



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
17 Mart - 10 Nisan 2014
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2014/II

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan

Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Barış Akkaya, Nazlı Ander, Berfin
Binbay, Mikail Boz, Levent Civil, Efe
Daşman, Oytun Elağmaz, Nazlı Özüm
Gündüz, Aslı Ildır, Didar Karadağ,
Uğur Özlav, Hamit Özönur, Burag
Peksezer, Duygu Söyler, Mine Taşar,
Atakan Tatar, Sel Öykü Uğur, İrem
Yıldırım, Harun Yörük

Teşekkürler
İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet
Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:
Hayat Var (2008)

Arka Kapak Görseli:
Küf (2012)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Mart 2014

Editörden

Mithat Alam Film Merkezi, Mart ve Nisan aylarında son zamanlardaki en keyifli programlarından birine sahip, sinemaseverlerin kaçırmak istemeyeceği etkinlikler Merkez'de olacak. Merkez'in konuklarından birisi Türkiye Sinemasının tartışmasız en önemli yönetmenlerinden olan Reha Erdem. Yönetmenin tüm filmlerini izleme fırsatı bulacağımız gibi, sinemasını onun ağzından dinleme şansı da yakalayacağız. Reha Erdem'in Türkiye Sinemasında başarılı minimalist yönetmenlerin arasında çok daha farklı bir iş yaparak akıntıya karşı gittiğine inanıyorum. Son dönem Türk Sinemasında genellikle gerçekçi anlatım ön plana çıkarılırken Erdem, sinemasını masalsı anlatım üzerine kurmayı tercih ediyor. Kimi yanlarıyla benzer; pek çok açıdan birbirinden çok farklı, bambaşka filmlere sahip olan Erdem'in *auteur*'lüğü de buradan ileri geliyor. Bu yüzden Reha Erdem ile yapılacak söyleşinin çok ilgi çekici olacağını düşünüyorum.

Son dönemin en çalışkan ve tercih edilen oyuncularından olan Ercan Kesal da Merkez'e konuk olacak bir diğer önemli isim. Kendine has oyunculuk tarzıyla her performansında oynadığı karaktere bir incelik katan Kesal'la keyifli bir sohbet gerçekleştirilecek. Merkez'in en önemli etkinliklerinden birisi olan Hisar Kısa Film Seçkisi de Nisan ayında bizimle olacak. Bu yıl seçkiye giren on filmin de gösterimi yapılacak ve yönetmenleriyle söyleşiler yapılacak.

Geçen sayıdaki yazımda sinemada sansüre değinmiştim. Bu yazının üzerinden daha birkaç hafta geçmişken Lars von Trier'in son filmi İtiraf (*Nymphomaniac*, 2013)'ın ülkemizde gösteriminin yasaklandığını öğrendik. Yaş sınırlaması gibi bir uygulama olmasına rağmen böyle bir karar çıkmış olması utanç verici. Trier twitter hesabından Türkiye halkına seslenip protesto için grup seks yapmamızı önermiş. Trier'in bu çağrısına kulak veren olur mu bilemem ama artık seksin bu kadar korkulacak bir şey olmadığını öğrenmemiz gerekiyor. Kaldı ki bu yasakla birlikte İtiraf, muhtemelen Trier'in Türkiye'de en çok izlenen filmi olacak.

İtiraf, Türkiye'de yasaklanan ilk film değil elbette. Demokrasiye ve özgürlüğe bir türlü sıra gelmeyen ülkemizde son olacak gibi de gözüküyor. Hele de ne kadar demokratikleştiklerimizle ilgili büyüklerimizin en çok övündüğü ama özgürlüklerimizin de en fazla kısıtlandığı bir dönemi yaşıyoruz.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem

4

Ercan Kesal

Küf

7

Yozgat Blues

8

Reha Erdem Sineması

Ekim'de Hiçbir Kere

10

Kaç Para Kaç

11

A Ay

12

Şarkı Söyleyen Kadınlar

13

Hayat Var

14

Korkuyorum Anne

15

Beş Vakit

16

Jin

17

Kosmos

18

Hisar Kısa Film Seçkisi

Ayaz Vurgunu

20

Kapsül

20

Meğer

21

Yaşam Merkezi

21

Zarok

22

Nerdesin

22

Welat

23

Salıncak

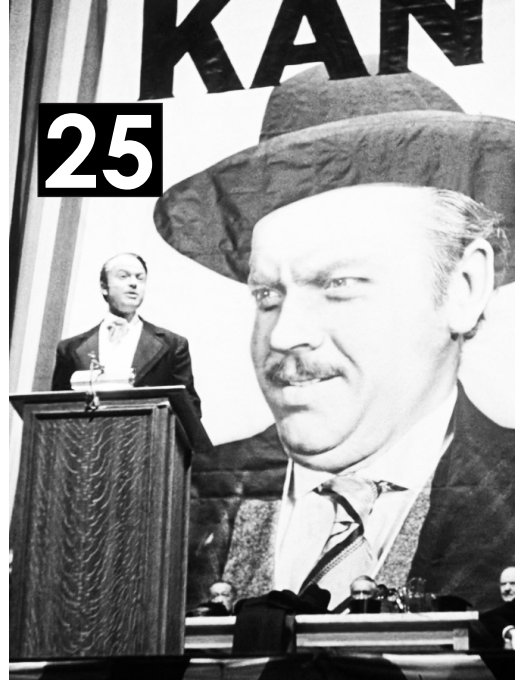
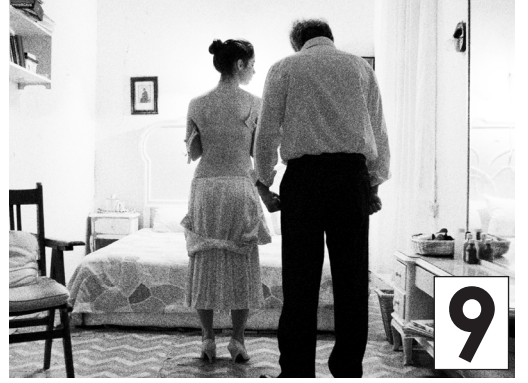
23

Sınırdakiler

24

Tornistan

24





44

BASKA SİNEMA



Dosya: Sinemada Karakter Gelişimi

25	Büyüme Hikayeleri
29	Zenginlik ve İktidar
32	Savaş
36	Evlilik

39 64. Berlin Film Festivali

!f Bağımsız Filmleri

42	Sınırsızlar Kulübü
43	Mavi Dalga

Başka Sinema

44	Sadece Aşıklar Hayatta Kalır
45	Geçmiş

Gölgede Kalanlar

46	Les Siéges de l'Alcazar
----	-------------------------

Doğa ve Sinema

47	Waste Land
----	------------

Dizi Kuşağı

48	Hannibal
----	----------

Gündem

İstanbul Kültür Sanat Vakfı tarafından düzenlenecek olan 33. İstanbul Film Festivali'nin programı belli oldu. 20'nin üzerinde bölümde 200'den fazla filmin yanı sıra usta sinemacıların eşlik edeceği söyleşiler, sinema dersleri ve atölye çalışmaları ile dolu festival 5 Nisan'da başlayacak. Festivalin en sevilen bölümlerinden Akbank Galaları'nda ise merakla beklenen 9 filmin Türkiye'deki ilk gösterimleri yapılacak. Wes Anderson'dan Berlin Film Festivali'nin açılışını yapan ve Jüri Büyük Ödülü'nü kazanan son filmi



Büyük Budapeşte Oteli (The Grand Budapest Hotel), Stephen Frears'tan *Philomena*, Fransız yönetmen Cédric Klapisch'ten *Aşk Bilmecesi (Casse-tête chinois)* gala bölümünde yer alacak özel filmlerden bazıları.

Bu sene 10 - 20 Mart tarihleri arasında gerçekleşecek olan Akbank 10. Kısa Film Festivali, yurt içi ve yurt dışından geniş katılımı, atölye çalışmaları ve söyleşileriyle sinemaseverler ile bululacak. 16 ülkeden 98 film, 21 seans, 11 söyleşi ve atölye çalışması, sinema dünyasından 19 konuğu ile Akbank 10. Kısa Film Festivali'nin kapıları 10 gün boyunca herkese açık olacak ve tüm etkinlikler ücretsiz olarak Akbank Sanat'ta gerçekleşecek. Ayrıca seanslara geç kalanlar için film gösterimleri, Akbank Sanat'ın kafesinde de eş zamanlı olarak gösterilecek.

Tüm dünyadan milyonlarca kişinin izlediği Oscar töreninin bu yıl ödüllerdeki galibi 7 heykelcik ile *Yerçekimi (Gravity)* olurken, *Sınırsızlar Kulübü (Dallas Buyers Club)* ise 3 ödülle hemen peşinden geldi. Törenin en çok beklenen ödülleri olan En İyi Erkek Oyuncu ödülü *Sınırsızlar Kulübü* filmindeki üstün performansı ile Matthew McConaughey alırken; En İyi Kadın Oyuncu ödülü *Mavi Yasemin (Blue Jasmine)*'deki performansı ile Cate Blanchett'e gitti! Gecenin en büyük ödülü ise, favori olarak gösterilen, yönetmenliğini Steve McQueen'in üstlendiği *12 Yıllık Esaret (12 Years a Slave)*'in oldu!

Kadınlar tarafından kadınlar için gerçekleştirilen; kadın dayanışmasından başka bağı olmayan Bağımsız Uluslararası Gezici Film-mor Kadın Filmleri Festivali 12. yaşını kutluyor. Festival 15-23 Mart tarihleri arasında İstanbul'da Fransız Kültür Merkezi, İstanbul Modern ve Pera Müzesi'nde başlayacak. Ardından 5-6 Nisan Mersin'de, 12-13 Nisan Adana'da, 19-20 Nisan Muğla-Bodrum'da takipçileriyle buluşacak.

Trier'in Berlin Film Festivali'nde açılışını yapan sansasyonel filmi *İtiraf (Nymphomaniac)*'a Türkiye'de sansür geldi. Yaş sınırlandırması yapan resmi kurum tarafından "uygun değildir" denilerek vizyon programına yasak getirilen yapım iki bölüm halinde seyirci ile buluşacaktı. *İtiraf* filmi 14 Mart ve *İtiraf 2 (Nymphomaniac: Volume II)* filmi ise 21 Mart tarihinde ülke genelinde vizyona girecekti.



Yeni Dalga sinemasının en önemli isimlerinden biri olan efsanevi yönetmen Alain Resnais hayata gözlerini yumdu! Ünlü yapımcı Jean-Louis Livi, 1 Mart Cumartesi günü Fransız Yeni Dalga'sının en büyük isimlerinden biri olan efsanevi yönetmen Alain Resnais'nin Paris'te hayata gözlerini yumduğunu açıkladı. Geçtiğimiz ay düzenlenen Berlin Film Festivali'nde *Aimer, Boire et Chanter* adlı son filmiyle Alfred Bauer Sanatsal Yaratıcılık Ödülü'nü kucaklayan usta yönetmen aynı zamanda FIP-RESCI ödülünün de sahibi olmuştu. 2009 yılında düzenlenen Cannes Film Festivali'nde de özel ödüle layık görülmüştü. Yeni Dalga'nın kutsal üretimlerinden biri kabul edilen *Hiroşima Sevgilim* (*Hiroshima, Mon Amour*) filmiyle birlikte akımın önünü açan Resnais, bu zamana kadar Venedik film Festivali'nden de yedi ödül kazanmıştı.

Bağımsız Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali 12. yaşını kutluyor. Festival 15-23 Mart tarihleri arasında İstanbul'da Fransız Kültür Merkezi, İstanbul Modern ve Pera Müzesi'nde başlayacak. Ardından 5-6 Nisan Mersin'de, 12-13 Nisan Adana'da, 19-20 Nisan Muğla-Bodrum'da takipçileriyle buluşacak.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Destekleme Kurulu, gündemindeki projeleri değerlendirmek için Ankara'da özel bir toplantı düzenledi. 15 Uzun Metrajlı Film Yapım projesine toplam 5.360.000 TL, 7 İlk Filmini Gerçekleştirecek Yönetmen projesine ise toplam 1.900.000 TL destek sağlandığı ve sektöre sağlanan toplam desteğin 7.260.000 TL olduğu açıklandı.

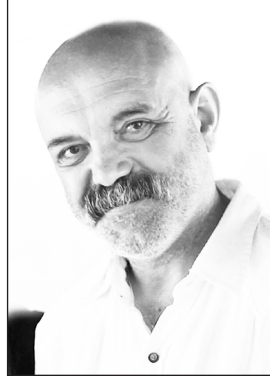
If İstanbul'un özel yarışma bölümü Keşif'in "ilham veren" yönetmeni tek plandan oluşan *Balık ve Kedi* (*Mahi Va Gorbah*) filminin İranlı yönetmeni Shahram Mokri oldu. Uluslararası Keşif Yarışması'nda bu yıl toplamda 9 film yarıştı. Mehmet Günsür, Dennis Lim, Michael Hausman, Philippe Falardeau ve Christoph Terchente'den kurulu Keşif Jürisi, *Balık ve Kedi*'nin yönetmenini seçti.

Kaynaklar:

www.ifistanbul.com/tr/
www.beyazperde.com
www.peramuzesi.org.tr

27 Mart Perşembe 18:00

Söyleşi



Ercan Kesal

Son dönemin en popüler oyuncularından olan Ercan Kesal, Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor! Kesal ile gerçekleştirilecek keyifli sohbetin yanı sıra usta oyuncunun yer aldığı *Küf ve Yozgat Blues* filmleri de MAFM'de gösterime sunulacak.

Küf bir bozulma durumudur. Maddenin yavaş yavaş eski formunu kaybederek gözle görülemeycek canlılara yenilmesidir. 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, seyirciye 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 yansımalarını, sıradan insanların bastırılmış öfkelerini, taşranın karanlık yüzünü ama en çok da bozulmayı anlatıyor film.

Küf

■ Burag Peksezer

Sinefil 2013/IV sayısından alınmıştır

Yönetmen:

Ali Aydın

Senaryo:

Ali Aydın

Oyuncular:

Ercan Kesal,

Muhammet Uzuner,

Tansu Biçer

2012/Türkiye-

Almanya/Türkçe/94'

17 Mart Pazartesi

18:00

Yozgat Blues

■ Harun Yörük

Sinefil 2014/1 sayısından alınmıştır

Yönetmen:

Mahmut Fazıl Coşkun

Senaryo:

Tarık Tufan

Oyuncular:

Ercan Kesal, Ayça Damgacı, Tansu Bıçer

2013/Türkiye-Almanya/Türkçe/93'

21 Mart Cuma

18:00

Uzak İhtimal (2009) 'in ardından, Mahmut Fazıl Coşkun yönetmenliğini üstlendiği ve Tarık Tufan'la senaryosunu yazdığı ikinci filmi *Yozgat Blues* (2013), Türk sinemasında örneklerini çokça gördüğümüz taşra hikayelerine bir yenisini daha ekliyor. Fakat bu sefer alışageldiğimiz taşra filmlerinin çok dışında, yeni bir kara mizah örneği sunuluyor bize.

Yavuz alışveriş merkezlerinde Fransızca şarkılar söylemekte ve belediye müzik dersleri vermektedir. Arkadaşının teklifi üzerine bir gazinoda çalışmak için Yozgat'a gider. Öğrencisi Neşe de onunla gelmek ister.

Mahmut Fazıl Coşkun, filminde taşra hakkında bir güzelleme yapmak ya da büyük şehirden gelen insanın taşrayla olan sıkıntısını anlatmak yerine, onu daha çok karakterlerin hikayesi için bir fon olarak kullanıyor. Yozgat'ı neredeyse hiçbir sahnede geniş açıdan ve net bir şekilde görmeyiz. Hatta, Yavuz ve Neşe gazete için röportaj verdiklerinde Saat Kulesi'nin değil, Saat Kulesi'nin resminin önünde fotoğraf çektirirler. Film boyunca, sadece Yozgat'ın sadece pasaj ve dükkanlarını karakterlerin omzundan görürüz. Bu da filmi Yozgat'a özgü bir hikaye olmaktan çıkarıp, karakterlerin herhangi bir taşra kentinde yaşayabilecekleri bir hikaye yapıyor. Yavuz'un da dediği gibi, "Bir de deniz olsa Zeytinburnu."

Hikayenin merkezindeki karakter olarak Yavuz'u görüyoruz. Yavuz'un arzusu taşradan İstanbul'a dönmekten çok, hayatını sabit bir şekilde devam ettirmektir. Her sahneye çıktığında aynı Fransızca şarkıyı söyler. Gazino sahibi arkadaşı ondan araya biraz da Türkçe şarkı katmasını istediğinde bile, Yozgatlıların onun yaptığı müziği anladığını ve sevdiğini düşünür. Ya da kuru temizlemeciye verdiği gömleğinin rengi değiştiğinde tekrar istediği gömleği bulmak için arayışa çıkar. Yavuz'un bu sabitliği ve her şeyi koruma çabası, Neşe'yle çıktıkları yolun ayrılmasını başlatan sebep olur. İstanbul'dayken varolmak için mücadele içinde olan Neşe, Yozgat'ta kendine en uygun yaşam alanını bulur. Onun için fırsatlar şehri İstanbul değil, Yozgat'tır.

Neşe Yozgat'ta kuaförlük yapan Sabri'yle tanışır. Geniş açılarda göremediğimiz Yozgat'ı Sabri'nin karakterinde görürüz. Sabri Yozgat'ın yaşayışına ve alışkanlıklarına tam anlamıyla uyum sağlamıştır. Yavuz, Neşe için her şeyi sabit ve kontrol altında tutmaya çalışır, gazinodan para almadıkları halde bunu Neşe'ye söylemez ve onun hayal kırıklığına uğramasını istemez mesela. Öte yandan Sabri, Neşe'ye yeni kapılar açar. Açacağı kadın kuaförü için yardım ister ve belediyede şiiir dinletileri düzenleyen arkadaşı dinletilerde yanında türkü söylemesini teklif eder Neşe'ye. *Yozgat Blues* bu açıdan Türk sinemasındaki taşra filmlerine sıkça gördüğümüz "sıkıntı" temasından farklı olarak, oraya uyum sağlayan bir karakterle taşraya farklı bir açıdan bakmamızı sağlıyor. Yine de Yavuz'un içine yeni girdiği bu topluma ayak uydurmakta tam başarılı olamaması filme beraberinde mizahi de getiren melankolik bir hava katıyor.

Kamil de Yozgat'ta "olduğu kadarıyla" entelektüel olmaya çalışan bir insan. Yavuz ve Neşe'nin performansıya büyülenen, Nazım Hikmet'in son çıkan "Toplu Şiirleri"ni çok beğenen Kamil için, gördüğü her yeni şey yeni bir keşif oluyor. Fakat Kamil'de asla taşradan kurtulup İstanbul'da daha üst düzey bir entelektüel olma arzusu görmüyoruz ve bu olduğu kadarlık ona yetiyor. Bu ayrıntılar da filmin mizahi havasına güçlü bir şekilde destek oluyor.

Filmlerin genellikle dram ya da komedi olarak ikiye ayrıldığı son dönem sinemamıza yeni bir soluk getiriyor *Yozgat Blues*. Yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun'un da kabul ettiği üzere "melankolik komedi" türüne uyan bir film(1). Getirdiği tüm bu yeniliklerle *Yozgat Blues* özellikle 2013 senesinin en dikkate değer yapımı.

<http://eksisinema.com/roportaj-mahmut-fazil-coskun-yozgat-blues/>

02 Nisan aramba 18:00

Söyleşi



Reha Erdem Sineması

Türkiye Sinemasının en önemli yönetmenlerinden Reha Erdem, Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor! Erdem'le yapılacak söyleşinin yanı sıra yönetmenin tüm filmleri MAFM'nin gösterim programında yer alıyor.

