

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 49 • KASIM-ARALIK 2015 • 8 TL

- > ABLUKA
- > SÖYLEŞİ: ZEKİ DEMİRKUBUZ
- > MUSTANG
- > NATUK BAYTAN SİNEMASI
- > BEN, EARL VE ÖLEN KIZ
- > MARSLI



THE LOBSTER
AŞKIN HALLERİ



ISSN 2149-2158

00049

9 772149 215003



Avrupa'nın
En İyi Havayolu



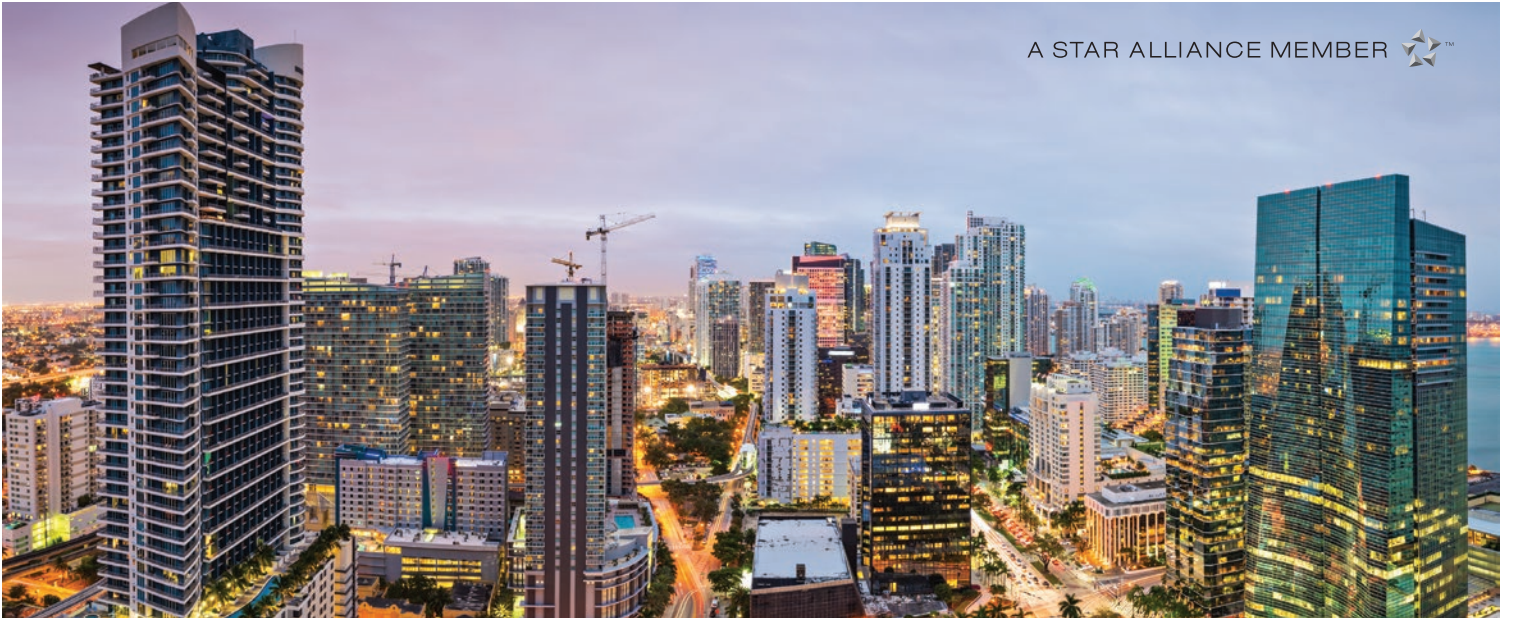
**Miami'ye Türk Havayolları ile
direkt uçun.**



TURKISHAIRLINES.COM

Skytrax Passenger Choice ödülleriinde Avrupa'da 2015 yılının en iyi havayolu seçildi.

A STAR ALLIANCE MEMBER 



DÜNYA DAHA BÜYÜK. KEŞFET.

**TURKISH
AIRLINES** 

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 49, Kasım-Aralık 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

İshak Arslan, Nesibe Sena Arslan,
Betül Durdu, Sema Karabıyık,
Büşra Parça, Bahar Yıldırım Sağlam,
Barış Saydam, Koray Sevindi,
Meltem İşler Sevindi, Rüveyda Temel,
Esra Toy, Zeynep Turan

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

The Lobster

2009'da *Köpek Dişi*, 2011'de *Alpler* ile Yeni Yunan Sineması'nın en şaşırtıcı ve ilgi çekici yönetmenlerinden biri olduğunu gösteren Yorgos Lanthimos, İngilizce çektiği *The Lobster* ile seyirciyle buluşuyor. Zamanı ve mekânı belirsiz olsa da birçok göndermesiyle günümüzün dünyasını anlatan filmde Lanthimos normalin sınırlarını zorlayıp karikatürleştirerek mevcut durumun saçmalığını perdeye yansıtıyor. Bekârlığın yasak olduğu bir dünyayı anlatan film, baskıcı bir düzene karşı verilen mücadelenin nasıl olması gerektiğine ve kadın-erkek ilişkisinin belirsizliğine dair sorular soruyor.

Son olarak 2012'de *Yeraltı* ile sinemaseverlerle buluşan Zeki Demirkubuz'un yeni filmi *Bulantı* gösterime girdiği andan itibaren çeşitli tepkilerle karşılaştı. Demirkubuz'un sadık seyircilerini bile şaşırtacak unsurlar içeren filmi bir dosya olarak ele aldık. İshak Arslan "Demirkubuz'un Amentüsü" isimli yazısında *Bulantı*'nın finalindeki çözülmenin açabileceği imkânları tartışırken Zeynep Turan "Demirkubuz'un Kamburu" isimli yazısında Demirkubuz sinemasının sınıfsal sorunlarına değiniyor. Ayrıca yönetmenle gerçekleştirdiğimiz söyleşide filme gelen tepkileri, filmin çıkış hikâyesini ve Demirkubuz filmografisindeki yerini konuştuk.

Türk Sineması Araştırmaları bölümünde kahramanlık filmlerinden komediye kadar çeşitli çalışmalara başarıyla imza atan Natuk Baytan'ın sinemasını Baytan'la çalışmış iki yönetmene sorduk. Adem Ayrıl ve İsmail Güneş, Baytan'ın filmlerini, çalışma yöntemlerini ve başarısının sırlarını anlattılar.

Kamera Arkası'nda sinema serüvenine 1999 yılında *Propaganda*'yla başlayıp aralarında *Babam ve Oğlum*, *Av Mevsimi*, *Gönül Yarası* gibi filmlerin de bulunduğu onlarca projede çalışmış olan set amiri Sadun Demirkapı set amirinin görevlerini, kullandığı malzemeleri ve setteki çalışma şartlarını anlattı.

Akademi bölümünde Ondokuz Mayıs Üniversitesi'nde çalışan öğretim üyesi Ahmet Oktan doktora tezinden yola çıkarak Türk Sineması'nda 1980'den bugüne değişen aile imgesini anlatırken *Belgesel Odası*'nda Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali'ni festivalin kurucularından yönetmen Petra Holzer ile konuştuk.

Canlandırma bölümünde Koray Sevindi, Türk animasyonunun tarihine eleştirel bir gözle bakarken *Uzaktan Kumanda* sayfalarında televizyon eleştirmeni Sema Karabıyık, Türk dizilerindeki anne imgesinin geçmişten bugüne nasıl değiştiğini değerlendirdi.

Celil Civan



06

THE LOBSTER AŞKIN HALLERİ

Celil Civan

Yorgos Lanthimos'un son filmi, fantastik unsurlarına rağmen evlilik programlarını ve evlilik sitelerini düşündüğümüzde bize yabancı gelmeyen hikâyesiyle günümüzün aşk anlayışına mizahi bir eleştiri getiriyor.



Söyleşi

36 ZEKİ DEMİRKUBUZ
İlk Kez Bir Sevgi Filmi Yaptım
Tuba Deniz - Celil Civan



TSA

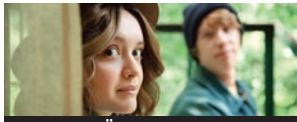
52 NATUK BAYTAN SİNEMASI
Esra Tice Yıldırım



ABLUKA

Vizyon

10 Distopik Bir Toplumsal Alegori **Barış Saydam**



BEN, EARL VE ÖLEN KIZ

14 Ben, Ben ve Yine Ben **Betül Durdu**



MUSTANG

18 Yerelliğin Evrensellekle İmtihanı **Nesibe Sena Arslan**



MARSLI

22 Öngörülebilir Geleceğin Provası **Aybala Hilâl Yüksel**



BULANTI

28 Demirkubuz'un Amentüsü **İshak Arslan**

32 Demirkubuz'un Kamburu **Zeynep Turan**

4 Gündem

44 Uzaktan Kumanda

Geçmişten Günümüze Dizilerde Anneler **Sema Karabıyık**

48 Açık Alan

İda: Basitin Karmaşık Doğası **Esra Toy**

60 Belgesel Odası

Petra Holzer: Bu Festival Bozcaadalıların **Esra Bulut**

64 Canlandırma

Türk Animasyonunun "Yoksul" Tarihi **Koray Sevindi**

68 Kamera Arkası

Sadun Demirkapı: Sette Görevimiz İşleri Kolaylaştırmak **Koray Sevindi**

72 Eskimeyen Filmler

Yusuf ile Kenan: Dünyayı Verelim Çocuklara **Rüveyda Temel**

76 Sinefil

Acının Ortak Ruhu: Rastgele Balthazar **Büşra Parça**

78 Kitaplık

Kadının Bin Bir Yüzü **Bahar Yıldırım Sağlam**

80 Akademi

1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi **Meltem İşler Sevindi**

85 Pek Yakında

MALATYA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALİ ALTI YAŞINDA



▶ Altıncı yılını dolduran Malatya Uluslararası Film Festivali bu yıl 6-12 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirilecek. Festival kapsamında ulusal ve uluslararası yarışma filmleri, dünya panoraması, onur ödüllü filmleri, kısa film seçkileri ve çocuk filmleri kategorilerinde toplamda yüz kırka yakın filmin gösterimi yapılacak. Birçoğu yönetmen ve oyuncuların katılımıyla düzenlenecek film gösterimlerinin yanı sıra sinema ve fotoğraf atölyeleri, sergiler ve söyleşiler sinema-severlerle buluşacak. Festivalin bu yılki onur ödüllerinin oyuncu Serdar Gökhan ve Perihan Savaş'a sinema emek ödülle-

rinin ise Ağâh Özgüç ve Suzan Kardeş'e verileceği açıklandı. Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması kategorisinde yarışacak filmler ise şöyle:

- ▶ *Abluka* / Emin Alper
- ▶ *Sarmaşık* / Tolga Karaçelik
- ▶ *Kar Korsanları* / Faruk Hacıhafizoğlu
- ▶ *Nefesim Kesilene Kadar* / Emine Emel Balcı
- ▶ *Yarım* / Çağıl Nurhak Aydoğdu
- ▶ *Çekmeceler* / Caner Alper - Mehmet Binay
- ▶ *Eksik* / Barış Atay
- ▶ *91.1* / Mustafa Haktanır
- ▶ *On Adım* / Fatih Hacıosmanoğlu
- ▶ *Yeni Dünya* / Caner Erzincan



EĞİTİM-BİR-SEN'DEN KISA FİLM YARIŞMASI

Eğitim-Bir-Sen, Türk sinemasına ve yönetmenlerine katkı sunmak amacıyla geçtiğimiz yıl başlattığı kısa film yarışmasının bu yıl ikincisini düzenliyor. Yarışmanın bu yılki teması "örgütlenme" olarak açıklandı. Yarışma sayesinde örgütlenmenin, örgütlü mücadelenin

öneminin görünür kılınması amaçlanıyor. Kurmaca dalında yirmi dakikayı geçmeyen kısa film çalışmalarının değerlendirileceği yarışmaya son başvuru tarihi 15 Ocak 2016 olarak belirlendi.

KISA FİMLERE YAPIM DESTEĞİ

İstanbul Medya Akademisi, TRT'nin Türk sinemasının yüzüncü yılına özel olarak başlattığı III. Dönem Kısa Film Yapım Desteği projesi kapsamında da kısa filmlere destek verecek. Program dahilinde kurmaca, animasyon, deneysel ve belgesel dalındaki projeler başvurabilecek. Seçilecek yirmi altı filmin her birine 5 bin TL verilecek. Son başvuru tarihi 30 Kasım 2015.



PASOLİNİ FİMLERİ PERA'DA

Pera Film, İtalyan Dışişleri Bakanlığı ve İtalyan Kültür Merkezi işbirliğiyle İtalya'nın en önemli isimlerinden sinemacı, şair, romancı, oyun yazarı, ressam, eleştirmen ve entelektüel Pier Paolo Pasolini'yi ölümünün kırkinci yılında filmleri ile anıyor. Pera Müzesi'nde 4 Kasım'da başlayan Pasolini film gösterimleri, 22 Kasım 2015 tarihine kadar sürecek. Pera Müzesi'nde izlenebilecek "Pier Paolo Pasolini: 40. Yıldönümü" film programında güçlü İtalyan Yeni Gerçekçilik geleneğine bağlı kalarak çekilmiş olan *Mamma Roma*, *Korkunç Orakçı* gibi filmler de yer alıyor.



ÇANAKKALE KONULU KISA FİLM YARIŞMASI

Zeytinburnu Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü tarafından gerçekleştirilen Çanakkale konulu kısa film yarışmasına başvurular başladı. Başkanlığını sinema yazarı İhsan Kabil'in üstlendiği yarışma jürisinde Doç. Dr. Abdulhamit Avşar ve Coşkun Çokyigit gibi isimler yer alıyor. Yarışmada birinciye 15 bin TL, ikinciye 10 bin TL, üçüncüye ise 5 bin TL para ödülü verilecek. "Onlar Destan Yazdı, Sen Filmini Çek" başlığıyla düzenlenen yarışmanın son başvuru tarihi 1 Şubat 2016.

EDİRNE'DE YEPYENİ BİR FESTİVAL

Teması Balkanlar olarak belirlenen ve bu yıl ilk kez düzenlenecek olan Edirne Uluslararası Film Festivali, 20-26 Kasım tarihleri arasında yapılacak. Festivalin Bir Ülke Sineması; Balkanlardan Bir Usta, Üç Film; Dağlar, Dağlar; Genç Balkanlar; Dünya Panoraması; Zifiri Karanlık; Engelsiz Sinema bölümlerinde yerli ve yabancı pek çok yapım yer alacak. Uluslararası Uzun Film, Ulusal Uzun Film ve Ulusal Kısa Film olmak üzere üç ayrı yarışmanın düzenleneceği festivalde kazananlar, para ödülünün yanı sıra Edirne'nin sembollerinden Günebakan Ödülü'nü almaya hak kazanacak.



YEŞİLÇAM FRAGMANLARI TÜREVAK'TA

TÜREVAK Sinema Müzesi ziyaretçileri Yeşilçam filmlerinin fragmanlarını artık müze gezisi esnasında izleyebilecek. Yeşilçam Türkiye tarafından hazırlanan akıllı telefon uygulamasında, Türk sinemasının unutulmaz yönetmen ve oyuncularını ile Emler Film'e ait filmlerin fragmanları yer alıyor. Müzenin sergi salonlarında yer alan afiş ve fotoğraflara yerleştirilen QR kodlar *Bulunmaz Uşak*, *Gırgıriye*, *Yumurcak*, *Kadın Berberi* gibi Yeşilçam'ın hafızalara kazınan filmlerinden sahneleri ziyaretçilere sunuyor.

EKÜMENOPOLİS'İN YAPIMCILARINDAN YENİ PROJE

Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir belgeselinin yapımcıları Gaye Günay ve İmre Azem yeni bir belgesel projesine başladı. *Yeniden İnşa Çağı* (*The Age of Restoration*) isimli bu yeni belgeselde küresel finans sektörü ve ona hükmeden sermayenin kentlerimizi nasıl şekillendirdiği konu ediliyor. İstanbul odaklı planlanan belgesel, izleyiciyi belli başlı dünya kentlerine de götürerek karşılaştırmalı bir sistem analizine imkân tanımayı amaçlıyor. Dünya standartlarında bir fragman hazırlamak ve kâr amacıyla geliştirilen diğer projelerle yarışabilmek için bir kitlesel fonlama kampanyası başlatan proje sinemaseverlerin desteklerini bekliyor.



THE LOBSTER

AŞKIN HALLERİ

CELİL CİVAN

Yorgos Lanthimos'un son filmi, fantastik unsurlarına rağmen evlilik programlarını ve evlilik sitelerini düşündüğümüzde bize yabancı gelmeyen hikâyesiyle günümüzün aşk anlayışına mizahi bir eleştiri getiriyor.





Jacques-Alain Miller bir söyleşisinde hakikatimize dair doğru cevabı vereceğini düşündüğümüz kişiye aşık olduğumuzu söyler: "Birisini gerçekten sevmek demek, onu severek kendimizin hakikatine ulaşacağımıza inanmak demektir. "Ben kimim?" sorusunun cevabını, veya buna dair bir cevabı elinde bulundurana severiz."¹

Dolayısıyla aşık olmak, eksikliğimizi kabul etmek ve diğerine ihtiyacımızın olduğunun farkına varmaktır. Başka bir deyişle, aşk kendimizdeki yoksunluğu diğerine aktarmak anlamına gelir. Miller'in dediğine inanacak olursak aşk iki kişi arasında bir belirsizliğin hüküm sürdüğüne işaret eder, söyleşinin sonunda belirttiği gibi: "Lacan'ın iç geçirerek dediği gibi cinsiyetler arasında diyalog mümkün değildir. Aşık insanlar gerçekte diğerinin dilini, belirsizce, el yordamıyla, daima değişen anahtarları arayarak öğrenmeyi sürdürmeye mahkûmdur. Aşk yanlış anlamalardan oluşan bir labirenttir ve çıkışı yoktur."

Söz konusu yorum, aşkın bir müphemlik mıntıkasında işlediğini ima eder. Aşkı, belirsiz, anlaşılmaz ve çözümsüz bırakan da bu mıntikanın varlığıdır. Diğer yandan aynı yorum, aşkın hiçbir zaman özdeşleşme olmadığına dikkat çeker. Aşk diğerine kavuşmak, onunla özdeşleşmek değildir; arada her zaman bir muğlaklığın olduğunu -sinir bozucu da olsa- kabul etmektir. Başka bir şekilde dile getirirsek "popüler inanışın aksine, aşkın özü, bütünlük ve ahenk değil, aksine farktır."²

1 http://www.lacan.com/symptom/?page_id=263

2 Darlene Demantdante, "Lacanian Perspectives on Love", *Kritik*, vol. 8. n. 1, 2014, s. 15.



Muğlâklığı Yasaklayan Sistem

Yorgos Lanthimos'un *Köpek Dişi* (*Kynodontos*, 2009) ve *Alpler'den* (*Alpeis*, 2011) sonra, ilk kez İngilizce çektiği *The Lobster* isimli son filmi, zamanı belirsiz ama günümüzden çok da farklı olmayan bir dünyada geçiyor. Evliliğin mecbur olduğu bir simgesel düzende, bekârlar, boşananlar, eşini kaybedenler kendilerine yeni bir eş bulmak üzere bir otele gitmek zorundadırlar. Burada kendilerine uygun birini bulmaları için kırk beş günleri vardır. Bu süre zarfında eş bulamayanlarsa istedikleri bir hayvana dönüştürülme cezasıyla karşı karşıya kalır. Otel süreci, evliliğin, bir eşe sahip olmanın yararları ve bekârlığın zararları üzerine derslerle geçerken daha otele kayıt sırasında muğlâklığın tamamen yasak olduğunu görürüz. Filmin kahramanı David (Collin Farrell) ayakkabı numarasının kırk bir buçuk olduğunu söylediğinde, kaydını yapan resepsiyonist itiraz eder ve "ya kırk bir veya kırk iki olmalı" diye David'i

uyarır. Keza otelde uygun birini bulma süreci de birebir eşleşmeler üzerine kuruludur. Ayağı aksayan ayağı aksayanı, zalim olan zalimi, peltek konuşan peltek birini bulmak zorundadır.

Televizyonlardaki evlilik programlarını veya internetteki evlilik sitelerini düşündüğümüzde söz konusu hikâye fantastik unsurlarına rağmen bugünün dünyasına yabancı değildir. Zira hem televizyonda hem de sanal âlemde eş bulmak, adı üstünde eşleşmek (*match*), birbiriyle birebir uyum içinde olmak üzerine kuruludur. Bir başka deyişle, söz konusu otel süreci aşkta daha önce söz ettiğimiz müphemliği ortadan kaldırarak, onun muğlâklığını örtbas eder ve sınırları belirli bir simgesel evren kurarak "güvenliği" sağlar.

Otelde karşımıza çıkan bu güvenli anlayışıyla evcilleştirilmiş aşk, tam da Alain Badiou'nun söz ettiği, yabancıllığı elinden alınmış, "Tam güvenli, öteki güvenli sağlama yöntemlerine bütünüyle

uygun bir "aşk"ın propagandası"dır.³ Zira aşkın "iyi hesaplanmış" eşler vaat eden internet siteleri yüzünden risksiz hale getirildiğini ve farka vurgu yapan aşkın tehdit altında olduğunu söyleyen Badiou'nun aynı çalışmada sık sık belirttiği gibi, hakiki aşk, "gerçekliği bulma yöntemidir", hayata dair yeni bir deneyim sağlar, yeni imkânların açılmasına sebep olur; böylesi bir aşk, doğal olarak simgeselin güvenli sınırlarında gedikler açar.

Badiou'nun dile getirdiği aşk bağlamı gözetildiğinde, filmde neden eşleşmelerin sakatlıklar ve arızalar üzerinden dile getirildiği daha iyi anlaşılır. Güvenli aşk, müphemliği ortadan kaldırılmış, farkı ve ikiliği yok sayan bir özdeşleşmeyi işaret eder. Bu durumda eşler yeni bir deneyimin eşiğinde olmak, imkânlarla karşılaşmak yerine kendi arızalarının sınırları içinde hapsolurlar. Aşk, iki kişinin farkın-

3 Alain Badiou ve Nicolas Truong, *Aşka Övgü*, çev. Orçun Türkay, Can Yayınları, 2001, s. 74.



dan çıkacak bir imkân yerine, birbiriyle birebir örtüşen, birbirinden farkı olmayan iki kişinin mevcut sıkladüzenin güvenliğini bozmadan yaşamasını sağlar. "Hastalıkta ve sağlıkta" temennisi yerini "sakatlıkta ve arızada" sözlerine bırakır.

Ormandaki Yalnızgezenler

Çeşitli tanışma denemelerinden sonra David, birlikte olamayacağını anladığı "kalpsiz" kadınla kavga eder ve onu öldürür. Otelde artık bir şansının olmadığını anlayan kahramanımız, otelin dışındaki ormana kaçar. Burada oteldekilerin kırk beş günden daha fazla zaman kazanmak için avladıkları Yalnızgezenler yaşamaktadır. Yalnızgezenler evliliği mecbur bırakan sistemden kaçan ve mevcut sisteme karşı mücadele veren devrimci bir örgüttür. Ormana ilk geldiğinde buradaki özgürlüğün tadını çıkaran David, bir süre sonra burada da oteldekilerden daha az sıkı olmayan kurallarla karşılaşır. Mevcut düzen yalnızlığı bir suç olarak görürken ormandaysa

aşık olmak katı kurallarla yasaklanmıştı. Lanthimos, burada sisteme karşı çıkan muhalefetin durumuna -absürlülüğü ve mizahi elden bırakmadan- eleştiri getirir. Evliliği mecbur eden bir sistem ne kadar baskıcıysa evliliğe karşı çıkan muhalifler de bir o kadar baskıcıdır.

Lanthimos, düzenle onun muhalifleri arasında benzerlik kurarak söz konusu kapalı sistemden nasıl çıkılacağına dair bir önermede bulunmaz gibidir. Bir anlamda sistemin içi de dışı da birdir der. Ancak ormandaki hayatı anlatan filmin ikinci yarısında, David'in filmin ayrıca anlatıcısı olan "miyop kadına" aşık olmasıyla aşkın belirsizliği ve baskı kabul etmez doğası yeniden devreye girerek bir imkâna işaret eder. Örgütün birbirlerine aşık olduklarını anlamamaları için geliştirdikleri hareketler, otelde propagandası yapılan sistemin öne sürdüğü argümanı geçersiz hale getirir. Mevcut simgesel düzenin, kendilerine bir eş/aşık bulamayan bekârları hayvana çevirmesi, insanın

ancak kendisine uygun biriyle "insan" olabileceğine işaret eder. Oysa David'le miyop kadının geliştirdikleri beden dili, aşkın yaban doğada da ortaya çıkabileceğini gösterdiği gibi Badioucu "yaban" aşka da gönderme yapar.

Filmin ucu açık bir sonla bitmesi bir çıkışsızlığı ima ettiği kadar Badiou'nün söz ettiği iki aşk arasındaki tercihe dair sorular sormamıza da imkân sağlar. David'e aşık olduğu için kör edilen sevgilisiyle ormandan kaçan kahramanımız, onunla beraber olmak amacıyla gözlerini kör etmek için restoranın tuvaletine gider. Fakat film uzun ve gerilimli bir bekleyişin ardından David'in ne yaptığını göstermeden biter. David sakat ve arızalı bir aşk uğruna gözlerini kör mü edecek, yoksa -sıradan kişiliği filmin başından beri vurgulandığına göre- her şeyi bırakıp başka bir eşleşmeye gitmek için kaçacak mıdır? Yoksa hem otelden hem de ormandan kaçıp, otelde propagandası yapılan baskıcı sistemin sıkı bir biçimde uygulandığı şehrin kıyısındaki bir restoranda karşımıza çıkan bu belirsiz bekleyiş, küçük bir ihtimal bile olsa, "farklı" bir aşk imkânına dair bir soruyu mu ortaya atacaktır?

David ne yaparsa yapsın, filmin açık uçlu bir sonu tercih etmesi, eleştirdiği simgesel düzenin kesinliğini yeniden üretmek yerine onu reddedip aşkın ve arzunun belirsizliğini seçtiğini gösteriyor. ■



ABLUKA

Gösterim Tarihi: 6 Kasım 2015

Dağıtım: Bir Film

Yönetmen: Emin Alper

Senaryo: Emin Alper

Görüntü Yönetmeni:

Adam Jandrup

Kurgu: Osman Bayraktaroğlu

Yapımcı: Nadir Öperli,
Cem Doruk, Enis Köstepen

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 116 dk

Oyuncular: Mehmet Özgür,
Berkay Ateş, Tülin Özen



DİSTOPIK BİR TOPLUMSAL ALEGORİ

BARIŞ SAYDAM



“ EMİN ALPER, İLK FİLMİNDE OLDUĞU GİBİ ABLUKA’DA DA NET BİR ZAMAN-MEKÂN ALGISINDAN KAÇINIR. BU BİLİNÇLİ BİR ŞEKİLDE YAPILAN, ÖZENLE KURULAN VE ANLATININ BOYUTUNU GENİŞLETMEK İÇİN KULLANILAN BİR BAKIŞ AÇISIDIR. ”



Fritz Lang'ın 242 dakikalık epik filmi *Kumarbaz Doktor Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler, 1922)* iki bölümden oluşur: Büyük Kumarbaz ve Cehennem. Filmin ilk bölümünde, ruh doktoru olan Mabuse'nin yaptığı numaralarla insanları nasıl dolandırdığına tanık oluruz. İkinci bölüm ise Mabuse'nin polisler tarafından yakalanmasıyla son bulan kaos ve paranoyanın tavan yaptığı bir atmosferde geçer. Lang, ilk bölümde uzun uzun karakterini seyirciye tanıtır; Mabuse'nin yöntemlerini, kullandığı araçları ve devletin aygıtlarıyla ilişkisini açığa çıkarır. İkinci bölümde de devletin aygıtlarının Mabuse ile savaşına sahne oluruz. İlk filmde akıl hastanesine kapatılan Mabuse, devam filmi olan *Doktor Mabuse'nin Vasiyeti (Das Testament des Dr. Mabuse, 1933)*'nde kapatıldığı akıl hastanesinden kaçarak kurduğu çete ile birlikte terör estirir.

Doktor Caligari'nin bir biçimde devamı olarak da okunabilecek Kumarbaz Doktor Mabuse serisi, Lang'ın yaklaşan Hitler iktidarını ve yöntemlerini haber vermesiyle öne çıkar. Siegfried Kracauer'ın de belirttiği gibi, 1920'lerden 1930'ların başlarına kadar uzanan seri filmler; hiçbir biçimde belgesel film değildir, ancak kendi döneminin belgesi olma özelliğine sahiptir. Mabuse, kılık değiştirerek ve insanları hipnotize ederek onlara istediğini yaptırır. Önce basit bir şekilde eğlence ve para kazanma amacıyla bu işi yapar; ancak bir süre sonra terör eylemleriyle ülkeyi birbirine katar.

Mabuse figüründe ve seride ilginç olan bir nokta daha vardır. Mabuse her yere gidebilmekte, her yerde görülmektedir ama kılık değiştirdiği için kimse tarafından tanınmamaktadır. Lang, Mabuse'nin her yerde oluşu ama hiçbir yerde tanınmayışı sebebiyle toplumun bütününe ifade etme fikrinin kendisine yol gösterdiğini söyler. Kracauer'ın ifadesiyle film, Mabuse'yi yeri belirlenemez bir her yerde mevcut tehdit hâline getirmeyi başarır ve böylece zorba bir rejim altındaki toplumu -herkes zorbanın kulağı ya da eli olabileceği için insanın herkesten korktuğu türden bir toplumu- yansıtır.¹

Lang'ın ilk dönem sineması, kuşkusuz kurmacanın, tür geleneklerinin ve kitle seyirliğinin ötesine taşar. Sinemasını, toplumsal bir alegori üzerine inşa eder. Filmlerin arka plânı açık bir biçimde Nazi Almanyası'yla ilişkilidir. Nazilerin iktidara çıkışının izlerini Lang'ın filmlerinde görmek mümkündür. *Kumarbaz Doktor Mabuse'nin Vasiyeti*, bize Nazi iktidarının halk üzerinde nasıl korku saldırdığını ve sonrasında iktidara nasıl yükseldiğini tüm çıplaklığıyla özetler.

Toplumsal Paranoya

Emin Alper'in sineması da Fritz Lang'ın ilk dönem filmlerini hatırlatır. *Tepenin Ardı (2012)* isimli ilk filmde Alper, karakterlerin kendi yarattıkları ötekiyle mücadelesine odaklanır. Cumhuriyet'ten beri süregelen bir arızanın alegorisini sunan ya-

1 Siegfried Kracauer, *Caligari'den Hitler'e*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara: De Ki Yayınları, 2010, s. 82-83.



“ Kadir’in hapisneden çıkarak daha büyük bir hapisneye girmesi, içeri ile dışarının aynılaşması metaforik bir anlam içerir. ”

pım, işlerin çözülemediği ve sarpa sardığı noktada yaratılan ötekinin sorunları çözmede nasıl bir işleve sahip olduğunu göstererek evrensel bir izlek yakalar. Maço değerlerin yüceltiildiği, şiddetin ifade aracına evrildiği, milliyetçi bir değerler sistemi içinde kendi korkularıyla yüzleşmekten kaçınan erkeklerin krizlerini yansıtır. Seksen sonrası yaşanan kaçışın, bastırmanın ve yaratılan yapay düşmanların toplumsal ölçekte özetini sunar.

Yönetmen, yeni filmi *Abluka*'da da temelde benzer bir izleğin peşinden gider. Filmde, işlediği suçtan dolayı yirmi yıldır hapisnede yatan Kadir'in şartlı tahliye ile dışarıya çıkarak polise

muhbirlik yapması konu edilir. Ancak film ne bir hikâye anlatmakla ne de belirgin bir zamansal ve mekânsal kurgu oluşturmakla ilgilenir. *Abluka*, doksanlarda yaşananlarla günümüz arasında distopik bir bağ kurar. Filmde, tam olarak ne olduğunu bilemesek de, -muhtemelen terör kaynaklı- devletin engelleyemediği birtakım eylemlerden dolayı herkes teyakkuz hâindedir; polisler mahallelere baskın üzerine baskın düzenler. Polise çalışan muhbirler harıl harıl kenar mahallelerin çöplüklerinde bomba yapımında kullanılabilecek malzeme arar. Polis, muhbirleri sıkıştırır. Muhbirler de etrafındakileri... Günlük hayatın keşmekeşe döndüğü, kişisel hak ve özgürlüklerin ihlal edildiği, kapalı, karamsar ve bunaltıcı bir atmosfer vardır.

Yönetmenin Kadir karakterine verdiği meslek tıpkı Lang filmlerindeki gibi, bir tür "her yerde olma ama hiçbir yerde görünmeme" özelliği taşır. Kadir bütün gün mahalleleri dolaşarak çöp toplar. Herkesi ve her şeyi gözler, ama kimse onun farkında değildir. İktidar, toplumsal bir paranoya hâli



yaratarak herkesi kendi gözü ve kulağı olmaya zorlar. Kadir'in hapisneden çıkarak daha büyük bir hapisaneye girmesi, yani içeri ile dışarının aynılaşması, bu anlamda metaforik bir anlam içerir. İstanbul'un fiziksel olarak en uç noktalarından sayılabilecek bir yerde geçen hikâye, aynı zamanda şehrin ve ülkenin büyük bir hapisaneye dönüştüğüne de vurgu yapar. Bu yüzden Kadir'in hapislik hayatının şartlı tahliye ile "açık havada" devam etmesi, filmin geçtiği mekânın kapalılığıyla bir ironi yaratır.

Anlatının Zamansızlığı

Emin Alper, ilk filminde olduğu gibi *Abluka*'da da net bir zaman-mekân algısından kaçınır. Bu bir mistifikasyon çabası değildir. Bilinçli bir şekilde yapılan, özenle kurulan ve anlatının boyutunu genişletmek için kullanılan bir bakış açıdır. Alper, *Abluka*'nın sadece bugünün hikâyesini anlatmasını istemez; geçmişten bugüne uzanan, aynı zamanda yarına da etki edebilecek bir bakış açısı geliştirmenin peşindedir. Yakın tarihteki terör eylemlerinin üzerine gelmesi filmi ister istemez belli odak noktalarına kaydıracak olsa da, *Abluka* evrenselliğini ve değerini tek bir noktadan yola çıkmaması ile sağlar.

Kumarbaz Doktor Mabuse'de, polislerin Mabuse'nin kaldığı yere baskın yaparak onu ele geçirdikleri sekansın bir benzerini *Abluka*'da da Ahmet'in evinin polis tarafından basıldığında gö-

“ Ahmet'in, Kadir'in ve filmdeki diğer karakterlerin durumuna baktığımızda, hepsinin sistemin birer kurbanına dönüştüğü görülür. ”

rürüz. Ahmet gittikçe iktidar tarafından parano-ya içine hapsedilerek akıl sağlığını kaybederken, çıkışsız bir hayatın içine sürüklenirken, dışarıdaki polislerin tehditkâr varlığı, gölgelerin pencerenin önünden geçişi, rahatsızlığı ayyuka çıkaran ses tasarımı bize karakterin yaşadığı ruh hâlini yansıtır. Polis Ahmet'in evinin içindedir ama seyirci de Ahmet'in zihninin içine girmiştir. Mabuse'nin zihni nasıl kaos, paranoya, korku ve yalnızlıkla doluyorsa, Ahmet'in zihnine girdiğimizde de aynı şeylerle karşılaşırız.

