde doksanlarla hesaplaşma isteğinin bir tezahürü olarak üçüncü gruptaki filmlerin sesi de pek duyulmuyor maalesef. Bu hesaplaşma arzusu, araştırmamın kapsamına dâhil edilmeyen belgesel filmlerde daha iyi görülebilir. Yine de, insanların politik filmlere ilgi göstermeyişi sadece Kürt meselesine dair gerçeklerden kaçmaya çalışmalarıyla açıklayamayız diye düşünüyorum. Bu çok genel bir problem. Ülkenin bu denli "canlı" bir sorunu üzerine muhalif bir duruşu olan filmlerin neden popülerleşemediği üzerine düşünmemiz gerek. ■

Değişime Direnmenin İmkânı

ENES ÖZEL

***Pickpocket*, Çin toplumuna hâkim olan toplumsal karmaşanın, insan ilişkilerinde yaşanan çözümlenin şimdi'si ile burd'sının kayıt altına alınma çabası olarak nitelendirilebilir.**

Doksanlı yıllar, Çin'de zorlayıcı yapısal dönüşümlerle kapitalizmin ve tüketim kültürünün toplumsal dokuyu çözüp yeniden örerek yayıldığı şiddetli dönüşüm yıllarıydı. Büyük şehirlerden taşraya, gündelik ilişkilere ve hayatın olağan ritmine sirayet eden eski insanı yerinden edip yeni bir insan tipi üreten ve mevcut ilişkileri bozup paranın hükmettiği yeni insan ilişkileri yaratan bu süreç o denli şiddetliydi ki 1997 yılında Pekin Film Akademisi'nden mezun olup memleketine dönen Jia Zhangke için orada her şey tanınmaz haldeydi. Çin ekonomisinin dünya piyasalarına açılmasının şiddetli etkileri, taşrada bile eski dostluk, güven ve aşk ilişkilerini yıpratmış, eski erdemleri, topluluk ve cemaat duygusunu gözden düşürmüştü, hayatın bilinen yüzünü eskitmişti. Çin toplumu, Zhangke'nin ifadesiyle büyük bir isimsiz gücün etkisinde şiddetli bir dönüşüm yaşıyordu ve

bu isimsiz gücün etkisi, insanlar arasındaki ilişkilerde o güne dek görülmedik ilginçliklere ve olmadık problem çözümlerine yol açacak şekilde toplum üzerinde eşine rastlanmadık bir baskı yaratıyordu. Hayatın mevcut biçiminin çözülüşü (yine Zhangke'nin ifadesiyle) "sürrealist bir atmosferin" Çin toplumuna hâkim olmasına sebep olmuştu.

Bu cehennem tablo, yeni kuşak Çinli yönetmenlerin kayıtsız kalamayacağı bir gerçekliğin şiddetini ortaya koymaktaydı. Jia Zhangke'nin ilk filmi *Pickpocket* (*Xiao Wu*, 1997), Çin toplumuna hâkim olan bu toplumsal karmaşanın, insan ilişkilerinde yaşanan çözümlenin *şimdi'si* ile *burasının* kayıt altına alınma çabası olarak nitelendirilebilir. Çin'in altıncı kuşak yönetmenlerinin en önemlilerden biri olarak gösterilen Zhangke'nin meselesi denebilecek bir şey varsa o da *şimdi*

ve *burd'nın* kaynama ve donma fazlarının ritmik bir hassasiyetle, neredeyse anatomik bir titizlikle kayıt altına alınma çabasıdır. Beşinci kuşak Çinli yönetmenlerin (Zhang Yimou, Chen Kaige vs.) sinemada aşırı stilize epik anlatıları tercih etmelerine karşın Zhangke'nin de içinde bulunduğu bir sonraki kuşakta bu film dili keskin bir dönüşüme uğrar. Buranın ve şimdinin mahşeri karmaşası, başka hiçbir şeyle ikame edilemeyecek bir biçimde, ciddi bir aciliyetle kendisini dayatır. Bu çağrı filmlerde kendisine, amatör oyuncular, hareketli kamera kullanımı ve uzun planlar gibi düşük bütçenin yol açtığı teknik imkânsızlıkların yaratıcı bir üslupta üstesinden gelinmesiyle bir belgesel havasında karşılık bulur. Yeni gerçeği karşılayacak yeni bir film dili arayışının önemli bir uğrağıdır *Pickpocket*.

Dönüşüme Ayak Uyduramayanlar

Pickpocket'in anti-kahramanı Xiao Wu, taşrada küçük bir şehirde, ufak tefek hırsızlık işleriyle uğraşan bir yankesicilik çetesinin başındaki toplum dışı bir karakterdir. Hikâye, Xiao Wu'nun eski "iş arkadaşı" Xiao Yong'un evlendiğinin haberini kendisinden değil de şehirdeki başka kişilerden almasıyla başlar. Xiao Yong, hırsızlığı bırakmış, kendisi reddetse de sigara kaçakçılığı ve kadın ticaretiyle zenginleşmiş ve itibarlı bir iş adamına dönüşmüştür. İnsanlara geçmişini hatırlattığı gerekçesiyle de Xiao Wu'nun düşününe gelmesini istemez. Eskiden çok yakın olduğu fakat artık üst sınıfa geçtiği için kibirle baktığı dostuna düşün davetiyesi göndermekten imtina eder. Şehirdeki polis komiseri, Xiao Wu'ya kendisinin düşününe davet edildiğini haber verirken bir yandan da neden arkadaşı gibi olmadığını, neden yankesicilik işlerini bırakarak ticarete atılmadığını ve toplumda daha saygın bir konuma gelmek için çabalamadığını sorar. Arkadaşı artık itibarlı bir iş adamıdır ve karısı da "film



Wu, Xiao Yong'a benzeyemez ve onda tecessüm etmiş çağın ruhuyla herhangi bir ünsiyet kuramaz; çünkü her şeyin bu denli kolay bir şekilde tasfiye edilebilmesine karşın o, bilinçli değil, insiyaki olarak hâlâ verdiği bir sözün, eski bir dostluğun ve geleneksel bir bağlılığın peşindedir.

Paraya Karşı Kayıtsızlık

Xiao Wu'nun toplumla girdiği çatışmalı ilişkinin sebebinin, onun insanların dalgınlıklarından istifade ceplerinden cüzdanlarını araklayan adi bir suçlu olması değil, toplumsal dönüşümün kıyısında kalmak konusunda gösterdiği ısrar olduğunu anlarız. Xiao Wu'nun çaldığı cüzdanlardan aldığı kimlikleri polise postalamak gibi kendince erdemli davranışları bile vardır. Üst üste hırsızlıklardan elde ettiği para, arkadaşı Xiao Yong'a gençken ve hâlâ birlikte iş yaparken vaat edilmiş ama gene onun tarafından geri çevrilecek bir düğün hediyesidir. (Bir arkadaşı düğüne çağırılmamasının aslında iyi olduğuna, böylece paranın kendisinde kalabileceğine Xiao Wu'yu ikna etmeye çalışır.) Xiao Wu, Don Kişot'ta kendi arketipini bulan, zamanının dışına itilmiş, her şeyin buharlaştığı bir toplumsallıkta dışarıda kalan, zamana ayak uyduramayan ve eski normlara bağlılığıyla itildiği yerde kalmak

yıldızlarına" benzemektedir. Film içinde birçok kez Xiao Wu'nun karşısına çıkacak "dostça bir uyarıdır" bu. Hırsızların itibarlı iş adamları haline geldiği bu kavranamaz dönüşüme karşı Xiao Wu'nun ayak diremesinin gerekçesi basittir: "Ben onun gibi değilim." Bunun anlamı, eski arkadaşının "zamanın adamı" olma konusunda gösterdiği mahareti gösterememesi değildir. Xiao Wu'nun şaşkınlığı ve öfkesi, düğüne çağırılmaktan çekinilmesidir. Eski bir dostluğun hatırının şaşırtıcı şekilde kolayca ortadan kalkabilmesi Xiao Wu'ya kime benzeyemeyeceğini gösterir. Xiao

konusunda ısrar eden romantik bir kahraman hüviyetindedir. Xiao Wu'nun toplum dışılığı, artık paranın tek söz sahibi olduğu toplumsal ilişkilerle, toplumun kendi sınırlarını yeniden tanımladığı bir vasatta eskiye bağlılığın bir biçimi, hatta ahlâki bir tercih haline gelir. Arkadaşına verdiği düğün hediyesinin reddedilmesinin gerekçesi olarak Xiao Wu'ya bu paranın kirli olduğu söylenir, Xiao Wu ise Xiao Yong'un bütün servetini, kaçakçılık ve kadın ticaretinden kazandığını, dolayısıyla bu servetin tamamının kirli olduğunu söyleyerek karşılık verir. Yaşanan değerler karmaşasında toplumun sınırlarını ve insan ilişkilerinin üzerinde biçimleneceği doğru hattı gösteren referans eski toplumsal normlar olmaktan çıkmıştır. Eski toplumsal normların boşluğunu ise, paranın sıcak ve akışkan gövdesi doldurur. Bütün normların tek bir normla ikame edildiği bir toplumsallıkta Xiao Wu'nun tavrı biraz da her şeyin tek ölçüsüne karşı kayıtsızlığından güç almaktadır.

Fakat Xiao Wu, kendi kayıtsızlığı içinde biraz ahmak ve budala bir karakter olmaktan da kurtulamaz. Her şeye karşı tek başına durmak konusunda ısrarcı, umursamaz, kendini beğenmiş ve pervasızdır. Hatta bu pervasızlığı yankesiciliğin giderek tehlikeli olmaya başladığı bir zamanda geri çekilmemeye ve karşı karşıya kalabileceği tehlikelere karşı ilginç bir kayıtsızlığa dek götürür onu. Fakat kendisine atfettiği bütün bu erdemleri, onun gücüne değil, aşırı kırılabilirliğine yormak gerekir. Xiao Wu, bir başkasıyla yan yana şarkı söyleyemeyecek kadar çekingen, âşık olduğu kız kendisini ekmeye çalıştığında bunu fark edemeyecek kadar saftır. Müdavimi olduğu karaoke barda çalışan Mei Mei'ye aşık olur. Mei Mei, tıpkı çevresindeki diğer insanlar gibi Mao sonrası kapitalist dönüşümün köksüzleştirici etkisinin hamuru haline gelen biridir. Ailesine üniversite eğitimi gördüğünü ve oyunculuk seçmelerine



Yönetmen Jia Zhangke

katıldığını söyler, fakat gerçekte bir karaoke barda misafirleri eğlendirmektedir. Mei Mei de bu mezkur dönüşümün rüzgârını arkasına almak ister. Şansın kendi yüzüne güleceği bir anda, içinde bulunduğu şartlardan, arkadaşlarıyla bir arada sıkıştığı odadan kurtulma ihtimaline tutunur. Mei Mei, Xiao Wu'nun aşkına karşılık verir vermesine fakat onun sevgisi de Xiao Yong'un dostluğu gibidir. Mei Mei, söylentilere göre karaoke bara uğrayan bazı paralı müşterilerle birlikte arkasında iz bırakmadan ortadan kaybolduğunda geriye Xiao Wu'nun elinde bir çağrı cihazı kalır. Xiao Wu, Mei Mei kendisine haber verme gereği duymadan ortadan kaybolduğunda bile çağrı cihazına düşecek bir haberi beklemeye devam eder.

Her Şey Yıkılırken

Çağrı cihazının, Xiao Wu'nun baba evinde, babasından kardeşlerine elden ele gezindiği sahne gündelik hayatın yeni yüzünün bir fragmanı gibidir. Sadece çağrı cihazı değil, müzik setleri, televizyonlar, amerikan sigaraları gibi bütün tüketim nesnelere görünmez bir yırtıktan gündelik hayatın içine dolmaktadır. Xiao Wu ne zaman insanların arasına karışsa, merkezde bir nesnenin hayatsız bir hâleyle durduğunu görür. Film, aynı zamanda yeni tüketim nesnelere insanın kaderi için bağlayıcı hâle geldiği bir dönüşümü de işaretler. Hayata sızan bu yeni nesnelere yalnızca fetişleştirilmekle kalmaz aynı zamanda insanın kaderinde söz sahibi olmaya başlar. Xiao Wu'nun yakasını

polise kaptırmasının sebebi, çağrı cihazının zamansız ötüşüdür. Karakolda kelepçeliyken, televizyonda yerel bir kanalın haberlerinde kendisinin yakalanmasıyla ilgili arkadaşlarıyla, ailesiyle yapılan röportajları izler. Böylece Xiao Wu'nun toplumun dışında durmak konusunda ahlâki bir tercihte bulunan bir özne konumundan seyirlik bir nesneye irca edilmesi filmin sonunda somut karşılığını bulur: Bir direğe kelepçelenmiş halde bırakılan Xiao Wu, onu seyretmek için duran insan kalabalığının ortasında kalakalır.

