

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 52
MAYIS-HAZİRAN 2016 • 9 TL

- ANNEMLE GEÇEN YAZ
- KOR
- HITCHCOCK/TRUFFAUT
- SÖYLEŞİ: SENEM TÜZEN
- HOUSE OF CARDS
- HATIRALARIN MASUMİYETİ

YENİ AHİT
KENDİNİ EVİNDE HİSSET



ISSN 2149-2158

0.0.0.52

9 772149 215805

TRABZON ŞİMDİ NE GÜZELDİR

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



HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 52, Mayıs-Haziran 2016

ISSN 2149-2158

SAHİBİ

Bilim ve Sanat Vakfı

SORUMLU YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ

Faruk Deniz

GENEL YAYIN YÖNETMENİ

Celil Civan

EDİTÖR

Aybala Hilâl Yüksel

BÖLÜM EDİTÖRLERİ

Vizyon: Tuba Deniz

Belgesel Odası: Esra Bulut

Yeşilçam: Esra Tice Yıldırım

Uzaktan Kumanda: Hilal Turan

KATKIDA BULUNANLAR

Güven Adıgüzel, Nesibe Sena Arslan,
Betül Durdu, Mustafa Erdur, Berrak İrmak,
İsmail Önder, Bahar Yıldırım Sağlam,
Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi,
Rüveyda Temel, Döndü Tokur, Havva Yılmaz

TASARIM

Erol Polat

REKLÂM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

BASIM YERİ

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

YAYIN TÜRÜ

Yaygın Süreli

DAĞITIM

Kültür Dergi Dağıtım

ABONELİK

Bireysel: 50 TL

Kurumsal: 96 TL

(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

www.babil.com

BU SAYIDA

Yeni Ahit

Toto le héros, 8. Gün ve özellikle *Bay Hiçkimse* ile dikkatleri çeken Belçikalı yönetmen Jaco Van Dormael son filmi *Yeni Ahit* ile modern bireylerin hayatlarını varoluşçu bir yaklaşımla ele alıyor. Trajik bir kahramanlık hikâyesi yerine epizodik anlatıyı tercih eden Dormael, böylelikle kendilerini sorgulayan ve arınarak olgunlaşan kahramanlar yerine çocuksu kahramanları için kendilerini evlerindeki gibi rahat hissedebilecekleri bir dünya kuruyor.

Söyleşi bölümümüzün bu sayıdaki konuğu yönetmen ve yapımcı Se-nem Tüzen. *Ana Yurdu* isimli filmiyle yurt içi ve dışından pek çok ödül alan Tüzen'le kuşak çatışması yaşayan kadın kahramanlarını, anneliği ve ilk filminde edindiği tecrübeleri konuştuk.

Belgesel Odası'nda Kent Jones imzalı *Hitchcock/Truffaut* isimli yapım, Alfred Hitchcock'un sinema evreni üzerinden irdelenirken *Uzaktan Kumanda*'da son dönemin dikkat çeken dizilerinden *House of Cards* Amerikan siyaseti bağlamında ele alınıyor. Başkanlık yarışının hızlandığı bir dönemde ekranlara gelen dizi, amacına ulaşmak için her şeyi göze alan Frank Underwood isimli siyasetçinin hikâyesi üzerinden Amerika'da siyasetin topluma, ahlâkla ve medyayla ilişkilerini de sorguluyor.

Kamera Arkası'nda sanat yönetmeni ve yapımcı tasarımcısı Sıla Karakaya ile görüştük. *Kelebeğin Rüyası*, *Sarıkamış*, *Eve Dönüş* 1915 ve *Baskın* gibi filmlerde çalışan Karakaya ile mesleği, çalışma yöntemleri ve çalıştığı projeler üzerine bir söyleşi gerçekleştirdik.

Yeşilçam bölümünde senarist-yapımcı Saba Duru ve sinema yazarı Ali Can Sekmeç, oyunculuğu kadar yönetmenlik ve yapımcılığıyla da öne çıkan ve Mart 2010'da hayatını kaybeden Yılmaz Duru'nun sinemasını anlattılar.

Akademi'de Cangül Akdaş ile Marmara Üniversitesi'nde tamamladığı, "Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış" isimli tezini konuştuk.

Yeni bölümlerimiz *3+1* ve *Müzik Kutusu* sinema tarihine belirli temalar etrafında bakıyor. *3+1* aynı temayı farklı biçimlerde işleyen yapımlardan söz ederken *Müzik Kutusu* filmlerin müzikal kısmına odaklanıyor.

Neden Film Seyrediyoruz bölümünün bu sayıdaki konuğu yazar ve şair Güven Adıgüzel. Adıgüzel sorumuza kendine özgü üslubuyla cevap verdi.

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



12 YENİ AHİT KENDİNİ EVİNDE HİSSET

Nesibe Sena Arslan

Belçikalı yönetmen Jaco Van Dormael son filmi ile modern bireylerin hayatlarına varoluşçu bir bakış getiriyor.



Söyleşi

24 SENEM TÜZEN

Aybala Hilâl Yüksel - Betül Durdu



Belgesel Odası

40 HITCHCOCK/TRUFFAUT

Betül Durdu



08

Annemle Geçen Yaz Havva Yılmaz



16

Kor Tuba Deniz



20

Hatıraların Masumiyeti Rüveyda Temel

32 Yeşilçam

Yılmaz Duru Sineması
Esra Tice Yıldırım

46 Uzaktan Kumanda

House of Cards
Hilal Turan

54 Canlandırma

Alice Harikalar Diyarında
Koray Sevindi

58 Kamera Arkası

Sıla Karakaya
Betül Durdu

62 Sinefil

Geçmiş Olmayan Adam
Döndü Toker

66 Açık Alan

Var Olduğumdan Emin Değilim
Bahar Yıldırım Sağlam

70 Malumatfuruş

Bazı Kadınları Anlamak Zor
Nesibe Sena Arslan

72 Akademi

Türk Filmlerinde Ölüm Teması
Meltem İşler Sevindi

76 Eskimeyen Filmler

İhtiras Tramvayı
Berrak Irmak

80 Kitaplık

Anarşist Bir Film Teorisi
Cecil Civan

82 Neden Film Seyrediyoruz

Yedinci Sanatın Gör Dedığı
Güven Adıgüzel

85 Pek Yakında

CANNES FİLM FESTİVALİ BAŞLIYOR



69. Cannes Film Festivali bu yıl 11-22 Mayıs tarihleri arasında gerçekleştiriliyor. Festivalin jüri başkanlığını Mad Max serisinin yönetmeni George Miller üstleniyor. Ana yarışma jürisinde Macar yönetmen László Nemes, Fransız yönetmen Arnaud Desplechin, İtalyan yönetmen Valeria Golino, ABD'li aktris Kirsten Dunst, Danimarkalı aktör Mads Mikkelsen, Kanadalı aktör Donald Sutherland, Fransız aktris Vanessa Paradis ve İranlı yapımcı Katayoon Shahabi görev alacak. Woody Allen'in *Cafe Society* filminin ya-

rışma dışı gösterimiyle açılacak festivalde, Steven Spielberg'den *The BFG* ve Jodie Foster'dan *Money Monster* filmleri de gösterilecek. Türkiye'den ise Mehmet Can Mertoğlu'nun *Album* filmi Eleştirilenlerin Haftası başlıklı yan bölümde yarışacak. Bu yıl Cannes'da Pedro Almodovar, Ken Loach, Sean Penn, Xavier Dolan, Paul Verhoeven ve Dardenne Kardeşlerin filmlerinin de aralarında bulunduğu on yedi film ana yarışmada Altın Palmiye için mücadele edecek. Festivalin ana yarışmasında yer alan filmlerin tam listesi ise şöyle:

Aquarius (Kleber Mendonça Filho)
American Honey (Andrea Arnold)
Elle (Paul Verhoeven)
Family Photos (Cristian Mungiu)
From the Land of the Moon (Nicole Garcia)
The Handmaiden (Park Chan-wook)
The Salesman (Asghar Farhadi)
I, Daniel Blake (Ken Loach)
It's Only the End of the World (Xavier Dolan)
Julieta (Pedro Almodóvar)
The Last Face (Sean Penn)
Loving (Jeff Nichols)
Ma'rosa (Brillante Mendoza)
The Neon Demon (Nicolas Winding Refn)
Paterson (Jim Jarmusch)
Personal Shopper (Olivier Assayas)
Rester Vertical (Alain Guiraudie)
Sierranevada (Cristi Puiu)
Slack Bay | Ma Loute (Bruno Dumont)
Toni Erdmann (Maren Ade)
The Unknown Girl (Jean-Pierre & Luc Dardenne)

ENGELSİZ FİMLER ANKARA'DA



Tüm gösterimlerini ve yan etkinliklerini görme, işitme ve ortopedik engelli seyircilerin erişimine uygun olarak sunan Ankara Engelsiz Filmler Festivali, bu yıl 24-29 Mayıs tarihleri arasında düzenleniyor. Festival bu sene de Türk sinemasının en yenilerinden klasiklerine, dünya sinemasının ödüllü filmlerinden kısa filmlere, yönetmen ve oyuncuların katılımıyla yapılacak söyleşilerden atölye çalışmalarına dopdolu bir programı seyircilerinin beğenisine sunuyor. Festivalde her sene olduğu gibi bu sene de tüm gösterimler ve yan etkinlikler ücretsiz olarak gerçekleştirilecek.

MİMARLIK VE KENT FİMLERİ FESTİVALDE

Mimarlık kültürünün gelişmesi, tarihi mirasın korunması ve yaşam kalitesinin iyileştirilmesine dikkat çekmek amacıyla 2007 yılından beri yapılan İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali bu yıl 8-15 Ekim 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilecek. Festival kapsamındaki mimarlık ve kent kültürünü odağa alan belgesel ve canlandırma film yarışmasına başvuru için son tarih 22 Ağustos 2016.



GELECEĞİN SİNEMASI'NA BAŞVURULAR DEVAM EDİYOR

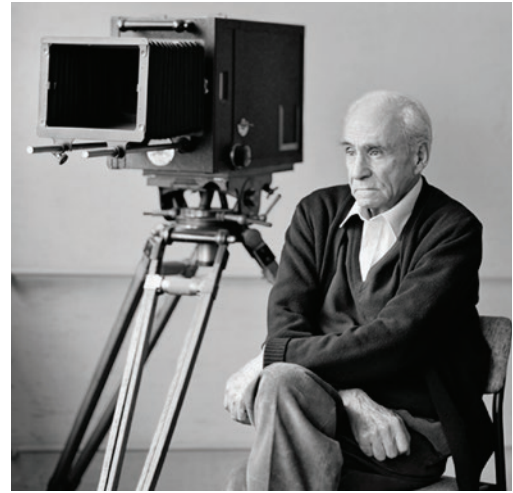
Kültür ve Turizm Bakanlığı ve Beyoğlu Belediyesi'nin katkılarıyla TÜRSAK Vakfı tarafından bu yıl on üçüncü kez düzenlenen Geleceğin Sineması yarışması için başvurular devam ediyor. Bu yıldan itibaren her yıl farklı bir

tema altında gerçekleştirilecek yarışmanın ilk teması Kısa Kısa Beyoğlu olarak açıklandı. Devlete bağlı sinema ve iletişim okullarındaki tüm ön lisans, lisans ve yüksek lisans öğrencilerinin katılımına açık yarışmanın ilk aşamasında jüri tarafından seçilen yirmi proje film yapım desteği alacak ve ikinci aşamada destek alan yirmi film yeniden değerlendirilerek dereceye giren üç filme para ödülü verilecek. Son başvuru tarihi 1 Haziran 2016 olarak belirlenen yarışmada destek almaya hak kazanan projeler 30 Haziran 2016 tarihinde ilan edilecek. Yarışmanın ödül töreninin ise Ekim ayında gerçekleştirilmesi planlanıyor.

İSTANBUL MODERN'DE LÜTFİ AKAD SERGİSİ

İstanbul Modern, sinemamızın kurucu yönetmenlerine adanmış Türkiye Sinemasında Ustalar adlı yeni projesine Lütfi Akad ile başlıyor. Sergide, sinema tarihimize adını "ustasız usta" olarak yazdıran ve sinema diliyle kendisinden sonra gelen yönetmenlere öncülük eden Lütfi Akad'a ait gün yüzüne çıkmamış set fotoğrafları, film kareleri, orijinal senaryolar ve afişler gibi birçok materyal

yer alıyor. Danışmanlığını Burçak Evren'in küratörlüğünü ise İstanbul Modern Sinema Bölümü Yöneticisi Müge Turan'ın üstlendiği sergi, 18 Mayıs-31 Aralık tarihleri arasında İstanbul Modern sinema fuayesinde yer alacak. Ayrıca Akad'ın yüzüncü doğum yılını anan proje kapsamında yönetmenin farklı dönemlerini yansıtan on filmi 19-29 Mayıs tarihleri arasında gösterilecek.



ÇOK KISA FİMLER ANTALYA'DA

Antalya Sinema Derneği, ATSO Vakfı ve Antalya Kültür Sanat İşbirliği ile 3-5 Haziran tarihlerinde Çok Kısa Filmler Festivali'ni Türkiye'ye getiriyor. Jenerik hariç üç dakikadan kısa filmlerden oluşan tematik seçki ve uluslararası yarışmayı kapsayan festival otuz ülke ve seksen üç şehirde eş zamanlı olarak düzenleniyor. 1999 yılında düzenlenmeye başlayan organizasyon, bu yıl ilk kez Antalya'da sinemaseverlerle buluşacak.

HAZAR KISA FİLM YARIŞMASI

Hazar Strateji Enstitüsü tarafından bu yıl ikincisi düzenlenecek Hazar Kısa Film Yarışması için başvurular başladı. Yarışmaya "Hazar coğrafyasında kültürel etkileşimin izlerini" işleyen kurmaca, belgesel, animasyon ve deneysel filmler katılabilir. Jüri üyelerinin değerlendirmesi sonucunda beş filme toplam on altı bin dolar para ödülü verilecek yarışma için son başvuru tarihi 1 Eylül 2016 olarak belirlendi.

FİLM BAŞLARKEN...



ATMOSFER

Ameliyatla yüzünü değiştiren bir adamı konu alan bilim kurgu filmi *Saniyeler'e* (*Seconds*, John Frankenheimer, 1966) Jerry Goldsmith'in yarattığı gotik müzik ve Saul Bass'ın tekinsizlik uyandıran görsel tasarımından daha uygun bir başlangıç düşünülemezdi.



HİPERAKTİVİTE

Epilepsi hastalarının dikkat etmesi gereken üç dakika: Gaspar Noé imzalı *Boşluk'un* (*Enter the Void*, 2009) jeneriği. Film ekibindeki bütün isimlerin şimşek gibi belirip kaybolması Godard'ın stilize jeneriklerinin hiperaktif bir versiyonu gibi.



SARKAZM

Kim vurmuş, kim ölmüş, her şeyin birbirine karıştığı, her yerin kan olduğu *Deadpool'un* (2016) açılış sahnesinde kamera bu yumağın içinde yavaş yavaş dolaşır, seksenlerden bir aşk şarkısı eşliğinde! İronik kahramanına yakışır bir şekilde film "rickrolling" ile başlıyor yani.



HAYAL PERDESİ ABONELİĞİ BABİL.COM'DA



babil
com

HAYAL
PERDESİ

abonelik için
okutunuz





ANNEMLE GEÇEN YAZ QUE HORAS ELA VOLTA?

Gösterim Tarihi: 20 Mayıs 2016

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Anna Muylaert

Senaryo: Anna Muylaert

Görüntü Yönetmeni:
Barbara Alvarez

Kurgu: Karen Harley

Yapımcı: Globo Filmes,
Gullane Filmes

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Brezilya

Dil: Portekizce

Süre: 111 dk

Oyuncular: Regina Casé,
Camila Márdila, Michel Joelsas

▶ FRAGMAN



NE KADAR EMEK O KADAR MUHABBET

HAVVA YILMAZ

“ ANNEMLE GEÇEN YAZ, MUTLU AİLE TABLOSUNUN ALTINDA BAŞKALARININ EMEĞİYLE REFAH İÇİNDE YAŞAYAN, BİRBİRİNE YABANCILAŞMIŞ BİREYLERİ ANLATIR. ”



Val, São Paulo'da zengin bir ailenin yanında hizmetçilik yaparak geçimini sağlamakta olan kırklı yaşlarda bir kadındır. Bir gece telefonu çalar ve on yıldır görmediği kızı Jéssica'nın üniversite sınavlarına hazırlanmak üzere yanına gelmek istediğini öğrenir. Haberi biraz sevinç, biraz da endişeyle karşılayan Val, çalıştığı ailenin izniyle kızını davet eder ve hikâye başlar. Jéssica'nın gelişiyi aile içinde çatışmalar yaşanır, evin kurulu düzeni bozulur, sahte ilişkiler gün yüzüne çıkar. Brezilyalı yönetmen Anna Muylaert'in *Annemle Geçen Yaz* filmi, yakından bakınca mutlu aile tablosunun altında başkalarının emeğiyle refah içinde yaşayan, birbirine yabancılaşmış bireyler topluluğunu anlatır.

Film, başlangıçta sıradan bir Marksist toplum eleştirisi gibi görünse de epik bir anlatım yerine kullandığı sıcak üslubu ve konuyu ele alış biçimi ile diğerlerinden ayrılıyor. Yönetmenin konuya gösterdiği hassasiyet nedeniyle yirmi yıl boyunca üzerine düşündükten sonra koltuğa oturmuş olmasının şüphesiz filmin inceliğiyle doğrudan bir ilişkisi var. Muylaert, oğlu dünyaya geldiğinde anneliğin zorluklarını paylaşmak ihtiyacı duyar. Konu hakkında düşünmeye devam ettikçe dadılık kurumu ve buna bağlı olarak sosyo-ekonomik meseleler ilgisini

çeker. Nihayetinde, temas etmeye çalıştığı konunun ülkenin içinde bulunduğu dönüşüm süreci içerisinde oldukça hassas bir yerde durduğuna hükmedip, yeterli olgunluğa ulaşmadan sözünü söylememeye karar verir.¹

Bu açıdan, filmi sıradan bir işçi sınıfı güzellemesinden ayıran en önemli özellik, odaklandığı konuyu dağıtmadan, meselenin başka problemlerle ilişkisini de sarıh bir şekilde ortaya koyabilmesi gibi görünüyor. Irkçılık, toplumsal cinsiyet, aile ilişkileri, teknoloji, bireyselleşme gibi birçok tema, filmde makul biçimlerde kendilerine yer bulabiliyor. Örneğin Jéssica'nın ev halkıyla tanıştığı sahnede yemek masasındaki aile bireylerini cep telefonlarıyla meşgul bir hâlde görüyoruz. Zaten üç kişilik ailenin gün içerisinde birlikte yaptığı tek aktivite yemek yemek olmasına rağmen, o esnada dahi birbirleriyle konuşmak yerine teknolojik bir ürünle ilgilinirler. Jéssica'nın odaya girişiyle bir hareketlilik yaşanır, ancak diyaloglar farklı bir yüzeyselliğin devam ettiğini ele verir. Böylece, kısacık bir sahnede aile üyelerinin içe dönüklüğü, içinde buldukları yabancılaşma hâli betimlenerek, teknoloji, kapitalizm, bireyselleşme ilişkisine işaret edilir.

1 "The Second Mother" Director Explores Brazilian Clash of Culture, Gender, www.thewrap.com



“ İrkçılık, toplumsal cinsiyet, aile ilişkileri, teknoloji, bireyselleşme gibi birçok tema, filmde makul biçimlerde kendilerine yer buluyor. ”

Benzer bir şekilde Val'in evin hanımı Bárbara'ya doğum günü hediyesi olarak aldığı siyah-beyaz fincan takımı birden fazla sahnede ırkçılığa göndermede bulunuyor. İlk sahnede hediyeye çok sevinen Bárbara'nın, Val bu takım- la ikramda bulunmak istediğinde telaşla izin vermemesi, siyah ve beyaz eşitliğinin üst sınıflar için sözde kalan bir ilke olduğunu ima ederken, güzel olsa dahi bir şeyin pahalı olmadıkça, yani mübadele değeri artmadıkça, dolayısıyla alt sınıflar tarafından erişilmez olmadıkça değerli kabul edilemeyeceğine yönelik üst sınıf prensiplerini eleştiriyor. Yönetmen bu şekilde sınıf odaklı eleştiriyi, bağlamından koparmadan alt başlıklarla ve ilişkiselliklerle detaylandırıyor.

Öte yandan, konuları birbiriyle ilişkilendirirken bağlantıları seyircinin kurmasına izin veren bir esnekliğin filmin tamamına hâkim olduğunu söyleyebiliriz. Jéssica'nın evdeki sınırlara yönelik ihlalleri yahut diğerlerince “dikbaşı” olarak tanımlanmasına sebep olan hareketleri, kasıtlı müdahaleler yerine doğal tepkiler şeklinde resmediliyor. Jéssica'nın ev sahibi Carlos ile aynı masada yemek yemesi ya da evin biricik oğlu Fabinho'nun çikolatalı dondurmasından tatması, kazanılmış birer zafer yerine doğal bir işleyiş gibi sunuluyor. Carlos'un Jéssica'ya duyduğu zaftan ileri geldiğini fark edip, sınıf sorunsalıyla toplumsal cinsiyet meselesini ilişkilendirmek, Carlos'un mirasyedi kişiliğinin onu kadın-erkek ilişkilerinde de yabancılaşmaya sürüklediğini tespit etmek gibi ayrıntılarsa seyirciye kalıyor.

Filmin ayırt edici bir diğer özelliği ise mesaj kaygısından uzak olmanın getirdiği sadelik, samimiyet ve kendinden eminlik hâli. Val karakterini canlandıran Regina Casé'in başarısı ön plana çıksa da, filmin tamamında doğal, inandırıcı, samimi bir oyunculuk performansı sergileniyor. Jéssica rolüne hayat veren Camila Márdila ve evin oğlu



Fabinho'yu canlandıran Michel Joselsas da filmin sıcak kurgusunu başarıyla perdeye aktarıyorlar. Rolünü sahici bir şekilde yerine getirmekle beraber filmde ikiyüzlü karakterleri canlandıran Lourenço Mutarelli (Carlos) ve Karine Teles (Bárbara) dahi bu anlamda ikna edici görünüyorlar. Kullanılan ışık ve sade bir şekilde tasarlanmış diyaloglar da buradaki doğallığı ve sahiciliği besliyor.

Anneliğin Dönüşümü

Filmin kurgusundaki gerilim hattının anne-çocuk ilişkisi ekseninde belirlenmiş olmasının da aynı şekilde, söz konusu samimiyetle ilgisi olsa gerek. Filmde yeryüzüne ayak basmakla eşzamanlı bir yakınlık ilişkisini karşılayan annelik olgusunun sosyo-ekonomik temelli sınıflara ayrılmış bir sistemde geçirdiği dönüşüm sorgulanıyor. Val'in kızının geçimini sağlamak için başladığı işin büyük bir kısmının başka bir ailenin çocuğuna bakmak olması, on yıl boyunca kendi çocuğunun yüzünü dahi görmezken ailenin oğluyla öz annesinden daha yakın bir ilişki geliştirmiş olması, öte yandan Jéssica'nın annesini kızını ihmal etmekle eleştirirken kendisinin de benzer bir şekilde oğlunu ardında bırakarak onun geçimini sağlamak üzere Sao Paulo'ya gelmiş olması gibi unsurlar söz konusu değişimin herkesin hayatına değen bir yanı olduğunu ima ediyor.

“ Filmde anneliğin sosyo-ekonomik temelli sınıflara ayrılmış sistemdeki dönüşümü sorgulanıyor. ”

Filmdeki ince mizahın da filmin başarısında payı olduğunu ekleyebiliriz. Bárbara'nın Jéssica'ya “nezaketen” kahvaltı hazırlamak zorunda kalması, Carlos'un Jéssica'ya evlenme teklif ettikten sonra reddedileceğini anlayınca şaka yaptığını söylemesi gibi iğneleyici sahnelerin yanı sıra Val'in siyah-beyaz fincanları kutudaki gibi yerleştirmek için uzun uğraşlar vermesi, gece vakti gizlice evin havuzuna giren kızını evdeki konumuyla ilgili büyük bir sınır ihlali yapmışçasına araması gibi naif örnekler mevcut. Fabinho'nun kaybettiği, Jéssica'nınsa Fabinho'nun tespitiyle çok çalışarak, emek harcayarak kazandığı sınavın ardından, ailenin Fabinho'nun yine daha az çalışacağı ve kendilerinin daha az sorumluluk alacağı bir formülle, onu yurt dışına göndererek sorunu çözmesi ise ironik bir gönderme olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, film, sistem eleştirisini zafer yahut yenilgiye bağlamadan umut ile bitirmeyi ihmal etmiyor. Val'in on yıl boyunca parçası olmadığı bir aileyi ayakta tutmak için harcadığı emeği kendi ailesinden esirgemek zorunda kalması bir sistem sorunu olarak ele alınırken, Jéssica'nın eleştirileri sonrasında tercihlerini gözden geçirecek ailesini tekrar bir araya toplayacak adımı atan yine Val oluyor. Kendi ailesi için emek harcamaya başlamasıyla beraber aldığı ilk ödülün kızının dilinden ilk defa “anne” sözcüğünü duymak olması ise emeğin rakamlarla ölçülebilir bir değerden çok daha fazlası olduğunu ima ediyor. Böylece Muylaert Brezilya'nın son on beş yıldır olumlu bir dönüşüm yaşadığına dair inançla,² Jéssica'nın sadece fotoğrafını gördüğümüz oğlu Jorge'nin yüzündeki ümidi ve tebensümü son söz olarak seyirciye hediye ediyor. ■

2 age.



YENİ AHİT / LE TOUT NOUVEAU TESTAMENT

Gösterim Tarihi: 29 Nisan 2016

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Jaco van Dormael

Senaryo: Thomas Gunzig,
Jaco van Dormael

Görüntü Yönetmeni:
Christophe Beaucarne

Kurgu: Hervé de Luze

Yapımcı: Jaco van Dormael

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Belçika, Fransa,
Lüksemburg

Dil: Fransızca

Süre: 115 dk

Oyuncular: Benoît Poelvoorde,
Yolande Moreau,
Catherine Deneuve



KENDİNİ EVİNDE HİSSET

NESİBE SENA ARSLAN

FRAGMAN



“ YENİ AHİT’İN CANI SIKILAN TANRISI İNSANLARIN HAYATINI DAHA DA KATLANILMAZ HÂLE GETİRMEK VE TUHAF YASALAR YARATMAKLA MEŞGUL. ”



Herkes hayata kendi penceresinden bakıyor. *Yeni Ahit*'te Jaco Van Dormael'e göre tanrı da her şeyi yaratırken öyle yapmış. Fakat onun pencereleri biraz farklı cinsten. Tanrının kimsenin girmesine izin vermediği, izbe bir delikten fark-sız çalışma odası ve bilgisayarında açtığı pencereler var. Canı sıkılıyor ve Brüksel'i yaratıyor. Can sıkıntısı geçmemiş ki burayı mutsuz etmek için elinden geleni yapacağı insanlarla dolduruyor. Tanrı bütün gün insanların hayatını daha da katlanılmaz hâle getirmek ve tuhaf yasalar yaratmakla meşgul. Mesela, reçelli ekmek yere düştüğünde reçelli tarafı her zaman alttadır ya da aşık olduğunuz kadına asla kavuşamazsınız.

Düşüncesiz ve gaddar bir tanrı bu; kılık kıyafetinden hâli tavrına kadar her şey bunu gösteriyor. Kafasını işlemelerle ve beyzbolla bozmuş, susturulmuş bir karısı ve iki çocuğu var: babasına ve buyruklarına başkaldırıp evden kaçmış Jesus Christ ve küçük kızı Ea. Jesus gibi tanrıya daha fazla tahammül edemeyen Ea, bir gece abisinin heykeliyle konuşur; heykel ona tanrının bilgisayarı olmadan hiçbir şey yapamayacağını ve altı havari daha bulmasını söyler. Böylece on iki havari on sekize tamamlanacaktır, beyzbol takımı gibi.

Hikâye dini bir içeriğe sahip olsa da filmin asıl tartışması bu değil. Film bir anlamda, Ea'nın insanlara ölüm saatini SMS olarak göndermesiyle başlar. Ne zaman öleceğini öğrenen insanlar, Sartre'ın ferdiyeti kazanmak için gerekli gördüğü farkındalık, "ölüm farkındalığı" ile karşı karşıya gelir. Ea'nın bu insanlar arasından seçtiği havariler, her sosyoekonomik çevreden gelen, her yaştan sıradan bir gruptur. Hayatı boyunca sıkıcı bir işte çalıştığını anlayıp göçmen kuşları takip etmeye karar veren bir adam, mutsuz bir evliliği olan ve bir gorile aşık zengin bir kadın, ömrünün geri kalanını kız olarak geçirmek isteyen bir çocuk... Kendilerini tanımlayan düzenin parçası olmaya devam etmek yerine varoluşlarını kendi başlarına anlamlandırmaları gerektiğini fark eden havariler hikâyenin asıl kahramanlarıdır.

Güne Zinde ve "Otantik" Başlamak

Varoluşçuluğun insana biçtiği proje nasıl hayata geçirilir diye sorulsa ve bunun filmi çekilmek istense, biraz da *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001) tadında sürreal görsellik, çerez tadında seyirlik eklense *Yeni Ahit* için hemen hemen bütün koşullar sağlanır. Bu yüzden tanrı ve din, varoluşçuluktaki gibi filmin merkezinde "insan" olduğu için tartışmanın sadece birer unsurudur, hatta komedinin dayandığı tek unsur. Yan karakter olarak tanrıyı izlemek keyiflidir, çünkü tanrı kızının peşine düşer ve pislik bir adam



“ Tanrı ve din, varoluşçuluktaki gibi tartışmanın sadece birer unsurudur, hatta komedinin dayandığı tek unsur. ”

olduğu için başı beladan kurtulmaz, üstelik hiç ciddiye alınmaz. Yani film, yine varoluşçu düşüncece olduğu gibi der ki tanrı varsa bile onu ciddiye almaya gerek yok.

Tanrının rolü ne kadar mizahiye havarilerin hikâyesi o kadar içli ve duygusaldır. Bilimsel ve ahlâki normların yönettiği olgusal gerçekliğin dışına çıkamazken ve üstelik bu düzen tanrının koyduğu Murphy yasalarıyla işliyorken kimse kendini “evinde” hissetmez. Başlangıçta söz de öz de yoktu; önce Brüksel’e fırlatılmış çırılçıplak bir adam vardı ve bir kadınla tanıştı ve daha sonra uzun bir süre kendini evinde gibi hissetmeyecek insanlar türedi. İşte yaratılış!

Kendini-belirleme ve otantiklik, Ea’nın dünyaya gelmesiyle başlıyor. Küçük kız insanlara



nasıl var olacaklarını, otantik bireyler olacaklarını öğretiyor. Daha doğrusu bunu onlara veriyor, tıpkı bir çocuğa kahvaltısını hazırlar gibi. Hayatında kimseyi sevmemiş “suikastçı” François’ı küçükken yaşadığı bir kaza sonucu kolunu kaybeden güzel ve hüzünlü Aurélie ile karşılaşır; hiçbir kadınla ilişkisi olmamış Marc’ın çocukluk aşkını yeniden bulmasını sağlar. Martine’i sirke götürür, hayatının aşkı olan gorile. Böylece, sütünü içen mutlu çocuklar gibi bu insanlar kendilerine verilen hediyeler karşısında yeni bir güne zinde ve daha “otantik” bireyler olarak



başlayabilir. Çünkü hayat, olgusal gerçekliğin otantik bireyler tarafından yeniden yorumlanabildiği ölçüde anlamlı, üstelik insanın varoluşu ancak bu sayede mümkün olsa da, daha anlamlı bir hayata ve varoluşa sahip olmak için insan bazen çok da ter dökmek zorunda değil.

Kendin Olmak ya da Olmamak

André Gide 1900'de Brüksel'de verdiği bir konferansta kişiliğini kaybetme korkusundan bahsetmiş: "Sözünü ettiğim korkunun, edebiyatta ve sanatta görülen anarşinin son neticesi olan, yepyeni bir korku olduğunu kabul etmek lazım, bu korku önceleri bilinmiyordu. Her büyük çağda insan şahsi olmayı aramadan şahsi olmakla yetiniyordu[...]" Bu korkunun sadece edebiyat ve sanat çevrelerine değil, varoluşuyla dertlenmiş sokaktaki adama da bulaşması kaçınılmaz bir şey. Çünkü hep böyle olur; birileri bir şeyler düşünür, tespit eder, teşhis koyar, konuşur veya yazar. Daha sonra bunlar, biraz kafası çalışan kendine kadar entelektüelin kâbusu olur. Ya da doksanlarda Tarkan çıkar, "başkası olma kendin ol, böyle çok daha güzelsin" der. Filmdeki gibi sıradan bir varoluşçuluk söz konusuysa herkes kendisi olmanın ne demek olduğunu tam olarak bilmeden sadece şarkıya eş-

“ Trajik anlatıyı ve arınmanın gerçekleştiği sonu reddeden yönetmen, sadece insanların kendilerini evinde gibi hissedebilecekleri bir dünya yaratır. ”

lik eder. Çünkü konuşulabilecek her şey, bütün bir olgusal gerçeklik *Yeni Ahit*'teki gibi ortadan kalktığına varoluştan sonra gelmesi beklenen öz ve kendilik, Godot'yu beklemeye benzer.

