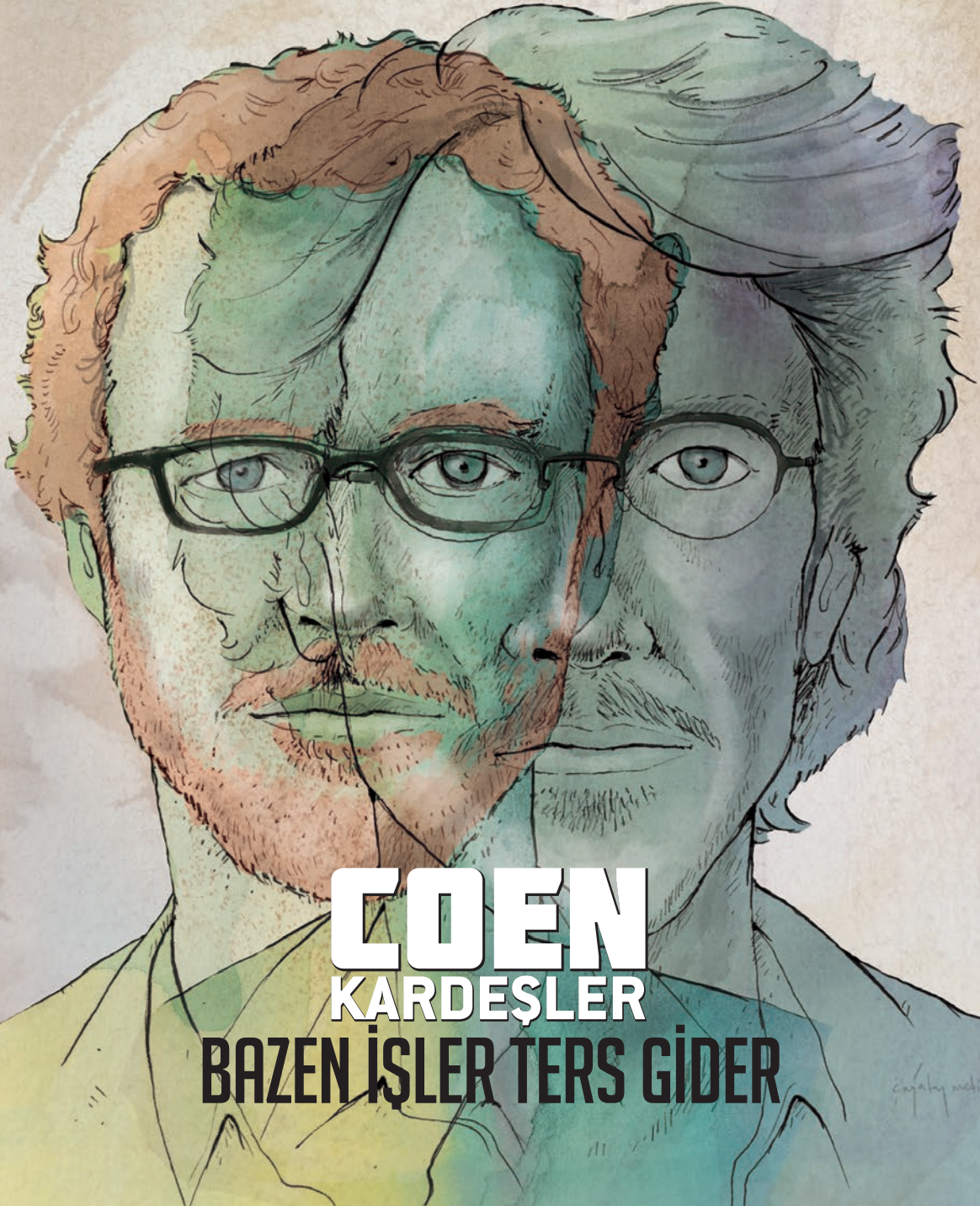


HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 51 • MART-NİSAN 2016 • 9 TL

- SESSİZ ÇIĞLIK
- SAUL'UN OĞLU
- SÖYLEŞİ: ATALAY TAŞDİKEN
- OSCAR 2016
- SÖYLEŞİ: CEVDET EREK
- KULİS: ESME MADRA



COEN
KARDEŞLER

BAZEN İŞLER TERS GİDER





KAYSERİ ŞİMDİ NE GÜZELDİR

Türkiye'nin her yeri bir ayrı güzel. Gelin Türkiye'yi Türk Hava Yolları'yla keşfedin.

#simdineguzeldir

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 51, Mart-Nisan 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 EDITÖRLERİ

Vizyon: Tuba Deniz

Belgesel Odası: Esra Bulut

Türk Sineması Araştırmaları:

Esra Tice Yıldırım

Uzaktan Kumanda: Hilal Turan

KATKIDA BULUNANLAR

Kültigin Kağan Akbulut, Cemil Akgül,
Nesibe Sena Arslan, Betül Durdu,
Gülşenem Gün, Berrak Irmak, Seda Kaya,
Nur Şeyda Koç, İsmail Önder, Ayşe Toy Par,
Bahar Yıldırım Sağlam, Ozan Sağsöz,
Barış Saydam, Koray Sevindi,
Meltem İşler Sevindi, Rüveyda Temel,
Döndü Tokar, Zeynep Turan, Havva Yılmaz

KAPAK İLLÜSTRASYONU

Çağatay Metin

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

BU SAYIDA

Coen Kardeşler

7-17 Nisan 2016 tarihinde gerçekleşecek 35. İstanbul Film Festivali'nde Joel ve Ethan Coen'in son filmi *Yüce Sezar!* (*Hail, Caesar!*) da gösterilecek. 2013'te *Sen Şarkılarını Söyle* ile karşımıza çıkan kardeşlerin son filmi eleştirmenlerden tam not alamasa da Coenlere özgü birçok alâmetifarıkayı barındırıyor. *Portre* köşesinde Coen Kardeşlerin filmografisinde öne çıkan ani karar verme, suç, intikam, tesadüf ve belirsizlik gibi temaları ele aldık.

88. Akademi Ödülleri sahiplerini buldu. Törenin Leonardo DiCaprio'nun ödül alması üzerine yapılan şakalar dışındaki gündem maddesi "gerçek olaylara" dayanan hikâyelerdi. Amerika'nın tarihine bakan filmlerin yarıştığı törende En İyi Film ödülünü *Spotlight* isimli Katolik Kilisesi'ndeki cinsel istismara odaklanan yapım kazandı. Beyaz Saray'ın cinsel tacize karşı özel kampanya başlattığı düşünüldüğünde ödülün Amerikan siyasetiyle kurduğu yakın ilişki de gözler önüne serilmiş oldu. *Oscar 2016* bölümünde aday olan filmler ve Akademi'nin filmlere yaklaşımı değerlendirilirken dergi sayfalarında En İyi Yabancı Film ödülünü alan *Saul'un Oğlu* ile En İyi Animasyon ödülünü alan *Ters Yüz* ile ilgili yazılar yer alıyor.

Belgesel Odası'nda Atalay Taşdiken'le *Ah Yalan Dünyada* isimli belgeseli konuştuk. Hacı Mehmet Duranoğlu'yla birlikte çektiği ve yapım-cılığını üstlendiği belgesel Neşet Ertaş'ın Almanya'da geçirdiği yılları ve Türkiye'ye döndükten sonra yaşadıklarını anlatıyor. Taşdiken belgeselin çekim sürecini, Neşet Ertaş'ın önemini ve kendi dünyasındaki yerini anlattı.

Türk Sineması Araştırmaları bölümünde Türk sinemasında Almanya'ya göç konusunu işleyen filmler gözden geçirilirken *Akademi*'de Seda Aktaş ile doktora tezi üzerinden kitlesele fonlamanın ne olduğunu, nasıl işlediğini ve Türkiye'deki durumunu konuştuk.

Kamera Arkası'nda çağdaş sanat alanında yaptığı çalışmalarla tanınan Cevdet Erele ile çalışmaları, *Sivas* ve *Abluka* filmlerindeki yöntemleri ve sinemada sesin önemi üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Kulis bölümümüzün bu sayıdaki konuğu oyuncu Esme Madra oldu. En son *Nefesim Kesilene Kadar* filmiyle karşımıza çıkan Madra ile oyunculuğu ve projelerini konuştuk.

Celil Civan



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



Portre

36 COEN KARDEŞLER BAZEN İŞLER TERS GİDER

Celil Civan

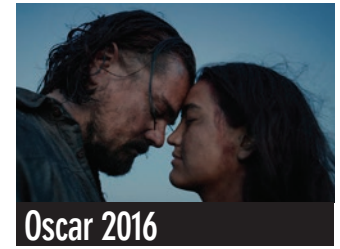
Filmlerinde suç, intikam, yanlış anlama, tesadüf veya belirsizlik temalarını işleyen Coen Kardeşlerin son filmi *Yüce Sezar!* Nisan ayında seyirci ile buluşacak.



Belgesel Odası

32 ATALAY TAŞDİKEN

Neşet Ertaş Okyanussa Anlattığımız
Bir Damladır Betül Durdu



Oscar 2016

21 Amerika "Gerçekleriyle" Yüzleşiyor
Aybala Hilâl Yüksel



SUIKASTÇI

Vizyon

06

Prenses Suikastçıya
Dönüşürken
Barış Saydam



SAUL'UN OĞLU

10

Tekil Bir Anlatı
Zeynep Turan



SESSİZ ÇIĞLIK

14

Hafıza ve Kimlik
Üzerine Bir Çeşitleme
Havva Yılmaz



İFTARLIK GAZOZ

18

Gazozcunun
Devrimci Çırağı
Seda Kaya

04 Gündem

28 Açık Alan

Ters Yüz: Kahreden Neşe Can Veren
Keder Nesibe Sena Arslan

42 TSA

(Türk Sineması Araştırmaları)
Türk Sinemasında Almanya'ya Göç
Gülşenem Gün - Ayşe Toy Par

46 Sinefil

Aynalı Maske: Vicdanın Huzursuz
Uykusu Berrak Irmak

50 Kısaca

Dans Etmeye Devam Edelim
Nur Şeyda Koç

52 Canlandırma

Animasyonun Büyüyen
Potansiyeli: Fransa Koray Sevindi

56 Kamera Arkası

Cevdet Ereğ: Ses, Ritim, Mekân ve
Sinema Kültigin Kağan Akbulut

60 Kadraj

Ters Yön İsmail Önder

62 Akademi

Türkiye'de Kitlesele Fonlama
Meltem İşler Sevindi

66 Uzaktan Kumanda

The Walking Dead İçin Mukaddime
Ozan Sağsöz

72 Açık Alan

Daire: Hayata Meydan Okuyanların
Ahvâli Rüveyda Temel

76 Malumatfuruş

Aşık Olduğumuz Zaman
Nesibe Sena Arslan

78 Eskimeyen Filmler

A Ay: Anlatılsın Elbet Bütün Hikâyeler
Bahar Yıldırım Sağlam

82 Kitaplık

Dünya Sinemasının Yabancıları
Döndü Tokar

84 Kulis

Esme Madra: Oyunculuk Kişisel Bir
Yolculuk Betül Durdu

85 Pek Yakında

OSCAR ÖDÜLLERİ SAHİPLERİNİ BULDU



88. Akademi Ödülleri 28 Şubat 2016 Pazar gecesi gerçekleştirilen törenle sahiplerini buldu. En İyi film ödülünü *Spotlight*'ın kazandığı gecede En İyi Yönetmen ödülünü ise *Diriliş* (*The Revenant*) ile Alejandro González Iñárritu aldı. Yıllardır aday olmasına rağmen bir türlü Oscar alamamasıyla gündeme oturan Leonardo DiCaprio ise Akademi'den ilk ödülünü *Diriliş*'teki Hugh Glass rolüyle kazandı. Gecenin en çok Oscar kazanan filmi teknik dallardaki altı ödül ile *Mad Max: Fury Road* oldu. Oscar'ın kazananlarının tam listesi ise şöyle:

En İyi Film: *Spotlight*

En İyi Yönetmen: Alejandro González Iñárritu / *Diriliş*

En İyi Erkek Oyuncu: Leonardo DiCaprio / *Diriliş*

En İyi Kadın Oyuncu: Brie Larson / *Gizli Dünya* (*Room*)

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu: Mark Rylance /

Casuslar Köprüsü (*The Bridge of Spies*)

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu: Alicia Vikander /

Danimarkalı Kız (*The Danish Girl*)

En İyi Görsel Efekt: *Ex Machina*

En İyi Animasyon Filmi: *Ters Yüz* (*Inside Out*)

En İyi Belgesel: *Amy*

Yabancı Dilde En İyi Film: *Saul'un Oğlu* (*Saul Fia*)

En İyi Özgün Senaryo: Josh Singer, Tom McCarthy / *Spotlight*

En İyi Uyarlama Senaryo: Charles Randolph ve Adam McKay / *Büyük Açık* (*The Big Short*)

En İyi Görüntü Yönetimi: Emmanuel Lubezki / *Diriliş*

En İyi Özgün Müzik: Ennio Morricone / *The Hateful Eight*

En İyi Özgün Şarkı: *Writing's On The Wall* / *Spectre*

En İyi Kostüm Tasarımı: Jenny Beavan / *Mad Max: Fury Road*

En İyi Yapım Tasarımı: *Mad Max: Fury Road*

En İyi Kurgu: Margaret Sixel / *Mad Max: Fury Road*

En İyi Makyaj: *Mad Max: Fury Road*

En İyi Ses Kurgusu: *Mad Max: Fury Road*

En İyi Ses Miksajı: *Mad Max: Fury Road*

En İyi Kısa Film: *Stutterer*

En İyi Kısa Animasyon: *Bear Story*

En İyi Kısa Belgesel: *A Girl in the River*

İKSV FİLM İSTANBUL FİLM FESTİVALİ 35. YILINDA

İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenen 35. İstanbul Film Festivali 7-17 Nisan 2016 tarihleri arasında yapılacak. Festival kapsamında dünya sinemasının yeni örneklerinden kültürlere, Türk sinema-

sının yenilerinden klasiklere kadar çok sayıda film; yönetmen ve oyuncuların katıldığı söyleşiler izleyici ile buluşacak.

Altın Lale Uluslararası Yarışma jüri başkanlığını yönetmen Pablo Trapero, Altın Lale Ulusal Yarışma jüri başkanlığını ise Müjde Ar üstleniyor. En İyi Film, En İyi Yönetmen, Jüri Özel Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kurgu ve En İyi Özgün Müzik dallarında ödüller 15 Nisan 2016 Cuma akşamı yapılacak törende sahiplerini bulacak.

Coen Kardeşlerin son filmi *Yüce Sezar!* (*Hail, Caesar!*), Türkiye'de ilk kez 35. İstanbul Film Festivali kapsamında Akbank

Galaları bölümünde yer alacak. Ayrıca festivalin bu yıl yeni bölümlerinden biri olan *Gömülü Hazine*'de, sinema tarihinin varlığı az bilinen, yasaklanmış, kaybolmuş, yıllar boyu izleyici karşısına çıkmamış filmleri gün ışığına çıkartılacak.

Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü alan *Fuocoammare*, Jüri Büyük ödülünü kazanan *Death in Sarajevo*, En İyi Yönetmen ödülünü alan *L'evenir*, En İyi İlk Film ödülünü alan *Inhebbek Hedi*, Alfred Bauer ödülünü kazanan *A Lullaby to the Sorrowful Mystery* daha Türkiye prömiyerini İstanbul Film Festivali'nde yapacak.



CANNES'IN JÜRİ BAŞKANI GEORGE MILLER

69. Cannes Film Festivali'nin jürisine geçtiğimiz yılın önemli filmlerinden *Mad Max: Fury Road*'un yönetmeni George Miller başkanlık edecek. Miller, daha önce iki kez katıldığı Cannes jürisinde ilk kez başkanlık görevini üstlenecek. Festival 11-22 Mayıs 2016 tarihlerinde gerçekleştirilecek.



ANKARA FİLM FESTİVALİ'NDEN HAMLET'E ÖZEL BÖLÜM

27. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde bu yıl "Dünyada Çürümüş Bir Şeyler Var!" başlıklı bölümde beş ülkeden beş filmin yer aldığı bir Hamlet Seçkisi yer alıyor. Sinema-severler, Yugoslavya, Almanya, Finlandiya, Fransa ve İngiltere'den farklı dönemlerde beyazperdeye uyarlanan Hamlet filmlerini izleme fırsatı bulacak. Festival, 28 Nisan-8 Mayıs 2016 tarihleri arasında yapılacak.



KÖPRÜDE BULUŞMALAR BAŞLIYOR

İstanbul Film Festivali Köprüde Buluşmalar platformu bu yıl 8-14 Nisan 2016 tarihleri arasında düzenlenecek. Köprüde Buluşmalar kapsamında uzun metrajlı kurmaca, belgesel projeleri ve yapımı devam eden filmlerin ilk uluslararası sunumlarının yapılacağı atölye çalışmaları ile sinema profesyonellerine yönelik birçok panel, sinema dersi ve forum yapılacak. Köprüde Buluşmalar Film Geliştirme Atölyesi'ne başvuran projeler, danışma ve okuma kurulu tarafından belirlendi. Başvurular arasından seçilen sekiz kurmaca ve iki belgesel projesi, 12-13 Nisan tarihlerinde yapılacak Film Geliştirme Atölyesi'ne katılmaya hak kazandı. Film Geliştirme Atölyesi'ne seçilen projeler şöyle:

Daha / Onur Saylak

Kaplumbağa Terbiyecisi / Orhan İnce

Kül Mektup / Lusin Drink

Leyla / Nazlı Elif Durlu

Perihan / Can Evrenol

Saf / Ali Vatansever

Sınır Bozukluğu / Uğur Becer

Soytarı / Esra Saydam

Yeniden İnşa Çağı / İmre Azem

Haremden Kaçış / Olena Yershova Yıldız

KISA FİLM ATÖLYESİ KAYITLARI BAŞLADI

İstanbul Tasarım Merkezi bünyesinde 2013 yılında faaliyetlerine başlayan İstanbul Sinema Merkezi dördüncü dönemine başlıyor. Be-yoğlu Belediyesi'yle ortak bir çalışmanın ürünü olarak başlayacak atölyeye başvuran adaylar arasından mülakatla belirlenen otuz beş kişi on iki haftalık ücretsiz eğitim almaya hak kazanacak. Atölyeye son başvuru tarihi 18 Mart 2016. Detaylı bilgi ve başvuru için: istanbultasarimmerkezi.org

KISA FİMLER ESKİŞEHİR'E

Eskişehir Uluslararası Kısa Film Festivali 28-30 Nisan 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilecek. Kısa filmcilere yeni gösterim alanları açmayı hedefleyen festival, amatör ve profesyonel herkesin katılımına açık. Festivalde jüri değerlendirmesi sonucunda En İyi Kurmaca, Belgesel, Canlandırma Film ve izleyici oylaması ile En İyi Film kategorilerinde ödül verilecek.



SUİKASTÇI NIE YIN NIANG

Gösterim Tarihi: 1 Nisan 2016

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Central Motion Pictures

Yönetmen: Hou Hsiao-Hsien

Senaryo: Chu T'ien-wen,
Hou Hsiao-Hsien

Görüntü Yönetmeni: Ping Bin Lee

Kurgu: Pauline Huang Chih-Chia

Yapımcı: Wen-Ying Huang

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Tayvan

Dil: Mandarin

Süre: 105 dk

Oyuncular: Shu Qi, Chang Chen,
Yun Zhou

▶ FRAGMAN



PRENSES SUİKASTÇIYA DÖNÜŞÜRKEN

BARIŞ SAYDAM

“ SUİKASTÇI, PRENSES OLABİLECEK BİR KADININ SUİKASTÇIYA DÖNÜŞMESİNİN YARATTIĞI PSİKOLOJİYİ VE EMİR İLE VİCDAN ARASINDA YAŞANAN GİTGELİ ANLATIR. ”



Suikastçı filminin siyah-beyaz çekilen giriş sekansında, Tayvanlı yönetmen Hsiao-Hsien Hou başkarakterine bir alternatif yaratır. Nie Yinniang (Qi Shu), evlendirileceği ancak sonradan -siyaset gereği- kaderin farklı yönleri sürüklediği kuzenini öldürme görevi alır. Kendisini yıllarca bir suikastçı olarak yetiştiren efendisinin isteğiyle vicdanı arasında sıkışır. Filmin siyah-beyaz bölümünde, Yinniang'ın efendisinin isteğini yerine getirerek suikasti gerçekleştirdiğine tanık oluruz. Başarılı bir şekilde gerçekleştirilen suikast, ülkeyi bölünmenin eşiğine getirecektir. Dolayısıyla giriş bölümünde Yinniang'ın yaşadığı tereddütün sadece kendisini değil, ülkeyi de ilgilendirdiğini görürüz.

Siyah-beyaz ve 1.85 perde genişliğinde çekilen son derece stilize giriş sekansından sonra renkli ve 1.37 perde oranına geçiş yapılır. Renk ve perde boyutuyla birlikte zaman da değişir. Tayvan Yeni Dalgası'nın sık sık kullandığı flashback benzeri bir girişle, yönetmen Yinniang'ın kararının zorluğunu açıklarken filmin tematik

özetini de yapmış olur. *Suikastçı* bir yandan içinde aşk olmayan bir aşk filmidir, diğer yandan karakterlerin seçimlerinin ülkenin geleceğini belirleyeceği, bu yüzden de karar anının yarattığı gerilim üzerine dramaturjisini kuran klasik bir Wuxia filmidir.

Wuxia Türünün Özellikleri

Dövüş filmlerinin bir alt türü olarak geçen Wuxia, özellikle Batı'da bu şekilde anılır. Çin ve Hong Kong'dan seri üretimle dış piyasaya pazarlanan Kung Fu filmleriyle aynı kategoride değerlendirilir. Oysa Wuxia'nın Uzakdoğu'da önemli bir tarihi, geleneği ve literatürü vardır. Kökenleri milattan önce iki yüzlü yıllardaki Han Hanedanlığı'na kadar gider. En eski Wuxia örneklerinde, devleti kötü yöneten ve insanlara zulmeden hanedanlara suikast düzenleyen "kahraman" suikastçıların hikâyelerine yer verilir. Suikastçı burada hak, hukuk ve adaleti sağlayanıdır. Yöneten sınıf ile yönetilenler arasındaki dengeyi koruyandır. İlk bakışta Japonya'daki samuraylarla paralellik taşıyor gibi gözükse de, Wuxia türündeki savaşçılar samuraylar gibi bir sınıfa mensup değildir. Samuray ve şövalye tarzı bir grup imtiyazlı savaşçının aksine, Wuxia'daki karakterler sıradan insanlardan seçilir.

“ Uzakdoğu’da önemli bir tarihi, geleneği ve literatürü olan Wuxia’larda suikastçı hak, hukuk ve adaleti sağlayandır. Yöneten sınıf ile yönetilenler arasındaki dengeyi korur. ”

Filmin geçtiği Tang Hanedanlığı dönemi Wuxia türünün klasik biçimini kazandığı, türün isminin konduğu ve özelliklerinin belirlendiği bir dönemdir. Yedinci yüzyılda Tang Hanedanlığı zayıflamaya başlar. Sınır bölgelerine askerler yerleştirilir ve askeri birer eyalet konumuna geçen bölgeler merkezi otoritenin zayıflamasıyla hanedanlıktan uzaklaşır. Bu sırada Weibo eyaleti kendini merkezi otorite ilân ederek asker gücüyle birliği toparlamaya çalışacaktır.

Hsiao-Hsien Hou’nun filmi için dönemin siyasi, askeri ve toplumsal koşulları son derece elverişli bir anlatım imkânı yaratır. Merkezi otoriteyi yeniden tahsis etmek için kendi ailesinden insanları öldürerek tahta çıkan bir hanedan ile şiddeti şiddet ile önlemeye çalışan bir suikastçı karşılaşır. Bu karşılaşma Hou’nun filmografisindeki yalnız, yabancılaşmış, toplumla bağı kopma noktasına gelmiş, ülkenin hızlı dönüşümüne ayak uyduramayan karakterlerin psikolojilerini yeniden yaratmak için fırsat verir.

Prensesten Suikastçıya Geçiş

Filmde bir prenses olacakken bir suikastçıya dönüşen Yinniang’ın dönüşüm süreci öne çıkar. Karakterin dönüşümünde Wuxia türünün temel formları ve psikolojik gelişim çizgisi kullanılır. Wuxia türünde kendini savaşçı olmaya adanmış karakterler belirli aşamalardan geçer. Eğitim fiziki olduğu kadar, ruhsal gelişimi de öngörür. Karakter önce fiziksel olarak, sonrasında ruhsal olarak gelişir. Şiddet, şiddeti önlemek için kullanılır. Bu yüzden, şiddetin kullanılması belirli bir manevi olgunlaşmayı gerektirir.

Filmin giriş bölümü, bu anlamda seyircinin beklentilerine karşılık gelir. Ancak gerek klasik



Wuxia anlatıları gerekse de savaşçının yaşadığı ruhsal olgunlaşma süreci türün konvansiyonlarının dışındadır. Şiddet, bir savaşçı için hiçbir zaman bir intikam aracı olarak kullanılmaz. Dövüş eğitimleri sırasında savaşçının içsel enerjisinin beyin ve ruh gücüyle birleştirilmesi esastır. Şiddetin döngüsel bir şekle dönüşmesi önemlidir. Ancak türün Batı’ya pazarlanan çoğu örneğinde salt aksiyon ve dövüş koreografilerine dayanan, gangster ve suç hikâyeleri izleriz. Bu hikâyelerde hareket, hız, şiddet, kan ve kaba kuvvet hâkimdir. Batılı kara film ve gangster türleriyle harmanlanan ve melezleşen bu tarz filmler, türün kendi geleneğinin dışındadır. Oysa Wuxia türü -Western ve samuray filmleri gibi- kendine özgü hikâyeleri, anlatısal özellikleri, türden gelen birtakım uyuşumları olan bir yapıya sahiptir.



Konvansiyonel Anlatıma Karşı

Suikastçı, aslına sadık Wuxia örneklerindedir. Türün Batılı etkilerinden uzak, hikâyenin geçtiği dönemi tüm detaylarıyla ve gündelik yaşantısıyla yeniden canlandıran, savaşçının içsel dönüşümünü merkeze alan bir bakış açısı benimser. Türün popüler örneklerindeki numalara yer vermeyen düz bir çizgide ilerler. Wuxia türündeki filmlerde sıkça gördüğümüz fantastik, aksiyonun ve nefes kesen dövüş sahnelerinin bolca olduğu, kovalamaca montajı üzerine kurulu filmlerin uzağındadır. Belki filmin durduğu yeri daha iyi belirlemek amacıyla Ang Lee'nin *Kaplan ve Ejderha* (*Wo hu Cang Long*, 2000) filmiyle *Suikastçı* arasında kısa bir karşılaştırma yapabiliriz.

Kaplan ve Ejderha'da hikâyenin geçtiği dönem ve zamana aykırı sayılabilecek abartılı bir hız ve cümbüş vardır. Karakterlerin ve mekânların zenginliği Kabuki tiyatrosuyla yarışacak kadar renklidir. Aksiyon, Hitchcockyen bir MacGuffin'le sağlanır. Filmde herkesin peşinde olduğu kılıç, aksiyonu yönlendirir ve karakterleri harekete geçirir. Aksiyon, Griffith'ten bu yana Amerikan sinemasında baskın olan kovalamaca montajı üzerine kurulur. Birbirleriyle flörtleşen, yeri geldiğinde "cool", yeri geldiğinde bilge dövüşçüler görürüz. Dövüşçüler insanüstü yeteneklere sahiptir. Havada uçabilir, su üzerinde sekebilir, okları havada tutabilir ve aynı anda farklı mekânlara geçiş yapabilirler.

Wuxia türünde savaşçılar yıllara yayılan eğitimlerinde çeşitli yetenekler kazanır. Bunlardan biri de "Qinggong" denilen hafiflik yeteneğidir. Bu yetenek sayesinde karakterler çok hızlı ve hafif bir şekilde hareket edebilir. Ağırlığın bedenini belli bir kesimine toplanmasını sağlayan "baguazhang" tekniğine dayanan bu yetenek, *Kaplan ve Ejderha* filminde suyun üstünde seken, yüksek duvarlara, evlerin damlarına, ağaçlara tırmanan ve yerçekimi kurallarını altüst ederek havada uçan karakterlerin edindiği yetenektir. Ama bunun sinemasal uygulamaları farklılık gösterir. Ang Lee'nin filminde ve türün popüler diğer örneklerinde, savaşçıların yıllar süren eğitimler sonrasında öğrendiği birtakım yetenekler fantastik sunumlarla doğaüstü bir boyuta taşınır. Renk

“Yönetmen, karakterin yolculuğunu Çin'in erken dönemindeki siyasi ve toplumsal hayatla örtüştürür.”

cümbüşü ve ölçüsüz aksiyon, fantastik öğelerle birleşerek bir tür egzotik Doğu masalına dönüşür.

Hsiao-Hsien Hou'nun filminde ise, Tang Hanedanlığı döneminde zamanın ve hayatın akışı, filmin temposunda ve anlatım ritminde belirleyici unsur olur. O dönemin insanları gündelik hayatlarını nasıl geçiriyor, zamanı nasıl kullanıyor, doğanın ve yaşadıkları mekânın karakterler üzerindeki etkileri nedir gibi sorular filmde karşılığını bulur. Hou'nun filminin aksiyona ve Doğu masallarına ihtiyacı yoktur. Başından sonuna kadar prenses olabilecek bir kadının bir suikastçıya dönüşmesinin yarattığı psikoloji ve emir ile vicdan arasında yaşanan gitgel anlatılır. Emri altındaki birinin bir hanedana karşı gelmesindeki imkânsızlığın bir benzeri, savaşçı ile efendisi arasında da vardır. Yinniang'ın karar vermesini zorlaştıran, içsel çatışmasını artıran öğelerden biri de budur.

Mavi kuş hikâyesi üzerinden Yinniang'ın ve ülkenin durumunu metaforik bir biçimde özetleyen yönetmen, Wuxia türüne ve Tang Hanedanlığı'na özgü detaylarla karakterinin yolculuğunu Çin'in erken dönemindeki siyasi ve toplumsal hayatla da örtüştürerek anlatır. Bu şekilde Ang Lee'nin içeriği Doğulu ancak biçimi Batılı olan *Kaplan ve Ejderha*'sının ve türün diğer popüler örneklerinin düştüğü kolaycılığa yüz vermeden, zorlayıcı ama aslına sadık bir dönem betimlemesi ortaya koyar. ■



SAUL'UN OĞLU SAUL FIA

Gösterim Tarihi: 19 Şubat 2016

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Films Distribution

Yönetmen: László Nemes

Senaryo: László Nemes,
Clara Royer

Görüntü Yönetmeni:

Mátyás Erdély

Kurgu: Matthieu Taponier

Yapımcı: Gábor Sipos,
Gábor Rajna

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Macaristan

Dil: Macarca, Yidiş, Almanca,
Rusça, Lehçe

Süre: 107 dk

Oyuncular: Géza Röhrig,
Sándor Zsótér, Marcin Czarnik

FRAGMAN



TEKİL BİR ANLATI

ZEYNEP TURAN

“YAHUDİ TUTSAK SAUL AUSLANDER'İN AUSCHWITZ'DE GEÇEN İKİ GÜNÜNÜ ANLATAN SAUL'UN OĞLU, SOYKIRIMA DAİR TEKİL BİR ANLATI SUNARAK ALIŞILDIK HOLOKOST FİMLERİNDEN AYRILIYOR.”



