HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ ▪ SAYI 53 ▪ TEMMUZ-AĞUSTOS 2016 ▪ 9 TL

- ANISINA: ABBAS KİYARÜSTEMİ
- TATİL FİLMLERİ
- ZOOTROPOLİS: HAYVANLAR ŞEHRİ
- FİLMLERE ALTERNATİF DİZİLER
- PORTRE: KEN LOACH

İNATÇILAR
KAYIP ANLAMIN PEŞİNDE

ISSN 2149-2158
9 772149 215805 00053

YOLCULUĞUNUZUN HER ANINDA
KENDİNİZİ YENİLEYİN
En uzun yolculuklarda bile yol yorgunluğu
yaşamamanız için tasarlanan amenity kit,
Türk Hava Yolları Business Class'ta. Şimdiden iyi yolculuklar.
TURKISHAIRLINES.COM

A STAR ALLIANCE MEMBER
DÜNYA DAHA BÜYÜK.
K E Ş F E T.
TURKISH
AIRLINES

HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi
Sayı: 53, Temmuz-Ağustos 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
Gündem: Betül Durdu
Vizyon: Tuba Deniz
Belgesel Odası: Esra Bulut
Yeşilçam: Esra Tice Yıldırım
Uzaktan Kumanda: Hilal Turan

KATKIDA BULUNANLAR
Nesibe Sena Arslan, Elif Naime Arslanoğlu, Yaylagül Ceran, Esra Demirkıran, Berrak Irmak, Seda Kaya, İsmail Önder, Büşra Parça, Bahar Yıldırım Sağlam, Koray Sevindi, Meltem İşler Sevindi, Sadık Şanlı, Remzi Şimşek, Rüveyda Temel, Zeynep Turan

TASARIM
Erol Polat

REKLÂM SORUMLUSU
Gökhan Gökmen

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

YAYIN TÜRÜ
Yaygın Süreli

DAĞITIM
Kültür Dergi Dağıtım

ABONELİK
Bireysel: 50 TL
Kurumsal: 96 TL
(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

www.babil.com

30 yıl BİLİM VE SANAT VAKFI

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

www.hayalperdesi.net

BU SAYIDA

İnatçılar

Babalarından miras koyunları yetiştiren iki kardeşin elinden bu miras alınırsa ne olur? Anlam dünyaları doğayla kurdukları ilişkiyle belirlenen Gummi ve Kiddi'nin hikâyesini anlatan *İnatçılar*, hayatın anlamı üzerine düşündürücü olduğu kadar dokunaklı da bir yapım. Anlam üretiminin kutsalla bağını gözler önüne serme ve bu bağı yeniden kurmaya dair sorular soran film, mütevazı duruşu ve sakin anlatımıyla dikkat çekiyor.

Bu sayıdaki ilk dosyada tatil ortak paydasında buluşan dört filmi yazdık. Amerikan tatil filmlerinin klişeleriyle dalga geçen *Tatil Zamanı*, dev bir köpek balığının yazlık bir beldeye saçtığı dehşeti anlatan *Jaws*, bir hafta sonu tatilinde söylenen yalanla ortaya çıkan gerilime odaklanan *Elly Hakkında* ve birbirlerini tanımak için Hindistan'a giden üç kardeşin olgunlaşmasını hikâye eden *Küs Kardeşler Limited Şirketi*, eğlence ve dinlenme anlamına gelen tatilin nasıl talihsizliğe dönüşebileceğini de gösteriyor.

Uzaktan Kumanda'da küçük bir dizi dosyası yaptık. Birçok yeni dizinin yayına girdiği, devam eden dizilerin sezon finali yaptığı bu dönemde seçim yapmak zor olsa da bunların arasından senaryoları ve sinematografileriyle dikkat çeken dört diziyi; *Game of Thrones*, *Mr. Robot*, *Peaky Blinders* ve *46: Yok Olan*'ı ele aldık.

Portre'de son filmi *I, Daniel Black* ile Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü alan Ken Loach var. Her daim muhalif kimliğiyle öne çıkan yönetmenin politik tutumunu, sinema kariyerini ve filmografisini inceledik.

Yeşilçam bölümümüzde yönetmenler Yılmaz Atadeniz ve Ertem Göreç ile Türk sinemasında kurgunun önemini öne çıkaran ilk isimlerden Orhan Atadeniz'in sinema serüvenini ve çalışma yöntemlerini konuştuk.

Akademi'de Murat Soydan, "Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlenmesi" başlıklı doktora tezi üzerinden Eurimages'in çalışma biçimini ve kurumdan destek alan yapımları anlattı.

Kamera Arkası'nda yönetmen Sertan Ünver ve yapımcı Suzan Güverte ile Türk rock müziğinin önemli isimlerinden Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı'yı anlatan *Blue* belgeselini konuştuk.

Anısına bölümündeyse 4 Temmuz 2016 tarihinde vefat eden ünlü yönetmen Abbas Kiyarüstemi'ye dair bir yazı var.

Celil Civan

İÇİNDEKİLER SAYI 53

06 İNATÇILAR
KAYIP ANLAMIN PEŞİNDE

Zeynep Turan

Grímur Hákonarson imzalı *İnatçılar* ustaca kurgulanmış diliyle hem sinematografik anlam hem de yaşam ve onun anlamına dair düşündüren dokunaklı bir yapım.

Portre

38 KEN LOACH
Sinemanın Müzmin Muhalifi
Betül Durdu

Anısına

22 Kiyarüstemi'nin Ardından

10 Zootropolis: Hayvanlar Şehri **Aybala Hilâl Yüksel**

14 Bin Başlı Canavar **Esra Demirkıran**

18 Sonsuzluk Teorisi **Esra Bulut**

25 Tatil Filmleri
Jaws **Nesibe Sena Arslan**
Elly Hakkında **Betül Durdu**
Vacation **Aybala Hilâl Yüksel**
Küs Kardeşler Limited Şirketi **Rüveyda Temel**

34 Kamera Arkası
Sertan Ünver & Suzan Güverte **Koray Sevindi-Betül Durdu**

44 Yeşilçam
Filmleri Kurtaran Adam Orhan Atadeniz **Esra Tice Yıldırım**

49 Dizi Dosyası
Mr. Robot **Hilal Turan**
Game of Thrones **Remzi Şimşek**
Peaky Blinders **Sadık Şanlı**
46: Yok Olan **Elif Naime Arslanoğlu**

62 Belgesel Odası
Buz ve Gökyüzü **Yaylagül Ceran**

66 Akademi
Eurimages Destekli Türk Filmleri **Meltem İşler Sevindi**

72 Kadraj
Sevmek Zamanı Geldiğinde **İsmail Önder**

74 Sinefil
Eyvah **Berrak Irmak**

78 Eskimeyen Filmler
Aşk Zamanı **Büşra Parça**

80 Kitaplık
Jet Rejisör Çetin İnanç **Seda Kaya**

82 Açık Alan
Ağır Roman **Bahar Yıldırım Sağlam**

85 Pek Yakında

GENÇLER FİLM ÇEKİYOR

Türk Sineması Araştırmaları, "Sinemaya Genç Adımlar" isimli sinema tarihiyle ilgili ücretsiz ve herkese açık bir atölye başlattı. T.C. Gençlik ve Spor Bakanlığı Gençlik Projeleri Destek programı kapsamında desteklenen proje 18-24 yaş arasındaki gençlerin katılımıyla gerçekleşiyor. Bilim ve Sanat Vakfı (BİSAV) tarafından İstanbul Şehir Üniversitesi ortaklığı ve Marmara Üniversitesi İletişim Fakültesi Marmara Medya Merkezi teknik desteği ile yürütülen atölye, 11 Temmuz 2016 tarihinde başladı. Atölyede verilen teorik ve pratik eğitimlerin ardından Türk sineması ile ilgili üç adet kısa belgesel film çekilecek. Ayrıca proje kapsamında BİSAV'da film gösterimi ve söyleşi ayağı olan bir program dizisi düzenleniyor. Her bir etkinlik kapsamında Türk sinemasından seçilen filmlerin gösterimi yapılacak, filmlerin senaristleri, yönetmenleri, oyuncuları davet edilecek ve bir söyleşi yapılacak. BİSAV Sanat Araştırmaları Merkezi bünyesinde düzenlenecek bu programlarla atölyenin genç katılımcıları sektörde faaliyet gösteren profesyonellerle görüşme fırsatı yakalayacaklar.

VENEDİK FİLM FESTİVALİ EYLÜL'DE

Avrupa'nın ve dünyanın en önemli film festivallerinden Venedik Film Festivali bu yıl 31 Ağustos-10 Eylül tarihleri arasında yetmiş üçüncü kez düzenlenecek. Jüri başkanlığını *American Beauty, Skyfall* gibi filmlerin yönetmeni Sam Mendes'in yapacağı festivalin açılış filmi belli oldu. Festival üç dalda Oscar ödüllü *Whiplash*'in yönetmeni Damien Chazelle'in merakla beklenen yeni filmi *La La Land* ile başlayacak. Festivalin yarışma bölümüne seçilen filmler Ağustos ayında açıklanacak.

AKBANK KISALARINDAN SEÇKİLER

7-17 Mart 2016 tarihleri arasında gerçekleştirilen, yarışma ve yarışma dışı bölümlerinde farklı renk, coğrafya, kültür ve düşünceleri buluşturan 12. Akbank Kısa Film Festivali'ne katılan filmler bir kez daha seyirciyle buluşuyor. Temmuz ayı boyunca Çarşamba, Perşembe, Cuma ve Cumartesi günleri düzenlenecek etkinlik kapsamında "Festival Kısaları" başlığı altında on dört ulusal film, "Dünyadan Kısalar" bölümünde ise on dört uluslararası film olmak üzere toplam yirmi sekiz kısa filmin gösterimi ücretsiz olarak yapılacak.

ÜNİVERSİTELER ARASI KISA FİLM YARIŞMASI

Kısa filmle ilgilenenleri, başarılı ve etkili eserler üretmeye teşvik etmek ve özendirmek, Türk sinemasının geleceğine olumlu ve destekleyici katkılar sağlamak ve sektöre yeni yapımcılar ve yönetmenler kazandırmak adına, Marmara Forum bu yıl ilk kez üniversiteler arası Kristal Kamera Kısa Film Yarışması düzenliyor. Tema sınırlaması olmaksızın özgün türde bütün kısa filmlerin katılabileceği yarışmanın son başvuru tarihi 1 Eylül 2016 olarak belirlendi.

YEŞİLÇAM ÖDÜLLERİ YENİDEN SAHNEDE

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı desteği ile Beyoğlu Belediyesi ve TÜRSAK Vakfı işbirliğiyle düzenlenen Yeşilçam Ödülleri, Beyoğlu Sinema Ödülleri adıyla geri dönüyor. Türkiye'nin en geniş katılımlı jüri ve ödül sistemiyle yenilenen sinema ödülleri, 14 Kasım 2016 tarihinde sahiplerini bulacak. 1 Ocak-31 Aralık 2015 tarihleri arasında gösterime girmiş tüm Türk filmleri arasından seçici kurul ve ana jüri tarafından iki aşamalı olarak seçilecek filmlere, on ana dalda ödül verilecek.

EMEĞE SAYGI TEMALI KISA FİLM YARIŞMASI

HAK-İŞ işçi konfederasyonu tarafından bu yıl beşincisi gerçekleştirilecek olan kısa film yarışması uluslararası alanda ve yine "Emek" konu başlığıyla gerçekleştirilecek. Emek konulu filmlerin sayısının artırılması ve bu alanda çalışan sinemacıların bir araya gelebileceği bir platformun oluşturulması amacıyla düzenlenen yarışma için son başvuru tarihi 15 Kasım 2016 olarak açıklandı.

ADANA METROPOLITAN MUNICIPALITY
23rd INTERNATIONAL adana FILM FESTIVAL

ADANA İÇİN BAŞVURULAR DEVAM EDİYOR

Adana Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen 23. Uluslararası Adana Film Festivali'nin yarışma bölümünün başvuruları devam ediyor. Festival bu yıl 19-25 Eylül 2016 tarihlerinde gerçekleştirilecek. Festival kapsamında Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması, Akdeniz Ülkeleri Kısa Film Yarışması ve Adana Konulu Senaryo Yarışması kategorilerinde ödül dağıtılacak. Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması, Akdeniz Ülkeleri Kısa Film Yarışması ve Ulusal Öğrenci Filmleri Yarışması için son başvuru tarihi 29 Temmuz 2016, Adana Konulu Senaryo Yarışması'nın son başvuru tarihi ise 5 Ağustos 2016 olarak belirlendi.

İNSAN HAKLARI KISA FİLM YARIŞMASI

Türkiye Avrupa Birliği Delegasyonu tarafından düzenlenen AB İnsan Hakları Kısa Film Yarışması, amatör ve profesyonel film yapımcılarının insan hakları konulu özgün kısa filmleriyle katılımını bekliyor. Yarışmaya seçilen filmler, Aralık 2016'da düzenlenecek 6. Avrupa Birliği İnsan Hakları Film Günleri'nde gösterilecek. Yarışmaya katılmak için son tarih 16 Kasım 2016 olarak duyuruldu. Sonuçlar ise 10 Aralık 2016 tarihinde Ankara'da gerçekleştirilecek ödül töreninde açıklanacak.

İNATÇILAR / HRÚTAR

Gösterim Tarihi:
17 Haziran 2016

Dağıtım: **M3 Film**

Yönetmen: **Grímur Hákonarson**

Senaryo: **Grímur Hákonarson**

Görüntü Yönetmeni:
Sturla Brandth Grøvlen

Kurgu: **Kristján Loðmfjörð**

Yapımcı: **Grímar Jónsson**

Yapım Yılı: **2015**

Ülke: **İzlanda**

Dil: **İzlandaca**

Süre: **92 dk**

Oyuncular: **Sigurður Sigurjónsson, Theodór Júlíusson, Charlotte Bøving**

FRAGMAN

KAYIP ANLAMIN **PEŞİNDE**

ZEYNEP TURAN

“GRÍMUR HÁKONARSON İMZALI *İNATÇILAR* USTACA KURGULANMIŞ DİLİYLE HEM SİNEMATOGRAFİK ANLAM HEM DE YAŞAM VE ONUN ANLAMINA DAİR DÜŞÜNDÜREN DOKUNAKLI BİR YAPIM.”

"Ağır ağır sürüklenen bu halkın bilincini besleyen nasıl bir rüyaydı da katlanabiliyordu yazgısına? Hakikatle yaşaması imkânsızdı, kederinden ölüverirdi kendisine dair hakikati bilse. Aslında insanlar akıldan ya da hakikatten değil, sırf doğdukları için yaşarlar ve kalpleri, çarptığı müddetçe, çaresizliklerini işleyip parçalara böler, kendi de sabırla çalışmaktan cevherini yitirerek viran olur."[1]

Oğuz Adanır, dinler ve inançlar, yasalar ve kurumlar, gelenek ve göreneklerin kökeninde "anlam" sorununun yattığını söyler.[2] Mitolojilerin amacı evrende yapayalnız olduğunu düşünen insanın çıldırmasının önüne geçmektir. Binlerce yıldır insan zihnini meşgul eden simgesel çözümlemeye karşılık bilimsel çözümleme daha yakın tarihlidir. Ancak simgesel düşünce öneminden hiçbir şey kaybetmemiştir. Bunu sinematografiye uyarladığımız zaman imgeler aracılığıyla düşünen yönetmenin mantıksal bir bileşim yakalayabilmesi oldukça zordur.

1 Andrey Platonov, *Can*, (İstanbul: Metis, 2013)
2 Oğuz Adanır, *Sinemada Anlam ve Anlatım*, (Say Yayınları, 2012)

Filmlerde çift yönlü anlam akışının olduğunu söyleyebiliriz. Biri anlatılan hikâyedeki karakterlerin anlam arayışı; diğeri sinematografik dil yetisini ölçebileceğimiz anlatım biçimi üzerinden şekillenen imgelerin uyumu ve buradan süzülen anlam. Birinci husustaki serüven bizi doğrudan yönetmenin ya da senaristin zihin dünyasına taşırken; ses, kurgu, senaryo, ışık, renk gibi anlatım kodları ise kendi içinde bir anlam üreterek filmin biçimsel yapısını doğrudan etkiler. Grímur Hakonarson'un İzlanda yapımı ikinci uzun metrajı *İnatçılar* (*Hrútar,* 2015) ustaca kurgulanmış diliyle hem sinematografik anlam hem de yaşam ve onun anlamına dair düşündüren dokunaklı bir film.

Yaşama Duyulan Zayıf Güven

Yıllardır birbiriyle konuşmayan iki erkek kardeş Gummi ve Kiddi'nin aralarına ördükleri sarsılmaz duvar yavaşça çatırdar ve aniden yıkılır. Aynı zamanda kapı komşusu olan ikiliyi buna zorlayan unsur ise hayatlarında anlam olarak ürettikleri yegâne şeyin ellerinden alınması olur. Hakonarson çok "basit" bir sorun atar ortaya: Babalarından miras kalma Bolstadir cinsi koyunlar yetiştiren Gummi ve Kiddi kasabada düzenlenen yarışmaya katılır. Kiddi'nin düzenlenen yarışmada birinci gelen koçunda vi-

“Yeni bir anlam üretimi için yola çıkma imkânı varken elde, insan neden kalmakta ısrar eder?”

rüs tespit edilmesiyle bütün kasabanın sürüsü devlet yetkilileri tarafından itlaf edilir. Kasabalı kısa zamanda yapacakları başka bir iş olmadığından merkezi bir yere taşınmayı, başka bir hayat kurmayı gündemine alır. İki yıl boyunca koç yetiştiremeyecek olmak lüzumsuz ama telafi edilebilir bir anlamsızlığa yol açacaktır.

Her ne kadar yetiştirdikleri bir canlının ölümünden dolayı müteessir olsalar ve hayatlarında bir anlam boşluğu oluşsa da; sürü kolay ikame edilebilir bir gelir kaynağıdır. Kaldı ki anlam hiçbir zaman tek başına var olmamış; insanın harekete geçmesiyle üretilmiş, ete kemiğe bürünmüştür. O zaman yeni bir anlam üretimi için yola çıkma imkânı varken, insan neden kalmakta ısrar eder? Kiddi'nin batı fiyortlarında hormonlu koyun yetiştirmeye mecbur bırakılmasına “bizi de onlarla öldürsünler” diyerek karşı çıkışı, yalnızca doğa ve hayvan sevgisiyle ya da bunun geleneklerine bir tehdit oluşturmasıyla açıklanamaz.

Kasabada hiç kimse itiraz etmezken iki kardeşten birinin kendisini alkole vermesi, diğerinin ise sessiz sedasız koçunu ve birkaç koyununu evinin alt katında beslemeye devam etmesi insan ile doğa arasındaki ilişkiye ve bu ilişkinin anlam dünyasına dair bir öngörü sunar. Hakonarson bu anlamı gereksiz romantizm ve trajediye maruz bırakmamak için sinematografinin biçimsel yapısını devreye sokar. Gummi ve Kiddi yan yana yaşasalar da arazi kavgası yüzünden kırk yıl boyunca birbirlerinin yüzüne bakmayacak kadar inatçı iki karakterdir. Aynı zamanda onların kasabada kalmakta ısrarcı oluşunun çok geçerli ve makul bir sebebi daha vardır: Kasabanın en iyi beslenmiş, en iyi bakılmış iki koçu onların çiftliklerinde yetişmiştir. Yönetmen, Gummi ve Kiddi'nin hikâyesini böylelikle rasyonel bir zemine çeker ve geleneksel koç yarışmasının ödül töreninde okunan şiirle tartışmayı bir üst perdeye taşır:

“Bu ulusun tarihinde hiçbir şey daha önemli olmamıştır,
Buz ve ateş ülkesinde hayatta kalmaktan
Ve her koşulda
Tüm zorluklara karşı güçlü ve sert,
Bin yıl boyunca insanlığın dostu ve kurtarıcısı
Her gün, neşeyle ve cefayla

Koyunların hayatı iç içe geçmiştir
Çobanıyla, onun emeğiyle, sabrıyla.
Eğer koyunlarımız mutluysa,
Güneş hepimizi ısıtır ve kutsar.
Eğer koyunlarımız mutsuzsa,
Karanlık ve haindir gece."

Seyirciyi düşünce ve olaylar atmosferine hazırlayan bu şiir, filmin anlam dünyasıyla biçimi arasındaki harmoniyi dışavurur. Kasaba halkı için bir tür ritüele dönüşen bu yarışma, koç yetiştiriciliğinin toplumsal yönünü öne çıkarırken çobanın sürüyle ilişkisini de yeniden anlamlandırır. Koyunların mutluluğunun güzel şeylerin koşulu olduğuna inanmanın geçim kaynağı şeklinde mantıklı bir açıklaması olduğu gibi bunun şiirle ifade edilişi, filme metafizik bir boyut katar. İzlanda coğrafyasının sinemasal mekânı ve zamanı genişleten görünümünün karakteristik yapısı, filmin doğayı ciddiye alan mütevazı duruşu, karakterlerin sahici oluşu bu boyutu derinleştirir.

İnatçılar, kıssadan hisse formunda anlatılan birçok edebi eseri, anımsatan yönüyle ders niteliğinden ziyade hisse ve hal üzerine düşünmeye iten modern ve özgün bir anlatıya sahip. Hem düşündürdüğü anlam problematiği hem de bunu ortaya koyuş biçimiyle aslında Polinezya yerlilerinin yükümlülükler sistemini inşa edişinden peygamberlerin gönderildikleri zaman ve mekâna söz ile tesirine kadar modern gündelik hayatta çoğu zaman izini zor bulduğumuz bir anlam üretimi sorununun dünya var oldukça devam edeceğini hatırlatır.

> **“*İnatçılar*, kıssadan hisse formunda anlatılan birçok edebi eseri anımsatan yönüyle hisse ve hal üzerine düşünmeye iten modern ve özgün bir anlatıya sahip.”**

Hazreti Hacer'in Safa ve Merve tepeleri arasındaki ısrarlı gidiş gelişi, Nazar Çagatayev'in sabırla ortak bir yaşam kuracağı günü beklediği Can halkının yaşama ısrarı, Dierili birinin kendi klanının veya atalarının kutsal şarkısını söyleyerek ölümcül hastalığından kurtulma çabası[3], Gummi ve Kiddi'nin Bolstadir cinsinden kalan tek koçlarını çok zor şartlar altında dağa kaçırmaları... Tüm bunlar belki de anlam üretiminin kutsalla bağını tekrar göstermek ve bu bağı yeniden kurmak için yaşama olan zayıf güveni bir şekilde dengelemenin kaçınılmaz yoludur. ■

3 Marcel Mauss, *Sosyoloji ve Antropoloji*, (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2011)

ZOOTROPOLİS: HAYVANLAR ŞEHRİ
ZOOTOPIA

Gösterim Tarihi: **10 Haziran 2016**

Dağıtım: **UIP Türkiye**

Yönetmen: **Byron Howard, Rich Moore**

Senaryo: **Phil Johnston, Byron Howard, Rich Moore**

Görüntü Yönetmeni: **Brian Leach, Nathan Warner**

Kurgu: **Jeremy Milton, Fabienne Rawley**

Yapımcı: **Walt Disney Animation Studios**

Yapım Yılı: **2016**

Ülke: **ABD**

Dil: **İngilizce**

Süre: **108 dk**

Seslendirenler: **Aysun Topar, Cem Yılmaz, Fatih Özacun**

FRAGMAN

DEMOKRASİNİN **GİZLİ KUSURU**

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

“DİSNEY YAPIMI *ZOOTROPOLİS: HAYVANLAR ŞEHRİ* DEMOKRATİK SİSTEMLERDE TERCİHLERİN MANİPÜLASYONUNA VE İKTİDAR İÇİN KURGULANAN OYUNLARA DAİR İPUÇLARI İÇERİR.”

Uyarı: Bu yazı filmdeki bazı sürprizleri içerir.

Hayvanların başrolde olduğu politik taşlama denince ilk akla gelen George Orwell'ın *Hayvan Çiftliği*'dir. Hayvanların insanlara karşı gerçekleştirdiği devrimi ve sonrasında kendi aralarında benzer bir baskı rejimi kurmalarını konu alan roman (ve uyarlama film) doğrudan Stalin dönemi tecrübesini hedef alır. 2016 yapımı Disney animasyonu *Zootropolis: Hayvanlar Şehri* ise insanları tamamen işin içinden çıkararak hayvanların kurduğu bir medeniyeti canlandırır. Farklı türlerden hayvanların birlikte uyum içinde yaşadığı bu medeniyette değişen güç dengeleri hikâyenin bel kemiğidir. Film, demokratik sistemlerde tercihlerin manipülasyonuna ve iktidar için kurgulanan oyunlara dair ipuçları içerir. *Zootropolis: Hayvanlar Şehri* Disney'in animasyon anlayışının bir yansıması olarak fazlaca naif bir dil takınsa da güncel siyasete dair sözünü söylemekten geri durmaz.

Herkesin istediği her şeyi olabileceğini vaat eden Zootopia, ülkeler içinde en çok Amerika'ya, şehirler içindeyse en çok New York'a benzer. Eskiden hayvanların vahşi olduğu çağlarda kelimenin tam manasıyla birbirini yiyen türler, evrimleşerek birlikte yaşamayı öğrenmiş gibidir. Her ne kadar şehirdeki ortak kullanım mekânları türler arasındaki fırsat eşitsizliklerini ortadan kaldıracak şekilde düzenlense de Zootopia'nın da açıkça dile getirilmeyen sınırları vardır. Bu sınırlar, "sevimli" tavşan Judy'nin polis memuru olmak için çıktığı yolda karşılaştığı engellerle kendini açık eder. "Özgürlükler şehri" Zootopia'da da en nihayetinde bütün hayvanların yaradılıştan ge-

“Özgürlükler Şehri” Zootopia’da hayvanların yaradılıştan getirdikleri özelliklere uygun meslekler seçmeleri, kendi türleriyle tabiatlarına uygun gettolarda yaşamaları beklenir.

tirdikleri özelliklere uygun meslekler seçmeleri, kendi türleri ile birlikte tabiatlarına uygun görülen gettolarda yaşamaları beklenir.

Korku Politikaları

Hayvan Çiftliği’nin her bir türün farklı bir toplumsal sınıfı temsil ettiği komününün aksine *Hayvanlar Şehri*’nde toplum, yönetici ve yönetilen sınıfı yansıtan av ve avcı hayvanlar olarak iki gruptur. Yönetici ve karar verici zümre, doğuştan getirdikleri -fiziksel üstünlükle betimlense de ailevi veya mali avantajlar olarak da düşünülebilecek- bazı üstünlüklerle karakterize edilen avcılardan oluşur. Yüzde onu avcılardan, yüzde doksanı ise avlardan oluştuğu hâlde avcılar tarafından yönetilen bu toplumda koyunların aklına sayısal üstünlüklerini iktidara dönüştürecek bir hile gelir. Bellwether’ın liderliğindeki koyunların azınlıktaki avcıları sindirmek ve toplum içindeki görünürlüklerini azaltmak için kurguladıkları plan ise korkudan beslenir. Koyunlar, avcı hayvanları tersine evrimleştirerek yeniden vahşileştirip toplum için birer tehdide dönüştüren biyolojik silahı stratejik noktalarda kullanır. Av hayvanlarının avcılara karşı hâlihazırda var olan güvensizlikleri koyunların tetiklediği olayların yarattığı panik atmosferiyle pekişir. Böylelikle koyunlar avcıları sindirecek kamuoyunu oluşturmayı başarır.

Terörün dünyanın her yerinde bilhassa da Orta Doğu’da siyasete yön veren, liderleri ve rejimleri değiştiren temel faktörlerden biri olması gibi Zootopia’daki bu eylemler de şehrin toplum sözleşmesinde çatlaklar oluşturur. ABD’nin Orta Doğu’da bir dizi savaşa girmesini sağlayacak ka-

muoyunun oluşması için en meşhurları 11 Eylül, El-Kaide olan bir dizi terör olayına ve örgütüne ihtiyaç duyması, başkan adayı Donald Trump'ın üç milyon Müslüman'ın yaşadığı ülkesine Müslüman göçmen ve turistlerin girişinin engellenmesi gibi bir fikri ortaya atabilmesi için IŞİD'in düzenli aralıklarla bomba patlatmasının gerekmesi gibi. Demokrasilerin korku politikaları ile yönetilmesi özellikle bu coğrafyanın insanları için yeni bir bilgi değil.

Yürütülen korku siyaseti neticesinde, çoğunluğun azınlık üzerinde bir baskı rejimi kurmasına sebep olabilecek tipik demokrasi zaafı Zootopia'da da gerçekleşir. Korkuyla tetiklenen hayatta kalma dürtüsü, demokrasiyle yönetilen Zootopia'da demokrasiyi yöneten esas değişkendir, tıpkı bütün dünya demokrasilerinde olduğu gibi. Demokrasinin zayıflıklarını tartışmaya açan filmin ABD seçimlerinin gerçekleşeceği 2016 yılında vizyona girmesi de ayrıca anlamlı.

Zootropolis: Hayvanlar Şehri'nde politik taşlama için fazlaca naif bir üslup seçilse de, siyasetin doğasına dair ciddi tartışmalara kapı aralanır. Zira gerçekten de medeni bireyler tıpkı vahşi hayvanlar gibi içgüdüleriyle hareket edebilir, eylem ve kararlarının ekserisi savunma mekanizmasına dayanan reflekslerin sonucu olabilir. Özellikle malumatın bol, gerçek bilginin ise az rastlanır olduğu bu enformasyon devrinde kamuoyunu yönetmek kolaylaşırken, kamunun oyuna dayanan demokrasiler giderek kırılganlaşır. ■

"Demokrasinin zayıflıklarını tartışmaya açan filmin ABD seçimlerinin gerçekleşeceği 2016 yılında vizyona girmesi ayrıca anlamlı."

BİN BAŞLI CANAVAR
UN MONSTRUO DE MIL CABEZAS

Gösterim Tarihi: **17 Haziran 2016**
Dağıtım: **M3 Film**
Yönetmen: **Rodrigo Plá**
Senaryo: **Laura Santullo**
Görüntü Yönetmeni: **Odei Zabaleta**
Kurgu: **Miguel Schverdfinger**
Yapımcı: **Sandino Saravia Vinay, Rodrigo Plá**
Yapım Yılı: **2015**
Ülke: **Meksika**
Dil: **İspanyolca**
Süre: **75 dk**
Oyuncular: **Jana Raluy, Sebastian Aguirre Boëda, Hugo Albores**

FRAGMAN

SİZ HEPİNİZ **SONIA TEK!**

ESRA DEMİRKIRAN

"RODRIGO PLÁ'NIN FİLMİ *BİN BAŞLI CANAVAR*, ÖLÜM DÖŞEĞİNDEKİ EŞİNİN TEDAVİ MASRAFLARINI KARŞILAMAYI REDDEDEN BİR SİGORTA ŞİRKETİNE KARŞI SONIA'NIN VERDİĞİ MÜCADELEYİ ANLATIYOR."