Ekim'de Hiçbir Kere

■ Sel Öykü Uğur

Yöneten:
Reha Erdem
Senaryo:
Reha Erdem

2006/Türkiye/
Türkçe/26'

18 Mart Salı
18:00

Reha Erdem, Serpil Boydak ile yaptığı bir röportajda *Ekim'de Hiçbir Kere* (2006)'nin teması nedir diye sorulduğunda 'sinemada zaman ve mekan araştırması' olarak cevap veriyor. (1) Film deneysel bir kısa film olduğundan ekseriyetle modern sanat müzelerinde gösterildi. Yazının devamında da anlatacağım gibi Andy Warhol, Ernie Gehr gibi isimler de sinemada zaman ve mekan araştırması yaparak kendi alanlarında derinleşmeyi amaçlamışlardı. Peki bir filmi film yapan unsurlar nedir? Film neden fotoğraftan farklıdır? Filmin yapısı hakkında daha kritik düşünen pek çok akademisyen bu konuda farklı yorumlar belirtmiştir. Filmin en temel formu olan fotoğraf ve film arasındaki farklar pek çok makaleye konu olmuştur. En basit haliye film, bir fotoğrafın dramatik haliyle sinemaya yansıtılmış halidir. *Ekim'de Hiçbir Kere*'yi izlerken diğer filmleri izlerken pek düşünmed-iğimiz bu soruları sorabilir ve cevaplarını film boyunca düşünebiliriz. İlerisi ağaçlarla dolu boş bir arazide kamera yavaş bir şekilde 360 derece dönüyor. Bu sırada 10-12 parça fotoğrafla görebileceğimiz görüntüyü 26 dakika boyunca izliyoruz. Peki neden böyle bir film? Çünkü ağaçları ve araziye fotoğrafta görebiliriz fakat ışın derinine inerek film yapımı hakkında bu minimalist soruları yalnızca böyle bir film sordurtabilir.

Sinema tarihinde bu filmin muadillerine az da olsa rastlayabiliriz. Örneğin, Andy Warhol'un *Empire* (1964)'ı. Bu film yaklaşık 6 saat boyunca herhangi bir kamera hareketi olmaksızın Empire State binasını çekmektedir. Andy Warhol'a neden böyle bir film çektiğini sorduklarında ise 'zamanın akışını izlemek için' diye cevap vermiştir. Şahit olduğumuz tek hareket güneşin batışıdır ve bu hareketin kıendisi tamamlaması filmin yarısına mal olmaktadır. Bu açıdan *Ekim'de Hiçbir Kere* ile aralarında ufak bir fark vardır. Çünkü *Ekim'de Hiçbir Kere*'de bu kadar uzun süren yavaş bir değişim yok. Süre olarak *Ekim'de Hiçbir Kere* çok daha mütevazı ve etrafa meraklı bir çocuğun gözleriyle bakarcasına kendi etrafında dönüyor. Stanley Carroll'un görüşüne göre film, art arda gelen fotoğraflardan oluşan bir bütündür. Yine de sürekliliğin ve zaman akışının da önemli olması gerekiyor. Yoksa, bu tip minimalist filmler aracılığıyla film yapma aşamasını daha kritik bir şekilde düşünmeye sevk edilmezdik. Andy Warhol'un yanısıra Ernie Gehr'in *Serene Velocity* (1970)'si de bu tip filmlere bir örnek sayılabilir. *Serene Velocity*'de ise aynı koridora ait 2 farklı fotoğrafın (farklı uzaklıklarda çekilmiş fotoğraflar bunlar) 10 dakika boyunca yavaş bir sırayla değişmesini izliyoruz. Ernie Gehr filmin bir temsil değil kendi başına bir gerçeklik olduğunu savunan yönetmenlerden biriydi. Belki bu bakımdan film çekimini bir hikayenin anlatılış biçimi olarak tasvir eden Reha Erdem'den oldukça farklı bir görüş belirtmiştir. Yine de filmin doğasına benzer şekillerde eğilen bu iki yönetmenin çok da zıt görüşler savunduğunu söyleyemeyiz. Deneysel kısa film manasında daha pek çok örnek sıralayabiliriz. Reha Erdem ise bu filmler esnasında kamera hareketi kullanan ender yönetmenler arasında yer alıyor.

Fotoğraf ve film arasındaki farkları anlamak ve belirginleştirmek için bu filmler oldukça faydalı olmuş ve sinema dünyasında pek çok argümana kaynaklık etmişlerdir. Belki akıllara şu soru takılabilir, peki bu görüntüler resimle ifade edilemez miydi? Resim ise oldukça öznellik taşıyan bir alan olarak kalıyor. Filmlerde yönetmenlerin kullandığı açı ve tekniklere maruz kalsak da iki sanat dalı arasında öznellik/nesnellik farkı olduğu iddia edilmekte.

<http://ourwebnet.blogspot.com.tr/2011/10/reha-erdem-ile-roportaj.html>

"Çıkışsızlığa, kıvrıma, boşluğa tahammül yok, bütün yollar çıkmak, bütün mallar satılmak zorunda." Reha Erdem

Kaç Para Kaç (1999) Reha Erdem'in ikinci uzun metraj filmi. Kimilerince yerli bir *film noir* olarak da alınan film, yönetmenin diğer filmlerine kıyasla hikâyesinin anlatısal olarak daha ön planda olduğu, giriş-gelişme-sonuç bölümleri de daha rahatlıkla birbirinden ayrılan, Gülergöl Altıntaş'ın da deyimiyle "okumaya en az muhtaç" (1) filmi.

İstanbul'da yaşayan, orta sınıf bir aile babası olan ve özellikle para ile ilgili mevzularda orta sınıf ahlakını oldukça sıkı bir şekilde benimsemiş, "dürüst" bir hayat yaşayan Selim'in bir banka veznedarının çaldığı ancak takside unuttuğu parayı bulması ile başlayan film; parayı geri teslim edemeyen Selim'in sadece paranın varlığı ile bile değişen hayatını, yaşadığı iç muhakemeleri, parayı kaybetme ya da çaldırma endişesinin yarattığı, polise yakalanma korkusu ile de birleşen bir paranoya halinin beraberinde getirdiği bir dizi olayı ele alır.

Reha Erdem "Aşk ve İsyan" adlı yazısında, "Zaman eşittir para! (...) Zamanı kontrol etmek parayı kontrol etmek gibi(...)" der. Aslında yönetmenin "para" ile olan bu derdinin filmin tüm gerçekliğine de yansıdığını görebiliyoruz. Senem Aytaç *Kaç Para Kaç*'ı yönetmenin diğer filmlerine en çok yaklaştıran ögenin de para üzerinden gerçekleştirilen ve filmin en küçük ayrıntısına dek işlenen "tekrarlar" olduğunu söyler (2). Film kurgusal açıdan filmin dilinden ayrılan açılış ve kapanış sahneleri ile somut olarak "paranın kendisi" ile açılıyor ve kapanıyor; öte yandan en küçük diyaloglardan, yan karakterlere, filmin tüm yapısına işlemiş bir gerçekliği var paranın. Hikâye ilerledikçe, Selim'in paraya dair algısının parayla elde edilebileceklerle dair araçsal bir algıdan çok, "para için para" gibi bir algıya dönüştüğüne ve hem hikâyesel hem de filmsel olarak zamanının çoğunu somut olarak paranın kendisiyle, onu saklamakla, ona bakmakla, onu düşünmekle geçirdiğine tanık oluyoruz. Her ne kadar parayı bir araç olarak kullandığını, ailesinin ve kendisinin "yaşam standardını" yükseltmeye çalıştığını görsek de, paranın getirdiği ahlaki yük ile bu çabanın başarısız kaldığını görüyoruz. Sanki "para" filmin hikâyesel dünyasında her ayrıntıya işlemiş dev bir antagonist gibi.

Öyle ki, her ne kadar film Erdem'in diğer filmlerine göre en gerçeklikle sınırlı (3) filmi olarak değerlendirilse de, kendi iç ahlaksal muhakemesinin içinde hapis kalmış karakterimiz Selim, gerek her ayrıntıdan fırlayan "para" kelimesi ile gerek İstanbul'un çıkmaz sokaklara açıldığı, vapurların kısaçlara dönüştüğü labirentimsi yapısıyla gerçeküstü bir dünyanın içerisinde kalıyor. Filmin pek çok sahnesinde kullanılan gölgelerin hakim olduğu bir ışık seçimi, sert üst ve alt kamera açılarının kullanımı da mekanın klastrofobik bir şekilde yaratımını destekleyen ve karakterin içerisinde bulunduğu ikilemi ve çıkmazlık halini oldukça güçlü bir şekilde yansıtan detaylar.

Gülergöl Altıntaş bu çıkmazlık durumu yönetmenin irdelediği "Ahlak Nedir?" sorusu üzerinden değerlendiriyor: "Selim'in yaşadığı ahlaki çöküntünün en önemli nedeni parayla gelen iktidarla baş edememesi, bu yeni edindiği iktidar üzerinden ahlaksızlığını meşru kılıp yeni bir ahlak üretememesi." (4) Selim'in yaşadığı bu ahlaka dair iç muhakeme, üstüne oturmamış "iktidar" ile baş edememe, içerisinden çıkamama hali de sanki Erdem'in bizlere "Bütün yollar çıkmak zorunda değil." deme çabası gibi.

(1-4) Altıntaş, G. (2009). *Kuru Rüyaalar Alemi*. Fırat Yücel (ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. (ss. 49-69). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

(2-3) Aytaç, S. *Sınır Üzerinde Hayat*. Fırat Yücel (ed.), Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyan. (ss. 73-84). İstanbul: Çitlenbik Yayınları.

Kaç Para Kaç

■ Aslı Ildır

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Taner Bırsel, Bennu

Yıldırım, Zuhal

Gencer

1999/Türkiye/

Türkçe/104'

18 Mart Salı

18:30

A Ay

■ Harun Yörük

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Ertuğrul Ilgın, Arif
Pişkin, Necdet Sayın

1988/Türkiye/
Türkçe/100'

"Ne diye bunca zahmet? Göstermek daha mı önemli? Her gördüğünü gösterabiliyor musun? Rüyalarının fotoğrafını çekebiliyor musun? Işığın yetiyor mu? Netliğini ayarlayabiliyor musun? Görmeyi, sadece görmeyi biliyor musun?"

Reha Erdem, 1983 yılında sinemaya olan büyük ilgisinden dolayı Boğaziçi Üniversitesi'nde okuduğu tarih bölümünü bırakıp sinema eğitimi için Fransa'ya gider. Fransa'da kaldığı 6 yıl boyunca eğitiminin yanında, Fransa Sinematek'te yoğun bir şekilde film izleyerek sinema dolu günler geçirir. Dünya Sineması'ndaki pek çok şeyden, Fransız Yeni Dalga'dan 50'ler 60'lar Hollywood'una pek çok alandan beslenir bu 6 yılda. *A Ay* Reha Erdem'in bu birikimi sonucu çektiği ilk uzun metraj filmi olur. Bu yüzden çıktığı 1989 yılında Türk Sineması'nda o güne kadar yapılmış filmlerden çok farklı bir yapımdır *A Ay*. Hatta Türk filmi gibi olmadığı yönünde çokça yorum almıştır. Bir yandan da doğrudur bu yorumlar, çünkü Reha Erdem'in en büyük esin kaynakları Bresson ve Ozu gibi yönetmenler olmuştur. Fakat, o güne kadar yapılmamış tarzda bir film yapması *A Ay*'ın bir Türk filmi olmadığı anlamına gelmez kesinlikle. Çünkü *A Ay*'ın konusunun kendi çocukluğundaki duygulardan, durumlardan geldiğini söyler Reha Erdem. (1) Kendi yaşadığı ortamdaki çelişkilerden doğmuştur filmin konusu. Bu yüzden de yönetmenin yaşadığı koşullardan ve coğrafyadan ayrı tutmak zordur Reha Erdem filmlerini. Burak Acar'ın da belirttiği gibi Batı Sineması'ndan çokça etkilense de "anlattığı hikayeler, ortaya koyduğu durumlar, espriler, kültürel motifler, düşünsel yönelimler fazlasıyla buralı ve bize aittir." (2)

A Ay'da tarihi bir konakta Nükhet Seza halası ve dedesi Sırrı Bey ile birlikte yaşayan Yekta'nın hikayesi anlatılır. Diğer halası Neyir de onları ziyaret etmeye gelir sürekli. Konakta kaldığı sürede de, Yekta geceleri annesinin hayaletiyle konuştuğunu söyler.

Nükhet Seza ve Neyir'i Yekta'nın Doğu ve Batı arasında kalmasına sebep olan iki sebep olarak görürüz. Nükhet Seza, Yekta'yı konakta tutmak ve onu geleneklerine ve maneviyata bağlı yaşatmak isterken, Neyir ise modernliğin ve Batı'nın temsilcisidir. Yekta'yı konaktan koparmaya, İngilizce öğretmeye ve liseye kabul ettirmeye çalışır. Annesi hakkındaki rüyalarını anlattığında onu bu fikirlerden koparmak için çabalar, eskiden Yekta'nın annesine ait olan odayı kilitler ve Yekta'nın oraya girmesini yasaklar. Nükhet Seza bu durumda Yekta'nın tarafını tutsa da faydası olmaz. Bu arada kalma durumu Yekta'nın isyan etmesine sebep olur. "İsyankâr bir figür." olarak tanımlar Reha Erdem Yekta'yı. (3)

A Ay'da bu isyan halini genel olarak bir gerçeklikten kopuş olarak görürüz. Reha Erdem özellikle siyah-beyaz çekmiştir filmini, çünkü bunu "gerçekçilikten kopmanın en kolay yolu" (4) olarak görür. Bressonvari model oyunculuklar da bunun için destekleyici bir unsur olarak kullanılır. Bu yüzden de izledikten sonra rüya gibi bir tat bırakıyor *A Ay*, fakat bu rüyadan anlam çıkarmaya zorlamıyor seyirciyi. Çünkü: "Rüya, rüya içindir."

A Ay hem Türk Sineması'nın kurak yıllarında denenmemiş bir şeyi yaptığından hem de Reha Erdem'in ileride yapacağı filmler hakkında önemli ipuçları vermesi açısından önemli bir yerde duruyor.

(1) Ed: Fırat Yücel. *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*. Çitlenbik Yayınları, 2009, sf. 144

(2) a.g.e. sf. 45

(3) a.g. e. sf. 154

(4) a.g. e. sf. 146

19 Mart Çarşamba
18:00

Sarkı Söyleyen Kadınlar(2014), Reha Erdem sinemasının karakteristik özelliklerini barındırmakla birlikte, önceki filmlerine göre farklı bir Reha Erdem ortaya koyuyor. Bu farklılık, Reha Erdem'in geçirdiği kişisel değişimin yansıması olarak değerlendirilebilir. Söz konusu değişim olunca tabii ki filmde beklediklerini bulamayanlar da, filmi çok beğenenler de olacaktır. İki durumda da, *Sarkı Söyleyen Kadınlar* izlemekten pişman olmayacağınız bir film.

Çekimleri Büyükkada'da yapılan film, kıyametin gölgesindeki insanın varoluş mücadelesini anlatıyor. Bu mücadele sebebiyle ben filmi diğer adı olan *Adem'in Yakarışı* ile daha yakınlı görüyorum. Mesut Bey, deprem nedeniyle boşaltılan adayı terk etmeyen bir avuç insandan biridir. Köpeği, doktor arkadaşı ve hizmetçisi Esmâ dışında pek kimseyle alakası yoktur. Herkesin terk ettiği günlerde adaya gelenler ise oğlu Adem, Adem'in eşi Hale ve Esmâ'nın ormanda bulup getirdiği Meryem'dir. Bu karakterlerin gelmelerinin nedeni ise, Adem'in (Allah'ın yarattığı aciz insanın) yakarışıdır aslında. Erdem'in filmin ilk sahnesinden sunduğu üzere, ademoğlu tanrı iradesi karşısında biçare, her olayın nedeni tanrının iradesidir. Adem'in şarkılara ihtiyacı vardır, bunun üzerine kadınlar adaya gelirler. Film boyunca asıl kontrast Esmâ ve Adem arasındadır. Esmâ Simurg'u (Simurg ve Geyik arasında bir analogi yerinde olacaktır) arayan hüthüt kuşudur, diğerlerine yolu o gösterecektir; çünkü o, Erdem'in tabiriyle, Allah'ın parlaklığını görmeyi bahsettiği kullarındandır. Esmâ'nın kostümü de buna işaret eder. Boyunda sallanan feneri ormanda geyik zannettiği şeylere yönelir, sonra yine bırakır ve fener hep kendisini aydınlatır, ama aslında aradığının kendi insan iradesi olduğunun filmin sonuna dek farkına varmaz. Esmâ adanın peygamberliğini üstlenmiştir, karanlıkta ışık saçandır. Adem ise, adından da anlaşılacağı üzere, bütün insanlığı temsil eder. Adem insanlığın bütün günahlarını üstünde toplamıştır, cahil ve hastadır. Kurtuluşu ancak adaya gelmesiyle mümkün olacaktır.

Oyuncular arasında özellikle Kevork Malikyan ve Binnur Kaya göz dolduruyor. Daha önce *Jin*(2013)'de rol almış olan Deniz Hasgüler'in performansı sönük olsa da, Jin'in aksine, Meryem'e yakışan bir oyuncu olduğu kanaatindeyim. Philip Arditti'nin dramatik oyunculuğu filmin estetik mistisizmine tat katmış.

Adem'in Yakarışı Reha Erdem filmlerinde görmeye alıştığımız sinematografiyi yine gösteriyor. Müzikler ise zengin orkestrasyona sahipler, Reha Erdem'in vurguladığı ilahi bütünlük ile paralellik içindeler. Yönetmenin her zamanki üslubu bu filmde de fazlasıyla mevcut.

Filmde zaman zaman dış sesin söylediği aforizmalar bu karışık filmdeki yol haritanız olabilir. *Adem'in Yakarışı* anlamaya çalışırken içinde kayıp olunabilecek bir film. Bunun sebebi ise Reha Erdem'in bu filmde sorulardan ziyade cevaplara yönelmesi. Yönetmenin daha önceki filmleriyle kurulan büyük benzerlikler mevcut *Adem'in Yakarışı*'nda. Bu benzerliklerin bulunması bence kaçınılmaz, çünkü bu bir cevap filmi. Özellikle *Kosmos*'a çok benzettiğim bu film, *Kosmos*'un aksine düşünsel olarak kesin bir sona ulaşıyor. Filmde verilen bu cevap, *Kosmos*'ta ve Reha Erdem'in diğer filmlerinde bulunan sorulara göz kırıyor.

Şarkı Söyleyen Kadınlar

■ Uğur Özlav

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Binnur Kaya, Deniz Hasgüler, Philip Arditti

2013/Türkiye-Almanya-Fransa/Türkçe/128'

“Filmde zaman zaman dış sesin söylediği aforizmalar bu karışık filmdeki yol haritanız olabilir”

**24 Mart Pazartesi
18:00**

Hayat Var

■ Sel Öykü Uğur

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Elit İşcan, Erdal

Beşikcioğlu, Levent Yılmaz

2008/Türkiye-
Yunanistan-
Bulgaristan/
Türkçe/121'

25 Mart Salı
18:00

Reha Erdem'in 2008 yılında çektiği *Hayat Var* çok acıklı bir hikâyeyi çok naif bir dille ama tüm gerçekliğiyle anlatan çarpıcı bir film. Yönetmenliğin yanı sıra senaristliğini de Erdem'in üstlendiği film ulusal ve uluslararası pek çok ödül almıştır.