Brüksel hâlâ Brüksel olsa da belli ki 1900'lerin üzerinden çok zaman geçmiş. Bir şeyden etkilenmek; duyulan bir söz, okunan bir cümlenin kişiliğin bilinmeyen köşelerini aydınlatması, hatta değiştirmesi ya da yeniden inşa etmesi Yepyeni Ahit'e ihtiyaç duyan insanın anlayabileceği bir mesele değil çünkü onun "kendinin" diyebileceğimiz bir şeyi yok, çocuk o daha. Yepyeni insanlık, o kadar kırgın ve mutsuz ki sadece biraz şefkat ve ilgi istiyor.

Yine de, Gide'den ve yirminci yüzyılın sınırlarından bahsetmek şunun için gereksiz olmayabilir: Filmde hiçbir karakter olgunlaşmıyor çünkü olgunlaşmak için hiçbir bedel ödenmiyor. Trajik bir hata yapan karakterin sonunda arındığı -ve böylece herkesin arındığı- trajik anlatıyı ve arınmanın gerçekleştiği bir son için her şeyin yaşanıyor olmasını reddeden Jaco Van Dormael filmde, insanlar için sadece kendilerini evinde gibi hissedebilecekleri bir dünya yaratır. Artık biraz da erkeklerin gebe kaldığı, gökyüzünün çiçekli bir arka plan görselinin olduğu, insanların deniz altında koşturduğu sıcak bir yuva. Fakat bu yeni düzeni tesis etmek için karakterler gerçek manada hiçbir şey yapmadığından, her şeyi herkes için değiştirecek tanrısal müdahale, "deus ex machina" olarak Ea sihirli bir değnekle bütün çocukları mutlu etme görevini üstlenmek zorundadır. Varoluş özden önce ama tanrının kızı her şeyden önce gelmelidir. ■



KOR

Gösterim Tarihi: 22 Nisan 2016

Dağıtım: Bir Film

Yönetmen: Zeki Demirkubuz

Senaryo: Zeki Demirkubuz

Görüntü Yönetmeni: Sercan Sert

Kurgu: Zeki Demirkubuz

Yapımcı: Başak Emre,
Ahmet Boyacıoğlu

Yapım Yılı: 2016

Ülke: Türkiye, Almanya

Dil: Türkçe

Süre: 145 dk

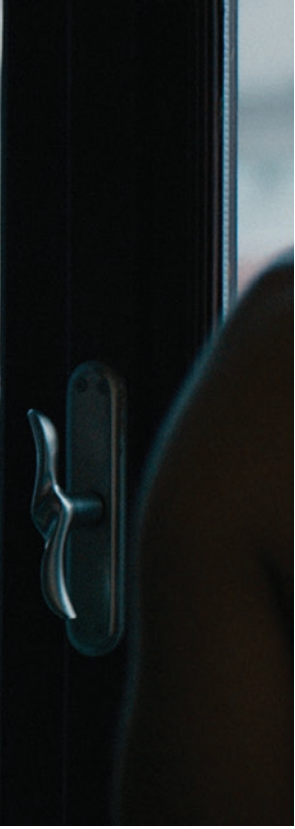
Oyuncular: Aslıhan Gürbüz,
Taner Birsnel, Caner Cindoruk



ACININ TEZAHÜRLERİ

TUBA DENİZ

“ ZEKİ DEMİRKUBUZ İZLEYİCİYİ BELİRSİZLEŞTİRDİĞİ, BULANIKLAŞTIRDIĞI VE KOMPLİKE HÂLE GETİRDİĞİ İLİŞKİLERİN ORTASINDA, KİŞİLERİN İÇ MUHASEBELERİ İLE BAŞ BAŞA BIRAKMAYI DENER. ”



Zeki Demirkubuz'un bir önceki filmi *Bulantı* vizyona girdiğinde kimi eleştirmenler tarafından bir eşik olarak değerlendirildi. Demirkubuz'un canlandırdığı Ahmet karakterinin son sahnedeki nedameti, diz çöküşü onun sineması açısından bir sıçrayış, yeni bir aşamaya geçişin işaretiydi. Hâlbuki Demirkubuz'un sinemasında senelerdir ele aldığı konulara yaklaşım biçimi ve kendine çizdiği sınırlar oldukça belirgindi. Filmografisindeki diğer örneklerde de bu çerçevenin sınırlarına farklı biçimlerde yaklaştığı olmuş ama hiçbir zaman dışına çıkmamıştı.

Kor beklenen sıçramanın gerçekleşmediğinin, Demirkubuz sinemasında yeni bir dönemin başlamadığının delili oldu. Film, klasik Demirkubuz karakterlerinden müteşekkil, benzer meselelere benzer yaklaşımlar sergileyen bir seyir. Sinemasında insan ruhunun derinliklerine inmeyi, özündeki arayışları, korkuları, öfkeyi ve kibri deşifre etmeyi kendine şiar edinen yönetmenin insanın özünden neyi kastettiğini artık bilmeyen yok: Kötülük. Bu sebeple zayıf ve kırılğan, hayata karşı kayıtsız çizdiği karakterlerini insanın tecrübe ettiği en güçlü duygular olan aşk, kıskançlık, kin, hınç ve öfke ile sınıyor. "İhanet" ile "aşk"ın karşı karşıya getirdiği kişilerin iç mücadelelerini olabildiğince az diyalog ve minimal bir anlatımla perdeye aktarıyor.

Emine (Aşlıhan Gürbüz) soluk yüzü, hayata karşı kayıtsız hâliyle yönetmenin diğer kadın karakterlerinin bir nevi özü konumunda. Onun bu masum, mağdur, çekingen hâllerine rağmen; en basit mimikleri, zaman zaman parlayan bakışları, kurduğu cümleleri ve küçük hamleleriyle dahi, özünde bütün savrulmaların müsebbibi olacak kudrete sahip olduğunu biliyoruz. Kocasını Cemal (Caner Cindoruk), işinde yaşadığı yıkımın ardından ciddi bir borç altına girer, karısını ve çocuğunu bırakarak Romanya'ya gider. Kalbi delik çocuğuyla bir başına kalan ve konfeksiyona yaptığı el işi ile geçinen Emine'nin karşısına çıkan eşinin eski patronu Ziya (Taner Bırsel), bütün kuşatıcılığı ve "merhametiyle" ona ve çocuğuna sahip çıkar. Genç kadına iş bulur, oğlunu ameliyat ettirir. Geçmişte de Emine'ye âşık olan Ziya ile aralarında bir ilişki başlar. Cemal'in Romanya'dan dönmesi ile bu üçlü ilişki ağı iyice karmaşık bir hâl alacaktır.

Kötülüğün Bir Çeşidi Olarak İyilik

Demirkubuz'un sineması söylenen ya da görülene değil onun ötesine gönderme yapar. Bu metafizik bir esinlenme değildir, aksine gerçeğin altını kazır, derinlerindeki özü arar. "Aşkın ve İhanetin Gayya Kuyusu" ifadesiyle sunduğu filmi için tercih ettiği isim de senelerdir peşine düştüğü, anlamaya çalıştığı bu "öze" işaret eder. Tabii ki bu özün "kötülük" olduğuna şartlanmış bir şekilde yapar.

“ Demirkubuz’a göre varlığa içkin olan kötülüktür. İyilik dahi kötülüğün bir çeşidi olarak karşımıza çıkar. ”

O sebeple karanlık, gölgeler, loş ışıklar, hatta aydınlatılmış mekânlar bile hep kötüyü ima eder. Diyaloglar genellikle yarım kalır ya da yetersizdir. Sorulan sorular çoğu zaman cevapsızdır. Söylenmeyen sözler, sorulamayan sorular, yere inen bakışlar... “Ne demek istiyorsun?”, “Neden?”, “Ne gibi?”, “Önemli değil.”, “Bilmem”, “Ben öyle bir şey demedim.” gibi havada asılı kalan cümleler... Demirkubuz izleyiciyi sürekli belirsizleştirdiği, bulanıklaştırdığı ve komplike hâle getirdiği ilişkilerin ortasında, karakterlerin ve olayların ötesinde kişilerin iç muhasebeleri ile baş başa bırakmayı dener.

Demirkubuz’a göre varlığa içkin olan kötülüktür. İyilik dahi kötülüğün bir çeşidi olarak karşımıza çıkar onun sinemasında. *Kor*’da Ziya karakterinin tutumunda yönetmenin bu bakış açısı belirginleşir. Ziya’nın Emine ve Cemal’e yaptığı iyilikler, onlara dönük kötü niyetini maskelemek vazifesi görmekten ibarettir. Ziya, esasında nefret ettiği Cemal’e yaptığı iyiliklerle ona eziyet eder. Cemal’in olanları fark etmesi, bilmesine rağmen görmezden gelmesi, içten içe kavruştuğu kıskançlık ve öfke Ziya’nın ona dönük işkencesini ve kibrini artırır. Cemal’e yeni kurduğu konfeksiyonda iş verir, borçlarını temizler, kendisine ve bütün olanlara onu seyirci kılarak, Cemal’in acizyeti altında ezilmesini izler. Her iyilik fikrinin ardında bir kötülük olduğuna dair bu görsel vurgu Nikolay Berdyaev’in iyilik ve kötülük arasında kurduğu ilişki ile de izah edilebilir. Berdyaev’e göre “Kötülük, tabiri caizse, sahte iyiliğin karşılığıdır.”¹ İşte trajedinin başladığı yer de burasıdır. İyilerin bir cehennem yaratarak kötülükleri oraya göndermeleri ise bu trajedinin bir örneğidir. Bu, iyi ile kötü arasındaki bildik ayrımından çok daha derindir. *Kor*’da Ziya’nın sahte iyilikleri, Cemal ve Emine’nin acizyeti, çaresizliği ile iyice koyulaşan bu muğlak ve derin yarınta bocalar tüm karakterler.

1 Nikolay Berdyaev, *İnsanın Yazgısı*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2012, s. 42.



Tabii ki *Kor*’da kurgulanan bu hercümerç içerisinde kimse masum değildir. Emine bütün savunmasız, kırılgan yapısına rağmen mecbur kaldığına kendini ikna ettiği ve karşısındakine “alacaklı” gibi hissettirdiği ilişkiden içten içe zevk almaktadır. Ziya iyilik maskesi altında Emine ve Cemal’e eziyet etmektedir. Cemal ise tüm olanlara seyirci kalmakta fakat bir yandan da içindeki şüphe ile birlikte öfkesi, kini büyürken zihni adeta baş edemediği duygularla kendini zehirlemekte, tüm hırsını karısından almakta ve gece gündüz çalışarak mazoşist bir tutumla, kendine eziyet etmektedir. Masumiyeti tek kondurabileceğimiz çocuk karakteri ise diğer Demirkubuz filmlerindeki gibi aslında yoktur. Neredeyse onu gördüğümüz bütün sahnelerde film seyretmekle meşguldür ve çocukluktan uzak bir hâl sergiler. Bir tek Cemal, “yükünün” en çok ağırlaştığı, ciddi bir vicdan muhasebesi yaşadığı sahnede çocuğunun gözlerinin içine bakar. Bir nevi kendi içine dönük bu bakışında aynı zamanda seyirci ile de göz göze gelir ve çocuk yine şeffaflaşır yok olarak sadece bir yansıtıcı görevi görür. Yönetmenin zaviyesinden yaklaşacak olursak, var olmanın kaçınılmaz bir sonucudur acı çekmek ve yönetmen her bir karakterinde bunun farklı bir deneyimlenme biçimini resmeder.

Demirkubuz, filmlerindeki karakterlerin acısına/sırrına vâkıf olabilmek için onları bütün gücüyle hırpalar. Taze bir merakla, başlarına gelecek



olaylara karşı ruh hâllerinin nasıl şekil alacağını kurcular. Bunu yaparken onlar üzerinde egemenlik kurar, onları nesneleştirir. Yaşadıkları ve baş edemedikleri acılarına karşı karakterlerinin vereceği tepkiler ise bellidir. “Duygusal buzlaşma” yaşayanlar daha çok içine döner ve başına gelenlere kayıtsız kalır; mesela *Yazgı'nın Musa'sı* annesinin öldüğünü fark etse de hiçbir şey olmamış gibi kapıyı çekip evden çıkar, iki çocuk ve bir anneyi öldürmekten sorumlu tutulduğunda sesini çıkarmaz. *Bulantı'nın* Ahmet'i ise sevgilisiyle birlikte olduğu gece eşi ve çocuğunun bir trafik kazasında öldüğünü öğrenir fakat hayatına hiçbir şey olmamış gibi devam eder. Bir de aşırı tepki gösterenler, savrulmalar yaşayanlar ya da tutkularının peşinden gidenler vardır. *Kader'in* Bekir'inin kendine izah edemese de sevdiğinin ardından diyar diyar gezmesi gibi ya da *Yeraltı'nın* Muharrem'inin akli olana dönük ısrarına rağmen hep akıl dışı bir tavır sergilemesi, kendine söz dinletemeyip garip çıkışlar yapması gibi. *Kor'un* Cemal'i de dizginleyemediği öfkesinin sonucu savrulmalar yaşayacak, aşırı tepkilerle kendini ifade edecektir.

Şehrin Uğultusu ve Cılız Silüetler

Yönetmen, filmin sonunda Ozu'nun *Kaze No Naka No Mendori* (1948) filminden esinlendiğini not düşüyor. Uzaklara giden bir eş, hasta çocuğunu iyileştirmek için kocasını aldatmak zorunda kalan

“Yönetmene göre acı çekmek var olmanın kaçınılmaz bir sonucudur ve her bir karakterde bunun farklı bir deneyimlenme biçimi resmedilir.”

bir kadın ve dönüşte tüm bu gerçeklerle yüzleşmek zorunda kalan adamın iç hesaplaşmalarına odaklanan film ile *Kor* arasında hikâyenin iskeleti dışında bir benzerlikten söz etmek zor. Ozu'nun karakterlerine ve hikâyesine Demirkubuzca bir yorum getirilmiş. *Kor'un* estetiğinde de yine daha önceki filmlerindeki biçimsel arayışların izleri var. Kararan ekran filmi epizotlara ayrıyor ve tabii ki açılan her kapı ya da pencerenin ardından bir itiraf, bir yüzleşme sahnesi izleyiciyi bekliyor. Kapı aralığında gördüğümüz suretler karakterlerin arada kalmışlık hissini pekiştiriyor. Şehrin uğultusu, belirsiz ışıklarının içinden gelen Emine ve Cemal'in cılız silüeti... Hep karakterlerin ruh hâlini tasvir ediyor.

Kor, Demirkubuz sinemasına aşına olanlar için sürpriz bir çıkış değil. *Bekleme Odası*, *Bulantı* gibi biyografik ve daha durağan filmlerine değil de *Kader*, *Masumiyet* çizgisine yakın durduğu söylenebilir. Yönetmenin senelerdir benzer konulara benzer karakterler üzerinden değinmesi, derinleşme çabası son filmlerine yapılan eleştirilere baktığımızda izleyici ve eleştirmenler açısından tekrara düştüğü şeklinde değerlendiriliyor. Esasında Demirkubuz'un Türk sineması üzerindeki ciddi etkisi ve onun karakterlerinin kötü kopyalarına genç yönetmenlerin filmlerinde fazlasıyla maruz kalmanın da bir sonucu bu reaksiyon. Bir yandan da yönetmenin aynı malzemeleri, aynı yaklaşımla sonuna kadar kullanmış, tüketmiş olması tekrar hissini pekiştiriyor. İnsanoğlunu anlamaya dönük bu sinematografik çabanın en büyük handikapı belki de hep aynı yerden, fazla net ve kendinden aşırı emin bir bakış sergilemesinden kaynaklanıyor; hâlbuki bu yaklaşım amacına ters düşüp insanı, hayatı, hatta kötülük fikrini dahi varyasyonlarından soyutlayıp tek bir boyuta indirgeme riskini de barındırıyor. ■



HATIRALARIN MASUMİYETİ

INNOCENCE OF MEMORIES

Gösterim Tarihi: 25 Mart 2016

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Grant Gee

Senaryo: Orhan Pamuk

Görüntü Yönetmeni: Grant Gee

Kurgu: Jerry Chater

Yapımcı: Keith Griffiths,
Janine Marmot

Yapım Yılı: 2015

Ülke: Türkiye

Dil: İngilizce, Türkçe

Süre: 94 dk

Oyuncular: Ara Güler,
Türkan Şoray, Ayla Pandora Colin



EŞYANIN VE ŞEHRİN RUHUNA ÇAĞRI

RÜVEYDA TEMEL

“ ORHAN PAMUK’UN 2008 YILINDA ROMAN OLARAK YAYINLADIĞI, 2012 YILINDA MÜZE OLARAK AÇTIĞI MASUMİYET MÜZESİ, HATIRALARIN MASUMİYETİ BELGESELİYLE BEYAZPERDEYE TAŞINIYOR. ”





Eşya ile kurulan münasebet bir geçmişe işaret eder. İnsan kendisinde iz bırakan bir âni, son-suza kadar saklama düşüncesiyle eşyaya sığır. Eşyalar hatıraların vücut bulmuş hâlidir. Bizim için bir şey ifade etmeyen bir eşya, başkası tarafından değerli görülebilir. İşte bu, insanın eşyaya atfettiği anlamdan, kurduğu özel bağdan kaynaklanır. Zamana meydan okuyan eşyanın ruhu, insana sirayet eder. Hatıralarla biriken eşyalar, yaşanmışlıklar karşısında teselli aracı olur. Toplanan her eşya geçmişi hatırlatıcı bir işlev görmenin yanında ânin da parçası hâline gelir. Koleksiyonlar, “zamanın mekâna dönüş-tüğü” kişisel müzeler aracılığıyla, eşyalar geçmişin, şimdinin ve geleceğin aktörleri olarak bir hikâye içinde yer alır.

Orhan Pamuk, 2008 yılında roman olarak yayınladığı, 2012 yılında da müze olarak açtığı *Masumiyet Müzesi*'nde bu hikâyelerden birini işler. Otuz yaşında zengin bir adam olan

Kemal'in on sekiz yaşındaki yoksul, uzaktan akrabası Füsün'a duyduğu saplantılı aşkın hikâyesidir bu. Roman ve müzeyle gerçek-kurgu, hikâye-hatıra iç içe geçer. Toplanan eşyalardan bazılarının Pamuk'un hayatından izler taşıdığı, 1970-80'lerin Cihangir, Nişantaşı'sının Pamuk'un yaşantısıyla kesiştiği söylenebilir. Öte yandan Çukurcuma'daki Füsün'un hayatı ve fakir kız-zengin erkek aşkıysa Yeşilçam filmlerindeki melodramatik havanın yansıması gibidir. Eşyaların hikâye oluşturmak için mi toplandığı, yoksa hikâyenin içinden mi ortaya çıktıkları veya anlatılanların hikâye mi hatıra mı olduğu net değildir. Romanda kelimelerle çizilen, müzede görsel bir hâl alan eşyanın dünyası, İngiliz yönetmen Grant Gee'nin çektiği, ilk gösterimi 72. Venedik Film Festivali'nde yapılan *Hatıraların Masumiyeti* belgeseliyle bu sefer beyazperdeye aksettirilir. Belgesel bu açıdan müzenin sanal bir turu gibidir. Küpe, çanta, ayakkabı, elbise, aşk acısının anatomik yerleşimini gösteren maket, 4213 izmarit ve Kemal'in büyük bir bağımlılıkla topladığı daha birçok nesne vasıtasıyla eşyanın hafızası filme nüfuz eder.

Belgesel sadece müzeyi anlatmaz. Romanın olay örgüsüne paralel bir anlatı da takip eder. Filmde, yazarın diğer kitaplarında ve *Masumiyet Müzesi*'nde olduğu gibi, hikâyeye Pamuk'un zihnindeki İstanbul ve günümüz İstanbul'u eşlik eder. Bu iç içe geçmiş anlatıya ses verense Füsün'a on bir sene komşuluk yapmış Ayla'dır. Kitapta çok az bahsedilen Ayla'nın hikâyesine burada da kısaca değinilir. Ayla'nın dışında roman kahramanı Kemal'in ve yazarın sesleri birbirine karışır. Şehrin sokaklarında dolaşan kamera, bazen boş bir kahvedeki ekranda, bazen bir evdeki televizyonda yazarın röportajlarına yer vererek anlatımı çeşitlendirir. Yazarın zihnindeki yönetmenin kamerasından yansıtıldığı belgeselde Ara Güler'in İstanbul fotoğrafları, Tarkan Şoray'ın şehir hakkındaki hatıraları, taksici, kâğıt toplayan genç ve vapur çalışanının katılımıyla karmaşık bir kolaj ortaya çıkar.

Anlatımın çeşitliliğine rağmen belgesel zaman olarak tek bir vakit seçmiştir kendine: gece. Gecenin hâkimiyeti, şehirdeki esrarengiz havayı



destekler. Gece filmdeki taksicinin dile getirdiği gibi, şehrin kötü ve çirkin yüzünü bir örtü gibi saklamasıyla da dikkat çeker. Gündüzün keşmekeşi yerini sakinliğe bırakır; sokaklar, bekçiler ve köpeklere kalır. Aynı zamanda şehrin görünmeyen, unutulmaya yüz tutmuş gerçek yüzü de gece ortaya çıkar. Gece bu bağlamda göz ardı edilen farklı yaşam ve hikâyelere, asıl önemlisi geçmişe, şehrin kaybolmaya başlayan hafızasına atıfta bulunur. Karanlıkta, gölgelerin birbirini takip ettiği ara sokaklarda, arayış içinde başıboş dolaşan kamera da hatıraların peşine takılarak bu hafızanın izini sürmeye başlar.

Değişime Direnmek, Hafızaya Sığınmak

Belgeselde eşya gibi şehre de hatıraları temsil etme görevi yüklenir. Şehir kendi tarihinden bağımsız olarak, aynı zamanda herkeste farklı duygular uyandıran hatıra duraklarından meydana gelir. Çukurcuma'daki eski evler, inişli çıkışlı kaldırımlardan ulaşılan arka sokaklar başta olmak üzere şehirdeki birçok yapı, içinde birer mazi barındıran küçük müzeler gibidir. Kameranın eski İstanbul'u yansıtan bu mekânlardaki arayışı, şehrin kaybolmaya başlayan ruhuna kavuşma isteğinden ileri gelir. Bu hafıza yitiminin sebebi kentsel dönüşüm, zamanın getirdikleriyle elden giden mekânlar, "göğe çıkayım derken boşluğa inen" ve şehrin silüetini bozan yapılarıdır. Günümüz İstanbul'unun en büyük sorunlarından olan bu değişim, belgeselde büyük binaların ardından bakan kamerayla eleştirilir. Eski İstanbul'u yansıtan karelerle günümüz arasında gidip gelen bakış, geçmişle şimdi arasındaki farkı ortaya koyar.



“ Belgeselde, hikâyeye Pamuk'un zihnindeki İstanbul ile günümüz İstanbul'u eşlik eder. ”

Zamanın hızlanan ilerleyişi, bu değişim sürecini ister istemez beraberinde getirir. Bu sadece maddi anlamda yapıların değişimiyle sınırlı kalmaz. Hayata ayak uydurmak adına insanlar, anlayışlar ve bakış açıları da değişir. Belgeselde bu durum Hilton Oteli örneğiyle anlatılır. Yeni açıldığı dönemde Batılı yeniliklerin ilk örneklerinden olan ve kahramanımız Kemal'in de nişanın yapıldığı bu otel, günümüzde mekân olarak bir değişikliğe uğramasa da eski günlerdeki havasını yansıtmaz. Zaman içinde mekânların da ruhu değişir. Eskilerin birer birer kaybolan hatıralarının yerini, yeni kişiler ve yeni hatıralar alır. Kemal'in nezdinde

“ Kameranın eski İstanbul’u yansıtan mekânlardaki arayışı, şehrin kaybolmaya başlayan ruhuna kavuşma isteğinden ileri gelir. ”



ve yazarın da şahsında gördüğümüz gibi, hatıralarını muhafaza etmek isteyen kişilerde bu durum bir memnuniyetsizlik hâli yaratır. Bu hâl, anlatıcının duygu ve düşüncelerini ifade etmesini tetikler.

Hatıraların Masumiyeti’nde yönetmenin bakışıyla roman kahramanı Kemal, yazarın kurgusal kişiliği ve yazarın gerçek kişiliği sürekli birbiri içine karışır. Bu karmaşada dikkat çeken, Pamuk’un zihninde oluşturduğu kendine has âlemi bencilce denebilecek bir gayretle korumaya çalışırken, diğer yandan bunu roman, müze ve belgesel aracılığıyla başka insanlarla paylaşma arzusudur. Bu arzuyla belgesel, roman ve müzeyi içinde barındıran geniş bir anlatı alanı oluşturarak türler arasında ilişki kurar. Yönetmenin kamerayla aradığı da aslında yazarın zihnindeki şehir ve hatıralardır. Onlara duyulan özlem ve kavuşmanın imkânsızlığı, şehrin hüznünlü atmosferine yüklenir. Filmin görsel atmosferi ve sinematografisi de zihindeki yansımaları gibidir. Gecenin şehre kattığı gizemli havayla, kesintisiz akan ve birbiri içine geçen sahnelerle anlatı desteklenir. Kamera günümüz İstanbul’una çevrildiğinde düşselden gerçekliğe geçiş yapılır ve burada kameranın şehre uzaktan bakışı, şehrin değişen silüetine duyulan tepkiyi yansıtır.

Hatıraların Masumiyeti, romanı okumayanlara, müzeyi gezmeyenlere yabancılaşma çekmeyecekleri bir anlatım sunar. Romanın ve müzenin ruhunu görselleştiren belgesel, yazarın düşsel dünyasından eşyaya, şehre ve hatıralara bakışını anlatmak için yönetmenin kamerasını kullanır. Pamuk’un senaryosunu kaleme aldığı belgeselden sonra metinleri, konuşmaları ve belgeselden kesitleri içeren aynı isimli bir kitap çıkardığını düşünürsek, kendi iç dünyasının aktarımına ve tanıtımına ne kadar önem verdiği daha iyi anlaşılır. ■

SENEM TÜZEN

GÖBEK BAĞINI KESEMİYENLER ÜLKESİ

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL-BETÜL DURDU
FOTOĞRAF: BETÜL DURDU

Senem Tüzen'in yurt içinde ve yurt dışında pek çok festivalden ödülle dönen ilk uzun metraj filmi *Ana Yurdu* 13 Mayıs'ta vizyona girdi. Filminde anne-kız ilişkisini yakın markaja alan yönetmenle farklı kuşaktan kadınlar arasındaki ilişkilere sızan ataerkil iktidarı, anneliğin mitleştirilmesini, ilk filmini çeken bir yönetmen ve yapımcı olarak tecrübelerini konuştuk.



İlk filmlerin kişisel hikâyeler olduğu düşünülür. Ana Yurdu'nun hikâyesi nasıl ortaya çıktı?

Memlekete senaryo yazmaya gitmiştim. Annem geldi ve bu durumun bende kon-santrasyon sorunu, yalnız kalma arzusu gibi yan etkileri oldu. Taşraya gidip yazmak için kapanmada, yalnız kalma isteğinin dışında egomerkezci bir durum olduğunu fark ettim. Bu, şehirlinin bilinç dışında kendini oradakilerden üstün görmesi olabilir.

Başta bir erkek yazar düşündüm. Sakalını kaşıyarak konuşuyor, ağır abi. Memleketine gidiyor, kapanmış yazı yazacak. Annesi onu çocuk gibi madara ediyor sağa sola. Böyle bir komedi. Sonra kadın olsak bile neden ilk olarak erkek karakter üretme refleksimiz var diye düşündüm. Farkında olmadan içselleştirdiğimiz aşağılık kompleksi ve beslediğimiz kaynakların çoğunluğunun erkek eserleri olmasından kaynaklanıyor olabilir. Bu reflekse karşı çıkmak için baş karakteri kadın olarak değiştirdim. Anne-kız konusunda epeydir çalışıyordum. Birden aydınlandım ve bu ikisi birleşti. Bir evde iki kadın hapsolüyor. Anne-lik, kadınlık, kız evlat olma hâli üzerinden çok şey çıkabileceğine kanaat getirdim.

Türk sinemasında böyle bir hikâye izlememişim daha önce.

Film üretim ilişkilerine erkek hegemonyası hâkim olduğu için. İki kadın ilişkisinin erkek fantezisini cezbedici seksüel bir yanı yoksa niye filmi yapılınsın ki? Talep edilen bir durum değil.

Anne-kız ilişkisi bazen patolojik bir boyut kazanabiliyor. Anlattığının Nesrin'in geç kalmış göbük bağına kesme hikâyesi mi?

Evet, kesip kesmediği bile muğlak. En azından taşla vura vura koparabilmek için iyice ezdi.

Nesrin'in anne olmayı reddedişinin temelinde ne var?

Annesiyle çözülmemiş ilişkisi büyük ihtimalle. Hayatında kocasıyla ilişkisi, işi, kendini sağaltma çabası ön planda. Varoluşsal sıkıntılarının temelinde annesi ile çözemediği konuların olduğunu hissetse ve bunu ortaya getirirse daha farklı keser o göbük bağı. Bilinç dışına itilmiş öfkeler, doğru tanımlanamayıp yaşanamayan kendiyile barışık olmayan hâller daha olaylı ortaya çıkıyor.

Muhtemelen annesinin gözüyle kendini eleştiren bir kadın.

Bunu pek çok kadın ve erkekte görüyorum. Homojen, kendinden müteşekkil bireyler olma arzusundayız. Ama farklı yönler akan, farklı debilerdeki nehirlerin karışımı misali heterojen ve çok sesli bir oluşumuz. Kafamızın içindeki seslerden en baskın olanı ya da bizi en derinden etkileyeni ebeveynlerimizin yankısı olanlar.

Toplum, normlarını önce çekirdek aileye kabul ettiriyor. Çekirdek aile de çocuklarını kabul edileceğini öngördüğü formda topluma çıkarıyor. Toplumsal yapı doğduğun andan itibaren yakana yapıyor. Bilinç altına anne babanın seslerini yerleştiriyor. Bunu yapma, ne kadar ayıp, sana hiç yakıştıradım. Boynunun üzerinde gizli kamera varmışçasına sürekli kendine bakıyorsun. Sürekli puanlama sistemindedin. Özgür olamıyoruz. Tam bağımsızlık bir ideal, gerçekleşmesi mümkün değil. Elden geldiğince sınırlara doğru özgürlük alanımızı genişletmeye çalışacağız, başka çare yok.

Geleneksel bir ailede yetişip bir birey olmak, kendi kişiliğini ortaya koymak ne kadar mümkün?

Mümkün olmalı yoksa insanın birey sorumluluğu elinden alınır. Doğup büyüdüğü yer, yapı onun kaderini belirler. Hiç şansı yoktur dersek dünyadan umudu keser, gelecekte hiçbir şey bekleyemeyiz. Her şeyin matematiği belli, güç odakları, üretim ağları, ekonomik vaziyet belli; o zaman özgürlük yok. Ama insan garip bir varlık, bütün yas-

Ataerkil sistem organik olarak bütün varlığa sirayet ettiği için onun değerleri kadınlar tarafından içselleştirilmiş.

SENEM TÜZEN KİMDİR?

1980 yılında Ankara'da doğdu. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Akademisi'nde sinema eğitimi aldı. Yönettiği kısa filmler uluslararası festivallerde ödüller aldı. Kısa filmi *Unus Mundus* 2009 yılında Türkiye Sinema Yazarları Derneği En İyi Kısa Film Ödülü'ne layık görüldü. Yönetmenliği yanı sıra kurgucu, görüntü yönetmeni ve yapımcı olarak da çalışıyor. *Ana Yurdu* ilk uzun metrajlı filmidir.



Toplum, normlarını önce çekirdek aileye kabul ettiriyor. Çekirdek aile de çocuklarını kabul edileceğini öngördüğü formda topluma çıkarıyor.

landığımız ondaki mucizevi şaşırtma potansiyeli. İnsan olduğu sürece ümit var. Bu demek değil ki elli-yüz yıl içinde her şeyin düzeldiği bir toplumda yaşayacağız. Bir gün gelecek insanlar birazcık daha kendisiyle barışık olacak.

Ümitvarsınız. Peki, sizce filmin sonunda bu gerçekleşiyor mu?

Onu söylemem.

Bence gerçekleşmiyor.