Aşk da dâhil olmak üzere bütün ilişkilerin yozlaştığı, baba evine Amerikan sigarası getirebilen evladın, kaçakçılık ve kadın ticaretiyle bile olsa zenginleşen kişinin toplumsal itibara hak kazandığı, Xiao Wu'nun ise yankesicilik yaptığı için değil asıl bu hercümerce ayak uydurmadığı için toplum dışı kalarak kendi özneliğinden edildiği sert ve aynı zamanda tanıdık bir hikâyedir bu. Tanıdık çünkü sanatçı olmak için evden kaçan kızlarıyla, memleketin şerefli evladı mafya babalarıyla, gazeteler, dergiler ve özel televizyon kanalları vasıtasıyla toplumsallaştırılan histerisiyle, her türden yeni tüketim nesnesinin fetişleştirilmesiyle ve serbest piyasa ekonomisine kucak açmanın köşe dönme ahlâkını bir norm olarak topluma yerleştirilmesiyle birlikte *Pickpocket*'in anlattığı hikâyeye, Özal dönemi Türkiye'sinin gerçeküstü atmosferini hatırlatır. Böylece *Pickpocket*, her şeyin yerine yenisinin geleceği vaadiyle yıkıldığı fakat sadece yıkılmakla kaldığı (Dükânı yıkılmak üzere boşaltılırken, Xiao Wu'nun arkadaşı böyle söylemektedir. Her şey yıkılmakta ama ortada yeni bir şey de görülmemektedir.) bu sert dönüşüm döneminde yalnızca Çin toplumunun değil, kapitalist sisteme ve serbest piyasa ekonomisine entegre olmaya çalışan bütün toplumların yaşadığı travmatik çözülmenin ayrıntılı bir röntgeni hâline gelir. ■

Yankesici Xiao Wu'nun toplumla çatışmalı ilişkisinin sebebi, insanların ceplerinden cüzdanlarını araklayan adi bir suçlu olması değil, toplumsal dönüşümün kıyısında kalmak konusunda gösterdiği ısrardır.

SİNEMA YAYINCILIĞINDA ISRAR

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Bu bölümümüzde edebiyat ve siyaset kitaplarının yanı sıra geniş bir sinema dizisine de ulaşan Agora Kitaplığı var. Yayınevinin kurucusu ve editörü Osman Akınhay ile Türkiye’de sinema yayıncılığını ve gelecek planlarını konuştuk.

Agora Kitaplığı genel olarak edebiyat ve siyaset ağırlıklı kitaplar yayınlıyor. Sinema kitaplığınız bu çerçevede nerede duruyor? Neden bir sinema dizisi kurmuştunuz? Sinema kitaplığı misyonunuzu nasıl tanımlarsınız?

Bizim sinema dizisine girişmemiz aslında bir tesadüf. Tabii “solun fikir ve eleştiri havuzuna” katkı yapacak çalışmaların sinema alanından da gelmesi vasıtasıyla, sinemayla ilgili kitaplar yayınlamayı öngörmüştük en başta, fakat doğrusu bu denli zengin bir külliyat aklımıza gelmemiştir. Yakın bir arkadaşımız (Ertekin Akpınar) önyak oldu ilkin, onun yönlendirmesiyle birkaç kitap yayınladık. Okurdan bir karşılık bulunca biraz daha devam ettirelim dedi. Derken kitaplar birbirini kovalamaya başladı. Baktık ki, kısmen bakir bir alan ve bizim seri de beğeniliyor. Bunun üzerine yoğunlaşarak devam ettik.

Türkiye’deki sinema kitapları yayımlayan yayınevleri arasında kendinizi nerede görüyorsunuz?

Şu anda katalogunda en fazla sinema kitabı bulunan yayınevi biziz. Sanırım sinema okurunda sinema yayıncılığının Agora’da yoğunlaşmasına benzer bir algı da oluştu. Bir alanda önde gitmeye başlayınca, bu konumu sürdürmeyi de arzu etmeye başladık haliyle.



Tarih, kuram, ülke ve bölge sinemaları, yönetmen sineması, biyografi, hatıra ve Türk sineması gibi farklı başlıklarda kitap yayımlayan sinema kitaplığınız var. Editöryal politikanız nedir? Çeviri kitaplarda seçimlerinizi nasıl yapıyorsunuz? Telif eserlerde nelere dikkat ediyorsunuz?

Sanırım halihazırda en zengin alt-bölümümüz yönetmenler sineması. Fakat sinema kuramı ve hatıratlar ile bölge/ülke sinemalarında temenni ettiğimiz düzeyde değiliz. Şimdi bu alanlara yoğunlaşmayı öngörüyoruz. Seçimlerimizin temeli, tüm alt-bölümleriyle geniş bir sinema külliyatına uygun düşüp düşmediğine bağlı oluyor.

Sinema yayıncılığının böyle sorunlu olduğu bir ortamda yüzüncü kitaba yaklaşmayı nasıl açıklarsınız?

İsrar diyelim. Çünkü birçok kitabımız matematik olarak kendini kurtarmıyor, fakat seriye yaklaşıyor. Biz de genel olarak sinema kitaplarında ısrar etmeyi sürdürüyoruz. Yakında sinema alanında 100’üncü kitabımızı çıkaracağız. Henüz hangisinin olacağını tam olarak belirlemedim, ama yetişirse “Dünya Kadın Sinema Yönetmenleri” kitabı olsun isteriz. Bunun dışında yakın dönemde Lars von Trier, D. W. Griffith, Clint Eastwood ile Bollywood – Hint Sineması kitaplarımız hazırlanıyor. Henüz yayın hakkı kesinleşmeyen yirmiyeye yakın projemiz de sırada bekliyor. ■

FURUĞ'UN AĞIR KAMERASI

CİHAN AKTAŞ

FURUĞ SADECE ŞAİR DEĞİL, ELİNE KAMERA ALARAK CÜZZAMLILAR EVİNE GİDEN BİR SİNEMACI. SİNEMAYA BAŞLAMA TARİHİ İTİBARIYLA BİLGE OLGAÇ'I, CEZAYIRLI YAZAR VE YÖNETMEN ASİYE CABBAR'I GETİRİYOR AKLA. SİNEMA GÖRÜŞÜNÜN TECESSÜM ETTİĞİ İLK FİLMİ, *EV KARADIR*.

iran'da yaşadığım yıllarda şair ve yazarların gündelik hayata karışan sesleri beni çok etkiler ve düşündürürdü. Sadece klasik şairler değil, modern şairler bile bir mısraı ve ismiyle bakkalda, manavda, takside, metroda karşınıza çıkabilirdi. Hafız ve Sadi, Firdevsi ve Mevlana cümleleri, çeşitli anekdotlar, tahsil farkına varmadan dillerde dolaşıyordu. Klasik isimlerin ev kitaplıklarında ve gündelik hayat kelimelerindeki yeri elbet anlaşılabilir. Ancak modern şairler Furuğ ve Sohrab Sepehri'nin, hatta modern şiirin öncüsü Nima Yusiç'in mısraları da beklemediğiniz bir yerde ve zamanda kulaklarınıza erişiyor ve giderek bunu normal karşılamaya başlıyorsunuz.

Modern şiirin önemli temsilcilerinin orada burada ilk adlarıyla, sadece "Furuğ", "Sohrab" ve "Nima" diye çağrılmalarını da ilginç bulurdum. Hele kısacık ömrüne İran şiirinde özel bir yer kazandıran şiirler sığdıran ve Sohrab Sepehri'yi bile etkilediği söylenen Furuğ'un "aykırı" bir kadın olarak bunca kabul görmesi dikkate değer. Asi, sıra dışı, öfkeli, hüznü, komünist... Normal vatandaşı, normal aile kadını, normal anne olamamış. Ağulu, ancak müptela eden bir dili var. Bunun nedenleri üzerine

düşünüyorum: Furuğ, okuyucusunu samimiyetine inandırıyor. Lafı dolandırmıyor, imgelerle sarıp sarmalamıyor merakını. Şiiri için ödediği bedeli daha sonra taşımakta zorlandığı izlenimini ediniyor insan. Aşkta yaptığı evliliği taşra hayatı içinde sürdüremedi. Boşanmak için küçük oğlunu hayatı boyunca görmeme kaydıyla babasına bırakmayı kabul etmişti. Rızayla ilgili olmayan bir kabulü sineye çektiği düşünülemez. Kısa süren hayatı boyunca oğlu Kamyar'ı aklından çıkardığı söylenebilir mi?

"Budur benim payıma düşen,
budur benim payıma düşen,
benim payıma düşen,
bir perde asılmasının benden aldığı gökyüzüdür"

Diye akıp giden, İbrahim Gülistan'a ithaf ettiği "Yeniden Doğuş" şiirinde dile gelen manzarası kapatılmış gökyüzü aslında Kamyar değil miydi? Bir diğer şiirinde oğlundan "Sen o aydınlık ve pırl pırl gökyüzüsün" diye söz ediyor.

Halk tarafından benimsenmesinde ikinci sebep, dilinin gündelik hayat diline yabancı düşmemesi olmalı. Farsçanın alfabe ve hayatta kesintisiz akışı, bu konu-

da bir avantaj kuşkusuz. Alfabe değişimi ile neler kaybettığımızı düşündürüyor böyle bir dil. Yetmişlerde solcu sanatçılar bile Şiraz'da Hafız toplantıları yaparmış. Aynı dönemlerde Türkiyeli solcu sanatçı ve yazarlar arasında Kemal Tahir gibi farklı bir yorum getirmeye çalışan isimler mahalle baskısına maruz kaldılar. Bu baskının sinema alanında Metin Erksan'a da bir şekilde yansdığı biliniyor. Ayşe Şasa'nın kitaplarında ilginç ayrıntılar var.

Furuğ sadece şair değil, eline kamera olarak cüzzamlılar evine giden bir sinemacı. Müslüman toplumlarda kadınların yönetmen olarak sinemayla tanışması açısından erken bir dönemde, altmışlarda veriyor eserlerini. Sinemaya başlama tarihi itibarıyla Bilge Olgaç'ı, Cezayirli yazar ve yönetmen Asiye Cabbar'ı getiriyor aklı. Sinema görüşünün tecessüm ettiği ilk filmi, *Ev Karadır* (Hane Siyah Est, 1963).

İlk şiir kitabı *Esir'i* on altı yaşında (1951), ikinci şiir kitabını ise 1964'te yayımladı. Yirmi iki yaşındayken yazar ve yönetmen İbrahim Gülistan ile tanışması, sinemayla daha yakından ilgilenmesinde bir dönüm noktası sayılır; kısa bir ömrün hızlı frenlerle kalbi ağrıtan sayısız dönüm noktasından biri olur bu tanışma. Sinema alanında oyuncu, senarist, kameraman, yönetmen yardımcısı, dublaj, montaj ve yaratıcı film editörü olarak çalıştı. 1962 yapımı bir belgesel İtalya'da Belgesel Filmler Festivali'nde birincilik ödülünü kazandı. 1963'te çektiği *Ev Karadır* ile ise Almanya'da düzenlenen Oberhausen Film Festivali'nde En İyi Film ödülünü aldı. Bu filmin çekiminden önce bir süre Tebriz Cüzzamlılar Evi'nde yaşadı. O evde tanıdığı Hüseyin isimli annesi ve babası cüzzamlı olan bir çocuğu evlat edindi. Hüseyin'i evine götürdü, büyüttü ve okuttu. Oğlu Kamyar'ı görememenin gölgesi de vardır filmini nitelleyen o siyah, o karanlık uzamda.

Erken yaşta ünlenmişti. 1965 yılında UNESCO hatırası üzerine bir belgesel hazırladı ve aynı yıl Bernardo Bertolucci, yaptığı bir televizyon belgeselinde Furuğ'un çalışmalarına on beş dakika yer verdi.