Yatalak dedesi ve uyuşturucu satıcılığı yapan babasının yanında Hayat pek de mutlu değil. Ailesi tarafından ekstra iş gücü olarak görülmekte. Dedesinin oksijen tüpünü değiştirmek, annesinin yanına gittiğinde ev işlerine yardım etmek gibi görevleri yerine getiren Hayat, okulda ise dışlanan, öğretmenleri tarafından 'velisi gelmeyen çocuk' olduğu için önemsenmeyen bir çocuk. Annesi başka bir evlilik yapmış ve yeni bir bebeği olmuştur. Hayat ise o bebeğin sevgiyle sarmalanırken kendisinin itilip kakılmasına susmak zorunda kalır. Yalnız kaldığında parmak emmesi, ya da iniltiye benzer sesler çıkarması sevgi ihtiyacı olduğunu ve yalnızlık çektiğini hissettiriyor. Mutluluğu denizde ve vapurlarda bulmayı öğrenen Hayat boş zamanlarında soluğu güzel bir manzaranın kıyısında alıyor. Bu manzaralarda ona şarkılarıyla ve sigarasıyla eşlik eden bir de arkadaşı var. İkili arasında filmin sonuna dek herhangi bir konuşmaya şahit olmuyoruz. Ancak Hayat'ın dedesinden çaldığı parayı ona götürmesinden Hayat'ın ona güvendiğini anlayabiliyoruz.

Son zamanlarda iletişim uzmanlarının ve psikologların altını çizdikleri bir durum var; iletişimin büyük bir kısmı sözsüzdür. Sözlü iletişim ise düşündüğümüzden çok daha az yer kaplamaktadır. Bununla beraber, iletişimde sözlere değil sözsüz detaylara (mimik, tonlama, beden dili vb.) göre hareket ediyoruz. Bu fikrin bir filme bu kadar iyi uygulanması verilen mesajın daha da derin olmasını sağlıyor. Kimi filmlerde karakterler yaşadıkları duyguları ya da olayları sesli bir şekilde dile getirir ya da bu olaylar bir 3. şahıs tarafından anlatılırlar. *Hayat Var* ise ortalama bir filme nazaran daha az diyalog içeriyor. Karakterlerin acıları ve birbirlerinin acılarına sessiz kalışları bize yine sessiz bir şekilde iletiliyor. Hayat'ın alışveriş yaptığı bakkal ve babasının bir arkadaşı tarafından uğradığı tecavüzler herhangi bir görüntü kullanılmaksızın iletiliyor. 'Kaç yaşında oldun sen? Maşallah.' diyen bakkalın yanından her defasında bir torba dolusu çikolatayla gelen Hayat'ın neler yaşadığını yönetmen bizim hayal gücümüze bırakıyor. Torbadakileri yatağın üstüne boşaltıp sessizce bir süre oturduğunda durumu içimiz sıkılarak anlıyor ve sessizliğini izliyoruz. 13 yaşındaki bir kız çocuğunun maruz kalabildiği şeyleri görebilmek oldukça rahatsız edici diyebiliriz. Filmde kullanılan pek çok güzel deniz manzarası, köprü ışıkları, gün batımı manzaraları ve Kamile'nin Hayat'a olan anaçlığı ve sevecenliği işin rengini bir karakterin romantisist bedbahtlığından çıkartıp daha gerçekçi kılıyor. Belki de iletilen mesajın bu kadar can alıcı olmasının sebebi yönetmenin acıyı bu kadar gerçekçi ve doğal anlatabilmesidir.

İçindeki oyun tutkusuyla genç kadınlığa adım atmış olmanın arasında kalmıştır Hayat. Babasıyla beraber çalışan bir seks işçisinin ona hediye ettiği ruju zaman zaman çıkarıp sürer. O ruj Hayat'ın istemeye istemeye de olsa hem hormonlarıyla hem de çevresindeki erkeklerin onu rahat bırakmamasıyla ortaya çıkan kadınlığının tek iyi yanı. Ama sonuçta 13 yaşında bir kız çocuğundan bahsediyoruz. Hayat filmin sonunda rujla sadece dudağını değil, bütün suratını boyayacak ve ruju denize atıverecektir. Film boyunca bizi Hayat'ın acısı karşısında dilsiz bırakan yönetmen, sonunda ağzımıza bir parmak bal çalıyor. Belki de Hayat için hala umut vardır.

İnsanoğlu korkaktır. Korkularıyla, kaygılarıyla, endişesiyle yaratılmıştır. İnsan görmediği, bilmediği şeylerden korkar. Çocukluktaki karanlık korkumuz, yetişkinlikteki karanlık korkumuz. Değişen bir şey yoktur. Üstüne gittiğimiz korkularımız, altında kaldığımız korkularımız. Bilye gibi cebimizde saklayıp zaman zaman yer değiştirdiğimiz korkularımız. Reha Erdem bu sefer korkuyu eksen alarak “İnsan nedir?” sorusu çevresinde dönüyor. Belki de cevabını aramadan ya da tam aksine bilerek...

Film insanları ikiye ayırarak başlar. Filmin karakteriyle, kendilerini bu ayrımı yaparken tanışırız. Rasih Bey’le, Neriman Hanım ile, İpek ile, Aytekin ile, Çetin ile ve Ali’yle. Bu kategorize bize masalsı bir atmosferde sunulur. Film boyunca filmde ayrı gibi duran müzik gerçek algımızı sıcak tutar. Anlatım diliyle hayale dalarken, müzikle ayaklarımız yere basar. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babasıyla yaşayan Ali’nin bir kaza sonucu hafızasını kaybetmesini ve çevresinde gelişen olayları esprili bir dille anlatır film. Bunu yaparken de temel bir sorunun izleyicinin sürekli kafasında dolanmasını ister. “İnsan nedir? Erkek nedir? Danadan ne farkı vardır?”

Ali babasını hatırlamaz. Bu duruma Rasih Bey, yani Ali’nin babası sinirli olur. “Babanım ben senin nasıl hatırlamazsın beni “diye serzenişlerde bulunur. Babasını hafızasının derinliklerine göndermesinde ve yüzeye çıkartmamaya çalışmasından anlıyoruz ki Ali hayatta en çok babasından korkmuş ki ilk fırsatta onu unuttur. İnsan en çok korktuğu şeyi en dibe saklar karşılaşmamak için. Onu yok sayarsak unutturmuşuz gibi gelir. Korkularımızla yüzleşmek zordur. Zaten Ali babasını en korktuğu çaresiz kaldığı zamanda hatırlar ve “Yapma baba” der. Rasih Bey ise Ali’nin kendisini hatırlamasına sevinmekle meşguldür, Ali’yi korkuttuğunun farkında ya da umrunda değildir. Reha Erdem’in “kötü baba” figürünü bu filmde en tatlı haliyle görürüz. Film boyunca tekrarın güzel örneklerine şahit oluyoruz. Hatta Ali de bu tekrarlar sırasında hafızasını geri kazanır. Filmde yoğun şekilde güç çabasının, erkek olma çabasının tekrarına tanık oluyoruz karakterler aracılığıyla. Çetin bunu sünnet olarak, Ketan annesinden habersiz bebeğe babalık yaparak, Aytekin askere giderek, Ali korkularından kurtularak yapıyor.

Reha Erdem, *Jin*(2013) de olduğu gibi *Korkuyorum Anne*(2006) filminde de başkarakterin başına kötü bir olay-kaza ya da ölüm gibi geldiğinde yanında ona yardım etmeye çalışan hayvanları konumlandırır. Hayvan, insanın en katıksız en yalın hali olduğu için belki de, “İnsan Nedir?” sorusuna ışık tutar.

Filmde bir yüzük mevzuşu vardır ki sormayın gitsin. Yılan hikâyesine dönen bu yüzük döner dolaşır sonunda sahibini bulur, ancak birçok yanlış anlaşılmalara ve eğlenceli maceralara sebebiyet vererek. Yüzük İpek için hayallerinin somut halidir, Ali için annesinden bir parça, Çetin için sevdiği kadını mutlu etmenin yolu, Neriman Hanım için elden çıkarılması gereken suç unsuru, Rasih Bey için kalp krizi sebebi... Yüzük öyle bir karışıklığa sebep olur ki tam ortalık daha da karışacak derken, deprem olur. Korkuyla hep beraber masanın altına saklanırlar. Korku bir kez daha yüzünü gösterir ve koruma duygusunu tetikler. Neden hep kötü ve güçsüz anlarımızda daha anlayışlı oluruz? İnsan bir parça da merhametten oluşmuştur sanırım.

Filmin sonunda apartman ahalisini deniz kenarında piknikte görürüz. Ketan annesine kızar ve yakındaki bir kayalığın tepesine çıkar, Ali de peşinden. “Erkek” olamamış iki genç adam birbirlerinden destek alarak ayakta durmaya çalışır, birbirlerini hayata tutunur gibi sararak...

Korkuyorum Anne

■ Mine Taşar

Yönetmen:

Reha erdem

Senaryo:

Reha Erdem, Nilüfer

Güngörmüş

Oyuncular:

Ali Düşenkalkar,

Işıl Yücesoy, Köksal

Engür, Şenay Gürler,

Bülent Emin Yazar

2004/Türkiye/

Türkçe/128'

26 Mart Çarşamba

18:00

Beş Vakit

■ Atakan Tatar

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Özen Özkan, Ali Bey

Kayalı, Elit Işcan,

Bülent Emin Yarar,

Selma Ergeç

2006/Türkiye/
Türkçe/110

Reha Erdem, dördüncü uzun metrajlı filmi *Beş Vakit*(2006)'te bizleri zaman ve mekan açısından gerçekliğin belirtilmediği bir köyün günlük yaşantısını aileleriyle sorun yaşayan üç çocuk üzerinden aktarıyor. Ömer, Yakup ve Yıldız aynı yaşlarda üç arkadaşdır. Ömer, köyün imamı olan babasıyla ciddi bir çatışma içerisinde ve film boyunca çeşitli yollarla babasını bu çatışmadan ötürü öldürmeye çalışmaktadır. Öte yandan Yakup ise köyün ilkokul öğretmenine aşiktir ve öğretmeni evindeyken onu gözetlemektedir. Babasının da öğretmeni gözetlemesi, Yakup'u başka çatışmalara yönlendirir. Yıldız ise evin bütün işlerine koşan ve küçük kardeşine bir nevi annelik yapan bir çocuk olarak karşımıza çıkıyor. Yıldız'ın babasına karşı olan aşırı zaafı nedeniyle o da benzer çatışmalarla karşılaşılıyor.

Ana karakter olan Ömer'in babasıyla olan ilişkisinde bir iktidar mücadelesine seyirci oluyoruz. Her ne kadar doğrudan bir çıkarım yapmak zor olsa da psikanaliz yaklaşımıyla bu iktidar mücadelesini Ödipus kompleksi olarak yorumlayabilir ve babasını çeşitli yollarla öldürmesini bu kompleksle açıklayabiliriz. Aile içerisinde küçük kardeşi Ali'nin daha çok üstüne düşülmesi de onun bu mücadelesinin körüklenmesinde büyük bir rol oynuyor. Ömer'in kendi duygusal gerçekliğindeki bu çatışmayı, bir amaca dönüştürerek babasını öldürmeyi hedeflemesi, film boyunca izleyenleri şaşırtan bir hale dönüşüyor.

Filmde karşılaştığımız çocuklar ve onların aileleriyle olan çatışmalar dışında, yönetmen bu filmiyle kentlilik ve kent kavramlarına da bir göndermede bulunuyor. Mekan olarak taşrada bulunan bir köyün seçimi ve filmin bu köyün fiziksel gerçekliği dışında herhangi bir yerde çekilmeyişi de bunları destekleyecek nitelikte oluyor. Özellikle de çocukların çalılar arasında farklı zamanlarda uyuyan haldeki görüntüleri bunu doğaya dönüş isteği ve kentliliğe eleştiri olarak yorumlamaya imkan tanıyor.

Filmin önemli bir başka özelliği olarak "zamansızlık" ve "mekansızlık" kavramları üzerinde durmak gerekiyor. Reha Erdem bu filmin 1962'de de geçebileceğini 2006'da da geçebileceğini bir söyleşide belirterek, zamansızlık üzerine önemli bir noktaya değiniyor. (1) Filmdeki zaman konusunda ezan dışında başka bir belirleyici unsur olmaması ve filmin mevcut mekanı olan köy dışında herhangi bir çekim olmaması filmin güncel zaman ve mekandan kendini koparıp, tamamen farklı bir gerçeklikte bunları oluşturulmuş olabileceği şeklinde yorumlanabilir. Reha Erdem, filmin kendi zamanını oluşturan "beş vakit" kavramını farklı bir biçimde ele alıyor. Bu "beş vakit" geceden akşama, akşamdan da sabaha doğru geriye doğru ilerlerken, filmin hikayesi krolonojik akışına devam ediyor. Bu tezatlığı Reha Erdem, karanlıktan aydınlığa bir umuda yolculuk şeklinde yorumlamış (2) . Bu açıdan baktığımızda, "vakitler" arasındaki geçişlerin ay-bulut eksenindeki karamsarlıktan daha iyimser bir çizgiye geçmesi yönetmenin bu düşüncesini kanıtlar bir nitelikte karşımıza çıkıyor.

Türkiye sinemasında taşra ve köyün hem mekan hem de konu bakımından ele alınması yeni bir olgu değil ancak 2000lerin başından beri bir çok yönetmen tarafından denenmiş bu konuyu ele alan Reha Erdem, *Beş Vakit*'inde kendi sembolik anlatımıyla yer yer kendimizi sorgulatan bir filme imza atmış oluyor.

(1-2)http://www.mafm.boun.edu.tr/files/148_Reha_Erdem.pdf

28 Mart Cuma

18:00

Yunan mitolojisine göre Pan kırların, sürülerin ve çobanların tanrısıdır. Efsanede der ki, Pan bir çığlığıyla tüm hayvanları korkutup kaçıran, onları paniğe sürükleyen bir tanrıdır. Ama Pan tüm o korkunç, hepimizin aslında bildiği yarı keçi yarı insan tasvirinin arkasında ona aşkıdan kalan panflüdü ile tüm güzel melodilerinin de sahibidir. *Jin* (2013) başlarken kendi düzeninde akıp giden doğadan sekanslar izleriz. Ancak doğanın huzuru kurşun sesleri ve patlayan bombalarla bozulur ve korkan, saklanan doğanın sakinlerini görürüz. Bu yüzyılda Pan'ın attığı çığlığı duyamıyoruz belki, ancak bomba ve silahlarımızla Pan artık biziz. Ama dedim ya, Pan'ı da öyle korkunçluğuyla tanıyıp kötülememek lazım, çünkü o aynı zamanda en güzel melodilerin de sahibidir. Bir kadın gerillanın ya da bir askerin ağzından çıkan türküler de Pan'ın flüdünden çıkan güzel sesler gibidir.

Jin insan-doğa ilişkisinin yanı sıra, bir gerillanın ve bir kadının psikolojisini ele alışı yönünden de okumasını yapabileceğimiz bir film. Türkiye'nin doğusunda süren savaşın ifadeleri günlük dil ve dolayısıyla düşüncemizde gerilla, şehit, terörist, asker veya korucu kavramlarıyla belirirken onların unutulmuş yüzlerini gösteriyor Reha Erdem *Jin* ile bize. Tam da bu yüzden bağırır: 'Adım Jin!'. Cevabını çoğunluğun umursamadığı bir sorunun cevabı oluyor Jin. Bir gerillanın yahut askerin de kusurlarıyla, hisleriyle ve istekleriyle bir insan olduğunu hatırlıyoruz Jin ile.

17 yaşında diğer gerillalarla beraber dağlarda kampta yaşayan kadın bir gerilla olan Jin'in yaşam deneyimi o coğrafyada büyüyen çoğu Kürt gencininki gibi silah sesleri ve ölümler içinde şekillenmiş. Geceleri yorgana değil silahına sarılarak uyumak, bütün yaşlıları okula gitmek için sabah erken kalkarken onun yer değiştirmek, böylece bir baskına uğramamak için kalkması hayatının günlük parçalarıdır. Jin küçük yaşta devlet şiddetiyle tanışmıştır ve bu toplumsallaşma sürecinin sonucu olarak bir gerilla olmuştur. Ancak Jin'in hikayesi zaten onun bu kendini çevreleyen hayat koşullarına, onu biçimlendiren bu hayata başkaldırısının öyküsüdür. Bir gece kampı terk eden Jin dağdan kaçıp civar köylere gider, oradan İzmir'e gitmeye çalışır. Ancak yapılan kontrolde asker gitmesine izin vermez çünkü Jin'in bir nüfus kağıdı yoktur. Askerler onu nezarethanede tutarlar ancak çıkan bir çatışma sırasında serbest bırakırlar. Başka yere gitme ümidi tükenen Jin de tekrar dağa çıkar ancak ne diğer gerillaların yanına gidebilir ne de köylerde yaşayabilir.

Jin'in kamptan ayrıldıktan sonra yaşadıkları, aslında hayatını çevreleyen, ama onun yıkıp kurtulmak istediği her şeye çarpıp başladığı yere dönüşünün bir hikayesi gibidir. Dağ hayatından bıkmıştır artık, gençliğinin de verdiği isteklerle bulunduğu koşullar altında hiç bir zaman ona sunulmayacak bir hayatı arzulamaktadır. Yemek bulma umuduyula girdiği evden aldığı kıyafetler, toka ve kitap bize bu konuda fikir verir. Yeni bir hayata gerilla kıyafetlerini bırakarak başlar. Tokayla birlikte onun dağ hayatının maskeleyiği kadınlığını fark ettiğini görürüz. Bunun tek farkında olan kendisi değildir ki karşısına çıkan hemen hemen tüm erkekler onu taciz etmeye kalkışmışlardır. Bu sebeple Jin'e yardım elini uzatan, onu anlayan tek kişi onunla aynı kaderi, bu coğrafyada kadın olmanın zorluğunu paylaşan Zivan'dır.

Jin

■ Oytun Elaçmaz

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Deniz Hasgüler

2013/Türkiye-

Almanya/

Türkçe-Kürtçe/122'

“Bir gerillanın yahut askerin de kusurlarıyla, hisleriyle ve istekleriyle bir insan olduğunu hatırlıyoruz Jin ile.”

31 Mart Pazartesi

18:00

Kosmos

■ Duygu Söylar

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Sermet Yeşil, Türkü Turan, Hakan Altuntaş

2009/Türkiye-
Bulgaristan/
Türkçe/122'

Çekimleri 2009 yılında Kars'ta gerçekleştirilen *Kosmos*, mucizeler yaratan bir hırsızın şehirdeki kısa süreli misafirliğini konu alıyor. Açılış sahnesinde ağlayarak şehre doğru koştuğunu gördüğümüz Battal, nam-ı diğer Kosmos; doğaya, insana, hayvanlara ve aşka duyduğu sevgiyle örülmüş hikayesi boyunca izleyiciye yalnız yüreğindeki acının sebebinin değil, iyilik ve kötülük gibi en temel ahlaki değerleri de sorguluyor. Kosmos'un Nietzsche'ye selam çakan bu ahlaküstü duruşunun yanında, filmin felsefesinin temelinde zaman zaman dini referanslarla güçlendirilen varoluşsal bir sorgu da yatıyor. Başarılı ses ve görüntü yönetimi Kars'ın sinematografik havası, Sermet Yeşil ve Türkü Turan'ın uyumlu performansları ve başkahramanın gizemli duruşuyla birleşince ortaya Türk sinemasında az rastlanan türden fantastik bir filmin çıktığı söylenebilir.

