

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 50 • OCAK-ŞUBAT 2016 • 9 TL

- > 2015'TE TÜRK SİNEMASI
- > PORTRİ: PAOLO SORRENTINO
- > SÖYLEŞİ: ÖZCAN ALPER
- > DHEEPAN
- > NADİDE HAYAT
- > KULİS: NADİR ÖPERLİ

TARANTINO'DAN
AMERİKAN KÂBUSU





Avrupa'nın
En İyi Havayolu



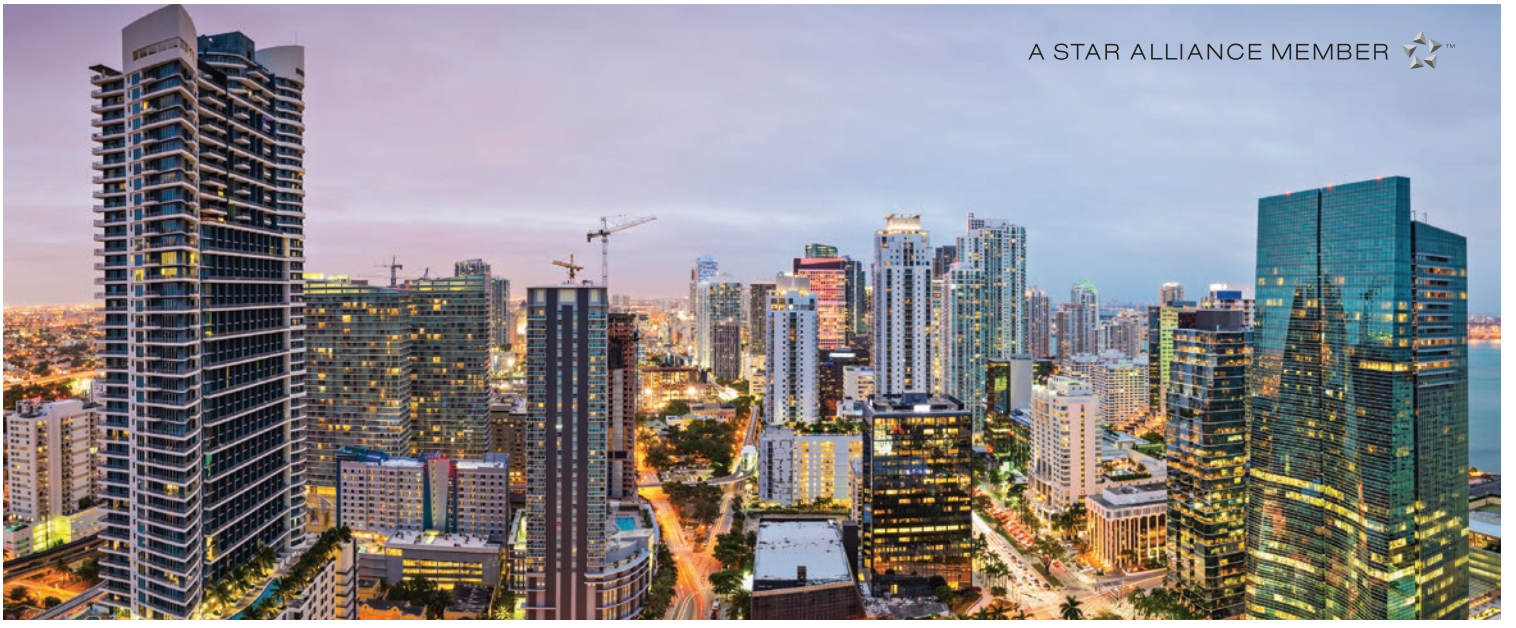
**Miami'ye Türk Havayolları ile
direkt uçun.**



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: 50, Ocak-Şubat 2016

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

Özlem Akyol, Nesibe Sena Arslan,

Betül Durdu, İsmail Önder,

Bahar Yıldırım Sağlam, Barış Saydam,

Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi,

Sadık Şanlı, Rûveyda Temel, Zeynep Turan,

Seyit Mehmet Yıldız

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

Bireysel: 50 TL

Kurumsal: 96 TL

(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

www.babil.com

**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

BU SAYIDA

Ellinci Sayımız

Hayal Perdesi, bir yıl önce başladığı matbu hayatına ellinci sayısı ile devam ediyor. Sinemaya ilginin hem teorik hem de pratik olarak arttığı bu dönemde sinema dergileri, sinemaya dair tartışmaların açık ve doğrudan yapılabildiği mecralar olarak önemli bir yerde duruyor. Sinemanın teorisine dair akademisyenlerin çalışmaları yanında, sinema profesyonelleriyle yapılan söyleşiler de sektörün durumu hakkında doğrudan bilgi edinmemize imkân sağlıyor.

Sinemaya ilginin arttığının diğer göstergeleri arasında sektörün gitgide ivme kazanmasını, çekilen filmlerin ve satılan bilet sayılarının artmasını ve yerli sinemanın yabancı sinemadan daha çok ilgi görmesini sayabiliriz. Bunun yanında, bugün birçok şehirde film festivalleri düzenlendiği gibi yurt dışında da Türk film festivalleri organize ediliyor, hemen her yerde kısa filmlerle ilgili çalışma, yarışma ve atölyeler görmek mümkün.

Bütün bu niceliksel artışa rağmen filmlerin niteliği meselesine geldikçe önümüzdeki manzaranın pek de iç açıcı olduğunu söyleyemeyiz. Yüzlerce film yapılmasına rağmen yapım, yönetim, senaryo ve oyunculuk bakımından nitelikli filmlerin sayısı bir elin parmaklarını geçmiyor.

Sinemaya ilginin artması, işin maddi tarafına yönelmeyi öne çıkarırken sinemanın bir sanat olduğu meselesi dikkate alınmıyor. Özellikle büyük ilgi gören gişe filmleri, kötü oyunculuklar ve yönetim yanında hiçbir incelik ve yenilik taşımayan dram ve mizahlarıyla hayal kırıklığı yaratıyor.

Bu sayımızda *Türk Sineması Araştırmaları* bölümünde Barış Saydam, 2015 yılında Türk sinemasının serencamını anlatırken yukarıda özetlediğimiz tabloyu daha detaylı bir biçimde gözler önüne seriyor. Keza *Kamera Arkas'ında* konuştuğumuz Metin Güngör'le *Kulis'in* konuşğu Nadir Öperli'nin sözleri de Türk sinemasının son dönemi hakkında önemli ama özücü ipuçları veriyor.

Türk sinemasının "resmi" olarak yüzüncü yılını kutladığı bu dönemde film ve seyirci sayısının artması şüphesiz önemli. Ancak rakamlara, istatistiksel tablolara, maddi başarılarla, çekilen film sayısına ve kırılan gişe rekorlarına odaklanmak niteliği, estetiği ve sanatı göz ardı etmemize, dahası gitgide kaybetmemize yol açıyor.

Celil Civan

İÇİNDEKİLER SAYI 50

HAYAL PERDESİ | OCAK-ŞUBAT 2016



06

TARANTINO'DAN AMERİKAN KÂBUSU

Celil Civan

The Hateful Eight, Amerika'da izlediği politikalarla zaman zaman Lincoln ile karşılaştırılan Barack Obama'nın Amerika'sına dair ipuçları taşıyor.



Söyleşi

34 FARUK HACIHAFIZOĞLU

Tanık Olduğlarımı Anlattım
Betül Durdu



TSA

43 2015'TE TÜRK SİNEMASI

Barış Saydam

Vizyon



DHEEPAN

10 Parçalanmış Kimlikler
Aybala Hilâl Yüksel



NADİDE HAYAT

14 Sevgilim Hayat
Hilal Turan



SARMAŞIK

18 Ezbere Bir Panorama
Zeynep Turan

4 Gündem

22 2015'in En İyileri

24 Söyleşi

Özcan Alper:
İyi Bir Gelecek İçin
Geçmiş Konuşuyoruz
Barış Saydam

30 Portre

Paolo Sorrentino:
Bir Duyguyu Konuşmak
Nesibe Sena Arslan

38 Uzaktan Kumanda

Narcos: Suç ve Şiddetin
Sıradanlaşması Sadık Şanlı

52 Kamera Arkası

Metin Güngör: Filmler
Bilgisayar Oyunları Gibi
Koray Sevindi

56 Belgesel Odası

Zamanda Yolculuk:
Geleceğe Dönüş Efsanesi
Celil Civan

60 Eskimeyen Filmler

Yılanların Öcü: Edebiyattan
Sinemaya Bir Serüven
Rüveyda Temel

64 Akademi

Eylem Arslan:
Sinemada Dağıtım
Meltem İşler Sevindi

68 Malumatfuruş

Gerilim Denklemi
Nesibe Sena Arslan

70 Canlandırma

Manhua: Çin Animasyonu
Koray Sevindi

74 Sinefil

Dogville:
Harita Üzerinde Film Çekmek
Özlem Akyol

78 Kitaplık

Filmlerle Hatırlamak:
Toplumsal Belleğin
Sinematografik Tezahürleri
Betül Durdu

Ahmet Uluçay Kitaplığı:
İnan Bu Filmi
Hiç Çekmeyebiliriz
Bahar Yıldırım Sağlam

82 Kadraj

Havuz Problemi
İsmail Önder

84 Kulis

Nadir Öperli: Türk Filmlerinin
Rekabet Gücü Artıyor

85 Pek Yakında

BAĞIMSIZ FİMLER ŞUBAT'TA



► Dünya filmlerinin sinemaseverlerle buluştuğu İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali, 15. yaşını kutluyor. Festival programında bu yıl Türkiye galasıyla 68. Cannes Film Festivali'nde Hsiao-Hsien Hou'ya En İyi Yönetmen ödülünü getiren *Suikastçı* (*Nie Yin Niang*), Grant Gee'nin Orhan Pamuk'un eserlerinden esinlenerek çektiği *Innocence of Dreams* (*Masumiyet Müzesi*), Sundance 2015'in dikkat çeken filmlerinden *Bir Genç Kızın Gizli Defteri* (*Diary of a Teenage Girl*) ve daha birçok film yer alacak. Festival, 18-28 Şubat tarihleri arasında İstanbul ve 3-6 Mart tarihleri arasında Ankara'da seyirciyle buluşacak.

KÖPRÜDE BULUŞMALAR MEETINGS ON THE BRIDGE

35. KÖPRÜDE BULUŞMALAR

Köprüde Buluşmalar, Türkiye'den yapımcı, yönetmen ve senaristleri, Avrupalı sinema profesyonelleriyle bir araya getirmeye devam ediyor. 35. İstanbul Film Festivali kapsamında düzenlenecek Köprüde Buluşmalar 8 - 14 Nisan 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilecek. Köprüde Buluşmalar'ın 11. yılında ilk kez deneyimli eğitimci ve sinemacılar tarafından sinema dersleri ve grup çalışmalarından oluşan senaryo, yapım, pazarlama ve dağıtım konuları üzerine eğitim verilecek. Uluslararası jüri, yapılan sunumlarda projeleri değerlendirerek Film Geliştirme Atölyesi Destek Ödülleri ve Yapım Aşamaları Atölyesi Ödüllerinin sahiplerini belirleyecek.



SİNEMADA ZAMAN

Kadir Has Üniversitesi İletişim Fakültesi tarafından her yıl farklı temayla gerçekleştirilen Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler programının bu yılki konusu "Sinema ve Zaman" olarak belirlendi. Konferans 5-7 Mayıs 2016 tarihleri arasında Türk sinemasını, sinemanın zamanla kurduğu ilişkiler üzerinden tartışmayı hedefliyor. Konferansa başvurmak isteyenlerin 400 kelimeyle sınırlı bildiri özetlerini en fazla 100 kelimedenden oluşacak özgeçmişleri ile birlikte en geç 12 Şubat 2016 tarihine kadar info@tfayy.org adresine göndermeleri gerekiyor.



TRT BELGESEL YARIŞMASI'NA BAŞVURULAR BAŞLADI

Belgesel filmcileri desteklemek, belgesel türünün gelişmesine katkıda bulunmak amacıyla bu yıl sekizincisi düzenlenecek TRT Belgesel Ödülleri'ne başvurular başladı. Her yıl Mayıs ayında İstanbul'da "TRT Belgesel Günleri" adıyla gerçekleştirilen etkinliğine son başvuru tarihi 6 Şubat 2016 olarak belirlendi. Seçici kurulun yapacağı elemelerin ardından ödül almaya hak kazanan eserler 16 Mayıs'ta düzenlenecek gala gecesinde açıklanacak.

AŞKIN GERÇEK YÜZÜ ARANIYOR

Psikeart Dergisi tarafından 5. Psikeart Günleri kapsamında düzenlenen 2. Psikesinema Kısa Film Yarışması'nın konusu "Aşkın Gerçek Yüzü" olarak açıklandı. Psikeart Günleri'nde, ruhsal travma yönetmen, oyuncu, eleştirmen ve izleyicilerin gözünden değerlendirilecek. Yarışmaya son başvuru tarihi 31 Ocak 2016.



ABBAS KIYARÜSTEMİ TÜRKİYE'DE

İranlı yönetmen, senarist ve fotoğrafçı Abbas Kiyarüstemi, Türkiye'deki en kapsamlı fotoğraf sergisini açıyor. Abbas Kiyarüstemi, 9 Ocak - 10 Nisan tarihlerinde Ankara CerModern'de sanatseverlerle buluşuyor. Kiyarüstemi ile 9 Ocak saat 16.00'da fotoğraf üzerine bir söyleşi gerçekleştirilecek. Fotoğrafın önemini, "Tek bir fotoğraf bir filmin sebebi olabilir. Sinemanın başladığı yer işte tam orasıdır, tek bir fotoğraf" sözüyle vurgulayan Kiyarüstemi'nin sergisi, kar manzaraları, yol ve ağaç fotoğraflarıyla otomobilden çekilen görüntülerden oluşuyor. CerModern'de sergilenen büyük ölçekli 43 fotoğraf çalışmasının yanı sıra, sergi alanı içerisinde oluşturulan sinema salonunda sanatçının video işleri de izlenebilecek.

BAĞIMSIZ FİMLERE DESTEK

KRM Film'in sahibi yapımcı/yönetmen Kerem Topuz, işletme ortağı olduğu film platolarını, bağımsız sinemacıların bedelsiz olarak kullanabileceğini açıkladı. Film sektöründeki ihtiyacı karşılamak üzere yatırımcı Şebnem Küçük ve Kerem Topuz'un ortak girişimiyle 150 dönüm arazi üzerinde hizmete sunulan Küçük Platoları'nda geçtiğimiz yıl Kerem Topuz'un proje ve eser sahibi olduğu, yönetmenliğini Barış Erçetin'in yaptığı *Kanunsuzlar*'ın çekimleri gerçekleştirilmişti. İlk uzun metraj filmi çekecek yönetmenlerle auteur yönetmenlerin projelerine bedelsiz destek olacaklarını açıklayan Topuz, projelerin tanıtıcı materyallerinin mail yoluyla gönderilmesinin yeterli olacağını belirtti.



THE HATEFUL EIGHT

Gösterim Tarihi: 8 Ocak 2016

Dağıtım: Pinema

Yapım: The Weinstein Company,
Columbia Pictures

Yönetmen: Quentin Tarantino

Senaryo: Quentin Tarantino

Görüntü Yönetmeni:

Robert Richardson

Kurgu: Fred Raskin

Yapımcı: Richard N. Gladstein,
Stacey Sher, Shannon McIntosh

Yapım Yılı: 2015

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 168 dk

Oyuncular: Samuel L. Jackson,
Kurt Russel, Jennifer Leigh



AMERİKAN KÂBUSU

CELİL CİVAN

“ QUENTIN TARANTINO’NUN SON FİLMİ
THE HATEFUL EIGHT BİR DÜKKÂNDAN BİR ARAYA
GELEN KARANLIK KİŞİLERİN ARASINDAKİ
GERİLİMLİ İLİŞKİLERE ODAKLANIYOR. ”

FRAGMAN





Quentin Tarantino'nun sinemasında birbiriyle çelişebilecek iki unsur uyumlu biçimde işler. Bunlardan biri otomatik algıları, alışkanlıkları yıkan farklılaştırma tekniği, diğeryse alabildiğine gerçekçi olmaktır. *Rezervuar Köpekler*'indeki (*Reservoir Dogs*, 1992) kulak kesme sahnesi ilk unsura örnek olurken, kahramanların -diğer Tarantino filmlerinde olduğu gibi- bol bol filmin yapısıyla ilgisi olmayan diyaloglar kurması ikincisine örnek verilebilir.¹

Tarantino'nun son filmi *The Hateful Eight*'te de aynı unsurları görürüz. Bir "tuhafiye dükkânında" bir araya gelecek karanlık kişilerin arasındaki gerilimli ilişkilere odaklanan filmin hemen hemen ilk yarısı bir posta arabasında geçer. Alabildiğine uzayan diyalogların hâkim olduğu bu bölüm Tarantino'nun söz konusu gerçekçi yönüne işaret eder. Diğer yandan filmin ikinci yarısında algıları kırmaya dönük sahnelerle karşılaşırız. Bunlardan biri film boyunca birbiriyle çatışan Kuzeyli Binbaşı Marquis Warren ile Güneyli Chris Mannix'in filmin sonunda işbirliği yapmasıdır. Diğer yandan

cellât John Ruth'un yakaladığı Daisy Domergue isimli kadın suçlunun filmin ikinci yarısında birden bire gitar çalıp "Jim Jones at Botany Bay" isimli western'i söylemesi seyirciyi şaşırtır. Filmin sonunda bir çete üyesi olduğunu öğrendiğimiz Daisy'nin şarkısı kendisini yakalayan John'a bir "ağıt" niteliği de taşır. Zira John az sonra zehirli kahve içtiği için ölecektir.

Filmin diyalogları Tarantino'ya özgü gerçekçiliği vurgulasa da Abraham Lincoln döneminde geçen filmde, Kuzeylilerin muzaffer olup Güneylileri yenmelerine rağmen toplumsal katmanda İç Savaş'ın izlerinin hâlâ devam ettiğini görürüz. Bu bağlamda, diyaloglar işlevsiz görünse de dönemin politik manzarası ardındaki gerçekleri göstermesi açısından dikkat çeker. Dahası, başkanlık koltuğunda bir siyahinin oturduğu günümüz Amerika'sında siyahilerin hâlâ "meşru" şiddete maruz kaldıklarını düşündüğümüzde durumun değişmediği de vurgulanmış olur. Bu açıdan filmde Güneyli Mannix'in "Zenciler korku içindeyse beyazlar güvendedir" sözü ile Warren'in "Siyahların güvende olduğu tek zaman, beyazların silahsız olduğu zamandır" sözü dönemin atmosferini anlattığı gibi günümüz Amerika'sında her iki toplum kesimine ait bilinçdışı korkulara işaret eder.

1 Alper Çeker, *Kan Kardeşi Tarantino*, Stüdyo İmge, 1996.



“ **Lincoln döneminde geçen filmde, Kuzeylilerin muzaffer olup Güneylileri yenmelerine rağmen toplumsal katmanda İç Savaş'ın izlerinin sürdüğünü görürüz.** ”

Lincoln'ün Mektubu

Filmin en önemli nesnesi Binbaşı Warren'ın yanından eksik etmediği bir mektuptur. Mektup Warren'a yazılmıştır ve altında Lincoln'ün imzası vardır. Söz konusu mektubun samimi içeriği iki adamın yakın arkadaş olduklarını gösterir. Ancak filmin ikinci yarısında Warren mektubun sahte olduğunu söyler. Binbaşı, bu mektubu beyazlar arasında güvende olmak için kullandığını ifade eder. Mektubun sahte olduğu anlaşılrsa da filmin son sahnesinde mektubun sesli bir biçimde okunması manidardır. Mektup tam da bir odada yatmakta olan çete üyeleri, kelle avcıları ve savaş suçlularının cesetleri üzerine okunur. Lincoln'ün dostluğa, kardeşliğe ve geleceğe dair umutlarını dile getirdiği mektubun bu son sahnede okunması bir ironi taşır. Günümüz Amerika'sında siyahi birinin başkan olması toplumdaki ırkçı gerilimle polis şiddetinin varlığını nasıl örtbas edemiyorsa Lincoln'ün mektubu da bir oda içindeki “küçük Amerika” gerçeğini örtemez. Martin

Scorsese'nin *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*, 2002) filminde de gördüğümüz gibi, Amerikan rüyası çeteler arası şiddet ve çıkarlar üzerine kurulmuştur. Keza *The Hatful Eight* de savaş sonrası barış ortamını anlatmasına rağmen çetelerin ve kelle avcılarının işlerini eskisi gibi yürütmeye devam ettiğini söyler. Politik düzlemdeki barış, eşitlik ve adalet söylemlerine karşılık toplumun alt kesiminde başka bir gerçek varlığını sürdürür; eski gerilimler ve çatışmalar aynı şiddetle hâlen devam etmektedir.

Tarihsel kurgular, geçmişe dair hikâyeler anlatsa da kurguyu yapan sanatçının kendi dönemine özgü toplumsal, ideolojik ve kültürel sorunlara, başka bir ifadeyle döneme özgü “siyasal bilinçdışına” da işaret eder. Bu bakımdan tarihi kurgu, yazıldığı dönemin bağlamı içinde de değerlendirilmeye uygundur. Tarantino'nun son kurgusu olan ve Abraham Lincoln'ün başkanlık döneminde geçen *The Hatful Eight*'in, Amerika'da izlediği politikalarla zaman zaman Lincoln ile karşılaştırılan Barack Obama'nın Amerika'sına dair ipuçları taşıdığını söylemek mümkün. ■

BÜTÜN SAADETLER MÜMKÜNDÜR

YAKINDA

YÖNETMEN
SELMAN KILIÇASLAN

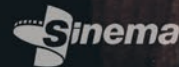
YAPIMCI
ZÜLFİKAR KÜRÜM

ARIF
ERKİN

KEMAL
UÇAR

RUHİ
SARI

NİLAY
ERDÖNMEZ





DHEEPAN

Gösterim Tarihi: 1 Ocak 2016

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Why Not Productions

Yönetmen: Jacques Audiard

Senaryo: Jacques Audiard,
Noé Debré, Thomas Bidegain

Görüntü Yönetmeni:
Éponine Monceau

Kurgu: Juliette Welfling

Yapımcı: Pascal Caucheteux

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Fransa

Dil: Tamilce, Fransızca

Süre: 115 dk

Oyuncular:

Antonythasan Jesuthasan,
Kalieaswari Srinivasan,
Claudine Vinasithamby



PARÇALANAN KİMLİKLER

AYBALA HİLÂL YÜKSEL



“ JACQUES AUDIARD İMZALI *DHEEPAN*, BİRBİRİNİ TANIMAYAN ÜÇ İNSANIN, HAYATINI KAYBETMİŞ BİR AİLENİN PASAPORTLARINI ALARAK SRİ LANKA'DAN FRANSA'YA İLTİCA ETMELERİ İLE BAŞLAR. ”



Dünyanın en prestijli film festivali Cannes'ın 2015 yılındaki büyük ödülünü mülteci meselesine odaklanan bir yapımın kazanması sürpriz olmadı. *Yeraltı Peygamberi (Un prophète, 2009)*, *Pas ve Kemik (De rouille et d'os, 2012)* gibi filmleriyle tanıdığımız yönetmen Jacques Audiard'ın yeni filmi *Dheepan* sinema dilindeki incelik kadar ele aldığı mevzunun güncelliği ile de yarışmadaki diğer filmler karşısında açık bir avantaja sahipti. Bugün, savaşlar yüzünden dünyanın kimi bölgeleri yaşanmaz hâle gelir, halklar kitleler hâlinde farklı ülkelere dağılırken mülteci sorunu hiçbir ülke vatandaşının dışında kalabileceği bir mevzu değil. Gururlanarak sınırların ortadan kalktığından dem vurduğumuz dünyamızda, "çizilmiş sınırlar" ile doğrudan alakalı olan iltica meselesi bugün dahi yüzleştığımız kritik bir mesele.

Dheepan, birbirini tanımayan üç insanın, hayatını kaybetmiş bir ailenin pasaportlarını alarak ve dış görünüşlerini onlara benzeterek, Sri Lanka'dan Fransa'ya iltica etmeleri ile başlar.

Ülkedeki iç savaşta tüm askerlerini kaybeden bir adam, Avrupa'daki akrabalarının yanına gitmeyi umut eden bir kadın ile kimsesiz kalmış bir kız çocuğu bundan böyle aynı evi ve hayatı paylaşmak zorundadır. Bilmedikleri bu ülkede yaşamalarını meşru kılacak yeni kimlikler ve hatta yeni hayat hikâyeleri edinmeyi göze almış olsalar bile tüm bunlar yalnızca başlangıçtır.

Yitirilen Bellek

Göç etmeye mecbur kalan kişi yalnızca vatanını ve sevdiklerini değil, içinde yaşadığı dili, o dile ait düşünceleri ve hatta büyük oranda belleğini terk etmek zorunda kalır. Birçoğu, tüm anılarının mekânı olan vatanlarına dönme ihtimalini dahi geride bırakır, hatta muhtemelen o mekâna dair vatan duygusunu henüz oradayken yitirmiştir. Belleğin kaybı ile bugüne kadar kendisi ve dış dünya hakkında yapılan bütün tanımlar anlamsızlaşır, hayatı kolaylaştıran tüm formüller geçerliliğini yitirir. Bu bağlamda, ilticanın bir nevi zoraki bir yeniden doğuş olduğu iddia edilebilir.

Göç ile yaşanan bu kırılma entelektüel düzeyde bir fırsat, sıfırdan başlamak için bir şans olarak görülebilecek olsa da göçmenler zorlu koşullar içinde hayatta kalmaya çalışmak ile ilgilenmek zorundadır. Bunlar göz ardı edilirse, *Dheepan* ve sahte ailesinin yeni isimleri ve yeni hayat kurgu-



“ Audiard toplumun düşük kesimlerinden insanların yaptığı ahlâki tercihleri, suça bulaşıp bulaşmamak ile ilgili seçimlerini perdeye taşır. ”

larını zorlanmadan benimseyen kayıtsız tavırlarını, her hareketlerine sinen aidiyetsizliği anlamak mümkün olmaz. Yeni ülke toprağına adım attığı andan itibaren, öz bilincini inşa eden hemen tüm referanslarını yitirmiştir ve artık mevcut rollerinin hiçbirini sürdürmek zorunda değildir. İşte Audiard'ın filmi, böyle koşullar altındaki insanların, insan kalmaya çalışmalarını konu aldığı için özel.

Mecburi Seçimler

Yönetmen Audiard önceki filmlerinde de toplumun düşük kesimlerinden insanların, azınlık mensuplarının, göçmenlerin hikâyelerini konu edinir. Bu insanların yaptığı ahlâki tercihleri, suça bulaşıp bulaşmamak ile ilgili seçimlerini veya seçilmemiş gelişmelerin sonucunda ortaya çıkan suçu perdeye taşır ve nihayetinde suç-kader ilişkisi üzerine düşündürür. Kamerasını temiz kalmaya çalışmanın gerçekten kıymetli sayılabileceği viranelere çevirir. Karakterlerin “seçmedikleri” durumların içindeki “seçimlerden” dolayı yargılanıp yargılanamayacaklarını sorgular. *Yeraltı Peygamberi*’nde yıllarca öldürdüğü adamın hayaleti ile yaşamak pahasına cinayet işlemek zorunda kalan Malik’in veya *Pas ve Kemik*’te yıllardır görmediği oğluna bakmak zorunda kalınca onun karnını doyurmak için hırsızlık yapan Ali’nin



hikâyesi bu tartışmanın izlerini taşır. Benzer şekilde Dheepan da savaşmaktan usandığı için göç ettiği Fransa'da, yerleştirildiği mahalledeki çete savaşlarının dışında kalıp kalmamak hususunda hangi noktaya kadar irade sahibidir?

Audiard'ın tartışması toplumsal empatiye zemin hazırladığı gibi "insan" kalmak için gösterilen bu gayreti kutsar. Zira doğru olanı yapmak hemen her zaman yanlış yapmaktan daha zordur. Bazen koşullar ve zamanlama doğruyu görmeyi ve ona yönelmeyi daha da zor kılar. Tam da bu sebepten, ancak bütünüyle pislige batmış bir insanın ahlâklı kalmaya, doğru seçimler yapmaya çalışması anlatılmaya değerdir. Aksi durumda, rafine bir çevrede yaşayan, hiçbir sıkıntı çekmemiş ve suçun ortaya çıkması için gerekli olan asgari koşullarla hiç karşılaşmamış bir insan o suçun masumu

“ Film iltica hakkında devlet politikalarının, kâğıt üzerindeki hesapların, yardım kampanyalarının hepsinden daha iyileştirici bir damar yakalar. ”

sayılamaz. Yanlış işlere bulaşmadığı için takdir görmesi, hele ki yekdiğeri üstünde üstünlük iddia edip onu yargılaması adil olmaz.

Ters Yüz Edilen Önyargılar

Göçmenler tüm bu sorunlar ile yüzleşirken sığınılan devletler onların yaşadıkları mental kırılma ile ilgilenmez. Gelenlerin yemek, içmek, giyinmek, barınmak gibi temel ihtiyaçlarını karşılamak ile iktifa eder. Bu yeni misafirler, ülkenin "sahipleri" ile temaslarının minimum düzeyde tutulması için şehrin dışındaki göçmen mahallelerine -bazen de mülteci kamplarına- yerleştirilir. Üstelik burada yapabileceği iş, kendinden önce gelenlerin hizmetlisi veya temizlikçisi olmakla sınırlıdır. Film, modern devletin soğuk alakasının, standart prosedürlerinin derde derman olmada yetersizliğini, sunduğu "Avrupa standartlarında" koşulların yalnızca yaşamı sürdürmeye yeteceğini gözler önüne sermekten çekinmez. Yine konuyu somutlaştırmak adına, Suriye örneği hatırlanırsa, kardeşliğin ön planda olmasını beklediğimiz İslam coğrafyasında bile hâl böyle iken Avrupa'nın orta yerinde bunların yaşanması şaşırtıcı değil.

Dheepan festival filmi klişelerini tekrarlamaktan kaçındığı gibi, "yabancıya" karşı bünyelerdeki mevcut önyargıları da ters yüz eder. Her ne kadar rüya veya cennet tasviri olarak da okunabilecek final sahnesi yüzünden, bu yönde eleştiriler olsa da filmin bütününde Batı'yı toz pembe bir kaçış mekânı gibi göstermek naifliğinden uzak durur. Savaşların kaçmakla bitmediği bu yerde sevmenin, fedakârlığın hâlâ mümkün olduğunu hatırlatır. Bu yönüyle iltica hakkında devlet politikalarının, kâğıt üzerindeki hesapların, yardım kampanyalarının hepsinden daha iyileştirici bir damar yakalar: İnsan hiçbir zaman "görünen sınırlara" mahkûm olmayacaktır. ■



NADİDE HAYAT

Gösterim Tarihi: 18 Aralık 2015

Dağıtım: TAFF Pictures

Yapım: TAFF Pictures

Yönetmen: Çağan Irmak

Senaryo: Ali Demirel,
Çağan Irmak, Emre Özdür,
Volkan Sümbül

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Kurgu: Oğuz Çelik

Yapımcı: Ebru Hamamcıoğlu

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 118 dk

Oyuncular: Demet Akbağ,
Sevil Aki, Efecan Şenolsun



SEVGİLİM HAYAT

HİLAL TURAN

“ ÇAĞAN IRMAK NADİDE HAYAT’TA, EŞİNİ KAYBETMESİNİN ARDINDAN “BU HAYAT BENİM” DİYEREK KENDİNİ GERÇEKLEŞTİRME ARAYIŞINA GİREN NADİDE’NİN ÖYKÜSÜNE ODAKLANIYOR. ”





"Ah, insan kendi renklerini, kendi fırcalarını ve kendi tuvalini bulana kadar birçok can sıkıntısını aşmak, pek çok ter dökmek zorundadır!"

Nietzsche

Çağan Irmak, yeni Türk sinemasında nitelikli popüler filmlere imza atan ve bilhassa *Babam ve Oğlum*'la (2005) seyirciyi salonlara yoğun bir şekilde çekmeyi başaran bir yönetmen. Türk seyircisinin bir filminden ne beklediğini adeta formüleştiren, çok farklı kesimden insanları duygusal olarak yakalayabilen Irmak, bu yönüyle yeni Türk sinemasında Yeşilçam geleneğinin mirasçısı olarak nitelendirilebilir.

Asmalı Konak, *Şaşıfelek Çıkmazı* gibi yine kitleleri takipçisi yapan başarılı TV yapımlarının ardından sinemaya yönelen Irmak'ın filmografisinin, *Babam ve Oğlum* ve *Issız Adam* (2008) gibi melodramatik yapımlardan *Ulak* filminde ilk sinyallerini verdiği fantastik öğelerle süslü masalsi anlatıma doğru kaydığını söylemek yanlış olmaz. *Prensesin Uykusu*'ndan (2010) sonra son filmi *Nadide Hayat* da bunun bir göstergesi sayılabilir.

"Bu Hayat Benim"

Her filminde toplumun farklı kesiminden karakterlere odaklanan Irmak'ın son filmi, ellili yaşlarında eşini kaybetmesinin ardından "Bu hayat benim" diyerek kendini gerçekleştirme arayışına giren Nadide'nin öyküsüne odaklanıyor. Nadide, tıpkı diğer Irmak karakterleri gibi içimizden biri. Ömrünün yarısını eşine ve çocuklarına adanmış, bu uğurda kendi hayallerinden vazgeçmiş, gerekirse saçını süpürge etmiş orta yaş üzeri bir Türk kadını.

Eşini kaybetmesinin ardından çocukları dâhil herkesin "eşini hatırlayıp ağlayarak" kalan ömrünü tamamlaması yönündeki beklentisinin, rahmetli eşinin de katıldığı fantastik bir talk show programında vurgulanmasının ardından Nadide, masaya elini vurup ömrünün kalan yarısını "kendisi için" yaşayacağını söyler. Peki, ama nereden başlayacaktır? Başkaları için yaşamamanın onun için bir yaşam tarzına dönüşmüş olması, bu yaşta sonra kendisi için yaşamayı sıkıntılı bir duruma dönüştürür. Koroydu, dikiş kursuydu derken hiçbir hobide kendini bulamayan Nadide, yıllar önce evlenirken eşinin akşam eve geldiğinde kendini karşılayacak bir güler yüz ve sıcak yemek beklentisine feda ettiği yarım kalmış üniversitesini hatırlar ve öğrenci işlerindeki memurun şaşkın bakışları altında Türkiye denizciliğini kurtarma hayalleri eşliğinde Su Ürünleri Fakültesi'nde dondurduğu hayallerine yeniden kayıt yapar.

“ Nadide'nin iddiası ve hayat doluluğu şahsında “yaşamı” kutsayan film, yaşlılık döneminde olan birini hikâye etmesine rağmen, “hayata” dair derinlikli sorular içermiyor. ”

Nadide'nin yıllar sonra öğrenciliğe dönmesi ailesi tarafından olduğu kadar sınıf arkadaşları tarafından da pek memnuniyetle karşılanmaz. Toplumda yerleşik dışlama mekanizmaları Nadide'nin evladı yaşındaki gençler tarafından da “orta yaş üstü kadın” esprileri üzerinden işletilir. Ancak Nadide'nin tüm klişelere karşı hazır cevapları vardır.

Nadide öğrenciliğe devam kararı öncesinde gece ve gündüz düşlerinde sürekli kendini gösteren kaplumbağaları bir işaret varsayarak, kendisini dışlayan gençlerle iki kayıp caretta caretta peşinde bir deniz yolculuğuna katılır. Bu yolculuk, hayatını mucizevi bir şekilde dönüştürecek. Nadide'nin iddiası ve hayat doluluğu şahsında “yaşamı” kutsayan film, yaşlılık döneminde olan birini hikâye etmesine rağmen, “hayata” dair derinlikli sorular içermiyor. Ölümün “cartayı çekmeye” dönüştüğü filmde tek metafizik unsur Nadide'nin hayallerinde ortaya çıkan ve onu mavi yolculuğa teşvik eden kaplumbağalar oluyor. Bu anlamda filme bireyi yücelten ve “kendini gerçekleştirmeyi” yaşamın tek amacı gören bir “new age” metafiziğin hâkim olduğunu söyleyebiliriz.