Trajediyle Biçimlenen Üslup

Üslubunda, ömrünün bir çağında, henüz çok gençken zorunlu kaldığı trajik seçimin benliğinde oluşturduğu yaraların acısı kendini duyuruyor. Annesinin aynı evin içinde babasıyla uzun yıllar küskün yaşamasına tanıklığının sızları ayrıldığı kocasının görmesini engellediği oğlu Kamyar'a duyduğu özlemle depresmeyi



sürdürür. Furuğ'u konu aldığım bir yazımın başlığı şöyleydi: "Bir oğul verip şiirini kurmak." Sadece şiiri değil kamerası da etkilenmiştir bu vazgeçişten. Kendini çalışarak unutmaya çalıştığı izlenimine de kapılıyor insan. Denenmemiş alanlarda gösterdiği başarı göz kamaştırıcıdır. Sinema alanında kendini yetiştirmek için İngiltere'ye gitmesi, altmışlar İran'ında sanatçı kadınlar arasında sık rastlanan bir tecrübe değildir. Hem modern şiir hem de sinema alanında öncü çalışmalarında ortaya koyduğu duyarlık dönemi bağlamında kendine has bir karakter sergiler. Üslubunu kurduğu süreç, geleneksel bir duyarlılıkla modern hayatın ortasında var olmaya çalışan ya da modern bir hayatın merkezinde yaşarken geleneğin sorularına duyarsız kalamayan kadınlar için çarpıcı ve öğreticidir.

"Yeniden Doğuş" her şeye rağmen umudu korumaya inancın şiiridir:

"Ellerimi bahçeye dikiyorum,
yeşereceğim, biliyorum, biliyorum, biliyorum
ve kırlangıçlar mürekkepli parmaklarımın çukurunda
yumurtlayacaklar."

Üzgün ve Umutsuz Bakış

Sinema alanındaki tecrübesinin en önemli eseri olan *Ev Karadır* ismi ve içeriğiyle doğrudan hayata üzgün ve umutsuz bir bakışı yansıtmıyor mu? Furuğ, konu aldığı evin siyahlığını toplumun umursamazlığına ve acımasız yarğalarına bağlar. O evi siyah gösteren ve içindekileri de görünmez kılan, dışarıdakilerin bakışıdır her şeyden önce. Belgesel, her duyarlı insanın cevabını aradığı ve müminlerin ise bir tevekkülle hikmetin vakıf olunamayan alanında okumaya çalıştığı dünyevi acılar, musibetler ve



felaketler üzerine düşünmeye sevk ediyor. "Benim payıma düşen asılı bir perdenin benden aldığı gökyüzüdür" diyen komünist şair cüzzamı tevekkülle karşılamaz, fakat yaklaşımında bir derviş ifadesi sezileniyor. Devrimi (ve yeryüzü cennetini) talep eden kişi yazgının belirsizliği karşısında güçlü ve iyilik konusunda da uhrevi ödüller beklemediği halde cömert olmak zorundadır.

Mümin belalarda bir hikmet sebebi, bir imtihan sorusu okumanın ayrıcalığına sahip görünür. "Dünyevi derviş" tanımlamakta zorlansa bile kendini sürekli dünyevi mutlu adil geleceğe inandırmakla mükellef.

KISACIK ÖMRÜNE İRAN ŞİİRİNDE ÖZEL BİR YER KAZANDIRAN ŞİİRLER SİĞDIRAN VE SOHRAB SEPEHRİ'Yİ BİLE ETKİLEDİĞİ SÖYLENEN FURUĞ'UN "AYKIRI" BİR KADIN OLARAK BUNCA KABUL GÖRMESİ DİKKATE DEĞER.

"Dünya red yoluyla kazanılmaz" diyor Aliya. "Bu ancak kabul yoluyla yapılabilir. Gerçekte dünyanın kabulü, onu değiştirmenin veya kazanmanın ön şartıdır." Komünist şair de dönüp dolaşip aynı noktaya ulaşıyor. "Hane (ev) siyahıtır" Furuğ'un umudun kaynaklarına inmeyi denediği bir belgesel. Şiddetli fırtınalardan kaçılacak bir sığınak bulunur mu? "Kırpıklarımde ölümün gölgesi var." Kimin yok ki? Filmin girişinde seyirci şu cümlelerle karşılaşılıyor: "Bu dünyada çirkinlik kıtlığı yok. Eğer insanlar ona gözlerini kapatırsa, daha da çoğalır çirkinlik. Ama insan sorun çözme kapasitesine sahiptir. Bu filme esin kaynağı olan umuttur."

Cüzzamlılar evindeki dersliğin her yaştan öğrencileri güne Allah'ın nimetlerine şükrederek başlıyorlar. Gören gözler, tutan eller, duyan kulaklar. Giden ayaklar için hamd... "Sana cehennemde şükreden kim?" diye soruyor Furuğ'un sesi. "Bu cehennemdeki kim?" Açıklamak, tarif etmek, tanımlamak nasıl da zor, bir "cüzzamlı" değilken... Yüzü yavaş yavaş azalıyor, gözünü yitirmiş, yanakları kaybolmuş ve hamd ü senada bulunmayı sürdürüyor. Bütün uzuvlara saldırıyor cüzzam, ısı ve dokunma duyularını yok ediyor, parmakları katılaştırıyor, sinirlerin kuru bir zırhla kaplanmasına yol açıyor. Hastalık adeta bedenimiz nasıl bir yapıya sahipse, döke eksilte öğretiyor. Ona şifa sunacak kelime, "ih-timam." Cüzzamlıların etkili korunmaya alındığı yerlerde hastalığın yok olduğunu hatırlatıyor Furuğ.

"Bir daha baharı görmeyeceğim, ama bu mısralar kalacak." Fakat insan nerede olursa olsun umut duymayı sürdürmez mi? Kalıtsal değil cüzzam ve tedavi edilebilir. Yoksullukla iç içe olması hastalığa kayıtsız kalamayacağımızı söylemiyor mu?

"Beni buraya yazgım getirdi, kalbim acıdan çatlıyor." Onlar cüzzamlı, ama hayattan vazgeçmemişler, yeter ki "insanlık" da onlardan vazgeçmesin.

Cüzzamlının sabır ve umudunu yansıtan bir mi-zansen izliyoruz şimdi ekranda: Haftanın günlerini tek tek saymak suretiyle alınan yolda beliren denizlikte bir saksı çiçek, daha sonra birçok İranlı sinemacının sahnesinde görüldü.

"Çölde şarkı söyleyen ruhları dinleyelim

Ah edenlerin ve ellerini gökyüzüne açanların şarkısını
Diyor ki: Eyvah yaralarım ruhumu hissizleştirdi."

Ruhun hissizleşmemesi için ne yapmak gerek peki? Yıllar sonra Kiyarüstemi, ülkenin kuzeyinde 1991'de meydana gelen depremin ardından çektiği "Köker Üçlemesi" içinde yer alan *Hayat Devam Ediyor*'da bu soruya cevap vermeye çalıştı. Gündelik hayatın sesleri yükseliyor avluda; salıncakta sallanan bebek, yün eğiren kadın, taş oynayan çocuklar, denizliklere dizili saksılar... Bacağını yitiren adam küçük çocuğun yanına zarif bir devinimle oturuyor. Sınıfta çocuk "Gece başlar-ken bazen parlak bir yıldız görürüz" diye şiir okuyor. "Bu, Venüs yıldızıdır/Çok parlak bir yıldız, yakınımızda, ancak titreşmez." Venüs: "Çoban Yıldızı." Cüzzamlı çocuğun hayatta güzel bildiği şeyler: Ay, güneş, çiçekler, oyun.

Üç çirkin şey: Eller, ayaklar, baş. İçinde "ev" geçen cümle yazamayan çocuklar onlar. "Kapısıyla dünyadan ayıran ev sadece tek cümleyle anlatılabilir sanki: Ev Karadır."

"Ey sen, sevginin gücüyle taşan nehir
Bize doğru gel, bize doğru gel."

Ev Karadır ile bize şunu söylemeyi istiyor olmalı Furuğ: Umudumuzu yitirmeye hakkımız yok, varlık o kadar değerli. İyi olmak için uğraşmak zorundayız; cüzzam öğretiyor. Toplumsal cüzzama şifa olacak kelime de "ihtimam", bunu öğrenmeye borçluyuz.

Hepimiz bir kanat sesi, bir tebessüm, bir güzel sözden ibaretiz bir bakıma. Terside doğru: İyi hatırlanma veya ebedi varlığımızı iyilikle inşa etme fırsatı henüz elimizde. Acının, hastalığın, yıkımın, ille de umutsuzluk, çürüme, (rövanş ve intikam arzusuna bağlı olarak) kö-tülük doğurmaması bizim elimizde.

İran'ın belgesele dayalı sinemasında Furuğ'un altını çizdiği benzeri temaların etkisini yakalayabilirsiniz. Kiyarüstemi, Muhsin Mahmelbaf, Samira Mahmelbaf, Rahşan Beni İtimat, Daryuş Mehrcui, Rıza Mirkerimi bu etkinin hissedildiği yönetmenlerden birkaçı.

Toplumun Seslerine Açıklık

Furuğ şiirinin kalıcılığını sağlayan temel özelliklerden biri, toplumun seslerine açıklık ve dini değerleri konusunda hor görülme olmaktan uzak üslup bu filmde de kendini gösteriyor: İnsanlar dua ediyor, namaz kılıyor. "Komünist" yönetmen ve yazar, kişilerin cümlelerine kendi cümlelerini yükleme hevesine kapılmıyor. Anlamaya çalıştığını duyuruyor.

"Ah bir güvercin gibi kanatlarım olsaydı
Uçar ve huzura kavuşurdum
Çünkü şiddeti ve kavgaları gördüm
Bu dünyada çok acı çektim."

Oğlunu bir daha görmemek üzere eski kocasına vermeseydi de Furuğ işte böyle sarsıcı bir şekilde hü-zünlü bakmaz mıydı dünyaya?

"Kuş ölüyor, sen uçuşu hatırla" mısraının imgelerine cüzzamlılar evinde yakalanmış olmalı şair. Bizi soğuk mevsimlerin başlangıcına inandırmaya çalışması da aynı tanıklıktan nasibini alıyor belki de... Fakat onun yüreği zaten kaniyor değil miydi? Bir oğul verip şiirlerini kurma ve

kamerayı sırtlanma serbestisine kavuşmuştu. Yazmadan nefes alamayacak, kadraja alınmasını zaruri bulduğunu göstermeden anlamlı bulmayacaktı hayatını. Gelgelelim mısraları bu kaybin yasına boğulmadan edemedi. Hüznün kız kardeşiydi sanki ve bu nedenle benzeri seçimlere bir şekilde mecbur kalmış, bu seçimi reddetmiş veya benimsemeye çalışmış kadınlar, onun yazgısında ve mısralarında kendi açmazlarının yaralarını gördüler. Çalışarak ayakta kalkmaya çalıştığı izlenimi ediniyor insan, bir güne sığdırmaya çalıştığı faaliyetleri okurken. Ömrünün trafik kazasıyla noktalanan akışında bir tür vazgeçme okunabilir mi? Şiir yazma şevki tükenmiş miydi, çekilecek yeni filmler yok muydu aklında, kim bilir? 1967 yılının Şubat ayında

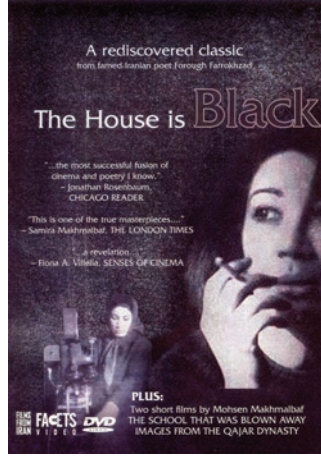
bir sabah Jean d'Arc çevirisine çalıştığı kütüphaneden ayrılarak annesine uğradı, oradan stüdyoya gitmek üzere yola çıktı. Kendi kullandığı araç ile giderken, başka bir araçla kaza yapmamak için duvara çarpınca, araçtan dışarı fırladı ve başını kaldırma vurdu. Henüz otuz iki yaşındaydı. Son kitabı *İnanalım Soğuk Mevsimin Başlangıcına* tamamlanmamış olarak kaldı masasında.

Sanki tamamlanmış bir cümle düşünülebilir mi? Ne ilginç; *Gerçek Hayat* dergisinde 2007 yılında yayımlanan "Edebiyat ve Ölüm" başlıklı yazımın girişinde alıntı-

ladığım iki mısraından hemen sonra gelen bana ait cümle Furuğ'unmuş gibi dolaşıyor sosyal medyada hâlâ: "Hangi yaşta ölürsük ölelim tamamlanmamış mısralarımız olacak."