Bazıları için de gerçekleşiyor. Bu açık olsun diye açık yapılmış bir son değil. Gerçek bir eylem var ortada. Eylemin Nesrin üzerindeki etkisi, insanların eylemi alımlama biçimine göre değişiyor ve bunu seviyorum. Karakterimizi, kaderimizi belirleyen büyük eylemler bir bakışta isimlendirilemez. Büyüklüğü, etkinliği oradan geliyor.

Anne köyün muhafazakâr yapısına ayak uyduruyor ve bunu Nesrin'e dayatıyor. İki arasında gerilimin sebebi köy ve oradaki mahalle baskısından mı kaynaklanıyor?

Evet, bu gerilimin önemli bir katmanı. Anne kız arasındaki gerilim çok katmanlı olduğu için filmini yapmaya değer. Açılacak çok kapısı var. Bu, az önce konuştuğumuz toplumsallığın mahrem olana, bireysel olana sızması. Toplumsal yapının ve iktidarın anneden beklediği görev, onu kızına bu şekilde davranmak zorunda bırakıyor.

Anne-kız arasındaki en temel gerilim varlık mücadelesi. Kim var olacak? Çocuğunun serpilip büyümesi senin ölmekte olduğun anlamına geliyor. Bu ölüp gidenle kalanın savaşı. Bu yüzden üstü kapalı bir rekabet var. Belirli bir yaşa gelindiğinde ortaya çıkıyor. Kim yemeği daha iyi yapıyor, çocuğa kim daha iyi bakar... Senaryonun bir aşamasında Nesrin'in çocukla gelmesini düşünmüştüm ki bu konular daha iyi ortaya çıksın.

Rekabet dışında farklı hâller de var. Kız evlat yaşamla ilişkisini annesi üzerinden tanımlayıp kuruyor. Hayatla olan anlaşmazlığını, küskünlüğünü, suçu olmasa bile anneye yönlendiriyor. Bu "annenin" yüklendiği kavramların ağırlığından da geliyor. Doğa Ana mesela... Sonra Meryem Ana, belki daha da ağır.

Filmin kadınlara ait dünyasında sınırları erkeklerin kuralları belirliyor. Bu karakter için bir çelişki değil mi?

Senaryodaki hemen hemen tüm karakterlerin kadın olduğunu ve erkek karakterlerle

desteklenmesi gerektiğini senaryo yazımının bir aşamasında ben de düşündüm. Ama denediğimde sonuçtan tatmin olmadım ve bunun zorlama durduğuna karar verdim. Yaratım süreci sezgisel ilerliyor. Entelektüel olarak kendimi zorlasam da, sonuçta duyumsadığım kanalda inatla ilerliyorum ve bunun sebebini sonra anlıyorum. Sonunda farkettim ki, biz erk gölgesinin altında ve onu içselleştirmiş, kendi içinde hiyerarşisini kurmuş kadınlara bakıyoruz. Bu bir çelişki değil. İktidar her alana sızıyor. Kontrol mekanizması o kadar yeterli ki, belirlenmiş ve normal olandan çıkmamak için erkeğe gerek yok.

Nesrin yazmaya çalışıyor. Bireyselleşmesi lazım ama aile-taşa ilişkileri bunu imkânsız kılıyor. Nesrin karakterinin temel açmazı bu bireyselleşme mücadelesi mi?

Evet. Sadece annesiyle değil kendisiyle ve kendi imkânsızlıklarıyla mücadelesi. Nesrin kendiyi buluşma, öze dönme adı altında idealize ettiği bir hâl için köye, kökenine dönüyor. İç göç ülkesi olduğumuz için bizim burada herkes gurbette, herkes nostaljik bir arzu içinde. Hiç köyü görmese bile bilmediği bir yerin özlemi bu ikinci kuşağa da sirayet ediyor. Nesrin hayatta her şeyi temize çekti. İşi bıraktı, kocayla yolunu ayırmıştı zaten. Yapmak istediği şeyi yapacak, roman yazacak ve kendiyi barışık, huzurlu, mutlu, üretken bir kadın olacak ama olamaz. Çünkü o sosyal bir varlık. Özgürlüğü ne kadar gerçekçi hayal edersek o kadar yarasız olur kişisel mücadelemiz. İşte bu anlattığım sebeplerden, Nesrin ve annesi Halise incelenirken muhafazakârlık ve içinde yaşadığımız toplumsal yapı da incelenmiş oluyor.

İktidar meselesinin erkekler üzerinden tartışılmasına alıştık. Nesrin'in annesi ve Halil'le ilişkisinde bir iktidar tartışması var. Erkeksi bir tarafı var Nesrin'in.

Nasıl bir erkeksi tarafı var?

Tamirhanedeki hâlleri, ustayla konuşmaları mesela.



Nesrin ve annesi Halise incelenirken muhafazakârlık ve içinde yaşadığımız toplumsal yapı da incelenmiş oluyor.

Nesrin'in şalvarı geçirip salına salına yürüşü bana da çok feminen geliyor. Ama düşününce haklısınız. Erkekle erkek oluyor, role giriyor. Annesi tarafından kontrol altında tutulmasının tepkisi Halil ile ilişkisinde çıkıyor. Ben de sonra fark ettim, hoşuma gitti.

Anne olmak istemeyen Nesrin tepki olarak entelektüel bir alana kayıyor, kitap yazmaya çalışıyor. Bir yandan erkeksi tavırlar sergilemeye başlıyor.

Entelektüel alana geçmenin, us üretmenin erkeksi olduğunu kim söylüyor? Neden kadınlık duygusal birtakım hezeyanlar dışında net bir üretim ortaya koyamama alanı oluyor? Bu kavramlarımızın, kadınlığa bakış açımızın ne kadar ele geçirilmiş olduğunu gösteriyor. Ama başka bir yönüyle çok doğru bir gözlem bu. Psikolojik bir çalışma var, anne kompleksi adı veriliyor. Sizin söylediğiniz de benim Nesrin'e seçtiğim kompleks. Tabii illa ona uyacak diye yaratmadım karakteri. Uyduğunu fark ettim ve ondan da beslendim. 'Kim olursam olayım annem gibi olmayayım' diye özetlenebilecek bir anne kompleksi var.



Bilinçdışına itilmiş öfkeler, doğru tanımlanamayıp yaşanamayan kendiyle barışsız hâller daha olaylı ortaya çıkıyor.

Kendi kişiliğini keşfetmek yerine tam tersine doğru eviriliyor.

Bu sizin tespitiniz. Başkası için farklı olabilir. Anne gibi olmamanın farklı hâlleri var. İlgimi çeken bir konu, bilmiyorum yapar mıyım. Femme fatale'in de bir anne hezeyanı, anneye ilişkiye karşı bir dışavurum olduğunu savunanlar var. Kadınlığın fazla gelişimi şeklinde de tepki verilebiliyor. Bazen de kendi kişiliğini keşfetme yerine annenin kopyası olma refleksi de görülebiliyor. Uzaktan baktığında yirmi yıl öncesiyle sonrası gibiler. Annenin güvenli alanına sığınma, birebir gölgesi olma, yaşamını annenin yaşamına feda etme şeklinde. Anne-kız meselesi Nesrin dışında farklı biçimlerde de incelenebilecek bir konu.

Farklı tepkileri filmde görüyoruz. Nesrin annesi olmak istemiyor. Halise tam tersine anneyi kutsal kabul edip onun kimliğine bürünüyor.

Çok sevindim bunun çıkmasına. Çünkü çok ince, çıkmama ihtimali var.

İktidar meselesine dönelim. Ataerkil yapı ezbere bir laf değil mi? Toplumumuzda göz ardı edilemeyecek anaerkil bir yapı var. Bu yüzden iktidarı kadınlar üzerinden tartışmanız güzel bir nokta.

Burada bir görüş ayrılığımız var. Normların ilk koyucusu erkek, sadece bizim toplumumuz değil dünya ataerkil. Bazı kültürler kadınların kapanmasını talep edebilir, bazıları kadınları açıp nesneleştirip sunum malzemesine çevirebilir, farklı biçimleri olabilir. Ataerkil sistem organik olarak bütün varlığa sirayet ettiği için bu değerler kadınlar tarafından içselleştirilmiş. Farkında olmadan kullandığımız değer yargıları, sözlüğümüz ona göre düzenlenmiş. Kadınlar birbirlerini bu sözlük üzerinden yargılayıp, birbirlerinin gardiyanlığını yapıyor çoğu zaman.

Sürekli eziyet eden bir erkek ve o eziyet altında inleyen kadınlar resminde, gerçeğe uygun olmayan bir basitleştirme var. Böyle siyah-beyaz bir şablon. Bunun böyle olmadığını, çoğu zaman kadınların kadınlara eziyet ettiğini anlatmak istedim. O kadar basit olsa elinin tersiyle bir vurursun atarsın üstünden. Ama annenle aranda olunca öyle yapamıyorsun.

İçselleştirilmiş bir eril tahakkümden bahsediyorsunuz. Benim kendime bakışım da bile o erkek tahakkümünün etkisi var.

Evet, o gözden kendimize, birbirimize bakıyoruz. Mesela ağır, oturaklı olmak istiyoruz. Bu isteğe refleksif olarak hemen nasıl cevap veriyoruz? Bütün feminenliklerimizden kurtulmaya çalışıyoruz. Tabii bu bir film, sosyal sorumluluk ya da kişisel sağaltım projesi değil. Film bazı konuları sinemasal formda tartışmaya açabilir.

Sinematografi karakterlerin mesafesini ve yüzleşmesini iyi yansıtıyor. Vedat Özdemir ile nasıl çalıştınız?

Başta konuştuğumuz birçok şeyi yapmadık. Yine o sezgisellik yüzünden. Film için iyi olduğunu düşündüğüm kimi şeyler sette kendini teyit etmedi, yeniden yolunu buldu. Film için ferah, gündelik, normal aydınlatmaların olduğu bir atmosferde başlayan sonra giderek sıkışan, karanlıklaşan, en sonunda ise patlayıp tekrar açılan bir biçim düşündük.. Karanlık imgeleri seviyorum, beni çekiyorlar. El yordamıyla bir kör gibi dokunup anlamlandırmaya çalıştığımız kıyıda köşede kalmış duygulara referans oluyorduk.

Bu karanlık filmin atmosferiyle örtüşüyor.

Genelde ana akım filmlerde gece uyuma sahnesi çekilir ve öyle bir ay ışığı vardır ki odadaki bütün detaylar gösterir. Tabii sırf buna karşı çıkmak için aydınlatma yapılmaz, filmin tematik durumuyla uygun olması gerek. Vedat ışıktan geldiği için çalışma biçimi olarak anlaştık. Işık üzerinde mesai harcamaya, o açıdan görüntünün üzerine gitmeye şevклиydik. Renklerde de sıcak ve ferahtan daha soğuk, iç üşüten bir yere doğru belli belirsiz bir geçiş yaptık.

Kamera kullanımı çok değişti. Elde, daha rahat olacağını sandığım yerler daha klasik, kamera ayağının yere bastığı planlara dönüştü. Ortadaki plan sekanslar, karanlıkta geçen ev içinde yakın resimler, beklemediğim şeyler oldu. Riskler aldık çekimlerde ve oyunculuklarda. Bu riskler filme nefes aldırdı. Yoksa kâğıt üzerindeki uygulamaya dönüşecekti. Filmdeki yaşamsallık benim için önemli. Onun uğruna feda ettiklerimiz de var.

Oyuncuları nasıl seçtiniz, o isimleri düşünerek mi yazmıştınız karakterleri?

Uzun bir cast süreci oldu. Hayalinde yaratmış insanlar yaşamıyor. Bunu fark ettikten sonra iki yol var. Biri kafandakinde ısrar edip ona en yakınını bulup olabildiğince gerçekleştirmeye çalışmak. Diğeri kafandakinin ana fikrini bulup, bunu farklı formdaki gerçeklik tezahürüyle karşılamak ve oradan filmi yeniden üretmek. Farklı karakterlerde farklı şekillerde oldu. Bazılarında yeni bir şeye dönüştürme ilhamı olmadı, var olan portreyi karşılıklı olarak özümstedik. Bazılarında ise komple değişti, Halil mesela. Halil sağır, dilsiz, iri yapılı biriydi ama Semih beni etkiledi ve senaryodaki karakterimin siyah beyaz olduğunu fark ettim. Nesrin ve Halise’de ilk tasarımın ağırlığı var ama onlar da değişti, değişmek zorundalar.

Bağımsız sinemanın dağıtım sorunu biliniyor. İlk filmini yapan bir yönetmen ve yapımcı olarak nasıl süreçler yaşıyorsunuz?



Karakterimizi, kaderimizi belirleyen büyük eylemler bir bakışta isimlendirilemez. Büyüklüğü, etkinliği buradan geliyor.

Sinema büyük bütçelerle yapılan bir iş. İşin içinde para varsa bağımsızlık olamaz, alternatif bağımlılıklardan bahsedebiliriz. Üretim ilişkileri düşünce biçimini belirliyor. Festivaller, ortak yapım marketleri, fonlar ve bunların beklentileri ister istemez yönetmeni ele geçiriyor. İlk bağımsızlık mücadelesini kendinle veriyorsun. Kendini beklentilerden azat etmen lazım. Yoksa sanat bağlamından çıkıp ticarete adım atıyorsun. Diyelim her şeye rağmen kafandakini yapacak parayı buldun; sete girdiğinde belirli bir zaman, bütçe ve sana belirli ölçüde ikna olmuş insanlar var. O insanlarla o üretimi çıkarırken de yaratımın ikinci hızardan geçiyor. Post prodüksiyon sürecinde, zihinleri, alışılmış üretim biçimlerinin etkisi altında olması muhtemel diğeri ekip arkadaşların var. Onlar aslında deneyimleriyle birlikte çok ilginç potansiyellerle dolular. Eğer ki ezberlenmiş biçimlere kanalize olmuşlarsa onlara kanmaman, hatta onları sarsman gerekebiliyor. Festival bile kanşabiliyor, açıktan olmasa da. Buralarda da sabit kaldın diyelim, inat ettin, taviz vermedin, geldin dağıtım ağına. Film dağıtımına sokabilmek için müthiş bir savaşıma giriyorsun, özellikle Türkiye’de. Yaptığımız filmlere kimsenin ihtiyacı yok gibi duruyor. Türkiye’de “sanat filmleri” adı altında ötelenen filmler, daha doğrusu insana dair meselesi olan, insanla hemhâl olmak isteyen filmlerin dağıtım ağıyla



imtihani ve sonuçları içler acısı. Yolun başında yapım öncesi ve yapım desteği veren devlet kurumlarının ve bağımsız fonların yolun sonunda, iş dağıtımına geldiğinde, hemen hemen hiçbir desteği olmadığı için müthiş bir rekabetin olduğu, ana akım filmlerin dağıtım ağını ele geçirdiği bir ortamda sudan çıkmış ördek yavrusu gibi kala kalıyorsun. Buna rağmen mücadele ediyorsun, olup olabildiği on salonda vizyona giriyorsun. On-yirmi nedir ki?

Çözüm için bir öneriniz var mı?

Pozitif ayrımcılık stratejileri gerekiyor. Bunu başka ülkeler yapıyor. Ne yapıyor mesela? Aynı zamanda yapımcı, dağıtımçı ve sinema sahibi olmayı yasaklıyor. Bu tür bir haksız rekabete karşı her yerde, bizde de başka ekonomik alanlarda kanunlar var. Sinema dağıtımıyla ilgili de bu kanunlar çıkmalı. İkincisi başka ülkelerde olduğu gibi sinema salonlarına on ana akım filmin yanında üç tane insanların kendisiyle, içinde yaşadığı toplumla karşılaşması ya da ruhsal ihtiyaçlarına cevap araması için film göstermesi zorunlu olabilir. Bakanlığın desteklediği filmle-

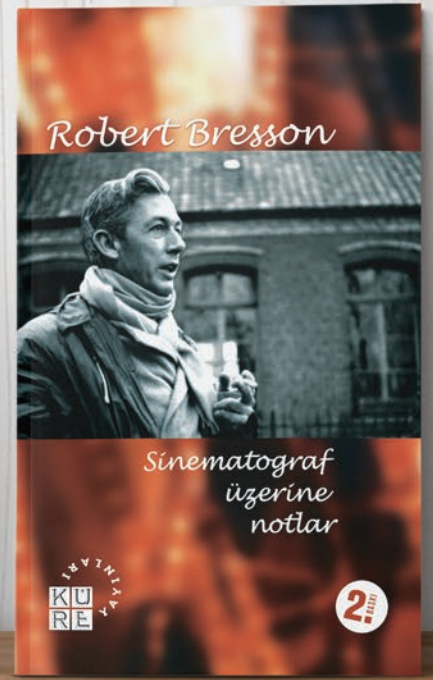
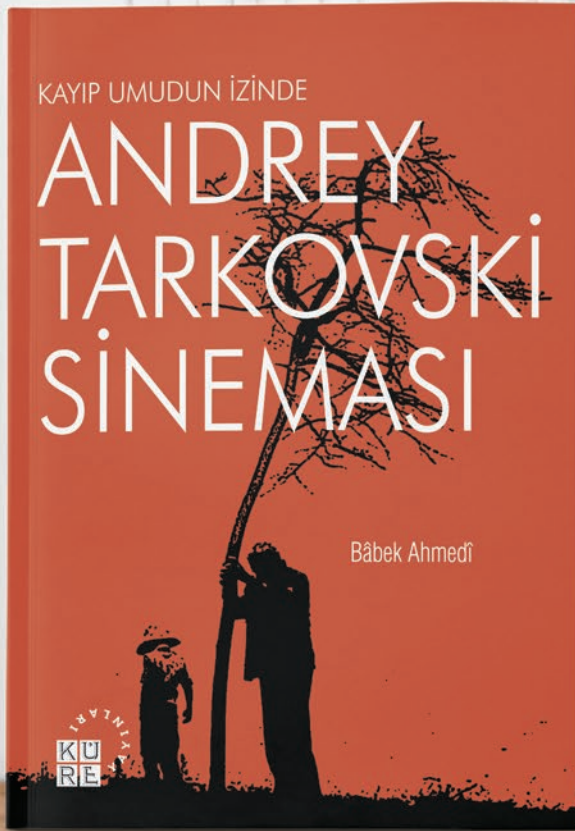
rin belirli bir kısmının dağıtımına sokulması kullanılabilir. Buna bilinçli olarak niyet edilmediğini düşünmek istemiyorum. Bir sorun olarak gündeme gelmişse, konuşuluyorsa, üzerine film yapılıyorsa duyulacaktır, iyileştirmelere gidilecektir.

Yeni projeyi soracağım ama bu süreçleri tekrar yaşamaya enerjiniz var mı?

Film yapmayı çok istiyorum, özledim bile sette olmayı. Zihnimde hikâyeler dolanıp duruyor, bazıları daha gelişmiş, senaryo draftı var, bazıları treatment. Ama biraz dinlenmem lazım herhalde. İkinci filmi yapan kimseye güvenme, diye slogan atmıştım bir zamanlar, çünkü çarka girmiştir. O kadar çok öğütülüyorsun ki ikinci filmde, ilk film kadar özgür olamama, o süreçten geçtikten sonra ister istemez yapımcı, festivaller, dağıtımçı ne diyecek diye düşünme ihtimalin yüksek. İlk filmdeki içsel özgürlüğü sağlamadan film yapmak istemiyorum. Filmle kurduğum kişisel ilişkiye ayıp olur. ■

Sinema Kitaplığı

Seçkisi



Tel 0212. 520 66 42
Faks 0212. 520 74 00
satis@kureyayinlari.com

facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com

YILMAZ DURU

SİNEMASI

SÖYLEŞİ: ESRA TİCE YILDIRIM
FOTOĞRAFLAR: MUSTAFA ERDUR

Yılmaz Duru oyuncu olarak öne çıksa da aynı zamanda ödüllü bir yönetmen ve Sovyet sinemacılarla ortak yapımlar gerçekleştiren önemli bir yapımcıdır. İlk olarak 1954 yılında bir sinema filminde rol alan Duru, 1964'te kendi kurduğu Tura Film çatısı altında *Erkekler Ağlamaz* filmiyle yönetmenliğe başlar. *Zalimler* (1966), *İnce Cumali* (1967), *Bin Yıllık Yol* (1968), *Kara Doğan* (1972) ile tanınan Duru, filmlerinde sıklıkla kırsal kesimin sorunlarını işler. 1973'te Necati Cumali'nin *Susuz Yaz* eserini Metin Erksan'dan sonra ikinci kez sinemaya uyarladı. O dönemde bazı çevrelerce sineması görmezden gelinse de Yılmaz Duru, kendinden emin adımlarla film yapmaya devam eder. 2 Mart 2010'da aramızdan ayrılan yönetmenin ölüm yıldönümünde senarist, yapımcı Sabah Duru ve sinema yazarı Alican Sekmeç ile Yılmaz Duru sinemasını konuştuk.





SABAH DURU HAK ETTİĞİ DEĞERİ GÖRMEDİ

Yılmaz Duru filmleri hakkında neler söylersiniz?

Yılmaz aktörlükte hak ettiği yerde olamadı. Bu yapısından kaynaklanıyordu, insanlarla fazla iletişim kurmazdı. Yeşilçam'da klikleşme vardı. Erman Film, Akün Film vs. Yılmaz bunlara dâhil olmadı, ferdi gayretleriyle çalışmalarını sürdürdü. Sadece Dadaş Film onu destekledi, en iyi filmlerini de Dadaş Film'e yap-

tı. *Zalimler* Yılmaz'ın yönetmen ve aktör olarak atak yaptığı güzel filmlerindendir. Nitekim Antalya'da dört ödül aldı. Ama *Zalimler*'den bahseden azdır. Oysa sinematografik kıymeti az filmlere değer verildi. *İnce Cumali* güzeldi, Yılmaz Güney ismi de filme katkı sağlamıştı. *İnce Cumali* ile de Antalya'da dört ödül kazandı.

Yapımcı olmaya nasıl karar verdiniz?

Yılmaz yeterince film teklifi almıyordu, aldıklarını da biz istemiyorduk. Bari yapımcı olalım dedik, film şirketi kurduk. Yeşilçam'ın ekonomik durumu belli, yapımcılık zor. İşletmecilerden avans alınacak, film yapılacak. İşletmeci filmin içeriğine bakmıyor, hangi filmler moda ona bakıyor. Senaryo yok, bunu değerlendirecek kültür yok. İşletmeciler hislerine güvenerek hareket ediyorlardı. İşler kötüye gidince şirketin idaresini aldım. Yapımcı "On beş kutu, yirmi beş kutu negatifim var. Yirmi günde bitecek. Şu kadar da para." diyordu. Bütçe yapıp filme hazırlanan ilk yapımcıydım. Sonra yapımcılığı sevdim.



Set çalışanları, malzemelerle bir minibüse doluşur sete giderdi. Abuk sabuk yemekler çıkardı. İlk sıcak yemek Yılmaz Duru'nun setinde verildi. Kira vermeyelim diye film bizim evde çekiliyordu. Evde yardımcım ile yemek hazırlıyorduk, ekonomik oluyordu. *Ferhat ile Şirin* (1978)'de iş büyümüştü, lokantadan servis yaptırдық. En çok üzerinde durduğum konu çalışanların yemek ve sağlık ihtiyaçlarıydı.

Senaryo yazmaya nasıl başladınız?

Varlık'ta yazılarım çıkardı. Yılmaz'la evlendiğimde senaryo veya sinemayla ilgili bilgim yoktu. Ayhan Işık'ı Fikret Hakan, Fikret Hakan'ı Ayhan Işık diye bilen biriydim. Yılmaz film çekecek Dadaş Film'e, senaryo bul demişler. Yılmaz Duru'nun kardeşi Türkan Derya üç-dört senaryo yazmış parasını alamayınca bırakmış. Yapımcı Kadir Kösemen de bir ay sonraya filmi istiyor. Ben yazayım dedim. Daha evvel Yılmaz'ın senaryolarını daktilo ederdim. Bir haftada *Kara Doğan*'ı yazdım. Okuduğum bir Bulgar hikâyeci vardı, dağdaki eşkıyanın kadına âşık olması oradandı. Yılmaz okudu, "Sen mi yazdın bunu?" dedi. "Ben yazdım tabii ve sizin yazdıklarınızdan daha iyi. Bak tek cümle hatası var mı?" deyince Yılmaz da "Kızım dağdakiler gramerle mi konuşur?" dedi. Film Adana'da dört ödül aldı. Sonra senaryo teklifleri aldım fakat dışarıya yazmadım. Senede en fazla üç-dört tane yazıyor, onu da Yılmaz'a veriyordum.

Yılmaz Duru nasıl bir yönetmen ve nasıl bir çalışma arkadaşıydı?

Hep beş-altı tane yönetmen sayarlar, hak-sızlıktır. Yılmaz sayılanların içinde olmalı. Yılmaz kliklerin içinde olmadığından ismi sayılmaz. Filmlerini izleyenler onun hakkını teslim eder. Yılmaz'ın sinemasını ilk keşfeden Ruslar ve Özbekler oldu. Sinema eğitimi almış yazarlar, Yılmaz Duru'nun önemli bir sinemacı olduğunu söylediler. Yılmaz dil sorununu aşmadığı için Rusya'yı değerlendiremedi. Sovyetler Birliği zamanında *Ferhat ile Şirin*'i, Cengiz Aytmatov'un *Gün Uzar Yüzyıl Olur*'unu yaptık. Yılmaz hem oyunculuk, hem ortak yapım teklifleri alıyordu. O yılların şartları düşünüldüğünde iki tane uluslararası yapıma imza atması önemliydi.

Kötü bir çalışma arkadaşıydı. Sanatçısıyla iletişim kurmuyordu, set işçilerine despotça yaklaşıyordu. İş arkadaşlığımı sevmem ama sonra bazı yönetmenleri gördüğümde bizimki melekmış demiştim.

Filmlerinde hangi hususlara önem verirdi?

Hikâye iyi olduğunda filmin yüzde kırkını kurtarmış olursun, derdi. Oyuncu seçiminde esnekti. Tecrübesi varsa üç aşağı beş yukarı iyi oynar derdi. Aysun Güven, Ünsal Emre gibi amatörlerle çalıştı. Senaryo, yönetim ve film müziğini önemserdi. Beste yapacak kadar müzik bilgisine sahipti. Sinemadan önce dansçılık yaptı. Bazen filmlerinde özgün müzik kullanırdı. *Namus Borcu* (1973) filmiyle Antalya'da En İyi Müzik ödülü almıştı.

Nasıl bir çalışma disiplini vardı?

Bir ay evvelinden kostümleri hazırlar ve mekân bakardık. Nemrut'a katırlarla çıkılırken heykellerin arasında film çekti. Sinemaya çok mesai harcardı. Yılmaz film çekmediği gün saat beş buçukta memur gibi eve gelirdi. Kitap okur, mütemediyen film seyredirdi.



ALICAN SEKMEÇ

ZOR BEĞENEN ZOR ÜRETEN BİR SİNEMACI

Yılmaz Duru sinemasıyla ne zaman tanıştınız?

İlk izlediğim filmi *Erkekler Ağlamaz*. Duru filmin hem yapımcısı hem oyuncusuydu. 1960'lar altın yıllar diye anılır her zaman. O dönem ticari sinemanın kaygılarını gideren, para kazanmış bir film-di. Hemen arkasından Yılmaz Duru yine oyuncu, yapımcı ve yönetmen olarak,

Muhterem Nur'la *Ekmek Kavgası*'nı (1965) çekti. Sinemadaki çıkışını sürdüren Duru, *Meydan Köpeği* (1966) melodramının ardından sinemasını taçlandıran *Zalimler*'i çeker. Yönetmen ve yapımcılığını yaptığı filmler elindeyken *Zalimler* kayıp. Video döneminde Almanya'ya gittiği biliniyor, sonrası muamma. *Zalimler*'den sonra çektiği *İnce Cumali* de kayıp. Zamanında toplatılan filmlerden. Yıllar önce Almanya'ya gitmiş bir kopyası günümüze ulaşmış.

Oyuncu yönetimi hakkında neler söylersiniz?

İnce Cumali'de Yılmaz Güney'i oynatışı, mizansen verişi ilginçtir. Duru bilerek ya da bilmeyerek oyuncusuna farklı alanlar açmış. Güney'in tamamen doğaçlama oynadığını düşünmüştüm. Çünkü rahat oynuyor, hiçbir yönetmen oyuncusunu bu kadar rahat bırakmaz. *Bin Yıllık Yol*'da Zeynep Aksu, Ümit Utku'nun melodram filmlerinde oynayan kadın değil. Duruşuyla, kostümüyle başka bir havaya sokmuş oyuncuyu. Sinema dili sağlam fakat anlaşıl-



lır değil. Kimseye öykünmüyor, birinin yanında yetişerek yönetmen olmamış. Oyuncudan yönetmen olur mu kuşkusuz var çünkü altmışlarda Kenan Pars haricinde oyuncu-yönetmen yok. Ticari anlamda seyirciyle buluşan, sanatsal anlamda seyirciden uzaklaşan, estetiği farklı filmler.

Yılmaz Duru'nun Türk sinemasındaki yeri hakkında neler söylersiniz?

Kimine göre ticari sinemanın gereklerini yerine getirmiş, kırsal kesimi anlattığı için kırsal kesimin beğendiği biri. Kimine göre ise deneme yanılma yoluyla film çekmiş bir adam. Yılmaz Duru film yapmaya cesaret etmiş ki sinema o dönemde bugünden daha pahalı bir iş. Yaptığını paraya çevirmen gerekiyor ki kaybın olmasın. Başaramamış olsaydı yönetmenlik yaptırmazlardı. *İnce Cumali, Zalimler, Bin Yıllık Yol* filmleri birçok ödül kazandı.

İlk dönem filmleriyle son dönem filmleri arasında fark var mı?

Her filminde farklı bir sinema anlayışı çıkarıyor karşımıza. Zor beğenen ya da zor üreten bir sinemacı. Diğer yönetmenler yılda dört-beş film yaparken, o ancak yılda bir ya da iki, hatta bazen iki yılda bir film yapmış. Az üreten bir

yönetmen. Bunun sebebi filmlerini anlamayan sinema yazarlarına kırgınlığı olabilir. Sinema yazarları yönetmenin hiçbir filmi için güzel cümleler kurmamış.

Oyuncu Yılmaz Duru hakkında neler söylersiniz?

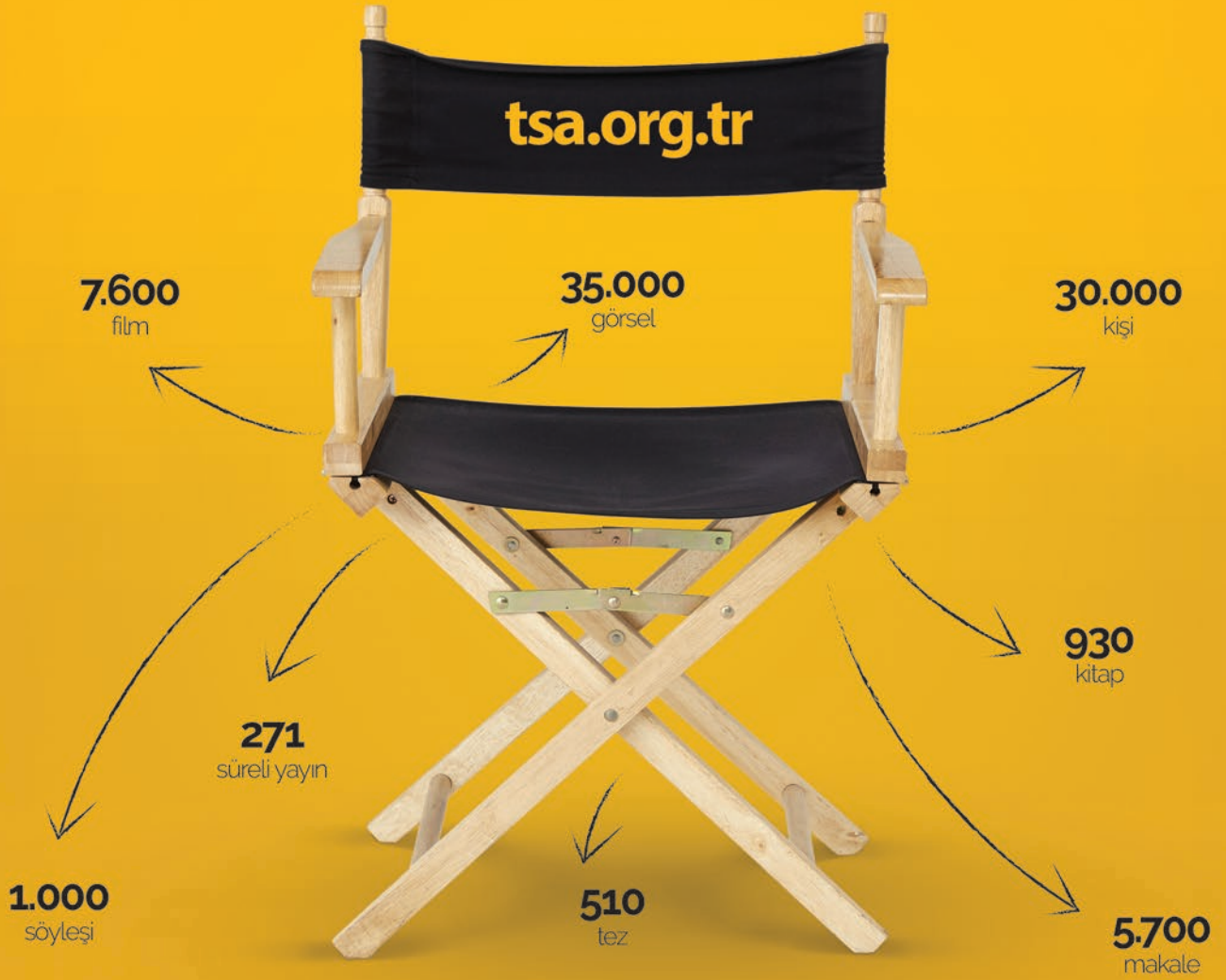
Oyunculuğu, yapımcılığının ve yönetmenliğinin önünde. Sade bir oyunu var. Kafasında köylü kasketiyle de mafya şapkasıyla da hep aynı tipi oynamış ama rolünü başarmış. Bakışlar, duruş, tarz ve tepkileri aynı. Birinde kötü, birinde iyi adam ama tarzı değişmiyor, kendisini geliştirme ihtiyacı duymamış. Gözlerini iyi kullanan biri, çektiği filmlerin hikâyelerine baktığımızda sanat yapması gerekmiyor. İyi bir yönetmenin elinde oyunculuğu şekillenebilirmiş ama o kendi filmlerinde oynamayı tercih etmiş.