Sürekli Gençlik ve İtibarsız Yaşlılık

Nadide'nin ileri yaşında, üstelik çocuklarının ve sınıf arkadaşı gençlerin yadırgayan bakışları altında, kayıp caretta caretta peşinde mavi yolculuğa çıkması, azimle dalmayı öğrenmesi, yalnızca ömrünün yarısını kendi hayallerini feda ederek geçirdiği rüyadan ansızın uyanmasından değil, modern dönemde “yaşlılık” kategorisinin itibarını yitirmesinden de kaynaklanıyor. Yaşlılık artık kadim dönemlerdeki gibi görmüş geçirmişliğinden,



tecrübesinden istifade edilen bir bilgelik hâlden çok toplumsal ve ekonomik bir sorun olarak gündemimize giriyor. Modern kapitalist toplumlarda hayat fiziksel-biyolojik gelişimden çok, çalışma öncesi ve çalışma sonrası olarak ayrılıyor ve çalışma sonrası dönemdeki yaşlılar üretimin dışına çıkan toplumsal bir yük olarak algılanıyor. Huzurevleri de aslında yaşlıların toplumsal hayatın dışına çıkarılarak “görünmez” hâle getirildiği yerlerden biri.



“Sürekli genç kalma” üzerinden yürüyen sağlık fetişizmi ve hiç bitmeyen bir gençlik algısı satan reklamlarla, yaşlılık kategorisi tümüyle hayatımızı terk etmek üzere. Nitekim Nadide de bu yaşlılığı dışlayan mekanizmaya karşı çözümlü sürekli genç kalmada buluyor. Her ne kadar yaşam tecrübesi gençlerin birbiriyle arasındaki gizli kalmış duyguları keşfetmesini, hatta bazı sorunlarını çözmesini sağlasa da, araştırmaya gitmeyip tekne temizleyen kişi rolü ona yeterli gelmiyor. Nadide azmederek ve kaptanı hocalığa ikna ederek dalmayı öğreniyor. Bir de ekipteki gençlerle “whatsapplaşma” ve “instagramda akmaya” dâhil olma durumları var ki doğal biçimde hikâyeyi komik kılıyor. Ancak Nadide genç yaşama ayak uydururken ortaya çıkan komiklikler filmi tümüyle iyi yapmaya yetmiyor.

Klişelerle Örülü “Kendini İyi Hisset” Filmi

Çağan Irmak, son filmi *Nadide Hayat* ile filmografisinin dümenini melodramdan komediye çeviriyor. Irmak, selpaklara alışmış izleyicisine son filminde önemli bir sürpriz yapıyor aslında. Komediyle “iyimserlik” duygusunun da fazlasıyla hâkim olduğu *Nadide Hayat*’ın, bu anlamda tam bir “kendini iyi hisset filmi” olduğunu söyleyebiliriz. Ama film işin bu kısmına kendini fazla kaptırmış gibi görünüyor. Zira filmde klişeler birbiriyle yarışıyor ve oyunculuklardan diyaloglara, senaryodan fantastik öğelere kadar bir iğretlilik ve yerli yerine oturmamışlık hâli kol geziyor. Ne Nadide’ye “ikinci baharını” yaşatan Kaptan’ın ani ilgisini anlayabiliyorsunuz ne de Nadide’nin fantastik dünyasının gerçekte ilişkisini. Örneğin gemide sadece Nadide’nin gördüğü, kazan daire-sinde yaşayan adama dair hiçbir bilgi verilmiyor ve finalde kendisini aniden Nadide’nin yeni hayatında garson olarak görüyoruz. Filmde bunun gibi çok fazla yan öykü havada kalıyor. Film tüm karakterlerini mutlu etmeye o kadar odaklanıyor ki, seyirciyi de buna ikna etmeyi unutup gibi.

Nadide Hayat, mutlu sona hızlıca ulaşmayı hedefleyerek başta attığı düğümleri çözümlerken, bir yandan dışlama pratiğinin toplumda ne kadar yoğun yaşandığını da vurgulamaya çalışıyor. Zira filmde tek dışlanan elli yaşından sonra

“ Nadide’nin ileri yaşında kayıp carettaların peşinde yolculuğa çıkması, yalnızca hayallerini feda ederek geçirdiği rüyadan ansızın uyanmasından değil, modern dönemde “yaşlılık” kategorisinin itibarını yitirmesinden de kaynaklanıyor. ”

hayallerinin peşinde mavilere açılan Nadide değil. Grup psikolojisiyle gençler de kendilerine benzemeyeni dışlıyorlar. Film, başlangıçta Nadide’yi dışlayanlar arasında olan ve finalde farklı cinsel tercihi bir sahil partisinde karşılaştığı yeni aşkıyla ortaya çıkan genç kız üzerinden LGBT bireylere de selam duruyor. Ancak filmde bir sürpriz olarak ortaya çıkan bu hikâyeye “kendini iyi hisseden seyirci” yelpazesini genişletmek için konulmuş yüzeysel bir yan öykü olmakla kalıyor ve filmin bütününde bir yere oturmuyor.

Çağan Irmak melodramda seyirciyi yakalayan güçlü formülasyonunu *Nadide Hayat*’ta oluşturamamış görünüyor. Filmde yer alan fantastik unsurlar, animasyonlar ve konuşma balonları Irmak’ın tüm filmlerine hâkim olan reklam estetiğinin devamı niteliğinde ve hikâyeye hareket katmayı da başarıyor. Ancak un, su, şeker bu defa helva yapmaya yetmiyor. Demet Akbağ’ın oyunculuğu ve zekice espriler filmi izlenilebilir seviyesine yükseltse de *Nadide Hayat*, Çağan Irmak filmografisinde zayıf bir halka olmaktan kurtulamıyor. ■



SARMAŞIK

Gösterim Tarihi: 4 Aralık 2015

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Dama Medya

Yönetmen: Tolga Karaçelik

Senaryo: Tolga Karaçelik

Görüntü Yönetmeni: Gökhan Tiryaki

Kurgu: Evren Luş

Yapımcı: Tolga Karaçelik

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 104 dk

Oyuncular: Nadir Sarıbacak,
Özgür Emre Yıldırım,
Hakan Karsak



EZBERE BİR PANORAMA

ZEYNEP TURAN

FRAGMAN



“
TOLGA KARAÇELİK'İN İKİNCİ UZUN
METRAJ FİLMİ SARMAŞIK, REEL-POLİTİĞİN
DAYATTIĞI KURGUSAL KATEGORİLERİ
AŞAMAYAN BİR ANLATI SUNUYOR.”



Türkiye'deki son on beş yıllık siyasal tecrübe, yalnızca Kemalizmi tasfiye etme iddiasıyla rejim ikame etmeye yönelik yeni bir siyaset pratiği üzerinden şekillenmedi. Cumhuriyet'in yok saydığı ve bitiremediği farklılıkları görmezden gelmek yerine belli bir kitlenin bağlılığını ayakta tutacak adımlar atıldı. Kapitalizm, Türkiye tarihinde hiç olmadığı kadar meşruiyet kazandı ve rızaya dayalı bir toplumsal dönüşümün en etkili belirleyicisi oldu, olmaya da devam ediyor. Aile ve çalışma hayatının, şehir mimarisinin, kampüs hayatının, kültür-sanatın ve insan ilişkilerinin iktisadi akla uygun dizaynını öngören yeni rejim, iktidarı gündelik hayatta açtığı derin yarıklarda saklayarak çok daha kuşatıcı ve kalıcı bir hegemonya inşa ediyor.

Yeni Türkiye sineması açısından iktidar olgusunun topluma sirayetindeki bu yapısal değişimin sinematografik dile yansıdığını görebiliriz.

Özellikle 2010'lu yıllarda genellikle ilk filmlerini çeken yönetmenler bu değişimin görülebildiği daha farklı bir atmosfer ve biçimsel yapıyı tercih ediyor. Rızayla kurulan hegemonyanın kodları, reel-politiğin ötesinde gündelik hayata temas ettiği noktalar üzerinden deşifre ediliyor. *Şimdi ki Zaman* (2012), *Sivas* (2014), *Çoğunluk* (2010), *Tepenin Ardı* (2012), *Abluka* (2015) ve son olarak *Sarmaşık* (2015) bu kodları iktidar olgusuyla kurulan farklı bağlamlar ve ontolojiler üzerinden okumaya çalışıyor. Kimlik siyasetini ikinci plana atabilen sakil bir muhafazakârlık, sınıf farkını öteleyen erkeklik rolleri ya da güvencesizleştirilen istihdam rejiminin şekillendirdiği iktidar mekanizması farklı hikâyelerle gündelik hayata sızıyor.

Tolga Karaçelik'in ikinci uzun metraj filmi *Sarmaşık*, iktidarı sıradan hayatları dönüştürebilen bir olgu olarak okumayı es geçen, reel-politiğin dayattığı kurgusal kategorileri aşamayan bir anlatı sunuyor. Film form itibarıyla salt iktidar olgusunu tartışmaya açmak ve üzerine düşünmek için gerekli sinematografik malzemeyi barındırmıyor. Hikâyenin üzerinden yürütüldüğü mekân ve karakterlere dair biçimsel sorunlar anlatılmak istenen derdi aktarmak için özgün bir kanal açılmasını engelliyor.



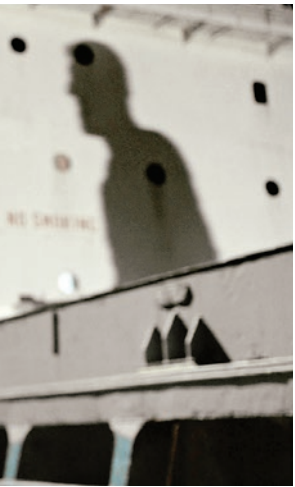
“ 2010’lu yıllarda ilk filmlerini çeken yönetmenler iktidar olgusunun topluma sirayetindeki değişimin görülebildiği bir atmosfer ve biçimsel yapıyı tercih ediyor. ”

Hazırcı Bir Anlatı

İsmail’in gece gürültü yaptıkları için Cenk’in üzerine yürümesiyle başlayan gerilim karşılıklı edilen küfürler ve kaptanın mutfağa izinsiz giren Cenk’e öfkelenmesiyle çığırından çıkıyor. Birbirlerine duydukları hınç; sinir nöbetleri ve önüne geçemedikleri had bildirme arzusuyla perçinleniyor. Böylelikle film tartışmak istediği meseleyi gündelik olanın içinden kazımaya çalışsa da karakterlerin yüzeyselliği ve hikâyenin hazırcılığı buna izin vermiyor. Bu hazırcılık seyirciyi Kürt’ün varlığı ya da yokluğu; aslı ya da hayaletinin gemideki ilişki ağında oturduğu yer ile Türkiye’nin kültürel kod çözümlmesine tabi tutulduğunda karşılık geldiği yer arasında bir bağ



kurmaya götürüyor. Usta gemici İsmail’in, kaptanın sağ kolu oluşu Türkiye’deki muhafazakâr kimlik ile iktidar arasındaki ilişkiyi anımsatıyor. Nadir’in ailesiyle yaşadığı evin kentsel dönüşüm projesinden dolayı yıkılması Nadir’in gemide yaşanacak olaylarda nerede duracağına dair bir işarete dönüşüyor. Yine Beybaba’nın dümen başında duruşu, gemide yaşadığı alanın fiziksel koşulları, musikiyle ilişkisi de iktidarın hangi kodlar ya da kabuller üzerinden tartışılacağına dair detaylar hâline geliyor.



Gemideki hiyerarşik yapı Türkiye'deki kültürel kimliklerin iktidar karşısında konumlandıkları yere dair hatırlatmalarda bulundukça karakterlerin zihinsel ve ahlâki niteliği filmin anlatı yapısını güçlendiren birer unsur olmaktan uzaklaşıyor. Karakterler tam anlamıyla bir kimlik temsili üzerinden var olmadıkları gibi tasvir edilme biçimleri de filmi panoramik bir havaya hapsediyor. Hâlbuki yeni rejimin inşa ettiği Türkiye, yakın tarihindeki kimlik siyaseti üzerinden oluşan panoramayı parçalara ayıran; böylece kutuplaşmaları, farklılıkları ve kavgaları çok daha girift hâle getiren bir çark gibi işliyor. Filmde işçilik açısından zayıf olan karakterler karikatürize vasıflar ve hâller dolayısıyla tasvir edildiğinden ezbere ve oldukça hazırcı bir Türkiye panoraması çıkıyor karşımıza.

İktidarın görünürde kalmasını tercih ettiği bu panoramanın yapaylığı karakterleri belli kategorilere indiriyor. Panoramanın çatlaklarından sızan iktidar tortularını çözümleyebilmek ise bu kategorileri bozmaktan ve stereotip hâline gelen karakterleri olabildiğince benzersizleştirmekten geçiyor. Gemideki İsmail, Beybaba'ya itaat eden dindar bir adamdan öteye geçmediği; Kürt,

“ Filmde karakterler bir kimlik temsili üzerinden var olmadıkları gibi tasvir edilme biçimleri de filmi panoramik bir havaya hapsediyor. ”

bir hayalet; Nadir ise evinden sürülen bir gemici olarak kaldığı sürece çarkın nasıl döndüğünü anlamamızın ve kaptanla ne yapacağımızı kestirmenin imkânı da olmayacak demektir. ■

2015 EN İYİLER



NESİBE SENA ARSLAN

- > The Lobster
- > Gençlik (Youth)
- > Ters Yüz (Inside Out)
- > Denizin Şarkısı (Song of the Sea)
- > Gerçeklik (Réalité)
- > İxcanul
- > Abluka
- > Yüzündeki Sır (Phoenix)
- > Sarmaşık
- > Prenses Kaguya Masalı (Kaguyahime no monogatari)



CELİL CİVAN

- > The Lobster
- > Enayi (Durak)
- > Gerçeklik (Réalité)
- > Gençlik (Youth)
- > Asabiğim Ben (Relatos Salvajes)
- > Küçük Serseri (P'tit Quinquin)
- > Dheepan
- > Sarmaşık
- > Ters Yüz (Inside Out)
- > Limonata



BETÜL DURDU

- > The Lobster
- > Sarmaşık
- > Abluka
- > Dheepan
- > Gerçeklik (Réalité)
- > Enayi (Durak)
- > Gümüş Suyu: Suriye Otoportresi (Ma'a Al-Fidda)
- > Asabiğim Ben (Relatos Salvajes)
- > The Club
- > Birini Öldürmek (Matar a un hombre)



BARIŞ SAYDAM

- > Gençlik (Youth)
- > Postacının Beyaz Geceleri (Belye nochi pochtalona Alekseya Tryapitsyna)
- > Saul'un Oğlu (Saul Fia)
- > Suikastçı (The Assassin)
- > The Club
- > Küçük Serseri (P'tit Quinquin)
- > Abluka
- > Sicario
- > Sessizliğin Bakışı (The Look of Silence)
- > Victoria



MELTEM İŞLER SEVİNDİ

- > Macbeth
- > Toprağın Tuzu (The Salt of the Earth)
- > Her Şey Güzel Olacak (Every Thing Will Be Fine)
- > Limonata
- > Abluka
- > Ters Yüz (Inside Out)
- > Gençlik (Youth)
- > Daire
- > Sarmaşık
- > Amy



HİLAL TURAN

- > Whiplash
- > Leviathan
- > Kuzu
- > Turist (Force Majeure)
- > Birdman
- > Tepecik Hayal Okulu
- > Prenses Kaguya Masalı (Kaguyahime no monogatari)
- > Marnie Oradayken (Omoide no Mânî)
- > Marslı (The Martian)
- > Ex Machina



AYBALA HİLÂL YÜKSEL

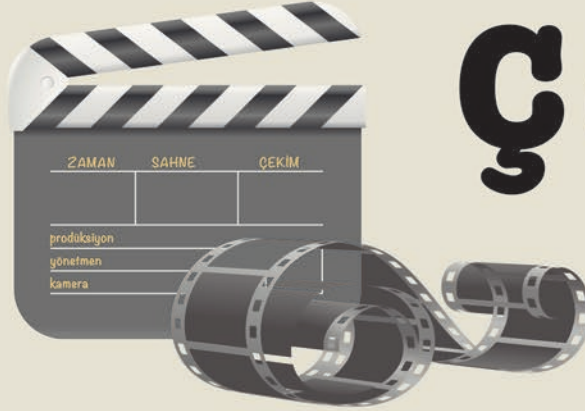
- > Gençlik (Youth)
- > Amy
- > Gizli Kusur (Inherent Vice)
- > The Lobster
- > Ters Yüz (Inside Out)
- > Enayi (Durak)
- > Gerçeklik (Réalité)
- > Dheepan
- > Sihirli Kız (Magical Girl)
- > Sarmaşık



ÇANAKKALE KISA FİLM YARIŞMASI

ONLAR DESTAN YAZDI,
Sen **Filmini**

Çek!



ÖDÜLLER

Birincilik Ödülü	15.000 TL
İkincilik Ödülü	10.000 TL
Üçüncülük Ödülü	5.000 TL
Jüri Özel Ödülü	5.000 TL
Zeytinburnu Belediyesi Özel Ödülü	2.000 TL
Mansiyon (10 Adet)	1.000 TL

SON BAŞVURU TARİHİ
01.02.2016

Ödül Töreni: 18 Mart 2016

Başvuru ve bilgi için:

Zeytinburnu Belediyesi

Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü

Tel: 0212 413 11 11/ 2244

[F](#) /canakkalekisafilmyarismasi

[T](#) /canakkale_kfy



zeytinburnu.bel.tr | 444 1984

ÖZCAN ALPER

İYİ BİR GELECEK İÇİN GEÇMİŞİ KONUŞUYORUZ

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

Sonbahar (2008) ve *Gelecek Uzun Sürer* (2011) filmlerinden sonra Özcan Alper son filmi *Rüzgarın Hatıraları*'nda bir kez daha toplumsal travmalar ve geçmişle yüzleşme temalarını sorguluyor. Geride kalmanın, tanıklık etmenin ağır yükünü sırtlamış karakterlerin hikâyesini beyazperdeye taşıyor. Geçmişle yüzleşmeden geleceği sağlıklı bir şekilde kuramayacağımıza inanan yönetmenle hem filmdeki referanslarını hem de içerik ve üslup açısından anlatımında öne çıkan öğeleri konuştuk.



Filmde Ermeni şair Aram Pehlivanyan'ın yanı sıra, Sabahattin Ali, Nazım Hikmet gibi isimlere referans var. Çıkış noktası olarak hangisini öncelediniz?

Aram Pehlivanyan'ın hayatının bir kısmı o şekilde geliştiği ve Aram ismi de Ermeniler arasında sık kullanılan bir isim olduğu için doğal olarak onun hayatını anlattığım düşünülüyor. Bu bir taraftan iyi bir şey; çünkü insanların Aram Pehlivanyan'ı yeniden keşfetmeleri hoşuma gider. Ama bu Aram Pehlivanyan'ın hikâyesi değil. Ondandır referanslar aldık, ama Sabahattin Ali, Nazım Hikmet, Walter Benjamin, Stefan Zweig, Aram Kandanyan gibi -filmin sonunda ilham verenler bölümünde belirttiğim- çok isim var. Hatta Yaşar Kemal, Vedat Türkali, Rifat Ilgaz da var. Bir tema üzerinden yola çıktım. Toplumsal travmalar, geçmişle yüzleşmek, tanıklık edememek idi çıkış noktam. Filmin biçimi de bunun üzerinden kuruldu. Saydığım isimlerden ziyade birkaç çalışma referansım oldu. Birincisi, tam da o dönemde karşıma çıkan Marc Nichanian'ın *Edebiyat ve Felaket* kitabıydı. Özellikle Ermeni edebiyatı üzerinden felaketin anlatılabilirliğini sorgulayan, insanlık tarihine referanslarla bunu anlatmaya çalışan bir eser. İkincisi, Primo Levi'nin *Boğulanlar ve Kurtulanlar* kitabı. Üçüncü olarak da, Giorgio Agamben'di (*Auschwitz'den Artakalanlar*).

Bu referansları Türkiye üzerinden nasıl bir çerçeveye oturtunuz?

Türkiye'de Ermeni meselesini oldu-olmadı tartışmasının ötesine taşıyan, bununla yüzleşmeye, tanık etmeye çalışan bir anlayış üzerine düşündüm. Bunun sinemada nasıl yapılabileceği, böyle bir dilin nasıl kurulabileceği üzerine kafa yordum. Bu konuda edebiyattan referanslar aldım. Bu, bir dil olarak bende oturdu. Özellikle bilinç akışı yöntemini kullanan yazar-

Ermeni meselesini oldu-olmadı tartışmasının ötesine taşıyan, bununla yüzleşmeye çalışan bir anlayış üzerine düşündüm.

ların dilinden beslenerek bu sinemada nasıl olabilir üzerine kafa patlattım. İsteyerek yapmıyorum ama süreç beni buna götürüyor.

Ermenilerin tanıklığı ifşa konusunda yaşadıkları travmayla yüzleşme çabası da filmin temel meselelerinden biri.

Burada büyük bir trajedi var, bu travmalarla yüzleşilmediği için. Bugüne dair ne zaman film yapmaya başlayacaksınız sorusu bana hep soruluyor. Bizim gibi ülkelerde geçmiş konuşmak, tam da gelecekle ilgili. İyi ve doğru bir gelecek için geçmişle uğraşıyoruz. Filmin başında Faulkner'dan yaptığım alıntıyla bunu anlatmaya çalışıyorum. Primo Levi'nin söylediği çok kritik: Tanık olanlar, oradan bir şekilde kurtulanlardır diyor, peki sonra onlar nasıl hayatta kalabildiler diye soruyor. Taviz vermeyenler ve en iyi olanlar hayatlarını kaybettiler. Kendisini de içine katarak, geride kalanlar, yani bizler diyor, tavizler vererek hayatta kaldık. Bunun suçluluğu, ağırlığı çok fazla. O yüzden yaşananları anlatmak zor. Türkiye'deki Ermeni sorunuyla ilgili en önemli şeylerden biri buydu. Tanık olan kuşak uzun yıllar bunun üzerine konuşmak istememiş. Şimdilerde sözlü tarih çalışmaları başladı. Böyle çalışmalarla neler olduğunu anlamaya başlıyoruz.

Filmde tekrarlayan bir replik var: "Yok bir şey." Bu söz, yüzleşme yerine bastırma tercih etmenin, hayatta kalmanın bir anahtarı gibi. Bu, yazım sürecinde mi çıktı?

Okuduklarımda bende bıraktığı duygu ile karakterlerin birbirleriyle konuşmak istemelerine rağmen bir türlü konuşamamalarıyla oluşan, yazma sürecinde eklediğim bir şeydi.



Bilinç akışı yöntemini kullanan yazarların dilinden beslenerek bu sinemada nasıl olabilir üzerine kafa patlattım.

Pencereler, kapı aralıkları, araba penceresi, gözün açılıp kapanması gibi çerçeve içinde çerçevelemeler var. Karakterlerin sıkışmışlıklarını dışa vuruyor. Çerçeve ve açı tercihlerinizi yönlendiren hususlar nelerdi?

Evet, sıkışmışlık ve sürgün edilme... Kızın Rasih'le birlikte Aram'ı uğurladıkları sahne... İnsanlık tarihinden beri süregelen bir şey bu. Novalis'in sürgün edilme hikâyesi gibi. Biz uğraşyoruz, ediyoruz fakat aynı şeyler devam ediyor. Bir entelektüelin sürgünü günümüzde de devam ediyor.

O kuşak için sürgün ve göç önemli bir travma. Filme de aktarılan Varlık Vergisi, matbaa baskını, gazetelerin toplatılması, mal varlıklarına el konulması ve bir kez daha zorunlu göç gibi travmalar devam ediyor.

Onu filmde vermedik ama arada bir de zorunlu askerlik meselesi var. Yirmi ila elli yaş arasındaki azınlık mensubu erkeklere -neredeyse savaş esiri gibi- bir buçuk yıl boyunca askerlik adı altında silâhsız hizmet var.

Bütün bunlar filmin anlatısına fazla gelebilecek unsurlar.

Bütün bu toplumsal olgular üzerine gitmekten, tam tersine bunları bir karakterin iç dün-



yasından anlatmaya çalıştım. O dengeyi korumayı çalışıyorum.

Gösterimden sonra bir izleyici Sabahattin Ali ismini niçin sadece bir saniyeliliğine görüyoruz demişti. Anlatı içerisinde çok referans olduğunda, seyirci onların hikâyesini görme konusunda beklentiye girmiyor mu?

Evet, ama biz de bir yandan yeni bir kurmaca karakter yaratıyoruz. Onlara referans vermesi bana yetiyor açıklıcası.

Film iki bölüme ayrılıyor. Tavuk kesme sahnesine kadar ilk bölüm, sonrası ikinci bölüm. Kanın sıçrayışı, Haneke'nin Saklı'sına benzer şekilde seyirciyi Aram'ın geçmişiyile tanıstırıyor. O sahneye kadar çizgisel bir anlatım söz konusu, sonrasındaysa "bilinç akışı" tekniğine yakın bir anlatım var.

Haneke'nin *Saklı'sına* referans olsun diye yapmadım. Ama evet, orada kanla beraber bir kesilme, doğranma anlamında bir gönderme var. Sonrasında da kız kardeşi kan kusuyor. Dedğin gibi bilinçaltı su yüzüne çıkmaya başlıyor. Doğrusal bir kaçış hikâyesi içe dönmeye başlıyor. O sahne tetikleyici dış unsurlarından biriydi. Aram'ın belirsiz bekleyişi, içe kapanması, do-



ğanın içerisine hapsolması gibi şeyler de etkili. *Almanya Bir Kış Masalı* gibi Heinrich Heine'nin eserini çevirmesi mesela. Orada doğaya dönüş de var. Kendine dönüş başlıyor. Tavuk kesilme sahnesinden sonra, doğru diyorsun, artık ikinci bölüm başlıyor.

İlk bölüm, dönem filmi atmosferinde ilerliyor; hatta yer yer kara filme de öyküden bir anlatım var. Ancak ikinci bölümde, Aram'ın bilinçaltına girdikten sonra ilk bölümdeki anlatı tersyüz oluyor. Bu ton farkı, izlerken beni rahatsız etmişti.

Aram bir hapisaneden çıkıyor başka bir hapisaneye giriyor. Büyük hapisaneden çıkarak küçük hapisaneye geçiyor. Bir hikâye anlatırken doğal bir yapı, bir dünya kurmanız gerekiyor. Bu dünyayı kurmadan öyle bir şeye girseydik, o karakteri yeterince tanıtamazdık. Mesela tekneyle gelen bir adamla başlasaydık diyelim. O zaman bu karakter nereden geldi, niçin psikolojik bir daralmanın içine girdi, eksik kalırdı. Bir giriş sekansı gibi, dönemin atmosferini, ruh hâlini ve büyük hapisane dediğim yeri çizmek, daha sonra büyük hapisanelerin insanların içerisinde nasıl küçük hapisaneler yarattığına dair bir geçişti. Işık ve renkte de öyle



Toplumsal travmalar, geçmişle yüzleşmek, tanıklık edememektir çıkış noktam. Filmin biçimi de bunun üzerinden kuruldu.

bir geçiş var. Güneşli günlerden sisli, yağmurlu ve karanlık günlere dönüyor. Keskin bir kopukluk değil, yavaş yavaş akan bir süreç olarak görüyorum.

Anlatıda zekice kullanılan bir buluşunuz var. Aram ressam olduğu için geçmişte yaşadığı travmaları kara kalem çiziyor ve görüntüler sonra canlanmaya başlıyor.

Bütünde onları iç içe geçirdik. Hatırlıyor, sonra resim yapıyor. Resim yapmaya başlayınca da yüzler üzerinden hatırlıyor. Böyle bir git-gel yaptık. Bunu senaryoda, çekerken ve kurgularken bir metot olarak kullandık. Böyle bir karakterin büyük resimden çok anları, durumları ve yüzleri hatırlayabileceğini düşündük.

Aram bir imaj yaratıyor ve o imaj toplumsal travmayı dillendiren, Aram'ın hikâyesini anlatan bir anlatıcıya dönüşüyor.

Bir ressam nasıl hatırlar ve nasıl görür üzerinden gittim. Kişisel hafıza ile toplumsal hafıza arasında bir ilişki kurmaya çalıştım.

Görsel üslubu belirlerken nasıl bir yöntem izlediniz? Bir taraftan doğa, Alman Romantizmi eserleri gibi kapsayıcı ve kuşatıcı, diğer yandan ise son derece tehlikeli, özgürlükten çok hapsliğe dönüşen bir tarafı var.



Bizim gibi ülkelerde geçmişi konuşmak, tam da gelecekle ilgili. İyi ve doğru bir gelecek için geçmişle uğraşıyoruz.

Karakter bir yandan romantik, ama siyasal bir geçmişi de var. Doğaya kaçıyor. Tersten bir romantizm eleştirisi var filmde. Doğa hep bir kaçış alanıdır ya, filmdeki doğayı görüyorsunuz. Hiç öyle romantik bir yer değil.

Zaman zaman ise aydınlık, kapsayıcı ve travmasıyla yüzleştiren bir yönü var.

Doğrudur, bir taraftan böyle. Bir taraftan da bunu ters yüz etmeye yönelik bir bakış olsun istedim. Romantizmden etkilenen sahneler var. Aram'ın ve Meryem'in cama yansıyan yüzlerinin olduğu sahne gibi. Ama orada da bunu eleştiren, anlamını ters yüz eden bir durum var. Plastik olarak edebiyat ve resimden beslenen biriyim.

Theo Angelopoulos'la da çalışan görüntü yönetmeni Andreas Sinanos'un görsel üsluba etkisi ne kadar oldu?

Senaryoyu okuduktan sonra çalışmayı kabul etti. Sette beni anlamaya çalışan, düşündüklerimi uygulamaya çalışan biri. Bazıları stil olarak her şeyi görüntü yönetmenine bırakabilir, ama ben öyle rahat etmiyorum. Resimlerden, çalışmalarından ve diğer şeylerden kafamda pek çok

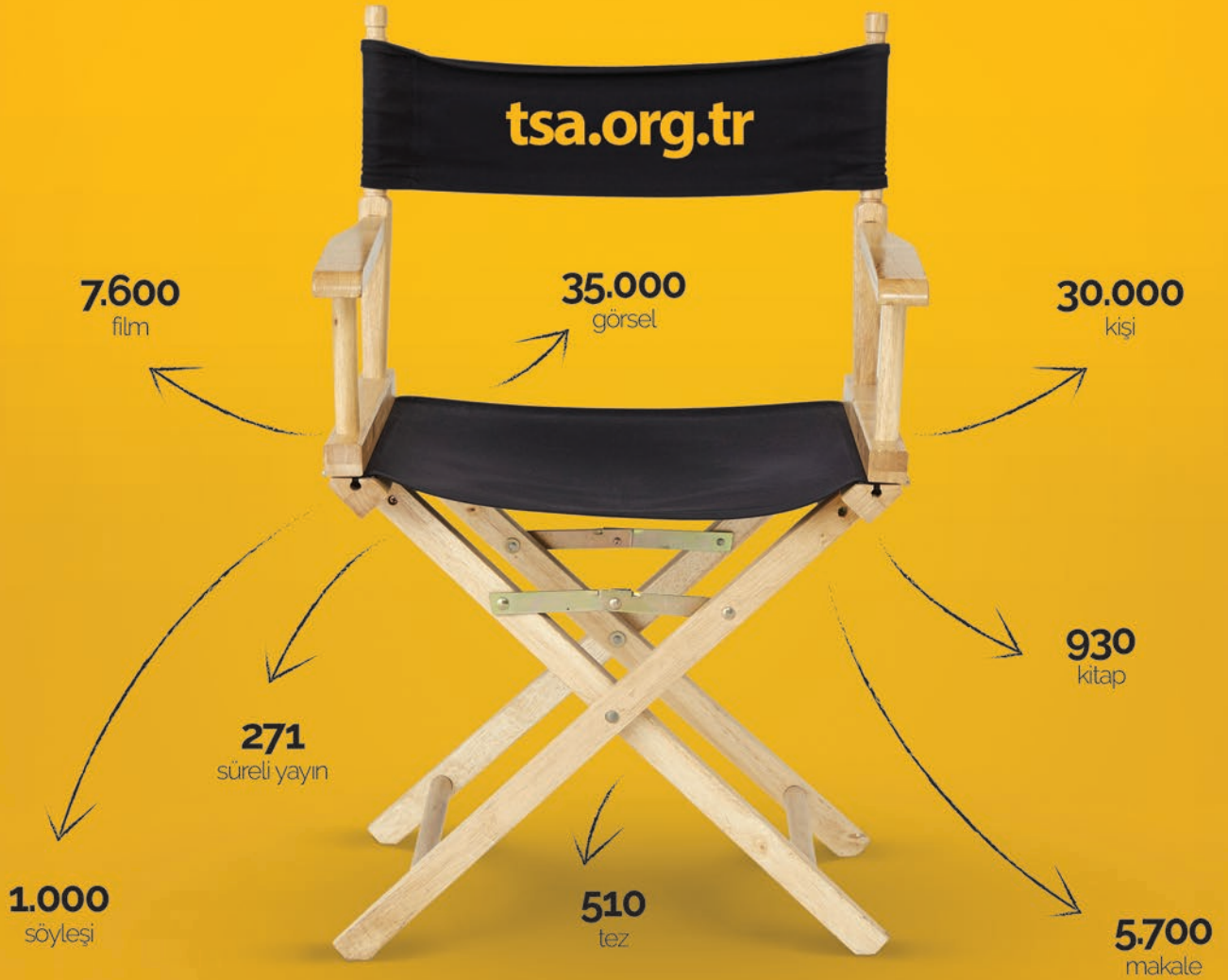
imaj oluşuyor. Görüntü yönetmeninden açıldan, objektiflerden ziyade düşündüğüm atmosferi kurma anlamında yararlanmayı seviyorum. Sinanos bu anlamda işinin en iyilerinden biri. Onunla çalışmamız benim için büyük şans tabii ki.

Sinanos'un görüntü yönetmeniniz olması ve hikâyelerinizdeki tematik benzerlikler Angelopoulos sinemasını aklı getiriyor. Leyla ile Aram ayrılırken, Leyla'nın uğurlama sekansı *Kitara'ya Yolculuk'u*, Aram'ın çocukluğunda dağın başındaki ağaca gidişi *Puslu Manzaralar'ı* ve finaldeki Aram ve Meryem'in nehirde uzaklaşmaları *Ağlayan Çayırılar'ı* doğrudan hatırlatan sekanslar.

Angelopoulos sevdiğim bir yönetmen. Son modernistlerinden biri ve sinemasını çok önemsiyorum. Etkilenmekten rahatsızlık duymayacağım bir isim. Nehir sahnesinin benim için şöyle bir anlamı vardı: Novalis'in Karadeniz'e sürgün gitmesi gibi... Sürgünlük hissini onunla örtüştürmek istedim. Belki de bu bizi ortaklaştırıyor. Bu tür ortaklıklar bazı plânlarda benzerlikler yaratmıştır. ■

YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında



PAOLO SORRENTINO BİR DUYGUYU KONUŞMAK

NESİBE SENA ARSLAN

Paolo Sorrentino ele aldığı mafya, suçlular, itibarını yitirmiş şarkıcılar, futbolcular ya da ömrünün sonuna gelmiş sanatçı karakterleri için hep yeni bir tecrübe imkânının peşindedir.





2001'de *Bir İnsan Daha (L'uomo in piu)* ile başlayan uzun metraj yönetmenlik kariyerinin en dikkat çeken tarafı, Paolo Sorrentino'nun ele aldığı belli başlı konu ve meselelerdir. Mafya, suçlular, itibarını yitirmiş şarkıcılar, futbolcular ya da ömrünün sonuna gelmiş sanatçılarla yönetmen, karakterleri için hep yeni bir tecrübe imkânının peşindedir. Değişmek fakat mevcut ve eski olanın üzerinden, eskiyi yok etmeden ama ondan farklı bir hâl alarak. Karakterlerindeki değişim bir yana, Sorrentino sinemasının değişmezi stilize mekân-zaman kullanımı ve müziktir. Filmleri için bir diğer anah-tar kelimeyse "duygu"dur. Her filmde mekân-zaman, müzik ve karakterin yaşadığı duygusal hesaplaşmalar birbirlerini destekleyerek harmanlanır. *Muhteşem Güzelliğe (La Grande Bellezza, 2013)* kadar yer yer daha karikatürize karakterler ve bu karakterlerde etrafına karşı kayıtsızlık ve "apati" hâli ön plandayken, yönetmen bu filmde geçmiş ve hafızayı daha farklı bir biçimde hikâyeye dâhil eder.

Sorrentino ve Spinoza

Filmlerindeki en çarpıcı kısım hikâye geliştikçe usulca ve kendine has görselliğiyle karakterlerin çözümlenmesi ve her seferinde başladıkları noktadan farklı bir yere taşınmaları olur. Sorrentino'nun karakterleri bu anlamda zaman ve mekânı kendi üslubunca doldurur, şekillendirir ve mekân-zaman içinde yol alırlar.