Sevcan Sönmez, “Toplumsal Travmaların Sinemada Temsil Edilişi” alt başlığı ile hazırladığı *Filmlerle Hatırlamak* kitabında son dönem Türkiye sinemasının politik filmlerini bellek, toplumsal bellek ve travma kavramları üzerinden okur. Henri Bergson, Sigmund Freud, Maurice Halbwachs gibi düşünürlerin hafızaya, belleğin toplumsallığına ve kolektif olarak inşa edilen bilinçdışına dair fikirleri doğrultusunda bir tartışma zemini açar. Bu zemin üzerinden sinemada travmanın temsilinin toplumsal belleğin yeniden kurgulanmasında nasıl bir işlev gördüğünü analiz eder.

Henri Bergson teorik anlamda belleği tanımlarken, birini gündelik hayatta gerçekleşen olayları zihinde kendi yerine ve tarihine yerleştiren; diğerini ise daima eyleme dönük ve geleceğe bakan iki farklı tür olarak hayal ediyor: “Bu ayrım belleğin sadece geçmişi olduğu gibi muhafaza edilmesi ve durağan bir hatırlama olmadığına, kişinin kendi tasarımlarıyla şimdiki zamanda bu anılara kendine göre biçim verdiğine işaret eder.”¹

1 Sevcan Sönmez. *Filmlerle Hatırlamak*. İstanbul: Metis Yayınları, s. 18

Cemal Kafadar’ın deyimiyle tarihin artık yok olanla değil bir zamanlar var olanla ilişkili olduğu düşünülürse toplumsal belleğin inşa edilişi, modern tarih yazımına aktarılışı ve sinemadaki temsili şimdiki anda yaşamaya devam eden bir uzantı olarak değerlendirilebilir. Toplumsal bellek her hâlükârda insanların birbirleriyle kurdukları iletişim ve empati yoluyla her şeyden çok ağır travmalar etrafında şekilleniyor. Bir zamanlar var olan insanların yaşadıkları tecrübeler şiir, tarih, siyaset bilimi, sanat kanalıyla aktarılsa da insan ve toplum bilimlerindeki farklı yaklaşımlar, anlatı tarzları farklı dönemlerde egemen olabiliyor. Bu elbette ki toplumsal hafızanın inşasını doğrudan etkiliyor.

Bir Zamanlar Var Olma

Sinemayı tarih yazımının bir aracı olarak kabul etmek yanlış olur. Tıpkı şiir gibi tekil olana çok daha derinlikli yaklaşabilme ve bir zamanlar var olan insanların tecrübelerini yaşayan bir belleğe dönüştürebilme imkânından dolayı filmlere de toplumsal hafızayı taşıma ve aktarma işlevi yüklenebilir. Ancak toplumbilimlerdeki farklı egemen yaklaşımların bu hafızayı şekillendirme yetisi gibi sinemada da farklı anlatım dilleri yaşanmışlıkları tekrar şekillendirir. Bundan dolayı toplumsal olayların ya da özel olarak travmala-

“ İnsanların tecrübelerini yaşayan bir belleğe dönüştürme imkânından dolayı film- lere toplumsal hafızayı taşıma işlevi yüklenebilir. ”

rın sinemada temsili üzerine çok farklı belgesel ve kurmaca filme rastlamak mümkün.

Macar yönetmen László Nemes'in Yabancı Dilde En İyi Film Oscar adayı filmi *Saul'un Oğlu*, Yahudi Soykırımı'na dair tekil diyebileceğimiz bir anlatı sunarak alışıldık Holokost filmlerinden farklı bir yerde duruyor. Film kampta Nazilerle işbirliği yapmaya zorlanan Yahudi tut- sak Saul Auslander'in (Géza Röhrig) Auschwitz imha kampında geçen iki gününü anlatıyor. Yö- netmen, Sonderkommando'ların gündelik gö- revlerini, katliamların nasıl yapıldığını anlattığı Auschwitz Notları'ndan yola çıkıyor hikâyede. Saul'un imha fırınında ölmeyince Naziler tara- fından boğularak öldürülen bir oğlan çocuğunu usulüne uygun bir dini törenle toprağa verme çabasını anlatıyor.

Film hem biçimsel özellikleri hem anlatım tarzı itibarıyla *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, 1993), *Piyanist* (*The Pianist*, 2002), *Amen.* (2002), *Kadersizlik* (*Sorstalanság*, 2005) gibi konuyla ilgi- li bildiğimiz kahramanlık ya da hayatta kalma mücadelesi filmlerinden ayrılıyor. Peki bu sine- matografik ayırım toplumsal belleği canlı tutma ve farklı bir temsil örneği olması açısından nasıl bir imkân sunuyor? *Saul'un Oğlu* bir Nazi subayı- nın, cesaretli bir Alman iş adamının, hayatta kal- mak için çabalayan bir Yahudi'nin yaşadıklarını değil; bir zamanlar var olan Saul'un hikâyesini anlatarak tam olarak ne yapmış oluyor?

Filmin farklı bir temsiliyete işaret edişinde, Saul'un, uğruna en çok çaba gösterdiği eylem ve bu eylemden dolayı girdiği insani ilişkiler etkili oluyor. Her filmde yeniden yapılıp bozu- lan tarih binlerce insanın katledildiği bir ölüm fabrikasında bir oğlan çocuğunu usulüne göre



defnetme çabası ile tekrar okunuyor. Dört ay- dır düzenli olarak kampa getirilen insanların soyunmalarına yardımcı olmak ve ardından onları gaz odalarına yönlendirmek için çalışan Saul sıranın kendisine geldiğinin farkında olsa da herhangi bir korku emaresi göstermiyor. Ya da bir başkası için kahramanlık yapmaya kalk- mıyor. Tek bir hedefe kilitlenmiş hâlde yerine getirmesi gereken emirlere uyarak bir çıkış yolu arıyor. Bu hiç de akıllıca olmayan bir davranış gibi görülebilir. Hatta bunun bir hayatta kalma hikâyesine nazaran çok daha kahramanca bir tavır gerektirdiği iddia edilebilir.

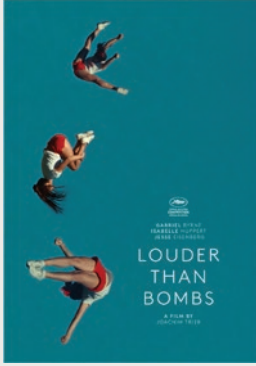


“ Saul, tek bir hedefe kilitlenmiş hâlde yerine getirmesi gereken emirlere uyarak bir çıkış yolu arıyor. ”

Ancak *Saul'un Oğlu* biçimsel yapısı ve empati kurmaya alan açan hikâyesi itibariyle bundan bir nebze kurtuluyor. Tarihi bir olayı duygular üzerinden okumak; bir çocuğu toprağa verme arzusu üzerinden bir olay örgüsü inşa etmek empatiye alan açıyor. Çünkü bir hikâyeyi karakteri yakın planda tutarak anlatmayı tercih etmek hem teknik olarak derinleşmeyi sağlayan hem de başkalarının sesine kulak vermeyi, duygularını anlamayı kolaylaştıran bir anlatım formu. Filmi ayrıcalıklı kılan da hep benzer anlatılarla izlediğimiz tarihi bir olayı bir zamanlar var olan bir adamın hikâyesini sinematografinin imkânlarını da hesaba katarak yeniden uyarlayabilmesi.

Ancak bugüne kadar beyazperdeye çok defa taşınan Holokost filmlerinin konu ve kullanılan mekân olarak yorulduğunu söyleyebiliriz. 35 mm film ve 40 mm'lik sabit lensle film boyunca Saul'u takip eden kamera zorunlu olarak her ne kadar gaz odalarına girmese ya da ceset görüntülerini kadraj dışında bıraksa da toplama kamplarının atmosfer olarak yarattığı hissiyat yukarıda sıraladığımız bilindik Holokost filmlerini ister istemez akla getiriyor.

Adolf Hitler'in nasıl intihar ettiği, Oskar Schindler'in binden fazla Yahudi'nin hayatını nasıl kurtardığı ya da bir Nazi subayının çocuğunun kaza sonucu gaz odasına girme süreci ya üretilen bir geçmişe ya da tarih yazımının önelediği faillere dair bir anlatı sunuyor. *Saul'un Oğlu* ise toplumsal belleğin sinemadaki temsiline dair Holokost filmleri özelinde yeni bir anlatı yapısına işaret ediyor. ■



SESSİZ ÇIĞLIK LOUDER THAN BOMBS

Gösterim Tarihi: 12 Şubat 2016

Dağıtım: M3 Film

Yapım: Arte France Cinéma

Yönetmen: Joachim Trier

Senaryo: Joachim Trier,
Eskil Vogt

Görüntü Yönetmeni: Jakob Ihre

Kurgu: Olivier Bugge Coutté

Yapımcı: Joshua Astrachan

Yapım Yılı: 2014

Ülke: Norveç, Fransa, Danimarka

Dil: İngilizce

Süre: 109 dk

Oyuncular: Isabelle Huppert,
Gabriel Byrne, Jesse Eisenberg

▶ FRAGMAN



HAFIZA VE KİMLİK ÜZERİNE BİR ÇEŞİTLEME

HAVVA YILMAZ

“ ÖLEN ANNELERİNİN ANISINA DÜZENLENEN BİR FOTOĞRAF SERGİSİ İÇİN AİLENİN BİR ARAYA GELMESİNİ KONU EDİNEREN *SESSİZ ÇIĞLIK*, UNUTMAK, HATIRLAMAK, SORUMLULUK, AİDİYET GİBİ TEMALAR ETRAFINDA ŞEKİLLENİYOR. ”



Hatırlamak ile unutmak arasında ölüm ve yaşam arasındaki gibi bir süreklilik ilişkisi vardır. İnsanın dünyaya ayak basmasıyla yaşlanmaya, dolayısıyla ölüme yaklaşmaya başlaması ya da hayatını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu yeni hücrelerin ancak eskilerin ölümüyle mümkün hâle gelmesine benzer şekilde bazı hatıraların zihinde hayat bulabilmesi için ötekilerin yok olması gerekir. Daha ironik olansa unutulmuş ile hatırlananların kontrol edilemez bir şekilde birbiriyle yer değiştirme potansiyelidir. Hafıza ne zaman, nerede, neyi diri tutacağına sahibine danışmadan karar verebilir. Geçmiş keyfi bir şekilde öznenin şimdiki zamanına dâhil olabilir. Dün ve bugün arasındaki geçişler hafızanın inisiyatifleriyle gerçekleşir. Birçok yönetmenin filmlerinde mesele edildiği bu çelişki, Norveçli yönetmen Joachim Trier'in de temel problematiklerinden birisidir. Üçüncü uzun metrajlı filmi *Sessiz Çığlık* (*Louder than Bombs*) ile yeniden seyirciyle buluşan Trier, *Tekrar* (*Reprise*, 2006) ve *Oslo, 31 Ağustos* (*Oslo, August*

31st, 2011)'ta olduğu gibi bu filmde de geçmişten uzaklaşmanın ne kadar mümkün olduğu sorusunu gündeme getiriyor. Fotoğrafçı anne Isabelle Reed'in ölümünün ardından dağılan çekirdek ailenin, Reed'in anısına düzenlenen bir fotoğraf sergisi vesilesiyle kısa süreliğine de olsa tekrar aynı çatı altında yaşamasını konu edinen film, unutmak, hatırlamak, sorumluluk, aidiyet gibi çeşitli temalar etrafında şekilleniyor.

Trier filmde annenin trafik kazasında yaşamını yitirmesinin üzerinden üç yıl geçmiş olmasına rağmen, görünüşte bu acıyı geçmişe teslim edip yoluna devam eden aile bireylerinin Isabelle'in hatıralarıyla yaşadıklarını, unuttuklarını sandıkları hatıraların birer hayalet gibi yanı başlarında durduğunu ima ediyor. Evde, sokakta, okulda küçücük çağrışımlarla hayatlarının Isabelle'le yaşanmış kesitlerine dönen karakterler, geçmiş ve bugünü iç içe yaşıyor. Filmin zamansal açıdan kopuk ve parçalı kurgulanışı bu imayı besliyor. Geçmiş ve gelecek arasında sıçramalı geçişler yapan Trier, kurguyu içerikte tartıştığı temalarla paralel bir şekilde düzenlemiş. Unutmak, hatırlamak, geçmiş ve bugün anlık geçişlerle farklı konulara temas edip seyircinin dikkatini üzerinde toplamayı başarıyor. Filmde, sisli, bulanık bir geçmiş yerine, hatıraların bugünkü gibi canlı, renkli bir şekilde hayat bulması, hafızanın kişiyi her daim takipte olduğu hissini veriyor.

“ Filmde, sisli, bulanık bir geçmiş yerine, hatıraların bugünkü gibi canlı ve renkli bir şekilde hayat bulması, hafızanın kişiyi her daim takipte olduğu hissini veriyor. ”

Rüyalar ve Oyunlar

Rüya ve oyun unsurları da benzer bir sorgulama içeriyor. Gerçekte küçük oğlu Conrad ile iletişimleri kopuk olan Gene'in, oğlunun dünyasına oyunlar üzerinden adım atmaya çalışması, farklı karakterler tarafından görülen değişik rüyaların, tıpkı hatıralar gibi aydınlık sahnelerle ve ani geçişlerle sunuluyor olması, Trier'in hayatın rasyonalize edilmesinin imkânsızlığına dair iddiası olarak okunabilir. Isabelle'in giderken yanında götürdükleri, karakterlerin hayatında öylesine büyük boşluklar bırakmış ki, hatıraların imdada yetişemediği yerde bilinçdışına ya da kurguya başvurmak kaçınılmaz hâle geliyor. Gün geçtikçe büyüyen bir kendini ifade edeme sorunu, ölüm karşısındaki çaresizlik hâli aile bireylerinin arasına kapatılması zor mesafeler ekliyor. Rüya ve oyun, bu sessizliğin içinde kendini bir şekilde ifade etmenin, acının zehrini başkaları yerine yine kendine akıtmanın yolu oluyor. Gerçekle arasına mesafe koymanın bu zahmetsiz yolu, filmde, özellikle ailenin en küçük bireyi Conrad'ın başvurduğu bir çözüm.

Film, bu açıdan psikanalizden yararlanmayı da ihmal etmiyor. Filmde tavan arasının bilinçdışının metaforu olarak kullanılması gibi doğrudan temasların yanı sıra, Isabelle'in çalışma odasının da bu metafora dâhil edilmesi, odadaki bir türlü toparlanamayan dağınıklığın ruh bütünlüğünün kaybıyla ilişkilendirilmesi, ötekinin bakışının önemsenmesi gibi göndermeler yakalamak mümkün. Annenin kaybı ise başlı başına psikanalitik bir tema olarak değerlendirilebilir. Ergenlikten yetişkinliğe geçmeye çalışan Conrad'ın hatıralarla diğerlerinden daha sıkı ve sürekli bir ilişki içinde oluşu, Jonah'ın



eve dönüşünün ve tekrar evden ayrıl(amay)ışının iyileşme çabasına dönüşmesi gibi unsurlar psikanaliz ve hafıza ilişkisini hatırlatıyor. Her ne kadar kendi ailesini kurmuş, düzenini oturtturmuş olsa da Jonah için dahi bir kimlik edinme meselesine dönen söz konusu psikanalitik süreç, filmin genelinde karamsar bir şekilde ele alınıyor. Isabelle'in mesleği ve ailesi arasında kalmışlığının bir yersiz yurtsuzluğa dönüşmesi bu açıdan anlamlı görünüyor. Isabelle, filmde, Camus'nün "İstemek çelişkilere yol açmaktır."¹ derken kastettiği türden bir tutarsızlık içinde betimleniyor. Bir yandan, başlangıçta sadece heyecan ihtiyacını tatmin etmek için giriştiği işini sonraları etik bir sorumlulukla yerine getirmeyi arzularken, diğer yandan ailesinin yanında kalıp çocuklarının büyümesine yardım etmek

1 Albert Camus, *Sisifos Söyleni* (çev. Tahsin Yücel), İstanbul: Can Yayınları (2013) s. 38.



istiyor. Gittiğinde dönmeyi, geldiğinde gitmeyi sabırsızlıkla bekliyor. Arzuları ve sorumlulukları birbiriyle mücadele hâlinde olduğu için kendisini ne oraya ne de buraya ait hissedebiliyor. Bu ve benzer unsurlarla film psikanaliz üzerinden varoluşsal sorgulamalara değiniyor.

Trier bir röportajında hafıza ve kimlik konusunu birey-aile gerilimi üzerinden ele almasını özgürlük meselesine eğilme isteğiyle açıklıyor. Aileyi ele alan filmlerin çoğunda görülen, babadan özgürleşerek olgunlaşmaya çalışan oğullar konseptini bilinçli olarak kullanmayan Trier, filmde modern ve özgürlükçü bir aileyi resmederken, bunun sebep olduğu sorunları gündeme getiriyor.² Özgürlüğün sadece bir yanılsama şeklinde hayatta yer alabileceğini öne süren Trier,

2 Daniel Kasman, Representation of Self: Discussing “Louder Than Bombs” with Joachim Trier, <https://mubi.com>

“Bireyselliğin ördüğü duvarlar özgürlüğün ne kadar mümkün olduğunu, mümkün olduğunda ne denli matah olduğunu, aidiyet sorunsalıyla baş etmede ne kadar işe yaradığını sorunsallaştırıyor.”

filmde bu temayı işler. Gene'in Conrad'ı takibinin ima ettiği gizli sınırlamalar kadar, bireyselliğin aile bireyleri arasına ördüğü duvarlar da özgürlüğün pratikte ne kadar mümkün olduğunu, mümkün olduğunda ne denli matah bir şey olduğunu, nereye gidersek gidelim peşimizden gelen aidiyet sorunsalıyla baş etmede ne kadar işe yaradığını sorunsallaştırıyor.

Aynı çatı altında toplandıklarında bile değişmeyen dağınıklık, karakterlerin bölünmüş ruh hâlleriyle paralel sunuluyor. Yasa koyucu babanın pasif rolü, annenin yokluğuyla birleşince filmin kurgusunda da karşılık bulan boşluklar dağınık parçalardan oluşan bir derleme oluşturuyor. Trier bu dağınıklığı o denli abartmış ki, filmin başlarında seyircide oluşan parçaları birleştirme isteği, zamanla yerini bunun gereksiz bir uğraş olacağı duygusuna bırakıyor. Bu yönüyle filmin hafızaya özel bir vurgu yapmakla beraber merkezsiz bir temalar yığını olduğu bile söylenebilir.

İlk İngilizce filminde Trier'in böyle bir dağınıklığı tercih etmesi, her konunun alıcısına hitap etme kaygısı şeklinde görülebileceği gibi, filmdeki müzik vurgusundan yola çıkarak bir çeşit potpuri şeklinde de yorumlanabilir. Her hâlükârda filmin seyircide uçucu bir tat bıraktığı rahatlıkla söylenebilir. Psikanaliz, hafıza, kimlik, zaman gibi temaların hâlihazırda birçok filmde ustalıkla işlenmiş olması seyircinin beklentisini artırdığı için, filmin temasındaki dağınıklık yüzeysellik olarak karşılık buluyor. Bu anlamda Trier, derinlikli bir iş çıkarma fırsatını kaçırmış fakat geçmişle uğraşını sürdürmekte ısrarcı davranarak hoş bir seyirlik ortaya çıkarmış görünüyor. ■



İFTARLIK GAZOZ

Gösterim Tarihi: 29 Ocak 2016

Dağıtım: Mars Dağıtım

Yapım: Teke Film, Nulook, EDGE

Yönetmen: Yüksel Aksu

Senaryo: Yüksel Aksu

Görüntü Yönetmeni: Mirsad Herović

Kurgu: Taner Sarf

Yapımcı: Yüksel Aksu,
Elif Dağdeviren, Muzaffer Yıldırım

Yapım Yılı: 2016

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 115 dk

Oyuncular: Cem Yılmaz,
Berat Efe Parlar, Okan Avcı



GAZOZCUNUN DEVİRİMCİ ÇIRAĞI

SEDA KAYA

FRAGMAN



“ İFTARLIK GAZOZ, GAYRETLİ VE AKILLI BİR ÇOCUK OLAN ADEM’İN İLK ORUÇ DENEYİMİNİ, USTA-ÇIRAK İLİŞKİSİ VE DÖNEMİN SİYASİ KUTUPLAŞMASI BAĞLAMINDA ELE ALIYOR. ”



Başrollerini Cem Yılmaz ve Berat Efe Parlar'ın üstlendiği, Yüksel Aksu'nun üçüncü filmi *İftarlık Gazoz*, vizyona girdiği günden beri çok tartışıldı. Film hakkında çıkan değerlendirmelerin çoğu gündemi meşgul eden toplumsal meselelerle yakından alakalıydı. *İftarlık Gazoz*'un nostaljik tonlarla fazlasıyla bezeli bir dönem filmi olması bugünü tartışmadığı anlamına gelmiyor. Hatta toplumun ne yönde bir değişime doğru evrildiğini görebilmek için zaten geçmişe dönüp bakmak en lüzumlu yöntem. Tabii diğer yandan şu mevzu akılda tutulmalı; tarih, manipülasyona açık bir alandır. Konusu edilen dönemdeki manipülasyon ise bugünü de ister istemez yönlendirilmeye açık hâle getirir. Böylesi dönem filmlerinin birçok kritik muhasebenin fitilini ateşlemesi, farklı fikirleri tahrik etmesi, eleştiri oklarını üzerine çekmesi doğal. *İftarlık Gazoz*'un başına gelenleri de buradan yola çıkarak açıklayabiliriz.

Ramazan Orucunun Politik Yankıları

Ramazan orucu baştan sona filmin hikâyesinin en önemli unsuru. Gayretli ve akıllı bir çocuk olan Adem'in ilk oruç deneyimi, filmi sıcak ve naif bir katmanla sarıyor. Bunun yanında usta-çırak ilişkisi, dönemin siyasi kutuplaşmaları, Ramazan pratikleri hikâyenin gidişatını belirleyen diğer

unsurlar. Sinemamızın dini meselelerle imtihanı göz önünde bulundurulursa, *İftarlık Gazoz* makul bir dil tutturmasıyla dikkat çekiyor. Büyük laflar söylenmeden, dindar insanlar rencide edilmeden, imam karakteri marjinalleştirilmeden de film yapılabileceğini gösteriyor.

Filmin sonunda Adem'in hapisanede ki şartların iyileştirilmesi için giriştiği ölüm orucu, çocukken dayanamayıp bozduğu Ramazan orucunun altmış bir günlük kefareetine eşitleniyor. Bu kabul edilmesi zor yorum, filmle ilgili tartışmanın odak noktası. Aslında filmin ilk kısmındaki çocuk orucundaki ince işçilik son kısımdaki devrimci yoruma da aksettirilseydi söz konusu yaklaşım bu kadar reddedilmeyecekti. Çünkü en başından beri uzlaşmacı, birleştirici, yapıcı bir dille yürüyen hikâye, finalde sert, teşhirci, ajitatif bir hâl alarak propaganda filmlerini hatırlatır. Bu da tutarlı ilerleyen senaryonun sarsılmasına yol açıyor. Baştaki ve sondaki zamansal sıçramalar da seyirciyi hikâyeden koparan zorlama bir müdahaleye dönüşüyor.

Eleştirilerdeki asıl mesele, filmin bugünün toplumuna yönelik politik bir tartışmayı yetmişler Türkiye'sinden bakarak yürütmeye çalışmasıyla alakalı. Yüksel Aksu, belki ticari bir hamle olarak belki de sadece doğup büyüdüğü memleketin ramazanla, oruçla, dinle alakalı bakışını göstermek ve orucun manasını ken-

“ **İftarlık Gazoz’un nostaljik tonlarla bezeli bir dönem filmi olması bugünü tartışmadığı anlamına gelmiyor.** ”

di siyasi fikrince yorumlamak adına böyle bir hikâye kurguluyor ve sinema tarihimize açık ara en insaflı imam tipini çiziyor. Fakat romantik devrimcilik konusunda yönetmen, daha minimal dokunuşlar yapsaydı seyirciyi bu kadar hırpalamaz, klişelerden sıyrılabilirdi.

Yönetmenin Dönüşen Çizgisi

Yüksel Aksu’nun yolundan gittiği, benzeştiği, ortaklıklar kurduğu yönetmenler var. Bunlardan ilki “ustam” diye bahsettiği ve filmi ithaf ettiği Yusuf Kurçenli. Bir diğeri dostluk kurduğu Ahmet Uluçay ve *İftarlık Gazoz* sebebiyle aralarında ciddi benzerlikler olduğu düşünülen Çağan Irmak. Aksu’nun ilk filmlerinde doku, atmosfer ve hikâye anlatımı açısından Ahmet Uluçay etkisi hissediliyor. Aksu, hikâyelerinin ayağını sabitlediği toprağı iyi tanımasıyla, Anadolu insanının katıksız irfanına şahitlik edebilmesiyle ve mizahi duruşu bu anlatıcılığa zemin oluşturmasıyla çağdaşı yönetmenler arasında farklı bir yerde duruyor. Fakat *İftarlık Gazoz* diğer filmlerinden bazı noktalarda ayrılıyor. Aksu kendine has üslubunu bozup Çağan Irmak’ın görsel işçiliğiyle benzer tercihlere yöneliyor. Hikâye anlatıcılığı da yerini Çağan Irmak’ın dönem filmlerindeki benzer tekniklere bırakıyor.

Geçtiğimiz yılların “komedi” filmleri arasında fark yaratan ve sevilen Yüksel Aksu filmlerinin tarzı, *İftarlık Gazoz*’un dengesi bozuk senaryosu ve duygusallığı sebebiyle sıkıntılı bir sürece girmiş görünüyor. Yeni işlerinde Cibar Kemal Gazozcusu gibi kendi “yerel” üslubunda mı diretecek yoksa piyasayı ele geçiren “koka” gibi kitlesini daha da genişletmek için yine duygu sömürsünden medet mi umacak, bekleyip göreceğiz. ■



BU YILKİ OSCARLAR
BÜTÜN ŞOV VE
TANTANA GERİDE
KALDIKTAN SONRA BİLE İKİ
İSİMLE HATIRDA KALACAK; ÜST
ÜSTE İKİ YIL EN İYİ YÖNETMEN
ÖDÜLÜNE LAYIK GÖRÜLEN İNÁRRITU
VE BEŞ DEFA ADAY OLDUĞU EN
İYİ ERKEK OYUNCU ÖDÜLÜNE
-NİHAYET- UZANAN
LEONARDO DİCAPRİO.



OSCAR
2016



AMERİKA “GERÇEKLERİYLE” YÜZLEŞİYOR

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

AMERİKAN FİLM ENDÜSTRİSİNİN GEÇTİĞİMİZ YIL İÇİNDE PİYASAYA ÇIKARDIĞI EN İYİ FİMLERİN VEYA ÜLKE/DÜNYA KONJONKTÜRÜ İÇİNDE “ANLAMLI” GÖRDÜĞÜ YAPIMLARIN YARIŞTIĞI OSCAR TÖRENİ, SEÇİLEN FİMLERİN DÜNYA PAZARLARINDAKİ PAYINI OLUMLU ETKİLEMeye DEVAM EDİYOR.

88.

Akademi Ödülleri 28 Şubat 2016 Pazar günü Dolby Theater’da gerçekleştirilen törenle sahiplerini buldu. Amerikan film endüstrisinin geçtiğimiz bir yıl içinde piyasaya çıkardığı en iyi filmlerin veya ülke/dünya konjonktürü içinde “anlamli” gördüğü yapımların yarıştığı Oscar töreni, gün geçtikçe formaliteye dönüşüyor. Ancak yine de adaylıktan ödül sürecine kadar Akademi’nin seçtiği filmlerin dünya pazarlarındaki paylarını olumlu etkilemeye devam ediyor. Her ne kadar gecenin büyük ödülü En İyi Film Oscar’ı *Spotlight*’a gitmiş olsa da bu yılki Oscarlar muhtemelen bütün şov ve tantana geride kaldıktan sonra bile iki isim ve onları buluşturan filmle hatırdakalacak. *Birdman*’den sonra *Diriliş (The Revenant)* filmiyle de üst üste iki yıl En İyi Yönetmen ödülüne layık görülen Alejandro González Iñárritu ve elbette 1994 yılından bu yana beş defa aday olduğu En İyi Erkek Oyuncu ödülüne -nihayet- *Diriliş*’teki performansıyla uzanan Leonardo DiCaprio.

Bu yılın En İyi Film adaylarına göz gezdirilirse -en az DiCaprio’nun uzun bekleyişi kadar- dikkate değer ancak şaşırtıcı olmayan başka istatistiklere rastlanabilir. Aday olan sekiz film içinden dördü -*Spotlight*, *Büyük Açık (The Big Short)*, *Diriliş*, *Casuslar Köprüsü (Bridge of Spies)*- “Gerçek olaylardan esinlenilmiştir” notu ile başlıyor. Bunların dışındaki üç film -*Marslı (The Martian)*, *Brooklyn* ve *Gizli Dünya (Room)*- ise aynı isimli romanlardan uyarlama. Son adayımız *Mad Max: Fury Road* ise meşhur üçlemenin otuz yıl aradan sonra gelen devam filmi. Hollywood’un uzun zamandır özgün hikâyeler üretmediği veya üretmekle ilgilenmediği biliniyor. Gerçek hikâyeler, biyografik anlatılar ve edebiyat uyarlamalarını filme almanın sıfırdan senaryo yazmaktan zaman ve para açısından daha kârlı olduğu ortada. 2015 yılında piyasaya çıkan filmler içinde -Akademi’nin seçimine göre- “en iyi” olanların sekizi de hikâye kurmanın sıklıkla başvuru, kolaycı yöntemlerini seçiyor.



Amerika'yı Amerika Yapan

Gerçek olaylardan esinlenen filmleri, kolaycılığın yanında ideolojik bağlamda da değerlendirmek gerekiyor. Zira bu filmler Amerikan tarihindeki belirli bir dönem veya olayın canlandırılması, bugünün ihtiyaçlarına ve konjonktürüne göre yeniden kurgulanmasına imkân tanıyor. Bu kurgular geçmişte yapılan hataları görünmez kılmayı sağladığı gibi bugünün sorunlarına geçmişten cevap aramaya yarıyor.

