

# HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ • SAYI 54 • EYLÜL-EKİM 2016 • 9 TL

- > VERONIQUE'İN İKİLİ YAŞAMI
- > SÖYLEŞİ: MUSTAFA KARA
- > CAFE SOCIETY
- > RÜZGARDA SALINAN NİLÜFER
- > DENİZDEKİ ATEŞ
- > THE NIGHT OF

KENDİ HALKINA  
**KURŞUN  
SIKMAK**

MANÇURYALI ADAY • ARLINGTON YOLU • ÖLÜMSÜZ



0.0.0.5.4

ISSN 2149-2158

9 772149 215805





**TURKISH  
AIRLINES**

# HAYAL PERDESİ

Sinema Dergisi

Sayı: 54, Eylül-Ekim 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, Naz Emel Berber,  
Ayşenur Gönen, Berrak İrmak, Mehmed Işık,  
İsmail Önder, Bahar Yıldırım Sağlam,  
Barış Saydam, Meltem İşler Sevindi,  
M. Abdülğafur Şahin, Sadık Şanlı,  
Rüveyda Temel, Esra Toy, Havva Yılmaz

## TASARIM

Erol Polat

## REKLÂM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

## BASIM YERİ

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

## YAYIN TÜRÜ

Yaygın Süreli

## ABONELİK

**Bireysel:** 50 TL

**Kurumsal:** 96 TL

(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

www.babil.com



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](http://www.hayalperdesi.net)

# BU SAYIDA

## Kendi Halkına Kurşun Sıkmak

15 Temmuz gecesi yaşanan darbe girişimi iki şeyi gösterdi: Darbeciler darbe yerine ülkeyi işgal etmek istediğini ispatlayacak kadar eli kanlıydı, bugüne kadar sayısız darbeyi sessizce karşılamış milletse sokağa çıkarak vatanını ve devletini savundu. Ülkemizde pek çok darbe yaşanmış olsa da hem darbecilerin kanlı saldırganlıkları hem de milletin darbeye gösterdiği tepki bir ilkti.

*Perspektif* köşesindeki yazıda yer alan *Mançuryalı Aday*, kendi seçilmiş siyasetçilerine suikast düzenleyen askerlerin beyninin nasıl yıkıldığını, *Arlington Yolu* sıradan görünen bir karı kocanın bombalı saldırılar düzenleyen bir terörist hücre olabileceğini, *Ölümsüz* ise muhalif bir gazetecinin öldürülmesinin ardında hangi güçlerin yer aldığını ve bu güçlerin soruşturmayı durdurmak için yaptığı darbeyi anlatıyor. Dolayısıyla yazıda yer alan filmlerle 15 Temmuz'daki kanlı darbe girişiminin arkasındaki işleyiş sinemadan örneklerle gösterilmeye çalışılıyor.

*Akademi* bölümünde "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri" başlıklı tezini 2007 yılında Marmara Üniversitesi'nde tamamlayan Okan Üniversitesi öğretim üyesi Veli Boztepe var. Boztepe siyaset ve sinema ilişkisini, askeri darbelerin topluma etkilerini, 27 Mayıs ve 12 Eylül darbelerinin Türk siyasal sinemasındaki yansımalarını anlattı.

*Söyleşi*'de *Kalandar Soğuşu*'nun yönetmeni Mustafa Kara'yla filmdeki karakteri, karakterin doğayla ilişkisini ve filmin görsel üslubunu konuştuk.

*Portre* bölümünde *Adem'in Elmaları*, *The Green Butchers* ve *Men & Chicken* gibi filmlerin yönetmeni Anders Thomas Jensen'in filmografisi, işlediği temalar, üslubu ve yönetmenin absürd ve mizahi dili inceleniyor.

*Yeşilçam* bölümünün konuğu *Yılanların Öcü*, *Muhsin Bey* ve *Arabesk* gibi filmlerde çalışmış görüntü yönetmeni Aytekin Çakmakçı olurken *Kamera Arkası*'nda cast yönetmeni Ezgi Baltaş yer alıyor.

*Uzaktan Kumanda* bölümünde *The Night of* isimli dizi üzerinden Amerika'daki İslamofobi tartışılırken *Belgesel Odası*'nda Michael Moore'un son belgeseli *Şimdi Nereyi İşgal Edelim?* var.

*Edebiyattan Sinemaya* isimli yeni bölümümüzdeyse sinema-edebiyat ilişkisi, filme uyarlanan edebiyat eserleri ve uyarlamaya dair teorik tartışmalar irdelenecek.

Celil Civan

# İÇİNDEKİLER SAYI 54

HAYAL PERDESİ | EYLÜL-EKİM 2016



## 32 KENDİ HALKINA KURŞUN SIKMAK

Celil Civan & Aybala Hilâl Yüksel

15 Temmuz'daki darbe girişiminin arkasındaki işleyişi görmek için *Mançuryalı Aday*, *Arlington Yolu* ve *Ölümsüz* filmlerine bakılabilir.



Söyleşi

28 MUSTAFA KARA  
Barış Saydam



Portre

44 ANDERS THOMAS JENSEN  
Esra Toy



Vizyon

06

Rüzgarda Salınan  
Nilüfer  
Barış Saydam



12

Hayalet Avcıları  
Nesibe Sena Arslan



16

Cafe Society  
Havva Yılmaz



20

Denizdeki Ateş  
Ayşenur Gönen

24 Vizyon Ötesi

Veronique'in İkili Yaşamı  
Betül Durdu

38 Akademi

Askeri Darbelerin  
Türk Sinemasına Etkileri  
Meltem İşler Sevindi

50 Yeşilçam

Aytekin Çakmakçı  
M. Abdülgafur Şahin  
Esra Tice Yıldırım

54 Sinefil

Nükleer Santral Berrak İrmak

58 Kamera Arkası

Ezgi Baltaş Betül Durdu

62 Belgesel Odası

Şimdi Nereyi İşgal Edelim?  
Naz Emel Berber

66 Malumatfuruş

Nazi Melodramları  
Nesibe Sena Arslan

68 Edebiyattan Sinemaya

Gölgesizler  
Bahar Yıldırım Sağlam

72 Kadraj

Tek Yön  
İsmail Önder

74 Uzaktan Kumanda

The Night of  
Sadık Şanlı

78 Eskimeyen Filmler

Bükreş'in Doğusu  
Mehmed Işık

82 Açık Alan

Beyaz Tanrı  
Rüveyda Temel

85 Pek Yakında

# ADANA FİLM FESTİVALİ BAŞLIYOR



▶ Adana Büyükşehir Belediyesi tarafından 19-25 Eylül 2016 tarihleri arasında düzenlenen 23. Uluslararası Adana Film Festivali kapsamında on iki film Altın Koza Ödülleri için jüri karşısına çıkıyor. Mehmet Can Mertoğlu'nun Cannes Film Festivali Eleştirmenler Haftası'nda yarışan filmi *Albüm* ve Reha Erdem'in 73. Venedik Film Festivali'nde Ufuklar kategorisinde yer alan filmi *Koca Dünya* Türkiye prömiyerini Adana'da yarışma bölümünde yapacak. Derviş Zaim'in son filmi *Rüya*, Handan Öztürk'ün *Bana Git De* ve Hiner Saleem'in

*Dar Elbise* filmleri ise dünya prömiyerini yarışma kapsamında gerçekleştirecek. Ünlü yönetmenler Yüksel Aksu ve Çağan Irmak da geçtiğimiz sezon gösterime giren *İftarlık Gazoz* ve *Nadide Hayat* filmleriyle yarışmada yer alıyolar. Erhan Tuncer'in *Ağustos Böcekleri ve Karıncalar*, Kıvanç Sezer'in *Babamın Kanatları*, Çağdaş Çağrı'nın *Geçmiş* ve Güven Beklen'in yönettiği *Mehmet Salih* filmleri ise ulusal uzun metraj yarışmasının diğer finalistleri olarak festivalde yer alacaklar. Altın Koza Ödülleri, 24 Eylül Cumartesi gecesi yapılacak törenle sahiplerini bulacak.



## SARAYBOSNA FİLM FESTİVALİ VE TRT İŞBİRLİĞİ

Televizyon ile sinemayı buluşturan TRT TV Filmleri projesi ile Türk film endüstrisinde köklü ve kalıcı ilişkiler geliştiren TRT, Avrupa'nın saygın film festivallerinden Uluslararası Saraybosna Film Festivali (SFF) ile işbirliği yapıyor. TRT Genel Müdürü Şenol Göka ile Festival Direktörü Mirsad Purivatra'nın imzaladığı anlaşma çerçevesinde uluslararası film endüstrisi ile özellikle yapımcılık temelinde ilişkilerin geliştirilmesi hedefleniyor. Önümüzdeki yıldan itibaren TRT, SFF'nin kurumsal partneri olacak. Ayrıca yapılan işbirliği kapsamında, TRT ile SFF'nin seçeceği bir filme TRT fon sağlayacak.



## MALATYA FİLM FESTİVALİ KASIM'DA

Malatya Uluslararası Film Festivali'nin yedincisi 4-10 Kasım 2016 tarihleri arasında düzenlenecek. Festival kapsamında; ulusal ve uluslararası yarışma filmleri; ulusal ve uluslararası dünya panoraması; bir ülke sineması; retrospektif; onur ödüllü filmleri; kısa film seçkileri ve çocuk filmlerinden oluşan yüzün üzerinde film, sinemaseverlerle buluşacak. Gösterimlerin birçoğu yönetmen ve oyuncuların katılımıyla olurken, gösterimlerden sonrası gerçekleşecek söyleşilerle seyirciler ve film ekipleri bir araya gelecek.

## HERKESE AÇIK KISA FİLM YARIŞMASI

Yetenekli gençleri keşfetmek, filmlerinin geniş kitlelere ulaşmalarını sağlamak, görsel sanatlara ilgiyi artırmak amacıyla Vergi Müfettişleri Vakfı tarafından İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nin desteğiyle kısa film yarışması düzenleniyor. Konu sınırlamasının olmadığı, herkese açık yarışmanın son başvuru tarihi 31 Aralık 2016 olarak açıklandı.



## YEŞİM USTAOĞLU VE ZEKİ DEMİRKUBUZ TORONTO'DA

8-18 Eylül 2016 tarihleri arasında gerçekleşecek Toronto Film Festivali, Türkiye'den iki yönetmeni ağırlıyor. Yeşim Ustaoglu ve Zeki Demirkubuz, son filmleriyle Toronto Film Festivali'nde izleyici karşısına çıkacak. Ustaoglu'nun *Tereddüt* filminin dünya prömiyeri festivalde gerçekleşecek. Funda Eryiğit ve Ecem Uzun'un başrolünü paylaştığı *Tereddüt*, bir Anadolu kasabasında yolları kesişen iki genç kadının birbirlerine çarpan ve dönüşen hayatlarını konu alıyor. Demirkubuz'un son filmi *Kor* ise festivalin Çağdaş Dünya Sineması (Contemporary World Cinema) bölümünde gösterilecek.

# filmekimi

## ÇOK YAKINDA

Türkiye'nin en önemli film festivallerinden Filmekimi bu yıl İstanbul'da 7-16 Ekim tarihlerinde yapılacak, sonra da Türkiye'nin birçok kentine uğrayacak. Filmekimi'nin bu yılki programında usta yönetmen Ken Loach'un Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye layık görülen filmi *I, Daniel Black*, Jüri Ödüllü alan *American Honey*, Xavier Dolan'a Grand Prix ödülü getiren *It's Only the End*, bir baba ile kızının trajikomik hikâyesi *Toni Erdmann* ve Bruno Dumont'un prömiyerini Cannes'da yapan Juliette Binoche'lu son filmi *Slack Bay*, Dan Kwan ve Daniel Scheinert'in birlikte yazıp yönettikleri *Swiss Army Man*, Hollandalı usta Paul Verhoeven'in imzasını taşıyan *Elle* ve Todd Solondz imzalı *Wiener-Dog* gibi yapımlara seçkinde yer verecek olan festivalde Romanya sinemasından *Dogs*, *Graduation* ve *Sieranevada* filmleri de seyirciyle buluşacak.



## ERLER FİLM İLE TÜRKER İNANOĞLU'NDAN SİNEMA SERGİSİ

TÜRVAK Sinema Müzesi ve Beyoğlu Belediyesi tarafından 25 Ağustos-25 Ekim 2016 tarihlerinde düzenlenecek Beyoğlu Festivali kapsamında, "Erler Film-Türker İnanoğlu" imzalı yedi yapımdan oluşan bir film programını sinemaseverlerle buluşturuyor. Erler Film-Türker İnanoğlu Sergisi'nde, İnanoğlu'nun altmış yıllık mesleki arşivi müze ziyaretçileriyle paylaşılacak.



## RÜZGARDA SALINAN NİLÜFER

Gösterim Tarihi: 23 Eylül 2016

Dağıtım: M3 Film

Yönetmen: Seren Yüce

Senaryo: Seren Yüce

Görüntü Yönetmeni: Barış Özbiçer

Kurgu: Mary Stephen

Yapımcı: Motiva Film

Yapım Yılı: 2016

Ülke: Türkiye

Dil: Türkçe

Süre: 107 dk

Oyuncular: Tolga Tekin,  
Songül Öden, Sezin Bozacı



# YENİ ORTA SINIFLARIN BİLİNÇALTI

BARIŞ SAYDAM

“ SEREN YÜCE’NİN RÜZGARDA SALINAN NİLÜFER FİLMİ, SEKSEN SONRASINDA ORTAYA ÇIKAN YENİ ORTA SINIFIN İLİŞKİLERİNİ, HAYATTAN BEKLENTİLERİNİ VE İÇİNE DÜŞTÜKLERİ BOŞLUKLARI RESMEDER. ”







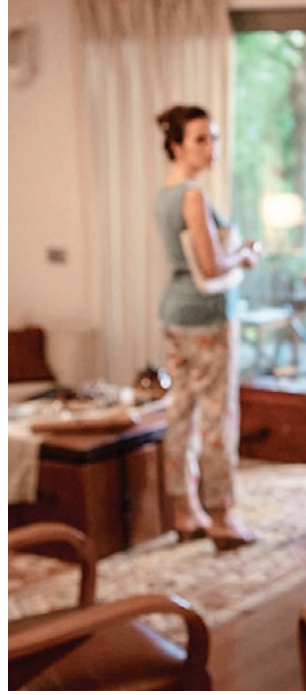
1980'ler Türkiye'de pek çok şeyin değişmesinin miladıdır. Turgut Özal ve ANAP'la birlikte Türkiye'nin neoliberalizme hızla entegre olma çabası, yapılan siyasi ve ekonomik reformlar, geniş bir alana yayılan özelleştirmeler, orta sınıfların mevcut durumunda değişim yaratır. Darbe sonrasında siyasi, ekonomik ve toplumsal hayattaki modernleşme hamleleri profesyonelliğin, uzmanlaşmaya duyulan ihtiyacın ve piyasa mekanizmasının da güçlenmesine sebep olur. Doksanlı yıllarda kendisini geliştiren yeni orta sınıflar, kendisinden önceki kuşaktan farklı olarak, eğitim ve uzmanlaşma sayesinde bilgi ve teknolojiye hâkimiyetlerini pekiştirirler. Özellikle işletme alanında master yapan, yabancı dil bilen, önemli üniversitelerden mezun olmuş, küresel dünyaya entegre olabilen bir kitleden söz etmek mümkündür. Ali Şimşek bu kitleyi şu şekilde tanımlar: "Bu sınıf kalifiyesiz beyaz yakalıları göre görelî ayrıcalıklı iş ve piyasa koşullarıyla ayırt edilebilecek yeni orta sınıfın 'üst' kısmını tanımlamaktadır. Bu 'hizmet sınıfı' neredeyse hizmetler sektörünün -bankacılık ve finans, bilişim sektörü, medya ve halkla ilişkiler, reklâmcılık- geçmiş dönemlerle kıyaslanamayacak kadar büyüdüğü, 1980'li, özellikle de 1990'lı yılların şık vitrini olacaktır."<sup>1</sup>

1 Ali Şimşek, *Yeni Orta Sınıf - 'Sinik Stratejiler'*, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2014, s. 8.

1980 sonrasında yaşanan değişimler bu sınıfın büyümesine neden olduğu gibi, hizmet sektöründeki genişleme de bu sınıfın gerekliliğini gösterir. Hızlı büyüyen yeni orta sınıfların topluma entegrasyon süreci ise, toplumda bireyleşmede bir artış yaşanmasını beraberinde getirir. Çağlar Keyder yeni orta sınıflardaki bireyleşme eğilimini şöyle ifade eder: "Bireyleşme, insanları otoritenin tanımladığı veya ailenin, mahallenin tekelinde olan ortamların dışına çıkarıyor; bir-biriyle uyuşan yaşam pratiklerinin seçtiği yeni mekanlar yaratıyor, toplumsallaşmada yatay ilişkiler ön plana çıkıyor. Devletten ve mahalleden bağımsızlaşmış yaşam modelleri değer kazanıyor."<sup>2</sup>

Keyder'in ifade ettiği gibi yeni orta sınıfların mekân tercihleri, yaşam standartları, tüketim alışkanlıkları özelleşen bir eğilim gösterirken, aynı zamanda tüm bu eğilimler zamansal, mekânsal ve uzamsal olarak da bireyin yeniden tanımlanmasını zorunlu kılar. Sözsüz pek çok kuralın, davranış biçiminin ve kültürün sarmaladığı toplum içinde, toplulukla birlikte yaşayan; öğrenen, gelişen ve bilgi ve becerisini aktaran birey yerine kendi içine hapsolan, yalnız ve yabancı bir birey gelir.

2 Çağlar Keyder, "Yeni Orta Sınıf", *Bilim Akademisi Dergisi*, <http://bilimakademisi.org/yeni-orta-sinif-caglar-keyder/> (Erişim: 22 Nisan 2016)



“ Üst-orta sınıfa atlayan Korhan ile Handan sınıf geleneğinden yoksun bir biçimde tüketerek hayatlarını sürdürürler. ”

#### Yeni Orta Sınıf Hayatının Yansımaları

*Rüzgarda Salınan Nilüfer*, tam da söz ettiğimiz yeni orta sınıfı gözlemleyen bir yapımdır. Yönetmen, iki farklı çiftin birbirleriyle ve toplumla ilişkilerini, hayattan beklentilerini ve içine düştükleri boşlukları resmeder. Ele aldığı karakterleri herhangi bir şekilde eleştirme kaygısı hissetmeden, anlamaya, yaşamlarının içerisine sızmaya gayret eder. Korhan ve Handan çifti Bağdat Caddesi yakınında küçük kızlarıyla steril ve konforlu bir üst-orta sınıf hayatı yaşar. Film, mutlu görünen çekirdek aile aslında çok içe kapanık, yalnız, birbirine yabancılaşmış ve birbirini aldatan çiftlerden oluşuyor klişesini yeniden üretmek yerine, bu klişenin altında yatanları ve böylesi bir hayatın nasıl sürdürülebilir bir hâl aldığı araştırır. Aileyi oluşturan bireylerin yaşamlarındaki yalnızlık ve boşluğu anlamaya çalışır.

Seren Yüce'nin ilk uzun metrajlı filmi *Çoğulluk*'taki gibi *Rüzgarda Salınan Nilüfer* de detay diyebileceğimiz ama bütünü anlamak için kilit önem taşıyan sahnelerle doludur. Bu, yeni orta sınıfların çift kişilikli yaşamlarını anlamaya da yardımcı olur. Gündüz eğitim ve profesyonelleşme gerektiren iş mekânlarında düşünceli ve iş bitirici olan erkekler, eve döndüklerinde amiyane tabirle “göbeğini kaşıyan adama” dönüşür. Derviş Aydın Akkoç'un ifadesiyle, yeni orta sınıflar bir tür “inceltmiş kabalıkla” yıkanmıştır.<sup>3</sup> Eylemleri karşısındaki fiziksel bir şiddet uygulama üzerine değildir; psikolojik şiddetle karşısındakini sindirerek, onun üzerinden bir otorite inşa eder. Filmdeki Korhan karakterinde bunu gözlemlemek mümkündür. Çift arasında çıkan tartışmalarda bu tür filmlerde sıkça gördüğümüz şekilde, Korhan'ın fiziksel şiddete başvurmasını bekleriz. Ancak Korhan fiziksel şiddet yerine eşini sindirerek, onun “boş” heveslerini yüzüne vurarak, ona karşı psikolojik ve örtük bir şiddet uygular. Kibir, aşağılama, paranın gücü, otorite vb. şeyler jestlerde ve dilde açığa çıkar. Bu yüz-

3 Derviş Aydın Akkoç, “Orta Sınıfın Kültürel Dünyası: İnceltmiş Kabalık”, *Birikim*, Sayı 306, s. 78.



den detay olarak gözüken pek çok plan aslında bizlere yeni orta sınıfın bilinçaltını gösterir.

Filmde öne çıkan şeylerden biri de tüketim alışkanlıklarıdır. Karakterler sürekli bir tüketimin içerisinde. Özellikle Handan kocasına kızgınlığını bile satın aldığı ürünler aracılığıyla ifade eder. Tüketim, çiftler arasında bir iletişim aracına evrilir. Raphael Samuel tüketimin yeni orta sınıfları diğerlerinden farklılaştıran bir özellik olduğunun altını çizerek, yeni orta sınıfların tüketimle olan ilişkisini açıklar: “Yeni orta sınıfın ayıncı özelliği, tasarruftan çok harcama yapmasıdır. Gazetelerin renkli Pazar ekleri ona hem bir fantezi yaşam, hem de bir dizi kültürel ipucu sunar. Yeni orta sınıfın kültürlü olma iddiasının önemli bölümü, ister mutfak takımları, ister Avrupalı yemek, isterse hafta sonu yat gezileri ve sayfiye evleri olsun, gösterişli biçimde iyi bir beğeni düzeyinin sergilenmesine bağlıdır.”<sup>4</sup>

Samuel’in tüketim üzerinden ifade ettikleri önemlidir; çünkü yeni orta sınıfların durumu kadar Seren Yüce’nin karakterlerinin durumlarını da açıklar. İtalyan ve Çin yemeği yiyen, yurtdışındaki

4 Aktaran Ali Şimşek, a.g.e., s. 65.

“ **Maganda tiplmesiyle yapılan ötekileştirme ve kendi sınıfsal yerinin altını çizme durumu *Çoğunluk*’ta olduğu gibi bu filmde de var.** ”

sayfiye yerlerinde tatil yapan, Jazz müzik tutkunu çiftin alışkanlıkları bir gösteriş çabasının ürünüdür. Gerçekte Korhan da Handan da ekonomik kalkınmışlıkları nedeniyle birden üst-orta sınıfa atlamış karakterlerdir. Sınıf geleneğinden yoksun bir biçimde tüketerek ve gösterişle, yaşamak yerine göstermeyi tercih ederek hayatlarını sürdürürler. Burada yeni orta sınıfların yaptıkları işlere ve aldıkları eğitime karşı, mevcut esnaf zihniyetini sürdürdüğünü görürüz. Özellikle Korhan karakteri bu açıdan belirleyicidir. Evdeki tatlı bozulduğu için karısı tatlıyı çöpe atar, ama Korhan yenisini almak yerine çöpten çıkarıp yemeyi tercih eder. Nerede yemek yiyelim sorusunun cevabı Korhan için hep aynıdır. Karısını aldatmak için internetten tanımadığı biriyle flört eder. Yazının başında bahsedilen “göbeğini kaşıyan adam” tiplmesi ne içinde bulunduğu sınıfa uyum sağlamayı başaran ne de o sınıfın çizdiği sınırların dışına çıkabilen Korhan için uygundur. Türkiye’nin modernleşme sürecinde yaşadığı sakatlıklar yeni orta sınıfın sınıfsal bilince sahip olması noktasında da tekrar eder. Vücudu başka akli başka yerde olan karakterlerin hikâyelerine ortak oluruz.

#### Ötekileştirme ve Dışlama

Yaşanan yüzeydeki hayatla bilinçaltına bastırılan davranış biçimlerinin tezatlığı, yeni orta sınıfların ötekileştirme süreci olarak da okunabilir. Bu anlamda mizah dergilerinin doksanlı yıllarda ülkenin nabzını tutarken yararlandıkları maganda tiplmesi ele alınabilir. Taşrahıları hor gören, cahil, kaba, kirli, çirkin ve kadın düşkünü şeklinde resmeden maganda tiplmesi, yeni orta sınıfların ve elitlerin kendi farklılıklarının altını çizen, karşılarındaki grubu ötekileştiren ve öteki üzerinden iletişim kurmayı bir pratik hâline dönüştüren bir sürecin başlangıcıdır. 2005’te gazeteci Mine Kırkkanat’ın *Radikal*’de yazdığı “Halkımız Eğle-

“**Çoğunluk'ta alt sınıf olmak, Kürt olmak, hizmetçi olmak ötekileştirilirken, Rüzgarda Salınan Nilüfer'de ise kendisine benzemeyenler çemberin dışarısına itilir.**”

niyor” başlıklı köşe yazısı hatırlanacağı üzere maganda tiplemesinin sadece karikatür dergilerinde çizilen gülmece ögesi bir figür olmadığını, sembolik bir değerinin olduğunu ortaya koyuyordu. Kırkkanat yazısında plajlara donla giden, yol kenarlarında mangal yapan alt sınıf mensubu insanları aşağılayarak eleştiriyordu. Bu güruhu, şehirli olamamış, taşralı, gerici “kara kalabalık” olarak tanımlıyor ve bu durumu Araplıkla/Araplaşmayla ifade ediyordu.<sup>5</sup> Maganda ifadesi böylece alt sınıf ve öteki olabilecek pek çok şeyi içerisinde barındıran bir tür nefret ifadesine dönüşüyordu. Tanıl Bora, maganda tiplemesinin “öjenist bir öteki imgesi” olduğunu, ilk başta Kürtleri ve yoksulları ötekileştirdiğini, daha sonra dindar Müslümanları da içerisine aldığı söyler ve tespitlerine şu şekilde devam eder: “Türkiye’de modern/Batılılaşmış şehirli elit, bütün üst sınıflar gibi, öteden beri kendini avamdan, tehlikeli ve ‘geri’ alt sınıflardan ayırmış, onlara kâh küçümseme kâh endişeyle bakmıştır.”<sup>6</sup>

Cumhuriyet’in şehirli elitinden günümüzdeki yeni orta sınıflara döndüğümüzde, algının artarak devam ettiğini görürüz. Şehirli/taşralı ve modern/gerici tartışması yeni veçhelerle devam eder. Belki de *Recep İvedik*’le birlikte sinemamızdaki en dolsuz karşılığını gördüğümüz maganda tiplemesiyle grotesk bir hâl alan ötekileştirme ve bunun üzerinden kendi sınıfsal yerinin altını çizme durumu Seren Yüce’nin *Çoğunluk* filminde olduğu gibi yeni filmde de vardır. *Çoğunluk*’ta müteahhidin ve evin oğlunun hizmetçiye karşı yaklaşımının bir benzerini Handan’ın evdeki hizmetçiyle ilet-



şiminde tanık oluruz. Sınıfsallık üzerinden giden, gündelik hayatın içine sirayet eden faşizan eğilimleri yönetmen efendi/köle ilişkisi üzerinden ortaya çıkarır. *Çoğunluk*’ta alt sınıf olmak, Kürt olmak, hizmetçi olmak tek paydada birleşerek ötekileştirilirken, *Rüzgarda Salınan Nilüfer*’de ise kendisine benzemeyen, kendisi gibi hareket etmeyenler çemberin dışına itilir. Handan’ın kitap çıkaran arkadaşı Şermin’le diyaloglarında bunu net bir biçimde görmek mümkündür. Kitap yazmanın çok kolay bir şey olduğunu, kendisinin de bir kitap yazabileceğini iddia eden Handan’ın kitabına verdiği isim ise, rüzgarda salınan nilüferdir. Nilüferin denizde yettiğini ve rüzgarda salınamayacağını bilmeyen Handan’ın kendisine önerilerde bulunan Şermin’e tavrındaki sınıfsal üstünlük ve psikolojik şiddet, az önce bahsettiğimiz ötekileştirme sürecinin bir uzantısına dönüşür.

Bu açıdan bakıldığında, Seren Yüce ilk filmdeki karakterlerini anlamaya, tanımaya ve onlardaki eğilimleri besleyen temel motivasyon kaynaklarını ortaya çıkarmaya yönelik tavrını yeni filmde de sürdürür. Yüzeyde kalan pek çok detay, karakterlerin jestleri, mimikleri ve dilleri yeni orta sınıfların bilinçaltını açığa çıkarır. Filmdeki hikâye ve çizilen karakterler toplumsal ve ekonomik bir bağlam üzerinden değerlendirildiğinde, Türkiye’nin seksen sonrası dönemde hızlı yükselen ve gittikçe toplumun geniş bir kesimine yayılmaya başlayan yeni orta sınıfların marazları kadar Türkiye’nin modernleşme sürecinde geçirdiği dönüşümün sıkıntıları olarak da okunabilir. ■

5 Mine G. Kırkkanat, “Halk Eğleniyor”, *Radikal*, 27.07.2005



6 Tanıl Bora, “Beyaz Türkler Tartışması: Kirli Beyaz”, *Birikim*, Sayı 260, s. 27.

# Sinematoqrafik Masal

jacques rancièrè



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

 facebook.com/kureyayinlari  
 twitter.com/kureyayinlari

[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)



## HAYALET AVCILARI GHOSTBUSTERS

Gösterim Tarihi:

29 Temmuz 2016

Dağıtım: Warner Bros Turkey

Yönetmen: Paul Feig

Senaryo: Katie Dippold, Paul Feig

Görüntü Yönetmeni:

Robert D. Yeoman

Kurgu: Melissa Bretherton,  
Brent White

Yapımcı: Columbia Pictures,  
Village Roadshow Productions

Yapım Yılı: 2016

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 117 dk

Oyuncular: Melissa McCarthy,  
Kristen Wiig, Kate McKinnon



# CİDDİ BİR İŞ OLARAK HAYALET AVI

NESİBE SENA ARSLAN

“HAYALET AVCILARI'NDA DÖRT KADINININ; ORJİNAL EKİBİN POPÜLARİTESİ KARŞISINDA, HAYALETLERİN VARLIĞI, HAYALETLERE KARŞI KULLANDIKLARI TEORİ VE TEKNİĞİN BİLİMSEL GEÇERLİLİĞİ KONULARINDA SANKİ KENDİNİ İSPAT ETME ZORUNLULUĞU VARDIR.”

FRAGMAN





Hollywood'un yeni hikâyeler üretmek yerine 1984 yapımı aslından (*Ghostbusters*, Ivan Reitman) uyarladığı *Hayalet Avcıları* (*Ghostbusters*, Paul Feig) av ve avcılar; New Yorklu yönetici ve sakinleriyle bildiğimiz hikâyeye bazı nüans ve temaları itibarıyla 2016'ya taşınmış görünüyor. Hikâyenin temelinde değişen bir şey yok; hayaletler, şehri her geçen gün daha fazla tehdit ederken yüksek fizikçi Erin, Abby ve Holtzman, "şehrin yerlisi" Patty ile birlikte hayalet terörüne karşı mücadele eder. Fakat iş ekto plazmalarla uğraşmakla sınırlı kalmaz. Dört kadının aynı zamanda çok sevilen orijinal ekibin -Bill Murray, Dan Aykroyd ve Harold Ramis'in- popülaritesi karşısında, hayaletlerin varlığı, hayaletlere karşı kullandıkları teori ve tekniğin bilimsel geçerliliği konularında sanki kendini ispat etme zorunluluğu vardır.