Bir İnsan Daha'dan sonra yönetmenin dikkatleri üzerine topladığı film olan *Aşkın Getirdikleri'nde (Le Conseguenze dell'Amore, 2004)* Titta lüks bir otelde yaşayan içine kapanık ve gizemli bir adam olarak karşımıza çıkar. Tek eğlencesi Çarşamba günleri aldığı eroin ve oturduğu köşesinden otelin barında çalışan Sofia'yı sessizce izlemektir. *Aile Dostu' tefeci Geremia gibi kapalı, durağan ve nüfuz etmesi zor bir karakter.*



ter olan Titta'yı hikâye ilerledikçe tanırız. Sofia'yla konuştuğu ve kim olduğunu anlattığı sahne filmin duygusal anlamda kırıldığı ve karakter için farklı bir serüvenin başladığı noktadır ve bu "tanışma" sahnesine kadar filmin dünyasına yavaş yavaş dâhil oluruz. Bu dünya, duygusal bir alandır.

Sorrentino'nun filmleri bu yapıyı fazlasıyla kullanır. Özellikle ilk filmlerinde, öncelikle gizemli ve eksantrik karakter-

ler hakkında ipucu toplarız; henüz bir yargıya varacak netlik söz konusu değildir. Bunu bir kırılma takip eder ve bu noktadan itibaren karakteri çok farklı yüzleriyle tanır; onları başlangıçta koyduğumuz yerden farklı bir yere -ya da hakkında bir türlü ne düşüneceğimizi bilmediğimiz hâlden başka bir hâle- evriliriz. Böylece *Aile Dostu*'ndaki Geremia gibi itici bir adam bile oldukça sevilesi bir karaktere dönüşebilir. Fakat yönetmenin ilk İngilizce filmi *Olmak İstedğim Yer*'de

(*This Must Be The Place*, 2011) yaşlı ve gözden düşmüş rock yıldızı Cheyenne'in eksantrikliği nedeniyle geçmişi ve dolaşısıyla bugünüyle yüzleşmesi gerçekçiliğinden ödün verir ve bu durum bahsi geçen yapıyı tehlikeye düşürür. Cheyenne fazla tuhaf, karton ve yüzeysel bir karakter olduğu için karakterin çözümlenmesindeki etki vurucu olmaz.

Bu etkinin zayıflığı film için mühim bir eksiklik çünkü Sorrentino'nun bütün filmlerinin dayanak noktası karakterleri için yarattığı duygusal alanlardır. Her bir karakter dönüşümünü ve çözümlenmesini burada gerçekleştirir. Spinoza gibi duyguların bir "geometrisinin" olduğu ve tıpkı akli olan gibi açıklanabilir ve anlaşılır olduğunu düşünmese de filmlerinde Spinoza'nın duygularının dinamiğini görmek mümkün. Zaten her şeyden önce duyguları bahsedilmeye değer addetmek, hatta daha da ileri giderek, eserin can alıcı noktası kılmak Sorrentino ve Spinoza'yı aynı bağlamda konuşmaya imkân sağlar. Spinoza'nın değişimle "var olma kudretimizdeki" artış ya da azalış olan duygular karakterlerin değişiminin de altında yatan sebeptir. Her şeyin kendi kudreti ölçüsünde varlığını sürdürmeye çalıştığı Spinoza düşüncesi "aktif" ve "pasif" olmak üzere iki kutuptan oluşur. Neşe, varlığın sürdürülmesini destekleyen "aktif" bir duyguyken keder bunun tam karşısında "pasif" bir duygu olarak yer alır. Bu yüzden "apati" yani duygusuzluk ölümdür ve bu durumda değişim söz konusu olmaz.

Basit Bir Şarkının Söylediği

"Duyguların abartılı olduğunu düşünüyorsun ama bu tam bir saçmalık!" *Gençlik*'te (*Youth*, 2015) Mick böyle söyler Fred'e. Yetmişli yaşlarında iki arkadaş İsviçre'de lüks bir spa tesisinde konaklamaktadır. Mick "vasiyetim" dediği son filmini çekmeye çalışan bir yönetmen, Fred ise emekliye ayrılmış bir orkestra



Gençlik, 2015

şefi ve bestekârdır. İki karakterin duygusallığı birbirinden çok farklıdır; ilk izlenimde Mick daha dışadönük, canlı ve naif, Fred ise ona göre daha sinik, durağan ve kayıtsızdır. Fakat birbirlerinden ne kadar farklı görünseler de ikisi de olanca dinçliğiyle yaşamaya sarılır, sanatsal üretimleri kesintiye uğramamıştır. Buna pek çok sahnede rastlayabiliriz: Mick bir yazar ekibiyle filminin senaryosunu tamamlamak için uzun mesai harcar; Fred bir orman gezintisinde hayali bir "pastoral senfoni" yönetir. Yani iki karakter için de "apati" söz konusu değildir, neşeden kedere ya da bir kutuptan diğerine bir hareketlilik içindedir. Üstelik bu durum yan karakterler için de geçerlidir. Ve duygusal dönüşümler tam da bu hareketlilik neticesinde mümkündür. Müzik, harikulade görsellik ve incelikli kurguyla şahsileşebilen mekân-zaman kullanımı ise filmin duygusal dünyasını renklendirir, zenginleştirir. Karakterleri bir sonraki adımda bekleyen yeni bir durum, her birinin yaşayacağı bir yeni bir hâl vardır. Bir sahnede, otelin havuzunda yan yana dizilmiş kadın erkek, genç yaşlı vücutların farkı sadece yüzeyseldir; hepsi geleceğe beklentiyle bakar ve hâlâ gençtir.



Gençliğe, dolayısıyla geleceğe ve özgürlüğe bakış yaşlanınca mümkün olur çünkü gençliğin ne olduğu yaş ilerlemeksizin düşünülmez. Sorrentino mülakatlarında bahsettiği gibi gençliği böylesi bir anlamla gelecek ve özgürlükle birlikte ele alır. Hafıza ve tecrübenin getirdiği ağırlık Fred ve Mick için hem büyük bir engel hem de "özgürleşmeleri" için bulunmaz bir fırsattır. Bu sayeye

de otelin restoranındaki çiftin konuşup konuşmayacakları üzerine girilen iddia ya da Fred'in bestesi gibi basit bir şarkı beklenmedik biçimde çarpıcı bir ayrıntıya dönüşür. Filmin görselliği ve sinematografisinin de bunda etkisi vardır. Küçük ve gündelik ayrıntılar hikâyenin dayandığı duygusallığın temelini oluşturur. Ve küçük olan hafife alınacak, iskanacak bir şey değildir. Otelin bir başka misafiri, yeni rolüne hazırlanan Jimmy her zaman en kötü projesiyle hatırlanmaktan yakınırken Fred'e keman öğrenenler için başlangıç parçası hâline gelmiş Basit Şarkı'yla hatırlanmasının üzücü olduğunu söyler. Fakat Basit Şarkı aslında basitliği ile çok şahsi, yoğun, güçlü ve aslında karmaşıktır. Henüz projenin başında Sorrentino, filmin müziklerini yapan David Lang'a şöyle söyler: "Film, bir kompozitör hakkında ve karakterin duygusal olarak yaşadığı her şey bir şarkıyla özetlenebilir." Basit şarkı, karmaşıklığını işte bu iddiadan alır.

Öte yandan tuhaf bir şekilde yönetmenin bu iddiasına karşın film neredeyse iddiasızdır. Fakat bu iddiasızlık filmi hiçbir sahnede küçük düşürmez ya da zayıflatmaz. Otelde vakit geçirmek, gezintiye çıkmak ve gündelik işlerle uğraşmak *Gençlik*'in çok zengin ve çok entelektüel karakterlerine bile doğallık ve sıradanlık sağlar. Üstelik anlatı gücünü tıpkı iddiasızlık gibi tam da bu sıradanlıktan alır. Alplerin doğası görkemli ve otel başka bir dünyaya aitmiş gibi görünse de karakterler bilindik ve sıradandır ama ilgi çekiciliklerini kaybetmezler. Sorrentino sinemasının yükselerek vardığı noktada sıradanlığın güzelliği en saf hâliyle ortaya çıkar. ■

FARUK HACIHAFIZOĞLU

TANIK OLDUKLARIMI ANLATTIM

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

FOTOĞRAF: SEYİT MEHMET YILDIZ

Faruk Hacıhafızoğlu ilk filmi *Kar Korsanları*'yla 12 Eylül Darbesi'nin ardından kömür verilmeyerek cezalandırıldığına inanılan Kars'ta kömür peşine düşen üç çocuğun hikâyesini anlatıyor. Film, dünya prömiyerini 65. Berlin Film Festivali Generations bölümünde gerçekleştirildikten sonra pek çok festivalden ödülle döndü. Yönetmen Faruk Hacıhafızoğlu ile filmin hikâyesini, konu aldığı 12 Eylül dönemini ve projenin süreçlerini konuştuk.



Filmin hikâyesi nasıl ortaya çıktı?

Hikâyenin kaynağı bir anı. Ailem Almanya'da yaşıyor. Onları ziyarete gittiğimde sert bir Şubat ayıydı ve kar yağıyordu, soğuktu. Orada annemle sohbet ederken o hatırladı kömür meselesini. Benim kömür toplama hikâyemi anlattı. Filmdeki kömür toplayan çocuklardan biri benim. O sohbetten yola çıkarak yazmaya başladım. Hikâyeyi anlatmaya karar verince hem kendi kişisel deneyimlerimden hem de ülkenin deneyimlerinden döneme ait notlar almaya başladım. Birkaç yıl not alarak senaryoyu yavaş yavaş oluşturdum.

Filminizin projelendirilme süreci nasıl gelişti?

İlk olarak sinopsis ve treatmentla Kültür ve Turizm Bakanlığı'na Senaryo ve Diyalog Geliştirme dalında başvuru yaptık ve oradan destek aldık. Daha sonra senaryoyu yazıp tekrar bakanlığın yapım desteğine başvurduk. Yine destek çıkınca çekim aşamasına geçtik. Filmi 2013'ün Ocak-Şubat aylarında çektik.

Oyuncu seçimlerini nasıl gerçekleştirdiniz? İlk filminizde amatör oyuncularla çalışmak nasıldı?

Kars'ta ne kadar ilk ve orta öğretim kurumu varsa buralarda ilan verdik. Üç-dört hafta boyunca iki bin kişiyle görüşerek çocuk oyuncuları seçtik. Yetişkin karakterlerde de çocukluk arkadaşlarımı, eski komşularımızı bazen yoldan geçen herhangi birini oynattık.

Profesyonellerle daha önce çalışmadığım için amatörle profesyonel arasındaki ayrımı bilmiyorum. Çocuklar açısından bakınca beraber çalıştığımız arkadaşlar iyiydiler, o yüzden zor olmadı. Çocuk oyunculara sadece kamera-yı bakma, gürültü yapma dedik. Çocuklar role teşne, oyun onların içinde var. Kendilerini role verince çocuklardan iyi bir oyun almak kolay oluyor. Yetişkinlerde biraz zorluk çekti çünkü yetişkinler utanabiliyor, role girmek istemeyebiliyor.

Kar Korsanları'nın hikâyesi annemin anlattığı bir anıdan çıktı. Filmdeki kömür toplayan çocuklardan biri benim.

Dedeyi oynayan benim dayım. Ona savaşıla ilgili bir repliği söylettiremedik. Başka bir oyuncu o dönemin çizgili pijamasını giymek istemedi. Pijama onun prestijini bozacağı için oynamadı. Yetişkin oyuncular tek tük böyle sorunlar çıkardılar. Başka sıkıntılar da oldu. Bir oyuncumuzun köyde ineği doğuracakmış, ona gitti. Hesapta olmayan işler oluyor çünkü herkesin kendi günlük hayatı var ve sana vakfedemiyor zamanını.

Ağır hava şartlarının hâkim olduğu bir coğrafyada set ekibini nasıl koordine ettiniz?

Çekim koşulları bizi en zorlayan kısımdı çünkü hem kar yağışı hem soğuk. Öte yandan, çekimlerin ikinci haftasından sonra güneş çıktı. Güneş olunca senaryoya göre çekemiyoruz ve yansıma yüksek olduğu için ışığı ayarlayamıyoruz. Sette hazırlandığımızı değil, başka bir sahneyi çekmek zorunda kalıyorduk. Ekip hastalandı, dört gün yattı. Serum yemeyen bir tek başroldeki çocuklar ve bendik, doğa koşullarına alışık olduğumuz için. Görüntü yönetmenimizin çekimlerden iki gün önce bir kazada kolu kırıldı. Tek kolla çekti, bırakmadı filmi, sağ olsun. Soğuktan ses operatörü arkadaşımızın kulağı iltihaplandı. Sonra kamyon sahnesinde kömürlerin dökülmesi gerekiyor, damper kalkıyor ama kömür dökülüyor, donmuş. Bir daha yüklüyoruz, tekrar donuyor. Bir zulümdü ki sormayın.

Kar, sinematografik tercihlerinizi nasıl etkiledi?

Görüntü yönetmenimiz çok iyi lensler kullanarak yansımaların üstesinden geldi. Bir de dönem filmi olduğu için kadrajdaki alanı sadeleştirdik.

12 Eylül büyük bir travma. Bu yüzden büyükler üzerinden anlatmak zor. Çocukların fantezi dünyasıyla erişkinlerin iktidar dünyasının iç içe geçtiği bir film oldu.

12 Eylül gibi çokça anlatılmış bir konuda yeni sözler söylemek çok zordur. *Kar Korsanları*'nı yaparken bu zorlukla nasıl yüzleştiniz?

12 Eylül büyük bir travma. Bu yüzden büyükler üzerinden anlatmak zor. O dönemi çocuk olarak yaşadım ve tanık olduğumu anlattım. Çocukların fantezi dünyasıyla erişkinlerin iktidar dünyasının iç içe geçtiği bir film oldu. Kazanan çocuklar çünkü onlar fantezi dünyasında yaşıyorlar ve o dünyaya erişkinlerin müdahalesi fazla mümkün değil. Kafamda olan şey buydu. Filmde oldu mu bilmiyorum, onu seyirci bilir.

***Kar Korsanları* politik bir konuyu mizahi bir dil ve hümanist bir yaklaşımla anlatıyor. Bunu nasıl sağladınız?**

Bu insanın dünyaya bakışıyla ilgili. İnsanın iyi ve kötü yanlarının iç içe olduğuna inanırım ve insanda mutlak iyilik ya da kötülük yoktur diye düşünüyorum. Dönem veya koşullara bağlı olarak ikisinden biri ortaya çıkar ya da ikisi bir arada olur. Propaganda yapmadan insanı insan olma hâliyle anlatmaya çalıştım. Bekçi kömür toplayan insanları kovarken bir yandan da mahallenin delisi üşümesin diye onu içeri davet eder ya da komiser çocukların dövülmesine şahit olurken, komik bir şiire de gülebilir. Kendimizi çok kaptırmazsak politik dünyanın fantezi dünyamızı sarsacağına düşünmüyorum.

Filminiz çocuklara mı yetişkinlere mi hitap ediyor?

Mahrumiyet mağduriyeti doğuruyor ve mağduriyet de ona karşı gelmeyi doğuruyor. Çocuklar mahrumiyeti kabullenmiyor, üstesinden gelmeye çalışıyor. Masumane başlayan bir süreç giderek kriminalize olmaya başlıyor. Onlarda fantezi olan, yetişkin dünyasında suça doğru gidiyor.



Çocuklardan güzel tepkiler aldık. Belçika'da çocuk filmleri festivalinde çocuk jürisinden ödül aldık. Her çeşit festivalde yer alıyoruz ama çocuk film festivallerini çok seviyorum. Çocuklar entresan sorular soruyor, güzel yorumlar yapıyor çünkü yetişkinlerin muktedir gözüyle bakmıyorlar. Hakkaniyetli bir bakış açısıyla izliyorlar.

Film yurt dışındaki festivallerde nasıl algılandı?

Epey övgü aldı film. Doğuda daha çok seviyorlar. Batı festivallerinde ödül almak zor. Çünkü filmin fonundaki darbe meselesini önemsemiyorlar. Bizdeki askeri darbe Arjantin, Brezilya, Şili, Yunanistan veya İspanya'daki darbe gibi algılanmıyor. Doğuda bu olağan görülüyor. Doğ



Propaganda yapmadan insanı insan olma hâliyle anlatmaya çalıştım. Kendimizi çok kaptırmazsak politik dünyanın fantezi dünyamızı sarsacağını düşünüyorum.

Taşra-merkez ayrımını da nüanslarla görülebiliyoruz.

Taşrada doğup büyüyen çocuklar kendi Batısına karşı eziktir. Teninin rengiyle, aksaniyle o ezikliği hissedersiniz. Sınıftaki sahnelerde bu var. Bunu koymak istedim çünkü çocukların konuşmalarındaki farklılık bile bir iktidar meselesi. İyi Türkçe konuşamamanız yüzünden üzerinizde iktidar kurulabiliyor. Oyuna dâhil olmak isteseydiniz bile bunu onların yöntemiyle yapmak durumundasınız yoksa kabul görmüyorsunuz.

Final sahnesine gelirsek, her şeye rağmen çocukların fantezi dünyası galip geldi diyebilir miyiz?

Herkes adalet duygusunu arar. Çocuk da başka ne arar ki? Derdi adalet, eşitlik. Çocuklar kömür bulma uğraşı içinde hep yeniliyorlar, bir türlü kömüre erişemiyorlar. En sonunda vagonu kaçırmıyorlar ama yine elleri boş dönüyorlar. Fakat ümitsizliğe de kapılmıyorlar yine fantezi dünyalarını yaşatmaya devam ediyorlar. Filmin başındaki hikâye uydurma sonunda da devam ediyor, kendi dünyalarına geri dönüyorlar. Umutla bitiyor film.

Filmin adı nasıl ortaya çıktı?

O zamanlar Kaptan Onedin diye bir denizci dizisi vardı. O televizyon dizisinden çıktı korsan meselesi. Kars'ta deniz olmadığına göre neyin korsanıyorsunuz, derken *Kar Korsanları* ortaya çıktı.

Bir sonraki filminiz ne olacak? Yeni projeler üzerinde çalışmaya başladınız mı?

Birkaç proje üzerinde çalışıyorum ama baskı altında olmak istemiyorum. Netleşmiş değil ama yine bir çocuk hikâyesi var, yine dönem filmi. Daha küçük bir çocuk üzerinden yetmişli yıllara ait bir mahalle hikâyesiyle uğraşıyorum. Umarım olur. ■

festivalleri bizi daha iyi anlıyor. Batıdaki festivallerde seyirciye kendimizi acındırmadığımız için ödül almıyoruz. Bir problem ortaya koyuyoruz ve o problemi de kendi içimizde çözüyoruz.

Kars gibi etnik ve dini açıdan farklı insanların bir arada yaşadığı bir coğrafyayı mekân olarak seçmenin filme katkıları nelerdi?

Kars'ı hikâyeyi kendimden yola çıkararak oluşturduğum ve kültürel, mimari dokusuyla çok iyi bildiğim için tercih ettik. Şehrin dokusu, insanların yapısı filmin hikâyesine çok uydu. Çok kültürlü başka bir şehirde çeksek aynı etkiyi almayabilirdik.

Kömür meselesi üzerinden halkın iktidarın soğuk yüzüyle karşılaştığını söyleyebilir miyiz?

Orada çocukların kavrayamadığı bir durum var. Şehre kömür verilmiyor. Neden verilmemesine dair tevatürler var. Şehrin cezalandırıldığı düşünülüyor, yollar kapalı vesaire. Bir gıdım kömür geliyor, o da devlet dairelerine dağıtılıyor. Devleti, iktidarı doğrudan cezalandıran yönleriyle biliyoruz ama bu şekilde bir mahrumiyet yaratmak da ceza. Bu Kars'ta kömür olur, Antalya'da su olur. Mahrum bırakarak mağduriyet yaratmak zulümdür.

NARCOS

SUÇ VE ŞİDDETİN SIRADANLAŞMASI

SADIK ŞANLI

Şili'de, 1973 yılında ABD desteğiyle gerçekleştirildiği askeri darbeyle iktidara gelen ve icraatlarıyla kısa sürede "kanlı diktatöre" dönüşen General Augusto Pinochet, aynı zamanda dünyanın en büyük kokain işleyicisi ve ihracatçısı olan ülkesindeki uyuşturucu tacirleri, namı diğer "narcolarla" da büyük bir mücadeleye girişmişti. Bu kapsamda, ülkede uyuşturucu üretimi yapılan otuz üç laboratuvar kapatılmış, üç yüz kırk altı uyuşturucu satıcısı tutuklanmış ve kurşuna dizilmişti. Ancak Pinochet'nin kurşuna dizildiği narcolardan biri olan Mateo Moreno, ölü taklidi yaparak kurtulmayı başarmış ve "teklifi kendi talebini yaratan harika bir ürün" olarak isimlendirilen "kokain" ile dünyada yalnız başına kalmıştı. Bu mucizevi kurtuluşun ardından Şili'de kalamayacağını anlayan "hamamböceği" lakaplı Moreno, kokaini doğru bir pazara sokabilmek amacıyla yeni bir ülke ve ortak arayışına girişmişti. Sonunda, Latin Amerika'nın en iyi kaçakçılarının ülkesi Kolombiya'da karar kılan Moreno'nun ortağı ise ilerleyen yıllarda dünyanın en büyük uyuşturucu baronu ve suçlularından birine dönüşecek Pablo Escobar olmuştu.

Moreno'nun teklifine kadar sigara, alkol ve marijuana kaçakçılığıyla ün yapan Escobar, yeni ortaklığı sonrası kokaini hızla dünya pazarına açacaktı. Escobar, 1989 yılına gelin-



diğinde, kokainden yıllık beş milyar dolar kazanan bir suç imparatorluğunun patronuna dönüşecekti. Escobar, 1993 yılında kırk dört yaşında öldürülüşüne kadar karıştığı yüzlerce şiddet ve terör olayıyla ülkesinde ve dünyada en fazla konuşulan ve aranan suçlulardan biri olacaktı.

En büyük pazarını Miami merkezli olarak ABD'de kuran Escobar, kokaini yaygınlaştırması ve kazandığı devasa paralar nedeniyle Kolombiya ve ABD hükümetlerinin hedefi hâline gelmişti. Escobar kokain, suç ve şiddetin yanı sıra acımasızlığı, hırslı, zekâsı, siyasete olan ilgisi, kısa bir süre yaptığı milletvekilliği ve sıra dışı yaşantısıyla yirminci yüzyılın son çeyreğinde iz bırakan önemli fenomenlerden birine dönüşmüştü.

Kısa yaşantısına devlet uzantılı ve uluslararası büyük bir suç ve şiddet imparatorluğu sığdıran Escobar, şimdilerde hayatını konu alan ABD yapımı *Narcos* isimli diziyi yeniden gündemde. 28 Ağustos'ta ABD'de gösterime giren *Narcos*, Escobar'ın hayatından yola çıkarak, güç, iktidar, şiddet kavramları özelinde mafya ve siyaset ilişkisini ele alıyor. Suç ve şiddetin sıradanlaşarak, gündelik hayata etkilerini yoğun aksiyon sahneleri ve zeki bir kurguyla ekrana yansıtan *Narcos*,

Kısa yaşantısına büyük bir suç ve şiddet imparatorluğu sığdıran Pablo Escobar, hayatını konu alan ABD yapımı "Narcos" isimli diziyi yeniden gündemde.

toplum ve devletin kılcal damarlarına sirayet eden suç ve şiddet olgularının ortaya çıkarttığı politik, ekonomik ve sosyolojik çürümeye Kolombiya üzerinden gerçekçi bir okuma imkânı sunuyor.

Robin Hood'luktan Teröristliğe

Yirminci yüzyılı "şiddetin yüzyılı" olarak isimlendiren, bu bağlamda dünyaca ünlü eseri *Şiddet Üzerine*'de şiddeti bir "politika, değişim ve doğrudan iktidar aracı" olarak inceleme konusu edinen Hannah Arendt, 1975'te öldüğünde, belki de baştan sona kitabına referans oluşturacak düzeyde şiddet ile özdeşleşmiş Pablo Escobar'ın varlığından habersizdi. Escobar'ın planlayıcısı, azmettiricisi ve doğrudan faili olduğu şiddet olaylarıyla Kolombiya'yı nasıl bir cehenneme çevirdiğini görse, muhtemel ki Escobar'a akademik düzeyde ilgi duyması ve iyi bir örneklem oluştur-

ması bakımından kitabında yer vermesi şaşırtıcı olmazdı. Zira *Şiddet Üzerine*'de Arendt'in incelediği güç, iktidar, otorite, liderlik, itaat, meşruiyet, sınıf çatışması, eylem, yaratıcılık, dayatmacılık, hiddet, çıkar, isyan, devrim, savaş, terör gibi çeşitli kavramlar ile şiddet ilişkisi, aynı zamanda Escobar üzerinden okunmaya son derece müsait bir zemin sunuyordu. Öyle ki, Escobar adeta şiddetin ete kemiğe bürünmüş hâliydi.

Zira seksenler Kolombiya'sını kan gölüne çeviren Escobar, düşmanlarının deyimiyle "dünyayı kendi isteğine uydurmak için kullanmaktan çekinmediği şiddetle sonuca ulaşacağını düşünen" bir isimdi. İstediklerini elde ettikçe yenilmezlik hissi artıyor, şiddete daha fazla sarılıyordu. Peki, başlangıçta oligarklara karşı halkın/zayıfların yanında konumlanan, "fakir babası" olarak bilinen ve adı "Kolombiyalı Robin Hood'a" çıkan Escobar'ı, bu imajını yerle bir ederek azılı bir teröriste dönüştüren, şiddete meylinin kökeninde hangi sebepler yatıyordu?

Escobar ve Şiddetin Öznesi

Bunun tek bir temel cevabı vardı. Escobar, kazandıkça daha fazlasını arzulamış, bu hırsını ise çocukluk hayali olan "Kolombiya başkanı olma" düşüncesiyle temellendirmişti. O, oligarkların halkını sömüremediği, ABD'nin etkisine kapalı, ulusal borcunu sıfırlamış, siyasi ve ekonomik bakımdan özgürleşmiş bir Kolombiya arzuluyordu. Tabii, kendisinin yönettiği...

Bu amacına ulaşma çabasının önüne çıkacak her engelle gözü kara bir şekilde mücadele edeceğini belirten Escobar, "kendisine yaklaşanın yanacağını" söylemiş ve öyle de yapmıştı. Kişisel hedefleri için şiddeti, hatta en aşırı ucu olan terörü "yalnızlaşmak ve toplumsal meşruiyetini kaybetmek" pahasına da olsa kullanmaktan çekinmedi. Çünkü o, iktidar olmak istemişti ve Arendt'in ifadesiyle "iktidar şiddetten asla bağımsız değildi."

Arendt bu bağlamda iktidar ve şiddet ilişkisini tarif ederken, ikisi birbirinden ayrı fenomenler gibi görünse de genellikle bir arada ortaya çıktıklarına dikkat çekiyor. Tüm siyasetin iktidar mücadelesinden ibaret ve iktidarın nihai biçiminin de şiddet olduğunu, dolayısıyla iktidar ile şiddetin ayrılmazlığını tespit ediyordu. Arendt diğer yandan, iktidar ile



şiddetin ayrılmazlığına rağmen birbirinin karşısı olduğuna, birinin mutlak hâkimiyetinin olduğu yerde diğerinin barınamayacağına, şiddetin iktidar tehlikeye girdiği anda ortaya çıktığına ama kendi başına bırakılırsa da iktidarın kayboluşuna yol açacağına vurguda bulunuyordu. İktidarın kaybolması, boşluğa düşmesi durumunda, adalet ve başkalarına şefkat duygusuyla dolu birtakım insanların harekete geçeceğini ifade eden Arendt, baskı altındakilerin av rolünü avcı rolüyle değiştirmek adına harekete geçerek iktidara talip olacaklarına, bunu da şiddet kullanarak yapacaklarına dikkat çekiyordu.

Narcos'ta tanık olunduğu üzere, Kolombiya'da, Escobar'ın palazlanmasını sağlayan mümbit zemin ile düşünce ve davranış kalıpları Arendt'in çizdiği tablonun oldukça benzeridir. Ülke, halkı sömürerek ayakta kalan ve güç devşiren birtakım oligark ailelerin elinde ve başarısız yönetimlerinde günden güne kan kaybetmekte, ayyuka çıkmış adaletsizlik, rüşvet ve yolsuzluk çarkı, ekonomik sıkıntılar ve dışa (özellikle ABD'ye) bağımlılık her geçen gün taşınamaz bir boyuta ilerlemektedir. Bu noktada Escobar'ın farkındalığı, özellikle ülkenin ulusal borcunu ödeyecek mal varlığına sahip özgüveni ve en temel motivasyon kaynağı olan başkanlık hayali onu harekete geçirecektir. Ancak yok ettirdiği sabıka kaydını ortaya koyan bir fotoğrafın milletvekili seçilmesi sonrası ortaya çıkması ve istifa etmek zorunda kalması planlarını bozmuştur. Ülkedeki



oligarklar gibi belli imkânların içine doğmayıp, bulunduğu yere sıfırdan geldiğini ve şimdi hepsinden zengin olmasına rağmen kendisine oligarklarca saygı gösterilmediğini ve dışlandığını düşünmesi onu sinirlendirmiştir. Bu noktada, *Narcos*'ta Escobar ile rehin aldığı Kolombiya eski Başkanı Julio Turbay'ın toplum tarafından da çok sevilen televizyoncu kızı Diana Turbay arasında yaşanan şu diyalog, şiddetin doğasında yer alan iki temel özellik "haklılık ve meşrulaştırma" ile Escobar'daki yansımasını ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir:

- Saygı bekliyordum.
- Fakir insanlar için ev yaptığında saygı görüyordun. Ama o saygıyı bir avuç bencil bürokratın göremeyince sinir krizi geçirdin.
- Bu ülke için olağanüstü şeyler yapacaktım. Hepinizin söylediği gibi kendimi bir canavara dönüştürmüşsem, bu senin baban ve o politikacılar gibi insanların suçu. O oligarşiciler ve onların hepsinden daha zeki ve daha çok parası olan Medellin'den bir avuç patrisayı hoş göremeyecek olan insanların...
- Evet. Olağanüstü şeyler yapabiliirdin. Bu da işin üzücü tarafı.

Diğer yandan Escobar, ABD'nin hedefine dönüşmesi sonrası ülke yöneticilerinin ABD'ye boyun eğerek çıkarttıkları "suçluların iadesi yasasının" kabulüne tepki olarak şiddete yönelmiş

Escobar, oligarkların halkını sömüremediği, ABD etkisine kapalı, ulusal borcunu sıfırlamış, siyasi ve ekonomik bakımdan özgürleşmiş bir Kolombiya arzuluyordu. Tabii, kendisinin yönettiği.

ve içindeki kayıtsız kalamadığı iktidar olma ve kumanda etme arzusuyla av olarak görülen kendisini ve halkını avcı yapabilmeyen mücadelesini şiddeti artırarak devam ettirmek yoluna gitmiştir. Zira Escobar'a göre, Kolombiya özgürleşmelidir ve ülkenin kendisine ihtiyacı vardır.

Ancak zamanla Escobar, sivil halkın zarar göreceği eylemleri nedeniyle, Arendt'in "hiddet ve şiddetin, yönelmesi gereken asıl nedenlere değil de başka nesnelere yönelmeleri durumunda irrasyonelleşecekleri" görüşünde dikkat çektiği irrasyonaliteye savrulacaktır. Zira Escobar artık aşırı uç şiddete, yani teröre savrulmuştur. Arendt'e göre terör ise "daha ziyade şiddetin tüm iktidarı tahrip ettikten sonra geri çekilmediği, tam tersine tüm kontrolü elinde tuttuğu bir anda var olmaya başlayan bir hükümet biçimidir." Escobar da bunu yapmıştır.

Arendt'in bu noktadaki düşüncelerini somutlaştırmamıza yarayacak çok sayıda örneğe,



Narcos'ta tanık olunur. Bunlar arasında belki de en çarpıcısı, "Kolombiya'nın Robin Hood'u" olarak anılan Escobar'ın toplum gözünde tüm meşruiyetini yitirmesine neden olan ve onu bir teröriste dönüştüren girişimi olan uçak bombalatma eylemidir. Escobar'ın talimatıyla Kolombiya Başkan Adayı Cesar Gaviria'yı ortadan kaldırmak için hazırlanan ve bir ses kayıt cihazının içine yerleştirilen bomba, Escobar'ın yanında yeni çalışmaya başlayan Jaime isimli genç tarafından bomba olduğundan habersiz bir şekilde patlatılır ve yüz yedi masum sivilin ölümüne neden olur. Escobar, bu olaydan sonra polise konuşabilecekleri düşüncesiyle Jaime'nin ailesinin ortadan kaldırılmasını ister. Poison ve Sure Shot isimli adamları, Escobar'ın isteğini gerçekleştirmek üzere Jaime'nin evine giderler. Evde kimse yoktur ancak duvarda asılı, aziz olarak resmedilmiş Escobar tablosu dikkatlerinden kaçmaz. Zira ev halkı Escobar'ı çok sevmekte ve kahraman olarak görmektedir. Eve diğer gelişlerinde ise Jamie'nin karısını bulmuş ve öldürmüşlerdir. Ardından Jamie'nin iki yaşındaki kızı Natalie'ye bakarlar. Sure Shot sorar: "Peki ya kız?"

Arkasından Poison'un cevabıyla devam eden şu diyalog yaşanır:

- Sık kafasına.
- Ne? Bebek şahit sayılmaz adamım.
- Umurumda değil. Pablo herkesi öldürmemizi söyledi.
- Evet ama bu bir bebek. Mahkemede hiçbir şey söylemez.
- Peki, ya büyüüp konuşursa?
- Gerçekten mi? İki yaşındayken annenin sana söylediği şeyleri hatırlıyor musun?
- Neden senin için Pablo'nun emirlerini uygulamak bu kadar zor? Ha?

Ve Poison, silahını iki yaşındaki Natalie'ye çevirerek, teröre savrulmuş aşırı uç şiddet ve meşruiyet ilişkisine dair tartışmalara cevap oluşturacak son noktayı koyar.

Narcos'un birinci sezonu itibarıyla, suyun akışını ve hamleleri büyük oranda Escobar belirlemede, suç ve şiddetin her geçen gün daha da sıradanlaştığı bir Kolombiya manzarasının ortaya çıkmasına en büyük katkıyı sunmaktadır. 2016'da ikinci sezonunun yayınlanacağı duyurulan *Narcos*, iktidar-şiddet ve mafya-siyaset ilişkilerinin doğası ve iç içeliğini anlamamıza yönelik örnekler sunmaya devam edecek görünüyor. ■

2015 YILINDA SEKTÖR "TOZPEMBE" GÖZÜKEN
TABLOSUNUN ARKASINDA CİDDİ SORUNLAR
BARINDIRIYOR, BUNLAR İÇERİK VE BİÇİM
ÜZERİNDE BELİRLEYİCİ ROL OYNUYOR



2015'TE

TÜRK SİNEMASI

2015'TE TÜRK SİNEMASININ GENEL GÖRÜNÜMÜ

BARIŞ SAYDAM

2015 yılının dikkate değer üç Türk filmi *Abluka, Rüzgarın Hatıraları, Sarmaşık* yirmi yedi kopya ile gösterilirken; *Düğün Dernek 2, Ali Baba ve 7 Cüceler, Açlık Oyunları 2* ise binden fazla kopya ile salonları parsellemiş durumdaydı.

Antrakt sinema gazetesinin yayınladığı vizyon raporlarına göre, Türkiye'deki sinema sektörü için 2015 yılı yeni bir rekoru barındırıyor. Son yirmi altı yılın istatistiklerine bakıldığında, Türkiye'de ilk defa bir yıl içinde toplamda (yerli/yabancı) 403 film vizyona çıkmış. Bu rekora paralel olarak 1990 yılından bu yana vizyonda en çok yerli filmi de 2015 yılında görmüşüz. Rakamların bu kadar artmasında kuşkusuz Başka Sinema'nın, alternatif film gösterim stratejilerinin ve dijitalleşmenin etkisi var.