Alıntıladığım mısralarına yukarıda yer vermiştim: "Kuş ölüyor/Sen uçuşu hatırla."

Hayat görüşümüz ve inançlarımız uymasa bile Furuğ'u etkileyici bulmamın sebebi galiba öncelikle -kelimelerle ilişkisindeki tutkudan kaynaklanan sebeplerle- hayat karşısındaki mahcup ısrarı. Hayatın sınavları karşısında keyfi sebepler öne sürerek kendini mazur saymıyor ve yasına boğulup gitmeye razı olmuyor. Bir yönetmeni değerlendirmede çok önemli geliyor bana böyle bir izlenim: Kadrajın ötelere ve hatırlama sorumluluğu üzerine sorular sorduruyor, "unutma" sinemasının karşısına hatırlamanın icaplarını yerleştirerek kameranın ahlâki üzerine düşünmeye sevk ediyor. ■



ELİF DEMOĞLU

SAHTE BELGESELİ YAPARKEN İNANDIRICI OLMALISINIZ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ
FOTOĞRAF: CEMİL AKGÜL

Sinemada yetmişli yıllarda ilk örnekleri görülmeye başlayan sahte belgesel (mockumentary), 1895'te ilk toplu film gösteriminin yapıldığı günden beri tartışılan "gerçeklik" meselesinin bulanıklılığına vurgu yapan bir tür. Seyircilerin her gördüğüne inanmak konusunda eğitilmiş olan algısını değiştirmek, farkındalık yaratmak isteyen bu tür Türkiye'de pek bilinmiyor. Akademisyen Elif Demoğlu ile *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel* (Doğu Kitabevi, 2014) isimli kitabı üzerinden sahte belgeseli konuştuk.



Kitabı hazırlarken genel olarak gözettiğiniz hususlar nelerdir?

Bu bir doktora çalışmasıydı. Doktora çalışması için çok sevdiğiniz, ilginizi çeken bir konu buluyorsunuz ve konunuz sizin meseleniz haline geliyor. Konuyu bir mesele olarak görmek ve çok özümsemek gerekiyor. O yüzden çok seveceğim, ilgileneceğim bir şey seçmek istedim. Geçmişte belgesel sinema üzerine çok çalışmışım ama artık başka bir yöne gitmek istiyordum. O yüzden doktora tezimin çerçevesini bu yönde çizdim. Belgesel sinema dediğiniz zaman sahte belgesele (mockumentary) gelmeden önce sinemada ilk günden itibaren tartışılan bir gerçeklik meselesi var. Böyle bir çalışma yapmaya başladığınızda siz de bu tartışmanın içine giriyorsunuz. Aslında sinemanın bütün gelişmelerinde bir gerçeklik meselesi olduğunu görüyorsunuz. Mesela akımların ortaya çıkışında, sinemanın dönüm noktalarında, kuramların oluşmasında hepsinde bir gerçeklik meselesi var. Yani ya hayale yaklaşmak ya da güncel gerçekliğe yaklaşmak... Baktığınız zaman sinemanın başlangıcından itibaren bu ikisi arasında bir tercih meselesi var. O yüzden kitabın başında sinemanın kilometre taşlarına bakarak bunların gerçeklikle bağlantılarını ortaya koymak istedim. İlk bölümün ardından da pek bilinmeyen bir kavram olan ve Türkçede sahte belgesel dediğimiz türe yer verdim. Yani isminden dolayı ciddiye alınmayacak, duyanların bir aldatmacayla karşı karşıya kaldığını düşüneceği, ciddiyetsiz bir tür olarak kafalarında canlanacak bir kavram. Bu kavram Türkiye’de çok tanınmıyor. O yüzden sahte belgesel konusunu iyice bir açmak gerekiyordu. Bunun için ilk başta bu türün dünyada nasıl algılandığına baktım. Kuramsal olarak derinlemesine araştırılmış, üstüne spesifik kitaplar yazılmış ve her zaman ciddiyetle ele alınmış eleştirel bir tür olarak anıldığını gördüm. Bundan dolayı bu kavramı referanslar kullanarak açıkladım. Sahte belgeselin dünyada bir tür olarak nasıl algılandığına, kökenlerinin nereden geldiğine ve nasıl yerleştiğine, türün ilk örneklerine, hatta radyo

Belgesel sinema dediğiniz zaman sahte belgesele gelmeden önce sinemada ilk günden itibaren tartışılan bir gerçeklik meselesi var. Böyle bir çalışma yapmaya başladığınızda siz de bu tartışmanın içine giriyorsunuz.

programlarından uydurma haberlere kadar pek çok şeye değindim. Ardından Türkiye’de sahte belgeselin nasıl algılandığını ve belgeselcilerin bu türe nasıl yaklaştığını açıklayarak türün uzun metrajdaki örneklerine yer verdim. Bu türü incelerken sahte belgeselin aslında medya okur-yazarlığının bir aracı olan eleştirel bir tür olduğu sonucuna ulaştım.

Kitabınızda ele aldığınız konulara biraz değinebilir misiniz?

Sinemada gerçeklik meselesine, belgesel sinema tarihinde gerçeklik meselesinin nasıl ele alındığına ve kurmacayla belgeselin bir araya geldiği, birbirlerinin formlarını kullanmaya başladığı durumların neler olduğuna yer verdim. Toplumsal olaylardan, örneğin savaşlardan sonra, sinemada gerçeğe bir yönelim söz konusu oluyor. İtalyan Yeni Gerçekçiliği o günün gerçekliğini de içine katarak tamamen gerçekçi bir kurmaca sinema ortaya çıkarıyor. Bunların hep birbirlerinin yöntemlerini kullandığını görüyoruz. O yüzden kurmaca ve belgeselin birlikteliği çok önemli bir konu, bugün baktığınız zaman pek çok sinemacı da bunu söylüyor. Belgesel sinema gerçekliğe karşı sorumluluğu olan, gerçekleri yansıtan, sırtında ağır bir yükü olan bir sinema türü çünkü seyircisine olabildiğince objektif bir bakış açısı sunmak zorunda. Bir problemi dert etmiyor, onu ortaya koyuyor. Sahte belgesel var olduğu zaman “Belgesel sinemanın değerini mi düşürüyor, onun güvenilirliğini mi sarsıyor?” gibi bir soru akla gelebiliyor. Kesinlikle böyle değil, belgesel sinemacılar da bu duruma böyle bakmıyor. Sahte belgesel sinemada gerçeklik meselesi üstüne başka bir bakış açısı ortaya koyuyor. Kitaptaki en önemli meselelerden birisi de bu.

Sahte belgesel tamamen hayali bir olguyu bize belgesel biçimiyle sunar. Ama sahte belgeseli oluştururken öncelikle inandırıcı olmak zorundasınız. O yüzden filmi gerçek zeminlere oturtmanız gerekiyor.

Malzeme olarak gerçekliği kullanan belgesel sinema sahte belgeselle formunu değiştiriyor diyebilir miyiz? Ya da sahte belgesel malzeme olarak kullandığı gerçekliğin belgeselini mi yapıyor? Temel meselesinde gerçekliği mi sorguluyor?

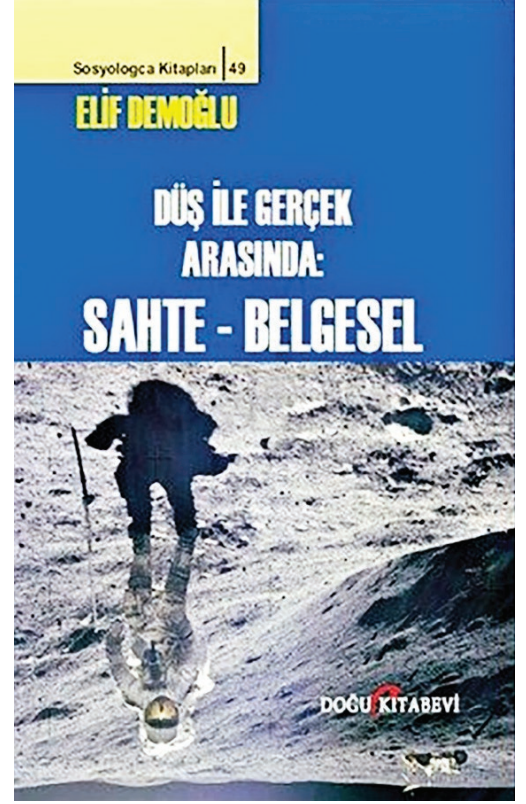
Temel meselesinde gerçekliği sorguluyor ama bunu temeline sinemayı alarak yapıyor. Sahte belgesel, izleyiciye "Ben sana bir konu anlatıyorum, bir olguyu gösteriyorum ama sen bu belgesel biçimine o kadar hâkimsin ki bunu her gördüğünde olduğu gibi koşulsuz inanıyorsun ama aslında inanmaman gerekiyor." diyor. Bugün baktığımız zaman haberler, reality show'lar vb. hepsi bir şekilde farklı farklı bakış açıları yaratıyor. Sahte belgesel de bize farklı şeyler görebileceğimizi ve bunları kendi süzgecimizden geçirmemiz gerektiğini ifade ediyor.

Bu bağlamda sahte belgesel simülasyon evreninin ta kendisidir diyebilir miyiz?

Kesinlikle bir simülasyon dünyası yaratıyor. Tamamen kusursuz yapay bir simülasyon evreni kuruyor ama ondan sonra küçük oyunlarla simülasyon evrenini parçalıyor. Bunu zedeliyor ve zedelediği andan itibaren net bir gerçeklik ortaya çıkıyor.

Sahte belgesel konusu Türkiye'de üzerine çalışma yapılmamış bir konu. Bu konu üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz?

Sahte belgesel, Kars Gezici Film Festivali'nin programında rastladığım bir başlıktı. Festivalde sahte belgeselin *Punishment Park* (1971), *November* (2004) gibi örnekleri gösterilecekti. Ondan sonra bu başlık ve kavram ilgimi çekti. Birkaç örneğini izledim ve bu örnekleri izledikten sonra izlediğim her şeye karşı şüphe duymaya başladım. Bu şüphe beni çok hoş bir araştırmaya sevk etti.



Kurmaca film ile sahte belgesel arasında ne gibi farklılıklar var?

Mesela *Schindler'in Listesi* (1993) filmi bir kurmaca belgesel yani drama belgeseldir. Tarihsel bir gerçekliği kurmaca bir biçimde bir öyküyle beraber anlatır. Bu tamamen sahte belgeselden başka bir şey. Sahte belgesel tam tersini yapar, tamamen hayali bir olguyu bize belgesel biçimiyle sunar. Bazı belgesel kuramcıları, mesela Bill Nichols diyor ki iki tür film vardır: Arzuları gideren belgeseller ve sosyal temsil belgeselleri. Yani, kurmaca filmin de bir çeşit belgesel olduğunu söylüyor. Mesela diyor ki Hitchcock'un *Vertigo* (1958) diye kurmaca bir filmi var ama bu film yükseklik korkusuyla ilgili gerçek bir mesele ortaya koyuyor. Yükseklik korkusuna sahip birinin gözünden yaşadıklarını gösteriyor. Bir yönüyle mutlaka gerçek bir şeyler var. İnsana, topluma dair donelere sahip olduğu için kurmaca film de bir çeşit belgesel filmidir diyor. Diğer yandan baktığımız zaman ikisine de kurmaca film diyen kuramcılar da var.

Kitabınızın adı *Düş ile Gerçek Arasında: Sahte Belgesel*. Düş ile gerçeklik kavramlarını birbirinin zıttı olarak mı konumlandırıyorsunuz?

Düş ile gerçek birbirine çok yakın. Sinemanın iki yüzü var; biri gerçeğe dönük olan diğeri ise düşe dönük olan. Kurmaca ve belgesel arasında sahte belgesel ikisine de çok yakın çünkü gerçeklik meseleleri de çok yakın. Malzemeleri aynı, ifade biçimleri ve ortaya koydukları meseleler farklı. Kitabın isminde, kurmaca ve belgeselin arasındaki yakınlıktan ve bunların ortasında bulunan bir sahte belgeselden bahsediyorum.

Kurmaca filmin gerçek gibi olma, belgeselin gerçekliğin peşinde olma, sahte belgeselin ise gerçekliği sorgulama gibi bir derdi mi var yoksa bu üç tür birbirinin içine mi geçti?