Tüm kariyeri boyunca Hollywood'a giriş yapacağı günü ipe çekmişçesine büyük bir hızla endüstriye adapte olan İñárritu'nun son filmi *Diriliş*, destansı bir hayatta kalma hikâyesini etkileyici bir görsellikle perdeye taşıırken, toplum dengelerini yeniden düzenlemeye yönelik unsurlar içeriyor. On dokuzuncu yüzyılın başlarında, ABD'nin henüz kuruluş yıllarında geçen filmde yerli bir anneden doğma oğlunun intikamını almak için yollara düşen Amerikalı baba Hugh Glass'ın başından geçen türlü badireler anlatılıyor. Glass'ın oğlunu himayesi ve final sahnesinde yapılan manevra, ırkçılığın yeniden yükselişe geçtiği bugünün Amerika'sı için birleştirici bir anlatı sunuyor.

Büyük Açık 2008 yılında yaşanan küresel ekonomik krizi öngören ve bu öngörü sayesinde hatırı sayılır servetler kazanan birkaç adamın etrafında dönüyor. Piyasa terimleri ve ekonomi verileri içeren film iyi oyunculuklar ve dinamik kurgusuyla izlenir hâle geliyor. Hatta yer yer hikâyeye ara verilip krizin nedenlerinin anlaşılması için kritik olan kavramlar basit düzeyde açıklanıyor. Film bu açıdan Amerikan halkının 2008'de başına gelenleri halkın anlayacağı şekilde anlatmayı görev edinmiş görünüyor. Tüm zaafalarına rağmen piyasa koşulları, bankacılık sektörü ve onları denetlemeyi çoktan bırakan devlet organları hakkında sözünü sakınmayan *Büyük Açık*, bu seneki adaylar içinde en dürüstü olabilir.



HOLLYWOOD'UN UZUN ZAMANDIR
ÖZGÜN HİKÂYELER ÜRETEMEDİĞİ
VEYA ÜRETMEKLE İLGİLENMEDİĞİ
BİLİNİYOR. GERÇEK HİKÂYELER,
BİYOGRAFİK ANLATILAR VE EDEBİYAT
UYARLAMALARINI FİLME ALMANIN
SIFIRDAN SENARYO YAZMAKTAN
DAHA KÂRLI OLDUĞU ORTADA.

Soğuk Savaş yıllarında geçen Steven Spielberg filmi *Casuslar Köprüsü* ise dönemin milliyetçi atmosferini coşkuyla canlandırmaktan geri durmuyor. Film, başkahraman Avukat Donovan'ın (Tom Hanks) dilinden Sosyalist Sovyetler karşısında Amerikan demokrasisini, Amerikan adaletini övmekten ve hatta "bir Amerikalının dünyaya bedel olduğunu" dile getirmekten hiç yorulmadığı için yorucu olmaktan kurtulamıyor. *Casuslar Köprüsü* ile birlikte adayların zayıf halkaları arasında sayılabilecek *Brooklyn* ve *Gizli Dünya* Amerikan toplumunun ve muhafazakârlığının temeli olan Amerikan ailesini yücelten garantili ve çok de-



nenmiş izlekleri takip ediyor. *Gizli Dünya* ilk yarısında güçlü bir gerilim atmosferi kurmayı başarsa da, ikinci bölümde naifliğe teslim oluyor.



Büyük Açık



Bu yılın adayları içinde iki de bilimkurgu vardı: *Mad Max: Fury Road* ve *Marslı*. Kült filmlerin etrafında oluşan efsaneye saygı duymayı bir türlü becereme-

ZAAFLARINA RAĞMEN PİYASA KOŞULLARI, BANKACILIK SEKTÖRÜ VE ONLARI DENETLEMİYİ ÇOKTAN BIRAKAN DEVLET ORGANLARI HAKKINDA SÖZÜNÜ SAKINMAYAN *BÜYÜK AÇIK*, BU SENEKİ ADAYLAR İÇİNDE EN DÜRÜSTÜ OLABİLİR.

yen Hollywood “post-apokaliptik” türün öncülerinden Mad Max serisini de rahat bırakmadı. Dünyanın dünya olmaktan, insanların insan olmaktan çıktığı karanlık bir gelecekte geçen *Mad Max: Fury Road* pek çok tartışmaya kapı aralayabilecek bu atmosferi “daha fazla aksiyon” için kullanmakla yetiniyor. Tüm o kovalamanın ve mücadelenin niçin yapıldığını dahi unutturacak bir tempo tutturan film, petrol savaşları, su kıtlığı gibi bugün de zihinleri meşgul eden sorunları önemsiz birer teferruata dönüştürüp “nasıl olsa üstesinden geliriz” ciddiyetsizliği ile savuşturuyor. Mars’ı kolonize eden “modern Robinson Crusoe” Mark Watney’in hikayesini anlatan *Marslı* ise filminden çok NASA’nın PR çalışması olarak -bir ihtimal- akıllarda kalacak.

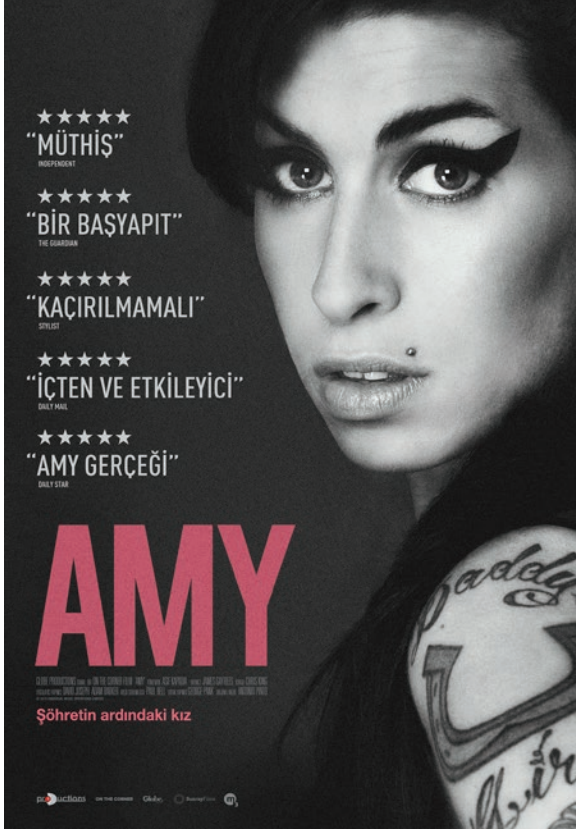


SPOTLIGHT’TA “YOZLAŞMIŞ SİSTEMİN” ORTAYA ÇIKARILMASINDAN SIKLIKLA DEM VURULSA DA SORUNUN “MEVCUT SİSTEM” İÇİNDE ÇÖZÜLEBİLECEĞİNİ ÖNEREN RAHATLATICI YOL TERCİH EDİLİR.

Cinsel İstismar Davaları ve Spotlight

2016 Oscar yarışında En İyi Film ödülünü, rahiple-
rin örtbas edilen cinsel istismar davalarını ortaya çı-
karan gazeteciler hakkındaki *Spotlight* kazandı. Oscar
töreninde ABD Başkan Yardımcısı Joe Biden’ın anon-
su ile sahne alan Lady Gaga tecavüz mağdurları için
yazdığı şarkıyı seslendirdi. Lady Gaga’nın performan-
sına, vücutlarına yazdıkları sloganlarla sahneye çıkan
cinsel taciz ve tecavüz mağdurları eşlik etti. Henüz beş
ay önce, Eylül 2015’te Beyaz Saray cinsel tacizlere karşı
özel bir kampanya başlattı. Bu kronoloji geriye doğru





takip edildiğinde, çok daha iyi filmlerle yarışıyor olmasına rağmen *Spotlight*'ın büyük ödülü kucaklaması şaşırtıcı değil. Yine de bu seçim, Akademi Ödülleri'nin güncel Amerikan siyasetiyle yakın teması bağlamında not etmeye değer.

Spotlight'ta Boston eyaletindeki pedofil rahiplerin, tacizlere göz yuman Katolik Kilisesi'nin, Kilise'den ve toplum baskısından çekindikleri için şikâyet etmekten geri duran kitlelerin içinde bulunduğu bir sistemin ifşa süreci anlatılır. İki binlerin başında yaşanan gerçek olaylardan esinlenen film olayların açıklığa kavuştuğu, suçluların cezalandırıldığı bir finalle biter ve seyirciye katıksız bir "katarsis" sunar. Bu yıl izlediğimiz Pablo Larraín imzalı *The Club* (*El Club*) filminde benzer bir hikâye ele alınırken rahiplerin insanların inançlarını sömürerek işledikleri suçlar, bu suçların aynı köhnemiş inanç kurumunun yaşatılması adına gizlenmesi, Kilise'nin kendi itibarını adalet mekanizmalarının üzerinde görmesi karanlık bir üslupla ortaya konur. *Spotlight*'ta her ne kadar "yozlaşmış sistemin" ortaya çıkarılmasından sıklıkla dem vurulsa

da sorunun "mevcut sistem" içinde çözülebileceğini öneren rahatlatıcı yol tercih edilir. Bu tercih onu *The Club*'ın kurmayı başardığı kalıcı etkiden ve derinlemesine sorgulamadan uzaklaştırır.

Beklenenler, Hak Edenler

Akademi'nin verdiği bir diğer önemli ödül olan Yabancı Dilde En İyi Film kategorisinde, beklendiği üzere Macar yapımı *Saul'un Oğlu* (*Saul Fia*) galip geldi. Geçtiğimiz yıl *Leviathan* gibi üst sınıf bir yapımın karşısında bile Yahudi soykırımına değinen *Ida*'nın bu dalda ödüle layık görüldüğünü bu noktada hatırlamak gerek. Akademi'nin Holokost konusundaki aşırı duygusallığı bilindiği için Auschwitz'te geçen *Saul'un Oğlu*'nun başarısı sürpriz olmadı. En İyi Animasyon dalının tartışmasız favorisi *Ters Yüz* (*Inside Out*) de ödüle ulaştı. En İyi Belgesel Oscar'ının kazananı Amy ise 2011'de hayata veda eden dünyaca ünlü caz şarkıcısı Amy Winehouse'un özel ve sanat hayatındaki dönüm noktalarını dengeli bir kurguyla perdeye taşıdı.

Sinema dünyasının en büyük şovu geride kaldı. Aynı rollerin mütemadiyen tekrarlandığı bir müsamereyi andıran Oscar töreni, Amerikalı kimliğinin altını dolduracak veya güçlendirecek yeni malzemeler üretmeyi bu yıl da başardı. Tören ve yapılan seçimler Hollywood'un yazılı olmayan kurallarını bir kez daha hatırlattı. Bütün dünyada film üretme ve gösterme koşullarını etkileyen bu dev endüstrinin ne olduğu, nasıl işlediği hususunda hafızaları tazeledi. ■

Kahreden Neşe Can Veren Keder

NESİBE SENA ARSLAN

***Ters Yüz*'de on bir yaşındaki Riley'nin kafasındaki beş duygu -Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti ve Öfke- Riley'nin doğup büyüdüğü şehirden taşınmasıyla karman çorman olur.**

İki kız kardeş, Neşe ve Keder, hangisinin öncelik sahibi olması gerektiği konusunda hararetle bir tartışmaya tutuşur. Bir neticeye varamaz ve kararı Kral Minos'a bırakırlar. Kral, kardeşleri uzlaştırmak ve bir arada tutabilmek için bütün yolları dener, fakat nafile! Kardeşler bir türlü anlaşamaz. Kral kararını verir: Neşe ve Keder, sırasıyla biri diğerini takip edecek şekilde, ayaklarından zincirle bağlanacaktır. Hâl böyleyken dip dibe dolanan iki kardeşin

hangisinin daha önde olduğunun da bir önemi kalmaz.

Ezop'a atfedilen bu masal kelimesi kelimesine Disney/Pixar ortak yapımı *Ters Yüz*'de (*Inside Out*, 2015) yeniden hayat bulur. On bir yaşındaki Riley'nin kafasında “kumanda merkezi” denen bir yerde beş duygu -Neşe, Üzüntü, Korku, Tiksinti ve Öfke- Riley'nin doğup büyüdüğü şehirden San Francisco'ya taşınmasıyla karman çorman olur. Taşıma şirketinin kaybettiği koliler, yeni

bir okul ve geride bırakılan arkadaşlıklar Riley'yi alt üst ederken Neşe ve Üzüntü de bir aksilik sonucu kumanda merkezinin dışında, uzun süreli hafızada kaybolur. Yanlarında Riley'nin kişiliğini oluşturan “çekirdek anıları” da götürerek... Artık Korku, Tiksinti ve Öfke'yle baş başa kalan Riley'nin bozuk psikolojisine San Francisco'nun güneşli havası bile iyi gelmez.

Mitos ve Logos

Tıpkı masalda olduğu gibi filmde de başkarakterler Neşe ve Üzüntü'dür. Kumanda merkezinden ayrı düşen iki duygu için her şey, Ezop masalında olduğu gibi bir çekişmeyle başlar. Üzüntü'nün ne işe yaradığını bilmediğini söyleyen Neşe, Üzüntü'yü kontrol masasından uzak tutmak, işlere burnunu sokmasını engellemek ister. Fakat Üzüntü, bilmediği bir sebepten, işleri karıştırır; Riley'nin en neşeli anlarında oluşan çekirdek anılara dokunup sevinçten ıslıl ıslıl parlayan anının “duygusuyla oynar”, kontrol masasını kurcalar. Neticede hafızada kaybolduklarındaysa Neşe ve Üzüntü birbirine zincirlenir.

Fakat masaldaki gibi Minos'un verdiği hükümle sonlanmak yerine film, burada başlar. Masalda sözün bittiği yerde animasyon, verdiği “entelektüel keyfi” ve yaratıcılığını konuşturur. Bu bakımdan, *Ters Yüz*'de zihnin ne olduğu ve nasıl çalıştığını izlemek çok keyiflidir. Hafıza, kişilik, rüya gibi konularda fantastik ve bir o kadar eğlenceli bir dünya resmeden filmin entelektüel keyfi, bilimsel kavramlar kullanıp teorilere dayanmasından kaynaklanır. Bilimsel tavır, bütün keyfinin yanında filme her şeyin açıklanabildiği, tasarlanabildiği rasyonel bir zemin de sağlar. Ve bu durum, hikâyenin dayandığı kadim anlatı geleneğiyle birlikte düşünüldüğünde ilginç bir tablo ortaya çıkar.



Geleneği konuşacaksak Ezop kadar eskiye, hatta daha gerisine gitmek gerek. Bahsi geçen ilginç durum iki kavram etrafında şekillenir: Mitos ve Logos. İkisi de “söz”, “hikâye” anlamlarına gelir. Yani bu tartışma için de “başlangıçta söz vardı.” İki kavram da bir tasavvur biçimine işaret eder, bu biçimler birbirinden farklıdır. Bunu söyleyebilmek için, belki de kavrama biraz haksızlık ederek Logos’u dar ve körelmiş anlamıyla kullanmak gerek. İnsanda düşünce, doğada yasa, yani her ne söz konusuysa onun gerçeği olarak Logos, dar anlamıyla bugün geldiği noktada bilim ve rasyonelliğe varır. Mitos ise, gerçeğin



başka bir yüzünü, veçhesini farklı bir yoldan konuşmak olsa da bugün geldiği noktada Logos’un karşısındadır.

Mitos, gerçeği konuşurken insan hayatının tarifi güç, muammalı ve trajik taraflarıyla nasıl başa çıkacağını konu edinir. Bu yüzden, efsane, fabl, masal gibi mitik anlatılarda hayatın anlamı ve buna karşılık insanın ne yapması gerektiği tartışılır. Tecrübe sınırlıdır, muhakeme bir yerde kesilir, akıl akledilebileni tüketir; bundan sonrası mitlere kalır. Fakat tecrübe edilebilir dünyanın pratik sorunlarıyla ilgilenen Logos’un

Hafıza, kişilik, rüya gibi konularda fantastik ve eğlenceli bir dünya resmeden *Ters Yüz*’ün entelektüel keyfi, bilimsel kavramlar kullanıp teorilere dayanmasından kaynaklanıyor.



aksine tecrübeyle doğrulanamayan ya da yanlışlanamayan bir düzlem -ihtirashlı tanrılar, türlü güçlüğü karşı koyan

kahramanlar ve konuşan hayvanların olduğu bir dünya- sunan Mitos, her şeye rağmen irrasyonel değildir.

Yönetmen Pete Docter filminden şöyle bahseder: “Film on bir yaşındaki bir kız hakkında. Fakat ana karakter kız değil, o sadece olay yeri.”

Kahraman Duygular

Proje henüz konuşulmuyorken filmin yönetmeni Pete Docter, Disney/Pixar'ın yöneticisine hikâyeyi birkaç cümleyle şöyle anlatır: “Film on bir yaşındaki bir kız hakkında. Fakat ana karakter kız değil, o sadece olay yeri.” Bu, *Ters Yüz*'ün biçimsel yaratıcılığını en baştan haber verir. Filmde iki ayrı dünya resmedilir -insanların gerçek dünyası ve duygulara ait olan zihinsel dünya- ve bunlar birbirinden hem biçim hem içerik olarak farklılık gösterir. Animasyon için kamera hareketlerinden bahsetmek pek doğru olmasa da iki dünyayı birbirinden biçimsel olarak ayıran, tam da bunlar olur. İnsanların dünyasında omuz kamerası ya da öznel çekim gibi tekniklerle çok daha minimal, organik ve duygusal olan görsellik, duygular tarafında geniş açılar ya da dramatik panlarla aşırıya kaçır. Böylece zihinsel dünyada her şey çok daha fantastik ve hayali bir özellik ka-

zanır. Bu durum aynı zamanda, zihinsel dünyanın nasıl mitik bir üslupla açıklanabilir/akledilebilir bir alan olarak kurgulandığını da gösterir.

Hareketlerimizi belirleyen karmaşık duyguları, kafamızın türlü çıkmazlarını konu edinip bunu açık seçik bir hâle getirebilen hikâye aslında Logos'un işlevselliğini taşır. İçerik itibarıyla durum böyleyken biçimsel olarak film bütünüyle mitik unsurlardan faydalanır: yönetmenin de dediği gibi, başrolde Riley değil, duygular vardır. Maceraya atılan ve türlü badireler atlatan duygular, her

Hareketlerimizi belirleyen karmaşık duyguları, kafamızın çıkmazlarını açık seçik hâle getiren hikâye Logos'un işlevselliğini taşısa da film bütünüyle mitik unsurlardan faydalanır.

mitik anlatıda olduğu gibi nihayetinde bir ders verir; filmin bütün bilimsel alt yapısına rağmen hayatın karmaşıklığına dair bir şey söyler. Neşe, Üzüntü'nün anlamını ve ne işe yaradığını bulur. Tıpkı masaldaki gibi, onlar aslında iki kar-

deşir. Ve bu, günün sonunda yaşama nasıl devam edebileceğimize dair, hiçbir teorinin açıklayamayacağı şekilde teskin eder ve bir anlamı açığa çıkarır. ■



Neşet Ertaş Okyanussa Anlattığımız Bir Damladır

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Ah Yalan Dünyada belgeseli, büyük halk ozanı Neşet Ertaş'ın Almanya'da geçirdiği yılları ve Türkiye'ye dönüşünden sonraki yaşamını anlatıyor. Belgeselin yönetmenlerinden Atalay Taşdiken'le belgeselin ortaya çıkış sürecini ve Neşet Ertaş'ın toplumumuzdaki yerini konuştuk.



ATALAY TAŞDİKEN

Neden Neşet Ertaş belgeseli yapmak istediniz?

Orta Anadolu'lu olmamın mutlaka katkısı vardır. Orta Anadolu'nun dili ve melodilerine hâkim olması, sazı çalış biçimi itibariyle çocukluğumdan itibaren beni etkiledi. Sadece müziğinden, saz çalmasından, sözlerinden etkilenen bir hayranlık değil. O abdal, bezgin, filozof yanını keşfetmek belgeseli yapmamda etkili oldu. Ozan Neşet Ertaş, müzisyen Neşet Ertaş'ın önüne geçti bende. Belgeselin yönetmenliğini birlikte yaptığımız Hacı Mehmet Duranoğlu, Can Dünder'in *Garip* belgeselini de hazırlamıştı. O belgesel gereği, Neşet Ertaş'ı yakından tanımıştı. Biraz da ona güvenerek belgeseli yapmaya cesaret ettim.

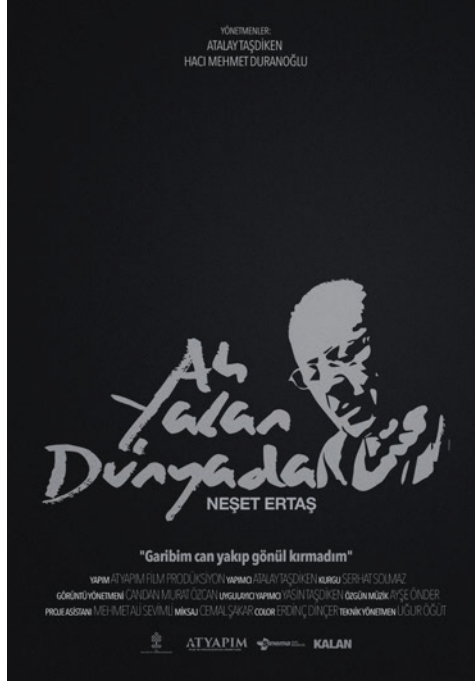
Neşet Ertaş'a aynı zamanda bir filozof diyebilir miyiz?

Neşet Ertaş'ı iyi bildiğini sanan birçok insandan şunu duydum: "Neşet'i tanımamışız. Sadece onun türkülerine, söylediklerine, sazını çalma biçimine bakmışız. Oysa arkada bir derya varmış." O türkülerin sözlerinin filozof ruhlu olmayan birinden çıkması mümkün değil. "Gölgeye girenin gölgesi olmaz" diyor. Müthiş bir birikimin ürünü, bununla ilgili tez yazılır. Okul görmemiş birinden böyle sözlerin çıkması akla zarar. Belgeselde anlatmaya çalıştık; bu Horasan'dan gelen, kuşaktan kuşağa aktarılan, irfanın ürünü. "Öldüğünde mutfağında bir çuval un kalmışsa günaha girmişsindir, dünya malı için çalışmışsın demektir." Bunlar insanın tüylerini diken diken eden sözler. Bir lokma, bir hırkanın başka şeklini söylüyor; bir derviş, bir veli.

Belgeselin adı neden *Ah Yalan Dünyada*?

Sanatçının popüler türkülerinden biri "Yalan Dünya". Belgeselin adını Yalan Dünya diye çalışırken aynı isimde bir dizi yapıldığını fark ettik. İsmi değiştirmeye karar verdik ve gördük ki İstanbul'a gelip ilk çıkardığı plağın ismi "Ah Yalan Dünyada". Yıllar içerisinde türkü "Yalan Dünya" diye tescillenmiş. *Ah Yalan Dünyada* yapmaya karar verdik.

Anlatılan temaya uygun, Neşet Ertaş'ın felsefesini anlatan bir bölüm var belgeselde. "Yalan Dünya" türküsünü söylemeden önce Yalan Dünya'nın ne olduğunu kendisi anlatıyor. "Aslında



dünya yalan değil. Yediğimiz, içtiğimiz, söyletiğimiz yalan mı? Bunların hepsi gerçek ama yalan dünya bir kahr kelimisidir. Bu dünyadan muradını alamamış insanın söyleyip geçtiği bir laftır. İşte onlardan birisi de benim" diyor. Belgeselde anlattığımızı orada kendisi söylüyor.

İbn-i Haldun'un dediği gibi "Coğrafya kaderdir." Yaşadığı topraklar Neşet Ertaş'a ne kattı?

Coğrafyanın insanın karakteri ve ürettikleri üzerinde etkisi olduğu tartışılmaz, ama Neşet Ertaş'ın meselesi sadece coğrafyadan kaynaklanmıyor. Türkmen, abdal geleneklerinden gelen bir üretme biçimi olduğunu düşünüyorum, ama bozlak Orta Anadolu'ya ait. Muharrem Ertaş-Neşet Ertaş kuşağının geliştirdiği bozlak tamamen coğrafyayla ilgili. Boz-

lak, uçsuz bucaksız ovada insan ötesi bir çılgılık, isyan; Doğu ya da Güneydoğu Anadolu'nun melodisi değil. Bozlağı karakterize eden coğrafyadır.

Neşet Ertaş'ın gelenekle kurduğu bağ nedir? Türkiye'de bu bağın nasıl bir karşılığı var?

Neşet Ertaş sadece gelenekten besleniyor, sarsılmaz bir bağı var. Abdalların Horasan'dan getirdikleri ve aktararak devam ettirdikleri geleneğin belki de son temsilcisi. Tartışılır yetenekteki insanların ne kadar popüler olduğunu görüyoruz. Neşet Ertaş gibi bir deha ömrünün son üç-beş yılına kadar neredeyse yok sayılmış, hatta hor görülüş. Hiç olmazsa sağlığında insanların onu sevdiğini ve anladığını görme şansı oldu. Öyle bir teselli var. Zaten hayatının hiçbir döneminde popüler olmayı arzu etmemiş, mal mülk edinme gayreti içinde olmamış, kazandığını hep paylaşmış. Bu bizim tespitimiz, yoksa Neşet Ertaş'ın hiçbir şikâyeti yok. Hatta bir dönem öldü demişler ve öldü bilsinler diye kendisini kapatmış.

Herkesin kalbindeki Neşet Ertaş farklıdır. Kimine geleneğin değerini, kimine insan olmayı, kimine maddiyata tamah etmemeyi, kimine gerçek aşkı ifade ediyor. Şu tartışılmaz: Yunus Emre, Âşık Veysel, Karacaoğlu'nın bizdeki karşılığı neyse sonraki kuşaklar için de Neşet Ertaş onu ifade edecek ve bu isimler arasında yer alacak. Ne mutlu ki onun çağdaşımız ve onu canlı dinleme, tanıma şansımız oldu.

Belgeselde beraber çalıştığınız kişileri nasıl belirlediniz? Daha önceki belgesellerde yer almış isimler de var.

O konuda adil olmaya çalıştık ve kendisini tanıyan insanlardan aldığımız tepki de adil bir yaklaşım gösterdiğimiz

Neşet Ertaş türkülerinin filozof ruhlu olmayan birinden çıkması mümkün değil. Okul görmemiş birinden böyle sözlerin çıkması akla zarar.



HACI MEHMET DURANOĞLU

**Yunus Emre, Âşık
Veysel, Karacaoğlan'ın
bizdeki karşılığı neyse
sonraki kuşaklar için
de Neşet Ertaş onu
ifade edecek.**

yönündeydi. Almanya'da ve sonrasında vefatına kadarki süreçte onun en yakınında olan, kendisinin de açıkça referans gösterdiği Bayram Bilge Tokel, Erol Parlak, Hasan Saltık ve halkanın diğer uçları... Hepsi en sevdiklerim, sırlarımı bilenler, en yakınımıdaki insanlardır diye bahsettiği insanlar. Neşet'i onların ağzından anlatmayı seçtik.

**Usta sanatçının ailesinin dışı
dönük olmadığını biliyoruz. Size
yardımcı oldular mı ya da belge-
seli izlediler mi?**

Hasan Saltık aracılığıyla Almanya'da yaşayan oğlu Hüseyin Ertaş'la irtibata geçtik, belgesel yapmak istediğimizi söyledik. Aile Neşet Ertaş'la ilgili belgesel, film gibi şeylere gönüllü değil, edindiğimiz intiba o. Çünkü geçmişte sanatçının ailesiyle yaşadığı sorunlar *Garip* belgeselinde çokça anlatıldı. Bu durum muhtemelen aileyi üzdü, tedirgin etti. Net bir şekilde bakışımızı, yapmak istediğimizi anlattık ve onay aldık. Ailenin diğer fertleriyle görüşmedik henüz. Belgesel bittikten sonra irtibatımız olmadı.

Belgeseli Ertaş'ın sağlığında yapmak istemiş miydiniz, yapsaydınız nasıl olurdu?

Sağlığında yapmayı düşünmedim çünkü Neşet Ertaş'la ilgili çok iyi iki tane belgesel var. Bayram Bilge Tokel'in danışmanlığında TRT'nin yaptığı *Bozkırın Tezenesi* ve *Garip* belgeselleri var. O dönemde Neşet Ertaş belgeseline ihtiyaç yoktu. İki belgeselin üzerine ne gerek vardı diye insanların aklına sorular gelebiliyor ama bu tamamen farklı oldu. *Garip*'ten sonraki dönemi hiç anlatılmadı. Bu belgeseldeki bakışımızda temel bir fark var. Otobiyografiden ziyade Neşet Ertaş'ın duygu dünyasını, felsefesini, hayata bakışını, insan yanını öne çıkaran bir yaklaşıma sahip. Diğer iki belgeselle kıyas edilmesi mümkün değil. İki belgeselde de olmayan vefatına kadarki süreci anlattık.

Bu belgeselle Neşet Ertaş'ı anmak veya ona hürmet etmek istediğinizi söyleyebilir miyiz?

Bu ticari beklentiyle yapılmış bir iş değil. Kendime vazife saydığım ve yapmaktan mutlu olduğum, yıllar geçse bile iyi ki yapmışım diyebileceğim bir iş oldu. Benim bildiğim yanını insanlar da tanısin isteğiyle yaptığımız iyi niyetli bir iş. Umuyorum geniş kitlelere ulaşacak. Neşet Ertaş'ı tanımak, tanıtmak meselesinden daha önemlisi belgeselin bu coğrafyanın değerlerinin, geleneğinin ne kadar önemli olduğunu tekrar sorgulama imkânı vermesi. Bu daha değerli. Öldükten sonra yapılması, Usta'ya bu toprakların vefası olarak algılanmalı. Neşet Ertaş ölünce unutulacak insan değil. Belgesele gösterilen ilgi bunu çok net ortaya koydu. Türkiye'nin her yerinden belgeseli nasıl izleyebiliriz diye arıyorlar. İstanbul'da Yeşilçam Sineması'nda kısıtlı bir süre gösterdik.



Duyurusunu da çok yapamadık, ama önümüzdeki süreçte Anadolu'nun belli yerlerinde tekrar bir vizyon çalışması yapacağız.

Belgesel Neşet Ertaş'la mesafenizi daraltmıştır muhtemelen. Ertaş'la yakınlaştığınızda hayal kırıklığına uğradığınız veya hayranlığınızın arttığı durumlar oldu mu?

İzleyen insanların dile getirdiği "Neşet Ertaş'ı bu kadar tanımıyorduk" duygusu belgesel çalışması sırasında

bire bir bende de karşılık buldu. Şaşırtan hikâyeler dinledim, bir kısmını belgeselde kullandık bir kısmını kullanamadık maalesef. Geldiğim nokta şu; bende Neşet Ertaş geçen yılki Neşet Ertaş değil, hikâyelerinin içine girdikçe artık bambaşka bir yerde. Veli değerinde olsa da pamuk gibi naif biri de değil. Karşısındaki kim olursa olsun gerektiğinde lafını çekinmeden söyleyen biri, çünkü Neşet Ertaş'ın dünyayla işi yok. Hep rahat olmuş, zaman zaman insanları kırırsa bile.

Belgeselde çıkan sonuç sizi tatmin etti mi?

