



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
23 Eylül - 30 Ekim 2013
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitaplığı, 2013 / IV

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Güney Kampüs 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

Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)

Hamit Özönur

Yayın Kurulu

Serhad Mutlu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan

Tasarım

Muratcan Kazancı
Ural Memiş
Hamit Özönur

Yayın Danışmanları

Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Nazlı Özüm Gündüz, Seçkin Serpil,
Mikail Boz, Can Sever, Kaan Cansever,
Burak Peksezer, Harun Yörük,
Deniz Şenliler, Can Önalın, Serkan
Küpeli, Berna Naldemirci, Hülya
Delihüseyinoğlu

Teşekkürler

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet
Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:

Küf (2013)

Arka Kapak Görseli:

Siyah Nergis (1947)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Eylül 2013

Editörden

Kaç yaşındaydım hatırlamıyorum ama henüz okula başlamadığım dönemlerdi sanırım çünkü sabahları dilediğimce uyuyabildiğim günler olduğunu anımsıyorum. Bu özgürlüğün elimden alınmasının ne demek olduğunu henüz bilmediğimden her gün erkenden uyanırdım. İzlenecek çok fazla çizgi film, oynanacak çok fazla oyun vardı belki de. İlk sinema tecrübem tam o dönemlere denk geliyor. Birçok dönemdaşım gibi ben de ilk *Aslan Kral* (*The Lion King*, 1994)'ı izledim beyaz perdede. Ne kadar büyülediğimi anımsıyorum. Hafızamda o zamanlara çökmüş sisi aralayan yegane anlardan biridir sinemanın sihrini keşfedişim. Sonrasında hiçbirimizin aynı kalamadığı bir deneyim. O değişimdi zaten beni yıllar sonra Merkez'in kapılarına kadar getiren.

Yaklaşık beş yıldır Sinefil'in bir parçasıyım ama rolleri ne zaman değiştiğimizi ve ne zaman onun da benim bir parçam haline geldiğini bilmiyorum.

Hiçbir zaman kendimi iyi bir eleştirmen olarak görmedim. Filmleri izlerken o sihirli dünyaya kendimi kaptırmamayı, filmlere analitik bakışla yaklaşmayı tam olarak beceremedim. Her seferinde yine o ilk filminden çıkmış şaşkın çocuğa döndüm. Yine de umarım Sinefil'in ve Merkez'in bana kattıklarının karşılığını biraz da olsa verebilmişimdir yazarlık ve editörlük yaptığım süre boyunca.

Son sayımda, benden sonra emin ellerde olacağından hiç şüphem olmayan Sinefil'e veda ederken, biraz fevri davranıp en sevdiğim yönetmenlerden olan Powell ve Pressburger ikilisine eğilen bir dosyadan yana kullandım tercihim. Sinemanın renkli dünyasının ilk kaşiflerinden olan ikilinin filmlerine duyduğum yakınlığı sizin de paylaşacağınızı umuyorum.

Bir de mini dosyamız var bu sayıda. Sürreal sinemanın dönüm noktaları üzerine okuduğum en kapsamlı yazıya imza atmış Sevgihan Oruçoğlu.

Her sene yaptığımız Yeni Türkiye Sineması Paneli için gösterilecek filmlere dair yazdıklarımız da bu sayının size sundukları arasında.

Son olarak fanatik takipçisi olduğum dizilerden *Breaking Bad* son bölümüne doğru ilerlerken biz de diziye bir güzelleme yazmayı ihmal etmedik.

Lafi fazla uzatmadan içeriğimizle başbaşa bırakıyorum sizi. Yeni editörümüz Serhad Mutlu'ya da şimdiden başarılar diliyorum. Selam ve sevgi hepinize.

Hamit Özönur
hamit.ozonur@gmail.com

- 3** Gündem
- 6** Locarno Film Festivali İzlenimleri
- 7** Yaz Filmleri
- 9** Benim Çocuğum
- 11** Yeni Türkiye Kısaları

Yeni Türkiye Sineması:

- 14** Zerre
- 15** Küf
- 16** Şimdiki Zaman
- 17** Köksüz

Powell-Pressburger Dosyası :

- 19** Siyah Nergis
- 22** Kırmızı Pabuçlar
- 24** Aşk ve Ölüm
- 26** Kahraman Subay
- 28** A Canterbury Tale
- 30** Sürreal Sinemanın Dönüm Noktaları
- 35** Gölgede Kalanlar: Pierre Etaix
- 39** Dizi Kuşağı: Breaking Bad

VENEDİK FİLM FESTİVALİ

En eski film festivali olan Venedik Film Festivali bu yıl 28 Ağustos-7 Eylül tarihleri arasında 70. kez gerçekleştirildi. Açılışını 70 kısa film ile yapan, dünyanın en prestijli film festivallerinden biri olarak bilinen Venedik Film Festivali'nde ödüller sahiplerini buldu.

Bernardo Bertolucci başkanlığında içlerinde Andrea Arnold, Renato Berta, Carrie Fisher, Martina Gedeck, Jiang Wen, Pablo Larraín, Virginie Ledoyen ve Ryuichi Sakamoto'nun da olduğu jüri, 20 filmi değerlendirerek ödüllerin sahiplerini açıkladı.

En İyi Film Ödülü olan Altın Aslan Ödülü, Gianfranco Rosi'nin *Sacro GRA*sına verilirken Gümüş Aslan'ın sahibi *Miss Violence* filmiyle Alexandros Avranas oldu.

Venedik Film Festivali'nde verilen diğer ödüllerin sahipleri ise şöyle: Jüri Özel Ödülü Tsai Ming-liang'ın filmi *Jiaoyou*'ya, en iyi erkek oyuncu *Miss Violence*'taki performansıyla Themis Panou'ya, en iyi kadın oyuncu *Via Castellana Bandiera* filmindeki performansıyla Elena Cotta'ya ve En İyi Genç Oyuncu Ödülü *Joe* filmindeki performansıyla Tye Sheridan'a verildi.

En iyi senaryo *Philomena* filmi için Steve Coogan ve Jeff Pope'a verilirken jüri özel ödülünün sahibi Philip Gröning'in filmi *Die Frau Die Polizisten* oldu. Geleceğin Aslanı Ödülü ise Noaz Deshe'nin filmi *White Shadow*'a verildi.

ANKARA ENGELSİZ FİLMLER FESTİVALİ

Bu yıl 3-8 Eylül tarihlerinde Ankara Engelsiz Filmler Festivali ilk kez gerçekleştirildi. Festivalin en önemli özelliği programının tamamının görme engelliler için sesli betimleme, işitme engelliler için ayrıntılı altyazı ve işaret dili seçeneği sunması. Görme ve işitme engeli bulunmayan kişiler ise festival stantlarından aldıkları kulaklıklar ile filmleri takip edebildiler.

Tüm etkinlikler ve gösterimlerin ücretsiz olduğu festival Aile ve Sosyal Politikalar Bakanlığının desteğiyle gerçekleştirildi. 6 gün boyu süren festivalde 'Engelsiz Yarışma', 'Engel Tanımayan Filmler', 'Dünyadan', 'Türkiye Sineması', 'Uzun Lafın Kısası' ve 'Çocuklar İçin' başlıkları altında toplam 23 film izleyici ile buluştu.

Uzun metrajlı filmlerin yer aldığı Engelsiz Yarışma kategorisinde Pelin Esmer'in *Gözetleme Kulesi* (2012), Reha Erdem'in *Jim* (2013)'i, Yusuf Pirhasan'ın *Kurtuluş Son Durak* (2012)'i, Reis Çelik'in *Lal Gece* (2012)'si, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* (2012) ve Erdem Tepegöz'ün *Zerre* (2012) filmleri yarıştı.

31. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde en iyi film ödülünün sahibi olan Emin Alper *Tepenin Ardı* filmi ile en iyi film ödülünü alırken, Yusuf Pirhasan *Kurtuluş Son Durak* filmi ile en iyi yönetmen, Erdem Tepegöz ise *Zerre* filmi ile en iyi senaryo ödüllerinin sahibi oldu.

ALTIN PORTAKAL

Bu yıl 4-11 Ekim tarihlerinde 50.si gerçekleştirilecek Altın Portakal Film Festivali'nde 10 filmin yarışacağı Antalya Büyükşehir Belediyesi Başkanı Mustafa Akaydın tarafından basına duyuruldu. Yönetmen Handan İpekçi, yapımcı ve yönetmen Özgür Doğan, senarist ve yapımcı Önder Çakar, oyuncu Defne Halman, Prof. Dr. Selahattin Yıldız, sanat yönetmeni Natali Yeres ve sinema yazarı Tunca Arslan'dan oluşan ön jürinin elemesiyle 68 uzun metrajlı film arasından 10 film uzun metrajlı film kategorisinde yarışmaya hak kazandı.

68 film arasından yapılan ön elemeye, elemeye giren filmlerin 45'inin yönetmenlerin ilk filmleri olduğu belirtildi. Bu anlamda sinemada bir ölçüde yeni yönetmenlere geçiş olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca festivalin 50. yılı olması sebebiyle bu sene ilk film yönetmenlerine bir sürpriz de var; genç sinemacıları özendirmek için verilen ilk film ödülü bu sene 55bin liradan 100bin liraya çıkartılmış.

Seçilen 10 film ise şöyle:

Cennetten Kovulmak – Ferit Karahan

Kısa Film – Ali Kemal Çınar

Kusursuzlar – Ramin Matin

Kutsal Bir Gün – Serdar Temizkan

Mavi Dalga – Zeynep Dadak ve Merve Kayan

Mavi Ring – Ömer Leventoglu

Meryem – Atalay Taşdiken

Sev Beni – Mehmet Bahadır Er ve Maryna Er Gorbach

Uvertür – Alpgiray Uğurlu

Uzun Yol – Nihat Seven

Türkan Şoray başkanlığında festivalin yarışmasındaki jüride bulunacak olan isimler arasında ise yönetmen Reis Çelik, yönetmen Ümit Ünal, Yunan müzisyen Eleni Karaindrou, yapımcı Şükrü Aşvar, oyuncu Mahir Günşiray, Prof. Dr. Feride Çiçekoglu, yönetmen Mehmet Aksın, sinema yazarı Burçak Evren ve CNNTürk Programlar Koordinatörü ve gazeteci Aşlı Öymen var.

Belgesel kategorisinde 99 belgesel ön elemeye katılırken 15 belgesel, içlerinde belgeselci ve yapımcı Nebil Özgentürk, Almanya Belgeselciler Birliği Başkanı ve Avrupa Belgesel Ağının Yönetim Kurulu Üyesi Thomas Frickel, Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Öğretim Üyesi Prof. Dr. Nazmi Ulutak, belgesel yapımcısı ve sinema yazarı Necati Sönmez ile haber programcısı ve belgeselci Şehbal Şenyurt Arınlı'nın olduğu jüri karşısında belgesel kategorisinde yarışmaya hak kazandı.

15 belgesel; Cem Fakir yönetmenliğindeki *Esaretin Günlüğü*, Nilüfer Uzunoglu'nun *Antigoni Küçük Adamız Hayatımız*, Dilek Gökçin'in *Büka Baranê*, Piran Baydemir'in *Fecira*, Nezahat Gündoğan'ın *Hay Way Zaman*, Hikmet Yaşar Yenigün'ün *İmbatla Dol Kalbim*, Haydar Demirtaş'ın *Misafir*, Doğu Akıncı'nın *Mustafa'nın Yaşam Zinciri*, Özgür Fındık'ın *Olağan Haller*, Lusin Dink'in *Saroyan Ülkesi*, Andrea Luka Zimmerman'ın *Taşkafa- Bir Sokak Hikâyesi*, Birnur Pilavcı'nın *Tek Başına Dans*, Caner Canerik'in *Was*, Deniz Koçak'ın *Yaşam Marangozu* ve Deniz Şengenci'nin *Yürümek*inden oluşuyor.

FİLMEKİMİ

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSİV) tarafından her yıl sonbaharda düzenlenen sonbaharın film haftası şiarıyla yola çıkan Filmekimi'nin 12.si bu yıl 28 Eylül-6 Ekim tarihlerinde düzenlenecek. İstanbul'un yanı sıra bu yıl Bursa, İzmir, Diyarbakır, Gaziantep, Trabzon, Ankara ve Batman'da da gerçekleştirilecek.

40a yakın filmin izleyici karşısına çıkacağı programda dikkat çeken filmlerden bir tanesi de Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ile dönen Abdellatif Kechiche'in son filmi *Mavi En Sıcak Renktir* (*La Vie d'Adèle*). Julie Maroh'nun *Le Bleu Est Une Couleur Chaude* adlı romanından sinemaya uyarlanan iki geç kızın birlikteliğini konu alarak yaşam ve aşk üzerinde dönen film izleyicileri arasında sanat ve sansür tartışmasını başlatmıştı. Bakalım Türkiye'de etkileri ne yönde olacak.

Saraybosna Film Festivali'nde hem Özel Jüri Ödülü hem de En İyi Erkek Oyuncu Ödülü kazanan *Yabancı* (*A Stranger*), Nicole Holofcener'in yazıp yönettiği son filmi *Başka Söze Gerek Yok* (*Enough Said*), Coen Kardeşler'in merakla beklenen son filmi *Sen Şarkını Söyle* (*Inside Llewyn Davis*), Jim Jarmusch'un ilk gösterimi Cannes Film Festivali'nde yapılan son filmi *Sadece Aşklar Hayatta Kalır* (*Only Lovers Left Alive*), İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin ödüllü filmi *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011)'tan sonra çektiği filmi *Geçmiş* (*Le Passé*) ise diğer dikkat çeken filmlerden sadece birkaçı.

HABERLER

•2012 Aralık ayında karara bağlanan Emek Sineması'nı barındıran yapı adasına ilişkin davanın İstanbul 9. İdare Mahkemesi'nde yeniden görüşülmesine karar verildi. 21 Mayıs tarihinde yıkılan Emek Sineması ve içinde bulunduğu yapı kompleksine dair hukuki sürecin devam edeceği anlamına gelen bu kararla birlikte, dava dosyasını yeniden görüşecek olan İdare Mahkemesi'nin nasıl bir karar vereceği merakla bekleniyor.

•*Usta'nın Hikayesi* "belgeselinin" 3 Eylül'de yayınlanmasının ardından bir grup belgeselci bir bildiri yayınladı:

“Gezi direnişinde façası çizilen iktidar ve medyası, gri dünyalarını renkli göstermeye çalışan muhtelif PR çalışmalarına girişmiş görünüyor. (bkz. ‘Yeşilin hastasıyım’) Bunlardan biri de seyirciye ‘belgesel’ diye yutturulmaya çalışılan Ustanın Hikâyesi isimli 5. sınıf TV programıydı. Bu banal reklâm hamlesine, en iyimser tabirle sıkıcı talk show programına, niye belgesel etiketi yapıştırma ihtiyacı hissedilir? Belgeselin ikna edici gücüne yamanmak için, tabii ki... Kavram, herhalde tarihte hiç bu kadar birilerinin ayağına paspas edilmemişti. ‘Belgesel kavramından elinizi çekin!’ diye haykırmak ve mücadelede yeni bir cephe açmak farz oldu: #direnbelgesel”

•Antalya Kadın Danışma Merkezi ve Dayanışma Derneği ile Filmmor ortaklığında Barış İçin Kadınlar Filmleri Festivali 14 Eylül’de Antalya’da yapıldı.

•Kültür ve Turizm Bakanı Ömer Çelik, Yılmaz Erdoğan’ın yazıp yönettiği *Kelebeğin Rüyası* (2013)’nın Oscar aday adayı olarak belirlendiğini duyurdu.

•Akbank 10. Kısa Film Festivali, bu seneki etkinliklerine “Twitter’da En Kısa Senaryo Yarışması” ile başlıyor.Yarışmaya katılmak için; tectweetliksenaryo.com sayfasına girerek, #tweetsenaryo hashtag’yle tek tweet’te yazacağınız kısa film ruhuna uygun senaryoları paylaşabilirsiniz.

•2013 Sonbahar sezonunu Silahlara Veda: Sivil Direniş Hikayeleri isimli seçkisi ile açan Pera Film 20. ve 21. yüzyıllardan çeşitli toplumsal direniş hikayelerini 04 Eylül - 29 Eylül tarihlerinde seyircisiyle buluşturuyor. Pera Film Sezona 14 Eylül - 26 Eylül tarihleri arasındaki *Aklım Nerede? Sinemada Psikiyatri* programı ile devam ediyor. Medikal iletişim konusunda uzman 121 Medikal ve Life is Film prodüksiyon şirketi işbirliğiyle düzenlenen programda yedi film bulunuyor.

•ABD’li aktör ve yönetmen Orson Welles’in 75 yıl önce çektiği ve evinde yandığı düşünülen kayıp filmi bulundu. Film, 9 Ekim’de İtalya’da bir festivalde gösterime girecek. Welles’in ses getiren filmi *Yurttaş Kane*(*Citizen Kane*,1941)

den 3 yıl önce çektiği düşünülen *Too Much Johnson* İtalya’da bir gemi hangarında ortaya çıktı.

•Jean Cocteau’nun *The Human Voice*(1930) adlı tiyatro eseri sinemaya uyarlanıyor. Tek bir kadın karakter üzerine kurulu eserde Sophia Loren oynayacak.

•Venedik Film Festivali sırasında Miyazaki’nin kurucusu olduğu Studio Ghibli başkanı Koji Hoshino, animasyon ustası Japon yönetmen Hayao Miyazaki’nin emekli olacağını açıkladı. Festivale katılmayan usta yönetmenin, emeklilik kararıyla ilgili herhangi bir detay belirtilmedi.

•Alman sinemasının yetiştirdiği önemli tiyatro ve sinema oyuncularından özellikle Wim Wenders’a ait *Arzunun Kanatları* (*Der Himmel über Berlin*,1987)’ndaki performansı ile tanınan Otto Sander(72), Berlin’de hayata gözlerini yumdu.

•İran’da sinema emekçilerinin kurduğu en büyük meslek örgütü olan ve siyasi nedenlerle kapatılan İran Sinema Evi 2 yıl aradan sonra tekrar açıldı. Film sektöründe devlet baskısının hafiflemesine işaret olarak görülüyor.

Kaynaklar:

www.altiyazi.net
<http://www.beyazperde.com/>
<http://sinema.mynet.com>
<http://www.ntvmsnbc.com>
<http://www.huffingtonpost.com>

Locarno Film Festivali İzlenimleri

Locarno sinema çevrelerinde keşif festivali olarak anılır genelde ama benim için yeni film izlemesi en zor festivallerden biri oldu. Bunda İsviçre'nin muhteşem manzarası ve güzelliklerinin cazibesi kadar, festival yöneticilerinin film tercihlerinde pek seçici davranmamasının payı da büyüktü. Yine de 15 bin nüfusuna rağmen Avrupa'nın en büyük (8 bin kişilik) açık hava sinemasına dönüşen tarihi meydan Piazza Grandae'yi ağzına kadar doldurabilen bir şehirde, sinemaya hala çok taze bir sevgi besleyen binlerce insanla film izlemenin keyfi bambaşkaydı benim için. Her gece başka bir usta sinemacı boy gösterdi tarihi meydana. Sponsor sıkıntısı yaşamayan festivalin her birini farklı bir markanın sponsorluğunda verdiği onur ödüllerinin sayısı oldukça fazlaydı. Faye Dunaway'ın tüm zarafetiyle çıkıp aldığı ödül sonrası yaptığı konuşmada ilk kez verilmeye başlanan Leopard Club ödülü için "ilk defa bir festival sırf benim için bir onur ödülü tasarladı" demesi de güzel bir enstantaneydi. Festivalin en neşeli ve akılda kalıcı anlarından biri de, 91 yaşındaki aktör Christopher Lee'nin aldığı Excellence Award (Mükemmeliyet Ödülü) sonrası yaptığı konuşmada bir an için durup, "Bu arada Yoda'yla olan o dövüş sahnesi gerçektir. Hepsini kendim yaptım" demesiydi.

Festivale dair iki büyük keşkem var. Sight&Sound dergisi editörü Nick James'in geçtiğimiz Cannes Film Festivali'nin en iyi filmlerinden biri olarak bahsettiği Lav Diaz'ın 4 saatlik filmi *Norte, hangganan ng kasaysayan*'ı (*Norte, The End of History*) son otobüsü kaçırıp otelime gidememek pahasına izleyecektim diyordum. Bir de festivalde bilmem kaçınıcı kez izlediğim *Holiday*'in (ki üzülmeye söylüyorum festivalde izlediğim açık ara en iyi film) yönetmeni George Cukor'ın retrospektifi kapsamında, o birbirinden güzel sinema salonlarında gösterilen filmlerden birkaç tanesine daha gidebilirdim Neyse, bir sonraki festivale daha tecrübeli olarak geleceğim.



