

HAYAL PERDESİ

İKİ AYLIK SİNEMA DERGİSİ

SAYI 61 KASIM-ARALIK 2017

10 TL



ISSN 2149-2158 0 0 0 6 1
9 772149 215805



YORGOS LANTHIMOS VE

KUTSAL GEYİĞİN ÖLÜMÜ

► KARE ► UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ ► MINDHUNTER ► BLADE RUNNER 2049
► AYL A ► TAŞ ► BENİM VAR OŞ HİKAYEM ► PORTRE: MICHAEL HANEKE



01 Ağustos-31 Aralık 2017 tarihleri arasında Opet, CarrefourSA, Arçelik, Beko, TeknoSA, Watsons, Enterprise üye işyerlerinde 1 TL harcama karşılığında 2 Mil, R
yapılacak işlemlerde geçerlidir. Kampanya müşteri bazındadır ve bir müşteri 1 ayda Opet, CarrefourSA, Watsons ve Enterprise harcamalarından en fazla 5.0
alışverişlerden kazanılan Mil'ler harcamaların yapı

TURKISH AIRLINES 
Miles & Smiles



İxos'ta 4 Mil kazanımı gerçekleşecektir. Mil kazanımı sadece Garanti Bankası POS'larından Miles&Smiles programı üyesi işyerlerinde Miles&Smiles Kredi Kartı ile 00'er Mil, Arçelik, Beko ve TeknoSA'dan 10.000'er Mil kazanabilir. Rixos otellerinde yapılacak harcamalarda Mil kazanımında sınır yoktur. Firmalardan yapılan ödelli ayı takip eden ayın 5'ine kadar yüklenecektir.

Sinema Dergisi

Sayı: 61, Kasım-Aralık 2017

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

KATKIDA BULUNANLAR

Atilla Akalın, İshak Arslan, Nesibe Sena Arslan,
Zeynep Delav, Ayşenur Gönen, Sema Güçlü,
Bahar Yıldırım Sağlam, Dilan Salkaya,
Meltem İşler Sevindi, Melis Şahin, Sadık Şanlı,
Gizem Şimşek, Döndü Toker

TASARIM

Erol Polat

REKLAM SORUMLUSU

Gökhan Gökmen

DAĞITIM

Dünya Süper Veb. Ofset A.Ş.
100. Yıl Mah. Hüseyin Karaaslan Cad.
34204 Bağcılar/İst. 0212 440 24 24

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: 55 TL

Kurumsal: 100 TL

(Yıllık 6 sayı)

satis@hayalperdesi.net

Kutsal Geyiğin Ölümü

Köpekdişi, *Alpler* ve *The Lobster* ile tanıdığımız Yorgos Lanthimos *Kutsal Geyiğin Ölümü* ile beyazperdeye geri döndü. Seyircisini şaşırtmayı seven yönetmen son filminde Elen mitolojisindeki İphigenia hikâyesinden esinlenerek modern Amerikan ailesine dair tuhaf ve tekinsiz bir anlatı sunuyor. *Kutsal Geyiğin Ölümü*'nü bu senenin dikkat çeken bir başka filmi, Darren Aronofsky imzalı *anne!* ile epik-trajik kavramları üzerinden değerlendirdik.

Söyleşi bölümümüzün ilk konuğu Can Ulkay. 90. Akademi ödülleri için Türkiye'nin Oscar adayı olan *Ayla*'nın yönetmeni Ulkay ile filmin gerçek olaylara dayanan hikâyesini, çekilme sürecini ve filmin festivallerde gösterilme serüvenini konuştuk.

Bu sayıda *Portre*'de Avusturyalı usta yönetmen Michael Haneke yer alıyor. Bu yıl *Mutlu Son* filmini seyircisiyle buluşturan Haneke'nin filmlerini yabancılaşma, tüketim toplumu ve şiddet ekseninde değerlendirdik.

Uzaktan Kumanda bölümünde yapımcılığını ve dört bölüm yönetmenliğini David Fincher'ın yaptığı *Mindhunter* isimli dizi var. Geçmişte de seri katillerle ilgili filmler çeken Fincher bu sefer seri katillerden ziyade onların davranışlarını bilimsel bir biçimde incelemeye çalışan FBI ajanlarına odaklanıyor. İkinci yazımızda ise aynı motel odasında kalan farklı karakterlerin hikâyelerini anlatan *Room 104* isimli yapım yer alıyor.

Söyleşi bölümümüzün ikinci konuğu ise Orhan Eskiköy. *İki Dil Bir Bavul* belgeseli ve *Babamın Sesi* filmleriyle tanıdığımız yönetmen ile dördüncü filmi *Taş*, hikâyenin ortaya çıkış süreci ile filmin ardındaki kavramsal tartışmalar üzerine bir söyleşi yaptık.

Perspektif'te soğuk savaştan beri unutulmuş gözükmese de Kuzey Kore ile Amerika arasındaki gerginlikle yeniden gündeme gelen nükleer savaş temalı filmler inceleniyor.

Akademi bölümünde Profesör Doktor Kurtuluş Kayalı ile yerlilik ve yerellik meselesini Türk sinemasının örnekleri üzerinden konuştuk.

Kamera Arkası'nda *Benim Varoş Hikâyem*'in yönetmeni Yunus Ozan Korkut'tan tek başına çektiği filmini, Adana'daki hayatı ve kahramanlarını dinledik.

Kulis'in bu sayıdaki konuğu ise Kıvanç Sezer. *Babamın Kanatları* ile geçen sene dikkatleri çeken yönetmene yeni projesinin detaylarını sorduk.

Celil Civan



EĞİTİM TEMALİ 4. KISA FİLM YARIŞMASI

www.ebsyarisma.org

SON BAŞVURU TARİHİ
14 OCAK 2018



1'İNCİYE
15.000 ₺

2'NCİYE
10.000 ₺

3'ÜNCÜYE
7.000 ₺

M. Akif İNAN
ÖZEL ÖDÜLÜ
5.000 ₺

Erol BATTAL
TEŞVİK ÖDÜLÜ
3.000 ₺

www.ebskisafilm.org

[ebskisafilm](https://www.facebook.com/ebskisafilm)

[ebskisafilm](https://www.facebook.com/ebskisafilm)



İÇİNDEKİLER SAYI 61

HAYAL PERDESİ | KASIM-ARALIK 2017

KAPAK

08

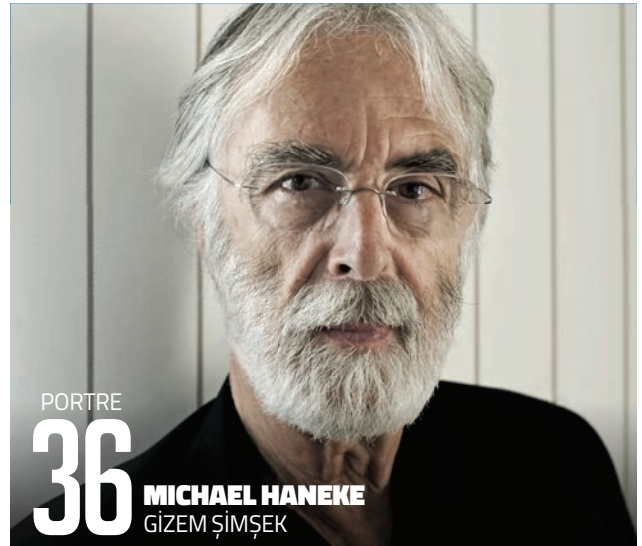
**TRAJEDİNİN
GEREKLERİ**
CELİL CİVAN



SÖYLEŞİ

32

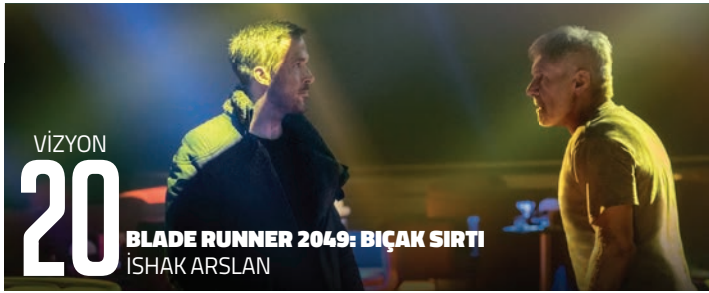
CAN ULKAY İLE AYLA ÜZERİNE
DİLAN SALKAYA



PORTRE

36

MICHAEL HANEKE
GİZEM ŞİMŞEK



GÜNDEM 06

KAPAK

Trajedinin Gerekleri Celil Civan 08

VİZYON

Kare Aybala Hilâl Yüksel 12

Umudun Öteki Yüzü Sema Güçlü 26

Blade Runner 2049: Bıçak Sırtı İshak Arslan 20

Çavdar Tarlasındaki Asi Ayşenur Gönen 24

Yedinci Hayat Melis Şahin 28

SÖYLEŞİ

Can Ulkay Dilan Salkaya 32

PORTRE

Michael Haneke Gizem Şimşek 36

UZAKTAN KUMANDA

Mindhunter Nesibe Sena Arslan 42

AKADEMİ

Kurtuluş Kayalı Meltem İşler Sevindi 46

PERSPEKTİF

Nükleer Savaş Temalı Filmler Betül Durdu 52

SÖYLEŞİ

Orhan Eskiköy Aybala Hilâl Yüksel 58

BELGESEL ODASI

Mekânlar ve Yüzler Döndü Toker 62

AÇIK ALAN

Başka Dilde Aşk Atilla Akalın 66

KAMERA ARKASI

Yunus Ozan Korkut Betül Durdu 68

UZAKTAN KUMANDA

Room 104 Sadık Şanlı 72

AÇIK ALAN

Parçalanmış Bahar Yıldırım Sağlam 76

KULİS

Kıvanç Sezer Aybala Hilâl Yüksel 80

AÇIK ALAN

Dangal Zeynep Delav 82

PEK YAKINDA

85



EĞİTİM TEMALİ KISA FİLM YARIŞMASI

Eğitim-Bir-Sen, kısa film yarışmasının dördüncüsünü düzenliyor.

2014, 2015 ve 2016 yıllarında “Öğretmen”, “Örgütlenme” ve “Vefa” temalı kısa film yarışmalarını gerçekleştiren Eğitim-Bir-Sen, bu yıl düzenlenecek kısa film yarışmasında da önemli bir konuya mercek tutacak.

Jüri başkanlığını Semih Kaplanoğlu’nun yapacağı yarışmanın bu yılki teması “Eğitim”. Amaç eğitimin önemine dikkat çekmek, eğitim süreçlerinde yaşananları, eğitimin önemli ve özel taraflarına odaklanacak hikâyeleri ortaya çıkararak sinemanın etkileyici gücüyle buluşturmak; bu konuda toplumsal farkındalığı artırmak. Bu niyetle yapılan yarışmada filmler, olay ve kişi üzerinden yola çıkılarak çekilebilecek.

Kurmaca dalında yirmi dakikayı geçmeyen kısa film çalışmalarının değerlendirileceği yarışma için son başvuru tarihi 14 Ocak 2018.

Yarışmanın birincisi 15 bin TL, ikincisi 10 bin TL, üçüncüsü 7 bin TL ile ödüllendirilecek. Bununla birlikte Mehmet Akif İnan Özel Ödülü için 5 bin TL, Erol Battal Teşvik Ödülü için ise 3 bin TL verilecek. Yarışmada dereceye giren filmlerin sahipleri, sendikanın kuruluş yıldönümü etkinlikleri kapsamında düzenlenecek programda ödülleri alacak.



MALATYA FİLM FESTİVALİ BAŞLIYOR

Malatya Uluslararası Film Festivali, bu yıl 9-16 Kasım tarihleri arasında yedinci kez düzenlenecek. Festival kapsamında düzenlenecek Ulusal Yarışma’nın jüri başkanlığını Hülya Koçyiğit üstleniyor.

Geçtiğimiz yıl festivalin ertelenmesi sebebiyle sahiplerine verilemeyen Onur Ödülleri, bu yılki açılış töreninde Halil Ergün, Belkıs Özener ve Mesut Uçakan’a takdim edilecek.

İlk kez düzenlenen Malatya Film Platformu’nda on iki proje finale kaldı.

**6. BİZ DE
VARIZI!**
PROGRAMI
İSTANBUL MODERN'DE
2-16 KASIM 2017

**ULUSLARARASI 7.
SUÇ VE CEZA**
FİLM FESTİVALİ
İSTANBUL'DA
3-9 KASIM 2017

**SİNEMA VE
EDEBİYAT**
SÖYLEŞİLERİ
SABANCI ÜNİVERSİTESİ'NDE
**4 KASIM 2017
13 OCAK 2018**

**18.
ULUSLARARASI
İZMİR**
KISA FİLM
FESTİVALİ
7-12 KASIM 2017

**16.
ULUSLARARASI
GEZİCİ FİLM**
KADIN FİLMLERİ
FESTİVALİ
SON BAŞVURU TARİHİ
15 KASIM 2017

**4. UŞAK
KANATLI
DENİZATLI**
KISA FİLM
FESTİVALİ
SON BAŞVURU TARİHİ
25 KASIM 2017

**5.
ULUSLARARASI
BOĞAZİÇİ**
FİLM
FESTİVALİ
İSTANBUL'DA
**17-26 KASIM
2017**

**!F İSTANBUL
BAĞIMSIZ**
FİLMLER
FESTİVALİ
SON BAŞVURU TARİHİ
1 ARALIK 2017

**20. RANDEVU
İSTANBUL**
ULUSLARARASI
FİLM FESTİVALİ
1-7 ARALIK 2017



TRAJEDİNİN GEREKLERİ

CELİL CİVAN

LANTHIMOS'UN SON FİLMİ
AGAMEMNON'UN KIZI İPHIGENIA'YI KURBAN
ETMESİNE GÖNDERME YAPAR.



Kutsal Geyiğin Ölümü

Batı edebiyatında gerçeğin nasıl temsil edildiğine odaklanan *Mimesis* isimli eserin giriş makalesi olan “Odysseus’un Yara İz”inde Erich Auerbach, Batı edebiyatını biçimlendiren iki metin olduğundan söz eder. Binlerce yıldır Batı’da etkili olmuş söz konusu iki metin anlaşılabilirliği gibi Homeros’un destanları ve Eski Ahit’tir. Auerbach Homeros’un *Odysseus*’u ile Eski Ahit arasında anlatım biçimi açısından çok derin bir farkın olduğunu söyler: Homeros her şeyi apaçık biçimde anlatır, tanımlar, tasvir eder, her şey “ön plandadır”, arka plan, geçmiş yoktur, her şey “şimdide” olur. Dahası geçmişe dair bir hikâye bile geçmişten ziyade bugüne aittir. Oysa Eski Ahit’e baktığımızda, anlatım bunun tam tersidir: Her şey anlatılmamak bir yana, muğlak cümleler kurulur, hiçbir şey doğrudan anlatılmaz, tanımlanmaz, tasvir edilmez, ön planda olanlar belirsizdir, her şey “arka plandadır”, geçmiş bilemediğimiz zaman şimdiyi anlamak mümkün değildir. Dolayısıyla şimdi yerine geçmiş öne çıkar. Auerbach birinci anlatımı epik, ikincisini ise trajik diye tanımlar. Auerbach iki metin arasındaki farkı onların okunmasıyla gösterir:

Epik metinler analiz edilir, oysa trajik metinler yorumlanır. Nitekim Eski Ahit’in binlerce yıldır çeşitli biçimlerde yorumlanması da bunun bir göstergesidir.¹

Auerbach’ın edebiyata özgü bu çıkarımları sinema için de geçerli olabilir mi? Son dönemin öne çıkan iki yapımına, Darren Aronofsky’nin *anne! (mother!)* filmi ile Yorgos Lanthimos’un *Kutsal Geyiğin Ölümü*’ne (*The Killing of a Sacred Deer*) Auerbachçı bu ikili anlatım biçimiyle bakalım.

anne! veya Trajik Nereye Gitti?

Aronofsky’nin son filmi, pek çok filmi gibi seyirciyi ikiye, filmi çok sevenler ve filmden nefret edenlere böldü. Eleştirilerden en önemlisi filmin Kutsal Kitap’ın açık bir alegorisi olmasıydı. Auerbach’ın trajik diye nitelendirdiği Kutsal Kitap filmde açık, dolaysız bir biçimde gösterilir: “O” (Him), Tanrı’dır, “anne” (Meryem ana), “ev” dünyadır, eve ilk gelen “konuklar” Adem ile Havva, onların kavga eden çocukları

**ANNE! İLE KUTSAL
GEYİĞİN ÖLÜMÜ
EPİK-TRAJEDİ
EKSENİNDEN ELE
ALINABİLİR.**

¹ Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in the Western Literature*, Princeton University Press, 1971, ss. 3-23.



Kutsal Geyiğin Ölümü

ARONOFSKY BİÇİMSEL ANLAMDA ZENGİNKEN LANTHİMOS ANLATIM KATMANINDA DERİNLEŞİYOR.

“Habil ile Kabil”, onunla annenin bebeği “İsa”, evlerine (dünyaya) doluşup olay çıkaran, O’nu görmek isteyen, evi harap eden, bebeği öldürüp doğrudan doğruya etini yiyip kanını içenlerse “insanlık.” Film Homeros’a selam gönderircesine tek bir mekânda, handiyse tek bir zamanda, hatta “şimdide” akar. Kutsal Kitap’ın çeşitli yorumlara açık, esrarlı trajedisi Aronofsky’nin elinde her şeyin apaçık “ön planda” olduğu bir epiğe dönüşür. Filmin tek mekânda geçmesi, ikinci yarısında dünya tarihine yapılan bütün referansların aynı evde yaşanması, kameranın özellikle anneye odaklanması, filmin kadın kahramanın bakışıyla anlatılması biçimsel ve anlatsal açıdan yaratıcıdır yaratıcı olmasına ama belirsiz, boşluklu yapısı gereği metaforik düzlemleri mevcut olan, yoruma açık bir anlatının arka planını ortadan kaldırmak, onu sadece ön plana çıkarmakla kalmaz, yüzeysel de kılar. Filmin alegorik olması, onun vaaz verir üslubunun altını çizer. *anne!* bu özellikleriyle analize tabi olabilecek bir film.

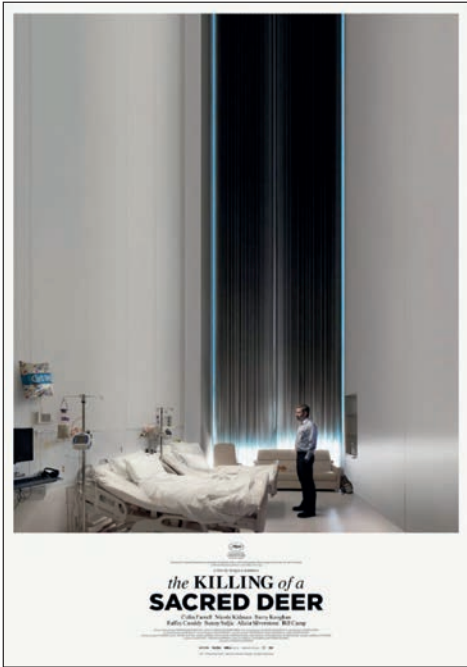
Kutsal Geyiğin Ölümü veya Trajik Burada

Lanthimos’un filminin ismi Elen mitolojisinde Miken Kralı Agamemnon’un kızı İphigenia’yı Artemis’e kurban etmesine gönderme yapar. Agamemnon Troya’ya doğru



Yorgos Lanthimos

giderken bir geyiği öldürünce Artemis Agamemnon ve gemilerinin Troya’ya gitmesini engeller. Kahinlere göre bu engelleri kaldırmak için kralın kızını kurban etmesi gerekir. Kral, Akhilleus ile evlendirme vaadiyle kızını kandırır ve kurban eder. Euripides’in tragedyasında İphigenia kaybolur, sunağın üstünde bir geyik bulurlar. Lanthimos cesurca bir hamle yapar; filmin ismi ve filmde edebiyat öğretmenin



İphigenia hakkındaki ödevden söz etmesi dışında mitolojiye gönderme yapmaz. Dolayısıyla filmin ikinci yarısındaki cezalandırma-kurban etme baştan bir ön kabule dayanmadığı için inandırıcı olmayabilir. Ancak hikâyenin ilk yansı doğrudan bir gönderme yapmasa da görece bu uzun kısımda karakterlerin ve evrenin tanıtılması bizi sona hazırlar. Ancak burada öne çıkan şey, Lanthimos'un kökenleri

epiğe uzanan bir hikâyeyi Auerbach'ın anlatığı biçimde trajik bir hale getirmesidir. Filmin mite özgü arka planını göstermemesi, ön planda olan her şeyin belirsizliği, karakterlerin davranışlarının muğlâklığı, sıradan görünen her şeyin bir yandan da tekinsiz bir yapıya dönüşmesi filmi epiklikten çıkarıp trajik kılar.

Edebiyat biliminde genellikle alegorilerin ufak metaforlardan oluştuğu söylenir.² Ancak *Kutsal Geyiğin Ölümü* metaforlardan oluşmuş bir alegori örmez. Bilakis bir alegorinin oluşmasına izin vermediği gibi söz konusu ufak tefek metaforları öne çıkarır. Dolayısıyla film, metaforlarla örülüdür ama bir alegori değildir. Bu yüzden de didaktik olmadığı gibi çeşitli biçimlerde yorumlara açıktır.

Aronofsky'nin epiği onun biçimsel buluşlar yapmasına, filmin anlatım dilinin güçlü olmasına engel değil. Ancak yorum katmanına baktığımızda filmin altmetninin derinleşemediği görülüyor. Diğer yandan Lanthimos sadece ufak bir işaret fişeği gibi kullandığı İphigenia'nın kederli hikâyesini modern Amerika'ya taşıırken ucu açık metaforlar vermekten imtina etmediği gibi filmi zengin bir altmetinle örüyor. ■

2 Berat Açı, *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*, Küre Yayınları, 2013, s. 95.

*KUTSAL
GEYİĞİN ÖLÜMÜ,
METAFORLARLA
ÖRÜLÜDÜR AMA
BİR ALEGORİ
DEĞİLDİR.*



KARE
THE SQUARE

GÖSTERİM TARİHİ:
3 KASIM 2017

DAĞITIM:
BAŞKA SİNEMA

YÖNETMEN:
RUBEN ÖSTLUND

SENARYO:
RUBEN ÖSTLUND

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:
FREDRIK WENZEL

KURGU:
JACOB SECHER SCHULSINGER,
RUBEN ÖSTLUND

YAPIMCI:
ERIK HEMMENDORFF

YAPIM YILI:
2017

ÜLKE:
İSVEÇ, ALMANYA,
DANİMARKA, FRANSA

DİL:
İNGİLİZCE, İSVEÇÇE, DANCA

SÜRE:
144 DK

OYUNCULAR:
CLAES BANG, ELISABETH MOSS,
DOMINIC WEST

ÖZNELLİĞİN İNTİKAMI

AYBALA HİLÂL YÜKSEL

ALTIN PALMİYE ÖDÜLLÜ KARE, YÜKSEK
SANATIN KLİŞELERİ VE KÜLTÜR
ENDÜSTRİSİNİN YAZILI OLMAYAN
KURALLARIYLA ALAY EDİYOR.

“Kare güven ve yardımseverliğin
buluştuğu bir tapınak. Onun sınırları
içinde hepimiz eşit haklara ve yü-
kümlülüklere sahibiz.”

İronik üslubu ile tanıdığımız İsveçli yö-
netmen Ruben Östlund, modern insanın kut-
sallarıyla kavga etmeye devam ediyor. En son
ülkemizde de vizyona giren *Turist* (*Force Maje-
ure*, 2014) filminde aile bağlarını hicveden ve
düzeninin kırılganlığını sezdiren yönetmen,
Altın Palmiye ödüllü yeni filmi *Kare*'de sanat
tabusuna dokunuyor. Çağdaş sanat müzesi
küratörü Christian'ın hikâyesini anlatırken,
yüksek sanatın klişeleri ve kültür endüstri-
sinin yazılı olmayan kurallarıyla alay eden
Östlund'un *Kare* ile “sanat sinemasının” en
prestijli ödülünü kazanmasıysa son yılların
en iyi sinemasal şakalarından.

Östlund *Kare*'de meselesini temel olarak
üç katman üzerinden tartışmaya açıyor. İlk
hikâye Christian'ın diğer müze yöneticileri ile
birlikte yürüttüğü, müzedeki sanat eserlerinin
bilindik pazarlama süreçleri ekseninde gelişi-
yor. İkincisi Christian'ın özel hayatına eğiliyor:
Çaldırdığı cüzdanının peşinde atıldığı macera,
kahramanımızın yaşadığı karakter aşınması-
nın boyutlarını ele veriyor. Filmin tematik bir
özeti sayılabilecek üçüncü hikâyede ise, Oleg
ismindeki performans sanatçısının bir may-
munu taklit ettiği¹ gösteri perdeye taşıyor.
Sanatı üreten, tüketen ve pazarlayanların aynı
zeminde bulunduğu bu sekans, filmin bütü-
nündeki gözlemci tavrın aksine, özdeşleşme
talep eden görsel üslubuyla da dikkat çekiyor.

1 Oleg karakterini canlandıran aktör Terry Notary,
Maymunlar Cehennemi serisinin hareket kareog-
rafi. Notary aynı zamanda üçlemedeki Rocket
isimli maymuna hayat vermişti.



Cemiyetin Gerekleri

Kare'nin başkahramanı Christian, etrafını dört çizgi ile çevirdiği her şeyi sanat eseri olarak satabileceğini çoktan keşfetmiş olsa da müze yönetimi, sergilenecek yeni enstalasyon çalışması "*Kare*" için iddialı bir reklam kampanyası hazırlamak ister. Christian'ın ekibinin anlaştığı PR ajansı, dikkatleri müzenin ve "*Kare*"nin üzerine çekecek bir viral reklam üzerinde çalışır. Çokça denenmiş, basit ve tutan formülleri kullanan; seyirciyi saniyeler içinde yakalayacak, sansasyonel bir video hazırlamak için kafa yorarlardı. Kampanya ekibi ile müze yönetiminin birlikte yürüttüğü çalışma, çağdaş sanatın üretim koşullarına dair ipuçlarıyla doludur.

Kare'nin kahramanlarının ayak uydurduğu sektörel koşulları anlamak için, estetik yargının zaman ve mekân içindeki

değişimi üzerine düşünen sanat tarihçisi Jale Nejdert Erzen'in çağdaş sanat üzerine tespitlerine başvurmak anlamlı olacak. Zira Erzen'e göre, bugün sanat ya da sanatsal imge, genellikle reklam imgeleri gibi kullanılmaktadır. Günümüzün koşulları sanatçının gizemli bir estetik yaratmasına imkân vermez. Endüstriyel dünyanın koşullarında tutunabilecek bir sanat yaratma zorunluluğu, sanatçının biçimin güzelliği üzerine düşünmek yerine, kendini gösterebilecek ve rekabet edebilecek iddia ve anlamlar üretmesini zorunlu kılar.²

Christian müzesindeki ürünlerini ilgi çekici hale getirmeye çalışırken öte yandan da sanatı destekleyen ve müzeyi ayakta tutan sponsor kuruluşları ikna etmek zorundadır.