### Sosyal Politika ve Hayaletler

Orijinal ekip ile kıyaslandığında yeni ekibin bilimsellikleri ve "avcılıkları" konusunda engeller filmin ilk yarısında fazlasıyla işlenir. Çılgın bilimciler Abby ve Holtzman, akademiden ko-

vulan Erin'in yanında sosyal medya üzerinden halkı, Ortodoks akademiyi, çıkarıcı belediye başkanı ve heyetini anlattıklarının gerçek olduğuna ikna etmeye çalışır. Böylece orijinal filmde erkeklerin çok daha hafif ve dalgacı bir şekilde uğraştığı politik, ekonomik, kültürel ve akademik zorluklar uyarılma hikâyesinin arka planını oluşturur. Buna karşılık, malumunuz aksiyonu bol ve komik hayalet avı macerası hikâyesinin ön planında yer alır.

2016'da *Hayalet Avcıları*'nın açıktan ele aldığı sosyo-politik zorluklar, hikâyeye sağlam bir arka plan oluşturabilecekken skeçler hâlinde dağınık bir biçimde sıralanır. Erin'in akademiden atılması, Abby ve Holtzman'ın araştırmalarını sürdürdüğü üniversiteden kovulması, metroda güvenlik görevlisi olarak çalışan Patty'nin yaşadıkları ve filmin psikopat kötüsü Rowan'ın tehlikeli çalışmalarını gösteren sekanslar, iyi kotarılmış senaryolardaki gibi kesiksiz bir akışa sahip olmaktan ziyade parçalı yamalı ilerleyen bir film meydana koyar.

### Sulu ve Sümüksü

Peki, arka planda işler biraz dağınıkken eğlenceli kısım ne durumda? Çok da fena değil, ama orijinaline kıyasla uyarılmanın komedi ve aksiyon beklentisini karşılayamadığı yerler yok değil. Komedinin yer yer yavanlığa düşmesinin en büyük sebebi, 1984'ün "deadpan" tavrına ve bedene değil söze dayalı mizahına kıyasla 2016'da şaka-



“ Orijinal filmde erkeklerin çok daha hafif ve dalgacı bir şekilde uğraştığı politik, ekonomik, kültürel ve akademik zorluklar uyarlama hikâyesinin arka planını oluşturur. ”

ların neredeyse tamamının “slapstick” ve absürd tepkilere dayanması. Esasında “slapstick” ve absürd mizah komediyi kaçınılmaz olarak zayıflatacak diye bir gerçek yok, yine bu yıl *Deadpool*'da (Tim Miller) olduğu gibi şayet komedi ince ve nükteli sözlerle de destekleniyorsa.

1984 yapımında Venkman'ın (Bill Murray) iş başındayken “her tarafım sümük oldu” gibi absürd şikayetleri, her koşulda çapkınlık yapmayı haya-

let avlamaktan daha önemli bulması gibi ufak ama komik ayrıntılar sayesinde orijinal film mizahi olarak uyarlamaya göre daha ince işçilikli denebilir. İlk filmin “ciddiyetini” dağıtan bu ayrıntılar aynı zamanda filmi daha keyifli de kılar. Sonuçta hayalet avcılığı ciddiyetsizken oldukça eğlenceli, çok da ciddiye alındığındaysa gülünç bir iş. 1984 yapımında evi hayaletlerin üs bellediği Dana'nın (Sigourney Weaver) sıkıntısını çözmeye çalışan Stantz (Dan Aykroyd) ve Spengler (Harold Ramis) “kehanet” ve “telepatik ilişki” ihtimalleri üzerinde durduğunda Dana'nın “ben bunlara inanmıyorum” demesi üzerine Venkman'ın “sorun değil, ben de inanmıyorum” cevabı, yeni ekipte tam da eksik olan rahatlık ve ciddiyetsizlik.







Uyarlamanın kaba komedisinin ise eğlence ve gülünçlük arasındaki ince çizgiyi tutturma-ya çoğu zaman yetemediği bir gerçek. Aslında, söz konusu gülmekse gülünç olmak da komik olmak kadar iş görebilir. Neredeyse. Nitekim, iki saate yakın bir film için gülünçlük kolaylıkla sulu bir hâl alabiliyor.

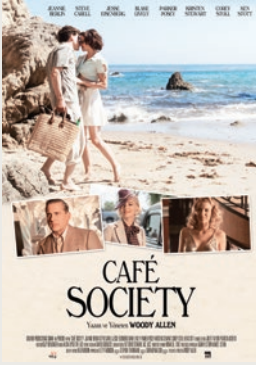
#### Ciddi ve Tıbbi Kötülük

Uyarlamada “bilimsellik” otuz yılını devirmiş kült hikâyesinin oluşturduğu “geek” kültürün ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde önemsenmiş ve geliştirilmiş: Tamamıyla özel efektlerle oluşturulmuş aksiyon sahnelerinden Holtzman’ın her icadını görücüye çıkardığı ve ekibin yeni silahları denediği sahnelere kadar. Yeni ve geliştirilmiş proton silahları, kuantum zamazingolarıyla hayalet avcılarının ne yaptığı kadar bütün bunları nasıl yaptıkları sorusu, uyarlamanın kötü karakteri için de sorulmuş: Rowan New York’u hayaletlerle doldurup dünyanın sonunu getirme niyetinde ama bir insan nasıl bu hâle gelir? Bu bakımdan, çocukluğundan beri çevresinde kabul edilme ve uyum sağlama sorunları yaşayan Rowan, orijinal hikâyesinin mistik kötülerini Sümerli tanrılar gibi mitolojik değil, “ciddi” tıbbi bir vaka.

**“ Hayalet avcılığı ciddiye alınmazken oldukça eğlenceli, çok da ciddiye alındığıdaysa gülünç bir iş. Yeni ekipte eksik olan rahatlık ve ciddiyetsizlik. ”**

Rowan’ın böyle bir özgeçmişe sahip olmasıyla karakterin hikâyede seyirciye tanıtılması ihtiyacı doğar. 1984 yapımı için “Babilli değil Sümerli” olmalarından öteye haklarında bir şey bilmediğimiz kötüler, orijinal hikâyede ekibin “rahatlığımı” destekleyerek (ne kadar az şey bilirsek o kadar mutlu oluruz) komediye fazlasıyla yer açar ve zaman bırakır. Buna karşılık, Rowan’a ayrılan bölümlerin filmin akışını yer yer yavaşlatması ve hikâyeyi hantallaştırması söz konusu.

*Hayalet Avcıları* yeni karakterleri ve pek de yeni olmayan hikâyesiyle yine de eğlenceyi ciddi manada tehlikeye düşürmeden vasat bir iş çıkarmış. Uyarlamada karşılaştığımız pek çok değişiklik bir tarafa şurası bir gerçek: Seksenlere kıyasla 2016’da dünyayı kurtarmak çok daha ciddi bir iş. ■



## CAFÉ SOCIETY

Gösterim Tarihi:

12 Ağustos 2016

Dağıtım: Bir Film

Yönetmen: Woody Allen

Senaryo: Woody Allen

Görüntü Yönetmeni:

Vittorio Storaro

Kurgu: Alisa Lepselter

Yapımcı: Gravier Productions

Yapım Yılı: 2016

Ülke: ABD

Dil: İngilizce

Süre: 96 dk

Oyuncular: Jesse Eisenberg,  
Kristen Stewart, Steve Carell



# SIĞ SULARDA AŞK

HAVVA YILMAZ

“ OTUZLAR AMERİKAN SİNEMA DÜNYASINI BİR AŞK HİKÂYESİ ÜZERİNDEN ELEŞTİREL BİR ŞEKİLDE ELE ALAN *CAFÉ SOCIETY*, YÜZEYSELLİĞİN ÖTESİNE GEÇMEYİ BAŞARAMIYOR. ”

FRAGMAN





Woody Allen'in merakla beklenen son filmi *Café Society* yoğun ilgiyle karşılandı ve ön gösterimleri ek salonlarda seyirciye sunuldu. Ancak filmin bu ilginin ardındaki beklentileri karşılayabildiğini söylemek pek mümkün değil. Otuzlar Amerikan sinema dünyasını bir aşk hikâyesi üzerinden eleştirel bir şekilde ele alan film, yüzeysel bir çizginin ötesine geçmeyi başaramıyor. Film, "daha anlamlı" bir işte çalışmak arzusuyla New York'ta babasının yanında devam ettiği kuyumculuk mesleğini bırakarak Hollywood'da yaşayan dayısı, ünlü yapımcı Phil Stern'ün (Steve Carell) yanına giden Bobby Dorfman'ın (Jesse Eisenberg) başından geçenleri konu ediniyor.

Kariyer için geldiği Hollywood'da kısa bir süre içinde aşkla tanışan Bobby, aynı hızla ve kalbi kırık bir şekilde kendisini New York'ta abisi Ben'in (Corey Stoll) gece kulübünde çalışırken bulur. Yoksulluktan kurtulur, zenginliğin yanında güçlü bir sosyal sermaye de kazanır. Café Society adını verdikleri kulübün popülaritesi sayesinde bürokrasiden sanata kadar her alanda dostlar edinir, artık sevilen ve tanınan bir isimdir. Bu arada evlenir ve çocuk sahibi de olur ama dayısını kendisine tercih eden eski aşkı Vonnice'yi (Kristen Stewart) unutamaz. Ne de olsa Phil Dayı, Vonnice'nin eski aşkıdır ve onun uğruna harika bir evliliği sonlandırır.

### Ahlâklı Olma İmkânı

Nihayetinde bu tür bir senaryo için kaçınılmaz olan şey gerçekleşir. Her şeyin yolunda gittiği bir gün Bobby ve Vonnice, eşleri tarafından çok sevilen ve eşlerini seven eski iki âşık olarak karşılaşırlar. Bu, Woody Allen tarzı sürprizsiz bir karşılaşmadır, çünkü hepimiz Allen'a göre "sadist bir yazar" tarafından yazılmış komik ve saçma bir senaryonun oyuncularınızdır. Rolümüzü abartarak buradan bir *Devlerin Aşkı* (1976) çıkartmak için bambaşka bir gelenekten konuşuyor olmak gerekir. Fakat Allen bu çapraşık aşk hikâyesinden bir *Daha Yaklaş* (*Closer*, 2004) çıkartmayı da matah bulmaz. Çünkü hızla değişen ve ayak uydurulanların arasında "hiç değişmeyen bazı duygular" olduğunu kabul eder ki hâlihazırda filmin amacı bu meseleyi sorunsallaştırmaktır.

Filmde eşine sadık ideal bir aile babasının mevcudiyeti bu türden bir sabitliğin değerler için de mümkün olabildiğini gösterir. Öte yandan bu imkân filmin başkahramanını ikna etmez. Bobby'yi Central Park'ta birlikte sabahladığı yengesini öpmekten alıkoyacak türden bir sabit değerler bütünü henüz icat edilmemiştir ya da tam tersi; çoktan miadını doldurmuştur. Dolayısıyla, gangster olduğunu öğrendikten sonra abisi Ben'in yanında çalışmaya devam etmekten, hatta onun ölümünün ardından işleri büyütme çekenmeyen Bobby ile iki erkek arasında kaldığında vaatleri daha öngörülebilir olanı seçen Vonnice'nin aşkından bir *Aşk-ı Memnu* da çıkmaz. Çünkü değiş-

“ Filmde aşk, tesadüfen karşılaşılan, kişiyi mantıklı düşünmekten ya da ahlâki davranmaktan alıkoyan bir insanlık halidir. ”

meyen duygular, kahramanları hasta edecek veya acının terbiyesine tabi kılacak denli güçlü değildir. Allen, ikisi için de sadece yeni yıla adım atarken yüzlerine “bu yıla da sensiz merhaba diyorum” gülümsemesi konduracak ölçüde bir ağırlığı yeterli görür. İkilinin *Adventureland* (2009) performansı göz önünde bulundurulunca oyuncuların daha fazlasını kaldıramayacağı da söylenebilir.

Bu çerçevede, *Cafe Society*'nin en önemli teması saçmalıklıdır. Bobby'nin kendisi için -belki de sonsuza dek- imkânsızlaşan Vonnie'ye yaşadıklarının komik bir saçmalık olduğunu söylediği sahne, bu anlamda, filmin özeti gibidir. Hamursuz Bayramı'nda tüm ailenin bir araya geldiği yemek masasında dönen muhabbette benzer bir vurguyla aşk, tesadüfen karşılaşılan, kişinin oto-kontrolünü kaybetmesine neden olup onu mantıklı düşünmekten ya da ahlâki davranmaktan alıkoyan bir insanlık hali olarak tanımlanır. Nerede, ne zaman, kimin başına geleceği belli olmadığı için ahlâki açıdan kimse kendini bu konuda temize çekemez. Mutlu bir evlilik dahi yeni bir aşkın, dolayısıyla ihanetin garantisi olamaz.

“Dünyanın büyük bir ormandan farksız” bir hale gelmemesi için herkesin onayladığı birtakım ortak değerler olması gerektiği de aynı konuşmada kabul görür. Yani Hobbes'un insan doğasına yönelik kötümser yaklaşımında olduğu gibi, insanların birbirine kötülük yapma potansiyeli, verili bir gerçek olarak kabul edilir. Hollywood, herkesin sürekli birbirinin kuyusunu kazdığı, kariyer hırsıyla dolu insanların çalıştığı bir yerdir. Bu yüzden yine Hobbes'un yaklaşımına paralel olarak, insan doğasına yönelik bu ön kabulden hareketle, insanın kötücül doğasını güç ve hukuk zemininde kontrol altına almak üzere sosyal sözleşme fikri gerekli görülür. Ancak siyasi erkin ve hukuksal normların dışında kalan yerde ne yapılacağı hâlâ belirsizdir.



Filmde bu tartışmayı yapan, ideal aile babası Leonard'dır (Stephen Kunken.) Bobby'nin ablası Evelyn (Sari Lennick) ile evli olan Leonard, ailede etik kaygıları olan tek kişi gibidir. Komşuları ile yaşadıkları bir sorun nedeniyle eşiyle tartışırken vicdani bir “adil ceza” muhakemesine girer ve kendisine haksızlık eden komşunun hakkını savunacak kadar etiği önemser. Mevzu ciddileştikçe aynı hassasiyeti daha kararlı bir şekilde sürdürürken, eşinin “vicdanlı bir dindar” gibi konuşmaması yönünde eleştirisine maruz kalır. Fakat filmde, bu nadir “aşırı hassasiyet” derinlikli bir sorgulamayla sonuçlanmaz. Bu anlamda, söz konusu ahlâki boşluğun farkında olan tek kişi üzerinden -yüzeysel bir şekilde de olsa- yürütülen tartışma sonuçsuz bırakılır.

### Klişelerin Hafifliği

Filmin “filozof eniştesi” başkahraman Bobby'yi herhangi bir değerler bütününe ikna edemez. Zaten ne eniştenin Bobby'yi ikna etmek gibi bir çabası vardır ne de Bobby hayatına anlam katmak, yaşadıklarının etik muhasebesini yapmak derindedir. Allen, başkahramanına böylesi ağır bir misyon yüklemek yerine acılardan kaçmanın yollarını öğretir. Hollywood yıldızlarının gerçek yüzlerini görmek, sinema dünyasının riyakârlığını tespit etmek, birbirlerine üstünlük taslamak, bolca dedikodu yapıp yüze gülerken arkadan kuyu kazmak dışında hiçbir

yetenekleri olmayan bu insanlar arasında mutlu olunamayacağını keşfetmek Bobby için yerlidir. Bu noktadan sonra yapılacak şey New York'a kaçıp Vonnie ile bir apartman dairesinde hayata tutunmaya çalışmaktır. Bunun gerçekleşmeyeceğini anlayınca, dört elle sarıldığı işlerini ilerletip bir başka riyakâr dünyaya mensup olmayı yadığamaz, "büyümek kirlenmektir" klişesini tekrarlayıp mevzuu kapatır.

*Café Society* bu türden birçok klişe içerir. "Her günü son günümüş gibi yaşa", "hayat hep kendi gündemine sahiptir" gibi meselenin kenarından dolaşan, karakterlerin içinde bulunduğu duygusal ve etik krize dair ciddi bir öneri sunmayan cümleler. Çözumsuzlük bile bir alternatif olarak derinleştirilebilecek iken, eleştirilen Hollywood film endüstrisi ürünü herhangi bir filmde rastlanabilecek türden yüzeysel klişeler filme boca edilir. Saçmalık vurgusuyla ilintili olarak kurgu ve



## “ Bobby'nin Vonnie'ye yaşadıklarının komik bir saçmalık olduğunu söylediği sahne, filmin tematik özeti gibidir. ”

içerik mümkün olduğunca hafif tutulur. Hatta yerli yersiz Yahudilik vurguları gibi birbirinden kopuk birtakım öğelerle, sorunsalın ağırlığı altında ezilen abartılı bir hafiflik ön plana çıkar.

Görsel ve müzik üzerindeki başarılı ve titiz çalışma bu tezadı daha somut hale getirir. Seyirci pekâlâ otuzlara gider, dönemin havasını solur, Hollywood'un boğucu rekabet ortamını hisseder. Ancak bu atmosferde projeksiyon tutulan Bobby ve Vonnie aşkına aşk diyebilmek için bile biraz düşünmeye ihtiyaç duyar. Zaten seyirciden beklenen, bir yandan Yahudilerin ahiret düşüncesini reddederek Hristiyanlardan daha az "müşteri çektiği" gibi soğuk esprilere gülerken, diğer yandan bütün bu insani duyguların ve normların saçmalığını hissetmesi. Tabii bu sırada Ginger Rogers, Howard Hawks, Joel McCrea, Spencer Tracy gibi filmde ismi geçen dönemin oyuncularını hatırlaması, müziklerin ve gösterişli eşyalarının büyümesine kapılarak nostalji yaşaması.

Öte yandan, mesela Evelyn'in elindeki Coca Cola şişesinden yola çıkarak sponsorluk ilişkileri üzerinden sektörde otuzlardan beri değişmeyen güç ilişkilerini sorgulamak ya da bu saçmalıklar evreninde Phil'in eski karısı Karen'a ve Vonnie'ye, Vonnie'nin Phil'e ve Bobby'e, Bobby'nin karısına ve eski sevgilisine karşı beslediği duygular üzerine düşünmek, hangisinin sahici olduğuna karar vermek, bu ilişki ağı içinde etik ve duygusal krizin çözümü için dini literatürü hatırlamak filmin beklentilerinin ötesine geçiyor. Allen bunu *Vesikalı Yarım* (1968) ile Ö. Lütfi Akad, *Bebekler* (*Dolls*, 2002) ile Takeshi Kitano, *Aşk Zamanı* (*Faa yeung nin wa*, 2000) ile Wong Kar-wai gibi başka yönetmenlere ve gerçek hayata havale etmiş görünüyor. ■



## DENİZDEKİ ATEŞ FUOCOAMMARE

Gösterim Tarihi: 8 Temmuz 2016

Dağıtım: Bir Film

Yönetmen: Gianfranco Rosi

Senaryo: Gianfranco Rosi

Görüntü Yönetmeni:  
Gianfranco Rosi

Kurgu: Jacopo Quadri

Yapımcı: Donatella Palermo,  
Gianfranco Rosi

Yapım Yılı: 2016

Ülke: İtalya, Fransa

Dil: İtalyanca

Süre: 109 dk

Oyuncular: Pietro Bartolo,  
Samuele Pucillo,  
Giuseppe Fragapane



# DENİZLERDEKİ ATEŞ SÖNMÜYOR

AYŞENUR GÖNEN

“ AVRUPA, GÖÇMEN POLİTİKALARI KONUSUNDA ELİNİ TAŞIN ALTINA KOYMASA DA, GÖÇ VE MÜLTECİ SORUNUNU ELE ALAN *DENİZDEKİ ATEŞ* GİBİ İYİ FİLMLE YAPIYOR. ”



Dünya, maruz kaldığı göç dalgaları karşısında çaresiz. İstatistikler, tarihte benzerine az rastlanan rakamlar döküyor önümüze: Dünya genelindeki mülteci sayısı İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki en yüksek rakama ulaştı. Ve ne yazık ki bu trajik tabloda genç-yaşlı, kadın-erkek milyonların insan olduğu çoğu zaman unutuluyor. Bu insanlar, küresel bir tehdide işaret eden sayısal değerlere dönüşüyor.

Göç akınlarının en tehlikeli güzergâhı ise Akdeniz. Mültecilerin büyük kısmı ekonomik nedenlerle değil, iç savaş ve benzeri nedenlerle kendisinin ve ailesinin hayatını kurtarmak için ülkesini terk ediyor. Peki, mültecilerin sorunlarına kalıcı bir çözüm arayışı var mı? Bu soruya ne kadar arzu etsek de olumlu cevap vermek mümkün değil.

Somali, Nijerya, Çad, Eritre gibi Afrika ülkelerinden ve savaştan sonra Suriye'den kaçarak Avrupa'ya sığınmak isteyen göçmenlerin başlıca

duraklarından biri İtalya. Malum, Avrupa ülkelerinin göçmenlere kucak açtığı söylenemez. Sömürüp tükettikleri Üçüncü Dünya ülkelerinin çaresiz insanlarına, “medeniyetlerinin” gölgesinde yer açmaya hevesli değiller. Türkiye, Avrupa ülkelerinin tamamından kat be kat daha fazla göçmene kucak açıyor, sınırları içerisine aldığı göçmen nüfusuyla dünyada ilk sıralarda. Hatta ilk sırada. Buna karşılık ne yazık ki Türkiye'den konuya ilişkin filmler henüz karşımıza çıkmadı.

Avrupa, göçmen politikaları konusunda elini taşın altına koymaktan kaçınsa da, göç ve mülteci sorununu ele alan filmlerin en iyi örnekleri Avrupa sinemasında yer buluyor. İtalya yapımı *Denizdeki Ateş (Fuocoammare)* belgeseli bunların en son ve en başarılı örneklerinden. Film 66. Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülü aldı. Yönetmen Gianfranco Rosi, Eritre doğumlu bir İtalyan vatandaşı. Avrupa'daki film festivallerinde belgeselleriyle bolca ödül toplayan bir isim. Bir önceki filmi *Sacro Gra* (2013) 70. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülü almıştı. Şöyle bir ünü var: Avrupa'daki büyük ölçekli film festivallerinde (Berlin, Venedik ve Cannes), Michael Haneke'den sonra iki filmi birden “en iyi” seçilen tek yönetmen.<sup>1</sup>

1 [https://en.wikipedia.org/wiki/Gianfranco\\_Rosi\\_\(director\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Gianfranco_Rosi_(director))



“ Kaçak göç yolları üzerinde bulunan Lampedusa Adası’nda çekilen *Denizdeki Ateş*’te ada sakini Samuel ile göçmenlerin hikâyesi paralel kurguyla ele alınıyor. ”

## İltica Tecrübesi

2016’nın Şubat’ında İtalya’da vizyona giren, geçtiğimiz haftalarda da ülkemizde seyirciyle buluşan *Denizdeki Ateş*, İtalya’nın güneyindeki Lampedusa Adası’nda çekilmiş. Ada Afrika’dan Avrupa’ya yapılan kaçak göç yolları üzerinde bulunuyor. Adanın bir ucundaki balıkçı kasabasında yaşayan Samuel, filmin aktörlerinden en önde geleni. Samuel’in hikâyesi, kaçak göçmenlerin hikâyesi ile paralel kurgu içerisinde ele alınıyor. Bu iki hikâye, daha doğrusu iki olaylar ve durumlar halkası birbirinden tamamen ayrı. Samuel, tek bir sekansta bile göçmenlerle aynı kare içerisinde yer almıyor. Onun adadaki basit gündelik hayatı bir karşıtlık unsuru olarak kullanılıyor. Adadaki



iki hayat formu arasındaki uçurumu gözler önüne sermek için örneklem olarak alınıyor. Samuel’in sıradan hayatı bir iyot; “ötekinin” sahip olması gereken normal hayat akışından ne kadar uzakta kaldığını gözler önüne seren bir çeşit “çözücü”.

Samuel, on yaşlarında, kabına sığamayan, kıpır kıpır ve çokbilmiş bir çocuk. Yaşlılarına has ve o yaşlardaki herkesin başına gelebilecek sorunları var: Göz tembelliği, alerjik hastalıklar, sapanla kuş avlama merakı gibi şeyler. Ailesinin ve arkadaşlarının yardımıyla sorunlarından





kurtulmaya, adadaki düzene ayak uydurmaya, denizi keşfetmeye, balıkçılığı ve kürek çekmeyi öğrenmeye çalışıyor. Yani adanın bu ucundaki kasaba sakinlerinin öğrenmek durumunda olduğu gereklilik ve becerileri. Filmin ilk dakikalarında, Samuel seyirciye tanıtılıyor. Arkadaşına sapan yapmayı ve kuş avlamayı öğretiyor. Kendince sofistike bir anlam yüklüyor bu işe. Sapanları da seviyor, kuşları da. Ama kendince.

Adanın öte ucunda ise bambaşka bir hayat savaşı, can pazarı... Açıklardaki mülteci botlarının ve teknelerinin yeri tespit edilmeye çalışılıyor. On üçüncü dakikadan sonra bir kurtarma gemisinde buluyoruz kendimizi. Aldığı telsiz sinyalini takip ederek konum tespit etmeye çalışan görevlinin yardım çabalarına dönüyor kamera. Vakit gece yarısı. Telsizde bir kadın sesi, çoğu çocuk ve kadınlardan oluşan yüz elli kişilik bir teknede olduklarını söylüyor. Kadın büyük bir telaş içerisinde ve sesi korku yüklü. Buldukları koordinatları vermeye çalışıyor. Kurtarma gemisindeki görevli ise soğukkanlı bir yaklaşımla onu sakinleştirmeye ve yönlendirmeye çalışıyor. Başarılı da oluyor. Tekneyi buluyor, yardım ve sağlık ekiplerine haber veriyorlar. Afrikalı mültecileri gemiye alarak ilkyardım çalışmalarına başlıyorlar. Teknedeki Afrikalı mültecilerin teker teker kurtarılmasını izliyoruz. Sanki o anda ve oradaymışız gibi. Hiçbir ses ve görüntü efekti yok. Plânlar yakın: eller, yüzlerdeki korku ve sevinç; gözyaşları, şarkılara karışan sevinç çığlıkları, kurtarma ekibinin anonsları. Altta metin yok. Tüm bilgiyi diyaloglardan ve kurtarılan kişilerle ilgili anonslardan öğreniyoruz.

**“ Filmin bakış açısı dışarıdan değil, içeriden. Televizyon karşısında haber seyreden bir yabancı gibi değil, teknedeki mültecilerin bakış açısından izliyoruz. ”**

Gemi Nijerya'dan kalkmış. Pek çok limana uğramış. Teknedekiler hiçbirinde kendilerini güvende hissetmemişler ve yola devam etmişler. Sayıları azaldıkça azalmış. Alt güvertedeki yolcular havasızlıktan ölmüş, kimi de hastalık ve yetersiz beslenmeden. Buraya kadar ulaşmayı başaranların da büyük kısmı bitkin ve hasta. Yine de umutlular. Yerleştirildikleri mülteci kampında dua ediyor, şarkı söylüyor ve oyun oynuyorlar. Yolculuklarının hikâyesini de hep bir ağızdan söyledikleri ağıt havasındaki şarkıdan öğreniyoruz.

Görüntüler son derece sahici ve etkileyici. Şunu söylemeden geçmemek gerek. Yönetmen on üç yaşına kadar Eritre'de yaşamış ve bir iç savaşa şahit olmuş. Ailesini geride bırakarak İtalya'ya gelmiş. Bu kadar zor şartlarda mı gelmiş bilmiyorum ama o da bir mülteci. Bu yüzden filmin anlatımı son derece samimi ve sahiplenici. Bakış açısı dışarıdan değil, içeriden. Filmi televizyon karşısında haber seyreden bir yabancı gibi değil, teknedeki mültecilerin bakış açısından izliyoruz. Çekim planları bu duyguyu veriyor. İzlerken “Yazık, neden böyle tehlikeli bir yolculuğa çıktılar ki. Evlerinde oturup vatanlarına sahip çıksalardı ya” gibi kolay ve ezbere cümleler kuramayacak kadar iliklere işliyor bu trajedi.

Film, hiçbir yorum yapmadan, çıplak gerçeklerle izleyiciyi baş başa bırakarak aradan çekiliyor. Ama bu filmin simgesel bir dili olmadığı anlamına da gelmiyor. Samuel'in hayatındaki nesne ve simgelerle, “ötekilerin” hikâyesindeki simge ve nesnelere apayrı bir film okumasına konu olabilir. Demek istediğim şu ki bu belgesel sadece sine-maseverlerin değil, her yaştan ve her düzeyden seyircinin dilinden konuşmayı bilen bir film. ■



# WERONIKA'DAN VÉRONIQUE'E ÖZNEİNİN SERÜVENİ

BETÜL DURDU

***Véronique'in İkili Yaşamı*, çekildikten yirmi beş yıl sonra ve yönetmenin yetmiş beşinci doğum günü sebebiyle Türkiye'de ilk defa vizyona girdi.**

Andrej Wajda, Roman Polanski gibi Lodz Film Okulu'ndan yetişen Krzysztof Kieslowski, Polonya sinemasının canlanmaya başladığı yetmişli yılların öne çıkan yönetmenlerinden. Bu yıllarda Kieslowski belgesel filmlerinin yanı sıra zaman zaman denediği televizyon dramalarıyla kurmaca sinemaya kapı aralar. Nihayet 1979'da çektiği *Kamera Kurdu*'yla (*Amator*) Avrupa'da dikkatleri üzerine çeker. Ancak Kieslowski'nin Avrupa sinemasında yer edinmesini sağlayan kuşkusuz, *Sonsuz* (*Bez Konca*, 1985) ve semavi dinlerin çerçevesini oluşturan on emri ahlâketik ekseninde tartıştığı *Dekalog* (1988-1989) serisidir. Dekaloglardan sonra gelen *Véronique'in İkili Yaşamı* (*La Double Vie de Véronique*, 1991) ise çekildikten yirmi beş yıl sonra ve yönetmenin yetmiş beşinci doğum günü sebebiyle Türkiye'de ilk defa vizyona girdi.

*Véronique'in İkili Yaşamı*, Kieslowski sineması için dönüm noktasıdır ve yönetmenin Polonya döneminin sonunu, Fransa döneminin başlangıcını ifade eder. Film aynı zamanda Kieslowski'nin yaşadığı ufuk değişiminin ilk ve

en önemli ürünüdür. Filmografisini belgesellerle başlatan yönetmen daha sonra gerçeğin filme alınmasından ziyade metafiziksel olgulara ayna tutmayı tercih eder. Bu doğrultuda hikâyeleri de olaylardan durumlara yönelir. *Dekalog* serisinde uzun bir giriş yaptığı varoluşa dair küçük detaylar *Véronique'in İkili Yaşamı*'nda yönetmenin esas meselesi haline gelir. Film, daha sonra Üç Renk üçlemesiyle Fransa bayrağının renklerini farklı bir yoruma tabi tutan Kieslowski sinemasının gidişatı hakkında önemli ipuçları içerir.