Gelelim Romen auteur'ümüz Corneliu Porumboiu'nun son filmine. Bu sefer biraz acımasız olacağım. *Bükreş'in Doğusu* (*A fost sau n-a fost?*, 2006) ve *Politist, adjectiv* (*Police, Adjective*, 2009) ile zaten kara mizah ve mizansen yeteneğini fazlasıyla ispatlayan bir yönetmenin bunların sağlamasını yapmaya soyunan bir filme imza atmış olmasının sebebini anlamak çok güç. Film çekmekte olan bir yönetmenin oyuncusuyla filmlerine ve genel olarak sinemaya dair konuşması üzerinden ilerleyen *Când se lasa seara peste Bucuresti sau metabolism* (*When Evening Falls on Bucharest or Metabolism*), entelektüel mastürbasyonun doruk yaptığı, sinema ve sinefilliğin yapısına dair çok şey söylediğini zanneden ama aslen ne biçim ne içerik olarak Roman sinemasındaki öncüllerinin kötü bir kopyası olmaktan öteye gidemeyen, son derece burnu büyük bir film. İsmi bile 80 küsur dakikasından daha fazla şey veriyordu izleyene!

İzlediğim diğer filmlerden aklımda kalanlar ise Loise Archambault'nun *Gabriell*'de sömürüye çok açık bir konuya getirdiği o naif bakış açısı, Quentin Dupieux'nün eski filmlerinin özgün dilinin yakınından geçemeyen *Wrong Cops*'ının eklektik müziği ve 'ufak' bir kasabadaki 'küçük' bir orkestranın elemanlarının hayatta ve müzikte harmoniyi aramalarının hikayesini anlatan 'mini' belgesel *L'Harmonie*'nin müzikal kurgusu oldu.

Hamit Özönur

Yaz ayları her zaman Hollywood'un büyük bütçeli ve görkemli filmlerini seyircinin beğenisine sunduğu zamanlardır. Yazın sıcağından kaçıp klimalı salonlarda keyifli bir 2 saat geçirmek için bize fırsat sunarlar. Tabi bazen vakit kaybı denecek kadar hayal kırıklıkları da yaşanır. Bu yaz gişe filmleri açısından birkaç istisna dışında pek de iç açıcı geçmedi.

Her şeyden önce bu yıl da salonlardan M. Night Shyamalan geçti. Art arda *Sudaki Kız* (*Lady in the Water*, 2006), *Mistik Olay* (*The Happening*, 2008) ve *Son Hava Bükücü* (*The Last Air Bender*, 2010)'yu çekerek "filmografisini daha da düşüremez" dedirtmişti bizlere. Ancak Smith ailesi için yaptığı son filmi *Dünya-Yeni Bir Başlangıç* (*After Earth*) ile bize tokat gibi bir cevap vermiş oldu. Daha da kötüsünü yapabiliyormuş demek ki! *Altıncı His* (*The Sixth Sense*, 1999) ve *Ölümsüz* (*Unbreakable*, 2000) gibi oldukça başarılı filmlere imza atan, İşaretler (*Signs*, 2002) ve *Köy* (*The Village*, 2004) ile en azından belli bir kitleye hitap etmeyi başarmış bir yönetmenin bu gerileyişini izlemek elbette üzücü. Bu arada Will Smith de oğlunu piyasaya sürme girişimlerinden vazgeçip kendi kariyerine odaklanırsa hayranlarını daha mutlu edecektir.

Gişede bütçesinin yarısını bile elde edemeyerek patlayan *Maskeli Süvari* (*The Lone Ranger*) de yazın büyük hayal kırıklıklarından biri oldu. Film, açılış sahnesiyle izleyicide beklenti yaratmasına karşın devamında umutları boşa çıkarıyor. Aynı ekibin elinden çıkan *Karayip Korsanları* (*Pirates of the Caribbean*, 2003-2011)'nin tüm bir seriyle yaptığını tek bir filmle yaparak uzadıkça uzamış hissini vermeyi de başarıyor. Johnny Depp'in *Karayip Korsanları*'ndan alıştığımız abartı oyunculuğu da üzerine iyice yapışmış gibi gözüküyor.

Yazın vizyona giren filmlerin içinde elbette çizgi roman uyarlamaları da büyük yer tutuyor. Bu yaz Marvel'dan iki DC Comics'ten ise bir sinema uyarlaması izledik. Bunlardan en dikkat çekici olanı, iyi bir Süpermen filmine hasret çizgi roman hayranlarının uzun zamandır merakla beklediği Çelik Adam

(*Man of Steel*) seyirciyi üçe böldü. Kimileri filmi yere göğe sığdıramazken kimileri oldukça kötü buldu. Başka bir kesim ise filmi tek başına yetersiz olmasına karşın serinin devamı için umut vaat edici buldu. Filmin sonu da Süpermen Hayranları arasında ayrı bir tartışma konusuna dönüştü. Hikâyesi pek de ikna edici olmayan Çelik Adam, Süpermen'den bir "Dark Knight" yaratılamayacağını gösterdi aslında. Marvel ise nispeten daha başarılı iki filmle izleyici karşısına çıktı. Bunlardan ilki X-Men serisinin tartışmasız en sevilen karakterine odaklanan *Wolverine* (*The Wolverine*). Bir önceki *Wolverine* filmi *X-Men Başlangıç: Wolverine* (*X-men Origins: Wolverine*, 2009)'e göre çok daha karakter odaklı bir film olmuş. X-Men'in genel hikâyesine referans verme çabasına fazla girişmeden yalnızca Wolverine'in hikâyesini anlatması filmi çok daha keyifli hale getirmiş. Marvel'dan gelen diğer film de yazın en dikkat çeken filmlerinden olan *Iron Man 3*'ü. Serinin ikinci filmiyle çok büyük hayal kırıklığı yaratınca Jon Favreau yönetmenlik koltuğunu daha önce *Kiss Kiss Bang Bang* (2005)'de de Robert Downey Jr. ile çalışmış olan Shane Black'e bırakmış. Serije giren taze kan gerçekten hemen hissediliyor. Black, kullandığı komedi dozuyla da ilk filme çok daha yakın bir iş çıkarmayı başarıyor. *Yenilmezler* (*The Avengers*, 2012)'e yapılan göndermeler zaman zaman keyif verse de kimi yerlerde hikâyeyi tutarsızlaştırıyor. Bu da *Iron Man 3*'ü serinin ilk filminin gerisinde bırakan sebeplerden birisi. Geçtiğimiz yaz vizyona giren bir başka çizgi roman uyarlaması *Göster Gününü 2* (*Kick-Ass 2*) ise kadrosuna yaptığı takviyelere rağmen ilk filmin tadını tutturamıyor doğrusu.

Roland Emmerich ve Michael Bay bu yaz beklentileri tersine çeviren iki büyük yönetmen oldu -biri iyi biri kötü yönde. Emmerich'in yönettiği *Beyaz Saray Düştü* (*White House Down*) yönetmenin önceki filmlerine benzer şekilde bir felaket öyküsü anlatıyor. Bu kez filmin adından da anlaşılacağı üzere felaketin merkezi Beyaz Saray (ne zaman olmadı ki). Film hikâye bazında pek bir beklenti talep etmediğinden çok sorunlu bir yapıya sahip olmasa da görsel anlamda

Emmerich'in diğer filmlerine göre oldukça zayıf kalıyor. Akılda kalıcı sahnelerin azlığı, *Beyaz Saray Düştü*'yü sıradan bir aksiyon filminin ötesine geçiremiyor. Öte yandan Michael Bay'in filmi *Zor Kazanç* (*Pain & Gain*) yönetmenin aşırıya kaçan tarzını avantaja çevirerek kendini fazla ciddiye almayan keyifli bir aksiyon sunuyor. Karakterleriyle özdeşlik kurma çabasına girişmemizi de istemiyor bizden. Daha çok onları önümüze sunup hallerine gülmemizi sağlıyor.

Beklentilere cevap vermekte en çok sıkıntı çeken filmlerden birisi de ilk filmi *Yasak Bölge 9* (*District 9*, 2009) ile 2000'lerin, hatta tüm zamanların en dikkat çekici bilimkurgu filmlerinden birisine imza atan Neill Blomkamp'ın yönettiği *Elysium: Yeni Cennet* (*Elysium*) oldu. İlk filminde alt hikâye alt yapısıyla öne çıkan, "uzaylıların Dünya'yı istilasını" tersten anlatan yönetmen, bu kez aksiyon dozunu iyice yükseltip hikâyeyi geri plana itmiş. Aslında hikâyesiyle de çok şey vaat etmesine karşın bu vaadin içini dolduramayan sıradan bir aksiyon filmi ortaya çıkmış. Baz Luhrmann'ın elinden çıkan *Muhteşem Gatsby* (*The Great Gatsby*) ise yönetmenin sinemasına dair çok daha fazla özellik taşımasına karşın çok etkileyici bir anlatım yakalayamıyor. Görselliği ile dikkat çeken film bir süre sonra hikâyesinin inandırıcılığını yitiriyor. Leonardo DiCaprio'nun performansıyla kesinlikle görülmeye değer.

Filmin yapımını da üstlenen Brad Pitt'in varlığından güç alan *Dünya Savaşı Z* (*World War Z*) yazın başında herkeste "çok farklı bir zombi filmi izleyeceğiz" beklentisi yaratmıştı. Ne var ki film; göz yoran, baş ağrıtan üç boyutuyla, bilgisayar oyunu izliyormuş hissi yaratan görselliği ve epizodik yapısıyla beklentileri karşılamaktan çok uzak kaldı. Tek bir sahneyle de olsa uzun zamandır bu kadar açık seçik "ah şu aptal Filistinliler" diyen bir film de görmemiştik doğrusu.

Geniş kadrosuyla dikkat çeken *Sihirbazlar Çetesi* (*Now You See Me*) bu yaz gördüğümüz en eğlenceli işlerden birisiydi. Yalnızca oyuncularını görmek için bile izlemeye değecek bir film diyebiliriz, ama filmin sonunda yapılmaya çalışılan ters köşeye yatırma hamlesi hiç tutmuyor. Hikâyenin gidişatına hiç yedirilmemiş sürpriz son inandırıcılıktan çok uzak. Onun yerine daha sıradan bir final

tercih edilse çok daha keyifli bir film çıkabilirdi ortaya.

Bana göre yazın en iyi iki filminden birisi *Star Trek: Bilinmeze Doğru* (*Star Trek Into Darkness*)'ydu. Komedi-aksiyon oranı o kadar iyi tutturulmuş bir film ki bir an bile seyirciyi sıkmadan ilerlemeyi başarıyor. Ne aşırı basit ne de kendini fazla ciddiye alan, ağır bir yapıya sahip hikâyesi bir *Star Trek* filmi için çok uygun. Film hem senaryosu hem de oyunculuklarıyla duygu dozunu da iyi ayarlıyor ve bu duyguyu izleyiciye geçirmekte zorlanmıyor. Hemen her karakterle yeri geldiğinde özdeşlik kurabiliyoruz. Görselliği ve aksiyon sekanslarıyla da göz doldurmayı başarıyor. Michael Giacchino'nun müzikleri de filmin her anında bize oldukça keyifli bir şekilde eşlik ediyor.



Benim için bu yazın en keyifli filmi ise birçok kişi tarafından beğenilmemiş olmasına rağmen *Pasifik Savaşı* (*Pacific Rim*)'ydi. Hikâyesi itibarıyla neredeyse hiçbir şey vaat etmeyen film bu hafifliğinin o kadar farkında hareket ediyor ki, büyük laflar söylemeye girişmeden seyirciyi eğlendirmek için hareket ediyor yalnızca. Film zaten afişinden fragmanına kadar her şeyiyle "dev canavarlarla robotları dövüştürüyoruz" diye bağırıyorken hikâye altyapısına dair gereğinden fazla beklentiye girmek yersiz olur. Üstelik buna rağmen Guillermo del Toro işini o kadar ciddiye almış ki filmin her sahnesinde ustalığını hissetmek mümkün. Ayrıca *Pasifik Savaşı*, kendini fazla ciddiye alıp, kendi ağırlığı altında ezilen başka aksiyon ya da bilimkurgu filmlerinin yapamadığını yaparak bütün karakterlerine küçük de olsa birer altyapı ve öykü vermeyi de biliyor.

Serhad Mutlu



Can Candan Söyleşisi

26 Eylül Perşembe

Saat 18:00'da

Benim Çocuğum

Yönetmen: Can Candan

Oyuncular: LİSTAG Katılımcıları

2012/Türkiye/Türkçe/88'

"Allah'tan mı?" diye sordu.

"Evet" dedim.

*"Allah'tan gelen her şey başımızın üzerindedir evladım." dedi.**

"Çocuğunuz size eşcinsel, biseksüel ya da trans olduğunu açıklarsa ne olur?". Yönetmen Can Candan, "Çocukları eşcinsel, biseksüel ya da trans bireyler olan Türkiye'de bir grup anne babanın içten hikayelerini seyirciye taşıyan uzun metraj bir belgesel"(1) olarak niteliyor filmi. Çocuklarının yıllarca sakladıkları 'sırrı' öğrenen ailelerin durumla yüzleştikleri andan başlayıp, bugüne kadar gelen o uzun süreci yansıtıyor.

Anlatının içinde hakimler, savcılar, avukatlar yok. Suç ve suçlular yok. Altı çizilecek sloganlar, tam gediğine koyulan okkalı laflar yok. Göklere çıkarmalar, yerin dibine sokmalar yok. "Müşterisi hazır" hiçbir element yok. Filmde, sıradan insanların duyguları var öncelikle. Biricik evlatları bu "hastalığa" yakalandı diye üzülen ailelerin zihinsel evrimi var. Birinci ağızdan anlatılan, anlatıldıkça özleştiriyen dönüşen "bilinçlenme öyküsü" var. "Acı" gerçeği öğrenen ailelerin çocuklarını kapıp doktorlara taşınmaları, günlerce ağlayıp durumu kabullenememeleri, "Benim sevgili oğlum meğer benim sevgili oğlum değilmiş" serzenişleri; onları herhangi birimizin anne-babası gibi yaşamamıza sebep oluyor. Anlaşıyor ki, kimse tarafından yargılanmak kaygısı olmadan başlıyorlar hikayelerine. Burada filmi kurarken yönetmenin kafasından geçene bakmak lazım: "Seyirciyle ebeveynleri bir kafede, bir oturma odasında karşı karşıya koymuşum gibi düşündüm. Karşı karşıya oturduklarında kendi hikayelerini anlatsınlar istedim."(2). Onlar, böyleyken böyle, dedikçe; izleyici de kendi anne-babası olsaydı ne yapardı, diye hayali hikayesine başlıyor. İlk tepkileri aynı mı olurdu, daha mı sert olurlardı, sonrasında ekrandaki o gülümseyen güzel insanlar kadar evrilebilirler miydi, rahatlıkla "benim çocuğum" diyebilirler miydi? Candan, ailelerin içtenliğini sağlayarak, izleyenlere, ekranda kendi ebeveynlerini dinleme şansı veriyor. Daha geniş açıdan, film; aile olmanın genel ahlakın kurallarını işletmekten ziyade; evladın arkasında duran iki kale olabilmek hissiyatına erişiyor. Herkesin kendisi gibi davranabildiği ailedeki bireylerin yakınlığını hissettiriyor. Ahlak ve elalem yüklerini atıp çocuklarının istediğince varolmasına alan açan ebeveynlere hayranlık uyandırıyor.

LİSTAG gönüllüsü ve filmin danışmanı Mehmet Tarhan'ın sözleri filmin çok boyutluluğunu da anlatıyor: "Melek Okan, 57 bıçak darbesiyle hunharca katledilen kızı İrem'in ardından 'Benim çocuğum cinsel kimliği nedeniyle hep toplumdan itildi. Okumak istedi okutmadılar. Koskoca dünyaya sığdıramadılar evladımı' demişti. Bugün LİSTAG ve *Benim Çocuğum* (2013)'a getirilen eleştiriler Melek Okan'a "Okul zaten disiplin kurumudur, çalışmak kapitalizme hizmettir, 'benim' demek de İrem üzerinde iktidar kurmaktır" demek gibi geliyor kulağıma. Önergeler doğru da olsa bağlamdan yoksun önergelerle politika yapmak ise benim açımdan en hafif tabiriyle siyasal konformizmdir. Aile siyasal bir kurumdur ve ona yönelik yapılan tüm çalışmalar - kendi siyasal perspektifimize uysa da uymasa da - siyasal özellik taşıyor. Bu anlamda *Benim Çocuğum* ister LGBT filmi, ister aile filmi olarak tanımlansın, son dönemlerde iktidarın dayattığı aile algısına karşı en önemli siyasal karşı çıkışlardan biridir."(3). Bir şeyler için öldürmeyi, ölmeyi alkışlamayan; vicdan sahibi herkes bu "eşcinsel ifsat hareketine"(4) ortak olmak adına filmi, en iyisi ailesiyle birlikte, izlemeli.

Can Sever

* Filmdeki babalardan birinin, çocuğunun cinsel yönelimini, kendi babasına açıklarken yaşadığı diyalog.

(1) benimcocugumbelgeseli.com

(2) <http://www.bianet.org/bianet/bianet/144309-bir-aile-filmi-benim-cocugum>

(3) Radikal Gazetesi. *Koskoca Siyasete Sığdırılamayan 'Benim Çocuğum'*. 24.02.2013.

(4) 11.02.2013 tarihli bir gazetenin filmle ilgili suçlaması.

Yeni Türkiye Kısaları Paneli:

**Abdurrahman Öner
Berat İlk
Süleyman Demirel**

**24 Ekim Perşembe
Saat 18:00'da**

Yönetmen: Abdurrahman Öner
Senaryo: Abdurrahman Öner
Oyuncular: Banu Fotocan,
 Reha Özcan
 2012/Türkiye/Türkçe/12'

Buhar

Abdurrahman Öner'in *Buhar* filminde Türkiye'deki evliliklerin portresine tek plandan iki farklı bakış açısıyla tanıklık ediyoruz. Kadın sofrayı hazırlarken televizyonda bir evlilik programı açıktır. İmam nikâhlı kocasından ayrılmış bir kadın ekrandayken kamera odanın içindeki aynaya doğru kayar. Çocuk sahibi olamadıkları için karısını suçlayan adam, boşanıp başka bir kadınla evlenmek ister. Kadın kuma gelmesini kabul eder, fakat boşanmayı kabullenemez. Soyadını devam ettiremediği için topluma, özellikle de ailesine, karşı görevini yerine getiremediğini düşünen adam gibi, dul kalıp ailesinin yanına dönmek zorunda kalacak kadın için de bu durum kabul edilemezdir. Yönetmen çiftin yaşadığı tüm bu gerilimi çaydanlıktan çıkan buharla kaplanan bir aynanın yansımından gösterir. İzleyici ne evlilik programındaki kadınlarla ne de haberini ertesi gün üçüncü sayfa haberlerinden alacağı, filmin kendisindeki kadınla doğrudan temas kurabilir. Abdurrahman Öner, kendisini kocaları üzerinden tanımlayan kadınları ve baba rolü üzerinden tanımlayan erkekleri başarılı bir şekilde yansıtıyor. Film Antalya 49. Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Kısa Film Yarışması'nda Jüri Özel Ödülü başta olmak üzere pek çok ödülün de sahibi.

Yönetmen: Süleyman Demirel
Senaryo: Recai Rize
Oyuncular: Fatih Dağdelen,
 Özlem Özkan
 2012/Türkiye/Türkçe/6'

Müphem

Süleyman Demirel'in *Müphem*'i ise bir gencin militarizme bakışını deneysel yollarla anlatıyor. Türkiye'nin militarizm geçmişi bir Türk gencinin hayatını belirler. Çocukken oynadığı misketler yerde yuvarlanırken askerlerin ayak seslerini çıkarmaya başlar. Gencin resim yapmak için kullanacağı kırmızı boya aslında ondan akacak kandır ve fırçanın suda bıraktığı izler tüfekten çıkacak merminin bedeninde açacağı yara izleridir. Film boyunca mezar kazan gencin aslında doğduğu andan itibaren kendi mezarını kazdığını görürüz ve misketlerden çıkan sesler askerlerin ağzından çıkan slogana dönüşür: "Her Türk asker doğar!" Film ayrıca 29. Tehran Uluslararası Kısa Film Festivali'nde aldığı Jüri Özel Ödülü'yle dikkat çekiyor.

Yönetmen: Süleyman Demirel
 Recai Rize
 2013/Türkiye/Türkçe/6'

Nefes Al

Süleyman Demirel'in Recai Rize ile beraber çektiği seçkideki diğer filmi *Nefes Al* Gezi Parkı Direnişi üzerine bir kısa belgesel. Film ekranın ortasındaki televizyondan günümüz medyasının içinde bulunduğu durumu gözler önüne seriyor. Medya devlet eliyle yönetilen bir propaganda aracından başka bir şey değildir. İnternet sansürü, kürtaj yasağı, Emek Sineması'nın yıkımı, Reyhanlı'daki görüntülere konan yayın yasağı, polis şiddeti ve Gezi Parkı Direnişi üzerine medyanın ve hükümetin kirli çamaşırları televizyonun arkasındaki görüntülerle bir bir öne seriliyor. Televizyon penguen belgeselini gösterirken, arka planda bizim gerçek belgeselimizi görüyoruz. Ardından müzik eşliğinde direniş günlerinin görüntülerinden oluşan bir kolaj izliyoruz. Film bu görüntülerle tüm bu medya sansürüne, devlet kontrolüne ve polis şiddetine rağmen umudun yine kendimizde olduğunu hatırlatıyor.