Dünya sinema tarihine baktığımız zaman -sizin dediğiniz gibi- kurmaca film gerçeklik izleniminin, belgesel güncel gerçekliğin, sahte belgesel sinemadaki gerçekliğin kaygan zeminini ortaya koymanın peşindedir. Fakat baktığımız zaman artık hepsi bir bütün. Arada çok spesifik ayrımlar yok. İki binli yıllarda Türk sinemasında karşımıza çıkan pek çok film için bu konu tartışıldı. Örneğin *Oyun* (2005), *11'e 10 kala* (2009), *Köprüdekiler* (2009), *İki Dil Bir Bavul* (2008) gibi filmler için "Kurmaca mı, belgesel mi?" tartışması yapıldı. Bir anlatım üzerine gerçek bir yaşam öyküsü koyuluyor ama zaten sinemada gerçeklik öyle bir şey değil mi! Mesela ilk belgesel *Kuzeyli Nanook* (1922) için denir ki Nanook'la ailesinin hayatları kayda alınıyor ama aslında Kuzeyli Nanook'un kamera varkenki hayatı konu alınıyor yani ona göre düzenlemeler yapılıyor. İşte Baudrillard'ın simülasyon, Adorno'nun kültür endüstrisi kavramları, gerçekliğin artık kaygan bir zemin üzerinde olduğunu ve insanların da aslında bunu çok fazla önemsemediğini anlatıyor. Sahte ile gerçeğin birbirine çok fazla yaklaştığı, iç içe geçtiği bir şey bu ve artık insanlar bunun peşinde değil. Seyircinin televizyonda reality show izlerken, bir haberle karşılaşırken ya da örneğin Körfez Savaşı zamanında ilk defa bir savaşı bir TV ekranından izlerkenki konumu tamamen farklılaşan bir

Sahte belgesel bir simülasyon dünyası yaratıyor. Tamamen kusursuz yapay bir simülasyon evreni kuruyor ama ondan sonra küçük oyunlarla simülasyon evrenini parçalıyor.

konum. Endüstrinin, teknolojinin gelişmesiyle bütün bu kavramlar birbirinin içine giriyor.

Sizin de yönetmenliğini yaptığınız *Son Amazon* (2011) isimli bir belgeseliniz var. Seyircilerden nasıl tepkiler aldınız?

Filmi çekme sebebim oydu, yani sahte belgeselin gerçekten nasıl bir şey olduğu üzerine düşünüyordum. Seyirci ile ilişkisini çok merak ediyordum. Oscar'lı bir belgesel olan *Teldeki Adam* (*Man on Wire*, 2008) filmini izlediğim zaman sahte belgesel üzerine araştırma yaptığım bir dönemdi. Ben bu

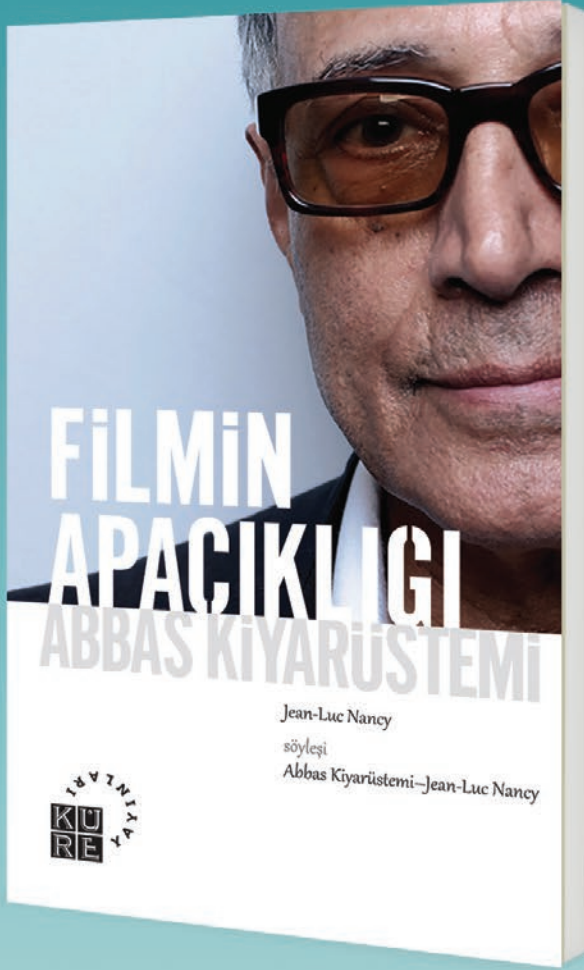


filmdeki görüntülerin kesinlikle gerçek olmadığını, kurmaca arşiv görüntüleri olduğunu, çünkü bu kadar kusursuz arşiv görüntülerine sahip olunamayacağını ve o yüzden bu filmin bir sahte belgesel olduğunu düşündüm. Daha sonra araştırdığımda gerçek bir belgesel olduğunu ancak arşiv görüntülerinin sonradan çekilip filme eklendiğini öğrendim. *Son Amazon* filmini bitirdikten sonra karşılaştığım ilk problem, filmin festivallerde belgesel olarak mı yoksa kurmaca film olarak mı yarışacağıydı çünkü senaryosunu ben yazmıştım. Oyuncum Saadet senaryoyla o kadar örtüştü ki filmin neresinin kurmaca neresinin belgesel olduğunu ben de kaçırdım ve film seyirciyle ilk kez buluştuğunda çok büyük bir stres yaşadım. Acaba sahte belgesel olduğu anlaşılacak mı kaygısıyla filmin sonuna bir açıklama yazdım. Bu aslında konformist bir tavır olarak da görülebilir yani "anlamayanlar olursa filmin sonunda her şeyi açıklayalım böylece ben de bir problemden kurtulayım" gibi algılanabilir. Aslında bu tamamen oyunun ortaya çıkması için çünkü ben böyle bir şey üstüne çalışıyordum ve o esprinin sonucunu merak ettiğim için sonuna böyle bir yazı yazdım. Tepkiler düşündüğüm gibi, sahte belgesele baktığım gibiydi. Sahte belgeseli ben nasıl görüyorsam seyirci de öyle gördü. Levent Kültür Merkezi'nde çeşitli yaş gruplarından oluşan kalabalık bir seyirciye gösterim yapılmıştı. Belgeselle doğrudan ilişkisi olmayan, sinemayı gündelik bir seyirci olarak takip eden birkaç kişi "Bu filmi izlememiz çok kötü oldu çünkü biz bundan sonra izlediğimiz hiçbir şeye inanmayacağız. Çok inandığımız bir belgesel izledikten sonra bunun gerçek olmadığını, sizin çektiğinizi öğrendik. Bu bizim için hiç de güzel olmadı." dediler. İşte mesele tam olarak buydu. Bir sahte belgesel oluştururken öncelikle inandırıcı olmak zorundasınız. O yüzden filmi gerçek zeminlere oturtmanız gerekiyor. *Son Amazon*'da bir göç meselesi var, siz göç meselesini araştırmadan böyle bir film yaparsanız ve hiçbir deneyiminiz yoksa ilk andan itibaren hiç kimse filmin gerçek olduğuna inanmaz.

Sahte belgeselin ticari sinemadaki kullanımlarından bahsedebilir misiniz?

Amerika çok fazla ilgi gösteriyor. Çok fazla eleştirel sahte belgesel var. Bir de sahte belgesel formunu kendine mal eden filmler var, yani

koru sineması. Korku sineması sahte belgesel unsurlarına çok fazla yer veriyor. Buluntu film (found footage) estetiğiyle beraber bunun inandırıcılığını kullanıyor. Mesela *Blair Cadısı* (1999) gibi filmlerin çok fazla örneği var. Onun dışında Christopher Guest ve Woody Allen bir dönem çok fazla sahte belgesel çekiyor. Ayrıca *I am Still Here* (2010) diye çok ilginç bir sahte belgesel var. Bu film oldukça ilginç, çünkü sahte belgeselin yükselişini gösteriyor. Filmde seyirciler sahte belgesel meselesini tartışıyor, yani bir sahte belgesel içinde sahte belgeselin gerçekliği sorgulanıyor. Filmi izlerken şüphe duyacakken film içinde şüphe duyan seyircileri görüyorsunuz. Bu film aslında sahte belgesel meselesinin Amerika'da ne kadar tartışıldığını ve artık azıcık suyunun çıkmaya da başladığını gösteriyor çünkü her türlü formatta, her türlü konuda sahte belgesel kullanılmaya başlandı. Türkiye'de de kısa filmlerde, bağımsız belgesellerde çok fazla kullanılıyor ve gittikçe artıyor. *Bir Aylak Adam* (2013), *Aya Seyahat* (2009), *Bir Tuğra Kaftancıoğlu Filmi* (2007), *Bunu Gerçekten Yapmalı mıyım?* (2008) gibi örnekler var. Aynı zamanda yurt dışındaki gibi buluntu film estetiğini kullanan korku sineması örneklerinden de çok fazla var. *Dabbe 2* (2009) ile *Görünmeyenler* (2012) bunlara örnek verilebilir. Bu filmler *Paranormal Activity* (2009) filmini kopyalıyor aslında. Dediğim gibi, sahte belgesel iki şekilde karşımıza çıkıyor: Bir tarafta korku sinemasındaki ticari filmler var, diğer tarafta da eleştirel filmler var. *Bir Aylak Adam*'la birlikte saydığım dört film sinema üzerine düşünen, sinemada gerçeklik meselesini sorgulayan, aynı zamanda kurmaca ve belgeselin birlikteliğini tartışan eleştirel filmlerdir. Filmlerde tartışmanın, farkındalığın ve mesafeli seyirci olmanın önemine vurgu yapılıyor. Son olarak şunu söyleyebilirim: Brecht'in epik tiyatrosunda ortaya koyduğu, sinemada yabancılaştırma efektleriyle beraber devreye giren "farkındalık" çok önemli. Özellikle medya tarafından doğrusu, yanlış, gerçeği, sahtesiyle her türlü veriyle kuşatıldığımız bugün, farkındalık üzerine düşünmek, kavramları tamamen spesifik olarak ayırmadan düşünmek en önemli şey. ■



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

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



FİLM SEYRETMEK EĞLENMEK DEĞİL, YAŞAMAKTIR

ALİ YAŞAR SARIBAY



Günümüzde sinema, popüler kültürün önemli bir unsuru haline geldiğinden, sinemaya gitmek, film seyretmek genel olarak "eğlenme"yle özdeş bir hâl almıştır denebilir. Gerçekten, "Neden film seyrediyoruz?" sorusunu kendi kendime hep sormuşumdur. Şimdi bu soru, bizatihi bana yöneltilince, doğru bir cevabı en azından kendim için bile verebilmem, tâbiri câizse, bir bilinç-altı kazısı yapmayı zorunlu kılıyor. Her bilinç-altı kazısı gibi insanın çocukluğuna gitmesi de kaçınılmaz oluyor.

Sinema ile ilk tanışmam ilkokula başlayacağı yılın yaz aylarına rast gelir. O yaz (1959) büyükbabamın, görev yaptığı Adana'nın Haruniye ilçesine gitmiştik; muhtemelen okula başlayacağı için bir el öpme merasimi gerçekleştirmek üzere. Herhalde torunum sıkımsın diye bir gün babaannem beni sinemaya götürdü. En azından benim tahminim öyleydi ama yanlış olduğunu sonra anladım. Yaz boyunca her hafta babaannemle sinemaya gittik ve birçok film seyrettik. Sinemadan sonra, babaannem bana seyrettiğimiz filmi hem özetler hem ne anladığımı öğrenmek için sorular sorardı. O yaz, sinema, film seyretmek benim için tiryakiliğe giden yolu açtı. O kadar ki Cumartesi günleri aksatmadan sinemaya gittiğim gibi (ilkokul 5. sınıf olduğumda tek başıma da gitmeye başlamıştım artık) bu tutkumu gören babam, bana parlak kapaklı sinema dergileri getirmeye başlamak zorunda kalmıştı. O dergileri açmak, benim için başlı başına bir ritüeldi

adeta. Heyecandan bir müddet kapağa bakar, kendimi hazır hissettiğimde yavaş yavaş sayfaları açar, fotoğraftaki aktörleri, aktrisleri aile fertlerimizmiş gibi seyreder, incelerdim. Mesela, Aşçecik'i (Zeynep Değirmencioğlu) kız kardeşime benzetirdim. Hatta bir gün, kız kardeşimin ağzından (tabii ona da haber vererek) Aşçecik'in fotoğrafını isteyen bir mektup yazdım. Mektubu cevaplayıp, fotoğrafını gönderdiğini doğrusu beklemiyorduk ama bir süre sonra imzalı bir fotoğraf geldi ve kız kardeşimle ben evi bayram yerine çevirdik! (Ne güzel bir fotoğraftı o, siyah beyaz, parlak...)