Bu rakamları bir de şu açıdan değerlendirmek gerekiyor. Bu yazının kaleme alındığı 2015 yılının Aralık ayının son

haftalarında vizyonda şöyle bir tablo ile karşı karşıyaydık. 2015 yılının dikkate değer üç Türk filmi olan *Abluka 6, Rüzgarın Hatıraları 7, Sarmaşık 14* kopya ile gösteriliyordu. Buna karşılık *Düğün Dernek 2 362, Ali Baba ve 7 Cüceler 352, Açlık Oyunları 2* ise 302 kopya ile sinema salonlarını parsellemiş durumdaydı.¹ Tablo istatistiki olarak dikkate değermiş gibi gözükse de, arka planında sinemamızın ilerlemesine, önemli filmlerin izlenip tartışılmasına çok da katkıda bulunmadığı

1 Haftalık Gişe Hasılatları, *Türk Sineması Araştırmaları Veritabanı*, <http://tsa.org.tr/vizyon/gisehasilatlari/> (Erişim: 14 Aralık 2015)

görülüyor. Başka Sinema olabildiğince çok film göstermeyi kendisine hedef seçip bunu başarsa da, yaygınlığının kısıtlı olması ve özellikle seans saatlerindeki ciddi sıkıntılarla bağımsız Türk sineması için yarar mı sağlıyor yoksa zarar mı tartışılmalı. Alternatif dağıtım, çeşitli sinema salonlarının sadece "bağımsız" filmlere salonlarını açması ve "bize her gün festival" sloganı güzel ama yeterli değil. Hatta *Abluka, Rüzgarın Hatıraları* ve *Sarmaşık* gibi filmler için bunun avantajlı olmaktan çok belki dezavantajlı bir durum yarattığı söylenebilir. Özcan Alper'in 2008'de vizyona giren *Sonbahar* filmi ni Tıglon 36 kopya ile vizyona çıkarmıştı. *Rüzgarın Hatıraları* ise Başka Sinema'nın salonlarında 7 kopya ile gösteriliyor. Tolga Karaçelik'in ilk filmi *Gişe Memuru* da UIP'nin dağıtımı ile vizyona 71 kopya çıkmıştı.² Sayı olarak vizyonda gösterilen film sayısı artsa da, filmlerin gösterildiği yerler ve gösterim şekillerinde ciddi problemler var. Elbette tek neden Başka Sinema değil. Cinemaximum'un ve diğer şirketlerin pazar paylarını artırmaları ve kapanan sinema salonları da bunda etkili. Ancak Başka Sinema'nın mevcut sıkışıklığı çözmediği, tersine o sıkışıklık içerisinde bağımsız Türk sinemasına yeni bir kapan olduğunu göz ardı etmemek gerekiyor.

Üretimdeki Yapısal Problemler

İşin gösterim ayağı kadar üretim ayağı da ciddi bir sıkışıklık içinde. Kültür Bakanlığı'nın teşvik amaçlı desteği, Eurimages, festival fonları ve nadir sponsorluk anlaşmalarıyla filmlerin üretimi ağır şartlar altında gerçekleşiyor. Günümüzde "tam bağımsızlık", film üzerinde "tam hâkimiyet" gibi kavramlardan söz etmek çok zor. Bu durum sadece Türkiye'ye özgü değil, dünya genelinde de ciddi bir problem. Altmışlardaki modern sinemanın öncü auteur kuşağına ki-

2 Kopya sayıları boxofficeturkiye.com sitesinden alınmıştır.



yaşla, yeni jenerasyondaki yönetmenlerin üretecekleri filmlere tamamen hâkim olmaları gittikçe zorlaşıyor. Her şeyden önce, daha film senaryo aşamasındayken destek arayışı başlıyor. Çeşitli festival fonları, senaryo atölyeleri, senaryo doktorları ile birlikte senaryolar pek çok farklı kurum, kuruluş ve kişinin gözünden geçiyor. Kimi iyi niyetli kimi ise çeşitli açılardan angaje görüşlerle senaryolara destek için öneriler ve şartlar getiriliyor. En nihayetinde her fonun ve festivalin niyeti, kendisi için daha makul olabilecek şartlarda senaryonun evrilerek film hâline getirilmesi... Kimsenin yeni bir Fellini'ye, Bergman'a, Ozu'ya, Jarmusch'a ihtiyacı yok. Herkes ortalama olanın, belli ülkelerden belli bakış açılarıyla çekilmiş hikâyelerin, standart bir sinemanın peşinde. Öyle bir sinema için Oğuz Atay'ın tutunamayanlarının da, Yusuf Atılgan'ın, Vü's'at O. Bener'in karakterlerinin de, Ahmet Büke'nin öykülerinin de bir önemi yok. Kontenjan Orhan Pamuk'la sınırlı.

Filmin yazım süreci bitti, çekim sürecine geçilecek... O vakit bir kez daha fon arayışları baş gösteriyor: Kültür Bakanlığı, Eurimages, festival fonları... İşin bu kısmı,

ilk kısmına göre çok daha ideolojik. Geçen yıl izlediğimiz Murat Düzgünoğlu'nun yönettiği *Neden Tarkovski Olamıyorum* filmindeki yönetmen karakterini akıllara getirelim. Böylece işin profesyonellerinin tahmin etmekte zorlanmayacağı fonlamaya dair listeler ortaya çıkıyor. Hangi festivalden, hangi ülkeden, hangi temalı filmler destek alabilir soruları gözden geçiriliyor. O listenin içerisine çekeceğiniz film bir şekilde dâhil olabiliyorsa, ne mutlu... Ancak değilse, baş ağrısı daha da artıyor. Çünkü elli yıl önce sinema yapmak ne kadar külfetli, zor ve totaliter bir şey ise, günümüzde de aynı. Ucuzlaşan ve yaygınlaşan teknoloji, açılan sinema okulları, artan film festivalleri ve ortaya çıkan alternatif gösterim imkânları derde deva değil. Sermayeyi elinde bulunduran tüm kurumlar ve festivaller, doğal olarak kendi istekleri ölçüsünde filmlere destek vermek istiyor. Yönetilebilir, öngörülebilir bir sinema içerisinde ise, bir Metin Erksan'ın bir Ahmet Uluçay'ın çıkması çok da mümkün görünmüyor. Film festivalleri kendi film marketlerini, film forumlarını yaratarak önce bir filme destek vermenin, daha sonra kendi yarışmasına alıp ödüllendirmenin, sonrasında ise ödüllendirdiği filmleri pazarlamanın peşinde. Epeydir İstanbul Film Festivali bunu yapıyor. İki yıldır Antalya Film Festivali de bunu yapmaya başladı. Ama Rotterdam bunu yapmıyor muydu? Avrupa'da ve Amerika'da bu işi sektörleştiren pek çok butik festival yok mu? Bu, uzun bir süredir tüm dünyada işletilen ekonomik bir model ve Türkiye'deki festivaller de yavaş yavaş bu modeli benimsiyor. Bu modelin Türk sinemasına artıları eksileri neler, buralarda desteklenen filmler ne ölçülerle ne şartlarla destekleniyor, buradan çıkan filmler içerik ve biçim olarak nerede duruyor, bu filmlerin hedef kitlesi kim? Bütün bunlar sinemamızın ilerleyişi için tartışılması gereken meseleler.

2015 yılındaki Türk filmlerinin içerik, biçim ve tema anlamında özellikleri üzerinde durması gereken bir yazının niçin bu kadar sıkıcı ve karamsar bir girişle başladığını düşünebilirsiniz. Ancak filmleri ve içeriklerini dile getirmeden önce, sektörün istatistiki olarak "toz pembe" gözükten tablosunun arkasında ciddi yapısal sorunlar barındırdığını, bunların da içerik ve biçim üzerinde belirleyici rol oynadığını ifade etmek gerekiyor. Eskiden yönetmenler sansürden kurtulmak için filmlerini kesip finallerini değiştirmek zorunda kalıyordu; günümüzde ise yönetmenler çeşitli festivallerden kabul alabilmek, oralarda yarışabilmek için filmlerini kesiyor, kısaltıyor ve finallerini değiştiriyor. Yarışmak, ödül kazanmak ve görünür olmak günümüz sineması için temel kıstas olmuş durumda. Hâl böyleyken içeriği bunlardan bağımsız düşünmek en basit ifadeyle "naif" bir okuma çabası olarak kalma riski taşıyor.



Şimdi isterseniz, bağımsız Türk sinemasına bir süreliğine ara vererek, ana akım sinemada işler nasıl gidiyor, salonları kapatan filmlerimizin türleri ve içeriklerinin belirgin özellikleri neler, öncelikle kısaca onlara değinelim.



Yapımcıları Güldüren Komedi Filmleri

Türkiye’de üretilen komedi filmlerinde sıklıkla görülen bir sorun vardır: Doksan dakikalık bir film boyunca yönetmenler ve oyuncular her dakikaya bir espri sıkıştırmaya çalışır. Komedi türünün komiklik yapmakla eşdeğer olduğu, aradaki boşluk anlarının da kovalamacaya dayalı bir aksiyonla doldurulması gerektiği düşünülür. Anlatım ve aksiyon, Amerikan komedi geleneğinde önemli yeri olan slapstick komediyle sulu bir mizahın iç içe geçtiği bir yapıya sahiptir. Seyirciyi nefessiz bırakan, düşünmeye vakit vermeyen, kitsch bir estetiğe yaslanmaktan çekinmek yerine aksine bundan keyif alan bir tavır benimsenir. 2015 yılındaki ana akım Türk komedi filmlerinde bu yapının aynen devam ettiğini görüyoruz. Cem Yılmaz’ın son filmi *Ali Baba ve 7 Cüceler*, Ata Demirel’in başrolünde yer aldığı *Niyazi Gül Dörtüncü*, Mahsun Kırmızıgül’ün *Mucize’si*, yılın gişe sürprizlerinden birini gerçekleştiren *Ali Kundilli* ve muhtemelen son otuz yılın en parlak gişe başarıları arasına girecek *Düğün Dernek 2*’nin bahsettiğimiz ana akım sinemadaki komedi damarı üzerinden ilerlediğini ve geçmiş yıllardaki gişe formüllerinin tuttuğunu söyleyebiliriz.

Bahsi geçen filmler, aynı zamanda Türkiye’deki yıllık seyirci oranının da büyük bir kısmına sahip. Büyük görünen pastada, aslında beş-altı filmi çıkardığımızda, diğer tüm filmlere ince dilimler kalıyor. Bu yüzden de, yılsonu rakamlarında hacim olarak büyüdüğünü düşündüğümüz sinemamız, aslında çok da büyümüyor. BKM üretimini azalttığında, ya da o ki BKM yapımlarından insanlar sıkılmaya başladığında, otomatikman büyüme eğilimindeki sinemamızın verileri de değişecek. Dolayısıyla sektörleşerek planlı ve istikrarlı bir büyümeden söz etmek hâlâ mümkün değil.

Yeşilçam’ın Mirası

Ana akım Türk sineması içerisinde, bu yıl başarı gösteren filmlerin önemli bir bölümü dizi estetiğinden beslenen, seyircilerin dizilerde gördüğü kadroları beyazperdede tekrarlayan, anlatım olarak sinemasal hiçbir özellik taşımayan yapımlar oluşturuyor. Bu kategorideki *Bana Masal Anlatma*, *Limonata* ve *Kara Bela* gibi filmler hâlâ *Leyla ile Mecnun*’un ekmeğini yemeye devam ediyor. Onur Ünlü, Selçuk Aydemir ve Burak Aksak gibi isimlerin son dönemde ürettiği eserler Yeşilçam’ın yarattığı nostaljik mahalle kültürünü yeniden yaşatma, geleneksel/modern çatışması üzerinden bir yenilemişlik edebiyatı üretme ve arabesk bir damardan yerel değerlerin savunuculu-

Festival ve fonlar ortalama olanın, belli ülkelerden belli bakış açılarıyla çekilmiş hikâyelerin, standart bir sinemanın peşinde.



ğunu üstlenme gibi bir misyonu devam ettiriyor. Geleneksel bir mahalle hayatının yaşandığı eski semtlerde geçen hikâyelerin kahramanları modern şehir hayatına uyum sağlayamamış, kendi köşesine çekilmiş tutunamayan karakterler. Hayata karşı yenilmişliğin ve tutunamama hâlinin getirdiği melankoli duygusundan beslenen karakterlerin sığınağı ise bakkalı, manavı, balıkçısı, berberi ve kahvehanesiyle eski tip mahalle hayatı oluyor. Yeşilçam’daki Arzu Film ekolüne benzer bir ekolü günümüzde de Onur Ünlü ve Burak Aksak ekibi oluşturmuş gözüküyor.

Bu yıl, tüm kitsch’liğine karşın daha doğrudan bir Yeşilçam’a saygı duruşu çabası da Türkan Şoray’dan geldi. Onur Ünlü’nün senaryosunu yazdığı *Uzaklarda Arama*, kimi sekanslarda (adamın evlenmek istediği “masum kıızı” pavyonda dinlediği sekans gibi) Ünlü’nün sinemasına doğrudan referanslar verse de, genel yapısı itibarıyla nostaljik Yeşilçam filmlerini taşrada yeniden ürettiyordu.

2015’te BKM yapımları son yıllarda ana akım Türk sinemasındaki ve televizyon ekranlarındaki hâkimiyetini perçinle-

Yerek istikrarlı bir grafik çizmeyi sürdürdü. BKM'nin ürettiği filmler ne kadar demode ve yüzeysel kalsa da, filmlerde kullanılan mizah öğeleri yenilik barındırmasa da televizyonun yaratıp yetiştirdiği hedef kitlenin sinema için garantili bir seyirci sağladığı bir kez daha kanıtlanmış oldu. BKM'nin önce televizyonlarda alıştırdığı, daha sonra sinema salonlarına çekmeyi başardığı ciddi bir kitlenin varlığından söz etmek mümkün. *Düğün Dernek 2* filminde olduğu gibi, bu filmleri seyirciler sinema salonlarında izlerken çok fazla gülmese de, mevzu bahis olan filmlerin yapımcılarını güldürdüğü kesin.

Televizyonlaşan Sinema

Yeşilçam'daki klişeleri barındıran "televizyonlaşan" filmlerde, sürekli kendini tekrar eden sahneler, abartılı oyunculuklar, özensiz görüntü ve sanat yönetmenliği dikkat çekiyor. Bu yıl gösterilen filmler içerisinde Murat Saraçoğlu'nun yönettiği *Memleket*, yönetmenin *Avşar* Film adına televizyon için çektiği *Karagül* dizisinin çekildiği mekânlarda, dizi oyuncularıyla ve dizi ekibiyle kısa sürede kotardığı bir hikâyeydi. Neredeyse bütçesiz, her şeyin el altında hazır olduğu yapımda, tek sorun böyle bir hikâyenin niçin film olarak çekildiği sorusuydu. Kimin için ve ne amaçla çekildiği belirsiz olan *Memleket*, günümüzde yönetmenlerin yaşadığı ikilemi net bir şekilde ortaya koyuyor. Para kazanmak için yönetmenlerin büyük bir kısmı televizyon dizilerinde çalışmak zorunda. Diğer yandan ise, bu alanda çalışmaya başlayan yönetmenlerin yapmak istedikleri filmler televizyon dizilerinden estetik ve anlatı olarak besleniyor. Televizyonda çalışanlar bir süre sonra sinemaya da aynı alışkanlıkları ve bakışı taşıyor.

Kasap Havası, *Yeni Dünya* ve *91.1* filmlerinde de tipik televizyon dizisi konuları, televizyon oyuncuları, bol müzikli bir anlatım ve arabesk bir damar mevcuttu. Gereğinden fazla uzatılan planlar,

iç içe geçen farklı filmlere konu olabilecek hikâyeler, bitmek bilmeyen video klip sahneleri ve geçiş planlarında ekrana bindirilen kentsel dönüşümle alakalı kartpostal estetiğinde İstanbul manzaralarını bir araya koyduğumuzda, *Kasap Havası* ve *Yeni Dünya* filmlerinin yeni Türk sinemasının televizyonlaşan ve aynı ölçüde festivallere de sızmayı başarabilen filmlerinin formüllerini görüyoruz. *91.1*, farklı karakterlerin hikâyelerini tek bir filmde kurgulayan, yönetmenin kamerayı yeni keşfediyor hissi yaratan fetişist ölçek ve zoom tercihleri, televizyonlarda yayınlanan liseli öğrencilerin yer aldığı dizilerdeki bayağı mizahıyla bu kategorinin açık ara en kötüsüydü. *Muna* ise, İsrail-Filistin çatışması sırasında travma yaşayan Filistinli çocukların ve savaşı deneyimleyen insanların gözünden hikâyesini anlatırken, biçimsel olarak televizyon dizilerinin anlatım sınırları içine hapsolüyor, TRT destekli bir televizyon filmi olmanın ötesine geçemiyordu.

Bütün bu filmler televizyon filmi olarak kalsa, belki bir sorun teşkil etmeyecek. Ancak Türkiye'nin başat festivallerinde bu filmleri yarışmada göstermek, sinema



filmleri arasına televizyon filmlerini serpiştirmek önemli bir arzuyu gündeme getiriyor. *Antrakt*'ın yıllık raporlarında son yıllarda neredeyse tüm alanlarda bir yükseliş var; ancak bu yükselişin önemli bir bölümü enflasyonist filmlerden kaynaklı. Bu filmler, Türk sinemasını ileriye götürmek yerine tam tersine geriye götürüyor. Hem mevcut kısıtlı olan alanı daraltıyor hem de sinema filmlerinin de televizyonlaşmasına önayak oluyor.

Taşra ve Festival Filmi Ticareti

Son yıllarda Türk sinemasının taşraya dönüşü, taşrayı yeniden keşfedişi 2015 yılında da baskın bir eğilim olarak devam etti. Batı Karadeniz'in bir köyünde iki kardeşin arasında kalan bir kadının hayatının konu edildiği *Dolanma*, 1950'lerde birkaç haneli bir köyde iki kadınla birlikte yaşayan bir adamın hikâyesinin anlatıldığı *Kümes*, ensest ve aile içi şiddetin örtük bir şekilde sorgulandığı *Misafir*, İzmir'de yaşayan bir ailenin zihinsel engelli çocuğuna Malatya'dan gelin giden on üç yaşındaki kız çocuğunun yaşadıklarını anlatan *Yarım*, Doğu Karadeniz'de zorlu doğa şartları ve geçim sıkıntısıyla mücadele eden bir ailenin ayakta kalma mücadelesine sahne

olan *Kalandar Soğuğu*, Karadeniz'in bir kasabasında beş kız çocuğun uğradığı cinsel tacizi, ensesti, toplum baskısını anlatan *Mustang*, Doğu'da yapılan barajdan dolayı göç etmiş bir köyün son sakinlerinin yaşamını beyazperdeye taşıyan *Memleket*, 2015'te taşra temalı bağımsız Türk filmleri içerisinde ele alınabilir.

Bu filmler içerisinde, *Kümes* ve *Kalandar Soğuğu* küçük bütçeli, meselesini minimal bir anlatımla seyirciye aktaran, biçimsel olarak da küçük hikâyesi üzerine düşünen; hikâyedeki karakterlerin değişen psikolojilerini ve doğanın karakterler üzerindeki etkilerini dışavuran, "sineması olan" yapımlardı. Özellikle *Kalandar Soğuğu*, anlatım üzerine kafa yoran, yetenekli bir yönetmeni de müjdeliyordu. *Yarım* ve *Mustang* ise, anlattığı kadın karakterleri sömüren bir bakış açısı kazanan, düşünce ile uygulamanın taban tabana zıt olduğu yapımlar olarak öne çıkıyordu. İki filmde de

Yarım ve Mustang gibi yapımlar gittikçe artıyor ve Batı'nın folklorik, egzotik ve oryantalist filmlere olan iştahını kabartıyor.

yetişkinliğe geçmemiş, henüz çocuk yaştaki genç kızların konvansiyonel sinemada ve televizyonda olduğu gibi, sömürüye imkân tanıyacak bir biçimde beyazperdeye yeniden sunulduğunu gözlemek üzücüydü. İki filmde de kameranın durduğu yer, genç kızların resmedilme biçimi ve gerçeklikle düş arasında gidip gelen ama belirgin bir tercih yapmakta zorlanan anlatı tercihleri filmlere zarar veriyordu. Bu nok-

tada, belki de yazının başında bahsi geçen üretimde ortaya çıkan yapısal sorunlara bir kez daha değinmek gerekiyor. *Yarım* ve *Mustang* Avrupa'daki belirli festivaller için yapılmış, amacı yurtdışındaki festivallerde gösterime girerek oralarda dolaşmak olan yapımlara örnek gösterilebilir. Bu filmlerin hedef kitlesi ve ilgi alanının burası olmadığını, dışarının bakışıyla buraya bakan filmler olduğunu düşünüyorum. Batı'nın Doğu'dan istediği türde, istediği bakışta filmler... Bu tür yapımlar maalesef gittikçe artıyor ve arttıkça da Batı'nın folklorik, egzotik ve oryantalist filmlere olan iştahını kabartıyor.

Biçimsel Denemeler

Bu yıl Türk sinemasında Özcan Alper'in Ermeni bir ressam üzerinden bastırma ve tanık olmanın yarattığı travmanın bilinç akışı yöntemiyle beyazperdeye taşındığı *Rüzgarın Hatıraları*, bir baba ile çocuğun mezar arayışını paralel bir şekilde anlatan *Pia*, profesyonel oyuncu kullanmadan, çoğunluğu doğaçlama çekilen, küçük bir kasabada geleneksel/modern çatışmasını gündelik hayatın akışı üzerinden aktaran *Arama Motoru*, Amerikalı bir kadın yönetmenin film çekmek için İstanbul'a gelmesiyle yaşanan ilginç olayların konu edildiği *On Adım* farklı şeyler deneyen yapımlar olarak öne çıktı.

Türk sinemasının ana akım ve bağımsız kanadında genelde belirli formüller üzerinden ilerleyen filmlerin aksine, bu filmlerin farklı anlatım biçimleri denediğini söylemek mümkündür. Ancak burada da üretim sürecinden başlayan meselesizlik, seyirciyle iletişimin olmaması, yönetmen egosunun her şeyin önüne geçmesi gibi temel sorunlardan söz edebiliriz. *On Adım* farklı türler içinde gezinen, Türk sinemasında çok fazla örneğini görmediğimiz postmodern bir olay örgüsü ve aksiyon içerirken, bunun ötesinde hiçbir şey barındırmıyordu. Çok dağınık, amaçsız ve ciddi senaryo boş-

TÜRK SİNEMASINDA 10 TAŞRA FİLMİ

- > **Bal** (2009)
Semih Kaplanoğlu
- > **Beş Vakit** (2006)
Reha Erdem
- > **Bir Zamanlar Anadolu'da** (2011)
Nuri Bilge Ceylan
- > **Kasaba** (1997)
Nuri Bilge Ceylan
- > **Mommo: Kız Kardeşim** (2008)
Atalay Taşdiken
- > **Tatil Kitabı** (2008)
Seyfi Teoman
- > **Tepenin Ardı** (2012)
Emin Alper
- > **Vavien** (2009)
Engin Taylan, Durul Taylan
- > **Yozgat Blues** (2003)
Mahmut Fazıl Coşkun
- > **Zefir** (2010)
Belma Baş

luklarıyla doluydu. Farklı olmasının dışında, diğer filmlerden ayrılan bir özelliği yoktu. *Pia* ise, hikâyeden çok biçimliliğiyle ilgilenen, karakterlerin uzun yolculuğu sırasında arkada sıra sıra dizilen elektirik direklerine rağmen gaz lambası fetişizmine yaslanan, Bela Tarr filmlerinin anlatımına öykünen ve tüm boşluklarını müzikle kapamaya çalışan bir yapıya sahipti. Etkilenme yüzeyseldi. Biçimin içeriği bastırıldığı, hatta yok sayıldığı bir gövde gösterisi gibiydi. Yönetmen, senarist, görüntü yönetmeni ve kurguyu üstlenen Erdal Rahmi Hanay, *Pia* ile birlikte iyi bir plastik sanatçısı olabileceğini kanıtlayordu; ancak sinema anlamında ilgi çekici bir şey yoktu.

Özcan Alper ise *Gelecek Uzun Süre*'de olduğu gibi, edebiyatla sinema arasında bir ilişki kurmaya, edebiyatta işleyen bir anlatım tekniği olan bilinç akışını sinemasına uyarlamaya çalışıyordu. Ermeni bir ressamın karşılaştığı travmaları kara kalem resimlere aktarması, çizilen resimlerin canlanması ve sonrasında hikâyenin o şekilde aktarılması ile Alper, Türk sinemasında denenmemiş bir anlatının peşinden gidiyordu. Burada belki de diğer biçimsel denemelerden farklı olarak, *Rüzgarın Hatıraları*'nın konusu ile biçimi arasındaki tamamlayıcılıktan söz etmek gerekiyor. Özcan Alper, Aram üzerinden bir kuşağın ve bir ülkenin toplumsal bilinçdışını ortaya çıkarmaya çalışırken, buna yöntem olarak da yerinde bir tercihle bilinç akışı yöntemini benimsiyor. Bu şekilde, bir karakterin bilinçaltına bastırdıklarıyla birlikte toplumsal hafıza ve yüzleşme anlamında bir kapı aralanıyor. Geçmişle bir diyalog kurarak geleceği inşa etme anlamında bu yöntemin ve bakış açısının Türkiye gibi travmatik deneyimler yaşamış ülke sinemaları için önemli olduğunu düşünüyorum. *Gelecek Uzun Süre*'de olduğu gibi *Rüzgarın Hatıraları*'nda da senaryo



anlamında sıkıntılar, gereksiz uzatılmış sahneler, tekrarlar mevcuttu. Bu yöntemi Özcan Alper'in hâlâ tam olarak oturduğu ve işletebildiğini söylemek mümkün değil; ancak ilerleyen filmleri için Alper'in sineması umut vermeye devam ediyor.

Alegorik Anlatımlar

Bu yıl bağımsız sinemada Türkiye'nin son yıllarda yaşadığı dönüşümü, iktidarla birey arasındaki ilişkileri ele alan iki alegorik filmde bahsedebiliriz. Emin Alper'in belirsiz bir zamanda İstanbul'da yaşanan terör eylemlerinin gölgesinde iki kardeşin hikâyesini ele aldığı *Abluka* ve Mısır açıklarında el konulan bir gemide sıkışan bir grup erkeğin iktidar mücadelesi üzerinden ülkenin durumuna göndermede bulunan *Sarmaşık* filmleri, yılın öne çıkan bağımsızları oldu. İki film de güçlü yönetmenlikleri, yaratılan atmosferin ve alegorinin gücü, oyuncularından alınan ekstra performanslarla diğer filmlerin içerisinde sınırları aşarak başarıldı.

Abluka'da, devletin bireyi deliliğe sürükleyen ve onu fiziksel bir hapishaneden alarak sınırları belirsiz bir içsel hapishanede yaşamaya mecbur bi-

akan tavrı bir ön kabulde başlıyordu. 12 Eylül filmlerinde olduğu gibi, klasik ve şematik bir ben ve öteki karşıtlığı... Alegori çok netti. Özellikle doksan sonrası Türkiye'den günümüze uzanan bir dönemde, yaşananların fragmanları ekranda canlanıyordu. Başkarakterin köpekleri öldürmesi ve onlara doğrudan şiddet uygulaması ile devletin teröristlere uyguladığı şiddet arasında bir analogi kurularak alegori daha da keskinleştiriliyordu. Klasik çizgiyi devam ettiren söylemine karşılık, *Abluka*'yı güçlü kılan unsur yarattığı atmosferde ve özellikle içinde yaşadığımız dönemde kendini baskı altında hisseden kişilerin ve grupların bilinçdışını sinemasal bir anlatı içerisinde sunabilmesinden ileri geliyordu.

Sarmaşık'ta ise, kaptanın dindar olan gemiciye iktidarı vermesi, gemidekilerin onun yönetim anlayışına isyan etmesi, Kürt karakterinin öldürülmesi ama hayaletinin gemide yaşayanların vicdanlarını rahatsız etmesiyle birlikte günümüz Türkiye'si'yle bir temsili ilişki kuruluyordu. *Sarmaşık*'ın esas itibarıyla iktidar fikrini tartışmaya açan bir film olmasına karşın, filmde yer alan karakterlerin temsili özelliklere göre seçilmesi, iktidarın Kaptan'dan dindar olana geçmesiyle deliliğin ve isyanın artarak şiddete dönüşmesi, iktidarla temsil edilen belirli bir iktidar grubuyla da ilişkilendirildiğini ortaya koyuyordu. Dolayısıyla *Sarmaşık*'ın özünde iktidarı ve iktidar fikrini tartışmaya açmaktan çok, belirli bir iktidar grubunu eleştirme fikri daha çok ön plâna çıkıyordu. Alman filmi *Deney*'deki (*Das Experiment*, 2001) mahkûmların rastgeleliği, *Sarmaşık*'ta yoktu. Belirli bir temsili ilişki üzerinden bu fikir aktarıldığı için *Deney*'deki gibi iktidarın bireyi dönüştüren gücünden çok, belirgin bir iktidarın bireyi dönüştüren gücünden söz etmek, göstergeler üzerinden konuştuğumuzda daha mümkün gözüküyor.



İki film de alegorik ve temsili bir anlatım üzerinden özellikle iktidarı, iktidarın yöntemlerini, bireyin iktidarın yönetim sürecinde hiç olmadığı kadar baskılandığını, bastırma ve kaygıyla birlikte delilik hâlinin ortaya çıktığını anlatıyordu.

Sinemamızda yaşanan tikanıklığın ana akım ve bağımsız sinema için belirli formüllere yol açtığını, o yüzden de son yıllarda şematizmin sürdüğünü gözlemleyebiliriz.

Toplumsal Eleştiriler

Zeki Demirkubuz'un son filmi *Bulantı*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu*'ndakine benzer sınıfsal bir eleştiri, üst-orta sınıfın ikiyüzlülüğü, içine kapanık ve sinik entelektüel aydınının bunalımı gibi temaları tartışıyordu. Demirkubuz sinemasında yeni bir eşiği işaret eden filmdeki karakterlerin yeterince güçlü ve derinlikli çizilememesi, arka plândaki sınıfsal meselelerin tartışılması için bütünlüklü bir yapı kurulamaması filmin meselesinin güçlü bir şekilde ele alınmasını engelliyordu. Demirkubuz'un ilk dönem sinemasındaki karakterlerin sahiciliği ve toplumsal yapının gerçekçi bir şekilde tüm detaylarıyla canlanması, *Bulantı*'da yoktu. Finaldeki çözülme anı bu yüzden beklenen etkiyi yaratmaktan uzak, daha çok Dostoyevskiye bir karşılaşma sahnesini andırıyordu.

Selim Evcî'nin *Saklı* filmi ise, üniversite öğrencisi genç bir kızın kendisinden yaşça büyük bir müzisyenle birlikte olması üzerinden, toplumdaki muhafazakârlığı ve ikiyüzlülüğü sorguluyordu. Temposu oldukça düşük olan filmde, *Bulantı*'da olduğu gibi inandırıcılık sorunları, senaryo eksiklikleri ve toplumsal arka plânın yüzeyselliği söz konusuydu.

Darbeleri Filmler

12 Eylül'ü, Türkiye'nin Doğu'sundan bakarak anlatmaya çalışan küçük ama akılda kalıcı bir çalışma olan *Kar Korsanları*, hikâyesini çocukların gözünden ele alıyordu. 12 Eylül'deki darbe başta İstanbul olmak üzere tüm Türkiye'nin çehresini değiştirirken, aynı tarihlerde bastırılan kara kış nedeniyle sobada yakacak kömür bulamayan insanların yoksunluğu, birbirlerinden farklı gözükmelerine rağmen, bir ölçüde birbirlerini tamamlıyordu. *Kar Korsanları* iktidarın, iktidar aygıtlarının ve yetişkinlerin değiştiremediği ve "adam edemediği" çocuk kahramanı ile dikta rejimi üzerinde fantezinin gücünü kullanarak bir gedik yaratmayı ve kendisine incelikli bir anlatı kurmayı başarıyordu.

Barış Atay'ın ilk filmi *Eksik* ise, 12 Eylül'ü daha doğrudan anlatıyor; geçmiş 12 Eylül filmlerindeki bol sloganlı ve karikatürize anlatımı sürdüren bir çizgide ilerliyordu. Bir roman ya da bir tiyatro oyunu sahnesinden fırlamış etkisi yaratan karakterlerin uzun tiratlarla 12 Eylül'ü ve darbenin yarattığı tahribatı açıkladıkları sekansların yeri sinema değildi. Görsel dilin yeterince kullanılmaması, diyalog merkezli bir anlatımın tercih edilmesinin yanına kötü oyunculuklar ve filmin final üzerine final yapması da eklenince, *Eksik* yılın sözünü en doğrudan söyleyen ancak sineması en zayıf politik filmi oldu.

TÜRK SİNEMASINDA 12 EYLÜL FİLMLERİ

- > **Babam Askerde** (1994)
Handan İpekçi
- > **Babam ve Oğlum** (2005)
Çağan Irmak
- > **Bekle Dedim Gölgeye** (1990)
Atif Yılmaz
- > **Beynelmilel** (2006)
Sırrı Süreyya Önder, Muharrem Gülmez
- > **Kara Sevdalı Bulut** (1987)
Muammer Özer
- > **Prences** (1986)
Sinan Çetin
- > **Sen Türkülerini Söyle** (1986)
Şerif Gören
- > **Ses** (1986)
Zeki Ökten
- > **Sis** (1988)
Zülfü Livaneli
- > **Yol** (1981)
Şerif Gören

Kadın Hikâyeleri*

Geçtiğimiz senelerde Erdem Tepegöz'ün *Zerre* filmiyle benzerlikler taşıyan Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* filmi, bir tekstil atölyesinde ortacılık yapan başkarakterin ayakta kalma çabasını minimalist ama tavizsiz bir sinemayla beyazperdeye taşıyordu. Ablası ve eniştesinin yanından ayrılp babasıyla birlikte yaşamak için para biriktiren başkarakterin toplum içinde

* Bu kategori içerisinde değerlendirilebilecek *Ana Yurdu* filminin bu yıl iptal edilen Adana Altın Koza ve Gezici Festival dışında gösterilmemesi nedeniyle bu filmle ilgili bir değerlendirme yapılamamıştır.

hayata tutunmaya çalışırken yaşadıkları, öte yanıyla kadının toplumdaki yeri, özgürlüğü ve cinsiyet ayrımcılığı gibi meselelerle farklı açılımlar kazanarak toplumsal bir eleştiri barındırıyordu. Dardenne Kardeşler'in biçimsel özelliklerini andıran anlatım tercihleri ve "takipçi" kamerasıyla dikkat çeken yapım, bireyselden toplumsala ulaşarak büyük resmi göstermeyi başarıyordu.

Zenne'nin yönetmenleri M. Caner Alper ve Mehmet Binay'ın yönettiği *Çekmeceler*, sorunlu bir çocukluk geçiren yetişkin bir kadının hikâyesini ele alıyordu. Babasıyla arasındaki psikolojik sorunlar ve yasa olan babanın kızını çocukluğundan beri cinselliğini bastırmaya zorlaması karakterin yaşadığı bunalımı daha da tırmandırıyordu. Temelde bir baba ile kızı arasındaki sorunlu ilişkinin konu edildiği yapım, senaryosundaki eksiklikleri güçlü oyunculuklar ve baskın bir görsellikte kapatıyordu. Güçlü bir kadın karakterin hikâyesini anlatıyor muş gibi gözükten yapımın, aslında her şeyin kaynağını baba otoritesi olarak göstermesi, yani bir nevi kadını erkeğin yansıması olarak sunmasıyla ele aldığı temalar bir tezatlık taşıyordu.

Genel Değerlendirme

Üretim, gösterim ve dağıtım aşında yaşanan yapısal sorunları göz önüne aldığımızda, Türk sinemasının ileriye yönelik bir atılım yapabilmesi için sektörleşmenin ciddi bir ihtiyaç olduğu aşikâr. Kültür Bakanlığı destekleri ve festivallerde dağıtılan para ödülleri üzerinden bir sermaye arayışı, bunları aldıktan sonra da yurtdışındaki festivallere başvurarak filmin yapılabilmesi için gerekli şartların oluşturulması yönetmenler için sıkıntılı bir süreci doğuruyor. Yönetmenler, filme harcaacağı enerjinin önemli bir bölümünü bu alanlara harcamak zorunda kalıyor. Bu süreç bir yapımcı aracılığıyla gerçekleşse dahi, yazının başında belirttiğimiz, destek istenen



kurumlara karşı verilebilecek olası tavizler film yapanların yüzleşmesi gereken büyük bir mesele. Kapitalist ekonominin üretim ve pazar şartları ağır bir külfet. Bütün bu hengâmenin içinde özgün bir dünya yaratmaya çalışan sanatçının bunalımı da filmere konu olacak kadar baskın.