Kimi zaman bir şifacı, kimi zaman Robin Hood, çoğu zamansa bir aşk adamı olan Kosmos; kendi bedenine, ihtiyaçlarına, doğasına yabancılaşmış insanların karşısında bütün saflığıyla, basitliğiyle dikilmektedir. Bedeninin arzusuna uyup seviştiği için kendini öldürecek kadar mutsuz olan kadına bedenimizin ve ruhumuzun arzusunun bir olduğunu hatırlatmaya çalışan, aşk istemini açıkça ifade eden, hoşlandığı kadını görünce hayvani sesler çıkararak sevinen Kosmos, filmdeki tüm kadınlara duyduğu ilgi ile de genel ahlak anlayışının epey dışındadır. "Ben size sarılmaya gelmişim efendim" derken sesine yerleşen samimiyeti, diğer kadınlara bakışında da saklamaz. Kosmos, sevmeyi sevmektedir. "Emeği kedere çevirdiğini" söylediği zorunlu çalışmaya yüz çevirmiştir, hiçbir maddi değere önem vermez. "Tanrı misafiriyim" diyerek aralarına karıştığı şehir halkı, onun ulu derviş bir kişi mi yoksa bir kaçık mı olduğuna karar vermeye çalışırken mucizelerine dair söylentiler de gittikçe yayılmaktadır. En yüksek ağaçlara bile müthiş bir çeviklikle tırmanan, asla uyurken görülmeven ve yalnız şekerle beslenen kahraman; kısa süre sonra ise bir dizi talihsiz tesadüf sonucu başını belaya sokacaktır.

Başkahramanına "Herkesin başına her şey aynı şekilde geliyor. İyiyle kötünün, cömertle cömert olmayanın başına gelen şey aynı.... Adaletin yerinde kötülük var. Aslında insanoğlunun başına gelen hayvanların da başına geliyor. Başlarına gelen şey aynı. O nasıl ölüyorsa öteki de öyle ölüyor. İnsanın hayvana bir üstünlüğü yok efendim." diyor Reha Erdem. Kurşunlanmış, terk edilmiş binaların yer aldığı sahneler ile kesime giden hayvanların gösterildiği sahneler birbirini takip ediyor sonra, acılarımızın ortaklığına yapılan vurgu daha da kuvvetleniyor. Zamanın dışında bir yerlerdeymiş hissi yaratan karlarla çevrili bu sınır şehrinde, askeri araçlar ve silah sesleri ise hiç eksik olmuyor.

Bir röportajında Kosmos'un sırrının, insanların acılarına, dertlerine ortak olmayı istemesi olduğunu söyleyen Erdem, "Hayatımızdaki eksiklik bu; karşınızdakinin başının ağrısını geçirmeyi istemek, derdine ortak olmak, elini tutmak." diyerek Kosmos'daki asıl umudun bu istek olduğunu ifade ediyor.(1) Bir başka röportajında ise Reha Erdem, *Kosmos*'u "hayatı sorgulayışının bir yansıması" olarak nitelendiriyor.(2) Filmin Altın Portakal, SİYAD ve Yeşilçam başta olmak üzere birçok festival ve yarışmada En İyi Yönetmen, En İyi Film, En İyi Kurgu dallarında ödülleri bulunuyor.

(1) <http://www.taraf.com.tr/yazilar/tugba-tekerek/reha-erdem-kosmos-takir-tukur-dunyada-bir/10839/>

(2) <http://www.todayszaman.com/news-208645-director-reha-erdem-says-kosmos-is-his-utopian-vision-of-a-human-being.html>

1 Nisan Salı
18:00

9-10 Nisan 18:00

Gösterim-Söyleşi



Hisar Kısa Film Seçkisi

2005 yılından bu yana yapılmakta olan Hisar Kısa Film Seçkisi'nde bu yıl yer alan 10 film Mithat Alam Film Merkezi'nde gösterilecek. Gösterimlerin ardından yönetmenlerle özel söyleşiler gerçekleştirilecek.

Ayaz Vurgunu

■ Barış Akkaya

Yönetmen:

Aydın Kapancık

Senaryo:

Selda Kaya Kapancık

Oyuncular:

Hakkı Cihangir,

Hanifi Kaya, Serdar

Yavuz

2013/Türkiye/
Türkçe/19'

Film Erzurum'un Aşkale ilçesinin karla kaplı bir köyünde yaşayan Hakkı Amca'nın hikâyesini büyüleyici manzaralar eşliğinde izleyicilere sunuyor. Ekranaya yansıyan eski ve yıpranmış fotoğraflar Hakkı Amca'nın yaşlılığıyla gençliğini bir arada görebilmemizi sağlıyor. Zamanın etkisini hissettiğimiz bu fotoğraflarda onu ve öldüğünü öğrendiğimiz karısını beraber görüyoruz. Köyün yalıtılmışlığı Hakkı Amca'nın yalnızlığıyla paralel olarak televizyondaki haberler, elektrik kesintileri şeklinde karşımıza çıkıyor. Hayatını paylaştığı kişiyi kaybeden Hakkı Amca için geriye kalan tıraş olmak, ahırını temizlemek ve karları kürümek gibi gündelik işler. Bu işleri yaparken Hakkı Amca'nın yüzünde bir bekleyiş ifadesi görmek mümkün. Torununun köye geleceğini söylese de başka bir şey Hakkı Amca'nın beklediği. *Ayaz Vurgunu* gündelik hayatla oyalanan bir adamın bekleyişini başarıyla perdeye taşıyan bir film.



Kapsül

■ Berfin Binbay

Yönetmen:

Yakup Tekintangaç

Senaryo:

Yakup Tekintangaç

Oyuncular:

Hasan Karataş, İbrahim

Asena, Gülistan

Samur

2013/Türkiye/
Kürtçe/22'

2010'dan beri Mezopotamya Sinema Kolektifi'nde proje grubunda yer alan Yakup Tekintangaç'ın ilk filmi olan *Kapsül*, geçtiğimiz sene 50.si düzenlenen Altın Portakal Film Festivali'ne Kolektif bünyesinde katılan iki filminden biri (1). Tekintangaç filminde Gezi Direnişi'yle beraber artık "batıda" da farkına varılan polis şiddetini, yıllardır kendi coğrafyasında yaşanan şiddet üzerinden gösteriyor. Hikâyesini ise gaz bombalarının kapsüllerini satarak kazandıkları para ile Özgür Gündem gazetesinde çalışan ablalarının kırılan fotoğraf makinesini yeniden almaya çalışan Şiyar ile Sait üzerinden anlatıyor. Yani kendi deyimiyle, savaş içinde büyüyen çocukların hayatlarını yeniden kurma çabalarına tanıklık etmemizi sağlıyor.

Tekintangaç açılış sahnesinde Kapsül üzerindeki "Doğrudan insanların üzerine ateş etmeyiniz" yazısını kullanarak "Böyle tehlikeli bir silahın bu çocukların hayatında ne işi var?" sorusunu film boyunca aklımızda tutmamızı sağlıyor. Bir yandan da bir röportajında bahsettiği üzere hikâyesinin çatısını kuran *Çukurca'da savaşa engel olmak için* "canlı kalkan" eylemine katılmış siyasetçi Yıldırım Ayhan'ın göğsüne gelen kapsül nedeniyle ölmesi(2) olayını da filmin sonunda ablanın kafasına denk gelen kapsülle hatırlatmaya çalışıyor.

Filmin Altın Portakal'daki gösteriminin Gezi Direnişi sonrasına denk gelmesi, insanların orantısız kullanılan bu güç nedeniyle oluşan şiddet ve bu şiddetle büyüyen çocukların hayatını anlamasında büyük bir rol oynuyor. Film aynı zamanda Batman Yılmaz Güney Film Festivali'nde "En İyi Öykü" ödülünü almış.

<http://www.altinportakal.org.tr/film/kapsul-qapsul-the-capsule/>

<http://www.otekisinema.com/yakup-tekintangac-ile-kapsul-uzerine/>

Uğur Egemen İres'in ikinci kısa filmi *Meğer*, Müslüman olarak hayatını sürdürmüş iki Ermeni'nin hayatlarında önemli bir döneme göz atıyor. Film izleyiciye yönetmenin dedesi ve babaannesi olduğunu anladığımız bu iki kişinin hikâyelerini kendi ağzlarından dinleme olanağı veriyor. Filmde Dede Yusuf İres'in Hristiyanlığa geri dönmeye karar vermesiyle başlayan aile içi gerilimin kökeni Türkiye tarihinde onulmaz yaralar açan Dersim Katliamı'na uzanıyor. Katliamın ardından aile üyelerinin Müslümanlığı seçmek zorunda bırakılmalarının hikâyesini dinliyoruz. Ailenin hikâyesi her cümlede biraz daha genişledikçe ötekileştirmenin ve baskının farklı yüzleriyle karşı karşıya geliyoruz. Öteki kimliği, aile Dersim'den İstanbul'a geldiğinde de peşlerini bırakmıyor. Bu süreçte ailenin kimliğinin baskı ve ötekileştirmeye yeniden inşa edildiğini öğreniyoruz. Müslümanlaştırılmış Yusuf İres'in tekrar Hristiyanlığı kabul etmesi de toplumun kendisi için inşa ettiği kimliğe bürünmekten vazgeçmek bir nevi. Korku dolu yılları hatırlayan Emine İres'in ise bu karar karşısında eski günlere dönmekten endişe duyduğunu görmek mümkün. *Meğer* saklı bırakılmış katliamın bir aileye etkileyen sonuçlarını birinci elden perdeye taşıyarak toplumsal hafızamızdaki eksiği gidermede önemli bir rol oynuyor.

Yönetmenliğini Ömer Günüvar'ın yaptığı *Yaşam Merkezi* bol ışıklı ve steril bir AVM görüntüsüyle açılıyor. Bu steril dünyanın kenarında kalmış, üniformanın görünmez kıldığı bir temizlik işçisinin gündelik yaşamına odaklanıyor. Yönetmen durağan bir kamera ile kişiye dayatılan tekdüze yaşam hissini güçlendiriyor. Saatleri AVM'nin çalışma koşullarına göre düzenlenmiş bu yaşamdan bezmişliği başkarakter Veysel'in yüzünde görmek mümkün. Veysel'in koşullara sıkışıp kalmışlığını onun işine geç kaldığı sabah tekrardan fark ediyoruz. Elektriklin kesilmesi sonucu çalmayan alarm Veysel'in amirinden azar ıştırmasına neden oluyor. Bu hiyerarşide önemli olan tek şey AVM'nin camekânlarının renkli ve masalarının kullanıma hazır olması. Bu aldatıcı görüntüde halının altına süpürülenlerin kirlenmesi kaçınılmaz. Film ironik biçimde Veysel'in yıkanmak için sıcak su bulamaması sonucu gelişen olaylar zinciriyle son buluyor. Malatya Film Festivali'nde de En İyi Kısa Film ödülünü alan *Yaşam Merkezi* başrol oyuncusu Mehmet Kireçtepe'nin başarılı oyunculuğunu iyi kurmuş atmosferle birleştiriyor.



Meğer

■ Barış Akkaya

Yönetmen:

Uğur Egemen İres

Senaryo:

Uğur Egemen İres

Oyuncular:

Yusuf İres, Emine İres

2013/Türkiye/

Türkçe/19'

Yaşam Merkezi

■ Barış Akkaya

Yönetmen:

Ömer Günüvar

Senaryo:

Murat Akgöz, Ömer Günüvar

Oyuncular:

Mehmet Kireçtepe, Devrim Özder Akın, Serhat Koca

2013/Türkiye/

Türkçe/21'

Zarok

■ Berfin Binbay

Yönetmen:

Muhammet

Beyazdağ

Senaryo:

Muhammet

Beyazdağ

2013/Türkiye/
Kürtçe/29'

E vrensel bir sorun olan pedofilinin ta kendisidir aslında çocuk gelinler ve bu gerçeğin birer parçası olarak Türkiye'de yapılan her üç evlilikten bir tanesi bir kız çocuğunun hayatını kurtarıyor. Kelime anlamı Kürtçe'de "çocuk" olan *Zarok*, küçük yaşta evlendirilmiş kadınların gerçek hayat öykülerinin kadınların kendi dilinden anlatıldığı bu belgesele çarpıcı bir isim oluyor.

Ataerki sistem kadınları birer birey olarak var etmez; bu nedenle kadınlar kendi karar mekanizmaları dışında zamanı geldiğinde baba evinden koca evine göç ettirilirlir. *Zarok*'ta küçük yaşta ellerinden hayalleri, umutları, sevgiye olan inançları, güven duyguları hatta anne olma isteği alınmış kadınları dinliyoruz ve onları dinlerken çocukluk hayallerini kaybetmelerine, okuma hakkının ellerinden alınışına, şiddet görmelerine onların diliyle tanıklık ediyoruz.

Belgeselin kurgusunda yer alan, kadınların yüzleri yerine ellerine odaklanmış kamera kullanımı ve anlatıları destekleyecek şekilde yerleştirilmiş çocuk ve doğa görüntüleri yaşanan zorlukların yalın ve gerçekçi bir şekilde aktarılmasını da sağlıyor.

Nerdesin

■ Didar Karadağ

Yönetmen:

Halit Fatih Kızılgök

Senaryo:

Halit Fatih Kızılgök

Oyuncular:

Irmak İpek Altın,

Volkan Yıldırım

2012/ Türkiye/
Türkçe/ 15'

N erdesin? (2013), 2005 yılında çektiği *Toz* isimli kısa film ile ulusal ve uluslararası pek çok festivalden ödülle dönen Fatih Kızılgök'ün uzun bir aradan sonra çektiği yeni kısa filmi. *Nerdesin?* de *Toz* gibi oldukça başarılı bir kısa film, 46. SİYAD ödüllerinde En İyi Kısa Film ödülünü almaya hak kazandı. Fatih Kızılgök, Türkiye kısaltarında pek bilindik olmayan bir atmosfer yaratıyor filmlerinde, seyirci filmdeki karakterlerin yaşadıklarını, karakterlerin yaşadığı gibi deneyimleme imkânı buluyor. *Nerdesin?*, akşam üzeri uyanan genç bir çiftin görüntüsüyle başlıyor, görüntüler hiçbir zaman net değil, her şeyi gören ya da göstermeye çalışan bir kamera kullanımından bahsetmek mümkün değil; "bizi âşıklar gibi koşar adım yürümeye ve tıpkı bir gezgin gibi bakışlarımızı sürekli hareket ettirmeye yönlendiren bir tarz benimsemiş(1). Kamera hareketlerinin bu etkisiyle de seyirci kendini çok çabuk filmin içinde, karakterlerin peşinden koşarken bulabiliyor. Temelde seyircinin takip ettiği ışık ve ses öğeleri filmde çok başarılı bir şekilde kullanılmış; kullanılan en küçük bir ses ve ışık efekti seyircinin duyularını harekete geçirmek ve tetikte tutmak için yeterli oluyor. Genç âşıkların aydınlıkta başlayan yolculuğu, karanlık ve aydınlık arasındaki geçişlerden sonra karanlıkta sonlanıyor. Reha Erdem filmlerinden de bilinen Florent Herry'nin görüntü yönetmenliğiyle Fatih Kızılgök, *Nerdesin?* de oldukça farklı ve etkileyici bir atmosfer yaratmayı başarıyor.

(1) Dilek Aydın'ın *Nerdesin?* isimli yazısından alıntılanmıştır.

1999 yapımı Kazım Öz filmi *Toprak* (Ax,1999)'ta filmin ana karakteri Zelo boşaltılan köyünü bir türlü terk edemez; film boyunca boş yolları onunla beraber dolaşırız, o köyünün eski “yaşayan” halini hatırladıkça biz de hatırlarız. *Welat* ise ondan 14 yıl sonra benzer bir dil kullanarak hala devam eden savaşa karşı ortak bir yol çizer. Filmin başlangıcında anısına dediği Roboski katliamının unutulmaması için boşaltılmış bir köyü eski sesleriyle dinletir bizlere. Bu sefer bize yol gösteren bir kişi yoktur, kamera vardır sadece ve o nereye giderse biz orada yaşamışları dinleriz. Bu bir annenin seslenişi de olabilir, adı artık uzayan savaş nedeniyle yabancı gelen Hevi (umut) bebeğin ağlayışı da... Önemli olan orada önceden var olmuş halkın bir şekilde sesini duyurabilmektir. Yıllardır reddedilmiş ve susturulmuş bir halkı anlatabilmektir.

Nazif Coşkun yıllardır ülkesinden koparılmaya çalışan bir halkın öyküsünü anlatırken kullandığı yöntemle dikkat çekici olmayı ve filmin sonundaki baskın sesleriyle yarattığı gerçeklikle iz bırakmayı başarıyor.

Welat

■ Berfin Binbay

Yönetmen:
Nazif Coşkun

2013/Türkiye/
Kürtçe/14'

Senaryosu Ercan Kesal tarafından yazılan *Salıncak* (2013) Nazan Kesal'ın ilk yönetmenlik denemesi. “Şehrin ortasında duran; fakat şehrin fark etmediği bir ev”(1) diye başlıyor filmin tanıtım yazısı. Tek planda çekilen filmin başlangıcından itibaren bu zıtlık seyirciye hissettiriliyor. Nazan Kesal filmi yüksek lisans tezi olarak çekmiş; temelde kadına şiddeti, ataerkil toplum yapısı içerisinde var olmaya çalışan kadını anlatmaya çalışan ve bunu başarılı bir şekilde yapan bir film. Evin içerisinde tek çocuklu genç bir kadın toplumsal normlar, dayatmalar ve şiddetin gölgesinde yaşamını sürdürmeye çalışıyor. Kadının maruz kaldığı şiddet kamera önünde doğrudan gösterilmese de kameraya yaklaştığı anlarda kadının yüzündeki darp izleri fark edilebiliyor. Pencerenin dışına konumlandırılan kamera ve tek planlık çekimle film seyircinin kadının ev içerisindeki sıkışmışlığını ve bu sıkışmışlığın kadını içine düşürdüğü çaresizliği deneyimlemesine imkân sağlıyor. Filmde genç kadının kendisini içinde bulunduğu şiddet ortamından kurtarmak için radikal bir karar vermesi gerektiğini görüyoruz. *Salıncak* kadının mevcut toplumsal düzen içerisindeki yerini ve kadına yönelik şiddetin boyutlarını oldukça başarılı ve etkileyici bir şekilde anlatıyor.

(1)14. İzmir Uluslararası Kısa Film Festivali *Salıncak* filmi tanıtım yazısından alınmıştır. http://www.izmirkisafilm.org/tr/film_detay.asp?id=531

Salıncak

■ Didar Karadağ

Yönetmen:
Nazan Kesal
Senaryo:
Ercan Kesal
Oyuncular:
Ercan Kesal, Şebnem Hassaniouhni, Ahmet Mekin

2013/ Türkiye/
Türkçe/12'

Sınırdakiler

■ Barış Akkaya

Yönetmen:

Tuna Kaptan,
Felicita Sonvilla

Senaryo:

Tuna Kaptan,
Felicita Sonvilla

Oyuncular:

Ali, Naser, Mohsen,
Mohammed, Amr

2013/Türkiye-
Almanya/Arapça/30'

İsminden de anlaşılacağı üzere sınırda yaşayanlara dair bir film *Sınırdakiler*. Filmde bu sınır, Türkiye-Yunanistan sınırı olarak somutlaşsa da savaş şartları-'normal' hayat; ölüm-yaşam arasındaki sınırlar da görülüyor, aşılmaya çalışılıyor. İnsan kaçakçılığı yapan Naser ve Ali, Edirne'de hayatlarını devam ettirmeye çalışırken, Suriye'deki savaştan kaçan mülteciler Avrupa'ya ulaşmak için teknolojinin son imkânlarıyla korunan sınırı aşmak zorundalar. Modern anlamda birlik olabilmenin sınırları çizmekten ve onları korumaktan geçtiğini hissediyoruz filmde. Dışarıdakini ve ötekini belirleyen bu sınırı geçmek mülteciler için de Naser ve Ali için de umutsuz bir çaba. Bu umutsuz duruma rağmen film Naser ve Ali'yi bütün canlılıklarıyla perdeye yansıtabiliyor. Filmde gördüğümüz mısır tarlaları, tel örgüler, karakollarla kaplı sınır manzaraları Ali ve Naser gibi birçoklarının hikâyeleriyle anlam kazanıyor.