“Kurban” Birey

Ahmet'in, Kadir'in ve filmdeki diğer karakterlerin durumuna baktığımızda, hepsi sistemin birer kurbanına dönüşür. Frank Furedi, toplumsal hayatın atomizasyonu ve bireylerin giderek siyasal alanlara kapanmasının, bireysel özerklik ve özgürlük iradesinin de yok olmasına sebep olduğunu söyler. Böylece korkunun, özerk ve özgür birey yerine “kurban” bir birey yarattığından bahseder. Korkunun ve korkudan koruyan siyasal iktidarın kurbanı olan birey, sınırlanmış ve kapatılmış bir korku nesnesine dönüşür.²

Tepenin Ardı'nda olduğu gibi, *Abluka*'da da ironik olan unsur, korkuyu yaratanın da korku nesnesine dönüşenin de aynı mekanizmanın ürünü oluşudur. Sistem, Kadir'i korku ve paranoya ile şekillendirirken, bir süre sonra Kadir de kendi sistemlerini yaratır. Korku ve paranoypadır beslenerek, yeni korku ve paranovaları besler. *Abluka*, tam da sistemin bireyi çarklarının arasında sıkıştırdığı alan üzerine anlatısını kurar. İçeri ile dışarının, geçmiş ile geleceğin, burası ile orasının ayrışmadığı, tüm yolların aynı yere çıktığı kapalı bir evrende geçer. ■

2 Frank Furedi, *Korku Kültürü*, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001, s. 211.



BEN, EARL VE ÖLEN KIZ ME, EARL AND THE DYING GIRL

Gösterim Tarihi: 7 Ağustos 2015

Dağıtım: The Moments
Entertainment

Yönetmen:

Alfonso Gomez-Rejon

Senaryo: Jesse Andrews

Görüntü Yönetmeni:

Chung-hoon Chung

Kurgu: David Trachtenberg

Yapımcı: Jeremy Dawson,
Dan Fogelman, Steven M. Roles

Yapım Yılı: 2015

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 106 dk

Oyuncular: Thomas Mann,
Olivia Cooke, RJ Cyler



BEN, BEN VE YİNE BEN

BETÜL DURDU

“ BEN, EARL VE ÖLEN KIZ, KİMSEYLE PROBLEM YAŞAMAMAK ADINA HERKESLE MAKUL KOŞULLARDA İLETİŞİM HÂLİNDE OLMAYA ÇALIŞAN, ERGENLİK DÖNEMİNDEKİ GREG'İN HİKÂYESİNİ KENDİ AĞZINDAN ANLATIYOR. ”



Amerikan bağımsız sinemasının en büyük destekçisi olan ve yılın Oscar adaylarını önceden belirleyen Sundance Film Festivali'nde her ne kadar bağımsız filmlerin ödüllendirildiği söylene de söz konusu festival de Hollywood sinemasının bir parçasına dönüştü. Bu yıl festivalde hem seyirci hem jüri büyük ödülünün sahibi olan *Ben, Earl ve Ölen Kız*, geçen yılın kazananı *Whiplash* (2014) düşünüldüğünde ümit uyandırır da ne yazık ki aynı tadı veremiyor. Böylece Sundance'tan her yıl iyi bir film çıkması yönünde beklentiye girmemek gerektiğini daha iyi anlıyoruz.

Biz Bu Filmi Görmüştük

Film, hakkında ne söylenirse söylene "olgunlaşma hikâyesi" (coming of age) türünün bilindik örneklerinden. Yapım, ergenlikten olgunluk dönemine geçişi anlatan klasik bir büyüme hikâyesini biraz revize ederek yeniden seyirci önüne sunuyor, dolayısıyla kendi türü içinde de farklı bir yerde konumlanmayı başaramıyor. "Olgunluk hikâyeleri" anlatan filmlerin Hollywood sinemasının vazgeçilmezlerinden biri olduğu su götürmez. Film de buna uygun olarak lise yıllarındaki karakter değişimleri, üniversiteye geçiş sürecindeki zorluklar, birbirinden tuhaf ve kaçık ebeveynler gibi türünün klişelerini barındırmaktan geri kalmıyor.

Ergen karakterin değişim ihtimali her zaman daha yüksek ve hikâyesi daha kolay şekillendirilebilmek potansiyeline sahip. Ergenlik dönemindeki kimlik arayışı dengesiz bir hikâyeyi rötuşlayabilmek için kullanılacak en iyi yöntemlerden biri aynı zamanda. İşler sarpa sardığında başvurulacak bir başka klişe ise hayatın ötesine geçmek ve bir ölünün mucize eseri her şeyi yoluna koymasına izin vermek. Çocuklarından daha sorunlu tuhaf ebeveynler, bir türlü baş edilemeyen hastalıklar, vefalı arkadaş/sevgili hikâyeleri de bu filmlerin son dönemde kendini gösteren alametifarikalarından sadece birkaçı. Yine de şimdiye kadar bu türe dâhil edebileceğimiz *Çocukluk* (*Boyhood*, 2014), *Kahvaltı Kulübü* (*The Breakfast Club*, 1984) gibi başarılı örnekler de izlemedik değil.

Film, kimseyle problem yaşamamak adına herkesle makul koşullarda iletişim hâlinde olmaya çalışan, ergenlik dönemindeki Greg'in (Thomas Mann) hikâyesini kendi ağzından anlatıyor. Greg'in hayatta kalma felsefesi: "Ne kadar görünür olursan o kadar görünmez olursun." Greg, birlikte sinema klasiklerinin parodilerini çektiği en yakın arkadaşı Earl'e (RJ Cyler) bile özgüven eksikliği ve dışlanma korkusu yüzünden "iş ortağı" sıfatıyla yaklaşıyor. Greg'in liseden pek de samimi olmadığı arkadaşı Rachel'in (Olivia Cook) kanser olduğunu öğrenmesi ve Rachel'in anne-



“ Film, klasik olgunlaşma öykülerine uygun olarak lise yıllarındaki karakter değişimleri, üniversiteye geçiş sürecindeki zorluklar, tuhaf ve kaçık ebeveynler gibi türünün klişelerini barındırıyor. ”

sinin Greg'den kızıyla vakit geçirmesini istemesi hayatını bir anda değiştiriyor. Kadroya Rachel'ın da dahil olmasıyla hikâyenin üstüne kurulu olduğu sacayakları tamamlanıyor.

Birkaç küçük değişiklik dışında *Aynı Yıldızın Altında* (*The Fault In Our Stars*, 2014) ile aynı hikâye üzerine kurulan film, ilerleyen zamanlarda hastalık ve ajitasyon dolu ergenlik hikâyeleriyle daha sık karşılaşacağımızın habercisi niteliğinde

de olabilir. İki filmi karşılaştığımızda sulu zırtlak bir dram örneği olan *Aynı Yıldızın Altında*'nden farklı olarak *Ben, Earl ve Ölen Kız*'da romantizmden uzak durularak komedi yönüne ağırlık verilmeye çalışılmışsa da bu durum onu klişe olmaktan kurtaramamış. Yine de filmin hem duygusallığı hem de eğlenceyi vaat eden seyirlik bir tarafının olduğunu da söylemeli.

American Horror Story ve *Glee* dizilerindeki kısa yönetmenlik deneyimleri ile tanınan Alfonso Gomez Rejon'un Jesse Andrews'ün çok satan aynı adlı kitabından uyarladığı ikinci uzun metrajlı filmi *Ben, Earl ve Ölen Kız*, yönetmenin sinema dünyasına transferini kesinleştirmiş gibi görünüyor. Jesse Andrews aynı zamanda senaryoyu da kaleme aldığı için film, uyarlama tartışmalarının uzağında kalmayı başarıyor. Yönetmen için de kitap ve senaryo, Hollywood'a giriş anahtarı niteliğinde naif bir hikâye ihtiyacını fazlasıyla karşılıyor. Bu durumda filmin ne derece başarılı bir uyarlama olduğundan çok acemice hamlelerle dahi yerli yerine oturtulamamış hikâyesini tartışmak gerekiyor.



Hikâyedeki Boşluklar

Filmin hikâyesi çok fazla alçalıp yükselmeden aynı tempoda akarken boşluklar da göze çarpmıyor. Hikâyenin "Ben" kısmı normal seyirinde ilerlerken Earl ve Ölen Kız kısımları yeterince derinleşmeden yalnızca Greg'in gözünden anlatılıyor. Diğer karakterlerin yüzeysel bir şekilde geçiştirilmesi hikâyeyi yalnızca Greg karakterinin ekseninde gelişen tek katmanlı bir yapıya dönüştürüyor. Bu sebeple Greg'in Rachel'la bir gün geçirip annesinin omuzlarına yüklediği sorumluluktan kurtulduktan sonra arkadaş olmaya nasıl karar verdiği meselesi havada kalıyor. Böylece Rachel ve Earl karakterleri Greg'in hikâyesini anlatmak için oluşturulmuş birer araç hâlini alıyor.

Hikâye esas kızın ölüp ölmeyeceğine dair bir gerilim kurarak mutlu sonları tercih eden ana akım sinema seyircisini pek dürüst olmayan bir biçimde filmi izlemeye ikna ediyor. Mekân, renkli görüntü ve tuhaf karakter seçimleriyle film, yönetmene has bir sinema dilinden çok epeyce Wes Anderson, biraz da Coen Kardeşler etkisin-

“ Birkaç değişiklik dışında *Aynı Yıldızın Altında* ile aynı hikâye üzerine kurulan film, ilerleyen zamanlarda hastalık ve ajitasyon dolu ergenlik hikâyeleriyle daha sık karşılaşacağımızın habercisi niteliğinde. ”

de oluşturulmuş bir anlatıma sahip. Hikâye, söz konusu başarılı görüntü yönetiminin verdiği özgüvenle eksik bırakılmış olsa gerek.

Ustalara Saygı Kuşağı

Yönetmen filmde Stanley Kubrick'ten Jean-Luc Godard'a, oradan da Akira Kurosawa'ya kadar uzanan göndermelerle ustalara saygı durumunda bulunmayı ihmal etmiyor. Greg ve Earl'ün çektiği parodilerin kaynağını da ustaların klasikleşmiş filmleri oluşturuyor. Greg'in duvarında François Truffaut'ya ait *400 Darbe*'nin (*Les Quatre Cent Coups*, 1959) afişi var ve Greg'le Earl, *400 Bros* (*400 Biraderler*) adıyla filmin bir parodisini çekiyorlar. Truffaut'nun *Cahiers du Cinema* dergisinde yazdığı yazılarda, Fransız sinemasını eleştirdiğini ve *400 Darbe* ile bu eleştirileri sinemaya aktardığını hatırlatmakta fayda var. Keza *400 Darbe* olgunlaşma hikâyelerinin başyapıtlarından biri. Tüm bunları düşününce ustalara saygı duruşunun yalnızca bir saygı duruşundan ibaret olmadığı, parodilerin "sanat filmi" denilen filmleri üstü kapalı bir biçimde hicvettiği de söylenebilir. Neden sanat filmlerinin parodisini yaptıklarını Greg "Bizim gibi tuhaf ve şiddet yanlısı oldukları içindir belki ya da hayat gibi karmaşık ve anlamsız oldukları için" diye açıklıyor. Yönetmenin, "Bu film kötü olabilir belki ama ustalara saygım sonsuz" sevimliliği yaparak sinefillerin gönlünü fethetmeyi amaçladığı ve bunu büyük oranda başardığı aşikâr çünkü hem seyirci hem jürinin dozu tutturulamamış manipülasyon içeren filme ödül vermesi başka türlü açıklanabilir bir durum değil. *Ben, Earl ve Ölen Kız* seyir esnasında yaşadığı duyguları zamanının ötesine taşıyamayan bir film. Yıllar sonra seyircinin hafızasında bırakacağı tek iz belki de sağ gösterip sol vuracağım derken sağını solunu karıştırmış olması. ■



MUSTANG

Gösterim Tarihi: 23 Ekim 2015

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Deniz Gamze Ergüven

Senaryo: Deniz Gamze Ergüven,
Alice Winocour

Görüntü Yönetmeni: David Chizellet,
Ersin Gök

Kurgu: Mathilde Van de Moortel

Yapımcı: Charles Gillibert

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye, Fransa, Almanya

Dil: Türkçe

Süre: 97 dk

Oyuncular: Güneş Nezihe Şensoy,
Doğa Zeynep Tokuşlu,
Tuğba Sunguroğlu



YERELLİĞİN EVRENSELLİKLE İMTİHANI

NESİBE SENA ARSLAN

“ MUSTANG, MEVCUT OLGULARI
YERİP İTHAL ETTİĞİ OLGULARDA ÇÖZÜMÜ
BULMAKLA SANATTAN ÇOK POLİTİK BİR
AJANDA ÜRETİMİNE EL VERİR. ”

FRAGMAN





Bu yıl Filmekimi'nde iki "ilk film" benzer temalarıyla dikkat çekiciydi. Eğitimini Fransa'da tamamlamış Deniz Gamze Ergüven'in filmi *Mustang*, Karadeniz'in bir kasabasında babaanneleri ve amcalarıyla yaşayan beş kız kardeşin toplumsal baskılara karşı mücadelesini anlatıyor. Guatemalalı yönetmen Jayro Bustamante imzalı *Ixcanul* ise Guatemala'nın Mayalarından, ailesiyle birlikte kahve plantasyonunda çalışan on yedi yaşındaki Maria'nın hikâyesini konu alıyor. İki filmde de büyümenin sancuları, toplumsal hayatta kadın olmanın zorlukları ve modernlik/gelenek karşıtlığı gibi temaların benzer unsurlarla çok farklı yaklaşımlarını bulmak mümkün. *Mustang* ve *Ixcanul*, hikâye ettiği konuyla ne kadar birbirine yakın olsa da meseleyi ele alış biçimi ve tartışmaya yaklaştığı yer itibarıyla birbirinden fersah fersah uzakta.

Mustang: Keşiften Yoksun Tavır

Okulun son günüdür. Sonay, Selma, Ece, Nur ve Lale'nin dosdoğru eve dönmeyip sahilde erkeklerle deve güreşi oynaması kızları bekleyen bir dizi trajik olayın başlatıcısı olur. Babaanne kızlara karşı

zaman zaman anlayışlı davranırsa da onların iyiliği için yaşananlara göz yuman, "sistemin ehlileştirildiği" bir kadındır. Kızlar artık okula gönderilmeyecek; hamur açacak, biçki dikiş öğrenecek ve en yakın zamanda evlendirilecektir. Amcaları Erol bu süre zarfında namuslarının bekçisi olacak ve zaman zaman onları kasabanın merkezine bekâret testi yaptırmaya götürecektir. Yaşadıkları ev her geçen gün prensesin kapatıldığı kuleye daha çok benzer; pencerelere korkuluk takılır, bahçe duvarları uzatılır. Kızlar kendilerine gelen görücülerin getirdiği kurabiyelerin zehirli olduğunu düşünür. Futbol maçını statta izleme imkânı sanki merakla bekledikleri balo gibidir. Bunun gibi filmin pek çok unsuru hikâyede masalsi bir hava yaratır. Fakat *Mustang* için bu durum –görünen o ki Avrupalı izleyici için olmasa da– ülkeyi biraz bilen seyirci için derinleşemeyen bir hikâyeye davetiye çıkarır.

Filmin gerçekçilikten uzak duran masalsi tavrının konuyu evrensel bir düzleme taşıdığı yönetmenin de ifade ettiği bir durum. Fakat film evrensellik uğruna yerel olanı es geçer. Gerçek hikâyelere dayandığı söylenen senaryoda gazete haberlerinden toplanmış olayların skeçleri peşi sıra yer alır. "Ataerkil bir düzende kadın olmak" konusunda hâlihazırda mevcut birtakım düşünceleri şablon olarak alan yönetmen, tartıştığı konuyu keşfetmeyi değil, elindekileri bu şablo-



ixcanul

“ **Mustang’ın gerçekçilikten uzak masalsi tavrının konuyu evrensel bir düzleme taşıdığı yönetmenin de ifade ettiği bir durum. Fakat film evrensellik uğruna yerel olanı es geçer.** ”

na uydurmayı amaçlamış gibidir. Buna karşılık karakterler de aynı ölçüde sığ ve yaşadığı yerin yabancı kalır. Kasabada büyüüp yetişmiş kızlar kendi mahallelerinde, okullar kapanınca memleketlerini ziyaret eden şehirli çocuklar gibidir. Hatta çoğu zaman verdikleri tepkiler, kullandıkları dil Trabzon’a göre fazla “Fransız” kalır.

Yönetmenin keşiften yoksun tavrının kaçınılmaz sonucu gibi, kızlar da yeni hiçbir şeyi aslında keşfetmez. Amcaları ya da karşılarına aldıkları toplum bir yana, kendileri ve düşünceleriyle hiçbir çatışma, çelişkiye düşme, hesaplaşma, sorgulama yaşamazlar. Dolayısıyla, onlar hak-



kinda da keşfedilecek pek bir şey bulunmaz. Tıpkı kızların araba kullanma, yemek pişirme ya da cinsellik konusunda bir şeyler öğrendiği gibi beş kız kardeşi izlerken, yapıp ettikleri, nereye gidip nasıl davrandıklarının malumatını edinir, bunları

öğreniriz. Burada “öğrenmenin” karşısında “keşfetme”; basmakalıp olanı kopyalamak ile var olduğunu bilmediği bir şeyi fark etmek arasındaki ayrımı ihtiva eder. Ergüven ve senaryoyu birlikte yazdığı Alice Winocour’un kadın meselesinde, yobaz doğu-aydınlanmış batı ikiliğine dayanan, nihai yargıları olan düşünceler karakterlerine böylesi bir “öğrenilmişlik” olarak işler.

***Ixcanul*’un “Aydınlık” Yüzü**

“Olgular normları yaratır, hakikat aydınlatır.” Werner Herzog *cinema verité*’ye karşı savunduğu gerçekçiliği ilan ettiği manifestoda böyle söyler. Herzog’un belirlediği ayrım, *Mustang* ve *Ixcanul*’un da ayrıldığı noktanın temelini oluşturur. Anlattığı topluma yabancı gözlerle bakması itibarıyla dayandığı toplumsal olguların haklılığı ve gerçekliği ne kadar tartışmalı olursa olsun *Mustang*, mevcut olguları yerip ithal ettiği olgularda çözümü bularak meseleye oldukça “olgusal” yaklaşır. Bu yaklaşım, sanattan çok politik bir ajanda üretimine el verir. Öte yandan *Mustang*, karakter ve hikâye gelişiminde bir film dili ortaya koyabilmekten ne kadar uzaksa, *Ixcanul* bunun çabasını göstermeye o kadar yakındır. *Ixcanul*, seyircisine keşfedecek çok şey sunar.

Film tam da bu özelliğiyle, Herzog’un deyişiyle “aydınlatır.” Burada *Ixcanul* ile ilişkilendireceğim kelime bugün için muğlak bir kavram olan “hakikat” değil. Film tartışmalarında “hakikat” ne anlamda kullanıldığı bilinmeden neredeyse mutlak bir kesinlikte kullanılsa da kavramı burada çok dar ve özel bir anlamda anmakta fayda var. *Sanat Eserinin Kökeni*’nde Heidegger’in “aydınlık” ve “açıklık/açığa çıkma” olarak tarif ettiği anlamıyla kavramı, var olanın belirmesi ve bizim onun farkında olmamızla irtibatlı düşünmeli. *Ixcanul*’da Maya kültürü, din ve yaşantı etnografik, turistik veya egzotik bir havaya bir an dahi bürünmeden seyirciye bir “açıklık/aydınlanma” imkânı sunmak üzere hikâyeye işlenir.

Aktif bir yanardağın eteklerinde yaşayan Maria ailesinin isteğiyle, çalıştığı plantasyonda işçi başı Ignacio ile evlendirilecektir. Maria ise genç işçi Pepe ile yanardağın ardındaki Amerika’ya gitme hayalleri kurar. Pepe, arkasında Maria’yı

“ ***Mustang* ve *Ixcanul*, hikâye ettiği konuyla ne kadar birbirine yakın olsa da meseleyi ele alış biçimi ve tartışmaya yaklaştığı yer itibarıyla birbirinden fersah fersah uzakta.** ”

hamile bırakarak Amerika’ya gider. Filmin bütününde fakat bilhassa Maria’nın hamileliği boyunca Bustamante hikâye ve karakterleri hakkında konuşmayı, onları bize gösterir. Diyalogları ve senaryosu güçlü bir film olsa da yönetmen beyazperdede yalnızca sözün gücüne dayanmaz; oyuncular ve hikâyesine geniş, ferah bir atmosfer, dolayısıyla seyirci için de filmi keşfetmeyi mümkün kılan alanlar bırakır.

Bu durum, filmin teknik anlamda üzerine düşülmüş ve düşünceli kamera kullanımıyla irtibatlıdır. Babasının sorumlu olduğu mısır tarlası yılanlardan temizlenemeyince hamilelerin “doğüstü” güçleri olduğuna inanıldığı için Maria’nın tarlaya girmesi, burada yılan tarafından sokulması ve onu takip eden sahne filmin tekniğindeki inceliği gösterir. Hareketli el kamerasıyla apar topar şehre götürülen Maria’yı ve ailesini karşıdan karşıya geçerken veya hastanede görmek, sanki daha önce hastaneye giden kimse görmemiş gibi garip bir biçimde şaşırtıcıdır. Modernlik ve gelenek aynı anda şiddetli bir şekilde kendilerini hissettirir, ikisi arasındaki ayrım bıçak sırtı gibidir. Tam da bu noktada film konuşulacağı zemine kavuşur çünkü *Mustang*’in aksine *Ixcanul* yerelliğe fazlasıyla dayanır. Aslında çok da tuhaf olmayan bir şekilde bunun karşılığında daha zengin ve “evrensel” bir hikâyeye muhatap oluruz. ■



MARSLI

THE MARTIAN

Gösterim Tarihi: 2 Ekim 2015

Dağıtım: The Moments
Entertainment

Yönetmen: Ridley Scott

Senaryo: Drew Goddard

Görüntü Yönetmeni:
Dariusz Wolski, Mark Patten

Kurgu: Valerio Bonelli

Yapımcı: 20th Century Fox

Yapım Yılı: 2015

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 144 dk

Oyuncular: Matt Damon,
Jessica Chastain, Kristen Wiig



ÖNGÖRÜLEBİLİR GELECEĞİN PROVASI

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

“ ASTRONOT MARK WATNEY’NİN KIZIL
GEZEGENDE YALNIZ BAŞINA BIRAKILMASI İLE
BAŞLAYAN *MARSLI*, BÜYÜK MEVZULAR TARTIŞMAK
YERİNE ÖNGÖRÜLEBİLİR BİR GELECEĞİ HAZIRLIYOR. ”

▶ FRAGMAN





İlk uzay yolculuğu kurguları, bu hayalin somut olarak gündemimize girdiği son elli yıldan çok daha eski tarihlerden bu yana edebiyatta olduğu gibi sinemada da anlatılageldi. Uzay, insanoğlu için bazen hayal edebileceğinden fazla aksiyon ve macera için yeni bir durak, bazen ahlâki bir tartışma için bakir bir mekân, bazense insanlığın teknolojisi ile imtihanının görünürlük imkânı olarak beyazperdede belirdi. Melies'nin *Ay'a Seyahat'i* (*Le voyage dans la lune*, 1902) ile büyülü bir tonda başlayan uzay macerası filmleri kısa sürede gerçekçiliğe boyun eğmek zorunda kaldı. Zira henüz yüzyıl ortasında uzay yolculuğu rüyası, Soğuk Savaş yıllarının iki aktörünün yeni rekabet alanı olmak gibi zorlu bir sorumluluk üstlendi. Altmışlı yıllarda beyazperdede uzay, dünyadaki kavgaların taşındığı yeni bir mekân olarak betimlendi. Dünyaya sığmayan gerginliğin, iktidar kavgasının, silahlanma arzusunun ve hepsinin altındaki korkunun uzaya taşındığı filmler yapıldı. Amerika ve Rusya'dan iki ustanın filmleri bu tartışmaların zirve noktaları olarak akıllarda kaldı: *2001: Uzay Yolu Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley

Kubrick, 1968) ve *Solaris* (*Solyaris*, Andrey Tarkovski, 1972). Bu filmlerde insanoğlunun, güç gösterisinin yeni mekânı olarak seçtiği uzayda, kendi ürettiği teknolojinin elinde oyuncığa dönüşmesi anlatıldı. Yine de söz konusu filmlerin gösterdiği gibi, hâlen uzaya nasıl, ne zaman ve kiminle gideceğimiz ile değil de neden gittiğimizle ilgilenen birileri vardı. Ancak en nihayetinde uzay, artık hayal gücümüzle özgürce dolaşabileceğimiz sihirli bir alan değildi.

Bugünlerde işler daha da sıkıcı bir hâl aldı. İki binli yılların insanları için her şeyin olduğu gibi uzayın da "sihirli", gizemli ve hatta ilgiye değer bir tarafı kalmadı. Buna rağmen uzay maceraları her dönemde Hollywood'un -ve mecburen her birimizin- gündemini meşgul etti. Tabii artık gezegende uzaya taşacak kadar büyük bir iktidar kavgası kalmadı, en fazla arada bir mutlak hâkimin kim olduğunun hatırlatılmasına ihtiyaç duyuluyor. Dünyaya sığmayan ve uzay filmlerine taşan büyük dert, hayatlarımızı sürdürmeye yarayacak bir anlamın arayışı oldu. Son birkaç yılda izlediğimiz *Yerçekimi* (*Gravity*, 2013) ve *Yıldızlararası* (*Interstellar*, 2014) hayatlarımızı kurtaracak ve dahi anlamlı kılacak olanın aile/sevgi olduğu gibi zayıf bir temayla yetindi. Bunun uzayda binlerce kilometre yol almadan anlatılıp anlatılamayacağı sorusu ise baki.

İki binli yılların bilimkurguları ile alakalı dikkat çekici bir diğer nokta ise şanlı uzay maceralarını anlatmak için artık çok da "geleceğe" gitmeye

“ Watney, yalnızca hayatta kalma hikâyesi ile değil, harika bir “kolonizatör” olması yönüyle de sıklıkla birlikte anıldığı Robinsan Crusoe’nun modern bir versiyonu. ”

gerek duymamaları oldu. Bu filmlerin hemen hemen günümüz dünyasında geçmesi; insanlığın hâkimiyet sınırlarını genişletecek, yeni gezegenler fethedecek ve oraları şekillendirecek teknolojik ve mental olgunluğa ulaştığına duyulan güvenin göstergesi. Görünen o ki, insanlığın uzaya çıkması ve hayatta kalması, orada hayat yeşertmesi, şehirler kurması artık beklediğimiz ve tabii hak ettiğimiz bir olgu.

İşte bu zincirin son halkası olarak görülebilecek, aynı isimli romandan Ridley Scott tarafından uyarlanan *Marslı*, artık defalarca başarılmış Mars görevlerinden bir yenisinde görevli astronot Mark Watney’nin (Matt Damon) -öldüğü zannedilerek- ekibi tarafından kızıl gezegende yalnız başına bırakılması ile başlar. Watney’nin yiyecek sıkıntısı içinde bir sonraki Mars mürettebatının geleceği yıla kadar hayatta kalması, NASA’daki akıllı adamlara hayatta kaldığını haber vermenin bir yolunu bulması ve kendisini öldürmek için her gün yeni saldırılar düzenleyen gezegenin hamlelerine çözümler üretmesi gerekecektir. *Marslı* -özellikle yukarıda bahsedilen emsallerinden ayrılabilirdiği bağlamda- hem bilimkurgu severleri hem de kitabın okurlarını mutlu etmeyi başarmış görünüyor. Zira *Marslı* daha büyük bir mevzuu tartışmak için değil somut ve öngörülebilir bir geleceğin provasını yapmak için yola çıkıyor.

Bir PR Çalışması Olarak Sinema

Marslı’nın inandırıcı, açıklanabilir ve ikna edici olmasını kritik derecede önemli kılan bu tercihin gereklerini sağladığı söylenebilir. “Bilimsel” bir bilimkurgu roman olması bağlamında çokça



övülen Andy Weir’in romanının uyarlamasında da aynı titizliğin takip edildiğini söylemek mümkün. Muhtemelen çok da uzak olmayan bir gelecekte Mars yolculuğu gerçekleştirildiğinde, romanın ve filmin “komik” duruma düşmemesi için özel bir emek harcanmış. 144 dakikalık film süresi içinde yolculuğa ve peşi sıra yaşananlara seyirciyi ikna etmeyi başaran film, Watney karakterinin inandırıcılığını ise mizah anlayışı ile kurulacak sempati üzerinden yakalamaya çalışıyor.

NASA’nın resmi Twitter sayfasında film ile ilgili yaptığı paylaşımlar da bu varsayımı destekliyor. *Marslı*’da betimlenen Mars yüzey ekipmanları ile NASA’nın tasarımlarını çoktan hazırladığı Mars yolculuklarında kullanılması planlanan araçların karşılaştırıldığı fotoğraflar yayınlanmış ve aradaki benzerliklere dikkat çekilmişti. Özenli bir çalışma ve övülmeye doyumlanmayan bilimsel yaklaşım ile



bir noktaya kadar açıklanabilecek bu "paslaşmaların" rahatsız edici olmaya başladığı anlar da yok değil. Filmin vizyona gireceği hafta saygın bir bilim kurumu olarak tanıdığımız NASA, Mars'ta su bulunduğu dair bir açıklama yayınladı ancak tebliğ Mars hakkında hâlihazırda bilinen gerçeklere yeni bir şey eklemiyordu. Bu gibi süreçler ister istemez kurumun filmi halkla ilişkiler (PR) için bir fırsat olarak gördüğünü düşündürüyor. Ancak NASA gibi kamusal ödenekler ile hayatta duran bir kurumun, dev bütçelerini almaya devam edebilmesi için çalışmalarının gerekliliğine, etkileyiciliğine ve hatta "kutsallığına" kamuoyunu durmadan ikna ediyor olması gerek.

Tam da bu bağlamda sorgulamalar -mesele bir adamın hayatta kalması için ortalama bir ülkenin yıllık gelirine denk düşecek rakamların sarf edilmesinin makul olup olmadığı tartışması- aslında kitapta yer alıyor. Söz konusu bilim olsa bile, kendisinden sonra yapılabilecek pek çok araştırmanın kaynaklarını tüketmenin bir sınırı olup olmadığı, hayatta kalmak için milyar dolarlık

“ NASA'nın *Marslı*'yla ilgili tavrı baştan beri gösteriyor ki film, kamuoyunu uzay araştırmalarına dev bütçeler ayrılmasına ikna edecek reklamın ta kendisi. ”

malzemeleri paramparça eden Watney'nin bile zaman zaman aklına takılıyor. Weir'in kitabın finalinde dönüp dolaşıp yine bu noktaya dönmesi belli ki bu konuda kendisinin de yeterince ikna olmadığını gösteriyor. Ancak her insanın içinde var olan başka bir insana yardım etme duygusu gibi zayıf bir açıklamayla yetiniyor. Yine kitapta NASA yetkilileri, kamuoyu Watney'nin akıbetini merak etmekten vazgeçtiği anda onu kurtarmak ve uzaya yeni seferler düzenlemek için fon bulamayacaklarını açıkça konuşuyor. Bugünkü dünyada PR'in ne anlama geldiğine dair bu gerçekçi notlar filme -birkaç detay dışında- taşınmıyor. Üstelik film bu tartışmayı akla hiç getirmemek; bunlara ne gerek var, neden bu paralar harcanıyor sorularını düşündürmemek üzerine kurgulanmış gibi görünüyor. NASA'nın *Marslı*'yla ilgili tavrı baştan beri gösteriyor ki film, kamuoyunu uzay araştırmalarına dev bütçeler ayrılmasına ikna edecek reklamın ta kendisi.

Yeni Kolonimiz Mars

Yalnız astronotumuz Watney dünya ile iletişim kurmayı başardığında aldığı en ilginç mesajlardan biri mezun olduğu Chicago Üniversitesi'nden gelir. Üniversite, botanist olan Watney'ye bir toprak parçasında tarım yaptığında orayı resmen kolonileştirmiş olduğu müjdesini verir. Bu mesaj, Watney'nin her zamanki mizah anlayışı ile Neil Armstrong'u "sollamayı" başardığı şeklinde yorumlanır ve geçilir. Yine Watney, Mars ve hukuku üzerine düşündüğü sayılı dakikalarda hiçbir ülkenin toprağı olmayan bir alanın uluslararası sular sayılacağı ve orada deniz hukukunun geçerli olacağını ifade eder. Ancak bu kez de hevesimizi kursağımızda bırakır. Sorgulamayı, uluslararası sular statüsündeki



Mars'ta bir gemiye el koyacağı için kendisinin bir "uzay korsanı" olduğu esprisinden ileri götürmez. Hayatta kalmak gibi ciddi bir iş ile meşguldür ve fazla düşünmeye gerek yoktur. Gerçekten de Watney, yalnızca hayatta kalma hikâyesi ile değil, harika bir "kolonizatör" olması yönüyle de sıklıkla birlikte anıldığı Robinson Crusoe'nun modern bir versiyonudur. Watney'nin Amerikan tarzı kovboy mizahı, filmi eğlenceli ve seyredilir kılsa da tüm bu hukuki tartışmaların üzerinin örtülmesini veya gereksiz görülmesini kanıksatır.

Watney'ye ikmal gönderilmesi için Çin Uzay Araştırmaları Merkezi'nin NASA'ya yardımcı olması da filmde ve kitapta farklı bir yaklaşımla ele alınır. Kitapta olay, bilim insanlarının naif bir dayanışması bağlamında anlatılır. Ancak filmde Amerikalıların Çinli meslektaşlarına tepeden bakışı dikkat çeker. Amerika'nın yıllar önce kullanmayı bıraktığı metotlarla bir şeyler yapmaya çalışan Uzak Doğuluların gayretleri yalnızca "sevimli" olabilir. Başka ülkelerin bu zor işlere sulanmaması gerektiği; uzaya gitmek ve orada hayatta kalmanın Amerikalılardan başkasına bırakılmayacak kadar ciddi bir iş olduğu hatırlatılır. *Marsl*'nin

bu sahnelerinde uzay, dünyadaki iktidar dengelerinin yeniden kurulmasına hizmet eder.

Marsl bir kez daha gösteriyor ki uzay hakkında kurduğumuz hayaller ve cümleler dünyamız hakkındaki mülahazalarımızın ötesine geçmiyor. Ne de olsa insanın tek tasasının, imkânlarını optimize ederek hayatını uzatmanın ve konforlu kılmanın yollarını bulmak olduğu konusunda teoride olmasa da pratikte mutabık görünüyoruz. Peki, kendi yarattığı gezegeninde koyduğu kurullarla yaşayan bizler ile kızıl gezegene gönlünce hükmeden astronotun bir farkı var mı? Belki de, yalnız astronot Watney'nin yaptıklarında neyin doğru neyin yanlış olduğuna çok da kafa yormaya gerek yok. ■

ZEKİ DEMİRKUBUZ'DAN BULANTI

Zeki Demirkubuz'un uzun zamandır merakla beklenen filmi *Bulantı* Ekim ayında seyirci ile buluştu. Demirkubuz'un sadık seyircisi için bile sürprizler barındıran film eleştirmen ve sinemaseverleri şimdiden ikiye bölmüş görünüyor. *Bulantı* için ayırdığımız bu sayfalarda İshak Arslan "Demirkubuz'un Amentüsü" yazısında *Bulantı*'nın final sahnesinin işaret ettiği kırılmayı ele alırken, Zeynep Turan "Demirkubuz'un Kamburu" başlıklı değerlendirmesinde *Bulantı*'nın sınıfsal tartışılma imkânını sorguluyor. Tuba Deniz ile Celil Civan'ın gerçekleştirdiği söyleşide ise Demirkubuz *Bulantı*'nın çıkış noktasını, filmin filmografisi ile ayrılan ve birleşen yanlarını, filme gelen tepkileri değerlendiriyor.