Bu duruma kısa sürede adapte olabilen yeni jenerasyonun ise, temel problemi meselesizlik gibi... Sinema okullarında yetişmiş, teknolojik ekipmana hâkim ve para/pazarlama yollarına katılımı daha

kolay olan bir kitle var. Bu kitlenin herhangi bir derdi olmaması, genel resimden uzak bir şekilde kendi küçük resmi içerisinde hayatını sürdürmesi ve hayatı bu kesitle sınırlaması, üretilen eserlere yansıyor. Bunun karşısında ise, meselesi olan ama bunu sinemanın görsel dilini kullanarak anlatamayan, teknolojiye ve paraya ulaşmada sıkıntı yaşayan bir kitle var. Bağımsız Türk sineması uzun süredir bu iki kitlenin karşılaşmasına sahne oluyor. Bunların ikisini birden başarabilen sinemacılar ise, otomatik olarak standardın üzerine çıkmayı başarıyor.

Tüm veçheleriyle birlikte sinemamızı ele almaya çalıştığımızda, yaşanan tıkanıklığın ana akım ve bağımsız sinema için belirli formüllere yol açtığını, o yüzden de son yıllardaki şematizmin sinemamızda sürdüğünü gözlemleyebiliriz. Ana akım sinema kendisini televizyonun bir devamı olarak konumlandırarak televizyon seyircisini elinde tutmanın, oradaki hedef kitleye hitap edebilecek filmler çekmenin peşinden giderken; bağımsız Türk sineması ise biçimsel olarak Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz sinemasının etkisinde, ama derinlik olarak onlardan çok uzakta, festival odaklı bir üretimin gölgesinde ilerlemeye çalışıyor. ■

2015'İN EN ÇOK İZLENEN TÜRK FİMLERİ

Film İsmi	Bilet Sayısı	Yapımcı	Dağıtımçı
Düğün Dernek 2	3.842.757	BKM	Mars Dağıtım
Mucize	3.582.552	Boyut Film	Pinema
Kocan Kadar Konuş	1.930.677	BKM	UIP
Ali Baba ve 7 Cüceler	1.793.963	CMYLMZ Fikirsanat	Mars Dağıtım
Selam: Bahara Yolculuk	1.683.497	Panaromik Film	Mars Dağıtım
Bana Masal Anlatma	1.576.979	BKM	UIP
Aşk Sana Benzer	1.406.620	TAFF	Mars Dağıtım
Yapışık Kardeşler	1.014.630	Pervasız Yapım	Mars Dağıtım
Niyazi Gül Dörtnala	994.016	BKM	UIP
Sevimli Tehlikeli	911.833	Avşar Film	Warner Bros.



METİN GÜNGÖR FİMLER BİLGİSAYAR OYUNLARI GİBİ

SÖYLEŞİ: KORAY SEVİNDİ

Resimden oyunculuğa, yönetmenlikten görsel efekt, digital compositing ve bilgisayarla animasyona kadar pek çok alanda eğitim alan Metin Güngör, bugünlerde Hollywood'a yerleşti ve çalışmalarına sinema alanında devam ediyor. Güngör, aralarında *Harry Potter ve Felsefe Taşı*, *Lara Croft: Tomb Raider*, *Yarıdan Sonra*, *Hugo*, *Cehennem Melekleri 2* filmlerinin de yer aldığı elliden fazla yapımda dijital ressam, görsel efekt süpervizörü gibi görevlerde bulundu. *Hugo* filmiyle 2012 yılında görsel efekt dalında Oscar ödülü kazanan ekipte de yer alan sanatçıyla görsel efektler ve kendi projeleri üzerine konuştuk.

Görsel efekt sektörü Türkiye'de henüz emekleme aşamasında. Bu konuda uzun yıllardır pek bir gelişme de yaşanmıyor. Bunu neye bağlıyorsunuz?

Gerçekten de öyle. Şu an emekleme aşamasında ve bu gidişle daha çok emekleyecek. Bunu yapılan tarihi, fantastik filmler ve dizilerden görebiliyoruz. *Fetih 1453*, *Karaoğlan*, *Muhteşem Yüzyıl*, *Diriliş*, *Hititler*, *G.O.R.A.* gibi birçok film görsel efekt anlamında çok kötü. Bu bilindiği ve görüldüğü hâlde aynı kötü filmleri yapmaya devam ediyorlar. *Filinta* dizisi gibi... Yapılan görsel efekt veya animasyon insanımızın ilgisini çekmiyor. Mesela *Fetih 1453* filminde görsel efektler çok kötü olduğu için görsellikten ziyade konu ön plana çıkıyor. Hâlbuki sinema bir görsel sanat dalıdır. Hatta müzik ve edebiyat dışında bütün sanatları bir araya toplar. Resim, fotoğraf, tiyatro, animasyon, grafik, mimari her şeyi içinde barındırır.

Ülkemizde yapılan görsel efektler sizin de dediğiniz gibi yetersiz. Bunun gelişmesi için tek faktör para mı?

Hayır, sorun para değil zihniyet. Bazı sözüm ona sanatçılara, oyuncu, şarkıcı ya da mankenlere astronomik paralar verilirken filmin görselliğini sağlayacak sanatçılara, yönetmene, görüntü yönetmenine, görsel efekt yönetmenine, sanat yönetmenine komik rakamlar veriliyor. Görsel efektler Türkiye'de henüz çok yeni. Gördüğüm kadarıyla ancak birkaç filmde kullanıldı. Yeterli değil tabii. O kaliteye henüz ulaşamadık. Yetenekli sanatçılarımız var ama gereken teknoloji ya da ilgi yeterince yok. Bu da bu alanda az filmin yapılmasından dolayı oluyor. Hep komedi ve basit dramlar var. Zaten dizilerde görsel efektlere pek ihtiyaç duyulmuyor. Gerek de yok çünkü çekilen bütün televizyon dizilerinin konusu hemen hemen aynı ve görsel estetik yok.

Görsel efektin pek çok alanı var. Siz matte painter, görsel efekt süpervizörü gibi görevlerde çalışıyorsunuz. Bu görevleri kısaca açıklayabilir misiniz?

Görsel efektlerin dediğiniz gibi concept, pre-visualisation, animation, matte painting, compositing gibi pek çok bölümü var. Bu bölümlerde çalışanlar çoğunlukla zamanlarını bilgisayar başında geçirirler. Sette bazen concept çizerek bazen de araştırma yaparak çalışırlar. Digital matte painter, bilgisayar ressamı demek. Dijital ressam anlamına geliyor. Klasik ressamlar nasıl kâğıt-kalem ya da fırça-tuval kullanıyorsa dijital ressamlar da bilgisayarında pen, tablet, mouse gibi araçları kullanır. Benim ustalaştığım konu bu. Görsel efekt süpervizörü ise bütün bu departmanları yöneten ve görsele hâkim olan kişidir. Bir bakıma filmin dijital görsel yönetmenidir. Görsel efekt sahnelerinin yaratıcısı ve uygulayıcısıdır. Bu filmlerde yönetmenlerden sonra en önemli kişidir sette.

Görsel efekt alanında çalışan bir kişi filme ne kadar dahil oluyor? Hangi aşamalarda yer alıyor?

Görsel efekt süpervizörü filmin preproduksiyonundan post-produksiyonuna kadar yönetmenle omuz omuza çalışır. Animasyon, compositing, matte painting gibi departmanların liderleriyle beraberdir ve son karar onundur. Filmin ön-masa ve set çalışmasında yönetmen, sanat yönetmeni, görüntü yönetmeni ile beraber hazırlıklara başlar ve setlerde bulunur. Post-produksiyonda ise montaj, renklendirme ve müzik çalışmasında yönetmenle beraberdir. Kısacası yapılacak efektlerin nasıl çekilmesi gerektiğini yönetmene anlatır ve ekibiyle beraber bunu uygular. Yönetmenin işini kolaylaştırır. Özellikle aksiyon, fantastik, tarih, dönem ve korku filmlerinde yönetmenin en ihtiyaç duyduğu kişidir.

Filme kattığınız ekstra bir katkı oluyor mu yoksa bir işi tamamlama üzerine mi çalışıyorsunuz?

Görsel efekt çalışmaları bir işi tamamlama üzerine kurulu olmaz ve olmamalı. Ama maalesef ülkemizde bu böyle anlaşılıyor. Sen nasıl çekersen çek biz post'ta hallederiz man-

Görsel efekt süpervizörü yapılacak efektlerin nasıl çekilmesi gerektiğini yönetmene anlatır ve ekibiyle beraber bunu uygular. Filmin başından sonuna yönetmenle omuz omuzadır.

tığı var. Bu çok yanlış. İş uzar ve daha fazla maliyete neden olur. Bazen düzeltilemez ve filmin yeniden çekilmesine sebep olur. Al biz çektik, sen bunu temizle ya da tamamla diye bir şey olmaz. Dediğim gibi görsel efekt yönetmeni filmin senaryo aşamasından son renklendirme ve montaj aşamasına kadar dâhil olur filme. Yönetmenin rüyasını gerçekleştirmesi için hep yanındadır.

Peki, bir görsel efektçinin mutlaka sahip olması gereken bir özellik var mı?

Öncelikle sanatçı olmalı. Resim, heykel, mimari, fotoğraf, moda, animasyon gibi alanlarda tecrübe ve bilgi şarttır. Çok iyi bir sanatçı bile olsa kendini teknik anlamda da geliştirmesi gerekir. Hem sette hem de bilgisayar başında.

Türkiye'de bu işle uğraşmak isteyen gençler var. Okullarda bu tarz imkânlarla ve eğitime sahip değiller. Kendilerine nasıl bir yol çizmelerini önerirsiniz?

Renklerde Kaybolan Hayat filmimin görsellerini yaparken görsel efekt alanında istekli ve ilgili çok az insan olduğunu gördüm. Hatta ilan verdim gelin deneyim kazanın diye ama hepsi önce para derdinde. Eğitim veriyorum birkaç ay sonra sanki yıllardır bu işte çalışmış havasına giriyorlar. Yukarı tırmanmak için acele ediyorlar. Hatta hemen kendi işini ve şirketini kuranlar oluyor. Anlayacağınız bu işi yapmak isteyen genç sanatçı adaylarında biraz ukalalık ve sabırsızlık var. Bu konuda Türkiye'de doğru düzgün bir okul da yok.

Siz görsel efekt ile ilgili bir okul açmayı, verdiğiniz eğitimleri kurumlaştırmayı düşünür müsünüz?

METİN GÜNGÖR KİMDİR?

1964 yılında Van'da doğdu. Devlet Tatbiki Güzel Sanatlar -yeni adıyla Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar- Resim bölümünü bitirdi. Ali Poyrazoğlu Tiyatrosu'nda oyunculuk eğitimi aldı. Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Akademisi'nde başladığı Resim master eğitimini İngiltere'de tamamladı. İngiltere'ye yerleşerek ressamlık yaptı ve sergiler açtı. Bu sırada Lee Strasberg Stüdyosu'nda üç yıl oyunculuk dersleri aldı. 1996 yılında Kanada'ya gitti. Sheridan College'da Bilgisayarla Animasyon ve Görsel Efektler alanında master eğitimini tamamladı ve İngiltere'ye döndü. Londra Film Okulu'nda Digital Compositing üzerine, Panico Film Okulu'nda da yönetmenlik üzerine eğitim aldı. Daha sonra James Cameron'ın Digital Domain şirketinden iş teklifi aldı ve ABD'ye yerleşti. Elliden fazla filmde dijital ressam, görsel efekt süpervizörü gibi görevlerde çalıştı. Metin Güngör *Karayip Korsanları* serisinin son filminde de dijital ressam olarak görev alıyor.

KAMERA ARKASI

Harry Potter
filminden bir
görsel efekt
uygulamasının
aşamaları



Okul açmak ve piyasaya yeni elemanlar yetiştirmek isterim tabii ki. Fakat ne özel sektörden ne de hükümetten böyle bir teklif gelmediği için benim de fazla ümidim yok açıkçası. Bu işi yapacak gençlere iyi şanslar diliyorum. Göründüğü kadar kolay değildir ve aynı oyunculuk gibi nankör bir meslektir. En iyisi olmak zorundasın, yoksa piyasada aç kalırsın.

Aynı zamanda yönetmenlik de yapıyorsunuz. Renklerde Kaybolan Hayat filminizde Fikret Mualla'nın hayatını anlatıyorsunuz. Bu proje nasıl ortaya çıktı ve nasıl hayata geçirildi?

Artık yönetmenliğe daha çok ağırlık veriyorum ama bu görsel efekt işini bırakmak anlamına gelmiyor. Zaten birbirine çok bağlı. Cumhuriyet döneminin en önemli ressamlarından Fikret Mualla'nın hayatı ile ilgili bir film çektim: *Renklerde Kaybolan Hayat*. Yapımı yedi yıldır sürüyor artık son aşamaya geldik. Film için bakanlığa da başvurduğum ama hiçbir destek görmedim. Fikret Mualla dünyaya mal olmuş bir Türk ressam. Şu ana kadar niçin bir filmi yapılmadı? Oysa bir Van Gogh'u, Picasso'yu Hollanda'nın İspanya'nın nasıl sahiplendiğini düşünün. Onlar "bizim ressamımız, gururumuz, kültürümüz" derken biz ayıyaş, komünist diye dışlayıp kaybediyoruz. Bu film benim için bir görev oldu. Kafaya koymuştum ve filmi gerçekleştirdim. Hollywood'dan kazandığım paralarla tek başıma yaptım. Son aşamalarındayız. Sadece Türk sanatçılar bana destek çıktı, para almadan bu filmde yer aldılar. Müthiş bir dayanışma oldu.

Renklerde Kaybolan Hayat'ın çoğu yeşil ekranda çekildi. Türkiye'de oyuncular yeşil ekrana pek alışkın değil. Bu konuda sıkıntı yaşadınız mı?

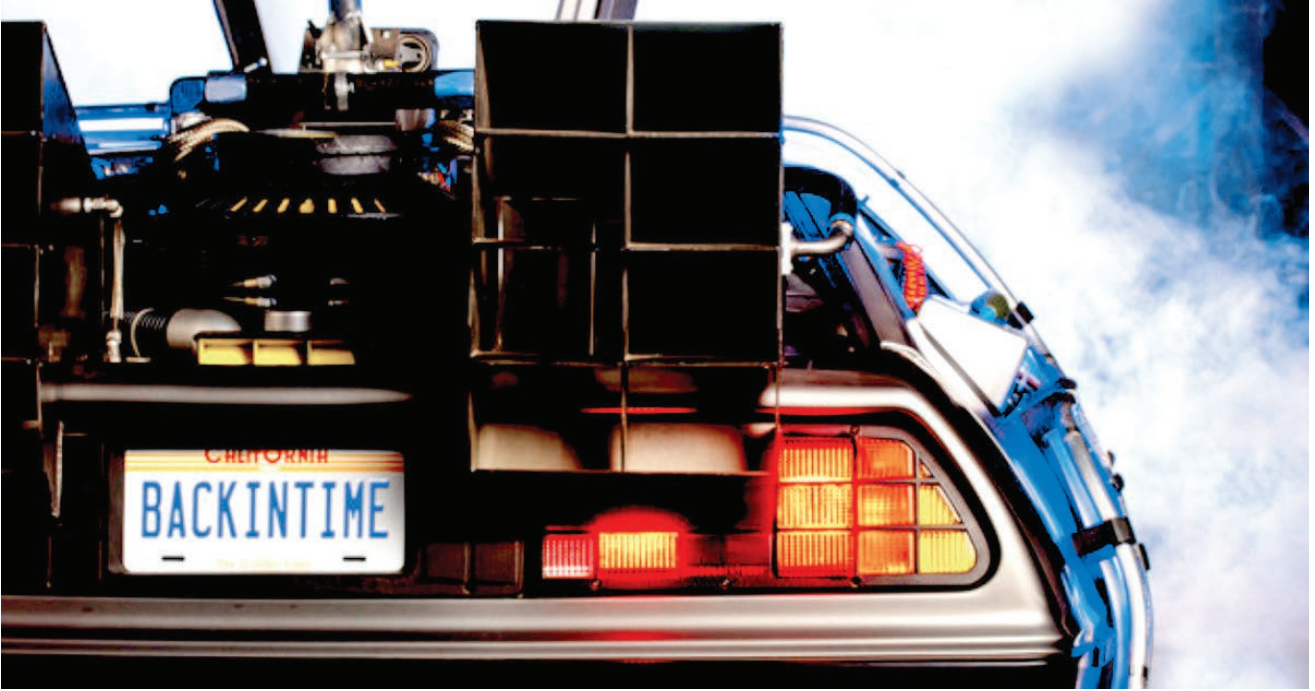
Bazı sorunlar yaşadık oyuncularla ama hepsi çok yardımcı oldular ve zorladılar kendilerini. Usta oyuncular da oynadı filmde, o konuda şanslıydım. Acemiler de vardı tabii ama sonuçta her şey yönetimde bitiyor. Yönetmen en kötü oyuncuyu bile iyi oynatabilir. Yeter ki oyuncu yaptığı işi sevsin.

Görsel efekt sanatçısı için resim, heykel, mimari, fotoğraf, moda, animasyon gibi alanlarda tecrübe ve bilgi şarttır. Kendini teknik anlamda da geliştirmesi gerekir.

Hollywood filmlerinin çoğu yeşil ekranda çekiliyor ve yapay bir dünya kuruyor. Bu dünyaları kuran kişilerden birisiniz. İşiniz film izleme zevkinizi etkiliyor mu?

Doğru, yeşil veya mavi perdede çekiliyor ama bu bazen öyle bir ustalıklarla yapılıyor ki ayırt edemiyorsunuz. Bu hileler film sanatı doğduğundan beri yapılıyor aslında. *Cleopatra* ya da *Spartacus* gibi eski tarihi filmler Hollywood stüdyolarında çekiliyordu. Tabii teknoloji bu kadar ileri değildi. Çok zaman ve çok para harcanıyordu. Bilgisayarın gelişmesiyle daha önce yapılan özel efektler (fiziksel efektler) artık dijital olarak yapılıyor. Prodüksiyon masrafını ve zamanını azaltıyor. Bazen gerçek çekimle yapay çekimi ayırt edemiyorsunuz.

Bu konuları bildiğim için görsel efekt ağırlıklı filmleri izlerken nerede ne yapıldığını ayırt edebiliyorum. Hollywood filmleri artık çok fazla görsel efekt kullandığı için bilgisayar oyunlarına benzemeye başladı. Bunu çok açık ve net bir şekilde anladığımız zaman tabii ki tat vermiyor. ■



Zamanda Yolculuk Geleceğe Dönüş Efsanesi

CELİL CİVAN

Geleceğe Dönüş serisinin ilk filminin otuzuncu yılında seyirci karşısına çıkan *Zamanda Yolculuk* belgeseli film ekibinden filmin hayranlarına kadar birçok isimle görüşerek serinin yarattığı efsaneye odaklanır.

Geleceğe Dönüş serisinin ilk filminin ilk gösterimi sırasında bütün ekip heyecan ve kaygı içinde yaptıkları işin seyirciden nasıl bir tepki alacağını merak eder. "Steven Spielberg Sunar" yazısı çıkınca seyirciler arasında bir alkış tufanı kopar, "Bir Robert Zemeckis Filmi" yazısı alkışları artırır. Daha sonrasında bütün salon filmi pürdikkatle seyrediyor. Serinin ilk filminin seyirci üzerinde büyük etkisi olur. Star Wars, Yüzüklerin Efendisi, Harry Potter serileri gibi bu film dizisi de kendi mitolojik evrenini başarıyla kurar ve kendi özel seyirci kitlesinin oluşmasına sebep olur. Söz konusu diğer seriler gibi Geleceğe Dönüş'ün de oyuncakları, maketleri ve filmdeki eşyalar filmin yanında yeni bir pazara hitap eder.

Filmin otuzuncu yılını kutladığı 2015 yılında seyircinin karşısına çıkan Jason Aron'ın yönettiği *Zamanda Yolculuk* (Back in Time) isimli belgesel, film ekibinden filmin hayranlarına kadar birçok isimle görüşerek filmin yarattığı efsaneye odaklanır. "Zamanda yolculuk etme" fikrinin cazibesinin se-



Belgeselde olumsuzluklar bile filmin mitolojisinin bir parçası olarak gösterilirken olumsuzlukların ardındaki sebepler es geçilir.

yirci üzerinde büyük bir etkisi olduğu aşikâr; diğer yandan filmin senaryosu, oyuncular, tercih ettiği geçmiş zamanın nostaljik duygulara hitap etmesi de Geleceğe Dönüş serisini sinema tari-

hinde önemli bir yere koyar. Seri birçok açıdan ilklere de sahiptir: Bir gençlik filmi olduğu için yönetmen ve senaristler Disney'e giderler ancak Disney filmde Marty McFly'in geçmişe giderek an-

nesiyle karşılaşmasını sakıncalı bulur. Diğer yandan serinin kahramanı Marty de senaryo akışı açısından farklı bir komumdur. Bir olgunlaşma hikâyesi gibi görünse de Marty'de filmin başından sonuna kadar klasik bir değişme görülmez. Aksine belgeselde Dan Harmon'ın belirttiği gibi Marty kusursuz, bilinçdışı arzular taşımayan ve film boyunca hiçbir şey "öğrenmeyen" bir karakterdir. İlk filmde Marty'nin geçmişe dönerek anne ve babasının tanışmasına gayret etmesi de klasik hikâye çizgisine aykırıdır. Burada yol gösteren ve kahraman olan filmin yetişkinleri değil, aksine filmin en genç kişisidir. Dolayısıyla Geleceğe Dönüş, belgeselde konuşan birçok kişinin onayladığı üzere matematik olarak sağlam bir senaryoya ve derinlikli karakterlere sahipken olay örgüsü bağlamında farklılıklar sunarak seyirciye yeni bir deneyim öğretir. Ellilere geri dönerek naif bir nostalji duygusunu harekete geçirmesi de filmin bir diğer özelliğidir. Kötü karakterleri bile komedi içeren bir saflıkla sunan film, Amerikalı



seyircinin saf bir geçmiş özelemine hitap eder. Kusursuz bir kahramana sahip olması, anne babaların da bir zamanlar ergen olduklarını hatırlatması, zamanda yolculuk fikrini taşıması ve seyirciye sunduğu geçmiş portresi senaryo ve oyunculuklarla bir araya geldiğinde kendine özgü bir kimyanın biçimlenmesine yol açar.

Kusursuz Film Kusurlu Belgesel

Serinin -ama özellikle de ilk filmin otuzuncu yılı adına yapılan bir belgeselde filme dair övgülerin, dahası çeşitli rastlantıların filmi efsane kıldığına dair yorumların mevcut olması yadırgatıcı değil. Marty karakteri için Michael J. Fox başka bir işte çalıştığı için önce Eric Stoltz tercih edilse de yönetmen

Zemeckis bir aşamadan sonra zorlu bir karar vererek Stoltz'u ekipten çıkarır ve Michael J. Fox'ta ısrar eder. Belgeseldeki yorumlara göre bu tercih filmi daha da kusursuz hâle getirir. Michael J. Fox, Stoltz'e haksızlık edilmemesi gerektiğini belirtse de belgeselde söz konusu "ilk Marty'nin" yer almaması bir eksiklik duygusu verir. Zira Stoltz'un da filme, ekibe ve yönetmene dair olumlu veya olumsuz söyleyeceği bir şeyler muhtemelen vardır. Ayrıca filmler boyunca zamanda yolculuk yaptıkları DeLorean DMC marka otomobilin üretiminin çok kısa bir süre sonra durmasının da (1981-1983) filmin efsane hâline gelmesinde yardımcı olduğu belirtilir. Zira aracın üretimi devam etseydi DeLorean nadir olma özelliğini koruyamayacak,

filmin hayranları araca sahip olmak için aynı gayreti göstermeyeceklerdi. Dolayısıyla belgeselde olumsuzluklar bile filmin mitolojisinin bir parçası olarak gösterilirken olumsuzlukların ardındaki sebepler es geçilir.

Filmin büyüsü sebebiyle olumsuzlukların göz ardı edilmesi belgeseli zayıflatırken belgeselin ikinci yarısında filmin hayranlarının konuşmalarının gitgide tekrara düşmesi *Zamanda Yolculuk'u* kısa süresine rağmen sarkan, ağırlaşan bir yapıma dönüştürür. Söz konusu kısımda konunun dönüp dolaşıp DeLorean'lara odaklanmıyorsa belgeseli bir yerden sonra tıklar.

Yönetmen Dan Aron'ın konuşan ve bir yerden sonra hep aynı şeyleri söyleyen kafalardan oluşan belgeseli, Geleceğe Dönüş hakkında -çoğu genelgeçer- bilgiler verse de malzeme dolu konusuna ve Spielberg'den Michael J. Fox'a kadar birçok insana ulaşmasına rağmen zamanında Hollywood'da çığır açmış bir filmin yenilikçiliğinden uzak bir yapım olmaktan öteye gitmiyor. ■

Konuşan ve bir yerden sonra hep aynı şeyleri söyleyen kafalardan oluşan belgesel, Geleceğe Dönüş hakkında -çoğu genelgeçer- bilgiler vermekle yetiniyor.

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi
Arka Kapak'ın 4. Sayısı Tüm Bayilerde

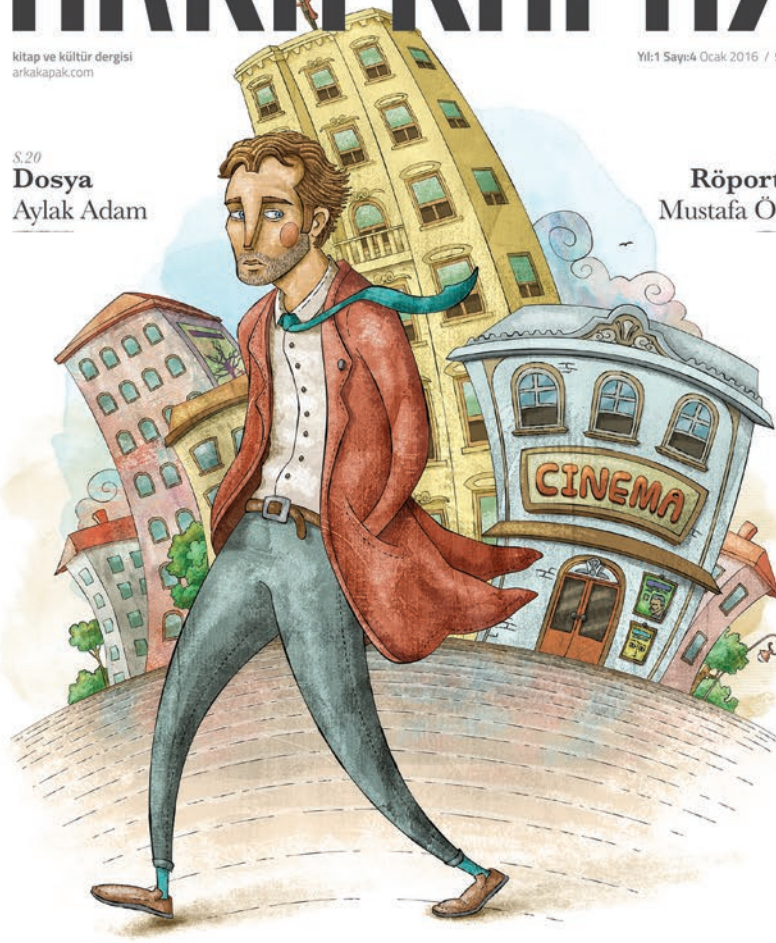
ARKA KAPAK

kitap ve kültür dergisi
arkakapak.com

Yıl:1 Sayı:4 Ocak 2016 / 9,00 ₺

S.20
Dosya
Aylak Adam

S.24
Röportaj
Mustafa Özel



S.6
Haydar Ergülen

S.8
Feridun Andaç

S.10
Enis Batur

S.36
İhsan Fazlıoğlu



Yılanların Öcü

Edebiyattan Sinemaya Bir Serüven

RÜVEYDA TEMEL

**Fakir Baykurt'un 1954 yılında yazdığı
Yılanların Öcü, Metin Erksan tarafından
1962'de ve Şerif Gören tarafından
1985'te sinemaya uyarlanır.**

Geçmişten günümüze edebiyat-sinema ilişkisi, özellikle edebiyat uyarlamaları bağlamında tartışılmalı bir mevzudur. Farklı görüşlere rağmen, dünya sinemasında olduğu gibi Türk sinemasında da uyarlamaların önemli bir yere sahip olduğu bilinen bir gerçektir. Kullanılan araçlar ve anlatım tarzı noktasında birbirinden ayrılan, ancak temelde "öykü anlatan" roman ve filmlerin karşılıklı etkileşim halinde olduğu görülür. Bu durum ticari kaygı ve gişe başarısına odaklanan Hollywood dünyasında, popüler kitapların uyarlanma-

sında daha ön plandadır. Türk sinemasında ise en dikkat çeken uyarlamalar, toplumsal konuları işleyen köy romanlarıdır. Özellikle 1950'lerden sonra Türk romanına giren köy teması Orhan Kemal, Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt gibi yazarlar tarafından işlenir ve toplumcu gerçekçi yönetmenler tarafında da sinemaya uyarlanır. Bunlardan Fakir Baykurt'un 1954 yılında yazdığı, Metin Erksan'ın 1962'de ve Şerif Gören'in de 1985'te sinemaya uyarlandığı *Yılanların Öcü* eseri önemlidir.

Toplumsal eşitsizliği dile getiren ve temelde güçlü ile güçsüzün mücadelesini konu edinen *Yılanların Öcü*, ezen-ezilen, iyi-kötü, haklı-haksız, yoksul-varsil gibi çatışma ve karşıtlıklara dayanır. Köyün yoksullarından olan Kara Bayram'ın evinin önüne, durumu daha iyi olan Hacı'nın ev yaptırmak istemesiyle olaylar gelişir. İki ailenin mülkiyet kavgası, gitgide kuvvetlenerek bir güç savaşına dönüşür. Burada asıl karşı karşıya gelenler ise Bayram'ı yönlendiren annesi İrazca ile Hacı'yı kullanan köy muhtarındır. Bu iki otoritenin mücadelesi olayların merkezini teşkil eder. Ayrıca bu durumun müsebbibi olan ve kendi çıkarları doğrultusunda hareket eden köy muhtarı üzerinden mevcut sistemin eleştirisi yapılır. Köy ve köylünün sorunları çerçevesinde, Türk köylüsünün 1950'lerdeki durumu yansıtılır.

Yirmi üç yıl arayla sinemaya uyarlanan iki film ise romanla aynı ana öyküyü paylaşmasına rağmen birbirinden farklıdır. O zaman bu farklılığın sebebi nedir? Bir eser neden defalarca uyarlanır? Bu soruların cevabı farklı bakış açılarıyla ilgilidir. Nasıl her okuyucu okuduğunu kendi hayal gücü çerçevesinde anlamlandırıyor, hatta her okuma bile farklılık arz ediyorsa, filmleri de bu bağlamda düşünmek gerekir. Filmlerde yönetmen dünya görüşü, kültür birikimi, bireysel düşünceleri ve hisleri doğrultusunda oluşturduğu kendine özgü anlatım diliyle öyküyü yeniden kurar. Olay örgüsünün ve kişilerin işlenişindeki bazı değişikliklerle kendi üslubunu filme yansıtır. Bu bağlamda Erksan'ın ve Gören'in *Yılanların Öcü* filmleri, iki farklı görüşten ortaya çıkmış iki ayrı eser olarak değerlendirilmelidir.



Erksan'ın Entelektüel Bakışı

Erksan'ın filmindeki dikkat çekici nokta, onun toplumsal gerçekliği işleyişindeki farklılıktır. Filmde, Kara Bayram ve ailesinin yaşam mücadelesine odaklanır. Özellikle Irazca nezdinde anlatılan cesaret, direniş, haksızlığa karşı gelme gibi temel meseleler mücadelenin kişisel boyutta kaldığını gösterir. Zira Agali dışında köy halkı da yapılan haksızlığa pek ses çıkarmamıştır. Romanda daha ağırlıklı işlenen köy gerçekliği burada, arka planda kalarak kişinin mücadelesine toplumsal bir temel oluşturmasını sağlar. "Köy yerinde işini kendin göreceksin." anlayışına rağmen filmin

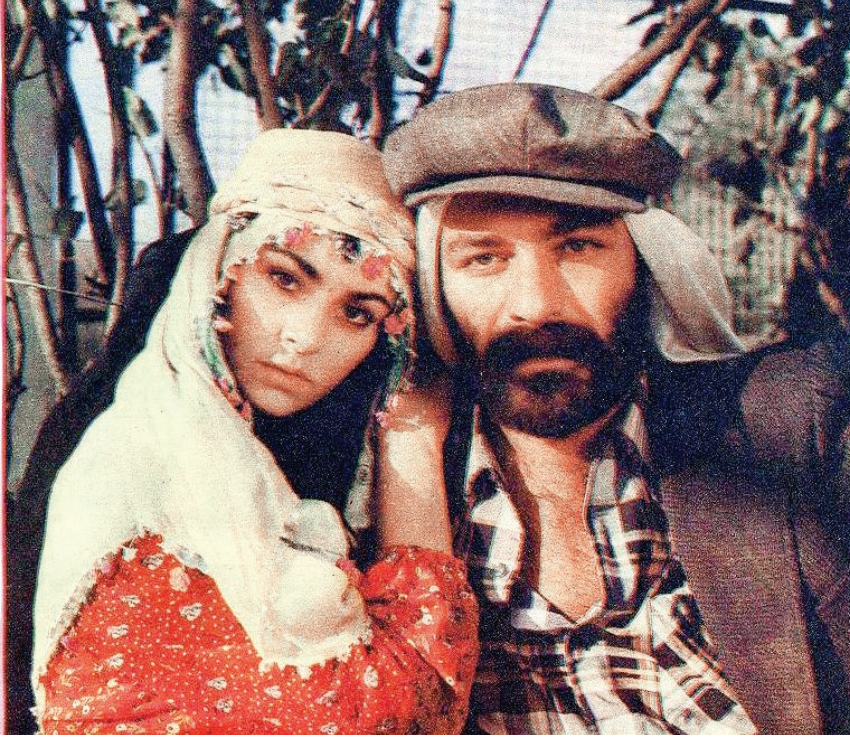


Erksan'ın filmindeki dikkat çekici nokta, onun toplumsal gerçekliği işleyişindeki farklılıktır. Filmde, Kara Bayram ve ailesinin yaşam mücadelesine odaklanır.

sonunda kendi yorumunu yansıtır. Yasaların sağladığı hakkı kullanmak adına, ailenin savcılığa şikayette bulunmak için yola çıkması buna örnek teşkil eder.

Filmde olayların yaşandığı döneme ait net bir ifadenin olmayışı da dikkat çeken başka bir husustur. Bu, toplumsal yapıda olan bozuklukların bir dönemle sınırlandırılmadığını, sorununa daha genel bir bakış açısıyla bakıldığını gösterir. Romanda geçmesine rağmen, köy kahvesindeki ve muhtarın konuşmalarındaki Demokrat Parti dönemine ait eleştiri mahiyetindeki siyasi söylemlere filmde açıkça yer verilmez. Film bu bağlamda, doğrudan propaganda niteliği de taşımaz. Yönetmen toplumun sorunlarını kendi bilgi birikimi ve sanat kaygısı çerçevesinde ele almış, çıkarılacak sonucu direkt vermek yerine, çıkarımlarda bulunmamızı sağlayarak bir yol göstericisi vazifesi üstlenmiştir.

Yönetmenin romandaki siyasi söylemlerden ziyade evrensel değerlere ait fikirlere yer vermesi onun entelektüel bakış açısından kaynaklanan itidalli tavrını yansıtır. Irazca'nın sevgi bahsinde söylediği, yaşadığının farkına varabilmek için dünyada insanların birbirini sevmesi gerektiğini söylemesi ve kaymakamla konuşması sırasında kendisine arka çıkılmasını değil, herkesin tarafsız olması gerektiğini belirtmesi bu görüşün tezahürüdür. Erksan hem bu kendine has bakışı, hem de söz arasında geçen ancak sahneler arası bağlantı kurma amaçlı kullandığı -kerpiç kırma sahnesi gibi- sahnelerle kendine özgü bir anlatı yapısı oluşturmuştur. Film bu açıdan bakıldığında, kişisel bir üslup denemesi özelliği taşır.