2 Jale Nejdert Erzen, *Çoğul Estetik*, Metis Yayınları, İstanbul: 2011, s. 165.

FRAGMAN





ÖSTLUND'UN SANAT ÇEVRELERİ İÇİNDEN SEÇTİĞİ TEMSİLLER, CEMİYETİN ZORUNLU İKİYÜZLÜKLERİNİ VURGULUYOR.

Yeni tüketim alışkanlıkları içinde yer edinme zorunluluğu (PR ajansının önerdiği gibi) çarpıcı ve aşıkâr olmayı dayatırken, müzenin sponsorları içinse ilgi çekici olmaktansa politik olarak doğru görünmek ön plandadır. Taban tabana zıt taleplerle gelen muhataplarının gönlünü hoş tutma mecburiyeti Christian'ı değişken durumlar ve görüşler içine sokar. Yönetmenin, Christian'ın zatında, sanat çevreleri içinden seçtiği temsiller, cemiyetin ikiyüzlülüklerini vurgular. En nihayetinde, Christian'ın "Kare"nin tanıtım sürecinde müzede yaşadıklarına eşlik eden, özel hayatındaki iniş çıkışlar onu profesyonel çizgisinden sıyırmaya yeter de artar.

Bireyin İstekleri

Müzede yaşananlar dört başı mamur bir anlatı kurmaya yetecekken, Östlund Christian karakterinin şahsi yaşamına dair ikinci hikâyeyi ekler ve *Kare*'ye yeni bir boyut kazandırır. Filmin başında Christian'ın yankesici çetesinin oyununa gelmesiyle başlayan ve çalınan eşyalarını hırsızlardan geri alma girişimleriyle dallanıp budakla-

nan olaylar, müzede olanların toplumsal kökenleri üzerine düşünme imkânı sunar. Christian bu kez orta yaşlı bir maceraperest gibi içinden geldiği gibi davranmak ile bir baba olarak çocukları için örnek davranışlar sergilemek arasında sıkışıp kalır. Gettoda toplumun yoksul kesimiyle karşılaşması ve azınlık mensubu (muhtemelen Türk) çocuk ile yaşadıkları, iş hayatında yaşadıklarından çok da farklı değildir.

Kare'de sanat dünyasının esiri olduğu ikiyüzlülük, insan ilişkilerinden başlayan ve bütün topluma yayılan tutarsızlığın uzantısı olarak resmedilir. Östlund, Christian'ın gündelik işlerini performansla dönüştürürken özel ve profesyonel yaşamı arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. Bireyselleşmeye eşlik eden bencillik, estetik yargıları olduğu kadar etik kararları da öznel hükümlere kayıtlı kılmıştır. Yine de Oleg'in performansında olduğu gibi öznellik intikamını alır. Christian'ın pratik zekâsı başta sorunları çözüyor gibi görünse de onu işinde ve ilişkilerinde çıkmaza sürükler. Östlund'un yaygın söylemle kavgası, Christian'ın ve mensubu olduğu zümrenin aleyhine sonuçlanır. ■

Birlikte bakmak,
farklı görmek için,
sinecine

Journal of Film Studies
Sinema Araştırmaları Dergisi
2017 Güz Autumn | 8(2)

***dipnot**



UMUDUN ÖTEKİ YÜZÜ TOIVON TUOLLA PUOLEN

GÖSTERİM TARİHİ:
10 KASIM 2017

DAĞITIM:
BAŞKA SİNEMA

YÖNETMEN:
AKI KAURISMÄKI

SENARYO:
AKI KAURISMÄKI

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:
TIMO SALMINEN

KURGU:
SAMU HEIKKILÄ

YAPIMCI:
AKI KAURISMÄKI

YAPIM YILI: 2017

ÜLKE:
FİNLANDİYA, ALMANYA

DİL:
FİNCE, İNGİLİZCE, ARAPÇA,
İSVEÇÇE

SÜRE:
100 DK

OYUNCULAR:
VILLE VIRTANEN,
DOME KARUKOSKI,
KATI OUTINEN

ÖTEKİYLE MUHTELİF KARŞILAŞMALAR

SEMA GÜÇLÜ

AKI KAURISMÄKİ İMZALI *UMUDUN
ÖTEKİ YÜZÜ*, MÜLTECİ KRİZİNİ
PERDEYE TAŞIYAN FİMLERDEN.

Birleşmiş Milletler Mülteciler Yüksek Komiserliği'nin 2016 raporuna göre, dünya çapında yirmi bir milyondan fazla insan ülkelerinden göç etmek zorunda kaldı. Diğer bir deyişle dünya, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra en büyük göç dalgasına şahit oluyor. Açık denizlerde batan mülteci taşıyan gemiler, kıyıya vuran cesetler, metro ve metrobüslerde mendil satan göçmen çocuklarla göç hem Türkiye'nin hem de dünyanın en önemli gündemlerinden. Müşterek bilincin dışavurumu olan sinemanın son dönemde mülteci krizine sıklıkla yer verdiğini gözlemliyoruz. Aki Kaurismäki imzalı *Umutun Öteki Yüzü* bu filmlerden yalnızca biri.

Filmin merkezinde Halepli Halid'in hikâyesi yer alır. Halid, Makedonya polisinden kaçarken rastgele bindiği kömür gemisiyle Finlandiya'ya gelir. Halid'in hayattan basit

beklentileri vardır; kaybettiği kız kardeşini bulmak ve savaş olmayan bir ülkede yaşamak gibi. Mülteciler için ülkelerinden kaçmayı başarmak, Halid'in hikâyesinin de gösterdiği gibi, zorlu bir mücadelenin sadece ilk adımıdır. Bu kaçış, kendilerini kucaklayacak bir topluma ya da huzurla yaşayabilecekleri yeni bir yurda varmaz. Gittikleri yerlerde hayatta kalabilmenin yollarını geliştirmeleri gerekir. Göçmen Halid'in Finlandiya'da ev sahipleri ile muhtelif karşılaşmaları, göçün sosyo-kültürel ve siyasal anlamı üzerine düşündürür.

Mutluluk Oyunu

Öteki olarak Halid'in ülke vatandaşlarıyla karşılaşması filmin en önemli sahnelerindendir. İlk karşılaşma, devlet görevlileriyle olur. Halid ülkeye girer girmez polis merkezine gidip sığınma talebinde bulunur. Ken-





disini karşılayan görevlilerde herhangi bir merak ya da şaşkınlık görmeyiz. Görevliler onu Mülteci Sığınma Merkezi'ne gönderir, böylece Halid merkezde kendisi gibi bürokratik işleyişi bekleyen mültecilerle yaşamaya başlar. Merkezdeki göçmenler kaderlerinin tayinini sükûnetle, gündelik uğraşlarla meşgul olarak bekler. Mazdak adındaki Iraklı göçmenin Halid'e tavsiyesi ilgi çekicidir: "Sığınma talebinin olumlu yanıtlanmasını istiyorsan melankolik görüntü verme."

Mazdak'ın sözleri herkesin bilip doğrudan söylemediği hakikati, iki göçmenin sıradan konuşmasında yüzümüze vurur. Bu hakikati Sara Ahmed'in "Melankolik Göçmenler" makalesiyle tartışmak yerinde olur. Ahmed, ötekinin ölü ilan edilen kayıplarına bağlılığının sürmesi durumunda, melankolik olarak kodlanacağını söyler. Bu melankoli teşhisi,

aynı zamanda etik bir görevi içerir. Yani, melankolik göçmenin yarası hem kendi mutluluğuna hem de öteki olmayan gelecek kuşağın, ulusun mutluluğuna engel olarak görülür. Dahası, bu melankolik göçmen figürü ulusal tahayyülde "olası teröriste" bile dönüşebilir. Diğer bir ifadeyle melankolik göçmenin acısı, kızgınlıkları, öfkesi; öteki olmayanın muhtemel acısı olabilir. Bu yüzden bu perspektif, göçmen/ötekiden tıpkı Mazdak'ın doğrudan dile getirdiği gibi, ulusu/öteki olmayanı bu istenmeyen sona sürüklememek için oyun gibi farklı, daha mutlu, şans getirebilecek nesnelere bağlanmasını bekler.¹

Mazdak ve Halid arasındaki konuşma, toplumda tehdit algısı uyandırmamak baki-

1 Sara Ahmed, *Mutluluk Vaadi*, çev: Deniz Mayadağ, İstanbul: 2016, Metis Yayınları, s. 188.

▶ FRAGMAN





HALİD'İN EV SAHİPLERİ İLE KARŞILAŞMALARI, GÖÇÜN SOSYO-KÜLTÜREL VE SİYASAL ANLAMI ÜZERİNE DÜŞÜNDÜRÜR.

mından yukarıdaki tespitlerin tekrarı niteliğinde. Göçmenin melankolisini sürdürmesi, eski devletine, toplumsal değerlerine ve geçmişine bağlı kalmışlığının ifadesidir. Bu da öteki olmayanların korkularını tetikler, çünkü ötekilerin geride bıraktıklarından kopamayışını entegrasyon problemi olarak algılar. Bununla birlikte yönetmen, göçmenler arasındaki mutluluk oyununun, kederli görünme çabasının onların lehine gibi sunulmasını kabul etmez ve yerleşik düzeni eleştirmekten çekinmez. Halid ve Mazdak mutlu yüz ifadesi takınmanın mutluluğu üretmeyeceğinin farkında olsa da yaşamlarını sürdürebilecekleri bir ülke için bu oyuna katılırlar.

Ötekilerin Dayanışması

Halid'in sığınma talebi, Halep'in artık güvenli olduğunu belirten mahkeme kararıyla reddedilir. Halid sınır dışı edilecektir. Halid'e bu kararın okunduğu günün akşamında, Mülteci Sığınma Merkezi'ndeki televizyonda Suriye'de bir hastanenin bombalandığına dair haberler geçer. Yönetmen hakikat ve varsayım arasındaki tekabüliyetsizliği ifşa ederken, mahkemenin kararının tikel bir durum değerlendirmesi değil, ülkenin göçmen politikasıyla alakalı olabileceğini gösterir. Tüm o evrensel vicdan söylemlerine karşın, toplumları yöneten vicdanın kurgusallığını



ve politikliğini ortaya koyar. Halid, mahkeme kararından sonra geri dönmeyi reddeder ve Mülteci Sığınma Merkezi'nden kaçar.

Şehirde kaçak yaşamaya başlayan Halid'in ikinci karşılaşması restoran sahibi Wikström ile olur. Wikström Halid'e kalacak yer ve iş verir. Restoran çalışanları Halid'i garipsemez, kabullenirler. Halid, patron ve çalışanların dayanışmasıyla müfettişlerden saklanır. Hatta büyük bir risk alıp Halid'e sahte kimlik kartı çıkartırlar. Devlet görevlilerinin ve mahkemedekilerin yardımcı olmak istemeyen, duyarsız tavırlarına karşın sıradan insanların (özellikle makbul vatandaşlar olmadıkları her hallerinden belli



olanların) tam tersi muamele göstermesi düşündürücü. Kendi toplumunun öteki- si olan bu insanlar Halid ile özdeşim kurar ve dayanışmaya geçer. Yönetmen, göç meselesi politik bağlamda değil, insanlık temelinde ele alındığında mevzunun krize dönüşmeyebileceğini vurgular.

İçimizdeki Yabancı

Diğer bir karşılaşma günümüz Avrupa'sında yükselen yabancı düşmanlığı fenomenine gönderme yapar. Filmin ve Halid'in hikâyesinin sonunu hazırlayan bu karşılaşmayı analiz etmek için, Halid'in sosyalleştiği sahnelerle bakmak gerekir. Bu sahnelerde Halid sokak müzisyenleri-

**YÖNETMEN,
GÖÇMENLER
ARASINDAKİ
MUTLULUK
OYUNUNUN,
ONLARIN LEHİNE
GİBİ SUNULMASINI
KABUL ETMEZ.**



ni dinler, markete gider, otobüs bekler. Bu sosyalleşme anlarına çoğu zaman onu hoş karşılamayan başka insanlar eşlik eder. Üstelik bu insanların Halid'e fiziksel saldırıda bulunma hakkına sahip olduklarına inandıkları görünür. Bu saldırıların nedeni ise Halid'in esmer teni ve koyu saçlarıdır. Homojen bir toplum olarak sunulan şehirde Halid eyleme geçmeden, yalnızca varlığıyla hedefe dönüşür. Nesnesi kayıp ve korkuları manipüle edilmiş, yabancıları tehlike olarak kodlayan zihinlerin öfke ve nefretini ortaya çıkarır.

Film boyunca yönetmenin umudu sürdürme çabası en azından Halid için karşılığını bulmaz. Halid çalışacak iş, kalacak yer bulduğu daha da önemlisi kız kardeşine kavuştuğu, yasal olmayan yollarla olsa da ülkenin vatandaşlık kimliğini edindiği, yani en ümitli olduğu anda yabancı düşmanlığının kurbanı olur. Saldırganın Halid'i bıçaklarken söylediği "Yahudi" ifadesi ironik olmakla birlikte, ötekiden korkunun nesnesinin belirsizliğinin altını kalınca çizer. ■



BLADE RUNNER 2049: BIÇAK SIRTİ

GÖSTERİM TARİHİ:

6 EKİM 2017

DAĞITIM:

WARNER BROS.

YÖNETMEN:

DENİS VILLENEUVE

SENARYO:

HAMPTON FANCHER,

MICHAEL GREEN

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:

ROGER DEAKINS

KURGU:

JOE WALKER

YAPIMCI:

BRODERICK JOHNSON,

ANDREW A. KOSOVE,

CYNTHIA SIKES, BUD YORKIN

YAPIM YILI:

2017

ÜLKE:

ABD, İNGİLTERE, KANADA

DİL:

İNGİLİZCE, FİNCE,

JAPONCA, MACARCA,

RUSÇA, SOMALİCE

SÜRE:

164 DK

OYUNCULAR:

HARRISON FORD,

RYAN GOSLING,

ANA DE ARMAS

O OLMASAN BİLE OYMUŞ GİBİ

İSHAK ARSLAN

BLADE RUNNER, ÖZGÜR İRADE-KADER,
YAPAY-DOĞAL, GERÇEK-KURGU
ARASINDAKİ BIÇAK SIRTİ ÇİZGİDE
İNSANIN TRAJEDİSİNİ SORGULUYOR.

Ridley Scott'ın 1982'de çektiği kültleşen filmi *Blade Runner*, 2049 serüveniyle geri döndü. Döneminin zihinsel ve teknolojik imkânlarını başarıyla buluşturan ilk film, Los Angeles ölçeğinde 2019'un distopik dünyasını resmediyordu. Yapımcı şirket tarafından zorla çalıştırılan insanımsı kopyalar (replicant) "bilinçlendikçe" isyan edip kaçmış, bazı örnekleri dünya gezegenine kadar gelmişti. Bir tür polis rolündeki *Blade Runner*, isyancı kopyaları tespit edip ortadan kaldırmaya çalışırken kadın bir kopya ile yakınlaşmıştı. Sadece bedenleriyle değil zihin yapıları ve anılarıyla da insanlardan kolayca ayırt edilemeyen kopyalar ise ölümün farkına varmışlar ve ömürlerini uzatmanın peşine düşmüşlerdi. Film, sonraki çalışmalara

ilham veren vizyoner yönlerine rağmen gerçek dünya ile mukayese edildiğinde ütopyik-distopik yapımların gerçeği öngörmekte ne kadar başarısız olduğunu bir kez daha teyit etmiş oldu. En iyisi gerçeklikle örtüşme kaygısını kenara bırakıp, semboller, metaforlar ve olağanüstü teknolojilerle yaratılan ütopyik bir evrende bir süre keyifli vakit geçirmek ve zihin egzersizleriyle yetinmek.

Devam filmi çekmenin hazır bir hikâyeyi/ çerçeveyi devralmak gibi kolaylaştırıcı yönleri olsa da yeni bir içerik ve ruh kazandırma gibi ciddi zorlukları var. Bu zorluğu göze alma cesareti gösteren Denis Villeneuve, *Matrix* ve *Westworld* gibi kurucu yapımların çitasına yaklaşıyor. Yine de yüksek bütçesi, şaşırtıcı sahneleri ve görsel zenginliği ile





teorik zaaflarını gidermeye çalışmış ve ortaya görülünce de görülmeyince de pişman olunmayacak bir sonuç çıkmış. 3D ile görsel bir şölen niteliği kazanan sinematografisi olumlu, belirli klişelere yaslanan senaryonun nispeten tekdüzeliği ve sürenin uzunluğu ise olumsuz yönler arasında.

Sanal Sevgili

Distopik bilimkurgunun teorisine ekleme yapamasa da filmin insan-robot ilişkileri açısından farklı deneyimler sunduğunu, geleceğin dünyasına yeni kapılar araladığını söylemek mümkün. 1982 versiyonunda robot-insan arasındaki konvansiyonele yakın sevgi ve aşk ilişkisi, bu kez farklı formlarla karşımıza çıkıyor. Şimdilik sınırlı uygulama imkânlarına

sahip Siri benzeri yardımcı programların bilinçlenmiş, kişiye özelleşmiş, gelişmiş üç boyutlu versiyonlarını hayal edin. Arzu edilen her anda Alaaddin'in cini gibi beliriveren, kendi adına hiçbir beklentisi olmaksızın hemen her talebi yerine getiren, yetenekli, duygusal, bilinçli, sahibinin emrine amade bir partner. Ait olduğu kişinin zihninden geçen anlık arzular ve hayallerle senkron halinde biçim, şekil, kılık ve mod değiştiren bu sanal partnerin en büyük kusuru kanlı canlı bir bedenden ve hazlarından mahrum oluşu.

Biyolojik bilinçlerden gelişmiş yapay zekâlara uzanan skalaya yeni bir halka eklemeyi başaran sanal sevgili aracılığı ile bir kez daha görüyoruz ki sevilen, ötekini temsil eden bağımsız ya da aşkın bir ben değil,

▶ FRAGMAN





**BİRİNCİ FİLMDE
ADEM-HAVVA
KISSASINA
YASLANAN *BLADE
RUNNER*, MUSA'NIN
HİKÂYESİYLE
DEVAM EDİYOR.**

sevenin idealleştirilmiş duygularına, arzularına, özlemlerine karşılık gelen total bir yanı sıra. Onu kullanmaktan öte bağlanıyor da, çünkü o, günden güne değişmeksizin, çürüyüp bozulmaksızın hep orada duran, karşılık beklemeksizin daima seven sadık ve güzel bir “memory”. Bu üç boyutlu hafıza, ister doğmuş (born) ister yapılmış (made) olsun bilinçli her varlığın kendi deneyimleri, arzuları, özlemleri ve hayallerinden yaratılmış ideal eşine teka-bül ediyor. Bilincin sıradan bir aletten öte seven bir varlığa ihtiyaç duyması, giderek ona bağlanmasının nedeni, kaybolup gitmesinden en çok korktuğu şeyi yani tarihini, anılarını biriktirmesi, sevinçlerini, mutluluklarını “gerçek” kılması. İdeal sevgi, var oluşunun biricik şahidi ve ispatı konumundaki kendilik bilincinin, hafızasının sevgisi aslında. Bu sanal-gerçek partneri anne, baba, çocuk, arkadaş, öğretmen gibi kurumsal formlarda çoğaltmak, asgari maliyetle ideal dostlar, arkadaşlar ve sevgililer inşa etmek mümkün.

Bilindik Hikâye

Algoritması, temel vurguları ve göndermeleri açısından *Blade Runner 2049*, “doğ-



muş-yapılmış” ikilemi üzerinden dönüp dolaşıp odağını yine insana çeviren antroposentrik bir yorum niteliğinde. Nükleer bir felaket sonrası biyolojik varlığı devam etse de Homo Sapiens’in dünyada ve uzaydaki hükümrancılığı bitiyor, yönetimi insanımsı kopyalar devralıyor. Ancak illüzyon-gerçeklik, özgür irade-kader, iyilik-kötülük, etnik ve sınıfsal çatışmalar, teslimiyet-mücadele gibi biyoloji temelli insani kültürün hemen bütün kategorileri yeni türlere taşınarak çoğaltılıyor.

Bu tarz yapımların ortak özelliklerinden biri de, hikâyeyi taşıyan omurganın çeşitli teolojik-mitolojik metafor ve anlatılarla tefriş edilmesi. Birinci bölümde Adem-Havva kıssasına yaslanan *Blade Runner* bu kez teolojik yolculuğuna Musa’nın hikâyesiyle devam ediyor. Yapılmışlar arasına karışıp saklanan “doğmuş” çocuğun kurtarıcı olarak beklenmesi, beklenen kişi olduğunu düşünen kahramanın belirli izler ve işaretlerden hareketle “o” olduğunu düşünerek kendini arama mücadelesi, bütün erkek çocukların öldürülmesine rağmen Nil nehrine bırakılarak kurtulan, Firavun’un sarayında büyüyen,



dönüp halkını kurtaran Musa'nın kıssasına göndermelerle dolu.

Blade Runner 2049, özgür irade-kader, yapay-doğal, gerçek-kurgu arasındaki bıçak sırtı çizgide insanın trajedisini ve anlam arayışını sorguluyor. Bilinçli öznenin özel ve üstün bir muhatap mı, yoksa diğer nesneler ve hayvanlar gibi doğal ve sıradan bir canlı mı olduğu dilemması robotlar dünyasına taşınarak derinleştirilmiş. Yapılmışlar arasında kendini bulan bilinçlerden bir bilinç, diğerleri gibi yaşayıp, aynı testlerden başarıyla geçse de yaşadığı mucizevi deneyimler ve fark ettiği özel işaretler nedeniyle o malum sorunun peşine düşüyor: Bütün bunlar tesadüf olabilir mi? Yoksa o özel biri mi? Hatta beklenen kurtarıcı kendisi mi? Zayıf bir ihtimal bile olsa, ya öyleyse?

Arayışımız, benzeri sorulardan yola çıkıp benzeri serüvenleri yaşamış kalabalıklarla karşılaşınca "doğmuş, seçilmiş kurtarıcı" adaylığında hiç de yalnız olmadığını büyük bir hayal kırıklığı ve acıyla fark ediyor. Belirsizlikten beslenen küçük ümitlerle, amacı ve sonu bilinmeyen



BLADE RUNNER 2049, DOĞMUŞ-YAPILMIŞ İKİLEMİ ÜZERİNDEN DÖNÜP DOLAŞIP ODAĞINI YİNE İNSANA ÇEVİRİYOR.

ölümcül bir mücadeleyi göze almanın tereddüdünü yaşıyor. *Matrix*'teki gibi her şeyi bırakıp programlanmış hayata devam etmek veya ne olursa olsun mücadeleyi sürdürmek arasındaki seçim. Ulaşabildiği biricik dayanak ise "O sen olmayabilirsin, ama oymuş gibi yaşamaya değer!" duygusu. Bu noktada senaryonun dikkat çekici vurgularından biri de, yapay veya biyolojik bilinçlerin acılarına, gerçeğinden farksız kopyalar üretebilen şirket sahibini de dahil etmesi. Filmin en akılda kalan sahnesi belki de yetişkin olarak "doğan" kopyanın rahminden bıçaklanarak öldürülmesi. Tanrısal güçlerle donanmış görünse de doğal bir soy ağacına dahil olamayan "şirket sahibi" yalnızlığın ızdırabından masun değil. İster külli ister cüzi olsun iradenin kullanılmasına eşlik eden o tuhaf sızı!

Kayda değer vurguları ve önermeleri içeriyor olsa da filmin akılda kalıcı bir finalle sonlanmayıp açık uçlar bırakması seyircide ister istemez üçüncü versiyon beklentisini doğuruyor. Son sözü belki de bir sonraki *Blade Runner* söyler. Bakalım bilincin kendini arayışı hangi menzilde, nasıl son bulacak? ■



**ÇAVDAR
TARLASINDAKİ ASİ**
REBEL IN THE RYE

GÖSTERİM TARİHİ:

6 EKİM 2017

DAĞITIM:

BİR FİLM

YÖNETMEN:

DANNY STRONG

SENARYO:

DANNY STRONG

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:

KRAMER MORGENTHAU

KURGU:

JOSEPH KRINGS

YAPIMCI:

BRUCE COHEN,

THAD & TRENT LUCKINBILL,

JASON SCHUMAN, MOLLY SMITH,

DANNY STRONG

YAPIM YILI:

2017

ÜLKE:

ABD

DİL:

İNGİLİZCE

SÜRE:

106 DK

OYUNCULAR:

ZOEY DEUTCH, SARAH PAULSON,

KEVIN SPACEY

SAHTELİK TEN İN ZİVAYA KAÇIŞ

AYŞENUR GÖNEN

SALINGER'IN HAYATI,
SAHTELİKLERLE DOLU BİR DÜNYADA
GERÇEĞİ ARAYIŞ HİKÂYESİ OLARAK
ÖZETLENEBİLİR.

Çavdar Tarlasındaki Asi Amerikalı yazar Jarome David Salinger'in (1919-2010) hayatını konu alan tipik bir biyografik film. Filme doksan bir yıllık ömrün fragmantal bir özeti denilebilir. Yazarın eserlerindeki anlatım zenginliğini yansıtabildiğini söylemek zor. *Çavdar Tarlasındaki Asi* ismiyle benzerlik kurduğu ve yazılış hikâyesini anlattığı romanın aksine, sıradan ve kalıplara bağlı bir anlatımı seçiyor.

Salinger (Nicholas Hoult), hayatında iki defa büyük şöhrete kavuşmuş bir yazar. İlki sanatı ikincisi ise münzevi hayatı ile. *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ın (1951) yayınlanmasının ardından gelen ünü uzun soluklu olur. O günün eleştirmenlerinin vurguladığı gibi, roman Amerikan halkının bilincini yakalar ve tüm dünyada sevilen kültürel bir fenomene dönüşür. Ama ikinci ününün, yani sıra dışı hayatının rüzgârı Salinger'in ömründen daha

uzundur. Yedi sene önce ölen yazarın yeniden ve hayatıyla gündemimize girmesi, şöhretinin hâlâ sürdüğünün göstergesi.

Salinger'in hayatını tek cümleyle özetlemek gerekirse, sahteliklerle dolu bir dünyada gerçeği arayış hikâyesi denilebilir. Babası (Victor Garber) öğrenim hayatında başarısız bulunduğu oğluna hiçbir zaman inanmamış. Yaratıcı yazarlık eğitimi alma kararını kendisine açıklayan genç Salinger'a, "İnsanlara anlatacak bir şeyin olduğunu da nereden çıkarıyorsun?" der ve yazdıklarını asla yayımlatamayacağını söyler. Salinger'ın babasıyla yıldızları hiç barışmaz. Yazarlık hayalinin ilk destekçisi ise annesidir (Hope Davis). Oğluna bütün kalbiyle inanır ve onu bildiği yolda ilerlemesi için cesaretlendirir. Salinger bu yüzden *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ı annesine ithaf eder. Bu iki karakter filmde gerçek ve sahtenin iki temsili gibidir.





