

altyazı

113

AYLIK SİNEMA DERGİSİ

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ

OCAK 2012
191804 / 2012 / 01
6 TL

ISSN 1303-426X

Sinema ve Hayat Üzerine

LÜTFİ Ö. AKAD

altyazı AYLIK SİNEMA DERGİSİ SAYI 113 • OCAK 2012 MELANKOLİ • ZENNE • GELECEK • İÇİNDE YAŞADIĞIM DERİ • KEN RUSSELL • GRANT MAJOR • DOSYA: LÜTFİ Ö. AKAD

GENÇLERE TORPİL YAPAN KART! PLAY

Play'in gençlere torpili bitmiyor. Hem puan, hem Turkcell TL/dakika kazandıran tek kart Play'le birçok bankacılık hizmetinden de faydalanabilirsin.

Play'in yoksa hemen başvur. Başvurun onaylanınca **Turkcell 25 TL/20 dakika cebine gelsin.**



PLAY'E BAŞVURMAK İÇİN;
PLAY BOŞLUK T.C. KİMLİK NUMARANI YAZ
TURKCELL 4421'E
GÖNDER

YapıKredi

444 0 444 | playcard.com.tr
facebook.com/yapikrediplay
twitter.com/yapikrediplay

altyazı

ALTYAZI AYLIK SİNEMA DERGİSİ
Sayı 113 • OCAK 2012 • 6 TL

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Adres: Boğaziçi Üniversitesi, Güney Kampüs, 34342, Bebek İstanbul
Tel: (212) 287 19 49 / 287 70 76 **Faks:** (212) 287 70 68
E-Posta: altyazi@altyazi.net
İnternet Sitesi: www.altyazi.net

Yayın Danışmanı
Mithat Alam
İmtiyaz Sahibi
Yamaç Okur
Genel Yayın Yönetmeni
Fırat Yücel
Yazı İşleri Müdürü (Sorumlu)
Nadir Öperli
Editörler
Senem Aytaç, Berke Göl
Yayın Kurulu
Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Yamaç Okur, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Fırat Yücel
İdari Koordinatör
Ali Deniz Şensöz
Grafik Tasarım
Zeynep Özel
Grafik Tasarım Danışmanı
Eser Yazıcı

Bölüm Editörleri
Gündem *Ali Deniz Şensöz*
Ayın Filmleri *Berke Göl*
Cin Aynası *Şükran Yücel*
Benim Sinemalarım *Zeynep Dadak, Övgü Gökçe*
İkinci El *Senem Aytaç*
Devre Dışı *Müge Turan*
docİstanbul *Berke Baş, Can Candan, Peri Johnson, Alisa Lebow*
Kısa Metraj *Dilek Aydın*
Yeni Çıkanlar *Barış Saydam*
30 Yıl Önce *Kaya Özkaracalar*

Katkıda Bulunanlar
Şenay Aydemir, Dilek Aydın, Duygu Aytaç, Zeynep Özen Barkot, Çetin Baskın, Merve Kayan, Suncem Koçer, Eren Odabaşı, Zeynep Özel, Fatih Özgüven, Ece Şakarer, Ali Deniz Şensöz, Tuba Parlak, Ahmet Terzioğlu, Murat Tırpan, Aslı Özgen Tuncer, Alptekin Uzel, Müge Yamanyılmaz, Ahmet Yüce

Teşekkürler
Gezici Festival (Başak Emre, Pınar Evrenosoğlu), Ezgi Keskinsoy, İmre Tezel (M3 Film), Kamara Film (Can Eskinazi, Eytan İpeker, Yoel Meranda), Ali Can Sekmeç ve *Starbucks İşgalcileri*

Düzelti Uğur Çalışkan
Fotoğraf Derya Koç
Orijinal Logo Tasarımı Kirkor Sahakoğlu
Stajyerler Çiğdem Erdöl, Burcu Halaç, Aslı Katırcıoğlu, Nil Kemer Esra Özban, Nurşah Silan, Ece Şakarer

İnternet Sitesi
Web Sayfaları Tasarım ve Hosting *Red Bilişim*

Reklam Pazarlama
Yetkin Nural
Tel: (212) 287 19 49-120 **E-Posta:** yetkin@altyazi.net

Abonelik
Abonelik Merkezi
Dergi Abonelikleri ve Satışları
Tel: (212) 272 16 13
Fax: (212) 272 33 57
www.abonelikmerkezi.com
Abone Dağıtım NarPost

Baskı-Cilt
Şan Ofset Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Cendere Yolu, 23 Ayazağa / İstanbul
Tel: (212) 289 24 24

Dağıtım
Doğan Dağıtım ve Satış Pazarlama A.Ş. / www.dpp.com.tr

Altyazı Aylık Sinema Dergisi, ayda bir yayınlanan yerel süreli yayındır. Bu dergi basın meslek ilkelerine uymayı taahhüt eder. Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına, reklamların sorumluluğu reklam veren firmalara aittir.

Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin içeriği, tamamen ya da bölümler halinde dergi yönetiminden ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

Kapak görseli: Ali Can Sekmeç Arşivi

NOSTALJİNİN REDDİ

Melankoli ve *Hayat Ağacı*, çok farklı filmler belki, ama ikisi de âlemin kederinin bireyin kederine eşlik ettiği bir fantezi kuruyor: İnsanın 'bütün'le birlikte sızlaması, o ağlarken evrenin de ağlaması. Bireysel hüznü, gezegenle birlikte (*Melankoli*), tarihin bilinçdışıyla/evrenle (*Hayat Ağacı*) birlikte yaşama özlemi. Amerikan sinema endüstrisinin son zamanlarda bolca ürettiği apokaliptik senaryolar, yaratıcı yönetmenlerin elinde *kozmik hüzün* hikâyelerine dönüşüyor.

Bana kalırsa, tüm bu apokaliptik senaryolar sadece ekolojik durumdan kaynaklanan bir kaygının ürünü değil. Aynı zamanda, modern şehir hayatı deneyiminde ağırlığı giderek daha çok hissedilen 'etkisizlik'le de ilgili: Kimliklerimiz, fikirlerimiz var, bunları tartıştığımız, sergilediğimiz, teşhir ettiğimiz iletişim kanallarımız var, ağızdan düşmeyen bir demokrasi kavramı var, ama örneğin kamusal alan üzerinde, yaşadığımız yer üzerinde kamu olarak söz hakkımızı kullanmak istediğimizde hep aynı duvara çarpıyoruz: Sermaye. Sürekli "birileri", birtakım finansal anlaşmaları bahane göstererek bizim adımıza karar veriyor. Kapitalist bireyselleşmenin sadece tüketme "özgürlüğüne" tekabül ettiği, doğrudan demokrasiyle ilişkisinin olmadığı çoktandır bilinen bir şey. Ancak hesaplanmayan şu belki: Sanal 'etkin'lik (kimlik teşhiri, tüketim, internet iletişimi vb.) arttıkça etkin olduğumuzu hissetmek bir yana, sanal-maddi arasındaki uçurum genişlediği için daha da büyük bir 'etkisizlik' hissiyle baş başa kalıyoruz. 'Melankoli' adında bir gezegenin yeryüzüne çarpması, finans dünyasının gökdelenlerinden dinozor çağına uzanmak... Etkin olma duygusu yitirildiğinde, sığınılabilecek tek bir arzu kalıyor geriye, ben ve bütünün küresel bir felakette *bir*leştiğini hayal etmek: "Ben gidiyorum, âlem de benimle geliyor."

Emek Sineması meselesinde de yine aynı bahaneyle karşılaştık: Sermaye ve ranta tâbi "ilerlemecilik". Sinemaseverler, sanatçılar, sivil toplum örgütleri, mimarlar (konuyu hiç bilmeden ucuz bir ilerlemecilik maskesini yüzüne geçiriverenler dışında herkes) bulunduğu yerde yenilensin, diyor; Belediye ve Kültür Bakanlığı'nın ise umrunda değil, yine de sökeceğiz, kopyasını süs olsun diye ticari bir merkezin içine koyacağız, diyorlar. Kamusal alan üzerinde kamunun hiçbir söz hakkı yok! Devlet, sanki tek ve uyulması gereken bir "ilerleme" anlatısı varmış gibi yaparak, aslında sadece kendi "ilerleme biçimini" dayatıyor. Emek Sineması'nın yıkımına karşı çıkanlar ise bu resimde 'nostaljik davrananlar' rolüne layık görülüyor. Sormak gerek: Neyin nostaljisi?

İki yıl öncesine kadar capcanlı yaşamakta olan (vizyonda, İstanbul Film Festivali'nde, !f istanbul'da, İşçi Filmleri Festivali'nde filmler izlediğimiz, sokağında ahbaplık ettiğimiz) bir yerin nostaljisi mi olur? Emek'in yıkımını da içeren, Beyoğlu'nun bir tüketim merkezine çevrilme projesiyle birlikte yaşayan bir mekân, ölü bir mekâna çevriliyor, olan biten bu. İşin en ironik tarafı da, nostaljinin aslında tam da Emek Sineması'nın yerine dikilecek olan ticari merkezde pazarlanacak bir şey olması.

Nostaljiyi anlatmayı deneyelim. Nostalji, ölü mekânlarda yeşeren bir çeşit suni geçmiş besinidir. Yaşanmış olması ya da ortaklaşmış bir tarihin parçası olması gerekmez. Mesela, çocukluğunda 80'lerin video çılgınlığını yaşamış biri için, *Geleceğe Dönüş*'ün mezuniyet balosu sahnesi, nostalji halesini en fazla taşıyan imgedir: Evin içinde, 12 Eylül darbesinin öncesine dair hiçbir şey konuşulmamaktadır; 'özgürlük' kelimesi, sadece videoda izlenen filmlerde işitilen ve pek de anlaşılmayan bir şeydir. Evde geçmiş var olmadığı, yaşatılmadığı için çocuk, Marty McFly'ın babasının mezuniyet balosunu kendi geçmişi yerine koyar. Büyüklerin hiç olmamış gibi davrandıkları, anlatmadıkları geçmişin eksikliğini bu imge doldurur çocuğun duygu dünyasında. 'Eylem' kelimesiyse, George McFly'ın pısırıklığını yenip gelecekteki karısına sulanan kabadayı bozmasına yumruğu çakmasına tekabül edecektir. Çocuk, 80'lerin Türkiye'sini sarıp sarmalayan eylemsizliğin yerine bu kurgusal eylemi koyacak ve onun tesellisiyle yaşamaya, büyümeye çalışacaktır. *Star Wars* izleyip imparatorluk askerlerine karşı isyancılarla özdeşleşecektir. En büyük hayali, Luke Skywalker'ın tek hamlede bütün Ölüm Yıldızı'nı havaya uçuran o nokta atışına benzer bir şey yapmak olacaktır. Kendi hayat deneyiminde ise Ölüm Yıldızı'nı dahi ufukta göremeyince imgelerin nostaljisine sığınır. Nostalji "çok uzak bir galaksi"dir, iki yıl öncesi değil ya da Emek Sineması'yla ilgili anlatılan anılar hiç değil; bunlar adı üstünde 'hatıra'dır, bir mekânın hafızasıdır.

Nostalji, geleceği sömürgeleştirir, onu *kurulan* bir şey olmaktan çıkarıp *kabullenilen* bir şeye dönüştürür. Bir AVM'nin içine tıkılıp geçmişin kopyalarıyla beslenilmektir nostalji, Starbucks'ta içilen kahveyi özgürlük zannetmektir; birlikte yaşatılan mekânların, kolektif katılımla geleceğin kurulduğu mekânların, geçmişin imgelerinin satıldığı sonsuz bir şimdiye sıkıştırılmasıdır. Emek Sineması'na sahip çıkıyoruz çünkü böyle bir gelecek istemiyoruz. Yıksalar dahi, bu istemin kolektif olarak dile getirilmiş olması, başlı başına, nostaljik zihinlere hapsedilmenin reddi anlamına geliyor.

not: Kampüslerinde (kampüsümüzde) olup bitenlerin kaçınılmaz olduğunu söyleyen Boğaziçi Üniversitesi Rektörlüğü'ne "Yaşadığımız her şeyin kaçınılmaz olduğunu söylemek nasıl bir eğitim anlayışını besler? (...) Böyle bir eğitim idareciliği anlayışında, profesörlere, doçentlere, kitaplara, problemlere, mühendisliğe, tarihe, fiziğe, felsefeye, kimyaya, edebiyata, matematiğe, eğitime ve öğrencilere ne gerek var?" diye sorarak bu yazıya esin veren Starbucks işgalcilerine selam olsun.

FIRAT YÜCEL

OCAK 12

İÇİNDEKİLER

22



MELANKOLİ
MURAT TIRPAN

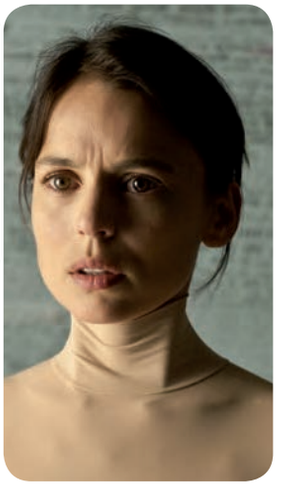
34



SÖYLEŞİ
MIRANDA JULY
MERVE KAYAN

36

İÇİNDE YAŞADIĞIM DERİ
ZEYNEP ÖZEN BARKOT



40

DOSYA
LÜTFİ Ö. AKAD



62



ANISINA
KEN RUSSELL
ASLI ÖZGEN TUNCER

72



DİZİ FİLM KUŞAĞI
PERSON OF INTEREST
AHMET TERZİOĞLU

01 **altyazı'dan**
04 **gündem**
12 **ayın filmleri**
22 **göze çarpanlar** MELANKOLİ
26 **söyleşi** M. CANER ALPER, MEHMET BİNAY
30 **portre** MIRANDA JULY
34 **söyleşi** MIRANDA JULY
36 **göze çarpanlar** İÇİNDE YAŞADIĞIM DERİ
40 **dosya** LÜTFİ Ö. AKAD
41 AKAD'IN MİRASI YA DA ESRARENGİZ AKORDEONCU
43 AKAD SİNEMASININ 'AN'LARI
44 ÖNCE İSTANBUL VARDI O YOKTU
46 İSYAN ve TEVEKKÜL
48 YARALI KURTLAR, KURBANLIK KATİLLER, TOPALLAR
50 VESİKALI YARİM'DEKİ GİBİ BİR ŞEY MİDİR AŞK?
52 MAYINLI 'BÖLGE'NİN KANUNLARI
54 İSYANKÂR BİR ANADOLU DESTANI
57 BUGÜNÜ ANLAMAK İÇİN
60 **festivallerden** 35. DUISBURG FİLM FESTİVALİ
62 **anısına** KEN RUSSELL
66 **izliyorum** GRANT MAJOR
72 **dizi film kuşağı** PERSON OF INTEREST
76 **docİstanbul**
78 **yeni çıkanlar** BEYİN EKRAN
80 **30 yıl önce**
82 **eleştiriler** Hayat Ağacı, Gelecek Uzun Sürer, Hugo, Sherlock Holmes: Gölge Oyunları, Bisikletli Çocuk, Zirveye Giden Yol
97 **altyazı 2011 indeksi**
104 **yıldız tablosu**

HAZIRLAYAN: **ALİ DENİZ ŞENSÖZ**

■ Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi tarafından düzenlenen **Hisar Kısa Film Seçkisi** için başvurular 20 Ocak'ta sona eriyor.

■ 9-19 Şubat tarihleri arasında düzenlenecek olan **62. Berlinale**'nin jüri üyeleri açıklandı. başkanlığını **Mike Leigh**'nin yapacağı jüride Anton Corbijn, Asghar Farhadi, Charlotte Gainsbourg, Jake Gyllenhaal, François Ozon, Boualem Sansal ve Barbara Sukowa yer alıyor.

■ 23. Uluslararası İstanbul Kısa Festivali'nin 'Ulusal Yarışma'sında 'En İyi Kurmaca Film' Ödülü Can Eren'in **Baydara Edra'nın Kaderi** filminin olurken, Canan Altınbulak'ın **Bir Avlu Bir Kent**'i 'En İyi Belgesel', Hüseyin Karabey'in **Hiçbir Karanlık Unutturamaz**'ı 'En İyi Canlandırma', Oğuzhan Kaya'nın **İntegral**'i ise 'En İyi Deneysel Film' seçildi.

■ 10-17 Mayıs tarihleri arasında düzenlenecek **15. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali**'ne başvurular başladı. Uzun metraj, belgesel, kısa ve animasyon kategorilerinde filmlerin kabul edildiği yarışmaya son başvuru tarihi 1 Mart.

■ 48. Altın Portakal Film Festivali'nde *Bedensiz Ruhlar* filmiyle 'En İyi Belgesel' ödülünü kazanan ilköğretim öğretmeni **Sabite Kaya Ekinci**'ye hayat kadınlarıyla ilgili film çektiği gerekçesiyle soruşturma açıldı.

■ Türkiye Yardım Sevenler Derneği Kağıthane Şubesi tarafından 13-19 yaş arasındaki gençlerin katılımına yönelik olarak düzenlenen **TISFEST**, 8-12 Şubat tarihleri gerçekleşecek.

■ 1-7 Mayıs tarihler arasında İstanbul, Ankara ve İzmir'de eşzamanlı olarak başlayacak **7. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali** kapsamında belgesel, kısa ve uzun kurmaca filmlere yönelik bir yarışma düzenleniyor. Yarışmaya son katılım tarihi 15 Şubat.

■ Özcan Alper'in son filmi **Gelecek Uzun Sürer**, 16. Uluslararası

PERA MÜZESİ'NDE CINEMA VÉRITÉ


Donn Alan Pennebaker ve Chris Hegedus

Pera Müzesi, 6-29 Ocak tarihleri arasında 'Cinéma Vérité Öncüler: Pennebaker ve Hegedus' adlı bir belgesel seçkisi sunuyor. Seçkide, Cinema vérité'nin öncü yönetmenlerinden Donn Alan Pennebaker'ın 1950'lerden günümüze uzanan kariyerinden 11 belgesel yer alıyor. 1976'dan itibaren Chris Hegedus ile birlikte çalışan Pennebaker'ın beş ana başlık altında toplanan filmleri arasında Oscar adayı *Savaş Odası*'nın (*The War Room*, 1993) yanı sıra, 'Doğrudan Müzik' bölümünde yer alan *Geriye Bakma* (*Don't Look Back*, 1967) ve *Monterey Pop* (1968) filmlerini kaçırmamak gerek.

ÖDÜL SEZONU AÇILDI


Hugo

Aralık ayının gelmesiyle Amerika, Avrupa ve Asya'da yılın en iyi filmleri belirlenmeye başladı. Asya Pasifik Film Ödülleri'nden 'En İyi Film' ödülüyle dönen *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*), Amerika'daki ödül sezonunda da adını duyurmaya devam ediyor. ABD'nin en saygıdeğer eleştirmeni Roger Ebert'ın 2011'in en iyi filmleri listesinde ilk sıraya oturan film, New York Film Eleştirmenleri tarafından 'Yabancı Dilde En İyi Film', Los Angeles Film Eleştirmenleri tarafından da sürpriz bir biçimde 'En İyi Senaryo' ödülüne layık görüldü. Bağımsız filmlere eğilimi olduğu bilinen New York Film Eleştirmenleri herkesi şaşırtarak 'En İyi Film' ve 'En İyi Yönetmen' ödüllerini Oscar'ın da favorisi olarak gösterilen *Artist*'e (*The Artist*) verirken, Los Angeles'taki eleştirmenler *The Descendants*'ı 'En İyi Film', Terrence Malick'i de *Hayat Ağacı* (*The Tree of Life*) filmiyle 'En İyi Yönetmen' seçtiler. Michael Fassbender dört filmde (*Shame*, *X-Men: First Class*, *Jane Eyre*, *A Dangerous Method*) gösterdiği performansla Los Angeles'tan 'En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'nü kazanırken, Brad Pitt *Kazanma Sanatı*'yla (*Moneyball*) New York'ta aynı ödülün sahibi oldu. 'En İyi Kadın Oyuncu' ödülü Los Angeles'ta Güney Kore filmi *Şiir*'deki (*Shi*) performansıyla Jeong-hie Yun'a giderken, New York daha klasik bir tercih yaparak ödülü *Demir Leydi*'deki (*The Iron Lady*) performansıyla Meryl Streep'e verdi. Akademisyen, eleştirmen ve tarihçilerden oluşan Ulusal Eleştiri Heyeti Ödülleri'ndeyse 'En İyi Film' ve 'En İyi Yönetmen' ödülleri Martin Scorsese'nin *Hugo*'sunun oldu.

Avrupa'ya dönecek olursak, 3 Aralık'ta Berlin'de dağıtılan 24. Avrupa Film Ödülleri'nde zafer beklenildiği gibi Lars von Trier'in çokça tartışılan *Melankoli*'sinin (*Melancholia*) oldu. Film, büyük ödülün yanında 'En İyi Sanat Yönetimi' ve 'En İyi Görüntü Yönetimi' ödüllerinin de sahibi oldu. 'En İyi Yönetmen' ödülü, geçen sene 'Yabancı Dilde En İyi Film' dalında Oscar kazandığı filmi *Daha İyi Bir Dünyada* (*Hævnen*) ile Susanne Bier'ın olurken, 'En İyi Erkek Oyuncu' ödülü *Zoraki Kral* (*The King's Speech*) filmiyle, geçen sene bu rolle Oscar'ı da kazanan Colin Firth'ün oldu. *Kevin Hakkında Konuşmalıyız*'daki (*We Need to Talk About Kevin*) performansıyla Tilda Swinton 'En İyi Kadın Oyuncu' seçilirken, 'En İyi Senaryo' ödülü, Dardenne Kardeşlerin *Bisikletli Çocuk* (*Le gamin au vélo*) filmine gitti.

Kerala Film Festivali'nde FIPRESCI Ödülü'nün sahibi oldu.

■ *Tommy* (1975), *Âşık Kadınlar* (*Women in Love*, 1969) ve *The Devils* (1971) gibi filmleriyle tanınan kült yönetmen **Ken Russell**, 27 Kasım'da 84 yaşında hayatını kaybetti.

■ 31 Mart-15 Nisan tarihleri arasında düzenlenecek **31. İstanbul Film Festivali**'nin yarışmalı bölümüne son başvuru tarihi 3 Şubat olarak belirlendi.

■ 15-22 Mart arasında düzenlenecek olan **23. Uluslararası Ankara Film Festivali** kapsamında düzenlenecek olan Ulusal Uzun Film, Ulusal Kısa Film ve Ulusal Belgesel Film yarışmaları için son başvuru tarihi 9 Ocak.

■ Raşit Çelikezer'in yönettiği **Can**, Sundance Film Festivali'nin 'Dünya Sineması' bölümünde yarışacak.

■ Yılmaz Güney Vakfı'nın katkılarıyla gerçekleştirilen **2. Yılmaz Güney Kültür ve Sanat Festivali** kapsamında sinema, öykü, şiir, karikatür ve fotoğraf dallarında düzenlenecek olan yarışmaya son katılımı tarihi 15 Ocak.

■ **Eurimages** bu sene 18 ortak yapımı destekleyeceğini açıkladı. Toplam 5 milyon 850 bin avroluk destekten, Mustafa Kara'nın **Cold of Kalandar**'ı ve Aida Begic'in Bosna Hersek-Türkiye ortak yapımı filmi **Mamac** da yararlanacak.

■ Ankara'daki **Tan Kitabevi**'nin ev sahipliğinde 16 hafta sürecek Film Eleştirisi Seminerleri düzenleniyor. Ayrıntılı bilgiyi tasarim@sekans.org e-posta adresiyle iletişime geçerek edinebilirsiniz.

■ **Film Comment** dergisinin ABD'deki eleştirmen ve akademisyenlerin katılımıyla gerçekleştirdiği soruşturmada, *Hayat Ağacı* (*The Tree of Life*) 2011 yılının en iyi filmi seçildi. *Melankoli* (*Melancholia*) ikinci, *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (*Loong Boonmee raleuk chat*) da üçüncü sırada yer aldı. ABD'de vizyona girmeyen filmlerin sıralandığı diğer listedeyse *Bu Bir Film Değil*'i (*In film nist*) ve *Torino Atı*'nı (*A Torinói ló*), Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi takip ediyor.

■ TRT, amatör ve profesyonel belgesel filmcileri desteklemek, belgesel türünün gelişmesi ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmak için **TRT Belgesel Ödülleri** adı altında bir yarışma düzenliyor. Yarışmaya son başvuru tarihi 27 Ocak.

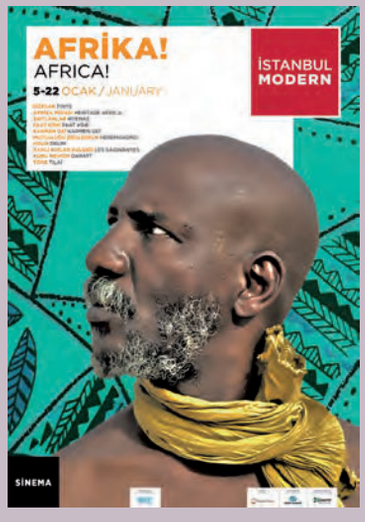
■ Yapım, senaryo yazım tekniği, sinema ve televizyon oyunculuğu alanlarında sekiz haftalık programlar halinde gerçekleşecek olan **Antrakt Sinema Matineleri**'ne son başvuru tarihi 13 Ocak. Seminerlerin ilk dönemi 14 Ocak-4 Mart arasında. Ayrıntılı bilgi için www.antraktmatine.com

PLAY UNIFILMFEST YOLA ÇIKTI

Play'in sponsorluğunda düzenlenen üniversiteler arası film festivali PlayÜniFilmFest, 19 Aralık'ta Uludağ Üniversitesi'nde gerçekleştirilen açılış töreniyle başladı. Bursa ayağı 25 Aralık'ta sona eren festivalde açılış filmi olarak Tayfun Pirselimoğlu'nun *Saç* filmi gösterildi. Gösterimin ardından yönetmen ve oyuncularla bir söyleşi gerçekleştirildi. Festivalde ayrıca sinema yazarları Yeşim Tabak ve Fatih Özgüven'in koordinatörlüğünde bir sinema yazarlığı atölyesi düzenlendi.

Festival 13-19 Şubat'ta Sakarya, 27 Şubat-4 Mart'ta Çukurova, 12-18 Mart'ta Mersin, 26 Mart-1 Nisan'da İnönü, 9-15 Nisan'da 19 Mayıs, 30 Nisan-6 Mayıs'ta Dokuz Eylül ve 16-20 Mayıs'ta ise İstanbul ve Marmara üniversitelerinde yoluna devam edecek. Festivalde gösterilecek filmler arasında *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*), *Beni Asla Bırakma* (*Never Let Me Go*), *Yeryüzündeki Son Aşk* (*Perfect Sense*), *Bir Gün* (*One Day*), *Güzel Bir Hayat Düşlerken* (*Cirkus Columbia*) ve *Melankoli* (*Melancholia*) dikkat çekiyor. Festivalde ayrıca üniversite öğrencilerini kısa film çekmeye özendirmek amacıyla bir Ulusal Kısa Film Yarışması da düzenleniyor. Ön eleme jürisinin seçeceği on film internet üzerinden de seyredilebilecek. Kısa film jürisinin oylarıyla seçilecek 'En İyi Kısa Film'in 10 bin TL kazanacağı yarışmaya son başvuru tarihi 28 Şubat.

İSTANBUL MODERN'DE AFRİKA SEÇKİSİ



İstanbul Modern Sinema 5-22 Ocak arasında 'Afrika!' adlı 10 filmlik bir seçki sunuyor. Illinois Üniversitesi öğretim üyesi, Afrika antropolojisi uzmanı Mahir Saul'un hazırladığı seçkideki filmler, geleneksel sanatlardan videoya ve avangarda uzanan Afrika sinemasının çeşitliliğini yansıtıyor. Programda öne çıkan filmler arasında Malili Souleymane Cisse'nin Cannes Film Festivali'nin 'Belirli Bir Bakış' bölümünde gösterilen ve Batı Afrika sinema tarihinde bir dönüm noktası sayılan *Rüzgâr*'ı (*Finye*, 1983), Ganalı Kwaw P. Ansah'ın sömürgeciliğin Afrika'da yarattığı siyasal ve kültürel yabancılaşmanın tablosunu çıkaran filmi *Afrika Mirası* (*Heritage Africa*, 1989), Burkina Fasolu Idrissa Ouedraogo'nun modern bir trajediye benzetilen *Töre*'si (*Tilaï*, 1990), Senegalli Osman Sembene'nin "Afrikalı kadınların her günkü kahramanlığına bir övgü" olarak nitelendirdiği *Faat Kiné* (2001) ve Moritanyalı Abderrahman Sissako'nun Cannes Film Festivali'nde gösterilen *Mutluluğu Beklerken*'i (*Heremakono*, 2002) yer alıyor.

YEŞİLÇAM AKADEMİ ÖDÜLLERİ

ABD, Fransa, İngiltere gibi büyük sinema endüstrilerinin gelişiminde büyük rol oynayan akademilerin bir benzerinin Türkiye'de kurulması için ilk adım atıldı. Bu bağlamda sinema meslek birlikleri, sendikalar, dernekler ve vakıfların ortak girişimiyle bu sene ilk defa Yeşilçam Akademi Ödülleri düzenleniyor. 2011 yılında vizyona girmiş tüm filmlerin ödül değerlendirilmesine alınacağı sistemde her bir kategori için beş aday belirlenecek. Seçiciler Kurulu adayları belirledikten sonra, kazananlar sektör çalışanlarından oluşan büyük jürinin oylarıyla belirlenecek.

AKBANK SANAT'TA LATİN RÜZGÂRI



Bu ay Akbank Sanat, 'Yakın Dönem Filmleriyle Latin Amerika'ya Bir Bakış' adlı bir seçki düzenliyor. Etkinlik 7 Ocak'ta, Juan José Campanella'nın yönettiği *Gözlerindeki Sır* (*El Secreto de sus ojos*) filmiyle başlayacak. Ardından 14 Ocak'ta Alvaro Brechner'in yönettiği *Balığa Çıkmak İçin Kötü Bir Gün* (*Mal dia para pescar*), 21 Ocak'ta Josué Méndez'in yönettiği *Santiago'nun Günleri* (*Dias de Santiago*) ve 28 Ocak'ta da Fernando Trubea ve Javier Mariscal'in yönettiği *Chico & Rita* gösterilecek. Gösterimler Ocak ayı boyunca cumartesi günleri saat 17:00'de, ücretsiz olarak gerçekleştirilecek.

Bu arada yine Akbank Sanat'ta, 11 Ocak günü saat 19:00'da, Merih Akoğul moderatörlüğünde bir Taner Birsel söyleşisi de düzenleniyor. 19 Ocak'ta aynı saatte ise 'Filmlerdeki Fotoğraflar' adlı söyleşide Ingmar Bergman filmleri ele alınacak. Fotoğraf kareleri üzerinden okumaların yapılacağı etkinlikte, fotoğrafçı Yalçın Savuran ve çevirmen-fotoğrafçı Neşet Kutluğ, fotoğraf-sinema ilişkisi üzerine bir sohbet gerçekleştirecekler.

■ **Angelina Jolie**'nin yazıp yönettiği ve Bosnalı bir kadınla Sırp bir erkeğin imkânsız aşkını anlatan *In the Land of Blood and Honey*, gerçekleri yansıtmadığı ve 1992-95 yılları arasında yaşanan savaşı tek yanlı bir biçimde ele aldığı gerekçesiyle Bosnalı Sırp Savaş Esirleri Derneği tarafından eleştirildi.

■ Geçtiğimiz yıl Berlinale'nin Forum bölümünde gösterilen Christian Petzold, Dominik Graf ve Christoph Hochhäusler imzalı **Dreileben** üçlemesi, 11-15 Ocak arasında Goethe-Institut İstanbul'da.

■ Sabine-Küper Büsch ve Thomas Büsch tarafından hazırlanan **Yollarda** belgeseli, 10. Boston Türk Filmleri Festivali'nde belgesel kategorisinde 'Özel Mansiyon Ödülü'ne layık görüldü.

■ 29 Şubat–4 Mart tarihleri arasında Ankara'da düzenlenecek **Uluslararası 2.el Film Festivali**'ne kısa filmlerin yanında bu yıl ilk defa, festivallere alınmayan uzun metraj filmler de katılabilecek. Son başvuru tarihi 1 Şubat.

"SİNEMAYA, SUYA, SİYASETE BARAJ İSTEMİYORUZ"



Batman Belediyesi'nin 14-19 Kasım tarihleri arasında düzenlemeyi planladığı 2. Yılmaz Güney Film Festivali, Van depremi nedeniyle 1 ay gecikmeyle, 13-18 Aralık tarihlerinde gerçekleştirildi. Dünyanın dört bir yanından Kürt kısa filmlerine ve belgesellerine açık olan yarışmanın yanı sıra, bu sene Türkiye'den ve dünyadan uzun metrajlı filmler de Batman Belediyesi Yılmaz Güney Sineması'nın sadık izleyicisiyle buluştu. Kürt sinemasını yaratan, önemseyen sinemacıların, eleştirmenlerin, sinema tarihçilerinin bir araya geldiği, genç Kürt sinemacıların ödüllendirildiği ve film yapımına, dağıtımına, gösterimine dair sorunların paylaşıldığı bir dayanışma platformu olarak tasarlanan festival, ana akım basında önce *Berivan*'ın gösteriminin Batman Valiliği tarafından yasaklanmasıyla gündeme geldi. 1992'de Cizre'deki Newroz kutlamalarında yükselen isyanın simgesi olan Berivan Cizre'nin hikâyesini anlatan *Bir Başkaldırı Destanı: Berivan* belgeseli, 30'uncu Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin yanı sıra Avrupa'nın pek çok ülkesinde de gösterilmişti. Aydın Orak'ın filmine Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından, "Tarihî olayları çarpıtma, Türk milleti arasında kin ve nefrete teşvik ve PKK propagandası" unsurları barındırdığı iddasıyla eser işletme belgesi verilmemişti. Valilik filmin eser işletme belgesi almamış olmasını festivale uyguladığı yasağa dayanak olarak kullanarak, eser işletme belgesi sürecinin bir sansür mekanizması olarak çalışma gücünü pekiştirmiş oldu. Bu karardan iki gün sonra, 16 Aralık'ta polisin Batman Belediyesi'ne düzenlediği operasyonda yolsuzluk iddiasıyla belediyenin Kültür Müdürü dahil 20 kişiyi gözaltına alması, Batman'da düzenlenen bir Kürt sineması festivalinin siyasi bir mücadele alanı olduğu gerçeğini daha da keskinleştirdi. Bu gelişmelerin ardından kapanış gecesinde, festivale katılan sinemacılar ve basın çalışanları, Hasankeyf'in sular altında kalacak olmasını da protesto etmek amacıyla "Sinemaya, Suya, Siyasete Baraj İstemiyoruz" sloganıyla bir basın bülteni okudular. Basın bildirisinin ardından, Kazım Öz'ün de dahil olduğu sinemacılar, artık savaşın değil barışın filmini yapmak istediklerini belirttiler.

2. Yılmaz Güney Film Festivali'nde 'En İyi Belgesel' ödülü Arkam Hidou'nun *Halepçe*'sine (*Halabja*), 'En İyi Kürtçe Kısa Film' ödülü Arin İnan Arslan'ın *Pera Berbange*'sine, 'En İyi Kürtçe Kısa Film Öyküsü' ödülüyse Yakup Tekintağaç'ın 'Kapsül'üne verildi. **(Enis Köstepen)**

BU DAHA BAŞLANGIÇ,
EMEK İÇİN MÜCADELEYE DEVAM!



14 Aralık 2010 günü, Emek Sineması'nın yıkımını ön gören projeyi değerlendirmek üzere mahkemenin atadığı 3 kişilik bilirkişi heyeti keşif gezisini gerçekleştirmişti. Bilirkişi raporunu 30 Mayıs 2011 tarihinde mahkemeye sundu. Üç kişiden oluşan bilirkişiden ikisi projenin telafisi güç veya imkânsız zararların doğacağını bildirerek, yürütmeyi durdurma kararını desteklemişlerdi. Nisan 2010'dan beri devam eden Emek Sineması mücadelesi için bu iyi haberdi. Ne var ki 16 Kasım 2011'de İstanbul 9. İdare Mahkemesi, başta davacı TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi olmak üzere herkesi şaşkına çeviren ve yargıya olan güvenimizi bir kez daha hırpalayan bir karara imza attı ve bahsedilen telafisi güç veya imkânsız zararların söz konusu olmadığına karar verdi. Artık yargı da Emek Sineması'nı yalnız bırakmış, yıkıma teslim etmişti.

Bu, Emek Sineması için yeniden mücadele vaktinin geldiğini gösteriyordu. Nisan 2010'da İstanbul Film Festivali'nin açılışında borazanlarını zartlatarak Emek Sineması mücadelesinin startını veren İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi, herkesi Emek Sineması için nöbete ve dayanışmaya çağırdı. Atilla Dorsay Emek'e ilk kazma vurulduğunda gazete yazılarını bırakacağını ilan etti. SİYAD bir protesto metni yayınladı. Kısa süre içinde sosyal medyada, gazete ve televizyonlarda Emek Sineması yeniden gündemin tepesine oturdu. Beyoğlu Belediye Başkanı Ahmet Misbah Demircan ve Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay, "Emek Sineması yıkılmayacak, restore edilecek," deseler de artık kimse onlara inanmıyor, gösterdikleri siyasi sorumsuzluk inandırıcılıklarını gitgide daha da aşındırıyordu. 24 Aralık'ta İstanbul'daki soğuğa rağmen İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi, Beyoğlu için Mücadele İnisiyatifi, SİYAD, İMECE-Toplumun Şehircilik Hareketi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Yeni Sinema Hareketi, SİNE-SEN ve İşçi Filmleri Festivali'nin çağrıcısı olduğu büyük bir yürüyüş düzenlendi. 'Emek'le Sermaye Uzlaşmayacak' pankartının arkasında binlerce insan Taksim Meydanı'ndan Yeşilçam Sokağı'nın girişine kadar yürüyüp, İstanbul'u talan eden kentsel dönüşüm zihniyetine karşı sloganlar atarken, "Emek Bizim, İstanbul Bizim!" diye haykırmakta ısrarcıydı. Emek'in karşısında kaçak olarak yükselen Demirören Binası protestolardan nasibini yine aldı. Kaçak AVM ve girişindeki polis sırası esasında Türkiye'nin bugünkü haletiruhiyesini özetleyen bir imge oluşturuyordu. Demirören kepenklerini indirirken İstiklal Caddesi "İşte Gerçek Ucube!" sloganlarıyla inliyordu. Yürüyüş sonunda soğuk havaya rağmen, gece Emek Sineması'nın önünde konserler ve konuşmalarla devam etti. Eylemciler kurdukları çardakların altında gerçekleştirdikleri forumda, sadece Emek Sineması'nı değil, İstanbul'un birçok mahallesini, meydanını, kamusal yaşam alanlarını tehdit eden kentsel dönüşüm projelerine karşı nasıl bir ortak mücadele yürütülebileceğini tartıştı ve sürekliliği sağlamak amacıyla bir sonraki toplantı tarihi hemen alındı.

24 Aralık'ta atılan favori sloganlardan biri de, "Bu Daha Başlangıç, Mücadeleye Devam"dı. Mücadeleye devam. Sizler de mücadeleye katılmak, gelişmeleri takip etmek için aşağıdaki sosyal mecralara ve İstanbul'daysanız Emek Sineması'nın önüne sık sık uğrayın:

emekbizimistanbulbizim.blogspot.com
facebook.com/emekbizim
twitter.com/@EmekBizim

!f İSTANBUL'A AZ KALDI


The Descendants

Bu sene 11. kez düzenlenecek olan !f istanbul Bağımsız Film Festivali, 16-26 Şubat arasında İstanbul'da, 1-4 Mart arasındaysa Ankara'da sinemaseverlerle buluşacak. Programda görmeye alıştığımız 'Hit Filmler', 'Gökkuşağı Filmleri' gibi bölümlerin yanında, festival bu sene yol filmlerinden oluşan bir seçki de sunuyor. Bu bölümde özellikle Ken Kesey ve Neil Cassady'nin bir okul otobüsüyle Amerika'yı baştan başa kat etmelerinin hikâyesini anlatan *Magic Trip* merak uyandırıyor. Festivalin 'Hit Filmler' kuşağındaysa *Schmidt Hakkında* (*About Schmidt*, 2002) ve *Sideways* (2004) filmlerinden tanıdığımız Alexander Payne'in George Clooney'li *The Descendants* filmi öne çıkıyor. Geçtiğimiz ay beş dalda Altın Küre adaylığı kazanan film, ABD'deki çeşitli eleştirmen gruplarından da ödüller kazandı. Programda ayrıca Joseph Gordon Lewitt'in başrolünü üstlendiği, genç bir adamın kanserle mücadelesini trajikomik bir dille anlatan *50/50* ve Todd Solondz'un Venedik ve Toronto film festivallerinde gösterilen son filmi *Dark Horse* da yer alıyor. !f istanbul'un konukları arasındaysa, *The Piano* ve *Gattaca* gibi unutulmaz filmlerin müziklerini besteleyen Michael Nyman yer alıyor.



İçinde Yaşadığım Deri sayfa 36'da

OCAK 2012

AYIN FİLMLERİ

6 OCAK
- Bu Son Olsun
- Karanlık Saat
- Kurtuluş Son Durak
- Saftirik Greg'in Günlüğü: Rodrick Kuralları
- Tutku Günlükleri

13 OCAK
- Çizmeli Kedi
- Demir Leydi
- Ejderha Dövmeli Kız
- Melankolia
- The Divide
- Zenne

20 OCAK
- Düşler Bahçesi
- İçimdeki Şeytan
- Neşeli Ayaklar 2

27 OCAK
- Artist
- Berlin Kaplanı
- Karanlıktan Korkma

6 OCAK

TUTKU GÜNLÜKLERİ

Orijinal Adı: *The Rum Diary*
Yönetmen: Bruce Robinson
Senaryo: Bruce Robinson (*Hunter S. Thompson'ın romanından*)
Oyuncular: Johnny Depp (*Paul Kemp*), Aaron Eckhart (*Sanderson*), Michael Rispoli (*Bob Sala*), Amber Heard (*Chenault*), Richard Jenkins (*Lotterman*)
ABD/2011/İngilizce/120 dk./Pinema
www.rumdiarythemovie.com

New York'taki yaşamından sıkılan Paul Kemp, yerel bir gazetede çalışmak üzere Porto Riko'ya yerleşir. Amerikalı bir gazeteci olarak pek sevilmese de, adadaki alkol tüketiminin yardımıyla uyum sürecini kolay atlatır. Porto Riko'yu kapitalizm cennetine çevirmeye kararlı Amerikalı işadamı Sanderson ona kendi hakkında olumlu bir haber yayımlaması için teklifte bulununca, Kemp derin bir ikileme düşecektir.

izlenmeli mi? *Vegas'ta Korku ve Nefret*'ten (*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998) sonra *Tutku Günlükleri*, Johnny Depp'in Hunter S. Thompson hayranlığının yeni bir meyvesi. Thompson'ın yayımlanmamış yazılarına dayanan film, metinlere sadık kalmaya çalışırken hikâyesini sağlam temeller üzerine oturtamadığı yönünde eleştiriler alıyor. Yine de Johnny Depp'i deliliğin eşiğinde bir karakterde izlemenin hâlâ bir cazibesi olduğunu kabul etmek gerek.





BU SON OLSUN

Yönetmen: Orçun Benli
Senaryo: Orçun Benli, Şükrü Üçpınar
Oyuncular: Engin Altan Düzyatan (*Sinan*), Mustafa Uzunyılmaz (*Yaşar*), Ferit Kaya (*Kovboy Ali*), Orhan Eşkin (*Apo*), Hazal Kaya (*Lale*), Volga Sorgu (*Cevat*), Ufuk Bayraktar (*Ertuğrul*), Deniz Uğur (*Nimet Hemşire*)
Türkiye/2011/Türkçe/Uzak Yakın Film (Özen Film)
www.busonolsunfilmi.com

Yaşar, Apo, Ali, Cevat ve Ertuğrul, 12 Eylül sabahı sokağa çıkma yasağı duyurulduğunda gidecek hiçbir yeri olmayan beş evsizdir. Yaşanan keşmekeş içinde kendilerini siyasi mahkûmlarla birlikte cezaevinde bulan bu beş arkadaş, cezaevindeki güç dengelerinden yararlanarak kendilerini rahata erdirecek fırsatlar yaratırlar. Ancak kimi mahkûmların başlarına gelenleri içine sindiremeyen Yaşar, onlara yardım etmeye çalışacak, ayrı düşen Lale ve Sinan'ı kavuşturmak için de bir plan kuracaktır.

izlenmeli mi? *Bu Son Olsun*, kısa filmleriyle tanınan Orçun Benli'nin ilk uzun metrajı. Bir 12 Eylül komedisi olarak sunulan film, askerî darbe gibi son derece hassas bir meseleyi mizah konusu haline getirmesiyle dikkat çekiyor.

6 OCAK

KURTULUŞ SON DURAK

Yönetmen: Yusuf Pirhasan
Senaryo: Barış Pirhasan
Oyuncular: Belçim Bilgin (*Eylem*), Demet Akbağ (*Vartanuş*), Nihal Yalçın (*Goncagül*), Damla Sönmez (*Tülay*), Ayten Soykök (*Gülnur*), Asuman Dabak (*Füsun*)
Türkiye/2011/Türkçe/BKM (UIP)
www.kurtulussondurak.com



Mahalleye yeni taşınan Eylem, terk edilmenin acısını unutmaya çalışırken, sürekli kapısını çalan komşuları onu bir türlü rahat bırakmaz: Hayatını yatalak babasına adamış Vartanuş, mafya babası sevgilisiyle evlenmek için çabalayan Goncagül, günlük koca dayaklarına alışmış Gülnur ile kızı Tülay, saf ve iyimser Füsun... Ne var ki zamanla Eylem onlarla arkadaş olacak ve bu kadınlar, erkeklerin psikolojik ve fiziksel şiddetine karşı hayatlarını değiştiren bir birliktelik kuracaktır.

izlenmeli mi? Kadına yönelik şiddet meselesini komediyle dram arasında gidip gelen bir apartman hikâyesi etrafında ele alan *Kurtuluş Son Durak*'ın senaryosunda deneyimli sinemacı Barış Pirhasan'ın imzası var. Yönetmenliği ise Pirhasan'ın oğlu Yusuf Pirhasan üstleniyor.

Altyazı arşivinden:
Barış Pirhasan ile İzliyorum (Sayı 3, *sf. 84*)
Barış Pirhasan: İlk Filmim-Nasıl Başladım? (Sayı 63, *sf. 60*)



SAFTİRİK GREG'İN GÜNLÜĞÜ: RODRICK KURALLARI

Orijinal Adı: *Diary Of Wimpy Kid: Rodrick Rules*
Yönetmen: David Bowers
Senaryo: Gabe Sachs, Jeff Judah (*Jeff Kinney'nin romanından*)
Oyuncular: Zachary Gordon (*Greg Heffley*), Devon Bostick (*Rodrick Heffley*), Rachael Harris (*Susan Heffley*), Robert Capron (*Rowley Jefferson*), Steve Zahn (*Frank Heffley*), Connor Fielding (*Manny Heffley*), Owen Fielding (*Manny Heffley*)
ABD/2010/İngilizce/99 dk./Tiglon
www.diaryofawimpykidmovie.com

Greg yaz tatilinden sonra okula döndüğünde, karşısına ergenlik sancılarından bile büyük bir sorun çıkar: Ona hayatı zindan eden ağabeyi Rodrick. Üstüne üstlük, anne babalarının iki kardeşin iyi geçinmesi için harcadıkları beyhude çabalar da bu duruma tuz biber ekecektir.

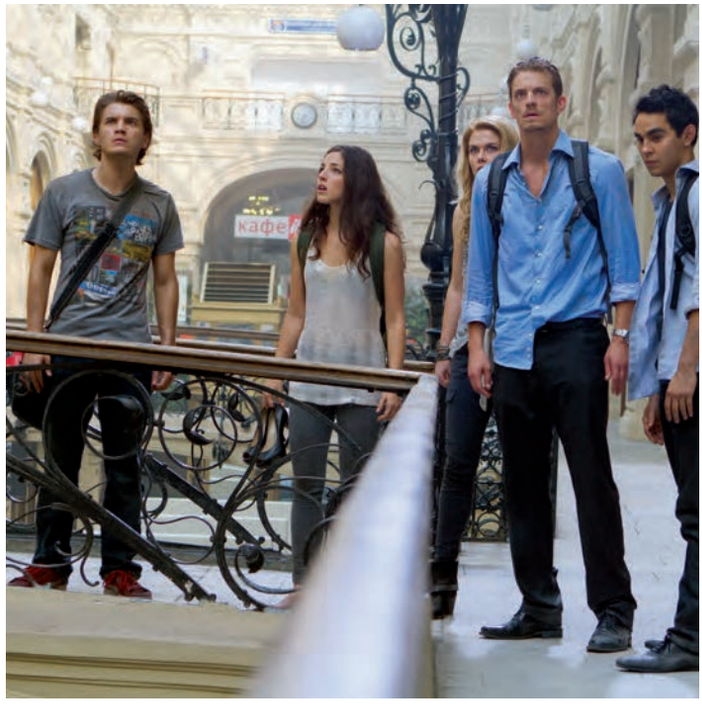
izlenmeli mi? 2010 tarihli ilk filmden sonra, yine Jeff Kinney'nin çok satan kitap serisine dayanan *Saftirik Greg'in Günlüğü: Rodrick Kuralları*'nı yeni bir isim, animasyon yönetmeni David Bowers yönetiyor. *Rodrick Kuralları* serinin birinci filmine oranla daha iyi eleştiriler alırken, üçüncü filmin de şimdiden post-prodüksiyon aşamasında olduğunu belirtelim.

KARANLIK SAAT

Orijinal Adı: *The Darkest Hour*
Yönetmen: Chris Gorak
Senaryo: Jon Spaihts, Leslie Bohem, M.T. Ahern
Oyuncular: Emile Hirsch (*Sean*), Olivia Thirlby (*Natalie*), Max Minghella (*Ben*), Rachael Taylor (*Anne*), Joel Kinnaman (*Skyler*), Veronika Ozerova (*Vika*), Dato Bakhtadze (*Sergei*)
ABD/2011/İngilizce/89 dk./Tiglon
www.thedarkesthourisnear.com

Beş Amerikalı genç, tatile için gittikleri Moskova'da, dünyayı işgal eden uzaylıların saldırısına yakalanırlar. Uzaylıların dünyaya saldırma gerekçeleri, enerji ihtiyaçlarını gidermektir. Ellerindeyse insanları bir anda küle çeviren silahlar vardır.

izlenmeli mi? *Karanlık Saat*'in yapımcılığını, *Gece Bekçisi* (*Nochnoy dozor*, 2004) filmiyle uluslararası üne kavuşan Timur Bekmambetov üstleniyor. Filmin, uzaylı istilası temasını Amerikalıların gözünden ama Amerika dışında geçen bir öyküyle ele alması dışında bir yenilik vaat etmediğini söyleyebiliriz.



13 OCAK

ZENNE

Yönetmenler: M. Caner Alper, Mehmet Binay
Senaryo: M. Caner Alper
Oyuncular: Kerem Can (*Can*), Erkan Avcı (*Ahmet*), Giovanni Arvaneh (*Daniel*), Rüçhan Çalışkur (*Kezban*), Tilbe Saran (*Sevgi*), Ünal Silver (*Yılmaz*)
Türkiye/2011/Türkçe/99 dk./Cam Film (Medyavizyon)
www.zennethemovie.com



Asker kaçağı olduğu için gündüzleri ortalıkta dolaşmayan Can, geçimini dans ederek, fal bakarak kazanmaya çalışmaktadır. Alman gazeteci ve fotoğrafçı Daniel, Afganistan'da yaşadığı travmatik olayın ardından İstanbul'a taşınmıştır. Üniversite öğrencisi Ahmet ise sürekli birilerinden kaçmaktadır. Yolları kesişip aralarında bir dostluk kurulduğunda, üçünün de birbirine yardımı dokunacaktır.

izlenmeli mi? *Zenne*, gey olduğu için ailesi tarafından öldürülen ve yönetmenlerin de şahsen tanıdıkları Ahmet Yıldız'ın gerçek yaşamından yola çıkmakla birlikte, Yıldız'ın hikâyesini kurmaca karakterler ve olaylar çerçevesinde ele alıyor. Beş Altın Portakallı film, Türkiye'de törenin, militarizmin, muhafazakâr yapının bireyde yarattığı hasarı; farklı cinsel kimliklere yönelik baskıları; askerlikten muafiyet için uygulanan insanlık dışı prosedürleri açıkça işlemesi ve derli toplu bir anlatı içinde sunması bakımından önem taşıyor.

Bu sayıda *Zenne*:
Sf. 26, M. Caner Alper ve Mehmet Binay ile söyleşi - Zeynep Dadak, Berke Göl



THE DIVIDE

Yönetmen: Xavier Gens
Senaryo: Karl Mueller, Eron Sheean
Oyuncular: Lauren German (*Eva*), Michael Biehn (*Mickey*), Milo Ventimiglia (*Josh*), Michael Eklund (*Bobby*), Ashton Holmes (*Adrien*), Rosanna Arquette (*Marilyn*), Courtney B. Vance (*Delvin*), Iván González (*Sam*)
ABD-Almanya-Kanada/2011/İngilizce/110 dk./Duka Film
www.thedividethemovie.com

Nükleer bir saldırıyla yerle bir olan New York'ta, bir apartmanın bodrum katına sığınan dokuz kişi, ellerindeki sınırlı yiyecek ve içecekle hayatta kalmaya çalışmaktadır. Zaman geçip de kurtulma umudu azaldıkça, her biri medeni insan kimliğinden yavaş yavaş uzaklaşacak, ötekiler için bir tehdit haline gelecektir.

izlenmeli mi? *Sınır(da)* (*Frontière(s)*, 2007) ve *Hitman* (2007) filmleriyle tanıdığımız Xavier Gens'in yönettiği *The Divide*, hayatta kalmak söz konusu olduğunda insanın ne kadar vahşileşebileceğini ortaya koyarken, rahatsız edici bir seyir deneyimi vaat ediyor.

EJDERHA DÖVMELİ KIZ

Orijinal Adı: *The Girl With the Dragon Tattoo*
Yönetmen: David Fincher
Senaryo: Steven Zaillian (*Stieg Larsson'un romanından*)
Oyuncular: Rooney Mara (*Lisbeth Salander*), Daniel Craig (*Mikael Blomkvist*), Christopher Plummer (*Henrik Vanger*), Stellan Skarsgård (*Martin Vanger*), Steven Berkoff (*Frode*), Robin Wright (*Erika Berger*), Yorick van Wageningen (*Bjurman*)
ABD-İsveç-İngiltere-Almanya/2011/İngilizce/158 dk./WB
www.dragontattoo.net



İsveç'in zengin endüstri patronlarından Henrik Vanger, yıllardır kayıp olan yeğeniyle ilgili bilgi toplaması için gazeteci Blomkvist'i görevlendirir. Daha önce asılsız bir iddiayla suçlanmış olan Mikael Blomkvist, konuyu araştırmaya başlar. Kendisine yardımcı olması için seçtiği sıradışı 'hacker' Lisbeth Salander ise, daha önce Blomkvist'in geçmişini araştırmış ve onu temize çıkarmıştır.

izlenmeli mi? Stieg Larsson'un romanlarından uyarlanan İsveç yapımı 'Milenyum Üçlemesi' oldukça ses getirmişti. Amerikan versiyonunun şüphesiz ki en büyük kozu, yönetmen David Fincher. Karakterlerin hislerine daha fazla odaklanan bu yeni uyarlamada, Fincher'ın *Zodiac*'takine (2007) benzer karanlık bir atmosfer kurduğu söyleniyor.

Altyazı arşivinden:
Zodiac: eleştiri (Sayı 63, *sf. 90*)
Milenyum Üçlemesi: inceleme (Sayı 101, *sf. 24*)

MELANKOLİ

Orijinal Adı: *Melancholia*
Yönetmen: Lars von Trier
Senaryo: Lars von Trier
Oyuncular: Kirsten Dunst (*Justine*), Charlotte Gainsbourg (*Claire*), Alexander Skarsgård (*Michael*), Brady Corbet (*Tim*), Kiefer Sutherland (*John*), Cameron Spurr (*Leo*), Charlotte Rampling (*Gaby*), John Hurt (*Dexter*), Stellan Skarsgård (*Jack*)
Almanya-Danimarka-Fransa-İsveç/2011/İngilizce/136 dk./Bir Film (M3 Film)
www.melancholiathemovie.com



Düğün gecesinin ardından depresyona giren Justine, kız kardeşi Claire'in ve ailesinin yaşadığı şatoya taşınır. Melankoli gezegeni dünyaya yaklaştıkça iki kardeş arasındaki gerilim de artar ve dünyanın sonuna dair paranoyaları gün yüzüne çıkmaya başlar.

izlenmeli mi? Lars von Trier'in en "aklı başında" işlerinden biri olarak lanse edilen *Melankoli*, geçtiğimiz ay Avrupa Film Ödülleri'nden 'En İyi Film' ödülüyle döndü. *Deccal*'in (*Antichrist*, 2009) ardından seyirciye yeni bir depresyon manzarası sunan Lars von Trier, bu sefer işi daha da büyüterek olayı küresel bir ölüm-kalım meselesi haline getiriyor. Fazlasıyla iddialı bir metne sahip olan *Melankoli*'nin sinemaseverleri ikiye böldüğünü söylemek yanlış olmaz.

Bu sayıda *Melankoli*:
Sf. 22, Lars von Trier'den Dünyanın Sonu - Murat Tırpan

Altyazı arşivinden:
Lars von Trier dosyası (Sayı 24, *sf. 34*)
Dogville: eleştiri (Sayı 24, *sf. 85*)
Lars von Trier ile söyleşi (Sayı 45, *sf. 26*)
Emret Patronum: göze çarpanlar (Sayı 58, *sf. 16*)
Deccal: göze çarpanlar (Sayı 96, *sf. 22*)



DEMİR LEYDİ

Orijinal Adı: *The Iron Lady*
Yönetmen: Phyllida Lloyd
Senaryo: Abi Morgan
Oyuncular: Meryl Streep (*Margaret Thatcher*), Jim Broadbent (*Denis Thatcher*), Iain Glen (*Alfred Roberts*), Harry Lloyd (*Denis Thatcher'ın gençliği*), Alexandra Roach (*Margaret Thatcher'ın gençliği*), Anthony Head (*Geoffrey Howe*), Richard E. Grant (*Michael Heseltine*)
İngiltere/2011/İngilizce/105 dk./Chantier
www.theironladymovie.co.uk

80'li yaşlarındaki Margaret Thatcher, sık sık ölmüş kocasıyla konuşan, yaşadıklarını zar zor hatırlayan bir kadındır. Oysa geçmişte, ona toplum tarafından biçilen rolleri reddeden hırslı bir genç kadın olmuş, Falkland Savaşı sırasında İngiltere'nin başbakanlığını yapmış ve ülkenin siyasi tarihinde çok önemli bir yer edinmiştir. En önemlisi de, bir kadın siyasetçi olarak, erkek egemen dünyada varlığını sürdürmek için savaşmıştır.

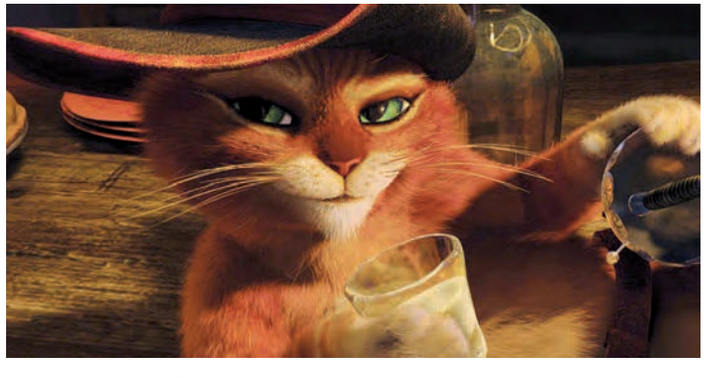
izlenmeli mi? Margaret Thatcher'ın bir ömre yayılan politik kariyerini fragmanlar halinde tasarlanmış geriye dönüşlerle anlatan *Demir Leydi*, ne karakter ne de bahsettiği politik dönemler hakkında inandırıcı ve gerçekçi bir portre çıkaramıyor. Aşırı estetize bir şekilde anlatılan öykü, Thatcher'ın aldığı onca sansasyonel politik kararı ve sonuçlarını açık etmekten ziyade, bir kadın olarak politik güce sahip oluşunu kutsayan bir filme dönüşüyor.

ÇİZMELİ KEDİ

Orijinal Adı: *Puss in Boots*
Yönetmen: Chris Miller
Senaryo: Charles Perrault, Brian Lynch, Will Davies, David H. Steinberg, Tom Wheeler, Jon Zack
Seslendirenler: Antonio Banderas (*Çizmeli Kedi*), Salma Hayek (*Kitty Softpaws*), Zach Galifianakis (*Humpty Dumpty*), Billy Bob Thornton (*Jack*), Amy Sedaris (*Jill*), Constance Marie (*Imelda*), Guillermo del Toro (*Comandate*)
ABD/2011/İngilizce/90 dk./UIP
www.pussinbootsthemovie.com

Çapkınlığı, cesareti ve kılıç dövüşündeki becerisiyle tanınan Çizmeli Kedi, sahibine sonsuz zenginlik kazandıran sihirli fasulye tanelerini çalmak üzere yeni bir maceraya atılır. Bu tehlikeli yolculukta, en az onun kadar yetenekli ve etkileyici dişi kedi Kitty ve artık güvenmediği eski dostu Humpty Dumpty ile ortak olacak, fasulyeleri ünlü suçlular Jack ve Jill'den çalmaya çalışacaktır.

izlenmeli mi? *Çizmeli Kedi*, *Şrek* serisinde yer alan Çizmeli Kedi karakterinin Şrek ile tanışmadan önce yaşadıklarını konu alıyor. Senaryoda da parmağı



olan Chris Miller'ın *Şrek 3*'ten sonraki ilk uzun metrajı olan film, genel olarak olumlu eleştiriler aldı.

Altyazı arşivinden:
Şrek 2: göze çarpanlar (Sayı 32, *sf. 28*)

20 OCAK

DÜŞLER BAHÇESİ

Orijinal Adı: *We Bought A Zoo*
Yönetmen: Cameron Crowe
Senaryo: Aline Brosh McKenna, Cameron Crowe (*Benjamin Mee'nin romanından*)
Oyuncular: Matt Damon (*Benjamin Mee*), Scarlett Johansson (*Kelly Foster*), Thomas Haden Church (*Duncan Mee*), Colin Ford (*Dylan Mee*), Maggie Elizabeth Jones (*Rosie Mee*), Angus Macfadyen (*Peter MacCready*), Elle Fanning (*Lily Miska*)
ABD/2011/İngilizce/124 dk./Tiglon
www.weboughtazoo.com

Eşini kaybettikten sonra iki çocuğunu yalnız büyütmeye çalışan Benjamin, ailesiyle doğayla iç içe olabilecekleri bir eve taşınarak her şeye baştan başlamak ister. Seçtikleri evin aslında bir hayvanat bahçesi olduğunu fark ettiğindeyse, yine de buraya yerleşip, bu terk edilmiş yeri yeniden canlandırmaya karar verir. Böylece tüm aile için hem büyüleyici hem de son derece zor bir süreç başlar.

izlenmeli mi? 2005 yapımı Elizabethtown'dan beri kurmaca film çekmeyen Cameron Crowe, geçtiğimiz yıl Pearl Jam'in 20'nci yılı şerefine *Pearl Jam Twenty* adlı televizyon belgeselini çekmişti. Benjamin Mee'nin gerçek hikâyesini anlattığı romandan uyarlanan *Düşler Bahçesi* çok iyi eleştiriler almasa da, Cameron Crowe'un dramatik olaylara yönelttiği çocuksu, naif bakışı özleyenler için denemeye değer.



Altyazı arşivinden:
Vanilla Sky: eleştiri (Sayı 5, *sf. 99*)
Elizabethtown: göze çarpanlar (Sayı 45, *sf. 42*)



NEŞELİ AYAKLAR 2

Orijinal Adı: *Happy Feet Two*
Yönetmen: George Miller
Senaryo: George Miller, Gary Eck, Warren Coleman, Paul Livingston
Seslendirenler: Elijah Wood (*Mumble*), Ava Acres (*Erik*), Sofia Vergara (*Carmen*), Robin Williams (*Ramon*), Carlos Alazraqui (*Nestor*), Brad Pitt (*Will the Krill*), Matt Damon (*Bill the Krill*), Hugo Weaving (*Noah*)
Avustralya/2011/İngilizce/105 dk./WB
happyfeettwo.warnerbros.com

Yetenekli tap dansçısı Mumble büyümüş, kendine bir aile kurmuştur. Ancak utangaç oğlu Erik, ne annesi gibi şarkı söyleyebilmektedir ne de babası gibi dans edebilmektedir. Mumble da Erik'le istediği gibi bir baba-oğul ilişkisi kuramadığı için üzülmektedir. Tüm Penguen Krallığı yeni bir tehditle karşı karşıya gelince, Erik hem kendi yeteneklerini keşfedecek hem de babasının nasıl bir kahraman olduğunu öğrenecektir. Bu arada Mumble da oğluyla daha iyi bir ilişki kurma fırsatı yakalar.

izlenmeli mi? Geniş bir hayran kitlesi edinen ve 2007'de 'En İyi Animasyon' dalında Oscar alan *Neşeli Ayaklar*'ın devam filmini, yine George Miller yönetiyor. Çevreci mesajıyla öne çıkan filmde dans gösterileri de eksik olmuyor. Animasyon severler kaçırmayacaktır.

İÇİMDEKİ ŞEYTAN

Orijinal Adı: *The Devil Inside*
Yönetmen: William Brent Bell
Senaryo: William Brent Bell, Matthew Peterman
Oyuncular: Fernanda Andrade (*Isabella Rossi*), Suzan Crowley (*Maria Rossi*), Simon Quarterman (*Ben*), Evan Helmuth (*David*), Ionut Grama (*Michael*), Bonnie Morgan (*Rosa*), Brian Johnson (*Yüzbaşı Dreyfus*)
ABD/2012/İngilizce/UIP
www.devilinsidemovie.com

1989'da Maria Rossi adlı bir kadın, bir şeytan çıkarma seansı sırasında üç kişiyi öldürür ve ardından kendini ihbar eder. 20 yıl sonra kızı Isabella, o gece olanları aydınlatmaya ve annesine yardım etmeye karar verir. İki genç şeytan çıkarıcıyı da yanına alarak annesini kapatıldığı akıl hastanesinde ziyaret eden Isabella, bir dizi şeytan çıkarma seansına katılacak ve annesini ele geçiren dört iblisle karşılaşacaktır...

izlenmeli mi? Son olarak pek de ses getirmeyen *Stay Alive*'a (2006) imza atan William Brent Bell'in yönettiği *İçimdeki Şeytan*, sallanan kamerasıyla gerçeklik hissi yaratmaya çalışan sıradan bir şeytan çıkarma filmi gibi görünüyor. Öyküsü İtalya'da geçen filmin uluslararası bir oyuncu kadrosuyla İngilizce çekilmiş olduğunu da belirtelim.



27 OCAK

ARTİST

Orijinal Adı: *The Artist*
Yönetmen: Michel Hazanavicius
Senaryo: Michel Hazanavicius
Oyuncular: Jean Dujardin (*George Valentin*), Bérénice Bejo (*Peppy Miller*), John Goodman (*Al Zimmer*), James Cromwell (*Clifton*), Penelope Ann Miller (*Doris*)
Fransa-Belçika/2011/İngilizce/100 dk./Bir Film (Tiglon)
www.warnerbros.fr/the-artist

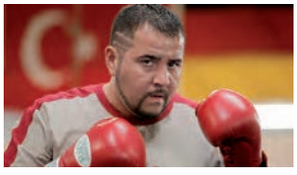


Yıl 1927, yer Hollywood: Sessiz filmlerin ünlü oyuncusu George Valentin'in kariyeri, sesli film teknolojisinin gelmesinin ardından düşüşe geçer. Eski hayranı, yeni film yıldızı Peppy Miller ise George'u tekrardan beyazperdeye döndürmek için elinden geleni yapacaktır.

izlenmeli mi? Geçtiğimiz yılki Cannes Film Festivali'nden beri gösterildiği her yerde büyük bir coşkuyla karşılanan *Artist*, sessiz film estetiğini günümüz seyircisinin zevk alabileceği bir hale getirmeye ve yarattığı nostaljiyle izleyiciyi etkilemeye çalışıyor. Dönemin sinema dilini birebir kopyalamanın ötesine geçmeyen *Artist*, yine de herkesin zevk alabileceği eğlenceli bir seyirlik.

BERLİN KAPLANI

Yönetmen: Hakan Algül
Senaryo: Ata Demirer
Oyuncular: Ata Demirer (*Ayhan Kaplan*), Tarık Ünlüoğlu (*Cemal*), Necati Bilgiç, Nihal Yalçın, Özlem Türkad, Cemil Özbayer
Türkiye/2012/Türkçe/BKM (UIP)
www.berlinkaplani.com



Berlin'de yaşayan bir Türk olan Ayhan Kaplan, geçimini boksörlük ve bodyguardlık yaparak sağlamaktadır. Ancak işler Ayhan için de, antrenörü Cemal için de çok kötü gitmekte, her ikisi de adeta her şeyi değiştirecek bir mucizeyi beklemektedir.

izlenmeli mi? Ata Demirer'in senaryosunu yazıp başrolünü üstlendiği *Berlin Kaplanı*'nın yönetmeni, yine beraber çalıştıkları ve büyük bir gişe başarısı elde eden *Eyyvah Eyvah* serisini de yöneten Hakan Algül. Benzer bir mizah anlayışının ürünü olan filmin, benzer bir gişe başarısı yakalayıp yakalayamayacağını zaman gösterecek.