Harun Yörük

Yeni Türkiye Sineması Paneli:

Ali Aydın

Belmin Söylemez

Deniz Akçay Katıksız

Erdem Tepegöz

30 Ekim Çarşamba

Saat 18:00'da



Zerre

Yönetmen: Erdem Tepegöz**Senaryo:** Erdem Tepegöz**Oyuncular:** Jale Arıkan, Rüçhan Çalışkur, Özay Fecht
2013/Türkiye/Türkçe/80'

Yeni Türkiye Sineması'yla başlayan gerçeğe yakınlaşma ve insan hayatına odaklı kamera yönetiminin usta eserlerinden biri *Zerre* (2012). Kamera ve oyuncu arasındaki sınıırın iyi korunduğu ve Jale Arıkan'ın oyunculuğu ile gerçeğe bir adım daha yaklaşan filmde belgesel tadı almamak mümkün değil ki filmin yönetmeni Erdem Tepegöz'ün belgesel geçmişi olduğunu da söylemeden geçmeyelim.

Aslında hepimizin aşına olduğu bir hikaye, sırf kirasını ödeyebilmek için çalışan, yaşayan insanın hikayesi. Ama filmde bu durumu farklı kılan çoktan unutulmuş hatta unutulduğu için kentsel dönüşümle şehrin dışına atılmak istenen insanın bu hikayenin başrolünde olması. Çalıştığı konfeksiyon atölyesinden yaka paça atılan Zeynep, annesi ve zihinsel engelli kızıyla beraber harabeye dönmüş bir evde oturmaktadır. Yiyeceği yemeği bile köşe başındaki lokantanın artıklarından sağlayan ailenin tek geçim kaynağı Zeynep'in emeğidir. Ev sahibinin gün geçtikçe artan baskısıyla karşı karşıya kalan Zeynep tükenmeye yüz tutmuş bedeni ile beraber iş aramaktadır. En ufak bir sinir anında dahi vücudu tepki vermekte, burnu kanamaktadır. Bir umudun temsili olarak belediyede kadrolu işe girmek için uğraşır, bunun için de para gereklidir. Küçük çevresindeki insanlara sorarak iş bulmaya çalışır, varlığından haberdar olmadığımız bir toz zerresi gibi oradan oraya savrulmaktadır.

Zeynep karakteri filmde o kadar baskın ve güçlü ki acıma duygusu yaratabilecek bu hikayede size asla bu duyguyu tattırmıyor. Devamlı dik duruşu zora düşmediği sürece geri adım atmayan tavrı saygı uyandırıyor. Jale Arıkan'ın performansı ise kesinlikle takdire şayan.

Filmi kapitalizm üzerinden okumak belki de en doğrusu olacaktır. Zeynep çalıştığı işten yaka paça atılır. Herhangi bir sigorataya sahip olmadığını çok rahat bir şekilde anlayabildiğimiz Zeynep doktora gidemez, zihinsel engelli kızına yardım edemez. Çünkü kapitalizm sadece sermayenin yaşamasını ister. İnsanın en temel hakkı olan yaşama hakkını, sadece sermayeye hizmet ettiği sürece tanır.

Kapitalist sistemin sömürilmeye en açık mağdurları aslında kadınlardır, özellikle üçüncü dünya ülkelerinde. Sistem kadını iş hayatında olduğu kadar sosyal hayatında da sömürmeye devam eder. Evi temizlemek, yaşlılara bakmak, çocuklara bakmak, yemek yapmak hep kadının sırtına yüklenmiştir. Belki bunu gelişmemiş ülkelerin kişiye özel alan tanınamaması üzerinden yorumlamak mümkündür fakat bu da sisteme dahildir ve kadının bunun için ayırdığı zaman aslında hayatının karşılığıdır. Gerçi Zeynep'in yemek yapabilmesi için gerekli malzemeyi alması çok güçtür ki bu yüzden filmin iyi niyetli karakteri Remzi'nin çalıştığı lokantanın artıklarıyla karnını doyurmaktadır. Sistem içinde kadın olmak ev kirasını ödeyemediğiniz zaman ev sahibinden gerekirse kendini sat cümlesini duyanıza sebep olabilir çünkü para için kadının vücudunu satması kabul edilebilirdir. Daha önce de söylediğim gibi hepimizin aşına olduğu bir hikaye çünkü sistemden beklenti de bu yöndedir. Fakat bunu unutulmuş insanlar üzerinden görüyor olmak biraz yıkıcı. Ne zaman unuttuğumuzu hatırlamaya çalışmak zaten filmin en vurucu tarafı.

Filmin hikayesinin yanında tabii ki bu hissiyatı sağlayan önemli iki unsur daha var : görüntü yönetimi ve sanat yönetimi. Doğrusu Yeni Türkiye Sineması ile beraber çokça görmeye başladığımız görüntüdeki baskın tonlar *Zerre*'de de var. Ama filmde bunu yeni bir klişe olarak değil, hikayeyi destekler biçimde görüyoruz. Hareketli kamera kullanımı ise belgesel tadını destekliyor. 49. Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Sanat Yönetmeni ödülünü de alan sanat yönetmeni Tora Aghabayova'nın ismini umarım ilerde daha çok duyarız.

Kaan Cansever

Yönetmen: Ali Aydın

Senaryo: Ali Aydın

Oyuncular: Ercan Kesal, Muhammet Uzuner, Tansu Biçer

2013/Türkiye/Türkçe/90'

Küf bir bozulma durumudur. Maddenin yavaş yavaş eski formunu kaybederek gözle görülemeyecek canlılara yenilmesi. Önce doku bozulur, ardından renk ve son olarak madde kendisi olmaktan çıkar. Onu tüketen şey ne görülebilir, ne de duyulabilir, sadece hava ve zaman... *Küf* (2012) filminde ise genç yönetmen Ali Aydın, 18 yıl boyunca haber alamadığı oğlunu ararken kendi olmaktan çıkan, yavaş yavaş eski şeklini ve rengini yitiren Basri'nin hikâyesini anlatıyor.

Gazeteci suikastlerinin, etnik çalışmaların ve Sivas Katliamı gibi pek çok olayın yaşandığı 90'lı yıllarda, 12 Eylül darbesinin baskıcı tutumuna rağmen oldukça aktif ve politik öğrenci hareketleri yaşanmıştır. 90'lı yıllardaki polislerin şimdikilerden çok daha sert metotları olduğunu da hatırlamak gerekir. Bu yıllarda binlerce öğrenci kaybolmuş, arkalarında onları her yerde arayan onlarca anne baba bırakmışlardır.

Küf'de daha ilk sahnesinde oğlunu arayan demir yolu bekçisi Basri ile başlıyor. Seyirci çok geçmeden onun oğlunu bulmak için sürekli dilekçe yazdığını ve bunun polisin dikkatini çektiğini öğreniyor. Sade bir hayatı olan Basri bu dilekçeler dışında pek bir hayat amacı olmayan, yalnız bir adam olarak göze çarpıyor. Basri'nin bir diğer önemli yanıysa insanlarla ilişki kuramaması ve içten içe duygularının çürüyor olması ki bu da en çok Cemil ile olan ilişkilerinde görülüyor; ancak çok geçmeden Cemil'in de çürümüş bir yanı ortaya çıkıyor. Aslında, filmde herkes, bir anlamda çürüyor ve küf bağlıyor. Arkadaşının ölümüne göz yuman Basri, insanların acısıyla yaşayan Cemil, acımasız ve kayıtsız polis amiri, ölüme ve acıya karşı tüm ilgisini kaybetmiş hemşireler, insanlara çözüm getirmeyen polis memurları... Hepsi de bu çürümüş dünyanın birer parçası olarak insanın karşısına çıkıyor ve film izleyicisini bir anlamda insanlığın genel olarak küf bağlamakta olduğuna inandırmaya çalışıyor.

Filmin geçtiği taşranın sessizliği ve karanlık havası, seyirciyi pek çok üzücü hikâyeyi barındırdığı izlenimi veriyor fakat daha sonra bu sessizliğin aslında çürümeyi saklamak için olduğu anlaşılıyor. Muhabbet tellallarının pazarlık yaptığı, her köşe başında beklenmedik olayların döndüğü ve insanların iyiliğe bile kayıtsız olduğu bu yerde Basri ve mektupları birer umut olarak parlıyor. Onun boyunu büken, mektuplarını sıraya dizip izleyen polis ise bir kez daha otoritenin çürümedeki yerini gözler önüne seriyor. Bu olay en çok da Ercan Kesal ile polis şefi rolünü oynayan Muhammet Uzuner'in emniyet merkezinde geçen diyalogunda ortaya çıkıyor. "Bir türlü ölmedim" diyor Ercan Kesal, bir sebep arıyor bazen ama otorite makamı kayıtsızlığını sürdürüyor. Tek planda çekilen bu sahne biçim ve içerik anlamında Steve McQueen'in *Açlık* (*Hunger*, 2010)'ındaki IRA militanı ile peder arasında geçen sahneyi anımsatıyor. Bir kez daha "mahkûm", hayatla ilgili bir sebep ararken tüm yolları kesiliyor. Bu ana kadar umudunu 18 yıl koruyan Basri, Cemil'in hayatına istemsiz bir şekilde girmesiyle gerçek hayata dönüyor Bu anlamda uzaklaşan ve hareketsizleşen kamera hareketleri ile soluklaşan renkler de onun bu değişimine eşlik ediyor.

Türkiye'de eski sinemalar peş peşe yıkılırken ve sinema kültürü sinema salonu zincirlerinin ana akım filmlerine teslim edilirken genç ve tutkulu sinemacıların filmlerini izlemek hep moral olur sinefillere. Bu filmde de -biraz pesimist de olsa- hesaplaşan, soran yönetmen, gerçek dünyanın gerçek sorunlarını makyajsız ve ağdasız bir şekilde anlatıyor. 18 yılın acısıyla yanan bir adamı, 90'lı yılların bugüne yansımaları, sıradan insanların bastırılmış öfkelerini, taşranın karanlık yüzünü ama en çok da bozulmayı anlatıyor film.

Burag Peksezer

23 Ekim Çarşamba 16:00

Şimdiki Zaman

Yönetmen: Belmin Söylemez

Senaryo: Belmin Söylemez, Haşim Toplaoglu

Oyuncular: Sanem Öge, Şenay Aydın, Ozan Bilen

2012/Türkiye/Türkçe/110'

Bugüne kadar deneyseleden belgesele, çok farklı türlerde çalıştınız; *Şimdiki Zaman* (2012) ilk uzun metraj kurmaca filminiz. Kurmacaya geçmek zaten aklınızın bir köşesinde hep var mıydı, yoksa bu filmin hikâyesi mi gerektirdi bu tercihi?

Şimdiki Zaman çok uzun süredir üzerinde düşündüğüm bir projeydi. İlk notlarımı almaya başladığımda yirmili yaşlarımdaydım. O notlar uzun süre öylece kaldı. Daha sonra, yakın bir arkadaşım Amerika'ya gidip yeni bir hayat kurmaya çalıştı, daha önce de bir akrabam yurtdışına yerleşmişti. Ben de hep onlarla ilgili notlar aldım, üzerlerine düşündüm; özellikle de arkadaşım gitmeye çalışırken. Arkadaşım bir oyuncuydu ve bundan bir film yapabilir miyiz diye aramızda konuşuyorduk. Ben senaryoyu yazmaya o dönemde başladım.

Kurmaca meselesine gelince, bana göre her projenin kendine uygun bir dili var; kısa film, deneysel ya da belgesel olabilir. Bu, kurmaca çekilebilecek bir projeydi.

***Şimdiki Zaman*'da İstanbul ön planda. Daha önce gerçekleştirdiğiniz filmlerde de İstanbul hep bir karakter olarak var zaten, biraz filmin İstanbul'undan bahsedelim mi?**

Evet, İstanbul filmde bir başkarakter gibi. İstanbul benim doğduğum yer, gönülden bağlı olduğum yer. Daha önceki filmlerimde de hep İstanbul'dan ilham aldım. Bana hep bir şeyleri düşündürdü, sorgulattı, heyecan verdi. Aynı zamanda çok gizemli, büyüleyici bir tarafı var bence; o yüzden bu film başka bir yerde geçemezdi.

Filmde de İstanbul'un karakterini taşıyan; hafif döküntü diyebileceğimiz mekanlar var. Onların yok olması, şehrin dokusunu yitirmesi, bambaşka ve tanıyamadığımız bir şeye dönüşmesi çok üzüntü veriyor; insanın içi parçalıyor.

Film bittiğinde en azından bu mekanlarla ilgili bir belge olur, filmin mekanlarının orijinal ya da eski hallerini görmüş oluruz diye düşünüyorduk ama değişimin bu kadar hızlı olacağını düşünemiyorduk gerçekten. Film daha vizyona girmeden neredeyse hepsi kayboldu.

Mekanlardaki bu geçiciliğin, aslında karakterlerin bir yere ait olamama durumlarıyla da örtüşen bir yanı var. Filmin adının *Şimdiki Zaman* olduğunu da göz önünde bulundurursak, karakterlerin hayallerine saplanıp kaldıklarını, bunun da şimdiki zamanı yaşayamamanın bir bahanesine dönüştüğünü söyleyebilir miyiz?

Aynen öyle, filmin adı öncelikle buradan geliyor, çok doğru. Bir türlü geleceğe adım atamama, arada kalma hali, basiretinin bağlanması, kendi hayatına bir türlü sahip çıkamama, hareket edememe ve gitgide kabuğuna kapanma hali. Ama aynı zamanda da bir şeylerin hep gelecekte olacağını düşünme hali. Çoğunlukla öyle yaşarız gibi geliyor bana. Bir şeyler hep gelecekte olur. Bugün, şimdi olmaz. Şimdiki zamandan bir şekilde kaçırız, hep erteleriz. Bu ruh halinin gitgide daha çok yaşadığını düşünüyorum.

Kadın dayanışması gibi bir temayı işleme fikri yazmaya başlarken var mıydı kafanızda?

Vardı. Mutlaka özellikle sonuna doğru öyle olmasını istiyordum. Daha yalnız başlayıp farklı bitmesini istiyordum. Yalnız bitmesini istemiyordum.

Fal bakmanın da kadın dayanışması sayılabilecek bir yanı yok mu zaten?

Hiç tanımadığın biriyle fal yoluyla çok samimi olabilirsin ve bunu da yadırgamazsın, çok normal karşılırsın. Hem çok mahrem konuları konuşabilir hem normalde hiç söyleyemeyeceğin şeyleri söyleyebilirsin. Falın çok güçlü bir iletişim aracı olduğunu düşünüyorum. Aynı zamanda da karakteri yavaş yavaş keşfetmemiz ve dünyasını tanımamız açısından da çok önemli olduğunu düşündüm. Bunun dışında görsel olarak falı, telvesindeki şekilleri çok seviyorum. Bir de en önemlisi, Mina bir kadın olarak, hayal gücünü kullanarak bir iş yapıyor ve öyle kabuğundan çıkıyor; başka herhangi bir şey yaparak değil. Bunu da çok önemsedim. İnsanlar hayal gücü aracılığıyla bağ kursun karakterlerle istedim.

**Senem Aytaç ve Berke Göl'ün Belmin Söylemez'le yaptığı söyleşiden derlenmiştir.*

Yönetmen: Deniz Akçay Katıksız

Senaryo: Deniz Akçay Katıksız

Oyuncular: Ahu Türkpençe, Lale Başar, Savaş Başar

2012/Türkiye/Türkçe/81'

Deniz Akçay Katıksız ilk uzun metraj filmi *Köksüz*'de bizleri babasız kalmış ve tüm sorumlulukları tek bireyine yüklemiş bir ailenin yaşadığı çıkmaza seyirci ediyor. Geleneksel yapı içerisinde baba figüründen yoksun bir ailede ortaya çıkabilecek erk mücadelelerini ve halihazırda birçoğunda yaşanan sorunları samimi ve yalın diliyle gözler önüne seren film, güçlü oyunculukları ve yönetmenin tabiriyle cicili bicili olmayan "pasaklı" sinematografisiyle de övgüyü hak ediyor.

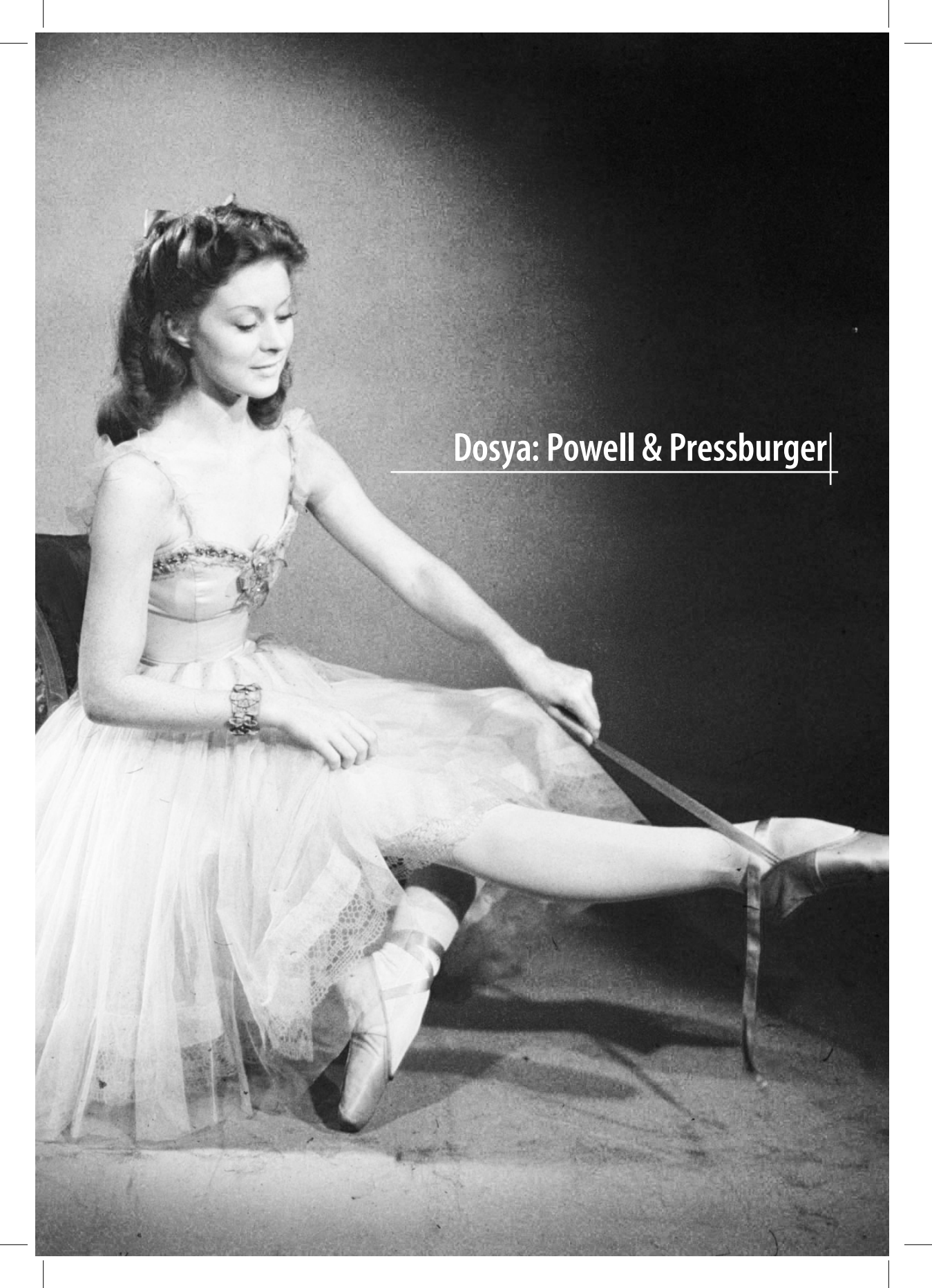
Yalnız ve psikolojik sorunlarla boğuşan bir annenin çocuklarıyla olan ilişkisine odaklanmış bir film *Köksüz*. Anne Nurcan, eşinin ölümüyle üç çocuğuyla bir başına kalmış, yaşadığı sıkıntıları eve kaparak vererek görmezden gelmektedir. Çözümü tüm sorumlulukları en büyük kızı Feride'ye bırakarak televizyon karşısında uyulamakta ve hastalık derecesinde temizlik yapmakta bulmuştur. Çocuklarının bütün çabasına rağmen kendine kurduğu kapalı ve takıntılı hayattan çıkamamaktadır. Ortanca kardeş İlker, sıkıntılarını evden uzun süreler uzaklaşarak aşma yoluna gitmiştir ve annesi gibi aslında o da ablası Feride'yi yalnızlığa ve kaşıya sürükler. Küçük Özge ise bütün bunların ortasında umudunu kaybetmeyen ve sessizce durumu düzeltmeye çalışan tek aile bireyidir.