Bin Başlı Canavar'ın (*Un Monstruo de Mil Cabezas*, 2015) gün içinde birçoğumuzun başına gelen, belki bazısını fark etmediğimiz küçük detaylara yer veren tarzı, filmi dil açısından oldukça farklı kılıyor. Film, hikâyesini zaman zaman bir pencerenin üzerine görüntüyü düşürerek anlatıyor, bazen de araya somut bir engel koyup izleyicinin sesleri tam olarak seçememesini sağlıyor ve bu planlar hikâyenin gidişatı açısından dikkat çekici bir yerde duruyor. Örneğin otoparkta bir araba geri viteste park ettiği yerden çıkıyor. Kamera, arabanın içinde. Radyoda iyi bir müzik çalıyor. Dışarıda, tam arabanın önünde yanlarında bir erkek çocuğu olan bir kadınla adam tartışıyor. Arabanın sürücüsü, bu iki kişinin neden tartıştığını bilmeden yoluna devam ediyor. Sakladıklarıyla, gizledikleriyle, bir otopark loşluğuna ve kasvetine sıkışmışlığı ile bu sahne, *Bin Başlı Canavar*'ın yalnızca etkileyici sahnelerinden biri değil, aynı zamanda, hikâyenin kırıldığı başlıca anlardan biri. Peki, bu iki kişi neden tartışıyor, daha doğrusu kadın adama ne anlatmaya çalışıyor da adam dinlemiyor, o çocuk kim? Sahne öyle iyi tasarlanmış ki cevap bekleyen sorular güçleniyor.

Sonia Bonet (Jara Raluy) orta yaşlı bir kadın. Kocası ölümle burun buruna bir kanser hastası ve sonraki doktor randevusuna yaklaşık bir ay kala yeniden fenalaşıyor. Eve sağlık görevlileri geliyor ama ne fayda. Eşinin ilaç tedavisine kısa sürede başlaması, bunun için de evvela doktor randevusunun öne alınması gerekiyor. Sonia'nın açmazı o noktada başlıyor. Çünkü binlerce müşteriye sahip, çok ortaklı, uzun bürokratik süreçlerle iş yapan bir sigorta şirketi olan Alta Salud, Sonia'nın eşinin tedavi masraflarını karşılamayı reddediyor. Sonia öncelikle ilk muhatabı Dr. Villalba'nın (Hugo Albores) ofisine gidiyor. Sekreterden randevu için olumsuz cevap alınca doktoru beklemeye koyuluyor. Doktor bir süre sonra ofisine dönse de kadının saatlerdir kendisini beklemesini umursamayarak yeniden ayrılıyor. Kafası atan Sonia, sekreter ile yaşadığı küçük tartışmada bir anda silahını çıkarıyor ve o silah çıktıktan sonra artık geri dönüşü olmuyor, işler gitgide sarpa sarıyor. Silahın ilk göründüğü planın hemen ardından gelen ve yukarıda bahsi geçen, sakin otopark sahnesine rağmen tansiyon yumuşamıyor, bilakis daha da yükseliyor. Gece yarısına dek şirketin karar mercileri ve ortaklarının kapıları, o imzaların atılması için tek tek çalınıyor.

Zayıf Hikâye Güçlü Görsel Dil

Film boyunca Sonia'nın motivasyonu konusunda soru işaretleri sürüyor. İzleyicinin yal-

“Sonia’nın karşısına, tam olarak nereye, nasıl başvuracağı belli olmayan, çok başlı, suretsiz, büyük bir yapı çıkıyor.”

nızca hasta kocasının tedavi masraflarını karşılamayı reddeden sigorta şirketiyle tek başına savaşan kadın karaktere ikna olması pek mümkün değil. Çünkü ortada bir silah var. Ve o silah, Sonia’nın elinde her ne kadar daha önce hiç tutmadığını düşündürecek kadar sakil duruyor olsa da, defalarca patlıyor. Silah ve ana karakterin motivasyonu arasındaki boşluk bir yana Sonia’nın istediği imzayı neden hemen, o cuma akşamüstü almakta ısrarcı olduğuna dair bir detay sunulmuyor. Bu noktalar eksik olunca filmin güçlü görsel diline rağmen senaryo zayıf kalıyor.

Senaryoda geliştirilmemiş ana karakterin yanı sıra, yan roller de sadece taşıyıcı görevi görüyor. Yüzeysel biçimde çizilmiş yan karakterler birer gölge gibi duruyor; diğerlerine kıyasla etiyle, kemiğiyle, yaşadığı dönüşümle Sonia’nın ergenlik çağındaki oğlu Dario (Sebastian Aguirre Boeda) hariç. Dario, annesinin planlanmış gibi durmayan şiddet dolu girişimleri karşısında başta şok oluyor ve hiç bulaşmıyor. Fakat sonradan, beceriksizce de olsa, annesine yardım ettiğini ve sonunda şiddeti savunduğunu görüyoruz. Dario’nun dönüşümü enteresan. Annesinin “derdine” izleyicinin aksine ikna oluyor, varlığı ile şiddetin, insanın en sıkıştığı anda tek çıkar

yolu olduğunu anlatıyor. Ancak bunun tek bir şartı var: Kişi, bu yönde eğitildiği takdirde şiddeti meşru görür ve uygular. Filmin sürdüğü 75 dakika boyunca da, Dario'nun şiddete meyletme sürecine, bir tür eğitimine tanık oluyoruz.

Bin Başlı Canavar, Uruguay doğumlu Meksikalı yönetmen Rodrigo Plá'nın *Yasak Bölge* (*La Zona*, 2007), *Desierto Adentro* (2008) ve *Gecikme* (*La Demora*, 2012) filmlerinin ardından çektiği dördüncü uzun metrajlı filmi. Plá bütün filmlerinde senarist olarak hayat arkadaşı Laura Santullo ile çalışıyor. Bu film de Santullo'nun aynı isimli romanından uyarlama. Plá ve Santullo ikilisi filmlerinde adaletsizlik, devletin görevini yerine getirmemesi, yöneticilerin hizmet alanlarla empati kuramaması konularına kafa yoruyor ama bunu temelde bir sınıf meselesi olarak da yorumlamıyor. Örneğin Sonia ve ailesi orta sınıfa mensup. Onlar da sigorta şirketinin bazı müşterilere uyguladığı (sisteme göre uygulamak zorunda kaldığı) keyfi redde maruz kalıyor. Filme adını veren "bin başlı canavar" da o noktada anlam kazanıyor. Sonia'nın karşısında, tam olarak nereye, nasıl başvuracağı belli olmayan, çok başlı, suretsiz, büyük bir yapı var. Koca bir labirent. Sonia'nın kavgası da bu çaresizlikten doğuyor. Trajikomik olansa kapısını çaldığı her "başın" önce Sonia'yı geçiştirmeye, ondan kurtulmaya çalışması; kendilerini namlunun ucunda bulduklarındaysa ölüm korkusuyla hareket etmeleri. Hâlbuki onların keyfi ya da sistem gereği mecburi uygulamaları nedeniyle insanlar henüz tedavi bile göremeden ölüyor.

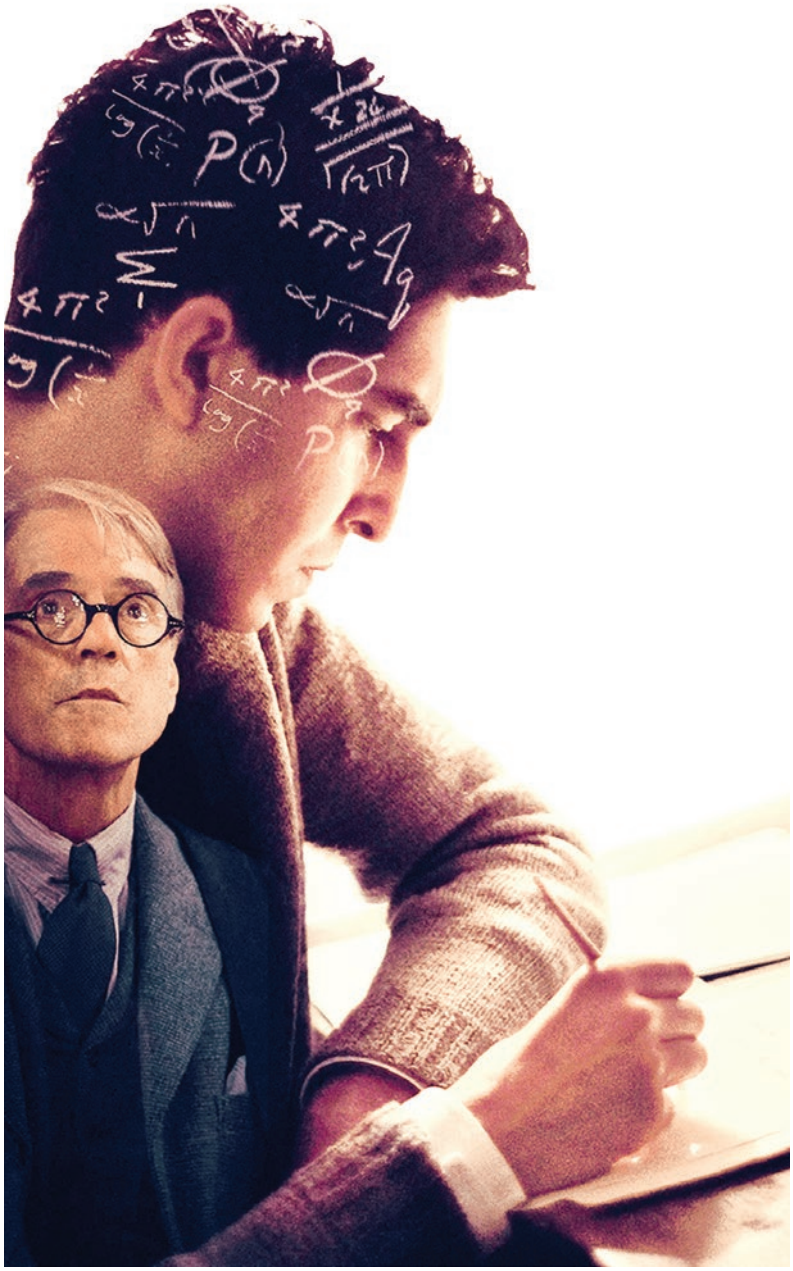
Filmin bir başka altı çizilesi yanı da her yeni yan karakterle ilgili gelişmeleri izlerken zaman zaman duyulan dış sesler. Filmde yer alan olaylardan sonra gerçekleşen duruşma sesleri, her defasında yeni bir katman açıyor. Birincisi, anlam açısından her karakterin benzer şeyler söylediğini görüyoruz. Böylece net bir temsilcisi olmayan, suretten yoksun şirket ve yöneticileri meselesinin altı çiziliyor. İkincisi, izlemekte olduğumuz sahnede yöneticilerin Sonia'yı kandırmayı hedefleyen tavırlarını duruşmada itiraf ettiklerini anlıyoruz. Bu da Sonia'nın mücadelesini yalnız başına verdiği duygusunu güçlendiriyor.

> **"Film boyunca Sonia'nın motivasyonu konusunda soru işaretleri sürüyor. İzleyicinin sigorta şirketiyle savaşan kadın karaktere ikna olması pek mümkün değil."**

Bu bağlamda filmin görüntü yönetmeni Odei Zabaleta'yı ve tasarım ekibini de anmakta fayda var. Senaryodaki boşluklara rağmen filmi yukarı çekmeyi başaran görsellik ve üslupta onların emeği büyük. Daha önce bahsi geçen, pencerelerden yansıyan planlar, bir odanın ya da arabanın dışında cereyan eden ve seslerini duymadığımız sahnelerin yanı sıra, geniş açılar ve ışık da filmin güçlü elementlerinden. Örneğin filmin çoğuna hâkim olan gerçekçi karanlık ve loşluk, gerilim unsurunu da yukarıda tutuyor. Böyle bir sinematografiyle ortaya çıkan klostrofobi Sonia'nın köşeye sıkışmışlığını destekliyor. ■

SAYILARIN KADİM DOSTU

ESRA BULUT



***Sonsuzluk Teorisi* İngilizlerin Srinivasa Ramanujan'ı topraklarında ağırlarken gösterdikleri misafirperverlik eşliğinde, aşina olunan dozda Batılı düşüncenin eleştirisine dönüşüyor.**

Esrarengiz biyografiler disiplinlerarası çalışma sahası oluşturur. Edebiyatçı romanını yazar, sinemacı romanın filmini, belgeselci belgeselini yapar ve muhatabından bu hikâyelere yakınlaşması beklenir. Teşvik unsuru hayat hikâyesinin enteresanlığıdır. Bu yüzden hikâyeyi görünür kılma çabası, zaman zaman yaşanmış olana absürd bir müdahale biçimidir. Mevzu olan hayatın önemli duraklarından yeni bir bütün yapmak ve bu hayata farklı bir form kazandıran yönetmenlerin fantazyalarına misafir olmak, seyirci açısından epey yorumlanmış bir gerçekliğe de ortak olmaktır. Ortalama ömre sahip bir insanın üreteceğinden kat kat fazla üretebilmiş Srinivasa Ramanujan, Stephen Hawking ve Alan Turing gibi son dönem biyografilerini seyrettiğimiz dahiler arasında en şanslısı, hayattayken kendi hikâyesini seyredebilmiş olan Hawking sayılabilir. *Sonsuzluk Teorisi* (*The Man Who Knew Infinity*, 2015)'ni, Hawking ve Turing'in hikâyelerinden ayıran en önemli unsur, bu sefer anlatının bir İngiliz'e değil, bir Hintliye ait olması. Film, İngilizlerin Ramanujan'ı yaklaşık beş yıl boyunca kendi topraklarında ağırlarken gösterdikleri misafirperverlik eşliğinde, aşina olunan dozda Batılı düşüncenin eleştirisine dönüşür.

Madras, İngilizlerin sömürgecilik faaliyetlerini yürütmek için kurduğu ticaret merkezlerinden biridir. Ramanujan, bu limanda muhasebe işleri yaparak henüz evlendiği karısının ve birlikte yaşadığı annesinin geçimini sağlamaktadır. Muhasebe işlerinden artan vaktini matematiğe ayırır. Bazılarının bulunmuş olduğundan habersiz olduğu, birçoğu henüz bulun-

mamış defterler dolusu formül yazar. Limanda birlikte çalıştığı İngiliz patronunun yardımı ile bu formülleri Cambridge Üniversitesi'ndeki ünlü matematikçi Godfrey H. Hardy'ye ulaştırır. Hardy otuz beş yıllık meslektaşı olan John E. Littlewood ile Ramanujan'ın dehasına hayran olur ve onu Cambridge Üniversitesi Trinity College'a davet eder. Dahi matematikçi, idealleri peşinde Madras'tan yola çıkarak tehlikeli bir okyanus yolculuğu sonunda Britanya'ya varır. Üniversitenin kapısından henüz adımını içeri atacakken karşılaştığı Littlewood'u geleneksel selamlama biçimi ile selamlar. Bu sahne Ramanujan'ın yaşadığı süre boyunca uyum sağlayamayacağı İngiltere'deki ilk toyluğudur. Hindistan kast sistemi içinde, din adamları ve bilginlerin bulunduğu en üst sınıf olan Brahman bir aileden gelen Ramanujan İngiltere'deki sosyal hayata adapte olmakta zorlanır. Sebze dışında herhangi bir şey yemiyor oluşu, takım elbisenin altına sandalet giymesi, ibadetleri esnasında unutarak başına sürdüğü tütsü ile okula gitmesi günlük pratiklerini nasıl sürdüreceğini bilememesinden kaynaklanır. Üniversitede kendisine verilen odayı adeta bir ibadethaneye çevirir. Ölümünden sonra Hardy, Ramanujan'ın tüm dinlerin eşit derecede doğruluğuna inandığını ve dindar kimlik vurgusunun aslında Batı romantizmi olduğunu yazsa da dahi matematikçi filmde koyu bir dindar olarak resmedilir.[1] Sahip olduğu dehanın Tanrısallığına inanır ve rüyalarında gördüğü Hindu Tanrıçası Namagiri'nin yol göstericiliğinde çalışmalarını sürdürür. Ramanujan, dehası, Hintli oluşu, geleneksel davranış biçimi ve seküler bir çatı altında sürdürdüğü dindar kimliği ile her anlamda sıra dışı bir görünüme sahiptir.

Mistisizmle Ulaşılan Bilgiye Pozitivist Kılıf

Hindistan, diğer sömürgeci ülkeler gibi İngilizler için de yalnızca bir kaynaktı. Ramanujan ise sömürge yönetimi içinde kendi varlık mücadelesini vermeye çalışan, hisleriyle,

Ramanujan, dehası, Hintli oluşu, geleneksel davranış biçimi ve seküler bir çatı altında sürdürdüğü dindar kimliği ile sıra dışı bir görünüme sahip.

inancıyla hareket eden, cesur ve keşfedilmeyi bekleyemeyecek kadar hevesli bir dahiydi. Defalarca Cambridge Üniversitesi'ne ulaştırdığı formüllerini enteresan bulan yalnızca Hardy oldu. Hardy, tarihteki birçok isim gibi bilimsel katkılarının ne olduğu bilinmeden, sağlamış oldukları katkıdan pragmatik olarak yararlanılan üstün şahsiyetlerden biriydi. Ramanujan o mektubu yazmasaydı belki de İngiliz Bilimler Akademisi'ne üye olan diğer isimler gibi kalabalıktan görünmeyecekti.

Hardy de diğer bilim adamları gibi bilginin olguya ya da kanıta dayandırılmadan geçerli olamayacağını savunur. Ramanujan'ı onlardan ayıran şey dehası olduğu kadar bilgiye ulaşma yöntemidir. Filmin bel kemiğini oluşturan mesele pozitivizm ile mistisizmin "kanıt" çıkmazındaki savaşıdır. Ramanujan bir tür ilhamla yazdığı binlerce formülü "Tanrı düşüncesini yansıtmayan hiçbir denklemin kendisi için anlamı olmadığı"[2] fikriyle temellendirerek,

1 "Personality and Spiritual Life" https://en.wikipedia.org/wiki/Srinivasa_Ramanujan

2 Aynı sayfa.

Ramanujan sömürge yönetimi içinde kendi varlık mücadelesini vermeye çalışan, hisleriyle, inancıyla hareket eden, cesur ve hevesli bir dahiydi.

Batı'nın bilim tapınağı sayılabilecek Cambridge Üniversitesi'nde kendisine kabul edilebilir bir varlık alanı bulamaz. Birinci Dünya Savaşı İngiltere'sinde, sokaklarda tartaklandığı, aşağılandığı ırkçı saldırıların yanında üniversite kapıları ardında bir de bilimsel ırkçılık savaşı verir. Üniversite kürsüsündeki çağdaşları arasında kendisine adil yaklaşan en önemli isimler Hardy, Littlewood ve Bertrand Russell'dır. Filmdeki şakacı Russell karakteri, bilimsel yaklaşımları ile Ramanujan'ın varlığına pasif bir dayanak noktası oluşturur. Diğerleri Hintli bir dehanın yazdığı defterler dolusu formüle kıymet vererek, onu bir saygınlık çerçevesine yerleştirmeyi bilinçli olarak seçmezler. Dehasını görmek istemeyen ve kendisini sınıftan kovan Prof. Howard ile yaşadığı diyalog, dahi matematikçinin gerçek manada nefesini keser. Kendine gelmek için aradığı soluğu rastgele içine girdiği Trinity College şapelinde alır. Devasa Newton heykelinin önünde mistik bir dertleşme sahnesi yaşar. Hintli adamın, bilimin babası ile yaşadığı bu sessiz diyalog, kabul görmeyi umarak pozitivizmin karşısındaki çaresiz boyun eğişidir. Hırsı Ramanujan'a bu savaşı yarım bıraktırmaz. Batı'nın dayattığı kanıtlar için daha çok çalışır. İlk makalesini Cambridge çatısı altında bastırır ve mistisizm ile ulaştığı bilgiye pozitivist bir kılıf bulmayı başarır. Bu gayreti, kahramanımızın dünyanın en eski yayınevine sahip olan bir üniversitenin makalesini basmasını hedefleyecek kadar dehasının farkında olduğunun da ispatıdır.

Ramanujan'ın Son Arzusu: Eve Dönüş

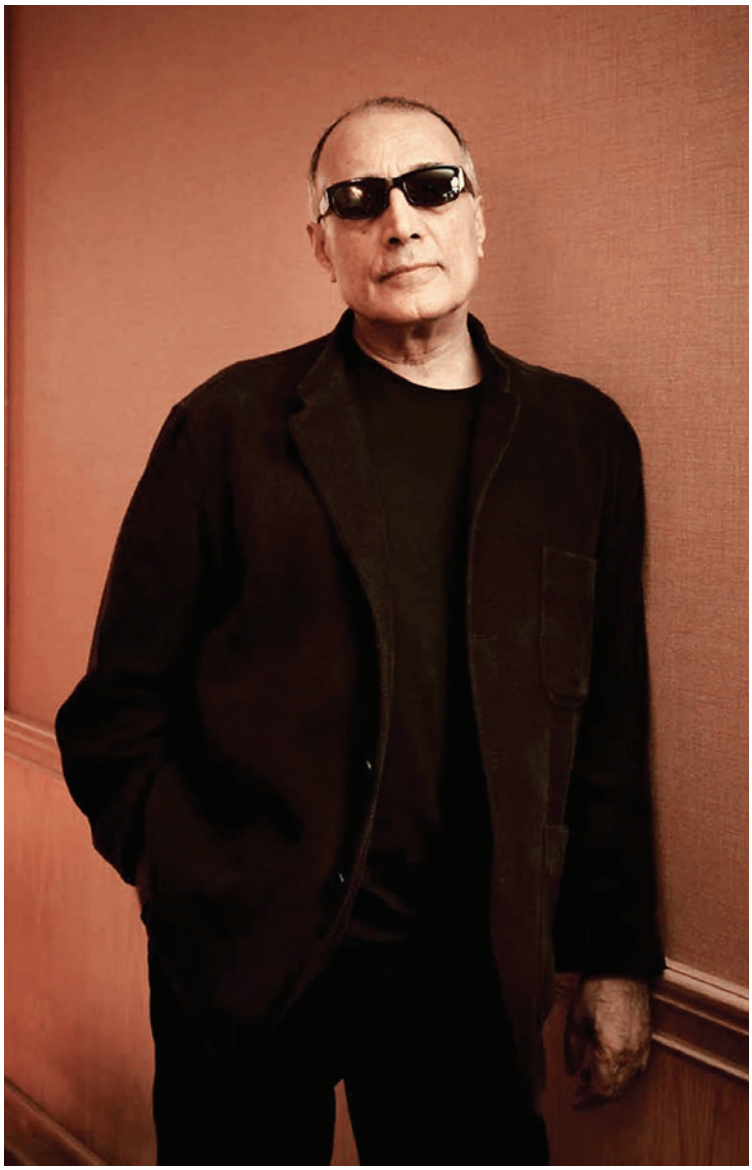
Dahilerin hayat öykülerinde verem ve intihar sıklıkla rastlanan iki olgudur. Uzun yaşasaydı Ramanujan da matematiğin babası olarak anılabilirdi. Newton kadar şanslı değildi, veremden kurtulamadı. İngiltere'de yaşadığı birkaç yılın on sekiz ayını sanatoryumda geçirdi. Ramanujan hastalığının sebebini, Brahman geleneklerine göre suyun üstünden geçmemesi gerektiği halde bu yolculuğa çıktığı için cezalandırılmasıyla açıklar. Bu yorum, Ramanujan'ın "eve dönüş" (nostos) vaktinin geldiğine vurgu yapar. Yaşadığı yabancılaşma, hastalığı ve savaş yıllarında kıtlıkla mücadelesi, emniyete kavuşma hissini güçlendirir. İngiltere'deki tüm deneyimlerinin yarattığı bu hisle bir an önce yuvaya dönmeyi ister. Yaşadığı ruhsal ve fiziksel zayıflığın ilerlemesi ile intiharın eşiğinden döner. Madras'a vardıktan bir yıl sonra otuz iki yaşında ölür. Çalkantılı ve kısa İngiltere macerasını bulduğu formüller sayesinde üstün başarı ile taçlandırır. En eski bilim otoritesi kabul edilen İngiliz Bilimler Akademisi'nin en genç ve ilk Hintli üyesi olarak adını yüz yıl sonra bile görünecek şekilde Cambridge'in kabarık listesine yazdırır.

Dahiler, insan eliyle yazılmış bir senaryonun güçlü karakterleri değil, âlemdeki büyük senaryonun kilit taşlarıdır. Bu yüzden seyirci için bir dahi ile sıfırdan, insan eliyle yazılmış, ortalama hasletlere sahip bir karakterle yaşadığı özdeşleşmenin boyutları farklıdır. Mevzu olan hikâye bir dehayı anlatıyorsa yönetmen ile seyirci bile zaman zaman aynı koltuğa oturup, aynı mesafeden aynı hikâyeye bakabilir. Filmin asıl belirleyicisi bir insanın sahip olduğu deha değil, bu insanı çevreleyen dönemsel ayraçların neler olduğu ve nasıl anlatıldığıdır. Matematik dehası Ramanujan için bu, kendini var etmek adına Birinci Dünya Savaşı İngiltere'sinde ırkçılığa karşı mücadele vermesidir.

Sonsuzluk Teorisi'ne, Ramanujan'a adanmış mesafeli bir hakkını teslim etme ya da en iyi ihtimalle bir tür vicdani rahatlama filmi olarak bakılmalı. Ramanujan, hastalık, savaş, intihar, ırkçılık, sömürgecilik gibi dehası kadar çektikleri çile ile de tarihe geçen birçok dahiye nazaran yine de şanslıydı. Zor geçen İngiltere yıllarına rağmen üstün gayreti ile dehasını insanlığın faydasına sunabildi. Turing gibi kendi vatanında intiharla sonuçlanacak kadar trajik bir hayat sürmektense, Ramanujan gibi çileli ve başarılarla dolu kısa bir ömrün son demini vatanında geçirmek muhakkak bir tercih konusudur. ■

Uzun yaşasaydı Ramanujan matematiğin babası olarak anılabilirdi. Newton kadar şanslı değildi, veremden kurtulamadı.

KİYARÜSTEMİ'NİN ARDINDAN



Sinema tarihine *Arkadaşımın Evi Nerede?* (*Khaneh-ye doost kojast?* 1987), *Zeytin Ağaçları Altında* (*Zir-i Dırahtan-i Zeytun*, 1994), *Kirazın Tadı* (*Ta'm Guilass*, 1997) gibi pek çok filmle adını yazdıran İran sinemasının ünlü yönetmeni Abbas Kiyarüstemi 4 Temmuz günü hayatını kaybetti. Yönetmen, yetmiş altı senelik ömründe onlarca filmin yanı sıra sinema üzerine titizlikle örülmüş, derin bir düşünce birikimini de ardında miras bıraktı.

Abbas Kiyarüstemi, sırtını kadim bir medeniyete yaslamanın özgüveniyle eserlerini verirken bunun rehavetine kapılmak yerine her daim yenilik arayışı içerisindeydi. Sineması gücünü hem yaslandığı bu sağlam temelden hem de yeniliğe ve farklılığa duyduğu arzudan alıyordu. Bilindik film çekme yöntemlerinin dışına çıkarak bir filmin ne olduğuna dair yeni tanımlar getirdi. Detaylı senaryoları ve belirli bir zaman çizgisini temel alan kurguları kullanmayarak farklı formlarda denemeler gerçekleştirdi.

Kiyarüstemi, basitin karmaşık doğası üzerine düşünmeye sevk eden her eserinde sinemanın bakir alanlarını keşfederek seyircinin idrakine sunuyordu. Sinemasının ham maddesini insan olmak teşkil ediyordu; doğal olarak her filminde yakın planda insana çeviriyordu kamerasını. Şair kimliğinden kaynaklı az sözle çok şey anlatma tavrı filmlerinde görüntüyle yazılmış şiirler olarak yer alıyordu.

İran'da başlayıp bir süre Avrupa'da devam eden ve Uzak Asya'da son bulan Kiyarüstemi'nin sinema serüveni evrensele ulaşmaya başarmıştı. Bu noktada yönetmenin filmlerini değerli kılan önemli unsurlardan biri beylik

laflar etmek yerine sert coğrafyanın yumuşak dili olmayı tercih etmesiydi. İtalya'da çektiği *Aslı Gibidir* (*Copie Conforme*, 2010) ve Japonya'da çektiği son filmi *Sevmek Gibi* (*Like Someone in Love*, 2012)'de yetiştiği kültürün dışındaki hayatları başarılı bir biçimde ele almasıyla bakış açısının evrensel boyutlara ulaştığını ortaya koyuyordu. Ancak Kiyarüstemi nerede film çekerse çeksin adımlarının onu götürdüğü yegâne evi, memleketiydi.

İran'daki yoğun sansür uygulamalarının film üretimini engellediğine dair kanaatlerin aksini ispatlar nitelikteki Kiyarüstemi sineması, en başından itibaren budandıkça fışkıran bir hâl üzerine ilerledi. Filmleri sık sık sansür mekanizmasına takılsa da yönetmen üretmekten hiçbir zaman vazgeçmedi. Ülkesinde film yapamadığı hâlde sürgünde film yapmayı neden tercih etmediğini bir röportajında "Bir ağacı kök saldığı yerden ayırıp başka bir yere taşırsanız, ağaç meyve vermez olur. Verse de, kendi yerindeyken vereceği meyve kadar güzel olmaz. Bu, doğanın kanunudur. Bence, ülkemi terk etmiş olsaydım, aynen o ağaç gibi olurdum." sözleriyle açıklıyordu.

İran Yeni Dalgasının birinci kuşak yönetmenlerinden Kiyarüstemi'nin filmleri ve bilhassa setleri ikinci kuşağın yetişmesinde de rol oynadı. Kiyarüstemi'nin asistanlığını yapan Cafer Penahi, Bahman Gobadi gibi isimler sonraki yıllarda uluslararası alanda dikkat çeken yapımlar üretti. Nitekim Cafer Penahi'nin *Beyaz Balon* (*Badkonake Sefid*, 1995) filminin senaryosunda hocası Abbas Kiyarüstemi'nin imzası vardı. Bolca şiddet ve cinsellik içeren filmlerin tüm dünyayı etkisi altına aldığı bir dönemde Kiyarüstemi'nin filmleri insana dair bir şeyler söyleme imkânı bulamayan pek çok sinemacıya sınırları nasıl zorlayacaklarını öğretiyor ve izlenecek yolları işaret ediyordu. Kendi yolunu tamamlayıp menzile ulaştığında Abbas Kiyarüstemi'nin ardından bu kubbede baki kalan, kıymeti bilinesi, hoş bir sadâ oldu. ■

NELER SÖYLEDİLER?