Belgeselini yaptığınız insan Neşet Ertaş ise onunla ilgili yapılabilecek şey sonsuzdur. Neşet Ertaş okyanussa anlattığımız onun bir damlasıdır. Metrajı uzatarak daha farklı hikâyeler anlatılabilir, ama yaptığımız iş süreliydi ve belirli çerçevesi olması gerekiyordu. Çıkan işten mutluyum ama Neşet'le ilgili yapılacak ne varsa yaptık demiyorum.

Bundan sonraki çalışmanız ne olacak? Belgesel sinemada bu tarz biyografilerle devam etmeyi düşünüyor musunuz?

Yeni bir film çektim: *Arama Motoru*. Vizyon işleriyle uğraşacağız. Belgesel sevdiğim, ruhumu dinlendiren bir iş ama yakın vadede belgesel planım yok. ■

Neşet Ertaş, abdalların Horasan'dan getirdikleri ve aktararak devam ettirdikleri geleneğin belki de son temsilcisi.



İLLÜSTRASYON: ÇAĞATAY METİN

BAZEN İŞLER TERS GİDER

COEN KARDEŞLERİN FİLMLERİNDE SUÇ, İNTİKAM, YANLIŞ ANLAMA, TESADÜF VEYA BELİRSİZLİK GİBİ TEMALAR ORTAYA ÇIKAR.

CELİL CİVAN

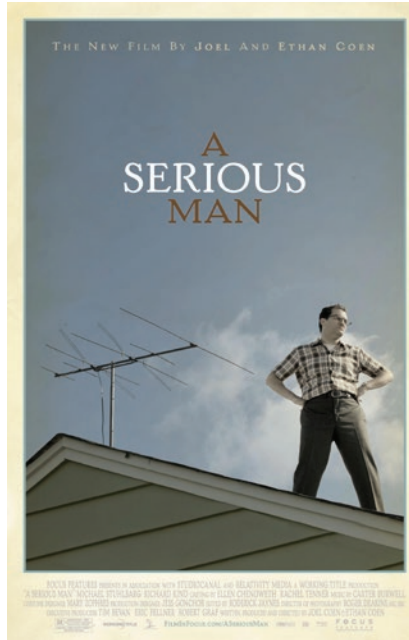
Joel ve Ethan Coen sinemasında bazı ortak temaların filmografileri boyunca perdeye yansıdığını görmek mümkün. Film noir'dan gangster filmlerine, hafif komedilerden western'e kadar birçok türde yapıma imza atan kardeşlerin eserlerinde kahramanların büyük kısmı monoton hayatından sıkılmış sıradan insanlar, sakar ve gülünç suçlular ile beceriksiz kanun koruyuculardır. Bu kahramanların olay örgüleri etrafındaysa suç, intikam, yanlış anlama, tesadüf veya belirsizlik gibi temalar ortaya çıkar. Bu temaların ortaya çıkmasını sağlayan en önemli sebepse kahramanların verdikleri kararlardır. Bu kararlarınsa





aniden verilmiş yanlış kararlar olduğu görülür. Dahası, kararların yanlış ve düşünülmenden verildiği çoğu kez ba-
şından beri bellidir. Bu yüzden *Kansız* (*Blood Simple*, 1984) filminin anlatıcısı daha en başta “kim olursanız olun, işler ters gidebilir.” der. İşler ters gidebilir, zira alınan karar üzerinde düşünülüp taşınılmış bir karar değildir. Söz konusu filmde Abby’nin kocasını aldatmaya, kocası Julian’ın karısını öldürmeye karar vermesi kısa bir sürede gerçekleşir. Bunun yanında film boyunca Abby de Julian da yüz ifadeleriyle yaptıklarının doğru olup olmadığından emin değildiler.

Coen Kardeşlerin filmlerinde suç teması kararın arkasından gelir: Çocuk



sahibi olmak isteyen bir çift zengin bir ailenin bebeğini kaçıır, para sıkıntısı çeken bir adam karısını kaçırmaları için iki beceriksiz suçluyu tutar, karısının başkasıyla evleneceğini öğrenen bir adam hapisten kaçır, işinden ve hayatından memnun olmayan bir berber karısıyla beraber olduğunu düşündüğü adama şantaj yapar, gazino soymak isteyen suçlular yaşlı bir kadının evinin alt katını tutar, uyuşturucu kartellerinin çatışmasına tanık olan bir avcı polise haber vermek yerine para dolu çantayı alır, CIA’den kovulan bir istihbaratçı intikam almak için gizli bilgiler içeren bir CD hazırlar veya babasının intikamını almak isteyen genç bir kız acımasız bir askerle anlaşır.



Eşikte Duran Sıradan İnsanlar

Coen Kardeşlerin kahramanlarının neden ani kararlar aldığına *Orada Olmayan Adam*'daki (*The Man Who Wasn't There*, 2001) hayatından sıkılmış berber Ed cevap verir: "Eşikte duruyoruz, tek yapmamız gereken kapının tokmağını

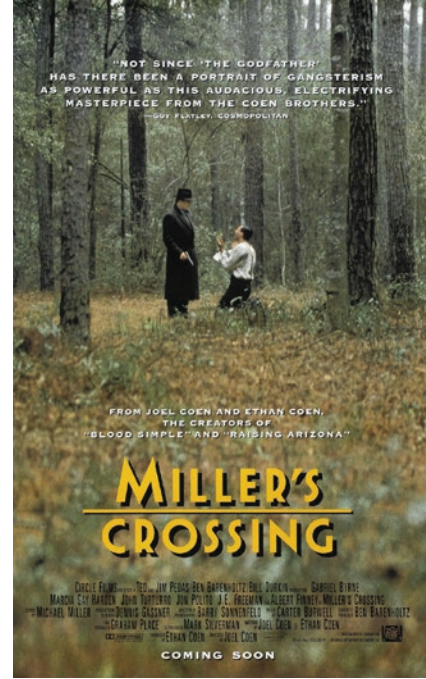
Coenler, *Miller's Crossing*'de, kahramanın her zaman zekasıyla iş çevirdiğini göstermezler. Aksine devreye kimi tesadüfler ve belirsizlikler girer.

çevirmek." Bunun sonucunda Ed, sıradan hayatının değişip değişmeyeceğini bile bilmeden Amerika'da kuru temizleme işini başlatmak istediğini iddia eden dolandırıcı Creighton Tolliver ile ortak olmak ister. Ortaklık için gerekli parayı karısıyla birlikte olan Koca Dave'e şantaj yaparak elde eder. Filmin

adına atıfla bir hayalet gibi ifadesiz bir yüzle dolaşan Ed, kapının tokmağını çevirmiştir, ancak tokmağı çevirmesiyle işler gene ters döner ve Ed'in açtığı kapı gitgide üzerine kapanır. Diğer yandan film, düşüncesizlik ve suçun karşısına başka bir durumu daha ekler: Ed, iyi piyano çaldığına inandığı ve yaşadığı karanlığın içinde yanında huzur bulduğu Birdy'ye müzik kariyeri için destek olmak ister. Birdy ile konuşurken yardım etmek istediğini ve bunu "iyice düşündüğünü" söyler. Ed, ani karar-suç ikilisi karşısına düşünceli iyilik ikilisini koymaya çalışsa da işler istediği gibi yürümez. Yaşadığı sıkıcı hayattan kurtulmak için tokmağı çevirse de kapı yanlış bir odaya açılmış, Ed de içeri adımını atmıştır. Güldürü özelliğiyle öne çıkan *Arizona Junior*'ın (1987) sonunda kaçırdıkları bebeği zengin aileye teslim eden Hi ve Edwina ikilisi affedilip mutlu bir sona kavuşsa da Coenlerin çoğu filminde yanlış kararlar alan kahramanlar o kadar da şanslı sayılmazlar.

Zeki Çocuk Tommy

Miller's Crossing (1990) filminin kahramanı Tommy Reagen söz konusu ani karar veren sıradan kahramanların dışında bir yerde durur. Şehri yönetmek için birbiriyle mücadele eden mafya grupları arasında bir hayalet gibi dolaşan Tommy, mafya liderlerine verdiği fikirlerle onların önce hayranlığını kazanır, sonrasındaysa birbirlerine düşmelerini sağlar. Yer yer övmek kimi kez de alay etmek amacıyla zeki olduğu vurgulanan Tommy, İrlandalı Leo veya İtalyan Caspar gibi mafya liderlerini ani kararlar vermekle suçlar. Hayattan bıkkınlığını ve ifadesiz yüzünü sessizlik ve poker suratına dönüştüren kahramanımız film boyunca hikâyede yer alan herkesi manipüle eder. Ancak



Coenler, gangster filmlerine bolca atıf yapan *Miller's Crossing*'de, kahramanın her zaman zekasıyla iş çevirdiğini göstermez. Aksine devreye Tommy'nin de çözemediği kimi tesadüfler ve belirsizlikler girer. Tommy de çoğu kez kendini tesadüflerin eline bırakır ve zekasını ancak tesadüflerin gerçekleşmesinden sonra kullanır.



Miller's Crossing, Coen Kardeşlerin birçok filminde karşımıza çıkan tesadüf ve belirsizliğin sadece sıradan insanların değil, zekasıyla her şeyi çözmeye çalışan kahramanların hayatında da belirleyici bir etken olduğunu vurgular. Bu belirsizlik ise gerçeğin nasıl algılandığından, bilim ve dinin konumuna kadar birçok tartışmayı öne çıkarır. *Orada Olmayan Adam*'da Dave'i öldürmekle suçlanan -Ed'in karısı- Doris'i savunan avukat Freddy, Doris ve Ed'le bir görüşmesinde Heisenberg'in "belirsizlik ilkesinden" söz eder ve gerçekliğin baktıkça görülemeyeceğini iddia eder. Deliller Doris'i işaret etse de Freddy, yeni bir gerçeklik algısı yaratmanın peşindedir. Dahası, Ed Dave'i öldürdüğünü söylese de avukat buna inanmaz ve "yeni bir hikâye" bulmak gerektiğini vurgular. Burada bizim seyrettiğimiz olay örgüsüyle avukatın hazırladığı olay örgüsü arasındaki fark bir ironiye işaret eder.

Seyirci Dave'i Ed'in öldürdüğünü bilir ama mahkemede Fred jüriye kendi ürettiği hikâyeyi sunmayı düşünür.

Ulysses'in bilimsel açıklamaları haksız değildir, ama su baskınının tam da idam edilecekleri sırada olması tesadüf müdür?

Belirsizlik, Tesadüf ve İlahi İşaret

Belirsizlik ve tesadüfün din ve bilimle ilişkisi iki filmde açıkça görülür. Homeros'un *Odyseus*'undan esinlenen *Nerdesin Be Birader* (*O, Brother Where Art Thou*, 2000) filminin kahramanı Ulysses sahte avukatlık yapmaktan hapse düşer. Karısının başkasıyla evle-

neceğini öğrenince zincirle bağlı olduğu iki mahkumla kaçan Ulysses, film boyunca arkadaşlarının dini inançlarıyla dalga geçer. Zekasıyla dikkat çeken ve her şeyin bilimsel bir açıklaması olduğuna inanan Ulysses, karısına kavuşmak için arkadaşlarına yalan söyler. Avukat Freddy gibi bir gerçeklik algısı yaratan sahte avukat Ulysses hapse düşmeden önce bir hazine gömdüğünü anlatarak arkadaşlarını kandırır. Ancak bu hazineye kavuşmaları için çok az bir süreleri vardır, zira hazinenin gömüldüğü vadi elektrik üretmek amacıyla bir süre sonra su altında kalacaktır. Başlarına türlü tersliklerin geldiği kahramanlarımızın filmin sonunda idam edilecekleri sırada Ulysses, Tanrı'ya dua etmeye başlar ve tam o sırada su baskını ile her şey su altında kalır. Kahramanlarımız baskın sayesinde kurtulunca Ulysses'in arkadaşları bunun ilahi bir işaret olduğunu söylerken Ulysses biraz önceki yal-



varmalarını unutmuşçasına bilimsel açıklamalarına devam eder. Ulysses'in bilimselliği haksız değildir, ama su baskınının tam da idam edilecekleri sırada olması tesadüf müdür?

Belirsizlik ve ilahi işaret teması, *Ciddi Bir Adam* (A Serious Man, 2009) filmi-nin odağı durumundadır. Fizik hocası Larry Gopnik'in sıradan hayatı sıra dışı felaketlerle gitgide baş edilmez bir hâl alır. Karısı boşanmak istemekte, çocukları ve kardeşi sıkıntı çıkarmakta, okulda sorunlar yaşamaktadır. Hayatının neden bu kadar karmaşık bir hâl aldığı anlamayan Gopnik çözümü üyesi olduğu cemaatin hahamlarında arasa da tatmin edici cevaplar bulamaz. İlk gittiği haham her şeyin Tanrı'nın bir işareti olduğunu söyleyerek bakış açısını değiştirmesini tavsiye ederken ikincisi Yahudilikte Tanrı'ya atıf yapan Haşem'in yaptıklarının anlaşılamayacağını vurgular: Her şeyi bilemeyiz, cevaplar arasak da Haşem bize bir cevap borçlu değil...

Sinir krizinin eşiğindeki Gopnik din adamına "Madem cevap vermeyecek, neden soru sormamızı istiyor?" diye çıkışa da kendi mesleği açısından durum yine pek farklı değildir. Derslerinde Schrödinger'in Kedisi ve belirsizlik ilkesini anlatan kahramanımız, bir öğrencisine itiraf ettiği gibi anlattıklarını kendisi de anlamaz. Dolayısıyla kainatı çözmek için kullandığı bilimin kendisi de sorulara cevap verecek durumda değildir. Aynı biçimde Coen Kardeşler de tesadüf, belirsizlik veya ilahi işaret konularında bir cevap vermez. Bir su baskını hem dini hem de bilimsel açıdan yoruma açıktır ama diğer yandan dinin belirsiz kaldığı yerde bilim de açıklayıcı olmaz.

Coen Kardeşlerin bütün filmlerinde söz konusu temalar farklı biçimlerde ortaya çıkar. Hafif bir güldürü veya

Yüce Sezar başarılı dönem atmosferi, grotesk tipleri ve işleri ters giden kahramanlarıyla 35. İstanbul Film Festivali'nin merakla beklenen yapımlarından biri.

dramda anlık kararlar, tesadüf veya yanlış anlamalar cinayete sebep olmak yerine mizahi bir biçimde kullanılır. *Büyük Lebowski* (Big Lebowski, 1998) bu anlamda yanlış anlama üzerine kurulu bir olay örgüsü takip ederken *Dayanılmaz Zulüm* (Intolerable Cruelty, 2003) intikama odaklanır. *The Huds-*



ker Proxy (1994) ani bir kararla şirketin başına getirilen sıradan bir adamın başarı hikâyesini anlatırken *Barton Fink* (1991) yazar tıkanması etrafında belirsizliğe, *Sen Şarkılarını Söyle* (Inside Llewyn Davis, 2013) ise başarısız olduğunu kabullenmeyen bir şarkıcının hayatındaki belirsizlikleri ve kaderini değiştirme çabasına işaret eder.

Coen Kardeşlerin son filmi *Yüce Sezar* (Hail, Caesar, 2016) eleştirmenler tarafından tam not alamasa da kardeşlerin birçok filminde olduğu gibi başarılı dönem atmosferi, grotesk tipleri ve işleri ters giden kahramanlarıyla 35. İstanbul Film Festivali'nin merakla beklenen yapımlarından biri olacak gibi görünüyor. ■

TÜRK SİNEMASINDA ALMANYA'YA GÖÇ

GÜLSENEM GÜN - AYŞE TOY PAR

Göç edenlerin ve geride kalanların yaşadıkları romanlara ve şarkılara olduğu gibi filmlere de yansır; zamanla iç ve dış göçler Türk sinemasının en çok işlenen konularından biri hâline gelir.

Gelişmekte olan birçok ülkede olduğu gibi Türkiye’de de ellili yıllardan itibaren yoğun şekilde yaşanan iç ve dış göç sosyal, politik ve ekonomik sorunların bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkar. Demokrat Parti’nin iktidara gelmesiyle girilen modernleşme sürecinde, altyapı yetersizliği ve sosyo-ekonomik yapıda oluşan zaafılar nedeniyle, kısa süre sonra sorunlar baş gösterir. Savaş sonrasında, Amerika’nın gelişmekte olan ülkelere yardımını kapsayan Marshall Planı’ndan Türkiye’nin de faydalanmasıyla tarımda makineleşme hızlanır. Köylere gelen traktör sayısının artışı, tarım işçilerinin varolan az sayıdaki iş olanaklarını kaybetmelerine neden olur ve bu durum önce iç, hemen ardından dış göçü tetikler. Bunun yanında altmışların ortasında, çoğu Avrupa ülkesi, İkinci Dünya Savaşı’nın neden olduğu derin ekonomik yaraları sarmak ve işçi

açıklarını kapatmak amacıyla, yabancı işçi alımı yapma kararı alır. Savaşta en büyük yarayı alan Almanya, ekonomik yeniden inşa için zorunlu olan işgücü çağrısını Doğu Akdeniz ülkeleri, Yunanistan, eski Yugoslavya ve Türkiye’ye yöneltir.

1961’de Almanya ile Türkiye arasında yapılan anlaşmanın sonucunda iyice hızlanan göç sürecinde bu ülkeye giden ilk misafir işçiler, kentlerde yaşayan çoğunluğu kırsal kökenli bekâr erkeklerdir. Başlangıçta, yurt dışına göç edenlerin gitme nedenleri işsizlikten çok; düşük ücret, gelir yetersizliği, iş koşulları ve hayat düzeyini yükseltme çabası ya da bilgi, beceri ve görgü artırma isteği olarak gözlemlenir.¹ Yetmişli

1 SENCER, Muzaffer , “İşsizlik/İşçi Göçü”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, cilt 5, s. 1181.

yıllara gelindiğinde ise göçmen işçilerin profili değişir, iş olanaklarının giderek azalması nedeniyle köyünden çıkıp doğrudan yabancı bir ülkeye göç edenlerin oranı artar. Yine bu yıllarda Almanya'da yaşayan Türk işçilere, ailelerini yanlarına getirme hakkı tanınır. Buna paralel olarak geçici olarak gidilen topraklarda doğan veya yetişen, dolayısıyla oranın vatandaşlığını almaya hak kazanmış ikinci ve üçüncü kuşak göçmenlerin sayısı hızla artar.

Göç edenlerin ve geride kalanların yaşadıkları romanlara ve şarkılara olduğu gibi filmlere de yansır; zamanla Türkiye'nin çehresini tamamıyla değiştiren iç ve dış göçler Türk sinemasının en çok işlenen konularından biri hâline gelir. 1964 yılında Halit Refiğ tarafından çekilen *Gurbet Kuşları* Türkiye'de ilk kez iç göç olgusunu perdeye taşır. O yıllarda pek çok sosyal sorunu göz ardı eden Türk sineması, melodram türünde çekilmeye elverişli bir konu olması sebebiyle göçü ve göç edenlerin sorunlarını yalnızca sosyal gerçekçi filmlerde değil ticari filmlerde de sıklıkla işler. Dış göç olgusu ise, ilk kez Türkan Şoray'ın yönettiği *Dönüş* (1972) filminde karşımıza çıkar. Bunu, büyük tartışmalar yaratan Tunç Okan'ın *Otobüs* (1974), Şerif Gören'in *Almanya Acı Vatan* (1979), Tevfik Başer'in *40m² Almanya* (1986) ve *Sahte Cenete Veda* (1988), yine Tunç Okan'ın *Sarı Mercedes* (1992) filmleri izler. Bu filmlerde ağırlıklı olarak, göç edilen Almanya'da yaşanan maddi sıkıntılar ve çalışma koşullarının güçlüğü, göçmenlerin içinde bulundukları kültürel hayata uyum sorunları ve dönüş hayalleri işlenir. Doksanlı yılların sonuna gelindiğinde ise yurt dışında, özellikle Almanya'da yaşayan Türk kökenli genç sinemacılar göçmenliğe dair bakış açılarını yansıttıkları birbirinden çarpıcı filmlerle konuya yeni bir boyut kazandırır. Bu sinemacılar arasında Fatih Akın'ın yanı sıra Ayşe Polat, Yüksel Yavuz, Thomas Arslan, Neco Çelik, Seyhan Derin, Buket Alakus, Miraz Bezar isimlerini anmak gerekir.

Almanya'ya göç hakkındaki ilk film olan *Dönüş*, ismiyle bile bu sürecin başlangıcında geride kalanların beklentisi ve gidenlerin konumu hakkında ipucu verir: Almanya, mutlaka dönmek üzere kısa süreliğine gidilen bir yerdir; gidenler

Filmlerde Almanya'da yaşanan maddi sıkıntılar ve çalışma koşullarının güçlüğü, göçmenlerin içinde bulundukları kültürel hayata uyum sorunları ve dönüş hayalleri işlenir.



orada para biriktirip dönecek misafirlerdir. *Almanya Acı Vatan*, ismine bakıldığında ise görünen odur ki misafirlğe gidilen yerden dönüş o kadar da kolay değildir; gurbet çok acı verse de sürekli yaşanan bir yere dönüşmüştür. Artık Almanya, tüm özlemlere rağmen kendine bağlamıştır. Örneğin, memlekette geçirilen izin günlerinden sonra, çok zor da olsa "Sarı Mercedes'in" borçlarını ödemek için Almanya'ya geri dönmek gerekir. Geri dönülen yerin vatan mı, gurbet mi olduğu bir soru işaretidir artık. Çocuklar orada doğmuş büyümüş, oranın dilini öğrenmiş ve hatta özgürlüklerini sınırlandıran geleneklere karşı çıkmaya başlamıştır: *Duvara Karşı'da* (Fatih Akın, 2004) olduğu gibi herkesi karşılarına almak pahasına da olsa kendi hayatlarını yaşama-ya çalışır. Tüm bu mücadelenin açtığı *Yara'ysa*

Geri dönülen yerin vatan mı, gurbet mi olduğu bir soru işaretidir. Çocuklar orada doğmuş büyümüş, oranın dilini öğrenmiş ve hatta özgürlüklerini sınırlayan geleneklere karşı çıkmaya başlamıştır.

(Yılmaz Arslan, 1998) kolay kapanacak gibi değildir. *Yara* filmindeki Hülya Almanya'ya gitmeyi kimseye tavsiye etmez. Kendisiyle birlikte Almanya'ya gitmek isteyen sokak çocuklarına "Almanya'yı hiç tanımasanız daha iyi olur." der. Ama Almanya'ya dönmek için canını bile vermeye hazırdır.

Filmler ve Temalar

Dönüş, Almanya'ya göçün sebepleri ve geride kalanların -çoğunlukla kadınların- yaşadığı zorluklar üzerine kuruludur. Filmde köy ağasının, çoğunluğu okuma yazma bilmeyen ve toprakların parçalanması sonucunda zaten yoksul düşmüş köylüler üzerindeki ekonomik baskısı göçün temel nedenlerinden biri olarak gösterilir. Filmin kahramanları İbrahim (Kadir İnanır) ve Gülcan (Türkan Şoray) bu çaresizliğin sonucunda İbrahim'in Almanya'ya gidişiyle ayrılır. İbrahim Almanya'ya gittiğinde çocuğuyla bir başına kalan Gülcan için çok zor günler başlar. Filmde "memleketin" sembolü olan toprak övülür: "Hiç bir yerde böyle güzel kahverengi görmedim [...] sıcak, yumuşacık, mis gibi." Diğer yandan toprak kadınlı, ürünleri de çocukla özdeşleştirilir. Gülcan toprağın üstünde, ona karışarak doğurur bebeğini, tarladaki mahsul ateşe verildiğinde çocuk canı yanıyormuş gibi çığlıklar atar. Zaten Almanya'ya giden İbrahim'in memleket kavramı da karısı ve çocuğundan ibarettir. Ancak gidişinden beş ay sonra döndüğünde artık bambaşka bir İbrahim'dir.

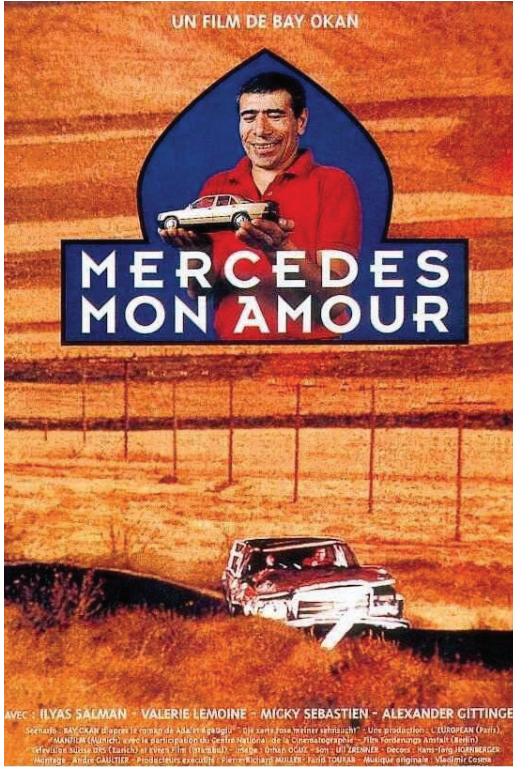
Şerif Gören'in yönettiği *Almanya Acı Vatan'ın* başkahramanı, çalışmak üzere Almanya'ya gitmiş ve izinde Türkiye'ye dönmüş Güldane'dir (Hülya Koçyiğit). Almanya'nın "zenginliklerine"



özenen Mahmut (Rahmi Saltuk) ondan sahte bir evlilikle kendisini de götürmesini ister. Bir tarla ve bir inek karşılığında bu teklifi kabul eden Güldane ve Mahmut Almanya'da çalışmaya başlar. Zor koşullarda makine gibi çalışırken Güldane'nin tek amacı, olabildiğince çok parayla memleketine dönmektir. Bunun yanında Türkiye'nin siyasi olarak içinde bulunduğu çalkantılı dönem nedeniyle Almanya'ya bir "kaçışın" söz konusu olduğuna da değinilir filmde. İnsanlar birbirlerini vurmamak, "ülcüğü ya da solcu damgası" yememek için gitmeyi tercih eder.

İsviçre'de yaşayan Türk yönetmen Tunç Okan'ın yönettiği ve İlyas Salman'ın başrolünü oynadığı *Sarı Mercedes*, çöpçülükle kazandığı parayla ikinci el bir Mercedes satın alan ve onunla köyüne gitmek üzere yola çıkan Bayram'ın hikâyesidir. Filmde, çalıştığı süre boyunca para biriktirerek anavatana dönüşte bu parayla sosyal statü değiştirme hayali kuran Bayram'ın başından geçen trajikomik olaylar anlatılır.

Duvara Karşı ve *Yara* filmlerindeyse Almanya'da doğup büyümüş gençlerin gelenek-



ler ve özgürlüklerin çatışmasından doğan bunalımları işlenir. *Duvara Karşı*'da aile baskısından kurtulup hayatını yaşamak isteyen Sibel, kendisi gibi gelenekleri sorgulayan bir başka Türk, Cahit'le evlenir. Bu sahte evlilik aşka dönüştüğünde kurtulmaya çalıştıkları kökleri hayatlarını daha da karmaşık hâle getirir. *Yara*'da ise babası tarafından Türkiye'ye zorla gönderilen Hülya'nın Almanya'ya geri dönme çabası anlatılır.

İlk kuşak için Almanya bir gurbet yeridir. Türkiye, gittiklerinden daha iyi koşullarda yaşayabilmek için para kazanıp önünde sonunda geri dönecekleri vatanlarıdır. İkinci kuşağın vatani ise Almanya'dır artık. Çok acı çektikleri, çelişkiler ve bunalımlar yaşadıkları ama her şeye rağmen kendilerini ait hissettikleri yerdir. Ancak sıradan "Almanlar" olmadıklarının farkındadırlar; çünkü zaman zaman kaçmaya çalıştıkları kökleri hayatlarının bir döneminde mutlaka karşısına çıkar. Onların Türkiye'si, aileleri tarafından özlemle anılan, hep adını duydukları ama neye benzediğini bilmedikleri, çocukluklarından beri direnmelerine rağmen içselleştirdikleri çeşitli adetler ve gelenekler nedeniyle içten içe bağlı oldukları, başları sıkışınca kaçmayı ilk düşündükleri ütöpik bir yerdir. "İnsanları sevecen ve misafirperverdir, kıyılarına ulaşanları kolları açık karşılarlar."² Bugün Almanya'da yaşayan yeni kuşaklar, "ne orali ne buralı" sıfatını, kendilerine atfettikleri ve Fatih Akın'ın dile getirdiği "neo-alman" nitelemesiyle aşmaya çalışır ve bu sayede Almanlıklarına "ütopyalarının" kazanımlarını ekler. ■

2 MANGUAL Alberto, GUADALUPI Gianni, *Hayali Yerler Sözlüğü*, Utopia Maddesi, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2005, s. 815.



Vicdanın Huzursuz Uykusu

BERRAK IRMAK

Bir anne-kız ilişkisi yörüngesinde dönen *Aynalı Maske*, aktörler ile anime edilmiş karakterleri üç boyutlu bir düzlemde bir araya getiren karanlık fakat dingin bir kolajdır.

Neil Gaiman'ın kaleme alıp illüstratör Dave McKean'in yönetmenliğini yaptığı *Aynalı Maske* (MirrorMask, 2005), bir anne-kız ilişkisi yörüngesinde döner

ve aktörler ile anime edilmiş karakterleri üç boyutlu bir düzlemde bir araya getirir. Çizgi roman ve illüstrasyonlarıyla tanıyan yönetmen, karanlık fakat dingin bir

kolaj yaratır. Bu kolajın her bir elementini bir arada tutan yapışkan ise öykücü ve romancı Gaiman'ın edebi alışkanlıklarıyla bezeli esprili ve bazen absürd kurgusu olur. İzleyicinin kurgudaki ilk tecrübesi, müzikal bir curcunanın eşliğinde Campbell ailesinin işlettiği sirke adım atması olacaktır.

Campbell Sirki, seyirciyi kucaklayıp gizemli ve acayip unsurlarını bir bir teşhir etmeye başladığı andan itibaren Iain Ballamy'nin eşsiz caz kompozisyonuyla gerçekliği makaraya alan bir atmosfer oluşturulur. Sirkin bir eğlence sektöründen ibaret olduğunu bilmesine rağmen seyirci, karşılaştığı acayiplikler, tuhaf insanlar ve kostümlerde ister istemez bir gerçek dışılık duyumsar. Yönetmen, sirkin şamatasını kalabalıkla ivmelendirerek Helena ve ailesinin hiç de sıradan bir hayata sahip olmadığını henüz ilk sahnede yarattığı hengâmeyle gösterir. Öte yandan, Helena'nın bu durumdan memnun olmadığı, çizimleri ve çocuksu oyunlarını kullanarak inşa ettiği dünyada ebeveyn müdahalesinden uzakta yalnız kalmak istediği görülür. Helena, annesi tarafından "babanın hayali" şeklinde tanımlanarak bir ticaret merkezi olduğu hatırlatılan sirkin mecbur bıraktığı ucubeliklerden usanır ve "gerçek" hayatın hasretini duyar. Helena'nın bilinçaltından doğacak olan muazzam fanteziyi anlamlı bir zemine oturtan en kritik sahne bu içsel çatışmaların neden olduğu anne-kız çekişmesidir. *Aynalı Maske*, endişeyle geçen bir gecede insanın kocaman bir dünya yaratabileceğini anlatır. Bu dünyayı yaratan en etkili duygu ise pişmanlık ve vicdan azabı olur.