Köksüz'ün en göze çarpan yanı bir kaçış hikayeleri bütün olması. Hemen herkesin hayatında, problemlerle savaşmayı seçmek yerine onlardan kaçmaya yöneldiği zamanlar olmuştur ve bu yüzden seyirci kendi kaçışlarını bu aile bireylerinin kaçışlarıyla özdeşleştiriyor. Nurcan'ın histerik halleri, Feride'nin zaman zaman geçirdiği sinir krizleri ve hikayenin sonuna doğru aldığı karar, İlker'in annesiyle kuramadığı bağı hep arzuladığı anne modelini oluşturan arkadaşının annesiyle olan cinsel ilişkisi yoluyla istemsizce aşma çabaları ve Özge'nin Nurcan'ın bencilliğini sürekli olarak yok sayması filmdeki ana kaçış tepkilerini oluşturuyor. Deniz Akçay'ın filmi "aidiyet hissi ve bu hissin yoksunluğunun insanları sürüklediği uçlar üzerine bir film" olarak tanımlıyor olması filmin anlatmak istediği durumu başarılı bir şekilde perdeye yansıtabildiğini gösteriyor.

Köksüz'ün bizi karakterlerin hayatının içine sürükleyen sağlam bir hikayeye sahip olduğu söylenebilir. Film, anne ve çocuklardan oluşan orta sınıf İzmirli aile üzerinden yalnız kalmış bir annenin hissettiği çaresizliğe ve ondan daha güçlü gözüken kızı Feride'nin bu çaresizliği aşmak için verdiği savaşın sonunda yenildiğini kabullenerek bir erkeğe sığınmasının bunalımına da dikkat çekiyor. Bu durumun en etkileyici tarafıysa erkeklerden bağımsız olarak aslında Feride'nin bu kaçışının, yine kadın kimliğiyle annesinin, onu bir birey olarak görmeme ısrarından kaynaklanıyor olması. Sorun, bu iki kadının hayatlarındaki erkeklerin varlığı ya da yokluğundansa birbirleriyle olan ilişkileri. Yönetmenin de belirttiği gibi ikisi de hikayenin sonunda farklı şekillerde de olsa birbirlerinin ölümünü izliyorlar.

Köksüz, evde erkeğin varlığı ve yokluğu üzerinden aile yapısını, bir annenin çocuklarıyla ilişkisi ile bizi yüzleştiren sade ve etkin anlatımıyla seyirciye kendi içinde bir yolculuk sunuyor. Bu başarısıyla birçok övgü toplayan film 32. İstanbul Film Festivali'nde "Seyfi Teoman En İyi İlk Film" ödülünün ve "Radikal Gazetesi Halk Ödülü"nün sahibi oldu. Venedik'te Geleceğin Aslanı için yarışma fırsatı bularak uluslararası alanda da beğeni topladığını gösterdi. *Köksüz*, edindiği güncel başarının yanısıra sunduğu özgün yapıyla ve hikayeye de etkisi uzun sürecek Türkiye filmleri arasına girmeyi hak ettiğini gösteriyor.

Nazlı Özüm Gündüz

A black and white photograph of a woman, likely a ballerina, sitting on the floor. She is wearing a light-colored, sleeveless ballet costume with a full, layered skirt and a decorative bodice. She is looking down at her right foot, which is in a ballet shoe, and is using a long, thin object, possibly a ribbon or a stick, to adjust it. Her left leg is extended forward. She has dark, wavy hair and is wearing a watch on her left wrist. The background is dark and textured.

Dosya: Powell & Pressburger

Powell-Pressburger ortaklığının dokuzuncu filmi olan *Siyah Nergis* (*Black Narcissus*, 1947) bir “başarısızlığın” hikayesini konu alıyor. Rumor Godden’in aynı adlı romanından uyarlanan eser, bir grup Anglikan rahibenin okul ve dispanser kurmak için davet edildikleri Himalayalar’da yaşadıklarına yoğunlaşıyor. Genç otoriter Başrahibe Clodagh’ın yönetiminde, dayanıklılığıyla Rahibe Briony, üretkenliğiyle Rahibe Philippa, hoşsohbetliğiyle Rahibe Blanche ve “hastalığıyla” Rahibe Ruth bu gönüllü hizmet için Mopu Sarayı’na giderler ancak bu kutsal görev hiç de umdukları gibi sonuçlanmaz. Vardıkları “zirve”de karşılaştıkları şey kendi yalnızlıkları ve bastırılmayan arzuları olur. General Toda Rai’nin babası tarafından cariyeleri için yapılan saray filmdeki pek çok unsur gibi karşıt özellikli taşır; bir yandan eğlence ve zevk yeri, bir yandan tövbe ve acı; özgürlük ve tutsaklık; kibir ve alçakgönüllülük; başarı ve başarısızlık; hepsi iç içe, birbirinin gölgesine saklanmış ve çifte değerli kutuplar... Vizyon tarihi İngilizlerin Hindistan’dan çekilme dönemine denk gelen film hegemonya ve oryantalizm üzerine de düşünmeye sevk ediyor.

Takıntılı eylemler ve kutsallık

Freud takıntı eylem ve törenler gerçekleştiren insanların takıntılı düşünme, takıntılı itkiler ve benzeri durumlardan yakınlıkları benzer bir durumda olduğunu ve bunlara genel olarak “takıntılı nevroz” demenin doğru olduğunu söyler (1). Bu tür kişilerin davranışlarının “özel” kısımlarına bir “kutsal eylem”in, gerçekleştirilmezse rahatsızlık ve vicdan azabı duyulan bir eylemin, damgasını vurduğunu belirtir. Kişi kendisi için sarsıcı bir deneyimin üstesinden gelemediğinde onu bilinç dışına iterek bastırır. Böylece sorun bir süreliğine üstesinden gelinmiş gibi görünür. Sorun mantıksal açıdan çözüme kavuşturulmuşsa da, duygusal açıdan hala çözüm beklemektedir. Bu yüzden bastırılan, takıntılı eylemlerle ve yeniden canlanmayla açığa çıkar. *Siyah Nergis*’te de rahibelerimizin ortak bir özelliği geçmişlerinde hatırlamak istemedikleri bazı deneyimlere sahip

olmalarıdır ve üstesinden gelinip duygusal olarak çözüme kavuşturulamayan bu sorunlar onları Freud’un takıntılı nevroz nitelemesine uygun karakterler haline getirir. Manastıra kapanarak yıkıcı deneyimin ait olduğu nesnel koşullardan kopmak isterler ve görünüşe göre dağın tepesindeki yeni yerlerine gelene kadar da bunda başarılı olmuşlardır. Manastır onlar için “ayartma”lardan korunma yeridir. Bastırma başarılı görünse de uzun vadede bir başarısızlıktır ve içgüdü kendini her gösterdiğinde, çatışma etkisini her hissettirdiğinde durum daha zor olmaktadır (2) çünkü daha şiddetle açığa çıkar.

Mopu Sarayı, rahibeleri yıkıcı deneyimin merkezinden daha uzağa götürse de, Saray giderek ayartıcı bir biçime bürünür. Sürekli unutmak istedikleri geçmişleri yeniden ve yeniden önelerine dikilir. Geçmiş hem bir travma, hem de mutluluk veren güzel günleri imler; rahibeler için ne şimdi ne de gelecek bir anlama sahip değildir. Geçmiş Clodagh’ı ayinde bile rahat bırakmaz ve kendisini tanrıya teslim etmek yerine, gölü ve özgürce at koşturduğu anları düşünür. Bu durum Clodagh’ı hep geçmişin azametinde ve güzelliğinde yaşayan Doğulu’nun anlam evrenine yaklaştırır. Ama aynı zamanda sürekli olarak “ayartma”yı izleyen bir suçluluk ve cezalandırılma korkusu içindedir Clodagh. Dinsel ayin bir arınma yerine yeni bir “kirlenme” süreci halini alır.

Siyah Nergis rahibelerin ve General için çalışan İngiliz görevli Dean’ın bedenlerini de birer ayartma nesnesi haline getirir. Rahibelerin tek tip elbisenin ardına saklanmış kendi dişilikleri ve sürekli yarı çıplak dolaşan Dean’ın bedeni akullarına geldikçe, ister istemez bir gerilim yaşarlar. Rahibe Ruth “Herkes benden nefret ediyor,” derken, (çünkü başta Clodagh olmak üzere onu kıskanıyorlardır) bir yönüyle kendisinin günah keçisi seçildiğini düşünmektedir. Ruth ayartma sınırını aşır kendi kadınlığını, dişiliğini yeniden giyindiğinde unutulmak istenen ayartmaların da bir göstergesi halini alır. Sınır bir kez aşılsa artık onun yeniden aşılması önündeki psikolojik engel kalkacaktır

ve bu yüzden kuvvetle cezalandırılması gerekir. Ruth en az Clodagh kadar azimlidir ve kendini gösterme, yüceltme isteğindedir; ayrıca içinde açığa çıkan isteklere karşı en duyarlı olan karakterdir. Bu sebeptendir ki, gece Rahibe Clodagh odaları kontrol ettiğinde, acı çeken, dua eden ve horlayan rahibelerin odalarının yanında hala uyanık olan Ruth'un odasının ışığını bulur. Clodagh kapıyı açtığı anda kırmızı elbise giyinin, bütün kadınsılığıyla karşısına çıkan Ruth'u gördüğünde bu ayartmaya karşı durmaya çalışır. Ruth basitçe bir kötü karakter değildir. O bir yanıla da Clodagh'ın öteki yanadır; onun ve diğer rahibelerin hala yok edemediği kadınsılığı... Ruth'un hasta olarak tanımlanması da bu yönüyle kadınların hala yok edemedikleri arzularının, bir sofuya uygun olmayan davranışların kötülük olarak görünmesindendir.

Rahibe Clodagh artık isyan bayrağını çekip kendi "kadınlığını giyinen", o İncil okurken dudağına ayartıcı biçimde ruj süren, kendisi uykuya teslim olmuşken çoktan kapıları vurup kaçan bu öteki yanından alabildiğine korkar. Bu yüzden gözlerinin altındaki kırmızı çizgiyle az buçuk "Şeytani" gösterilen Ruth'un, gecenin karanlığında ayağa kalkan bu isyancının, tam da sabah çanı çalarken öldürülmesinin simgesel boyutta bir önemi vardır; Ruth'un ölümü ayartıcının ölümüdür ve diğerlerinin kendi arzularını hala bastırma isteğinde olduğunu gösterir. Ancak rahibeler midillilere binip, yenilgiye uğramış bir şekilde dönüş yaparken Clodagh yanına gelen Dean'dan Ruth'un mezarına bakmasını ister. Clodagh'ın "iyilikseverliği" taşkınlaşan nefretin ardından gelen sevgidir. Ruth'un temsil ettiği duygular çiftedeğerli olduğu, hem nefreti hem sevgiyi, hem korkuyu hem de arzuyu ifade ettiği için Clodagh bir süre daha karanlığa itilen ve açığa çıkacağı güne kadar sabırla bekleyecek olan duygularını hala unutamadığını da gösterir.

"Uygarlığın" yayılışı ve oryantalizm

Bir Batılı için Doğulu ruhsal açıdan engin ama mantıksal açıdan aşağıdır. Doğu bir gizem perdesinin arkasındadır ve ormanın ağaçları arasında gözlerini büyük dağlara dikmiş yaşlı general/kutsal adamda görebileceğimiz gibi konuşmaz; suskunca bekler. Doğulu konuşsa da bunlar "tam bir anlama" sahip değildir; yorumlanmayı bekler ve

bu da gene en iyi biçimde bir Batılı tarafından kodlanıp çözülebilir. Doğunun gizemine koyu bir cehalet eşlik etmektedir ve Doğulu olmak "çocuksu" olmakla aynı şeydir. Dean, Clodagh'la konuşup yerel halkın bu manastıra gelmeye nasıl alıştırılacağını anlatırken onlara dair çocuksu tanımını kullanır; çünkü uygar olmanın bir göstergesi de çocuksu davranışlarla erişkin davranış ve duygulanım biçimlerindeki uçurumun büyümesidir (3). Clodagh "Hepimizin disipline ihtiyacı var," der, "Disiplin olmasaydı, hepimiz çocuk gibi davranırdık." Böylece doğululara ilk iş olarak emir nedir öğretilmelidir. Dean muzipçe "Çocukları sevmez misin?" diye sorar. Clodagh'ın algısında çocuklar sevgiden çok disipline ihtiyaç duymaktadır ve çocukluk yetişkinliğe giden yolda bir süreçtir.



Kendisini uygar olarak atfeden Batılı, keşif kollarını tüm dünyaya gönderir ve barbarları "kendi seviyesine" çekme "zahmet"ine girer çünkü onlar "Kendilerini artık tamamlanmış, kurulmuş bir uygarlığın taşıyıcısı, dışarıya doğru yayıcısı olarak," görmektedirler (4). Öteden beri Batı'nın kendisinden ayırdığı ve Edward Said'in belirttiği gibi kendisini onun varlığıyla anlamlı kılıp, onunla tarif ettiği (5) bir yerdir Doğu ve giderek bu hiyerarşik ilişkide daha aşağıdaki yerini alır. Böylece uygarlık kavramı salt kültürel bir anlam ifade etmez, politik bir anlam da kazanır ve topunu silahını çıkarıp gücünü gösterir. Filmde bir odada toplanıp İngilizce öğrenmeye başlayan çocukların ilk öğrendiği kelimeler de bu politik toplumun araçlarıdır. Top, silah, savaş gemisi, kama, süngü vs. Gerçekten de bir Batılı için Doğulun ilk öğrenmesi gereken bu tür iktidar araçlarıdır ve Batılı'nın sahip olduğu silahları öğrenen

Doğulu (filmde kendi adının İngilizcesini öğrendikten sonraki ilk adım), bunların ne kadar ölümcül olduğunu öğrenecek ve itaat etmesi gerektiğini anlayacaktır. Tahtadaki imgeler nasıl bu iktidarın sembelleriyse, böylece bir keşfe çıkan ve bu barbarları ehlileştirmek için didinen rahibeler de bu çoğalma aşkıyla dünyaya yayılan bu imparatorluğun sembelleridir.

“Başarısızlığın” sebepleri

Rahibeler için başlangıçta her şey iyi gider. Yerel halk yoğun bir şekilde çocuklarını derslere ve dispansere gönderir. Onları alıştırmak için kullanılan yöntem de koşullama üzerine temellenmiştir. Ancak halk sonunda giderek buranın onlara yarar getirmediğini düşünüp bir daha gitmez. Biçimsel anlamda, artık ölümün kıyasına gelen bir çocuğa Rahibe Blanche’nin vicdanının sesine kulak vererek, sırf bir şey yapma isteğini bastırmayarak (Dean asla böyle bir yardım yapmamaları gerektiğini söylemiştir) yardım etmesine halkın gösterdiği garip tepkidir sebep. Halk için ölümün sebebi bu gizemli yardımdır ve bu kilise onlara ölüm getirmektedir. Ertesi gün en isteklileri de dahil kimse okula gitmez. Ancak biraz daha derine indiğimizde karşımıza artık çoktan gizemini yitirmiş, yerden alabildiğine yükseğe çıkıp dağların üstünde kendi geçmişini ve dünyasını hatırlayan kadınları görürüz. Asıl sorun onların, kendilerini tamamlanmış bir uygarlığın temsilcisi olarak gören bu kişilerin, ruhsal ve düşünsel eksiklikleridir.

Rahibeler için hayli bereketlidir bu yer. Bölgenin hükümdarı General Toda Rai kendi egemenliğinin yabancılar tarafından ihlal edilmesi karşısında endişe duyan bir figür de değildir. Tam tersine onlara karşı misafirperver ve onların kültür, dil ve dinlerini yaymalarına karşı destekleyicidir. Bu ilişkiyi karşılıklı yarar sağlayacak bir süreç olarak görmektedir. Önceki başarısız olan rahiplere karşı bu sefer içinde umut vardır. Mopu Sarayı’nda eski günlerin heyecan ve eğlencesi çoktan bitmiştir. General bölge halkının rahibelere gidip eğitim almasını, dispanserde tedavi olması için halka para verir ve daha ilk günden eskiden cariyele ev sahipliği yapan mekan fakirlerle dolup taşar. Buna karşın rahibe Clodagh ironik biçimde kendilerini bu Mopu Sarayı’na kapatılmış hisseder ve otoritesini sağlayamaz. General’in oğlu erişkin bir erkek olmasına karşın eğitime

kabul edilmiştir. Suskunca bekleyen kutsal adam, bulunduğu nokta manastır sınırları içinde olmasına karşın gene orada tüm azametiyle durmaktadır ve rahibelerden daha fazla saygınlık ve hürmet görmektedir. Duvarlardaki ayartıcı resimler yerinde durmaktadır ve sıkı çalışmak bile düşünceleri bu dünyasallıktan çekememektedir. Rahibeler direniş olmadan girdikleri bu yerde esir düşerler ve meydana gelen çocuk ölümünden sonra Dean’ın önerdiği üzere can güvenlikleri için kaleden dışarı bile çıkamayacak duruma düşerler. Uygarlığı yayma göreviyle dışarıya gözlerini diken imparatorluk sonunda kendini ötekileştirdiklerinin karşısında ötekileşmiş olarak bulur. Filmin yayın tarihinin Büyük Britanya’nın Hindistan’dan çekiliş dönemine denk gelmesi bu açıdan bir tesadüften daha ileridir ve çoktan olgunlaşmış, zamanı gelmiş bir geri çekilişin sanatsal bir yansımasıdır. Narsistik bir kendini yüceltmenin, dünyayı olduğu gibi değil de kendi hayalindeki tasarıya uygun biçimde görmenin getirdiği bir sonuçtur başarısızlık; daha doğrusu başarı diye atfedilenlerin yanlışlığıdır. Buna karşın Clodagh bu deneyimden gerekli sonuçları çıkarmaz ve başarısızlığının kefaretinin ödemek için geldiği yere geri döner. Mopu Sarayı onun gözünde hala fethedilmesi gereken bir yerdir ya da saray Clodagh’ı fethetmiştir ve hayaletimsi biçimde dumanların ardında kaybolur. Fakat oraya bu haliyle bir daha geri dönemeyeceğini bilir. Artık “geri çekilme” zamanıdır.

Mikail Boz

Kaynakça:

- [1]Freud, Sigmund (2012:31) Dinin Kökenleri. Çev. Aysen Tekşen. Payel Yayınevi 2. Basım. İstanbul. Sf:31
- [2] Freud,Sigmund (2012: 37) Dinin Kökenleri. Çev. Aysen Tekşen. Payel Yayınevi 2. Basım. İstanbul.
- [3]Elias, Norbert (2013:246) Uygarlık Süreci. Çev. Ender Ateşman. İletişim Yayınevi. 7. Baskı. İstanbul
- [4]Elias, Norbert (2013:129) Uygarlık Süreci. Çev. Ender Ateşman. İletişim Yayınevi. 7. Baskı. İstanbul
- [5]Said, W.Edward (1998:12). Oryantalizm Sömürgeciliğin Keşif Kolu. Çev. Nezih Uzel. İrfan Yayınevi. 4. Basım. İstanbul

Merkez'in bu yılki açılış sayısı için hazırladığımız Powell-Pressburger dosyasında incelenen en değerli yapıtlarından bir tanesi olan *Kırmızı Pabuçlar* (*The Red Shoes*, 1948) aynı zamanda yönetmenlerin filmografisinde ve özellikle yapıldığı dönem göz önüne alındığında Avrupa ve dünya sinemasında çok önemli ve ayrıksı bir yere sahip. Bu farklılığın kaynağına inebilmek adına tabii ki filmi biraz irdelemeye başlamalıyız. Aslında film, çoğu kesim tarafından görsel açıdan yani sinematografisi ve kullanılan renkler bakımından zamanının çok ötesinde oluşuyla övgüye değer bulunurken katkı bakımından rolü yadsınamayacak olan muhteşimliği pek öne çıkamamış ne yazık ki. O yüzden filmi incelemeye içeriğinden başlamak sanırım en uygun olanı.