Kiyarüstemi'nin yapısalcılığının arkasında insanlık ve sevgi gizlenmiş olup yönetmen yaşama ümidini, kapalı ve hissedilemeyecek bir acayiplikle sunar. Onun varlığa karşı zarif yaklaşımında mistik bir yan bulunur. 2012 yılındaki görüşmemizin sonunda Kiyarüstemi sessizce şöyle dedi: "Uzun yıllar yaşamak ve yine filmler yapmak istiyorum. Ama sonunda herkes gibi ben de gideceğim. Üzüleceğim tek şey tabiatın aslı olan ve asla tekrarlanmayan, her zaman gizemli kalan güzelliğini, yani mevsimlerin değişimini görememek olacaktır."

Rıza Mirkerimi

Abbas Kiyarüstemi yerliliği yüceltmez, ama birtakım klişelere tutunarak evrensel olmak gibi bir kastı da yok. Devrimden önceki sinema çizgisini devrimden sonra koruyan nadir yönetmenlerden. Moda konulara yoğunlaştığı söylenemez, bununla birlikte "Kiyarüstemi sendromu" diye anılan bir yönetmenlik üslubunu etkilediği açık. Sıradan olandaki mucize, star hatta profesyonel olmayan oyuncular, tabiatın sunduğu umut işaretleri, gündelik hayattan yükselen sesler... Deprem, intihar, boşanma gibi yıkıcı olgular bir başka açıdan başka türlü görülebilir.

Cihan Aktaş

RİTMİ HİSSET

MÜZİĞİ YAKALA

Hayattaki tek amacı müzik yapmak olan Frankie Wilde yüksek doz müzik almaktan bir gün sağır olursa ne olur? Tabii ki boş durmaz ve müzik yapmaya devam eder. Dış dünyayla tüm işitsel bağlantısını koparmak zorunda kalan Frankie, hareketin gücünü keşfettiğinde önünde yepyeni bir sayfa açılıyor ve mockumentary türündeki *Süper Dj* (*It's All Gone Pete Tong*, 2004) filminde müziğe hükmedebilmek için onu hissetmenin yeterli olduğunu kanıtlıyor.

KÜLLERİNDEN DOĞMAK

Berlin'in Sesi (*Berlin Calling*, 2008)'nde müzik tutkusuna sarılarak hayatta kalmayı başaran DJ Ickarus'un madde bağımlılığı tedavisi sürecinde çıkardığı, filmle aynı adı taşıyan müzik albümünün hikâyesini anlatıyor. Paul Kalkbrenner'ın müziğine ve başrolüne hayat verdiği film soundtrack albümünde yer alan "Gebrunn Gebrunn" parçası ise yalnızca Ickarus'un değil, Berlin elektronik müziğinin de küllerinden doğduğunu gösteriyor.

İSYAN

İllegal müzik çetesi Six Drummers, "Dikkat bu bir konserdir!" diyerek umulmadık ortamlarda ansızın belirmeyi çok seviyor. Bildiğimiz müzik aletleri dışında kalan her şeyi enstrüman olarak kullanan, dışlanmış ve isyankâr müzisyenler olarak yerleşik tüm müzik kurallarını alt üst etmeye kararlılar. *Yaşamın Ritmi* (*Sound of Noise*, 2010)'nde karşımıza çıkan bu müzik anarşistlerinin birbirinden tuhaf altı konserinin her biri klasik müziğe karşı bir manifesto niteliğinde.

Tatil Filmleri

Jaws, *Elly Hakkında*, *Tatil Zamanı* ve *Küs Kardeşler Limited Şirketi*, eğlence ve dinlenme anlamına gelen tatilin talihsizliğe dönüşebileceğini de gösteriyor.

İyi Polis Kötü Balık

NESİBE SENA ARSLAN

Steven Spielberg imzalı *Jaws* gişe rekortmeni yaz filmlerinin ilki olmasıyla hâlâ konuşulmaya devam ediyor.

Valizlerin kaybolması, uçağı ya da otobüsü kaçırmak, güneşlenirken uyuyakalıp ıstakoza dönmek... Bir tatili en çok hangisi berbat edebilir? Tabii ki köpek balıkları! 20 Haziran'da gösterime girmesinin kırk birinci yılını dolduran *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) "blockbuster" filmlerin ilki olmasıyla da sinema tarihinde çok konuşuldu, konuşulmaya da devam ediyor.

Hikâyeyi hepimiz, filmi izlememiş olanlar dahi, bir şekilde biliyoruz. Yazlıkçıların tatil mekânı Amity adası sahillerinde o yaz dev bir köpek balığı dehşet saçmaktadır. Kayıtlara geçmeyen birkaç ölüm vakasından sonra polis şefi Brody, belediye başkanının yaz turizmini kurtarmak adına çıkardığı engellere rağmen balığın peşine düşmek için ekibini toplar. Böylece sudan korkan Brody, yaşlı ve kaçık bir köpek balığı avcısı Quint, genç ve heyecanlı okyanus bilimci Hooper denize açılır. Edebiyatta "Amerikan Rönesansı" olarak adlandırılan dönemin belirleyici eserlerinden *Moby Dick* gibi *Jaws* da, korkutucu bir balık, çılgın bir kaptan ve maceralı bir deniz yolculuğu ile Amerikan sineması için de kilometre taşı olur. Yani, "denizlerdeki korkuyla yüzleşmek" teması Amerika'da rüzgârın yönünü tekrar tekrar değiştirir.

Yeni Hollywood

İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood fazlasıyla kan kaybetmiş, can çekişir haldeydi. Film izleme alışkanlıkları değişmiş, televizyonun etkisiyle sinemaya gitmek revaçtan düşmüştü. Klasik stüdyo sisteminin de çöküşüyle Hollywood, altın çağının standartlarından farklı bir yöntem geliştirmeliydi artık. Yeni Amerikan sinemasının sınırlarını belirleyen film *Jaws* olur. Aynı dönemlerde çekilen *Baba* (*The Godfather*, Francis Coppola, 1972), *Günah Tohumu* (*Carrie*, Brian De Palma, 1976) ve *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) ile birlikte düşünüldüğünde Yeni Hollywood, pazarlaması kadar anlatı ve görsellik bakımından kökten farklılıklar gösterir. Bu, bir anlamda Amerika'da "auteurlerin" doğuşu anlamına da gelir.

Jaws'un gösteriminden önceki üç gün boyunca televizyonda dönen tanıtım reklamıyla yakalanan ticari başarı, 1975 sonrası için pazarlamanın biçimini yeniden tanımlar. Televizyonun hayatımıza girmesiyle büyük bir darbe alan film endüstrisi böylelikle "düşmanını" en yakınında tutarak, hatta sektörün kalbi hâline getirerek yeniden can bulur. Bir diğer değişiklik gösterimin girdiği salon sayılarında olur. Şaşırtıcı değil, çünkü "blockbuster" demek zaten gişe

hasılatı demek. Reklam yayınlarıyla ülke geneline ulaşımın kolaylaşması gösterimlerin ülkede aynı anda yapılmasının önünü açar. *Baba* ile başlayan geniş çaplı gösterim, *Jaws* ile başarıya ulaşır. Böylece *Jaws*, *Baba*'nın toplam gişesini birkaç ay gibi kısa bir sürede geçer.

Jaws Efsanesi

Peki, sinema tarihindeki önemi bir yana, *Jaws* nasıl bir film? Spielberg, henüz kariyerinin başında genç bir yönetmen olmasına rağmen aksiyon sahnelerinin hakkını verir. Köpek balığının filmin handiyse tamamında açıkça görünmemesi, iki notadan oluşan meşhur müziğiyle sadece "canavarın" geldiğini anlamamız iyi bir gerilim yaratır. Fakat aynı başarı ne yazık ki karakterler arasındaki gerilim için geçerli değil. Karakterlerin kullanılan mekanik köpek balığı kadar sahte, basmakalıp olmasıysa bunun en büyük sebebi. Örneğin, kaçıklığıyla Quint ya da müşkülpesentliğiyle belediye başkanı neredeyse unutulmaz Yeşilçam tiplemeleriyle yarışabilir.

Karakterlerin ve aralarındaki çatışmanın zayıflığı, *Jaws*'dan sonra peyda olan "yaz filmleri" sınıflandırmasının da bir anlamda alametifarikası olur. İnsan-balık çatışmasının seyirlik keyfinin yeterli olduğu *Jaws* için "sahne arkası" hikâyeler de filmi "efsaneleştirir." Mekanik balığın bir türlü istenildiği gibi kumanda edilememesi, suya bırakılan balığa "su kaçması", sık sık bozulması gibi aksiliklerle 55 gün olarak planlanan çekim takvimi 159 güne çıkar; 3,5 milyon dolar olarak belirlenen bütçe 8 milyonu bulur. Bunun gibi hikâyeler filmin uzun ömürlülüğünü desteklerken -1977'de *Yıldız Savaşları*'yla (*Star Wars*, George Lucas) hepten pekişecek olan- "kült film" kültürünün de temelini atar. Böylece, yapım süreci üzerine konuşulanlar, çekilen belgeseller, yazılan hatıralar, yani bütün bir ıvır zıvır bilgi, filmin bile önüne geçer. Sonuçta, bu su bizi aşar. ■

Hayat Devam Ediyor

BETÜL DURDU

Elly Hakkında tatile çıkan bir grup arkadaşın söyledikleri küçük bir yalanın yalanlar zincirine dönüşerek gerilim dolu anlar getirebileceğini anlatıyor.

Çoğu zaman hiç düşünmeden, öylece uyduruverdiğimiz "beyaz" yalanlar hayatımızı ne kadar etkileyebilir? Kendimizi bir kaosun ortasında bulmak için Amazon ormanlarında kanat çırpan kelebeğe ihtiyacımız yok çünkü küçücük bir gerçeği saklamak ipin ucunu kaçırmak için bazen fazlasıyla yeterli. Asgar Ferhadi'nin 2009 yapımı filmi *Elly Hakkında* (*Darbareye Elly*) bir grup arkadaşın aileleriyle birlikte çıktıkları tatilde bir gerçeği gizlemek için söylenen küçük bir yalanın nasıl yalanlar zincirine dönüşerek beraberinde gerilim dolu anları getirebileceğini anlatıyor. Anıldığında rahatlamayı çağrıştıran tatil kelimesi de *Elly Hakkında*'da böylece kâbustan başka bir şey ifade etmez hale geliyor.

Film uzun yıllar sonra Almanya'dan dönen eski arkadaşları Ahmet için bir grup ailenin beraber hafta sonu tatiline çıkmalarıyla başlıyor. Niyetleri Alman eşinden yeni boşanmış Ahmet'i bu kez İranlı bir kadınla evlendirmek. Bu sebeple geziye Ahmet ile tanıştırılmak üzere Sepideh'nin kızının öğretmeni Elly de davetli. Ancak olayların tahmin ettiklerinden çok daha farklı bir yöne kaymasıyla herkes Elly'nin aslında kim olduğunu sorgulamaya başlıyor. Elly ansızın ortadan kaybolurken hakkında kimsenin bilmediği bir dolu sır da ortaya dökülüyor ve geride kalanlar gerçeğe ulaşmakla günü kurtarmak arasında karar vermek zorunda kalıyor. Bu süreçte ise küçük topluluktaki sosyal ilişkilerin seyri değişiyor ve filmin hikâyesini Elly hakkındaki sorular belirliyor.

Yönetmen başlangıçta neşeli aile görüntüleriyle seyirciyi "duygulu bir aile draması" izleyeceği yönünde ikna ediyor etmesine fakat hikâye öyle bir yere evriliyor ki bir anda soğuk rüzgârlar esmeye başlıyor ve film psikolojik bir drama olup çıkıveriyor. Tanıdıklarını sandıkları Elly'nin tam adını bile bilmemeleri gerilimin ilk etapta kimliksizlikten doğmasına yol açarken grup içindeki diğer ilişkilerde saklanan gerçeklerin eklenmesiyle biçare tatilcilerin birbirine güvensizliği had safhaya ulaşıyor.

Elly Hakkında, gerçek kimliği merak konusu Elly karakteri üzerinden İran'da kadının yerini ve aile içi ilişkileri sorguluyor ve günümüz insanının gerek sosyal gerek ikili ilişkilerdeki kafa karışıklığını ortaya koyuyor. İran orta sınıfındaki geleneksel düşünce ve modern yaşam arasındaki zıtlıkları namus kavramıyla tartışmaya açan yönetmen, çıkarlar söz konusu olduğunda bir kadının namusunu kurtarmanın çok da elzem bir davranış olarak algılanmamasının altını çiziyor. Gruptaki-

ler Elly'yi yalan söylediği gerekçesiyle yargılarken başlarının belaya gireceklerini anladıkları anda aynı yoldan yürümekte bir sakınca görmüyor. Yalanın ne'liği, hayatlar üzerindeki etkisi, küçük bir yalanın hayattaki belirleyiciliği gibi meselelere büyük laflar etmeden tek tek uğruyor film. Mesele yalan olunca da taraf tutmaktan imtina eden kamera sürekli yeni bir yalanın ortaya çıkmasından dolayı konumunu sabit kılmayıp farklı bakış açılarının seyrine imkân tanıyor.

Filmin biçimsel özelliklerine bakıldığında yönetmenin aktüel kamera tercihi özellikle uçurtma sahnesinden itibaren filmin gerçekliğini sağlamada, gerilimin dozunu ayarlamada önemli rol üstleniyor. Yönetmenin bu basit sinematografisi hikâyeyi gündelik hayatın bir parçası haline getirirken benzerleri arasında farklı bir konuma taşıyor. Müzik yerine yalnızca doğal ortam kullanılıyor. Deniz dalgalarının sesi psikolojik gerilime doğal bir zemin oluşturuyor.

Elly Hakkında Asgar Ferhadi'nin hayatın bizzat kendisinden yola çıkarak oluşturduğu ve aynı kesimleri ele aldığı *Çarşamba Ateşi* (*Chaharshanbe-soori*, 2006) ve *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011) filmleri arasında başarılı bir yapım olarak yerini alıyor. Farhadi hayatın tüm ritimlerine yer verdiği filminin son sahnesinde ise "tatilin" gelip geçtiğini ve hayat meşgalesinin devam ettiğini haber veriyor. ■

Kişisel Zaman Toplumsal Mesele

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

***Tatil Zamanı* eski filme atıflar yapıp, macera ve esprileri güncellemekle yetinmez, bu türün tüm filmlerinde seyirci üzerine boca edilen klişe yan hikâyeleri de alaya alır.**

Tatil, çalışma yılı boyunca iş, okul, koşturmaca, soğuk hava, az güneş ışığı, az enerji yüzünden ertelenen bütün eğlencenin, çılgınlığın, paylaşımın yaşanması için ayrılmış zaman dilimi. Romantik, nostaljik hatta biraz fantastik vasıflar yüklenen tatil özlendiği sürece güzel, belki de bu kadar fazla anlam yüklendiği için hemen tüm özlenenler gibi de kavuşulduğunda hayal kırıklığından ibaret. Tatilin bizler için bir diğer anlamıysa, sinema salonlarının tenhalaşması, sinema sezonu içinde gösterim şansı bulamayan, görece dar kitlelere hitap eden filmlerin birbiri ardına piyasaya çıkması. Tabii çözümler üretmek konusunda mahir olan Hollywood'un sıkıcı yaz sezonu için ürettiği reçeteler yok değil. Bunların önemli ayaklarından olan ve "yaz blockbuster'ı" ismiyle anılan tatil filmleri her yıl birkaç vasat örnekle sinema salonlarının yaz boyunca ayakta kalmasına yardım ediyor.

Tatil filmleri denince akla gelen yaz aşkları, gençlik filmleri, yolculuklar ve tabii olmazsa olmaz aile tatilleri. En az sinema endüstrisi kadar yaşatılması gereken bir kurum olan ailenin tatiller vesilesiyle bir araya gelmesi, yıl boyunca örselenen bağlarının kuvvetlenmesi, birlikte vakit geçirip güzel anılar biriktirmesi ve belki en önemlisi bu anıları fotoğraf albümlerinde -bugün artık Instagram'da- bir araya getirip paylaşması, anlatması ve dosta düşmana göstermesi gerekiyor. Chevy Chase'in başrolünü oynadığı ve Griswold ailesinin amansız ve ölümüne tatil macerasını perdeye taşıyan *Vacation* (1983) bu silsilenin unutulmaz örneklerinin başında gelir. Griswold ailesinin tatil maceraları o kadar sevilir ki defalarca yeni versiyonları ve devam filmleri çekilir. *Vacation*'ı *European Vacation* (1985), *Christmas Vacation* (1989), *Vegas Vacation* (1997) izler.

Chevy Chase ileri yaşında, azimle eğlenmeye çalışan aile babası rollerini bıraksa da Griswoldların tatilleri bitmez. 83'teki filmin oğul Griswold'u Rusty, yetişkin olur ve kendi ailesiyle unutulmaz tatilini inşa etmek için tıpkı orijinal filmde olduğu gibi Walley World'e doğru yollara düşer. Ed Helms'in bayrağı Chevy Chase'den devralmasıyla *Tatil Zamanı* (*Vacation*, 2015) ortaya çıkar.

Eski Klişeye Karşı Yeni Klişe

Günün birinde, birdenbire ailesini tatmin edememiş bir baba olduğunu fark eden Rusty, karısı ve iki çocuğunu Amerika'yı bir baştan bir başa karayoluyla geçeceği yolculuğa sürükler. 2015 model *Vacation*'da -tıpkı eski filmde olduğu gibi- aile yol boyunca üst üste gelen talihsizliklerle mücadele ederken, aile tatili filmlerinin klişeleriyle bir bir karşılaşır. *Tatil Zamanı* eski filme atıflar yapıp, macerayı ve esprileri güncellemekle yetinmez, bu türün hemen tüm filmlerinde seyirci üzerine boca edilen klişe yan hikâyeleri de alaya alır. Bir aile tatilinin olmazsa olmaz kazanımları kıvamındaki "hayatta en önemli şey ailedir", "aksilikler olsa da yoluna koymayı başarırız", "önemli olan varılacak yer değil, yolculuğun kendisidir", "önyargıyla yaklaştığınız insanlardan beklenmedik yardımlar görebilirsiniz" gibi mottolar *Tatil Zamanı*'nda da kendine yer bulur. Ancak bu klişeler dile getirildikten hemen sonraki sahnede hunharca yalanlanır: Anı yaşamayı hayal ettiğin tatilde sadık olman gereken eş, yakandan düşmeyen çocuklar, yaramazlıklarıyla usandıran küçük kardeş ayak bağına dönüşebilir. Aksilikler başladı mı asla yalnız gelmez; çölün ortasında yolunu kaybettiysen, benzinin biter, sonra araban arızalanır, o da yetmezse infilak eder. Yolculuk berbat geçti diye vardığın yerde bir harikalar diyarı bulacağının garantisi yoktur. Kız kardeşinin ve eşinin ahlâksız teklifleri gerçeklik payı olabilir. Bir kamyon şoförünün sana ve çocuklarına yardım etmiş olması onun gerçekten de pedofil olmadığı anlamına gelmez. Yıllardır hayal ettiğin Avrupa seyahati asla hayal ettiğin şekilde gerçekleşmez.

Yer yer zeka pırıltıları gösterse ve eğlenceli bir seyirlik olmayı başarsa da yeni *Vacation* tüm bu klişeleri tiye aldıktan sonra eski filmden daha komik ve sulu bir biçimde yeniden inşa etmekten geri durmaz. Aile seni komik durumlara düşürse de içinde rezil olmadan barınabileceğin daha iyi bir alternatifi yoktur. Neticede sistemin aileye, ailenin de sisteme ihtiyacı vardır. Kutsal aile kutsal günlerde bir kez daha kutsanır, Tanrı Amerika'yı korumaya devam eder. Çılgın eğlenceyle doldurulması gereken yeni bir iş tanımına dönüşen tatil mesaisi bir kez daha misyonunu tamamlar. ■

Arayarak Var Olmak

RÜVEYDA TEMEL

***Küs Kardeşler Limited Şirketi* klişe bir aile tatili, yolculuk ve olgunlaşma hikâyesinden masalsı ve karnavaleks bir evren yaratır.**

Wes Anderson'ın *Küs Kardeşler Limited Şirketi* (*The Darjeeling Limited*, 2007) uzun zamandır görüşmeyen üç kardeşin Hindistan seyahatinde yaşadıklarını konu alır. Babalarının ölümünden yaklaşık bir yıl sonra ilk defa trende bir araya gelen kardeşler, birlikte zaman geçirmeyi deneyecekleri bu uzun tatilin amacının, kendilerini keşfetmek ve birbirlerine kenetlenmek olduğu üzerine anlaşırlar. Ancak bu anlaşma hususunda hiç de samimi değildirler. Çünkü birbirine yabancı gibi olan kardeşler arasında, güven duygusu yoktur. Sırların ortaya dökülmesi, abinin diğer kardeşlerin gitmelerini engellemek için pasaportlarına el koyması güvensizliğin ilk işaretleri olur.

İntihar etmeye çalışan ancak becerremeyen, kafası sargılı Francis (Owen Wilson), kardeşleri üzerinde hâkimiyet kurmaya çalışır. Sevgilisinden ayrılmayı düşünürken onun hamile olduğunu öğrenen ve baba olma korkusuyla yaşayan Peter (Adrien Brody) babasının eşyalarına takıntılıdır. Eski sevgilisini unutamayan Jack (Jason Schwartzman) ise bir yandan onun eski mesajlarını dinlerken diğer yandan trende limonata dağıtan kızla yakınlık kurar. Üç kardeşin ortak özelliğiyse kocaman adamlar olmalarına rağmen hâl ve hareketleriyle küçük birer çocuğu andırmalarıdır. Trende başlarına olur olmadık işler açarlar, babalarının eşyalarını paylaşamazlar. Bu çocuksu tavırların temelinde ise yönetmenin hemen hemen her filminde değindiği problemli aile teması öne çıkar.

Bir Olgunlaşma Serüveni

Yönetmenin *Tenenbaum Ailesi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001) ve *Moonrise Kingdom* (2012) filmlerinde yer verdiği dağılan aileler, yıpranan aile bağları ve aile sevgisinden mahrum çocukların vaziyetleri burada da işlenir. Buradaki ilgisiz ebeveyn, eşinin cenazesine katılmayan, çocuklarını daha önce de terk etmiş ve en son Himalaya eteklerindeki bir manastırda rahibe olan annedir. Filmde ölümü dışında pek bahsi

geçmeyen babaysa eşyalarıyla hayat bulur. Kardeşlerin anneyi arayışında, babanın eşyalarına bağlılıkları ve onun ilgisi hakkında tartışmalarında sevgi ve ilgi yoksunluğunun izleri vardır.

Geçmişe takılıp kaldıkça kardeşler olgunlaşamaz, bağımsız bireyler olamazlar, hâlâ annelerine kavuşma ümidiyle aile bağlarını düzeltebileceklerine saf bir şekilde inanırlar. Ancak yolculukta yaşadıkları her hayal kırıklığı, bugüne kadar gerçeklerden kaçma eğiliminde olan kardeşlerin, içinde bulundukları durumu kabullenmelerini sağlar. Yaşadıkları kırılmalar, atlattıkları her merhale kardeşleri olgunlaştırır. Bu değişimle beraber birbirleriyle yakınlaşan kardeşler arasında bağ ve güven duygusu da gelişir. Babalarının ölümüyle bir araya gelen kardeşler, annelerini bulup yeniden kaybetmeleriyle birbirlerinin ve kendilerinin farkına varırlar. Ellerinde bir yük olarak taşıdıkları bavullarından yani geçmişlerinden kurtulmalarıyla özgürleşmeleri de bu ruhani yolculuğun neticesinde ulaşılan Nirvana'nın temsili gibidir.

Anderson'ın Büyülü Dünyası

Klişe bir yol ve olgunlaşma hikâyesi olabilecek filmi özel yapan yönetmenin kendine has üslubudur. Geri plandaki iç karartıcılığa rağmen renkli ve fantastik bir dünya kurulur. Yönetmen duygular arası geçişlerde denge kurarak seyirciyi yönlendirmez. Kahkahalarla güldürmez, melodrama da mahal vermez. Hüzün ve sevinç, gerçekle hayal kol kola ilerler. Kardeşlik, aile, ölüm, beraberlik, özgürlük gibi konular, ince bir mizahla kurgulanır.

Filmde mekân, görsellik ve müzik kullanımındaki ayrıntılar göze çarpar. İç yolculuk, Uzakdoğu öğretileri ve mistisizm dendiğinde ilk akla gelen yerlerden olan Hindistan'ın canlı havası, yönetmenin pastel renkleriyle bütünleşerek görsel bir şölene dönüşür. Kaplan figürü, trenin yolunu kaybetmesi gibi fantastik unsurlarla gerçeküstü bir anlatım dili kurulur. Bu masalsı ve karnavaleks yapı filmi daha da canlı kılar. Hint ezgileri ve kullanılan diğer müzikler filme kolaj havası katar. Kardeşlerin elden ele dolaştırdıkları renkli bavullar, titiz kadrajlar, takıntı hâline gelen simetri ve kuş bakışı sahnelerle Anderson imzası her yerdedir. Yönetmenin diğer çalışmalarıyla bütüncül bir yapıda olan film, türün diğer örneklerinden ayrı, özgün bir eser olarak karşımıza çıkar. ■

SERTAN ÜNVER & SUZAN GÜVERTE

DÖNEMİN VE MÜZİĞİN RUHUNA SADIK KALDIK

SÖYLEŞİ: KORAY SEVİNDİ-BETÜL DURDU

Türk rock müziğinin efsane gruplarından Blue Blues Band'in iki müzisyeni Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı'nın hikâyesi *Blue* belgeselinde beyazperdeye taşınıyor. Türk sinemasında pek fazla örneğini izlemediğimiz müzisyen belgesellerinin iddialı bir örneği olmaya aday *Blue* için yetmişe yakın müzisyen ile röportaj yapıldı, grubun daha önce çok az kişi tarafından seyredilmiş arşiv görüntülerine ulaşıldı. Çekimleri hâlihazırda devam eden filmin en geç 2017'nin ilk aylarında gösterilmesi planlanıyor. Belgeselin yönetmeni Sertan Ünver ve yapımcısı Suzan Güverte *Blue*'nun hazırlık ve çekim süreçleri hakkında sorularımızı yanıtladı.

Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı hakkında belgesel yapma fikri nasıl ortaya çıktı?

Sertan Ünver: Hayalin başlangıcı Kerim Çaplı'nın vefat ettiği döneme uzanıyor. İsmini biliyor, maceralarını duyuyordum. Ancak her anlamda ne kadar sıra dışı bir hikâyesi olduğunu anlamam, şu anda filmin röportaj editörlüğünü yapan Serkan Seymen'in *Roll* dergisi için hazırladığı dosyayı okumamla oldu. Bu hayal yıllarca rafta kalıp tozlandıktan sonra, nihayet 2014 yılı sonlarında hayata geçme fırsatı buldu. Ardından Yavuz'un hikâyesini de dahil etmeye karar verdik. Zira hem müzikal deha hem de trajik detaylar anlamında çok fazla kesişen noktaları vardı. Amacımız, bir gruptan yola çıkarak iki büyük müzisyenin kafalarının içine girmek ve neyin eksik olduğunu, hikâyenin neden yarım kaldığını her boyutuyla ortaya koymak.

Suzan Güverte: Yavuz Çetin'in bilinen birçok, Kerim Çaplı'nın ise gizli ama büyük bir hayran kitlesi var. Film fikrini ortaya çıkardığımızda aslında uzun zamandır talep edilen bir konu olduğunu anladık.

Amacımız, iki büyük müzisyenin kafalarının içine girmek ve neyin eksik olduğunu, hikâyenin neden yarım kaldığını her boyutuyla ortaya koymak.

Projenin hazırlık sürecinde neler yaptınız?

SÜ: Araştırma süreci bir yıl sürdü, kimlerle konuşmamız gerektiğine karar verdik. Yoğun bir arşiv çalışması yaptık, hâlâ da devam ediyor. Arşivleme konusunda ülkece sıkıntılıyız sanırım, yine de hayal bile edemeyeceğimiz görüntülere ulaştık.

SG: Film için yaklaşık yetmiş müzisyenle röportaj yapıldı. Her röportajda hikâye yeniden şekillendi. Filmin çekimleri hazırlık süreciyle birleşti, çünkü hakkında film yaptığımız müzisyenlerle ilgili birçok bilinmeyen var.

Projede kimlerle çalıştınız? Bu kişileri neye göre belirlediniz?

SÜ: Proje danışmanımız Yekta Kopan. Kendisi en başından beri işin içinde, her konuda fikir alışverişinde bulunuyoruz. Görüntü yönetimi danışmanımız ise daha önce Iron Maiden, Red Hot Chili Peppers, Slipknot gibi müzisyenlerle çalışan Yon Thomas. Onunla da çekim aşamasından önce filmin görsel yapısıyla ilgili uzun toplantılar yaptık.

SG: Sinema için belgesel yapma amacında olduğumuzdan her adımda filmi yükseltecek fikirler bulmaya çalıştık. Hikâye noktasında Kurtcebe Turgul'a, müzisyen ilişkilerinde MÜYAP'a, yapım modelinde Zeynep Atakan'a danıştık. Filmde iki ana karakter ve paralel giden üç hikâye var. Bütün bu noktaları seyircinin de takip edebileceği şekilde birleştirmek ve aynı zamanda büyüsünü bozmamak amacındayız.

Müzisyenlerin ailelerinin belgesele bakış açısı ne yöndeydi? Destek aldınız mı?

SÜ: İlk başta biraz şüpheyle yaklaştılar. Geçmişte gerçekleşmeyen projeler için kapılarının sıklıkla çalındığını düşünürsek haklılar da. Ancak yüz yüze geldiğimiz ve derdimizi anlattığımız andan itibaren bize tam destek oldular. Hem arşivlerindekileri hem de akıllarındakileri bizlerle paylaştılar.

SG: Aileleri ve en çok da arkadaşları... Ben projeye başladığımızda gelecek katkıy-

Her röportajda hikâye yeniden şekillendi. Filmin çekimleri hazırlık süreciyle birleşti, çünkü müzisyenlerle ilgili birçok bilinmeyen var.

la ilgili şüphe duyuyordum ancak başladığımız anda bütün kapılar açıldı. Türkiye'de çok ünlü olduğu için ulaşmakta problem yaşayacağımızı düşündüğümüz müzisyenler bize aynı gün içinde randevu verdi. Bu da bize doğru bir iş yaptığımız konusunda güven verdi.

Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı bugün müzik yapan birçok ismin müziğe başlama sebebi. Bu müzisyenlerin hatıralarına ve görüşlerine belgeselde yer verildi mi?

SÜ: Röportaj talebiyle bağlantıya geçtiğimiz herkes çok mutlu oldu, böyle bir işe kalkıştığımız için. Sonrasında çekim aşamasında da gördük ki, bu ikilinin yeri ayrı. Müzisyenliklerine ve kişiliklerine müthiş bir saygı var. Herkes alçakgönüllülük ve samimiyetle anılarını paylaştı, geçmişe dönerek Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı'yı yorumladı. Ne yazık ki hep "keşke" ile biten yorumlardı bunlar.

SG: Belgeselde Teoman, Aylin Aslım, Batuhan Mutlugil, Deniz Arcak gibi birçok isim var.

Blue Blues Band'in diğer üyeleri Batu Mutlugil ve Sunay Özgür'ün belgesele nasıl bir katkıları oldu?

SÜ: Batu Mutlugil, projeyle ilgili ilk görüştügümüz isimdi, zira onun desteği olmadan bu işin altından kalkmamız çok zordu. İkilinin hayatıyla ilgili çok önemli bir yol gösterici oldu. Sunay Özgür de desteğini hiç esirgemedi, tüm bildiklerini ve düşündüklerini bizlerle paylaştı. İki isimle de saatler süren sıra dışı söyleşiler yaptık.

Proje sürecinde sanatçıları daha yakından tanıdınız. Yavuz Çetin ve Kerim Çaplı'nın Türk rock müziğindeki yeri hakkında ne düşünüyorsunuz?

SÜ: Müzisyen olarak herkesin hakkını teslim ettiği isimler zaten. Özellikle Yavuz'un müzikal anlamda taviz vermemiş ve ağır bedelleri göze alarak hayalinin peşinden gitmiş olması önemli. O dönemi düşünürsek, Türkçe sözlü müzik yapma konusundaki ısrarı da... Gitarist olarak etkisinden bahsetmeye gerek yok zaten. Kerim Çaplı ise tam bir yeraltı efsanesi gibi. Çok az insanın izleme şan-

sına eriştiği, her şeyi çalabilen, başka bir boyutta yaşayan bir dahi. Yetenek bazlı düşünürsek, şu anda Kerim Çaplı'nın dünya müziğindeki yeri hakkında konuşuyor olmalıydık.

Belgesel iki müzisyenin Blue Blues Band'de beraber çaldıkları dönemi mi ele alıyor? Öncesi veya sonrasında çalışmalarını da belgesele dahil ettiniz mi?

SÜ: Ana eksenimiz, ikilinin kesişme noktası olan Blue Blues Band. Ancak sık sık geri dönüşler yaparak diğer dönemlerini de irdeliyoruz. Müzikal ve psikolojik açıdan nasıl bir evrim geçirdiklerini anlayabilmek adına bu önemli. Yavuz'un lise ve üniversite zamanlarını, Kerim Abi'nin Amerika günlerinde yaptıklarını da filmde bulabileceksiniz.

Yavuz Çetin'i eşsiz gitar performanslarıyla kendine has müziğiyle tanıdık. Kerim Çaplı ise Türkiye'de pek tanınmasa da yurtdışında Jimi Hendrix gibi birçok önemli isimle çalışmıştı. Belgesel iki müzisyenin bilinmeyen yönlerini de açığa çıkarıyor mu?

SÜ: Kerim Çaplı'nın durumu enteresan, ulaştığınız her cevap beş yeni soru doğuruyor. Bugün bile öğrendiklerimiz bizi şaşırtmaya devam ediyor. Dünyada eşi az bulunan bir müzisyen. Onun Amerika'da geçen çocukluğu ve orada yaptığı çalışmalarla ilgili bilinmeyenlerin peşine düştük. Ayrıca bir türlü bitiremediği solo albümünün hikâyesi ve çok az kişinin dinlemiş olduğu kayıtları da filmde yer alacak.

Yavuz'un da özellikle neden böyle bir sonu tercih ettiğiyle ilgili insanlara bir fikir verebileceğimizi ve onu biraz daha iyi anlamalarını sağlayabileceğimizi düşünüyorum.

Avrupa ve Hollywood sinemasında müzisyen belgesellerine sıklıkla rastlıyoruz. Ancak *Blue* Türkiye'deki ilklerden sanırım. Sizce nasıl bir fark yaratacak?

SÜ: Mümkün olduğunca o dönemin ve konu edindiğimiz müzik türünün ruhuna sadık kalmaya çalıştık. Bu doğrultuda, özellikle kurgusal anlamda farklı bir şey ortaya koymaya çalışıyoruz.

Dönemin ve müzik türünün ruhuna sadık kalmaya çalıştık. Özellikle kurgusal anlamda farklı bir şey ortaya koymaya çalışıyoruz.

Popüler müziğin piyasaları ele geçirdiği bir dönemde *Blue* belgeseli rock müziğine ilgi uyandırabilir mi?

SÜ: Rock müziğine zaten bir ilgi var. Artık her şeye rahatlıkla ulaşılabildiğini düşünürsek, her müzik türünün belli bir kitlesi var. İlgi uyandırmanın dışında insanların daha bilinçli ve üzerine kafa yorarak müzik dinlemesine katkı yapmak daha doyurucu bir ödül olur.

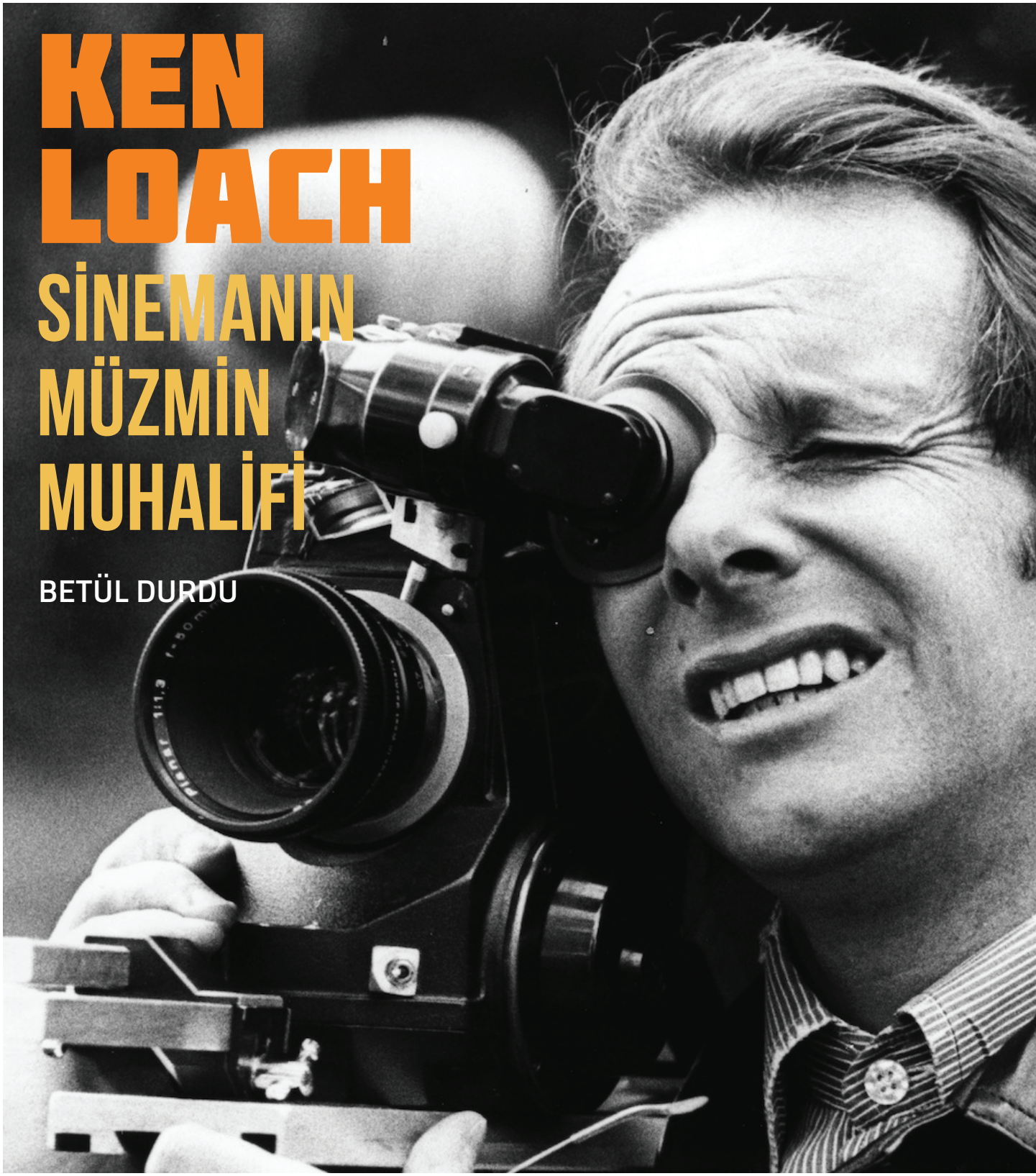
SG: Umarım bu tür belgesel filmlere de daha çok ilgi uyanır ve taleple birlikte bu tür kahraman hikâyeleri daha çok anlatılır.

Belgeselin yapım süreci şu an hangi aşamada?

SG: Filmin Türkiye çekimleri tamamlandı. Kerim Çaplı'nın anıları ve onunla çalmış müzisyenlerle görüşmek için Amerika çekimimiz olacak. Temmuz'un sonunda bir hafta sürecek bu çekim bittiğinde uzun bir kurgu süreci başlayacak.

Belgesel seyirciyle ne zaman buluşacak?

SG: 2016'nın sonu ya da 2017'nin başında açılış gösterimini yapmayı hedefliyoruz. ■



KEN LOACH

SİNEMANIN MÜZMİN MUHALİFİ

BETÜL DURDU

KEN LOACH GÜNDELİK HAYATIN İÇİNDEN SIRADAN İNSANLARA, AİLEYE ODAKLANAN VE TÜM YALINLIĞIYLA ALT SINIFLARIN İKTİDAR KARŞISINDAKİ MÜCADELESİNİ KONU ALAN FİLMLER ÜRETİR.

Tüm zamanların en muhalif yönetmeni Ken Loach, sekseninci yaşını ikinci kez aldığı Altın Palmiye ile taçlandırırken ardında epey kabarık bir filmografi bıraktı. Tiyatro oyunculuğu ile işe adım atan Ken Loach'un 1963'te BBC'ye geçmesiyle başlayan yönetmenlik kariyeri, aynı zamanda onun sinemasını belirleyen politikleşme sürecinin de başlangıcıydı. Aynı düşüncelere sahip çalışma arkadaşlarıyla birlikte kamerayı hayatın nabzının attığı sokağa taşıdı. Altmışların politik atmosferinden ve "orta sınıfların birbirilerine çektirdiklerinin dışında bir şey yapma fikrinden" etkilenen yönetmenin, *Z Cars*, *Play for Today* ve *Wednesday Play* dizileri günümüze kadar gelen politik anlatım tarzının ilk örneklerini teşkil ediyordu. BBC için yapılan belgesel ve kurmaca tarzlarının iç içe geçtiği *Cathy Eve Dön* (*Cathy Come Home*, 1966) filmi İngiltere'de büyük tartışmalara neden olur, soruşturmalara maruz kalırken çiçeği burnunda yönetmen Ken Loach'un birilerini rahatsız etmeye geldiği de kesinleşmiştir artık.

Televizyon işlerini sürdürürken sinemaya geçen Ken Loach, 1967'de ilk uzun metraj filmi *Zavallı İnek* (*Poor Cow*)'i çeker. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgası'nın anlatım tarzlarını bir arada kullandığı film, yönetmenin estetik olarak da televizyondan farklı bir yöne kaydığının işaretidir. Özellikle İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin etkisi yönetmenin filmografisinde başlangıçtan günümüze kadar uzanır. Loach'ın sonradan çektiği filmler iki farklı anlatım tarzı etrafında gelişir. İlk olarak gündelik hayatın içinden sıradan insanlara ve en küçük siyasal yapı olarak kabul ettiği aileye odaklanan, ikinci olaraksa tüm yalınlığıyla alt sı-

nıfların iktidar karşısındaki mücadelesini konu alan filmler üretir. Bu sebeple Ken Loach sinemasının iki farklı koldan ilerlediğini söylemek mümkündür.

Gündelik Hayatın Politiği

Ken Loach sinemasının ana damarlarından biri gündelik hayattan çekip çıkardığı alt sınıfların küçük ve rastgele hikâyeleridir. Politik olanın gündelik hayata karışmasını işçi sınıfı üzerinden aktarırken Marksist estetiğin keskin çizgilerle belirlenmiş hikâye anlatma tarzından uzaklaşır ve mesajını mümkün mertebe hikâyeye yedirerek seyirciye sunar. Bu açıdan değerlendirildiğinde orta sınıf hikâyelerinin baskın olduğu sinema sanatında alt sınıflara da varoluş imkânı tanır. Filmlerini propagandadan uzak tutan yegâne unsur karakterlerinin tüm insani çelişkileriyle hikâyede var olabilmesidir. Ancak Ken Loach filmleri gücünü sinematografiden ziyade hikâye ve özellikle de diyaloglardan alır. Belgeselvari bir anlatım tarzı benimseyen yönetmenin kamerası söz konusu hayatların şahidi konumundadır. Yoğun belgesel anlatımı sanatsal kaygılar barındırmamasına rağmen filmler estetik açıdan bakıldığında da seyirlik özellikler taşır. 1969 yılında çektiği ikinci sinema filmi *Kes* (*Kerkenez*) bu tarzının incelikli ve ilk örneklerinden biridir. Yönetmen, geleceğini belirleyen okul ve aile arasında sıkışıp kalmış on beş yaşındaki Billy'nin bir atmacayla kurduğu bağ üzerinden özgürlüğün ne olduğuna dair esaslı sorular üretir.

Bir konudan bahsedebilmek için onun siyasallaştırılması gerektiği kanaatindeki yönetmen, mevcut düzene karşı gündelik hayatın kendisinden yola çıkarak filmleriyle muhalefet eder. Yönetmene göre bir hikâyeyi filme taşıyabilmek için onun yalnızca güzel olması değil anlatılmasına ihtiyaç duyulması da gerekmektedir. Bundan dolayıdır ki verdiği röportajlarda filmlerinden çok filmlerinde ele aldığı toplumsal sorunları konuşur.

Loach sinemasını propagandadan uzak tutan yegâne unsur karakterlerinin tüm insani çelişkileriyle hikâyede var olabilmesidir.

Loach'ın hikâyeleri sade ve bireysel olandan, kaotik ve toplumsal olana doğru ilerler. Karakterleriyse hem bireysel hem de toplumsal ilişkileriyle hikâyede yer alarak iki boyutlu bir özellik gösterir. Bunda hikâyenin yanı sıra oyuncu yönetiminin etkisi büyüktür. Doğaçlama tepkiler yakalayabilmek amacıyla oyuncularına senaryoyu günlük olarak parça parça verir. Esas olan insanları olduğu gibi yakalayabilmektir. Film çekmek yönetmene göre sosyal anlamda bir belgeleme işidir. Bu sebeple oyuncularını da karakterleriyle benzer deneyimler yaşamış kişilerden seçer ve oyuncularının "Loachlanma" adını

verdiği doğal tepkileri yakalamak adına senaryoya almadığı sürpriz gelişmeleri çekimler sırasında sıkça kullanır.

Sansür Yılları

Televizyon için çektiği belgesel *In Two Minds* (1967)'ı 1971'de *Aile Hayatı* (*Family Life*) adıyla sinemaya uyarlayan Ken Loach, bu kez *Kes*'te yakaladığı güçlü sinematografinin altında bir iş çıkarır. Bir eşkıyanın hayatını mizahi dille anlatan *Black Jack* (1979) ise Loach'un Cannes'dan ilk ödülünü almasını sağlayan yapım olarak filmografisindeki yerini alırken liberal-muhafazakâr çizgideki

Margaret Thatcher'ın başbakan olmasıyla İngiltere'de yükselen sosyalizm karşıtlığı yönetmenin film yapma serüvenini de zorlu bir sürece sokar. Sözünü sakınmayan yönetmen iktidar tarafından mimlenir ve yoğunlaşan sansür nedeniyle bir süreliğine düşük bütçeli belgesel filmlere yönelir. Ancak Ken Loach sinemasını belirleyen en önemli unsur koşullar ne olursa olsun muhalif duruşundan asla taviz vermemesidir. Yönetmenin her daim muhalif tavrı muhafazakâr sağın yanı sıra solu da kapsamaktadır. Radikal tutumu nedeniyle eleştiri oklarının hedefinde sıklıkla sol ve özellikle de İşçi Partisi yer alır.

Sansür döneminin hemen sonrasında *Yağan Taşlar* (*Raining Stones*, 1993), *Ladybird Ladybird* (1994) ve *Benim Adım Joe* (*My Name is Joe*, 1998) filmlerinde yine karakter odaklı hikâyeler anlatmaya devam eden Ken Loach; filmlerinde işsizlik sorunu, aile politikaları, alkolizm ve uyuşturucu gibi pek çok konuyu eleştirmeye devam eder. Yönetmenin esas derdi özgürlüktür. Filmlerinde insanların nasıl ve nerede yaşayacakları, çalışacakları, kaç çocuk

sahibi olacaklarına karar verememeleri ve sistemin insanların hayatlarına fazlaca müdahil olmasını eleştirir. Aynı dönemde kişisel hikâyelerin yanı sıra doğrudan sınıf mücadelesine odaklanan filmlerle de politik tavrını net bir biçimde ortaya koymaktan çekinmez.

Alt Sınıfların Mücadelesi

Thatcher'dan sonra bir nebze de olsa gevşeyen sansür uygulaması Ken Loach'un filmografisinde artış sağlarken Kuzey İrlanda'daki İngiliz baskısını anlattığı *Gizli Gündem* (*Hidden Agenda*, 1990)'in yanı sıra *Ülke ve Özgürlük* (*Land and Freedom*, 1995), *Carla'nın Şarkısı* (*Carla's Song*, 1996) filmlerinde farklı coğrafyalardaki devrimci mücadeleye odaklanır. Hikâye anlatımındaki farklılaşma politik tavrını etkilemese de doksan sonrasında geleneksel hikâye anlatımına daha yakın durduğu görülür. Bunda kendi rolünden çok senaristin rolünü önemseyen yönetmenin bu dönemde çalışmaya başladığı senarist Paul Laverty'nin etkisi önemlidir.

İki binli yıllarda ise ilk olarak Amerika'da çektiği filmi *Ekmek ve Güller* (*Bread and Roses*, 2000) ile işçi hak-

larını daha önce kullanmadığı yoğun didaktik bir anlatımla beyazperdeye taşır. Film, James Oppenheimer'ın Amerika'da 1908 tarihindeki gerçekleşen kadın işçilerin eyleminden etkilenerek yazdığı şiir ve yine Amerika'da 1912'de kadın işçilerin örgütlendiği, tarihe Ekmek ve Güller grevi olarak geçen Lawrence grevine bir naziredir. *Ekmek ve Güller* filmi emeğin sömürüsü ve örgütlenmenin önemine vurgu yaparken bu kez olayları tam tersi bir yönden anlattığı İşte *Özgür Dünya* (*It's a Free World*, 2007) sömürülenin örgütlenmek yerine nasıl sömürene dönüştüğünü gözler önüne serer. "İşçi sınıfının yönetmeni" olarak kabul edilen Ken Loach, filmografisindeki her eseriyle bu sıfatın hakkını vermektedir.

Sözünü sakınmayan yönetmen iktidar tarafından mimlenir ve yoğunlaşan sansür nedeniyle bir süreliğine düşük bütçeli belgesel filmlere yönelir.

İki bin sonrası terör ve savaşlarla fazlasıyla politize olmuş dünya Ken Loach sinemasını da büyük ölçüde et-

kiler. Neoliberal politikaların tüm dünyayı ciddi bir yıkıma sürüklediği bir ortamda sessiz kalmak Ken Loach'un yapabileceği bir şey değildir. *Tehlikeli Yol* (*Route Irish*)'da Irak'ın işgaline paralı asker olarak katılan bir grup askerin savaşın kirliliğinden nasıl etkilendiğini yer yer hikâyenin akışına gerçek savaş görüntüleri ekleyerek anlatır. Filmde gerçeklikle kurduğu bağ insanı dehşete düşürecek türde olsa da finaliyle yönetmenin umuda dair inancının devam etmekte olduğunu gösterir.

İrlanda üzerine çektiği filmlerine yirmilerdeki bağımsızlık mücadelesini konu alan Özgürlük *Rüzgarı* (*The Wind that Shakes the Barley*, 2006) ve *Özgürlük Dansı* (*Jimmy's Hall*) ile devam ederken tarihi sıradan insanların hikâyesi olarak yeniden kurgular. İki film de benzer konulardan bahsetseler de *Özgürlük Dansı*, *Özgürlük Rüzgârı* gibi büyük bir yapıma göre karakter ve içinde yaşadığı kasabayı merkeze alan daha sade bir filmdir. İngiltere'deki muhafazakâr sağ tarafından IRA'yı masum göstermesi ve taraflar arasında denge gözetmediği gerekçesiyle çokça eleştirilse de yönetmen tüm bu eleştirileri "Zalim ile mazlum arasında bir dengeye ihtiyacımız olduğunu düşünmüyorum."[1] sözleriyle karşılar ve *Özgürlük Rüzgarı* ile Cannes Film Festivali'nde övgüyle karşılanarak Altın Palmiye kazanır. *Black Jack*'ten itibaren neredeyse her filminin Cannes'dan ödülle dönmesi dolayısıyla yönetmenin günümüz sinemasında filmleriyle önemli politik bir boşluğu doldurduğu inkâr edilemez.

1 *Benim Adım Kes*, der: Tolga Yalur, Agora Yayınları, s. 113.

İki bin sonrası terör ve savaşlarla fazlasıyla politize olmuş dünya Ken Loach sinemasını da büyük ölçüde etkiler.

Ken Loach'un formdan düştüğüne dair eleştirilere rağmen ikinci kez Altın Palmiye'yi aldığı son filmi *I, Daniel Black* (2016) yine alt sınıfların hikâyelerini merceğe aldığı sosyal sistem eleştirisi özelliği taşıyor. İki çocuğuyla birlikte ortada kalan bir kadın ile eşinin ölümünden sonra geçirdiği kalp krizi nedeniyle işsiz kalan bir adamın yaşamlarını sürdürebilmek için bürokratik engeller karşısında birlikte mücadele etmelerini anlatan yönetmen yine insanın en temel ihtiyaçlarını bile karşılayamayan mevcut sistemi hedefe koyuyor. Film henüz Türkiye'de gösterime girmedi fakat merakla beklenen filmler arasında çoktan yerini aldı. Ödül konuşmasında ümitvar olmanın önemine değinen yönetmen "Başka bir dünyanın mümkün ve gerekli" olduğunu filmlerinde anlatmaya devam ediyor. ■

FİLMLERİ KURTARAN ADAM

ORHAN ATADENİZ

SÖYLEŞİ: ESRA TİCE YILDIRIM
ARŞİV: YILMAZ ATADENİZ

Ellili yılların Türk sinemasına dair bilgilerimiz sınırlı olsa da az değil. Ancak jeneriklerde bile isimleri geçmeyen, filmlerin arkasındaki gizli kahramanların hikâyeleri pek az kişi tarafından biliniyor. Onlardan biri de Orhan Atadeniz (1920-1953). Montaj sanatçısı Atadeniz, kısıtlı imkânlarla çekilen ve eksik kalan filmlerin kurtarıcısı oluyor. Ayrıca Türk sinemasının Yılmaz Atadeniz,Atıf Yılmaz, Memduh Ün ve Ertem Göreç gibi birçok ünlü yönetmenine montaj sanatının inceliklerini öğreten isim olma özelliği taşıyor. Çocukluğundan beri sinemaya tutkuyla bağlı olan sanatçının ölüm yıl dönümünde Yılmaz Atadeniz ve Ertem Göreç ile Orhan Atadeniz'in sinema macerasını konuştuk.

YILMAZ ATADENİZ

KURGUNUN ÖNEMİNİ ONUNLA FARK ETTİK

Orhan Atadeniz sinema sektöründe çalışmaya nasıl başlıyor?

Orhan ağabeyim tam bir sinema tutkunu. Evde film oynatırken, iki defa evi yakıyor. Filmle o kadar haşır neşir ki çocukları topluyor, filmcilik oynuyor. Liseye gidememiş, orta okuldan sonra filmci olmak istiyor, makinistlik yapıyor. Makinistliği başkalarına öğreterek onların meslek sahibi olmasını sağlıyor. Enişte vasıtasıyla Yoakim Filmeridis'in yanına İpek Film stüdyosuna giriyor.

Makinistlik yaptı dediniz, nerede yapıyor?

Taksim'de Sümer Sineması'nın makinistliğini alıyor, aynı zamanda Arnavutköy'de de Çiçek Sineması var.

Kimleri yetiştirdi Türk sinemasında?

Erman Film Seyfi Havaeri'ne *Damga* (1948) filmini çektiriyor fakat filmin düzeltilmesi gerekiyor. Sezer Sezin, filmi ancak Orhan Atadeniz düzeltebilir diyor. Ağabeyim eldeki senaryoyu okuduktan sonra *Damga* filmini kafasına göre parçalara ayırıyor ve çekilmesi gereken yerlere beyaz amors koyuyor, üstüne de "buraya şu sahneyi çekmek lazım" diye yazıyor. Hürrem Erman ve Sezer Sezin "kim çekecek bunu?" diyor. O sırada yazıhanede bir muhasebeci var, sinemaya çok yatkın. İsmi Lütfi Akad. Lütfi ağabeyin sinemaya adım atması *Damga* ile oluyor.

Halit Refiğ de önce eleştirmen olarak başlıyor. Eleştirmenlikten yönetmenliğe geçiyor. Yönetmen olmanın birinci şartı stüdyoda çalışıp montajı öğrenmek diyorlar. Bunun üzerine İpek Film stüdyosuna giriyor. Ağabeyim *Çakırcalı Mehmet Efe* (1950)'yi yaparken Bülent Ufuk'la arkadaş olmuş. Atıf Yılmaz'ın filmlerini yapıyor, onun arkadaşı olmuş. Ağabeyim Ertem'i (Göreç) de filmci yapan kişi ve daha bizim gibi kimler var.

Ağabeyinizle beraber tecrübelerinizden bahseder misiniz?

Sırf öğrenmek için geceleri stüdyoya damdan girer çalışırdı. Bütün stüdyolarda müstakil çalışıyordu. Bu işe 1951'de girdim, ilk kurguya girdiğimizde Memduh (Ün) ağabeyin filmi vardı. Memduh ağabey kurguyu da ondan öğrenmiş. Negatif montajcı gelmedi. Geç negatif montaja başla dedi, geçtim. Memduh ağabey çocuk dün geldi negatif yapıyor deyince ağabeyim sen karışma, o yapar dedi. Baş ucunda duruyorum o senkron yaparken. Ses geri mi ileri mi diye soruyor. Bir süre sonra filmin senkronlarını sen yapacaksın dedi. İlk başladık, bir günde altı parçayı zor yaptım ama her gün bir fazlası oldu.

Onun sayesinde hiçbir stüdyoda maaşlı çalışmadım. Dışarıdan çalıştım, yaptığım iş karşılığında para aldım. Ağabeyim daha ilk adımda, ismim olsun diye jeneriğe kurgucu olarak beni de yazdı. Onun için bütün çektiğim filmlerin, dizilerin kurgularını kendim yapsam da mutlaka benimle çalışan genç arkadaşın ismini jeneriğe yazdım.

Nasıl çalışırdı Orhan Atadeniz?

Negatif montajı yapacağız. Ters çıkar filmler. Herkes onu başa çevirir, baştan keser parçaları, biz sondan keseriz. Sondan kesmemizin sebebi de parça başta olur, kağıtlanır. Üstüne de parçanın feet numarası, başı ve sonunu yazıyorum. Daha ileride iş kopyasındaki feetlere bakarak aynı parçanın negatiflerini arka arkaya eklemekle negatif montajı bitecek. Şimdi bunların hepsi kalktı. Dijitalden sonra pelikülün ne olduğunu kimse bilmiyor. Ağabeyimin hızına kimse yetişemezdi. Bir anda senkronunu yapıyor, ağız tıpatıp oturuyor. O dönem sesli çekilmediği hâlde böyle hızlı çalışan bir insan olamaz.

Ondan öğrendiğim en önemli şey filmin senaryosunu okumadan kurgusuna başlamamak. Ağabeyimi 1953 senesinde kaybettik. İşin garibi ağabeyimi kaybedince Erman Film, Duru Film ve diğer firmalar Orhan'ın kardeşisin, filmlerimizin montajlarını sen yapacaksın dediler. Ağabeyimin mirasını yiyorum hâlâ.

Orhan Atadeniz kurgucuyken şartlar ne durumdaydı?

Negatif yıkanacak, karanlıkta 15-20 metre şaselere sarılıyor. Sarıldıktan sonra elle banyo yapılıyor. Developman makinaları geldi de makinaya negatifi taktığımız zaman banyolardan otomatik geçmesi sağlandı. Film yıkandıktan sonra dolaplarla kurutulur, kurutulduktan sonra da ispirtolu bir deri parçasıyla lekeleri silinirdi. Siyah beyaz devir böyleydi. Bir filmden diğer filme geçerken siyanürün içinde oynatarak resmi karartıp geçmeleri üst üste yapıştırırdık. Yurtdışından montaj masaları gelince rahat ettik. Ağabeyim bir numaraydı. Bir film kötü olmuşsa bunu ancak Orhan Atadeniz düzeltir deniliyordu. Kurgunun önemini onunla fark ettik.

O devirde montaj yaparken ilkel çalışıyorlar. Bilinen senaryo şekliyle çalışmıyorlar. Ağabeyim ateş eden adamları bir noktaya değil de bir birilerine ateş ediyormuş gibi negatifi ters döndürürdü. O zaman karşılıklı ateş ediyorlarmış gibi olurdu. Bunlar o devrin şartlarında yenilikti.

ERTEM GÖREÇ

ZAMANININ EN İYİ KURGUCUSUYDU

Orhan Atadeniz'le nasıl tanıştınız?

Arnavutköy'den tanışıyoruz. Orhan Atadeniz'in montaj stüdyosu vardı. Bir gün gittiğimde baktım filmleri kesiyor kulağının arkasına, cebine koyuyor, sonra yapıştırıyor. Planların yerlerini değiştiriyor ve yeni bir şey çıkıyor ortaya. Sihirbazlık gibi. O dönem Galatasaray'da ve milli takımda basketbol oynuyorum. Dedim ki her şeyi bırakacağım, montajcı olacağım. Sinemaya yönetmenlik, oyunculuk için değil, kurgu beni cezbettiği için girdim.

