



**sinefil**

Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
20 Şubat - 30 Mart 2012  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı, 2012 / I

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi  
öğrencilerince hazırlanmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
Güney Kampüsü 34342 Bebek-İstanbul  
Tel: (212) 359 73 81 Dahili: 7381  
Faks: (212) 287 70 68  
E-posta: mafm@boun.edu.tr  
internet: www.mafm.boun.edu.tr

**İmtiyaz Sahibi**

Yamaç Okur

**Editör (Sorumlu)**

Vedat Engin

**Yayın Kurulu**

Hamit Özönür  
Can Sever  
Nermin Taşkale

**Tasarım**

İmran Kocabıyık  
Ece Mutlu  
Arzu Başak Özçelik  
Hamit Özönür

**Düzeltili**

Hamit Özönür  
Can Sever  
Nermin Taşkale

**Künye**

Nermin Taşkale

**Yayın Danışmanları**

Mithat Alam  
Yamaç Okur  
Zeynep Ünal

**Katkıda Bulunanlar**

Ladin Bayurgil, Kaan Cansever,  
Cansu Alp Çağlayan, Çiğdem Karabulut, Töre Ercan,  
Sevighan Öruçoğlu, Hatice Nur Aslan, Burağ Peksezer,  
Duygu Özbağcı, Feyza Nur Safioğlu, Derya Karataş,  
Kazım Cansever, Serhad Mutlu, Merve Rumeysa Tapın,  
Emine Kaya, Oğuzhan Gülmez, Can Onalan, Eray Kater,  
Dilan Ayyıldız, Gizem Kezban Çakmak, Yiğit Kocagoz,  
Melisa Gülyurt, Ural Memiş, Fikret Hakan Özçelik,  
Ahmet Kiran, Didem Fişek, Kübra Avcı, Ece Mutlu

**Teşekkürler**

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç, Okan  
Üniversitesi, Okubo Haruka, Prof. Dr. Bülent Vardar,  
Pelin Ünal

**Ön Kapak Görseli:**

Lütfi Ö. Akad

**Arka Kapak Görseli:**

Batman Begins (2005)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır. Ücretsizdir.  
Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu  
yazarlarına aittir.

**Boğaziçi Üniversitesi Matbaası  
Şubat 2012**

## Editörden

Mithat Alam Film Merkezi bünyesinde çıkarılan, yeni yılın ilk Sinefil'inden merhaba. Bu sayımızda da Boğaziçili sinemaseverlere birbirinden güzel filmleri izleme, birbirinden değerli konuklarla sohbet etme imkanı sunuyoruz.

Sinefil'in bu sayısının programı, geçtiğimiz günlerde aramızdan ayrılan büyük usta yönetmen Lüfi Akad'ın anısına düzenlediğimiz panel ile başlıyor. Usta yönetmenin göstereceğimiz filmleri arasında Türk Sinema'sının en önemli filmlerinden sayılan *Diğün* (1973), *Gelin* (1973), *Diyet* (1974) üçlemesini ve benim de oldukça sevdiğim *Vesikalı Yarım* (1968) filmini izleme şansını bulacak Boğaziçili sinefiller. 23 Şubat Perşembe günü gerçekleşecek olan, moderatörlüğünü Altyazı ekibinden Övgü Gökçe'nin yapacağı panelin katılımcıları Hülya Koçyiğit, İzzet Günay, Fatih Özgüven ve Çağan Irmak gibi Türk Sineması için oldukça değerli insanlardan oluşuyor.

Bu anlamlı panelin ardından gösterim programımız, derginin içerisinde kapsamlı bir giriş yazısı bulacağınız Ali Özgentürk filmleriyle devam ediyor. Okan Üniversitesi ile birlikte düzenlenen program bitiminde gerçekleşecek olan söyleşinin moderatörlüğünü Adnan Tönel üstlenecek. Ali Özgentürk'ün Beni Sev (2011) ve Görünmeyen (2011) filmleri ilk kez Mithat Alam Film Merkezi'nde gösterilecek.

Bir diğer gösterim programımız, Kadın ve İsyân başlığını taşıyor, öyle ya da böyle kadını anlatan, yaşadıkları sıkıntılara işaret eden dört filmden oluşan program 8 Mart Dünya Kadınlar Günü'nde gerçekleştireceğimiz Kadın ve İsyân Paneli ile sonlanacak. Bu seçki içerisinde gösterilecek olan Jane Campion'ın *The Piano* (1993)'su ve Vera Chytilova'nın *Daisies* (1966) filmlerinin özellikle izlenmesini tavsiye ederim.

Bu sayımızda Merkez'e konuk edeceğimiz, Türk Sineması'nın en önemli oyuncularından birisi olduğunuz düşündüğüm Fikret Kuşkan, dört filminin ardından 15 Mart Perşembe günü Merkez'de sevenleriyle buluşacak. Bu sayının diğer bir konuyu ise son dönemlerde yer aldığı dizilerle adından sıklıkla söz ettiren Nebahat Çehre. Söyleşi Burçak Evren'in moderatörlüğünde, 19-23 Mart haftası Merkez'de yapılacaktır.

Bu Sinefil'in son seçkisi, sizler için seçtiğimiz Çizgi Roman Uyarlamaları'ndan oluşuyor. Birbirinden güzel çizgi romanların, birbirinden önemli yönetmenler tarafından sinemaya uyarlanmış hallerini göstereceğimiz bu seçki kampüste oldukça dikkat çekeceğe benziyor. Özellikle Christopher Nolan'ın yazdığı ve yönettiği *Batman Begins* (2001)'i ve *The Dark Knight* (2009)'u, temmuz ayında gösterime girmesini beklediğimiz *The Dark Knight Rises* (2012)'i sinemalarda görmeden önce üçlemenin ilk iki filmini izlemek isteyenler için kaçırılmaması gereken filmler olacaklardır.

Artık neredeyse her sayıda yeni birşeyler eklediğimiz Sinefil Dergisi'ne bu sayıda, program dahilindeki bazı Cuma günlerini birer mini seçki gibi düşünüp, seyir zevki oldukça güzel olacak filmler seçtik. Bunlardan *Karşılaşma* adını verdiğimiz ilk mini seçkimizde ünlü Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in *Ali: Fear Eats the Soul* (1974) ve Hüseyin Karabey'in *Gitmek* (2008) filmlerini; *Engelle Konuşma* isimli mini seçkimizde Herzog'un *Land of Silence and Darkness* (1971) ve Schnabel'in *The Diving Bell and the Butterfly* (2007) isimli filmlerini, son olarak da *Aştan da Öte* isimli mini seçkide Truffaut'nun şaheseri Jules et Jim (1962) ve Nichols'ün Closer (2004) ile bizi aşkın pek de iyi bilmediğimiz karanlık noktalarına götürcekleri filmlerini izleme imkanı bulacağız.

Murat Meriç'in moderatörlüğünde Merkez'i ziyaret edecek olan son zamanların en çok sevilen Türk dizisini yaratan Emrah Serbes 28 Mart Çarşamba günü ayın konuyu olacak. Birbirinden çok farklı ve seyir keyfi çok yüksek olan filmlerden oluşan bir Sinefil programı daha karşınızda, filmleri izleyip söyleşilere katılacağınız sinema dolu günler dilerim.

**Not:** Ocak ayı içerisinde bir trafik kazasında kaybettiğimiz büyük yönetmen Theo Angelopoulos'u anmak için bir sonraki Sinefil'de özel bir program hazırlayacağımızı buradan duyuralım.

**Vedat Engin**

# İçindekiler

- 1 Editörden
- 3 Haberler
- 6 Panel: Lütfi Ö. Akad
- 7 Akad Hakkında
- 9 Hudutların Kanunu
- 10 Vesikalı Yarım
- 11 Düğün
- 12 Gelin
- 13 Diyet
- 14 Söyleşi: Ali Özgentürk
- 15 Ali Özgentürk Hakkında
- 20 At
- 21 Çıplak
- 23 Çevre Kulübü: Son Kumsal
- 24 Çevre Kulübü: Even The Rain
- 25 Panel: Kadın ve İsyân
- 26 Kadın ve İsyân Hakkında
- 29 The Apple
- 30 The Piano
- 31 Daisies
- 33 Kadının Adı Yok
- 35 Karşılaşma: Ali: Fear Eats the Soul
- 36 Karşılaşma: Gitmek
- 37 Söyleşi: Fikret Kuşkan
- 38 Fikret Kuşkan Hakkında
- 40 Gizli Yüz
- 41 Dönersen Islık Çal
- 42 Mustafa Hakkında Herşey
- 43 Dokuz
- 45 Engelle Konuşmak: Land of Silence and Darkness
- 46 Engelle Konuşmak: The Diving Bell and the Butterfly
- 47 Söyleşi: Nebahat Çehre
- 48 Nebahat Çehre Hakkında
- 50 Acı Hayat
- 51 Balatlı Arif
- 52 Seyyit Han
- 53 Barut Fıçısı
- 55 Aşktan da Öte: Jules and Jim
- 56 Aşktan da Öte: Closer
- 57 Söyleşi: Emrah Serbes
- 59 Çizgi Roman Uyarlamaları Hakkında
- 61 Ghost World
- 62 Road to Perdition
- 63 Batman Begins
- 64 The Dark Knight

- Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) adlı filmi Oscar aday adayı oldu. Ceylan'ın filmi, Selim Demirdelen'in *Kavşak* (2010), Orhan Ögüz'un *Hayde Bre* (2010), Derviş Zaim'in *Gölgeler ve Suretler* (2010), Handan İpekçi'nin *Çınar Ağacı* (2011), Seyfi Teoman'ın *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) ve Seren Yüce'nin *Çoğunluk* (2010) filmi arasından seçildi.
- Marmarisli yazar Engin Tamer Mihç'i'nin kaleme aldığı *Cudi'den Adatepe'ye* isimli kitap sinema filmi olacak. Yazar kitabıyla ilgili olarak yapımcılardan film yapma konusunda yoğun talep olduğunu söyledi. Engin Tamer Mihç'i, kitabında, Kürt sorununun insani boyutlarını, örgütten kaçarak Marmarişe yerleşen Hüseyin ile ağabeyini askerde şehit vermiş Eylem'in yakınlaşmalarını anlatıyor.
- 11. Frankfurt Türk Film Festivali, 04 - 13 Kasım 2011 tarihleri arasında düzenlendi. Festival, başta T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Frankfurt Belediyesi'ne bağlı Kültür Dairesi ve Çok Kültürlülük İşleri Ofisi ile Hessen Eyalatı Film Destekleme Fonu olmak üzere resmi ve gayri resmi birçok kurum ve kuruluşun mali desteği ile gerçekleştiriliyor. Gösterilecek filmler arasında *Hayde Bre* (2010), *Aşk Tesadüfleri Sever* (2010), *Bal* (2010), *Kağıt* (2011), *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2010), *Denizden Gelen (Zeytin Dalı)*, *Kaybedenler Kulübü* (2011), *Press* (2010), *Saklı Hayatlar* (2011), *Sinyora Enrica ile İtalyan Olmak* (2011) ve *Siyah Beyaz* (2010) gibi filmler var.
- Çok sayıda önemli ismin yazarları arasına katıldığı aylık *Film Arası Dergisi*, önemli sinema yazarlarından İhsan Kâbil'i de her ay okurlarıyla buluşturuyor. Sinema gündemini *Film Arası Dergisi* okurları için yorumlayacak olan İhsan Kâbil, derginin Kasım ayında yayımlanan 16. sayısında 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'yle ilgili tartışmaları, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminin Oscar adaylığını ve son yıllarda gelişim gösteren belgesel alanındaki hareketliliği değerlendirdi.

- Türkiye Sinema ve Audiovisual Kültür Vakfı, bilinen adıyla TÜRSAK, tarafından on yedi yıldır aralıksız olarak sürdürülen TÜRSAK Sinema Seminerleri 12 Kasım 2011 cumartesi günü sinema araştırmacısı ve öğretim görevlisi Burçak Evren'in vereceği Dünya Sinema Tarihine Genel Bakış semineri ile başladı ve 18 Şubat 2012 tarihine kadar devam edecek.
- İstanbul Yeditepe Üniversitesi, suikaste kurban giden üç gazeteciyi yeni bir belgesel ile anıyor. Yeditepe Üniversitesi Gazetecilik Bölümü ve Radyo Televizyon Sinema Bölümü öğrencileri ortak bir projeye üçü de hain suikastlere kurban giden gazeteci ve fikir adamları olan Abdi İpekçi, Uğur Mumcu, Hrant Dink'i bir arada ele aldıkları bir belgesel film ortaya çıkardılar.
- Ekim ayı içerisinde önce Ankara'da sonra İzmir'de sinemaseverlerle buluşan *Karşıdan Bakış/ Der andere Blick* film seçkisi 20 Ekim'den itibaren İstanbul Modern'de gösterilmeye başladı. Küratörlüğünü sinema yazarı Engin Ertan'ın üstlendiği seçkide gösterilen filmler, göç çerçevesinde Almanya ve Türkiye arasındaki bağa ve kültürel alışveriş üzerine yoğunlaşıyor.

## SUNDANCE FİLM FESTİVALİ ve CAN

Bu yıl 19-29 Ocak arasında yapılan Sundance Film Festivali, uluslararası bağımsızların en önemli mecrası sayılıyor. Hollywood'un çarklarına sıkışmadan üretmeye çalışan, Akademi Ödülleri'ne oynamayan sinemacıların yıllardır yegane mekanı haline gelen festivalin, bu yıl Türkiye'de daha çok duyulmasının sebebi, Raşit Çelikezer'in *Can*(2011) adlı filmi. Jüri Özel Ödülü'nü alan yapım, festivalin internet sitesinde, "İstanbul'da mutlu bir hayat süren genç bir çiftin yasadışı yollardan evlat edinme kararı, onların geleceğini tehdit eder." diye tanıtılıyor(1).

Festivalin geçmişi eskilere dayanıyor. 1978'den beri Utah eyaletinde yıllık düzenlenen Utah Birleşik Devletler Film Festivali, Sundance'in öncülü. İlk yıl, yerel yöneticilerin teşvikiyle düzenlenen festivalin amaçları da sıralanmıştı: Amerikan yapımı filmleri göstermek, bağımsız sinemayı desteklemek, yapımcılara Utah'ı tanıtmak. 78'deki festivalde gösterilen *Midnight Cowboy*(John Schlesinger, 1969), *Mean Streets*(Martin Scorsese, 1973), *A Streetcar Named Desire*(Elia Kazan, 1951) gibi yapımlardan da anlaşılacağı gibi; ilk zamanlarda, yakın tarihte çekilip klasikleşen filmler izleyiciyle buluşuyordu. Prodüksiyon atölyeleriyle de zenginleştirilen organizasyon, daha o yıllarda bile 'bağımsız' olma niteliği taşıyan ilk festivallerden sayılıyordu. 1979'de kurumsallaşma yolunda ilk düzenlemeleri yapılan organizasyonda, o yıl 60'dan fazla gösterim ve bununla birlikte çok sayıda panel düzenlendi. O yıl ilki verilen Frank Capra Özel Ödülü de Jimmy Stewart'a verildi. 1981'de Robert Redford(2)'un kurduğu Sundance Enstitüsü'yle birlikte festival hem nitelik hem nicelik olarak bambaşka bir hal aldı; Utah'ta artık her yıl onlarca genç yönetmen ve yüzlerce film dünya sinemasının vitrinine çıkarmaya başlamıştı. 1985'e gelindiğinde ise Enstitü, organizasyonu tamamen bünyesine kattı, uluslararası sinemacılara da çağrı yapmaya başladı.

Festivalin ismiyse, 1991'de Sundance olarak değiştirildi. Yeni isim, enstitünün başında olan Robert Redford'un, 1969 yapımı *Butch Cassidy and the Sundance Kid*(George Roy Hill) filminde oynadığı *Sundance Kid* karakterine bir göndermeydi(3). Sundance, dünyanın her yerinden hala çok küçük bütçelerle çekilen filmlerin ve sistemin dışında kalmayı seçen ya da tercihlerinden dolayı buna zorlanan sinemacıların mabedi konumunda; dahası, ilk yıldan beri genç sinemacılar için paneller ve film yapımı üzerine yoğunlaşan atölyeleri de hala sürdürüyor. Festival ayrıca şirketlerin desteğiyle yeni yapımlara fon da oluşturuyor...

30 yılı aşkın süredir devam eden organizasyonun desteklediği filmlerin ve yönetmenlerin listesi çok geniş. Robert Rodriguez, Quentin Tarantino, Steve James, Steven Soderbergh, James Wan ve and Jim Jarmusch gibi isimleri geniş kitlelerle ilk buluştukları yer Sundance. Amerikan bağımsızlarının ustası Jarmusch'un, ikinci uzun metrajı *Stranger Than Paradise*(1984), 1985'in Jüri Özel Ödülü sahibi. Sonraları ana akımın içinde üretmesine rağmen filmlerindeki 'bağımsız' damarı koruyan Soderbergh ise, ilk filmi *Sex, Lies, Videotape*(1989) ile 1989'da Seyirci Ödülü'nü almış. Todd Haynes ve onun *Poison*(1991)'ının dünyaca tanınması yine Sundance sayesinde (*Poison*'ın 1991'de aldığı Drama Jüri Özel Ödülü, bu yıl *Can* aldı). Bir yıl sonra, 1992'de *Reservoir Dogs*(1992) ile dünya sineması, Utah'da "şiddeti estetize" edebilen bir sinemacıyla tanıştı, Quentin Tarantino. Tarantino'nun yakın arkadaşı ve bugün bağımsız sinemanın ders niteliğindeki filmi *El Mariachi*(1992)'nin Robert Rodriguez ise, *El Mariachi*'siyle 1993'teki festivalin keşfi. 7 bin dolarla çekilen bu filmden sonraki yıl, 'pahalı' bir filmle Kevin Smith'in kariyeri kırılacaktı: -yaklaşık 28 bin dolara çekilen- *Clerks*(1994). Ertesi yıl, düşük bütçeli film hakimiyeti sürüyordu; 24 bin dolarlık *The Brothers McMullen*(1995), Edward Burns'un bağımsız film arşivine o yılki katkısıydı. 1999'da, 20 bin dolara malolan *The Blair Witch Project*(Daniel Myrick-Eduardo Sanchez, 1999), bağımsız sinemanın yeni 'kutsal filmi' olarak Sundance'in salonlarındaydı. Aynı yıl Seyirci Ödülü'nü ise üçlü anlatımıyla *Run Lola Run*(Tom Tywker, 1999) almıştı. 2001'de Sundance'te dünyanın karşısında, yine 'tuhaf' anlatımlı bir film çıktı: *Memento*(Christopher Nolan, 2000). 2001'e gelindiğinde ise *queer* sinemanın son dönemki ayırksı ismi John Cameron Mitchell, ilk filmi *Hedwig and the Angry Inch*(2001) ile En İyi Yönetmen seçilmişti. 2004'te yine bir korku filmi,

*Saw*(James Wan, 2004) festivalde büyük ilgi gördü. 2006'da kara-komedinin önemli örneklerinden *Little Miss Sunshine*(Jonathan Danton-Valeria Faris, 2006) da dünya prömiyerini Sundance'te yaptı... Sundance'in, belgesel takdimleri de dikkate değer. İlk bakışta göze çarpanlar, 1991'de *Paris Is Burning*(Jenny Livingston) ve 2004'te *Brother To Brother*(Rodney Evans) *Queer* hissiyatı yüksek bu yapımlar, bugün belgeselde dünya sinemasının kültleri arasında... Yıllar içinde uluslararası yapımcıların da uğrak yeri olan Sundance'de, her yıl yüzlerce film dağıtım ağına giriyor; onlarca yönetmen yeni filmlerine fon buluyor...

Sundance'te Raşit Çelikezer'in aldığı ödülün çapı, festivalin geçmişine bakınca anlaşılıyor. Dokuz Eylül Üniversitesi Sinema Televizyon Bölümü'nden mezun olan Çelikezer, aslında çok uzun zamandır tiyatro ve televizyonda üretmeye devam ediyor. Önceleri asistanlık yapan Çelikezer, tiyatro oyunları yazmaya başladı; sonrasında da *Çocuklar Duymasın* adlı diziyi adını duyurdu, televizyonda çok sayıda program-dizi yönetti. 2008'e geldiğinde ise Erdan Kural'ın yönettiği *Vicdan*'ın senaryosunu yazdı; filmin üç karakter arasında geçen karanlık hikayesi, geleneksel/ataerkil hiyerarşi içinde varolmaya çalışan iki kadını ve o güç ilişkilerin kadınların hayatındaki temsilcisi olan bir adamı anlatıyordu. Ardından, ilk filmi *Gökten Üç Elma Düştü* filminde yine hikayeyi üç kişi üzerinde kuran Çelikezer bu sefer daha iyimserdi. Bir 'kaybedenler' buluşması şeklinde süren hikaye, üçlünün 'aile' formuna bürünmesiyle huzurlu bir sona ulaşıyordu. 3 yıl sonra, *Can*'la yine karanlık bir hikayeye döner Çelikezer; tek eksikleri çocuk olan bir ailenin yasadışı yollarından evlat edinme çabası ve yeni anne-çocuk arasındaki ruhsal boşluk sonucu sarpa saran durum... Film Altın Portakal'daki Jüri Özel Ödülü ve Seyirci Ödülü'nden sonra, Sundance'te de Dramatik Dalda Dünya Sineması Jüri Özel Ödülü'nü aldı. Şimdiye kadar uluslararası yarışmaya Türkiye'den film almayan Sundance'teki bu ödül, bundan sonra Sundance'in Türkiye bağımsızlarına bakışını da değiştirecektir sanırım.

(1) <http://www.sundancechannel.com/festival/photos/543/>

(2) Redford, aynı zamanda yapımcı ve yönetmen. Bağımsız sinemayı destekleyen Redford'un ana akımdaki saygınlığı ilginçtir. Redford, 1974 ve 76'de Amerika'nın "en çok gişe yapan oyuncusu" seçilmiş. Dahası, 1980'de yönetmenlik denemesi *Ordinary People* filmiyle En İyi Yönetmen dalındaki, 2002'de *Ömür Boyu Başarı* adı altındaki Akademi Ödülleri'ni almış; onlarca kez oyuncu ve yönetmen olarak Oscar'a aday gösterilmiş.

(3) Redford, Sundance'teki alanı alabilmek için, ilk olarak bu filmde aldığı parayı kullandığını söylemiştir.

**Can Sever**

# Lütfi Ö. Akad

## Lütfi Ö. Akad Paneli

### **Katılımcılar:**

Çağın Irmak

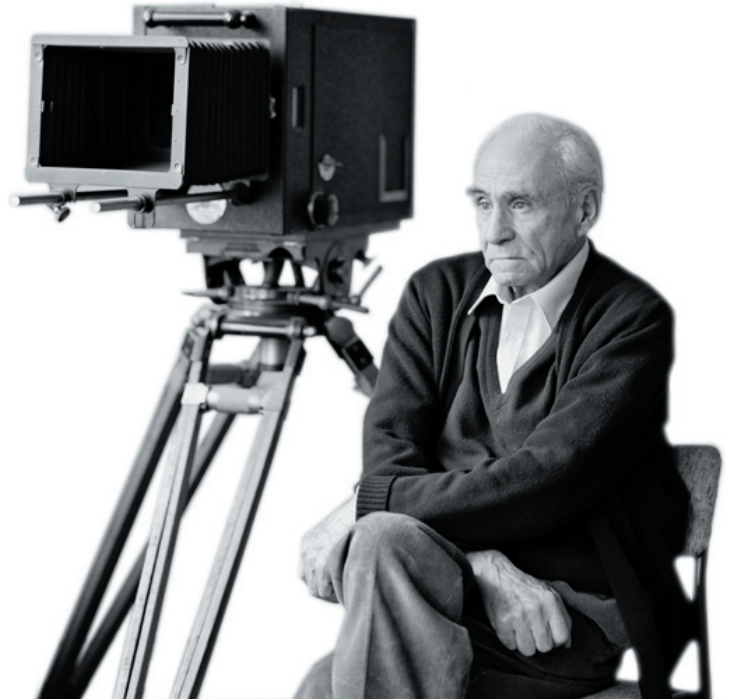
Fatih Özgüven

Hülya Koçyiğit

İzzet Günay

**Moderatör:** Övgü Gökçe

23 Şubat 2012 Perşembe saat 18:00



## LÜTFİ Ö. AKAD

“Kamerayla dünyaya bakmak başka bir şeydi. Önce alışık olduğunuz sınırsız alem yerine çerçevelenmiş, sınırlı sandığınız bir dünya görüyorsunuz. Kamerayı belli bir yöne yavaş yavaş hareket ettirdiğinizde sınırlı sandığınız dünya yeni, uzaysal ve zamansal boyutlarla önünüzde kat kat açılıyor.” Lütfi Ö. Akad kamerayla, sinemayla olan bağını böyle tarif ediyor anılarında. O, sanat yaşamı boyunca kamerasıyla dünyanın yeni boyutlarını keşfettikçe, bizleri bambaşka alemlere sürükledi, Türk Sineması’na en büyük yenilikleri getirerek çağ atlattı. Birçok yıldızı sinemaya kazandırdığı gibi birçoklarının da en iyi işlerinde Akad’ın imzası vardı. 40’ların sonundan 70’lerin ortalarına uzanan, sinemamızın kimliğini kazanma sürecinin ve 60’ların sonundan 70’lerin başlarına kadar süren, yılda 200’ü aşkın filmin yapıldığı, Türk Sineması’nın üretken döneminin en dikkat çekici filmlerini üretti.

Türk Sineması, 19 Kasım 2011’de en büyük ustalarından birini kaybetti.

### Türk Sinemasına Getirdikleri

Sinema tarihçilerinin “Muhsin Ertuğrul’dan sonraki sinemacılar dönemi” olarak adlandırdığı dönemin en yenilikçi ve büyük ustası şüphesiz Lütfi Ö. Akad’dı. *Kanun Namına* (1952) ile tiyatro estetiğinden sıyrılıp sinema tekniğine geçiş yaparak Türk Sineması’na yeni bir dil kazandırdı. Akad, aynı filmde kamerayı ilk kez sokağa çıkarıyor aynı zamanda mekana bir kimlik kazandırarak onu hikaye içinde etkin kılıyordu.

Akad’la birlikte Türk Sineması’na ilk defa “karakterler” girmiş oluyordu. O’nun filmlerine kadar izlediğimiz tipler Akad’ın sinemasında kanlı canlı karakterlere dönüşüyordu. *Kanun Namına*’nın Nazım’ı, *Üç Tekerlekli Bisiklet*’in (1962) Ali’si, *Hudutların Kanunu*’nun (1966) Hıdır’ı, *Vesikalı Yarım*’in (1968) Sabiha’sı... Hatta *Vesikalı Yarım*’de Türkan Şoray’ın canlandırdığı Sabiha ve Göç Üçlemesi’nde Hülya Koçyiğit’in hayat verdiği kahramanlar, şu an bile sinemamızda çok az olan kadın karakterlerden ilk akla gelenlerdir. “Akad’ın sineması” diyebilmemizin sebebi, O’nun kendi dilini oluşturmuş bir sanatçı olarak sinemamıza “yönetmen sineması” kavramını da kazandırmış olmasıdır. Akad’ın yarattığı karakterler gibi sinemasının da bir kimliği vardır.

### Akad’ın İstanbul’u

İstanbul’u pek çok eserinde capcanlı ve sahibi biçimde kullanan Akad, filmlerinde şehri mekanın ötesinde “karakter” olarak yansıtıyordu. *Yalnızlar Rabıtını* (1959), *Kanun Namına*, *Üç Tekerlekli Bisiklet*, *Vesikalı Yarım*... Tüm bu filmlerinde ve diğer birçok filminde İstanbul ön plandadır. Ve elbette büyük Göç Üçlemesi... Karakterleri farklı olsa da hikaye birliği olan bu üç film: *Gelin* (1973) *Düğün* (1973) ve *Dişet* (1974), Anadolu’dan İstanbul’a göç etmiş insanların büyük kente tutunma çabasını ve İstanbul’un bu insanlar üzerindeki etkilerini yansıtır.

Akad, aslında Göç üçlemesinden de önce, kimi filmlerinde –hatta piyasaya yönelik çektiği bazı filmlerde- İstanbul’un kentsel dönüşümüne tanıklık etmemizi sağlamıştır. Örneğin *Yaralı Kurt*’ta (1972) kapitalizme karşı bir duruş sergiler. 1971’de çektiği *Bir Teselli Ver*’de gecekondulaşmaya değinir.

### Yılmaz Güney ile İşbirliği

Usta yönetmen 1966 ve 1967 yıllarında çok önemli iki film çeker. İlki, Yılmaz Güney’in senaryosunu yazdığı ve başrolde oynadığı *Hudutların Kanunu*, ikincisi ise Nazım Hikmet’in senaryosundan filme aktarılan *Kızılırmak-Karakoyun*’dur. Akad bu iki filmle ilk defa doğrudan halkın sorunlarına değinir. Hatta *Hudutların Kanunu* için şöyle der: “Halkla doğrudan doğruya bir temas kurmak, halkın sinemasını yapmak. O bakımdan ilk filmim diyorum ‘Hudutların Kanunu’na. Kendi sorunlarımızı işlemekteyiz çünkü.” Bu iki film Yılmaz Güney sineması için de büyük önem taşır.

Güney ve Akad ayrıca *Kurbanlık Katil* (1967) adlı filmde birlikte çalışırlar ancak bu ticari bir film olduğundan diğer iki film kadar güçlü değildir. İkili, sonraki yıllarda “*İnce Memed*” ve “*Bebek*” adlı filmler için bir araya gelmek istese de her iki proje de 12 Mart döneminde sansüre takıldığından Akad-Güney işbirliği üç filmle sınırlı kalır.