Hangisi Gerçek Hangisi Sahte

Yazarın hayatından filme konu olan kesitlerde ve senaryonun akışa düğüm attığı sahnelerde şu kelimeye sıkça rastlıyoruz: sahtekârlık. Salinger'ın insanlara anlatacak tek bir şeyi var: Toplumunun içinde yüzdüğü yüzeysellik ve sahtelikler dünyası. Yönetmen Danny Strong da sahtekârlık teması üzerinden bir atmosfer yaratmaya çalışmış. Filmin önemli sekanslarındaki replikler bu tema etrafında dönüyor.

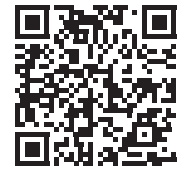
Senaryo istediği etkiyi elde etmiş gibi görünmüyor ama elimizde bir gerçek var: Salinger sahtelikten, gösteriştten, yüzeysellikten ve sığıltan ölesiye nefret eden bir yazar. Ne var ki yazarın sahtelik ve sahtekârlıkla imtihanı hiç bitmez. Sevgilisinden ilk tokadı yerken şu ithamla karşılaşır: "Sahtekâr." Filme adını veren romanını yayıncıya sun-

duğunda aldığı ilk cevap şöyle olur: "Holden gerçek biri gibi değil. Alaycı ve aşırı küstah. Hatta deli. Bu karakter yazarını şey gibi gösteriyor, sahtekâr".

Hikâyelerinin yayın hakkının dönemin en itibarlı yayıncısı tarafından satın alınıp yayınlamaya başlamasının ardından gelen şöhret sahtelik/gerçeklik sorgulamasını daha da karmaşıktırır. Kitabının kazandırdığı ünle ve parayla birlikte henüz yirmili yaşlarının başındaki Salinger kendini gösterişçi burjuva dünyasının ortasında bulur.

Salinger'ın inzivaya çekilmesine temel teşkil eden buhranların yaşandığı dönemdir bu. Çocuklarının annesi olacak ikinci eşiyile ve Budizmle aynı yıllarda tanışır. Ama onu inzivaya sürükleyen travmanın asıl aktörü askerlik yıllarında yaşadıklarıdır. Salinger henüz şöhrete kavuşmadan önce İkinci Dün-

FRAGMAN



**ÇAVDAR
TARLASINDA
ÇOCUKLAR
AMERİKAN
HALKININ BİLİNCİNİ
YAKALAR VE
KÜLTÜREL BİR
FENOMENE
DÖNÜŞÜR.**

ya Savaşı'na katılmış, Pearl Harbor'da cephe-
de çarpışmıştır. Savaş travması ömrünün so-
nuna kadar yakasını bırakmaz. İnizvası şehir
hayatının uzağında kalmakla sınırlı kalmaz.
Aynı evin içinde yaşadığı eşi ve çocuklarıyla
bile doğru dürüst iletişim kuramaz.

Yazmak mı Yayınlatmak mı

Salinger'ı ölümsüzleştiren ve sanatı-
yla birlikte anılan hayatının mimarı olan bir
isim var. Filmin ikinci kahramanı da o: Co-
lumbia Üniversitesi yaratıcı yazarlık okulun-
daki hocası ve yazarın kısa hikâyelerinin ilk
yayıncısı Whit Burnett (Kevin Spacey). Bu
adam Salinger'a ilk defa "Sen bir yazarsın"
diyen ve ilk telifini veren kişi.

"Yazmak mı, yayınlamak mı önemli?"
sorusu 1950'lerin Amerika'sında hayati bir
anlam taşır. Amerika'da o yıllarda bile iyi
bir yazar zengin bir insan demek. Bizde son
yıllarda görülmeye başlanan yazarlık okul-
ları 1940'ların Amerika'sında üniversitelerde
akademik kimlik kazanmış bir alan. Salinger
gerçek bir yazar olmanın ve hayatını yazarak
kazanmanın yolunun üniversiteden geçtiği-
ni bilir. Okuldaki ilk günlerinde hocası Whit
Burnett'in şu sorusuyla karşılaşır: Ömrün
boyunca yayınlamayacağını bilsen yine
de yazar mısın? Bu sorunun çetin bir cevabı
vardır. Yıllar sonra yazdıklarını yayınlama-
ma kararı almasının gerisinde bu ikazın izi-
nin bulunmadığını söyleyebilir miyiz?

Burnett, başlangıçta Salinger'ın hikâye-
lerini yayınlamayı defalarca reddeder, diğer
yayıncılar gibi. Birkaç küçük sürpriz sayıl-
mazsa, Salinger'ın yazarlık serüveni, savaş
yıllarına kadar tıpkı babasının öngördüğü gibi
tam bir fiyaskodur. Ama hocası, başta bunu
hissettirmese de ona başından beri inanır.
Salinger'ın kısa hikâye karakteri Holden'ın,
bir roman kahramanı olması gerektiğini dü-
şünmektedir. Bıkmadan usanmadan yazarı
roman yazmaya ikna etmeye çalışır. Asker-
deyken sık sık mektuplaşırlar. Mektuplarının
konusu bu romandır. Whit Burnett sonunda
başarır. Salinger'ı romanı yazmaya ikna eder.

Savaş günlerinde hocasının ısrarıyla
yazmaya başladığı roman, o zor günlerinde
Salinger'ı hayata bağlar. Yazar, yıllar sonra



kendisini eleştiren yayıncılarla yaptığı bir
toplantıda, neredeyse konuşmayı bile unut-
tuğu savaş yıllarında, cephe gerisinde bu
romanın sayfalarını yazmayı sürdürdüğünü
ifade edecektir.

Kaderin cilvesine bakın ki roman yayın-
landığı sırada Salinger, akıl hocası Burnett'a
küskündür. Bu küslük yıllarca sürer. Ta ki
günün birinde hocası inzivadaki yazardan
bir önsöz isteyene kadar. Görüşüklerinde
ise hocası eserine, yani Salinger'ın hayatına
son fırça darbesini vurur. "Burada dünyadan
uzakta hiçbir şey yazamazsın. *Franny ve Zoo-
ey* de zaten din dersi kitabına benziyor".

Bu uyarı bir çeşit sahtelik ithamı gibidir.
Salinger bir defa daha kendine bakar, yine
vazgeçmenin eşğine gelir. Hayatında terk
edebileceği tek şey kalmıştır: yazdıklarını
yayınlamak. Belki de her şeyi başlatan o so-
ruyu hatırlamıştır. "Asla yayınlanmasa bile
yine de yazar mıydın?" Salinger bu görüşme-
den sonra editörüne bir daha herhangi bir
şey yayınlamama kararı aldığını söyler. De-
diğini yapar ve 1965 yılında henüz kırk altı
yaşında ve şöhretinin zirvesindeyken yaz-
dıklarını yayınlamaktan vazgeçer. 27 Ocak



2010'da, ABD-New Hampshire'daki evinde hayata veda edene kadar da kararından geri adım atmaz.

Amerikan Yayın Dünyası

Çavdar Tarlasındaki Asi yazarın ruhunu yakalamaktan, gönüllere taht kuran bir yapıtı anlatmaktan uzak, vasat bir film. Bunun yanı sıra kısmen de olsa tasvir edebildiği başka bir dünya var: yayıncılık sektörü. Yayıncılık sektörünün yazarların bakış açısından nasıl görüldüğü, eserlerini ve yayın hayatlarını nasıl şekillendirdiği de ele alınıyor.

Bugün Türkiye'de yayıncılığın sektör hâlini aldığını söylemek hâlâ zor. Yazdıklarını yayımlatma başarısı kişisel ilişkiler, ahabalık-dostluk bağları ile doğru orantılı. Yazarlık hayatını kazanmak ise -bir iki istisna dışında- gerçeklikten uzak bir durum. Amerika'da ise daha 1940'larda yazarlık okullaşmış, akademide yer bulmuş bir meslek grubu. Yayıncılar sermayeden pay alma, pay dağıtma noktasında önemli aktörler. Yazarlar varlıklarını büyük yayın gruplarının himmetine borçlular. Bir yazar için bu dünyaya kendini kabul ettirebilmekse her şey demek. Kabul görmek veya dışlanmak yazarın patronluk



HİKÂYELERİNİN KAZANDIRDIĞI ÜNLE GENÇ SALİNGER KENDİNİ GÖSTERİŞÇİ BURJUVA DÜNYASININ ORTASINDA BULUR.

müessesesiyle ilişkilerine bağlı. Film yazarın hayatını anlatırken, yayıncılık sektörünün dinamiklerini de fena özetlemiyor.

Salinger'ın yayıncılık sektörüyle ilişkileri karmaşık. Yerleşik kalıpları zorlayan bir yazar olarak yerini bulması zaman almış. Kabul görüp şöhrete kavuştuğu, yayıncıların peşinden koştuğu bir dönemde her şeyi bir kenara bırakıp küskünler kervanına katılmasının gerisinde bu zorlu sürecin yarattığı yorgunluğun büyük payı olsa gerek.

Yazarın küskünlük döneminden sonra yazıp yazmadığı hakkında bilgimiz yok. Film yazarın hayatının bundan sonrasıyla ilgili hiçbir ipucu vermez. Bu tarihten itibaren yazar ne bir roman ne bir hikâye yayınlar ne de -1980 senesindeki küçük bir istisna hariç- kimseye röportaj verir. Tam bir sessizliğe gömülür. Modernizm çıkmazı içinde yitip giden bireyin çığlığı olan *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'ın karakterleri gibi. Ama *Çavdar Tarlasında Çocuklar*'da yakaladığı yenilikle Amerikan edebiyatında çığır açan yazarlar arasındaki müstesna yerini alır. Salinger, Amerikan edebiyat tarihinde John O'Hara (1905-1970), Vladimir Nabokov (1889-1977), Jack Kerouac (1922-1969) gibi 1950'li yıllar romancılığında "zengin ama uzaklaştırılmış" yazar kuşağı arasında değerlendirilmektedir.¹ ■

1 Türkan Gözütok, "Modernizmin Kayıp Çocukları", *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 6/1 Winter 2011, ss. 1167-1179.



YEDİNCİ HAYAT WHAT HAPPENED TO MONDAY

GÖSTERİM TARİHİ:
1 EYLÜL 2017

DAĞITIM:
MARS DAĞITIM

YÖNETMEN:
TOMMY WIRKOLA

SENARYO:
MAX BOTKIN, KERRY
WILLIAMSON

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ:
JOSÉ DAVID MONTERO

KURGU:
MARTIN STOLTZ

YAPIMCI:
RAFFAELLA DE LAURENTIIS,
FABRICE GIANFERMI,
PHILIPPE ROUSSELET

YAPIM YILI:
2017

ÜLKE:
İNGİLTERE, FRANSA, BELÇİKA,
ABD

DİL:
İNGİLİZCE

SÜRE:
123 DK

OYUNCULAR:
NOOMI RAPACE, GLENN CLOSE,
WILLEM DAFOE

BİRLİKTE DAHA MI GÜÇLÜYÜZ

MELİS ŞAHİN

YEDİNCİ HAYAT, KARDEŞLERİN AYNİ
KİMLİĞİ PAYLAŞMASI İLE TOPLUMUN TEK
VÜCUT OLARAK HAREKET EDEBİLMESİ
ARASINDA BENZERLİK KURAR.

Tommy Wirkola'nın yönetmenliğini yaptığı *Yedinci Hayat*, nüfus artışına paralel dünya kaynaklarının yetersiz kalmaya başladığı ve insanoğlunun bunu çözmek adına kendi başına bir, hatta birden fazla bela açtığı bir geleceği konu edinir. Dünya nüfusuna yetiştirmeyen gıda stoklarının artırılması için genetiği değiştirilmiş ürünler yetiştirilmeye başlanır. Bu uygulamayla market rafları tekdardan dolup taşmaya başlasa ve geçici bir süre için çözüm olmuş görünse de, bir süre sonra çözüm sorunu besler. Genetiği değiştirilmiş ürünler çoklu doğumları tetikler, denge tekrar insanlığın aleyhinde bozulur.

Bu bilimsel müdahale, tıpkı bir deney tüpündeki besiyerinde bakterilerin sayısının

ilk anda hızla artması sonra kendi metabolik artıklarıyla bir anda sayısının düşmesi gibi insanlığın sonunu getirir. Bununla baş etmek için, "birlikte daha güçlüyüz" sloganıyla öne çıkan politikacı Nicolette Cayman Tek Çocuk Yasası'nı önerir. İnsanlığın birlikte tükettiği dünyayı yine birlikte kurtarabileceğinden bahseder. Ancak Cayman'ın teklif ettiği dünya düzeni, lüksünden taviz vermek istemeyen ve bugüne kadar dünya kaynaklarının tükenmesine sebep olan toplumun üst kesiminden fazlasını bünyesinde toplayamaz. Problemi yaratan zihniyetin bulduğu çözüm de insanlık dışı olur ve mevcut sorunu pekiştirir. Yine de Cayman bir şekilde, yasayı hükümete kabul ettirmeyi başarır.





Birlikteliğin Bedeli

Cayman'ın politikasına muhalif olanlar, zaman zaman eylemler yaparlar, bazen de bu eylemlerini birden fazla çocuk dünyaya getirme cesareti göstererek gerçekleştirirler. Bu yasa dışı çocuklar yasal olmayan yerlerde doğar ve gizlenir. *Yedinci Hayat*'ın hikâyesi de bu şartlarda doğmuş yedizlerin hayatlarını devam ettirme çabasıyla şekillenir. Her biri farklı karakterlerde olan kardeşler, dedelerinin himayesinde hapisane gibi bir evde yaşar. Yasadan saklanmak için özel eğitimlerden geçer ve her biri ancak haftanın kendi adı olan gününde, tek bir karakter olarak (Karen Settman) sosyal hayata karışırlar.

Filmin senaryosunda, Karen Settman kimliğini kardeşlerin birlikte inşa edip yaşatması ile yıkımla yüzleşen toplumun tek bir vücut olarak hareket edebilmesi arasında bir benzerlik kurulur. Kendi hayatlarını yaşayamayan yedizlerden Saturday, bir gün evden kaçıp serçe parmağı kopmuş olarak geri geldiğinde, yaşanan olayın bedelini tüm kardeşler serçe parmaklarının kesilmesiyle öder. İnsanlığın sonu gelirken, kurtuluşun yolu her insan tekinin yaşam biçimini bir değerini ve kendinden sonra gelecekleri düşünerek düzenlemesinden geçer. *Yedinci Hayat*, toplum halinde yaşayanların birbirine karşı sorumlu olduklarını, bir değerine omuz vererek ayakta kalabileceklerini vurgular.

▶ FRAGMAN





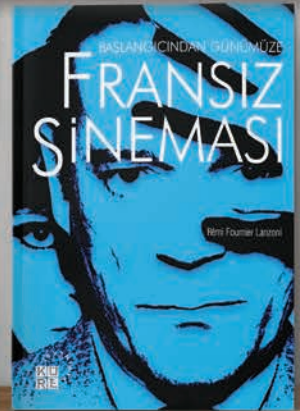
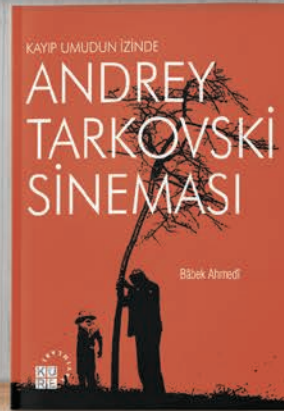
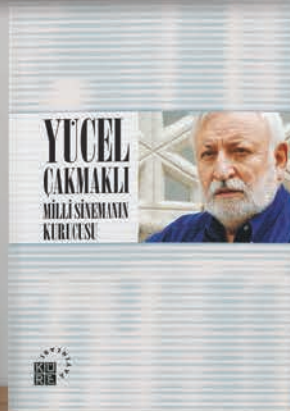
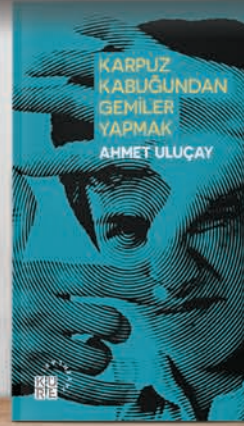
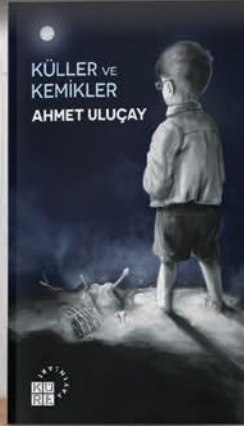
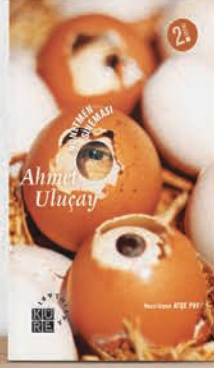
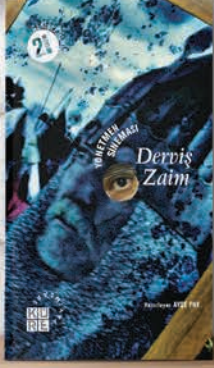
Her koyun kendi bacağından asılınca, tek bir sorumsuzluk herkesin bedel ödemesine sebep olur.

Ayrılığın Mesuliyeti

Yedi kardeşten Karen karakterine en yakın olan Monday dışındakiler kendi hayatlarını yaşayamadıkları için iç isyan yaşarlar. Yaşamlarını idame ettirseler de hayatları bir mahkumdan farksızdır. İnsani olmaktan çıkan toplumsal politikalar, yedizlerin kendisini gerçekleştirmesini engeller. Toplumun genelinde, bireylerin insan gibi yaşamadığı bir tablo gelişir. En az politikacıların sürekli üzerinde durduğu ve yasa ürettiği beslenme ihtiyacı kadar başka manevi ihtiyaçlar da insan yaşamı için elzemdir. En önemli manevi ihtiyaç ise kendini gerçekleştirmektir. Kendini gerçekleştiremeyen insan hayatta başarısız ve mutsuz olacağı gibi, toplumun veya insanlığı kurtaracak birliğin bir parçası olamaz.

Kendisini içinde bulunduğu toplumdan veya beslendiği doğadan soyutlayan, ekonomik gücü ellerinde tutan bu zihniyet, yani Tek Çocuk Yasası'nın ateşli destekçileri insanlığı maddi ve manevi yönden sömürür. Yasa dışı çocukları dondurup daha iyi bir gelecekte uyandırmayı savunurken içleri rahat görünse de asıl dondurdıkları vicdanlarıdır. Filmde, en nihayetinde yedi kardeşten Monday'in ortadan kaybolmasıyla başlayan gerilim tek çocuk politikasının iç yüzünün ifşası ve yürürlükten kalkmasıyla sonuçlanır. Bunun gerçekleşmesi içinse kardeşlerden beşinin ölümü gibi ağır bir bedel ödenir. Cayman'in iddia ettiği gibi "birlikte daha güçlü" olmak ve böyle bedeller ödememek için çare, onun tam karşısındaki yedizlerin yaptığı gibi bir diğerini sevmekten geçer. Farklılıklarını koruyarak kurdukları "Karen birliği" gerçek gücün ve kurtuluşun başlangıcı olacaktır. Çünkü böyle büyük bir eylemin tek hareket ettiricisi sevgidir. ■

Hayal Perdesi Sinema Kitaplığı



Tel 0212.520.66.42
Faks 0212.520.74.00
satis@kureyayinlari.com

f facebook.com/kureyayinlari
E twitter.com/kureyayinlari

www.kureyayinlari.com



CAN ULKAY SAVAŞ DEĞİL SEVGİ HİKÂYESİ

SÖYLEŞİ: DİLAN SALKAYA

90. Akademi Ödülleri için Türkiye'nin adayı olarak belirlenen *Ayla*, 1950 yılında Kore Savaşı'na katılan Türk astsubay Süleyman ile kimsesiz Koreli kız çocuğunun yaşanmış hikâyesini perdeye aktarıyor. Çetin Tekindor, Taner Birsell, İsmail Hacıoğlu, Ali Atay, Altan Erkekli, Damla Sönmez gibi isimlerin kadrosunda yer aldığı film, savaşı dekor edinse de sevgiye ve vicdana dair bir hikâye anlatıyor. Yönetmen Can Ulkay ile iki ülkeye ve altmış yıla yayılan *Ayla*'nın kamera arkası süreçlerini konuştuk.

Ayla, yaşanmış bir hikâyeden uyarlandı. Gerçek hikâyedeki astsubay ve *Ayla*'nın seneler sonraki buluşması birkaç yıl önce medyaya yansımıştı. Gerçek karakterleri film karakterine dönüştürmek daha mı zor?

Biliyorsunuz filmin kahramanları hâlâ hayatta. Hem çekimden önce hem çekim sırasında hikâyenin gerçek kahramanlarıyla görüşme ve çalışma imkânı yakaladık. Gerçek karakterleri filmdeki karakterlere dönüştürmek zor değil, iyi oyuncularla çalıştığınızda bu problem olmuyor. Hele kahramanlar hayatta ise oyuncular onlardan çok şey alabiliyor ve bu, filme gerçeklik katıyor. Bu yüzden kahramanlar ve oyuncularla bir araya gelerek çalıştık.

Biraz çekim sürecinden bahseder misiniz? Türkiye standartlarına göre altı buçuk ay uzun bir süre.

Bu süre çalışma günü süresi değil, filmin çekim süreci. Film için gerekli hava şartlarının beklenmesi ve yolculuk planlamaları bu sürece dahil. Altı buçuk ay, *Ayla* gibi filmler



için normal olmalı. Filmi izlediğinizde göreceksiniz, böyle bir film ancak bu süreçte çekilebilirse kalite yakalanabilir. Türkiye standartlarının üzerinde bir film yaptık diye konuşmamalıyız, sinema standartlarında bir film yaptık. Olması gereken bu.

Süleyman Amca ve Ayla'nın anlattıkları- nın filme nasıl bir katkısı oldu?

Süleyman Amca ile işin başlangıcından bugüne kadar konuşuyoruz ve konuşmaya devam edeceğiz. Filme hazırlanırken Süleyman Amca'nın çektiği dört yüze yakın fotoğraftan ve belgelerden faydalandık. Bu fotoğrafların üzerinden tek tek geçerek hikâyeleri topladık. Anlattıklarından mekânları ve karakterleri birer birer ortaya çıkardık.

Savaş ve propaganda filmi olduğu için Türkiye'nin Oscar adayı seçildiği yönün- de eleştiriler yapıldı. Peki, film dünyada nasıl karşılandı?

Gerçek hikâyeyi bilmeyenler filmi savaş filmi olarak algılayabilir, bu normal. Ayla,

Oscar adayı olarak seçildiğinde, önyargıyla değerlendirilip Türk propaganda filmi diye eleştirildi. Ama gerçek şu ki, bu bir asker ile savaşta yetim kalmış küçük bir kızın hikâyesi. Evet savaş bu işin malzemesi, fonu, sesi, dekoru ama anlatılan bir sevgi hikâyesi. Türk askerine, Türk insanına dair sevgi ve vicdan hikâyesi. Filmde din, dil, ırk gözetmeyen koşulsuz bir sevgi anlatılıyor. Bu yüzden hep "Ayla bir sevgi filmidir" diyoruz.

Savaş her şeyden önce ve en çok çocukları etkiliyor. Çeşitli bölgelerde ve hemen yanı başımızda savaş mağduru milyonlarca çocuk varken, dünyanın Ayla filmine ve onun hikâyesine tepkisiz kalmaması doğal. Sinema anlamında da aldığımız olumlu geri dönüşler bizi cesaretlendiriyor.

Birliği Türkiye'ye dönerken Astsubay Süleyman'ın Ayla'yı yanına almasına Kore kanunları izin vermiyor. Peki, gerçekte bu süreçte Ayla tek başına ne yapıyor?

2010 senesinde Güney Kore tarafından hazırlanan belgesel bu konuyu detayları-

GERÇEK KAHRAMANLAR VE OYUNCULARI BİR ARAYA GETİREREK ÇALIŞTIK.



FİLME HAZIRLANIRKEN DÖRT YÜZE YAKIN FOTOĞRAF VE BELGEDEN FAYDALANDIK.



la anlatıyor. Süleyman, Ayla'yı Türk ordusu tarafından Güney Kore'de yaptırılan Ankara Okulu'na bırakmak zorunda kalıyor. Ayla, büyüyene kadar hayatını bu okulda devam ettiriyor. Bugün, okuldaki yüzlerce yetim çocuktan yaklaşık yirmi kadarı hayatta.

Astsubay Süleyman'ın kızı verdiği Ayla isminin, Ay ile nasıl bir metaforik ilişkisi var?

Koreli küçük kızı gecenin karanlığında ormanda buluyorlar. Süleyman Amca'nın anlattığına göre o gece dolunay var ve belki de dolunayın ışığı sayesinde o küçük kızı görebiliyorlar. "Ay gibi yüzü vardı, ay ışığında bulmuştuk, o yüzden Ayla ismini verdik" diye anlatıyor.

Toronto Film Festivali süreci nasıldı?

Ayla, Türkiye'nin Oscar adayı olarak belirlendikten sonra süreç daha farklı işlemeye başladı. Gösterime gelenler filme bu gözle baktılar ve yorumladılar. Toronto, Oscar yolculuğunda önemli bir festival. Film endüstrisinin önemli isimleri katılıyor. Ayla'nın iki gösterimi oldu. Çok ciddi ve olumlu tepkiler aldık.

Filmin muazzam bir oyuncu kadrosu var. Oyuncu seçiminde zorlandınız mı?

Oyuncu seçim süreci yönetmen ve yapımcının birlikte yaşadığı zorlu bir süreç. Zira yönetmen için belirlediğiniz ve istediğiniz oyuncularla çalışmak önemli. Bu filmde



TÜRK PROPAGANDA FİLMİ DİYE ELEŞTİRİLDİ AMA BU BİR SEVGİ HİKÂYESİ.

istediğim oyuncuların hemen hemen hepsiyle çalışma şansına eriştim. Yapımcımız Mustafa Uslu bu konuda titiz davrandı ve hepsi ile Ayla için anlaştı.

Teknik ve görsellik anlamında yerli savaş filmlerinin parlak bir geçmişi yok. Bu anlamda Ayla'nın çıktayı yükselttiğini söyleyebilir misiniz?

Kaliteli savaş sahneleri izleyeceğinize emin olabilirsiniz. Aksiyon sahneleri çekmeyi ve montajlamayı seven bir yönetmenim. Bunları yapabilmem için cesur bir yapımcı gerekiyordu. Savaş ve aksiyon sahneleri filmin hikâyesi için gerekliydi ancak hikâyenin ana fikrinin önüne geçmiyor.