KARANLIKTAN KORKMA

Orijinal Adı: *Don't Be Afraid of the Dark*
Yönetmen: Troy Nixey
Senaryo: Guillermo del Toro, Matthew Robbins (*Nigel McKeand'ın oyunundan*)
Oyuncular: Katie Holmes (*Kim*), Guy Pearce (*Alex*), Bailee Madison (*Sally Hirst*), Alan Dale (*Jacoby*), Jack Thompson (*Harris*), Julia Blake (*Bayan Underhill*)
ABD-Avustralya-Meksika/2011/İngilizce/99 dk./Medyavizyon
www.dontbeafraidofthedark.com



Babası ve onun sevgilisiyle yeni bir eve taşınan Sally, evin bodrum katında yıllardır kilitli kalmış yaratıklar olduğunu fark eder. Geceleri onların seslerini duyan ve evin önceki sahiplerinin neden ortadan kaybolduğunu öğrenen Sally, ailesini uyarmak ister ancak babası, canavarların küçük kızın hayalinin ürünü oldukları konusunda diretir.

izlenmeli mi? Senaryo yazarları arasında Guillermo del Toro'nun da yer aldığı *Karanlıktan Korkma*, bu referansına rağmen korku sineması hayranlarını pek memnun etmedi. Film genellikle inandırıcılıktan uzak olmakla eleştiriliyor.

ARALIK SÜRPRİZLERİ

BİSİKLETLİ ÇOCUK

Orijinal Adı: *Le gamin au Vélo*
Yönetmenler: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Senaryo: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Oyuncular: Thomas Doret (Cyril Catoul), Cécile De France (*Samantha*), Jérémie Renier (*Guy Catoul*), Fabrizio Rongione (*gazete satıcısı*)
Gösterim Tarihi: 16 Aralık
Belçika-Fransa-İtalya/2011/Fransızca/87 dk./Mars Production-Bir Film (M3 Film)
www.legaminauvelo-lefilm.com



Ona bakamadığını söyleyen babası, 11 yaşındaki Cyril'i bir yetimhaneye bırakmıştır. Bir gün kazara karşısına çıkan kuaför Samantha, ne pahasına olursa olsun oradan kurtulup babasını bulmak isteyen Cyril'i haftasonları yanına almayı kabul eder. Cyril'in kendini babası dışında herkese kapatmasına rağmen, Samantha'nın çabalarıyla aralarında yakın bir ilişki kurulacaktır.

izlenmeli mi? 2011'de Cannes Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'nü Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle paylaşan *Bisikletli Çocuk*, Dardenne filmlerinin bilindik gerçekçiliğini ve sertliğini taşıyor. Thomas Doret ve Cécile De France'ın etkileyici performansları da filmin kuvvetini artırıyor. Yılın en iyi filmlerinden biri olan *Bisikletli Çocuk*'u kaçırmayın!

MİKROFON

Orijinal Adı: *Microphone*
Yönetmen: Ahmet Abdalla
Senaryo: Ahmet Abdalla
Oyuncular: Khaled Abol Naga (*Khaled*), Menna Shalabi (*Hadeer*), Yousra El Lozy (*Salma*), Hany Adel (*Hany*), Ahmad Magdy (*Magdy*)
Gösterim Tarihi: 16 Aralık
Mısır/2010/Arapça/120 dk./Tiglon



Mısırlı Khaled, eğitim amacıyla gittiği Amerika'dan evine, İskenderiye'ye dönmüştür. Uzun yıllar ayrı kaldığı memleketinde grafiti sanatçılarıyla, müziğin farklı dallarıyla ilgilenen sokak müzisyenleriyle ve tüm bunların oluşturduğu çok zengin bir kültürel ortamla karşılaşır. Khaled'in meraklı bakışları eşliğinde, izleyici de bu renkli dünyayı yakından tanıma fırsatı bulacaktır.

izlenmeli mi? 30. İstanbul Film Festivali'nde Claire Denis başkanlığındaki jüri tarafından Altın Lale ödülüne layık görülen *Mikrofon*, Arap Baharı'nı da tetikleyecek kültürel hareketliliğe tanıklık etmesi bakımından önemli bir yapım. Ancak kendine fazla büyük bir hedef koyan filmin yer yer dağınıklaştığını da belirtelim.

ARALIK VİZYONUNDAN NOTLAR

- Geçen sayımızda orijinal adıyla tanıttığımız *Shark Night*'ın Türkçe adı *Katil Köpekbalığı* olarak belirlendi.
- Daha önce Kasım ayında gösterime gireceğini duyurduğumuz *Yeni Yıl*'ın (*Hjem til jul*) vizyon tarihi 30 Aralık olarak değiştirildi.
- Esra Alkan'ın yönettiği *Ünye de Fatsa Arası* belgeseli, Nizam Eren İletişim dağıtımıyla 23 Aralık'ta tek kopyayla vizyona girdi.

LARS VON TRIER'DEN DÜNYANIN SONU

MELANKOLİ

Hitler ve Nazizim üzerine açıklamalarıyla Cannes'da istenmeyen adam ilan edilen **Lars von Trier**, depresyon sonrası ikinci filminde depresyon ve melankoli kavramlarını bir felaket filmi çerçevesinde işliyor. Yönetmen, alışıldık provokatif tavrını ve cinsiyetçi bakışını **Melankoli**'de de koruyor.

■ **MURAT TIRPAN**



Lars von Trier'in son filmi *Melankoli*'nin başındaki sekiz dakikalık rüya atmosferinde Wagner'in 'Tristan ve Isolde Prelüdü'nün[1] baskın müziği eşliğindeki tablovari görüntüler içinde, bir dizi imgeyle karşılaşırız. Yönetmenin bir önceki filminin rüya sahnelerindeki estetiği andıran, Bill Viola'nın çarpıcı video art işlerine benzeyen bu etkileyici, gerçeküstü tablolar birazdan izleyeceğimiz hikâyenin de bir nevi özetidir aslında. Son derece ifadesiz bir Kirsten Dunst'ın çevresine gökten düşen ölü kuşlar, bir şeylerin yolunda gitmediğini ve bu donuk yüzlü kadının her şeyin merkezinde yer aldığını anlatırken, bataklığa dönmüş bir golf sahasında kucağında bir çocukla yürümeye çalışan Charlotte Gainsbourg, umudun sembolü olur. Bu uzun sekansta Dunst'ın karakteri Justine, kaçınılmaz sona doğru ağaç köklerinin engellerine rağmen ilerler, Gainsbourg'un Claire'i ise kaçmaya çalışırken çamurda sıkışıp kalmış, hareketsiz halde görünür. Güçlü bir atın yere yıkılması aynı zamanda erkekliğin de (ki zaten bu sahnelerde çocuk hariç bir erkek yoktur) tahtından inişini gösterir ve film ilerleyip rasyonalitenin temsili olan erkek, atların arasında intihar ettiğinde bu durum tescillenir. Arada *2001*'vari planlarda bir gezegenin Antares'in ardından dünyaya yaklaşmakta olduğunu görürüz. Bruegel'in insanın içini soğutan tekinsiz 'Karda Avcılar'ı tutuşup yanmaya başlar. Daha sonra Justine'i, Claire'i ve çocuğu Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'sından (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) alınmışa benzer bir sahnede[2], malikânenin önünde yürürken görürüz. Hepsinin iki gölgesi vardır bu planlarda, arkalarındaki ayın ve melankolinin gölgesi. Sonunda Melankoli dünyaya çarpar ve herkesi yok eder. Bütün bu epik bakış açısı dünyaya Tanrı'dan muaf bakan Justine'in (bkz. *Deccal*) perspektifidir, onun için "hayat sadece dünya üzerinde vardır ve çok da uzun sürmeyecek"tir. Böylece von Trier'in filmi, Terrence Malick'in aynı dönemde vitrine çıkan ve benzer meselelerle meşgul olan *Hayat Ağacı*'nın (*Tree of Life*) tam karşısına konumlanır. *Hayat Ağacı* mistik de olsa bir çözüm önerisi sunarken, *Melankoli* dünyanın sonuna dair epik bir kutlamadır.[3]

BOĞULMA DUYGUSU

Film neresi olduğu belirtilmeyen bir ülkede, kardeşi Claire ve zengin kocası John'un malikânelerinde onun için özenle organize ettikleri düğüne geç kalan Justine ve kocasının, limuzinle zorlukla ilerlemeleriyle başlar. Süper-ağır çekimler ve tablo benzeri karelerden oluşan prologun ardından Dogma 95 günlerindekine benzer sallanan kamera hareketleri şaşırtır bizi. Dogma günlerini hatırlatan başka bir şey daha vardır, gösterişli malikâneye sonunda vardıklarında masanın



çevresinde yemeğe oturan ve aslında birbirinden hoşlanmayan ziyaretçi kalabalığı, aklımıza Dogma hareketinin sinema dünyasına en önemli armağanı olan Thomas Vinterberg filmi *Şölen*'i (*Festen*, 1998) getirir. *Şölen*'de olduğu gibi ana tema, yine aile kurumudur ve bu toplantıda herkes eteğindeki taşları döker.[4] Sonrasında melankoli giderek krallığını ilan eder, Kirsten Dunst'ın başarıyla canlandırdığı depresif Justine tuhaf davranmaya, partiden ve insanlardan kaçmaya başlar. Günümüz toplumu Dörthe Binkert'in 'Melankoli Kadındır' kitabındaki sözleriyle kendisini aktif, formda, neşeli ve genç olmaya öylesine adamıştır ki, artık katlanılır olmaktan çıkmıştır. "Bir nefes alma molasına bile yer kalmayan bu dünyada zaman zaman boğulma duygusuna kapılıyorum. Dinamizmin yegâne onaylanır devinim olduğu bir yerde, zaman zaman gevşemekten başka bir isteğim kalmıyor. Ve reklam dünyası bir Coca Cola sayesinde köpürüp taşan yaşama sevincini karşıma çıkarsa bile bazen gözyaşlarına boğulduğum oluyor." Aslında Justine ailesi, arkadaşları (gerçekten var mıydı hiç?) ve işvereninin de içinde olduğu bu sahte ve gösterişli dünyayı reddeder; bütün bunların yerine sanat kitaplarından kopardığı Dürer, Rubens, Bruegel gibi ressamların imgelerini koymayı dener. Ama zaten bu imgeler de tıpkı elit akrabalarının ve arkadaşlarının dünyası gibi geçicidir; melankoli hüküm sürdüğünde yok olacak, yanacaktır. Justine'in bu reddedişine örnek olarak, onların elit sporu olan golf sahasına giderek işemesi, bu dünyanın ahlaklı hali olan düzgün kocası yerine reklam ajansındaki genç bir çocukla çimlerde seks yapması verilebilir.

Masanın çevresinde yemeğe oturan ve aslında birbirinden hoşlanmayan ziyaretçi kalabalığı, aklımıza Dogma hareketinin sinema dünyasına en önemli armağanı olan Thomas Vinterberg filmi *Şölen*'i getirir.

Bu tavırlarıyla Justine her şeyden önce evliliği reddedecektir. Bu bir cenderedir, çünkü insanlık tarihinde daima "ölümün, ıstırabın ve zahmetin dünyaya gelmesine vesile olan kadınlar, kendi cinsiyetlerinin hükmü altında olan yaratıklardır. Kadınları ve özelikle de bedenlerini tehlikeli, bozguncu cinselliklerini kontrol etmek de erkeklerin işi"[5] olarak görülmüştür. Özellikle kocası son derece düzgün ve falsosuz bir karakter olarak çizilmesine rağmen (çünkü burada sorun aslında kurumladır), Justine bu inisiyasyona dahil olmaz. *Deccal*'deki sahneyi hatırlatırcasına doğanın bağrında soyunur ve kendini tatmin eder. Justine'in melankolisi aslında dünyaya dair umutsuzluğundan kaynaklanmaktadır ve kendini zorlayarak denediği evlilik bile onu ikna edemez.

MELANKOLİ KADINDIR!

Öte yandan ablası Claire (Claire - Clear) tam tersine hayatı, aklı ve bu düzeni temsil etmektedir. Her şeyi hesaplı ve kitaplıdır. Yönetmenin Justine ve ablası formülünü Sade'ın tartışmalı romanı 'Erdemle Kırbaçlanan Kadın' kitabından aldığı açıktır. Romanda Justine ve kardeşi Sophie, biri erdemli diğeri ise erdemsiz iki karakteri temsil ederler. Hikâyenin gelişimi farklı olsa da sonuç aynıdır; bu dünya düzeninde erdemli olmanın bir anlamı yoktur, Tanrı'nın olmaması bu anlamda belki de bir handikaptır ve kurtuluş pes ederek bu dünyadan ayrılmaktan başka bir yerde olamaz. Ne kadar pasifist görünüyor değil mi? Sade'ın erdemli Justine'i kitabın sonunda ahlaksızlıklardan vazgeçip erdemin peşine düştüğünde artık lanetlenmiştir, ilginç bir şekilde doğal bir felakete kurban giderek yıldırım çarpması sonucu ölür. Tıpkı Melankoli'nin Justine'in gezegenine çarpması gibi. Erdemi terk etmiş, ahlaksızlığa bulanmış toplumlarımız da (reklamcılık gibi meslekler mesela) bu tür bir cezayı mı hak etmektedir yönetmene göre? Peki ya sonra? Lars von Trier'in neredeyse her filminde modern toplumlara eleştiri getirdiğine kuşku yok ama çözüm olarak sunduğu ne? Bir önceki film *Deccal*'in sonundaki çözümsüzlüğü hatırlayalım ("Chaos reigns!"). Ayrıca burada daha tehlikeli olan, yönetmenin bu umutsuz bakış açısını yüklenenin de her daim filmin kadın kahramanı oluşudur!

Evet, çünkü Dorthe Binkert'in yazdığı çarpıcı kitapta Melankoli'nin kadına özgü olduğunu özellikle vurgularken kullandığı cümleyle, "melankoli kadındır"! Tıpkı Justine'in bakış açısı gibi "melankolikler yaşama eğilirler" ve tek derdi bu olan ve bunu korumaya çalışan Claire örneğindeki gibi "yaşama ha-



> Melankoli gezegeninin çarpması melankoliye mi yol açmıştır yoksa bunlar birbirinden bağımsız, eşzamanlı iki olay mıdır, bilinmez.

kim olmak istemezler."[6] Melankoli sanıldığının aksine depresyon, bunalım, gibi şeyler değildir, geri dönülemeyecek olana son bir kez dönüp bakma duygusudur. Gidenin ya da arkada bırakılanın yasını tutmaktır. Oysa Claire'in karşıt konumda kurgulanan zengin kocası John, her şeyin bilimle çözülebileceğine inanır. İki erkek: *Deccal*'deki Willem Dafoe'nun psikiyatristine karşı burada Kiefer Sutherland'in[7] bilimadamı. O kadar ki, John'un belki de gezegenin dünyaya çarpacağını bilmesine rağmen bunu eşine söylememesi, tüm hazırlıkları yapması ve onları korumaya çalışması da buna bağlıdır. John son âna kadar dünyanın sonunun gelebileceğine inanmaz, melankolinin hüznünün bir gözlemci olarak tadını çıkarır, son noktada intihar etmesi de Justine'inkinden farklı bir anlam ifade eder: John zayıftır ve intiharı inandıklarının yanlışlığından, düzenin bozulmasından, hasılı güçsüzlüğündendir; öte yandan Justine arzuladığı sona ulaşmanın tadını çıkarır. Bu son, bir gökcismi sayesinde gerçekleşecektir. Binkert'in vurguladığı gibi melankoli iki zıt şeyi ya da farklı seçenekleri birlikte yaşamak anlamına da geldiğinden, bu durumda acı da beklenmedik bir şekilde melankoliyle yenilebilir. Melankoli gezegeninin çarpması melankoliye mi yol açmıştır yoksa bunlar birbirinden bağımsız, eşzamanlı iki olay mıdır, bilinmez. Ancak yönetmen Jungcu bir kavramla "eşzamanlı" bir yapı kurar, aynı anda yaşanan farklı durumlar birbirleriyle nedensellik dışında bir ilişki de kurabilirler. Bunlar anlamlı tesadüflerdir. Tıpkı filmin afişinde yer alan ve John Everest Millais'in 1852 tarihli, yeşilliklerin içinde suya uzanmış bir kadını resmettiği 'Ophelia' tablosundan alınmış sahnede Justine'i saran, aynı anda hem tohum hem de çiçeğini üretme yeteneğine sahip, eşzamanlılık simgesi lotus çiçekleri gibi.

GEÇİŞ GEZEGENİ

Bu durumun sonuçlarına dönmeden önce filmin ikinci yarısının Dogma etkisinden sıyrılıp tabiri caizse 'arthouse' bir pre-apokaliptik bilimkurgu (ya da *kitsch* bir felaket filmi) şeklinde ilerlediğini söylemek gerek. Gezegen olan Melankoli'nin bugünlerde çok popüler olan Marduk mitolojisini andırdığını da özellikle vurgulamalı. Rasyonel aklın temsilcisi amatör astronom John'un bilimsel hesaplara göre dünyaya asla çarpmayacağını söylediği bu gezegen, gerçekte 3661 yılda bir Mars ve Jüpiter arasından geçen Babil'e referanslıdır. Sümer yazıtlarında bu gezegenin ismi "geçiş gezegeni" olarak anılır ki bu da melankolinin bir son olmadığı, aksine biten bir şeyin ardından yeni bir safhaya geçmek anlamını taşıdığı düşüncesini güçlendirir. Bu geçiş sancılıdır, çünkü melankoli gezegeni varlığın bir tür hareketsizliğe takılıp kalmasını, geleceğe doğru hareket etmekte yaşadığı kifayetsizliği ve acizliği anlatır. Julia Kristeva'nın sorduğu gibi: "Bu kara güneş nereden gelmektedir? Beni suskunluğa, her şeyden el etek çekmeye, toprağa, yatağa çivileyen görünmez ve ağır ışınlar hangi duygusuz gezegenden gelmektedir?"[8] Marduk'un en son Nuh tufanında çivisi çıkmış insanlığa ceza olarak geldiğine inanılması gibi melankoli de düzenin katlanılmaz olduğu noktada ortaya çıkar. Justine'in melankolisi toplumun normalleştiremediği, dahil edemediği varlıkların ruh halinin resmedilmesidir. Justine'in patronu tarafından övüldüğü ve kutlamada aniden açıklama yaparak terfi ettirildiği halde reddettiği mesleğin de reklamcılık olması (reklamcı Lars'a gönderme mi?) bu dahiliyet anlamında önemlidir. Justine tıpkı diğer adlandırma süreçleri gibi mesleğinin de üzerine işer, tıpkı kızın evlenme töreninde yaptığı konuşmada "ben evliliğe inanmıyorum" diyen, herkes aşağıda beklerken kızıyla aynı anda kendisini odasının banyosuna kapatan annesi gibi, depresyonuyla kendini sistemden ayırır.

Kuşkusuz bu reddedişlerin sebebi bir kimlik kaybıdır. Burada aslında yine Binkert'e atıfla Justine'in melankolik değil daha çok depresyona yakın olduğunu da iddia edebiliriz. Çünkü "Melankolinin özü dönüşümdür. Melankolik ruh durumu içindeyken, eski ve yitirilmiş olan bir kez daha güncelleştirilip anıların arasına kaldırılmadan önce elden geçirilirken; yeni, kendisini hazırlıyor. Depresyonda ise, değişimin mümkün olduğu duygusu yitirilmektedir."

Çünkü melankoli "toplumların men ettiği sevgi biçimleriyle, yasını tutmayı yasakladığı kayıplarıyla, ideallerin kaybıyla da iliş-



kilidir."[9] Claire'in belki de babasını örnek alarak zengin bir kocayla evlenip çocuk sahibi olmasının tam aksine, Justine'in örnek aldığı annesiyle ortak noktası bu tür bir kayıptır.[10] Bunun gerçek nedenini asla öğrenemeyiz, bilmemize de belki gerek yoktur. Ancak burada tartışılması gereken nokta varılan sonuçtur, Melankoli gezegeninin dünyayı yok etmesidir. Dikkat etmek lazım, dünya sosyal ilişkilerden yapılanmış bir bütün olduğu için Justine'in gözünde zaten yok haldedir, olan biten onun için tabiri caizse formalitedir. Dev CGI melankoli gezegeni dünyaya yaklaşırken rasyonalite (John) sahneden çekilir, çocuğunu koruma derdindeki anne çaresiz ama hâlâ umutludur (Justine'in korumasız ve doğal mağarasında gezegen çarpmak üzereyken bile hâlâ duruma inanamaz ve çocuğunun elini kabullenerek tutmaz), oysa başından beri "hasta" olduğunu gördüğümüz ve düzene karşı yaptıklarını olumladığımız Justine bu 'son'a kollarını açar. Evet, melankoli kadındır, erkekte görüldüğünde sanatçılık ya da yaratıcılıkla anılan kavram burada dahil olunamayan sisteme karşı ölüme teslimiyeti temsil eder. Bu, Robert Burton'ın tanımladığı gibi kavramın sadece kadına atfedilerek tam bir yas, duyarsızlaşma ve keder durumu olarak konumlanmasıdır.[11]

Lars von Trier'in muhalif ve sürekli prokovatif sanatçı tavrının önemli olduğu muhakkak. Hem geleneksel sinema yapma yöntemlerine hem de toplumsal politik durumlara meydan okuması her daim ilgi çekici.[12] Gelgelelim bu tür bir muhalefeti cinsiyetçi ve depresif bir duruşla sonlandırmak, melankoliyi kadına içkin kılıp durumun sahip olduğu potansiyelleri değerlendirmemek filmi sorunlu hale getiriyor. Yoksa artık yönetmenin kendi kişisel bunalımlarının filmlerini yaptığını düşünenler haklı mı? Bu metni Sade'ın söz konusu kitabının sonuna düştüğü notu 'Melankoli'ye uyarlayarak bitirip, soralım: "Ey siz, bu filmi görmüş olanlar, bu görkemli ve doğru yolu seçen kadınla aynı sonucu çıkarabilir misiniz; onun gibi mutluluğun yalnızca pes edişin göğsünde bulunduğuna, gökyüzünde kendine çok daha göz kamaştırıcı ödüller kazandırılacağı için erdemin acı çekmesi gerektiğine inanabilir misiniz?"

> Dünya sosyal ilişkilerden yapılanmış bir bütün olduğu için Justine'in gözünde zaten yok haldedir, olan biten onun için tabiri caizse formalitedir.

notlar:

[1] Bağlantının sadece ünlü operanın müziğinin ödünç alınması olmadığını, mesela tıpkı 'Tristan'daki gibi *Melankoli*'nin de evlenmeye gönüllü olmayan bir gelinin düğüne gidişiyle başlaması gibi birçok ortak noktanın bulunduğunu not düşmek gerek.

[2] Aslında *Melankoli* Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da* filmiyle önemli akrabalık bağlarına sahiptir. Gizemli bir rüyayı andıran bu filmde birbirlerini tanıyıp tanımadıklarından emin olamayıp geçmişlerinin peşine düşen kadın ve erkeğin karşılaştıkları mekân, *Melankoli*'ninkine benzer bir şatodur. Zaman ve mekânın birbirine karıştığı bu filmdeki hipnotik ve rüyamsı çekimlerin von Trier'e ilham verdiği rahatça söylenebilir. Özellikle Resnais'nin adeta perdede dondurulmuş gibi hareketsizleşen karakterleri ve ağır çekimleri benzerdir. Söz konusu açılış sekansındaki kareler, şatonun önünde bize doğru yürümekte olan üç kişinin ağır çekim görüntüleri, Resnais'ninkine çok benzerler. *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde insanların gölgeleri görünürken ağaçların gölgeleri yoktur. Belki insanları doğadan ayıran, gölgelerinin olmasıdır zaten. Burada ise Lars von Trier'in insanlarının iki farklı gölgesi mevcuttur: Ayın ve Melankoli'nin gölgeleri.

[3] *Deccal*'de erkek akıl ile doğa gücünü temsil eden kadın arasında kurulan ikilik *Melankoli*'de de söz konusuyken, Terrence Malick filminde bir kökenbilim peşindedir. Buna göre inançsızlık insanlığın inanç yolunda erkekliği putlaştırmasından beslenmiştir.

[4] Yine Dogma hareketinin başka bir örneği olan *Mifune*'de (1999) de film baş aktörün evliliği ile başlamaktadır.

[5] Christiane Klapisch Zuber. 'Kadınları Dahil Etmek', *Kadınların Tarihi*, cilt 2 içinde.

[6] Dörthe Binkert. *Melankoli Kadındır*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul: 1999, sf. 10.

[7] Bu rolde 'Hollywood rasyonalitesi'nin temsilcilerinden Kiefer Sutherland'in oynatılması ilginçtir.

[8] Julia Kristeva. 'Kara Güneş (Depresyon ve Melankoli)', *Sanat Dünyamız*, sayı 100, sf. 151; aktaran Umut Tümay Arslan, *Mazi Kalbinin Hortlakları*, Metis Yayınları, sf. 144.

[9] Arslan. A.g.e., sf. 148.

[10] Sigmund Freud bu konuda yazılmış ilk önemli makalelerden 'Yas ve Melankoli'de depresyon ve melankolinin annenin kaybı da dahil bir kaybın ardından ortaya çıkan içgüdüsel, rasyonel ve açıklanabilir tepkiler olduğunu vurgulamıştı: Sigmund Freud. 'Yas ve Melankoli', *Metapsikoloji* içinde, İdea Yayınları, İstanbul: 2000.

[11] Robert Burton'dan aktaran Yaşar Çabuklu, 'Kaybın Yol Açtığı Kararma: Melankoli', *Toplumsal Kurgular ve Cinsiyetçilik* içinde, Everest Yayınları, İstanbul: 2007, sf. 4.

[12] *Melankoli*'yi felaket filmlerinin bir tür deformasyonu, belki yapısökümü olarak da görebiliriz sanırım, tıpkı *Deccal*'in korku filmlerinin, *Karanlıkta Dans*'ın (*Dancer in the Dark*, 2000) da müzikallerin yapısökümü olması gibi.

KENTİN ORTASINDA MAYINLAR

ZENNE

Zenne, eşcinsel olduğu için 2008 yılında kendi babası tarafından öldürülen Ahmet Yıldız'ın gerçek hikâyesinden yola çıkan kurmaca bir öykü anlatıyor. Altın Portakal Film Festivali'nden 'En İyi İlk Film' ödülüyle dönen Zenne'yi, yönetmenleri **M. Caner Alper** ve **Mehmet Binay**'dan dinliyoruz.

SÖYLEŞİ: **ZEYNEP DADAK, BERKE GÖL** FOTOĞRAF: **DERYA KOÇ**



***Zenne* ilk olarak Antalya'da, Altın Portakal Film Festivali'nde izleyici karşısına çıktı.**

M. Caner Alper: Biz Türkiye'deki festivalleri hedeflemiyorduk; zaten kimse bizi almaz diyorduk. Yurtdışında festivallerde gösterilir, belki 1-2 ödül alırsa bir gümbürtü kopar, burada da o zaman dikkat çeker, diye düşünüyorduk. Kültür Bakanlığı tarafından da reddedildiğimiz için antrenmanlıydık. Ama Antalya'ya kabul edilmemiz çok sevindirdi beni.

Mehmet Binay: Filmin Türkiye'de kabul görmesi sevindirdi seni aslında, Antalya da onun bir sembolüydü. Bir de "entelektüel" değil de popüler bir festival olması önemliydi çünkü bizim derdimiz toplumun geneline ulaşmaktı. *Zenne*'nin sloganı 'Dürüstlük bazen öldürür'. Bu, Türkiye'deki LGBTT hakları veya kimlik hakları açısından, "aman çok dikkatli olun, kendinizi de ortaya çıkarmayın," şeklinde de yorumlanabilir. Keşke Ahmet bu kadar zorlamasaydı, zaman tanısaydı ailesine, belki de öldürülmezdi diye bir vicdan azabımız var açıkçası bizim.

Ahmet Yıldız'ın hikâyesi LGBTT çevrelerinde de, bunun dışında da, hep böyle gündeme geldi: Ailesine açılması için çevresinden baskı gördüğü ya da kendini baskı altında hissettiği yönünde yorumlar yapıldı.

M.C.A.: Ahmet çok zeki birisiydi, birileri ona öyle dedi diye bir şey yapmazdı. Ama filmde olduğu gibi bir annenin (gerçekte bu kişi benim annemdi) ona sarılması, "evladım geçer, her şey başlangıçta zor gelir ama ailen de zamanla kabul eder seni, hiç moralini bozma" demesi onu çok etkiledi. Sonra, San Francisco'da "biz de elli yıl önce bu meselelerden geçtik, hepsi hallolur" diyen yaşı ilerlemiş geyleri görmek de onda ister istemez bu baskıyı oluşturdu. "Demek ki benim ailem hatalı, ben onları ikna edebilirim" dedi. Onlarla yavaş yavaş konuşmayı, anladıkları zaman onlarla daha çok vakit geçirip, tepki gösterdikleri zaman geri çekilmeyi denedi. Tam onu kabul etmeye başladıklarını düşündüğü noktada anlaşıldı ki, meğer babası bu planı içten içe kuruyormuş.

M.B.: 'Dürüstlük bazen öldürür' mesajı da bunu ifade ediyor: İnsanlar dikkat etsinler, en azından hayatta kalsınlar. Aslında Batı'nın bize empoze etmeye çalıştığı bir şey bu: "Dürüst olun, her şey kolay olacak." Biz

bu filmle, bunun o kadar da doğru olmadığını anlatıyoruz. Öte yandan birilerine örnek de olabiliriz, o yüzden bir denge tutturmamız gerekiyordu. Kimileri "kişisel meselenizin filmini yapıyorsunuz" diye eleştirdi bizi. Fakat bu toplumsal bir mesele artık.

M.C.A.: Türkiye'de 10-15 kişiyle başlayan gey aktivizmi, internetle birlikte 100 binlere ulaştı ve LGBTT'ye dönüştü. İnternette insanlar kendilerini çok daha rahat ifade eder oldular. Türkiye'nin ikinci veya üçüncü büyük şehrinde daha 15 yıl öncesine kadar ancak kapalı kapılar ardında yapılabilecek toplantılar sokaklara taşındı. Bu hızlı değişimin kurbanıdır Ahmet.

Ahmet Yıldız'ın hikâyesini kurmaca bir hikâyeye dönüştürürken nelere birebir sadık kaldınız, hangi öğeleri hikâyenin içine kendiniz kattınız?

M.C.A.: Ahmet'in ruhuna sadık kalmayı tercih ettik. Ahmet bizim yakın arkadaşımızdı. Pek çok sahnede onun ruhunu yansıtabildiğimizi düşünüyorum. Yakın arkadaşları ve akrabaları da söylediler bunu bize. Ahmet'in gecenin bir saatinde güya fotoğrafla ilgilenir gibi, kendinden yaşça büyük bir adamı inceleyişi veya birdenbire Can kadar nüktedan oluverişi, sonra en yakın arkadaşıymış gibi ondan yardım istemesi, "beni de zenne yapsana" demesi... Bütün bu sahnelerde biz Ahmet'i her defasında yeniden görüyoruz. Ailesiyle ilişkisi, kardeşiyle paylaştığı ev, o uyurken annesinin elindeki telefonu alıp mesajlarına bakmaya çalışması, "iki rekat namaz kıl, geçecek" demesi, tüm bunlar gerçek olaylara dayanıyor. Can'la tanışması, birlikte askerlik şubesine gitmeleri kurmacaydı. Ama filmin Ahmet'in ruhunu yüzde doksan dokuz yansıttığını düşünüyorum.

***Zenne* aslında bir belgesel projesi olarak ortaya çıkmıştı, değil mi?**

M.B.: Evet, öyle bir niyetimiz vardı. Bize ait kültür, batılılaşan eğlence anlayışının altında eziliyor ve zenne geleneği de bunun bir parçası. İstanbul'daki gece hayatı son yıllarda giderek batılılaşıyor, zenneler artık çok ender görülüyor.

M.C.A.: Can'ın hikâyesi, ailesiyle ve akrabalarıyla yaşadıkları, Ahmet'in başından geçenlerle inanılmaz bir kontrast oluşturuyordu. Biri Türkiye'nin doğusundandı, biri batısından. Bizi filmin kurmaca bir film olabileceğine, bu kontrastlar ikna etti. Ama meseleyi dışarıdan bakan bir gözle anlatmak istedik ve bu da bizi, filmin sonundaki "Biz neden bir türlü barışamıyoruz, neden birbirimizle dans edemiyoruz, neden birbirimize güvenemiyoruz?" cümlelerine getirdi. Ve bu cümlelere bağlı olarak, geri kalan karakterleri filmin içine yavaş yavaş yerleştirmeye başladık.



Mehmet Binay: "Dani uygun gördüğü dünyanın fotoğrafını çekmek istiyor hep, o hayal ettiği şeyi, o kadrajı yakalaması lazım. Ahmet'le olan ilişkisini de uygun gördüğü o kadraja oturtmak istiyor."

Bir taraftan da bir Afganistan hikâyesi var. Her ne kadar "ben bir masal peşinde değildim İstanbul'a gelirken" dese de, Daniel'in hem İstanbul'a hem de Afganistan'a oryantalist bir bakışı var. Film de bunu aslında eleştiriyor, değil mi?

M.C.A.: Biz Daniel karakterini, mayınların sadece savaş alanlarında olmadığı fikrinden yola çıkarak yarattık. Üzerine basılacak mayınlar, bizim gibi hızlı değişim yaşayan kültürlerin, kentlerin tam ortasında duruyor. Sadece cinsiyet değil; ırk, mezhep ayrımlarıyla da bu mayınlara basıyoruz biz.

M.B.: Dani uygun gördüğü dünyanın fotoğrafını çekmek istiyor ya hep, o hayal ettiği şeyi, o kadrajı yakalaması lazım. Ahmet'le olan ilişkisini de uygun gördüğü o kadraja oturtmak istiyor.

Batı'nın bakışı meselesiyle de örtüşüyor bu...

M.C.A.: Evet, bir de fark etmişsinizdir; Dani Afganistan'da kadrajın dışında duruyor ve çocukları kadraja itiyor. Ahmet'leyken, bu defa kendini kadrajın içine dahil ediyor. Ona yardım etmek için o kadrajın bir parçası oluyor.

M.B.: Dani Afganistan'a giden, sonra Türkiye'ye gelen Alman bir gazeteci. Ben de gazetecilik yaptım. Biz de İran'da, Suriye'de, Suudi Arabistan'da bir haber yapacaksak, aklımızda hazır bir malzemeyle gider, orada onun prodüksiyonunu gerçekleştirirdik. Yani Türkiye'nin de doğusu var, biz de İran'a, Ortadoğu'ya, Araplara öyle bakıyoruz. Dani'nin fotoğraflarında hep klasik cami siluetleri, Galata Kulesi, vapurun arkasından görünen bir Türk Bayrağı, Haydarpaşa... Alman gazetelerinde, The Times'da hep çıkan türden fotoğraflar... Yabancı bir televizyon kanalı Türkiye'ye gelip de bir anons yaptığında, ille de Yeni Cami'nin önündedir niyeyse.

M.C.A.: Türkiye'nin değişimini de askılı elbise giyen bir kız ve yanında çarşaflı bir kadınla resmedilir. Arkada uçan bir martı, bir gey bayrağı... Her şeyi çorba haline getirirler ve bir anda vurmaya çalışırlar. Dani biraz öyle, Can da bunu hissediyor tabii.

Dani karakteri Türkiyeli biri de olabilir miydi? Afganistan'da yaralanmış, travmatize olmuş Alman bir fotoğrafçı olmasaydı, nasıl olurdu?

M.C.A.: Burada yaşanan gelişimlere hep dışarıdan bakan, yüzünü fazlasıyla Batı'ya dönmüş ve Doğu'da olabilecekleri hiç hissedemeyen, batılılaşmış bir karakter olabilirdi. Zaten Dani, Mehmet'le ikimizi temsil ediyor aslında. Batı'yı fazlaca anlayıp Doğu'dan gelebilecek tehlikeyi sezemeyen halimizi ancak bir Alman fotoğrafçı kadar dışarıdan bir karakterle sembolize edebiliriz diye düşündük. Dani Afganistan'da geçen sahnede "savaş neredeyse bitti zaten" diyordu. Aynı şe-



kilde Ahmet'e de "ne olabilir ki, sonuçta onlar senin annenle baban!" diyordu.

Can'ın kostümlerindeki, kurduğu mizansenlerdeki abartıda da bir otooryantalizm eğilimi yok mu?

M.C.A.: Can, abartıyı seven bir karakter. Aslında her geyin içinde abartıyı seven bir yan vardır. Geçen haftasonu *Beginners*'ı seyrettim mesela. Gey olduğunu ilk kez 65 yaşında ifade eden bir baba, bir anda V yaka süveterlerin üzerine bağladığı fularlarla bambaşka bir adam oluyordu. Can'da da öyle bir hava var. Kendine güveni çok yüksek ama bir yandan da çok klişe hayalleri var. Ben onun yaşadığı aseksüel hayattaki şizofrenik hali dansla, kostümle, renkle yansıtmak istedim ve bilerek bunları abarttım. İçinde barındırdığı o renkleri, davranış biçimlerini gizlemeyen bir karakter Can. Biraz oryantalist, biraz kabullenmeci.

Daniel'in hikâyesi, filmi bir parantez gibi çerçeveliyor. Ama tabii Ahmet'in hikâyesi de filmin merkezinde. Öte yandan filmin adının *Zenne* olması da Can'ın hikâyesini merkeze koyuyor. Size göre bu filmin ana karakteri kim?

M.C.A.: Aslında üçü de. Kimilerine göre en trajik karakter Dani ama Ahmet de tabii ki aslında hikâyenin gizli kahramanı. Aralarında bir tek Can'ın hikâyesi umutla bitiyor. Bizler yaşıyoruz, inşallah da yaşarız, *Zenne* bunun sembolü olsun dedik. 'Zenne' aslında otorite karşısında erkeğin kadına dönüşmesiyle ilgili bir terim. Erkeklerin kadın rolüne çıkması tarih boyunca hep varmış. Bugün hâlâ askerî bir jüriyi ikna etmek için kadın kılığına giriliyor. Filmin ismi bu yüzden *Zenne*.

Kimi eleştirmenler ana karakterlere yeterince yoğunlaşamayıp ara karakterler üzerinde zaman kaybettiğimizi yazdılar. Halbuki onlar da çok önemliydi hikâye açısından. Mesela teyzenin Kürt kökenli sevgilisinin, Can'a dışarıdan kötü gözle bakıyor gibi görünürken ona sahip çıkması, bizi önyargılarımızla yüzleştiriyordu. Öte yanda ağabeyin neredeyse ihanete varan nefreti, hayal kırıklığı vardı. Pek çok izleyici böyle bir şey yapmış olmasına rağmen ondan nefret edemediğini söyledi. Babanın asker olması ve görev başında ölmüş olması da Can'ın askerler karşısında öyle alaycı bir tavır takınabilmesini sağlıyordu. Kısacası yan karakterler, ana karakterlerin öykülerini beslemek için gerekliydi.

Bir yandan filmde "olmayan" karakterler de var. Can'ın babası yok, Ahmet'in de yok sayılır. 'Babanın yokluğu' teması üzerinden düşünürsek, *Zenne* "baba"yla nasıl ilişki kuruyor?

M.B.: Şiddetin kaynağı Ahmet'in annesidir. Babasına yakınlaşmaya çalışıyor Ahmet, babasını seviyor, babası da ona sevgiyle bakıyor hep.

M.C.A.: Bir ülkede aileden sorumlu devlet bakanı "eşcinsellik hastalıktır" diyorsa, mutlaka bir baba çıkıp bu hastalığı temizlemek için eşcinsel oğlunu öldürecektir. Burada koruyup kollama görevi devlete düşüyor. Bu konuda *Zenne*'de annelerin rolleri öne çıkıyor. Biri hastalık derecesinde koruyor ve kolluyor, diğeri tam tersine, provokatif bir anne. O zaman babaların işleri biraz daha kolaylaşıyor. Ölüm onlara göre tek çare haline geliyor. Ahmet Yıldız'ın babası da gerçeklerden kaçabilmek için bu çareye başvurdu. Önce çocuğunu, sonra kendini kurtardı kendince.

M.B.: Ahmet'le annesinin ilişkisi gerçekte de böyleydi.

M.C.A.: Evet, senaryoyla ilgili sorulduğu için detaya girmedim, yoksa ilişkileri zaten böyleydi. Anne ve oğul benim hayatımda hiç görmediğim kadar birbirinden nefret ediyordu. Ahmet bir konuda "sen nereden bileceksin ki, lise mezunusun!" dediği zaman sırf inadından üniversite sınavına girmiş, İlahiyat Fakültesi'nde okuyan bir kadındı annesi. Aşkla nefret ilişkisi değil nefretle nefret ilişkisi vardı onların arasında. Çok büyük fiziksel acılar çekiyordu annesi, kalça çıkığı bel fıtığına dönüşmüştü. Çoğu zaman yattığı yerden kalkamıyordu. Bu fiziksel zorluklar ve oğluna duygusal anlamda ulaşamayışı, onda böyle bir nefret yaratıyordu bence. Anne ve oğlun birbirine nefretinde gerçeğe bağlı kaldık.

Ancak kurmaca hikâye açısından bakarsak, annenin aşırı temizlik hastalığı dahil, sağlıklı bir insan olmayışının, Ahmet üzerindeki toplumsal baskıyı, aslında annesinin hasta bir insan olmasıyla ilgiliymiş gibi göstermesi riski yok mu?

M.C.A.: Ben her obsesif halin hastalıklı olduğuna inanıyorum. Din ve temizlik, bu meseleyi ortaya çıkarırken yararlandığım sembollerdi. Kezban'ın içindeki o temizlik güdüsünü, Tanrı'ya ne kadar temiz ve iyi bir Müslüman olduğunu gösterme çabasını hastalıklı buluyorum. Bu meseleyi temizleyerek yok edeceğini düşünen insanların da hasta olduğuna inanıyorum. "Biz bunu din gereği yaptık" diyen insanlar, din kisvesi altında bu işi kendi hastalıklarından dolayı yapıyorlar.

Bir yanda din ve muhafazakârlık var, bir yanda Can'ın ağabeyi ve şehit baba karakterleri üzerinden, çürük raporu hikâyesi üzerinden militarizm eleştirisi var. Kısacası, filmde toplumun LGBTT bireyler üzerindeki farklı baskı araçları masaya yatıyor. Özellikle Can ve Ahmet'in çürük raporu alma hikâyelerini son derece cesur bir biçimde ortaya koyuyorsunuz.

M.B.: Böyle bir film yapmak üzere yola çıktığımızda, anlatmamızın kaçınılmaz olduğu meseleler vardı. Bunların en önemlilerini filme koymaya çalıştık.

M.C.A.: Çürük raporları büyük bir kurul önünde aşağılamayla, kimi zaman fiziksel muayeneyle, Can karakterinde gördüğümüz gibi odaya alınıp anlamsız muamelelere maruz bırakılarak veriliyor. Ama gerçekte çok daha ölümcül bir detay var: Bu raporlar kişinin adresine, ailesinin eline geçebilecek şekilde postalanıyor. Filmde Ahmet'in fotoğrafları Zindan'ın eline geçsin diye, hikâye gereği bu detayı atladık. Atladığımız başka detaylar da oldu. Eminim bu sahneler, bu raporu almış insanlara yeterince tatminkâr gelmeyecektir. Çünkü akıl almaz şeylere maruz kalıyorlar. En kötüsü de, bir standardın olmaması. Ama sonuçta eşcinsellik, Kutluğ Ataman'ın Bienal'deki işinde olduğu gibi, 'psikolojik bozukluk' olarak tanımlanıyor. Kuirfest'te gösterilen, !f istanbul'da da gösterilecek olan *Çürük* diye bir belgesel var. O da çok önemli bir film ama belgesel olduğu için daha az kişi seyredecek belki. Bu bakımdan *Zenne*'nin daha büyük bir etkisi olabilir.

Kurmaca bir film olarak bahsediyoruz *Zenne*'den ama bir taraftan da filmin sonunda yazdığı gibi, ortada hâlâ devam etmekte olan bir dava ve yakalanamamış bir katil var. Filmin belirli bir hukuksal süreci başlatabileceğini düşünüyor musunuz?



M. Caner Alper: "Bir ülkede aileden sorumlu devlet bakanı 'eşcinsellik hastalıktır' diyorsa, mutlaka bir baba çıkıp bu hastalığı temizlemek için eşcinsel oğlunu öldürecektir."

M.B.: Kesinlikle başlattığını düşünüyorum. *Zenne* Antalya'da gösterilmeden bir hafta önce, İnterpol Ahmet'in babasıyla ilgili arama bülteni çıkardı. Her hafta Ahmet'le ilgili bir haber var artık, bir sembol haline geldi Ahmet Yıldız. Bu durum toplumsal süreci değiştirir mi bilmiyoruz, ama en azından birileri fark etti. Devlet de fark etti.

M.C.A.: *Zenne*'nin Antalya'daki başarısı da bu davayı yeniden gündeme getirebileceği ve belki de farklı kanallarda bir baskı oluşturabileceği için önemliydi.

Filmde yönetmenlik anlamında birbirinden farklı tarzlar göze çarpıyor. Nasıl bir görev dağılım vardı aranızda?

M.B.: İkimiz anca bir edebildiğimiz için beraber yönettik filmi. (*gülüyor*)

M.C.A.: Ben tek başına film yöneten insanlara gerçekten hayranım. Geçenlerde *Hugo*'yu seyrettim mesela, bir kişi bütün bunları nasıl hayal ediyor ve gerçekleştiriyor, şaşırıyorum.

M.B.: İkimiz de sinema eğitimi almadık. Ben siyasal bilgiler okudum, Caner ise mühendis kökenli ama daha kreatif. İkimiz de birbirimizi kontrol ediyoruz. O bir şey diyor mesela, ben "abartma" diyorum. Ya da ben bir şey diyorum, o "çok yalın, çok sıradan" diyor.

Koreografi sahneleri hanginize ait?

M.C.A.: Ben dramatik ve artistik yönetmenliği üstlendim. Mehmet teknik yönetmendi. Görüntü, ışık, kamera, mekân, ses gibi konularla ilgilendi, teknik ekibi oluşturdu ve yönlendirdi. Provalarda belirli noktalarda Mehmet'e seyrettiriyor, o cümleleri sadece senaryoda görmüş bir kişi olarak onun yorumlarını alıyorduk. Kostüm ve hikâyenin içine yedirmeyi istediğim dans konseptlerini koreografiara anlattım. Mehmet müziğe daha meyilli. İkimiz birlikte istediğimiz koreografiyi ve hikâyeyi Demir'e (Demirkan) anlattık. Demir bize tam terzi işi, saniye saniye müzikler verdi. Müzikleri koreografiara verdik, onlar dansları hayal etmeye başladılar. Bunları yavaş yavaş oluşturup Mehmet'e onaylattık.

Böylesine kişisel bir filmi yapıp bitirdiğinizde neler hissettiniz?

M.C.A.: Filmi bitirip ilk fragmanı yaptığımızda Mehmet bana ilk defa "Ahmet, gitti" dedi. Bizim öyle fizikötesi inançlarımız yoktur ama öyle bir ağırlık kalktı üzerimizden.

M.B.: Filmi yapıp yapamayacağımıza dair sürekli bir endişe taşıyorduk. Kişisel bir hikâye olmasaydı yapamazdık belki de. O yüzden çok rahatladık bitirdiğimizde.

M.C.A.: "Bu filmi mutlaka, hemen yapmamız gerekiyor" duygusu bizi hiç bırakmadı. Karşılaştığımız her engelde, yola devam etmek için bizi motive etti. Filmi yapıp bitirmemizde en büyük etken bu duygudur.

Söyleşiyi deşifre eden Nil Kemer'e teşekkür ederiz.

MERAKLI, ŞEFKATLİ, TUHAF KEDİ

MIRANDA JULY

Performans ve video sanatçısı Miranda July'ın ikinci uzun metrajlı filmi vizyonda. July'ın 90'lı yıllarda gerçekleştirdiği video işlerinden yola çıkıyor, yazdığı öykülerden geçiyor, geçmişinden **Gelecek**'ine uzanıyoruz.

■ MERVE KAYAN



Miranda July, 2005 yılında yaptığı *Ben ve Sen ve Diğerleri* (*Me and You and Everyone We Know*) adlı uzun metrajlı filmden önce daha çok Kuzey Amerika'daki sanat çevresinde tanınan bir performans ve video sanatçısıydı. İlk sinema filminin Cannes ve Sundance film festivallerinde ödüller almasıyla, adını daha geniş bir kitleye duyurdu. Özellikle ilk filmlerde görülebilen, sinemadan, edebiyattan birebir alınan ilham ve bunu kendi filmine dönüştürme arzusu yerine *Ben ve Sen ve Diğerleri*'nin yarattığı ilk izlenim, hem konu hem de anlatım açısından sanki başka bir dünyadan beslenen bir film olduğuydu. Film, diğer insanlarla yakınlık ve iletişim arayışı içinde olanların tuhaf ve kendine özgü ritüellerini, yine kendine has bir mizah anlayışı ve incelikle sunuyor, bunu yaparken de Miranda July'ın sanatçı kimliğiyle bütünleşmiş personasından, kişisel mitolojisinden faydalanıyordu.

Ben ve Sen ve Diğerleri, July'ın canlandırdığı Christine karakterinin, duvarındaki fotoğrafları seslendirip bunu videoya kaydettiği bir performansla açılır. İki kişi arasında geçen ve romantik bir yemin törenini andıran diyalogda, hayali karakterler birbirlerine özgür ve cesaretli olma sözü verirler. Christine fotoğraflardaki figürleri konuştururken kendi kendine oynayan bir çocuğu andırır; yarattığı karakterleri önemsediği bellidir. Yönetmen Miranda July ile canlandırdığı Christine arasında da benzer bir ilişki hemen göze çarpar. Ortaya çıkan sahne komiktir ama, ne insanda merhamet ile şefkat arası bir duygu uyandıran Christine karakterlerini alaya almaktadır ne de Miranda July. July sadece yazdığı karakterler vasıtasıyla değil, gündelik hayatında ortaya koyduğu Miranda July performansıyla da etrafındakileri yargılamaktan uzak, kimi zaman inanılması zor derecede şefkat dolu bir portre çizer. Zaten yarattığı ve oynadığı karakterlerle Miranda July arasındaki çizgi çok da net değildir. Yirmili yaşlarının başında soyadını değiştirmiş, kendisine daha uygun gördüğü bir isim alarak Miranda July olmuştur. İki uzun metrajlı filminde de bizzat canlandırdığı ana karakterler, July gibi video ve performans işleri üreten sanatçılardır.

July karakterleriyle iç içe geçerken, ilgilendiği konular da üniversite yıllarında[1] başlayan sanat kariyeri boyunca süreklilik gösterir. Video işlerinde, yazdığı hikâyelerde, stand-up performanslarında, web sitelerinde, film ve kitaplarında hep yalnızlık, özlem, arzu ve yabancılaşma gibi öğeler tekrarlanır. Süreklilik gösteren sadece işlerindeki ortak temalar değildir. Karakterler, bazen objeler, kimi zaman da tek bir cümle, dönüşerek July'ın bir başka işinde hayat bulur. Örneğin 90'lı yıllarda yaptığı *The Amateurist* (1998) adlı videoda, önünde durduğu monitörle kendine özgü bir dille iletişim kurmaya çalışan karakter, *Ben ve Sen ve Diğerleri*'ndeki video sanatçısı Christine'i anımsatır. Stand-up gösterisi 'Things We Don't Understand and Are Definitely Not Going To Talk About', uzun metrajlı filmi *Gelecek*'e (*The Future*, 2011) esin kaynağı olur. July, *Gelecek*'in senaryosunu yazarken, hikâyede önem taşıyan 'Penny Saver' dergisindeki satılık ilanlarına bakarak bolca vakit geçirir. Film bittikten sonra yayımlanan kitabı 'It Chooses You', 'Penny Saver'a ilan veren insanlarla yapılan röportajlardan ve onların evlerinde çekilmiş fotoğraflardan oluşmaktadır. İlk filminin senaryo yazma süreci de bu bütünün doğal bir parçası olarak ortaya çıkmıştır. 'The Swan Tool' adlı performansı yazarken July "bir anda bir bölümden başka bir bölüme atlayabilsem ne güzel olur" diye düşünmüş, sonra da hikâyeye kendinden başka oyuncuları da dahil etmenin enteresan olabileceği fikrinden yola çıkarak performansı ilk filminin senaryosuna dönüştürmüştür.[2] Miranda July, bir bütünün parçası olarak üretilmiş gibi görünen ama zaman içinde değişim de gösteren işlerinde, farklı formatları kullanarak kendini ifade eder. Tekrar ettiği konulara yaklaşımında, hatta yaratma sürecini anlatırken kendi sesinde hep hayata karşı yoğun bir merak, umut ve çocuklara özgü bir heyecan vardır. J. Hoberman'ın *Gelecek* ile ilgili bir yazısında[3] Miranda July ile ilgili sorduğu sorudaki gibi, "Hesaplanmış ama samimi bir naiflik mümkün müdür?"


Ben ve Sen ve Diğerleri

> July sadece yazdığı karakterler vasıtasıyla değil, gündelik hayatında ortaya koyduğu Miranda July performansıyla da etrafındakileri yargılamaktan uzak, kimi zaman inanılması zor derecede şefkat dolu bir portre çizer.

ŞEKER PEMBESİ ve KARANLIK

July'ın işlerine hakim olan ve kimi zaman rahatsızlık verme derecesine varan naiflik, yönetmenin sinizmiyle değil, karakterlerin içindeki kendilerine has karanlık detayları dışa vurmalarıyla dağılır. *Ben ve Sen ve Diğerleri*'nde, karısıyla evini henüz ayırmış olan ayakkabı satıcısı Richard, heyecanla mesai arkadaşına hayatın getirebileceği inanılmaz şeylere hazır olduğunu anlatır. "Artık bu sıradan yaşamı değil, ayaklarımın yerden kesilmesini istiyorum!" der. Bu kelimeleri sarf ettikten bir süre sonra, yakın zamanda hayatına giren Christine ile sokakta yürürlerken, iki sevgili gibi davranırlar ve gittikleri mesafeyle romantik bir ilişkinin ömrü arasındaki birebir benzerlikten bahsederler. Mesela, sokağın orta noktasındaki tabela yolun sonunu görebildiğin, "sonsuza kadar sürmeyecek"i anladığın noktadır, çünkü yolun sonu, ilişkinin de sonudur. Arayış halindeki iki garip insan, gözlere zarar Los Angeles güneşi altında birbirini bulmuştur. Her şey Richard'ın Christine'e mağazada sunduğu pembe babet ayakkabılar gibi fazlasıyla şirindir. İronik bir şekilde, Christine yolun sonunda Richard'ın arabasına biner ama tavrı birden değişen Richard, bir insana aniden bu kadar yakınlaşmanın imkânsız olduğu gerekçesiyle Christine'i arabasından kovar. Christine ve Richard '-mış gibi' yaparlarken, hem mecazi hem de gerçek anlamda, yolun sonuna gelmişlerdir. Filmin kimi zaman "yok artık!" dedirten sevimlilik dozu, karakterlerin duruma yabancılaşmasıyla tekrar tekrar kırılır. July'ın hikâyelerini çekici (birçoğu için de dayanılır) kılan özelliklerden biri de bu kırılgan yapıdır. Karakterlerin içinde ilerlediği büyülü ve aydınlık dünyanın üzerine her an acı veren bir yalnızlık hissi, hayal kırıklığı ya da utanç bulutları çökebilir.



'Things We Don't Understand and Are Definitely Not Going To Talk About' adlı performanstan bir kare



Miranda July karakterlerinin içinde ilerlediği büyülü ve aydınlık dünyanın üzerine her an acı veren bir yalnızlık hissi, hayal kırıklığı ya da utanç bulutları çökebilir.

Müstehcen olarak görülebilecek seks imgeleri (July, ilk kitabını dinleyicilere okurken utandığından yakınır) July'ın hikâyelerindeki naif havayı dağıtır ve beklenmedik bir anda boy göstererek izleyiciyi/okuru şaşırtır. Çoğu zaman estetik bir filtreden geçirilmeden, romantize edilmeden, yontulmadan, tüm garipliğiyle sunulan cinsellik, karakterlerin içlerine, saklı hayatlarına, yani July'ın en merak ettiği yerlere ışık tutar. Şöyle der July: "Seks, içinde utancı ve ayıbı, fanteziyi ve arzuyu barındırıyor ve ilgilendiğim şeylerle öylesine dolu ki!"[4] Karakterlerin cinsel deneyimleri onların tuhaf yaradılışlarının daha derinlerine inmemize yardımcı oldukları kadar, komiktirler de. 'The Moves' adlı kısa hikâyedeki baba, ölmeden önce kızına, kadınları tatmin etmek için kullanabileceği 12 farklı parmak hareketini gösterir ve ona kendi haz tekniklerini miras bırakır. Bu eğitim süreci hem bir el masajı gibidir hem de baba kız arasında yaşanan bir veda töreni. Cinsel deneyimler karakterlerin dış dünyadan sakladıkları sırların açığa çıktığı, serbest kaldığı, uysal (hatta çoğu zaman utangaç) hallerinin aniden vahşileştiği anlardır ve onları özgürleştirir. 'Something That Needs Nothing' hikâyesindeki genç kadın, onu terk eden sevgilisinin içinde açtığı boşluğu doldurmak için, müşterilerin gelip para attığı camekân bir kutuda, cinsel fantezilerini tatmin etmelerine yardımcı olur ve adeta kendini onlara adar. Başkalarının isteklerini kendi vücudu üzerinde uygulamak, kendini onlara adamak dikkat çekmek ve gizlendiği kabuğundan çıkar. Bu, onun için hem bir yas tutma şekli hem de tek başına var olma biçimidir.

Çocuklar da yetişkinlerin cinselliğinden uzak bir yerde koruma altında tutulmaz, bunun ötesinde, faal cinsel varlıklar olarak yer alırlar. *Nest of Tens* (2000) adlı videodaki küçük erkek çocuğu, önündeki yatakta yatan bebeğin etrafını pembe pamuk toplarıyla çevirip onu adeta bir heykele dönüştürdükten sonra elindeki kulak çubuğuyla bebeğin tombik vücudunun katları arasından hafifçe geçer ve bir töreni andıran bu birkaç dakikanın ardından çiğnediği pembe cikleti, bebeğin çıplak pembe vücudu üzerine bırakır. Bir bebek ve bir çocuk arasında geçen bu tuhaf paylaşımı izlerken July'ın video sanatçısı olarak bu iki insanı bir araya getirdiğinde ortaya çıkacak şeye duyduğu merakı ve bunu yalın bir şekilde resmetme isteğini görürüz. *Ben ve Sen ve Diğerleri*'nin efsaneleşmiş 'chat' sahnesinde ise 5-6 yaşlarındaki Robby, internette meçhul bir kişiyle iletişim halindedir. Küçük Robby, anal yollarla sonsuza dek alıp vererek, kakasını paylaşma isteğini yazar. Karşı taraf, yazıştığı kişinin yaşından habersiz, fantezisini onunla sansürsüz paylaşan Robby'nin kelimelerinin kendisini tahrik ettiğini söyler. Anal dönemini belki de yeni yeni atlatan Robby ile yazıştığı yetişkin sanal alemde değil de bir parkta buluştuklarında ve gerçekle karşılaştıklarında ise, ortaya oldukça komik bir tablo çıkar. Çocuklarla yetişkinlerin birbirinden neredeyse farksız olduğu bu dünyada, ahlaki değerlendirmeye yer yoktur. Belki de bunun sebebi, büyüyen/büyümüş, saf/yozlaşmış ayrımı olmaksızın, July'ın karakterlerinin hemen hepsine hakim olan duygusal savunmasızlık ve kırılganlıktır.

KAÇINILMAZ GELECEK

2008'de İstanbul Modern'de de gösterilen *Haysha Royko* (2003) adlı videoda, havaalanında uçağa binmeyi bekleyen yolcuların bedenlerine pastel renkli soyut şekiller eşlik eder. Video görüntülerinin üzerine dijital olarak çizilmiş, ait oldukları insanlarla birlikte hareket eden yarı transparan bulutlar, belki bu yolcuların ruhları, belki auraları, belki de kokularıdır. Bir yolcunun bulutu, yanındakiyle karışır ve ortaya yeni bir renk ve şekil çıkar. July'ın bu işinde, en basit anlamıyla hayatlar kesiştiğinde, insanlar yan yana geldiğinde ortaya çıkan etkileşim ânı ve alanı, en yalın haliyle sergilenir. Karakterlerin, etraflarını saran soyut pembe bir kütleyle, chat odalarında ya da birbirlerine dokunarak bağlantı kurmaya çalıştıkları anlarda her ne kadar umut ve iyimserlik varsa da, July'ın işlerinin sonunda havada asılı kalan gerçek, bu ruhların kalbimizi kıracak kadar yalnız ve birbirlerine uzak olmalarıdır. Miranda July karakterleri, yemeden içmeden tüm zamanlarını diğerleriyle aralarındaki mesafeyi kapatmak için harcarlar. Özellikle July'ın son yıllardaki işlerinde, Los Angeles şehri, günlük hayatlarının büyük bir kısmını diğer insanlarla iletişim kurmaya adayan karakterlerin arayışlarına ev sahipliği yapar. Geniş bir alana yayılan yerleşim yerlerinin sayısız otoyolla birbirine bağlanmasından oluşan şehirde, başkalarıyla yakınlaşmak, bir şeyler paylaşmak, hele de July karakterlerinin sıkça yaptığı gibi

rutin dışı bir şeyler yaşamak için ekstra çaba sarfetmek gerekir. Bu yüzden Miranda July'ın iki uzun metrajı da, uzak mesafelerin şehri Los Angeles'la yoğun bir diyalog halindedir.

Geçtiğimiz yıl Berlin Film Festivali'nde yarışan *Gelecek*'te Los Angeles'ta yaşayan, orta yaş kriziyle büyüyememe arasında bir yerde yakaladığımız Sophie ve Jason'ı izleriz. Bir apartman dairesinde birlikte yaşayan, birbirlerine kardeş gibi benzeyen, 30'lu yaşlarındaki çift, 'Paticik' (Paw Paw) adlı patisi yaralı kediyi evlerine alma arifesindedirler. Kedilerini almak için hayvan barınağına gittiklerinde, Paticik'in yarası iyileşsin diye bir ay daha barınakta kalması gerektiğini öğrenirler ve bu bilgi hayatlarını altüst eder. Paticik'in evlerine geliş tarihi artık bellidir ve bu sürede yaşamlarını gözden geçirmeleri gerekecektir. Çünkü aldıkları bu sorumlulukla artık hiçbir şeyin aynı olmayacağına, bundan sonra da yılların hızla geçeceğine, yaşlanıp gideceklerine kendilerini inandırırlar. Jason, evden yaptığı telefonla teknik destek işini, Sophie de küçük çocuklara dans öğretmenliği yapmayı bırakır ve artık internete de girmeme kararı alırlar. Jason dünyayı kurtarmak için çalışan çevreci bir organizasyonun tek gönüllüsü olarak kapı kapı ağaç satmaya çalışırken, Sophie ay boyunca her güne bir dans videosu yaratma planına kilitlenir. Çiftin, içlerindeki gerçek potansiyeli, yaratıcılığı, ânı yaşama arzusunu dışa vurmak için kendilerine açtıkları alan çok geçmeden derin bir çukura dönüşür ve onları yutar. Özenle biriktirilmiş, ufak tefek ikinci el objelerle donatılmış evleri gittikçe daha klostrofobik ve karanlık hale gelir. Oysa şimdi çürümekte olan bu dünyada, bir zamanlar onları diğer insanlardan farklı kılacağına indandıkları tercihleri, özel olma çabasını görmek çok da zor değildir. Sophie, Jason'la kurduğu 'hip' hayatın tam tersi bir yöne savrulup da banliyöde kızıyla yaşayan 'sıradan' baba Marshall'a yakınlaştığındaysa 'yetişkin' gibi yapmakla, Marshall'ın küçük kızıyla 'çocuk' olmak arasında bir yere kıstırılmış bulur kendini. Marshall'ın büyük evinin düzgün, çim bahçesinde 'normal' bir Amerikan ailesi gibi barbekü yaparlarken doğal ortamından koparılmış küçük bir hayvanı andıran Sophie, Marshall'ın o bahçede kendine derin bir çukur kazan küçük kızıyla yan yana geldiğinde, daha kendisi gibidir. Sophie, Jason ile aralarında gittikçe artan mesafe ve sessizlik dayanılmaz bir hale geldiğinde ona Marshall'la yaşadığı gizli hayatı ve belki de daha fazlasını itiraf etmek ister. Gerçi, filmin başında olağan hayatlarına devam ederlerken de sabah uyandıklarında birbirlerine "merhaba insan" diye hitap eden çifte baktığımızda, aralarında alışılmış bir ilgi ve sevecenliğin konforundan daha fazlasını görmek zordur. Sophie ile Jason arasında ilk kez bir hakikat alışverişi olacağını hissetiğimiz bu itiraf anında, Jason doğaüstü güçlerini kullanarak zamanı durdurur. Filme başından beri hakim olan sıkışmışlık ve sabitlik hissi, Jason'ın zamanı durdurmasıyla iyice görünür olur. Jason'ın ve Sophie'nin yüzleşemediği gerçekler, dizleri üzerinde donup kalmış Sophie gibi, üzeri örtülü, şimdiyle gelecek arasında bir yerde bekliyordur.


Ben ve Sen ve Diğerleri

July, altında ezildikleri duygularla başa çıkmaya çalışan karakterlerin çabalarını, gerçeküstü anlarla donatılmış günlük detaylar vasıtasıyla kurguladığında, onların doğasına dair birçok enteresan ve garip 'mikro gerçeği' açığa çıkarmayı başarıyor.

Sophie ve Jason'ın, varoluş krizine girmek için kendilerine tanıdıkları 30 günlük süre dolduğunda ve karanlık dairelerinin iki ayrı köşesine savrulduklarında, bu iki insanın geleceklerinin nesini merak ediyor olabiliriz? Miranda July'ın diğer birçok karakterini etkileyici ve şaşırtıcı yapabilen şey, aynı anda hem itici hem de seyircinin duygusal yakınlık kurabildiği yaratıklar olarak var olabilmeleri ve eninde sonunda umrumuzda olmalarıdır. July'ın karakterlerini yaratırken onlara hem şefkat hem de ironiyle yaklaşabilmesiyle kurulan bu dengeyi, *Gelecek*'te bulmak ise zor. Sophie ve Jason'ın, onları bekleyen orta yaş krizine katalizör olarak başka bir şey bulamayıp yaralı bir kediyi evlerine alma sürecini seçmeleriyle film, başından itibaren izleyicide karakterlerine acıma duygusu uyandırıyor. Sophie ve Jason'ın beraber olmaları için boşvermişlik dışında pek bir sebep göremediğimizden, birbirlerinden uzaklaştıklarında ve yalnızlaştıklarında da onlara ne olacağıyla ilgilenmemiz kolay olmuyor.

Fakat July, altında ezildikleri duygularla başa çıkmaya çalışan karakterlerin çabalarını, gerçeküstü anlarla donatılmış günlük detaylar vasıtasıyla kurguladığında, onların doğasına dair birçok enteresan ve garip 'mikro gerçeği' açığa çıkarmayı başarıyor. *Gelecek*'in en etkili anlarından biri de, Sophie'nin, önceleri ona güven veren, kendini rahatlatmak için saplantılı bir şekilde içine gömüldüğü, sonra da yakasını bırakmayan sarı tişörtle Marshall'ın evinde yaptığı danstır. Filme ilham veren stand-up gösterisinde de yer alan bu performansta Sophie, Marshall'ın çift kişilik yatağından çıkıp, yumuşak, pamuklu, sarı bir kütle içinde ağır çekimi andıran çırpınma hareketleriyle adeta özüne döner. Öte yandan, Jason'ın tatminsizliğine ve hayal kırıklığına bir süreliğine de olsa iyi gelen Joe, evinde küçük elektrikli aletleri onaran, karısına kartpostallar yapan yaşlı bir adam olmaktan çıkıp da, gökyüzünden öğütler veren bilimkurgu aydedeye dönüştüğünde, büyülü olmanın çok uzağındadır. Film, 'gelecek' gibi yüce, değişken ve öznel bir kavramın üstesinden gelmeye çalışırken, özgürleşme çabasıyla kendi içlerine sıkışan karakterleri gibi, verdiği mücadele içinde kaybolur.

notlar:

[1] July, fanzinlere ve performanslarına daha fazla vakit ayırmak için üniversiteyi ikinci senesinde terk etmiştir.
[2] Lisa Butterworth. 'Miranda July ile söyleşi', *Bust*, Ekim-Kasım 2007.
[3] J. Hoberman. 'In *The Future* Miranda July Grows Up', *Village Voice*, 27 Temmuz 2011.
[4] Katrina Onstad. 'Miranda July is Totally not Kidding', *New York Times Magazine*, 14 Temmuz 2011.





ZAMAN, GÜVENİLMEZ BİR BULUŞ

MIRANDA JULY

Son filmi **Gelecek** üzerine sorularımızı yanıtlayan Miranda July, ilham kaynaklarını, filmindeki kahramanlarla kurduğu ilişkiyi, büyümenin anlamını ve zamanı durdurmanın önemini anlatıyor.