Hesaplaşmalar

Bir akşam Helena gösteriye çıkmak istemez. Bunun üzerine annesi onu ikna etmek için uğraşır. Hızlı bir tartışma ardından sabrı tavan anne, lafın



gelişi ölümünün kızıdan olacağını söyler. Helena anlık bir başkaldırıyla “Keşke öyle olsa!” der. Sonrasında bu çıkışının ona şiddetli bir vicdan azabı yaşatacağını bilmez, çünkü gösteri esnasında anne fenalaşır. Bu vicdan azabı, Helena’nın kendisini sürekli suçlamasına sebep olur. Suçlamalar Helena’nın benliğini iyi ve kötü olmak üzere ikiye bölecektir.

Annenin hastaneye kaldırılması üzerine film, gerçek hayatın hüküm sürdüğü bir bölüme giriş yapar. Böylelikle yönetmen mekânları oluşturan faktörlerde tonsal zıtlıklar kurarak gerçek ile gerçek dışı atmosfer arasında belirgin bir değişkenlik yakalar. Ameliyatın gerçekleşeceği gece Helena, kıvrak keman sesleriyle, hem kendi hem annesinin kişiliğinin ikiye bölündüğü bir rüyaya bu yur edilir. Dualite, rüyayı oluşturan iskeletin her ögesinde iyi ve kötü taraf arasına keskin bir çizgi çizmektedir. Nitekim rüyada çatışan iki krallığın isimlerinin



çağrışımları dahi “aydınlık” ve “gölge- dir”. Helena’nın kişiliğindeki isyankâr ve bencil yönler, Beyaz Kraliçe’ye ait tılsımı çalarak onu sonsuz bir uykuya sürükleyen prenses Anti-Helena olarak vücut bulur. Aynı şekilde Gölge Kraliçesi’nin aşırı korumacı yaklaşımıyla kızını kendi himayesinde neredeyse hapsedmiş hâli, Bayan Campbell’ın abartılı bir uyarla-

masıdır. Bununla beraber Beyaz Kraliçe de, bu kez naif duygularla, Helena’nın kaybetmekten ölesiye korktuğu annesinin rüyadaki karşılığıdır. Özetle, gerçek hayatta annesiyle yaşadığı çatışmanın ardından Helena, onu kaybetme korkusu yüzünden rüyasında kendine bir hesaplama ortamı yaratır. Hesaplaştığı ise hem kendisi hem annesidir.



Başkahramanımız fantezisine gömülürken bilinçaltındaki sıkıntıları sembolik bir düzleme taşınır. Kayıtsız tavırlarıyla seyircinin gönlünde yer edinen jonglör karakterinin “hayatta kaçınılması gereken şey” olarak tanımladığı “gölge” isimli siyah madde, bu sembollerden biridir. Rüya boyunca çevredeki nesneleri eriterek yayılan “gölge”, hasar verici tabiatıyla Helena’nın kirliliği ve karanlık tarafına ait özelliklere atıf yapar. Bu şekilde başkahramanın iç hesaplaşması siyah madde üzerinden sembolize edilir.

Aynalı Maske, endişeyle geçen bir gecede insanın, pişmanlık ve vicdan azabıyla, kocaman bir dünya yaratabileceğini anlatır.

Maskeler

Kurguda tekrar eden en temel sembol ise maskedir. Valentine’in “Maske olmazsa mutlu ya da üzgün olduğunu nasıl anlarsın? Ya da kızgın olduğunu veya tatlı yemeye hazır olduğunu?” sorusuna verilen “Benim bir yüzüm var!” yanıtı, değişken mimiklerin tehlikelerine dönük bir eleştiriyi feshedilir. Yüzün sabit olmayan ifadeleri, insan doğasının kararsız ve oynak yapısının bir delilidir. Helena’nın kişiliğindeki ikinin gelgitleri de maskelerin kalıcılığı ile yüz ifadelerinin sadakatsizliği üzerinden gösterilir. Rüyadaki hesaplaşma sürecinde, “aydınlık” ve “gölge” olarak ikiye ayırdığı kişiliğiyle mücadele eden Helena için “maske” önemli ve yardımcı bir unsurdur. Çünkü aslolanı bozan ve gizleyen maskeler *Aynalı Maske*’de, gerçek kişiliği gizlemek için benimsenmiş bir sahte personanın tasavvurunu yapmaz. Tasha Robinson ile röportajında Dave McKean’ın maskeler hakkındaki yorumu şudur: “Her ne kadar



yüzü saklasa da, altında yatan başka bir şeyi meydana çıkarıyor.”¹ Dolayısıyla maskeler Helena için gerçeğin açığa çıkmasının bir yolu olur.

¹ Robinson, Tasha (2005). “Dave McKean”. The A.V. Club archive



Vicdan azabı, Helena'yı Beyaz Kraliçe'nin ne idüğü belirsiz tılsımını bulmada gönüllü olmaya iter. Arınma arzusunun başlattığı bu macerada, gökyüzünde asılı duran devlerden sfenkslere kadar türlü mitolojik varlık özgün bir görsellikle seyircinin karşısına çıkar. Başkahramanın iç hesaplaşması ise filmin sonunda çözülür. Helena rüyasında kötü tarafını alt ederek kişiliğindeki bölünmeye son verir. Bu galibiyet aynı zamanda fantezideki Beyaz Kraliçe'nin de kurtulması anlamına gelir. Nitekim gerçek hayatta da annenin ameliyatı başarılı geçer. Karakterlerin film boyunca birbirleriyle etkileşiminde seyircinin tanık olduğu



konuşmalar, Gaiman anlatısının bil-mecelerle dolu mizahını barındırır.

Aslolanı bozan ve gizleyen maskeler
Aynalı Maske'de, gerçek kişiliği gizlemek için benimsenmiş bir sahte personanın tasavvurunu yapmaz, gerçeğin açığa çıkmasının bir yoludur.

Senaryoda göze çarpan bir diğer özellik ise yazarın romanlarından tanıdığımız üslubudur; iletişimde pürüzlere yer vermeden akıcı fakat bir o kadar muammalı diyaloglar yaratmak. Bilinmezliklerin tetiklediği merak duygusu, filmdeki sanatsal materyalin kıymetini bilecek olan seyirciyi son sahneye kadar hikâyeye bağlayacaktır. ■

DANs ETMEYE DEVAM EDELİM

NUR ŞEYDA KOÇ

Absurda 2007'de Cannes Film Festivali'nde dünya prömiyerini yapmış bir David Lynch kısası. İki buçuk dakikalık filmde, bir dans gösterisi izlemeye giden birkaç gencin kâbusvari seyir tecrübesi anlatılır. Gençler, ekrandan izleyici koltuklarına sarkıtılmış makas ile karşılaştıklarında, sürüklendikleri absürdlüğün gerginliğiyle konuşmaya başlar. Ve daha sonra, aralarında bulunan Tom ve Cindy'nin, görüntüleri ekrana gelir. Cindy tütüsüyle dans ederken, Tom'un kanlı yüzü görünür birden. Sonrasında, Cindy tüm bu izlediklerinin eski bir rüyası olduğunu hatırlar ve hatırlamasıyla rüyanın gerçekleşmesi bir olur. Tom Cindy'ye saldırır, çığlıklar duyulur, ortam dumanlar içinde gerilir, durulur. Ve sonunda, Cindy dans etmeye devam eder, dans etmeyi hep sevdiğini söyleyerek.

Absurda ile David Lynch seyirciye seyirciliğini izleterek kolaya kaçan içtenliksiz seyretme hâline eleştiri getirir.



Absurda ile Lynch bir anlamda seyircinin kola-ya kaçan ve içtenliksiz seyretme hâline eleştiri getirir. Yani, seyirciye seyirciliğini izletir. Ayrıca, Cindy'nin ve arkadaşlarının izlediği rüyanın gerçeğe dönüşmesi, lineer zaman algısını alt üst edişi, sinema seyircisinin ve klasik sinema kurallarının beklentilerine dair bir eleştiridir. Lynch, bu beklentileri gerçekleştirmek ve yeniden üretmek yerine, saklı olanı keşfe yönlendirmek ister gibidir. "Konuya girip malzemenin kendisini"¹ konuşturarak anlatının ya da karakterin çok yönlülüğünü göstermenin yanı sıra yönetmen, saf ve sonsuz olana odaklanmaya davet eder. Tıpkı, meditasyon hâlindeyken olduğu gibi. "Cennet yeryüzündedir" diyen Lynch, sanki en derinde, saf ve sonsuz olanı anlamının önemine işaret eder. Temel düşüncesini Veda öğretilerine referansla oluşturduğunu² dikkate aldığımızda böyle bir anlam üzerine yoğunlaştığımızı fark edebiliriz.



Fakat bu "saflık" ve anlamın kesintisiz bir şekilde duyumsanması biz faniler için çoğu zaman mümkün olmaz. O yüzden Lynch'e göre "saf" olanı duyumsayamayan insanların hâli ür-

kütücü bir şekilde resmedilebilir. Bu karanlık ve ürkütücü resim, madalyonun diğer yüzünü ima eder; her şeyin zıddı ile bilinebileceğini her fırsatta hatırlatan kadim düşüncelerde olduğu gibi. Bu sayede yönetmen, dünyanın bin bir türlü hâli ve karamsarlığı içindeyken birdenbire olduğumuz yerde her şeyden uzaklaşabileceğimizi gösterir. Sinema salonu, film, film izleme deneyimi, hepsi bir tür meditasyon biçimi olarak düşünülebilir. Lynch karanlığı resmederken, iynin dipte olduğuna işaret eder ve ekrana yansıttığı karanlığa rağmen dipteki iyiyi ve sonsuzu unutturmamaya çalışır. Bunun için de seyircisi yavaşlamalı, zihnini toparlamalı ve öze odaklanmalıdır, nitekim sonuç ve son o sonsuzdadır. Tıpkı *İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü'nün* (Twin Peaks: Fire Walk With Me, 1992) sonunda, üzerinde süzülen meleğe bakan Laura'nın huzurlu ağlayışındaki sonsuzluk gibi.

Transandantal meditasyon ve kara film karakteristiğinin birlikteliği *Absurda*'da kısaca temsil edilir: gerilimin pembe tütüsü içinde dans eden huzurlu bir kadın imajı ile son bulması gibi. Bu son aynı zamanda Laura'nın ağlayışını hatırlatır. Filmlerinin tekinsizliği, absürdlüğü, imgeselliği ya da eleştirelliği "Lynchian" sıfatının içini doldursa da yönetmenin varoluşunu dayandırdığı Vedalar ile filmlerindeki karanlığın arasındaki karşıtlık üzerinden kurgulanmış mana arayışı da kayda değer. ■

1 Chris Rodley, *David Lynch: Tekinsiz'in Sineması*, çev. Selim Özgül (İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013).

2 Martha P. Nochimson, *David Lynch Swerves: Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire* (Austin, TX: University of Texas Press, 2013).



Lucky Luke Daisy Town 1971

ANİMASYONUN BÜYÜYEN POTANSİYELİ **FRANSA**

KORAY SEVİNDİ

Animasyon sektöründe ABD ve Japonya'nın dışında fazla ülke sayamayız. Son dönemde Kanada ve Çin önemli atılımlar yapsa da Fransa onların önünde yer alır. Özellikle iki binlerden sonra ivme kazanan Fransız animasyonu ABD ve diğer ülkelerle yapılan ortaklıklar sayesinde önemli filmlerin yaratıcısı konumuna geldi. Doksanlı yıllarda Walt Disney'in Paris'te kurduğu stüdyoyla *Hercules* (1997), *Tarzan* (1999) gibi filmleri üreten Fransa, son yıllarda Universal'in yatırımlarıyla önemli bir konuma yükseldi. Universal'in ortak çalıştığı Fransız Illumination Mac Guff şirketi *Çılgın Hırsız* (*Despicable Me*, 2010), *Minyonlar* (*Minions*, 2015), *The Lorax* (2012) gibi

animasyonlarla Universal tarihinin en çok kâr eden filmlerini üretti. Pixar'ın *Oyuncak Hikâyesi* (*Toy Story*, 1995) ve Dreamworks'ün *Shrek* (2001) gibi filmlerine kıyasla üç-dört kat daha az bir bütçeye mal olan bu filmler Hollywood'un dış dünyaya açılma çabasının önemli ürünleridir.

Hollywood'un Fransa'ya yönelmesinde pek çok sebep var. Fransa'nın görsel efekt ve animasyonda sinemanın ilk yıllarına kadar uzanan köklü bir geleneğinin olması, Gobelins, Esma gibi dünyanın en iyi animasyon okullarından bazılarının sahip olması ve bu nedenle farklı ülkelere yetenekli öğrencileri kendisine çekmesi bu sebeplerden bazıları. Ayrıca euro'nun dolar karşısında değer kaybetmesi ve birkaç yasa değişikliğiyle film sektöründe vergi azaltmalarına gidilmesi film yapımcıları-

FRANSA'NIN GÖRSEL
EFEKT VE ANİMASYONDA
SİNEMANIN İLK
YILLARINA KADAR
UZANAN KÖKLÜ BİR
GELENEĞİNİN OLMASI
HOLLYWOOD'UN
FRANSA'YA
YÖNELMESİNİN
SEBEPLERİNDEN.



Asteriks ve Kleopatra 1968

na ekonomik anlamda avantajlar sunuyor. Kısıtlı bir sektöre sahip olan ve kısa animasyon alanında adından söz ettiren Fransız animasyonu için ABD ve diğer ülkeler önemli bir imkân yarattı. Uluslararası şirketlerin büyük bütçeli filmlerinde çalışma şansı bulan sektör büyüyerek bu filmlerin dışında kendine özgü daha fazla uzun metraj animasyon üretmeye başladı. Son dönem Fransız animasyonunun dikkat çeken iki ismi ve temel taşları Michel Ocelot ile Sylvain Chomet *Kiriku ve Büyücü* (*Kirikou et la sorcière*, 1998), *Belleville'de Randevu* (*Les triplettes de Belleville*, 2003) ve *Sihirbaz* (*L'illusionniste*, 2010) ile uluslararası arenada önemli başarılarla imza attı. Luc Besson'un yönetmenliğini yaptığı *Arthur* serisi, Marjani Satrapı'nın *Persepolis* (2007)'i ile kısa animasyon alanında tanınan *Skhizein* (2008), *French Roast* (2008), *Oktapodi* (2007) ve *Logorama* (2009) gelişen Fransız animasyo-



Belleville'de Randevu, 2003

nunun son dönemde göze çarpan eserleri arasında yer alıyor.

Fransız animasyonu temellerini sinemanın doğuşundan önce atan köklü bir tarihe sahip. Lumière Kardeşlerin Sinematograf'ından ve Skladanowsky'nin Biyoskop'undan önce 1892 yılında filmler üzerine çizdiği resimleri hareketlendirerek göste-

**ULUSLARARASI
ŞİRKETLERİN BÜYÜK
BÜTÇELİ FİLMLERİNDE
ÇALIŞMA ŞANSI BULAN
FRANSIZ ANİMASYON
SEKTÖRÜ BÜYÜYEREK,
KENDİNE ÖZGÜ DAHA
FAZLA UZUN METRAJ
ANİMASYON ÜRETMEYE
BAŞLADI.**



Çığır Hırsız 2010



Küçük Prenis, 2015

AMERİKAN FİMLERİNİN
KOLAY VE UCUZA
DAĞITILMASI FRANSIZ
ANİMASYONUNUN BİRİNCİ
DÜNYA SAVAŞI'NDAN
SONRA TEKRAR
CANLANMASINI ÖNLER.

rimler düzenleyen Emile Reynaud'nun üç filmi ilk animasyonlar olarak sayılabilir. Reynaud'nun Praxinoskop adını verdiği aletle uzun yıllar yaptığı gösterimler Sinematograf'ın bulunmasıyla demode olsa da daha sonra geleneksel animasyonun temellerini atan Emile Cohl'un ürettiği *Fantasmagorie* (1908) filmine ilham kaynağı olur.

Birinci Dünya Savaşı'na kadar önemli filmler üreten Fransa'da savaşın başlamasıyla neredeyse bütün stüdyolar kapatılır ve animasyon üretimi durur. Savaşın sona ermesiyle daha kolay ve ucuza dağıtılması Fransız animasyonunun tekrar canlanmasını önler. Önceden kafa kafaya giden bu iki animasyon kültürünün arası Amerikan animasyonunun standartlaşmaya girerek büyük şirketlerin kontrolüne geçmesiyle açılır. Bağımsız bir şekilde ilerlemeye çalışan Fransa, animasyon üretimini uzun yıllar geri plana atar. Rusların ünlü animatörü ve stop-motion türünün babası olarak kabul edilen Ladislav Starevich'in Rus



Fantasmagorie, 1908



Persepolis, 2007

Devrimi'nden kaçarak Fransa'ya sığınması, o dönem durgun olan animasyon dünyasında hareketlenme yaratır. Bu süreçte Ladislav Starevich ve eşi Irene Starevich Fransa'nın ilk uzun metraj animasyonu -ve dünyanın ilk uzun metraj stop-motion animasyonu- *Le roman de Renard* (1930) filmini yapar. Pek çok otorite tarafından Fransız

1998 YILINDA *KİRİKU* VE *BÜYÜCÜ* AYNI DÖNEMDE VİZYONA GİRDİĞİ DİSNEY'İN *MULAN* VE DREAMWORKS'ÜN *MISIR PRENSİ* FİMLERİYLE YARIŞABİLECEK KADAR İLGİ GÖRÜNCE FRANSIZ ANİMASYON SEKTÖRÜ İVME KAZANIR.



Tintin et le temple du soleil, 1969

filmi sayılmayan bu animasyon gösterime ancak Nazi Almanyası'nın desteğiyle 1937'de Almanya'da girebilir. Kendi ülkesinde ise 1941'de gösterilir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra kısa animasyonlara ve televizyon serilerine kayan Fransız animasyonu yetmişlere kadar uluslararası alanda ses getiren uzun metraj animasyonlar üretemez. Bu yıllarda devreye Fransa ve Belçika'da Fransızca çıkan çizgi romanlar girer. *Tenten*'le başlayan süreç *Asterix*, *Red Kit*, *Şirinler* gibi dünya çapında ün kazanmış çizgi romanların animatifleştirilmesiyle devam eder. Bu süreçte ortaya çıkan en özgün işlerden biri dev insanı yaratıkların kontrolünde olan bir gezegende geçen ve insanları evcil hayvanlar gibi resmeden Rene Laloux'un *Vahşi Gezegen*'idir (*La planète sauvage*, 1973). Cannes Film Festivali'nden ödülle dönen film Rene Laloux'un çıkaracağı işlerin de bir habercisi gibidir.

Seksenlerde biraz hareketlenen Fransız animasyonu 1998 yılında Michel Ocelot'un *Kiriku ve Büyücü*'sü ile bir parlama yaşar. O



Kiriku ve Büyücü, 1998

zamana kadar sınırlı sayıda kayda değer iş çıkarabilen Fransa, *Kiriku* aynı dönemde vizyona girdiği Disney'in *Mulan* (1998) ve Dreamworks'ün *Mısır Prensi* (*The Prince of Egypt*, 1998) filmleriyle yarışabilecek kadar ilgi görünce animasyon sektörüne ivme kazandırır. Günümüzün gelişen Fransız animasyon sektörünün temelleri böylece atılır. Bu sene vizyona giren *Küçük Prens* (*The Little Prince*, 2015) gerek hikâyesi gerekse animasyon tekniğiyle bu gelişen sektörün en önemli meyvelerinden biri olarak dikkat çeker ve bu gelişimin devam edeceğini müjdelar. ■



CEVDET EREĞ

SES, RİTİM, MEKÂN VE SİNEMA

SÖYLEŞİ: KÜLTİĞİN KAĞAN AKBULUT

Cevdet Ereğ'i öncelikle çağdaş sanatçı olarak biliyoruz. Sesi, ritmi ve mekânı ele aldığı çalışmaları dünyada birçok yerde gösterildi. Ereğ'i sinema dünyası *Sivas* filminin Ses ve Müzik Direktörü olarak tanıdı. Ardından çalıştığı *Abluka*, filmin atmosferini güçlendiren ses kurgusuyla öne çıktı. Ereğ'in sinema filmlerine yaptığı ses ve müzik çalışmaları farklı disiplinleri bir araya getiren, sinemamızda deneySELİN sınırlarını zorlayan işler olarak öne çıkıyor. Cevdet Ereğ'le sanat çalışmalarını ve sinemada ses ile müziği konuştuk.

Çağdaş sanat ve müzik dünyası sizi tanıyor ancak sinema dünyasında isminiz *Sivas* ile duyuldu. Bundan önceki çalışmalarınızdan bahsedermisiniz?

İki binlerin başından beri faaliyetimin büyük bölümünü çağdaş sanat dünyasında gösteriyorum. Bienallerde, sanat paylaşımı için yapılmış mekânlarda ya da bu etkinlikler kapsamında ama başka amaçlar için üretilmiş mimari yapılarda. Son İstanbul Bienali'nde Tophane'deki Otopark'ta ürettiğimiz ve hâlen devam eden Ritim Mekânı gibi. Kurduğumuzdan beri, aralar vermiş olsak da Nekropsi'deyim. Tüm kayıtları ve performanslarında yer aldım, görselleri ve yapımıyla da uğraştım. İTÜ MİAM'da (Müzik İleri Araştırmalar Merkezi) araştırma görevlisidim, stüdyosunda çalıştım. Şu an İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'nda Müzik Teknolojileri'ndeyim ve zaman zaman Mimarlık Fakültesi'nde proje/diploma çalışmalarına gidiyorum. Ses tasarımı alanında filmler ve if için iki kısa tanıtım var. İlk başladığım yıllarda Anima ile yaptığımız Sony Ericsson reklamı, Masumiyet Müzesi'nin sesleri ve başka sanatçılara verdiğimiz hizmetlerini de sayabilirim.

Tate, dOCUMENTA, Stedelijk gibi birçok uluslararası kurumda mimarlık, ses ve metnin birlikte olduğu çağdaş sanat çalışmaları yaptınız. Bu çalışmalar ile sinema işlerini nasıl ilişkilendiriyorsunuz?

Ses üzerinden ele alalım. Bir mekân ya da mekân temsili için bir senaryo dâhilinde ve zamanı örgütleyerek ses tasarımı yapıyor, bu bir ortaklık. İşleminin çoğunda, ses işin tümü değil parçası. Mimari ile bazen grafik/metin ile uğraştığım oluyor. Otopark işini kurarken de bu konuda düşünme fırsatım oldu. Temel fark şu galiba, mekânı gündelik hayatın parçası olması fikriyle yaptık, Bienal'den sonra da öyle devam ediyor, kapı açık, her gün her gidişte farklıdır. Film ise sinemanın içinde bir mekân kuruyor, hayal ya da gerçek bir zaman ve mekânı anlatıyor ve genelde bitmiş bir biçim.

Eski Açık Sarı Desene (2013) filminin müziklerinde de imzanız var. Belgesel müziği Türkiye'de pek bilinmeyen bir alan. Bu çalışmaya nasıl dâhil oldunuz?

Abluka, 2015



Ritim, benim temel malzemem. Müzikal ritimlerin sinemada filmin ritmine oluşturunca ya da destekleyici etkisi önemli.

Tecrübemiz kısıtliken yaptık. Yönetmen Ali Kazma, stadyum ile seslerine küçüklükten beri aşinalığını, merakımı ve ses-mekân üzerine deneysel çalışmalarını bildiği için teklif etti. Stadyumlarda kayıtlar yaptım ve mevcut dokümantasyon üzerine Ali'nin gayet ritmik olan "editleri" üzerine uygulamalar yapıldı. Mevcut sesleri kullanarak ritimler/dokular, biraz da -o zaman daha fazla içinde olduğum- elektronik müzik diliyle denemeler yapıldı. Bir de Nekropsi parçası var: "Kusmuk." Kısıtlı bir zamanda ve hepimiz daha az tecrübeliyken yapılmış olsa da güzel film ve ses üzerine denemeler içeriyor. O sene takım daha başarılı olsa veya Ali daha klasik bir "tarafar dili" kullansa muhtemelen popülerleşirdi.

Sivas filmine hangi aşamada dâhil oldunuz? Kaan Müjdecî'yle nasıl bir çalışma yaptınız? İç Anadolu müziklerini filme dâhil etme fikri ve süreci nasıl gelişti?

Kaan senaryo üzerine çalışırken İstanbul'a geldiğinde beni buldu. Konuştuk, bayağı ilgimi çekti, öncelikle yöre ve köpekler. Yozgat ve Kırşehir'e beraber gittik, gezdik ve dinledik, kayıtlar yaptım, ses dünyasını konuştuk. Dönüşte bolca kaset/CD getirdim. Yörenin müziklerine aşinayım zaten. Bazı denemeler

yaptık. Atölyemde köpeklerin zilleriyle doğaçlamalar yaptım. Birisi köpeklerin görmediği-miz ama duyduğumuz çiftleşme sahnesinde kullanıldı. Film İç Anadolu'daydı, araba oradaydı, insanlar oranın insanıydı, doğal olarak oranın müziği oldu. Oraya gitmeden birkaç gün önce Neşet Ertaş vefat etti, mezarına gitmiştik, akrabaları ile buluşmuştuk, ona da bir saygı gösterme fırsatı oldu.

Yapım sürecine çekimlerden sonra dâhil oldum. Metin (Bozkurt) ve Barkın (Engin) editler yaparken onlarla, Atina'da pre-mix'te koordinasyonu sağlamaya çalıştım. Zaten talip olduğum görev "Ses ve Müzik Direktörlüğü" idi. Aralarda kendi eklemelerimi yaptım. Kırşehir'den aldığım zilli darbukayla çaldığım ve Nekropsi'yle "Kış Kış" olarak yayınladığımız parçayı Osman Bayraktaroğlu fragmanda kullanmak istedi, böyle bir katkı da sağlandı filme.

Abluka atmosfere dayalı bir film ve müzik kurgusu da bu şekildeydi. Tüm çalışmalarınızdaki ritim duygusu yoğun olarak hissediliyordu. Burada nasıl bir çalışma yaptınız?

Emin (Alper) ile dOCUMENTA'daki "Room of Rhythms" işimi gören yapımcı Cem Doruk üzerinden tanıştık. Senaryoyu okudum, içinde bulunduğum yoğunluktan sanırım ya da

CEVDET EREK KİMDİR?

1974 yılında İstanbul'da doğdu. Mimari, ses mühendisliği ve tasarımı eğitimi aldı. Çağdaş sanat başta olmak üzere birçok alanda üretim yapıyor. Tate, dOCUMENTA, Stedelijk, İstanbul Bienali gibi organizasyonlarda ses ve mekân üzerine çalışmaları sergilendi. *Sivas* ve *Abluka*'yla film müziği alanında deneysel çalışmalar sergiledi. Nekropsi grubunun kuruluşundan itibaren davulcusu olan Erek, akademik çalışmalarına İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı Müzik Teknolojileri bölümünde devam ediyor.

İstanbul
Bienali
kapsamında
hazırlanan
Otopark
çalışması



senaryo okuma eksikliğimden, hissiyatı kavrayamadım. Ne zaman ki ilk çekimleri gördüm, o zaman mekâna ait bir düşünce oluştu. Ham ses kayıtlarının gelmesinden filmin son hâline kadar ses ve müziğin içindeydim. Yarışmaya giden versiyonu stüdyomda yaptık, foley ve seslendirmeyi dar imkânlarla deneyerek. Venedik Film Festivali'nden kabul gelince, ben müzikalliğe ve seslerle ilişkisine yoğunlaştım. Filmin ses tasarımını beraber yaptığımız Cenker Kökten diyalogları, ortam seslerini ve tasarımın geri kalanını aldı. Birkaç hafta her akşam Emin ile Cenker'e gittik ve doğrusu çok verimli çalıştık.

İlk ses malzemesi Pangaltı'da 1 Mayıs 2015 ablukasında yapılan bir helikopter kayıdır. O kaydın önce synthesizer ile taklidini, ardından canlı vurmalı çalarak taklitlerini ve meyhane sahnesi için bir türkü hazırladık. Helikopter temasından yaratılan melodilerden, bir nevi kurban töreni olan final davullarına geçiş. Son aşamada slogan/ çatışma seslerinde, bağırma kayıtlarında gerektiğinde bağırarak dahi yer aldım. Cenker'in yaptıkları üzerinde de silah, patlama sesi, mekân cınlamalarını bolca konuştuk. Ve tabii ki duvar delme



Sivas, 2014

sahnelerinin, filmde başka hiçbir yerde kullanılmayan bir estetikte, tekrarlı ve gittikçe kuvvetlenen ritmini hep beraber tartıştık.

Ritim, benim temel malzemem. Ses kaynağı ne olursa olsun müzikal ritimlerin sinema ya da başka yapının ritmine oluşturucu ya da destekleyici etkisi önemli. Bu filmde ve *Sivas*'ta yapmaya çalıştığım şeydi; tek bir estetiğe sahip, bütüncül bir ses/müzik yapısı kurmak.



***Abluka* ve Sivas'ta yapmaya çalıştığım şeydi; tek bir estetiğe sahip, bütüncül bir ses/müzik yapısı kurmak.**

yapmayı denedik. *Sivas*'ta ise daha fazla müzik denedim ya da bazı özel sahneler için özel ses örgüleri. O sahneler filmde yer almadı final montajda. "Gerçekçi" filmin rüya sahnesi için yapılan karmaşık dokulu bir müzik vardı mesela.

Benim durumumda net bir başlama aşaması yok, çünkü film ile ilgilenince herhangi bir zaman müzik ve sesler üzerinde çalışırken buluyorsun kendini. Özellikle *Abluka* gibi içinde bulunduğumuz mekân ve zamanla örtüşen bir durumda. Tabii ki çekimlerin bitmesi veya ara versiyonlar yapılması gibi tarihlerin belirlediği işlemler var.

Sinemamızda film müziği alanına nasıl değerlendirirsiniz? Bu alandaki eksikler neler? Film müziğinde nasıl yaklaşımlar izlenmeli?

Türkiye sinemasını, hakkında konuşacak kadar takip edemiyorum ne yazık ki. Eksiklerden bahsedebilmek için bolca görmüş olmak lazım. Bahsettiğim yaklaşımdan yola çıkarak, müzik ile ses tasarımı arasında daha fazla ilişki kuran, hatta tümünü tek bir yapı olarak algılayan eserler varsa, görmek ve tartışmak istedim. Tabii ki aşırıya varan deneysel tutumları uygulamak hem de izlemek isterim. Bu genelde mümkün değil gibi gözüküyor, kısa tecrübemde gördüğüm kadarıyla sanatçıların ve yapımcıların korkularından dolayı.

Film müziği yaparken teknikleri sor-mak istiyorum. Görüntüler ve senaryo ile nasıl bir ortak çalışma gerçekleştiriyorsunuz? Hangi aşamada devreye giriyorsunuz?