Filmin önünde uzun bir yol var. Asya'daki festivallere katılmayı, filmi uluslararası arenada duyurmayı düşünüyor musunuz?

Ayla'nın dünyada ve özellikle Kuzey Amerika'da gerek festivaller gerekse özel gösterimlerle gündemde tutulması gerekiyor. Hollywood Türk Filmleri Festivali'nin açılış filmi olarak 20 Ekim'de Los Angeles'ta gösterilecek. 25 Ekim'de Asian World International Film Festivali'nde yine açılış filmi olacak. Aynı tarihlerde Cape Town Uluslararası Film Festivali'nde yarışacak. 27 Ekim'de Türkiye ile aynı gün Seul'de gösterime girecek. ■



MICHAEL HANEKE

TÜKETİM TOPLUMU VE BURJUVA AHLÂKİ

MUTLU SON'U SEYİRCİ İLE
BULUŞTURAN MICHAEL
HANEKE FİLMOGRAFİSİ
BOYUNCA, TÜKETİME DAYALI
YAŞAMIN AHLÂKİ SONUÇLARINI
İNCELERKEN BURJUVA TAVRINA
ELEŞTİRİ GETİRİR.

GİZEM ŞİMŞEK

Televizyon için filmler çekerek yönetmenlik hayatına başlayan ve daha sonra sinemaya geçen Haneke, filmle-
rinde seyirciyi ürkütmeyi, silkeleme-
yi, rahatsız etmeyi amaçlar. Michael
Haneke'nin filmleri, modern toplumda
tüketime dayalı yaşamın ahlâki sonuç-
larını gözler önüne serer. Yönetmen,
toplumdaki yabancılaşmayı, amaçsız
şiddetin sebep ve sonuçlarını ince-
lerken, burjuva tavrına eleştiri getirir.
Haneke filmlerinin şok edici olmasının
nedeni, şiddeti göstermek yerine şid-
detin soğuk ve karışık tanımlarını kul-
lanıyor olmasıdır.¹

Haneke filmlerinin gücü, günlük
hayat içerisinde her an, herhangi bir
bireyin başına gelebilecek olayları
yansıtmaktan kaynaklanır. Ancak
kamarasının gücüyle daha çarpıcı bir
etki yaratır. Filmlerinde yıllar önce Dı-
şavurumcu Alman Sineması'nda rast-
lanan biçimsel unsurları güncelleyerek
kullanır. Yapay dekorların yanı sıra iz-
leyicinin olaya ortasından dâhil olduğu
diyaloglar ve erkenden kesilerek seyir-
cinin düşüncelerine bırakılan sahneler,
olabildiğince uzun sekanslar, detay
çekimler ve "fade out" olarak adlandı-
rılan karartmalarla sağlanan sahneler
arası geçişler yabancılaşma etkisini
güçlendirir.

¹ Ronald Bergan, *Görsel Rehberler: Film, İn-
kılâp Kitabevi, İstanbul, 2008, s. 303.*



Yedinci Kıta, 1989

HANEKE DİŞAVURUMCU ALMAN SİNEMASI'NIN BİÇİMSEL UNSURLARINI GÜNCELLEYEREK KULLANIR.

Öte yandan bazen özdeşleşmeyi de etkili biçimde kullanır. *Yedinci Kıta*'da (*Der siebente Kontinent*, 1989) babanın evdeki eşyaları kırıp dökme sahnesinde, baba objektifin dışında kalırken yalnızca kolu görünür. İzleyici istemese de kendini babanın yerinde bulur ve evi parçalar. Aynı anlatım kızları Eva'nın mısır gevreği yediği sahnede de kullanılır. Eva'nın kolu, tabak ve masa gösterilirken, izleyici mısır gevreğini tüketir.

Ev, Aile ve İletişimsizlik

Haneke filmleri genellikle ev içerisinde geçer, yani dekor olarak ev kul-

lanılır. Haneke'nin evleri çok düzenli, çok temizdir. Sanki hiç kullanılmamış ya da içerisinde hiç yaşanmamış izlenimi verecek kadar tertipli olan bu evler, izleyici üzerinde yapaylık hissi yaratır. Evler genellikle beyaz rengin hâkim olduğu tonlarda boyanır ve dekore edilir.

Ailenin toplumun en küçük çekirdeği olarak kendi içinde yabancılaşmasından yola çıkarak, toplumun giderek çözülmesini güçlü bir biçimde anlatır. İlk üç filmi *Yedinci Kıta*, *Benny'nin Videosu* (*Benny's Video*, 1992) ve *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası* (*71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls*, 1994) ile şehir hayatının bireyleri, aile içinde dahi yalnızlaştırdığını, iletişimsizliğin yarattığı bunalımları gösterir. Sahneler arası beşer onar saniyelik karartmalar yoluyla bu yabancılaşmayı ve yapaylığı izleyiciye geçirir.



Filmlerin hemen hepsinde doğrudan iletişim yerine mektup ya da videokaset üzerinden dolaylı iletişim

kurulur. Karakterler, duygularını diğer bireylere yansıtmakta zorlanır veya yansıtamaz. İlişkiler iletişimsizlik nedeniyle çözülmeye uğrar. Aile içerisindeki mesafeler, sessizlikle verilir. Hayati bir sorun ortaya çıkmadıkça bireyler birbiriyle konuşmaz. Bu durum kadınların nedeni anlaşılamayan bir biçimde ağlamaya başlamaları, duygularını dışa vurmaları ile güçlendirilir. Ancak yine de herhangi bir açıklama yapılmaz ve sorunun ne olduğu izleyicinin hayal gücüne bırakılır.

Medya ve Şiddet

Haneke filmlerinde, televizyon vazgeçilmez bir unsurdur, yalnız ve yabancılaşmış kahramanların en yakın arkadaşısıdır. Televizyon sessiz evin içindeki ses ya da yalnızca zaman geçirmek amacıyla öylece bakılan ancak dikkatle izlenmeyen bir alet olarak yansıtılır. Sürekli açık olan televizyon, bireylerin konuşmalarını, hayata bakışlarını, davranış ve tutumlarını şekillendirir. *Piyaniist*'teki (*La Pianiste*, 2001) Erika'nın annesinden Benny'nin *Videosu*'ndaki Benny'ye, *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası*'ndaki Bay Tomek'ten *Yedinci Kıtta*'daki aileye kadar birçok karakter, televizyona bağımlı yaşar. Yalnızca geçmiş zamanda kurgulanan *Beyaz Bant*'ta (*Das weiße Band*, 2009) ve yaşlı bir çiftin hikâyesini anlatan *Aşk*'ta (*Amour*, 2012) televizyon kullanılmaz.

Günümüzdeki birçok birey gibi Haneke filmlerindeki karakterler de, televizyondaki savaş, ölüm, kaza, yıkım gibi felaket görüntülerini kanıksar. Haber bülteninde ceset görüntüleri verilirken, yemek yiyebilirler. Yanı başlarında yaşanan Bosna-Hersek veya Körfez Savaşı, Ruanda'da yapılan katliam haberi karşısında yabancılaşmış, adeta sertleşmiş bir tavır sergilerler. Haneke'nin eleştirel bakış açısı yabancılaşmış bireylere gözlerinin önünde olduğu halde



Beyaz Bant, 2009



Aşk, 2012

SEYİRCİYİ SİLKELEMİYİ, RAHATSIZ ETMEYİ AMAÇLAYAN YÖNETMENİN FİLMLERİNDE AMAÇSIZ ŞİDDET GÖZE ÇARPAR.

göremedikleri durumları göstermeye çalışır. Medyanın ölümü, pornografiyi ve şiddeti göstermesi, küçük yaştaki bireylerin merakını celp eder, gördük-

lerini uygulama yoluna giderek amaçsız bir şiddetin ortaya çıkmasına neden olurlar. Medya şiddeti tüm açıklığıyla gözler önüne sererken, Haneke eleştirdiği bu durumu şiddeti göstermeyerek yansıtır. Cinayet sahneleri, kanın duvara sıçraması ya da ses efektleri ile verilir. Erkeğin kadına cinsel şiddeti, sözlü şiddet üzerinden vurgulanır.

Kadına yönelik şiddet, *Ölümcül Oyunlar* (*Funny Games*, 1997-2007), *Bilinmeyen Kod* (*Code inconnu*, 2000), *Piyaniist*, *Kurdun Günü* (*Le temps du loup*, 2003) ve *Beyaz Bant* filmlerinde gös-



Ölümcül Oyunlar, 1997-2005

HANEKE, YABANCILAŞMIŞ BİREYLERE GÖZLERİNİN ÖNÜNDE OLDUĞU HALDE GÖREMEDİKLERİNİ GÖSTERMEYE ÇALIŞIR.

terilir. Amaçsız şiddet ise hemen tüm filmlerinde göze çarpar. *Yedinci Kıt'a*'da ailenin intiharı, *Benny'nin Videosu*'nda Benny'nin sokakta bulduğu kızı öldürmesi, *Tesadüfî Bir Kronolojinin 71 Parçası*'nda Maximillian B'nin bankada üç insanı öldürmesi, *Bilinmeyen Kod*'da zenci bir çocuğun metroda Anna'ya sözlü saldırısı, *Ölümcül Oyunlar*'da ailenin öldürülmesi, *Piyanist*'te Erika'nın mazoşizmini tatmin etmek için cinsel şiddet araması, *Kurdun Zamanı*'nda babanın evlerine giren adam tarafından öldürülmesi, *Saklı*'da (Caché, 2005) Georges'un video kasetler yoluyla

amaçsızca terörize edilmesi, *Beyaz Bant*'ta çocukların köy halkını cezalandırması, *Aşk*'ta hemşirenin acımasızlığı ve kocasının kadına attığı tokat üzerinden anlatılır. Haneke bu eleştirileri sergilerken André Bazin'den Immanuel Kant'a birçok felsefecinin ahlâk üzerine çalışmalarında ele aldığı konuları, karşılaştırmalarını ve tartışmalarını filmlerinde görselleştirir.

Haneke filmlerinin birçoğunda amaçsız şiddetin ilk kurbanları hayvanlardır. *Benny'nin Videosu*'nun açılış sahnesinde Benny'nin babası ahırda bir domuzu kurşunlar. *Yedinci Kıt'a*'da babanın evdeki büyük akvaryumu kırmasıyla balıklar yere saçılır ve ölür. *Bilinmeyen Kod*'da Jean'ın babası ahırdaki ineklerin hepsini vurur. *Kurdun Zamanı*'nda atların vurulmasının yanı sıra kaçak çocuk keçinin boğazını keser, filmde birçok hayvan leşi görülür. *Ölümcül Oyunlar*'da genç katiller, aileyi

öldürmeden önce köpeklerini öldürür. *Beyaz Bant*'ta ise babasına kızan Klara, babasının muhabbet kuşunu zarf açacağı ile öldürür. Bir röportajında "Gerilimin kuralları neler? Hiçbir hayvan yaralanmaz, hiçbir çocuk ölmez ve sonda iyi olan kazanmak zorundadır" diyen Haneke bunları göstererek gerilimin kurallarını tersine çevirir.²

Bağlantılar ve Tekrarlar

Haneke'nin birçok filminde karakterlerin isimleri Georges ve Anna'dır. Bazen de Georg ile Anna veya George ile Ann diye kullanır. Bu durum Amerikan Polis Teşkilatı'nda kimliği belirsiz kadın ve erkekler için kullanılan John Doe ve Jane Doe'ya atıf gibi görünür. İsimler, amaçsız şiddetin kimliği belirsiz kurbanlarıyla ilgili metaforik bir anlam yükler. Kız çocukları ise Eva adını taşır.

² Thomas Assheuer, *Yakın Plan Haneke*. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2013, s. 55.



Saklı, 2005

HANEKE İSİMLER, DİYALOGLAR VEYA NESNELERLE DİĞER FİLMLERİNE GÖNDERMELER YAPAR.

Benzer şekilde oyuncu seçimleri de dikkat çekicidir. Başrol oyuncularını en az iki, en fazla üç filminde mutlaka yer alır ve bu oyuncular diyaloglarında oynadıkları diğer filme göndermede bulunur. Mesela *Piyanist*'te anneyi canlandıran Annie Girardot, *Saklı*'da yine anneyi canlandırır ve oğluna "Halen piyano çalıyor musun?" diye sorar. Piyano çalma ve piyano öğretmenliği *Aşk'ta* da kullanılır. *Piyanist*'te piyano öğretmenini canlandıran Isabelle Huppert bu filmde piyano öğretmenin kızı rolündedir.

Bazı filmlerinde ise nesnelerle diğer filmlerine göndermeler yapar. Örneğin *Benny'nin Videosu*'nda kullanılan tabanca *Bilinmeyen Kod*'da ineklerin vurulduğu sahnede kullanılır. Yine öne çıkan bir diğer nesne ise evlerin pencereleri. Eve hapsedilmişliğin yansıtılması için evlerin pencerelerinden dışarının seyredilmesi sıkça kullanılır. Yine yazar kasalar, yazar kasalarda görülen tutarlar ve paralar filmlerinde de

tay olarak sıkça karşımıza çıkar. Para ve yazar kasa görüntüleri, tüketime dayalı toplum yaşamının altını çizer.

Filmlerinin sonunu açık bırakan, birçok olayın neden ve sonuçlarını açıklamayan Haneke, "Filmlerimin amacı seyirciye yorum hakkını iade etmektir. Filmlerim ısrarla soru sorudurtur, Hollywood filmlerinin aksine, çabuk ve sahte cevaplar sağlamaz seyirciye."³ açıklamasını yapar. Michael Haneke'nin bu eleştirel bakışını ve

eleştirdiği konuları beğenmeyenler kadar beğenen ve takip eden izleyicileri de bulunur. *Kurdun Zamanı* filmi dışında, sonunda umut barındıran bir filmi yoktur. Toplumun geleceğine umutsuz bakışını filmlerine yansıtır. Çoğunlukla kapalı mekânlarda geçen ve klostrofobik bir izole edilmişliği yansıtan görüntüler, seyircinin karakterlerin sıkışmışlığını hissetmelerini sağlar. En nihayetinde Haneke, izleyicileri zorlayan, düşünmeye sevk eden filmlerle toplum ve medyaya olan eleştirisini beyazperdeye taşır. ■

3 Mattias Frey, "A Cinema Of Disturbance: The Films Of Michael Haneke in Context"



NESİBE SENA ARSLAN

MINDHUNTER FBI'İN DAVRANIŞ BİLİMLERİ BİRİMİ'NDE SERİ KATİL PSİKOLOJİSİ ÜZERİNE ÇALIŞMALARINA ODAKLANIYOR.

Sinema tarihi boyunca seri katil filmlerinin üretimi ve tüketimi konusunda gösterilen yoğun ilgi, anormal ve bilinmeze duyulan merakla ilişkili olduğu kadar basit teknik bir sebebe dayanır. Seri katil anlatısı sinemada güçlü bir dramatik yapı kurmaya el verir. Katilin nasıl sunulduğu, dramatik yapıyı kuvvetlendiren en önemli etken olur. Türü içinde bugüne kadar izlediğimiz pek

çok iyi filmin karakterlerinde benzer bir tavır bulmak mümkün. Kamera kullanımı ve mizanzen, katilin psikolojik ve davranışsal normal dışılığını (Fritz Lang'ın Hans Beckert'inden Hannibal Lecter'a kadar) sinematik anlamda yüceltir. Yapımcılığını David Fincher'in üstlendiği, Netflix dizisi *Mindhunter* ise tam bu açıdan türe yeni bir soluk getiriyor.



Suç'un Orta Çağı

1977 yılında geçen dizi, FBI ajanları Holden Ford (Jonathan Groff) ve Bill Tench'in (Holt McCallany), öncüsü olduğu "Davranış Bilimleri Birimi'nde" seri katil psikolojisi üzerine çalışmalarına odaklanıyor. Dizinin hangi sorular etrafında döneceği daha ilk bölümlerde ortaya konmakta: "Bir psikopatın nasıl düşündüğünü anlamadıkça onu nasıl alt edebiliriz?" FBI tarihinin ilk suçlu profili uzmanlarından John Douglas'ın anılarından esinlenerek uyarlanan dizide, psikopatının kaynağını araştırmanın karakterler üzerinde birtakım bedelleri olur. *Mindhunter*, senaryosu ve görselliğiyle bu sorunun doğurduğu tartışmaların hakkını verir.

Suç ve kötülük tanımları yeterli değildir. Kötü adamlar televizyon polisyeleri ve cinayet filmleri sayesinde polisin nasıl çalıştığını çözmüş, öte yandan iyi adamlar suçu "hırs ve şehvet" ile gerekçelendiremiyor. Dizinin başında, "Son of Sam" lakaplı katil David Berkowitz'in henüz yakalandığını ve bir köpeğin kendisine ne yapması gerektiğini söylediği yönünde ifade verdiğini öğreniriz. Bu durum nasıl açıklanacak, suçla nasıl ilişkilendirilecektir? Sorular yanıtsız kalırken suç

MINDHUNTER'DA FBI AJANLARI KATİL KADAR KATİLİ BULAN TEORİNİN DE PEŞİNDE.

psikolojisi ve sosyolojisi konusunda FBI ve polisin içinde bulunduğu durum Orta Çağ kadar karanlıktır. Eski kabul ve kalıpların karşısında Holden, Bill ve sonradan aralarına katılan sosyolog Dr. Wendy Carr ise hem birbirleri arasında hem federal büro ve polisle hem de kendi içlerinde empirik ve bilimsel, yeni bir mücadele verir.

Dehşetin Dili

Fincher'ın aynı türde çokça övülen filmi *Zodiac*'ta (2007) dedektif ve muhabirlerden oluşan bir ekip katilin peşine düşerken *Mindhunter*'da FBI ajanları bu kez katili bulan teorinin peşinde. *Zodiac*'a anlatı itibarıyla çok şey borçlu olan dizi gücünü, gerilim ve heyecanın tırmandığı ve merakta bırakan sahnelerden çok yavaş yavaş örülen ve gelişen sistematik yapısından alıyor.

Fincher'ın metodik ve çözümlemeci film dilini serinin tamamında görmek mümkün. Pus-



EN AZILI SERİ KATİLLERİ EKRA NA TAŞIYAN DİZİDE ŞİDDET DİYALOG ÜZERİNDEN İLERLİYOR.

lu ve karanlık sinematografi de bu atmosfere hizmet ediyor. Amerikan tarihinin en azılı seri katillerini ekrana taşıyan dizide şiddet görüntü değil, diyalog üzerinden ilerlemekte. Bu anlamda açılış sekansındaki sansürlü şiddet içeren sahne bir yanıltmaca; dizinin geri kalanında bu kadar doğrudan bir sahne yer almıyor. Kötünün sapkınlığı ve kötülüğe maruz kalmanın ruhsal etkilerine eğilen yapıyı dehşetli kılan, kişilere dayanan seri katillerle yapılan mülakatlar olur.

Atmosfer Yaratan Karakterler

Suçun, toplumdaki sapkınlığın kendisi mi yoksa bozulan düzene verilen bir tepki mi olduğunu tartışan karakterler, seri boyunca yaşadıkları dönem gibi köklü bir değişim geçirmek-

te. Holden'ın hikâyesi bunun en bariz örneği. Seri katillerle yaptığı mülakatlar onu derinden etkileyip sezon sonunda geldiği yere taşır. İlk bölümden itibaren nereli olduğu muammalı karakter, toyluğu ve dünyadan bihaberliğiyle dikkat çeker. Debbie'yle olan birlikteliği kadınlarla ilişkisinin tuhaflığına ışık tutar. Fazlasıyla analitik ve mesafelidir; sosyal ilişkilerinde çoğunlukla ne yapması gerektiğini bilmiyor ya da anlamadığı bir şeyler var gibidir. Seri boyunca Holden'ın geçmişinde saklı bir şeyin olduğuna işaret eden pek çok "gariplik" önümüzdeki sezonlarda ele alınacak gibi görünüyor.

Holden'ın bir diğer dikkat çeken tarafı etrafındaki düşünce ve davranışlarla kolayca şekillenebilen kişiliği. Daha gelenekçi olarak nitelendirilebilecek Bill ya da katı bilimci Wendy'nin aksine Holden'ın "çocuk" zihni esneklik gösterir. Bu, aynı zamanda dışardan gelen her müdahalenin onu iyi ya da kötü yönde değiştirmesi anlamına gelir. Holden'ın her şeye sıfırdan başlamış hâli, diziyeye büyük avantaj sağlar. Bu sayede seyirci, hikâyeyi onun gözünden takip edebilir; kriminal



psikolojide aydınlanmanın yaşandığı dönemi tarihsel bir arka plana pek de ihtiyaç duymadan “tabula rasa” karakteri sayesinde kavrayabilir.

Holden’a kıyasla Bill, “sert” (hard-boiled) dedektif tipine daha yakındır. Ailevi sorunlarına odaklanılan hikâyesiyse karakterin zayıflıklarını ortaya koyarak onu ilginç ve farklı kılar. Fakat her şey bir yana, karakter yapılarındaki yenilikçiliğin en çarpıcı kısmı seri katiller olur. Televizyon ya da filmlerden yüzlerine alışık olmadığımız oyuncuların başarıyla canlandığı soğukkanlı katiller, gerçekçi ve tedirgin edici bir atmosfer oluşturmada en büyük etken.

Normal Nedir?

Dizinin başında her şey fazlasıyla karanlıktır. Toplumda artan cinnet, dönemin politik havası, kurumlardaki anlayışın yanında karakterlerin geçmişi ve kim olduğu da zamanla daha gri bir alana çekilir. Bu gri alanlar, *Mindhunter*’ın ele aldığı soruların cevap bulabileceği asıl zemin olur: Normal nedir? Anormal ne bakımdan patolojik, ne bakımdan kendi kolaycı üretimimizdir?

KADINLARIN YA KURBAN YA DA PSİKOPAT YETİŞTİREN ANNE OLDUĞU DİZİ, FINCHER’İ MİSOJİNİ ELEŞTİRİLERİNE MARUZ BIRAKTI.

Weinstein skandalı ile kadınların film endüstrisinde karşılaştığı muamelenin tekrar gündeme geldiği şu günlerde, kadınların korkunç bir şekilde öldürülen kurbanlar ya da potansiyel psikopatlar yetiştiren anneler olarak yer aldığı *Mindhunter*, Fincher’ı önceki yapımlarında olduğu gibi misojini eleştirilerine maruz bıraktı. Fincher’ın sektördeki en iyi kadın karakter yazarı/yönetmeni olmadığı kesin, ama *Mindhunter* özelinde dizinin geçtiği dönemin gerçekleri bu eleştiriyi az da olsa hafifletiyor. Önümüzdeki yıl *World War Z*’yi çekmesi planlanan yönetmenin dizinin ikinci sezonuna ne kadar dâhil olacağı bilinmez. Yine de *Mindhunter*, Netflix orijinal serilerinin en “orijinali” olarak takip etmeye değer. ■

KURTULUŞ KAYALI

Türk Sinemasında Yerellik mi Yerlilik mi

SÖYLEŞİ: MELTEM İŞLER SEVİNDİ

FOTOĞRAF: UFUK TEMİZ

7. Malatya Uluslararası Film Festivali, 22-23 Eylül tarihlerinde "Türk Sinemasında Yerel Kodlar" sempozyumuna ev sahipliği yaptı. Konuşmacılardan Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı ile sempozyumun ardından bir araya geldik ve tebliğlerde ele alınan hususları konuştuk. Kayalı ile sohbetimiz Lütü Akad'dan Nuri Bilge Ceylan'a, Kemal Tahir'den Metin Erksan'a eski ve yeni tartışmalara uzandı.



Düşüncedeki bu değişim literatüre de sinemaya da yansdı tabii.

Yusuf Ziya Gökçek “Türkiye’de Sinema Araştırmaları ve Yerlilik/Yerellik” sunumunda, Türkiye’nin düşünce haritasının sinema üzerinde de var olduğunu söyledi. 1979’da ilk defa çıkan *Kurgu* dergisinde sinema akademisyenlerinin metin yazmadığını burada -ki bu ifadeyi küçümseyici olarak kullanmıyorum- sinemanın alaylı kesiminin yazdığını ve serbest tercümeler yapıldığını ifade etti. Tercüme üzerine insanlar bir şey beyan ediyordu, diyor. Bugünse insanların ayrıntılar üzerinde durmaya başladığını vurguladı. Baktığımız zaman Türk sinema tarihi ile ilgili -ikisi de problemli olan- iki temel kitap var. 1962’de yazılan Nijat Özön’ün kitabında Türk sinemasında altı yönetmen var ve hâlâ onları konuşuyoruz. Diğeri 1973’te yazılan Giovanni Scognamiglio’nun kitabı. Gelişim trendine baktığımızda bunlara benzer bir metin yok. Mesela Türkiye tarihinde 1980’den önce Ayrıntı gibi bir yayınevi, *SineCine* gibi bir sinema dergisi yok. *SineCine*’nin yayın kurulunun tamamı ve hatta yazarların hemen hepsi sinema bölümü öğretim üyeleri.

Metin Erksan’ın bir sözü var: “Türkiye’de sinema üzerine metin yazarların, yabancı filmler üzerine yazdığı metinler yerli filmler üzerine yazdığı metinlerden çok daha kaliteli.” Niye? Bu metinler tercüme metinler, Batı dergilerinde, kitaplarda çıkıyor ve olduğu gibi tercüme ediliyor. Serbest tercüme bile değil, serbest tercümenin yaratıcı bir tarafı var. Yerli sinema üzerine yazılan metinlere baktığımızda bir şey daha görüyoruz. Bunlar bütün meseleyi teorik planda formüle ediyor ama sinema üzerine bir şey söylemiyor.

Bu globalist yaklaşım Türk sinemasını nasıl etkiledi?

İranlı akademisyen Majid Sheikh Ansari sunumunda önemli bir vurgu yaptı: “İran sineması Batı sinemasından farklı. Bize ne zaman ödül veriyorlar? Biçimsel yenilik yaptığımız zaman.” İran filmlerinin Batı’ya karşı bir şahsiyeti var. Hepsini için söylemesek de Türk filmlerinin Batı’ya karşı bir ezikliği var. İran sinemasının Batı’da birçok başarısı var, Türk sinemasından çok daha fazla. Ansari “Film kültür ve tarihe

Akademik birçok çalışmada yer alan yerel-küresel karşıtlığı yerine siz yerlilik-yabancılaşma karşıtlığını koyuyorsunuz. Bunu biraz açar mısınız?

Altmışlarda, hatta önceki dönemlerde olanları anlamak lazım. Türkiye’nin tarihsel gelişim serüveninde, Batı ile kültürel ve iktisadi ilişkiler dönem dönem farklılaşıyor. Tanzimat romanında, Osmanlı son dönem modernleşmesinde Batı’nın iktisadi ve kültürel etkisi eleştirel tarzda yorumlanıyordu. 1838 İngiliz-Osmanlı Serbest Ticaret Anlaşması’nın Türkiye’yi sömürgeleştirdiği düşünülüyordu. Bu 1960-70 kuşağının temel yaklaşım tarzı. Bu yaklaşım, sonraki dönemde Türkiye’nin Batı’ya iktisadi anlamda eklenmesiyle kritik biçimde değişti. Kültürel etkiye de belli ölçüde olumlu bakılmaya başlandı. Seksenli yıllarda küreselleşme çerçevesinde bakar oldular.