■ SÖYLEŞİ: **MERVE KAYAN**

Farklı alanlarda yaptığınız işler genel olarak tek bir sürecin parçası gibi görünüyor. Daha fazla aşamadan oluştuğunu ve daha fazla insanın katkısıyla ortaya çıktığını düşünürsek, uzun metraj film çekmenin size farklı gelen tarafları var mı?

Heykel yapmak, kurmaca metin yazmak, performans sergilemek, film çekmek; her biri birbirinden farklı. Film çekmek de, diğerlerinden özellikle farklı değil. Gerçi bunlar arasında fiziksel ve lojistik bakımdan en zorlayıcısı -ki bu da film çekmeyi benim için en az eğlenceli araç haline getiriyor. Ama 'eğlence', bir şeyler yapma nedenlerim arasında pek de üst sıralarda yer almıyor.

İlk filminizin başarısına rağmen ikinci filminizi finanse etmekte zorlandığınızı sıkça dile getirdiniz. Farklı alanlarda işler yapan bir sanatçı olmanızın, filmlerinizi finanse etme biçiminizi etkilediğini düşünüyor musunuz?

Diğer bağımsız sinemacılar filmleri için gerekli parayı nasıl buluyorsa ben de öyle buluyorum aslında; aynı insanlarla görüşüyorum. Matthew Barney ya da ona benzer biri olsaydım, belki de filmlerimin parasını sanat dünyasından temin edebilirdim, bu gönümüzün bir gerçeği. *Gelecek* için bütçe araştırmasına başlamam, ekonomik kriz dönemine denk geldi, o dönemde şirketler benimkine benzer projelerden kurtulmaya çalışıyorlardı. Ünlülerin boy göstermediği, mutlu sonu olmayan garip bir filme heves eden çok da insan yoktu. Sonuçta öyle bir dönemde bu filmi çekmek için gereken parayı bulabildiğim için kendimi oldukça şanslı hissettim.

Karakterlerinizin ya da işlerinizin genel hissiyatını tanımlarken sıklıkla kullanılan bir sözcük var: "naiflik". Kullanılan bir başka sözcük de "tuhaf". İşlerinizdeki karakterlerin naif ya da tuhaf olduğunu düşünüyor musunuz?

Her şeyi bilmeyen karakterler yaratmaya meyilliyim. Pek fazla terapi görmemiş oluyorlar ve biz onların pek çok hatalarına tanık oluyoruz. Bu onları naif gösteriyor olabilir. Naiflikten nasibini daha az alan karakterler, çocuklar ya da kimi zaman yaşlılar olabiliyor. Sanırım daha aykırı karakterlerin kendileri hakkında daha çok şey bilmelerine izin veriyorum. Bu filmdeki "tuhaf" unsurların her biri büyük bir acıyı ya da üzüntüyü göstermek için kullanıldı. Örneğin, karakterlerden biri üzüntüden saçını başını yolup ağlamaktansa, tam kalbi kırılmak üzereyken zamanı durduruyor.

Yarattığınız karakterlerle kendiniz arasında ne tür bir ilişki görüyorsunuz?

Değişiyor. *Gelecek*'te Sophie ve Jason'a, bir de Paticik'e kendimden eşit derecede bir şeyler kattım, fakat Sophie ayrıca bir arkadaşımdan ilham alınarak yaratıldı; o yüzden hayatı, yaşadığı ev ve diğer bütün şeyler benim dünyamı değil de onunkini yansıtıyor daha çok. Yazdığım kısa hikâyelerde karakterlerim nadiren benim gibi görünür ya da yaşar, ama bazen hislerimi onlara geçiririm. Otobiyografi konusunda pek iyi değilim; yazdığım hikâye, onu kurmaca haline getirmezsem ölür.

Filmin adından da anlaşılabileceği gibi *Gelecek*, zamanın geçişi ya da sonsuz bir şimdide sıkışıp kalmak gibi felsefi sorunlarla uğraşıyor. Bu filmin geleceğe dair ne söylediğiyle ilgili biraz daha ayrıntı verir misiniz?

Zaman kavramına (ne kadar da güvenilmez bir buluş) farklı farklı yollardan ulaşmak istedim. Sophie felç oluyor, Jason kelimenin tam anlamıyla zamanı durduruyor, Paticik bütün film boyunca körü körüne bekliyor. Zaman tabii ki tek bir şey değil; yaşadığımız an içerisinde onu ne şekilde, nasıl algılarsak o. Jason'ın oldukça iç karartıcı bir biçimde doğrudan gelecek



hakkında konuştuğu bir yer var, ben buradaki konuşmayı kendime yakın görüyorum. Dünyanın sonsuza dek bu şekilde sürüp gideceğini düşünmüyorum artık. Benim torunlarım bile, hayal edemeyeceğim kadar büyük bir çevre sorunuyla mücadele etmek zorunda kalabilirler. Bu aslında tam olarak filmin bahsettiği şey değil fakat buna işaret etmemek de elimde değildi. Çünkü filmde 'zaman' kavramının bu tür soyut anlamları etrafında dolanıyordum.

Sophie neden tipik bir banliyö ailesi düzenine uyum sağlamak istiyor? Eğer bu ironik bir *twist* ise, karakterlerinizi kurarken bir anlatı aracı olarak ironiyi nasıl kullanıyorsunuz?
Bence yaratıcı, karmaşık bir kadın için göz kulak olunma, bakılma fantezisi pek de alışılmadık bir şey değil. Ama bu bir çeşit korku fantezisi. Tabii ki bir şeyleri denemek için hiçbir arzunuzun kalmadığı bir hayatta sıkışıp kalmak korkunç bir şey olurdu, bu durumda tek istediğiniz, size bir çocuk gibi göz kulak olunması olurdu. Bu hiçbir zaman işe yaramazdı, ruhunuz sürünerek peşinizden gelirdi (tıpkı filmde olduğu gibi). Fakat ben kadınların sadece sağlıklı hayalleriyle ilgilenmiyorum. Bu ironik bir *twist* değil, gerçek (bir bakıma da yıkıcı) bir histen kaynaklanıyor.

Karakterlerinizin "tesadüfi olamayacak kadar 'hip', modaya uygun" olduğu söylenebilir. Bu durumun günümüz toplumunda belli bir grup insana tekabül ettiğini düşünüyor musunuz?
Evet, nasıl bir iş adamı gerçek hayattaki iş adamına, striptizci gerçek hayattaki striptizcilere tekabül ediyorsa, filmdeki 'hipster'lar da gerçek hayattakilere tekabül ediyor. Karakterlerimden biri hippi olsaydı, bu hippi de gerçek hayattaki hippilere tekabül ederdi, belki de 60'lı yıllardakilerden birine. Bu da filmi tarihsel bir film kılardı. Mesela *Elizabeth* gibi bir filmi ele alalım, bu film gerçek hayattaki bir kraliçe hakkında, o yüzden içinde bir kraliçe var, ona atıfta bulunuyor. Belgesellerde kendilerini oynayan gerçek insanlar olur. Kil animasyonunda da 'hipster'lar kilden yapılır. Bu film bir kukla animasyonu olsaydı kraliçe de, hippi de ya da striptizci de -kısacası herkes- tüylü olur ve gözleri de fıldır fıldır oynardı. Bu soruyu yanlış anlamış olabilirim.

> "Zaman tabii ki tek bir şey değil; yaşadığımız an içerisinde onu ne şekilde, nasıl algılarsak o."

Konuşan kedi Paticik sizin *Gelecek*'teki sesiniz, yani onu siz seslendiriyorsunuz. Paticik'in filmde Miranda July'ın yerine geçtiğini düşünüyor musunuz?
Paticik'te kendimden çok şey görüyorum; daha genç olduğum ve ailemin beni görmesini, kurtarmasını körü körüne beklediğim zamanlardaki kendimi görüyorum. Sanırım bu, büyümenin bir parçası; ailenizin hiç gelmeyeceğini, onların da kendi sorunları olduğunu fark ediyorsunuz. Boş umutlarınızı geride bırakarak yetişkin olarak bir anlamda yeniden doğuyorsunuz.

İki uzun metrajınız da Los Angeles'ta geçiyor. Bir yönetmen olarak Los Angeles sizin için nasıl bir esin kaynağı? Farklı yerler hakkında ya da farklı yerlerde bir şeyler yapmayı planlıyor musunuz?
Hiçbir zaman mekândan o kadar çok esinlenmedim, bu da kötü bir şey çünkü mekân filmlerde çok önemlidir. Fakat karakterlerin iç dünyalarına o kadar odaklanıyorum ki, oradan çıkıp da dış dünyaya pek giremiyorum. Bunun yanında, senaryoyu yazarken Los Angeles'ı epeyce keşfettiğimi de söyleyebilirim. Kitabım 'It Chooses You'da bu deneyimi anlattım. Los Angeles'ta 'Pennysaver' dergisine ilan vererek bir şeyler satan insanlarla gidip röportaj yaptım. Filmdeki yaşlı adam Joe'yla da böyle tanıştım. O bir oyuncu değil, emekli bir boyacı. Filmde kendini oynuyor, gördüğünüz ev onun evi ve o kartları da o yaptı. Dolayısıyla, ayrıntılar ya da insanlar söz konusu olduğunda, mekânlardan etkileniyorum. Ama görsel olarak fazla etkilenmiyorum sanırım.

(Çeviren: Burcu Halaç)

ALMODÓVAR'A GÖRE ORGANİZMANIN SIRLARI

İÇİNDE YAŞADIĞIM DERİ

Pedro Almodóvar son filminde kimlik meselesini bu kez Hitchcock usulü bir gerilim öyküsü çerçevesinde işliyor. **İçinde Yaşadığım Deri**, yabancısı olduğu alanlarda derinleşmeye çalışan yönetmenin sinemasında yeni bir aşamaya işaret ediyor.

■ ZEYNEP ÖZEN BARKOT



Not: Bu yazı, filmin sürpriz gelişmelerini ele vermektedir.

Sabıkalı kavramların altını oymak konusunda sabık bir enerji gösteren Pedro Almodóvar, o çok sevdiği kitsch'i bir süredir melodramın kızağına çekmiş durumda. Kendi filmografisinde bir kırılma noktasına işaret eden *Annem Hakkında Her Şey*'den (*Todo sobre mi madre*, 1999) itibaren, "kahkahanın ondan yana" olduğu kendi temsil yöntemini, aşamalı olarak belirli bir ciddiyet ve ona eşlik eden bir hüzünle demlemekte. Yüce olanı gülünçleştirdiği, herkesin çekindiği kavramları tiye alarak aslen bu çekingenlikteki yapaylığı sergilediği filmsel metodolojisi, yerini daha olgun bir ironiye terk etmekte. Sorunlu bir benlik, kaygan bir cinsiyet, bir muamma, intikam, karanlık bir organizma filmi olarak karşımıza çıkan *İçinde Yaşadığım Deri* (*La piel que habito*, 2011), bu açıdan Almodóvar'ın estetik-anlatısal kaygılarında farklı bir aşamaya geçtiğini ima ediyor. Bu yeni durak belki de en çok filmdeki referanslarda kristalize oluyor: Kendisiyle hemen bağdaştıramadığımız bir ustaya selam çakıyor Almodóvar; "başkası olarak kendi" meselesinde Hitchcock'a el sallıyor. *Dönüş*'te (*Volver*, 2006) kendini örtülü şekilde hissettiren bu duygu, *İçinde Yaşadığım Deri*'nin *Vertigo* (1958) ve *Rebecca*'ya (1940) yaptığı açık göndermelerle iyiden iyiye netlik kazanıyor. Daha önceden yanlışlıklar komedyasının renkli yaygarasıyla ele aldığı kimlik sorunu, gerilim sinemasıyla buluşuyor bu kez: Ama Hitchcock'un saf gülüşüyle değil, Almodóvar'a özgü müstehzi ifadeyle...

BABAM HAKKINDA HER ŞEY

Almodóvar *İçinde Yaşadığım Deri*'de "başkası olarak kendi" meselesini tenin (öznenin mahremiyet sınırlarının) ihlali minvalinde işleyeceğini, daha filmin en başında duyuruyor. Ama hemen hatırlamak gerekir ki bu dert, aslen filmin temel aldığı Thierry Jonquet imzalı 'Tarantula' romanına dayanmakta. Bu açıdan Almodóvar'ın romanı işlerken esinlendiği üslup ve metinler arası okuma kadar, bu karanlık romanı neden seçtiği de önemli. Hafızayla, benlikle, kişiselden toplumsala vuran tarihle birleşen ruhsal bir zar olarak ten, yalnızca modernist sinemanın bölünmüş benlik sorunsalıyla iç içe geçmiyor Almodóvar'ın filminde; kendi aksini bir başka yüzde görmek mutat bir varoluşsal tınının ötesinde bedene hapsolmuş bir cinsel kimliğin travmasıyla da buluşuyor.

Bu roman Almodóvar'a insan-varlığın sınırı olan tenin üzerine geçirilmiş plastik bir deriyle sahte bir ben'e dönüşüp dönüşemeyeceğini, bedenin duvarlarına çarpıp geri dönen cinsiyetin değişse de "ben" denilen çekirdeğe dokunup dokunmayacağını tartışma fırsatı sunuyor. Bu açıdan Almodóvar için bir süredir uzaklaştığı cinsiyetler-arası geçişliliğe dönüş olanağı sağlıyor.

Ten, tıpkı bu konuda önemli bir kurama imza atmış Didier Anzieu gibi Almodóvar için de 'ben' ile 'öteki' arasındaki sınırı teşkil ediyor. Duyusallığın, dokunsal algının, imgeseli kuran izlerin metafor düzleminde ilk geliştiği yer olan ten, yalnızca bedenin dış dünyaya karşı ilksel zırhı, onun dışsal olandan korunduğu bir çeper değil, 'ben' ile 'öteki'yi buluşturan bir ortak hat aynı zamanda. Öyleyse tenin sınırlarını aşmayı denemek, en başta bu ortaklığın organikliğine zarar vermek, bu ilişkinin dokunulmazlığını ihlal etmek demek. 'Ben' ile 'öteki' arasında bir sınır alanını, 'ben'in korunması için kökensel bir devriye noktasını ifade eden tenin, tenselliğin ihlal edilmesi, Almodóvar'ın filminde farklı bir 'ben' kurmaya çalışan sorunlu bir deneyin merkezinde duruyor.

Tenin sınırını aşıp bedensel varoluşun konumunu değiştiren, sonu tecavüz demek olan bu ihlal, her şeyden önce çılgın bir bilim adamının obsesyonu olarak sunuluyor bize. Ten, bilimsel söylemin soğuk aklı olarak Robert Ledgard karakterinin genetiğe duyduğu dizginlenemez iştahın edilgen nesnesi olarak çıkıyor karşımıza. Kendi geliştirdiği suni deri projesinin tıpta bir devrim yaratacağını savunan Ledgard, ürkütücü ve mesafeli bir baba figürü olarak kendisini belli ediyor. Korkunç bir şekilde can veren eşinin nostaljisini taşıyan ve Ledgard'a geçmişini yeniden kurma imkânı veren bu deney, önceleri çılgın bir bilim adamının Tanrı kompleksinin ürünüyken, çok geçmeden renk değiştiriyor: Yaralanmış, ihanete uğramış, kabuğuna çekilmiş ve geçmişe duyduğu özlemin hıncını ancak kendi nesnesinden çıkartarak zevk alabilen bu otoriter baba figürü, kendi travmasıyla ancak nesneyi dondurarak ve kaybıyla *Vertigo*'nun Scottie'sinin nekrofilisine benzer bir ilişki kurarak başa çıkabilerek, sapkınlığa doğru yelken açıyor. Özellikle kızı Norma'yla olan iletişiminde/iletişimsizliğinde alttan alta kendini hissettiren bu sapkınlık, Ledgard'ın kendi deney nesnesiyle olan münasebetinde müstehcenliğin doruklarına varıyor. Bu sayede Almodóvar (daha önce sıkça vurguladığı) 'zevki yaşamak konusunda sınır tanımayan müstehcen baba' figürünü otoriter babanın zemini yapıyor ve sinemasında yeni bir açılıma ulaşıyor. Otoriter-simgesel babanın temelinde bu gizli müstehcenliğin olduğunu, muktedirin ancak bu gizi saklayarak iktidar konumunu sürdüreceğini çok net ortaya koyan film, Almodóvar'ın bugüne kadar gevşek bıraktığı bu bağı sıkıca düğümlediğini, söylemsel açıdan yeni bir farkındalığa ulaştığını müjdeliyor.



İçinde Yaşadığım Deri'de Almodóvar 'zevki yaşamak konusunda sınır tanımayan müstehcen baba' figürünü otoriter babanın zemini yapıyor.

BEN, BİLDİĞİN ESKİ BEN...

Ancak sınırları aşmak konusundaki bu sapkın enerji, Tanrı'yla özdeşlik kuran kibirli ve müstehcen baba imgesinin evreninde kalsaydı, o zaman yalnızca örneklerine sık rastlanır bir türün içinde Almodóvar'ın yenilikçi tutumunu izliyor olurduk. Oysa Xanadu'yu anımsatan El Cigarral malikânesinde yapılan ve nedenlerini çok daha sonra öğreneceğimiz bu gizemli deney, bizzat nesnenin özne olduğu bir yer değiştirme içinde Almodóvar'a gerçek derdini anlatma imkânı veriyor. Yönetmenin filmin daha açılış sekansında bizi Ledgard'ın dondurulmuş arzu nesnesi olarak Vera ile tanıştırması ve onun gizemini adım adım önümüze sermesi, filmin tek amacının muktedirin iç yüzünü teşhir etmek olmadığını muştuluyor. Ledgard'ın kendi fantezisinin düşsel ekranında (ki bu, filmde gerçek bir ekrana da tekabül ediyor) gizli gizli seyrettiği, bu ekranda olduğundan daha büyük ve baş edilmez bir arzu nesnesi olarak görünen Vera'nın konumu, başlangıçta yitik bir nesnenin nostaljisini somutlarken, giderek sonsuz bir metamorfoza tutsak edilmiş bir bedenin, tensel açıdan bitimsiz bir işkencenin, ölüm hakkı elinden alınmış bir esirlik durumunun içinden çıkılmaz labirentine dönüşüyor. Bu öyle bir labirent ki, nedenler ve sonuçlar, kurbanlar ve failler neredeyse Mobius şeridindeki gibi birbirine dolanıyor, dönüp baktığımızda efendi ve kölenin aynı sarmala mahkûm olduğu bir trajedi kalıyor geriye.



Almodóvar film boyunca sapkınlıklarını üzerimize kusan Ledgard'ın nihai olarak kazanmasına, intikamını almasına izin veriyor.

Hınç kusuldukça sevilen, nefret edildikçe bağımlı kalınan, öfkelenip hakir görüldükçe tutkunu olunan nesne olarak Vera karakteri, kadın bedenini acizleştiren eril operasyon kadar, aslen "bedensel-tensel bir dönüşüm harekâtı öznel nüveyi değiştirebilir mi?" sorusunu gündeme getiriyor. Erkek gözüyle kadını kurmaktaki temelin onu yabanıllığa, hayvansılığa, vahşiliğe mahkûm etmekle, onu aşağılayıp değerini düşürmekle (itibarsızlaştırmakla!) başladığını gösteren film, kadının nefes alacağı tek bölgeyi genital organına indirgemiş eril bakışın acımasız tahakkümünü ifşa ediyor önce. Vera'nın gizemi adım adım çözülürken, Almodóvar aslında kadının erkek tarafından nasıl kurulduğunu, nasıl kastre edildiğini, edilgenleştirildiğini hiçbir dolayıma gerek duymadan anlatarak, sarsıcı ve şoke edici hakikatin gücünü arttırıyor. Ancak hemen ardından bedenin surlarında kapalı kalmış bir ruhun acısına ağıt yakmaya, geliştirdiği eril iktidar eleştirisinin rotasından saparak 'New Age'in 'bireysel öz' söylemini takip etmeye başlıyor.[1] Bu söylemin kırılganlığına hapsolan *İçinde Yaşadığım Deri*, tüm bedensel/cinsel/tensel değişimlere rağmen bireyin kendi zembereğini kaybetmeyeceğini, benlik denilen çekirdeğin esas kalacağını ima etse de, karakterdeki dönüşüm ve onun biçimsel emareleri bu nüvenin kırılabileceğini açık ediyor. Filmin sürprizini açık etmemek adına denilebilir ki, bedendeki dönüşümün esasen bu öze dokunmadan geçemeyeceği, özellikle Vera'nın bakış ve sesindeki kökensel değişimde görülüyor. Hiçbir genetik operasyonun değiştiremeyeceği bu büyük değişim, bakış ve sesin özneyi tanımlayan itkiler, öznelliğin kurucu öğeleri olduğu düşünülecek olduğunda, pek de rastlantısal durmuyor: Hele ki Vera'nın *yeni* bakışının teşhir konusundaki arzusunun doğası bunca vurgulanıyorken... Vera, geçmişle mukayese edildiğinde kendi kimliğinden beklenmeyecek bir şekilde bakılmaktan, gizlice izlenmekten zevk alıyor, kendi üzerindeki gözlerin fazlasıyla farkında olan, bakılmayı arzulayan, yeri geldiğinde dişiliğini bile kullanan bir kadına dönüşüyor. Vera'nın deneyin nesnesi olan vücudu onun benliğinin surlarına vuruyor ve o sözü edilen öze temas ediyorken, yaşadığı büyük dönüşümün yansımaları, 'ben'in üzerindeki izlerde, en çok da bakış ve ses üzerindeki çiziklerde, çatlaklarda dışa vuruyor. Biçimsel değişimin özsel nüveye dokunuşu, cinsel kimliğin tanımlanmış doğasını ellemeden edemiyor böylelikle; biçimin epistemolojisi öznenin otantikliğini belirliyor.

TUHAF BİR TAT

O halde Almodóvar "ben o eski bildiğim benim" dediği her noktada, eleştirdiği bu deneyin çıktısıyla hemfikir oluyor. Bedensel haritalandırmanın içsel dünyaya yansıyışını, onu tamamen dönüştürmese de en azından özsel-tanımayı yeniden hizalandırdığını, özgür iradesi tamamen elinden alınmış bir değin hikâyesinde anlatıyor. Böylelikle yönetmen film boyunca sapkınlıklarını üzerimize kusan Ledgard'ın nihai olarak kazanmasına, intikamını almasına izin veriyor, her ne kadar bu zafer onun sonu olacaksa da... Dahası, son karşılaşma sahnesinde bundan sonraki hayatını başka bir 'ben'le geçirecek olan Vera'nın yeni kimliği, ironik bir şekilde ona eski arzusuna kavuşma imkânı da sağlıyor. Dengelerin sürekli olarak değiştiği film, Vera'nın korunaklı bir alanda artık sabitlenebileceği, eski yaşamına bambaşka bir şekilde de olsa adapte olabileceği ve hatta eskisinden daha da mutlu olabileceği imasıyla, ağzımızda tuhaf bir tat bırakıyor.

Almodóvar başlangıç aşamasında hakiki bir söze doğru kendi yolunda yürürken, ardından tali yollara sapıyor ve üstesinden gelmeye çalıştığı mevzuyla ilgili kendi kafa karışıklığını yansıtıyor. Daha önceleri kamerasını trans-bireylerin renkli dünyasına sokan, ne dediği çok iyi anlaşılan ve filmlerinin gücünü bu doğrudanlıktan alan yönetmen, bu sefer ağırlığı olan meselelere el atıyor ve yabancısı olduğu alanlarda derinleşmeye çalışıyor. Geçmiş temalarıyla olan bağı giderek esneyen Almodóvar, *İçinde Yaşadığım Deri*'deki dönüşüm hikâyesiyle eski derdine bir "dönüş" yapmayı deniyor; oysa bu gerçek bir dönüş değil, olsa olsa onunla "kırık bir kucaklaşma" olabiliyor.

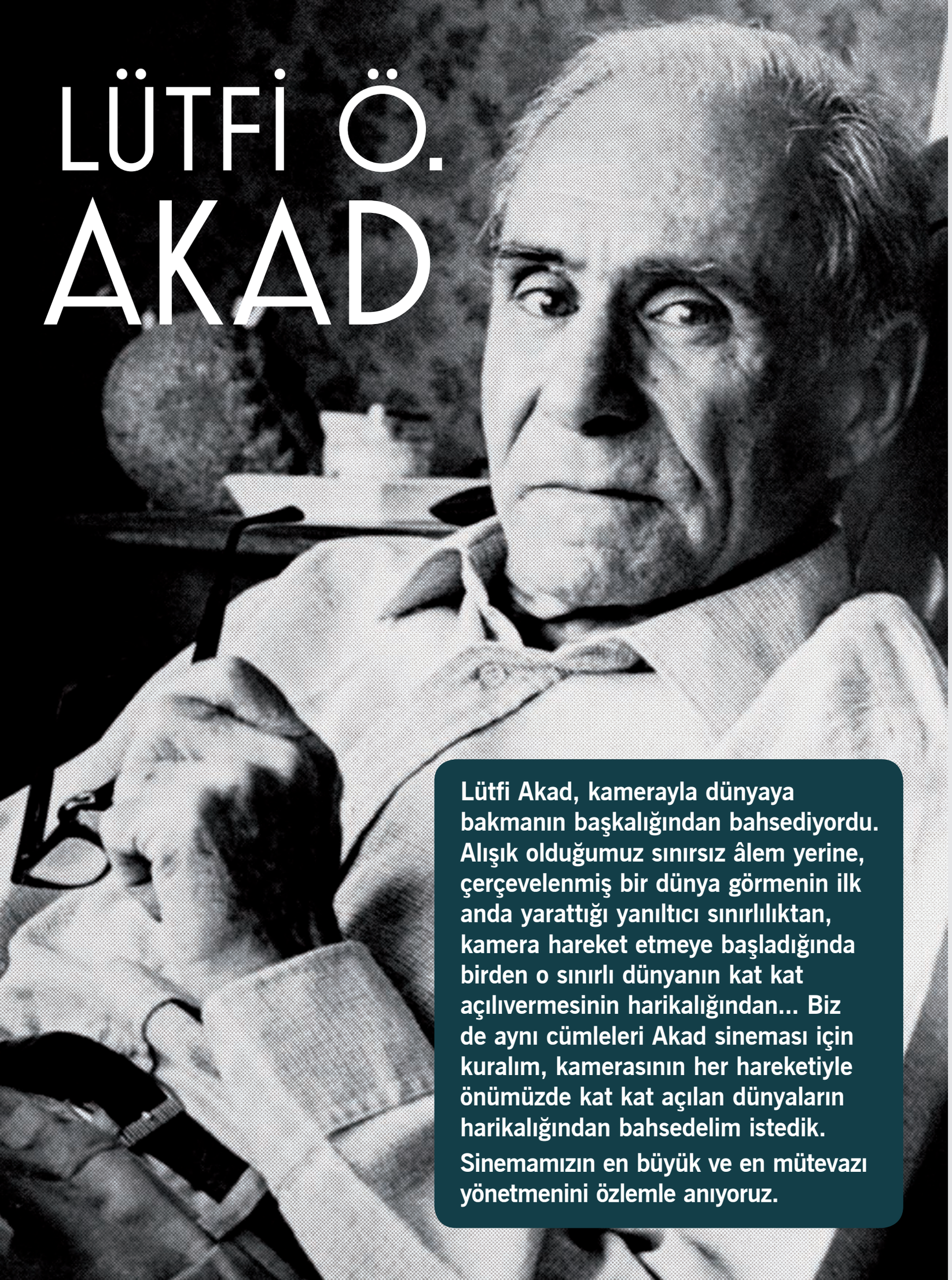
not:

[1] Vera'nın kişisel gelişim ve öznel arınma videolarını izledikten sonra kendi içine döndüğü ve "özünü koruduğu" hesap edilecek olursa, filmin 'New Age' söylemine açıktan bir göndermede bulunduğu tasavvur edilebilir.



Tommy sayfa 62'de

LÜTFİ Ö. AKAD



Lütfi Akad, kamerayla dünyaya bakmanın başkalığından bahsediyordu. Alışık olduğumuz sınırsız âlem yerine, çerçevelenmiş bir dünya görmenin ilk anda yarattığı yanıltıcı sınırlılıktan, kamera hareket etmeye başladığında birden o sınırlı dünyanın kat kat açılıvermesinin harikalığından... Biz de aynı cümleleri Akad sineması için kuralım, kamerasının her hareketiyle önümüzde kat kat açılan dünyaların harikalığından bahsedelim istedik.

Sinemamızın en büyük ve en mütevazı yönetmenini özlemle anıyoruz.

AKAD'IN MİRASI ya da ESRARENGİZ AKORDEONCU

■ ÖVGÜ GÖKÇE

Lütfi Ö. Akad'ın (çok çeşitli nedenlerden) kimilerini hayran bırakan, kimilerini ise pek sarmayan belki de en ilginç filmi *Yalnızlar Rıhtımı*'nda (1959) esrarengiz bir akordeoncu vardır. İlk bakışta göze çarpmayan, filmin ilk sahnelerinden itibaren gerilerde beliren, bazen öne çıkacak gibi olan, olayların kaderini belirleyeceğini hissettiren, ama yine de diğer pek çok artistik şeyin arasında silik duran ve en nihayetinde, silikliğine rağmen -ya da binbir parıltı içindeki bu silikliği sayesinde- görünür olan bir akordeoncu.

Yalnızlar Rıhtımı'nın cazibesinin, tıpkı bu akordeoncuda tuhaf gibi görünen ama bir araya gelebilen şeyler gibi başka başka unsurları birlikte barındırabilmesinden ileri geldiği söylenebilir. Daha jenerikten başlayarak bir bir sayıp dökebileceğimiz bu hususiyetlerin ardı arkası gelmez; 1959 senesi itibarıyla film, hem Türkiye'de sinemanın başlangıç yıllarının mirasını içinde barındıran hem de 60'larla birlikte yıldızı parlayacak, yeni moda pek çok şeye kapı açan ve Akad'ın sinemayla kurduğu ilişkide kritik bir dönemeci belirleyen bir eşik gibidir. Sinema tarihimizi başlatan filmlerin de yapımcılığını üstlenen ilk gerçek yapımcılarımız İpekçiler'den İhsan İpekçi, eserin sahibi Ali Kaptanoğlu (Attila İlhan), dönemin tango piri Necdet Koyutürk ve orkestrası, 'foto direktörü' Yoakim Filmeridis filmin jeneriğinde art arda yer alırlar. Öte yandan, çok sayıda filmde yan rollerde karşımıza çıkan Turgut Özatay ve Melahat İçli, bu filmle bir araya gelen ve uzun yıllar boyunca ayrılmayacak olan esas kız-esas oğlan Çolpan İlhan ve Sadri Alışık'tan bile havalıdır. *Yalnızlar Rıhtımı*'nda sürekli havada asılı kalan bohem bir trajedinin ihtimali ve bildiğimiz melodram hali de iç içedir; üstüne üstlük, filmin içli havası, aralara giren gizemli bir polisiyeyle sürekli kesintiye uğrar. Jaluzili mekânlarda gizli buluşmalar, birbirine güvenmeyen ve karşılıklı tehdidini hissettiren karanlık adamlar ve gerçek bir romantik olan Rıdvan Kaptan (Sadri Alışık), aynı gece kulübünde sıklıkla karşılaşırlar. Filmin farklı türlerden esinlenilmiş estetik öğelerle



Yalnızlar Rıhtımı'nda sürekli havada asılı kalan bohem bir trajedinin ihtimali ve bildiğimiz melodram hali iç içedir.

Akad'ın görsel geometri denemelerini, alkolik Kontes Güner'in (Çolpan İlhan) etrafındaki Avrupai havayla yerli bir ruh halini bir araya getirmesi pekâlâ özgündür. Nasıl ki Güner aynı anda hem bir Mısır prensesi hem Hollywood aktrisi gibi görünebiliyorsa, kaptan Rıdvan da hem dokunulmaz ve efendi bir yakışıklılığa hem de kadehini "içinizdeki acıya" diye kaldırabilen damardan bir Attila İlhan karakterine bürünebilir.

Akad'ın, yapımcısının onu bütünüyle serbest bıraktığını, metnin şaireliğiyle dramatik yapısını dengelemeye çabalarken, bir yandan da yeni anlatım özellikleri denemeye çalıştığını söylediği *Yalnızlar Rıhtımı*, sonradan bir tür özeleştiri içeren kendi ifadesiyle "bir estetizm gösterisidir" belki. Film, kendi döneminde başta Marcel Carné olmak üzere özellikle Fransız sinemasının, Avrupa sinemasının örneklerine dönük bir özenti içermekle de suçlanır ya da yine kendi ifadesiyle Akad'a "pahalıya patlar" ama bütün bunlar, bir şeyleri en cesur haliyle denediği ufku açık ve çalışkan bir yönetmen olmaya başladığı gerçeğini değiştirmez. Kendisinden önce gelenlerle yeni bir yaklaşımı birleştirmeye çabalayan, filmin dillendirdiklerinden fazlasını konuşmamaya özen gösteren, elindeki imkânlarla kendi yolunu bulmaya çalışan bir yönetmen. Akordeoncuya gelince; o da yapabileceğinin en iyisini yapıyor, suskun bir şekilde aşık olduğu Güner'e lokumların en iyisini getiriyordu.

ACI ve ACIMASIZLIK

Ölümünün ardından Akad'ın bize bıraktıklarını düşünürken, defalarca izlediğim, her halukârda içselleştirdiğim ve şüphesiz en sevdiğim *Vesikalı Yarim*'den (1968) de çok, *Yalnızlar Rıhtımı*'yla tanıştığım vakitleri hatırladım. Akad'a dair o dönemde karşıma çıkan bir anekdotun, bugün onu bir yerlere yerleştirme çabasını aydınlatabilecek keskinlikteki önemini de bu vesileyle yeniden anladım. *Yalnızlar Rıhtımı*'nı ilk izlediğimde fena halde mıhlanmıştım. Herhalde on yıl önceydi; bir süredir Türkiye'de sinema ve gelenek ilişkisi üzerine kafa yoruyordum ve ▶

LÜTFİ Ö. AKAD



Yalnızlar Rıhtımı

> Akad'la kurduğumuz ilişki yalnızca ona değil, bize dair de bir şeyler söylüyor. O, bizim bu topraklarda görüp görebildiğimiz ya da bildiğimizin en iyisiydi.

filmler, metinler, tartışmalar arasında birtakım izleri takip ediyor, Akad'ın ait olduğu sinemacı öncü kuşağın deneyimini anlamlandırmaya çalışıyordum. Tam o sıra, karşıma TRT'de yayımlanmış ve yanılmıyorsam Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Merkezi tarafından hazırlanmış bir belgesel serisinin bir bölümü çıktı. Belgeselde, Türkiye sinema tarihinin en çok tartışılan ve en kritik figürlerinden biri olan Muhsin Ertuğrul hakkında farklı görüşler dile getiriliyor, sinema yapmaya çalışan genç kuşağa karşı Ertuğrul'un, deyim yerindeyse, ne denli ketum olduğu ima ediliyordu. Konuyla ilgili söz söyleme sırası Ertuğrul'dan sonraki kuşağın belki de en parlak temsilcisi olan Akad'a geldiğinde ise, sinemamızda miras aktarımı bahsinde büyük puntolarla anılması gereken şöyle bir şey anlatıyordu Akad: Bir gün, bir konuşma esnasında bu paylaşmama hali canına tak etmiş olacak ki, biraz buruk biraz da meydan okur bir şekilde Muhsin Ertuğrul'a "Bizim hiç ustamız olmadı" demiş. İlk bakışta ağır sayılabilecek bu cümle, pekâlâ hem Akad'ın kendi kuşağından pek çok sinemacının hem de cumhuriyetin yapısı itibarıyla mirassızlığın acısını çekmiş, modernleşme döneminin pek çok sanatçısının ortak cümlesi olabilirdi. Oysa daha da ağır olanı, bu konuşmada Ertuğrul'un Akad'a verdiği sert cevap: "Bizim de olmadı."

Belgeselde bu cümlenin arkasından susuyordu Akad ve zekâ dolu bir bakışla hafifçe gülümsüyordu, bir anlamda konuyu tarihe havale ediyordu belki. Diğer kısımlarını hayal meyal, sonundaki o gülümsemeyi ise çok iyi hatırladığım bu kısa ve sarsıcı diyalog sonraki yıllarda da hiç aklımdan çıkmadı. Türkiye'de sinemanın tarihine dair, hatta genel anlamda gelenek meselesine dair pek çok soruya cevap olabilecek çok temel bir nitelik içeriyordu: olsa olsa bir tür 'acılık' olarak tarif edilebilecek bir şey. Bu hissiyatın izine, sonraki kuşakların kendilerinden önce gelen kuşaklarla kurduğu ilişkide, yalnızca sinemada ya da kültürel alanda değil, örneğin Türkiye'deki siyasal mücadelelerin kesintili tarihinde de rastlamışızdır. Ait olamamanın, kendisini ilişkilendirememenin veya çok daha önemlisi, temellendirememenin neden olduğu bir acılık. Bu hislerin, hızlı bir şekilde imal edilmiş ve ezberletilmiş bir Cumhuriyet kültürünün farklı kuşaklarında hele de hiçbir eksiğimiz yokmuş gibi davranılmasına rağmen tekrar tekrar ortaya çıkması yeterince acıyken, öncekilerin yeni gelenler için duyduğu benzer karmaşıklıktaki hislerin gelenekle kurulan ilişkiyi daha da katmerleştirdiğini sezebiliriz. Bu kez, yenilerin öncekilere duyduğu bağlantısızlık hissinin yerini, bazı yolları açan, oradan belki ilk kez geçmek durumunda kalmış olan eskilerin yenilere duyduğu tahammülsüzlük, sahip çık(a)mama, takdir görmemenin burukluğu ya da öfkesi gibi duygulara bıraktığı gözlemlenebilir. Eğer Türkiye'de pek çok alanda olduğu gibi sinemada da gelenek veya miras sorusu başka pek çok sebep, sonuç ve somut durumlar kadar bu türden hissiyatlar üzerinden de anlamlandırılabilirse, Ertuğrul ve Akad'ın diyaloglarında katman katman açılan ve birbirlerine yönelen şeyin de tam bu olduğu söylenebilir: aynı anda bir tür acı ve acımasızlık.

İşte bu yüzden Kasım sayısının *altyazı'dan* bölümünde Fırat Yücel'in Yılmaz Güney ve Lütfi Akad ilişkisine dair söyledikleri; Akad'ın alacağını almış, başka bir yere doğru giden Güney'e öğüt vermek yerine onu izleyişi, onun gidişine eşlik edişi, Akad'da bir ustalık aranacaksa buralarda aranması gerektiği bahsi önemli. Sözünü ettiğim türden bir acılık Akad'dan sonraki kuşaklarla onun arasında hiçbir zaman var olmadı. Çağdaşı olan pek çok sinemacı bir yana, Çağan Irmak'tan Derviş Zaim'e uzanan ve kolay kolay iki ucu bir araya gelmeyecek bir skalada yer alan pek çok yönetmenin kendisini Akad'ın mirasçısı, değilse bile Akad'ı kendisine usta saymasının sebebi de yine buralarda aranmalı. Bu topraklarda alışık olunmayan türden, gölge etmek yerine ilham veren, kendini geri çeken, gerçekten işiyle ilgilenen, yüksek perdeden konuşmak yerine mânâlı bir sessizliği yeğleyen kaç ustamız oldu ki? Dahası perdede, bu ülkeye dair bazı hakikatleri tüm derinliğiyle kavramamızı sağlayabildiği kadar, aynı hakikatlerin içinden kolay rastlanmayacak türden esrarlı anlar, karakterler çıkararak bizi ürpertebilen kaç kişi oldu? Hayattayken ve ardından bakarken edilen cümlelerin, bunca insanın takdirini tartışmasız almasının ve bir yanıyla kendini hep belli bir mesafede tutan bu adama bu denli büyük bir gönül borcu duyulmasının da nedeni yine buralarda aranmalı sanki; zira, Akad'la kurduğumuz ilişki yalnızca ona değil, bize dair de bir şeyler söylüyor. O, bizim bu topraklarda görüp görebildiğimiz ya da bildiğimizin en iyisiydi. Başının etrafındaki belli belirsiz hare ve ismini anan yüzlerde okunan o şefkat ve sevgi de bu yüzden olsa gerek.

AKAD SİNEMASININ ‘AN’LARI

Bir filmden aklımızda kalan, bizi çarpan, durduk yere kendini tekrar tekrar hatırlatan, çoğu zaman bir ‘an’dır. Vesikalı Yarim’de Sabiha’yı ilk kez gördüğümüz sahne gibi, Akad’ın filmlerindeki belli anlar neredeyse ortak görsel hafızamıza kazılıdır. Peki, başka hangi anlardır Akad’ın zihinlerimizde yaşattığı? Yönetmenlerden, yazarlardan ‘o an’larını dinliyoruz.

■ FIRAT YÜCEL

“Öldürmek bile çok ufak göründü bana. Asıl vurulacak Arif Bey’di belki de,” der *Üç Tekerlekli Bisiklet*’in (1962) Ali’si cinayeti Hacer’e anlatırken. Emin Bey’i öldürmüştür ama bir de Arif Bey vardır ve sonra onu öldürse bile, daha yukarılarda, daha tepelerde birileri, işlerin gidişatını yöneten birileri, büyük şirketlerin sonu gelmeyen sahipleri...

Kendi hayatımızdan olduğu kadar filmlerden de (özellikle yozlaşmış şirket ilişkilerini anlatan o karmaşık polisiyelerden, kara filmlerden...) bildiğimiz bir duygudur bu: Cinayetler hep ufak gelir hak arayana. Akad, filmin sonunda bu hissin beklenmedik bir şekilde geri dönmesini sağlar. Ali şirketin adamlarını teker teker pataklarken, üzerinde Emin-Arif İnşaat Koll. Şti. yazan bir kamyon girer caddeye. Ali, kamyonun ön koltuğunda oturan, şebekenin başı Arif Bey’le yüz yüze gelir; aralarında en az 15-20 metre vardır. Kocaman bir güneş gözlüğü takmış, ince bıyıklı bir adamdır ve bakışları ifade yoksunudur. Ölüm sessizliğine sahip beş-altı saniyelik bir andır bu: Ali, polisler olay yerine varıp onu götürmeden önce, Emin-Arif’in Arif’iyle yüz yüze gelmiştir. Hatırlamıştır tekrardan: Her cinayet ufaktır. Arif Bey ifadesizdir, sessizdir, bir gariptir, dünya-dışıdır çünkü Arif Bey “yoktur”. Arif Bey, yokluk kadar ufaktır.

Lütfi Akad sinemasının asıl gücünün sinematografik duygusu olduğu söylenmiştir pek çok kez. Gerçekten de her filminin ayrı bir rengi vardır; Akad filmleri dönüp bakıldığında ‘resim’sel bir duyguyla hatırlanır, adeta ele alınıp tutulabilecek, dokunulabilecek bir tarafları vardır: *Yalnızlar Rıhtımı* pusludur ve pistir, hem pespaye hem şıktır; *Yaralı Kurt* (1972), kahramanı gibi paranoyak bir kurguya sahiptir, katı ama kırılgan ve ürkek bir şeyler canlandırır zihinde; *Diyet* (1974), bir saati getirir akla, Brechtyen bir tarafa sahip olması Hülya Koçyiğit’in son sahnedeki seyirciye bakışı kadar bununla ilgilidir, hikâye düzleminin dışında duran bir saatin çalışmakta olduğu duygusuyla izlersiniz filmi; *Kanun Namına* (1952) iyi başlayıp kötü biten bir rüyayı andırır, mutluluğun camdaki buğu gibi bir şey olduğunu hissettiren bir tarafı vardır... Sinematografik tercihler, hikâyeye hizmet eden unsurlar olmanın ötesinde, filmleri var eder, hatırlanabilir kılarlar.

Bazen de tek bir andır hatırlanan: tek bir bakış, bir karakterin bara girmesi, yakılan bir sigara, bir anda bütün gözlerin bir tarafa çevrilmesi vs. Filmi özetlemez bu anlar, tam tersine çoğu kez ‘eksik’ anlardır, bütünü anlatabilecek şeyler değildirler, ama tam olarak bu yüzden, eksik kalan bir şeyleri akla getirdikleri için, bir şeylerin hep eksik kalacağını, tamamlanamayacağını hissettirdikleri için hatırlanırlar. Bu nedenle kelimenin tam anlamıyla ‘an’dır onlar. Çünkü ‘an’dır tamamlanamaz olan, hikâye tamamlanır, sahne tamamlanır, an tamamlanmaz, hep eşikte durur, öylece kalır, yeniden kurgulanamaz, sadece tarif edilmeye çalışılabilir. Bu anlar, anlamsızlığın eşiğinde dururlar ama anlamlıdırlar da, kazara gerçekleşmişlerdir ama üzerlerinde alınyazısının izini de taşırlar. Çoğu kez olay örgüsünün durduğu, ansızın ilerlemeyi reddettiği bir noktada karşılaşırız onlarla. Hikâyenin zamanı durur, olayların zamanı durur ve film ‘an’ın zamanına, o an yaşanmakta olana kendini teslim eder.

Şimdi düşündüğümde, Yeşilçam filmlerinin genelinde de, hep bu tür bir ‘büyülü aksama’ anının olduğunu görüyorum. Ama çok azı, Ali’nin Arif Bey’le yüz yüze geldiği âna denk. Çünkü, zamanın durduğu, bütün seslerin kesildiği bu bakışma ânı “öldürmek ufaktır” diyor aynı zamanda. Her şey eksiktir, eksik yaşanır ve sadece eksik yaşananlar ‘an’dır, diyor.

Akad’ın filmlerindeki belli anlar, eksik oldukları için, hiçbir şeyin özetini geçemeyecekleri için, parçası oldukları filmi güzel anlatırlar. Tamamlanmamış gibi geldikleri için hatırlanırlar. Sinematografiyle, durulukla, sadelikle birlikte bunu da yazalım Akad’ın erdem hanesine.

UNUTULMAZ ‘AN’LAR

Onun sinemasında genel olarak durulukla birlikte sinematografi beni büyüler. Kamerasının hiç rol çalmadan, sahnenin ya da filmin gerektirdiği kadar; sükunetli, yalın, mütevazı biçimde meselesine odaklanması ve en duru biçimde çözmesi beni çok etkilemiştir.
Yüksel Aksu



Vesikalı Yarim’de Halil’in uzun süre uğramadığı evine döndüğü sahne... Kapıyı açan çocuğun yüzünde şaşkınlık, merak dolu bir ifade ve çok derinlerde sevinç vardır. Annesine “babam geldi” diye seslenir. Kadının Halil’i tek kelime etmeden yavaşça karşılaması, terliklerini vermesi, yalnızca aç olup olmadığını sorması ve yatağını yapması, erkek, kadın ve çocuk açısından benzersiz bir gerçeklik ve hüzünle resmedilir.
Tunca Arslan

Vesikalı Yarim’de arzusuyla baş edemeyen Halil, deyim yerindeyse babasına döner. Sabiha ise arzusunun peşinde, Halil’i kendine döndürebilmek için onu görmeye gider. Sabiha’yla birlikte, onun bakışından, Halil’e, ama aynı zamanda Sabiha’yı Halil’in dünyası içine çeken, evcilleştiren fantaziye de uzaktan bak-



ÖNCE İSTANBUL VARDI O YOKTU[1]

Akad'ın toplumsal boyutuyla öne çıkmayan, daha az bilinen şehir filmleri, aslında İstanbul'un dönüşümünü takip etmemizi sağlayan bir harita sunar.

■ **ZEYNEP DADAK**


Kader Böyle İstedi

Türler, dönemler, değişen gündemler, müzikler, aktörler... Araba tamircileri, *femme fatale*ler, şarkıcılar, yardımseverler, töre kurbanları, arada kalanlar, arkada duranlar, ikincil kişilikler... Lütfi Akad'ın "ilk kez sinema yapmayı denediğim film"[2] dediği *Kanun Namına*'dan (1952), "ilk kez bir kimsenin psikolojik yorumlamasını getirmeye çalıştığı filmi"[3] olan *Yaralı Kurt*'a (1972) uzanan yirmi yıl boyunca çektiği 'şehirli filmler'de arka planda en çok şehrin kendisi oldu. Örneğin, bugün göç teması bağlamında konuşulmasa da, hemen *Gelin*'in (1973) öncesinde çektiği *Yaralı Kurt*, kapitalizme dair açık şikayetiyle tam bir kentsel dönüşüm hikâyesi anlatır. 1970'lere gelindiğinde Türkleştirilmiş kent burjuvazisinin, çözülen kırsalla kafa kafaya geldiği yerdir kent. Akad sinemasında *Kanun Namına*'dan itibaren İstanbul bir kartpostal manzarası değil, kaosun, çıkmazın, çatışmanın mekânıdır. Onun Türkiye sinemasına getirdiği en önemli yeniliklerden biri, kamerayı sokağa çıkarması, sokağı sahne olmaktan kurtarıp yaşayan bir mekân olarak temsil etmesidir. *Kanun Namına*'da kamera ilk kez İstanbul'da sokağa iner. Akad'ın kendisinin de 'yönetmen sineması' örneklerine dahil ettiği bu iki filmde de, imzasının önemli bir kısmının, karakter ve mekân arasındaki ilişkinin kurulumunda saklı olduğu düşünülebilir. Filmlerin ikisinin de *film noir*'a yakın durmaları, zaten türün doğası gereği öne çıkan karakterin psikolojik buhranını, büyük kentte sahipsiz olma ve kapana kısılma imgesine bağlar. Işıklar, arabalar ve insanlarla dolu şehir kalabalık ve vahşidir. Amerikan *noir*'larının 'donukluğundan' etkilenerek, onlara ilham vermiş olan Fransız şiirsel gerçekçiliğinin sisli yollarında biçemsel denemeler yaptığı *Yalnızlar Rıhtımı* (1959) ve *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962) gibi diğer filmler de kenti 'kaderin karanlığıyla' örtüştürür.

Şehre sinemasal olarak nüfuz eden bu gibi filmlerin yanına türleri, oyuncuları ve tarzları anlamında onlara çok benzemeyen başka filmleri de koyabiliriz. Böylece, birbirbiriyle pek çok açıdan ilgisiz görünen bu filmleri birlikte değerlendirdiğimizde 'Göç Üçlemesi'nden çok önce, Akad'ın kentin ve hayatın dönüşümüyle ilgili bambaşka bir hikâyeyi halihazırda anlatmakta olduğu ortaya çıkar. Örneğin Douglas Sirk'ün *Zehirli Hayat*'ından (*Imitation of Life*, 1959) uyarlanan *Anneler ve Kızları* (1971) tipik bir salon melodramı gibi iç mekânlarda geçmesine rağmen, gazino kültürü ve Neşe Karaböcek'in şarkıcılığa yükselmesi anlatısı üzerinden, şehrin değişen sosyal kültürüne gönderme yapar. Görmesek bile dışarıyı tahmin ederiz.

ŞEHRİN KADERİ

Akad'ın pek sevmediği bilinen, "sıradan bir yapımın, sıradan bir senaryodan, sıradan bir yönetimle yapılan sıradan bir filmi"[4] olarak tanımladığı Zeki Müren'li *Rüya Gibi*'ye (1971), yine aynı yıl çektiği Orhan Gencebaylı *Bir Teselli Ver*'e de aynı bağlamda şarkıcı filmleri deyip geçmemek gerek. Akad, özellikle *Bir Teselli Ver*'de gecekondu meselesine dair oldukça onaylayıcı bir resim çizer. Apartmanlarla kaplanan modern şehirde kaybolan mahalle kültürünün ve onunla eşanlamlı olan sevgi, sahiplenme ve dayanışma kültürünün yaşadığı yer gecekondulardır. Araba tamircisi olan Orhan'ın (Gencebay), zengin kızı Nermin'i tavlamak için asıl kozu müzisyenliği değil, yaşadığı gecekondu mahallesidir. Tıpkı söylediği arabesk şarkıların melezliği için söz konusu olduğu gibi (Orhan'ın odasında gitar, ud, bağlama, darbuka, kontrbas gibi sanat ve halk müziği enstrümanlarıyla 'batılı' enstrümanlar yan yana durur) bu mahalle de pek çok farklı yerden (Çorum, Adana, Şam) insanla "zenginleşmiştir". Bir yanda azınlıkların olmadığı, sonradan görme kaba burjuvalar yüzünden tektipleşen modern kent, bir yanda gecekondulardaki "çokkültürlü" insan sıcaklığı vardır. Hatta bir sahnede Nermin'in 'iyi' dayısı, onlarla aynı tarafta olduğunu göstermek için, kendisine burada bir oda istediğini söyler. Mahalleli sevinçle karşılar, sabaha çıkmadan misafirin 'kondusu' el birliğiyle kon-

durulacaktır. Özellikle filmin senaryosunun kendisine ait olduğu düşünüldüğünde, Akad'ın (kişisel olarak anlayıp sevmese de) Türkiye'nin ilk arabesk filmini bu şekilde çekerek, daha büyük resme işaret ettiği açıktır. Akad, güzel Türkçesi ve sanat müziğine olan katkılarıyla "örnek vatandaş" olarak gösterilen Zeki Müren'in son filmini çekerken, karışık şehrin karmaşık müziği olan arabeskin yaratıcısı Orhan Gencebay'ın da ilk filmini çekmektedir. Böylesi önemli bir tarihsel kesişme, Akad her ne kadar bu filmlerin unutulması gerektiğini söylese de, Türkiye'ye ve sinemasına dair de pek çok şey söyler. Kelime anlamıyla Zeki Müren'den boşalan yeri Orhan Gencebay dolduracaktır. *Rüya Gibi*'de Zeki Müren'in izleyicisi operet izleyicisi ya da gazino müşterisidir, salon insanıdır; hatta töre meselesi yüzünden kızlarının peşinde olan Anadolulu baba bile sonunda uzlaşının göstergesi olarak operet izlemeye gelir. Oysa Orhan Gencebay şarkı söylediğinde, onu sokak dinler. Kamera Orhan Gencebay'ı bırakır ve onu dinleyen mahallelinin yüzünde kalır. Anadolu *Rüya Gibi*'de olduğu gibi uzak bir diyar değildir; İstanbul'un ta kendisidir. Akad, işiyle arasındaki mahrem ilişkiden söz ettiğinde, bunun sevmediği filmleri için de geçerli olduğunu söyler: "Sevmediğim filmlerim için de aynı şey geçerli, onlarda da içsel yaşamın öteki yüzüdür açığa çıkan, neden sevmediğimi bir ben bilirim."[5] Sanki Akad'ın bu iki filmle ilgili sevmediği şey, bu iki "sıradan" filmden sızan, toplumsal olana dair aşırı *elektrik yüküdür.*

Bir Teselli Ver, aslında Akad'ın 1968 yılında çektiği *Kader Böyle İstedi*'nin yeniden çevrimidir. *Kader Böyle İstedi* kelimenin tam anlamıyla bir eski İstanbul filmidir. Minibüs şoförü Ahmet, İstanbul'a yeni gelen Nilüfer'e şehri gösterir. Unkapanı'nda, Beyazıt'ta, Beyoğlu'nda, Ortaköy'de gerçek mekânlarda çekilen filmde, kentin gerçek sorunlarından bahsedilir. O yıllarda da trafik sorununu bir türlü çözemediği defalarca dile gelen İstanbul'da yağmur film boyunca hiç durmaz. İstanbul çok güzeldir ama zordur ve erişilmezdir. Tipik bir Yeşilçam melodramı olan *Kader Böyle İstedi*, *Bir Teselli Ver*'e göre çok daha 'arabesk' bir filmdir. *Bir Teselli Ver*'de mahallenin gücü sevenleri birleştirir, oysa *Kader Böyle İstedi*'de İstanbul sonunda gençleri yutar.

1968'in diğer şehirli filmi: *Vesikalı Yarim*... Hikâye düzeyinde kavuşmak imkânsız olsa da, başka tür bir kavuşma yaşanır filmin sonunda. Sabiha şehre karışır. Bu karışmada kafa tutan bir yan vardır; aslında 'namuslu' olan bu düşmüş kadın, kendi kaderlerini tayin etme kararını almıştır. Şehir artık kadının korunması gereken bir dış mihrak değildir. *Vesikalı Yarim*'de Sabiha ve Halil'in kavuşmasının önündeki asıl engel Halil'in evli olmasından çok, Sabiha'nın gücü, kararlılığıdır. Sabiha'nın doğayla olan ilişkisi de bunu pekiştirir niteliktedir. Sabiha için de, *Yalnızlar Rıhtımı*'ndaki Güner için de doğa, bar pavyon ortamından dışarıya kaçıp, kendilerini yalıtıp söylemek istediklerini söyledikleri yerdir, ama doğada rahat etmezler, şehre dönmek isterler. Tıpkı 1954 yapımı *Katil*'in 'vesikalı'sı Nevin'in kocası ve çocuğu İstanbul dışına giderken, 'şehirde' kalmayı tercih etmesi gibi. Nevin, filmin sonunda Haydarpaşa Garı'ndan çıkıp kalabalığa karışır. Kamera da onunla kalır. Ancak 'isyankâr' kadının sokakla asıl kavuşması *Gelin*'in sonunda yaşanacaktır: Meryem bir direnişçiye dönüşecek, fabrikada çalışmaya karar verecektir.

Akad, sinema yapmanın asıl yolunun ima etmek olduğunu söyler. Simgeler, örtmeler, benzetmelerle hikâyeyi anlatmanın bir yolunu buldu mu sinema yaptığını hisseder. Uzun sahneler, kalabalık kadraj yerleştirmeleri, kararma-açılmanın ritim yaratma amaçlı kullanılması gibi biçemsel denemelerle yönetmenlik antremanı yaptığı filmlerinden *Öldüren Şehir*'de (1953), sahnenin açılmasıyla havalanan güvercinlerin seyircide bıraktığı histen söz eder. "Güvercin burada özgürlüğü, başka bir filmde ise ölümü temsil edebilir, daha başka bir filmde sevgiyi, ihaneti işaret edebilir."[6] Ben Akad için şehri de hep böyle bir şey olarak hayal ettim. Ona peşinde olduğu hikâyeyi anlatmak için dolayımlar sağlayan, filmsel dünyanın gerçeğini yaratan, yargılamaktan çok anlamaya çalıştığı bir şey. Tıpkı aile fotoğrafına bir yerinden girip kompozisyonu bozan bir arkadaş gibi.

notlar:

[1] Turgut Uyar, 'Tel Cambazı'

[2] Lütfi Akad. *Işıkla Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2004, sf. 167.

[3] Alim Şerif Onaran. *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayıncılık, Mart 990, sf. 150.

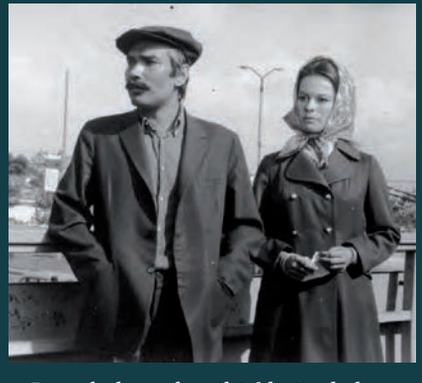
[4] Akad. A.g.e., 521.

[5] Akad. A.g.e., 478.

[6] Akad. A.g.e., 204.

tığımız sahne etkileyicidir. Sahnenin etkileyiciliği şüphesiz biçimsel düzeyde. Sabiha eril fantazmatik çerçeveden çıkarılmış, geriye, taklit-olarak-erillik ile sahici-öznellik-olarak-dişillik kalmış gibidir. Sahnenin bu etkisi sonrasında da devam eder; film, Halil'de cisimleşen kenar mahalle hayalini terk edip bütün belirsizliğiyle Sabiha'nın peşinde giderek bitecektir.

Benzer türden bir yıkım, *Gelin*'de de var. Aile denilen şeyin bütünlüklü resmi içindeki çatlakların sinema düşüncesine dönüşmüş halini görürüz burada. Ailenin birlikte görüntülendiği orta mesafedeki boy çekimlerinde oyuncuların mahremiyetini hissettirecek bir yakın plan etkisi yaratmak istemiştir Akad. Çok geniş ve çok uzak olmayan bu aile resminde aynı zamanda mahremiyetin de içindeyizdir. Filmin etkileyici sahnesi, bu mahremiyetin topyekun dağıtıldığı andır bence. Kutsal olanın dünyevi olanla, fedakârlığın sömürüyle, organikliğin bozulmayla, mahremiyetin yabancıyla, kapitalizmin gelenekle iç içe geçmişliğini ilan etmek üzere Meryem'in kendi mahremiyetini kesip attığı, geride bıraktığı o sahici edim ânı. Oğlunu kaybeden Meryem, kayınpederi İlyas'ın dükkanını yakar, evden kaçar ve bir fabrikada çalışmaya başlar. Organik cemaat hayalini ve kadınları ev içinde tutmayı başaran (eril-) yanılsamayı kateden film, bu yanılsamayı ayakta tutan inancın yakılmasıyla biter; yabancılaşmaya karşı hümanist, romantik, geleneksel ya da ulusal bir merhemden bu radikal vazgeçiş, bu şiddetli yıkım, başka hayatların, başka rüyaların imkân alanını açar.



Bana kalırsa, her iki filmin de bu etkileyici sahneleri, içinden çıktıkları büyük hikâyede, Yeşilçam anlatısında da yırtılmaya yol açıyor. Sabiha ve Meryem, bu anlatıyı parçalayıp çerçevenin dışına fırlayan iki kadın karakter değil sadece, beklenmedik olan ve tahmin edilebilir olmayan gelecek fikri de aynı zamanda.

Umut Tümay Arslan



LÜTFİ Ö. AKAD

İSYAN ve TEVEKKÜL

Toplumsal baskılar karşısında ezilen, haksızlığa uğrayan insanların hikâyelerini anlatan Akad, her daim bilgelik ve şefkatle kahramanlarının yanında durmuştur.

■ BERKE GÖL



Bir Ceza Avukatının Anıları: Isı

Lütfi Akad, 1970'lerin ortalarına doğru 'Göç Üçlemesi'ni ve *Esir Hayat*'ı (1974) çektikten sonra sinemadan uzaklaşır ve ardından TRT için birkaç televizyon filmi çeker. Bu iki diziden biri Ömer Seyfettin öykülerinden uyarlanan 'Eski Kahramanlar' serisi, diğeri ise Faruk Erem'in anılarından yola çıkan 'Bir Ceza Avukatının Anıları'dır. Akad'ın 1975-80 arasında gerçekleştirdiği bu iki diziden birincisi tarihî hikâyelerden, ikincisi Faruk Erem'in avukatlık mesleğinde karşılaştığı sıradışı vakalara dair hukuk mesellerinden oluşur. İlk bakışta birbirinden çok ayrı görünen bu iki seriyi birbirine bağlayan ortak bir izlek vardır: Bu sekiz film, haksızlığa uğrayan insanların hikâyelerini anlatır ve adaletsizlik karşısında verdikleri farklı tepkileri konu alır.

Akad'ın kariyerinin son döneminde gerçekleştirdiği bu orta metrajlı filmleri toplu halde değerlendirip, buradan hareketle tüm filmografisine bakınca, aynı izleğin yönetmenin pek çok filminde bir alt akıntı olarak süregittiği tespit edilebilir. Kurtuluş Savaşı yıllarında muhafazakâr kasaba halkının linç ettiği idealist bir öğretmenin öyküsünü anlatan Halide Edip Adıvar uyarlaması *Vurun Kahpeye*'den (1949) başlayarak, sık sık haksızlığa uğrayan insanlara, onların bu haksızlığı algılama ve onunla başa çıkma biçimlerine, bu haksızlığı kabullenme ya da ona karşı durma hallerine bakar Akad. Birey devlet karşısında, toplum karşısında, cemaat karşısında hep tek başınadır; baskıyla, zulümle karşılaşır; bazen boyun eğer, çoğu zaman da ona direnir, başkaldırır.

Ömer Seyfettin uyarlamalarında, Akad yazarın devleti her şeyin üzerine koyan geleneksel yaklaşımını benimser. Bunun en açık biçimde görüldüğü *Ferman*'da (1975), yiğit bir cengâver olan Tosun Bey, bir sefer sırasında iyi niyetle yaptığı bir saygısızlık yüzünden sadrazam tarafından ölümle cezalandırılır. Uzak bir ile gönderilen Tosun Bey, günler boyu durup dinlenmeden at sürer, koynunda taşıdığı ölüm fermanını kendi elleriyle teslim eder ve bile bile ölüme gider. Ömer Seyfettin öykülerinin bilindik hamasi söylemi, Akad'ın filminde de yerli yerinde durmaktadır. Nice kahramanlıklar yapmış olursa olsun, kulun devlete karşı işlediği en ufak suç, elbette cezasız kalmamalıdır; aksi halde ülkede düzen, dirlik kalmaz.

Akad'ın Ömer Seyfettin'in öyküsünü uyarlarken filme birebir taşıdığı bu anlayışı, 60'lı yıllardan itibaren Kemal Tahir etkisinde tartışılan Ulusal Sinema tezlerinde, Halit Refiğ'in bu konuda belirli bir duruşu temsil eden filmlerinde, yazılarında, Türk ve Osmanlı tarihine gösterilen o derin saygıyla bir arada düşünmek yanlış olmaz. Nitekim Akad, yıllar sonra 'Işıkla Karanlık Arasında' kitabında, Ömer Seyfettin uyarlamalarını anlatırken, şöyle diyecektir: "Osmanlı toplumunda devlet her şeydir. Anadolu halkı Osmanlı'nın kuruluşundan beri her şeyi devletten beklemiştir, durum bugün de farklı görünmüyor, (...) İnsanlar yalnız istemişler, almak için hiçbir şey yapmamışlar, devlet de verebildiği kadar vermiş, veriyor, verecek..."[1]

Söyleşilerinde olsun, anılarında olsun, Lütfi Akad, filmleri hakkında Halit Refiğ'in yaptığı değerlendirmeleri ciddiye aldığını, onun eleştirilerinden her zaman beslendiğini sık sık belirtir, Kemal Tahir'in adını da yine belirgin bir saygıyla anar. 'Eski Kahramanlar' serisine bakılırsa, onlardaki tarih kavrayışını, bu geleneksel 'Devlet Baba' mefhumunu da reddetmez gibi görünmektedir. *Ferman* ve *Diyet* ('Göç Üçlemesi'ndeki *Diyet* değil, 'Eski Kahramanlar'daki *Diyet*) gibi tarihsel filmlerde mekân kurulumu ve kostüm kullanımından, dönemin alışkanlıklarını ve geleneklerini yeniden yaratırken gösterdiği özene kadar, hep bu saygılı yaklaşımın izleri hissedilir. Fakat tıpkı Ulusal Sinema tartışmalarında -ve aslında seslerin yükseltildiği hemen her meselede- olduğu gibi, bu konuda da yine hep bir adım geride durur Akad. Onun derdi o şanlı tarihi anlatmak, o kadim devleti övmek ya da bu öykülerden hareketle bir tür tarih felsefesine varmak değildir asla; onun meselesi, bu hikâyelerin kahramanlarıdır. Tüm o tarihsel arka plan sadece hakkıyla kurulması gereken bir settir Akad için, bir forma-


Gelin

liteden ibarettir; esas olan *Diyet*'in haksız bir suçlama yüzünden köleleştirilen Koca Ali'sinin isyanı, *Ferman*'ın Tosun Bey'inin mertçe ölüme gidişidir.

KAHRAMANININ YANINDA

Baskı karşısında ezilen, haksızlığa uğrayan insan, Akad'ın pek çok başka filminde de çıkar karşımıza. *Ferman*'daki hikmetinden sual olunmayan devletin yerini, başka filmlerde başka iktidar kaynakları, başka baskı mekanizmaları alır. *Vurun Kahpeye*'nin Aliye öğretmeni, tutucu bir imamın ve kasaba muhafazakârlığının kurbanıdır. Yaşar Kemal'in senaryosundan uyarlanan *Beyaz Mendil*'in (1955) Hasan'ı, sevdiği kızla evlenmesini engelleyen ağanın kişiliğinde, feodal yapıya isyan eder. 'Göç Üçlemesi'nde Hülya Koçyiğit'in canlandırdığı kahramanlar, kadını baskı altında tutan gelenekle mücadele ederler. 'Bir Ceza Avukatının Anıları' serisindeki *Isı*'nın (1979) kahramanı, fırtınalı bir gecede idam cezasının uygulanmasını bekleyen bir adamdır. Akad'ın birbirinden çok farklı bağlamlara sahip tüm bu filmlerdeki kahramanlarına bakışında, onların mücadelesini ele alışında kavramsal ya da ideolojik bir ortaklık olduğu söylenemez. Filmlerin ortaklaştığı nokta, çok daha naif ve basit bir yerde; yönetmenin, kaynağı her ne olursa olsun, bu baskının karşısında, insanın yanında saf tutmasındadır. Bunu sadece olay örgüsü gereği kamerasını sürekli kahramanına doğrulatarak yapmaz tabii; *Ferman*'da Tosun Bey'in at değiştirerek yaptığı uzun yolculuk sekansında onun yorgunluğuyla yorularak, 'Bir Ceza Avukatının Anıları' serisinden *Çekiç ve Titreşim*'de (1979) tamirci ustası Ahmet'in kafasında yankılanan çekiç seslerini duyarak, *Gelin*'de oğlunu kurtarmak için beyhude çabalayan Meryem'in çaresizliğini paylaşarak, kısacası izleyiciyi kahramanıyla özdeşleştirmenin ötesinde, adeta kendisi de o kahramanla özdeşleşerek yapar.

Akad'ın baskılara isyan eden kahramanları çoğu zaman mahvoluşa sürüklenir. *Beyaz Mendil*'in Hasan'ı Zeliha'yla birlikte kaçar, ikisi için yepyeni bir hayat kurmaya çalışır. Köyün büyüklerinden biri ona "Evlat, kötülüğü sabırla yenmek gerek" demiştir. Fakat verem olan Zeliha çok yaşamayacaktır. *Çekiç ve Titreşim*'in nefes almadan çalışan Ahmet Usta'sı sonunda aklını yitirecek, patronunu öldürecektir. Ne var ki, 'Göç Üçlemesi'nde, Akad filmografisinde pek görülmeyen bir biçimde, ailenin ve toplumun baskıları, isyan eden kahramanın (örneğin *Gelin*'in unutulmaz finalinde fabrikada çalışmaya başlayan Meryem'in) sınıf bilinci kazanmasının yolunu açar.