Zaman ilerledikçe kimliğimin inşasında sevdiğim aktörlerin rolü ve etkisi, her yetişmekte olan genç gibi bende de görüldü tabii. Bu beni sinemayı, sinema tarihini ve o ara aktörlerin (ve aktrislerin) kişisel tarihini öğrenmeye sevk etti. Edindiğim bilgiler zihnimde adeta kendiliğinden kazınıyordu: Neredeyse hemen her oyuncunun, gerçek adını, tahsilini, sinemaya nasıl intisap ettiğini vs. biliyordum. (Mesela şu an sahicilik adına bir örnek vereyim, zihnimi hiç zorlamadan: Sevdiğim aktörlerden biri Ediz Hun'du. Aktörümüzün gerçek adı da Ediz Hun. Babası mühendis [Adnan bey] annesi felsefe öğretmeni, eşi Berna hanım [eski hostes].)

Zaman içinde yabancı filmlere de âşinâ olduk. Başta Amerikan kovboy filmleri, Herkül, Masis gibi figürler üzerine inşa edilmiş film-

ler sinema dünyasını sarmıştı. O dönemde benim unutamadığım iki film vardır: *Doktor Jivago* ve *Ma- yerling Faciası*. Bu filmler aktör olarak Ömer Şerif'i (her ikisinde de muazzam bir oyunculuk sergiler) gözümde bir idol haline getirdi. Catherine Deneuve de ideal kadın tipi olarak hayallerimi süslemeye başladı (odamın duvarlarını resimleriyle doldurmam, annemi bayağı endişelendirmişti...)

Şu hususu ekleyeyim ki, genç olarak bizlerin gözünde film yıldızlarının rol performansı, oyunculuk gücü açısından değerlendirilmezdi doğal olarak. Benim neslimin idolleri Alain Delon ile Brigitte Bardot'ydü. Bunun bir kısmının cinsiyet kimliği teşekkülü ile alâkası tartışılmaz ama film yapımcıları da benzer ölçütlere başvurmaktaydılar. Mesela, bizde bir zamanlar başta *Ses Mecmuası* gibi dergiler, açtığı yarışmalarla Türk sinemasına aktör(?) /aktris(?) sağlama mecralarıydı. Ne bir sinema okulu, dolayısıyla eğitimi, ne de bir usta-çırak ilişkisi vardı. "Yakışıklı" veya "güzel" olmak, bir filmde oynamanın, hatta potansiyel "yıldız" aday olmanın olmazsa olmaz koşuluymdu.

1980'de Amerika'ya doktora sonrası akademik çalışma yapmak için gidince, sinemaya, film "yıldız"larına bakışım çok değişti doğal olarak. Robert De Niro'nun *Raging Bull*, Anthony Hopkins'in *The Elephant Man* filmlerini görünce, sinema oyunculuğunun tam ne olduğunu da anlamış oldum.

Oyuncululuğun sadece bir yetenek değil, o yeteneği besleyen bir tutkuya sırtını dayadığı benim gözümde bu iki oyuncuda o kadar bellidir ki... Mesela, De Niro, andığım filminde boksı bıraktıktan sonra kilo alan bir boksörün portresini, yanlış hatırlamıyorsam, 15-20 kilo alarak sahici bir halde seyirciye yansıtmıştır (Gene yanlış hatırlamıyorsam, bir dergide okuduğuma göre De Niro bu boksör rolü için burun ameliyatı bile olmuştu).

Bu bağlamda aktrislerden bahsetmem gerekirse şunu söyleyebilirim: Kara kaşlı, kara gözlü güzel olmakla yıldız olmak mümkün ama oyunculuk performansının zirvede olduğunu ifade eden "yıldız" olmakla bunun alâkasının olmadığını en tipik örneği Meryl Streep'tir.

Bir film dilinin aslında nasıl bir estetik anlatı olabileceğini, aynı yıllarda Roman Polanski'nin *Tess* filmini seyredince anladım. (Her ne kadar Nastassja Kinski'nin büyüleyici güzelliğine eşlik eden oyunculuk performansı Deneuve'i gözümde düşürmeyi başaramamışsa da!)

Bu açıdan akademik hayat, sinemayla olan bağımı, bilinçli seyirciliğimi bir başka şekilde güçlendirmişti: Alanım itibarıyla, izah etmeye çalıştığım toplumsal, siyasal, kültürel olguları, okuyanların zihin dünyasında canlandırabilecek tahayyül kudretine dayanan bir anlatı oluşturma arzusu. İlâveten, sosyal bilimin dilinin yetersiz kaldığını düşündüğüm noktada, film diline başvurarak, daha geniş bir algılama perspektifi tesis etmek isteği.

Yaz boyunca babaannemle sinemaya gittik ve birçok film seyrettik. Sinemadan sonra, babaannem bana filmi hem özetler hem ne anladığımı öğrenmek için sorular sorardı. O yaz, sinema, film seyretmek benim için tiryakiliğe giden yolu açtı.

Tabii, bu bir "arzu" ve "istek". Ne kadar başarılı olduğumu bilemem ama bunu başaran ve gıpta ettiğim bazı sosyal bilimcilerin varlığından haberdarım (Bülent Diken ve Carsten B. Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* kitabı [Metis, 2010] örnek verilebilir).

Sinemada film seyretmenin en "kutsal" ritüelini simgeleyen üç kere vuran başlama *gong'u* ve perdenin açılışı, bilinç-altımın belki de en temel katmanını teşkil ediyor. O yüzden, yazının başlığını "Neden (Evde) Film Seyrederim?" şeklinde koymak daha uygun olurdu. Çünkü sinemaya artık çoğunlukla seyir için gidiliyor! Tutkuyla bağlı olduğunuz bir şey ise herkesle bir arada yaşanamaz. Benim için film seyretmek eğlenmek değil, yaşamaktır. ■

34.

İSTANBUL FİLM FESTİVALI

NESİBE SENA ARSLAN

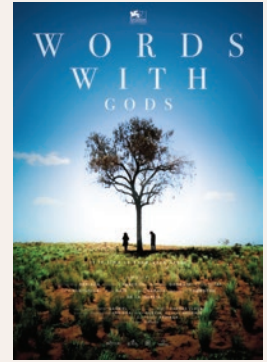
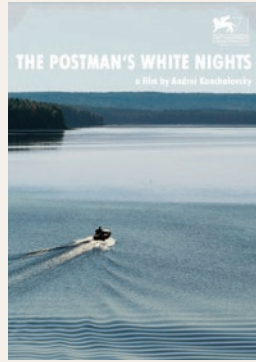
- Postacının Beyaz Geceleri
- Başkan
- Tanrılarla Konuşmalar
- Hitler'e Suikast
- Gerçeklik
- Mahkeme
- Taksi
- Theeb
- Citizenfour
- Toprağın Tuzu

CELİL CİVAN

- Gerçeklik
- Küçük Serseri
- Sarmaşık
- Gizli Kusur
- Başkan
- Meleğin Yüzü
- Enayi
- Atlantik
- Şeytan
- Sihirli Kız

BETÜL DURDU

- Tanrılarla Konuşmalar
- Taksi
- Postacının Beyaz Geceleri
- Mahkeme
- Enayi
- Hırsızın Gözleri
- Başkan
- Küçük Serseri
- Doğada Tek Başına
- Aurora



POSTACININ BEYAZ GECELERİ

Postacının Beyaz Geceleri'nin (*Belye Nochi Pochtalona Alekseya Tryapitsyn*) tanıtımında dahi Tarkovski'nin izlerini görmek mümkün. Aslında bu pek de şaşırtıcı değil. Son filmiyle bu yıl Venedik Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü alan Andrey Konchalovskiy, 1960'da tanıştığı Tarkovski'yle *Andrei Rublev*'in (1969) senaryosunu yazar. Bir sanatçının takipçiliğini yapmaktan bahsederken nedense yüzümüzü buruşturduğumuz çok olur, fakat taklit etmenin aksine iyi bir takipçilik en az özgün bir yapıt ortaya koymak kadar zordur. *Postacının Beyaz Geceleri*, yönetmenin bu işin altından nasıl kalktığını ya da kalkamadığını görmek için dikkat çeken bir film olmasının yanında minimalist konusu ve tekniği itibarıyla da merak uyandırıyor. Sovyet sinemasının gerçekçiliğinin hissedildiği filmde hikâyenin geçtiği köyün yerlileri bilfiil kamera karşısında.

GERÇEKLİK

Lastik (Rubber), *Yanlış (Wrong)* ve *Wrong Cops* filmleriyle kendine özgü grotesk bir dünya kuran ve seveni olduğu kadar sevmeyeni de çok olan Kanadalı yönetmen Quentin Dupieux'nün Venedik Film Festivali'nde gösterilen son filmi *Gerçeklik (Realité)*, yönetmenin alametifarikası olan absürd, mizahi, sinir bozucu ve tekinsiz atmosferi vaat etmesiyle Dupieux hayranlarını büyük bir beklentiye sokuyor. Film korku filmi çekmek isteyen Jason'ın hikâyesini anlatıyor. İlk filmi çekmek isteyen kameraman Jason nihayetinde kendisine yapımca olarak Bob Marshall'ı bulur, ancak zengin yapımca Marshall'ın Jason'a destek olmak için tek ama tuhaf bir isteği vardır: Yönetmenden kırk sekiz saat içinde bugüne kadarki en acı -ve Oscar'a layık- çığlığı bulmasını istemek. B filmlere ve bilim-kurguya göndermeler yapan film, Jason'ın "çığlık" peşindeki kabus dolu macerasına odaklanıyor.

TANRILARLA KONUŞMALAR

Tanrılarla Konuşmalar (Words With Gods), Guillermo Arriaga'nın önderliğinde bir araya gelen farklı inanç ve coğrafyalardan sekiz yönetmenin inançlarını ya da inançsızlıklarını kendi bakış açılarıyla ele aldıkları kısa filmlerden oluşuyor. Sinemanın tanınmış isimlerini bir araya getiren projede Guillermo Arriago isminin yanı sıra Bahman Gobati, Emir Kusturica, Mira Nair gibi filmlerine aşina olduğumuz yönetmenler var. *Tanrılarla Konuşmalar*'da farklı inançların sinemanın bütünleştirici ve evrensel diliyle ifade imkânına kavuşabildiğini görmek heyecan verici olacak gibi görünüyor. Dünya prömiyerini 71. Venedik Film Festivali'nde gerçekleştiren film şimdiye kadar pek çok olumlu eleştiri aldı. Proje kapsamında bir araya gelen yönetmenlerin, dünyanın gün geçtikçe sekülerleşmesine rağmen inançlara sığınarak insanlar arasında çizilmeye çalışılan sınırlara dair yeni bir şeyler söyleyip söylemediği ise merak konusu.