**Büyük Bir Aşk Hikayesi: *Vesikalı Yarım***

*“Alnımdaki bıçak yarası  
Senin yüzünden;  
Tabakam senin yadigârın;  
“İki elin kanda olsa gel” diyor,  
Telgrafın;  
Nasıl unutturum seni ben,  
Vesikalı yârim?”*

Akad'ın en önemli filmlerinden biri olan, senaryosunu Safa Önal'ın, Sait Faik'in "*Menekşeli Vadi*" adlı hikayesinden esinlenilerek yazdığı, adını Orhan Veli'nin "*Tabattur*" adlı şiirinden alan *Vesikalı Yarım*, sinemamızın en büyük aşk hikayelerinden biridir. Sinemamızın klasik hikayelerinden "genç ve mağrur adam ile pavyon kadınının aşkının" en sağlam örneğidir. Ölçülü duygusallığıyla melodramı sınırlayarak benzerleri içinde gerçekçiliğiyle ön plana çıkar. Filmde hem Türkan Şoray hem de İzzet Günay tam anlamıyla yıldızlaşmıştır. Şoray'ın oynadığı Sabiha, benzerlerinden çok daha farklı ve Türk Sineması'nın en büyük kadın karakterlerinden biridir. *Vesikalı Yarım*'in bir başka unutulmaz yönü de Şükran Ay'ın sesinden dinlediğimiz şarkılardır.

**Göç Üçlemesi**

Topluma ve toplumun sorunlarına ayna tutan, halkla iç içe olmayı seçen ve her zaman doğru mesajlar verme kaygısı taşıyan Akad'ın olgunluk döneminde çektiği Göç Üçlemesi, yönetmenin belki de en toplumsal gerçekçi eseridir. Lütfi Ö. Akad sineması için olduğu gibi Türk Sineması ve hatta dünya sineması için de büyük önem arz eder.

Farklı karakterle farklı hikayeler anlatıyormuş gibi dursalar da *Gelin*, *Düğün* ve *Diyet* aslında tek bir öykünün, Anadolu insanının büyük kente entegre olma çabasının farklı aşamalarını anlatır. Genel hatlarıyla; *Gelin*, İstanbul'a göç eden bir ailenin kent yaşamına alışma sürecini, *Düğün*, büyük şehirde yaşamaya alışmış kişilerin kapitalizme ayak uydurma çabasını ve *Diyet*, kapitalizm karşısında ayakta kalamayan bu insanların işçi sınıfına dahil oluşunu anlatır.

Üçlemenin bu denli önem taşımmasının tek sebebi, toplumsal bir gerçeği çarpıcı biçimde ortaya koyması değil, çekildiği dönemin ötesine geçerek modern Türkiye'nin de gerçeklerine ayna tutmasıdır.

**Ustanın Ardından**

Üçlemenin ardından sinema kariyerine tam anlamıyla zirvede nokta koyan Akad, TRT için 1975 yılında 4 adet Ömer Seyfettin uyarlaması ve 1979'da yine 4 adet edebiyat uyarlamaları çekmiştir.

Lütfi Ö. Akad, sanat yaşamı boyunca halkın sorunlarını anlatmak için çabaladı. Türk sinemasına büyük yıldızlar, başyapıtlar kazandırmakla kalmadı, sinemamızda bir devri kapayıp yeni bir devri açan isim oldu. Türk sinemasının en büyük ustasını saygıyla anıyoruz.

Serhad Mutlu



**Yönetmen:** Lütfi Ö. Akad

**Senaryo:** Yılmaz Güney, Lütfi Ö. Akad

**Oyuncular:** Yılmaz Güney (Hıdır), Pervin Par (Öğretmen Ayşe), Tuncel Kurtiz (Bekir)  
1966/Türkiye/Türkçe/71

*Hudutların Kanunu*, Lütfi Akad sinemasında olduğu kadar Türk Sineması açısından da bir değişimi gösteren, Türk Sineması'nın yapı taşlarından olan bir film. Değişim, Akad açısından Yılmaz Güney'le başlayan ortaklıkla beraber daha gerçekçi bir sinemaya yaklaşırken, filmin içinde bulundurduğu yerellik, Türk Sineması'nın kendi insanına bakması açısından büyük önem taşımaktadır.

Film, bir sınır köyünde hayatlarını kaçakçılıkla idame ettiren köylülerin hayatlarını odaklanıyor. Toprak ağaları altında ezilen köylülerin yaşamak ve para kazanmak için seçtikleri bu illegal yol onları devletle karşı karşıya getiriyor. Her ne kadar Akad "kaçakçı-devlet" ilişkisinde bir oto-sansürde bulunduğunu söylese de filmin üç defa sansür kurulu tarafından yasaklanmasına engel olamıyor. Eğitimden çok uzakta olan köylüler için üç bilinenli bu denklem yeterince zor kalıyor. Filmin ana karakteri olan Hıdır ise bu denklemin kaçakçı gözüyle görülmesini sağlıyor.

Devlet, temsili olarak bir üsteğmenin üniformasıyla karşımıza çıkıyor filmde. Köylüler arasında en sözü geçen ve kaçakçılığı en hakkıyla yerine getiren Hıdır, üsteğmen için bu gidişatin değişmesindeki en önemli kişidir. Köye yapılması istenen mektep köylüler tarafından istenmeyince üsteğmen Hıdır'ı makamına çağırır. Asteğmen ve Hıdır bu görüşme ile mektebin kurulması yönünde anlaşır. Çocuğuna her şeyden fazla değer veren bir kaçakçı için eğitim çocuğunu ölümden kurtarmakla eş anlamlıdır. Hıdır'la üsteğmen arasındaki ikinci anlaşma ise kaçakçılıkla değil toprakla hayatlarını kazanma konusunda olur. Bunun için üsteğmen kasabadaki toprak ağasıyla anlaşır ve Hıdır bir köyün tüm yaşantısını değiştirmenin de yükü altında çalışmaya başlar. Hıdır ve köylüler verimsiz topraklarından verim alabilmek için var gücüyle çalışırken toprak ağası Hıdır'dan kendisi için kaçakçılık yapmasını ister. Hıdır, haklarını da bilerek bu teklifi reddeder. Toprak ağası, kendi toprağında çalıştırdığı adam tarafından reddedilmeyi kabullenemez ve daha yeni çıkmaya başlayan mahsulleri hayvanlarıyla ezdirir. Emeginin, yemeğinin ve köyün kendisine olan güveninin ezilmesine dayanamayan Hıdır için illegal hayat yeniden başlar.

*Hudutların Kanunu* 4. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi 2. Film seçilmiş ve Yılmaz Güney En İyi Erkek Oyuncu ödülüne layık görülmüştür. Üç defa sansür kurulu tarafından yasaklanan film, Sinemacılar Dönemi'nin kurucularından olan Lütfi Ö. Akad'a saygı duruşu niteliğinde, Fatih Akın tarafından Dünya Sinema Vakfı'nın sağladığı fonla restore edilip 64. Cannes Film Festivali'nde gösterilmiştir. Restorasyon için *Hudutların Kanunu*'nun seçilmesini açıklarken Fatih Akın, filmin Türk Sineması üzerindeki etkisini oldukça iyi anlatıyor: "1960'ların Türk sineması gerçekçi olmayan bir dünyada yaşamaktaydı ve toplumun gereksinimlerini karşılamaktan çok uzaktaydı. *Hudutların Kanunu* bu algıyı değiştiren filmlerden biridir. Sosyal sorunlara da fazlasıyla değinmiştir."

Kaan Cansever

## Vesikalı Yarım

**Yönetmen:** Lütfi Ö. Akad

**Senaryo:** Safa Önal

**Oyuncular:** Türkan Şoray (Sabiha), İzzet Günay (Halil), Ayfer Feray (Müjgan)  
1968/Türkiye/Türkçe/90

Elimizden bir tutan olmadan *Vesikalı Yarım*'in içine düşüyoruz. Bir yol gösteren yok, bilmediğimiz eski İstanbul sokaklarında. Kocamustafapaşa'nın taşlı sokaklarından başlayarak, ağır ağabeylerden göz kaçıra kaçıra dolanırken şehir-i İstanbul'da kendimizi ne ara bu pavyonda bulduk, bilen yok. Hele bu yakışıklı adam ne ara bu güzel kadına aşık oldu, bilinmiyor. Kendimizi kaptırırsak bu filme olan oluyor; yüreğimizde acı bir hatıra bırakıyor, filmi izledikten sonra istesiniz de bir süre gülemezsiniz. Lütfi Akad sinemasının en önemli filmlerinden biri olan *Vesikalı Yarım*, aynı zamanda Türk Sineması genelinde de büyük yere sahip. Bunun sebebi filmin dönemin melodram anlayışından çok farklı bir yerde durması ve hikayenin realist sayılabilecek bir bakış açısıyla seyirciye sunulmuş olması diyebiliriz.

Halil, baba mesleği olan manavlıkla geçiniyor, kurulu bir düzeni ve semtinin dışına pek taşmayan bir hayatı var. Saliha ise Şensaz adlı pavyonda konsomatrislik yapıyor. Tahmin edilemeyecek bir aşk başlıyor bu iki insan arasında. İkisinin de suskunlukları içlerindeki fırtınalardan besleniyor. Rakı masalarına, kendilerine kurabildikleri o bilmem kaç metrekairelik dünyalarına bile bilinmemesi daha keyifli olan gerçekler sızıyor. İşte o an, siz de ister istemez kırık kalmış anılarınıza dönüp bakıyorsunuz. Yaşadığınız kekremsi acı sadece geçmişe dair düşüncelerinizi değil geleceğe dair umutlarınızı da etkiliyor. Üzerinize çöken umutsuzluk giderek ağırlaşsa da hikayeden kopamıyorsunuz yine de. Çünkü film bu puslu hüznü ve acıyı geniş bir zemine yayıyor ve içinde barınan her durum ve duyguyu ayrı ayrı işliyor.

Film, sadece hikayesiyle değil müziklerden oyunculığa, mekanlardan planlara tüm öğeleriyle son derece sağlam bir temel üzerinde duruyor. Örneğin; müzik film için efekt olmanın çok ötesinde; hikayenin bir parçası adeta. Çoğu sahnede pavyonun sesi olarak duyduğumuz birçok şarkı, bizi filmin diğer kısımlarında da müziğin anlatacakları üzerine bir beklentiye sokuyor. Halil'in yüz ifadesinden anlayamadıklarımızı ya da manav dükkanına uzaktan bakmakla yetinen Saliha'nın hislerini müzik bize anlatıyor mesela. Müziğin film içinde tekrarlı kullanımı, iletilen duygunun derinliğini arttırıyor.

Bir aşk filminde tek mühim şey son değildir, ön kabulüyle devam edersek; *Vesikalı Yarım* filminde içinden çıkamadığımız bir sorunla boğuşuyoruz. Bir yerde sormaya çekindiğimiz sorular var hihayede, diğer tarafta "Ya evet derse?" bile diyemediklerimiz. Aşık olmak, hoşlanmak; günümüzde içi boşalmaya yüz tutmuş olgular olsa da *Vesikalı Yarım*'de izlediğiniz hikaye aşkın tekrar anlam kazanmasını sağlıyor. Binlerce aşk filmi çekildi, çekilecek ama hisleri sömüren değil onların dürüst bir gösterimi olabilmeyi seçen *Vesikalı Yarım* gibi filmler akılda kalacak.

İzleyici, filmi oluşturan etmenlerin üzerine ayrı ayrı eğilirken parçalardaki güzellikler başımızı döndürüyor. Bu durumun, Lütfi Akad'ın başarılı sinemacılığının bir sonucu olduğunu söyleyebiliriz. Türk Sinemasına 'yönetmen filmi' anlayışını getiren önemli isimlerden olan Akad, *Vesikalı Yarım* ile son derece başarılı bir anlatı sunuyor izleyicisine.

**Duygu Özbağcı**

**Yönetmen:** Lütfi Ö. Akad

**Senaryo:** Lütfi Ö. Akad

**Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Zelha), Ahmet Mekin (Ferhat), Hülya Şengül (Habibe)  
1973/Türkiye/Türkçe/89

Lütfi Akad'ın *Göç Üçlemesi*'nin ikinci filmi olan *Düğün*, Urfâ'dan İstanbul'a yeni göç etmiş altı kardeş üzerinden, ilk film *Gelin* (1973)'de olduğu gibi, büyük şehrin ekonomik koşullarına ayak uydurma sancularını ve o süreçte ödenen bedelleri anlatıyor. Hülya Koçyiğit'in canlandığı Zelha ve kardeşleri Halil, İbrahim, Cemile, Habibe ve Yusuf'un hikayesiyle, aslında *Gelin* (1973)'in başladığı noktanın gerisine gideriz. *Gelin* (1973)'de İstanbul'da bir şekilde düzenlerini kurmuş bir ailenin daha fazlasını elde etme mücadelesi anlatılırken, *Düğün* seyirciyi, göç anı ve şehirdeki ilk çabalara götürüyor.

Zelha ve kardeşleri, bozulan ekonomik durum yüzünden İstanbul'a göç etmiş, annelerinin Zelha'nın düğün günü ölmesiyle de, onları Urfâ'da tutacak bir sebep kalmamıştır. Bu ölümden sonra annelik rolünü benimsemiş olan Zelha, kardeşleri için nişanlısını bırakmış; kendi geleceğini feda etmiştir. İstanbul'da kurmaya çalıştıkları ilk düzende her kardeş kendine göre bir iş bulur. Gayet uyum içindeki duruşları; daha verimli satış yapabilmek adına İbrahim'in ısrarla istediği üç tekerli arabanın parasını çıkarmak için Cemile'yi memleketlileri olan bir komşunun oğluyla evlendirmek istemeleriyle bozulmaya başlar. Zelha, kardeşini resmen satmalarına itiraz etse de sözünü geçiremez. Film, tam da bu noktada *Gelin* (1973)'de de olduğu gibi dini bir hikaye üzerinden kahramanlarımızın yaşadıklarını yorumlayışımızı yönlendirir. Peygamber Yusuf'un kardeşleri tarafından kuyuya atılması ve köle olarak satılması hikayesini Yusuf'un ağzından dinlettirerek olaylarla paralellik kurmamızı sağlar. Üç tekerlinin gerçekten de para getirdiğini gören Halil ve İbrahim bununla durmayacak, Yusuf'un kendileri işledikleri bir suçu üzerine alıp hapse girmesine göz yumup, yine bir ticaret ilişkisi adına, aslında başkasıyla evlenme hayalleri kuran Habibe'yi de satmaya kalkışacaklardır. Yine, ekonomik değişim ve ilerleme uğruna en zayıftan başlayarak ailenin fertlerini feda etme durumu söz konusudur.

Hülya Koçyiğit'i kısmen irade sahibi, fakat yeteri kadar bedel ödemediğini sözünü geçirecek gücü de olmayan ana karakter rolünde izleriz bir kez daha. Kendi hayatından vazgeçmiş, onu ikna etmeye çalışan nişanlısı Ferhat'ı, tüm kardeşlerini kurtarmadan kabul etmeyen Zelha'nın kararları belirler hikayenin gidişatını. Cemile ve Habibe'nin hikayeleri üzerinden de kadının varoluş sorununa dikkat çekecektir yönetmen. Cemile'nin bedeni sadece ağabeylerinin değil, ödenilmiş başlık parasını çıkartması için kendisini çalıştıran kocasının da gelir kaynağı olacaktır. Cemile, yaşının küçüklüğünün de verdiği bir korkuyla itiraz edememiştir bu karara; fakat Habibe'nin kasabın çırağıyla evlenme planı vardır ve kendi adına verilen karara elinden geldiğince tepkisini koyar. Buna rağmen ağabeylerin kayıtsızlığı; Zelha'nın patlamasına sebep olacaktır.

Değişim ve bedelleri çelişkisi üzerine yönetmen oldukça iyimser bir noktada durur; finalde sorunu, göçü gerekli kalmış faktörlere ya da şehirdeki sert ekonomik ilişkilere yüklemeyiz. Halil'i dışlayıp bir olan kardeşlerin sahip olduğu yeni topluluk, çözümün adresidir. Fakat ters bir bakışla, Habibe'nin kasabın çırağıyla evlenmesi de büyük ihtimalle ticari ilişkileri geliştirecek bir anlaşma olacaktır yine, Zelha'nın da buna bir itirazı olmayacaktır. Farkı yaratan nokta ekonomik ilişkilerin düzenlenişinde değil, bu ilişkilerin karşılıklı rıza prensibini bozmadan uygulanmasında gösterilmiştir; ki bu, yönetmenin -daha sonra *Dişet* (1974)'te de devam edecek- sorunsalıdır bu.

FeYZa Nur Safoğlu

## Gelin

**Yönetmen:** Lütfi Ö. Akad

**Senaryo:** Lütfi Ö. Akad

**Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Meryem), Kerem Yılmaz (Veli), Kamuran Usluer (Hıdır)  
1973/Türkiye/Türkçe/132

*Gelin*, yönetmenin *Düğün*(1974) ve *Diyet*(1975) adlı filmleriyle devam edecek olan “Göç üçlemesi” nin başlangıç noktasını oluşturur. Yönetmen bu üçlemeyle, 1950’lerde başlayan kırsaldan kentlere göç hareketini ve bu hareketin doğurduğu problemleri inceler. Başta İstanbul olmak üzere büyük kentlere akan göç hareketinin temel sebebini, bu kentlerdeki imkanların çekiciliği değil, kırsal kesimdeki ekonomik koşulların itici etkisi oluşturur. Aniden değişen sosyal ve ekonomik dengeler; uyumsuzluk, yabancılaşma ve kimlik bunalımlarını beraberinde getirmiştir; ki Akad da üçlemesini bunlar üzerine kurar.

Yozgat’dan göç eden aile İstanbul’da tutunmayı başarır ve bir mahalle bakkalı açar, bunun üzerine ailenin geri kalanı da -Hülya Koçyiğit’in karakteri Meryem, kocası ve çocuğu- İstanbul’a gelir. Başlangıçta gurur duydukları o zamana kadarki başarılarını ilerleme olarak değerlendirmemektedir aile şimdi, zaten memleketlilerinden oluşmuş, onlara güven veren bir mahallede para kazanabiliyor olmak yeterli değildir artık. İstanbul’un bir parçası olmayı hedeflerler, bu sebeple de mahallenin ve bakkalın sınırlarından çıkıp başka bir semtte, borç altına girmeyi de göze alarak, market açmaya girişirler. Fakat bu büyük değişim için ödemeleri gereken bir bedel olacaktır elbet. Burada da çocuğun hastalığı girer devreye; para ya market için kullanılacaktır, ya da Osman’ın hayatı kurtarılacaktır. Peygamber İbrahim’in oğlunu kurban etmeye niyetlenmesi hikayesiyle paralellik kurularak sunulan ikilem, o hikayedeki gibi bir kurban bayramı sabahı, ama ters şekilde sonuçlanır.

Diğer iki filmde de olduğu gibi, *Gelin*’de de hikayenin merkezindeki güçlü kadın karakterini Hülya Koçyiğit canlandırmaktadır. Geleneksel değerlerin muhafızlığını üstlenmiş kayıncı kadını tarafından doktora gitmek ve fabrikada çalışmak gibi kabul edilemez suçları sebebiyle kara listeye alınmış memleketlileri Güler ve buna göz yuman kocası İbrahim’in akıl hocalığını devamlı olarak talep edebilme riskini alır Meryem, dolayısıyla her ne kadar sonunda oğlunu kurtaramamış olsa da, başkaldırı çabası takdiri hak eder. Ayrıca, büyük gelinin aksine, ona söylenenler dışında seçenekleri olduğunun farkındadır, bir kadının çalışması fikrinin kendi doğasından gelen bir kötülüğü olduğu varsayımına inanmaz örneğin. Yine de çok güçlü değildir, oğlunun feda edilmesiyle kendi büyük değişimini yaşayacaktır.

Şehrin sunabileceği imkanlardan zaten yeteri kadarı varken daha da fazlasını almak, tamamen seçime bağlı olarak değişmek ve ilerlemek adına insani değerlerin kayıtsızlık yardımıyla gözden çıkarılmasını eleştirmektedir yönetmen, fakat bir yandan üç filmde de bu durumun yine de yaşanması gerektiği mesajını verir. Osman’ın ölümü aileyi değiştirmemiştir belki, fakat Meryem ve kocasına başka türlü sahip olamayacakları yeni değerler katmıştır. Ailede bile güçsüzün feda edilebilirliğini keşfetmesiyle bakkalı yakıp, Hacı İlyas’tan hesap sorup, karnındaki bebeğiyle evi terk edip, baştan beri kötülene fabrikada çalışma seçeneğini kullanabilecek cesarete sahip olmuştur Meryem. Tüm film boyunca Meryem’e destek olmayan kocası, Osman’ın ölümü “sayesinde” karısını öldürmesi gerektiğini söyleyen geleneğe karşı durup, Meryem’e destek vermeye başlamıştır. Artık başta kötülerdikleri Güler-İbrahim çiftine dönüşmüşlerdir. Bu da aslında ekonomik koşullara ayak uydurma adına geçirilmiş bir değişimdir ve bu değişim için de Osman’ın kurban verilmesi gerekmiştir. Yönetmen, her ne kadar bu “doğru” değişime başta da yönelebileceklerini göstermişse de, yine de gerçekten uyanabilmenin de ancak bir bedel sonucu olabileceği duygusunu verir.

Feyza Nur Safoğlu

**Yönetmen:** Lütfi Ö. Akad

**Senaryo:** Lütfi Ö. Akad

**Oyuncular:** Hülya Koçyiğit (Hacer), Hakan Balamir (Hasan), Erol Taş (Bilal Usta)  
1974/Türkiye/Türkçe/90

*Diyet, Gelin* (1973) ve *Düğün* (1973)'den sonra Lütfi Akad'ın *Göç Üçlemesi*'nin son halkasını oluşturur. *Düğün* (1973)'le göçün sebepleri ve büyük şehre yerleşme sürecini anlatıp, *Gelin* (1973)'le de artık ekonomik güvencelerini sağlamış ailenin şehrin "organik" bir parçası olma çabasını fabrikanın kapısında bitiren yönetmen; *Diyet*'te, kaldığı yerden, fabrikadan başlayıp göçmen işçilerin sorunlarını gösteriyor. Bu sefer, fabrika sahibi Salim Bey ve babasıyla, birilerinin fabrika sahibi olması için bedel ödeyen işçilerin uyanma ve karşı çıkma sürecini izleriz.

İşçi Hacer karakteriyle, Hülya Koçyiğit'le karşılaşır seyirci son defa. Memlekette işler kötü gidince, kocası onları bırakıp büyük şehre göç etmiş, Hacer de onun peşinden iki çocuğu ve babasıyla İstanbul'un yolunu tutmuştur. Yine aynı fabrikada çalışan komşusu Mustafa'nın eski makine kullanımı sonucu "iş kazası" yaşayıp, bacaklarının felç olmasıyla fabrikada huzursuzluk başlar. Salim Bey, bu durumu "dikkatsizlik ürünü" olarak etiketleyip, işçisini suçlar; böylece sadece kendini kurtarır. Durumun farkında olan Mevlüt ve birkaç arkadaşından oluşan küçük bir grup, İstanbul'da tutunabilme derdiyle her şartı kabul eden, hakkını arama adı altındaki düşüncelerin nankörlük olduğu ve ellerindeki de kaybetmelerine sebep olacağına inanan işçileri, sendika fikrine ısındırmaya çalışır. Özellikle fabrikada saygı gören Hacer'i yanlarına çekmeyi başarırlarsa pek çok kişiyi de örgütleyebileceklerini bilen grup; film boyunca sendikanın kanuni olduğunu, tembellik demek olmadığını ve eğer birleşirlerse makinenin "kolayca değiştirilebilen bir yedek parçası" olmaktan kurtulup insanca değer göreceklerini anlatmaya çalışır. Burada sendika fikrini haklı çıkarmak için yönetmen diğer iki filmde olduğu gibi dini değerlere başvurur, "İki birden, üç ikiden, dört üçten üstündür, birleşiniz." hadisi, film boyunca tekrarlanır.

Hacer'in sendikaya karşı duruşunun film boyunca gösterdiği değişim, tüm fabrika işçilerinin farkındalıklarının artması sürecini yansıtıyor denebilir. İlk başta, içerdiği başkaldırma unsurunun etkisiyle, sendikalaşmaya karşı çıkan Hacer; Mustafa'nın yerine makinenin başına geçen, daha sonra evleneceği Hasan'ın içinde bulunduğu risklerin de korkusuyla ikileme düşer. Onu ikna etmeye çalışan Mevlüt ve arkadaşlarının zıttı olarak Hasan, çalışanın mutlaka kazanacağı adil düzene duyulan naif inancın sembolüdür; sendikayı kötü niyetli bulmaktadır. Kocasına karşı duyduğu sevgiye rağmen, bitmek bilmeyen gece mesailer, maaşlardaki adaletsizlikler ve Mustafa'nın başına gelenlerden dolayı sürekli suçlanması, Hacer'in kocasına karşı gelip Mevlüt ve arkadaşlarının fikirlerini kabul etmesine sebep olacaktır.

Filmin sonunda karakter, diğer iki filmdeki gibi, yine kurulu düzeninin içinde hapsolür. Hacer'in zorla giriştiği balon satma işi, hiçbir şey yapmadan, her şeyin kendi kendine olmasını bekleyen babası ve kendisine yol gösterici olarak verilmiş çocuğun hareketliliği ve esnekliğiyle oluşturduğu zıtlık üzerinden; şehirde hayatta kalabilmenin yolunun yeniye adapte olmaktan geçtiğini söyler yönetmen. Diğer taraftan, işçilerin seçimlerini yapma anını, yanlış seçimin bedelinin Hasan'ın kopan koluyla ödendiği sahne izler; bu sefer de Ömer Seyfettin'in *Diyet* adlı hikayesiyle paralellik kurulur finalde. Fakat, Hacer'in son sözlerinin de açıkça ortaya koyduğu gibi film, suçlanması gerekenin "şef ya da makine" değil, ekonomik düzenin kurulması sürecinde kendi üzerilerine düşen sorumluluk olan sendikalaşma görevini yerine getirmeyen işçilerin ta kendisi olduğunu savunur. Dolayısıyla, ekonomik zincirin eli en zayıf halkası, en kolay suçlanabilecek öge olan işçilerin yaşananların sorumlusu olarak görüldüğü söylenebilir.

Feyza Nur Safoğlu

## Ali Özgentürk ile Söyleşi

**Ali Özgentürk**  
ile Söyleşi \*

**Moderatör: Adnan Tönel**

29 Şubat 2012

Çarşamba Saat 18:00

\* Okan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile ortaklaşa gerçekleştirilmektedir.



**OKAN ÜNİVERSİTESİ**  
İSTANBUL

## “En iyi filmim, hayatım olmalı!”

1945 doğumlu olan Ali Özgentürk, İstanbul Üniversitesi’ndeki eğitiminden sonra 1970’lerden itibaren tiyatrolarda oyunculuk yaptı; sonrasında kısa film ve belgeseller çekerek başladı, kamera asistanlığıyla devam eden sinema uğraşı senaryo yazarlığı ve yönetmenlikle devam ediyor. 1974-75 yıllarındaki *Ferhat* ve *Yasak* isimli iki kısa filminden sonra, 1977’de Atıf Yılmaz’ın çektiği, Cengiz Aytmatov’un romanından uyarlanan, *Selvi Boylum Al Yazmalım*’ın senaryosunu yazdı. İlerleyen dönemde Atıf Yılmaz ve Yılmaz Güney filmlerinde yönetmen yardımcılığı görevleriyle bulundu. Zeki Ökten’in, 1979 yapımı *Sürü* filminde ikinci yönetmenlik yaptı. Aynı yıl, *Hazal* (1979) adlı ilk uzun metrajını çeken yönetmen, dönemdaşlarından ayrılan özgün sinema anlayışının da ilk örneğini sunuyordu. Toplumsal gerçekçiliğe yakın duran, dönemin sosyal-ekonomik kodlarını sıkı sıkıya barındıran, kadını baskılayan mekanizmaları yalın biçimde somutlayan, yer yer komedi unsurlarıyla birleşen cinsellik unsurlarına yer veren, toplumdaki güç, otorite ve hiyerarşi ilişkilerini derinlemesine ve çok boyutlu irdeleyen; dahası anlatım ve biçimde deneysellikten korkmayan bir sinemanın ipuçlarını veriyordu *Hazal* (1979). 1979’da başlayan filmografisine, 2011’de *Görünmeyen* ile devam eden Özgentürk; eleştirmenler tarafından popülerize edilmeden; Türkiye sinemasının ‘ölü’ kabul edildiği yıllarda çektiği filmlerle, ulusal ve uluslararası çok fazla ödül(1) aldı. Ayrıca Özgentürk’e; arkadaşları Aki Kaurismaki ve Bernardo Bertolucci’nin filmlerinde göndermeler var. Kaurismaki’nin *I Hired a Contract Killer* (1990) ve Bertolucci’nin *Stealing Beauty* (1996) filmlerinde ‘Ali Özgentürk’ adı geçmesine rağmen yönetmen ekranda görünmüyor. Aki Kaurismaki’nin abisi Mika’nın, 1991’de çektiği *Zombie and the Ghost Train* adlı yapımında ise Özgentürk’ün küçük bir rolü var; ayrıca filmin ortak yapımcısı. Bunun dışında; filmlerinin senaryolarını yazan(2) Işıl Özgentürk’ün *Seni Seviyorum Rosa* (1992)’sının da yapımcısı Ali Özgentürk. Yönetmenin sinemasında her film kendi başına derinlikli ve deneysel denebilecek düzeyde; fakat filmografisini takip ettikçe, Özgentürk, izleyici için heyecan verici bir harita sunuyor.