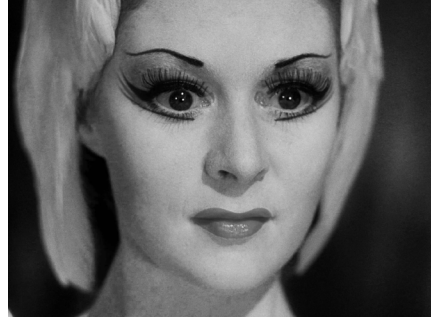
Filmin, görünürde iki çatışma noktası olsa da aslında iki ayrıksı hikayeden varolan bir çatışması olduğunu söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi aslında çok bilindik bir öykü. Öyle ki birçok müzikalin, bale ve operanın temelini oluşturan cinsten. Genç bir balerin, onu yıldız yapan gösterideki genç besteciye aşık olur. İkinci hikaye ise izleyicinin daha az aşına olduğu cinsten. Gösterileri düzenleyen kişinin bestecisinden ve özellikle balerinin beklediği itaat ve sadakat. Bunun nedeni ise gösterileri düzenleyen kişi olan Boris Lermontov'un yaşadığı acı tecrübelerdir. Zira filmin başında topluluktan ayrılan, Lermontov'un gözdesi balerin Boronskaja da aynı yoldan geçiyor ve evleneceği için baleyi ve Lermontov'u bırakacağını açıklıyor. Yani ilk etapta bu itaat ve sadakat isteği Lermontov'un kıskançlığından ileri geliyor gibi görünse de esasında Lermontov'un bu ilkelere

kıskançlıktan farklı bir yolla bağlandığını ve duygularının esiri olmadan hala profesyonelce kararlar verebildiğini görmek hiç de zor olmuyor filmin tamamı düşünüldüğünde. Çünkü Lermontov'un hayali estetik kaygılar çerçevesinde bir güzellik yaratıp onu hapsedmek değil, en tepeye çıkarmak olabilir ancak. Bu noktadan bakıldığında film; iki haklı hikayenin, kendi mantığı içinde doğru olanı yapan idealist insanların birbirlerine zıt düşen fikirlerinin çatışmasından güç alıyor diyebiliriz rahatlıkla. Kısacası tecrübelerinden ders çıkaran Lermontov'un birbirini seven balerin Page ve bestekar Craster kadar haklı olmasının yanında görevlerini birbirlerine aşıkken de yerine getirebilen hatta günbegün daha iyi bir performans sergileyen Page ve Craster da en az kurumunun geleceğini düşünen Lermontov kadar haklı filmde. Karakterlere bu bakımdan eşit uzaklıkta bulunan film aynı zamanda gerçeğe ve kurmacaya da neredeyse eşit uzaklıkta duruyor. Filmin bir diğer övgü konusu olabilecek noktası da bu aslında: Yönetmenlerin hikaye anlatıcılığındaki ustalığı. Büyük ustadlar Powell ve Pressburger'in bu filmi adeta yaşıyor. İzleyiciler filmde, filmde çok daha fazlasını buluyorlar. Öyle ki film, içerdiği muhteşem bale sahneleriyle seyirciyi mest ederken bir taraftan da kullanılan görsel efektlerle çıplak gözlerin hiçbir zaman görmeye nail olamayacağı güzellikte sahneleri balerin ve baletlerin hizmetine sokarak izleyiciyi daha da şımartıyor. Daha önce de söylediğimiz gibi ustalar bu filmi bize izletmiyor adeta yaşıyor. Hal böyle olunca da aslında filmin nereye gideceği anbean izleyicinin kafasında beliriyor aynen hayat gibi. Neden sonuç ilişkisi her an taze taze beliriyor izleyicinin benliğinde. Neredeyse filmin tamamında bir paralellik, bir neden sonuç ilişkisi arayan benlik ise filmin sonuna dek büyük resmi görmeyi başaramasa da filmin heyecanı ve sürükleyiciliği her daim ayakta kalıyor. Oysa filmi bu denli muhteşem kotaran Powell ve Pressburger'in amacının, filmdeki kurmacaya yani kurmacanın kurmacasına paralel şekilde kızın aşkına rağmen dans etme arzusundan daha doğrusu zaafından kurtulamayışını, bunun da yok oluşuna giden yol olduğunu aktarmak olduğunu film bittğinde rahatlıkla görebilir izleyici. Yani tam anlamıyla Hans Christian

Andersen'in bu harikulade eserindeki *Kırmızı Pabuçlar*'ın dans etme arzusu, filmde büyük bir zaafı niteleyen bir metafor olarak kullanılarak karakterin asıl yaşamıyla özdeşleştiriliyor.

Filmin öncü olduğu pek çok öge mevcut. Bunlardan bir tanesi de kuşkusuz bale gibi dans ve müziğin en nadide parçalarının birleşiminden meydana gelen ve gücünü onların armonisinden alan bir görsel ve işitsel sahne sanatının güzelliklerinin yanında zorluklarının ve görece çirkin ve insanlıktan uzak yanlarının da filme ustaca yedirilerek verilmesi. Biz seyircilerin sahne önünde gördüğü enfes dans ve müziklerin ortaya çıkış sürecinin ve bu sancılı sürecin zorluklarının da betimlendiği bu film izleyiciye ortaya çıkarmanın, sunmanın nele mal olabileceğini sorguluyor. Zaten bu yönüyle de daha sonra yapılmış filmlere ilham kaynağı olmayı başarmış bir film *Kırmızı Pabuçlar*. Örneğin son dönemin başarılı yönetmenlerinden Darren Aronofsky'nin 2010 yılında çekmiş olduğu *Siyah Kuğu* (*Black Swan*, 2010), hem içeriği hem de yapısı ve görüntü yönetimiyle bu tanıma en çok uyan filmlerin başında geliyor diyebiliriz. Zira *Siyah Kuğu*'da da yönetmen filmi sahnenin önünden alıp arkasına yerleştirmiş ve sahnedeki güzelliklerden öte sahne arkası gerginliğini ve paranoyasını betimlemişti. Tabii *Siyah Kuğu*'da balerinin yok oluşu tutku veya zaafтан çok şizofreni yüzünden gerçekleşiyor. Yine de aradaki benzerlikler ve Aronofsky'nin *Kırmızı Pabuçlar*'dan etkilenişi küçümsenemeyecek kadar önemli yer teşkil ediyor filmde. Mesela Aronofsky de Powell ve Pressburger'in yaptığı gibi anlatısını hazırlanan bale gösterilerinden uzun kesitler sunarak güçlendiriyor ve bunu yaparken enfes ışık oyunları ve renkler kullanarak izleyicinin benliğinde bölük bölük de olsa bir bale gösterisi izlemiş hissi uyandırmayı başarıyor. Çünkü kullanılan müzik ve dansçıların performansları müthiş. O yüzden de yönetmenler ve ekipleri ayrı bir övgüyü de hak ediyorlar.

Filmi biraz daha irdelemek istersek biraz da oyunculara ve oyunculuklarına değinmeliyiz sanırım. Çünkü oyuncular, fantezi ile gerçek arasında oynamak zorunda oldukları zaman filmin en önemli öğelerinden biri haline gelirler. Tabii buradan hareketle kimilerinin akıllarına zaten öyle değiller midir sorusu



gelebilir. Çoğu zaman bunun yanıtı evet olsa da bunun da dereceleri hatta sadece değersiz birer obje halini aldıkları filmler de mevcuttur. Mesela Fransız minimalist yönetmen Robert Bresson insanların da masa, sandalye gibi birer obje olduğuna ve insan olmadan da veya başrolde bir eşiği oynatarak da film yapılabileceğine inansa da Powell ve Pressburger'in görüşü pek bu doğrultuda değildir. Nitekim hem çok iyi dans eden hem de filmin melodramatik yapısına çok iyi uyum sağlayarak oynayan Victoria Page rolündeki Moira Shearer mükemmel bir iş çıkarmış. Onun dışında Anton Walbrook da disiplinli ve acımasız yapımcı Boris Lermontov rolünü kusursuz kotarmış. Özellikle bu iki oyuncunun önderliğinde film de büyük bir ivme kazanmış diyebiliriz rahatlıkla.

Son olarak filmle ilgili bahsetmemiz gereken şey tabii ki sinematografisi ve ortaya çıkmış olan, o döneme kadar rastlanmamış ve daha sonra da bir çok filme ve görüntü yönetmenine ders olabilecek nitelikteki kompozisyonudur sanırım. Filmi pek takdir etmeyen (edemeyen) kesimlerden dahi övgü almış renk ve ışık kullanımıyla film, döneminin çok ilerisinde. Öyle ki kimi sahneleri kurmacadan, görsel sanatlardan öte hayallere dönüşebiliyor insan benliğinde. Çünkü görüntüler gerçek hatta gerçeğe yakın olamayacak güzellikte düşsel ama bir o kadar da canlı ve ancak gözle görülüp nitelenebilecek dirilik ve tazelikte. Kısacası filmin tüm muhteşem öğelerine rağmen en öne çıkan parçası görüntü yönetimi. Ama daha da önemlisi büyük ustaların bu harikulade başyapıtını daha fazla zaman kaybetmeden keyifle izlemek.

Serkan Küpeli

Senaryosu, yapımcılığı ve yönetmenliği dâhil en ince ayrıntısına kadar The Archers yapımı bir film olan *Aşk ve Ölüm* (*A Matter of Life and Death*, 1946); The Archers'ı kuran iki sıra dışı adama, Michael Powell ve Emeric Pressburger'a, İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiliz Hükümetinin getirdiği bir teklif üzerine ortaya çıkmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru bozulan İngiliz-Amerikan ilişkilerini düzeltmek amacıyla götürülen teklif, Pressburger'ın gazetede bir İngiliz pilotunun uçak kazasından sağ kurtuluş hikayesini görmesiyle şekillenir. Ortaya çıkan fikir ise bizi; yaşam ve ölüm, öbür dünya ve yaşadığımız dünya gibi zıt kavramları sorgulamaya iter.

Ölüm Kalım Meselesi

2 Mayıs 1945 gecesi düşmekte olan bir İngiliz uçağının içinde olan Peter Carter son sözlerini güzel telsiz operatörü Amerikalı June ile paylaşır ve uçaktan paraşütsüz atlar. Mucizevi bir şekilde bu atlayıştan sağ kurtulan Peter kendini İngiltere'de June'un oturduğu kasabada bir sahilde bulur. June ile karşılaşır; fakat nasıl kurtulduğunun bir açıklaması yoktur. Bu noktada Powell ve Pressburger seyirciye bir seçim hakkı tanır: hayatta kalmasının sebebi ya Doktor Reeves'in teşhisiyle yapılacak olan beyin ameliyatıdır; ya da öbür dünyadan pilotu almak için gelen Kılavuz 71 adlı Fransız bir ulağın İngiltere semalarındaki sis sebebiyle yaptığı hata sonucu birbirlerine kavuşan çiftin aşkıdır. Aşk bu noktada insanları hayata bağlayan en önemli unsur olarak karşımıza çıkar. İkinci seçenek fantastiktir; Kılavuz 71 Peter'ı almaya geldiğinde başkahramanımız fazladan yaşadığı yirmi saatin sorumluluğunu kılavuza yükler ve o fazladan sürede aşık olduğu için öbür dünyaya gidemeyeceğini söyler. Temyiz hakkı için kutsal mahkemeye başvuran Peter, yaşamak için öbür dünyada yapılacak davayı kazanmak zorundadır. Diğer seçenek ise bu hikayeye paralel olarak ilerler; Kılavuz 71'in ziyaretleri Doktor Reeves ve June için birer halüsinasyondur ve ciddi bir nörolojik rahatsızlığın semptomudur. Hayatta kalması için beyin ameliyatı olması şarttır. Bu iki hikaye arasındaki paralellik öyle örtüşür ki hem öbür dünyada yapılan davanın yargıcını hem de

Peter'in beyin ameliyatını yapan beyin cerrahını "Abraham Sofaer" canlandırmaktadır. Fakat, bu iki seçenek aslında filmin ilk sahnesinde verilen bir tanımla, Powell ve Pressburger'ın bakış açısıyla sunulur seyirciye: "Bu, biri bildiğimiz, diğeri ise yaşamını ve hayal gücünü savaşın biçimlendirdiği genç bir pilotun zihnindeki, bilmediğimiz iki dünyanın hikayesidir. Bilinen ya da bilinmeyen başka bir dünyaya olan herhangi bir benzerlik tamamıyla tesadüftür." Bu tanım aslında seçmemiz gerekenin mantık çerçevesi içinde olan hikaye olduğunu gösterirken bir yandan da fantastik hikayenin bizi alıp götürmesi için açık bir kapı bırakır. Bu yol gösterme ise o dönemin İngiliz sinemasına da şekil veren gerçek ve hayal zıtlığına dikkat çeker. Pressburger, kaleminden çıkma bir mektupta belirttiği Archers manifestosunda Powell- Pressburger ortaklığının gerçeklerden kaçışa, fantastik dünyaya sığınmaya inanmadığını yazar. Bu görüşlerini destekleyen diğer bir örnek de filmin senaryosunu yazarken Powell ve Pressburger'ın birçok tıbbi kaynağa danışmasıdır. Bu kaynaklardan biri Michael Powell'in kayınbiraderi estetik cerrah Joseph P. Reidy'dir. Diğeri ise Emeric Pressburger'ın 1939'da okuduğu *A Journey Round My Skull* adlı bir kitaptır. Kitabın yazarı Frigyes Karinthy, bir beyin tümörü sebebiyle geçirdiği nöbetler ve gördüğü halüsinasyonları ayrıntılı biçimde anlatıyor. Filmde ise hiçbir zaman Kılavuz 71'in gelişi Peter'in geçirdiği epilepsi nöbetleri olarak tanımlanmamıştır; ama bunu ima eden imgeler kullanılmıştır. Kılavuz 71 ile Doktor Reeves'in kütüphanesindeki buluşmalarından sonra Doktor Peter'a "yine kızarmış soğan kokusu aldın mı?" ve "baş ağrın var mı?" diye sorar. Kızarmış soğan kokusunu Peter Kılavuz 71'i görmeden az önce alır. Epilepsi nöbetlerinde ise koku alma ve sonrasında baş ağrısı semptomlarının görülmesi Powell ve Pressburger tarafından bu kaynaklardan alınmıştır. Bu ayrıntılar ve tıbbi aletler filme gerçekçi bir hava katmaktadır.

Filmde öteki dünyayı yaşadığımız dünyaya bağlayan devasa bir merdiven görürüz. Bu merdivenin kenarları birçok tarihi şahsiyetin heykelleriyle süslenmiştir. Peter temyiz hakkı kazandığını öğrendikten

hemen sonra İngilizleri pek sevmeyen Abraham Farlan'ın savcı olduğunu öğrenir. Zira Abraham Farlan Amerikan bağımsızlık savaşında bir İngiliz kurşunuyla ölen ilk Amerikalıdır. Fransız ulağın kılavuzluğunda Peter bir avukat arayışına girer. Bu sırada birçok tarihi kişiliğin adaylığı söz konusu olur. Peki bahsi geçen bütün bu kişiler sadece filozof, müzisyen, edebiyatçı ya da politikacı oldukları için seçilmiş insanlar mıdır? Bu sorunun cevabı kulaktan dolma bilgilerle bile cevaplanabilir; heykellerde gördüğümüz Sezar, Lincoln, Platon, Muhammed ve daha birçok ismin epilepsi hastası olduğuna dair söylentiler vardır. İngilizlerin en büyük yazarı kabul edilen William Shakespeare'in de adı filmde çokça geçer ve aynı söylenti kendisi için de ortaya atılmıştır. Ayrıca Doktor Reeves'in Lord Byron şiiriyle yargıcın Walter Scott alıntısı da yine bu şahsiyetlerin epilepsiyle bağlantılı olmalarından yapılmış olabilir. Böyle bir bağlantı olmasa bile Powell ve Pressburger'ın senaryonun sonuna ekledikleri ufak bir ayrıntı Shakespeare gibi şair olan Peter'in neden yaşaması gerektiğini açıklar: "Sıra dışı insanın haklarına daima saygı duyulmalı."



Stairway to Heaven

Gökyüzüne uzanan merdiven aslında bize birçok şey çağırıştır. Aklımıza ilk gelen elbette ki Led Zeppelin şarkısıdır. Bu isim aynı zamanda filmin Amerika gösteriminde kullanılan adıdır ve zamanında tartışma yaratmıştır. İkinci Dünya Savaşı'nın hemen arkasından gösterime girecek bir filmin adında geçen "ölüm" kelimesi Amerikalı seyirciyi rahatsız eder düşüncesiyle filmin dağıtımçıları "Stairway to Heaven" isminde karar kılarlar. Fakat bu isimde geçen "cennet"

kelimesi yönetmenlerimiz tarafından izleyicinin hayal gücünü sınırlayıcı bulunur. Çünkü onlar filmde öbür dünyanın Hristiyanlıktaki anlamıyla bir "cennet" olduğuna işaret edecek herhangi bir imge kullanmamaya özen göstermişler; hatta bu şekilde İngiliz sinemasındaki "cennet", "ölüm" ve "ahiret" kavramlarını sorgulamışlardır. Bu kavramlar filmde neredeyse içinde yaşadığımız dünyayla örtüşen bir gerçeklikle betimlenmiştir; bunlar "mantık çerçevesi içinde kalan fanteziler"dir. Dolayısıyla ben de bu yazının başlığında "A Matter of Life and Death" adını tercih ettim.

Gri ve Renklilik

2013 yılının yazında ülkemizde çok tartışılan bir renk "gri". Gezi Parkı işgaliyle şekillenen direniş sonrası gri rengin devlet ve devletin güvenlik organları tarafından sıkça renklerin üzerini kapatma işleviyle kullanıldığına tanık olduk. Ama grinin ve renkliliğin filmde kullanılış biçimi bize çok daha farklı bir bakış açısı sunuyor. Filmde yaşadığımız dünya renkliken öteki dünyada geçen sahneler siyah- beyazdır. Daha önce *Oz Büyücüsü* (*The Wizard of Oz*, 1939) filminde de kullanılan bu yöntemle ölüm ve yaşam kavramlarının zıtlığı net bir şekilde ortaya konuyor. Kılavuz 71 dünyaya ilk kez gelişinde şöyle der: "İnsan yukarda renk için ölüyor."

Ölümün griliği, Powell ve Pressburger'in anlatmaya çalıştıkları düşünüldüğünde İkinci Dünya Savaşı ile de bağdaştırılabilir. Özellikle Peter'in mahkeme sahnesinde dikkat çeken bir özellik ölülerin çoğunun asker olmasıdır. *Aşk ve Ölüm*, *49th Parallel* kadar net bir anti- Nazi propagandası olmasa da romantik hikayesinin yanında ufak bir Nazizm eleştirisi olarak yorumlanabilecek; değişik özellikleri bünyesinde barındıran sürükleyici bir film özelliğini taşır.

Deniz Şenliler

Referanslar:

Diane Broadbent Friedman, "A Matter of Fried Onions", *The Pennsylvania State University, Milton S. Hershey Medical Center*, 1992.

Adrian Danks, "The Director as Peeping Tom: A Matter of Life, Death and Cinema", 2002.

Michael Powell ve Emeric Pressburger'in İkinci Dünya Savaşı yıllarına denk gelen 1943 tarihli bu filmi Clive Candy adında bir İngiliz generalin biyografisi üzerinden bir yandan savaşın etiğini tartışırken, bir yandan da dostluk ve kardeşlik gibi değerleri yüceltıyor. Belirgin bir antimilitarist tutum içermeyen filmde, düşmanlaştırma ve farklı milletten olanı ötekileştirmeye dair dönemine göre cesur sayılabilecek sözler söyleniyor.

Clive Candy bir askerin doğruluk, dürüstlük gibi erdemlere sahip olması gerektiği fikrindedir ve düşmanla mücadele sırasında belli ahlaki kurallara sıkı sıkıya bağlıdır. Film bunu İngiliz centilmenliğinin ve kültürünün bir parçası olarak gösterir. 1. Dünya Savaşı sırasında geçen bir bölümde, bir grup Alman askeri İngilizler tarafından esir alınmıştır. Candy'e Almanlara esir düşen bir İngiliz askerinin işkence yoluyla konuşturulduğu ve İngilizlerin planlarını açığa çıkardığı bildirilir. Candy ise kendi geleneklerinde böyle bir yöntemin olmadığını, esirlere bunu yapmayacağını söyler. Esirleri sorguya çekerken ise onlara hiç dokunmaz, bazı soruları ısrarla sorar, cevap alamayınca sorguyu bitirir. Saygısızca ya da küçük düşürücü bir muamelede de bulunmaz.

Film, farz edilen geleneksel İngiliz savaş etiğini Candy'nin askerlik anlayışı üzerinden sürekli vurgulamasıyla, İngiliz resmi ideolojisinden pek de uzaklaşmadığını açık ediyor. Almanların Güney Afrika'da 250 kadın ve çocuğun öldürüldüğü haberini yaymaları üzerine Candy'nin öfkelenerek bu uydurma haberleri düzeltme, İngilizlerin gerçeğini anlatma amacıyla Berlin'e hareket etmesi de, Powell ve Pressburger'in İngiliz İmparatorluğu'nun sömürgeciliğini ve hakim olduğu topraklarda gerçekleştirdiği katliamları görmezden gelen yaklaşımının bir parçası olarak görülebilir.

Candy'nin Alman ordusunun bir askeri olan Kretschmar-Schulldorff ile kurduğu dostluk sayesinde Almanların filmdeki resmediliş biçimi ise, filmin savaş yıllarında çekilmiş olduğunu da göz önünde

bulundurduğumuzda ilginç bir hal alıyor. 1. Dünya Savaşı'nın evvelinde İngiltere-Almanya ilişkileri gergin bir durumdayken Candy, Almanya'ya gelir. Burada bir Alman ordusu mensubuyla yaşadığı tartışma neticesinde Alman ordusunun düello talebiyle karşılaşır. İngilizlerin kabul etmesiyle Candy de düello yapmaya mecbur bırakılır. Almanlar düello için Schulldorff'u görevlendirmiştir fakat o da gönülsüzce katılır. Düelloda ikisi de yaralanmış, aynı hastaneye kaldırılmıştır. Burada birbirlerinin odalarını ziyaret ederler, ikramlarda bulunurlar. Schulldorff sempatik ve kibar tavırlarıyla dikkat çekmektedir. Bu sayede seyircinin gözünde bir antagonist olmaktan uzaklaşır. Hastane sürecinde Candy'e eşlik eden Edith'in hem Candy'yle hem de Schulldorff'la romantik anlamda yakınlaşması aralarında bir soruna yol açmamıştır. Edith'e karşı olan duygularından emin olamayan Candy, Schulldorff'un Edith'le birlikte olma kararını öğrenince çok sevinir ve ikisini de tebrik eder. Candy, Edith'e çok aşık olduğunu sonradan anlar ve ömrü boyunca onun hayaliyle yaşar. Ona çok benzeyen bir kadınla evlenir, yine ona çok benzeyen başka bir kadını şoförü olarak tutar. İki dost yaşlanıp tekrar buluştuklarında Candy kadını ne kadar çok sevdiğini anlatır, dertleşirler, Schulldorff da onu anlar, teselli eder. Bunu önemli kılan nokta, aynı kadına duyulan aşkın iki ana karakter arasında bir çatışma ögesi, bir mücadele alanı olarak değil de, aralarındaki bağı kuvvetlendiren, onları yakınlaştıran olaylar olarak kurgulanmasıdır.