Gören'in İdeolojik Söylemi

Gören'in filmi ise klasik toplumsal gerçekçi bir film olarak karşımıza çıkar. Romandaki siyasi kısımların ön plana alındığı film, açılış sekansındaki 1956 tarihiyle bir devir eleştirisi yapacağını belirtir. Kameranın Adnan Menderes portresine yaklaşmasıyla da Demokrat Parti dönemi vurgulanır. Bir yandan kırsal kesime yapılan yatırımların arttığı, diğer yandan da bunu kendi çıkarları adına kötüye kullanan insanların çoğaldığı bu dönem, çarpık ilerleyen bürokrasinin köydeki yansıması olan ve kendini yasa olarak gören muhtar karakteriyle gözler önüne serilir. Muhtarın şehre yapılacak heykel ve kaymakama verilecek ziyafet için köylüden

para topladığı sahneler ile kaymakama karşılama merasimindeki demokratçılık bahsi bu durumun tezahürüdür.

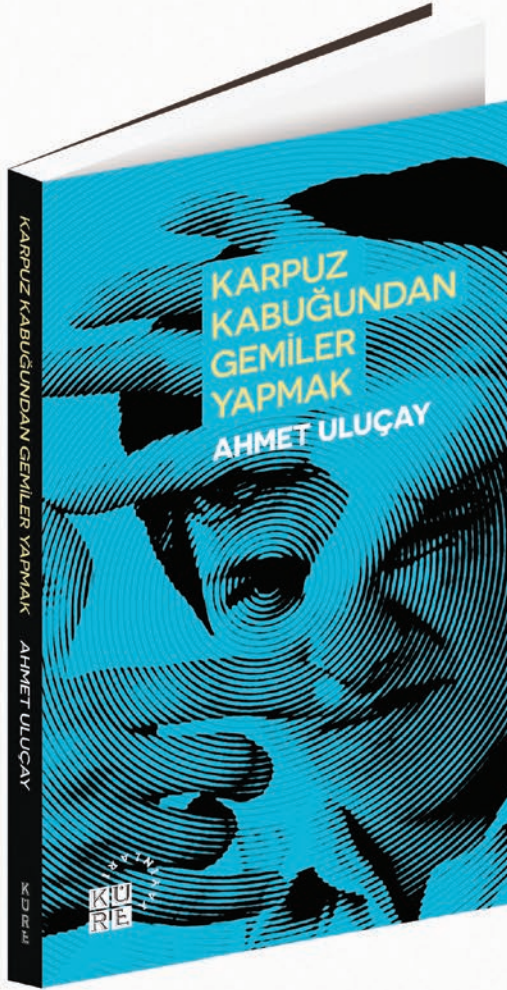
Sosyo-politik ifadelerin ön planda tutulduğu filmde en dikkat çeken husus ise, Gören'in ideolojik söylemini propagandaya dönüştürmesidir. Gören verdiği mesajla tek bir çıkış yolu olduğunu gösterir. Bu da devrimci anlayıştan ileri gelen eski düzene başkaldırı, toplu bir hak arama mücadelesidir. Filmin son sahnesinde bütün köylünün yollara düşmesi bu durumun bir göstergesidir. İrazca'nın başlattığı kişisel mücadele, yönetmenin görüşüyle kitleleri etkileyen bir harekete dönüşür. Ayrıca yönetmenin bu yönlendirici ve keskin üslubu filmin didaktik bir havaya bürünmesine de sebep olur.

Romanın ve filmin serüvenine genel olarak baktığımızda ise farklı bir süreç önümüze gelir. Fakir Baykurt'un 1958'de Yunus Nadi Roman Ödülü'nü aldığı roman, büyük ses getirmesinin yanında tartışmalara da yol açmıştır. Metin Erksan'ın sine- ma uyarlaması da bundan nasibini almış, film sancılı bir sansür sürecinden geçmiş, o dönemki Cumhurbaşkanı Cemal Gürsel'in özel izniyle gösterime girmesine rağmen yine olumsuz tepkilerle karşılaşmıştır. Daha sonra Şerif Gören'in uyarlamasında ise sansür kurulunca kesilen bazı sahneler filme dâhil edilmiştir. Uyarlamalar geçmişte bu aşamalardan geçerken, günümüzde popüler kültürle mücadele etmek zorundadır. Zira *Yılanların Öcü*'nün yeni bir uyarlaması yakın zamanda, 2014-2015 sezonunda kırk dokuz bölümlük bir dizi olarak televizyon dünyasına girdi, ancak uyarlamadaki başarısızlık dizinin sonunu getirdi. Bu olumsuz durum bile, başarılı hikâyelerin uyarlamalarının her vaziyette ve her dönemde kendisine yer bulduğunu bizlere gösterir. ■

Gören'in filminde sosyo-politik tespitler ön planda tutulur, ancak filmin ideolojik söylemi propagandaya dönüşmekten kurtulamaz.

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

EYLEM ARSLAN

SİNEMADA

DAĞITIM

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Eylem Arslan, "Sinemada Dağıtım: Tanıtım ve Promosyon Çalışmaları Çerçevesinde Dağıtım Sürecinin Türk Sineması Örneğinde İncelenmesi" başlıklı doktora tezini 2010 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde tamamladı. Arslan, çalışmasında dünya sinema endüstrilerindeki dağıtım, tanıtım ve promosyon süreçleri ile Türkiye'deki koşulları karşılaştırmalı olarak inceliyor. Bir filmin seyirci ile buluşana kadar geçtiği aşamaları, ulusal ve uluslararası dağıtım şirketlerinin çalışma yöntemlerini, dağıtımçı ile yapımcı arasındaki görev dağılımını, Türk sinemasının dağıtım problemlerini Arslan'dan dinledik.

Sinemada dağıtım konusu üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz, çalışmanızın kapsamını nasıl belirlediniz?

İyi bir sinema seyircisiyim, bir filmin yapım aşamasından gösterime girmesine kadarki süreç her zaman ilgimi çekmiştir. Bir filmin çekim süreci tamamlandıktan sonra hangi yolları aşarak sinema salonuna geldiğini -Türkiye özelinde- akademik olarak çalışmak istedim. Araştırmalarım sonucunda özellikle Amerikan sinemasının dağıtım sürecine yönelik çok sayıda çalışma olmasına karşın Türkiye'de bu alanda bir eksiklik olduğunu gördüm. Çalışmanın kapsamı, yaptığım araştırmalar sonucunda kendiliğinden belirlendi diyebilirim. Amerikan şirketleri, uzun yıllardır Türkiye'de faaliyet gösteriyor ve başta dağıtım olmak üzere yapım ve gösterim süreçleri üzerinde etkili oluyor. Bu yüzden Amerikan sinema endüstrisi çalışma kapsamına dâhil oldu. Ayrıca dağıtım sürecinin Türk sinemasının endüstrileşmesindeki rolünü, dağıtımla ilgili eksikleri ve geliştirilmesi gereken yönleri belirlemeye çalıştım.

Çalışmanızın içeriğinden ve kullandığınız yöntemden bahsedebilir misiniz?

Üç ana bölümü takip eden karşılaştırmalı değerlendirme ve sonuç bölümlerinden oluşuyor. Birinci bölümde, sinemanın endüstrileşme sürecindeki önemli gelişmeleri tarihsel olarak inceledim. Bu kapsamda Amerikan sinema endüstrisinin yanı sıra Avrupa, Uzakdoğu, Rus, İran ve Mısır sinemaları ile Türk sinema sektörünün yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerindeki tarihsel gelişim aşamalarına değindim. İkinci bölümde Amerikan sinema endüstrisinin, üçüncü bölümde Türk sinemasının dağıtım süreçlerini, tanıtım ve promosyon faaliyetleri çerçevesinde ele aldım. Çalışmamın "Karşılaştırmalı Değerlendirme" bölümünde, gelişmiş bir endüstri olarak Amerikan sinemasındaki dağıtım uygulamaları ile Türk sinemasındaki uygulamaları karşılaştırdım. Endüstrileşme açısından Türk sinemasının dağıtım sürecinde geliştirmesi gereken özellikleri sıraladım. Literatür taramasının yanı sıra Türkiye'de yapım, dağıtım ve gösterim alanlarında faaliyet gösteren şirket yetkilileriyle yüz yüze görüşmeler yaptım veya elektronik posta yoluyla sorular yönlendirdim.

Dünya sinemasında dağıtım süreci nasıl işliyor?

Dünyada dağıtım sürecini belirleyen ve geliştiren Amerikan sinemasıdır. Neredeyse tüm Avrupa ve Latin Amerika ülkelerinde Amerikan dağıtım şirketleri etkindir. Avrupa sineması büyük yapımlar ve yönetmenler ortaya çıkarır, sinema akımlarına öncülük eder. Böylece dünya sinemasını içerik ve biçim açısından destekler. Ancak endüstri açısından, özellikle dağıtım süreci açısından kuralları Amerikan sineması belirler.

Dağıtım süreci, genellikle filmin yapımı tamamlandıktan sonra başlar. Yapımcı ve dağıtımıcının görüşmeleri sonunda bir anlaşma imzalanır. Anlaşmada filmin kaç kopyayla dağıtımına çıkacağına dair tahmini bir karar verilir. Film beklenenden fazla ilgi görürse belirlenen kopya sayısının üzerine çıkılabilir. Kopya bedelleri -eğer anlaşmada tersi ifade edilmemişse- dağıtımıcı tarafından karşılanır. Bu aşamada dağıtımıcı, sinema salonu yetkililerinin filmi izlemesini sağlar. Salon sahipleri, dağıtımıcı ile kiralamak istedikleri filmler ve kiralama koşullarının belirlenmesi için görüşmelerde bulunur. Görüşmelerin sonunda dağıtımıcı, dağıtım stratejisini ve gösterim tarihlerini belirler. Kopyalar, gösterimden birkaç gün önce salonlara teslim edilir. Bu zaman zarfında tanıtım ve promosyon faaliyetleri yürütülür. Salonlar, dağıtımıcıyla belirlenen süre boyunca filmi gösterir. Ancak tanıtım faaliyetleri ve kulaktan kulağa pazarlama ile seyirci ilgisine bağlı olarak gösterim süresi uzatılabilir. Elde edilen hâsılâtın gösterim anlaşmasında belirtilen yüzdesi göstericiye ödenir ve film gösterimden kalktıktan sonra dağıtımıcıya geri gönderilir. Dağıtımıcı, birkaçını arşiv için ayırdıktan sonra denetlenen şartlar altında kopyaları imha eder. Son olarak dağıtımıcının filme ilişkin hakları sona erer ve dağıtım süreci tamamlanır.

Nasıl bir dağıtım ağı var? Uluslararası dağıtım şirketleri nasıl çalışıyor? Dağıtım kanalları nelerdir?

Dağıtım ağları Amerikalı majör şirketler, bunların bünyesinde yapılanan bağımsız şirketler ve hiçbir majör şirket-

Dünyada dağıtım sürecini belirleyip geliştiren Amerikan sinemasıdır. Avrupa sineması dünya sinemasını içerik ve biçim açısından destekler. Ancak endüstri açısından kuralları Amerikan sineması belirler.

le ilişkisi bulunmayan tamamen bağımsız şirketler tarafından yürütülür. Walt Disney, Paramount, Warner Bros., Sony, Universal gibi majör dağıtımıcılar, geleneksel olarak filmlerin finansı, yapımı ve dağıtımını üzerine yoğunlaşır. Bağımsız dağıtım şirketleri Fox Searchlight, Sony Classics, Miramax, New Line gibi majör stüdyolara bağlı şirketlerle; THINKfilms, Magnolia Pictures, October Films, Zeitgeist Films, Strand Releasing, Trimark Pictures gibi küçük ölçekli aile işletmelerine kadar farklı boyutlarda sıralanır. Bağımsız dağıtımıcılar daha





Türk sineması, artan film sayısı ve yerli filmlerin büyüyen pazar payına rağmen bir endüstri olmanın uzağında, daha çok sektördür.

çok bağımsız yapımcıların filmlerini dağıtır. Ancak büyük şirketler salonlar üzerinde hâkimiyet kurarak bağımsız dağıtımçıların dağıtım olanaklarını sınırlandırır. Warner Bros., Fox, Columbia Tri-Star kendi adlarıyla; Paramount ve Universal ise United International Pictures (UIP) çatısı altında yirmiye yakın ülkede uluslararası dağıtım şirketine sahiptir. Dünya genelinde dağıtım haklarının satışı, Amerikan Film Marketi (American Film Market - AFM), Berlin Film Festivali kapsamında düzenlenen Avrupa Film Marketi (European Film Market) ile Cannes Uluslararası Film Festivali ile eş zamanlı olarak kurulan Cannes Film Marketi (The Marché du Film - MIF) üzerinden gerçekleştirilir.

Dağıtım kanalları sinema salonları, televizyon kanalları ya da video pazarından ibaret değildir. Filmin ses kayıt hakları, müzik ve edebi yayın hakları, radyo yayın hakları, yeniden çevrim hakları, televizyon dizilerinde ya da sahne oyunlarında kullanılmasına ilişkin telif hakları filmin yayın hakları kapsamına girer ve dağıtım anlaşmasında yer alır. Ayrıca filmde yer alan bir karakterin görüntüsü ya da filmin logosunu içeren kitap, poster, oyuncak, bilgisayar oyunu ya da tişört filmin "ticari satış" (merchandising) hakları çerçevesinde dağıtımçı tarafından pazarlanır.

Film festivalleri bu endüstri ağına nasıl bir katkı sağlıyor?

Filmlerin çoğu zaman ilk kez kamuoyunun karşısına çıkmasını ve tanıtım faaliyetlerinin katkısıyla sergilenmesini sağlayan film festivalleriyle; filme bağlı hakların satılması veya kiralanması için bağlantıların kurulmasına olanak tanıyan film marketleri endüstriyel sinemanın önemli bileşenlerinden. Uluslararası festivallerle marketler, dünyanın farklı yerlerinden gelen filmlerin sergilenmesi ve uluslararası dağıtımını açısından büyük önem taşır.

Türkiye'de dağıtım süreci nasıl ilerliyor?

Doksanlı yıllara kadar yabancı dağıtım şirketlerinin Türkiye'de faaliyet göstermesi yasaktı. Dağıtım yerli şirketlerin kontrolünde ve bölgeler üzerinden yürütüldü. 1987 yılında Amerikan şirketlerinin faaliyet göstermesiyle dağıtım, bölgesel olmaktan çıktı ve promosyon faaliyetleriyle ülke genelinde yürütülmeye başlandı. Türkiye'de dağıtım süreci, filmin gösteriminden sonra sona erer çünkü filmin ev video pazarı, televizyon, internet gibi kanallara dağıtımını yapımcı tarafından yürütülür. Dağıtım süreci; anlaşmanın imzalanması, gösterim stratejisinin belirlenmesi, filmin salonlara teslim edilmesi, gösterimin gerçekleştirilmesi ve raporlama aşamalarından oluşur.

Dağıtımıcının sürece dâhil olması, yerli ve yabancı filmlerde farklı aşamalardadır. Yerli yapımlarda, henüz yapım aşamasındayken dağıtım sürecine dâhil olabilirken, yabancı filmlerde dağıtımçı, ithal edilmiş filmlerin Türkiye dağıtımını yürütür. Amerikan major stüdyoları ile anlaşması bulunan UIP, Warner Bros. Türkiye ve Tiglon gibi şirketlere ilgili stüdyoların filmleri doğrudan gönderilir. Dağıtımçı, filmin kaba kurgusunu seyrettikten ya da yapımı tamamlanmamışsa senaryosunu

okuduktan sonra değerlendirmesini yapar ve yapımcı ile dağıtım anlaşması imzalar. Kopyaların basılması ve altyazı işlemleri yapımcı tarafından gerçekleştirilirken, kopyaların salonlara teslim edilmesi ve gösterim sonrası teslim alınması dağıtım tarafından yürütülür. Türkiye’de tanıtım ve promosyon faaliyetlerini -eğer dağıtım anlaşmasında tersi ifade edilmemişse- yapımcı üstlenir. Gösterimden sonra dağıtım, seyirci sayısı, hâsılat miktarı gibi bilgileri içeren sinema işletme raporunu yapımcıya teslim etmek zorundadır.

İstanbul’daki şirket yetkililerine ulaşmak kolay oldu mu, nasıl tepkiler aldınız?

Yetkililere telefon ve mail yoluyla ulaştım. Çalışmamın kapsamını ve amacını anlattığımda görüşme talebimi büyük bir nezaketle kabul ettiler ve bir hafta içerisinde hepsiyle görüşme fırsatım oldu. Verdikleri cevaplarla, Türk sinemasında dağıtım sürecinin nasıl yürütüldüğünü anlamamı ve anlatmamı mümkün kıldılar.

Bu şirketlerin işleyiş biçimlerinde farklılıklar mevcut mu?

Şirketlerin işleyişi, Amerikan dağıtım şirketlerinin Türkiye’de faaliyet göstermeleriyle değişir ve günümüzdeki hâlini alır. Dolayısıyla benzer bir işleyiş vardır. Ancak Amerikan majör stüdyolarına bağlı şirketler yabancı filmlere yerli dağıtım şirketlerinden daha kolay ulaşır ve yıl boyu film sağlama konusunda avantaja sahiptir. Bu durumun salonlarla kurdukları ilişkilere olumlu etkisi, işleyiş açısından bir fark yaratır.

Dağıtım süreci sinemanın endüstrileşmesini nasıl etkiliyor?

Dağıtım, yapım ve gösterimden sonra gelirin elde edildiği aşamadır. Bir ülke sinemasının endüstriyel açıdan büyümesinde ve dünyanın gelişmiş sinemalarından biri olarak tanımlanmasında dağıtım sürecinin önemi Amerika örneğine bakıldığında net bir şekilde ortaya çıkar. Başlangıçta kendi sınırları içerisinde yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerini kurumsallaştıran Amerikan sineması, endüstriyel gelişimini sürdürmek ve güçlendirmek için uluslararası alanda faaliyet göstermesi gerektiğini fark eder. Uluslararası pa-

Doksanlı yıllara kadar yabancı dağıtım şirketlerinin Türkiye’de faaliyet göstermesi yasaktı. Dağıtım yerli şirketlerin kontrolünde ve bölgeler üzerinden yürütülürdü.

zarda Amerikan şirketlerinin varlık göstermesi ve pay elde etmesi, geniş çaplı dağıtımın başarıyla yürütülmesiyle mümkün olur.

Sinemamızın endüstrileşme sürecindeki tarihsel gelişimi nasıl özetlersiniz?

Türk sinemasında ellilerin sonundan seksenlerin başına kadar seyirci, salon ve film sayıları kademeli olarak artar ve bu dönemde “bölge işletmecileri” olarak anılan salon sahibi ya da işletmecileri, yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarında kontrol sahibi olur. Seksenlerin başında siyasal gelişmelerin de etkisiyle yerli film sayısı hızla düşer, karşılığında yabancı film sayısı (özellikle Amerikan filmleri) artış gösterir. Ayrıca 3257 sayılı Sinema, Video ve Müzik Eserleri Kanunu’nun kabulü ve Yabancı Sermaye Kanunu’nda yapılan değişikliğin ardından, 1987 yılında Warner Bros., UIP gibi şirketler, Türkiye video ve film pazarına girer. Yerli ve yabancı film dağıtımında kontrol Amerikan şirketlerine geçer. Ancak bu şirketlerin sektörde faaliyet göstermesi yapım, dağıtım ve gösterim süreçlerinin kurumsallaşmasına hız kazandırır. İki binli yıllarda Eurimages, sponsorluk ve Kültür Bakanlığı’nın katkısıyla Türk filmlerinin sayısı artar. Salonların ses ve gösterim teknolojilerinin iyileştirilmesi ve film sayısının artmasıyla Türk filmlerini tercih eden seyirci sayısı da artar. 2005 yılından sonra yerli filmlerin pazar payı yabancı filmlerin üzerine çıkar. Günümüzde Türk sineması, artan film sayısı ve yerli filmlerin büyüyen pazar payına rağmen, bir endüstri olmanın uzağında, daha çok sektördür. Bu tanımda; seyirci sayısının yetersizliği, yapım, dağıtım ve gösterim aşamalarının standart bir işleyiş kazanarak kurumsallaşamaması, Türk filmlerinin yurt dışına açılmaması, devletin sektöre ilişkin destekleyici uygulamalarının yetersizliği ve etkili meslek birliklerinin olmaması belirleyicidir. ■



Gerilim Denklemi

NESİBE SENA ARSLAN

***Lekeli Adam* bir Hitchcock filmi olmasına rağmen gerilim türüne dâhil olamazken, *Atları da Vururlar* bir dönem filmi olarak anılsa da iyi bir gerilim örneği sunar.**

"Neden korkarız?" gibi "Neden geriliriz?" de film teorisinin dikkatini çeken zor sorulardandır. Klasik tanıma göre gerilim, bilinmezlikten doğar. "Gerilim filmlerinin unutulmaz yönetmeni" Hitchcock'un meşhur bomba örneğinde bir yemek masasında, masanın altındaki patlamaya on beş dakikası kalan bomba, on beş dakika boyunca seyirciye gerilim yaşatır. Buraya kadar her şey sarıh, klasik tanımsa yeterli görünüyor.

Fakat şu paradoksal durum hesaba katılınca işler çetrefilleşir: Bir filmi tekrar izlerken neden yine gerilebiliyoruz?

Bu soru, gerilim üzerine farklı teorilerin gelişmesine ve konunun daha derin irdelenmesine sebep olur. Tartışma -sonuç itibarıyla seyircinin yaşadığı bir duygu olarak- gerilimi filmin olduğu kadar seyircinin de farklı durum ve şartlarını hesaba katmaya götürür. Böylece Hitchcock'un sinematografik manev-

ralarında somutlaşan gerilim için gerçeklik, filmdeki olaylara karşı seyircinin "ahlâki" tutumu, hayal gücü gibi unsurlar da devreye girer. Bütün bunlar ışığında *Lekeli Adam* (*The Wrong Man*, Alfred Hitchcock, 1956) ve *Atları da Vururlar* (*They Shoot Horses, Don't They?*, Sydney Pollack, 1969) üzerinden, ilkinin neden bir Hitchcock filmi olmasına rağmen gerilim türü örneği olamadığı; ve daha ziyade bir dönem filmi olarak anılsa da ikincisinin nasıl iyi bir gerilim sunduğu ele alınabilir.

Lekeli Adam Masum!

"Olanlar onlara bir kâbus gibi gelmişti -fakat olanlar olmuştu." *Lekeli Adam*'ın sonunda ekranda bu yazı belirir. Çünkü olanlar "gerçekten" olmuştur. Alfred Hitchcock'un gerçek bir olaydan uyarladığı filmde onurlu ve iyi aile babası Manny Balestrero yanlış teşhis edilip soygunculukla suçlanır. Hitchcock'un ünlü "cameo" rollerinden biri yerine film, yönetmenin dosdoğru kameraya bakarak şunları söylemesiyle başlar: "Geçmişte size pek çok gerilim filmi sundum. Fakat bu kez, daha farklı bir şey izlemenizi istiyorum. Filmin farkı, tamamen gerçek bir hikâyeye dayanıyor olmasında, hem de kelimesi kelimesine. Fakat yine de bu film bugüne kadar yaptığım gerilim filmlerinin kurmacasının içerdiği tuhafıkların ötesinde bir tuhafılık taşıyor."

Aslında sorun Hitchcock'un filmi gerçek bir olaya dayandırıyor olması değil, hikâyeyi neredeyse belgesel gerçekliğini koruyan bir üslupta sunmakta ki ısrarıdır. Truffaut, *Lekeli Adam* üzerine yazdığı eleştiride yönetmenin bu tavrına dikkat çeker ve Bresson sinemasıyla benzerlik kurarak filmin "süslemesiz" olduğunu söyler. Konu gerilim yaratmak olunca Hitchcock neyi nasıl süsleyeceğini çok iyi bilir, fakat filmin bu anlamda diğer Hitchcock filmlerinden farkı konusunda Truffaut seyircinin Manny ile öz-



Lekeli Adam 1956

deşleşmediğini, sadece ne yaşadığına şahitlik ettiğini ifade eder. Daha önceki filmlerini düşünürsek Hitchcockyen gerilim özdeşleşme üzerine kuruludur. Dolayısıyla *Lekeli Adam*'ın yönetmenin yarattığı o bilindik "ürpertiler" yerine farklı türden bir "duygusal şok" yaşattığını söyler.

Ve günün sonunda şahit konumunda kalan seyirci için gerilim mümkün olmaz. Von Herrmann ise özdeşleşmemenin sebebi konusunda daha derin bir okuma yapar.¹ Ona göre Manny başına ne gelirse gelsin mevcut duruma karşı koyan hiçbir tutum sergilemez. Bunun sonucunda Manny'nin başına gelen bir dizi talihsiz olayı izliyor hissi-

ne kapılabiliriz. Fakat Von Herrmann'a göre gerilim, izlediğimiz karakterlerin karşı hamlelerinin doğuracağı sonuçların bilinmezliğine dayanır. Örneğin, *Arka Pencere*'de (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954) Thorwald'un cesedi bahçeye gömdüğünden şüphelenen Lisa'nın bahçeyi kazması, bir şey bulamayınca Thorwald'un apartmanına girmesi gibi. Von Herrmann'a göre ise gerilim, hikâyenin birbirini öylece takip eden olaylar zinciri olmasında değil, bu örnekteki gibi bir "entrika" ya da dolap çevirmeyi gerektirir.

Macera Dolu Amerika

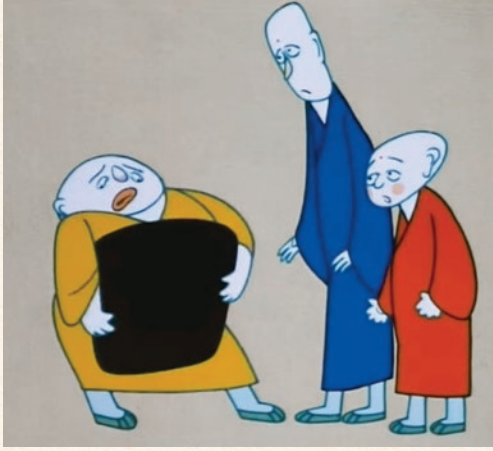
Atları da Vururlar, Amerika'da otuzlarda Büyük Buhan döneminde yaygınlaşmış dans maratonlarının birinde yaşananları konu alır. Katılımcıların şöhret ya da para kazanmak için günlerce, hatta haftalarca aralıksız dans ettiği bu yarışmalar bugünkü "reality şov" mantığına göre çalışır. Yani yaşanan ekonomik buhran ne kadar gerçek-

se hikâyenin geçtiği yarışma o kadar kurmacadır. Filmde bu zitlik çok çarpıcıdır. Gloria, dans partneri sağlık kontrolünden geçemeyince eşsiz kalır ve yalnızca olan biteni izlemeye gelen Robert ile yarışa dâhil olur. Böylece ikisini ve daha pek çok yan karakteri tuhaf bir oyunun tuhaf kuralları içinde -fakat bir yandan her şeyin gerçek olduğunu bilerek- seyrederez.

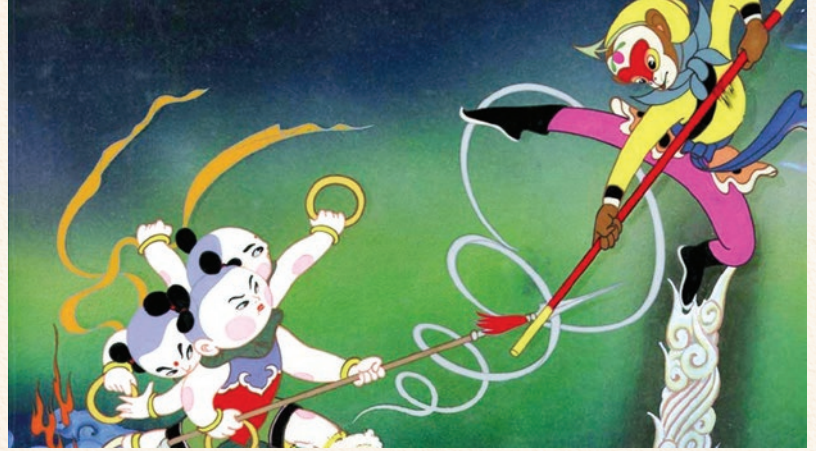
Film, bildiğimiz anlamda gerilimi ana duygusu olarak işlemez fakat yine de gerilim yaratan biçimsel unsurlar barındırır. Örneğin, yarışmacıların pistin etrafında on dakika boyunca koştuğu ve sürenin bitiminde sona kalan üç çiftin elendiği "derbide" hareketli kamera kullanımı gibi sahnelere öznellik katan bir sinematografiyle özdeşleşmeye imkân tanınır. Fakat daha da temelde filmin dayandığı gerilimin kaynağı ahlâkidir. Noel Carroll'ın tanımına göre gerilim, hikâye ilerleyip geliştikçe seyircinin hikâye hakkında sorduğu meskût geçilen sorular ve beklentilerinden doğar. Pek çok şeyin yanında, filmin nasıl biteceğini ve bu sonun "iyi" mi "kötü" mü olacağını da sorgularız. Carroll'a göre seyirci tahminlerinde ahlâki açıdan istenmeyen bir sonu (yani, iyinin değil kötünün kazandığı durumu) daha muhtemel buluyorsa gerilim duyar.

Atları da Vururlar tam da bu tanıma göre havada kalmışlık ve zaten korkunç olan mevcut hâlden çok daha korkunç bir sona her an taşınıyor olma hissi verir. Yarışma günbegün ilerlerken yorgunluktan sefil düşen, aklını yitiren, hatta ölenleri gördükçe Carroll'ın bahsettiği türde bir "ahlâki" tutum yüzünden film ister istemez rahatsız edici ve gerilim dolu bir seyre dönüşür. ■

1 Hans-Christian von Herrmann "Hitchcock's Truth, or: Why The Wrong Man is Not a Suspense Film", *Police Forces: A Cultural History of an Institution* (ed. Klaus Mladek), Studies in European Culture and History, Palgrave MacMillan, 2007.



Three Monks, 1980



Havoc in Heaven, 1964

MANHUA ÇİN ANİMASYONU

KORAY SEVİNDİ

Animasyon denince akla ABD, Japonya ve biraz da Fransa gelir. İki binli yıllarda yaptığı yatırımlarla Çin de bu ülkelerin arasına girmeye çalışıyor. Çin'de bugün beş binden fazla animasyon şirketi var ve hükümetin destek programlarıyla her yıl neredeyse Japonya'nın iki katı kadar animasyon üretiliyor. Hedef kitlesi olarak kendi halkını seçen Çin, son yıllarda dünyaya açılma çalışmalarına da başladı. *Kung Fu Panda 3* filmi için kurulan ABD-Çin ortaklığı, animasyon alanındaki önemli gelişmelerden biri. Filmin üçte birinin Çin'de yapılması, Çin'in bu sektörde ön plana çıkmasını sağladı. Çin animasyonu son dönemde yaptığı bu güçlü atılımlarla gündeme gelse de aslında eski bir geleneğe sahip. Yola ABD ve Japonya'yla beraber çıkıp bu alana pek çok yenilik getirmesine rağmen, ülkede yaşanan siyasi ve ekonomik olaylar yüzünden Çin animasyonları gölgede kaldı. Gene de Çin animasyonunun kaybolmuş tarihi, animasyona kazandırdığı değişik yöntemlerin yanı sıra Japon animesinin gelişimine katkıları nedeniyle de incelenmeyi hak ediyor.

ÇİN ANİMASYONUNUN
KAYBOLMUŞ TARİHİ,
ANİMASYONA
KAZANDIRDIĞI DEĞİŞİK
YÖNTEMLERİN YANI
SIRA JAPON ANİMESİNİN
GELİŞİMİNE KATKILARI
NEDENİYLE DE
İNCELENMEYİ HAK EDİYOR.

İlk Yıllar ve Wan Kardeşler

Çin'in kâğıt, pusula, matbaa ve barut gibi pek çok buluşla dünya tarihini değiştirdiği bilinen bir gerçek. Gerek zengin kültürüyle gerekse köklü tarihiyle pek çok alanda ilkleri barındıran bu ülkenin, sinemanın temel aldığı araçlardan biri olan zoetropun¹ ilk keşfedildiği yer olması da şaşırtıcı değil. Ding Huan adındaki bir zanaatkârın MÖ 100 yıllarında bulduğu ve on sekizinci yüzyılda ortaya çıkan zoetropun atası olarak kabul edilen bu alet animasyon tekniğinin köklerinin çok eskilere dayandığını ve sinemanın da animasyon mantığına çok şey borçlu olduğunu gösterir.

Sinemayla benzerlikleri bulunan gölge oyununun çıkış noktası da pek çok rivayete göre Çin'e dayanır. Bu alandaki iki önemli rivayetten ilki camın olmadığı dönemlerde pencerelelere yapıştırılan kâğıtlara geceleri düşen gölgelerden gelir. Bu gölgelerden ilham alan sanatkarların gölge oyununu oluşturduğu söylenir.² İkinci rivayet ise eşini kaybedince çok üzülen Çin İmparatoru Wu'ya dayanır. Devrin sanatkarlarından Woeng, imparatorun eşine benzer bir şekli ışıkla aydınlatılmış bir

1 Üzerindeki durağan resimleri hareket ediyormuş gibi gösteren bir tür silindir.

2 Selim Nüzhet, *Türk Temaşası Meddah-Karagöz-Ortaoyunu*, Matbaai Ebüzziya, İstanbul, 1930, s. 45.

perde arkasından siyah bir gölge hâlinde yansır. Böylece imparatorun acısı dindirilmeye çalışılır ve gölge oyunu icat edilmiş olur.³

Sinemanın ve animasyonun yirminci yüzyıl sanatı olması herhalde en çok Çin'i üzer. Çin'in bu yüzyılda içinde bulunduğu siyasi ve ekonomik ortam, bu sanatın gelişmesine engel olur. Sinemayla ilgili gösterim ve çalışmalar dünyayla aynı dönemlerde başlasa da animasyonların ülkede gösterilmesi 1918 yılını bulur. Animasyon üretimi ise daha geç dönemlere sarkar. Bu alandaki en yetkin isimler Wan kardeşlerdir. Hem Çin animasyonunda hem de dünya animasyonunda önemli yere sahip Wan kardeşlerden Wan Laiming ve Wan Guchan 1922 yılında reklamlarda kullanılmak üzere *Shuzhendong Chinese Typewriter* adında bir animasyon üretir. Bu animasyonu aynı amaçla yapılan iki animasyon daha izler. Asıl önemli film ise Wan kardeşlerin Max Fleischer'in ünlü animasyon serisi *Out of the Inkwell*den esinlenerek ortaya çıkardığı *Uproar in the Studio* (1926) filmidir. On iki dakikalık gerçek zamanlı görüntüyle animasyonu birleştiren bu film ilk Çin animasyon filmi olarak geçer ve Çin animasyon endüstrisinin de başlangıç noktası sayılır.⁴

Animasyon üretiminin istenen düzeye çıkamadığı otuzlu yıllarda gene Wan kardeşlerin yaptığı çalışmalar dikkat çeker. 1935 yılında Wan kardeşler sakar bir devenin diğer hayvanları eğlendirmesini konu alan ilk sesli animasyon filmi *The Camel's Dance*'ı yapar. 1937 yılında Disney'in ürettiği *Snow White and the Seven Dwarfs* filmi bütün dünyada olduğu gibi Çin'de de etkili olur ve Wan kardeşleri kendi uzun metraj animasyon filmlerini yapmaya teşvik eder. Wan kardeşler *Princess Iron Fan* animasyonunu iki yüz otuz yedi kişilik bir ekiple yapmaya başlar fakat 1937 yılında başlayan İkinci Çin-Japon



Prince Nezha's Triumph Against Dragon King, 1979

Savaşı ve İkinci Dünya Savaşı'ndaki Japon istilası bu animasyonun yapımını güçleştirir. Paradan kısmak zorunda kalan Wan kardeşler filmde rotoskop tekniğini çokça kullanmak zorunda kalır. Bu nedenle filmde hedeflenen özgünlük yakalanamaz ve Disney etkisi yoğun olarak hissedilir. 1941 yılında istiladan kaçmayan animatörlerin tamamladığı bu yapım, Asya'nın ilk uzun metrajlı filmi olur. Film o dönem Çin'de ve Japonya'da önemli bir etki uyandırır ve Japonya tarafından İkinci Dünya Savaşı'nda propaganda amaçlı sipariş edilen ve ilk Japon uzun metraj animasyonu olan *Momotaro's Divine Sea Warriors*'in (1945) da ilham kaynaklarından biri olur. Ancak en önemli etkisi "manganın babası" olarak bilinen ünlü Japon sanatçı Osamu Tezuka'nın çizime yönelmesini sağlamasıdır. Böylece Çin animasyonunun bu önemli eseri altmışlarda bilinen tarzını alan ve dünya çapında yayılmaya başlayan Japon animelerini etkileyen temel filmlerden biri olur; fakat Çin animasyonu ivme kazandırdığı Japon animasyonunun gölgesinde kalmaktan kurtulamaz.