Altmışlarda Türkiye’nin Batı’dan farklı, özgün bir yapısı olduğuna, Türkiye’de temel ve yeni düşünceler üretilebileceğine dair bir kanaat vardı. Seksenden sonra ise Türk düşüncesi diye bir şeyin olmadığı, Türkiye’de düşünce üretilemeyeceği yaklaşımı hâkimdi. Bunun global çerçevede Batıda yapılabileceği; yine bu toplumun özgün bir toplum değil, Batı toplumları nasılsa öyle bir toplum olduğu şeklinde bir bakış açısı oluştu. Ekonomik açıdan karşılaştırdığımız zaman toplumların birbirine benzediğini söyleyebiliriz. Kültürel açıdan benzerliği o kadar rahat ifade edemezsiniz. Edebiyatın, sinemanın -sanat bir tür yaratıcılık olduğu için- bir örnek olduğu nu net biçimde söyleyemezsiniz.

YEREL İLE YERLİ, İNSANI SADECE BURAYA AİTMİŞ GİBİ ANLATMAKLA BU KÜLTÜRÜN İNSANI OLARAK ANLATMAK ARASINDAKİ FARKI GÖSTERİYOR.

YERELLİK VEYA MAHALLİLİK TUHAF, EGZOTİZMİ ÖNE ÇIKARAN BİR KAVRAM.

dayanır.” dedi. Türkiye’ye baktığımızda hem zorunlu şeylerden hem zihniyetten ötürü tarihle ve kültürle bağlantı zayıf. Bunu edebiyatta görmek mümkün, Türkiye’nin temel kültürel değerleriyle beslenmiyor. Kemal Tahir’in, Tanpınar’ın İngilizce veya Fransızca metin yazmalarını düşünmek mümkün mü? Böyle bir şey söz konusu bile olamaz. Ama Elif Şafak yapıyor. TEDA diye bir proje var. Devlet o edebi metinlerin tercüme edilmesi için parayı kendisi veriyor.

Fatma Barbarosoğlu’nun milli ve yerli kavramları üzerine bir yazısını hatırladım. Orhan Pamuk yüz yıl sonra hiç tartışmasız milli yazar olarak anılacaktır, diyor. Bugünün millilerinin yarın hiç milli olmayabileceğini ekliyor. Siz ne dersiniz?

Bugün milli ve yerli kavramı politik nedenlerden vurgulanıyor. Cumhurbaşkanı milli ve yerli kavramlarını kullanmasaydı bu kavramlar bu kadar kullanılmazdı. Buradaki sempozyumda da yerli yerine yerelin kullanılması bariz biçimde bundan kaynaklanıyor. Yerlilik ile ilgili üç dergi özel sayı yaptı. Üçü de önemli yayınlar. 1998’de *Birikim*, 1999’da *Cogito*, 2010’da *Hece*. *Birikim* ile *Cogito*’nun ana eksen, yerlilik eşittir milliyetçilik, özcülük ve buna yönelik eleştiri. Bu yaklaşım -belli ölçüye kadar *Hece*’de de vardı. Bütün hikâye nereden kaynaklanıyor? Yerliliği abarttığımız, evrenseli yabancı yerine koyduğumuz zaman milliyetçiliğe yönelik bir tepki gelişebilir. *Hayali Cemaatler* kitabını ve aynı dönemde çevrilmiş kitapların tercüme sürecini düşünün. Milliyetçilik üzerine bu tür yayınlar solcularda da liberallerde de muhafazakârlarda da milliyetçiliğe ve milli sıfatını kullanmaya yönelik tepki oluşturdu. Haliyle yerlilik dersem bu milliyetçilik olarak algılanacak diye yerellik tabirini kullanıyor. Yerlilik bütünüyle milliyetçilik değil.

Yerliliği yerliliğin altında, daha iptidai ve makbul olmayan bir kavram olarak kullanıyorsunuz yanlış anlamadıysam.

Yerellik (mahallilik) tuhaf, egzotizmi öne çıkaran bir kavram. 1950 yılında Mahmut Makal’ın *Bizim Köy*’ü yayınlandı. Köy edebiyatının en geri



metinlerinden biri ama çarpıcı çünkü Türkiye’de köyü gösteriyor. Bazıları eleştirirken bazılarıysa çok olumlu şeyler söylüyor. Türkiye’de insanların yerellik ve yerlilik konusunda düşüncü biçimini en ciddi bir biçimde yansıttacak hikâye Selim İleri’nin doksanlı yıllarda *Cumhuriyet* gazetesinde *Bizim Köy* üzerine açtığı tartışmadır. Tartışmanın ana eksen *Bizim Köy* mü ciddi bir sanat eseri yoksa Tanpınar’ın *Huzur*’u mu? O dönem Türkiye’de Tanpınar çok önemsenmiyor. Ben nasıl Türkiye’yi resmedebilirimi anlatan *Bizim Köy* ilgi çekiyor. Sadece dışarıda değil, içeride de durum böyle.

Yerel ile yerli arasındaki fark, oradaki insanı abartılı bir biçimde, sadece oraya aitmiş gibi anlatmakla bu coğrafyanın, bu kültürün insanı olarak anlatmak arasındaki fark. Algılamaya çalıştığım yerlilik ve yerellik arasındaki fark bu. Yerel olan orada çakılıp kalır, mesela *Bizim Köy* gibi. Yerelden gelip yerliyi, bu coğrafyanın farklılığını anlatabilirsin, oradan evrensel bir anlatıya da ulaşabilirsin.

Yerellik kaygısıyla yapılmış, egzotik bir tarzda Türkiye’yi resmeden işler sinemada da yok mu?



BİSAV TSA Afişivi

Halit Refiğ'de var, başkalarında da var. *Sultan Gelin*'i (1973) veya *Hazal*'ı (Ali Özgentürk, 1979) bir Batılı ağız açık seyredebilir. Kadının kocası ölüyor, adamın küçük yaşta kardeşi var, onunla evlendiriliyor. Bu çok tuhaf gelmez mi, gelir. Oraya göre çekmeye çalışıyorlar. Bir şeyin evrensel olması ayrı, onu egzotik şekilde gündeme getirmek ayrı.

Bir Zamanlar Anadolu'da hariç Nuri Bilge filmleri. *Bir Zamanlar Anadolu'da* için yerli denebilir. Öbürleri çok belli. Mahallilikte hapsolan, mahalli olmasına rağmen bu coğrafyaya ait olmayan, yerli olamayan.

Nuri Bilge Ceylan sinemasını mahalli olarak nitelemenizin sebebi nedir?

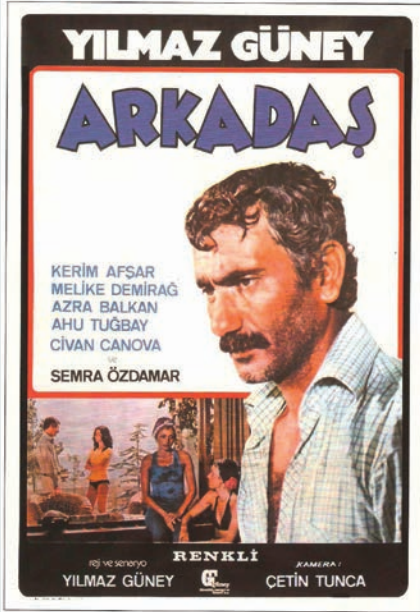
Dördüncü oturumda, Atalay Taşdiken ile Hilal Turan'ın konuşmaları çok ilginçti, taşraya içeriden bakmak hikâyesi. Taşra filmlerinde karakterlere oradan kaçıp gidecekmiş gibi bakıyorlar. Taşranın Türkiye'de en sahici hikâyelerinden biri *Bir Zamanlar Anadolu'da*. Nuri Bilge, genel gelişim trendi içinde minimalist sinema yaptığını söylüyor; *Kasaba* ile başlıyor, *Mayıs Sıkıntısı* ile devam ediyor. Bunlar çoğunlukla otobiyografik öğeler içeriyor. *Kış Uykusu* ile belli bir nok-

taya geliyor. *Kış Uykusu* tiyatro gibi, sırtını perdeye dönüp seyrederek anlamak da mümkün. *Bir Zamanlar Anadolu'da* sahici. Nuri Bilge filmi mi Ercan Kesal filmi mi, burada soru işareti var. Ercan Kesal'ın *Peri Gazozu*'nda, taşraya içeriden bir bakış var. Bu bakış illa idealize eden bir bakış değil. Dışarıdan bakış onu yola getirme tarzında bir bakış. Nuri Bilge fotoğrafçılıktan gelme. Filmlerindeki kareler filmlerin içeriğinden çok daha önemli. Çok güzel fotolar var ama Ercan Kesal'ın farklı bir birikimi var. Lütfi Akad'ın *Işıklı Karanlık Arasında* kitabını, Türkiye'de sinema akademisyenlerinin değerlendiremedikleri derinlikte değerlendiriyor.

Sinema akademisyenlerinin çalışmaları-na mesafeli yaklaşıyorsunuz anladığım kadarıyla.

Sinema akademisyenlerinin bu toplumla ilişkilerinde problem var. Evvelden de vardı. Şimdi altmışlı, yetmişli yaşlarda olan akademisyenlerin ilk çalışmaları genellikle Batı sineması hakkında. Türk sineması çalışmalarına geç geldiler. Türk sineması çalışmalarının en istikrarlı hikâyesi Deniz Bayrakdar'ın *Türk Film Araştırmalarında*

YERLİLİK DENİRSE
MİLLİYETÇİLİK
OLARAK
ALGILANACAK DİYE
YERELLİK TABİRİ
KULLANILIYOR.



NİJAT ÖZÖN'ÜN KİTABINDA ALTI YÖNETMEN VAR VE HÂLÂ ONLARI KONUŞUYORUZ.

Yeni Yönelimler dizisi. Batı'da doktora yapan veya Türkiye'de Batı'da sinema doktorası yapma temayülünde olan insanların sundukları metinler, orada birbirleriyle şekillendi. Şimdi bir ölçüde mantıklı bir noktaya doğru aheste biçimde seyrediyor. İlk dönemde Türk sinemasının tipik örneklerine biraz yukarıdan bakıyorlardı. Çoğu metinlerini yabancı dilde yazıyor. Akademide yabancı dilde metin yazanlar çok son dönemde. Bu metinlerini de evrensel zannediyorlar. 28 Şubat döneminde YÖK aynı noktadaydı; yabancı dilde metin yazılmasını teşvik ediyordu. O dönemde yabancı dilde metin yazanların çok büyük bir kısmı hangi konuda çalışıyordu? Ya etnik konular üzerinde veya İslam konusunda çalışıyordu.

Sinemacıların altmışlardaki tartışmasını nasıl konumlandırıyorsunuz? Yerli olma derdini mi yoksa mahalli olma derdini mi taşıyorlardı?

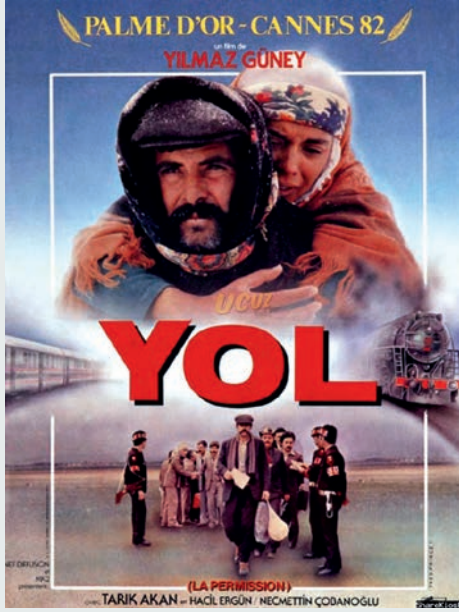
Mahalli olma dertleri yoktu, yerli olma gibi bir dertleri vardı. Bir kısmı milliyetçi bir ton taşıyordu. Bugünkü muhafazakârlar, solcular ve liberaller altmışlı yıllara baktıkları zaman sosyalist, komünist entelektüelleri milliyetçi-muhafazakâr görürler. Hüseyin Etil'in sunduğu bildirideki *Arkadaş* (1974) filmine yaklaşım, tipik solcuyla libe-

ralin filme yaklaşımıyla örtüşüyor. Yılmaz Güney nedir? Muhafazakârdır.

Şimdi Türkiye'ye ve yurt dışına baktığımızda Yılmaz Güney sinemasına yönelik öyle çok olumlama söz konusu değil. Ama yeni sinemaya yönelik bir olumlama var. Mesela Nuri Bilge sineması hiçbir dönemde benim anladığım gibi milli ve yerli diye nitelenmez. Şimdi baktığınız zaman Türkiye'nin en ciddi yönetmenlerinde biri Lütfi Akad ama Akad'ın uluslararası ödülü yok.

Metin Erksan'ın var sadece.

Erksan'ın en önemli filmi hangisi? *Susuz Yaz* (1963), herkesin dilindeki hikâye bu. Bana göre Erksan'ın *Kuyu* (1968) filmi daha ciddi, daha iyi. İki film de birbirinden güzel o ayrı, ama bu bir eziklikten kaynaklanıyor. Jürinin söylediği ne: "Habil-Kabil hikâyesini, en evrensel meseleyi çok çağdaş bir biçimde anlatmıştır." Bunları söylerken aynı şeyi mi söylüyor, bunların gerekçeleri var mı? Bakıldığı zaman olayın bir boyutu da şu: Türkiye'de Sinematek'in kurulduğu süreçte *Susuz Yaz* kaçınılmaz olarak gidiyor. Film gayri resmi kanallardan gitmese ödül kazanması mümkün değil. *Yol*'a (1982) baktığınız zaman *Yol* farklı bir şey.



Yol ideolojik bir film.

İdeolojik olması ile ilgili değil. Adamın o dönemdeki haletiruhiyesiyle de ilgili. Bana göre haklı tarafları da var. Haklı veya haksız içeri girmiş, orada ömür billah duracağı zaman adamın haletiruhiyesi değişir. Cannes'da ödül kazanmasını -tamam, iyi film o ayrı- ülkedeki politik ortamdan ayrı düşünmek mümkün değil. Bu bir biçimde Türkiye'deki demokrasi mücadelesine Batı desteği olarak algılanıyor.

Sempozyumda çokça atıf yapıldı kendisine, Kemal Tahir yerli kavramını mı kullanıyor?

Kemal Tahir'in yerliliğinde coğrafi bir kavram var. Tahir sürekli olarak Anadolu insanı diyor. Bu kavram Halit Refiğ'de, Metin Erksan'da yok. Metin Erksan ulusal sinema diye birkaç kere kullanmış olabilir. Metin Erksan altını çizerek ulusalı kullanıyor. Ben milli demiyorum, ulusal daha yenilikçi diyor. Benim solculuğuma daha yakın demeye getiriyor. Metin Erksan Yücel Çakmaklı gibi milli sinema demiyor. Yücel Çakmaklı'nın sinemasında dini motif yok değil ama milli motif de var. Baktığınız zaman Erksan'ın, Refiğ'in, Tahir'in, Şasa'nın arasında farklı bir şey var. Lütü Akad'ın arasında farklı bir şey var. Akad öbürlerine göre belki Halit Refiğ

ölçüsünde Batılı. Batı dillerine hâkim ve üst gelir grubundan geliyor. Ayşe Şasa'nın çok daha uzun bir yolculuk yapması gerekti. Hem onun başladığı yerde değiller hem onun gittiği yere kadar gitmemişler veya gidememişler. Halit Refiğ de farklı bir figür. Kemal Tahir'den bile isteye etkilenebilir ama Kemal Tahir'i zaman zaman yanlış, çoğu zaman eksik anlıyor. Kemal Tahir'in Metin Erksan üzerinde etkisi belki de en az olanı. Metin hiçbir Kemal Tahir romanını uyarlamamıştır. Bunlar düşünce çabası içinde farklı yerlere gelmiş insanlar. Benzemeden ziyade ayrışma var.

Ayşe Şasa bu ayrışmada nerede duruyor?

Ayşe Şasa'nın farklılaşması *Ve Recep Ve Zehra Ve Ayşe* (1983) ve *Gramofon Avrat* (1987). Ayşe Şasa, Metin'in aksine o tür insanlara sempatik bakabiliyor. O karmakarışık hikâyede Yücel Çakmaklı o dönemin solcu entelektüeli. Solcu sinemacılar Yücel Çakmaklı'ya, Metin Erksan'a ve Halit Refiğ'e baktıklarından daha olumlu bakıyorlar. Mesela Akad'a en sert eleştiriyi Sinematek çevresi değil, bizatihi Refiğ yaptı. Sınıfsal olarak Osmanlıyı tanımaması anlamında bir şeyler söylüyor. Aralarındaki farklılaşma çok net. Metin Erksan'da, Akad'da bariz bir süreklilik var. Kemal Tahir'de o süreklilik yok, değişim hızlı ve belirgin. Refiğ değişime daha yatkın ama hareketli bir zeminde hareket ediyor, farklı farklı noktalara geliyor. Zaten bunun en önemli göstergesi Erksan'ın, Refiğ'in, Akad'ın film çekme serüveni belli bir tarihte noktalanıyor. Yani birinin 74'ten, diğerinin 77'den sonra uzun metrajlı filmi yok. Ama Refiğ 1996'ya kadar film çekecek. Atıf Yılmaz neredeyse ölene kadar film çekecek. Ayrışmalar çok merkezi, net bir biçimde. Ama herkes bunları beşi bir yerde, beşi de birbirine benzer zannediyor. ■

SEKSENDEN
SONRA TÜRKİYE'DE
DÜŞÜNCE
ÜRETİLEMEYECEĞİ
YÖNÜNDE BİR BAKIŞ
AÇISI OLUŞTU.

TEHLİKENİN FARKINDA MISINIZ

BETÜL DURDU

ABD-KUZEY KORE RESTLEŞMESİ KONUYU YENİDEN
GÜNDEME TAŞIMIŞKEN, NÜKLEER SAVAŞ TEMALİ
FİLMLERİ İNCELEMENİN TAM SIRASI.



Diktatörle Görüşme, 2014

Soğuk savaş bitti fakat etkisi devam ediyor. Sovyetler Birliği'nin dağılmasından sonra albenisini kaybetmesi beklenen nükleer savaş hikâyeleri, taraflardaki küçük değişikliklerle eski canlılığını hâlâ koruyor. Hâlihazırda Ortadoğu yeterince karışmışken başlayan ABD ve Kuzey Kore arasındaki restleşme, nükleer savaş fikrini yeniden gündeme taşıdı. Her iki taraf da dünyayı kurtarmak için birbirlerini yok etmeleri gerektiğini söyleyedursun, kıyamet senaryoları çoktan yazılmaya başladı bile. Nükleer savaş fikri, yakın zamanda Kuzey Kore liderine yapılan suikastı anlatan *Diktatörle Görüşme* (The Interview, 2014) filmiyle yeniden gündeme gelmişken, yalnızca aktörleri değişen hikâyenin sinema serüvenini başa dönüp incelemenin tam sırası.

Atom bombası İkinci Dünya Savaşı öncesinde uygulanabilir olmadığı umut edilen bir çalışma alanıyken, tecrübe edilmesiyle birlikte hafızalarda derin iz bırakır. Saldırılan kadar saldıranı da etkisi altına alan, 1945'teki Hiroşima ve Nagazaki travmaları, filmlerde çok kez ve farklı şekillerde yorumlanır. Geçmişten günümüze sinemadaki nükleer savaş hikâyelerinin bazıları oldukça akıcı bazıları da karanlık ve rahatsız edicidir. Hikâyelerin temel



Aşkta da Üstün, 1946

motivasyonu ABD ile Sovyet Rusya arasındaki Soğuk Savaş'ın nükleer savaşa dönüşme ihtimalidir. Tüm bu anlatılarda, olayların seyri üç farklı yoldan devam eder. Öte yandan ilginçtir ki ABD ve İngiltere'de medyanın nükleer savaş yaygarası kopardığı, konuyla ilgili onlarca filmin çekildiği dönemde konunun muhataplarından Sovyet Rusya'da nükleer savaş fikri pek de umursanmaz.

Soğuk Savaş, Sıcak Propaganda

İlk olarak halkın üzerindeki nükleer savaş paranoyasını yatıştırmaya odaklanan, nükleer bomba tehlikesini bertaraf etmeye çalışan istihbarat servisi elemanlarının bol aksiyonlu filmleri karşımıza çıkar. İki taraf arasındaki nükleer silah mücadelesini kızıştıran güzel bir kadın, hem yakışıklı hem cesur bir jön ve ortalığı karıştıran komünistler bir araya gelince mükemmel formül

**ABD VE İNGİLTERE
MEDYASI
NÜKLEER SAVAŞ
YAYGARASI
KOPARIRKEN,
SOVYET RUSYA'DA
BU FİKİR PEK
UMURSANMAZ.**



Dördüncü Protokol, 1987

**KLASİKLERDEN
DR. GARİPAŞK,
NORMALLEŞTİRİLEN
NÜKLEER
SİLAHLANMANIN
NASIL KONTROLDEN
ÇIKABİLECEĞİNİ
ELE ALIR.**

tamamlanır. Bu furyanın başlangıcı ise Alfred Hitchcock'a ait *Aşktan da Üstün'e* (Notorious, 1946) dayanır. Filmi kendi kulvarında en ilginç yapan, Hitchcock'un MacGuffin olarak kullandığı mahzendeki şarap şişelerinin içindeki gizli maddenin ne olduğu konusudur. Hitchcock 1944 yılında filmi tasarlarken şarap şişelerinin içindeki maddeyi uranyum olarak düşünür ve henüz atom bombasının varlığından kimsenin haberi yoktur. Ancak film 1946'da vizyona girdiğinde Hitchcock'un peşine istihbarat servislerinin takılmasına neden olacak büyüklükte bir etki yaratır. *Aşktan da Üstün'*ün ardından Amerika'yı her seferinde yeniden kurtararak kamuoyunun nükleer savaş algısını politikanın lehine şekillendirmeye çalışan *Dördüncü Protokol* (The Fourth Protocol, 1987)



Terminatör 2: Mahşer Günü, 1991

gibi filmler gelir. Karakterler ve mekânlar değişir fakat neredeyse tamamı *Aşktan da Üstün'*ün farklı varyasyonlarıdır. Bu filmlerin Soğuk Savaş döneminde ulusal ve ulus aşırı antikomünist propagandanın önemli bir ayağını oluşturdukları inkâr edilemez.

Kovalamaca veya aksiyon türünde olmasına rağmen mevzuu Sovyet Rusya-ABD çatışmasının dışına taşıyan bir kovalamaca filmi vardır ki özellikle bugünden bakıldığında bu kadarının tesadüf olup olamayacağı konusunda şüpheye düşürür. James Cameron'ın 1991 yapımı *Terminatör 2: Mahşer Günü* (Terminator 2: Judgment Day) filminde kontrolden çıkan yapay zekânın yarattığı bir kıyamet senaryosu karşımıza çıkar. Filmde Sarah'nın rüyasındaki nükleer patlama sah-



nesi için, ABD Federal Nükleer Test Laboratuvarı üyeleri, gayriresmi de olsa “Şimdiye kadar bir filmde yaratılan en doğru nükleer patlama tasviri” açıklamasını yapar. Tesla ve SpaceX’in CEO’su Elon Musk’ın geçtiğimiz aylarda yaptığı “Yapay zekâ güvenliğinden endişe duymuyorsanız, duymalısınız! Kuzey Kore’den çok daha riskli!”¹ açıklamasıyla film daha fazla anlam kazanır. İlginçtir ki filmde kıyamet günü olarak tasvir edilen 29 Ağustos 1997 tarihi aynı zamanda 1949 yılında Sovyetler Birliği’nde yapılan ilk atom bombası testinin yıldönümüdür ve film, yirmi altı yıl sonra yine bir 29 Ağustos’ta 3D olarak vizyona girerken dünya Kuzey Kore’yi ve yapay zekâyı tartışıyor.

1 12 Ağustos 2017 tarihli tweet



Dr. Garipaşk, 1964

Eleştirel ve Mesafeli

Nükleer savaş meselesi Hollywood’un ağzında sakız olmuşken karşı tepki Amerika’nın içinden gelir. Stanley Kubrick, *Dr. Garipaşk*’ta (*Dr. Strangelove*, 1964) kamuoyu nezdinde normalleştirilmeye çalışılan nükleer silahlanmanın nasıl kontrolden çıkabileceğini absürt bir dille ele alır. İnsanlığın kaderi tayin edilirken otoriteye sahip olanların ne kadar akliselim olabileceğini sorgular. Tüm sistem mükemmel bir biçimde yaratılmış olsa da bu kadar rasyonel bir sistemin istisnası olacak bir ruh hastası ortalığı karıştıracaktır.

Kubrick’in itirazı dışında gelişen bir başka anlatı formu, post-apokaliptik filmler, yine nükleer silah tehlikesine odaklanır. Peter Watkins, *Savaş Oyunu* (*The War Game*, 1965) ile nükleer bir saldırının sonuçlarını o kadar rahatsız edici bir biçimde beyazperdeye taşır ki tamamıyla kurmaca olmasına rağmen film En İyi Belgesel dalında Oscar ödülü kazanır ve yaklaşık yirmi yıl boyunca sakıncalı olduğu gerekçesiyle televizyonlarda gösterilmez. Daha sonra gelen uzun bir serinin ilk film *Maymunlar Cehennemi* (*Planet of the Apes*, 1968) ise meseleye bilim ve

1983 YAPIMI
ERTESİ GÜN
SOĞUK SAVAŞ
MÜZAKERELERİNİ
HABER VEREN
BÜLTENLERDE VTR
OLACAK KADAR
KÜLTLEŞİR.



Vasiyetname, 1983



Rüzgar Estiğinde, 1986

İNSANLIK BİLGİSİYLE
YARATTIĞI NÜKLEER
KIYAMET İHTİMALLERİ
KARŞISINDA
ŞAŞKINLIĞA
DÜŞMEYE DEVAM
EDİYOR.

etik çatışmasının tam ortasından dalar. İnsanla maymunun yer değiştirdiği uzak bir gelecekte, nükleer silahlanma, soğuk savaş konuları eleştiri oklarının hedefindedir.