Abluka'da ilk olarak bahsettiğim helikopter sesinden türeyen ve ağır ama geniş ritim ile desteklenen finalin teması çıktı. Sonra yarışma versiyonunda ses bandının tamamını beraber

Film müziği alanında önümüzdeki projeleriniz neler?

Şu an net bir proje yok, birkaç konuşma oldu sadece. Merakla bekliyorum ben de, bundan sonra ne yöne gideceğiz. Şöyle çok acayip bir film olsa mesela? ■

Ters Yön

İSMAİL ÖNDER



Çek yapımı *Mutlu Son* (*Stastny konec*, 1967), “Son” yazısından “Mutlu Son” başlığına kadar Bedrich Frydrych’in yaşamöyküsünü geriye saran bir kara komedi. Filmde hareketler, diyaloglar ve konuşmalar geri sarar. Kendisini aldatan karısını doğrayan Bedrich’in idamıyla başlayan film onun çocukluğuna kadar gider. Anlatıcı idamı doğum, hapisane hayatını okul gibi anlatarak Bedrich’in hayatına başka bir açıdan bakmayı sağlar. Geri saran sahneleri Bedrich’in geçmişi olarak değil, geleceği olarak yorumlayarak ironik durumlar yaratır; aile değerlerini, Bedrich’in kadınlarla ilişkilerini sorgulamayı sağlar. Örneğin parayı



yakan kızının, ateşten para çıkararak faturaları ödemelerine yardım ettiğini söyler. Eşi Julie’yi baştan çıkarmaya çalışırken anlatıcı, ondan kurtulmaya çalışıyormuş gibi anlatır. Julia intihar edecekken onu ipten alması geri sarıldığında sahiden Julie’nin boynuna ipi geçiriyormuş gibi görülür. Diyalogların da sırası tersine çevrilir ve normal diyalog akışının karşıtı anlamlar çıkar. Düğün sahnesinde rahip, Bedrich’e evlenmeyi kabul edip etmediğini sormadan önce “Rahat mısınız?” der, Bedrich ise “Hayır” der. Bu “Hayır”, diyalog sırası çevrildiğinde evlenme sorusuna verdiği cevap gibi görünür.



Karısı tecavüz edilip öldürülmüş eski sigorta müfettişi Leonard'ın intikam arayışını anlatan *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000), sözde intikamını almasından önceye doğru akar. Jeneriği bile ters-kronolojinin güzel bir örneği ve filmin özetidir: Bir el şipşak fotoğrafı salladıkça fotoğraf kararır. Leonard, karısını öldüren saldırıda başına aldığı darbeyle kısa süreli hafızasını kaybetmiştir. Saldırdan sonra yaşadıklarını en fazla üç dakika hafızasında tutabilir. Bununla başa çıkmak için şipşak fotoğrafların arkasına notlar yazar ve vücuduna dövmelet yaptırır. Film "geriledikçe" baştaki intikam sahnesi sorgulanır hâle gelir, Leonard'ın notlarına ve akıl

yürütmelerine güveni azalır. Geriye akan sahnelerin dışında filmin siyah beyaz sahneleri ileriye akar. Bu sahnelerin Leonard hakkında bilgi vermeyi amaçladığı sezilir. Ana hikâyeden farklı siyah beyaz sahneler, sonra ana hikâyeye karışır. Nolan, bir söyleşide filmin doğrusal bir anlatıma sahip olduğunu ve sahnelerin yerinden oynatılamayacağını söylüyor. *Akıl Defteri*, hafızanın güvenilmezliğini anlatırken bu deneyimi seyirciye yaşatır. Burada Leonard'ın dövmeletlerinden biri hatırlamakta yarar var: Kaynağı dikkate al, hafızaya güvenme. Ancak seyirciyi başkarakterine dönüştüren *Akıl Defteri*'nde kaynak da güvenilir sayılmaz.

Lee Chang-dong'un *Nane Şekeri* (*Bakha Satang*, 1999) filmi, ters-kronolojik sırayla Yongho'nun hayatının önemli bölümlerini ve Sunim ile ilişkisini epizotlarla anlatır. Film, lise arkadaşlarının yeniden buluşmasında Yongho'nun raylı köprüye çıkıp treni bekleyerek intihar etmesiyle başlar. Trenin bu noktaya kadarki yolcuğu -geri oynatılmış hâliyle- epizotlar arasında kullanılır ve Yongho'nun hayatının metaforuna dönüşür. Tren, nane şekerleriyle birlikte filmde bir laytmotif olarak kullanılır. Zamanın akışı veya kader olarak yorumlanabilecek tren motifine karşılık; nane şeker kalıcılığı, güzel hatıraları, aşkı ve bunların kırılganlığını imler. Yongho uzun zaman sonra, hasta Sunim'i görmeye giderken Sunim'in askerdeyken kendisine gönderdiği nane şekerlerinden alır. Bu nane şekerleri kırılgandır da: Askerdeyken Yongho, düşen nane şekerlerini komutanın emrini yerine getirmeye çalışırken ezer, sonra operasyonda rayların karşısındaki evine geçmek isteyen bir sivil kazayla öldürür. Yongho ve Sunim nane şekerleri gibi kader karşısında dayanıksızdır. Bu burukluk, lise arkadaşlarıyla buluştuğu sahnede onların acınası hâli karşısında alaycılığa bile dönüşür. İşte bu sırada, trenin terminalden çıkışından itibaren tüm yolculuğunu -hayatını- gözden geçiren Yongho, uzun zamandır düşündüğü intiharı gerçekleştirir.



SEDA AKTAŞ

TÜRKİYE'DE KİTLESEL FONLAMA

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Seda Aktaş, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema Anabilim Dalı'nda tamamladığı "Dijitalleşme Ve Sinema İlişkisi Bağlamında Alternatif Bir Film Üretim Biçimi Olarak Kitlesele Fonlama: Türkiye'de Film Üretiminde Kitlesele Fonlama Kullanımı" adlı doktora tezinde kitlesele fonlamanın [crowdfunding] Türkiye'deki uygulamalarını inceliyor. Kitlesele fonlama bağımsız sinema için alternatif bir yöntem olabilir mi sorusuyla yola çıkan Aktaş ile tezini yazarken kullandığı yöntemi, yurtdışındaki örnekleriyle karşılaştırıldığında kitlesele fonlama uygulamalarının Türkiye'deki gelişimini konuştuk.

Kitlesele fonlama kavramından bahsedebilir misiniz?

Kitlesele fonlama, projeye destek olmak isteyenlerle proje sahiplerini buluşturan bir uygulama. İmece dediğimiz kolektif üretim sürecinin internet üzerinden uygulanaşı. Kitle kaynak teriminden ilk defa 2006'da bahsediliyor. Kitlesele fonlama, kitle kaynağın bir modeli olarak sunuluyor. Paylaşım ya da armağan ekonomisi olarak tanımlanan yeni üretim-tüketim süreçleri ve yeni medya kullanıcısının değişen rolleri üretim modellerimize yansıyor. Kitlesele fonlamanın temellendiği iddia bu. Sadece finansman değil, tanıtıma da yönelik bir uygulama.

Kitlesele fonlamanın 1700-1800'lere uzanan bir geçmişi var, internet üzerinden uygulanaşı yeni. Bağışa benziyor ancak dört farklı modeli mevcut. Öncelikle profesyonel olmanız gerekmiyor ve bu alışkanlıkları yıkıyor. Amatörler profesyonellerle aynı haklara sahip. Kampanyayı istediğiniz gibi başlatıp duyurabiliyorsunuz, kriterleri var tabii. Destek olmak isteyenler belirlenen miktarlar içinden seçtiklerini gönderiyor.

Dört farklı model var demiştiniz?

Bağış bazlı (donation based), ödül bazlı (reward based), borçlanma bazlı (credit based) ve ortaklık bazlı (equity based) dört temel modeli var. Türkiye'de ödül ve bağış bazlı olmak üzere iki yöntem yasal. 2012'de yurtdışında "equity crowdfunding" denen yatırım/hisse bazlı uygulama yasal hâle geldi ve yaygınlaşıyor. Türkiye'de henüz yasal değil. Modele göre destek olduğunuzda projenin hissedarı konumuna geliyorsunuz. Bu yasal olmadığı için Türkiye'deki uygulamalarda ödül verme zorunluluğu var. Ancak sivil toplum kuruluşlarının, sosyal projelerinde ödül zorunluluğu ortadan kalkıyor.

Destekçilere verilen ödüller motivasyon kaynağı mı?

Ödüller motive edici ama kitlesele fonlamanın asıl motivasyon kaynağı katılım kültürünün parçası olmak ve üretime katılmak. Çalışmamda bunu "üreten tüketici" olarak ele aldım.

Uygulamaların hukuki düzenlemesi neye göre yapılıyor?

Vergilendirme her ülkenin kanununa göre yapılıyor. Türkiye’de vergiyi platformlar kesiyor. Ödüllerin ön satışını yapar pozisyonundasınız. Ancak kimse kazanca dair vergi sormuyor. Bir kerelik yirmi bin liraya kadar toplanan parada sorun olmuyor. Arazi kazanç deniliyor buna. Bu tutarın üstünde vergilendirme var. Bu konuda yasal bir boşluk var. Sermaye Piyasaları Kurulu’nun 2014-2016 planına göre kitlesel fonlamada düzenleme yapılacağından bahsediliyor ama henüz bir bilgi gelmedi.

Platformlar parayı nasıl topluyor ve proje sahiplerine ulaştırıyor?

Platformların parayı ellerinde tutması yasal olarak mümkün değil. Aracı bir kurumla çalışıyor. Para, aracı kurumda toplanıyor. Genelde PayPal ile çalışılıyor ya da kredi kartından provizyon alınıyor.

Kitlesel fonlamanın asıl motivasyon kaynağı katılım kültürünün parçası olmak ve üretime katılmak.

Bağımsız sinema ve kitlesel fonlama nasıl bir ilişki içerisinde?

Tezde ele almak istediğim temel nokta buydu. Finansman, endüstrinin temel sorunu. Kitlesel fonlama alternatif bir yöntem olabilir mi, sorusuyla yola çıktım ve bağımsız sinema ile bağdaştırmaya çalıştım. Film üretiminin demokratikleşmesi üzerinden incelemek istedim ama Türkiye’de hayalimdeki gibi bir uygulaması olmadığını gördüm. Bağımsızlık için kullananlar var tabii. Tezde endüstriye ve bağımsız sinemaya yönelik kullanımlar diye ayırdım.

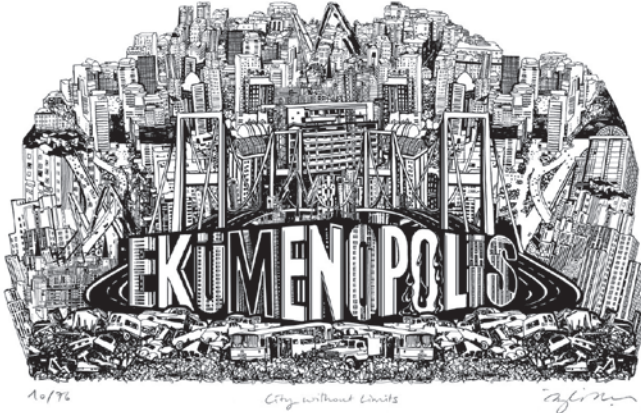
Kamuoyu oluşturmakta kullanılabilir. Türkiye’de bağışlarla filmin bütün finansmanını karşılamak mümkün değil. En yüksek miktarda fon toplayan Kickstarter’da, otuz bin dolar ile *Kuzu* (Kutluğ Ataman, 2014) filmidir. Yerel platformlarda en yüksek miktarda fon alan film, Fongogo’da ve altmış beş bin lira ile *Ermeni Belgeleriyle 1915* (Serkan Koç, 2015) projesidir. Bağışlar film bütçesinin bir kısmını oluşturabiliyor.

Yurtdışında filmin bütün finansmanını kitlesel fonlama ile karşılayan, beş milyon, hatta on üç milyon dolar toplayan projeler var. Bu geniş pazar bağımsızlık yaratıyor. Türkiye bu rakamların uzağında, beş sene sonradan geliyor. Kitlesel fonlamayı tamamen reklam amaçlı kullananlar oluyor. Yapımcıların, dağıtımçıların dikkatini çekmek isteyenler var. Destekçi sayısı fazla olan projeleri filmin fazla müşterisi olduğunu düşünen yapımcı ve dağıtımçıları ilgi gösterebiliyor.

Sizin incelediğiniz platformlar hangileri?

Türkiye’de kullanılan beş platform var. Üç tanesi yerel (Fongogo, Fonlabeni, Crowdfon), iki tanesi (Indiegogo, Kickstarter) uluslararası ve bilinen platformlar. Kickstarter’da destekçi olmak için kısıtlama yok ama proje başvurusu için bazı ön şartlar





var; Amerikan vatandaşlığının ya da banka kartının olması gibi. Buna rağmen Türkiye’de tercih ediliyor. Çifte vatandaşlığı olanlar ya da Amerika’da yaşayan biri üzerinden katılıyorlar.

Indiegogo belirli ülkelere açık ve esnek fonlama yöntemini kullanıyor. Hedef fona ulaşamazsanız da toplanan parayı alabiliyorsunuz. Diğer platformlar “fix fonlama” modeli uyguluyor. Hedefe ulaşamadığınızda parayı alamıyorsunuz. Para destekçilere geri ödeniyor.

Kitlesel fonlamada proje sahibi dışında kimlerin kazancı oluyor? Şimdiye kadar yapılan projelerde toplam kazançlar nasıl?

Platformlar komisyon alıyor. Vergi ve aracı kurumlar için ödenen hizmet bedelleri de var. Türkiye’de yerel sitelerde toplanan fon miktarı 478 bin lira, uluslararası platformlarda ise 319 bin dolar. Kısa metrajlı projeler için, 868 katılımcı ile yerel sitelerde 90 bin lira, uluslararası sitelerde ise 39 bin dolar toplanmış. Uzun metrajlı projeler için 3794 destekçi ile yerel sitelerde 250 bin lira, uluslararası sitelerde ise 258 bin dolar. Film dışı projeler için ise 560 destekçiden yerel platformlarda 94 bin lira ve uluslararası platformlarda 13 bin dolar kampanya sahiplerine ulaşmış. Rakamları yurt dışı ile karşılaştırdığımızda çok fark var.

Filmin tüm bütçesini karşılayacak rakamlara ulaşamadığını söylemiştiniz.

Türkiye’de birçok kampanya sahibiyle görüştüm. Bunlar içerisinde ismini duyduğumuz, ken-

disini bağımsız tanımlayan veya tanımlamayan ve festivallerden ödüller alan yönetmenler var. Son dönemde vizyon ve festivallerde gördüğümüz Türk filmlerinden birçoğu bu desteği aldı. Türkiye’de kısıtlı bütçelerle film üretildiği için yararı olabilir. Özellikle dağıtım aşamasında kullanıldığını söyleyebilirim. Festivallere gitmek ya da post prodüksiyon için fon talep edebiliyorlar.

Antalya Film Festivali’nden ödül alan *Mavi Dalga* (2012), *Kuzu* (2014), *Sarmaşık* (2015) filmlerinin kitlesel fonlama kampanyaları var. Uygulamalar yapımcıların alternatif finans kaynaklarını kullandığını gösteriyor. Zeynep Özbatur Atakan, Ceylan Naz Baycan, Mustafa Nuri’nin bulunduğu Lob ekibi tarafından yürütülen üç kısa filmlik *Gerçek Gizlidir* projesi 150 destekçi ile 54 bin lira desteğe ulaşmıştı. Bütün bütçesini kitlesel fonlamadan sağladı ve modelin tanınmasında etkili oldu. Kolektif üretim biçimlerine önem verenlerin filmin içeriği ile uygun bir metot olarak kullanmaları da söz konusu. Bu bağlamda anılabilecek *Ekümenopolis* (2011) projesinde Gaye Günay, bağışları post prodüksiyonda kullandıklarını söyledi. Diğer örnek Can Candan’ın *Benim Çocuğum* (2013) projesi.

Bağışçıların davranış biçimleri nasıl? Bağışçılarla görüşme yaptınız mı?

Bire bir görüşmelerim oldu ama bütün destekçilere ulaşmam mümkün değil. Proje sahipleri ile destekçiler üzerine görüştüm. Katılımcı kültürle ilişkilendirdiğimiz “topluluk oluşturma” önemseniyor. Topluluk oluşturmak derken, filminizin potansiyel izleyicisi olan destekçilerle organik bir bağ kurmaktan bahsediliyor. Yeni bir yönetmensiz filmi, kampanyayı ve kendinizi otuz ila doksan günde tanıtmak zor. Sosyal etkileşimi iyi olan bir yapımcı veya yönetmensiz organik bağ kurduğunuz belli bir kitle vardır. Bu kitlenin kampanyaya destek verme olasılığı fazla.

Türkiye’deki bağışçılarda bir arkadaşla, tanıdığa ya da önceden kendisine destek verene destek verme motivasyonu var. Kitlelere fazla ulaşılmıyor. Zaten 5682 bağışçıdan bahsediyoruz. En yüksek bağışçı sayısı 302 ile *Benim Çocuğum* (2013) projesinde. Kitlesel fonlama projelerinde topluluğun parçası olmak, bir işin tamamlanma-

sında yer almak bağışçı için motivasyon olabiliyor. Ama Türkiye’de bu şekilde ilerlemiyor.

Destekleyenlerin az olmasındaki en büyük etkenlerden biri internet üzerinden kredi kartı kullanımındaki çekingenlik. Platformlar SMS ile destek verilmesi için bir metod geliştirmeye çalışıyorlar, bu etkili olabilir.

Seyircinin davranışlarını değiştiren bir yöntem olduğunu söyleyebilir miyiz?

Tezimin ilk kısmında filmlerin içerik, biçim, gösterim, dağıtım açısından değişimine değindim. Vurguladığım nokta şu; yeni medya kullanıcısı teknoloji ile o kadar haşır neşir ki film izlediğinin farkında. Filmlerin kamera arkası görüntüleri yayılıyor, nasıl çekildiğine şahit oluyorsunuz. Her şeye ulaşmanın daha kolay, zaman ve mekândan bağımsız olduğu bir dönem içerisinde gerçeklik algısı değişiyor. Amatör kamera çekimlerinin kullanıldığı yeni gerçekçilik anlayışlarından bahsediliyor. Bu üretim biçimlerine de yansıyor. *Iron Sky* (2012) projesinde yapımcı film ile ilgili çözemedikleri bir problemi internet üzerinden soruyor. Bir anda elli bin kişinin cevap vermesiyle problem kolayca çözülüyor.

Önceden para istemenin yanlış olduğuna dair bir anlayış vardı. Alışkanlıkların değişmesi ile yapımcı ve yönetmenler bunu daha rahat dile getirebildi. Birine film çekiyorum para ver misin desem ters karşılır ama kitlesel fonlama kampanyayı açtığımda, insanlara mail attığımda ya da telefonla hatırlattığımda tuhaf kaçmıyor diyen yapımcılar var. İlk filmi için kampanya yapan ikinci için devam ettirenler var. Kampanya sayfasında insanlar ne yaptığınızı öğreniyor, önceki işinize bakabiliyor. İzleyiciyi söz sahibi oluyor.

Dezavantajı var mı?

En büyük dezavantaj para toplanan bir projenin gerçekleşmemesi ya da ödülleri gönderilmemesi durumunda oluşan güvensizlik. Yeni bir model olduğu için zorlukla destek olanlar sonraki projelerde çekimser davranabilir. Platformlar bunun için garanti vermiyorlar. Projenizi açık bir yerde sergiliyorsunuz. Ne kadar iyi reklam yaparsanız o kadar kişiye ulaşma

Kitlesel fonlamayı film üretiminin demokratikleşmesi üzerinden incelemek istedim ama Türkiye’de hayalimdeki gibi bir uygulaması olmadığını gördüm.

şansınız var. Lobcilik kavramı burada da geçerli, sektördekiilerin daha fazla destek aldığını görüyoruz. Bunun içinden sınırlı alternatif bir alan oluşturma şansı da var.

Hedef fona ulaşanların oranı nasıl? Projelerin hedef fona ulaşmasının gözlemlediğiniz sebepleri neler?

Türkiye’deki verilere göre proje yüzde elliye aşan bir oranda hedef fona ulaşıyor. Bu projelerin içinde özensiz projeler de var. Proje başlığı altına sadece bir resim koyan, tanıtıcı olmayan kampanyalar var. Düzgün başlatılan, üzerinde düşünülen az proje var. Sosyal medyada belirli bir takipçiye ulaştıktan sonra kampanyayı başlatmak önemli. Ne kadar fazla kişiye ulaşabilirseniz o kadar başarılı olursunuz. Kitlesel fonlama yapmaya uygun muyum, diye düşünmelisiniz. Sosyal medyada aktif değilseniz yapamayabilirsiniz. Kampanya süresince mutlaka güncellemeler yapmak gerekiyor. Videosu olan projeler daha başarılı. Motive edici hediyeler konulması gerekiyor. Destek miktarlarını minimum bir rakamdan başlatmak faydalı. Elli liradan başlatırsanız bir öğrenci destek veremeyebilir. Ödülleri düzgün belirleme, hedefin gerçekçi olması, yapacağınızı net ifade etmek bağışçıda güven yaratıyor. Kampanyanın gerçekleştireceğini düşünen destek vermiyor, çünkü herkes gerçekleşen bir kampanyanın içerisinde olmak istiyor. Görüştüğüm yönetmen, yapımcılardan bazıları telefonla ve e-maile hatırlatma yapmanın faydalı olduğunu söyledi.

Platformların kullanıcı sayısı ile bağış oranları arasında paralellik var mı?

Destekçi olmayanlardan platforma girip kampanyalara bakan yok. Bağış kültürü olan bir toplum olmamıza rağmen internet üzerinden destek olma pratiği henüz oturmuş değil. ■

THE WALKING DEAD İÇİN MUKADDİME

OZAN SAĞSÖZ

The Walking Dead kurgu da olsa şekil itibariyle bir “tarih” anlatısıdır. İbn Haldun zahiri, yani görünüş itibariyle tarihin bir özelliğini, hoşça vakit geçirmek için insanların bir araya geldiklerinde birbirine anlatageldikleri hikâyeler olarak tanımlar. Batın (içyüzü) itibariyle tarih ise ona göre; düşünmek, hakikati araştırmak ve olan şeylerin sebeplerini bulup ortaya koymaktır. Bu yazıda *The Walking Dead* dizisini, İbni Haldun’un tarih biliminin kurucu metinlerinden, *Kitab-ül İber*’in giriş kısmı olan *Mukaddime*’sinde vakıtların sebeplerini anlamak için ortaya koyduğu asabiyet, bedevi (göçebe)-hadari (yerleşik, şehirli) kavramlarını kullanarak açıklamaya ve anlamaya çalışacağız.

Post-Apokaliptik Tarih Anlatısı

Her kıyamet sonrası (post-apokaliptik) eser, insanın tabiatına ait ön kabullerin sanatsal kurgu içinde sunulmasıdır. Kıyamet sonrası durumda medeniyetin kurumları yok olurken, insanoğlunun çıplak gerçekliği ve tabiatı ortaya çıkar. Bu açıdan bu eserler tarih-kurucu işlev görürler. Siyaset felsefesinin yahut tarih metinlerinin de bu tür tarih-kurucu bir fonksiyonu vardır. Bunlar, insan tabiatına ilişkin ön kabuller üzerinden bir gerçeklik inşa eder.

The Walking Dead'de Rick, zombilerle dolu bir dünyaya uyanır, bu duruma nasıl gelindiğine dair ise bilgi verilmez. Hastane odasından çıktıktan sonra kendisine yabani hayvanlar gibi saldıran zombiler karşısında kendini korumaya çalışır. İbn Haldun'a göre toplumsal yaşam kaçınılmaz bir gerekliliktir. Cemiyet hâlinde yaşamın ve bu vesile ile iş bölümünün iki temel sebebi vardır. İlki maişet kaygısı, ikincisi ise vahşi hayvanlardan korunma duygusudur. İbn Haldun'un yabani hayvanlarının yerini *The Walking Dead*'de zombiler alır.

Rick hastaneden kurtulduktan sonra, büyük bir şans eseri olarak, ailesini bir gruba beraber bulur. İlk iki sezonda bu grubun zor şartlar altında birbirlerine kenetlenerek ortaya çıkardığı asabiyetin öyküsü anlatılır. Asabiyet *Mukaddime*'nin ana kavramlarından biridir. Bir arada olma hâli, cemaat duygusudur. Ama bu duygu kendiliğinden ortaya çıkmaz. Bedeviler sahrada tabiata, yabani hayvanlara ve diğer göçebelere karşı mücadele ederken, yardımlaşma ve dayanışma vasıtasıyla topluluk içinde asabiyet oluşmaya başlar. *The Walking Dead*'de hayatta kalmayı başaran Rick ve grubu, zorluklar karşısında omuz omuza verip, en zorlu durumlarından beraber çıkarak grubun asabiyetini kurarlar.

Asabiyetin Cisim Bulmuş Hâli: Rick

İbn Haldun'a göre topluluk olma durumu sağlandıktan sonra ilk aşamayı iş bölümü ile neticelendirir, ikinci aşama insanların kendi aralarındaki düzeni korumasıdır. Topluluk/kabile için ikinci gerekli şart kendi arasında seçtiği bir egemenin iktidar sahibi olmasıdır. Bu ise grup içinde asabiyeti kendi üzerinde toplayan kişi sayesinde olur. Lider asabiyetin cisim bulmuş hâlidir, grup elemanlarının üzerinde uzlaştığı ve boyun eğdiği lider. Lider, grubun fertlerine galebe çalarak üzerlerinde hâkimiyet kurar.

İlk sezondan itibaren grubun içinde Rick'in Shane ile yaşadığı iktidar savaşı bu çerçevede incelenebilir. Rick, Shane'i ikinci sezonun sonlarına doğru öldürür, potansiyel düşmanını bertaraf eder. İkinci sezonun sonunda ikamet ettikleri çift-



***The Walking Dead*'de hayatta kalmayı başaran Rick ve grubu, zorluklar karşısında omuz omuza verip grubun asabiyetini kurarlar.**

liğin zombi saldırısına uğramasıyla kaçarak ve bir yerde kamp kurarlar. Burada Rick, grubun diğer fertlerine bir konuşmasında şunu söyler: "Bu grubu bir arada ve hayatta tutuyorum." Bu ifade tam da asabiyet sahibinin sarf edeceği bir cümledir.

Üçüncü sezonda "duvarları" olan terk edilmiş hapishaneye sığınan Rick'in grubu burada göçebelikten yerleşikliğe geçmeyi dener. Rick domuz ve sebze yetiştirmeye çalışır. Yarı bedevi diyeceğimiz bu durum, besin temini için süreklilik sağlayacak ve grubu daha istikrarlı tutacaktır. Özellikle çitle, yani bir duvarla çevrili bir yerde olmaları güvenlik adına bir avantaj sunacaktır.

Asabiyetler Çatışması:

Rick, Vali'ye Karşı

İlk iki sezon Rick'in grubunun oluşmasına; asabiyete -yani topluluk olma duygusuna- sahip olmalarına ve grup içinde iktidar mücadelesine sahne olmuştur. Üçüncü sezon ise aynı bölgede duvarlar arkasında kendilerine güvenli bir alan oluşturan Vali'nin grubuyla çıkan asabiyet mücadelesine sahne olacaktır. İbn Haldun bir grup/kabile içinde var olan asabiyetin, ikti-



Her kıyamet sonrası eser, insanın tabiatına ait ön kabullerin sanatsal kurgu içinde sunulmasıdır. İnsanoğlunun berkitmiş olduğu medeniyetin kurumları yok olurken, insanoğlunun çıplak gerçekliği ve asli tabiatı ortaya çıkar.

dar mücadelesinin nasıl güçlü bir lider tarafından diğerleri üzerine galebe çalınarak elde edildiğini söylüyorsa, bunun bir benzerinin gruplar arası mücadelede de var olduğunu belirtir. İşte tam burada Rick'in grubu ile Vali'nin grubunun mücadelesi başlar. Her iki lider şahsında cisimleşmiş asabiyetlerin mücadelesine tanık oluruz. Ve bu mücadeleden güçlü yahut asabiyeti daha kuvvetli olan topluluk galip çıkar.

Bedevilik ve Hadarilik Dışında: Terminus

Dizinin dördüncü sezonu Rick ve grubunun Terminus'u araması ve ulaşması üzerinden ilerler. Tren yolu ve otoyol üzerinde Terminus'a ait işaretleri gören grup üyeleri buranın bir sığınak olacağına inanır ve oraya

doğru yola çıkar. Grup üyeleri buraya ulaştıklarında umduklarından farklı bir durumla karşı karşıya kalırlar. Felaketin üzerinden çok uzun bir süre geçmemesine rağmen buradakiler insan eti yiyerek hayatta kalmayı tercih etmişlerdir. Felaketten önce medeni insanlar olan Terminus sakinleri, sabit bir tabiat üzerinde olmayan "insana" dair bir anlam ifade eder. İbn Haldun insanı belirli bir tabiatla sahip olmaktan ziyade tarih-oluşa sahip bir varlık olarak tanımlar. "İnsan adetlerinin (ülfet ettiği şeylerin) çocuğu ve ürünüdür. Tabiatının ve mizacının çocuğu ve mahsulü değildir." Bu tarih-oluş yine İbn Haldun'a göre doğrusal bir çizgi üzerinde ilerlemez. Şöyle ki insan olma durumu bir vetiredir. Eğer insan olma durumunu olumlu bir istikamet üzerinde tanımlarsak, bu oluştan gerilemeler de mevcuttur.

Duvarların Ardında Bir Şehir: Alexandria

The Walking Dead dizisinin beşinci sezonu *Mukaddime*'deki iki ana kavram olan hadari (yerleşik, şehirli)-bedevi (göçebe) diyalektiği üzerinde gider. İbn Haldun'a göre hadari toplumlar bolluk ve refahın artışıyla asabiyetlerini yitirirler ve zamanla asabiyet duygusu çok daha güçlü olan bedeviler bu toplumlara



galebe çalar. İnsanlık tarihi bu çevrimi tekrarlayarak devam eder. Beşinci sezonun başında Terminus'tan ve sonrasında hastanedeki polis grubundan kaçan Rick ve arkadaşları -kabilesi de diyebiliriz- güvenli bir yer aramak için yola çıkarlar. Yolda kendilerini takip eden Aaron, Rick ve arkadaşlarını Alexandria adlı yerleşim yerine gitmeye ikna eder.