BARIŞ SAYDAM

- Kar Korsanları
- Sarmaşık
- Küçük Serseri
- Taksi
- Yüzündeki Sır
- While We're Young
- Postacının Beyaz Geceleri
- Özgürlük Tepesi
- Victoria
- Mahkeme

MELTEM İŞLER SEVİNDİ

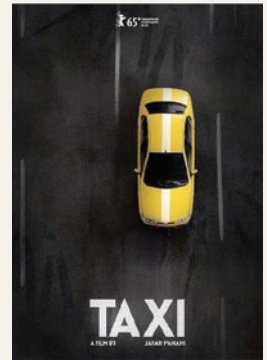
- Toprağın Tuzu
- Neden Tarkovski Olamıyorum
- Taksi
- Evvelden
- Beden
- Party Girl
- Postacının Beyaz Geceleri
- Sihirli Kız
- Her Şey Güzel Olacak
- Gizli Kusur

HİLAL TURAN

- Bugün
- Küçük Bir Aşk Hikayesi
- Hırsızın Gözleri
- Tanrılarla Konuşmalar
- Taksi
- Postacının Beyaz Geceleri
- Başkan
- Marnie Oradayken
- Kayıp Zamanlar
- Toprağın Tuzu
- Özgürlük Tepesi

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

- Taksi
- Citizenfour
- Nabat
- Postacının Beyaz Geceleri
- Yüzündeki Sır
- Çılgın Kalabalıktan Uzak
- Başkan
- Marnie Oradayken
- Belalı Ev
- Mahkeme

**KAR KORSANLARI**

Faruk Hacıhafızoğlu'nun Berlin Film Festivali'nin Generation bölümünde dünya prömiyerini yapan ilk uzun metrajlı kurmaca çalışması *Kar Korsanları*, bu yıl festival seçkisindeki Türk filmleri arasında dikkat çeken yapımların başında geliyor. 12 Eylül 1980 darbesinin hemen ertesinde Kars'ta bir grup çocuğun hikâyesini konu alan film, darbe dönemine Türkiye'nin diğer bir ucundan bakmayı deniyor. Berlin'deki gösterimden sonra filmin kurduğu alegorik dil ve estetik anlayış övgüyle karşılanırken, filmin bir ilk filmin taşıdığı "fazlalıktan" muzdarip olduğu, kimi yerlerde meselelerin derinleştiremediğine yönelik eleştiriler de geldi. Kuşkusuz *Kar Korsanları*'ndan bir başyapıt beklentisi içinde değiliz. Ancak darbe dönemine farklı bir coğrafyadan ve farklı bir perspektiften bakmasının hayli merak uyandıran bir çaba olduğunu dile getirmekte fayda var.

TOPRAĞIN TUZU

Bu yıl festivalin en zengin bölümlerinden biri olan belgesel kuşağında 87. Oscar Ödülleri'nde en iyi belgesele aday gösterilen ve aynı zamanda Cannes Film Festivali'nde iki ayrı dalda ödül alan *Toprağın Tuzu* (*The Salt of the Earth*) izleyiciyle buluşuyor. Dünyaca ünlü belgesel fotoğrafçısı Sebastião Salgado uzun yıllar yaşam savaşı veren insanları, savaşları, göç olaylarını ve toplumsal problemleri fotoğraflıyor. Aynı zamanda bir kaşif olan Salgado "genesis" adlı son projesi kapsamında rotasını, yeryüzünün el değmemiş toprakları olarak anılan Vrangeli Adası, Batı Papua ve Brezilya'nın Panatanal bölgesine çeviriyor. Ancak bu kez yanına oğlu Juliano Ribeiro Salgado ile yönetmen Wim Wenders'i de alıyor. Bu üçlü seyahatin anlatıldığı *Toprağın Tuzu* festivalin tartışmasız kapalı gişe oynayacak filmlerinden biri.

BUGÜN

Rıza Mirkerimi, İran sinemasının yeni nesil güçlü yönetmenlerinden. İran sinemasının biçimsel özgünlüğünün anahtarı olan minimalist anlayış, Mirkerimi'nin hayata bakışına da yansıyor. Mirkerimi, gündelik hayatın sıradan koşturmacaları arasında hakikate açılan minik pencerelere yönlendiriyor kamerasını. İnsanı "şey"leştiren bir çağda, en yalın haliyle "insan olmanın neliği"ne dair basit ama zor sorular soruyor. Son filmi *Bugün'de* (*Emrouz*) "kötülüğün sıradanlaştığı" ve dolayısıyla içselleştirdiği ve görünmezleştirdiği bir çağda kötülüğe nasıl direnebiliriz sorusuna yaşlı bir taksi şoförünün taksisine aldığı hasta bir kadınla olan ilişkisi üzerinden yanıt arıyor. İran'ın Oscar adayı olan ve ülkesinde de büyük bir gişe başarısı yakalayan *Bugün*, İran sinemasına hasretimizi giderebildiğimiz yegane mecraya olan İstanbul Film Festivali'nde menünün kaçınılmaması gerekenleri arasında zirvede duruyor.

TAKSİ

Cafer Penahi'nin Altın Ayı kazanan son filmi *Taksi* bu yılki festivalin dikkat çeken yapımlarından. 2010 yılında rejim karşıtı olduğu gerekçesiyle yirmi yıl boyunca film yapmaktan ve ülke dışına çıkmaktan men edilen yönetmenin yasaklı dönemi geçmişe oranla çok daha üretken geçiyor gibi görünüyor. Çeşitli meslektaşlarının desteğiyle tek mekânda çektiği *Bu Bir Film Değil, Perde* filmlerinde sınır/sansür temaları etrafında dolaşan ve yasaklı olmanın psikolojisini dışavuran Penahi yeni filminde sokağa adım atıyor. Tahran sokaklarında dolaşan bir taksinin yolcularının aracı kullanan Penahi ile sohbetlerinden oluşan film, İran toplumundan belgesel tadında kesitler sunuyor. *Taksi*'nin gördüğü iltifatın filmin niteliğinden mi yoksa ülkesiyle hesaplaşan Penahi'nin siyasi konumundan mı kaynaklandığına ise filmi seyrettikten sonra karar vereceğiz.



Türk
Sineması
Araştırmaları



Bilim ve Sanat Vakfı
Vefa Cad. No: 48 34134 Vefa-İstanbul
Tel: 0212 528 22 22
Faks: 0212 513 32 20
www.tsa.org.tr bilgi@tsa.org.tr



turksiar



Türk-Sineması-Araştırmaları

7.300
FİLM



30.000
KİŞİ



15.000
GÖRSEL



TÜRK
SİNEMASINA
DAİR ARADIĞINIZ
HER ŞEY

875
KİTAP



TSA.ORG.TR'DE

250
DERGİ



Filmler, kitaplar, dergiler, makaleler
tezler, orijinal senaryolar, belgeler
yazışmalar, afişler, film lobileri
ve çok daha fazlası...

510
TEZ



500
SÖYLEŞİ



2.000
MAKALE





GERONIMO

Yönetmen: Tony Gatlif

Senaryo: Tony Gatlif

Oyuncular: Céline Sallette, Rachid Yous, David Murgia, Nailia Harzoune

Yapım: Fransa/2014/
Fransızca/107'/Filmartı Film/
M3 Film

Filmlerinin genel temasını çingenelerin oluşturduğu yönetmen Tony Gatlif bu kez iki farklı kesim üzerinden azınlık meselesini ele alıyor. Filmde, Fransa'nın güneyinde Türk kökenli genç bir kız görücü usulü evliliğe karşı çıkarak çingene sevgilisine kaçır. Bu kaçışla birlikte mahalledeki iki grup arasındaki zaten var olan düşmanlık daha da alevlenir. Mahallede gitgide artan gerilime kayıtsız kalamayan sosyal eğitimci Geronimo ise iki grup arasındaki düşmanlığı ortadan kaldırmak için çalışmaya başlar.



GECE YARISI SOKAKTA TEK BAŞINA BİR KIZ / A GIRL WALKS HOME ALONE AT NIGHT

Yönetmen: Ana Lily Amirpour

Senaryo: Ana Lily Amirpour

Oyuncular: Sheila Vand, Mozhan Marnò, Dominic Rains, Reza Sixo Safai

Yapım: ABD/2014/Farsça/99'/M3
Film

İran'ın hayali kenti Bad City'de gece yarısı sokakta av peşinde dolaşan vampir bir kız Drakula kostümlü Arash'la karşılaşır ve romantik bir macera başlar. Vampirlerin yer almadığı bir kültürde vampir filmi olarak ortaya çıkan yapım, yeraltında distopik bir dünya ortaya koyuyor. Amerikan yapımı olan ve İran'ın ilk vampir/western filmi olarak gösterilen film premierini 2014 Sundance Film Festivali'nde yaptı.



TOZ RUHU

Yönetmen: Nesimi Yetik

Senaryo: Nesimi Yetik,
Betül Esener

Oyuncular: Tansu Biçer, Aytaç Uşun, Selin Yeninci, Aytaç Arman, Nihal G.Koldaş, Settar Tanrıöğen

Yapım: Türkiye/2013/Türkçe/95'/
M3 Film

Metin kendi dünyasında yaşayan, evlere temizliğe giden bir gündelikçidir. Yeğeni Ümit'in İstanbul'a asker olarak gelmesiyle sıradan hayatı değişir, beraber çalıştığı Neslihan'ın evine gelmesiyleyse dünyası altüst olur. İkisi de geri dönüp kendi yoluna gittiğinde, yeniden küçük dünyasına dönmeye hazırlanan Metin'in hayatı İstiklâl Caddesi'nde kabininde şarkı söylediği programdan konuk olarak çağırılmasıyla farklı bir yola girer.



LİMONATA

Yönetmen: Ali Atay

Senaryo: Ali Atay, Ertan Saban

Oyuncular: Serkan Keskin, Ertan Saban, Zekir Sipahi, Bedia Begovska, Funda Eryiğit, Ciguli

Yapım: Türkiye/2014/Türkçe/ Adal Film/Mars Dağıtım

Oyuncu Ali Atay'ın ilk kez yönetmen koltuğuna oturduğu film ayrı kültürel ortamda yetişmiş birbirini tanımayan iki kardeşin hayatını konu alıyor. Kardeşlerin benzerlikleri, farklıları ve bunun neticesinde kavgalarıyla geçen eğlenceli bir yol hikâyesinden yola çıkan film, otuz beş sene sonra babalarının vasiyetiyle bir araya gelen iki kardeşin çıktıkları yolda birbirlerini tanıma çabalarını Makedonya-İstanbul ekseninde anlatıyor.



EX MACHINA

Yönetmen: Alex Garland

Senaryo: Alex Garland

Oyuncular: Oscar Isaac, Alicia Vikander, Domhnall Gleeson, Corey Johnson

Yapım: İngiltere/2015/ İngilizce/108'/ DNA Films/UIP Turkey

Dünyanın en önemli yazılım şirketlerinden birinde çalışan Caleb şirkette bir yarışmayı kazanır ve ödül olarak şirketin dağlarda, herkesten uzak yaşayan CEO'su Nathan'ın bir haftalık misafiri olma hakkı kazanır. Ancak Caleb bu misafirlikte haberi olmadan bir deneyde denek olarak kullanılacak ve dünyanın en gelişmiş yapay zekâlı robotu Ava ile tanışacaktır.



CITIZENFOUR

Yönetmen: Laura Poitras

Oyuncular: Edward Snowden, Glenn Greenwald, William Binney

Yapım: ABD, İngiltere, Almanya/2014/İngilizce, Portekizce, Almanca/114'/Fabula Films/M3 Film