Yılmaz Duru sineması hakkında son olarak neler söylersiniz?

Yılmaz Duru filmlerinin detaylı izlenerek yeniden yorumlanması gerekir. Erman Film Yılmaz Duru'ya iş teklif etmiyor ama Dadaş Film ediyor. Erman Film İstanbul kökenli, popüler filmler yapan bir firma ama Dadaş Film Erzurum'da. Erler, Akün, Arzu, Erman, Acar, Uğur Film piyasanın hâkimi. Duru'ya hiçbir şey yaptırmamışlar, sadece küçük firmalar yönetmenlik yaptırmışlar. Duru'nun kurduğu Tura Film küçük bir firma olarak kalmış. Aile boyu bir firma; yapımcı ve senaristi karısı, oyuncu ve yönetmeni kocası. Oyunculuğu ön planda ama yönetmenliği Yeşilçam'ın kıyısında kalmış. ■

YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında



Devrimcilerin Sukutuhayali

İSMAİL ÖNDER

1968'den sonra İtalya'da var olan öğrenci örgütlenmeleri dışında farklı öğrenci hareketleri ve Autonomia Operaia (İşçilerin Özerkliği) gibi sendikadan bağımsız işçi hareketleri görülmeye başlandı. Bu hareketler geleneksel liderlik anlayışlarına anarşizmden beslenen bir itiraz getiriyordu ve geleneksel örgütlenmeyi dönüştürmeye yönelikti. Taviani Kardeşlerin çektiği Aziz Mikail'in Bir Horozu Vardı (*San Michele Aveva un Gallo*, 1972) ve *Allonsanfán* (1974) filmleri, bu yeni hareketlerin hiyerarşik kurumlara ve liderlere karşı güvensizliği yansıtır.





Aziz Mikail'in *Bir Horozu Vardı*, aristokrat bir ailede yetişen, Giulio Manieri'in enternasyonalist militanlarla İtalyan taşrasında halki devrim için örgütlemeye çalışmasını ve bunun sonucunda başlayan hapis hane hayatını anlatır. Tolstoy'un "İlahi ve İnsani" hikâyesinden uyarlanan film, küçük Giulio Manieri'nin bir odaya kilitlenmesiyle başlar. Giulio'nun odada rahatlamak için okuduğu tekerleme filme ismini verir. Filmin sonuna doğru hücre hapsinden çıkan Giulio, kayıkla hapis hanesine taşınırken genç sosyalistlerle karşılaşır. Genç sosyalistler devrimin işçi sınıfından geleceğini savunur, ancak Giulio'nun hapis hane deneyimi -küçükken kapatıldığı odayı hatırlarsak- devrimcilerle halk arasındaki ilişkiye şüpheyle yaklaşmasına neden olur. İki kuşak arasındaki çatışma, yaşlı Giulio'nun kaygıya süren gençlerin kaygısına yetişme çabalarıyla aktarılır.

Allonsanfan Restorasyon Dönemi'nde Jacoben bir devrimcinin hapisten sonraki hayatını anlatır. Fulvio İmbriani devrimci ideallerden vazgeçip oğluna ve aşka bağlı birine dönüşmüştür. Eski yoldaşlarından kurtulmak ister, ancak devrimci arkadaşları hayalet gibi onu takip eder ve onu devrimi başlatacakları diyarlara giden gemiye bindirmeyi başarırlar.

Fulvio'nun arkadaşı Tito, geleneksel liderlik anlayışını ve Jakobenezmi ortaya koyan

sözler eder: "Ancak halkın uyuduğu ve bizim uyanık olduğumuzu düşündükçe rahat edebiliyorum." Oraya vardıklarında "Halk için" işaretini verseler de bekledikleri "Halk ile" parolasını işitmezler.

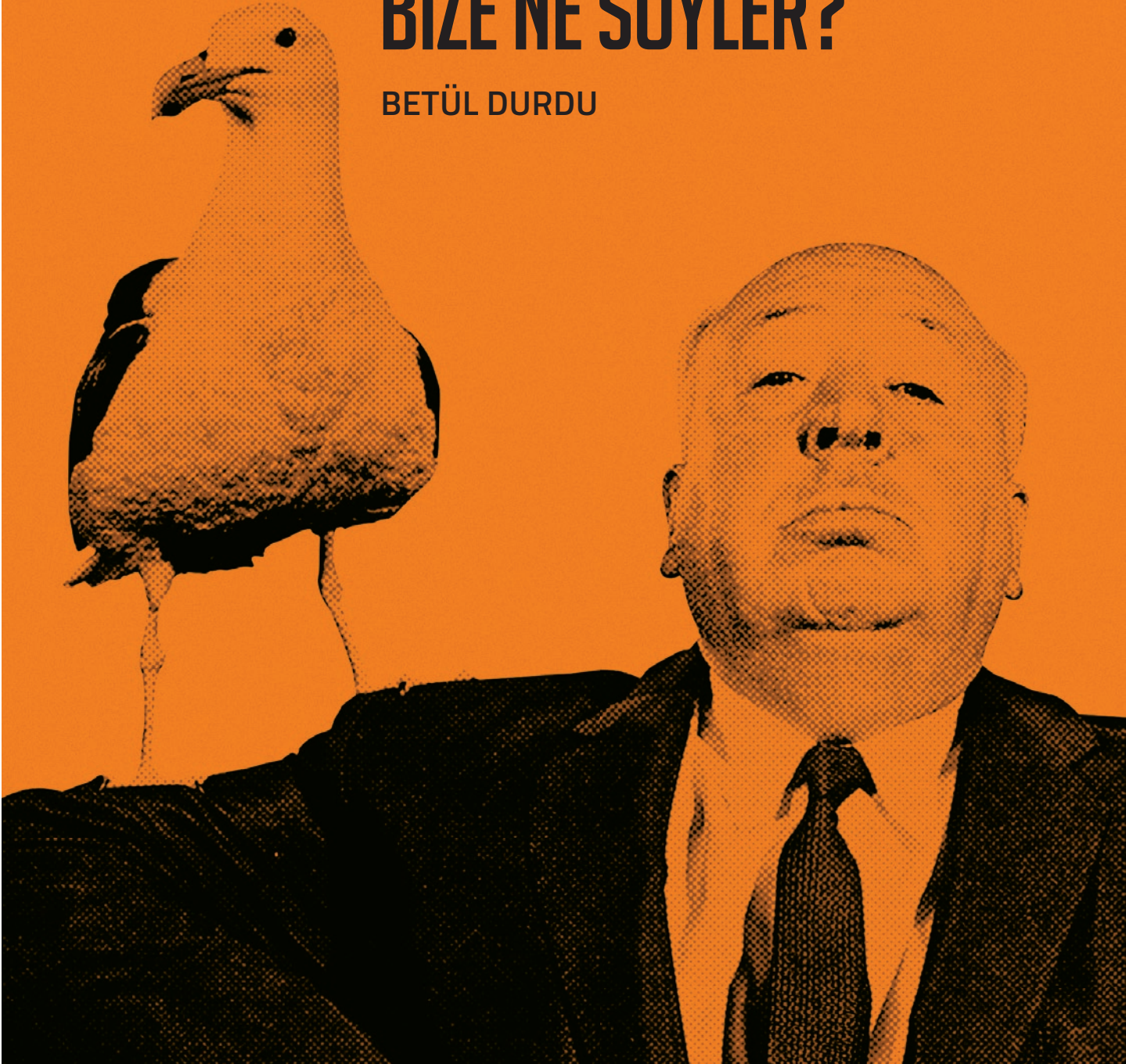
Her iki filmde, devrimciler aristokrat bir geçmişe sahiptir ve kendi yoldaşları içinde yalnızlaşırlar. Filmlerin sonunda devrimci yoldaşlarıyla aralarında buldukları mesafe, Giulio ve Fulvio'nun eski ideallerine duydukları güvenin tükenmesine neden olur. Her iki devrimcide devrim yapmayı istedikleri yerlerde halkla kuracakları potansiyel bağın ipuçları vardır, ama bu bağ kurulamaz. Giulio'nun gittiği kasabada bir genç onlara sempatisini göstermek için uzun uzun bakar ve bir kız hazineden çıkan buğdayları taşır. Fulvio'nun gittiği ülkede ise bir isyan başlar, ancak bu isyancı grup asla devrimci Jakobenezlerle buluşmaz.

Aziz Mikail'in *Bir Horozu Vardı* ile *Allonsanfan* halkın kendini idare etmesini ve devrimci liderlerin rollerinin tükendiğini göstermesiyle, yetmişlerde İtalya'daki sosyal hareketliliklerin lider kültüne ve öncülere duydukları inançsızlığa dayanır. İki filmde de başkarakterler, ideallerinin kefaretiyle ödemiş bunlardan vazgeçerek insanların artık inanmadığı lider rollerini sorgular.

HITCHCOCK

BİZE NE SÖYLER?

BETÜL DURDU

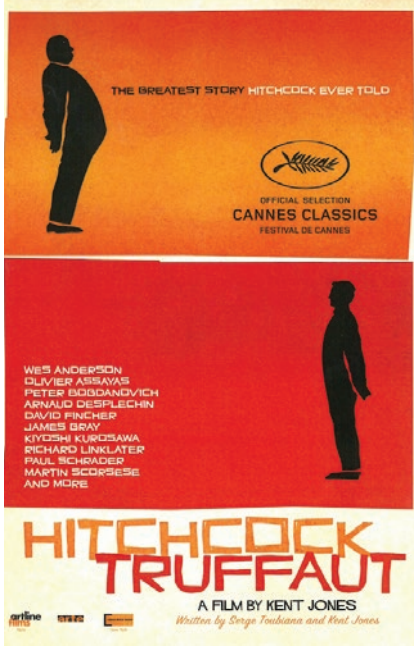


KENT JONES İMZALI *HITCHCOCK / TRUFFAUT* BELGESELİNDE BİR *HITCHCOCK* FİLMİNİN ORTAYA ÇIKIŞ SÜRECİNİN HER AŞAMASI TEK TEK ELE ALINIRKEN İKİLİNİN SES KAYITLARINA, FİMLERDEN SAHNELER EŞLİK EDER.



Lumiere Kardeşlerin ilk film gösterimini yaptıkları 1896 yılından üç yıl sonra sinema tarihinin en çok konuşulan ismi Alfred Hitchcock dünyaya geldi. 1920'lerde ara yazı tasarımcısı olarak başladığı sinema hayatında yönetmen, bu icadın kurallarını da en baştan kendisi belirleyecekti. Kendi kurallarını yaratmakla kalmayan Hitchcock, başta Avrupa olmak üzere dünyanın her yerinde anlatım tekniklerini belirleyen, "Hitchcockyen" tınılar taşıyan yeni yönetmen sinemalarının açığa çıkmasını sağladı. Peki, tüm dünyayı etkisi altına alan bu rüzgâr nasıl oldu da sinemanın daha ilk dönemlerinden itibaren bariz bir farklılık yarattı?

Hitchcock, birçok film eleştirmeni tarafından Hollywood'a ait olduğu gerekçesiyle küçümsenirken aralarında Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve François Truffaut'nun bulunduğu Yeni Dalga'yı başlatan *Cahiers du Cinéma* ekibinin dikkatini çeker. Hollywood'da olmasına rağmen hemen hemen her filminde klasik sinemanın temelini sarsan özgün işler deneyen yönetmen, bu özelliğiyle Fransız Yeni Dalga akımının etkilendiği isimler arasında yer alır. Yeni Dalga'nın "caméra stilo" (kalem kamera) kavramı çerçevesinde görüntünün de yazı gibi anlatım dili olması ve kameranın bu anlatım dilinin aracı, dolayısıyla bir kalem gibi kullanılması düşüncesine Hitchcock'un hikâyeyi sestem arındırarak mümkün merteye görüntülerle anlatmanın saf sinemanın oluşumuna imkân tanıyacağına dair düşüncesi örnek teşkil eder. Hitchcock etkisi özellikle Chabrol ve Truffaut'nun filmlerinde bariz bir biçimde kendini belli eder. Chabrol, Yeni Dalga'nın manifestosu

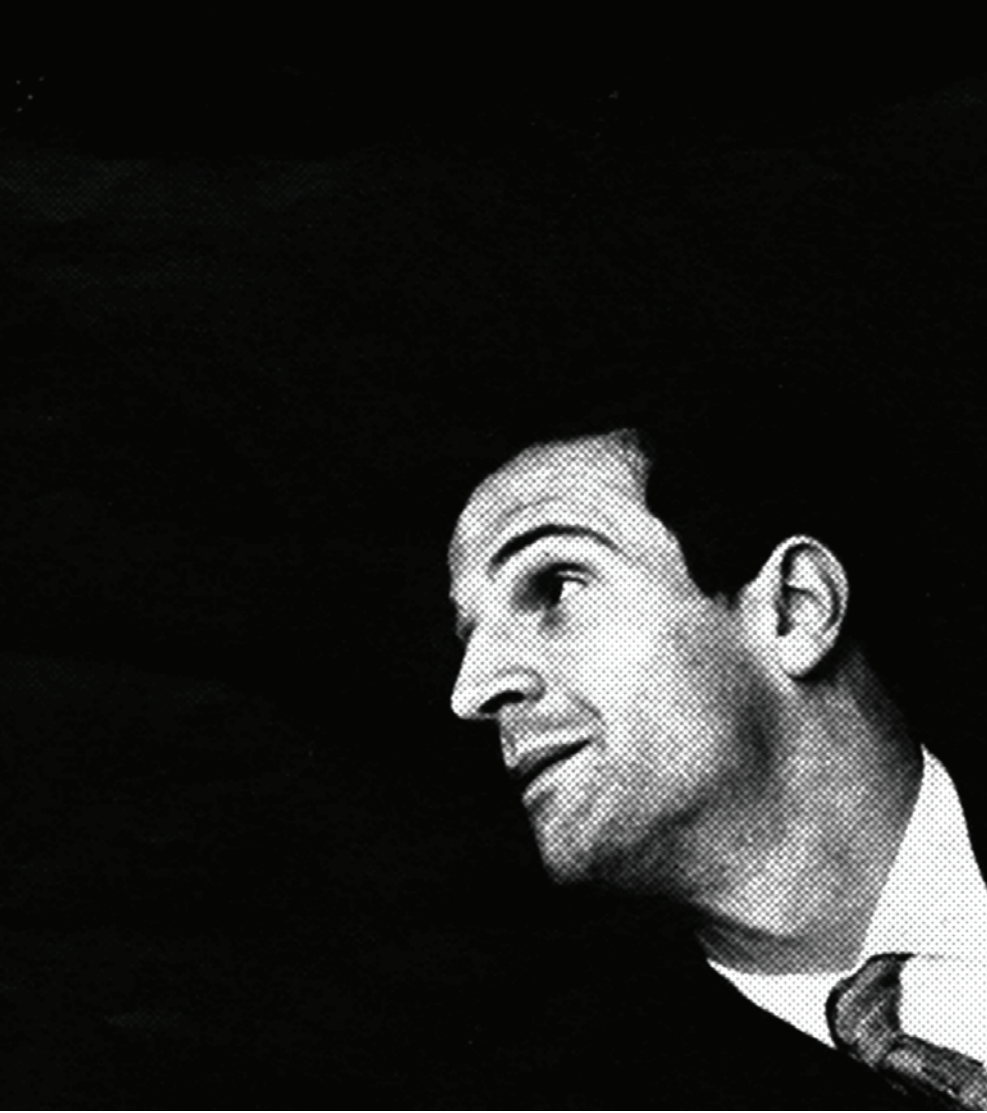


sayılan *Yakışıklı Serge* (*Le Beau Serge*, 1958)'de Hitchcock'un *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943)'nden etkilenirken Truffaut'nun *Penceredeki Kadın* (*La Femme d'a Cote*, 1981)'ı Hitchcockvari psikolojik gerilim özelliği taşır. Bir bakıma Hitchcock, Yeni Dalga'nın auteur kuramına kaynaklık eder.

Truffaut'yu Hitchcock'a çeken şey tekniğinden ziyade heyecanıdır. Hitchcock'un çektiği filmi yaşadığını ve bu yüzden filmlerine benzediğini söyler. Ona göre Hitchcock dünyanın en iyi yönetmenidir fakat bir türlü anlaşılama-mıştır, Truffaut'ysa bunu herkesin anlaması ister. Bu niyetle yönetmene ilettiği röportaj talebine olumlu yanıt aldığında söyleşi için 1962'de bir haftalığına Hollywood'daki Universal Stüdyoları'na kapırlar ve Hitchcock'un sinema evrenini masaya yatırıp uzun bir değerlendirmeye tabi tutarlar. İki yönetmenin de birbirinden çok şey öğrendiklerini ifade ettiği söyleşinin en önemli özelliği ise Hitchcock'un düşünce dünyasını, film yapma yöntemlerini ve sinemasını



İki yönetmenin birbirinden çok şey öğrendiklerini ifade ettiği söyleşinin en önemli özelliği Hitchcock'un düşünce dünyasını, film yapma yöntemlerini birinci ağızdan etraflıca aktaran yegâne kaynak olması.



birinci ağızdan, etraflıca aktaran yegâne kaynak olmasıdır. Konuşmaların yer aldığı *Hitchcock (Le Cinema Selon Hitchcock)* kitabı 1966'da yayınlanır ve bu özelliğiyle sinemanın kutsal kitaplarından biri hâline gelir.

Hitchcockyen Gerilim

Kent Jones tarafından söyleşinin ses kayıtları ve fotoğraflarından yola çıkarak hazırlanan *Hitchcock/Truffaut* (2015) belgeselinde David Fincher, Wes Anderson, Martin Scorsese gibi günümüze damgasını vurmuş sine-

macılarla gerçekleştirilen röportajlar sinemada Hitchcock etkisinin hâlen devam ettiğini örnekler. Bu isimler Hitchcock'un günümüz sinemasını ne boyutta etkilediği hakkında önemli bir fikir verir ancak Kent Jones'un röportaj kadrosunu tamamlayan diğer önemli isimler; Arnaud Desplechin, Kiyoshi Kurosawa, James Gray, Olivier Assayas, Richard Linklater, Peter Bogdanovich ve Paul Schrader bu etkinin ne denli büyük ve evrensel olduğunu tam anlamıyla gözler önüne serer. Belgesel, kitapta yansımalarını bulduğu-



muz sohbet ortamını yeniden canlandırır ve iki yönetmene dair kitapta altı çizilen bölümleri güncel bir yorumlamaya tabi tutar. Sinemanın gidişatını değiştiren yönetmenlerin film yapma üzerine sohbetleri böylece sinematografik bir hadiseye dönüşür.

Yönetmenlerin buluşmasında bir Hitchcock filminin ortaya çıkış sürecinin her aşaması tek tek ele alınırken ikilinin ses kayıtlarına konuştukları filmlerden sahneler eşlik eder. Belgeselde konuşulan mevzular söz konusu görüntülerle desteklenir ve Hitchcock'un ne söylemek istediğini seyirci açısından daha anlaşılır kılar. Her yönetmenin Hitchcock'tan kendi çıkarımları ve etkilendiği yanları vardır; ortak etkileşim alanıysa onun sinema dünyasına görüntülerle nasıl hikâye yazılacağını göstermiş olmasıdır.

Hitchcock, sinemasının temelinde insanlığın ilk sinema deneyiminde yaşadığı gerilimi saklı tutmakla birlikte bu gerilimi eğip bükerek serbest formlarda seyirciye sunar. Sinemasına öncü niteliği verense gerilim yaratmada kullandığı yöntemlerdir. Gerilimin



oluşması için her zaman en basit olanı tercih eder ve bu öncelikle hayatın rutin akışı içerisinde bir aksiliğin meydana gelmesidir. Daha sonra hikâye ve kurgu aracılığıyla seyirciyi yönetir ve gerilimi her daim ayakta tutarak “McGuffin” dediği görünürlüğü olan fakat gerçekliği olmayan bir nesneye yükler. Dikkatleri başka yöne çekerek gerilim yaratmak onun temel taktiğidir. Tüm bunlar olurken seyirci her şeyin farkında fakat kontrolden yoksun bir şekilde filmin gerçekliği içerisinde kendine yer bulur. Amacı seyircide uyanan gerilim anlarını yakalamaktır. Korku ile gerilimin farkını bu doğrultuda “Korku, masanın altında duran bombanın aniden patlamasıdır. Gerilim ise, masanın altında bir bomba

David Fincher, Wes Anderson, Martin Scorsese gibi günümüze damgasını vurmuş sinemacılarla gerçekleştirilen röportajlar Hitchcock etkisinin hâlen devam ettiğini örnekler.

olduğunu bilmektir.” diye tanımlar. Böylelikle gerilimin her zaman korku içermesi gerektiğine dair klişeleşmiş anlayışı yıkmış olur.

Hitchcock’un Zamanı

Belgeselde yer alan yönetmenlere göre Hitchcock zamana dilediği gibi hükmetmesiyle öne çıkar, filmleri belirli bir zamana ait değildir. Filmlerdeki suçluluk duygusu hikâyeden karaktere, karakterden seyirciye aktarılır. Karakterler her zaman gerçektir fakat bir rüyayı yaşarlar. Genel olarak yönetmenin sineması klasik anlatı içerisinde doğmakla birlikte ondan bilinçli bir şekilde kopuşu temsil eder. Ancak tamamıyla modernist olarak nitelendirilebilecek bir sinema da değildir. Bu sebeple Zizek, Hitchcock sinemasını beş dönemde ele alır. Yönetmenin 39 Basamak (*The 39 Steps*, 1935)’a kadar çektiği *Zevk Bahçesi* (*The Pleasure Garden*, 1925), *Kıracı* (*The Lodger*, 1927), *Şantaj* (*Blackmail*, 1929) gibi filmler “Hitchcock tarzının”



oluşmasından ziyade yönetmenin klasik anlatı içerisinde yetkinlik kazanmasını sağlar. 39 *Basamak*'tan *Kayıbolan Kadın* (*The Lady Vanishes*, 1938)'a kadarki filmlerinde yine klasik anlatı sınırları içerisinde realist hikâyeler anlatır fakat bu filmler Hitchcock tarzının biçimde ve hikâyede kendini belli etmeye başladığının göstergesidir. Deneysel yöntemleri sayesinde kendine has bir sinema dili oluşmaya başlar. Bu dönem hikâyelerinin ana teması film süresince pek çok sorunla sınınan çiftin aşklarının arzı tüm durumlara galebe çalmasıdır. *Rebecca* (1940)'dan *Kapri Yıldızı* (*Under Capricorn*, 1949)'na kadar olan modernizm etkisindeki dönemde özgün kamera açıları ve hareketleri ortaya çıkar. Plan sekansları ve kaydırma hareketlerini çokça kullanır ve hikâyeler genel olarak iki erkek arasında paylaşılmayan kadın kahramanın bakış açısından anlatılır. *Trendeki Yabancılar* (*Strangers on a Train*, 1951) ile *Kuşlar* (*Birds*,

Hitchcock zamana hükmetmesiyle öne çıkar, filmleri belirli bir zamana ait değildir. Suçluluk duygusu hikâyeden karaktere, karakterden seyirciye aktarılır.

1963) arası dönemde postmodernist anlatı dilinin hâkim olduğu görülür. Bu dönemin filmleri klasik sinema seyircisinin konumunu alt üst ederek onu pasif tanıklıktan röntgencilğe dönüştürür ve hikâyelerin odak noktası baba figüründen yoksun güçlü bir annenin gölgesinde engellenen erkek karakterlerdir. *Marnie* (*Hırsız Kız*, 1964) ile başlayan son dönem filmleri ise her zamanki öykünün yükse-

len eğrisine bağlı kalmakla deneysel tavır takınma ikileminde deneysel olana daha fazla kaydıgının işaretidir, yönetmen serbest formlarla gevşek biçime sahip gerilim film denemelerini sürdürür.

Hitchcock'un üretimini yavaşlattığı dönemde Truffaut neredeyse her yıl bir film çeker. Truffaut, *Cahiers du Cinéma*'da ateşli savunuculuğunu yaptığı auteur kuramından hareketle yönetmenlik kariyerinde bir filmin tek yaratıcısı yönetmendir düsturuyla üretir. Film yapma konusundaki katı tutumu değişmese de son döneminde Hollywood B sınıfı filmleriyle Hitchcock etkisinin arttığı görülür. Seksenlere geldiğinde iki yönetmenin de sinema serüvenleri kısa aralıklarla sona ererken Hitchcock'ta "Anlatı ve karakter üzerine daha fazla mı deneme yapsaydım" sorusuyla Truffaut'da "Kendi tarzımın mahkûmu mu oldum" kaygısı belirsizliklerini korumaktadır. ■

BİR HOMO POLITICUS OLARAK

FRANK UNDERWOOD

HİLAL TURAN

BAŞKANLIK SEÇİMLERİ İÇİN
MÜCADELENİN KIZIŞMAYA
BAŞLADIĞI DÖNEMDE
DÖRDÜNCÜ SEZONUNA
BAŞLAYAN *HOUSE OF
CARDS*, MODERN SİYASETİN
DOĞASINA DAİR BİR
MANİFESTO NİTELİĞİNDE.



Modern siyaset, hayatın pek çok alanı gibi ahlaktan ve insanlığa dair yüce ideallerden giderek uzaklaşıyor. Siyasetin, araç olmaktan çıkıp bizatihi bir amaç hâline gelişini en iyi gözlemlediğimiz alanlardan biri de pragmatizmin damgasını vurduğu Amerikan siyaseti. Bu âlemin “kralı” ise siyasi kurgu karakterler arasına adını altın harflerle şimdiden kazıyan, Makavelizmin cisimleşmiş hâli: Frank Underwood.

Underwood ailesini dünyamıza armağan eden Netflix dizisi *House of Cards*, dördüncü sezonuyla yeniden gündemde. Underwoodların seçimlere hazırlandığı son sezonun, ABD Başkanlık seçimleri için mücadelenin kızışmaya başladığı bir dönemde yayınlanması dizinin dikatleri daha fazla üzerine çekmesine sebep oldu.

Dördüncü sezonda Frank’e suikast girişiminin ardından aralarındaki buzları eriterek yeniden bir “takım” olan Underwood çiftini, bu defa iktidarlarını koruyabilmek için “terör” yaratacak kadar ileri gitmiş buluyoruz. Dünya siyasetinin güncel konularını senaryoda daha fazla görebildiğimiz bu sezonda, 11 Eylül’ün Amerikan halkını terör gündemiyle esir alarak nasıl büyük bir “korku” imparatorluğuna dönüştürdüğünü tekrar hatırlıyoruz.

Modern Taht Oyunları

Doksanlı yıllarda politikacı-yazar Michael Dobbs tarafından yazılan aynı adlı kitaptan esinlenerek çekilen BBC dizisinden ilham alan ve Kevin Spacey ile Robin Wright başta olmak üzere muhteşem oyunculukların damgasını vurduğu *House of Cards*, modern siyasetin doğasına dair bir manifesto niteliğinde. David Fincher gibi usta bir yönetmenin yapımcılığında 2013’te hayata geçen Emmy ödüllü dizinin sınırları çoktan ABD’yi aşmış durumda. Dizinin Barack Obama gibi sıkı takipçileri de bu ilgiyi artırıyor kuşkusuz.

Diziye damgasını vuran Underwood çifti, kendi deyimleriyle “besin zincirinin üst sırasın-



Dört sezon boyunca Underwood çiftinin Başkanlık basamaklarını birer birer tırmanışını ve bu esnada yollarına çıkan insanlara yaptığı kötülükleri izliyoruz.

da yer alanlar.” Onlar köpekbalıkları, evet. Durdukları zaman öleceklerinin bilinciyle hedeflerine kitlenmiş olarak hızla önlerine çıkan küçük balıkları parçalıyorlar. Bu savaşta güç aldıkları tek şey ise birbirleri. Onlar evli bir çift olmanın ötesinde aynı amaç uğruna “sözleşmiş”, ortak şekilde hareket eden bir “takım.” “Open marriage” (açık evlilik) tarzı ilişkileri de bunun göstergesi niteliğinde. En yakınlaştıkları sahnenin mutfak penceresi önünde sigara paylaşmaları olduğu bu evlilikte Underwood çifti, sadakat ve aldatmayı cinsellikten çok ortak hedeflerinden sapma, ihanet etme, zarar verme olarak algılıyorlar. Piramidin en üstüne çıkmak ve oradaki konumlarını korumak için birleştirdikleri hayat yolunda birbirlerine tutkuyla bağlılar. Elbette bu birliktelikte de tüm ilişkilerdeki gibi inişli çıkışlı yollar var. Ancak bunun birincil nedeni bazen ortak amaçların dışında kişisel beklentilerin devreye girmesi. Nitekim birbirlerinin en büyük destekçisi olan Underwood çifti, üçüncü sezonun sonunda olduğu gibi, beklentileri uymadıkça sıkı düşmanlara dönüşebiliyor.

Underwoodların güç savaşı Frank’in Beyaz Saray’da istediği pozisyonu alamamasıyla

Amerika’da siyaset gerçekler üzerine değil, “gerçeğin” kitleler tarafından nasıl algılandığı üzerine kuruluyor.



başlıyor. Dört sezon boyunca çiftin Başkanlık basamaklarını birer birer tırmanışını ve bu esnada yollarına çıkan insanlara yaptığı kötülükleri izliyoruz. Claire’in yanı sıra, tüm pis işlerini halleden, insanlar hakkında dosyalarla gezen, sır küpü, bağımlı ve obsesif Doug Stamper ile Frank için canını vermekten kaçınmayacak derecede sadık koruması Edward Meechum’un da katılımıyla “acımasız güç” takımı tamamlanıyor.

Siyaset ve medya ilişkisini gazeteci Zoe Barnes ve Frank arasındaki kazan-kazan ilişkisinde (her ne kadar bu hikâyenin sonunda sadece tek kazananı olacaksa da) gözlemleyebiliyoruz. Nihayetinde Zoe de Frank’in güç oyununda kullandığı satranç taşlarının herhangi birinden fazlası olamıyor.

Frank’le eş zamanlı olarak Claire’in sosyal yardım alanında, yaptığı işle tümüyle tezat şekilde önüne çıkanları birer birer öğütüşüne tanık olurken, bu ikiliyi birbirine bağlayan şeyin giderek onların kumaşlarının aynı cinsten olmaları olduğunu teslim ediyoruz.

Avla ya da Avlan

İkinci sezon itibarıyla “köpekbalığı” metaforunun giderek gerçeğe dönüşüne şahitlik edi-

yoruz. Zira artık karşımızda amacına ulaşması tehlikeye girdiğinde piyonları kullanmak yerine elini kana bulamaktan çekinmeyen bir siyasetçi var. Şok ettiği seyirciye kameraya dönerek yaptığı açıklamada ise bu ölümler için yas tutarak nefeslerini tüketmemelerini salık veriyor. Zira “onlar gibi besin zincirinin üst kısımlarına tırmananlar için, “acıma” yoktur. Tek bir kural vardır: Avla ya da avlan.”

Tam da bu nedenle, sıfırdan zirveye uzanan bir başarı öyküsüne sahip Peter Russo’ya da, dizinin açılışında yaralı köpeği boğduğu gibi acımıyor Frank. Zira onun pragmatist kişiliği “faydası olmayan acılara” bile tahammül edemiyor.