Uzun bir filmografinin birbirinden farklı yerlerinden alınmış tüm bu fragmanları bir arada tutan, Akad'ın kamerasının hep kahramanlarının yanında olmasıdır. Oğlunu kurban veren Meryem'in geleneğe başkaldırarak kazandığı zaferi de, Koca Ali'nin sol kolunu kesip atmaya varan isyanını da, Tosun Bey'in boyun eğişini de hep aynı şefkat ve bilgelikle, onlardan yana durarak işler Akad. Yeri gelir, kahramanıyla isyan eder, yeri gelir, kahramanı gibi boynunu büker, tevekkül eder.

not:

[1] Lütfi Akad. *Işıkla Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2004. sf. 575.

Kol Kesilir Kasabın Suratına Fırlatılır: "Al Diyetini!"

Lütfi Hoca'yla ve sayısız filmiyle ilgili söylenebilecek çok şey var kuşkusuz. Ama benim ruhuma ve dimağıma ilk kez, tek kanallı TRT döneminde, adaşı Ömer Seyfettin'in hikâyelerinden uyarladığı TV filmleriyle nüfuz etti. Henüz 6 yaşındaydım ve o filmleri yapanın Lütfi Akad olduğunu çok sonra öğrendim elbette. Beni dehşete düşüren ve en unutamadığım sahne *Diyet* (1975) filminde, "Koca Ali" Kadir Savun'un kolunu satırla kesip "kolunun diyetini ben verdim" diye diye başının etini yiyen Hacı Kasap'ın suratına "Al diyetini!" diye fırlattığı ve arkasını dönüp yürüdüğü final sahnesiydi. İlginçtir ki, Akad'ın son uzun metrajlı sinema filmi de Göç Üçlemesi'nin *Diyet*'idir (1974). Bu kez, kesik kol, Hülya Koçyiğit tarafından işçiyi ezen işverenin suratına fırlatılır "Alın diyetinizi!" diyerek. Kıssadan hissem: Hangi ahval ve şerait altında olursa olsun Hacı Kasap'lara boyun eğmemek, belki de "alın diyetinizi" dercesine film yapmak.

Belma Baş



Gelin'de, ölen oğlu Osman'ın ardından aileden kaçan Meryem'in fabrika işçiliğine başlayarak kaderine sahip çıkması ve kayınpederi Hacı İlyas'ın kanunlarına, feodalizme, tutuculuğa karşı gelmesi; itaatsizliğinin cezası ölümle kesilen Meryem'in üzerine gönderilen kocası Veli'nin cinayet yerine karısının yanına fabrikaya işçi girmesi, Akad ustanın 'emek'ten, 'hak'tan ve 'onur'dan yana tavır alması bence en çarpıcı final sahnelerinden biridir.

Cumhur Canbazoğlu



YARALI KURTLAR, KURBANLIK KATİLLER, TOPALLAR

Üç Tekerlekli Bisiklet'in sonunda, nereye gittikleri meçhul olan ama o meçhule gidişte her daim bir umut taşıyan karakterlerin uzaklaştığı sahnede, bir de kamerasının arkasından bakan bir Akad hayal edelim...

■ SENEM AYTAÇ


Üç Tekerlekli Bisiklet

"İsmim Nazım. 32 yaşındayım. Bu şehirde doğup büyüdüm. Otomobil tamircisiyim. Bu film benim hikâyemdir. Başlangıçta herkesin başından geçebilecek bir hikâyeye benziyordu. Şimdi ise kimbilir nasıl bir son beni bekliyor?" üst sesiyle, kara filme yakışan bir *flashforward*la açılır *Kanun Namına* (1952). Nazım olan bitenin kabahatini kendinde ararken "Eğer biz köleysek kabahat yıldızlarda değil, kendimizde" der. Kendi oto tamircisinin içinde "vahşi bir hayvan gibi kıstırılmış", dört bir yanı polisle sarılmış olan Nazım, aslında "kötü kalpli zenginler"in oyununa gelmiş ve filmin, melodramla kara filmin harmanlandığı, kaderciliğin hüküm sürdüğü dünyasında, daha en başından yenik düşmüştür.

Kanun Namına'dan başlayarak, Akad'ın filmografisinde kara film türüne selam ettiği filmlerin sayısı azımsanmayacak miktardadır. Işıkla karanlık arasındaki keskin geçişlerin yarattığı gölgeler tarafından 'kıstırılmış adam'ların, çürümüş, karanlık bir dünyada suça sürüklendikleri; işlenen bir suçla başlayan hikâyelerin giderek başka suçları doğurduğu ve kimsenin suçtan muaf olmadığı filmler... *Öldüren Şehir* (1953), *Katil* (1953), *Üç Tekerlekli Bisiklet* (1962), *Kurbanlık Katil* (1967) ve *Yaralı Kurt* (1972) gibi filmlerinde Akad, hep benzer bir tema etrafında gezinir. *Kurbanlık Katil*'in isminin de açık ettiği gibi, Akad'ın filmlerinde kurbanlar maktûllerden ziyade katillerdir. 'Kötü adamlar' kahramanlarımız tarafından ortadan kaldırıldıklarında, daha film yeni başlıyordur. Örneğin *Katil*, elektrik işlerini yaptığı firma parasını ödemeyince hakkını aramaya kalkan Kemal'in üzerine bir de şirketin patronunun cinayetinin kalmasıyla başlar; *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in Mandıracı Ali'si daha filmin hikâye zamanının öncesinde, onu taciz eden ve en sonunda mandırasını ateşe veren bir şirket yüzünden katil olmuştur bile.

Kanun Namına, henüz, 'kötü'lerin adlarının sadece 'zengin' olduğu bir melodram dünyasına daha yakın durur. Akad'ın, toplumsal arka planın giderek daha da belirgin hale geleceği sinemasında, bu kötü zenginler önce *şirket*lerle yer değiştirecek, sonrasında ise toplumsal düzenin kendisi olarak tecessüm edeceklerdir. *Üç Tekerlekli Bisiklet* ve *Yaralı Kurt*'ta[1] 'kötüler' çok ortaklı şirketler; 'Göç Üçlemesi'nde ise artık adlı adınca kapitalizm ve feodalizmin kendisidir.

ÜÇ TEKERLEKLİ BİSİKLET

Orhan Kemal'in hikâyesinden Vedat Türkali tarafından senaryolaştırılan *Üç Tekerlekli Bisiklet*, hikâye dünyası içinde neredeyse Akad'ın sinemasındakine benzer bir dönüşümü barındırdığı için, başlangıçta adını andığım filmler arasından birkaç adım öne çıkar. Film, kişisel bir intikam hikâyesi gibi başlar; fakat olaylar çözüldükçe, Mandıracı Ali ve Emin-Arif İnşaat Koll. Şti. arasındaki çatışma toplumsal olanın kıyısına gelip dayanır. Hem melodramın hem de kara filmin kalıplarını kıran bir film olarak *Üç Tekerlekli Bisiklet*, Akad sinemasının sonrasını da imleyen bir tür geçiş filmi gibidir adeta.

Yıllar evvel çalışmak için başka bir şehre gitmiş olan ve bir daha haber alamadığı kocasının yokluğunda Hacer (Sezer Sezin), çamaşırcılık yaparak oğluyla hayatına devam etmektedir. Mandıracı Ali (Ayhan Işık) Emin Bey'i öldürmüş, firardadır. Hacer'in evine sığınır. Hacer, onu evinin tavan arasında saklar; Ali evin içinde gizli saklı yaşamaya başladığı andan itibaren de, Hacer'e koca, oğluna baba olur. Filmin, başrollerindeki Hacer ve Ali kadar önemli bir üçüncü karakter daha vardır: Topal Selim (Senih Orkan). Topal, filmin uzunca bir bölümünde hep tekinsiz bir karakter olarak ortalıkta dolaşır, niyetini kestirmek çok da kolay değildir. Taki, Hacer'in evine gelip Ali'ye arka çıkmak

istediğini söylediği âna kadar. Hatta o vakit bile Topal'ın niyetinden emin değilizdir. Oysa Topal da, Emin Bey'e ayağının diyetini ödetmek istemektedir!

ÜÇÜNCÜ

Hacer ile Ali arasında gelişen tutkulu aşk, Akad'ın iki karakterin bedenleri üzerinde kayan kamerasının dile döktüğü sevişmeleri ve daha da önemlisi polislerle birlikte kasaba 'erk'lerinin Hacer'in evini bastığı sahnede Topal'ın Ali'yi korumak için Hacer'in odasından üstünü başını toparlar gibi yaparak çıktığı *an*, Yeşilçam'da sıkça karşılaştığımız kolay ahlakçılığın çok uzağındadır. Karakterler sözde bir namusu koruma peşinde değil, hayatlarının adaleti peşindedirler. Topal'ın resme dahil olması, filmi, sadece, Amerikan sinemasından dünyaya miras kalmış olan bir 'kişisel intikamı haklı çıkarma' hikâyesi olmanın ucundan döndürmekle kalmaz; kara filmin karakterlerinin üzerine ördüğü kaderci ağı ve melodramın cinsiyetçi ahlakçılığının bile kırılmasını sağlar.

Topal sayesinde öldürülmekten kurtulan Ali, filmin sonunda polisler tarafından tutuklanır. Film, Akad'ın o meşhur derinlikli kadrajlarından biriyle biter. En önde elleri kelepçeli Ali polislerle yürümeye başlar, arkasından Hacer ve oğlu, sonra ise Topal kadraja girerler. (Topal, Ali ve Hacer'le aynı kadraja bir kez daha girmeden önce, son bir jest daha yaparak, Hacer'in geri dönmüş ve gidenlerin arkasından bakakalmış olan kocasının sigarasını yakmayı da ihmal etmez.) *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in Topal'ının dışarıdan, üçüncü bir karakter olarak olaylara dahil olması ve bir tür toplumsal dayanışmanın kapılarını aralaması, hikâyenin, iki ana karakter arasına sıkışabilecek eksenini hafifçe kaydırır. Böylelikle, Emin Bey'in ölümünün ardından Arif Bey gibi daha nice zalimlerin ortalığa saçıldığı, kendi adamlarını bile ezip geçen Emin-Arif Koll. Şti. kamyonları karşısında, artık en az üç kişidirler.

AKAD'IN TOPALLIĞI

Bu, birçok Akad karakteri gibi, nereye gittikleri meçhul olan ama o meçhule gidişte her daim bir umut taşıyan karakterlerin uzaklaştığı final sahnesinde, bir de kamerasının arkasından bakan bir Akad hayal edelim...

Akad'ın bir yandan sinemanın orta yerine atılıvermiş bir maceraperestin romanı gibi okuyucusunu sürüklerken diğer yandan hayatın bütününe dair çok yoğun bir hissiyatı ve hayatı şairane bir biçimde algılama, yaşama pratiğini gözler önüne seren anı kitabı, Akad'ı sevmek için en az filmleri kadar büyük bir sebeptir. Akad'ın geriye dönük olarak hafızasında kalanlarla yazdığı her satır, öyle zengin detaylar, dokular, hisler barındırır ki, okurken neredeyse kendinizinkinin 'yaşamak' olduğundan şüphe edersiniz. İşte bu kitabın henüz başlarında bir yerde, Akad daha sinemacılığa başlamamışken, bankada çalıştığı zamanları anlatırken şu ifadeleri kullanır:

> "Evet, Osmanlı Bankası'nda çalışıyordum ve yaptığım iş gereği topallıyordum da. Ruhsal bir topallıktı bu... Bankanın açtığı sınavı kazanmış ve işe alınmıştık. Dediklerine göre bizi değişik bölümlerde çalıştırdıktan sonra bir yıl Paris'te, bir yıl da Londra'da bankacılık eğitimine göndereceklerdi. Bunun için sırayla, her seviste bir ay çalıştırıp bankacılık üzerinde genel bir bilgi edinmemiz sağlanıyordu. Kambiyo servisinde bir ay çalıştıktan sonra muhabere servisine geçmiştim. İşte topallığım burada başladı. Günde en az yirmi otuz mektup yazmam gerekiyordu. Her mektupta en az beş altı kere geçen bir sözcüktü beni topallatan. Şu anda bile yazmaya zorlandığım bu sözcüğü durup dururken yüksek sesle tekrarlıyor, ya da parmaklarımı daktiloda yazar gibi vuruyordum. Kimi zaman kocaman ışıklı bir levha olarak gördüğüm de oluyordu. Günde yüz elli kereye yakın daktilo ile m.ü.d.ü.r.l.ü.ğ.ü.n.ü.z.ü.n yazdığınız olmadıysa bu topallama duygusunu anlamanız zor."[2]

İşte, sadece *Üç Tekerlekli Bisiklet*'in Topal'ını değil, Akad'ın fiziksel ya da ruhsal bir topallıkla meçhule doğru ilerleyen karakterlerini (*Yalnızlar Rıhtımı*'nın Kontes Güner'i, *Yaralı Kurt*'un Ali'si ya da *Kızılırmak Karakoyun*'un Ali Haydar'ı...) bu anekdotla birlikte düşünmek lazım belki de. Bu ruhsal topallığı bir kez içinde hissetmiş olan Akad'ın, sinemaya dört elle sarılmışlığını düşünmek; dönemin yapım koşullarının da etkisiyle sürüklenmeye devam ettiği "memuriyetlere" rağmen... Bir şekilde Akad'ın en eskilerden kalma bu ruhsal topallık duygusu neredeyse tüm karakterlerine bulaşmış gibi gelir bana hep.

notlar:

[1] Zeynep Dadak'ın dediği gibi "Düşman tekil değil çoğuldur, bireysel değil, tecimseldir. Adı Kalek Otomotiv'tir." Ayrıca *Yaralı Kurt*'un detaylı bir analizi için bkz. Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sayı 51, sf. 66.

[2] Lütfi Akad. *Işıkla Karanlık Arasında*, İş Bankası Kültür Yayınları, Nisan 2004. sf. 5.

En etkilendiğim sahne *Kızılırmak Karakoyun*'da Yılmaz Güney'in canlandırdığı çoban Ali Haydar'ın kavalıyla koyun sürüsünü yönlendirdiği sahneydi. Üç gün üç gece tuz yedirilen koyunlar su içmeden dereyi geçerlerse, oba beyi, kızı Hatice'yi Ali Haydar'a verecektir. Ve Ali Haydar kavalıyla koyunlara derdini öyle bir anlatır ki susuzluktan kırılan koyunlar suya ağızlarını değdirmeden karşı kıyıya geçerler. Bu sahnede gözümden yaş gelmişti. İmkânsızı isteyip, gerçekleştirmenin bundan güzel bir örneğini görmedim. Bir de, cehaleti didikleyen en güzel eserlerden biri olan *Gelin*'de tüm ailenin bir akşam yemeği sonrası salonda oturduğu ve göçün ayaküstü ekonomik çıkarımını yapar yapmaz kameraya döndükleri sahne!

Cüneyt Cebenoyan



Akad'ın en sevdiğim filmlerinden olan *Yaralı Kurt*'ta, Akad'ın kendi sinema serüvenini tarif etmek için kullandığı 'Işıkla Karanlık Arasında' tanımının, bana göre sinematik karşılığı olabilecek iki sahne vardır.

Tıpkı vahşi bir hayvan gibi, herkese düşman olan Ali, peşindeki polisten ve kötü adamlardan kaçarken Haşim İşçan geçidinin üst katına saklanır. Geçitin kendisinin yarı aydınlık yarı karanlık ışıklandırılması, Ali'nin yüzünün bir görünüp bir kaybolmasına sebep olan ışıkların yansımaları, birbirine karışan araba kornaları ve insan sesleri. İstanbul'da barınacak hiçbir yeri olmayan bu kanun kaçağının, şehrin karanlığına ve kaosuna sığındığı an... Aynı mekân bir kez de Ali ve onun belki 'sevmeye' en yaklaştığı kadın olan Gül'le buluşmalarına sahne olur. Ali yine saklanmaktadır, Gül ona yardım amaçlı bilgi getirmiştir. Gül'e bakarken Ali'nin yüzü aydınlığa çıkar,



VESİKALI YARİM'DEKİ GİBİ BİR ŞEY MİDİR AŞK?

Akad'ın bugüne kadar üzerine en çok yazılmış filmi olan Vesikalı Yarim'i, bir kez de Akad'ın kendi cümleleriyle analım istedik. 2003 yılında Delta Film'in bir yılbaşı armağanı olarak tasarladığı, Gül Dirican tarafından yayına hazırlanan Vesikalı Yarim'in senaryo kitabı 300 adet basılarak dağıtılmış. Fatih Özgüven'in, bu özel basım kitap için gerçekleştirdiği ve çok az sayıda kişiye ulaşmış olan söyleşisini sizlerle paylaşıyoruz.

■ SÖYLEŞİ: **FATİH ÖZGÜVEN**



***Vesikalı Yarim* yıllar geçtikçe daha çok sevdiğimiz bir film, bir tarafıyla çok Yeşilçam bir yanı var, en güzel Türk aşk filmi hatta, öte yandan Türk sinemasının sosyal gerçekçi diyebileceğimiz yanının en iyi taraflarını kendinde barındırıyor. Sokaklar, Beyoğlu, ilişki, şehir, özellikle şehrin kullanılışı, hayran oluyoruz... Siz bugünden baktığınızda *Vesikalı Yarim* için ne düşünüyorsunuz?**

Seviyorum o filmi. Benim bir huyum vardı... eskiden. Oyuncuyla beraber oynardım çekim sırasında. *Yanlızlar Rıhtımı*'ndan sonra koptu bir ara, sonra *Üç Tekerlekli Bisiklet*'de Sezer'le (Sezin) birlikte yeniden oyuna katıldım. Yalnız başoyuncuyla değil, bütün oyuncularla. O filmden sonra gene bitti. *Vesikalı Yarim*'de tekrar... İzzet'le Türkan'ın oyunları beni alıp götürdü. Bu benim yapımdan gelen bir şey. Kaptırırım ben.

Hikâye nasıl aklınıza geldi, nasıl gelişti?

Sait Faik'in kitabını (Menekşeli Vadi) okuyunca... Ben oraları bilirim. Gençliğimde kaçamak yapardık oradan denize. Şişli'de, oralarda büyüdük, on iki yaşında filandık. Oradan Fransız Hastanesinin yanından iniverirdik. Bilirim o filmde geçen bostanları...Aslında ben bütün oraları yaşamak istiyordum. Baktım orada hareket yok. Ama Safa'ya (Önal) bir şey söylemedim. O kendisi yazsın istedim. Halil'in bostanları onun için daha uzakta oldu.

Çok Beyoğlu olmuş film bir yanıyla da. Bir fantezi, bir hoşluk gibi değil de bir mahalle, şehrin bir diğer parçası gibi kullanmışsınız. Bazı semtlerin adı geçer, köprünün kapanması, açılması hikâyesi vardır.

Filmin zorladığı kadar kullandım ancak. Beyoğlu'nun altını çizeceğiz diye bir şey yoktu çalışırken. Hedef değildi. Demek ki çalışırken kendini ortaya koymuş. Sabiha'nın çalıştığı yerde orada, köprü var mesela çünkü evet köprünün karşı tarafında öyle yer yok işte, Beyoğlu gibi.

Sizin iki İstanbulunuz yani...

Evet Beyoğlu ve Kadırga... İki İstanbul diye düşünmedim aslında. Ama ordalar. Safa'nın yazdığı Halil'in bostanları orda. Beşiktaş'taki Ihlamur Vadisi yok (Menekşeli Vadi'deki), çünkü Safa bilmiyordu oraları. Onun yerine Yedikule var, Samatya var. Siz bilmem yetiştiniz mi Yedikule'den başlar, ta Topkapı'ya kadar bostanlar vardı orda. Her türlü sebze. Oralarda çok savaşlar oldu. Surların dibinde. O topraklar müthiş bereketlidir. Müthiş çok insan var orda yatan. Orda yetişen marul müthiş bir şey. Yağlı ve şekerli bir marul. Bol tuzla gidilir marul yenirdi. Safa o bostanları bilir. Orda yetişmiş. Beni Ihlamur Vadisi yerine oraya götürdü.

Peki Beyoğlu'nu ne kadar biliyordunuz?

Vallahi lise orada. Sonra Beyoğlu'nu ister istemez öğrenmek zorunda kaldım. Çok özel bir de. Bütün bunlar hep anı kitabımda var. Ceylan filmin sahiplerinden Nubar'la dost olmuştuk. Bir ara işsiz kaldığımda ona gidiyordum. O Beyaz Ruslar'ın İstanbul'a geldiği zamanlardan kalma ne meyhaneler, ne gizli

köşe bucakta kalmış lokantalar bilirdi, nerelere götürürdü beni. Karaköy'de çok az müşterisi olan seçkin lokantalar. Bilmem Krepen Pasajı duruyor mu?

Eski Krepen Pasajı durmuyor...
E o zaman hiçbir şey kalmamış demek ki...

***Vesikalı Yarim*'de Anadolu'dan İstanbul'a gelmiş çocukların hikâyelerini de anlatmıyor musunuz?**
Yok. İkisi de İstanbul çocuğu. Halil dışarıdan gelmiş olamaz. Samatya'da bostanı olabilmesi için orda doğup büyümüş olması lazım. Benim çocukluğumda İstanbul kendini genellikle kendi çevresinden beslerdi. Sabiha'ya gelince Anadolu'dan gelmiş de şarkı söylüyor olamaz, hele Sait Faik zamanında. O konuda yanılıyorsunuz, çok eskiden belki, evet.

Peki bir aşk hikâyesi olarak klasik Türk aşk hikâyelerine ne kadar yakın buluyorsunuz?
Orda klasik Leyla ile Mecnun hikâyelerinden ziyade Halil'in çok farklı bir kadına hayran olması var. Çok farklı, çok değişik, çocukluğundan beri tanıdığı kadınlardan. Rüya gibi.

Sabiha'ya " Ben boyalı, kokulu kadın görmedim şimdiye kadar" der filmde. Harika bir alttan alışla anlatılır o sahne.
Safa o bakımdan harikalar yarattı. Ben ne ekledim hatırlamıyorum bile. Belki diyalogları uymamıştır o sahneye, yazdığıyla oynamışımdır. Yahut bir iki küçük sahne. Safa filmin senaryoda olmayan bazı sahnelerini hemen orada yazıvermişti, eklemiştik; mesela Amerikan Konsolosluğunun arkasındaki dar sokakta çekileni. Orada bir pavyon vardı. Güzel bir sahnedir.

Kıyafetler peki, Türkan Şoray'ın mantosu, eşarbı, sarı saçları, pavyon elbisesi?
Hepsini oyuncular sağladı. Başka oyuncularla bu bambaşka bir film olurdu. Çok uyuştular yani. Öyküyle çok uyuştular.

İlk akla gelen onlar mı oldu?
Evet, Türkan Şoray. Tabii ki Türkan Şoray. İzzet Günay'ı da yapımcı söyledi. Ama görür görmez tamam dedim. Her şeyiyle uyuyordu. O bıçkın hali. Mahallenin namusunu kollayan delikanlılardan.

Hep Safa Önal diyorsunuz. Siz hiçbir şey mi katmadınız? Mesela Sabiha'nın dumanlar arasından görüldüğü bütün seslerin kesildiğini o müthiş sahne. Kimin mizansenidir o?
Bilemem! Siz benden daha iyi biliyorsunuz, sizinle yarışamam! (*gülüşmeler*)

Hülasa, 'Vesikalı yıllar geçtikçe daha çok hatırlanan bir film oldu böylece.
Ona ilk Alim Şerif Onaran rahmetli, 'bu küçük bir şaheser' demişti.

Ara sıra bu filmin çok abartıldığını düşünüyor musunuz peki?
Ne bileyim. Ben de beğenmeye başlıyorum yani. Güzel filmmiş diyorum, seviyorum. (*kahkahalar*)

Beğendiğiniz sinemacılar?
Visconti, *Beyaz Geceler* (*Le notti bianche*). Antonioni'nin *Gece*'si (*La Notte*). Losey. Sonra Şarlo. Onun kamerası fazla oynamaz, benimki de fazla oynamaz. Çok az yakın planı vardır. Benim de yoktur. *Vesikalı Yarim*'de de kamera sabittir. Oyuncular gidip geliyor. Oyuncumu istediğim çekim ölçeğine getirebiliyorum. Bel çekim ölçeği bir oyuncunun mahremiyetine girebilecek en yakın çekim ölçeğidir. Daha fazlası zarar. Marazi teşhire girer. (*gülüşmeler*)

Peki size son bir soru, biraz magazin bir soru. Size aşk, *Vesikalı Yarim*'deki gibi bir şey midir?
Nasıl, anlamadım?

Aşk, *Vesikalı Yarim*'deki gibi bir şey midir, gerçek aşk?
(Bir süre düşünüyor) Şimdi, tutku diye bir şey var. Ayırmak lazım ikisini. *Vesikalı Yarim*'deki aşktır. Ama tutku değildir.

Tutkuda başka bir şey mi olur?
Tabii başka bir şey olur. Tutkuda tahrip edicilik var.

Aşk bizi sonunda sosyal mecburiyetimize çeker mi?
Çeker.

Çok teşekkür ederim. *Vesikalı Yarim* vesilesiyle yıllardır size bu soruyu sormak istedim.

bir an yumuşamıştır. Sonra müteredditifade geri gelip yerleşir yüzüne. Kadın "Bana güvenmiyor musun?" diye sorar. Ali adım adım geri gitmeye başlar ve arkada onu beklemekte olan karanlığın içine gömülür. Sinemada 'imgeye' sızan 'hissi' tarif etmek zannımca böyle bir sahneyle mümkündür. Ne zaman Haşim İşcan'dan geçsem, *Yaralı Kurt*'tan başka bir şey düşünemem.
Zeynep Dadak



Lütfi Akad ustanın, şahsım adına önem taşıyan, çok fazla değer verdiğim, etkilendiğim, sarsıldığım, kendimi sokaklara vurduğum o denli çok filmi, sahnesi, ânı, mizanseni ya da diyalogu var ki... Hangisini söylesem diğerine haksızlık olur gibi. Ama hani şöyle ilk aklıma gelenlerden biri, izleyen hemen herkesin yüreğini eskisinden farklı kılan *Vesikalı Yarim*'den...

Sabiha, Halil'in evli olduğunu öğrenmiştir. Bir tarafı müşfik bir kırgınlık, öfke duymaktadır adama. Balıkpazarı'ndan başlayıp, Fındıklı'ya uzanan, ardından Tepebaşı'nda sonlanan bir takip. Sabiha, kızgınlıkla, ne yaptığını bilmez halde ilerlemekte. Halil, onu telaşla takip etmektedir. 'Kalbimi kıra kıra' enstrümantal olarak fonda yükselirken, Halil sorar Sabiha'ya:
- Neden görünüp, konuşmadan gittin?
- Öyle...
- Sabiha nen var?
Sonra ikisi tartışırlar.
- "Bıktın öyle mi?" diye sorar Halil
- Belki... Belki de sen bırakıp gidersin bir gün. Dükkanını, evini göreceğin gelir.
- "Evim, dükkanım hep burada, gidecek başka yerim yok" cevabını verir Halil. Devam eder. "Dükkanım iki portakal sandığı, evim senin yanında."
- "Başka bir diyeceğin yok mu?" diye sorar Sabiha.
'Hayır, yok' anlamında kafasını sallar Halil.
Başka ne denebilir ki aşka dair...
Murat Erşahin



MAYINLI ‘BÖLGE’NİN KANUNLARI

Yılmaz Güney ile Lütfi Akad’ın ilk ‘sessiz anlaşmaları’ her ikisinin sineması için de bir kerteriz noktası sayılan Hudutların Kanunu ile gerçekleşir.

■ ÇETİN BASKIN



“Halkla doğrudan doğruya bir temas kurmak, halkın sinemasını yapmak. O bakımdan ilk filmim diyorum ‘Hudutların Kanunu’na. Kendi sorunlarımızı işlemekteyiz çünkü.” Böyle diyor Lütfi Akad, 1966 yapımı *Hudutların Kanunu* filmi için. Geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivali’nde restore edilmiş versiyonu gösterilen *Hudutların Kanunu,* Yılmaz Güney-Akad birlikteliğinin ilk filmi olma özelliğini taşıyor. Bu birliktelik Dadaş Film aracılığıyla Güney’in ‘Baş Belası’ adlı senaryosunu filme aktarmak için Akad’la tanışmasının ertesinde, Güney’in bu kez elinde *Hudutların Kanunu*’nun senaryosuyla çıkıp gelmesiyle başlar. Türkiye sinemasının kendine has üslubu ve tavrı olan bu iki yönetmeninden biri olan Akad bu filmle kendi sinemasal macerasını kerteriz alırken; Güney için hem politik bilincinin ortaya çıkmasında hem de *Umut*’tan (1970) *Arkadaş*’a (1974) uzanan *yol*da *Hudutların Kanunu* büyük bir önem arz edecektir.

Urfa’da geçen filmde Hıdır’ın (Yılmaz Güney) abisi sınırdan karşıya geçerken askerlerle çatışmaya girerek üsteğmeni yaralamış ve öldürülmüştür. Hıdır ve arkadaşları abisinin cesedini teslim alıp köy meydanına getirir ve köye gönderilen yeni üsteğmenin Hıdır’la ilk karşılaşmasıyla başlar film. Üsteğmen artık kaçakçılıktan vazgeçmelerini aksi takdirde köyü boşaltacaklarını söyler. Hıdır artık kaçakçıların yeni lideridir. Çatışmanın yaşandığı günün ertesinde bir fırsat yakalayarak sınırdan mal getirmeyi başarır, lakin bu Hıdır’ın pek de istemediği bir durumdur ve Hıdır kaçakçılığı son çare olarak kullanmıştır ve kendine bir çıkış yolu arar. Daha sonra *Yol* (1982) ve *Ağıt*’ta (1971) hatırlatılacağı, üzere her an ölüm tehlikesi yaşayan, para kazanmaktansa hayatıyla geçinen -tek sermayeleri canları olan- bu insanların kaçakçılığı, illegal yoldan büyük paralar kaldırmak değildir. İllegal olabilirler; ama niyetleri *artık değer* (kapital) ele geçirmek değildir. Onlar sadece ailelerinin ekmeğinin peşindedirler. Ayaklarının altındaki toprak verimsizdir. Bütün verimli topraklar Duran Ağa’nın kontrolündedir ama onun da gözü topraktan ziyade kaçakçılıktan gelen mallardadır. Üsteğmen Duran Ağa’ya, Hıdır ve arkadaşlarını topraklarında yarıcı olarak çalıştırmasını önerir. Üsteğmene göre -devlet’in önerdiği de budur- topraktan ümit kesilmemelidir. Kendi topraklarını ekip biçemeyen işsiz köylülere sunduğu tek şey Ağa’nın topraklarını ekip oradan bir şeyler ummaktır. Hıdır diğer kaçakçı arkadaşlarıyla yarıcı olarak Duran Ağa’nın toprağında çalışır ama Hıdır’ın kaçakçılığından memnun ve bundan rant sağlayan Duran Ağa ekili toprakları hayvanlara ezdirir. Köye “ışık saçacak” okulun yaptırılması için muhtar ve kaçakçı arkadaşlarının karşısında yer alan, fayda gelmediğini bile bile ağanın toprağında yarıcı olarak çalışan, abisinin ölümüne karşın hiçbir şekilde kin beslemeyen, üsteğmeni ölümden kurtaran Hıdır için kaçakçılığa avdet etmekten başka bir yol kalmaz. Toprak ağası (aynı zamanda en büyük kaçakçı ağasıdır), kaçakçı patron ve devletin bölgeyi kontrol etmesine dayanamayan Hıdır her gün ölmektense oğlu Yusuf’un geleceğini kurtarmak maksadıyla herkese meydan okur ve ağa ile adamlarını öldürür. Yarı feodal yarı kapitalist üretim ilişkilerinin kışkırttığı, devlet erkinin yavaştan bölgeye hâkim olduğu yeni düzenin ilk isyanının fitilini ateşler Hıdır. *Hudutların Kanunu* toprak reformunun köylüyü kurtaracak yegâne kurtuluş olarak görüldüğü bir dönemde daha da anlamlı hale gelir.

Filmde Hıdır’la iyi ilişkiler geliştirmeye çalışan üsteğmen ve köy öğretmeni, devletin “şefkatli ellerini” temsil ederler. Zaten aynı avluda kalan üsteğmene öğretmen “bizi devlet olarak görüyorlar” der. Öğretmen Hıdır’ın oğlu Yusuf

için "Senin gibi olsun ama okusun" derken üsteğmen ısrarla Hıdır'dan kaçakçılık yapmamasını toprakta çalışmasını isteyecektir. Babasının terkisinde dolaşan Yusuf, Hıdır için umudun, kurtuluşun ve kendi kaderini tayin edebilmesinin en büyük sığınağıdır. Hıdır, Yusuf'u ne meseleyi eğitime indirgeyen 'jakoben Kemalist Aydınlanma'nın temsil ettiği öğretmenin ellerine büsbütün teslim eder ne de devletin kolluk kuvvetlerinin "güvenli" korumacılığına. Toprak ağasını ve bütün adamlarını öldürüp atı ve oğlu Yusuf'la köye dönen Hıdır bütün köyün boşaltıldığını görür ve çareyi sınırın öte tarafına kaçmakta, kendi kanunuyla yaşamakta bulur. Hıdır patlayan mayınlarla sınırın orta yerinde kalakalır. Yusuf ne onu sahiplenen öğretmenin ne de "dur gitme!" diye bağıran üsteğmenin ikazına uyar. Film boyunca babasıyla sessizce, konuşmaya pek gerek duymadan, sadece göz temasıyla ve işaretlerle anlaşan Yusuf, mayınlara basmadan babasının yanına ulaşır. Hıdır patlayan mayınlar sonucu ölene dek hiçbir şekilde aman dilemez. Mayınların orta yerinde başka bir gelecek tasavvurunun imkânı ile sınırda, oğlunun kollarında can verir.

Urfa'nın dar küçeleri, kapalı çarşısı ve uçsuz bucaksız topraklarının gösterişsiz ama etkili çekimleriyle görünüşte *Hudutların Kanunu* pekâlâ arkasındaki Yılmaz Güney miti ile birlikte epik bir filme dönüşebilecek potansiyele sahiptir. Öyle ki tam da buna uygun olarak Güney ilk senaryo örneğinde Hıdır karakterini damdan dama dolaşıp kadınları peşinden koşturan, her attığını vuran deli dolu bir kaçakçı olarak resmetmiştir. Fakat Akad bunun yerine ora insanının bile isteye canları pahasına neden kaçakçılık yaptığı ile ilgilenir ve bu soğukkanlı yaklaşımı sayesinde ortaya daha vurucu bir film çıkar.

MESELELERİN TEŞRİHİ

Akad'ın biçimsel ve düşünsel film evreni oldukça gerçekçi ve doğaldır. Bu gerçekçilik ve doğallık karakterlerin hal ve tavırlarından mekânların kullanılışına, bölgenin kültürüne yaklaşımında kendini iyice gösterir. Hakeza bir sonraki Güney-Akad buluşması *Kızılırmak Karakoyun*'da (1967) Akad bu kez Pir Sultan Abdal deyişleri ve destanlardan yararlanarak Alevi göçerlerin yaşamları ve geleneklerine uygun sahici gözlemlerde bulunur. Akad anılarında *Hudutların Kanunu* filminin senaryosunu yazarken kapandığı otel odasında hem kaçakçılar hem de bölgede görev yapan yetkili askerlerden aldığı bilgiler sonucunda senaryoya son halini verdiğini dile getirir. Akad filmin sosyo-ekonomik arka planını her şeye rağmen fetişleştirmeyip film boyunca Hıdır'ın insanî tarafını, umutsuzca çabalamasını, çıkışsızlığını etkili bir şekilde vurgular. Akad, Güney'in getirdiği senaryoyu derinleştirip belirli bir diyalektik çerçevesinde ele alır. Döneminde ulusal sinema ile devrimci sinema ayrımları arasında "ara yerde kalan" filmler yaptığı iddia edilen Akad'ın esas meramı kendi deyişiyle "meseleleri teşrih etmektir, reçete sunmak değildir". Akad bu kamplaşma arasında kendi özel tavrını sürdürür. Bu tavır *Hudutların Kanunu*'nda tecessüm eder.

Akad'ın Yılmaz Güney'in *Umut* filmine giden yolu açacak olan *Hudutların Kanunu*'ndaki oyuncu-yönetmen ilişkisi filmdeki Hıdır ile oğlu Yusuf'un arasındaki ilişkiyi akla getirir. İlk defa Yılmaz Güney gibi efsanesi kendisinden çok önce gelen bir oyuncuyla çalışan Akad, Güney'in oyunculuğu ile ilgili şunları söyler: "Yılmaz Güney'le karşı karşıya geldiğimizde, birbirimizi açık seçik gördüğümüzü duydum, öyle ki neredeyse konuşmadan çalışabileceğimize inandım. Böyle bir oyuncuyla bu ikinci karşılaşmam oluyor, ilki Sezer Sezin'di. Bu tür oyuncularla birbirimizin gözlerine bakarak anlaşıyoruz. İstenileni daha söylemeden kavrıyorlar, bir baş eğimini, kaş çatmasını anlamlandırıyorlar, bunlara aynı yolla karşılık veriyorlar. Yılmaz Güney'le de öyle oluyor, çalışmalarımızda çok az konuşuyoruz." Bu sessiz anlaşmalar aynı yıl Antalya Film Şenliği'nde *Hudutların Kanunu* 'En İyi 2. Film' ve Yılmaz Güney'e 'En İyi Erkek Oyuncu' ödülü kazandırır. *Kızılırmak Karakoyun*'da çoban Ali Haydar karakterinin dervişane safiyetine de sirayet eder aynı sessizlikler. Güney'in kendi sinemasal mecrasını bulduktan sonra çektiği filmlerde Akad'ın sinema diline yakınlaştığı, onun filmlerinden nüveler taşıdığı görülür. Akad'ın Güney'e o zamana kadar oynadığı filmlerdeki rollerin tam tersi şekilde Güney mitine ters düşecek eylemden yoksun karakterleri oynatması Güney'in kendi yapacağı filmler için bambaşka bir alan sağlayacaktır. *Umut*'taki Cabbar rolünden *Arkadaş*'taki Âzem'e uzanan rollerin işaretleri Akad'ın bu iki filminde saklıdır denilebilir. Güney, Akad'ın sinemasından kendi sinemasının imkânlarını devşirmiştir bir nevi.

Akad'da en sevdiğim ya da en etkilendiğim değil belki, ama en çok şaşırdığım ve hatırladıkça (Fatih Özgüven'le) ilk keşif ânımızdaki büyük keyfi aynen aldığım sürprizli an, ilk filmlerinden *Lüküs Hayat*'ta karşıma çıkmıştı. Filmin balo sahnesinde danseden *Lüküs Hayat*'ın karakterleri arasında birden bire Akad'ın önceki filmi *Vurun Kahpeye*'deki Aliye öğretmenle düşman subayın çift halinde belirdiğini ve dansta yerlerini aldığını görünce neredeyse gözlerim yuvalarından fırlayacaktı. Üstelik bu eşine az rastlanır kendinin farkında an, bu çiftin bir önceki filmden yollarını şaşırıp oraya düştüklerine dair esprilerle ve "siz buraya ait değilsiniz, kendi filminize dönün" telkinleriyle devam ediyordu. Asıl sürprizse şu: Bunu merak içinde Akad'a sorduk bir gün ama tam hatırlayamadı! Büyük ihtimalle kendi aralarında eğlenirken yaptıkları bir şaka olduğunu söylemişti.

Övgü Gökçe



Vesikalı Yarim'de sigara dumanları arasından Türkan Şoray'ın göründüğü sahne malum. Onun hemen arkasından saz heyeti "ben melamet hırkasını kendim geydim eğnime / ar u namus belasını taşa çaldım kime ne"ye geçiyor ya, sözsüz tabii, orası işte. Gerisi de bunu anlatıyor zaten. Ama hırkayı giyen kim? Kocamustaapaşalı manav mı? Uzun süre öyle sanıyoruz ama hıngı zıngına geldiğinde o terliklerini giyiyor.

Cemal Kafadar

Lütfi Akad bana sade, yalın bir dille film çekmenin basitlik olmadığını öğretti. Bu çok önemli bir öğretidir. Bir keşiş gibi disiplinlidir, sinema dili ilkeler, prensipler etrafında oluşur. *Gelin* filmindeki mizansen sadeliği beni çok etkilemiştir. Mizanseni gizleyen bir yönetmendir, kendini saklar.

Erden Kıral



LÜTFİ Ö. AKAD

İSYANKÂR BİR ANADOLU DESTANI

Akad, 'Anadolu Üçlemesi'nin bir parçası olan Kızılırmak Karakoyun ile etnografik bir araştırmaya girişerek, genel olarak sinemanın ve özel olarak kendi yönetmenlik deneyiminin yarattığı olası ezberlerden sıyrılmayı dener ve özgün bir yerelliğe ulaşır.

■ **NADİR ÖPERLİ**



Akad'ın, 1964'te sinemaya verdiği kısa aranın ardından, kendi ifadesiyle "film yapma dönemi"ni bitirip "sinema yapma dönemi"ne[1] geçişine işaret eden, sonradan 'Anadolu Üçlemesi' olarak adlandırılacak üç film gelir: *Hudutların Kanunu*, *Kızılırmak Karakoyun* ve *Ana*. Akad, 1966 ve 1967'de art arda çektiği bu üç filmde, bu coğrafyaya özgü bir sinema dilinin, yerel bir üslubun nasıl olabileceğine dair bir arayışa girer. O dönemde açılan Sinematek çatısı altında alevlenen 'ulusal sinema' tartışmalarına denk gelen bu filmlerde, özellikle de *Hudutların Kanunu* ve *Kızılırmak Karakoyun*'da, farklı bir hazırlık dönemi geçiren Akad, filmleri çekeceği coğrafyada, adeta etnografik bir araştırmaya girişerek, genel olarak sinemanın ve özel olarak kendi yönetmenlik deneyiminin yarattığı olası ezberlerden sıyrılmaya çalışır. Bu da repliklerinden müziklerine, kostümlerinden oyunculuklarına kadar, filmlerin tüm dokusunun, hikâyelerin geçtiği coğrafya temelinde şekillenmesini sağlamış ve Akad'ın aradığı özgün yerelliğe ulaşmasına imkân vermiştir.

"KILICIN KESKİN YÜZÜNDE YÜRÜMEK LAZIM"

Bu filmler içinde *Kızılırmak Karakoyun*, Akad'ın sözlü halk edebiyatı temelinde şekillenen, destansı bir sinema dili kurma çabasıyla sivriliyor. Daha önce 1946 yı-





lında Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen aynı adlı filme de kaynaklık eden, Nazım Hikmet'in Ercüment Er takma ismiyle yazdığı senaryo, Akad için de hareket noktası olmuş. Film, anlatının merkezine bir çoban ile bir aşiret reisinin kızı arasındaki imkânsız aşkı koysa da, arka planda -Akad'ın çoğu filminde olduğu gibi- temel bir sosyal meseleye, Anadolu'da el değiştiren sermayenin dönüştürdüğü iktidar ilişkilerine işaret ediyor. Kamu arazilerinin özel sermayeye devredilmesi sonucu, geniş arazilerin mülkiyetini ele geçiren ağaların, yaşamı tümüyle bu arazilere bağımlı durumda olan göçebe yörük aşiretlerini ekonomik açıdan kendine bağımlı hale getirerek baskı altına alması, filmin merkezinde yer alan Alevi-Bektaşi aşireti üzerinden ele alınıyor. Ancak filmin böyle bir dönüşümün altını çizmesi, aşiretin ağa karşısında giderek mazlumlaşan reisi Hüseyin'in kızı Hatice ile, aşiretin çobanı Ali Haydar arasındaki aşk hikâyesinin etkileyiciliğini azaltmamış. Ağanın otoritesi ve zulmü arttıkça, Ali Haydar'la Hatice arasındaki aşk hikâyesinin gerilimi de tırmanıyor. Burada Akad'ın bu gerilimi de, filmdeki feodal ilişkileri deşifre edecek şekilde işlevselleştirdiğini belirmekte yarar var. Ali Haydar'la Hatice arasındaki aşkın imkânsızlığı, melodramlardaki zengin kız-fakir erkek çelişkisini anımsatan sınıfsal bir ayrımdan kaynaklansa da, âşıklar (özellikle de filmin azizi konumundaki Ali Haydar) bu sınıf farkını ortadan kaldırmaya, yok saymaya dönük bir mücadele içine girmiyor. Tam tersine âşıklar, törenin çizdiği sınırlar içinde kalarak, yaşadıkları topluluğa karşı değil, o topluluğu içerecek şekilde kavuşabilmenin yolunu arıyorlar. Nitekim Ali Haydar hem oba beyi Hüseyin'in karşısında, hem de obanın erenlerinden oluşan bir tür mahkeme niteliğindeki Düşkünler Meydanı'nda aşkını savunabiliyor ve kendisine bir şans verilmesini talep edebiliyor. Melodramların, toplumsal alanda karşılarına engel çıktıkça içe kapanıp yalnızlaşan, birbirlerine tutunup topluma sırt çeviren âşıklarının aksine, Ali Haydar "kılıcın keskin yüzünde yürümek lazım" diyen, gerektiğinde kendini öne sürmekten, engellerle yüzleşmekten kaçınmayan bir âşık tiplemesi çiziyor. Melodramın, kaderlerine isyan eden âşıklarından farklı olarak; isyanını haksızlığa ve zulmeden otoriteye yönlendiriyor. Önüne konan aşılmaz engeli mucizevi şekilde aşmasıyla, içinde bulunduğu obanın da silkinmesini sağlayan ve tefeci ağaya karşı çıkabilme cesaretini gösteren, bir tür aziz âşık figürü...

DESTANSI BİR ÜSLUP

Filmin arka planındaki sosyo-ekonomik dönüşümle ön planda yer alan aşk hikâyesinin başarılı bir şekilde iç içe geçmesinde, Nazım Hikmet'in bir halk türküsüyle (Kızılırmak türküsü), bir halk efsanesinin (Kara Koyun efsanesi) kaynaklık ettiği senaryosundan yola çıkan Akad'ın, bu iki izleği harmanlayan bir anlatım yapısı inşa etmesinin payı büyük. Akad, obanın en yaşlı üyelerinden, kör bir âşık olan Dede Can karakterini, filmin tüm hikâyesini öngören bir bilge olarak konumlamış. Filmin kilit anlarında, dönüm noktalarında devreye giren Dede Can, bir anlatıcı işlevi görmekten çok, bir duruma ya da duyguya dikkat çekmek için hikâyeye

Benim için Akad sinemasının en büyüleyici bölümlerinden biri *Gelin*'in finalidir. Büyük bir felakete doğru ilerleyen hikâye ve film boyunca çırpınıp duran Gelin Meryem'in içler acısı öyküsü, bir namus cinayetine doğru giderken, sürpriz finalde karşımıza çıkan umut inanılmazdır. Akad'ın film boyunca çok sevdirdiği karakter, sonunda kocası tarafından anlaşılır. Akad'ın gerçekçi göç temsili içerisinde tünelin ucunda bir ışık gözükür.
Nil Kural

Ömer Lütfi Akad'ın sayısız kıymetli anlarından birisi de *Yalnızlar Rıhtımı*'ndadır; hani gece kulübünde buğulu bir sesle 'Yalnızlar Rıhtımı' şarkısını söyleyen Çolpan İlhan. Muhtemelen şarkıyı İlhan'ın söylemediği, dudak oynattığı gerçeği bu sahnenin etkisini hiç azaltmaz. Bilakis muhteşem derece garip ve sürükleyici bir melankoli sarar izleyiciyi. Filmin döneme göre hayli 'ecnebi' kalan yaklaşımı, bilakis, tam da alacakaranlıkta gibi yaşadıkları hissedilen karakterlerin ruh haliyle uyumludur.
Esin Küçüktepepınar



Vesikalı Yarim... Hapisten çıktığında Sabiha'yı pavyonda bulan ve onun 'vazgeçmiş' halini hazmedemeyip bıçağına sarılan Halil'in bu yolla 'rahatlama' fırsatını yerle bir eder Sabiha, bıçağı 'yanlışlıkla' kendisinin sapladığını söyleyerek. Bu sahne, hem Halil hem de Sabiha'nın ele geçirdiği birbirlerinden 'kurtulma' şanslarının geri tepilmesinin ete kemiğe bürünmüş hali gibidir. 'Devasa' aşklarını ne yaparlarsa yapsınlar silemeyeceklerini en net biçimiyle görürüz bu sahnede.
Murat Özer

LÜTFİ Ö. AKAD











dahil oluyor. Onun sesinden duyduğumuz kısa dörtlükler, hemen ardından Orhan Gencebay'ın seslendirdiği türkülere dönüşüyor. Lütfi Akad, bu türkülerin sözlerini, farklı kaynaklardan topladığı Pir Sultan Abdal şiirlerinden derlemiş, böylece hem filmdeki Alevi aşiretinin yaşam biçimine özgü bir müzik kuşağı oluşmasını sağlamış, hem de Nazım Hikmet'in filmin senaryosunu yazarken yaptığı gibi, Anadolu'daki sözlü edebiyat geleneği temelinde yükselen bir üslup yaratmış. Akad'ın bu türküleri önceden söylettiği Dede Can, hikâyenin hem içinde hem dışında yer alıyor, filmdeki aşiretin organik bir parçası olsa da, aynı zamanda filmi çerçeveleyen bir üst ses gibi. Akad, Dede Can karakterine böyle bir işlev yükleyerek, filmin temel aldığı efsanenin ruhuna uygun, destansı ve masalsı bir havaya bürünmesini de sağlamış oluyor.

Tabii ki filmin bu destansı havasının tek kaynağı Dede Can karakteri değil. Akad, filmdeki repliklerin bir bölümünü ya halk manilerinden alarak, ya da mani formunda yazarak, türkülerde oluşan tınının diyaloglarda da sürmesinin önünü açmış. Oyuncuların repliklerini söyleyiş biçimlerindeki ve beden hareketlerindeki keskinlik de bu etkiyi destekliyor. Mizansen ustası olarak bilinen Akad'ın filmde kamera hareketlerine çok az başvurması, ölçek değişimlerini daha çok oyuncuların hareketleriyle sağlaması, özellikle kalabalık sahnelerde, sadece söz alan karakterleri değil, tüm kalabalığı çerçeveleyen geniş planları tercih etmesi ve filmdeki sahnelerin çoğunda kamerayı, oyuncuların tüm bedenlerini çerçeveleyecek şekilde, alçak bir konuma yerleştirmesi gibi sinematografik tercihleri de filmdeki bu epik üslubu yaratan diğer öğeler arasında sayılabilir.

TARİHİ BİR BULUŞMA

Filmdeki destansı havanın temelinde, Akad'ın kurduğu anlatım yapısı ve sinematografik tercihleri yer alsa da, Yılmaz Güney'in oyuncu personasının bu havayı güçlendirmedeki rolünü de es geçmemek gerek. Yılmaz Güney *Hudutların Kanunu*'nda olduğu gibi bu filmde de 'Çirkin Kral' imajının dışına çıkıp, kariyerinin sonraki döneminde sıkça karşımıza çıkacak isyankâr bir karaktere hayat veriyor. Sinema tarihçileri, Akad'la çalışmasını, Yılmaz Güney'in kariyeri için bir dönüm noktası olarak görmüşler ve bu iki filmi, Güney'in devrimci kişiliğini yansıtan ilk örnekler olarak kabul etmişlerdir. Güney'in oyuncu duruşu gibi, Akad'ın filmdeki tüm türküleri emanet ettiği Orhan Gencebay'ın sesi ve yorumu da filmin çizdiği dünyayla çok iyi örtüşüyor. Gencebay'ın kariyerinde Güney'inkine benzer bir dönüm noktası teşkil etmese de, *Kızılırmak Karakoyun*, ilerleyen yıllarda müziğin efsane isimlerinden birine dönüşecek Gencebay'ın gelişini müjdeleyen bir film. İki yıl önce, 2009'da düzenlenen 28. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde, 'Asiler, Azizler, Aşıklar' isimli tematik bir seçki hazırlayan Cemal Kafadar, on iki filmin yer aldığı seçkiye Türkiye'den sadece *Kızılırmak Karakoyun*'u dahil etmiş, bunun nedenlerinden bahsederken, filmde Pir Sultan Abdal'dan bolca faydalanılması ve isyan temasının ön planda yer almasının yanında, kendi alanlarında adeta birer azize dönüşen, sinemamızın efsane isimlerinden Yılmaz Güney'le, "20. yüzyılın belki de en önemli âşıklarından" Orhan Gencebay'ı buluşturan bir film olmasına da değinmişti.[2] Filmin, kendi dünyasının dışına taşan bu önemi, yıllar sonra Güney'in ve Gencebay'ın kariyerlerinin geldiği noktadan geriye bakıldığında daha da anlamlı hale geliyor şüphesiz. Vardıkları yer çok farklı olsa da, her ikisinde de, Akad'ı *Kızılırmak Karakoyun*'u çekmeye iten folklorik merakın izlerini bulmak, yaptıkları işlerde Akad'ınkine benzer bir yerellik arayışının, kendine özgü bir dil yaratma çabasının izlerini sürmek mümkün. Akad'ın Güney ve Gencebay'la çalışma tercihinde de, onların folklore olan bu yatkınlığını öngörmüş olmasının payı olduğunu pekâlâ düşünebiliriz. Akad'a sorma şansımız olsaydı, sinema yolculuğundaki her aşama gibi, böyle önemli bir buluşmaya vesile olmasını da tesadüflere bağlardı muhtemelen, "doğru bir noktaya dokunmuşum" der geçerdi. Oysa tesadüf dediği her şey gibi bu da, onun derin önsezisinin, gözlem gücünün, araştırma ve yeni denemeler yapma konusundaki merakının bir uzantısı olarak okunmalı... a

notlar:

[1] Alim Şerif Onaran. *Lütfi Ö. Akad*, Afa Yayıncılık, Mart 1990, sf 120.

[2] Can Eskinazi. Cemal Kafadar ile söyleşi: "Asiler Azizler Âşıklar", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Nisan 2009, sf 60.

BUGÜNÜ ANLAMAK İÇİN

Akad'ın Gelin, Düğün ve Diyet'ten oluşan 'Göç Üçlemesi' yalnızca 70'li yılların ilk yarısını değil, aynı zamanda 'modern' Türkiye'nin dününü, bugününü ve yarınını anlatır.

■ ŞENAY AYDEMİR



Düğün

Tarihte çok az yaratıcıya nasip olur, yaşadığı toplumun kültürel, tarihi ve ekonomik geçmişinin kılcal damarlarına kadar ulaşmak... Ve oradan topladıklarıyla toplum dediğimiz bu büyük organizmanın bedenine bütünlüklü ve sağlıklı bir bakış atabilmek.

Geçen ay Altyazı için kaleme aldığım 'Sınıf İlişkileri: Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi?' isimli kitaba ilişkin yazıda Lenin'in Tolstoy hakkında yazdıklarına yer vermiştim. Oradan devam etmekte yarar var. Ne diyordu Lenin: "Büyük bir yazarın adını, besbelli anlamadığı ve uzağında kaldığı bir devrimle özdeş kılmak ilk bakışta garip ve yapmacık gelebilir. Bir şeyi doğru yansıtmayan bir aynaya ayna demek zordur. (...) Ama karşımızda eğer gerçekten büyük bir sanatçı bulunuyorsa, devrimin hiç değilse birtakım asli yanlarını yapıtlarında bize yansıtmış olması gerekir."[1]

Lütfi Akad için de aynı şeyi söylesek hiç de abartmış olmayız. Madem Rusya'dan girdik. Oradan devam edelim: "Rus edebiyatının Gogol'un paltosundan çıktığı söylenir. Türkiye sineması da Lütfi Akad'ın paltosundan çıkmıştır" (Alıntı Derviş Zaim'den.)

İşte, Akad'ın eşsiz 'Göç Üçlemesi', *Gelin* (1973), *Düğün* (1973) ve *Diyet* (1974) yalnızca çekildikleri 70'li yılların ilk yarısını değil, 'modern' Türkiye'nin geçmişini, bugününü ve yarınını da anlamamız için büyük olanaklar sunuyor.

GEÇMİŞ, BUGÜN ve GELECEK

'Göç Üçlemesi' Türkiye'nin çarpık ama bir o kadar da 'acı' modernleşme (kapitalistleşme) sürecinin aynası gibidir. Tek tek filmlerin ayrıntılarına girmeden, yukarıdan bir bakışla söylenebilir ki: *Gelin*, Türkiye'nin 60'larda başlayan kentlileşme süreci ile birlikte ortaya çıkan 'göç' ve 'taşranın kapitalizmle imtihanı'nı; *Düğün*, artık kente yerleşen ama bir türlü kendisini var edemeyen 'taşralı'nın 'yırtma' çabalarının büyük bir hayal kırıklı-



Sorgunlu Hacı İlyas, "Biz bizi unutmuşuz..." der. Çatık kaşlarıyla onaylar Hacı İlyas'ın karısı: "İyi bildin!" ve devam eder: "Biz İstanbul'un kıyı bakkaliyesinde çürüyecek ocak mıyız?" Soru üzerine, altı karakter, önce birbirlerine, hemen sonra seyirciye dönerler. Bize bakarlar! Bu tedirgin edici bakışma boyunca neler hissettiğimi halen daha tam olarak kestiremiyorum. Ama şundan eminim, sahnenin bende uyandırdığı etkinin bir benzeri yok...

Ceylan Özçelik

Vesikali Yarim elbette. Hem kitabı birlikte yazarken hem de derslerimde gösterirken onlarca kez izlediğim bir film. O yüzden ezberledim de. Fakat her izlediğimde hay Allah, daha önce bu ayrıntıyı nasıl da fark etmemişim diyor; ilk kez görüyormuş gibi izliyorum, yeniden keşfediyorum. Türkan Şoray'ı son sahnede giderek manavdan uzaklaşırken çekmesi (manav uzaklaşırken Sabiha'ya da aynı çekim ölçekleriyle tersten giderek yaklaşır) olağanüstüdür. Sabiha yakın çekimde ağlar. Her seferinde soluğum kesilir, gözlerim dolar.

S. Ruken Öztürk

Vesikalı Yarim'in (sinema tarihinde sayısız benzeri olan) tanışma sahnesi: *Bir sigara içebilir miyim?.. Yakar mısın?* Sabiha pavyondaki dumanların arasında 'zuhur edip' de bu soruyu sorduğu esnada, Halil için zaman durur. Hatta mekândaki müzik de yavaşça yok olmuştur. Şarkıcının son olarak şöyle dediğini duyarız: *...senin yüzünden...* Gerçekçi bir filmde gerçeküstü bir an. Aşırı ve âni hayranlığa bağlı baş dönmesinin kusursuzca basit bir tasviri.

Yeşim Tabak

Göçebelik ile yerleşik düzene geçme arasında bocalayan iki Türkmen obasını anlatırken toprak ağalığının ortaya çıkışına vurgu yapan, Şamanizme kadar

LÜTFİ Ö. AKAD


Gelin

ğıyla son buluşunu; *Diyet* ise köydeki toprağını, kentteki hayallerini yitiren bu insanların mülksüzleşerek proleterleşmesini anlatır.

Akad, *Gelin*'de topraktan koparak kente gelen bir aileyi koyar merceğine. Meryem ve Veli oğulları Osman'ı da yanlarına alarak İstanbul'a gelir. Daha önce İstanbul'a göç etmiş anne-baba ve büyük ağabeyin yaşadığı eve yerleşirler. Yoksul bir gecekondu mahallesinde küçük bir bakkal işleten baba ve ağabeyin gözü kentte yükselmeye başlayan modern binaların olduğu bölgede market açmaktır. Veli de bu süreçte onlarla birlikte çalışacaktır. Ama Osman hasta olur. Meryem'in bütün ısrarlarına rağmen Osman doktora götürülmez. Meryem'e yardım eden 'fabrikada çalışan' bir kadın olacaktır. Osman'ın ölümcül bir hastalığa sahip olduğu ortaya çıkar ama 'aile büyükleri' bunu fazla önemsemez. Osman'ın ameliyatı için gereken para büyük marketin açılması için 'sermaye birikimi' olarak kullanılır. Akad, burjuvalaşmadan sermaye sahibi olan bir taşra ailesinin aç gözlülüğünü anlatır bu filmde. Bu aç gözlülük, 'büyük ailenin' büyük bir felaket yaşamasıyla son bulur.

Düğün, ilk filmin bıraktığı yerden başlar aslında. 'Büyük aile' çözülmüştür bir bakıma. Akad bu kez 'kardeşlik' kavramının aynı açgözlülük ve 'yırtma' çabasının bir sonucu olarak çözülüşünü anlatır. Artık İstanbullu olmuş 6 kardeş aynı evde yaşamaktadırlar. Üç erkek kardeşten büyük olan iki tanesi 'seyyar satıcılık' yaparak hayatlarını kazanırlar. Küçük olan okuluna gider. Üç kız kardeşten büyük olanı aileyi derleyip toplayan, bir arada tutan karakterdir. Küçük kızlar ise fabrikada çalışmaya başlamıştır. Kazandıkları parayı büyük ağabeylerine verirler. Ancak, bu da yetmez. İkisi de 'makul' bir miktar karşılığında ve tabii ki 'kendi mutlulukları' için istemedikleri adamlarla evlendirilirler. Filmin hemen başındaki 'mutlu kardeşlik tablosu', büyük ağabeylerin bitmek tükenmek bilmeyen iştahları, İstanbul'a hakim olma hayalleri ve açgözlülükleri karşısında paramparça olur. Marx ve Engels, 'Komünist Manifesto'da "Burjuvazi, aile ilişkisindeki duygusal peçeyi yırtıp attı ve bunu salt bir para ilişkisine indirgedi"[2] diye yazar. *Gelin* ve *Düğün* bu tespiti doğrular gibi kırdaki ailenin kente taşınması ile birlikte feodal akrabalık bağlarının çözülüşünü, aile bireyleri arasındaki ilişkinin (özellikle erkek karakterler açısından) nasıl para ilişkisine dönüştürüldüğünü anlatır.

Diyet'te ise artık mülksüzleşmiş ve mülk edinme hırsları törpülenmiş, yalnızca hayatta kalmaya çalışan bu insanların işçileşme ve ait oldukları bu sınıfın karakterine bürünme çabasını görürüz. Hayattaki çelişki fabrikada da devam eder. 'Feodal' ile 'işçi'nin çatışma mekânı burasıdır artık. Bir yandan birlik olup haklarını elde etmek için mücadele eden 'bilinçli' işçiler, diğer yanda hâlâ 'serf' kafasıyla hareket edip kendilerine ekmek sağladığı için patrona şükredenler. Filmin ana karakteri olan Hacer, 'feodal bir serf' olarak başladığı filmi, 'sınıfının farkında bir emekçi' olarak bitirir. Akad'ın kamerası mütevazı bir biçimde bu dönüşümü anlattıktan sonra bu yeni sınıfa o evrensel çağrıyı yapar: "Zincirlerinizden başka kaybedecek şeyiniz yok. Bütün işçiler, birleşiniz!"

MÜSLÜMAN AHLAKI ve KAPİTALİZMİN RUHU

'Göç Üçlemesi', toplumdaki bu büyük dönüşümün izlerini sürerken aynı zamanda feodal gericiliğin ve dinin bu dönüşümdeki izlerini de filmlerin omurgasına yerleştirmeyi ihmal etmez. *Gelin*'de Osman'ın feda edilmesi İbrahim Peygamber'in oğlu İsmail'in Allah'a kurban edilişiyle özdeşleştirilir. Yine aynı şekilde İslamiyetin 'ticaret'e verdiği önem film boyunca hadislerle sık sık dile getirilir. Bu hadisler ticarethanelerin duvarlarına asılır. *Diyet*'te İslam Peygamberi Muhammed'in "birlik olunuz" sözü sıkça vurgulanır.

Öte yandan, 'töre'ler ve feodal gerici anlayışlar da filmde kendisine sıkça yer bulur. *Gelin*'de Osman'ın doktora götürülmemesi, iyileşmesi için okunup üflenmesi, kurşun dökülmesi gibi motiflere yer verilir. *Düğün*'de, kız çocukların kaderinin erkek büyüklerinin iki dudağının arasında olduğuna şahit oluruz. Evliliğin bir gönül işi olmaktan çok, ticarete tahvil edilebilir bir kurum haline gelişi çıkar karşımıza. *Diyet*'te de 'hemşerilik' kavramının modern ilişkiler içinde nasıl bir sömürü aracına dönüştürüldüğünü görürüz. Filmin ana erkek karakteri Hasan, fabrikada ustabaşı olan köylüsü sayesinde iş bulur. Ustabaşı film boyunca hem bu feodal bağı, hem de dini argümanları kullanarak hem Hasan'ı hem de sevgilisi Hacer'i kontrol altında tutmak ister. Hasan kırdan kente taşınan bu feodal aklın dehlizlerinde kaybolmanın diyetini öderken, Hacer ise geçmişle bağlarını kopartarak 'işçi sınıfı'nın bir parçası olduğunu fark eder.

Üç filmde de bütün bu dinsel ve feodal unsurlar kapitalistleşmenin en önemli iki ayağı olan sanayileşme ve kentlileşme karşısında akamete uğrar. Aile, kan bağı ve akrabalık gibi kavramlar dönüşüm geçirerek yeni formlar kazanırlar.

KADIN KURTULURSA, TOPLUM DA KURTULUR

Son olarak, bu üç filmde de Hülya Koçyiğit tarafından canlandırılan başrol kadın karakterler için ayrı bir parantez açmak gerekiyor. Akad, üç filmde de kadın karakterlere özel anlamlar yükler ve finalde onların toplumsal bi-


Diyet

linçlerini bir üst aşamaya sıçratır. Filmlerin erkekleri, ancak para ile kurulabilecek bir iktidarın peşinde sürüklenip dururken ve etraflarında parçalanıp giden şeylerden habersizken, kadın karakter bütün bu çözülmeyi hisseder. Akad bir anlamda hem feodal dünyanın hem de kapitalist dünyanın 'erkek yasaları'nın 'erkek ahlakı'nın yüzü suyu hürmetine ayakta durduğunun altını kalın çizgilerle çizer. Kadın karakter ise her defasında kendisini daha da geliştirerek, yeniler ve değişen topluma ayak uydurur, daha çok 'kendisi' olmaya başlar. *Gelin*'de Meryem, oğlunun 'kurban' edilmesinin ardından bütün dinsel ve feodal peçelerinden kurtulur ve 'kutsal aile'ye savaş açar. *Düğün*'de Zelha, kızkardeşlerinin 'erkek açgözlülüğü' tarafından yok edilmesine göz yummayı bir noktada bırakır ve 'kendi kaderlerini çizmek' üzere 'erkek iktidarla' bağlarını koparır. *Diyet*'te Hacer, sevdiği adamla ayrı saflara düşmeyi göze alarak 'her koyun kendi bacağından asılır' düsturunu reddeder. Kendisini 'sınıf kardeşleri'nin yanında yeniden tanımlar. Akad, ülkenin dönüşümüne bakarken, feodal, dini ve sınıfsal baskıların şiddetini en ağır biçimde hisseden kadını başrole çıkartarak 'dönüşümün' ve 'geleceğin' kadınların kendi kaderlerini ellerine almalarıyla mümkün olacağını anlatır seyircisine.

Bitirirken, 'Göç Üçlemesi'nin yalnızca anlattığı dönemin değil, hem öncesinin hem bugünün hem de geleceğin Türkiyesi'ne dair çok önemli verilerle dolu olduğunun altını çizmek gerek.

Türkiye'de, 60'lı yılların ikinci yarısından sonra hızlanan kapitalist gelişmenin temel dinamiklerini, biçimlerini ve tabii ki ahlakını görebiliriz bu filmlerde. Filmlerin çekildiği 70'li yılların ilk yarısında Türkiye'de yükselen sosyalist hareketin ve tabii ki işçi sınıfı eylemlerinin bu filmin altyapısına zemin hazırladığını da ifade etmek gerek. 60'lı yıllarda Demokrat Parti iktidarı döneminde hızlandırılan kapitalistleşme süreci, tarımdaki sanayileşme ve kırın hızla çözülerek kentte doğru akın etmesinin ortaya çıkardığı sosyolojik durumun eşsiz bir tespitidir bu üçleme. Ama yalnızca anlattığı dönemle sınırla kalmaz. *Gelin* geçmişi, *Düğün* bugünü ve *Diyet* ise geleceği anlatır... a

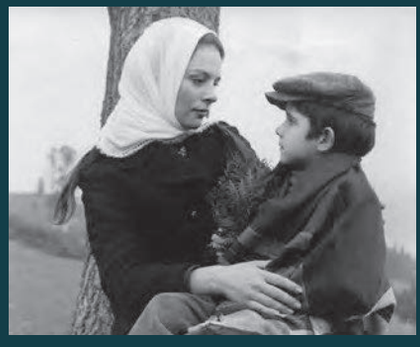
notlar:

[1] Marx, Engels, Lenin. *Sanat ve Edebiyat*. Evrensel Basım Yayın, Eylül 1996, Çev.: Aziz Çalışlar, sf. 109.

[2] Karl Marx, Friedrich Engels. *Komünist Manifesto ve Komünizmin İlkeleri*. Sol Yayınları, Kasım 1993, Çev.: Muzaffer Erdost, sf. 112.

uzanan nadide film *Gökçeçiçek*, bir bütün olarak etkiler beni. Ve, kente göç olgusuyla, köylülükten 'emekçi' konumuna geçen insanlara şaşırtıcı öngörülerle odaklanan üçlemesi *Gelin*, *Düğün*, *Diyet* favorimdir. Etkilenilen sahneleri ayırmak zor olsa da, bir oyuncunun altını çizmek isterim. Andığım filmlerim baş oyuncusu: Hülya Koçyiğit!