Acılara Tutunmak

Seksenlerde sinema teknolojisinin gelişmesiyle post-apokaliptik filmlerde gerçeğe yaklaşma ve dolayısıyla travmatik görüntü

kullanma eğilimi bariz şekilde kendini belli eder. Kansas'a düzenlenen nükleer saldırıyı konu alan *Ertesi Gün* (*The Day After*, 1983) soğuk savaş müzakerelerini haber veren bültenlerde VTR olacak kadar kültleşirken, *Vasiyetname* (*Testament*, 1983) nükleer saldırı sonrasında radyasyona maruz kalan Wetherley ailesinin yavaş ve acı dolu ölüm süreçleri ile yüzleştirir. Japonya'yı dışarıda tutarsak dünyanın şimdiye kadarki tüm savaş tecrübesinin konvansiyonel silahlara dayanması seyircide farkındalık yaratmayı güçleştirir. Post-apokaliptik nükleer savaş sahneleri, her şeyi bildiğini sanarak kendini güvende hisseden seyirciyi, tahayyül dahi edemeyeceği acılarla yüzleştirme ve tabircaizse onu "uyandırma" ümidiyle detaylı şekilde perdeye yansıtılır.

İnsanın savaş tecrübesini sorgulayan bir başka filmse tek mekânlı bir animasyon olarak sade bir biçim kullanan *Rüzgâr Estiğinde* (*When the Wind Blows*, 1986). Film İkinci Dünya Savaşı'nı görmüş yaşlı bir çiftin olası bir nükleer saldırıdan hü-



Kara Yağmur, 1989

kümetin yayınladığı talimatnamelerle korunmaya çalışırken daha önce karşılaşmadıkları bu durumun vahametinin neden farkına varamadıklarına odaklanır. Yaşlı çiftimiz için savaş, ailenin elektrik kesilince bir araya gelmesine benzer bir sere-moniden ibarettir; yalnızca bir sığınakta bir süre vakit geçirmektir. Filme değişen savaş koşullarının farkında olmamaktan kaynaklı, seyirciyi rahatsız eden bir aşırı iyimserlik hâkimdir. Sürekli paniğe gerek olmadığını söyleyen karakterler bir bakıma seyirciye “Paniğe yer var” demektedir. Herhalükârdaki bilginin dünya üzerindeki etkisiyle yarattığımız nükleer kıyamet ihtimalleri üzerine düşünceler bizi şaşkınlığa düşürmeye devam eder.

Doğrudan Hiroşima ve Nagazaki etkilerini konu edinen filmler genel anlamda travma, yas ve iyileşme arasında gidip gelirler. Shôhei Imamura'nın *Kara Yağmur*'u (*Kuroi ame*, 1989) patlamanın beş yıl sonrasını ele alır ve karakterler travmatik olayın gerçekliğini kabul edip etmemek konusun-

da kararsız bir tutum sergiler. Öte yandan Alain Resnais *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima mon amour*, 1959) ile ortak trajedilere odaklanarak travmanın kabul ve yas sürecini ele alır. *Ağustosta Rapsodi*'de (*Hachigatsu no kyôshikyoku*, 1991) ise Akira Kurosawa barışa ve iyileşmeye çalışmaya dair bir hikâye anlatır. Ne de olsa acılar unutulmuş gibi davranılabilir, belki kısa süreliğine de olsa barış gelir fakat gerçekte insanların kalbinin derinliklerindeki acılar hep tazedir. ■

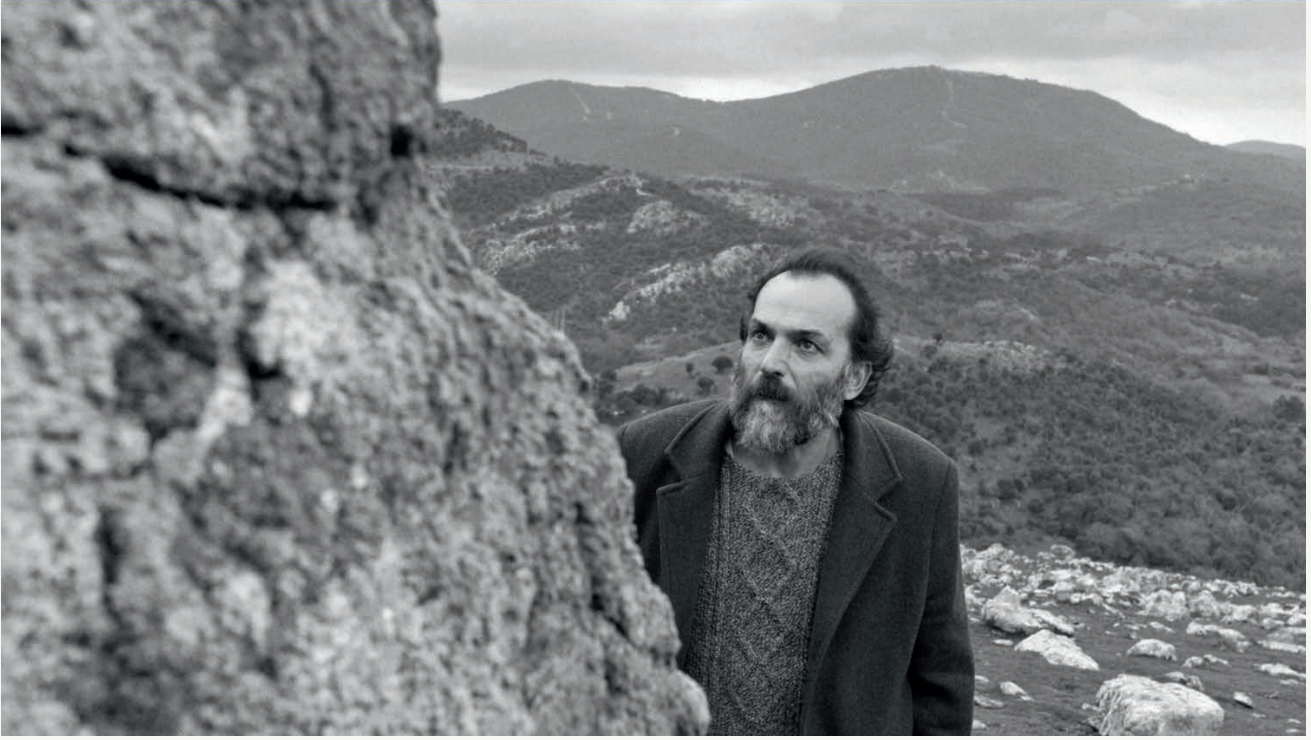
**HİROŞİMA VE
NAGAZAKİ
ETKİLERİNİ KONU
EDİLEN FİMLER
TRAVMA, YAS
VE İYİLEŞME
ARASINDA GİDİP
GELİR.**

ORHAN ESKİKÖY DOKUNAKLI FİMLER YAPMAK İSTEMİYORUM

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL

İki Dil Bir Bavul belgeseli ile tanıdığımız yönetmen Orhan Eskiköy'ün dördüncü uzun metrajlı çalışması *Taş*, 13 Ekim'de vizyona girdi. Issız bir dağ köyünde geçen ve yirmi yıl sonra köye gelen bir gencin yarattığı gizemin peşine düşen *Taş*, inanç olgusuna dair soru ve sorgulamalara kapı aralıyor. Zamansız ve mekânsız bir atmosferde kadim soruların peşine düşen yönetmen Orhan Eskiköy ile *Taş*'ın geri planındaki düşünsel yolculuğu ve biçimsel tercihlerindeki motivasyonu konuştuk.





İki Dil Bir Bavul ve *Babamın Sesi*, ülkemizin sorunlarına doğrudan değinen yapımlardı. *Taş* ise fazlasıyla “kurgulanmış” bir evrende geçiyor. Nasıl bir düşünsel sürecin sonunda bu noktaya geldiniz?

Ülkenin içindeki sorunlar bitecek gibi görünmüyor. Bu filme başlarken de aynı dertler üzerine düşünüyordum. Fakat bunları düşünürken film yapmaktan başka sorumluluklar duyduğumu da fark ettim. Sonra istediğim gibi bir filmi hiçbir zaman yapamayacağım korkusuna kapıldım. Hatta ülke böyle giderse benim gibiler bir daha film yapma şansını bulamayacaklar diye de ayrıca korktum. Sonra böyle bir film yapmaya karar verdim. Omuzlarımda hissettiğim ve kendi kendime yüklediğim politik gerçeklerden, politik ama gerçeküstü bir yere doğru baktım.

Taş’ta inanç köydekileri birleştiriyor ve ayırıyor. Davranışlarının meşruiyetini sağladığı gibi, kişilerin söylemlerini ve hatta aralarındaki iktidar ilişkilerini

etkiliyor. Böyle bir hikâye anlatma fikri nasıl ortaya çıktı?

İnanmak en çok iktidarda olanların eline geçtiğinde araca dönüşür. Bir gün söylediklerini başka bir gün yine aynı nedenle unutuverirler. İnanç, inanılan ile inanan arasında kalmaz ne yazık ki. Sürekli ya dışavurulur ya da sesli biçimde başkalarına malzeme olur. Ülkeme baktığımda böyle bir tablo gördüğüm için bu filmi yaptım.

Selim’in meçhul geçmişi, yakın tarihimize referanslar verse de bu referanslar mümkün mertebe eksiltilmiş. Daha dolaylı ve kavramsal bir anlatıyı mı hedeflediniz?

Güncel olan ve bazı duygulara karşılık gelen dokunaklı filmler yapmak istemiyorum. Uzun yıllardır tartışılan ve tartışılması muhtemel kavramlar üzerine düşünüyorum. Anlamadan sürekli duygulanıyoruz. Sonra da neye duygulandığımızı unutuyoruz. Hatta körleşecek kadar unutuyoruz. Anlam doğrudan kavranamaz benim

OMUZLARIMDA
HİSSETTİĞİM
POLİTİK
GERÇEKLERDEN,
POLİTİK AMA
GERÇEKÜSTÜ BİR
YERE BAKAN BİR
FİLM YAPTIM.



İNANÇ, İNANILAN
İLE İNANAN
ARASINDA
KALMAZ, SÜREKLİ
DIŞAVURULUR
VEYA BAŞKALARINA
MALZEME OLUR.



açımdan. Herkesin anlamı kavramak için soracağı sorular farklıdır, bulacağı cevapları yorumlama şekli de. Bu nedenle cevapları yüzyıllardır aranan birkaç soru sordum. Kendi cevaplarımı dikte etmeden vermeye çalıştım.

Memur karakteri hikâyeye politik bir boyut kazandırmakla birlikte, tabiri caizse karikatürize bir tarafı var. Aynı zamanda yoldan çıkaran, köleleştiren bir karakter. Memur'u nasıl tasarladınız?

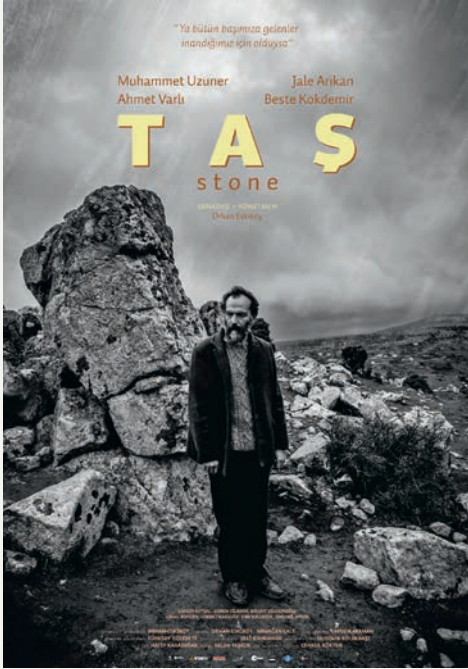
Memur bir bakıma korku nesnesi. Bilmediğimizden korku duyarız ya. Öyle bir işlevi var. Yeteri kadar soru sormuyor köylüler. Hemen kanıksıyorlar. Bunun çok güncel olduğunu düşünüyorum.

Filmde dua etme ritüelini bütünüyle görselleştiren, sinematografik bir din tasarımı mevcut. Nereden esinlendiniz?

Biraz çocukluğumdan kalma hatıralardan esinlendim. Bazı mezar ziyaretlerinden, bir de türbe ziyaretlerinden. Kutsal olana karşı saygının nasıl gösterildiğiyle ilgili hepimizin hafızasında olan şeyler bunlar. Ben sadece biraz değiştirdim ve oyuncuların inanmalarını sağladım.

Senaryo sürecinde yazar Murat Gülsoy ile çalıştınız? Hikâyeye nasıl katkıları oldu?

Murat'la daha çok kavramlar üzerine uzun uzun konuştuk. Senaryoyu üç defa başka hikâyelerle yeniden yazmak zorunda kaldım. Hem bütçe yüzünden hem bazı teknik me-



seleler nedeniyle. Murat bu hikâyeleri tekrar kurmama destek oldu.

Filmin siyah beyaz olmasına, çekimlere başladıktan sonra karar verdiğinizi söylemişsiniz. Bu karar, siyah beyazın estetiğine yönelik yeni bir görsel tasarım gerektirmedi mi?

Filmin siyah beyaz olmasını içeriğini desteklemek için tercih ettim. Genel olarak

filme yayılan ikilikler üzerine kafa yorarken bu tercihin ne kadar yerinde olduğunu perdede gördüğümde fark ettim.

Sonradan siyah beyaz kararını verdiğimiz için ve kostümler, mekânlar, ışık tasarımı da renkli çekime göre hazırlandığından geri dönüp baştan bir tasarım yapmamız mümkün değildi. Öyle olmasını isterdim tabii.

Filmin çok iyi bir oyuncu kadrosu var. Jale Arıkan, anne karakterinde filme çok şey katıyor. Cast sürecinden biraz bahseder misiniz? Oyuncular ile nasıl bir çalışma yürüttünüz?

Çok uzun bir çalışma süreci geçirmedik açıkçası. Jale ve Muhammet (Uzuner) senaryoyu yazarken aklımdaydı. Diğer isimleri ararken çok zorlandım. Oyuncu aramak hem çok sıkıcı geldi bana hem de hazırlık evresini verimsiz geçirmeme neden oldu. Yaşlı oyuncuların bazılarıyla sette tanıştım hatta.

Bu sıralar neler üzerinde çalışıyorsunuz? Yeni projeler netlik kazandı mı?

Belgesel projelerim var. Birini yazmaya yeni başladım. Bir de seneye çıkarmayı planladığım öykü dosyam var. ■

**SIYAH BEYAZ
KARARINI
VERDİKTEN SONRA
KOSTÜMLERİ,
MEKÂNLARI,
IŞIKLARI BAŞTAN
TASARLAMAK
İSTERDİM.**

BELGESEL ODASI

GÜNDELİK HAYATIN ŞİİRİ

DÖNDÜ TOKER

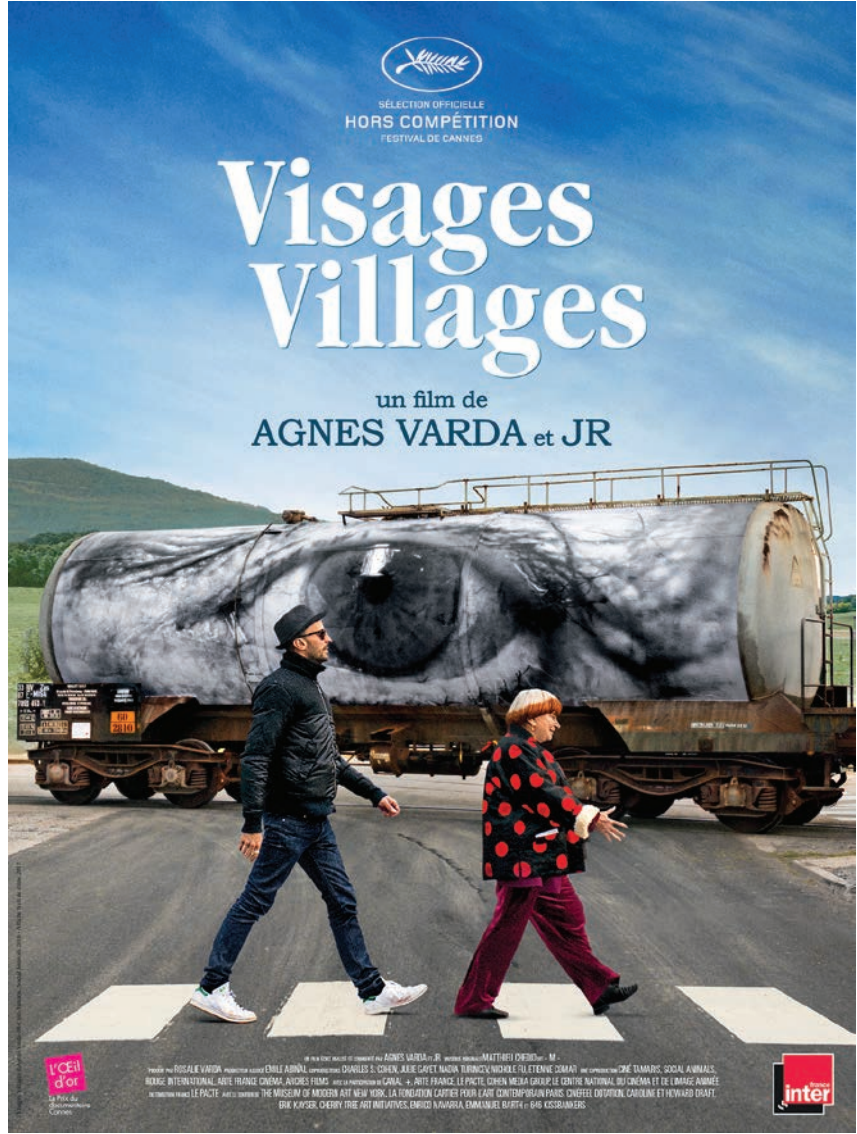
Mekânlar ve Yüzler, sadece insanların veya yerlerin hikâyesini değil, iki sanatçının yolculuğunu ve yaşamlarını da anlatır.



Agnès Varda ve JR ortak projesi, kurmaca belgesel *Mekânlar ve Yüzler* (*Visages, villages*, 2017), Filmekimi'nin beklenen yapımlarından biriydi. Aktif bir şekilde sanatını sürdüren ve yönetmenliğin yanında aynı zamanda iyi bir fotoğrafçı olan Varda, Fransız Yeni Dalga sinemasının öncülerinden sayılıyor. Adını görece az duyduğumuz sokak sanatçısı ve fotoğrafçı JR, daha önce İstanbul sokaklarına da taşınan “Şehrin Kırışıklıkları” projesinden hatırlanabilir. JR ile Varda'nın karşılaşmalarıysa belgeselde bahsedildiği gibi 2015 yılındaki bir tesadüfe dayanıyor. Böylece biri seksenli yaşlarının sonunda, diğeri otuzlarında iki sanatçı macera dolu bir yapıma imza atmaya karar verir.

İkilinin parodivari ilişkisi, diyalogları belgeselin akıcılığını artırır. Hem kendisine hem de Fransa'nın kırsalına dair detaylar sunan Varda, izleyiciyi düşünmeye iter. İsmiyle müsemma belgesel, sanatçının dünyasını doğallıkla yansıtır. Kıyafet seçimi, küt kesilmiş ve iki renkli saçları ile Varda, genç sokak sanatçısının kendisiyle dalga geçmesine aldırılmaz ve JR'ın “kırışıklardan kas yapmış” olması gibi yaşıyla ilgili şakalarını reddetmez. JR. hoplar, zıplar, koşarken Varda yaşının sakinliği ve yavaşlığıyla hareket eder ve ikisinin uyumsuzluğu seyirci açısından garip bir armoni yaratır.

Varda'nın belgeselde yer verilen isteklerinden biri eski arkadaşlarından Godard'ı ziyaret etmektir. Aralarındaki bağ zayıflamış olsa da arkadaşını ve filmlerini andıkça nostaljiye kapılan yönetmen, Godard'ın evinin kapalı olduğunu ve cama şifreli bir mesaj yazıldığını görür. Yazılanlar Varda'yı büyük bir hüzne sürüklerken, JR takmaktan vazgeçemediği gözlüklerini çıkararak Varda'nın moralini yükseltmeye çalışır. Böylesi insani detaylar film boyunca sıkça karşımıza çıkar.



İKİLİNİN
UYUMSUZLUĞU
SEYİRCİ AÇISINDAN
GARİP BİR
ARMONİ YARATIR
VE BELGESELİN
AKICILIĞINI ARTIRIR.

Mekânın Hafızası İnsanın Ruhu

Filmde, Varda ve JR dev bir fotoğraf makinesi şeklindeki araçlarıyla Fransa'nın bazen unutulmuş ve sakin yerlerine yolculuk yapar. Gittikleri yerlerde işçi, garson, çiftçi, postacı gibi sıradan gözüken insanlarla çalışırlar. Varda'ya göre, sade görünenin, dikkat çekmeyenin ardında birçok hikâye saklıdır ve onları yakalamak daha değerlidir. Şöhretle ilgisi olmayan insanların devasa fotoğrafları, duvarlara ve konteynırlara yerleştirilir. Anonim insanlar kendilerinden izlerle,

VARDA'NIN SANATI İNSANLARA HAKLARINI İADE ETMEYE DAYANIR, ONLARI NE KAHRAMANLAŞTIRIR NE DE SİLİKLEŞTİRİR.

belirginleşir. O artık koca bir binadan tüm mahalleye göz kırpan postacı veya çalıştığı tarlasını dev imajıyla koruyan çiftçi olur. Yani vardır ve oradadır. Yönetmen olarak Varda'nın tavrı, insanlara haklarını iade etmeye dayanır. Ne çok kahramanlaştırır ne de silikleştirir. Kendi fotoğrafını izleyen insanların kimi mutlu olur, kimi şaşırır, kimiye huzursuz olur. Varda bunlar arasında ayrıma gitmez, yaptıkları projeyi yüceltmez.

Şu da bir gerçektir ki ikili, karşılaştıkları insanların hayatına bir şekilde dokunur ve onları değiştirirler. Belirli bir duyguyu uyandırır ve farkındalık yaratırlar. Belgeselde sivrilen çalışmalardan biri, liman konteynurlarında çalışan işçilerin Varda'nın görünmez olduklarını düşündüğü eşleriyle ilgilidir. Liman, onlarca konteynırın üst üste konmasıyla oluşturulan üç kadının portresine ev sahipliği yapar. Artık onlar eşlerinin arkasında olduklarını söyleyen kadınlar değildir, eşlerine ve diğer erkeklere karşı dimdik duran, görünür figürlerdir.

Limanda olduğu gibi, mekânlar kendilerine ait bir hafıza taşır. Bu hafıza, hem hatırlamayı sağlar hem de unutulmuş tanıklık eder. Büyük taş yığınının yerleştirilen insan figürü, kıyıya vuran dalgalara ancak bir gün dayanabilir. Su, bu geçici imajın izlerini tamamen siler. Ancak bu durum ne Varda'yı ne de JR'ı



hayal kırıklığına uğratar. O mekâna kısa süreliğine de olsa bir anı bahşetmişlerdir. İnsanın kendisinin kalıcı olamadığı bir dünyada imajının silinmesi nasıl bir felakete yol açabilir? Varda, bir var bir yok olduğunu hatırlatarak, kendisinin de

herkes kadar ölümlü olduğunu vurgular. Bundan korkmaz çünkü doğal sürecin farkındadır. Varda'nın ölüme ve hayata dair sözleri, belgeselin seyriyle iç içe geçer. Amacı bu olmasa da filmin yolculuğu, insan ruhunun yolcuğuna dönüşür.

MEKÂNLARIN HAFIZASI HEM HATIRLAMAYI SAĞLAR HEM DE UNUTULUŞA TANIKLIK EDER.

çiftçiye verdikleri yanıt “mesela sizi” olur. Varda, bu şekilde çalışmanın daha fazla olasılığa kapı aralayacağını düşünür, nitekim öyle de olur. Belgesel türü, böyle bir düşünce için uygun biçemi sağlar. Kurguda yapılan seçimler, filmin film olduğunu ne tam anlamıyla hatırlatır ne de unutturur. *Mekânlar ve Yüzler*, sadece filme konu olan insanların, yerlerin veya duvarların değil, iki sanatçının yolculuğunun ve yaşamlarının da hikâyesini anlatır. Varda espri yapan, üzülen, huzur duyan veya sadece gözlerini ameliyat ettiren bir insandır. Ancak dünyayı puslu görmesi onu ne fotoğraf çekmekten ne de güzellikleri fark etmekten alıkoyar. Böylece JR ile yaşadığı sıradanlıkları sanata dönüştürebilir.

JR Varda'nın el ve ayaklarının fotoğrafını çektiğinde bunun neye dönüşeceği başta tahmin edilmez. Film boyunca seyircinin merakını koruyan da budur. Tren vagonlarında, kocaman gözlerin uzaklara doğru yol aldığını gördüğümüzde ise, etkisinden kurtulamayız. Varda'nın ömründe yapamadığı pek çok şey, göremediği pek çok yer vardır ancak o vagonlardaki gözleriyle yeni yerler seyredecek, ayaklarıyla yeni topraklara basacaktır. Sıradan ve insani olana değer veren bütün bu dokunuşlar, filmi belgeselin ideolojik veya politik çizgisinden çıkarıp, lirik bir yapıya taşır. ■

Sanat Rastlantısallıktan Doğar

Barthes sanatın rastlantının içinden seçilen olduğundan bahseder. Açıklanabilir görünen, açıklanamaz kılınır. Rastlantılardan oluşan yaşamdan bir parça seçilir ve sanat eserine dönüşür. Sanatçı

yaratın değil, imgeleri değiştiren, hatta deforme edendir. Varda ve JR'ın yaptığı yolculuk da bir plan üzerinden gitmez. Karşılarına çıkan herhangi bir kişi ya da yer onların yapıtı olabilir. Yolda karşılaş-tıkları ve kimi çekeceksiniz diye soran





Başka Ayrılıkların Hikâyesi

ATILLA AKALIN

BAŞKA DİLDE AŞK
HEMEN HER POPÜLER
FİLMDE KULLANILAN
KLASİK DRAMA
UNSURLARINI TERS
YÜZ EDER.

Başka Dilde Aşk (2009) benzer stereotipler ile sıradan, sonu başından belli bir aşk hikâyesi yerine; âşıkların arasında ekonomik, sosyal bariyerlerin yanı sıra dil gibi büyük bir engelin de olduğu imkânsız bir aşk hikâyesini konu eder. Mert Fırat'ın canlandığı Onur karakteri konuşma ve duyma bağlamında dezavantajlı bir bireydir. Saadet Işıl Aksoy'un hayat verdiği Zeynep ise Onur'un fiziksel yetersizlikleri-

ni hiçe sayıp, koşulsuz bir biçimde Onur'u kabul eden hikâyenin özgür kadınıdır. Filmin bundan sonraki kısmında olması beklenen "zengin, kazanmayı seven ve rekabetçi" Aras karakterinin eski sevgilisi Zeynep'i Onur'dan ayırmaya çalışması ve Zeynep'in her şeye rağmen aşkı tercih etmesidir. Fakat hemen her popüler filmde kullanılan bu klasik drama unsurları bu filmde ters yüz edilir.