Milletvekilliğinden başkan yardımcılığına ve başkanlığa giden yolda Frank, elbette birçok düşman kazanıyor. Ancak “küçük ısırlıklardan” etkilenmeyecek kadar hedefe motive olmuş durumda. Frank siyasetin dalgalı sularında tüm günahlarına rağmen su üstünde kalmayı başarıyor; tabii bundaki en önemli neden “yenildiğini düşündüğün zaman yenilirsin” ve “önemli olan ne olduğu değil, insanların ne olduğuna inandığıdır” düsturlarıyla siyaset stratejisini belirlemesi.

Underwood Underwood'a Karşı

Underwoodlar, yenilgilerinin kaçınılmaz olduğunu hissettiklerinde, mevcut sahneyi darmadağın edip kendi oyunlarını kurmaktan çekinmeyecek kadar gözü pek bir çift. Yeter ki “yenilgi” lügatlerine girmesin. Bu başarı odaklı ikiliyi engelleyebilecek tek güç ise ancak yine “birbirleri” oluyor. Nitekim üçüncü sezonda başkanlığa ulaşma ve koruma hedefiyle Claire’in hedeflerini gözden çıkaran Frank, karşısında olabilecek en kötü rakibi, Claire’i buluyor. Bu iki büyük egonun birbiriyle hiç çatışmaması elbette beklenemezdi; son sezonda bu çatışmanın her ikisine de zarar verdiğini anlamaları ve yine ortak hedefleri için yollarını birleştirmelerine kadar. Elbette birleştikleri hedef yine Frank’ın başkanlık seçimlerini kazanması oluyor. Zira hikâye her ne kadar kalabalık olsa da anlatılan temelde sadece “Frank’in hikâyesi.” Nitekim Frank ara sıra kameraya dönüp seyirciyle konuşan tek kişi olarak dizinin asıl kahramanının kim ve bunun kalabalık ama “tek kişilik” bir hikâye olduğunun sürekli altını çiziyor ve bunu yaparak seyirciye kendi içlerindeki “Frank’i” hatırlatıyor. Frank giderek seyirciyi kendi günahlarına “ortak” ederek, bir yandan “güç istencinin” sadece bir politikacı olarak onu değil, modern hayatın pek çok alanında herkesi esir aldığını vurguluyor.

Kalpleri Kazanmak Yerine Kalplere Saldırmak

House of Cards, elbette sadece Amerikan siyasetinin koridorlarıyla sınırlı kalmıyor. Dünyanın gündeminde olan Çin, Rusya ve diğer aktörler de dizinin gündemine dâhil oluyor. Üçüncü sezonda Underwoodların, fena halde Vladimir Putin’i andıran Rus Devlet Başkanı Petro ile Amerikan “liberal değerleri” üzerinden sembolik güç mücadelesine girişleri ise eleştirelliğin yine “sistem eleştirisine” dönüşmediği Hollywood çizgisiyle aynı noktada birleşiyor.

Başkanlık seçimleriyle birlikte Ortadoğu krizinin de dâhil olduğu, adayların şahinlikte yarıştığı dördüncü sezonda ise dünyanın gündemine korkuyla damgasını vuran IŞİD benzeri İHO’nun ABD’yi terörize etmesini izliyor, Suriye



Underwoodlar, yenilgilerinin kaçınılmaz olduğunu hissettiklerinde, mevcut sahneyi darmadağın edip kendi oyunlarını kurmaktan çekinmeyecek kadar gözü pek bir çift.

krizine Underwoodlar ve Amerikan siyaseti gözüyle bakmaya başlıyoruz.

Menfaatleri ve hayatta kalma savaşı nedeniyle birbirlerinden uzaklaşarak seçim yarışında geriye düşen, geçmişin hayaletlerini trajik biçimde yanı başında bulan, itinayla halı altına süpürdükleri günahlarının ise giderek gün yüzüne çıkmaya başladığını gören Underwood çifti, ortak amaçla bir araya gelip güçlerini birleştirerek bir karara varıyor. Artık seçmenin “kalbini kazanma” yerine, onların “kalplerine saldıracaklar.”

Dizinin son sezonunda İHO’nun travma yaratan videoları ile birlikte 11 Eylül saldırısı gibi olaylarda, ABD’nin nasıl büyük bir korku imparatorluğuna dönüştürüldüğüne de yakın plandan bakma imkânı buluyoruz. Son bölümün finalindeki “teröre boyun eğmeyiz, gerekirse biz terör estiririz” cümlesi ise beşinci sezonda ABD’nin nasıl bir korku imparatorluğuna dönüştürüldüğüne dair çok şey izleyeceğimizin işaretini veriyor.



Frank, halk ya da insanlık adına hiçbir yüce amaç taşımadan, başkanlık merdivenlerine hızlıca tırmanırken modern siyasetin değerden uzaklığını ortaya koyuyor.

Bir “Show Business” Olarak Siyaset

Underwoodların dünyasının sahne aldığı ABD siyasetinde politika söz konusu oldu mu gerçeklerle kimse ilgilenmiyor. Nihayetinde siyaset gerçekler üzerinde değil, “gerçeğin” kitleler tarafından nasıl algılandığı üzerine kuruluyor. Tüm toplumsal alanlar gibi politikanın da “medyatikleşmesi” sürecinin farkında olan ve PR’ın kitabını yazan Underwood çifti, medya ve kamuoyu algısını lehlerine çevirmede tam anlamıyla “profesyonel.”

Örneğin, öğretmen grevi nedeniyle iyice bunalan Frank, evine yapılan saldırıyı sendika karşıtı bir siyasete dönüştürebiliyor. Ancak son sezonda karşılarında PR diline en az kendileri kadar hâkim, dişli bir Cumhuriyetçi rakip buluyorlar. Underwoodlardan farklı olarak çocuklu ve evcimen bir görüntü sunan Conway ailesi, tüm hayatlarını sosyal medyaya taşıyarak, siyasetin medyatikleşmesinde gelinen son noktayı özetliyor.

İletişim teknolojilerinin hızla geliştiği günümüzde medyanın topluma etkisi tartışmaları yerini kamusal-toplumsal alanların “medyatikleşmesi” tartışmasına bıraktı. Günümüzde evlilikten spora, siyasetten dine, akademiden bilime pek çok toplumsal alan “medyanın diliyle” konuştur hâle geldi. Politikanın medyatikleşmesi, politik kurumların medyaya giderek daha fazla bağımlı hâle geldikleri ve politikacıların politik görevleriyle işlevlerini yerine getirirken medyadan daha çok etkilendikleri bir sürece işaret ediyor.

Underwoodlarla Conway ailesinin medya aracılığıyla “kamuoyu algısını” yönetme mücadelesi, medyanın araç olmaktan çıkıp politikanın dilini belirlediğini ortaya koyuyor. Siyasal reklamcılık ve pazarlama tekniklerinin kullanıldığı, partili taraftarların yerini profesyonellerin aldığı seçim kampanyalarındaki dönüşüm süreci ilk olarak ellili yıllarda ABD’de yaşandığından, bu sürecin en iyi sahneye konuşunu Amerikan filmleri, dizilerinde izleyebiliyoruz. İdeolojik ve toplumsal argümanların yerini “tek adam kültürünün” modern versiyonu olan karizmatik lidere bıraktığı bu süreç, Frank’in öyküsünde olduğu gibi siyaset algısının kişisel bir başarı mücadelesine dönüşümünün de işaret fişegi oluyor.

Prens'ten Başkan'a

Frank'in, kilisede tek başınayken söylediği şu tek cümle onun dünya görüşünün özeti niteliğinde: "Ne yukarıda, ne aşağıda teselli vardır. Sadece biz, küçük, yalnız, mücadele eden ve birbiriyle savaşılan... Kendim için, kendime dua ediyorum."

Frank Underwood, kendi tek kişilik dünyasının tanrısı. Babasının mezarına defî haceti ve İsa heykelinin yüzüne tükürmesi, din dışında da herhangi bir değer kümesi olmadığı için altını çiziyor. Frank, halk ya da insanlık adına hiçbir yüce amaç taşımadan, Amerikan siyasetinde başkanlık merdivenlerine hızlıca tırmanırken modern siyasetin değerden uzaklığına ortaya koyuyor.

Machiavelli'nin başını çektiği modern siyasal felsefe, siyaseti "değerler" ve ideallerden arındırarak "olgusal politikayı" mutlaklaştırdı. Platon'un filozof kralı, Farabi'nin erdemli şehrinin "İlk Başkanı" ya da Kınalızade'nin yaratıcının yeryüzündeki gölgesi olarak gördüğü "erdemli sultanın" çağrıştırdığı hikmet ile siyasi eylemi birleştiren hükümdar kimliği, modern siyasetin doğasından uzağa düşüyor.

Siyaseti, her ne şekilde olursa olsun "iktidara gelme, iktidarda tutunma, iktidarı kullanma" sanatı olarak gören Frank, çoğu zaman siyasete bir tıp doktorunun hasta ve hastalık karşısındaki nesnelliliğiyle yaklaşan Machiavelli'nin Prens'ini andırıyor. Ancak Frank ile, Machiavelli'nin yaşadığı çağda ülkesinin kaotik ortamına çözüm olarak sunduğu "amaca giden yolda her tür aracı meşrulaştırmanın" da ötesine giderek, dünyayı yakma pahasına siyaseti tek kişilik bir başarı öyküsüne dönüştürme sürecine tanık oluyoruz.

Özellikle sezon finalinde iktidarını sürdürebilmek için insanların kalplerine korku salmayı hedefleyen Frank, "gerekirse terörü biz icat ederiz" diyerek, Amerikan neo-muhafazakâr siyasetinin ilham aldığı Leo Strauss'un "soy-lu yalan" kavramını akla getiriyor. Irak'ta kitle imha silahları olduğunu bahane ederek, demokrasi götürmek iddiasıyla Irak'ı işgal eden Bush yönetiminin Amerikan halkının gözünün içine bakarak söyledikleri yalanın aslında hiç de soy-lu olmadığını ve çıkar savaşına dayandığını kısa süre içinde tüm dünya anlamıştı.

Frank'in uğruna terör yaratmayı göze aldığı şey de tıpkı neo-muhafazakârlar gibi sadece "güç istenci." Bu anlamda insanı atomize edip, adalet arayışından ve değerlerden uzaklaştırarak, en ilkel düzeyde güç arayışının esiri hâline getiren modern siyasetin tecessüm etmiş hâli olarak ortaya çıkıyor Frank. Modern yaşamın, insanı basitçe bu istencin tutsağı haline getirmiş resmî olarak *House of Cards* takip etmeye değer bir seyirlik sunuyor. ■



Toplum bireyin özgürlüğünü zorlarken uyum sağlamayanlar için çoğu zaman tek ihtimal kaçmaktır. En sevdiğimiz 3 kaçış sahnesini ve +1 başarısız kaçma girişimini derledik.

Kaçış



KELEBEK (PAPILLON, 1973)

Haksız yere hüküm giyen Papillon, ağır koşullarıyla ünlü Şeytan Adası'ndaki hapisaneyeye gönderilirken kaçmayı çoktan aklına koymuştur. Uzun uğraşlar sonucunda bir grup mahkûmla adadan kaçmayı başaran Papillon özgürlüğe kavuştuğu anda merhametine sığındığı bir rahibe tarafından askerlere teslim edilir ve bu sefer kaçmanın imkânsız olduğu başka bir adaya gönderilir. Ancak Papillon vazgeçmeyecek ve özgürlüğün ancak uğruna her şeyi göze alabilenlerin hakkı olduğunu gösterecektir.

BOTTLE ROCK (1996)

Wes Anderson imzalı *Bottle Rocket*, büyüyemeyen iki arkadaşın hikâyesine odaklanıyor. Akıl hastanesinden yeni çıkan Anthony ailesine dönmek yerine kendisi kadar arıza olan ve bir soygun planlayan Dignan ile takılmaya başlar. Beceriksiz bir grubun giriştiği soygun türlü talihsizliklere uğrar. Telsizler çekmez, soygunculardan biri kalp krizi geçirir, alarm çalar ve minibüsün anahtarları kaybolur. Nihayetinde herkes bir yana dağılırken Dignan kaçmayı başaramaz.



İSİMSİZ ROMANTİK

(LES ÉMOTIFS ANONYMES, 2010)

İflah olmaz romantizmleri yüzünden kendilerini ebedi yalnızlığa mahkûm etmiş görünen Jean-René ve Angélique'in yolları ömürlerinin ikinci baharında kesişir. Birlikte olmayı bir şekilde başarsalar bile, topluma karışmakta ve beklentilerini sağlamakta güçlük çeken çiftin kendi nikâh töreninden kaçması kaçınılmazdır. Burada olsa nasıl olurdu diye düşünenler için: *Kocan Kadar Konuş 2: Diriliş* (2016)'in düğünden kaçıp, iki adım sonra nikâh memurunu ayağına getiren kahramanları hatırlanabilir.



TAVUKLAR FİRARDA

(CHICKEN RUN, 2000)

Özgürlük ucuz değil. Andy Dufresne için lağım borularında saatlerce pislik içinde sürünerek ulaşılan bir şeydi. Tavuklar için de durum farklı değilmiş. Tweedy çiftliğinden tek çıkışın turta olmaktan geçtiğini anlayan Ginger elini çabuk tutmalı ve sağlam bir plan hazırlamalıdır. Sonundaysa tavuk şeklinde tahtadan dev bir uçağın içinde "Uçuyoruz!" diye bağırarak tavuklar sinemanın en tuhaf kaçaklarından olur.





BİR ALİCE'TEN DİĞER ALİCE'E

KORAY SEVİNDİ

“Yedi yaşındaki hâlimle şimdiki hâlim arasında bir fark göremiyorum.”

Jan Svankmajer

SÜRREAL VE KARANLIK
ÇALIŞMALAR YAPAN
JAN SVANKMAJER, İLK
UZUN METRAJLI ALİCE'TE
GROTESK UNSURLARLA
GERÇEKÜSTÜ ANLATIMI
BİRLEŞTİRİR.

Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında* kitabı dünyanın en gizemli eserlerindedir. Görünüşte basit bir çocuk masalı olan kitap, yazıldığı günden beri pek çok yazarı etkilemiş, kendisine çok kez referans verilmiş ve önemli bir başucu kitabı olmuştur. Masaldan çok rüyayı andıran ve yazıldığı dönemi alegorik bir dille yansıtan

kitap, Freud'un psikanaliz çalışmalarından, Breton'un Sürrealizm Manifestosu'ndan çok önce bilinçdışına ve gerçeküstülüğe yaptığı göndermelerle zamanının ötesinde, öncü bir metindir. Sinemaya ve televizyona onlarca kez uyarlanan *Alice* özellikle yirminci yüzyılda popüler kültür ikonu hâline gelir. Hollywood'un *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler* (1937) ile başlattığı animasyon filmler furiasına da uğramadan edemez ve aralarında *Bambi*, *Sindirella*, *Uyuyan Güzeli*, *Pinokyo*, *Peter Pan*, *101 Dalmaçyalı*, *Dumbo*'nun bulunduğu listeye 1951'de *Alice Harikalar Diyarında* filmi de dâhil olur. O dönem bir çeşit Fordizm mantığıyla yapılan ve çok fazla yönetmen faktörü barındırmayan bu Disney animasyonları idealize edilmiş çocuk figürleri sunduğu gibi uyarlandıkları eserlerin derinine in(e)mez. Bu uyarlamalar animasyon filmlere yapışan “çocuk filmi” yaftasının da çıkış noktalarındandır. Biçimsel anlamda -Hollywood mantığına uygun olarak- mükemmellik arayan bu yapımlar rotoskop tekniğini çokça kullanır ve filmlerde formel anlamda da tek tipleşme oluşur. Sanattan ziyade kapitalizme hizmet eden

bir kısır döngüye giren Hollywood animasyon sineması herhalde en çok Alice'i mağdur eder. Neyse ki sonraki dönemde Alice'e hakkını veren ve daha "organik" bir uyarılma yapan bir yönetmen çıkar.

Jan Svankmajer'in 1988 yapımı *Alice* (*Neco z Alenky*) günümüze kadar yapılan *Alice* uyarlamalarından biri. Kendinden önceki jenerasyonun temsilcileri olan Jiri Trnka ve Karel Zeman gibi sanatçılara oranla daha sürreal ve karanlık çalışmalar yapan Svankmajer, ilk uzun metrajı *Alice*'te grotesk unsurlarla gerçeküstü anlatımı birleştirir. Filmde -diğer pek çok filmde olduğu gibi- gerçek zamanlı görüntüyle animasyonu iç içe geçiren yönetmen, nesnelere insanlar arasında hiyerarşi kurmaz. Nitekim filmde Alice gerçek bir oyuncu tarafından canlandırılırken kurabiye etkisiyle küçüldüğü sahnelerde birden oyuncak bir bebeğe dönüşür ve film o şekilde devam eder. Filmin geneline yansıyan bu absürtlük zaman zaman masalsi anlatımı bir kâbus anlatısına dönüştürür ve filmi çocuk eseri olmaktan öteye taşır.

Altmışlı yıllarda üretmeye başlayan Svankmajer, dönemin komünist rejimine karşı -Prag'daki sürrealist gruplarla olan ilişkisinin de katkısıyla- sürrealist dilini filmlerine yedirir. Çek kültürüne özgü öğeleri de kullanan yönetmen, stop motion kukla animasyonlarıyla öne çıkar ve bu türle -en az Ladislav Starevich kadar- özdeşleşir. Prag'ın soğuk ve karanlık atmosferi onun kuklalarında ve kullandığı nesnelere hayat bulur. Her objenin bir hayatı olduğunu düşünen Svankmajer, o hayatları stop motion tekniğiyle çağırır ve böylece nesnelere konuşturduğunu söyler.¹ Çocukluğundaki fanteziler, kaygılar, dokunma duyusuna olan ilgisi, yemek ve yeme alışkanlığına olan tiksintisi ve -toplumsal gerçekliğin keskin bir eleştirisine dönüştür-



düğü- cansız objelerin gizli yaşama sahip olduğu düşüncesi kullandığı motifleri şekillendirir.² Nesnelere farklı formlara dönüştüğü ve canlandığı motifler, uzun metrajlı filminden önce yaptığı on dokuz kısa filmde hayat bulur ve *Alice* adeta bir Svankmajer retrospektifi olarak ortaya çıkar.

Filmin başında küçük Alice ve ablası nehir kenarındadır. Ablanın hareketsiz hâli ve Alice'in bir kukla edasıyla nehre taş atması, daha girişte filme insan şeklinde kuklalarla yapılmış bir stop motion animasyon havası verir. Ardından Svankmajer'in Alice'i ekrana doğru bakar ve dördüncü duvar yıkılır, izleyici klasik bir film izlemeyeceğini anlar. Alice'in yakın plan konuşmaları ise Svankmajer sinemasının *Alice*'te bulunduğu karşılığı özetler: "Şimdi seyredeceğiniz film çocuklar içindir. Ama belki de değildir. Yalnız unutmayın ki gözlerinizi kapatmalısınız. Yoksa hiçbir şey göremezsiniz." Svankmajer'in filmin henüz başında hissettirdiği "fark" filmin sonuna kadar devam eder. İzleyiciyi sinematografik anlatımla da zorlayan yönetmen -Hollywood versiyonunun aksine- sık sık yakın planlar kullanmaktan ve kesme

**SANATTAN ZİYADE
KAPİTALİZME HİZMET
EDEN BİR KISIR DÖNGÜYE
GİREN HOLLYWOOD
ANİMASYON SİNEMASI
HERHALDE EN ÇOK ALİCE'İ
MAĞDUR EDER.**

1 Michael Richardson, *Surrealism and Cinema*, Oxford: Berg, 2006, s. 128.

2 Jan Svankmajer & Eva Svankmajerova, *Anna Animus Animace Evasvankmajerjan*, Praha: Arbor Vitae, 1997, s. 115-119.

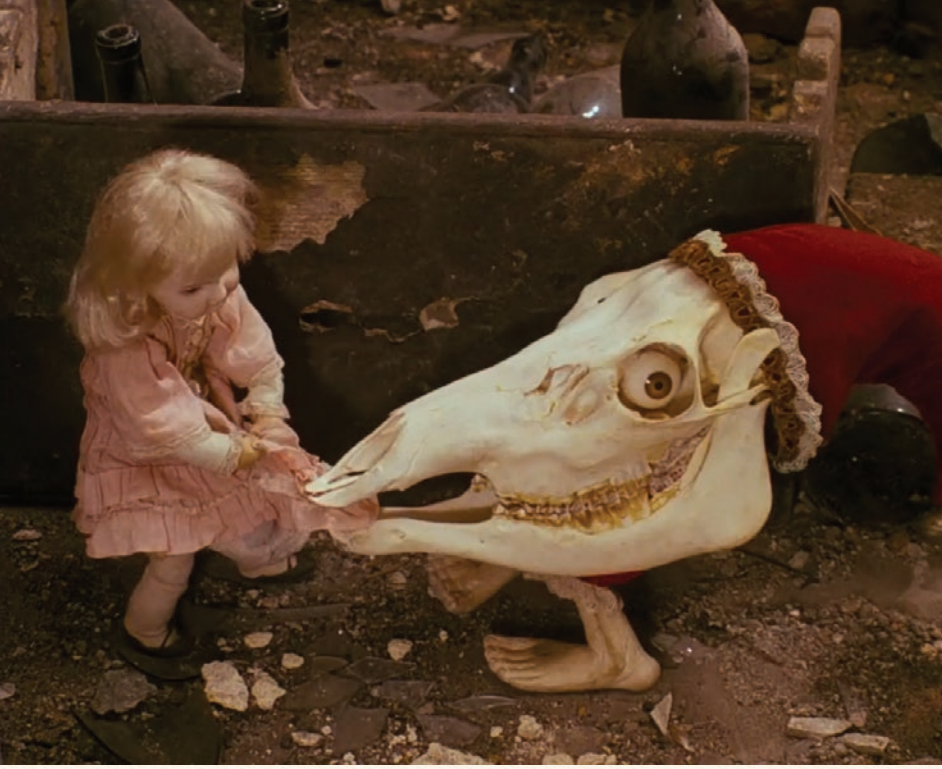


**SVANKMAJER'İN ALICE'İ
KORKU ÖÇELERİNİ ÇOKÇA
KULLANAN, SÜREKLİ
BİR TEDİRGİNLİK HÂLİ
TAŞIYAN VE İZLEYİCİYİ
-ESİNLENDİĞİ ESER
DÜŞÜNÜLDÜĞÜNDE-
OLDUKÇA ŞAŞIRTAN
BİR FİLM DİR.**

yapmaktan çekinmez. İzleyiciyi klasik film akışından koparmaya ve daha fazla manipüle etmeye çalışarak filmin oluşturduğu etkiyi artırmayı hedefler. Müzik kullanmaması ve az sayıdaki diyalogu da Alice'in ağzından anlatması filmin Alice'in kafasında geçtiği duygusunu güçlendirir.

Filmin zemininde Alice bütün yaşananların birincil kaynağıdır ve bütün karakterler Alice'in odasındaki objelerden oluşmuştur. Ölü sinekler, elma çöpleri, düğmeler, ölü böcek ve kelebekler, iskeletler, deniz kabukları, iskambil kâğıtları, oyuncak bebekler Alice'in rüyasında -ya da kâbusunda- bir araya gelerek canlanır. Svankmajer kitaptaki bazı olayları kendine göre uyarlar. Örneğin içi doldurulmuş bir tavşan kullanır ve bu tav-

şan canlanarak kapalı olduğu cam kutudan kurtulmaya çalışır. Alice'in "harikalar ülkesine" geçmesi her katında farklı objelerin yer aldığı bir asansörle olur. Filmde çekmecelerin altının çizilmesi ve bir çeşit teleport özelliği kazanması da Salvador Dali'nin çokça kullandığı, Çekmeceler Şehri, Yanan Zürafa, Çekmeceli Milo Venüs gibi eserlerindeki çekmece imgesine gönderme olarak düşünülebilir. Çekmecelerin Alice'in bilinçaltına yönelik anlamının bir benzeri sıkça karşısına çıkan kapılarda da vardır ve "kapının arkasından içeriye bakan Alice" resmi filmin pek çok yerinde karşımıza çıkar. Çoraptan turtullar, hareket eden et parçası, kuru kafalı hayvanlar gibi detaylar filmde Svankmajer'in hayal gücünün ürünleri olarak yerini alır.



SVANKMAJER'İN
ALICE'İNDE KUBRICK,
HITCHCOCK, BUNUEL
FİMLERİNDEKİ
BAZI SAHNELERE
GÖNDERMELER VARDIR.

Bazı sahnelerde önemli filmlere göndermeler yapan Svankmajer hem anlatıyı kuvvetlendirir hem de sinemacı kimliğindeki derinliği gösterir. Beyaz Tavşan'ın Alice'i kovaladığı ve kapıyı baltayla kırıp açılan boşluktan Alice'e baktığı sahne Kubrick'in *Cinnet* (*The Shining*, 1980) filmindeki benzer sahnenin yeniden üretimidir. Alice'in kuru kafalı hayvanlar tarafından sıkıştırıldığı ve kuşun saldırısına uğradığı sahne de Hitchcock'un *Kuşlar*'ındaki (*The Birds*, 1963) sahneye çekim ölçekleri ve kurgu mantığı itibariyle dahi benzer. Beyaz Tavşan'ın elinin kapıya sıkıştığı ve elinin ayasından talaşların döküldüğü sahne de Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği*'ndeki (*Un chien andalou*, 1929) meşhur karıncalı sahneye göndermedir.

Svankmajer'in *Alice*'i korku öğelerini kullanan, sürekli bir tedirginlik hâli taşıyan ve izleyiciyi -esinlendiği eser düşünülürken- şaşırtan bir filmidir. Özellikle Alice'in oyuncak bebeğe dönüştüğü sahnelerde bebeğin mimiksiz ve soğuk ifadesi izleyiciye tedirginlik olarak yansır. Stop motion tü-



rüne getirilen en büyük eleştirilerden olan "izleyiciyle mesafeli olma hâli" bu filmde avantaja dönüşür ve seyirciyi sürekli diken üzerinde tutar. Svankmajer'in istediği bu hâl *Alice*'te olduğu gibi diğer filmlerine de yansır ve kendine özgü tarzını belirleyerek Yuri Norstein, David Lynch gibi auteur yönetmenler arasında sayılmasını sağlar. ■



SILA KARAKAYA TASARIMCI YÖNETMENLE AYNI FREKANSTA OLMALI

SÖYLEŞİ VE FOTOĞRAF: BETÜL DURDU

Sıla Karakaya, Amerikalı yönetmen Spike Lee'nin filmlerinde sanat yönetmenliğiyle başladığı kariyerine Türkiye'de devam ediyor. Yılmaz Erdoğan'ın *Kelebeğin Rüyası*, Alphan Eşeli'nin *Sarıkamış: Eve Dönüş 1915* ve son olarak Can Evrenol'un *Baskın* projelerinde yapım tasarımcısı olarak görev alan Karakaya ile sanat yönetmenliği ve tasarımcılığı, kendine has çalışma yöntemleri ve yer aldığı projeler hakkında keyifli bir sohbet gerçekleştirdik.

Sinemaya ilginiz nasıl başladı? Sanat yönetmeni olmaya nasıl karar verdiniz?

Okula başladığım gün bunu yapacağımı biliyordum. Sinemadan çok uzaklaşabileceğimi sanmıyordum. Ya oyuncu olacaktım ya tasarımcı. Tasarımla aramdakine ilk görüşte aşk diyebiliriz. Bunu yapmam gerekiyormuş. Bu işi kimseye yaranmak için yapamazsınız, öyle olsaydı mimarlığa devam ederdim. İşe başladığım zaman insanlar tuhaf olduğumu düşündüler. Çok iyi bir mimar olabilirdim. Ama dediğim gibi, sinemadan başka bir işle ilgilenme ihtimalim yokmuş.

Spike Lee ile çalışmaya nasıl başladınız?

Kendisi benim New York Üniversitesi Tisch School'dan hocam. Mezun olduğum sene stüdyo sanat yönetmenleri ve görüntü yönetmenleriyle değil de kendi öğrencileriyle film çekmeye karar verdi. Onun muhalif bir tavrı vardır. Benim için büyük şans mezun olur olmaz hocamla çalışmak. Okuldan cuma mezun oldum, pazartesi çaycısı olarak gittiğimi düşündüğüm bir ofiste kendimi sanat yönetmeni olarak buldum.

Birçok projede yer aldınız. Hollywood'da sanat yönetmenliği size neler kazandırdı?

Tasarım eğitimi insanın aklından geçeni hayata geçirmesiyle ilgili temel bir eğitim. Bunun hangi endüstri için olduğuyula ilgisi yok. Süreç ve hikâyenin işleyişi aynı. Bu işte en küçük bütçeli kısa filmde reklama kadar geniş bir skalada çalışıyorsunuz ki kostüm, sergi, müze, canın ne isterse yapabileceğin bir mecra. Amerika'da olmak sadece kendi aklımdan geçenleri değil, başka insanların fikirlerini de anlayıp gerçekleştirebilmek konusunda pratiklik kazandırdı.

Hollywood'da iş yaparken Türkiye'ye dönmenize sebep olan neydi?

İki sebebi var bunun. Biri tatil yapmaya gelirken kendimi Sivas'ta, Böcek Film ile çalıştığımız *Eve Dönüş: Sarıkamış 1915* (2013) filmi yaparken buldum. Ondan sonra da karşıma hep iyi insanlar çıktı. Temelli dönmem söz konusu değil, gidip geliyorum. Türkiye'de yaşamaya karar vermemin sebebi yurt dışında uzun süre tek başına yaşayınca burayı özlemem ve şu anda Türk sinemasının atılım yapıyor olması. Tam sırası diye düşünüyorum. Dünyada en iyi eğitim veren yerlerden birinden mezun olduktan sonra bunu kendime saklayamazdım. Burada olmak zorundayım.

Hollywood'la Türk sinemasını karşılaştırdığınızda sektörel anlamda ne gibi farklar var?

Hollywood'da çalışmanın, köklü olması ve ortada büyük bütçelerin dönmesinden kaynaklanan avantajları var. Ama Türk sinemasında hissiyat olarak Amerikan sinemasına göre fazlası var.

En büyük farksa Türkiye'de herkes başrol olmaya, yönetmen olmaya çalışıyor ama yardımcı yönetmenliğin, asistanlığın ya da sanat yönetmenliğinin meslek olduğu düşünülüyor. Türkiye'de ara meslekler genelde sevilmez. Amerika'da insanlar ömürleri boyunca

yardımcı yönetmenlik yapıp bunu bir meslek olarak algılarken, Türkiye'de yardımcı yönetmenlik ya da sanat asistanlığının sadece bir adım olduğu düşünülerek çıraklık aşaması pas geçiliyor. Benim bu kadar emin adımlarla yürümemin tek sebebi mutfaktan geliyor olmam. On senelik bir asistanlık geçmişim var. Dekor çakarak, boyayarak geldim. Hâlâ da yaparım. Ama insanlar sabırsız. Yetenekli olmanın yeterli olduğunu düşünüyorlar, oysa en önemli kısmı çalışmak.

Sizce sanat yönetmenliği ne demek? Sinemadaki diğer meslek kollarına kıyasla sanat yönetmeninde ne gibi özelliklerin olması gerekir?

Sanat yönetmenliği dünyanın en güzel işi, sektörde de en problemlili alanlardan biri. Başka birinin kafasından geçenleri tercüme etmeye gönüllü olmak lazım. Bir yerde sanatçı egonu bir kenara bırakıp yönetmen ne istiyor diyorsun. Tasarımcının belli bir tarzının olmayacağını düşünüyorum. Bir tasarımcı sadece bunu yapıyorum diye etrafta dolaşamaz. Tasarımcı dediğin beyin tarama sistemi gibi bir şey. Her yönetmenin kafası farklı çalıştığı için onunla aynı frekansa geçmeye çalışmak, aklından geçenleri radyo dalgası gibi algılamaya başlamak gerekiyor. Bunun yanında, iyi bir tasarımcı olmak için meraklı olmak şart. Bu işte her şeyi merak etmek, dünyada ne olup bittiğini takip etmek gerekiyor.

Çalışacağınız projeleri nasıl belirliyorsunuz?

Her seferinde değişik bir şey olması gerekiyor. Bir kez yaptığım işi tekrar almak istemem. Zaten sıradan projeler de beni bulmuyor. Genelde korku filmi, opera gibi fikirlerle geliyorlar. En son çalıştığım yönetmen dekor olarak dev bir rahim istedi. Kendisini rahmin içindeymiş gibi hissetmek istediğini söyledi. Beni zorlayacak, daha önce denenmemiş bir tarafı olmalı projenin. Fakat her şeyden önce yönetmenin projesine inanması gerekiyor. Seçtiğim işlerdeki en büyük kriter yönetmenin niyeti.

Sanat yönetmenliği dünyanın en güzel işi, sektörde de en problemlili alanlardan. Başka birinin kafasından geçenleri tercüme etmeye gönüllü olmak lazım.

SILA KARAKAYA KİMDİR?