## 80 sonrasının ayırksı filmleri.

“Başlık parası ödenen gelin ölenin kardeşine helaldir.”; fakat yine de üzülüyorlar, Türkan Şoray’ın canlandığı, genç Hazal’ın ‘kaderine’. “Düşünme, feran ağandır.” diyor, mağarada hasır dokuyan kör dervişlerden biri. Mardin’in köylerinde geçen *Hazal* (1979), bu kemikleşmiş yapıya çok katmanlı bir sorgulama niteliğinde. Feodal sistemin güç odakları, şeyh-ağa-muhtar üçlüsü, egemenliklerini kaybetmekten korkuyorlar. Evliliğin caiz olup olmadığının kararı, çocukların eğitimi şeyhten soruluyor. Şeyh ise ağanın buyruğu altında. Köye ulaşmaya çalışan devlet, yolu ağanın arazisinden geçireceğini bildiriyor. Köyün ağası da, bu ‘yeni ağanın’ kendi hakimiyet alanına ulaşmasını engellemek için insanları kışkırtıyor: “Yol gelir, devlet gelir, jandarma gelir, tahsildar gelir, hem canınızı alır, hem malınızı.”. Köylülerin yolda çalışmasını yasaklıyor şeyh. Muhtar da, hiçbir işlevi olmayan makamını ve ağasının gözünde yerini kaybetmemek için yolda çalışanların evlerini yakıtıyor galeyana gelen topluluğa. Hikaye böyle ilerlerken asıl telaşı hissettiriyor; bütün mesele, oradakileri -legal ya da illegal- hangi ‘ağa’ sömürecek meselesi aslında. Buna ek olarak, topluluktaki kadınların varoluşları da ataerkil düzenin şifrelerini sunuyor. Erkek olduğu için kadını ezme hakkını kendinde bulan ‘damat’ çocuk, oğlunda bu hakkı gören ve gelini döven anne, gelin bir başkasıyla kaçtığında ellerinde meşalelerde “köyün namus meselesini” çözmeye, “kutsal cezayı” vermeye giden cenah... Toplumdaki güç ilişkileri, çok kademeli ve kırılmayan hiyerarşi, devlete ve onun yapılarıyla halkın çelişkileri, geleneksel ve cinsel dar kafalılık, kadın meseleleri, yönetmenin tüm filmlerinde farklı yönleriyle, farklı topluluklarda ve farklı mekanlarda işlenmeye devam ediyor. Küçük çocuğun kadınla birlikte olma çabası ve köyün çocuklarıyla aralarında geçen sohbet ise Özgentürk’ün ilerleyen filmlerinde de hissedilen, gerçekçi biçimde verilen ‘çocuk ve

cinsellik' temasını doğuruyor. Mağaradaki dervişler sonunda köy meydanına indiklerinde, daha önceki şiirsel sözlerini besleyen, ayın yapar gibi, ritmik hareketlerle ve asalarıyla dolaşıyorlar. Özgentürk'ün nerdeyse her filminde var olan mistisizm ile delilik arasındaki karakterlerin ilk örneğini oluşturuyorlar. Görüntülere eşlik eden müzikler Arif Sağ imzalı Kürtçe türkülerden oluşuyor; filmin yapım yılı (1979) göz önüne alındığında bunun değeri artıyor. Bu filmle başlayan yoğun müzik kullanımı, yönetmenin diğer filmlerinde de sürüyor. Ali Özgentürk filmografisinde daha sonra da devam edecek edebiyat uyarlamaları da böylece ilk oluyor; yönetmen senaryoyu Necati Haksun'un *Kutsal Ceza* eserinden, Onat Kutlar'la uyarlıyor. Filmin, sinema dili açısından en çarpıcı sahnesiyse sonda. Dağda makinelerin dinamik patlatmasıyla başlayan kaçışma sahnesi, Sergei Eisenstein'in Battleship Potemkin (*Potemkin Zirhlisi*, 1925)'nin *Odessa Steps* sekansını hatırlatıyor; zira yönetmen sahnede uzak çekimlere çok yer vermiyor, kaçışanların ayaklarına-yüzlerine yakın planlar kesiyor, kaçışanların koştuğu yön art arda gelen planlarda zıt yönler oluveriyor. Bunu yaparak kaçışma sırasında izleyicinin o an orada olanların yaşadığı kaosu daha derinden hissetmesini sağlıyor, izleyiciye yön algısını kaybettiriyor; böylece ekranda yeni bir algı yaratıyor, zamanı uzatıyor(3)...

1981'e gelindiğinde *At* filmiyle çıkıyor Özgentürk. Köydeki güç dengelerinden, şehirdeki ağalık sistemine uzanıyor. Başrolde fedakâr baba rolünde Genco Erkal var bu sefer: "çetelerini kurup seyyarlara nefes aldırmayan" zabıta, şehri parselleyen ağababaları arasında evini ipotek ettirip aldığı seyyar arabasıyla oğlunu okutma gayesindeki adam. Okuyacak çocuğu; sonra da onu küçümseyen devlet memurları gibi, onu tartaklayan zengin işadamı gibi 'büyük adam' olacak. Özgentürk'ün rüya sahneleriyle beslenen anlatımıyla bu çelişkiler keskinleştiriliyor. İzleyicinin aklına, "okumak/adam olmak" la ilgili sorular takıyor. Tek umut yolu olan seyyar arabasını zabıta alduğunda ise, Vittorio De Sica'nın *Bicycle Thieves* (*Bisiklet Hırsızları*, 1948)'ye benzeyen uzun bir sekans başlıyor. Ç/alınan arabasının izinden giden baba-oğlun sıcak ilişkisi, sessiz dayanışması, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin kült filmini hatırlatıyor. O yıllarda değişmekte olan kent bileşenlerine, ekonomik nedenlerle göçlerin artmasına ve insanların tutunma çabalarına, gettoların ritmine, şehirlerde günlük temas halinde olan kesimlerin arasındaki ekonomik uçurumlara, insan odaklı bakan bir film olarak Özgentürk sinematografisine yerini alıyor *At* (1981). Ayrıca, çocukların geneleve gitmeleriyle 'çocuk ve cinsellik' temasını sürdürüyor yönetmen. Film boyunca İstanbul sokaklarında gezen, tuhaf sözler söyleyen 'deli' kadın rolündeki Güler Ökten, artık Özgentürk'ün değişmez oyuncusudur ve aynı kıyafetlerle, aynı 'deli' kadın, *Su Da Yanar* (1987) filminde de İstanbul sokaklarındadır.

1986'da ise Orhan Kemal uyarlamasıyla edebiyatla ilişkisini sağlamlaştırıyor yönetmen. Murtaza'yı anlatan *Bekçi* filminde Müjdat Gezen, disiplin takıntılı ve vazife aşkını milliyetçi duygularla pekiştiren sorunlu bir bekçi oynuyor. Yönetmen, kamerasını ilk kez bu kadar belirgin olarak deney aracına çeviriyor. Filmin başındaki sahnede, hareketli kullanılan kameraya konuşan farklı insanlar, "Nasıl bilirdiniz?" gibi bir sorunun cevabını veriyorlar izleyiciye. Dahası, Murtaza'nın hayalle rüya arasındaki sahnelerinde büyük spot ışıkların kameraya tutulması da o dönem sineması için yenilikçi bir çalışma(4). Bu filmle birlikte Özgentürk uzun eğlence sahnelerine de bolca yer vermeye başlıyor. Murtaza'yla dalga geçilen uzun düğün sahnesinin türevleri, yönetmenin sonraki filmlerinde de görülüyor. O sahnenin anlatıdaki önemiye, Özgentürk'ün kentin uçurumlu sosyal yapısının ve kendini şehrin eliti sayanların aşağılayıcı tarzının altını çizmesi. Murtaza, kahraman saydığı kolağası dedesini heyecanla ve inanarak anlatırken; davetliler üzerinden yaratılan 'zengin' prototipi topluluk onunla dalga geçiyor. Üstelik, eleştiri tek yönlü ilerlemiyor. Murtaza'nın 'kraldan çok kralcı' tavrı ve müdüre söylediği "Yularımızı gevşetmeye gelmez." sözleri, itaat kültürüne eleştiri olarak algılanabilir. Dahası ailenin ekonomik zorlukları ve sürüp giden namus tanımlaması toplumun ahlaki parametrelerini de gözler



önüne seriyor. Unutmadan; Özgentürk'ün kamerası bir kez daha geneleve giriyor; bu sefer çıplaklığı sıradanlaştırarak ve hatta komedi unsuru yaparak.

Bir yıl sonra, otobiyografik öğeler taşıdığı söyleyebilen *Su Da Yanar* (1987) filmini çekiyor yönetmen. Özgentürk; yasaklarla boğuşan, istediği filmi çekmek için uğraş veren, içeri alınıp sorgulanan bir yönetmeni alıyor kadraja. “Şair’in, çınarın filmini” çekmek isteyen yönetmen karakterini Tarık Akan oynuyor. Tiyatrocuların, “Komünistlik yapıyorsunuz.” diye yıllarca cezaevinde kaldığı, işkenceyle, silahlı saldırılarla arkadaşların öldürüldüğü sert zamanlarda, “inançlar ve hayaller için” çekmek istemektedir filmi. O şair ise, “Su başında durmuşuz/ Çınarla ben.” dizeleriyle anlaşılıyor ilkin. Nazım Hikmet’i filme almanın zorluğuna, bir de politik baskılar, ailevi sorunlar eklenince; “büyük láciverdi bahçe” oluveriyor yönetmenin hayatı. “Gözlerinden belli diyemem/ Başları yok ki gözleri olsun.” dizelerine istasyon ararken de, gözaltına alınıyor. Anlatı ilerledikçe, bir yandan da, sanat/sanatçı sorgulamasına dönüşüyor; o kendini sorgularken, umutsuz geleceğini içten içe görürken, çevresindekiler de onun kendini önemseyen ve “önemli adam olmak isteyen” kişiliğini eleştiriyorlar. Sahnelere Nazım’ın dizeleri eşlik ediyor. Filmde çıplaklık ögesi de, yine günlük hayatın ritüeli olarak, gerçekçi ve abartıya kaçmadan veriliyor. Bu filmle birlikte Özgentürk’ün kamerası ‘sanat ortamlarına’ giriyor ilk defa.

1992 yapımı *Çıplak* filminde de, kamera ‘sanatçıların’ arasında. Fakültenin resim sınıfında çıplak modeller yapan kadınları var ekranda. Filmin başında, hareketli kamerayla oyunlara dış sesle komutlar veriyor, karşılıklı diyaloga giriyor. Sahneler ilerledikçe dış ses ve oyunculara komut verme/onlardan tepki alma durumu artarak devam ediyor. Bu biçim denemesi Türkiye sinemasında ilk olsa gerek. Dahası; plan devam ederken ışığın değişmesi, resimlerden modellerin canlanıp yürümesi, aynada rujla çizilen adam figürünün arkada belirmesi gibi ‘tuhaf’ tercihlerle, filmin dünyası mistiğe yaklaşan bir hava kazanıyor. Bunu rüya-hayal arası sahnelerle besliyor yine yönetmen. *Çıplak* (1992)’ta yoğunluklu olarak kadın ve erkek çıplaklığı var; fakat bu erotik olmaktan ziyade donuk; zira kadınlar birer tanrıça edasıyla duruyorlar öğrencilere model olup “sanat yaparken”. Özellikle sınıf sahnelerinde, uzun eğlence ve parti sekansları yine devam ediyor. Bunlar, kadın-erkek hiyerarşisi ve ataerkillikle beslenen kıskançlık kavramlarını sorgulayıcı araçlar oluyorlar hikayenin içinde. Evin büyükannesine ise Bekçi Murtaza’ya ya da *At* (1981)’ta yollarda dolaşan ‘deli’ kadına benziyor bir yönüyle. Geçmişinde saraylarda yaşayan (ya da buna inanan), hala paşayı bekleyen, halüsinasyonlar gören, herkesi paşa babası sanan ‘deli’ kadın film boyu izleyiciyi rahatsız edecek şekilde bağırarak ve tuhaf sözler söyleyerek dolanıyor.

1997’deki *Mektup*’ta yine Tarık Akan başrolde. Amerika’da önemli pozisyonda çalışan bir bilim adamı, babasının izini bulmak için ülkesine döner ve bu bir kendini bulma hikayesine dönüşür. Klasik görünen öyküyü özgünleştiren, babanın tuhaf yaşantısıdır. Öldü sanılan baba, aslında hayattadır. Büyük hatıralar çıkar aradıkça, yapılan ulvi işler; peşine takılan polisi bile kendine hayran bırakan ve hiçbir yerde kök salamayan, “yalnız ve didaktik” bir adamın öyküsü anlatılır izleyiciye. İlk dakikada anlatmaya başlayan dış ses filmin sonunda tekrar belirir, anlamlanır. Yine görünürde mutsuz sonra biter hikaye; zihinlerde “Sakın bu asıl mutlu son olmasın?” sorusunu bırakarak. Bertolucci’nin 1996’da *Stealing Beauty*’deki selamına karşılık veriyor Özgentürk bir diyalogla: “Babasına takmış bir film yönetmeni vardı. Kimdi? Galiba Bertolucci.”!

2000’e gelindiğinde Özgentürk, Türkiye sinemasında bir kült daha kazandırır: *Balalayka*. Yine çok anlamlandıramadığımız bozuk lehçeli bir dış ses başlatır öyküyü; sonunda anlaşılır her şey. Otoriter baba nedeniyle parçalanmış ailenin, birbirine zıt üç oğlu, ölen babanın vasiyeti için Rusya’ya giderler. Otobüsle dönüş yolu uzadıkça uzar onlar için; hayatları değişir o yolda. O otobüs, aslen balerin, doktor, oyuncu vs. olan kadınlar için ‘Aksaray ekspresi’ konumundadır; hepsi fahişelik yapıp para kazanmak için kopyalar anavatanlarından. Rusya’da hepsinin teker teker ailelerinden ayrılışlarından başlayarak,

ajitasyona kaçmadan, hüzünlü sahneler kuruyor yönetmen. Otobüste balalayka çalarak eğlendikleri anlarda geçen sıcaklık, özenli kurulmuş sahnenin eseri olsa gerek. Uğur Yücel, Cem Davran ve Ozan Güven'in canlandırdığı üç kardeşin hesaplaşmaları, genç kadınların satıcı için giyinip hazırlanmaları, suratlarda patlayan tokatlar, ülkeye kaçırılan ikonlar, "patates çuvalı gibi" taşınan bir tabut, açık edilemeyen duygular ve nihayetinde aşklar... Ama yine mutlu sondan kaçınıyor Özgentürk. Filmin sıcaklığı, yalınlığı dışındaki en büyük başarısı, klasik bir 'fahişeliğe gelen zavallı kızlar' olma tuzağına düşmemesi; geniş açıdan, insana dair panoramik/evrensel bir bakış tutturması.

2004'teki *Kalbin Zamanı*, Özgentürk'ün, Alfred Hitchcock ve Agatha Christie'ye selam yolladığı çalışması. Çizgi filmle başlayan hikaye yine öyle bitiyor. Filmin zamanı 1958, birkaç yıl öncesi ve bugün arasında gidip geliyor ve yine dış ses hakim anlatıya. Yıllar önce intihar diye kapanan bir vakanın peşinden gelen emekli bir komiser anlatıyor cinayete giden süreci. Böylece yine eski zamanlara kafayı takmış, orda saplanıp kalmış bir karakter yaratıyor yönetmen. O anlatırken, biz de o yıllara gidiyoruz. Pera Palas'ta yıllar önce yaşanan karmaşık aşk ve ihanet hikayelerini izliyoruz. Hikayenin sürükleyiciliğinde bunun bir cinayet hikayesi olduğunu unutturuyor yönetmen; birkaç hayatın bir otele keşişmesinin tuhaf ve akıcı durumları var kadrajda. Halil Ergün, Hülya Avşar, Güler Ökten'in dışında otel; "tüm sırları içine gömen" başrol oyuncusu aslında. Filmde Birol Ünel'in kısa ama etkileyici performansı da görülmeye değer!

2008'deki *Yengeç Oyunu*'nu ise, Türkiye'de yargı sisteminin kadına bakışındaki kronik hastalığı irdeliyor. Her ne kadar yaklaşık 100 yıl öncesinde öldürülen bir kadının davası üzerinden gelişse de, kadını "mahalle namusu için öldürmeyi" haklı gören zihniyet (belki de 100 yıl öncesinden daha etkin olarak) hala sosyal hayata, ikiyüzlü toplum ahlakına ve doğal olarak yargı sistemine hakim. Bu düzlemde yine toplumun günlük hayatını direkt etkileyen sosyal meselelere bakmayı sürdürüyor yönetmen.

2011'e çektiği *Görünmeyen* ve *Beni Sev* filmleriyle ilgili ise Özgentürk şöyle diyor: "Aslında *Görünmeyen* filmi çatısı altında iki film yaptım. Aynı hikayeyi iki ayrı yapıda yorumlamak istedim. İki ayrı yorum, iki ayrı montaj, farklı dramaturji, farklı sahneler ve farklı bir sinema diliyle ortaya iki ayrı film çıktı. Aynı oyuncular ve aynı mekanlarla iki ayrı film ortaya koydum. *Görünmeyen* (2011) filminde Bela Bartok'un 1936 yılında Anadolu'da yaptığı gezi üzerine kurduğum hikayede Bartok'u çevresindeki karakterlerle birlikte işledim. *Beni Sev* (2011) filminde ise ise bugünün iki genç insanının, tutkunun yaraları içinde sıkışmışlığını anlatmaya çalıştım. Araştırmadım ama dünya sinema tarihinde ilk defa aynı hikayenin iki farklı yorumuyla yapılmıştır.(5)".

Tüm bunlarda, Ali Özgentürk sinemasının ilk dönem filmleri, 1980 darbesinden sonraki Türkiye sinemasının en özgün örnekleri arasında. Dönemde yükselen sosyal gerçekçilik içinde, konuya yaklaşımı ve özgün sinema diliyle 'yönetmen sineması' kavramını gerçekleştiriyor Özgentürk. *Hazal* (1975), *At* (1981), *Su Da Yanar* (1987) gibi yakın tarihe ait filmlerin hala güncelliğini koruması da onları daha izlenir kılıyor. *Çıplak* (1992) ve *Kalbin Zamanı* (2004) da Türkiye sinemasının, içerikle bütünleşen deneysel biçim ve özgün anlatım tekniği adına nasıl örnekler verdiğini görmek açısından izlenmeye değer. İsmi popüler olup sinema adına pek bir şey yapmayan dönemdaşlarının yanında Ali Özgentürk filmleri, sinemanın o dönemleri için nadir bulunan örnekler barındırıyor.

**Can Sever**

- (1) Tokyo, Venedik, Manheim, San Sebastian, Lahey, Antalya, Sao Paolo Film Festivalleri, yönetmenin ödül aldıklarından birkaçı.
- (2) *At* (1981), *Bekçi* (1986), *Su Da Yanar* (1987), *Balalayka* (2000) filmlerinin senaristi Işıl Özgentürk'tür.
- (3) Odessa Steps sekansında 120 basamaklı yerden insanların koşarak kaçışı gerçekte yaklaşık 1 dakika sürecekken; Eisenstein, kamera ve montaj tekniğiyle gerçek yön duygusunu zayıflatır, sahnenin kaosunu ve dramatik etkisini artırır; sonuçta sekans 6 dakika civarındadır. 'Öznel zaman algısı' yaratılmaktadır ekranda; 'o an orada olanlar için geçmek bilmedi' demeye çalışır.
- (4) Semih Kaplanoğlu, *Süt* (2009) filminde madenci şapkası ışığını; Nuri Bilge Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2001)'da araba farlarını kameraya tutmuştu.
- (5) [hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18802702.asp](http://hurriyet.com.tr/kultur-sanat/haber/18802702.asp).

**Yönetmen:** Ali Özgentürk

**Senaryo:** Işıl Özgentürk

**Oyuncular:** Genco Erkal (Hüseyin), Harun Yeşilyurt (Ferhat), Yaman Okay (Remzi)  
1982/Türkiye/Türkçe/116

Ali Özgentürk *Hazal* (1979)'dan sonra çektiği *At* filmi ile kamerasını yine toplumsal bir soruna çeviriyor. *At*, dönemin İstanbul'unu, Türkiye'sini bu bağlamda gerçekçi bir şekilde anlatan, yönetmenin en nitelikli filmlerinden birisi. Geleneksel bir köy temsili ile başlayan film, gerçekçi sinema unsurlarını içinde barındırır. Özgentürk, filmde vermek istediği mesajı rahatsız edici bir ideolojik dayatmaya girmeden izleyicisine iletiyor. Hikayesini izlediğimiz insanlar aslında yaşamın içinden, çarşıda, sokakta gördüğümüz, tanıdığımız, bildiğimiz sıradan insanlar.

Baba Hüseyin, oğlu Ferhat'ı okutmak için köyündeki evini ipotek ettirip İstanbul'a gider. Hüseyin'in tek isteği, atlara fena halde düşkün olan oğlu Ferhat'ın okuyup adam olmasıdır. Askerdeyken Yüzbaşının ona söylediği "Siz adam değilsiniz, çocuklarınızı adam edin. Ezilmesin, sürünmesin sizin gibi." sözleri onun bu isteğini daha çok tetiklemiştir. Hüseyin, Ferhat'ı da alıp Süleymaniye'de seyyar satıcıların kaldığı bir hana yerleşir. Orada memleketlisi olan Remzi'nin yardımıyla seyyar araba satın alıp çalışmaya başlar. Fakat işler yolunda gitmez ve İstanbul acımasız yüzünü gösterir. Zabıta peşine düşünce kaçmaya başlar, akşam vaktinde hana geri döner. Çocuğunu okutmak için çabalayan Hüseyin, parkta tanıştığı birinden devletin parasız çocuğunu okutabileceğini öğrenir. Hemen bu imkandan faydalanmak için başvuru yapmaya gider. Fakat devlet dairesindeki memur onlara çok kaba ve sert davranır. Çocuğun bu haktan yararlanabilmesi için senin ölmüş olman gerekir der. Hüseyin, memurun bu davranışından sonra okumanın adam olmak için yeterli olmadığı anlar. Burada da umduğu çıkış yolunu bulamayan baba, pazarcılık yapmaya kalkışır. Ama ağılık sisteminin köye has olmadığını, İstanbul'da da her yerin bölündüğünü öğrenir. Zabıta seyyar arabasını zincirler ve Hüseyin bir çıkmaza girer. Oğlu Ferhat, köye dönelim dese de kabul etmez ve arkadaşının seyyar arabasını alıp pazara gider. Fakat orada arkadaşı tarafından bıçaklanarak öldürülür.

70'li yılların ortalarında televizyonun da gelmesiyle Türk sineması ekonomik kriz gibi nedenlerle seks ve arabesk furyasının içine düşmüştür. Fakat bu dönemde gerçekçi filmler yapan Yılmaz Güney'den etkilenen Ali Özgentürk gibi yönetmenler kameralarını kırsala, farklı toplumsal kesimlere çevirerek sosyolojik sorunlara daha gerçekçi bakmışlardır. *At* filminde de yönetmen, dönemin toplumsal sorunlarına değinmiştir. Trenle köyden İstanbul'a giderken Hüseyin'in, trendekilere oğlunun nasıl okuduğunu göstermek için okuttuğu gazetede haberler, dönemin Türkiye'sinin resmidir: "IMF Heyeti Türkiye'ye yardımı görüşüyor." "Bir adam ailesini geçindiremediği için intihar etti." Aslında Hüseyin'in trajik sonu burada izleyiciye üstü kapalı bir şekilde iletilir. Hüseyin, yani ana karakter üzerinden ülkemizin eğitim, işsizlik, açlık, rüşvet, mafya gibi temel sorunları gündeme getirilir.

Filmde, sokaklarda hiç eksik olmayan arabesk müzik, bir arabesk film setinden görüntüler, dönemin İstanbul'unun hızlı değişimi izleyiciye yansıtıyor. Filmde sık sık rastladığımız at görüntüleri, ulaşılamayan bir hayali sembolize ediyor. Özgentürk, dönemin toplumsal sorunlarını, simgesel anlatımıyla işleyip bize bir baş yapıt sunuyor.

**Çiğdem Karabulut- Töre Ercan**

**Yönetmen:** Ali Özgentürk

**Senaryo:** Sadık Karlı, Ali Özgentürk

**Oyuncular:** Sumru Yavrucuk (Ayla), Erdal Küçükkömürcü (Yadigar), Adnan Tönel (Hüseyin)

1991/Türkiye/Türkçe/120

Sinema sanatı açısından öne çıkan, değer taşıyan ve üzerinde düşünülmesi gereken filmler vardır. Yönetmenliğini Ali Özgentürk'ün yaptığı *Çıplak*, bu filmlerden biri. Gerek konusu gerek yenilikçi, biçimsel arayışı itibariyle kendini yukarıda tanımlanan çemberin içine alıyor. Film, "gösteren ve anlatan" olmanın ötesinde "deneyimleten ve hissettiren" bir anlayışı benimsiyor. Bütün bu özellikleriyle avangart bir tavı alan film, sinemamızda önemli bir örnek olarak dikkati çekiyor.

Aslında filmde takip edilebilecek birbiriyle bağlantılı akıcı bir olay örgüsü yok. Genel öyküyü Ayla ve Seher'in bir sanat akademisinde çıplak modellik yaptıklarını kocaları Yadigar ve Hüseyin'den saklamaları, fakat kocalarının durumu öğrenmesi sonucu yaşanan, aralarında bütünlük olmayan sıra dışı olaylar oluşturuyor. Öfkelenen kocalar her ne kadar eşlerini öldürme planları yapsalar da, sonunda ortak bir noktada buluşuyor ve dört arkadaş akademideki sanat öğrencilerine çıplak modellik yapmaya başlıyor. Genel öyküsü bu olan filmi sıra dışı yapan ne peki? Öncelikle filmde bir anlatıcı/dış ses bulunuyor. Anlatıcı, karakterlere film boyunca ne yapmaları gerektiğini söylüyor, onlarla konuşuyor, bir nevi üçüncü göz gibi... Karakterler ise bu durumdan rahatsız, kaldı ki bir sahnede Ayla kameraya bakıp "Artık rahat bırak bizi!" diyerek sitem ediyor. Belki de filmin 'çıplaklık' vurgusu esas olarak burada başlıyor ya da fark ediliyor. Anlatıcı, olaylara ara ara müdahale edip karakterleri izleniyormuş duygusu içerisine hapsederek onları 'çıplak' bırakıyor, bir şey saklamalarına izin vermiyor. Keza karılarının modellik yaptığını, kocaları bu şekilde öğreniyor. Filmin başında da Özgentürk, Ayla'nın çıplak olmaktan dolayı çekimser olduğunu yansıtıyor bize. Kocasıyla karanlıkta sevişiyor, sanat akademisinde soyunmaktan çekiniyor. Modellik yapmaya alışmasından sonra bile kocasının yanında çıplak kalmaktan çekiniyor, yastıkla göğüslerini gizliyor...

Filmde mizansen de son derece etkin kullanılmış; Ayla ve Seher'in modellik yaptığı sırada kocaları tarafından öldürüldüğünü hayal ettikleri sahne filmin görsellik açıdan en önemli ve en yaratıcı sahnelerinden birini oluşturuyor. Öldürme eylemi izleyiciye; şiddet unsurlarına yer vermeden klasik müzik eşliğinde estetik bir biçimde sunuluyor.

Meral Çetinkaya, Hüseyin'in annesi rolünde müthiş bir oyunculuk sergiliyor. Ölen kocasının hayalini kuran, 'Paşa' diye sayıklayan hafif bunamış bir anneyi canlandırıyor usta oyuncu. Sumru Yavrucuk, Hülya Karakaş, Erdal Küçükkömürcü ve Adnan Tönel de oyunculuklarıyla öne çıkıyorlar.

*Çıplak* aldığı bütün ödülleri, özellikle de 1993 Antalya Film Festivali En İyi Görüntü Yönetmeni ödülünü sonuna kadar hak eden bir film. Filmin iç mekan aydınlatmaları ve karakterleri vurgulayan aydınlatma düzenlemeleri oldukça başarılı. Bazı sahnelerde zamanın geçişini yine ışık yardımıyla anlıyoruz. Emir Kusturica'nın birçok filminin görüntü yönetmenliğini de yapmış olan Vilko Filac'ın, özenle yaratılmış görselliğin oluşturulmasında kuşkusuz önemli katkısı var.

Farklı bir sinematografik deneme olan *Çıplak*, dilinin dikkat talepkarlığına karşın, denemeci yaklaşımı ve ilginç konusuyla rahatlıkla kendini izlettiren ve üzerinde düşünülmeğe degecek filmlerden biri olarak dikkati çekiyor.

**Didem Fişek – Kübra Avcı**

# Çevre Kulübü Seçkisi

**Yönetmen:** Rüya Arzu Köksal  
2010/Türkiye/Türkçe/56

*"Bu yol, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin gerçekleştirdiği en büyük modernleşme, kalkınma projelerinden biridir. Eşsiz tabiat güzelliklerine kavuşamayan milyonlarca vatandaşıımız, bu yol sayesinde nasıl da zengin ve güzel bir ülkede yaşadıklarını görecekler, anlayacaklar. Benim rüyam şu: Bu 542 kilometrelik yolu, tamamıyla sahilden İstanbul'a ulaştırmak."*

Tayyip Erdoğan, böyle anlattığı, 4.2 milyar dolarlık D 010 Karayolunu, 2007'de kendi açıyor. Filmin 7. dakikasındaki bu sözlerin söylendiği arşiv görüntülerinden sonra, "büyük kalkınma projesinde" çalışan iş makinelerinin ormanı mahvettiği sahne ise, İnebolu'da sansüre sebebiyet veriyor. 22 Temmuz 2008'de İnebolu'daki gösterimde, belediye başkanı İdris Güleç, partisinin başkanının gösterişli laflarından sonraki iş makineleri görüntüsünü, "Başbakana hakaret" olarak algılıyor; gösterimi kesiyor, film ekibini çağırıp "Politika yapıyorsunuz. Başbakanımızı nasıl kötü gösterirsin? Tasınızı tarağınızı toplayıp burayı terk edin!" diyerek, görüntü yönetmeni Aydın Kudu'yu ve yönetmen Rüya Arzu Köksal'ı ilçeden kovuyor(1).

Samsun'dan Sarp'a kadar, 6 ilden geçen karayolunun, sahilleri katletmesini konu alıyor film. Plajlara, izleyicinin gözü önünde tecavüz eden iş makineleri, denizi doldurmak için dökülen taş yığınları, kıyılara çekilen onlarca metre uzunluğundaki duvarlar, 1 yıl arayla aynı yerlerden çekilen görüntüler arasındaki devasa farklar... O sahillerin yerlilerine söz hakkı tanıyor Arzu Köksal. Eski belediye başkanı, niye sahilin seçildiğini anlatıyor: "İçerden olsa 5 milyon dolara mal olacak yol, buradan çok daha pahalıya geçiyor. Burada müteahhit kârı çok". Plajların, zaten aile baskısında sıkışan kızların tek eğlencesi olduğunu söyleyen bir genç kız, ruh halini anlatıyor: "Denize atılan her taş yüreğimize oturuyor.". Çocukluğundan beri denizle yaşayan bir emekli öğretmen, "Samsun'dan Hopa'ya öldürülmedik plaj kalmadı." diye dert yanıyor.