Filmin dünya savaşlarına Almanların gözünden bakmaya izin vermesi, politik meselelere dair Schulldorff'un düşüncelerini ve duygularını bize açması da dönemin savaş propagandası filmlerinden farkını ortaya koyuyor. 1. Dünya Savaşı'nın ertesinde Candy'i ziyarete gelen Schulldorff, Candy'le birlikte İngiliz asker ve bürokratlarının bulunduğu bir sofraya oturur. Sohbet sırasında Almanya'nın durumu konuşulurken, Schulldorff ordusunun terhis edilmesinden ve düşman birliklerinin Almanya'ya yerleşmesinden duyduğu rahatsızlığı dile getirir. Yenilginin ülkede meydana getirdiği yoksulluğu, ülkedeki istikrarsızlığı ve mafyanın güçlenmesini anlatırken kızdığı ve gururunun incindiği her halinden bellidir. Bu ve daha pek çok örnek bizi Almanların bakış açısına ortak ediyor.



Candy'nin sürekli savunduğu, kendi deyimiyle "temiz savaşma" kavramı, İkinci Dünya Savaşı'nda yaşanan tartışmalarda da yer alıyor. Candy'nin savaş hakkında radyoda yapacağı konuşma yetkililer tarafında iptal edilir. Nazilerin kullandığı hastaneyi makineli tüfekle tarama, mültecileri bombalama gibi yöntemlerin kabul edilemez olduğunu, İngiltere'nin savaşta bu yöntemleri kullanmıyorsa yenilmesini bile tercih edeceğini söylemeye hazırlanmışken engellenmiştir. Görünen o ki, kendisiyle aynı fikirde olmayanlar vardır. Schulldorff'a göre, hiç acıması olmayan bu düşmana karşı savaşırken, centilmence davranmak kaybetmek anlamına gelecektir.

"İnsan aklının icat ettiği en şeytani fikir" olarak tanımladığı Nazizmin karşısında varlık-yokluk savaşını vermektedirler. Bu sözlerin de Candy'i ikna edemediğini görürüz. Dönemin bu çift kutuplu tartışmasının da, İngiltere'nin geçmişte savaşlarını ellerini kirletmeden verdiği önkabulünden hareket ettiğini belirtmek gerek.

İkinci Dünya Savaşı sırasında İngiltere'ye iltica etmek isteyen Schulldorff'un İngiliz yetkililerce sorgulandığı sahnede ise Schulldorff'la özdeşleşmemiz güçleniyor. Bu sahne, Schulldorff'un tek planda çekilmiş üç dakikalık bir monoloğunu da kullanarak, kamerayı bel çekiminden yüz çekimine doğru öne kaydırarak etkisini artırıyor. Schulldorff, eşi Edith'in öldüğünü, oğullarının ise Nazi olduklarından dolayı annelerinin cenazelerine gelmediğini, kendisinin de bu yüzden oğullarıyla bağını kopardığını anlatıyor. Böylece Almanları düşmanlaştırmadan, Almanların tektip olmadığı ve Alman toplumunda bir yarılma meydana geldiği de vurgulanmış oluyor. Kendisine neden Hitler'in göreve geldiği gün değil de sekiz ay sonra Almanya'yı terk ettiği sorulunca da, İngiltere'nin Hitler'in nasıl bir tehlike olduğunu 5 sene sonra anlayabilmiş olmasını hatırlatıyor sorgucuya. Böylelikle İngiltere'nin İkinci Dünya Savaşı öncesi yürüttüğü politika da iğnelenmiş oluyor.

Churchill'in filmi yasaklamak için uğraşması ve filmin uluslararası dağıtımının gecikmesini sağlaması(1) da filmin muhalif bir tavrı olduğunu kanıtlar nitelikte. Belli ölçüde İngiliz milliyetçiliği ve resmi tarih söylemleri içerse de, savaş döneminde Alman-İngiliz dostluğunu işlediği için filmin takdir edilmesi gerekiyor.

Can Önalın

[1] <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/classic-movies/9334436/The-Life-and-Times-of-Colonel-Blimp-why-Churchill-wanted-it-banned.html>

Mucizelere inanır mısınız?

Michael Powell ve Emeric Pressburger'ın yönetmenliğini yaptığı bir film seçtiğinizde muhteşem sahnelerin olduğu bir film izleyeceğinize hissiyatına kavuşmuş oluyorsunuz genellikle. *A Canterbury Tale* (1944) de bunun hakkını fazlasıyla veriyor. İkinci Dünya Savaşı'nın izlerini taşıyan kasabada yapılan çekimler, Canterbury Katedrali'ni içeren sahneler seyirciyi kendine hayran bırakıyor. Filmin ilk sahnesinde kilise çanları çalmaya başlar ve biz bu gizemli hikâyenin içine doğru yol almaya başlarız. Gerçeklik algımız ile oynayan masalsı bir anlatım; bir güvercinin uçağa, bir habercinin ise askere dönüşmesi ile değişir. Zaman algımız da gerçeklik algımız gibi payına düşeni alır. 600 yıl öncesinden İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına doğru bir geçiş yaparız. Yollar, vadiler değişmez; üzerlerinde hareket eden insanlar değişir. Chillingbourne üzerinden bir sürü yolcunun geçtiğini, çoğunun da kalıcı olmadığını düşündürür bize.

A Canterbury Tale, birbirinden bağımsız üç insanın Canterbury yakınlarında Chillingbourne adlı küçük bir kasabada yollarının kesişmesi ile ortaya çıkan olaylar dizisini ele alır. Canterbury'e giden trenin içinde yer alan Amerikalı asker Bob Johnson istasyonun adını yanlış işiterek Chillingbourne'da hatayla iner. Çok sık tren geçmeyen bu kasabada bir gece geçirmek zorundadır. Bu talihsizlik puslu, karanlık sahnelerle birleştiği anda Bob sanki hiç var olmayan bir kasabaya adımını atmış gibidir. Bob'un yolu bir çiftlikte çalışmak üzere kasabaya gelmiş olan Alison Smith ve yine burada askerlik yapan Peter Gibbs ile kesişir. Üçü beraber otobüse doğru yürürken Alison, kasabada genç kadınların korkulu rüyası olan 'Glue Man' lakaplı bir adamın saldırısına uğrar. Merakla adamın peşinden koşarlar lakin ona dair hiçbir şey bulamazlar. Gecenin bir yarısı kadınların saçına yapışkan bir madde sürerek saldıran bu adamın kimliğini kasaba ahalisi belirleyememiştir. Üzerinde asker üniforması olan bu 'Glue Man'e dair bilinen tek şey ise asker oluşudur. Kadınların saçına yapışkan bir

madde sürmek ne kadar rahatsız edici olsa da, etkisi çabuk geçen çocuksu bir şaka gibidir. Anlamsız gelen bu saldırının arkasındaki sebebi karakterlerimiz de kasaba ahalisi gibi algılayamamaktadır. Ve bu gizem giderek Glue Man'in kim olduğundan ziyade niye bunu yaptığı sorusunu daha önemli kılmaktadır. Geceleri kadınların maruz kaldığı bu saldırı ise kasabadaki kadınların askerlerden korkmaya başlamasına sebep olmaktadır. Çocuksu bir şaka gibi duran bu saldırı ve saldırının arkasındaki sebep filmin ironik kısımlarını oluşturuyor.



Tren istasyonundan itibaren ise dikkatli bir seyirciyi ipucu gibi sunulan olaylar; gecenin bir yarısı Alison'ın tek başına yürüyememesi ve Colpeper'in çiftliğinde bir kadına göre iş bulamaması, Colpeper üzerinde yoğunlaşmamızı sağlıyor. Filmi kadın meselesi üzerinden değerlendirmeyi zorlaştırıyor bu durum. Chillingbourne Colpeper'in kendi kurallarını koyduğu bir yer izlenimi veriyor. Kadının kasabadaki davranışlarını kısıtlayan bu yargılar filmin ilk yarısında göze batsa da filmin sonunda doğru bu his giderek silikleşiyor.

Hikâyenin başından itibaren Powell ve Pressburger ipuçlarını diyaloglara yerleştirmeye başlar. Bu olayın ardında büyük bir sebebin olacağı gibi bir beklenti izleyicide oluşur. Halbuki onlar biraz da bu beklenti ile dalga geçmek üzeredir. Bu üç farklı insanın kendi hayatlarından kopup Glue Man olayını araştırmasında hem maceraperest bir dedektiflik arzusu hem de kendilerini eksik hissettikleri hayatlarından uzaklaşma çabası saklı gibidir. Bob, kendisine askerdayken hiç mektup yazmayan sevgilisinin vefasızlığına

üzülür. Peter, kilisede org çalmak, organist olmak üzerine eğitim almış ancak kilisede çalışmak isterken sinema organisti olmak zorunda kalmış bir adamdır. Alison ise sevgilisini askerde kaybetmiş bir kadındır. Bu kasabaya gelişinin asıl sebebi, sevgilisi ile burada bir karavanda yaptıkları tatildir. Hatıralarının peşinden buraya gelmiştir; buraya gelip karavanı da bulursa sanki tekrar mutlu olabilmış gibi. Canterbury’de tüm bu üzüntüler çözümlenir, Alison sevgilisinin hala yaşadığını, Bob kız arkadaşının WAC (Women’s Army Corps)’ta olduğunu ve mektuplarının ondan ulaşmadığını öğrenir. Peter ise Canterbury Katedrali’nde org çalma şansı bulur. Colpeper’ı polise şikâyet etmekten vazgeçmiştir. Arka planda çalan Johann Sebastian Bach’ın bestelediği Barok Dönemi’nin önemli eserlerinden ‘*Toccata and Fugue in D minor*’ eşliğinde karakterlerimizin bu katedralde huzuru bulduğunu hissederiz. Katedralin içinde ufaklık kalan bu insanların görünüşü görkemli bir fotoğraf karesi oluşturarak Powell ve Pressburger’in din temasını filmin içine usulca yerleştirdikleri hissini veriyor. Sonunda beklediğimiz, düzelmesini ummadığımız olaylar bir mucize sonucu düzeliyor. Seyirci, Alison’un sevgilisinin ölümünden kurtulabileceği, Bob’un sevgilisinin bir açıklamasının olabileceği ihtimallerini daha filmin başında gözden çıkarmışken mucizelere tanık oluyor. Size düşen ise inanç üzerine başarılı işaretler veren bu filmi izlerken biraz daha dikkatli olmak sanıyorum. Girişte tıpkı tiyatro perdesinin açılması gibi filmi başlatan çanlar yine sahnede yerini alıyor ve bizler perdenin kapandığını anlayabiliyoruz.

Glue Man’ı araştırmaya başlayan bu üç arkadaş Thomas Colpeper ismi ile karşılaşır. Colpeper kasabada güçlü bir itibara sahip bir adamdır. Karakterlerimiz çok geçmeden Glue Man’ın kimliğine ulaşmayı başarırlar. Bu konuda yardımcılarına koşan küçük çocukların savaş oyunu oynadığı sahne filmin en başarılı sahnelerinden biri olup savaş kavramını ve çocukların masumiyetini içinde barındırırken izleyiciyi de savaş üzerine düşünmeye sevk ediyor. Ne kadar gülümseyerek de izleseniz bu sahneyi, savaşın bir oyun



olmadığını anımsıyorsunuz ve arkadaşları birbiriyle kavga ederken korkup ağlayan çocuğun ağladığını gördükçe içiniz burkuluyor. İpuçları bu çocuklar sayesinde toplanır ve olay gün ışığına çıkar. Glue Man’ın Colpeper olduğu anlaşılır. Niçin yaptığı sorusu kafaları kurcalarken Colpeper, Canterbury trenine kasabalarından geçen bu üç yolcu ile biner ve bu saldırıları niye yaptığını onlara anlatır. Tüm bu Glue Man olayı onun masum bir düşüncesinin ardından çıkmıştır. Tek amacı kasabadaki kadınların Amerikalı askerler ile flört etmesini engellemeye çalışmaktır. Kendince bu saldırılar kadınların askerlerden korkup onlardan uzak durmasını sağlayacak; askerdeki sevgililerini, kocalarını unutmalarını engelleyecektir.

Çözülmemiş bir suçu konu alan filmimiz aynı dedektif hikâyelerinde olduğu gibi sonunda her şeyin çözümlenmesi ile bitiyor. Ama bu filmi doğrudan bir dedektif hikâyesi olarak tanımlamak doğru olmayacaktır. Aynı şekilde içinde askerlerin, savaş provalarının, tankların olması sizi savaş filmi tanımına götüre bile bu tanım da yetersiz olacaktır. Bu yüzden *A Canterbury Tale*’i belli bir tür içerisine koymak isterseniz çok başarılı olabileceğinizi sanmıyorum. Sınırlamaları, tanımlamaları bir yana koyup kendinizi de filmin akışına bırakmanızı öneririm. Zira filmi belirli bir türe dâhil edip, bunun üzerinden tahmin yürütmeniz pek olası değil. Bunun yanı sıra Michael Powell ve Emeric Pressburger’in başarılı bir film çıkardıkları ise gerçeğe uygun bir çıkarım olacaktır.

Berna Naldemirci



**“Sürrealizmin temelinde bilineni
bilinmeyene dönüştürmek vardır.”**

SÜRREAL SİNEMANIN DÖNÜM NOKTALARI

19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren tarihsel ve kültürel anlamda hüküm süren Modernizm hegemonyası Birinci Dünya Savaşı'nın ardından Dadaizm ile sarsılır. Andre Breton ve Tristan Tzara'nın başını çektiği hareket modernite ile birlikte gelen monolitik gerçeklik algısı ve "mantığın tiranlığı"na yapı-bozumsal tavrı ile meydan okur. Tzara ve Breton sanatsal farklılıklar nedeniyle yollarını ayırdıktan sonra Breton'un başlattığı ve daha sonra kuramcısı olduğu Sürrealizm akımı şiir başta olmak üzere sanatın pek çok alanına yayılır. Beyazperdenin dünyayı yansıtabilme özelliği ve realizme açıkça meydan okuyabilecekleri izlenimsel gerçekliğe yatkın olması nedeniyle zamanla sinemada da etkili olsa da sürrealizmin sinemada etkili olması oldukça sancılı bir sürecin sonunda mümkün olmuştur.

Doğum Sancıları ve Prematüre Evre

Ortak kökenleri nedeniyle birtakım benzerlikler taşısa da Sürrealizm Dadaizm'in ikon yıkıcı tavrını temel almakla birlikte Dadaizm'in aksine Nihilizm'den uzak durur ve temelini Freud'un bilinçaltı teorisi üzerine kurarak sembolik çağrışıma yönelir aynı zamanda yeni bir estetik bilinci oluşturmayı amaçlamaktadır. Öte taraftan sinemanın görsel yönü nedeniyle, özellikle de sessiz filmler dönemine denk gelen dada filmleri ve sürreal filmler düşünüldüğünde, bu alanda verilen eserler arasında ayırım yapmak güçleşmektedir. Bu nedenle sürrealist kuramcılar ve sanatçıların sinemaya ilk başlarda kuşkuyla yaklaştığı söylenebilir.

Luis Buñuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1929) filmine kadar hiçbir filmi sürreal kabul etmeyen topluluk özellikle dada kökenli sanatçılara şüpheyle yaklaşmıştır. Man Ray'in *Emak-Bakia* (1927)'si kendisi sürrealizmin bütün prensiplerini yerine getirdiğine inanmasına rağmen sürrealistler tarafından beğenilmemiş ve harekete zarar vereceği düşünüldüğünden sürrealist olarak benimsenmemiştir. Gerçekten de *Emak-Bakia* sürrealizm ve Dadaizm arasında

kaybolmuş bir filmidir. Ray filmde "ruhsal otomatizm"i yakalamaya çalışmış yani Breton tarafından sürrealizmin temeli kabul edilen iç dünyasını yansıtmayı amaçlamıştır. Yine de filmde eksik bulunan rüya sekansları veya öznelliği sağlamak için gereken zaman/mekân algısı manipülasyonunun yeterince güçlü hissettirilememesi nedeniyle *Emak-Bakia* duyumsaldan ziyade izlenimsel bir yapıt olarak kalmaktadır. Buna ek olarak Man Ray "Bu filmi çekmemin nedeni..." der filmde ve uzun bir sahne boyunca gömlek yakalarının parçalandığı görülür; bu sahne dadacı yapı bozumunu hatırlatmakta ancak yerine sürrealizmin yeni etiklerini koymakta başarısız olmaktadır.

René Clair'e ait tamamen bir Dada filmi olan *Entr'acte* (1924) ile kıyaslandığında *Emak-Bakia* sürreal çizgiye daha yakın olsa da Dada etkisinden tamamen çıkamamıştır. Man Ray, Clair'in ölüm ve yaşam üzerine çektiği *Entr'acte*'de sıra dışı bir cenaze aracılığıyla yansıttığı "Dada'cı saçma" algısını yansıtmaya dahi sürrealizmin Freud'un çok katmanlı kişilik teorisinden etkilenecek toplum tarafından dayatılan "gerçeği" ve "mantığı" sentetik olarak nitelendirip algıyı öznelletiren dolayısıyla saçmayı dahi subjektif kabul eden anlayışına da yaklaşabilmiş değildir. Man Ray'in bir diğer filmi *Starfish* (*L'Etoile de Mer*, 1928) sürrealizme *Emak-Bakia*'ya göre çok daha yakındır fakat yönetmenin kullandığı sembolizm daha derin değildir ve katmanlı yapı yine yakalanamamıştır. Güzelliği perdeleyerek elde ettiği kişiselliğe rağmen kadın ve erkeğin ilişkisini son derece yavan ve genel geçer bir bakışla yansıtmaya Man Ray'in bu filmi de sürrealizm çizgisinden uzaklaştırmıştır.

Man Ray'in filmlerinin hareket içindeki başarısızlığı sürrealizmin ortaya çıkışından beri süregelen ve çatışma halindeki ikilikten kaynaklanmaktadır. Sürrealizm Dadaizmde olduğu gibi sanatı reddetmemiş aksine benimsemiş ve büyük ölçüde Baudlaire'in etkisi ile biçimi ön planda tutmuştur. Öte taraftan sürrealizm radikal tavrı ile devrimci, eleştirel ve romantik bir ruha da sahiptir ve bu bakış açısı sanatçıları biçimsel

kaygılarının yanı sıra anlamsal ve analitik endişeleri göz önünde bulundurmaya zorlar. Sürrealin sürreal olabilmesi için bu iki uç arasındaki daimi gerilimi dengede tutabilmesi gerekmektedir de pratikte bu neredeyse imkânsızdır. Man Ray'in ressam ve fotoğrafçı olarak sahip olduğu estetiksel kaygı biçimini adeta mükemmelleştirirken içeriğin arka planda kalmasına neden olmuştur.

Elitizm ve Sürreal Politikalar

*"Dünyayı dönüştür" dedi Marx;
"Hayatı değiştir" dedi Rimbaud;
bizim için bu iki emir aynıdır" -
A.Breton/Sürrealist Manifesto*

Sürrealizm hareketini incelerken ve ilk dönem filmleri üzerinden sürrealizmin sinemaya uygulanabilirliğini sorgularken bu filmlerin "başarısızlığında" sürrealizmin doğasında yatan ikilik kadar entelektüel grubun tavrı da göz ardı edilmemelidir. Man Ray'in dışında Fernand Leger'in modernizm eleştirisi olarak okunabilecek *Mekanik Bale* (*Ballet Mechanique*, 1924)'si veya Germanie Dulac tarafından filmleştirilen ve senaryosu Sürrealizmin merkezi grubundan Antonin Artaud'a ait olan; bir rahibin karanlık arzularını dışavuran *Denizkabuğu ve Rahip* (*La Coquille et le Clergyman*, 1928)'i de benzer şekillerde ana grup tarafından aforoz edilir. Dulac şiddetle filminin sürrealist olmadığını söylese de her iki film de sürrealizmin anlatım yönteminden etkilenmiş görünmektedir. Buna rağmen ana grubun şiddetli tepkisi o dönem için sinema ve sürrealizmin birbirine uygun olmadığı izlenimi yaratmıştır. Bunun en büyük nedeni ise Breton'un 1924 yazdığı *Sürrealist Manifesto*'da ruhsal otomatizmi ifade etmede sözlü anlatımı ön plana çıkarmasıdır. Grup aynı zamanda sinemanın tek bir kişiye ait eser olmadığı gerekçesiyle ruhsal otomatizme zarar verdiğini savunmaktadır. Peki, ana grubun sinemayı adeta küçümsediği bu dönemden sadece iki yıl sonra *Bir Endülüs Köpeği*'nin ilk -hatta bazı eleştirmene göre tek- sürreal film olarak ele alınması nasıl mümkün olmuştur?