Tornistan

■ Didar Karadağ

Yönetmen:

Ayce Kartal

Senaryo:

Ayce Kartal

2013/ Türkiye/
Türkçe/ 4'

Ulusal ve uluslararası pek çok festivalde ödül alan *Tornistan* Ayce Kartal'ın 2013 yapımı animasyon filmi. Film sosyal medyada "Bu film Gezi Parkı olaylarından sonra tasarlanarak orijinal el çizimi ile ulusal ve uluslararası medya ve festivallere sunulmak üzere 18 gün içerisinde acil olarak tamamlanmış ve Gezi Parkı olaylarında orantısız güce maruz kalan, sakat kalan, hayatını kaybeden ve kalbi kırılan tüm insanlara adanmıştır" açıklamasıyla yer bulmuştu. Filmde temel olarak Gezi Parkı eylemleri sırasında polisin göstericilere uyguladığı orantısız şiddetin, yandaş medyanın olaylar karşısındaki ikiyüzlü tutumunun ve medyaya uygulanan sansürün eleştirisini görmek mümkün. Film iki farklı ortamı karşılaştırmalı olarak göstererek ilerliyor; medyanın olaylar yaşanırken sokaklardaki şiddeti göstermek bir yana, olaylara en ufak bir yer dahi vermediğini görüyoruz. Bir yanda evlerinde huzur içinde her şeyden habersiz yaşamaya devam eden insanlar, öte yanda meydanlara dökülen binlerce eylemci, sert polis müdahaleleri, direnişler boyunca gaz fişegi ile gözünü kaybeden ya da yaralanarak hastanede tedavi görenler resmedilmiş. *Yönetmen*, televizyon kanallarının ve gazetelerin olaylara karşı kayıtsız tavrı oldukça açık bir şekilde seyirciye sunarken olaylar sırasında elde edilen gerçek materyallerden faydalanmış. *Tornistan*'da filmin sonuna doğru oto-sansür uygulanıyor ve film Albert Camus'un şu sözleriyle sona eriyor: "Serbest basın, şüphesiz iyi ya da kötü olabilir. Ancak serbestlik olmadan basın kesinlikle kötülükten başka bir şey olmayacaktır".



Dosya: Sinemada Karakter Gelişimi

Büyüme Hikayeleri

Didar Karadağ

*“Hepimiz büyüktük. Küçük küçük parçalarla,
aynı üzüntüden payını alan büyük ve hüzünlü kişiler.”*

Şeker Portakalı – Jose Mauro de Vasconcelos

Şeker Portakalı Jose Mauro de Vasconcelos'un 3 kitaplık serisinin ilk ve en çok bilinen kitabı. Pek çok insanın en az bir kez okuduğu, okumadıysa da en azından ismini duyduğu küçük bir çocuğun hikâyesine okuru ortak eden; Zeze'nin maceraları, hüznüleri, hayalleriyle okuru heyecanlandıran bir eser. Zeze fakir bir ailenin yaramazlığından bolca söz ettiren işgüzar çocuğudur. Yazar, kitap boyunca Zeze'nin yaşadığı maceraları, muziplikleri buruk bir duyguyla okuyucuya hissettirir. Zeze anlaşılmayan, onaylanmayan bir çocuk; muziplikleri sebebiyle sürekli cezalandırılan yine de bazı sınırları görmez-

den gelebilen bir çocuk. İçinde yaşamak zorunda olduğu dünyada; kendi için yaşamayı kolaylaştırmanın peşinde, ilgisiz aile bireyleri, oldukça yetersiz sosyo-ekonomik ve kültürel koşullar içerisinde yalnız kalmış. Çevresinde ilişkilendiği kişilerden hiçbiri Zeze'nin yalnızlığından kurtulmasına yardım edemiyor; Zeze için hayatta önemli iki şey var; bunlardan biri sahiplendiği şeker portakalı fidanı diğeri de Portekizli arabacı Manual Valdarez. Zamanla şeker portakalı fidanı Zeze'nin en büyük sırdaşı haline gelir ve Valdarez'i de babası gibi görmeye başlar Zeze. Roman boyunca Zeze'nin deneyimlerini, hayallerini paylaşı-

rız, görünüşte masum olmayan; fakat sevimli muzırlıklılarıyla heyecanlanırsınız, yalnızlık çektiğinde onunla birlikte kalbimize bir burukluk çöker. Romanın sonunda Zeze kendisinde büyük değişime sebep olacak deneyimler yaşar; bu deneyimleri Şeker Portakalı'nın devamı olan romanlarda görürüz; fakat Zeze'nin artık eskisi gibi olmayacağı da oldukça aşikardır. Şeker Portakalı pek çok edebiyat eleştirmeni tarafından bir "büyüme, yetişkinliğe geçiş"



(coming of age) hikâyesi olarak görülür. Karakter yaşadığı travmatik olaylar sonucu psikolojik ve duygusal büyük bir değişim geçirir. Çocukluğun masumiyetinden sıyrılıp gerçek hayatın acımasız yüzüyle karşılaşması, diğer bir değişle yetişkin bir birey olarak yaşamına devam etmesi olarak görülebilir. Büyüme, yetişkinliğe geçiş teması sinemada da oldukça kullanılan yaygın bir tema ve bu türde pek çok başarılı örneğin olduğunu biliyoruz. Özellikle konvansiyonel sinema geleneğinden beslenen çoğu filmde karakterler yaşadıkları bir olay sonucu geri dönüşü olmayan bir değişimden geçerler; bu değişim kimi zaman olumlu bir değişim olabilirken kimi zaman da oldukça olumsuz bir değişim olarak gözlemlenebilir. Karakterlerdeki bu değişim, psikolojik değişimle sınırlı değil; karakterler için sosyal, kültürel ve mali anlamda da bir değişimden söz etmek mümkün. Büyüme filmlerinde de durum buna benzer; karakterler olumsuz deneyimleri sonrasında "çocukluğun masumiyeti" illüzyonunun sağladığı güvenli alandan yetişkinliğin tekinsiz alanına doğru bir dönüşüm geçirmeye başlıyor. Çocukluk, ergenlik ve olgun yetişkin bir birey olma arasında sıkışık kalmışların öyküleri anlatılıyor büyüme filmlerinde ve dünya sinemasında pek çok başarılı örneğini görmek mümkün. Bunlardan biri de Robert Mulligan'ın 1971 yılında çektiği *Yaz Günüydü* (*Summer of 42*, 1971) isimli filmi. Vincent Canby, The New York Times'da çıkan yazısında *Yaz Günüydü* filmi için şu sözleri sarfediyor: "Film belki biraz fazla mü-

kemmel, biraz fazla simetrik; belki her şey olduğu gibi değil; fakat olması gerektiği gibi." Filmin bir yetişkinin hatırası olduğunu, 15 yaşındaki Hermie olmanın nasıl bir şey olduğunu hatırlamanın filmi olduğunu düşününce

Canby'nin bu sözlerine katılmamak elde değil. Film 2. Dünya Savaşı'nın başlangıcında, masumiyetin tüm toplum tarafından yüksek standartları olan bir erdem olarak kabul edildiği bir dönemde geçiyor. Hermie de 42

yazında New England sahilinde ailesi ve arkadaşlarıyla yaz tatilini geçiren ergenlik çağında bir çocuktur; Hermie, eşi savaşta olan Dorothy'ye karşı tutkulu bir aşk hissetmeye başlar; hissettiği bu duyguların ergenlikle birlikte gelen cinsel arayışlarının sonuçlarından biri olduğunu söylemek de çok yanlış olmaz. Film Hermie ile birlikte iki arkadaşının da deneyimlerine de ortak ediyor seyirciyi. Hepsinin cinselliği arayışları ve cinsellik konusundaki heyecanları, ergenlik döneminde yaşanan kimlik problemleri filmde çok başarılı bir şekilde aktarılmış. Filmin çocukluğunu hatırlayan yetişkin Hermie'nin bir hatırası olarak anlatıldığından bahsetmiştik; fakat yönetmen bunu yaparken nostalji öğesini ucuz bir şekilde kullanmıyor; bunun yanı sıra filmin suskun ve durgun bir romantizme sahip olduğu da söylenebilir. Hermie, Dorothy'yi ilk gördüğü anı hatırlarken "Onu ilk gördüğümünden günden beri hiçbir şey ve hiç kimse beni bu denli korkutmadı ve kafamı karıştırmadı ve şu ana kadar tanıdığım hiç kimse beni bu denli emin, bu denli güvensiz; bu denli önemli ve bu denli önemsiz hissettirmede." der. Dorothy ile olan bu ilk karşılaşma Hermie'nin yetişkinliğe geçiş sürecinin de bir başlangıç noktası olarak yorumlanabilir. Filmde kadınlar için birer erkek olarak görülmeyi arzulayan bu üç arkadaşın seyirci açısından oldukça eğlenceli deneyimler yaşadıklarını görürüz, resimli evlilik kılavuzu karşısındaki şaşkınlıkları, sinemadaki çifte buluşmaları, eczaneden prezervatif almaya çalışmaları oldukça keyifli ve karakterlerin geçirmekte olduğu süreçleri an-

latma açısından oldukça başarılı. Hermie'nin Dorothy'e karşı duyduğu ilgi filmin başından sonuna kadar daima uyanık kalır; filmin sonunda Hermie'nin Dorothy ile yaşadığı deneyim, Hermie'nin kendine ve dünyaya karşı bakışında önemli değişikliklere neden olur. Savaşta eşinin ölüm haberini alan Dorothy o gece evine gelen Hermie'yi yatağına davet ederek Hermie'nin "erkekliğe geçişini" vaftiz eder." Hermie ve Dorothy arasındaki bu cinsel deneyim melan-koli ve gizemin buruk bir karışımıdır. Ertesi gün, Dorothy'nin Hermie'ye bir not bırakarak ayrılması Hermie'de önemli bir psikolojik ve duygusal değişime sebep olur; Hermie'nin yitirdiği masumiyeti adeta elle tutulur bir şekilde gözlerinin önünde belirir. Son olarak yetişkin Hermie şunları söyler: "1942 yılında, Benjy saatini kırdı, Oscy mızıkasından vazgeçti ve çok özel bir şekilde, Hermie sonuza kadar yok oldu."



ni anlatıyor *Kerkenez*. Billy Caspar, babasını kaybetmiş abisi ve annesiyle birlikte yaşayan İngiliz işçi sınıfı mensubu, işçi sınıfına özgü bir aksanla konuşan, işçi sınıfından çocuklarla aynı okula giden bir çocuk. *Kerkenez*'i *Yaz Gü-nüyü* filminden ayıran temel farklılıklardan biri de bu çocukların sosyal sınıfları. Billy Caspar ve Hermie sosyal olarak aynı sınıfa ait bireyler değiller; bu sebeple büyüme hikâyeleri de temelde benzer olsa da pek çok noktada birbirinden farklılaşıyor. Öte yandan, Billy Caspar ve Vasconcelos'un Zeze'sinin birbirine benzer süreçler yaşadığını söylemek yanlış olmaz. Zeze gibi Billy'nin de oldukça yaramaz ve işgüzar bir çocuk olduğunu görüyoruz. Okullarındaki diğer bireylere uyum sağlayamayan; fakat kendilerine özgü bir şekilde yaşamlarını devam ettirmeye çalışan bireyler bunlar. Bir karşılaştırmaya gidilecek olursa Zeze'nin çevresine karşı daha aktif-agresif bir tutuma sahip olduğunu

"Karakterler olumsuz deneyimleri sonrasında 'çocukluğun masumiyeti' illüzyonunun sağladığı güvenli alandan yetişkinliğin tekinsiz alanına doğru bir dönüşüm geçirmeye başlar"

Kanatlı Umut

Büyüme filmlerinden bahsederken dışarıda bırakılamayacak kadar önemli olan bir diğer film de 1969 tarihli Ken Loach filmi *Kerkenez* (*Kes*, 1969). Barry Hines'in *A Kestrel for a Knave* isimli romanından uyarlanan *Kerkenez*, *Yaz Gü-nüyü* filmi kadar romantik bir anlatıya sahip olmamasına rağmen, alışık olmadığımız bir kafiyeye sahip bir şiir gibi; oldukça gerçekçi, oldukça yürek burkan bir taraftan da seyircinin 'tuhaf bir şekilde' estetik bir haz almasına olanak sağlayan bir film tuhaf bir şekilde. Çünkü Ken Loach'ın neredeyse belgeselvari filmleri için şiir gibi demek pek mümkün olmamasına rağmen, ancak üzgün bir şiirin verebileceği heyecan ve hazzı izleyiciye başarılı bir şekilde veriyor. Temelde bir erkek çocuğu ve bu çocuğun yetiştirdiği doğanın hikâyesi-

buna karşılık Billy Caspar'ın daha pasif bir direniş içerisinde olduğunu söylemek mümkün olur. İki karakterin de içinde bulundukları sıkışmışlık durumundan kurtulmak için tuttundukları bir 'şey' olduğunu görüyoruz; bu Zeze için bir şeker portakalı fidanı iken, Billy için bir doğan oluyor, iki karakter de diğer insanlarla ilişki kurmada problem yaşıyor ki bu Hermie'nin deneyimlemediği bir duygu. Billy ve Zeze'nin büyüme hikâyelerindeki en belirgin farklılık ise karakterlerin geçirdikleri süreçler hakkındaki farkındalıkları. Bunalımlı İngiliz işçi sınıfı mensubu Billy, sistemin bir parçası haline gelmeyi sürekli olarak reddediyor, bu reddediş aynı zamanda yetişkin olmayı reddediş olarak da yorumlanabilir. Billy'nin hayattaki ilk seçiminin bir doğanı yetiştirmek olduğunu görüyoruz ve kendi yaptığı seçim

için çaba harcadığını ve bu çabaların onu belki de ilk kez yararlı ve mutlu hissettirdiğini fark ediyoruz. Kerkenez, Billy için hem hayatında anlamlı bir amaç hem de kendini ifade edebilmek için bir araç durumunda (sınıfta doğan eğitimi ile ilgili yaptığı ilham verici konuşma). Kerkenez, Billy için umudu ve mutluluk ihtimalini sembolize ediyor; tercihler yapabileceğini ve kendi istekleri doğrultusunda yaptığı şeyler için çaba gösterebileceğini gösteriyor. Hatta sorumlulukları ile birlikte bir birey olmayı öğretiyor Billy'ye. Filmin sonunda eğittiği doğanı çöp kutusunda ölü bulması, Billy'nin o ana kadar yaşadığı dönüşümden çok daha radikal bir dönüşüm yaşamasına sebep oluyor. Kerkenez'in ölümünü Billy'nin umut ve mutluluk ihtimalinin de yok olması olarak görebiliriz. Yaşama karşı iyimser ve hevesli tutumuna karşın, Billy'nin de seyirci kadar yeniden içinden çıkışın mümkün olmadığı sosyo-ekonomik cehennemine gömüldüğünü fark ettiğini anlarız.

Peki Ya Max Fisher?

İlk bakışta *Yaz Günüydü* ya da *Kerkenez* filmlerindeki gibi bir büyüme hikâyesi sunmuyor Wes Anderson'un *Çılgın Liseliler* (*Rushmore*, 1998) filmi. Hermie, Billy ya da Zeze gibi radikal değişiklikler geçiren bir karakter olmaktan ziyade diğerlerinden çok ayrı bir yere sahip Max Fisher. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babasının berber olmasını sindiremediği için diğer insanlara babasını beyin cerrahı olarak tanıtan 15 yaşında, ergenlik döneminin en zorlu döneminde olan bir genç. Max Fisher çok zeki olmasına rağmen derslerinde oldukça başarısız; fakat Max'ın başarısızlığının altında Max'ın okuluna karşı olan aşırı sevgisi ve ders dışı aktivitelere olan bağımlılığı yatıyor. Max'ın da Billy ve Zeze gibi anlaşılamayan bir çocuk olduğunu söylemek mümkün; fakat diğer karakterlerin aksine Max kendine son derece güveni olan, ukala ve başka insanlarla iletişime geçme konusunda -başarılı olup olmamasına bakmazsınız-daha aktif bir ka-



rakter. Öyle ki bu aktif yaşamı ders başarısını olumsuz yönde etkilediği için okuldan atılma tehlikesiyle karşı karşıya. Ayrıca Max projeleri konusunda (ne kadar gülünç ya da gerçekleşmesi imkânsız olursa olsun) oldukça kararlı, azimli ve düşündüğünü hayata geçirmekle takıntılı, hırslı bir kişiliğe sahip. Röportajlarının birinde Wes Anderson, Max Fisher ile ilgili şunları söylüyor: "Kendi projelerini gerçekleştirmeye çalışan karakterleri seviyorum. Yapmak istedikleri şeyler hakkında güçlü bir inançları oluyor ve kimsenin bunu engellemesine izin vermiyorlar. Belki biraz gülünç ve aşırı gelebilir, akvaryum inşa etmekten bahsediyorum, ya da ne bileyim sahnede patlamalar gerçekleşen bir Vietnam oyunu sergilemek, bu çok çılgınca; ama Max bunu yapıyor. Tabi ki bu bir film ve ben ne olmasını istiyorsam onu yapabilirim; ama sınıırım ben gerçekçi olmayan hevesleri ve tek hırslı zengin olmak olmayan insanları seviyorum". Wes Anderson'un da ifade ettiği bu farklılık Max'ı diğer büyüme filmlerinin karakterlerinden farklı bir yere konumlandırmamız gerektiğini gösteriyor. Max'ın hayatında da iki önemli insan var; bunlardan biri aşık olduğu öğretmenini -görünüşü ve konuşmasıyla bir anne portresi çizen- Bayan Rosemary Cross, diğeri de hem arkadaşı hem babası yerine koyduğu Herman Blume. Max için her şey düzelir gibi olurken, Bay Blume'un da Bayan Cross'a aşık olmasıyla birlikte işler içinden çıkmaz bir hal alıyor ve Max ile Herman Blume bir rekabet içerisine giriyorlar. Max tüm kararlılığıyla bu yarışı sürdürmeye çalışıyor; fakat Bayan Cross'un da Bay Blume'a aşık olduğunu kabulleniyor nihayetinde. Bu kabullenme Max'ın hem Bayan Cross'a karşı olan duygularını kontrol aldığını hem de geçmiş deneyimleriyle yüzleşip onları kabullenmesi olarak yorumlanabilir (annenin küçük yaşta kaybı- babaya karşı duyulan utanç, vs). Çılgın Liseliler, konvansiyonel anlatımın dışına çıkarak bir büyüme hikâyesini farklı bir perspektiften ve oldukça başarılı bir biçimde sunuyor.

Zenginlik ve İktidar

İrem Yıldırım

- ... mevcut ekonomik sistem içerisinde belirleyici bir pozisyon almış bir özne, toplumun düşünsel ve siyasal atmosferinde de hakim bir konum elde etme potansiyeline sahiptir.

Elia Kazan yapımı *Kalabalıkta Bir Yüz* (*A Face in the Crowd*, 1957) filminde hapisanede keşfedilmiş taşralı bir gitaristin önce yerel bir radyoda programcı, ardından da bir televizyon yıldızı olarak ün kazanması ve döneminin hakim elitinin bir parçası haline gelmesinin hikayesi anlatılır. Filmin ana kahramanı 'Yalnız' Rhodes'un bu yükselişinin onda yarattığı önlenemez değişimler ise filmin dramatik yapısının belkemiğini oluşturmaktadır. Orson Welles tarafından yönetilen *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminin merkezindeyse olanca servetiyle gücünün zirvesindeyken görkemli şatosunda herkesten uzak ve yalnız bir şekilde ölen bir medya devinin, Charles Foster Kane'in hayatından kesitler ve tanıklıklar yer almaktadır. Bu yazıda bu iki filmin ana karakterlerinin, elde ettikleri zenginlik ve güç karşısında ne gibi değişimler geçirdiklerine bakmak istiyorum. Onların iktidar peşindeki yolculuklarının, karakter gelişimleri üzerinde nasıl bir etkiye sahip olduğunu incelemek bu yazının temel derdi. Ancak bunun için öncelikle onların, nasıl bir politik kültür ve ekonomik düzen içinde iktidar sahibi özneler haline geldiği anlaşılmalıdır. Bu yüzden söz konusu filmleri bu kavramlar etrafında incelerken, öncelikle onları belirli bir toplumsal ve tarihsel bağlama oturtmak gerektiğini düşünüyorum.