Eski belediye başkanı, 'neden'sorusunun cevabını veriyor: "Devletin yaklaşımı, müteahhitlerin kâr hırsı, halkın duyarsızlığı, sivil toplum örgütlerinin verdikleri mücadelede bıktırılmaları ve hukuk yoluyla tersyüz edilmeleri.". Yol bittikten sonra teknesi vinçlerle kırılan bir balıkçı, Temel Reis, Türkiye'de bu tip işlerin ilerleyiş mekanizmasını, toplumun –refleks oluşturmama hastalığını, daimi geç kalmışlığını anlatıyor ironik şekilde: "Evvelden biri anlatsa burası böyle olacaktı, herhalde üşüttüler kafayı derdik. Ama şimdi oldu.". Filmin çok boyutlu eleştireliliği böylece hissediliyor. Dün halkın mücadele alanı yapamadığı kumsallarda, bugün iş makineleri doğaya karşı kazandıkları savaşın kısa vadeli zaferini kutluyorlar!

Filmin ilk yarısında plajlarda yapılan çekimlere tanık oluyoruz. Bundan bir yıl sonraki çekimlerde ise sahiller ölü. Bununla, belgeselin belgeleme yetisinin bilinçlice kullanılan çarpıcı bir örneğini veriyor *Son Kumsal*. Arşiv fotoğrafları ve çokça kullanılan estetik doğa çekimleriyle ise, filmin belgesel yapısına hizmet etmekten ziyade, yıkımın sertliğini artırmayı amaçlıyor bu çaba, Bir yıl önce çekilen görüntülerle de beslenince durumun vahametini daha da açık ediyor. Film, "Karadeniz sahillerini kurtarmak için çabalayan bir avuç insana" adanıyor; Cihan Eren(2) ve onun gibilerin mücadelesine selam yolluyor.

**Can Sever**

(1) Bahar Çuhadar. 'AKP'li Başkanlar Pek Asabi', *Radikal*, 24.07.08.

(2) 1948-2005. İstanbul Barosu avukatı. Memleketi Rize'nin Fındıklı ilçesinden geçmesi planlanan Sahil Yolu'na karşı yaptığı eylemler, verdiği hukuki mücadele ve halkı örgütlemesiyle tanınıyordu. 2005'te silahlı saldırıda öldürüldü.

**1 Mart Perşembe 16:00**

## Even The Rain

**Yönetmen:** Icíar Bollaín

**Senaryo:** Paul Laverty

**Oyuncular:** Luis Tosar (Costa), Gael García Bernal (Sebastián), Juan Carlos Aduviri (Daniel/Autey)

2010/İspanya, Meksika, Fransa/İspanyolca, İngilizce/103

Aile içi şiddet konusunu aldığı *Take My Eyes (Gözlerimi de Al, 2003)* ve cinsiyet ayrımcılığını işlediği *Matabaris (Matabariler, 2007)* filmleri ile tanınan İspanyol yönetmen Iciar Bollain'in yönettiği ve Ken Loach'ın gözde senaristi Paul Laverty'nin senaristliğini üstlendiği *Even the Rain (Yağmuru Bile)*, tuhaf yapım sürecine rağmen sağlam bir film.

Gael Garcia Bernal'in canlandığı yönetmen Sebastian, Christof Colomb'un Hristiyan kahraman maskesini indirerek Yeni Dünya keşfinin vahşi bir sömürgecilik ve ticaretten başka bir şey olmadığını gözler önüne sereceği bir film çekmektedir. Yapımcısı Costa ile birlikte bütçelerini minimuma indirmek amacıyla Bolivya'ya gelirler. Costa, filmi sekteye uğratabilecek her türlü riskten ve ekstra masrafları kaçınmaktadır. Sebastian ise; Daniel ile karşılaştıklarında yıllar önce ataları sömürgeci batının hırsı ve açgözlülüğü altında ezilmiş yerli halkın gözündeki o yaşama hırsını ve isyankar öfkeyi aramaktadır amatör oyuncu seçimlerinde.

Yerli halkın hikayesi 500 yıldır hiç değişmemiştir oysa. 1500'lerde ellerinde ne var ne yoksa din adı altında zimmeterlerine geçiren emperyalist beyaz adamların yerine 21. Yüzyıl insanının en doğal hakkı ve temel ihtiyacı olan suyunu özelleştirerek elinden alan, yağmuru bile toplamasını çok görerek satmaya kalkan ve alnından damlayan tere göz diken çokuluslu şirketler vardır senaryoda bu sefer. Sefalet ve eziyete karşı başkaldırıların öncülerinden Daniel, bazı şeylerin filmde daha önemli olduğunu bilmektedirler fakat alabileceği 2 doların dahi yaratacağı farkın da bilincindedir. Bu nedenle 1500 yılında ismi ölümsüzleşmiş, yerlilerin imparatorluğa karşı başlattığı isyanın lideri Hatuey olarak Sebastian'ın filmde bulur kendini. Bu kararlı yerli adamın karşısında menfaatleri ve vicdanları arasında bir sınava maruz kalan Sebastian ve Costa ise yabancı oldukları bu davanın içinde kendilerine de bir rol seçmek zorunda kalacaklardır.

Film içerisinde film'örgüsüyle ilerleyen *Even the Rain (Yağmuru Bile)*, 2000 yılı Nisan ayında Bolivya'da meydana gelen Cochabamba su savaşına öykünmesi, son derece gerçekçi çatışma sahneleri, Christof Colomb'un bizzat kendi eliyle İspanya kralına yazdığı mektuplardan pasajlar bulundurması açısından son derece somut bir film. Su adına savaşan, çocuklarının geleceği için savaşan ama hayatları sudan ucuz bu insanların hikayesine şahitlik ederken ürpermek elde değil. Oldukça benzer bu iki sömürü hikayesinin paralel işleniş tarihinin tekrarlandığını ve insanın hırslarının değişmeden kaldığını hatırlara getiriyor. En iyi bildikleri şey hayatta kalmak olan bu halkın 500 yıllık gözyaşına ve azmine odaklanan film son yıllarda kitlesel yoksulluğu öne çıkararak çekilen eleştirel filmlerin arasında yerini içinde Berlin Film Festivali'nin Panorama İzleyici Ödülü ve Goya Ödülleri'ni de içeren 13 ödülle buldu. Nehirlerin kurutulmasından derelerin satılmasına kadar pek çok su problemi ile karşılaşan ülkemizde ise film 30. İstanbul Film Festivali'ndeki gösteriminin ardından HES karşıtlarının sloganı "Su haktır satılamaz!" ile vizyona da girmişti.

Sevgihan Oruçoğlu



## Kadın ve İsyân

### Kadın ve İsyân Paneli :

Deniz Türkali

Nazan Kesal

Şebnem İşigüzel

Moderatör: Senem Aytaç

8 Mart 2012 Perşembe saat 18:00



İnsana dair düşüncelerin iskeletini gelişimsel söylemler oluşturur. Kişinin nelere sahip olduğu, yetenekleri, zayıf tarafları, bunları nasıl işlediği, düşünceleri, hedefleri, duyguları, öğrenmeleri bu süreci besleyen ve eş zamanlı bir şekilde süreçten beslenen unsurlardır. Gelişimi ve birey olmayı insanlar için genel bir düzlemde sorgulayagelen bu yaklaşım, 1900'lerin ikinci yarısıyla birlikte hipotezleri üzerinde bir sorgulamaya gitmiş ve postmodern düşüncenin etkisi ile bireyi bütüncül olarak ele almayı bırakmıştır. Artık bireyin farklı yönleri daha ön plandadır: kültür, sınıf, cinsiyet rolleri... O zamana değin öne sürülen düşüncelerin bu ayrımları göz önünde bulundurmadığı ve dolayısıyla bireyi değil belirli bir kesimi açıkladığı savunulmaktadır. Postmodern devinin ve kargaşa ortamıyla beslenen bu fikirler pek çok alanda olduğu gibi sinemada da kendini göstermiştir. Hikaye ve olay örgüsü, karakter analizleri gelişmeye başlarken film ekibinde bulunan kadın sayısı da değişmiştir.

Yeni düşünce ekseninde belirtilen kültür, sınıf, dil gibi farklılıkların arasından cinsiyet rollerine özellikle eğilmek gerekir. Cinsiyet rolleri sebebiyle kadın ve erkek arasındaki yapısal ve hormonal farklılık sosyal alanda büyüyüp kişiliği, psiko-sosyal düzlemi ve dolayısıyla tüm hayatı tanımlayan bir sürece dönüşmüştür. Böylelikle kadın ve erkek için iki farklı kültürden, sınıftan ve dilden söz edilir olmuştur. Biyolojiden psiko-sosyal düzleme olan bu geçiş atıflarla rayından çıkmış ve iki farklı cinsiyete yakıştırılan roller keskin bir biçimde iki farklı uca ayrılmıştır. 1988 yapımı Atıf Yılmaz filmi *Kadının Adı Yok*, bu süreci işliyor. Şehirden uzakta, arkadaşına ait bir yazlık evde kalan Işık, otobiyografik notlar almaya başlar. Bu notlar, her gelişimsel dönem için cinsiyetin getirdiği bir ana probleme odaklanarak ilerlemektedir: çocuklukta hemcinslerle oynamak, ileriki yaşlarda karşı cinsle ilişkilerde mesafe, evlilikte ve sosyal hayatta üzerine yapışmış kalıplar... Burada elbette filmin uyarlandığı aynı adlı kitabın yazarı Duygu Asena'dan bahsetmek gerekiyor. Pedagoji alanında eğitim almış olan yazar, pek çok kadının bilerek ya da bilmeyerek yaşadığı bu süreçleri son derece iyi tahlil etmiş. Film, kitabın birebir aktarımı değil bir uyarlaması olarak sunulsa da kadınlığın toplumsal süreçlerle inşa edilen rollerini aktarmakta kitaptan geri durmuyor. Yönetmen, farkındalık sahibi bir kadın olarak çizdiği ana karakteri Işık'ın hikayesini bir panorama olarak sergilerken kadının öz-değerlendirme gereksinimini de vurgulamış oluyor. Seçkinin bir diğer filmi *The Apple (Elma, 1997)*'de iki kız kardeşin hikayesinde de olduğu gibi bazı şeyler sırf kadın olduğu için başına geliyor Işık'ın.

Kadınlığın ve kadın hayatının bu kadar basmakalıplaşması kadın ve erkek arasındaki tanımsal uzaklığı olduğundan fazla kılıyor. Böylelikle de iki cinsin birbirine ötekileşmesi başlıyor. *Kadının Adı Yok* (1988) filminin kahramanı Işık gibi *The Apple (Elma, 1997)*'in çocuk kahramanları Zahra ve Massoumeh de daha küçücük çocukken bu ötekiliği öğrenmek zorundalar. Hiçbiri sokakta bir erkek çocukla oyun oynayamazlar; erkeklerden ayrı durmaları uğruna babalarının, başkalarına yaşanılmaz olarak tarif ettiği bir evde kilitli tutulmaları mübahadır. Bir araya gelmeleri bu derece engellenen kadın ve erkeğin bir araya gelişleri de ancak kurallarla olur. Ötekilik sadece yalnızken değil bir aradayken de önceden belirlenmiş rolleri oynamayı gerektirmektedir. Yemek sofrasında türlü naz ve hokkabazlıkları yapan kadın, ihtiyaçların faturasını göğüsleyense erkektir *Daisies (Papatyalar, 1966)* filminde olduğu gibi. Filmlerde ve güncel söylemlerde erkek talepkar kadınsa plancıdır. Kadın eşinin statüsüne göre bazı haklara sahiptir ya da değildir kimi zaman. Oysa erkek için kadının statüsü belirleyici bir unsur değildir. Zaten çalışsa da bir şey olacağından değildir; *Kadının Adı Yok* (1988)'de olduğu gibi.

İki cinsiyetin rollerle pekiştirilen bu ötekililiği eşitsizliği de beraberinde getirir. Atıf Yılmaz filminde, evlilik dışı ilişkileri hem Işık hem de Mehmet'i toplum nezdinde suçlu konumuna düşürür. İkisinin eşlerinin de bu durumdan dolayı karşı çıktıkları bir rahatsızlıkları yoktur. Ancak yine de, yaşanan toplum ahlakına aykırıdır; dolayısıyla da yuvayı yapan dışı kuş işten atılarak cezalandırılır. Mehmet ise herhangi bir ceza diyeti ödemez. Aynı film çocukluktan büyüklüğe atılan adım olarak görülen, cinsiyet rollerinin kimliğe dönüştüğü sünnet ve regli de karşılaştırılıyor. Büyüklere göre örf, anane, gelenek olan sünnet küçük bir erkeğin gelecekteki ön plandalarının, birincilliğinin provasına adeta.

Oysa kızlar için durum farklı. Sünnet olan erkeğe şarkılar söylenir, uğruna herkes süslenirken kadın adet gördüğünde bunu saklaması öğütlenir; zira “artık kadın olmak” ayıptır. “artık erkek olmak” ne kadar şölense “artık kadın olmak” o kadar hüsrandır toplumun bilinç altında.

Adeta bir domino etkisi ile ilerleyen ötekileştirme, uzaklaştırma ve eşitsizlik isyanı beraberinde getiriyor. Bu isyan dalgasının ilki 1800’lü yıllarda ortaya çıktı. Daha ziyade anayasal haklar ve politika ekseninde eşitlikler bu dalğanın hedeflerini oluşturuyordu. Kadının kanun önünde erkekle eşit olduğu vurgulayan bu dalga ile seçme ve seçilme özgürlüğü, meslek edinme gibi haklar anayasal koruma altına alınmaya çalışıldı. İlk kez, 8 Mart 1857 tarihinde bir dokuma fabrikasında, daha iyi çalışma koşulları için isyanda olan (çoğu kadın) işçilerin yanarak hayatını kaybetmesini anmak için ortaya atılmış olan Dünya Kadınlar Günü, tarihsel açıdan birinci dalga feminizm hareketinin bir uzantısı olarak görülebilir. İkinci isyan dalgası ise İkinci Dünya Savaşı sonrası ortaya çıktı. Cephedeki erkeğin yerini de kendi başına doldurmuş kadının, erkeğin tekrar eve dönmesiyle eski konumuna itilmesine karşı olarak yükselen bu dalga gündelik hayatı ve kadın rolünü daha fazla merkeze almıştır. Kadının ailedeki rolü, sosyal hayatta var olabilmesi, erkeğe karşı rolü gibi konular ikinci dalga ile ön plana çıkarılmış ve kadınların politik olduğu kadar sosyal eşitlik konusunda da farkındalık kazanması hedeflenmiştir. 1990’lı yıllarla ortaya çıkan üçüncü dalga ise güç, cinsellik, kadına karşı şiddet ve etnik farklılıklar açısından kadın olmak konularına eğildi.

Seçkideki filmlerden *Daisies (Papatyalar, 1966)* ikinci dalga feminizm hareketiyle aynı yıllarda Çek Yeni Dalga akımının tek kadın yönetmeni Vera Chytilová tarafından çekildi. Filmin iki ana karakteri, kötü olmaya karar verene kadar ikinci dalga feminizmin karakteristik filmlerinden *Stepford Wives (Stepford Kadınları, 1975)*’ın kadınlarında olduğu gibi iyi, evcimen ve robot olan kadınlar başlangıçta. Stepford kadınları gibi evli, çocuklu ya da yaşça olgun olmasalar bile toplumun ve kültürün dayattığı rolü çoktan özümsemişler. Üçüncü dalga akımından etkilenen *The Piano (Piyano, 1993)* filminde Ada’nın yaşadığı da buna paralel. Konuşmuyor, sormuyor ve karşı koyması daha da güçleşiyor. Ne zaman ki kendisi için kendi başına karar veriyor ve cinselliğini özgürce yaşıyor; o zaman dilini tekrar kazanıyor. 1988 yapımı *Kadının Adı Yok* filmi ise bu konuda daha karamsar. Ana karakter yine aynı çabalamayı vermek zorunda olduğunun farkında: Özgür olmak için çabalamak gerek, bu başlı başına bir eşitsizlik. Özgürlüğü pek öyle herkesin umursamadığı bir toplumda, özgür olmak için çabalamak sonunda özgür olmak mı yoksa yalnız kalmak mı demek; o da pek belli değil. Bu durum kadın başkaldırısının salt bir farklılığı red ya da erkek gibi olma çabası değil farklılığın ötekileştirilmesi ve sınıflaştırılmasının toplumsal mekanizmalarına karşı bir duruş olduğunu da gösteriyor.

Kadın olmanın bir role hapsedilip sınıflaştırılması, sadece kadını aşağı itmiyor elbette; erkeği de yukarı çekiyor. Narin, kırılğan, evcimen kadına karşı; güçlü, kontrolcü, baskın erkek rolü toplumda üretilmeye devam ediyor. Bu durumun en güzel örneğiniyse kullandığı kukla metaforu ile *The Apple (Elma, 1997)* filmi veriyor. Filmde babaları tarafından onları çevreden korumak için eve kilitlenen kız kardeşler, sosyal hizmet görevlisi tarafından nefes almak ve yaşlılarıyla oynamaları için sokağa gönderilirler. Sokağa çıktıklarında komşu çocuklarından biri ayaklarını sarkıtmış pencerede oturduğu yerde bir çubuğun ucundan sarkıttığı elma ile oynamaktadır. Kızlar elmaya uzanmak istediklerinde çocuk onu tuttuğu sopa yardımıyla yukarı-aşağı hareket ettirir ve ulaşmalarını engeller; kadının erişmek istediğinin kontrolü erkektedir. Dahası; elmayı hareket ettiren erkek, onun bağlı olduğu ipi kontrol ederek kızların davranışını da kontrol edebilmektedir; tıpkı bir kukla sanatçısının kuklaları hareket ettirdiği gibi. Benzer bir kadının davranışlarını kısıtlamak *The Piano (Piyano, 1993)* filminde de var. Karısını cezalandırmak isteyen Alistair, konuşmayan, tek iletişimi piyano olan Ada’nın işaret parmağını keserek onun piyano çalmasını engeller. Neden sonra Ada eşinden ayrılıp sevgilisinin yanına yerleştiğinde de bir erkeğin kestiği parmak diğer erkek tarafından protez olarak yerine konur ve Ada piyano öğretmenliği yapmaya başlar. Film, 2003 yapımı İcár Bollaín filmi *Take My Eyes (Gözlerimi de*

*A)*'da olduğu gibi merkezi bir cinsellik ve şiddet konusunu işlemese bile; kadına dair pek çok konuda olduğu gibi üçüncü dalga akımla daha çok gündeme gelmiş bu konularda da söyleyecek çok sözü var.

Kadının toplumsal (dolayısıyla normatif) bir süreçle ötekileştirilmesi, toplumdan uzaklaştırılması ve baskılanmasının bir sonucu isyan. Bu isyan, teorilerle temellendirilmiş, üzerine düşünülmüş planlı bir akım olabildiği gibi gündelik yaşamın içinde de gizli. Okumuş, üniversite mezunu Işık aldığı eğitim ve donanımdan destek alarak isyan ediyor kocasına belki; ancak isyan fitilini ateşleyen kocasının onunla ilgilenmemesi, tepkisizliği ve süs bebeği muamelesi yapması oluyor. Ada da onu sosyal ya da cinsel anlamda tatmin etmeyen bir erkek olan kocasından uzaklaşp başka biriyle birlikte oluyor. Toplumun temel yapısı olan aile çemberini kırarken bir şeyleri değiştirmek ne kadar kafasında bilinmez; sadece hayatı olduğu şekliyle gitmediği için kendi sessizliğinde isyan ediyor. Tıpkı 8 Mart günü çalışma koşullarına ve maaşlarına isyan eden kadınlar gibi kendiliğinden bir gelişme bu. Kadının ne olduğuyla değil neye dönüştürüldüğüyle ilgili bir isyan; çünkü ne olduğunuz salt bir farklılık, neye dönüştürüldüğünüzse tüm hayatınızı çevreleyen bir adaletsizlik ve hapsediliş. Bu konuda yapılacak tek şeyse kadın erkek eşitsizlik uçurumunun yapaylığını fark etmek.

**Nermin Taş kale**

**Yönetmen:** Samira Makhmalbaf

**Senaryo:** Mohsen Makhmalbaf, Samira Makhmalbaf

**Oyuncular:** Massoumeh Nader (Massoumeh), Zahra Naderi (Zahra), Ghorban Ali Naderi (baba)

1998/İran, Fransa/Farsça/84

*The Apple (Elma)*, Tahran'ın arka sokaklarından birinde yaşayan on bir yaşındaki ikiz kız kardeşleri, Zahra ve Massoumeh'yi anlatıyor. Kızların işsiz ve yaşlı babaları yıllar boyunca evden çıkarken kapıları üzerlerine kilitlemiş ve kızların evden çıkmasını engellemiştir. Kızlar babaları ve kör anneleri dışında hiç kimseyle iletişim kurmadıkları gibi, neredeyse konuşmayı dahi bilmezler. Komşuların durumu sosyal hizmetlere bildirmesiyle görevliler çocukların dışarı çıkmasını ve hayata karışmasını sağlamaya çalışır. Samira Makhmalbaf, henüz on yedi yaşındayken basında yer alan haberler üzerine birkaç gün içinde bu aileyi görmeye gider. İran sinemasının önemli yönetmenlerinden babası Mohsen Makhmalbaf'la birlikte senaryoyu bir haftada tamamlar ve filmi de kısa bir süre içerisinde bitirir.

Samira Makhmalbaf, Cannes Film Festivali resmi seçkisinde *The Apple (Elma)*, ile o zamana dek festivale katılan en genç yönetmen oldu. Bu yönüyle bile film, yeni nesil genç İran kadının kendine güveninin ve faal olarak toplumsal hayatta yer alma isteğinin bir göstergesi sayılabilir.

Film, erkeğin kamusal alanın sahibi olduğu ve bu yüzden kadının görünmez kılınması gerektiği inancına gerçek bir olaydan yola çıkarak sert bir dille karşı çıkıyor. Filmde gösterilen toplum, babanın davranışını onayladığı gibi, onun böyle davranmasında etkin rol oynuyor. Yönetmenin; anne ve babayı direkt yargılayıp kötü ilan etmek yerine, anlamaya çalışması, filmin toplum bilincindeki kadın algısına dair daha geniş bir resim çizmesini sağlıyor. Ancak film, bu geniş resmi çizerken bireylerin topluma ayak uydurma çabasının bir sonucu olarak cinsiyetçi ve totaliter oluşunu mazur gösterdiği gerekçesiyle de eleştirilebilir.

Kadınların İran'daki durumuna dikkat çekmenin yanında, film mevcut sosyal adaletsizliğin de yaşananlarda önemli rol oynadığını gösteriyor. Baba Ghorban Ali Naderi kızlarını sevmesine ve onlar için daha iyi şartlar sağlamayı istemesine rağmen, ancak sadakalarla akşam evine bir sıcak ekmek ve buz getirebilir. Serbest bırakıldıktan sonra para istemeye gelen çocuklarının ve onların arkadaşlarının yanında sıkıntılı bir duruma düşüyor.

Yönetmen, rol yapma bilincine sahip olmayan çocukların bu istisnai hallerini bozulmadan bir an önce harekete geçip kayıt altına almış. Belgesel ve kurgu sineması arasında dolaşan film, herkesin kendisini oynadığı bir kurgu-belgesel özelliği taşıyor. Ancak diyalogların ve jestlerin önceden belirlendiği bir senaryo olmasa da, kızların başından geçmesi muhtemel olaylar filmde kurmaca sahneler olarak yer aldığı içini bütünüyle belgesel olarak nitelenmesi güç. Yine basında yer alan bir haber üzerine gerçekleşmiş ve gerçekleşmekte olan olayları konu alan bir Abbas Kiarostami filmi olan *Close-up (Yakın Plan, 1990)*'in bu film yöntemine kaynaklık ettiği söylenebilir.

Samira Makhmalbaf verdiği bir röportajda Zahra ve Massoumeh Naderi'nin filminden sonra sosyal hizmetlerce ailelerinden alındığını ve okula başladığını belirtiyor. Kısa sürede büyük gelişme kaydeden kızlar, fiziksel ve mental açıdan yaşlılarının gerisinde kalsalar da büyük oranda adapte olmayı başarmışlar. Filmde empati kurmamıza en az izin verilen karakter olan kızların annesi ise bu ayrılıktan kısa süre sonra ölmüş.

Ahmet Kıran

2 Mart Cuma 18:00

## The Piano

**Yönetmen:** Jane Campion

**Senaryo:** Jane Campion

**Oyuncular:** Holy Hunter (Ada McGrath), Harvey Keital (George Baines), Sam Neill (Alistair Stewart)

1993/Avustralya, Yeni Zelanda, Fransa/İngilizce/121

Filmlerinin merkezindeki kadın karakterlerle dikkat çeken Yeni Zelandalı kadın yönetmen Jane Campion'ın filmi *The Piano (Piyano)* kendisinin bile bilmediği bir nedenle altı yaşında konuşmamayı seçmiş Ada'nın hikayesini anlatıyor.

Zamanla kelimelerinin yerini müziğin notalarıyla dolduran, dünyayla iletişimini piyanosu ve 6 yaşındaki kızı Flora'nın yardımıyla sağlayan geçmişi belirsiz Ada, tanımadığı Alistair Stewart ile evlenmek üzere Yeni Zelanda'ya doğru kızını ve piyanosunu yanına alarak yola çıkar. Evliliği beklentilerinin aksine bir hayal kırıklığı olur; Alistair dinlemeyi bilmeyen, anlamak için kelimelere ihtiyaç duyan bir adamdır ve Ada'nın tutku dolu, yoğun duygulara boğulmuş iç dünyasını anlamaktan çok uzaktır. Böylece piyanosunun melodileri kadının içsesinin çılgınlığı haline gelir. Alistair ise Ada'nın isteklerini ve arzularına yabancı, kadını kanatlarından mahrum bıraktığının bilincinde olmadan; kendi çıkarları için piyanoyu adeta bir yerli gibi yaşayan, ülkesini çok gerilerde bırakmış George Belies'e satmayı uygun bulur. Belies'in ise amacı saplantılı bir tutkuyla istediği Ada'ya daha yakın olmaktır. Ada ile yaptığı anlaşmaya göre kadın piyanonun tuşları kadar günü George'a piyano öğreterek geçirecektir; fakat koşullar anlaşmayı değiştirecek ve piyano bu yasak aşkın ve kadının kilit altında tutulmaya çalışılan arzularının sembolü haline gelecektir.

Görüntüleriyle olduğu kadar Michael Nyman imzası taşıyan müzikleriyle de efsaneleşen film özellikle *The Heart Asks Pleasure First* parçasıyla aşkın incelikli ve şiddetli tüm hallerini gözler önüne sererken, kadınlığın ataerkil toplumdaki varoluş çabasına bazen naif ve kırılğan bazense histerik perspektiflerden yaklaşmayı başarıyor. Kadını gerek toplumsal gerek bireysel iktidarıyla mecazi olarak hadım ederek kilit altına alan, sonra da ötekileştiren erkek; bir Fransız halk hikayesi olan *Bluebeard (Mavi Sakal)* ile sembolize ediliyor. Balta girmemiş ormanlara baltasıyla acıyı getiren; vahşi doğayı, vahşi halkı ve safi tutkuyla yoğrulmuş başına buyruk kadını kör bir inanç, nevrotik bir kıskançlık ve üstünkörü yöntemlerle evcilleştirmeye çalışan Alistair, tam da bu noktada verdiği iktidar mücadelesini kaybetmenin getirdiği hüsrarla hikayedeki zalim Mavi Sakal rolünü üstleniyor.

Son derece zengin bir psikolojik alt metne sahip olan film varoluşçu yazar Simone de Beauvoir'ın *The Second Sex (İkinci Cins)* yapıtında öne sürdüğü "Kadın doğulmaz, kadın olunur." tezini destekleyerek dizginlenmesi gereken sapkın bir canlı olarak gösterilen kadının sınırlandırılmış başarılarını sahiplenerek, kendini mevcut durumundan ileri taşınması gerektiğini savunuyor. Nitekim kendi hezeyanları içerisinde yaşam ve ölüm savaşını vererek yabancı topraklarda varlığını sürdürmeye çalışan Ada bir kadın ve bir anne olarak yaptığı seçimlerin sorumluluğunu üstlenirken, kızı Flora ise sebatkar ve boyun eğgen bağımlı toplumsal parçayı temsil ediyor. Ada'nın iç sesini canlandırması ve toplumla iletişimini sağlamasıyla, Ada'nın konuşmayı bıraktığı yaşta oluşu Flora'nın tutkularından arındırılmış, çocuksu, toplumun ondan beklediği vicdani ve ahlaki yükümlülükleri yerine getirmeye hazır ideal Ada'yı sembolize ettiğini de söylemeyi mümkün kılıyor. Kadın olmanın müzikal bir ziyafetle övüldüğü filmin dram ve gerilim arasında gelgitlerle dalgalanan seyri *The Piano (Piyano)*'ya kadın filmleri arasında önemli bir yer sağlıyor.

Sevgihan Oruçoğlu

**Yönetmen:** Vera Chytilová

**Senaryo:** Vera Chytilová, Ester Krumbachová, Pavel Juráček

**Oyuncular:** Jitka Cerhová (Marie I), Ivana Karbanová (Marie II)

1966/Çekoslovakya/Çekçe/74

*Marie: "İstedığimi söylerim."*

Fransız Yeni Dalga ve İtalyan Post-Yeni Gerçekliğiyle birlikte 1960'ların en zengin kurmaca sinema hareketleri arasında gösterilen Çek Yeni Dalga, otoriter baskılar altındaki bu Doğu Avrupa ülkesinin sinemacılarının ürünü olan bir 'alegoriler sineması'. Çıkış noktasını 'eskiden kopuş' olarak belirleyen Yeni Dalga, politik/sosyal zorluklara/baskılara, sıradan insanların günlük yaşamının içinden bakması ve insanî duyarlılıkları, zaafı kadrajda çokça kullanmasından ötürü "insanyüzlü politik sinema(1)" olarak nitelendiriliyor. Ne gariptir ki kült filmler üretmesine rağmen, tarih yazımında pek yer bulamıyor. Oysa, 60'ların başından 68'deki Sovyet işgaline kadarki sürede üretilen, sayıca bir elin parmaklarını geçmeyen 'tuhaf' film, "politik ve estetik kimliğiyle dünya sineması üzerinde İtalyan yeni gerçekçiliği kadar etkili oldu(2)". Edebiyatla kurulan organik bağ(3); Kafkaesk yaklaşım; günlük hayatı parodileştiren absürd mizah; Çek taşrasının didaktik konformizmine, kadına biçilen sosyal rollere ve yerleşik ahlak anlayışına eleştiri; toplumsal cinsiyet ve cinsel darkafallıklıkla ilgili dertler; kitlelerin hayatında baskı unsuru olan devasa sistemlerin alegorileri(4); sıkı örülmüş klasik anlatım yerine toplumun farklı kesimlerini belgesel havasında gözlemleme; sürrealist öğeler; insan odaklı/hümanist hikayeler; stüdyo çekimleri(5) fakat abartısız dekorlar; kurgunun olanaklarını formalizme vorduracak şekilde zorlamak gibi karakteristikler, dönem filmlerinin tümünde mevcut. Dönemin filmleri bu yönleriyle bugünün izleyicisine başka türlü bir sinema deneyimi sunuyor; onların içinde de *Daisies (Papatyalar)* daha ayrıksı. Zira Chytilová; Jiri Menzel, Jan Nemeš, Milos Forman, Ivan Passer, Juraj Herz gibi isimlerle erkek egemen akımın 'feminist gözü' olarak biliniyor ve sinemasında bunu hissettiriyor(6).