Atadeniz'in Türk sinemasındaki yeri nedir?

Orhan Atadeniz'in özelliği montajcı oluşu. Yönetmen olarak yaptığı fazla bir şey yok, yüzlerce yönetmenden biri. İki-üç tane filmi var: *Ali ile Veli*, *Tarzan İstanbul'da*. *Tarzan İstanbul'da* filminin büyük kısmı Johnny Weissmuller filmlerinden alınıyor. Filleri, burada bulunmayan hayvanları hep oradan alıyor, onun arasına Tamer Balcı Tarzan'ı oynuyor, kesip aralarına koyuyor.

Johnny Weissmuller'in timsahla kavgası vardır filmde, Weissmuller suyun altında sarılıyor timsahın beline. Dönüyor, timsah yukarı çıkıyor, çıkınca elindeki bıçağı saplıyor hayvana. Orada Johnny Weissmuller'in planlarını çıkarmış, ye-

rine Tamer Balcı'yı geçirmiş. Ama planların temposu, rengi, çerçevesi, ışığı, derinliği müthiş. Sinema duygusu olan bir insandı. O günkü şartlara göre Türkiye'nin en iyi kurgucusuydu. Dünya çapında bir adamdı.

Hangi hususlara önem verirdi kurgu yaparken?

Yaratıcı montajcıdır. Yılmaz'ın da atıf yaptığı bir olay var. *Çakırcalı Mehmet Efe*'nin montajı yapılıyor. Ben de asistanım. O parçaları kesiyor, atılan parçaları sarıp kaldırıyorum. Raflardaki parçaları onun söylediği sıraya göre alıp veriyorum. Başladık, sahne 23 plan 4 dedi. Sahne 1 plan 1 diye girmek lazım. Gittim verdim. Sonra sahne 40 filan, acayip şeyler söylüyor. Filmin senaryodaki sırası değil. Ara sıra amorslar (boş film) koyuyor, oraya bir şeyler yazıyor.

Filmin prodüktörü Turgut Demirağ, yönetmeni Faruk Kenç, ikisi yüzde elli ortak olmuşlar. Montaj bitince Orhan, Turgut Bey'i çağırıp filmi değiştirdiğini söyledi. "Sıra değişince eksiklikler kaldı, onların da neler olduğunu yazdım, beğenirseniz böyle kalsın, beğenmezseniz başka bir montajcıya yaptırırsınız." dedi. Turgut Bey Faruk Bey'in düşündüğü ve çektiğindense Orhan'ın yaptığını beğendi. Turgut Bey, Faruk Bey'e "Filmin yönetmeni ve senaristi olarak benimki daha iyi diyorsan paramı verirsin ben çıkarım, film senin olur. Benimkini yapacaksak senin içine sinmiyorsa ben senin haklarını veririm filmi ben alırım." dedi. Faruk Bey filme inanıyor, bırakmak istemiyor ama ortaklığı bozacak parası yok. Çok sıkıştı, içine sinmese de ortaklığa devam kararı alıp çıktı gitti.

Film çıkınca Taksim Sineması'nda -hani bir laf vardır- camlar çerçeveler kırıldı, müthiş iş yaptı. *Çakırcalı Mehmet Efe* iş yapınca efe filmleri başladı. Orhan bu filmde hem senarist hem yönetmen hem de kurgucu gibi çalıştı.

Yetiştirdiği kişiler kimlerdi?

Orhan Atadeniz'in ilk asistanı değildim. Marko Buduris'le çalışmış. Ben ikinci ya da üçüncü yardımcısıydım. Memduh Ün, filmleri kurtaran adam diyor Orhan için. Yine Memduh Ün kendi filminden yönetmenlik değil de kurgu ödülü aldığını anlatıyor. Şaşırıyor, bozuluyor tabii. Ben filmin kurgusunu yapmadım, kurgucu da değilim, kurgu ödülü verilir mi bana diyor, vereceklerse yönetmen ödülü versinler. Memduh da Orhan'dan ustamdır diye bahseder.

Orhan Atadeniz nasıl bir çalışma arkadaşıydı? İnsan ilişkileri nasıldı?

Yumuşak, efendi, sıcak, sevecen, halk tipi bir adamdı. Hiç kavga ettiği, sesini yükselttiğini hatırlamıyorum. Kaza sonucu kaybettik. Arnavutköy'de, evde duyduk, koşturduk gittik. Hâlâ hava gazı kokuyordu. Kahve fincanı önünde, ocak öyle kalmış. Gözümün önünde hâlâ o resim. ■

Filmlere Alternatif

Yaz dolayısıyla sinema salonları tenhalaşırken diziler sinemaya alternatif oluyor. Yeni başlayan veya devam eden diziler arasından senaryoları ve sinematografileriyle dikkat çeken dört diziyi; *Game of Thrones, Mr. Robot, Peaky Blinders* ve *46: Yok Olan*'ı değerlendirdik.

BİR SANAL ROBIN HOOD'UN ANATOMİSİ

HİLAL TURAN

"Sen atom bombaları yapıyor, para için savaşlar çıkarıyor, öldürüyor, hile yapıyor ve bizi bütün bunları kendi iyiliğimiz için yaptığına inandırmaya çalışarak yalan söylüyorsun... Ve hâlâ biz suçluyuz. Evet, ben suçluyum. Suçum merak." ***The Mentor, Hacker Manifestosu, 1986***

"Biz Anonimiz, Biz Lejyonuz. Bağışlamayız. Unutmayız. Bizi bekleyin." ***Anonymous***

İlk sezonuyla ekranlarda fırtına gibi esen USA Network dizisi *Mr. Robot*'un yeni sezonu henüz başladı. Sam Esmail'in yönettiği *Mr. Robot*, dünyaya dair tüm bilginin 1'ler ve 0'lardan oluştuğu dijital çağda, teknolojinin cicili bicili oyuncaklarının halesine kapılmayıp onları merakla kurcalamaya cesaret eden, sanal dünyanın yaramaz çocukları hackerlara odaklanıyor; hayatındaki karanlığı, sanal dünyanın dev tröstlerine meydan okuyarak aşmaya çalışan genç hacker Elliot'ın şahsında, karanlık bir perde önünde yüzlerindeki maske imgesiyle beliren bilgi çağının korsanları hackerların dünyasına kapı açıyor. Ayrıca gözetimin hayatın her alanını kapladığı günümüzde özgürlük, güvenlik, mahremiyet geriliminin yanı sıra kapitalizmin yeni sürümü ve onun ürettiği yeni kölelikler üzerine düşünmeye davet ediyor.

Sanal Gerillalık ile Veri Hırsızlığı Arasında

Onları çoğunlukla siyah bir zemin üzerine beyaz fontla ve amblemleriyle yazdıkları "Bu site .... grubu tarafından hacklenmiştir" mesajı ve haberlerde verilen anonim, kimliksiz, maskeli ve siyah kapşonlu görüntüleriyle tanıyoruz. Bilgi çağı dediğimiz, bilgiye erişimin güce erişim anlamına geldiği günümüzde, büyük verilerin anahtar deliğinden ustaca süzülebilen sanal dünyanın korsanları hackerlardan bahsediyoruz. "Bilgisayar ve haberleşme teknolojileri konusundaki bilgisini gizli verilere ulaşmak, ağlar üzerinde yasal olmayan zarar verici işler yapmak için kullanan kimse" olarak tanımlansa da devletlere ve büyük şirketlere kafa tutan, en mahrem bilgilere ulaşarak ortalığa saçan "hactivist" gruplar, bu tanımdan çok daha büyük bir özgül ağırlığı ve her şeyin dijitalleştiği dünyamızda toplumsal hareketlerin aldığı şekli ima ediyor.

Manuel Castell'in "Ağ Toplumu" olarak tanımladığı bu yeni dönemde hayatlarımız, kazançlarımız, kişisel tüm verilerimizle sanal bir network'te bulunuyoruz. İktidarın koşulsuz gözetleyici olarak konumlandığı panoptikon dünyasından gönüllü gözetime doğru giderken, "bilgiyi korumak" güdüsü, gündelik yaşamlarımızdan, devletlerin savunma stratejilerine kadar bildiğimiz her şeyi baştan

ayağa dönüştürüyor. Bu toplumun sanal gerillası kimliğine bürünen hackerlardan sadece biri de anti-kahramanımız Elliot. Asosyalliği, meraklılığı, madde bağımlılığı ve bireysel, kurumsal sistemlere sızarak kendince adaleti sağlama çabası ile hackerlar üzerine bilinen tüm "klişeleri" bünyesinde barındırıyor.

Kırmızı Hapı Seçmek

Elliot, gündüzleri Allsafe şirketinde çalışan genç bir siber güvenlik mühendisi, geceleriyse sanal dünyadaki "kötülere" meydan okuyan bir korsan. Tek kişilik dünyasında, çocuk pornocularından sevdiklerine zarar veren kişilere kadar kimsenin bilmediği bir savaş yürüten Elliot için insanlar, en gizli sırları dâhil tüm hayatlarına küçük bir sızma marifetiyle erişerek doldurduğu CD'lerden ibaret.

Sanal bir Robin Hood kimliğiyle dünyayı kurtarmaya çalışırken, çocukluk arkadaşı ve sevdiği kadın olan Angela'ya duygularını bile ifade etmekte zorlanacak kadar içine kapanık ve ürkek. Kullandığı uyuşturucu nedeniyle, zaman ve mekân mefhumunu sık sık kaybeden Elliot'ın hayatı, metroda karşılaştığı Mr. Robot'un ardından değişiyor.

Mr. Robot, klişelerden kurtulamasa da teknolojinin tüketicisi olmanın ötesine geçen hackerların oluşturduğu yeni toplumsal ağların dünyasına güçlü bir kapı aralıyor.

Elliot, bir anda kendini çok uluslu şirket E Corp'a sanal dünyada meydan okuyan FSociety isimli yeraltı grubunun içinde buluyor. Şirketin Stone Mountain'daki sunucularına erişerek

kredi borcu bilgilerini silme macerasına katılan Elliot'ın tek kişilik mütevazı savaşı yerini dünyayı değiştirmeye dönük ideallerin yön verdiği hactivizm'e bırakıyor.

Topluma Yabancılaşma

İçlerinde başörtülü genç bir kızın da bulunduğu hactivist gruptaki kişilerin ortak özelliği sistem tarafından "dışarıda" bırakılmaları. Onlar öfkeliler ve sanal dünyada iktidarın denetim mekanizması olarak kullandığı tüm dijital sistemlere ustaca sızacak kadar da güçlüler.

FSociety, son yıllarda giderek daha fazla örneğini gördüğümüz, sanal dünyada örgütlenen, küresel katılımlı ve etkili, merkezsiz, anonim, hiyerarşisi olmayan ve sürekli bir hedeften çok bir fikir etrafında bir araya gelip sonra dağılan yeni bir tür dijital aktivizmin resmini sunuyor. Çoğunlukla bir duruma, eyleme karşı öfkenin dışavurumuyla ortaya çıkan bu hareketlerin ortak özelliği, ağların yardımıyla kısa sürede küresel ölçekte yayılabilmesi.

Bu gruplardaki gençler henüz ete kemiğe bürünmeyen gizemli bir imajla zihinlerimizde bulunsalar da mesajlarıyla eylem biçimlerinin tüm otoritelerin –toplum da dâhil- reddi üzerine kurulu olduğu bir vaka. Dolayısıyla en önemli özelliklerinden biri Elliot'ın şahsında da gözleyebildiğimiz koyu bir nihilizm ve topluma yabancılaşma... Nitekim grubun isminin uzun versiyonu da tam olarak buna işaret ediyor.

Elliot'ın terapistinin "Topluma neden bu kadar öfkelisin? Toplumda seni hayal kırıklığına uğratan nedir?" sorusuna cevabı da bu yabancılaşmanın altını çizer nitelikte: "Bilemiyorum. Çocukların sırtından milyarlar kazandığını bilmemize rağmen Steve Jobs'un harika biri olduğuna inanmamız mı, kahramanlarımızın düzmece olduğunu hissetmemiz mi? Dünyanın kendisi büyük bir aldatmaca; sosyal medyada samimiyet taklidi yapmaktan başka ne yapıyoruz ki?"

Elliot vs. Tyrell: Aynanın Ters Yüzleri

Elliot'ın sanal savaşında bileğini bükmekte zorlandığı tek kişi ise E Corp teknolojilerinin yöneticisi Tyrell. Tyrell da Elliot gibi hackerlıktan gelse de, dev şirketlere meydan okumak yerine sanal dünyadaki dehasını şirketin hizmetine sunup kariyer basamaklarını hızlıca tırmanmayı seçiyor. Bu yükselme hırsı, engel olarak gördüğünde, gözünü kırpmadan insan öldürmesini sağlayacak kadar da güçlü.

Sanal dünyanın bu iki dâhisinin yolları Elliot'un FSociety'ye dâhil olmasıyla ister istemez çakışıyor. Elliot tüm sistemlere karşıyken, Tyrell sistemin zirvesine yerleşme hayali kuruyor; Elliot sanal gücünü dünyayı değiştirme ve kendince "kötü" olanlarla mücadelede kullanacağı bir araç olarak görürken, Tyrell adeta güce tapıyor. İlk sezon sonunda sürpriz bir şekilde yan yana gelseler de önümüzdeki sezon bu ikili arasındaki mücadele sert geçecek gibi görünüyor.

Popüler Anarşizm ve Gözetim Distopyası

Mr. Robot'un Elliot dışında kimseye görünmemesi ve Elliot'ın uyuşturucu kullandığında gerçeklik ve hayal arasında salınımı nedeniyle, dizinin bir *Fight Club* senaryosuna dönüşmesi ihtimali artsa da, hikâyedeki güçlü akış ve zinde tutulan merak duygusu, ikinci sezonun iple çekilmesini sağlamaya yetiyor.

Elliot'ı kırmızı hapı yutmaya ikna eden Mr. Robot, *Fight Club*'daki gibi şizofren bir zihnin ürünü mü, henüz belli değil ancak Ellliot'ın E Corp'la savaşı ve bunun nedenine dair şu monoloğu diziyi otomatik olarak *Fight Club* ve *V for Vendetta* gibi popüler sistem karşıtlığı ve anarşizm anlatıları arasında konumlandırıyor:

"Kontrol sahibi olup olmadığımızı nasıl bileceğiz? Sadece önümüze gelen şeyin en iyisini yapmaya çalışıyoruz, olay bu. Sürekli iki seçenekten birini seçmeye çalışıyoruz. Tıpkı bekleme salonundaki iki tablo gibi. Ya da Coca-Cola ve Pepsi. McDonald's veya Burger King. Hyundai veya Honda? Hepsi aynı bulanıklığın parçası, değil mi? Odak dışında kalan bulanıklık. Seçimin yanılsaması. Kablolu yayın, doğalgaz ve elektrik şirketini bile seçemiyoruz. İçtiğimiz su, sağlık sigortamız. Seçebilseydik bile fark eder miydi ki? Eğer tek seçim şansımız kılıç ve kalkan arasında oluyorsa. Bu nasıl bir seçimdir? Aslında aynı değiller mi? Hayır, seçimlerimiz bizim için tayin edilmiş... Uzun zaman önce."

Bu anlamda dizinin Arap Baharı, Occupy gibi ağ örgütlenmesine dayanan toplumsal hareketlerin fikri altyapısından hareketle "daha iyi bir dünya mümkün" hissi oluşturmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Ancak kapitalizmden en çok beslenen ana akım sinema-dizi endüstrisinin *Matrix*, *V for Vendetta*, *Fight Club* gibi yapımlarla "devrim" rüyasını ve sistem karşıtlığını popülarize etmesi ciddi sorular uyandırmıyor değil. Burada "ortada bir anarşizm varsa onu da biz yaparız, satarız" fırsatçılığı kadar, yel değirmenlerine karşı savaşma özentisiyle doldurulan genç enerjilerin klavye aktivizminin büyüsüne kapılarak gerçek ve yakınımızdaki adaletsizliklere göz yummalarını sağlama çabası olduğu da açık.

Mr. Robot, popülerlik uğruna klişelerden kurtulamasa da teknolojinin tüketicisi olmanın ötesine geçen "dijital yerlilerle" onların oluşturduğu yeni toplumsal ağların dünyasına güçlü bir kapı aralıyor. Dünyayı değiştirmek için sanal dünyada kişilerin mahrem hayatlarına sızmayı meşru gösterip olağanlaştıran dizi, dijital çağın en önemli sorusunun altını çiziyor: Mahremiyet nerede başlar, özgürlük nerede biter? ■

ÖZÜ SÖZÜ BİR HODOR'UN LORD VARYS İLE BENZERLİĞİ

REMZİ ŞİMŞEK

"Ben hırsızdım, insanların mektuplarının sikkelerinden daha değerli olduğunu anladım."

Lord Varys

Yorum, yorumlama, hakkında onca şey yapılan bir dizi için çok da cazip değil aslında. Bugün sosyal mecrada hangi kapıyı çalsanız hakkında mutlaka bir şeyler okuyabileceğiniz, görebileceğiniz fenomen bir diziden bahsediyoruz. Görsel materyaller, uzun uzun yorumlar, komplo teorileri ve videolar. Onca şeyin arasında bir de bu yazı ile kafa ütülemek yerine daha eğlenceli bir yol izleyip yorum yerine aşırıyorum sınırlarını zorlasak daha isabetli bir tercih olacak.

Hep yorumun sınırlarından bahsedilir ya da sınırsızlığından; aslına bakarsanız aşırıyorum tanımından sonra yorumun sınırlarını aşan her şey aşırıyorumun sınırlarına dâhil oluyormuş gibi bir hava oluştu. Peki, aşırıyorumda sınırı aşan nereye dâhil oluyor diye sormadan edemiyoruz. Muhtemelen "saçmalama" dedikleri duruma düşmek böyle oluyor. Müsaadenizle saçmalamamayı umarak asıl konuya gelelim.

Evet, yazının başlığı bilhassa dizinin müdavimlerine garip gelebilir ama onu bilerek yaptık. Dünyayı tek kelime ile idare eden adamın, dünyalar idare eden adam ile benzerliğini ortaya koymak bizim *Game of Thrones* efsanesi için aşırıyorumumuz olacak. Bir de ufak bir sürpriz var sonda.

Kâğıdın üzerine düz bir çizgi çekelim ve bu çizgiyi beş birime ayıralım. Soldan başlayarak iki birimi "düşük zeka" sınıfı için, hemen sonrasındaki bir birimi "ortalama zeka", kalan son iki birimi de "üstün zeka" sınıfı için ayıralım.

Tahmin edeceğiniz üzere üstün zeka Lord Varys'i, düşük zeka da Hodor'u temsil eden tanımlar. Üstün zeka, sözü dinlenen, dinlendiğinde istifade edilen kişi, düşük zeka ise söz dinleyen, ne denirse yapan konumunda. Devam edelim; Lord Varys bedenen zayıf bir karakter, onu kılıç kullanırken yahut yumruk savururken görmek Azor Azai'yi görmüş kadar şaşırmamıza sebep olabilir. Hodor ise bedenen güçlü, rahatlıkla ergin bir çocuğu her yere taşıyabilecek güçte, boy da pos da maşallah. Bunun yanında Lord Varys gibi hadım edilmiş olmamasına rağmen şehevi duygularla hareket etmediği ise açıkça ortada. İkisinin de travmaları zaaflarına dönüşmemiş, aksine güçlerini travmalarından alan karakterler oluvermişler. Öfkeyi ve şehveti geride bırakmak demek siyasi açıdan öngörülerini perdeleyecek hiçbir şeyin

olmayacağı manasına gelir. Bunun yanında hiçbir kadının bedeniyle aklını çelemeyeceği bir danışman Westeros'ta Serçe Parmak gibi bir adamın eline koz vermeyecek tek kişidir. Söz dinleyen Hodor'un ise Serçe Parmak'a ya da bir başkasına verebileceği hiçbir şey yoktur; "Hodor" demekten başka. Hodor daha çok sorgulamadan "gereken neyse yapılır, sen yeter ki söyle" cümlesinin vücut bulmuş halidir. Örnekler artırılabilir. Kimi fark gibi duran şeylerin de aslına bakarsanız bir ortak özellik olduğunu göreceksiniz. Yalnız bunu görebilmek için Hodor ve Lord Varys gibi olmayanlara bakmak gerekiyor.

Cersei'nin zaafı çocukları ve en büyük acısı oldu. Jaime'nin ise Cersei. Onun için dünyalara savaş açabilecek bir adam, kastımızı anlamak için ufak bir hatırlama yapmanız yeterli. Ned Stark'ın zaafı yumuşak kalbiydi. Bizim de *Game of Thrones* âlemindeki ilk büyük acımız onun ölümü oldu, en azından bendenizin öyle. Ned Stark'ı daha uzun süre izlemek isterdik ama olmadı, o dünyanın tanrısı George R.R. Martin'de sadist bir taraf olduğunu Ned Stark'ın ölümüyle anlamış olduk. Nitekim akabinde *Kill Bill*'in kanlı düğününden bile kanlı bir düğün daha yaşandı ve bunun da sebebi savaş dehası Robb Stark'ın aşkı oldu. Yazık oldu. Khaleesi tecrübesiz, Catelyn Stark hırslı, Kral Robert alkolik, Tywin Lannister ise kibirliydi. Bütün bunlar onların zihinlerini perdeleyen özelliklerdi. Oysa Lord Varys dediğimiz şahsiyet, olması gereken yeri perdelenmeden tayin edebilen bir karakter olduğunu henüz ilk sezonda Ned Stark ile zindanda yaptığı konuşma sırasında bize göstermiş oldu. Gönlü Ned Stark'ın yanındaydı ama aklı olması gereken yer hususunda şüpheye bile düşmedi. Şüphe mi? Hayır hayır, Lord Varys kararlarında pek şüpheye düşmez. Bunu da en iyi Tyrion Lannister'ı kaçırırken çanları duyup, bir an bile düşünmeden her şeyini geride bırakıp gemiye binmesinden anladık. Ama en önemli şeyi yanındaydı. Tıpkı Hodor gibi! Hodor da yola böyle çıktı, Winterfell'den böyle ayrıldı ve hikâyesinin tamamını öğrendiğimizde iri cüssesinin feda edilişini biraz da hüzünlenerek izledik. Aslında gözümüzün önünde olan bir gerçeği orada tekrar gördük; Hodor'un her şeyi iri cüssesiydi. Lord Varys hâlâ yaşıyor ve en değerli şeyi olan aklı, hâlâ başında. Hakkında ciddi teoriler var, bekleyip göreceğiz...

Bunlar zaten alenen görünen şeyler, bunların neresinde sınırlar zorlanıyor, nerede aşırıyorum var derseniz sıkı durun geliyor. Yukarıdaki şekilde yer alan bilgilerden hareketle "Hodor'dan Lord Varys'e kadar şekildeki her sınıftan bir şeyler alan biri var mıdır" sorusu bize aşağıdaki şekli çizdirdi. Hem Hodor gibi muazzam bir teslimiyete sahip hem de Lord Varys gibi sözleri ile büyüleyip akıllar çelen, ikna edebilen biri olmalıydı. Tıpkı Hodor gibi hayatının bir kıymeti olmadığının farkında olmalı, diğer yandan vazifesinin bütün gereklerini yerine getirmede yetkin biri olmalıydı. Böyle böyle düşünürken tüm bu özelliklere sahip tek bir kişi gözümüzün önünde canlandı. Bu kişi diziye beşinci sezonda dâhil olan, sokaklardan, sıradan halkın arasından gelip Westeros'un zirvesine yalın ayakları, tanrılara olan teslimiyeti ve ikna edici cümleleriyle çıkan Septon High Sparrow'du. Sizler bu yazıyı okurken altıncı sezon da nihayete ermiş olacak ve yine uzun bir bekleyiş başlayacak. Ve öyle zannediyoruz ki etkileyici High Sparrow önümüzdeki sezonda da yer alacak ve hakkında öğreneceklerimizle bizim burada yaptığımız yorumlar ya aşırıyorum sınırları içinde kalacak ya da saçmalama sınırlarına dâhil olup unutulacak. Aman efendim, kimler unutulmadı ki bu âlemde diyip sözlerimizi "hold the door" diye bitirelim. Aslına bakarsanız "hold the door" değil Hodor'dur o, Hodor! ■

BİR MAFIOS TOPLUM OKUMASI

SADIK ŞANLI

Alman sosyolog Henner Hess'in ürettiği bir sıfat olan "mafios"; mafyaya uygun, mafyadan kaynaklı anlamları içermektedir. Hess'in bu kavramından yola çıkarak "Mafia ve Şiddet: Mafios Oluşumda Şiddet Unsuru"[1] başlıklı bir makale kaleme alan araştırmacı Murat Çulcu, mafios bir toplum yapısını diğer toplum yapılarından ayıran en temel özellik olarak "çifte ahlâk ve çifte hukuk" anlayışına vurgu yapar. Çulcu'ya göre bu özelliğin bir toplumda hâkim olması; merkezi otoriteden bağımsızlaşan, kendi ahlâk ve hukuk anlayışını benimseyen, genel olarak yakın akrabaların oluşturduğu ve siyasetçi, bürokrat, işadamı, üst düzey din adamı gibi çeşitli meslek grupları ya da statüdeki insanlarla ya da kendisi gibi yapılarla çıkar birliğinde (partito ilişkide) bulunabilen veya acımasız çatışmalara girebilen "mafios" yapıları ortaya çıkartır. Bu tür yapılar, kendi varlıklarını sağlayabilmek adına yasa dışı şiddete başvurdukları gibi, şiddetle gelen yaptırımcı kimlikleri onları yerel güç odağına dönüştürüp, saygınlık kazanmalarını sağlar.

1 *Cogito*, "Şiddet", Sayı: 6-7 (Kış-Bahar 1996), s. 207-213.

Bu bağlamda, BBC'de yayınlanan, son dönemin en başarılı dizilerinden İngiliz yapımı *Peaky Blinders*, mafios örgütlenme ya da mafios toplum olgusunun kodlarını ortaya koyması bakımından nitelikli bir okumaya imkân sağlıyor.

Londra'yı Alarma Geçiren Soygun

Yıl 1919, yer İngiltere. Birinci Dünya Savaşı'nın bıraktığı derin psikolojik ve ekonomik hasarlar, çeteler tarafından teslim alınmış sokaklar ve yozlaşmış ahlâk anlayışı ülkede yaşanan toplumsal çöküntüyü net bir şekilde ortaya koyar. Politikacılar bir yandan savaş sonrasının küresel dizaynını yürütürken, diğer yandan ülke içinde baş gösteren otorite boşluğuyla mücadele etmek durumundadır. Zira gerek IRA'nın silahlı faaliyetleri, gerek İngiliz işçi sınıfının komünist devrim mücadelesi, gerekse sokakların çeteler tarafından teslim alınması devleti çetin bir mücadeleye zorlar. Böylesi bir manzaranın en fazla baş gösterdiği şehirler arasında Birmingham da yer alır. Üstelik İngiltere hükümetinin el

altından Libya'ya göndermeyi düşündüğü çok sayıda silah ve mühimmat da, Birmingham'daki BSA isimli fabrikadan çalınmıştır. Silahların IRA ya da komünistlerin eline geçme ihtimalinin oluşturduğu tedirginlikle, Birmingham'daki tüm politik gruplar ve suç çeteleriyle mücadele hükümetin öncelikli gündem maddelerinden birine dönüşür.

Birmingham'daki işçileri örgütleyen komünist Freddie Thorne ile Shelby ailesinin oluşturduğu Peaky Blinders'ın üyesi Thomas Shelby'nin baş zanlıları olduğu bu soygunu soruşturmak üzere, Belfast'ı dört yılda IRA'dan temizleyen acımasız polis başmüfettişi Chester Campbell, Winston Churchill tarafından görevlendirilir. Üstelik Churchill, "Gömülmesi gereken cesetler olursa, çukur kazın ve derince kazın!" diyerek, Campbell'a olağanüstü yetkisinin geniş sınırlarını da hatırlatır. Peki, başmüfettiş Campbell bu mücadelesinde başarılı olabilecek midir?

2013'te gösterime giren ve ilk sezonunda genel olarak bu soruya cevap arayan suç ve drama dizisi *Peaky Blinders*, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin olağanüstü koşullarında İngiltere siyaseti ve toplumunu, merkezinde Shelby ailesinin olduğu birtakım karanlık ve şiddet içerikli olaylar, güç mücadeleleri ve devlet ile çeteler arası kirli ilişkiler ağı üzerinden ele alıyor.

Peaky Blinders, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin olağanüstü koşullarında İngiltere siyaseti ve toplumunu Shelby ailesi üzerinden anlatıyor.

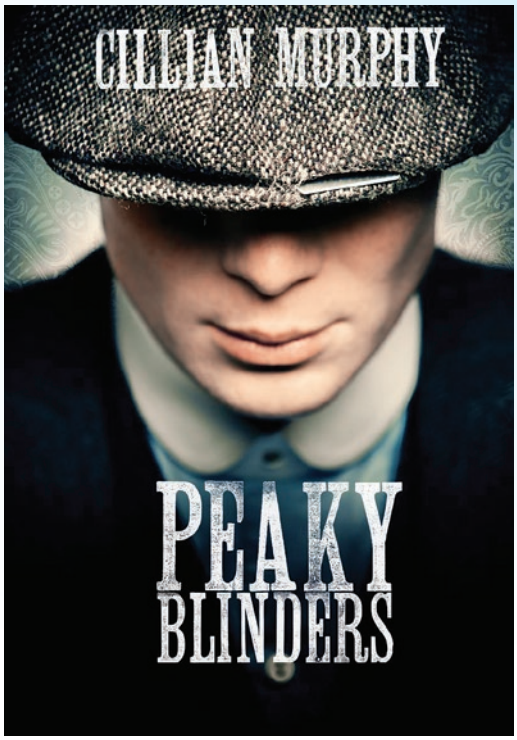
Acımasızlığın Nirvanası: Peaky Blinders

Peaky Blinders, Birmingham'ın Small Heath semtinde yaşayan Thomas, Arthur ve John Shelby ile kız kardeşleri Ada Shelby ve teyzeleri Polly'nin yöneticilerinden olduğu; haraç alma, silahlı soygun ve yasa dışı bahis oynatmak gibi illegal işler yapan bir suç çetesidir. Liderliğini Thomas Shelby'nin yürüttüğü ve en büyük hedefi yasal bahis sertifikası alarak şirketleşmek olan Peaky Blinders, önüne çıkan her türlü engel karşısında şiddetin ve acımasızlığın uçlarını temsil eden yöntemler uygulamaktan geri kalmaz. Acımasızlıklarının sembolik imzasıysa mensuplarının kasketlerine yerleştirilmiş jiletlerin muhataplarının yüzünde bıraktığı derin kesik izleridir.