BULANTI

Gösterim Tarihi: 2 Ekim 2015

Dağıtım: Bir Film

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni:

Türksoy Gölebeyi

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Başak Emre,
Ahmet Boyacıoğlu

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 116 dk

Oyuncular: Zeki Demirkubuz,
Şebnem Hassanisoughi,
Öykü Karayel

FRAGMAN



DEMİRKUBUZ'UN AMENTÜSÜ

İSHAK ARSLAN

“ *BULANTI* İÇTENLİKLE ANLATTIĞI YARI OTOBİYOGRAFİK ÖYKÜSÜNÜ NET BİR ÖNERMEYLE BİTİREK ÖNYARGILARIMIN ÇOĞUNU BOŞA ÇIKARDI. ”



Doğruyu söylemek gerekirse Zeki Demirkubuz'un *Bulantı*'sına daha çok *Yeraltı*'ndan kalan bir önyargıyla gittim. "Yine kapalı bir mekânda, yine karanlık bir fonda, çıkmaz sokaklarda dolaşıp duran, yarım bırakılmış cümlelerle" ayrılmaktan mülhem "yeter" duygusu. Ancak *Bulantı* içtenlikle anlattığı yarı otobiyografik öyküsünü net bir önermeyle bitirerek önyargılarımın çoğunu boşa çıkardı. Şaşırtıcı ve etkileyici!

Filmin benzerleri gibi işaret etmeye değer pek çok yönü var elbette. Senaryosu, kurgusu, -yönetmenin başrolü üstlenmesi, eserlerden yapılan doğrudan alıntılar gibi- kimi kusurları ve başarılarıyla, denediği çeşitli çekim teknikleri, oyunculukları ve karakterleriyle tartışılmaya değer. Ancak bu kısa değerlendirmede önyargımı gideren asıl unsur, yani filmin bağlandığı nokta üzerinde durmak istiyorum.

Kendisinden ayrılan eşi ve çocuğunun ölüm haberini beklemediği bir anda alan umarsız kahramanımız aslında değer vermediği "tipik sevgili" tarafından da bir süre sonra terk ediliyor. Nispi refahı ve sınıfsal konforuna rağmen trajik bir yalnızlık çeken akademisyen karakter, karşılaştığı eski bir öğrencisiyle geçici ve olaylı bir ilişki yaşadktan sonra ev işlerine yardımcı olan ve iki çocuğu ile hayatta kalmaya çalışan dul kapıcı kadınla giderek yakınlaşıyor.

Hesapsızca ve sessizce gelişen bu yakınlaşma ilk bakışta Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu*'nda derinlemesine ele aldığı "yardım" ve "merhamet" tartışmalarını akla getiriyor. Tarafların en zayıf ve kritik anlarda sezgisel bir refleksle birbirinin imdadına yetişmesi, yaşlandıkça ağırlığı hissedilen "hayat arkadaşlığı"nın hiç de yabana atılmayacak bir mesele olması gibi farklı ihtimallere kapı açıyor. Ancak filmin ulaştığı son bu ve benzeri temaların tamamını aşacak bir sıçrama niteliğinde!

Demirkubuz *Bulantı*'da belki de ilk kez, yıllardır etrafında dolaşıp durduğu bir sınırı geçiyor. Eğer hikâye adamın mum ışığıyla odaya girdiği, ya da kadına doğru yöneldiği anda bitseydi, yönetmenin seyirciyi yine köprüünün tam ortasında bıraktığı söylenebilirdi. Ama hayır, bu defa kuşku ya yer bırakmayacak şekilde "öte tarafa" geçiyor.

Demirkubuz'un *ötesi*, hikâyenin bütünü kadar son sahnede saklı. İç dünyasını ve motivasyonlarını yeterince bilemediğimiz kahramanın son sahnedeki teslimiyeti ve vecd hâli -zifiri karanlıkta yüzleri aydınlatan cılız mum ışığı, Meryemleşmiş kadın sureti, yüksek sesle ağlama ve secdeye kapanma- seyirciyi filmin kurgulandığı uzay-zamanı geride bırakarak başka bir boyuta taşıyor. Bunun abartılı bir yorum olduğu, Ahmet'in sonuçta, eşinden kalan vicdani yükün de etkisiyle hikâye boyunca örneklerini sunduğu kadın tipolojilerinden birisi arasında belki aşırıya varan, zorlama bir seçim yaptığı iddia edilebilir. Ancak, hem önünde secde edilen kadının pozisyonu -bedensel güzelliği öne çıkmayan, hatta kusurlu (aksayan) alt sınıfa



“ Demirkubuz’un final sahnesi, çok yönlü imâları ve temel öğeleriyle birlikte -zamanı, mekânı, suretleri, ikonografisi, ışığı ve gölgesiyle- gerçek bir metafizik tablo niteliğinde. ”

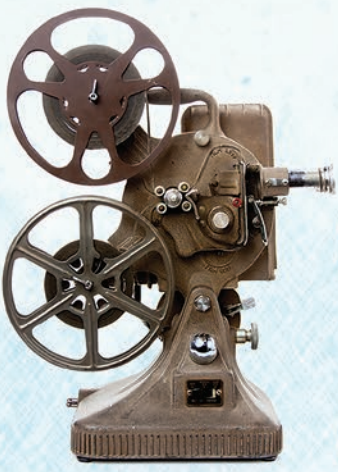
mensup sıradan bir ev kadını- hem adamın cinsellik-evlilik denkleminde uygun düşmeyen tutum ve davranışları bu tezi zayıflatıyor.

Demirkubuz’un final sahnesi, çok yönlü imâları ve temel öğeleriyle birlikte -zamanı, mekânı, suretleri, ikonografisi, ışığı ve gölgesiyle- gerçek bir metafizik tablo niteliğinde. Üstelik, ulaşılabilecek en yüce makamı resmeden bu tablo, kolayca kaçılarak kurumsal dinlerin olağan ritüel veya formlarına sığılmaksızın ustaca bir soyutlama ile yapılmış. Kahramanımızın bireysel-toplumsal-psikolojik bariyerleri aşarak geçmeyi göze aldığı bu sınır, tek başına her bir bilincin/seyircinin yeniden ve kendi başına idrakine varabileceği hususi bir

tecrübe. Yerel kültür ve kurumsal dinle arasındaki saygılı mesafesini koruyan arayışı Budizm, Hristiyanlık ya da İslam’ın tanımlanmış aşkınlıklarından birinde karar kılmak yerine soyut ve içeriksiz bir “öte”nin kapısını aralıyor. Yer yer tasavvufi tonlar taşımaya rağmen kahramanımızın rehberi ne göklerden gelen ulvi bir ses, ne göz alıcı bir vizyon, ne akıllara durgunluk veren bir mucize ne bir Aziz’in şefaati. Bu daha çok Tolstoy’dan aşına olduğumuz o uzun, hasbi, sancılı, insani arayışın armağanı olan ermişlik hâlini çağrıştırıyor. Aydın-entelektüel-burjuva kibrinin eriyişine paralel olarak, içinde emeği, tevazuyu, fedakârlığı, gündelik küçük özenleri, ama en çok da masumiyeti barındıran ve bu hasletleri dolayısıyla aslında hep yanı başımızda durmasına rağmen kolay kolay erişilemeyen törensiz, doğal bir aşkınlık.

Bazıları, yıllardır kendi efsununu yaratmış, inişli çıkışlı sahici bir arayışın bu türden bir sonla bitmesine hayret etmiş olabilir. Acaba nasıl bir son sizi mutlu ederdi?

Şunu da ekleyelim; hiçbir şey görüldüğü gibi değildir ve film içre filmler vardır! ■



ÖRGÜTLENME TEMALI

2 KISA FİLM

YARISMASI

Başvurular 15 Eylül 2015 ve 15 Ocak 2016 tarihleri arasında yapılacaktır.

Detaylar www.egitimbirsenkisafilm.org adresinde.



1'İNCİYE
15.000 ₺

2'NCİYE
10.000 ₺

3'ÜNCÜYE
5.000 ₺

JÜRİ ÖZEL ÖDÜLÜ
3.000 ₺

MANSİYON
2.000 ₺

Detaylı bilgi için;



Oğuzlar Mahallesi Av. Özdemir Özok Sokak No: 5 Balgat/ANKARA
Tel: (0312) 231 23 06 / Faks: (0312) 230 65 28

www.egitimbirsen.org.tr



facebook.com/egitimbirsen



twitter.com/egitimbirsen



MEMUR-SEN KONFEDERASYONU
EGİTİM-BİR-SEN
EĞİTİMCİLER BİRLİĞİ SENDİKASI



DEMİRKUBUZ'UN **KAMBURU**

ZEYNEP TURAN

“ DEMİRKUBUZ'UN POLİTİK BİR ZEMİNE ÇEKMEDEN KODLADIĞI VAROLUŞ SIKINTISININ FARKLI SINIFSAK AİDİYETLERİN GÜNDELİK İLİŞKİSİ ETRAFINDA ŞEKİLLENİŞİ, BU SIKINTIYI KİŞİSEL BİR CAN SIKINTISI OLMAKTAN ÇIKMAYA ZORLUYOR. ”



"Benden, bana kayıtsız kalınması ile benden nefret edilmesi arasında bir seçim yapmam istense, tereddütsüz, nefreti seçerim - kayıtsız kalınacak bir yanım yoktur. Ve ben söylemek isterim ki, her şey ve herkese kayıtsızım. Değilmişim gibi davrandığım durumlar, yaşıyormuşum gibi yapma zorunluluğumdandır."¹

Barış Özkul, Şule Gürbüz edebiyatını değerlendirdiği yazısında Gürbüz'ün eleştirel tavrını şekillendiren üslubundan bahseder. 1992'de ilk basımı yapılan romanı *Kambur*'da Gürbüz, oldukça karamsar bir hava yaratır. Özkul'un deyiimiyle varoluşsal sorunları nihilist bir sorgulamaya tabi tutan Gürbüz, vasatın/ortalamanın eleştirisini yaparken hiciv ve ironiden beslenerek onu kuru akılcı çözümlenmeden kurtarır. Böylelikle her ne kadar karamsar bir atmosfer oluştursa da söz dizimi ve tuttuğu ritimle bir değişim imkânını da peşi sıra sürükler.

Gürbüz'ün *Zamanın Farkında* kitabında yer alan "Müzik Hocası" ve "Cansın" öykülerinde karakterler toplumsal kategorilere hapsedilmeden, duygu geçişliliğinin tıkanmadığı anlar üzerinden tasvir edilir. Karakterlerin kendilerinden memnun olmayan, yer yer şüpheli, takıntılı, çelişkili ve karamsar hâlleri Gürbüz'ün yakaladığı nüanslar

1 Şule Gürbüz, *Kambur*, İletişim Yayınları.

ve kurguladığı duygusal yöüngelerle sahici bir yapıya bürünür. Özkul'a göre Gürbüz orta sınıflara eleştiri getirirken orta sınıfların son derece akışkan kimliklerini göz önünde bulundurur: "Seküler veya mütedeyyin olması fark etmeksizin orta sınıfların eleştirisini marazi hassasiyetlerle veya öfke buhranlarıyla değil, bu sınıfın iç dönüşüm imkânlarını ve kendi eksikliğinden duyduğu belli belirsiz kederi hesaba katarak ironik bir mesafeden, sağaltıcı bir üslupla yapmak gerekir halbuki."²

Yazın dünyasında ya da akademik yayınlarda fazlasıyla gündeme getirilen; çalışma hayatı, kültürel birikim ve üretim enstrümanlarını kullanma becerisi gibi farklı odaklardan incelemeye tabi tutulan orta sınıf, Türk sinemasında henüz kalburüstü bir sinematografi becerisiyle temsil edilemedi. Doksanlarda yeni ivme kazanan "auteur" sineması temsilcileri gündelik hayatlarını burjuva alışkanlıklarıyla sürdüren, girdikleri çıkmazdan kurtulamayan karamsar karakterler oluşturdu. Böylelikle son yirmi yılda politik ve rasyonel bir hesaplaşmanın imkânından ziyade duygusal hayatın araçsallaştığı modern dünyanın içinden çıkamayan ve süreklilikle oradan beslenen bereketsiz bir sinematografi ağı örüldü. Bu ağın istikrarlı işleyicisi Zeki Demirkubuz *C Blok*, *Yeraltı* ve *Bulantı* gibi yapımlarıyla vasatın girdiği bu çıkmazın hangi duvara çarparak çözüleceğine dair emareleri hatırlatsa da, bu fırsatı öfke buhranlarından ileriye götüremedi.

2 Barış Özkul, "Şule Gürbüz Edebiyatı: Vasatın Eleştirisi ve Gelenek", *Birikim Dergisi*, Sayı 318, Ekim 2015.



“ Son yirmi yılda politik ve rasyonel bir hesaplaşmanın imkânından ziyade duygusal hayatın araçsallaştırıldığı modern dünyanın içinden çıkamayan ve oradan beslenen bereketsiz bir sinematografi ağı örüldü. ”

İnşa Edilemeyen Duvar: Emek

1994'te *C Blok*'ta Tülay'ın can sıkıntısıyla başlayan, *Bekleme Odası*'nda Ahmet'in çıkmazıyla büyüyen yokluk ve yalnızlık hissi *Yeraltı*'ndaki Muharrem'le *Bulantı*'daki Ahmet'in gündelik hayatlarındaki tersliklerle bir kambura dönüşür. Son filmi *Bulantı* ile düz yolda gitmeyen Demirkubuz filmografisinin nihayet beli bükülür ve yönetmen, aylık geliri başkalarına nazaran çok daha iyi, entelektüel birikimi ve sahip olduğu imkânlar açısından eli en güçlü karakterine, Ahmet'e diz çöktürür. Türkiye'nin vesayet rejiminden onun tasfiyesine, 1980-1990'ların ağır politik koşullarından ülkenin demokratik konsolidasyon sürecine tanıklık etmiş orta yaşlı bir akademisyen olan Ahmet, iki binlerin Türkiye'sinin vasatı konumundadır.

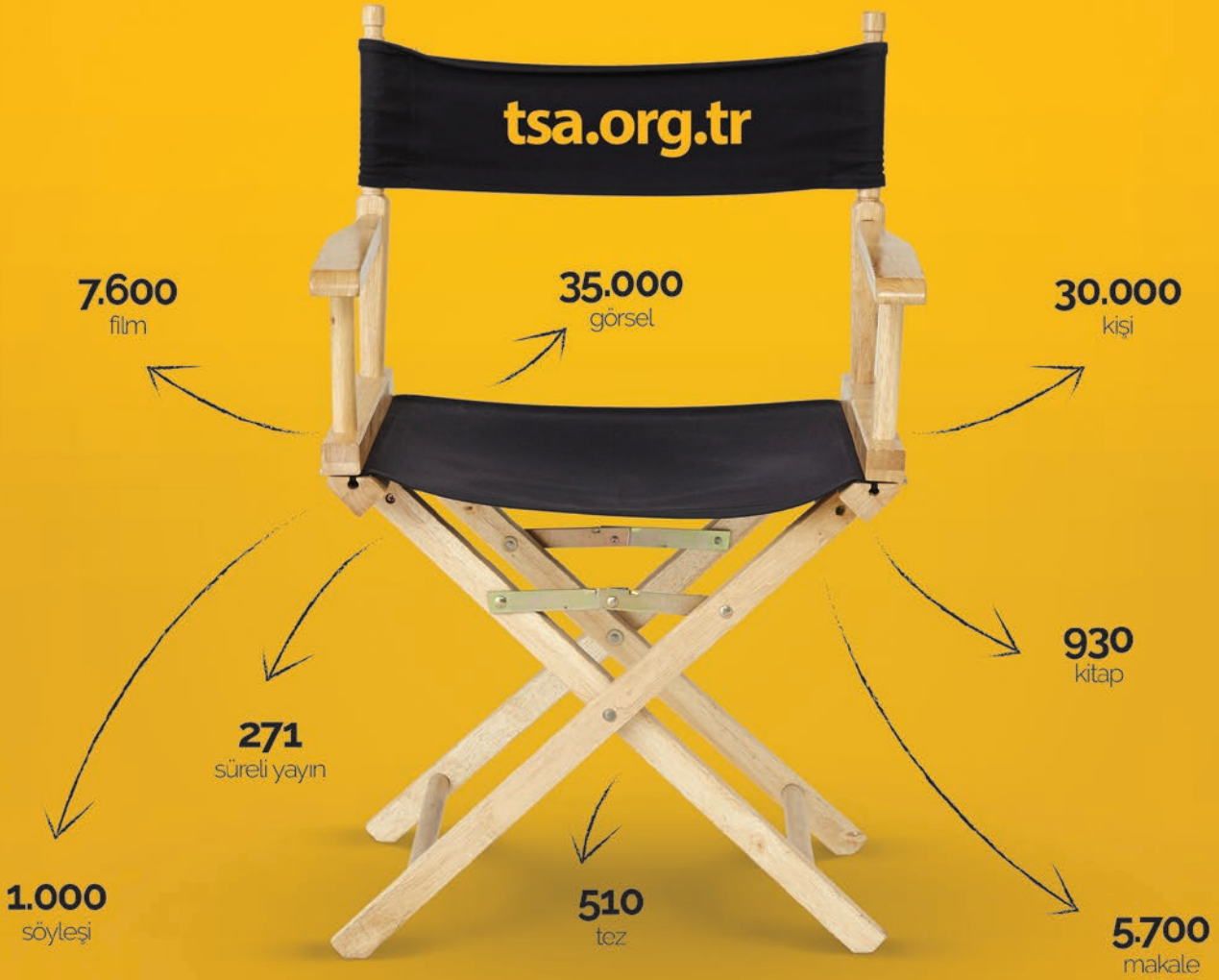
Ahmet kişisel öyküsü ve deneyimi kendine özgü olsa da yaşadıkları neticesinde girdiği ruh hâli itibarıyla karikatürize bir Demirkubuz karakteridir. Sevgiliyle beraber olduğu gece kızını ve eşini trafik kazasında kaybeden Ahmet hiçbir şey olmamış gibi

hayatına devam eder. Ancak bir süre sonra kendisinde birtakım değişikliklerin olduğunu anlar ve bunun sebebini merak eder. Ahmet'in bu süreçte sağlıklı bir şekilde diyalog kurabildiği ve insani ilişkisini devam ettirdiği tek karakter apartmanın bodrum katında yaşayan, Ahmet'in evine gündeliğe gelen Neriman'dır. Neriman tıpkı Türkan gibi çocuğuna tek başına bakmak zorunda kalan, çalışkan bir kadındır. *C Blok*'ta Tülay'ın kocasının Aslı'nın hangi filmi izlediğini merak ettiği, *Yeraltı*'nda Muharrem'in Türkan'a sahip çıkışı ve *Bulantı*'da Ahmet'in Neriman'a destek oluşuyla karakterlerin uğradıkları değişim aslında baş edemedikleri can sıkıntısının yapaylığını ve kırılmağını gösterir.

C Blok'taki Tülay'ın Halit ve Aslı ile ilişkisi; *Yeraltı*'nda Muharrem'in gündelikçisi Türkan ile yaptığı dedikodular ve son filmde Ahmet'in Neriman ile mesafeli diyalogu, vasatın konforunu bozan ve onu eleştiriye açan temaslar olarak okunabilir. Bu kadınların ve erkeklerin yakın çevreleri, eşleri, akrabaları ile sürdürmedikleri ilişkilerini evlerine gündeliğe gelen kadınlarla yeniden inşa etme gayreti tesadüf olmasa gerek. Demirkubuz'un ısrarla politik bir zemine çekmeden kodladığı varoluş sıkıntısının her defasında farklı sınıfsal aidiyetlerin gündelik ilişkisi etrafında şekillenmesi, bu sıkıntıyı kişisel bir can sıkıntısı olmaktan çıkmaya zorluyor. *Bulantı*, yaptığı finalde bu çıkışın yönünü gösterir nitelikte olsa da Demirkubuz'un anlam dünyasını organize eden bileşenler küçük burjuva ahlâkını sahici ve rasyonel bir zeminde tartışmaya açmaktan onu alıkoymuyor. ■

YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında



ZEKİ DEMİRKUBUZ

İLK KEZ BİR SEVGİ FİLMİ YAPTIM

SÖYLEŞİ: TUBA DENİZ-CELİL CİVAN
FOTOĞRAF: TUBA DENİZ

2012'de *Yeraltı* filmiyle seyircisiyle buluşan Zeki Demirkubuz'un son filmi *Bulantı*, eleştirmenlerden de seyircilerden de farklı tepkiler aldı. "Gündemin bu kadar karışık olduğu" bir dönemde "kibirli" bir akademisyenin bireysel hikâyesi olumsuz eleştiriler alırken filmin finalindeki çözümler Demirkubuz seyircisini şaşırttı. Gelen tepkiler yanında filmin fazla yazılıp tartışılmaması da dikkat çekti. Zeki Demirkubuz'la filme gelen aşırı tepkileri, bunlar hakkında neler düşündüğünü, filminin çıkış noktasını konuşurken satır aralarından Türk sineması ve Türkiye'ye dair ilginç tespitler ortaya çıktı.



Söyleşiden önce, filme dair eleştiriler bağlamında, küçük meselelerin artık bizi ilgilendirmedğini söylemişsiniz. Buradan başlayalım mı?

Son yıllarda hayatımızda olup bitenlerin an-gajmanlarından, duygusal baskılarından kurtulup baktığında, “En çok ne kaybediyoruz?” sorusunun karşılığında; bir insanın kişisel bir acısı, bir genç kızın özlemi, yetişkin insanların en insani yanlarına dair duyacakları en küçük duygu küçümsenir, utanılarak ifade edilir hâle geldi. Yıllar önce bir röportajda acı konusundaki ipoteği anlamaya, anlatmaya çalışırken şunu demiştim: “Çocuğunu kaybetmiş bir insanın acısı da acıdır ama yüzlerce elbisesi olup da yurtdışından istediği bir elbiseyi alamayan, bunun için hakiki bir acı çeken manken kızın acısı da acıdır.” Bunu vicdanla anlamaya, açıklamaya giriştiğinizde, ikisi arasında ayırım yapmadığımız, ikisine de aynı vicdanla, insanlıkla bakabildiğiniz zaman acıya yakınlaşırız. İnsanlara çok saçma gelen, “Ne diyor bu adam?” dedirten şeyler söylemiştim. Son dönemde tam böyle oldu. Bir küçük burjuvanın kadınlarla ya da kibirle ilgili problemi diye başlayınca büyük bir yabancılaşma yaşıyorsun.

Film neden bu kadar tepkiye maruz kaldı?

Kendimi özne yapmak istemiyorum ama bir meseleye hizmet edecekse konuşulabilir bu. Bunların olacağını biliyordum çünkü o manken kızın acısıyla ilgili sözleri söylemiş biriyim. Mesele bunların farkında olmak, olmamak değil. Mesele böyle nasıl yaşayacağımız. Hayal kırıklığım, kızgınlığım buraya ilişkin. 2003'ten beri eleştirmenler ne diyor diye çok bakmam. Bu sefer merak ettim. Bak-tım, korkunç durumda, çok ilgilenmedim. Bir arkadaşım iki yazı bulmuş. Biri Marksist diğeri İslamcı yayınlarda yayınlanmış iki yazı.

Bulanlı'yı neden yaptığının, kendime dönük, basit ve insani yönü şuydu; karımı ve kızımı kaybetme korkusunun bir sonucu olarak yaptım, bu kadar net.

İnanın, aynı şeyler söylenmiş. “Bu zamanda bu kibir ne, başka sorun kalmadı da bu adam böyle bir şeyin hikâyesini yazıyor?” Toplumların genel gidişatında düşünürler, entelektüeller, sokaktaki insan belli bir ipoteğin, kurgunun içinde davranmaya başlar; bunun mantıklı bir yanı da vardır. Bu kadar dünyevileşen, gündelik olanın bu denli kıskırtıcı, arsızca yaşandığı yerde zamana, genele ait olan insanlara yetmez. Yetmezlik duygusunu hayatın her alanında görüyorum, çok şaşırtıcı. Büyük ülkelerin, düşüncelerin telaffuz edildiği bir dönemde yetmezlik duygusunun yaşanması apayrı bir konu. Acımasız da olsa kadın düşkünü bir entelektüelin, çocuğunu kaybetmiş bir annenin veya buna benzer yakıcılığı o insanın sınırları içinde tahakkuk etmiş bir acı büyük gündemlerle yaşayan bir toplumda zor. Üzülerek gördüm ki bu olup bitenden feryat eden insanlar bile her gün gazeteyi açtığı zaman bir önceki büyük olaydan, acıdan, en son yaşadığımız katliamdan daha büyük bir katliamı istemsizce bekliyor. Bu da sebepsiz kötülük meselesine işaret ediyor. Vicdanını, sağduyusunu, muhakeme gücünü kaybetmiş; verebileceği başka bir tepki yok. Bize insan akli bir varlık olarak öğretildi ama öyle değil. İnsan aklıyla olduğundan daha fazla akıl dışı bir varlık. İyi olduğundan çok daha fazla kötü bir varlık. Böyle olmasa tarih boyunca iyilik arayışı gereği ideolojiler, inanışlar, düşünceler bu denli fazla ortaya çıkmazdı. *Bekleme Odası'nın* çıkış noktası, İsa'nın çarmıhta kendisine vuran asker için “Tanrım, affet, ne yaptığını bilmiyorum.” demesine duyduğum şaşkınlıktı. Acaba bu kibir mi dedim. Ahlâklı olmanın bile her zaman iyilik ve ideal uğruna değil, çoğu zaman değerli bir şeyi savunan kibirli adam refleksiyle yapılabileceğini tartışmak istediğim için bunu yapmışım. Biliyorum, büyük lafların

Entelektüel altyapınız, hayatla derdiniz varsa bu fırsatı veren kaç film yapıyor? Buna göre değerlendirmeyip Nuri Bilge'nin filmiyle ilişkilendirip dedikodu hâline getirdiler.

edildiği bir ülkede birey her zaman küçümsenir. Sağcısıyla, solcusuyla, İslamcısı, entelektüeli, halkıyla herkesin ülkenin bölündüğünün, parçalandığının söylendiği bir zamanda böyle bir "birlik" göstermesi enteresan geldi.

Bulantı'yı çekme sebeplerinizden biri bu muydu? Bütün bu gürültünün içinde "Ben bir bireyim" mi demek istediniz?

İlk çıkışı bir sevgi filmi yapmak istemem. Sonunda adamın kendisiyle yüzleşmesinden, kim olduğunu itiraf etmesinden hemen öncesinde karısıyla çocuğunu izlediği video var. Film şöyle başlıyordu: adam pis bir biçimde elma yiyip *Radikal* okuyordu. Etrafında Neriman çalışıyor. Bu gürültünün arasında bir ses duyulur. Kapı aralığında karısının çocuğuyla tıpkı o sahnedeki gibi oynadığını görür ve buna çok şaşırır. Bu sahneyi çektim ama duygusal bulduğum için çıkardım. Bunu Yazgı bebekken gördüğümde gerçekten çok şaşırılmışım çünkü çok şey bilen bir adam olarak böyle şeylere tanık olmuşumdur ama fark etmemiştim. Şaşkınlığıma çok şaşırılmış, bunu bir yere not etmişim. Filmlerim öyle çıkar. Bu sahneler, zamanla bir yerde kalır, bazıları büyür, başka şeylerle buluşur çünkü film yapmak anakroniktir. Duygu ekseninde gelişir. Benim gibi yönetmenlerde tabii, bütün yönetmenlerde değil. Bir insan hayatı boyunca, ilk filminden bugüne kadar söyledikleri ve filmleriyle suçlanırsa -zaten çocukluğumdan beri kendimi suçlu hissedenden biriyim- kendine kıza kıza bunu kabul ederek varlığını sürdürmeye başlıyor. Kendimi iyi hissettiğim film *Kader*'dir. Çok onay gördüğü için kendimi güçlü hissediyorum. Diğer filmlerde kendimi hep suçlu hissetmişimdir. *Kader*'i, *Yazgı*'yı izleyenler "Hayatımızı mahvettin." diye biraz ironik bazen sevimli bazen sevimsiz şeyler söyler. Ben de "Bir sevgi filmi yap, kendini temize çekersin." dedim. Fakat bu işin gündeliklikle ilgili kısmı; muhakeme gücünü ve

vicdanını koyup film yapmaya başladığın zaman fikirlerini, duygularını, arzularını bile devreye sokamıyorsun. Orada başka bir vicdan devreye giriyor, hakikatle ilişki öyledir.

Ahmet öğrencilerine sevginin imkânsızlığına dair tam tersi bir tez ortaya atıyor.

Ahmet gibi davranışları konusunda insani açıklamalar yerine akli, entelektüel açıklamaları ön plana almış birisi inanmak istediğine inanır. Benliğini böldürmek, vicdanıyla karşı karşıya gelmek istemeyen biri hayatını sürdürebilmek için inanmak zorundadır. Önüne gelen bir Dostoyevski metnini bile buna göre yorumlar. Sevmenin imkânsız olduğunu Dostoyevski çok başka bir yerden söylüyor. Sevgiyi, insanlığı esas alırsanız insanın birbirini sevmesi gerçekten imkânsızdır çünkü ideal öyle yüksek bir ölçüdür ki ne kadar severseniz sevin, bu duygu buna yetmez.

Sevgi zaten oradan çıkmıyor mu? O özdeşleşememe hâli arzu, sevgiyi doğuruyor.

Evet, kanıtlanamaz olması, inancın alanlarına dâhil olmasının sebebi de bu. Ama sorudaki güzel nokta şu; söylediğimiz düşünce bir aciziyet itirafıdır. Sevgiyi ideal bir yere koyup insan elinden hiçbir eylemin, davranışın ve arzusun ona ulaşamayacağını söylersek "sevgiyi inkâr etmek" değil ama ulaşılmaz olduğunu söylemektir bu. Ahmet'in yaptığı bu değil. Bu nedenle mesela din, tasavvuf sevginin en yüce hâlini insanın elinden alır, Tanrı'ya addeder. Ahmet ise "İnsan yaratılıştan bozuk bir varlıktır dolayısıyla sevgi diye bir şey yoktur." der.

Aslında Dostoyevski'yi kullanıyor.

Bir anlamda. Bravo.

Ahmet'in handikabı entelektüellik sonucu her şeyi sevgiyi, eşini, kendisini de nesneleştirilmesi. Bu bilme eylemi soğukluğu, katılığı getiriyor.

Bu kadar acımasız yapmak istemedim ama olabilir. Film yapmanın böyle bir zorluğu var. Birçok temel düşünürüm, birçok şeyi de insanlarla beraber fark ederim. Böyle olmasa finaldeki o çözüme, Ahmet'in kişiliğinin tam tersi olan o davranış olmaz. Düşünen, akıllı, entelektüel adam kendi

egosunu bir kenara bırakacak, kendi egosunu daha yüce bir anlama feda edecek güce sahip değilse, hadi bu fazla olabilir, kendinden menkul bir vicdana bile sahip değilse dünyanın en korkunç adamı olabilir. Çevremde en sık karşılaştığım insan tipi budur. İdeolojisine bakılmaksızın, vicdanı olmayan adam nesneleştirmeyi bırakın, insanlığa ait yüksek değerleri bile rakı mezesi gibi yer. Ahmet bir yanıyla elbette böyle bir adam ama sadece bundan menkul değil çünkü finalde o tavrı sergiledi.

27'nci sayımızda yaptığımız söyleşide ilginç bir yer var. İnsan muğlâktır diyorsunuz. Sürekli bu konu üzerine çalışacağınızı da söylüyorsunuz. Böyle olmasaydı "Muharrem o kadına ağlar, sonra o ani kötücüllük yerine, iyi bir şey yapmak namzedi hâline gelirdi," diyorsunuz. *Bulantı'nın* sonunda Ahmet tam da bunu yapıyor. Bu arada ne değişti?

Çok iyi oldu bu. İki şey beni inanılmaz zorladı, filmim beş-altı yıl sürmesine sebep oldu. Birincisi öğrencisiyle birlikte olduğu bölümde, odada mahsur kaldığı sahne, filmin çekilmesine kesin karar verilen sahneydi. *Yeraltı'nın* arkasından sıcaklığı bu filmi yapmak istediğimde final sahnesinin eksikliği durdurdu beni. Bir yıl sonra nasıl, neden geldi, onu da bilmiyorum. Sahne aklıma geldiğinde inanılmaz heyecanlandım. Tamam dedim, bu film yarın çekilir. Sahnenin filmdeki ifadesi şuydu: Ahmet öyle kolay çözülecek bir adam değil, bu entelektüellerin, akıllı insanların en alçak, aşağılık yanındır, her şeye bir cevapları vardır. Asla itirafçı değil. Çok büyük yalanlar söylerler. Bir katili, bir suçluyu bir yerden sonra çözersiniz ama bunları çözmek mümkün değil. O nedenle iki şeyle Ahmet'i filmin finaline getirmek istiyordum, didaktik olmadan ve inandırıcı bir şekilde. Eleştirmenlerin aklına gelmemesi gerçekten üzücü; kimse Tarkovski'nin *Kurban* filmi hatırlamadı. Öyle bir yere getirmek istiyordum. Bunu en gerçek, en karanlık seyirciyi ikna edici bir ahlâkla yapmaya çalışıyordum. Utanç verici bir durumda kalan, egosu parçalanmış bir adamın nedamet duygusuna yaklaşabileceği ilk eylem budur. Elli yaşına kadar var ettiği egosunu, kibrini parçalayabilecek tek duygu vardır: Utanç. Finale götürebilecek mihenk taşı da bu olabilir. Bundan sonra Ahmet iki şey yapabiliirdi; genelde yapılan bunu rasyona-



lize edip yoluna devam etmektir. Fakat Ahmet'in yalnız yemek yeme sahnelerinin, öğrencisinin onu aramasına rağmen gitmemesinin vs. hepsinin nedeni yalnızlık sebebiyle hayat sevincini kaybetmesi. Karısı ve çocuğu olduğu zaman, evdeki hareket Ahmet gibi bir adamı bile dolaylı da olsa yaşama bağlar. Bunlar kaybedildiğinde insan kurumaya başlar. Bunun sonucunda Ahmet, "tamamen kötü bir adam" da değil, çözülmeye zor da olsa yatkın bir adam olduğu için, utanç verici durumun arkasında karısıyla çocuğunun ölümünden sonra yaşadıklarının duygusu ortaya çıktı. O gece, Muharrem'in geçirdiği sinir krizinde olduğu gibi, Muharrem ölçülerinde o ev darmadağın olur, Ahmet ölçülerinde de o kadar olur. Sonunda yüzleşmek için bir adım attı. Bununla da kalmadı, aşağıya indi. Kötücül yerden şu soruyu sordum: "Karısını, çocuğunu kaybetmiş bir adamın bir süre buna direndikten sonra vicdanına teslim olup nedamet getirmesinin filmi mi yaptın?" Tabii bu bana yakışmayacak bir şeydi.

Ama yapmış oldunuz.

Hayır.

***Yeraltı'nda* Muharrem'i ucu açık bıraktınız, burada Ahmet'e bir hamle yaptınız.**



Yeraltı'nda fahişenin kucağına yatıp ağladığı sahneyi hatırlayın. Film orada bitseydi ne olacaktı? Ahmet için söylediğimiz final duygusu Muharrem için de geçerli kalacaktı. Ama Muharrem sonra hırlayıp, kadınla birlikte olup onu bir an önce göndermek istedi. Ahmet o çözümlenin en radikal karşılığı olarak hizmetçinin ayaklarına niçin kapandı; nedamet duygusu için mi, yaralı egosunu bütünüyle teslim mi etti? Ahmet başka bir adam mı olacak yoksa bunlar yaralı egomuzu tamir etmenin bir yolu mu?

Hangisiydi sizin için?

Bunu Celil'in dediği gibi yapmak istemedim. İkisini de sorguladım. Hiçbirinin bütünüyle şöyle ya da böyle algılanmasını istemedim. İşin devamını getirecek seyirciye film yapıyorum. Seyirciye bıraktım, itirafçı seyirciden geri dönüşlerini de aldım. Neriman'a gittiği sahnede biri "Şimdi de Neriman'a mı yürüyor diye düşündüm, ayaklarına kapanınca çok utandım." demiş.

Öyle bir gerilim var zaten.