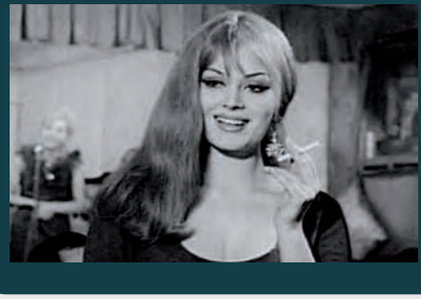
Ali Ulvi Uyanık



İki filmden üç yer geliyor aklıma:
İlki *Yaralı Kurt*'ta, polislerden duyduğumuz Ali'yi tanımlayan bir replik: "Solaktır. sol ayağı aksar". Müthiş stilize. Anlarız ki bir kara filmin kıyısındayız.
İkincisi, yine aynı filmden müthiş oyuncu Osman Alyanak. Bildiğiniz gibi ustanın 'adamı'dır. Birlikte çok çalışırlar. Onun bir repliği var, polisten kaçmakta olan Ali'ye: "Kabirlerin içi bile göz altındadır şimdi. Meğer ki Hilton'da kalasın"... Bir film repliği bu, ama cümle niye bu kadar zarif?

Ve ikinci film, tabii ki *Vesikalı Yarim*... Sabiha, Halil çekip gittikten sonra bir gün Halil'le babasının manavına gelir. Halil yoktur, babası vardır. Sabiha -şimdi hatırlamıyorum- mandalina mı bir şey ister. Halil'in babası bir an kaldırır başını, Sabiha'ya bakar. Sonra mandalinaları kese kağıdına doldururken, Sabiha'ya hiç bakmadan -burası önemli, hiç bakmadan- sorar: Halil nasıl? O anda dünyanın bütün babaları benim babam olsun istersiniz... Ya da benim babam dünyanın bütün babaları olsun... Ya da buna yakın bir şeyler...

Onur Ünlü



Bu dosyada kullanılan görseller Ali Can Sekmeç Arşivi'nden alınmıştır.

BOYNUZUN KULAĞI GEÇTİĞİNİN KANITI

35. DUISBURG FİLM FESTİVALİ

Her sene Almanca konuşulan ülkelerin (Almanya-Avusturya-İsviçre) belgeselcilerini bir araya getiren ve Avrupa'nın en prestijli belgesel festivallerinden biri olan **Duisburg Film Festivali**, 7-13 Kasım tarihleri arasında 35. kez gerçekleştirildi. Festivalin bu seneki programı, yeni nesil belgeselcilerin, ustalarından hiç de geri kalır yanı olmadığını gösteriyordu.

■ **DİLEK AYDIN**

Her ne kadar Alman dilini konuşanlara özgü bir festival gibi görünse de, Duisburg'da işin Almanca kısmı, sadece yönetmenin ya da yapımcının Almanca konuşulan bir ülkeden olmasının gerekmesiyle ilgili; festivale kabul edilen filmler Almanca, Rusça, İtalyanca, Türkçe, gibi pek çok başka dilde de olabiliyor. Festivalin 35 yıllık ömrüne prestij katan şey ise, seçkinin her seneki kalitesinin yanında, ARTE ve 3SAT gibi önemli kanalların sponsorluğunda gerçekleşmesi ve ödüller vermesi. Bu festivalin sadık izleyicilerinin oluşmasının bir sebebi de, burada her filmden sonra muhakkak bir soru-cevap bölümünün olması. Bu bölüm, alışık olduğumuz biçimde filmden sonra sahneye çıkan yönetmene sorular yöneltilmesinden daha kapsamlı ve özenli bir şekilde yapılıyor. Her filmin ardından izleyiciler ve yönetmen, sadece soru-cevap için ayrılan ve insanların içecekleriyle de katılabilecekleri bir salonda, moderatörler tarafından yönlendirilen bir görüşmede buluşuyor. Moderatörler genellikle festivalin seçici kurulundan kişiler oluyor ve öncelikle filme dair kendi analizleriyle başlayarak, bir anlamda, filmin neden seçildiğine dair gerekçelerini de sunuyorlar.

Bu seneki şeçkide temsil edilen belgeselcilere baktığımızda, hemen hemen her sene olduğu gibi, bir 'Ustalar' ve 'Gençler' ikiliği görmek mümkündü. Bölgenin Romuald Karmakar, Thomas Heise, Ruth Beckermann, Michael Glawogger, Nikolaus Geyrhalter, Heidi Specogna gibi tanınan ve rüştünü ispat etmiş belgeselcilerinin yanında Bernd Schoch, Theo Solnik ve Juliane Henrich gibi yeni yeteneklerle tanışma imkânımız oldu. Genel olarak programda objektif olmaya çalışan eleştirel bir bakış açısıyla Hıristiyanlık ile ilgili filmlerin ağırlıkta olması dikkat çekiciydi. Din-pazar, din-kitle, din-acı ilişkisini sorgulayan filmler, günümüz Hıristiyan dünyası hakkında düşündürücü bir panorama sunuyordu. Elbette seçkide, birçok farklı konuya değinen ama genel olarak izleyicisi için, günümüzün sosyolojik ve patolojik göstergelerine karşı yeni perspektifler sunan filmler de vardı. Çağımızın hastalıklarını tanımlamaya adanmış bu ciddi filmler arasından sıyrılan ise, Bernd Schoch'un bir free jazz triosu hakkındaki filmi *Aber Das Wort Hund Bellt Ja Nicht* ('Ama Köpek Kelimesi Havlamaz Değil Mi?') adlı filmi oldu. Zira bütün bu entelektüel "dünyayı kurtarma çabası"ndan uzak durup, sadece seyircinin kafasında sanata ve yaratıma dair bir kıvılcım çaktırmaya çalışan tek film oydu.

Seçkinin öne çıkan filmlerine şöyle bir bakarak, Almanca konuşulan bölgelerdeki çağdaş belgeselcilerin işledikleri konular ve belgeselin seyri konusunda da biraz daha fikir sahibi olabiliriz.



ABENDLAND

Yön.: Nikolaus Geyrhalter

Geyrhalter, Avrupa'nın tanınan belgeselcilerinden biri, özellikle sade ve mümkün olduğunca objektif tarzıyla Frederick Wiseman'ı anımsatıyor. Kimseyi kameraya doğru konuşturmadan, kimseden ekstra bir şey yapmasını istemeden sadece kamerasını bir yere koyuyor ve bize de bunu izlemek düşüyor. Geyrhalter, 2005 yapımı *Our Daily Bread*'de (youtube'dan tamamı izlenebilir) Avrupa'nın yiyecek endüstrisine odaklanıp, aslında Avrupa'nın görülmesini hiç istemediği şeyleri sessiz sedasız gösteriyordu. *Abendland* ise benzer bir şekilde Avrupa'nın her şey için enerjiye ve teknolojiye ne kadar muhtaç olduğunu ortaya koyuyor. Film, Londra'daki sokak izleme kameralarından (ki korkutucu derecede netler) erken doğmuş çocukları ve bakıma muhtaç yaşlıları yaşatmak için gereken ekipmanlara kadar, Avrupa'nın bir enerji tüketim portresini çiziyor. *Abendland*'ın adına uygun bir şekilde ('Akşam vatanı' olarak çevrilebilir), görüntülerin tamamı sadece akşam hava kardıktan sonra çekilmiş; yani tam da elektriğe en çok ihtiyaç duyulan zamanda.



WHORES' GLORY

Yön.: Michael Glawogger

Glawogger, Almanya ve Avusturya bölgesinin belgeseldeki süperstarlarından biri. Türkiye'de de bilinen *Megakentler* (*Megacities*, 1998) ve *İşçinin Ölümü* (*Workingman's Death*, 2005) gibi filmleri Glawogger'e haklı bir ün kazandırmış olsa da, kendisi belgesel yapma yöntemleri yüzünden sürekli tartışmalara konu oluyor. Bu son filminde yine tartışmalı bir konuya, tartışmalı bir şekilde yaklaşmış. *Whores' Glory*'de ('Fahişelerin Şanı') Bahreyn, Bangladeş ve Meksika gibi gelişmekte olan ülkelerin merkezlerinden üç farklı şehrin genelev dünyasına girip, sanki o dünyanın bir parçasıymış gibi kadınları takip ediyor. Filmin CocoRosie, PJ Harvey gibi ünlü müzisyenlerden alınmış şarkılarla donatılmış bir videoklip havası taşımasının yanında, Glawogger'in, filmin birçok yerinde, çektiği insanlara para verip onlardan kamera için bir şey yapmalarını istediğini hissettirmesi, izleyicinin kafasında başka etik soru işaretleri uyandırıyor. Kendisi bunun her ne kadar, film çekmenin de bir endüstri olduğunu göstermek adına özellikle yapıldığı için kabul edilebilir olduğunu savunsa da, ortaya çıkan filmin birçok açıdan bir sömürü filmi olduğu gerçeği değişmiyor.

DIE HERDE DES HERRN

Yön.: Romuald Karmakar

Belgeselleri kadar kurmaca filmleriyle de (özellikle 1995 yapımı *Der Totmacher* ile) adından söz ettiren Karmakar, her zaman Alman sinemasının asi ve tartışmalı yönetmenlerinden biri olmuştur. *Die Herde des Herrn* ('Efendinin Sürüsü') de doğal olarak Duisburg'da en çok merak edilen filmlerden biriydi. Film Karmakar tarafından kullanılan kameranın iki farklı yerde iki farklı zamanda çektiği görüntülerin birleştirilmesinden oluşuyor. Birinci bölümde Karmakar, Papa Benedict'in yeni Papa olmasından dört gün sonra Almanya'nın Marktl kentine, Benedict'in doğduğu yere gidiyor ve insanların bu duruma verdikleri tepkileri çekiyor. Raflarda hızla yerini almış olan Papa Çayı, Papa Kurabiyeleri, Papa Şemsiyeleri, Benedict Şapkaları gibi ürünlere ve onların satıcılarına bakıyor. İkinci bölümde ise önceki Papa II. Jean Paul'ün cenazesi için San Pedro meydanını günlerce dolduran insanların arasına giriyor ve neredeyse antropolojik bir merakla, birçok farklı ülkeden gelmiş genç yaşlı milyonlarca insanın ölü Papa'nın bedenini görme isteğini araştırıyor.



SONNENSYSTEM

Yön.: Thomas Heise

Sonnensystem ('Güneş Sistemi') Arjantin'de, doğanın tam merkezinde, yaşamak için ihtiyaç duydukları her şeyi kendi elleriyle yapan, yok olmakta olan yerli bir halkın iki mevsimine şahitlik ediyor. Daha çok Alman tarihine ilişkin çarpıcı filmleriyle bilinen Thomas Heise'nin, ana konusu dışına çıktığı bu filmin, şiirsel atmosferi içindeki en büyük kusuru, bu yerli halka yaklaşımındaki demode naiflik. Yine de özellikle *Abendland* ile arka arkaya izlendiğinde, dünyanın bu iki ucu arasındaki devasa farkı gözlemlemek çok daha etkili oluyor.



ANNA PAVLOVA LEBT IN BERLIN

Yön.: Theo Solnik

Festivalin en ilgi çekici filmlerinden biri olan *Anna Pavlova Lebt in Berlin* ('Anna Pavlova Berlin'de Yaşıyor') hâlâ Almanya Film ve Televizyon Akademisi'nde öğrenci olan Theo Solnik'in imzasını taşıyor. Film, Berlin'de yaşayan 20'li yaşların sonundaki Rus göçmeni Anna'nın partiden partiye koşarkenki tüm hezeyan ve heyecanlarını perdeye yansıtıyor. Ama Anna, öyle sıradan bir "Clubber" değil; içinde bulunduğu dünyanın ikilemlerini yansıtırken hem yırtıcı hem de inanılmaz derecede kırılgan olabiliyor. Tamamen siyah-beyaz olan film, sadece Anna üzerine değil, Berlin üzerine de bir analiz sunuyor. Theo Solnik'in festivalin genç belgeselcilerinin arasından sıyrılıp, Duisburg Belediyesi'nin yeni sinemacılara verdiği ödülü aldığını da belirtelim.

ABER DAS WORT HUND BELLT JA NICHT

Yön.: Bernd Schoch

Ve festivalin en çarpıcı filmi! Free Jazz dünyasının en önemli gruplarından Schlippenbach Trio'yu 2007 yılından beri takip eden üç kişilik bir ekibin, 48 dakikalık ve yaklaşık 20 sahneden oluşan şaheseri. *Aber Das Wort Hund Bellt Ja Nicht*, festivalin diğer bütün filmlerinden, konularından, dertlerinden sıyrılarak, Free Jazz'ın alamet-i farikası doğaçlamaları ve serbest çağrışımları film diline aktararak, müziği gözlerimizle dinlememizi sağlayan bir film. Ayrıca yıllarca takip edilmiş bir grup için, toplanmış saatlerce materyalin arasından yapılan seçimler, sahnelerin ritmi ve sesin görüntüyle uyumu, sadece festivali izlemeye gelmiş belgeselciler için değil, seyirciler için de bir ders niteliğinde. Bernd Schoch'un bu zarif ve güçlü filmi, sadece izleyicilerin gözündeki "müzik belgeseli" kriterlerini birkaç kademe yükseltiği için bile, ustaların arasında sıyrılıp, festivalin büyük ödülü olan ARTE ödülünü almayı sonuna kadar hak ediyordu.

ŞOK ve YIKIM ESTETİĞİ

KEN RUSSELL

İngiliz sinemasının 'yaramaz çocuğu' **Ken Russell**, 27 Kasım'da aramızdan ayrıldı. Elli yıllı aşan yönetmenlik kariyerinde büyük bir çeşitlilik sergileyen Russell'ın sinemasını özetlemek gerekirse, şöyle diyebiliriz: dizginsiz bir görsel çılgınlık ve yıkım!

■ ASLI ÖZGEN TUNCER



Ken Russell *Âşık Kadınlar*'ın setinde (1969)

Ken Russell'ın cazibesi, önce bir özdeşleşme yaratıp sonra izleyiciyi adeta yakasından yakalayarak sağa sola savurmasında ve bunu sadece öykü düzeyinde değil son derece zekice, uçukça, dizginsiz bir hayal gücüyle üretilen bir sinematografiyle başarmasında gizli. Marilyn Monroe'ya tapınılan bir kilise ayini, rahibelerin çarmıhtan indirdikleri İsa'nın ırzına geçmeleri, televizyonun patlayarak reklamlardaki fasulyeleri kusması, her şeyin ama her şeyin bir noktada yıkılması, parçalanması, maddesinin açığa çıkmasıyla üzerine yapışmış duygulanımlardan yoksunlaşması, Ken Russell'a "yaramaz çocuk" unvanını kazandıran örneklerden sadece birkaçı... Sıklıkla edebiyat uyarlamaları ve sanatçı biyografileri çeken Russell'ın, konu edindiği kişiler, kurumlar ve duygularla olan ilişkisi kesinlikle romantik bir yüceltme değil. Daha ziyade, çocukların oyuncaklarıyla kurdukları ilişki gibi, onların sınırlarını zorlamak, onları çeşitli deneylere tâbi tutmak, yıkmak, parçalamak ve sonra ne olacağını görmek üzerine kurulu. Bu 'yıkıcı' yaklaşımla Russell, umulmadık tezatlar arasında umulmadık yakınlıkları ortaya koyarak bir tür şok etkisi açığa çıkarıyor: Örneğin, *Âşık Kadınlar*'da (*Women in Love,* 1969) aşkla nefret, *The Devils*'da (1971) tapınma ile sadomazoşizm, *Tommy*'de (1975) yüce ile alelade, *Gerçeğin Ötesinde*'de (*Altered States*, 1980) varlık ile hiçlik... Ken Russell'ın konusuna yaklaşımındaki bu ironik ve sarkastik tavır, hızlı montaj ritmi ve ani renk değişimleri gibi sinematografi oyunlarıyla birleştiğinde, ortaya hem çok sürükleyici hem de çok çarpıcı bir stil çıkıyor.

Gençliğinde önce denizci olmaya niyetlenen Russell, İkinci Dünya Savaşı'nın ardından bale eğitimi için Londra'ya gider. Bu sırada fotoğrafa olan ilgisi artar ve serbest fotoğrafçı olarak çalışmaya başlar. Bir süre sonra, bir kısa filmi sayesinde BBC'de işe girer. Tüm bu dönüm noktaları, Russell'ın özgün sinema stiline katkıda bulunur aslında: güçlü bir klasik müzik tutkusu, bedenin varoluşuna ve sınırlarına dair bir hassasiyet, öz ve çarpıcı bir fotoğraf görselliği, televizyonculuktan öğrendiği kitle kültürünü kendi silahlarıyla vurma kurnazlığı... Bu özgün stilin ilk emarelerini BBC için ürettiği sanat belgesellerinde ortaya koyan Russell, zamanla çektiği biyografilere fantastik öğeler katmaya başlar. Televizyonda belgeselcilik sınırlarını *The Dance of the Seven Veils* (1970) ile hayli zorlamasının ardından tamamen sinemaya yönelir.

Ken Russell'ın erken dönem sinemasında, *Billion Dollar Brain*'den (1967) özellikle bah-

setmek gerekir. Russell'ın ikinci uzun metrajı *Billion Dollar Brain*, Len Deighton'ın casus romanı dizisi 'Harry Palmer'dan yapılan uyarlamaların üçüncüsüdür.[1] 60'lı yılları kasıp kavuran James Bond fırtınasında benzer minvalde birçok casus filmi çekilmesine rağmen, 'Harry Palmer' serisi tam ters yönde adım atarak bir anti-kahraman casus yaratır. Bond gibi lüks içinde yüzmeyen Palmer, *Billion Dollar Brain*'de 300 sterlin karşılığında gizemli bir paketi teslim etmek için Finlandiya'ya kadar gider. Yıllık 300 sterlin zam alabilmek içinse çok daha tehlikeli işlere kalkışacaktır. Üstelik Palmer, Bond gibi dünyayı büyük bir felaketten de kurtarmaz. Michael Caine'e Catherine Deneuve'ün ablası Françoise Dorleac'ın eşlik ettiği *Billion Dollar Brain*, Eisenstein'in *Alexander Nevsky* (1938) filmindeki efsanevi 'buz üzerinde savaş' sahnesinin parodisiyle adından söz ettirir.

Ken Russell'ın stilistik sahneleri avangart kaçtığından olsa gerek, *Billion Dollar Brain* gişede büyük bir başarı yakalayamaz. Tekrar BBC'ye dönen Russell, bu süreçte en iyi iki belgeselini çeker: *Dante's Inferno* (1967) ve *Song of Summer* (1968). Ertesi yıl *Âşık Kadınlar* ile sinemaya döner ve bu sefer büyük bir başarı yakalar.

SEVDİĞİNİ ÖLDÜRMEK

Ken Russell'ı, bir D.H. Lawrence uyarlamasının ünlendirmesi de oldukça manidardır. Viktorya dönemi İngiltere'sinde romanlarının müstehcen içeriği nedeniyle sansüre uğrayan Lawrence'ın, 1970'lerde püriten sanat değerlerinden kurtulma sancıları yaşayan İngiltere sinemasında çıplaklık sahneleri nedeniyle sansasyon yaratan Russell ile en az bir ortak noktası olduğu kesin. Filmde, iki erkeğin kızıl şömine ışığında çırılçıplak güreştiği sahne, İngiliz Film Sınıflandırma Kurulu ile uzun bir mücadele sonrasında filmlerde erkek cinsel organı gösterilmesi yasağının kaldırılmasına yol açar. Bu hem film özelinde hem de Derek Jarman, Peter Greenaway gibi yönetmenlerin sıradışı beden temsillerinin önünü açması bakımından önemli bir başarıdır.

İngiltere'nin endüstriyelleşme ve kapitalistleşme sürecinde, bir kırsalda geçen *Âşık Kadınlar* aşk/sevgi ekseninde evlilik, çift olmak, eşcinsellik, dostluk, aile bağları gibi ilişkilerin yanı sıra sınıflar arası ilişkileri ve değişen toplumsal dinamikleri de inceler. Lawrence'ın endüstriyelleşme, kapitalistleşme ve sınıf eleştirilerini duygular üzerinden irdeleyen yazını, Russell'ın cesur imgeleriyle birleşince ortaya olağanüstü bir uyarlama çıkar. Aşk ile nefret, sevgi ile öldürme arzusu, kuralcılık ile doğaçlama arasındaki duygu ve bilinç katmanlarını ustalıkla kurcalayan film, Ken Russell'a Oscar ödüllerinde 'En İyi Yönetmen' adaylığı getirir. Başrol oyuncusu Glenda Jackson ise 'En İyi Kadın Oyuncu' ödülüne layık görülür.



İşkence yöntemlerinin ve miktarının sınır tanımadığı *The Devils*'da, dinî fanatizmin sado-mazoşist doğası müthiş bir yaratıcılıkla temsil edilir.

KİM BU ŞEYTANLAR?

Âşık Kadınlar'daki çıplak güreş sahnesinin yankıları geçmeden, 1971 yılında yeni sansasyonları da beraberinde getiren *The Devils* gelir. Film, tarihsel bir olaya, kilisenin politik bir güç olarak hareket ettiği anlardan birine odaklanmaktadır: 1634 yılında Fransa'nın bağımsız Loudun eyaletinde bir manastırda yaşayan rahibelerin şeytan tarafından ele geçirildiği iddiası üzerine, kara büyü yapmakla suçlanan Peder Grandier'nin yargılanması ve yakılması. Aslında bu olay özelinde film Ursula Rahibeleri, Cizvit Pederler, Katolik Kilisesi içindeki hiyerarşik organlar, saray, akademi ve tıbbi okullar gibi kurumlar arasındaki güç savaşlarının vahşetini gözler önüne sermektedir. Aldous Huxley'nin 'The Devils of Loudun' adlı kitabından uyarlanan film, yine Ken Russell'ın imzası niteliğindeki yıkım ve şok duygularıyla ilerlemektedir.

İşkence yöntemlerinin ve miktarının sınır tanımadığı filmde, dinî fanatizmin sado-mazoşist doğası müthiş bir yaratıcılıkla temsil edilir: Örneğin, rahibeler, çarmıhtan indirdikleri İsa'nın ırzına geçerler. Bir rüya sekansında başrahibe, arzuladığı pederi İsa olarak düşler ve İsa'nın tüm yaraları bir anda cinsel arzuyu kamçılayan birer 'orifis'e dönüşür. Filmin bazı yerlerinde ise çarmıha mıhlanmış İsa ya da tespihlerini türlü şekillerde çıplak bedenlerine dolamış rahibeler birer BDSM[2] fantezisi figürü olarak belirir. Set tasarımını Derek Jarman'ın yaptığı *The Devils*'ın sansürsüz haliyle izleyiciyle buluşması için 2004 yılına kadar beklemesi gerekecektir.

The Devils'ın ardından Russell, Sandy Wilson'ın başarılı sahne prodüksiyonundan ilham alarak *The Boy Friend*'i (1971) çeker. Bu filmi heykel sanatçısı Henri Gaudier-Brzeska'nın yaşamını konu edinen *Savage* ▶



Ken Russell'ın ABD'de çektiği ilk film olan *Gerçeğin Ötesinde*, varoluşun özüne ulaşmaya çalışan bir bilim insanını konu edinir.

Messiah (1972) ve besteci Gustav Mahler'in yaşamını konu alan *Mahler* (1974) takip eder. Gerçek kişilerin yaşamına odaklanan bu biyografik filmlerin çoğu, tarihsel gerçekleri saptırdığı gerekçesiyle eleştirilere maruz kalsa da, yönetmenin kendine özgü stilinin farkında olanlar için bu sapmalar sürpriz değil, zenginleştirici birer öğedir. Russell'ın o yıllarda, İngiltere sinemasının en tartışmalı yönetmenlerinden biri olarak anıldığını da eklemek gerekir.

SESSİZ DİRENİŞ

The Who grubunun aynı adlı rock opera albümünü 1975 yılında sinemaya uyarlayan Ken Russell, hem rock opera türünün ilk örneğine hem de filmografisindeki en sağlam filmlerden birine imza atar. Russell'ın ellerinde son derece çarpıcı bir esere dönüşen *Tommy*, Marilyn Monroe'ya tapınılan kilise ayini, peder rolündeki Eric Clapton, tilt sihirbazı performansıyla Elton John ve yakışıklı doktor Jack Nicholson ile hafızalara kazınır. Başından sonuna şarkılardan örülü olan filmin ana karakterinin sağır, dilsiz ve kör olması, Russell'ın çok sevdiği o tezat hissini bu sefer hem bedensel hem de psikolojik açıdan kurcalamasına olanak tanır. Öte yandan, Russell'ın büyük setlerde özgürce dolaşan kamerası ve geniş renk skalası ile yarattığı zengin sinematografi de, yönetmenin aşırılıklar peşindeki stilini zirveye taşır. Russell, *Tommy*'de de yine her şeyi kırar, döker, parçalar. Örneğin, ayinde neften seremoniyle getirilen Marilyn heykeli, coşkulu bir ibadetin ardından Tommy'nin şifa bulmak için ona dokunduğu anda düşüp parçalanır. Böylece bir sahne önce tanrılaştırılan heykel tüm duygulanımlarını kaybederken, bu kutsal objenin aslında basit bir alçı heykel olduğu gerçeğiyle yüz yüze kalırız. Bir diğer sekansta ise, tilt şampiyonu olarak efsaneye dönüşen Tommy, çocukluğundan beri arzuladığı yaz kampını kurmuştur. Ancak bir anda, anarşik bir ayaklanmayla her şey paramparça oluverir. Filmin en çarpıcı sekanslarından birinde de, Tommy'nin annesi bembeyaz odasında televizyon izlerken, oda bir anda televizyondan taşan köpüklerle kocaman, bembeyaz ve lüks bir köpük banyosuna, daha sonra televizyondan fışkıran fasulyelerle o gerçekliğin esir aldığı bir hayatın metaforuna, en sonunda ise televizyondan akan çamurlara bulanarak, annenin içinde yüzdüğü ikiyüzlülüğün bir ifadesine dönüşür.

Roger Daltrey'nin *Tommy*'deki performansının yankıları dinmeden, aynı yıl besteci Franz Liszt'in yaşamını konu alan *Listzomania* (1975) adlı biyografik filminde, Liszt rolünü yine Daltrey'ye verir Russell. Romantik besteci Liszt'in bir rock yıldızına dönüşmesi, yine hazmedilmesi zor bir temsildir. Russell, 1977 yılında çektiği *Valentino*'nun ardından Hollywood'a transfer olur.

Ken Russell'ın ABD'de çektiği ilk film olan *Gerçeğin Ötesinde*, varoluşun özüne ulaşmaya çalışan bir bilim insanını konu edinir. Film, kendini bir su tankının içine kapatarak tüm duyularından yoksun kalmayı ve bu yolla farklı bilinç hallerinde gezinmeyi amaçlayan Jessup ile açılır. İnsanın ilk bilinç haline ulaşmayı bir takıntı haline getiren Jessup, Meksika'daki bir kabilenin psikedelik ayinine katılır. Halüsinojen bir karışımın yol açtığı sanrılar, bedensel transformasyonlar, beynin ve hafızanın sınırları gibi konular, şüphesiz Ken Russell'ın zengin fantezi dünyasında ve aşırılıkları seven sinema dilinde unutulmaz sekanslara malzeme olur. Jessup'un bilinç akışını temsil eden resimler, örneğin ölüm döşeğindeki babanın çarmıha gerilmiş İsa'ya dönüşmesi veya Caravaggio tablolarını andıran bol kanlı İncil sahneleri, Ken Russell stilinin alameti farikalarıdır. Bilincin derinliklerini açığa çıkarmaya yönelik deneylerle Alain Resnais imzalı *Je t'aime, je t'aime* (1968) filmini anımsatan *Gerçeğin Ötesinde*'nin birçok açıdan Cronenberg'i etkilediğini, özellikle *Videodrome* (1983) ve *Sinek* (*The Fly*, 1986) gibi filmlerdeki bazı öğelere ilham verdiğini düşünmek mümkün. Halüsinojen maddelerle yaptığı psikedelik yolculuklarda sadece zihinsel bir süreç değil bedensel bir dönüşüm de yaşayan Jessup, önce bir neandertale, sonra da büyük bir enerji patlamasıyla anti-maddeye dönüşür.[3] Tahmin edilebileceği gibi, bu anti-maddenin ortaya çıkardığı büyük enerji ile yine her şey patlar, çöker ve paramparça olur. Jessup, kendine geldiğinde ise varlığın özünde bir hiçlik olduğunu, gerçekliğin sadece şimdide var olduğunu söyleyecektir.

BAŞKA BİR ÜLKE

Ken Loach ve Lindsay Anderson ile birlikte İngiltere sinemasını 1970'li yıllarda radikal bir biçimde kasıp kavuran yönetmenler arasında anılan Ken Russell, gösterişli stiliyle kuvvetli, öfkeli, hazmı zor bir şok ve yıkım estetiği ortaya koymuştur. David Thomson'ın sözleriyle, Russell'ın sinemasında dizginsiz bir görsel çılgınlık ve yıkım vardır.[4] Zira filmlerine konu ettiği kişiler, duygular ve kurumlar üzerinde derinlikli bilgi sahibi olmaktan öte, onları hissedebilmek ve onları parçalayıp yeniden yaratabilmek, her yönetmenin harcı değil. Russell, her zaman 'aşikâr olmayan'ın[5] peşinden giderek filmlerinde bir nevi bir oyun oynuyor, bir deney yapıyor, başka bir ülke yaratıyordu.

notlar:

[1] İlki Sidney J. Furie'nin yönettiği *Ani Tehlike* (*The Ipcress File*, 1965), ikincisiyse Guy Hamilton'ın yönettiği *Berlin'de Cenaze* (*Funeral in Berlin*, 1966).

[2] BDSM: Bağlanma-Disiplin-Sadizm-Mazoşizm (Bondage-Discipline-Sadism-Masochism)

[3] Anna Powell. *Deleuze, Altered States and Film*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007, sf. 63.

[4] 'Ken Russell: A true British original' www.bbc.co.uk/news, 28 Kasım 2011.

[5] 'Ken Russell: Southern Visions' www.bbc.co.uk/news, 3 Nisan 2008.

'ORTA DÜNYA'NIN MİMARI

GRANT MAJOR

Kasım ayında düzenlenen tasarım konferansı **alldesign** kapsamında Türkiye'ye gelen isimler arasında, Yüzüklerin Efendisi'nin Oscarlı yapım tasarımcısı Grant Major da vardı. İstiklal Caddesi'ndeki kostüm dükkânı Retro'da buluştuğumuz Major, **Yüzüklerin Efendisi**'nde kullandığı eskitme tekniğinden, **Cennet Yaratıkları**'nın büyük oranda elle yapılan setlerinden, Yeni Zelanda sinemasının tarihsel gelişiminden ve daha pek çok konudan bahsetti. Böylece ortaya, daha çok Major'ın mesleğine ve sinema endüstrisi içindeki deneyimlerine odaklanan farklı bir 'izliyorum' çıktı.

SÖYLEŞİ: **BERKE GÖL, ALİ DENİZ ŞENSÖZ**
FOTOĞRAF: **DUYGU AYTAÇ**



[George Lucas'ın *Yıldız Savaşları*'nın (*Star Wars*, 1977) başlarından, Jawa'ların R2-D2 ve C-3PO'nun peşine düştükleri, Tatooine'de geçen bir sahne izliyoruz, hemen tanıyor.]



Ah evet, *Star Wars*, ama serinin hangi filmi olduğunu çıkaramıyorum. Çocukluk yıllarımın filmlerinden biridir *Star Wars*, işte o kadar yaşlıyım ben. İlk çıktığında sinemacı olmak, filmlerde çalışmak gibi bir hayalim yoktu henüz. Sinema fazlasıyla Amerikan bir şeydi benim için. Yeni Zelanda'da doğru dürüst bir sinema endüstrisi de yoktu zaten. Dolayısıyla -muhtemelen sizler için de öyleydi- çok uzaktan bakıp takdir ediyordum sadece. En çılgın hayallerimde bile bu işin içine gireceğimi hayal edemezdim.

Popüler kültür ilginç bir şey. Bu tür öykülerin, imgelerin yaşadığımız dünyanın, gerçekliğin bir parçası haline gelmesi çok ilginç geliyor bana. Yıllar önce birileri bu filmi, bu karakterleri hayal etmiş, yaratmış ve şu anda neredeyse gündelik hayatımızın bir parçasılar.

Peki *Star Wars*'un sizin bir yapım tasarımcısı olmaya karar vermenize etkisi oldu mu?

"Bu filmi izledim ve yapım tasarımcısı olmaya karar verdim," gibi net bir şey söyleyemem. Ama geri dönüp bakınca, tıpkı bir çizgi roman kadar kolay ulaşılır bir şey olmasının etkisi olmuştur üzerimde. Çünkü küçüklüğümde çok fazla çizgi roman okudum.

Peter Jackson bir söyleşisinde, *Yüzüklerin Efendisi*'nin setlerinde ve dekorlarında, *Star Wars*'daki eskitme tekniklerinden faydalandığınızı söylüyor. Sizin bu konudaki deneyiminiz nasıldı? Bu süreç sizin açınızdan nasıl geçti?

Yüzüklerin Efendisi serisine başladığımızda, biz yaratacağımız dünyadan kendi aramızda bir fantezi evreni olarak bahsediyorduk. Peter ise bize sürekli, "hayır, bu bir fantezi değil, bu başka bir gerçeklik. Gerçek insanlarla, gerçek cücelerle, gerçek elflerle, gerçek bir Orta Dünya'da geçen, gerçek bir film yapıyoruz," diyordu. Bu inandırıcılık hissini yakalamak çok önemliydi. Bence sinemanın en harika özelliklerinden biri, sizi tamamen içine alabilmesidir. Bir filme gittiğinizde, nerede olduğunuzu ya da yanınızda kimin oturduğunu unutmanız, tamamen öyküye ve içine girdiğiniz yeni dünyaya odaklanmanız gerekir. Benim de bir yapım tasarımcısı olarak başarmak istediğim en önemli şey, yaratıcı bir şekilde bu inandırıcılığı sağlamak aslında... Eskitmek de buna hizmet eder işte. Galiba *King Kong*'daydı, Peter "sokaklarda daha fazla çöp, pislik, taş, kaya filan olması gerek!" diyordu. Haklıydı da, sokaklar öyledir çünkü; tertemiz, steril değillerdir. *Yüzüklerin Efendisi*'nde Hobbitlerin yaşadığı Çıkın Çıkmazı'nı bilirsiniz. Oralar da çok kirlidir.

Peki *Hobbit* için aynı setleri yeniden mi yarattınız?

Hobbit'in yapım tasarımını ben yapmıyorum, sadece *Yüzüklerin Efendisi* üçlemesini yaptım. Ama bütün setler ve aletler depolarda duruyordu, aynı şeyleri kullanıyorlar.

Neden siz yapmıyorsunuz *Hobbit*'i?

Teklif ettiler tabii ki ama ben istemedim. Hayatımın 4-5 yılını bu projeye verdim. Tekrar yapmak yerine farklı şeylerle uğraşayım, başkalarına da bir fırsat vermiş olurum, dedim.

[*Makas Eller*'den (*Edward Scissorhands*, 1990) bir sahne izliyoruz. Uzun süre kararsızlık içinde izliyor.]





> "Bence sinemanın en harika özelliklerinden biri, sizi tamamen içine alabilmesidir. Bir filme gittiğinizde, nerede olduğunuzu ya da yanınızda kimin oturduğunu unutmanız, tamamen öyküye ve içine girdiğiniz yeni dünyaya odaklanmanız gerekir."

Tanır gibi oluyorum ama çok da emin değilim. Gördüm bu filmi. Johnny Depp mi o? *Makas Eller* mi? 80'lerin sonunda mı çekilmişti?

1990.

Bu çok ilginç çünkü 1990 benim sanat yönetmenliğinden yapım tasarımcılığına geçtiğim yıl. 20 sene olmuş. *Makas Eller* çok stilize bir film. Bahsettiğimiz gerçeklik hissinin aksine, Burton'ın dünyası çok stilizedir, çok yaratıcıdır.

Yapım tasarımı ve sanat yönetimi açısında Tim Burton sinemasını nasıl buluyorsunuz? Çok dışavurumcu bir üslubu vardır. Bu film de dahil olmak üzere, hemen bütün filmlerinde ilk dikkat çeken şey settir, arka plandır. Burton'ın yarattığı dünyaları nasıl buluyorsunuz?

Tim Burton gibi insanların sevdiğim yönü, çektikleri filmlere kendilerine özgü bir damga vurmaları. Bu tip yönetmenler yaptıkları şeyde yeterince uzun süre ısrar ederlerse kendilerine güvenleri gelir ve kendilerine özgü bir üslup yaratma özgürlüğüne erişirler. "Peter Jackson üslubu" ya da "Tim Burton üslubu" diye bir şeyden bahsedebiliriz.

Biraz yapım tasarımıyla sanat yönetmenliği arasındaki ayrımdan bahsedebilir miyiz? Çünkü Türkiye'de bu ikisi hâlâ o kadar kesin çizgilerle ayrılmıyor.

Türkiye'de nasıl işliyor bilmiyorum. İngiliz sisteminde geleneksel olarak sanat yönetmenliği öne çıkar. Yapım tasarımı daha Amerikan çıkışlı bir şeydir. Yeni Zelanda'da da, Amerika'da da, sanat yönetmeni filmin iş tarafıyla, bütçesiyle, mekânların inşa edilmesiyle ilgilenir, yapım tasarımı ise yaratıcı olan departmandır. Yapım tasarımcısının daha genel bir sorumluluğu vardır. Bir yapım tasarımcısı olarak bir (hatta çoğunlukla birkaç) sanat yönetmenini yönetirim ben. Her bir sanat yönetmeni, belirli bir set ya da belirli bir mekân gibi spesifik tasarımlardan sorumlu olur. Ben 80'ler boyunca sanat yönetmenliği yaptım. Hazır olduğumu hissettiğim anda, yani 1990'dan itibaren de yapım tasarımcısı oldum ve bir daha sanat yönetmenliğine geri dönmedim. İlk filmim, Yeni Zelandalı Jane Campion'ın ikinci filmi *Masamda Bir Melek*'ti (*An Angel at My Table*, 1990).

Yıllar önce İstanbul Film Festivali'nin konuğu olarak geldiğinde, kendisiyle de bir 'izliyorum' yapmıştık biz.

Gerçekten mi? Kendisi harika bir insandır. Şu anda tekrar Yeni Zelanda'ya dönmüş durumda, BBC için bir televizyon dizisi çekiyor sanırım.

[*Cennet Yaratıkları*'ndan (*Heavenly Creatures*, 1994) bir sahne izliyoruz. Görür görmez tanıyor.]



Cennet Yaratıkları! Ah Borovnia! O seti çok iyi hatırlıyorum, bu sahnelerin seti, diğer her şey bittikten sonra hazırlanmıştı. İnanamıyorum, o kadar uzun süredir görmemişim ki bu filmi! Melanie Lynskey bugün artık çok ünlü, özellikle Amerikan televizyonunda. New Plymouth'ludur kendisi. Kate Winslet'ın lastik maskelerinden biri evimin bodrumunda bir yerlerde duruyor hâlâ. Filmde kullanılan kil heykelciklerin yapımı için numune olarak almıştım.

Bütün film çok düşük bir bütçeyle kotarılmıştı. O yüzden de hemen her şey el yapımıdır. Peter'da idealize, geleneksel İngiliz evlerinin, pub'larının küçük maketleri vardı. Teknoloji de bu kadar gelişmemişti tabii, her şeyin elle yapılmasının bir sebebi de buydu.

Filmin kendisini nasıl buluyorsunuz? Bizim ikimizin de favori Peter Jackson filmidir *Cennet Yaratıkları*.

Gerçekten mi? Bir film üzerinde çalışırken ben hiçbir zaman ortaya nasıl bir sonuç çıkacağını kestiremiyorum. İlk izlediğimde "evet, fena değil" diye düşünmüştüm. İkinci izleyişimde ise "aslında çok iyiymiş," dedim. Üzerinde o kadar çalıştığınız, emek verdiğiniz bir filmin beğenilmesi her zaman çok büyük bir mutluluk kaynağıdır. Elbette yapım sırasında filmin son halinin iyi olup olmayacağını bilemiyorum; sadece tasarıma, setlere odaklanıyorum ve film yapımının gündelik yönüyle uğraşıyorum. Ortaya çıkan sonuç güzelse, bu benim için bir tür bonus oluyor. *Cennet Yaratıkları* hem Peter için hem de senaryoyu birlikte yazdığı Fran (Walsh) için büyük bir başarı olmuştu. Kate'in ve Mel'in kariyerleri de bu filmden sonra patlama yaptı.



1990'ların başında pratik efektler çok daha fazla kullanılıyordu. Dijital devrimle birlikte, artık hemen her şey bilgisayarda yapılabilir oldu. Mesela George Lucas yeni *Star Wars* serisinin neredeyse tamamını yeşil ekranlarla çekti, setleri de dijital olarak yarattı. 90'ların başından bugünlere uzanan bu süreç sizi nasıl etkiledi? Bu dönüşüme nasıl ayak uyduruyorsunuz?

Çok güzel bir soru. *Cennet Yaratıkları*, benim çalıştığım filmler arasında görsel efekti olan ilk filmdi. Bütün filmde sadece 1-2 sahnede dijital efektler kullanılmıştı sanırım. Peter ve görsel efekt operatörü George Port, bir Silicon Graphics bilgisayarına yatırım yapmışlardı ve bu bizim için çok heyecan verici bir deneyimdi. Sahneler arası geçişlerin bilgisayar ekranında hazırlanışı inanılmazdı. Kahramanların fantezi dünyası da bunun etrafında örülmüştü. Bütün setlerin 360 derece olarak tasarlanması ve inşa edilmesi gerekmişti. O dönemdeki film işçiliği, benim 70'lerde ve 80'lerde televizyonda tecrübe ettiğim işçilikten çok farklıydı. Dijital devrim o kadar hızlı ki, ona ayak uydurmak için çok fazla efor sarf etmek gerekiyor. Post prodüksiyonda kullanılan programlar da sürekli yenileniyor.

Tüm bunların sonucu ise, film yapımının artık çok daha parçalı bir hal alması. Çok farklı zamanlarda çekilecek bir sahnenin öğelerini ayrı ayrı zamanlarda hazırlıyorsunuz. Tek bir sahneyi oluşturacak birbirinden bağımsız parçalar, post prodüksiyona kadar hiç bir araya gelmeyebiliyor. Bu yüzden de filmin genel yapısına dair, o genel yapıyı oluşturacak öğelerin her birine dair çok daha kapsamlı bir bakış geliştirmeniz gerekiyor. Bugün yaptığım tasarım işlerinin pek çoğunda -mesela en son çalıştığım *Yeşil Fener*'de (*The Green Lantern*, 2011)- dijitalde oluşturulacak kavramsal çerçevenin oluşturulmasına odaklanıyorum. Set tasarımı çok daha uçsuz bucaksız bir hal aldı. Dijital ortamda çok daha fazla şey yapılabildiği için, yaratıcılığın önemi daha da arttı. Bunu yaparken de, dediğim gibi çok daha parçalı bir çalışma gerekiyor.

> "Günümüzde set tasarımı çok daha uçsuz bucaksız bir hal aldı. Dijital ortamda çok daha fazla şey yapılabildiği için, yaratıcılığın önemi daha da arttı."

***Yüzüklerin Efendisi*'nde Peter Jackson mekânları dijital ortamda yaratmak yerine tüm setlerin gerçekten de inşa edilmesini tercih etmişti, değil mi?**

Öyle başladık ama yapımın sonuna geldiğimizde çok daha küçük şeyler üzerinde çalışıp arka planları dijital olarak tasarlar hale gelmiştik. Aslında üçlemenin yapılış sürecinde, 2000-2002 arasında çok şey değişti. Tabii işin dijital boyutunun bu kadar iyi işliyor olması da büyük bir rahatlık sağlıyor. Değişim hâlâ çok hızlı, sürekli öğrenecek bir şeyler var.

[*Gattaca*'dan (1997) bir sahne izliyoruz. Yine hemen tanıyor.]



Gattaca mı bu? Bu çok ilginç bir raslantı oldu. Çünkü yakın zamanda bana Andrew Niccol'ın bir sonraki filminde çalışmam teklif edildi. Çok stilize bir filmdir *Gattaca*. Andrew Niccol da Yeni Zelandalıdır. Bu tarz zeki ve stilize filmleri çok severim. Sinemadan çıkarsınız, ertesi gün hâlâ "ne kadar da yaratıcı bir fikirdi" diye düşünürsünüz. Buradaki bütün DNA hikâyesi de öyle.

Bu sahnedeki dönen merdivenler de DNA'ya benziyor. Setin ve sanat yönetiminin bütün öğeleri de filmin esas meselesine mükemmel bir biçimde hizmet ediyor.

Çok çok iyi bir film. Genetik üzerine yapılan ilk filmlerden biridir. Andrew'un Yeni Zelandalı olduğu genellikle unutulur. Andrew Adamson ve Martin Campbell ▸

gibi yönetmenlerin aksine, Andrew Niccol tam bir Hollywood yönetmeni olarak tanınıyor. Aslında pek çok Yeni Zelandalı Hollywood'a kapağı attıktan sonra bir daha geri dönmüyorlar.

Söyleşiden önce Yeni Zelanda film endüstrisinden bahsediyordunuz.
Ben sanat okuluna giderken, yani 1970'li yıllarda, tek tük filmler yapılsa da, bir endüstriden bahsetmek mümkün değildi. O zamana kadar neredeyse on yılda bir film yapılıyordu. Roger Donaldson'ın *Sleeping Dogs* (1977) filmi vardır, kendisi halen Hollywood'da çalışan bir yönetmen. O film sinema camiasında belirli bir etki yarattı ve hükümeti de etkiledi. Çünkü Yeni Zelanda her yerden çok uzakta, küçük bir ülke ve adını pek duyuramıyor. Koyunlarımız, süt ürünlerimiz, ragbi dışında pek bir şeyimiz tanınmıyor. O dönemde dünyada tanınan herhangi bir kültürel üretimimiz yoktu. Bu yüzden de sinemanın ülkeyi ve kültürünü dünyaya tanıtması özellikle önemliydi. Böylece 80'lerin başında sinemaya yatırım yapılmaya başlandı. Benim o dönemde televizyonda birlikte çalıştığım insanların çoğu zamanla televizyondan koptular ve bugün sinema sektöründe çalışıyorlar. Sinema endüstrisinin öyle erken bir döneminde insanlarla çalışmaya başlamak, benim için büyük bir şans oldu. Türkiye'de şu anda yılda kaç film yapılıyor?

90'larda yılda 10'a kadar düşmüştü ama 2000'lerle birlikte yükselişe geçti. Şu sıralar yılda 70 civarında film yapılıyor.
Gerçekten mi? Yeni Zelanda'da hâlâ yılda sadece 2-3 film yapılıyor.

Ama Hollywood'a transfer olan pek çok yönetmeniniz var!
Özellikle ülkemizde çekilen Amerikan filmleri iş imkânı sağlıyor, bir de tabii televizyon var. Özellikle *Yüzüklerin Efendisi*'nin ardından, özellikle de ucuz olduğu için bir sürü film Yeni Zelanda'da çekiliyor. Tabii bu durumun sadece maddi sebeplerden kaynaklandığına inanmak istemiyorum: Çok iyi film ekiplerimiz var, mekânlarımız çok güzel. Kahvemiz de güzel! (*gülüyor*)

Fakat yılda 2-3 film çekiyor olmamız, işi doğası gereği bağımsız sinema haline getiriyor. Yakın zamanda birlikte çalıştığım bir yapımcıya göre, sırf Yeni Zelanda aksanı bile filmleri "sanat filmi" haline getiriyormuş. Ne kadar "ticari" olmaya çalışsak da tüm dünyada sanat filmi olarak görülüyor filmlerimiz.



"Her projede farklı bir dünya yaratıyor olmak bence harika bir şey. Üstüne bir de para ödüyorlar bana!"

[*2001: Uzay Macerası*'ndan (1968) bir sahne izliyoruz. Yine ilk karesinden tanıyor.]



Bu benim için tüm zamanların en iyi filmidir. Pek çok insan için de öyledir muhakkak. O kadar iyi ki! Uzayın başka hiçbir filmde bu kadar iyi tasvir edildiğini sanmıyorum. Çok güzel bir film. Kubrick hakkında bildiğim şey, son derece tavizsiz olduğu. Peter Jackson'ın da en sevdiği yönetmendir bu arada, Jackson ondan çok şey öğrenmiştir. Tam bir mükemmeliyetçiymiş Kubrick, makyajdan ışıklandırmaya, kamera kullanımına kadar her şeyle bizzat ilgileniyormuş. Buna gerçekten saygı duyuyorum. Her şeyi bu kadar ince detayına kadar kendiniz yaptığınız zaman, ortaya çıkan eser de tamamen size ait oluyor. Ortaklaşa çalışmalarda bir tür komite halinde çalışma eğilimi oluyor. Karar mekanizmasında pek çok kişi yer alıyor. Yaratıcı işlerin başında kuvvetli bir karakterin yer alması gerekiyor. Bu yüzden Kubrick, James Cameron ve Peter Jackson gibi büyük yönetmenler, sizinle ortaklaşa çalışsalar da, esas şovun onlara ait olduğunu gösteriyorlar. Bu filmi defalarca izleyebilirim!

Kubrick gibi her filminde başka bir türe odaklanan bir yönetmenle çalışmak, bir yapım tasarımcısı için nasıl bir deneyim olur sizce? Bir filmi bilimkurguysa, bir sonraki kostümlü drama oluyor, bir sonraki başka bir şey...
Tek bir şeye indirgenmeyi reddetmek çok güzel bir şey bence. Bir tasarımcı olmanın en güzel yanı da, her yeni filmin yeni bir meydan okuma olması. Sadece farklı insanlarla ya da farklı bir senaryo üzerinde çalışmaktan bahsetmiyorum; yaratmanız gereken yepyeni bir dünyayla karşılaşıyorsunuz. Benim için bir film yapımının en güzel aşaması, henüz hiçbir şeyin netleşmediği ilk aşamalardır. Projeye başladığınızda nasıl bir sonuç almak istediğinizi düşünürsünüz, araştırmalar yapar, nasıl bir dünya yaratacağınızı hayal edersiniz. *2001*'de özellikle uzayın yeniden yaratılışı, böylesine kapsamlı ve detaylı bir çalışmanın ürünüdür elbette. Benim şu anda üzerinde çalıştığım film, Japonya'da, 1945 yılında, yerle bir edilmiş Tokyo'da geçiyor; bu dünyayı yaratmak için de devasa bir araştırma gerekiyor tabii. Her projede farklı bir dünya yaratıyor olmak bence harika bir şey. Üstüne bir de para ödüyorlar bana! (*gülüyor*)

Kamara Film'in çektiği söyleşi videosuna www.altyazi.net adresinden ulaşabilirsiniz.

ERKEN UYARI SİSTEMİ

PERSON OF INTEREST

Lost'un yaratıcısı J.J. Abrams ve Kara Şövalye'nin senaristi Jonathan Nolan'ın imza attığı yeni dizi **Person of Interest**, geçtiğimiz ay Türkiye televizyonlarında gösterilmeye başlandı. Ancak yaratıcı ekibe bakıp da d..i.. ..g... b..k..n.i..i yüksek tut...amakta ..a.. ...

■ AHMET TERZİOĞLU



"İzleniyorsunuz. Devlete ait özel bir makine tarafından günün her saati gözleniyorsunuz. Biliyorum. Çünkü onu ben geliştirdim. Bu makineyi tüm terör eylemlerini ortadan kaldırmak için yarattım. Terör tanımı dışında kalan ve "ilgisiz" görünen diğer tüm suçlar da sistem tarafından gözlenebiliyor, lakin bu suçlar hakkında hiçbir şey yapılmıyordu. Ben bir şeyler yapmaya karar verdim. Yetenekleriyle bana yardımcı olacak, aracılık edecek bir yardımcıya ihtiyacım vardı. Yetkililerin gözetiminden uzakta, gizlilik içinde çalışıyoruz. Bizi asla bulamazsınız. Ama suçlu ya da azmettiriciyseniz biz sizi bulacağız."

11 Eylül sonrasındaki Amerikan paranoya yan sanayisinin son ürünü *Person of Interest*, Michael Emerson'ın *Lost*'ta canlandırdığı Henry'nin bir çeşitlemesi olan gizemli Bay Finch'e ait bu sözlerle başlıyor. Bilimkurguyla klasik Amerikan kriminal vaka analizi dizilerinin bir kırması olan *Person of Interest*'in temel vaadi, anlattıklarından çok yazarı ve yapımcısında. Zira *Person of Interest*, ne bilimkurgu türünün daha önce karşılaştığımız klasik örneklerinin suçu önceden tespit etme temasını ele alırken ihmal etmedikleri "etik" unsu-

runa değinmeye tenezzül ediyor, ne de klasik polisiye hikâye şablonunun modernist yazarlara sunduğu ve anlatı hazzını üst seviyelere taşıyan konvansiyonlara bulaşıyor.

Kendi formülünü meydana getiren iki önemli unsurun (bilimkurgu ve polisiye) sunduğu önemli olanakların hiçbiriyle ilgilenmeyen *Person of Interest*, daha çok merkezine aldığı şüpheli ('Person of Interest') kavramını klasik bir stratejiyi benimseyerek kullanıp, "genişlemeye müsait" bir evren kurmayı hedefliyor.

PERSON OF INTEREST'İN FORMÜLÜ

Her gün aralarına bir yenisi eklenen Amerikan dizilerini takip ederken kimi zaman hayal kırıklıkları yaşayan, kimi zaman da büyük zaman kayıplarıyla karşı karşıya kalan izleyicileri düşünerek kaleme alınan bu yazı, izleyicilerin, henüz ilk sezonu gösterilen sonsuz bir epik hataya maruz kalmamaları amacını taşıyor. Sizi baştan uyarabilmek, önceden kötü kurmacaları tespit ederek bazı şeylere baştan dur demek istiyor. Bu nedenle, *Person of Interest*'in ele aldığı konuda kaçırdığı şeylere değinmeden önce, hikâyesine ve karakterlerine ana hatlarıyla bir değinelim.

Yapımcı koltuğunda, belki de yoğunluktan dolayı diziden fazla haberi olmayan J.J. Abrams'ın yer aldığı *Person of Interest*'in yazarlığını Jonathan Nolan üstleniyor. Tabii üstleniyor dediğimize bakmayın. Tipik bir Hollywood trüküyle dizinin ilk bölümünü kaleme alan Nolan, daha sonraki bölümlerde "yaratıcı" statüsüne çekiliyor. Konsept muhtemelen ondan soruluyor, daha sonra karşımıza çıkacak sezon finalleri yine onun eline bakıyor olacak. Ama şimdilik Nolan da Abrams gibi onca yoğunluk arasında ne olup bittiğinden habersiz bile olabilir! Zira geride bıraktığımız mayıs ayından beri CBS'te yayınlanan *Person of Interest*, çoğu dizi gibi. Ama sanki bu kez daha ticari olanlar kategorisinde yer alıyor.



> *Person of Interest* toplumun zengin bir dehanın ürettiği çılgın bir gözetim makinesi tarafından izlendiği bir dünyada geçiyor.

Dizinin yaratıcılıktan yoksun hikâyesi, bunun çok da yersiz bir etiket olmadığını düşündürüyor. Philip K. Dick'in 1956 yılında 'Fantastic Universe' dergisinde yayımlanan ve daha sonra bir Kubrick hayaliyken ne yazık ki bir Spielberg projesi olarak karşımıza çıkan 'The Minority Report' hikâyesinin de ele aldığı "gerçekleşmemiş suçları önleme" temasına odaklanan *Person of Interest*, Dick'in her anlamda göz dolduran öncül hikâyesinin bir türevi. Dick'in suçun doğasını, özellikle de bir tasarı olarak suçun konumunu ve en önemlisi özgür iradeyi ele alan, suçu işleyenle işlemeden onu yakalayan iktidar sahibini etik bakımından değerlendiren hikâyesinde ne varsa, *Person of Interest*'te yok.



Person of Interest toplumun zengin bir dehanın ürettiği çılgın bir gözetim makinesi tarafından izlendiği bir dünyada geçiyor. 11 Eylül sonrasında ABD'nin varlığını daha iyi idrak ettiği terörü ortadan kaldırmak için yaratılan makine, insanların tüm hareketlerini olağanüstü bir kamera ve veri tabanıyla takip ederek önce değerlendiriyor, sonra da kategorize ediyor. Dizinin en önemli problematiği de bu kategorizasyon sürecinde ortaya çıkıyor.

Kategorizasyon tek bir kavram etrafında işlenen verilerin iki başlık altına toplanmasıyla devam ediyor. Makine, suç teşkil edebilecek tüm eylemlerin öncesindeki hazırlıkları süzdükten sonra terörle ilgili olup olmadıklarına karar veriyor. Her akşam "terörle ilgisiz" olan ve toplumun farklı noktalarını ve üyelerini etkileyen ya da etkileyecek suçlarla ilgili tüm kayıtları imha ediyor.

Bu durumun adaletsiz olduğuna karar veren Bay Finch, devlet için inşa ettiği makinenin yazılımı içinde bir arka kapı açarak, "ilgisiz" başlığı altında toplanan verileri dışarı sızdırıyor. Ancak planını tam olarak uygulayabilmesi için yön göstereceği, dış dünyada eli ayağı olacak bir adama ihtiyacı var. Zaten bu ihtiyacın Bay Finch için ne kadar



İzleyiciye kendisini zeki hissettirecek ufak tefek bulmacalar sunmaya çalışan Person of Interest, bilimkurguyu, hikâyesini inandırıcı kılacak bir bahaneye indirgiyor.

büyük bir sıkıntı yarattığı, her bölüm başlangıcında *Person of Interest*'in önceki bölümlerinde ne olup bittiği bize özetlenmeden önce durmadan tekrarlanıyor. Sonunda Bay Finch'in yardımına John Reese yetişiyor.

İlk bölümde hızlıca geçiştirilen bu tarihi buluşma, görsel sanatlarda yapılmış en yüzeysel birkaç şey arasına girebilir. Bir an evvel konuya girmek isteyen Amerikan yapımcılarının Barton Fink'e büyük acılar çektiren tavrıyla özetlemek gerekirse, "Cut to the chase" (sadede gel) ifadesiyle bir araya gelen güç ve bilgi, *Person of Interest*'in her bölümde yeni vakalar üzerine karakter ve olay çeşitliliğine sahip, genişlemeye uygun bir evrene sahip olmasını sağlıyor. Klasik bir tutumun ürünü olan hikâye konvansiyonu, Hollywood'da kimi zaman karşımıza bir yapılması gerekenler listesi, kimi zaman ıssız bir adaya düşen bir grup insanın geçmişi ve geleceği, bazen de bir doktorun imkânsız vakalarla baş edişi biçiminde türevlenerek işlenmeye devam ediyor. Yeni bir hikâye çerçevesi bulunamadığında ise *CSI*'dan sonra iki nokta koyulup bir şehrin adı yazılıveriyor!

GERİYE NE KALIR?

'The Minority Report' çeşitlemesi *Person of Interest*'in hikâyesi aşağı yukarı böyle. Dick'in kâhinleri *Person of Interest*'in anlatı ekonomisinde bir makineyle ikame ediliyor. Bay Finch'in yavaş yavaş bize sunulan geçmişi, onun bu makineyi yaratma ihtiyacını niçin duymuş olabileceğine dair ipuçları verse de bu ipuçları, sonraki bölümlerde de anlatacak bir şeyler, izleyicilere karşı dizinin elinde kozlar kalması umuduyla, bölümler arasına inanılmaz derecede ekonomik biçimde serpiştiriliyor. Anlatı konvansiyonu gereği makinenin kayıtları arasında, zamanda bir ileri bir geri giden hikâye, hem Bay Finch'in hem de onun sokaklardaki eli kolu John Reese'in (Jim Caviezel) geçmişine dair cimri davrandıkça, karakterlerin karton doğasında hiçbir ilerleme kaydedilemiyor.

Karakterin ötesinde hikâyeye kilitlendiğimizde ise, her bölümde ayrı vakalarla karşılaşıp, genişlemeye müsait bir evren kurmaktan mutlu olan yazar takımının kendince orijinal suç dosyalarıyla meşgul olmak zorunda kalıyoruz. Kimi zaman bir tecavüzcü vakası ele alınırken, kimi zaman da bir şirket entrikasının alengirli dünyasında kaybolmadan dolanmaya çalışıyoruz.

Person of Interest evreninde böylelikle sıradanlıklar bombardımanının ardı arkası kesilmiyor. Engel öncesi ve sonrası aksiyon, yeni vakadaki karaktere dair ipuçları ve bir süre çözülmeyecekmiş gibi olan ama bir yerden sonra muhakkak tatlıya bağlanan olay örgüsü, karakterlerin karton doğalarıyla da birleşince ortaya bunaltıcı bir manzara çıkıyor. İzleyiciye kendisini zeki hissettirecek ufak tefek bulmacalar da sunmaya çalışan *Person of Interest*, bilimkurguyu, hikâyesini inandırıcı kılacak bir bahaneye indirgiyor. Makinenin varlığı, onu icat edenin tavırları, makineden sızan verilerle yol gösterilen fiziksel güç kaynağı, karakterin hareketleri gibi, bilimkurgunun ana problemlerinden hiçbiriyle ilgilenmiyor. Onlara temas etmiyor. Onlardan güç almıyor ya da onlara güç katacak çağdaş bir vizyon taşımıyor. Orada bir makine var, çünkü terör kötü bir şey. Ayrıca üç kâhin fikri daha evvel ne yazık ki kullanılmış.

Person of Interest'in formülünü meydana getiren diğer unsur olan polisiye ise en az bilimkurgu kadar yetersiz ve alakasız biçimde kendisine yer buluyor. *CSI* tipi vaka odaklı tüm dizilerle *Person of Interest* arasındaki tek fark, vakaların gerçekleşmeden önce kahramanlarımızca çözülüp, bir suçun gelecekte meydana geleceğine dair ipuçlarının toplanarak yetkililere temsil edilmesinde yatıyor. Sıradan formül ufak bir manevrayla, çok uzaklardaki müthiş makine sayesinde tersyüz ediliyor. Ancak ilk sezon itibarıyla ne vakalar ilgi çekici bir şeyler taşıyor, ne de vakaların çözülme biçiminde en ufak bir zekâ parıltısı var: Her vaka ayrı bir insan. Ayrı bir mazi. Aşılması gereken ayrı bir engel ve ona birkaç kez takılıp tökezlese de mutlaka onu aşan kahramanlarımız... Anlayacağınız J.J. Abrams ve Nolan cephesinde pazarlama unsurları dışında çok da yeni bir şey yok. Polisiye, *Person of Interest* için modernizm ya da konvansiyon dışı hiçbir anlam taşımıyor. Modern edebiyatın polisiyeyi, suç peşinden koşmayı ele alırken yüzeydeki hikâyeyle "arayış" ve "yolda olma" kavramları arasında kurduğu bağ, Abrams ve Nolan'ın hikâyesinde ne yazık ki yok.

Tıpkı 'Person of Interest' kavramının hukuk alanında ve uzmanlar tarafından kullanılmaktan çok "catchy" (cazip) bir terim, bir ana haber bülteni spotu olması gibi, *Person of Interest*'te bilimkurgu ve polisiyeye dair ne varsa yüzeysel. Modern söylemleri takip edip "catchy" bir finale imza atmak adına şöyle söylersek: *Person of Intereset* bir *Life on Mars* değil.

Erken uyarı sistemine gerçekten ihtiyacımız varsa, bence böylesi durumlar için var. Sizin için fedakârlık yapılarak kaleme alınan bu yazı, *Person of Interest*'i izlemeyi düşünüyorsanız, daha iyi şeyler yapabilecekken neden bu tercihi yaptığınızı sorgulamanız amacıyla yazıldı.

Bu kez de biri sizin yerinize bir şeyleri izledi. Ama o kişi ne yazık ki bir makine değildi! Şansınız varken uzak durun.

BATIYA DOĞRU AKAN NEHİR

“Dünyanın gerçek merkezi”ni ve “medeniyetin gerçek doğum yeri”ni ifşa etme iddiasındaki Batıya Doğru Akan Nehir, Batıcı sömürgeciliğin sırtını yasladığı medeniyet algısının sadece yönünü değiştiriyor ve çok eski hikâyeler üzerine, yeni bir emperyal anlatı kuruyor.

■ SUNCEM KOÇER



“Medeniyet ilk önce nereden yükseldi? Batıdan mı, doğudan mı? İşte bu soruya başbakan Erdoğan’ın danışmanı, hazırladığı belgeselle yanıt verdi...” Sunucu 2 Eylül tarihinde, Show TV Ana Haber bülteninde, Nic Young’ın yönettiği *Batıya Doğru Akan Nehir* (2011) belgeselinin tamamlandığını bu sözlerle duyuruyordu. Yirmi bölümlük belgesel dizisi, Bahçeşehir Üniversitesi Medeniyet Araştırmaları Merkezi’nin (MEDAM) işbirliğiyle dört yıl süren bir çalışmanın ürünü olarak tanıtılmıştı birkaç gün önce düzenlenen basın toplantısında. Dizi, halen altmış dakikalık bölümler halinde Salı akşamları 22:00’de TRT 1’de yayınlanıyor.

Batıya Doğru Akan Nehir için yola belirgin bir misyonla çıkılmış: “Dünya tarihini konu alan televizyon programları bugüne kadar Avrupa perspektifiyle yapıldı. Dünyanın dört bir tarafındaki izleyici kitlelerinin bakışı uygarlığın gerçek doğum yerinden, yani Ortadoğu’daki iki nehrin arasından, başka yerlere çevrildi. Bu dizi, uluslararası televizyonda ilk defa olmak üzere bu kavramların dünya çapında yayılmasına vesile olan destansı anlatımları dünyanın gerçek merkezinden kaynaklanan yeni bir bakış açısıyla gözler önüne sermektedir.”[1] “Dünyanın gerçek merkezi”ni ve “medeniyetin gerçek doğum yeri”ni ifşa etmek üzere 10 milyon dolarlık devasa bir bütçeyle[2] ve odaklı bir titizlikle hazırlanan belgeselin son dönemde karşı karşıya olduğumuz ve zaman zaman emperyal bir ideal ve nostaljinin yansıması olarak da değerlendirilen güncel siyasetle içkinliği uzun bir analizi ve tartışmayı beraberinde getirecektir. *Batıya Doğru Akan Nehir*’in medeniyet, tarih ve gerçeklik gibi temel kavramlara istinaden üzerinde yükseldiği cümlelerdeki çelişki ise, daha ilk bölümde izleyicinin dikkatini çekiyor.

Belgeseli hazırlayanlar dizide hiç anlatılmamış bir uygarlık hikâyesini “yepyeni bir bakış açısıyla,” “destansı bir keşif yolculuğu” olarak sunmayı vaat ederken aslında yüzyıllardır iktidar savaşlarına araç, hatta temel olmuş bir medeniyet tahayyülünü olduğu gibi yeniden ürettiklerini fark etmiyor olamazlar. Bu algının en temelinde ise medeniyetin dünya üzerinde bir noktada tekil olarak doğduğu ve oradan başka yerlere yayıldığı yatıyor. Belgesel, Ortadoğu’da doğan uygarlığın, üstelik de özellikle Türkler tarafından nasıl dünyaya yayıldığını, belgesel anlatıda tartışması çoktan yapılmış ve fazlasıyla demode olmuş bir dille, uzmanlar ve ekolu üst ses aracılığıyla anlatırken aslında Batıcı sömürgeciliğin sırtını yasladığı medeniyet algısının sadece yönünü değiştirerek yeni bir emperyal anlatıyı çok eski hikâyeler üzerine kuruyor. Her iki anlatının bir başka ortak noktası ise medeniyetin oradan oraya yayılırken -ki tek yönlü yayılma modeli arkeolojik literatürde artık rağbet görmüyor- altında ezdiklerinden, yok ettiklerinden ve üretilen eşitsizliklerden bahsetmiyor olmaları. Zira, bu medeniyet anlatısına göre uygarlık tüm dünya halklarının ulaşması gereken tekil bir ideal ve ne güzel ki belgesele göre ortaya çıktığı ilk yer olan Mezopotamya’dan taşınmış başka yerlere. Öyle ya en eski takvim, ilk yazı, ilk yerleşik hayat hep buralarda ortaya çıkmış.

Çıkmasına çıkmış belki ama, belgeselde hem uygarlığın bu şekilde otantize edilişi hem de insanlık tarihindeki kırılma noktalarının uhreviyat üzerinden farklı bir çerçeveye oturtuluyor olması dikkat çekiyor. Örneğin, Babillilerin güneş tutulmasını keşfi tanrıları memnun etmek için düzenlenen ritüellere bağlanırken, Neolitik dönemde yerleşik hayata geçmenin esas sebebi olarak ise kil tuğlalardan inşa edilen ibadethaneler ima ediliyor. Uhreviyat ve din, medeniyeti tetikleyen fitil olarak belgeseli hazırlayanların işaret parmağında duruyor.