Lisans eğitimini Bilkent Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde alan Sila Karakaya, yüksek lisansını Parsons The New School for Design Işık Tasarımı Bölümü ve New York Üniversitesi Tisch School of the Arts'ta Film ve Tiyatro Mimarisi: Yapım Tasarım ve Sanat Yönetmenliği'nde tamamladı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde Yapım Tasarım, Film ve Tiyatro Mimarisi ile Dekor ve Kostüm Tasarımı dersleri veren Karakaya, Studios Çukurcuma çatısı altında sanat yönetmenliği, dekor ve kostüm tasarımı yapmaktadır.

İyi bir tasarımcı olmak için meraklı olmak şart. Her şeyi merak etmek, dünyada ne olup bittiğini takip etmek gerekiyor.

Sette insan ilişkilerini nasıl düzenliyorsunuz?

İlk yaptığım insanlarla samimiyet kurmaktır çünkü başka türlü iş yapma ihtimaliniz olmaz. Asistanlık sürecinden geçmeyen biri bunu anlamaz. Tasarımcı olmak başka, yönetici olmak başka. Aslında sanat yönetmenliği de değil, prodüksiyon tasarımcısı. Bu kavram Türkiye'ye yeni geldi. Bunun sebebi şu: Türkiye'de prodüksiyon tasarımı eğitimi veren hiçbir yer yok. Dünyada da çok fazla okulda olan bir şey değil. Görsel bütünlüğü sağlamak anlamında proje sahibiyle onu uygulayanlar arasında biri olması gerekiyor. Prodüksiyon tasarımcısı bu iletişimi sağlıyor.

Prodüksiyon tasarımcısının diğer set çalışanlarından farkı ne?

Prodüksiyon tasarımı sadece tasarım bilmekle ilgili bir şey değil, çok iyi dramaturji de bilmek gerekli. Bunun yanında sinematograf kadar kadraj, ışık, kostüm, dekor, tesisat hatta bütçe yaptığın için muhasebe bilmek gerek. İnsan ilişkilerinin iyi olması önemli. Yeri geldiğinde Eminönü'nden üç tır kaldırabilecek kadar esnaf ilişkilerinin iyi olması gerekiyor.

Esnafla esnaf, yapımcıyla yapımcı, oyuncuyla oyuncu oluyorsunuz. Bütünlük sağlamakta zorlanmıyor musunuz?

Aksine daha çok bütünleşiyorum. Keyif aldığında bunların hepsi oluyor.

Bir projeye nasıl hazırlanıyorsunuz?

Projeyi dinlediğimde hemen kafamda canlandırıyorum. Daha kimsenin gözünde bir şey canlanmazken sonunu görmek, insanları motive etmek ve projeye senin sahip çıktığın kadar insanların da sahip çıkmasını sağlamak önemli. İlk önce bir konsepti ele almakla işe başlıyorum. Yönetmen "Dr. Caligari filminin gelecekte geç-

mesini istesek nasıl düşünürsün?" diyor. Birçok fotoğraf görürsün de annenin fotoğrafını gördüğünde gözlerin bir an parlar ya, yönetmene bir sürü imaj gösterdiğimde doğru olanı gözlerinde ki heyecandan anlıyorum. Sen hikâyeye inanmazsan kimseyi inandıramazsın.

Dans ve tiyatrodaki sahne tasarımı yapıyorsunuz. Sanat yönetmenliği ve sahne tasarımı mekâna ve hikâyeye nasıl bir katkı sağlıyor?

Oyuncunun içinde var olması için bir dünya yaratıyorsun. *Başlangıç*'taki (*Inception*, 2010) mimar gibi. Giydirdiğin kıyafet, durduğu oda, kullandığı kalem; bunların hepsi karakterin hikâyesini oluşturuyor.

Yönetmenin tanrısı olduğu yeni bir dünya yaratıyorsunuz.

Yönetmen kendini tanrı sanıyor ama orada başka bir tanrı daha var: tasarımcı. Ama bunu çaktırmamak lazım çünkü korkutuyorsunuz insanları. Bir insanın kafasından geçenleri hayata geçirmek delice bir şey.

***Baskın*'da yapım tasarımcısı olarak çalıştınız. Korku filmi atmosferi kurarken nasıl bir yöntem izlediniz?**

Çok yabancıydım. Benim için ilginç tecrübelerden biriydi. Her zaman şunu söylüyorum, *Baskın*'ı çektiysem her şeyi yapardım. Çok daha büyük işlerde de çalıştım ama hayatımda hiç bu kadar karanlık bir yere gitmemiştim. Korku filmi izleyicisi değilim. İzlemeyi değil, tasarlamayı seviyorum. Bir de Can (Evrenol) gibi hayal gücü sınırsız biriyle çalıştığında seni nereye götüreceğini bilemiyorsun ve bir süre sonra teslim oluyorsun. Suç ortağı diyoruz birbirimize.

Türkiye'de hiç görülmemiş bir korku filmi tarzı. İçinde cin peri olmayan bir film. Bir çocuğun bilinçaltına iniyoruz. O yüzden ters köşe yapan bir hikâyeye. Bence en güzel kısmı içinde korkutucu öğe olmayan bir film olmasıydı. Can'ın kısa filmini de ben yapmıştım. Aynı frekans yakalayınca oluyor.

Tasarım yaparken nelerden etkileniyorsunuz?

Ben herkesten etkilenirim. Etkilenmekten hiç çekinmem. En güzel yaratıcılık yöntemi esinlenmektir. Eminönü'nde tezgâhta bir adam kendi hayatını kolaylaştırmak için basit bir askı tasarlamış. Adalar vapurundaki limon sıkma aygıtı gibi. Bunlar dahice fikirler. İyi fikirler her yerde, sadece bakmak gerekiyor. Yaptığın bir şeyi yüzde yüz sana aitmiş gibi gösteremezsin. Bir şeyi alıp onu yeni bir şeye dönüştürmek yaratıcılıktır, kopyalamak değil.

İşin eğitim kısmıyla da ilgileniyorsunuz. Mesleğin geleceği açısından değerlendirildiğinizde Türkiye'deki eğitim nasıl?

Bilgi Üniversitesi'nde mimarlık, moda tasarımı ve iletişim fakültesinden öğrencilerim var. Bilgi'ye girerken şöyle bir durum dikkatimi çekti, yan yana iki fakültenin öğrencilerinin birbirinden hiç haberi yok. Türkiye'de disiplinlerarası kolektif bir çalışma yürütmek zor. Aslında takım çalışmasına çok müsait bir toplum var. Fakat bir araya gelmekten korkutan bir eğitimden geçtiğimiz için maalesef bu eksik.

Tasarımcıların dekor yapmasını, moda tasarımcılarının kostüm dikmesini, oyuncuların oynamasını ve iletişim öğrencilerinin de üretim işini yapmalarını önerdim. Bunun üzerine üç sene önce Kubilay Karşoğlu ile bu işe atıldık. Bir bütçe verip öğrencilerin eğitimini aldıkları işi yapabileceği bir ortam hazırladık. Öğrenci yetiştirmek önemli. Bu sayede, kendi hedef kitleni de yaratıyorsun aslında. Mezun olduktan sonra beraber çalışmayı düşündüğüm öğrenciler var. Spike Lee'nin yaptığını ben de yapmaya çalışıyorum.

Sanat yönetmenliği için hangi yeterliliklere sahip olmak gerekiyor?

Katıldığım seminerlerde önce magazinsel bir meslekmiş gibi görünüyor insanlara. Sade-



Her şeyden önce yönetmenin projesine inanması gerekiyor. Seçtiğim işlerdeki en büyük kriter yönetmenin niyeti.

ce ne olduğunu bilmedikleri için bir kararsızlık var. Seminerlerden sonra sanat yönetmeni olmaya karar verenler oluyor. İnsanlara bunun ne kadar zor ve keyifli olduğunu anlatıyorum. Elli kişilik bir seminer grubundan yirmi kişi sanat yönetmeni olmaya karar vererek çıkıyor.

Yönetmenin aklındakileri okumak çalıştırdığımızda gelişen bir kas gibi. Farkındalığımızı oraya yönlendirmeniz, öğrenmeye açık olmanız gerekiyor. Ben biliyorum, oldum dersiniz hiçbir yere varamazsınız. Her proje yeni bir serüven, öğrenmenin hiçbir sınırı yok. Risk almak, sıfırdan başlamayı kabul etmek lazım. Meraklı ve cesur olursanız bu işi yaparsınız.■



Ya Sadece Gelecekle Var Olmak İstiyorsam?

DÖNDÜ TOKER

**Aki Kaurismäki
filmi *Geçmiş
Olmayan Adam*
bir adamın
uğradığı saldırı
sonucu hafızasını
ve kimliğini
kaybetmesiyle
başlar.**

Geçmiş Olmayan Adam (*Mies vailla menneisyttä*, 2002), Aki Kaurismäki'nin Finlandiya üçlemesinin ikincisi ve kendi yılının en iyi filmlerinden biri. Cannes'da Jüri Büyük Ödülü'nü kazanması da filmin ses getirmesinde büyük bir etken. Film bir adamın, trenle Helsinki'ye gelip, orada feci şekilde dövülüp hafızasını ve kimliğini kaybetmesiyle başlıyor. Kenar mahallede hayatına giren kömür işçisi Irma ve diğer sakinler arasındaki yaşam çabası ve sistemle her temasında karşısına çıkan

engellerle devam ediyor. Filmin büyük bölümü diğer yakada yaşayan zengin evlerinin karşısında, alt kesimden insanların konteynırları arasında geçiyor. Kaurismäki, hastanede sessizce dirilen ve kırılan burnunu kolaylıkla yerine oturtan Jaakko'nun sahnesiyle, ajite edilmiş ya da içi boş bir mizahla karşılaşmayacağımızı daha en başından haber veriyor.

Hafızasız Arınma

Karakterin tren seyahatine çıkması, onun tamamen değişecek kaderi için sıradan ancak tutarlı bir seçim. İlk sahnelerde Jaakko'nun saatinin durması bir dönüm noktası gibi imlenir ve hemen ardından bir sokak çetesi tarafından ölesiye dövülür, beş parasız ve kimliksiz kalır. Kimliksiz adam hastanede her yeri sargılı hâlde yatarken öldü sanılıp, ölüm saati alınır. Ancak bu onun ölümü değil, eski kimliğinden arınmış yepyeni bir adamın doğuşudur. Doktorun ölü sandığı adamın yanından ayrılırken kadın doğum kliniğine gideceğini belirtmesi bu durumu pekiştirir.

Kimliksiz adam geçmişinde kumarbaz, eşiyile sık sık kavga eden, sorumsuz ve kaybeden bir karakterdir. Ancak hafızasızlık bu kaybetmişliklerini sildiği gibi, yeni başlangıçlar için güç bulmasına yardım eder. Böylece o evinin önüne eklediği patateslerin hesabını tutan, sevgilisine elleriyle yemek yapan, girişimci bir müzik menajerine dönüşür. Geçmişindeki hataları yeni hayatında tekrarlamaz, sorunlardan kaçmaz, onları büyütmez, sadece umutla yürür. Geleceğini, geçmişi veya mevkii üzerinden değil şu andan itibaren kurmaya çalışır. Ancak geçmişi peşini bırakmayacak, kaybeden bir adam olduğu ona hatırlatılacaktır. Peki, bu Jaakko'nun devam etmesine engel mi? Filmin cevabı: değil.



Kimliksiz Dolaşamayan Beden

Tamamen kâğıtlar üzerinden yürüyen bürokraside bir insana verilebilecek en büyük ceza onu “kimliksiz” bırakmaktır. Basit gibi görünen kâğıt parçasının varlığı, devlete ve sisteme büyük bir rahatlık verir. Yaşadığınızı ve başkası adına yaşamadığınızı o belgeyle kanıtlarsınız. Aksi hâlde, sistem kimlik olmadan adım atılmasına izin vermediği gibi, kimliksiz dolaşanı rahatsız eder. Bunun bir suç olduğunu, kişinin somut varlığının ispatı için o kimliğe ihtiyaç duyduğunu sık sık hatırlatır. Ancak adını çok sonra öğrendiğimiz, Jaakko, kimliksiz olmasının getirdiği sorunlarla uğraşırken ve haksız yere ceza çekerken kayıtsızdır. Onun kayıtsızlığı, devletin iktidar organlarını ciddiye almaması sistem için sinir bozucudur. Banka soygununda mağdur olmasına rağmen bu konumu onu şüpheli yapar. Adını bilmeden yaşarken bir katil, vatan haini ya da casus olması mümkündür. Jaakko'nun Finlandiya'da bulunup çok iyi Fince konuşması ya da bir kız arkadaşının olması bile onun tehlikeli görevine yardım eden unsurlar hâline gele-



Hafızasızlık eskiyi sildiği gibi, yeni başlangıçlar için güç bulmasına yardım eder. Geleceğini, geçmişi veya mevkii üzerinden değil şu andan itibaren kurmaya çalışır.

bilir. Buna rağmen Jaakko kendini son derece soğukkanlı cümlelerle ifade eder, suçsuzluğunu ispatlamaya çalışmaz.

Kaurismäki'nin kendine has mizahı burada bir güç hâline gelir. Devlet ciddiye alınmadığında ne yapacağını şaşırır. Kişiyi alır, cezalandırır, süresiz alıkoyar. Bunu yaparken meşruiyetini hukuk süsü verilmiş, hukuksuz bir zeminden sağlar. Tabii eğer filmde Irma'nın gönderdiği gibi sistemin açıklanması, detaylanmasını bi-



len bir avukatınız yoksa. Jaakko, zeki ve anayasa uzmanı avukatı sayesinde, en azından bu seferlik, yasanın kaskacından yine yasa yardımıyla kurtulur. Üstelik bir anlığına bile olsa, sistemi tehdit eder ve yasanın kendisini cezalandırmaya kalkar. Sistemse alt edemediği bir unsurla karşılaştığında ne yapacağını bilemez ve akılcı görünümüne rağmen eli kolu bağlanır. Kanunsuz gördüğünü, yasanın bağlayıcılığıyla görmezden gelmek zorunda kalır. Ancak bu rahat bırakma geçicidir. Yasalar, polis merkezi temelinde çalışmaya devam eder. Kimliğin açığa çıkması için, Jaakko'nun kişisel özgürlüğünü dikkate almadan ilanlarla onu ifşa eder. Bütün ülke bu tehlikeli kimliksiz adam için seferber olmalı ve onun adını açığa çıkarmalıdır. Nitekim eski eşi, çağrıya kulak verir ve Jaakko'ya ismini iade eder. Dahası eşin yardımıyla sistem, Jaakko'nun yeni kimliği ve düzenini altüst ederek onu meşru zemine çeker. Ancak karakter bu çaresizlikten hatırlamadığı kaderi sayesinde kurtulur. Hâlihazırda boşanmış, eşinin başka bir adamla birlikte olması, onun Irma ile anlam kazanan kenar mahalleye dönmesine imkân verir.



Devlet ciddiye alınmadığında ne yapacağını şaşırır. Kişiyi alır, cezalandırır, alıkoyar. Bunu yaparken meşruiyetini hukuk süsü verilmiş, hukuksuz bir zeminden sağlar.

Devletin Sınır Çizgileri

Kaurismäki'nin dünyasında karakterler sistemle uyumlu hareket eder gibi gözükürken, uygun şartlar oluştuğunda, sistemin yarıklarından yararlanmayı başarırlar. Sistem her türlü bağlayıcılığıyla etrafı sararken, kapatamadığı birçok açık oluşur. Deleuze'ün "kaçış çizgileri" dediği bu boşluklar, sistemden sızmaya, majör bir yapı karşısında minör bir direniş sergilemeye olanak sağlar. Kimliksiz adam, yardım kuruluşunda ara bir mekanizma gibi



hareket eden Irma sayesinde, bu kaçış çizgilerinden yararlanır. Zaten şehrin bu kadar yakınında ama kenarında duran konteynır semtinin kendisi bir kaçış çizgisi mekânı gibidir. Bu yerde insanlar, kendilerine karşılıksız yardım eden usta sayesinde elektrik kullanır. Sularını doğadan alır. Kendi güvenlik mekanizmaları vardır, saldırı hâlinde birbirlerini korurlar. Bir yanıyla devlete bağlı değillerdir. Hayır kurumu ise, Jaakko'nun radikal isteklerini tehdit olarak görmediği gibi düzeni de iş-

Kimliksiz adamın konteynır kentte başladığı hayat, Deleuze'ün "kaçış çizgileri" olarak adlandırdığı, sistemden sızmaya olanak sağlayan boşlukları hatırlatır.

tirmesine izin verir. Sadece Hristiyan şarkıları, ilahileri söyleyen grubun rock parçaları çalması, üstelik kurum müdürünün zevkle bunun solistliğini yapması, katı kurumlara ironik bir göndermedir. Şehrin içinde ama başka bir boyutta yaşayan bu insanlar, bir anda hayatlarına giren kimliği olmayan adamı doyurur, ona bakar ve iş verirler. Bunu yaparken, onu olası geçmişleriyle yargılamazlar. Tehdit unsuru gibi algılamazlar çünkü bir başka açıdan bakıldığında kendileri de toplumun kalan kesiminin yanında fazlasıyla radikal kalırlar. Onlar kaçış çizgisini oluştururlar, pasif gibi dursalar da büyük bir direniş içindedirler.

Kaurismäki'nin yansıttığı gerçeklik bir yandan son derece ideolojik ve vurucudur. Öte yandan mizahla ördüğü kurgu, anlatım için seçtiği görsel çözümler onu mesaj kaygısıyla yanıp tutuşan, seyircisini rahatsız etmekten tatmin olan bir sinema anlayışından uzak tutar. İzleyiciyi, olaylara değil, kavramların kendisine götürerek sorular uyandırır ve sinemanın doğası, imkânları üzerine tekrar düşünmeye sevk eder. ■

Var Olduğumdan Emin Değilim

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Dünyaya fırlatılmış olma hissi, rastlantısallık ve belirsizlik “saçma felsefesini” oluştururken sinemanın modernist gözü uyumsuz kahramanlarıyla bu felsefeden beslenir.

Albert Camus’ye göre hayatın monotonluğu “saçma” kavramını ortaya çıkarır: “Yataktan kalkma, tramvay, dört saat çalışma, yemek, uyku ve aynı uyum içinde salı çarşamba perşembe cuma cumartesi, çoğu kez kolaylıkla izlenir bu yol. Yalnız bir gün “neden” yükselir ve her şey bu şaşkınlık kokan bıkkınlık içinde başlar.”¹ Hep aynı dekorun içinde olan insan, her gün aynı oyunu oynadığını fark ettiğinde varoluşunu anlamlandıramaz. Kişi anlam arayışını çözemedikçe çevresine karşı yabancılaşır ve hiçlik, uyumsuzluk, iç sıkıntısı kavramlarıyla yüzleşir. Bu yüzleşmenin sonucunda insan, evrendeki yerini gelişigüzel bulacaktır. Dünyaya

fırlatılmış olma hissi, rastlantısallık ve belirsizlik Camus’nün “saçma felsefesini” oluştururken sinemanın modernist gözü de uyumsuz ve ironik kahramanlarıyla bu felsefeden beslenir.

Ömer Kavur’un 1986 yapımı *Anayurt Otel*i saçma felsefesinin Türk sinemasındaki ilk örneklerindedir. Ardından “uyumsuzun” cazibesi birçok filme esin kaynağı olur. Tolga Karaçelik’in *Gişe Memuru* (2010) ve Zeki Demirkubuz’un *Yazgı* (2001) ile *Yeraltı* (2012) filmleri de aynı sarmala eklenir.

Adım Zebercet

Yusuf Atılgan’ın *Anayurt Otel*i romanını sinemaya uyarlayan Ömer Kavur, köklerinden kopmuş bireyin varoluş probleminde odaklanır. Film “Adım Ze-

bercet” repliği ile başlar. Zebercet, adını tekrarlayarak var olmaya çalıştıkça kimliksizliğini kodlar. Tabelası toprağın altını gösteren Anayurt Otel, onun kabuğu olur. Ancak o, hiçbir yere ait değildir. Zebercet’in sığındığı fotoğraflar bile başkalarının geçmişini yansıtır.

Camus’ye göre fırlatıldığı evrende köksüz bir şekilde yaşayan insan için sürgün kaçınılmazdır. Zebercet de sürgün edilmiş, o bir yabancısıdır. İnsanlarla yakın ilişki kuramaz. Çevresindekiler onunla alay eder. Otelden gelip geçenlerin arasında tek başına yaşar. Camus, insanı içinde bulunduğu sürgünden kurtaracak şeyin “umut” olduğunu söyler. Zebercet de gecikmeli Ankara treni ile gelen kadını bekler. Bu bekleyiş hayatındaki tekdüzeliği kırar ve varoluşuna bir anlam katar. Fakat gerçekleşmeyen umut, Zebercet’in yıkımı olur. Kadının gelmeyeceğini anlayan Zebercet için gündelik işler, otele gelenler, dışarıdakiler ve her şey hiçleşir.

Zebercet, otelde çalışan gündelikçi kadını öldürür. Fakat onun için bunun bir anlamı yoktur. Hâkimin “Neden öldürdün?” sorusuna “Bilmiyorum, nedensiz olamaz mı?” diye cevap verir. Tıpkı Camus’nün *Yabancı*’sı Meursault gibi. Meursault bir Arap’ı öldürür fakat bunun nedenini bulamaz. Savunmasında cinayetin “rastlantısal” olduğunu söyler. Ancak savcı neden konusunda o kadar ısrar eder ki sonunda saçma olduğunu bile bile “Buna güneş neden oldu.” der.

Her şeyde sebep ve sonuç arama ihtiyacı insanı saçmaya götürür. Bu yüzden Zebercet bıyığını “ağırılık yaptığı için” kestirir ve aslında bıyığı olup olmadığının farkında bile değildir. Camus’ye göre insanın eylemlerinde mantık aramak gereksizdir. Öyle ki ağır ceza mahkemesindeki adam, karısını “mercimek pişirmedeği” için öldürür.

1 Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Can Yayınları, İstanbul, 2009. s. 24.

Gişe Memuru, 2010



Anıyurt Otel, 1986



Kırmızı Meteor

Tolga Karaçelik'in *Gişe Memuru* filmi de Camus'nün saçma felsefesi üzerine temellenir. *Gişe Memuru* sistemin mekanikleştirdiği bireyin topluma yabancılaşmasını ve toplumun "erkeklerince" sürgün edilmesini anlatır.

Gişe Memuru'nun ilk sekansında "meteorların dünyaya çarpma" haberi duyulur. Bilimsel verileri herkesin öğrenmesi gerektiğini söyleyen televizyon programındaki tartışmacı "Dinozorların nesli de böyle tükenmedi mi?" derken diğer tartışmacı "NASA neler söylüyor! Buraları bırakıp Altar gezegenine falan gidecekmışiz." diyerek onu alaya alır. NASA'dan gelen bilimsel veriler filmde

Zebercet ritmine ayak uyduramadığı, giderek silikleştiği dünyaya kapılarını kapatır. Bir sihirbazlık numarası yaparcasına var olamayınca yok olur.

absürd bir düzlemde tartışılır ve filmin finalinde yönetmen, gökten meteor/üç elma yerine kırmızı bir araba düşürür. Bilimsel bilginin "saçma" bir çerçevede sunulması Camus'nün rasyonalizm eleştirisini hatırlatır: "Bana her şeyi öğretmesi gereken bilim varsayımında sona

Zebercet ritmine ayak uyduramadığı, giderek silikleştiği dünyaya kapılarını kapatır. Bir sihirbazlık numarası yaparcasına var olamayınca yok olur.



Yazgi, 2001

eriyor.”² Ona göre evreni anlamaya çalışmak nafilidir. Çünkü bilim, belirsizlik ve varsayımlar üretir. Akıl, insanın beklentilerini karşılayamaz.

Gişe memuru Kenan’ın hayatı, evi ile çalıştığı OGS gişeleri arasında geçer. Camus, *Sisifos Söyleni*’nde hayatın tekdüzeliğini eleştirirken bireyin varoluşunu tamamlayabilmesi için bu sarmaldan kurtulması gerektiğini söyler. Çocukken şövalye olmak isteyen Kenan ise sıkıştığı kabinden kurtulamadıkça nefes darlığı çeker ve halüsinasyon görmeye başlar. Bunun sonucunda Afar/Araf’a sürgün edilir. Günde sadece üç kişinin geçtiği gişede ne yapacağını bilemez. İçine düştüğü can sıkıntısı sonucunda eylemleri gittikçe absürdleşir. Bu oyalanma hâli insanın evrendeki çaresizliğini seyrettirir.

2 age. s. 30.

Camus’nün bahsettiği varoluş sıkıntısından kurtulmak için gereken umut, *Gişe Memuru*’nda da bir kadın olarak karşımıza çıkar. Kenan’ın hayatını Afar’da

Camus’nün bahsettiği kurtuluş umudunu Zebercet ve Kenan gibi Muharrem de elde edemez ve giderek dibe batır. Son kalesi olan evini yıkması, onun yok olması anlamına gelir.

karşılaştığı kadın değiştirir. Nereden gelip nereye gittiği belli olmayan bu kadın, Kenan için kurtuluşu temsil eder. Ancak onun gerçek olup olmadığı bile belli de-

ğildir. Filmin finalinde Kenan’ın beklentisi gerçekleşmez ve sonu Zebercet’inki gibi yıkım olur. Babasının koltuğuna oturarak nefret ettiği babasının yerini alırken kendisini bir anlamda yok eder. Film “şövalye olmadıkça” kendisine hayallerle örülü alternatif bir dünya kurup o dünyada kaybolan Kenan’ın benliğindeki değişimle kilitlenir.

Sütlü Kahve

Zeki Demirkubuz *Yazgi* ile Camus’nün *Yabancı*’sını sinemaya uyarlarlarken *Yeraltı* ile de Dostoyevski’nin yeraltı adamını yeniden kurgular. Her iki filmin kahramanı da bireyin varoluş bunalımını izlettirir.

Demirkubuz *Yeraltı*’nda “içi öfkeyle dolu” bir adamın hikâyesini anlatır. Filmin uyumsuz bireyi Muharrem insanların yüzüne tuhaf bir şüphe ve nefretle bakar. Hayatın rutinine kendini kaptırmış insanların dışındadır.

Evine gelen gündelikçi kadın dışında hiç kimseyle iletişim kurmaz, her şeye ve herkese yabancı durur. Yanından hiç ayırmadığı patatesi ve ulumasıyla aynı zamanda ironik biridir.

Muharrem, yazar olmak ister ama memurdur. Onun yerine arkadaşı Cevat yazar olmuştur, üstelik Muharrem'in cümleleriyle. Cevat onun hayatındaki "hırsız Shakespeare"dir. Onun kelimelelerini, yazma arzusunu ve elindeki kadını çalar. Cevat güçlüdür, Muharrem ise korkak ve alıngan. Cevat'ın "kadirşinas yakalakaları" vardır, Muharrem ise yalnızdır. Bu yüzden Muharrem öğ alma arzusuyla dolar ve geçmişin intikamını almak için yılın en iyi romanı ödülünü alan Cevat için düzenlenecek kutlama yemeğine kendini zorla davet ettirir. Yemekte Cevat'ı önemsemediğini göstermek için "Yine de şerefimize generalim!" diyerek kadeh kaldırır. Ancak söylemek istediği hiçbir şeyi söyleyemez. Öfkesi içinde patlar ve daha çok ezilir. Kibir dolu Cevat ve arkadaşları, Muharrem'i alaya alır.

Böylece Muharrem, varlığını ispatlayamaz. O "eşikte çocuksu bir umutla beklemeye başladığı" şeyi, değişeceği-ne dair inancı kaybedince içinde yaşadığı küçük deliği yerle bir eder. Bu aynı zamanda, yeraltında nedamet getiren kahramanın itiraflarını susturma isteğidir. Camus'nün bahsettiği kurtuluş umudunu Zebercet ve Kenan gibi Muharrem de elde edemez ve giderek dibe batar. Son kalesi olan evini yıkması, onun yok olması anlamına gelir.

Demirkubuz'un *Yazgi*'daki uyumsuzluğu, diğer filmlerde karşımıza çıkan uyumsuzlardan ayrılır. Musa'nın umudu yoktur. Camus *Yabancı*'da ikinci kişinin -Marie- ağzından da olsa "İnsan umudunu kesmemeli." der. Oysa Demirkubuz'un filminde en ufak bir umut ışığı göremeyiz.



Yeraltı, 2012

Musa bir Meursault uyarlamasıdır. Meursault gibi annesinin cenazesinde ağlamadığı gibi annesinin hangi gün öldüğünün bile farkında değildir. Onun için hiçbir şeyin diğerinden farkı yoktur; karnısının onu aldatmasının, idam suçuyla yargılanmasının bile. Musa amaçsız dünyasında sadece sürüklenir. Bu yüzden üzerine atılan suç da onu tedirgin etmez.

Camus, insanın özgürlüğünün elinden alınmasıyla yaşamın değerini fark edeceğini söylese de Musa özgürlüğü umursamaz.

Filmde Musa o kadar donuk bir karakter olarak sunulur ki Meursault dahi onun gerisinde kalır. Meursault, annesinin ölümünü sıradan bir olay olarak yaşar. Ertesi gün tatile çıkar, denize girer. Bu ölüm, hayat kadar doğaldır onun için. Musa'nın ise canı hiçbir zaman hiçbir şey yapmak istemez. Tek

yaptığı sütlü kahve içmektir. Annesi ölür, ardından bir sütlü kahve içer. Cellatın ipinden kurtulur, eve gelir, hemen sütlü kahve ister.

Camus, insanın özgürlüğünün elinden alınmasıyla yaşamın değerini fark edeceğini söylese de Musa özgürlüğü umursamaz. Meursault, hapiste vakit geçirmek için çözümler üretir. Musa'nın böyle bir çabaya gereksinimi yoktur. O tam bir "Bay fark etmezdir." Öyle ki suçsuz yere ölecek olsa da tek kelime savunma yapmaz. Meursault bir cinayet işler ama işlediği cinayetten çok annesinin cenazesinde ağlamadığı için yargılanır. Musa da aynı sebeple toplum dışı olmakla suçlanır.

Esasında, saçma felsefesine göre suçun ne nedeni vardır ne de anlamı. Salt olan büyük bir belirsizliktir. Bu yüzden Camus'nün kahramanları "Hayır, var olduğumdan emin değilim!"³ diyerek savrulur. Beyazperdenin uyumsuzları da benzer eşiklerden geçerek muğlak varlıklarını yok ederler. ■

3 Albert Camus, *Sürgün ve Krallık*, Can Yayınları, İstanbul, 2009.



Bazı Kadınları Anlamak Zor

NESİBE SENA ARSLAN

1915'te *A Fool There Was* filmiyle, zaman içinde görüntüsü ve tavrı değişse de gizemini her daim koruyan femme fatale hayatımıza girer.

Sinema ilk ve en kalıcı tiplemesi femme fatale'i beraberinde getirdi. Öyle ki, ilk uzun metrajdan dokuz yıl sonra, 1915'te *A Fool There Was* filmiyle, zaman içinde görüntüsü ve tavrı değişse de gizemini her daim koruyan bu kadın hayatımıza girer. Filmin başrolü "vampir kadın" aynı zamanda Theda Bara'ya şöhretini kazandırır. İyi aile babası, işinde gücünde John Schuyler'i baştan çıkararak korkunç bir sona sürükleyen kadının başka dünyadan gelmiş bir hâli vardır; masum mu tehlikeli mi, iyi mi kötü mü olduğu anlaşılmayan bakışları, oryantalist tablolardakine benzer egzotikliği...

Yüzyılın Sonu

Rudyard Kipling'in 1897 tarihli "The Vampire" şiirinden uyarlanan *A Fool There Was*, bu özelliğiyle femme fatale'in sinemanın öncesine uzanan

tarihine de işaret eder. On dokuzuncu yüzyılın sonunda Sembolizme geçit veren akım Dekadizm, ya da Çöküşçülük, edebi, ahlâki, toplumsal, geleneksel bütün kaideleri altüst ederken hayalperestlik ve marazılığı yüceltir. Sirenlerin şarkısından büyülenip onlara yem olan denizciler ya da Kirke'nin zehirli şarabını içip domuza dönüşen Odysseus'un adamları gibi yüzyıl sonunda femme fatale, yazarından ressamına dekadan adamların saplantısı ve kâbusu olur.

Femme fatale, hayal gücünün tasarladığı bir fantezi alanı, güçlü tutkuların yansıtıldığı bir yer olarak Doğunun kurgulanmış egzotizmiyle bezenir. On dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gelişen baskı teknolojisi ve Fransa'da kamusal alana getirilen sansürün gevşetilmesi, resim ve posterlerin seri üretimine sebep olurken bu gizemli ve cazibeli kadınlar fantezilerin konusu olur ve ister istemez ucuzlaşır. Bu bakımdan femme fatale, sinemaya taşınmadan önce de imajındı.