### Görünmez Bağlar

Kieslowski filmlerinde, insanlar arasındaki görünmez iplerden bağları yakalamaya çalışır. Bu sebeple tüm *Dekalog* serisi aynı sitenin farklı dairelerinde geçer veya filmlerden herhangi birindeki figüran sonraki bölümlerde ana karakter olarak karşımıza çıkar. Benzer şekilde Üç Renk üçlemesindeki karakterler ortak zaman ve mekânlarla birbirine bağlanır. Böylece filmlerarası bir varoluş ve etkileşim alanı inşa eder. Peki, insanlar birbirine bu kadar bağlı olduğuna göre ipleri bağlayan ya da elde tutan kimdir? Kieslowski bu sorunun yanıtını *Véronique'in İkili Yaşamı*'nın çözüm sahnelerinden biri olan kukla şovunda verir. Herkes pürdikkat sahibi bilinmeyen eller tarafından yönetilen kuklaları takip ederken *Véronique*, kuklacının aynada yansıyan görüntüsünü izler. Yönetmen mutlak bir yaratıcının varlığına işaret eder ve kader kavramını akla getirir.

Öte yandan kukla örneğinin aksine, Kieslowski'nin tanrı algısı katı bir kaderciliğin uzağındadır. Açıklanamayan irrasyonel ilişkilerin varlığını kabul etmekle birlikte onun karakterleri özgür iradede yoksun değildir, tuhaf rastlantıların arasında her daim kendi yollarını çizerler. *Véronique'in* kuklacının farkında olması bu bağlamda değerlendirilebilir. Kieslowski de tanrıyı düşündüğünde aklına Eski Ahit'in tannısının geldiğini, onun da sert ve acımasız olduğunu fakat insanlara daha fazla özgürlük ve sorumluluk alanı bıraktığını söyler.<sup>1</sup>

1 Danusia Stok, *Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor*, çev: Aşlı Kutay Yoviç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2010, s. 126.



## Kieslowski, insanlar arasındaki görünmez iplerden bağları yakalayıp filmlerarası bir varoluş ve etkileşim alanı inşa eder.

Bu anlayışı doğrultusunda karakterleri, kader denilen bağlayıcı bütünü hem etkileyen hem de etkilenen parçalarıdır.

### İhtimaller ve Tercihler

*Véronique'in İkili Yaşamı*'nda, bedenleri ve duygularıyla birbirinin tıpatıp aynısı Leh Weronika ile Fransız *Véronique'in* yaşamları paralel seyrediyor. Weronika arzularının peşinden gitmek adına daha hesapsız davranabilirken onun yaşadıkları *Véronique'te* kaynağı belirsiz tecrübeler olarak yer buluyor. Weronika'yla aynı yoldan gitmek veya gitmemek arasında tercih yapma zorunluluğu *Véronique'in* temel gerilimidir. Sonuçta Weronika'nın deneyimleri *Véronique'in* kararlarını etkiler. Biri şarkı söylemek adına ölümü göze alırken onun tecrübesi diğerinin hayata daha temkinli yaklaşmasına ve müziğe olan ilgisini öğretmenlikle sınırlandırmasına neden olur. Karakterler arasındaki bağ ve ortak kardiyolojik çizgileri basit ama güçlü bir görsel çözümleme kullanılarak, ayakta kabı bağcığı ile ifade edilir. Bağcığın yanı sıra



## **Véronique'in İkili Yaşamı'nda, bedenleri ve duygularıyla birbirinin tıpatıp aynısı Leh Weronika ile Fransız Véronique'in yaşamları paralel seyrediyor.**

bir diğer bağlayıcı unsur da müziktir. Aynı müziğe duydukları tutku, karakterlerin hislerinden doğan mistik gerilimi yansıtır.

Yönetmen karakterleri birlikte düşünmemizi sağlar fakat asla tam olarak birbirine indirgemez. Her ikisi için de bir kırılma noktası teşkil eden birbirlerini görmeleri bile farklı zaman aralıklarında kurgulanır. Weronika sahnedeyken doğumu temsil eden başka bir sahneyle Véronique'in hayatı başlar. Karakterlerin kararlarını sezgi yoluyla ortaklaşan tecrübelerin belirlemesi bir yerden sonra hayatlarının farklılaşmasına yol açar ve film, yol



ayrımında takip edilmesi muhtemel sonsuz sayıdaki yolun yalnızca ikisinin vardığı noktayı gösterir. Kieslowski'nin ülke dışında çektiği ilk film *Véronique'in İkili Yaşamı*'nın Polonya'dan Fransa'ya uzanan hikâyesi yönetmenin hayatından izler taşır. Kieslowski sineması da Polonya'da türlü tecrübelerden geçip Fransa'da zirveye ulaşır.

Kieslowski, *Véronique'in İkili Yaşamı*'yla ikinci bir yaşam şansı olmayan insana seslenir, ondan kararlarını nedenleri ve sonuçlarıyla birlikte düşünmesini ister. Yönetmene göre insan davranışlarının sonuçlarını bilemeyeceği için dikkatli yaşmalıdır ve bunu filmde çift-gezer (doppelgänger) motifini kullanarak farklı kararların yol açtığı farklı hayatlarla gösterir. Çift-gezer kavramı gerek sinema gerek edebiyatta sıkça kullanılan bir motiftir fakat Kieslowski'nin yorumuyla farklı bir çehreye bürünür. Dostoyevski'nin *Öteki* romanında ya da *Matrix* (1999), *Dövüş Kulübü* (*Fight Club*, 1999), *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) gibi örneklerde şizofreniyle karışık bir biçimde alter ego ve egonun çatışması olarak sunulur. Çift-gezerlerin biri diğerinin ulaşamadığı idealin, nefretin odak noktasıdır veya farklı şartlarda olgunlaşmayı başarabilendir. *Véronique'in İkili Yaşamı*'nda ise ego ve alter ego birbirinin varlığından habersizdir, aralarındaki bağ hisler üzerine kurulmuştur ve birinin diğerine üstünlüğü yoktur. Aksine uyumluluk ve ortaklık söz konusudur. Çift-gezer temasını *Üç Renk: Kırmızı*'da (*Trois Couleurs: Rouge*, 1994) da benzer şekilde kullanır yönetmen. Yargıç ve Auguste yaşlılık-gençlik karşıtlığı içerisinde birbirilerinin yaşamsal ikizidir. Hayatlar arasındaki bu birlik duygusu dolayısıyla tek bir öznenin varlığına işaret eder.

*Véronique'in* neden iki kukla yaptığını sorduğunda kuklacının "Zamanla yıpranabiliyorlar." cevabı Kieslowski'nin çift-gezerlerinin birbirini ikame etmek üzere var olduklarını gösterir. Bu çerçevede *Véronique'in* yaşamı da Weronika'nın kararları neticesinde olası pürüz-



***Véronique'in İkili Yaşamı*'nda ise ego ve alter ego birbirinin varlığından habersizdir, aralarındaki bağ hisler üzerine kurulmuştur ve birinin diğerine üstünlüğü yoktur.**

lerden nispeten arındırılmış bir yolda ilerler ve yönetmeninkine benzer şekilde Polonya'da yarım kalan bir hayat Fransa'da tamamına erer. Polonya'da yaşamını yitiren Weronika'nın ardından Fransa'da *Véronique* olarak yaşamaya devam eden ise filmin esas karakteri olan ortak ruhtur. ■



## MUSTAFA KARA DOĞAYI TAKLİT ETMEYE ÇALIŞTIK

SÖYLEŞİ: BARIŞ SAYDAM

Karadeniz'in kırsalında bir adamın maden arama hikâyesinin anlatıldığı *Kalandar Soğuğu*, Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Zeki Demirkubuz gibi sinemacıların oluşturmaya çalıştığı anlatım diline yakın duruyor. İlk bakışta basit gibi görünen hikâyesiyle karakterine titiz çalışılmış detaylarla anlam kazandıran yönetmen, gerçekliğin ardında kalanlarla ilgileniyor. Avrupa sanat sinemasının önemli temsilcilerinin oluşturduğu geleneği takip ederek, Türkiye'de çekilen bağımsız filmlerden ayrı bir yerde duruyor. Yönetmen Mustafa Kara'yla karakterini, karakterin doğayla ilişkisini ve filmin görsel üslubunu konuştuk.

**Not:** Bu söyleşi filmdeki önemli sahnelerle ilgili bilgi içermektedir.

### Filmin hikâyesi nasıl oluştu?

Hikâye, 2010 yılında ortaya çıktı. Senaryo süreci 2011'in sonlarında tamamlandı. Bize ait, bildiğim yöreden bir hikâye anlatmak istiyordum. Karadeniz'in dağlık bölgesini çok sinematografik bulurum. Fotoğrafın ötesinde izdüşümü, hissi de öyledir. Maalesef o bölge sinemada birkaç film hariç kullanılmadı. Bölgenin doğası ya bir belgesel egzotikliğinde ya da insanı komedi unsuru olarak kullanıldı.

Çocukluğumun geçtiği köyde maden arayan bir adam vardı. Dağlara gidip mağaralarda kalması, günler sonra dönüp gelmesi köylüler tarafından küçümsenip aşağılanırdı. Bana bir tür kahraman gibi gelirdi. Yıllar sonra oralardan bir hikâye anlatma arayışına girince maden arayan adamın tutkusunun peşine düşmesi, etrafı tarafından hayalperestliğiyle alay edilmesi ve en yakınlarını bu hayale ve başka bir hayatı var edebileceğini ikna edemeyişi üzerinden bir hikâye üretmek istedim. Hikâye bir yerde tıkanıyordu. Artvin'de boğa güreşinin yapıldığını haberlerde duydum. O öyküyle bizimkini birleştirip bize ait olan, kırsalda geçmesine rağmen kentli insanın hikâyesiyle benzeşen bir öykü için iskelet oluşturduk. Üniversiteden hocam Bilal Sert'le öyküyü paylaştım ve beraber senaryoyu detaylandırdık.

**Karakterin tutkusu yönetmenin tutkusuyla örtüşüyor gibi.**

Kendinizden bir şeyler dâhil edilmezse, dışarıdan bakış her daim sizi takip edecektir. Kendimden parçalar bulduğum, benzer duyguları yüklemeye çalıştığım bir karakter Mehmet.

### Filmin çekimleri ne kadar sürdü?

Çekimin öncesinde Kültür Bakanlığı, Eurimages, Macar ortaklar ve TRT'den destek aldık. TRT meselesinde şöyle bir parantez açmak istiyorum. Bugünlerde TRT televizyon filmlerine ortak oluyor. TRT'nin televizyon filmlerine ortaklığı gibi bir şey değil bizimki. *Tatil Kitabı* ile başlayan *Bal*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Araf* gibi dokuz-on filmde ortak yapım gerçekleştirilmesi

sürecinde bizim filme destek verildi. Filmin çekimleri uzayınca, TRT'nin desteklediği diğer filmlerle beraber desteklenmiş gibi algılandı. Ne yolculuğu ne ortak iş yürütme mantığı ne de aldığı bütçe öyle. O televizyon filmlerinin yanında çok cüzi sayılabilecek bir rakamla TRT ile ortaklık yaptık.

### **Oyuncu seçimi de sanıyorum sürecin uzamasına sebep oldu.**

İki ay boyunca Karadeniz'de oyuncu aradım. İstanbul'da oyuncuların yüzde sekse niyle görüştük. En majör isim bile senaryoyu reddetmedi. Fakat bir türlü ikna olmuyorduk. Televizyonda Ahmet olarak gördüğümüz adam bizim Mehmet olacak ve buna bizi ikna edecek. Karadeniz'den önce oyuncu aramayı İran'a kadar genişlettik. Mecid Mecidi'nin *Serçelerin Şarkısı* (Avaze gonjeshk-ha, 2008) filmi Muhammed Emir Naci diye bir oyuncu var, Berlin'de En İyi Oyuncu ödülünü aldı. Onunla görüştük, senaryonun yarısını çalıştık. Senaryo Farsçaya çevrildi, Türkçe diyaloglar ezberlendi. Orada da başka şüpheler belirdi. Türkiye'ye gelecek, dört mevsim geçecek vs. Yan oyuncuları aramak için Karadeniz'e gittim. Samsun, Ordu, Giresun, Trabzon sahil şeridinde denemediğimiz insan bırakmadım neredeyse. İzmir'den Eskişehir'e, başka şehirleri de bu arada deniyoruz. Kadın oyuncuyu Trabzon'da bir atölyede deneme yaparken bulduk, bir hastanede hemşirelik yapıyordu.

### **Oyunculuklar doğal gözükmesine rağmen, titizlikle çalışılmış, tekrar edilmiş.**

Oyuncu ararken, sadece rol yapabilmesine bakılmıyor. Fiziksel görünümü, doğayı biliyor olması, biraz kötü oynasa da ne kadar yeniliğe ve yönlendirmeye açık, ben onu ne kadar çevirebilirim, onun hamuruyla ne kadar oynayabilirim, onu da test ediyoruz. Ne kadar iyi oynadığından daha değerli bu.

### **Mehmet'i oynayan Haydar Şişman'ı nasıl buldunuz?**

Bir tür son dakika zorluğuna sıkıştığımız da deneyelim dedik. Kışın oyuncu deneme-

leri yaparken yanımdaydı, yardımcı oluyordu, kendi ofisini paylaşıyordu. Deneme çekimi için aradık. Hiç abartmıyorum, yaptığım en iyi deneme çekimiydi. Samimi, anlamlı, derinlikli geldi. Sen biraz sakal bırak hocam, Artvin'e gidiyoruz dedik. Mehmet'le bir yolculuğa başladık. Ama cebimde şöyle bir alternatifi bulunduruyorum. İlk mevsimi çekiyorum, eğer kötü olursa, sonbaharda yeni bir oyuncuyla start veririz. İlk mevsimi çekince oldu dedik. Bu arada Haydar Şişman, benim ilkokul öğretmenim. Yirmi beş otuz yıl sonra yeniden buluşmuş olduk.

### **Fillmin görsel üslubu oluştururken nelere dikkat ettiniz?**

Öykü, tüm gücünü kırsalda yaşayan bir adamın tutkusundan alıyor. Bu adam ne kadar gerçekçi olur, gerçeğe dokunabilir, bunlar aktarılabilirse ancak var olabilirdi. Bu hikâyeye tüm mizansenleriyle bir kurmaca film, ama sanki bir belgesel hayatın içindeki kurmacaya kamera tutmuşuz duygusu yaratması gerekiyordu. Kostümler için bile iki hafta köy köy dolaşıldı. Köylülerin üzerindeki yıpranmış kostümler alındı, oyunculara giydirildi. Kapının önündeki çamurdan, evin üstüne atılan yeşil brandaya, duvardaki aksesuara kadar her şey bizim oluşturduğumuz, kurmaca. Böyle bir yaşamın içine gittiğinizde, o mekân öyledir. Hakikate nasıl dokunduğu, hayatın belgeselini çekme meselesi üzerinde durduğumuz noktaydı. Türkiye'de bu biraz ıskalanıyor. Sanki orada böyle bir hayat varmış ve kamera oraya konmuş gibi. Bu dilin tüm detaylarıyla oluşturulduğu fark edilirse Türk sineması adına filmin önemi daha iyi anlaşılacaktır.

### **Filmde beni esas etkileyen buydu: Ozu, Bresson, Tarkovski gibi neredeyse gerçekliğin yüzeyinin belgeselinin çekilmesi ve altındaki potansiyelin ortaya çıkarılması.**

*Kalandar Soğuğu* hayatın, doğanın kendi hikâyesinin belgeselini çekmeye çalışırken merkezine karakterlerini ve onların iç dün-

**Maden arayan adamın tutkusunun peşine düşmesi, etrafı tarafından alay edilmesi ve en yakınlarını bu hayale ikna edemeyişi üzerinden bir hikâye türettim.**



## **Birkaç film hariç, Karadeniz'in dağlık bölgesinin doğası ya belgesel egzotikliğinde ya da insanı komedi unsuru olarak kullanıldı.**

yasını alıyor. İnsanın tutkusu, zaafı, zayıflıkları, yetersizlikleri aciziyetiyle ilgileniyor. Pastoral, egzotik bakış açısının ötesinde, insanın binlerce yıllık değişmeyen hikâyesinin detaylarını irdeliyor.

**Filmin senaryosuna bu bakış açısını nasıl yansıttınız?**

Senaryonun bağımsız sinema diyebileceğimiz, minimal hikâyenin ötesinde bir hikâyeye sahip olduğunu düşünüyorum. Klasik dramatik yapısı olan, başlangıcı ve finaliyle bir dönüşümün olduğu, kırılma noktaları olan bir öykü. Hikâyeyi klasik sinemanın ötesine geçiren insan öyküsünü, karakterlerin iç dünyasını yansıtan bir tarafı da var.

**İtalyan Yeni Gerçekçiliği hikâyelerine benzemiyor mu? *Bisiklet Hırsızları*'nda klasik dramaturji uygulanır ama onu büyüten babanın iç çelişkileridir.**

Film ismi zikretmek istemedim ama referanslar tam da oraya dâhil. Bir adam maden buldu mu bulamadı mı, bu adam güreşte kazandı mı kazanamadı mı, kısır bir umut umutsuzluk öyküsü değil bu. Arkada böyle bir iskelet yü-

rümesine rağmen, onun önünde seyrettiğimiz Mehmet'in kendi dünyası. Tutkusu peşinde giden adamın karısını ikna etme, kendi dünyasını ispatlama hikâyesi. O anlamda senaryoyu değerli buluyorum. Bu diyaloglar doğaçlamada çıktı mı zannediliyor? Hepsini hesaplanmış, düşünülmüş; bu kadın böyle mi der, böyle mi davranır. Hepsini Bilal Bey ile düşündük, detaylandırdık.

**Filmde doğa karakterler gibi kişiliği olan, iyi ve kötü tarafları bulunan, dönüştüren özelliğe sahip. Karakterlerle doğa ilişkisini görsel açıdan nelere dikkat ettiniz?**

Filmin görüntüsünü oluştururken hayatın kendisini takip etmeye gayret ettik. Gerçeklik duygusu çok önemliydi. Ya hayatın gerçeği vardı ya da filmde yaratmaya çalıştığımız *Kalandar Soğuğu*'nun gerçekliği. Bunu ne kadar yapabildik, seyircinin takdirine bırakıyorum. Bir Karadeniz kartpostalına düşmemeye, karakterlere odaklanmaya çalıştık.

**Filmdeki sert doğa modern insanın şekillendirebileceği bir mekân değil, tersine doğa karakteri yönlendiriyor.**

Ne kadar kendi senaryonuzu yazsanız da doğa size bir hikâye oluşturuyor. Görüntü yönetmeniyle senaryo üzerinden mekânlarla ilgili çalıştık. Sektörde uzun yıllar çalışmama rağmen televizyon ve reklâm estetiğinden tamamiyle kaçındık. Hatta o yoksunluğu hissettirecek şekilde pürüzlü, soluk bir hâl almasını istedik. Sinema da hayat gibi. Hayatta bir yalan söylediğinizde onu kapatmak için bir yalan daha söylüyorsunuz. Sonra yalanlar derken, doğrunun ne olduğunu unutuveriyorsunuz. Kendinizden tiksinecek kadar yapaylığı yaşamaya mecbur kalıyorsunuz. Bir sahne için bir ışık yaratıyorsunuz, onun sahteliğini kapatmak için bir lamba daha oluşturuyorsunuz, yanına bir perde bir filtre koyuyorsunuz derken, sahenizin önü yapay, gerçekten uzak bir dünya oluyor. Sinema da hayat da yalanı kaldırmıyor.

**Mehmet'in bir inancı var ve herkesi ikna ederek kendisini gerçekleştiriyor. Ne zaman zorlansa, doğa ona rehberlik ediyor.**



Dediğiniz bütün bu yolun bitmesi ve yeniden önüne başka bir şeyin çıkması öyküde belki anlatamayız dediğimiz, ama bilinçli olarak yerleştirdiğimiz bir şeydi. Kendi hayatımızda da böyle. Her şeyin bittiği, sonuna geldiğini düşündüğümüz noktada başka bir çıkış kapısı olabilir. Buna yaratıcı mı dersiniz, doğa mı dersiniz, hayatın hakikati mi dersiniz, ne dersiniz deyin ama en azından benim bu yaşa kadar tecrübe ettiğim hayat böyle bir hayat. Filmde de öyle.

**Filmde mevsimlerin döngüsü içinde hayatları döngü içinde seyreden bir aile var. Zamansızlık senaryo aşamasında öncelik verdiğiniz bir konu muydu?**

Düşünsünler ve fark etsinler dediğim şeylerin fark edilmesi güzel. Bu filmin bir zamanı yok. Belki boğa güreşlerinden kaynaklı günümüz diyebileceğiniz detaylar olabilir. Filme ilk başladığımızda seksenlerde başlatmayı düşünüyorduk. Hayat her daim aynı hayat, bugün de geçmişte de gelecekte de aynı. Biz güncelin ya da tarihin takipçisi değil, Mehmet'in Hanife'nin duygularının takipçisiyiz diyerek zamansızlığı dâhil etmek istedik. Mevsimlerin döngüsünü öne çıkarmak istedik. Mevsimler sadece Karadeniz'in doğası ne hoşmuş, yağmur da kar da yağıyor-muş gibi bir duygudan yola çıkarak var olmadı. O insanların hayatlarının bir yılına tekabül eden döngüyü anlatmak için var. O döngüde adamın maden arama serüveni, kaybedişi, hayatın, doğanın sonunda dönüp dolaşıp kendi parantezini kapatıp lütufta bulunması anlatılıyor.

**Finaldeki mucize doğanın döngüsüyle birlikte okunmazsa, finalin salt bir kadercilik olarak algılanma riski var.**

Madeni buldu, hayatını kurtardı, zengin oldu finali değil. Mutlak olumlu bir sonla bitmiyor film. O sadece yeniden ilk sevgiliye döndü. Tam da kaybettiği, maden ocağına çalışmaya gidecek dediğimiz yerde doğa lütfunu gerçekleştiriyor. Başta çok mutluydu. Ama cılız bir şey çıktı. Bu da öyle çıkabilir. Ya da en fazla o yılı atlatılabilir. İkincisi, yönetmenin bir dokunuşu ve kurgusu gibi bir şey değil bu. Bununla ilgili çokça eleştiri geldi. Finalin başka türlü olması



**Film hayatın, doğanın kendi hikâyesinin belgeselini çekmeye çalışırken merkezine karakterlerini ve onların iç dünyasını alıyor.**

gerektiğine yönelik fikir söyleyen çok oldu. Fakat bir kere yönetmenin müdahalesi dediğimiz şey noktasında, ben hayatı böyle okuyorum ve böyle tecrübe ettim. Bütün kaybettiklerimin, bütün kazanımlarımın bu döngünün etrafında gerçekleştiğini fark ediyorum. Final üzerine kurgudayken durup düşündüm ama öbür tür-lüsünün kendime yalan söylemek olduğunu fark ettim. Kaderci bir finale varmak için yapmadım bunu. Tamamen tecrübe ettiğim şeyin ışığında yaptım. Bütün olumsuzluklara rağmen sonunda bir ışığın sızdığını, bir çıkış kapısının olduğunu söylemek istedim. Bunu, iyimserlikle yapmıyorum. Yalandan romantik bir söylem de yaratmıyorum.

**Finalde buluyor madeni ama eşinin ona söylediği sözler aklımıza geliyor.**

Mehmet'in dünyasında maden bulmaktan çok, dönüp dolaştığı o serüveni, doğaya başka bir şekilde bakması önemli. Belki yeniden farklı bir şekilde idrak edecek. Onun olgunlaşmasını sağlayan, perdelerini açan bir fark ediş. Klasik bir mutlu son finaliyle okumak o yüzden yanlış olur. ■

*Not: Söyleşinin uzun versiyonunu [tsa.org.tr](http://tsa.org.tr) sitesinde okuyabilirsiniz.*

15 TEMMUZ'DAKİ DARBE GİRİŞİMİNİN  
ARKASINDAKİ İŞLEYİŞİ GÖRMEK İÇİN  
MANÇURYALI ADAY, ARLINGTON YOLU  
VE ÖLÜMSÜZ FILMLERİNE BAKILABİLİR.

# KENDİ HALKINA KURŞUN SIKMAK

CELİL CİVAN & AYBALA HİLÂL YÜKSEL



15

Temmuz gecesi yaşanan darbe girişimi iki şeyi; darbelerin darbe yerine ülkeyi işgal etmek istediğini ispatlayacak biçimde halka ateş edecek ve milleti temsil eden meclisi bombalayacak kadar eli kanlı olduğunu, bugüne kadar sayısız darbeyi sessizce karşılamış milletinse sokağa çıkarak vatanını ve devletini savunduğunu gösterdi. Ülkemizde pek çok darbe yaşanmış olsa da hem darbelerin saldırgan tutumları hem de milletin darbeye gösterdiği tepki bir ilkti.

Türk sinemasında da dünya sinemasında da darbe ve isyan filmleri epeyce fazla. Ancak bunların daha çok darbe öncesini, darbe sürecini veya darbe sonrasında yaşanan zorlukları anlattıkları ve çoğunlukla tarihte yaşanmış darbeleri hikâye ettikleri söylenebilir. Ülkemizde gerçekleştirilen meşum hadisenin nasıl geliştiğini anlamak içinse darbe filmlerinden ziyade darbelerin nasıl adam kazandıklarını, hangi kılıhta saklandıklarını ve darbe sürecine giden yolda çevirdikleri entrikaları anlatan filmlere bakmak daha doğru gözüküyor.

Aşağıdaki seçkide yer alan *Mançuryalı Aday* (*The Manchurian Candidate*, 1962 ve 2004), kendi seçilmiş siyasetçilerine suikast düzenleyen askerlerin beyninin yıkandığını, *Arlington Yolu* (*Arlington Road*, 1999) sıradan görünen bir karı kocanın bombalı saldırılar düzen-

leyen bir terörist hücre olabileceğini, *Ölümsüz* (Z, 1969) ise muhalif bir gazetecinin öldürülmesinin ardında hangi güçlerin yer aldığını ve bu güçlerin soruşturmayı durdurmak için yaptığı darbeyi anlatıyor. Dolayısıyla söz konusu filmler bir bakıma 15 Temmuz'daki darbe girişimine giden yolun nasıl döşendiğini gösteriyor.

### Mançuryalı Mankurt

Cengiz Aytmatov, 1991 tarihli *Gün Olur Asra Bedel* romanında meşhur bir Çin işkencesini anlatır. Efsaneye göre Juan-Juanlar, savaş esirlerinin saçlarını kazır ve başlarına deve derisi geçirerek günlerce kızgın güneşin altında bekletirler. Bu işkenceden sonra sağ kalan esirler, hafızası tamamen silinmiş kusursuz kölelere, birer mankurta dönüşür. Efendisine itaatte bir hayvan kadar sadık olan mankurt, yetenekleri sebebiyle hayvandan çok daha tehlikelidir. Juan-Juanlar öz annesini dahi gözünü kırpmadan öldürebilecek kadar iradesiz mankurtları, en zorlu görevler için kullanırlar. Kırgız yazar Aytmatov'un kimliğini muhafaza etme mücadelesi veren halkını ikaz etmek için anlattığı hikâyede, Juan-Juanların iradenin zaptı ile hafızanın zaptı arasındaki ilişkiyi keşfetmiş olması dikkate değer. Bir insanın güçlü bir silaha dönüştürülmesi, bir zihnin işgal edilebilmesi için onu teşkil eden anılardan ve o anılara tutunan değer yargılarından arındırılması gerekir.



MANÇURYALI ADAY'DA ÜLKENİN SEÇİMLE GELMİŞ SİYASETÇİLERİNİ DARBEYLE ALT ETMEK İSTEYEN GÜÇLERDEN KURTULMASI, BİR ASKERİN VATAN SEVGİSİNİN GALİP GELMESİYLE MÜMKÜN OLUR.

İsmi ve metodu değişse de mankurt, gerek tarihte gerekse romanlar ve filmlerde sıklıkla karşımıza çıkar. Sinemadaki mankurtların en meşhuru ise herhalde *Mançuryalı Aday* filminin Raymond Shaw'udur. 1962 tarihli orijinal film, 1952'de Kore Savaşı sırasında esir alınan bir grup Amerikan askerinin zihinlerinin Pavlov Enstitüsü'nde, enstitünün ismine yakışır yöntemlerle, yani koşullama ve hipnozla Çinli ve Rus bilim adamları tarafından zapt edilmesiyle başlar. Filmin 2004 tarihli yeniden çevriminde ise Amerikalı askerinin beyin yıkayan şer odaklarının eline düşmesi hikâyesi, tarihsel sürece uygun olarak değişir, işin faileri ve metodu güncellenir. Bu kez Körfez Savaşı sırasında



kaçırılan askerler, uluslararası bir silah şirketinin ürettiği yüksek teknoloji ürünü beyin çipleri kullanılarak köleleştirilir.



Mançuryalı Aday filmlerinin her iki versiyonunda zihin zaptının odağındaki asker, Raymond Shaw, ülkesine döndüğü zaman seçime giden yolda ülke siyasetinde kilit bir

noktaya yerleştirilir. Zira operasyonun nihai amacı zihinleri zapt altındaki askerlerin ülke yönetimini ele geçirmek için kullanılmasıdır. Neticede bir asker zihinsel ve fiziksel kapasitesi yüksek bir insan olmanın yanı sıra toplum nezdinde de son derece saygın bir şahsiyettir. Üstelik değiştirilen bir hafızayla döndüğü ülkesinde, halkını kandırdığını bile bilmeden kandırarak bir savaş kahramanı olarak anılmaya başlamış ise terör örgütlerinin gizli hizmetkân olmaya hazırdır. 1962 ve 2004 yapımı her iki filmde de ülkenin seçilmiş siyasetçilerini darbeyle alt etmek isteyen güçlerden kurtulması, bir askerın ilk ve en önemli vasfı olan vatan sevgisinin galip gelmesiyle mümkün olur.