Medya-Sermaye-Siyaset Üçgeni

Bu noktada Rhodes ve Kane'i dönüştüren iktidar alanını medya, sermaye ve siyaset arasındaki ilişkisellik üzerinden kurmak gerek-

tedir. Burada modern kapitalizmin toplumun kültürel dünyasına ve siyasi haritasına eklem-lendiği bir zemin söz konusudur. Diğer bir deyişle, mevcut ekonomik sistem içerisinde belirleyici bir pozisyon almış bir özne, toplumun düşünsel ve siyasal atmosferinde de hakim bir konum elde etme potansiyeline sahiptir. Zira iki filmde de kitle iletişim araçlarını kullanan karakterlerin, buradan elde ettikleri nüfuzla siyaset arenasına akışkan bir şekilde yol alması beklenmektedir. Charles Foster Kane bir medya imparatorluğunun sahibi olarak,



eyalet valiliği seçimlerine adaylığını koyan bir kanaat önderi statüsündedir. Benzer şekilde Rhodes da televizyon programıyla kazandığı etkili şöhretini araçsallaştırabileceği bir politik kariyere teşvik edilmektedir. Bu nedenle, bahsed-

ceğim karakter değişimlerinin ana zemininde, doğrudan iktisadi kazanımlar bulunmamaktadır. Zira bana göre bu filmlerde karakterlere dönüşüm yaşatan asıl şey, zenginliklerinden ziyade kitlelerin fikirlerini etkileyebilme gücü kazanmalarıdır.

Bu noktada iki filmde de ana karakterlerin, medya içindeki konumlarını elitist bir bakış açısıyla deneyimlediklerini söylemek mümkün. Başka bir deyişle, halkın edilgen bir kitle olduğuna ve fikirlerinin kolaylıkla manipüle edilebilir olduğuna ilişkin bir tavrı vardı. İnsanları etkin bir eleştirel konumdan soyutlayan bu görüş, Rhodes'un bütün ülkeyi bir koyun sürüsü olarak gördüğünü ve tavuk gübresini bile onlara hayyar diye satabileceğini söylemesinde en açık ifadesini bulur. Burada halkın bir kafes dolusu kobay faresi olarak

betimlenmesi, Rhodes'ta onlar üzerinde her türlü toplumsal ve politik deneyi yapabileceği ve hatta yapması gerektiği kanısını yaratmaktadır. Benzer şekilde, dev bir medya tekelinin patronu olan Kane'in de insanların o ne isterse onu düşüneceğine, bu yüzden de sorumlu bir Amerikan yurttaşı olarak belli yetkilerle donatılmış olduğuna inanması söz konusudur.

Sistemin Kölesi Olmak: İktidarın Kirleticiliği

"İktidar kirletir, mutlak iktidar mutlaka kirletir."

Mihail Bakunin

Karakterlerin iktidar peşinde yol alırken, ne yönde ve ne ölçüde değişikliklerini görebilmek için öncelikle bireylerin belli toplumsal yapılar veya kurumlar içinde kaçınılmaz bir şekilde dönüşüp dönüşmedikleri sorusunu sormak gerekir. Bu noktada filmleri, iktidarın kimin eline geçerse geçsin onu muhakkak kirleteceği düşüncesi etrafında okuyacak olursak Charles Foster Kane'in de Rhodes'un da içinde bulundukları sistemin birer kölesi olduklarını düşünmek mümkün. Zira *Kalabalıkta Bir Yüz* filminde geçen "O küçük kutunun sana sunduğu güçten uzak durman için bir aziz olman gerekir" cümlesi bizi böyle bir okuma ya yönlendirmektedir. Aynı şekilde Kane de "Ağzıma sokulan bu para dolu gümüş kaşık beni boğacak hale getirdi... Bu kadar zengin olmasaydım belki gerçekten büyük bir adam olacaktım" sözleriyle içinde bulunduğu koşulların onun eylemleri üzerinde belirleyici olduğunu ifade etmiştir. Buradan baktığımızda, seyirci çift yönlü bir bakışa davet edilmektedir. Hem iktidarın yozlaştırıcı bir tarafı olduğunu söyleyerek zenginlik ve gücün insanın hayatında bir cezaya ya da bir engele dönüşebileceğini göstermektedir, hem de karakterlerin içinde bulundukları çarkın sadece birer dişlisi olduklarını ve geçirdikleri değişimlerin mevcut koşullar içinde kaçınılmaz olduğunu öne sürmektedir. Diğer yandan filmlerin bu konuda tek boyutlu bir tavrı yoktur. Zira bir yandan sistem eleştirisi yapılır, hatta iktidarın kendisine kötücül bir doğa atfedilirken, diğer yandan karakterlerdeki değişimler için onlara da bir sorumluluk alanı açılmaktadır.

"Tanrı Olma Arzusu" ve Sevilme İsteği

Bu sorumluluk alanından bahsederken meselenin daha kişisel ve deneyimsel boyutuna bakılması gerekmektedir. Bu noktada iki

filme de psikolojik referanslar söz konusudur. Örneğin karakterlerin, özellikle Kane'in, ailevi problemlerinin ve çocukluk yıllarına ilişkin travmalarının iç dünyalarını şekillendirdiği hissettirilmektedir. Bu noktada Kane'in ailesinden koparılması ve Rhodes'un daimi yalnızlığı ikisinde de yoğun bir şekilde hissedilen sevilme isteğinin, bir türlü giderilemeyen bir yoksunluk duygusundan kaynaklandığına işaret etmektedir. Bunun yanı sıra, Ulus Baker'e göre, iktidarın "arzulanır" bir şey olduğu doğrultusundaki günlük ve olağan düşünce kuşkusuz bir Yurttaş Kane modelini gözler önüne getirmektedir. Yurttaş Kane tutkuları onun üzerinde kaçamayacağı, muazzam bir egemenlik kurduğu ölçüde iktidar sahibi olabilmıştır (1). Ayrıca Sartre'ın "Tanrı olma arzusu" olarak ifade ettiği, salt kendinde ve kendi için olma isteği, hayatı boyunca kendisinden başka hiçbir şeye inananmayan Kane'in en belirgin özelliğini yansıtmaktadır (2). Burada Kane'in gitgide kendi varlığını, kendisinden apayrı ve kendi sınırlarını aşan, başlı başına bir güç olarak görmeye başlaması söz konusudur. Rhodes'un "Sadece şovmen değilim. Bir gücüm ben!" demesi gibi, artık Kane'in kendisine bile dışlanmış bir hayaleti ortalıkta gezinmektedir.

İkili Yaşamlar: Kendine Yabancılaşma Hali

Ancak iki karakter de arzularını sorunsuz bir şekilde deneyimlememektedir. Zira Charles Foster Kane, her daim arayış içindeki bir karakter olarak film boyunca yalpalamaktadır. Bu yüzden, bireyin etkinliği mi yoksa yapının belirleyiciliği mi derken, aslında bu iki hattın da yan yana ve bazen kesişerek ilerlediği bir anlatıdan bahsetmeliyiz. Bu noktada denilebilir ki Kane ve 'Yalnız' Rhodes içinde bulundukları toplumsal koşullarla bazen hemhal olurlar ve bir anlamda onun nimetlerinden faydalanırlar. O kadar ki artık o sistemin doğal bir parçası haline gelmişçesine hareket ederler. Ancak diğer yandan da mevcut düzenin içinde sıkışmış ve kendilerine yabancılaşmış durumdadırlar. Dolayısıyla birbirine taban tabana zıt görünen bu iki damar arasındaki gerilim hep korunmaktadır.

İki film boyunca da bu gerilimin en çok hissedildiği yerler, Kane ve Rhodes'un onlara içlerindeki huzursuzluk ve hoşnutsuzluğu hatırlatan karakterlerle yüzleşme anlarıdır. *Kalabalıkta Bir Yüz* filminde Rhodes'u hap-

ishanede keşfeden radyocu Marcia, ona bütün yolculuğunda destek olmuştur. Ancak sevgilisinin karakterinin gitgide değiştiğini ve bir anlamda yozlaştığını fark ettiği anda da endişelerini onunla paylaşmaya başlar. Bu noktada Rhodes hem onun dürüstlüğüne ihtiyaç duymakta, hem de onun eleştirilerinden ürkmektedir. Benzer şekilde Charles Foster Kane de gazetesini çıkardığı ilk zamanlarda kaleme almış olduğu ilkelere artık riayet etmediğinin bir hatırlatıcısı olan en yakın dostuna sırt çevirmiştir. Bu noktada seyirci de bu denge unsuru karakterlerin itirazına hak vermeye yönlendirilmektedir. Zira karakterlerin değişimi ve görmezden gelmek istedikleri gerçeklerin ağırlığı gözler önündedir.

Rhodes özgürlüğüne düşkün, parayla pulla ve hatta çalışmak ve düzenli bir iş sahibi olmakla ilgilenmeyen, gezgin ruhlu ve başına buyruk bir adamken, gerçekleştirdiği sınıfsal sıçramanın onu getirdiği noktada kendi varlığına dahi bir marka gözüyle bakan biri haline gelmiştir. Zira danışmanlık yaptığı senatöre kişiliğini adeta yeniden tasarlamasını ve kendisini pazarlanması gereken bir ürün olarak düşünmesini salık vermektedir. Eski moda reklamları samimi bulmadığı için sözleşme maddelerine riayet etmeyen biriyken artık mekanik kahkahaların üretildiği otomatik tepki makineleri geliştiren, sürekli iş düşünen ve rakipleriyle arasındaki reyting farkının çetesini tutan bir adama dönüşmüştür. Bir yandan insanları etkileyebileceği gücünden korkarken, diğer yandan da bunun büyüüne kapılmaktadır. Benzer şekilde yolun başında halkı en dürüst şekilde bilgilendirecek bir gazete çıkarma derdinde olan Kane, bir skandal sonucunda kaybettiği seçimlerin haberini verirken “Seçimlerde Hile!” manşetini atırmaktan geri durmayacaktır. Aynı şekilde, seçimlerde kendini emekçilerin dostu olarak lanse ederken onların sendikalarda örgütlenmesi işine gelmeyecektir. Bu noktada kendi bedeninde iki farklı kişiyi yaşatıyormuş gibi bir bölünmüşlük içindedir. Rhodes da korkuları, çekinceleri ve yalnızlığıyla ayrı, kudretli duruşuyla ayrı bir tavır sergilemektedir. Bu noktada iktidar hırsının, elde ettikleri zenginliğin ve gücün ikisinin de benliğini parçaladığı ve onları ikili bir yaşama hapsedtiğini söylemek mümkün. Buna paralel bir şekilde seyirci de karakterleri suçlamak ya da onları mevcut düzenin bir kurbanı olarak görme noktasında parçalanmış bir bakışa sahiptir.

Sonuç Yerine

Ancak *Kalabalıkta Bir Yüz* filminin sonunda açık bir “*katharsis*” anı mevcuttur. Yani yönetmen en nihayetinde bu ikili bakışın bir tarafını diğerine yeğlemiştir. Bu noktada, Rhodes’un gerçek yüzü ortaya çıkınca halkın tepkisini çekerek hem reklam piyasası hem de siyasetçiler tarafından bir anda yalnız bırakılması ve Marcia ile yüzleşmesiyle birlikte filmin çekirdeğindeki dramatik çatışma çözülmüştür. Seyirci karakterin aslında başından beri böyle işini bilir olduğuna, zenginlik ve güç sahibi olunca da gerçek yüzünü pervasızca ifşa etme fırsatı bulduğuna ikna edilmeye çalışılmıştır. Burada *Yurttaş Kane*’dekenden farklı olarak özcü bir yaklaşım baskın gelmekte ve karakterin yaradılışının iktidar karşısında yozlaşmaya müsait olduğuna işaret edilmektedir. Bu şekilde izleyicinin bakışı onunla özdeşleşmekten iyiden iyiye uzaklaştırılmıştır. *Yurttaş Kane*’de ise yapımı tamamlanamamış şatosunda, iflas etmiş ve gerilemekte olan imparatorluğunu idare etmeyen çalışan Charles Foster Kane’in tek başına öldüğü bilgisinden sonra hikayeye bir düğüm daha atılmaktadır. Başka bir deyişle, *Kalabalıkta Bir Yüz*’de Rhodes’un hataları karşısında ödediği bedel odak noktasındayken ve kalemî kırılırken, *Yurttaş Kane*’in finalinde karakterin travmatik çocukluk hatıralarına gönderme yapılmıştır. Zaten film boyunca, Nijat Özön’e göre, yönetmen ana karakteri anlatırken kahramanını değişik insanların gözünden, bazen birbiriyle çelişen davranışlarıyla ortaya koymaktadır (3). Bu noktada Kane için filmde birbirinden farklı beyanatların kol gezdiği, bu yüzden de karaktere ilişkin daha çoklu bir bakışın hakim olduğu gözler önündedir. Bu da izleyicinin Kane’i suçlamakla ona acımak arasındaki bir çizgide gidip gelmesine yol açmaktadır. Diğer bir deyişle, Rhodes için daha keskin bir hüküm verilirken Kane’in hikayesine daha bütünsel bir bakış atıldığını söylemek mümkün.

(1) Baker, Ulus & Berensel, Ege (1999) *İktidarın Yurttaş Kane Modeli*, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=21,266,0,0,1,0>.

(2) Sartre, Jean Paul (2009) *Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*, İthaki Yayınları.

(3) Özön, Nijat (1965) *Yurttaş Kane*, Bilgi Yayınevi.

“Yerden bir tüy kaldırmak büyük bir gücün simgesi değildir. Ayı, güneşi, görmek keskin görüş olmadığı gibi, gök gürültüsünü duymak da kulak hassaslığını göstermez.” – San Tzu

Savaşların tarihi uygarlığın tarihi kadar eskidir ve uygarlıklar ne kadar gelişmişse o kadar çok savaş yapmaya başlamıştır ve savaş adeta “doğallaştırılmıştır”. Zira daha varoluşun kendisi bile “yaşam savaşı” olarak kodlanır. Böylece yaşamak “ayakta durma”nın önem kazandığı, yenilenler ve yenilenlerin bulunduğu bir arena mücadelesine dönüşmektedir.

Bugün geniş bir kesim tarafından savaş barbarca bir şey olarak görülse de hemen her ülke kendi kuruluş mitini bir savaşa bağlamaya çalışır. Sıkı bir disiplinle kurulmuş silahlı bir ordu, devletlerin övündüğü, kendi uygarlıklarının güvencesi olarak gördüğü bir şeydir. Buna karşın yeni bir savaş çıkıp da, umulandan uzun sürmeye başlayınca beklentiler zayıflamaya, umutlar kırılmaya başlar. Kendi gerçekliğini savaş meydanında sınımayla çalışan, duvara tosladığında afallar, aslında sandığı kadar güçlü olmadığını hisseder.

Benlik ve kişilik oluşumunda çevresel şartların etkisini yok saymak mümkün değildir. Kişi, tutum ve davranışlarını oluştururken, hayat görüşünü belirlerken büyük ölçüde kendisini sarıp sarmalayan algıladığı dünyayı bir referans noktası olarak görmekte, koşullara uymaya çalışmaktadır. Zira içinde bulunduğu koşullara ayak uyduramazsa varlığını bir bütün olarak tehlike içinde görmekte, çelişkiye düşmektedir. Bu durum savaş ortamında yaşayan bireyler için de geçerlidir. Çünkü militarizm kendi ihtiyaçlarına uygun bir kişilik tipine ihtiyaç duymakta, maddi ve manevi tüm gücünü bunu oluşturmak için seferber etmektedir.

Thomas Hobbes şöyle der, “Devlet olmadıkça, herkes herkese karşı daima savaş halindedir,” (1). Hobbes’a göre insanların hepsini birden korku altında tutacak genel bir gücün yoksunluğu bu duruma sebebiyet verir. Hobbes’un bu görüşü günümüz “dev-

letli” toplumları için de bir dönüşüm geçirir, zira modern savaşı ortaya çıkaran aslında herkesi korku altında tutacak örgütün kendisidir. Bunun sebebini Eric Fromm şöyle ifade eder, “Savaş barış zamanında yaşamı yöneten adaletsizlik, eşitsizlik ve can sıkıntısına karşı dolaylı bir başkaldırıdır... Savaşta hükümetlerin sorunu, bu başkaldırışı savaşa amacına koşarak, bu başkaldırıdan yararlanmaktır.” (2). Tam da kısıtlanmışlığına başkaldıran insan, savaşıyla o kısıtlanmışlığı yeniden ve daha fazla üretir. İnsanlık, ilkel özgürlüğüyle uygar kısıtlanmışlığı arasında gidip gelişini savaş yoluyla sınıyor gibidir. Bunun ilk pratik sonuçlarından birisi de kayıplar arttıkça tüm ahlaki kuralların işlevsiz hale gelmesidir. Tek önemli ve anlamlı kural “hayatta kalmak”tır. Peki, insanları barışa ne teşvik edecektir? Bunun cevaplarından birisini Hobbes “ölüm korkusu” olarak saptar. Ölüm korkusunun bireylere ait bir korku olduğunu, varlığını bireylerin üstünde bir güç olarak sürdüren kurumsal yapıların sıklıkla ölümle beslenmelerini anımsamak savaşın yarattığı travmayı anlamak konusunda fayda sağlayacaktır. Öte yandan ölümün her yeri sarıp sarmaladığı çağımızda bu korku da anlamını yitirecek, korku sınırı aşıldığında durum bir Rus Ruleti’ne dönüşebilecektir. Bu çerçevede Michael Cimino’nun *Avacı (The Deer Hunter)* (1978) ve Stanley Kubrick’in *Full Metal Jacket* (1987) filmleri aracılığıyla, Vietnam Savaşı ekseninde, yaratılan insan tiplerine baktığımızda savaşın insan ruhuna etkisini anlamak da biraz mümkündür.

Çağımız insanlık tarihindeki en büyük kıyımların da yaşandığı savaşıyla tanıklık etmiştir. Bu dönem, iki tanesinin bilfiil yaşandığı, üçüncüsünün ise tehdit olarak her daim önümüzde durduğu bir dönemdir. Bu iki büyük savaşın dışında pek çok bölgesel savaşlar yaşanmıştır ve Vietnam Savaşı en çok sinema

filmlerine konu olmuş savaşlardan birisidir. Bunun en büyük sebebi özellikle Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra, bölgesi dışındaki olaylara müdahil olmaya başlayan Amerika için bir travma sebebi olmasıdır. Yukarıda sayılan her iki film de Vietnam Savaşı'nı kendisine bir fon olarak kullanır. Savaşı konu edinen tüm eserler gibi bu filmler de, bir şekilde siviller ve askerler ya da daha ötesi, aktif savaşanlar ve cephe gerisinde kalanlar olarak karşıtlıklardan yararlanırlar. Bu iki film de bazen eleştirip, teşhir ettiği, bazen olumladığı ve sağaltıma giriştiği bu savaşta bireylerin durumuna (3) yoğunlaşır ve burası (Amerika) ve orası (Vietnam) arasında bir karşılaştırma yaparak muhakeme imkânı tanır.