Filmin sonuna doğru daha fazla altı çizilen çatışma unsuru, Aras karakteri üzerinden değil Onur'un "kötü" tarafı yani bir çeşit sinir hastalığı ile kurulur. Çiftin anlaşmazlığa düştüğü her noktada Onur'un aşırı tepkiler göstermesi, Zeynep'in ilişkisi üzerine düşünmesine ve ikileme düşmesine neden olur. Zeynep'in birlikteliklerine dair endişeleri Onur ile başka dili konuşması üze-



rinden değil, Onur'un öfkeli hali üzerinden işlenir. Bu noktada Onur'un fiziksel engeli arka plana atılarak ilişkisindeki engelin kişiliği olduğu vurgulanır.

Bu durumda akla şu kötülük problemi gelir: Kötülüğü yapanın dezavantajlı (engelli) olması, kötülüğün derecesini etkiler mi? Bu, filmdeki kritik sorulardan biri olmakla beraber felsefe ve teolojide Teodise (Kötülük Problemi) adı verilen sorgulamalardan. Kant felsefesindeki, deontolojik ve sonuççu etik bağlamında filme bakıldığında, soru anlamını yitirir. Çünkü Kantçı etiğe göre sadece yapılan eylemin iyiliğinden ya da kötülüğünden bahsedilebilir. Bunun dışında eylemi mümkün kılan öznenin üzerindeki yüklemelerin hepsi eylemin kendisinden bağımsızdır.

Onur, -her ne kadar- temiz, saf bir âşık ve aynı zamanda bazı yönlerden mah-

rum olsa da aşırı öfkeli hali, aşkı zedelemek için yeterlidir. Çizilen bu portre, yine sinema seyircisinin alışık olmadığı bir tavidir. Zira dezavantajlı bireylerle ilgili "toplumsal aidiyet duyulan" genelgeçer temsil biçimi "zaten sahip olduklarından başka dezavantajlarının bulunmaması" yönündedir. Dolayısıyla film, hem fiziksel hem de ruhsal sorunları olan, aynı zamanda da aşk yaşayan Onur karakteri üzerinden sinema tarihinde benzerine rastlanması pek mümkün olmayan bir hikâye sunar.

"Toplumsal aidiyet duyulan genelgeçer temsil biçimlerinden" kasıt duyuma-konuşma engeli olan ve çoğunluktan ayrılan birinin evlilik, sevgililik, iş gibi toplumsal konularda hiyerarşinin alt kısımlarında olacağı endişesinden başka bir şey değildir. Bu kaygı filmde Zeynep'in ailesiyle resmedilir. Zeynep'in -yıllardır birbiriyle anlaşamayan- anne ve babası bir olup toplumsal çoğunluk söylemini yeniden üreten bir performans sergiler. Ortak mottoları "Senin ne işin var bu adamla" olur. Bu tepkinin nedeni, dezavantajlı bireylerin yukarıdaki sosyal faydalara erişiminin kısıtlı olacağı yönündeki başat söylemdir. Film başat söylemi üreten aile kurumunu işin içine katarken herhangi bir duygusal reaksiyona izin vermez. Yani ne Zeynep'in ağladığını, öfkelenildiği veya ailesiyle kavga ettiğini görürüz ne de ailenin Zeynep'e karşı tehdit içeren bir aşırı tepkisini seyrederiz. Film, Bourdieücü "doğallaştırma" yöntemini devreye sokar ve toplumsal hiyerarşiyi son derece normal gösterir. Benzer argümanlar Aras karakterinin Zeynep'e Onur'un şahitliğinde ilan-ı aşk sahnesinde de kullanılır.

Tüm bu ayrımlara rağmen sıradan, duyarlı ve sonu iyi biten bir peri masalı anlatılmaz. Gizliden gizliye insanı başka bir insandan sembolik olarak ayıran top-

ENGELLİLER, "SAHİP OLDUKLARINDAN BAŞKA BİR DEZAVANTAJLARININ BULUNMAMASI" KAYGISIYLA TEMSİL EDİLİR.

lumsal hiyerarşi, kayıplar ve eksiklikler üzerinden yeniden kurulur. Onur'un fiziksel dezavantajı aşkı bitiren olumsal, karakterdeki basit nitelikler haline gelir ve anlamsızlaşır. Bu anlamsızlaşma Zeynep ile Onur'un yeni bir ayrımla ayrılma noktasına gelmesi üzerinden verilir. Bu ayrımı yaratanın fiziksel dezavantajlardan farklı olduğu anlaşıldığında, aralarındaki aşkın koşulsuz ve dolayısıyla her an bitme tehlikesiyle yüz yüze olduğu hakikati ortaya çıkar.

Önünde sonunda *Başka Dilde Aşk*'a sinema ve dizi sektörünün çoğunlukla kullandığı hiçbir fiziksel ve ruhsal eksiği bulunmayan "varoluşçu" aşkların steril birlikteliklerinin bitişine benzer "cool"¹ bir son yazılır. Film, başat "imkânsızlıklar yüzünden biten aşk" mitinden profesyonel bir şekilde sıyrılıp, pür, doğal ve sınırlarda dolaşan bir aşkı anlattığını abartmadan belli eder. Bu da *Başka Dilde Aşk*'ı görselliği, oyunculukları kadar başat sosyal söylemleri ve aşkın kendiliğindenliğinin metinlerarasılığı ile kültürlerden biri yapmaya yeter. ■

¹ Cool kavramı "hiçbir maddi-manevi eksiği olmayan" manası ile kullanılmıştır.



YUNUS OZAN KORKUT

İSYANIMIZ İNSANLIĞA

SÖYLEŞİ: BETÜL DURDU

Her genç erkeğe hapse girmeyi tavsiye eden Culluk Yusuf, feminist köy muhtarı Naime, dövüşçü horoz Elektroşot, zenginden alıp fakire veren Rokko ve çetesi, mafyaya giremeyen Drej Hasan, mahallenin büyük abisi Cihangir... Adana'nın varoşlarını anlatan yönetmen Yunus Ozan Korkut ile tek kişilik dev kadroyla hayata geçirdiği *Benim Varoş Hikâyesi*'ni, mahallenin ve filmin başına gelenleri konuştuk.

Her şeyin Ceyhan'da başladığını biliyoruz. Peki, nasıl başladı ve gelişti?

Kendimi bildim bileli sinema yapmaya çalışıyorum. On sekiz yaşında üniversite okumak için Adana'dan Ankara'ya taşındım. Ankara'ya taşındığım ilk günden beri sinema kitapları okumaya başlamıştım. Çok fazla film izliyordum. Film çekmek için bilgiye ihtiyacım olduğunu düşünüyordum. Eklemede fayda var, mahallemden büyük bir nefretle ayrılmıştım. Doğup büyüdüğüm yere karşı içim nefretle doluydu.

Üniversitenin ilk yıllarında kısa filmler çekmeye başladım. Art house filmlerden etkileniyordum. Yaş ilerleyip zaman geçtikçe daha ciddi bir şeyler çekmem gerektiğini düşündüm. Bu süreçte memleketime karşı öfkem dinmiş, hatta yerini özleme bırakmıştı. Kendimden, mahallemden yola çıkmam gerektiğini düşünüyordum. Arkadaşlarıma, aileme bir borcum vardı. Onların hikâyelerini anlatmak hem daha kolay hem de daha içten olacaktı. Basit bir kamera ve kötü bir mikrofonla Ankara'dan Adana'ya gittim. Hikâye böyle başladı.

Filmin yapım sürecinde neler yaşadınız?

Çalıştığım televizyondan kovulmuştum. Yapacak hiçbir şeyim yoktu. Evde tek başıma kendimi yiyip duruyordum. O zaman ev arkadaşım Mustafa Memişoğlu ile konuştuk ve Adana'da bir şeyler çekmenin tam zamanı olacağını düşündük. Sabah kalkıp kameranı ayarladım. Gece yola çıktım.

Yapım süreci dönem dönem keyifli, dönem dönem zordu. Çekimler sırasında bir yapım şirketinde çalışıyordum. Sürekli Adana'da olamıyordum. İş yerinden izin aldıkça, bayram tatillerinde, hafta sonlarında kendime zaman yaratıp çektim. Bazı adli sıkıntılar yaşadım ama bunları anlatmaktan çok hoşlanmıyorum.

Getto kültürüne benimsemiş ve içe kapanık insanları kamera önünde konuşmaya nasıl ikna ettiniz?



O mahallede doğup büyüdüğüm için zor olmadı. Hepsi ya arkadaşım ya da akrabam. Bazıları çekimler bittikten sonra filmde olmak istemediklerine karar verdiler. Hatta fragman çıktıktan sonra benim ünlü ve zengin olduğumu, onları kandırdığımı düşündüler. O yüzden onları çıkarmak zorunda kaldık. Benim Varoş Hikâyesim'in eksik kalan kısımları vardır. Sebebi bu. Hikâyeyi üzerine kurduğum karakteri kurguda çıkarmak zorunda kaldık.

Çekim süreci nasıl ilerledi?

Her şey çok basitti. Bir kamera bir ben bir de Allah. Başka da kimse yoktu. Ankara'dan gelmeden arkadaşlarla iletişim kuruyordum. Adana'ya gittiğimde onları çekip geri dönüyordum.

ÇEKİMLER SIRASINDA ÇALIŞIYORDUM, FİLMİ TATİLLERDE VE İŞ YERİNDEN İZİN ALDIKÇA ÇEKTİM.



DOĞUP
BÜYÜDÜĞÜM
MAHALLEMİN
HİKÂYESİNİ
ANLATMAK HEM
KOLAY HEM DE
İÇTEN OLACAKTI.

Şimdiye kadar kamera karşısına geçmedikleri halde belgeselin bir iç dökme seansına dönüşmesini sağlayan neydi?

Bugüne kadar kimse onları dinlememişti. Bir şeylere isyanları vardı, şarkıları söylemek, hikâyelerini anlatmak istiyorlardı. Yok sayılmanın verdiği bir kin de vardı üzerlerinde.

Mahalledeki her bir kişi başlı başına bir dünya. Sizce neden bir aradalar?

Tamamen iktisadi koşullar yüzünden. Kültürel kodlar da var tabii ki. İşsizseniz, çaresizseniz, çıkamazsınız oradan. Paranız olsa bile, babanız cezaevindeyse ve bakmakla yükümlü olduğunuz bir aileniz varsa orada kalmak zorundasınız. Zordur bu mahalleden çıkmak. Parasızlık pul-suzluk, büyük bir erkeklik baskısı. O yüzden bir aradalar, onları bir arada tutan ortak acıları var.

Ayrılanları ve özellikle sizi mahalleye geri çeken şey neydi?

Bir süre sonra kentli alışkanlıkların altında boğulmaya başlıyorsunuz. Kentte her şey çok daha sahte ve samimiyetsiz. Mahallemdeki gerçek ve içten insan ilişkilerini özledim hep. Daha kolay iletişim kurabildiğim, kendimi anlatmak ya da satmak zorunda olmadığım bir yer. Hayat şartları da çok ucuz, elli kuruşa çay içebiliyorsunuz mesela.

Sıfır Bir dizisi ve Benim Varoş Hikâyem ile Adana özelinde alt kültür kendini göstermeye başladı. Bu kültürel anlamda bir değişimi beraberinde getirebilir mi?



Bizim film *Sıfır Bir*'e göre dar bir kitleye hitap ediyor. *Sıfır Bir* daha popüler, Adana sokaklarında etkisini görebiliyorsunuz. Yine de küçük bir dalga sadece, bir değişime sebep olabileceğini düşünmüyorum.

Belgeseli punk kültürüne benzer bir isyan ve varoluş hareketinin öncüllerinden saymak mümkün mü?

Bir yanıyla evet. Bizim yıllardır adaletsizliğe, eşitsizliğe, yoksulluğa isyanımız var. Film buna hizmet etmişse çok mutlu olurum. Bu söylem politik olmaktan ziyade insanca. Bakın siz gülüyorsunuz ama biz burada bu koşullarda yaşayamıyoruz demek için. İsyanımız insanlığa.

Mahalleli filmi izledi mi? Filme tepkileri nasıldı?

İzleyenler oldu. Şimdilik olumsuz bir tepki almadık. Ama mutlaka kötü eleştiriler gelecektir, onlara da hazırlıklıyız.



Yeni bir projeniz ya da ileride gerçekleştirmeyi planladığınız projeleriniz var mı? Biraz bahseder misiniz?

2018 sonuna kadar iki uzun metraj yapmak gibi biraz hayalperest bir hedefim var. Biri senaryosunu benim yazdığım, Suzan Güverte ve Okan Üzey'in yapımcılığını yapacağı Adana'da mahallelerde geçen kurmaca bir film projemiz var. Diğeri ise Aslı Akdağ'ın yapımcılığını üstlendiği, senaryosunu Zeynep Şirin'in yazdığı Ermenistan-Türkiye sınırında geçen bir yol hikâyesi. Çok heyecanlandığım iki proje, umarım ikisi de gerçekleşir. ■

**BASİT BİR KAMERA
VE KÖTÜ BİR
MİKROFONLA
ADANA'YA GİTTİM,
BAŞKA KİMSE
YOKTU.**

UZAKTAN KUMANDA

ROOM 104

YENİLİKÇİ BİR.
ANTOLOJİ
DRAMA

SADIK ŞANLI

ROOM 104, AYNI MOTEL ODASINDA KONAKLAYAN
FARKLI KARAKTERLERİN HİKÂYELERİNİ ANLATIYOR



Game of Thrones, *Westworld*, *True Detective*, *The Night Of*, *The Young Pope* gibi dizileriyle dikkat çeken ABD'li yayıncı HBO'nun yeni yapımlarından *Room 104*'ün ilk bölümü 28 Temmuz'da yayınlandı. *Room 104*, her bölümde aynı motel odasına konuk olan farklı karakterlerin hikâyelerini anlatıyor. Her bölümü yaklaşık otuz dakika süren ve ilk sezonu on iki bölümden oluşan dizi, "çok-biçimli motel antolojisi" (multi-genre motel anthology) olarak nitelenen formatı ile dikkat çekiyor. Tek mekânda geçen ve gerilim-korku-romantizm arasında değişim gösteren hikâyeleriyle yenilikçi bir yapım.

Yapımcılığını ve senaristliğini Jay ve Mark Duplass Kardeşlerin üstlendiği *Room 104*, mesaj kaygısı gütmeyen, yaratıcı ve ucu açık hikâyeleri, yer yer başvurduğu gerçeküstücü anlatı yoluyla farklı arayışların peşindeki seyirciler için başarılı denemeler izleme imkânı sunuyor. Oyunculuk da yapan Duplass Kardeşler, *Room 104* öncesinde *Togetherness*, *Transparent*, *The Mindy Project* gibi dizilere imza atmış, 2016'da yayınlanan animasyon dizisi *Animals*'ta da birlikte çalışmıştı. Bunların ardından ortaya çıkan *Room 104*, Duplassların iyi bildikleri "antolojisi serisi" biçimine sahip çalışmaların son örneği.



Klasik Antolojiden Modern Antolojiye

Televizyonda antoloji, çok da yabancı olmadığımız bir anlatı biçimi. Seksenli yıllarda ekrana gelen *Alacakaranlık Kuşağı* dizisi, klasik antoloji dramının önemli bir ilk örneği. Dizide, konu, karakterler ve türler bölümden bölüme değişirken, yalnızca *Alacakaranlık Bölgesi*'ne girildiğinde gerçekleşen birtakım tuhaflıklarla bağ kuruluyordu. Günümüzde ise *American Horror Story*, *True Detective*, *Black Mirror* gibi yapımlar antoloji dramının önde gelen örnekleri oldu. Fakat genellikle merkezdeki bir tema üstünden bağlantı kuran bu dizilerde her ne kadar bölüm-



DİZİ, TELEVİZYONUN
MEDYADAKİ DÖNÜŞÜME NASIL
AYAK UYDURABİLECEĞİNİN
İPUÇLARINI TAŞIYOR.

den bölüme olaylar, oyuncular ve kostümler değişse de sabit bir mekâna bağlı kalınarak çekilmiyorlar.

Room 104 diğer antolojilerden bu noktada ayrılıyor. Nerede ve adının ne olduğunu bilmediğimiz otelin ucuz mobilyalardan kurulu odası dizinin sabit unsuru. Müşterilerin kısa süreliğine konuk olduğu, herhangi bir aidiyet hissetmediği bu mekân; gerilimli, rahatsız edici, yer yer şok edici, mizahi, gizemli ve aralarında herhangi bir tutarlılık bulunması gerekmeyen hikâyelere ev sahipliği yapıyor. Pandora'nın kutusunu andıran mekân, farklı hayatlar yaşayan ama gece aynı yatakta uyuyan karakterlerin hikâyeleriyle seyircinin merakını besliyor.

Room 104 karakterlerine baktığımızda zengin bir içerikle karşılaşıyoruz: Şizofren bir çocuk ve çocuğun öldürmek istediği bakıcı kadın, çağırdıkları pizzacıya hayatının en korkunç anlarını yaşatan çift, dini bir örgütün gizlice buluşan mensupları, annesiyle telefonda gergin bir konuşma yapan ve kendisini yıkıma uğratan sırrı öğrenen genç yazar, Tanrı ile şeytan



arasında kalan iki dindar genç, uçak kazasından tek başına kurtulan ve herkesin öldüğünü düşündüğü kadın, başarısızlığını yenemeyen ünlü tenis oyuncusu, otel odasında bomba yapan bir terörist ve dahası. Her bir bölüm insanın karanlık noktalarını, erdemlerini, tuzaklarını, isteklerini, inatlaşmalarını, pişmanlıklarını, kısacası insana dair tüm duygu ve halleri ekrana taşıyor.

Deneysel İmkânları

Room 104, son dönemde ortalama elli dakikaya inen dizi sürelerini otuz dakikanın da altına çekiyor. Yeni medyayla eşgüdümlü mikro/minimal karakteriyle medyanın geleceğini yansıtırken, aynı zamanda televizyonun eski formatları güncelleyerek gelecekte nereye gideceğini de sezdiriyor. Dizi, bu anlamda televizyonun ruhuna uygun şekilde, yaşanan dönüşümler karşısında var olabilmek için yapılabilecek yeniliklerin yollarını gösteriyor. Diğer yandan düşük bütçeli bir iş olması ve kısıtlı bir mekâna hapsolmasına rağmen, bu olumsuzluklardan da nitelik çıkarabilmesi açısından da önemli.

DİZİNİN SÜRREAL ANLATISI TEKNİK EKSİKLİKLERLE BİRLEŞTİĞİNDE YER YER DAĞINIKLIK YAŞANIYOR.

Dizinin en göze çarpan eksikliği ise ucu açık öykülerin sonunun seyirciye bırakılması ve sürreal anlatı teknik eksikliklerle birleştiğinde yaşanan dağınıklık. Dolayısıyla kimi hikâyeler zorlukla çözülüyor. Bu durum, *Room 104*'ün geniş kitleler tarafından popüler bir dizi olarak benimsenmesinin önündeki en büyük engel. Yine de daha güçlü ve iddialı hikâyelerle yapılacak böylesi deneysel bir çalışma, gerçek kitlesini bir şekilde bulacaktır. Bu eksikliklerine rağmen *Room 104*, temsil ettiği ilkler, yaratıcı ve yenilikçi yönü, oyuncu performansları, sürprizleri ve cazip anlatısıyla ilgiyi hak ediyor. ■

BİZ BİRLİKTE OLAĞANÜSTÜYÜZ

BAHAR YILDIRIM SAĞLAM

SHYAMALAN, ÖLÜMSÜZ İLE GİRİŞ
YAPTIĞI KİŞİLİK BÖLÜNMESİ
SORUNUNU PARÇALANMIŞ İLE
DERİNLEŞTİRİYOR.



“İnsanın olabileceği şeylerin bir sınırı olmalı!” Peki ya olmazsa... İnsan, beyin potansiyelini ne kadar zorlayabilir? Bilinçdışının kendini korumak için oluşturduğu her benlik, nasıl bir güç ortaya çıkarır? Bu bilinmeyene ya da doğaüstüne açılan bir kapı olabilir mi?

M. Night Shyamalan'ın 2000 yapımı *Ölümsüz* (*Unbreakable*) filminin ardından on yedi yıl geçti. Yönetmen Şubat ayında vizyona giren *Parçalanmış* (*Split*, 2016) filminin son sahnesiyle -Bruce Willis sürprizi- iki film arasında bağ kurarken üçüncü filmin de seriyeye ekleneceğinin işaretini verdi. Shyamalan, *Ölümsüz* ile giriş yaptığı kişilik bölünmesi sorununu *Parçalanmış* ile daha da derinleştiriyor. O kadar ki bu defa ana kahramanın yirmi üç alt benliği var ve bu yirmi üç alt benliğin doğuş sebebi, esas benliğin “güçsüzlüğü”. *Parçalanmış*'in son sahnesinde

KEVIN'IN YARATTIĞI ALT BENLİKLER, İNSANIN GÜÇLÜ OLMAK ADINA VÜCUDUNUN SINIRLARINI AŞABİLECEĞİNİ KANITLIYOR.

adı geçen Mr. Glass, *Ölümsüz*'ün sürekli alay edilen kahramanının lakabı. Kemik hastalığı nedeniyle cam gibi kırılgan olan kahraman, güçsüz kimliğine zıt bir süper kahraman kimliği arayışındaydı. *Parçalanmış*'ta ise küçük bir çocukken annesinden sürekli şiddet gören Kevin'in yarattığı alt benliklerle, insanın güçlü olmak adına vücudunun sınırlarını aş-

bileceğine tanık oluyoruz. Filmde bütün alt benliklerin ortak amacı Kevin'i korumak. Bu amaçla en son yarattıkları şey ise Canavar. Yirmi dördüncü kişilik; hayvanların güçlerinin karışımından doğan, ölümsüz, olağanüstü bir yaratık. Bir diğer deyişle kişiliğin en ölümcül, en şeytani, en tehlikeli yanı.

Analitik psikolojinin kurucusu Carl Gustav Jung bilinçdışının bu karanlık tarafına “gölge” adını veriyordu. Sahip lenilmeyen benlik “bilinçdışının loş mahzenlerine gizlenmiş gibiydi.”¹ Ona göre gölge, saklı tutmaya çalıştığımız yanımızdı. *Parçalanmış*'ta da film boyunca saklı tutulan kişilik Canavar. Her ne kadar Kevin'in diğer alt benlikleri, Doktor Fletcher'a “Size ihtiyacımız var!” mailini sürekli olarak göndermiş olsalar

1 Anthony Stevens, *Jung*, Ankara: Dost Kitabevi, 2014, s. 92.



da bu ölümcül kişiliğin var olduğunu, ona tam anlamıyla itiraf edememişlerdi. Doktor Fletcher'ın sürekli adını duyduğu Canavar'ın varlığına hiç ihtimal vermesi filmin kurguda bıraktığı boşluklardan biri. Doktor, filmin başından beri öne sürdüğü argümanları bu tutumuyla çürütüyor. Acının insan beyninin sınırlarını zorlamadaki gücüne inanan doktor, kör bir adamın farklı alt benlikleriyle görme yetisini tekrar kazanabildiğini aktarıyor ama Canavar'ın varlığına bir türlü inanmak istemiyor. Kendisine anlatılanların bir hikâye, olsa olsa bir fantezi olduğuna kanaat ediyor. Bu inanç da onun talihsiz sonunu hazırlıyor.

Filmdeki boşluklardan bir diğeri ise yirmi dört ayrı kişiliğin sadece altı veya yedi tanesinin derinlik kazanması. Diğer kişilikleri sadece bilgisayarda birer dosya adı olarak görüyoruz. Bu da filmin yirmi

YİRMİ DÖRT AYRI KİŞİLİĞİN SADECE ALTI VEYA YEDİ TANESİNİN DERİNLİK KAZANMASI, FİLMDEKİ BOŞLUKLARDAN BİRİ.

üç alt benliğe sahip kahraman tezini zayıflatıyor. *Parçalanmış*'ta en güçlü işlenmiş alt benliklerden biri "Benim adım Hedwig. Kırmızı çoraplarım var." diyen dokuz yaşındaki çocuk benlik. James McAvoy'un oyunculuğuyla dikkatleri üzerine çeken en masum, en kandırılabilir benlik Hedwig, aynı zamanda en tehlikeli olan. Çünkü kişilikler arasında dengeyi sağlayan Barry'den ışığı ça-

lan, Barry'yi etkisiz hâle getiren ve gücü Canavar'a veren o. Bu anlamda Shyama- lan da kimlik üzerine filmlerinde, asıl katilin çocuk olması geleneğini bozmuyor.

Öldürmeyen Acı

Hedwig'i Canavar'a bu kadar yaklaştıran şey ise tıpkı Mr. Glass gibi kimsenin artık onunla dalga geçemeyecek olması. *Parçalanmış*'ta benlikleri harekete geçiren güç: acı. Filmin sonunda tüm alt benlikler bir hatayı değil olağanüstüyü temsil ettiklerini kanıtlıyorlar. Bununla birlikte normal insanın vaktinin sona erdiğini salık veriyorlar.

Filmde çizilen güçlü kişiliklerden biri de Dennis. Dennis de bir anlamda kişiliğin kötücül yanını temsil ediyor. Bu nedenle onun ortaya çıkması yasak. Doktor Fletcher'dan kendini gizleme çabası bu yüzden. Dennis, üç kızı kaçırıyor



ve onları Canavar için av haline getiriyor. *Parçalanmış*'ta acı çekmeyenler kutsal yemek olurken acı çekenler hayatın tadını çıkarma hakkı kazanıyor.

Av-avcı izleği film boyunca hikâyeyi zenginleştiren bir katman. Dennis'in kaçırdığı kızlardan Casey'in çocukluğu da aynı iz üzerinden ilerliyor. Casey, babası ve amcasından avcı olmayı öğrenirken amcası tarafından istismar edilerek av haline dönüşüyor. Benzer bir şekilde Kevin da istismara uğrarken av durumundayken, Canavar'a dönüş-tüğünde avcı oluyor.

Canavar'a av konusunda yardım eden bir diğer suç ortağı ise Patricia. O da kişiliğin kadını ve tehlikeli yönünü temsil ediyor. Patricia, inançlarına olan bağlılığı dolayısıyla tehlikeli. Bu yüzden onun da ışığa çıkması yasak. Kevin'ın alt benlikleri arasında Dennis ve Patricia'nın etkisini

PARÇALANMIŞ'IN SONUNDA TÜM ALT BENLİKLER BİR HATAYI DEĞİL OLAĞANÜSTÜYÜ TEMSİL ETTİKLERİNİ GÖSTERİYORLAR.

dengelemeye çalışan kişilik ise Barry. O, ışığın kimde olacağına karar veriyor, ta ki Hedwig ondan ışığı çalana dek.

Kişilikler arasındaki gelgitle bir hayvanat bahçesinin bodrum katına hapsedilen üç kızın kaçma çabası filmdeki gerilimi sürekli olarak artırıyor. Casey'nin geçmişinin geriye dönüşler ile arka planda sunulması da gerilimi güçlendiriyor. Ancak

Parçalanmış'i izlerken, gerilimin fazlaca uzatılmış olduğuna dair bir his oluşuyor. Mesela finalde Doktor Fletcher'ın bodrum katına gelmesiyle doğan kurtulma şansı daha etkin kullanılabilirdi. Üstelik tam adı söylendiğinde zararsız hale gelen Kevin'ın bu özelliğinin ikinci deneyiştirilememesi de filmin kaderini değiştirmek istemeyen senaryonun zorlaması gibi. Keza, görevlinin imdat çağrısına kulak asmayışı da öyle.