Değil mi ki zaten uhreviyat ve din, farklı coğrafyalarda üretim araç ve kaynaklarını ele geçirip tüketen Batıcı uygarlığın da medeniyet tasavvurunda sömürüyü gizlemenin ve hatta sömürünün kabul görmesini sağlamanın biricik aracı olarak karşımızda durmakta. O halde bu belgeselde yeni olan ne? Belki de *Batıya Doğru Akan Nehir*’in güncel siyasete içkin analizi burada başlıyor.

notlar:

[1] www.medam.org.tr

[2] www.sabah.com.tr/Yazarlar/ovur/2011/09/17/batiya-dogru-akan-nehir



LONDRA POSTASI

■ ALISA LEBOW



Fix Me



Her şey şurada düğümleniyor: Kimin baş ağrısı çekmeye hakkı var? Birinci şahıs belgeselleri üzerine sıkça yazdığım, bu köşenin okuyucularının dikkatini çekmiş olabilir. Bu konuda saplantılı olduğumu söyleyemem, ama belgeseldeki kişisel potansiyel ve görünüşte bu biçime içkin olan sosyal ya da politik boyutlar arasındaki gerilimlerle ilgileniyorum. Bu tabii ki, kendisiyle meşgul insanların annelerinden başka kimseye bir şey ifade etmeyen yavan filmler yapmaları şeklinde bir felakete dönüşebilir. Ben yine de hem kişisel hem de politik olabilen, özel ve evrensel olanı bir araya getirebilmeyi başarmış filmlere odaklandım. Mesela, Kızıl Kmerlere katılıp daha sonra komuta kademesindeki ikinci kişinin sırdaşı olan ve Kamboçya'daki "ölüm tarlaları"nda can vermiş ailesi ve kendisi için cevaplar arayan bir sinemacının birinci şahıs filmi olan *Enemies of the People* (2009) üstüne yazmıştım. Thet Sambeth ve Rob Lemkin'in yönettikleri bu Kamboçya-İngiltere ortak yapımı, sinemacının kendisiyle alakalı olduğu kadar, Kamboçya tarihinde yer alan, hasarları hâlâ süren sancılı bir dönemle ilgili uzun zamandır saklanan gerçekleri ortaya çıkararak daha büyük sosyal, politik ve tarihsel bir amaca da hizmet ediyor. Kendimi hem burada hem de başka yerlerde, birinci şahıs filmlerinin bireysel ve kolektif arasındaki ilişkiyi göz önüne serdiği, birinci tekil şahıs "ben" değil, birinci çoğul şahıs "biz" tarafından dile getirildiği zaman anlamlı hale geldiğini savunurken buldum.

Derken, Raed Andoni'nin Filistin yapımı filmi *Fix Me* (2009) ortaya çıktı. Önermesi basit. Yönetmen 1989'dan beri çektiği baş ağrılarının nedenini bulmak için psikoloğa gider. İnsan doktora gitmesini bekliyor tabii, ama 1989'un Birinci İntifada yılı olduğu ve Andoni'nin intifadaya katıldığı için İsrailliler tarafından hapse atıldığı düşünüldüğünde, baş ağrılarının büyük ihtimalle psikosomatik olduğu çabucak anlaşılıyor. Filmde annesi Andoni'nin hep kendisiyle meşgul olmasını sorguluyor ve kendi derdine düştüğü için azarlıyor. Çevresindekiler, örneğin aynı hücreyi paylaştığı adam, halkının ona hâlâ ihtiyacı varken sürekli kendisiyle meşgul olmasını anlayamıyor. Film bir bireyleşme mücadelesinin, kişinin hayal ve umut etme ve bireysel tatmin arama hakkının yanı sıra, baş ağrısı çekme hakkına da sahip çıkmasının bir parçası. Şımarık bir Amerikalı tarafından dile getirilmiş olsa çok da sempatiyle yaklaşılmazdı; ancak söz konusu kendi kişisel özlemleri pahasına bir ulusun hayaline yıllarını vermiş bir Filistinli olunca, insan daha farklı bakmak zorunda kalıyor. Gerçekten de sadece baş ağrısı çeken bir adamın, kendini birinci şahısın kolektif "biz"inden başka bir şekilde, "ben" olarak ifade etme hakkı olmalı.

Kaideyi bozmasa da, istisnaların kaideden daha ilginç olacağını hatırlatarak önceki kesin kanaatlerimi alt üst ettiği için, bu filmden zevk aldım. Kendinden başka bir şeyle ilgilenmeyen içe bakışın tam tersine, yönetmenin baş ağrısı gibi çok basit, kişisel ve düpedüz apolitik bir şeye odaklanma hakkına sahip çıkmasını alaycı bir meydan okuma olarak gördüm. Sabra ve Şatila katliamlarına (istemeyerek) katılan İsrailli askerlerin gerçek bir sorumluluk almadan suçluluk duygularıyla başa çıkmaya çalıştıkları *Beşir'le Vals*'teki (*Vals Im Bashir*, 2008) hoşgörülü psikanaliz kullanımına tahammül edemeyişimin aksine, sinemacının bir kolektifin arkasına saklanmak yerine önünde durmaya istekli olduğu *Fix Me*'yi hoş bir panzehir olarak gördüm. Folman'ın baş ağrılarına tahammülüm çok azdı, Andoni'ninkilere ise bütün zamanımı ayırabilirdim. Her şey kimin şikayet etme hakkı olduğuna bağlı; devlet şiddetine maruz kalanın mı yoksa bu şiddeti uygulayanın mı... **(Çeviren: Ezgi Keskinsoy)**



KİTAP

Beyin Ekran
Yazan: Ulus Baker
Derleyen: Ege Berensel
Birikim Yayınları, İstanbul, 2011, 364 sf.

BİR DÜŞÜNME AYGITI OLARAK SİNEMA

Sinemayı bir düşünme aygıtı olarak değerlendiren **Ulus Baker**'in sinema ve montaj üzerine yazıları, geçtiğimiz aylarda nihayet derli toplu bir kitap olarak yayımlandı.

■ **MURAT TIRPAN**

Aramızdan 2007'de ayrılan Ulus Baker'in yazılarını internet üzerindeki değişik ortamlardan toplayarak okuduğumda ve ODTÜ'de verdiği Görsel Düşünme derslerinin video konferanslarını ilk izlediğimde, geleneksel sinema derslerinde pek bahsedilmeyen şeylerle karşılaşmıştım. O güne dek sinemaya yapısalcı dilbilim, psikanaliz ve en fazla göstergebilimsel yaklaşımların oluşturduğu kuramsal çerçeveler aracılığıyla bakmayı öğrenmiştim. Oysa karşımdaki metinler başka şeyleri dert ediniyordu. Baker'in sürekli bir akış halinde olan üslubuyla farklı alanlara atlayıveren ama ana meselesinin çevresinden asla ayrılmayan bu önemli 'aşındırma denemeleri'ni sonunda yakın dostu Ege Berensel'in çabasıyla derli toplu bir kitap halinde okuma şansına kavuştuk.

Baker'in düşüncesini belirleyen, derslerinde özellikle öğrettiği, kendisinin de muhatap olduğu teorik kaynaklar Deleuze, Spinoza, Hardt ve Negri, Tarde gibi isimlerdir. Özellikle sinema alanında Deleuze'ün ne yazık ki henüz dilimize aktarılamamış başyapıtı 'Cinema 1-2', onun sık sık referans verdiği bir kitap olarak öne çıkar. Ulus Baker, sinemayı hikâye edici bir yapı olarak değil de daha çok Vertov ya da Godard'cı anlamda bir düşünme aygıtı olarak değerlendirir; düşünce-imajın, montaj-düşüncenin imkânlarının peşinde koşar. Videodan bahsederken sık sık söylediği söz önemlidir: "Görüyorum öyleyse varım." Bu konuda örneğin yapısalcılığın psikanalizle birlikte "dilsel" bir yapıya sahip olması, sinemayı ve diğer görsel sanatları dilsel süreçler olarak değerlendirmeyi getirdiğinden, "imaj"ın kendisini devre dışı bırakır ve Baker'e göre bu dilsellik yegâne okuma olmamalıdır. Bu yaklaşım aslına bakarsak içinde yapısalcılığın ciddi bir eleştirisini barındırır; olayları ve toplumsal durumları anlamak için yapılar ve dilsel kodlamalar kullanarak çalışmak sorunludur, olup bitenleri ancak sürekli akışlar, bunların yüzeyleri (bkz. Baker, 'Yüzeybilim') katmanlar sayesinde süren bir değişim şeklinde anlamak mümkün olur. Sinema Baker için bir anlatma/anlamlandırma pratiği olmak yerine bu tür imajların referansları olarak düşünce ya da duygu üretir. İmaj gerçeğin geçmişe, yani olup bitene dair bir kopya/aynası değildir, gerçeğin iz bırakmayan kendisidir; her izlendiği an zamanını yeniden kurup var olur. Dziga Vertov'un sinemanın ilk yıllarında yaptığı işlerin işaret ettiği şey aslında budur; belgesel olarak yapıldığında bile sinema kaydettiği olayı temsil etmekten ziyade ona dair imajları yeniden kurar. Buradan yola çıkarak didaktik ve açıklayıcı bir sinema yerine imajlar sayesinde yeniden üreten bir sanattan söz etmek gerekir. Bu sayede düşünce üretme aracı olan sinema dille ifade edilemeyecek, 'anlatılması' mümkün olmayan yeni bir şey *gösterir* bize; bu mesele daha sonra videonun geniş imkânlarının ortaya çıkması sayesinde Baker'e göre belki sinemadan daha verimli bir alan açar.

MONTAJIN TARİHİ

'Beyin Ekran' üç bölümden oluşuyor: 'Minör-düşünce: Zaman-imaj ya da Video-imaj (Godard, Bresson, Tarkovski)'; 'Montaj-düşünce: Şok-imaj (Eisenstein, Güney, Lanzmann)'; 'Aralık-düşünce: Rizom-İmaj (Vertov)'. Bütün bu ayrımlarda karşımıza çıkan montaj düşüncesinin tartışılmasıdır aslında. Çünkü sinemanın en etkili sanat aracı olacağı ancak Méliès'le birlikte montaj devreye girdiğinde ortaya çıkmıştır. Montaj sinemanın ta kendisi olmuştur ve bu Epstein, Eisenstein, Vertov gibiler için sinemayı kitlelerle buluşturacak yegâne yöntem olarak görülür. Ancak Baker sonra bu Deleuzeyen tabirle hareket-imaj'ın krize girdiğini ve montajsız sinema

karşısında önce geri çekildiğini, sonra televizyona yöneldiğini anlatır. Oysa diğer yanda kamerayı alıp sokağa çıkarak yukarıda bahsettiğimiz türden imajların peşinde olan yönetmenler vardır. Zaman-imajın varlığı, bir imajın düşünceyi nasıl üretebileceğinin potansiyelinin görülmesine bağlıdır.

Sinema Baker'in deyişiyle başlarda iki şeyin peşine düşmüştür: günlük hayatın imajları ve görsel hikâyeler. Zamanla ikincisi galip gelerek düş fabrikası Hollywood'u yaratmıştır. İlki ise daima sisteme direnmiş ve yeni olanı, avangart olanı üretip durmuştur. Görsel hikâyeler 'seyir' edilirler, oysa videonun ya da sinemanın bir türünün peşinde olduğu imajlar şeması 'görülür'. Bir yandan rüya sinemasına diğer yandan televizyonun sefaletine giden bu seyir anlayışından kaçıp bir filmi gerçekten göstermek ve gerçekten görmek gereklidir. Çünkü "ne zaman ki bir film "anlatılabilir" olmaktan çıkar, asla aktarılamaz hale gelir, o zaman film gerçektir, dilsel sanallığından kurtulmuştur." 'Beyin Ekran' montaj düşüncesinin tarihini de izleyerek okuyucusunu görmeye çağırır.

Baker'in denemelerinde anlattıklarını burada özetlemek çok zor. Zaten onun metni montajlanmayı bekleyen imajlar gibidir, fragmanlar halindedir ve devamını merak edeceğiniz şekilde yarıda da kalabilirler. Çünkü tıpkı "bir filmin tamamlanmış bir bütün olması gerekmediği, her filmin atonal bir müzik gibi açık bırakılabileceği, başka bir filmde devam edebileceği, bunun için filmsel kapatımı sağlayacak hiyerarşik bir düşünme tarzına ihtiyaç olmaması" gibi, 'Beyin Ekran' da tek başına tamamlanmış halde değildir. Doktora tezi 'Kanaatlerden İmajlara', beslendiği felsefi kaynakları ortaya koyduğu 'Yüzeybilim Fragmanlar' ya da daha çok reel politik meselelerle uğraştığı 'Aşındırma Denemeleri' gibi kitaplarını tamamlayan başka bir parçadır, hem sonu açık hem de birbirinin ardından devam eden fragmanlardır bunlar. Zaman zaman kitaplarda tekrarlar görmemiz de bu yüzdendir. Ve bu anlayışta "imaj", daima merkezî bir yere sahiptir.


Ulus Baker

ALTYAZI'NIN SEÇTİKLERİ

KİTAP

Faşizmin Etkisinde Türkiye'de Sinema (1939-1945)
Ali Özuyar / Doruk Yayınları
Türkiye sinemasının ilk dönemine yönelik araştırma çalışmaları ve kitaplarıyla tanınan Ali Özuyar, yeni kitabında İkinci Dünya Savaşı ve öncesinde faşizmin etkisi altında kalan yerli filmlerin izini sürüyor.

Postmodern Kaos ve Sinema Rıdvan Şentürk / Avrupa Yakası Yayınları
Etik, estetik, kültürel, psikolojik ve entelektüel değerlerin postmodernizmle birlikte nasıl bir değişimden geçtiğinin anlatıldığı kitapta, analitik ve teorik film değerlendirmeleri arasındaki bağlantılar da ortaya konuyor.

Woody Allen Kathie Coblentz, Robert E. Kapsis / Agora Kitaplığı
Agora'nın yönetmen serisinden çıkan son kitap olan Woody Allen kitabı, yönetmenle yapılmış söyleşiler üzerinden filmleri kadar yönetmenin iç dünyasını da ortaya koymayı amaçlıyor.

Film Yapımı Temelleri - Yapım Charlotte Worthinghton / Literatür Yayınları
Film üretimi hakkında detaylı bilgiler veren kitap, bunun yanında program ve film yapımcılığı sürecini de herkesin anlayabileceği bir dille açıklıyor.

Yeşilçam'dan Serpintiler Bengü ve Vedat Akdamar / Artshop Yayıncılık
Yeşilçam'da çalışan yönetmen, oyuncu ve set işçilerinin hikâyelerinin anlatıldığı kitap, Yeşilçam'ı yeni kuşaklara aktarmayı amaçlıyor.

DVD

Tutku Ossessione, 1942 / As Sanat
Visconti'nin faşist rejim tarafından sansürlenen filmi, yüzeyde bir aşk üçgenini anlatırken arka planda dönemin İtalya'sını gerçekçi bir şekilde aktarmasıyla, tarihî bir belge niteliği taşıyor.

Sıkıyönetim État de siège, 2010 / As Sanat
Costa-Gavras'ın üçlemesinin son ayağı olan *Sıkıyönetim*, 1970'lerin başında Uruguay yönetimiyle solcu Tupamaro gerillaları arasındaki mücadeleyi anlatarak, ABD'nin Latin Amerika'daki politikalarının da içyüzünü ortaya koyuyor.

Kavşak, 2011 / As Sanat
Bir şirkette farklı mevkilerde çalışan üç kişinin hayatlarının tesadüfler sonucunda kesişmesini anlatan Selim Demirdelen, bu ilk uzun metrajlı filmiyle pek çok festivalden ödülle dönmüştü.

Arabalar Üçlü Box Set Cars, 2011 / Tiglon
Pixar'ın *Arabalar* serisi yeni bir DVD seti olarak raflardaki yerini aldı. Sette filmlerin yanı sıra, dokuz bölümlük *Mater's Tall Tales* serisi de yer alıyor.

Kar Beyaz, 2011 / Tiglon
Selim Güneş'in Sabahattin Ali'nin kısa bir hikâyesinden uyarladığı filmde, olay örgüsünden çok, imgeler ve seslerle kurulan atmosfer öne çıkıyor.

Hırsız Kedi Paris'te Une vie de Chat, 2009 / Tiglon
Pembe Panter çizgisinde ilerleyen ama bir süre sonra klasik Fransız *film noir*'larını aratmayacak bir koşuşturmaya sahne olan film, türe şık bir saygı duruşu niteliğinde.

KAYA ÖZKARACALAR

TARİHTE BU AY: OCAK 1982
YERLİ FİLM BOLLUĞU







Türkiye sineması 1982 yılına yerli filmlerde belirgin bir berekete tanıklık ederek girmişti. Ocak ayında vizyona giren 20'ye yakın filmden altısı Türk yapımıydı ve İstanbul'da her hafta ortalama 20 sinemada yerli film oynuyordu (o dönemde her sinemada tek bir salon olduğunu unutmayalım). Fakat '30 Yıl Önce' yazı dizimizin ilk bölümünde belirttiğimiz gibi, yerli film oynatan sinemalar daha çok Beyoğlu dışında, nispeten düşük gelir gruplarının yaşadığı semtlerde yoğunlaşmıştı; Beyoğlu yöresindeyse, 1970'lerin yerli seks filmlerini 'iki film birden devamlı' formatında gösteren Alkazar bir yana, birinci vizyon yerli film gösteren sinemalar yalnızca Lale ve Lüks'tü. Ancak festivallerde ödül kazanmış, Yeşilçam kalıpları dışındaki tek tük Türk yapımları, normalde yabancı film oynatan sinemalarda boy gösterebiliyordu. Bu trendin önemli bir istisnası ise dönemin önde gelen film ithalatçısı Özen Film'in *Toprağın Teri*'ni 25 Ocak'ta Beyoğlu Sinepop ve Osmanbey Site dahil olmak üzere kendine bağlı altı sinemada vizyona sokmasıyla yaşanacaktı. Yeşilçam'ın emektar B-tipi yönetmenlerinden Natuk Baytan'ın imzasını taşıyan *Toprağın Teri* aslında son tahlilde Yeşilçam kalıpları içinde bir filmdi ama Özen Film tarafından seçilmesinin nedeni, muhtemelen o tarihte Türk sinemasında pek rastlanmayan özel efektlere yer vermesiydi. Ayın diğer yerli filmleri ise Türkiye'de her daim popüler olmuş komedi türündeki, Zeki Alasya-Metin Akpınar'lı *Şaka Yapma* ve dönemin 'şarkıcılı-türkücülü' filmler furyasına dahil olan Müslüm Gürses'li *Mutlu Ol Yeter*, "Bu filmde Orhan Gencebay'ın 5 yeni bestesini de dinleyeceksiniz" diye lanse edilen Orhan Gencebay'lı *Vazgeç Gönlüm*, Nizamettin Ariç'li *Kurban Olduğum* ve Ferdi Tayfur'lu *Bir Damla Ateş*'ti. "Jürilerin Değil, Her Seyredenin Ödüllendireceği Seçkin Bir Türk Filmi" olarak lanse edilen *Kurban Olduğum*, "Doğulu" (!) türkücü Ariç'i perdeye getirmesiyle diğerlerinden biraz ayrı duruyordu (bu arada bu filmin senaristi Onat Kutlar'dı!) ancak filmin ilanlarında bikinili Suna Yıldızoğlu'nun ön plana çıkarılması dikkat çekiciydi. Ariç bir konserinde anadilinde türkü söylediği için 12 Eylül koşullarında yurtdışına yerleşmek zorunda kalacak ve bir daha Türk filmlerinde oynayamayacak, fakat yıllar sonra *Kamek ji bo Beko* (Beko'nun Türküsü, 1992) ile ilk Kürtçe filmin yönetmeni olarak tarihe geçecekti.

Vizyonda Fassbinder Filmi

Geçmişte Yeşilçam filmlerinin mabedi olan İnci Sineması renove edilerek 2 Ocak 1982'de yeniden faaliyete geçtiğinde perdelerini prestijli bir Avrupa filmiyle, R.W. Fassbinder'in *Lili Marleen*'iyle (1981) açacaktı; bu arada ilginç bir detay ise "Pangaltı İnci Sineması" olarak bilinen bu sinemanın yeni dönemde kendisini "Osmanbey İnci Sineması" olarak takdim etmesiydi. *Lili Marleen*, tüm ay boyunca İnci'de gösterimde kalacaktı. Ayın diğer prestijli Avrupa filmi ise 18 Ocak'ta Emek'te vizyona giren Zoltan Fabri'nin *Macarlar*'ıydı (*Magyarok*, 1978). Öte yandan izleyicilerden ilgi gören bir diğer Avrupa filmi, 11 Ocak'ta Fitaş'ta vizyona girip tüm ay boyunca gösterimde kalan bir Alman seks komedisiydi: Bir grup Alman turist kızın Yunanistan'daki maceralarını konu alan ve orjinal adı 'Yunan Meyvası' anlamına gelen *Griechische Feigen* (1977), ülkemizde *Olgun Meyva* adıyla vizyona sokulmuştu. Ayın kayda değer bir diğer Avrupa filmiyse daha çok spagetti westernleriyle tanınmış Sergio Corbucci'nin imzasını taşıyan ve Marcello Mastroianni'nin kendisinden 31 yaş küçük Ornella Muti'yle başrolleri paylaştığı *Aşk Kuyusu*'ydu (*Giallo napoletano*, 1979).

John Carpenter'ın *Sis*'inin (*The Fog*, 1981) "Avoriaz 1980 fantastik filmler şenliğinde eleştirmenler BÜYÜK ÖDÜLÜ" almış olması üzerinden lanse edilmesi, popüler janrlardan bir ürünün ilk kez festivallerde kazanmış olduğu ödülle takdim edilmesi açısından dikkat çekiciydi. 4 Ocak'ta Site'de vizyona giren *Sis*, ilk haftasında gişede kaydadeğer bir başarı elde etmiş olsa gerek ki ikinci haftasında iki sinemada daha vizyona çıkacaktı. Ayın diğer korku filmleriyse *Şeytanın Ruhu* (*The Manitou*, 1978) ve *Ölüm Gemisi*'ydi (*Death Ship*, 1980).

ELEŞTİRİLER
AJANDA



"Filmin tek başına bir tecrübe olan görselliği içinde kendimizi kaybetmeden, Malick'in film boyunca Tanrı'ya yakarış üzerinden yarattığı had safhada dindar söylemi görmek mümkün mü?"

HAYAT AĞACI
TANRI'YI OYNAYARAK TANRI'YA YAKARMAK
DİLEK AYDIN *sf. 82*

HAYAT AĞACI
ÇOCUK ve ALLAH
ALPTEKİN UZEL *sf. 84*

GELECEK UZUN SÜRER
ELEŞTİRİNİN ALANINDA GELECEK UZUN SÜRER
ÖVGÜ GÖKÇE *sf. 85*

GELECEK UZUN SÜRER
KA YBOLAN UMUTLAR
MÜ E YAMANYILMAZ *sf. 88*

HUGO
SİNEMANIN (OCUKLUK DÜŞLERİ
ZEYNEP ÖZEL *sf. 90*

SHERLOCK HOLMES: GÖLGE OYUNLARI
HOLMES GERÇEKTEN 'GERİ DÖNECEK' Mİ?
TUBA PARLAK *sf. 92*

BİSİKLETLİ ÇOCUK
ERİLLEŞMEDEN BÜYÜMEK
AHMET YÜCE *sf. 94*

ZİRVEYE GİDEN YOL
ZAVALLI MASUM KAHRAMAN (!)
ECE ŞAKARER *sf. 95*

ALTYAZI 2011 İNDEKSİ
sf. 97

HAYAT AĞACI

Orijinal Adı: *The Tree of Life*
Yönetmen: Terrence Malick
Senaryo: Terrence Malick
Oyuncular: Brad Pitt (*Bay O'Brien*), Sean Penn (*Jack*), Jessica Chastain (*Bayan O'Brien*), Hunter McCracken (*Jack'in çocukluğu*), Tye Sheridan (*Steve*), Leramie Eppler (*R.L.*)
Görüntü Yönetmeni: Emmanuel Lubezki
Kurgu: Hank Corwin, Jay Rabinowitz, Daniel Rezende, Billy Weber, Mark Yoshikawa
Müzik: Alexandre Desplat
Yapımcılar: Dede Gardner, Sarah Green, Brad Pitt, Bill Pohlad
ABD/2011/İngilizce/139 dk./Fida Film (Tiglon)
www.foxsearchlight.com/thetreeoflife

TANRI'YI OYNAYARAK TANRI'YA YAKARMAK

Terrence Malick, uzun süren yapım süreçlerine sahip, genellikle Hollywood standartlarının üstünde süreleri ve sinematografileri olan filmler yapan bir yönetmen olarak, çoğu seyircisinin bir şaheser beklentisiyle sinema perdesinin karşısına geçtiği bir usta. Malick'in kendi filmlerine karşı olan ketumluğu ve her zaman insanlardan uzak duran, yalnız yönetmen edaları, elbette, onun yaptığı filmlerin aurasına bir şekilde yansıyor. Geçtiğimiz yaz Cannes'da büyük ödülü kazanan *Hayat Ağacı*, fragmanları ve üzerine dönen tartışmalarla, Malick'e dair beklentileri çok daha yükseklere çekmiş bir film. Malick'in, genellikle geçmişteki belirli bir zaman dilimini anlattığı önceki filmlerinin aksine, *Hayat Ağacı*, günümüz toplumu, yakın geçmiş ve insanlık-öncesi dünya geçmişini bir şekilde harmanlamaya çalışıyor. Bu harmanın ne kadar başarılı olduğu tartışılır ancak *Hayat Ağacı*'nın bir "sinema olayı" olarak, çarpıcı görselliği ve dinozorlardan gökdelenlere uzanan geniş yelpazesinden mütevellit etkileyiciliğiyle, daha uzun yıllar konuşulacak bir film olduğu kesin. Filmin yarattığı imge-ses sarhoşluğu içinde, Malick'in ezoterik söyleminin ve kendiyle durmadan çelişen dünyasının ıskalanması da çok olası. İşte Malick'in uzun yıllar süren özenli çabasının ardından yarattığı bu olağanüstü güzellikteki filme karşı eleştirel bir tavır takınma gerekliliği de tam buradan kaynaklanıyor. Yani, *Hayat Ağacı*'nı izledikten sonra, hatta belki de izlerken sorulması gereken soru şu: Filmin, neredeyse bir bale performansı gibi soluk kesici kamerasının yarattığı, birçok farklı yöntemle oluşturulmuş başka sahnelerle zenginleşmiş, tek başına bir tecrübe olan görselliği içinde kendimizi kaybetmeden; Malick'in, film boyunca Tanrı'ya yakarış üzerinden yarattığı had safhada dindar söylemi görmek mümkün mü?

DOĞANIN YOLU/LÜTFUN YOLU

Hayat Ağacı, Terrence Malick'in önceki bütün filmleri gibi, hatta onlardan biraz daha fazla, şiirsel sinematografisiyle öne çıkıyor. Bu sinematografinin oluşmasında, yıllardır biriktirdiği düşüncelerini ilk fırsatta aralıksız yazan bir yazarın kalemi gibi akıcı, soluksuz ve beklenmedik bir şekilde hareket eden kameranın rolü büyük. (Filmdeki kameranın bu özelliğinin, filmin söylemine yaptığı başka bir önemli katkıya yazının ileriki bölümlerinde detaylı değinmeye çalışacağım.) Filmin iskeleti denilebilecek ana hikâye, 50'ler Amerika'sındaki orta-sınıf, konvansiyonel bir ailenin tarihinin, en büyük oğul Jack üzerinden anlatılmasına dayanıyor. O'Brien ailesinin tarihi, üç erkek çocuğun doğumu ve ilk çocukluk yılları, otoriter bir baba ve fazlasıyla şefkatli bir anne ikilemi arasında örülüyor. Bu ana hikâyede kullanılan kamera, filmin yukarıda bahsettiğim şiirsel atmosferinin kurulması açısından çok önemli bir rol oynuyor. Filmin en önemli uyaranlarından biri olan görüntünün üreticisi olan kamera kullanımının, bu anlamda seyircisine oldukça aşkın bir tecrübe yaşatmak için yola çıktığı söylenebilir. Ancak, film bir bütün olarak incelendiğinde, bu kameranın yarattığı hissiyatın tamamen dışında bir yaklaşımla oluşturulmuş iki başka görüntü bileşeninden bahsetmek mümkün. Birincisi kozmik yaratıma göndermelerde bulunan, dünyanın ve hayatın oluşumunun temsil edildiği daha çok kamera kullanmadan üretilmiş görüntüler, diğeri ise, Jack'in yetişkin halinin (Sean Penn) günümüz dünyasıyla iç içe geçmiş bir halde nostalji ve af arayışı içinde, Armani takım elbisesiyle gökdelenler arasında dolandığı bölümler. İlk bahsettiğim bölüm, Malick'in çekirdek bir aileden yola çıkıp, dünyayı ve evreni kavrama iddiası çerçevesinde anlamlı olabilir, ancak Jack'in yüzüne bir maske gibi oturmuş olan hüznü ve lütuf arayışıyla, modern yapılarda kendini kaybetmesi, sürekli neredeyse seyircisini kışkırtmaya çalışan bir fısıltıyla konuşan üst sesle birleşince, ziyadesiyle reklam estetiği kokan bir atmosferden fazlasını yaratmıyor. Yine de bu üç görsel bileşenin, Malick sineması standartları içinde yapıldığını düşündüğümüzde, sadece bakmaktan zevk alma durumu yarattığı ve bu yüzden de seyircinin yaşadığı zevk/trans halinin devamına katkıda bulunduğu söylenebilir.

Malick'in, filmin şiirsel dünyasına uygun bir şekilde, üst ses marifetiyle sürekli Tanrı'ya sorular yönelten karakterleri, elbette filmin dindar yanını ortaya çıkarıyor. Zaten İncil'den bir alıntıyla başlayan filmin neredeyse tüm üst sesleri Tanrı'ya yakarış niteliğinde. Tanrıdan sürekli şefkat, sabır, af isteniyor ya da ona sorular yöneltiliyor. Jack, ölen kardeşinin akıbetini sorguluyor, insan olmakla ilgili sorular yöneltiyor, anne ise oğulları için şefkat dileyip, ölen oğlu için hesap soruyor. Bütün bu üst sesler, iyi ve kötü olmak arasında (kötücül babası ve iyilik timsali annesi arasında kalmasıyla paralel olarak) kalan Jack'in ve her zaman Tanrı'ya ve onun şefkatine inanan biri olarak, inancı ve oğlunun ölümüne isyanı arasında kalmış annenin ikilikleri üzerinden okunduğunda; bizi filmin de açık bir şekilde işaret ettiği doğa ve lütuf (Nature/Grace) ikiliğine götürüyor. Malick filmin en başından beri kesin bir netlikle ayırdığı Doğanın Yolu ve Lütfun Yolu'nu insanlar için iki farklı seçenek olarak sunuyor ve Lütfun Yolu'nun (yani lütufkâr olmanın, mütevazı olmanın, şükretmenin yolunun), Doğanın Yolu'na (arzularını dinlemenin, övünmenin ve isyan etmenin yoluna) tercih edilmesi gerektiğini söylüyor. İşte tam da bu tavsiyenin, filmin dramatik yapısı içinde bir gerçekliğe dönüşmesi ve sürekli aklanmaya çalışılması filmin aşırı dindarlığını açığa çıkarıyor.

Lütfa yaptığı vurgudan dolayı, *Hayat Ağacı*'nın tam olarak İncil'e ya da Katolikliğe bir gönderme olup olmadığı çok tartışılıyor. Yukarıda bahsettiğim Lütfun Yolu'nun doğruluğunu kanıtlama çabası, Malick'in tamamen bir Hıristiyanlık göndermesi olmasa da açıkça dindar bir perspektiften baktığının bir kanıtı olarak görülebilir. Ancak bu noktada, Malick'in evrenin ve dünyanın yaratımı bölümlerinde hiç de Yaratılış'a dayanmayan, oldukça bilimsel ve Darwinist bir yaklaşım geliştirdiği de söylenebilir. Canlı hayatın sudan başlaması, dinozorların arşınladığı insan-öncesi dünya gibi bölümlerin, filmin ana hikâyesinden kopuk olsa da, dünyadaki hayata dair evrimsel ipuçları niteliğinde olduğu doğru. Ancak bu noktada, filmdeki bir sahne bu bilimsel tavrı Malick'in kendi iddialı dünyasına çekmeye yetiyor. Dev bir dinozorun, nehir kenarında bulduğu küçük, güçsüz bir dinozoru ezecekken, onun gözünün içine bakıp bunu yapmaktan vazgeçtiği sahne, filmi yeniden dindar bir bağlama oturtuyor. Dünya tarihinin insan varlığının çok öncesindeki bir zamanından, böyle bir lütuf örneği göstermek, aslında Malick'in tam

da Lütfun Yolu'nun doğru yol olduğu tezini kanıtlama çabasının bir ürünü. Ayrıca lütfa dair bu ezoterik fikrin, Malick'in kabul ediyormuş gibi göründüğü evrimsel teorinin "güçlünün zayıfı bertaraf etmesi" fikrine karşı bir iddia olması da ilgi çekici. Yine bu dinozor sahnesi, diğer kozmolojik sahnelerle birleşince, insanları lütfetmeye ve tevazuya çağıran başka elementler de içeriyor. Malick, evrende ve dünyanın tarihinde insanların ne kadar küçük bir yer kapladığını, lütfun sadece onlara bahşedilmediğini, bu kimi zaman sarsıcı derecede etkili (dinozor epizodu gibi), kimi zaman belgesellerden görmeye alışkın olduğumuz derecede didaktik sahnelerle belgelemeye çalışıyor. Malick'in, aslında çok "basit" olan bu "insanların küçük ve zayıf olduklarını" gösterme çabasını, abartılmış bir ilahi söylem ve hiç ödün vermeyen aşkın bir estetik anlayışla gerçekleştirmeye çalışması filmin en büyük ironisi olsa gerek. Bu ironi ister istemez, filmdeki yaratıcının ve yaratıcının gözünün (kameranın), insanların hadlerini bilmelerini gerektiğini söyleyen bir tanrıdan başka bir şey olup olmadığını sorgulatıyor.

TANRI/YÖNETMEN/KAMERA

Malick, insanlara lütfun ve tevazunun önemini göstermeye çalışırken, sinematografik olarak oldukça abartılı, iddialı ve tutucu bir yöntem kullanıyor. Elbette, Malick'in bu gösterişli görsel tarzının önceki filmleri için de geçerli olduğu doğru; ancak bu kez, Malick'in vermeye çalıştığı mesajlar nedeniyle, görselleştirmeye çalıştığı temalar için seçtiği tarzın, bu görsel anlamda aşırı-doyurucu stilin tam zıddını gerektiren; seyirciyi sadelikle saadete getiren bir tarz olması gerekmez mi? Bu soru bizi şu noktaya getiriyor, ya Malick ne yaparsa yapsın kendi sinema tarzının esiri olmuş bir yönetmen ya da tam da anlatmaya çalıştığı bu hikâyede kendine ve kamerasına -belki de fark etmeden- tanrı rolünü biçmiş bir yaratıcı. Usta yönetmenlerin hangi konuyu işlerlerse işlesinler tarzlarından fazla ödün vermeden, neredeyse hep aynı filmi yapıyormuşçasına çalışmaları bilinen bir durumdur. Ancak, Malick'in bu filminin diğer filmlerine göre çok daha gösterişli ve iddialı olması - hele *Days of Heaven* (1978) gibi çok sade ve yine de iz bırakan bir filme imza attığını düşünürsek- beni ikinci ihtimal üzerinde daha çok düşündürüyor. Üstelik *Hayat Ağacı*'ndaki her an her yerde olabilen, her şeyi görebilen, neredeyse tüm havayı kaplayan kamera kullanımı, bu tanrı fikrini güçlendiriyor. Filmdeki kamera, özellikle filmin metaforik olarak en dindar çatısını oluşturan O'Brien'ların olduğu bölümlerde,



neredeyse tamamen steady-cam olarak tasarlanmış. (Steady-cam, bir mekanizmayla kameramanın vücuduna monte edilir ve kameramanın her türlü hareketli objeyi takip edebilmesini sağlar. Kamera/göz artık sabit bir donanımdan -tripottan- kurtulmuştur ve neredeyse vücudun ayrı bir organı gibi, biyonik bir göz gibi hareket etmeye en yakın haldedir.) Steady-cam kullanımı sayesinde, filmin görüntüleri mekaniklikten neredeyse kurtuluyor ve bağımsızca hareket edebilen, her şeyi takip edebilen, karakterleri izlerken onların baktığı her yeri -ve arkalarını döndüklerinde göremediklerini de- görebilen bir Tanrı'ya dönüşüyor. Bu birçok monoteist dinin tanrı tanımına da çok uygun. Kameranın, filmin yönetmeni tarafından yönlendirildiği gerçeğinden yola çıkarsak; Malick'in bu seçimi, onun insanları sadeliğe ve lütfa çağırdığı bir film için, kendini fazla ciddiye aldığını düşünmemize neden oluyor. Ancak filmin tek çelişkisi bu değil. Sürekli Doğanın Yolu'ndansa, Lütfun Yolu'nun önerildiği bir film için, *Hayat Ağacı* fazla doğa övgüsü içeriyor. O'Brien'ların hayatını anlatırken yapılan doğa vurgusu, güneşin, çimenlerin, ağaçların çocukların üzerindeki canlılığı, ilkel dünyayı anlatırken doğanın hayatın beşiği olduğunu göstermesi; yani Lütfun Yolu'nu Doğanın Yolu'na karşı önerirken doğanın mucizelerini bir fon olarak kullanması, özellikle Malick önceki filmlerinde doğanın saflığını, kurtarıcılığını göstermiş bir yönetmen olduğu için, biraz kafa karıştırıcı. Yine de bunun Doğanın Yolu'nun baştan çıkarıcılığını göstermek için yapılmış bir hamle olduğu iddia edilebilir, zira yetişkin Jack'in filmin sonunda bir şekilde geçmişindeki insanlarla yüzleşip, kendisi ve tarihiyle uzlaştığı, annesinin de oğlunun ölümünü kabul ettiği sahnenin, yani gerçekten Lütfa ulaşıldığı ânın, çorak, herhangi bir güçlü doğa belirtisi içermeyen bir mekânda geçmesi bu iddiayı güçlendiriyor.

Bu yazının, vurguladığı çelişki ve görselliğe dair eleştiriler yüzünden, *Hayat Ağacı*'ndaki takdir edilmesi gereken sinematografiyi ıskaladığı düşünülmesin. Salt sinematografiye bakıldığında, yazının başında da belirttiğim gibi, *Hayat Ağacı*'nın sinema tarihine geçmesi gereken bir film olduğu kesin. Ancak Malick'in, lütuf, tevazu ve şükretmek üzerine bir film yaparken, milyarlarca yıllık bir yaşam döngüsünü resmetme arzusuyla, görüntülerini neredeyse bir trans hali yaratacak şekilde büyüleyici bir akışla sunmaya çalışması, onun önceki filmlerinde temalarıyla uyum içinde yakaladığı [*İnce Kırmızı Hat* (*The Thin Red Line*, 1998) ve *Yeni Dünya*'daki (*The New World*, 2005) gibi] şiirsel tarzını, son filmi için bir çelişkiye hatta bir tuzağa dönüştürüyor. Öyle bir tuzak ki, lineer olmayan bir hikâyenin seyirciyi daha çok yönlendirdiği görsel büyü yüzünden, filmin diğer tamamlayıcı parçası, ana problematiği, sürekli olarak kaçırılıyor; filmin lütuf teması üzerinden geliştirilen dindar söylemi ve tevekkül inancı fısıltıda kalan unutulmaya mahkûm bir duaya dönüşüyor. Belki de, bu duanın sesini bastıran gösteri ve gösteriş yüzünden, Malick'in 'neden lütfetmeliyiz, kime şükretmeliyiz' sorusuna verdiği, büyük harflerle yazılmış TANRI cevabını tartışmayı/sorgulamayı ıskalıyoruz.

Dilek Aydın
dileka@altyazi.net

ÇOCUK ve ALLAH

Üfleme bana anneciğim korkuyorum
Dua edip, geceleri
Hastayım ama ne kadar güzel
Gidiyor yüzer gibi, vücudumun bir yeri
Fazıl Hüsnü Dağlarca

Yaşam Ağacı nispeten basit bir hikâye üzerine kurulu. 50'ler Amerika'sındaki orta halli bir aile, filmin merkezindeki çocuğun annesiyle kurduğu bağ ve babasının gelgitli, tekinsiz mizacı karşısındaki tedirginlikleri, diğer taraftan aynı çocuğun günümüzdeki erişkin yaşamındaki melankolik ve geçmişi kurcalayan hisli zihin dünyası hikâyenin ana ekseni. Diğer taraftan bütün bu hikâyeyi sarmalayan daha büyük bir anlatı, evrenin yaratılışı ve gelişimi kozmik bir bakış açısından kaleydeskopik imgelerle örülüp sunuluyor. Üçüncü bir katman da, bu kozmik anlatı ve içindeki kişisel hikâye (dışı kıtır içi sulu) Hıristiyan inancına ait, varoluşa dair değerler ve açıklamalarla besleniyor. Daha doğrusu bu damar, başta filmin Hıristiyanlıktan besleneceği intibası uyandırsa da giderek gelişiyor ve tamamen kişisel metafizik bir duyarlığa ve anlayışa evriliyor.

Kabaca metafizik arayış sineması diyebileceğimiz bu bütünün Terrence Malick'ten çıkması şaşırtıcı değil. Kendisi sinema kariyerinin başlangıcında bahisleri yüksek açmış ve en büyüklerinin gittiği noktayı hedef aldığını zaten açık etmiştir. Artistik duruşlarının akrabalığını bir çırpıda görebileceğimiz Tarkovski'nin gittiği yolun yolcusudur. Tarkovski sinema yapmasını, Tanrı'nın ona verdiği özel bir dua etme biçimi ve tefekkür olarak tanımlarken; Malick bu formülü neredeyse düz anlamıyla alıp bu filmi çekmiş gibidir. Bütün bir film dua ve yakarış olarak da okunabilir. Doğa ve onun gölgesinde yumuşayıp rüya kıvamını alan hatıralar bir temaşa hali içerisinde göğsü doldurup yüceltir, arındırır.

Ama göğün handiyse daha geniş olduğu izlenimi uyandıran Amerika, sanatçının tahayyül dünyasını da başka bir türlü tetikler. Geniş düzlüklerin ve ufka doğru uzanan yolların belirlediği bir coğrafyada hakikat arayışı ister istemez göğe bakmakla sonuçlanabilir. Bu noktada Hollywood'a ilişkin çarpıcı bir tespiti hatırlamak faydalı olacaktır. Bu görüşe göre yeni kıtanın keşfi ve zapturapt altına alınması sırasında durmadan batıya giden öncü kuvvetler nihayetinde kıtanın sonuna ve Pasifik'e varırlar. İşte buradan hareketle Hollywood'un, hikâye ve imgelem üretiminin merkezinin, Amerika'nın en batısında, deniz kıyısında kurulması manidar hale gelir. Çünkü daha batıya gidilecek bir yer kalmayınca artık hayal gücü devreye girer ve hikâye üretimi başlar. Bildiğimiz dünya haritasının sonuna gelindiği için daha öteye bakmaya gerek kalmamıştır.

Bir parantez açmak gerekirse, Avrupalı başka bir büyük ustanın sinematografisi bu bağlamda yine ilginçtir. Lars von Trier erken dönem filmlerinden *Dalgaları Aşmak*'ta (*Breaking the Waves*, 1996), isminin imlediği gibi belki de Amerika'ya giden dalgaları aşmayı kafasına koymuştur, basitçe hakikat hâlâ İskoçya kıyılarından ötede, yeni kıtada olabilir. Ama o film tam da dalgalar aşılırken gökten duyulan çan sesleriyle kesilir; başlar yine göğe çevrilir. Son filmi *Melankoli*'de (*Melancholia*, 2011) geldiği noktadaysa artık tamamen göğe bakmaya karar vermiştir.



DİL ve HAKİKAT

İkinci bir perspektif, filmin hikâyesinin adeta çağırdığı psikanalitik teorinin alanı yardımıyla kurulabilir. Bunun için anne-oğul ilişkisini biraz kurcalamak kâfi. Filmin açılışında rahibelerden öğrendiği, yaşamdaki iki temel yol olan Doğa (Nature) ve Erdem-Şükran'dan (Grace) ikincisini seçtiğini söyleyen anne, bir noktada oğlunu kucağına alıp göğü göstererek "işte bak Tanrı orada" der. Demek ki hem bu sembolik hareketi hem de tuttuğu yol itibarıyla, annesinin arzusu oğlu gözünde göğe yönelik ve gökseldir. Hatta o kadar gökseldir ki, bir yerde anne uçar. Arzu nesnesi, tanrısal bakış anneleri uçurabilir!

Ödipal kaygı şemasında Lacan'a göre annenin bu arzusu, çocuğun sonradan fark ettiği ve annesinin ilgisini başka tarafa çeken arzu nesnesi olan Babanın-İsmi'ne (Name-of-the-Father) ve dolayısıyla onun sahip olduğu fallik nesneye yöneliktir. Bizim hikâyemizde bu, gök ve hatta onun ötesindeki kozmik boşluk oluyor. Ama yine Lacan'da, bir gösteren olarak fallik nesne aslında mevcut değildir. Bir eksikliktir ve bir olmama halidir. Böylece bilinçdışı arzu bir eksikliğe yönelmiştir. Eksikliğin ve olmayanın temsiliyse ancak bir perdelemeyle olur ("bütün iktidar halleri bir performanstır" da denilebilir). Olmayan bir şeyin önüne perde çekerseniz ancak o zaman onun var olduğu yanılgısını yaratabilirsiniz. Gök burada arkasındaki kozmik boşluğu ve hiçliği perdeleyen bir örtü vazifesi görür.

Buradan hareketle sürekli göğe dönüp duran kameramızın bakış açısını anlayabiliriz. Çocukken de yetişkinliğinde de içsel bakış aslında annenin arzu nesnesini takip eder. Ne var ki çocukluğun göğe yükselen ağaçları kendini göğe yükselen gökdelenlere bırakmıştır. Artık ağaçlara tırmanmak yerine şehrin göbeğindeki havalı bir gökdelende çalışır olmuştur. Hayat ağacı, annenin arzusuna erişmeye çalışıyordu (babasıyla birlikte diktikleri ağacı hatırlayalım). Babanın temsil ettiği Doğa, annenin göksel arzusuna erişme niyetindeydi. Ama bunun yerini teknik-endüstriyel bir nesne; gökdelenler almıştır ve masumiyet kaybedilmiştir.

Ödipal kaygılar bu minvalde okunabilirken Sembolik-Düzen, yani dil ile hakikat arasındaki gerilim ise, filmin başta bahsettiğim kaleydeskopik ve tarih öncesi imgelerinde aranabilir. Bir taraftan tarih öncesi hatta Taş Devri (yine Dağlarca) sentaks ve gramerin olmadığı, bilinçdışının yeridir. Ve bize uzaklardan yazılmış bir mektuptur, bu haliyle bizi de yazar. Yalnızca Afrika'da kanat çırpan kelebek değil, yüz milyon yıl önce yaşamış bir dinozorun başka bir dinozorun kafasını ezmekte yaşadığı tereddüt de, ruh ikliminizde fırtınalara yol açabilir. O dönemlerde sessiz sinema gibi oynanan, dilsiz, arkaik bir varoluş; muhasebesi yapılmamış ve hayatilik arz eden bir borcu hesaba katmamız gerektiğini hatırlatır.

Diğer taraftan jeolojik fenomenler; fışkıran lavlar, uçsuz bucaksız kumlar ve buzullar en buz gibi gerçekler (niyeyse gerçekler soğuktur) olarak kabul edilir. Daha modern anlamıyla dilin hakikati temsil etmekte yetersiz kalışı (kelimeler kifayetsiz kalıyor sendromu) Lacan'da başka bir karşılığını bulur. Hakikat Sembolik-Düzen'in içine sığmayan ve onun içinde tanımlanamayan bir şey değil de, onun ve dilin içindeki yarıklardır aslında (yarıklar aslını yaşatır!). Filmin açılış ve kapanışına eşlik eden, noktayı koyan o dar toprak rengi yarıkları (hadi adını koyalım, neredeyse vajinasal yarıklar) bu türden bir yarığı, kopuşu, yırtılmayı, gediği pekâlâ temsil edebilir. Nihayetinde göksel arzu yahut Gökteki Göz ile doğadaki bir yarık arasında bir bakışma söz konusudur. Ama hepimiz biliriz ki siz boşluğa şöyle iyice bir bakarsanız boşluk da sizin içinize bakar.

Alptekin Uzel
alptuzel@mynet.com

GELECEK UZUN SÜRER

Yönetmen: Özcan Alper
Senaryo: Özcan Alper
Oyuncular: Gaye Gürsel (*Sumru*), Durukan Ordu (*Ahmet*), Sarkis Seropyan (*Anto Dayı*), Osman Karakoç (*Harun*), Güllü Özalp Ulusoy (*Leyla*), Erdal Kırık (*Kuto*)
Görüntü Yönetimi: Feza Çaldıran, Tolunay Türköz
Kurgu: Özcan Alper, Ayhan Ergürsel, Umut Sakallıoğlu
Müzik: Mustafa Biber
Yapımcılar: Soner Alper, Ersin Çelik
Türkiye-Fransa-Almanya/2011/Türkçe-Kürtçe/108 dk./Nar Film (Tiglon)
www.gelecekuzunsurer.com



ELEŞTİRİNİN ALANINDA GELECEK UZUN SÜRER

Eleştiri üzerine kafa yoran, yazmaya niyet eden, edebiyat ve sinemayla bir gün üretmeyi hayal ederek ilgilenen herkesin kuramla, metinle, yorumla, okumayla kurduğu ilişkiyi şekillendiren temel metinler/filmler ve yazarlar/yönetmenler olmuştur. 90'ların ortasında İstanbul'da üniversitede okuyan, sanat ve siyasetle bir arada ilgilenen pek çok kişi gibi benim de inandıklarım ve hayal ettiklerimle, keşfettiklerim ve sorguladıklarım arasında bana yön veren, ufkumu açan temel kaynaklarım vardı. Yönetmeniyle aynı kuşağı paylaştığım *Gelecek Uzun Sürer*'i izledikten sonra, film üzerine yazmaya nereden başlayacağımı düşünerek yazının başına oturduğumda, nedense bunlar arasından bir tanesini çok net olarak hatırladım: Terry Eagleton'ın 'Edebiyat Kuramı'.

Kimi bilgiler edinildikten epeyce zaman sonra, çok kereler kullanıldıktan ve hatta bir tür alışkanlığa ya da varsayıma dönüştükten bile sonra, ilk hallerindeki berraklık ve keskinlikle hatırlanıverirler -tıpkı filmler gibi. Buna iyi kuramın (ya da iyi edebiyatın veya sinemanın) gücü de diyebiliriz; aynı şeyin tekrar tekrar ve farklı yollardan keşfedilmesine imkân sağlayan bir güç. Nitekim, farklı mecralarda eleştirel metinler yazan çoğu kişi gibi benim de her zaman varsaydığım, üzerine defalarca tartışmalar yürüttüğüm çok temel bir bilgi, *Gelecek Uzun Sürer*'le ilgili zihnimi bulandıran, bende duygusal bir gerginlik yaratan noktaları birden aydınlatıverdi ve bu bilgiyi edindiğim ilk kaynağa götürdü beni. Eagleton, Türkiyeli okurlarla 1990'da buluşan 'Edebiyat Kuramı'nın giriş bölümünde nesnel okumanın olanaklı olmadığını anlatırken, en somut gerçeklerin ya da olguların bile, ifade edildikleri ve alımlandıkları aşamada aslında çok daha derindeki sarsılmaz inançlar ve deneyimlerle olan ilişkisine işaret ediyordu. Yalnızca edebiyatın değil, bilginin dahî değerlerden bağımsız nesnel bir karaktere sahip olamayacağını anlatan Eagleton, öte yandan, nesnellikten azade olan hiçbir şeyi rastlantısal ya da öylesineymiş gibi de nitelendiremeyeceğimizi, değer yargısı dediğimiz şeyin eninde sonunda toplumsal ideolojilere bağlanacağını söylüyordu. Zaten sonrasında da bu alanda hatırı sayılır bir külliyat üretmeye devam etti.

Eleştiriyle ilgilenen pek çok kişinin "zaten bildiği" şeyler arasında yer alan, nesnel bakışın olanaksızlığına ilişkin bu bilgi, okuduğumuz ve ürettiğimiz bütün metinlere uygulanabilir kuşkusuz. *Gelecek Uzun Sürer* için bu türden bir girizgâha ihtiyaç duymamın ise iki temel nedeni var. Filmin nesnel ve öznel alanları arasındaki ilişkinin yalnızca sinemasal olarak değil şimdiki zamanımıza dair de kritik bir öneme sahip olduğu düşünüldüğünde, filmle kurduğumuz ilişkiyi ve seyircilik deneyimimizi -yukarıdaki bilgi ışığında- kurcalanmaya muhtaç buluyorum. Ayrıca bu bağlamda, film eleştirisi için önemli olan bazı soruları *Gelecek Uzun Sürer* bağlamında yeniden sormayı da umuyorum: Nesnel bir anlatımla öznel bir yaklaşımın birbirine ihtiyaç duyduğu ama aynı zamanda birbiri için tehdit oluşturduğu bir metinde anlam nerede ve nasıl oluşur? Bir film, niyetler, tasarılar, deneyimler ve temsilin kendisi arasında nerede var olur? Ezcümle: Bir filmin hayatı nerede başlar ve nerede biter?

SORUNLAR ve İMKÂNLAR

Türkiye'nin en ağır meselesine doğrudan tanıklıklar ve kurmaca bir hikâyeyi iç içe geçirerek yaklaşmayı deneyen ilk film olan *Gelecek Uzun Sürer*'in sorunları ve imkânları, yukarıdaki sorularla yakından ilgili. Filmin, hem yönetmenin yaklaşımını, hem izleyici tepkilerini, hem de çevresinde oluşan eleştirel alanı belirleyen en büyük zorluğu da yine tam bu soruların orta yerinde apaçık duruyor: *Gelecek Uzun Sürer*, ilgilendiği nesnel durumun aciliyeti ve yakıcılığıyla, kurduğu öykünün ve karakterlerinin öznel dünyası arasında mekik dokuyor. Nesnel/öznel ekseninde okunabilecek bu gelgitli hareket, filmle ilgili çok sayıda öğe arasında da mevcut: 30 yıllık bir savaşın ve acının Kürtler açısından "içeriden" tanıklığıyla, bu dünyaya yabancı araştırmacı ana karakterin "dışarıdan" bakan gözü arasında; kayıpların doğrudan dile getirildiği birinci el tanıklıklar ve arşiv malzemeleriyle ilerleyen belgeselci anlatımla, konunun merkezi olan Diyarbakır'ın ve bütün bir bölge coğrafyasının resmedildiği epik bakış arasında; ve nihayet, bu dünyayı yakından tanıyan yönetmenin mesele edindiği dertlere duyduğu sadakatle, aynı zamanda kurmaya çalıştığı mesafe ve kendi ilham kaynakları arasında hep bu gelgitleri takip edebiliyoruz. Filmin tematik, estetik ve üsluba dair karakterini oluşturan bu gelgitli hareket, belirgin tercihler sonucunda ortaya çıkmış olsa bile (yönetmenin söyleşilerinde böyle düşünme-



mizi sağlayacak ölçüde malzeme var), filmin temsil dünyasında kimi zaman kararsızlık, kimi zaman tutarsızlık, kimi zaman ise boşluklar oluşmasına neden olabiliyor. Oysa hem bu gelgitin kendisi, hem de denklemin bütün tarafları çok önemli anlatım olanaklarına sahip bir malzeme ve yaklaşım içeriyor ve hele de filmin oturduğu zemin düşünüldüğünde, *Gelecek Uzun Sürer*'in anlam dünyasını belirleyen sorunları ve imkânları bu ikili yapının öğeleriyle bir arada değerlendirmek kritik bir öneme sahip görünüyor.

Bunlardan ilki, yani "içeriden" tanıklıkların "dışarıdan" bakan bir göz aracılığıyla aktarılması, içinde yaşadığımız gerçeklikte karşılığını bulabileceğimiz, o anlamda sağlam temellere sahip bir tercih. Oysa, yine aynı öğe, filmde bu iki bakış arasında kurulan ilişkinin biçimi nedeniyle, filmin temel anlamını ve duygusunu tehlikeye sokan unsurlardan biri haline geliyor. Özcan Alper, Türkiye'de bölgedeki gerçeklere uzak yaşayan herkes gibi "dışarıdan" bakan bir karakteri, Sumru'yu, hikâyenin 'ana karakteri' yapmayı seçerek, Türkiye'de Kürt gerçekliğinin hakim algılanış biçimini filmin temel noktalarından biri haline getirmiş. Bu seçim, ne kadar yakın bağları olursa olsun, Kürt coğrafyasının dışında yaşayan (yönetmenin kendisi dahil) herhangi birisi için de geçerli ve kırılması bir anlamda olanaksız bir mesafeye işaret ediyor; bu yüzden de sağlıklı bir tercih anlamına geliyor. Bununla birlikte, film, gerçekte mesafeli bir anlatım kurmak isterken, Sumru'nun dinlediği hikâyeler ve kişilerle bir ilişki geliştirebildiğini göstermekten yer yer geri durulması, karakterin mesafeyle hissizlik arasındaki çizginin kısmen berisine düşmesine sebep olabiliyor ve seyir deneyimini doğrudan etkiliyor. Zira, burada filmin anlatım dinamiklerini zorlayan belki de en önemli nokta şu: Bir yandan belgesel bölümlerin nesnel anlatımı tercih edilirken, bir yandan da bu anlatımları dinleyen ve kaydeden Sumru'nun öznel varlığı, seyircinin bu tanıklıklara doğrudan erişimini bir anlamda engelliyor ya da bu tanıklıkları Sumru'nun (yabancının) bakışına ya da onun kamerası aracılığıyla izlediğimiz bir şeye dönüştürüyor. Bu noktada, nesnel olanı doğrudan seyirciyle baş başa bırakmak yerine öznel olanın süzgecinden geçirmeyi tercih eden film, bu tercihe karşın Sumru'nun öznelliğini yeterince kuramadığı için arada kalıyor. Bir bakıma bu zorluk, doğru bir noktadan düşünülmüş bir öğe olarak filmin en güçlü yanını oluşturabilecekken, Sumru'nun filmin genelinde mekânla ve insanlarla yeterince ilişki kuramamasının ya da bunun yeterince ifade edilememesinin bir sonucu olarak, kısmen yabancı kalmaya devam ettiğimiz bir şeye dönüşebiliyor.

Benzer bir durum, yukarıda sözü edilen gelgitli yapının ikinci aşaması olan belgeselci anlatım ve epik/romantik yaklaşım ilişkisi için de geçerli. Filmin estetik tercihlerinin Türkiye dışındaki ülke sinemalarının politik hikâyeler anlatan örneklerini hayal meyal çağrıştırabilecek, hem yalın bir belgeselci üslubu hem de coğrafyayı temel alan epik bir bakışı içermeyi tercih etmesi anlatım dinamiklerine dair ikinci temel zorluğu oluşturuyor. Aslında bu estetik yaklaşımların her ikisi de, benzer deneyimlerden geçmiş ülke sinemalarında karşılığını bulabileceğimiz, dolayısıyla *Gelecek Uzun Sürer*'in yapmak istediği şeyle son derece uyumlu tercihler. Arşiv malzemesini kurmaca bir film hikâyesinin içine yerleştiren Avrupalı ya da Amerikalı politik filmlere sıklıkla rastlamışızdır. Öte yandan, Güney Amerika sinemasının kimi örneklerinde, ya da Afrika ülkelerinin sömürgecilik sonrası dil arayışı içindeki sınırlı sayıda yönetmeninde coğrafyanın kendi başına konuştuğu ve memleketin acı hikâyesini anlattığı filmlerle karşılaşmak da mümkündür. Hatta bunların bir kısmı asıl gücünü, görkemli bir coğrafya ile karakterlerin ilişkisini kurarken yer yer metafora ya da analojiye başvurarak güçlü bir anlam üretmesinden alır; bu yaklaşımın en iyi örneklerinden biri olarak Solanas'ın *Yolculuk* (*El Viaje*, 1992) filmi hatırlanabilir.

İşte *Gelecek Uzun Sürer* de kurmaca bölümlerinde, mekânla kurduğu ilişkiyi, bu örneklere benzer bir biçimde geneldeki anlamla ilişkilendirebilecek estetik bir potansiyel taşıyor. Ancak, ilk noktadakine benzer bir biçimde karakterlerin bu mekânlarla ya da coğrafyayla kurduğu ilişkiyi yeterince geliştiremediği için bu bağlantıları güçlü bir şekilde kurabilme fırsatını tam olarak yakalayamıyor. Örneğin, Diyarbakır'ın filmin çoğunda aslolarak güzelliğiyle öne çıkan Suriçi bölgesinin, aynı zamanda çatışma sürecinde en fazla göçü almış sorunlu bir yapılaşmaya da sahip olduğunu görebileceğimiz kuşbakışı görüntülerde, Dicle kıyılarına 'göz gözü görmeyen' bir sisin indiği manzarada ya da Hakkari yolculuğunda filmin anlattıklarıyla hem doğrudan, hem de metaforik olarak ilişkilendirilebilecek çok güçlü bir nitelik var. Gelgelelim, Sumru'nun ve az da olsa Ahmet'in bu mekânlarla kurduğu ilişkinin muğlaklığı, birlikte çıktıkları yolculuk sırasında (yukarıda sözünü ettiğim örneklerde yol boyunca değişen, dönüşen karakterlerin aksine) kendi içlerine kapalı kalmaları, Sumru'nun ne Suriçi'nin arka sokaklarında ne de ikisinin yollarda, başka insanlarla -anlatılan coğrafyayı yazan ve yaşayan insanlarla- gündelik, rastlantısal karşılaşmalar yaşamamaları, bazı sahnelerde manzaranın yalnızca manzara olarak kalmasına sebep olabiliyor. Filmin belgesel bölümlerinde tanıklıklarını paylaşırken kameraya konuşan o 'gerçek' insanlarla, estetik olarak görkemli bir coğrafyayı arşınlayan Sumru arasındaki bağlantıda bir eksiklik hissediliyor. Oysa, Ahmet ya da ona yardım eden arkadaşı dışında filmin çok daha geniş bir alanında etkisini gösterecek bir insan malzemesi, gündelik hayata ve bu mekânların gerçekliğine dair küçük anlar ya da anekdotlar (veya ilk anda akla gel-

meyen başka çözümler), bütünüyle ağır ve hakiki olanla estetik ve romantik olan arasında bir köprü kurmaya yarayabilirdi. Zira, nesnel bir anlatımla öznel bir yaklaşımın hem filmin hikâyesinde, hem de yönetmenin ve izleyicinin kendi konumunda sürekli olarak devreye giren bir ikilik yarattığı düşünüldüğünde, bu iki alan arasındaki mesafeyi engele değil, avantaja dönüştürmek için bu türden köprülere fazlasıyla ihtiyaç var. Eğer *Gelecek Uzun Sürer*'in anlamı, Diyarbakır'ın ve bölgenin gerçeğini anlatırken, o gerçeğin nasıl çerçevelendiğine, o çerçevenin hikâyenin birinci elden tanıkları için olduğu kadar yabancıları için de nasıl işlediğine bağlı olarak gelişiyorsa, gerçekte de keskin bir şekilde ayrı duran bu iki grubu birleştirebilmek yine bu köprülerle mümkün olabilir(di).



ELEŞTİRİ

Gelecek Uzun Sürer'i yukarıda sözü edilen imkânlar ve sorunlar üzerinden ele almak, Türkiye'de sinema alanında üretilen ve tarihsel gerçekliklere ilişkin söz söyleme derdi olan filmlerin açtığı alanı anlamlandırmak açısından çok önemli. Yazının başında, kurcalamamız gereken, eleştirel alana ait bazı soruları bu film üzerinden yeniden sormanın gerekliliğini dile getirirken, bunun sadece sinema için değil, Türkiye'de siyasal alanın kendisiyle kurulan ilişki için de aydınlatıcı olabileceğini ifade etmiştim. Nitekim, *Gelecek Uzun Sürer*'in konuşulma biçimlerine bakarken de, hem yönetmen için hem de izleyiciler ya da film üzerine yazan kişiler için, filmin anlamının, başından beri sözünü ettiğimiz nesnellik/öznellik ekseninde (ya da cenderesinde) oluştuğu aşikâr görünüyor. Bununla birlikte, filmin içerdiği imkânlar ve sorunlar üzerine gerçekten eleştirel bir yaklaşımdan yola çıkmak yerine, filmi (daha doğrusu meseleyi dile getirmek konusunda gösterdiği iradeyi) tümden olumlayan, ya da hikâyedeki bazı unsurların 'inandırıcı' olmadığı gerekçesiyle konuyu kestirip atan örnekler ağırlıkta görünüyor. Oysa tam bu noktada dikkat edilmesi gereken bir şey var. *Gelecek Uzun Sürer*'i yalnızca hikâyesindeki kimi eksikler ya da gelişmeyen unsurlar üzerinden muğlak bir biçimde eleştirmek de, bunlara rağmen ve bunları bütünüyle yok sayarak yine kendisi değil ama anlattığı şey üzerinden fazlaca övmek de eşit derecede problemli. Her iki yaklaşım da, hem filmin açtığı alanın potansiyeline, hem de Kürt meselesine dair konuların temsil edilme ve tartışılma biçimlerine haksızlık etmek anlamına geliyor.

Gelecek Uzun Sürer'i (ve benzer konumdaki diğer metinleri) henüz Türkiye sinemasının yakın tarihinde tam anlamıyla yürünmemiş bir yoldan yürümeyi deneyen işler olarak görmek gerekiyor. Bu işleri, bir nefeste gelip geçen metinsel değerlendirmeler yerine müdahil oldukları bağlam üzerine düşünen titiz incelemelerle karşılamak, yalnızca sinemamızın dil oluşturma çabası içindeki yönetmenlerinin değil eleştirel alanımızın kendi geleceği için de kritik bir öneme sahip. Hele de geçmişimizde siyasetin dilinin sinemanın dilini belirlediği basit kamplaşmaların, bugünümüzde ise hem siyasal hem de kültürel alanda eleştiriden ziyade bir tür taraftarlığın ne derece baskın olduğunu düşünürsek, hem kendimiz hem de hikâyesini dinlediğimiz 'başkaları' için bu eleştirel alana ihtiyacımız olduğu çok açık. Eagleton'ın hatırlattığı gibi, eleştirinin alanını halihazırda kemikleşmiş toplumsal ideolojilerin alanıyla sabitlemek istemiyorsak, sahiplenmek ve reddetmek arasındaki aşamaları yalnızca niyetler ve temenniler üzerinden değil, somut tartışmalar ve öneriler aracılığıyla da kat etmek zorundayız. İşte bu yüzden de, *Gelecek Uzun Sürer*'in meramına sahip çıkmanın, ancak açtığı bu tartışma alanının farklı boyutlarını konuşmakla, nesnel olarak ifade edilmesi zorunlu hakikatler kadar kendi öznel duruşumuzu da masaya yatırmakla mümkün olduğuna inanıyorum.

Son olarak, *Gelecek Uzun Sürer*'in temas ettiği bu yakıcı meseleye hakim olan, filmin kendi dinamiklerini de belirleyen, dolayısıyla da hem gerçekte hem de temsil düzeyinde var olan iki sesin ilişkisine dair dile getirilmesi gereken bir soru daha var. Eğer bütünüyle nesnel bir bakış olanaksız, öznel bir yaklaşım ise aşılmaz bir mesafe içeriyorsa, aynı anda hem 'içeriden' hem de 'dışarıdan' bir anlatım ya da anlayış kurmak nasıl mümkün olabilir? Bir diğer deyişle, başkasını dinlerken kendimizi, kendimizi anlarken başkasını nasıl dinleyebileceğiz? Tıpkı *Gelecek Uzun Sürer*'in kaçınmaya çalıştığı gibi, eğer gerçekdışı bir empati beklentisini ya da sağlıksız bir özdeşleşmeyi bir yana bırakacaksak, 'başkasının acısına' nasıl bakacağız? Eagleton'dan (ya da başkalarının acıları üzerine söz söyleyen en güçlü yazarlardan biri olan Sontag'dan) on yıllarca önce yaşamış, 'ben ve başkası' üzerine en erken ve en olgun metinlerden birkaçına imza atmış biri olan Mikhail Bahtin bu soruya yanıt olabilir: Bahtin, 'Yazar ve Kahraman' başlıklı metninde, başkasının acı çığlığına cevap üretme çabasının ya da teselinin, hele de empati girişiminde bulunulmasının nasıl bir uyuşturucu etkisi olduğundan söz ediyordu. Gerçekte başkasının acısına da mutluluğuna da verip verebileceğimiz dışarlıklı yanıtın ise ancak bir "eşlik etme *eylemi*" olabileceğini söylüyordu. Yalnızca başkasının acısına bakarken değil, kendi acısıyla yüzleşirken de bastırmanın, karşı karşıya gelmenin ya da inkâr etmenin hüküm sürdüğü bu topraklarda Bahtin'in söylediği şey üzerine düşünmeye ihtiyacımız var. Eşlik etmek her şeyden önce yan yana durmaktır ve bir eylem içerir. *Gelecek Uzun Sürer*'in tüm nitelikleri bir yana, bu eylem için çaba gösteren bir örnek olarak açtığı bu soruları düşünmeye ve konuşmaya devam edeceğimizi umuyorum.