İmgeden Simgeye

Femme fatale'in filmlerde oryantlizmden sıyrılıp psikanalizin öznesi hâline gelmesi çabuk olur. Tablo ve posterlerdekinden farklı olarak sinemadaki imajı, arzu ve dürtülerin daha farklı bir düzlemde konuşulması anlamına gelir. 1920'lere gelindiğinde tipik kadınsılığından sıyrılır; kadınsı güzellik ve eril gücün birbirine karıştığı bir sembol hâline gelir. Aseksüellik ve şehvetlilik arasındadır, Greta Garbo'da olduğu gibi. *Mata Hari*'de (George Fitzmaurice, 1931) Garbo'nun karakteri maskülen ve femineni bir arada bulundurur.

Bugüne gelindiğinde femme fatale gizemini korur çünkü hâlâ kötücül ve ahlâki olarak muğlaktır. Psikanaliz ölümcül kadın tipini ilginçleştirirken dürtü, arzu ve fantezi kavramlarına



yeni boyutlar kazandırarak tartışmayı renklendirir. Sembolizmle başlayan içe dönüş ve gerçekliğin hisleniştiren başka bir şey olmaması fikri, psikanalize eriştiğinde hayal, rüya, sanrı, paranoya ve fantezi üzerinden açıklanır. Dahası, afiş ve posterde ucuzlaşan kadın ve fantezi, bütünüyle "rasyonelleşmeye" direneni rasyonelleştirmeye çalışan psikanalizle bir kez daha sığ bir suda bulur kendini.

Doğurganlığı reddeden femme fatale erkeğin gücünü de yok eder; ölümsüzlüğünü elinden alır. Bu kadın -ve aslında genel olarak "kadın"- Lacan'da erkeğin arzuladığı fakat sahip olamadığı öteki olur. Lacan "kimlik ve bütünlük fantezi alanına aittir" derken erkeğin karşısına kadını koyar; böylece yok eden bir kadınla özdeşleştiği müddetçe erkeği de yok eder. Fantezisinin ötesine uzanan ve saf "ölüm arzusu olan



femme fatale"1 ile özdeşleşen erkek yok olur; fantezisiyle yaşamak zorunda kaldığıdaysa özgür değildir. Erkeğin femme fatale'e bakışı belirsizliğini korumaya devam eder. Ve zaten, belirsizlik devam ettiği sürece tartışma bir sona bağlanmadığı için femme fatale hâlâ aynı filmde oynar. ■

1 Slavoj Žižek, *Yamuk Bakmak*, Metis Yayınları, s. 55.



CANGÜL AKDAŞ TÜRK FİLMLERİNDE ÖLÜM TEMASI

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Gelişim Üniversitesi Sinema ve Televizyon bölümünde Araştırma Görevlisi olan Cangül Akdaş, “Ölüm Kavramı ve 90 Sonrası Türk Filmlerinde Ölüm Temasına Eleştirel Bakış” başlıklı yüksek lisans tezini 2015 yılında Marmara Üniversitesi’nde tamamladı. Akdaş, “sinema” ve “ölüm” kavramlarını incelerken bağımsız filmler ile ticari filmler arasındaki farklılıklara değiniyor, yönetmenlerin beyanlarından yola çıkarak “ölüm” kavramına dair fikirlerine yer veriyor. Cangül Akdaş ile tezinde incelediği filmleri ve ölüm-sinema ilişkisini konuştuk.

Ölüm olgusu üzerine çalışmaya nasıl karar verdiniz ve çalışmanızın çerçevesini nasıl oluşturduunuz?

Lisans eğitimimi Kocaeli Üniversitesi’nde tamamladım. Danışmanım Özgür Velioğlu’nun yönlendirmesiyle “Ölüm Kavramı ve İslam Dininde Ölümle İlgili Gerçekleştirilen Pratiklerin 2000’ler Türk Sinemasına Yansıması” başlıklı bitirme tezimi yazdım. Çalışırken ölüm ve sinema ilişkisi hakkında daha nitelikli bir çalışma yapabileceğimi düşündüm.

Yüksek lisansa başladığımda konum belliydi. Ölüm kavramı üzerine okumalar yaptım ve sinemamız ile nasıl bağdaştırabileceğimi düşündüm. Danışman hocam Neşe Kaplan ile tezimin içeriğini tam olarak oluşturduk. Ölüm kavramının tek bir tanımı yok, birçok alanda farklı yorumlanıyor. Bu nedenle birinci bölümde kavramı tanımlamak için mitolojide, felsefede, dinde, psikolojide ölümün nasıl incelendiğini açıklamaya çalıştım. İkinci bölümde yirmi altı filmi belirli imgelerle inceledim. Üçüncü bölümde ise

Akrebin Yolculuğu (1997), *Orada* (2009) ve *Daire* (2014) filmlerini göstergebilimsel ve eleştirel metotla çözümlerdim.

Tezinizde hangi filmleri ele aldınız?

Sevmek Zamanı (1960), *Ölümler Konuşmaz ki* (1970), *Göl* (1987), *Anayurt Oteli* (1987), *Soğuktan ve Yağmur Çiçeliyordu* (1990), *Gizli Yüz* (1991), *Garip Bir Koleksiyoncu* (1994), *Tabutta Rövaşata* (1996), *A Ay* (1996), *Balalayka* (2000), *Melekler Evi* (2000), *Vizontele* (2001), *Yazgı* (2001), *Karşılaşma* (2003), *Polis* (2007), *Yumurta* (2007), *Güneşin Oğlu* (2008), *Pandora'nın Kutusu* (2008), *11'e 10 Kala* (2009), *Kosmos* (2010), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2010), *Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi* (2011), *Behzat Ç.: Seni Kalbime Gömdüm* (2011), *Yabancı* (2012), *Şarkı Söyleyen Kadınlar* (2013), *Muska* (2014) filmlerini ele aldım. Tez doksan sonrası sinemayla sınırlandırılmış olsa bile doksan öncesinde çevrilen filmleri de kapsıyor.

1990 sonrası sinemada somut ve soyut birçok olgu değişime uğradı. Bu durum “ölüm” kavramı için de geçerli mi?

Ölüm kavramını incelerken doksan öncesi ve sonrası sinemayı karşılaştırdım. En önemli fark, filmlere verilen yapımcı desteği. Doksan öncesinde film üretmek daha zordu, yapımcılara olan bağımlılık daha fazlaydı. Metin Erksan, Lütfi Akad, Yılmaz Güney gibi yönetmenler popüler filmler çekerek elde ettikleri kazançlarla, kendi dillerini oluşturdukları filmler çevirmişler. Değişimden ziyade, doksan sonrası Türk sinemasının öncesinden beslenerek günümüzdeki noktaya geldiğini düşünüyorum.

Ölüm kavramına gelirsek, tezde doksan öncesi ve sonrasında ortak imgeler belirledim ve filmleri bu bağlamda inceledim. Belirlediğim filmler üzerinden konuşacak olursam iki dönemde de imgelerin ortak amaçlarla kullanıldığını saptadım.

Filmler üzerinden belirlediğiniz kavramlar nelerdi?

Fotoğraf, Saat ve Zaman, Mezarlık, Tabut, Ruh, Hayvan, Su, Ceset. İkinci bölümde, yirmi

Doksan öncesi ve sonrası sinemada ölümle ilgili ortak imgeler belirledim ve filmleri bu bağlamda inceledim.

altı filmi bu kavramlar çerçevesinde eleştirel metodoloji ve göstergebilimsel yöntemle inceledim. Bu filmlerdeki ölüm kavramıyla ilişkilendirilecek ortak imgeleri danışmanımınla birlikte saptadık.

Peki, incelediğiniz bu filmlerle ilgili tespitleriniz neler?

İncelenen filmler kavram dizileri oluşturarak ölüm kavramıyla ilgili ortak bir söylem üretiyor. Fotoğraf imgesi bireyin eski zamanda var olan hâlini şimdiye taşıyarak anı ölümsüzleştiriyor ve ölümsüzlüğün simgesi olarak ortaya çıkıyor. Zaman olgusu filmlerde saat imgesiyle somutlaştırılıyor. Zamanın yaşayanlar için var olduğu vurgulanırken, geçen zamanın farkında olan kişinin ölümün yaklaştığının farkında olduğu gösterilir. Çalışmayan saat yaşamın sona ermesini anlatmak için kullanılırken, çalışan saat yaşamın bir göstergesi konumundadır. Mekân olarak mezarlıkların kullanıldığı filmlerde ölüm hatırlatılır. Ayrıca mezarlıklar yaşayanları ve ölenleri bir araya getiren bir yer olarak tasarlanır. Tabut imgesinin sadece ölünün taşındığı araç olarak değil, görüntüsel göstergesi aynı olmasa bile işlevi aynı olan “kişinin evi” ve “anne rahmi” olarak da kullanıldığını söyleyebilirim. Mitolojiyi ve dini temel alarak oluşturulan ruh imgesi, sonsuz yaşamın bir göstergesi olarak ele alınıyor.

Su, ceset ve hayvan imgeleri -yine mitolojiden beslenilerek- filmlerde benzer anlamlar oluşturuyor. Su hayat demektir. Bununla birlikte filmlerde mekân olarak ada, yaşayanları ölümlerden ayıran bir yer olarak kullanılıyor. Kelebek, kuş, köpek gibi hayvanlar kullanılarak mitolojik anlamda ölüm kavramına göndermeler yapılıyor. Yine ölümün temsili olarak görme yetisi olmayan insanlar kullanılıyor.



Fotoğraf, Saat ve Zaman, Mezarlık, Tabut, Ruh, Hayvan, Su, Ceset imgelerinin filmlerde nasıl yer bulduğunu göstergebilimsel yöntemle ele aldım.

1990 sonrası yönetmenler ölümü nasıl yorumluyor?

Tezde doksan sonrası yönetmenlerin ölüm olgusuna yaklaşımlarını açıklamaya çalışıyorum. Demirkubuz, *Yazgı*'da Musa ile hayata olduğu gibi ölüme de yabancı bir karakter çiziyor. Musa'nın annesinin ölümüne karşı kayıtsızlığı ve nasıl davranacağını bilememesi metropol insanının ölümü unutuşunu vurguluyor. Bir röportajında *Bekleme Odası*'nda filmin asıl meselesini arka plana atacağı gerekçesiyle ölüm kuşkusuyla ilgili bölümleri çıkardığını ifade ediyor. Nuri Bilge Ceylan, ölümün şehirliler tarafından unutulmasına rağmen kırsalda yaşayanlar tarafından kabullenildiğine değinir. Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta* filmi annenin ölümüyle başlayarak ölümün bir başlangıç olduğunu vurgular. İncelediğim filmlerde ölüm bir son olmaktan ziyade hikâyelerin gelişmesini sağlayan bir olay olarak kullanılıyor. Onur Ünlü'nün filmlerinde ölüm

kavramını sorguladığı ve ölüme farklı anlamlar yüklediği söylenebilir. Örneğin *Güneşin Oğlu*'nda ruhun ölümsüzlüğü ve bedeninin ruhu muhafaza eden -tabut gibi- bir araç olduğu gösterilerek ruh imgesine mitolojik bir gönderme yapılır. *Polis*'te ise ölmek üzere olan Musa Rami'nin önce ailesini kaybetmesi konu edilir. Ölüm kesindir fakat ne zaman olacağı bilinmez. Reha Erdem ölümün beklenen bir şey olduğunu ve beklenmeyen şeyin yaşam olduğunu dile getirerek filmlerinde beklenmeyeni ortaya çıkardığını söylüyor. Filmlerinde ölümün ardından yeniden var olma, diriliş görülüyor. Yaşamı beklenmeyen yapmak için ölümü yaşamın içinde var ediyor. Karşıtı üzerinden ölümü var kılıyor ve yaşam olmadan ölüm, ölüm olmadan yaşamın olamayacağını anlatıyor. Pelin Esmer'in *11'e 10 Kala* ve Yeşim Ustaoglu'nun *Pandora'nın Kutusu* filmlerinde de ölüm olgusu yaşlılık üzerinden verilir. Yine Ömer Kavur için ölüm temasının vazgeçilmez olduğu söylenebilir. Neredeyse her filminde ölüm ve zaman kavramını ele alır. Ölüm olgusuna dair psikolojik, mitolojik ve felsefi göndermeleri fazladır.

Çalışmanızın son bölümünde incelediğiniz *Akrebin Yolculuğu*, *Orada* ve *Daire* filmlerinin ölüm kavramına yaklaşımı nasıl?



Üç filmi hem göstergebilimsel metodoloji hem de eleştirel yöntemle inceledim. Yirmi altı filmi incelerken kullandığım imgeleri bu bölümde de kullandım. Her filmin ölüm olgusunu nasıl yansıttığını açıklamaya çalıştım. Üç film de ölüm olgusuna farklı bakış açılarından yaklaşıyorlar da imge kullanımlarında ortaklıklar var. Tez her ne kadar ölümle ilgili görünse de yaşamı da odak noktasında tutuyor. Filmlerde ya yaşamdan ölüme ya da ölümden yaşama doğru bir gidiş söz konusu.

Akrebın Yolculuğu'nda kişinin kendi ölümüne tanıklık etmesi dairesel zaman kavramına oturularak anlatılır. Kavur'un filminde yaşam ve ölüm kavramları yolculuk teması kullanılarak "felsefe yapmanın yolda olmak olduğunu unutmadan" ölümün ve yaşamın ne olduğu, hangisinin başladığı yerde diğerinin bittiği sorgulanır. Yaşamın kendisinin göstergesi saat imgesiyken, ölümün göstergesi bozuk saat imgesidir. Bu bağlamda yaşam ve ölüm zaman ve zamansızlık kavramlarıyla sorunsallaştırılır ve filmin sonunda cevaplar değil sorular sunulur. Nitekim Kavur, ölümü anlatmak için yaşamın kendisini anlatır.

Bergman sinemasından izler taşıyan *Orada* filminde İslam dininde ölüye uygulanan pratikler ayrıntılı bir şekilde işlenir. Ölünün çenesinin bağlanması, yıkanması, kefenlenmesi, tabutu-

İncelediğim filmlerde ölüm bir son olmaktan ziyade hikâyelerin gelişmesini sağlayan bir olay olarak kullanılıyor.

nun taşınması, cenaze namazı, mezarın kazılıp ölünün kabre konulması, taziye gibi pek çok uygulama görülür. Bunun dışında filmde ölümü çağrıştıran pek çok gösterge ve ölümle ilgili birçok deyim kullanılır. Ayrıca kuş, köpek sesi gibi Türk mitolojisinde ölümle ilişkilendirilecek göstergeler de var.

Nietzsche'nin ölüm ve yaşamla ilgili görüşlerinin yer aldığı *Daire*'de ölüm bir ödül ya da kayıp olarak değerlendirilmez. Feramus'un ölümünden sonra açmış olduğu davanın sürmesi ile Arif'in evinin yıkılmayacak olması, Arif açısından bir kazanımdır. Yaşamın içerisinde kazanma ya da kaybetme edimleri bulunur. ■



Ölümler İçin Çiçekler

BERRAK IRMAK

Bir aristokrat ile mavi yakalının katı cinsiyet şablonları içinde aynı yaşam alanını paylaştığı *İhtiras Tramvayı* Çehovyen donukluktan uzak biçimde çatışmacıdır.

Tennessee Williams'ın kaleme aldığı, yirminci yüzyılın en önemli oyunlarından biri olan *İhtiras Tramvayı* (*A Streetcar Named Desire*) ilk olarak Elia Kazan yönetmenliğinde 1947'de Broadway'de sahnelenir. Arthur Miller'ın hatırasına göre o dönemde, "ortaya hiçbir şey

koymaması" yüzünden Çehovyen realizmden bile şüphe edilen bir ortamda oyun realist formuyla devrim yapmayı başarır. Çünkü Broadway anlayışı olay dizimine vurgu yaparken Williams, Amerika'da daha önce hiç gerçekleştirilmemiş biçimde dil ve karakteri ön

plana çıkarır. Bir aristokrat ile mavi yakalının katı cinsiyet şablonları içinde aynı yaşam alanını paylaştığı *İhtiras Tramvayı* Çehovyen donukluktan uzak bir biçimde çatışmacıdır. Miller, oyunu ilk izleyişinde yaşadığı tecrübeyi şöyle anlatır: "Bir taraftan Williams'a ait karakterlerin ruhlarından akan şiirsel dil sahneyi kuşatırken öbür taraftan hikâye, Kazan'ın buyruğu altında sert adımlarla ilerler." Bu başarıdan sonra Kazan, oyunu Londra'da sahneleyen Vivien Leigh'i ekibine katarak 1951'de dramayı beyazperdeye aktarırken Marlon Brando, Kim Hunter ve Karl Malden'dan oluşan oyuncu kadrosunu değiştirmez. Üstelik oyunda yakaladığı başarıyı filme de taşır.

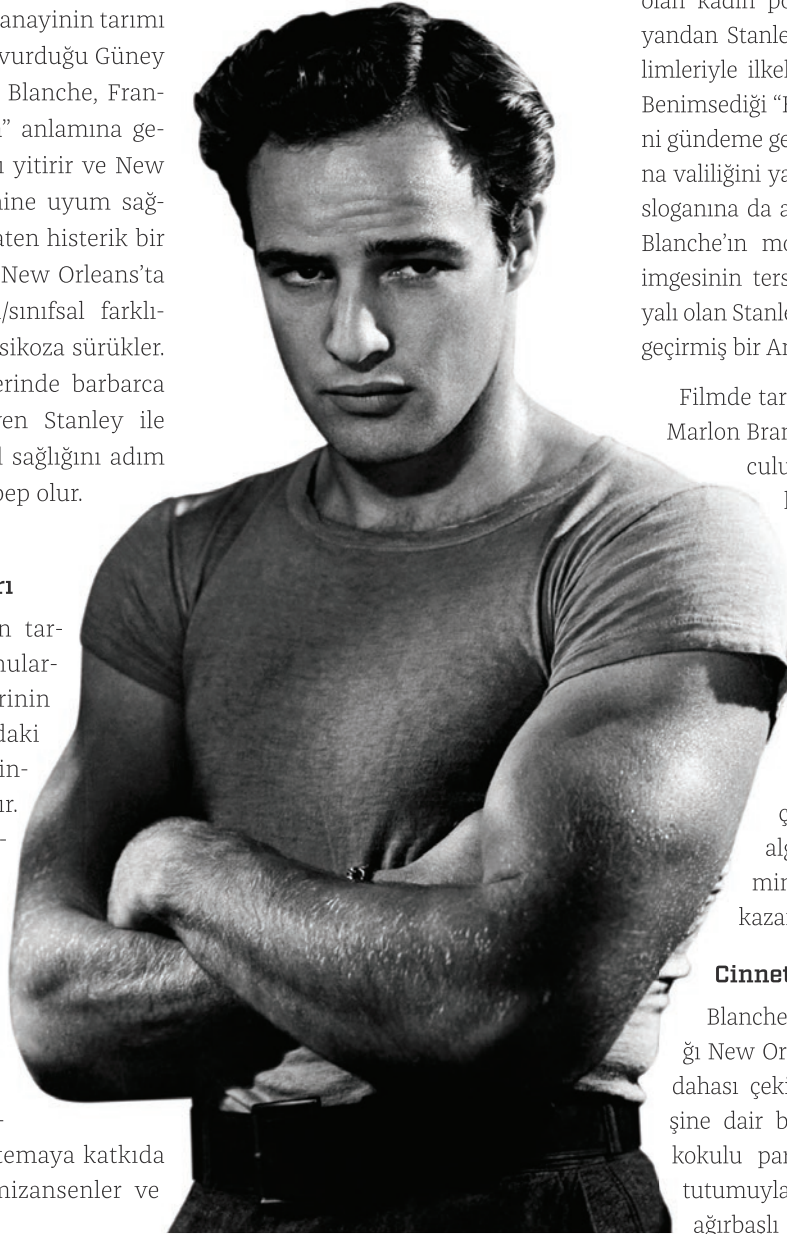
Hikâye, İkinci Dünya Savaşı sonrası fakirleşmiş Güney Amerika üst tabakasının sefaletini ve sanayileşmeyle değişmek zorunda kalan toplumu inceler. Hollywood'da rastladığı dönem itibarıyla yapım, her ne kadar film noir

olarak sınıflandırılrsa da daha çok melodram niteliği taşır. Filmin odağında Mississippi'yi terk ederek kardeşinin yanına Louisiana'ya gelen "southern belle" Blanche DuBois bulunur. Zarif ve alımlı bir kadın imajı çizen Blanche, mavi yakalı Stanley ile evlenmiş kız kardeşini her fırsatta yargular. Ne var ki DuBois ailesinin son varisi olan Blanche da artık eski asaletine sahip değildir. DuBois ailesi, tarihsel bağlamda Sivil Savaş sonrası modern sanayinin tarımı geride bırakarak darbe vurduğu Güney soylusunu temsil eder. Blanche, Fransızcada "güzel bir rüya" anlamına gelen Belle Reve konağını yitirir ve New Orleans'ın kaotik iklimine uyum sağlamak zorunda kalır. Zaten histerik bir tabiatı olan Blanche'in New Orleans'ta göğüs gerdiği kültürel/sınıfsal farklılıklar onu şiddetli bir psikoza sürükler. Bunun yanında ilişkilerinde barbarca bir ataerkillik sergileyen Stanley ile arasındaki çatışma akıl sağlığını adım adım kaybetmesine sebep olur.

Esnemeyen Cinsiyet Şablonları

Tennessee Williams'ın tartışmayı en sevdiği konulardan biri, cinsiyet rollerinin Amerikan toplumundaki patriarkal gerçeklik içinde nasıl katılaştığıdır. Sahne uzamından filme geçmiş olmanın verdiği özgürlükle yönetmenliğinin inisiyatiflerini kullanan Kazan da bu tartışmada kendine yer açar. Salt bir tiyatro uyarlaması ortaya koymaktan kaçınarak bu temaya katkıda bulunmak için yeni mizansenler ve diyaloglar yaratır.

DuBois ailesi, tarihsel bağlamda Sivil Savaş sonrası modern sanayinin tarımı geride bırakarak darbe vurduğu Güney soylusunu temsil eder.



İlk sahnede orijinal metnin mekân betimlemelerinde yer almayan "eril bir kaos" göze çarpar. Yolunu kaybetmiş görünen Blanche, kadınsılığın çekingen tutumuna bürünmüştür. Kırılgan bir kuğu gibi çırpınırken etrafındaki yabancılardan gelecek herhangi bir yönlendirmeden medet umar. Stanley, karşısına böyle bir anda çıkar. Blanche karakterinin bilinçli bir şekilde sergilediği bu pasif feminenlik, erkek yönlendirmesine muhtaç olan kadın portresine destek olur. Öte yandan Stanley, kaba ve hayvani yönelimleriyle ilkel bir egemenlik inşa eder. Benimsediği "Her erkek bir kraldır." fikrini gündeme getirirken otuzlarda Louisiana valiliğini yapan Huey Long'un politik sloganına da atıfta bulunur. Bu noktada Blanche'in modası geçmiş aristokratik imgesinin tersine, maskülen bir Polonyalı olan Stanley sınıfsal anlamda reform geçirmiş bir Amerika tablosu çizer.

Filmde tartışılan cinsiyet şablonları, Marlon Brando ve Vivien Leigh oyunculuğuyla daha da keskin bir hâl alır. Miller, Brando için "cinsel terörist" tanımlamasını yapar. Brando, Stanley'in insafsızlığı üzerinden Williams'ın cinsiyet terörüyle kükrleyen bir kaplan sahneye koyar. Bunun yanında Blanche'in yaratmaya çalıştığı faziletli kimlik algısının sahteliği, Leigh'in mimik ve jestleriyle gerçeklik kazanır.

Cinnete Tırmanış

Blanche, yerleşmek zorunda kaldığı New Orleans'ta kabul görebilmek, dahası çekici görünmek için geçmişine dair birçok yalan söyler. Güzel kokulu parfümleri ve muhafazakâr tutumuyla çizdiği hem alımlı hem ağırbaşlı profilin aksine geçmişi

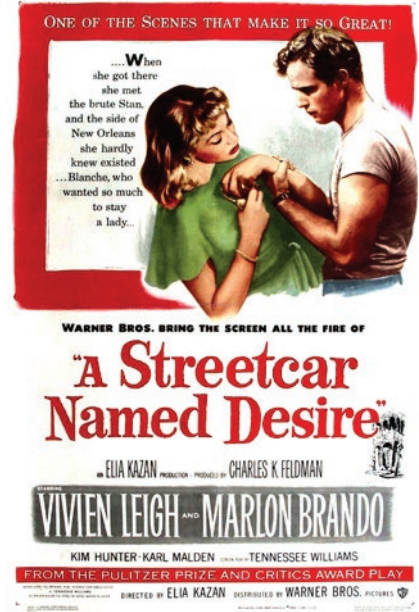


Blanche'in modası geçmiş aristokratik imgesinin tersine, maskülen bir Polonyalı olan Stanley reform geçirmiş bir Amerika tablosu çizer.

hiç de temiz değildir. Maziden kaçmak için sanal bir gerçeklik yaratan Blanche, bu hayal ürünü dünyayı aldatmacalarla bezer. Gençliğinin elinden kayıp gitmesiyle, bir kadın olarak sahip olduğu tek güç olan güzelliğini yitirmekten ölesiye korkar. Bunun için daima gölgelere saklanır ve yaşı konusunda dürüst davranmaz. Çıplak lambaya taktığı kâğıt fener, gerçeği gizlemeye yarayan bir imge rolünü üstlenir. Filmdeki ışık kullanımı da Blanche'i bir örtü gibi kuşatan karanlık ara kesitler meydana getirir. "Realizm istemiyorum. Sihir istiyorum!" diye hay-

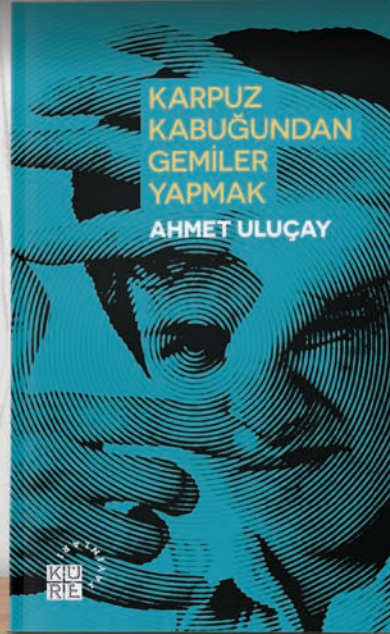
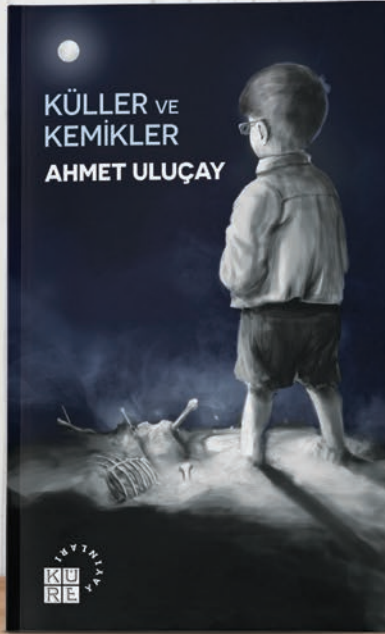
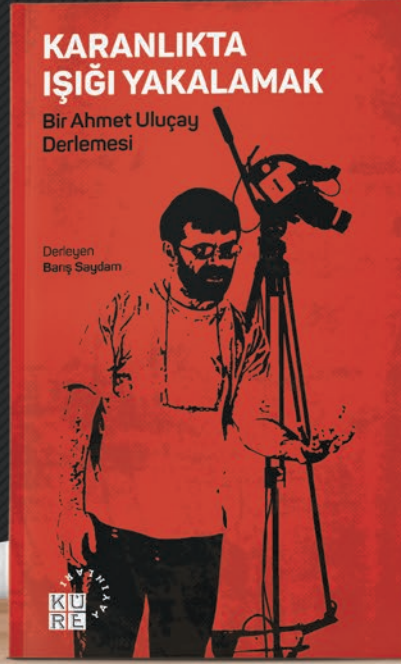
kıran Blanche'in akli dengesi, yarattığı aldatmacada gün geçtikçe harap olur.

Oyun, karakterlerin psikolojik durumlarına ait öğeler barındırır. Blanche'in zihninde yankılanan sesler bunlardan biridir. Geçmiş söz konusu olduğu anlarda Blanche'in zihninde şiddetli bir lokomotif sesi yükselir. Bu ezici tramvay gürültüsü, ait olduğu yerden uzaklaştırılmış bir kadının yaşadığı travmayı akıllara kazır. Eski kocasını hatırladığında Blanche'in işittiği polka müziği ise pişmanlıklarını sebebiyle köşeye sıkıştığına işaret eder. Bir el silah sesiyle son bulan polka, masumiyetini kaybetmiş bir kadının gerçek dünyadan kopuşunu tetikler. Bir başka psikolojik unsur ise çiçek satıcısı Meksikalı kadındır. Stanley ile çatışma anında ortaya çıkan gizemli kadın "flores para los muertos" [ölüler için çiçekler] diye bağırarak ölüm ve tükenmeye dair karanlık bir imge yaratır. Filmin sonunda Blanche deliliğe teslim olur. Tutkulu ve narin bir kadın, idealleri olmayan orta-



lama bir adamın maçoluğu altında ezilir. Cinnete götüren son darbe fiziksel şiddet olur. Psikolojik gerilimi filmde dramatize edebilmek için Stanislavski Metodu'nu kullanan oyuncu kadrosu iz bırakan bir gerçekçilik yakalar. ■

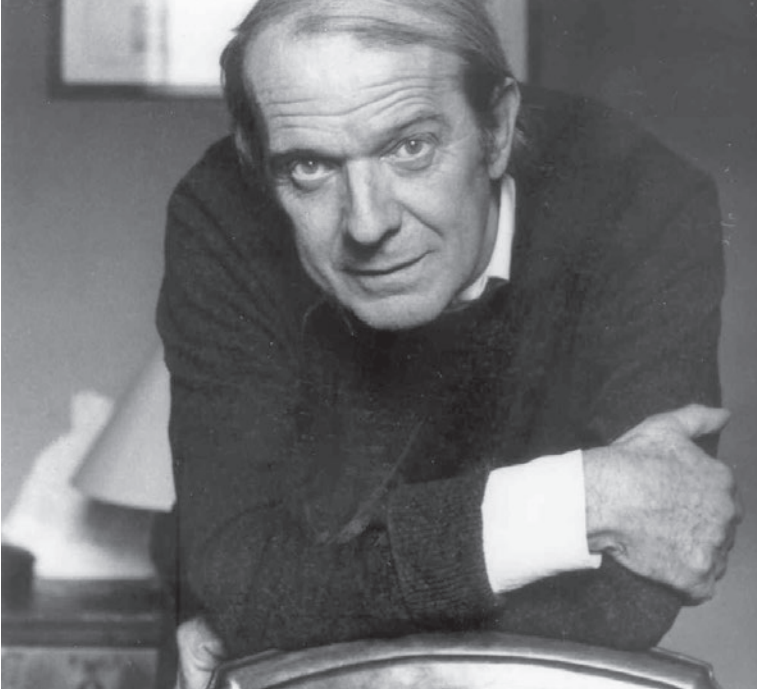
AHMET ULUÇAY KİTAPLIĞI



Tel 0212.520 66 42
Faks 0212.520 74 00
satis@kureyayinlari.com

[facebook.com/kureyayinlari](https://www.facebook.com/kureyayinlari)
twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com



ANARŞİST SİNEMANIN İMKÂN LARI

CELİL CİVAN

Nathan Jun'ın teklif ettiği sinema teorisi, söz konusu sanatın Foucault ve Deleuze'ün felsefi çalışmalarıyla özgürlükçü bir hamleye dönüşebileceğini söylüyor.

Post-yapısalcılık ve anarşizm üzerine çalışmaları olan Nathan Jun'ın anarşist film teorisine dair bir makalesi, Altıkkırkbeş Yayın tarafından kitapçık olarak yayınlandı. Kitap, Michel Foucault ve Gilles Deleuze'ün iktidar/güç ilişkilerine dair çözümlenmeleri üzerinden sinemanın olduğu gibi sinema teorisinin imkânlarını da araştırıyor.

Günümüze kadar gelen sinema teorilerini özetleyen Jun, filmlerin Aydınlanma yanlısı veya karşıtı olarak algılandığı Hümanist bakış açısını, filmin yapısına odaklanan Biçimciliği, kültür endüstrisi üzerinden sinemayı kapitalist üretim mekanizmasının bir parçası olarak gören Frankfurt Okulu'nu çeşitli yönleriyle ele alırken bu teorilerin ikili karşıtlıklar kurduğunu söylüyor. Yazara göre sinemayı ya yüksek bir sanat veya baskıcı bir propaganda aygıtı olarak gören söz konusu bakış açıları filmlerin ve sinema endüstrisinin karşılıklı ilişkilerini gözden kaçırdığı gibi, bu karşılıklı ilişkilerin yol açacağı özgürlükçü imkânları da göz ardı ediyor. Sinemanın başlangıcından bu yana kapitalizmle iç içe olduğunu söyleyen Jun, bu gerçekliğin kapitalizme muhalif kesimleri sinemaya karşı şüpheli kıldığını haklı olarak kabul ediyor etmesine ama öne sürdüğü ihtimallerle sinemanın muhalif, özgürlükçü damarının varlığına işaret ederek karamsar havayı bir bakıma dağıtmaya çalışıyor.