Casey, kurtulmak için en mantıklı hamleleri yapmasına rağmen kurtuluşunu tamamen çocukluğunda çektiği acıya borçlu. *Parçalanmış* "Öldürmeyen acı güçlendirir" sözüne fazlaca inanmış gözüküyor. *Parçalanmış*'ta insanlar, acıları sonucu beyin potansiyellerini açığa çıkarıyor ve vücut kimyalarını değiştirebiliyor. Bu onların bilinmeyene ve doğaüstüne açtıkları kapı. ■

KIVANÇ SEZER FİLMİN SAĞLAM BİR ALT METNİ OLMALI

SÖYLEŞİ: AYBALA HİLÂL YÜKSEL



Babamın Kanatları ile geçen yılın dikkat çeken yapımlarından birine imza atan Kivanç Sezer, yeni projesi *Küçük Şeyler*'i geliştirmeye başladı. Yönetmenden yeni projenin detaylarının yanı sıra, sinema düşüncesinin temellerini de dinledik.

Antalya Film Forum Kurmaca Pitching Platformu'nda *Küçük Şeyler* ile yarışıyorsunuz. Hikâyeden biraz bahseder misiniz?

Küçük Şeyler iyi bir ev, araba, çocuk ve yaşam koşulu isteyen orta sınıf bir çiftin ilişkilerinde ortaya çıkan bazı sorunlar ve bunları aşma çabaları üzerine bir film. İşsizlik, ev işleri ve hayatın küçük ve önemsiz gibi görünen ayrıntılarına odaklanmaya çalışacağım. Farklı veçheleri olan çoğu insanın da yabancı olmadığı bu durum üzerine içinde mizah da olan bir film tasarlıyorum. Henüz senaryo aşamasında olduğu için çok ayrıntı veremeyeceğim.

Politik bir meseleyi insani bir hikâyeyle aktaran *Babamın Kanatları*, farklı kesimlerden olumlu tepkiler aldı. *Küçük Şeyler* de toplumsal duyarlılıkları olan bir hikâye mi?



Küçük Şeyler, *Babamın Kanatları* filminde inşaatını gördüğümüz Billur Köşk Konutları'nı kendine mekân ediniyor. Konut kredisiyle hayatını bir nevi ipotek altına alan, geniş ve ekonomide etkili rol oynayan orta sınıfın konut meselesindeki konumlanışını düşünürseniz toplumsal duyarlılık olarak bakabilirsiniz. Sınıfsal bir bakışım olduğu için karakterlerimi de o temelde ele almaya, ama aynı zamanda bir insan olarak da anlamaya ve anlatmaya çalışıyorum. Bence duyarlılıktan daha önemli olan filmin sağlam bir alt metin üzerine bina edilmesi.

***Küçük Şeyler* için şu anda hangi aşamadasınız? Aklınızda birlikte çalışmayı planladığınız oyuncular ve ekip şekillendi mi?**

Şu anda senaryoyu geliştiriyorum. Aklimda iki yetenekli oyuncu var. Onlarla çalışmak istiyorum. Ama şartlara göre değişiklikler olabilir. Ortak yapım durumlarına göre aynı ekiple çalışmayı yine isterim.

Filmi ne zaman çekmeyi ve tabii ne zaman seyirci ile buluşturmayı hedefliyorsunuz?

Her şey yolunda giderse 2018 sonbaharında filmi çekip 2019 yılında festival sürecinden sonra vizyona girmek istiyoruz.

***Küçük Şeyler* dışında bu sıralar üzerinde çalıştığınız veya henüz tamamladığınız başka işler, projeler var mı?**

Bazı projeler var fakat henüz çok erken aşamadalar. Zamanla onları da hayata geçirmek istiyorum.

Sizin eklemek istediğiniz bir şey var mı?

Antalya Film Festivali'ne Ulusal Yarışma geri gelsin! ■

KARAKTERLERİMİ
SINIFSA BAKIŞLA
ELE ALIRKEN
İNSAN OLARAK
DA ANLAMAYA
VE ANLATMAYA
ÇALIŞIYORUM.

UMUT VEREN SALTO

ZEYNEP DELAV

DANGAL HİNDİSTAN'A KADIN
GÜREŞLERİNDE İLK ALTIN
MADALYAYI KAZANDIRAN GEETA
PHOGAT'IN VE AİLESİNİN
HİKÂYESİNİ BEYAZPERDEYE
TAŞIYOR.





Kadın kimliğinin tarih boyunca bitmeyen mücadeleye gebe bırakılması ve “olma” çabalarının her seferinde feminist söylemler etiketine toslaması eskiye dayanır. Bu yoldaki ilerlemeye her zaman çelme takılır. Zira çelme diye tarif etmeye çalıştığımız şey, cümleyi dolandırmadan söylemek gerekirse şiddetin diğer adıdır. Yeryüzündeki yapısal şiddetin musallat olduğu kadın, bugün artık yükünü en fazla çektiği zeminde, şiddete karşı konuşabilme, eyleme geçme cesaretini gösteriyor. Bu cesaretin eril güç tarafından “erkek düşmanlığı” olarak algılanmasını ve bu algıda direnilmesini ise günümüz kadınları umursamıyor.

Faslı sosyolog Fatima Mernissi’ye göre kadın, Doğu toplumlarında mekâna, Batı’da ise zamana sıkıştırılıyor. Bu bağlam üzerinden zihinlerimizi yoklamaya devam edersek, yine *Kadın Filozoflar* adlı kitabında Marit Rullman tarih boyunca kadınların hem düşünce hem de eylem bakımından ikili bir dışlanmışlıkla baş başa kaldıklarını ve bu yüzden de kadın mücadelesinin bu iki açıdan zor bir tarih ol-

duğunu söylüyor. Hangi ideoloji ve fikirden bakarsak bakalım, ülkemizde de kadın mücadelesi düşünce ve eylem aşamalarında iki taraftan örselenerek ilerliyor.

Feminist edebiyat ve eleştirel teori, sine- ma ve görsel sanatlarda verimli bir alan açarak neredeyse çeyrek asırdan bu yana hem erkek egemen sanat düşüncesini hem de otoriter sistemleri sorguladı. Sözgelimi Seyla Benhabib ve Drucilla Cornell ya da Nancy Fraser gibi dünyaca ünlü feminist yazar ve düşünürlerin açmış olduğu eleştirel kanalın yeri çok büyük. Söz konusu kanalı dolduran, tam da Fatima Mernissi’nin bahsettiği mekâna sıkışan kadınları işaret eden *Dangal*, kadınların sırtını yere getirmeden her şeyi tek tek gösteriyor.

Hint sinemasının önde gelen isimlerinden Aamir Khan, *Dangal*’ın yapımcısı ve başrol oyuncusu. Çocuk yaşlardan itibaren sinemanın içinde olan Khan, 2001 yılında kendi adını taşıyan prodüksiyon şirketini kurmasıyla yapımcılığa soyunmuştu. Şirketinin yaptığı ilk

**DANGAL’DA
ERKEK İŞİ DİYE
BİLİNE GÜREŞ
SPORUNUN,
KADIN KİMLİĞİ
ÜZERİNDEN
GÖSTERİLMESİ
GÜZEL BİR
HAMLE.**



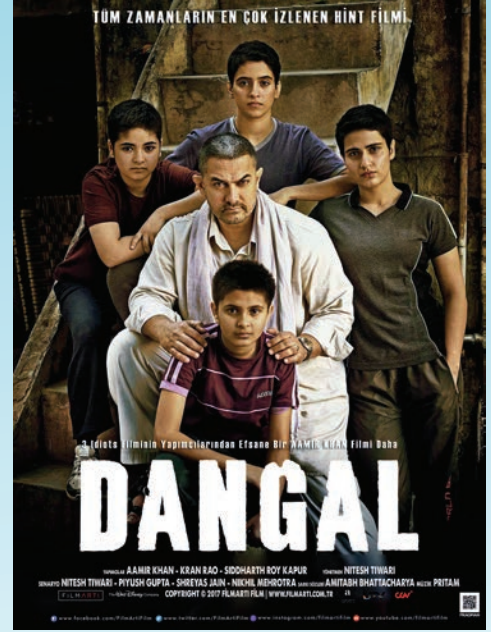
DANGAL, DÜNYADAKİ KADINLARIN YAŞADIĞI ZORLUKLARI KONU ALYOR.

film *Lagaan: Once Upon a Time in India* (2001) ile de birçok ödül kazanmış ve takip eden süreçte, Hint sinemasının dünyaya açılmasında önemli isimlerden biri olmuştu.

Şifalı ve Ümitvar

Hindistan'a 2010 Commonwealth Oyunları'nda kadın güreşlerinde ilk altın madalyayı kazandıran Geeta Phogat'ın, onu yetiştiren babasının ve kendisi gibi güreşçi olan kız kardeşinin hikâyesini beyazperdeye taşıyan *Dangal*, önce kendi ülkesindeki sonra da dünyadaki bütün kadınların anlattığı, anlattıkça da soluksuz kaldıkları zorlukları konu alıyor. Ardından adeta onlara nefes olup, tıpkı güreş minderindeki manevralar gibi kadınlar için çıkış yolu arıyor.

Film, dünyanın bütün kadınlarına yönelen çarpık bakışı ele alıyor. Toplumun deri-



ninde yatan “kadın başıyla ne işin var” serzenişini yerle bir ederken, başarı ve emeğin cinsiyetsizliğini net bir şekilde izah ediyor. Erkek işi diye bilinen güreş sporunun, kadın kimliği üzerinden gösterilmesi güzel bir hamle.

Dangal, küçük yaşta evlendirilen kızların, sadece çocuk doğuran ve ev işi yapmaya zorlanan kadınların yaralarına şifa niteliğinde. Seyirciyi ağlatıyor, güldürüyor; fakat en nihayetinde umut etmekten vazgeçmiyor. Filmdeki umut vurgusu, müziklerle de perçinleniyor.

Farkındalık ve İtiraz

Aileler, büyük ölçekte toplumlar, içte direnç gösterdikleri şeylere reelde sessiz kalır. Buradan hareketle *Dangal* rutin olanı sorgulayıp, çıkış noktası aratmasıyla amacını ikiye katlıyor. İçine doğulan toplumun normlarını uysal bir şekilde kabul edip sıra beklemek yerine, direnmeyi ve itirazı teşvik ediyor. Nitekim, Aamir Khan'ın hayat verdiği baba karakteri de farkındalık yaşayarak, kızlarıyla birlikte mücadelede giriyor ve vazgeçmiyor. Minderin ortasına toplumda kimi zaman mühendis, bazen de şoför olan kadını fırlatıyor ve yüz altmış yedi dakikalık bir filmi gözünüzü kırpmadan izletmenin yollarını buluyor. ■



YOL AYRIMI

Yönetmen: Yavuz Turgul

Senaryo: Yavuz Turgul

Oyuncular: Şener Şen, Rutkay Aziz, Mert Fırat

Yapım: Türkiye/2017/Türkçe/TMC Film/UIP Türkiye

Büyük bir tekstil şirketinin sahibi Mazhar Kozanlı, iş hayatında son derece profesyoneldir ve ailesine karşı duygusuzluk derecesinde katı davranır. Babasından kalan şirketi agresif bir politikayla yöneten Mazhar Bey'in hayata bakışı geçirdiği trafik kazasından sonra tamamen değişir. Başka türlü bir adama dönüşme girişimleri, başta ailesi olmak üzere pek çok kişiyi karşısına almasına neden olacaktır.



DOĞU EKSPRESİNDE CİNAYET MURDER ON THE ORIENT EXPRESS

Yönetmen: Kenneth Branagh

Senaryo: Michael Green

Oyuncular: Kenneth Branagh, Johnny Depp, Josh Gad

Yapım: ABD/2017/İngilizce/Scott Free Productions/The Moments Entertainment

Otuzlu yıllarda İstanbul ve Paris arasında sefer yapan ünlü Şark Ekspresi'nde bir cinayet işlenir. Amerikalı bir milyoner ölü bulunur. Ünlü Belçikalı dedektif Hercule Poirot da trenin yolcuları arasındadır. Trenin kara saplanıp durması, Poirot'ya yetkililer duruma el koymadan önce cinayeti çözmesi için birkaç saat zaman verecektir.



SEVGİSİZ NELYUBOV

Yönetmen: Andrey Zvyagintsev

Senaryo: Andrey Zvyagintsev, Oleg Negin

Oyuncular: Yanina Hope, Alexey Rozin, Maryana Spivak

Yapım: Rusya, Fransa, Belçika, Almanya/2017/Rusça/128'/Why Not Productions/Başka Sinema

Sevgisiz, çocuklarının ansızın ortadan kaybolması üzerine onu aramaya başlayan, boşanma arifesindeki karı-kocanın çabalarının hikâyesini anlatıyor. Andrey Zvyagintsev şiddetle, kavgayla ve sevgisizlikle yoğrulmuş bir toplumun portresini çiziyor. Hayati değere sahip kurumları işlevsiz hale gelmiş Rus toplumu, yönetmenin otopsi masasında.



LE REDOUTABLE

Yönetmen: Michel Hazanavicius

Senaryo: Michel Hazanavicius

Oyuncular: Louis Garrel,
Stacy Martin, Bérénice Bejo

Yapım: Fransa/2017/
Fransızca/107' / Wild Bunch/
Başka Sinema

Paris'te dönemin en çok konuşulan yönetmeni Jean-Luc Godard, *Çinli Kız (La chinoise, 1967)* filmini çeker. Filmin başrolündeyse sevdiği kadın olan, kendinden yirmi yaş küçük Anne yer alır. Mutlu çift evlenir, ama filmin gördüğü ilgi, ardından gelen 1968 olayları, Jean-Luc Godard'ın kendini sorgulamasına neden olur. *Artist*'in yönetmeni Michel Hazanavicius'un son filmi, Godard'a ithaf edilmiş bir saygı duruşu.



STRONGER

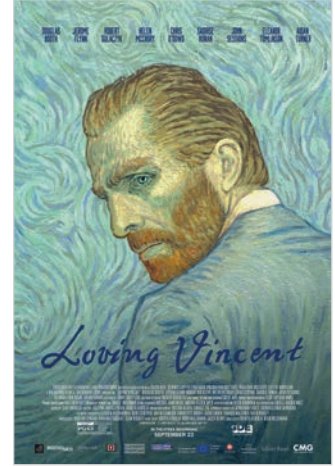
Yönetmen: David Gordon Green

Senaryo: John Pollono

Oyuncular: Jake Gyllenhaal,
Tatiana Maslany,
Miranda Richardson

Yapım: ABD/2017/İngilizce/116' /
Lionsgate/ The Moments
Entertainment

Bostonlu işçi Jeff, eski sevgilisi Erin'le barışmanın yollarını arar ve bu amaçla maratona katılır. Maraton sırasında yaşanan patlamada Jeff bacaklarını kaybeder. Erin ve ailesinin desteği ile aylarca süren psikolojik ve fiziksel terapinin üstesinden gelen Jeff'in bu zorlu süreçte bir yandan aile bağları sınanırken, genç adam bir yandan da kendisinde bulunan gücün farkına varır.



VINCENT'İ SEVMEK LOVING VINCENT

Yönetmen: Dorota Kobiela,
Hugh Welchman

Senaryo: Dorota Kobiela,
Hugh Welchman

Oyuncular: Saoirse Ronan,
Jerome Flynn, Aidan Turner

Yapım: İngiltere, Polonya/2016/
İngilizce/95' /Trademark Films/
Mars Dağıtım

"Ayçiçekleri", "Yıldızlı Gece", "Kafe Terasta Gece" gibi tablolarıyla bilinen ünlü ressam Vincent van Gogh'un yaşamı ve esrarengiz ölümü ressamlar tarafından beyazperdeye yansıtılıyor. *Loving Vincent*, Vincent van Gogh'un yüz yirmiden fazla tablosundan oluşuyor ve hikâye tablolarındaki karakterlerle anlatılıyor. Olay örgüsü ise sanatçının yazdığı sekiz yüz mektup üzerinden kuruluyor.

VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
3 KASIM 2017	A Bad Moms Christmas	Scott Moore, Jon Lucas	Mila Kunis, Kathryn Hahn, Kristen Bell	ABD, Çin/2017
	Dünyanın En Güzel Kokusu 2	Mustafa Uğur Yağcıoğlu	Rıza Kocaoğlu, Tuba Ünsal, Bestemsu Özdemir	Türkiye/2017
	Kare The Square	Ruben Östlund	Claes Bang, Elisabeth Moss, Dominic West	İsveç, Almanya, Danimarka, Fransa/2017
	Ketenpere	Kamil Çetin	Şafak Sezer, Hakan Ural, Mehmet Esen	Türkiye/2017
	Oha Diyorum	Ersan Özer	Mert Karadaş, Melih Abuaf, Fırat Sobutay	Türkiye/2017
	Testere: Jigsaw Efsanesi / Jigsaw	Michael Spierig, Peter Spierig	Tobin Bell, Laura Vandervoort, Mandela Van Peebles	ABD, Kanada/2017
10 KASIM 2017	Ağır Kelepçe	Cüneyt Faruk Arkin	Faruk Enterli, Dilara Cambaz, Cüneyt Faruk Arkin	Türkiye/2017
	Doğu Ekspresinde Cinayet Murder on the Orient Express	Kenneth Branagh	Kenneth Branagh, Johnny Depp, Daisy Ridley	ABD/2017
	Mutluluk Zamanı	Şenol Sönmez	Barış Arduç, Cengiz Bozkurt, Levent Öktem	Türkiye/2017
	Sera - Geçmişin Gizemi	Adem Uğur	Deniz Sarıbaş, Atılğan Gümüş, Cem Özer	Türkiye/2017
	The Other Side of Hope Toivon tuolla puolen	Aki Kaurismäki	Sherwan Haji, Sakari Kuosmanen, Ilkka Koivula	Finlandiya, Almanya/2017
	Yanlış Anlama	Ulaş Cihan Şimşek	Şevket Çoruh, İlker Ayrık, Hakan Bilgin	Türkiye/2017
	Yol Ayrımı	Yavuz Turgul	Şener Şen, Rutkay Aziz, Mert Fırat	Türkiye/2017
17 KASIM 2017	Ayaz	Dersu Yavuz Altun	Deniz Telek, Özlem Aktaş, Çağlar Tüfekçi	Türkiye/2017
	Beginner	Burçak Açıık Üzen	Güven Kıraç, Birsan Dürülü, Ali Uyandırın	Türkiye/2016
	Bizim Küçük Günahlarımız	Mehmet Kütük	Savaş Özkul, Oğuzcan Ulu, Bahar Dokur	Türkiye/2017
	Geçmişteki Sır	Raşit Görgülü	Serkan Şenalp, Natasa Petrovic, Emir Hadzihafizbegovic	Türkiye, Bosna Hersek/2017
	Hunter Killer	Donovan Marsh	Gerard Butler, Billy Bob Thornton, Common	ABD/2017
	İçimdeki Güneş Un Beau Soleil Intérieur	Claire Denis	Juliette Binoche, Xavier Beauvois, Philippe Katerine	Fransa/2017
	Justice League	Zack Snyder, Joss Whedon	Ben Affleck, Gal Gadot, Jason Momoa	ABD/2017
	Kardan Adam The Snowman	Tomas Alfredson	Michael Fassbender, Rebecca Ferguson, Charlotte Gainsbourg	İngiltere, ABD, İsveç/2017
	Kutsal Geyiğin İntikamı The Killing of a Sacred Deer	Yórgos Lánthimos	Nicole Kidman, Colin Farrell, Barry Keoghan	Yunanistan, İngiltere/2017
	Mucize / Wonder	Stephen Chbosky	Julia Roberts, Owen Wilson, Jacob Tremblay	ABD/2017
	Sen Kiminle Dans Ediyorsun?	Burak Aksak	Uraz Kaygıaroğlu, Binnur Kaya, Demet Özdemir	Türkiye/2017
	Seni Gidi Seni	Sibel Tunç	Ahmet Kayakesen, Serdar Sezgin, İlay Erkök	Türkiye/2017
	The Nut Job 2: Nutty by Nature	Cal Brunker	Jeff Dunham, Joe Pingue, Will Arnett	ABD/2017
24 KASIM 2017	All I See Is You	Marc Forster	Blake Lively, Jason Clarke, Yvonne Strahovski	ABD, Tayland/2016
	Ayı Paddington 2 / Paddington 2	Paul King	Ben Whishaw, Imelda Staunton, Hugh Bonneville	İngiltere, Fransa/2017
	Buğday	Semih Kaplanoğlu	Jean-Marc Barr, Ermin Bravo, Grigoriy Dobrygin	Türkiye, Almanya, Fransa, İsveç/2014
	Housewife	Can Evrenol	Clémentine Poidatz, David Sakurai, Alicia Kapudağ	Türkiye/2017
	Morg	Tuncer Gürbüz	Emin Gümüşkaya, Gamze Pelin Gökçe, Banu Ölmez	Türkiye/2017
	Kardeşim Benim 2	Mert Baykal	Murat Boz, Burak Özçivit, Pınar Deniz	Türkiye/2017
	On Adım / Ten Steps	Fatih Hacıosmanoğlu	Fatih Hacıosmanoğlu, Diane Caldwell, Sarper İlhan	Türkiye/2015



VİZYON TARİHİ	FİLMİN ADI	YÖNETMEN	OYUNCULAR/SESLENDİRENLER	YAPIM
1 ARALIK 2017	Aile Arasında	Ozan Açıktan	Engin Günaydın, Demet Evgar, Erdal Özyağcılar	Türkiye/2017
	Babalar Savaşıyor 2	Sean Anders	Mark Wahlberg, Will Ferrell, Mel Gibson	ABD/2017
	Çizgi Ötesi / Flatliners	Niels Arden Oplev	Ellen Page, Diego Luna, Nina Dobrev	ABD/2017
	Jüpiter'in Uydusu / Jupiter holdja	Kornél Mundruczó	Zsombor Jéger, Merab Ninidze, Gyorgy Cserhalmi	Macaristan, Almanya/2017
	Küçük Vampir The Little Vampire 3D	Richard Claus, Karsten Kiilerich	Jim Carter, Rasmus Hardiker, Alice Krige	Almanya, Hollanda, Danimarka, İngiltere/2017
	Körfez	Emre Yeksan	Ulaş Tuna Astepe, Ahmet Melih Yılmaz, Serpil Gül	Türkiye/2016
	Stronger	David Gordon Green	Jake Gyllenhaal, Tatiana Maslany, Miranda Richardson	ABD/2017
8 ARALIK 2017	Alibi.com	Philippe Lacheau	Philippe Lacheau, Élodie Fontan, Julien Arruti	Fransa/2017
	He's Out There	Dennis Iliadis	Yvonne Strahovski, Justin Bruening, Abigail Pniowsky	ABD/2017
	Öteki Taraf	Özcan Deniz	Özcan Deniz, Meryem Uzerli, Aslı Enver	Türkiye/2017
	Suburbicon	George Clooney	Matt Damon, Julianne Moore, Oscar Isaac	ABD/2017
	The Star	Timothy Reckart	Steven Yeun, Keegan-Michael Key, Aidy Bryant	ABD/2017
	Le Redoutable	Michel Hazanavicius	Louis Garrel, Stacy Martin, Bérénice Bejo	Fransa/2017
	Lucky	John Carroll Lynch	Harry Dean Stanton, David Lynch, Tom Skerrit	ABD/2017
	Poyraz Karayel: Küresel Sermaye	Osman Taşçı	Celil Nalçakan, Emel Çölgeçen, Musa Uzunlar	Türkiye/2017
	Santa & Cie	Alain Chabat	Alain Chabat, Audrey Tautou, Pio Marmai	Fransa/2017
	Star Wars: Son Jedi Star Wars: The Last Jedi	Rian Johnson	Daisy Ridley, John Boyega, Oscar Isaac	ABD/2017
	The Party	Sally Potter	Kristin Scott Thomas, Timothy Spall, Patricia Clarkson	İngiltere/2017
22 ARALIK 2017	Acı Tatlı Ekşi	Andaç Haznedaroğlu	Buğra Gülsoy, Özge Özpınar, Yusuf Akgün	Türkiye/2017
	Dönme Dolap / Wonder Wheel	Woody Allen	Kate Winslet, Justin Timberlake, James Belushi	ABD/2017
	Ferdinand	Carlos Saldanha	John Cena, Kate McKinnon, David Tennant	ABD/2017
	Martıların Efendisi	Mehmet Ada Öztekin	Mehmet Günsür, Bige Önal, Timuçin Esen	Türkiye/2017
29 ARALIK 2017	Baban Kim? / Father Figures	Lawrence Sher	Owen Wilson, Ed Helms, J.K. Simmons	Türkiye/2017
	Çat Kapı Aşk	Erhan Baytimur	Müge Boz, Jess Molho, Nergis Kumbasar	Türkiye/2017
	Jumanji: Welcome to the Jungle	Jake Kasdan	Dwayne Johnson, Jack Black, Kevin Hart	ABD/2017
	Kalp Atışı Dakikada 120 120 battements par minute	Robin Campillo	Nahuel Perez Biscayart, Arnaud Valois, Adèle Haenel	Fransa/2017
	Karabasan / Slumber	Jonathan Hopkins	Maggie Q, Will Kemp, Sylvester McCoy	ABD/2017
	Loving Vincent	Dorota Kobiela, Hugh Welchman	Saoirse Ronan, Jerome Flynn, Aidan Turner	İngiltere, Polonya/2016
	Muhteşem Showman The Greatest Showman	Michael Gracey	Hugh Jackman, Rebecca Ferguson, Michelle Williams	ABD/2017
	Sevgisiz Nelyubov	Andrey Zvyagintsev	Yanina Hope, Alexey Rozin, Maryana Spivak	Rusya, Fransa, Belçika, Almanya/2017

**TÜRK SINEMASINA
DAİR HERŞEY
tsa.org.tr 'DE**

**ALL ABOUT
TURKISH CINEMA
AT tsa.org.tr**

*İngilizce
seçeneği ile*

*Now in
english*

7.796 FİLM | FILMS
45.236 KİŞİ | PEOPLE
1.135 KİTAP | BOOKS
563 TEZ | THESES

40.000 GÖRSEL | IMAGES
6.395 MAKALE | ARTICLES
1.315 SÖYLESİ | INTERVIEWS
285 DERGİ | PERIODICALS

*ve daha fazlası...
and many more...*

ÇAVDAR
TARLASINDAKİ ASİ

YEDİNCİ HAYAT

DANGAL

ROOM 104

MEKÂNLAR VE YÜZLER

TÜRK SİNEMASINDA
YERLİLİK Mİ YERELLİK Mİ