İlk Altın Dönem ve Çin Animasyonunun Çöküşü

Japon işgali sırasında Wan kardeşler Çin'in en önemli mitolojik hikâyesi olarak kabul edilen *Journey to the West*'i *Havoc in Heaven* adıyla animasyona çevirmek ister fakat dönemin şartlarında bu hikâye rafa kaldırılır ve stüdyo kapatılır. Savaşın sona ermesiyle Çin animasyonunu şekillendiren ve önemli filmler üreten

SİNEMAYLA
BENZERLİKLERİ BULUNAN
GÖLGE OYUNUNUN ÇIKIŞ
NOKTASI DA PEK ÇOK
RİVAYETE GÖRE ÇİN'E
DAYANIR.

3 Nureddin Sevin, *Türk Gölge Oyunu*, MEB Devlet Kitapları, İstanbul, 1968, s. 4.

4 Kaynaklarda aynı yıl yapılan benzer konulu *Paperman Makes Trouble* (1926) adında bir film daha olduğundan bahsedilir ama bu bilgi kesin değildir.

Princess Iron Fan, 1941



ÇİN ANİMASYONU YOLA ABD VE JAPONYA'YLA ÇIKSA VE BU ALANA PEK ÇOK YENİLİK GETİRSE DE, ÜLKEDE YAŞANAN SİYASİ VE EKONOMİK OLAYLAR YÜZÜNDEN GÖLGEDE KALDI.



Ma Liang and His Magic Brush, 1955

Shanghai Animasyon Film Stüdyosu kurulur. 1954 yılında Wan kardeşlerden Wan Laiming stüdyonun başına geçer ve 1956 yılında Çin'in ilk renkli animasyon filmi *Why is the Crow Black-Coated* yapılır. Güzelliğini ve güzel sesini kaybeden bir kuşun hikâyesini anlatan film Venedik Film Festivali'ne seçilerek Çin animasyonunu uluslararası arenaya taşıyan filmlerin öncülerinden olur. *Ma Liang and His Magic Brush* (1955) ise yurtdışında ödül kazanan ilk animasyon filmidir. Yoksul çocuk Ma Liang'ın resim yapma tutkusunu ve bir gece rüyasında kendisine sihirli bir boya fırçası verilmesini konu eden stop-motion türündeki film eski bir Çin hikâyesinden uyarlanır.

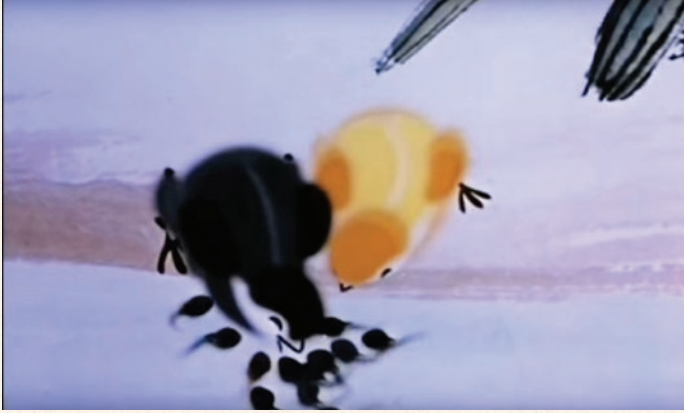
Çin için önemli olan ve daha önce animasyona çevrilmek istenen *Journey to the West* hikâyesi savaştan sonra Japonya tarafından *Saiyu-ki* (1960) adıyla animasyona dönüştürülür. Bu durum Çin'de büyük bir utanç olarak

kabul edilir ve Çin kendi filmi yapmak için çalışmalara başlar. Böylece 1961 yılında *Havoc in Heaven*'in yapımına başlanır ve 1964 yılında dört kardeşin de katkılarıyla animasyon tamamlanır. Pek çok festivalde de ödül alan film Çin animasyonunun zirve noktası olur. Yerel unsurlara oldukça önem veren, Çin çizgi romanı manhua'yı, Çin kültürünü ve sanatını animasyona taşımayı isteyen Wan kardeşler de böylece oldukça özgün bir iş çıkarmış olur. Filmin ünlü kahramanı Sun Wukong (Maymun Kral) Taoist ve Budist pratiklerden beslenen hikâyenin en önemli parçasıdır ve diğer pek çok animasyonda da yer alır.

Shanghai Animasyon Film Stüdyosu, Mao'nun 1956'da başlattığı Yüz Çiçek Kampanyası'nın etkisi ve devletin teşvikleriyle Çin'in kültürüne ve tarihine özgü animasyon teknikleri geliştirmeye başlar.⁵ Örneğin 1958 yılında Wan kardeşler eski bir kâğıt kesme sanatı olan Jianzhi'yi kullanarak yeni bir paper-cut animasyon tekniği üretir ve bu teknikle *Pigsy Eats Watermelon* adında bir film yapar. 1960'da Yu Zheguang, Çin kâğıt katlama sanatı Zhezhi'yi kullanarak *The Clever Duckling* adında bir film yapar. Ünlü Çinli ressam Qi Baishi de Çin'in geleneksel mürekkep yıkama sanatı Shui-Mo'yu kullanarak Te Wei yönetmenliğinde *Where is Mama* (1960) adında bir film üretir ve bu film Locarno, Annecy gibi dünyanın önemli film festivallerinde gösterilir. Bunların haricinde antik Çin resim sanatını kullanan animasyonlar da üretilir. Animasyonun hem formundaki hem de içeriğindeki bu özgünleşme çalışmaları Çin'in animasyon dünyasına yaptığı önemli katkılardır fakat animasyondaki bu zirve dönem Mao'nun 1966 yılında gerçekleştirdiği Kültür Devrimi ile sona erer. Ağır ekonomik koşullar ve o dönemki Kızıl Muhafızlar'ın baskı-

5 Mao 1956 yılında "Yüz Çiçek Açsın, Yüz Okul Yarışsın" sloganıyla komünist rejime mesafeli kişileri Komünist Parti'nin politikalarını eleştirmeye çağırdı ve halka bir eleştiri ortamı sundu. Kısa süren bu ortam hedeflenenin üzerinde bir tepki alınca Mao geri adım atarak bu kişilere karşı mücadeleye başladı.

Where is Mama, 1960



Pigsy Eats Watermelon, 1958

si animasyonun bitme noktasına gelmesine ve sadece propaganda amaçlı işlerin üretildiği bir alana evrilmesine neden olur. 1976 yılına kadar sürecek olan bu dönemde, aralarında geçmiş yıllarda çok önemli animasyonlara imza atmış olan Te Wei'nin de bulunduğu pek çok sanatçı zorla kırsal alanlardaki çiftliklere gönderilerek çiftçilik yapmaya zorlanır. Bir kısmı da hapse atılır ya da intihar eder.

İkinci Altın Dönem ve Animasyonun Yeniden Doğuşu

1976'da Mao'nun ölümü ve ardından Çin Kültür Devrimi'ni destekleyenlerin başında olan Dörtlü Çete'nin dağılması animasyonun tekrar doğması için bir işaret olur ve ülkede kültürel bir rönesans yaşanır. Özellikle seksenli yıllarda önemli festivallerde yer alarak Çin animasyonu dünyaya tekrar tanıtılır. Üç Budist rahibi konu alan *Three Monks* (1980) bu yeniden doğuş animasyonlarından biridir ve Berlin Film Festivali'nden Gümüş Ayı ödülü kazanır. Gene Cannes Film Festivali'nde gösterilen ve konusunu Çin mitolojisinden alan *Prince Nezha's Triumph Against Dragon King* (1979) Çin animasyonunun en sevilen filmlerinden biridir. Bu dönemde Nasrettin Hoca'yı referans alan ve çok sevilen *Story of Effendi* (1981-1988) adında bir animasyon serisi de üretilir.

Bu rönesans dönemine rağmen Çin animasyonu kendi ülkesinde bile etkin olmakta zorlanır ve rakibi olarak gördüğü Japon animasyonunun gölgesinde kalmaya devam eder; çünkü Japon animeleri sadece Asya'da değil

bütün dünyada önemli bir yer kazanmıştır. Seksenlerde Amerikan ve Japon animasyonlarının pazarlama başarısı tüm dünyayı olduğu gibi Çin'i de etkisi altına alır. Çinli animasyon yapımcıları gerek üretim imkânlarının yetersizliği gerekse pazarlama stratejilerindeki bilgisizlikleri nedeniyle gelişme şansı bulamaz. Doksanlı yıllarda Çin'in geleneksel planlı ekonomiden sosyalist piyasa ekonomisine geçmesi ve teknolojik gelişmelerin de katkısıyla animasyon üretiminde yeni olanaklar oluşur fakat bu da pazarda hâkimiyet sağlamaya yetmez. Çin'de özellikle iki binli yıllarda piyasayı ele geçiren Japon ve Amerikan animasyonlarına karşı bir savaş verilmeye çalışılır ve animasyona özel bir ilgi gösterilir. Çinli çocukların hedef alındığı kendi çapında gelişmeye çalışan bir animasyon sektörü oluşturulur ve hükümetin desteklediği bu programın verimliliği yıllar geçtikçe artar.

Çin'in animasyon hedef kitesi olarak -dünyanın en büyük animasyon kitesi olan- Çin'deki üç yüz yetmiş milyon çocuğu seçmesi ve animasyonu bir çeşit "çocuk filmi" olarak düşünmesi doğru bir hedef gibi görünebilir. Bu bakış açısı darlığı Çin animasyonundaki gelişmenin uluslararası alana yayılmamasının temel nedenidir. Günümüzde ABD, Japonya, Fransa gibi dünya animasyonunda başı çeken ülkelerin bu kadar geniş bir coğrafyaya yayılabiliyor olmasının temelinde bu çocuk filmi anlayışını kırabilmiş olmaları yatar; çünkü artık günümüz animasyon dünyası hedef kitesini yediden yetmiş bütün izleyici kesimine yaymayı amaçlamıştır. ■

ÇİN'DE ÖZELLİKLE İKİ BİN Lİ YILLARDA PİYASAYI ELE GEÇİREN JAPON VE AMERİKAN ANİMASYONLARINA KARŞI BİR SAVAŞ VERİLMEME ÇALIŞILIR VE ANİMASYONA ÖZEL BİR İLGI GÖSTERİLİR.

Harita Üzerinde Film Çekmek

ÖZLEM AKYOL

Trier'in "Rüyalar Ülkesi Amerika" üçlemesinin ilk filmi *Dogville*, tiyatro ve sinema arasında melez bir eser.

Lars Von Trier'in tekrarlanması zor bir şablon ortaya koyarak klasik çizginin dışında ürettiği *Dogville* (2003), "Rüyalar Ülkesi Amerika" üçlemesinin ilk filmi. Trier'in sinemacı kimliğini oluşturan öğeleri damıtarak kurguladığı film, tiyatro ve sinema arasında kalan melez bir eser. Üçleme Amerika'nın farklı bölgelerinde Grace adında genç bir kadının başından geçen olayları anlatır. İlk filmde Grace gangsterlerden kaçır ve Dogville adlı bir dağ kasabasına sığınır. Amerika'da yaşanan Büyük Buhran Dönemi'nin (1929) ağır koşulları altında yorulan kasaba halkının Grace'i hayatlarına dâhil etme süreci filmin hikâyesini oluşturur.

Trier, *Dogville*'de yarattığı mikro kozmos ile Amerika üzerinden tüm toplumları imleyerek kadının sosyal hayattaki yeri, din ve ahlâk kavramı, zayıf ve güçlü arasında-

ki ilişki, aile olgusu gibi insana dair birçok meseleyi ele alır. Nitekim yönetmen, insanlığın hikâyesini özetlediği film için "ben yalnızca bir aynayım" der.¹ *Dogville* Trier'in de iddia ettiği gibi günlük hayatta sıkça yaşanan, insanların tepkisizleştiği "sıradan olayların" anlatıldığı filmlerden biridir. Peki, *Dogville* bu denli klişe ile kuşatılmışken nasıl oluyor da emsalleri arasından sıyrılmayı başarıyor? Şüphesiz bu sorunun tek cevabı yok. Fakat akıllara gelen ilk cevabın filmin sıra dışı mekân kurgusu olduğunu söylemek gerek.

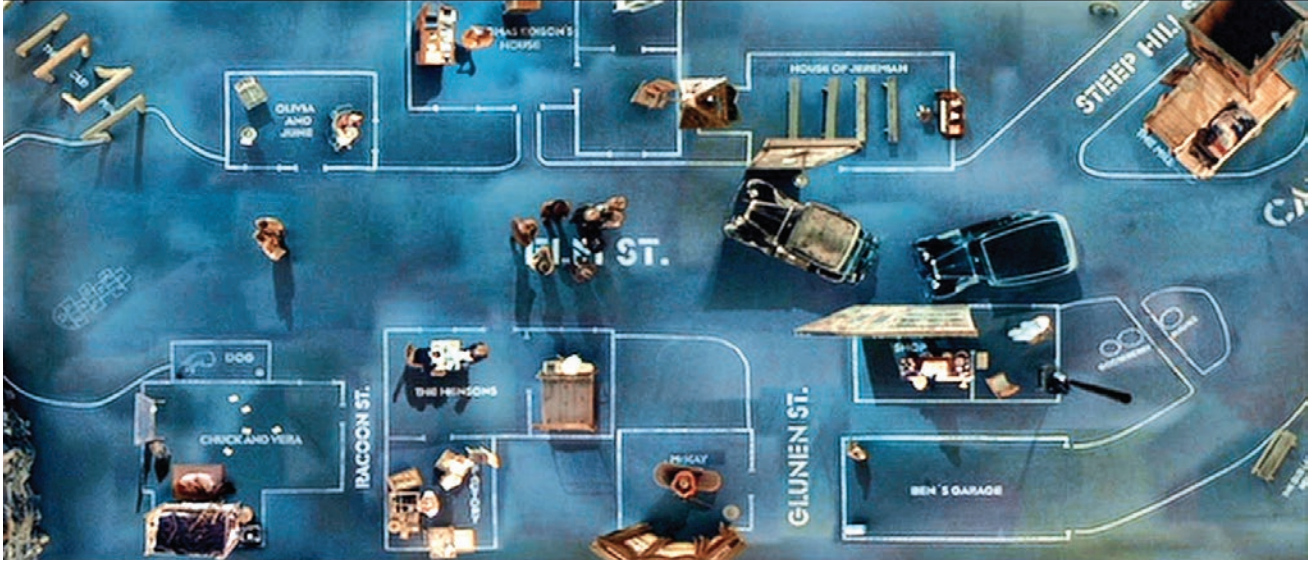
Dogville'in mekânını çözümlenmeye başlamadan önce Trier'in tasarladığı mekânın çıkış noktaları irdelenebilir. *Dogville*'in sinema seyircisi ile bulunduğu

dönem politik tutumları nedeniyle birçok sanatçının eleştiri oklarını Amerika'ya doğrulttuğu spekülâtif bir döneme denk düşer. Trier ise hikâyesini aktarmak için tam da zamanın ruhuyla örtüşen popülist bir karar vererek film mekânı olarak Amerika'yı seçer. Fakat Trier uçak fobisi yüzünden henüz Amerika'ya gidememiştir ve bu durum deneyimmediği bir coğrafya hakkında çekeceği filmin gerçekçiliğinin sorgulanmasına sebep olur. Trier ise aksine bu fikirden hoşlandığını vurgular ve Kafka'nın *Amerika*'yı yazarken Amerika'da olmadığını, *Casablanca* filminin de Fas'ta çekilmediğini hatırlatır. Bunun yanı sıra okuduklarının ve dinlediklerinin Amerika hakkında kendisini yeterince bilgi sahibi yaptığını iddia eder. Tüm eleştirilere rağmen bir Amerika hikâyesi anlatma yetkinliğini kendinde görür.²

Trier'in ve eleştirmenlerin iddialarına bakıldığında film mekânının tasarımına ruh veren temel faktörün bir "meydan okuma" olduğu söylenebilir. Yönetmenin fiziksel mekânı deneyimlemenin önemine itirazı, "mekân deneyimi" kavramının tekrar gözden geçirilmesine sebep olur. Filmdeki mekânın objektifliği tartışmaya açık olmakla birlikte, yönetmenin yalnızca algı ve bilgi aktarımı üzerinden bir mekânı deneyimlemişçesine yeniden inşa etmesi böylesi bir mekân kurgusunun mümkün olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bunun yanı sıra alegorik bir dil üzerinden ilerleyen filmde, mekânlar, objeler ve dekor; mitolojik, siyasi, dini, tarihi atıflar için birer temsil aracı olarak kullanılır. Film için seçilen bu alengirli dil mekân kurgusunda da kullanılır. Trier, filmini gözlerin aşına olduğu kurmaca bir sinema mekânında çekmek fikrinden hoşlanmadığını, bir arayış içerisinde olduğunu söyleyerek bu tespiti haklı kılar. Mekânı kurgulama sürecinden bahse-

1 Stevenson, J. (2002) *Lars Von Trier*. Londra: British Film Institute Publishing.

2 Scott, A.O. (2004, 21Mart). "Dogville": It Fakes A Village. *The New York Times*.



derken; filmin mekânı hakkında düşündüğü bir dönemde balık tutmaya gittiği bir gün Dogville kasabasının devasa bir harita üzerine tamamı görülebilecek şekilde yerleştirilmiş olarak gözünde canlandığını söyler.³ Bu ilham ile Dogville'in çizgilere indirgenmiş kütsüz mekânları ve teatral dekoru oluşmaya başlar.

Seyircinin Dogville ile ilk karşılaşması kasabanın tamamının görülebildiği

kuşbakışı bir sahnede gerçekleşir. Dogville, zeminde mekân isimlerinin yazılı olduğu doğal ve yapıllı çevrenin sınırlarının görülebildiği bu görüntüsü ile Trier'in istediği gerçek ölçeğinde canlı bir haritadır. Bu devasa haritaya baktığımızda kasabadaki yapıllı çevrenin kütlelerinin yok edildiğini, yalnızca mekân sınırlarının siyah zemin üzerinde beyaz çizgiler ile tanımlandığını görürüz. Bu çizgisel betimleme suç mahallinde kanıtları muhafaza etmek adına yere çizilen çizgileri akıllara getirir. Kasaba halkının Grace'e

karşı acımasız tavrı zamanla her mekânı hatta tüm kasabayı kanıtların açıkça görülebildiği bir suç mahalline dönüştürür.

Terk edilmiş maden ve kayalıklı dağların doğal mekânın sınırlarını tanımladığı kasaba uygarlığa tek bir araç yolu ile bağlıdır. Film mekânını oluşturan kara kutunun bir köşesinde temsili bir kaya maketi ve terk edilmiş madeni simgeleyen birbirini küçülerek izleyen kemerler bulunur. Kasabaya genel olarak bakıldığında tüm yapıların -ismi ile Amerikan tarihinin talihsiz olaylarına gönderme yapan- Elm Sokağı üzerinde yer aldığı görülür. Sokak boyunca çizgisel olarak ifade edilmiş evlerin arasındaki kilisenin ve Ginger'a ait dükkanın yapısal öğeler ile vurgulandığı, sokak aksında baskın öğeler olduğu göze çarpar. Kilise binasının bazı mimari öğelerinin ve dükkan vitrininin fiziksel olarak sahneye taşınmasının sebebi yapıların temsil ettiği olgulardır.

Film boyunca altı çizilen hususlardan biri kasaba halkının sahte bir muhafazakârlıkla sıkça kilisede toplanmasıdır. Kasabalının sergilediği genel tavır dindar olmaktan uzaktır. Bunun yanı sıra kasabada -gayri ahlâki hare-

3 Bjorkman, S. (2004, 12 Ocak). 'It was like a nursery-but 20 times worse'. *The Guardian*.

ketleri saklamak adına- bütün kararlar kilisede alınır. Bu tutum toplumun yozlaşmış din anlayışını gözler önüne serer. Bunu güçlendirmek adına abartılı boyutlarda tasarlanan kilise duvarı ile din olgusunun yıkılmaz bir güç olduğu da vurgulanır. Siyah kutu içerisinde asılı çan kasabayı yukarıdan izleyen bir göz gibidir, yargılama yetkisine sahip mutlak cezalandırıcı ve ödüllendirici olan tanrının varlığı da böylece hatırlatılır. Filmde kasabanın bir diğer kamusal yapısı olan dükkânın vitrini parasal güç imajının temsili niteliğindedir. Tom, Grace'e kasabayı tanıtırken bu küçük dükkânın kasabalının dış dünya ile tek bağı olduğunu ve dükkân sahiplerinin bu durumdan faydalandığını söyler. Vitrin, kapitalizmin maddeleşmiş hâlidir. İnsanın sahip olma ve tüketme arzusunun zor şartlar altında yaşayan küçük bir toplulukta bile etkin olduğunu gösterir. Kamusal yapıların yanı sıra konutların çizgisel temsili dekorları, epik tiyatro geleneğinde olduğu gibi yalnızca işlevseldir. Kullanılan az sayıda dekor farklı karakterler hakkında bilgi verir.

Dogville'de mekân sınırları suç mahallini hatırlatan beyaz çizgiler ile tanımlanır. Bu betimleme, kasabayı kanıtların görülebildiği bir suç mahalline dönüştürür.

Karakterler ve Mekânlar

Mekân donatıları ve karakterler arasındaki ilişkilere yakından bakmak istenirse Mckay karakterinden bahsedilebilir. Mckay görme engelli olduğunu kabullenmeyerek evine kapanmış ve kasabalıdan uzak yaşamayı tercih etmiştir. Fakat film boyunca penceresinin önünde görmemesine rağmen görüyormuşçasına Grace'e detaylı tasvirler ile çevreyi anlatır. Mckay'ın tiratlarını pencerenin önünde okuması ve kasabadaki

görme engelli tek kişinin evinde dekor olarak pencerenin kullanılması ironiktir. Bu ironi mekânların insanın kamusallaşmasındaki rolüne işaret eder. Tüm cephe elemanları gibi pencereler de yapının kamuya dönük yüzüdür ve kullanıcının mekân içinde yaşadığı çevre ile bağ kurmasını sağlar. Mckay de penceresinin önünde vakit geçirerek engeline rağmen hâlen kamunun bir parçası olduğunu göstermeye çalışır ve bir bakıma sosyalleşme ihtiyacını giderir.

Ahlâki dengelerin bozulduğu toplumlarda yetkinlik haklı olanın değil sosyal statüsü yüksek insanların elinde bulunur. Kullandıkları mekânların bireylerin sosyal statüsünü temsil ettiği düşünüldüğünde ahırdan devşirme bir garajda yaşayan kimsesiz Ben karakteri kasaba halkı için sözü dinlenecek en son kişidir. Grace'in kilisede kasabalıya takdim edildiği sahne bu bağlamda iyi bir örnektir. Ben tüm kasabalının aksine insancıl bir tavır ile Grace'i kabul eder fakat söylemleri ciddiye alınmaz. Yaşam mekânlarının kalitesinin doğurduğu statü farkını, bu farkın sosyal hayattaki etkin rolünü, toplumun ötekileştiren ve dışlayan tavrını Ben karakteri üzerinden izleriz.





Hikâyeye yön veren karakterlerden Tom ve babasının kullandığı eve baktığı-mızda bir çalışma masası ve bir ecza dolabı göze çarpar. Tom'un babasının doktor olması onlara rahat bir hayat sağlamıştır ve emekli doktorun ecza dolabı mesleki kimliğini ve toplumdaki farkını seyirciye unutturmamak içindir. Filmin başında dış ses Tom'un yazar olma tutkusundan seyirciyi haberdar eder; bunu vurgulamak adına çalışma masasının başındaki Tom seyirciye takdim edilir.

Diğer karakterlerin evlerinde de durum farklı değildir. Engelli June'un hareket kısıtlılığı ve annesinin bakımına muhtaç oluşu evlerinde yalnızca iki sandalye bulunmasıyla gösterilir. Çok çocuklu ebeveynler olan Chuck ve Vera'nın evlerinde ise çocuk ve çocukluğa ait çağrışımlar yapan üç katlı bir ranza ve yazı tahtası, Hensonların evinde ise gelir ve güç kaynakları olan atölye görülür. Bunların dışında çevreyi dolduran çitler, bank, değirmen ve soyut olarak mimari bir dille ifade edilmiş yeşil alanlar vardır. Dogville işlevsel ve ekonomik bir şekilde kullanılmış dekorlar ile donatılır ve böylece filmin özgün mekânı oluşur.

Mekânı Zihinlerde Yeniden İnşa Etmek

Akılda kalıcı bir tasarım şüphesiz çarpıcı ve kıskırtıcı olmalıdır. Tasarım ile yaratılmak istenen etki bu ise tasarımı emsalleri arasından sıyrmanın bir yolu bulunmalıdır. Bir filmde seyircinin aşına olduğu görsellik baştan tasarlanırsa, seyirciye sadece yeni bir film değil, yepyeni bir sinema anlayışı da sunulur. Trier'in *Dogville*'i seyirciye sunma, bir nevi pazarlama yöntemi de böyledir.

Trier'in izlediği rota seyirciyi anlam-zaman-mekân çakışmasına götürür. *Dogville*'de hiçbir zaman hiçbir yerde yaşanmamış bir hikâye anlatılır. Trier bu var olmayan yer ve hikâye için önce mekânı yıkar. Sonrasında mekân olgusunun zihinlerdeki toplumsal izini sürerek yeniden inşa eder. Oluşan yeni mekân gözün ve aklın beraber tamamladığı soyut, anlam odaklı bir mekândır. Yapıların sosyal hayattaki temsilleri kullanılarak durağan soyut mekânlar dinamik anlamlara dönüştürülür. Kütlelen anlama evrilen mekânda yapıların çatı ve duvarları, kapı ve pencereleri ile değil, insanların yüklediği anlamlar ile var olduğunu anlatır.

Danimarkalı bir eleştirmen *Dogville* için Amerika'nın mahşeri tasavvuru der (Stevenson, 2002). Bu mahşeri tasavvur küçük bir mekânda az sayıda dekor ve oyuncu ile başarılıdır. Mekân tasarımında mimari temsillerin kullanımı bu küçüklük ve azlığı avantaja çevirir. Görsel zenginliği beslerken anlamı gölgede bırakan dekor anlayışı terk edilir. Bunun yerine insan davranışları, eşya ve mekân arasında olması gereken mimari ilişkiyi temel alan bir mekân tasarlanır. Burada oyuncu repliklerini okurken dekor hikâyenin özünü hatırlatır ve karaktere ayna tutar.

Trier filminde mimarca bir tavırla mekâna, eşyaya, yapı elemanlarına hükmeder. Fakat mimarların aksine kendi tasarımı olan *Dogville*'in mimari yüzünü gizleyerek onu zaman ve coğrafyada işaretlemeyi. Mekân ve objenin biçim ve zamanın ötesindeki anlamlarını kullanır ve filmdeki eleştirinin kapsamını genişletir. Mekân ve zamandan soyutlanan bu eleştiriden beklenen, herkesin kendine ayna tutmasıdır.

Dogville'in soyut mekânı sinemada meydan okumanın ve gösterişin yalın ama akılcı bir örneğidir. Tiyatrodan devşirme mekân Trier'in de söylediği gibi ayakkabının içine kaçan bir taş gibidir (Stevenson, 2002). Seyirciyi yabancılığı ile rahatsız eden bu yalınlık ancak ussal bir bakış ile anlam kazanır. *Dogville*'de mekân boş değildir, mimari temsiller arkasına kurnazca gizlenmiş, fark edilme-yi bekleyen anlamlarla doludur. ■

TOPLUMSAL BELLEĞİN SİNEMATOGRAFİK TEZAHÜRLERİ

BETÜL DURDU

Filmlerle Hatırlamak, Varlık Vergisi Kanunu, 12 Eylül Darbesi ve faili meçhul cinayetler gibi Türkiye tarihinde toplumsal travmalara sebep olmuş olayların sinematografik dışavurumlarına odaklanıyor.

“Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi” alt başlığıyla yayınlanan *Filmlerle Hatırlamak* kitabında akademisyen Sevcan Sönmez, 2012 yılında tamamladığı “Türkiye Sinemasında Travmatik Temsiller” başlıklı doktora tezini temel alır. *Filmlerle Hatırlamak*, Türkiye tarihinde toplumsal travmalara sebep olmuş Varlık Vergisi Kanunu, 12 Eylül Askeri Darbesi ve doksanlarda Güneydoğu’da işlenen faili meçhul cinayetler gibi olayların sinematografik dışavurumlarına odaklanır. Sinemayı 1980 sonrasında unutmaya kültüründen hatırlama kültürüne geçişte, geçmişin travmatik olaylarıyla yüzleşmenin temsil bulduğu mecralardan biri olarak çalışmasının merkezine alır.

Sönmez, bir travmayı atlatabilmek için gerekli dört aşamadan bahsederken güven ortamı sağlandıktan sonra travmatik olayın sinema aracılığıyla anlatımını 1996-2011 yılları arasında çekilmiş *Işıklar Sönmesin* (1996), *Salkım Hanımın Taneleri* (1999), *Yazı Tura* (2004), *Eve Dönüş* (2006), *Sonbahar* (2008), *Güz Sancısı* (2009), *Nefes: Vatan Sağolsun* (2009), *Gelecek Uzun Süre* (2011) ve *Press* (2011) filmleri üzerinden irdeler. Filmlerin hangisinin eleştirel imge yaratımına katkıda bu-

lunduğuna bakar ve böylece kitabın konusu “filmlerle doğru ya da yanlış hatırlamak” çerçevesinde şekillenir.

“Yası Tutulmamış Acılar” başlığında yakınlarını faili meçhul cinayetlerde kaybetmiş insanların duyulmamak, görülmemek ve tanınmamak ekseninde yaşadıklarına değinen Sönmez, travmanın hikâyesinin anlatılmasını ve yasının tutulmasına imkân veren bir mecra olarak sinemayı ele alır. E. Ann Kaplan ve Ban Wang’ın *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations* kitabında bahsettikleri travmatik temsiller içeren anlatıların izlediği dört ana sinematografik strateji; tedavi, şok, röntgencilik ve tanıklığı temel olarak filmlerdeki temsiline bakar. *Gelecek Uzun Süre*’in bu açıdan bakıldığında şimdiye kadar muhatap olacakları bir kurum bulamayan gerçek travma mağdurlarına yer veren anlatısıyla geçmişle hesaplaşma ve tanıklık filmi olduğunu söyler. Benzer şekilde *Yazı Tura* filmi de sinematografik tercihiyle seyirciyi travmaya tanık kılar. *Press* ise tanıklık stratejisini kullanarak toplumsal belleğin biçimlendirilmesine muhalif olan gazetecilerin yaşadıklarıyla seyirciyi yüzleştirir. Yaşananların yanı sıra travmayı ifade etmenin engellenmesi de travmayı derinleştirir. *Sonbahar*’daki Yusuf’un zihninde travmaya dair imgeler canlanması ve sessizliği herhangi bir iyileşme olmadığını göstergesidir. Sönmez’e göre sinema, dile getirilemeyen yaşanmışlıklar ve bu yaşanmışlıkların unutturulmasına karşı direnişi mümkün kıldığı gibi dışavurum yoluyla da hafızanın dönüşümüne ve sonrasında yas tutmaya imkân sağlar.

Sönmez, *Işıklar Sönmesin*’de anlatı ve söylemin uyumsuzluğuna dikkat çeker. Kürt meselesine sorgulayıcı bir tarzda yaklaşan ilk film olması onu önemli kılar ancak biçimi yönüyle klişeleşmiş resmi bakışın etkisi altındadır. Toplumsal, politik ve kültürel konularda ilk bakışta göze batmayan resmi bakışın filmin tüm anlatı unsurlarına işlemiş olduğunu söyler. Travmanın ortaya konulduğu ve filmin rahatlatıcı bir sahneyle nihayete erdiği filmde, tedavi stratejisinin kullanıldığını tespit eder.

“Aynı Travmaya Farklı Bir Diyalog Denemesi” olarak ele aldığı *Nefes: Vatan Sağolsun* filmi nin askerlerin çatışma ortamında yaşadıklarına

odaklanırken, ortamın sosyopolitik arka planını görmezden geldiğini belirtir. Film, eleştirel bir tavır takınmadan çok etme stratejisini izleyerek karakterlerin travmasına seyirciyi de dahil eder. *Nefes: Vatan Sağolsun* filmi bu yönüyle askerlik kurumunu yüceltmekten öteye geçemez ve filmdeki olay, sinema aracılığıyla yeniden üretilerek seyircide ikincil bir travma yaratır. *Eve Dönüş*, kanlı işkence sahneleriyle çok etme stratejisini kullanan başka bir filmdir ancak *Nefes: Vatan Sağolsun*'dan farklı olarak 12 Eylül'e eleştirel yaklaşır ve seyirciyi politik bir konum sunarak eleştirel imge yaratmayı başarır.

Varlık Vergisi ve 6-7 Eylül olayları da Sönmez'in incelemesinde yer alır. Tomris Giritlioğlu'na ait azınlık meselesine eğilen iki film *Salkım Hanımın Taneleri* ve *Güz Sancısı* Türkiye'de "öteki" olmanın travmasını tedavi stratejisi üzerinden ele alır. Tedavi stratejisinde travmanın açtığı yaralar iyileştirilebilir şekilde temsil edilir. İzlenen strateji, ulusal kimliğin sinema aracılığıyla yeniden üretilmesine katkıda bulunurken toplumsal belleğin çarpıtılmasına neden olur. Sönmez, Michael Shudson'a referansla öyküleştirme aracılığıyla konunun ilginçleştirilerek travmanın çok katmanlı yapısından uzaklaşıp üstünün örtüldüğünden söz eder. Resmi tarih oluşturulurken devletin temiz bir geçmiş yaratması ve olası bir yüzleşmeden kaçınması nedeniyle toplumsal bellekteki travmatik olaylar çeşitli biçimlerde çarpıtılmaya ve unutturulmaya çalışılır. Toplumsal belleğin sabit olmayan, değiştirilebilir yapısı aynı zamanda manipüle edilmesine de zemin oluşturmaktadır. Sinemada geçmiş yeniden inşa edilirken eleştirel imge yaratılmadığı sürece anlatı, resmi ideolojiye hizmet etmekten öteye geçemez.

Sönmez, travma literatüründe tanıklığın travmayı atlatma sürecinde belirleyici rolü olduğunu belirtir ve yüzleşmenin önemine değinir. Travmatik olayı sinema aracılığıyla paylaşabilmenin iyileşmeyi sağlayacağını söylerken çekilen filmlerin diyalog imkânı yaratıp yaratamayacağını sorgular. Travmanın konuşulabilmesi için filmlerin toplumsal yüzleşmeye



uygun zemin oluşturmasının önemini vurgular. Sönmez'e göre toplumsal bellekle ilgili son dönem filmlerdeki anılar, olaylar, ya da geçmişe ait deneyimlerin çeşitlendiği görülmekle birlikte bu henüz yeterli değildir. Yüzleşme ve hesaplaşma için daha fazla film yapılmalı ve bu filmler eleştirel imge yaratmaya odaklanmalıdır.

Son dönem Türk sinemasında sıkça görmeye başladığımız travma anlatıları yüzleşme adına fırsat doğurmakla birlikte "Eğer sanat aracılığıyla dışavurum gerçekleşecekse bunun estetik bir biçimde olması gerekmez mi?" sorusunu akla getirir. Sönmez'in çalışmasındaki filmlere baktığımızda ise birçoğunun sinematografik açıdan kusurlu olduğu görülür. Her sanat eserinin, sahibinin politik görüşünü taşıdığı kabulünden hareketle içerik ve biçim arasındaki dengenin bozulması sinemanın yalnızca politik mesajın iletildiği bir kanala indirgenme ihtimalini doğurur. Yazarın belirttiği gibi daha çok eleştirel film yapılmalı fakat bu filmler güçlü bir politik arka plana sahip olmanın yanında estetik unsurları da bünyesinde barındırabilmelidir. ■

İNAN BU FİLMİ HİÇ ÇEKEMEYEBİLİRİZ

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak ile Küller ve Kemikler Uluçay'ın dünyasına yeni bir kapı aralıyor.