Bilerek yapıldı bu. Yirmi yıldır film yapıyorum. Kimin izleyeceğini bildiğim için bir görevi icra eder gibi, illa her konuyu kötülüğe bağlamak zorunda olan adam gibi bir parantez açıp şöyle bir sahne "güzel" olabilirdi: ertesi gün kadın yine temizliğe gelir. Ahmet gibi biri kendi ölçülerinde pişmanlık

yaşamıştır, çok fazla yakın davranmaz, kız da buna aldırılmaz...

Bunu tercih etmemenizin bir anlamı olmalı. *Bulantı*'nın finali filmografinizi düşündüğümüz zaman daha radikal.

Şunun etkisi çok açık. Bunun bir anneyle çocuğunun sevgi filmi olması için yola çıktım.

Diğer filmlerinizde çıkış noktanız böyle değildi.

Bu ülkede kötülük çok bilinen, düşünülen bir konu değil. Bunu önemsiyorum, ama bunu yaparken kötülüğe güzelleme olsun diye yapmıyorum; iyiyi, ideal olanı duyumsatmanın en ahlâklı yolu bu geliyor. Çünkü diğer bütün yollar ideolojik, dünyevi inançlar hâlinde nesneleşmiş durumda. Bir de film yaptığım insanlara başka türlüünü yapmam saygısızlık olur. "Bu iyi bir şeydir, nettir" dediğimiz zaman sanat, felsefe yapmaya gerek kalmaz. İyi olmak işlevsel, belirlenmiş, verili bir davranış hâline gelir, bu korkunç bir şey.

"İyilik edilegendir, kötülük etkendir, üretkendir" fikri yaklaşımınıza denk düşüyor.

Tabii. Dediğiniz gibi diğer filmlerde belirsiz bir yerde bitirdim, ama sorgulamaya meraklı seyirci için şu soru hâlâ sorulabilir: "Bu adam inandırıcı mı, değil mi?" İnsanların tecrübelerini kullanmak istedim. Yüksek bir davranışı, nedamet duygusunu, o anda son derece saf bir şekilde bile olsa ama çok alçakça bir şekilde sırf egomu tamir etmek için, içine düştüğüm çıkmazdan kurtulabilmek için defalarca yaptığımı hatırlıyorum. O nedenle o finali yaptım. Diğerini yapsaydım yeter artık duygusu bende bile uyanabilirdi.

Ahmet, Dostoyevski'yi saptırıyor dedik. Finalde de Dostoyevski'den de bir "sapma" söz konusu sanki. Dostoyevski olsaydı muhtemelen bir fahişe olurdu o sahnede. Sizse filmin en "masum" karakterini kullandınız. Bu bir "sapma" veya "değişme" mi?

"Evre" diyelim. İlk filmimi çektiğimde yirmi dokuz yaşındaydım. İkincisinde otuz üç. Sonrakinde otuz sekiz, şimdi elli bir yaşındayım. Bir yanıyla aynıyım bir yandan da aynı değilim. Yirmi sene önce *Görüntü* dergisiyle söyleşi yapmışız. Neredeyse

aynı şeyleri sayıklıyorum. Ne demek istediğini anlıyorum. Benim öyle dertlerim var. *Yazgı* bu meselelerin en net, en "cool" biçimde tartışıldığı filmidir. Özellikle savcıyla konuşma bölümü. Ben bunları bir entelektüel ilginçlik, eksantrik olma güdüsüyle yapmıyorum, bunlar hayatımın meselesi. Başka yönetmenlerden, yazarlardan farklı olarak hayatımın her günü bunlarla yaşıyorum. Sabah ezanını dinlemeden uyduğum gece yok. Tartışıyorum, risklerini alıyorum, bedellerini ödüyorum.

Söyleşi öncesinde *Bulantı* için en dindar filmim demiştiniz.

Yakın arkadaşlarım, yapımcım bunun tanığıdır. Çekimler yaklaşırken her gece uykum gelene kadar filmi çekerim. Ne zaman filmin anlamına baksam dindar bir film duygusu verir. Bu benim için yabancı değil. Pratikte, siyaseten, Marksist gelenekten gelen agnostik, inançsız, Nietzsche'yi taparcasına seven biri olarak kim bende yüksek duygular oluşturduysa hemen hepsi dindar sanatçılardı. Van Gogh'a inanılmaz bir düşkünlüğüm var. Sonra Rilke, Tarkovski... Bir yolculukta Hölderlin'in bazı şiirlerini gördüm, tüylerim diken diken oldu. Adamın hayatı, kendini var etme şekli, Goethe'nin yanında hissettiği acziyet duygusu... *Yazgı*'nın da *Bekleme Odası*'nın da buraya dâhil olduğunu düşünüyorum. Kendime rağmen hakikati duyumsatmaya çalışarak film yapıyorum. *Bulantı*'da bunlar bir adım daha ileriye gitti. Nedamet getirenler dindarlığa en çok yaklaşan insanlar. Türkiye'de son zamanlardaki çirkeflikten korkuyorum. "Kibirliyimdir" ama kibrim yüzünden bu çirkeflikten korktuğum için Kültür Bakanlığı'na başvurmadım. Bir düşünceyi, hakikati kendine sadık bir şekilde ortaya koymak o kadar zor hâle geldi ki. İnsanı dinin kapısına getiren bir duygu vardır. O duygu benim için çok önemli.

Bir şeye inanma arzusu mu?

Inanma arzusu en klasik arzudur. Bunu *İtirafta* söyledim. Dünyanın en büyük zalimleri bile inanmak için yanıp tutuşur. Çok uzak bir dağ köyünde çocuğu hasta olan bir adam Allah'a inanmaktan ve umut etmekten başka ne yapacak? Bunlar bizim ülkemizde, hele şu zamanlarda öyle garip bir şekilde tartışılıyor ki. Ben de ne yazık ki nasibimi aldım bundan, benim gibi bir adamın bile yaşayacağı yeni

Sınıf atlama kaygısı esnaftan, işçiden, evsizden daha fazla entelektüelde vardır. Ahmet de muhtemelen böyle bir adam.

tecrübeler varmış. Yavaş yavaş biraz değişmiştim, acaba haklılar mı, biraz umutlu olmak mı gerekir derken en başında bulduğum şeyin doğru olduğunu fark ettim, sağlamasını yaptım, şimdi eski yabancı zamanlarıma döneceğim. Kendi kendime sayıklamaya başlayacağım ve bu şekilde -zaten yaş da geldi- olay devam edip tamamlanacak.

Finaldeki kadın tercihini konuşuyorduk.

Filmin son izlemesini duyguyu kurguya kurban vermemek için geceleri, çok yorgunken yapıyorum. "Dostoyevski romanlarını okuyup bu kadar benimsemeseydim böyle bir sahneyi yine de yazar mıydım?" dedim. Büyük ihtimalle hayır, çünkü mumlar, gölgeler bana *Budald*'da Nastasya Filipovna'nın öldüğü bölümü, *Ecinniler*'de Kirilov'un yalnızlığının anlatıldığı bölümleri hatırlattı. Son sahnedeki su, ateş, öyle bir adamın o durumda olmasının getirdiği tedirginlikte bayağı bir Dostoyevski etkisi olduğunu düşünüyorum. Masum karakter tercihi noktasında Dostoyevski'nin ilk eserleri, mesela *Beyaz Geceler* düşünülebilir. Her filmimden insanların nefret etmesini hep bekledim ve anladım bunu. Sırası geldi destekledim de. Bugün filme küfredenler, neden *Masumiyet* ve *Kader* değil diyenler, ilk çıktığında *Masumiyet*'e de küfretmişlerdi. Çok iyi hatırlıyorum. *Kader*'i az aşağılamadılar. Hiç önemli değil. Size böyle bir olanağı veren, entelektüel altyapınız, hayatla derdiniz varsa size bu fırsatı veren kaç film yapılıyor? Buna göre değerlendirmeyip mumlu sahneyi Nuri Bilge'nin filmiyle ilişkilendirip dedikodu hâline getirdiler. Ben o filmi izlemedim. Bu aklına geliyor ama *Yeraltı*'ndaki mum sahneleri gelmiyor. Asıl önemli *Kıskanmak*. Mumların en büyük esin kaynağı *Kıskanmak*'tır, dönem filmi olması yüzünden, özellikle Seniha'nın yalnızlığını anlatmak için mumları, gölgeleri kullandım. Film pek konuşulmadı dedin ya, böyle magazinden daha beter hâle getirildi.

Ahmet'in Neriman'a yakınlaşmasını aydınlatarak, emekçi kesime yakınlaşması, kendi yalnızlığın-dan kurtulma çabası diye yorumlayabilir miyiz?

Bu ülkenin en temel sorunu aşkınlık eksikliğidir; hiçbir fikri, duyguyu, meseleyi aşkınca anlatma emeği, dürtüsü yok. Bunun en büyük sebebi gurur eksikliği.

Bir filmin esas meseleleri vardır, bunu yaparsınız ve arka planda bunu yaptığınız için yapmak zorunda olduğunuz ve yapmak istediğiniz başka mecburiyetler, dürtüler ve olanaklar çıkar. Göremediğimiz yönleri açısından bir portre çıkarırsak Ahmet'i şöyle sorgulayabiliriz: Anadolu'dan gelmiş, zeki, okumuş, sonra bir statüyü ele geçirmiş. Sonra geldiği yere, özüne, sınıfına yabancılaşmış. Sınıf atlama kaygısı esnaftan, işçiden, evsizden daha fazla entelektüelde vardır.

Burada bir aydın parodisi var mı?

Ne ön yargı ne parodi var. Zaten öyle şeyleri bilmem. Dümdüz baktım. Muhtemelen bir solculuk evresi oldu. *Radikal* okumasının sebebi bu, çünkü eskiden daha iyi bir hayat için savaşıp yolu değiştikten sonra işin geleceği boyut budur. Bu adam oturup Marksizm, emek üzerine ahkâm kesebilir. Terk ettiği, umursamadığı, nevrotik şekilde kafasında var olan bu insanlar, sınıf bilinci, işçi sınıfı gerçeklikten öte siyasi bir söylemdir. Sosyolojik tahlil yapılır ama gerçeklikte iki dakika bile katlanamaz. Bir emekçiyle karşılaştığı zaman emekçi gözüyle bakmayı bırakalım, onu cahil, sıkıcı, kendinden uzak biri yerine koyarak meseleyi nevrotikleştirir. Dikkat ederseniz Ahmet gibi biri Neriman'ın evinde sıkılan, ezik. Bir insanın orada vereceği iki tepki vardır: Ya orayı kölesinin bir hizmet alanı olarak görür, ya da bir başkasının mahremiyeti nedeniyle misafir duygusuyla ezilir. Filmin diğer meselelerinin yanında hayatı yüzünden inkâr ettiği kendi gerçekliğine de belki bir dönüş var. Neriman'ın evine ilk forma getirdiğinde, kadına hatırını sormak için iniyor. İkincisinde daha normal hâle geliyor, kendinde var olan ama inkâr ettiği şeye biraz daha yaklaşım, sınıfsal olarak takdirini vermek, bunun gerçekliğini kabul etmek için geri adım atıyor. Diğer filmlerimde de bu tip ayrıntılar var ama bunları düşünerek değil mecburiyet olarak yapıyorum. Ahmet'in karakteriyle, senaryonun inandırıcılığıyla bu kadar uğraşırsan mecburen öyle yapıyorsun.

Önceki filmlerinizde kahramanların arka planı muğlâktı. *Bulantı*'da Ahmet'in Beylikdüzü'nde yaşayan bir ailesinin olduğunu öğreniyoruz. Kahramanın arka planını göstermekteki sebebimiz neydi?

Ahmet gibi akli bir adamın akıl dışılık karşısındaki acziyetini nasıl anlatacağımı düşünürken malzemeye ihtiyacım vardı. Malzemeyi de işlevsel anlamda söylemiyorum. Ben filmi nedense garip bir şekilde çok seviyorum. Birçok şeyin daha önce hiç yapılmadığını bildiğim için nasıl bu kadar atlanabilir diye de şaşırdım. Ahmet gibi birinin hayatında, uyuz ve sürekli para istemek için gelen kardeşinin anladığı o rüya mesela.

O rüya bir kırılma noktası gibi...

Tabii. Gözlüğün kırılması nazar meselesi. İnsanlar filmlerime böyle şeyleri kondurmuyor ama ben bu tip şeyleri sürekli yaşarım. Enerji, nazar her neyse o kadar da inanılmaz değil; annesinin sürekli aynı rüyayı görmesi ve bunu Müslüman bir ülkenin geleneği içerisinde mevlid okutmakla çözmeye çalışmak istemesi. Finale gidip bu ufak ayrıntılarda. Kadın düşkünü bir adam barda tanıştığı kızın telefonunu niye açmıyor? Aslı'ya arayacakken Aslı onu arıyor. Bunları bekledim, seyircilerden de, eleştirenden de daha fazlasını beklemiyorum. Onlarca detay var, bu karşılıkları bulmasaydım filmi çekmezdim zaten. Şaşırdığım şeylerden biridir: Birçok film var, genel bir içeriği var, bir konu anlatıyor, ondan sonra bu içerik üzerinden konu siyasileştirilip tartışma malzemesi haline getiriliyor. İlla bunu mu vermek lazım? Siyasileştirilemeyen hiçbir şey içselleştirilemiyor artık. O sahne çok önemlidir. Düccane Cündioğlu'nun *Sanat ve Felsefe* kitabında bir resim var; yukarısı gündüz, aşağısı gece. Çok beğenmiştim. Rüya da ona göndermeydi. Adamın ilk defa karısına ve kızına karşı duydukları, ummadığı bir yerden, annesinden ve aptal kardeşinden geliyor.

En içeriden geliyor.

Güçlü adamların çözüleceği yerler buradadır. Shakespeare'in büyüklüğü buradadır. Dev bir imparatorluğu kimse çözemez ama zamanında yapılmış bir ihanetin bedeli, III. Richard'da olduğu gibi bir günah duygusu çözer. İnsan böyle bir varlık olduğu için "sanatsaldır." Ahmet'i dünyada kimse,

Nietzsche bile ikna edemez. Nietzsche'nin güzel bir lafı var: "Hayatta en çok dilencilerden nefret ederim çünkü para versem de vermesem de pişman oluyorum." Çünkü dilenci Nietzsche gibi bir adamın vicdanına dokunmayı başarıyor. Beni en çok zorlayan, gıcık eden, bende acıma duygusu yaratan insanlardır çünkü zırhlarımı delerler. İçeriden yürür, çünkü sana dışarıdan bir şey yapamaz. Ahmet böyle böyle çökertiliyor.

Hastalık mevzu da aynı değil mi?

Didaktik olmamak için, tehlikeli, çok kullanılmış, ucuzlaştırılmış olduğu için dikkatli yapmaya çalıştım. Filmin dindar bir film olarak algılanıp bakanlığa başvurmamamın en büyük nedeni doktorun sözleriydi. İlk kez yaptım bunu, filmin hikâyesini biraz doktora anlattırdım, kanser hastasının yalnızlığı üzerinden Ahmet'i tarif ettim.

Ahmet kadınları kullanan bir adam gibi gözü- küyor ama bize Ahmet'i de onlar tanıtıyor.

İnsan kendini başkasından görür. "Yalnız insan" görünmez. Kendimizi bir ilişkide, başkası üzerinden görürüz. Hayatta böyleyken bir filmde, romanda spesifik olarak çok daha fazladır. O kızın arsızlığı Ahmet'in gururlu yanını çıkartmamıza faydalı oldu. Kızın aramasını söyleyen kendisi ama kızın arsızlığı gece yarısında boş ver dedirtti. O sayede Ahmet'i biraz daha tanıdık. Bunu açık ve informatik bir biçimde görmedik. Zaten sinema namusu dediğimiz şey biraz da böyle değil mi? Karısının onurlu davranışında biraz tanıdık. Ahmet'in aptal bir adam olmadığı orada ortaya çıkıyor. İçten içe gitmesini istemesine rağmen "gitme" diyor çünkü akıllı adamın zalimliği, tekinsizliği buradadır. Sevgilisi Aslı bayağı açıklayıcı oldu. Bunlar mesafeli bir biçimde yapıldığı için bu, izleme geleneğiyle büyümüş seyircide büyük etki yaratmadı ama ben bunları gayet iyi hissediyorum. Aslı sayesinde zekâsını gördük, manipülasyon yapabilen, entelektüel biri olduğunu tanıdık. Özge karısını sorduğunda kızı anlatsaydı, çok alçakça bir davranışta bulunurdu. Bunlara çok emek verdim, yıllarca inceden dokudum ama şuna inanıyorum, film yarın öbür gün internete düştüğünde pek çok insan izleyecek. Gece yalnız başına, rollerinden bağımsız bir biçimde seyrettiklerinde çok daha fazla karşılık bulacak.



Filminizi eşinize ve kızıza ithaf ediyorsunuz; bu filmi çok önemli bir yere koyduğunuz anlamına geliyor.

Filmi neden yaptığımı, kendime dönük, basit ve insani yönü şuydu; karımı ve kızımı kaybetme korkusunun bir sonucu olarak yaptım, bu kadar net. Bu bir sevgi filmidir, onlara ithaf etmemin nedeni de bu. Ben aptal bir adam değilim. Bazıları şöyle diyebilir, dediler bile. Utanç verici. "Herhalde yaşadıkları yüzünden karısına karşı nedamet getirmiş." İnsan bu kadar mı dünya dışı olabilir? Böyle bir film görseydim, adam en kötüsünü aklına getirerek en iyisini karısı ve çocuğuyla yaşamaya çalışıyor derdim. Bu öyle bir film ama ne yazık ki, bu ülkenin en temel sorunu aşkınlık eksikliği; hiçbir fikri, duyguyu, meseleyi aşkınca anlatma emeği, dürtüsü yok. Bunun en büyük sebebi gurur eksikliğidir çünkü aşkın olma arzusu, ancak gururlu olmaya çalışan insan davranışının sonucudur. Gurursuz insan aşkla, iyilikle, değerlerle ilgili ifadeleri en bağnaz, açık, pornografik düzeyde yapar. Benim gibi yaptığınızda anlaşılma tehlikesi yaşarsınız. Ahlâki olarak bir yönetmen bu tehlikeyi göze alıp buna göre film yapamıyorsa başka bir alanın yönetmenidir. Bu konuda en ufak bir şikâyetimin olmamasının, küçük kırgınlıklar, kırgınlıklar dışında kötü bir şey hissetmememin, cevap bile vermeye gerek duymamamın nedeni de bu. ■

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE DİZİLERDE ANNELER



SEMA KARABIYIK

Dizilerdeki anne karakterlerini geçmişe doğru gözden geçirince akla ilk gelenler Perihan Abla ile *7 Numara*'nın Zeliha'sı. Ne ilginçtir ki ikisi de biyolojik anne değil ama anneliğin tüm vasıflarını taşıyan kadınlar. Her iki dizi de komedi dizisiydi ama şu an ekran macerası devam edenlerin aksine, komediyi ciddiye aldıkları için karakterleri karikatürize değil, bilakis hayatın içinden gerçek karakterlerdi.

Perihan Abla; 1986-1988 yılları arasında TRT'de yayınlanan, Türkiye'de dizi kültürünü başlatan, samimi mahalle dizisi deyince akla ilk gelen dizilerdendir. Şakir tarafından büyük bir aşkla sevilen Perihan, iki kardeşine ablalıktan öte annelik yapan, fedakâr, düşünceli bir kadındı. Günümüzde yayınlanan dizilerdeki annelerin aksine, Perihan Abla kardeşleri için

hayatını, evliliğini erteleyen bir kadın olmanın yanında mahallelinin göz bebeği, kimin yardımı ihtiyacı varsa hemen koşan sevgi dolu bir kadındı. Bugün ekranda biraz nostalji biraz reyting kaygısıyla yeniden mahalle dizilerine dönüş yaşansa da; aile sıcaklığı, yardımlaşma, sevgi bağı, fedakârlık temalarının uzağına düşen senaryolar sebebiyle, "mahalle" çekim platosu olmaktan bir adım öte geçemiyor.

7 Numara ise 2000-2003 yılları arasında yayınlanan bir başka TRT dizisiydi. Doksan iki bölüm yayınlanması o dönem için bir rekordur. Birbirlerine sevgide saygıda kusur etmeyen, çocuk özlemi çeken, evlerini pansiyon olarak üniversite öğrencilerine kiralayan Vahit ile Zeliha'nın evi aynı anda farklı kişilere kiralaması ile başlar hikâye. Zeliha ve Vahit'in didaktik olmadan, baskı kurmadan gençlere anne-babalık etmeye çalışması dizi tarihinde çok rastlanılan bir durum değildir.

Perihan iki kardeşine, Zeliha dört yabancı kıza ve kocasının yeğenlerine "annelerinden daha anne" iki karakterdi. Çocuk doğurmadıkları hâlde herkesin annesi olabilen yüce gönüllü Zeliha ve Perihan'dan annelik duygusundan uzak dizi annelerine geçiş yaşandı sektörde.

Yukarıdakiler aşağıdakiler temasıyla birlikte Arhan kardeşlerin Esmâ'ya gönlünü kaptırdığı *Bir İs-*



tanbul Masalı; entrika yoğunluğu düşük olmakla birlikte bu türün ilk örneklerinden. Müştemilat sakini Suzan, "ideal anne, ideal eş" olarak dikkat çekerken Behiye Arhan sınıfsal bir bakış açısına sahip olmakla beraber günümüzdeki örneklerle mukayese edilemeyecek kadar entrikadan uzak bir karakterdi.

Aliye'nin İkbâl Hanım'ı ise oğluna fazlaca düşkün, gelinine karşı acımasız bir kayınvalide idi. İkbâl Hanım seyredenler tarafından eleştirilir, yaptıkları onaylanmazdı. Sosyal medyanın olmamasının da

Nostalji ve reyting kaygısıyla mahalle dizilerine dönüş yaşansa da; aile sıcaklığı, yardımlaşma, sevgi bağı, fedakârlık temalarının uzağına düşen senaryolar sebebiyle, "mahalle" çekim platosu olmaktan öte geçemiyor.

etkisiyle dizi eleştirileri daha çok ahlâki değerler açısından yapılırdı. Yanlışta yanlış denirdi, dizi fanları koordine olamadıklarından sen bizim dizimize bunu nasıl söylersin diye sanal savaş açamazlardı. Entrika ve kötülükte kırmızı çizgiler ihlal edilip sınırlar ortadan kalkınca kötüye kötü ahlâksız ahlâksız demek imkânsız hale geldi. Tepki çekmek için nabza göre şerbet verme dönemi başladı.

İdeal Anneden Entrikacı Anneye

"Aman ağzımızın tadı kaçmasın Ali Rıza Bey" repliğinin sahibi, *Yaprak Dökümü*'nün Hayriye Hanım'ı sürekli ekranda olmasına, her türlü olayın merkezinde yer almasına rağmen olayların gidişatına etkili sıfırlanmış bir anne karakteri idi. Olay açığa çıkana kadar çocuklarını destekledi, tek derdi ağzının tadıydı. O tat da mütemadiyen bozulurdu, yaşadıkları göz önüne alınca bozulmaması da imkânsızdı.



Lale Devri'nde ikamet eden İkbâl Hanım ise entrika açısından en hareketli karakterlerden biriydi. Oğluna hiçbir kızı eş olarak layık görmemesi, yasak aşkını dünürüne kaptırmamak için verdiği mücadele ile o kadar baskın bir karakterdi ki Gül Onat aynı karaktere şimdilerde *Kaderimin Yazıldığı Gün*'de hayat veriyor. Bebek uğruna verilen yanlış karar önce ilk gelini Defne sonrasında ikinci gelini Elif'le mücadeleye dönüştü. Hatta bebeği anne karnında zehirleyip ortadan kaldırmaya kadar genişledi entrikanın sınırları.



Aşk-ı Memnû'da ise kendisinin evlenmeyi planladığı adamla kızının evlenmesini biraz zor da olsa kabullenen Firdevs Hanım, Bihter'in evliliğini korumak için her türlü yola başvuruyordu. Bakımlı, güzel, şık giyinen kadın karaktere *Haziran Geces*'inde başlamıştı Nebahat Çehre, *Aşk-ı Memnû* ile devam etti, *A.Ş.K* ile kısa ömürlü bir macera yaşadktan sonra hep aynı karakteri aynı sınırlar içinde oynadığını fark edince *Kara Para Aşk*'ta Zerrin karakterinden çabuk sıkıldı ve projeden affını istedi, ölerək veda etti diziyeye. Haklıydı Nebahat Çehre, konu entrika da olsa biraz yaratıcılık bekleme, hareket alanı talep etmesi normaldi. Farklı senaristlerin elinden çıkmasına rağmen replikleri dahi birbirine benziyordu canlandırdığı karakterlerin.

Annelik içgüdüğü olmayan annelerin tamamı ise babaların olmadığı bir senaryoda bir araya geldi, *Şeref Meselesi*'nde. İstekleri, yanlış yönlendirmeleri ile çocuklarının felaketi oldular. Sibel'in annesinin bütün derdi, kızının ya şöhret olarak ya da zengin bir adamla evlenerek kısa yoldan zengin olması idi. Dizinin bütün anneleri kusurluydu. Derya'nın annesi "başında erkek olmadan olmaz" düşüncesinin ürünü olarak yaptığı evlilik sonrası Derya'nın hayatını zindana çevirmişti. Hırs küpü Zeliha ise hırsıyla önce kayınpederinin sonrasında kocasının ölümüne sebep oldu, akli melekelerin



ytirdi. Annesine verdiği sözden dönemeyen, intikam duygusundan kurtulamayan Yiğit; yaşadıklarından sonra mesleğini bırakmak zorunda kalan Emir, her ikisi de annelerinin hırsının kurbanı oldu.

Kara Ekmek'in Semra'sı ve *Güllerin Savaşı*'nin Halide'si ise "bu nasıl annelik" sorusunu sorduran iki karakter. Semra, torununun nişanlısını kazara öldürdüğünü öğrendikten sonra torununu korumak adına önce kiralık katille sırrı bilen kızı öldürttü, sonrasında Asiye'yi ortadan kaldırma-ya niyetlendi. Yangın, zehirlenme, tehditle intihara sürüklenme, her türlü yolu denedi Semra. Senaryo, ilaçlarını almadığı için savunusunun altında entrika aksiyonunun tüm yükünü anneanne Semra'nın omuzlarına yükledi.

Bir başka dehşet anne ise *Güllerin Savaşı*'nden Halide. Başlangıçta "bu nasıl hizmetçi, neden Gülfem'e bu kadar düşkün" sorusunu sorduran bir kahya idi Halide. Nasıl sorulmasın ki Gülfem'i üzenleri öldürmeye niyetleniyordu. Gülfem uzun zaman yurt dışında yaşarken o esnada Halide neden o evde hizmetçilik yapmaya devam etti sorusu mantıklı bir şekilde cevaplanamasa da Gülfem'in annesi olabilir ihtimalini çıtlattı senaryo! Evin beyiyle yasak bir ilişkiden doğmuş olma ihtimali üzerinde durulsa da evin hanımıyla aynı gün doğum yapmış olması, diğer bebeğin ölmüş olduğunun açıklanması üzerine Gülfem'i Sipahi

Senaryoların entrika ihtiyacı anne karakterlerinin hikâye içinde kapladıkları hacmi artırırken, annelik temasının da ciddi bir şekilde hasar görmesine sebep oldu.

ailesinin gerçek bebeğinin yerine geçirdiği kesinleşti. Diğer bebek, vadesiyle mi öldü, Halide müdahale mi etti... şimdilik muamma. Münevver'in saklamaya mecbur olduğu sır düşünülünce müdahale ettiği kesin gibi.

Uzayan sürelerle birlikte senaryoların hammaddesi haline gelen entrika, her türlü temayı, karakteri deforme etti. Senaryoların entrika ihtiyacı anne karakterlerinin hikâye içinde kapladıkları hacmi artırırken, annelik temasının da ciddi bir şekilde hasar görmesine sebep oldu. "Bir anne evladını korumak için her şeyi yapar" cümlesinin yanlış yorumlanması, evladı için başkalarına zarar veren, öldürmeye teşebbüs eden, öldüren anne karakterleri ile doldurdu ekranı. Sadece çocuklarına annelik yapmak yeterli gelmeyince kendi hikâyeleriyle senaryolarda var olmaları istendi ama o hikâye hep geçmişten gelen sırları muhafaza etmeye yönelik olunca "entrika kraliçesi annelerin" geçidine sahne oldu, olmaya devam ediyor yerli diziler. ■

Ida Basitin Karmaşık Doğası

ESRA TOY

Rahibe adayı Anna'nın yemin etmeden hemen önce Yahudi olduğunu öğrenmesiyle başlayan *Ida*, hayatın keskin ikiliklerle açıklanamayacak kadar karmaşık olduğunu ima eder.

Sinema, diğer sanat dallarına göre yeni olsa da resim, müzik, heykel gibi köklü tarihleri olan sanatlardan yararlanabildiği ölçüde avantaj kazanır. Çekirdeğinde görüntüyü bulduran sinemanın özellikle resim sanatı ile arasında ontolojik bir bağ vardır. Resim tarihi boyunca yapılan tartışmaların temelinde gerçeklik ve onun mimesisi varken bugün sinemada da aynı tartışmaların görülmesi bu bağa delildir. Bu bağ yetkin bir şekilde kullanılırsa ortaya nasıl bir

film çıkacağına son zamanlardaki en iyi örneği ise Pawel Pawlikowski'nin 2013 yapımı *Ida* filmi. 2015 Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ı ile birlikte birçok ödül alan film, mekân dizaynında on yedinci yüzyıl Hollanda estetiğine (Johannes Vermeer) gönderme yaparken konusu itibarıyla de bu estetiğin hakkını verir. Biçim ve içerikteki uyum, filmi birkaç güzel fotoğrafın çöpü olmak tehlikesinden kurtararak çoğu sanatçının amaçladığı aşkın uyuma yaklaştırır.

Rahibe adayı Anna, yeminden önce hiç görmediği teyzesini ziyaret etmek zorundadır. Bu mecburi ziyaret sonucunda bir Yahudi, ismininse Ida olduğunu öğrenen genç kadın, ailesinin mezarına gitmek isteyince altmışlı yılların Polonya'sında siyah-beyaz bir yolculuğa çıkarılır. Teyze Wanda ve Ida'nın arasındaki dünyevilik-dindarlık gerilimi, bu yolculuğa bazı sorgulamaların da eşlik etmesini sağlar. Ida'nın Tanrı'yı kaybedip kaybetmeyeceği, rahibelik yemininden vazgeçip vazgeçmeyeceği izleyiciyi filmin başından itibaren tetikte tutar. Yönetmen aynı gerilimi 2004'te çektiği *My Summer Of Love* filminde de işler fakat *Ida*'daki gerilim daha olgundur. "Hayat karmaşık, sanat neden karmaşık olmasın?"¹ sorusunu soran Pawlikowski, *Ida* ve Wanda'yı siyah-beyaz bir ekranda çeşitli griliklerle gösterir. Bu, sinemada net sınırlara alışkın izleyiciyi yer yer zorlayan bir deneyim olur.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'nın yaşadığı hayal kırıklığı felsefeye ve doğal olarak sanata yansır. Filmin Polonya'sında başta *Ida* olmak üzere gösterilen yüzlerin çoğunun apati durumunda olmaları Avrupa'nın ruh hâlini yansıtır. Çünkü bu genç rahibe adayıyla birlikte koca bir Avrupa -özelde de Polonya- hissiz ve ürkütücü dercede sessizdir. Frans Hals'ın Yaşlılar Bakımevinin Yöneticileri'ni resmettiği tablosu, filmdeki Polonya'nın temsiline iyi bir örnek olabilir. Eleştirmenler yıllarca tablodaki yüzler ve bakışlardaki farklılığın nedenini Hals'ın tekniğinde aradılar. Oysa John Berger, resmedilen idarecilerin karşılarında duran yaşlı ve fakir ressam Hals'e baktığının gözden kaçırıldığı

1 <http://www.theguardian.com/film/2015/jan/30/pawel-pawlikowski-ida-criticism-film>



ğini tespit eder.² *Ida*'da bu tarz bir ters bakış daha tutarlı bir yorum sağlayabilir. Film boyunca Polonyalıların renksiz ifadelerinin nedeni için nereye baktıkları düşünülmelidir.

Ida'nın ailesi Yahudi olduğu için katledilmiştir. Ancak Soykırım anlatılarının duygusallığına alışmışken yönetmenin apatiyi tercih etmesi, sinema dilinde

2 John Berger, *Görme Biçimleri*, çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları.

hangi tür gerçekçiliği seçtiğine de iyi bir kanıt olur. "Karakterler, tarih veya ideolojinin bazı versiyonlarını göstermek için kullanılan birer piyon değildir."³ diyen Pawlikowski, "insanlık durumuna" odaklanmayı tercih eder. Yönetmen filmin öyküsünü tarih gibi iktidar yapılarına göre kutsallığı her an değişebilecek ve çoğu zaman kurgusal olan mevzuların içine hapsedmek yerine her zaman

3 Aynı söyleşi.

aynı kalacak insani ikilem ve paradokslar üzerine kurar.

Pencerelerin Açıldığı Yer

Filmde pencerelerin önünde duran oyuncular ve sahnelerdeki ışık-gölge kullanımı Johannes Vermeer'e işaret eder. Vermeer'in pencereleri ile filmin pencereleri arasındaki bağ, filmin hem görselliğinin hem de öyküsünün derinleşmesine yardım eder. Vermeer, figürün önüne koyduğu bazen açık bazen kapalı pencerelerle dış dünyaya açılmayı, doğanın bilgisiyle bütünleşme isteğini temsil eder. Bu temsil en net şekliyle *Coğrafyacı* isimli eserinde görülür. Figürün önündeki harita yerine ışığın geldiği yöne -pencereye- bakması, akıldan gelen bir aydınlanmadansa ruhun aydınlanmasını tercih ettiği şeklinde

Sanatın da hayat kadar karmaşık olabileceğini söyleyen Pawlikowski, *Ida* ve *Wanda*'yı siyah-beyaz bir ekranda, gri bir şekilde gösterir. Bu, net sınırlara alışkın izleyiciyi yer yer zorlayan bir deneyim olur.



yorumlanır. "Zira adam haritada değil, pencere arkasındaki dünyada bir şeyler aramaktadır."⁴ Ressamın çoğu eserinde pencerenin ve pencereden süzülen ışığın tablonun temel unsurlarından biri olduğu görülür.

Oysa *Ida*'da karakterler çoğunlukla pencereye sırtını dönmüş veya pencerenin dışındaki dünyaya karşı ilgisiz kalmış bir hâlde gösterilir. Wanda intihar

4 Emrah Gürsu, "Vermeer Resimlerinde Arayış ve Aydınlanma İzleği ve Mekânın İşlevi" <http://web.firat.edu.tr/edebiyat/vermer1.html>

etmeden hemen önce, Ida ise birlikte olduğu genç adam uyurken, yani her ikisi de hayatlarının devamını belirleyecek önemli kararları vermeden önce, pencereye uzunca bakarlar. Ancak Vermeer tablolarında ışığı ve ruhun aydınlanmasını temsil eden pencere, filmde ironik bir şekilde Wanda'nın intiharıyla bağlanır. Bu anlamda yönetmen, pencereye bakan karakterler yönünden Vermeer ile aynı çizgidedir ancak Vermeer'in figürleriyle Ida ve Wanda'nın gördüğü dış dünya aynı değildir. Pawlikowski bu talihsiz ironinin altını pencereden atlamadan önce paltosunu giymeyi ihmal etmeyen Wanda ile çizer.

Pencerelerin önünde duran oyuncular ve sahnelerdeki ışık-gölge kullanımı Hollandalı ressam Johannes Vermeer'e işaret eder. Ancak Vermeer'in figürleriyle Ida ve Wanda'nın gördükleri dış dünya aynı değildir.