1927 yılında kolektif bir kararla Sürrealist grubun Fransız Komünist Partisi'ne

bağlılığını bildirmesi sinema ve sürrealizm ilişkisinde kritik öneme sahiptir. Partiye katılım ana grubu elitist bir entelektüel grubu olmadıklarını kanıtlamaya zorlamış ve sürrealizm eleştirel tavrını ön plana çıkartmıştır. Sürrealizmin doğasında yatan biçim-içerik çatışması görünür bir hal almış ve hareket parçalanmaya başlamıştır. 1927 bitmeden Breton'un partiden ayrılışıyla sonuçlanan bu kutuplaşma sürrealist hareketi lidersiz bırakarak parçalanmaya mahkûm eder. Hareket kendi içerisinde bireyselliğe eğilenler ile estetiği eleştirel pozisyona feda edenler olarak hizipleşir.

Bu parçalanma dönemi içerisinde Buñuel ve Dali birlikte *Bir Endülüs Köpeği*'ni çekerler. Filmin tüm sürrealist çevrelerce ve partide beğeni ile karşılanır. Filmin başarısı sürrealizmin iki zıt kutbunu (biçim ve içerik) şimdiye kadar görülmemiş şekilde dengede tutmasında yatar. Ayrıca hareketin lidersizleşmesi grubu bir ortak payda arayışına itmiştir ve *Bir Endülüs Köpeği* bu arayışa cevap verecek niteliktedir.



İronik olarak ikilinin bir sonraki filmi *Altın Çağ* (*L'âge d'or*, 1930) da aynı arayışta bulunur fakat Dali filmin burjuvazi eleştirisini hoş görmez ve ikili fikir ayrılığına düşer. *Altın Çağ*'ın sürrealist sinema açısından önemi ise Freud'un çok katmanlı kişilik teorisine ek olarak Marquis de Sade'dan da etkilenmesidir. Cinsel gerilimin tematik açıdan filmlerin merkezinde yer aldığı sürrealizme Sade ve Freud karşılaştırması bir ikilik daha ekler.

Altın Çağ'a gelen sansür hareketi bir kere daha böler ve Dalí dâhil pek çok kişi politik olarak taraf değiştirir ve biçimsel kaygılarını ön plana alırlar. Surrealizmin politik olarak hiçbir spektrumda kalıcı yer edinmemesi de bunun sonucudur. Tekrar bölünmüş hareket sinemayı da etkiler ve *Bir Endülüs Köpeği* tamamen surreal olarak alınırken daha sonraki filmler yine "Surrealizm etkisinde" olarak anılır. Tabi ki politik ortam dışında filmin biçimsel özelliklerinin de bu tanımlamada rolü büyüktür.

Bir Endülüs Köpeği Havlırsa Kim Ölü?

Bir Endülüs Köpeği nihayetinde subjektif algılar ve rüyamsı sahneleriyle seyirciyi provoke edebilecek niteliktedir. Meşhur piyano sahnesi ile toplumsalın bireyselle ilişkisini ince bir mizahla ortaya koyarken, ustura ve karıncalar aracılığıyla seyirciyi ürperterek sıradan "şürsel" ve "güzel" kavramlarını kurcalamakta ve yeni bir estetik algısı yaratmaktadır.

Bir Endülüs Köpeği'nin elverişli dönem kadar surrealizmin tüm gereklerini yerine getirmesi nedeniyle de surreal sinemanın nadide bir örneği olduğu söylenebilir. Zaman/mekân algısını "8 yıl sonra", "Bahar" gibi belirsiz zamanlama ve çok yönlü kapılar aracılığıyla manipüle eden aynı zamanda anlatımdaki devamlılığı ortadan kaldırır ve Freud'un bir yaklaşımla bilinçaltının karanlık dehlizlerini seyirciye sunar. Hipnotik görüntüler ve tekrarlanan imgeler kadar bu "hakim olunamayan rüya" hissi de seyirciyi etkilemekte ve arka arkaya sıralanan imgeler karmaşasında seyirciyi aktif konuma getirirse de rasyonel bir bağlantı kurmayarak karanlıkta bırakmaktadır.

Buñuel ve Dalí'nin rüyalarını birleştirmesiyle çekilen film alabildiğine karanlık hatta grotesktir. *Deniz Kabuğu ve Rabip*'in habercisi sayılabileceği "karanlık arzu" temasının katıksız örneğidir. Pencerede ürkütücü bir açlıkla caddeyi izlerken gerçekleşecek ölümü sabırsızlıkla bekleyen adamın kadınla olan iletişimi surreal sinemada şiddet-arzu-cinsellik denkleminin temelini atar. Freud'un neredeyse misojinist teorisine

kurulan bu gelenek tabii ki uzunca bir müddet surreal sinemada da aynı anlayışla işlenir.

Modern Medusa: Biseksüel mi Şizofren mi?

...*Perseus Athena'dan aynalı bir kalkan aldı; böylece zarar görmeden Medusa'yı görüp kafasını kesebilecekti-Medusa Efsanesi*

Surrealizmin avand-garde sinemaya sıçrayışının ardından akım pek çok farklı yönetmen tarafından denenmeye başlasa da Maya Deren akıma en çarpıcı bakışı getirmiş yönetmenlerden biridir. Surrealizmin temeli olarak kabul edilen iç dünyaya Freud'un bakışı merkeze kendini yerleştirerek ve radikal bir bakışla ele alması onu farklı kılar. Dulac *Deniz Kabuğu ve Rabip* filminde erkeğin kadına bakışını surrealist etkilerle izlenimci bir şekilde biraz da eleştirerek ortaya koyduysa da kadın merkezde değildir. Oysa Deren surrealizmden oldukça etkilenmesine rağmen Breton'un (Daha sonra Man Ray, Leos Carax tarafından yeniden tekrarlan) "mükemmel burjuva kadını" modelinden de Buñuel'in (Jodorowsky ve Svankmajer'in bolca kullandığı) pornografik denebilecek bakışından da uzak durarak surrealist sinemada kadın imgesini eril algıdan temizler.



İkinci Tuzakları (*Mesheş of the Afternoon*, 1943) ile adeta bir "İçsel Odyseia" olarak karşımıza çıkan Deren, cinsel gerilimi kadın perspektifinden ve oldukça sıra dışı bir biçimde ele aldığı için oldukça önemlidir. Bir takip sahnesi ile başlayıp rüya sekansı ile devam eden film çiçek, kan ve bıçak gibi kadın cinselliğini çağrıştıran imgeleri bolca

kullanımıyla seks ve şiddet arasında bağlantı kurarak heteroseksüelliğin zorbalığını da sezdirmektedir. Medusa- Perseus efsanesini modern bakış açısıyla yeniden yorumlarken kadın cinselliğinin handikaplarını distopik bir şekilde ele alır. Hem Perseus hem Medusa olarak seyircinin karşısına çıkan Maya Deren ayna imgesiyle bu miti çağrıştırtırken aynı zamanda biseksüelliğe de gönderme yapmaktadır.

Aynı zamanda Film Noir'den de etkilenen Deren sürrealizm ile noir'i (Daha sonra David Lynch tarafından kullanılacak olan) "doppelganger trap" ile sentezler ve yine pek çok mitte bulunan kişiyi yok eden kötücül ikize(alterego) gönderme yapar. Zaten karanlık olan sürreal sinemaya Deren aynı zamanda gerilimi de eklemiştir.

Şairlerin Portresi

Bir efsanenin zamanın ve mekanın ötesine geçebilme hakkı vardır; onu istediğiniz gibi yorumlayın.- Cocteau/ Orpheus

Elbette ki Maya Deren efsaneleri kullanan tek sürrealist yönetmen değildir. Sürrealizmin temelinde bilineni bilinmeyene dönüştürmek olduğu için mistisizm, mitler ve mitoslar hatta ezoterizm çok önemli yer tutmaktadır. Kuşkusuz ki Jean Cocteau'nun *Orphic* Üçleme'si en önemli örnektir. *Bir Şairin Kanı* (*Le sang d'un poète*, 1933), *Orpheus* (*Orphée*, 1950), *Testament of Orpheus* (*Le testament d'Orphée, ou ne me demandez pas pourquoi*, 1960) filmlerinden oluşan üçlemede Cocteau hayat, ölüm ve sanatla ilgili görüşlerini-kendisi kabul etmese de- sürrealizmin etkisi altında seyircisiyle paylaşır. Özellikle "Orpheus" mitini modern zaman uyarladığı *Orpheus* filminde bilineni bilinmeyene dönüştürme yöntemini kullanarak fantezi ve realite arasında ilişki kuran Cocteau yer yer Bretoncu bir anlayış benimser. Şiirsel sinemanın temelini atan Cocteau sürrealizme biçim kaygısını tekrar getirir. Bu şiirsellik ve mistisizm daha sonra Tarkovsky, Parajanov, Bergman, Jodorowsky, Greenaway ve Tarr gibi yönetmenlerin filmlerinde etkin rol oynar.

Çok anlamlı üçlemede yaşam ve ölüm temaları üzerinde duruyor gibi

görünse de esas merkezinde sanat vardır. Resim çizen şair, şair Orpheus Cocteau'nun izlerini taşımakta ve sanatsal endişelerini dile getirmektedir zira Cocteau'nun kendisi de şair ve ressamdır. Üçlemenin son filmi *Testament of Orpheus*'ta bir şairin sadece kendi portresini yapabileceğini söyleyen Cocteau, sürrealizmin temel ilkesi olan ruhsal otomatizmi hatırlatmaktadır. Kendi eserleri tarafından yargılandığı hatta yol gösterildiği bu filmde Cocteau aynı zamanda eserin sanatçının kontrolünde olmadığını kendi iradeleri olduğunu söyler. Efsaneler ve eserler arasındaki bağlantı burada önemlidir çünkü Cocteau eserlerin de efsaneler gibi zamanla değişime uğrayacağını- Cegeste'in değişmesi gibi- ve anlamın ise yorumlayana bağlı olduğunun farkındadır.



"Neler olduğunu anlamak için çok çalışmanız gerekir ancak bu ciddi bir hatadır" der Cocteau *Orpheus*'ta... Gerçekten de sürreal filmi anlamak veya okumak zordur ve hatta anlamsızdır çünkü sürreal sinema anlama ile değil o duyguyu edinme ile ilgilidir tıpkı şiir gibi. Bir sihirbazın parayı yok edişini izlemişsinizdir, hatta paranın nereye kaybolduğunu tahmin bile edebilirsiniz ama asla emin olamazsınız. Esas mesele illüzyona inanmaktır çünkü gerçek olan şey paranın eski yerinde olmadığıdır. Heurtebise'in Orpheus'a dediği gibi: Anlamak zorunda değilsin sadece inanmak zorundasın...

Sevgihan Oruçoğlu

Gölgede Kalanlar: Pierre Etaix

sinefil



Sinema tarihinin derinliklerinde gömülü kalmış eserleri Sinefil'in sayfalarına taşıdığımız Gölgede Kalanlar köşesi neredeyse bir yaşında artık. Geriye dönüp şimdiye dek bu köşede yer verdiğimiz filmlere baktığımda kendine ait bir ses bulabilmiş, kaliteli bir seçki oluşturmakta olduğumuzu görüyorum. Ancak gerçekleştirdiğimiz bu küçük çaplı arkeolojik kazıda daha önce bu kadar derinlere ulaşabildiğimizi sanmıyorum. Zira bu sayıda konu edindiğimiz dört Pierre Etaix filmi ne *Arı Kovanının Ruhu* (*El espíritu de la colmena*, 1973) ve *Unutulmuş Ataların Gölgeleleri* (*Tini zabutykh predkiv*, 1965) gibi sonraları Sight&Sound listelerinin üst sıralarında yer bulabildi, ne *Etki Altında Bir Kadın* (*A Woman Under the Influence*, 1974) gibi Oscar adaylıkları elde edebildi; ne de *Killer of Sheep* (1979) gibi Roger Ebert'in Great Movies koleksiyonuna dahil edildi. Aslında, altmışlarda çekip başrollerinde oynadığı filmler 2010 yılında restore edilene kadar Pierre Etaix sinefiller arasında bile unutulmuş bir isimdi. Elli yılı aşkın sanat hayatına kabare performanslarını ve sirk palyaçoğunu da sığdırmış, özellikle fiziksel komedide rüştünü ispat etmiş bir oyuncu ve Jacques Tati'nin asistanlığını yaparak yetmiş bir yönetmen olmasına rağmen Etaix'nin bu denli gölgede kalmasının sebebi neydi peki?

Avrupa Sanat Sineması'nın sanatçının kendi sinema deneylerine başladığı

altmışlı yıllarda şaha kalkması; Bergman, Fellini, Antonioni, Godard, Truffaut ve daha pek çok usta yönetmenin en önemli filmleri birbiri ardına gösteriliyorken Pierre Etaix gibilerin perdede kendilerine özgü bir dünya kurma çabalarını izlemeye kimsenin vakti olmaması mı? Yoksa altmışlar sonrasında Etaix filmlerinin onarılarak tekrar dağıtımına sokulmasını engelleyen mali ve hukuksal sorunlar mı? Belki de bu iki cevabı bir arada vermeli ve Etaix'nin unutulmuşluğunun ardında yatanı bulup çıkarmak hususunda daha fazla çaba harcamamalıyız; hele de şimdi, yönetmenin yıllarca gözlerden uzak kalmış filmleri keşfedilmek ve kişisel sinema deneyimimizin bir parçası haline gelmek için bizleri beklerken. O halde vakit yitirmeyelim ve Pierre Etaix'nin "bütün mümkünlerin kıyısında" gezinen yönetmenlik kariyerine *Gündüz Güzeli* (*Belle de jour*, 1967) ve *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) gibi Luis Bunuel filmlerinin de senaristi olan Jean-Claude Carrière ile birlikte yazdığı *Le soupirant* (1962), *Yoyo* (1965), *Tant qu'on a la santé* (1966) ve *Le grand amour* (1969) filmlerini inceleyerek bir göz atalım.

Le soupirant

Pierre adlı (tahmin edilebileceği gibi Etaix tarafından canlandırılan) genç bir bilim adamının evlilik için kendisine uygun bir eş ararken yaşadıklarını anlatan *Le soupirant* (1962),

Gölgede Kalanlar: Pierre Etaix

Etaix'nin ilk uzun metrajlı filmi olmasının yanı sıra, yönetmenin sonraki filmlerinde de karşımıza çıkan temaları içermesi bakımından önem taşıyor. Öncelikle, sinemanın sessiz dönemindeki komedilerden bir hayli etkileneş olan Etaix'nin ses ile kurduğı gerilimli ilişkisinin - ki bu ilişki, Etaix'nin sonraki filmlerinde ses öncesi sinemaya dönük nostaljik bir bakışa doğru evrilecektir - izdüşümlerini görüyoruz filmde. Daha da önemlisi, *Le soupiran*'ı izlerken Etaix sineması karakterlerinin üzerine sinmiş, modern hayatın yol açtığı bunalımlar olarak tarif edebilmenin mümkün olduğı o genel huzursuzluk haliyle karşılaşılıyor.

Henüz filmin ilk dakikalarında Pierre, tipik bir burjuva ailesi görüntüsü veren ebeveynlerine kelimenin gerçək anlamıyla kulaklarını tıkıyor. Böylelikle genç adamın rahatsız muhayyilesinde resim yapan anne, likörünü yudumlayan baba ve piyano çalan İsveçli hizmetçi kızdan oluşan ailesinin yaşam tarzının ve bu aile üyelerine ait seslerin iç içe geçmiş olduğunu açık ediyor yönetmen. Pierre, kulak tıkaçlarıyla kendini salondaki yaşantıdan ayırırken film de bambaşka bir boyuta, sessiz film döneminin fiziksel komedilerinin dünyasına geçiyor. Kulaklarını dış dünyanın seslerine kapatan Pierre'in tıraş olmaya çalışırken yaptığı sakarlıklardan oluşan sahneler Laurel & Hardy, Buster Keaton, Charlie Chaplin filmlerinin izleyicide uyandırdığı hissiyatın bir benzerini yaratmayı başarıyor.

Bütün bilimsel uğraşlarını terk etmesine yol açan cinsel uyanışını evlenme arzusuna dönüştürmeye zorlanan Pierre, bilinçsizce de olsa bu dayatmanın farkına varıyor aslında. Bunu, yaşadığı üst-orta sınıf hayatının getirisi olan anlamsız nezaket kurallarına uymanın onun için üzerinde düşünmeye değmeyecek kadar kolay bir iş olmamasından anlayabiliyoruz. Aksine her seferinde bu kurallarla boğuşuyor Pierre, çoklukla da nazik olmak uğruna zor durumlara düşüyor. Öte yandan, daha önce de söylediğim gibi, Pierre'in bu uyumsuz tavırlarını burjuva düzenine karşı bilinçli bir saldırı olarak görebilmek mümkün değil. Zira Pierre bir burjuva ailesinin ferdi olarak büyümüş, muhayyilesi bu düzen tarafından tutsak edilmiş bir karakter. Akli burjuva yaşantısının ona sunduğı imajlar tarafından çelinmeye fazlasıyla müsait biri olduğundan, gördüğü gündüz düşlerinde bile evlerinin geniş salonundan çıkamıyor ve bir

televizyon yıldızına aşık oluyor. Pierre'in kişisel trajedisi tam da bu noktada başlıyor: Genç adam bu düzenin bir parçası olmayı arzuluyor; ancak ne kadar çabalasa da "asri zamanlara" ayak uydurmasını engelleyen o dürtüden kurtulamıyor.

Le soupiran'ın, Pierre'in uzun süre uzaklarda aradığı aşkı yanı başındaki İsveçli hizmetçi kızda bulabileceğini anladığı son kısmının Etaix'nin film boyunca sürdürdüğü tutumla çeliştiğini söylemek mümkün. Bu çelişki hizmetçi kızı, Pierre'in anne-babası tarafından



Pierre için eğitilerek hazırlanmış bir projeye dönüştürüyor. Etaix televizyon çağının yarattığı sahte ilahların uyandırdığı sağlıksız duyguları yererken finalde yaptığı bu seçimle aynı düzen tarafından sunulan farklı bir ideali, gerçekleri yansıtmayan başka bir kadın imajını

yüceltiyor. Hikayenin sonunda gelinek noktada yönetmen, Pierre'in (ve Pierre'den yola çıkarak bütün bir toplumun) evlilik saplantısını eleştirmeyi bırakıp "evlenilecek kadın" tasviri yapmaya koyuluyor. Böylelikle film, burjuva ahlakına ve evlilik kurumuna tutarlı bir eleştiri getirme fırsatını kaçırmış oluyor.

Yoyo

Etaix'nin ikinci uzun metrajlı filmi *Yoyo* (1965), bir baba-oğulun 1925'te başlayıp İkinci Dünya Savaşı sonrasına dek uzanan hikayesini anlatıyor. Bu süreçte yaşanan sesli filmlere geçiş, Büyük Buhran, 2. Dünya Savaşı, televizyon çağının başlangıcı gibi tarihsel gelişmeler filmin arka fonunu oluşturuyor. Etaix izleyiciyi zamanda yolculuğa çıkarak sesli filmlerin ve televizyonun icadının sirk gösterilerini, sahne performanslarını ve sessiz komedi filmlerini; kısacası yönetmenin gerçek gösteri olarak tanımladığı her şeyi nasıl değersizleştirdiğini gösteriyor. Hikayenin her bir durağını oluşturan dönemi kendine özgü görsel diliyle filme aktarmaya çalışan yönetmenin bu titizliği geçmişe sığınma, geçmişle yeniden bağlantı kurma arzusunu ele veriyor.

Yoyo'nun Etaix tarafından canlandırılan zengin babasının, aşık olduğu sirk göstericisinden ve oğlu Yoyo'dan ayrı kalışının hüznü hikayesiyle açılıyor film. Bu bölüm, Etaix'nin biçimsel ve anlatıya dayalı tercihleriyle

sinemanın sessiz dönemine bir saygı duruşu niteliği taşıyor. Diyalogların sesle aktarımı yerine ara başlıkların kullanılması ve fiziksel komedi unsurlarının ön plana çıkartılmasının yanı sıra sessiz filmlerde sıkça karşılaştığımız türden naif bir aşk hikayesinin anlatılması, bölümün 1920li yıllarda çekilen sessiz filmlerin ruhunu yakalamasını sağlıyor.