*Daisies (Papatyalar)*, çok yönüyle Yeni Dalga'nın en deneysel yapıımı. Daha ilk dakikadan itibaren beliren görünürdeki bütünlük noksanlığını/anlamsızlığı derinlikli eleştirel bir araca dönüştürmesiyle, akımdaki Dadaist menşenin en uç temsilcisi. Klasik anlatımın hiçbir öğesi filmde yer bulamıyor; sahneler ilerledikçe sistemli bir kaos hakim oluyor ekrana. Her sahneyle, Chytilová'nın amacı biraz daha açılıyor izleyenin önünde: filmi dağıtarak alt metni toplamak. Demek istediğim, kadrajdan hiç çıkmayan iki kadın, film ilerledikçe karakter seviyesinde derinleşmiyorlar, tiplere olarak kalıyorlar; fakat bu bir sorun değil, tercih meselesi. Çünkü Chytilová; kadınların hikayesini anlatan, onları merkeze alan yapısal bir anlatıma yaslanmıyor. Daha ziyade; kadınlığı oluşturan ve baskılayan sosyal-kültürel-politik oluşların geniş açıdan bir tanımlamasını ve kadının tüm bu devasa sistemler içindeki (onları yeniden yaratmayı reddeden) karşı-varoluş çabasını inceliyor. Bunu yaparken de içerikte gözlemci edayla belgesele yaklaşan, biçimde kurgu ve sinematografinin olanakları sayesinde sürreal öğelerle bezenen bir dünya yaratıyor. Böylece sadece bir film değil; bir deneyim sunuyor Chytilová. Sosyal konformizme ve toplumsal cinsiyete satirik bakışlar Yeni Dalga filmlerine hakim; fakat Chytilová kendi cinsinin sorunlarını içeriden ele alıyor. Sahneler boyunca genç kadınlar, istediklerini istedikleri zaman yapıyorlar/söylüyorlar; 1960'ların Çek toplumunda, kadına devletin biçtiği rolü ekranda dağıtıyorlar. Aile kurmak yerine tek başlarına var olmaya çabalyorlar; ağırbaşlı olmak yerine içlerinden geldiği gibi eğlenen, bolca kahkaha atan 'hafif' kadınlar olmayı tercih ediyorlar; planlı yaşamak yerine gündelik hayata değer veriyorlar; düzgün vücutlu olmalarına rağmen çok fazla yemek tüketiyorlar; masada kibar olmak yerine ellerine yüzlerine buluşturarak çocuk gibi yiyorlar; zengin adamlar karşısında ne kadar 'iğrençleşebileceklerini' deneyip eğleniyorlar; kendi karşı-varoluşlarını anbean yaratıyorlar kadrajda. Bu durum, Çek sosyal hayatına geniş açıdan bir bakışa dönüşüyor gitgide; genç kadınların garipsenen hareketleriyle, dönemin 'toplumunda takdir edilecek

7 Mart Çarşamba 16:00

kadın' portresi ters taraftan çıkıyor ortaya. 1960'larda sinemada yer bulan bu iki genç kadın, filmin bir 'karşı-sinema deneyi' olmasına yeter de artar. Fakat, *Daisies (Papatyalar)*'in deneyselliğinde sinema dili de büyük etken. Filmin başlarında hakim olan absürdite, ilerleyen sahnelerde grotesk öğelere evriliyor. Kadınların yemek yiyişlerinden, onları birbirlerinin suratlarına atmaları; şakalaşmalarından, sohbetlerinin içeriği; hareketlerinden, espri anlayışlarına kadar grotesk hallere bürünmeleri izleyiciyle aralarındaki mesafe açılıyor. Bu dönüşüm sırasında sembolizm ve sürrealist elementler de hikayeyi gerçekten olabildiğince uzaklaştırıyor; ama tuhaf bir şekilde onun inandırıcılığını artırıyor. Böylece de *Daisies (Papatyalar)* 'modern sürrealist filmin mihenk taşı' olarak anılıyor. Dahası; renk filtreleri, ekranı adeta boyayan canlı renkler, bol ve yaratıcı kullanılan müzik, sinematografi, plan geçişlerindeki 'tuhaf' hamleler, kurgunun olanaklarının kullanımıyla film; izleyici için bir oyun sahasına dönüşüyor.

1968 yılının başlarında Alexander Dubček'in "insanyüzlü sosyalizm" anlayışıyla Prag Baharı denen 8 aylık süreç başlıyor; fakat bu, akımın sonunu hazırlıyor. Dubček'in anti-Stalinizasyona vardığı bu süreci fazla liberal bulan Sovyet yönetimi, ancak ağustos ayına kadar dayanabiliyor. Sovyetler Çekoslovakya'yı işgal edince, ülkede fikir ve sanat tekrar baskılanıyor; Çek Yeni Dalga sineması da demir yumrukla bitiriliyor. Passer, Forman, Nemeç gibi isimler ülkeyi terk ediyorlar, filmler "sonsuz dek yasaklı" olarak etiketleniyor, yönetmenlere yasaklar getiriliyor(4). Chytilova da, 1966 yapımı bu filmi sebebiyle 1975'e kadar yasaklı yönetmenler listesinde kalıyor; çünkü yönetimin etiketleme sistemine göre *Daisies (Papatyalar)*, "ahlaksızlığı özendiriyor". Hem fosilleşen sinema dili hem de 'onların' ikiyüzlü toplum değerleri açısından, ahlaksızlığı özendiren çok keyifli ve bambaşka bir sinema deneyimi yaşamak isteyenler için *Daisies (Papatyalar)*, ilk izlenmesi gerekenlerden.

**Can Sever**

- (1) Jennifer Baldwin. "A Political Cinema with Human Face". *libertasfilmmagazine.com*. Terimi, Dubček'in "insanyüzlü sosyalizm" anlayışına gönderme yaparak kullanmıştır.
- (2) David Cook. *A History of Narrative Film*. New York:Emory University. 4.Baskı, 1996. Sayfa 705.
- (3) Filmler; Franz Kafka, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Jaroslav Hašek gibi Çek yazarlarla direkt ya da dolaylı ilişki içinde. Ayrıca, çoğu Yeni Dalga sinemacısı gibi Chytilova da Prag Film Okulu çıkışlı ve Kundera o dönem okulda yazım dersleri veriyor.
- (4)Tüm bunlara rağmen, Çek sinemacılar kameralarını popülist politizme alet etmediklerinden midir, politik tavrın fosilleşmiş klişelerine sırtlarını yaslamadıklarından mıdır bilinmez; geniş çevreler ve Jean Luc Godard, Yeni Dalga'yı "apolitik" bulurlar.
- (5) 1931'de Prag'da kurulan Barrandov Stüdyoları, o günden bugüne Çek sinemasında büyük öneme sahip. *Sedmikrásky (Papatyalar)* dahil çoğu Yeni Dalga filmi de orada çekildi.
- (6) Chytilova; Yeni Dalga'nın ilk filmi olarak sayılabilecek *A Bag of Fleas (1962)*'den başlayarak kadının toplumda var olma yollarına baktı. Dahası, 1989'da çektiği *Kopytem Sem, Kopytem Tam* Avrupa'da AIDS ile ilgili ilk filmlerendir.



**Yönetmen:** Atıf Yılmaz

**Senaryo:** Barış Pirhasan, Duygu Asena (roman)

**Oyuncular:** Hale Soygazi (İpek), Tarık Tarcan (Mehmet), Aytaç Arman (Orhan)

1988/Türkiye/Türkçe/89

*Kadının Adı Yok*, Duygu Asena'nın 1987 yılında yayımlanan aynı adlı romanından uyarlanmış ve Atıf Yılmaz tarafından sinemaya aktarılmıştır. Filmde bir kadının istekleri, toplumdaki yeri, yalnızlığı, acıları; kısacası hayatı anlatılarak aynı durumda olan bütün kadınlara dikkat çekilir. Toplumsal düzen ve onun işleyişi tüm ayrıntılarıyla irdelenir. Kadın önce babası; sonra eşi, patronu ve komşuları tarafından erkek egemen zihniyetin ürünü baskılar ve yargılamalarla karşılaşır. Kadınla erkeğin hakları ve görevleri belirlidir. Bu görevler toplum tarafından dayatılır ve bu kalıpların dışına çıkanlar buldukları çevreden dışlanarak cezalandırılır. Bu öylesine kurgulanmış bir düzendir ki hiçbir bireyin kendi özgür iradesi yoktur, küçük yaştan itibaren kafalarına kazınan rolleri canlandırmakla yükümlüdürler. Erkekler çalışıp eşlerine ve çocuklarına bakan, kadınlara göre daha üstün, daha güçlü ve daha zeki bir konumdadırlar. Öte yandan kadınlar çocuk doğurup onları büyüten, ev işlerini yapmaktan başka bir becerisi olmayan ve yalnızca eşinin ardında durmakla yetinen aciz varlıklardır. Böyle bir sistem zamanla kısır döngüye döner ve çocuklar da tıpkı anne ve babaları gibi belirlenmiş rollerini oynamak üzere kalabalığa karışırlar.

Filmdeki akışa bakacak olursak şunlara değinebiliriz: Işık karakteriyle anlatılan 'kadın' deniz kenarında yazlık bir evde tek başınadır ve kendi hayat hikayesini yazmaktadır. Bu sırada izleyici geri dönüşlerle onun çocukluğu ve gençliğine götürülür. Şimdiki zamana gelindiğinde ise hayatı karmaşık bir haldedir. İş arkadaşı olan Mehmet'le bir ilişki yaşamaktadır ve mutsuzluk verici, monoton evliliğini bitirme kararı almıştır. Mehmet'le olan ilişkisi ona ilk defa sadece belli görevlere programlanmış bir makine değil, duyguları ve istekleri olan bir kadın ve insan olduğunu hatırlatır. Yalnız; namus beççiliği yapan toplumsal zihniyet burada da boş durmamış ve Işık'ın işini elinden almıştır.

Kadın yazlık evde kalırken suçu sadece bir kitap çevirmek olan ve mahkeme tarafından aranan Orhan'la tanışır. Işık, Orhan sayesinde özgür ve bağımsız olmanın, kimsenin ne dediğini umursamadan yaşamının mümkün olabileceğine inanır. Kendi ayakları üzerinde durma kararlılığına vararak tek başına bir eve yerleşir, yeni bir işe başlar ve Mehmet'le olan ilişkisini sonlandırır. Orhan'ın da yurtdışına gitmesiyle kendiyile baş başa kalan kadın omuzlarındaki bütün baskılardan, dayatmalardan sıyrılır. Artık kimsenin onu yargılamasına izin veremeyecektir. Ve bütün kadınların bunun farkına varmasıyla erkeklerin onları ezmesi ve aşağılamasının önüne geçilebileceğini düşünür. Kadının toplum tarafından biçilen rolün dışına çıkmayı başarması, filmin son sahnesinde Işık'ın çıplak bir halde daktilosunun başına geçtiği sahneyle somutlaştırılır. Ve kadın kendi gibi olan bütün kadınlara ithafen yazdığı öyküsünün başlığını atar: *Kadının Adı Yok*.

Feminist bir yazar olarak bilinen Duygu Asena, ilk kitabı olan ve büyük ses getiren *Kadının Adı Yok* (1987) ile kendi deneyimlerinden de çok şey katarak bir kadının hayatını anlatmıştır. Filmde de kitaba sadık kalınarak, dünyanın neresinde, hangi çağda ve toplumda yaşarsa yaşasın bütün kadınların az veya çok yüzleşmek zorunda olduğu kokuşmuş bir zihniyetin varlığı gerçekçi bir biçimde işlenmiştir. Ek olarak, oyunculuklar ve diyaloglarda bazen kopukluk hissi duyulsa da filmin feminizm kavramını iyi bir somutlaştırmayla aktarması, gerçekçiliği ve düşündürücülüğü onu izlemeye değer kılyor denilebilir.

**Hatice Nur Aslan**

7 Mart Çarşamba 18:00

# Karşılaşma

---

## Ali: Fear Eats the Soul

**Yönetmen:** Reiner Weiner Fassbinder

**Senaryo:** Reiner Weiner Fassbinder

**Oyuncular:** Brigitte Mia (Emmi Kurowski), El Hedi ben Salem (Ali)

1974/Batı Almanya/Almanca, Arapça/94

*"Niye çevrilmiyor hala bu düpedüzlük biraz anlayışa  
Aşâğılık aynılık yer edinmiş de bir kez  
Farklanmıyor hiçbir tekil boğuntuyla."*

*Ali: Fear Eats the Soul (Korku Rubu Kemirir)*, Fassbinder'in birçok filminde işlediği, toplumca ötekileştirilen bireyin sevgi açlığı temasını bu kez farklı bir odakla; göçmenlik kapsamında sunuyor. Yetmişlerin Almanya'sında Fas'lı bir göçmenle kendisinden yaşça büyük bir Alman kadın arasındaki ilişkiyi konu alan yapım, izleyiciyi ırk ve yaş ayrımcılığı üzerine sorgulamaya itiyor.

Filmin açılışı Almanya'da Arap göçmenlerince tercih edilen bir barda yapılıyor. Masalardaki kırmızı örtüler, Ali'nin giyim kuşamı ve saç-sakal traşı, mekanda çalınan doğu ezgileri ve Emmi'nin tesadüf eseri girdiği barda oturduğu masanın arkasındaki perspektifsiz, saz çalan kadınlardan oluşmuş minyatürvari resim izleyicide oryantal izleğin ilk anda oluşmasını sağlıyor. İleri yaşlardaki Alman kadın stereotipine kolaylıkla oturtulabilecek bir karakter olan Emmi, yağmurdan kaçmak amacıyla girdiği barda o ortamın yabancıısı olduğunu her hareketiyle belli ediyor. Bu durumdan eğlence çıkarmak çabasında olan bar sahibi ve müşteriler Ali'yi, kadını dansa kaldırmaya zorluyorlar. Bu sayede filmin hemen ilk beş dakikasında izleyici filmin konu aldığı iki ayrımcılıktan biriyle, yaş ayrımcılığıyla yüz yüze geliyor. Bu ötekililik durumuna rağmen, kendisi de göçmenliğinden ötürü ayrımcılığı yaşamış olan Ali, kadına son derece duyarlı yaklaşıyor. Devamında ikili arasında geçen diyalog ikisinin de ne kadar zavallı durumda olduğunu gözler önüne seriyor. Emmi, kocasını erken yaşta kaybetmiş, orta halli bir şirkette temizlikçilik yaparak hayatını sürdüren, çocuklarıyla neredeyse hiç görüşmeyen yalnız bir kadın. Ali ise, beş işçi arkadaşıyla küçük bir odada ikamet eden, cüzi ücretler karşılığında zor işlerde çalıştırılan, insani koşullar altında yaşamayan, hor görülen bir adam. Farklı nedenlerden de olsa, bir şekilde toplum dışına itilmiş, yalnız ve mutsuz bu iki karakter sevgi açlıklarını birbirleriyle doyurmak amacıyla evleniyorlar. Ancak bu evlilik birçok zorluğu beraberinde getiriyor.

Yazının girişinde alıntılanan dizelerde– ki alıntılanan şiir, Fassbinder'in *The Bitter Tears of Petra von Kant (Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, 1972)* filmine atfen yazılmıştır – olduğu gibi çiftin çevresindeki hemen herkes bu evliliğe yoğun bir anlayışsızlıkla, belirgin bir önyargıyla yaklaşıyor. Komşuları Emmi'yle konuşmayı kesiyor, çocukları onu görmeyi tamamen bırakıyor, hatta kendisinin devamlı olarak alışveriş ettiği bakkal kocasına hizmet etmeyi düzgün Almanca bile konuşamadığı gerekçesiyle reddediyor. Filmin Almanca asıl adı da bozuk göçmen aksanıyla yazılmış.Yine de bu durum uzun sürmüyor ve birey yaşantısı ve seçimlerinin ötesinde bir gelir kapısı halini aldığından Emmi'nin çevresiyle olan ilişkileri yapay bir düzlemde devam ediyor. Bu durum, bireylerin bilinçli ya da bilinçsiz olarak sevgiyi satın alma yoluna girecek kadar zavallılaşması bir bakıma. Zamanla ana karakterlerin yaşadığı ilişki de karşılıklı ve topluma karşı bireyci bir rant kazanma savaşına dönüşüyor.

*Fox and His Friends (Fox ve Arkadaşları, 1974)*, *The Bitter Tears of Petra von Kant (Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları, 1972)* ve *Veronika Voss (1982)* gibi filmlerinde de benzer konulara vurgu yapan yönetmen, filmi boyunca karamsar söyleminden vazgeçmese de hikayesini sonlandırış itibarıyla izleyicisine de söz hakkı tanıyor. Yine de, filmin başrol oyuncusu El Hedi ben Salem ile yaşadığı ilişkiye de ötekici söylemini bir şekilde taşıyor. Yönetmenin kurgu dünyasında sunduğu bir an ötedeki bu çelişkiler farklı filtrelerle okunup sorgulanmaya değer.

**Cansu Hepçağlayan**

9 Mart Cuma 16:00

## Gitmek

**Yönetmen:** Hüseyin Karabey

**Senaryo:** Ayça Damgacı, Hüseyin Karabey

**Oyuncular:** Ayça Damgacı (Ayça), Hama Ali Kahn (Hama Ali)

2008/Türkiye/Türkçe, Kürtçe, İngilizce/93

Hüseyin Karabey'in yönetmenliğini üstlendiği *Gitmek: Benim Marlon ve Brandom* yapımı aşamasıyla olduğu kadar senaryosu ve oyunculuklarıyla da adından söz ettiren bir film. Yönetmen, çektiği bu ilk uzun metrajlı filmle uluslararası festivallerde birçok ödül aldı. Filmin en ilginç özelliği ise İstanbul Film Festivali, Adana Altın Koza ve 14. Saraybosna Film Festivalinden "En İyi Kadın Oyuncu" ödülüyle dönen Ayça Damgacı'nın aslında gerçekten başından geçen bir aşk hikâyesini bu filmde yeniden canlandırması. Çekimi İstanbul, Mardin, İran, Van ve Irak'ta gerçekleştirilmiş olan film; seyirciyi, ülkeler arası sınırları tanımayan Amerika Birleşik Devletleri'nin Irak işgali sırasında, Ayça Damgacı'nın sevgilisi Hama Ali'ye ulaşma çabasını samimi ve sürükleyici bir dille anlatmakta.

Türkiye'de çekilmiş olan *Sarı Günler* (2003) isimli filmin çekimleri sırasında tanışan Ayça Damgacı ve Hama Ali ilişkilerini Hama Ali Irak'a döndükten sonra da telefon ve video mesajlar aracılığıyla sürdürmeye çalışsalar da Amerikan'ın Irak'ı işgali, iletişimsizliği had safhaya çıkarmıştır. Film boyunca Ayça Damgacı'nın hissettiği yalnızlığa ve sevgilisine kavuşma çabalarına tanık olurken sosyal olayların bireysel yaşamlarla ne kadar iç içe geçebildiğinin de görgü tanıkları oluruz aslında. Sınırların anlamsızlığı Irak'ta yaşanan savaşın Türkiye'de yaşayan bir oyuncunun özel hayatıyla yakından ilişkili olmasıyla anlatılır filmde. Öyle ki Ayça, Hama Ali'ye ulaşabilmek için Irak'tan Türkiye'ye gelmiş mültecilerle temasa geçer, arkadaşlarının uyarılarına aldırmayıp sınırı geçmeye çalışarak Hama Ali ile buluşmayı aklına koyar. Bir yandan yol sürer gider filmde ve bizler "korunaklı şehirli hayatlarımızın sunduğu algıyla anlayamayacağız olaylara"<sup>1</sup> tanık oluruz.

Film savaş sırasında yaşanan gerginliklere dikkat çekerken birçok yan konuyu da işlemektedir. Örneğin Ayça'nın yabancı uyruklu yaşlı komşuları sürekli tedirginlik içindedir ve Ayça'ya apartmanın dış kapısının kilitli olması konusunda telkinlerde bulunurlar. Güvenlik sorunları dışında tek yaşayan bir kadının toplum içinde nasıl algılandığına dair fikirler de ediniriz filmde.

Filmin böylece süren çok katmanlılığı onun sadece bir aşk filmi olarak okunmasını engellerken, Ayça'nın ruhunun zenginliği de farklı yorumlara sürükler seyircileri. Kimi eleştirmenlerin savaş ortamında, birkaç günlük bir buluşma için sınırın geçilmeye çalışılmasını abartılı bir senaryo olarak görmeleri belki de Ayça'nın hissettiği baskılara uzak oluşlarındandır. Filmde Ayça'dan dinlediğimiz gibi, o, "sadece televizyon karşısında oturup, bekleyebilecek" yapıda birisi değildir. Ayça; yalnızlığına karşı koyup kendisini cesaretle *Zorba* (1946)'nın şehvetli kadınına, belki bir miktar da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949)'unda Mümtaz'a ulaşmak için Mümtaz'ın gelmesini beklemek yerine kendisi yollara koyulan Nuran karakterine benzeten halleriyle arz-ı endam etmekte. Bize ise görünenin ardına bakıp anlamsız düşmanlıkları yermek düşmekte.

**Derya Karataş**

(1) <http://www.resetmagazine.net/resetsayii48/sinema/Gitmek-Benim-Marlon-ve-Brandom.html>

# MAFM KISA FİLM ve BELGESEL ÖĞRENCİ ÇALIŞMA GRUBU

## Atölye Çalışmaları ile birleşiyor

### TANIŞMA TOPLANTISI

### 22 ŞUBAT Çarşamba

### Saat 17:00

### MAFM Sinema Salonu

İLK ATÖLYE  
28 ŞUBAT SALI

DÖNEM BOYUNCA  
HER SALI 17.30'DA

Çalışma Grubu  
toplantı günü,  
tanışma toplantısında  
belirlenecektir.

- Yapımcılık Atölyesi "Bir Film Nasıl Yapılır?"
- Senaryo Atölyesi "Herşeyin Başı: Senaryo"
- Yönetmenlik Atölyesi "Yönetmenliğe Giden Yol"
- Görüntü Yönetmenliği Atölyesi "Yönetmenin Sağ Kolu: Görüntü Yönetmeni"
- Işık Atölyesi "Işığı Kaydetme Sanatı"
- Oyunculuk Atölyesi "Oyuncu Role Nasıl Hazırlanır?"
- Sanat Yönetimi Atölyesi "Bir Film Nasıl Tasarlanır?"
- Ses Kaydetme Atölyesi "Sesi Yerde Kaydetmek"
- Ses Tasarımı Atölyesi "Sinemanın Yarıısı: Ses"
- Film Müziği Atölyesi "Sinemada Müzik Kullanımı"

\* Atölyeler sadece çalışma grubu öğrencilerine açıktır.

Ayrıntılı bilgi için  
[www.mafm.boun.edu.tr](http://www.mafm.boun.edu.tr)  
[mafmm@boun.edu.tr](mailto:mafmm@boun.edu.tr)  
(312) 359 72 81

## Fikret Kuşkan ile Söyleşi

**Fikret Kuşkan**  
ile Söyleşi

**Moderatör:** Burak Göral

15 Mart 2012

Perşembe saat 18:00



Sinemamızın önemli oyuncularından olan Fikret Kuşkan, kariyerinin başlangıç noktasından itibaren rol aldığı film ve dizilerle son derece başarılı bir grafik sergiliyor. 1986'da girdiği İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nı bitirmesinin hemen ardından Zülfü Livaneli'nin *Sis* (1988) filminde rol alır. Kariyerlerinin daha başında, prestijli bir yapımda yer alan sanatçı, daha sonraki çalışmalarıyla da imesini arttırmaya devam eder. 1991 yılına geldiğimizde Orhan Pamuk'un özgün senaryosuna sahip olduğu *Gizli Yüz*'deki genç fotoğrafçıyı oynar. Bu güzel ve ilginç filmdeki rolü, ve 28. Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandırır ve oyuncunun kariyerindeki kırılma noktalarından birini oluşturur. (Kuşkan bu ödülü, Ekrem Bora ile paylaşmıştır.) Bu başarısı ile daha geniş çevrelerce tanınmaya başlanan sanatçı, bu noktadan sonra da seyirciyi hayal kırıklığına uğratmayacaktır.

Benzer karakterlere bürünüp riskten kaçmayı yeğlemez; aksine birbirinden farklı kişileri canlandırır, kariyeri boyunca. Bunun en belirgin örneği 1992 yapımı *Dönersen Işık Çal*da oynadığı travesti rolüdür. Makyajı, saç ve şuh kahkahalarıyla rolünün hakkını basmakalıpla da kaçmadan verir. Travesti rolünden sonra, birçok film ve dizide sunduğu birbirinden farklı karakterlerle oyuncu esnekliğini ortaya koyar. Projelerin türü değil rolünü nasıl ortaya koyduğu ile ilgilenir ve televizyondan kaçan kimi sinema oyuncularının aksine bir çok dizi ile de izleyicinin karşısına çıkar.

Sanatçının rol esnekliği, oyunculuk başarısı ve üretkenliği alçakgönüllü duruşuyla birleşince, işine duyduğu saygı izleyiciye de yansıdı zaman içerisinde. Sakin, kendi halinde ve elde ettiği başarıyı taşıyabilen biri olarak tanındık Fikret Kuşkan'ı.

2002 yılında Ümit Ünal'ın 9 filminde oynadığı Kasap Tunç rolünde de oldukça başarılı bir performans sergiledi. Ümit Ünal için yönetmenlik kariyerinin dönüm noktası sayılan bu film, yetenekli oyuncunun ikinci ödülünü almasıyla her ikisi için de teyit edilmiş bir başarı niteliğindedir. Fikret Kuşkan, bu rolüyle 14. Ankara Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü aldı.

9 filminden sonra kısa aralıklarla üç filmde oynayan oyuncu, seyirciyi şaşırtmaya devam etti. Ankara'da aldığı ödülün üzerinden bir yıl geçişken 2003'de *Mustafa Hakkında Herşey* filminde baş rolü Nejat İşler'le paylaşır ünlü oyuncu. Filmde iki oyuncu da yeteneklerinin uç noktalarında gezinir. Çağan Irmak'ın sinemasında da ayrıksı duran bu filmde Kuşkan; gözyaşlarının, elindeki silahın, ölen karısının hatırasının dışında sanki başka bir şeyler anlattı bize. Sakin sakin gülmeyen bir adam rolünü o kadar iyi sergiledi ki; naif bir tekinsizlik duygusu ile ürperti izleyicisini.

Birlikte çalışmayı sevdiği oyuncularla genellikle birden çok filmde buluşan yönetmen Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) adlı gişe rekortmeni filmde de başrolde gördük başarılı oyuncuyu. Birçok açıdan aylarca konuşulan bu filmde, işkenceye maruz kalmış, ailesiyle arasına yıllar ve çözülmemiş sorunlar girmiş karakteri, Kuşkan'ın oyuncululuğu sayesinde her anlamda içimizde hissettik. Oyuncu filmde sergilediği başarı ile 25. İstanbul Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülünü aldı.

## Diziler

Başta da söz edildiği gibi sadece filmleriyle değil birçok diziyile de seyirciyle iç içe olan Fikret Kuşkan'ın yer aldığı yapımların çoğu uzun soluklu oldu; fakat ters örnekler de mevcut. İlk olarak *Gençler* adlı dizide oynadı ve rol arkadaşı Oktay Kaynarca gibi gencecik ve kariyerinin çok başındaydı. 1996 yılında başlayan *Şaşifilek Çıkamaz* adlı diziyile ise kendi seyirci kitlesini oluşturmaya başlamıştı. 2007 yılında ilginç ve başarılı bir dizide gördük onu. *Mustafa Hakkında Herşey* (2003) filminde olduğu gibi, Kuşkan'ı sevdiği kadını Nejat İşler'in canlandırdığı karaktere kaptırdığı rolüyle izlediğimiz bu dizinin adı *Bıçak Sırtı* ydı. Osmanlı torunu rolünün hakkını veren Fikret Kuşkan'a ve başarılı kadrosuna rağmen dizinin reyting almadığı için yayından kalkması birçoklarını şaşırttı. Bu diziden sonra sırasıyla *Parmaklıklar Ardında* ve *Hanımın Çiftliği'nde* oynayan Fikret Kuşkan, Mahsun Kırmızıgül'ün yönettiği *Hayat Devam Ediyor* dizisinde rol almaya devam ediyor.

Duygu Özbağcı

## Gizli Yüz

**Yönetmen:** Ömer Kavur

**Senaryo:** Orhan Pamuk

**Oyuncular:** Zuhâl Olcay (kadın), Fikret Kuşkan (fotoğrafçı), Savaş Yurttaş (kasaab saatçisi)  
1991/Türkiye/Türkçe/118

*“Tersinden görünce dünyayı anlıyorum ki; bütün lambalar küllük olacak, bütün masalar ağaç, aynalar baş olacak.”*

Türk Sineması'nın önemli yönetmenlerinden Ömer Kavur'un yönettiği *Gizli Yüz*, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* (1990)'ındaki bir öyküden yola çıkılarak çekilmiş bir başyapıt. Gerek kurduğu evren gerekse anlattığı hikaye ile sinemamızda ender rastlanan filmlerden olan *Gizli Yüz*, gerçekçiliği yakalamanın ötesinde; seyirciyi metaforlarla dolu bir dünyanın içine çekiyor.