Geç Gelen Merhametin Bedeli

Filmin ilk sahnesinde Ida, İsa heykelinin yüzünü tatlı bir sükunet ile boyarken görülür. Daha en başından izleyiciye İsa ile Ida arasındaki yakın ilişki fısıldanır. Genç kadının, Wanda'nın onu dünyevi zevklere yönlendirme çabalarının karşısında dirayetle durabilmesinin sebebi de bu ilişkidir. Fakat Ida, teyzesinin intiharından sonra içki içer ve bir erkekle beraber olur. Yüzeysel bir seziiyle, Ida'nın rahibelik yemininden hemen önce daha öngörülü bir karar alabilmek için teyzesinin teşvik ettiği hayatı da deneyimlemek istediği söylenebilir. Fakat filmde teyze ve Ida'nın geriliminin doruğa çıktığı sahne, olayın basit bir günah deneyimleme hadisesi olmadığına işaret eder. Teyzesinin odaya sarhoş gelmesine kızan Ida, Wanda'nın "Senin İsa'n benim gibilere hayrandı." diyerek Meccelli Meryem'i örnek vermesi ve İncil'i alıp okumaya yeltenmesi üzerine Wanda'ya sinirlenir, odadan çıkar. Ida, İncil'i teyzesinden esirgeyerek ilahi bilgiye onu layık görmemiş, diğer bir deyişle ona İsa gibi davranmamıştır. Oysa bahsi geçen kısımda İsa, kadına "Günahların bağışlandı... esenlikle git." (Luka 7: 48-50) der. Ida, filmde herkese karşı sakın ve içten davranabilmişken teyzesine karşı bunun tam tersi davranır, bedelininse aynı günahları işleyerek öder. İçki ve zina, Ida tarafından tercih edilmiş bir bedeldir. Manastıra geri döndüğünde İsa heykelinin önünde "Hazır değilim." diyerek yeminini erteleyen Ida, bunu İsa'nın merhametine sahip olmadığını fark ettiği için yapar. Meccelli Meryem'e merhamet göstermeyerek günah işler ve teyzesini aşağılamasına sebep olan eylemlerde bulunarak çileciliğe benzer bir şekilde kendini cezalandırır.



Sinemada *Las Meninas*

Yönetmen filmin iki yerinde öyküsüyle izleyicisini göz göze getirir. İlki Ida'nın başlığını çıkartıp saçlarına baktığı, saçlarını gösterdiği sahnedir. Söz konusu sahnede, seyirci Wanda'nın güzelliğinin farkına varması yönündeki ısrarlarının Ida'nın aklını çelebileceğini düşüneceği sırada Ida'nın doğrudan kameraya bakan gözleri bunu engeller. Seyirci kendisini yüzeysel bir neden-sonuç ilişkisine teslim edemez; Ida'nın kameraya dönük bakışları "Acaba aynaya mı bakıyor yoksa bize mi?" sorusuyla birlikte, izleyicinin çıkarımını tekinsiz hâle getirir.

İkinci göz göze gelinen yer, Ida'nın erkek arkadaşına "Ya sonra?" diye sorduğu sahnedir. Burada karakterin kameraya bakması dolaylıdır, seyircinin varlığına repliklerle işaret edilir. Birlikte olduğu erkeğe kendisini tercih ederse hayatının nasıl olacağını soran Ida, aslında bu "Ya sonra?" sorularını izleyiciye yöneltir. Çünkü Ida başından beri hayatının yönünü bilir ve değiştirmeyi düşünmez. Pawlowski her iki sahnede de izleyicinin aklındaki klişeye oynar. Yönetmen *Ida*'dan on yıl önce *My Summer Of Love* filminde Wanda-Ida (dünyevi-ilahi) klişesine benzer bir durumu işler ama bu

ikiliden birinin diğerinden daha üstün olmadığını söyler. Böylece yönetmenin siyah-beyaz çekimi tercih ederek gri bir film elde etmesi, hayatın keskin ikiliklerle açıklanamayacak kadar karmaşık olduğuna inanmasının bir sonucudur. ■

Yönetmen filmin öyküsünü "tarih" gibi iktidar yapılarına göre kutsallığı her an değişebilecek ve çoğu zaman kurgusal olan mevzuların içine hapsetmek yerine her zaman aynı kalacak insani ikilem ve paradokslar üzerine kurar.

NATUK BAYTAN

SİNEMASI

SÖYLEŞİ: ESRA TİCE YILDIRIM

FOTOĞRAFLAR: KADRİ BAYTAN ARŞİVİ

Sektöre tesadüfen oyuncu olarak adım atan Natuk Baytan, asistanlık yapmadan yönetmenliğe başlayan sayılı isimlerdendir. Sinemanın inceliklerini izlediği filmler ve okuduğu kitaplardan öğrenir. Hikâyeler ve piyesler yazar ancak amacı yönetmen olmaktır. Baytan, ilk filmi *Karanlıkta Yaşayanlar*'ı 1961 yılında çeker. Çeşitli türlerde unutulmaz filmlere imza atan Baytan, tam bir Yeşilçam yönetmenidir. *Sahte Kabadayı*, *Sakar Şakir* gibi absürt-komedi türünde Kemal Sunal filmleri, *Savulun Battal Gazi Geliyor*, *Kara Murat Fatih'in Fermanı* gibi Cüneyt Arkın'ın başrol olduğu kahramanlık filmleri, *Huzurum Kalmadı*, *Günaha Girme* gibi Ferdi Tayfur'un rol aldığı arabesk filmler yapar. Tüm imkânsızlıklara rağmen sürekli üretim içinde olan Baytan, ayrıca sinema tekniğine katkıları ile de tanınır. Hazırladığı tahta bir düzencek ile şaryo tekniğini geliştirir. Dekupaj tekniğiyle, hazırladığı her senaryoyu sahne sahne çizer. İşine saygılı, disiplinli bir yönetmen olan Natuk Baytan bugün dahi beğenilerek izlenen filmlerinin bütün detaylarını çekimlerden önce planlar ve filmi masa başında bitirir. 5 Aralık 1986'da vefat eden Natuk Baytan'ın kişiliğini, çalışma yöntemini ve sinemasını Baytan'ın yönetmen yardımcılığını yapmış iki yönetmen Adem Ayrıl ve İsmail Güneş'le konuştuk.



ADEM AYRAL

FİLMLERİ DÜŞÜNSEL DUYGUSAL İZ BIRAKIR

Natuk Baytan'la ne zaman ve nasıl tanıştınız?

Yetmişli yılların ortalarıydı, yönetmen yardımcısıydım. Erman Han'ın karşısındaki kahvehanenin önünde setçi, ışıkçı, genç yaşlı, emektar oyuncular sohbet ediyoruz. Bir arkadaşımız dikkat kesilip "Natuk hocamız geliyor." diyor. Hepimiz o tarafa dönüp bakıyoruz. Uzun boylu, şık giyimli biri. Sokağın sağında solunda kim varsa ayağa kalkıyor; Baytan kimiyle tokalaşıyor, kiminin omzuna vuruyor. Karşısındaki onunla tokalaşmanın gururunu, sevincini yaşıyor. Yaklaştı, birkaçı hemen sardı etrafını. Kendini gösteremeyen biri hemen sesleniyor: "Baba, gel bir çayımızı iç!" Natuk Baytan "Sağol, evladım, sonra içerim. Şimdi randevum var, geç kalmayayım." diyor. Erman Han'a giriyor. İsmen bildiğim, filmlerini seyrederken bir şeyler öğrenmeye çalıştığım, keşke asistanlığını yapsam dediğim Natuk Baytan'ı ilk o zaman gördüm. Sonraları birkaç defa daha karşılaştık. Hatta kalabalığın içinde benimle de selamlaştı. Benim kim olduğumu, Yeşilçam'da ne yaptığımı bilmiyordu. 1984'ün

son birkaç ayı, yer Kuruçeşme TRT. Yönetmen yardımcılığı yaptığım bir dizinin iş kopyasından montajını yapıyorum. Montaj odasının kapısı açık, kapı tıkladı, döndüm baktım: Natuk Baytan ve yanında TRT yapımcılarından Ramazan Bakkal. Hemen ayağı kalktım. Ramazan Bakkal "Natuk Hocam montajını seyretmek istiyor." dedi, odadan çıktı. Bir anda elim ayağıma dolaştı, ne yapacağımı şaşırdım. "Sen montajına devam et evladım, ben şöyle otururum." dedi, bana fırsat vermeden sandalyeyi çekti, montaj masasının sol açığına oturdu. Nutkum tutulmuştu. O günlerde dizinin tamamı çekilir, sonra montajı, dublajı ve diğer işlemleri yapılırdı. Tam bir hafta, sabahtan akşama kadar montaja geldi. Bazı sahnelerin montajında durur, plan bağlamadan bakardım Natuk Hocama, bilip de bilmemezlikten gelirdi. Fikrini almak istediğimde gözünü ekrandan ayırmaz, duruşuyla devam et derdi. Hem şahsıyla hem de TRT'nin işleyişiyle ilgili kısa ve net bilgiler alıyordu. Nurlar içinde yatsın, ilk tanışmamız böyle oldu. Bir gün yapımcı Ramazan Bakkal, "Uzun bir diziye başlayacağız, Natuk Hoca seni yardımcılığa kabul etti." dedi.

Berber çalıştığınız yapımlar nelerdi?

1985'te, o yılların en büyük prodüksiyonlarından biri olan TRT yapımı, sekiz bölümlük *Duvardaki Kan* dizisinde ve Kemal Sunal'lı *Tarzan Rifki* filminde.

Yönetmenin çalışma disiplini hakkında neler söylersiniz?

Titiz, sistemli, mesafeli, insani ilişkilerde samimi, az ve öz konuşan, bağırmeden, hakaret etmeden, azarlamadan, sinirlenmeden sette dengeyi kuran, saygı uyandıran bir yapısı vardı. Natuk Baytan'ın setinde -kamera önü olsun, kamera arkası olsun- acıkmaz, yorulmaz, bezginlik duymaz, büyük bir şevkle çalışırdık. Her sabah o günkü sahnelerin nasıl planlandığını merakla beklerdik. Senaryonun arka sayfalarında cetvelle çizilmiş planlamaları olurdu. Çekilecek her sahnenin geometrik çizgilerle şekillenen plan çizimi; kameranın



ADEM AYRAL KİMDİR?

1940'ta Trabzon'da doğdu. Öğrenim hayatını Trabzon ve Ankara'da tamamladıktan sonra İstanbul'a geldi. 1972-88 yılları arasında sinema ve televizyon yapımlarında birçok yönetmenle çalıştı, rejisi asistanlığı ve senaryo yazarlığı yaptı. 1993 yılında *Üçüzler* filmi ile başladığı yönetmenlik kariyerinde pek çok belgesel ve TV dizisi yönetti.



yerini, sabit veya hareketliliğini, objektifini, bir öncesi ve bir sonrasıyla bağlantılarını belirlerdi. Teknolojinin imkânlarını dikkatle kullanırdı. Olağanüstü bir şey olmazsa, o gün için programlanan sahnelerin tamamı çekilirdi.

Natuk Baytan'ın Türk sinemasındaki yeri, önemi hakkında neler söylersiniz?

Yeşilçam, dünya sineması karşısında farklı bir gelişim süreci yaşamıştır. Başladı, gelişti, olgunlaştı. Buna öz bir anlatımla "Türk sinema işçiliğinin fedakârlığı" diyebiliriz. Devlet katkısı yok, sermaye kısıtlı, teknoloji gerilerde, okul yok. Tamamen usta-çırak ilişkisine dayalı bir yetişme ortamı. Bu noktada sinemaya gönül verenler çıkıyor. Bunlar arasından sinemaya yeteneği olanlar öne çıkıyor, seçiliyor. İşte Natuk Baytan, sinemaya hizmet eden, kendini yetiştiren, olgunlaşan, ilkeleriyle Türk sinemasında yerini bulan nadir sanatçılardan. Değerli hocamız Natuk Baytan, yetiştirici özelliğiyle, edindiği bilgi ve tecrübeleri yeni nesillere aktarmasıyla sinemamızın bugünkü noktaya gelmesine katkı sağlayan önemli bir değerdir. Hepimiz ondan çok şey öğrendik.

Natuk Baytan'ı diğer yönetmenlerimizden ayıran neydi?

Bin yüz elli asker, iki yüzü atlı, tek kamera, kamera arkasında Natuk Baytan... Hazırlığımız saatler sürdü. *Duvardaki Kar*'da bir sahnenin ilk planı: Askerler hareketlendi, hocamız "mo-

tor" dedi, kamera çalıştı, film 35 mm negatif. O ilk planın içinde her asker seçiliyor, her hareket görülüyor, her detay fark ediliyordu, kalabalığa hâkim bir kamera... Kamera hareketli, kamera önü hareketli... Zaman zaman kamera sabit, her sahne çok planlı çekiliyor. *Tarzan Rifk*'da plan ve kamera hareketlerine rağmen her ifade olduğu gibi aksediyor, anlam kazanıyor ve kuvvetleniyor. Kamera her yerde üç yüz altmış derece, çevrenin her noktasında, hem sabit hem hareketli... Değişen kamera yükseklikleri, objektifler, bütünlüğü bozmayan çok planlı ve hareketli kamera Baytan'ın en önemli yönetmenlik özelliği idi.

Yönetmenin filmlerinin bugün de beğenilmesini hangi unsurlara bağlıyorsunuz?

Yönetmen resimden anlar, ressam değildir; şiirden anlar, şair değildir; aşkı bilir, işinden başka bir şeye âşık değildir; spor yapar, sporcu değildir; şarkı söyler, müzisyen değildir; karasabanı bilir, çiftçi değildir; ticareti bilir, tüccar değildir; sosyal yapıyı bilir, sosyolog değildir; siyaset bilir, politikacı değildir; hayal kurar, hayalperest değildir. Hayatın içinde ne varsa sayabiliriz. Baytan, bütün bunları duygu ve düşünce dünyasında harmanlayıp film şeridine aktardığı için beğenilmektedir.

Filmlerinin temel özellikleri nelerdi?

Türk sineması bilincine sahipken evrensel sinemayı gayet iyi bilmesi, ulusaldan evrensele açılımı zorlaması, sinemanın öğeleri olan görüntü, ses, müzik ve hareketi iyi kullanması, dengeli anlatımı; gelenekçi yapıyla birlikte, yeniliğe açılan sentezci bir anlatımı olması.

Natuk Baytan filmlerinin Türk sinemasında nasıl bir etkisi oldu?

Toplumun sinemayla fikir bazında buluşmasında büyük emeği geçmiştir. Hemen hemen bütün filmleri bir ana fikir etrafında toplumun sosyolojik yapısını entelektüel anlamda analiz eder. Filmlerini izleyenlerde düşünsel ve duygusal anlamda bir iz kalır. Ortaya koyduğu eserler, onun sinema sanatını ve sinema dilini en iyi şekilde kullandığının somut örneğidir. Natuk Baytan, Yeşilçam filmlerinin merak ve istekle izlenebilirlik özelliğini artırmıştır. ■

İSMAİL GÜNEŞ

SEYİRCİNİN KODLARINI İYİ BİLİRDİ

Natuk Baytan ile ne zaman tanıştınız?

1977 senesinin Haziran'ında tanıştık. Güzel sanatlarda okurken Orhun Film şirketine birkaç asistan göndereceklerdi, beni de Natuk Baytan için uygun gördüler. Her sabah saat dokuzda hareket ettikleri kahvehaneye gidiyorum, bana gittiklerini söylüyorlar. Biz iş dokuzda başlar diye biliyoruz. Onlar meğer saat beşte hareket ediyorlarmış. Ben üç gün öyle sete gidemedim. Sonra kahvehaneden bir tanesi "Ne için arıyorsunuz?" dedi. Asistanlık yapacağımı söyledim. Sonra sabah beşte gittim, ilk tanışmamız öyle oldu. Daha önce hiç resmini görmedim, hakkında hiçbir bilgim yok. O yüzden kafamdaki yönetmenle karşılaştığım arasında büyük bir fark gördüm. Fark ettim ki herkes ona "baba" diyor. Diyorum ki ne kadar çok çocuğu var ama hiçbiri de birbirine benzemiyor. Meğer piyasadaki lakabıymış. Herkese yardım etmek konusunda özel bir gayreti olurdu. İlk tanışma filmimiz *Sakar Şakir* filmi idi.

Yaklaşık on yıl beraber çalıştınız. Baytan'ın sizin sinemanıza etkisi oldu mu?

Natuk Baytan'ın benim sinemama doğrudan algılanabilir bir etkisi olmadı. Ama ne öğrendimse ondan öğrendim. Kamera hâkimiyetini, kurguda neler yapılabileceğini, bir sete nasıl hâkim olunabileceğini, dekupaj denen şeyin nasıl yapıldığını ondan öğrendim ama biçimsel olarak neredeyse hiç benzeme-

yiz. Benzettikleri şey şu traveling konusunda, şaryo dediğimiz meseledir; o da çok kullanırdı. Ama onun kullandığı şaryo gösterimci, seyirci kamera hareketini görsün diye daha şekilciydi. Ben sadece bakış açısı değiştirmek için kullanıyorum. Şekiller dışarıdan bakıldığında onun gibi ama filmi seyrettiğinizde bir benzerlik yok. Sadece aleti kullanmak açısından bir benzerlik.

Çalışma disiplini nasıldı? Set öncesi, sonrası, set içinde...

Normalde iç programı asistan yapar ama o kendi yapardı. Bir kitapçık yapardı, bugünkü excel'e benzeyen bir şey. Excel'de hani süzme yaparsınız o sahneler sizin önünüze gelir ya, o bunu kâğıdın katlama biçiminden elde ederdi. Bu benim de çok taklit ettiğim bir şeydi. Excel programı çıkana kadar bütün filmlerimin dökümünü onun gibi yapardım. Onun Türk sinemasında neredeyse hiçbir yönetimde olmayan bir özelliği vardı. Dekupaj dediğimiz, sahnenin diyelim sağ tarafında sahne var sol tarafını karelere ayırırdı. Bildiğimiz storyboard gibi değil. Sahnenin üstten krokisini çizerdi. Oradaki insanları kafa halinde, baktıkları yeri nokta halinde burun koyarak çizerdi. Oklar koyardı. Tek tek bütün planların krokisini çizerdi. Senaryonun o açıdan çok da güzel çizgisi vardı böyle cetvel gibi sağlam. Altına da yazardı şu olur, bu olur. O planın ne anlattığını söyleyen ifadeler koyardı. Ama çekimlerde ona eklemeler yapardı. Hiçbir yönetimde olmayan kendine ait bir şeydi bu. Bunu o kadar çok yapardı ki istese filmleri ezbere de çekebilirdi fakat Kemal Sunal biraz obsesifti. Bir sahnenin dekupajı yoksa rahatsız olurdu, yapmasını isterdi. Sanki yapmayınca çekemeyecekmiş gibi bir korkuya kapılırdı. Baytan da onun hatırına çizerdi.

Natuk Baytan'ın yönetmen yardımcılığı yapmak zor muydu?

Her yönetmenin bir disiplini vardır. Kimi bağırarak kimi nezaketle yapar. Natuk Bey karşısındakine saygı gösterirdi ama ceza da uygulardı. Diyelim oyuncu bir yanlışlık yaptı, bir sonraki filmine çağırılmazdı veya küserdi.



İSMAİL GÜNEŞ KİMDİR?

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'ni bitirdi. Sinema kariyeri, 1976'da üniversite hayatı sırasında Natuk Baytan'ın yanında reji asistanlığıyla başladı. 1977 yılında çektiği ilk kısa metraj filmi olan *Karanlık Bir Dönemdi* adlı çalışmasıyla yönetmen koltuğuna geçti. 1982-86 yılları arasında gazetecilik yaptı. 1986'dan bugüne sinema filmlerinin yanı sıra televizyon filmleri ve dizileri de çeken Güneş, son olarak 2012 yılında *Ateşin Düştüğü Yer* filmiyle seyirci ile buluştu.



Nasıl bir yanlışlık peki?

Öyle büyük bir yanlış değil. O dönemin insanların inanılmaz bir gayret vardı. Yani başarıyı hep birlikte üstlenme söz konusuydu. İnsanlar birbirine yardımcı olurlardı. Set ışığa, ışık sete, oyuncu yardımcı oyuncuya, yardımcı oyuncu kavgacı dediğimiz insanlara... Özellikle kavgacı dediğimiz atlayan, zıplayan, düşen figürasyonun bir üst kademesindeki erkek tayfası onun has adamlarıydılar ve o bir şey istediği zaman kavgacılar kendi aralarında çalışırlardı ve iş iyi olsun diye birbirlerine yardım ederlerdi. Biraz da 35 mm'nin, yani hammaddenin kıymetli olmasından mülhem bir durumdu. Hammadde çok kıymetli olunca tekrar etmek riskli bir duruma yol açardı. Çünkü yönetmenlerin kotaları vardı. Mesela bir yönetmen vardır ki 30-32 kutuyla filmi bitirir; bu en düşük kalitedir, daha aşağısı zaten yapılamaz. Natuk Baytan tarzı yönetmenler biraz daha lüks dediğimiz 40-42 kutu veya 50 kutuya doğru çıkardı. Bir kutuda 4 dakika olduğunu düşünün. Ona rağmen yine de bu negatifle başka şeyler de çekilebilirsin diye büyük özen gösterilirdi. Başrol oyuncusundan figürasyonuna kadar süregelen bir şeydi. Bugün dijital teknoloji gelince bu kıymetli olmaktan çıktı. Oysa bence daha kıymetli hâle geldi çünkü zaman gidiyor. Gereksiz bir konsantrasyon problemi filmin içeriğine yansıyan bir hâl alıyor. Öbür türlü herkes diken üstünde bir vaziyette çünkü negatif çok kıymetli ve hata yapmamak için büyük gayret sarf ediyorlardı. Şimdi negatif kıymetsiz hâle gelince asıl kıymetli olan zamanı kaybediyoruz.

Natuk Baytan sinemasının Türk sinemasındaki yeri ve önemi hakkında neler söylemek istersiniz?

Özellikle avantür dediğimiz sinemada Türkiye'nin bir numarasıydı. Seyircinin kodlarını çok iyi bilirdi. İster aşk filmi çeksin, ister komedi filmi çeksin, ister bildiğimiz mafyatik veya şiddet üzerine filmler çeksin, her birine aynı özeni gösterip, aynı kodları kullanarak komedi de, dram da, aşk filmi de üretebiliyordu. Bütün bunları üretebilecek bir donanımı vardı. "Film çekmek sette de öğrenilmez, kitap okuyarak da öğrenilmez. Film çekmek sinema salonunda film seyrederek öğrenilir. Edebiyat fakültesinde okuyup romancı olunamayacağı gibi sinemayla ilgili bir fakültede okuyup da sinemacı olunamaz. Sinemacılık insanda var olan bir şeydir. Gider, seyredersiniz sizde oluşturduğu duygularla yeni hikâyeler, yeni bakış açıları düşünürsünüz. Nasıl ki romancılar çok roman okuyarak kendi romanlarını yazıyorlarsa, yönetmenler de çok film izleyerek kendi filmlerini çekiyorlar. Nasıl çekmemeleri ve çekmeleri gerektiğini seyrettikleri filmlerden öğreniyorlar ama kendi tarzlarını oluşturuyorlar" derdi. Hem insani yönden hem de filme, seyirciye, yapımçıya bakış açısından bakıldığında çok kendine münhasır bir insandı.

Onu diğer yönetmenlerden ayıran özellikler nelerdi?

Ben çok farklı yönetmenlerle çalışmadım. Bir tek onunla çalıştım. Dolayısıyla diğerleri nasıl yapar, nasıl bir bakış açısıyla kendi üsluplarını oluşturur bilmiyorum ama benim onda gözlemlediğim bir şey vardır: genellikle kamerasını alt açığa koyardı. Atif Yılmaz'ın filmlerine bakarak ve onun setlerinden anlatılanları duyarak gördüğüm şey, onun da kamerasını yukarıya koyduğu. Bunu ben şöyle çözümlerdim: Natuk Baytan iki metre boyundaydı. O insanlar yukarıdan baktığı için aşağıdan bakmayı tercih etti. Atif Yılmaz da 1.60-1.65 boylarındaydı. O da insanlara aşağıdan bakmaktan sıkılmış olacak ki yukarıdan bakmayı tercih etti. Benim iki yönetmen arasında baktığım şey bunu bilerek yapıp yapmadıkları. Natuk Baytan'ın insanlara aşağıdan bakmayı seven bir resim anlayışı vardı. Bu benim onu başkalarından ayırdığım en önemli özelliğidir.

Hâlâ filmlerini izliyor musunuz?

Denk geldiğimde izliyorum.

Filmografisi geniş bir yelpaze sunuyor: ilk yılları tarihi avantür, sonra Kemal Sunal serisi ve arabesk furçası. Filmleri genel olarak değerlendirdiğinizde neler söylersiniz?

İlk filmlerinden birinde -sanıyorum ikinci filmi- İzmir Film Festivali'nde en iyi senaryo ödülü alır, film de üçüncü olur. *Sahildeki Ceset* filmin adı. Kopyasını bulmak mümkün değil. Çok da merak ettiğim bir film. Herkesin tanımadığı bir adam olarak ortaya çıkar ve sanat filmi çekiyor diye işsiz kalır. Ben film çekiyordum, hepsi sanat diye bakardı o. Sanat filmi olması için özel bir durumunun olması gerekmiyor. O film sanatının bütün unsurlarına çok hâkim bir insandı. Melodram da çekiyor o dönemde ama tarihi avantür dediğimiz Hacı Murat'la başlayan daha sonra renkli dönemlerde Kara Muratlara, Malkoçoğullarına gelen bir furça içerisinde tekniği ustalaşiyor. Bunun yanında polisiye işlerde tekniğinin gücü, sinemasal dil itibarıyla bu alana da çok hâkim. Sonra Cem Film diye bir firmayla *Çaresizler* diye bir film yapıyor. *Çaresizler*'de Cüneyt Arkın, Perihan Savaş, Ahmet Mekin oynuyor. Kalabalık bir Natuk Baytan kadrosu diyelim. Onun öyle bir kadrosu vardı. O filme kadar Cem Film'in neredeyse bütün filmleri batıyor. O film inanılmaz bir sükse yapıyor. Ondan sonra Cem Film'in uğuru hâline geliyor ve şirket bütün yapmak istediği filmleri ona çektiriyor. Kemal Sunal da sadece Ertem Eğilmez'de o zaman. Yahya Kılıç yeraltının önemli isimlerinden Dündar Kılıç'ın abisi olduğundan Kemal Sunal'ı alabiliyorlar. Alıyorlar ve bir yönetmen lazım bunlara. Natuk Baytan çeksin, uğurumuz o diyorlar. Ertem Eğilmez de Natuk Baytan'ın çekemeyeceğini söylüyor ve yedi tane isim sayıyor. Bunlar olmazsa ancak o çeker diyor. Fakat Cem Film Baytan'da diretiyor ve ortaya *Sahte Kabadayı* çıkıyor. Kabadayı filmlerinin aynısıdır. Sadece bunun tersini, sahtesini yapar ve çok önemli bir ticari başarı elde eder. Onun dışında şar-



kıcı türküçü filmleri çok fiyakalı, *Çeşme* filminden dolayı. Ferdi Tayfur'la film yapmak istiyor. Benim de ikinci asistanlık yaptığım filmidir. Orada da keza aynı tartışma oluyor, Natuk Baytan'ın çekmesinde ısrar ediyorlar ve *Son Sabah* diye bir film yapıyor. Hakikaten büyük bir ticari başarı yakalıyor.

Kısacası ayırt etmiyor. Farklı türlerde filmler yaparken işini basite almıyor. Her birine aynı ciddiyetle, aynı özenle sarılıyor ve gerekli olan, kendince yapabildiği her şeyin en üst seviyesini oluşturmaya çalışıyor. Kendi işine gösterdiği saygı da seyirci tarafından saygı görüyor. Dünyada Sergio Leone'nin kaderine benzetiyorum onun kaderini. Sergio Leone de çok dalga geçilen bir adamdı, spagetti western diye küçülttüler ama zamanla birileri keşfetti bu spagetti western denilen şeyin kendine ait bir dünyası olduğunu ve bambaşka bir estetik olduğunu. Sonradan üzerine tonlarca yazı yazıldı o filmlerin. Sonra bu süreç ona *Bir Zamanlar Amerika* diye bir film yaptıрма imkânı getirdi. Keza Natuk Baytan da öyle. Avantür filmler, güya sosyal içeriği olmayan basit Kemal Sunal filmleri... Oysa Natuk Baytan'ın Kemal Sunal filmlerinin sosyal



içeriği diğer filmlerden daha güçlüdür ve daha evrenseldir. Fukaralık, dolandırıcılık, kötü adam tiplerine baktığınızda sosyal mesajı diğer filmlerin ideolojik mesajından daha öndedir. İnsan hakkı meselesine bakıldığında o filmlerin çok güçlü olduğunu görürsünüz. Sonradan keşfedilmiştir ve birçok öğrencinin o filmlerle ilgili özellikle Natuk Baytan'ın Kemal Sunal filmleriyle ilgili özel araştırmalar yaptığını biliyorum. Bana da soru sormak için geldiler. Ben ideal filmini yaptığını düşünmüyorum. Hep önüne seyirci bunu anlar mı sorusu geçti. Ekonomik kaygılarla kendi filmini çekemedi diyebilirim. Hep önüne bir engel kondu. Yaşadığı o işsizlik travması onu kendi rafine sinemasını oluşturmak konusunda engelledi, bir süre sonra da alışkanlığa dönüştü. Böyleyizdir hepimiz. Eğer inandığımız gibi yaşamazsak yaşadığımız gibi inanmaya başlarız. O inandığı gibi sinemayı yapma imkânlarını bulamadı uzun süre. Bulduğunda da acaba korkusu başladı ve hep teknolojiyle ilgilendi. Filmin ruhu ile oyunculuklarıyla çok ilgilenmedi. Sonuna kadar sinema dilini güçlendirmek ve seyirciyi ikna etmenin yollarını arama konusuna özel ihtimam gösterdi.

Bugün bile filmlerinin beğenilmesi bu kodlarla mı alakalı?

Eski destanları okuduğunuzda da bugünkünden çok farklı bir şey olmadığını görüyorsunuz. Vaktiyle seyredilmiş ama bugün beğenilmeyen filmler o günün moda filmleridir. Bugünün moda filmleri de ileride seyredilmeyecektir. Yine seyircinin kodlarını iyi çözenler geleceğin seyircisine ulaşacaklardır. Natuk Baytan da bunlardan biri.

Natuk Baytan'ın sinemasının Türk sinemasına hangi yönleriyle etkisi olduğunu düşünüyorsunuz?

Tarihi filmler furçasında birçok yönetmen benzer işler yaptı. Bu onun etkisiyle olan işlerdir. Yani Kara Murat tutunca bir başkası farklı bir isimde bir kahraman yaptı. Keza Malkoçoğlu'nu kendi de yaptı başka yönetmenler de yaptı. Kara Murat değişmez bir Natuk Baytan serisidir. Bütün Kara Muratları o çekmiştir. Ama Battal Gazilerin Atif Yılmaz'ı bile vardır. İki tane Battal Gazi Kayseri'de vizyona giriyor. İkisinde de Cüneyt Arkın oynuyor. Birinde ekstradan Fikret Hakan oynuyor. Fikret Hakan o zaman star. Öbürü de normal Natuk Baytan karakterlerinden oluşan bir Battal Gazi. Karşı karşıya iki sinemada gösteriliyor. Baytan'ın çektiği Battal Gazi öbürünün iki misli hasılat yapıyor. Bu da gösteriyor ki kendine ait bir bakış açısı var. Başkalarını fikrinsel anlamda etkileyip o tarz filmlere yöneltiyor olsa bile onun samimi duygusundan alamadıkları, "gibi" oldukları için seyircide bunun karşılığı yine ortaya çıkıyor.

Natuk Baytan ile yaşadığınız unutamadığınız bir anınızı paylaşır mısınız?

İlk filmimi 1986'da çektim. Natuk Baytan da bir Kemal Sunal filmi çekti. Hastaydı. Kanser tedavisi görüyor ama kanser olduğunu bilmiyor. Ben montajdayken stüdyoya geldi ve benim bir sahnemin montajına karıştı. Ağır hastaydı, filmi görebilme şansı yoktu ama ilk filmimin jeneriğini "Ustam Natuk Baytan'a" diye başlattım. Bunu bir ziyaret sırasında Ahmet Tezcan kendisine söylemiş. Çok ağlamış. Sonra ben ziyaret ettim, beni görünce ağlamaya başladı ve "Oğlum, beni perişan ettin" dedi. "Baba, ne yaptım?" diye sordum. Filmimi kendisine ithaf etmemden çok etkilendiğini öğrendim. Halit Refiğ filmi görünce özellikle beni arayıp tebrik etti, Türk sinemasında bambaşka bir şey yaptığımı söyledi. Türk sinemasının gerçek manada babasıydı ve ben babama baba dememişken ona dedim. ■

6. MALATYA ULUSLARARASI FİLM FESTİVALI

6-12 KASIM
2015



6TH MALATYA
INTERNATIONAL
FILM FESTIVAL

NOV 6TH-12TH
2015

MUFF  MIFF



PETRA HOLZER

Bu Festival Bozcaadalıların

SÖYLEŞİ: ESRA BULUT

Bozcaada, geçtiğimiz Ekim ayında Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali'ne (BIFED) ikinci kez ev sahipliği yaptı. Daimi teması ekoloji olan festival, bu yıl nükleer felaketler, çöp, yemek, yaşlılık, fakirlik, adalet gibi sorunları ele alan geniş bir seçki ile seyirci karşısına çıktı. Festivalin kurucuları arasında yer alan yönetmen Petra Holzer ile BIFED'in yerel kimliği, adalılarla olan ilişkisi ve uluslararası bağlantıları üzerine konuştuk.

BIFED'in kuruluş amacı ve ideali neydi?

BIFED, ülkenin son temiz ve küçük yaşam alanlarından Bozcaada'nın bir süre daha yaşanılır kalması için verilen çabaların sanatsal bir yapıyla güçlendirilmesini hedefliyor. Adanın yeni ve kitle turizminden uzak "sanatçı ve sanatsever" diye adlandıracağımız kitleyle tanıştırılması ve belgesele yeni bir mevzi kazandırılması amaçlarıyla oluşturuldu. BIFED'in kurucuları Bozcaada Belediye Başkanı Dr. Hakan Can Yılmaz, Bozcaada Turizm İşletmecileri Derneği Başkanı Yahya Göztepe, yönetmen Petra Holzer ve Ethem Özgüven.

Jüri mesleki çeşitlilik/uzmanlık anlamında nasıl bir yelpazeden oluşuyor?

Uluslararası festival olmak için kurallar ve standartlar var. Ev sahibi ülkeden jüriye katılım toplam sayının yarısı olabilir. Öbür üyelerin başka ülkelerden

olması gerekir. Kadın sayısı yarıdan da fazla. Yönetmen, sinema yazarı, yapımcı gibi alanında önemli isimlerden oluşuyor. Geçen yılki ve bu yılki jüri, dünyada bu konuda gerekli standart kabuller ölçüsünde planlandı.

Jüri ekibine yeni isimler alırken neleri önemsiyorsunuz?

Her seçim politiktir. Bir önceki yanıtlara ilave olarak diyebilirim ki bizim dünya ve estetik görüşümüze yakın insanları seçiyoruz. Geçen yıl jüride Mark Achbar, Nathalie Borgers, Yeşim Ustaoglu, Seray Genç, Tül Akbal, Konstantin Bojanov ve Cüneyt Cebenoyan vardı. Bu yılın jürisinde yönetmen Özcan Alper, gazeteci Banu Güven, yapımcı ve senarist Funda Alp, yapımcı Gaye Günay, yönetmen Liz Miller, sinema yazarı Maria Chalkou ve Cinemambiente festival yönetmeni Gaetano Capizzi var. Her yıl farklı jüri üyelerinin gelişikle, hem sektörden çeşitli insanlar ve sanatçılarla karşılaşma şansımız oluyor hem de uluslararası profesyoneller ve sanatçılara yerli üretimi ve yönetmenleri tanıtırma fırsatı doğuyor.

İsteyen herkes BIFED'e film yollayabiliyor mu? Bir insanın yalnızca tek film gönderme hakkı mı var?