### Komşum Bir Terörist

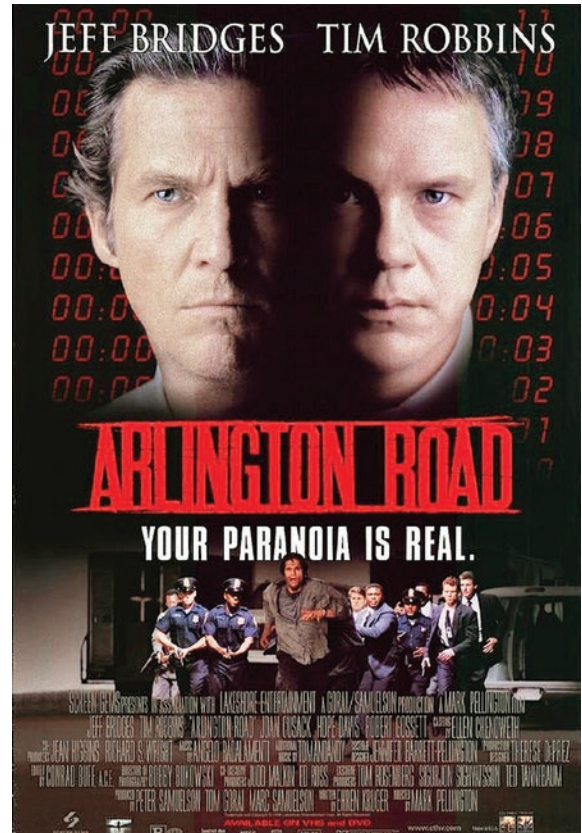
Asker üniforması giymiş bir teröristle mücadele etmekten daha korkuncu, belki kapı komşumuz olan “sıradan insanların” yarattığı terör ile baş etmek olsa gerek. Güzel işlerde çalışan, güzel evlerde yaşayan, çoluk çocuk sahibi olan, nezih bir cemiyet hayatına mensup görünen herhangi bir vatandaşın vahşi terör saldırılarına imza atabileceği kimin aklına gelir? Hollywood’un gelmiş. *Arlington Yolu* bugün ülkemizdeki teröristlerin karşısındaki şaşkınlığın ve yaşananların getirdiği toplumsal paranoyanın en iyi anlatımlarından.



ARLINGTON YOLU'NDA FARADAY,  
PENNSYLVANIA ÜNİVERSİTESİ'NDEN  
GELEN BİR MEKTUBUN İZİNİ  
SÜREREK KOMŞUSUNUN BİR  
ŞEYLER GİZLEDİĞİNİ FARK EDER VE  
ARAŞTIRMASINI DERİNLEŞTİRİR.

Filmin, üniversitede terör hakkında dersler veren, görevi başında hayatını kaybeden FBI ajanı kansının yasını tutan kahramanı Profesör Faraday, Pennsylvania Üniversitesi'nden gelen bir mektubun izini sürerek kapı komşusunun bir şeyler gizlediğini fark eder ve onun hakkındaki araştırmasını derinleştirir. Her gün selamlaştığı, zor zamanlarında dertleştiği, yerine göre oğlunu emanet ettiği aile babasını terörist olmasından şüphelenir. Faraday son derece organize ve bir o kadar iyi kamufle olmuş, geçmişteki birçok gizemli terör olayının faili bir yapılanmanın ipuçlarını bulsa bile buna kimseyi ikna edemez.

Çocuklara yönelik sevimli “kamplar” düzenleyip sapkın öğretisini taze zihinlere zerk eden bu örgüt, masum insanları suçlu gerçek suçluları ise pirüpak göstermekte mahirdir. Bir teröristle iç içe yaşıyor olmanın dehşeti ile “iyi komşular” olarak tanıdığı bu



insanlara haksızlık etmesi ihtimalinin vicdan azabı arasında sıkışır. Makul şüphe ile paranoyayı giderek birbirine karıştıran Profesör Faraday'ın yaşadığı açmazla artık yabancı değiliz.



### Darbenin Zemini

Darbeyi gerçekleştirecek insan ve asker gücü elde edilse de hayata geçmesi için politik zemine, “ehveni şer” kabilinden olsa bile toplumsal kabule ihtiyaç vardır. Askeri darbeyi hazırlayan süreçlerin, “geliyorum diyen darbenin” en etkileyici anlatımlarından biri Costa Gavras imzalı *Ölümsüz* filmidir. Toplumsal kutuplaşmayı derinleştirecek bir suikast ile başlayan film, devlet içinde önemli makamları gasp eden suikastın azmettiricilerine ulaşan dava sürecinin askeri darbe ile kesintiye uğramasını anlatır. Film, Yunanistan’da 1963-67 yılları arasında yaşanan olaylardan esinlenir.

1967-1974 yılları arasında Yunanistan’da hüküm süren Albaylar Cuntası, tıpkı Türkiye’deki 12 Eylül 1980 darbesi gibi öncesindeki kanlı toplumsal anarşiden beslenir. 1963 yılında solcu milletvekili Grigoris Lambrakis’e düzenlenen (pek çok yönden Hrant Dink cinayetini hatırlatan) suikastı takip eden süreçte sağ-sol kavgası kızışır. Takip eden süreçte, darbeciler toplumsal kararsızlık üzerinden meşruiyet elde eder. Bir savcının kararlılıkla sürdürdüğü soruşturma sonucunda suikastın, dönemin sağ iktidarı tarafından ört bas edildiği ve hatta azmettirildiği ortaya çıkar. Ancak devletin üst düzey makamlarına yerleşmiş failere ulaşmak kolay olmaz.

Devlet içerisinde yapılanmış bu çete, emir komuta zinciri içinde kolluk kuvvetlerini kişisel çıkarları için kullanır. Üstelik bu örgütün “gizli ama herkesin bil-

**DARBEME GİDEN SÜRECİ ANLATAN  
ÖLÜMSÜZ, HUKUK YÜKSEK MEVKİDEKİ  
SUÇLULARI ADALETE TESLİM  
ETMEYE KAST ETTİĞİNDE, TEK KAÇIŞ  
YOLUNUN HUKUK DÜZENİNİ ASKIYA  
ALMAK OLDUĞUNU GÖSTERİR.**

diği” bir sivil uzantısı da vardır: CROC, yani Anti-komünist Kralcı Hristiyan Örgüt. Bazen iş bulma vaadi, bazense ufak tefek yolsuzluklarına göz yumarak kontrol altında tutulan her meslek grubundan, her yaştan mensuplar “gerektiğinde” örgüt adına suç işlemekten çekinmez. Böyle tanıdık bir tablo içerisinde, hukuk suçluları kim olursa olsun adalete teslim etmeye kast ettiğinde, tek kurtuluş yolu hukuk düzenini askıya almak gibi görünür. Davanın bütün tanıkları şaibeli kazalar sonucu ölür, en nihayetinde askerin yönetimi ele geçirmesi sonucu davanın yargıcı görevden alınır.

Görünen o ki, eğer *Ölümsüz*’deki gibi darbe gerçekleşseydi yaşananları anlamak için başvurulacak filmler burada ismi geçenlerden çok daha korkunç olacaktı. Darbecilerin tek gecelik kanlı ve akıl almaz performansına bakılırsa, onların olası iktidarını herhalde kendisi gibi düşünmeyene tahammülsüzlük ve kontrolsüz şiddetiyle zirveyi koruyan Nazi dönemini konu alan filmler tasvir edebilirdi. ■



# ASKERİ DARBELERİN TÜRK SİNEMASINA ETKİLERİ

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

Okan Üniversitesi öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Veli Boztepe "1960 ve 1980 Askeri Darbelerinin Türk Siyasal Sinemasına Etkileri" başlıklı tezini 2007 yılında Marmara Üniversitesi'nde tamamladı. Boztepe ile siyaset ve sinema ilişkisini, askeri darbelerin topluma etkilerini, 27 Mayıs ve 12 Eylül darbelerinin Türk siyasal sinemasındaki yansımalarını konuştuk.

1960 ve 1980 askeri darbelerinin Türk siyasal sinemasına etkilerini çalışmaya nasıl karar verdiniz?

1980 darbesi sırasında beş yaşındaydım. Hafızamda hayal meyal de olsa darbenin kötü hatıraları var. Kaçınılmaz olarak tüm çocukluk ve gençlik yıllarımda darbenin izleri oldu. 12 Eylül'ün yarattığı eğitim öğretim sisteminden geçtim. Hayatım 12 Eylül'ün antidemokratik anayasa ve yasalarıyla şekillendirildi. Darbelerle, bildiğim yöntemle, akademik bir çalışmayla hesaplaşmak; darbelerin sinemaya olumsuz etkileri üzerinden demokrasiye ve topluma verdiği zararları aktarmak istedim.

Tezinizi Türk siyasal sineması bağlamında ele alıyorsunuz. Türk siyasal sineması tam olarak hangi filmleri kapsıyor?

Siyasal sinemanın ne olup ne olmadığı sorusuyla başlamak gerek. Toplum ile ilişkileri çerçevesinde ele alındığında sinemanın hiçbir zaman değer yargılarından, ideolojiden ve politik eğilimlerden uzak olmadığı görülür. Buna, ticari sinemanın ürünleri de dâhildir. "Siyasal sinema" türünün kalıplarıyla sınırlı kalmayıp, sinemadaki tüm türlerin bir yanı sıra siyasal olduğu görülür. Siyasetle en ilintisiz görünen bir komedinin, bir western filmin bile politik yönü vardır. Siyasal sinema,



konusunu bizzat siyasetten alan, siyasal yanı belirgin biçimde öne çıkan sinemadır. Filmler ya siyasal düzeni, ya bir toplumu, ya da siyasal olayı anlatır. Siyasal denen sinemanın ayırt edici yanı, siyaseti kullanış, ele alış tarzından gelmektedir.

1960, 1980 ve 2016 olmak üzere üç askeri darbe, 12 Mart 1971’de muhtıra, 28 Şubat 1997’de bildiri ve 27 Nisan 2007’de e-muhtıra ile ordunun siyasete doğrudan müdahale ettiği Türkiye’de, siyasal sinemanın filmleri kaçınılmaz olarak bu müdahalelerin izlerini taşır. Özellikle 1960 ve 1980 darbelerinin etkilerini hazırlanan anayasalarla birlikte düşünmek gerekir. Askeri müdahalelerin yanı sıra Kürt sorunu, terör, siyasi cinayetler, gözaltında kayıplar, işçi sorunları da siyasal sinemanın ele aldığı konulardandır.

### **Siyasal sinemanın propaganda sinemasından farkları neler?**

Siyasal sinema ile propaganda sineması, “siyasal olayları” ele almaları bakımından benzerlik taşır, ancak “siyasal olaylara” yaklaşımları açısından birbirlerinden tamamen farklıdır. Siyasal sinema insanları gerçeklerden uzaklaştıran, kitleleri belli ideolojiler doğrultusunda yönlendirmeyi, şekillendirmeyi amaçlayan propaganda sinemasından farklı olarak; kamuoyu oluşturmayı, kamuoyunu ele aldığı konu üzerinde düşünmeye, harekete geçirmeye teşvik etmeyi amaçlar. Siyasal sinema bu amaçlarını yerine getirirken sanat- sal kaygıları da göz önünde bulundurur. Propaganda sineması için sinema, bir siyasal “amaç” değil, kitlelerin tutumlarını etkileyerek denetim altına almak için bir “araçtır.”

### **27 Mayıs ve 12 Eylül darbelerinin topluma ve sinemaya yansımaları nasıl farklılaşıyor?**

Darbelerin topluma ve sinemaya en önemli etkisi anayasalar üzerinden olur. Bu nedenle iki darbe sonrasında hazırlanan anayasalar arasındaki benzerlikler ve farklılıklar önemlidir. İki anayasa; askeri müdahaleler sonucu yapılmaları, “Kurucu Meclis” tarafından hazırlanıp halkoyuyla kesinleşmeleri bakımından benzerlik taşırlar. Her iki anayasa da tepki anayasalarıdır.

## **1960, 1980 ve 2016’da üç askeri darbe, 12 Mart 1971’de muhtıra, 28 Şubat 1997’de bildiri ve 27 Nisan 2007’de e-muhtıra ile ordunun siyasete müdahale ettiği Türkiye’de, siyasal sinema bu müdahalelerin izlerini taşır.**

İki anayasanın hazırlanma süreçleri ve içerikleri bakımındansa farklılıkları fazladır. 1961 Anayasası Batılı anlamda özgürlük anlayışını benimser, iktisadi ve sosyal haklara yer verir. Özgürlüğü temel, sınırlamayı ise istisna olarak alır. 1982 Anayasası ise, düşünce özgürlüğü yönünden sınırlayıcı, kimi konularda yasaklayıcı düzenlemeler getirir. Aynı zamanda, temel hak ve özgürlükleri doğrudan sınırlamamış, siyasi iktidarlara bunları sınırlama konusunda geniş yetkiler getirir. Tüm bunlar düşünüldüğünde, 1960’tan itibaren darbelerle şekillenen bir sinema tarihimiz olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

### **1961 ve 1982 anayasaları Türkiye’deki sanat ortamını özellikle sansür açısından nasıl şekillendirdi?**

1939’da yürürlüğe giren “Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname” 1960 darbesinden sonra da uygulamada kalır. Darbe sonrasında 1939 Nizamnamesi’ne dayanılarak “kesin ret kararı” verilen film sayısı azdır. Bununla beraber, Denetleme Kurulu “şartlı kabule” sık sık başvurur.

1982 Anayasası’yla sansür anayasaya girer. Fakat darbenin ardından, sansürlenmiş film sayısı azdır. Çünkü Türkiye’de film yapımı ve özellikle toplumsal sorunlara değinen filmlerin üretimi durma noktasına gelir. Sansür sonraki yıllarda da devam eder. 1986 yılında kabul edilen kanunla sinemayla ilgili düzenlemelerin Kültür Bakanlığı’na verilmesi görece bir özgürlük ortamı doğurur. Bu görece özgürlük ortamında 12 Eylül’ü konu alan, ancak tam olarak işleyemeyen filmler çekilir.

### **Darbelerin Türk siyasal sinemasına yansımalarını incelediniz. Peki, darbelerin klasik Yeşilçam sinemasına etkileri nelerdir?**



BİSAV TSA Arşivi



## Seksen sonrası sinemada politik filmlerin izleyiciden yoğun ilgi görmesi darbecilerin amaçlarına ulaştıklarını gösterir.

Yeşilçam, darbelerin apolitik bir toplum yaratma ideolojisiyle uyumludur. Filmlerde, gençlerin, büyüklerin her söylediğini onaylamaktan başka şansı yoktur. Bu model, otorite ve hiyerarşik biçimde örgütlenmiş toplumsal sistemin meşrulaştırılması açısından etkilidir. Yeşilçam, toplumsal sorunların gerçek bir yansımaları vermez, yıllarca bıkmadan usanmadan imkânsız aşk temasını işler. Filmlerde, sınıf bilincine ilişkin hiçbir şey yer almaz. Yine Yeşilçam sinemasında askerlik daima yüceltilir. Askerlik en kutsal görevdir, vatan ve namus borcudur. Sinemada daha önceki dönemlerde de var olan bu anlayışın askeri müdahaleler sonrasında pekiştirildiğini görüyoruz.

**Tezinizde Türk sinemasının orduyla ilişkisine değiniyorsunuz. Bu yakın ilişkinin Türk sinemasına etkileri nasıl oldu?**

Türk sineması ile ordu arasındaki ilişki, neredeyse sinemanın Türkiye'deki tarihi kadar eskidir. Ordunun sinema üzerindeki tekeli 1922 yılında, ilk özel film yapım evi olan Kemal Film'in kurulmasına kadar sürer. Ordunun filmler çekmesi özellikle belgesel sinema için önemlidir. Bu çalışmalar

Türk sinemasının temellerini atar. Fakat içerik ve sinema estetiği açısından sinemanın ilerlemesini sağlayacak adımlar atılamaz. Orduya bağlı Merkez Ordu Sinema Dairesi, Almanya'daki benzer yapı örnek alınarak kurulur. Ancak, Almanya'daki Ordu Film Dairesi Alman sinemasının temelini oluşturan UFA şirketine dönüşürken, Türkiye'deki ordu destekli kurumlar bu işlevi yerine getiremez.

### 1960 ve 1980 darbeleri izleyici yapısını nasıl şekillendirdi?

1960 darbesi sonrasında film ve izleyici sayısı artar. Toplumsal sorunlara değinen "gerçekçi" filmleri izleyen seyirci sayısının da arttığı, izleyici kitlesinin kabuk değiştirdiği söylenebilir. Buna karşılık, 1980 darbesinin topluma ve dolayısıyla izleyiciye olumsuz etkileri daha nettir. Antidemokratik ortam, izleyiciyi sinemadan uzaklaştırır. 1975'te 150 milyon olan seyirci sayısı 1985'e geldiğinde 42,5 milyona kadar düşer. Yabancı yerli film izlenme oranı da etkilenir; 12 Eylül'den önce yerli film izleyicisi yabancı film izleyicisinin üç katıdır. 1980 sonrasında, toplumun yerine bireyi, toplumsal çıkar yerine bireysel çıkarı koyan apolitizasyon politikası, izleyici yapısını da aynı doğrultuda şekillendirir. "Ailelerin eğlencesi" sinemaya artık gençler daha çok ilgi gösterir. Ancak, 12 Eylül sonrasında uygulanan politikaların apolitik, bencil ve çıkarıcı insanlar haline getirdiği gençler daha çok komedi, macera ve korku-geri-



lim filmlerini tercih eder. Siyasal-toplumsal film-  
lereyse izleyicinin ilgisi yok denecek kadar azdır.

Tezinizde incelediğiniz filmleri seçerken  
kriterleriniz nelerdi? Filmlerde nasıl ben-  
zerlikler vardı?

Filmleri seçerken ve gruplarken siyasal si-  
nema kavramı çerçevesinde hareket ettim. Bu  
kapsamda 1960 darbesi sonrasındaki siyasal si-  
nemayı şu başlıklarda inceledim: Darbeyi olum-  
layan filmler (*Şafak Bekçileri* vd.), Demokrat Parti  
iktidarını eleştiren filmler (*Gecelerin Ötesi* vd.), İşçi  
sorunlarını ele alan filmler (*Karanlıkta Uyananlar*  
vd.), Toplumsal eleştiri filmleri (*Otobüs Yolcuları*),  
Yılmaz Güney filmleri. 1980 darbesinden sonraki  
dönemi ise 12 Eylül'ü eleştiren filmler (*Yol* vd.),  
İşkenceyi konu edinen filmler (*Ses* vd.), Cezaevin-  
den çıkanların yaşadıklarını anlatan filmler (*Sen*  
*Türkülerini Söyle* vd.), 12 Eylül'ün toplum üzerine  
etkilerini konu alan filmler (*Eylül Fırtınası* vd.), 12  
Eylül öncesini anlatan filmler (*Sis* vd.) başlıkları  
altında inceledim. Başlıklar bile iki darbenin siya-  
sal sinemaya etkilerinin farklarını ortaya koyuyor.

1960 darbesini gerçekleştirenler “Devletçi-  
Seçkinci” bir grup sinemacı tarafından destek-  
lenir, bu anlamda Halit Refiğ’in *Şafak Bekçileri*  
filminden durulmalı. Bunun yanında 1961  
Anayasası’nın etkisiyle toplumsal sorunlara de-  
ğişen filmlerin sayısı artar. Görece özgürlük “Top-  
lumsal Gerçekçi” olarak adlandırabilecek bir sine-

## Türkiye’de sinema darbelerin nedenlerini, demokrasiye ve toplumsal yapıya etkilerini incelemekte yetersiz kalır.

manın doğmasını sağlar; “Ulusal Sinema”, “Milli  
Sinema”, “Devrimci Sinema” başlıklarında topla-  
nabilecek filmlere ortam hazırlar.

1980 askeri darbesi siyasal filmlerin, hatta  
toplumsal sorunları ele alan filmlerin yapılma-  
sını olanaksız kılar. “12 Eylül filmleri” olarak ad-  
landırılan filmlerin çoğunda, olaylara yüzeysel  
yaklaşılır, siyasal eleştiri yerine bireysel konular  
öne çıkar. Bu politik dönem filmleri seyirciden  
de yeterince ilgi görmez.

### Çalışmanızın nihayetinde hangi bulgu- lara ulaştınız?

Ulaştığım en önemli bulgu, Türkiye’de sinema-  
nın darbelerin nedenlerini, demokrasiye ve top-  
lumsal yapıya etkilerini incelemekte yetersiz kal-  
dığıdır. Darbelerle hesaplaşmaktan ziyade, bireyler,  
aileler üzerine etkileri ele alınır. Darbeyi ve sonra-  
sında uygulanan politikaların sorgulamakta yetersiz  
kaldıkları için bu filmler siyasi film olarak başansız  
örneklerdir. Türkiye’de darbelerle ilgili çekilen film-  
ler muhalif dinamikleri harekete geçirecek güçte  
olmadıkları için işlevlerini yerine getiremez. ■

# İntihar

Bazen zihinsel bazense fiziksel bir çöküş kişiye intihardan başka bir seçenek bırakmaz. İntihar içeren dikkat çekici 3 filmi ve +1 başarısız intihar girişimini ele aldık.



## İNTİHAR DÜKKANI

(LE MAGASIN DES SUICIDES, 2012)

Nesillerdir Tuvache ailesi tarafından işletilen İntihar Dükkanı, “Hayatta başarısız oldunuz, ama ölümden başarılı olacaksınız” sloganıyla müşterilerine hizmet verir. Aile, herkese, her keseye uygun intihar yöntemleri sağlamakta mahirdir. Fakat insanların mutsuzluğundan kazanç sağlamayı meslek edinen ailenin başına gelebilecek en kötü şey gerçek olur. Doğan bebekleri, ailenin aksine, mutludur ve yaşamdan zevk alır. Ailenin son temsilcisi şirketin karşısındaki en büyük tehdide dönüşür.

## İÇİMDEKİ DENİZ

(MAR ADENTRO, 2004)

Geçirdiği kaza sonucu Ramón Sampedro'nun boyundan aşağısı felç olur. Yatağa mahkum olmaksızın ölmek ister ve yirmi sekiz yıl boyunca hem hukuki hem ahlâki bir mücadele verir. Teknolojinin gelişmesi, tıbbın ilerlemesiyle artık “ölmekte zorlandığımız” vaki. Durum buyken, ötanazi sıradan bir intihar vakası gibi ele alınamayacak kadar özel, hassas bir konu artık. Ramon'un hikâyesi gösteriyor ki bazen kendini öldürebilmek hiç kolay değil.





## ANAYURT OTELİ (1986)

Yusuf Atılgan'ın aynı adlı romanından uyarlanan Ömer Kavur imzalı filmde içine kapanık otel kâtibi Zebercet'in gitgide derinleşen ruhsal ve varoluşsal bunalımını görürüz. Otele gelen bir kadın müşteriye aşık olunca Zebercet'in hayatı değişir. Kadının geri dönmesini umutsuzlukla bekleyen Türk sinemasının anti-kahramanlarından Zebercet etrafına daha da yabancılaşır, kendini tanıyamaz, hezeyan ve sayıklamalara gömülür. Kimliği muğlâk, çevresine yabancı adamın akıbeti titizlikle hazırlandığı intihar olur.

+1



## ÇETE (EL CLAN, 2015)

Arjantin'de diktatörlükten demokrasiye geçilirken zenginleri kaçırıp fidye aldıktan sonra öldüren, görünüşte sıradan bir aile babasının suçlarına zorla ortak ettiği oğlu Alejandro, babasıyla beraber müebbet hapis cezasına çarptırılır. Hapse girmemek için intihara kalkışan Alejandro ölmez, intihar etmekten vazgeçerse de sürekli başarısız olur. Özgürlüğüne kavuşmadan genç yaşta ölen Alejandro'nun babasıysa hapisanede hukuk diploması alır ve dışarı çıkınca katillikten avukatlığa geçer.

# ANDERS THOMAS JENSEN ZITLİKLERİN İZAFİYETİ

ESRA TOY

KARA MİZAH TÜRÜNDE ESER VEREN, ABSÜRD BİR SİNEMA DİLİNE SAHİP OLAN DANİMARKALI YÖNETMEN ANDERS THOMAS JENSEN, TANIDIK HİKÂYELERİ KARAKTERLERİN SEÇİMLERİYLE BEKLENMEDİK NOKTALARA DOĞRU GELİŞTİRİR.



Kara mizah türünde eser veren ve absürd bir sinema diline sahip olan yönetmenin filmografisine bakıldığında iki farklı tarzdan bahsedilebilir: İlki, Susanna Bier ile yaptığı filmler; ikincisi ise, senarist ve yönetmenlik koltuğunda kendisinin olduğu filmler. Bier-Jensen ortaklığındaki filmler klasik dramaya örnektir. Absürd öğelerin neredeyse hiç olmadığı bu filmlerde, adalet, intikam, aşk, aile bağları gibi temalar işlenir. Karakterlerin ürpertici sayılabilecek dilemmalara sürüklendiği hikâyeler, bu dilemmaların çeşidi ve çözüm şekli açısından farklıdır. Bu farklılaşma Jensen'in Bier'le birlikteliğini sinema adına verimli kılar. Jensen'in yönetmenliği ve senaristliğinde yalnız olduğu filmlerdeki (Trier ya da Refn filmleriyle karşılaştırıldığında) belli bir estetikten mahrum kalışı, Bier yönetmenliğinde telafi edilir. Kuşkusuz bu telafide Jensen'in absürd dilinin olmadığı bir estetik hâkimdir.

Yönetmen, sinema kariyerine, biri Oscar ödüllü olan iki kısa filmle, *Ernst & The Light* (*Ernst & lyset*, 1996) ve *Electron Night* (*Valgaften*, 1999) ile başlar. Kısa filmlerle tarzını hissettiren Jensen; *Flickering Lights* (*Blinkende lygter*, 2000), *The Green Butchers* (*De grønne slagtere*, 2003), *Adem'in Elmaları* (*Adams æbler*, 2005), *Men & Chicken* (*Mænd & høns*, 2015) filmleri ile de aynı tarzı farklı temalarla sürdürür. Kara mizah türündeki bu filmlerde aile ve toplum içi ilişkiler, suç, ahlâk, din gibi konular absürd bir dille ele alınır. Filmlerinde özellikle bu türü seçmesinin nedenini, kara mizahın başka türlere göre çok daha fazla sorgulama alanı açması şeklinde belirtir. Karakterlerin diğer zihinsel veya bedensel engelli karakterlerle dalga geçmesi, yönetmenin bu

The Green Butchers, 2003



türü provokatif bir şekilde kullandığını gösterir. Her şeyin sınırsızca tartışılması gerektiğini düşünen Jensen, hayatın “iyi” ve “kötü” şeklinde sınıflandırmayacağını; böylesi ikili bir sınıflandırmanın tehlikeli olacağını söyler. *Adam'ın Elmaları*'nda Peder Ivan'ın, tartışmak için en uygun zamanlarda “Bunu tartışmak için uygun bir yer değil” veya “Bunu burada tartışmayacağım” şeklindeki serzenişlerine karşın tartışmanın anlamsız olacağı yerlerde tartışmaya büyük bir istekle girdiği görülür. Yönetmen, hangi konuların tartışılabilir, hangilerinin tartışılmaz olduğuna dair genel kanının rastlantısal olduğunu ve -insan hırsı ve egosuyla- sınırlı ya da sorunlu olduğunu vurgular. Ivan'ın dünyasında meselele-

## Toplum ve aile içi ilişkiler, suç, ahlâk ya da din gibi konuları işleyen yönetmen, kara komediyi, diğer türlerden daha çok sorgulama alanı açtığı için seçer.

rin tartışılabilirliğinin sorunlu bir yapı üzerine kurulması gibi; bu durum, toplumun hayat pratiklerine verdiği dokunulmazlık için de geçerli olabilir.

Bir peder ve neo-Nazi bir suçlunun ilişkisi, mafyadan kaçarak temiz bir sayfa açmaya çalışan küçük bir suçlu çetesi, iki yetim arkadaşın birlikte kasap dükkanını açması, babalarının üvey olduğunu öğrenden iki kardeşin gerçek ailelerini arama yolculuğu... Tanıdık ve öngörülebilir olan bu hikâyeler karakterlerin yaptığı bir seçimle en başından tanınmaz, saç-

ma bir hal alır. Jensen'in filmleri, bu ilk seçimlerle kendi evreninin kurallarını izleyiciye verir. Kafka'nın *Dönüşüm* kitabını Jensen bir film yapsaydı, muhtemelen hikâye şöyle başlardı: Gregor Samsa, bir sabah bunaltıcı düşlerinden uyandıığında “Bugün dev bir böcek gibi davranacağım, belki bu her şeyi çözer.” Bu seçimlerin sonunda her daim mutlu sonla biten bir hikâye görülür. Tüm filmleri için mutlu bir son seçen Jensen, muhtemelen en az çabayla en yüksek derecede mutlu olan karakterleri yaratan sayılı yönetmenlerdendir. Katarsis için ideal sayılabilecek düzeydeki bu sonlar, birer şablondan ibaret kalır. Nedeniyse, filmin iki dakika daha uzun sürmesi durumunda yine en başa sarabilecek bir yapıda olmasındır. Jensen, karakterlerin hayata bakışlarında neredeyse hiçbir değişiklik yapmadan bu ihtimali hep bir kenarda tutar. Mutluluğun da sanıldığı gibi çokça çaba ya da etik bir savaşın ardından iyilerin kazanması gibi bir anlamı olmaz. Yönetmen, akşamüstü bir anda gelen ve muhtemelen iki dakika sürecek olan huzurlu bir anın parlaklığında filmi bitirir.

### Tersine Yabancılaştırma

Jensen'in ilk çalışmalarından olan kısa filmi *Ernst & The Light*, günümüz insanının bakış açısı ve yaşam biçimi hakkında ilginç bir eleştiri sunar. İşadamı Ernst, havaalanından evine dönerken otostop çeken bir yabancıyı arabasına alır. Bu yabancı, iki bin yıl sonra geri döndüğünü söyleyen İsa'dır. Film süresince İsa ve Ernst arasında gidip gelen sarkaca hiçbir kenarından dokunmayan anlatı, İsa'dan yana olmaya hazır olan izleyicinin ne elinden tutar ne de ona çelme takar. Fakat bu anlatım şeklinin adını kolayca tarafsızlık koyamayız. Ya İsa'nın gözünden ya Ernst'in gözünden ya da bir üçüncü gözden anlatılması beklenen hikâye, sonunda hiçbir tarafın yargılanmadığı bir hale bürünür.



Ne vazgeçip geldiği yere dönen İsa'ya ne de gecenin tek şaşırtıcı olayı olarak çalışmayan telefonunun tekrar çalışmaya başlamasını gören Ernst'e kızılır ya da hak verilir.

Jensen filmlerinde görece mutlu sonlar ya da göz dolduran şiddet sahneleri, alışık olduğumuz üzere katarsis yaratmaktan çok, bu beklentiyi alaya alan bir komediyle inşa edilir. *The Green Butchers* filminde kasapların başarılı olmak için insan eti satmaları Jensen'in katarsis algısına dair iyi bir örnektir. Yabancılaştırma kavramını "...anlaşılması amaçlanan olgunun, alışıldık bildik olandan soyutlanarak, şaşırtıcı, beklenmedik olana dönüştürülmesi" şeklinde tanımlayan Brecht'in tersine Jensen, yabancı olan, tanımadığımız marazi bir durumu adım adım tanıdık, aşına olduğumuz bir durum haline getirir. Kasapların insanları dondurucuya kilitleyip parçalayarak satmaları bir tür vahşet olarak değil, çocuksu bir merakla kurcalamak edimine denk bir şekilde sunulur. Brecht'yan yabancılaştırma altüst edilse de katarsis mevzuunda ortaklık bozulmaz. Bu absürd durumda dahi mutlu son beklentisinde olan izleyici için sonuç kırılığandır. Tüm bozulmalara karşı hassas olarak inşa edilen mutlu sonlar, tedirginlik hissinden başkasını vermez.