Gölgesi Tarafından Ele Geçirilmiş İnsanlar

Avcı'nın ilk yarısında Amerika'daki göçmenlerin normal yaşamı ve mutluluk ve eğlencesinden kesitler görürüz. Filmin Amerika'sı görmeye alışık olduğumuz ısıtılı gökdelenlerden, bahçeli, önünde birkaç tane arabanın olduğu Amerikan Rüyası'nın mekânlarından uzaktır. Onun yerine gri, demir-çelik fabrikasının yanında yaşamlarını sürmeye çalışan, mutlu görünmeye çalışsalar da pek çok ailevi problemlerle boğuşan, sürmekte olan Soğuk Savaş'ın çehresinden bakıldığında "ötekiler"dir objektife yansıyan. Görünüşe bakılırsa kendi Rus Nostaljisi'ni bu Amerikan Kasabası'nda yeniden kurmaya çalışan göçmenler için durum pek de iç açıcı değildir. Kahramanlar, Michael, Nick ve Steven filmin ilk yarısında mutlu sayılırlar ama bir yandan iç sıkıntısı duyarlar. Bu sıkıntılarını avlanmak gibi faaliyetlerle gidermeye uğraşırlar. Dağlar özgürlük mekanlarıdır ve Michael'in belirttiği üzere slogan "tek atış"ta geyiğin işini bitirmekti. Filmin ikinci kısmı ise Vietnam ve Amerika arasında gidiş geliş kesitlerine ayrılır. "Orası"nda buldukları kahramanlık değildir, tersine işkence, katliam, ölüm ve acıdır. Kahramanlar ölümle yüzleşmenin getirdiği bir erginleşme yaşayamazlar. Steven çoktan geri düşmüş, acılar içinde ölümünü beklemektedir. Diğerleriyle tersine ölümü oyunlaştır-

mak zorunda kalır, savaşın meydanlarında sürüp gitmekte olan katliamın temsili bir odada, başlarına kırmızı şeritler bağlayıp Rus Ruleti oynayarak sürdürürler. Savaşın tüm tarafları yeniden "doğal durum"a dönmüş görünürler, artık tek kural "tek atış"tır. Filmdeki Nick bu doğal halden toplum-kamusal yaşama geri dönüş yapamaz. Anlamsızlık onu sarıp sarmalamıştır. Rousseau "Doğal yaşam halinden toplum düzenine geçiş, insanda çok önemli bir değişiklik yapar: davranışındaki içgüdünün yerine adaleti koyar." (4) der. İçgüdüleri Nick'i ölüme sürüklemektedir. Umudunu kaybetmiştir. Kierkegaard, umutsuzluğun temelde insanın kendisi olmasının getirdiği bir umutsuzluk olduğunu söyler; Nick de biraz

böyledir. Herkesin bir başkası olduğu, personasıyla (kendisinin gerçekte olduğu değil, başkalarının onu öyle zannettiği) özdeşleşip "gölgesi tarafından ele geçirilip kendi ışığını kestiği" (5) bir çağda Nick ölüme yatmakta, ona karşı tavır almaktadır.

Avcı'da "burası" (Amerika) gri bir çehre de sunsa "orası" olan Vietnam'dan kopuktur; film etkileyiciliğini bu zıtlıktan alır biraz da. Av partisinden sonra yorgunca bara gelen arkadaşlar, müzikler söyleyip kendilerini piyanonun hüzünlü ritmine kaptırırlar ve izleyici az sonra gelecek patlamaya hazır değildir. Müziğin bitişiyle birlikte bir anda savaşın ortasında buluruz kendimizi, bombalamalar, yeraltına saklanan kadın ve çocukların ölümü, ağızlarında beden parçaları bulunan domuzlar savaşı resmetmek için yeterlidir.

Full Metal Jacket'te "burası" savaşa hazırlık mekanıdır. Filmin başından beri Amerika'daki doğal yaşamın izlerine tanık olmayız. Bitmek bilmeyen marşlar, askeri komutlar, eğitim, aşığılama, disiplin, Kızılberili, Vietnamlı ve Eskimolulara karşı ayrımcılık süregider. Burası artık savaşa hazırlık için vardır ve bir eleme yeridir. Kubrick daha ilk sahneden kafası tıraş edilip eski hayatından koparılan insanlara yoğunlaşır. "Orası"nın da burasından hiç farkı yoktur; ölüm apaçık bir gerçek olarak karşılırlarına çıkar.

Savaşın İnsan Tipleri

Savaş koşulları kendine özgü bir insan tipini de yaratmaktadır. Savaş ve bir bütün olarak onu kurumsallaştıran sistem, adım adım, sistemdeki bireyleri eleme yoluyla, istediği biçimde şekillendirmeye çalışır. Savaşın zaf-erle sonuçlanması için sunulan ideal tiplerden örnek vermek gerekirse birisi *Full Metal Jacket*'teki eğitim çavuşu Hartman'dır. Çavuş askerlere hızla otoritesini kabul ettirir, onları aşağılar, yok sayar, çeşitli lakaplar takar ve adayların kendi gözünde değer kazanmasının tek koşulunun birer "piyade" olmaları mesajını verir; başlangıçtaysa tüm "adaylar" işe yaramaz oldukları konusunda aynı oranda eşittirler. Çavuş askerlere sürekli öldürmeyi salık verir. Sevgili olarak silahlarını gösterir. Böylece egemenlik kurmanın, "tohumlarını serpmenin" alanı olarak silah, kadın bedeninin yerine geçer ve cinsellik ve erilliğin ima ettiği tüm göstergeleri üzerinde toplar; örneğin eğer iyi ateş edemiyorsan, "iktidarsız"sındır.

İkinci bir tip ise savaşın bir bütün olarak ruhlarına işlemiş olduğu, Rambo kılıklı, helikopterden, hareket eden ya da etmeyen herkese ateş eden Door Gunner ve makineliisini boynunda hiç çıkarmayan Animal Mother'dır. Bu askerler de her daim kendini feda etmekten korkmayan, etrafında hareket edenleri, öldürme dışında bir istençle izlemeyen insan tipleridir. Bu askerler eğitimin sonucunda "ideal" asker tipine en iyi ulaşanlardır. Filmin sonundaki Vietkonglu sniperin öldürülmesini sağlayan da Animal Mother'in korkusuz ve fedakarca öne atılmasıdır.

Savaş ortamının zorladığı bu insan tipi haricindeki her tip bu süreçten yara almaya mahkumdur, ister *Full Metal Jacket*'teki "Komedyen" Davis ve Lawrence, isterse *Avcı*'daki Michael, Stan veya Nick olsun. Buna karşın dönüşüm bakımından aralarında kimi farklar mevcuttur.

Komedyen aslında bir savaş karşıtıdır. İnsan öldürmek gibi istenci yoktur. İsteği maceracılık ve hiç bilmediği bir diyara ayak basıp oranın egzotizmiyle kendinden geçmektedir. Komedyen'i savaşa sürükleyen yenilik arayışıdır

ve Fromm'un savaş hakkındaki düşüncelerini olumlayan bir tiptir. Buna karşın daha eğitim aşamasındayken, günah keçisi olarak seçilen Lawrence'e yatakhanedeki tüm askerler ceza verdiğinde (kimsenin bu olayı açığa vurmaması için herkesin bu "günahı" yüklenmesi gerekir), herkes gibi bir kez değil birkaç kez vurarak Lawrence'i cezalandırır.



Lawrence "içerdeki düşman"dır. Hantal, şişman, korkak, olayın ne kadar ciddi olduğunu anlamayacak kadar yüzünden gülüşü eksik etmeyen normal bir insan. Ceza, Lawrence'in deliliğe giden yolunda önemli bir mihenk taşıdır. Zira dene-

tim sağlamak için bir kişinin yaptığı hatadan dolayı tüm timi cezalandırmak, bizzat timdeki iç denetim yollarını harekete geçirmek anlamına gelir. Lawrence bu andan sonra "iyi bir asker" olur. Hem bilgi hem de becerilerini yetkinleştirir ve kısa sürede günah keçisi olmaktan kurtulur. Artık rüşünü ispatlamış bir asker olarak savaşa katılıp kendini gösterebilir. Buna karşın olaylar hiç de istenildiği gibi gerçekleşmez ve filmin ilk kısmı aynı son kısmında olduğu gibi ölümle biter. Lawrence önce eğitim çavuşu Hartman'ı sonra da kendisini öldürür. Lawrence "iyi bir asker"dir hala, zira ölmeyi ve öldürmeyi bilmektedir.

Komedyen olaylardan belli ölçülerde uzak kaldığında, yani savaşa uzak bir mesafeden seyirci olarak izlediğinde vicdanını sesine kulak verir, mevcut durumu gerçekliğe yakın biçimde rapor eder; zira bir yanıyla da o gazetecidir. Buna karşın "güvenli" görülen askeri üsleri saldırıya uğradığında ve doğrudan savaşa karşı karşıya kalmaya başladığında, eğitimindeki başlayan dönüşümü kaldığı yerden devam eder. Buraya gelişinin sebepleri arasında egzotizm ve "antik" bir kültürü tanıma olanağı dışında Vietnamlıları öldürme isteği de eklenir. Hatta acemi birliğindeki birisini öldüren ilk kişi olmak istemektedir. Sonunda, gerçekten birisini öldürmek gerektiğindeyse, bunu sniper kadının "iyiliği" için yapar. Can çekişen kadını gördüğünde "Onu burda böyle bırakamayız," der. Kadın dua etmekte, bu acısının sonlanması için çabalamaktadır. Herkesin kadını böyle bırakmamaktan anladığı

ona ilkyardım yapmaktır. Düşmana böyle bir inayeti kimse yapmak istemez. Hatta Animal Mother bunu kendi otoritesine bir karşı duruş olarak görür, fakat Komedyen bunun otoritesine bir karşı duruş olmadığını özellikle belirtir; kadını yalnızca böyle bırakmaması gerekir. Miğferi ve rozetiyle yarattığı ironi, otorite karşısında savunma durumunda kalmıştır.

Komedyen'in istekleri yerine getirilmiş midir? Doğunun hazineleri, antik kültürün zenginliği, egzotik güzellikler? Artık eşik aşılmıştır, ilk atışı yapmıştır; çevresindeki askerler onu en "zor" olanı yapan olarak kutlar; yani kendisini savunma imkanı olmayana ateş etmiştir. Komedyen için artık işin hiçbir komik tarafının kalmadığı andır burası. Ahla-ka ve hümanizmaya sığınarak yaptığı eylem nerden bakıldığına göre farklı anlamlara gelebilmektedir.

Ölüm Oyunu

Avcı'da Michael'in da Vietnam'a gittiğinde karşılaştığı şey çıplak ölüm olacaktır. Buna karşın onun tanık oldukları Vietkongluların yaptıklarıdır ve karakterlerin dönüşümüne sebebiyet veren bu acımasız "oyun"dur. Vietnamlılar, kafasına silah dayamış taraflardan birinin üstünlüğünü, Huizinga'nın "agonal" dediği oyunsal bir düzlemde test etmek ister gibidirler. Hayatta kalan tanrıların lütfuna mahzar olmuş demektir. Savaşın başlangıçta oyunsal/kültürel bir nitelik taşıdığını belirten Huizinga, bu niteliği yok edenin topyekün savaş olarak belirtir (6).

Avcı normal insanların anormal savaş koşullarında uğradıkları travmayı perdeye yansıtır. Doğu'da buldukları, oranın egzotik güzelliği değil, kesip biçilen, tek atışla yaşamın söndüğü, acımasız Vietkongluların vahşet oyunudur ve bu oyun, görünüşe bakılırsa napalm bombasından daha fazla travmaya sebebiyet verir. Buna karşın film, napalm bombalarının yarattığı tahribat ve ölümü göstermez. Gerçek tarihsel kayıtlarda her ne kadar durum böyle değilse de başarısızlığın bir sebebi de sanki karşı tarafın acımasızlığına denk bir acımasızlığın Amerikanlar tarafından gerçekleştirilemeyeşidir. Amerikanlar siyasi olarak bilinçli biçimde katıldıkları bu savaşın sanki maruz kalanı, edilgenidir. Michael savaştan döndüğünde bırakın tek atışı artık geyiği bile vuramaz ve kendine teskin edici "Tamam" sözcüğünü söyler. "Tamam. Sakin ol her şey düzene girecek!" iyimserliği...

Michael kurtarmak için Nick'i bulduğunda aslında onun ölümüne sebep olur. Sınırı aşmış, yaşadığı travmayla yaşamın anlamsızlığına kapılmış olan Nick için ölümden daha öte bir gerçek yoktur. Sevddiği herkesten uzaklaşmıştır; her şey bir olasılık ve zaman meselesi halini alır. Michael gelerek ona içinde bulunduğu durumun ötesindeki, 12000 km ötedeki, yaşamı hatırlatır. Onu sevdiğini söyler ve şans o anda Nick için döner. Savaşın yarattığı bu tip için normal yaşam ölüm demektir. Michael'in sloganını söyler, tek atışla kendini öldürür.

Her iki filmde de karşılaştığımız bir durum da, kahramanın yalnızlığıdır. Her yönüyle kitlesel bir eylemlilik süreci olan savaş, kendi ölüm makinelerine ihtiyaç duysa da insanın kendisine yabancılaşmasına sebebiyet verir ve yalnızlaştırır. Başından beri silah, ölüm, iktidar ve güçle kodlanan savaş zaferle sonuçlanmadığında iktidarsızlıkla anlam kazanır. Filmler kendi söylemlerini üretirken bu iktidarsızlığın kaynağını ABD olarak değil, onun yaşayan üyeleri olarak bireylere atfeder. Kahramanların kurutulamadıkları bir yetersizlik psikolojisi vardır. Sanki bir karabasandalarmış, bedenlerini özgürce oynatmak istiyorlarmış da birileri onu engelliyormuş, düşman her onu boğazlayacakmış gibi hissederler ve sonunda gerçekten de insanlık boğazlanır. Zira kirli bir savaş karadelik gibi çevresinde ne var ne yoksa içine çeker.

(1) Hobbes, Thomas (2001). *Leviathan*. Çev. Semih Lim. Yapı Kredi Yayınları. 3. Baskı. İstanbul. Sf.94

(2) Fromm, Eric (1993). *İnsandaki Yıkıcılığın Kökenleri*. Çev. Şükrü Alpagut. Payel Yayınları. 2. Basım. İstanbul. Sf.271

(3) Conard, T.Mark (2007). *Chaos, Order, and Morality. The Philosophy of Stanley Kubrick*. Abrams, J.Jerold (ed). Kentucky: The University Press of Kentucky. Sf.38

(4) Rousseau, Jean-Jacques (1990). *Toplum Sözleşmesi*. Çev. Vedat Günyol. Adam Yayınları. 4. Basım. İstanbul. Sf.29-30

(5) Jung, C.Gustav (2005). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (çev.). İstanbul: Metis Yayınevi. Sf.56

(6) Huizinga, Johan (2013). *Homo Ludens: Oyunun Toplumsal İşlevi Üzerine Bir Deneme*. Mehmet A.Kılıçbay (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yay. Sf.126.

*“And then, when there is just one woman
left standing in the room
Then she will be yours”*

-Monarchy-Disintegration

Arnold Van Gennep sosyalleşme teorisini açıklarken her toplumun çeşitli krizleri çözmek ve devamlılığını sürdürebilmek adına bu karmaşık periyodu atlatabilmek için “geçiş ayinleri”(rites of passage) icat ettiğini savunur. Van Gennep’e göre birey bu ayinin sonucunda hem kimlikssel hem de statüsel bir dönüşüm geçirerek topluma entegre olmaya hazır hale gelir. Van Gennep’in açıklaması tutarlı olsa da toplum ve bireyin daimi çatışması düşünüldüğünde geçiş ayininin romantikleştirilmemesi gerektiği görülmektedir; zira bireyin kimlikssel dönüşümünün nadiren pürüzsüz gerçekleştiği daha da önemlisi entegrasyonun bir idealden öte bir gerçeklik düzleminde pratik olmadığı göz önünde bulundurulmalıdır. Kimlikssel dönüşüm geçiş ayinince belirlenmiş kalıplara ve öngörölmüş şablona çoğu zaman uymamakta aksine öznel bir süreç olması nedeniyle değişkenliğe eğilimli hale gelmektedir. Çevre koşullarınca belirlenen dönüşüm ortamı bireyi hem belli şekillerde koşullandırmakta aynı zamanda da değişkenliğiyle aynı bireyi yarattığı rol model ile çatışmaya zorlamaktadır.

Zamansızlık ve mekânsızlık varsayımlarıyla yola çıkması başta olmak üzere tek bir dönüşüm içinde iki otonom bireyi tek bir idealde tahayyül etmesi ve bu ideali toplum devamlılığının merkezine yerleştirmesi ile “Evlilik” belki de geçiş ayinlerinin en kaotığı olarak öne çıkmaktadır. Bireyin topluma entegrasyonunun zaruri bir parçası da olarak görölen evliliğin doğurduğu kimlikssel problemler ve yarattığı çatışmalar gerek doku gerek konu olarak birbirine oldukça paralel olan Fassbinder’e ait *Bir Evliliğin Hikayesi* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) ve Todd Haynes’in yönettiği *Cennetten*

Çok Uzakta (*Far From Heaven*, 2002) filmleri aracılığıyla incelenebilir.

İdeal ve Gerçek Arasında Katlanılabılır Bir Zemin Olarak İnkâr

İkinci Dünya Savaşı sırasında Almanya’da başlayan *Bir Evliliğin Hikayesi* Maria ve Hermann’ın evlilik sahnesiyle açılır. Patlayan bombaların arasında alelacele evlenen çift “yarım gün ve bir gecelik” beraberliğin sonrasında Hermann’ın birliğine geri dönmesiyle ayrılmak durumunda kalırlar. Elbette ki savaş evlilikleri oldukça sık rastlanan ve alışlageldik bir kavram olsa da Fassbinder’in filmi seyirciye çevre koşulları nedeniyle ayrıldıkları için bireyin değişimini etkiden uzakta analiz etme imkânı sunuyor. Maria’nın bu yarım evliliği alışılmadık yollarla da olsa sürdürme çabası bireyin toplumsal paradigmayı içselleştirişini göstermekle beraber Maria’nın evliliğe yönelik öznel yorumunu da göstermekte.

Hermann’ın ayrılmasının hemen ardından sırtında ilan ile kocası hakkında bilgi arayan Maria toplumsal statü değişimini sualsiz benimsemiş gibi görünmekte. Evliliğin ilk anlarından itibaren evli olmak fikrini romantik bir idealizm ile benimsemiş olsa dahi Maria çevre koşulları tarafından durmaksızın pratiği imkânsız romantik hayalini sorgulamaya itiliyor. Önce savaş nedeniyle kötüleşen ekonomik durumlarını düzeltmek için çalışmak zorunda kalır, Amerikalılara hizmet veren barda çalışırken evlilik yüzüğünün çıkartmak zorundadır. Daha sonra savaşta ölen kocasının ardından yeni bir toplumsal statü edinir bundan sonra “dul”dur ancak Maria için bu bir anlam ifade etmemektedir çünkü o kafasındaki idealde evlidir. Fiziki ve maddi ilişki yaşadığı Amerikan subayının evlenme teklifine kocası

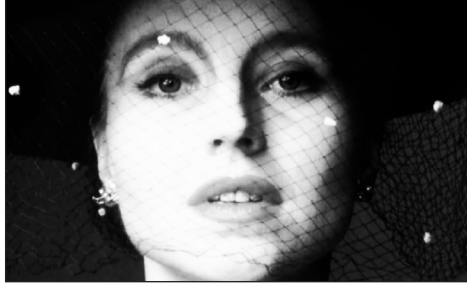
artık ölü olmasına rağmen “Seninle asla evlenmem, ben kocamla evliyim” diye yanıt verir. Nitekim Hermann’ın hayatta olduğunu öğrendikten sonra subayı öldürerek hayatından çıkarmakta gecikmez.

Hermann da evliliklerine karşı Maria’dan farklı bir tavır benimsemez. Maria’nın işlediği cinayeti üstlenerek hapse girmesi bunun bir göstergesi olarak seyircinin karşısına çıkmakta. İkisinin bundan sonraki hayatlarına dair yaptıkları anlaşma ise klasik evlilik kontratının oldukça dışında olmasına

rağmen ikisi de romantik evlilik ideallerinin ve gelecek beklentilerini hayatın gerçekliğine adapte etmeye çalışmaktadırlar.