İsteyen herkes istediği kadar film yollayabilir. Süre kısıtlaması yok ama yarışma filmlerinin son dört yılda çekilmiş olması gerekiyor.

Size ulaşan çalışmaları nitelik ve nicelik bağlamında nasıl tasnif ediyorsunuz?

Evrensel estetik ve etik kabullere uygun bir seçim yapmaya çalışıyoruz. Her seçim göreceli ve sübjektiftir. Bu nedenle jüri kararları çok tartışılır. Ancak uzun vadede ve sonunda herkes Çehov'da, Kubrick'te, Beethoven'da birleşir. Evrensel estetik derken bunu kas-



tettik; uzun vadede herkesin evet diyebileceği değerlendirmeyi yapabilecek bir jüri oluşturmaya çalışıyoruz. Etikte de aynı şekilde, evrensel etik değerler dediğimiz bir silsile var. Çok uzun bir konu bu tabii, festivali bu etik değerlere yakın bir yerde tutma gayretindeyiz.

Festival bölümlerinden bahsedermisiniz? Film Gösterimi, Gaia Öğrenci Ödülü başlıklarını nasıl filmler dolduruyor?

Film Gösterimi başlığında, finale kalamayan ama gösterilmesi gereken değerlerde filmler yer alıyor. Başarılı öğrenci belgesellerinin deneyimli ve ciddi yapım bütçeleriyle yarışmasının uygun olmayacağını ikinci yılda kesin olarak gördük ve bu nedenle de "Gaia Öğrenci Ödülü" başlığını koyduk. Acaba iyi öğrenci belgeselleri Panorama altındaki başlıklar da kaybolur mu, bu belgeselleri biraz

daha öne çıkarabilir miyiz düşüncesi etkili oldu. Bu sayede, bazı filmleri daha önemli bir konuma getirerek bu gençlere farklı bir destek sunabilir miyiz, diye düşündük. Polonya, Myanmar, İngiltere, Fransa, İsviçre ve Türkiye'den dokuz belgeselden oluşan bir aday listesi çıkardık. Filmlerin çok ilginç konuları vardı. Mesela Myanmar'dan eski tekerleklerden ürünler oluşturan bir sektördeki çalışanları düşünün (Lastik Tekerlekler/Tyres) ya da Polonya'da şiiirlerini "yazmayan" bir kalemle yazan yaşlı kadının öyküsü (Görünmeyen/Invisible) ya da Türkiye'den yaşlı köylü çiftin eski tohumları koruması ve yaşatması ile ilgili belgesel (Ben Alemin Biberini Yemem)...

Mekân olarak neden Bozcaada'yı seçtiniz? Bozcaada konumsal olarak sizin amacınıza nasıl bir katkı sağlıyor?

Artık bir anlamda Bozcaadalıyız. Burası bizim hayatımızda önemli. Buna ek olarak büyük kentler bu tür çalışmalar için çok büyük, her şey çok daha zor ve çok sayıda festival var. Kızımız da burada büyüyor.

Fiziksel olarak ada dışına yayılmayı hedefliyor musunuz?

Hayır, ada dışına yayılmak gibi bir amacımız yok. Ama Yunanistan'la, özellikle adalarla ve birçok farklı festivalle örneğin İşçi Filmleri Festivali ve Cinemambiente ile Sendika Org. ve benzeri birçok ulusal ve uluslararası yapıyla süren ve gelişen ilişkilerimiz var. Mesela Limni ve Midilli bize çok yakın adalar ama neredeyse hiçbir ilişki ve iletişim yok. Her yıl Midilli ve Limni'ye Avustralya'dan, Şili'den binlerce insan gelir ama Bozcaada'dan en fazla iki kişi gider. Ancak, biz akrabamız bu insanlarla. Festival gelecekte gidiz



geliş, kültürel alışveriş işlerini yoğunlaştıracaktır. Festivaller birbirlerine sayısız destek sağlar, alt yazı, film önerileri ve şu an aklımıza gelmeyen birçok farklı konuda. Festival dayanışması devrimci dayanışmaya çok yakındır.

Yerellik bu oluşumun neresinde aranmalı? BIFED için Bozcaadalılar ve Bozcaadalı olmayanlar için ayrı ayrı hedefleri olan bir oluşum diyebilir miyiz?

Hayır, bizim bu kadar planlı amaçlarımız yok. Yerellik derken, bu festivalin ilk yıl salonlarını dolduranların yüzde doksanı ada halkıydı. Bize dükkânlarını, salonlarını, otel ve pansiyonlarını ama daha önemlisi kalplerini açtılar. Festivalin ödülleri, çantaların tasarımını, afişlerini, fotoğraflarını neredeyse her şeyini

öğrencilerimizle ve adalılarla birlikte yapıyoruz. Festival bittikten sonra da adalılara gösterimler yapıyoruz. Yazın açık havada, kışın salonlarda ve belki bu sene okullarda da yapacağız. Zeytin toplantisı, üzüm toplantisı, tohum takası, bütün bunlar tamamen yerel düşünceler, konular. Bu festival Bozcaadalıların festivali.

Zeytin toplantisı, üzüm toplantisı, tohum takası... Nedir bunlar?

Bu toplantılar, küçük, yerel ve yavaş olana destekleyen, festivalin önem verdiği konularda uzmanların, yerel çiftçilerin ve akademisyenlerin bir araya gelip tartıştığı toplantılar. Zeytin kültürünün, şarap üretiminin üstünde kara bulutlar dolaşiyor. Toplantılarda bunlar tartışılıp çözüm aranıyor.

Festivalin ödülleri, çantaların tasarımını, afişlerini, fotoğraflarını, hemen her şeyini öğrencilerimiz, sanatçılar, adalılar ve biz yapıyoruz. Bu festival Bozcaadalıların festivali.

Festivale uluslararası ilgi nasıl?

Bu soruyu ancak rakamlarla anlamlandırabiliriz. İlk yıl otuz üç ülkeden yüz yetmiş film, ikinci yıl kırk beş ülkeden yüz seksen film. Bunu siz değerlendiriniz. BIFED, Green Film Network'ün bir üyesi, genelde en az iki yıl gerekir ama GFN (Green Film Network), festivali daha ilk yılında kabul etti -ki bu özel bir uygulama.

BIFED ulusal/uluslararası katılım ve belgeselin gücü sayesinde nihai bir hedef barındırıyor mu?

Amaç adada kalıcı bir belgesel ortamı yaratmak. Yalnızca izleme anlamında değil, festival güçlendikçe belgesel üretimine desteği, belgeselcileri bir araya getirme imkânları da artacaktır. Süreçte önemli olan büyüme konusundaki ekolojik kriterleri kaybetmemek. Büyümek çok tehlikeli bir kelime.

Sizce çevre/ekoloji başlıkları katılımcılara nasıl bir çalışma alanı sağlıyor?

Çevre ve ekoloji derken engellenmişlikten, insani çalışma koşullarından, iş cinayetlerine ve göçe kadar geniş, in-



sanı ilgilendiren birçok konuyu kastettik ve bu doğru anlaşıldı.

Amaçlarınız arasında doğru ve hakiki olanı birlikte aramaktan bahsediyorsunuz. Bireyin elinden çıkmış her iş manipülatif değil midir?

İnsan elinden çıkan her şey manipülatiftir, ama temel olan bu manipülasyonu Leni Riefenstahl'ın ve Eduardo Galeano'nun nasıl, ne şekilde farklı yaptığıdır. Tercihinizi bireysel olarak ve festival olarak bu manipülasyonlardan birine yakın durarak yaparsınız. Bu da hem sizi hem festivalinizi belirler. Hiç şüphesiz manipülatif bir çalışma hakikatin neredeyse tam üstüne oturabilir, enderdir ama böyledir. Resimde, heykelde, müzikte, edebiyatta ve sinemada böyledir. Manipülasyon olmadan sanat eseri de olmaz. Ama manipülasyon, sübjektif olma hâli çok karmaşık, zevkli ve sonu olmayan bir konu.

BIFED sponsorlar desteğiyle yürüyen bir oluşum. Ne kadar bağımsız hareket edebildiğini düşünmeliyiz?

BIFED yüzde yüz bağımsız bir festival. Birçok sponsorluk önerisini festivale



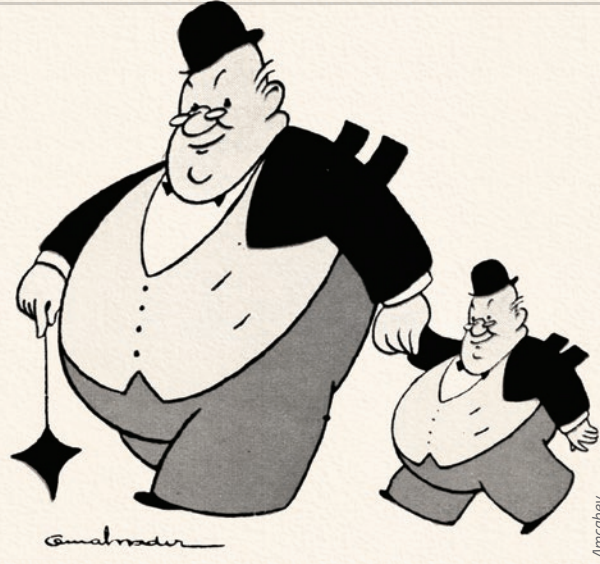
Surire, Fethi Kayaalp Büyük Ödülü

uygun olmadığı için geri çevirdik. Belediye Başkanı festivalin kültürel bölümüne -filmlerin neredeyse hepsini seyretmek dışında- hiç karışmaz. En büyük destekçimiz de rüzgâr enerjisi üreten bir enerji şirketi. Bizim başka türlü çalışmamız da mümkün değil zaten.

Bu yıl gerçekleştirdiğiniz festivalde yer alan filmlerden bahsedebilir misiniz?

Bu yıl filmlerin sayısı ve gönderildiği coğrafya çok daha geniş ve çeşitliydi. Kore, Japonya, Şili, Arjantin, Avustralya gibi çok farklı coğrafyalardan, çok farklı

konularda filmler geldi. Filmlerde farklı öykü anlatma tekniklerinin yanı sıra, çağdaş video kameralarının artık film kameralarına yakın kalitede resim vermesinden kaynaklanan ve yeni objektifler ya da fotoğraf makinası temelli kameraların yapısından kaynaklanan yeni kurgu estetikleri öne çıktı. Ayrıca bu yıl "çöp" önemli bir temaydı, hem baş edilemez bir konu hem de yeni bir gelir kaynağı olarak. Nükleer felaket filmleri bu sene birkaç taneydi, yerel ve küresel yemek konuları, yaşlılık, fakirlik ve dünyanın adaletsizliği bu yılın hemen sayılabileceğimiz konuları. ■



İlk Çabalar, İlk Filmler

Aslında Türkiye'deki animasyon tarihini Karagöz'den başlatmak gerekir. Karagöz'ün sinemanın üretim mantığıyla olan benzerliği, animasyon türünde zirve yapar. Karagöz'de kullanılan tasvirler stop-motion filmlerde kullanılan modellere oldukça benzer. Hayâlilerin canlandığı bu tasvirler bir çeşit beyazperde olan hayal perdesinde belirir ve izleyiciyle buluşur. Yirminci yüzyılın başında bu biçimsel yapı animasyon mantığıyla kayıt altına alınabilseydi belki de bugün dünyanın ilk kukla animatörü olarak geçen Shiryaev yerine bir hayâlinin adı tarih kitaplarına girebilirdi. Nitekim daha sonraki dönemde dünyanın çeşitli yerlerinde gölge oyununun animasyona çevrildiği işler gerçekleşti.

Özellikle Disney animasyonlarının dünya çapında yayıldığı otuzlu yıllar, animasyon üretimi açısından pek çok ülkede olduğu gibi Türkiye'de de bir canlanmaya neden oldu. Türkiye'deki bilinen ilk animasyon denemesi *Akşam* gazetesinde çizmeye başladığı "Amcabey" tiplemesini hareketlendirmeye karar veren karikatürist Cemal Nadir Güler'e aittir. Geleneksel animasyon yöntemiyle yapılan ve *Amcabey Plajda* adıyla çıkması planlanan film, 1931 yılında *Artist* dergisinde de haber olur. Filmi kendi çabalarıyla tamamlamaya çalışan Güler, bir süre çalışır ama tek başına altından kalkamayınca filmi tamamlayamadan bırakmak zorunda kalır.

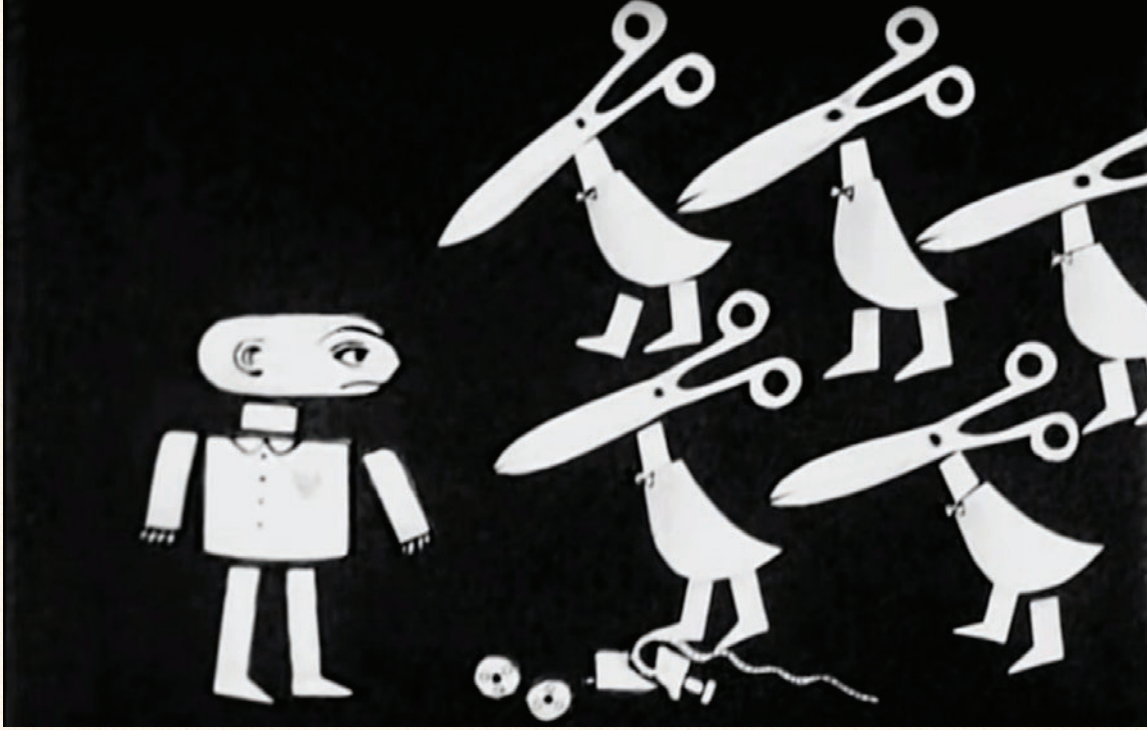
Otuzlu ve kırklı yıllarda yurt dışında çeşitli alanlarda eğitim alan pek çok sanatçı sinemaya da ilgi duyar ve film üretmeye başlar. Muhsin Ertuğrul'un sinemada tek adam olarak etkin olduğu otuzlu yıllar bittikten sonra bu sanatçıların da katkısıyla Türk sinemasında bir hareketlilik sağlanır. Vedat Ar'ın başını çektiği bir grup sanatçı da animasyon alanında çalışmalar yapar. Ar'ın Devlet Güzel Sanatlar Akademisi'nden on beş öğrencisiyle birlikte gerçekleştirdiği *Zeybek Oyunu* adındaki kısa film bazı kaynaklarda bilinen ilk Türk animasyon filmi olarak geçer fakat film günümüze ulaşmaz. Bazı kaynaklar ise ilk animasyon filmi

TÜRK ANİMASYONUNUN "YOKSUL" TARİHİ

KORAY SEVİNDİ

Türkiye için "animasyonu elinden alınan ülke" tanımlaması yapmak çok da yanlış olmaz. Pek çok Türk sineması tarihçisi Türkiye'de animasyonun gelişmemesini 1951 yılında yapımına başlanan *Evvel Zaman İçinde* filminin başına gelenlere bağlar. Turgut Demirağ'ın yapımcılığını üstlendiği film, altı yıl gibi bir sürede tamamlanır fakat filmin negatifi banyo için gönderildiği ABD'de yanlışlıkla çöpe atılır. Bu durum film artık bitme aşamasına geldiğinde fark edilir ama işin asıl acı veren tarafı o dönemin imkânsızlıkları içinde filmin başka bir kopyasının çıkarılmamış olmasıdır. Daha sonra ABD'deki şirkete açılan davalarla ve alınan tazminatlarla filmin üretimi için harcanan paralar geri kazanılır belki ama yapım ekibindeki elli kadar güzel sanatlar öğrencisinin birincil amacı zaten para değildir. O dönemde altı yıllık emeğin boşa gitmesi ciddi bir travmaya neden olur ve Türkiye'nin ilk uzun metrajlı animasyonu da böylece ölü doğar.

1951 YILINDA YAPIMINA BAŞLANAN *EVVEL ZAMAN İÇİNDE* FİLMİNİN BAŞINA GELENLER CİDDİ BİR TRAVMAYA NEDEN OLUR VE TÜRKİYE'NİN İLK UZUN METRAJLI ANİMASYONU ÖLÜ DOĞAR.



Sansür, 1970



Amentü, Gemisi Nasıl Yürüdü?, 1970

için Eflatun Nuri Erkoç'u işaret eder. Vedat Ar'a *Zeybek Oyunu* filminde de yardımcı olan Erkoç, bu filmten daha önce gerçek film şeritleri üzerine mürekkeple çizimler yaparak otuz yedi kareden oluşan *Dolmuş ve Şöförü* adında bir animasyon gerçekleştirir. Günümüze şeritleri ulaşan film bu anlamda en eski Türk animasyon filmi olarak kabul edilebilir. Ardından gelen *Evvel Zaman İçinde* filmi ise akıbetiyle Türk animasyon tarihinin kırılma noktalarından birini oluşturur.

Bağımsız Animasyonların Ortaya Çıkışı

Türkiye'nin animasyon tarihinde karikatür sanatçılarının önemli bir yeri vardır. Kırklı yıllar-

da başlayan ve altmışlarda zirve yapan sinema reklamları çok sayıda eleman ihtiyacı doğurur ve artan stüdyolarla birlikte karikatüristler animasyon alanına yönelmeye başlar. Vedat Ar'ın kurduğu Filmar yapım şirketi yetmişli yıllara kadar yüzlerce reklam üretir. Süheyl Gürbaşkan'ın İstanbul Reklam Ajansı da Oğuz Aral, Altan Erbulak, Yalçın Çetin gibi önemli karikatüristleri kadrosuna katar. Daha sonraki dönemde Ali Ulvi Ersoy, Tonguç Yaşar ve Yalçın Çetin'in kurduğu Stüdyo Çizgi gibi pek çok animasyon stüdyosu açılır. Bu kadar stüdyo açılması ihtiyaçları karşılarsa da animasyonun gelişimine pek katkı sağlamaz çünkü çabuk üretim ihtiyacı -günümüzdeki dizi sektörüne benzer bir şekilde- bazı ezberler oluşturur ve sinematik anlatımla estetik kaygıları yok etmeye başlar. Tek tiplenen animasyonlar ortaya çıkar. Bunlara ek olarak karikatüristlerin ekip çalışmasına uyum sağlayamaması ve animatörlüğü geçici bir iş olarak görüp çok önemsememeleri yüzünden de istenen gelişimi sağlanamaz. Gittikçe azalan ilgi ve televizyonun yayın hayatına başlaması stüdyoların günden güne kapanmasına neden olur. Yetmişlerle birlikte sinema reklamlarından televizyon rek-

DİSNEY
ANİMASYONLARININ
DÜNYA ÇAPINDA YAYILDIĞI
OTUZLU YILLARDA,
ANİMASYON ÜRETİMİ
AÇISINDAN PEK ÇOK
ÜLKEDE OLDUĞU GİBİ
TÜRKİYE'DE DE BİR
CANLANMA YAŞANIR.



Cici Can, 1963

TÜRKİYE'NİN ANİMASYON TARİHİNDE KARİKATÜR SANATÇILARININ ÖNEMLİ BİR YERİ VARDIR. SİNEMA REKLAMLARI ÇOK SAYIDA ELEMAN İHTİYACI DOĞURUNCA KARİKATÜRİSTLER DE ANİMASYON ALANINA YÖNELİR.

lamlarına geçiş yapılsa da altmışlardaki üretim zenginliğine bir daha ulaşamaz.

1963 yılında Ertem Göreç'in yönetmenliğinde çekilen fantastik komedi türündeki *Cici Can* filmi için özel bir sayfa açmak gerekir. Gazetede fotoğrafını gördüğü bir kadına aşık olan Cici Can'ın başından geçenleri anlatan film, bazı sahnelerde peliküle çizilerek basit bir şekilde anime edilen bir ruh karakteri kullanır. Böylece animasyonla gerçek görüntüyü birleştiren film Türk sinemasında da bir ilk olur.

Altmışların sonu bağımsız animasyonların da etkin olduğu yıllardır. Mehmet Celal Ülken'in 1967 yılında *Kibritler ve Böcü*, 1970 yılında da *Bir Gün* filmleri Hisar Kısa Film Yarışması'nda finale kalır. 1970'te Tonguç Yaşar'ın yönetmenliğinde yapılan *Amentü Gemisi Nasıl Yürüdü* filmi ise Antalya Film Festivali ve Altın Koza Film Festivali'nden ödüller alır. Geleneksel hat sanatını animasyon malzemesi olarak kullanan film gerek biçimsel gerekse anlatım olarak alanında oldukça özgün bir iştir ve dünyanın önemli animasyon festivallerinden Annecy'de gösterilir. 1972'de Meral Simer bu filmin devamı olan *Bahar Nasıl Tamam Oldu* filmi tamamlar ama başta üçleme olarak düşünülen bu serinin son filmi gerçekleştirilemez. Tan Oral'ın cut-out yöntemiyle gerçekleştirdiği *Sansür*, Cemal Erez'in *65KV* ve Emre Senan'ın *Gergedanadam* filmleri yetmişlerde öne çıkan diğer bağımsız animasyon filmleridir.

Seksenlerden Bugüne Yaşanan Hareketlilik

1980 yılından sonra TRT animasyonlara destek olmaya başlar. Bu dönemde özellikle Türk kültürünü, geleneklerini, örf ve adetlerini öne çıkartan animasyonlar üretilir. Derviş Pasin ve Ateş Benice'nin kurduğu Pasin-Benice Stüdyosu TRT için *Evliya Çelebi*, *Karınca Ailesi*, *Ece ile Yüce*, *Süper Cıvıv* gibi animasyonların yanında daha uzun süreli *Boğaç Han* ve *Midas'ın Kulakları* gibi animasyonlar da üretir. Doksanlara gelindiğinde ise TRT ortaya çıkan bir yolsuzluk nedeniyle animasyon sektöründen desteğini çeker ve bu durum yapım şirketleri için önemli bir krize neden olur. Gene o dönemde Kültür Bakanlığı ve Diyanet İşleri Başkanlığı'nın desteğiyle dini ve milli değerleri aktarmak için animasyonlar yaptırılır. Üzerinde çok durulmasa da aslında Türkiye'deki ilk uzun metrajlı animasyon filmler bunlardır. İbn-i Tufeyl'in *Hay Bin Yakzan* kitabından uyarlanan ve Haşim Vatandaş tarafından yönetilen 85 dakikalık *Hay* animasyonu bunlara önemli bir örnektir. Doksanlarda özel televizyonların ortaya çıkmasıyla kısa süreli animasyon serileri de üretilmeye başlanır. ATV'de Salih Memecan'ın *Bizimcity'si* ve Show TV'de Cihat Hazardağlı'nın *Plastip Show'u* televizyon için yapılan ve dönemin oldukça dikkat çeken serileridir.

Türk animasyonuna özellikle seksenlerde yapılan destek oldukça önemlidir fakat bir süre sonra -seri üretim ihtiyacıyla birlikte- altmışlardaki estetik ve animatif zayıflıklar nüsetmeye başlar. Aslında sanatçıların ve kurumların bu konuya yeterli önemi vermemesi sadece geçmişte değil -TRT Çocuk örneğinde olduğu gibi- günümüzde de yaşanan bir sorundur. 2008 yılında TRT Çocuk televizyonunun yayın hayatına başlamasıyla birlikte animasyon alanındaki istihdam oldukça genişler. TRT, özellikle animasyon eğitimi alan ve mezun olan öğrenciler için tek şans gibi görünen reklam piyasasına bir alternatif oluşturur ve animasyon dünyasına önemli bir katkı sağlar. Bu dönemde *Keloğlan* serisiyle Türkiye'nin ilk



Rimolar ve Zimolar: Kasabada Barış, 2014

3D animasyon serisi de yapılmaya başlanır fakat sipariş üzerine ilerleyen ve hızlı bir üretimi zorlayan bu sistem, tekdüze hikâyelerden ve basit bir biçimsel yapıdan daha iyisini veremez. Hayal gücünü ortaya çıkarabilecek bir üretim yapısından ziyade sadece bir ekmek kapısı sağlar. Kısa vadede faydalı gibi görünen bu sistemden bir süre sonra yurtdışından kopyalanan "aşırma" işler ve az maaşla uzun süre çalışmak zorunda kalan animatörler üremeye başlar. Bu da ekip ruhunu ve sabretme gücünü öldürdüğü için yetenekli animatörlerin piyasadan kaybolmasına neden olur.

Televizyonla ve reklamlarla ilerleyen animasyon piyasası iki binli yıllarla birlikte tek tük de olsa sinemaya adım atmaya başlar ama gene de üretilen uzun metraj animasyon filmler bir elin parmaklarını geçmez. *Uzay Kuvvetleri 2911* (2014) ve *Evlîya Çelebi Ölümsüzlük Suyu* (2014) filmleri çıktıkları dönemde ilk Türk 3D animasyon filmi olarak lanse edilseler de aslında ilk 3D film motion capture tekniğiyle yapılan *Allah'ın Sadık Kulu: Barla* (2011)'dir. Rotoskop tekniğiyle yapılan ilk uzun metrajlı film *Suluboya* (2009), bilgisayar destekli ilk uzun metraj 2D film *RGG Ayas* (2013), ilk uzun metraj kukla filmi de

Rimolar ve Zimolar: Kasabada Barış (2014)'tir. Birkan Uz'un *İksir* (2014) ve Mustafa Kotan'ın *Köstebeğgiller: Perili Orman* (2015) filmleri canlı aksiyonu animasyonla birleştiren, *Cici Can*'dan sonra yapılmış diğer uzun metraj filmlerdir.

Son dönemde gerek Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın gerekse Canlandırıcılar Yeternek Kampı'nın destekleriyle kısa animasyon alanında da önemli yatırımlar yapılıyor. Bu katkılar uzun metraj filmler için de yapılmaya başlanınca yetenekli insanlar için önemli bir alan açılmış olacak. Nitekim *Evlîya Çelebi ve Ölümsüzlük Suyu* filmi Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Eurimages'tan destek alarak önemli bir örnek oluşturdu. Bu şekilde daha fazla film üretilerek daha özgün çalışmalar ortaya konup animasyon yapımı üzerindeki önyargıların önüne geçilebilir. Böylece animasyonlara yüklenen ve zarar veren "çocuk filmi" yaftası da kırılabilir. ■

**TÜRK ANİMASYONUNA
SEKSENLERDE
YAPILAN DESTEK
ÖNEMLİDİR FAKAT BİR
SÜRE SONRA -SERİ
ÜRETİM İHTİYACIYLA
BİRLİKTE- ESTETİK VE
ANİMATİF ZAYIFLIKLAR
NÜKSETMEYE BAŞLAR.**



SADUN DEMİRKAPU

SETTE GÖREVİMİZ İŞLERİ KOLAYLAŞTIRMAK

SÖYLEŞİ: KORAY SEVİNDİ

Sinema serüvenine *Propaganda* filmiyle 1999 yılında başlayan Sadun Demirkapu, aralarında *Gönül Yarası*, *Babam ve Oğlum*, *Fetih 1453*, *Av Mevsimi*, *Eve Dönüş*, *Sarıkamış 1915* filmlerinin de yer aldığı onlarca projede set amiri olarak görev yaptı. 1998 yılından beri çekilen pek çok reklam filminin kamera arkasında bulunan ve sektörde aktif olarak çalışan Demirkapu ile set amirliğini, söz konusu mesleğin sinemadaki yerini ve tecrübelerini konuştuk.

Set amirliğini tanıtabilir misiniz? Set amiri sette kimlerle ilişki hâlinindedir, yönetmenle doğrudan bir iletişimi var mıdır?

Set amiri kavramı zamanla değişti. Günümüzde set amiri, yönetmenle, görüntü ve sanat yönetmeniyle daha yakından çalışır fakat yeri gelince setteki herkesle iletişim hâlinde olabilir. Zaten sette herkesin yaptığı işler birbirine bağlıdır ve ortak bir amaç içindir. Herkes çekimin istenilen şekilde yapılması için çalışır ve kendi görevini yapar. Set amiri de yapılan işlerin düzeninden sorumludur. Işıkla ilgili bir iş çıkabilir, panter için ray döşenebilir, çekim için bir düzenek hazırlanabilir. Ben buranın amiriyim, herkes bana her şeyi sormak zorunda diye bir şey yok.

Filmin ihtiyacına bağlı olarak nasıl değişkenlik gösteriyor yaptığınız işler?

Dış mekânda ayrı, kapalı mekânda ayrı alet ve teknik malzemeler kullanılır. Yönetmen çekim için bir yeri tercih etmiştir ama kamyonlar ve araçlar oraya ulaşamıyorsa lojistik destek sağlamak gerekir. Bazen sırtında çadırla, dört kişinin tuttuğu panterle ya da iki kişinin tuttuğu ışık ayağıyla mekâna gitmek zorunda kalırsınız. Oraya bir ray kurulacaksa onu yaparsınız. Dağda bayırda kazma kürekle iş yaptığınız olur. Bazen bir bakarsınız ki çok güzel, düz bir yerdir çat diye kuruverirsiniz her şeyi. Mekânla, mevsimle ilişkilidir bunlar. Öyle bir mevsimde çekersiniz ki gülerken eğlenerek yaparsınız işinizi ya da öyle bir mevsimde çekersiniz ki kıştır, karda ayaklarınız donar, gideyim de iki dakika ayağımı ısıtayım dersiniz.

O zaman sizin için stüdyo filmleri daha mı tercih edilebilir?

Dört duvar arasında her şey daha kolay ve kontrollü ama bende biraz maceracılık var. İşimi seviyorum. Bazen karda çalışmak insana başka bir keyif veriyor. Projedeki insanlarla enerji oluşturmak ve o enerjiyi iyi kullanmakla da ilgili bu durum. Kullandığınız cümlelerin size geri dönmesi ve yansması önemli. Tabii işin maddi yönü de var, hepsinin bir arada olması gerekiyor.

Yağmur/kar işlerinde ve araba rigleme konularında uzmanlaşmışsınız. Bu tarz uzmanlık alanları nasıl oluşturuyor set amirlerinde?



Set amirinin görevlerinden biri işlerin daha kolay yapılmasını sağlamak. Çekim zamanını ne kadar kısaltabiliyoruz, ne kadar yardım edebiliyoruz, bunlar önemli.

Bu işe başladığımdan beri pek çok kişiyle çalıştım. Böyle bir şey çekmek istiyoruz, nasıl yaparız sorularıyla geliyorlar. Biz de nasıl yapabileceğimizi arıyoruz ve kurguluyoruz. Bir süre sonra kendi içinde bir fizibilite çalışması yapmaya başlıyorsun. Dünyada görünen örnekler var, bu örneklerden de yola çıkıyoruz yeri geldiğinde. Set Pozitif adında dört ortaklı bir firmamız var. Orada sinema dergilerini, filmleri, özellikle kamera arkalarını takip ediyoruz. Nasıl yapıldığını görüyoruz. Kullanılan materyallere ulaşmak zaman aldığı için burada o materyallerin türü ve alet edevatlar bulduk ve filmciliğe uyarladık. Riglemede arabanın etrafına neyi nasıl koyabiliriz diye hesaplar yaptık. Zaman problemi yoksa bir oyuna dönüşüyor zaten. Bu çalışmalar çekimden önce yapılabilirse çok daha keyifli.

Yağmurlamaya gelirsek, eskiden itfaiye çağırıyorlardı ya da su hortumla püskürtülüyordu. Rainbird dediğimiz bir kafayı bulduk ve aynısını burada ürettik. Çeşitli mekânlarda ve çekim dışında da test ederek doğrusunu bulduk. Bir işe gittiğimizde işin kendi yapısı itibarıyla, doğa şartlarına, mekânın kapalı ya da açık olmasına, mevsimlere göre eksikliklerimizi ve hatalarımızı gördük. Böylece kendimizi geliştirdik. Bugün artık dünyada kullanılan sistemleri kullanır hâle geldik.

Pratik zekâyâ sahip olmak ve iş bitirici olmak set amirliği için önemli. Bunların yanında set amiri olmak için gerekli özellikler neler?

İşi sevmek çok önemli. Bir işi sevmiyorsanız devamlı yapmanız çok zor. Buna karar vermiş olmanız gerekiyor. İşimizin ağır ve yorucu tarafları var. Neşeyle, şen şakrak, eğlenerek yaptığımız işler de var ama bütün hikâyeye sevmekle başlıyor. Eğer işinize gülererek gitmiyorsanız işinizi sorgulayın. Bizim işimiz de öyle bir iş.

Senaryoyu önceden okuyorsunuz. Filmde neye ihtiyacınız olduğuna yönelik bir çalışma yapıyorsunuz. Nasıl bir hazırlık süreciniz var?

Bir filmi okuduğunda herkes kendince bir kurgu yapar, bir hayal kurar. Hayal dünyanda onu yaşatırsın ama bu senin hayalin değildir sonuçta. Gidip mekânları gördükten sonra netlik kazanır bazı şeyler. Malzemeler, neyi nerede kullanacağını gibi detaylar çıkarılır. Mesela bir yerden düşme ya da ata binme sahnesinde emniyet için çeşitli hazırlıklar yapılır. Bunlar görüntü yönetmeniyle yönetmen bir kurgu yaptıktan sonra mekânla da ilişkilendirilerek netlik kazanır.

SADUN DEMİRKAPU KİMDİR?

Sadun Demirkapu, 1973 yılında doğdu. İnşaat teknikerliği bölümünü bitirdi. Bir süre inşaat teknikeri olarak çalıştı ve ardından bir arkadaşı vasıtasıyla reklam sektörüne adım attı. Sinan Çetin'in *Propaganda* filmiyle sinema serüvenine başlayan Demirkapu, onlarca filmde set amirliği yaptı. Hasan Ormanlar, Adnan Aydın ve Nail Aydın'la birlikte özel efektler, set hazırlık ve rigleme gibi hizmetler veren Set Pozitif şirketini kurdu. Hâlen reklam ve sinema sektöründe aktif olarak çalışmaktadır.



Günümüzde set amiri yönetmenle, görüntü ve sanat yönetmeniyle daha yakından çalışır fakat yeri gelince setteki herkesle iletişim hâindedir.

Bir arkadaşımızın gittiği bir mekânda, oyununun düşme sahnesi vardı. Adam düşüyor ama bir de bu adamı yukarı tekrar çıkarmak gerek. Nasıl çıkacak düştükten sonra? Yukarı çıkması için merdiven sallandırılıyor ve kısa sürede yukarı çıkması sağlanıyor ki plan bir daha çekilebilsin. Görevlerimizden biri de işlerin daha kolay yapılmasını sağlamak. Filmde bir olay bir sefer çekilip bitirilmiyor ki. Birçok kere çekilmiş, en iyileri montajlanıp bir araya getirilmiş hâlini seyrediyoruz. Bir sahneyi ya da bir planı yüz sefer çektiğimiz zamanlar oluyor. Yüz sefer çekerken bir süre geçiyor. O süreyi ne kadar kısaltabiliyoruz, ne kadar yardım edebiliyoruz, bunlar önemli.