Övgü Gökçe
ovgugokce@altyazi.net

KAYBOLAN UMUTLAR



Türkiye'de 'alternatif sinema' diye adlandırabileceğimiz çevrede üretim yapanların Kürt meselesine dair anlatmak, resmî ideolojiyi teşhir etmek, gerçekleri açığa çıkarmak istediği pek çok hikâye, zulüm ve yaşanmışlık var. Ne yazık ki bunu sinema üreterek gerçekleştirme imkânına ve (iyi) niyetine sahip olmak tek başına yeterli olmuyor. Nitekim bu bağlamda Özcan Alper'in adını Marksist düşünür Louis Althusser'in otobiyografik kitabından alan ikinci uzun metraj filmi *Gelecek Uzun Sürer* bulanık bir ses, bir uğultu olarak perdeye yansıyor. Film, önce Kürt sinemasının bugünü ve yarınına dair, sonra ise mevcut imajı resmî ideolojiden/alışılagelmiş olandan kurtarmaya dair pek de umut vermiyor gibi. Elbette bir filmden beklentilerimizin sınırları olması gerektiğini biliyoruz; ağıtlar ve kayıp yakınlarının tanıklıklarıyla anlatılmaya çalışılan Kürt meselesine dair detaylı ve kapsamlı bir anlatı beklemiyoruz. Zira bunun her şeyden önce bir sinema sanatı üretimi olduğunun farkındayız. Ancak, bugün, Kürtlerin kamera aracılığıyla yaşanmışlıklarını ifşa etme, anlatma, gösterme çabası ve seyircinin bu yöndeki beklentileri pek çok yönetmenin politik duyarlılığıyla birleşip fetişleştirildi desek yanlış olmayacak.

Halbuki her duyarlılıktan ya da politik duruştan bir ses ve görüntü ve bu nitelikteki her ses ve görüntünün kayıtsız şartsız kabul edilmesini beklemek meta üretmekle eş değerdir. Çünkü bu, eleştirel bir yorumu eleştirdiğin şeyin kendisine dönüştürmekten başka bir işlev göstermeyecektir. Amaç basit bir anlatma hevesiyse, kayıpların ve faili meçhullerin konuşulup tartışılmasına katkıda bulunma niyetiyse eğer, "sinema ne içindir?" diye sormak kaçınılmaz bir hal alır. Bu hususta ve çeşitli hassasiyetlerle "Kürt sinemasından ve Kürtleri anlatan filmlerden daha fazlasını beklemek ahlaki açıdan doğru değildir" şeklinde ifade edilen ve çoğu zaman hemfikir olduğum bir görüş de var bugün. Şu noktada hemfikiriz: Kamera daima bir iktidar aracı olarak kullanılmış ve hâlâ kullanılmakta. Çünkü bugüne dek, devlet ve onun ideolojik aygıtı şeklinde işleyen medya araçları Kürt halkı nezdinde devlet ideolojisini normalleştirmek ve bu yolla devleti Kürtlere kabul ettirmek için kullanmış kamerayı. Bir anlamda kameranın alışmış olduğumuzdan aksi bir yöne çevrilmesi, Kürt halkı ve benliğiyle tarihsel rolü madunluk üzerine kurulmuş herkes için yeni bir şeydir. Fakat filmlerin her birinin, kameranın sunduğu her görüntünün kendi başına kutsal sanat eserleri gibi tüketilmesine karşı duran biz, sırf anlattığı konunun yakıcılığından ötürü politik filmlerin ya da Kürt sinemasının bir dereceye kadar kutsanmasını bir çırpıda kabul etmeli miyiz? Bu, hakikaten Kürt sinemasının farklı bileşenleriyle birlikte yapılacak kapsamlı bir tartışmayı hak ediyor.



GEÇMİŞTEN ve ŞİMDİDEN KOPUK

Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer*'i Fanon'dan, Yaşar Kemal'den, Altuhusser'den alıntılarla ve öne çıkan iki özel soruyla, oldukça zengin bir içeriğe sahip. Öyle ki film, Cesare Pavese'nin 'Tepedeki Ev' romanından bir alıntıyla, barışa dair umudu olan ama aynı zamanda "affetmek zor" da diyen o güzel sorusuyla başlıyor: "Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız, peki ya ölüleri ne yapacağız, neden öldüler?" Film 90'lı yılların acılarına, JİTEM'in yarattığı ölümlere, köy boşaltmalara ve yerinden edilenlere çeviriyor kamerayı. Diğer yandan Diyarbakır'a etnomüzikoloji tezi yazmak için gelen, ancak film ilerlerken ağıtları mı, gözaltında kayıpları mı, yoksa eski sevgilisi gerilla Harun'u mu kendine mesele edindiğini pek de anlayamadığımız Sumru'nun "Bundan 25 yıl sonra sen ve ben nerede olacağız, bu ülkede neler olacak?" sorusuyla karşılaşıyoruz. Filmin ana karakterlerinden Ahmet'in bu soruya cevaben söylediği oldukça çiğ, romantik ve belki de geçmişteki devlet projelerinden (demiryolları) pek de farklı olmayan umutları/hayalleri, o coşkun haline ve çocuksu heyeca-



nına bağlıyor, üzerinde durmuyoruz. Filmde Sumru'nun yaşadığı 'şimdi' başı ve sonu olan bir zaman dilimi olarak kendi başına anlamlı ve tutarlı olsa da, kendi belleğine mesafeli ve yabancı duruyor. Ne ağıtlarla, ne kayıplarla, ne de Harun'la tam olarak bağ kuramıyor, kendini 'geçmişi olmayan bir şimdi' olarak sunuyor. Alper'inse geçmişten geleceğe (JİTEM'den Ahmet'in hayallerine doğru) şimdisiz bir köprü kurmaya çalışması işleri zorlaştırıyor; bugünü olmayan film kaçınılmaz olarak var olmayan bir zamanda buluyor kendini, öncesizleşerek geçmişle bağını koparıyor. Maalesef geçmişten ve şimdiden kopuk bir gelecek tahayyülü üzerinden konuşmaya başlıyor bu noktada Ahmet; belki de bu yüzden Diyarbakır'ın gerçekliğinden, kayıp yakınlarının gerçekliğinden, Kürt meselesinden ve nihayetinde Türkiye gerçekliğinden oldukça uzak kalıyor. Başka bir zamanın, başka bir mekânın ve başka insanların filmi olarak bulunduğu yerde kıvranıp duruyor.

Sumru yalnız bir kadın olarak, annesinin endişelerini önemsemeksizin Diyarbakır'a geliyor. Şehrin yoksul bir semtinde, Suriçi'nde, ev kiralıyor. Sumru'nun bu süreçte oldukça cesur, rahat ve güven dolu olduğunu görüyoruz. Ancak tüm bunlara rağmen şehre, şehrin insanlarına mesafeli; elinde tuttuğu, silaha benzeyen, tuhaf ses kayıt cihazıyla dolaşırken dahî Diyarbakır'ın çocukları yaklaşmıyor ona ve "abla o elindeki ne?" diye sormuyorlar mesela. Veya Sumru'nun o turist hallerine karşın ilginç bir şekilde "abla hello!" diye seslenmiyor ona çocuklar. Üstelik Kürt/politik angajmanı olan/solcu sevgilisi üzerinden siyasallaşan bu kadın, Türkiye'de özellikle kadınların 'başkalarının acılarına bakabilmeleri'nin sadece ve sadece bireysel dertleri üzerinden, meselenin ancak kendilerine dokunmasıyla mümkün olabileceği fikrini yeniden üretiyor. Zira Sumru'nun Harun'la tanışmadan önce ne yapıp ettiğiyle ilgili bir şey bilmiyoruz. Bu boşluk, ne yazık ki bulanık bir bakışla kaygan bir zeminde sallanarak başka bir tehlikeye taşıyor bizi: Kürt meselesini vicdanen anlamlandırmanın, kavrayış üzerinden direnme yolunun kapatılması tehlikesine. Buradaki, faili meçhuller gibi önemli ve yakıcı konudaki özensizlik 'madun'u bulunduğu yere yeniden hapsediyor. Üstelik böyle yaparak, sinemanın, bu yakıcı konuları ve yüzleşmeleri göstererek toplumsal belleğimizdeki algı ve duyumlarımızın dinamizminin sınırlarıyla çerçevesini yeniden biçimlendirmesi mümkünken; film, yeni politik özneleşme biçimlerinin ortaya çıkmasını engelleme tehlikesini göze alıyor.

BUYURGAN ÖZNE

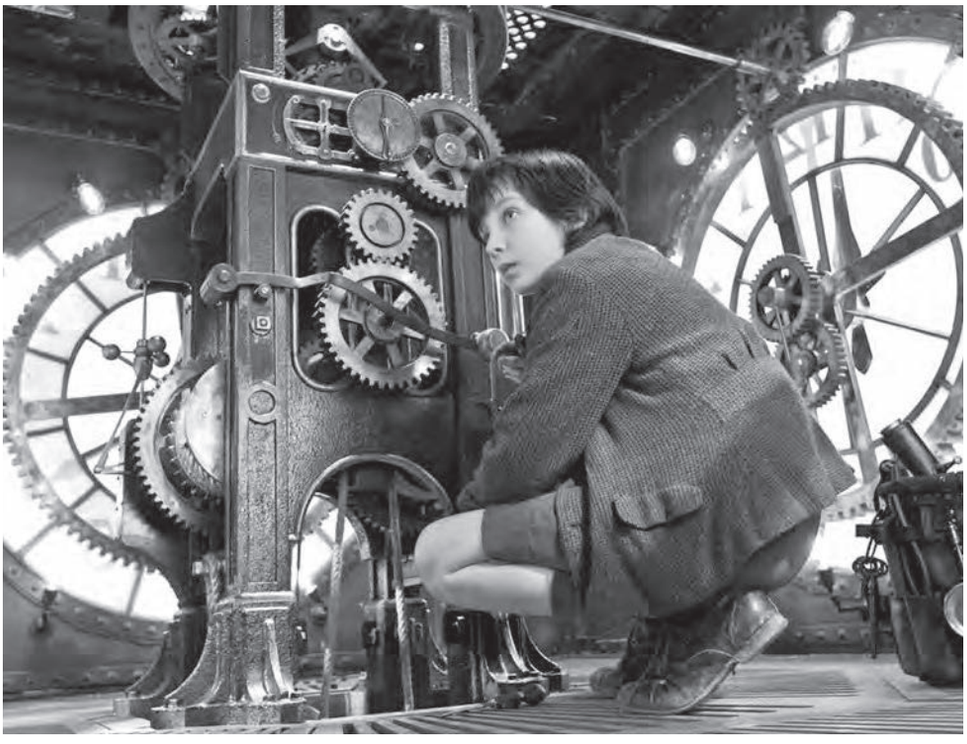
Filmde Sumru kayıp yakınlarıyla 'buyurgan özne' olanın tavrıyla, kendi konumunu ve otoritesini sorgulamayan bir yerden konuşuyor, 'muktedir'i taklit ve tekrar ediyor. Bir adı ve tarihi olmayanların, üretilen sözün sadece nesnesi olarak kabul edilenlerin, özne sayılmamışların Sumru'nun karşısında, yani susturmaya ve konuşturmaya kâdir olan otoritenin karşısında, özne olamayacaklarını bir kez daha yüzlerine vuruyor Sumru. Öyle ki Sumru'ya "Ya senin hikâyen?" diye soran kayıp yakınının karşısında Sumru, sormaya muktedir olmayan kişinin sorusuna yanıt vermeme hakkını kendinde bulabiliyor. Tanık kendisinden çok daha güçlü bir sözle konuşmaya zorlanınca o kocaman kamerayı, ışığı, az sonra bir cinayet aydınlanacakmış gibi ifadesinin alınmasını pek de önemsemiyor. Ne de olsa Sumru ona bugüne kadar hiç kimsenin sormadığını soruyor, acısına eğiliyor. Fakat Sumru yine tanıkların yaşamlarına dokunamıyor, en iyi ihtimalle onlara teğet geçiyor. Tüm bunlara rağmen kayıp yakınının, tanığın sözü tapılacak derecede inanılan, doğruluğu tartışılmaz olan görüntünün tam karşısına konulabileceği için seyirci tarafından kutsanıyor. Bilginin üretilme biçiminin etik olup olmadığı tartışması eksik kalıyor. Diyarbakır'ın akademik olarak metalaştırılması ve sömürülmesine karşı tepki gösteren Ahmet filmin -belki de- en açık ve net karakteri olarak bu mesajıyla takdir toplasa da, filmin verdiği mesajın içinde unufak oluyor, kendini yine kendisinin içinde eritiyor. Çok şey söylemek isterken hiçbir şey söyleyemiyor. Kürt meselesi kalabalıklar içinde yine yalnız kalıyor.

Yinelemek gerekirse Özcan Alper'in politik duyarlılığı yetmiyor; karakterler derinleşemez ve konuşmazken, film bulanık ve kararsız karakterlerin çevresinde yalpalarken Alper, 'gereken'i süslü kitap cümleleriyle, etkili düşünürlerden alıntılarla, doğrudan söylüyor. Bununla birlikte, film, olmayan bir geçmişin anlatılmamış karakteriyle, gerilla Harun'un mezarında son buluyor, dolayısıyla film henüz başlıyormuş gibi bir hisse kapılıyorsunuz ancak nafile. Diyarbakır'daki bir duvara eğri büğrü bir el yazısıyla yazılmış 'Umut zaferden daha önemlidir -Yeryüzünün Lanetlileri' sözü de, Ahmet'in umutları da kayboluyor. Geçmişi ve şimdiyi kuramayan, ona yabancı kalan bu film, ne yazık ki geleceği de kuramıyor.

Müge Yamanyılmaz
mugeyamanyilmaz@gmail.com

HUGO

Yönetmen: Martin Scorsese
Senaryo: John Logan (*Brian Selznick'in romanından*)
Oyuncular: Asa Butterfield (*Hugo Cabret*), Chloe Moretz (*Isabella*), Jude Law (*Hugo'nun Babası*), Emily Mortimer (*Lisette*), Ben Kingsley (*Georges Méliès*), Sacha Baron Cohen (*İstasyon görevlisi*), Ray Winstone (*Claude Amca*)
Görüntü Yönetimi: Robert Richardson
Kurgu: Thelma Schoonmaker
Müzik: Howard Shore
Yapımcılar: Johnny Depp, Tim Headington, Graham King, Martin Scorsese
ABD/2011/İngilizce/128 dk./Pinema
www.hugomovie.com



SİNEMANIN ÇOCUKLUK DÜŞLERİ

Sinemanın ilk zamanlarına yazılmış bir aşk mektubu denilebilecek *Hugo*, sinemaseverlere neden sinemayı sevdiğini kalp ısıtan bir masalla hatırlatarak izleyicisinin kendini iyi hissetmesini sağlamayı başarıyor. 1930'ların Paris'ini ve sihirbazlığın, makinelerin, çarkların hayranlık uyandıran dünyasını sinemanın büyüleyici görkeminde üç boyutlu olarak birleştiren bu naif hikâyenin Martin Scorsese imzalı olmasının sebepleri, üzerinde düşünmeye değer.

Scorsese'nin sinema tarihine olan tutkusu ve sinema mirasını koruma konusunda azimli bir destekçi olduğu biliniyor ve illa bir çocuk filmi çekecekse, bunun Méliès'e dair 'The Invention of Hugo Cabret' adlı kitabın uyarlaması olması beklenmedik bir şey değil. ABD'de ve Türkiye'de ana akımda pek tanınmayan bu 2007 baskılı resimli çocuk kitabının hikâyesinin, erken dönem sinemayı temel almasının dışında hem görselliğiyle hem de felsefesiyle bir *steampunk* ürünü olmasının, Scorsese'nin kitabı aynen uyarlama kararında önemli bir rolü olduğu iddia edilebilir.

Steampunk türü belirli bir dönemde geçmese de (alternatif bir gelecekte ya da başka bir evrende de geçebilir) asıl olarak belirli bir dönemin ve coğrafyanın (Viktoryen İngiltere) teknolojik görsel dokusunu -sanayileşmede buharlı makinelerin hükmünün sürdüğü bu dönemde metal ve pas renkleri, çarklar, borular ve tıslayan buharlar her yeri kaplar- ve dünya görüşünü yeniden üretir. *Steampunk*, tıpkı siberpunk gibi 80'lerde doğup 90'larda gelişen bir bilimkurgu-fantezi alt türüdür, ama siberpunk'ın aksine retro, nostaljik ve optimistiktir. Edebiyata Jules Verne, H.G. Wells gibi isimlerden miras kalan, onların fiilen içinde yaşadığı bu dünyada bilime ve geleceğe inanç tamdır, teknoloji hayallerin önünü açan ve rüyaları gerçekleştiren bir tür rasyonel mucizedir. Kutlukhan Kutlu'nun Sinema Dergisi'nde ayrıntılı bir *steampunk* analizi yaptığı yazısında[1] da ifade ettiği gibi *steampunk*, bilimkurgunun kendi çocukluğunun masum hayal dünyasından yola çıkan çocukluk düşleridir. Türün takipçilerinin belki de içselleştirdiği duygu hali nostaljik bir özlem, o çocukça evrende mekaniğin kesinliğiyle gerçekleştirilecek düşleri kurmanın tatlılığıdır. Gizemli olduğu kadar basit ve açıklanabilir *steampunk* evreninde "paranoyanın değil belirgin çizgilerle ayrılmış aydınlık/karanlık ve iyi/kötü kutuplaşmalarının hüküm sürdüğü bir dünya"[2] sunulur. Yakın zamanda mutlak bir paranoya dünyası olan *Zindan Adası* (*Shutter Island*, 2010) gibi bir film çekmiş usta yönetmenin, bir çocuk filmi çekerken paranoya ve belirsizlikten tamamen uzak olan bu evreni seçtiği öne sürülebilir.

Hugo'da karakterler "mekanik bir düzenek gibi baştan başa çözümlenebileceği ve her şeyin kurulmuş bir saat gibi hesaplanabileceği"[3] bir evrende yaşıyor, günümüzün karanlık nihilizminin ve gelecek belirsizliğinin aksine her birinin evrendeki varoluşları bu mekanik düzenin işlevsel bir çarkı olarak anlam kazanıyor. 30'ların Paris'i, çarkın merkezi Place de l'Étoile olarak tıkır tıkır işleyen büyülü bir makine; burada sinema tıpkı sihirbazlık türünde bir sahne gösterisi gibi icra ediliyor; perdeden üzerine gelen trenden korkup kaçışabilecek seyriciler duman, ışık ve kaybolma gibi efektlerde hayranlık nidası yükseltebiliyor ve tüm bu hayranlık uyandıran büyü dünyası tıkırtılı çarkları olan, işleyişinin seyredilebildiği güvenilir, mekanik bir aletten ortaya çıkıyor.

PEMBE NOSTALJİ

Yunancada 'dönüş' anlamına gelen 'nostos' ve keder anlamına gelen 'algos' kelimelerinden türemiş, yani etimolojisine bakılarak 'doyurulamamış dönüş arzusundan kaynaklanan bir keder' anlamı çıkarılabilecek nostalji kavramının, günümüzün "alternatif" kültüründe bu anlamından bir başka yöne doğru evrildiği iddia edilebilir. Belki de daha kolay pazarlanabilmesi için 'algos' düşüncesinin çağrıştırdığı melankolik, hüzünlü, ağır ve karanlık hisler nostaljiden uzaklaştı; geriye sadece iyi vakit geçirten, naifliğiyle prim yapan eğlencelik tüketim malzemesi kaldı. Artık nostalji kişinin sadece güzel kısımlarını hatırladığı, tatlı anılan eski bir döneme asla dönemeyecek olmanın hüznü olarak değil, daha naif ve daha basit bir dünyaya duyulan arzu, yeniden üretilmiş bir pembe dünyaya kaçıp bir süreliğine de olsa güzel vakit geçirme keyfi olarak üretiliyor. *Hugo*'ya bakınca *steampunk* ruhunun tam da bu pembe nostaljiye uygun bir tür olarak 20 yıl sonra yeniden gündeme geldiği düşünülebilir ama aslında *steampunk* hiç de pembe bir nostalji sunmaz. *Steampunk* hüznü, Tim Burton filmlerinin ruh halindeki gibi çok daha karanlıktır, çocukluğun tüm zorluklarını, mücadelesini, çarpık bir zihnin hayallerini, ancak karanlık bir dünyada ortaya çıkabilecek naif bir idealizmi yaratır. Karanlık bir nostalji olarak çocukluk ve *steampunk*'ın içindeki punk düşüncesi birbirle-

rine şu yönden bağlanabilir: kötücül, kaotik ve baş edilmesi güç bir dünyada çocuk olmak aslında ezikliğin, pisliğin, agresifliğin içinde olmaktır, kendi işini kendi halletme etiği[4] geçerlidir. Katsuhiro Otomo'nun *Memories: Cannon Fodder* (1995) adlı animesi veya Marc Caro ve Jean-Pierre Jeunet'nin *Kayıp Çocuklar Şehri* (*La Cité des Enfants Perdus*, 1995), baş karakterlerin çocuk olduğu ve çocukluğun punk ruhunu hiç unutamadıkları için *steampunk*'ın nitelikli örnekleri arasında sayılabilirler. Çarklar ya da borular hiçbir zaman *Hugo*'daki kadar ışıl ışıl değildir, bu filmlerde ağır bir nem ve pas kokusuyla dönen çarkların, buhar tıslayan boruların uğultusu hakimdir. Naif bir çocukluk ve büyülü hayaller varlığını illa ki sürdürür ama makineler ve hayaller çocukların o karanlık dünyada kötülerle mücadelesi için tek araçtırlar.

Halbuki *Hugo*'da bir mikro evren olarak istasyon, bazen yağan karın beyazlığıyla, bazen parlayan güneşiyle, görsel olarak bile karanlık değil; hep güzel müziğin çaldığı, insanların neşeyle dans ettiği, saf çiçekçilerin, keyifli kafelerin dünyasında istasyon şefi hariç herkesin iyi kalpli olduğu, borular ve çarkların duvarlar arkasında gizli olduğu bir yer. Hugo, filmin sonunda bu dünyada hayallerinin dışında tutunacağı birçok şeye sahip oluyor, babası büyüleyici bir sihirbaz olan yeni bir ailenin çocuğu olarak artık kendi işini kendi halletmesine gerek yok; kalacağı yeni bir evi var, tükenmeyen macera ruhuyla ideal bir kız arkadaşı var, istasyon şefi yeni kız arakadaşıyla artık tehdit oluşturmayacak... Otomat ise tüm ışıltısıyla sonsuza dek tıkır tıkır çalışarak işlevini sorunsuzca yerine getirecek, çünkü tek eksiği kalp şeklinde bir anahtardı; bu eksiklik de anahtarları taşımak ve nesilden nesile aktarmak dışında fazla bir işlevi olmayan kadınlar tarafından gideriliyor.

Hugo'daki *steampunk* evreni, tam bir çocukluk düşü olmasına rağmen, aşırı mutlu sonuyla ve içindeki karanlığın eksikliğiyle 80'ler ve



90'lardaki örneklerinden çok farklı bir noktada duruyor. Filmde çocukluk nostaljisi aşırı pembe, naif ve yüzeysel bir versiyona dönüşerek, *steampunk*'ın özündeki karanlık dünya ('algos' ve 'punk' düşünceleri) elementlerini eksik bırakıyor ve *steampunk* evrenini sadece eğlenceli bir fon olarak sunuyor.

NAİFLİĞE DÖNÜŞ

Sinemanın doğduğu ve çocukluğunu yaşadığı filmde, perdeden seyircinin üzerine yaklaşık yüz yıl sonra bu sefer üç boyutlu olarak yeniden gelen tren, sinemanın ilk günlerinin büyülü heyecanını, anlamını yitirmiş, eğlencelik bir nostalji olarak gösteriyor. Scorsese, sadece seyircinin üzerine gelen treni değil, içindeki çocukça düş kurma yeteneğini hiç kaybetmemiş Méliès'in ürettiklerini de benzer bir hevesle günümüzün son teknolojisiyle yeniden üretirken 'nostos' düşüncesini sadece sinema üzerinden kurmuyor; o dönemin ruhunu, sinemanın çocukluk atmosferini naif bir evren olarak baştan yaratıyor.

Günümüzün tüketim nostaljisinde hep işitilen "Nerede o eski ...ler" söylemi, *Hugo*'da sinemanın, teknolojinin ilk günlerine ve o dönemlerdeki dünyanın naifliğine duyulan özlem olarak ortaya çıkıyor. Karanlık kısımları unutulmuş bu nostalji rüzgârında eskiden sinemanın daha büyülü, hatta daha "gerçek" rüyalar sunduğu iddia edilirken (Méliès, cam sarayındaki seti göstererek "Rüyaların nereden geldiğini biliyor musun? Etrafına bak, işte tam burası." diyordu hayranlıktan donakalmış, gelecekte film tarihçisi olacak küçük René Tabard'a), seyirci ister istemez günümüzün rüya üretim araçlarını ve bu çağın çocuklarını düşünüyor. En son teknoloji özel efektlerin fiziksel bir etki olmadan izlendiği (özellikle yeni nesil çocukların o kayıtsız sıkılganlığı), sinema çekiminin, aktarımının ve özel efektlerin tamamen dijitalleştiği (günümüzde bir çocuk sete gitse herhalde çok sıkılırdı; rüyaların gerçekleştiği yer olarak yeşil bir fon), her görüntünün ultra net, tozsuz ve ışıltılı olduğu bugünlerde sinema eski büyüsünü, "Nerede o eski ...ler" söylemini haklı çıkaracak kadar yitirmiş durumda. *Hugo*, o kayıp büyüyü birçok izleyicide yaratmayı amaçladı ve çoğunlukla başardı; ama Scorsese gibi bir sinema ustası belki de tarihi ve sinema büyüsünü yeniden üretmeyi biraz daha farklı bir biçimde yapabilirdi: Üzerimize bilgisayar yapımı buharlı bir tren gelmesi değil, o trenin içinde bulunduğu dönemi ve evreni hem karanlık hem aydınlık yönleriyle yansıtarak, gerçekliğe üç boyut yerine toz ve pasla yakınlaşarak, karakterlerin gözlerinin renginden çok ruhunu derinleştirerek, çocukluğu naif varsaymayarak ve pembe nostaljiye fazla kapılmayarak.



Zeynep Özel
zeynepozel@altyazi.net

notlar:

1 Kutlukhan Kutlu. *Bilimkurgunun Çocukluk Düşleri*, Sinema Dergisi, Şubat 2004.
2 A.g.e.
3 A.g.e.
4 (Kendi çevirim) Orjinal metin: "Too much of what passes as steampunk denies the punk, in all of its guises. (...) Punk—the downtrodden anthe aggressive, do-it-yourself ethic." Margaret P. Ratt. *Putting the Punk Back into Steampunk*, Steampunk Magazine, 1, Sonbahar 2006.

SHERLOCK HOLMES: GÖLGE OYUNLARI

Orijinal Adı: *Sherlock Holmes: A Game of Shadows*
Yönetmen: Guy Ritchie
Senaryo: Michele Mulroney, Kieran Mulroney (*Arthur Conan Doyle'un romanlarından*)
Oyuncular: Robert Downey Jr. (*Sherlock Holmes*), Jude Law (*Dr. John Watson*), Rachel McAdams (*Irene Adler*), Noomi Rapace (*Sim*), Stephen Fry (*Mycroft Holmes*), Jared Harris (*Profesör Moriarty*), Kelly Reilly (*Mary Morstan*)
Görüntü Yönetimi: Philippe Rousselot
Kurgu: James Herbert
Müzik: Hans Zimmer
Yapımcılar: Dan Lin, Joel Silver, Lionel Wigram
ABD/2011/İngilizce/WB
sherlockholmes2.warnerbros.com



HOLMES GERÇEKTEN 'GERİ DÖNECEK' Mİ?

Yönetmen koltuğunda yine Guy Ritchie'nin oturduğu 'Sherlock Holmes' serisinin ikinci filmi *Gölge Oyunları*'nın, Arthur Conan Doyle'un yarattığı Sherlock Holmes ruhuna birinci filme kıyasla daha yakın olmasından dolayı, bir ilerleme kaydetmiş olduğunu söyleyebilecek olsak da, filmin komedi dozunun yer yer aşırıya kaçması sebebiyle hâlâ doğru tonu tutturamadığı da ortada. Bu yazıya başlamadan önce, serinin ilk filmine yazdığım eleştiriyi okudum.[1] O yazıda yazdığımı zannettiğim, ama bunu düşündüğüm halde belli ki konuyu fazla dallandırmamak için vazgeçtiğim bir noktayı, bu yazının merkezine almak istiyorum. Bir önceki filme yazdığım yazıda, bir sonraki filmin kötüsü olarak karşımıza çıkacak Profesör Moriarty karakterinin hangi hikâyelerde yer aldığından bahsetmiştim, ancak buradan yola çıkarak bizi nasıl bir hikâyenin beklediği konusuna değinmemişim. Şimdi, daha önceki yazıda üstünde durduğum polisiye kuralları ve Sherlock Holmes kimliği sorunsalından bahsetmek yerine, *Gölge Oyunları* filminin esinlendiği öykülerin üzerinden giderek, film yapımcılarının bu tercihlerinin neye işaret ettiği üstünde durmak istiyorum.

İlk filme dair en acımasız eleştirim, filmin polisiyeden çıkartılıp süper kahraman öyküsüne dönüştürülmüş olduğuydu. Bu da dahil olmak üzere, ikinci filmde türün ve karakterin ruhuna ihanet eden detayların büyük oranda çıkartılmış olması bana bu eleştirileri yapan tek kişi olmadığımı gösterdi ve mutluluk verdi. Profesör Moriarty, Conan Doyle tarafından Sherlock Holmes'ün karanlık ikizi olarak kurgulanmış bir karakterdir. Birinci filmin süper kahraman yaratma eğiliminin bende yarattığı en büyük korku, filmin sonunda Profesör Moriarty'nin bizlere tanıtılması da eklenince, ikinci filmde, 'Karanlık Şövalye-Joker' ya da 'Örümcek Adam-Venom' ikililerini anıştıran, kötülüğe dair postmodern bir sorgulama klişesiyle karşı karşıya kalacağımız ihtimaliydi. Şükür ki, böyle olmadı. Bir önceki yazımda adını 'Nihai Sorun' olarak çevirdiğim öykünün üzerinden ilerleyecek bir devam filmi ihtimali bana 'Korku Vadisi'nin filmleştirilmesinden daha muhtemel geliyordu ve öyle de oldu.

'Nihai Sorun' öyküsü bir suçlu yakalama öyküsü değildir. Dolayısıyla polisiye olduğu da şüphelidir, ancak önceki yazımda da belirttiğim gibi, bu hikâye Arthur Conan Doyle'un artık başka şeyler yazma isteği duymasından dolayı aldığı Sherlock Holmes'ü "öldürme" kararını uyguladığı bir veda öyküsüdür. Ancak, yine daha önce yazdığım gibi, bu isteğini yayıncı ve okur baskısından dolayı gerçekleştiremez ve önce 'Baskerviller'in Köpeği' romanını yayımlar, ardından da 'Sherlock Holmes Dönüyor' serisini yazmaya başlar.

Sezar'ın hakkını teslim etmek adına hemen belirteyim ki *Gölge Oyunları*'nın hikâyesi 'Nihai Sorun'dan çok daha iyi. Bunun en önemli sebebi ise, film gerçekten bir suçluyu ve suçu ortaya çıkarma serüveni üstüne kuruluyken, öykünün Holmes'ün hangi suçu bile işlediği belli olmayan ama "suç dünyasının Napolyon"u olarak tarif ettiği Profesör Moriarty'den kaçışı üstüne kurulu olması.

'Nihai Sorun'da "fevkalade düzeyde kötülüklerin" müsebbibi olan Moriarty'nin karıştığı büyük suç eylemlerini ortaya çıkartan Holmes, peşine düşen Moriarty'i atlatmaya çalışır. Fakat öyküde ne bu suçun ne olduğundan bahsedilir ne de Holmes'ün bunları nasıl çözdüğünden. Filmin, polisiye adına, esinlendiği öyküden daha üstün olmasının sebebi de bu eksiği kapatması ve Moriarty'nin kötülüğünü somutlaştırırken sergilediği yaratıcılık. Olayların geçtiği 1891 yılının dönemsel yakınlığını son derece iyi değerlendirip, dönemin tarihsel konjonktürünü de gerçekçiliği riske atmadan öykünün içine yerleştirerek "o fevkalade kötülük nasıl bir şey olabilir?" sorusunda muhteşem bir cevap buluyor film. Birinci filmin sıkıcı sıradanlığını bu sayede affettiriyor.

Diğer taraftan film, yukarıda da bahsettiğim bir kolaycılığın esiri olup kendi altını oyuyor. İlk filme oranla azaltılmış olsa da, bir türlü vazgeçilmeyen "bromans" motifinin varlığı ve bazen buna bazen de seride yaratılmak istenen Holmes karakterinin özelliklerine bağlı olarak, ilk filme oranla maalesef artırılarak yerleştirilmiş durum komedisi motifleri, filmin Holmes geleneğine kattığı bu derinliğin etkisini azaltan bir yüzeyselleştirmeye de aracı oluyor.

Burada artık yukarıda da belirttiğim gibi, bizi nasıl bir üçüncü film bekliyor sorusuna dönelim. 'Nihai Sorun' öyküsünde, filmde de aynen yer aldığı üzere, ikili, Moriarty'nin saldırısı üzerine, İsviçre'de Reichenbach Şelalesi'nin kıyısında bir mücadeleye girişir ve beraberce şelaleye yuvarlanırlar. Ancak bu esnada etraflarında Watson yoktur. Watson,

Holmes'e bir tuzak kurulduğunu anlayıp şelalenin kenarına gittiğinde, Holmes'ü orada bulamaz ve ne olduğunu "onun yöntemlerini" kullanarak anlamaya çalışır. Vardığı sonuç ise, beraberce uçuruma yuvarlandıklarıdır.

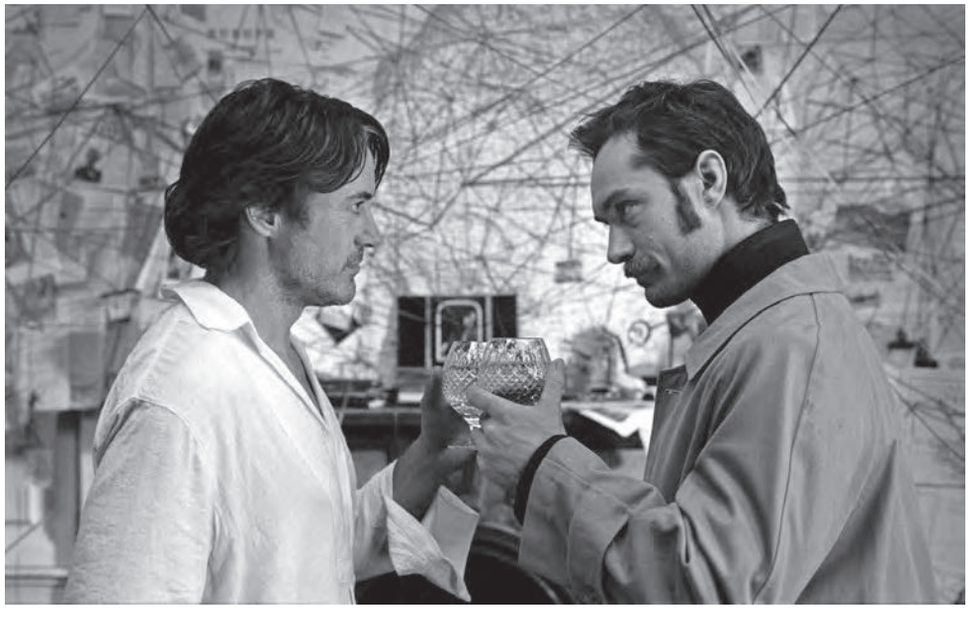
Ortada şahit olmaması ve ölümünün bir varsayıma dayanmasından faydalanan Conan Doyle 'Boş Evin Serüveni' isimli hikâyeyle seriye devam etmeye başladığında, Holmes'ü kolaylıkla geri getirir.

'Gölge Oyunları'nda ise Holmes, sebebi gayet kolay anlaşılacağı üzere, daha erken ortaya çıkar. Seriye devam edileceği mesajını izleyiciye vermek için, Holmes'ün ölmemiş olduğu bilgisinin erken verilmesi icap etmektedir. Şelaleye yuvarlandıktan sonra, nasıl olup da oradan sağ salim çıktığını bize film yapımcıları üçüncü filmde açıklayacaklar ve bunu açıklamaya muhtemelen 'Boş Evin Serüveni'nden yapacakları şu alıntıyla başlayacaklar: "Oradan çıkmakta çok zorlanmadım açıkçası, bu da muhtemelen oraya hiç düşmemiş olmamdandır."

Bunun arkasından gelecek açıklamanın zeminini de film şelaleye yuvarlanmadan önce karakterlerin kafasında mı kurdukları yoksa gerçekten mi yaşadıkları belli olmayan bir dövüş sahnesiyle hazırlıyor zaten.

Bu durumda bizi bir sonraki filmde 'Boş Evin Serüveni' mi bekliyor? Film yapımcılarının uyarlamak için tercih ettikleri öykülerin neye işaret ediyor olabileceği konusu da biraz bununla ilintili. Birinci filmin sonunda, bize, ikinci filmde ne göreceğimizin ipucunu veren Profesör Moriarty tanıtılmıştı. Burada ise böyle bir şey söz konusu değil. İkinci filmde bizi beklediğini bildiğimiz tek şey Holmes'ün nasıl olup da ölmediğinin açıklanması. Buradan çıkan sonuçlardan birincisi, muhtemelen film yapımcılarının da üçüncü filmde ne yapmak istedikleri konusunda kesin bir kararları olmaması ve gelen tepkilere göre bir karar vermekten yana durmaları. Yani, Moriarty sevilirse (ya da bir sonraki film için fiyatta anlaşabilirlerse) dönecek; sevilmezse (ya da prodüksiyon maliyetine veya kasting seçimindeki başka parametrelere bağlı olarak filmde istenmezse) yolumuza bambaşka bir öyküyle devam edeceğiz. Bu da, film yapımcılarına daha yaratıcı işler yapmak için bir özgürlük alanı sağlıyor. Artık başladıkları bir şeyi devam ettirmek zorunda olmadıkları için, gelecek tepkilere göre daha çok verim alacakları bir çalışmaya girişebilirler. Olur da, seride kalmasında karar kılarlarsa, Moriarty'nin dönüşünü kurgulamak onlar için zor olmayacak; zira Holmes o uçuruma hiç düşmediyse Moriarty de düşmemiştir ve bu varsayım Watson'ın bir yanılsamasının sonucudur. Tabii ki orijinal öykülerde durum böyle değildir. Moriarty, o uçurumda ölür. Bu da onu geri getiren 'Korku Vadisi'nin -ki 'Nihai Son' öyküsünden daha önce yazılmış olsa da daha geç basılmıştır- zamane okurları için kafa karıştırıcı olmasına yol açmıştır.





Bir sonraki filmde 'Korku Vadisi'ni görme ihtimalimiz düşük, çünkü mevcut izleğe eklemlenebilecek bir öykü değil. Ama eğer bir sonraki filmde ne göreceğimiz bir nebze bile bizlerin tepkisine bağlıysa, bu şansımızı kullanmamız gerektiğini düşünüyorum. Filmi beraber izlediğim bir arkadaşım, Sherlock Holmes'e olan düşkünlüğümü bildiğinden, filmdeki hikâyenin bir öykü uyarlaması olup olmadığını sordu; ben de ona bunu neden öğrenmek istediğini sordum. O da, "filmi bu kadar iyiyse öyküsü daha da güzeldir," dedi.

Artık kitap kurdu denemeyecek izleyiciler bile kitaplarda filmlerdekinden daha fazlasını bulacağını biliyor, ki bu, kendimi de içinde saydığım, edebiyat uyarlamalarıyla orijinal metinleri kıyaslayan yazarlar kampının bir başarısıdır. Bu da, film izleyicisini, sinema sektörünü önceleyen ve büyük oranda beslendiği edebiyata yakınlaştırıyor. Filmleri vizyona giren eserlerin Türkçe çevirilerini hemen raflarda görmemizi sağlayan bir yayıncılık anlayışının da buna katkısı aşikâr. Tüm bunlardan sonra, hem üçüncü filmde izleyiciyi Conan Doyle'un Sherlock Holmes'üne daha yakın duran ve beslendiği kaynağa saygı göstererek izleyicisini eserin kendisine yönlendirmekte bir tehdit görmeyecek kadar cesur bir öykünün beklediğini hem de yine bunları söyleyen tek kişi olmayacağımı ummak istiyorum.

Tuba Parlak
tuba.p.a@gmail.com

not:

[1] Altyazı Aylık Sinema Dergisi, Sayı 92, sf. 88.

BİSİKLETLİ ÇOCUK

Orijinal Adı: *Le gamin au Vélo*
Yönetmenler: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Senaryo: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne
Oyuncular: Thomas Doret (Cyril Catoul), Cécile De France (*Samantha*), Jérémie Renier (*Guy Catoul*)
Görüntü Yönetimi: Alain Marcoen
Kurgu: Marie-Hélène Dozo
Yapımcılar: Jean-Pierre Dardenne, Luc Dardenne, Denis Freyd
Belçika-Fransa-İtalya/2011/Fransızca/87 dk./Mars Production-Bir Film (M3 Film)
www.legaminauvelo-lefilm.com



ERİLLEŞMEDEN BÜYÜMEK

Bisikletli Çocuk'un açılışında yetimhaneden babasına telefon eden Cyril'i görüyoruz. Yanıt gelmeyince öfkeleniyor ve başarısız bir kaçma girişiminde bulunuyor. Babadan gelmesi beklenen ancak bir türlü gelmeyen çağrının peşinde koşan bir çocuğun serüvenini seyredeceğimizi aktaran bir prolog işlevi üstleniyor bu sahneler. Annenin yokluğunu telafi ederek kendisini evinde ve değerli hissetmesini sağlayacak çağrının peşinde koşan Cyril[1], sağlık ocağında tanıştığı Samantha sayesinde evde olma hissinin aracısı kıldığı bisikletini geri alıyor, ancak borçları nedeniyle evden çıkan ve bisikletini satan babası tarafından istenmediği gerçeğiyle de yüzleşmek durumunda kalıyor.

Samantha'nın sorumluluğu altında yaşamını sürdürmeye başlayan kahramanımız, çağrı beklentisini ve bisikletinden asla kopmayışında cisimleşen ev arayışını, baba figürlüğüne soyunan semtin kötü çocuğu Wes'e yansıtıyor. Wes, "pitbull" diye hitap ediyor Cyril'e; play station oynamak için evine davet ediyor onu. Wes ile kurduğu yakınlıktan güç alıp Samantha'nın aramalarını cevapsız bırakıyor Cyril. Koruyucu annesinin bütün uyarılarına ve Wes'le görüşmesini engelleme çabalarına rağmen beklentisinin ve arayışının karşılanacağı sanısına kapılıyor ve onaylanma arzusuyla Wes'in hırsızlık planına alet oluyor. İşler yolunda gitmeyince de yeni baba figürünün hışmına uğrayıp bir kez daha terk ediliyor. Samantha Cyril'in hırsızlığının maddi bedelini ödüyor, ancak soyduğu adamın oğlu bir köşede sıkıştırıyor kahramanımızı. Ağaca tımanarak korunmaya çalışan Cyril, çocuğun attığı taşla yere düşüyor. Baba, Cyril'i kastederek "eğer öldüyse bize küfrettiğini, bizim de onu kovaladığımızı, ağaca tırmanırken de düştüğünü söyleriz," deyip oğluna akıl veriyor. Bu sırada Cyril'in cep telefonu çalıyor. Kahramanımızın filmin başından beri beklediği çağrı geliyor sanki. Bir anda yerden kalkıyor, adamı ve oğlunu umursamadan bisikletine binip yeni evine, yani Samantha'ya doğru yola koyuluyor. Birkaç sahne hariç anlatı boyunca Cyril'den ayrılmayan kamera, belki de Cyril'i emin ellere teslim etmenin verdiği rahatlıkla takibini bırakıyor artık.

ERİL DÜNYA ve DİŞİL BAKIŞ

Cyril'in biyolojik babası oğlunun bakımını üstlenmeyi kabul etmiyor. Samantha'nın sevgilisi Cyril'in huysuzluklarına tahammül edemiyor ve cezalandırıcı baba rolüne aday oluyor. Wes, Cyril'i kendi maddi çıkarları uğruna kullanıyor. Cyril'in soyduğu adam, oğlunun saldırısını ve muhtemel bir cinayeti örtbas etmeye niyetleniyor. Kısacası *Bisikletli Çocuk*'un erkek karakterlerinin, yani kahramanımızın çağrı beklediği potansiyel baba figürlerinin en hafif tabiriyle bencil oldukları söylenebilir. Samantha ise erkek dünyasına alternatif teşkil ediyor. Cyril için sevgilisinden ayrılıyor, biyolojik babanın görevlerini hiçbir karşılık beklemeden üstleniyor, ancak iyi niyetle de olsa, Cyril'in Wes'le görüşmesini yasaklamadan da edemiyor. Wes'in kendisine taktığı 'pitbull' lakabının hakkını vermek istercesine, Samantha'ya onu ısırarak yanıt veriyor Cyril. Bu tepkiyi Samantha'nın tahakkümüne direniş olarak algılamak mümkün gibi görünse de, aslında erilliğin Wes'in çıkarları doğrultusunda devreye girmesi söz konusu olan.

Kısa bir süreliğine yasaklayıcı anneye dönüşüyorsa da Cyril'in büyürken ihtiyaç duyduğu desteği esirgemeyen tek kişi Samantha oluyor. Beklenen çağrı da ondan geliyor zaten. Wes'in hırsızlık teşvikinde ya da soyduğu adamın oğlunun intikam hırsındaki erilliğin tersine, Cyril'i ayağa kaldıran ve kendisini taşlayana karşı saldırganlık sergilemeden eve döndüren dişil bir çağrı bu. Dardenne'lerin annelik methiyesi düzdüklerini düşünmek yerine eril bencilliğe, tahakküm isteğine alternatif getiren dişil bir büyüme önerisi sundukları çıkarımını yapmak daha isabetli olur sanırım. Bu önerinin kamera kullanımına sirayeti de dikkat çekici. Film boyunca Cyril'den hemen hemen hiç ayrılmayan, karakterin eylemlerine göre hareket kazanan, kahramanlardan birinin bakış açısına geçip de müdahil olmaktan kaçınan, yani yönlendirmeden takip ettiği izlenimi veren bir kamera işçiliğini tercih ediyor Dardenne Kardeşler. Bir başka deyişle konvansiyonel sinemadaki eril bakışı tesis etmiyorlar *Bisikletli Çocuk*'ta. Bu sayede de seyirci mevcut olan ancak gizlenen, böylece çocuğa benliğini/çevresini tanıma ve sınama şansı veren ideal bir annenin[2] dişil bakışını üstleniyor sanki. Cyril'in sorunlarından kurtulup Samantha'yla uzlaşmasını görmeden de gözlerini kapat(a)mıyor.

Ahmet Yüce
ahmetyuce83@yahoo.com

notlar:

[1] Telefon (kullanımı) ve öznelik ilişkisi için Avital Ronell'in çalışması incelenebilir: Avital Ronnel. 'The Worst Neighborhoods of the Real'. *Finitude's Score: Essays for the End of the Millenium*. University of Nebraska Press, 1998, sf. 219-235.

[2] Thomas H. Ogden. 'The dialectically constituted /decentred subject of psychoanalysis. II. The Contributions of Klein and Winnicott', *IJP*, 73: 620, 1992.

ZİRVEYE GİDEN YOL

Orijinal Adı: *The Ides Of March*
Yönetmen: George Clooney
Senaryo: George Clooney, Grant Heslov (*Beau Willimon'ın oyunundan*)
Oyuncular: Ryan Gosling (*Stephen Meyers*), George Clooney (*Governor Mike Morris*), Philip Seymour Hoffman (*Paul Zara*), Paul Giamatti (*Tom Duffy*), Evan Rachel Wood (*Molly Stearns*)
Görüntü Yönetimi: Phedon Papamichael
Kurgu: Stephen Mirrione
Müzik: Alexandre Desplat
Yapımcılar: George Clooney, Grant Heslov, Brian Oliver
ABD/2011/İngilizce/101 dk./D Productions (UIP)
idesofmarch-movie.com



ZAVALLI, MASUM KAHRAMAN (!)

Zirveye Giden Yol, kitleleri ilgilendiren ve içinde birçok denge barındıran politika (ve onun kirli oyunları) temasına rağmen, hikâyesini tek bir karakter üzerinden anlatan bir film. Üstelik bu sadece özdeşleşilen bir karakter değil; aynı zamanda "çağımızın ideal dünyası"nda, gerçekçi bir kahraman. Bu sebeple de onun başına gelenler, onun gibi olmak isteyenlere bir mesaj. Onun kahramanlığındaki başarısızlık, bizim neden onun gibi olamadığımızın sebebi.

Stephen, Mike Morris'in başkanlığa oynadığı seçim kampanyasını yürüten ikinci önemli isim ve işinde de oldukça başarılı. Ancak onun en önemli özelliği, bu kampanyada, adayına gerçekten inanması(!). Stephen, hepimizin sahip olmak istediği şeye, bir şeylerin değişebileceği inancına sahip; onun bir hayali var. Tıpkı filmin kendisi gibi o da işin politik ayrıntılarına girmiyor hayalinden bahsederken. Ancak emin olduğu tek bir şey var, o da bir şeylerin iyiye gidebileceği. Bütün basitliğiyle, oldukça güzel bir hayal bu. Herkesin bunu hayal etmeye ve dolayısıyla da Morris gibi bir başkana ihtiyacı var. Stephen da zaten, kendisini, ya da başka birini özne yapmadan kuruyor cümlelerini; "hepimizin," diyor, "herkesin Morris'e ihtiyacı var". Bizim de iyiliğimizi düşünen, değişime inanan ve bunu sağlayabilecek biri, tam da aradığımız kahraman oluyor böylece.

Stephen, diğer herkesin aksine Morris'in başarısı en sonunda onun da başarısı olacağı için değil, Amerikan halkının Morris'e ihtiyaç duyduğuna inandığı için istiyor kazanmayı (aslında daha doğrusu, Morris'in kazanmasını). Bu inancından dolayı, diğer herkes üstü kapalı bir şekilde Stephen'ın saflığından bahsetse de, işinin gerektirdiği kadar yırtıcı, dalavereci ve akıllı biri o. Film burada oldukça gerçekçi davranıyor ve Stephen'ı fazlasıyla masum, hayalci ya da idealist bir savaşçı gibi göstermektense, diğer bütün karakterlerin de içinde bulunduğu sisteme sağlam bir şekilde oturtuyor, hatta onu her insanın sahip olacağı muhtemel bencillik ve kazanma hırsından da mahrum bırakmıyor. Öyle ki, olanlardan kişisel olarak etkilenmeye başlayıp, kendi canı yanınca, Stephen da "insan doğası"na uygun bir şekilde etrafa saldırıp, kendisine bir çıkar yol yaratmaya çalışıyor.

MASUMUZ, HEPİMİZ

Film boyunca diğer hiçbir karakter Stephen'ın hayalini paylaşmıyor, değişime inanmıyor, daha da kötüsü, umursamıyor. Ida, daha en başta Stephen'ı eskiden bildiği bir şeyi unutmakla, Morris'in seçilmesinin, ona Beyaz Saray'da yüksek maaşlı bir iş sağlamaktan öte bir anlamı olmadığını görememekle suçluyor. Ida'nın süregelen düzenin hiçbir şekilde değişmeyeceği ve herkesin her zaman sadece bireysel çıkarları peşinde koşacağı mesajını içeren konuşması, hikâyenin bütün karakterleri için geçerli. Stephen dışındaki herkesin bu konudaki farkındalığı ve huzurlu bir şekilde büründüğü kabullenme haliyse, sadece Stephen karakterine değil, Stephen ile özdeşleşen bütün değerlere de verilen bir cevap.

Bu kabullenme halinin en büyük özelliği, karakterlerin temize çıkma yolu olması. Zira hikâye boyunca seçimleri, iyi bir haber yayınlama başarısını ya da bir terfiyi kazanma uğruna ve başkalarını feda etme pahasına çevrilen tüm oyunların suçu, teker teker insanlara değil, onlardan çok daha büyük (dolayısıyla suçlaması kolay, savaşması zor) bir güce atılıyor. Tekrarlanan bir şekilde ve çoğu zaman Stephen'a akıl vermek amacıyla, teker teker herkes, başka çareleri olmadığı için oyunu kurallara göre oynamaları gerektiğini anlatıp, aklanıveriyor. Hikâye de, bu kuralın kabuluyle anlatılıp, bütün suçlamaları düşürüyor. Öyle ki, ne Stephen ne de biz, hiçbir karakterin ikiyüzlülüğünü garipseyemiyoruz, hatta hilelerin ne kadar zekâ dolu olduğuna hayranlık duyuyoruz.

Politikanın kirli oyunlarına dahil olan hiç kimse, çevrilen dalaverelerin suçlusu olmadığından, Stephen'ın yenerek kahramanlığını kanıtlayacağı bir düşmanı da olmuyor. Böylece Stephen -ya da onda hayat bulan "günümüzün idealist kahramanı"- çok daha büyük bir şeyle, insanları bu hale getiren sistemle savaşmış, ona karşı kaybetmiş; gerçekleştirilen bütün eylemler ve verilen kurbanlar da aradan çıkarılmış, önemini kaybetmiş oluyor. Filmin en büyük özelliği, tam da bu noktada, Stephen'ın değişimine, Stephen'dan ve onun eylemlerinden bağımsız bir şekilde odaklanıp, böylece onu aynı diğer karakterleri normal kabul ettiği gibi, kabul etmesi.

Hikâyenin başında, oldukça açık bir şekilde, kalabalığın arasındaki tek beyaz gömlekli, belki de Morris'in söylediklerine/yapacaklarına gerçekten inanan tek insan Stephen. Seçim konuşmasına, konuşmayı hazırlayanlardan biri olduğu için değil, (hatta buna rağmen) söylenenlere inandığı için eşlik ediyor. Hikâyenin sonunda, artık 'diğerleri gibi' olduktan sonra ise, bize düşmüş bir kahraman bakışı atıyor ve film de bu bakışla son bularak onun kaçınılmaz değişimine ağıt yakıyor. Bu ağıtın dokunaklılığı da, kahramanımızın acıklı boyun eğme hikâyesine tepkisiz kalmamızı engelliyor. Ancak duyduğumuz öfkeyi boşaltacak tek hedefimiz, yüce, anlaşılmaz ve varlığı şartsız kabul edilen 'büyük oyun'. Bu yüzden de, eylemlerin gerçek sahipleri (ve elbette ki Stephen da) tamamıyla suçsuz; doğal olarak, tanık olduğumuz bütün eylemler de meşru(!).

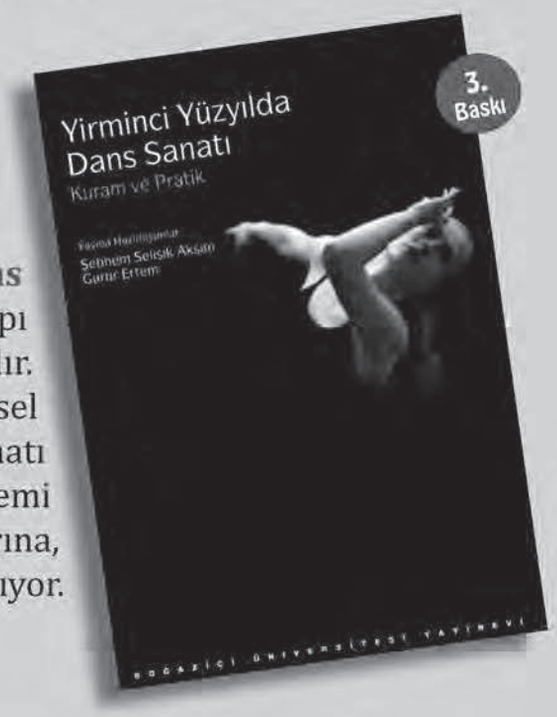
Ece Şakarer
ecesakarer@gmail.com



***Kent Paryaları*, Amerikan "Kara Kuşağı"nın günümüzdeki dokusu ile Fransa'da** "Kızıl Kuşak"taki, yani işçi sınıfı kenar mahallelerindeki mülksüzleşme sürecinin yapısını, dinamiklerini ve yaşanmış olayları en ince noktasına kadar karşılaştırmalı olarak incelemektedir. Wacquant'ın buradaki esas amacı, Birleşik Devletler'de ırk tahakkümünü, 1960'larda Afrikalı-Amerikalı gettosunun geçirdiği kurumsal dönüşümü tanımlamak ve açıklamaktır.



***Yok Oluş*, yaşamın yeryüzündeki tarihini konu alıyor** ve biyolojik kökenlerimizin, en az evrenimizin fiziksel kökenleri kadar önemli olduğunu savunuyor. Ortaya attığı temel soru şudur: Jeolojik geçmişte ölmüş olan milyarlarca tür, sırf yeterli olmadıkları için mi (kötü genler yüzünden mi), yoksa yalnızca yanlış zamanda yanlış yerde oldukları için mi (kötü şans yüzünden mi) yok oldu? Türler hayatta kalmak için mücadele mi eder, yoksa kumar mı oynar?



***Yirminci Yüzyılda Dans Sanatı*, Türkiye'de, dans ve performans sanatı alanlarında** hissedilir hale gelen entelektüel altyapı eksikliğini gidermeyi amaçlamaktadır.
Kitap, Türkiye'de Batılı anlamda dans eğitiminin tarihsel başlangıcını sunduktan sonra günümüzde çağdaş dans sanatı alanında tanık oduğumuz çok çeşitli yaratıcı eylem ve söylemi anlayabilmek için bu pratiklere ve tarihsel arka planlarına, yaratıcılarının kendi ifadeleri üzerinden bir bakış atıyor.

İLETİŞİM | BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
bupress@boun.edu.tr
Telefon/Faks: 0212 257 87 27
www.bupress.org

SİPARİŞ | www.pandora.com.tr Telefon/Faks: 0212 230 09 62-63
www.bupress.org
www.idefix.com
www.prefix.com.tr

Hazırlayan: Çiğdem Erdöl

KONU İNDEKSİ

Konu Sayı Numarası: Sayfa Numarası

not: 'Konu İndeksi'mizde, Altyazı'da Türkçe adlarıyla yer verdiğimiz son dönem yabancı filmleri bu adlarıyla indekslerken, vizyona girmeyen yapımların ya da Türkçe karşılığı hatırlanmayabilecek olan daha eski tarihli filmlerin hem Türkçe, hem de orijinal adlarına yer verdik. Bu uygulamanın aradığınız filmleri bulmakta size yardımcı olacağını düşünüyoruz.

!f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali 102:10, 103:54
11 Eylül 109:34
127 Saat 102:42, 103:20, 104:90
16 Ton 108:6
2. El Kısa Film Festivali 103:10, 105:6
22 Mayıs 104:50
22 Mei 104:50
38 104:74
40 108:14
5 No'lu Cezaevi 103:23
68. Altın Küre Ödülleri 102:5
7 Avlu 104:21
70'lerin Türk Sineması 103:48
72. Koğuş 104:15, 105:88
A Torinói Ló 104:45, 105:39, 108:54
Abbas Kiarostami 102:38
Acı Tatlı Tesadüfler 112:21
Acımasız Tanrı 112:20, 112:34
Açık Çek 104:18
Açık Şehir Londra Belgesel Film Festivali 109:77
Adalet Oyunu 107:19
Ağaç 102:20, 102:46
Ağır Abi 106:16
Ahmet Uluçay 103:75
Akademi Ödülleri 110:8, 111:6
Akbank Kısa Film Festivali 102:4, 104:6, 105:8, 108:6
Akılalmaz 108:20, 109:90
Aki Kaurismäki 112:6, 112:53
Akvaryum 103:44
Alacakaranlık Efsanesi: Şafak Vakti Bölüm 1 111:22
Alejandro González Iñárritu 102:28
Alejandro Jodorowsky 103:6, 105:10
Alfa ve Omega: Eve Dönüş Macerası 106:24
Ali 102:80
Allah'ın Sadık Kulu: Barla 111:18
Alle Anderen 103:45
Almanya'dan Yepyeni Filmler Seçkisi 107:8
Almanya'ya Hoşgeldiniz 104:48, 110:20, 110:51, 111:18, 112:94
Altın Bamya Ödülleri 105:6
Altın Kayısı Uluslararası Film Festivali 109:12
Altın Kestane Ödülleri 105:6
Altın Küre Ödülleri 103:12
Altın Lâle Ödülleri 106:4
Altın Safran Belgesel Film Festivali 109:4
Alvin ve Sincaplar: Eğlence Adası 112:20
Always zoku san-chôme no yûhi 104:55
Ambassador, The 112:74
Amsterdam Türk Filmleri Festivali 111:10
Amsterdam Uluslararası Belgesel Film Festivali 102:14, 112:74
Ana (Madeo) 103:44
Ana (Mat) 104:77
Anadolu Kartalları 110:22, 112:90
Anadolu Üçlemesi 109:78
Anadolu'nun İsyanı 106:76
Andy Warhol 107:74
Angelica'nın Tuhaf Vakası 105:59
Ankara Film Festivali 105:74, 106:5
Anneler Günü 108:21
Annemi Öldürdüm 103:41
Antalya Altın Portakal Film Festivali 103:8, 107:4, 109:5, 110:52, 111:6, 111:14, 111:72
Arabalar 2 108:24
Arap Baharı 112:52
Arı Kovanına Çomak Sokan Kız 105:14
Arin İnan Arslan 108:67
Arka Pencere 103:48
Arkadaşım Canavar 103:44
Arkadaştan Öte 109:18
Armadillo 103:46, 105:37
Art By Chance 104:6, 105:6
Artist 107:35, 110:47
Artist in Residence 104:70
Aslan Kral 109:19
Aslı Gibidir 102:23, 102:38, 103:90
Asya Pasifik Sinema Ödülleri 111:6, 112:6
Aşırıcılar 106:23, 109:20, 109:95
Aşk Sarhoşu 102:19
Aşk Tesadüfleri Sever 103:16, 104:76
Aşk ve Devrim 112:21, 112:48
Aşk ve Küller 103:44, 108:43, 109:20
Aşka Şans Ver 108:10
Aşkın Büyüsü 105:19
Aşkın Formülü Yok 112:19
Aşkın Halleri 108:15
Aşkın Sessizliği 108:18
Ateşli Oda 107:15, 108:88
Atlıkarınca 104:18, 104:26, 105:14, 106:91
Attenberg 105:57, 108:53
Ausbildung, Die 104:46
Av Mevsimi 102:82, 102:84
Avrupa Film Ödülleri 102:5, 112:6
Ay Büyürken Uyuyamam 112:19
Ayı Yogi 102:20
Ayin 103:18
Ayrılık 102:79
Babamın Penguenleri 108:25
Bad Lieutenant 103:45
Bağlanmak Yok 104:19
Bahman Ghobadi 111:7
Bal 102:5, 103:40
Ballad of Genesis and Lady Jaye, The 104:48, 105:37
Bant Dergisi 111:10
Başka Bir Yerde 103:44, 106:21, 106:40
Başlangıç 103:40, 104:78
Bay Hiçkimse 102:79
Bazıları Sıcak Sever 104:78
Bé Omid é Didar 107:36
Beastly 106:18
Beats Being Dead 104:47
Behind The Walls 108:14
Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm 110:23, 111:54, 112:86
Béla Tarr 106:50
Belma Baş 102:50, 105:30
Belo Horizonte Uluslararası Kısa Film Festivali 102:10
Ben Affleck 102:86
Ben Dört Numara 104:21
Ben Yapmadım 104:54
Bendeyar 110:19
Beni Asla Bırakma 105:23, 105:35, 106:30, 107:92
Beni Unutma 111:20
Benim Adım Aşk 102:18, 102:24, 103:82
Benim Aşk Pastam 102:78
Benim Güzel Oğlum, Ne Yaptın Sen? 103:44
Benim Hikâyem 103:19
Bergmanya'ya Yolculuk 105:52
Berivan, Bir Başkaldırı 109:5
Berlin Film Festivali 103:10, 104:44, 105:76
Beşikteki Miras 110:68
Beyaz Bant 103:38
Beyaz İnsan 103:44
Beyazperde.com 104:4
Bilinmeyen Sinemalar Film Festivali 106:5
Bir Avuç Deniz 104:16
Bir Ayrılık 104:44, 105:57, 106:22, 108:11, 108:26, 110:6
Bir Gün 110:18
Bir Tutam Cennet 109:16
Bir Zamanlar Anadolu'da 106:4, 107:4, 107:39, 109:18, 110:28, 111:82, 111:84, 111:86
Bisiklet 102:6
Bisikletli Çocuk 107:35, 110:51
Bisqilêt 102:6
Biutiful 102:22, 102:28, 104:88
Bizim Büyük Çaresizliğimiz 102:8, 104:45, 105:18, 105:24, 106:6, 106:82
Blake Edwards 102:12
Blood of Ghastly Horror 108:78
Blue Valentine 103:44
Boardwalk Empire 104:64
Boşluk 103:44
Brighton SEE Belgesel Festivali 105:76
Bruce Conner 103:70
Bruno Dumont 104:60
Bu Bir Film Değil 110:46, 111:94
Buenos Aires Bağımsız Sinema Festivali 107:42
Bulunduğumuz Yol 102:79
Burhan Gün 103:49
Burlesque 102:20
Bülbülü Öldürmek 104:77
Büyük Hata 103:76
Büyük Sır 103:23
Byôsoku 5 Senchimêtoru 104:55
Cadılar Zamanı 102:18
Cafer Panahi 103:12, 103:47
Californication 107:66
Canlandıranlar Yetenek Kampı 103:60
Cannes Film Festivali 107:4
Carlos 103:44, 104:53, 108:44
Cassavetes Aşk Irmakları Setinde: Yönetmeni İş Başında Görmek 108:76
Cave of Forgotten Dreams 104:47
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikayesi 111:22, 112:84, 112:85
Cem Öztüfekçi 112:72
Cemal Kafadar 109:48
Chantrapas 102:56, 105:43
Chloe 103:76
Christian Marclay 102:77
Christian Petzold 102:66, 104:47
Christoph Hochäusler 104:47
Ciddi Bir Adam 103:39
Cinemart 102:4
Clint Eastwood 107:44
Clock, The 102:77
Coen Kardeşler 104:22
Conan 110:19
Copacabana: Düğün Hediyesi 106:16
Çakal 102:85
Çalgı Çengi 103:20, 105:86
Çatı Katı 108:15
Çelik Yumruklar 110:16
Çıkışlar Hediyelik Eşya Dükkânından 103:46
Çılgın Aptal Aşk 110:16
Çınar Ağacı 103:20, 104:18, 105:82
Çoğunluk 103:75
Çok Mu Komik? 105:20
Çölde Kutup Ayısı 102:18
Çömez 107:22
Çöplük 105:57
Dağ Filmleri Festivali 104:6
Daha İyi Bir Dünyada 105:20
Danny Boyle 102:42
Dardenne Kardeşler 107:35, 110:51, 112:58
Darren Aronofsky 102:25
Davetsiz 105:62
David Lynch – Crazy Clown Time 112:76
David O. Russell 103:32
Deccal 103:41
Dedektif Dee 108:22
Dedemin İnsanları 111:25, 112:92
Değirmen ve Haç 105:43
Dehşet Evi 107:16
Dehşetin Gözleri 108:11
Demir Kapılar 107:16
Deniz Temalı Kısa Film Yarışması 103:8
Derin Çığlık/263 110:62
Derviş Zaim 104:38, 107:55
Derviş Zaim Sineması 103:48