*Ölümcül Oyunlar*'dan (*Funny Games*, 1997) hatırlanacak "nedensiz şiddete" Jensen'in filmlerinde sıkça rastlanır: *Adem'in Elmaları* filminde Adam'ın şiddet içerikli sahneleri, silahların anlamlı bir neden olmaksızın patlaması gibi. Klasik filmlerde şiddet sahneleri gerekçelendirilerek -bu gerekçe olayın kendisi de olabilir, karakterin geçmiş de- katarsis sağlanırken; postmodern filmlerde alışılmış olanın dışında, çoğu zaman mantıklı bir açıklaması olmayan, hatta böyle bir açıklamadan özellikle kaçınan bir anlatım benimsenir.



Adem'in Elmaları, 2005

Her yönetmen bu tarzı kendi usulünce yeniden üretir: Haneke'nin nedensiz şiddeti, orta-üst sınıf imajına, medyanın şiddet diline karşı bir eleştiri mahiyeti taşır ve izleyicinin şiddet algısı ile oynarken Jensen'in şiddet gösterisinde benzer kaygılar söz konusu değildir.

#### Karakterin -Anlamsız- Dönüşümü

*Election Night*'ta seçim gecesi oy kullanmayı unutan idealist Peter'in, sandıklar kapatılmadan oy kullanma çabası anlatılır. Peter, gittiği bir barda, bira markası üzerinden ırkçı söylemlerde bulunan arkadaşıyla tartıştığı esnada oy kullanmadığını hatırlar. Akabinde oy kullanmaya giderken sırayla bindiği taksilerdeki şoförlerin başka milletleri aşağılamasına şahit olan Peter, vereceği oyun bu sistemi değiştirebileceğine inanır. Gecenin sonunda siyahi sandık görevlisine "sizin için oy kullanacağım" dediği an, Peter'in açacağını sandığımız gedik kapanır. Birine ırkçısının demenin dayanılmaz hafifliği Peter'i farklı kılmaz, tekrar başladığı yere, bara dönen başkarakter, ırkçı dediği arkadaşının yanına oturur ve onunla -tartışma konusu olan- birayı içer. Peter, başlangıçta bakış açısının tersi olan bir durumla dakikalar sonra aynı noktada buluşur.



İnsanın politik duruşunun bir taraftan başka bir tarafa evrilmesindeki kolaylığı gördüğümüz film, iki zıt görüş arasındaki mesafenin doğru sorularla sıfıra çekilebileceğini ispatlar. Artık o veya öbürü olmak arasında bir farkın olmadığı, varsa da etik soru/sorun oluşturacak bir farka tekabül etmediği bir evrendeyizdir. Jensen'in kurduğu evrenlerde siyah-beyaz, iyi-kötü gibi ikiliklerin etik anlamları yoktur. *Adem'in Elmaları* filminde de neo-Nazi bir suçlunun, sonunda bir rahibin sağ kolu olması ilerleme, gelişme sayılmaz. İkilikler ontolojisinin izafiyetini göster-

### **Yönetmenin filmleri, akşamüstü bir anda gelen ve muhtemelen iki dakika sürecektir huzurlu bir anın parlaklığında biter.**

mek için yönetmen, ikilikler arasındaki ayrımı görmezden gelir ve meseleleri etik olma kısılcasından kurtarmak için komediye kullanır.

**“Gerçekleri söyleyerek onu öldürebilir miyiz? Teorik olarak evet.”**

Jensen'in en çok bilinen filmi olan *Adem'in Elmaları*'nda hapishanedeki belli bir süre kamu görevi yapma şartıyla çıkarılan Adam, rahip Ivan'ın kilisesine gönderilir. “Bela” lakabıyla anılan Adam, bir neo-Nazidir. Ivan, Adam'dan kamu görevi olarak kilisenin bahçesindeki elma ağacından faydalanarak elmalı turta yapmasını ister. Ancak ağacın kurtlanması, kargaların saldırısı, fırının sürekli bozulması gibi felaketler Adam ve Ivan için fikirlerin yumruk ve silahla ifade edildiği bir süreci başlatır. Ivan, felaketleri, şeytanın insanları sınadığı bir düzenek olduğunu düşünür; olaylar için her zaman pozitif bir açıklama bulabilen rahip, başına gelen trajediler -ensest, eşinin intiharı, oğlunun beyin felci, beynindeki büyük tümör- konusundaysa kendini kandırır. Eşi kazara ölür, oğlu satranç oynayacak kadar zekidir, hırsız olan Khalid ya da alkolik Gunnar (kamu görevi için gelen eski suçlular) doğru yolu bulmuşlardır. Jensen, rahip Ivan'ın durumunun salt Pollyannacılıktan öte olduğunu düşünür ve uydurma bir sendromla Ivan'ın durumunu daha çarpıcı kılar: Ravashi Sendromu. Ravashi, oyun sırasında iki bacağına kaybeden bir futbolcudur. Şok içinde kopan bacaklarının üstünde



*Men & Chicken, 2015*



koşarak eve gittiği ve birkaç sene daha futbol oynadığı söylenen Ravashi sayesinde, tıp, beynin bir kaybı kabullenme-

me, olmamış gibi yapabilme yetisini Ravashi Sendromu diye isimlendirir. Ivan, kasaba doktoruna göre bu sendromun



**Jensen filmlerinde görece mutlu sonlar ya da göz dolduran şiddet sahneleri, alışıldık şekliyle katarsis yaratmaz, bu beklentiyi alaya alır.**

lar, İncil'in her sabah Hitler'i yenmesi, Ivan'ın beynindeki urdan bir kurşunla kurtulması ya da Adam'ın filmin sonunda ermesine rağmen, Jensen'in tanrıdan yana bir hikâye anlattığı fikrine temkinli olunmalıdır. *Ernst & the Light* filminde İsa'yı yeryüzüne indiren Jensen için, soru "tanrı var mı, yok mu?" sorusu değildir, bir tanrının var olup olmaması artık iyilik-kötülük mevzusuna dair tartışmalara dâhil değildir.

*Adem'in Elmaları*'nda inancı askıya alan etken ise sahnelerin klişe yapısıdır. Çan sesiyle devrilen Hitler portresi, elma ağacının başına gelen felaketler, yıldırımların düşüp durması, basit ve tanıdık göndermelerin ötesine geçmez. Tanrısal yargının gizemi ve çift anlamlılığı yerini apaçıklığa ve düz bir anlama bırakır. Başından itibaren anormal karakterler, konuşmalar ve olaylar gördüğümüz filmde, tanrının alamet ve yargıları filmin absürd dilinin değmediği tek yer olarak kalır, bu da filmin anlatısındaki tanrısalılığı sö-nükleştirir. Film boyunca sürekli omza dokunup varlığını belirten konuşkan bir tanrısalılık vardır ancak ona dönüp bakıldığında görmeyi istenecek türden bir tanrı bulunmaz. Muhtemelen izleyici için öngörülen tepki Ernst'inkine benzer; Ernst İsa'ya dünyanın çok değiştiğini ve geri dönmesinin daha iyi olacağını söyleyip onu ikna eder. ■

başka bir örneğidir. Dünyayı iyi ve kötünün mücadelesinden ibaret gören rahip Ivan, Adam'ın kendisine "gerçekleri" söylemesiyle sarsılır.

Adam defalarca eşyalarını toplayıp kiliseyi terk etmeye koyulur; ancak onun bir şekilde vazgeçtiği ve Ivan'ı toparladığı görülür. Jensen tarzı komedinin özü tam da budur; kendi illüzyonunda bir rahibi toplama ya da uyardırma görevi neo-Nazi bir dazlağa verilir. Adam'ın duvara astığı Hitler portresinin her sabah çan sesiyle düşmesi, İncil'in her düşmesinde Hz. Eyüb bölümünün açılması, Ivan'ın sona yaklaştığı bir anda aniden bir fırtınanın çıkması ve elma ağacına yıldırım düşmesi. İzle-

yici, bu olayları kuru bir rastlantı sözcüğü ile geçiştiremeyeceğini bilir. Tanrı da hikâyenin bir parçasıdır ve filmde görünmez bir oyuncunun varlığı hissedilir. *Men & Chicken* filminde toplanıp İncil okunduğu bir sahnede kardeşler, Hz. İbrahim'in kurban ettiği koçu tartışırlar. Kurban hadisesinde acınması gerekenin koç olduğu fikrindedirler. Aileden ya da toplumdan hiçbir şey öğrenilmeseydi ya da bu öğrenme minimize edilseydi ne olurdu, sorusunun peşinde olan Jensen, dini de öğrenilmiş kabul-ler çerçevesinde tartışır ve onu çoğu zaman adabımuaşeret öğretilerinden farklı olarak toplumsalın hizmetinde bir yapı olarak ele alır. Bu yüzden *Adem'in Elmaları*'nda gökten düşen yıldırım-

# AYTEKİN ÇAKMAKÇI

## YEŞİLÇAM AYNADAKİ GERÇEK YÜZÜMÜZ

SÖYLEŞİ:  
M. ABDÜLGAFUR ŞAHİN  
ESRA TİCE YILDIRIM

Aytekin Çakmakçı altmışlı yıllardan beri sinema sektöründe aktif olarak çalışan, bugünlerde tecrübelerini genç kuşaklarla paylaşan bir isim. Çakmakçı kariyeri boyunca Şerif Gören, Yavuz Turgul ve Ertem Eğilmez gibi önemli yönetmenlerle çalıştı. *Yılanların Öcü*, *Muhsin Bey*, *Arabesk*, *Işıklar Sönmesin*, *Mum Kokulu Kadınlar*'ın da içinde olduğu elli filmde görüntü yönetmenliği yaptı. Türk Sineması Araştırmaları tarafından yürütülen Sinemaya Genç Adımlar Projesi'nin Ağustos ayındaki konuklarından Aytekin Çakmakçı ile kariyerini, görüntü yönetmenliğinin Türkiye'deki gelişimini, Yeşilçam'dan bugüne sinemamızı konuştuk.



### Sektördeki ilk yıllarınızın çalışma şartlarından bahsedebilir misiniz?

Asistanlık yaptığım yıllarda dışarıdan kitap gelmesi söz konusu değildi, gümrükler kapalıydı. Amerikan sinematografi dergisinin aylık kitapları vardı. O kitaplarda görüntü yönetmenliği üzerine çok besleyici birikimler vardı, onları getiriyordum ve çevirtiyordum. Yabancı filmler izliyordum, onları izledikçe bende doğalcılığa karşı bir sempati oluştu. Onları takip etmeye ve görüntü yönetmenliğine başladığımda bunları uygulamaya koyuldum. Fakat klasik anlayışın egemen olduğu sektörde bunlar yanlış ve saçma sapan ışık anlayışları diye eleştiriler aldım. Birçok kere işten kovulmakla tehdit edildim, yapımcı veya başrol oyuncusu veyahut yönetmen tarafından. Bunun doğru olduğunu, dünyanın buna geçtiğini, görsel anlayışın doğalcılıkla empresyonizmin harmanlandığı bir stilde gittiğini savundum.

Reji dili değişmeye başlamıştı, planlamalar, dekupajlar, eskiden kameranın sabit olduğu, oyuncuların gelip gittiği sistem değişti. Kameranın gidip gelmeye, hareket etmeye başladığı anlayışa geçildi. Teklif gelmeye başlayınca bu hem hayata hem mesleğe daha sıkı tutunma destek oldu. Hedeflerim büyümüştü, demek ki doğru yoldayım diye düşünüp araştırmalarımı çoğalttım. Elime geçtikçe sinema semiyolojisi, felsefe kitapları okuyarak yorum yapma yeteneklerimi, inisiyatifimi daha sağlıklı bir yere getirmek adına çalıştım. O dönemin koşullarında bunlar çok kolay değildi. Şimdiki nesil çok şanslısınız çünkü her yeni çıkan kitabı yirmi dört saat içerisinde internetten indirip okuyabilirsiniz.

## O dönemde kovulmakla tehdit edilsem de, görsel anlayışın doğalcılık ve empresyonizmin harmanlandığı bir stilde gittiğini savundum.

### Aktif çalıştığınız dönemde görüntü yönetmenlerinin sorunları nelerdi? Bu sorunlar bugün aşıldı mı?

İyiye giden işaretler var. Eskiden üretim araçları görüntü yönetmenlerine aitti, şimdilerde teknolojik araç gereç film şirketleri tarafından kiralanıyor. Bu da görüntü yönetmenlerinin üzerindeki teknik yaptırım performansını yukarı çekiyor.

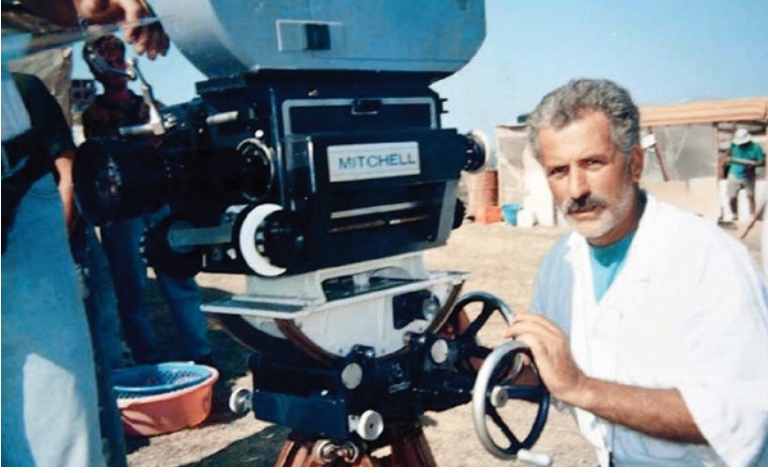
### Türk sinemasına uzun yıllar emek veren biri olarak sizce sinemamızın değişen, gelişen yönleri nelerdir?

Bu kadar çok film çekilmesi gerekçesini sinemacılar bilirler, sinemacı olmaları bunsu televizyonda program yapanlardan yanlış şekilde öğrenirler. Onlar perde arkasını bilmedikleri için sinema kalkındı, bak ne kadar çok film yapıyor diyorlar. Böyle değil tabii. Kültür Bakanlığı sinemaya yardım adı altında, beğendiği senaryolara 300 bin civarında para yardımı yapıyor. Bugün en basit, bütçesi en kısıtlı bir film bile 500 binin altında çekilemez. Kültür Bakanlığı'nın verdiği bu rakamla bu filmleri nasıl çekiyorlar? Her yerden iktisat ederek. Ekonomik davranıyorlar, her ekonomi bir şeye hasar veriyor, yani şu mekân olması lazım ama orası pahalı alternatif ikinci mekâna bakalım daha ucuz. Ya da mekân sayısı azaltılıyor. Başarılı on oyuncu profili gerekiyorsa, iki tane çok başarılı profil alalım, gerisini ucuz daha deneyimsiz alalım, bütçeyi daha aşağıya çekeriz.

Bütün bu hesaplar sonunda filmin çok başarılı olma şansı yok, çekim haftası olarak fazla yayılma şansı yok. O yüzden yet-

### AYTEKİN ÇAKMAKÇI KİMDİR?

1949 yılında Trabzon'da doğdu. On altı yaşında, ikinci kamera asistanı olarak görüntü yönetmeni Kriton İlyadis'le çalışmaya başladı. Set ve afiş fotoğrafçılığı, reklam kameramanlığı, sinemada ve televizyon dizilerinde görüntü yönetmenliği yaptı. Marmara Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümünde görüntü ve stüdyo teknikleri konusunda üç yıl eğitim verdi. Çeşitli workshop ve seminerler düzenledi. 2013 yılında düzenlenen İstanbul Film Festivali tarafından Onur Ödülü'ne layık görülen sanatçı, görüntü yönetmenliği dalında Altın Portakal, Altın Koza ve Altın Kelebek sahibidir.



miş film çıkıyor. Bir de ucuz olsun diye, bunları dijitalle çekiyorlar. Bunların arasında çok azı gerçek anlamda yüksek rakamlara çekiliyor. Bütçesi bir milyon dolar olan birkaç tane var, sanıyorum. Onlar da gişe kaygısından dolayı komedi filmleri. Komedi filmlerinin zarar etme riski daha az. Çok sağlıklı görmüyorum, Kültür Bakanlığı elli filme 300 bin lira vereceğine yirmi filme 500-600 bin lira versin. Daha az ama daha kaliteli film çekme şansı olsun. Yetmiş film deyince sanki Türk filmlerinin hepsi çok iyi iş yapıyor da o yüzden çok yapılıyor gibi bir düşünceye kapılıyor insanlar.

**Dijitale geçişin etkisi ne oldu? Günümüzde negatif film yıkayacak laboratuvar bulmak neredeyse imkânsız. Türkiye’de Sinemafekt’in, son olarak Almanya’da Arri’nin laboratuvarları kapandı.**

Dijitalle birlikte kolaycılığa kaçış serüveni başladı. After effect’e yoğunlaşıyor, o da gerçeklik duygusunun ıskalanmasına sebep oluyor. Gerçekte bu olur mu olmaz mı diye düşünmeden, her şeyi abarttılar. Atraksiyon ve fantezi, gerçeklik duygusunu yok etti. Yine de kendimizi gelişen teknolojiye entegre etmemiz kaçınılmazdır.

**Türk sinemasının önemli yönetmenleriyle çalıştınız. Çalışmaktan zevk aldığınızı yönetmenler kimlerdi ve neden?**

Sinmayı üst düzey seven, toplumcu mesaj izlerini filmine yerleştiren yönetmenler beni her zaman heyecanlandırmıştır.

**Sinema eğitmenliği yapıyorsunuz. Öğrencilerinize ve sinema yapmak isteyen gençlere tavsiyeniz var mı?**

Cevabım klasik ve basit olacak. Semiyolojiyi içeren her tür kitap okuna. Klasik ve kült filmler öncelikle izlene. Zaman ve imkân nispetinde şiir, edebiyat, müzik, bale, tiyatro türleri ıskalanmaya ve bunlarda ısrarcı oluna. Gerisi çorap söküğü gibi gelir zaten.

**Sinema eğitimimiz, yeni görüntü yönetmenleri yetiştirmek için yeterli mi?**

Hoca eksikliği var. Altyapı, teknik eksikleri var. Birçok üniversiteye gittim. Tekniği anlatıyorum, uygulamaya geçeceğiz. “Bana üç tane lamba, bir tane monitör, küçük bir el kamerası verin,” diyorum “biz de el feneri bile yok” diyorlar. Biçilen kaftan bu. El feneri bile olmayan sinema bölümü.

**Yeşilçam’ı birkaç cümleyle tanımlamak isterseniz neler söylersiniz?**

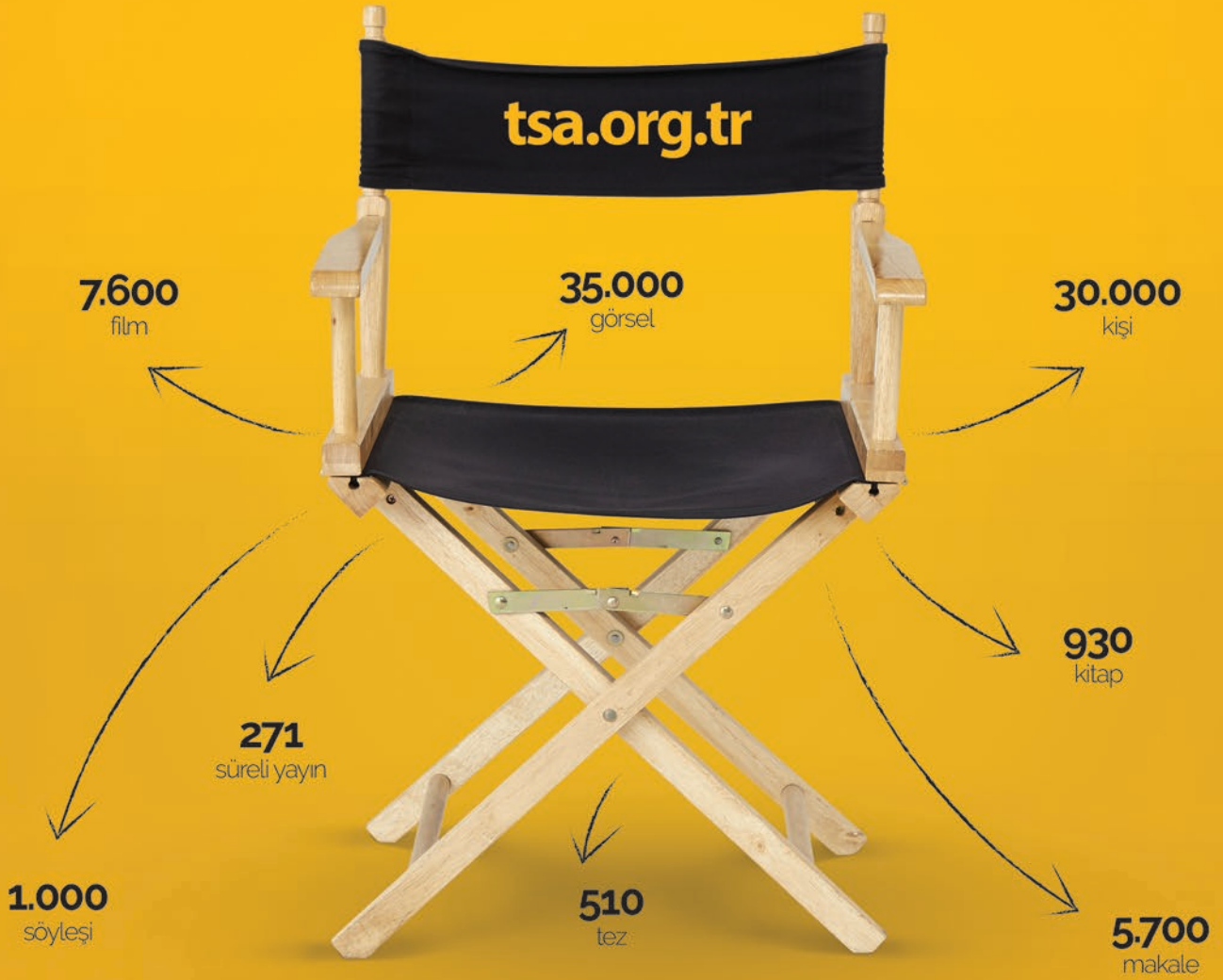
Hangimizin hayatında sinema yer almadı. Bazen izledik bazen onu yaşadık. Üzüldük, ağladık, sevindik, âşık olduk. Çocukluğumuzda yazlık sinemalar vardı. 1955-1960 arasında İstanbul Fatih’teki Madalyon, Lüks, Akasya, Haydar sinemaları. Biz çocuklar için anlamı sinema seyretmekten öteydi. Sandalyelerin arasında koşuşturur, film başlayana kadar yakalamaca oynardık. Annelerimiz biriktirmiş oldukları sohbetlerini, dedikodularını yaparlar, babalarımız ağır abi sohbeti içinde iş ve hayat sıkıntılarını paylaşarak rahatlamaya çalışırlardı. Ergenlik çağlarına geldiğimizde karşı cinsle bakışmalarımız, konuşmalarımız, reddedilmiş veya kabul edilişimizin zeminini oluştururdu. Özellikle dar gelirli ailelerin adı konulmamış sohbet mekânlarıydı sinemalar. O kadınlar ki sinemanın her döneminde vefalı dostlarıydılar. Ekmek almakta güçlük çekseler bile bulup buluşturur sinema koltuğundaki yerlerini alırlardı. Yeşilçam insanların hayatına değen onları etkileyen bir araya getiren aynadaki gerçek yüzümüzdür.

**Sizce günümüz televizyon dizileri Yeşilçam filmlerinin devamı niteliği taşıyor mu?**

Hissettiriyor, fakat kötü bir kopya olmaktan öteye gidemiyor. ■

# YENİLENDİK

Mobil uyumlu yeni tasarımıyla web sitemiz yayında





# RADYOAKTİF ROMANTİZM

BERRAK IRMAK

**Fransa'nın elli sekiz reaktöründen birini mekân olarak seçen *Nükleer Santral*, radyoaktif atıkların arındırılmasından sorumlu işçilerin yerleşik olmayan hayatını konu alır.**

2013 Cannes Film Festivali'nde François Chalais Ödülü'nü alan *Nükleer Santral* (*Grand Central*, 2013), Rebecca Zlotowski'nin ikinci uzun metraj filmi. *Nükleer Santral*, elektriğinin yüzde yetmiş beşini nükleer enerji ile karşılayan Fransa'nın elli sekiz reaktöründen birini mekân olarak seçer. Film, radyoaktif atıkların arındırılmasından sorumlu işçilerin nükleer santral eteklerindeki yerleşik olmayan hayatını konu alır.

İşçiler santrale ev sahipliği yapan banliyöyü geçici bir süre için yaşam alanları haline getirmiştir. Hayatları pahasına, düşük ücret karşılığında zehirli maddeyle başa çıkar ya da çıkmaya çalışırlar. Gary (Tahar Rahim) arıtma ekibinin lideri Toni (Denis Menochet) sayesinde bu göçebe toplumla bağ kurar ve taşralı komününin bir parçası olmayı başarır. Neden sonra genç adam kendini Toni'nin nişanlısı Karole (Léa Seydoux) ile yasak bir ilişkinin içinde bulur. Çekim alanından bir türlü kurtulamadığı bu aşk, radyasyon kadar tehlikeli bir hal alacaktır.



Kritik bir enerji kaynağı olan santralin steril ve endüstriyel atmosferi, ilişkinin yabani bir bitki gibi filizlenmesinde hem besleyici hem zehirli bir toprak görevi görür.

### Mesaj Kaygısı

Nükleer santrallerdeki çalışma koşullarını konu alan diğer filmler sinemayı “mesaj vermek” maksadıyla kullanırken Zlotowski için nükleer, hikâyesini anlatmak için bir aracı gibidir. *Nükleer Santral* konusu bakımından *Silkwood*'u (Mike Nichols, 1983, ABD) ya da *The China Syndrome*'u (James Bridges, 1979, ABD) akıllara getirirse de nükleer santrallerdeki koşullardan çok daha fazlasına değinen hikâyesiyle bu filmlerden ayrılır. Örneğin, iş yerinde yüksek dozda radyasyona maruz kalan bir metalurji çalışanının (Meryl Streep) güvenlik ihlalleri yapan nükleer santrale açtığı savaşı anlatan *Silkwood*'un tek amacı sosyal okumayı açıkça servis etmektir. Hâlbuki *Nükleer Santral*, sanatsal bir yapıt olarak metinlerarası bir anlatıyla karşımıza çıkar. Anlatılmak istenen, romantik drama içinde sembolik olarak tartışılır.

Gary'nin radyasyondan korunma eğitiminde, ülke enerjisinin merkezinde duran nükleer alanda iş güvenliği ve Fransa'da işçi sınıfının çalışma şartlarına dair eleştiriler söz konusudur. Yine de “insan hakları” diye alenen çılgın atan Zlotowski'nin *Nükleer Santral*'i politik bir tema üzerine bina ettiği söylenemez. Film her ne kadar bu tartışmalı enerji kaynağına bel bağlamış olan Fransa'ya ağır bir kınama niteliğinde olsa da yönetmen, esasında büyük bir potansiyeli olan tartışmasını somutlaştırarak geliştirmez.

Politikliği itibarıyla *Nükleer Santral*, slogan atmak yerine yirminci yüzyıl Fransız sinemasının işçi sınıfı kahramanlarına sembolik göndermelerde bulunmakla yetinir. Örneğin, Zlotowski'nin karakteri Gary Manda, benzer bir aşk üçgenini konu alan *Casque d'Or* (Jacques Becker, 1952) filmindeki Georges Manda'ya atıf yapar. Karole'ün nişanlısı ise yine isim sembolizmi yoluyla Jean Renoir'nın draması *Toni*'ye



## **Nükleer Santral** konusu bakımından ***Silkwood*'u ya da *The China Syndrome*'u akıllara getirirse de nükleer santrallerdeki koşullardan çok daha fazlasına değinir.**

(1935) övgüde bulunur. Yeni Dalga'nın sol kıyısını (Left Bank) derinden etkilemiş olan *Toni* ile *Nükleer Santral*'in afişleri yan yana konulduğunda ortaya çıkan benzerlik göz ardı edilemez.

Fakat bütün bu göndermelere rağmen *Nükleer Santral*, “left bank” filmlerin politikliğinden uzaktır. Bu farklılık sinematografide de kendini açık eder. *Nükleer Santral*'de kullanılan hareketli el kamerası belgesel gerçekliğe yakınlığıyla İngiliz sinemasını akla getirirse de filmin görüntü dilinde Yeni Dalga'yı hatırlatan Fransız bir hava hâkimdir. Bu noktada Rebecca Zlotowski'nin tavrının, sloganlardan oluşan bir film çekmek yerine sinemayla uğraştığının her an farkında olarak görüntü dilini öncelemek olduğu söylenebilir.

### Radyasyon ve Aşk

*Nükleer Santral*'i nükleer konu alan diğer filmlerden ayıran en önemli özellik ise radyoaktivite ve romantizm arasında kurduğu ilişki



**Film bu tartışmalı enerji kaynağına bel bağlamış olan Fransa'ya ağır bir kınama niteliğinde olsa da yönetmen tartışmasını somutlaştırarak geliştirmez.**

olur. Yönetmen, yasak aşk üzerinden duygusal bir gerilim yaratırken bunu nükleer santralin fiziksel tehlikeleriyle aynı bağlamda tartışır. Filmin çok katmanlı çatışması bu sayede hem duygusal hem fiziksel tehlikeye işaret eder. Gary'nin radyasyonun görünmeyen ve hissedilemeyen tehlikelerine maruz kalması durumunda ne olacağını merak ettiği sırada Karole sahneye girer. Nükleere maruz kalmanın insan vü-

cudu üzerindeki etkisini açıklamak için Gary'yi öper. Böylece genç işçi, baş dönmesi, görüşün bulanıklaşması, bacakların titremesi, korku ve endişe hissinin tümünü aynı anda deneyimlemiş olur. Bu öpücük, Gary'yi bekleyen hem duygusal hem fiziksel zehirlenmeye dair bir metafor gibidir. İkili arasındaki ilişki bu küçük oyundan tutku dolu bir yasak aşka dönüşür. Tutkularının kontrolden çıkmasıyla nükleer santraldeki radyasyonun Gary üzerindeki etkisi başa baş ilerler.

Göçebe işçilerden oluşan küçük topluluğun konakladığı kamp alanı da Gary ve Karole arasındaki romantizme destek olur. Nükleer ekip ve ailelerinin kırsaldaki yaşam alanı santralin sanayi kokan havasıyla tezat oluşturur. Güneşin vurduğu ağaçlar, ağaçların arasından akan bir dere mizanseninin ardından gelen sahnede nükleer atık kapsülleri için hazırlanmış su havuzları dramatik bir tezat ortaya koyar. Ben-



zer bir tezat oyunculuklarda da görülebilir. Lea Seydoux ve Tahar Rahim'in taptaze yeşillikler arasında ortaya koyduğu natüralist oyunculuk romantik dramaya hizmet ederken reaktördeki endüstriyel alanın yapaylığını vurgular.