Genelde yönetmenler aynı set ekibiyle, yönetmen yardımcılarıyla ya da görüntü yönetmeniyle çalışmayı tercih eder. Sizin de sürekli çalıştığınız yönetmenler ya da yapımcılar var mı?

Var tabii. Sette farklı uzuvları bir araya getirip bir vücut oluşturmaya çalışıyorsunuz. Vücut parçalarının ahenkle çalışması gerekir. Eğer ahenkle çalışmazsa herkes yorulur. Görüntü yönetmeni, yönetmen... Bunu sevimli hâle getirebilmenin tek

yolu iyi anlaşabilmek. Yeri gelince mimiğinden bile anlarsın yönetmenin ne demek istediğini. Zaman sıkışıklığı içerisinde bunları algılamak büyük bir avantaj yaratıyor. Yönetmen daha az kelime kullanarak anlaşığı, iyi tanıdığı görüntü yönetmenini tercih eder. Set amiri, sanat yönetmeni, makyöz için de böyledir. Tabii bu ilişkiler yorulana kadar devam ediyor, ilişkiler yorulunca bazen ara verebiliyor insanlar.

Setçi dediğimiz bir kavram var, genelde bir çantası olur. Sete onunla gelir ve her işi çözer. Sizin de var mı böyle bir çantanız, yanınızda ne götürüyorsunuz sete giderken?

İlk başladığımızda gerçekten bir sandığımız vardı. 1997 yılında bu işe girdiğimde arkadaşların, ağabeylerin hep böyle sandıkları vardı. O sandıkta tebeşirinden dikiş iğnesine taşınabilir durumda olan şeyler olurdu. Sonraki jenerasyon hep üstüne koyarak götürdü. Şarj matkabından tut dekupajına kadar, zamanı iyi kullanmak ve daha hızlı çözümler üretmek için alet edevat almaya başladık. Bir yerde yeni bir şey bulunca bir sonrakinde onu da yanımıza aldık. Yaprak anahtar, merdiven... Eskiden film çekimine bir araçla gidiliyordu. Sonra o araçlar çoğaldı. Mesela sandalyeyi düşünmeyen bir setçi sandalyenin de sete götürülmesi gerektiğini görünce onu da yanına almak zorunda kaldı. İşte makyaj aynasını da götürüldüm derken kamyon şişti ve daha büyük kamyon alındı. Bazen çantamızda bulunan bir aleti belki on iş sonra kullandık ama hep yanımızda taşıdık çünkü hayatımızı kurtaran bir aletti o.

Bağımsız filmlerin jeneriklerinde set amiri kavramı pek yok gibi. Set amiri yoksa set amirinin işini kim yapıyor? Set amiri olmazsa olmaz mıdır?

O filmlerde de bir set amiri vardır ama çok malzemeyle gitmez. Bağımsız filmler ekonomik ve zamansal nedenlerle daha küçük bir konseptte sığmaya ve o konsept üzerinden yaşamlarını idame ettirmeye çalışıyor. Bu başarısız bir davranış biçimi değil. Başarılı da olabilir; sadece neyin nerede nasıl kullanılması gerektiği iyi analiz edilmeli. Az insanla koordinasyon sağlanıp fizibilite doğru yapıldığında sorunlar kolay çözülebilir.

Set amiri olmak için nasıl bir yol izlenmeli? Bu işte de bir usta-çırak ilişkisi söz konusu mu?

Bizden önceki jenerasyonla bizimki arasında bilgi alışverişi çok kısıtlıydı. Yeni bir şey öğrenildiği zaman o tek bir kişide kalmalıydı. Neden dersiniz, onu kullanarak bir yer ediniyordu kendince. Ama şimdi böyle değil. Yeni arkadaşlarımıza yılların getirdiği tecrübeyle çıkardığımız bilgileri olduğu gibi veriyoruz çünkü onun da bizim yapabildiğimiz şeyleri yapabilmesi gerekiyor. Bir-iki sene sonra bizden daha hızlı çözümler üretebilir hâle geliyor. Üçüncü veya dördüncü asistan olarak başladık-tan iki sene sonra birinci asistan oluyorlar. Birinci asistanlık sürecinde de öğrettiklerimizi ne kadar hızlı öğrenir ve uygulayabilirse o zaman sen oldun diyoruz. Yönetmenlerle, görüntü yönetmenleriyle, yapımcılarla veya prodüksiyondaki arkadaşlarla ilişkileri bağlamında hayatlarına devam ediyorlar. Bizimle ya da bizsiz. Bazen asistan arkadaşları gönderiyoruz. Bazen öyle yoğun işler oluyor ki tek amir altından kalkamıyor, on-on beş kişi oluveriyoruz birden. O kadar kişi olunca iki-üç amir birlikte çalışabiliyor. Herkes kendi görev dağılımı içerisinde iş yapıyor. Bir tanesi yağmurlamayla ilgilenirken diğeri grip amirliği yapıyor. Böyle koordineli bir şekilde çalışıp gidiyoruz.

Üniversitelerimizde set amirliğine yönelik pek bilgi verilmiyor. Öğrencileri branşlaşma, örneğin set amirliği konusunda nasıl yönlendirmek gerekiyor?

Zor bir soru. Bu sadece sinema-televizyonda değil diğer alanlarda da geçerli bir sorun. İnşaat teknikerliği bölümünden mezun oldum ama o işle ilgili bir şey yapmıyorum. Okulu bitirdikten sonra okulda hiç görmediğim bir alanda, dış cephe giydirme sistemlerinde çalıştım. Görerek öğrendim ne öğrendiysem. Bu sinemada da böyle oluyor. Herkes yönetmen, görüntü yönetmeni olmak istiyor. Ama herkesi yönetmen olarak yetiştiremezsiniz. Herkes görüntü yönetmeni olamaz ve olmamalı zaten. Sinema-televizyon bölümündeki öğrenciler sette kimin ne yaptığını çok bilmez. Ancak piyasadaki birileri orada eğitim öğretimi üstlenmişse bilir. Piyasadaki gerçekliklerden bahseder ve öğrencileri sete getirir. Çocuk işin yapıldığı yere gittiğinde, işi bizzat gördüğünde bu

Herkes yönetmen, görüntü yönetmeni olmak istiyor. Diğer sinema televizyon çalışanları ne yapacak? Sonuçta meslek bunlar.

İşi asla yapmak istemiyorum ya da kesinlikle bu iş bana uygun diyecek. Herkesin görüntü yönetmeni ya da yönetmen olmayı tercih ettiği yerde, diğer sinema televizyon çalışanları yapacak? Sonuçta meslek bu alanlar. Meslek meslektir.

Amerikalı bir prodüksiyon firması Türkiye'de bir reklam filmi çekmişti. Orada otuzlu yaşlarında bir yönetmen vardı ama reji elli küsur yaşlarındaydı. Branşlaşma dediğimiz bu. Adam yönetmen yardımcısı ve o şekilde uzmanlaşmış. Bizde genelde üst kademeye çıkma isteği var. Buraya kadar geldim ama doyunluk yok. Niye çünkü daha iyisi, daha yükseği var anlayışı hâkim. Onun yerine herkesin nasıl bir mesleği, nasıl bir branşı seçeceğine karar vermesi lazım. O branşta yoğunlaşıp o branşı en iyi yapmalı. Hem zamandan, hem mekândan hem de film yapıcılığı anlamında tasarruf sağlar bu. Uzmanlaştıkça, bilgi sahibi olup tecrübe kazandıkça olayları çözme hızınız da artar. Başlarda on beş-yirmi dakikada çözerken on sene sonra iki dakikada çözersiniz. O kazandığınız dakikalar sizin tecrübenizin ürünüdür.

Kamera arkasında çalışanlar filmlere yabancılaşıyor. Film izlemeyle aranıza nasıl?

Yabancılaşma var tabii. İlk başladığımda yabancılaşma çok netti. Önceden filmin nasıl çekildiğini bilmiyordum sonuçta. Filmcilik işine başlayıp ilk film seyrettiğimde bak bunu böyle yapmışlar, bunun arkasında bu kadar insan var diye kendime söylüyordum sürekli. Kurgunun görünmeyen tarafını yaşıyordum. Film seyretmek biraz zulüm geliyordu. Bir gün bir filme gittim, bunları unutarak gittim herhalde, sonuçta zamanla değişiyor bazı şeyler. Neyse film yetmişlerde geçiyor ama pimapenli pencere kullanılmış, hata tabii bu. Ben de çok dikkat etmemişim izlerken. Ondan sonra sadece filmin anlatmak istediği konseptte dâhil oldum. Filmi o zaman zevk alarak izlemeye başladım ve hâlâ da aynı durum devam ediyor. ■

Dünyayı Verelim Çocuklara

RÜVEYDA TEMEL

Yusuf ile Kenan, Türkiye'nin karanlık tarafını "adam olan" çocukların gözünden gerçekçi ve etkileyici bir dille işliyor.

Ömer Kavur, *Yusuf ile Kenan* (1979) filminde, babalarını kan davası nedeniyle kaybeden iki kardeşin yaşam mücadelesini anlatır. Babalarının ölümüyle bir başına kalan kardeşler, İstanbul'daki bir yakınlarını bulmak amacıyla köylerinden göç etmek zorunda kalır. Yönetmen henüz ilk tren sahnesinde o dönemin Türkiye'sini yansıtan Anadolu'dan insan manzaraları sunar. Daha sonra ise İstanbul'a çevrilir kamera; özellikle de sokak çocuklarının dramlarına. Genel olarak İstanbul'un karanlık ve kötü yönleriyle toplum tarafından dışlanmış, ezilmiş, hor görülmüş, düşmüş insanlar aksettirilir. Toplumcu-gerçekçi akımın bir örneği olan film, doğal gözlem yoluyla da gerçekliği kuvvetlendirerek yer yer belgesel havasına bürünür. 1980 ihtilali öncesindeki Türkiye'yi ve dönemin si-

yasal havasını, yönetmenin ideolojisine yaslanarak ele alan film, hikâyenin merkezine sokak çocuklarını yerleştirir.

Küçük İnsanların Büyük Yaşamları

İki kardeşin babalarını kaybetmeleleriyle yaşadıkları dönüm noktası, İstanbul gibi yabancı oldukları büyük bir şehirde, aradıkları yakınlarını bulamayıp çaresiz kalmalarıyla devam eder. Vardıkları kapılardan elleri boş dönen ve umutsuzluğa düşen kardeşlerin imdadına ise, sokakta karşılaştıkları Böcek lakaplı bir çocuk yetişir. Onun vasıtasıyla Yusuf'la Kenan sokak dünyasına adım atar. Annesinin kötü yola düşmesini kabullenen, çocuk tarafını koruyan, dost canlısı Cenk (Böcek), abisiyle bir cinayete bulaşıp hapis yatan, burada her türlü pisliği öğrenerek dışarıda uygulayan Çarpık, onun hırsızlık yaptırdığı ancak

sonradan bir kavgayla yollarının ayrıldığı Falconetti ve bir tornacının yanında emeğiyle çırak olarak çalışan Mustafa, kardeşlerin karşılaştığı ilk çocuklar olur.

Filmin ilerleyen kısımlarında da farklı çocuk manzaraları çıkar karşımıza. Kalacak yeri olmadığı için gün boyu trende yolculuk eden meczup çocuk, kaçak sigara satışından polis merkezine alınan çocuklar, inşaatlardan toplanan çaresizler... Burada hemen hepsinin ortak yönü çocukluk dönemlerini yaşayamamaları ve yaşlarından beklenmeyecek bir olgunluk göstermeleridir. Çocukların giyim tarzından konuşmalarına, hâl ve hareketlerinden birbirleri üzerinde hâkimiyet kurma çabasına kadar yaptıkları her şey, büyüklerin dünyasını yansıtır. Yaşadıkları, yetişkinlerin yaşamlarının minyatürü gibidir.

Burada, yoksulluğun ve korkunun insana her şeyi yaptırabileceği bir dünyada kimi çocukların hayata tutunabilmek, büyüklerin dünyasına girebilmek ve kabul görmek için masumiyetlerini yitirmek zorunda kaldıklarını görürüz. Hayatın acımasızlığı karşısında ezildikçe suç girdabının içine çekilen çocuklar, kendilerine zarar verdikleri hâlde hayattan da intikam aldıklarını düşünürler. Yusuf'un gariban oldukları için kimsenin kendilerine iş vermeyeceğini bahane edip Çarpık'la hırsızlık yapması buna örnek teşkil eder. Hırsızlığın kötü olduğunu bile bile bu işe bulaşması, ahlâki zafiyetinden kaynaklanır. Kendisini geri dönüşü olmayan bir yola sevk eden bu durum, aslında onun hayat karşısında bir kez daha ezildiğinin göstergesidir.

Buna karşın bir de masumiyetlerini korumak için mücadele veren çocuklar vardır. Abisi Yusuf'la tamamen zıt karaktere sahip olan Kenan, yaşadığı zor-



luklara rağmen dürüstlüğünden, ahlâki değerlerinden taviz vermemesiyle dikkat çeker. Onun kuş kafesini ayakları altında ezmesi hayat karşısındaki isyanıdır. Mustafa'nın yardımıyla bir iş bulup çalışmaya başlaması ise ona yeni bir kimlik kazandırır. Bu hususta özellikle kardeşlerin önem verdikleri farklı değerler ve bunlar uğruna mücadeleleri, büyük kent yaşamında birbirlerine yabancılaşmalarına, neticesinde de kendilerine yeni yollar çizmelerine neden olur.

Yönetmenin Tavrı

Yusuf ile Kenan karakterleriyle temsil edilen bu iki kesimin anlatımında ise yönetmenin tarafsız olmadığı görülür. Gerek sokak çocuklarının ıslahı gerekse toplumun içine düştüğü zor durumdan kurtarılması hususunda Kavur'un önerdiği çıkış yolu, emekten geçmektedir. Dönemin getirmiş olduğu siyasal kutuplaşmayı, sağ-sol çatışmasını, Çarpık ve Mustafa nezdinde işleyen yönetmenin, çocukları salt iyi ile kötü ola-



rak karikatürize ettiği bu karakterlerle karşılaştırması ve bu iki durumun neticesinde neler olduğunu göstererek konuyu neden-sonuç ilişkisi bağlamında ele alması da bu politik söyleminin bir tezahürüdür. Yine sınıf çatışması noktasında, karikatürize edilen zenginlerin alt tabakaya karşı gösterdiği tahammülsüz tutum başta olmak üzere, ideolojik görüşün taraflı yansıtıldığı sahneler, filmin didaktik bir havaya bürünmesine sebep

Çocukların giyim tarzından konuşmalarına, hâl ve hareketlerinden birbirleri üzerinde hâkimiyet kurma çabasına kadar yaptıkları her şey, büyüklerin dünyasını yansıtır.



Sivas, 2014

Çocukların hayata tutunabilmek, büyüklerin dünyasına girebilmek ve kabul görmek için masumiyetlerini yitirmek zorunda kaldıklarını görürüz.

olur. Bu durum da gerçeklik üzerine kurulan hikâyenin zedelenmesine yol açar.

Ancak dönemin siyasal havası dışında, yönetmenin çocuk ögesini kendine has bir üslupla işlemesi göz ardı edilmemelidir. Toplumsal karmaşanın, sosyo-ekonomik problemlerin ve ahlâki yozlaşmanın yaşandığı sancılı bir dönemin, özellikle görmezden gelinen sokak çocuklarının dünyasından yansıtılması önemlidir. Filmde büyük şehrin varoşlarında yaşama tutunmaya çalışan bu çocuklardan kiminin ezildikçe suça yönelişine, kiminin hayatın gerçeklerini hâlâ

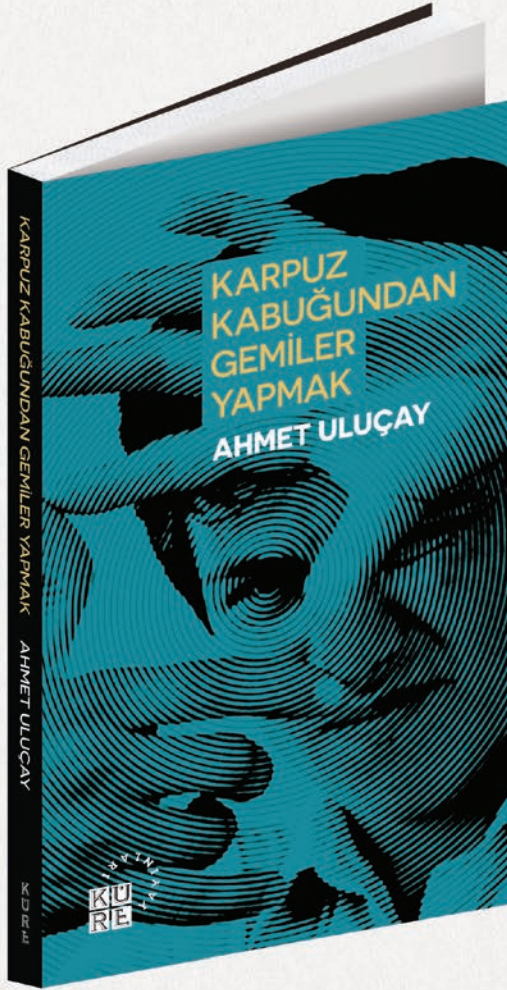
bir oyun olarak görmesine, bazılarının çocuk yanını yitirmeyerek mutlu olmaya çalışmasına, bazılarının da değerlerini kaybetmemek uğruna mücadelesine şahit oluruz. Film bir açıdan Türkiye'nin karanlık tarafını "adam olan" çocukların gözünden gerçekçi ve etkileyici bir dille işlerken, diğer açıdan farklı çocukların ortak kaderlerine dikkat çeker.

Günümüzde de "adam olan" çocukların hikâyeleri beyazperdede işlenmeye devam ediyor. En son *Sivas* (2014) filminde erkek egemen toplumun çocuğa yüklediği "erkek adam olma" misyonu-

nu on bir yaşındaki Arslan'ın üzerinden izlemiştik. Bu bağlamda iki filmi karşılaştırdığımızda çocukların yaşından büyük olgunluğu ve büyüklerin dünyasına girmeye çalışarak kimlik edinme çabaları vurgulanan ortak noktalar. Böyle bir dünyada ayakta kalmak için şiddetin meşru hâle getirilmesi ve çocuk yanlarının törpülenmesi ne kadar çocukların dış dünya ile iç dünyası arasında ikilem yaratsa da, kendilerini dönüşü olmayan bir yola sevk ettiği gerçeği de unutulmamalı. Asıl sorgulanması gereken ise, tarih boyunca yetişkinlerin çocukların dünyasından ne istediği hususudur. ■

AHMET ULUÇAY KİTAPLIĞI

KÜRE YAYINLARI'NDA



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

www.kureyayinlari.com



facebook.com/kureyayinlari



twitter.com/kureyayinlari

Acının Ortak Ruhu Rastgele Balthazar

BÜŞRA PARÇA

***Rastgele Balthazar*'da kadın ve hayvanın merkez dışı, önemsenmeyen ve güçten yoksun bırakılmışlık durumu yönetmenin odak noktasıdır.**

Fransız yönetmen Robert Bresson'un filmografisine bakıldığında içerikten ziyade biçime yapılan vurgu ön plana çıkarken, yönetmenin filmlerinde amaçladığı gerçeklik havası aşkın bir üslupla izleyenlere aktarılır.¹ Bresson'un 1966 yapımı *Rastgele Balthazar* (*Au hasard Balthazar*) filmine, sanatçının benimsediği biçimden ziyade filmin içeriği doğrultusunda belirli açılardan bakmaya çalışacağım. Bresson, bu filmde Balthazar isimli bir eşek ve ondan pek farklı olmayan yazgısıyla Marie'nin hikâyesini ortak bir paydada iki farklı "oyuncu" üzerinden anlatır. Bu ortak kaderi erk olanın, yoksun-laştırılmış olana tahakkümü olarak görmek mümkündür. Erk'lik hâlini film ekseninde biraz açarsak; Marie ve Balthazar'ın sahibi olanın eş zamanlı olarak, farklı yönlerden güç sahibi olmak ve merkez hâlini almakla bir olduğunu düşünebiliriz. Marie ve

Balthazar'ın veya bir diğer deyişle kadın ve hayvanın merkez dışı, önemsenmeyen ve güçten yoksun bırakılmışlık durumu yönetmenin kamerasında odak noktasıdır. Bu anlamda film boyunca hem kadının hem hayvanın inanç ve arayışın yolculuğunda, benzer bir çizgide ilerlediğini söylemek mümkündür.

Aziz olarak görülen Balthazar'ın doğadan kopuşu, kırdan kente taşınmasıyla başlar. Çocukluk dönemi her ikisi için de huzurla geçen ve özlem duyulan bir anı olarak kalacaktır. Büyüme bir yandan yükümlülüklerini artıracak öte yandan erk sahiplerinin boyunduruğu altına girmelerini hızlandıracaktır. Marie, bu ağır yükü çocukluk aşkı Jacques ile paylaşabileceğini düşünse de fakir babasının gururu aralarında bir mesele olarak kalır. Jacques'ın gidişiyle beraber Balthazar ve Marie'nin yolları da bir süreliğine ayrılır. Marie'ye göre babasının gururu yahut benlik savunu onun gözünü kör etmiş, acı çekmek sadece mazoşist bir zevke dönüşmemiş,

ailenin parçalanmasına da sebep olmuştur. Filmde altı çizilen gurur kavramının, toplumun saygısını kazanmak, onaylanmak ve meşru kılınmak, bir başka deyişle üstünlük veyahut güce tekabül ettiğini kabul edebiliriz. Marie'nin fakir babasının üstüne titrediği şeref olgusu, Marie'nin yanına sığındığı cimri ama zengin adama göre mahvoluşlarının yegâne sebebidir. Toplumun ahlâki kodlarının hâlâ değerli oluşu Marie'nin babasıyla temsil bulurken, bu hasis ama zengin adamın gözünden hayat ve içerisinde şekillenen ilişkiler alışveriş mantığıyla yürür. Onun deyimiyile hayat, kelimelere ihtiyaç duyulmayan bir pazardır. Bu yaşlı ve zengin adam için toplumun saygısını kazanma, onurlandırılma meselesi bir miktar para ve cüretkâr olabilmekten geçerken tüm bunlar ona acısız ve huzurlu bir hayat sağlar. Ölümden söz edilmesine bile tahammülü olmayan zengin adamın aksine Marie hem acı hem mutluluklarını birileriyle paylaşmayı umar. Tıpkı Balthazar'ın sahiplerinden merhamet bulmayı umması gibi.

Filmde üzerinde durulması gereken bir diğer mesele güce sahip olan ve olmayanların acı ve merhamet duygularıyla hem karşıt hem iç içe görüntüleridir. Öyle ki, bir sahnede papazın İncil'den seçtiği "acıların karşılığında merhamet edileceği" kısım adeta dünya yükü altında sıkıntı çeken hem Marie hem de Balthazar'a dolaylı olarak güç verir.

Film boyunca Marie'nin acı ve mutluluğunun somut bir ifadesi olan erkek arkadaşı Gerard özellikle Balthazar ve Marie'ye yaptığı zorbalıklarla bir güç temerküzü hâlini alır. Gerard'ın yaptığı kötülük ve suçların bir cezaya uğramayışı aynı şekilde alkolik Arnold karakterinin mirasa konmasıyla "bilinç-dışı" işlediği suçun veya Balthazar'a gösterdiği muamelelerin karşılık bulmayışını sahip olunan bir güç alameti olarak görmek mümkün.

İki güç merkezini ortak paydada bu-

¹ Schrader, P. *Kutsalın Görüntüsü*, Es Yay., İstanbul, 2008.



luşturan bir diğer önemli husus ise -bilinci olmadığı kabul edilen- hayvana yani Balthazar'a uyguladıkları "insanlık-dışı" muameledir. Erk-insan ekseninden kurulan bir hiyerarşi ve değerlendirmenin sonucunda akıl ve dil sahiplerinin "bundan yoksun olan veya yoksunlaştırılana"

tahakkümü rasyonel akla dayanan modernizmde karşılık bulur.² Descartes'in hayvanları akıl ve ruhtan yoksun yalnız birer mekanizmadan ibaret görmesi

2 Nalçaoğlu, H. *Kültürel Farkın Yapısökümü*, Phoenix Yay., Ankara, 2004.

Balthazar'ın acılarını yok sayıp yapılan muameleleri meşru kılarken, Marie'nin yaşadıklarının da pek farklı olmayışı erkin yani merkezdeki öznenin güç tekeline sahip oluşuyla açıklanabilir. Marie ve Balthazar'ın yoksunluğundan kazanılan güç ile "şeref" gibi toplumun ahlâki değerlerinde yaşanan dönüşümler üzerinden yönetmenin bir modernizm eleştirisinde bulunduğunu söylemek kulağa çok da anlamsız gelmiyor. Bresson'ın, "modern insanı" kadın ve hayvan üzerinden tartıştığı filmin döngüsel bir şekilde Balthazar'la ve onun dünyaya geldiği kırlarda sona ermesi yönetmenin duruşuna dair bir ipucu olabilir. ■

KADININ BİN BİR YÜZÜ

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Tarık Solmuş, film analizlerine geçmeden önce bu analizlerde geçen kavramları, psikolojik sorunları ve davranış bozukluklarını kuramsal olarak açıklıyor.

Kadının sanatçı kimliği kazanabilmesi her sanat dalında olduğu gibi sinemada da zaman ve çaba gerektirdi. Feminist sinema ise kadının sinemadaki konumuyla ilgili bir tartışma başlattı ve kadının basmakalıplaşmasına karşı çıktı. Bu eleştiri kadının sinemada tek yönlü ele alınmasına ve anne, eş, fahişe, sekreter rolünün dışına çıkamamasına yönelikti. Psikanalitik feminist bakış da aynı mesele üzerinde durdu ve kadınların sadece cinsel nesne olarak görülmesini, yönetmen-oyuncu kimliklerinin reddedilmesini eleştirdi. Tartışmalar uzayıp giderken kadının sinema tarihindeki rolü de değişmeye başladı. Sinemanın ve sanatın başlangıcında yetenekleri görmezden gelinen kadının hikâyesi, günümüzde pek çok yapıta esin kaynağı olmaya devam ederken beyazperdede kadın karakterler de basmakalıp olmaktan çıkıp çeşitleniyor. Uzman Psikolog Tarık Solmuş'un yeni kitabı *Sinemada Kadın Psikolojisi* (Doruk Yayınları, 2015) bu değişen karakterlerin içinde arızalı ruh hâllerine odaklanıyor.

Daha önce *Sinemada Psikoloji, Dizilerde Psikoloji ve Anormal Davranışlar* gibi çalışmalara imza atan Solmuş, bu kitabında sinemadaki kadın karakterlerin bin bir yüzünü inceliyor. Yazar depresyon, aşk, annelik, eşcinsel deneyim, kadın seri katiller, otizm, kürtaj hakkı, madde bağımlılığı, çoğul kişilik, kıskançlık, intikam, cinsellik bağımlılığı ve korku gibi pek çok konuya değiniyor. *Sinemada Kadın Psikolojisi*, Özlem Kınal'ın "Başlangıç-

ta Kadın Vardı" yazısıyla başlıyor. Sonrasında ise kitabın kuramsal kısmı ve film analizleri bulunuyor. Son bölümdeyse film listeleri yer alıyor.

"Başlangıçta Kadın Vardı" yazısında Kınal, kadınların sinemadaki temsiline ilişkin ilk eleştirel yaklaşımların altmışlı yıllara dayandığını belirtiyor. Yetmişlere kadar kadın yönetmenlerin yaptıkları filmlerin sinema tarihine kayıt düşülmediğini söylüyor. Görmezden gelinen ilk kadın yönetmenleri tanıtırken, kadının nesne konumundan özne konumuna geçişini anlatıyor ve feminist sinema ile kadın imgesinin yeniden yaratılışına değiniyor. Bu kısa giriş yazısının ardından kitabın kuramsal bölümü başlıyor.

Solmuş, film analizlerine geçmeden önce bu analizlerde geçen kavramları, psikolojik sorunları ve davranış bozukluklarını kısaca açıklıyor. Bu bölümde intihar, manik dönem, saplantı, otizm, tecavüz, şizofreni, şizoidlik gibi problemlerin yanı sıra agorafobi, alkol bağımlılığı, bulimiya, antisosyal kişilik bozukluğu, bağlanma sorunları, cinsel kimlik bozuklukları gibi durumları da açıklıyor. Ayrıca romantizm, aşk, evlilik ve aile dinamikleri üzerinde duruyor. Solmuş, bu bölümde her psikolojik sorunu ortaya çıkış sebepleriyle ele alıyor ve hastalığın birey üzerindeki etkisini değerlendiriyor.

Sinemada Kadın Psikolojisi ele aldığı psikolojik durum bozukluklarındaki çeşitlilik sebebiyle alanındaki boşluğu dolduracak türde bir eser. Kitapta taciz, ensest, intihar gibi alışıldık kavramların yanı sıra dissosiyatif kimlik bozukluğu, agorafobili panik bozukluk, amnezi gibi kavramlar da inceleniyor. Bunların yanı sıra kürtaj, alzheimer, eşcinsel deneyim, depresyon gibi sıkça tartışılan konular, kuramsal bir bakışla ele alınıyor.

Yazar, bu kuramsal kısmın ardından film analizlerine geçiyor. Kitapta kadın psikolojisinin farklı yönlerini ortaya çıkaran geniş bir film dosyası oluşturulmuş. Bu dosyanın içinde ellilerden günümüze pek çok film yer alıyor. Kitapta analiz edilen en eski film Elia Kazan'ın 1951 yapımı *İhtiras Tramvayı*. Solmuş bu analizde, filmin ana kahramanı Blanche'in histriyonik kişilik bozukluğunun sinema dünyasındaki en çarpıcı örneği olduğunu vurgular. Filmde ayrıca kararsız bağlanma, intihar ve aile içi şiddet konuları üzerinde durulur.

Altmışlar sinemasında ise *Tiffany'de Kahvaltı*, *Gündüz Güzeli* ve *Marnie* filmleri mercek altına alınır. Bu yazılarda *Tiffany'de Kahvaltı* filminin bağlanma kaygısı yaşayan kahramanı Holly, bir Hitchcock filmi olan *Marnie*'nin travmatik kadını, *Gündüz Güzeli* filmindeki ensest mağduru Severine gibi sinemanın kadın kahramanlarının ruh hâlleri ve yaşadıkları olaylar incelenir. Yetmişlerin sinemasında, Woody Allen'in yönetmenliğini yaptığı *İç Dünyalar* filmindeki aşırı kontrolcü Eve'nin intiharını ve Bernardo Bertolucci'nin *Ay* filmindeki opera sanatçısı Catherine'in oğluya kurduğu arzalı ilişki değerlendirilir. Seksenlerin sinemasından ise üç film ele alınır. Meryl Streep'in başrol oynadığı *Sophie'nin Seçim*'nde "Bir kadın neden hep zor erkekleri seçer?" sorusu üzerinde durulur ve olumsuz benlik algısı açıklanır. *Agnes of God* filminde kadın kahraman Agnes'in üzerinden şizotipal kişilik bozukluğu ve paranoid kişilik bozukluğu anlatılır. Başrolünde Jodie Foster'ın rol aldığı *Sanık* filminde ise tecavüze uğrayan madde bağımlısı bir kadın ele alınır.

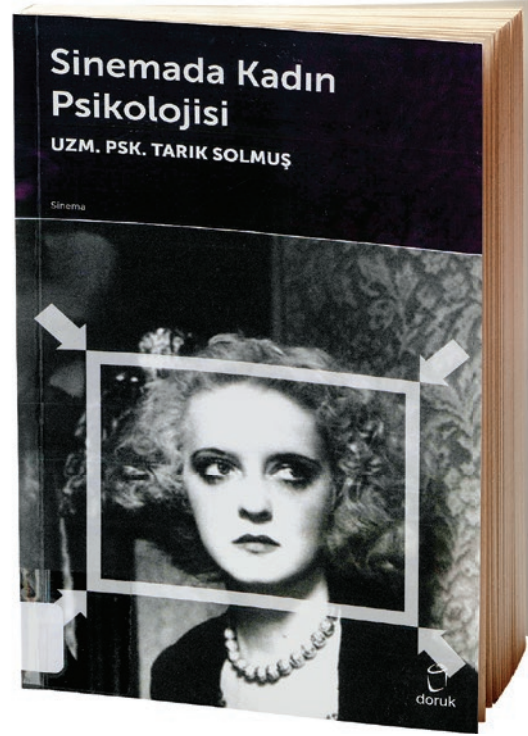
Değerlendirmeden önce filmlerin özetini yapan Solmuş, incelediği psikolojik rahatsızlığın sebep ve sonuçlarını kitabın başında açıkladığı kuramsal kavramlarla analiz eder. Ancak yazar, *Çin Mahallesi*, *Ay*, *Erkekler Ağlamaz*, *Masumiyetin İntiharı* gibi bazı filmlerin analizini çok kısa tutar. Solmuş'un bu filmlerdeki psikolojik derinliği yansıtabildiğini söylemek güç. Kitaptaki kısa değerlendirmelerin özetleriyle sınırlı kalıyor.

Öte yandan Solmuş, son dönem sinemasını odağa alarak kitabına güncel bir yapı kazandırıyor. *Sinemada Kadın Psikolojisi*'nde doksanlar ve iki binlerin filmlerine ağırlık veren Solmuş, doksanlı yılların *Temel İçgüdü*, *Boxing Helena*, *Kopya Cinayetler*, *Tutku Gülleri* ve *Yıldızların Sesi* gibi filmlerini inceler. *Temel İçgüdü*'de biseksüalite ve cinsellik bağımlılığı üzerinde durur. *Boxing Helena*'da Stockholm Sendromu'na değinir. *Yıldızların Sesi*'nde ise agorafobiye ele alır. İki binlerin sinemasına geldiğinde *Kar Pastası*, *İçimdeki Yabancı*, *Saatler*, *Oda Arkadaşı*, *Prozac Toplumu*, *Cani*, *Not: Seni Seviyorum*, *Vahşi Zarafet*, *Bir Küçük Eylül Meselesi* ve *Siyah Kuğu* gibi birçok filmi değerlendirir.

Prozac Toplumu'nda depresyon ve aile dinamikleri; *Kar Pastası*'nda otizm; *Oda Arkadaşı*'nda kişilik bozukluğu; *Cani*'de seri katillik; *Not: Seni Seviyorum*'da kayıp, yas, alkol kullanımı; *Siyah Kuğu*'da narsisizm, eşcinsellik, mükemmeliyetçilik, paranoya ve şizofreni üzerinde durulur.

Kitapta incelemeye alınan tek Türk filmi *Bir Küçük Eylül Meselesi*. Yazarın Türk filmleri içinden neden sadece bu filmi çözümlendiği sorusu havada kalıyor. Solmuş, yaptığı çalışmada değerlendirdiği filmleri seçme sebebiyle ilgili herhangi bir açıklama yapmadığı gibi film analizlerini hangi sıraya göre kitabına aldığına dair bilgi vermiyor. Ancak kitabın sonuna daha geniş bir film listesi ekleyerek okuru bu konuda izlenebilecek diğer filmlere yönlendiriyor. Bu bölümde "en iyileriyle kadın psikolojisi temalı filmler", "lezbiyen sinemasından seçmeler", "kadın yönetmenlerden örnekler", "kadın oyuncularından örnekler" başlıklı film listeleri yer alıyor.