Gazeteci Laura Poitras ve Glenn Greenwald "Citizenfour" takma adını kullanan üst düzey CIA analizcisi Edward Snowden ile Hong Kong'da buluşurlar. Snowden Amerikan Ulusal Güvenlik Ajansı'nın özel hayatın gizliliğini hukuk dışı yollarla ihlal ettiğini kanıtlayan gizli belgeleri gazetecilere teslim ederken Poitras ve Greenwald bu olayı kayıt altına alır ve Snowden'in hayatını sonsuza kadar değiştirecek bu tarihi olaya tanık olur.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
3 NİSAN 2015	Münafık	Özkan Aksular	Levent Sülün, Zeynep Okan, Balım Gaye Bayrak, Özer Arslan	Türkiye/2015
	Şans Ayağıma Geldi / The Cobbler	Tom McCarthy	Adam Sandler, Dustin Hoffman, Steve Buscemi, Method Man	ABD/2014
	Aşkopat	Haydar Işık	Doğuş, Afrikalı Ali, Yıldız Asyalı	Türkiye/2014
	Figüran	Tolga Çetin	Ceyhun Fersoy, Serenay Aktaş, Ferdi Kurtuldu, Erdal Cindoruk	Türkiye/2014
	Teksas Katliamı / The Texas Chainsaw Massacre	Tobe Hooper	Marilyn Burns, Allen Danziger, Paul A. Partain, William Vail	ABD/1974
	Hızlı ve Öfkeli 7 / Fast and Furious 7	James Wan	Vin Diesel, Paul Walker, Dwayne Johnson, Jordana Brewster	ABD/2015
	Merdiven Baba	Hasan Tolga Pulat	Esra Dermancıoğlu, Hacı Ali Konuk	Türkiye/2015
10 NİSAN 2015	Sonsuz Bir Aşk	Ozan Uzunoglu	İsmail Hacıoğlu, Ferhat Gündoğdu, Özlem Tekin, Ayfer Dönmez	Türkiye/2015
	Kaçış 1950	İbrahim biçer	Atila Saral, Zeynep Gülmez, İlker Gürsoy, Aydın Pusa	Türkiye/2014
	Aşk Olsun	Neslihan Yıldız Alak, Murat Serezli	İlker Aksum, Sedef Avcı, Kenan Ece, Selen Seyven, Betül Arım	Türkiye/2015
	Ex Machina	Alex Garland	Oscar Isaac, Alicia Vikander, Domhnall Gleeson, Corey Johnson	İngiltere/2015
	Piramitin Laneti / The Pyramid	Gregory Levasseur	Ashley Hinshaw, Denis O'Hare, James Buckley, Garsha Arristos	ABD/2014
	Fırıldak Ailesi Orta Dünya	Ömer Sinir	Murat Boz, Yılmaz Vural, Eser Yeneler, İbrahim Büyükkak, Oğuzhan Koç	Türkiye/2014
	Hayvan Düşü / When Animals Dream	Jonas Alexander Arnby	Sonia Suhl, Lars Mikkelsen, Sonja Richter, Jakob Oftebro	Danimarka/2014
	Scouts vs. Zombies	Christopher Landon	Tye Sheridan, Logan Miller, Halston Sage	ABD/2015
	Sonsuz Savaş: Aşk / The Lovers	Roland Joffé	Josh Hartnett, Tamsin Egerton, Alice Englert	Belçika , Avustralya , Hindistan/2015
	Woman in Gold	Simon Curtis	Helen Mirren, Ryan Reynolds, Daniel Brühl	İngiltere, ABD/2015
17 NİSAN 2015	Gece Takibi / Run All Night	Jaume Collet Serra	Lian Neeson, Joel Kinnaman, Vincent D'Onofrio, Ed Harris	ABD/2015
	Mihrez: Cin Padişahı	Doğa Can Anafarta	Melisa Toros, Tank Ündüz, Doğa Konakoğlu, Gizem İlhan, Leyla Yüngül	Türkiye/2015
	Sebahat&Melahat	Hasan Kalender	Seymen Aydın, Adem Yılmaz, Deniz Oral, Mehmet Ulusoy	Türkiye/2014
	Ejder Yuvası / Dragon Nest	Yuefeng Song	Jiao Xu, Guanlin Ji, Ying Huang, Dawei Shen	Çin/2014
	Eksik	Barış Atay Mengülü	Özgür Emre Yıldırım, Nur Süner, Barış Atay Mengüllü, Toprak Sağlam, Uğur Polat	Türkiye/2015
	Kuzular Firarda / Shaun the Sheep Movie	Mark Burton, Richard Starzak	Andy Nyman, Nick Park	İngiltere, Fransa/2015
	Polis Akademisi: Alaturka	Ali Yorgancıoğlu	Saba Tümer, Mehmet Ali Erbil, Yolante Cabau, Sümer Tilmaç, Peker Açıkalin	Türkiye/2015
	Tek Aşkim / The One I Love	Charlie McDowell	Mark Duplass, Elizabeth Moss, Ted Danson	ABD/2014
	The Connection / La French	Cedric Jimenez	Jean Dujardin, Gilles Lellouche, Celine Salette, Melanie Doutey	Fransa/2013
	Dönüm Noktası / The Humbling	Barry Levinson	Al Pacino, Greta Gerwig, Nina Arianda	ABD, İtalya/2014
Senden Bana Kalan	Abdullah Oğuz	Neslihan Atagül, Ekin Koç, Zeynep Kankonde	Türkiye/2015	
27 NİSAN 2015	Pinokyo / Pinocchio	Anna Justice	Mario Adorf, Ulrich Tukur, Benjamin Sadler, Inka Friedrich	Almanya/2013
	Kendin Ol	Serkan Özarslan	İmer Özgün, Çağrı Şensoy, Olgu Baran Kubilay, Volkan Cal	Türkiye/2015
	Annie	Will Gluck	Jamie Fox, Quvenzhané Wallis, Rose Byrne, Bobby Caannavale	ABD/2014
	Black Sea	Kevin Macdonald	Jude Law, Scoot McNairy, Ben Mendelsohn, Jodie Whittaker	İngiltere/2014
	Cake	Daniel Barnz	Jeniifer Aniston, Sam Worthinton, Anna Kendrick, Felicity Huffman, Mamie Gummer, Chris Messina	ABD/2014
	Gece Yarısı Sokakta Tek Başına Bir Kız / A Girl Walks Home Alone At Night	Ana Lily Amirpour	Sheila Vand, Mozhan Marno, Dominic Rins, Reza Sixo Safai	ABD/2014
	Krallar Kulübü	Tuncay Erol	Nuri Alço, Ozan Akbaba, Özge Dolay, Haldun Boysan	Türkiye/2014
	Marigold Otelinde Hayatımın Tatili 2 / Th Second Best Exotic Marigold Hotel	John Madden	Judi Dench, Maggie Smith, Richar Gere, Bill Nighy, Dev Patel	İngiltere, ABD/2015
	Maymun Prens / Pourquoi J'ai Pas Mange Mon Pere	Jamel Debbouze	Jamel Debbouze, Melissa Theuriau, Arie Elmaleh, Youssef Hajdi	Fransa/2013
	Öğrenci işleri	Talip Karamahmutoğlu	Murat Akkoyunlu, Yeliz Şar, Deniz Celiloğlu, Bora Akkaş	Türkiye/2015



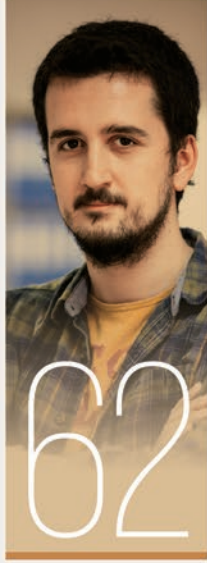
VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	UYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
	Citizenfour	Laura Poitras	Edward Snowden, Glenn Greenwald, William Binney	A.B.D., İngiltere, Almanya/2014
	Limonata	Ali Atay	Serkan Keskin, Ertan Saban, Zekir Sipahi	Türkiye/2014
	The Age of Adaline	Lee Toland Kriger	Blake Lively, Michiel Huisman, Harrison Ford, Ellen Burstyn, Amanda Crew	ABD/2015
	Solace	Afonso Poyart	Anthony Hopkins, Colin Farrell, Jeffrey Dean Morgan	ABD/2014
1 MAYIS 2015	Ezan	Fuat Yılmaz	Osman B. Keser, Yeliz Yeşil, Şahin Özden, Muammer Şahin, Yasin Koç	Türkiye/2015
	Gemma Boverly	Anne Fontaine	Gemma Arterton, Fabrice Luchini, Jason Flemyng, Kacey Mottet Klein	Fransa/2014
	Karlar Kraliçesi 2 / Snezhnaya koroleva 2	Alexey Tsitsilin	Anna Shurochkina, Ivan Okhlobystin, Anna Khilkevich, Aleksandr Uman	Rusya/2014
	Kırmızı	Yücel Müştekin	Cemal Hünel, Leyla Göksun, Selim Bayraktar	Türkiye/2014
	Posthumous	Lulu Wang	Brit Marlin, Jack Huston, Tom Schilling	Almanya, ABD/2014
	Son of a Gun	Julius Avery	Brenton Thwaites, Evan McGregor, Alicia Vikander, Matt Nable	Avustralya/2014
	Toz Ruhü	Nesimi Yetik	Tansu Biçer, Nihal Koldas, Settar Tanrıöğen	Türkiye/2014
	Tehlikeyle Flört	Murat Şenöy	Ozan Kotra, Çağatay Kehribar, Hakan Çağlar	Türkiye/2014
	Yenilmezler: Ultron Çağı / The Avengers: Age of Ultron	Joss Whedon	Robert Downey Jr, Chris Evans, Mark Ruffalo, Chris Hemsworth	ABD/2015
	Yolunda A.Ş. Çiçin Bağları	Emre Budak	Erdağ Yenal, Emre Budak, Cezmi Baskın	Türkiye/2015
8 MAYIS 2015	Boychoir	François Girard	Dustin Hoffman, Kathy Bates, Debra Winger	ABD/2014
	Child 44	Daniel Espinosa	Tom Hardy, Noomi Rapace, Gary Oldman, Joel Kinnaman	ABD, Çek Cumhuriyeti, İngiltere, Romanya/2015
	Inherent Vice	Paul Thomas Anderson	Joaquin Phoenix, Josh Brolin, Owen Wilson	ABD/2014
	The Duke of Burgundy	Peter Strickland	Sidse Babbett Knudsen, Chiara D'Anna, Eugenia Caruso	İngiltere/2014
	The Wedding Ringer	Jeremy Garelick	Kevin Hart, Josh Gad, Kaley Cuoco, Alan Ritchson, Olivia Thirlby	ABD/2015
	Welp	Jonas Govaerts	Titus de Voogdt, Stef Aerts, Ymanol Perset	Belçika/2014
	Who am I?	Baran bo Odar	Tom Schilling, Elyas M'Barek, Wotan Wilke Möhring	Almanya/2014
	Niyazi Dörtncala	Hakan Algül	Ata Demirer, Demet Akbaş, Şebnem Bozoklu	Türkiye/2015
	Şeytani Ruhlar / House of Horror	Will Canon	Maria Bello, Frank Grillo, Cody Horn	ABD, İngiltere/2014
	Wolves	David Hayter	Lucas Till, Jason Momoa, Merritt Patterson, Stephen McHattie	Kanada/2014
Yabancı / The Stranger	Guillermo Amoedo	Lorenza Izzo, Ariel Levy, Aaron Burns	Şili/2014	
15 MAYIS 2015	Tinker Bell ve Canavar Efsanesi / Tinkerbell and The Legend of The Neverbeast	Steve Loter	Mae Whitman, Ginnifer Goodwin, Lucy Liu, Raven-Symone, thomas Lennon, Anjelica Huston	ABD/2014
	Goodnight Mommy / Ich seh, Ich seh	Veronika Franz, Severin Fiala	Susanne Wuest, Elias Schwarz, Lukas Schwarz, Ulrike Putzer, Elfriede Schatz	Avusturya/2014
	İntikam Kapanı / Everly	Joe Lynch	Salma Hayek, Jennifer Blanc, Togo Igawa, Gabriella Wright, Caroline Chikezie	ABD/2015
	Mad Max: Fury Road	George Miller	Tom Hardy, Charlize Theron, Nicolas Hoult, Riley Keough, Zoe Kravitz	ABD, Avustralya/2014
	Magi	Hasan Karacadağ	Michael Madsen, Brianna Davis, Lucie Pohl, Dragan Micanovic	Türkiye/2014
	Metegol / Foosball	Juan José Campanella	David Masajnik, Juan Jose Campanella, Pablo Rago	İspanya, Arjantin, Hindistan, ABD/2013
	Siyahlı Kadın 2: Ölüm Meleği / The Woman in Black 2: Angel of Death	Tom Harper	Jeremy Irvine, Helen McCrory, Adrian Rawlins, Ned Dennehy	İngiltere/2014
	Suite Française	Saul Dibb	Michelle Williams, Kristin Scott Thomas, Matthias Schoenaerts	İngiltere, Fransa, Belçika/2014
	Azem 2: Cin Garezi	Erdinç Kazımoğlu	Murat Bülent Atacan, Ceren Gündoğdu, İzzet Lüleci	Türkiye/2015

calibro babel.com'da

Türkiye'nin E-Kitap okuyucusu Calibro, **Basic** (229 TL) ve **Touch Lux** (339 TL) modelleriyle yeni bir okuma deneyimi vaat ediyor.



Detaylı bilgi için www.calibro.com



Yeni Türkiye
Sinemasında
Kürt Meselesinin
Temsilleri



Akademi'ye
Oynayan Yapay
Bir Oyun



Değişime
Direnmenin
İmkânı



Sınırlarda
Dolaşmak
Afrika ve
Osmanlı



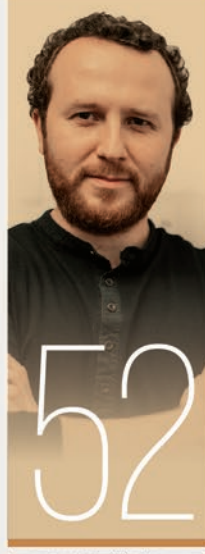
Furuğ'un
Ağır
Kamerası



Animasyonun
Prensipleri



Film Seyretmek
Eğlenmek Değil
Yaşamaktır



İmad Bora
Ağbaba:
Sinemanın
Çizgiyle
Buluşması

22

44

48

52

62

66

70

80