Filme Fikret Kuşkan'ın canlandığı ve Orhan Pamuk kitaplarındaki 'genç adam'ın vücut bulmuş hali denilebilecek pavyon fotoğrafçısının hikayesini dinleyerek başlıyoruz. İstanbul'a okumak için gelmiş ama babasıyla anlaşamayıp pavyon fotoğrafçılığına başlamış genç adam, günün birinde gizemli bir kadından bir teklif alır. Her gece pavyonda çektiği fotoğrafları sabahları kendisine getirmesini isteyen bu kadın, insan yüzlerinde saklı bir sırrın arayışı içindedir. İki sene boyunca her gün her fotoğrafı inceledikten sonra, sonunda aradığı yüzü bulur kadın. Genç adamdan fotoğraftaki yüzün kime ait olduğunu öğrenmesini ve ona hayatta en çok ne istediğini sormasını ister. Fotoğrafçı adamı bulur ve kadını saatçilik yapan bu adama götürür. Kadının yıllardır aradığı yüz, bu saatçinin yüzüdür.

Film anlatımsal başarısının sinyallerini ilk dakikalarda verdikten sonra, bir yol hikayesine dönüşür. Temelinde bir surete meftun olma ve sonrasında koşulsuz peşinden gitme öyküsü olan bu yolculuk, Ömer Kavur'un yarattığı atmosfer ile beraber evrensel standartlarda bir yapıta dönüşüyor. Her ne kadar Ömer Kavur izleyicisi için tanıdık birçok öğeyi içinde barındırsa da, kurduğu metaforik dünya düşünüldüğünde, filmin diğerlerinden bir basamak ileride olduğu söylenebilir. Yarattığı mitik/mistik evren ile birçok alt metinsel okumaya da açık olan filmde başta Antonioni olmak üzere Lynch ve Bunuel gibi yönetmenlerin etkisi açıkça görülüyor.

“Şehirler Şehri”, “Ölümler Şehri”, “Garipler Şehri” gibi bölüm isimlerinin mitolojiye gönderme yaptığı film; bu anlamda kişinin kendi ruhunda yaptığı yolculuğu, Yunan mitolojisindeki Hades'in topraklarına yapılan yolculukla keşirtmiş oluyor. Hiç bir karakterin isminin olmaması veya mavi rengin esrarlı olaylarda yahut mistik durumlarda kullanılması da bu savı destekler nitelikte.

*Gizli Yüz*'de henüz genç bir oyuncu olan Fikret Kuşkan dikkate değer bir performans sergiliyor. Bir kadının peşinden takıntılı bir şekilde sürüklenme hikayesi olarak bakıldığında Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997)'ini hatırlatan filmde Kuşkan, aşık ama çaresiz genci başarılı bir şekilde oynuyor. Kadın karakteri canlandıran Zuhâl Olcay'ın tüm güzelliği ile arz-ı endam ettiği filmde, Rutkay Aziz de hikayenin merkezindeki saatçi karakterini canlandırıyor. Kasabadaki diğer saatçi ya da hurdacı gibi yan karakterlerin başarılı oyunculuğunu da atlamamak gerekir. Filmdeki mistik havayı oluşturmak için yönetmenin karikatürize tipler yaratmak yerine, Anadolu kasaba insanını oynatmış olması da filmin etkileyciliğini bir kat daha arttırıyor.

Antalya Film Festivali'nden En İyi Film ve En İyi Yönetmen ödüllerini alan, Montreal Film Festivali'nde En İyi Film ödüle layık görülen *Gizli Yüz*, Venedik Film Festivali'nde de yarışmış. Türk Sineması için çok önemli bir yeri olan bu film, ana akım filmlerin dışına çıkmak isteyen izleyici için kaçırılmaması gereken bir yapım.

**Kazım Cansever**



**Yönetmen:** Orhan Oğuz

**Senaryo:** Cemal Şan, Nuray Oğuz

**Oyuncular:** Fikret Kuşkan (travesti), Mevlüt Demiryay (cüce)  
1993/Türkiye/Türkçe/99

Bir cüce ile bir travestinin tanışma ve arkadaşlık süreci bağlamında İstanbul'un arka sokakları, şiddet, toplumdaki dışlanmanın verdiği zorluklar gibi birçok farklı konuya değinen *Dönersen Işık Çal*, döneminde çekilen filmlerle hikayesi bakımından benzeşiyor aslında. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* (1994), *Kız Kulesi Aşıkları* (1994) ve hatta *Ağır Roman* (1996)'a kadar uzanan bu benzerlik, kaybetmiş veya kaybetmekte olan insanların öykülerine dayanıyor.

Filmde kaybedişine ve umutsuzluklarına şahit olduğumuz ilk karakter olan Mevlüt, yalnız yaşayan ve hayatını barmenlik yaparak kazanan bir cücedir. Zaten uzunca bir süre onun hayatını nasıl idame ettirdiğini bize göstermek için ilerler film. Mesela, tek savunma aracı düdüğüdür. Düdüğü, Mevlüt'ün beladan korunabilmek için bulduğu bir yoldur. İşten çıkıp eve gelirken sokak aralarında bir olay gördüğü anda düdüğünü çalar. Çil yavrusu gibi dağılan uğursuz insanlar böylece bir tehdit olmaktan çıkarlar onun için.

Bu düdüğü ve bir olay sayesinde Mevlüt'ün yolu bir travestiyle kesilir. Fikret Kuşkan'ın başarıyla hayat verdiği bu karakter, pek çok transin toplumumuzda çektiği sıkıntıları örnekleyemesi bakımından karakterden ziyade bir tip olarak yansır perdeye. Kısa bir süre önce polis tarafından zorla saçları kesilmiştir. Bunun verdiği travma ve sorunlarının dışında tüm çevresinde sadece şiddet, iki yüzlülük ve ölüm vardır; tabii bir de ani kahkahalar. Filmi izlediğinizde sizi en çok şaşırtacak şey, aniden gelen kahkaha sesleridir sanırım. Film boyunca birkaç kez gördüğümüz bar müdavimi beyin garip neşesi gibi, bu kahkahalarının hiçkırık olduğunu düşünmemek elde değildir.

Travesti, farklı oluşunun nele mal olduğunu bildiğinden cücenin yalnızlığını ve korkularını anlamakta zorlanmaz. Sonuçta ikisi de toplum tarafından öteki olarak görülmenin ne demek olduğunu bilmektedirler. Bir apartman girişinin ya da bir sokak köşesinin onlara verdiği kaçma ve kurtulma hissini dışarıdan anlamak zordur. Biri küçük bir bedende yaşamanın diğeri de içinde bulunmak istemediği bir bedende yaşamanın huzursuzluğuyla doludur. Sorunları kendilerini vücutlarına ait hissetmeme de değil belki, toplumun kişiliklerine ya da vücutlarına şekil vermeye çalışmasıdır onları rahatsız eden. Düzeni tehdit ettiği gerekçesiyle içerikte veya şekilde değişime gitmek de kendi başına bir sansür sürecidir.

Fikret Kuşkan ve Mevlüt Demiryay ikilisinin canlandırdığı roller dışında da replikleriyle bizleri düşündüren başka birçok karakter görürüz film boyunca. Bar müdavimi bey, her gece dünyaya bir daha geleceğine dair bir senet ister insanlardan. Yaşlı bir kadın devamlı olarak hiçbir şeyin samimi olmadığını savunur. Filmdeki pek çok unsur gibi, bu insanlar da 90'lı yılların pusu kalkmamış suçları gibi kapalı kapıların içinden geçebilen dertlere sahiptirler. Herkes birbirinin yarasını bilir ama asla dokunmak istemez; cüce ve travesti dışında.

Cüce ve travesti gibi sembolik değeri olan iki rol üzerine kurulmuş hikaye, zaten bu ikilinin bağının tam bir ispatını gördüğümüz noktada da sonuna yaklaşır. Ayrılık vakti gelmiştir, birbirlerine tekrar buluşacaklarına dair söz verirler. Cüce, onu nasıl bulacağından emin değildir. Öyle ya; bu buluşma bambaşka bir zamanda, bambaşka bir halde olacaktır. Travesti şöyle cevaplar: "Dönersen ışık çalarsın, tanırım seni."

Duygu Özbağcı

## Mustafa Hakkında Herşey

**Yönetmen:** Çağan Irmak

**Senaryo:** Çağan Irmak

**Oyuncular:** Fikret Kuşkan (Mustafa), Nejat İşler (Fikret), Başak Köklükaya (Ceren)  
2002/Türkiye/Türkçe/119

*Mustafa Hakkında Herşey*, Çağan Irmak'ın *Çilekli Pasta* (2000) adlı televizyon filmi ve *Bana Şans Dile* (2001)'den sonraki üçüncü uzun metrajlı filmi. Yönetmenin sonraki iyi gelişti filmlerine kıyasla, bu yapımın fiziksel şiddeti ve psikolojik buhranları belirgin biçimde içermesi açısından deneysel bir nitelik taşıdığı iddia edilebilir.

Öncelikle, filmin ilk on beş dakikasında Mustafa'nın ve annesinin karakter çizimleri son derece keskin biçimde izleyiciye aktarılıyor. Mustafa'nın karısına ve iş arkadaşlarına karşı tutumu onun baskın, kuralcı ve obsesiflik derecesinde mükemmeliyetçi olduğunu gösteriyor. Annesi ise Mustafa'nın tam zıttında duran, pasifize olmuş, sessiz, kanaatkar bir karakter. Mustafa'nın karısı Ceren, bu iki uç arasında bir tampon bölge kabul edilebilir. Hikayeyi ilginç kılan da filmin odağına oturan ihanetin, filmdeki en sıradan sayılabilecek karakter, Ceren, aracılığıyla izleyiciye sunulması oluyor.

Filmde dikkat çeken ve yapımı farklılaştıran önemli faktörlerden biri de karakterlerin izleyicinin beklentisinden oldukça farklı yönde gelişen tavır ve hareketleri. Bir başka deyişle, ortaya konulan karakterlerin toplumsal yerleri ve buna paralel gelişmeyen kişilikleri izleyicinin gerçek algısıyla çelişiyor. Bu durum şu şekilde örneklendirilebilir: Mustafa, hali vakti yerinde, düzgün bir işe ve aileye sahip, "steril" bir karakter. Gerdek gecelerinde yatakta öpüşürlerken, "bir saniye hayatım" deyip dışını fırcalamaya gidecek, kaparisiz istediği makarna kaparılı geldi diye bütün geceyi berbat edecek kadar kuralcı. Ancak, aynı karakter, karısıyla ilişki yaşadığına inandığı bir taksi şoförünü kaçırıp günlerce döve döve konuşturabiliyor ve onu öldürmeyi planlayıp elleriyle mezarını kazabiliyor. Mustafa'nın sahip olduğu her şeyi bir çırpıda çöpe atmayı göze alabilmesi, bu kayıtsızlığı, filmin başlarında sunulan karakter özellikleriyle çelişiyor. Ne var ki benzer bir çelişkiyi, Mustafa tarafından kaçırılan taksi şoföründe, Fikret'te de gözlemlemek mümkün. Fikret, izleyicinin kafasındaki taksi şoförü stereotipine kesinlikle uymayan, hayat ve ölüm üzerinde felsefi fikirlere sahip, düşünceli, uysal bir karakter. Öyle ki, izleyici Fikret'le Mustafa arasındaki diyalogda hangisinin hangi sosyoekonomik sınıfa mensup olduğunun, hangi eğitim düzeyinden geldiğinin ayırdına varmakta zorlanıyor. Filmin durağanlaştığı kısımlar, bu sayede ilginçleşiyor ve izleyiciyi içine almayı başarıyor.

Gerçekliğin bulanıklaşması yalnızca karakterler değil, olaylar kapsamında da gözlemlenebiliyor. Örneğin, hayatında daha önce kimseyi kaçırmadığını tahmin ettiğimiz bir karakter olan Mustafa, polis kapıya dayandığında gayet profesyonel biçimde Fikret'i bağlıyor, bağirtısı duyulmasın diye müziği açıyor, kapıda polisle son derece rahat biçimde, espriler, şakalarla sohbet ediyor. Bu esnada karakterin yüzünde zorlandığına dair herhangi bir belirti, bir ter damlası bile mevcut değil. Bu durum da, izleyicide gerçeklik algısını gölgeliyor. Bu izlenimin yanlışlıkla değil kasti olarak yaratıldığını kabul edersek, yazının başında belirttiğim gibi *Mustafa Hakkında Herşey*'in, Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005), *İssız Adam* (2008) ve *Dedemin İnsanları* (2011) filmlerine göre bambaşka bir stille çekildiğini görürüz. Bu filmde yönetmenin değer verdiği, kitlece şahit olan değerleri izleyiciye gerçekliğin bir yansıması olarak göstermek değil; olabildiğince çarpıcı zıtlıklara vurgu yaparak insanın karakterinde ve belleğinde biriktirdiği karanlığı izleyiciye aktarmaktır. Her ne kadar benzer bir kaygı yönetmenin *Ulak* (2007) filminde de hissedilse bile, bu yapımda tüm hikayenin sürreal bir zeminde işlenmesi söz konusudur. *Mustafa Hakkında Herşey* ise gerçek bir temel üstüne kurulmuş gerçekle tutarsız öğeler içeren bir öykü olarak yeganeliğini muhafaza eder.

Cansu Hepçaylayan

**Yönetmen:** Ümit Ünal

**Senaryo:** Ümit Ünal

**Oyuncular:** Serra Yılmaz (Saliha), Ali Poyrazoğlu (Firuz), Fikret Kuşkan (Tunç)

2002/Türkiye/Türkçe/91

*“...Ama çıt çıkmıyordu, en küçük bir uğultu bile duyulmuyordu. Makine böylesine sessiz çalıştığı için dikkatinizi çekmiyordu.”*

- F.Kafka'nın *Ceza Sömürgesi* kitabından

Katil kim ya da kimler sorusunun tek bir cevabını mı aramalı? Yasaklanan aşklar, imkanları mahvedilen hayatlar da, bir o kadar yok edici bir şiddet değil midir? Katil kim sorusuna cevap ararken, katilleri yaratan, büyüten onu aşan nedenleri de düşündüren bir film 9. Ümit Ünal'ın filmi, katilin kim olduğu peşine düşen klasik polisiye türlerinden ayrıştıran, cinayetin ardındaki toplumsal nedenlere de dikkat çekmesi.

Filmde, nereden geldiğini kimsenin bilmediği, sokaklarda yaşayan 'Kirpi' lakaplı genç kadın tecavüz edildikten sonra, vahşice öldürülmüştür. İlk sahnede, sorguya çekilen eski komünist Salim, bu hikayenin pis olduğunu, rahatımızı kaçıracağını söylüyor. Gerçekten de film, pek ihtimal vermediğimiz sanıklardan dahi şüphelendirirken; en çok ihtimal verdiklerimizin katil olamayacağı düşüncesiyse algımızı, varsayımlarımızı sürekli ters yüz ediyor.

Sahnelerin neredeyse tamamı sorgu odasında geçmesine rağmen, filmin bu kadar sürükleyici olması kurgunun ve oyuncuların yaratıcılığına dikkat çekiyor. Filmin en önemli biçimsel özelliklerinden biriye dijital çekilmiş olması. Karanlık sorgu odasında geçen film, montajlanıp diyalog oluşturulmuş konuşmalarla oldukça sürükleyici ilerliyor. Diyaloglara kendimizi kaptırırken, şüphelileri karşılaştırıp, kimin katil olduğunu çözecek vakti bulamıyoruz. Fakat, belki de asıl soru zaten bu olmamalı; zira katilin kim olduğu sorusuna bir dedektif analiziyle yaklaşmıyor film. Git gide derinleşen, farklılaşan hikayeleri merakla dinlerken, film katilin kim olduğunu düşündürmeyi bırakıyor; hikaye katilin kimliğinden, karakterlerin utanarak taşıdıkları, gizledikleri eşcinsel kimlikleri ve evlilik dışı ilişkilerini takip etmeyi yeğliyor.

Filmin akıcılığını ve gerçekçiliğini korumasını sağlayan güçlü etkenlerden biri de oyuncuların performansı. Fikret Kuşkan, Serra Yılmaz, Ali Poyrazoğlu, Rafa Radomisli, Cezmi Baskın ve Ozan Güven'in başrolleri paylaştığı filmin kadrosu dikkat çekici. 9. Fikret Kuşkan'a 2002'de en iyi erkek oyuncu ve Serra Yılmaz'a 2003'te en iyi kadın oyuncu ödülü kazandırdı. Fikret Kuşkan, şüphelilerden biri olan, kasap Tunç rolünü canlandırıyor. Kendine son derece güvenen bu harbi delikanlı genç, sorgu odasında terler döküyor; heyecanla hikayeden hikayeye atlıyor, günü birlik ilişkilerinden bahsederken “racona ters” hiçbir şey yapmadığından dem vurup duruyor. Film boyunca, bu kabadayı, serseri karakter kendinden ne kadar emin olduğunu sürekli teşhir ederken; gözlerindeki, heyecanındaki tedirginliğiyle bizi şüphe içinde bırakmaya devam ediyor. Filme damgasını vuran bir diğer oyuncu; anne rolünde olan, dindar, kendi halinde bir kadını canlandıran Serra Yılmaz. Bu anaç görünen kadının oldukça sakin, kendinden emin konuşmaları ve mahalledeki insanlara olan nefretini gayet sıradan bir durummuş gibi doğallıkla yansıtması oldukça etkileyici. Karakterler o kadar mahalle hayatından ki bazen karikatürize edilmiş izlenimi veriyorlar. Oyuncuların yetkinlikle mimiklerindeki detaylara yansıttıkları karakter evhamları ve tedirginlikleri ise karakterlerin gerçekçiliğini korumasını sağlıyor.

Uzun yıllar senaristlik yapan Ümit Ünal'ın bu ilk filminin, en iyi film, ve en iyi senaryo ödüllerine layık görülmesi ve Türkiye'nin Oscar adayı olması şaşırtıcı değil. En iyi kadın oyuncu, en iyi erkek oyuncu ödüllerinin yanında, en iyi film müziği ödülünün de hakkını veren bir film 9.

Merve Rumeysa Tapınc

14 Mart Çarşamba 18:00

## Engelle Konuşmak

**Yönetmen:** Werner Herzog

1971/Batı Almanya/Almanca/85

Gözlerinizi kapatın, bir süre karanlıkta yaşamayı deneyin. Ardından kulaklarınızı da kapatın. Usta yönetmen Werner Herzog'un erken dönem filmlerinden olan *Land of Silence and Darkness (Karanlığın ve Sessizliğin Ülkesi, 1971)*, izleyiciyi görme ve işitme engelli olan bayan Straubinger'in dünyasına davet ediyor ve elinden geldiğince doğrudan olarak bu farklı dünyayı beyaz perdeye taşıyor.

Reiner Fassbinder, Margarethe von Trotta, Volker Schlöndorff, Werner Schröter, ve Wim Wenders ile birlikte adı Yeni Alman sinemasının en tepelerinde yazılı olan Herzog, daha çok mekan algısını ön plana çıkarması ve yerelliği farklı açılardan yansıtabilmesiyle bilinir. Yerel olan sorunların evrensel boyutlarını bulmak ve seyirciye bilgiden fazla duygu vermek Herzog sinemasının temel çekirdeğini oluşturuyor. Bu filmde ise evrensel engellerden, duygulardan ve toplumsal eksikliklerden bahseden Herzog, Almanya'nın ufak bir kasabada yaşayan bir kadının hikayesini izleyen herkesin etkilenebileceği bir boyuta getirmeyi başarıyor.

İzleyiciyi ikna etmeye çalışmıyor Herzog. Konusunda uzman kişiler, arşiv görüntüleri ya da doktorlar yok bu belgeselde.. Film empati yeteneği veriyor seyircisine ve farklı bir hayatın mümkün olduğunu gösteriyor. Bunu yaparken de yönetmen üçüncü göz olarak dışarıda kalmayı yeğliyor. Filmin kahramanı Bayan Straubinger ve arkadaşları şiir okuyarak karşılıyor izleyicileri, tüm sorular işaret alfabeti ile ellere yazılıyor ve sessiz tercümanlar aracılığı ile kahramanlara ulaşıyor. Filmin başında yaşlı kahramanlar, çocukluk anılarını tüm berraklığıyla anlatıyorlar ve bunu yaparken de sürekli gülümsemeye çalışıyorlar. Ardından filmin belki de en önemli kısmı geliyor; Bayan Straubinger, kendisiyle aynı kaderi paylaşan arkadaşı ile uçağa biniyor ve hiçbir şey görmeseler de heyecanları yüzlerine yansıyor. Gündelik hayatta basit olan şeylerin bazı insanlar için ne kadar zor olduğunun altı çiziliyor. Filmin bir diğer önemli kısmı ise Bayan Straubinger'in kendisi gibi engelli olan dostlarıyla doğum gününü kutladığı kısım. Ufak bir salonda toplanan misafirler, tercümanları vasıtasıyla ev sahibinin sözlerini dinliyorlar ve el yordamıyla birbirlerini bulup sıkı sıkı sarılıyorlar.

Film her ne kadar Bayan Straubinger ile başlasa da engelli başka kişiler, genç engelliler ve onlarla ilgilenen aileleri de filmde geniş yer buluyor. Engellilerin toplantıları, dertleri ve en önemlisi de kendilerini nasıl geliştirdikleri üzerinde duruyor Herzog. Onların izole olmadığını, toplumla yaşayabildiğini gösteriyor izleyiciye.

*Land of Silence and Darkness (Karanlığın ve Sessizliğin Ülkesi)*, her ne kadar biyografik bir gözlem belgeseli gibi dursa da; aslında film bütün bir topluluğa ayna tutması bakımından bir sosyal belgesel sayılabilir. Tüm film, çekim şekillerinden içeriğine, akışından karakterlerine ve onların ekrandaki deneyimlerine kadar bir duygu akışı oluşturuyor. İzleyici karakterleri izlerken o kişinin dünyasına girebiliyor, kendini onun yerine koyup onu benimseyebiliyor. Duygusallık, bit drama havasına sokulmadan verilirken gerçekçi kamera hareketleri filmin *docudrama* yönünün ön plana çıkarıyor. Aslında gerçeği bu kadar katkısız ve yansız, görüntüyü ise bu denli doğal verebilmesi Herzog'un bu iki türe da hakim olmasından kaynaklanıyor.

**Burak Peksezer**

16 Mart Cuma 16:00

## The Diving Bell and the Butterfly

**Yönetmen:** Julian Schnabel

**Senaryo:** Ronald Harwood, Jean-Dominique Bauby (kitap)

**Oyuncular:** Mathieu Amalric (Jean-Do), Emmanuelle Seigner (Céline), Marie-Josée Croze (Henriette Roi)

2007/Fransa/Fransızca/112

Julian Schnabel'in sinemaya katkısı şimdilik bir elin parmaklarıyla sınırlı olsa da; *Basquiat* (*Basquiat: Şöbretin Bedeli*, 1996), *Before The Night Falls* (*Karanlıktan Önce*, 2000) ve *Miral* (2010) gibi takdir edilen ve *The Diving Bell and the Butterfly* (*Kelebek ve Dalgıç*) gibi biyografik filmlerle başarısını göstermiş; Cannes ve Altın Küre'de *The Diving Bell and the Butterfly* (*Kelebek ve Dalgıç*) filmi ile en iyi yönetmen olarak ödüllendirilerek yeteneğini taçlandırmıştır. Zira, Schnabel'in yönetmenlik becerisine, kendisinin yeni-dışavurumcu tarzı ve alışılmadığının dışındaki resimleri ve heykelleri katkı sağlamıştır. "Tabak resimleri" ismini verdiği, mimar Gaudi'nin Barselona'daki mozaikle kaplı binalarından esinlendiği dışavurumcu eserlerinde, kırılmış porselen parçalarından portreler ve imgeler yaratmış ve böylece yeni-dışavurumculuğun en önemli sanatçılarından biri olmuştur. Resimlerinde kırık yüzeyler üzerinden insan portreleri şekillendirmesi gibi, *The Diving Bell and the Butterfly* (*Kelebek ve Dalgıç*) filminde Mathieu Amalric'in canlandırdığı Jean-Do karakterini kırık porte gibi betimlemiş; karakterin hikayesini kesik kesik, bölünmüş sahneler üzerinden anlatmıştır.

Film, Elle Dergisi'nin editörü olan Jean-Dominique Bauby'nin gerçek hayat hikayesini anlatır ve sahnelerin büyük bölümü ana karakterin bakış açısından çekilmiştir. Felç geçiren Jean-Do'nun kırırdatabildiği tek organı sol gözüdür ve anlatıcı ancak bu gözünü kırparak dış dünya ile iletişime geçebilir. Jean-Do gözünü her kırptığında ekran da bir göz kırpması süre kadar kararmaktadır. Karakterin tek gözünden anlatılan ve kısıtlı bakış açısına sahip olan olağandışı film ile Schnabel'in dünyaya parçalanmış seramiklerden bakan eserleri arasındaki paralelligi, Schnabel de film yapım sürecini anlatırken dile getirmiştir: "Babam çok hastalanmıştı ve ölüm döşegindeydi. Ben babamın yatağının başında beklerken elime *Le The Diving Bell and the Butterfly* (*Kelebek ve Dalgıç*)'ın senaryosu ulaştı ve bana bambaşka bir yapıya sahip olan bir film yapmak için birçok parametreler sunmuş oldu. Bir ressam olarak, daha önce yaptıklarım benzeyen bir resim yapmaktan hiç hoşlanmam. Bu filmin de bana yepyeni bir palet sunduğunu düşündüm."<sup>1</sup>

Filmin, dünyayı Jean-Do'nun görebilen tek gözünden kesik kesik aktaran anlatısı ile Jean-Do'nun kilitlenmiş, engellenmiş bedeni yüzünden gerçekleştiremediği fantezileri arasında da bir paralellik kurmak mümkündür. Jean-Do, asistanı ile birlikte olmayı, kumsalları, dağları arzular ve dışarıdaki dünya ile ilişki içinde olmayı ister. Jean-Do'nun Locked-in hastalığına tutulan bedeni adeta kilitlenmiştir ve anahtar derin bir kuyuya atılmıştır, ancak zihni hala özgürdür ve sonsuz bir düşünce ve hayal gücüne sahiptir. Konuşma terapisti, Jean-Do'nun dış dünya ile rahat iletişime geçmesi için harfleri sıralar ve sıra Jean-Do'nun kullanmak istediği harfe geldiğinde, karakter gözünü kırpar. Bu zahmetli yöntem sayesinde Jean-Do iletişim kurmakla kalmaz, aynı zamanda film ile aynı ismi taşıyan bir kitap da yazar. Kitaba ve filme başlığını veren Kelebek ve Dalgıç, Jean-Do'nun iç ve dış dünyası arasındaki çatışmayı sergiler. Kelebek, karakterin özgür ruhunu, bitmeyen hayallerini temsil eder. Jean-Do, harfleri göz kırpması ile tek tek dikte ederek uzun uğraşlar sonucu bir kitap yazmasını, kozasından yeni çıkan bir kelebeğin uçmak için kanat çırpışına benzetir. Jean-Do'yu esir alan kozası ise bedeni, yani dalgıç giysisidir. Karakter, eski-moda, metal ve ağır bir dalgıç giysisine hapsolmuş, gittikçe derinlere batmaktadır ancak kimselere sesini duyuramamaktadır. *The Diving Bell and the Butterfly* (*Kelebek ve Dalgıç*), Jean Do'nun bize ulaşmayı başaran çığlıklarıdır.

**Ladin Bayurgil**

### (Footnotes)

<sup>1</sup> <http://www.drewtewksbury.com/2008/04/19/interviews-julian-schnabel-and-cast-of-diving-bell-and-the-butterfly/>

## Nebahat ehre ile Söyleşi

**Nebahat ehre**  
ile Söyleşi \*

**Moderatör:** Burçak Evren

\* Söyleşi tarihi ilan edilecektir.



Yeni kuşağın, Türk dizilerindeki fethan kadın rolleriyle tanıdığı, yıllara meydan okuyan güzelliğiyle dikkatleri üzerine çeken Nebahat Çehre'yi Sinefil'in bu sayısında çok daha yakından ve aslında bu ezberlerin dışından tanıma şansına sahip oluyoruz.

Televizyon dizilerinde oynadığı, oyunbaz ve gerekirse gaddar olabilen kadın karakterlerinin Türkiye dizi ve sinema sektörünün sunduğu karakter yelpazesinde önemli bir yeri var. Erkek dünyasının egemenliğinde şekillenen, kadınların nesneleştirildiği bu dünyanın içinde Çehre'nin karakterleri; güçlü, hırslı ve iktidarı talep eden, bu esnada erkekleşmeden, kadınlığından bir şey kaybetmeden var olmaya devam etmeleriyle dikkate değer. Bu kadınları, bu kadar canlı ve önemli kılan önemli unsurlardan biri de şüphesiz Çehre'nin rolünü izleyiciye aktarışındaki başarısı. Bu seçkide yer alan *Acı Hayat* (1973), *Barut Fıçısı* (1963), *Seyyit Han* (1968) ve *Balath Arif* (1967) filmlerinde sergilediği bazen naif, kırılığın, dürüst; bazen inatçı, yiğit ve bazen de oyunbaz kadınlar sayesinde Çehre'yi daha geniş bir yelpazede tanıyacağız.

Nebahat Çehre, Türkiye güzeli seçildikten ve mankenlik macerasından sonra 1961'de *Yaban Gülüm* filmiyle başladığı sinema hayatına *Kanun Kanundur* (1984), *Kamalı Zeybek* (1964) ve *Affetmeyen Kadın* (1964) gibi pek çok sinema filmini sığdırıyor. Kendisinin de pek çok söyleşisinde belirttiği gibi Yılmaz Güney ile tanışması ise hayatının dönüm noktalarından biri oluyor. 1970'li yıllarda sinemaya ara veren Çehre, daha sonra yeniden oyunculuğa dönüyor ve *Haziran Gecesi* dizisi ile de televizyon dizilerine adım atmış oluyor.