Thomas Shelby'nin kıvrak zekası ve liderliğiyle hızlı bir büyüme sürecine giren Peaky Blinders, en az kendileri kadar acımasız, kural tanımaz ve onlardan daha büyük başka çetelerle kimi zaman rekabete girişerek, kimi zaman da ittifaklar kurarak Machiavelli'ye rahmet okutacak düzeyde bir pragmatizmle varolma savaşı vermektedir.

Kötülüğün Ayartıcı Dönüştürücülüğü

Peaky Blinders'ın ilk sezonuna, kaybolan silahları bulmak üzere Birmingham'a gelen dedektif Campbell ile Thomas Shelby'nin mücadelesi damga vuruyor. Campbell bu suç şehrinde kısa zamanda kendi polis birliğini oluşturuyor, Grace Burgess isimli özel eğitimli kadın ajanını Peaky Blinders'ın yakınına sızdırıyor. İlk göstergeler IRA'yı ve komünistleri işaret etse de, zamanla dedektif Campbell'in bir numaralı hedefi Thomas Shelby oluyor ve çember Peaky Blinders aleyhine sürekli daralıyor. Ancak kıvrak zekası Thomas'ın Campbell için hiç de kolay bir rakip olmadığını ortaya koyuyor. Thomas'ın hamleleri karşısında her geçen gün daha da zorda kalan müfettiş Campbell, zamanla şahsi hesaplarının ve kibrinin kurbanı olmaya doğru ilerliyor; "pisliklerinden arındırmak üzere geldiğini söylediği"



şehirde hukuk dışı ve ahlâksız talepleri, gaddarlığı ve savrulduğu illegal mücadele yöntemleriyle şehri daha fazla kirleten bir karaktere dönüşüyor. Bu nedenle, tam da mücadele ettiklerine dönüşmeye başlayan Campbell güç ve itibar kay-

bederken; zekası ve soğukkanlılığıyla hamlelerini gerçekleştiren Thomas Shelby ise Churchill'ın dikkatini çekmeyi başararak, talepleri Londra'da kabul görecek kadar itibar kazanan ve devletin kirli operasyonlarını yürütmeye aday büyük bir suç örgütü lideri olarak tırmanışını hızlandırıyor.

Dizinin ikinci sezon konusunu, İngiltere Kralı'nın IRA'ya barış teklifine içeriden direnen Mareşal Russell'ın öldürülmesi görevinin, Winston Churchill'ın istediğiyle Thomas Shelby'ye verilmesi oluşturuyor. Bu kez Campbell ile Thomas Shelby'nin ortak çalışmalarına rağmen, bir yandan geride kalan yıllara dair hesaplaşmaları da sürüyor.

Üçüncü sezonda ise Rusya'da gerçekleşen 1917 Devrimi sonrasında, muhalif Ruslar tarafından cephede Bolşeviklere karşı kullanılacak silahların İstanbul ve Gürcistan'a naklinin Thomas Shelby'den isteniyor. Thomas'ın gönüllü olmadığı bu görevde karşısına bu kez, mücadelesinde hiçbir hukuki ve ahlâki sınır tanımayan, John Hughes isimli din adamının elçiliğini yürüttüğü "D Şubesi" ve "Tuhaflar" olarak isimlendirilen İngiliz derin devleti çıkarak, Peaky Blinders'ı varlık-yokluk savaşıyla baş başa bırakıyor.

Hemen her karakterin oldukça başarılı oyunculuklar sergilediği, kostümlerden mekânlara kadar dönemin ruhunu son derece başarıyla yansıtan *Peaky Blinders*, Otto Bathurst, Tom Harper, Colm McCarthy ve Tim Mielanst'in yönetmenliklerinde, özellikle aksiyon sahnelerine yansıyan etkileyici çekim teknikleriyle göz dolduruyor. Dizinin güçlü senaryosunun mimarı Steven Knight da izleyiciyi sürekli ters köşeye yatıran zekâsı ve bir an olsun kaybolmayan bir heyecana imza atmasıyla övgüyü fazlasıyla hak ediyor. Dizinin dördüncü sezonunda Thomas Shelby'yi durduracak bir kuvvetin çıkıp çıkmayacağı ise şimdiden merak konusu. Zira ufak bir ipucu vermek gerekirse, artık Thomas Shelby'yi dışarıdaki düşmanları kadar, başına buyrukluğu sebebiyle topyekün karşısına aldığı ailesinin öfkesiyle başa çıkmak da bekliyor. ■

MODERN ZAMAN ŞAMANI

ELİF NAİME ARSLANOĞLU

Türkiye'nin sayılı genetik profesörlerinden Dr. Murat Günay'ın (Erdal Beşikçioğlu), komadaki kardeşini hayata döndürmek için yaptıklarını anlatan *46: Yok Olan*, Türk televizyon klişelerinin dışında bir konu ve format ile boy gösterdi. Reyting ağına takılmayacak şekilde altmış dakikalık on üç bölüm olarak tasarlanan dizi, başlangıçta tıpta çığır açacak bir ilaç keşfederek benzer hastalara umut bahşedecek doktorun başarı hikâyesi olacağı izlenimini veriyor. Ancak daha ilk bölümden hikâye neredeyse tamamen manevi-psikolojik bir alana kayıyor ve kurguya haksızlık ettiğimizi kabul etmek gerekiyor.

Gençliğinde babası gözleri önünde öldürülen Dr. Murat, babasının yanında kendini ve kardeşini de kaybeder ve kayıplarının toplamından ibaret bir insana dönüşür. Neyi kaybettiğinden emin olmayanın bulamayacağı düsturuna uygun olarak, Dr. Murat'ın arayışı kayboluşa sürüklenir. Genetik profesörünün geçmişiyle geç yaşında hesaplaşmasına dönüşen hikâye, karakterin iç dünyasına daha detaylı bakmaya zorlar.

Deneyim ve Değişim

Bir şaman ayinine katılarak ulaştığı bin yıllık bir içecek terkibinden elde ettiği ilaçla kardeşinin uyanacağına "iman eden" Dr. Murat, ilacı önce kendi üzerinde dener. Hikâyenin başladığı noktada işaret edilen Şamanizm, alanla ilgili dinler tarihi kitaplarının hemen hepsinde bir tür deneyim olarak yorumlanır. Şaman için hayatın ve hayatın içindeki tüm olasılıklar birer deneyimdir. İslamiyet öncesi Türk geleneklerinde bir hayli önem arz eden ayin sonrası ulaşılan deneyime benzer şekilde, doktorun ilacı her zerk edişi başka ve yeni bir deneyimi getirir ve koskoca profesörü "kendi kendisine" mahkûm eder. Dr. Murat, neredeyse her bölümde, bir şaman ayini için olmazsa olmaz kabul edilen müzik, dans ve söz üçlemesiyle yeni bir deneyim kazanır. Böylece dizinin sadece ilk bölümünde açıkça gösterilen şaman ayininin, doktorun ilacı aldığı her sahnede yeniden canlandırıldığı söylenebilir. Ayinde aldığı ilacın tesiri altındayken ayin başına bir cinayet işleyerek şamanların kurban geleneğini de yaşatan Dr. Murat, her gece kendisinin bile bilmediği bir yönüyle sokaklarda dolaşır ve her gündüz yeniden eski hayatına döner.

Komadaki kardeşini hayata döndürecek ilacı arayan bilim insanının hikâyesini anlatan *46: Yok Olan*, ilk bölümden itibaren manevi-psikolojik bir alana kayıyor.

İnsanın kendisini bir anda hiç bilmediği bir şehirde bulması hissine eş değer olan ve sanıldığı kadar kolay olmayan değişimi, ilacı her alışında şiddetle yaşayan Dr. Murat, her deneyimi ile bir değişim, her değişimi ile de bir meydan okuma yaşar. Gerçekten değişmek isteyip istemediğini bilmeyen birinin köşeye sıkışmış ruh hâli içinde çalkalanır. İlacı kullandığı zamanlarda yıllar yılı baskıladığı öz-benliği ile baş başa kalır. Kendinden emin bilim insanı, hiç bilmediği bu âlemde sorunlarını çözümsüzlüğe terk eder. Maçın ilk yarısında galip olan Dr. Murat, ikinci yarının ilk dakikalarından itibaren yaşadığı küçülmenin şaşkınlığı ile dengesini tamamen kaybeder ve değersizleşir. Kişisel tarihine ihanet eden her insan gibi Dr. Murat da değersizleştikçe kendinden uzaklaşır ve kendinden uzaklaştıkça daha da değersizleşir. Amcası ile yakın arkadaşı ve şoförü Salim de bu gidişattan pay alarak doktora karşı saygılarını yitirirler. Kardeşini uyandıracak ilacı ararken aslında kendisini uyandıracak ilaca ulaşan Dr. Murat, dokuzuncu bölümde nihayet kendisiyle yüzleşir ve aynadaki görüntüsünün gerçeğiyle ne kadar uyumlu olduğunu sorgulamaya başlar.

Dr. Murat her sabah neler yaptığını fark etse de her gece o ilacı alır. Kardeşini uyandırmak için gereken şeylerin hepsini de tereddütsüz yapacaktır. Çünkü tıpkı Şamanizm inancında yeryüzündeki tüm hastalıkların sebebi kabul edilen kötü ruhlarla anlaşma yapacak birine ihtiyaç vardır. İnsan vücuduna girerek organları içten içe kemiren ya da ruhları çalıp götüren bu habis ruhlarla anlaşmak için yer altına inmek şamanın görevidir. Şaman onlarla anlaşır, isteklerini gerçekleştirir ve çalınan ruhu geri getirir. Yusuf Has Hacib'in *Kutadgu Bilig* eserinden de anladığımız gibi eski Türkçede şaman, kam ve hatta doktor kelimeleri, bir diğerinin yerine kaim olabilecek anlamlara sahip. Dinler tarihi uzmanı ve Şamanizm ile ilgili en kapsamlı araştırmaların sahibi Mircea Eliade kamı, kendi özel yöntemleri sayesinde ulaştığı ekstaz hâliyle ruhunu hem göklere yükselten hem de yeraltına indirebilen kişi olarak tanımlar. Hem göklere çıkarak tanrı bildikleriyle hem de yer altına inerek kötü ruhlarla anlaşan kamlar gibi bir çeşit modern zamanlar şamanı olan Dr. Murat da hem yücelerin hem de aşağıların insanıdır. ■

Zaferle Felaket Arasında İnsanlık

YAYLAGÜL CERAN

Luc Jacquet, *Buz ve Gökyüzü*'nde insanın bilme ve hükmetme duygusuyla alevlenen bilim ateşinin dönüp yine insanı yakmasını gündeme taşıyor.

Luc Jacquet'nin belgesel filmleri insanlığın yaşadığı ve yaşattığı büyük çılgınlıkların sonuçlarını hiç beklenmedik ifadeler ve en çarpıcı görsellerle açığa çıkarır. Yönetmenlik serüvenine *İmparatorun Yolcuğu* (*La marche de l'empereur*, 2005) ile başlayan Jacquet, belgesel dalında birçok ödüle de layık görülür. *Arkadaşım Tilki* (*Le renard et l'enfant*, 2007), *Bir Zamanlar Orman* (*Il était une forêt*, 2013) ve son olarak *Buz ve Gökyüzü* (*La glace et le ciel*, 2015) ile beyaz perdede yerini alır. Jacquet, belgesel filmlerinde insanın bilme merakı, hatta biraz ötesinde hâkim olma arzusuyla doğaya her yönelişinin aslında bir tükenişin -ve tüketişin de- başlangıcı olduğunu vurgular. Cannes Film Festivali'nin kapanış filmi olan *Buz ve Gökyüzü*'nde çevreci mesajı açısından biraz zayıf bir senaryoyla da olsa daha açık bir ifadeyle "İnsanlığın yüklenmiş olduğu büyük bir sorumluluk var, yoksa sizin haberiniz yok mu?" sorusunu tekrar gündeme taşır.

Yeryüzündeki Sır

Belgesel, mesajıyla uyumlu sırlı bir görsel ile başlar: Bembeyaz buzulun ve ufkun ayırt edilmez sonsuzlukta birleştiği bir "zamanda" gittikçe büyüyen bir insan gölgesi...

Jacquet, çağının deneyle, "tanımla ve anla" çılgınlığında zirveye ulaşan bilme merakıyla dolu bir buzul-iklim bilimci olan Claude Lorius'ün 1956'da başlayan, bilim ve politika arenalarında kavgasını verdiği ve vasiyet niteliği taşıyan araştırma sonuçlarını beyaz perdeye derin bir çelişkiyle birlikte taşır. Yönetmenin başlangıçta Claude Lorius'e söylettiği "Bilim gerçeği görmemi sağladı." ifadesinde somutlaşan bu çelişkiyi şöyle ifade edebiliriz: İnsanın bilme ve hükmetme duygusuyla alevlenen bilim ateşinin dönüp yine insanı yakması. Ortaçağların hemen sonunda başlayan ve baktığı her nesneyi deneyin, bilimin ve teknolojinin konusu yapan bir felsefenin insanın başına açtığı bela: "Bilmek egemen olmaktır."

"Kendi başına", pür ve sakin doğanın üzerine düşen insanın gölgesi... Bu gölge nasıl yorumlanmalı? Doğayla bütünleşen insan mı yoksa doğaya yabancılaşan, doğayı tüketen insan mı? Belgeselde iç içe geçen problemler

arasında asıl problem insanın doğadaki etkinliğini Claude Lorius üzerinden sorgulamaya açmak olarak belirlenebilir. Lorius'ü düşündüren, yeryüzünü araştırmak, deneylemek ve onda gömülü insanlık tarihini keşfetmekle onu bir iktidarın tüketim nesnesi kılmak arasındaki gerilimdir. Evet, bilmek ve keşfetmek ama aynı zamanda bitmez bir iktidar hırsıyla doğanın kaynaklarını sömürmek... İnsanın önceliklerini biçimlendiren tercihleri, beklentileri ve dinmek bilmeyen arzuları uygarlığın huzursuzluğunu da beraberinde getirir.

Antartika'da kurdukları laboratuvarda yaptıkları bir kutlama sırasında Lorius'ün bardağına koyduğu örnek buzlardan birinin küçük bir parçasının insanlığın ve doğanın tarihine şahitlik etmiş olma ihtimali onu hiç ayak basılmamış buzullara tekrar tekrar gitmeye ve yerin 3600 metre derinliğinde hidrojen atomlarına hapsolmuş dört yüz yıllık atmosfer tarihinin izlerini sürmeye yönlendirir. Tabii bu izler onu korkunç bir gerçekle yüz yüze getirir: "İnsanın elleriyle inşa ettiği dünya, doğanın eksilişi ve dahi yok oluşuydu."

Lorius'ü düşündüren, yeryüzünü araştırmak, deneylemek ve onda gömülü insanlık tarihini keşfetmekle onu bir iktidarın tüketim nesnesi kılmak arasındaki gerilimdir.

Yönetmen, izleyiciyi rakamlara, teknik bilgilere boğmadan yüz yıllık periyotlarla yeryüzündeki iklim şartlarının nasıl değiştiğini buz kütlesi içine mumyalanmış hidrojen atomunun seyrekliği ve sıklığı ile bağlantılı olarak sıcak ve soğuk yılları tespit edişini dilin ve görsel imajların yardımıyla aktarır. Lorius'e şaşkınlık içinde kendi kendine bilimdeki keşiflerin metafizik kökenini oluşturan soruyu sordurur: "Bu karşılaştığım gerçek, kaderin bir lütfu mudur yoksa şans mıdır?"

Lorius'ün ortaya çıkardığı büyüleyici buz kristalleri, estetik güzelliklerinin yanı sıra boğucu bir hüznün de taşıyıcısı olarak sunuluyor.

Kader ya da şans, tanrısı onu, insanın neden olduğu acı gerçekliğin açıklayıcısı kılar. Elde ettiği bu veriden hareketle yeryüzünün gittikçe ısındığını, karbon ayak izinin gittikçe büyüdüğünü, deniz seviyesinin yükseldiğini, ormanların yok olmaya yüz tuttuğunu, yeryüzündeki canlı türlerinin giderek kaybolduğunu ve doğal kaynakların yok olmaya başladığını tespit eder ve insanlığı bu konu hakkında uyarır. Lorius'ün bütün bunları okuduğu büyüleyici buz kristalleri, estetik güzelliklerinin yanı sıra boğucu bir hüznün de taşıyıcısı olarak sunuluyor.

Doğaya Hâkim Olmak

Bir coğrafyanın canlılığını yok eden Hiroşima ve Nagasaki'nin izlerinin hiç ayak basılmamış "masum" doğanın kalbine çivilenmiş halde durmakta olduğu gerçeği Lorius'ü inanılmaz bir sorgulamanın içine çeker. İnsan nasıl bir dünya inşa etmektedir? Doğaya "hâkim olmak" ve "yönetmek" insanda hangi onmaz yaraların açılmasına neden olmaktadır? Bütün bunların yanı sıra ve belki de kritik olan soru: "insan ne ile mutlu olur?" Lorius'ün keşfinin sonuçlarını açıkladıktan sonra aldığı tehditlerle, eleştirilerle ve karşılaştığı dirençle nasıl bir çatışmayı başlattığına dair trajedi, izleyiciyi de sürece dâhil ederek açık kılınır.

Araştırma yaptığı yıllarda (1956-1980) Amerikalılar ve Ruslar arasındaki politik gerginlik bilim alanında "belirsizken" yeni araştırmalarda Rusların hâkimiyetiyle teknolojik atılımına vurgu açıkça gösterilir. Araştırmasının son aşamasında yeryüzünün en soğuk bölgesi (-89,2 C) olan Vostock'ta Fransızların koordine ettiği, Amerika ve Rusya'nın lojistik sağladığı araştırmanın sonuçları bahsedilen garip gerilimin politik uzantısını bütün çıplaklığıyla sunar.

Hem bürokratik kademede Kyoto Anlaşmaları, İklim Konferansları gibi resmi belgelerle hem de sivil inisiyatiflerle dikkat çekmeye çalışan Lorius, 2008'de aldığı Mavi Gezegen Ödülü'nün töreninde insanları uyandıramadığı sürece bu ödülün bir anlam ifade etmediğini söyleyerek çoğunlukla umutsuzluğunu ifade etse de insanın çok geç kalmadan bilinçli bir şekilde hareket edebileceğine dair bir açık kapı bırakır. Esas soru ise cevaplanmayı beklemektedir: "İnsanlığın yüklenmiş olduğu büyük bir sorumluluk var, yoksa sizin haberiniz yok mu?"

Buz ve Gökyüzü'nde Jacquet, çevre sorunlarını Lorius'ün hayatından hareketle gündeme taşımaya çalışsa da iklim değişimine dair mesajı bahsettiğimiz çelişkinin gölgesinde karmaşık bir şekil alır. Bu nedenle belgesel, iklim değişikliğini vurgulama konusunda yetersiz olmakla birlikte sıradan bir bilgi kırıntısından hareketle büyük bir gerçekliği gün yüzüne çıkartan araştırmacının tecrübesini, beklentilerini ve inancını hem görsel hem de senaryo açısından oldukça iyi anlatır. ■

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi

Arka Kapak'ın 10. Sayısı Tüm Bayilerde

ARKA KAPAK
kitap ve kültür dergisi

S.6 Haydar Ergülen | S.8 Enis Batur | S.12 Kemal Varol | S.30 Feridun Andaç

babil.com

MURAT SOYDAN

EURIMAGES DESTEKLİ TÜRK FİLMLERİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Katip Çelebi Üniversitesi'nde Öğretim Üyesi olan Doç. Dr. Murat Soydan, "Postyapısalcı Bir Okumayla Eurimages Destekli Türk Filmlerinin Çözümlenmesi" başlıklı doktora tezini 2008 yılında Ege Üniversitesi Radyo-TV Sinema Anabilim Dalı'nda tamamladı. Soydan'la çalışması üzerinden Eurimages'ın işleyiş biçimini, sinemamıza katkısını ve incelediği filmleri konuştuk.

Sohbetimize Eurimages'ın kurulma sebebi ve amaçlarından bahsederek başlayalım isterseniz?

ABD'nin sinema ürünlerinin dağıtımı, üretimi ve gösterimi açısından dünya pazarını tekelinde bulundurması, Avrupa ülkelerini bu tekeli parçalamak için arayışlara itti. ABD sinema endüstrisi İkinci Dünya Savaşı sırasında Avrupa'nın aksine gelişti ve savaş sonrasında Avrupa'yı önemli bir pazar hâline getirdi. Böylece Avrupa ile ABD sinema endüstrileri arasında ideolojik bir savaş başladı. İşte böyle bir ortamda "Pan-Avrupa sineması" oluşturmaya yönelik çabalar görülmeye başlandı. Avrupa Konseyi Yaratıcı Sinematografik Görsel-İşitsel Eserlerin Ortak Yapımı ve Dağıtım Fonu olan Eurimages da böyle bir çabanın sonucu olarak 1 Ocak 1989 tarihinde yürürlüğe girdi. Eurimages, Avrupa'da ortak yapım deneyimini iki ya da üç ortaklı olarak yaygınlaştırır. Eurimages desteğiyle yapılan ve Avrupa sinemalarında sahne alan filmlerin Amerika'nın ticari sinemasına karşı mücadele ettiği söylenebilir.

Eurimages, Avrupa film endüstrisini geliştirmeyi teşvik eder. Bunun yanında filmlerin üretimini, dağıtımını ve profesyoneller arasında işbirliği sağlanması görevini de üstlenir. Eurimages'ın amaçlarına bakılacak olursa ilk olarak kültürel amaç dikkat çeker: Tek bir Avrupa kültürüne dayanan Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan filmleri destekler. İkinci amaç ise ekonomiktir: Ticari başarı elde etmiş ve sinemanın bir sanat olduğunu göstermiş bir endüstriye yatırım yapar. Bu görev ve amaçları gerçekleştirmek için ise dört programı destekler: Ortak yapım, dağıtım desteği, sinema/gösterim desteği ve dijital yapım desteği.

Peki, Eurimages nasıl işliyor?

Eurimages, Eurimages üyesi devletlerin temsilcilerinden oluşan bir yönetim kurulu tarafından yönetilir. Yönetim kurulu, desteklenecek projelere karar vermek için, sınırlı sayıda üyeden oluşan özel çalışma grupları oluşturur. Bunlardan ilki, ortak yapım çalışma grubudur. Bu çalışma grubu yönetim kurulunun, coğrafi çeşitliliği sağlayan en az beş üyesinden oluşur. Çalışma gruplarında, yapımcılar tarafından gönderilen, sekreterlik tarafından özetlenen ve analiz edilen ortak yapıma ilişkin başvuru formları yönetim kurulunun gözetiminde incelenir. Her bir adayın başvuru dosyası, çalışma grubu içinden seçilen bir veya daha fazla kişiye sunulur. Başkan tartışmaları yönlendirir, ancak karar verilirken taraf olmaz. Çalışma grubu, bütçe kaynaklarını göz önünde bulundurarak verilebilecek uygun destek miktarı önerisini yönetim kuruluna bildirir. Yönetim kurulu her projeyi buna göre düzenler ve oylar. Diğeri, dağıtım çalışma grubudur. Bu grup, dağıtım için yapılan başvuruları, sekreterlik tarafından hazırlanan temel belgelere (proje özetleri ve analizleri) dayanarak değerlendirir. Sinema salonu çalışma grubu ise Avrupa sinema salonu ağına salonlarını dâhil etmek isteyen salon sahiplerinin başvurularını değerlendirir. Tanıtım çalışma grubu da Eurimages önerilerinin tanıtımını yapar.

Eurimages üyeliği Türk sinemasına ortak yapım ve dış pazar olanakları açtı. Ancak konular, anlatım biçimleri ve oyunculuk tarzları geleneksel olandan koptu ve "sanat sineması" doğrultusunda bir eğilim ortaya çıktı.

Bu süreçler hangi periyotlarla tekrarlanıyor? Oylamalar nasıl yapılıyor ve nihai karar nasıl veriliyor?

Yönetim kurulu, ele alınacak konuları belirlemek için yılda beş kez toplanır. Desteklenecek projelerin seçiminde her bir üye ülkenin bir oy hakkı vardır. Kararlar, kullanılan oyların üçte iki çoğunluğu ile alınır. Yazılı emir veya vekâletle yapılan oy verme işlemi geçersiz sayılır. Ayrıca üye ülke yıllık aidatını ödemez ise daire, yönetim kuruluna söz konusu ülkenin oy hakkını ertelemeyi önerebilir. Projelerin desteklenmesi için kullanılan oylar, üyelerin lehte veya aleyhte kullandıkları oylardır. Çekimser kalan ülkeler oy kullanmamış sayılır.

Desteklenen projeler ile ilgili kararlar Eurimages'ın destekleme miktarı göz önüne alınarak verilir. Ortak yapım projelerinde kullanılan seçim sisteminde ise yönetim kurulu tüm projeleri değerlendirir. Bütçe şartları değerlendirilir ve her bir proje için yardım önerisi daire tarafından yapılacak toplantıda belirtilir. Ardından projeler sunulur ve seçim bu sunumlardan sonra olur. Her bir yönetim kurulu üyesi seçimini yazılı bir form kullanarak yapar. Sekreterlik, filmlerin değerlendirme sonuçlarını her bir yönetim kurulu üyesinin kime oy verdiği de dâhil olmak üzere teker teker açıklar. Seçim sonrasında projeler aldıkları oylara göre yukarıdan aşağıya sıralanır. Eşit oy durumunda Eurimages'a katkı oranı daha fazla olan ülkenin projesi desteklenir. Son olarak daire, Eurimages bütçesi içinde kalmak kaydıyla, yönetim kuruluna projelere verilecek en son destek miktarını önerir.

Eurimages ortak kökleri tek bir Avrupa kültürüne dayanan Avrupa toplumunun çeşitliliğini yansıtan filmleri destekler.

Eurimages filmlerinin ortak tematik özellikleri var mı?

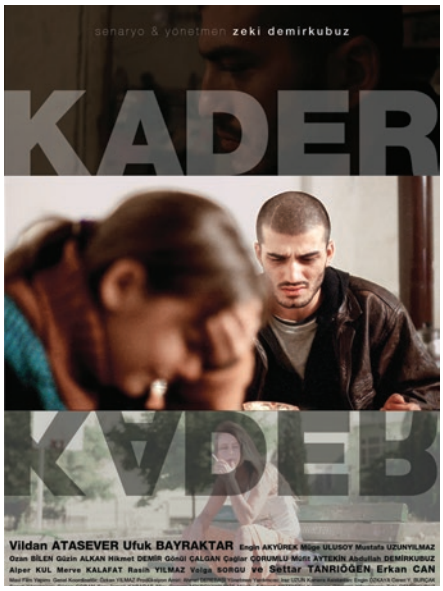
Mikro düzeyde insani meseleleri konu eden, farklılıkların öneminin vurgulandığı filmlere destek verdiği söylenebilir. Soykırım, tecavüz gibi insanlık suçlarına kayıtsız kalmayıp ülkeler ve toplumlar arasında ayrım gözetmeksizin kimin suçlu olduğu düşünülüyorsa onu kıyasıya eleştiren tematik filmlere destek olur.

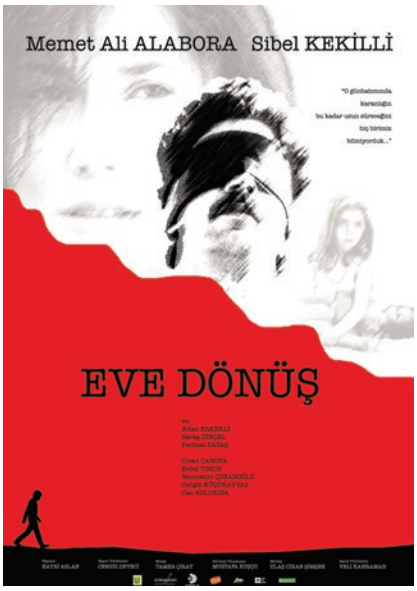
Türkiye ve Eurimages ilişkisini anlatabilir misiniz?

Türk sinemasının seksenli yıllarda krize girmesi ve sektörün yeterince film çıkaramaması sinemaya destek tartışmalarını da beraberinde getirdi. Önce Kültür Bakanlığı kurmaca ve belgesel film yapımına destek için yönetmelik çıkardı. Seksenli yılların sonunda film, seyirci ve salonların azaldığı dönemde Eurimages üyeliği gerçekleşti ve sinemacılar için yeni bir kapı açıldı. Eurimages üyeliği Türk sinemasına uluslararası ortak yapım ve görece de olsa dış pazar olanakları açtı. Ancak filmlerde ele alınan konular, anlatım biçimleri ve oyunculuk tarzları geleneksel olandan koptu ve "sanat sineması" doğrultusunda bir eğilim ortaya çıktı.

Üyelik Türk sinemasına başka nasıl faydalar sağladı?

1990 yılındaki üyelikten sonra birçok ortak yapımlı Türk filmi Eurimages desteği aldı. Eurimages ile daha önce perdeye taşınmamış toplumsal ve cinsel kimliklerin hikâyeleri anlatılmaya başlandı. Çok kültürlülük olgusunu konu edinen, politik amaçları olan filmlerin yapılmasını olanaklı kıldı. Ancak Eurimages'ın asıl yararı ortak yapımların, o filmin ortak yapıldığı ülkelerde gösterilmesi ve festivallere katılmasıdır. Sinema sektörünün amacı daha fazla izleyiciye ulaşmak ve en az maliyetle en fazla kârı elde etmektir. Bu amaca ulaşmak için de toplumun geneline hitap edecek konulara ağırlık verilir. Daha küçük ve özel konular, daha az insanı ilgilendiren konular yapımcılara cazip gelmez. Kârlı bir iş olmadığı ve az miktarda izleyiciye hitap edeceği baştan bellidir. Bundan dolayı Eurimages çok önemli bir işlev görür. Fonun ekonomik amacı ikinci planda olduğundan, kâr başlangıçta düşünülmez. İlk planda belli sebeplerden dolayı filme çekileme-





miş ve izleyiciyle buluşturulamamış konuların ele alındığı filmlere destek vermek amaçlanır.

Türk sinemasında desteklenen filmlerin gerçekten de sektördeki yapımcıların ilgisini çekmeyen konular olduğu ortada. Desteklenen işler arasında resmi söylemin, tabuların eleştirisinin yer aldığı; ortaya çıkmasına izin verilmeyen cinsel kimliği farklı olan kişilerin başrollerde oynadığı; birbirlerine düşmanmış gibi gösterilen farklı mezhepsel, etnik, cinsel kimliklerin aslında birbiri için tehlike olmadığı; iki farklı ulus arasında daha önce yapılanlardan duyulan pişmanlık vs. konuları işleyen filmler var. Ayrıca daha naif, örneğin bir kadının iç yolculuğu gibi kişisel konularda filmler de destekleniyor. Tüm bu filmler Eurimages'tan ortak yapım ve dağıtım desteği alarak yurtdışında da gösterim olanağı bulur ve ülkenin dışarıdaki görüntüsüne iyi yönde katkı sunar.