1929 krizi Yoyo'nun babasını servetinden ederken, sevdiği kadın ve oğluyla bir araya getiriyor. Sessiz film döneminin sonuna gelindiğinden karakterler de seslerine kavuşuyor nihayet. Etaix, iki büyük savaş arasındaki kısa dönemi sokak sanatçıların, gezgin göstericilerin son demleri olarak görüyor; bu yüzden de Yoyo'nun, artık şehir şehir gezip sokaklarda gösteriler düzenleyerek hayatlarını kazanmakta olan annesi ve babasıyla birlikte yollarda geçirdiği çocukluk yıllarını olabildiğince idealize ederek anlatıyor. Yoyo'nun da büyüüp ünlü bir palyaço olmasıyla sona eren bu dönemde Yoyo ve ailesi, bütün kaygılardan uzakta, hiçbir yere kök salmadan ve biriktirecek hiçbir şeyleri olmadan mesleklerini icra ediyor. Yoyo'nun çocukluğunun bu mutlu tasviri, gösteriyi bütün ihtişamıyla perdede yeniden yaratmanın dışında bambaşka bir işlev daha kazanıyor filmin sonunda: Yoyo'nun "kayıp cennet"i haline geliyor.

Filmin Yoyo'nun yetişkinlik yıllarını anlatan son bölümlerinde ise Yoyo'yu Pierre Etaix'nin canlandığı görüyoruz. Baba ve oğulun suretleri bir tarafa bırakıldığında paylaşılabilecekleri hiçbir şeyin kalmamış olması da daha keskin bir biçimde vurgulanıyor böylece. Yoyo, hala şehir şehir, ülke ülke gezmeye devam eden anne ve babasının aksine televizyon ekranlarına hapsedilmeye razı olarak bu yeni çağın şöhretleri arasında yerini alıyor. Babasının bir zamanlar olduğu kadar zengin oluyor; ancak baba-oğul zenginliklerinde bile ayrılıyor. Zira Yoyo'nun babası servetinin henüz tükenmediği o zamanlarda kapitalizm öncesine ait, başkalarını köleleştiren bir zenginliğin son kalıntılarının keyfini sürmüşken, Yoyo zenginliğini modern zamanlarda gelişen eğlence sektörüne borçlu olduğundan başkalarını olduğu kadar kendisini de köleleştiren bir sistemin buyruklarına uymak zorunda kalıyor.

Etaix, televizyon ekranını alabildiğine küçülterek bu icadın gösteriden neleri alıp götürdüğünü hatırlatıyor izleyicilere.

Yoyo insanların oturma odalarına kadar giren bu küçük ekranda kazandığı tüm başarılarla rağmen çocukluğuna, büyük meydanlardaki gösterilere duyduğu özlemi bir türlü bastıramıyor. Babasının eskiden yaşamış olduğu şato'ya yerleşmesi ve trapezci kız Isolina'ya duyduğu sevgi de, onun şimdiki zamandan sıyrılıp geçmişe yeniden canlandırma arzusunun aldığı farklı görünümde aslında. Bu yüzden Etaix'nin zamana ayak uyduramayan karakterlerinden biri olarak görebileceğimiz Yoyo, neredeyse tesadüfen içine düştüğü ve yaşamak istemediği bu parıltılı hayattan en sonunda elini eteğini çekiyor ve kendini anılarla avutmayı tercih ediyor.

Tant qu'on a la santé

Pierre Etaix'nin altmışlı yıllarda çektiği ve başrollerinde oynadığı dört kısa filmde oluşan *Tant qu'on a la santé* (1966)'yi, modern hayatın beslediği huzursuzluklar üzerine bir seçki olarak değerlendirmek mümkün. Seçkide yer alan dört film hem Etaix'nin filmografisinin geri kalan kısmıyla tematik açıdan uyum halinde olmasıyla yönetmenin auteur kimliğini vurguluyor; hem de Etaix sinemasının barındırdığı fakat pek de üzerine gitme şansı bulamadığı sinemasal olanaklara dair ipuçları vermesi açısından önem taşıyor.

Seçkinin ilk bölümü *Insomnie*, uykusuzluktan muzdarip bir modern zaman insanının yatağında yatarken okuduğu gotik romandan esinlenerek hayallere dalmasıyla başlıyor. Kendisini romanın korku salan vampiri olarak hayal eden karakterin 1920'li yılların *Nosferatu* (1922) gibi sessiz korku filmlerini hatırlatan bir estetikle perdeye aktarılan düşlemleri ve yatağında hoşnutsuz bir biçimde dönüp durarak yaşadığı gerçeklik belirgin bir zıtlık içinde veriliyor. Etaix'nin diğer filmlerinde olduğu gibi burada da karakter kendisini geçmişteki bir yaşantıda daha güçlü olarak duyumsuyor ve onun için şimdiki zaman bütün cazibesini yitiriyor. Öyle ki, romandaki vampirin kurbanı olan kadını, yanında yatan karısından daha çekici bulmaya başlıyor. Karakter, ancak romani bitirip geçmişle arasında belli bir bağ kurabildiğinde dalıyor uykuya.

İkinci bölüm *Le cinématographe*, Pierre Etaix'nin canlandığı karakterin bir sinema salonuna girmesinin ardından yaşadığı olaylarla açılıyor. Ancak bu bölüm, sinema salonlarının filmler ile aramıza koyduğu

engelleri hatırlatmakla kalmayıp tüketim toplumuna yöneltilmiş keskin bir eleştiriye dönüşüyor. Etaix, büyük reklam panolarıyla bezeli caddeleri, kat kat apartmanları kadrasına alarak yaşadığımız dünyanın kısa bir tasvirini sunuyor bizlere. Televizyon çağının insanlık tarihine “armağan”larından biri olan reklam filmlerinin alaya alındığı sekans ise Bunuel’i bile kıskandıracak nitelikte. Reklam filmlerinden fırlamış bir burjuva ailesinin “her derde deva” envai çeşit ürünün tanıtımını yaptığı bu sekans, bir burjuva kabusu olarak incelikle işlenmiş. Başkarakterin en sonunda bu ailenin yaşadığı apartman dairesini patlatarak yok etmesi, Pierre Etaix’nin daha radikal filmler yapmaya olan eğilimine işaret ediyor. Ne yazık ki Etaix, belki de bu yönünü keşfetme fırsatını bile bulamadan yönetmenliği bıraktı.

Seçkiyle aynı adı taşıyan *Tant qu’on a la santé*, modern insanın şehrin gürültüsüyle imtihanının hikayesi. Bir önceki bölümden farklı olarak, yalnızca bir sekans değil; tüm bir bölüm bir burjuva kabusu olarak tasarlanmış. Bu kabusun ortasında kendilerini kutu gibi apartman dairelerine kapatarak sakinliğini korumaya çalışan şehir “sakinleri” var ama çabaları nafile. Zira kentsel dönüşümün her köşe başını bir şantiye alanına çevirdiği bu kargaşa ortamının evlerden içeri girmesini duvarlar bile engelleyemiyor. Yeşili hızla griye çeviren iş makinelerinin harıl harıl çalışarak meydana getirdiği cinnet tablosuna araç ve insan trafiği de eklenince kentteki doktorlar dahil herkes sağlığını ve huzurunu yitiriyor. Özellikle post-apokaliptik bir bilimkurgudan fırlamış gibi duran trafik sıkışıklığı sahneleriyle ve zaten bir türlü sakinleşemeyen modern zaman insanların hikaye ilerledikçe iyice zıvanadan çıkmasıyla *Tant qu’on a la santé*, Godard’ın *Week End* (1967)’ini önceliyor.

Seçkinin en sönük kısmı olduğunu düşündüğüm *Nous n’irons plus aux bois*, Etaix’nin fiziksel komedi unsurları taşıyan diğer filmlerini andıran sahnelerle bezeli. Kirlarda pikniğe çıkan kentli bir çift, avlanmak için kirlara gelen Etaix karakteri ve oranın sakinlerinden etrafı çitlerle çevrelemek isteyen bir çiftçinin dirsek temasından doğan kısa bir hikaye olarak da görebiliriz bu bölümü. *Nous n’irons plus aux bois*, modern hayatın keşmekeşinden kaçmak için “doğanın kalbine” tatil yapmaya, dinlenmeye giden fakat anksiyetelerini de beraberlerinde getiren kent burjuvazisine yöneltilmiş bir eleştiri. Ne var

ki fiziksel komedi unsurlarının aşırıya kaçan kullanımı yüzünden bu eleştiri oldukça cılız kalıyor.

Le grand amour

Etaix’nin ilk renklisi *Le grand amour* (1969), yönetmenin artık kontrolü tamamen eline alıp daha olgun bir anlatım geliştirmeye başladığına delalet eden film olması sebebiyle dikkatleri topluyor. Film, örnekleriyle sık sık karşılaştığımız bir burjuva evliliğinin öyküsünü perdeye aktarıyor. Bambaşka hayaller kurarken kendini evli ve pek de istemediği ancak “eli yüzü düzgün” bir maş almasına olanak veren bir işte çalışıyor bulan pek çoklarından birinin, Pierre’in hikayesi bu.

Pierre’in Florence ile uzun yıllardır evliyen genç sekreteri Agnes’e aşık olması, Etaix’nin önceki filmlerinde de karşımıza çıkan geçmişten yeniden yaşama arzusuyla ilintili. Agnes için yeterince genç olmayı düşleyen Pierre’in derdi aslında genç kız değil; geçmişe dönmek, gençliğini yeniden yaşamak. Pierre, genç Agnes’i tanıyınca birdenbire uykusundan uyanıp boşa giden yıllarının farkına varıyor. İstedikinin tam tersi bir hayatı yaşamakta olduğu gerçeği Pierre’i içinde bulunduğu zamana yabancılaştırıyor. Karısıyla arasındaki mesafenin gitgide açılması da bu yabancılaşmanın bir tezahürü. Filmin akıldan çıkması zor rüya sekansında Pierre, yatağının Florence ile yatmakta olduğu odadan çıkarak onu Agnes’e götürdüğünü görüyor. Böylelikle Pierre’in muhayyilesinin onu zaten ayrı yataklarda yattığı Florence’den daha da uzaklaştırdığını görüyoruz.

Agnes’e açılmak için türlü planlar yapan Pierre, uygun anı yakaladığında derin bir hayal kırıklığı yaşıyor. Bu hayal kırıklığı Agnes’e olan aşkın gerçek doğasını sonunda anlayabilmesinden ileri geliyor. Artık genç olamayacağını, hayata yeniden başlayamayacağını kabullenen Pierre’in aşkı sönmüş oluyor böylece. Bu film ve Rohmer’in *L’amour l’après-midi* (1972)’si arasında paralellikler kurmak mümkün. Ancak kimi zaman Etaix’nin niyetinden sapaarak salt bir orta yaş krizini anlatmak istiyormuş gibi bir izlenim yaratması, *Le grand amour*’un ardılı kadar cesur olmasını engelliyor.

Eylem Taylan

Breaking Bad: Kötülüğün Şeffaflığı

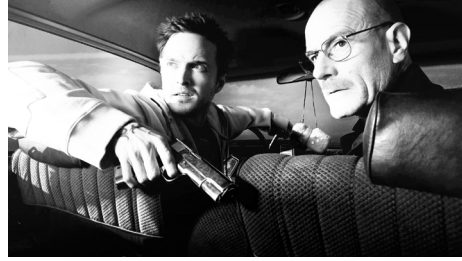
"Artık hiçbir şey (tanrı bile) sona ererek ya da ölümle yok olmuyor; hızla çoğalarak, sirayet ederek, doygunluk ve şeffaflık yoluyla, bitkinlik ve kökü kazınma yoluyla, simülasyon salgını ve ikinci varoluş olan simülasyona aktarılma yoluyla yok oluyor her şey. artık ölümcül bir yok olma biçimi değil, fraktal bir dağılma biçimi vardır." Jean Baudrillard

"Dediklerimi anladınız mı?" diye sorar beyaz gömlekli Doktor; konuşan bir ağza kilitleniriz. Daha çok boğuk bir ses yığını gelir kulağa. Çünkü kelimeler gerçekten de sestən öte bir anlama karşılık gelmezler. Bir araya gelen heceler sadece rahatsızlık veren bir uğultu gibidir. "Dediklerimi anladınız mı?" diye tekrar sorar Doktor; Walter White cevap verir: "Evet anladım. Akciğer kanseri, tedavi edilmez cinsten. Kemoterapi ile belki birkaç yıl daha yaşayacağım." Gömlekte hardal lekesine dikkat çeker Walter. O an küçük detaylar önem kazanır. Çünkü artık her şey aynı düzleme iner. Tüm kaygılar; tüm beklentiler... Artık araba yıkamacısında çalışmak da uzaktır; lisede öğretmen olmak da... Tek ve nihai bir rakip vardır; kanser. İnsanoğlu ölümden korkar ve kimse onu düşünmek, aklına getirmek, adını söylemek bile istemez. Ölüm söz konusu oldu mu diğer her şey ikincil olur. Tüm karşıtlıklar önemini yitirir. Siyah-beyaz, doğru yanlış eskisi kadar kesin değildir. Ailesinden saklamaya karar verir...

"Cehennem Başkalarıdır"

Çarmıha gerilmiş İsa'yı anımsatır Walter White bize... Arkadaşları, eski ortakları kazık atar. Kayınbiraderinden saygı görmez. Öğrenciler hocalarının benzincide fotoğrafını çeker. Tüm bu tanıdıkları Walter'ı çarmıha gerir zaten. 50 yaşında kanser tanısıyla beraber başkalarının beklentilerinden sıyrılacaktır Walter. Walterle özdeşim kurarız çünkü hepimiz benzer kaygılardayız. Hepimiz çevremiz tarafından çarmıha gerildik. Beklentiler, ön yargılar, kötü kararlar sonucu hepimiz aynı şekilde çarmıha geriliriz. Başkaları cehennemdir. Walter White kapasitesinin çok altında bir işte çalışmaktadır; şansı yaver gitmemiştir ve sadece hayatta kalmak için nefret ettiği araba yıkamacısında

çalışmak zorundadır. Engelli bir oğlu vardır ve bir çocuk daha beklemektedirler. Ailesi ona muhtaçtır... Gerçek bir kaybedendir. Kanser tanısıyla beraber kaygılarından ve değerlerinden sıyrılır; çünkü kaybedecek bir şeyi kalmamıştır. "Şimdiye kadar, namusum ve şerefimle dürüst bir insan olarak yaşadım, ancak kanserden başka sonuç elde edemedim." der Walter. Eski öğrencilerinden Jesse Pinkman'ın uyuşturucu işiyle uğraştığını görür. Metanfetamin isimli kimyasal bir uyuşturucu üretmeye başlarlar.



Walter uyuşturucu satmayı meşrulaştırır, çünkü yapmak zorunda kalır. Ama en büyük sınav o meşhur tabak sahnesiyle başlar... Bodrumdaki mahkumuna götürdüğü tabak kırılır. Çöpe atar tabağın parçalarını; ama içinde bir huzursuzluk vardır. Tabağın parçalarını birleştirir, evet bir parça eksiktir. Çöpte arar durur... Aradığı şey umuttur. Adam öldürmeyi dinen sorgular, vicdanen sorgular... Gerçekten de Crazy 8'i öldürmek istemez; onla konuşur serbest bırakmak ister, söz alır... Crazy 8 sözünde durmaz. Evet Walter içindeki son iyilik umudunu da öldürür...

Walter işleri büyötmeye devam eder. Yerel mafyayı karşısına alır; rakipleri karşısına alır. Bu sırada Jesse ile ilişkileri de gelişir. Aralarındaki çelişkiler sayesinde Jesse'yi daha derinden tanırız. Jesse tam bir serseridir; uyuşturucu kullanan, üreten ve satan bir serseri... Küfürlü konuşur, saygısızdır. Gerçek ailesiyle ilişkisi yok gibidir. Jesse Mr. White'a güvenir. Walter'da aradığı "baba"yı görür. Walter da onu koruması ve üstünde otorite kurması gereken bir oğul gibi benimser. Duygusal, samimi, hesapsız iyi bir çocuktur Jesse. Aşık olduğu kız ölür; uzunca bir süre terapiye gider. Sevgilisi öldüğünde onun sesini

telesekreterden defalarca dinlemesi ve işlemek zorunda kaldığı bir cinayetten sonra yaşadığı travmalar Jesse'nin karakterini tanımamız açısından önemli ipuçlarıdır. Sonra yine aşık olur, yine düşer... Walter yine kurtarılır. Her defasında biraz daha kaybeder Jesse; değişir... Dizinin "kötü çocuğu" aslında dizi boyunca kötüye dönüşmeyen tek karakteridir. Evet o bir Kafka karakterini anımsatır; tutunamayan, hor görülmüş bir üvey çocuktur Walter için. Walter'dan sonra dizideki en önemli karakterdir. Son sezona kadar ilişkileri inişli çıkışlı olsa da devam eder.

"Ben tehlikede değilim; tehlike benim"

Önce kanseri sakladığı için, sonra da ek olarak yaptığı meslek nedeniyle eşi Skylar ve ailesi ile arası bozulur. Sır saklamalar sonucu gerilim artar, boşanma noktasına gelirler. Skylar'a gerçeği söylemek zorunda kalır Walter, Skylar yine de affetmez ve Walter'ı aldatır. Seyirci olarak hissettiğimiz duygu gariptir; gerçekten de Walter'dan yana taraf oluruz ve bir uyuşturucu kaçakçısını savunur hale geliriz. Zamanla Skylar gerçeği kabullenir. Parasal konularda işler yoluna girmiş olsa da duygusal anlamda Skyler ve Walter birbirlerinden kopmaya başlamış durumdadır. Mutlu aile tablosu geçmişte kalmıştır.

Dizinin en büyük sorgulaması Walterla eniştesi Hank arasında geçer; gerçekten de "yasal ve yasal olmayan" çizgisi nerede başlar? *"Suç ne zaman suç olmaktan çıkar?"* Kendi odanızda kimseyi rahatsız etmeden sigara içmek bir kural ihlalidir, kabahat kanuna göre sizi suçlu yapabilir. Keza kırmızı ışıktaki arabasız da olsa karşıya geçmeniz kabahattir. Yasalar ne için vardır? Hangi eylemlerimiz suçtur? Kimseye zarar vermeyen bir eylem suç olabilir mi? İçki içmek suç olarak düzenlenebilir mi? Sınırı nedir ve nasıl karar verilir? Uyuşturucu satmak mı ahlaksız bir eylemdir, yoksa eşini aldatmak mı?

Sezonlar ilerledikçe ilk bölümdeki video kaydı bırakan ailesini çok seven lise kimya hocası sadece imaj olarak kalır. Artık karşımızda Walter White'in süpergosu Heisenberg vardır. Heisenberg'in her şeyi yapması mübahdır. Kazancı için adam öldürür; ufak bir çocuğu zehirler, yalan söyler, manipüle eder. Machievelli'nin kitabındaki Prens'i anımsatır, iktidarın somut halidir. Güçlüdür;

tehlikenin kendisidir. Dizi karakterlerinden Mike'ın deyimiyle saatli bir bombayı anımsatır. Tam bu noktada dizinin antagonist karakterinden bahsetmek gerekir. Hank, cesur, işini doğru yapan ahlaklı bir narkotik ajanıdır. Uyuşturucu kaçakçılarının peşinden hayatını riske atarak koşar. Ama dizinin tüm ana karakterleri (Jesse dışında) gibi o da gittikçe kötülüğe yaklaşır. Öyle ki Heisenberg'i ele geçirmek için usulsuz takipler yapar, kuralları çiğner. Hırs haline getirir. Hank de Heisenberg kadar ilkesizleşmeye başlar ve kötüleşmeye...

"Ben kazandım"

Kan gövdeyi götürür televizyonda; Skylar meraktan sorar: Ne oldu? Cevap gecikmeden gelir "Kazandım". Dizinin en başındaki kötü karakter Jesse dizinin sonuna doğru en naif karakter kalır. Dizi boyunca şunu sorgularız: Suç ne zaman suç olmaktan çıkar? Kanunlara karşı gelmek sizi vatan haini yapar mı? Ya kanunlar kokuşmuşsa, ya da aslında adaletten yana suç işliyorsanız? Kriz anlarında ya da orji sonrası iyiyle kötü arasında çizgi muğlaklaşır. Dizide bisikletli çocuğa cinayet işlettikleri sahne bu açıdan oldukça anlamlıdır. Bir çocuk da katil olabilir. Adam öldürmek suçsa, savaşlarda nasıl ölümler doğal karşılanıyor? Nasıl savaş suçu tanımı yapılıyor, savaşın kendisi suç değil midir?

"Kazanan tarafın yaptığı propaganda kaybeden tarafın tarihini oluşturur." Bu açıdan kazanan belirler savaş suçunu, cezayı da kazananlar belirler ve kaybedenlere hüküm giydirirler. Artık Walter tam bir Kingpin olmuştur. Hayat güzel bir el vermemiştir Walter'a. Walter bizim adımıza da hayattan intikam almaktadır. Gerçekten de günümüz kurallarında önemli olan kimin kazandığıdır. Kazanan taraf meşruluk kazanır. Walter kanser yüzünden bir anda ölmemiştir; parça parça kopmuştur ve küllerinden yeniden doğmuştur. Dizi bize bir suç imparatorluğunun hikayesini mi anlatır, yoksa hayat koşullarının insanı bir anda nasıl da yok ettiğini, özünü değiştirebileceğini mi kanıtlar? Walter White gerçekten kötü müdür? İyi olan nasıl davranırdı? Önemli olan cevaplar bulmak değil pek tabii ki; son sezonuyla karşınızda Heisenberg "say my name".

Seçkin Serpil