Devrimden Sonra 106:16, 107:88, 107:91
Diyarbakır Avrupa Sineması 102:5
Diyarbakır Belgesel Günleri 105:8, 107:76
Diyarbakır Film Günleri 106:4
Diyarbakır Kısa Film Günleri 107:5
Documentarist 106:64, 108:6
Documentary Now! 104:75
Doğa Filmleri Yarışması 110:8
Dominik Graf 104:47
Don't Follow Me Around 104:47
Dört Aslan 104:20
Dört Defa 108:50
Dövüşçü 103:18, 103:32
Duch 108:75
Dusan Makaveyev 103:57, 103:62
Duvarlar, Mauern, Walls 110:6
Dünya İstilası: Los Angeles Savaşı 104:19, 105:84
Dünyada Bir Gün 110:50
Eda Arıkan 110:12
Education, The 104:46
Eine Minute Dunkel 104:47
Ekim 105:39
Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir 105:56, 111:74
Elena 110:49
Eller Yukarı 105:41
Emek Sineması 102:8, 103:47, 106:6
Emir Kusturica 103:47
Emmy Ödülleri 110:4
Emre Yeksan 102:50
Entelköy Efeköy'e Karşı 112:16, 112:38
Enter the Void 103:44
Erden Kıral 107:54
Erhan Kozan 102:85
Ermenistan Türkiye Sinema Platformu 103:6, 107:4
Erol Mintaş 108:68
Etwas Besseres als den Tod 104:47
Eve Dönüş 103:46
Exit Through the Gift Shop 103:46
Exorcist 104:80
Experiment, The 102:34, 103:94
Eylül 110:23, 111:88
Eyyvah Eyvah 2 102:16
Ezel Akay 107:55
Fantastic Mr. Fox 103:45
Felaket Henry 110:20
Felekten Bir Gece Daha 107:15
Fest-i Kült Film Festivali 111:8
Film Arası Dergisi 103:48
Film Socialisme 103:45
Filmekimi 110:46
Filmler ve Rüyalar 111:76
Filmmor Kadın Filmleri Festivali 104:10
Fish Tank 103:44
François Ozon 105:40, 106:34
Friday Night Lights 106:68
Gece ve Gündüz 103:76
Geceler Bizim 107:18
Gelecek 104:48, 110:51, 112:22
Gelecek Uzun Sürer 109:5, 111:20, 111:32, 112:8, 112:89
Genç Törless 109:62
Genesis ve Lady Jaye'in Şarkısı 104:48, 105:37
George Kuchar 111:70
Gerçeğin Parçaları 103:56, 104:14, 104:36, 105:92
Geride Kalan 103:45
Gezici Festival 102:4, 103:6, 111:16, 112:52
Ghost Writer, The 103:45
Gir Kanıma 103:40
Gişe Memuru 106:16, 106:32, 107:87, 111:8
Goethe'nin İlk Aşkı 109:17
Çılgın Çocuklar 109:17
Karadedeler Olayı 104:20, 109:17, 110:92, 110:94
Kovboylar ve Uzaylılar 109:17, 110:90
Gotham Ödülleri 111:7
Gölge Oyunu 107:70
Gölgeler ve Suretler 104:17, 105:89, 106:5
Gönül Avcısı 106:22
Gördüğüm En Güzel Kadın 107:15
Görünmeyen 111:20
Gözleri Tamamen Açık 108:51
Gözlerindeki Sır 102:78
Günah Keçisi 102:20
Güneş Yanığı 2 105:43
Güneşin Karanlığında 105:14
Güzel Bir Hayat Düşlerken 102:16
Ha Ha Ha 105:38
Habemus Papam 111:92
Hadewicjh 103:45
Hakkı Kurtuluş 105:52
Hâlâ Burdayım 103:54
Hamburg Film Festivali 110:6
Hangi İnsan Hakları Belgesel Günleri 102:76, 112:12
Hanna 107:19, 107:24
Harry Potter ve Ölüm Yadigârları 108:14, 109:86
Havre, Le 107:35
Hayal Perdesi 103:48
Hayali Aşklar 103:54, 106:23, 107:82
Hayat Ağacı 107:34, 111:24, 111:26
Hayat Sana Güzel 110:18
Hayatım Yalan 104:21
Hayatın Buharında 103:46
Hayatta Kalmak 104:52
Hayvan Bakıcısı 109:14
Hayvan Krallığı 105:92
Hediye Operasyonu 112:16
Helena Trestíková 108:60
Henri-Georges Clouzot'nun Cehennemi 103:46
Her Gün Başka Bir Bela 105:61
Her Şey Güzel Olacak 105:15
Her Şey Yolunda 105:59
Her Yerde Aşk 108:24
Herkes Gibi 103:45
Herkül Millas 105:50
Hırsızlar Şehri 102:86
Hızlı ve Öfkeli 105:22
Hisar Kısa Film Seçkisi 104:6,112:8
Hizmetçi 105:49
Home 103:45
Hop 106:18
Hop Dedik 105:15
Hors Satan 107:38
Hugo 112:14
Hür Adam: Bediüzzaman Saidi Nursi 102:16, 103:88
Hüseyin Karabey 102:50, 105:54, 107:54
Hüseyin Mert Erverdi 102:74
Hypothesis of the Stolen Painting, The 110:38
I'm Stil Here 103:54
Inside Job 103:56
Işığa Özlem 105:46
İblis 109:20
İç İşler 103:56
İçimdeki Katil 105:38
İçimdeki Sessiz Nehir 106:24
İçimdeki Yangın 105:23
İçinde Yaşadığım Deri 107:36, 112:24
İhanet 106:21
İki Kadın, Bir Erkek 103:55, 104:16, 104:30, 105:92
İkili Oyun 110:22
İlk Yenilmez: Kaptan Amerika 109:14, 110:88
İlksen Başarır 104:26, 107:55
İmkânsızın Şarkısı 105:56, 108:20, 108:32, 109:88
İncir Reçeli 103:18
İngiliz Bağımsız Film Ödülleri 112:8
İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı 112:66
İnsan Hakları Belgeselleri 102:4
İnsan Hakları Günü 102:6
İntikam Yolu 104:21
İntikamın Bedeli 112:16
İstanbul 110:20
İstanbul Film Festivali 102:4, 104:12, 105:34
İstanbul Film Festivali'nin 30 Yılından 20 Yönetmen 106:78
İstanbul Japon Filmleri Festivali 104:54
İstanbul Uluslararası 1001 Belgesel Film Festivali 109:6, 110:76
İstanbul Uluslararası Mimarlık ve Kent Filmleri Festivali 104:6, 108:6
İstila 104:17, 105:20
İşçi Filmleri Festivali 107:54
İşe Yaramaz 102:56, 105:43
İtalya Sarsılıyor 106:93
İyi Günde Kötü Günde 108:16
İz 112:18
İz Peşinde 103:23, 104:22, 105:90
Jaffa, The Orange's Clockwork 103:46
Jaklin Çelik 111:68
James Bond 111:80
Jane Eyre 110:48, 112:18, 112:26
Japon Filmleri Festivali 103:8
Jaws 109:80
Jerzy Skolimowski 104:50, 105:24, 108:17, 108:38
Jodaeiye Nader Az Simin 104:44
Johnny English'in Dönüşü 110:22
Julia'nın Gözleri 108:11
Juliano Khamis 106:12
Julie Bertucelli 102:46, 103:30
Julien Temple 106:60
Kaçış 112:24
Kaçış Planı 103:22
Kader Ajanları 104:15
Kadın İsterse 105:40, 106:21, 106:35
Kadının Fendi 107:22
Kadir İnanır 110:10
Kâğıt 102:18
Kaledeki Yalnızlık 107:16, 108:90
Kameralı Adam 104:76
Kan Kokusu 104:20
Kanıma Gir 108:16
Kanunsuzlar 105:44
Kar Beyaz 106:18, 106:38, 107:5
Kara Büyü 108:18
Karanlık Cennet 102:23
Karanlık Deniz 102:23
Karanlıktan Korkma 108:22
Karayip Korsanları: Gizemli Denizlerde 106:20
Kars Öyküleri 110:23
Kartal 106:19, 107:23
Kasi Az Gorbehaye Irani Khabar Nadareh 103:45
Katil Köpekbalığı 112:22
Katilin Yüzü 110:16
Kaybedenler Kulübü 104:20, 106:86
Kayıp Hazine 108:25
Kayıp Özgürlük 106:24
Kazananlar Kulübü 108:17
Kazanma Sanatı 112:18, 112:42
Kazım Öz 107:55
Kelly Reichardt 109:56
Kestirme Yol 105:37, 108:52
Keşke Bilseydim 105:49
Kırmızı Başlıklı Kız Kötülere Karşı 106:17
Kıyamet Gecesi 106:16, 107:94
Kız ve Kurt 105:15
Kichitaro Negishi 104:55
Kids Are All Right, The 103:55, 104:16, 104:30
Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor 104:77
Killer Elite 109:18
Kim Ji-Woon 106:46
Kimliksiz 105:20
Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok 103:45
Kir 104:14
Kiracı 108:12
Koğuş 107:14, 108:92
Kolombiyalı: İntikam Meleği 108:25
Kolpaçino: Bomba 104:17
Komm mir nicht nach 104:47
Korhan Yurtsever 112:62
Korku Evi 109:19
Korku Gecesi 109:18
Korkunç İvan 1-2 104:76
Kosmos 102:78, 103:40, 105:6
Köçek 104:58
Köpeklerin Günü 106:66
Köprüde Buluşmalar Platformu 102:50, 112:10
Kötü Öğretmen 109:16
Kötü Polis 103:45
Kral Henry 109:21
Kukla 107:21

Kule Soygunu 111:18
Kung Fu Panda 2 107:19
Kurbağa Surat 109:19
Kurtlar Vadisi Filistin 102:22, 104:92
Kurye Video Festivali 109:8
Kutluğ Ataman 107:50, 111:60
Kutsal Damacana: Dracoola 102:20
Kutsal Savaşçı 106:19
Küçük Beyaz Yalanlar 106:18
Küçük Günahlar 106:17
Küre Yayınları Yönetmen Sineması Serisi 103:48
L'enfer d'Henri-Georges Clouzot 103:46
Labirent 112:22
Lanetli Miras 106:19
Larry Crowne 108:12
Last Train Home 103:46
Leos Carax 106:14
Leyla ile Mecnun 109:68
Life During Wartime 103:45
Limit Yok 104:19, 106:88
Lisa Cholodenko 104:30
Liselerarası Kısa Film Yarışması 102:4, 105:6
Littlerock 105:39
Lizbon'un Gizleri 105:36, 110:45
Londra Bulvarı 102:16, 105:19
Londra Lezbiyen ve Gey Film Festivali 106:77
Los Angeles Türk Filmleri Festivali 112:8
Lourdes 103:45
Luchino Visconti Koleksiyonu 103:75
Lucrecia Martel 107:60
Lütfi Ö. Akad 112:4, 112:66
Mad Men 103:66
Madeo 103:44
Mahkumiyet 103:22
Mahzen 107:21, 112:24
Malatya Film Festivali 111:10, 112:8
Marie Menken 104:72
Mark Romanek 106:30
Marslılar, Annem ve Ben 104:17
Martha Marcy May Marlene 110:49
Mary ve Max 102:78
Masumiyet Komedisi 110:44
Matthias Müller 105:74, 106:72
Mavi Pansiyon 112:14
Maymunlar Cehennemi: Başlangıç 108:21, 108:28, 109:82
Mazi Kabrinin Hortlakları 103:48
Megazekâ 102:19
Melankoli 107:37, 110:48, 111:90
Merdiven Altı 109:16
Meş 105:15
Metin Kaya 110:62
Michael 107:37
Michelangelo Antonioni Koleksiyonu 103:74
Miesten Vuoro 103:46
Mihalis Kakoyannis 109:44
Mildred Pierce 110:72
Misafir 106:21
Mission Impossible: Ghost Protocol 112:22
Monte Carlo 108:22
Morg Görevlisi 105:43, 106:92, 108:46
Mosquitera, La 103:55
Mucize 103:45
Mucizeyi Kadınlar Yaratır 109:18
Muhammed Resulof 103:47
Murat Batgi 112:44
Murat Özçelik 108:74
Murat Saraçoğlu 112:44
Musallat 2: Lanet 112:16
Mutlu Azınlık 107:21
Mutluluğum 105:58, 108:47
Mutluluğun Peşinde 105:20, 105:28
Mutluyum, Devam Et 107:20
Muzaffer Tema 111:7
Mühürlü Köşk 110:23
My Son, My Son, What Have Ye Done 103:44
Nar 112:22, 112:30
Narnia Günlükleri: Aslan, Cadı ve Dolap 102:72
Natalie Portman 103:29
Nedimeler 107:22, 109:14
Nefes Nefese 103
Nefin Dinç 105:50
Neiges du Kilimandjaro, Les 107:38
Nejat Saydam 104:58
Nenette ile Boni 105:62
Nijat Özön 102:60
Nina Menkes 109:74
Noelden Sonraki Salı 103:56
Nokta 103:74
Norwegian Wood 105:56, 108:20, 108:32, 109:88
Nuri Bilge Ceylan'ın Taşra Üçlemesi 103:48
Oberhausen Kısa Film Festivali 107:12
ODTÜ Film Festivali 103:8, 112:8
Oğlunuz Erdal 105:51
Oğul 111:25
One Minute of Darkness 104:47
Onur Ünlü 111:42
Orhan Eskiköy 102:50
Otar Iosseliani 102:56
Oyunun Sonu 110:48, 111:22, 111:38
Öfkeli Çılgınlık Karamsar Çile 107:21
Öğrenci İşi Kısacık Film Festivali 104:4
Ölücanlar 108:74
Ölüm Çiftliği 105:20
Ölüm Odası 108:12
Ölümsüzler 111:20
Ölümüne Kaçış 105:24, 108:17, 108:38
Ömer Emiralay 104:6
Ömrümüzden Bir Sene 105:42, 107:18, 107:26
Örümcek Adam 110:80
Öteki Kasaba 105:50
Özcan Alper 107:55, 111:32
Özgürlük Yolu 105:48, 107:23, 107:30
Palto Film Günleri 112:8
Panda: Sihirli Yol 105:22
Paranormal Activity 3 110:20
Paris Komünü 105:62
Paris Türk Filmleri Festivali 105:8
Paris'te Gece Yarısı 109:18, 109:22, 110:82
Parlak Yıldız 103:39
Patricio Guzmán 105:46
Patrondan Kurtulma Sanatı 108:22
Paul Scheuring 102:34
Pembe Hayat Kuirfest 111:58
Peter Falk 109:47
Peter Weir 107:30
Petrol Kent'in Sırrı 105:59
Pier Paolo Pasolini 109:4
Pina 104:47, 105:44, 106:24, 106:26, 107:77, 107:84
Pipilotti Rist 106:74
Position Among the Stars 103:46
Potemkin Zırhlısı 104:76
Potiche 105:40, 106:21, 106:35
Premio, El 104:46
Prensesin Uykusu 103:76
Press 104:19, 104:32
Prize, The 104:46
Quadrangle Film Festivali 110:77
Rango 104:15
Raul Ruiz 109:5, 110:34
Rıza Kıraç 106:44
Rio 105:16
Robert Breer 109:8
Rock'n Rolla 102:80
Rocky 112:80
Roma Türk Filmleri Festivali 109:6
Romain Goupil 105:41
Romantics, The 103:19
Rotterdam Film Festivali 104:56
Roy Andersson 110:45
Ruhlar Bölgesi 107:22
Ruhlar Kasabası 108:21
Saç 108:8, 109:16, 109:30, 110:84
Sadri Alışık Ödülleri 107:6
Saklı Hayatlar 104:16
Saklı Ruh 108:22
Salgın 110:20, 110:24, 111:87
Salvador Dalí 108:72
San Sebastian Film Festivali 110:6, 110:56
Sanctum 103:16
Saniyede 5 Santimetre 104:55
Sanjuro 104:54
Santa Sangre 103:55
Satur-Dox/Belgesel Buluşmaları 103:10, 103:73, 104:6
Savaş Sırasında Yaşam 103:45
Schlafkrankheit 104:44
Scre4m 105:18
Seattle Uluslararası Film Festivali 107:4
Secrets of the Tribe 103:46
Sedat Yılmaz 104:32, 107:55
Sekans 103:48
Selim Güneş 106:38
Semih Kaplanoğlu 103:76, 111:6
Senaryo Buluşmaları 111:8
Senna 107:23
Sergei Loznitsa 105:58
Serhat Karaaslan 108:69
Serkan Acar 112:48
Serkan Turhan 112:48
Serseriler 108:12
Sevimli Cüceler Cino ve Jülyet 107:16
Sevimli Hayvanlar 104:18
Seyfi Teoman 107:55
Sherlock Holmes: Gölge Oyunları 112:20
Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi? 112:77
Sihirli Oyuncaklar 112:24
Sinecine 103:48, 105:6
Sineklik 103:55
Sinema Kültürüne Katkı Ödülleri 104:4
Sinemacının Gözü 110:78
SineMardin Film Festivali 107:6
Sinema-Seyir Belge Arşivi 105:12
Sinyora Enrica İle İtalyan Olmak 103:23
SİYAD Ödülleri 103:6, 105:6
Siyah Işık: Filmin Temelleri 108:70
Siyah Kuğu 103:22, 103:25, 103:85, 104:78, 104:82, 104:85
Siyah Venüs 105:48
Snowtown 110:50
Sofia Coppola 106:40
Sokak Dansı 3D 104:15
Something Borrowed 106:22
Somewhere 103:44, 106:21, 106:40
Son Durak 5 109:16
Son Gece 105:16
Son Hava Bükücü 102:80
Sophie Heldman 108:64
Soredemo boku wa yattenai 104:54
Sosyalizm 103:45
Space Tourists 103:46
Stand van de Sterren 103:46
Stuart Staples 106:55
Stüdyo Ghibli 105:78
Submarine 104:46
Sucker Punch 105:19
Suçlu Kim? 106:17
Suikast 109:21
Sundance Bağımsız Film Festivali 102:6
Super 8 107:20, 108:84
Surviving Life 104:52
Sümela'nın Şifresi 112:21
Şafak 105:37
Şampiyon 103:19
Şangay 110:16, 110:91
Şenlikname: Bir İstanbul Masalı 102:23
Şerif Gören 107:55
Şey (John Carpenter) 104:78
Şey (Matthijs van Heijningen Jr.) 110:19
Şeytanı Gördüm 104:51, 106:46
Şeytanı Gördüm 106:23
Şeytanın İkizi 110:18
Şeytanın İni 109:19
Şeytanın Oteli 3 105:16
Şiir 105:36, 108:48
Şirinler 108:20
Şok Doktrini 103:46
Şov Bizinıs 106:20
Tanrılar ve İnsanlar 108:17, 108:36
Taşrada Var Bir Zaman 102:80, 103:48
Tayfun Pirselimoğlu 107:55, 109:26, 109:30
Tehlikeli Aşk 102:19

Tehlikeli İlişki 111:25, 111:50
Tehlikeli Tutkular 105:23
Tehlikeli Yol 107:20, 108:82
Tek Başına Bir Adam 103:41
Tenten 111:18
Terrence Malick 111:26
Terry Gilliam 108:56
There Be Dragons 106:23
This Must Be The Place 107:36, 110:51
Thor 105:22
Three Crowns of the Sailor 110:39
Three Lives and Only One Death 110:40
Tilda Swinton 102:24
Tim Hetherington 106:12
Time That Remains, The 103:45
Tiranozor 110:47
To Shoot an Elephant 109:76
Tolga Karaçelik 106:32
Tomboy 104:46, 110:51
Tomtom Sinema Karnavalı 107:10
Torino Atı 104:45, 105:39, 108:54
Toronto Film Festivali 110:60
Transformers 3: Ay'ın Karanlık Yüzü 108:10
Tree of Life, The 107:34, 111:24, 111:26
Troll Avı 106:22, 108:95
Tron Efsanesi 102:22, 104:95
Tsubaki Sanjûrô 104:54
Tunç Erenkuş 105:51
Turin Horse, The 104:45, 105:39
Tuzak 107:18
Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı 102:6, 106:5
Türk Pasaportu 111:25
Türkan 106:20
Türkiye/Almanya Film Festivali 102:4
Uçan Süpürge Kadın Filmleri Festivali 105:6, 106:10, 107:5
Uçurtmam Tellere Takıldı 102:62
Ultra Mega Süper Kahraman 109:20
Uluslararası Adana Altın Koza Film Festivali 103:6, 108:6, 109:40, 109:8
Uluslararası Çevre Kısa Film Festivali 107:5
Uluslararası Engelsiz Film Festivali 106:6
Uluslararası Eskişehir Film Festivali 103:6, 105:6, 106:8
Uluslararası Gençlik Filmleri Festivali 102:5, 111:7
Uluslararası İnsan Hakları Film Festivali 102:6
Uluslararası İşçi Filmleri Festivali 103:6, 106:62
Uluslararası İzmir Animasyon Film Festivali 103:8
Uluslararası Suç ve Ceza Film Festivali 106:6, 108:8, 109:10
Un Prophète 103:45
Unutma Beni İstanbul 105:54
Urfa İstanbul 110:68
Uyku Hastalığı 104:44, 105:57
Uzay Turistleri 103:46
Uzaylıların Şafağı 109:21
Üç 108:16, 109:84
Üç Silahşörler 110:19
Üç Üzgün Kaplan 110:37
Ümit Kıvanç 102:62, 108:6
Ümit Ünal 107:55, 112:22, 112:30
ÜniFilmFest 111:7
Vahşetin Çocukları 105:23
Vampir Cehennemi 108:24
Vay Anam Vay: Babasının Oğlu 104:20
Venedik Film Festivali 107:6, 109:4, 110:4
Vicdan Filmleri 107:5, 108:6, 109:4, 109:72, 110:4
Vittorio Arrigoni 106:12
Vittorio de Sica Koleksiyonu 103:74
W.R.: Organizmanın Sırları 103:57, 103:62
Welt am Draht 107:4
Where The Wild Things Are 103:44
White Material 103:44
William E. Jones 112:70
Wim Wenders 106:26
Winnie The Pooh 105:18
Xavier Beauvois 108:17, 108:36
X-Men: Birinci Sınıf 107:14
Ya Sonra 103:22
Yafa, Portakalın Otomatiği 103:46
Yağmuru Bile 105:42, 108:15, 109:92, 109:94
Yakın Plan Türkiye Sineması 107:78
Yalan Dünya 107:4
Yaman Tilki 103:45
Yangın Var 112:19, 112:44
Yaşam Şifresi 105:16
Yaşamın Ritmi 105:39, 108:18
Yaşamın Şifresi 106:90
Yavuz Turgul 102:82, 102:84
Yeni Yıl 105:59, 111:24
Yeniden Bulunan Zaman 110:42
Yeraltı Peygamberi 103:45
Yeryüzündeki Son Aşk 109:21, 110:86
Yeşil Dalga 111:75
Yeşil Fener 108:25
Yeşil Yaban Arısı 103:20
Yeşilçam Ödülleri 103:6
Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk 102:79, 103:48
Yılbaşı Gecesi 112:24
Yıldız Kısa Film Festivali 105:8, 106:6
Yılmaz Güney 109:5, 111:12
Yılmaz Güney Film Festivali 111:8
Yolculuk 105:49
Yorgun 107:95
Yusuf'un Rüyası 103:48
Yuva 103:45
Yüksel Aksu 112:16, 112:38
Yürügari İbram 104:14
Zagor Kara Bela 111:78
Zagor Kara Korsanın Hazineleri 111:78
Zahit Atam 107:78
Zamana Karşı 110:22, 112:82
Zefir 102:4, 105:22, 105:30
Zeki Demirkubuz 112:54
Zenne 112:8
Zerê 105:72
Zirveye Giden Yol 111:24, 111:48
Zor Hedef 106:22
Zoraki Kral 103:20

YAZAR İNDEKSİ

Kısaltmalar:
30YÖ: 30 Yıl Önce
A: Altyazı'dan
BS: Benim Sinemalarım
CA: Cin Aynası
DFK: Dizi Film Kuşağı
DD: Devre Dışı
Dİ: DocİstanbuI
E: Eleştiri
FM: Film Müziği
G: Gündem
GS: Geceyarısı Sineması
İ: İzliyorum
İE: İkinci El
K: Kitap
KM: Kısa Metraj
KS: Kitap/Söyleşi
ÖH: Özel Haber
VD: Vizyon/Dosya
VGÇ: Vizyon/Göze Çarpanlar
Vİ: Vizyon/İnceleme
VÖA: Vizyon Ötesi/Anısına
VÖD: Vizyon Ötesi/Dosya
VÖE: Vizyon Ötesi/Etkinlik
VÖF: Vizyon Ötesi/Festivallerden
VÖFA: Vizyon Ötesi/Festivalin Ardından
VÖİ: Vizyon Ötesi/İnceleme
VÖP: Vizyon Ötesi/Portre
VÖS: Vizyon Ötesi/Söyleşi
VP: Vizyon/Portre
VS: Vizyon/Söyleşi
Yİ: Yeni İmza

Soyadı, Adı Yazı (Bölüm); Sayı Numarası: Sayfa Numarası

Adam, Ozan Jodorowsky İstanbul'daydı (G); 105:10

Akgün, Utku Lucrecia Martel (Yİ); 107:60

Akın, Altuğ Benim Aşk Pastam (FM); 102:78 / Rock'n Rolla (FM); 102:80 / Nokta (FM); 103:74 / Prensesin Uykusu (FM); 103:76 / Aşk Tesadüfleri Sever (FM); 104:76 / Siyah Kuğu (FM); 104:78 / David Lynch'ten 'Müzik-Olmayan' Bir Albüm (FM); 112:76

Akkartal, Fatma Cihan Kıyamet Gecesi (E); 107:94 / Super 8 (E); 108:84

Alper, Emin Genç Eastwood'dan Geç Eastwood'a: Kahramanlar ve Kurumlar (VÖP); 107:44

Altuntaş, Melikşah Mildred Pierce: Kızım Affetmeden Asla (DFK); 110:72

Atam, Zahit Metin Kaya ile söyleşi (VÖS); 110:62

Aydemir, Şenay Torino Atı (VÖD); 108:54 / Büyüyemeyen Adamların Dünyası: Leyla ile Mecnun (DFK); 109:68 / 'Sınıf' Yeniden Bir Arada! (K); 112:77

Aydın, Dilek Artist in Residence (KM); 104:70 / 127 Saat (E); 104:90 / Siyah Venüs (VÖD); 105:48 / Buluntu Film Dünyası ve Matthias Müller (KM); 106:72 / Siyah Işığı Görebilmek (KM); 108:70 / Ateşli Oda (E); 108:88 / Vicdanın Gözünden Bakan Filmler (KM); 109:72 / Yeryüzündeki Son Aşk (E); 110:86 / Cem Öztüfekçi ile söyleşi (KM); 112:72

Aydın, Yaprak Ölücanlar, Bedenler ve Mekân (Dİ); 108:74

Aytaç, Senem Aslı Gibidir: Orijinali Unut, İyi Bir Kopya Bulmaya Bak! (VGÇ); 102:38 / Otar Iosseliani ile söyleşi (VÖS); 102:56 / Kırmızı Pabuçlu Siyah Kuğu (VGÇ); 103:25 / Natalie Portman: Kırılgan Cazibe (VGÇ); 103:29 / Parlak Yıldız (VÖD); 103:39 / Sineklik (VÖD); 103:55 / İz Peşinde: Vahşi Batı'da Büyümek (VGÇ); 104:22 / Sedat Yılmaz ile söyleşi (VS); 104:32 / Hayatta Kalmak (VÖF); 104:52 / Sanjuro (VÖF); 104:54 / Belma Baş ile söyleşi (VS); 105:30 / Lizbon'un Gizleri (VÖD); 105:36 / Morg Görevlisi (VÖD); 105:43 / Pina: Hareketin Şiir Karşılığı (VGÇ); 106:26 / Stuart Staples ile söyleşi (VÖFA); 106:55 / Tran Anh Hung ile söyleşi (VS); 108:32 / Dört Defa (VÖD); 108:50 / Terry Gilliam ile söyleşi (VÖS); 108:56 / Cassavetes Aşk Irmakları Setinde: Yönetmeni İş Başında Görmek (K); 108:76 / Cemal Kafadar (İ); 109:48 / Meteliksizlerin Yol Arkadaşı: Kelly Reichardt (Yİ); 109:56 / Bir Zamanlar Anadolu'da: Hakikat Kırıntıları (VGÇ); 110:28 / Bu Bir Film Değil (VÖF); 110:46 / Kutluğ Ataman (İ); 111:60 / Ümit Ünal ile söyleşi (VS); 112:30 / Murat Saraçoğlu ve Murat Batgi ile söyleşi (VS); 112:44

Bakkalbaşıoğlu, Esra Documentarist: Belgeselde Yeni Ufuklar (VÖF); 106:64

Ban, Sonay Anadolu İsyanda, Biz Neredeyiz? (Dİ); 106:76 / Neden Kameraya Çekiyorsunuz Bayım? (Dİ); 109:76 / Uçsuz Bucaksız Şehir İstanbul (Dİ); 111:74

Barkot, Zeynep Özen The Experiment: Masum Bir Yeniden

Çevrim Mi? (VGÇ); 102:34 / Hırsızlar Şehri (E); 102:86 / Y-eni Kuşak: Sınırsızlığın Sı(nı)rları (VÖD); 103:58 / Dünya İstilası: Los Angeles Savaşı (E); 105:84 / Şeytanı Gördüm: Cinayeti Gördük, Ya Şeytanı? (VGÇ); 106:46 / Salgın (E); 111:87 / Demirkubuz'un Kıskandığı Filmler (VÖD); 112:54

Baskın, Çetin Aslı Gibidir (E); 103:93 / Bruno Dumont: Fransa Kırsalında Bir Filozof (Yİ); 104:60 / Arin İnan Arslan, Erol Mintaş ve Serhat Karaaslan ile söyleşi (VÖS); 108:66 / Çileli Bir Yol Filmi: Urfa İstanbul (BS); 110:68 / Ölümünün 27. Yılında Yılmaz Güney (G); 111:12 / Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (E); 112:84

Behlil, Melis 40. Rotterdam Film Festivali (VÖF); 104:56

Benlisoy, Foti Paris Komünü (VÖD); 105:64 / Devrimden Sonra (E); 107:88

Bozkurt, Abbas Kosmos (VÖD); 103:40 / Hayali Aşklar (VÖD); 103:54 / Köçek (VÖF); 104:58 / Sinema Yazarlarının Seçkisi (VÖD); 105:60 / Yüksek Perdeden Tindersticks Beyazperdeden Claire Denis (VÖD); 105:62 / Festivalden Mülhem Bir Sinema Yolculuğu (K); 106:78 / Attenberg (VÖD); 108:53 / Saç (VGÇ); 109:30 / Mıknatıssız Bir Pusula Olarak Onur Ünlü (VP); 111:42 / Filmler ve Rüyalar (K); 111:76

Buga, Deniz Melankoli (VÖF); 110:48

Büke, Ahmet Neden Sönüyor Bu Işıklar? (CA); 112:68

Calafato, Özge Nefin Dinç ve Herkül Millas ile söyleşi (VÖD); 105:50

Candan, Can 38 Belgeselinin Hukuk Serüveni (Dİ); 104:74 / Tunç Erenkuş ile söyleşi (VÖD); 105:51

Civelek, Onur Bir Zamanlar Anadolu'da (E); 111:84

Çelebi, Emel Kadınların Sesini Duyuran Filmler (Dİ); 102:76 / Berlinale 2011 Belgeselleri (Dİ); 105:76

Çelik, Jaklin Video Günleri (CA); 111:68

Ongun, Hande Çetin Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk (K); 102:78 / Ahmet Uluçay (K); 103:75 / Semih Kaplanoğlu (K); 103:76 / Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor (K); 104:77

Çiftçi, Ayça Beyaz Bant (VÖD); 103:38 / Mutluluğu Peşinde: Acının Evreni ve Paralel Evrenler (VGÇ); 105:28 / Köpeklerin Günü: Karamsar Bir İsyan Girişimi (İE); 106:66 / Gözleri Tamamen Açık (VÖD); 108:51 / The Hypothesis of the Stolen Painting (VÖD); 110:38

Dadak, Aslı Benim Adım Aşk (E); 103:82 / Atlıkarınca: Öfkenin Rengi Kızılca Kıyamet (VGÇ); 104:26

Dadak, Zeynep Av Mevsimi (E); 102:82 / Ciddi Bir Adam (VÖD); 103:39 / Bir Ayrılık (VÖF); 104:44 / The Prize (VÖF); 104:46 / Gelecek (VÖF); 104:48 / The Ballad of Genesis and Lady Jaye (VÖF); 104:48 / Belma Baş ile söyleşi (VS); 105:30 / Pina (VÖD); 105:44 / Beni Asla Bırakma: İnsanlığın Şerri (VGÇ); 106:30 / Tolga Karaçelik ile söyleşi (VS); 106:32 / Ömrümüzden Bir Sene: Huzurdan Kale (VGÇ); 107:26 / Bir Ayrılık: İroni ve Sürpriz (VGÇ); 108:26 / Morg Görevlisi (VÖD); 108:46 / Cemal Kafadar (İ); 109:48 / Bir Zamanlar Anadolu'da (E); 111:82

Dönmez, Umut Barış Elena (VÖF); 110:49

Ergezen, Elif Nijat Özön: Ustanın Vedası (VÖA); 102:60 / Burhan Gün ile söyleşi (VÖS); 103:50 / Geç Gelen Ödül Konuşmaları 111:14

Eskinazi, Can Christian Petzold (Yİ); 102:66 / Gerçeğin Parçaları: Bir Amerika Portresi (VGÇ); 104:36 / Kutluğ Ataman'ın Aya Seyahatleri (VÖP); 107:50 / Hayali Aşklar (E); 107:82

Genç, Kaya Yeniden Bulunan Zaman (VÖD); 110:42

Gençalp, Berna Canlandıranlar Yetenek Kampı (VÖD); 103:60

Gökarıksel, Saygun Béla Tarr ile söyleşi (VÖFA); 106:50

Gökçe, Övgü Bal (VÖD); 103:40 / Diyarbakır'da Zerê'nin Ardından (VÖE); 105:72 / Ölümüne Kaçış: Bir Eşref-i Mahlukat Olarak İnsan (VGÇ); 108:38 / Erivan İzlenimleri (G); 109:12

Göl, Berke Taşrada Var Bir Zaman (K); 102:80 / Annemi Öldürdüm (VÖD); 103:41 / Noelden Sonraki Salı (VÖD); 103:56 / Sedat Yılmaz ile söyleşi (VS); 104:32 / 22 Mayıs (VÖF); 104:50 / Ben Yapmadım (VÖF); 104:54 / Her Zaman – 3. Caddede Günbatımı 2 (VÖF); 104:55 / Belma Baş ile söyleşi (VS); 105:30 / Hüseyin Karabey ile söyleşi (VÖD); 105:54 / Angelica'nın Tuhaf Vakası (VÖD); 105:59 / Çınar Ağacı (E); 105:82 / Tolga Karaçelik ile söyleşi (VS); 106:32 / Selim Güneş ile söyleşi (VS); 106:38 / Rıza Kıraç ile söyleşi (VS); 106:44 / Aşk ve Küller (VÖD); 108:43 / Helena Trestíková ile söyleşi (VÖS); 108:60 / Sophie Heldman ile söyleşi (VÖS); 108:64 / Cemal Kafadar (İ); 109:48 / Raul Ruiz: Anlatının Labirentlerinde (VÖD); 110:34 / Snowtown (VÖF); 110:50 / Özcan Alper ile söyleşi (VS); 111:32 / Kutluğ Ataman (İ); 111:60 / Ümit Ünal ile söyleşi (VS); 112:30 / Murat Saraçoğlu ve Murat Batgi ile söyleşi (VS); 112:44 / İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı (BS); 112:66

Günerbüyük, Çağdaş Kitabın Ortası ve Behzat Ç. (VGÇ); 111:55 / Dedemin İnsanları (E); 112:92

Hüküm, Uğur Hayat Ağacı (VÖF); 107:34 / Melankoli (VÖF) / This Must Be The Place (VÖF); 107:36

İşigüzel, Şebnem Aslan, Cadı, Dolap (CA); 102:72

Kafadar, Suna Helena Trestíková ile söyleşi (VÖS); 108:60

Kaya, Serdar Yorgun (E); 107:95

Kayan, Merve Dövüşçü: Kargaşanın Dansı (VGÇ); 103:32 / Ömrümüzden Bir Sene (VÖD); 105:42

Kent, İpek Çakal (E); 102:85

Keskinsoy, Ertan Ghibli Filminden Çıkan İnsan (K); 105:78

Koç, Ayşegül TIFF 2011 (VÖF); 110:60

Konuşlu, Fırat Çalgı Çengi (E); 105:86 / Kaybedenler Kulübü (E); 106:86

Kökçeoğlu, Serdar Roy Andersson (Yİ); 110:64

Köktürk, Aytaç Torino Atı (VÖD); 105:39

Köstepen, Enis Ümit Kıvanç ile söyleşi (VÖS); 102:62 / İç İşler (VÖD); 103:56 / Rıza Kıraç ile söyleşi (VS); 106:44 / Béla Tarr ile söyleşi (VÖFA); 106:50 / Ömrümüzden Bir Sene: Huzurdan Kale (VGÇ); 107:26 / Bisikletli Çocuk (VÖF); 107:35 / La Havre (VÖF); 107:35 / İçinde Yaşadığım Deri (VÖF); 107:36 / Michael (VÖF); 107:37 / Hors Satan (VÖF); 107:38 / Les Neiges du Klimanjaro (VÖF); 107:38 / Play (VÖF); 107:38 / Özcan Alper ile söyleşi (VS); 111:32 / Oyunun Sonu: Bok Çuvalını Satmak (VGÇ); 111:38 / Serkan Acar ve Serkan Turhan ile söyleşi (VS); 112:48 / Zamana Karşı (E); 112:82

Lebow, Alisa Londra Postası (Dİ); 102:77, 103:73, 104:75, 105:77; 106:77, 107:77, 108:75, 109:77, 110:77, 111:75, 112:75 / Artist (VÖF); 107:35 / Bé Omid é Didar (VÖF); 107:36

Meranda, Yoel Robert Breer: Saniyede 24 Kare (Kere) Sinema (G); 109:8

Odabaşı, Eren 'Ağaç'ın Ölümü (VGÇ); 102:46 / Aslı Gibidir (E); 103:90 / Sleeping Sickness (VÖF); 104:44 / Pina (VÖF); 104:47 / Kichitaro Negishi Filmleri (VÖF); 104:55 / Şiir (VÖD); 105:36 / Ha Ha Ha (VÖD); 105:38 / Kanunsuzlar (VÖD); 105:44 / İmkânsızın Şarkısı (VÖD); 105:56 / Sergei Loznitsa ile söyleşi (VÖD); 105:58 / Özgürlük Yolu: Doğaya Karşı Anti-serüven (VGÇ); 107:30 / Pina (E); 107:84 / Üç Üzgün Kaplan (VÖD); 110:37 / Oyunun Sonu (VÖF); 110:48 / Paris'te Gece Yarısı (E); 110:82 / Habemus Papam (E); 111:92 / Dardenne Kardeşler Sineması: Çelişkilerin Harmonisi (VÖD); 112:58

Onaran, Gözde Gir Kanıma (VÖD); 103:40 / İki Kadın, Bir Erkek: Kaş Yaparken Göz Çıkarmak (VGÇ); 104:30 / Submarine (VÖF); 104:46 / Cave of The Forgotten Dreams (VÖF); 104:47 / Toplu Gösterim: Jerzy Skolimowski (VÖF); 104:50 / Başka Bir Yerde (VGÇ); 106:40 / Kestirme Yol (VÖD); 108:52 / Masumiyet Komedisi (VÖD); 110:44 / Cronenberg'den Freud'u Tamamlama Çabası: Tehlikeli İlişki (VGÇ); 111:50 / Jane Eyre (VGÇ); 112:26 / Serkan Acar ve Serkan Turhan ile söyleşi (VS); 112:48

Öperli, Nadir Belma Baş, Hüseyin Karabey, Orhan Eskiköy ve Emre Yeksan ile söyleşi (VÖS); 102:50 / Ümit Kıvanç ile söyleşi (VÖS); 102:62 / Deccal (VÖD); 103:41 / Bir Ayrılık (VÖD); 105:57 / Mutluluğum (VÖD); 108:47 / Kutluğ Ataman: Tek Kişilik Enstitü (İ); 111:60

Özban, Esra Ulusal Yarışma'da Dokuz İlk Film (VÖF); 109:41 / 'Ben Asyalıyım, Ben Afrikalıyım' (VÖF); 109:42

Özbaşı, Emir Bahadır Bir Zamanlar Anadolu'da (E); 111:86

Özcan, Kıvanç Kurtlar Vadisi Filistin (E); 104:92

Özdüzen, Özge Türkiye Sinema- ▶

Seyir Belge Arşivi (G); 105:12 / Almanya'ya Hoşgeldiniz (E); 112:91

Özel, Zeynep Siyah Kuğu (E); 103:85 / Saniyede 5 Santimetre (VÖF); 104:55 / Yaşamın Şifresi (E); 106:90

Özgüner, Onur Koğuş (E); 108:92

Özgüven, Fatih The Turin Horse (VÖF); 104:45

Özkan, Esra Dövüşçü: Kargaşanın Dansı (VGÇ); 103:32 / Özgürlük Yolu (VÖD); 105:48

Özkaracalar, Kaya Tarihte Bu Ay: Hakiki Jaws (30YÖ); 103:78 / Tarihte Bu Ay: Exorcist ve Taklitleri (30YÖ); 104:80 / Tarihte Bu Ay: "Türk Halkından Özür" (30YÖ); 105:80 / Bu Ay: Sezon Sonu Ürünleri (30YÖ); 106:80 / Ürkünç Korkunun Kanı (GS); 108:78 / Jaws Savaşları (30YÖ); 109:80 / Örümcek Adam Türkiye'de (30YÖ); 110:80 / Yerli Malı Zagor Filmleri DVD'de (DVD); 111:78 / Bond 7 Yıl Sonra Tekrar Türkiye'de (30YÖ); 111:80 / Rocky'den Önce Rocky 2 (30YÖ); 112:80

Parlak, Tuba Biutiful (E); 104:88 Tarihte

Peker, Efe Siyah Kuğu (E); 104:82 / Limit Yok (E); 106:88 / Hanna: Bir Garip Peri Masalı (VGÇ); 107:24 / Paris'te Gece Yarısı (VGÇ); 109:22

Sağlam, Güliz Filmamed Belgesel Günleri (Dİ); 107:76

Sayar, Vecdi Bir Zamanlar Anadolu'da: Bozkırda Otopsi (VÖF); 107:39

Saydam, Barış Gözlerindeki Sır (DVD); 102:78 / Mary ve Max (DVD); 102:78 / Kosmos (DVD); 102:78 / Bulunduğumuz Yol (DVD); 102:79 / Ayrılık (DVD); 102:79 / Bay Hiçkimse (DVD); 102:79 / Ali (DVD); 102:80 / Son Hava Bükücü (DVD); 102:80 / Av Mevsimi (E); 102:84 / Michelangelo Antonioni Koleksiyonu (DVD); 103:74 / Vittorio de Sica Koleksiyonu (DVD); 103:74 / Luchino Visconti Koleksiyonu (DVD); 103:75 / Çoğunluk (DVD); 103:75 / Nefes Nefese (DVD); 103:75 / Gece ve Gündüz (DVD); 103:76 / Büyük Hata (DVD); 103:76 / Kameralı Adam (DVD); 104:76 / Potemkin Zırhlısı (DVD); 104:76 / Korkunç İvan 1-2 (DVD); 104:76 / Ana (DVD); 104:77 / Bülbülü Öldürmek (DVD); 104:77 / Bazıları Sıcak Sever (DVD); 104:78 / Başlangıç (DVD); 104:78 / Şey (DVD); 104:78 / Hakkı Kurtuluş ile söyleşi (VÖD); 105:52 / Gölgeler ve Suretler (E); 105:89 / Leos Carax Mithat Alam Film Merkezindeydi (G); 106:14 / İlk Yenilmez: Kaptan Amerika (E); 110:88

Sekmeç, Ali Can Kadir İnanır: Onun Yüzü Sinema (G); 110:10

Sever, Can Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi (E); 112:85

Sezer, Kıvanç Altın Portakal'ın Kısaları (KM); 111:72 / Korhan Yurtsever ile söyleşi (VÖS); 112:62

Söğüt, Mine Haneke, Pasolini, Greenaway ve Bir de Ben (CA); 104:69

Sönmez, Necati IDFA 2010: Başkalarının Acısına Bakmak (G); 102:14 / Ekümenopolis: Ucu Olmayan Şehir (VÖD); 105:56 / Nisan'a Ölümün Kara Gölgesi Düştü (G); 106:12 / Ebedi İsyancılar: Arap İsyanının Arka Bahçesi (VÖF); 109:41/ Borat Belgeselci Olursa (Dİ); 112:74

Şahin, Etem Keşke Bilseydim (VÖD); 105:49

Şakarer, Ece Belgeseli İnternette Yayınlamak (Dİ); 103:72 / The Experiment (E); 103:94

Şensöz, Ali Deniz Hüseyin Mert Erverdi ile söyleşi (KM); 102:74 / Siyah Kuğu (E); 104:85 / İçimdeki Katil (VÖD); 105:38 / Carlos (VÖD); 108:44 / Super 8 (E); 108:86 / 11 Eylül'ün Gölgesinde Sanal Kuleler (VÖİ); 109:34 / Three Crowns of the Sailor (VÖD); 110:39 / Dünyada Bir Gün (VÖF); 110:50 / Sinemacının Gözü (K); 110:78 / Hayat Ağacı: Evrenin Anı Parçacıkları (VGÇ); 111:26 / Acımasız Tanrı: Savaş Oturma Odasında Başlar (VGÇ); 112:34

Şimşek, Deniz Mad Men: Neden Bu Kadar Kederliyiz? (DFK); 103:66

Terzioğlu, Ahmet Boardwalk Empire: Yükseliş, Zirve ve Düşüş (DFK); 104:64 / İz Peşinde (E); 105:90 / Californication: Yazamamak ve Dağıtmak (DFK); 107:66 / Karadedeler Olayı (E); 110:92

Tırpan, Murat Blake Edwards: Komik ve Hüzünlü Rüyaların Yönetmeni (G); 102:12 / Hür Adam (E); 103:88 / Derviş Zaim'in Diyalojik Sineması (VP); 104:38 / Tron Efsanesi (E); 104:95 / Aile Saadeti (Eİ); 105:92 / Kaybedenler Kulübü (E); 106:86 / Morg Görevlisi (E); 106:92 / Gölge Oyunu: Rüya Pavyon'da Yaşamak (BS); 107:70 / Beni Asla Bırakma (E); 107:92 / Maymunlar Cehennemi: Maymun Olmanın Dayanılmaz Ağırlığı (Vİ); 108:29 / Troll Avı (E); 108:95 / Peter Falk (VÖA); 109:46 / Saç (E); 110:84 / Kovboylar ve Uzaylılar (E); 110:90 / Eylül (E); 111:88 / Behzat Ç. Seni Kalbime Gömdüm (E); 112:86

Tirali, Ali İtalya Sarsılıyor (E); 106:93 / Devrimden Sonra (E); 107:91 / Tanrılar ve İnsanlar: Ölümü Beklerken (VGÇ); 108:36 / Kaledeki Yalnızlık (E); 108:90 / Bir Akdeniz Hümanizmi: Kakoyannis'in Zorba'sı (VÖA); 109:44 / Anadolu Üçlemesi (DVD); 109:78 / Three Lives and Only One Death (VÖD); 110:40 / Şangay (E); 110:91 / Karadedeler Olayı (E); 110:94 / Gelecek Uzun Sürer (E); 112:89 / Anadolu Kartalları (E); 112:90

Tuncer, Aslı Özgen Bizim Büyük Çaresizliğimiz (E); 106:82 / Melankoli (E); 111:90

Turan, Müge Bruce Conner (DD); 103:70 / Marie Menken; 104:72 / Kestirme Yol (VÖD); 105:37 / Matthias Müller (DD); 105:74 / Julien Temple ile söyleşi (VÖFA); 106:60 / Pipilotti Rist (DD); 106:74 / Oberhausen Yakıyor! (G); 107:12 / Andy Warhol (DD); 107:74 / Terry Gilliam ile söyleşi (VÖS); 108:56 / Salvador Dalí (DD); 108:72 / Nina Menkes (DD); 109:74 / George Kuchar (DD); 111:70 / William E. Jones (DD); 112:70

Umar, Mehmet Ali Makavejev ve Organizmanın Sırları (İE); 103:62

Uzay, Pelin Salgın: Soderbergh'in Kıyameti (VGÇ); 110:24 / Zirveye Giden Yol (VGÇ); 111:48

Uzuner, Mustafa Buenos Aires Bağımsız Sinema Festivali (VÖF); 107:42 / Artist (VÖF); 110:46

Üstün, Gülin Başlangıçtan Bugüne Köprüde Buluşmalar (VÖS); 102:52

Yalur, Tolga Santa Sangre (VÖD); 103:55

Yılmaz, Kemal D. Benim Adım Aşk: Bir Isırık Yeter (VGÇ); 102:24 / Onun Adı Tilda Swinton (VGÇ); 102:24 / Hâlâ Burdayım (VÖD); 103:54 / İki Kadın Bir Erkek (VÖD); 103:55 / Gerçeğin Parçaları (VÖD); 103:56 / Doğayla Yüzleşme Vakti (VÖF); 104:51 / Carlos (VÖF); 104:52 / Beni Asla Bırakma (VÖD); 105:35 / Friday Night Lights (DFK); 106:68 / Lizbon'un Gizleri (VÖD); 110:45 / Jane Eyre (VÖF); 110:48

Yusufoğlu, Sinan 6. Uluslararası İşçi Filmleri Festivali (VÖF); 106:62 / İşçi Filmleri Festivali söyleşileri (VÖS); 107:54

Yüce, Ahmet Iñárritu Sineması: Kazada Kesişen Hayatların Dramı (VP); 102:28 / 72. Koğuş (E); 105:88 / Atlıkarınca (E); 106:91 / Gişe Memuru (E); 107:87 / Tehlikeli Yol (E); 108:82 / Tayfun Pirselimoğlu'nun Ölüm Üçlemesi (Vİ); 109:26 / Bu Bir Film Değil (E); 111:94

Yücel, Fırat Otar Gittiğinden Beri: İnandırıcılık Gerçeği Öldürdü (A); 102:1 / 127 Saat: Konserve Mutluluk (VGÇ); 102:42 / Belma Baş, Hüseyin Karabey, Orhan Eskiköy ve Emre Yeksan ile söyleşi (VÖS); 102:50 / Tek Başına Dünyayla Aynı Anda Vizyonda! (A); 103:1 / Julie Bertucelli ile söyleşi (VS); 103:30 / Tek Başına Bir Adam (VÖD); 103:41 / Kral Lebowski (A); 104:1 / Berlinale'de Bizim Büyük Çaresizliğimiz (VÖF); 104:45 / Tomboy (VÖF); 104:46 / The Education (VÖF); 104:46 / TV İçin Deney Niyetine Üçleme: Dreileben (VÖF); 104:47 / Almanya'ya Hoşgeldiniz (VÖF); 104:48 / Şeytanı Gördüm (VÖF); 104:51 / 30. Yıl ya da Emek'siz 2. Festival (A); 105:1 / Bizim Büyük Çaresizliğimiz (VGÇ); 105:24 / Ölümüne Kaçış (VÖD); 105:35 / François Ozon ile söyleşi (VÖD); 105:40 / Romain Goupil ile söyleşi (VÖD); 105:41 / Yağmuru Bile (VÖD); 105:42 / Patricio Guzmán ile söyleşi (VÖD); 105:46 / Unutulmuş Gerçekler Dünyası (A); 106:1 / Potiche: Nostaljinin Sonu (VGÇ); 106:34 / Stuart Staples ile söyleşi (VÖFA); 106:55 / Anti-epik Şöhret Dünyası (A); 107:1 / Zahit Atam ile söyleşi (KS); 107:78 / Sürpriz Sonlar, Kesilen Hayatlar (A); 108:1 / Tran Anh Hung ile söyleşi (VS); 108:32 / Şiir (VÖD); 108:48 / Terry Gilliam ile söyleşi (VÖS); 108:56 / Sansür: Gölgesini Kaybeden Ülke (A); 109:1 / Tanrı Değil, Daha Beteri Şeytan Öldü: Genç Törless (İE); 109:62 / Utanç (A); 110:1 / Tiranozor (VÖF); 110:47 / Martha Marcy May Marlene (VÖF); 110:49 / Dört Başlıkta San Sebastian (VÖF); 110:56 / Sesi Duyulan Bir Yeraltı İçin (A); 111:1 / Ustanın Gidişinin Ardından (A); 112:1

Yüksel, Mehmet Uğur Pembe Hayat Kuirfest: 'Öteki' Değil Kuir (VÖF); 111:58

BÖLÜM İNDEKSİ

30 YIL ÖNCE
Bond 7 Yıl Sonra Tekrar Türkiye'de 111:80
Exorcist ve Taklitleri 104:80
Hakiki Jaws 103:78
Jaws Savaşları 109:80
Örümcek Adam Türkiye'de 110:80
Rocky'den Önce Rocky 2 112:80
Sezon Sonu Ürünleri 106:80
Türk Halkından Özür 105:80

BENİM SİNEMALARIM
Gölge Oyunu 107:70
İngiliz Kemal Lawrence'e Karşı 112:66
Köçek 104:58
Urfa İstanbul 110:68

CİN AYNASI
Ahmet Büke 112:68
Jaklin Çelik 111:68
Mine Söğüt 104:68
Şebnem İşigüzel 102:72

DEVRE DIŞI
Andy Warhol 107:74
Bruce Conner 103:70
George Kuchar 111:70
Marie Menken 104:70
Matthias Müller 105:74
Nina Menkes 109:74
Pipilotti Rist 106:74
Salvador Dalí 108:72
William E. Jones 112:70

DİZİ FİLM KUŞAĞI
Boardwalk Empire 104:64
Californication 107:66
Friday Night Lights 106:68
Leyla ile Mecnun 109:68
Mad Men 103:66
Mildred Pierce 110:72

DOSYA
!f İstanbul 103:54
2010'da Sinema 103:36
30. İstanbul Film Festivali 105:34
Filmekimi 110:46
Raul Ruiz 110:34

DVD
Ali 102:80
Ana (Mat) 104:77
Anadolu Üçlemesi 109:78
Ayrılık 102:79
Başlangıç 104:78
Bay Hiçkimse 102:79
Bazıları Sıcak Sever 104:78
Bulunduğumuz Yol 102:79
Bülbülü Öldürmek 104:77
Büyük Hata 103:76
Çoğunluk 103:75
Gece ve Gündüz 103:76
Gözlerindeki Sır 102:78
Kameralı Adam 104:76
Korkunç İvan 1-2 104:76
Kosmos 102:78
Luchino Visconti Koleksiyonu 103:75
Mary ve Max 102:78
Michelangelo Antonioni Koleksiyonu 103:74
Nefes Nefese 103:75
Potemkin Zırhlısı 104:76
Son Hava Bükücü 102:80
Şey 104:78
Vittorio de Sica Koleksiyonu 103:74
Zagor Kara Bela 111:78
Zagor Kara Korsanın Hazineleri 111:78

ELEŞTİRİLER
127 Saat 104:90
72. Koğuş 105:88
Akılalmaz 109:90
Almanya'ya Hoşgeldiniz 112:91
Anadolu Kartalları 112:90
Aslı Gibidir 103:90, 103:93
Aşırıcılar 109:95
Ateşli Oda 108:88
Atlıkarınca 106:91
Av Mevsimi 102:82, 102:84
Behzat Ç.: Seni Kalbime Gömdüm 112:86
Beni Asla Bırakma 107:92
Benim Adım Aşk 103:82
Bir Zamanlar Anadolu'da 111:82, 111:84, 111:86
Biutiful 104:88
Bizim Büyük Çaresizliğimiz 106:82
Bu Bir Film Değil 111:94
Celal Tan ve Ailesinin Aşırı Acıklı Hikâyesi 112:84, 112:85
Çakal 102:85
Çalgı Çengi 105:86
Çınar Ağacı 105:82
Dedemin İnsanları 112:92
Devrimden Sonra 107:88, 107:91
Dünya İstilası: Los Angeles Savaşı 105:84
Eylül 111:88
Gelecek Uzun Sürer 112:89
Gişe Memuru 107:87
Gölgeler ve Suretler 105:89
Habemus Papam 111:92
Harry Potter ve Ölüm Yadigârları: Bölüm 2 109:86
Hayali Aşklar 107:82
Hırsızlar Şehri 102:86
Hür Adam 103:88
İlk Yenilmez: Kaptan Amerika 110:88
İmkânsızın Şarkısı 109:88
İtalya Sarsılıyor 106:93
İz Peşinde 105:90
Kaledeki Yalnızlık 108:90
Karadedeler Olayı 110:92, 110:94
Kaybedenler Kulübü 106:84, 106:86
Kıyamet Gecesi 107:94
Koğuş 108:92
Kovboylar ve Uzaylılar 110:90
Kurtlar Vadisi Filistin 104:92
Limit Yok 106:88
Maymunlar Cehennemi Başlangıç 109:82
Melankoli 111:90
Morg Görevlisi 106:92
Paris'te Gece Yarısı 110:82
Pina 107:84
Saç 110:84
Salgın 111:87
Siyah Kuğu 103:85, 104:82, 104:85
Super 8 108:84, 108:86
Şangay 110:91
Tehlikeli Yol 108:82
The Experiment 103:94
Troll Avı 108:95
Tron Efsanesi 104:95
Üç 109:84
Yağmuru Bile 109:92, 109:94
Yaşamın Şifresi 106:90
Yeryüzündeki Son Aşk 110:86
Yorgun 107:95
Zamana Karşı 112:82

FESTİVALLERDEN
Altın Koza Film Festivali 109:40
Ankara Film Festivali 104:50
Antalya Altın Portakal Film Festivali 110:52
Berlin Film Festivali 104:44
Buenos Aires Bağımsız Sinema Festivali 107:42
Cannes Film Festivali 107:34
Gezici Festival 112:54
Japon Filmleri Festivali 104:54
Pembe Hayat Kuirfest 111:58
Rotterdam Film Festivali 104:56
San Sebastian Film Festivali 110:56
Toronto Film Festivali 110:60

FİLM MÜZİĞİ
Aşk Tesadüfleri Sever 104:76
David Lynch – Crazy Clown Time 112:76
Benim Aşk Pastam 102:78
Nokta 103:74
Prensesin Uykusu 103:76
Rock'n Rolla 102:80
Siyah Kuğu 104:78

GECEYARISI SİNEMASI
Blood of Ghastly Horror 108:78

İKİNCİ EL
Genç Törless 109:62
Köpeklerin Günü 106:66
W.R.: Organizmanın Sırları 103:62

İZLİYORUM
Cemal Kafadar 109:48
Kutluğ Ataman 111:60

KISA METRAJ
Altın Portakal'ın Kısaları 111:72
Buluntu Film Dünyası ve Matthias Müller 106:72
Cem Öztüfekçi ile söyleşi 112:72
Hüseyin Mert Erverdi ile söyleşi 102:74
Kendinizi Festivallerle Sınırlamayın 104:70
Siyah Işık: Filmin Temelleri 108:70
Vicdan Filmleri 109:72

KİTAP
Ahmet Uluçay 103:75
Cassavetes Aşk Irmakları Setinde 108:76
Filmler ve Rüyalar 111:76
İstanbul Film Festivali'nin 30 Yılından 20 Yönetmen 106:78
Kieslowski Kieslowski'yi Anlatıyor 104:77
Semih Kaplanoğlu 103:76
Sınıf İlişkileri Sureti Soldurulmuş Bir Resim mi? 112:77
Sinemacının Gözü 110:78
Stüdyo Ghibli 105:78
Taşrada Var Bir Zaman 102:80
Yakın Plan Türkiye Sineması 107:78
Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk 102:79

YENİ İMZA
Bruno Dumont 104:60
Christian Petzold 102:66
Kelly Reichardt 109:56
Lucrecia Martel 107:60
Roy Andersson 110:64

	Berke Göl **Altyazı**	Senem Aytaç **Altyazı**	Uğur Vardan **Radikal**	Alin Taşçıyan **Star**	Murat Özer **arkapencere.com**	Cüneyt Cebenoyan **BirGün**	Engin Erfan **Sinema**	Nil Kural **Milliyet**	Melis Z. Pırlanti **beyazperde.com**	ORTALAMA
Acı Tatlı Tesadüfler			★★★	★★	★★1/2			★1/2	★★1/2	2,30
Acımasız Tanrı			★★				★★1/2	★★1/2	★★★	2,50
Artist			★★1/2	★★★	★★★	★★	★1/2		★★★★	2,67
Aşk ve Devrim	★★			★★1/2	★★			★		1,88
Aşkın Formülü Yok		★★1/2		★★			★★			2,17
Ay Büyürken Uyuyamam		☆	★1/2		★		☆	☆		0,50
Bisikletli Çocuk	★★★	★★★1/2		★★★1/2	★★★	★★★1/2	★★1/2	★★★1/2	★★★	3,19
Dedemin İnsanları	★★1/2	★★	★★★	★★1/2		★★★		★★1/2	★★★	2,64
Entelköy Efeköy'e Karşı	★★	★1/2	★★	★★★		★★★	★★	★		2,07
Gelecek	★★		★★1/2		★★	★★★1/2	★★	★1/2		2,25
Hayat Ağacı		★1/2	★★★	★★1/2		★★★	★1/2	★★★1/2	★★	2,43
Hugo	★★★	★★★★	★★★1/2	★★★★	★★★★		★★	★★★1/2	★★★★	3,50
İçinde Yaşadığım Deri			★★★1/2	★★★1/2	★★★	★★1/2	★★★1/2	★★1/2	★★1/2	3,00
İz	★★			★★	★1/2		★1/2	★★		1,80
Jane Eyre		★★★		★★★	★★★		★★★	★★★	★★	2,83
Kazanma Sanatı	★★			★1/2	★★1/2		★★★	★1/2		2,10
Labirent			★★	★1/2	★★1/2		★	★1/2	★★1/2	1,83
Melankoli				★★		★★★	★		★★★	2,25
Mikrofon	★1/2			★★	★★1/2					2,00
Mission Impossible: Ghost Protocol			★★1/2		★★1/2	★		★★	★★★	2,20
Nar	★★	★★	★★★	★★1/2	★★1/2		★★1/2	★★		2,36
Sherlock Holmes: Gölge Oyunları		★1/2			★★			★★		1,83
Tehlikeli İlişki	★★★		★★★	★★★	★★1/2	★★★1/2	★★	★★★	★★★	2,88
Yangın Var	★★	★★1/2	★★	★★	★★	★★1/2	★★	★1/2		2,06
Zenne	★★1/2	★★	★★★		★★		★★			2,30
Zirveye Giden Yol					★★★	★★1/2	★★1/2	★★1/2		2,63

YILDIZ TABLOSU İLK 5



1

(3,50)
Hugo



2

(3,19)
Bisikletli Çocuk


3

(3,00)
İçinde Yaşadığım Deri



4

(2,88)
Tehlikeli İlişki



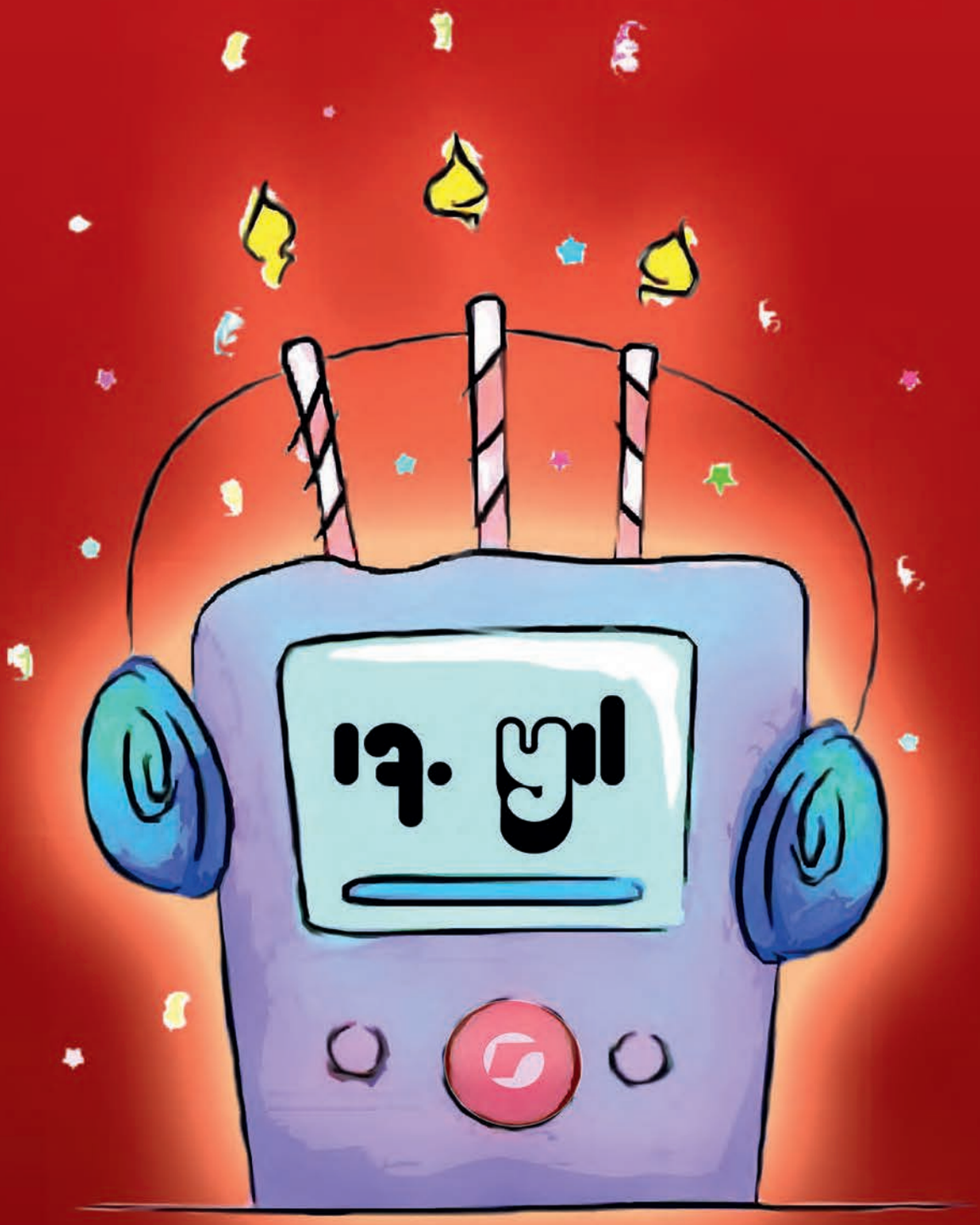
5

(2,83)
Jane Eyre

YILDIZOMETRE



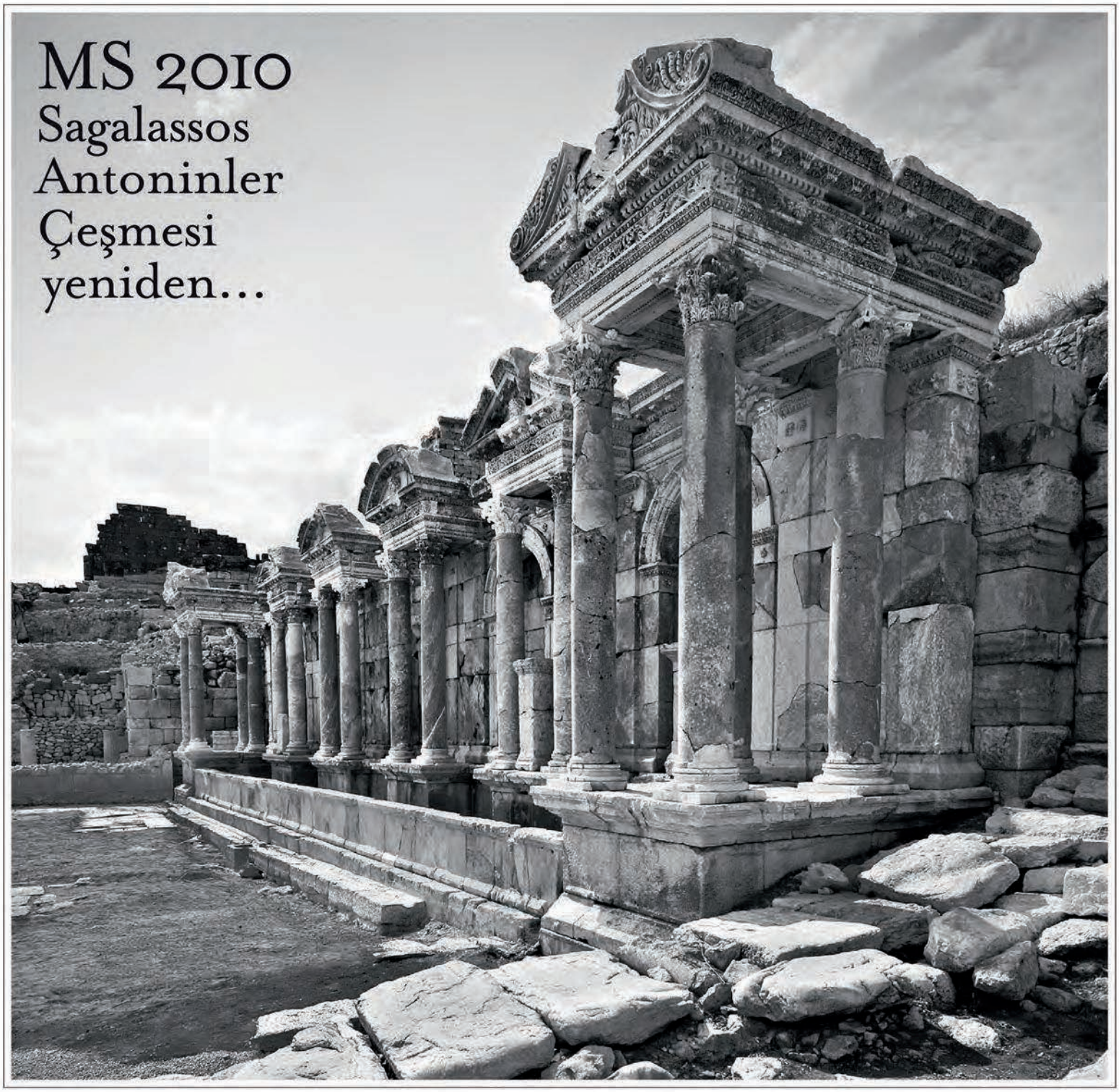
103.1' de Rainbow - Street of Dreams
dinleyeli tam **17 yıl** olmuş



radyo odtü 103.1

hayatın sesini aç!

www.radyoodtu.com.tr



MS 161-180 yıllarında, Roma İmparatorluğu'nun görkemli kenti Sagalassos'ta inşa edildi ***Antoninler Çeşmesi***. Yüzyıllar sonra büyük bir depremle yıkıldı ve efsaneler arasındaki yerini aldı. Neredeyse 1800 yıl sonra, 1994 yılında Sagalassos Antik Kenti'nde yapılan kazılarda bu muhteşem çeşmenin parçaları yeniden gün ışığına kavuştu.

Son altı yıldır Aygaz, ***Antoninler Çeşmesi***'nin restorasyon çalışmalarına sponsor olarak, kültür-sanat etkinliklerini destekleme geleneğini sürdürüyor.

Yapılan çalışmalarda, Roma İmparatorluğu zamanında bir prestij simgesi olan bu anıtsal çeşmenin tamamlanması için, 3 bin 500 parça bir araya getirildi.

400 bloktan oluşan bu görkemli yapının tüm parçaları kazı dönemini takiben yere indirildi. Depreme karşı güçlendirme çalışmaları sonrasında, Sagalassos Antik Kenti'nin anıtsal miraslarından olan ***Antoninler Çeşmesi***, yeniden suyla buluştu.

Aygaz olarak, böylesine zorlu bir çalışmanın sponsorluğuyla, Anadolu tarihinin gizli kalmış bir hazinesini gün ışığına çıkarmanın mutluluk ve gururunu yaşıyoruz.

AYGAZ
50.YIL

Koç