Çalışmanızda nasıl bir yöntem kullandınız ve hangi kuramcılardan faydalandınız?

Jacques Derrida'nın Batı felsefesi ve kültürünü yöneten ikili karşıtlıkların (özne/nesne, görünüm/gerçeklik, söz/yazı vb.) çözümüne yönelik kökten bir analiz geleneği olarak ortaya koyduğu yapısökümcü analiz yöntemini kullandım. Yapısökümcü analiz yöntemiyle kapalı kalmış, tıkanma yaşayan ya da tıkanmamış, kapalı kalmamış havası veren düşünce sistemlerinin açıklarının yakalanması mümkün. Ancak yapısökümcü analiz bütün bunlarla beraber, olumsuz ve yıkıcı değildir. Temel problemi yıkmak değil, yeni söylem olanaklarına açılmaktır. Yıkmaktan çok bir bütünlüğün nasıl yapılandığını anlama ve bunun için onu yeniden yapılandırma anlamı taşır.

Eurimages desteğiyle yapılan filmlerin Amerika'nın ticari sinemasına karşı mücadele ettiği söylenebilir.

Hangi filmleri ele aldınız ve bu filmleri nasıl seçtiniz?

Eurimages tarafından desteklenen Türk filmleri arasından on film rastgele örneklem yoluyla seçildi: Ferzan Özpetek'in *Hamam*, Zeki Demirkubuz'un *Kader*, Handan İpekçi'nin *Büyük Adam Küçük Aşk*, Özer Kızıltan'ın *Takva*, Yeşim Ustaoğlu'nun *Güneşe Yolculuk*, Reis Çelik'in *Hoşçakal Yarın*, Tunç Başaran'ın *Kaçıklık Diploması*, Ömer Uğur'un *Eve Dönüş*, Uğur Yücel'in *Yazı Tura* ve Aydın Sayman ve Ümit Güven'in *Sır Çocukları*.

Eurimages'ın asıl yararı ortak yapımların, o filmin ortak yapıldığı ülkelerde gösterilmesi ve festivallere katılmasıdır.

Eurimages destekli bir filmi bağımsız sinema kategorisine sokmayı tercih etmiyorum. Eurimages bağımsız olmaya çalışan yönetmenleri bir noktada kendi değerlerine bağlıyor. Uzman biri olarak siz bu noktada ne düşünüyorsunuz?

Bu bahsettiğiniz mevzu Eurimages'tan bağımsız olarak tartışılan bir husus. Ancak başvuran yönetmenlerin, kimlerin kendilerini nasıl değerlendirdiğini umursadığını zannetmiyorum. Daha çok anlatmak istedikleri mevzua destek bulacakları kaynakları umursuyorlar. Eğer anlatmak istedikleri mevzulara ülke içinden destek bulabilseler eminim Eurimages'a başvurmazlar. Çünkü inanılmaz bir süreçle baş başa kalıyorlar. Ayrıca neyin bağımsız, neyin değil olmadığına karar veren bir icazet makamı da yok. Yalnızca sizin dediğiniz gibi "kabul etmiyorum" veyahut "kabul ediyorum" şeklinde kişisel yorumlarımızı ifade edebiliriz.

Birçok bağımsız yönetmenin Eurimages'a başvururken senaryosunda oryantalist bir dil kullandığına şahit oluyoruz.

Benim oryantalizm okumalarım tabii ki çoğunluk gibi Edward Said ile başladı. Ancak karşılıklı okumalarım arttıkça Said'in dile getirdiği bazı şeylerin "fiyakalı aforizmalar" olduğu konusunda ciddi şüphelerim ortaya çıktı. Herkes kendisinin bir merkez olduğundan hareketle ötekini değerlendiriyor. Olması gereken de bu. Ancak bunun nasıl yapıldığı bence daha önemli. Ötekini şeytanlaştırarak kendini inşa etmek neden yalnızca Batı'nın sorunu olsun ve bunu yapan oryantalist bir dil kullanıyor eleştirilerine maruz kalsın? Doğu'da Batı algısı -kategorik olarak- çok mu sıhhatli? Bu her şeyden önce ahlâki bir problem. Bunun ne Doğu'su ne de Batı'sı var.

Çalışmanızın nihayetinde Eurimages destekli filmlerle ilgili bulgularınız neler oldu?

Hamam'da Doğulu insanı tanımadan ona karşı önyargılı olmanın anlamsızlığı yer alır ve diyaloğun önemi vurgulanır. *Kader*'de gayet rasyonel bir yaşam sürerken, âşık olduğu kızın peşinden giderek kendi hayatını alt üst eden kahraman, rasyonalite ile dalga geçer ve onu yerden yere vurur. *Büyük Adam Küçük Aşk* ise, Türkler ve Kürtler arasındaki diyalogun öneminin vurgulandığı bir filmdir. *Takva*'da din ve tarikat ilişkisi ele alınarak takva ve fücur arasında kalan kahramanın çelişkileri temsil edilir. *Güneşe Yolculuk* farklılıkların düşmanlık değil, zenginlik aracı olarak düşünülmesi gerektiği üzerinde durur. *Hoşçakal Yarın*'da otoriter devlet ve topluma karşı çıkan ve bu yapıyı dönüştürmek için mücadeleden çekinmeyen, bu uğurda devrimin peşinden giden gençlerin hüzünlü hikâyesi anlatılır. Türkiye'nin darbeler, cuntalar ve özgürlük konusundaki sicilini eleştiren anlatısıyla dikkat çeker. *Kaçıklık Diploması*'nda ise, her şeyiyle başkası için yaşayan bir kadının kendini keşfetmesi ve kendini sevmeye başlamasıyla hayatında meydana gelen değişiklikler anlatılır. *Eve Dönüş*'te ülkenin politik olaylarına duyarsız ve benmerkezci bir kişilik ekseninde 12 Eylül'ün yarattığı travmalar kıyasıya eleştirilir. Askerden gazi olarak dönen iki arkadaşın döndükten sonra yaşadıklarını anlatan *Yazı Tura*'da başkaları tarafından biçilen elbisenin taşınmasının zorluğundan bahsedilir. Son olarak ele alınan *Sır Çocukları* ise modernizmin kaybedenleri, sokak çocuklarını ele alır. Bezgin, bitkin ve başkasına muhtaç sokak çocuklarının, toplumun kendilerine uygun gördüğü kimliğin dışına çıktıklarında nasıl da kendi ayakları üzerinde durabileceklerini anlatan film, özgür iradenin önemini vurgular. ■

KÜRE YAYINLARI

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

facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com

Sevmek Zamanı Geldiğinde

Dışarıda yağmur bardaktan boşanırcasına yağar, maktul sevgilinin evinde onun portresine dalıp gitmişken sevgili birden içeri girerse ne olur? İşte bu sorunun peşine düşmüş iki film: Otto Preminger'in *Kanlı Gölge* (*Laura*, 1944) ve Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) filmleri. İki film de resme âşık olmak, kıskançlık gibi temalara temas etse de farklı beslenme kaynaklarıyla farklı menzillere gider.

İSMAİL ÖNDER

Kanlı Gölge'de deneyimli polis dedektifi Mark McPherson şüphelilerin, maktul Laura Hunt'nın eski âşıkları Waldo Lydecker ile Shelby Carpenter olduğu bir cinayeti araştırırken profesyonelliği bir kenara bırakıp duygusallaşarak Laura'ya âşık olur. Soruşturmaya bir şey katmasa da onun mektuplarını, günlüğünü okur. Müzayedeye çıkacak portresine pey verdiğini Lydecker'in ağzından öğreniriz.

Laura, bir gece çıkagelince her şey alt üst olur ve Carpenter ile Laura'nın ilişkisini kıskanan Lydecker'in öldürdüğü kişinin başkası olduğu anlaşılır. Soruşturma boyunca "hakikati" aradığını söyleyen McPherson'ın olayı ortaya çıkararak Laura'yı, âşıklarını tasfiye eden -portreyi çizen ressamı da gazete köşesinde yererek Laura'nın ondan soğumasını sağlayan- Lydecker'ın kıskançlığından koruması Amerikan polis teşkilatına güveni oraya koyar. McPherson'ın söylediği gibi: "Benim düşüncelerim kanıtlandığında teşkilatın düşünceleri olur." McPherson'ın Laura'yı kurtararak kahraman olması düşüncesi filmde kanıtlanır ve artık teşkilat hakkındaki düşünce olur.

Sevmek Zamanı'ndaysa Büyükada'da meyhaneden çıkan boyacı Halil, yağmur altında bir zamanlar çalıştığı eve, Meral'in portresini izlemeye gelir ve burada Meral tarafından yakalanır. Meral'in portresinin yerine geçme girişimi zengin biri olan Başar tarafında engellenmeye çalışılsa da düğününden kaçan Meral, Halil'le kayığa biner. Filmin sonunda Başar ikisini de öldürür.

Halil'in ustası Mustafa'nın ağzından duyduğumuz bu aşkın "masal" gibi olması gerçekten doğrudur. Resme âşık olmak, âşıkların birlikte ölmesi gibi motifleriyle halk hikâyelerinden beslenen *Sevmek Zamanı*, *Kanlı Gölge*'nin aksine kıskançlığın zaferiyle sonuçlanır. Lydecker'in son atışı, kendi hediye ettiği ve cinayetten sonra silahını sakladığı saate isabet ederken Başar'ın atışları isabetli olur.

Lydecker'ın "Sen ulaşılmazken ölmüş olduğunu düşündüğünde işte seni en çok o zaman arzuladı." sözleriyle, Halil'in resmi Meral'e tercih etmesi arasında bir yakınlık vardır. Her ikisi de sevilen "nesne" üzerinde sonsuz fantezi olanağı sağlar. Mustafa'nın filmde Meral'i kastederken hep "insan-kız" demesi, sevilmesi gereken şeyin Meral'in resmi değil, kendisi olduğuna işaret eder. Ancak sonrasında iki filmin de yolları ayrılır. *Kanlı Gölge*, iki sevgiliyi kavuşturarak sistemi doğrularken *Sevmek Zamanı* felekten, düzenden şikâyete devam edecektir. ■

Uyanışın Fotoğrafı

BERRAK IRMAK

***Eyvah*, iki yıldır fakülteye uğramayan bir hukuk öğrencisinin Berlin sokaklarında amaçsızca sürüklendiği tek bir günü kapsar.**

André Bazin, fotoğraftaki özgünlüğün resim sanatından farklı olarak, onun objektif karakterinde yattığını söyler. Bu cümlede, Türkçede kaybolan bir nüans gizlidir: fotoğrafın temelini oluşturan "mercek" Fransızca "objektif" demektir. "Fotoğrafçının kişiliği, sadece fotoğraflanacak nesneyi seçerkenki gayesinde işleme dâhil olur." diye devam eder Bazin; "Tüm sanatlar, insanın mevcudiyetine dayanır, yalnız fotoğraf onun yokluğundan yarar sağlar."[1] O halde fotoğrafı diğer görsel sanatlardan ayıran yegâne özelliğin mekanik nesnelliği olduğu söylenebilir. Fakat negatifler üzerinde temsil edilen imgenin kaçınılmaz gerçekçiliği yine de şunu yadsıyamaz: fotoğraftaki imge her ne kadar gerçek dünyanın yeniden-üretimi olsa da deklanşöre basan parmağa ait seçici algının bir ürünüdür. Bu noktada görünmeyen fotoğrafçının kişiliği fotoğraftaki imgeye duhul eder. İmge, fotoğrafçının yokluğuyla eşzamanlı biçimde şahsiyetinin varlığından istifade eder ve derin anlam katmanları meydana getirir. İşte Jan-Ole Gerster'in ilk filmi olan *Eyvah* (*Oh Boy*, 2012) için "sanatçısını göstermeden kişiliğini açığa vuran bir küme fotoğraf" yakıştırması son derece uygun olacaktır. Çünkü siyah beyaz çekilmiş filmin her sahnesinde farklı fotoğraflama teknikleri kullanılmıştır. Görsel dokusu bir fotoğrafçı duyarlılığıyla tasarlanmış *Eyvah*, hareketsiz kurgusuyla fotoğraftaki imgenin durağanlığına da gönderme yapar.

Film, iki yıldır fakülteye uğramayan bir hukuk öğrencisinin Berlin sokaklarında amaçsızca sürüklendiği tek bir günü kapsar. Genç adam (Tom Schilling), uzun zamandır işsizdir ve babasının okuması için gönderdiği harçlık ile aylaklık etmektedir. Heyhat, babası durumu öğrenir. İki yıldır ne yaptığını sorduğunda Niko'nun cevabı, yaşadığı varoluşsal açmazlara bir ima niteliğindedir: "düşünüyordum." Karakter film boyunca uyanmak için bir fincan kahve içmek ister. Komik biçimde onu kahveden alıkoyan pek çok talihsizliğe denk gelir. Filmde kayda değer hiçbir şey yapmayan bu genç adam sık sık Berlin'in toplu taşıma araçlarında ve absürd durumların içinde görülür. Bununla beraber siyah beyaz sinematografiye arka fonda eşlik eden caz müzik, Niko'nun pasifliğiyle "fotoğraftaki imgenin" hareketsizliğini kaynaştıran bir unsur olarak ortaya çıkar.

1 André Bazin, *The Ontology of the Photographic Image*, 1960.

Jan-Ole Gerster'in siyah beyaz çektiği ilk filmi *Eyvah*'ın her sahnesinde farklı fotoğraflama teknikleri kullanılmıştır.

Fotoğraf ve Pasif Duruş

Filmin ilk sahnesi kapı aralığından açılan bir kompozisyon sunar. Sabit bir fotoğraf karesini andıran sahnede başkarakterle tanışma anı yaşanır. Bu ilk karşılaşmanın odadaki ayna üzerinden gerçekleşmesi içe dönük yansımalara vurgu yapar. Tefekkür temasını destekleyen ayna objesi filmin birçok sahnesine gömülmüştür. Bir sonraki bölümde Berlin'i sarıp sarmalayan kıvrımlı demiryolları görünür. Bu iki sahne filmin kısa bir özeti gibi yorumlanabilir. Çünkü karakterin duygusal dengesizliği nüksetmeye başladıkça kurgu onu steril yaşantısından koparır ve toplumun kucağına fırlatır. Niko, ehliyetinin alınmasıyla metro, tramvay ve otobüs kullanmak zorunda kalır. Kendini toplumdan yalıtmak onu uyuşturmuştur. Toplu taşıma araçlarının ön plana çıkması Niko'nun kendi isteğiyle yarattığı izolasyonunu yerle bir eder. Gerçek tefekkür bu yıkımla başlar. Uyurgezer bir izlenim yaratan karakter şimdiye dek düşünme halinde olduğunu "sanmıştır." Fakat şehirle olan zorunlu temas hâli onu uyandırarak asıl somut düşüncelerinin doğmasına sebep olacaktır. Arkadaşlarının teklif ettiği her türlü plandan kaçmaya çalışan genç adam olayları ne kadar kontrol altında tutmak isterse işler o kadar istemediği yönde gelişir. Kuşatmaya çalıştıkça yenildiği, tanımlamaya çalıştıkça mağlup

olduğu bu dönemde hesapta olmayan bir de komşu ortaya çıkar. Davetsiz misafir karşısında Niko'nun pes etmiş tavırları, komşu karakterinin Niko'ya kendiliğinden açılmasına sebep olur. Bu şaşırtıcı ayrıntı, olaylar ve kişiler karşısında hükmedici olmayan duruşun yarattığı olumlu etkiye dair bir ipucudur. Aynı etkiyi, sahip olduğu zengin veri haznesine rağmen son derece pasif olan fotoğraf da sağlar. Verileri izlemek için fotoğrafın sunduğu sınırsız süre başka anlamların açılmasına olanak verir. Durdurucu bir güce sahip olan fotoğraf kavramı filmin akışıyla girişiktir.

Karakterin duygusal dengesizliği nüksetmeye başladıkça kurgu onu steril yaşantısından koparıp toplumun kucağına fırlatır.

Fotoğraf ve Zaman-Mekân

Filmin sonlarına doğru fotoğrafik biçem şiddetini artırır. Artık sadece kamera teknikleri değil, diyaloglar da sinema-fotoğraf yapısının giriftliğine hizmet eder. Niko gece vakti bir ihtiyarla tanışır, lafın gelişiyle "Buralı değilsin, değil mi?" diye sorar. Aldığı yanıt ile filmin zaman-mekân ilişkisi hızla çözünmeye başlar: "Elbette buralıyım evlat! Sadece biraz uzaktan. Altmış yıl." Diyalogun devamında yaşlı adam Nazi Almanya'sında yaşadığı çocukluk anılarını anlatır ve "geçmiş" için "şimdi"den hoşgörü dilenir. İhtiyarın "Bugünün perspektifinden altmış yıl uzaktayım." sözü, bir fotoğrafın çekildiği anda zamanı durdurmasıyla benzerdir. Çünkü ihtiyar için altmış yıl önce zaman durmuştur, şimdideki bedeni ise o zamana ait fotoğraftan başka bir şey değildir.

Yönetmenin İtirafı

Yönetmen Gerster, bir röportajında "Hiçbir şey yapmayan, edilgen ve stabil, ama tamamen uyanık ve etrafındakileri fark eden bir karakter yaratma fikri bana çekici geldi, ve onu Berlin'i terk etmeden bir karayolu seyahatine çıkarmanın enteresan olacağını düşündüm."[2] açıklamasını yapar. Niko Fischer karakteri, yönetmenin edebiyat ve sinemada kendini özdeşleştirdiği figürlerin bir harmanıdır. Filmi çekerken Truffaut, Scorsese, Rafelson gibi isimlerin hep aklında olduğunu belirten Gerster *Eyvah*'ın tamamen kişisel bir yapıt olduğunu da itiraf etmiş olur. Kendi merceği aracılığıyla yaptığı seçimler Jan-Ole Gerster'i kadrajın dışına atar fakat kişiliğini su yüzüne çıkarır. André Bazin'in fotoğraf makinesi de aynı işlevi görmektedir. Bu bağlamda *Eyvah* fotoğrafik bir imgedir. ■

2 James B. Evans, *Oh Boy: Interview with Jan Ole Gerster*, 16 Ocak 2014. www.electricsheepmagazine.co.uk

Sinematografik Masal

jacques rancière

KÜRE YAYINLARI

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

facebook.com/kureyayinlari
twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com

Aşkın Hafızası

BÜŞRA PARÇA

Wong Kar Wai, *Aşk Zamanı*'nda bir aşkı ve onun perde arkasında yaşanmış bir başkasını anlatırken dünyaya bir sırrı fısıldar.

"Huzursuz bir an,
kadın başını eğmişti
erkeğin yakınlaşmasını sağlamak için
ama erkek yapamadı
cesaretsizlikten
Kadın döndü ve uzaklaştı."

Aşk Zamanı'nın (*Faa yeung nin wa*, 2000) ilk sahnesini açan bu dizeler filmi birkaç mısrada özetler. Yönetmen Wong Kar Wai, bir aşkı ve onun perde arkasında yaşanmış bir başkasını anlatır. *Aşk Zamanı*, Hong Kong'da bir apartmanın bitişik iki dairesinde geçer. Chan ve Chow çiftleri komşu dairelere yeni kiracılar olarak taşınırlar. Bayan Chan'in ve Bay Chow'un eşleri işleri yüzünden eve geç döner veya hiç gelemez. Film boyunca eşlerin yüzü dahi görülmez. Evli çiftlerin bitme noktasına gelmiş ilişkileri bazen hediyeler bazense telefon aracılığıyla uzaktan sürer. Geride kalanlar, meraklı ev sahibesinin sorgu ve öğütlerinden kaçmak için evcilik oyununu sürdürür. Fakat oyunun içerisindeki esas aldatmaca, Bay Chan ve Bayan Chow'un beraberliği ortaya çıkar. Gerçeği öğrenen aldatılmış eşlerin asıl merak ettiği bu ilişkinin nasıl başladığı olur.

Wong Kar Wai, sorunun cevabını göstermek yerine seyirciye tahayyül ettirmeyi tercih eder. Yasak ilişkinin nasıl başladığı üzerine bir hikâye kurmaktansa olabilecek bütün ihtimalleri kurgulamayı Bayan Chan ve Bay Chow'a bırakır. Bu ikili, doğaçlama gelişen oyun içinde birbirlerini daha yakından tanımaya ve

İkili, rollerine yabancılaşarak eşlerinin beraberliğinin nasıl başladığını görmek istese de bir müddet sonra rolleriyle özdeşleşir.

sevmeye başlar. Oyunun kuralıysa onlara, yani eşlerine benzememektir.

İkili, rollerine yabancılaşarak eşlerinin beraberliğinin nasıl başladığını görmek istese de bir müddet sonra rolleriyle özdeşleşir. Gerçeği öğrenmek isterken gerçekte olan duyguların yoğunlaşmasıdır. Belki gerçekte olmuş olan da budur. Oyunun kuralı bozulmuştur çünkü birbirlerine âşıktırlar. Bu aşkı diğerinden ayıran ve onlar gibi olmama kuralını koyan Wong Kar Wai arzu ve aşkın arasına çizgi çeker. Bu çizgi çiftin yaşadığı toplumdan bağımsız değildir. Ne kadar sorun yaşanırsa yaşansın ailenin korunması gerektiği düşüncesi, ev sahibelerinin söz ve tavırlarında temsil bulur. Bu durum arzu ile aşkı birbirinden ayıracak iki seçenekten birini zorunlu kılar: Onlar gibi olmak yahut ayrılmak. Bay Chow beraber başka bir ülkeye gitmeyi düşünse de tek başına ayrılır. Görüşmeseler de birbirlerinin varlığından haberdardırlar, öte yandan bunu bilen kimse yoktur. Bay Chow, kimseyle paylaşmayı istemese bile taşıdığı sırrın ağırlığını hisseder.

"O Devir Geçti, Ona Ait Hiçbir Şey Kalmadı"

Yönetmen bir devir geçiyor derken, Kamboçya'ya gelen De Gaulle'ü karşılayan kraliyet ailesi ve binlerce kişinin haber görüntüsüyle sahneyi açar. Dönemin siyasi olayları hikâyenin mekânını yeni bir yere taşır; zaman dört yıl sonrasıdır. Bay Chow'u, Kamboçya'yla özdeşleşmiş Angkor Vat tapınağında buluruz. Tapınakta bulduğu bir deliğe sırrını fısıldayıp üzerini toprakla kapatarak adeta gizli bir hazinenin mührünü vurur. Sırrı gömmek için Angkor Vat tapınağının seçilmesi ve öncesindeki haber görüntüleri bir başka sırra işaret eder: Yönetmen, üç milyon Kamboçyalının katledilişinin ve dünyanın buna sessiz kalışının ağırlığını taşımaktadır.

"O kaybolan yılları hatırladı
sanki tozlu bir pencereden bakar gibi,
geçmiş görebildiği, ama dokunamadığı bir şeydi.
Ve gördüğü her şey bulanık ve belirsizdi."

Yönetmenin kadim Çin kültürüne ait ayrıntılarla görsel olarak zenginleştirdiği *Aşk Zamanı*, Hong Kong'da geçen bir aşk hikâyesini anlatırken, bulanık, belirsiz de olsa dünyayı görebilmeyi denemiş ve büyük ölçüde başarmıştır. ■

AVANTÜR FİLMLERİN UNUTULMAZ YÖNETMENİ

SEDA KAYA

***Jet Rejisör Çetin İnanç*, altmışlı yıllardan seksenlere uzanan Türk sinemasının bu mühim zaman dilimini, dönemin en çalışkan yönetmenlerinden birinin tecrübeleri üzerinden anlatıyor.**

Türk sineması üzerine düşünürken işe arka sokaklardan başlamak, ikinci sınıf kopya estetiğini anlamak, filmlerin arkasındaki görünmeyen isimleri de tanımak gerek. Bugün üretilen filmlerdeki bir sinema dili kuramama sıkıntısını geride bırakmak zor görünse de imkânsız değil. Türk sineması tarihinde, özellikle Yeşilçam'ın ticari filmlerinin adı sanı bilinmeyen emekçilerinde -onca imkânsızlığa rağmen- böyle bir atılımı gerçekleştirecek özgüveni görebiliyoruz.

Neredeyse bir gecekondu yahut kaçak kat estetiğiyle yapılmış, "sanat" meraklılarının burun kıvırdığı bu film fırtınasının aktörleri böyle bir özgüveni nereden edindi? Nasıl oldu da hitap ettiği kitleye kendini bu kadar kolay kabul ettirdi? Ve ardından hemen şu soru geliyor: Bugün yapılan filmlerde var olanı dönüştürme, yontma cesaretinin, benzer bir özgüvenin görülmemesine sebep olan eksiklik, yanlışlık ya da fazlalık ne? Bu soruların peşine düşüldüğünde, hangi saikle ve yöntemle olursa olsun zanaatını ve pratikliğini sonuna kadar konuşturmuş zehir gibi bir adamla karşılaşılır: Çetin İnanç, nam-ı diğer Jet Rejisör.

Pınar Öğünç'ün hazırladığı, 2006 yılında Roll Yayınları'ndan çıkan ve yeni baskısı geçtiğimiz ay İletişim Yayınları tarafından yapılan *Jet Rejisör Çetin İnanç*, altmışlı yıllardan seksenlere uzanan, Türk sinemasının bu mühim zaman dilimini, dönemin en çalışkan yönetmenlerinden birinin tecrübeleri üzerinden anlatıyor. Kitap, İnanç'ın bizzat anlattığı olaylardan, tarihlerden, filmlerden, kişilerden ve hayatlardan oluşuyor. Özenli bir çalışmayla, göze hitap eden bir şekilde hazırlanan kitaptaki notlar okumayı kolaylaştıracak biçimde düzenlenmiş.

B Sınıfının İsimsiz Kahramanları

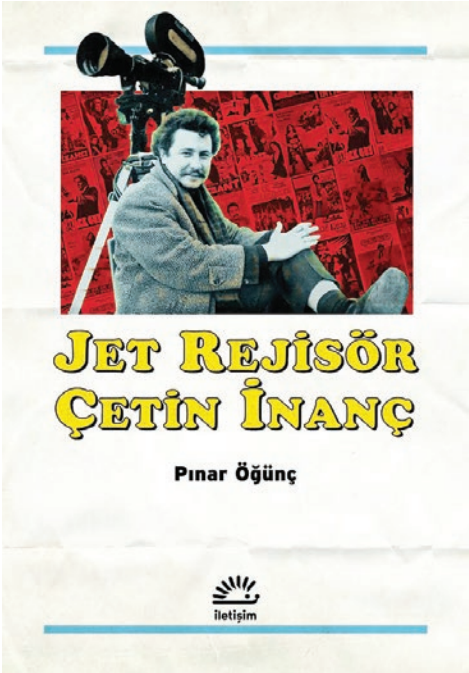
Çetin İnanç'ın hayatına bakıldığında, kendisini aşkla Türk sinemasına adamış bir adam görülür. Onu anlamak bu yüzden mühim. İnanç'ın sinema yapmaya çalıştığı dönemlerde Avrupalı, Amerikalı "auteur" yönetmenlerin kendi sinemalarını kurdukları, akımlara öncülük ettikleri, sinemalarıyla felsefecilere tartışma alanı açtıkları görülür. Fakat Çetin İnanç gibi şahsına mün-

hasır bir adamsanız ve Türkiye'de sanatla uğraşıyorsanız, benzer bir düşünce üretimini başaramazsınız. Gelenek hiç farkında olmadan gelip sizi bulur, sarıp sarmalar. Çünkü bu coğrafyanın hikâyesinde, başından beri farklı yazılmış bir kader söz konusudur. Ve bu kader verili dili dönüştürmeye yeltenecek itici gücü oluşturur. Belki de yukarıda bahsi geçen "özgüveni" böyle anlamalı.

Peki, bu adamlar işleri nasıl yürütüyorlardı? Yurtdışında iş yapan ne kadar film varsa -yeri geldiğinde orijinal filmin parçalarını kullanarak, yeri geldiğinde isim değişikliğiyle, yeri geldiğinde uyarlamalar yaparak- hepsini Türk seyircisine bir nevi aracılıkla/komisyonculukla taşıyorlardı. Senaryolar bir çırpıda yazılıyor, oyuncular belirleniyor ve film üç günde çekilip, montajlanıp -kolajlanıp- seyirciye sunuluyordu. Maharet el çabukluğunda ve çalışkanlıktaydı. Görüldüğü üzere "felsefe yapmaya" ne vakit vardı ne de ihtiyaç. Mesele isim yapmak, büyümek, herkesi peşinden sürüklemek değil tam tersine görünmez olmak, anonimleşmek, silinip gitmekti.

Bizim derdimiz halkı anlamaktı, diyor kitapta Çetin İnanç. Esas olan eldekini halka yansıtmak, halktan alınanı tekrar kamulaştırarak geri vermekti. Bir anlamda eldeki zanaatı hiç dolaylamadan sahibine teslim etmek ve olabildiğince para kazanmak. Tüccarlık olmazsa olmazlarından bu işin, fakat bu kadar deliliği sadece paraya bağlamak hata olur. Zaten İnanç'ın maddi anlamda bugün elinde kalanlara bakıldığında bu çılgınlığın parayla alakası olmadığı anlaşılır. Şu anda ne bir filminin rulosu/DVD'si, ne talep edebileceği bir telif, ne de sinemaya dair bir mülk var. Hatta kitapta son zamanlarda dünya çapında sükse yapan *Dünyayı Kurtaran Adam*'ın (1982) sahaflarda kapışılırcasına aranan afişine, evini taşırken cam bardakları sardığını anlatır. Haberim olsaydı yapmazdım diye de ekler.

Bu sinema macerasını anlayabilmek için Çetin İnanç'ın her filminde -bilinçdışı olarak- uyguladığı "alaturkalaştırma" yöntemine başvurmalı. Kitapta kendisinin de anlattığı gibi,



Türk sinemasını sektör hâline getirip yola koyan yöntem bu. Öncelikle aynı Çetin İnanç'ın büyük bir özgüven ve pervasızlıkla kopyaladığı, kırptığı, esinlendiği, bazen bizzat çaldığı, bazen ilham aldığı her şeyi, kendine ait bir "alaturka" süzgeçten geçirmesi gibi en azından bir çeşit tercüme diline ulaşmak gerekiyor. Mesela Western filmleri sadece kovboyların olduğu yerlerde mi çekilmiştir? Tabii ki hayır. İspanyollar da bu tarz filmler yapıyorsa, İtalyan Westerni diye bir şey de mevcutsa ve hatta ismi Spagetti Western olabiliyorsa, Çetin İnanç'a ve onun kuşağındaki yönetmenlere göre Türk işi "Erişte Western" neden bir akım ve yorum olmasın?