Sinemada Kadın Psikolojisi, psikolojik film tarihindeki kadının konumunu ve rolünü kronolojik olarak sınıflandırarak değerlendiren bir kitap değil. Sinemadan seçtiği örneklerle kadın karakterlerin en hassas duygularını, en hasarlı yönlerini, en sıra dışı kişiliklerini ortaya çıkaran film evrenine psikolojik kavramlarla girmek isteyenler için hazırlanmış bir kitap. Bu yüzden Solmuş'un analizleri sinemasal terimler, metaforlar, kamera teknikleri ya da yönetmenin diline dair bir şey söylemiyor, sadece psikoloji alanına odaklanıyor. Böylece okuru kadınların renkli ve aynı zamanda da hastalıklı dünyasına sokmakla yetiniyor. ■



AHMET OKTAN

1980'DEN GÜNÜMÜZE DEĞİŞEN AİLE İMGESİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Ondokuz Mayıs Üniversitesi öğretim üyesi Yardımcı Doçent Doktor Ahmet Oktan, 2012 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda tamamladığı "Türk Sineması'nda 1980'den Günümüze Değişen Aile İmgesi" isimli doktora tezinde *Aaahh Belinda, Yengeç Sepeti, Korkuyorum Anne, Babam ve Oğlum, Vavien* gibi seksenlerin ortasından iki binlere uzanan filmleri aile kavramı üzerinden inceliyor. Oktan ile tezini yazarken izlediği kavramsal çerçeveyi, kullandığı yöntemi ve söz konusu filmlerde yakaladığı temaları konuştuk.

Tezinizde dönem olarak 1980 sonrası ele alma nedeniniz neydi?

1980 askeri darbesi, ekonomiden siyasete, kültürden toplumsal eleştiri alanlarına, birey tasarımından kurumsal yapılara kadar yaşam alanının hızlı bir biçimde yeniden biçimlendiği bir sürecin başlangıç noktası oldu. Darbe sonrası baskıcı bir toplum tasarımı oluşturulmaya çalışıldı. Bir yandan da ekonomi alanını dönüştüren neoliberal politikalar ve dışa açılma stratejisi, küresel kültürle eklemelendi. Böylece küresel imgeler, bireysel yaşamlara ve benlik algılarına referans olarak transfer edildi. Özellikle kitle iletişim araçlarının sermaye yapısının değişmesi ve etkinliğinin artmasıyla ülkenin en ücra köşelerinde yaşayan insanlar için bile büyük ölçüde batı kökenli yaşam tasarımları referans hâline geldi. Dolayısıyla giderek benzeşen, melezeleşen bir yaşam evreni oluşmaya başladı. 1980 sonrası dönemde toplumsal alanı şekillendiren dönüşümün topluma yansıma biçimleri, medyada ve sinemasal temsillerde de karşılık buldu. Buna kolektif arzular ve kaygılar da dâhil. Nitekim bu dönemde medya ve özel olarak sinemada idealize edilen yaşam imgelerinde bir dönüşüm yaşandı. Yetmişlerde derin bir krizin içine giren sinema, seksenlerden itibaren bir yandan Yeşilçam'ın eski bildik unsurlarını kullanarak var olmaya çalışırken bir yandan da toplumsal dönüşümle birlikte çeşitli arayışlar içerisine girdi. Bu çerçevede çalışmanın ana izleğini oluşturan değişim teması doğrultusunda yeni bir toplumsal formasyonun ortaya çıktığı 1980 yılını milat olarak kabul ettim.

Aile kavramını tanımlarken hangi argümanlardan faydalandınız, kavramsal çerçeveyi nasıl oluşturduunuz?

Çalışma aslında Gaston Bachelard'ın, *Uzamanın Poetikası* adlı kitabında tartıştığı bir fikirden hareket ediyor. Evi bir "mutluluk mekânı" olarak tanımlayan Bachelard, "ev, bizim dünyadaki köşemizdir" der. Bu bağlamda "ev", istenmeyenin dışarıda bırakıldığı, benimsenenin ise korunmaya alındığı, mahremiyetin güvenli bir alana dönüştürüldüğü anlamına karşılık gelir. Gerçekten de "ev", mekânsal bir varlığı tarif etmenin ötesinde, bireysel ve mahrem insani deneyimleri paylaşan diğer bireyleri de imler. Geçmiş, bugün ve geleceğe ilişkin anılarla, düşlerle kurulan ev/yuva algısı, ku-



Seksenlere kadar neredeyse değişmeden varlığını koruyan bir aile tanımı var. Egemen değerlere paralel ilerleyen, aileye ilişkin kutsallık vurgularının öne çıktığı bu imge, bireyleri her yönüyle kuşatan güçlü bir güvenlik ve denetim kurumu.

Filmleri incelerken nasıl bir yöntem izlediniz?

Aileye ilişkin kuramsal tartışmalarda öne çıkan kavramlar ve filmlerde tespit ettiğim temalar doğrultusunda bir analiz yönergesi kullandım. Bu yönergeyle filmleri aile temsilleri açısından ayrıntılı biçimde analiz ettim. Filmlerden elde edilen bulgular çerçevesinde: ailenin yapısal ve biçimsel açıdan ne tür görünümler sunduğu; nasıl bir toplumsal bağlam içerisinde tanımlandığı; evliliğe, aile bütünlüğüne ve ailenin parçalanmasına nasıl bakıldığı; ailede ne tür otorite, tabiiyet ve ret ilişkilerinin kurulduğu; otorite figürlerine nasıl bakıldığı; kolektivizm-birey ekseninde ne tür idealleştirmelere yer verildiği; ev ya da yuvaya ilişkin ne tür mekânsal ya da muhayyel anlamlar üretildiği; aileye hangi alanlarda, ne gibi eleştiriler yapıldığı; kadınların hangi nitelikler üzerinden tanımlandığı; kadınlara ilişkin yüceltmeler ya da imgesel tasarımların var olup olmadığı; özel alan kamusal alan ekseninde kadınların konumlandırıldığı bağlamın ne olduğu; cinsellik ve namus kavramlarına nasıl bakıldığı; erkekliğe ilişkin ne gibi tanımlamalara yer verildiği; babaya ve babanın temsil anlamlarına nasıl yaklaşıldığı; baba-oğul, baba-kız arasında kurulan ilişkilerin nitelikleri; erkeklikle ilgili olumsuzlamaların olup olmadığı; çocukluğa yönelik ne tür tanımlamalar yapıldığı, çocuklara hangi değerlerin atfedildiği; yaşlılara nasıl bakıldığı ve tüm bu karakterlere ne tür öznellik-nesnelik konumlarının atfedildiği gibi soruların yanıtlarına ulaşmaya çalıştım.

1980 öncesi ve sonrası dönemler arasında aile temsilleri bağlamında belirgin farklılıklar var mı?

Sinemamızda ilk filmlerden itibaren, dönemler ve türler içerisinde farklı yönelimler var. Genel bir ifadeyle seksenlere kadar neredeyse değişmeden varlığını koruyan bir aile tanımından söz edebiliriz.

caklayıcı, korucuyu ve bütünlüklü bir aile tasavvuruyla yakından ilgilidir. Dolayısıyla insan zihninde ev/yuva, aile gibi olgulara ilişkin kurulan anlamlar, bu kavramların nesnel varlıklarından çok algısal, tasarımsal nitelikleriyle ön plana çıkar.

Bireyin kültür alanına ilk adım attığı anda kurulmaya başlanan aile ve yuvaya ilişkin algı, aile içerisinde var olan çeşitli eşitsizliklerin, hiyerarşi yapılarının, otorite kalıplarının, sömürü ilişkilerinin vb. doğallaştırılmasına, görünmezleştirilmesine katkı sağlar. Bu noktada çok katmanlı bir görünüm sunan aile kavramını tanımlarken; Marksist ve Marksist yönelimli yaklaşımları, Psikanalitik aile kuramını ve Feminist aile kuramlarının argümanlarını temel referanslar olarak kullandım.

Çalışmanızda hangi filmleri ele aldınız, bu filmleri seçme kriterleriniz nelerdi?

Dönem uzunca bir süreci kapsıyordu. Bu nedenle farklı dönemleri temsilen, filmlerin temaları, türsel nitelikleri, çekim yılı, ana akım sinema ya da sanat sineması ayrımlarını da göz önüne alarak sekiz film belirledim. Çalışmaya konu olan dönem, 2000 öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırıp, birinci dönemden dört, ikinci dönemden de dört film seçtim. Bu çerçevede belirlediğim filmler: *Aaahh Belinda* (1986), *Piano Piano Bacaksız* (1990), *Yengeç Sepeti* (1994), *C Blok* (1994), *Korkuyorum Anne* (2004), *Babam ve Oğlum* (2005), *Pandora'nın Kutusu* (2008) ve *Vavien'dir* (2009).



Ele aldığım filmlerde aile içi ilişki örüntüleri problemlili görünüyor. Bireyselleşmenin yalnızlaştırıcı, bireyi anlamsal bağlamlardan ve diğer aile üyelerinden koparan bir unsur olduğu vurgulanıyor.

Toplumda egemen olan değerlere paralel ilerleyen ve aileye ilişkin kutsallık vurgularının öne çıktığı bu imge, bireyleri her yönüyle kuşatan güçlü bir güvenlik ve denetim kurumu görünümünde. Aile, tek tek bireylerin sorgulamaksızın kendilerini adanmaları ilkesiyle inşa edilir. Özdeşleşme yönelimlerinden, çatışma unsurlarına, kötünün kurgulanmasından idealleştirmelere, karakter tasarımlarından, sinematografik dile kadar varlığını hissettirir. Yanlış anlaşılmalara, femme fatale kadınlar, kötü niyetli erkekler vb. nedeniyle bozulan, parçalanmış aile düzeninin, aile bireyleri üzerinde yol açtığı yıkımlar sergilenerek ailenin ne pahasına olursa olsun bütünlüğünün korunması gerektiği tekrar tekrar vurgulanır. Kutsallaştırılmış bir romantik aşk temasıyla birlikte kurgulanan evlilik teması da aileye ilişkin üst kurguyu tamamlar. Evlilik her insanın eninde sonunda deneyimlemesi gereken mutlu bir sonudur.

Sinemada aile kavramına ilişkin nasıl bir dünya imgeleştiriliyor? Ele aldığınız dönemde tespit ettiğiniz temsiller, temalar neler?

İncelediğim filmlerde yer alan aile biçimleri büyük ölçüde ailenin toplumsal dönüşüm süreci içerisindeki görünümüyle örtüşüyor. 1980 sonrası dönemde sinemada kente ve birey öykülerine yönelim şeklinde ortaya çıkan eğilim aile temsillerine de yansır. Dolayısıyla filmlerde temsil edilen aile tasarımı daha çok kentli çekirdek aileye uyuyor. Ölüm, boşanma ya da hiç evlenmemiş olma gibi nedenlerle parçalanmış ya da tamamlanmamış aile biçimlerinin de temsil alanı bulunduğunu söyleyebiliriz. Nitekim filmlerde geleneksel aile biçimlerine uymayan bir yaşam sürdüren karakterlere yer veriliyor. Bu duruma paralel olarak, hanede yaşayan birey sayısı oldukça sınırlı tutuluyor. Ele aldığım filmlerin hemen hepsinde, aile içi ilişki örüntüleri problemlili görünümler sunuyor. Ayrıca bireyselleşmenin yalnızlaştırıcı, bireyi anlamsal bağlamlardan ve diğer aile üyelerinden koparan bir unsur olduğu vurgulanıyor. Bu çerçevede incelediğim filmlerde aile, 1980 öncesi dönemde sinemada oluşturulan kalıplardan büyük ölçüde uzak. Daha çok giderek zayıflayan, içerisinde problemlili ilişkiler ve çelişkili yaşam yönelimleri barındıran, etkinliğini kaybeden bir aile tasarımı söz konusu.

Seksenden sonra aile kavramını tartışmaya açan filmlere sıkça rastlıyoruz. Bu filmler aile kavramını hangi yönlerden sorguluyor?

Öncelikle aile, filmlerin çoğunluğunda özgürlükleri kısıtlayan, bireysel yönelimlere yaşam alanı açmayan, kuşatıcı ve kontrolcü bir yapı olarak resmediliyor. Bununla birlikte, ailenin bu kapatıp kuşatma niteliğine ilişkin oluşturulan söylemi, çoğu zaman yalnızca bir durum tespiti biçiminde ortaya konuluyor ve bu konuda oldukça sınırlı düzeyde eleştirel bir bakış oluşturuluyor. Aile kurumuna yönelik eleştirel bakış çerçevesinde, evlilik bağının korunaklı ve güvenli bir alan olarak tanımlanması ya da evlenmenin temel bir hedef olarak belirlenmesi de geçerliliğini yitirmeye başlıyor. Romantik aşkın, bazı ağdalı melodramlar hariç mutlaka evlilikle sonuçlanması ve anlatının da kutsal evlilik bağının kurulmasıyla bir karara ulaşması geçerliliğini kaybetmiştir.

1980 öncesi ve sonrası dönemler arasında aile temsilleri bağlamında en belirgin farklılaşmanın yaşandığı alanlardan birisi de kadınlığa ilişkin vurgulamalar. Yeşilçam sinemasında “vamp” ve “melek” biçiminde ayrılan kadınlık biçimleri yerine, bedeninin ve cinselliğinin farkında olan, olağan gündelik bir yaşam sürdüren, daha gerçekçi kadın temsilleri oluşturuluyor. Erkeklik temsilleri de 1980 öncesi dönemde sıkça karşılaştığımız güçlü erkek modellerinden farklı. Erkekler, çok genel bir ifadeyle tekinsiz bir dünyanın çelimsiz, pasif, bunalımlı elemanları. 1980 öncesi dönemde sinemasal temsiller içerisinde sıkça karşımıza çıkan hem kendisi hem ailesi hem de topluluk yaşamı için güçlü birer özne olan erkekler, incelediğim filmlerin hiçbirinde yok. Yeşilçam’ın ekmeğini taştan çıkararak, ailesini her türlü dışsal tehlikeden koruyan, egemenliği altındakileri güçlü bir denetleyici olarak kontrol altında tutan erkeklerin yerini, ailenin ekmeğini kazanma rolünü yerine getiremeyen, kadınların şehvetli arzularına yenik düşen, aşırı otoriter ya da egemenlik alanına yönelik koruyuculuk ve kontrol gibi kültürel olarak kendisine atfedilen nitelikleri yerine getiremeyecek düzeyde acizlik içinde, amaçsız işler peşinde koşan, yoğun hadımlık durumları yaşayan, başarsız, mızumsuz karakterler aldı.

Seksenlerden sonra Türkiye’de kentleşme ivme kazandı. Özellikle iki bin sonrasında gözle görülür bir ilerleme kaydedildi. Bu durum, aile temsillerine nasıl yansdı?

Kentleşme sürecinin aile kurumuna bir dizi etkide bulunduğu kuşkusuz. Etkilerden en belirginlerinden biri, ailenin büyüklük açısından daha sınırlı, içine kapanık bir birim hâline gelmesi. Ailenin boyutlarında meydana gelen bu daralmayı, toplumsal bağlarla ilişkiler ve bireylerin kökensel bağlılıklarla, akrabalık sistemiyle kurdukları etkileşimlerde de gözlemlemek mümkün. Ele aldığım filmlerin çoğunda belirgin bir bireyselleşme eğiliminden söz edebilirim. Ancak bu noktada filme konu olan toplumsal bağlamı tanımlayan yapısal ve değersel unsurlar belirleyici. Örneğin kentli üst-orta sınıftan bireylerin yaşamlarının anlatıldığı *Aa-ahh Belinda*, *C Blok*, *Pandora’nın Kutusu* gibi filmlerde bireyselleşme yönelimi belirgin ve bu yönelime



Sinemada romantik aşkın, bazı ağdalı melodramlar hariç, mutlaka evlilikle sonuçlanması ve anlatının kutsal evlilik bağıyla bir karara ulaşması geçerliliğini kaybetmiştir.

olumlu yaklaşılırken kırsal yaşam biçimlerini işleyen *Yengeç Sepeti*, *Babam ve Oğlum* gibi filmlerde, bireysel yönelimler kolektif yaşamın olağan düzenini bozan, dışsal unsurlar olarak resmediliyor. *Piano Piano Bacaksız*, *Korkuyorum Anne* gibi bazı filmlerdeyse anlatı toplumsal alanda belli bir karşılığı olmayan komünal yaşamları merkeze alır. Bu çerçevede aile temsilleri açısından ilginç sonuçlar ortaya çıkıyor. Nesnel olgulardan çok birer fantezi görünümündeki bu yaşam stratejilerini, seksenlerden itibaren gelir dağılımını, çalışma ilişkilerini, emek piyasalarını, ahlâk ve değer yapılarını hızla başkalaştırılan dönüşüm sürecine direnme önerileri olarak değerlendirmek mümkün.

Türkiye’nin modernleşme sürecinde oluşturulmaya çalışılan “ideal aile” tipi Yeşilçam dönemindeki filmlerin temelini oluşturuyor. 1980’den sonra da bir aile idealleştirmesi mevcut mu?



Erkeklik temsilleri de seksen öncesi dönemde sıkça karşılaştığımız güçlü erkek modellerinden farklı. Erkekler, genel bir ifadeyle tekinsiz bir dünyanın, çelimsiz, pasif, bunalımlı elemanları.

Ele aldığım filmlerdeki aile temsillerinden hareketle böyle bir idealleştirmenin var olduğunu söyleyebiliriz. Ancak ortaya çıkan ideal aile söylemi, Yeşilçam filmlerinde yüceltilen aile tasarımından çok farklı. Bu dönemin filmlerinde ölçülü bir baba otoritesi altında, dayanışma ve kendini adanma temeline dayanan, ancak belli ölçüde bireysel yönelimlere izin vermeyi de talep eden bir aile ideali ve bu ideali merkeze alan, ehlileştirilmiş bir ataerkinin yaslanan bir dünya tasarımı söz konusu.

Yeşilçam'da evlilik toplumsal hayata uymak için olmazsa olmaz bir kurumdu. Aile bütünlüğünü sarsacak unsurlar kötü gösterilirdi. Evlilik dışı ilişkilerin mevcut düzeni sarstığına dair söylem 1980 sonrasında bir yıkıma uğruyor. Bu değişimi nasıl okumak gerekir?

Seksen sonrasında toplumsal ve ekonomik yapıda, kültürde, değerlerde, iletişim araçlarında vb. yaşanan hızlı dönüşümler, sinemasal temsilleri de büyük ölçüde etkilemiştir. Kendilik inşası süreçlerinde önemli bir belirleyici hâline gelen tüketim kültürüne eklenme ve küresel kültür ürünlerine medya üzerinden sunulan imajlar yoluyla ulaşma, insani ilişkileri, kültürel ve ahlâki değer örüntülerini de dönüştürmüş, topluluğun katı kuşatıcılığında kırılmalar yaşanmıştır. Hızlı kentleşme ve modernleşme süreciyle de koşut olan bu durum, tüm kolektivite biçimleri gibi ailenin de ataerkin bir kapatma/kuşatma biçimi olarak zayıflamasını beraberinde getirir. Toplumsal bağlam belirleyiciliğini hâlâ koruyor olsa da, tüketim mantığının uzantıları olarak insani ilişkiler de giderek "akışkan" bir görünüme doğru evriliyor. Bu çerçevede kalıcı bir bağlılık biçimi olarak evlilik kurumu da eski sarsılmaz niteliğini kaybediyor. Nitekim bireyselleşme eğilimi giderek belirginleşirken, cinsellik, aşk, evlilik gibi kavramların anlamları da bireysel tatminin sağlanması temel ilkesi çerçevesinde tanımlanma eğilimine giriyor. Bunların yanında cinsiyet kimliklerinin, özellikle kadınlığın yeniden tanımlanması girişimlerinin de etkili olduğu düşüncesindeyim. Kadınlığın bedeniyle birlikte bir bütün olarak yeniden tanımlanması, filmlerde cinselliğe bakışın büyük ölçüde eski kalıpların ötesinde, olağan bir insani edim biçiminde yansıtılmasını da beraberinde getirdi. Cinsellik artık çoğunlukla ima edilen, dolaylı yollardan anlatılan bir şey olmaktan çok, anlatıların içerisinde tüm doğallığıyla var olan, gösterilen bir unsur hâline geldi. Bununla birlikte cinsellik konusunda asıl dikkati çeken durum, 1980 öncesi dönemde çoğunlukla ölümler karşılık bulan evlilik dışı cinsel ilişkinin belirgin bir olumsuzlama içermeden gösterilmeye başlanması. Filmlerde cinselliğe bakışın belli ölçüde değişmesine bağlı olarak özellikle kadınların yaşamını kuşatan namus anlayışının da katı sınırları giderek belirsizleşiyor. ■



BÜYÜK AÇIK THE BIG SHORT

Yönetmen: Adam McKay

Senaryo: Adam McKay,
Charles Randolph

Oyuncular: Brad Pitt, Christian Bale,
Ryan Gosling

Yapım: ABD/2015/İngilizce/
Paramount Pictures/UIP Türkiye

Bankalar büyük bir parti verirken dışarıdan birkaç kişi kimsenin göremediği bir tehlikeyi fark eder. Dünya ekonomisi çökme riskiyle karşı karşıyadır. Ancak büyük bankalar, medya ve hükümet tehlikeyi görmezden gelir. Yunanistan ve İzlanda'yı bitiren, İspanya'yı sallayan, Avrupa'yı vuran kriz küresel ekonominin sonunu hazırlamaktadır. Yanıldıkları takdirde her şeyini kaybetmeyi göze alan sektör dışından dört cesur kişi yatırımları, her şeyi ve herkesi sorgulamaya girişir.



DHEEPAN

Yönetmen: Jacques Audiard

Senaryo: Jacques Audiard, Thomas Bidegain

Oyuncular: Antonythasan Jesuthasan, Kalieaswari Srinivasan,
Claudine Vinasithamby

Yapım: Fransa/2015/Tamilce,
Fransızca/114'/Why Not
Productions/M3 Film

Sri Lanka'da Tamil özgürlük savaşçısı olan Dheepan, iç savaşın sonlarına doğru ülkesinden kaçıp kendine yeni bir hayat kurmaya karar verir. Dheepan, daha kolay sığınma hakkı alabilmek için yabancı bir kadın ve kız çocuğuyla anlaşır. Üç kişi bir aileymiş gibi yaparak Fransa'ya iltica ederler. Paris dışında bir toplu konuta yerleştirilen üçlü, bir yandan göçmen olarak kültür çatışmasını aşmaya çalışırken bir yandan da gündelik şiddetle ve ailevi meselelerle uğraşmak zorunda kalacaktır.



THE HATEFUL EIGHT

Yönetmen: Quentin Tarantino

Senaryo: Quentin Tarantino

Oyuncular: Samuel L. Jackson,
Kurt Russell, Jennifer Jason Leigh

Yapım: ABD/2015/İngilizce/182'/
The Weinstein Company,
Columbia Pictures/Pinema
Filmcilik

Bir grup kelle avcısı, şiddetli bir kar fırtınasında bir mola yerine sığınır ve bir anda kendilerini ihanet ve hile dolu bir hikâyenin ortasında bulur. Tarantino, İç Savaş sonrasında Amerika'nın batısında geçen son filminde her biri farklı bir geçmişe ve hikâyeye sahip haydutların arasındaki ihanetleri ve intikamı gözler önüne seriyor.



STAR WARS: GÜÇ UYANIYOR STAR WARS: EPISODE VII - THE FORCE AWAKENS

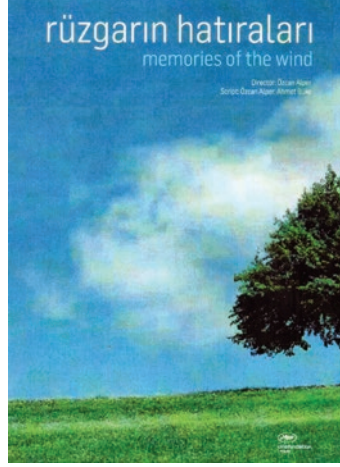
Yönetmen: J.J. Abrams

Senaryo: Lawrence Kasdan, J.J. Abrams, Michael Arndt

Oyuncular: Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac

Yapım: ABD/2015/İngilizce/136'/ Walt Disney Pictures, Lucasfilm, Bad Robot/UIP Türkiye

Orijinal serinin ilk filminden yaklaşık kırk yıl sonra Star Wars yedinci filmiyle beyazperdeye dönüyor. George Lucas tarafından yaratılan efsanenin devam filmi, *Star Wars: Bölüm 6 - Jedi'nin Dönüşü*'nden otuz yıl sonrasını konu alıyor. Han Solo'nun geçmişine odaklanan filmde Solo'nun genç bir pilotluktan, galaksinin en ünlü kaçakçılarından birine dönüşmesi anlatılıyor. Disney'in yaptığı açıklamaya göre *Güç Uyanıyor* tek Star Wars filmi olarak kalmayacak, ilerleyen yıllarda seriyeye yeni filmler eklenmesi bekleniyor.



RÜZGARIN HATIRALARI

Yönetmen: Özcan Alper

Senaryo: Özcan Alper, Ahmet Büke

Oyuncular: Onur Saylak, Murat Daltaban, Mustafa Uğurlu

Yapım: Türkiye/2014/Türkçe/Nar Film/Bir Film

Muhafif şair ve yazar Aram, İkinci Dünya Savaşı'nın bitmesine yakın yurt dışına kaçmak zorunda kalır. Aram'ın yolculuğu, Sovyet Gürcistan sınırına ulaşmadan Karadeniz ormanlarında sona erer. Sınırdaki bir orman köyünde sıkışıp kalan Aram için bu kaçış, çocukluğuna dair kayıp bir zamanın izlerini aramaya dönüşür. Aram'ın yolculuğu Türkiye'nin geçmişine ve sürgünlere dair ipuçlarıyla doludur.



STEVE JOBS

Yönetmen: Danny Boyle

Senaryo: Aaron Sorkin

Oyuncular: Michael Fassbender, Kate Winslet, Seth Rogen

Yapım: ABD/2015/İngilizce/123'/ Universal Pictures/UIP Türkiye

Teknoloji devi Apple şirketinin kurucusu Steve Jobs'un hayatını anlatan ikinci film Walter Isaacson'ın kitabı *Steve Jobs*'tan uyarlandı. Danny Boyle yirminci yüzyılın deha ismini yeni bir perspektifle beyazperdeye aktarıyor. Steve Jobs'un hayatını 2013 yılında Joshua Michael Stern beyazperdeye uyarlamıştı. Ashton Kutcher'in başarılı bir performans ile hayat verdiği öykü daha ziyade gerçekliğe uygun olup olmaması yönünde tartışma yaratmıştı.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESELDİRENLER	YAPIM
20 KASIM 2015	Mia Madre / Annem	Nanni Moretti	Margherita Buy, John Turturro, Giulia Lazzarini	İtalya, Fransa/2015
	By the Sea / Hayatın Kıyısında	Angelina Jolie Pitt	Brad Pitt, Angelina Jolie Pitt, Mélanie Laurent	ABD/2015
	The Hunger Games Mockingjay: Part 2/ Açlık Oyunları: Alaycı Kuş Bölüm 2	Francis Lawrence	Jennifer Lawrence, Josh Hutcherson, Liam Hemsworth	ABD/2015
	Secret In Their Eyes / Gizemli Gerçek	Billy Ray	Julia Roberts, Nicole Kidman, Chiwetel Ejiofor	ABD/2015
	Pirdino Sürpriz Yumurta	Günay Koker	Serkan Şengül, Sungun Babacan	Türkiye/2015
	Hüddam	Utku Uçar	Fatma Hun, Murat Özen, Çağrı Duran	Türkiye/2015
27 KASIM 2015	Goosebumps	Rob Letterman	Jack Black, Dylan Minnette, Odeya Rush	ABD/2015
	Genius	Michael Grandage	Colin Firth, Jude Law, Nicole Kidman	ABD/2015
	Lolo	Julie Delpy	Dany Boon, Julie Delpy, Vincent Lacoste	Fransa/2014
	Midnight Special	Jeff Nichols	Joel Edgerton, Michael Shannon, Kirsten Dunst	ABD/2014
	Rock The Kasbah	Barry Levinson	Bill Murray, Zooey Deschanel, Bruce Willis	ABD/2015
	Slow West / Sakin Batı	John Maclean	Michael Fassbender, Ben Mendelsohn, Rory McCann	İngiltere, Yeni Zelanda/2014
	Los 33 / The 33	Patricia Riggen	Antonio Banderas, Juan Pablo Raba, Juliette Binoche	ABD, Şili/2015
	Ertuğrul 1890	Mitsutoshi Tanaka	Masaaki Uchino, Kenan Ece, Shiori Kutsuna	Japonya, Türkiye/2015
	Bridge of Spies / Casuslar Köprüsü	Steven Spielberg	Tom Hanks, Mark Rylance, Scott Shepherd	ABD/2015
	Uzaklarda Arama	Türkan Şoray	Sevda Ergini, Mehtap Bayrı, Yağmur Ünal	Türkiye/2015
4 ARALIK 2015	Freeheld / Aşka Özgürlük	Peter Sollett	Ellen Page, Julianne Moore, Steve Carell	ABD/2015
	Krampus	Michael Dougherty	Adam Scott, Toni Collette, David Koechner	ABD/2015
	Düğün Dernek 2: Sünnet	Selçuk Aydemir	Murat Cemcir, Ahmet Kural, İnan Ulaş Torun	Türkiye/2015
	El cadáver de Anna Fritz / Ölüm ve Ötesi	Hèctor Hernández Vicens	Alba Ribas, Cristian Valencia, Bernat Saumell	İspanya/2015
	Get Squirrelly	Ross Venokur	Jason Jones, David Berni, John Leguizamo	ABD/2015
11 ARALIK 2015	Pan	Joe Wright	Levi Miller, Hugh Jackman, Garrett Hedlund	ABD/2015
	Rüzgarın Hatıraları	Özcan Alper	Onur Saylak, Murat Daltaban, Mustafa Uğurlu	Türkiye/2014
	Steve Jobs	Danny Boyle	Michael Fassbender, Kate Winslet, Seth Rogen	ABD/2015
	The Night Before	Jonathan Levine	Joseph Gordon-Levitt, Seth Rogen, Anthony Mackie	ABD/2015
	Meet Your Makers / Victor Frankenstein	Paul McGuigan	James McAvoy, Daniel Radcliffe, Jessica Brown Findlay	ABD/2015
	Azap	Dilek Keser, Ulaş Güneş Kacargil	İrem Deniz, Ayşe Selen, Dilşah Demir	Türkiye/2015
	Macbeth	Justin Kurzel	Michael Fassbender, Marion Cotillard, David Thewlis	İngiltere, Fransa, ABD/2015



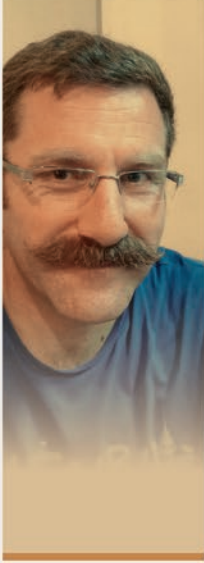
VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
18 ARALIK 2015	Skammerens Datter / Kâhin'in Kızı	Kenneth Kainz	Rebecca Emilie Sattrup, Maria Bonnevie, Jakob Oftebro	Danimarka/2015
	Ma Ma	Julio Medem	Penélope Cruz, Luis Tosar, Jon Kortajarena	İspanya/2014
	Star Wars: Episode VII - The Force Awakens / Star Wars: Güç Uyanıyor	J.J. Abrams	Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac	ABD/2015
	Nadide Hayat	Çağan Irmak	Demet Akbağ, Yetkin Dikinciler, Sevil Akı	Türkiye/2015
	Gassal	Alper Kuvılcım	Ayhan Eroğlu, Nilay Olcaç, Hatice Yıldız	ABD, Günet Afrika/2014
25 ARALIK 2015	The Lobster	Yorgos Lanthimos	Colin Farrell, Rachel Weisz, Jessica Barden	Yunanistan, İngiltere, Hollanda, İrlanda, Fransa/2014
	The Program / Son Efsane	Stephen Frears	Ben Foster, Chris O'Dowd, Guillaume Canet	İngiltere, Fransa/2015
	Sisters	Jason Moore	Tina Fey, Amy Poehler, Maya Rudolph	ABD/2015
	Point Break / Kırılma Noktası	Ericson Core	Luke Bracey, Edgar Ramírez, Ray Winstone	ABD/2015
	Kozmik Sır DNA	Erdem Çetinkaya	Metehan Ceylan, Erdem Çetinkaya, Ebru Kum	Türkiye/2015
	Sınırın Rüyası	Yüksel Alagöz	Mustafa Tivem, Çınar Altuntaş, Özlem Yamaner Demirci	Türkiye/2015
	Bi O Kalmıştı	Burak Babayiğit	Taha Ulukaya, Murat Nazım Vardarlı, Sebahat Adalar	Türkiye/2014
	Creed / Creed: Efsanenin Doğuşu	Ryan Coogler	Michael B. Jordan, Sylvester Stallone, Wood Harris	ABD/2015
	Love The Coopers / Mutlu Yıllar	Jessie Nelson	Olivia Wilde, Marisa Tomei, Amanda Seyfried	ABD/2015
	Baskın	Can Evrenol	Görkem Kasal, Ergun Kuyucu, Fatih Dokgöz	Türkiye/2015
1 OCAK 2016	Dheepan	Jacques Audiard	Antonythasan Jesuthasan, Kalieaswari Srinivasan, Claudine Vinasithamby	Fransa/2015
	Alvin And The Chipmunks: Road Chip / Alvin ve Sincaplar: Yol Macerası	Walt Becker	Matthew Gray Gubler, Jason Lee, Justin Long	ABD/2016
	Kocan Kadar Konuş: Diriliş	Kıvanç Baruönü	Ezgi Mola, Murat Yıldırım, Hümeyra	Türkiye/2015
	In the Heart of the Sea / Denizin Ortasında	Ron Howard	Chris Hemsworth, Benjamin Walker, Cillian Murphy	ABD/2015
8 OCAK 2016	Les Profs / Amman Hocam	Pierre-François Martin-Laval	Christian Clavier, Isabelle Nanty, Pierre-François Martin-Laval	Fransa/2013
	Colonia	Florian Gallenberger	Emma Watson, Daniel Brühl, Michael Nyqvist	Almanya, ABD/2015
	Joy	David O. Russell	Jennifer Lawrence, Bradley Cooper, Robert De Niro	ABD/2015
	The Hateful Eight	Quentin Tarantino	Samuel L. Jackson, Kurt Russell, Jennifer Jason Leigh	ABD/2015
	The Big Short / Büyük Açık	Adam McKay	Brad Pitt, Christian Bale, Ryan Gosling	ABD/2015
15 OCAK 2016	Bizans Oyunları Geym of Bizans	Gani Müjde	Gonca Vuslateri, Tolgahan Sayışman, Altuğ Yücel	Türkiye/2016
	Kardeşim Benim	Mert Baykal	Burak Özçivit, Murat Boz, Aslı Enver	Türkiye/2015
	Suffragette / Direne Direne!	Sarah Gavron	Carey Mulligan, Helena Bonham Carter, Meryl Streep	İngiltere/2015
	The Fifth Wave	J Blakeson	Chloe Grace Moretz, Maika Monroe, Maria Bello	ABD/2016

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi

Arka Kapak'ın 2. Sayısı Tüm Bayilerde



Sadun Demirkapı:
Sette Görevimiz
İşleri Kolaylaştırmak



Geçmişten
Günümüze Dizilerde
Anneler

Yusuf ile Kenan:
Dünyayı Verelim
Çocuklara



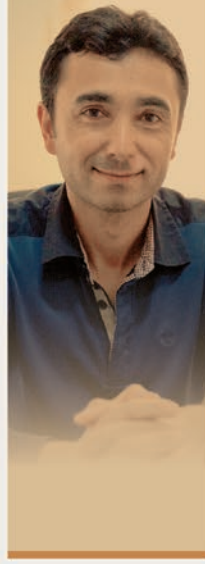
İda: Basitin
Karmaşık Doğası

Acının Ortak
Ruhu: Rastgele
Balthazar



Petra Holzer: Bu Festival
Bozcaadalarının

1980'den
Günümüze Değişen
Aile İmgesi



Türk Animasyonunun
"Yoksul" Tarihi