Tabiatla iç içe kurgulanmış sahnelerin doğallığı ile santralde cereyan eden olaylardaki sentetikliğin yarattığı tezat kamera seçimleriyle de vurgulanır. Açık hava sahneleri 35 mm kameranla daha doğal bir doku elde etmek üzere çekilmişken nükleer santralin görüldüğü sahneler dijitalin sunduğu yüksek çözünürlüklü kalitededir. Romantik ve radyoaktif kirlenmenin eş zamanlı etkisine katkıda bulunan en önemli etmen ise film müzikleridir. Filmin avangart müzikleri için özellikle Jeremy Jay ve Rob'a hakkını vermeli. Duyularla algılanamayan radyasyonu bu dünyaya ait olmayan yabancı bir fenomen gibi hissettiren saksafoncu Colin Stetson'ın de-

## **Nükleer Santral, yasak aşk üzerinden duygusal bir gerilim yaratırken bunu nükleer santralin fiziksel tehlikeleriyle aynı bağlamda tartışır.**

neysel birkaç parçasıyla kayda değer bir iş çıkar-  
dığını da söylemek gerek.

*Nükleer Santral*'de Zlotowski romantik kurgu ve tehditkâr enerji endüstrisiyle tüyler ürper-  
ten bir ritim tutturur. Fakat yönetmenin politik söylemi bu şiddetli ritmin dalgaları arasında sö-  
nümленir. Bunun en büyük sebebi ise eleştirile-  
rin çarpıcı ve bütünsel neticeler üzerinden değil,  
basit ve alışılmış örneklerle ortaya konmuş  
olmasıdır. Sonuç olarak *Nükleer Santral*'de sa-  
natsal ritim politik malzemenin önüne geçer. ■



**EZGİ BALTAŞ**

**İYİ CAST  
FİLMİ GÜZELLEŞTİRİR**

**SÖYLEŞİ-FOTOĞRAF  
BETÜL DURDU**

**E**zgi Baltas, yapım koordinatörü olarak başladığı meslek hayatına yönetmen Seyfi Teoman'ın teşvikiyle cast direktörü olarak devam ediyor. Son dönem Türk sinemasında festivallerden ödüllere dönen ve oyuncu performanslarıyla göz dolduran birçok filmde cast direktörü olarak Ezgi Baltas'ın imzası var. Seçkin filmografisi ve sinemaya kazandırdığı yetenekli oyuncularla sektörün aranan isimlerinden biri haline gelen Baltas'a cast direktörünün filmlere etkisi, çalışma yöntemleri ve yer aldığı projeler hakkında sorular sorduk.

“Artiz bekleşisi” lakabıyla anılmanızı sağlayan neydi?

Üniversitedeyken çalışmam gerekiyordu ve arkadaşlarımdan biri cast çekimleri yapmamı önerdi. Bir ajansta çalışmaya başladım ve çalışırken çıkan problemleri çözünce ajansın sahibi cast direktörlüğü yapmamı istedi. O süreçte Seyfi Teoman'la tanıştım. *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmini yaptık. Sonrasında Seyfi, cast direktörlüğü yapmam gerektiğini, bu işi iyi yaptığımı söyledi ve ben de devam ettim. Gece yarlarına kadar çalışırken bir arkadaşım ne yapıyorsun artist bekleşisi diye sordu ve hoşuma gitti, komik geldi çünkü. İşim bu, artık artist bekleşisi yapıyorum dedim.

Türkiye'de profesyonel anlamda cast direktörlüğü nasıl başladı?



Birçok cast direktörü var ama Harika Uygur'la demeyi borç hissediyorum. Öncesinde Renda Güner, Tümay Özokur gibi isimler de var tabii ama mesleğin ne olduğunu, ne iş yaptığını ve yapması gerektiğini Harika Uygur'la öğrendik. Şu an profesyonelleşmeye doğru gidiyor çünkü Harika ve Renda Hanım'ın açtığı yolda biz gençler de yapımcıları yaptığımızın yaratıcı bir iş olduğuna ikna etmeye başladık. Özellikle bağımsız sinemada yönetmenler cast direktörlerine güvenmeye başladılar.

**Siz nasıl tanımlıyorsunuz yaptığınız işi?**

Cast direktörlüğü oyuncuyu tanımakla ilgili. Birini gördüğümde evet bu oyuncu olur ya da olmaz bilgisi hızlı geliyor. Tama-

men hislerimle yola çıkarım. Yaptığımız iş seçim yapmak. Rol için uygun beş yüz kişi varsa yönetmene hayır o beş yüz kişiye bakmana gerek yok, en iyisi bu üç kişi, onların arasında seçim yapman gerekiyor, diyoruz. İşin mantığı bu. Öbür türlü beş yüz kişiyi yönetmenin izleyip aralarından seçim yapmasını sağlarsanız, sadece cast organizasyonu yapan kişi olursunuz. O üç kişi arasında ise tabii ki inisiyatifli yönetmene bırakıyoruz.

**Cast direktörünün filmdeki etkisi seyirciye nasıl ulaşır?**

Takım oluşturmak gibi. Sık sık duyarız; film kötüydü ama başrolü iyiydi, film kötüydü ama oyuncular iyiydi diye. Dolayısıyla cast direktörünün etkisini filmde iyi bir takım oluşturulduğunda görürsünüz. Senaryosu kötü ya da film kötü çekilmiş olabilir ama iyi bir takım oluşturulması o filmin iyi olmasını sağlıyor. İyi cast filmi güzelleştirir.

**Amatör oyuncular neye göre seçiyorsunuz? Seçtiğiniz kişiler filmlerde yer almaya nasıl ikna oluyorlar?**

Son dönemde herkes oyuncu olmak istiyor. O yüzden insanları filmde oynamaya ikna etmek zor olmuyor çünkü herkesin görünür olma arzusu tavan yapmış. Çocukları seçmek, oynatmak zor olabiliyor. Çocuğun doğaçlama becerisine bakıyoruz. Diğer amatör oyuncular için de geçerli bu. Amatörlerde hissi bir şey geliyor, hissederek oynuyorlar. Yönetmenin yönetmenlik becerisi de giriyor devreye. Türkiye'de bugün oyunculuk eğitimi almamış birçok yetenekli, iyi oyuncu var. Profesyonel oyuncular meseleye hâkim olduklarından daha kolay oluyor. Amatör oyuncunun ise özellikle bağımsız sinemada başka bir gerçeklik duygusu var. O da bağımsız sinemacılar olarak bize iyi geliyor.

**Türkiye'deki yönetmen ve yapımcılar cast direktörünün filme etkisi hakkında ne düşünüyorlar?**

Son birkaç yıldır cast direktörünün etkisinin farkındalar. *Abluka*'da (2015) Müfit

## **EZGİ BALTAŞ KİMDİR?**

1983 yılında Batman'da dünyaya gelen Ezgi Baltaş üniversite eğitimini İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon Sinema bölümünde tamamladı. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji bölümünde çift anadal yaptı. 2010 yılında kurduğu Artiz Bekçisi isimli şirketin çatısı altında sinema ve reklam filmlerinde cast direktörlüğü yapıyor.



Kayacan ve Berkay Ateş oynadı. Berkay yıllardır tiyatro yapan iyi bir oyuncu. Müfit ağabey ise Youtube'da videosu bilmem kaç milyon tık almış ama o video dışında tanınmıyor, oyuncu olduğu bilinmiyordu. *Abluka*'da oynayınca herkes onları konuştu. Oyuncuların performansları yönetmenlerde de yapımcılarda da cast direktörünün filme katkı sağladığı düşüncesini doğruluyor. Öyle oyuncu buluyor ki film artı değer kazanıyor.

Farkına varmaya başladılar ama bu sinemada geçerli. Dizilerde henüz bu kadar farkında değiller cast direktörlüğünün tam olarak nerede durması, nasıl olması gerektiğinin. Dizilerde cast organizasyonu yapan kişi oluyorsunuz. Rol için uygun bütün oyuncuları çekip işi yapma bırakma zorunluluğu var. Bunu kırmaya çalışan cast direktörleri var. Mine Güler dizi ve sinema filmlerinde zorlayan bir cast direktörü ve iyi castlar yapıyor. Rabia Sultan Düzenli de aynı şekilde çalışıyor fakat dizilerin ekonomik boyutu farklı olduğu için fazla müdahale edemiyorlar. Bütçe, isim, rating gibi faktörler var. Filmde bu faktörleri azaltabiliyoruz çünkü "bağımsız ya da sanat sineması" dediğimiz yerde işin parasından ziyade gerçekliğiyle ilgilendiğimiz için filme katkı sunabilecek doğru oyuncuyu önerme konusunda daha özgürüz.

#### **Çalışacağınız projeyi seçerken neleri önemsiyorsunuz?**

Senaryonun nasıl yazıldığını önemsiyorum. Kimin çekeceği de önemli. İlk filmlerde daha dikkatli davranıyorum çünkü ilk filmi çeken yönetmenler heyecanla bazı şeyleri göremeyebiliyorlar. Yönetmenle anlaşıp anlaşamayacağıma bakıyorum. İdeolojik kriterleri de devreye sokunca bayağı eleniyor. Politik olarak doğru filmler -politik olarak kastım ırkçılıktan tutun feminizme kadar bütün politikanın içinde doğruyu sunabilecek filmler- seçmeye çalışıyorum. İnsan bu filmi neden çekmek ister dediğim, erkek söyleminin baskın olduğu, kadınları, Kürtleri, İslamcılara aşılayan filmler geliyor. Hâlbuki birçok etnik ve dini grubun var olduğu ortak bir coğrafyada yaşıyoruz. Kürtlere laf edilmesini, erkeğin baskın olmasını istemiyorum, İslamcılara başka bir yerden bakılmasından hoşlanmıyorum.

### Projeyi kabul ettikten sonra nasıl bir çalışma yöntemi izliyorsunuz?

Yönetmenin isteğine bağlı olarak değişiyor. Fotoğrafla öneri yapıp oyuncuyu yönetmenle buluşturmayı önemsiyorum. En doğru sonucu böyle alıyoruz. Oyuncuların videolarını izlemek isteyen yönetmenler oluyor. Fikir edinebilmek adına haklılar ama Türkiye’de her oyuncunun bir videosu yok. O yüzden muhakkak oyuncuyla yönetmeni bir araya getirip filmde bir sahneyle audition’lar yapıyoruz. Audition’ları tartışıp, karar veriyoruz.

### Zeki Demirkubuz, Kutluğ Ataman, Emin Alper gibi yönetmenlerle çalıştınız. Nasıl bir çalışma yürüttünüz?

Zeki ağabeyle isim üzerinden konuştuğumuz, biraz daha organizasyon yaptığım bir ilişkim vardı. *Yeraltı* (2012) filmi için Ankara’da oyunculara ihtiyacımız vardı ve ben Ankara’daki tiyatrolarla görüşüp oyuncu organizasyonunu yaptım. Kutluğ ile ise *Kuzu* (2014) filmi için özellikle çocuklar kısmında, Erzincan’da bir aya yakın çalıştık. İlanlar verip üç yüz küsur çocuk gördüm, aralarından on kişi seçtim ve Kutluğ’a izlettim. Üç erkek üç kız olmak üzere önerilerim vardı. Kutluğ da onları beğendi. *Kuzu*’da oynattığımız Sıla’yla ilgili güzel şeyler duydum ve bana iyi geldi. Sıla sessiz sakin, içine kapalı bir çocukken canı sıkıldığında bir laf etti ve ben Sıla’yı o üç saniyede keşfettim. Sıla oyunculuk yapmamıştı daha önce. Filmde yer yer çaçaronlaşabilen, neredeyse femme fatale bir çocuk arıyorduk. Çocuğun bu tepkileri verebilmesi için kendi içinde de bulabilmesi gerekiyor. Onu bulamasaydık kötü oyun çıkabilirdi. Sıla’da o üç saniyede içten içe öfkeli ve yer yer işveli bir tarafı olduğunu görünce bu karakteri oynayabilir dedim. Diğer oyuncular da önerilerim üzerinden konuştuk.

### Mesleğin geleceği hakkında ne düşünüyorsunuz?

Türkiye’de cast direktörü büyük paralar kazanmıyor. Böyle olunca cast direktörü kendine hep yeni bir alan açmaya çalışıyor ve o alanlar da ya menajerlik ya iletişim danışmanlığı oluyor.



Menajerlik yapması etik değil çünkü objektifliğini kaybediyor. Birkaç meslektaşımın şunu konuşuyor; Türkiye’de oyun izleyen o kadar az cast direktörü var ki. Vakti olmadığı için izleyemiyor, çünkü iş alanı geniş. Hangi arada gidip oyun izleyecek de oyuncu tanıyacak? Dolayısıyla mesleğin geleceğini tehlikeye atan bir noktadayız. Cast direktörlüğünün anlaşılması, cast direktörlerinin para kazanabilmesi, menajerlik yapmak zorunda hissetmemesi gerekiyor ki profesyonel bir cast direktörlüğünden bahsedelim.

### Bu ara hangi projeler üzerinde çalışıyorsunuz?

En son Pelin Esmer’in *İşe Yarar Bir Şey* filmi yaptık. Şu an Mahmut Fazıl Coşkun’un yeni filminin castını yapıyorum bitirmek üzereyim. Emin Alper her şey yolunda giderse yeni filmine başlayacak, Eylül-Ekim gibi onun castına başlayacağım. Başka birkaç proje var ama bakanlık desteklerine bağlı her şey. Birkaç ay içinde sevdiğim iki yönetmenin projesine başlama ihtimalim yüksek. ■



# Moore'un Bitmeyen Arayışı

NAZ EMEL BERBER

**Ünlü belgeselci Michael Moore, filmlerini, işlediği konu ne olursa olsun muhalif tavrını ifade etmek için bir araç olarak kullanıyor. Son filmi *Şimdi Nereyi İşgal Edelim?* de bu duruşun bir uzantısı.**

Hazırladığı belgesellerde ülkesine getirdiği sert eleştirilerle tanınan Amerikalı film yapımcısı ve yönetmeni Michael Moore, son çalışması *Şimdi Nereyi İşgal Edelim?* (*Where to Invade Next*, 2015) ile sisteme yönelik tenkitlerine devam ediyor. Avrupa ağırlıklı olmak üzere, dünyanın birçok ülkesinde farklı alanlardaki uygulamaları inceleyen yönetmen, bulduğu verilerden hareketle yeni bir yönetim modeli oluşturma gayreti içerisine giriyor.

Türkiye seyircisi olarak Michael Moore'u 2002 yılında vizyona giren *Benim Cici Silahım* (*Bowling for Columbine*) filmiyle tanıştık. Filmde, şiddet ve bireysel silahlanma konularını ele alan yönetmen, "Amerikan Rüyası" kavramını yerle bir etme yolunda ciddi bir adım atmıştı. Ardından 2004 yılında, daha stratejistler bile 11 Eylül saldırılarının neresinden tutacağını bilmezken çektiği *Fahrenheit 9/11* ile gelmiş geçmiş en büyük terör eylemlerinden birine, ABD-El Kaide ilişkisini irdeleyerek pek çok kimsenin kurcalamaya cesaret edemeyeceği türden cesur bir yorum getirmiş, konuya ilişkin önemli belgeleri ortaya koymuştu. Moore, ilerleyen dönemlerde yaptığı filmlerinde ise ABD sağlık sistemi, kapitalizm, küreselleşme gibi konularda ülkesini eleştirmede cömert bir tutum sergiledi.





Yönetmenin filmografisini ele aldığımızda, filmleri gerek konu gerekse üslup bakımından birbirini tamamlar özellikler barındırıyor. Moore, filmlerini, işlediği konu ne olursa olsun muhalif tavrını ifade etmek için bir araç olarak kullanıyor. Bu anlamda, son filmi *Şimdi Nereyi İşgal Edelim?* de bu duruşun bir uzantısı. Yönetmen son filmde konuya, yine ABD'nin savaş politikalarıyla ilgili bir perspektif çizerek başlıyor.

Açıkçası, yaptığı girişe binaen, seyirci olarak kendimi bir kez daha *Benim Cici Silahım* ya da *Fahrenheit 9/11*'in tekrarına hazırladığımı söyleyebilirim. Ancak Moore'un farklı ülkelere ziyaretlerinin başladığı kısımdan itibaren bu kez daha genel konular üzerinden gideceğini anlayabiliyorsunuz. Bu konu çeşitliliğinin içerisinde neler yok ki... Eğitim sistemi, beslenme alışkanlıkları, yargı ve ceza sistemi, işçilerin sosyal hakları ve çalış-

ma koşulları, kadın hakları vs. Yani bu çalışmasında *Hasta (Sicko, 2007)* filminde yakaladığı konu bütünlüğünün tam tersi bir durum söz konusu.

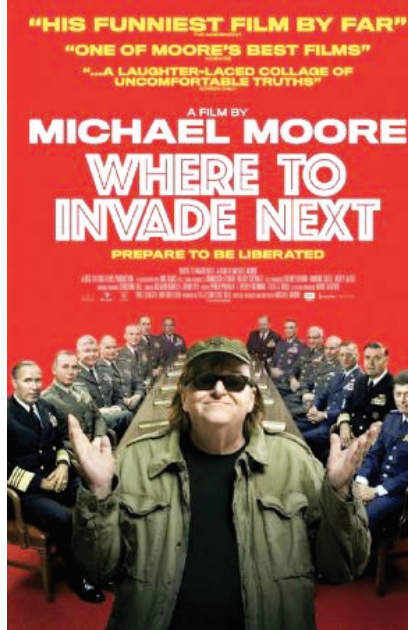
Gittiği her ülke, yönetmen için yeni bir malzeme demek. Başka bir deyişle, filmde ele alınan konular birbirinden oldukça kopuk ve anlatım bir tür kolaj çalışması etkisi bırakıyor. Sanki Moore'un kafasında birden fazla konu varmış da, her biriyle ilgili anlatmak istediklerini bir araya getirmiş diye düşündürüyor. Bu anlamda, her konunun sonunda Moore'un gittiği yere bayrak dikmesi, birbirinden bağımsız konularda bütünlüğü sağlama adına düşünülmüş dramatik bir unsur

**Gittiği her ülke, yönetmen için yeni bir malzeme demek. Başka bir deyişle, filmde ele alınan konular birbirinden oldukça kopuk ve anlatım bir tür kolaj etkisi bırakıyor.**



izlenimi uyandırıyor. Aynı şekilde filmin giriş kısmındaki anlatımda genel bir çerçeve oluşturma gayreti de dikkat çekiyor. Yani filme başlarken, devamında neyle karşılaşacağımıza tam olarak hazır değilsiniz. Sonrasında, seçilen konuların akıcı, karakterlerin ise temaya uygun olduğu söylenebilir. Moore röportajlara yaptığı küçük müdahaleler yardımıyla hem anlatımı canlandırıyor hem de vermek istediği mesajı araya ustalıkla yedirebiliyor. Üslubundaki mizahi yanı, tüm filmlerinde olduğu gibi, bu çalışmasında da vazgeçilmez unsurlar arasında yer alıyor.

Seyrettiğim her filmimde, Moore'un muhalif tutumunun vatanseverliğinin bir göstergesi olduğunu düşünürüm. Ancak o, vatanına olan bağlılığına karşın ülkesini yerden yere vurma konu-



sunda kendini asla tutmuyor. Şüphe yok ki bu tutumu, ülkesini daha güzel

**Şimdi Nereyi İşgal Edelim? ile sisteme yönelik tenkitlerine devam eden Michael Moore, dünyadaki farklı uygulamaları inceleyerek yeni bir yönetim modeli oluşturmaya çalışıyor.**

bir yere dönüştürme gayretinin bir parçası. Son filminde ise Moore'un tutumu biraz değişmiş. Bu kez gittiği ülkelerdeki beğendiği uygulamaların aslında ABD menşeli olduğuna film boyunca atıflar yapıp durmuş. Adeta biraz da milliyetçileşmiş bir Moore var karşımızda. Filmin sonunda ise, muhtemelen araya sıkıştırdığı mesajı seyircinin kaçırma ihtimaline binaen daha önce değindiği hususlarla ilgili genel bir tekrar yapıyor. Bu da anlatımının didaktik bir üsluba kaymasına neden oluyor.

Yönetmen filmde ele aldığı "başarılı" uygulamaları değerlendirirken konuya "insan hakları, özgürlük, eşitlik, mutluluk" gibi kriterler üzerinden yaklaşmış. Sunduğu istatistik verilerle, örnek gösterdiği uygulamaların başarısını ispatladığını düşünüyor. Kendi içerisinde haklı bulabileceğimiz bu mantığa tamamıyla "Batılı Adam" bakış açısıyla yaklaştığını unutmamak gerekiyor. O açıdan burada seyircinin yeni bir özgürlük alanına ihtiyacı olduğu kanaatindeyim. Örneğin, filmde anlatılan cezalandırma sistemi, uyuşturucunun serbest bırakılması gibi hususların sorgulanmaya açık yanını gözden kaçırmamak gerekiyor.

Michael Moore, sinemanın en az ilgi gören kollarından biri olan belgeselcilikle adını, tüm dünyaya duyurmakla kalmayıp bu alanda "tüm zamanların en büyük gişe başarısı yakalayan belgeseli", "en çok tartışılan belgeseli", "en uzun süre ayakta alkışlanan belgeseli" gibi unvanları da elinde bulunduruyor. Yönetmen; mizahla harmanlanmış hicivli üslubu, hızlı ve akıcı kurgu tekniği, bulduğu gerçek karakterleri olayın bir parçası haline getirmesi sayesinde kurmacaya benzer bir üslup yakalayarak iki saatlik bir filmde bile seyirciyi ekran karşısına kilitlemeyi başarıyor. ■

Aylık Kitap ve Kültür Dergisi  
Arka Kapak'ın 12. Sayısı Tüm Bayilerde

# ARKA KAPAK

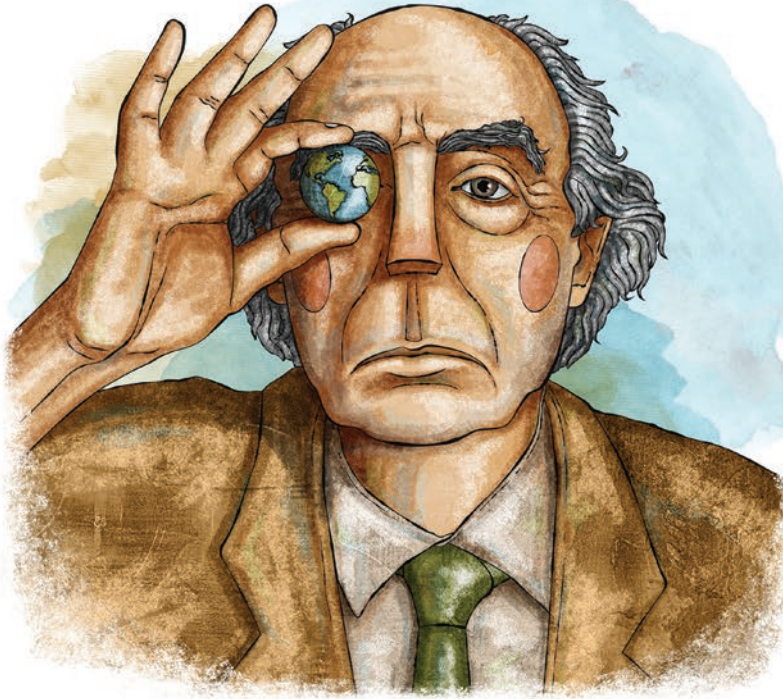
kitap ve kültür dergisi  
arkakapak.com

Yıl:1 Sayı:12 Eylül 2016 / 9,00 ₺

S.21  
**Dosya**  
Jose Saramago

S.30  
**Röportaj**  
Tarkan Tufan

☺ Körlükten daha dehşet verici şey,  
görebilen tek insan olmaktır.



S.6  
Haydar Ergülen

S.8  
Enis Batur

S.10  
Kemal Varol

S.12  
A.Ali Ural

S.14  
Feridun Andaç





# Nazi Melodramları

NESİBE SENA ARSLAN

**Propaganda bakanı Goebbels, açıktan antisemitizm propagandasının çığlığı ve kabalığı yerine filmleri ilginç ve çekici kılacak her şeyi önceler, zira propaganda zekice ele alınması gereken, incelikli bir mevzudur.**

Sinema tarihinin belki de en tartışmalı dönemi Nasyonal Sosyalist Alman sinemasıdır. “Nasyonal Sosyalist sinema” çünkü daha pejoratif bir tabir olan “Nazi filmleri” 1933-1945 arası üretilen

bin yüze yakın filmin tamamını ifade etmek için çok da doğru olmaz. Zira bu filmlerin yalnızca yüzde on beşinin açıktan Nazizm propagandası yapması söz konusu. Führer’i selamlayan su-

baylar, mobilize olmuş Alman halkı ve gerilim müziği eşliğinde olur olmaz her yerde beliren Svastika’lar üzerinden bir kara propaganda için kırkların Amerikan filmlerine bakmak gerek. Buna karşılık, Nasyonal Sosyalist filmlerde çok daha zengin bir çeşitlilik, başarılı teknik ve kurnaz/ince bir propagandanın olduğunu söyleyebiliriz.

## Rüya Fabrikası

Nazi iktidarı döneminde üretilen önemli filmlerden biri *Süss the Jew* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1941). Nüfusu yetmiş milyon Almanya’da yirmi milyonluk izleyicisiyle *Jud Süß*, tüm zamanların en antisemitik filmi olma özelliğini taşıyor. Film, Württemberg düküne finansal olarak arka çıkan Yahudi Joseph Süß Oppenheimer’in zaman içinde güçlü bir aktör olması, iktidarın her geçen gün yozlaşması ve sonuç olarak Oppenheimer’in cezalandırılmasını konu alır. Film, Almanlar ve Yahudilerin birbirinden mutlak surette ayrılması gerektiği fikrini yerleştirmeyi amaçlar.

Dönemin dikkat çeken bir diğer yapıımı, *Süss the Jew* gibi politik meseleleri filmin merkezine taşımayan müzikal *The Great Love* (*Die Grosse Liebe*, Rolf Hansen, 1942). Aynı zamanda dönemin ticari başarısı en yüksek filmi olan *The Great Love*, Nazi propagandasının (*Süss the Jew*’e kıyasla) farklı bir formunu görmemiz açısından önemli. Film, klişe bir aşk hikâyesini konu alıyor: savaş pilotu Paul ve kabare şarkıcısı Hanna birbirine ilk görüşte aşık olur. Paul cepheye gider, Hanna onu bekler ve aşıklar kavuşana kadar melodramların alametifarikası bir dizi yanlış anlaşılma yaşanır.

Propaganda makinesi yerine bir “rüya fabrikası” olarak da değerlendirilen Nazi filmleri, *The Great Love*’da en



iyi şekilde görülebileceği gibi Alman halkına gerçeklikten kaçış vadeder. Bu, Yeşilçam melodramlarından bildiğimiz bir vaat. Film aynı zamanda toplumsal kod ve davranışların yerleştirilmesini amaçlar. Her şeyi geride bırakıp cepheye giden pilot ve onu ne olursa olsun metanetle bekleyen kadın, Alman halkına savaş döneminde cesaret veren ve nasıl davranması gerektiğini öğreten figürler olur.

Heitere, yani “neşeli” filmler olarak nitelendirilen *The Great Love* gibi melodramlar, Nazi iktidarı boyunca çekilen bin yüz filmin çoğunluğunu oluşturur. Çünkü Hitler’in aksine dönemin propaganda bakanı Goebbels, açıktan antisemitizm propagandasının çığılığı ve kabalığı yerine filmleri ilginç ve çekici kılacak her şeyi önceler -bir bakıma Hollywood’da olduğu gibi. Burada fark edilmesi gereken ve Goebbels’in de fark ettiği, propagandanın zekice ele alınması gereken, çok incelikli bir mevzu olduğu.

### Sinemada Etik ve Estetik

Almanların “şanlı” geçmişi ve Aryan ırkının yüceltilmesine karşılık hikâye ve karakterler üzerinden sinemanın sunduğu gücü sonuna kadar kullanarak yürütülen Yahudi ve İngiliz karşıtı propaganda, Nazi filmlerini bugün için dahi tartışmalı yapar. Zira film teorisyenleri, bu filmleri değerlendirirken etik mi yoksa estetik kaygılarla mı hareket etmeleri gerektiği noktasında tıkanmakta. Bir filmi ne kadar estetik ve ne kadar etik kaygılarla değerlendirmek doğru olur? (Fakat şurası kesin, sine-

ma sadece etiğin ya da sadece estetiğin alanı değil.) Bu soruyu cevaplamak zor, fakat bu soru cevaplanmaksızın propagandacı filmleri hakkında konuşmak da mümkün değil. Yaygınlığı ve etki alanının geniş olması itibarıyla sinemanın belki de bütün sanatlardan daha politik bir sanat olduğu gerçeği burada tokat gibi yüzümüze çarpıyor.

Ve şunu belirtmek lazım: Bir filmin propaganda yapması tek başına, kimin haklı kimin haksız olduğunu belirleyebilen bir ölçüt değil. Aynı şekilde, bir kapital olarak “hakkılık/doğruluk”, savaşın kazananlarına bahşedilen bir ödül de değil. Bu açıdan düşüldüğümüzde Amerikan sinemasının her döneminde karşımıza çıkabilecek örnekleriyle “ideolojik” bir amaç taşıdığı ayan beyan bir gerçek. ■



# Kayıplar Labirenti

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

**Hasan Ali Toptaş'ın romanından uyarlanan, Ümit Ünal'ın yönettiği *Gölgesizler* filmi girdikleri labirentte kaybolan kahramanların öykülerini anlatır.**

Girit Labirenti, kayboluşu simgeleyen en eski labirentlerden biri. Mitolojik hikâyede Daidalos, içinden çıkmanın neredeyse imkânsız olduğu bir labirent inşa eder. Etrafa korku saçan yarı boğa yarı insan Minotauros bu labirentte hapsedilir. Canavarı öldürmek isteyen Theseus, Minotauros'u öldürür ve ancak yanında getirdiği ip yumağı sayesinde labirentten çıkabilir. Karmaşık koridorlarda ilerledikçe ipi açar ve dönüş yolunu bulabilir. Girit miti, kaybolduğu labirentten çıkmaya çalışan insanın giriştiği mücadeleyi anlatır.

“Bir labirentin içine girmek, ölme riskini almak, bir sınavdan geçmek, inişiye olmak”<sup>1</sup> anlamlarına gelir ve “Tüm bunlar, içeride rastgele dolaşan kahramanın hikâyesine dönüşür.”<sup>2</sup> Hasan Ali Toptaş'ın romanından uyarlanan, Ümit Ünal'ın yönettiği 2008 yapımı *Gölgesizler* filmi de girdikleri labirentte kaybolan kahramanların öykülerini anlatır. *Gölgesizler*'in bütün kahramanları teker teker kaybolur: Cıngıl Nuri, Güvercin, Aynalı Fatma, çırak ve diğerleri. Kaybolanların in mi cin mi peri mi olduğu belli değildir. Güvercin hem köyün en güzel kızı hem de bir kuştur. Aynalı Fatma hem fahişedir hem evliya gibi anlatılır. Cıngıl Nuri hem derviş gibidir hem berduş gibi... Bununla birlikte tüm bu anlatılanların rüya mı gerçek mi olduğu da belli değildir.