Alexandria'da yerleşik olan grup, felaketin ortaya çıkmasından önce inşa edilmeye başlanan bir siteye gelmiş ve burada mükim olmuşlardır. Felaketin zorluklarıyla karşılaşmadan Alexandria'yı metal duvarlar ile berkiterek dışarıdaki kargaşadan kendilerini kurtarmışlardır. Alexandria halkı felaket ve sonrasında yaşananlar hakkında sadece kolcu olarak gönderdikleri Aaron gibi kişilerden bilgi alır. Yok olmuş olan medeniyetin ellerinde kalan nimetlerinden faydalanmaya ve refahlarını sürdürmeye devam ederler. Bu küçük kasabanın sakinleri musluklarından sıcak su akan evlerde yaşar, elektrik ve yiyecek sıkıntısı çekmez. Buna karşılık olarak Rick ve arkadaşları medeniyetin yok olmasından sonra bedevi-göçebe şeklinde hayatta kalır. Bu varoluş, aralarında asabiyetin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Hapishaneye sığınan Rick'in grubu burada göçebelikten yerleşikliğe geçmeyi denemek ister. Yarı bedevi diyeceğimiz bu durum, besin temini için süreklilik sağlayacak ve grubu daha istikrarlı tutacaktır.

İbn Haldun *Mukaddime*'sinde bedeviliğin vasıflarını şöyle tanımlar: "Bedeviler, toplumdan ayrı kalıp tek başlarına yaşadıkları, arazide vahşi ve yabani bir duruma geldikleri, koruyucudan uzak kaldıkları, surlar ve kapılarla muhafaza edilen yerlerde yaşamayı bir tarafa attıkları için kendilerini müdafaa işi ile bizzat kendileri meşgul olur, bu hususu başkalarına havale etmez, bu konuda kendilerinden başka hiçbir kimseye güvenmezler. Kuvvet ve yiğitliklerine dayanarak ve kendilerine güvenerek çöllerde, sahralarda ucu bucağı olmayan ıssız ve kimsesiz arazilerde tek başlarına bulunabilirler. Metanet huyları ve cesaret seciyeleri hâline gelmiştir."



**Dizinin beşinci sezonu
Mukaddime'deki iki ana
kavram olan hadari - bedevi
diyalektiği üzerinde gider.
Metal duvarlarla dış dünyadan
korunan Alexandria hadariliği,
Rick ve grubu ise
bedeviliği temsil eder.**

Alexandria halkı ise hadaret tabiatını duvarların arkasında sürdürmüştür. Daha önce bahsettiğim gibi duvar, İbn Haldun'un *Mukaddime*'de hadarileri tanımlamada kullandığı önemli unsurlardandır. Duvarların arkasında, ufak bir silahlı güçle, tehlikelerden uzaktadırlar. Duvar hadarilere tam teçhizatlı bir ordunun vereceği güveni sağlar.

Alexandrialılar dışarıda yaşayanları eğer belirli kıstaslara uyuyorlarsa gönderdikleri kolcularla kendi yerleşimlerine davet ederler. Rick ve arkadaşları şehre girdikten sonra dayalı döşeli evlere yerleştirilir. Ve şehrin yöneticisi Deanna, Rick ile kendi evinin oturma odasında konuşur.

Rick Deanna'ya neden kendilerini şehre davet ettiklerini sorar. Deanna yeni gelen gruba kendilerinin güvenliğini sağlamalarını teklif eder. Bu konuşmada Rick bedeviliği, Deanna ise hadariliği temsil eder. Rick ve ekibi bu konuyu değerlendirmek için toplanır. Grubun en büyük endişesi zorluklar sırasında kazandıkları mücadele yeteneklerini yerleşikliğe geçtikten sonra kaybetmektir. İbn Haldun'a göre, bu konuda haklılardır da.

“...Bedeviler için şehirli olmanın bir gaye olduğunu görmekteyiz. Bedevi bu gayeye doğru koşar, bu husustaki arzusuna ulaşmaya çabalar. Refah (ve konforla) ilgili hallerin ve adetlerin vücuda gelmesine vesile olan bolluk durumu elverdi mi, o zaman rahata ve refaha yönelir, kendini şehir şartlarına teslim eder.”

The Walking Dead'in beşinci sezona kadar olan kısmını İbn Haldun'un hadari/bedevi diyalektiği üzerinden okumaya çalıştık. Bu post-apokaliptik tarih anlatısında altıncı sezon bize ne gösterecek, merakla bekliyoruz. ■

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi

Arka Kapak'ın 6. Sayısı Tüm Bayilerde

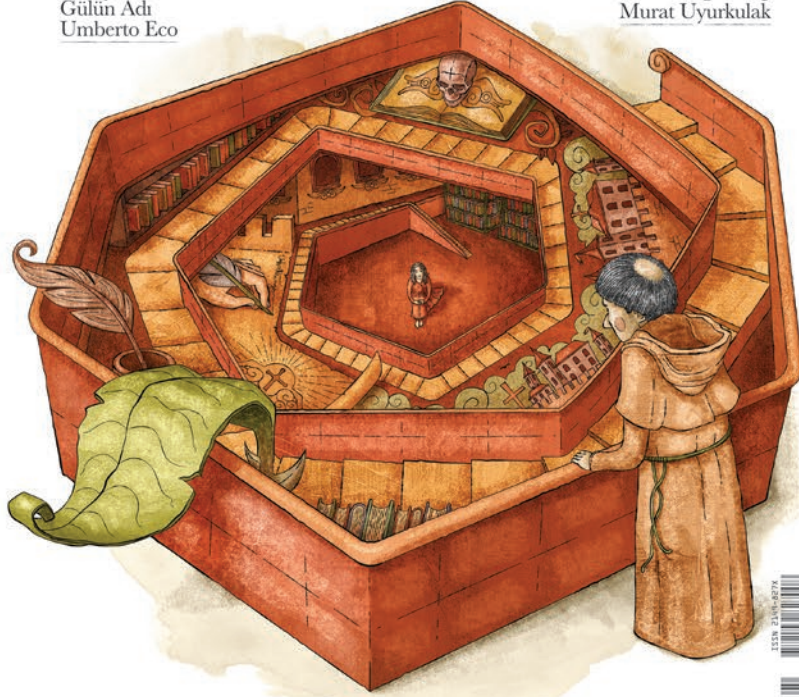
ARKA KAPAK

kitap ve kültür dergisi
arkakapak.com

Yıl:1 Sayı:6 Mart 2016 / 9,00 ₺

S.22
Dosya
Gülün Adı
Umberto Eco

S.32
Röportaj
Murat Uyurkulak



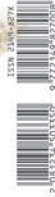
S.6
Haydar Ergülen

S.8
Enis Batur

S.10
Sevengül Sönmez

S.13
Akif Emre

S.16
İhsan Fazhoğlu



ARKA KAPAK
kitap ve kültür dergisi

S.6
Haydar Ergülen

S.8
Enis Batur

S.10
Sevengül Sönmez

S.13
Akif Emre

S.16
İhsan Fazhoğlu

babil
com

Hayata Meydan Okuyanların Ahvâli

RÜVEYDA TEMEL

***Daire*, üç karakterin kullanılmayan bir havaalanı etrafında gelişen trajikomik hikâyesini absürdlüğü önde tutan bir üslupla anlatıyor.**

Daire (2014); *Büyük Oyun* (2009) ve *Kolpaçino: Bir Şehir Efsanesi* (2009) filmlerinin yönetmenliğini yapan Atıl İnaç'ın filmografisinden ayrılan bir yapımdır. Film, üç karakterin kullanılmayan bir havaalanı etrafında gelişen trajikomik hikâyesini anlatır. Taşraya sonradan gelen Feramus'un taşra hayatı ve onun iç muhasebesine şahit kılan rüya/hayal sahneleriyle absürd ve gerçek bir arada işlenir. Ancak absürdlük daima bir adım öndedir. Ayrıca film bir taraftan sosyal sistemin bozukluğuna işaret ederken diğer taraftan Saussure ve Nietzsche'ye atıfta bulunarak felse-

fi bir alt metin kurar. Bireyin diğer insanlar, devlet ve Tanrı'yla olan ilişkisi Feramus karakteri üzerinden aksettirilir. Film bu bakımdan farklı dairelerin birbirini çevrelediği kompleks bir yapı oluşturur. *Daire*, gerek felsefe eğitimi almış yönetmenin dünya görüşünü yansıtmaya gerek de karakterlerin ve konunun sıra dışı bir şekilde ele alınmasıyla dikkat çeker.

Üniversitede felsefe hocası olan Feramus, babasının ölümü üzerine ondan miras kalan arsının işlerini halletmek için doğduğu kasabaya döner. Yabancı olduğu bu kasaba tuhaftır ve onda şaş-



kınlık hissi yaratır. Keza burada devletin, o kadar yatırım yaptığı hâlde kullanıma açmadığı ama içindeki görevlilerin yatırımları yerden para kazandıkları bir havaalanı vardır. Feramus'un bir yandan havaalanında çalışan bir yandan da meyhanede yaptığı tehlikeli intihar şovlarıyla "istemem yan cebime koy" hesabı, milletten para koparan Arif'le tanışması da şaşkınlığını artırır. Ancak bu şaşkınlık ve durgunluk hâli çok uzun sürmez. Feramus ilk tepkisini, babasından kalan kurak arsının belediye tarafından yeşil alan ilan edilmesine gösterecektir.

Burada Feramus gibi kasabaya ait olmayan bir kişi daha vardır; iki çocuğuyla yaşayan ve belediyenin tiyatrosunda çalışan Betül. Onun hayatı da belediyenin, çalıştığı tiyatroyu düşün salonu yapmak için kapatmasıyla alt üst olur. Bir yandan işini kaybeden



diğer yandan da hasta kızıyla ayakta kalma mücadelesi veren Betül ise çareyi hayatla inatlaşmakta bulur. Çünkü oyunu kuralına göre oynamak gerekir. Sıra dışı engeller ve güçlükler bir döngü oluşturarak daha da sıra dışı çarelere ve meydan okumalara sebebiyet verir. Kendine uygun bir işi rahatlıkla bulabilecekken, iş garantisi olan gassallığa başvurması bu durumun sonucudur.

Devlet Dairesinden Yaşam Dairesine

Feramus'un arazi hususunda hakkını aramak için belediyeye dava açma sürecinde devlet dairelerindeki bozukluk gösterilir. Yöneticilerin ciddiyetsizliği, memurların duyarsızlığı, rant düzeni, belediyenin usulsüzlükleri örtmek için avukatlarla çalışması gibi



mevzularla sistemin çürümüşlüğüne dikkat çekilir. Sistemdeki adaletsizlik, kullanılmayan havaalanında çalışanlara karşılık, kullanılan bir tiyatronun kapatılması sonucu işsiz kalanlar üzerinden gözler önüne serilir. "Göstermelik" bir hak arayışı mevcuttur ancak "böyle gelmiş böyle gider" anlayışı hâkimdir.

Bireyin haklarından ziyade çıkarlar üzerine kurulan sistem, bunu bozma teşebbüsünde bulunanlara fırsat vermeyecektir. Feramus'un davasının sonucu zaten baştan bellidir. Betül de ne kadar bir inatlaşmayla hareket etmiş olsa da yaptığı işle sistemin bir parçası hâline gelir.



Aynı durum hayat şartları için de geçerlidir. Hayat da kendisine meydan okuyanlara, çemberin dışına çıkmaya çalışanlara hiç acımaz. Çeşitli güçlüklerle insanı yıldırır ve umutsuzluğa sürükleyerek kendi çemberi içine hapseder. Nitekim taşranın iki yabancı da gerek geçim derdi gerek de karşılaşılan olumsuzluklar sebebiyle yavaş yavaş soyutlandıkları insanlara benzer. Bu kendine yabancılaşma hâliyle Feramus, kullanılmayan havaalanında çalışmaya başlar. Hatta daha da ileri giderek, ilk başlarda şaşkınlıkla seyrettiği meyhanedeki tehlikeli oyunun baş aktörü olur. Ancak okuyup etmiş, önemli yerlere gelmiş

bir adamın, kendileri gibi davranması çevre tarafından hoş karşılanmaz. Sisteme göre hareket etse dahi, Feramus dışlanmaktan kurtulamaz.

Hayatın intikamı ise henüz bitmemiştir. En önemli darbe, kendisiyle düello yapan bu insanların en değer verdikleri varlıkları ellerinden alıp onların tutunma çabalarına son vermek olacaktır. Bunun neticesinde Feramus kedisini, Betül ise kızını kaybeder. Hayatın sillesini yiyen bu insanlar bir seçim yapmak durumundadır. Bir akşam yemeği esnasında Feramus'un Betül'e söylediği gibi, seçim yapmaktan başka seçenek yoktur. Çırpındıkça dibe batan ve kaybe-

denlerin seçenekleri açıktır: ya deli saçması bu hayata devam etmek ya da Camus'nün deyişiyle "tek felsefi sorun" olan intiharı seçmek.

Büyük Hesaplaşma

Filmdeki anlam yitimi veya baştan beri var olan anlamsızlık hâli, "hayatta ne yapsan yeridir" anlayışını da beraberinde getirir. Her şeyin üst üste geldiği, hayata katlanıp katlanmama sorununun iyice baş gösterdiği bir zamanda, Feramus'un tercihini intihardan yana kullanması şaşırtmasa gerek. Zaten meyhanedeki absürd intihar şovları da film boyunca onun ölümünün provası gibidir. Artık kaybedeceği bir şeyi kalmayan Feramus'un, "Bazen yokluğundan şüphe ediyorum." diyerek Tanrı'ya seslenişi, inançsız bir adamın "galiba varsın ve benimle uğraşıyorsun" diyen isyanının neticesidir.

Film boyunca devam eden devlet-birey çatışması, baba-oğul arasındaki

Film boyunca devam eden devlet-birey çatışması, baba-oğul arasındaki çıkmaz ilişki Tanrı ile olan hesaplaşmaya işaret eder.



çıkılmaz ilişki Tanrı ile olan hesaplaşmaya işaret eder. Hegel'in tabiriyle, "Tanrı'nın yeryüzündeki yürüyüşü" olan devlet ve onun adaletsizliği, dünyadaki adaletsizliğin sadece bir boyutudur. Feramus'la babasının ölüm sonrası adalet hakkındaki alaycı sözlerine göre, bu adalet mefhumu sadece dünya hayatıyla sınırlı değildir. Bir Çin bedduasına atıfta bulunulan filmde, Tanrı'nın kendilerini bir geçiş döneminde yarattığını düşünen insanların "var olmanın dayanılmaz ağırlığı" ile yaşadıkları saçma vaziyet, ölümün hafifliğiyle devam eder.

Felsefesini Nietzsche'nin nihilizmine indirgeyen film, hikâyenin merkezini hiçlik, anlamsızlık, değersizlik, absürdlük kavramları üzerine kurar. Hayattan yedikleri darbelerle bu anlamsızlığa maruz kalan insanların hayat karşısındaki duruşu, takındıkları absürd yüz ifadelerinde görülebilir.



Özellikle Tanrı'nın unuttuğu iki insan üzerinden işlenen bu felsefi tema, toplumsal hayattaki çürümeyle desteklenir. Taşradaki insanların ikiyüzlülüğü,

arka fonda gösterilen izdivaç programları, idari yapıdaki bozukluklar üzerinden yapılan modern toplum eleştirisi dikkat çekicidir. Özellikle son sahnedeki Arif'in yüz ifadesi, dramla kara mizahın karıştığı filmin -dahası hayatın- özeti niteliğindedir. Başlangıcın ve sonun anlamsızlığıyla tamamlanan daire, sonsuza kadar tekrar edilen bir hiçlik olarak karşımıza çıkar. ■

Felsefesini Nietzsche'nin nihilizmine indirgeyen *Daire*, hikâyenin merkezini hiçlik, anlamsızlık, değersizlik, absürdlük kavramları üzerine kurar.



Aşık Olduğumuz Zaman

NESİBE SENA ARSLAN

Chris Marker imzalı kısa film *La Jetée* ustaca kurgulanmış fotoğraflar ve dış sesin ibarettir. İnsanlığın geleceğinin paramparça olduğu hikâyede yönetmen filme dair unsurları da söküp parçalayarak kullanır.

Zaman yolculuğunu konu alan filmler arasında Chris Marker imzalı kısa film *La Jetée* (1962) farklı bir yerde durur. Nükleer savaş sonrası Paris harap olmuştur. Esirler yeraltında denek olarak tutulur, bilim adamları zamanda yolculuğu araştırır. Amaç, bugün geldiği sonla yüzleşen insanlık için gelecekte yardım almaktır. Esirlerden birinin hayal meyal fakat güçlü bir biçimde hatırladığı bir görüntü, onu deney için mükemmel bir aday kılar. Manasını yıllar sonra kavradığı bu görüntüde, Paris havaalanındaki bir kadının yüzü vardır ve bir adam ölür.

Bilim adamları adama deneylerin amacını açıklar. Mekân yasaklanmıştır. Hayatta kalanlar için tek çare zamandır. Zamanda açılacak bir delikle yiyeceğe, ilaca ve enerji kaynaklarına ulaşılmak istenir. Böylece “şimdi’ye yardım etmek için geçmiş ve geleceğe elçiler gönderil-

melidir". Adam önce geçmişe gönderilir, zihnine saplanmış görüntüdeki kadının peşine düşer. Onu bulur, ölmediyse bile kendisi gibi bir deney faresine dönüşmüş kadına aşık olur. Geçmişte başarı sağlanınca adam geleceğe gönderilir. Bütün bunlar Marker'in "cine-roman" olarak tarif ettiği filmde ustaca kurgulanmış fotoğraflar ve dış-sesli anlatıyla karşımıza çıkar. İnsanlığın geleceğinin paramparça olduğu hikâyede yönetmen filme dair unsurları da söküp parçalayarak kullanır.

Fotoğraflar ve Tarih

"Sıradan anları hatıralardan ayıran bir şey yoktur. Ne zaman ki o anların açtığı yaralar sızlar, hatıra değeri kazanır" diyen filmin sesi Kracauer'ın 1930 tarihli "Fotoğraf Üzerine" adlı makalesinde otuz iki yıl önceden duyulabilir. Kracauer, fotoğraf ve hafıza arasındaki farkı "değer" üzerinden kurar. Fotoğrafta verilen zaman mekânsal bir süreklilik olarak inşa edilirken anılar ya da hafızada yer eden görüntüler değere göre muhafaza edilir. Değer ise salt zaman mekânsal bir düzenlemeye indirgenemez. Bu yüzden fotoğraf ve hafızanın varoluşları ilkesel olarak birbirinden ayrılır.

Kracauer'e göre hafızadaki görüntünün indirgenebildiği şey ise "tarih"tir; bir anıyı unutulmaz yapan ve muhafaza eden, adına "tarih" dediği son görüntüdür. İnsanın zihninde yer edinen son görüntü onun tarihi olur. Fakat fotoğrafta tarih bir örtünün altına gömülü gibidir. Bu yüzden fotoğraflar eskidiğinde artık görüntünün değeri ve anlamı ya da Kracauer'in tabiriyle "gerçeğine" dolaysız bir şekilde erişilemez. Görüntünün gerçeği yalnızca tarihte saklanır, fotoğraf ise buna karşılık tarihin geride bıraktığı kalıntıları gösterir.



Hareketlenen Kareler

Filmin bir yerinde, kadın yataкта uyurken, fotoğraflar hızlanarak akma-ya başlar ve hareketlenir. A.O. Scott bu sahneyi şöyle izah eder: "Filmlerde görüntü, müzik ve kelimeler bir bütün hâlinde sunulur. *La Jetée* ise bunları birbirinden ayırır [...] ve sizin onlardan bir bütün oluşturmanızı bekler. Fakat filmin bir yerinde, Chris Marker şunu görmemize izin verir: olağanüstü bir anda, örneğin aşık olduğumuzda, bütün bu unsurlar kendiliğinden bir araya gelir ve bizi tesiri altına alır".

İmrenilecek bir yorum. Fakat daha ilginç olanı Scott'ın cümlelerinin Kracauer'ın tartışmasına olan yakınlığıdır. Hareketlenen karelerde birkaç saniyeliliğine bütün üslubunu değiştiren Marker sanki fotoğrafın ve fazlalık hükmündeki kalıntıların değil, hafıza ve tarihin açığa çıkmasını ister. Scott'ın "tesir" olarak ifade ettiği, Kracauer'ın varoluşuna değer atfettiği tarihle benzerlik taşır. Üstelik film bunu tuhaf bir biçimde hareketsiz imajlardan meydana getirir. Nihayetinde izlediğimiz, bir adamın ölümü ve aşkı etrafında örülen geçmiş, şimdi ve geleceğin onun tarihi olmasıdır. Bu ise büyüleyici bir tesir bırakır. ■

Anlatılsın Elbet Bütün Hikâyeler

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Reha Erdem ilk uzun metrajı *A Ay*'da geçmiş, şimdi ve geleceğin birleştiği, ölümlerle hayattakilerin bir arada olduğu, rüya ile gerçeğin hercümerç edildiği, zamanı ve mekânı kaygan bir dünya kurgular.

Geçmiş zamanın hikâyeleri anlatıla anlatıla şimdiki zamana eklenir ve yaşanan anın bir parçası hâline gelir. Bu yüzden Bergson "Geçmiş, şimdi içerisinde bizi takip etmektedir." diyordu. Geçmiş; masallarla, rüyalarla, anılarla insanın peşini bırakmaz ve gerçekte kim olduğunu dillendirir. Reha Erdem'in filmografisi de insanın kim olduğu sorusuna kilitlenir. İnsan iyi midir, kötü müdür? Farklı mıdır, aynı mıdır? Cin midir, peri midir? İnsanın

geçmiş kimliği midir? Peki, hafıza yok olursa geriye ne kalır?

Erdem, *Kosmos*'da (2010) geçmiş belli olmayan bir kahraman yaratır. Nereden geldiği ve nereye gittiği bilinmeyen bu kahraman, insanın özünde nasıl bir varlık olduğunu sorgulatar. Yönetmen, *Hayat Var*'da (2008) ise sorunlarının temelinde geçmiş olan on üç yaşında bir kızın hikâyesini anlatır: Hayat, bebeklik dönemine saplanıp



kaldığı için yeni bir kimlik inşa edemez. Erdem *Beş Vakit*'te (2006) bu defa, kimliği atalarının atalarına uzanan erkeklerin geçmişini üç kuşakla anlatır. 2004 yapımı *Korkuyorum Anne*'de ise insanın hem bedensel hem psikolojik kimliğini çözümendir: Otuz yaşlarındaki Ali, geçici hafıza kaybı yaşar ve çevresindekiler ona hikâye anlatır gibi geçmişini anlatır.

Bu filmlerde hafızadaki korku, geçmiş zamanın anılarından şimdiki zamana taşınırken kimliğin inşasını belirler. *Kosmos*'da bu korku, arka planda sürekli devam eden silah sesleriyle toplumsal bir korkuya evrilir. *Hayat Var* ve *Beş Vakit*'in çocuk kahramanları korkuya karşı kayıtsız kalır. *Korkuyorum Anne*'de ise korku, çocukluktan itibaren öğrenilen bir şeydir. Aslında yönetmenin filmografisinin en başında *A Ay*'da (1988) geçmiş, hafıza, kimlik ve korku iç içe geçmişti.

A Ay siyah beyaz çerçevesiyle Erdem'in diğer filmlerinden ayrılır. Erdem, siyah beyaz ile gerçekliği kırarak fantastik bir zemin hazırlar. Geçmiş, şimdi ve geleceğin birleştiği, ölümlerle hayattakilerin bir arada olduğu, rüya ile gerçeğin hercümerç edildiği, zamanı ve mekânı kaygan bir dünya kurgular. A Ay, insanın kim olduğu sorusuna hafıza, zaman ve ben üzerinden Bergsonvari bir cevap verir. Bergson "Şimdiki zamanı olması gereken olarak düşündüğümüzde henüz kendisi ortada yoktur; var olan olarak düşündüğümüzde ise o artık çoktan geçmiştir." diyerek aslında şimdiki zamanın geçmişe görünmez bir iple bağlı olduğuna vurgu yapar.



A Ay'ın kahramanı Yekta geçmişine, ölümlerine, halasının anlattığı hikâyelere bir düğümle bağlıdır. Yekta'yı geçmişine bağlayan düğüm, yaşadığı konaktır. Konak hafızaya/kimliğe işaret eder. Harap konak, Nühket Seza Hala'nın anlattığı hikâyelerle nefes alır. Hala "Anlatılsın elbet bütün hikâyeler." diyerek konağın geçmişini dile döker. Bu geçmiş Sırrı Bey'in çorbasıyla, sırrıyla, günahıyla ve korkusuyla örülüdür. Sırrı Bey, kalbine iğne saplanacağından korkar. Sırrı Bey'in korkusu hem *Uyuyan Güzel* masalından miras bir korku hem de Sevim Burak'ın *Ay Ya Rab Yehova* hikâyesinin kahramanı Bilal'in korkusudur. Sırrı Bey de "Bilal gibi öleceğim sonunda" der. Yüzyılların korkusunu yaşadığı ana eklemler. Bergson felsefesine göre geçmişin korkuları geleceği de inşa eder. Nitekim filmin sonunda Yek-

ta, Sırrı Bey'in karşısına geçer ve kendi parmağına iğne batırırken onu seyrederek. İğne korkusu ile geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek aynı çizgide birleşir.

Filmde bu üç zamanın birleştiği bir diğer sekans Yekta'nın rüyalarıdır. Yekta her gece konağın penceresinde, ölen annesinin kayıkla geçişini izler. Yekta'ya göre bu bir rüya değildir. İnsan her gördüğünü gösteremez fakat bu onun gerçek olmadığı anlamına gelmez. Bergson, rüya "Geçmişin yeniden dirilmesinden başka bir şey değildir." derken Yekta'yı haklı çıkarır. Rüyalar, bastırılmış anıların şimdiye taşınması anlamına gelir ki Yekta'nın annesi rüya olsa da olmasa da şimdinin içine dâhil olur. Tanpınar, yazılarında geçmiş-şimdi ve geleceğin birleştiği yekpare bir



zamandan bahseder. A Ay da geçmişin soluğunu şimdinin ensesinde gezdirir. Yekta genellikle konağın bilinçaltında/en alt katında dolaşır. Denizin dalgaları, köpükler gibi hafızanın diplerindeki anıları su yüzüne çıkarır. Konağın hafızası, Yekta'nın kimliği olur.

Yenileşmenin, Batılılaşmanın tipik bir temsilcisi olan Neyyir Hala, Yekta'ya "O evi unutacaksın!" demektedir. Bu, Yekta'nın kimliğini, hafızasını unutması anlamına gelir. Neyyir Hala'nın ısrarla üzerinde durduğu İngilizce konuşma meselesi de bunun bir tasviridir. Ney-

Reha Erdem'in filmografisi insanın kim olduğu sorusuna kilitlenir. İnsanın geçmişi kimliği midir? Peki, hafıza yok olursa geriye ne kalır?



yir Hala, Yekta'nın ruhlarla, geçmişle yaşayarak şimdiki zamanı kaçırdığını düşünür. Oysa Bergson'da zamanın ruhu vardır. Zamanı ikiye ayırır: ölçülebilir zaman ve içsel zaman. Ölçülebilir zaman, saat kadrana yerleşen mekanik bir göstergedir. Sadece sürenin ölçümüne işaret eder. İçsel zamanın ise

bir bilinci vardır. Saat sarkacı geçmiş ve şimdi arasında gidip gelirken o süreç içinde bilinçte bin bir türlü duygu meydana gelir. Böylece içsel zaman, ölçülebilir zamanın dışına çıkar.

A Ay'ın içsel zamanını konağın koridorundaki dev saat gösterir. Bu saat, ölçülebilir zamanla uyumlu işlemez.



Kendi kendine durur. Hizmetçi kadın "Yine takıldı bu, duymuyor musunuz?" diye sorar. Konaktakiler kayıtsızdır. Sonra saat birdenbire vurmaya başlar. O vurdukça konağın hafızasında sıçramalar, anımsamalar olur. Nükhet Seza Hala, Yekta'nın saatin dilinden anladığını düşünür. Saatin ruhu da Yekta'nın ruhu gibi geçmişte atar. A Ay'da saatin de bir karakteri vardır. Bu saat, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Mübarek adındaki saatini çağırıştır.

Filmde zamanda sıçramalara sebep olan bir başka etken kokudur. Yekta, çarşıda gezerken "Hala diyorum bir koku var, yanık kokusu... Gezmeyelim bu kokuyu!" der. Birdenbire koşar, vitrinlere bakmak istemez. Koku-Proust'un Madlen keki misali- geçmişin anılarını şimdiki zamana taşır. Yekta bilinçaltından çağrışımlarla gelen anılardan rahatsız olur. Filmin sonunda ise artık annesini göremediği için konaktan giderken, korkularıyla yaşayan Sırrı Bey'e bir kibrit kutusu bırakır.

A Ay'da hafıza, kimlik ve zaman bir sarmaşık gibi birbirine dolaşır. Yekta filmin sonunda manastırın olduğu tepede "I see a lot of things there" (burada birçok şey görüyorum) diyerek kaybolur. Böylece geçmiş, şimdi ve geleceği içine almış yekpare bir zamanda sonsuzluğa ulaşır. Fantastik arka plan da ise o, her göze görünmeyen çocuk başlı martıya dönüşerek "sır" olur. ■

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

Almanya, Sfir Yılı, 1948



DÜNYA SİNEMASININ YABANCILARI

DÖNDÜ TOKER

***Dünya Sinemasında Akımlar* sinemanın Hollywood kökenli akımlara indirgenemeyeceğini ve dünyadaki farklı akımların kendi dönemleri içinde anlaşılması gerektiğini vurguluyor.**

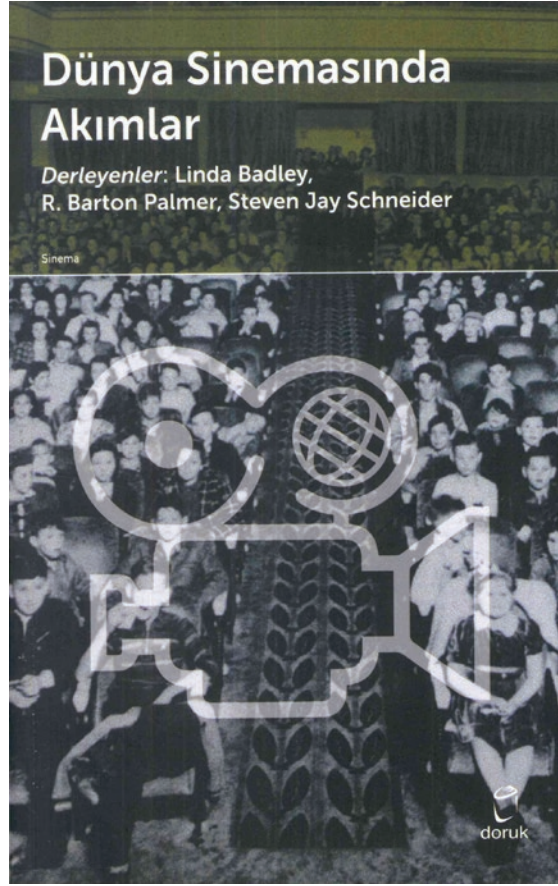
Dünya Sinemasında Akımlar (Doruk Yayınları, 2016) ulusal sinema ve Hollywood çizgisinin dışında bir “dünya sinemasını” tartışmaya açan derleme bir kitap. Derlemeye katkı yapan yazar ve editörler, Amerika Birleşik Devletleri’nin küresel hegemonyasındaki kültürel ortama alternatif üretme kaygısı taşıyor. Linda Badley ile R. Barton Palmer kitapta, sinemanın yüzyılı aşan geçmişinin Hollywood kökenli akımlara indirgeneme-

yeceğini belirtir ve dünyadaki farklı akımların kendi dönemleri içinde anlaşılması gerektiğini vurgular. Bu yüzden çerçeve dışında kalmış biçimlerin, yeniden sinema tartışmalarına dâhil olması ve yeni bakış açılarına ilginin uyanması temel noktadır. Kitaptaki sinema akımları, altı coğrafi bölüme ayrılır ve kronolojik bir sıra izlenir. Bu bölümler her bir akımı kendi özel koşullarında anlamaya olanak sağlıyor. Kitaba avangart ve yeni dalga sinemasıyla başlanması da tesadüfi değil. Badley ve Palmer bu akımların egemen sinema anlayışına alternatif yarattığı gibi, sonrasında sıralanan akımlar için alt yapı oluşturduğunu dile getiriyor. Bu nedenle ilk olarak Avrupa sinemasına odaklanılıyor.