Çocukken çizdiği resimlere bakıp şöyle diyor, Ahmet Uluçay: “Şu resimler bir de gimildayır-se...” Uluçay'ın arzusu yıllar sonra gerçek oluyor. Uluçay önce arkadaşlarıyla Tepecik köyünde bir sinema grubu kuruyor. Ardından Almanya'da yaşayan bir gurbetçiden aldıkları eski bir betamax video kamerayla ilk kısa filmi *Optik Düşler*'i çekiyor. Çektiği kısa filmler Uluçay'a beklenmedik ödüller ve esrarengiz bir ün kazandırıyor. Ancak Uluçay'ın asıl arzusu uzun metrajlı film çekmek. Uluçay 2002'de ilk ve tek uzun metrajlı filmi *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'ı perdeye taşıyor. Film on iki yaşındayken arkadaşıyla sinema makinesi yapmaya karar veren Uluçay'ın çocukluk hikâyesini anlatıyor. Filmin senaryosu aradan geçen on üç yılın ardından geçtiğimiz günlerde Küre Yayınları'ndan çıktı.

Senaryo kitabıyla birlikte bizi Uluçay'ın bilmediğimiz, daha önce görmediğimiz dünyasına sokan asıl kitap *Küller ve Kemikler* de Kasım ayında raflardaki yerini aldı. Bu kitap Uluçay'ın çekmeye ömrünün yetmediği *Bozkırda Deniz Kabuğu* filminin senaryosunu yazma sürecini anlatıyor. İlk filmi “Keloğlan sonunda padişahın kızını alır.” sözleriyle özetleyen Uluçay'ın umudu, ikinci filmi için yazdığı senaryoda gittikçe azalıyor. *Küller ve Kemikler*'de yönetmen içindeki çocuğa sık sık “Yakup, benim sevgili çocuğum, inan, bu filmi belki hiç çekemeyebiliriz.” diyor. Bu gerçekliğe rağmen Uluçay hastalık ve ölüme karşı çocukluğunun hikâyelerini dillendirmeye devam ediyor.

Her iki kitabı da yayına hazırlayan Ayşe Pay, “Çekmeseydim delirirdim.” diyecek kadar sinemaya tutkun olan Uluçay'ın senaryosu için titiz bir çalışmaya giriyor. Pay, kitabı hazırlarken Uluçay'ın bilgisayarındaki dosyayı referans aldıklarını belirtiyor. Taslak metindeki bazı karışıklıkları da filmi esas alarak düzelttiklerini not düşüyor. Yayına hazırlanan senaryo kitabı, filmin en dikkat çekici sahnelerinin fotoğraflarıyla tamamlanarak kitaba görsel bir zenginlik kazandırılmış. Ayrıca kitabın sonuna eklenen filmografi kısmıyla Uluçay'ı daha yakından tanımamız sağlanıyor. Bu bölüm ile yönetmenin belgesel ve kısa filmlerinin adlarını ve bu filmlerin aldığı ödülleri hatırlama imkânı buluyoruz. Özetle Pay'ın çalışması, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminin Türk sinemasındaki ölümsüzlüğüne karşı bir vefa anlamını taşıyor.

Filmi izleyenler senaryoyu okuduklarında Uluçay'ın senaryoya bağlı bir yönetmen olduğunu fark edeceklerdir. Filmdeki içtenlik ve doğallık kitapta -yöresel dilin aynen aktarılmasıyla- korunuyor. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* senaryoyu tüm ayrıntılarıyla görmek isteyenler için kayda değer bir eser. Ayrıca hayallerinin peşinden gitmekte tereddüt edenler için de umut vaat ediyor. Pay, yayına hazırladığı kitapla “Bildiğim her şeyi unutarak sinema yapıyorum.” diyen Uluçay'ın dünyasına bir kapı aralıyor.

Küller ve Kemikler'de ise yönetmenin içsel yolculuğu sahneye çıkıyor. *Küller ve Kemikler* tıpkı yaşayan bir insan gibi sanatçının endişelerini, arzularını anlatıyor. Kurgusuyla ve içtenliğiyle nefes alıyor. Ayrıca hem senaryo hem roman hem hatıra olarak okunabilecek bir yapı teşkil ediyor. Tamamlanmamış bir kitap olmasına rağmen okurun zihninde tamamlanmaya hazır bir özelliğe sahip. Öykünün sonunun kayıp olmasında bile bir ironi olduğunu belirten Pay, kitabı yayına hazırlarken ellerinde iki metin olduğunu belirtiyor. Biri Uluçay'ın bilgisayarındaki Word dosyası diğeri de Uluçay'ın aldığı metin çıktısı. Öyküye son hâlini bazı düzeltmeler ve eklemelerle Uluçay'ın oğlu İdris Uluçay veriyor. Pay, metinde konuşma dilini esas aldıklarını ve çeşitli sözlüklerden bazı kelimeleri tetkik ettiklerini not düşüyor. Kitabın

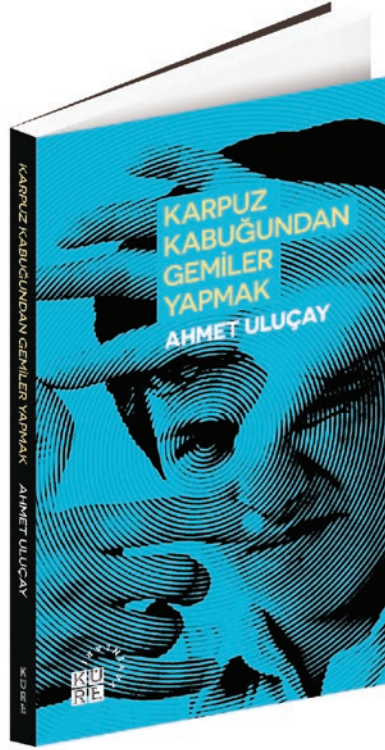
kapak tasarımının ise Uluçay'ın sağlığında yakınlarına betimlediği bir resimden hareketle hazırladıklarını vurguluyor.

Nitekim kitap tasarımındaki gözlüklü çocuk, gri renk ve kemik resimleri kitabın içeriğinden de pek çok iz taşıyor. Uluçay, bu kitapla içindeki çocuğun hikâyelerini anlatmak istiyor. "Sinemayı Lumière Kardeşler icat etmeseydi, mutlaka o bizim köyde icat edilecekti." diyen yönetmenin içindeki çocuk, bu defa Yakup ismiyle karşımıza çıkıyor. *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*ta yönetmenin çocukluğunu Recep yansıyordu. Yakup, Recep'i bazı yönlerden anımsatsa da bambaşka bir karakter olarak kurgulanmış.

Küller ve Kemikler'in en ilginç yanı içindeki Yakuplar. Kitapta üç ayrı Yakup var. Biri Uluçay'ın kendisi yani *Bozkırda Deniz Kabuğu* filminin senaryosunu yazmaya çalışan yönetmen. Diğer yazarın yanında duran ve onunla dertleşen yazarın otuz yıl önceki çocukluğu. Üçüncü Yakup ise senaryo metninde adı geçen çocuk... Böylece okur, aynı kişiye üç ayrı açıdan ve zamandan bakma şansını yakalıyor. Ayrıca kitapta öykü içinde senaryo, senaryo içinde öykü birbirine harmanlanmış olarak karşımıza çıkıyor.

Uluçay'ın hikâyesi dil zenginliği ortaya koyan üslubuyla dikkat çekiyor. Uluçay böylece öyküsüne canlılık katıyor. Yönetmen bu eserinde yapmak istediği filmlerin hayallerini; tren, saat, deniz, kasaba gibi imgelerle süslüyor. Küller diyarı, kelebek olmaya özenen kız, gözlük macerası ve daha pek çok hikâyeye anlatısını sürdürüyor. Uluçay, kitabına "Bu öyküleri dostum Yakup'tan önce anama anlattım." diyerek başlıyor. Okuruna/izleyicisine masal tadında, cinli, perili bir atmosfer hazırlıyor.

Bununla birlikte *Küller ve Kemikler* hem komik hem de trajik bir eser. Okurun aslında hiç de bitmesini istemeyeceği öykülerin yaşamın kaçınılmaz gerçekliğiyle kesilmesinin bir örneği. Kitabın içindeki *Bozkırda Deniz Kabuğu* senaryosu adından da anlaşıldığı gibi imkânsızlıklara rağmen var olan umudu



***Küller ve Kemikler* sanatçının endişelerini, arzularını anlatıyor. Kurgusuyla ve içtenliğiyle nefes alıyor.**

simgeliyor. Uluçay da senaryosunu seksen ikinci sahneye kadar kurguluyor. Koyunların, derelerin, tepelerin arasındaki Yakup'u anlatıyor. Kuyudaki Yusuf'u ve onu arayan babasını hatırlatıyor. Bilge Kişi'nin, bozkırın ve Öğretmen'in hikâyelerini dillendiriyor. Diğer taraftan 1950'lerin Ankara'sını, 27 Mayıs Darbesi'nden payına düşenleri, geçmiş zamanlara ait bir köy okulunun renkli çehresini aktarıyor. Uluçay'ın hikâyeleri seksen ikinci sahneye son buluyor. Yeni sahneleri ve hikâyeleri ise soru işareti olarak kalıyor.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak ile *Küller ve Kemikler* Uluçay'ın sinema tutkusunun özeti gibi. Her iki kitapta Uluçay'ın içindeki çocuğu farklı açılardan izliyoruz. Uluçay'ın sinema evreni Küre Yayınları'ndan çıkacak yeni kitaplarla daha da zenginleşecek. ■

Havuz Problemi

İSMAİL ÖNDER

Sinemada her görüntü anlamlıdır, ancak bazı görüntüler diğerlerinden daha anlamlıdır. Bazı sahnelere, karakterlere, dekorlara filmin geneline yayılan bir anlam veya filmin temasının önemli bir bölümü veya hepsi yüklenebilir. Havuz ögesi anlam yüklemelere farklı açılardan olanak sağlar. Buna örnek olarak *Aşk Mevsimi* (*The Graduate*, 1967), *Tatlı Budala* (*The Party*, 1968) ve *Annemle Geçen Yaz* (*Que Horas Ela Volta?*, 2015) filmlerinin havuza yansıyan görüntülerine bakacağız.

Aşk Mevsim'nde üniversiteden yeni mezun olmuş Ben Braddock (Dustin Hoffman), hayatının geri kalanıyla ne yapacağına karar vermeye çalışırken uzun süre ayrı kaldığı ailesine ve aile çevresine uyum sağlamakta zorlanır. Ancak, bunu Mrs. Robinson'un (Anne Bancroft) beklenmedik şekilde çıkagelişi değiştirir. Ben'in mezuniyet partisinde odasında onu yalnız

yakalayıp kendisini eve bırakmaya ikna edince arabanın anahtarlarını akvaryumun içine atar. Böylece Mrs. Robinson'un Ben'i oltaya getirdiği, klişe aşk benzetmesiyle avladığı işaret edilirken ileride havuza atfidecek anlama seyirciyi hazırlar.

Ben'in görünüşüyle hissettikleri arasındaki fark ilk defa havuzla karşılaştığımız sahnede kendini gösterir. Ailesinin doğum günü hediyesi olan dalgiç kıyafetiyle yürümeye çalışan Ben, onların cesaretlendirmesiyle havuza ilerler. Dalgiç kıyafeti, sosyal çevresine karşı arasındaki mesafeye işaret eder. Mrs. Robinson'la ilişkisi ilerledikçe Ben havuzda yüzmeye, güneşlenmeye başlar, kısacası havuzun tadını çıkarır. Havuz, Ben'in sosyal performansına ayna tutarken yatakta uzanmış tavanda ışığın havuzdan yansımalarını izlediği sahnede olduğu gibi ruh hâlini de yansıtır.





Anna Muylaert'in yazıp yönettiği *Annemle Geçen Yaz* Güney Amerika yapımı bir film. Varlıklı bir ailenin evinde hizmetçilik yapan Val'in (Regina Case) kızının yaşadığı şehirden gelerek bu evdeki hiyerarşiyi altüst etmesini, annesiyle yeni bir hayat kurmaya hazırlanmasını anlatır. *Aşk Mevsim*'nin aksine bu filmde sadece kritik anlarda bazı öğelere fazladan anlam atfedilir. Bu anlardan biri de kızın, annesi Val'e havuza hiç girip girmediğini sorduğu andır. Annesi kızı havuza girmekten men etmesine rağmen, kız evin çocukları tarafından havuza çekilince bunun keyfini çıkarmaktan geri durmaz. Ancak, Val zoruyla havuzdan çıkar. Havuz hadisesinden sonra evden ayrılan kızının üniversite sınavını kazandığını öğre-

nen Val, gece suyu azaltılmış havuza girer ve kızını arayıp havuza girdiğini haber verir. Evin oğlunun sınavı kazanamamasına karşın kızının kazanması efendi-hizmetçi ayırımını bozarak Val'e havuza girme cesareti verir ve Val zaferini havuzda kutlar.¹

1 Ranciere, *Özgürleşen Seyirci* kitabında Fransız Devrimi öncesinde bir işçi gazetesinde çıkan bir yazıdan bahseder. Bu yazıda evin manzarasını izlemek için marangozun işini uzatması anlatılır. Ranciere'e göre bu gerçek bir politik eylemdir ve marangoz tahakküm mekanizmalarını bilincine varmaktan öte tahakkümden başka bir şeye adanacak bir beden edinebilmiştir. Meral Sayar, "Jacques Ranciere'de Politik Sanat ve Temsil Sorunu" (http://www.e-skop.com/skopbulten/jacques-ranci%C3%ABrede-politik-sanat-ve-temsil-sorunu/2578#_ednref8) [Erişim Tarihi: 01.12.15]

Tatlı Budala ise Peter Sellers'in canlandığı Hintli bir oyuncunun sette yaptığı sakarlıklar nedeniyle yapımcısının, ismini kara liste yerine yanlışlıkla vereceği partinin davetli listesine yazmasıyla katıldığı partide başından geçenleri anlatır. Blake Edwards'ın yazıp yönettiği film, sömürgeleştirilmiş öznenin içine girdiği medeniyetin dünya görüşü ve adabımuâşeretle çatışmasını gösterir. Hrundi V. Bakshi (Peter Sellers), parti boyunca sosyalleşmeye çalışırken hor görülür, oraya ait olmadığı hissettirilir. Yemek masasında sandalye bulamayınca uyduruk bir şeyin üzerine mutfak kapısının önüne oturtulur. Hrundi, bedeni sömürgeleştirilen diğer bir karakter Michele (Claudine Lognet) ile yakınlaşabilir sadece. Havuza düştüğünde diğerleri onun yüzdüğünü zannederken kurtaracak olan da Michele'dir. Bu havuz daha sonra Hrundi'nin kutsal kabul ettiği filin üzerindeki "Dünya düzdür", "Çıplak dolaş", "Sokrates baldıran otu yer" gibi ifadeleri ve boyaları temizleyecek olan suyu verir. Bütün bunlar partinin içinde bulunduğu medeniyetin tarihindeki kara lekelerdir. Bu lekelerle karşı filmin sonunda bir arınmayı ima edercesine bütün ev köpüğe boğulur.



TÜRK FİMLERİNİN REKABET GÜCÜ ARTIYOR

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Bu yılın yankı uyandıran *Abluka* ve *Nefesim Kesilene Kadar* filmlerinde yapımcı olarak imzası bulunan Nadir Öperli ile filmlerin yapım süreçlerini, çalışma yöntemlerini ve hâlen üzerinde çalışmakta oldukları *Semih Kaplanoğlu*'nun merakla beklenen son projesi *Buğday*'ı konuştuk.

Yapımcılığını üstlendiğiniz *Abluka* ve *Nefesim Kesilene Kadar* pek çok festivalden ödülle döndü. Bu başarıyı bekliyor muydunuz?

Nefesim Kesilene Kadar Berlin Film Festivali'nde dünya galasını yaptı. *Abluka* da benzer şekilde Venedik Film Festivali'nde yarışma bölümüne seçildi ve ödül aldı. Filmlerin uluslararası alanda gördükleri takdir Türkiye'ye de pozitif bir şekilde yansıyor. İki film de yönetmenlerin senaryosu üzerine uzun uzun düşündüğü, beraber çok uzun süre çalıştığımız ve her şeyine özendiğimiz, üstelik yapımları iyi şartlarda gerçekleşmiş filmler. Bekliyorduk ikisinin de beğenilmesini, yanıltmadı bizi. Festivaller ya da eleştirmenler tarafından ne kadar beğenilirse beğenilsin, filmlerin Türkiye'de yaygın dağıtım imkânları yok. Filmin iyi olması çok seyirciyle buluşması için yeterli olmuyor.

2015 sizin için yoğun bir yıldır. İki filmin ve henüz görmediğimiz *Buğday*'ın yapımcılığını üstlendiniz. Önümüzdeki zamanlar için neler planlıyorsunuz?

2013 ortasından başlayarak gitgide yoğunlaşan bir süreç oldu. Yoğun çalışmayı istiyorum ama bahsettiğim gibi filmlerin seyirciyle buluşma şartları zorlaşıyor. Özellikle bağımsız sinema alanında bu kadar çok film yapmak günden güne daha zor hâle geliyor. Sekizinci, dokuzuncu filmim olmasına rağmen bir sonraki filmi yaparken yine benzer zorlukları yaşayacağımı öngörebiliyorum. O yüzden yılda en azından bir film yaparak devam etmek istiyorum.

Çalışacağınız projeleri ya da isimleri neye göre seçiyorsunuz? Bu konuda kısıtlarınız neler?

Yönetmenin karakterini, o projeye olan inancını ve daha önce yaptığı işleri önemsiyorum. Bir ilk film olsa bile daha önce yaptığı kısa filmler, senaryo kendinse yazdığı senaryoya olan bağı, tutkusunu belirleyici oluyor. Bir filmin yapımcılığını kabul ettiğiniz zaman o yönetmenle uzun bir yolculuğa çıkıyorsunuz. Yönetmenle ne kadar anlaşabileceğim? Çünkü bağımsız filmlerde profesyonel ilişkinin yanı sıra bir arkadaşlık ilişkisi de oluşuyor.

Şu sıralar hangi projeler üzerinde çalışıyorsunuz?

Emin Alper'in *Abluka*'dan sonra yeni yazmaya başladığı bir treatment var. Herhalde bir sonraki film o olur. Aynı zamanda *Buğday*'ın post prodüksiyon süreci devam ediyor.

***Buğday* filmi çok konuşuldu ve merakla bekleniyor. Ne zaman, hangi şartlarda seyirciyle buluşacak?**

Buğday uluslararası bir proje oldu, biliyorsunuz. Yabancı oyuncularla üç kıtada çekildi ve mevsimlere yayılan uzun bir süreçti. Şu anda montajı tamamlandı. Post prodüksiyon çalışması sürüyor, yurtdışında olacak büyük ölçüde. Tahmin ediyorum önümüzdeki Mart gibi her şeyi tamamlamış oluruz ve festivallere başvurmaya başlarız. Önümüzdeki ilkbahar-yaz döne-



mi ya da en geç sonbahara dünya galası bir yerde yapılır diye ümit ediyorum.

Son dönem Türk sinemasındaki film üretimini yapımcı olarak nasıl değerlendiriyorsunuz?

Türkiye'de dağıtım şartlarının ve mevcut festivallerin kaldırabileceğinden daha fazla film üretilmeye başlandı. Özellikle son üç yıldır bir artış var. Film sayısı neredeyse Yeşilçam günlerine yaklaştı ama sektörde bunu kaldırabilecek ekonomik koşullar henüz oluşmadı. Yine de üretimin fazla olması negatif bir şey değil. Seyirciyle filmlerin buluştuğu mecraların oluşmasını zorlayan pozitif bir etkisi olabiliyor. Ama finansman şartlarının kesinlikle iyileşmesi lazım. Son dönemde -mesela *Buğday* bunlardan biriydi- bazı filmler Avrupa'daki orta bütçeli yapımlara benzer bütçelerle çekilmeye başladı. Şartlar düzeldikçe Türk filmlerinin uluslararası alanda rekabet gücü de artıyor. 2000 öncesine göre çok daha olumlu bir tablo var.

Bunları "sanat filmleri" diye kabul ettiğimiz filmler için mi söylüyorsunuz?

Evet, ama ticari filmlerin de birçoğunun zarar ettiği bir gerçek. Yılda ürettiğimiz yüz filmin sadece on ya da on beş bütçesinin üzerinde geri dönüş sağlıyor. İki taraf için de geçerli ama bağımsız filmler için daha fazla geçerli. ■



CAROL

Yönetmen: Todd Haynes

Senaryo: Phyllis Nagy

Oyuncular: Cate Blanchett, Rooney Mara, Kyle Chandler

Yapım: İngiltere, ABD/2015/İngilizce/118'/The Weinstein Company, Number 9 Films, Killer Films/Pinema Filmcilik

1950'lilerin New York'unda sosyetenin tanınmış isimlerinden Carol, pek çok kadının hayallerini süsleyen bir güzelliğe ve hayata sahiptir. Carol kocasından boşanmak üzeredir ve kızının velayetini alabilmek için savaş vermektedir. Therese ise Manhattan'daki lüks butiklerden birinde çalışan, sıradan bir genç kadındır. İki kadının yolları Therese'in çalıştığı butikte kesişir. Carol, Therese'in güzelliğinden etkilenir ve ona hiç bilmediği coğrafyalara doğru bir yolculuğa çıkmayı teklif eder. İki kadın bu yolculuk sırasında beklenmedik bir şekilde yakınlaşır.



İFTARLIK GAZOZ

Yönetmen: Yüksel Aksu

Senaryo: Yüksel Aksu

Oyuncular: Cem Yılmaz, Berat Efe Parlar, Okan Avcı

Yapım: Türkiye/2016/Türkçe/Teke Film/Mars Dağıtım

Adem, 1970'lerde ailesiyle Ege kasabalarından birinde yaşayan, zeki ve çalışkan bir öğrencidir. Beşinci sınıfı bitiren ve yaz tatilini boş geçirmek istemeyen Adem, gazozcu çırağı olmak ister. Gazozcu Cibar Kemal Usta'nın yanında işe başlar. Ancak Ramazan ayının başıdır ve Adem imamın oruçla ilgili anlattıklarından etkilenir. Küçük olduğu için oruç tutmasına izin vermeyen ailesinden gizli oruç tutmaya başlar. Oruç bozmanın kefaretinin altmış bir gün olduğunu öğrenmiştir ve yaz sıcakında gazoz satarken oruç tutmak hiç kolay değildir. Seraplar görmeye başlayan Adem, farklı maceralara sürüklenir.



SAUL'UN OĞLU SAUL FIA

Yönetmen: László Nemes

Senaryo: László Nemes, Clara Royer

Oyuncular: Géza Röhrig, Levente Molnár, Urs Rechn

Yapım: Macaristan/2015/Almanca, Macarca/107'/Films Distribution/M3 Film

Saul, 1944 yılında Auschwitz'teki kampta öldürülmeden önce krematoryumda çalıştırılan Yahudilerden biridir. Krematoryumun insanlık dışı gündelik işlerini yürüten Saul, yakın zamanda yakılacak bir çocuk cesediyle karşılaşır. Çocuğun cesedinin yakılmasını önlemek ve onu geleneklere uygun bir şekilde gömebilmek için haham ararken tehlikeli bir maceraya atılır. Öte yandan diğer Yahudiler, yakında öldürüleceklerini öğrendikten sonra isyan çıkarmayı planlar.



YÜCE SEZAR! HAIL CAESAR!

Yönetmen: Joel Coen, Ethan Coen

Senaryo: Joel Coen, Ethan Coen

Oyuncular: George Clooney,
Josh Brolin, Tilda Swinton

Yapım: ABD/2015/İngilizce/
Mike Zoss Productions, Working
Title Films/UIP Turkey

Hollywood'un altın çağları olan 1950'lerin sonlarında geçen film, kariyeri düşüşte olan ünlü aktör Baird Whitlock'ın kendilerine The Future diyen bir grup tarafından kaçırlmasıyla yaşananları anlatıyor. Capitol Pictures'in stüdyo organizatörü Eddie Mannix etrafında gelişen hikâye, dönemin Hollywood dünyasına mizahi bir bakış getiriyor. Stüdyo organizatörünün yıldızlarla dolu oyuncu kadrosunun türlü sorunlarıyla uğraşmak zorunda kaldığı bir gününü ele alıyor. Organizatörün başındaki dertlerin en büyüğü ise, büyük projeleri Yüce Sezar filminin başrol oyuncusu Baird Whitlock'u nasıl kurtaracağıdır.



DİRİLİŞ THE REVENANT

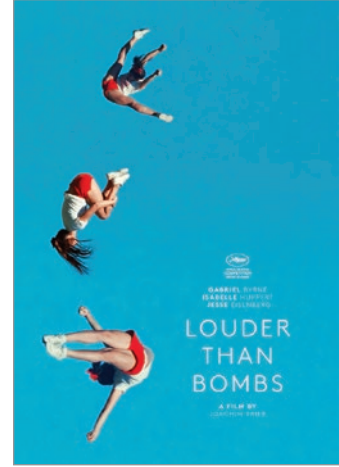
Yönetmen: Alejandro González Iñárritu

Senaryo: Mark L. Smith, Alejandro
González Iñárritu

Oyuncular: Leonardo DiCaprio,
Tom Hardy, Domhnall Gleeson

Yapım: ABD/2015/İngilizce/151'
Anonymous Content, New
Regency Pictures/The Moments
Entertainment

Diriliş, on dokuzuncu yüzyılda Amerika sınırlarında yaşanan destansı bir hayatta kalma mücadelesini anlatıyor. Film, gerçek olaylara dayanan *The Revenant: A Novel Of Revenge* kitabından uyarlandı. Kürkleri için hayvan avlayan bir kuruluştaki çalışan Hugh Glass adında bir tuzakçı, bir gün bir boz ayı tarafından ölümcül biçimde yaralanır. Glass, arkadaşları tarafından ölüme terk edilir ve oğlu öldürülür. Hayatta kalmayı başaran Glass, oğlunu öldüren John Fitzgerald'dan intikam almak için Amerika'yı baştanbaşa dolaşır. Kendisini ortada bırakan ekibinden ve kürk için katliam yapanlardan intikam alacaktır.



SESSİZ ÇIĞLIK LOUDER THAN BOMBS

Yönetmen: Joachim Trier

Senaryo: Joachim Trier, Eskil Vogt

Oyuncular: Isabelle Huppert,
Gabriel Byrne, Jesse Eisenberg

Yapım: Norveç, Fransa,
Danimarka/2014/İngilizce/109'
Arte France Cinéma/ M3 Film

Üç yıl önce trafik kazasında ölen ünlü savaş fotoğrafçısı Isabelle Reed'in büyük oğlu Jonah, annesinin anısına düzenlenen bir sergiye katılmak için evine geri döner. Jonah, kardeşi Conrad ve babaları Gene yıllar sonra ilk kez aynı çatı altında vakit geçirecektir. Gene eşinin zamansız vefatı sonrası oğullarıyla yeniden yakınlaşmak istese de herkesin Isabelle'e karşı beslediği karmaşık duygular ve farklı anılar durumu zorlaştıracaktır. *Sessiz Çığlık*, bir ailenin hayalleri, düş kırıklıkları ve sırlarının portresini çiziyor. Film ailenin yaşadığı acı kaybın ardından yüzleşmek zorunda kaldıkları gerçekleri ve bu çetin süreci aşma çabasını perdeye taşıyor.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
22 OCAK 2016	Gençlik / Youth	Paolo Sorrentino	Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz	İtalya, Fransa, İsviçre, İngiltere/2015
	Diriliş / The Revenant	Alejandro González İñárritu	Leonardo DiCaprio, Tom Hardy, Domhnall Gleeson	ABD/2015
	Dirty Grandpa	Dan Mazer	Robert De Niro, Zac Efron, Julianne Hough	ABD/2016
	Köstebekgiller 2: Gölgenin Tilsımı	James Bobin	İnci Türkay, Rayhan Asena Keskinci, Yiğit Ege Yazar	Türkiye/2015
	Dedemin Fişi	Meltem Bozoflu	Ali Sunal, Alper Kul, Doğa Rutkay	Türkiye/2015
	Karlar Kralı Norm / Norm of the North	Trevor Wall	Rob Schneider, Heather Graham, Ken Jeong	ABD, Hindistan/2016
29 OCAK 2016	Carol	Todd Haynes	Cate Blanchett, Rooney Mara, Kyle Chandler	İngiltere, ABD/2015
	Spotlight	Thomas McCarthy	Michael Keaton, Mark Ruffalo, Rachel McAdams	ABD/2015
	Zor Saatler / The Finest Hours	Craig Gillespie	Chris Pine, Casey Affleck, Josh Stewart	ABD/2015
	İftarlık Gazoz	Yüksel Aksu	Cem Yılmaz, Berat Efe Parlar, Okan Avcı	Türkiye/2016
	Yalan Labirenti / Im Labyrinth des Schweigens	Giulio Ricciarelli	Alexander Fehling, André Szymanski, Friederike Becht	Almanya/2014
	Her Şey Aştan	Andaç Haznedaroğlu	Hande Doğandemir, Şükrü Özyıldız, Mithat Can Özer	Türkiye/2015
5 ŞUBAT 2016	Kötü Kedi Şerafettin	Ayşe Ünal, Mehmet Kurtuluş	Uğur Yücel, Demet Evgar, Ahmet Mümtaz Taylan	Türkiye/2015
	Annemin Yarısı	Ozan Açıktan	Ozan Güven, Meryem Uzerli, Okan Yalabık	Türkiye/2015
	Deadpool	Tim Miller	Ryan Reynolds, Morena Baccarin, Ed Skrein	ABD/2016
	Lanetli Çocuk / The Boy	William Brent Bell	Lauren Cohan, Jim Norton, Diana Hardcastle	ABD/2015
	Pride and Prejudice and Zombies	Burr Steers	Lily James, Sam Riley, Matt Smith	ABD/2014
	The 5th Wave	J Blakeson	Chloë Grace Moretz, Nick Robinson, Alex Roe	ABD/2016
	Darmadağın / Maryland	Alice Winocour	Matthias Schoenaerts, Diane Kruger, Paul Hamy	Fransa, Belçika/2015
12 ŞUBAT 2016	Danimarkalı Kız / The Danish Girl	Tom Hooper	Eddie Redmayne, Alicia Vikander, Ben Whishaw	ABD, İngiltere, Almanya/2015
	Bekar Yaşam Kılavuzu / How to Be Single	Christian Ditter	Dakota Johnson, Rebel Wilson, Alison Brie	ABD/2015
	Belle and Sebastian: The Adventure Continues / Belle et Sébastien : l'aventure continue	Christian Duguay	Félix Bossuet, Tchéky Karyo, Thierry Neuvic	Fransa/2014
	Blinky Bill the Movie	Deane Taylor	Toni Collette, Rufus Sewell, Ryan Kwanten	Avustralya, ABD/2015
	Dünyanın En Güzel Kokusu	Mustafa Uğur Yağcıoğlu	Tuba Ünsal, Rıza Kocaoğlu, Burak Altay	Türkiye/2015
	Mel-Un	Mustafa Kara	Zehra Özarslan Çelen, Aysen Kurç, Fevzi Altunbulak	Türkiye/2015
	Tumbledown	Sean Mewshaw	Joe Manganiello, Rebecca Hall, Dianna Agron	ABD/2015
	Aşkın Seçimi / The Choice	Ross Katz	Teresa Palmer, Benjamin Walker, Alexandra Daddario	ABD/2015
	Hz. Muhammed: Allah'ın Elçisi / Muhammad: The Messenger of God	Mecid Mecidi	Mahdi Pakdel, Sareh Bayat, Mina Sadati	İran/2015
	Yip Man 3 / Ip Man 3	Wilson Yip	Donnie Yen, Jin Zhang, Patrick Tam	Hong Kong/2015
	Sessiz Çığlık / Louder Than Bombs	Joachim Trier	Jesse Eisenberg, Amy Ryan, Rachel Brosnahan	Norveç, Fransa, Danimarka/2015



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
19 ŞUBAT 2016	Saul'un Oğlu / Saul Fia	László Nemes	Géza Röhrig, Levente Molnár, Urs Rechn	Macaristan/2015
	Yüce Sezar! / Hail, Caesar!	Joel Coen, Ethan Coen	George Clooney, Josh Brolin, Tilda Swinton	ABD/2016
	Osman Pazarlama	Togan Gökbakar	Şahan Gökbakar, Mehmet Selim Akgül, Feriştah Senem Yıldırım	Türkiye/2015
	Shut In	Farren Blackburn	Naomi Watts, Ellen David, Tim Post	ABD, Fransa/2016
26 ŞUBAT 2016	Mısır Tanrıları / Gods Of Egypt	Alex Proyas	Gerard Butler, Brenton Thwaites, Rufus Sewell	ABD/2016
	Misconduct	Shintaro Shimosawa	Josh Duhamel, Anthony Hopkins, Al Pacino	ABD/2016
	Kidnap	Luis Prieto	Halle Berry, Lew Temple, Christopher Berry	ABD/2015
	Senarist	Hulusi Orkun Eser	Mustafa Uzunyılmaz, Dilara Büyükbayraktar, Halis Bayraktaroğlu	Türkiye/2016
	Amman Hocam 2 / Les Profs 2	Pierre-François Martin-Laval	Kev Adams, Isabelle Nanty, Didier Bourdon	Fransa/2015
4 MART 2016	Knight of Cups	Terrence Malick	Christian Bale, Natalie Portman, Cate Blanchett	ABD/2015
	London Has Fallen	Babak Najafi	Gerard Butler, Aaron Eckhart, Morgan Freeman	ABD, İngiltere/2015
	Zootropolis : Hayvanlar Şehri / Zootopia	Byron Howard, Rich Moore	Jason Bateman, Ginnifer Goodwin, Shakira	ABD/2015
	The Brothers Grimsby	Louis Leterrier	Sacha Baron Cohen, Mark Strong, Ian McShane	ABD/2016
	Triple 9	John Hillcoat	Casey Affleck, Chiwetel Ejiofor, Aaron Paul	ABD/2015
	13 Saat: Bingazi'nin Gizli Askerleri/ 13 Hours : The Secret Soldiers of Benghazi	Michael Bay	John Krasinski, James Badge Dale, Max Martini	ABD/2016
	Kaçma Birader	Murat Emre Kaman, Defne Deliormanlı	Zafer Algöz, Melek Baykal, Emrah Kaman	Türkiye/2015
	A Perfect Day	Fernando León de Aranoa	Benicio Del Toro, Tim Robbins, Olga Kurylenko	İspanya/2015
11 MART 2016	Sır	Mehmet Ali Zaim	Şiar Zaim, Su Sümeyye Engin, Bekir Aslantaş	Türkiye/2015
	Şeytan Tüyü	Murat Şenöy	Mustafa Üstündağ, Güven Kıraç, Şükran Ovalı	Türkiye/2015
	Kolpaçino 3. Devre	Şafak Sezer	Şafak Sezer, Aydemir Akbaş, Ferdi Akarnur	Türkiye/2016
	Daughter of God	Declan Dale	Keanu Reeves, Ana de Armas, Mira Sorvino	ABD/2016
	Roma'da Aşk Başkadır / All Roads Lead To Rome	Ella Lemhagen	Sarah Jessica Parker, Rosie Day, Raoul Bova	ABD/2015
18 MART 2016	Kung Fu Panda 3	Jennifer Yuh	Jack Black, Angelina Jolie Pitt, Dustin Hoffman	ABD/2016
	Monster Trucks	Chris Wedge	Lucas Till, Jane Levy, Holt McCallany	ABD/2015
	Uyumsuz Serisi: Yandaş Bölüm 1 / The Divergent Series: Allegiant	Robert Schwentke	Shailene Woodley, Theo James, Ansel Elgort	ABD/2016
	Midnight Special	Jeff Nichols	Adam Driver, Kirsten Dunst, Michael Shannon	ABD/2016
	Concussion	Peter Landesman	Will Smith, Gugu Mbatha-Raw, Alec Baldwin	ABD, İngiltere, Avustralya/2015
	Babalar Savaşıyor / Daddy's Home	Sean Anders	Will Ferrell, Mark Wahlberg, Linda Cardellini	ABD/2015

Yeni Dönem
BAŞLIYOR



KIRKBİR GENÇ KIRKBİR GELECEK

Geleceğin Liderleri

LİDERLİK & GENÇLİK PROGRAMI

LİSE 2 VE LİSE 3'ÜNCÜ SINIF ÖĞRENCİLERİ İÇİN ÜCRETSİZ SERTİFİKALI



www.kirkbirgelecek.com



18 SARMASIK:
EZBERE BIR PANORAMA



30 PAOLO SORRENTINO:
BIR DUYGUYU KONUSMAK



38 NARCOS: SUC VE SİDDETİN
SIRADANI LASMASI



56 GELECEK:
BONUS EFSANESI



68 GERILIM
DENKLEMİ



74 DUGVILLE: HARITA
ÜZERİNDE FİLM ÇEKMEK

82 HAVUZ
PROBLEMİ