Atif Yılmaz'ın yönettiği *Balath Arif* (1967), Yeşilçam filmlerinin keskin ayrımlarının ve sınıflar arası geçirgenliğin, sınıfların benimsediği ya da onlara dayatılan değerler üzerine kimi zaman eğlenceli sekanslarıyla -özellikle Arif'in rüya sekansı- dikkat çeken bir film. Arif'in arada kalmışlığı ve yaşamak zorunda kaldığı hayata isyanı ile alışık olmadığımız şekilde cesurca ve sade bir şekilde gösterilen zaafı onu hayatındaki kırılma noktasına hazırlıyor. Nebahat Çehre ise bu filmde Arif'i bekleyen, Arif'in anlatım şekliyle "namuslu, sabreden, her türlü şımarıklığa katlanan, yiğit" kadın Gülşen'i oynuyor. Film boyunca da zaten bu tür tanımlara, tiplemelere, rollere ve kurallara sık sık rastlıyoruz. Alt sınıfın kendini koruma altına almak için kendine koyduğu, fakir adam sağa sola bakmamalı, maceraya atılmamalı gibi kurallar üst sınıfla ilişki içinde olan ve bu yüzden kendi sınırlarını sorgulayan Arif'i sıkıya alıyor. Bir yandan mahallesine duyduğu bağlılık ve içselleştirdiği değerler diğer yandan ise Çiğdem sayesinde dahili olmaya başladığı farklı bir dünya. Sıkışmışlığından kurtulmak için Çiğdem'in peşinden gidiyor Arif; ama film boyunca görüyoruz ki, aslında bunları hep bir oyun olarak görüyor o. Arif, hikaye boyunca değişimler geçiriyor, hayatından ve sevdiklerinden utanıyor ama en sonunda yine kendi sınıfını sahiplenmeye, onun değerleri ve insanları için kavga etmeye dönüyor. Çehre'nin duygu değişimlerini çok iyi yansıttığı Gülşen ise sabreden ama eğilip bükülmeyen, ihanete uğradığı anda çekip giden ve affetmek içinse büyük, şana yakışır şartlar koyan bir kadın. Sevdiği adamı bekleyen sabırlı kadın tipine, küçük de olsa yeni açılımlar getirdiğini söylemek mümkün. Arif'in, Gülşen'i tanımlarken aşktan değil mantıktan söz etmesi ise nispeten eleştirilebilir bir nokta. Bu durum; sanki macera, tutku ve aşk ancak belli koşullarda yaşanır, ancak bazı insanlar yaşayabilmiş gibi sınırlar çiziyor ve Gülşen gibi tutkulu bir karakterin, sadece bu çerçeveye oturtmaya çalışıyor. Bu durum, filmin bitimindeki mutlu sonun etkisini azaltan bir öğe. Film boyunca, mahalleli olmak, birbirine sahip çıkmak gibi değerlerinin yansıtılması dışında, Arif'in sırf okuyan insan olduğu için bilen, işine karışılmayan ve saygı gören insan olması aydın-halk okumasının önemli bir yansıması olarak karşımıza çıkıyor. Bir kadın oyuncunun çerçevesinden filmleri izlerken de insanın aklına ister istemez, filmlerde kadının nasıl gösterildiği konuları takılıyor. Filmde Gülşen'in namusunun mahallelinin namusu olması ve Arif'in kadına uyguladığı şiddetin çok normal bir şekilde karşılanması, şiddeti gören kadının hiçbir şey olmamış gibi aşkını anlatmaya devam etmesi, yıllarca güç oyunlarının aleti olan, kirletilen (!), kırılığın ve kendini savunmak yerine hep sessiz kalan, boyun eğen kadın karakterlerin olduğu sinemamız açısından eleştiriye açık bir nokta olarak kalıyor.

Çehre'nin küçük ama önemli rolüyle göz doldurduğu ve filmin gösterildiği zamanda



da olumlu eleştiriler aldığı Metin Erksan'ın *Acı Hayat* (1973) filminde de yine sınıflar arası ayırım, eksikliğini hissettiği dünyayla sürekli temas halinde olan, hayatından kurtulmanın yollarını arayan başkarakter üzerinden anlatılıyor. Bu film de, kadını erkek dünyası için bir nesne olarak sunuyor. Yine de filmin, oyunculukların gücü ve alıştığımız samimi karakterleriyle önemli ve seyri keyifli bir film olduğunu eklemek gerekir burada. Türkan Şoray'ın canlandığı Nermin, ya arzu nesnesi, ya kırılma noktası, ya intikam aracı olarak karşımıza çıkıyor ve hayatı üzerinden iktidar kurabildiği tek an onu bitirmeye karar verdiği an oluyor. Çehre bu filmde, doğrunun yanında, sağduyulu Filiz karakterini oynuyor ve Ayhan Işık'ın canlandığı Mehmet'in bir intikam aracına dönen bu karakteri sayesinde kadın bedeni üzerinden intikam konusunu sorguluyor izleyiciye. Filiz, sonunda aşk ve güven gibi değerlere sahip çıkarak sevdiği adamın peşinden gidiyor, inatla. Kırılma ama inatçı, affeden ama dik duran, seven ama başkalarının sevgisine de değer veren bir kadın Filiz.

Yılmaz Güney'in yönettiği *Seyyit Han* (1968) filminde, Keje olarak karşımıza çıkıyor Çehre. Erkeklerin egemen olduğu dünyada, onların dünyasının değerleri uğruna sevmediği biriyle evlenmek zorunda kalan, o erkeğin kendi şerefi için yollara düşürülen ve en sonunda iki erkeğin güç savaşında bir oyuna getirilerek sevdiğine öldürtülen bir kadın. Keje karakterinin başkaları tarafından bu kadar nesne haline getirilmesinin dışında önemli bir nokta ise, bu esnada kendi iktidarını da kurması. Önce sözleriyle baş kaldıran Keje daha sonra sessizliğiyle isyan ediyor filmde. Sahip çıkmak zorunda kaldığı, kendinin de benimsediği kuralların çerçevesinde, kendine yeni alanlar yaratmaya çalışıyor. Yine de beyaz gelinliğiyle, arkasında atlı ve silahlı adamların götürdüğü, yere savrulan, ağzı bağlanan, kurban olan bir Keje var ekranda.

Zafer Davutoğlu'nun yönettiği, eğlenceli ve ritmi hiç bozulmayan *Barut Fıçısı* (1963) filminde Nur karakterini kullandığı mimiklerle çok renkli bir hale getiren Çehre, bu karakterle zengin akrabasını ayartmaya çalışan şımarık zengin kızını oynuyor. Osman'ı ele geçirmek için uğraşan Nur, kimi zaman dişliliğini kimi zaman da oyunlarını kullanıyor; tatlı ama entrikacı, talepkar ve inatçı bir kadın olarak karşımıza çıkıyor.

Bütün bu kadınları tanımak, Nebahat Çehre'nin oyunculğunun değişik renklerini tatmak için seçtiği filmleri kaçırmamanızı tavsiye ediyorum. İyi seyirler!

**Emine Kaya**

## Acı Hayat

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Oyuncular:** Türkan Şoray (Nermin), Ayhan Işık (Mehmet), Nebahat Çehre (Filiz)  
1962/Türkiye/Türkçe/95

Metin Erksan'ın yönetmenliğini yaptığı *Acı Hayat* filmi her çağda izleyicisine hitap edebilecek nitelikte bir yapımdır. Metin Erksan başarısını *Susuz Yaz* (1964) filmiyle Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı Büyük Ödülü'nü alarak da kanıtlamış ve uluslararası alanda bu derece önemli bir ödül alan ilk Türk sinemacı sıfatını kazanmıştır. Yönetmenin kendine has üslubunu ve tekniğini bu filmde de gözlemleyebiliriz. Hayatın içinden aktarılan gerçekçilik, Erksan sinemasının özünü oluşturur. Kullanılan müzikler, diyaloglardaki açıklık ve yalınlık dikkat çekicidir. Oluşturulan atmosfer ve çekim teknikleri izleyiciyi doyuran bir düzeydedir. Özenle kurulan film dünyasında; toplumun yapısı ve içinde bulunduğu koşullar, karakterler üzerinden sosyolojik ve psikolojik öğelerle beslenerek aktarılmaktadır. *Acı Hayat* filminde de bu iki başlığın çok iyi harmanlanarak izleyiciye sunulduğunu gözlemleyebiliriz.

Filmde 60'lı yılların toplumsal yapısı ve sınıfsal farklılıklar gözlemlenebilir. Üst tabakadan bir aile sekiz odalı bir villada yaşarken, beri yanda sekiz odasının her birinde kalabalık bir aileyi barındıran binaların olması bu sınıfsal çelişkiye filmde bir örnek. Filmin odağında da farklı kesimlerden gelen dört ana karakter ve bu karakterlerin hayatlarının kesişmesiyle ortaya çıkan olaylar vardır. Bu sınıfsal ayırımıda alt sınıfta yer alan insanlar, filmde mutlu iki aşık olan, Ayhan Işık ve Türkan Şoray'ın canlandırdığı Mehmet ve Nermin karakterleri üzerinden aktarılıyor. Mehmet geniş nüfuslu ailesini geçindirmek ve Nermin'le ev kurma planlarını hayata geçirmek için çok çalışan bir tersane işçisidir. Nermin ise aynı şekilde kalabalık bir ailededir ve bir kuaförde çalışmaktadır. Yönetmen, Nermin'in çalıştığı yere gelen üst sınıfa mensup müşterilere de yer vermiş ve kendi aralarındaki gösteriş meraklılığı ve sahtelik hissi veren ilişkilerini ele almıştır. Uçurumun bu ucunu temsilen Ender ve kardeşi Filiz karakterleri izleyiciye sunulur. Ekrem Bora ve Nebahat Çehre'nin canlandırdığı bu karakterler varlıklı bir aileye mensupturlar. İyi eğitim almışlardır; ancak Ender karakterinde daha bariz olduğu gibi hayata dair bir kaygı taşımazlar.

Birbirinden uzak gibi görünen bu hayatların kesişmesi yine maddi kaygılar sebebiyle olur. Evlenmek üzere olan Mehmet ve Nermin'in diledikleri gibi bir ev bulamadıklarından birbirlerinden uzaklaşmaya başlarlar. Maddi meseleler, çiftin büyük ve tutkulu aşkını yavaşça ve içten içe tüketmektedir. Mehmet'ten uzaklaşan Nermin, Ender'in ısrarcı tavrına daha fazla dayanamaz ve onunla bir yakınlık kurar. Mehmet'i terk eder ve layık görülmediği bir ailenin içine dahil olmaya çalışır. Aile tarafından istenmeyen Nermin'e insancıl yaklaşan tek kişi Filiz'dir. Aradan zaman geçer ve Mehmet lotodan büyük bir miktar para kazanır. Çevresindeki pek çok insan gibi o da farkında olmadan ekonomik çaresizliğini kabullenmiş ve geleceğini, hayallerini ve planlarını şansa bağlamıştır.

Mehmet yeni hayatında Nermin'le yüzleşir. Mehmet, Nermin'i kendisini bir zamanlar nefret ettiği acımasız ve kibirli insanlardan biri haline dönüştürmekle suçlar. Bu konuşmaya şahit olan Filiz, Mehmet'i kendi dünyasının aksine çok sahici bulur ve onun aşkı için çektiği acılardan etkilenir. Bu kırılma noktasından sonra karakterlerin birbirlerine, hayatlarına ve ilişkilerine dair iç hesaplaşmaları daha da derinleşir ve film başından beri peşinden koştuğu soruları daha da keskinleştirir.

Birbirinden ayrı gibi görünen dünyaları bir düzleme çekerek karakterlerini incelikli ve derin iç hesaplaşmaları yaratan bir yönetmen Metin Erksan. Sunduğu panorama ve karakter tahlilleriyle izleyiciyi hem hikayeye hem de hikayenin sorunsallarına kuvvetlice bağlayabiliyor.

Hatice Nur Aslan

**Yönetmen:** Atıf Yılmaz

**Senaryo:** Ayşe Sasa

**Oyuncular:** Yılmaz Güney (Arif), Nebahat Çehre (Gülşen), Candan İsen (Çiğdem)  
1967/Türkiye/Türkçe/92

*“Aşk bizim neyimize Erdoğan, adam gibi okuluna gidip dersine çalışsana.”*

*Balatlı Arif*, Yılmaz Güney’in canlandığı Arif karakterinin filmin henüz başlarında sarf ettiği bu söz üzerine kuruluyor. Arif hayatı boyunca aşk hakkında bu fikri benimsemiş, yıllarca çalışıp çabalamış ve bir tıbbiyeli olmuştur. Tıbbiyeli Arif mahallelinin fahri doktoru, anne babasının tek umududur, herkesin yardımına koşar. Hayatı ev ve okul arasında geçmektedir, tek derdi okulunu bir an önce bitirmek ve Gülşen’e kavuşmaktır. Bu fikrinden şaşmaya başladığı anda ise film gerçek anlamda başlar; olay akışı hızlanır, film Balat semti ve tıbbiyeli Arif arasında mekik dokumaktan kurtulur, bize Arif’i seven başka bir kadın üzerinden bambaşka bir hayatın kapılarını açar.

Bir at arabası geçerken yoldan, Atıf Yılmaz ipucu vermek ister sanki izleyiciye, ardından küçük bir Balat tablosu görülür perdede. O siyah beyaz birkaç saniyelik tablo dahi yeter Balat’taki yoksulluğu anlatmaya. Hemen ardından izleyiciyi Gülşen rolündeki Nebahat Çehre ile tanıştıran yönetmen. Gülşen sabah sabah bir şeyin telaşındadır. Birazdan anlaşılır derdi; gider, gizlice Arif’in camını tıklar. Arif ders çalışmaktadır.

Gülşen mahalleden Arif’in sevgilisidir. Deli dolu, gururlu ve de Arif’e oldukça aşık Balatlı bir kızdır. Arif’in tabiriyle “çilekeştir fukara, beş yıllık sözlüsü”dür. Gülşen’inki tertemiz bir sevgidir; sevgisi Arif’in doktor olacak olmasına, iyi para kazanacak olmasına bağlı değildir. Gülşen’in parada pulda, mevkide gözü yoktur. O sadece hayatını Arif ile sürdürmek istemektedir. Arif’in hayallerine ortak olmuş, mahallede Arif için muayenehane açacak yeri bile belirlemiştir. Mahalleli iki gencin aşkını bilmekte ve aşıkların evleneceklerine kesin gözüyle bakmaktadır. Fakat bu aşka karşı olan iki kişi vardır; Arif’in annesi ve Gülşen’in babası. Arif’in annesi tıbbiyeli oğluna Balatlı bir genç kız olan Gülşen’i uygun görmemektedir; ona göre doktor olacak olan oğlu daha iyilerine layıktır. Gülşen’in babası ise maddi çıkarlarını göz önünde bulundurarak kızını mahalleden başka bir erkekle, Jilet Turan’la, evlendirmek istemektedir. Ancak ne Arif annesini, ne de Gülşen babasını dinleme niyetindedir.

Arif’in filmin başında belirttiği aşk hakkındaki fikrinden şaşmaya başlaması ise, nişanlandıktan sonra olur. İnsanoğlunun yasağa olan iştahı burada da kendini gösterir ve tek derdi ders çalışmak, okulunu bitirmek olan tıbbiyeli Arif nişanlandıktan sonra kendisinden beklenmeyen işlerin içine girer. Bu noktadan sonra Arif’in bir anda kendisini içinde bulduğu ortama ayak uyduramayışı, çaresizliği, özellikle bu çaresizlik halleri içindeyken taksicilerle girdiği diyaloglar Yılmaz Güney tarafından oldukça gerçekçi canlandırılmış. Yer yer trajikomik yer yer dramatik bir şekilde Arif karakterinin saf (temiz) yönü vurgulanır bu diyaloglarla. Arif’in gördüğü absürd rüya ise filmdeki ilgi çekici detaylardan biri, bir nevi içinde bulunduğu duruma çözüm üretememiş hali, ve üstelik filme mizahi bir boyut kazandırmış.

Balatlı Arif meraklısına Atıf Yılmaz’ın gözünden Balat’ı dedikodusuyla, yardımlaşmasıyla, sıcak bir mahalle resmi; Gülşen ve Arif üzerinden gerçek bir aşk hikayesi ve de en önemlisi farklı dünyaların insanları olma durumunun “biz farklı dünyaların insanlarıyız” klişesi kullanılmadan da anlatılabileceğini ispatlamayı vaat ediyor.

**Oğuzhan Gülmez**

## Seyyit Han

**Yönetmen:** Yılmaz Güney

**Senaryo:** Yılmaz Güney

**Oyuncular:** Yılmaz Güney (Seyyit Han), Nebahat Çehre (Keje), Hayati Hamzaoğlu (Haydar)  
1968/Türkiye/Türkçe/80

*Seyyit Han*, Yılmaz Güney'in toplumsal gerçekçi özellikler taşıyan ilk filmlerinden biridir. O dönemde, Yeşilçam'da ticari kaygılar güden filmlerde yer alan Güney; bu filmiyle yıllardır geliştirdiği sosyal duyarlılığını da yansıtma fırsatı bulmuştur. Yine de; film, kahramanın birçok kişiyi aynı anda dövdüğü kavga sahnelerinde olduğu gibi yönetmenin ticari filmlerinden birçok öğeyi de içerir. Feodal düzenin sert, acımasız, baskıcı yönüne eğilen film; oldukça karamsar ama bir o kadar da şiirsel bir üsluba sahip.

Filmin öyküsü kısaca şöyle: Köylüler tarafından öldü zannedilen Seyyit, yıllar sonra köyüne geri döner. Orada, önceden evlenmek üzere anlaştıkları Keje'nin bölgenin nüfuzlu beylerinden Haydar'la evlendirilmek üzere olduğunu görür. Gönlünden Seyyit'le evlenmek geçen Keje, ağabeyinin ve Haydar'ın baskısı yüzünden bunu gerçekleştiremeyeceğini bildiği için durumu kabullenmek zorunda kalır. Gerdek gecesi Haydar'a yüz vermemesi ise bol kanlı olayların tetikleyicisi olur.

Gücü elinde bulunduran kimselerin acımasızca şiddet uyguladığı, zulmettiği bir toplumsal sistemi gözler önüne seriyor Güney. Haydar o denli gaddardır ki; küçük bir kuşu bile nedensiz yere öldürebilir. Bu vahşi dünyadaki katı kurallar ve yasaklar, insanların mutlu ve özgür yaşamalarına izin vermeyecektir. Haydar'a itaat etmeyen, Seyyit'i arzulayan Keje'yi şaşırtıcı ölçüde şeytani bir son beklemektedir. Kadının kendi yaşamı üzerinde söz sahibi olmasının mümkün olmadığı ve iradesinin yok sayıldığı bir düzendir bu. Güney'in özellikle ataerkil toplumlardaki kadınların ezilmesi, bastırılması, ve ikinci sınıf konumuna düşürülmesine yönelik duyarlılığı film için dikkat çekicidir. *Yol* (1982)'de zina eden kadın ölüme terkedilir. *Sürü* (1979)'de feodal, ataerkil ve baskıcı bir toplumda kadın dilsiz kalmıştır. *Seyyit Han*'da da buna benzer bir şekilde kadın yok sayılmakta, düzene uymamakta direnince de yok edilmektedir.

Güney'in bu politik filmi, elbette devletin hoşuna gitmeyecektir. "Türkçe'de Keje diye bir ismin olmaması, filmdeki köyün, kıyafetlerin resmediliş şekillerinin uygun olmadığı" gibi gerekçeler öne sürerek film sansüre uğratılmıştır.

Barındırdığı sosyal eleştirinin yanında, *Seyyit Han* bir western, kahramanca bir intikam öyküsü aynı zamanda. Kovboy şapkalı haydutlar, atlar, silahlar, bar kavgaları bu filmde de var. Film, özellikle Seyyit'in intikamını anlatan final bölümünde ilginç bir biçimde, toplumsal gerçekçilikten uzaklaşıp destansı ve epik bir havaya bürünüyor. Filmde, birçok kurşun yediği halde vuruşmaya devam eden başkahraman gibi intikam filmi kalıplarından da yararlanır. Bu sahnelerde de Seyyit'in gözlerinde sisteme başkaldıran, isyan duygularıyla dolu bir bakış hakimdir.

Bütün bu sertliğin, vahşetin içinde Güney şiirsel anlar da yakalar. Uçsuz bucaksız bozkırların, engin gökyüzünün ekranı kapladığı harika kompozisyonlar yaratır. Kamera zaman zaman karakterlerden ayrılıp doğayı keşfe çıkar. Yakın çekimdeki bir kurbaya ya da bir çiçek, yapraklarını dökmüş ağaçlar, sazlıklar da karakterler kadar filmin odağındadır.

*Seyyit Han*, özette, çok yenilikçi ve cesur bir film; özellikle zamanına göre değerlendirildiğinde. Güney, anlatısını türler arası bir kompozisyon üzerine kurmuş ve bu kompozisyonu etkin bir biçimde perdeye aktarmıştır. Hollywood'a özgü bir tür olan intikam temalı western'e yerel unsurları güzelece yerleştirmiş ve bunu Türkiye'de egemen güçlerin uyguladığı baskıyı toplumsal gerçekçi, politik bir sinemayla birleştirmeyi başarmıştır.

**Can Önalın**

**Yönetmen:** Zafer Davutoğlu

**Senaryo:** Osman F. Seden

**Oyuncular:** Nebahat ehre (Nur), İzzet Günay (Osman), Fatma Girik (Fatma)  
1963/Türkiye/Türkçe/81

“Geçmiş zaman olur ki hayali cibana değer.”

Yönetmen koltuğundaki Davut Zaferoğlu, *Barut Fıçısı*’nın başında geçmişe duyulan özlemi çarpıcı ve kesin bir şekilde dile getiriyor. *Avatar* (2009), *Batman* (2005, 2008) gibi görselliği başlı başına bir şölen olan filmlerin talep edildiği, siyah beyaz filmlerin cazibesini kaybettiği günümüzde film; geriye dönüp nostaljik yıllara bakış atmak isteyen izleyicilerin ilgisini çekebilecek bir yapım. Davut Zaferoğlu ustalıkla yaptığı nokta atışlarıyla gelişmekte olan atışlı yılların Türkiye’sinden zengin bir ailenin öyküsünü izleyiciye sunuyor. Yönetmen, ailenin batılılaşma çabasına odaklanıyor genel anlamda. Filmin merkezindeki bu batılılaşma çabası, komedi unsuru olarak sunuluyor. Böylelikle de filmin ana konusu söylem bakımından zenginleşiyor ve geçmiş ve geçmişe duyulan özleme dair bir alt metin kazanıyor.

Bildiğimiz bir konuyu, zengin fakir çatışması ve imkânsız aşkı, farklı bir üslupla ele alan *Barut Fıçısı*, zengin bir fabrika müdürü oğlunun evleneceği kızı seçmesini konu alıyor. Film eskiden fakir olan Rüknettin Bey’in fabrika sahibi olduktan sonra verdiği basın toplantısı sırasında, apkın oğlu Osman Bey’in bir kıza tecavüz ettiği haberini almasıyla başlıyor. İşin aslının böyle olmadığını öğrenen Rüknettin Bey yine de oğlunun apkınlıklarına daha fazla dayanamayıp, ona bir ay içerisinde evleneceği kızı seçmesini, aksi halde arkadaşı Hulusi Bey’in kızı Oya ile evlendirileceğini söyler. Osman Bey’in annesi Bediha Hanım ise miraslarının başka ailelere bölünmesini istemediğinden kardeşlerinin kızları Gül veya Nur’un Osman ile evlenmesini arzular. Filmin asıl kahramanlarından olan Fatma, Rüknettin Bey’in yakın akrabası ve aynı zamanda Osman Bey ile birlikte büyümüş, devamlı Osman Bey ile atışan genç ve güzel bir kızdır.

Bu ilişkiler yumağı, bazen Osman Bey’in apkınlıklarının izleyicilerin sinirlerini bozmasına sebep olduğu gibi bazen de kakhaha dozunu artırmaya yardımcı oluyor film boyunca. Filmin başında imkânsız görünen Osman-Fatma birlikteliği ileride heyecanın artacağına işaret ediyor. Nitekim hikaye izleyiciyi duygulandıracak, karakterlere aşkı tekrardan yaşatacak ve nefretten doğan bir aşkı büyütecek şekilde ilerler.

*Barut Fıçısı*, soğuk ve uzun kış gecelerinde annemizin bizlere anlattığı Kül Kedisi masalına benziyor. Zengin ve yakışıklı bir genç ile alışkan, “kendilerince zarafet sahibi kişiler” tarafından hor görülen, genç ve güzel bir kızın imkânsız aşkı. Masalsı konuyu ele alan *Barut Fıçısı*, absürtlük ve karıştıktan doğan komedi anlayışı ile benzeri “peri masalı” yapımlardan sıyrılıyor.

Eray Kater

Aşktan Da Öte

**Yönetmen:** François Truffaut

**Senaryo:** Jean Gruault, François Truffaut, Henri-Pierre Roché (roman)

**Oyuncular:** Jeanne Moreau (Catherine), Oskar Werner (Jules), Henri Serre (Jim)

1962/Fransa/Fransızca, Almanca, İngilizce/105

*“Bana “seni seviyorum” dedin. Ben sana “bekle” dedim.  
“Al beni” diyecektim. Sen bana “git” dedin.”*

Bu sözlerle başlar François Truffaut’ın üçüncü filmi *Jules and Jim* (*Jules ve Jim*). Truffaut’ın da öncülerinden olduğu Fransız Yeni Dalgası filmlerinde sık sık konu edilen ‘menage a trois’ (üçlü ilişki), bu filmde de merkezde yer almaktadır. İki adam ve bir kadının arasında geçer bu kez ilişki. Ama sadece bir aşk filmi demek yeterli değildir film için, özellikle çekildiği yıl dikkate alındığında oldukça çarpıcıdır.

Birbirlerinden hiç ayrılmayan, sanat düşkünü iki arkadaş Jules ve Jim, tebessümüne hayran kaldıkları heykelle karşılaşır bir gün. Catherine’nin karşılmasına çıkması ise oldukça şaşırtıcı olur onlar için; heykelle aynı gülüşe, aynı surat hatlarına sahiptir Catherine. Öyle ki o zamana kadar her şeyi paylaşan ikiliden Jules, Catherine’i paylaşmak istemediğini, onunla kendisinin evlenmek istediğini açıkça belirtir. Jim de Catherine’den oldukça etkilenmesine rağmen bu isteği kabul eder ve onları evlenmek üzere Almanya’ya yolcu eder. Bu sırada büyük yıkımlara yol açan Birinci Dünya Savaşı başlamıştır; biri Avusturyalı (Jules) diğeri Fransız (Jim) iki arkadaş karşı cephelerde, birbirlerini öldürmekten korkarak savaşır. Savaş sona erdiğinde Jim, Jules ve Catherine’in yeni evlerini ziyaret etmek üzere yola çıkar. Gittiğinde karşılaştığı manzara ilginçtir; Catherine sık sık ortadan kaybolmakta, Jules’ü aldatmaktadır. Jules ise sabırla Catherine’i bekler, döndüğünde onu sorgulamadan kabul eder; en büyük korkusu ise Catherine’i tamamen kaybetmektir. Karısının Jim’e karşı ilgisinin farkında olan Jules, bu kaçınılmaz sonu engellemek için Jim’e Catherine’le evlenmesini teklif eder, böylece Jim de çiftle beraber yaşamaya başlar. Jim’in iş için zaman zaman Fransa’ya dönmesi gerekmektedir, bu geziler sırasında da eski sevgilisyle görüşmektedir. Ama bu durum Catherine gibi biri için dayanılmazdır, Jim’in kendisine yazdığı mektupları hep yetersiz bulur ve Jules’e sık sık sorar: “Sence Jim beni seviyor mu?”.

Film boyunca Catherine’nin gelgitlerine karşın Jules ve Jim’in arasındaki bağ hiç kopmaz, arkadaşlıkları olduğu gibi devam eder. Zaten Jules de Catherine’in başkasıyla beraber olmasındansa Jim ile evlenmesini tercih etmiştir. Jules’ün deyimiyle “Ne çok güzel, ne de çok akıllı ve dürüst; ama gerçek bir kadın..” olan Catherine, bilindik kadın kimliğinin oldukça dışında bir karakterdir. İlk bakışta oldukça şımarık görülebilir, ama bütün samimiyetiyle “aşkı yeniden icat etmeye” çalışmaktadır aslında.

“Yönetmen tüm yaşamında yalnızca bir film yapar, sonra onu bir kaç yıl arayla parçalara böler.” diyen François Truffaut’ın *400 Blows* (*400 Darbe*, 1959) ve *Shoot the Piano Player* (*Piyaniisti Vurun*, 1960) den sonra çektiği, Henri-Pierre Roche’un yarı otobiyografik romanından uyarlanan *Jules and Jim* (*Jules ve Jim*), üçlü aşk ilişkisinin sinemadaki en iyi örneklerinden.

**Dilan Ayyıldız**

## Closer

**Yönetmen:** Mike Nichols

**Senaryo:** Patrik Marber (senaryo ve oyun)

**Oyuncular:** Julia Roberts (Anna), Jude Law (Dan), Natalie Portman (Alice)

2004/ABD/İngilizce/104

*"Everything is a version of something else."*

Ana karakterlerden Larry'nin bu repliği, belki de *Closer (Daha Yaklaş)*'daki olay örgüsünü en iyi açıklayabilecek ifadelerden biri. Mike Nichols tarafından Patrick Marber'in aynı isimli tiyatro oyunundan 2004 yılında sinemaya uyarlanan film; insan ilişkilerinin birçok farklı katmandan oluştuğunu ve bu iç içe geçmiş katmanların asla sabit bir bakışla anlaşılamayacağını anlatıyor. Film; yakının uzak, aşkın en acı, güvenin temelsiz hatta yersiz olabileceğini, başlı başına birer gerçeklik olan bu katmanların ahlak da dâhil tüm yerleşmiş kuralları hiçe sayarcasına kendi yollarını çizebileceklerini yer yer absürtlüğü sınırlarında dolaşarak ifade ediyor.