Dolayısıyla, Alman Dışavurumculuğu ülkenin içinde bulunduğu sıkıntılı koşulları alternatif bir gerçeklikle, toplum ve doğayı şekillendireceği inancıyla yorumlanır. Ortak imgeleri tahrifata uğratıp biçimsel olanı bozar ve gerçekliğin sorgulanmasını ister. Toletta kitabın bu kısmında dışavurumculuğun devrimci bilinci uyandırmakta etken olduğunu belirtir ve ekler: *Balmumları* (Das Wachsfigurenkabinett, Paul Leni, 1924), *Metropolis* (Fritz Lang, 1926) gibi öncü filmler otoriteye ve toplum yapısına sembolik bir yıkım anlatısı getirir. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ise, Bondenella’nın yorumunda dışavurumcu sinemaya göre daha avantajlı bir konumdadır. Çünkü Mussolini, Hitler gibi ticari sinema üzerinde baskıcı bir denetim gerçekleştirmez ve bu dönemde yedi yüzü aşkın film üretilir. İtalya örneği, Mussolini hükümeti gölgesinde dahi sinema yapılabileceğini, Rossellini, De Sica, Visconti gibi yönetmenlerin eleştirel filmleriyle kanıtlar. Bu iki akıma başka bir radikal görüş eklenince sinema dünyası daha da zenginleşir: Fransız Yeni Dalgası. Bu akım kitapta bahsedildiği gibi film biçimi üzerine tartışmaları bambaşka bir boyuta taşır ve dünya sinema tarihinin en heyecanlı dönemlerinden birini başlatır. Sinema yazarları ticari sinemanın kurallarına başkaldırı niteliğinde küçük bütçeli filmler üretir. Dünya sinemasına ilham veren Yeni Dalga, sinemanın imkânlarını genişletir ve yeni sinemacılara bir yol açar.

Kitapta İngiliz Yeni Dalgası ve Çek Yeni Dalgası, Fransız Yeni Dalgası'nın muadili olarak tartışılır. Farkları olmasına rağmen temel amacın tüketim piyasasının kurallarından bağımsız, star anlayışından uzak, kuralları yıkan bir sinema yapmak olduğundan bahsedilir. Yıllar sonra gelecek Lars Von Trier'in de içinde bulunduğu Danimarka Dogması ise bambaşka bir manifestoyla ortaya çıkar, ana akım endüstrinin önüne bir ayna yerleştirdiğini iddia eder. Kitabın devam eden bölümlerinde ise Afrika Sömürge Sineması ve İsrail İnfaz Sineması başlıkları altında ülkelerin sosyo-ekonomik şartları, dini referansları, mağduriyetleri aracılığıyla bir sinema diline kavuştuklarına dikkat çekilir. Ancak Afrika sineması kendini, beyaz adamın dilinden kurtaramamış ve sömürge söylemini yeniden üretmiştir. İsrail sineması bölümünün yazarı Ben-Shaul, daha ziyade İsrail'in dini referansları üzerine, infaz edilmiş ulus teması üzerine yoğunlaşır ve yaklaşımını örneklerle destekler. Fakat yaklaşımı, İsrail'i ve koşullarını anlatılır kılmaktan çok yabancılaştırır. Odak, sinemadan ziyade alışıldık Yahudi mağduriyetine kaydırılır. Yine Ortadoğu'da, İran sinemasına getirilen eleştiri ise sinemanın İslam kültürünü empoze etme aracı olarak kullanılmasıdır. Buradaki İslam eleştirisinde de Yahudi bakışına benzer şekilde sübjektif yorumlara rastlanır. Bunların kitabın alternatif olana yer açma amacını zayıflatan unsurlar olduğu söylenebilir.

Dünya Sinemasında Akımlar, yukarıda bahsedilenlere ek olarak Asya ve Hint sinemalarını da tartışır. Her bir başlık, üzerine uzun uzun konuşmayı gerektirirken kitabın bu denli geniş bir yelpazeye yayılması zorlayıcı. Bu tür çalışmaların dezavantajı çok fazla başlık içerip, derinleşmekte problem yaşamasıdır. Kitapta bu durum, akımların yanı sıra ülkelerin politik koşullarını, entelektüel yapılarını açıklayıp akımların önemli örneklerini analiz ederek aşılmaya çalışılır. Akımlar kendi konusunda uzmanlaşmış ya-



zarlarca yazılır ve bölümlerin sonunda akımın temel filmleri ve okuma listeleri verilir. Benzer çalışmalarda ihmal edilebilen bibliyografya, okuyuculara kolaylık sağlar. Fakat genel olarak tutarlı olsa da kitap, okuyucu açısından bazı güçlükler de içerir. Zira bir akımda politik altyapı ön plana çıkarılırken, başka bir akımda filmlerin ön plana çıkması ya da tartışma yordamlarının farklılaşması okuma takibini zorlaştırır. Kitabın akademik dilinde ötürü karşılaşılan çeviri problemi de bir başka meseledir. Zaman zaman okumayı oldukça zorlaştırdığını söylemek mümkün. Ancak bunların ötesinde, böyle bir kitabın çevrilmesinin sinema literatürüne zenginlik katacağı muhakkak. *Dünya Sinemasında Akımlar* gibi kitapların, mercek altına alınması, eleştirilerle geliştirilip nitelikli tartışmaların başlaması önemli bir çaba olarak görülmelidir. ■

OYUNCULUK KİŞİSEL BİR YOLCULUK

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Esme Madra, Seren Yüce'nin yönetmenliğini üstlendiği *Çoğunluk*'tan (2010) bu yana oyunculuğuyla dikkatleri üzerine çekiyor. Emine Emel Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filminin başrolünü üstlenen oyuncuyla role hazırlanma sürecini ve gelecek projelerini konuştuk.

***Nefesim Kesilene Kadar* filmindeki rolünüze nasıl hazırlandınız?**

Uzun bir hazırlık sürecimiz oldu. Anlaştıktan sonra altı ay provayla geçti. Tekrar tekrar okuyup üzerine çalıştık, diğer oyuncularla prova ve sokaklarda denemeler yaptık. Rolüme dışarıdan bakabildiğimi zannetmiyorum ama oynamak zevkliydi.

Filmde oyunculuk açısından neler tecrübe ettiniz?

Uzun süre prova yapmanın önemini fark ettim, sektörde provalar genelde uzun sürmüyor. Provada oynayacağınız rol üzerinde anlaşıncaya, çekimlerde rahatlıyorsunuz. Normalde stresli bir durumdur. Oynarken olabilecek mi, nasıl olacak korkusu olmamasının sebebi provalardır. Yeni ve güzel bir deneyimdi. Emel ile çalışmak zevkliydi. Detaycı biri, rolde derinleştikçe derinleşıyorsunuz.

Sinemaya devam edecek misiniz? Sırada neler var?

Yaza doğru bir tiyatro projesinde yer alacağım henüz provalara başlamadık. Ezgi Kaplan'ın yönettiği, senaryosunu beraber yazdığımız *Balık Havuzu* kısa filminde oynadım, Antalya Film Festivali'nde gösterildi. Kısa filmlere devam ediyorum, şimdilik uzun metraj görünürde yok.

***Meşakkat ve Karısı* kısa filminin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenmiştiniz. Yine kısa film yapacak mısınız veya uzun metraj çekme planınız var mı?**

Yazmakla ilgileniyorum ama ne yönetmenlikte ne senaristlikte iddiam yok. Zevkli alanlar ama profesyonel değilim. Aklımda kısa film olabilecek fikirler dönüyor, olur mu olmaz mı bilmiyorum. Yönetmenlik başka bir motivasyon gerektiriyor. Uzun metraj ve kısa film farklı alanlar. Kısa film yönetmenliğine kendimi yakın hissediyorum.

Daha önce dizide de oynadınız. Dizi projelerine devam edecek misiniz?

Şimdilik bir proje yok önümde ama dizide oynayabilirim, soğuk bakmıyorum.

Bir proje geldiğinde değerlendirirken nelere dikkat ediyorsunuz?

Sinema ve tiyatrodaki senaryodaki niyete dikkat ediyorum. Senaryoyu okumaya başladığınızda gönülden yazılıp yazılmadığını anlıyorsunuz. Sonuna kadar okumanıza gerek yok. Şu tarz bir film olsun gibi keskin çizgilerim yok.

Diziler söz konusu olduğunda kriterler nasıl değişiyor?

Dizinin dinamikleri bambaşka. İlla tutkuyla yaklaştığınız bir konu olması gerekmiyor. Olsa ne âlâ. Maddi açıdan bakıyorum. Görüşlerime inanılmaz ters düşmediği sürece sorun olmuyor.

Keşke şunu oynayabilsem dediğiniz bir rol ya da karakter var mı?



Meşakkat ve Karısı'nda da anlaşıldığı üzere absürd rolleri seviyorum. Öyle bir rolde oynamak isterim.

Oyunculuk açısından Türk sineması hakkında ne düşünüyorsunuz?

Değerli yönetmenler var. Şanslıyım, çünkü severek oynadığım, yönetmenlerle iyi anlaştığım projelerin içindeyim. Bağımsız sinemanın kendini tekrar eden bir tarafı var. Bu bize has bir durum değil. Her ülkede her dönem olabiliyor, değişecektir mutlaka. Türkiye'de oyuncu sıkıntısı yok. Birçok yeni ve iyi oyuncu var.

Yetenek ve eğitim ilişkisine nasıl bakıyorsunuz?

Yetenek önemli ama oyunculuk tamamen ona teslim edilecek bir şey değil. Eğitim almadan iyi oyuncu olunabiliyor, iyi eğitilmiş ruhsuz bir oyuncu da olunabiliyor. Yetenekli olduğunuzu düşündüğünüz anda sorun başlıyor. Çalışılmasa da olabilecek gibi anlaşıyor. Yeteneğin kurbanı olabilirsiniz. Oyunculuk üstüne düşüldükçe, çalıştıkça, hayata o kafadan baktıkça değişir ve derinleşir. Oyunculuk kişisel bir yolculuk. Yolculuğunuz içinde keşfetmeye devam ederseniz farklı oyunculuklar çıkıyor ve seyretmesi zevkli oluyor. ■



HITCHCOCK/TRUFFAUT

Yönetmen: Kent Jones

Senaryo: Kent Jones, Serge Toubiana

Oyuncular: Martin Scorsese, David Fincher, Arnaud Desplechin

Yapım: Fransa/2015/İngilizce, Fransızca/80'/Artline films, Cohen Media Group/M3 Film

François Truffaut ve Alfred Hitchcock'un 1962 yılındaki bir haftalık görüşmelerine ait ses kayıtları 1967'de kitap olarak yayınlanmıştı. Görüşmenin orijinal kayıtları bu kez belgesel formatında yorumlanıyor. Belgesel, iki yönetmenin görüşmelerinin yanı sıra günümüz yönetmenlerinin ikili hakkındaki yorumlarına da yer veriyor. David Fincher, Martin Scorsese, Wes Anderson ve Richard Linklater gibi isimlerin yer aldığı yapımda Hitchcock'un sinema anlayışının günümüz sinemasını nasıl etkilediği gözler önüne seriliyor.



ÖLÜMCÜL OYUN ICH SEH, ICH SEH

Yönetmen: Veronika Franz, Severin Fiala

Senaryo: Veronika Franz, Severin Fiala

Oyuncular: Susanne Wuest, Lukas Schwarz, Elias Schwarz

Yapım: Avusturya/2014/Almanca/100'/Ulrich Seidl Film Produktion GmbH/M3Film

Yazın sıcak günlerinde, Avusturya kırsalında göl kenarında bir evde, dokuz yaşındaki ikiz kardeşler Elias ve Lukas annelerinin hastaneden eve dönmesini beklemektedir. Anneleri eve gelir fakat geçirdiği estetik operasyon nedeniyle yüzü bandajlarla kaplıdır ve tuhaf davranmaktadır. İkizler bu kadının anneleri olup olmadığından emin olamazlar. Bunu anlamak için tehlikeli bir oyun oynarlar. Artık hiçbir şey eskisi gibi değildir ve karşılıklı güven kazanmak uzun zaman alacaktır.



YARIM

Yönetmen: Çağrı Nurhak Aydoğdu

Senaryo: Çağrı Nurhak Aydoğdu

Oyuncular: Ece Tatay, Serhat Yiğit, Hülya Böceklioğlu

Yapım: Türkiye/2015/Türkçe/98'/Rüzgar Film/ The Moments Entertainment

Malatya'nın bir dağ köyünde yaşayan Fidan, küçük yaşta annesini kaybeder. Çobanlık yaparak hayatını kazanmaya çalışan Fidan, annesinin ölümünün ardından kendisinden küçük iki kardeşine annelik yapmak zorunda kalır. Fidan, rızası olmadan, başlık parası karşılığında Ege'de yaşayan bir aileye küçük yaşta gelin verilir. Evlendirildiği kişi otuz beş yaşında fakat zihinsel engeli nedeniyle çocuksu davranışlara sahip Salih'tir. Fidan'ın yeni hayatı en az eskisi kadar zordur ancak başta birbirini reddeden Fidan ve Salih arasında zamanla iyilik ve merhamet dolu naif bir ilişki gelişecektir.



YENİ AHİT LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT

Yönetmen: Jaco van Dormael

Senaryo: Thomas Gunzig,
Jaco van Dormael

Oyuncular: Benoît Poelvoorde,
Yolande Moreau, Catherine Deneuve

Yapım: Belçika, Fransa,
Lüksemburg/2015/Fransızca/115'/
Climax Films/M3 Film

Tanrı insan görüntüsüne bürünür, eşi ve on yaşındaki kızı Ea ile birlikte Brüksel'de bir apartman dairesinde yaşamını sürdürür. Eşi ve çocuğuna kötü davranır, odasındaki bilgisayardan insanların hayatını sadist zevkleri doğrultusunda kontrol eder. Babasının despotluklarından bunalan Ea, bir gün babasının bilgisayarını karıştırır ve insanlara ölecekleri tarihleri kısa mesaj yoluyla bildirir. Çok sinirlenen Tanrı kızını döver, evden kaçmasına sebep olur. Evden kaçan kız, babasına karşı koyabilmek için kendine altı havari bulmaya karar verir.



EYE IN THE SKY

Yönetmen: Gavin Hood

Senaryo: Guy Hibbert

Oyuncular: Helen Mirren,
Aaron Paul, Alan Rickman

Yapım: ABD/2015/İngilizce/102'/
Entertainment, Moonlighting
Films, eOne Films/The Moments
Entertainment

Kenya'da bir grup terörist binlerce sivilin hayatına mal olacak bir eylem hazırlığındadır. Terörist saldırısını önlemek için uluslararası bir operasyon düzenlenmesine ve operasyonun başına Albay Katherine Powell'in geçirilmesine karar verilir. Zorlu görevi kabul eden albay, teröristlerin yerini bulabilmek için güçlüklerle dolu bir mücadeleye girer. *Eye in the Sky*, teröristlerin yerini bulmak için düzenlenen askeri operasyonda kahramanca mücadele eden Albay Katherine Powell'in hikâyesini konu alıyor.



BATMAN V SUPERMAN: ADALETİN ŞAFAĞI BATMAN V SUPERMAN: DAWN OF JUSTICE

Yönetmen: Zack Snyder

Senaryo: Chris Terrio, David S. Goyer

Oyuncular: Ben Affleck, Henry Cavill,
Jesse Eisenberg

Yapım: ABD/2016/İngilizce/Warner
Bros, DC Entertainment/Warner
Bros Turkey

Süper kahramanların kontrol edilemeyeceği toplumda endişe yaratırken insanlar nasıl bir süper kahramana ihtiyaçları olduğunu tartışmaktadırlar. Süper kahramanlar neden oldukları savaş ve yıkımla toplumda bir tehdit unsurudur. Kahramanların insanlığın yanında mı karşısında mı olacağı tartışmalarının ortasında Gotham şehrinin kahramanı Batman ile Metropolis şehrinin kahramanı Superman karşı karşıya gelir. İki süper kahramanın arasındaki mücadele güç dengelerini sarsarak dünyayı daha büyük bir tehlikeye doğru sürükler.

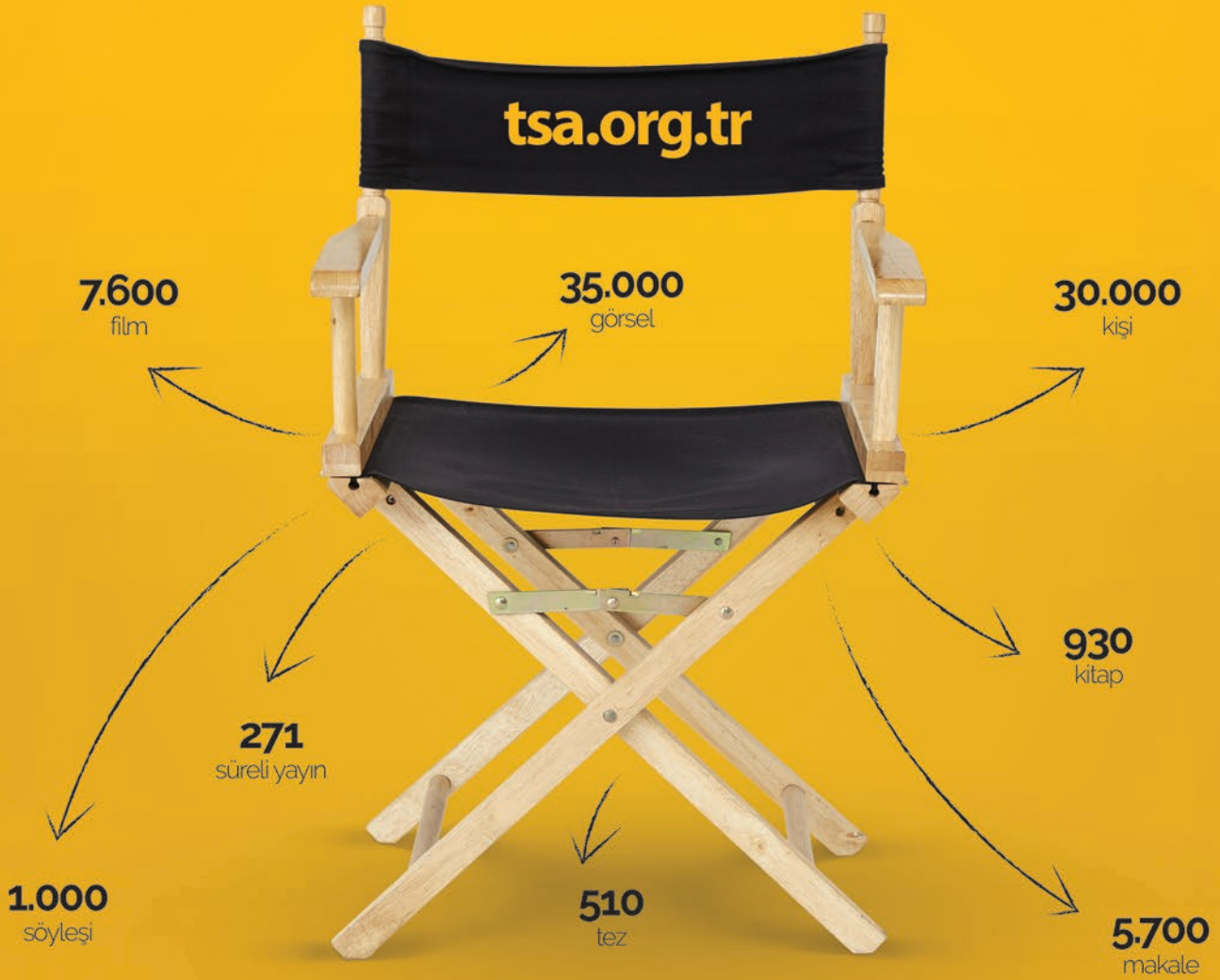
VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
25 MART 2016	Batman v Superman: Adaletin Şafağı Batman v Superman: Dawn Of Justice	Zack Snyder	Ben Affleck, Henry Cavill, Jesse Eisenberg	ABD/2016
	Küçük Esnaf	Bedran Güzel	İbrahim Büyükkak, Gupse Özay, Zeynep Koçak	Türkiye/2016
	Leblebi Tozu	Hakan Eser	Metin Yıldız, Fulden Akyürek, Erdal Cindoruk	Türkiye/2015
	A Walk in the Woods	Ken Kwapis	Robert Redford, Nick Nolte, Emma Thompson	ABD/2014
	Kronik / Chronic	Michel Franco	Tim Roth, Sarah Sutherland, Robin Bartlett	Meksika, Fransa/2014
	Emicem Hospital	İsmet Eraydın	Yaşar Eraydın, Taha Mataracioğlu, Wilma Elles	Türkiye/2015
	Kahraman Koala / Blinky Bill the Movie	Deane Taylor	Rufus Sewell, Toni Collette, Robin McLeavy	Avustralya, ABD/2015
	Azazil 2: Büyü	Mustafa Özen	Ayça Kuru, Sertan Erkaçan, Tuğçe Kurşunoğlu	Türkiye/2015
1 NİSAN 2016	10 Cloverfield Lane	Dan Trachtenberg	Mary Elizabeth Winstead, John Goodman, John Gallagher Jr.	ABD/2016
	Collide	Eran Creevy	Nicholas Hoult, Anthony Hopkins, Ben Kingsley	İngiltere, ABD, Almanya/2015
	Kartal Eddie / Eddie The Eagle	Dexter Fletcher	Taron Egerton, Hugh Jackman, Christopher Walken	ABD, İngiltere, Almanya/2016
	Rus'un Oyunu	Levent Özdemir	Fırat Tanış, Leonid Kulagin, Anastasiya Klyeva	Türkiye/2016
	Savva Küçük Savaşçı / Savva. Serdtse Voyna	Maksim Fadeev	Maksim Chukharyov, Konstantin Khabenskiy, Armen Dzhigarkhanyan	Rusya/2015
	Somuncu Baba: Aşkın Sırrı	Kürşat Kızbaz	Furkan Palalı, Gürkan Uygun, Saruhan Hünel	Türkiye/2016
	Deliormanlı	Murat Şeker	Sarp Levendoğlu, Birce Akalay, Gürkan Uygun	Türkiye/2015
	5 Dakkada Değişir Bütün İşler	Orçun Benli	Bülent Şakrak, Haki Biçici, Kaan Turgut	Türkiye/2015
8 NİSAN 2016	Suikastçı / Nie yin niang	Hsiao-Hsien Hou	Qi Shu, Chen Chang, Satoshi Tsumabuki	Tayvan, Çin, Hong Kong, Fransa/2015
	91.1	Mustafa Haktanır	Ali Barkın, Güneş Sayın, Hakan Kurtuş	Türkiye/2015
	Bambaşka	Bahadır Abşin	Buse Sevindik, Birgül Ulusoy, Caner Tanrıverdi	Türkiye/2015
	Demolition	Jean-Marc Vallée	Jake Gyllenhaal, Naomi Watts, Chris Cooper	ABD/2015
	Race	Stephen Hopkins	Stephan James, Jeremy Irons, Jason Sudeikis	ABD/2016
	Rings	F. Javier Gutiérrez	Alex Roe, Johnny Galecki, Aimee Teegarden	ABD/2016
	Eye in the Sky	Gavin Hood	Helen Mirren, Aaron Paul, Alan Rickman	ABD/2015
	Ölümçül Oyun / Ich seh, Ich seh	Veronika Franz, Severin Fiala	Susanne Wuest, Lukas Schwarz, Elias Schwarz	Avusturya/2014
15 NİSAN 2016	Azem 3: Cin Tohumu	Hürcan Emre Yilmazer	Veysi Alişkan, Yeşim Egemen, Revşan Genç	Türkiye/2016
	Zoolander 2	Ben Stiller	Ben Stiller, Owen Wilson, Will Ferrell	ABD/2016
	Bekar Yaşam Kılavuzu / How To Be Single	Christian Ditter	Dakota Johnson, Rebel Wilson, Damon Wayans Jr.	ABD/2015
	İfrit'in Diyeti: Cinnia	Özgür Özberk, Şahin Yiğit	Özgür Özberk, Kirkor Dinçkayıkçı, Gülşah Çomoğlu	Türkiye/2016
	Kapının Diğer Tarafı / The Other Side Of The Door	Johannes Roberts	Sarah Wayne Callies, Jeremy Sisto, Javier Botet	İngiltere, Hindistan/2015
	Kızkaçıran	Korhan Uğur	Atıf Emir Benderlioğlu, Aydan Burhan, Yüksel Ünal	Türkiye/2015
	Orman Çocuğu / The Jungle Book	Jon Favreau	Neel Sethi, Ben Kingsley, Bill Murray	ABD/2016
	Heidi	Alain Gsponer	Anuk Steffen, Bruno Ganz, Isabelle Ottmann	İsviçre, Almanya/2015
	Criminal	Ariel Vromen	Kevin Costner, Gary Oldman, Tommy Lee Jones	ABD/2016
	Ölüm Treni / Backtrack	Michael Petroni	Adrien Brody, Sam Neill, Robin McLeavy	Avustralya/2015
	Yeni Ahit / Le tout Nouveau Testament	Jaco Van Dormael	Pili Groyne, Benoît Poelvoorde, Catherine Deneuve	Belçika, Fransa, Lüksemburg/2015



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
22 NİSAN 2016	Avcı: Kış Savaşı / The Huntsman: Winter's War	Cedric Nicolas-Troyan	Chris Hemsworth, Charlize Theron, Emily Blunt	ABD/2016
	Ratchet & Clank	Jericca Cleland, Kevin Munroe	James Arnold Taylor, Armin Shimerman, Paul Giamatti	ABD/2015
	Yola Geldik	Haydar Işık	Ozan Dağgez, Serkan Şengül, Ferdi Kurtuldu	Türkiye/2015
	Avanak Dedektör	Hamit Şahin	Tuğba Özay, Esra Sönmezer, Coşkun Göğen	Türkiye/2015
	Army of One	Larry Charles	Nicolas Cage, Wendi McLendon-Covey, Russell Brand	ABD/2015
29 NİSAN 2016	Mother's Day	Garry Marshall	Britt Robertson, Jennifer Aniston, Julia Roberts	ABD/2016
	The Visitors 3 Bastille Day / Les Visiteurs La Révolution	Jean-Marie Poiré	Jean Reno, Christian Clavier, Franck Dubosc	Fansa/2015
	Tumbledown	Sean Mewshaw	Rebecca Hall, Jason Sudeikis, Dianna Agron	ABD/2015
	Magi	Hasan Karacadağ	Michael Madsen, Brianne Davis, Lucie Pohl	Türkiye/2014
	Brooklyn	John Crowley	Saoirse Ronan, Domhnall Gleeson, Emory Cohen	İrlanda, İngiltere, Kanada/2015
6 MAYIS 2016	Yarım	Çağrı Nurhak Aydoğan	Ece Tatay, Serhat Yiğit, Hülya Böceklioğlu	Türkiye/2015
	The Forest	Jason Zada	Natalie Dormer, Taylor Kinney, Yuki Yoshida	ABD/2016
	Kayıp Kedi Findus / Pettersson und Findus - Kleiner Quälgeist, große Freundschaft	Ali Samadi Ahadi	Ulrich Noethen, Marianne Sägebrecht, Max Herbrecht	Almanya/2014
	Kaptan Amerika: Kahramanların Savaşı / Captain America: Civil War	Anthony Russo, Joe Russo	Chris Evans, Robert Downey Jr, Scarlett Johansson	ABD/2016
	İşkence Odası / Martyrs	Kevin Goetz, Michael Goetz	Troian Bellisario, Bailey Noble, Kate Burton	ABD/2016
	A Bigger Splash	Luca Guadagnino	Tilda Swinton, Ralph Fiennes, Matthias Schoenaerts	İtalya, Fransa/2015
13 MAYIS 2016	Hitchcock/Truffaut	Kent Jones	Mathieu Amalric, Wes Anderson, Peter Bogdanovich	Fransa, ABD/2015
	Kötü Komşular 2 / Neighbors 2: Sorority Rising	Nicholas Stoller	Seth Rogen, Rose Byrne, Zac Efron	ABD/2016
	The Angry Birds Movie	Clay Kaytis, Fergal Reilly	Jason Sudeikis, Josh Gad, Danny McBride	ABD, Finlandiya/2016
	X-Men: Apocalypse	Bryan Singer	James McAvoy, Michael Fassbender, Jennifer Lawrence	ABD/2016
	Free State of Jones	Gary Ross	Matthew McConaughey, Gugu Mbatha-Raw, Keri Russell	ABD/2015
	Belle and Sebastian: The Adventure Continues / Belle et Sébastien : l'aventure continue	Christian Duguay	Félix Bossuet, Tchêky Karyo, Thierry Neuvic	Fransa/2015
	Kidnap	Luis Prieto	Halle Berry, Lew Temple, Dana Gourrier	ABD/2015
20 MAYIS 2016	The Model	Mads Matthiesen	Yvonnick Muller, Ed Skrein, Claire Tran	Danimarka/2015
	The Nice Guys	Shane Black	Ryan Gosling, Russell Crowe, Kim Basinger	ABD/2016
	Alamet-i Kıyamet	Doğa Can Anafarta	Büşra Çubukçuoğlu, Funda Ersin, Murat Onuk	Türkiye/2015
	Tini: El gran cambio de Violetta	Juan Pablo Buscarini	Martina Stoessel, Ángela Molina, Jorge Blanco	İtalya/2016
	Annemle Geçen Yaz / Que Horas Ela Volta?	Anna Muylaert	Regina Casé, Helena Albergaria, Michel Joelsas	Brezilya/2015
	The Faith of Anna Waters	Kelvin Tong	Matthew Settle, Elizabeth Rice, Pamelyn Chee	ABD/2015

YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında





18 İFTARLIK GAZDZ:
GAZDZCUNUN DEVRIMCI ÇIRACI



66 THE WALKING DEAD
İÇİN MUKADIME



72 DAİRE: HAYATA MEYDAN
OKUYANLARIN AHVALI



46 AYVALI MASKE:
VICDANNIN HUZURSUZ UYKUSU



60 TERS
YON



76 LA İETEE:
ASIK OLDUGUMUZ ZAMAN



42 TÜRK SINEMASINDA
ALMANYA'YA GÖÇ