1 Jacques Attali, *Labirentin Tarihi*, çev: Selçuk Kumbasar, Okuyan Us Yay, 2004. s. 51.

2 J. Attali. Age. s. 51.



Filmin masalsı muğlaklığı gerçekçi zeminiyle çakışır. İlk sahnede Cıngıl Nuri “dışarınsı iskelet dolu!” der. Bu ses, kentin ya da köyün barındırdığı cinayetleri, haksızlıkları, günahları, suçları haber verir. Çünkü ister kent ister köy ol-

sun bütün evren, sonsuza açılan döngüsel bir labirent içinde kaos üretir. Güvercinin hamile kalması gibi Ramazan’ın ölümü de bu kaosu parçalar. H. E. Leward’a göre labirent sözcüğü “düzenin kaybolmuşluğu, çok boyutluluk ve bilinmeyen faktörlerden oluşan irrasyonel bir evren fikrini”<sup>3</sup> taşır. *Gölgesizler*’in labirenti de bozuk bir düzende uykuyla uyanıklık arasında kaybolan insanların hayatını gösterir. Bu labirent, filmin merkezindeki paralel iki evrenin giderek açılmasıyla katmanlaşır.

Platon’un mağara metaforu misali köyde yaşayanların yansımaları kentteki berber dükkânına vurur. Bu dükkân; güvercini, zindan karası tespihi, Asker Hamdi’si, berberi, çırağı ve müşterileriyle köyün bir yansıması/benzeridir. Louis A. Blanqui, Newton kozmolojisine dayanarak, “Benzer ve birbirin-

3 Akt. Deniz Yatağan, *Jorge Luis Borges’in Yazınında Evren Kurgusu*, yüksek lisans tezi. Ekim 2007. s. 19.

**Paralel iki evrenin açılmasıyla katmanlaşan *Gölgesizler*’in labirenti, bozuk bir düzende uykuyla uyanıklık arasında kaybolan insanların hayatını gösterir.**

den farklı dünyaların kaçınılmaz olarak tekrar edişinin zorunluluğu”ndan<sup>4</sup> bahseder. *Gölgesizler*’in iki paralel uzamı da birbirini tekrar eder ama ne köyün ne kentin sakinleri bunun farkındadır. Onlar sadece bazı anları kesik kesik hatırlar ya da sayıklarlar. Filmin kahramanları labirentin içinde aynı koridorları tekrar ede ede dolaşır durur.

4 Akt. Mehmet İlgürel, *Jorge Luis Borges’in Öykülerinde Zaman ve Uzam*, doktora tezi. 2013. s. 59.

## Bölünmüş benlikleri gösteren *Gölgesizler*'in aynalı koridorları, kahramanlarını günahlarıyla karşı karşıya getirir.

Koridorların sonsuz tekrarı gibi *Gölgesizler*'in dili de tekrar eder. Muhtar aynı kelimeleri bir sayıklama halinde yineler: “Nuri dönünce, dönünce... Hem dönünce...” Muhtar kendisi fark etmese de bu karmaşık labirentin en muğlak yerindedir. Film boyunca bilinçaltının karanlık koridorlarında dolaşır; arzu, haz, iktidar olma/olamama duvarlarına çarpar, kendisiyle yüzleşir ve sonunda öleceği labirentin içinde kaybolur. Muhtar, labirentte canavar yerine öteki ile karşılaşır. “Ötekini” seyrettikçe irkilir. Yönetmen, kameranın üstten bakan gözüyle muhtarın ve ötekinin bir ileri bir geri gidip geldiği koridoru adım adım çizer. Muhtar ne Girit labirenti içinde yaşayan canavarı/ötekini yenebilir ne de çıkış yolunu bulabilir.

### Aynanın İçindeki Sır

Borges “Bir labirent inşa etmek için karşılıklı iki ayna yeterlidir,” diyordu.<sup>5</sup> *Gölgesizler*'in yönetmeni de ayna oyunları ile filmin içinde labirentler oluşturur ve bölünmüş benlikleri beyaz perdeye aktarır. Berber dükkânında çift taraflı aynalara yansıyan yüzler, insanların tekrar tekrar nasıl çoğaldığını gösterir. Berber ve çirağının aynaya vuran yüzleri birbirlerinin yerine geçer. Yazar, penceresindeki camdan bakarken berberdeki müşteriye dönüşür. Berberde-



ki müşteri/yazar da daldığı hikâyenin içinde Kör Dede'ye dönüşür. Muhtar karanlık pencerede Cennetin Oğlu'nun yüzünü görür ve Cennetin Oğlu gibi hiç kimselerden olmak ister. *Gölgesizler*'de bütün karakterler iç içe geçer. Aynalar görüntüleri çoğaltarak kişiliklerdeki bölünmeyi açığa çıkarır.

*Gölgesizler*'in aynalı koridorları, filmin kahramanlarını günahlarıyla karşı karşıya getirir. Cıngıl Nuri'nin kızı, köyün imamıyla işlediği günahın sonucunda kayıplara karışır. Bekçi, gerçek babası olduğunu kimseye söyleyemedi-

ği Ramazan'ın ölümünden sonra bir anlamda kaybolur. Asker Hamdi ve Aynalı Fatma birlikte olduktan sonra sır olur, Hamdi'nin dokuz karısından olma bir avlu dolusu çocuğu da. Günahla sevabın birbirine karıştığı köyde Güvercin'in hesabı ayıdan, Ramazan'ınki ise attan sorulur. Muhtar, Güvercin'i kaçırdığı için değil “devleti haddinden fazla saydığı için” ölür. Köylü bazı gerçeklere kulaklarını tıkadıkça aynalar sırları açığa çıkarır.

Cennetin oğlu, berberdeki adamın yüzüne aynayı tutar ve “Var mısın şimdi sen?” diye sorar. Ayna vasıtasıyla insan

5 Akt. M. İlgürel. Age. s. 97.





## **Gölgesizler'in grotesk kahramanları kayboldukları labirentte ruhsuz bedenler gibi dolaşırlar ve birer "hiç kimse" olurlar.**

*Gölgesizler* labirentleri, aynaları, paralel evrenleri ile çok katmanlı bir hikâyedir. Ve bu hikâye yönetmenin elinde siyah ve beyazın karışımı griye bürünür. Yönetmen renklerle oynayarak filme zaman zaman masalsi zaman zaman da gerçekçi bir hava katar. Kentteki berber dükkânında gece olduğunda karanlık gölgeler kameranaya yansır. Yönetmen, köy sahnelerinde kullandığı pastel ve silik fon ile köyü daha çok düş mekânı gibi gösterir. Ayrıca kahramanların aklından geçenlerin izini sürerken hareketli kamera kullanır. Tek tek yaklaştığı görüntülere darbuka sesleri ekler. Böylece kahramanın korkusunu, terdirginliğini daha fazla hissettirir.

Nitekim *Gölgesizler* labirentvari bir döngüyle başladığı noktaya geri döner ve bu sonsuz devinim sürüp gider. Bütün bu zihinsel geçişleri, korkuya rağmen hazzı, iktidarsızlığa rağmen iktidarı, ötekine rağmen ben olmayı ve gerçeğe rağmen masalı yönetmen ancak labirent metaforuyla anlatabilirdi. Labirent, *Gölgesizler*'in kendilerinden kaçan, içlerindeki canavardan ürken, ölüp ölüp tekrar dirilen ve aynı sarmalın içinde dönen kahramanlarını karşılayabilecek kavram; üstelik hem mitik hem de modern. ■



kendi kendiyile hesaplaşır, tıpkı Cıngıl Nuri gibi. Nuri, kaybolduğu labirentin içinde ayna yüklü kuşlarla karşılaşır ve bir anlamda kendisini bulur. Aynalı Fatma da ayna yüklü bir kuştur ki o da kendisini arar. *Gölgesizler*'in kahramanları paralel evrenler arasında Simurg'a ulaşmaya çalışır. Nuri bu Simurg yolculuğunda "erimiş naylon yığınlarının arasında" dolaşır. Onun yolculuğu kentin tehlikeli atıklarının içinde devam eder. Muhtarın bedeni nasıl köyü çürütürse kenti de bu atıklar çürütür.

Köyde muhtar ve işlemeyen devlet sistemi, kentte modernizmin atıkları mekânsal çürümeye sebep olur. Bu çürümeye ise yok oluş anlamını taşır. Devletin dosyalarında yeri pire gözü kadar olan insan kendi varlığını tanımlamaz. Bunu en net muhtar dile getirir: "Bu köyde kaç nüfus varsa o kadar hiç kimse var!" *Gölgesizler*'in grotesk kahramanları kayboldukları labirentte ruhsuz bedenler gibi dolaşır ve birer "hiç kimse" olurlar. Bu hiç kimseye dönüşme yolculuğu yeniden dirilme sonra yeniden yok olma şeklinde tekrarlanır durur.



# TEK YÖN

İSMAİL ÖNDER

Tek plan çekilmiş filmler hem bir film bahsine girer hem de çerçeve kullanımıyla hikâyesini yeni bir şekilde anlatma derdindedir. Bu anlatım yolu doğal olarak mekân kullanımını da biçimlendirir. Tek plan, uzun koridorlar veya caddelerde çekilen filmler için kullanışlıdır. Bu filmler seyircinin bakışının yerini alarak bakışı filmin mekânında gezdirir. Tek plan filmlerden ikisi *Rus Hazine Sandığı* (Russkiy Kovcheg, Aleksandr Sokurov, 2002) ve *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015)'dir.



*Rus Hazine Sandığı*, seyirciyle çağdaş bir kişinin Hermitage Müzesi'ne 1800'lere dönmesiyle başlayıp burada kibirli eski bir Fransız diplomata rehberlik etmesiyle devam eder. Rus rehber ve Fransız diplomat arasındaki diyalogların ana eksenini Fransızların nazarında Ruslar ve Avrupa fikri oluşturur. Rus rehberin kendi milletine ve imparatorlara duyduğu sevgi Fransız tarafından küçümsenir. Avrupa fikrini savunan diplomat bunu temsil ettiğini düşündüğü birçok milletten hanedan mensubunun katıldığı bir baloda rehberini terk eder. Kamera Rus rehberin bakış açısını alarak müzede süzülür. Resimler, antikalar arasında gezen

bu bakış, çağlar boyunca değişen müzenin birçok haline tanık olmamızı sağlar.

*Victoria* Berlin'de bir kafede çalışan İspanyol Victoria'nın bir gece kulübünde tanıştığı Berlinlilerle "gerçek Berlin'i" tanımalarını anlatır. Bu Berlinli gençlerden Boxer lakaplı olan, hapisanede kendisini koruyan kişi için banka soyacaktır, ama bir kişi eksiktir. Victoria da onlara katılır. Gece kulübüne girmeye, hatta bira almaya bile paraları olmayan gençlerin çabalarının boşa çıkması, Victoria'nın ise piyano çalma yeteneği varken garsonluk yaparak hayatını heba etmesi vurgulanır. İstedikleri şekilde yaşamak için kriminalize olan Berlinlilerin, orta sınıfın evlerini ve lüks otel yataklarını kana bulaması anlatılır.

Kamera bu sefer bu grubun görünmeyen beşinci üyesi gibi Victoria'yı takip eder ve Berlin sokaklarında, apartmanlarında ve çatılarında gezer. Kameranın Victoria'yı terk ettiği an filmin finalidir ve film, Victoria'nın geleceği hakkında bir belirsizlikle sonlanır.

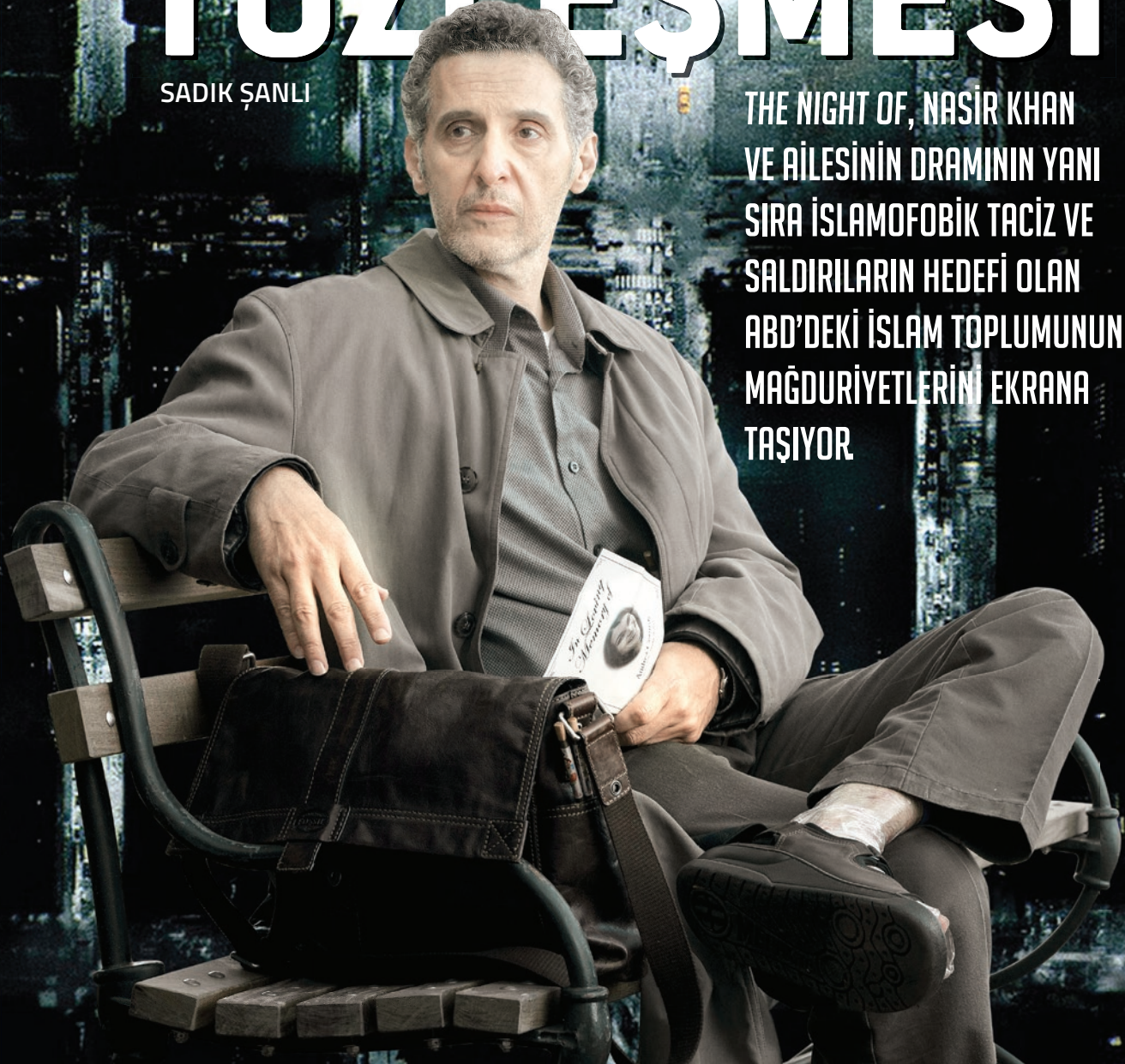
Hem *Rus Hazine Sandığı*'nda hem de *Victoria*'da kamera yabancı oldukları dünyaya girenlerin burayı tanıma çabalarına eşlik eder. Kamera bu yabancıların dışarıllığını taşıırken onun tanıma gayretini, bakışını taklit eder. Hermitage Müzesi'nin çağına yabancı olan bakışı ile Berlin'e yabancı olan bakış, meraklı bir bakış halinde mekânı tanımaya, tüm görüntüleri soğurmaya çalışır.

Spike Lee ile yapılan bir söyleşide *Victoria* sorulduğunda "Kaç tane sinematograf çalıştı? Kimse bu kadar uzun kamerayı tutamaz." diye cevap vermiş. İki filmin de bu konudaki bahsi kazandığı ve bu zor işin altından kalktığı kesin. Bu nedenle olsa gerek *Victoria*'da jenerik başladığında ilk önce sinematografın, Sturla Brandth Grovlen'in ismi yazar. *Rus Hazine Sandığı*'nın sinematografi ise Tilman Büttner'dir. ■

# BİR İSLAMOFOBİ YÜZLEŞMESİ

SADIK ŞANLI

THE NIGHT OF, NASİR KHAN  
VE AİLESİNİN DRAMININ YANI  
SIRA İSLAMOFOBİK TACİZ VE  
SALDIRILARIN HEDEFİ OLAN  
ABD'DEKİ İSLAM TOPLUMUNUN  
MAĞDURİYETLERİNİ EKRANA  
TAŞIYOR.



ABD'nin New York eyaletinde peçeli Müslüman bir kadın sokakta yürürken önünden geçtiği duvarda birer haç ile gamalı haç simgeleri arasına sıkıştırılmış "Muslims Go Home" (Müslümanlar defolun) yazdığını görür. O an karşısında Müslüman iki adam belirir. Kadın, adamların yanından geçerken, onlardan birine duvardaki yazıyı ima ederek, "Şimdi mutlu musun?" diye sorar ve hızını kesmeden yoluna devam eder. Şaşıran adamlar duvara dönerler ve oldukları yerde bakakalırlar. Kadının "Şimdi mutlu musun?" diyerek laf çarptığı ve adeta suçladığı kişi, kısa bir süre önce vahşice işlenmiş bir cinayetin zanlısı olarak ülke gündemine oturan Pakistan asıllı ABD vatandaşı Nasir Khan isimli gencin babası Salim Khan'dır.

Bu sahne, Temmuz ayında gösterime giren HBO yapımı Amerikan dizisi *The Night of*'un en çarpıcı sahnelerinden. *The Night of*, başarılı ve temiz sicile sahip bir üniversite öğrencisi olan Nasir Khan'ın ısrarla "işlemediğini" iddia ettiği cinayete başlayan hukuk mücadelesini konu ediniyor. Zamanla her aşaması iddia makamı ile savunma makamı arasında incelikle oynanan bir satranca dönüşen *The Night of*, cinayet davası üzerinden Nasir Khan ve ailesinin dramının yanı sıra Müslüman kimlikleri nedeniyle topyekun İslamofobik taciz ve saldırıların hedefi olan ABD'deki İslam toplumunun mağduriyetlerini ekrana taşıyor. Her yıl yüz binin üzerinde -çoğu vahşice işlenmiş- cinayete ev sahipliği yapan ABD'de, cinayetlerin ekseriyeti gündemde yer bulmuyor. Ancak işlediği cinayet sayısı iki elin parmaklarını geçmeyen ABD'li Müslümanların bu türden bir olayın zanlısı ya da faili olması, gündemde büyük yer işgal etmesini ve Müslümanlara yönelik topyekün bir "şiddetin kaynağı ya da katil olduklarına" yönelik linç kampanyasını da beraberinde getiriyor.

#### ABD'de "Müslüman Zanlı" Olmak

Dokuz bölümlük mini dizi *The Night of*, Nasir Khan'ın (Riz Ahmed), bir akşam bir partiye katılmak üzere sözleştiği arkadaşının gelememesi üzerine, babasının taksisini kaçırarak çıktığı yolculuk sonrası, kendisini bir cinayetin zanlısı olarak ülke gündemine oturtacak gerilimli geceyle



### ABD'li Müslümanların bir cinayetin zanlısı olması, gündemde büyük yer işgal etmesini ve Müslümanlara yönelik bir linç kampanyasını beraberinde getiriyor.

başlıyor. Partiye katılacağı evi ararken kaybolan Nasir'in yolu, Andrea Cornish (Sofia Black D'elia) isimli yirmi iki yaşındaki genç bir kadınla kesişiyor. Taksiyi yolda durdurduğu bir an, taksiye binen Andrea'nın güzelliğine ve tekliflerine kayıtsız kalamayan Nasir, Andrea'nın isteğine uyarak soluğu önce sahilde, sonra genç kadının evinde alıyor. Andrea'nın sunduğu içki ve uyuşturucular eşliğinde, yine genç kadının bıçakla oynamayı teklif ettiği "mumblety-peg" oyununa eşlik eden Nasir, aynı gecenin sabahında uyandığında, kendisini evin mutfağında buluyor. Andrea'ya veda edip eve dönmek üzere üst kattaki yatak odasına çıkan Nasir, genç kadının vahşice katledilmiş cesediyle karşılaşılıyor. Uyuşturucunun etkisiyle kendisini kaybedip cinayeti işlemiş olabileceği endişesine kapılan Nasir, suç aleti bıçağı yanına alarak korkuyla yola koyuluyor. Ancak yolda trafik kontrolü yapan polislerce alıkonuyor. Nasir'in üzerinden çıkan kanlı bıçak, onu bir anda, bir ihbar sonucu çoktan polise intikal etmiş cinayetin bir numaralı zanlısına dönüştürüyor. Nasir'in Pakistanlı ve Müslüman kimliği onu ve ailesini önemli bir gündem başlığına dönüştürürken, kimlikleri nedeniyle yaşanacak çok sayıda mağduriyetin kapısını aralıyor.

Orta halli Khan ailesi, oğulları Nasir'in cinayet zanlısına dönüşmesi sonrası, geçim kaynak-



ları olan taksilerini, polis el koymasından dolayı kaybediyor. Nasir'in avukat masraflarını karşılayacak parayı temin edemiyor. Ailenin diğer çocuğu Hasan baskılar nedeniyle okulundan oluyor. Khan ailesi zamanla taksilerinin ticari ortakları da dahil yakın çevrelerini kaybederken, her türlü İslamofobik sözlü ve fiili şiddetin odağı haline geliyor. İslamofobik medya ve çevreler de harekete geçerek, tüm ABD İslam toplumunu hedef haline getiriyorlar. Cinayet zanlısı Nasir'in hapisanede gördüğü baskılar ise onu adım adım güce boyun eğmeye ve bir çete tarafından kullanılmaya müsait bir mahkum haline getiriyor. Çeşitli suçlar işlemeye başlayan Nasir, temiz sicil ve sahip olduğu İslami değerleri gözetmeksizin, yaşadığı değişimle hayata tutunmaya çalışıyor.

Batı kamuoyunu özellikle 11 Eylül saldırıları sonrası yükselişe geçen İslamofobi'yle yüzleştirme noktasında çarpıcı temalar ve detaylara yer veren *The Night of*, bu yönüyle son dönemin dikkat çeken yapımlarından. Zira son dönemde Batı dünyasında İslamofobi merkezli kimi çalışmalarda, bu olgunun, ürettiği sözlü ve fiili şiddet nede-

niyle Batı dünyasını Müslümanlar için yaşanmaz kılmakla birlikte; mağdur ettiği Müslümanlar kadar, bugünkü taşıyıcılarına da (İslamofobiklere) büyük zararlar verdiği ve sahici bir yüzleşme ve mücadeleyi gerektirdiği sıklıkla dile getiriliyor. Bu bağlamda, *The Night of a* yönelik daha detaylı bir okuma yapabilmek noktasında, Ortadoğu, İslam ve İslamofobi'ye yönelik çalışmalarıyla tanınan ABD'li genç araştırmacı Nathan Lean'in, *İslamofobi Endüstrisi* (DİB Yayınları, 2015) kitabı önemli bir referans olarak dikkat çekiyor.

### İslamofobi'nin Tarihsel Arka Planı

Nathan Lean, kitabında, Batı'daki İslamofobi'nin temelini oluşturan yabancı düşmanlığının (xenophobia), "önyargı belası ve öteki karşıtı ayrımcılıktan" kaynaklandığını belirtiyor. Lean, Avrupa ve Kuzey Amerika'daki toplulukların, tarihleri boyunca yabancı düşmanlığını "öz ulusal dokunun gerçek bir parçası olmadıklarını hissettikleri kitlelere yönelttiğinin ve bu kitlelerle çirkin bir tarzda mücadeleye giriştiklerinin" altını çiziyor. Lean'e göre başka ülkelerden gelen, değer ve kültürleri farklı olanları tanımlamak için kullanılan "yabancılar" terimi, bu terimi kullanan grubun parçası olmadığı varsayılan bir başka grubu tarif ediyor, "biz" yerine "onları" tanımlamakta kullanılıyor. Bu tanımlamalardan yola çıkan araştırmacı, günümüzde Batı dünyasında yabancı düşmanlığının en yoğun oranda yöneltildiği grubun ise Müslümanlar olduğuna dikkat çekiyor.

Yazar, eserinin büyük bölümünde ABD özelinde var olan yabancı karşıtlığını İslamofobi üzerinden irdeliyor. Sağcı (right wing) Amerikalıların çoğunluğunun Müslümanlara yönelik hâkim duygusunun, "onların 'bizim' ülkemize gelmelerinin iyi bir şey olmadığı" yönünde olduğuna değiniyor. Bu duygunun "İslam dininin akışkan ve sınırları olmayan bir inanç sistemi olmadığı, uzaklardan geldiği ve Fas'tan, Bahreyn'den vb. gelen kalabalıkların Birleşik Devletler'i istila ettiği varsayımına dayandırıldığı" yorumunda bulunuyor. Lean, Amerikan sağına büyük oranda hâkim olan bu algının, 11 Eylül saldırısı sonrası İslam'ın ve Müslümanların şiddet ve terörizmle özdeşleştirilmesini beraberinde getirdiğini belirtiyor. 11 Eylül son-

rası İslamofobik yayınlar yapılan bloglarda ya da Müslümanlara yönelik saldırılarla gündeme gelen Amerikalıların söylemlerinde Müslümanlardan “katiller, kendilerine yapılan iyiliğe karşı nankör, vicdanları olmayan pis caniler” ifadeleriyle bahsedilmesine sıkça rastlandığını aktarıyor.

Kitabında, ABD’de İslam ve Müslümanların şiddetle bu derece özdeşleştirilmesinin yanlışlığına dikkat çeken Lean, çarpıcı bazı bilgilere de yer veriyor. Örneğin; 11 Eylül sonrası dokuz yılda, ABD’de yalnızca on bir Müslüman Amerikalının terör saldırısı gerçekleştirdiği ve bu saldırılarda otuz üç kişiyi öldürdükleri, buna karşın ülkede aynı sürede 150 bin cinayet işlendiğine dikkat çekiyor. İslam dünyasında işlenen fiili suçların İslamofobi’nin olduğu Batı dünyasından çok daha düşük olduğu, İslam dünyasında faaliyet yürüten terör örgütlerinin ise son çeyrek yüzyılda Müslümanların 15 binde birinden azını, 11 Eylül’den sonra ise 100 binde birinden azını safalarına çekebildiği verilen bilgiler arasında.

#### “Amerikan Sağının Ürettiği Canavar”

Lean bu noktada haklı olarak söz konusu tabloya rağmen, özellikle ABD’de 11 Eylül sonrasında İslam karşıtı duygular ile Müslümanlara yönelik korku, güvensizlik ve nefretin neden en yüksek düzeylere ulaştığını soruyor. Yanıtı ise çarpıcı: “Açığa çıkacağı gibi bu durum, İslamofobinin Amerikan halkının kulaklarında çınlayıp duran on yıllık çalışması, sağ kanat korku tacirlerinin sıkı dokunmuş ve iç bağlantılı ittifakının ürünüydü. Uçaklar kulelere çarptığı günden itibaren onlar vatandaşlarını, Müslümanların etkilerinin Batı’da tehlikeli bir şekilde arttığına ikna etmeye çalıştılar. Bağnaz blog yazarları, ırkçı politikacılar, köktenci dini liderler, Fox haber uzmanları ve dindar Siyonistlerinki bir nefret endüstrisidir; kısacası İslamofobi endüstrisi.”

Lean kitabında, bu endüstriyi “Amerikan sağının ürettiği bir canavar” olarak tanımlıyor. Hollywood’un ürettiği deniz canavarlarından tutun da hikâyelerde geçen çok başlı yılanlara ya da mağarada yaşayan veya ülkesini istila etmiş bir teröriste varıncaya kadar tüm canavarların uzun zamandır medeni insanın dünyasına

## İslamofobi’nin, ürettiği sözlü ve fiili şiddet nedeniyle mağdur ettiği Müslümanlar kadar, İslamofobiklere büyük zararlar verdiği sıklıkla dile getiriliyor.

musallat olduğu algısına dikkat çekiyor. Yapısı ya da eleman sayısı fark etmeksizin her zaman “yabancı” ve başka bir yere ait olan canavarlar yüzünden kaos ve tehlikenin düzen ve emniyete galip geldiğinin, dolayısıyla kıyamet habercisi bu canavar olgusuyla mücadelenin gerekliliğinin topluma empoze edildiğini vurguluyor.

Lean’in anlatısında da görüldüğü üzere, korku/heyula üretip, sonra onunla mücadele ederek kendisini güvenlik/emniyet altına almak konusunda oldukça mahir Batı aklının son büyük heyulası İslam ve Müslümanlar. Müslümanlardan “Amerika’nın en nefret edilen azınlığı” olarak söz edilmesi, pek çoğunun ABD doğumlu olup orayı vatan bilmelerine rağmen halen yabancı olarak görülmesi, “evinize dönün, defolun” gibi sözlerle taciz edilmeleri, suçun kişiselliği göz ardı edilerek topyekün “katiller” olarak itham edilmeleri, özellikle 11 Eylül sonrası maruz kaldıkları sözlü ve fiili şiddet, koyu tenli Müslümanların “Arap” olarak aşağılanmaları, kendilerine “Mustafa” ya da “Abdul Fazıl” gibi isimlerle seslenilmesi ve bu isimlere olumsuz çağrışımların yüklenmesi ve Fox TV dahil İslamofobik medya ve çevrelere atıflar *The Night of* da senaryoya inceliklerle giydirilmiş İslamofobi eleştirileri. Daha önce İngiltere’de ekrana gelen BBC yapımı *Criminal Justice*’in daha kısa bir ABD uyarlaması olan *The Night of*, son dönemin başarılı ve popüler gerilim, suç ve dram dizilerinden biri.

# TARİHİ YENİDEN YAZMAK

MEHMED IŞIK

***Bükreş'in Doğusu*, diktadan kurtulup özgürlük ve demokrasinin hâkim olduğu yeni bir düzene geçildiğinin ezberletilmesine karşın toplumsal hayatta pek bir değişiklik olmadığını gösteriyor.**

İlk gençliklerini Çavuşesku döneminde yaşamış ve Demir Perde'nin 1989'da yırtılmasıyla her iki zıt politik iklimi de tecrübe etmiş sanatçıların iki binlerden sonra eski rejime atuf yapan filmleleriyle sinemada yeni bir akım doğdu: Romanya Yeni Dalgası. Böylece Yeni Dalga Rumen sineması Romanya'nın uzun yıllar içinde bulunduğu tarihsel koşullar ile toplumsal ve siyasi değişimleri, kara ve soğuk mizah, ironi ile absürdlük, yabancılaşma ve arada olma hali, çürük hesaplaşmalar, komünist geçmişle hesaplaşma, yeni bir hayata adaptasyonun sancıları gibi temalarla beyaz perdeye taşır. Fakat sinemanın diğer "dalgalarına" benzer şekilde Rumen Yeni Dalgası da her filmin yalnızca kendisinin manifestosu olması özelliğini korur.