*Closer (Daha Yaklaş)*, karşılıklı olarak sürekli yer değiştiren bir dörtlünün hikâyesi. Öyle ki, kavramların ve ilişkilerin sınırları son derece muğlak; kişilerin, mekânların, anıların ve hatta duyguların oynadığı roller de sık sık değişiyor. 4 yıllık bir süreçte ayrılıp barışan, aşık olup vazgeçen, yeniden aşık olan, nefret eden, şiddet gösteren ve daha nice uç duyguyu sık sık yaşayan ana karakterimizin yolları Londra'da keşişmektedir. Amerikalı genç ve güzel striptizci bir sokak ortasında, deyim yerindeyse "ilk görüşte aşk" yaşayarak yerel bir gazetede ölüm ilanları yazan başarısız yazar Daniel ile tanışır. Bir sene sonra, aynı Daniel'i yeni çıkacak kitabı için bir fotoğraf çekiminde, fotoğrafçı Anna'ya aşık olurken görürüz. Daha sonra, zamanda bir atlama gerçekleştirip Daniel'i seks konulu bir chat odasında dermatolojist Larry ile Anna'yı konuşurken buluruz. Amacı kız arkadaşı olduğu için kendisiyle beraber olmayı reddeden Anna'ya bir oyun oynamak olan Daniel, aslında sevdiği kadını o karşılaşmadan sonra erkek arkadaşı, hatta akabinde kocası olacak Larry'nin kollarına kendisinin yolladığını bilmemektedir. Bu atlamalar her karakter en az bir kez ayrılıp barışmaya, çiftler yer değiştirenceye kadar devam eder.

Filmin belki de en enteresan yanlarından biri hikâyeyi zamanda bu çeşitli atlamalar ve sanki gözlerimizi kapatıp başka bir hikâyede uyanıyormuşuz gibi ufak geri dönüşler üzerinden anlatması. Yönetmen; aşk, tutku, hırs, şiddet ve özlem gibi pek çok farklı açıdan işlenebilecek duyguları düz bir ilişki anlatısı üzerinden anlatmaktansa, hikâyeye beklenmeyen dönüşler etrafında şekillenen kırılma noktalarıyla bir canlılık vermeyi ve bu kırılma noktalarını da zamanda atlamalarla pekiştirerek ifade etmeyi tercih etmiş. Bu şekilde, bireylerin kişilikleri ve birbirleriyle olan iletişimlerinin kopukluğunu, duyguların ifadesindeki absürtlüklerle destekleyen Nichols, karakterlerin hayatlarına hakim olan tekinsizlik duygusunu en ufak olaya bile yedirebilmekte çok başarılı olmuş. Filmdeki bir diğer önemli nokta da, yukarıda bahsettiğim duygu ifadelerindeki absürtlüklerin aldığı değişik formlar. En baştan beri filmdeki tüm ana karakterlerin tek bir ortak noktası var: tam manasıyla tutarsız ve mantık dışı davranmaktan hiçbir şekilde çekinmemeleri. Olay örgüsü kadar diyaloglar üzerinden de takip edilebilen bu mantık dışılık, filmin vermek istediği mesajı çok başarılı bir biçimde desteklemiştir.

2005 yılında Natalie Portman ve Clive Owen'a Golden Globe kazandıran, aynı yıl 2 farklı dalda daha Golden Globe ve Oscar adaylığı olan film, ikili ilişkileri alışıktığımız anlatılardan daha çarpıcı hatta sersemletici bir gerçeklikle izlemek isteyenler için birebir.

**Gizem Kezban Çakmak**



# Emrah Serbes ile Söyleşi

**Emrah Serbes**  
ile Söyleşi

**Moderatör:** Murat Meriç

28 Mart 2012  
Çarşamba saat 18:00



## Çizgi Roman Uyarlamaları



## Çizgiler Panellerden Taşınca: 2000'lerde Sinemada Çizgi Roman Uyarlamaları

Bazen hala geride bıraktığımızı idrak edemediğimiz 2000'li yılların belki de en güzel getirisi, sanat dünyasının iki kardeşinin yıldızını barıştırmak oldu. 2000'lerden önce, sinema ve çizgiroman, neredeyse yaşıt sanatlar olmalarına rağmen iş birliğinde hep bir trajediye kurban gidiyor, başarısızlık kaçınılmaz oluyordu. Uyarlama, ne yönde olursa olsun (istisnalar hariç) ölü doğmaya mahkumdu. İyi bir çizgi eserin sinema uyarlaması beklentileri karşılayamadığı gibi bir filmin çizim masasında canlandırılması da hüsrana sonuçlanıyordu. Pek çok çizgi roman okurunun hayali; sevdiği eserinin beyazperdeyi sarstığını görmek, yıllardır hakkı verilmemiş bu sanat dalına duyduğu inancı gururla üstünde taşıyabilmektir. Biz çoğu okurun taşıdığı bizleziğin altın olduğunu kanıtlanmasından uzun zaman aldı; neyse ki artık yeni kuşakların vereceği sınav çok daha kolay. Peki 2000'leri bu kadar özel kılan ne? Ne oldu da çizgiroman uyarlamalarının üzerindeki ölü toprağı sonunda kalktı? MAFM'nin bu sıradışı seçkisi, aklımda bu sorular olan herkese cevaplara yaklaşması için eşsiz bir şans.

Her ne kadar yapılan uyarlamalar sınırları belli yapımlar da olsalar, neredeyse yaşıt bu iki sanat dalı hep birlikte eser vermeyi dener. Büyük çoğunluğu süper kahraman hikayesi olan bu uyarlamalar, gerek teknik yetersizlikten gerekse okuyucu kitlesinin marjinal ve küçük sayılmasından ötürü bir özensizliğin kurbanı olmuşlardır. Sinemada iyi bir çizgi roman uyarlaması, (kolay kabullenilmese de) yönetmene pek çok edebiyat uyarlamasından daha zorlu bir yük oluşturur. Hele ki otuz, kırk tammış senelik bir yayın hayatına sahip; sayıları yüzlerle ifade edilen seriler beyazperdeye taşınmak isteniyorsa ortada özümsemesi gereken büyük bir karakterizasyon dönemi söz konusu demektir. Neredeyse insan ömrüne eş bu süreçte geçirilen görsel değişimi algılayabilmek ise daha büyük bir sınav yönetmen ve senarist için. Taytların ne zaman çelik zırhlara dönüştüğü, siyah beyazın ne zaman renk kazanmaya başladığı, "kan efekti" gibi hep tartışmalı bir öğenin hangi şartlarda karakterin sonsuz destinana dahil edildiği hep bir meseledir. Serileri bırakalım, "grafik roman" denilen görece kısa eserlerin bile üretimi bu soruların büyük bir kısmını beraberinde getirir ve getirecektir. Merkezin seçkisi, bu soruların ilk kez sektörü etkileyecek ölçüde sorulduğu Sam Raimi'nin *Spiderman (Örümcek Adam, 2001)*'i sonrası dönemi kapsadığı için (*Ghost World (Hayalet Dünya, 2001)*'ü saymazsak) bir "milattan sonra" antolojisi aslında.

Seçkinin ilk eseri *Ghost World (Hayalet Dünya, 2001)*, Daniel Clowes'in aynı adlı grafik romanının 2001 tarihli başarılı bir uyarlaması. Yaşadıkları çevreye karşı fazlasıyla mesafeli iki yakın arkadaşın (Rebecca ve Enid) lise mezuniyetinden sonra geçirdikleri yazı bize anlatan kitap, kendine has karakterlerin ustaca resmedilmesi ve içerdığı (bazen acımasız) karanlık mizahı ile büyük beğeni toplayan bir eser. Terry Zwigoff'un uyarlaması da yıllardır kitaba yaraşır nitelikte olduğunu gösteren pek çok övgü almakta. Bağımsız çizgi romancılığının bu nadide eserinin beyazperdeye taşınması, çizgi romanın süper kahraman efsununda boğulmuş bir dünya olmadığını da geniş kitlelere göstermesi bakımından özel bir öneme sahip. Tek kusuru, kitapta kızların içine düştükleri derin boşluğu görsel olarak mükemmel bir şekilde tasvir eden siyah-beyaz ve mavi (bazı basımlarda yeşil) üstüne kurulu renk kullanımının filme yansıtılamaması. Görece renk cümbüşüne sahip olan *Ghost World (Hayalet Dünya, 2001)*, ergenlik günlerinin buhranını kısa bir süre için de olsa anımsamak isteyecek herkesin seyretmesi gereken çok özel bir yapımdır.

Sam Mendes'in 2002 yapımlı filmi *Road To Perdition (Azap Yolu)*, çizgi roman kökeni genel olarak gizli kalmış bir eser. Japonya'da 1970'lerde büyük nam salmış *Lone Wolf and Cub* adlı samuray mangasından esinlenen *Road To Perdition (Azap Yolu)* serisi, patronları tarafından ihanete uğramış bir mafya üyesinin, oğlu ile birlikte intikam yolculuğunu anlatan nadide bir eser. Sam Mendes'in *Road To Perdition (Azap Yolu)* uyarlaması da Max Allan Collins ve Richard Piers Rayner'in epik çalışmasına olabildiğince sadık kalmış muhteşem bir film olarak karşımıza çıkıyor. Özellikle sinematografisi ile ön plana çıkan film (ki bu alanda zaten bir Oscar heykelciği de kazandığını es geçmemek gerek), *Road to Perdition (Azap Yolu)* grafik romanına hak ettiği ilgiyi kazandıran ve devam hikayelerinin de

yazılmasına ön ayak olan önemli bir çalışma. *Road to Perdition (Azap Yolu)* serisi 1930'ları anlatan bir suç hikayesinin çizgi romanda (ve sonrasında sinemada) güçlü bir şekilde anlatılabileceğini gösteren kritik bir çalışma olmasından öte, Japon popüler kültüründe yer edinmiş bir manganın batı dünyasına onun kültürel normlarını kullanarak nasıl uyarlanabileceğini gösteren özel bir çalışma. Sam Mendes'in bu filmi hem iyi bir film seyretmek isteyenlerin hem de özgün bir uyarlamanın başarısını tatmak isteyenlerin kaçırmaması gereken bir yapım.



Ve seçkinin en büyük heyecan noktası, haliyle Christopher Nolan'ın yeni *Batman* serisi. 1989'da Tim Burton ile inanılmaz bir popülerliğe ulaşan, ancak daha sonra Burton'ın öyküyü fazla kişiselleştirmesinden ötürü kendine haslığı bir ölçüde kaybeden, ardında Joel Schumacher'in bu Burtonesk yaklaşımı özümseymesinden ötürü sinema tarihinin en kötü uyarlamalarından ikisine ev sahipliği yapan Batman; *Memento (Akıl Defteri, 2000)* ile uluslararası başarıyı yakalamış Nolan'ın elinde muhteşem bir dönüş yapıyor. Batman ya da benzeri popülerlikte bir kahraman hikayesini anlatmanın büyük handikapları olacağını söylemeye gerek yok. Zira onlarca hikaye içinden doğru örnekleri seçip hem onları yeterlice anlatmak hem de kahramanın tüm külliyatını temsil edebilmek her uyarlamacının kotaracağı bir iş değil. Nolan'ın başarısı ise tartışılmaz. *Batman Begins (Batman Başlıyor, 2005)*'de *Batman: Year One*'den, *Dark Knight (Kara Şövalye, 2008)*'ta ise muhteşem bir suç hikayesi olan *Batman: The Long Halloween*'den zekice faydalanan Nolan'ın, (iki filmi bir bütün olarak değerlendirdiğimizde) bize Amerikan popüler sinemasının en radikal eserini sunduğunu söylersek hiç de yanlışla düşmüş olmayız. Hele ki *Dark Knight (Kara Şövalye, 2008)*'ta her çizgi roman uyarlamasında ulaşılmaz hayal edilen yoğun diyalektik yaklaşıma hayran olmamak mümkün değil. Öncesinde seyretmiş olsanız bile bu sene vizyona girecek *Dark Knight Rises*'dan önce hafızanızı tazelemek için iki filmi de tekrar seyretmeniz kesinlikle tavsiye edilir. Bob Kane'in müthiş karakterine olan romantik yaklaşımı bir süre frenlese bile bu serinin çizgi roman uyarlamalarının önündeki önyargı duvarını yıktığı ve gelecek projeler için bir yol gösterici olduğunu görmemek imkansız.

2010'lar, dokuzuncu sanatın yedinci sanata tiyo vermekle yetinmediği, kendine bir alan talep ettiği ve kazandığı yıllar olacak. Süreçteki yükselişi anlamak için, Merkez'in bu özel seçkisini sakın kaçırmayın.

Yiğit Kocagöz

**Yönetmen:** Terry Zwigoff

**Senaryo:** Terry Zwigoff, Daniel Clowes (senaryo ve çizgi roman)

**Oyuncular:** Thora Birch (Enid), Scarlett Johansson (Rebecca), Steve Buscemi (Seymour)

2001/ABD/İngilizce/111

İzlemeye başladığınızda çok büyük bir beklentide olmayacağınız ancak bitirdikten sonra sizi tepeden tırnağa sarsacak bir film *Ghost World (Hayalet Dünya)*. Birçok eleştirmen tarafından yılın en iyi filmi olarak gösterilen, Amerikan bağımsız sinema örneklerinden *Ghost World (Hayalet Dünya)*; sosyal tabuları çarpıcı bir biçimde gözler önüne seren bir film. Ya herkes gibi olursunuz ya da yapmak istediğinizin peşinden gidersiniz. Enid buna çabaladı; başarısız olsa da...

Daniel Clowes'un aynı isimli romanından uyarlanan filmin öyküsü, düzen karşıtı Enid ve arkadaşı Rebecca'nın lise mezuniyetiyle başlar. Mezuniyet sonrasında iki arkadaşın Rebecca oyunu kuralına göre oynamaya başlamıştır; Enid ise hayattaki rolünün ne olması gerektiği konusundaki kararsızlık içerisinde. Enid her ne kadar sistem karşıtı olsa da, sistemi çökertmek konusunda pasif kalmayı tercih edecek kadar umutsuz ve karamsardır. Toplumdan dışlanmış, obsesif Seymour'la başta dalga geçen Enid, giderek onu bir idol olarak benimsemeye başlar ve onu kahramanı yapar. Seymour'un tek konuşabildiği insan Enid'dir. Enid'i Seymour'a bu denli bağlayan şey ise onun tabiriyle "Nefret ettiği tüm şeylerin tam olarak zıttının Seymour'da var olmasıdır." Dışlanmış karakterleri çözümleme konusunda büyük başarı gösteren Zwigoff; Enid'i alaycı, karamsar, insanın iyi olduğuna inanmayan bir nevi kinik karakter olarak betimlemektedir. Seymour'un plaklara olan düşkünlüğü Enid'i kendisine çeken sebeplerdendir. Çünkü Enid masumiyetini yitirmemiş her şeyin tutkunudur. Bu "kaybeden" olma psikolojisi, üç karakterin de ergenlik döneminde olması ile daha da bilenmiş olarak karşımıza çıkıyor. Hepimiz için olduğu gibi film karakterleri için de ergenlik dönemi, kişiliğin sosyal normlar tarafından baskı altında tutulduğu ancak kişinin hayatına yön vermesinin beklendiği bir dönem. Tüm bu talep ve beklenti zinciri içinde karakterlerin istedikleri ise başkaldırıp sistemin çarkına çomak sokmak.

Zwigoff'un tüm bu başlıklar çerçevesinde imgeleri çok iyi kullandığı da açıkça ortada. Punk kültürü Enid'in içinde bulunduğu ruh halini yansıtmaya açısından oldukça önemli. Bilindiği üzere Zwigoff, Amerikan kültürünü iyi çözümlemiş bir yönetmen. Bu filmde de Amerikan toplum ve kültür yapısını eleştirel bir bakış açısıyla ele alıyor. Özellikle ırkçılık ve sanata yapılan sansürü hedef alan Zwigoff; Enid'in sorunlardan uzak, her daim mutlu babası ve sinir bozucu üvey annesi, Coon Chicken Inn'in ırkçı afişi gibi ayrıntılarda bu eleştiriyi sürdürüyor. Filmin müzik altyapısı da bir detay olarak hikayeyi iyi destekliyor. Blues ve caz sevdiği bilinen yönetmen olan Zwigoff bu müzikle filmlerinde de oldukça fazla kullanıyor. Nitekim filmde Skip James'ten, Buzzcocks'a , neşeli Hint müziklerine kadar birçok ilgi çekici plak bulunuyor.

Film içinde Zwigoff'un sessizce sunduğu derin metaforlar var. Enid'in Norman'a söylediği "En çok sana güveniyorum; çünkü sen hep buradasın." sözü hikaye boyunca aynı rutin ve durağanlıkla devam eden bütün metaforların yansıması. Norman'ın durağa gelen otobüse binip şehirden ayrılmasıysa; Enid'e kaybolmuş umutların çaresizlik denizinden kurtulması için bir can simidi uzatıyor.

Terry Zwigoff'un filmografisine ışık tuttuğumuzda ise, az sayıda ama iddialı yapımlar dikkati çekiyor. Daniel Clowes ile yaptığı bu işbirliği oldukça ses getirmiş olacak ki; bu ikili 2006 yılında *Art School Confidential* (2006) ile tekrardan sinemaseverlerin karşısındaydı. Eğer bir Zwigoff ya da Clowes takipçisyseniz *Ghost World (Hayalet Dünya)*, arşivinizde bulunması gereken filmlerden.

Melisa Gülyurt

## Road to Perdition

**Yönetmen:** Sam Mendes

**Senaryo:** David Self, Max Allan Collins (çizgi roman), Richard Piers Rayner (çizgi roman)

**Oyuncular:** Tom Hanks (Michael Sullivan), Paul Newman (John Rooney), Tyler Hoechlin (Michael Sullivan, Jr.)

2002/ABD/İngilizce/117

*"This is the life we chose, the life we lead.  
And there is only one guarantee: none of us will see heaven."*

Hollywood'da çizgi roman uyarlamalarının belli ortak özellikleri vardır. Hepsi bir protagonisti alıp, olabildiğince çocuksulaştırarak bize onun öfkesi veya intikamını kendi gözünden enklişeyollarla anlatır. Çizgi roman okuru için bir eserin filmleştirilmesi bile başlıbaşına saygısızlıkken bir de bunun özensizce yapılması hem sinema izleyicisini hem de çizgi roman okurunu çileden çıkarır. Ama *Road to Perdition (Azap Yolu)* bu genellemeyi haksız çıkartan nadide uyarlamalardan bir tanesi. Max Allan Collins'in aynı isimli çizgi romanından uyarlanan film, bir uyarlamanın nasıl olması gerektiğini öğretecek türden. Zira filmin kendisi, çizgi romandan değiştirdiği her diyalog veya sahneyi hikayeyi güçlendirmek adına yapmış. Değiştirmediklerinin ise duygusal ve görsel değerini güçlü sinematografi ve müzik ile kat kat artırmış.

1930' ların buhran döneminde, kendisi ve ailesine iyi bir yaşam standardı sağlayabilmek için John Rooney'e fedailik yapan M. Sullivan'ın ailesi, oğlunun bir infaza istemeden şahit olması üzerine susturulmak için öldürülür. Tom Sullivan hayatını adadığı, uğruna öldürdüğü ve babası gibi gördüğü John Rooney tarafından ihanete uğramış, ve tuttuğu silahın ucu kendisine dönmüştür. Bu ana kadar John Rooney de Sullivan'ı kendi oğlu gibi sevmektedir. Ancak iş çıkarlara geldiğinde duygusalığa yer yoktur, profesyonellik böyle olmasını gerektirir. John Sullivan da oğluyla birlikte patronunu en zayıf yerinden, çıkarlarından vurmaya başlar. Bu açıdan bakınca *Road to Perdition (Azap Yolu)* bir öfke, intikam filmi gibi görünebilir; ancak filmin büyüğü intikamın sessizliğinde tamamen. Film, babası ile aralarındaki duygusal duvarın varlığından kıvranan bir çocuk ile hayatında önemli olan herkesi kaybetmiş, tek oğlundan başka kimsesi kalmamış ve onu hayatta tutmaya çalışan bir babanın yol hikayesi aslında. Filmin asıl konusunun intikam değil, baba ve oğul arasındaki ilişki olduğunu söylesek de duyguların ciddi bir dışavurumuna şahit olmuyoruz hiçbir zaman. Filmde birçok şey gibi bu yaklaşma da sembolik anlarla sınırlı. Duygusal duvar hep orada, hem baba hem de çocuk için.

Sam Mendes'in En İyi Sinematografi Oscar'ı alan filminin, bu ödülü sonuna kadar hakettiğini söylemek güç değil. Film baştan sona detaylıca izlemeyen kişiler dahi Thomas Newman'ın muhteşem müziği eşliğindeki yağmur sahnesinde, muhteşem küçük bir anın bir filme kazandırabileceği itibarı takdir edecektir. Buna ilaveten Paul Newman ve Tom Hanks'ın oyunculuğu da filmin atmosferine önemli katkıda bulunuyor. Tüm belalara neden olan Daniel Craig de sinsi ve başına buyruk mafya liderinin varisi rolünü oldukça iyi götürüyor. Jude Law, filmde önemli bir rolü üstleniyor ve protagonistimizi kovalayan kiralık katil rolüyle filmdeki yumuşak akışa gerilim getiriyor.

*Road to Perdition (Azap Yolu)* bir babave oğul filmi. Biryanda oğlunu hayatta tutmak için mücadele eden Sullivan, diğer yanda başbelası oğlunun suçunu örtbas etmek ve onu korumak için yıllarca kendisine hizmet etmiş niyiyi adamını gözden çıkaran, peşine kiralık katil takan John Rooney. Bir kahramanın abartılmış güç gösterisi değil film, suç dünyasının içinde yetişmiş bir babanın oğlunun gözünden intikam öyküsü.

**Ural Memiş**

**Yönetmen:** Christopher Nolan

**Senaryo:** Christopher Nolan, David S. Goyer (senaryo ve hikaye), Bob Kane (karakter)

**Oyuncular:** Christian Bale (Bruce Wayne/ Batman), Michael Craine (Alfred), Liam Neeson (Henri Ducard)

2005/ABD, İngiltere/İngilizce, Urduca, Mandarin/140

Christopher Nolan'ın bir Batman serisine başlayacağı duyurulduğuna, yönetmenin hayranlarının heyecanlanma sebeplerinin görünenden uzak bir noktada olduğu açıktı. Nolan gerçekçiliği Batman'e getirebilecek, çizgi romandan modern bir efsane yaratabilecek bir yönetmendi. Batman serisi, anlaşılacak için defalarca izlenmesi gereken *Memento (Akıl Defteri, 2000)* kadar akıllı karıştırmacı olmayacaktı; Nolan'ın böyle bir kahramana yaptığı dokunuşlar ise çizgi romanı baştan sona bilen okuyuculara bile değişik bir deneyim yaratmaya kararlıydı. Karanlık Batman dünyasını, önce masumiyete kavuşturup, sonrasında gittikçe koyulaştırıyordu Nolan.

Batman, DC Comics evreninin bir kahramanıdır. DC Comics kahramanlarının Marvel kahramanlarından en büyük farkı, süper kahramanlarının etrafında süzülmesi kentin bizim dünyamızdan olmamasıdır. Gotham da böyle bir şehir. Fakat Nolan gerçekçilik iddiasıyla karşımıza çıktığından ötürü, Gotham'ı Tim Burton'ın hayal ürünü olan şehirden uzaklaştırarak, bizim dünyamızda olabilecek herhangi bir Amerikan metropolüne dönüştürmüştür. Bu değişiklik; Gotham'ı kötülüğün pençesinde uzak, tanınmayan bir şehir imajından uzaklaştırıp sanki yanı başımızda her an felaketlerin meydana gelebileceği bir şehre çevirmiştir. Öyle ki, Batman kötülüğün sonlandırılmayacağına inandığı bir şehirde, anti-hero rolüne soyunmuşken bile izleyicinin koltuğunda kendini huzursuz hissetmesi normalleşmiştir. Gerçekliği ve güvensizlik duygusunu Nolan getirip hikâyenin merkezine yerleştirmiştir.

Batman, her ne kadar bir süper kahraman olsa da, insanüstü güçleri diğer kahramanlara göre daha az olan bir karakter. Fiziksel limitlerini daha iyi anlayabileceğimiz ve sınırlı denebilecek bir süper kahraman. Nolan *Batman Begins (Batman Başlıyor)*'de, Batman'in fiziksel durumuna ek olarak, kendi farkını en çok yaratabileceği yer olan, duygusal; travmatik ve aynı zamanda akıllı olmayan Batman hikâyesine ısınmamızı sağlıyor. Anne babasının ölümünden sonra hayata daha sıkı bağlanıp, Gotham şehrinin kurtarıcısı olarak şehre dönmesi ise modern seyirciye bir ders niteliği taşıyor. Şehrin içi ne kadar pislikle dolu olursa olsun, burada pislikten kasıt suç oranının ve "kötü" insan diye nitelendirilebilecek kişi sayısının çok olmasıdır, savaşmak; öç almak Gotham'ı yeniden mesken tutacak olan Batman'le empati kurmak kolaylaşıyor. Jack Nicholson ve Tim Burton'un Batman'ine hiç benzemiyor Nolan'ın Batman'i. Daha insancıl ama daha öfkeli, daha parlak yüzlü ama daha karanlık. Yeni yaratılan dünyada Christian Bale, performansıya büyülüyor, Liam Neelson ise her zamanki gibi etkileyici.

Serinin ilk filmi olan *Batman Begins (Batman Başlıyor)*, alışılmışın dışında ama yine de tanıdık gelen Batman dünyasını oluştururken, böyle bir derdi olmayacak devam filmi *The Dark Knight (Kara Şövalye, 2008)*'a büyük kolaylık sağlamış oluyor. Bir serinin ilk filminden beklenebilecek her şeyi yerine getiriyor ve kenara çekilmesini bilip sahneyi Joker'e ve Kara Şövalye'ye bırakıyor.

**Fikret Hakan Özçelik**

29 Mart Perşembe 18:00

## The Dark Knight

**Yönetmen:** Christopher Nolan

**Senaryo:** Jonathan Nolan, Christopher Nolan (senaryo ve hikaye), David S. Goyer (hikaye), Bob Kane (karakter)

**Oyuncular:** Christian Bale (Bruce Wayne/ Batman), Heath Ledger (Joker), Aaron Eckhart (Harvey Dent), Maggie Gyllenhaal (Rachel)

2008/ABD, İngiltere/İngilizce/152

Çizgi roman dünyasıyla yolları kesişmemiş talihsiz insanların bile Tim Burton'un çektiği iki uyarlamadan ardından tanıma fırsatı bulduğu Bob Kane'in 70 yaşını deviren karakteri Batman'in, doğuşundan yalnızca dört yıl sonra başlayan bir beyaz perde serüveni var aslında. Gotham gecelerinin yalnız gardiyanının öyküsü son olarak Nolan dokunuşuyla karşımıza çıktı ve o gün bugündür akıllarda tek bir soru var :*Batman Begins* (*Batman Başlıyor*, 2005)'le efsanesinin başlangıcına şahit olduğumuz, *The Dark Knight* (*Kara Şövalye*, 2008)'ta iç çelişkilerini görüp kararlılığını test ettiğimiz vigilantemizin hikayesini bir kez daha izleyebileceğimize kadar şanslı olacak mıyız? Beklediğimiz değil belki ama merakımız Christopher Nolan ve ekibinin geçtiğimiz sene *The Dark Knight Rises*'in çekimlerine başlamasıyla son buldu. Yine de eğer hala şehir merkezlerinde koca koca billboardlarda Temmuz'a kadar geri sayım yapmıyorsak bu bizim ayıbımız.

Çizgi roman sanatının sinemayla evliliğinin gözde evladı *The Dark Knight* (*Kara Şövalye*) derdini karşıtlıklar üzerinden anlatan bir film. İlk filmde karakter gelişimini tamamlamış Batman'imizin karşısına -katıksız, gerçek ve "çarpık" oyunculuğuyla Heath Ledger'in hayat verdiği Joker'in, Hollywood'un gördüğü en iyi baş kötünün, dikilmesiyle güç kazanan bir diyalektik anlatım bu. Film bizi Joker'in geçmişine Bruce Wayne'inki kadar dahil etmese de biliyoruz ki ikisi de benzer geçmişlerden gelen karakterler. İkisi de iyileşmesi zor yaralara sahipler ve kurtuluşu benzer yollarda arıyorlar. Sadece mücadelelerinde durmayı seçtikleri yerler farklı. Batman düzeni düzenin içinden değiştirmeye çalışıyor, hala umudu var insanlara karşı ve bu umut Gotham'ın legal kurtarıcısı, yeni yargıç Harvey Dent'te vücut buluyor. Joker'in tek amacı ise düzeni topyekun altüst etmek, herkesin bozulabilir olduğunu göstermek; adaletin şövalyeleri Harvey ve Bruce'un bile. İkisi de Gotham için savaşan bu adamlarınsa -çok doğru bir hamleyle Katie Holmes yerine kadroya dahil edilen Maggie Gyllenhaal'ın oynadığı- Rachel Dawes'a karşı olan duyguları dışında ortak noktaları yok aslında. Biri karanlığın bekçisiyken diğeri insanların umudu, Gotham'ın aydınlık yüzü. Bu açıdan Batman Harvey Dent'ten çok Joker'a benziyor aslında. Birbirlerine sembolik bağlarla bağlılar. Batman'in maskesi de Joker'in yüzündeki kesikler gibi yaşamak istemediği bir geçmişin sonucu taşımak zorunda kaldığı bir "iz". Biri diğerinin gölgesi ama kendileri de gerçek olan kim bilmiyorlar. Joker, Batman'in en azılı düşmanı belki ama savaşın devam etmesi için ona ihtiyacı olduğunu da biliyor bir yandan. İçinde yaşadığımız zamanlar açısından da manalı belki de, filmi bu minvalde okumak.

Çok katmanlı hikayeler anlatmayı seven bir yönetmen olan Nolan için Batman gibi binlerce sayfalık materyale sahip bir karakterden daha uygun bir çalışma alanı düşünülemezdi herhalde. Karakter üzerinde bir laboratuvar çalışması sayılabilecek *Batman Begins* (2005), *The Dark Knight*'in habercisiydi aslında. Ancak kimsenin öngöremediği bir şey vardı; Heath Ledger'in Joker'ı bu kadar iyi oynayacağı. İsmi ilk duyurulduğunda kopan kıyameti hatırlayanlarınız vardır. Film gösterime girmeden gelen genç oyuncunun ölüm haberinin dindirdiği şüpheler, insanlar Heath'in ne büyük bir ayrılık hediyesi bıraktığını görünce yerini övgülere ve Oscar söylentilerine bırakmıştı.

Bu dönem, üçüncü filmin gelmesine yalnızca aylar kala yeniden büyük ekrana taşındığımız *The Dark Knight*'i izlemek için Merkez'de bekleniyor olacaksınız. Film bittiğinde çıkarmak için sapkalarınızı yanınızda getirmeyi unutmayın!

Hamit Özönur

30 Mart Cuma 18:00