Söz konusu ihtimaller, yetmişli yıllarda ortaya çıkan yapısalcılık sonrası düşüncenin teklif ettiği kavramsallaştırmalarla mümkün hâle geliyor. Zira yapısalcılık ve onun öncesindeki düşünceye hâkim olan "ikili karşıtlıklara" odaklı bakış açısı post-yapısalcılıkla birlikte değişim geçiriyor; bu dönemde felsefe ikili karşıtlıkları dekonstrüktör ediyor, bunların birbirlerine zıt olup olmadıklarını araştırıyor veya bu karşıtlıkların keskin çizgilerle kolayca ayrılıp ayrılmayacağını sorguluyor. Dolayısıyla yapısalcılık sonrası dönem sinemayı da benzer bir bakış açısıyla ele alıyor. Sinema içinden çıktığı endüstriden bağımsız olmadığı gibi aynı zamanda sadece bu endüstrinin dar kısıkları arasında var olabilen bir sanat da değil.

Jun, sinemanın bu muğlak durumunun, çalışmalarında iktidar ve özne üretimi kadar iktidar ve özne arasındaki muğlaklık alanlarına odaklanan Foucault ve Deleuze'ün felsefi çalışmalarıyla özgürlükçü bir hamleye dönüşebileceğini söylüyor. Söylemi üreten güçle söyleme maruz kalan öznenin arasında doğrusal bir ilişkinin olmadığını, aksine bu ilişkinin karşılıklı olduğunu söyleyen Foucault ile kapitalizmin sinema aracılığıyla arzuları

tatmin edip yeni arzular ürettiğini, öznenin de bu arzuların kodlanmasıyla belirlendiğini ifade eden Deleuze'ün fikirleri, Jun'ın sinemaya ve dolayısıyla sinema teorisine yeniden bakılması gerektiğine dair argümanlarını belirleyen ana unsurlar. Deleuze'ün kapitalist özneye karşı kapitalist kodlanmanın dışında durduğunu iddia ettiği yersizyurtsuz göçebesi, arzu üretiminin dışında bir imkâna işaret ediyor. Ancak Jun, söz konusu arzu üretiminin dışına kolayca çıkılamayacağını özellikle vurguluyor. Piyasanın kurallarına aykırı bir biçimde, başıboş dolanan aylağı (flaneur) bile kendisine eklemleyebilen kapitalizm, arzu üretimine muhalefeti de kendi mübadele düzeneğine katılabilecek kadar güçlü bir yapıya sahip. Dolayısıyla sinema eleştirisinde basit bir biçimde yapılagelen ana akım-avangart karşıtlığının bile anlamsızlaştığını; söz konusu ayırımın nasıl yapılabileceğinin zaten belirsiz olduğunu, büyük stüdyoların bağımsız filmlere destek verdiğini, dahası avangart sayılabilecek filmlerin de gişe patlaması yaptığını vurgulayan yazar, böylesi basit indirgemelerin çözüm olamayacağını söylüyor. Göçebe bir sinemanın filmi üreten endüstri tarafından ortaya çıkması elbette mümkün gözüküyor. Ancak burada endüstrinin tek baskın odak olarak öne çıkarılıp "karşı tarafın", filmi tüketenlerin bu baskıya maruz kalan özneler sayılması, tekrar çözümün üretilemeyeceği bir karşıtlık yaratıyor. Böylesi bir düğümü çözecek imkânsa iki taraf arasındaki belirsizlik alanına bakmak olabilir:

"Toplumsal bir oluşum veya montaj olarak sinema, karmaşık bir kuvvet zincirinin ürünüdür. Bu bakımdan daima potansiyel özgürleştirici ve potansiyel baskıcı bileşenleri vardır. [Göçebe sinema] ne üreticinin ne de tüketicinin tarafında doğacak, ikisinin arasındaki karmaşık boşluklarda meydana gelecektir."

Üretim ve tüketim kuvvetlerinin kesişimine odaklanan yazarın bakışına göre, böylesi bir perspektif sanatçı ve seyirci arasındaki ayrımları muğlâklaştıracığı gibi seyirciler tarafından finanse edilip üretilen bir sinemayı da mümkün kılacaktır.



Nathan Jun'ın yakın dönem kapitalizm karşıtı hareketleri etkileyen düşünürler Foucault ve Deleuze eksenli sinema teorisi, yetmiş öncesi karşıtlıklar yerine bunlar arasındaki belirsizlikleri ve muğlâklık alanlarını öne çıkarmasıyla dikkat çekiyor. Ancak yapısalılık sonrası düşünce kendinden önceki dönemi fazla belirgin ve keskin olmakla itham ederken söz konusu post-yapısalcılıksa epeyce çetrefil bir dil kullanarak belirsiz kalıyor. Dahası bu düşüncenin etkisinde şekillenen siyaset; çokluk, radikal demokrasi, hegemonya gibi kavramları öne çıkararak sınıf eksenli mücadeleyi örtbas ederken akışkanlığın ve kimlik siyasetinin hakim olduğu geç kapitalizmle tehlikeli bir ilişki kuruyor. Yazarın da belirttiği gibi göçebe sinema demode kavramsallıklarla ortaya çıkamazken post-yapısalcı eleştiriye, başka alanlarda olduğu gibi, çözümünü sunarken bile kendine özgü "belirsizliğini" korumaya devam ediyor. ■



GÜVEN ADIGÜZEL

YEDİNCİ SANATIN GÖR DEDİĞİ

**Filmleri gerçek hayatın
yansıması olarak algılamak
oldukça duygusal bir
tepkime, yansıdığı yerlerin
hâsılası muhakkak ama
hayat dediğimiz dert kuyusu
hiçbir kadraja sığmaz.**

Güzel ve zor bir soru. Ama cevaplar -sordan bağımsız olarak- bazen soru'yu aşarak, daha büyük bir soruya, hatta döngüsel bir gerilime dönüşebilir. Bu soru da (taşıdığı potansiyel itibarıyla) sinema hakkında söylediklerimizin bir mutlaklık değil doğal olarak bir muğlâklık doğurmasını kaçınılmaz hâle getirecektir.

“Neden film seyrediyoruz?” sorusunun tek bir cevabının olmaması, son tahlilde soruyu güzelleştiren/kaynağına yönelten bir şey. Sanatsal üretimlerin tamamı için geçerli bir nedenden bahsediyoruz. Sanatın “tahammül eşiğini” artırma gücünden, evet. Buradaki nedenlerin, yani; neden müzik dinliyoruz, kitap okuyoruz, oyun izliyoruz, gösteri sanatlarına ilgi duyuyoruz sorularının cevaplarıyla, neden film seyrediyoruz sorusunun cevabı arasında bir benzerlik/özdeşlik kurmak mümkün. Sinemayı diğer sanat dallarından farklı kılan “ayırt edicilikler” üzerine de bir şeyler söylemek gerekir belki.

Bergman'ın sinema'yı “Hiçbir sanat türü yoktur ki film gibi bilincimizi aşıp duygularımıza ulaşsın ve ruhumuzun en karanlık odalarını bulsun.” sözleriyle kutsar, bu sıradan bir kutsama değildir. Bergman'ın bilincin aşılması ve ruhun karanlık odalarını keşif gibi iki önemli meseleden bahsetmesi mühim, parantezin dışından da konuşabiliriz bunları. İyi bir filmin duygulan harekete geçirme gücü, yüksek potansiyelli bir gerilim taşıyıcı. Kamera ilgi çekici bir ayna yerine geçer. Heidegger'in kamerayı, izleyiciye yöneltmiş bir silah olarak betimlemesi bu açıdan muazzam bir çıkıştır.

İnsanoğlunun binlerce yıllık yeryüzü yolculuğunun yalnızca son yüz yılına şahitlik etmiş olmasıyla “yeni” sayılan bir sanat dalı sinema. Ama hayal perdelerinden, ma-

ğara duvarlarından, mahyalardan, gölge oyunlarından ve tabiatın asıl müziğinden taşan bir görsel mucize, sancılarının gitgide sıklaşması neticesinde sinemayı doğurmuştur. Bu doğum yalnızca yedinci sanatın başlangıcını müjdeliyor değil elbette. Bütün bu tarihsellik içerisinde yazılı/sözlü edebiyat, minyatür, hat, resim, müzik, geleneksel tiyatro ve şiirle kaim sanatsal birikimimiz, modern formuyla “yeni” sancısıyla “kadim” bir alan olan sinemanın biçimsel özünde değerlendirilebilir. Bu açıdan toplam bir güzelliştir sinema. Neden film seyrediyoruz’un cevabı bir yanıyla buraya da düşer.

Bu soruyu 1906 yılında Paris’te dünyanın ilk sinema salonu (sadece film gösterimleri için yapılan) olarak kabul edilen Cinema Omnia Pathe’nin açılmasıyla birlikte, derin bir merak ve büyük bir heyecanla bilet alarak “düşler salonuna” akın eden o şanslı kalabalıklara sormak çok daha anlamlı olurdu. 1906’da Paris’te sinema’nın “ne olduğuna/pratik tanımına” tarihsel bağlamda şahit yazılan bu seyircilerin; beyaz perdeye yansıyan renklere dokunmak ve karşılarında bir rüya gibi akan görüntülerin gerçekliğini el yordamıyla test etmeye çalışmak gibi birtakım sürreal “eylemler” yaptıklarını ilk duyduğum andan itibaren bu durumu -kişisel olarak- hep bir işaret olarak algıladım. İzleyicilerin yaptıkları hareketleri pek garipsemediğimi söyleyemem bu yüzden. Hareket eden resimlere duyulan hayreti ve bu görüntülere dokunma isteğini, insanın fitratıyla kurduğu bağı hatırlamasıyla birlikte, rüyanın gerçek bir mekâna taşınmasının doğal sonucu olarak da okuyabiliriz. Bu işaret her hâliyle sinemanın mucizesine dâhildir. “Gerçekliğin yeniden üretilmesi” meselesinin yolları da, başka bir bağlamda yine 1906 yılının Paris’ine çıkar.

Nuri Bilge Ceylan’ı Bergman’ın *Sessizlik* (Tystnaden, 1963) filminde, Ahmet Uluçay’ı

Erksan’ın *Kuyu* (1968) filminde ya da Tony Gatlif’i Godard’ın *Serseri Âşıklar* (À bout de souffle, 1960) filminde çarpan ve yönetmen olma kararı aldırان şey her ne ise sinemanın adresi de ona yakın bir yerdedir. Büyükkada sürgünündeki Troçki’yi -onca tehlikeye rağmen- Charlie Chaplin’in *Şehir Işıkları* (City Lights, 1931) filmini izlemek için İstiklal’deki Rüya Sineması’na kadar götüren şey de adres defterine aynı isimle kayıt edilmelidir.

Nuri Bilge Ceylan’ı Bergman’ın

***Sessizlik*’inde, Ahmet Uluçay’ı**

Erksan’ın *Kuyu*’sunda, Tony

Gatlif’i Godard’ın *Serseri*

***Âşıklar*’ında çarpan ve**

yönetmen olma kararı aldırان

her ne ise sinemanın adresi

ona yakın bir yerde.

Film Seyrediyoruz, Çünkü

Çocukluğumun anlam duvarlarını kaplayan “belediye gazozu-beyaz leblebi-tahta sandalye üçlüsüyle” maruf, unutulmaz açık hava sinemalarını yok sayarak sözlerime devam etmem gerçekçi ve adil olmaz. Film izleme tecrübesi, bir erken dönem (çocukluk) travmasıdır. Çok sonra olgunlaşır ve kafada bir poetikası oluşur. Açık hava sinemalarında perdeye yansıyanlar; kültürel bir sancıyı, kolektif bir neşeyi ve mutlak surette kahraman ihtiyacını resmeder. Filmler “mutlu sonlar” vaat eder ama hayatın öyle bir yer olmadığını anlamak uzun sürmez.

Neden film seyrediyoruz, yalnızlığımıza ilaç olsun diye belki, dayanma ve tahammül gücüne katkı sağlasın diye ya da teskin olabilmek/teselli bulabilmek için en fazla. Filmleri gerçek hayatın yansıması olarak algılamak oldukça

NEDEN FİLM SEYREDİYORUZ

duygusal bir tepkime, yansıdığı yerlerin hâsilası muhakkak ama hayat dediğimiz dert kuyusu hiçbir kadraja sığmaz. Film çekmek de, hayatın çilesini çekmeye pek benzemez zaten. Seyretmek, nereden bakarsanız bakın, bir hayli “pasif” bir eylem. Dâhil olmak bir ihtimal ama müdahale etmenin mümkünü yok. Gerçek kurgudan çok daha acayıptır, derler. Burayı atlama-yalım. Hayal estetiğini ve kurgusal zekâyı minder dışına çıkarmaya çalışmıyorum. Beyaz perdenin bir büyüsünün olmadığını söylemek zor ve cüret isteyen bir şeydir. Ben sinemaya inanıyorum yine de.

Neden film seyrediyoruz? Sıkıcı gerçekliği bertaraf etmek, diğer hikâyelere, öteki hayatlara, başka yaşantılara ortak olmak için, gözümüzü ve bakış açımızı çeşitlendirmek, zamanı boyutlandırmak, objektifi kanatlandırmak ve varoluşumuzu anlamlandırmak için film seyrediyoruz. İnsan’ı tanımak, tanımlamak, tartmak ve ruhunun çeperlerine sızmak için film seyrediyoruz. Başka açılardan görmek, başka açılardan var olduğunu fark etmek, bir derde ortak olmak, kahramanın sonsuz yolculuğuna eşlik etmek, kendi yolculuğumuzu teyit etmek, biricikliğe azmetmek, korkularımızı temize çekmek, ömrümüze bir çentik atmak için film seyrediyoruz. Masal dinlemeye duyduğumuz o yatay eksenli kadim ihtiyaçtan dolayı tabii bir de. (Türk toplumunun Yeşilçam sinemasına duyduğu ilginin kodlarını “masal” metaforunda aramak lazım biraz da.)

Film seyrediyoruz, çünkü kaçışların en cazibeli bu. Hikâye dinlemenin belirleyici etkisi sağlıyor bunu. Kaçmaya yeltenenleri terkisine atıveriyor hemen. Böylesi bir rüzgâra kapılmamak elde değil. Film

seyretmek bir türlü dolmayan o boşluk duygusuna deva olmuyor, eksikliği tam etmiyor, içimizdeki fırtınayı dindirmiyor. Ama kurbanla avcı arasındaki mesafeyi anlamak, taraf olmak, uzaklaşmak, uzlaşmamak, korkmak, gülmek, gözyaşı dökmek, uçmak, huzur bulmak, huzurumuzu kaçırmak, yola revan olmak ve perdedeki bedenlerin yerine/içine kendi ruhlarımızı yerleştirerek bir süreliğine de olsa kendi gerçekliğimizden kurtulmak için film seyrediyoruz. Ve bunların hepsini oldukça korunaklı bir alanda, yani karanlık bir salonda gömüldüğümüz o rahat koltuklarda tecrübe etmek gerçekten kışkırtıcı bir teklif. Galiba bunu sağlıyor filmler. Hemen kabul ediyoruz bu teklifi ve son sahne bittiğinde, ışıklar yandığında, jenerik akmaya başladığında kendi hayatlarımıza geri dönüyoruz, gidiş-dönüş olarak kesilmiş epik biletıyla, film izlemek çok konforlu bir rüya. Tabiri insanda.

Son olarak bir şey daha; o senin dediğin filmlerde olur ancak. ■



ALİS HARİKALAR DİYARINDA: ALICE IN WONDERLAND: THROUGH THE LOOKING GLASS

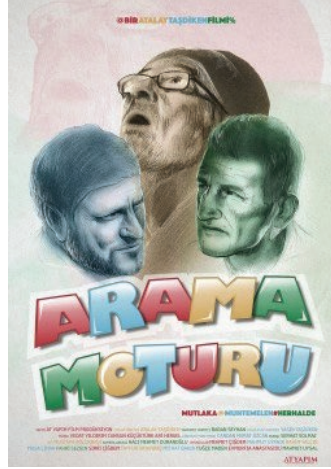
Yönetmen: James Bobin

Senaryo: Linda Woolverton

Oyuncular: Mia Wasikowska,
Johnny Depp, Lindsay Duncan

Yapım: ABD/2016/İngilizce/
Walt Disney Pictures/UIP Türkiye

Alis, gözlerini harikalar diyarına açtığı anda, diyarı yok etmek isteyen Zaman Lordu ile karşılaşır. Onu durdurabilecek tek şey ise büyüdür. Artık on dokuz yaşındaki Alis, Zaman Lordu'na karşı çocukluk arkadaşları Beyaz Tavşan, Tweedledee ve Tweedledum, Fare, Tirtıl, Cheshire Kedisi ve Çılgın Şapkacı'yla bir araya gelir. Kötülüğü ortadan kaldırmaya ve Kupa Kraliçesi'ni tahta geçirmeye çalışır. Büyülü asayı bulmak için Alis'in gizemli bir evrene yolculuk yapması gerekir.



ARAMA MOTURU

Yönetmen: Atalay Taşdiken

Senaryo: Atalay Taşdiken

Oyuncular: Mehmet Çiğdem,
Musa Çınar, Mahmut Uyanık

Yapım: Türkiye/2015/Türkçe/94'/
At Yapım/Bir Film

Arama Moturu medeniyetler beşiği Anadolu coğrafyasının orta yerinde küçük bir kasabada geçen ve kendileri için yaşamsal değerdeki şeyleri arayan insanların öyküsünü anlatıyor. Kimi eş, kimi para, kimi su, kimi de itibar peşinde koşan bu insanlar acaba aradıklarını bulabilecekler mi? Tamamı kasabadan insanlarla ve yer yer doğaçlamalarla çekilen film, yönetmen için de sinemasal bir arayış anlamı taşıyor. Film, insanlık tarihinin bitmek bilmeyen arama macerasını günümüzdeki karşılığı ile yüzleştirirken, gelenekler ile bugünün ironik bir kıyasını yapıyor.



BELÇİKA / BELGICA

Yönetmen: Felix Van Groeningen

Senaryo: Felix Van Groeningen

Oyuncular: Stef Aerts, Tom Vermeir,
Hélène Devos

Yapım: Hollanda/2016/
Flamanca/126'/Menuet/Bir Film

Jo, küçük ve hiçbir şeyin yolunda gitmediği ama çok sevdiği barı Belgica'yı işletmekten son derece memnundur. Bir gün taşrada yaşayan ağabeyi Frank'ten bir telefon alır. Aile yaşantısından sıkılan Frank, kardeşinin barına ortak olmaya karar vermiştir. İki kardeşin parası, zihni ve fiziksel gücü birleşince Belgica da büyür. Yenilenen Belgica bir anda bölgenin en gözde eğlence mekânına dönüşür. Ancak içkinin su gibi aktığı ve Belçika'nın en müthiş gruplarının çaldığı bu havallı barın sahipleri Jo ve Frank'in kapıldığı hedonizmin bedeli gecikmez.



DENİZDEKİ ATEŞ / FUOCOAMMARE

Yönetmen: Gianfranco Rosi

Senaryo: Gianfranco Rosi,
Carla Cattani

Oyuncular: Samuele Caruana,
Giuseppe Fragapane, Pietro Bartolo

Yapım: İtalya, Fransa/2016/
İtalyanca/108/Stemal
Entertainment/M3 Film

Belgesel, on iki yaşındaki Lampedusa adası yerlisi Samuel üzerinden Avrupa'daki göçmen krizini ele alır. İtalya'nın güney kıyısından iki yüz kilometre uzakta yer alan Lampedusa, yeni bir hayatın hayalini kuran, Afrika ve Ortadoğu'dan gelen binlerce göçmenin uğrak yeridir. Adanın yerlileri sık sık mültecilerin kıyıya vuran ölü bedenleriyle karşılaşır, insanlık tarihinin en büyük trajedilerinden birine tanık olur. Gianfranco Rosi bu Akdeniz adasında aylarını geçirerek tarihini, kültürünü ve altı binlik yerleşik nüfusu olmasına rağmen her hafta yüzlerce göçmen alan bu bölgenin günlük gerçeklerini yakalar.



İNATÇILAR / HRÚTAR

Yönetmen: Grímur Hákonarson

Senaryo: Grímur Hákonarson

Oyuncular: Sigurður Sigurjónsson,
Theodór Júlíusson,
Charlotte Bøving

Yapım: İzlanda/2015/
İzlandaca/92/Aeroplan Film/
M3 Film

Gözlerden uzak bir vadiye iki kavgalı kardeş, Gummi ve Kiddi, yan yana çiftliklerde, nesillerdir ödüllü koyunlar yetiştirirler. Arazileri ortak, yaşantıları aynı olmasına rağmen kardeşler birbiriyle kırk yıldır hiç konuşmamıştır. Kiddi'nin koyunları bulaşıcı bir hastalık yüzünden telef olmaya başlayınca, yetkililer mezradaki tüm hayvanları itlaf etme kararı alır. Gummi kendi hayvanlarını öldürüp yetkililere "tüm hayvanları öldürdüm" dese de bir grup koyunu evinin bodrumunda saklar. Yetkililer durumu fark edince kardeşler işbirliği yapmayı göze alacaktır.



THE BFG

Yönetmen: Steven Spielberg

Senaryo: Melissa Mathison

Oyuncular: Ruby Barnhill,
Mark Rylance, Rebecca Hall

Yapım: ABD/2016/İngilizce/
DreamWorks Pictures,
Walt Disney Studios Motion
Pictures USA/Pinema

Yetimhanede yaşayan Sophie isimli küçük kız, bir dev tarafından kaçırlır. Bu dev diğer kötü devlerden çok farklı ve arkadaş canlısıdır. Sophie ve yeni arkadaşı için yepyeni bir macera başlar. Roald Dahl'ın sevilen çocuk kitabından beyazperdeye uyarlanan *The BFG*de insanları yememe kararı aldığı için diğer devler tarafından dışlanan bir dev ile Sophie'nin bağlılık ve iyi niyet çerçevesinde gelişen arkadaşlığı anlatılıyor. Disney filmlerinde daha önce yapımcı olarak görev alan Steven Spielberg kariyerinde ilk kez bir Walt Disney filminin yönetmenliğini üstleniyor.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
27 MAYIS 2016	Alis Harikalar Diyarında 2: Aynanın İçinden / Alice in Wonderland: Through the Looking Glass	James Bobin	Mia Wasikowska , Johnny Depp, Lindsay Duncan	ABD/2016
	Blinky Bill: Kahraman Koala / Blinky Bill 3D	Deane Taylor	Yekta Kopan, Elif Acehan, Ziya Kürküt	Avustralya, ABD/2015
	Cinni: Uyanış	Emre Aydın	Eda Köksal, Gökçen Gökçebağ, Merve Deniz	Türkiye/2016
	Equals	Drake Doremus	Kristen Stewart, Nicholas Hoult, Guy Pearce	ABD/2016
	Kanlı Girdap / Ghosts Of Garip	Patricio Valladares	Gianni Capaldi, Natalie Burn, Selma Ergeç	ABD, Türkiye/2016
	Özel Ekip / Antigang	Benjamin Rocher	Jean Reno, Caterina Murino, Alban Lenoir	Fransa/2014
	Para Canavarı / Money Monster	Jodie Foster	George Clooney, Julia Roberts, Jack O'Connell	ABD/2016
	Race	Stephen Hopkins	Stephan James, Jeremy Irons, Jason Sudeikis	ABD/2016
	Les Visiteurs - La Révolution	Jean-Marie Poiré	Jean Reno, Christian Clavier, Franck Dubosc	Fransa/2015
3 HAZİRAN 2016	Arama Moturu	Atalay Taşdiken	Mehmet Çiğdem, Mahmut Uyanık, Rahim Yalçın	Türkiye/2015
	Benim Çılgın Düğünüm 2 / My Big Fat Greek Wedding 2	Kirk Jones	Nia Vardalos, John Corbett, Lainie Kazan	ABD/2016
	Evrım / Evolution	Lucile Hadzihalilovic	Max Brebant, Julie-Marie Parmentier, Roxane Duran	Fransa, İspanya, Belçika/2015
	Florence Foster Jenkins	Stephen Frears	Meryl Streep, Hugh Grant, Simon Helberg	ABD/2016
	Moonwalkers	Antoine Bardou-Jacquet	Ron Perlman, Rupert Grint, Robert Sheehan	Fransa/2015
	Precious Cargo	Max Adams	Bruce Willis, Claire Forlani, Mark-Paul Gosselaar	Kanada/2016
	Sen Benimsin / A Bigger Splash	Luca Guadagnino	Tilda Swinton, Dakota Johnson, Ralph Fiennes	İtalya, Fransa/2015
	The Trust	Benjamin Brewen, Alex Brewen	Nicolas Cage, Elijah Wood, Sky Ferreira	ABD/2016
	Yaz Kampı / Summer Camp	Alberto Marini	Diego Boneta, Jocelin Donahue, Maiara Walsh	İspanya/2014
10 HAZİRAN 2016	Bekleyiş / L'Attesa	Piero Messina	Juliette Binoche, Lou de Laâge, Giorgio Colangeli	Fransa, İtalya/2015
	Genius	Michael Grandage	Colin Firth, Jude Law, Nicole Kidman	İngiltere, ABD/2015
	Kördüğüm / Maggie's Plan	Rebecca Miller	Greta Gerwig, Ethan Hawke, Julianne Moore	ABD/2015
	Korku Seansı 2 / The Conjuring 2: The Enfield Poltergeist	James Wan	Vera Farmiga, Patrick Wilson, Frances O'Connor	ABD/2016
	Sekerat Son	Şeyda Şen	Batuhan Aydar, Emre Kaç, Meltem Miraçoğlu	Türkiye/2016
	Sihirbazlar Çetesi 2 / Now You See Me 2	Jon M. Chu	Jesse Eisenberg, Dave Franco, Lizzy Caplan	ABD/2016
	The Boss	Ben Falcone	Melissa McCarthy, Kristen Bell, Peter Dinklage	ABD/2016
	Ve Panayır Köyden Gider	Mete Sözer	Cem Davran, Engin Altan Düzyatan, Ercüment Balakoğlu	Türkiye/2015
	Warcraft: İki Dünyanın İlk Karşılaşması	Duncan Jones	Travis Fimmel, Toby Kebbell, Paula Patton	ABD/2016
	Zootropolis: Hayvanlar Şehri / Zootopia	Byron Howard, Rich Moore	Ginnifer Goodwin, Jason Bateman, Idris Elba	ABD/2016



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SELENDİRENLER	YAPIM
17 HAZİRAN 2016	Ammar 2: Cin İstilas	Özgür Bakar	Cem Aksakal, Balamir Emren, Buse Narcı	Türkiye/2016
	Bi O Kalmıştı	Burak Babayiğit	Taha Ulukaya, Murat Nazım Vardarlı, Sebahat Adalar	Türkiye/2014
	Elvis & Nixon	Liza Johnson	Michael Shannon, Kevin Spacey, Alex Pettyfer	ABD/2016
	İnatçılar / Hrútar	Grímur Hákonarson	Sigurður Sigurjónsson, Theodór Júlíusson, Charlotte Bøving	İzlanda/2015
	Jurassic City	Sean Cain	Ray Wise, Kevin Gage, Vernon Wells	ABD/2014
	Lanetli Çocuk / The Boy	William Brent Bell	Lauren Cohan, Rupert Evans, Ben Robson	ABD/2016
	Merkezi İstihbarat / Central Intelligence	Rawson Marshall Thurber	Dwayne Johnson, Kevin Hart, Aaron Paul	ABD/2016
	Neon Boğa / Boi Neon	Gabriel Mascaro	Juliano Cazarré, Maeve Jinkings, Vinicius de Oliveira	Brezilya, Hollanda, Uruguay/2015
	Ninja Kaplumbağalar: Gölgelemin İçinden / Teenage Mutant Ninja Turtles: Out of the Shadows	Dave Green	Alessandra Ambrósio, Megan Fox, Johnny Knoxville	ABD/2016
	Robinson Crusoe	Vincent Kesteloot, Ben Stassen	Ron Allen, George Babbit, Laila Berzins	Belçika, Fransa/2016
	Senden Önce Ben / Me Before You	Thea Sharrock	Emilia Clarke, Sam Claflin, Matthew Lewis	ABD/2016
Siyahın Elli Tonu / Fifty Shades Of Black	Michael Tiddes	Marlon Wayans, Kali Hawk, Mike Epps	ABD/2016	
24 HAZİRAN 2016	Belçika / Belgica	Felix Van Groeningen	Tom Vermeir, Stef Aerts, Héléne De Vos	Belçika, Fransa/2016
	Cell	John Cusack	Samuel L. Jackson, John Cusack, Isabelle Fuhrman	ABD/2016
	Kümes	Ufuk Bayraktar	Hasibe Eren, Selen Domaç, Ufuk Bayraktar	Türkiye/2014
	Kurtuluş Günü 2: Yeni Tehdit / Independence Day: Resurgence	Roland Emmerich	Liam Hemsworth, Bill Pullman, Jeff Goldblum	ABD/2016
	Süper Papağan / El Americano: The Movie	Ricardo Arnaiz, Mike Kunkel	Rico Rodriguez, Cheech Marin, Kate del Castillo	ABD, Meksika/2016
1 TEMMUZ 2016	Amman Hocam 2 / Les Profs 2	Pierre-François Martin-Laval	Kev Adams, Isabelle Nanty, Didier Bourdon	Fransa/2015
	Aırınma Gecesi: Seçim Yılı / The Purge: Election Year	James DeMonaco	Frank Grillo, Elizabeth Mitchell, Mykelti Williamson	ABD/2015
	Berzah: Cin Alemi	Ahmet Can Kasap	Ufuk Kaplan, Kemal Burak Alper, Berna Üçkaleler	Türkiye/2016
	Dörtgöz ve Keloş Ucube Jimmy'ye Karşı / Mortadelo y Filemón contra Jimmy el cachondo	Javier Fesser	Karra Elejalde, Janfri Topera, Gabriel Chame	İspanya/2014
	The BFG	Steven Spielberg	Ruby Barnhill, Mark Rylance, Rebecca Hall	ABD/2016
8 TEMMUZ 2016	Colonia	Florian Gallenberger	Emma Watson, Daniel Brühl, Michael Nyqvist	Almanya, Lüksemburg, Fransa/2016
	Denizdeki Ateş / Fuocoammare	Gianfranco Rosi	Samuele Caruana, Giuseppe Fragapane, Pietro Bartolo	İtalya, Fransa/2016
	Mike ve Dave: Ah Bir Sevgili Yapsak / Mike And Dave Need Wedding Dates	Jake Szymanski	Zac Efron, Adam DeVine, Anna Kendrick	ABD/2016
	Tarzan Efsanesi / The Legend of Tarzan	David Yates	Alexander Skarsgård, Margot Robbie, Christoph Waltz	ABD/2016
15 TEMMUZ 2016	Bad Moms	Jon Lucas, Scott Moore	Christina Applegate, Kristen Bell, Mila Kunis	ABD/2016
	Buz Devri 5 / Ice Age: Collision Course	Mike Thurmeier	John Leguizamo, Denis Leary, Ray Romano	ABD/2016
	The Call Up	Charles Barker	Chris Obi, Dino Fazzani, Morfydd Clark	İngiltere/2016

ÖDÜLLÜ

KISA FİLM YARIŞMASI

YARIŞMA KOŞULLARI

www.ankaraakparti.com adresinden öğrenebilirsiniz.

**SEN BEN
YOK
TÜRKİYE
VAR**

Birinci olan film
15.000 TL

İkinci olan film
10.000 TL

Üçüncü olan film
7.000 TL

Jüri Özel Ödülü
2.000 TL

En İyi
Senaryo Ödülü
500 TL

En İyi Erkek
Oyuncu Ödülü
500 TL

En İyi Kadın
Oyuncu Ödülü
500 TL

En İyi
Yönetmen Ödülü
500 TL

En İyi
Müzik Ödülü
500 TL

En İyi
Kurgu Ödülü
500 TL



**AK PARTİ
ANKARA
İL BAŞKANLIĞI**



54 BİR ALIÇETEN
DİĞER ALIÇE



62 GEÇMİŞİ
OLMAYAN ADAM



66 VAR OLDUĞUNDAN
EMİN DEĞİLİM



38 DEVRİMCİLERİN
SUKUTU HAYALİ



70 BAZI KADINLARI
ANILAMAK ZOR



72 TÜRK FİLMLERİNDE
ÖLÜM TEMASI

76 İHTİRAŞ TRAMVAYI:
ÖLÜMLER İÇİN ÇİÇEKLER