Kavramı alıp, dönüştürüp, sahiplenip eksik olanı tamamlamak ve aşmayı denemek böyle mümkün. En baştan beri tespit etmeye çalıştığımız gibi, kendine ait bir sinema dili oluşturmak, belki de bu tarz bir tercüme dilini reddetmekle değil, sahiplenmekle başlayacak. ■

Karnavalesk Bir Yeraltı Şöleni

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğini yaptığı 1996 yapımı *Ağır Roman*, Metin Kaçan'ın aynı adlı eserinin uyarlaması.

Bin bir sesli müzikal gibi müziğin hiç dinmediği bir film *Ağır Roman*. Filmin karakterleri yaşarken ve ölürken sürekli çalan bir orkestranın içindeler. Bu çok sesli sokağın adı: Kolera. Kolera'nın tanrıları sokağın kapılarını "yeraltına" açar. Böylece, sokakta sadece Kolera'nın kuralları geçerli olur. Kolera genel geçer kalıpların reddettiği ne varsa içinde toplar: Kevaşeler, esrarkeşler, covinolar, malbuşçular, eşcinseller, külhanbeyleri. Gerçek dünyadan ayrıksı bu mahalle aynı zamanda içinde yaşadığımız hayatın parodisidir. Mustafa Altıoklar'ın yönetmenliğini yaptığı 1996 yapımı film, Metin Kaçan'ın *Ağır Roman* adlı eserinin bir uyarlaması. Romandaki büyülü, fantastik anlatımın yerini beyaz perdede karnavalesk bir yeraltı şöleni alıyor.

Çan sesi, ezan sesi ve esrar kokusunun birbirine karıştığı, fahişelerle softaların bir arada yaşadığı Kolera Sokağı; çalgıcıları, şairleri ve çingeneleriyle Bakhtin'in "karnavalını" hatırlatır. Bakhtin'in dediği gibi "Karnaval sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında bir ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır [...] katılımcıları karnavalın içinde yaşarlar."[1] *Ağır Roman*'ın kahramanları da hırsızları, bitirimleri, kumarbazları ve konsomatrisleriyle bu karnavala katılır. Kolera Sokağı'ndaki canlı cansız her şey bu şölende rol alır. O kadar ki kilise bahçesindeki heykelin elleri, kitsch bir tavırla tamirhanedeki arabaya malzeme olur. Kolera'nın kendisi dahi karnaval meydanının bir üyesidir.

Bu karnavalesk anlatıya, dış ses "bin tılsımlı anlardan" bahsederek masalsı bir hava katar. Özellikle romanda şehir efsaneleri, türküler ve tekerlemelerle anlatı çoğalır. Kolera'nın şairleri eski zamanların şamanlarını hatırlatırcasına her ölüme ağıt yakar: "Tıbı sen harbi hayalet/Ruhuna el Fatiha" mısraları söylenir. Koleralıların esrarlı kafaları sinemanın anlatı zamanını da kaydırır ve zamanın silikleştiği fantastik bir söylem doğar. "Kuyruklu yıldızda yaşayan güzel kadınlar" Koleralıların içkisine meze olur. Yönetmen bu fantastik, masalsı tona kan kırmızısı görüntüler ekler. Böylece anlatının dili grotesk bir korkuya evrilir. Kalp sesi, çığlık sesi ve kesilmiş kulak parçaları birbirine karışır.

Bu grotesk tabloyla Kolera karnavalına kötülük ve saflık yan yana dâhil olur. Tıbı'nın pembe saçlı atı da Reis'in kötülüğü de, seri katilin acımasız cinayetleriyle karnavala eklemlenir. Kolera'nın seri katili ve kötücül reisi öldürmekten zevk alır. Terry Eagleton'ın da dediği gibi "Kötü insanı harekete geçiren adaletsizliğe olan sevgisidir: Eziyet ettiği insanların güçsüzlüğünden ve aşağılanmasından keyif alır."[2] Kolera bir yeraltı mekânıdır ve kötülükten beslenir. Yeraltı, insanın karanlık tarafını ortaya çıkarırken aynı zamanda bunu protesto eder. Reco bu protestoyu dile döker: "Haksızlığa karşı örgütlenin!" Mahalleli ise örgütlenmenin

1 Mikhail Bakhtin, *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. çev. Cem Soydemir, İstanbul, Ayrıntı Yay. 2001. s. 238.

2 Aktaran: Terry Eagleton *Kötülük Üzerine Bir Deneme* çev. Şenol Bezci, İletişim Yay. İstanbul, 2010. s.85-86.

sözlükteki anlamını bile bilmez. Adalet arayışı gayrimeşru bir şekilde halledilir. Çünkü sistemdeki çarpıklık dolayısıyla insanları canavar(lar)dan koruyacak görevliler ya bu çarka çoktan dahil olmuştur ya da güçsüzdür.

Ağır Roman'da para gücün kaynağıdır. Kumardan, uyuşturucudan ve haraçtan kazanılan para eşitsizlik yaratır. Yeraltı edebiyatı da bu eşit olmayan sisteme karşı çıkarken müstehcen bir dil kullanır: "Sinemada 'Yeni Gerçeklik', 'Yeni Dalga' ve 'Yeni Sinema', sanatta 'avangard' ve 'neo-avangard' gibi akımlarla ilişkilendirebileceğimiz 'underground' edebiyat, edebiyatın başındaki hareyi parçalayıp kutsallığını yok eden bu gayrimeşru biçim, aslında kapitalizmin belki de biricik meşru çocuğudur."[3] Yeraltı edebiyatının müstehcen ve kaba dili, yazın dünyasının kutsal, etik, elitist dilini yerle bir eder. *Ağır Roman*'ın argoyu kullanış biçimi çok tartışılır. Bu alışılmamış bir dildir.

Film romana göre bazı yerlerde açılıp bazı yerlerde daralsa da yönetmen kullandığı renkler, müzikler ve arka sesle romandaki gizemli havayı yakalamaya çalışır.

Diliyle, yaşantısıyla, kültürüyle gerçek dünyadan ayrı gözüken bu karnavalesk mahalle esasında günlük gazetelerin üçüncü sayfalarından kolajlanmış görüntüler taşır: Seri cinayetler, kesilmiş organlar, hayvan katliamları, uyuşturucu mafyaları gibi. Romanın sonunda "para" kazanır. Mahallenin bitirim delikanlısı sevdiği kadın tarafından ihanete uğrar ve ölümü seçer. Filmin finalinde ise senarist son bir manevrayla iyinin yanında kötüyü de yok eder. Kolera Sokağı'ndaki adalet döngüsü "yeraltı" kurallarına göre dönmeye devam eder.

Çikolata Denizi

Film, genel hatlarıyla romanla paralellik taşısa da bazı noktalarda romandan ayrılır. Roman filme göre yoğun bir "büyülü gerçekçi" kurguya sahip. Büyülü gerçekçilik kavramı, gerçekliği farklı bir şekilde ortaya koymak için kullanılır. Sanatçı nesneleri çarpıtıp bozarak yeniden yaratır. Bu şekilde gerçeği eleştirirken kendisine esrarlı bir dünya çizer. *Ağır Roman*'da da Gıli Gıli Salih uyuşturucu, kırmızı ojeden yayılan "sihirli bir koku" ve renkli rüyalarla hayale dalar. O, bir "slum Don

3 A. Ömer Türkeş, *Soruşturma*, Varlık, Dosya: *"Türkiye'de Yeraltı Edebiyatı var mı?"*, Şubat, 2005, s. 15.

Diliyle, yaşantısıyla, kültürüyle gerçek dünyadan ayrı gözüken Kolera Mahallesi günlük gazetelerin üçüncü sayfalarından kolajlanmış görüntüler taşır.

Kişot'udur"[4]. Çikolata denizini yüzerek geçip tuz dağlarına çarpar, Azrail ile bağrışır, süpürge kadınlarla ilişki kurar. Kaptan olur, pilot olur, melek olur.

Tıpkı kahramanları gibi Kolera da; yüz yıllık ruhları, rüzgâr tanrıları, kara büyüleri ve sırlarıyla efsunlu bir mekândır: "Güneş, Kolera'nın üzerine şehvet ışıklarını" gönderir, karanlık gölgeler sokaklarında havalanır. Ayrıca, Kolera'da kulaktan kulağa dolaşan efsaneler vardır. İmine'nin delirme hikâyesi de Nuh Tufanı efsanesine uzanır. Film bu kısmı atlayarak İmine'nin delirme sebebini boşlukta bırakırken romanda bu mesele tüm evreleriyle işlenir. İmine, kocası Berber Ali'nin anlattığı hikâyelerden korkar. Berber Ali, ona şehrin sokaklarının sularla kaplı olduğunu, dışarı çıkarsa boğulacağını anlatır.

Romanda betimlenen Berber Ali filmdekine göre çok daha sert ve acımasızdır. Yönetmen filmde Berber Ali hakkında oldukça iyimser davranır. Roman, Berber Ali'nin değişimiyle birlikte Reco ve Gıli Gıli Salih'in değişimlerine de odaklanırken film sadece Salih'in değişim sürecini gösterir. Filmde Salih, romandakine göre daha cesur çizilmiştir. Salih'in dönüşümünü baba baskısı, âşık olması ve Arap Sado'nun ölümü belirler. Berber, Reco ve Salih'in değişimleri var olma çabasıyla ilgilidir. Reco Kolera'dan ayrılarak var olabileceğini düşünürken Salih tam tersine inanır. O, görünmez iplerle Kolera'ya bağlıdır. Romanda Kolera bir hastalık gibi insanlara musallat olur. Kolera'dan ayrılanlar da ruhlarını geride bırakır. Senaryoda ise bu ayrım net değildir.

Filmde, Reis imajı romana göre daha güçlüdür. Romanda Reis, Kolera canavarının ortaya çıkmasıyla mahalleden ayrılırken filmde Gıli Gıli Salih ile sonuna kadar mücadele eder. Benzer bir ayrım Tina için de geçerlidir. Tina, filmde Salih'i aldatsa da onun intikamını alır, güçlü bir kadındır. Romanda ise Tina daha "para-sever" gözükür. Filmin bir zenginliği de Kolera canavarının mahallenin sıradan bir sakini gibi hemen her sahnede yer almasıdır. Üstelik başında, mahalleye dehşet saçan canavardan bahseden haberin yazdığı gazeteden yapılmış bir şapka vardır.

Film romana göre bazı yerlerde açılıp bazı yerlerde daralsa da yönetmen kullandığı renkler, müzikler ve arka sesle romandaki gizemli havayı yakalamaya çalışır. Fakat daha çok yeraltına odaklanır. Yazarın elindeki sihirli değnek yönetmenin elinde suç unsuru bir sustalıya dönüşür ve filmin sonunda kül olur. ■

4 Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İletişi Yayınları, İstanbul, 2013. s.225.

FLORENCE
FLORENCE FOSTER JENKINS

Yönetmen: Stephen Frears

Senaryo: Nicholas Martin

Oyuncular: Meryl Streep, Hugh Grant, Simon Helberg

Yapım: İngiltere, Fransa/2016/İngilizce/110'/Qwerty Films, Films, Pathé Pictures International/Bir Film

Film opera sanatçısı olma hayali kuran fakat kötü sesiyle bunu bir türlü başaramayan ünlü mirasyedi Florance Foster Jenkins'in öyküsünü anlatıyor. Şarkı söylerken detone olduğunu kabul etmeyen Florence'ın Carnegie Salonu'nda halka açık konser vermeye kalkışmasıyla ortalık bir anda karışıyor. Etrafındaki insanların nezaketen takdir etmek zorunda kaldığı Florence karakterini Meryl Streep'in canlandırdığı film gerçek olaylara dayanıyor.

HATIRLA / REMEMBER

Yönetmen: Atom Egoyan

Senaryo: Benjamin August

Oyuncular: Christopher Plummer, Dean Norris, Jürgen Prochnow

Yapım: Kanada/2015/İngilizce/95'/Serendipity Point Films, Tossell Film, Téléfilm Canada/M3 Film

Zev, hafızasını yitirmekte olan yaşlı bir adamdır ve tutunduğu tek şey anılarıdır. Bir gün yaklaşık yetm'; yıl evvel ailesini bir toplama kampında katleden Nazi gardiyanın izini bulur. Katil, ABD'de kendisine tahsis edilen yeni bir kimlikle, Rudy Kurlander adıyla yaşamaktadır. Zev, ilerleyen yaşına ve zayıflayan zihnine rağmen geç kalmış adaleti sağlamak için bir plan yapar. Şaşırtıcı tesadüflerle dolu kıtalararası bir yolculuğa çıkar. Çıktığı uzun yolculuk, birçok kişinin hayatını derinden sarsacak sürpriz sonuçlara gebedir.

İNTİHAR TİMİ / SUICIDE SQUAD

Yönetmen: David Ayer

Senaryo: David Ayer

Oyuncular: Jared Leto, Margot Robbie, Will Smith

Yapım: ABD/2016/İngilizce/137'/DC Entertainment, Warner Bros./Warner Bors Turkey

DC Comics'in bol kötülü çizgi romanı *Suicide Squad*'dan aynı isimle uyarlanan filmde, dünyanın en tehlikeli takımını toplamak için, hapisteki süper güçlü kötü adamlar devletin emri ile bir araya getirilir ve en güçlü silahlarla donatılarak ve gizemli bir suç örgütünü yenmeleri için göreve gönderilir. Joker'den Harley Quinn'e, Batman'den Deadshot'a kadar birçok kahramanın olduğu bu ekip aslında başarılı olmaları için değil, tescilli suçları nedeniyle, eninde sonunda kaybedecekleri bir göreve çıktıklarını fark ettiklerinde her şey tersine dönecektir.

NEON BOĞA / BOI NEON

Yönetmen: Gabriel Mascaro

Senaryo: Gabriel Mascaro

Oyuncular: Juliano Cazarré, Maeve Jinkings, Vinicius de Oliveira

Yapım: Brezilya, Hollanda, Uruguay/2015/Portekizce/103'/ Rachel Ellis/M3 Film

Neon Boğa, Brezilya kırsalında, at sırtındaki adamların kuyruğundan yakaladıkları boğayı düşürerek galibiyet aradıkları bir rodeoda geçiyor. Boğa bakıcısı olarak çalışan Iremar, moda tutkusuna sahiptir ve günümüzün hızla değişen Brezilya'sında, özellikle giyim endüstrisinde yaşanan hareketlilik neticesinde rodeo çiftliğinde, tutkularını izlemeye karar verir. Iremar, evinde dikiş dikmeye, patron çıkarmaya, kumaşlarla haşır neşir olmaya, kısaca kendine özel tasarımlarını bir araya getirmeye başlar. Erkeklik, cinsellik, sınıf ayrımı gibi olgulara değinen *Neon Boğa*, Iremar ve diğer karakterlerin tekdüze hayatlarını yansıtıyor.

SARAYBOSNA'DA ÖLÜM
SMRT U SARAJEVU

Yönetmen: Danis Tanovic

Senaryo: Bernard-Henri Lévy, Danis Tanovic

Oyuncular: Jacques Weber, Snezana Markovic, Izudin Bajrovic

Yapım: Fransa, Bosna/2016/ Fransızca/85'/Margo Films/M3 Film

28 Haziran 2014'te, yani Birinci Dünya Savaşı'nı başlatan Saraybosna suikastının yüzüncü yıldönümünde Hotel Europe, dünyanın çeşitli yerlerinden bürokratların katılacağı büyük bir etkinliğe hazırlanmaktadır. Bosnalı bir gazetecinin Hotel Europe'da çekilen bir televizyon programında ise, Franz Ferdinand'ı öldüren Gavrilo Princip'in bir katil mi yoksa kahraman mı olduğunu tartışılır. Otelin çalışanları ise bu önemli günde grevin eşiğindedir. Suikastın yıldönümünde bu tarihi mekânda tansiyon giderek yükselir ve şiddet tekrar yüzünü gösterir.

SNOWDEN

Yönetmen: Oliver Stone

Senaryo: Oliver Stone, Kieran Fitzgerald

Oyuncular: Joseph Gordon-Levitt, Shailene Woodley, Melissa Leo

Yapım: ABD/2015/İngilizce/Onda Entertainment, Pathé/Mars Dağıtım

Citizenfour'da belgeselci Laura Poitras ve gazeteci Glenn Greenwald ile birlikte Amerikan Ulusal Güvenlik Ajansı'nın vatandaşların özel hayatlarının gizliliğini yasal olmayan yollarla, gizlice ihlal ettiğini açığa çıkaran Edward Snowden'ın yaşadıkları bu kez Oliver Stone tarafından beyazperdeye taşınıyor. *Snowden* filminde Luke Harling ile Anatoly Kucherena'nın yazdığı iki farklı kitap referans alınıyor. Film, CIA'e ait binlerce istihbarat dosyasını ifşa eden ve Rusya'da sığınmacı olarak yaşamını sürdüren Snowden'ın dosyaları ifşa ettiği süreçteki yaşamını konu alıyor.

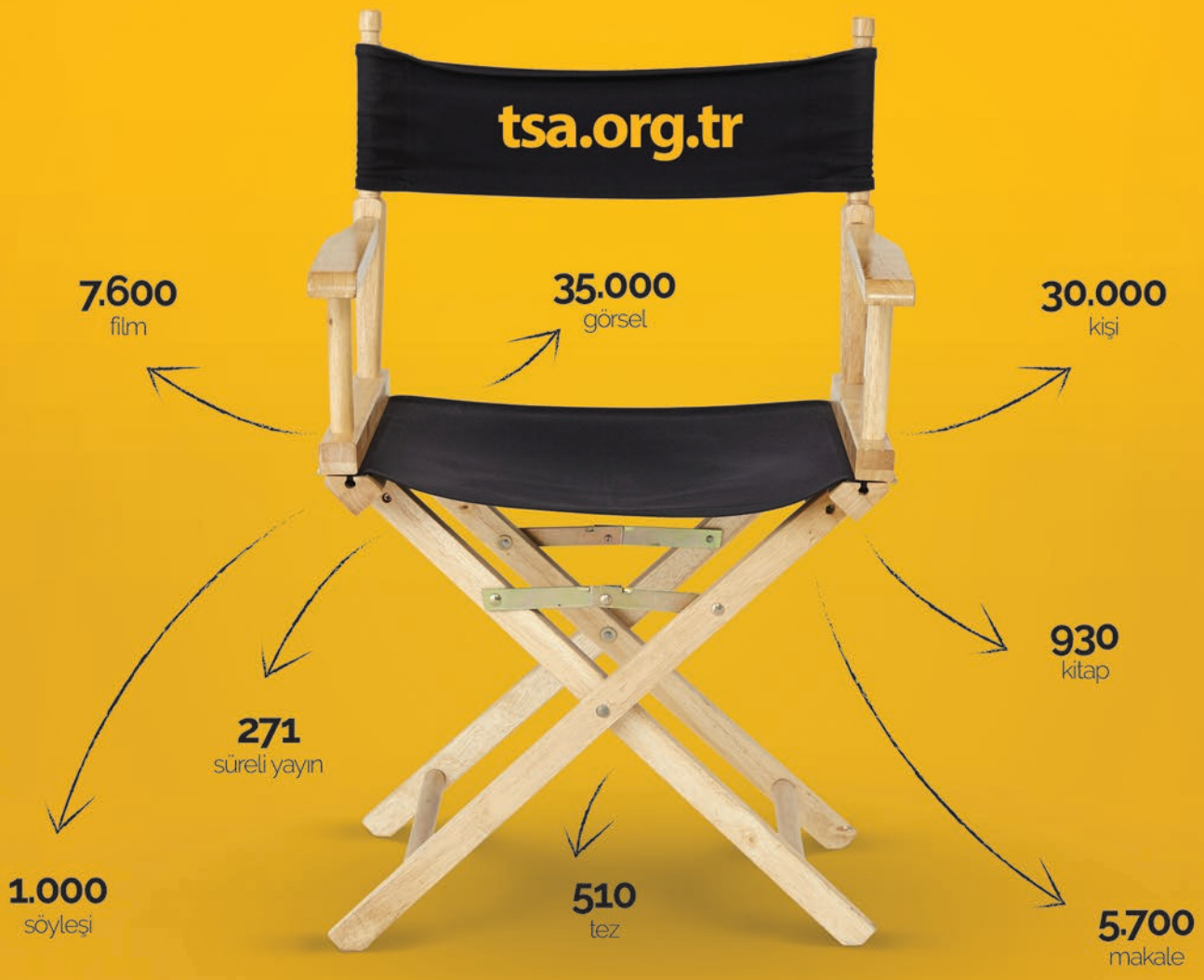
VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
22 TEMMUZ 2016	Amman Hocam 2 / Les Profs 2	Pierre-François Martin-Laval	Kev Adams, Isabelle Nanty, Didier Bourdon	Fransa/2015
	Hatırla / Remember	Atom Egoyan	Christopher Plummer, Martin Landau, Bruno Ganz	Kanada/2015
	Hayran / Fan	Maneesh Sharma	Shah Rukh Khan, Mariola Jaworska, Joelle Koissi	Hindistan/2016
	Işıklar Sönünce / Lights Out	David F. Sandberg	Teresa Palmer, Maria Bello, Alicia Vela-Bailey	İngiltere/2016
	Kanlı Girdap / Ghosts Of Garip	Patricio Valladares	Gianni Capaldi, Natalie Burn, Selma Ergeç	Türkiye/2016
	Our Kind Of Traitor	Susanna White	Ewan McGregor, Stellan Skarsgård, Damian Lewis	İngiltere/2015
29 TEMMUZ 2016	Bad Moms	Jon Lucas, Scott Moore	Mila Kunis, Christina Applegate, Kristen Bell	ABD/2016
	Ghostbusters	Paul Feig	Kristen Wiig, Melissa McCarthy, Leslie Jones	ABD/2016
	Jason Bourne	Paul Greengrass	Matt Damon, Julia Stiles, Tommy Lee Jones	ABD/2016
	Prensim / Mon Roi	Maïwenn	Vincent Cassel, Emmanuelle Bercot, Louis Garrel	Fransa/2015
	Şeytanın Oyuncakları / Worry Dolls	Padraig Reynolds	Christopher Wiehl, Kym Jackson, Tina Lifford	ABD/2015
	Colonia	Florian Gallenberger	Emma Watson, Daniel Brühl, Michael Nyqvist	Almanya, Lüksemburg, Fransa/2015
5 AĞUSTOS 2016	Baaghi: A Rebel for Love	Sabir Khan	Shraddha Kapoor, Tiger Shroff, Sudheer Babu Posani	Hindistan/2016
	Before I Wake	Mike Flanagan	Kate Bosworth, Thomas Jane, Jacob Tremblay	ABD/2015
	Belle and Sebastian: The Adventure Continues	Christian Duguay	Félix Bossuet, Tchéky Karyo, Thierry Neuvic	Fransa/2015
	Dokuz Canlı Bay Tüylü / Nine Lives	Barry Sonnenfeld	Kevin Spacey, Jennifer Garner, Malina Weissman	Fransa, Çin/2016
	Emanet	Emre Yalgın	Tayanç Ayaydın, Elena Viunova, Turgay Aydın	Türkiye/2016
	Evcil Hayvanların Gizli Yaşamı / The Secret Life of Pets	Chris Renaud, Yarrow Cheney	Louis C.K., Eric Stonestreet, Kevin Hart	ABD/2016
	Extraction	Steven C. Miller	Bruce Willis, Kellan Lutz, Steve Coulter	ABD/2015
	Karanlık Sular / The Shallows	Jaume Collet-Serra	Blake Lively, Óscar Jaenada, Brett Cullen	ABD/2016
	Seni Seviyorum Hedi / Inhebbek Hedi	Mohamed Ben Attia	Majd Mastoura, Rym Ben Messaoud, Sabah Bouzouita	Tunus, Belçika, Fransa/2016
12 AĞUSTOS 2016	Café Society	Woody Allen	Jesse Eisenberg, Kristen Stewart, Steve Carell	ABD/2016
	İntihar Timi / Suicide Squad	David Ayer	Jared Leto, Margot Robbie, Will Smith	ABD/2016
	Lanetli Anahtar	Hasan Gökalp	Zeynep Buse Kale, Arif Selçuk, Hasan Gökalp	Türkiy/2016
	Monkey King: Hero Is Back	Tian Xiao Peng	Jackie Chan, Nickie Bryar, Feodor Chin	Çin/2015
	Özel Ekip / Antigang	Benjamin Rocher	Jean Reno, Caterina Murino, Alban Lenoir	Fransa, İngiltere/2014
	Veronique'nın İkili Yaşamı / Podwojne zycie Weroniki	Krzysztof Kieslowski	Irène Jacob, Aleksander Bardini, Halina Gryglaszewska	Polonya, Fransa/1991

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
19 AĞUSTOS 2016	Collide	Eran Creevy	Nicholas Hoult, Felicity Jones, Anthony Hopkins	İngiltere, ABD, Almanya/2016
	Florence / Florence Foster Jenkins	Stephen Frears	Meryl Streep, Hugh Grant, Simon Helberg	İngiltere, Fransa/2016
	Neon Boğa / Boi Neon	Gabriel Mascaro	Juliano Cazarré, Maeve Jinkings, Vinicius de Oliveira	Brezilya, Hollanda, Uruguay/2015
	Kayıp Kedi Findus / Kleiner Quälgeist, große Freundschaft	Ali Samadi Ahadi	Ulrich Noethen, Marianne Sägebrecht, Max Herbrechter	Almanya/2014
	The Space Between Us	Peter Chelsom	Asa Butterfield, Britt Robertson, Carla Gugino	ABD/2016
	Viral	Henry Joost, Ariel Schulman	Sofia Black D'Elia, Analeigh Tipton, Travis Tope	ABD/2016
26 AĞUSTOS 2016	David and Goliath	Timothy A. Chey	Miles Sloman, Jerry Sokolosky, Paul Hughes	ABD/2015
	Don't Breathe	Fede Alvarez	Jane Levy, Dylan Minnette, Daniel Zovatto	ABD/2016
	Hands of Stone	Jonathan Jakubowicz	Robert De Niro, Édgar Ramírez, Ellen Barkin	ABD, Panama/2016
	Imperium	Daniel Ragussis	Daniel Radcliffe, Toni Collette, Tracy Letts	ABD/2016
	Max Steel	Stewart Hendler	Ben Winchell, Maria Bello, Andy Garcia	ABD/2015
	Mechanic : Resurrection	Dennis Gansel	Jason Statham, Jessica Alba, Tommy Lee Jones	ABD/2016
	Oyun / Nerve	Ariel Schulman, Henry Joost	Emma Roberts, Dave Franco, Juliette Lewis	ABD/2016
	Saraybosna'da Ölüm / Smrt u Sarajevu	Danis Tanovic	Jacques Weber, Snezana Markovic, Izudin Bajrovic	Fransa, Bosna/2016
	Sevimli Kedi İş Başında 2 / Don Gato: El Inicio de la Pandilla	Andrés Couturier	Fatih Özacun, Jason Harris, Nick Shakoour	ABD, Meksika/2015
	Star Trek Sonsuzluk / Star Trek Beyond	Justin Lin	Chris Pine, Zachary Quinto, Simon Pegg	ABD/2016
2 EYLÜL 2016	Free State of Jones	Gary Ross	Matthew McConaughey, Gugu Mbatha-Raw, Keri Russell	ABD/2015
	Kan Bağı / Blood Father	Jean-François Richet	Mel Gibson, Diego Luna, Elisabeth Röhm	ABD/2016
	Kayıp Balık Dori / Finding Dory	Andrew Stanton	Ellen DeGeneres, Albert Brooks, Idris Elba	ABD/2016
	Siccin 3: Cürmü Aşk	Alper Mestçi	Büşra Apaydın, Nevin Efe, Elif Baysal	Türkiye/2016
	Skiptrace	Renny Harlin	Jackie Chan, Johnny Knoxville, Bingbing Fan	ABD, Çin, Hong kong/2016
	The Light Between Oceans	Derek Cianfrance	Michael Fassbender, Alicia Vikander, Rachel Weisz	ABD, İngiltere, Yeni zelanda/2016
	War Dogs	Todd Phillips	Jonah Hill, Miles Teller, Ana de Armas	ABD/2016
9 EYLÜL 2016	Ben-Hur	Timur Bekmambetov	Jack Huston, Morgan Freeman, Toby Kebbell	ABD/2016
	Sully	Clint Eastwood	Tom Hanks, Aaron Eckhart, Laura Linney	ABD/2016
	The Founder	John Lee Hancock	Michael Keaton, Laura Dern, Patrick Wilson	ABD/2016
	The Girl With All The Gifts	Colm McCarthy	Gemma Arterton, Glenn Close, Paddy Considine	İngiltere/2016
16 EYLÜL 2016	Bridget Jones'un Bebeği / Bridget Jones's Baby	Sharon Maguire	Renée Zellweger, Colin Firth, Patrick Dempsey	ABD/2016
	Morgan	Luke Scott	Kate Mara, Anya Taylor Joy, Paul Giamatti	ABD/2016
	Shut In	Farren Blackburn	Naomi Watts, Jacob Tremblay, Ellen David	ABD, Fransa, Kanada/2016
	Snowden	Oliver Stone	Joseph Gordon-Levitt, Shailene Woodley, Melissa Leo	ABD/2016

tsa Türk Sineması Araştırmaları

YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında



BİLİM VE SANAT VAKFI
İSTANBUL ŞEHİR ÜNİVERSİTESİ
T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
Sinema
TÜRKİYE CUMHURİYETİ BAŞBAKANLIK TANITMA FONU

Vefa Cad. No: 41 34134 Vefa/İstanbul
Tel: (212) 528 22 22 **Faks:** (212) 513 32 20
E-Posta: bilgi@tsa.org.tr
TSAorgtr TSAorgtr

Projenin ilk aşaması 1 Eylül 2013-1 Haziran 2014 tarihleri arasında İstanbul Kalkınma Ajansı tarafından desteklenmiştir.

18 SONSUZLUK TEORİSİ: SAYILARIN KADİM DOSTU

62 BUZ VE GÖK YÜZÜ: ZAFERLE FELAKET ARASINDA İNSANLIK

82 AĞIR ROMAN: KARNAVALESK BİR YERALTI ŞÖLENİ

72 SEVMEK ZAMANI GELDİĞİNDE

74 EYVAH: UYANIŞIN FOTOĞRAFI
34 DÖNEMİN VE MÜZİĞİN RUHUNA SADIK KALDIK
78 AŞK ZAMANI: AŞKIN HAFIZASI