Yeni Dalga Rumen Sinemasının ortak dinamiklerini bütünüyle taşıyan *Bükreş'in Doğusu* (*A fost sau n-a fost?*, 2006), Corneliu Porumboiu'nun ilk uzun metraj filmi, aynı zamanda yönetmenin kimliğini



oluşturan bir öncü çalışma. Çavuşesku'nun şahsında komünist rejimi yıkan devrimde Bükreş'in doğusunda yer alan kendi kasabalarının tutumuna, devrimin bu kasabaya ulaşıp ulaşmadığına dair bir televizyon tartışmasını konu alan film, toplumsal unutkanlıklar ve hafızanın çarpıklıklarıyla beraber tarih anlatımının öznel tasvirlerden ibaret olduğunu gösterir.

### **Devrim Oldu mu, Olmadı mı?**

Yeni Dalga'ya has telaşsız bir tavırla ilerleyen film, yönetmenin zengin imge kullanımıyla çoklu okumalara açıktır. Kabaca iki bölüme ayırabileceğimiz filmin ilk yarısında üç sıradan karakterin gündelik hayatına şahit olurken aynı zamanda devrim sonrasının özgür ve demokratik fakat yoksul ve mutsuz Romanya'sının kapitalizme eklemlenmeye çalışma sancılarını izleriz. Doğu Avrupa'nın gri tonlardaki kasvetli atmosferi, top-





lumsal çözülme ve yabancılaşmayı doğal ışık ve ses kullanımıyla aktaran filmin ilk yarısı durağan bir tempoda ilerler. Bu bölümde yönetmenin seyirciyi hayli sıkı bir anlatım tercih etmesi yorucu olsa da yerinde bir teknik olarak kaydedilmeli. Bu sayede, sıradan bir günün gerçekten nasıl yaşandığı gösterilirken ikinci bölümdeki absürlüğün de akıp giden yaşantının bir parçası oluşu anlam kazanıyor.

İkinci bölümde, ilk yarıda gördüğümüz üç kişinin yerel televizyondaki performanslarını izleriz: Devrimden önce tekstil mühendisliği yaptığı halde şimdi kasabanın televizyon kanalının sahibi olan ve “Günün Sorusu” programını hazırlayan aksi moderatör Virgil Jderescu, yılbaşında çocuklar için Noel Baba kılığına giren neşeli emekli Emanoil Piscoci ve maaşının tümünü içki borcuna yatıran alkolik tarih öğretmeni Tiberiu Manescu. Bu bölüm-

de film kasvetli havasından ve durağan temposundan kurtularak eğlenceli bir hareketlilik kazanır. Devrimin on altıncı yıl dönümünde “Acaba kasabamızda bir devrim oldu mu, olmadı mı?” sorusunu gündemine alan tartışma programı, konukların anlattıklarına canlı telefon bağlantılarının da katılmasıyla karışır. Her katılımcının farklı bir günün tasvirini yapması ve yakın tarihe ilişkin kodların bireysel hafıza ile bakış açısına indirgenmesinin çarpıklığı ortaya bir durum komedisi çıkarır.

### Geçmiş Değiştirmek

Farklı okumalara müsait olsa da yönetmenin insana dair görüşünü ve kendi toplumuna dair eleştiriyi ağırlıklı olarak Manescu'nun şahsında ifade ettiğini söylemek pek yanlış olmaz. Devrimin en ön safında yer aldığı savını ortaya atıp alçakgönüllü bir kahraman rolünü üstlenen Manescu, programa telefonla bağlananlarca ya-



lanlanır. Bu, tarih öğretmeninin ve bir anlamda tarihin şahsında Romanya'nın kendisiyle yüzleşmesidir. Devrim gerçekten oldu mu? Yaşanan şey bir devrimse neyi değiştirdi? Yönetmen bu sorulara program moderatörüne sorduğu başka bir soru üzerinden cevap verir: "Bir mağarayı daha büyük yeni bir mağara için mi terk ettik?" Böylece yönetmen, kendi küçük devriminizin kahramanı olmadıkça daha "büyük" bir devrim vadettiklerinin elde edilemeyeceğini söyler.

Peki, söz konusu devrim hakkında gerçek olan hangisidir; tarih öğretmeninin mi yoksa onu yalanlayanların söyledikleri mi? Yönetmen seyirciye gerçek olarak ancak yaşanan anı sunar. Dolayısıyla tarih öğretmeninin söylediklerinin gerçek olmadığını kabul etsek bile bu, telefonla katılan konukların söylediklerinin gerçek olduğunu doğrulamaz. Bu belirsizlik üzerinden yönetmen, tarih öğretmeninin nadiren ayık kafayla gezmesi, gerçek diye ifade ettiği olayların yalanlanması, güvenilir bir kişilik sergilemesiyle tarih bilimine ve tarihçilere ne kadar güvenmemiz gerektiği kadar kitle psikolojisini de sorgular.

Bilişsel psikoloji ve sosyal psikolojinin beraber geliştirdiği Bilişsel Uyumsuzluk teorisine göre, geçmişimizle bağdaşmayan bir seçim yaptığımızda davranışlarımız da yaptığımız seçime uygun olarak değişir. Yani, seçim ve geçmiş arasında bir uyumsuzluk varsa seçimimizin getirdiği kazanımları değiştirmektense geçmişini yeniden düzenlemeyi yeğleriz. Manescu'nun söylediklerini bu bağlamda ele aldığımızda, tarihi şekillendirme kudreti eline geçen bir adamın bu fırsatı kullanmakta tereddüt etmediğini görürüz; üstelik bu adam kendi varoluşu üstünde pinekleyen bir ayaş dahi olsa.

### **Uydurulan Mutluluk**

Muhtemeldir ki Manescu'ya geçmişini kendince yorumlatan şey aldatma eğilimi değil, buna sebep olan zayıflığıdır. Rousseau'nun dediği gibi, "Mutlak bir sessizlik insanı kedere sürükler. Bu keder, ölümü simgeler." İnsanı ölüm sessizliğinden koparan şeyse hayatının mutlu anları üzerinde durmaktan duyduğu hazdır. Böyle anlardan mahrum, toplum dışına itilmiş ve bu dünyada artık kimseye hayrı dokunma-



yan bedbaht biri bu durumda kendisini teselli edecek ve hiç kimsenin, kaderin bile elinden alamayacağı mutluluk anları uydurmaya çalışır. İşte o zaman, başkaldırma dürtüsüyle on altı yıl öncesindeki bir devrimin ön saflarında bayrak tutabilecek ve “mutluluk” umabilecektir.

Fakat bir tanık yoksa, yaşama bağlayan bu mutluluk anının gerçekliğini bir kişi olsun bilmiyorsa, inşa ettiği evrenin yıkılmasını engellemek için bir el uzanmıyorsa yine de çatırtıların sesini dinlemeye ve yıkıntının altında öylece kalmaya razı olmayacak ve agoraya çıkıp ilan edecektir. Çağımız, bu isteği besleyenlere kolaylık gösterip onları, gerçeği tayin etme iddiasına sahip olan yere, televizyona davet eder. Üstelik burası aynı zamanda geçmişi şekillendirme kudretine sahip bir mahkemedir. Hüküm kesindir. Kitlese kabul, kendi gerçeklik düzleminde, geride herhangi bir kuşku bırakmaz.

*Bükreş'in Doğusu*, diktadan kurtulup özgürlük ve demokrasinin hâkim olduğu yeni bir düzene geçildiğinin ezberletilmesine karşın işin aslında toplumsal hayatta pek bir değişiklik yaşanmadığını, yeni rejim ve eski rejimin birbirinden çok da farklı olmadığını gösterir. Ve şunu eleştirir: Kitlese kabulün sağlandığı televizyon programında sunulan “kanıtlar” tatmin etmez veya üstlenilen rol iyi oynanmazsa inşa edilen evren bir hapis haneye dönüşür ve geride insanın kendi gerçeğini dile getirebileceği bir adres kalmaz. ■

# CANAVARLAŞMANIN SAFHALARI

RÜVEYDA TEMEL

*“Kötü olan her şey sevgimize muhtaçtır.”*

Rainer Maria Rilke

Cannes Film Festivali'nde “Belirli Bir Bakış Ödülü” alan *Beyaz Tanrı (Feher Isten, 2014)* Macar yönetmen Kornel Mundruczo'nun son filmi. Terk edilmiş sokaklar, bisikletli bir kız çocuğu ve onun ardından koşan onlarca köpek. Peki, bu köpekler nereye ve neden koşuyor? İşte bu açılış sahnesi ve bıraktığı soru işaretleriyle dikkat çeken film, sonrasında bir kızla köpeği arasındaki dostluğa odaklanır. Sokağa bırakılmak zorunda kalan bir kırma köpeğin devrime dönüşen hayatta kalma mücadelesini ve intikam savaşını anlatır. Filmde insanın diğer canlılarla ilişkisinin yanı sıra kendi gibi olmayan insanlara karşı tavrı da acı bir şekilde görülür. Yönetmen, insanlık tarihinin en büyük illetlerinden olan ötekileştirme ve ırkçılığın eleştirisini köpekler üzerinden işler.

Annesi ve babası ayrı olan on üç yaşındaki Lili, annesinin yurtdışına çıkması sebebiyle babasıyla kalmak zorundadır. Lili'nin Hagen adındaki köpeğini yanında getirmesiyle zaten soğuk olan baba-kız ilişkisi çatışmaya dönüşür. Lili babasının tepkisine rağmen yemeğini köpeğiyle paylaşır, trompet çalarak Hagen'i sakinleştirmeye çalışır, onunla beraber uyuyabilmek için

banyoda yatar. Ona asla bir köpek eğitici gibi davranmayacağını söyleyen Lili, sevgisini dünyadaki tek dostuna içtenlikle gösterir. Ancak bu hususta yalnızdır. Ruhsuz şehrin insanları sevgisizdir ve sevgisizliğin hüküm sürdüğü bu şehirde kırma köpeklerin hiç şansı yoktur. Macar hükümeti safkan olmayan köpekler üzerinden vergi alır. Verilmediği takdirde hayvanlar toplatılır ve barınaklarda kaderlerine terk edilir. Bir komşusu tarafından ihbar edilen ve vergi ödemek istemeyen baba, kızının onca ısrarına ve yalvarmasına rağmen köpeği sokağa atar. Bu durum başta Hagen ve Lili'nin hayatlarının değişmesine neden olurken bütün şehri kuşatacak olayların başlangıç fitilini de ateşler.

O güne kadar kendisiyle saf bir dostluk kuran Lili'nin yanından ayrılmayan sevimli köpek Hagen, bilmediği bir yerde tek başına kalmasıyla tanımadığı duyguların hâkimiyeti altına girer: şaşkınlık, çaresizlik ve korku. Yabancı olduğu bu dış dünya, hayatın gerçek yüzünü yansıtır. Burada, sahibi Lili gibi fedakâr insanlar yoktur. Buranın sakinleri, acımasız insanlar ile tek suçları cins köpek olmamak olan sokak köpekleridir. Onların da hayatta kalmak için köpek yakalama ekibinden kaçmaları gerekir, tıpkı Hagen gibi. Başlarda bu tehlikeyi atlatan Hagen'i aşılması gittikçe zorlaşan başka merhaleler bekler. Bir dilenci tarafından saklanan Hagen bir köpek tüccarı tarafından götürülür ve acımasız bir köpek dövüştürücüsüne satılır. Hagen dayanılmaz işkence ve eziyetlere maruz kalır. Nefret ve öfkeyi öğrenen köpek zamanla bir suç makinesine dönüşür.





### Nefret Üreten Irkçılık

Peki, iyilikten kötülüğe doğru evrim nasıl gerçekleşir? Dayanılmaz hayat tecrübeleri fiziksel anlamda değişim sürecini etkiler. Ancak duyguların değişimi, o güne kadar zihinde olan algının yıkılması ve inanç yitimiyle alakalıdır. Hagen bir zamana kadar insanları sahibi Lili gibi iyi görse de onların başka yüzleri olduğunu fark eder. Kalbindeki sevgi yerini yavaş yavaş nefrete bırakır. Sevgisizliğin canavarlaştırdığı Hagen giderek insanlara benzer ve içinde büyüyen vahşi Max ortaya çıkar. İntikam hırsıyla yanıp tutuşan köpek, isyan liderliğine ve savaşçı bir kimliğe bürünür. Dışlanan, hor görülen sokak köpeklerine önderlik ederek onların barınaktan kaçmasını sağlar. Onlarca köpek ordu disipliniyle hareket eder ve şehrin sokaklarını istila eder. Onlara zarar veren, acı çektiren insanlardan tek tek intikam alır.

Köpeklerin gerçekte aradıklarıysa unutmaya başladıkları sevgi, huzur gibi güzel duygulardır. Lili ile karşılaştıklarında Hagen'i durduran bu duyguların yeniden canlanmasıdır. Lili, fareli köyün kavalcısı misali güçle ve zorbalıkla engellenemeyen köpekleri trompetiyle sakinleştirmeyi başarır. Hagen'in gerçek kimliğini ortaya çıkarmasına yardımcı olur. İnsanların yarattığı korku ve nefret or-

### Kornel Mundruczo'nun filmi *Beyaz Tanrı* sokağa bırakılan kırma köpeğin bir devrime dönüşen hayatta kalma mücadelesini ve intikam savaşını anlatır.

tamının zararları yine dönüp dolaşıp onları bulur. İnsanın insana yaptığı zulmün bir başkası tarafından gerçekleştirilemeyeceği de bir kez daha anlaşılır. Farklı olana gösterilen tepki, ötekileştirme, devlet yönetimindeki ırkçı yaklaşım başta olmak üzere toplumsal sistemdeki işleyiş bozukluğu alegorik bir dille eleştirilir.

*Beyaz Tanrı*, isim çağrışımıyla ve benzer bir konunun işlenmesi yönüyle Samuel Fuller'in *Beyaz Köpek* (*White Dog*, 1982) filmi akıllara getirir. Burada da ırkçılık beyaz bir köpeğin küçüklüğünden itibaren zencileri öldürmek üzere eğitilmesi üzerinden işlenir. İki filmin de ortak yönü, nefret ve şiddetin insanlarca öğretilmesidir. Hayvanlar, özellikle köpekler, sahiplerine olan sadakatleriyle bilinirken onları şiddetle eğiten, şiddete yönelten insandır. İnsanların sevgisizliği yaşanan sorunların temelini oluşturur. Bunun muhatabı ise yalnızca hayvanlar değildir. Filmdeki köpekler isten-



**Filmde farklı olana gösterilen tepki, ötekileştirme, devlet yönetimindeki ırkçı yaklaşım başta olmak üzere toplumsal sistemdeki işleyiş bozukluğu alegorik bir dille eleştirilir.**

meyen, göz ardı edilen ve güçlü olana benzemediği için dışlanan insanların durumunu yansıtır. Onlar dili, dini, milliyeti farklı olanlar, kurulu düzeni bozdukları gerekçesiyle yaşama hakları ellerinden alınmaya çalışılanlardır.

Mülteci sorununun yaşandığı, ırkçılığın sinisi bir şekilde yükseldiği günümüz dünyasında, özellikle Avrupa'da, film farklı okumalara kapı aralar. *Beyaz Tanrı* ırkçıların arasında yaşam mücadelesi veren farklı etnik gruplara mensup insanların sıkıntılarını gözler önüne serer. Yönetmenin çözüm önerisiyse sevgiden geçer, dünyayı ancak sevgi ve güzellik kurtarabilir. İnsanların içindeki nefretten arınması ve sevgiyi gün yüzüne çıkarması gerekir. Lili ve Hagen'in saf bir sevgiyle kenetlenmesi gibi, şiddet dili ve nefret söylemi kişisel olarak bir kenara bırakılabilir. Ancak



sorunun ortadan kalkması için bireysel çabadan daha fazlasına ihtiyaç olduğu açıktır. Yönetmen büyüklere öğütler veren bir masal anlatırken, salgın gibi yayılan nefret dalgasının ciddiyetine dikkat çeker. ■



## BAYAN PEREGRINE'İN TUHAF ÇOCUKLARI MISS PEREGRINE'S HOME FOR PECULIAR CHILDREN

**Yönetmen:** Tim Burton

**Senaryo:** Jane Goldman

**Oyuncular:** Eva Green,  
Asa Butterfield, Samuel L. Jackson

**Yapım:** ABD, Belçika,  
İngiltere/2016/İngilizce

Jacob Portman ipuçlarını izleyerek ulaştığı gizemli bir adada bir evin kalıntılarına ulaşır. Burada yaşayan kendisi gibi tuhaf ama inanılmaz güçlerle donanmış genç öksüzlerle karşılaşır. Bu çocuklar, normal insanlardan uzakta Bayan Peregrine'in koruması altında yaşamlarını sürdürmektedir. Ancak çocukların peşinde korkunç yaratıklar vardır ve Jacob olanca tuhaflığıyla onları kurtarmaya çalışacaktır.



## KERVAN 1915

**Yönetmen:** İsmail Güneş

**Senaryo:** İsmail Güneş

**Oyuncular:** Murat Han, Ayşe Akın,  
İbrahim Kendirci

**Yapım:** Türkiye/2016/Türkçe/  
İGF Film/Mars Dağıtım

Ermeni kadınlar ve çocuklardan bir kabile 1915 yılının Haziran ayında Giresun meydanından Halep'e doğru yola çıkar. Kafilede yer alan Hayganuş adındaki orta yaşlı bir kadın, geride bıraktığı Karadeniz'in bir avuç suyunu yanında götürmek ister ve kızı Suzan'a emanet eder. Savaşın tekinsizleştirdiği göç yolu dağlara doğru gittikçe yükselir ve hava koşulları sertleşir. Kafiledeki çocuklar ve hamile kadınlar sağlık sorunları yaşar. Tüm bu debdebenin içindeyse Suzan ve kabile sorumlusu Ahmet'in arasında beklenmedik bir aşk doğacaktır.



## ELVEDA BERLİN TSCHICK

**Yönetmen:** Fatih Akın

**Senaryo:** Fatih Akın, Hark Bohm

**Oyuncular:** Anand Batbileg,  
Tristan Göbel, Nicole Mercedes Müller

**Yapım:** Almanya/2016/Almanca/  
Lago Film/Bir Film

Wolfgang Herrndorf's'un otuz dile çevrilmiş, aynı isimli, çok satan romanından uyarlanan film iki gencin hayatlarını değiştiren yolculuğa odaklanıyor. On dört yaşındaki Maik ile yeni sınıf arkadaşı Tschick, zamanla yakın arkadaş olur. Hayatlarındaki sorunlardan bunaldıkları bir anda evden kaçıp, çalıntı bir araba ile yolculuğa çıkarlar. Safılık ve çocuksu cesaretin birbirine karıştığı bu macerada, iki genç dostluğun ne olduğunu keşfeder. Onlar için artık "hayat varılacak bir yer değil, yolculuğun kendisidir".



## JULIETA

**Yönetmen:** Pedro Almodóvar

**Senaryo:** Pedro Almodóvar

**Oyuncular:** Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao

**Yapım:** İspanya/100'/İspanyolca/ El Deseo/Bir Film

Refah ve huzur içerisinde yaşayan Julieta, eşini kaybettikten ve on sekiz yaşındaki kızı evi terk ettikten sonra psikolojik bir yıkıma uğrar. 1985'ten 2015'e kadar geçen sürede delirmenin eşiğine gelir. Julieta'nın başına gelen bu talihsizliklerin tek sebebi fazlasıyla sessiz bir kişiliğe sahip olmasıdır. Nobel Edebiyat Ödülü sahibi Kanadalı yazar Alice Munro'nun *Runaway* eserinde yer alan üç kısa öyküden esinlenen filmde Julieta'nın zorluklarla bezenmiş hayatı otuz yıl önceki ve sonraki haliyle beyazperdeye yansıtılıyor.



## RAUF

**Yönetmen:** Barış Kaya, Soner Caner

**Senaryo:** Soner Caner

**Oyuncular:** Alen Hüseyin Gürsoy, Yavuz Gürbüz, Şeyda Sözüer

**Yapım:** Türkiye/2016/93'/ Türkçe, Kürtçe/ Peri İstanbul, Aslan Film/ Mars Dağıtım

Kars'ın bir köyünde, görünmez bir savaşın gölgesinde yaşayan dokuz yaşındaki Rauf, yanında çiraklık yaptığı marangozun yirmi yaşındaki kızına karşılıksız bir aşk besler. Rauf, sevdiği kızı mutlu etmek adına "pembeyi" aramaya başlar. Rauf'un öyküsünde pembe; yaşanması hayal edilen aşkların, huzurla uyanılmak istenen sabahların ve barışın rengidir. Rauf kendi sınırlı ve kapalı dünyasında, aşkın sembolü haline gelen pembeyi ararken, siyahı ve beyazı da öğrenecektir.



## FANTASTİK CANAVARLAR NELERDİR, NEREDE BULUNURLAR? FANTASTIC BEASTS AND WHERE TO FIND THEM

**Yönetmen:** David Yates

**Senaryo:** J.K. Rowling

**Oyuncular:** Ezra Miller, Eddie Redmayne, Colin Farrell

**Yapım:** ABD, İngiltere/2016/İngilizce/ Warner Bros./Warner Bros.

Harry Potter evreni yeni kitaplar ve filmlerle genişlemeye devam ediyor. *Harry Potter and The Cursed Child* kitabının ardından, Harry Potter'ın Hogwarts Cadılık ve Büyücülük Okulu'nda okuduğu dönemden yetmiş yıl öncesinde geçen *Fantastik Canavarlar Nelerdir, Nerede Bulunurlar?* filmi "Potterkafalarla" buluşacak. Harry Potter'ın ders kitabını okuduğu Newt Scamander'ın 1920'li yılların New York'undaki maceraları üçleme olarak beyazperdeye aktarılacak.



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
23 EYLÜL 2016	Bilal: A New Breed of Hero	Khurram H. Alavi, Ayman Jamal	Adeiwale Akinnuoye-Agbaje, Thomas Ian Nicholas, Mark Rolston	Birleşik Arap Emirlikleri/2015
	Blair Cadısı / Blair Witch	Adam Wingard	Brandon Scott, Callie Hernandez, Valorie Curry	ABD/2016
	Çok Uzak Fazla Yakın	Türkan Derya Güven	Burcu Biricik, Özgün Çoban, Kaan Yılmaz	Türkiye/2016
	Gece Seansı	Hürdoğan Güvendiren	Kıvanç Başkan, Merve Engin, Erçin Işık	Türkiye/2016
	İkimize Bir Dünya	Yılmaz Atadeniz	Melisa Toros, Köksal Engür, Güven Kıraç	Türkiye/2015
	Leylekler / Storks	Nicholas Stoller, Doug Sweetland	Andy Samberg, Katie Crown, Stephen Kramer Glickman	ABD/2016
	Muhteşem Yedili / The Magnificent Seven	Antoine Fuqua	Denzel Washington, Chris Pratt, Vincent D'Onofrio	ABD/2016
	Müthiş Bir Film	Emir Khalilzadeh	Gürgen Öz, Murat Eken, Cemal Hünel	Türkiye/2016
	Saftirikler	Ali Erşen	Metin Zakoğlu, Selahattin Taşdöğen, Tuncay Bayazıt	Türkiye/2016
30 EYLÜL 2016	Bayan Peregrine'nin Tuhaf Çocukları / Miss Peregrine's Home For Peculiar Children	Tim Burton	Eva Green, Asa Butterfield, Samuel L. Jackson	ABD, Belçika, İngiltere/2016
	Bir Baba Hindu	Sermiyan Midyat	Sermiyan Midyat, Şafak Sezer, Burak Satıbol	Türkiye/2015
	Deepwater Horizon: Büyük Felaket / Deepwater Horizon	Peter Berg	Mark Wahlberg, Dylan O'Brien, Kate Hudson	ABD/2016
	Elveda Berlin / Tschick	Fatih Akin	Anand Batbileg, Tristan Göbel, Nicole Mercedes Müller	Almanya/2016
	Eve Dönüş / Go Home	Jihane Chouaib	Golshifteh Farahani, Wissam Fares, Julia Kassar	Fransa, İsviçre, Belçika/2015
	Lanet: Uyanış	Kemal Özdemir	İnanç Akbulut, Tuğba Dikmen, Musa Yılmaz	Türkiye/2016
	Masterminds	Jared Hess	Zach Galifianakis, Kristen Wiig, Owen Wilson	ABD/2016
	The Girl with All The Gifts	Colm McCarthy	Gemma Arterton, Glenn Close, Paddy Considine	İngiltere/2016
	Vurguncular / War Dogs	Todd Phillips	Miles Teller, Jonah Hill, Bradley Cooper	ABD/2016
7 EKİM 2016	Bayram Abi	Erdi Dikmen	Barbaros Dikmen, Ayhan Taş, Sinem Yener Ekşioğlu	Türkiye/2016
	Canım Kardeşim Benim	Murat Kürüz	Gazanfer Ündüz, Şebnem Ünalı, Mustafa Oral	Türkiye/2016
	Collide	Eran Creevy	Nicholas Hoult, Felicity Jones, Anthony Hopkins	İngiltere, ABD, Almanya/2016
	En Süper Kahramanlar / Bling	Kyung Ho Lee, Wonjae Lee	Taylor Kitsch, Jennette McCurdy, James Woods	Güney Koe/2016
	Gambit	Michael Hoffman	Colin Firth, Cameron Diaz, Alan Rickman	ABD/2012
	Kervan 1915	İsmail Güneş	Murat Han, Ayşe Akin, İbrahim Kendirci	Türkiye/2016
	Pete ve Ejderhası / Pete's Dragon	David Lowery	Bryce Dallas Howard, Robert Redford, Oakes Fegley	ABD/2016
	Trendeki Kız / The Girl on The Train	Tate Taylor	Emily Blunt, Rebecca Ferguson, Haley Bennett	ABD/2016
	Yok Artık 2	Caner Özyurtlu	Zafer Algöz, Şebnem Bozoklu, Şahin İrmak	Türkiye/2016
14 EKİM 2016	Cehennem / Inferno	Ron Howard	Tom Hanks, Felicity Jones, Ben Foster	ABD, Japonya, Türkiye, Macaristan/2016
	Julieta	Pedro Almodóvar	Emma Suárez, Adriana Ugarte, Daniel Grao	İspanya/2016
	Rauf	Soner Caner, Barış Kaya	Yavuz Gürbüz, Alen Hüseyin Gürsoy, Veli Ubic	Türkiye/2016
	Reis	Hüdaverdi Yavuz	Reha Beyoğlu, Özlem Balcı, Ercan Demirel	Türkiye/2016
	Yolsuzlar Çetesi	Ali Ayyıldız	Osman Sonant, Beyti Engin, Kadir Çöpdemir	Türkiye/2016



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR / SESLENDİRENLER	YAPIM
21 EKİM 2016	Amatörler Gecesi / Amateur Night	Joe Syracuse, Lisa Addario	Jason Biggs, Ashley Tisdale, Janet Montgomery	ABD/2015
	İkimizin Yerine	Umur Turagay	Serenay Sarıkaya, Nejat İşler, Zerrin Tekindor	Türkiye/2016
	Jack Reacher: Asla Geri Dönme / Jack Reacher: Never Go Back	Edward Zwick	Tom Cruise, Cobie Smulders, Danika Yarosh	ABD/2016
	Ortaokul Hayatımın En Kötü Yılları / Middle School: The Worst Years of My Life	Steve Carr	Griffin Gluck, Lauren Graham, Rob Riggle	ABD/2015
	Seni Seven Ölsün	Cem Tabak	Alper Saldıran, Hüseyin Avni Danyal, Fulya Zenginer	Türkiye/2016
28 EKİM 2016	Dar Elbise / Tight Dress	Hiner Saleem	Tuba Büyüküstün, Hazar Ergüçlü, Caner Cindoruk	Türkiye/2016
	Ekşi Elmalar	Yılmaz Erdoğan	Farah Zeynep Abdullah, Songül Öden, Şükran Ovalı	Türkiye/2015
	Hız Muhammed: Allah'ın Elçisi / Muhammad: The Messenger of God	Mecid Mecidi	Sareh Bayat, Mina Sadati, Mahdi Pakdel	İran/2015
	Kubo ve Sihirli Telleri / Kubo and The Two Strings	Travis Knight	Charlize Theron, Art Parkinson, Ralph Fiennes	ABD/2016
	The 9th Life of Louis Drax	Alexandre Aja	Jamie Dornan, Sarah Gadon, Aaron Paul	ABD/2015
	The Accountant	Gavin O'Connor	Ben Affleck, Anna Kendrick, J.K. Simmons	ABD/2016
4 KASIM 2016	Berzah: Cin Alemi	Ahmet Can Kasap	Ufuk Kaplan, Kemal Burak Alper, Berna Üçkaleler	Türkiye/2016
	Dağ 2	Alper Çağlar	Çağlar Ertuğrul, Ufuk Bayraktar	Türkiye/2016
	Doktor Strange / Doctor Strange	Scott Derrickson	Benedict Cumberbatch, Chiwetel Ejiofor, Tilda Swinton	ABD/2016
	Troller / Trolls	Mike Mitchell, Walt Dohrn	Anna Kendrick, Justin Timberlake, Gwen Stefani	ABD/2016
11 KASIM 2016	Arrival	Denis Villeneuve	Amy Adams, Jeremy Renner, Forest Whitaker	ABD/2016
	Benim Adım Feridun	Çağan Irmak	Halil Sezai Paracıkoğlu, Tarık Papuççuoğlu, Suzan Aksoy	Türkiye/2016
	Canavarın Çağrısı / A Monster Calls	Juan Antonio Bayona	Felicity Jones, Liam Neeson, Sigourney Weaver	ABD, İspanya/2016
	Halka 3 / Rings	F. Javier Gutiérrez	Matilda Lutz, Alex Roe, Vincent D'Onofrio	ABD/2016
	Rus'un Oyunu	Levent Özdemir	Fırat Tanış, Leonid Kulagin, Anastasiya Klyeva	Türkiye/2016
	Silence	Martin Scorsese	Andrew Garfield, Liam Neeson, Adam Driver	ABD/2016
18 KASIM 2016	Fantastik Canavarlar Nelerdir, Nerede Bulunurlar? / Fantastic Beasts and Where to Find Them	David Yates	Eddie Redmayne, Katherine Waterston, Colin Farrell	ABD, İngiltere/2016
	İkinci Şans	Özcan Deniz	Özcan Deniz, Nurgül Yeşilçay	Türkiye/2016
	Ölüm Alfabetesi: Kötülüğün Başlangıcı / Ouija: Origin of Evil	Mike Flanagan	Elizabeth Reaser, Annalise Basso, Henry Thomas	ABD/2016
	The Disappointments Room	D.J. Caruso	Kate Beckinsale, Lucas Till, Gerald McRaney	ABD/2016


AHMET  
DAVUTOĞLU'NDAN

YENİ  
KİTAP

MEDENİYETLER  
VE ŞEHİRLER



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

 facebook.com/kureyayinlari  
 twitter.com/kureyayinlari

[www.kureyayinlari.com](http://www.kureyayinlari.com)



12 HAYALET  
AVCILARI



44 ANDERS THOMAS  
JENSEN



38 DARBELER VE  
TURK SINEMASI



54 NUKLEER  
SANTRAL



62 SINDI NEREYI  
ISGAL EDELIM?



78 BUKRESIN  
DOGUSU



82 BEYAZ  
TANRI