Hermann’ın hapisshane de olduğu süreç boyunca Maria yaşamını devam ettirmek zorundadır bu nedenle yeniden çalışmaya başlar. Bu aşamada kurduğu ilişkiler ve hayatının kazandığı yeni form belki de Maria’yı en çok değiştiren etkenler. Hermann’ın bu seferki yokluğunda başarılı bir iş kadınına daha da önemlisi son derece seksüel bir kadına dönüş

Maria’nın değişmeyen ideallerine rağmen kişiliği kökten bir değişim içindedir ancak kendisi fiziki koşulları gibi bu değişimi de inkâr etmektedir. Bu noktada Maria’nın kendisiyle çelişmeye de başlar. Hediyesini kabul etmeyen Hermann’a ne yapıyorsa onun için, ikisi için yaptığını söylese de gerçekten buna inanıp inanmadığı da muğlaktır çünkü aynı Maria sürdürdüğü hayattan zevk aldığını, Oswald ile istediği için birlikte olduğunu da söyler. Tam da bu nedenle Maria’nın evliliği onun etrafında şekillendirdiği fantezileri ile ilişkisi birey



ve toplum dualitesini yansıtır.

Maria’nın romantik hayalleri ile çelişen hırsları ve arzuları hayatını yönetmekteyken Maria gerçekten bu evliliği istiyor mu diye sorgulanabilir. Hermann’ı hapisten erken çıkartmaya çalışmasına rağmen çıkacağını öğrendiğinde paniklemesi ve bu kadar erken olacağını beklemediğini söyleyerek adeta buna hazır olmadığını itiraf etmesi, balayı planlarını ertelemesi Maria’nın fiziksel bir gerçeklik olarak bu evliliği istemediğinin kanıtı gibidir

“Maria için kocasının yokluğu bir anlam ifade etmemektedir çünkü o kafasındaki idealle evlidir.”

şen Maria aslında kendi ideal yaşantısıyla ilişkisi içindedir. Maria’nın bu noktada ikili bir yaşamı olduğu söylenebilir. Sekreteri ve aynı zamanda metresi olduğu Oswald hayatındaki fiziki varlığı ile her anlamda Maria’nın partneri olmasına rağmen ruhsal olarak kendini Hermann’ın karısı olarak addetmekte evliliklerini adeta kutsala yakın bir seviyeye yerleştirerek tapınırcasına hayatını ona göre yönlendirmektedir. Tahayyülündeki evliliğe bir gün kavuşacağına hala inanmakta ve tüm hayatını bu hayal çerçevesinde dizayn etmektedir bu nedenle içinde bulunduğu fiziki koşullar ona göre sadece bir geçiş aşaması, amacına ulaşmak için gerekli bir basamaktır. Çalışıp kazandığı parayla almayı planladığı ev ise evliliklerinin sembolü haline gelmiştir.

tıpkı evi aldığındaki huzursuzluğu ve Hermann ve onunla kuracağı gelecek için alması olmasına rağmen yalnız olmak için aldığını söylemesi gibi. Hermann ile tanıştıktan çok kısa bir süre sonra evlendiği bilinen Maria için bu evlilik aslında gerçekleşeceğine asla inanmadığı bir fanteziden ibarettir. Seyircinin Maria ve Hermann’ın asla baş başa görememesi daima birilerinin odada bulunması veya gelmesinin başlıca nedeni Fassbinder’in bu fanteziyi sürdürmek istemesidir. Hayatındaki diğer erkeklerle sevişme sahneleri gösterilirken Hermann ile böyle bir sahne bulunmaz ve baş başa geçirdikleri geceden kısaca söz edilir. Hermann’ın Maria’nın yaşamındaki tek fiziksel varlığı gönderdiği kırmızı güllerdir ki onlar da romantik idealizmi güçlendirmektedir.

Belki de bu nedenle *Bir Evliliğin Hikayesi*'nin aslında olmayan bir evliliği anlattığı bile söylenebilir. Filmin sonlarına doğru Maria'nın Hermann'a "Karını öpmeyecek misin?" diye sorması ve gelinlik ile bağdaştırılabilecek kostümü evlilik ritüelinin bir tekrarı olarak okunabilir ki Fassbinder bu tekrarı da trajik bir biçimde sonlandırmayı seçer. II. Dünya Savaşı sonrası Almanya ve büyük Alman rüyasının çöküş dönemine klasik Alman Romantikliğini ve idealizmini yerleştirerek Fassbinder adeta toplumsal geleneğin çöküşünü sembolize eder.

Bir Burjuva Rüyası: Evlilik

Maria'nın gerçeklik ve idealizm arasındaki çatışmasına oldukça benzeyen bir çatışma *Cennetten Çok Uzakta*'da da göze çarpmakta. 50'li yılların Amerika'sında geçmekte olan film seyirciye ilk etapta yine 50'li yılların ideal aile tablosunu sunmakta. Orta-üst sınıfa mensup olarak nitelendirebilecek Cathy ve Frank Whitaker iki çocukları ve başarılı evlilikleriyle 50lerin devlet tarafından da desteklenen "Amerikan Aile"si tablosunu başarıyla sergilemekte gibi görünür. Başarılı bir iş adamı olarak Frank ve mükemmel ev kadını olarak Cathy adeta dönemin hâkim ideolojisinin vücuda gelmiş haliler. Ancak film ilerledikçe durumun bundan oldukça farklı olduğu görülmekte. Heteroseksüel dünya algısı içerisinde rolünü başarıyla sürdürmeye çalışsa da Frank gizli bir eşcinsel olarak zaman zaman gerçek karakterinin açığa çıkmasını engelliyemez. Cathy'nin de kocasının "durumunu" öğrenmesiyle sosyal hayatlarında mükemmel bir takım olan çift meseleyi maskeleyemeye ve problemin üstünden gelmeye karar verirler.

50'ler sinemasının etiğinden yararlanıp filmin tonajını bu yönde belirleyen Haynes bu yöntemleri 50'lerin yaşam algısına ve toplumsal yapılanmasına bir eleştiri olarak kullanmakta. Filmin kahramanları Cathy ve Frank filmin ilk kısmında kendi arzuları ne olursa olsun bu yapılanmayı nihai ve kutsal bir biçimde algılıyor gibi görünmekte. Bulundukları pozisyon ve birlikliliklerinin birbirlerine sağ-

ladığı statüden oldukça tatminkârlar ki arzuları kendilerini gösterdiğinde dahi bunu maskeleyemeye ve şüpheli gözlerden saklayarak sosyal konumlarına gelebilecek her türlü zararı önlemeyi seçerler. Burjuva yaşamlarının içinde evlilikleri sosyal bir anlaşma adeta bir işbirliği kontratı olarak oldukça fonksiyonel bir konumda seyircinin karşısına çıkmakta. Frank dönemin koşullarında bir eşcinsel olarak asla elde edemeyeceği mad-di ve sosyal statüsünü heteroseksüel, evine düşkün koca maske-siyle kazanırken Cathy de elit sosyal çevresinde yerini mükemmel ev kadını, ağırbaşlı ve ölçülü, kocasını destekleyen kadın rolüyle edinmekte. Tabii ki



ikisinin de bireysel arzuları bu toplum tarafından onaylanmış rollerinin oynamalarını engellemekte. Frank'ın sözde "iğrendiği" cinsel kimliği her an pusuda açığa çıkmayı beklerken Cathy de gerek diğer kadınlarla yaptığı kadınlarla yaptığı konuşmalarla hayatındaki ve sözde-evliliğindeki cinselliğin eksikliğini fark ederek gerekse Raymond ile geliştirdiği ilişkisinde mükemmel ve tutarlı kadın imajının dışına çıkıp gerçek kişiliğini içtenlikle açığa çıkarmasıyla sosyal rolünü oynamayı unuttur.

Gerçek kimliklerini zamanla değiştirerek benimseyen Frank ve Cathy dönemin hakim ideolojisine ve sentetik evlilik anlayışına başkaldırarak boşanıyor ve kendi yollarına giderler. Haynes Frank'e eşcinselliğini kabul ettirerek cinsel tercihi yönünde yeni bir ilişkiye başlatırken Cathy'yi bir yol ayrımında herhangi bir "geçiş ayını"nın içine yerleştiremeden ve hayatını Raymond ile birleştirmeden otonom olarak vereceği bir kararın hemen öncesinde bırakıyor böylece bireyin birey oluş aşamasındaki iradesine dikkati çeker.

Hem Fassbinder hem de Haynes'in filmi melodramı kullansa da romantikleştirilen ve idealize edilen evlilik kavramına oldukça eleştirel fakat farklı açılardan yaklaşarak hem bireyin iradesinin genel şablondaki yerini hem de toplumsal sanrıların birey üzerindeki buyurganlığını irdelemek açısından çok önemli bir yer arz etmekte.



64. Berlin Film Festivali

Hamit Özonur

Festivalin sondan önceki günüydü, artık filmlerin çoğu görülmüş, bir iki gala haricinde ilk gösterimi yapılacak film kalmamıştı. İnsanlar da bitiş havasına girmiş, etrafımda harıl harıl yazılarına son rütuşları yapmakla meşguldüler. O son galalardan biri olan Richard Linklater'ın 12 yıllık çabasının ürünü *Boyhood*'un gösterimine girdim. Film bittiğinde yanımda oturan İngiliz gazeteci kulağıma eğilip "a film at last!", "sonunda gerçek bir film!" dedi. Bu küçük anektodu *Boyhood*'un ne kadar iyi bir film olduğuna işaret etmek için değil, ki yarışma bölümünün en sevdiğim filmiydi sanırım ama bundan daha sonra bahsedeceğim, bu seneki Berlin Film Festivali'nin yarışma bölümünün önceki senelere göre ne denli sönük kaldığını göstermesi açısından anlattım. Umalım da çoğu zaman seneye damgasını vuran en azından bir iki film çıkarmış bir festivalin bu denli zayıf bir seçkiye sahip olması nasıl bir sene geçireceğimizin bir habercisi olmasın.

Yarışma bölümünde ilk izlediğim film, festivalin açılış filmi de olan ve benim *Yükselen Ay Krallığı* (*Moonrise Kingdom*, 2012)'yla beraber tekrar sinemasına barıştığım Wes Anderson'ın merakla beklenen son yapımı *Büyük Budapeşte Otel* (*Grand Budapest Hotel*)'ydi. Muhteşem kadrosunu (özellikle Ralph Fiennes'i) ve Wes Anderson'ın nev-i şahsına münhasır dünyasını

izlemek her zamanki gibi eğlenceliydi ama zaten tekrara dayalı bir komedi anlayışı olan Anderson'ın artık filmlerinin de kendini tekrar etmeye başladığını görmek filmden aldığım keyfi büyük ölçüde azalttı. Üç farklı dönemde geçen hikayenin her dönemini farklı, o dönemin sinemasında baskın ekran oranını kullanarak aktarmış olması hoş bir dokunuş olsa da, filmin hikayesinin eksikliklerini örtmeye yetmiyordu. Özellikle hikayeye yedirmeye çalıştığı Nazi yan öyküsü zorlama bir çaba gibi duruyordu.

Edward Berger'in son filmi *Jack* ise sınırlarını iyi bilen, layıkıyla çekilmiş bir büyüme öyküsüyü. Geçtiğimiz senelerde izlediğimiz Dardenne'lerin *Bisikletli Çocuk* (*Le Gamin au vélo*, 2011)'unu ya da Ursula Meier'in *Sister* (*L'enfant d'en Haut*, 2012) 'ını anımsatan gerçekçi ve gereksiz sentimentalizmden uzak duran tarzı filmin artılarından olsa da, film yeni bir şey söylemediği gibi işçilik açısından bu filmlerin seviyesine de ulaşamıyordu. Yine de yarışmadaki iyi diyebileceğim yapımlardandı.

Benzer sözleri Dominik Graf'ın *Beloved Sister* (*Die Geliebten Schwestern*)'ı için de sarfedebilirim sanırım. İyi yapılmış bir dönem filmi olmasına rağmen çok taze bir dili veya söylemi olduğunu söyleyemem. Yine de ünlü şair ve filozof Friedrich Schiller'in hayatına bir aşk üçgeni üzerinden yaklaşması, devrimlerin kanlı

tarafına da dikkat çektiği bir Fransız Devrimi arka planı yaratmış olması ve çok güçlü karakter portreleri çizmesi açısından yarışmadaki kalbürüstü filmlerdendi diyebilirim. Hele ki aynı gün içinde izlediğim George Clooney'den beklenmeyecek çığlıktaki film *Hazine Avcıları* (*The Monuments Men*)'le karşılaştığımda gözümdeki değeri daha da arttı sanırsam. Benzer hisleri bütün festival boyunca yaşadım aslında. Sayısız kötü filmin arasında ortalama filmler adeta parlıyorlardı. *In Order of Disappearance* (*Kraftidioten*), *Third Side of the River* (*La Tercera Orilla*) ve *Aloft* da böyle filmlerdi mesela. Hiçbiri kötü filmler değillerdi elbette ama çıktığımda bende hiçbir şey bırakmayan anlatılardı. Yine de üçü de şu ana kadar saydığım filmlerin önüne geçen, yarışma bölümünden sevdiğim filmler oldular. Norveç'in steril gangsterleriyle alakalı olan *In Order of Disappearance* eğlenceli bir kara komedydi ve izlediğim onca ciddi film arasında güzel bir soluk alma arası oldu ama hikaye Stellan Skarsgård'ın oynadığı baş karakterinin ekran personasına çok fazla yaslanıyordu. Yine de kendini fazla ciddiye almaması eksiklerini görmezden gelmemize yetiyordu. *Third Side of the River* kanımca iyi çekilmiş ve oynanmış ama finalinin ağırlığını taşıyamayan bir film. Sakin ritmi, atmosferik üslubu ve olay örgüsünden ziyade karakter odaklı anlatımı daha doruk noktasız bir finali hakediyordu. *Aloft* ise sorunlarına mistik çözüm arayışlarına giren insanlara aradıklarını verebilen bir kadının öyküsünü anlatmasına rağmen katartik bir son tercih etmemesinden dolayı övgüyü hakederken, filmin iki farklı zamanda geçen paralel anlatımından günümüzde olanı diğerine göre daha az samimi olduğundan ve iki karakter arasındaki ilişki pek güçlü kurulamadığından hikayesi aksiyordu ve çok iyi bir film olma fırsatını kaçıırıyordu.

Geleyim ödül alan filmlere; Altın Ayı'yı alan Çin yapımı *Black Coal Thin Ice* (*Bai ri yan huo*)'ın kara komedi dozu çok yerinde bir polisiye/film noir olduğunu ve ilginç ve beklenmedik finaliyle jüri dâhil bir sinema dolusu insanı şaşırttığını söyleyeyim. Ama ben şahsen o şaşkınlık hissini üstümden attığımda baş karakterini oynayan Fan Liao'nun eklektik oyunculuğu haricinde filmin bana izlerken ilginç gelen her öğesinin sanki sadece filmin tuhafılık katsayısını artırmak için oraya koyulduğu hissine kapıldım. Yine de var olan diğer filmler arasında *Boyhood*'tan sonra

Altın Ayı'yı en fazla hakeden film.

Richard Linklater'ın 12 yıllık bir süre zarfında çektiği ve filmin yapım sürecinin kendisi epik bir serüven olan filmi *Boyhood*, bir çocuğun büyümesinin basit hikayesini sunuyor bize. Bu denli riskli bir konsepti mükemmele yakın kotardığı söylenebilir yönetmenin. Üstelik film kesinlikle ardındaki fikre sırtını yaslamıyor. Elbette karakterlerin film süresince gerçekten yaşlandıklarını görmüyor olsak bu kadar etkilenecezdik ama bu, filmin bu durumu suistimal ettiğini göstermez. Karakterlerin yaşlanması ve değişmesi o kadar filmin sürecine uygun geliyor ki bazen filmin mi onların 12 yıllık değişimleri çevresinde şekillendiğini yoksa onların mı filmle beraber olgunlaşıp büyüdüğünü çözmiyorsunuz. Hiçbir zaman büyük sözler söylemeye kalkışmayan, gündelik hayatın sıradanlığının, yani hepimizin hikayesinin bir yansıması olan film daha önce perdede gördüğümüz hiçbir filme benzemiyor. O açıdan aldığı yönetmenlik ödülünü bence sonuna kadar hakediyor.

Bir de tabi geçenlerde kaybettiğimiz usta yönetmen Alain Renais'nin yaptığı son film olan *Life of Riley* (*Aimer, Boire Et Chanter*) var. Sinemada her zaman yeniliğin peşinde olan, her zaman kendisini görsel olarak ifade etmenin daha önce denememiş yollarını bulan kendisi 91 yaşında ama ruhu hep genç yönetmenin yaptığı son film o kadar güzel özetliyor ki 68 yıllık kariyerini. Benim zevkime fazla teatral gelmiş olsa bile *Life of Riley* tiyatroyla sinemanın sınırlarını muğlaklaştırmanın belki de en iyi örneğini sunuyor izleyicilerine. Bir önceki filminde de sinema-tiyatro kırması, benzer bir tür yaratmaya uğraşan yönetmenin sinemayı ön planda tutan bir önceki filminin aksine tiyatroya daha fazla ağırlık veriyor *Life of Riley*. Denemekten hiçbir zaman vazgeçmeyen yönetmene verilen FIBRESCI ödülü bizim için bıraktığı elveda armağını taçlandırmış olduğundan bence çok önemli.

Esas bahsetmek istediğim film ise son günlerde Türkiye'de sansürlenmesiyle gündeme gelen İtiraf (*Nymphomaniac*). Ben Berlin'deyken !f kesilmiş ve kısaltılmış versiyonunu gösteriyordu burada. Festivaldeyse yarışma dışı olarak birinci bölümünün kesilmemiş versiyonu gösterildi ve ben bu versiyon üzerine konuşacağım. Bir kere alışıldık bir Lars von Trier filmi değil bu, öyle bir şeyden söz etmek mümkünse eğer. Ben çoğu

zaman sıkıntı duymasam da birçok insanı rahatsız eden, diğer filmlerindeki “sırf tartışmaya yol açmak için çekilmiş olma” hissi yok bu film. Joe’nun anlatımıyla beraber beyaz perdeye aktarılan hikayenin fiziksellliği, kirliliği, açık seçikliği ve aslında tutkuların basit ihtiyaçlarıyla çizilmiş netliği, Selligman’la Joe’nun arasındaki felsefi diyalogların metafiziksel, steril ve anlam arayışında muğlak haline kontrast oluşturmak için oradalar (ya da tam tersi). Bu kontrastın filmi vermek peşinde olduğu ironinin sağlanması için çok önemli bir yerde olduğunu düşünüyorum.

İroniyse bence *Nymphomaniac*’ı analiz ederken veya açıklamaya çalışırken kullanmamız gereken kilit kelime olmalı. Çünkü Trier aslında, belki komedi filmi değil ama “komik” bir film yapma peşinde. İroniden beslenen, soğuk ve kara bu mizahın temelinde bahsettiğim diyalektik anlatım yatıyor. Bu iki uçlu anlatım-

da belki de en beklenmedik olansa Trier’in saf tutmaması. O sadece hikayeciliğine odaklanıyor. Joe’nun hikayesini, zihninin dehlizlerinde dolaşarak, adeta onun hafızasının labirentinde geziyormuşuz gibi karşımıza koyuyor. Bu elbette dağınık bir anlatıma neden oluyor ama böylesi dağınık bir zihnin ortaya koyduklarının düzenli olmasını beklemek biraz abes kaçardı. Bu dağınıklık hissi bence filmin anlatımını zayıflatmıyor, aksine güçlendiriyor çünkü gözümüzde yavaş yavaş bir karakter inşa edilmesini sağlıyor. Bu bütünün tabii ki çok “derli toplu” olduğunu iddia etmeyeceğim ama bu çok normal çünkü biz sadece belleğimizin parçalarının biraraya gelmiş hali değil ki Joe’dan da bunu bekleyelim. Buna bir de izlediklerimizin Joe’nun nostalji filtresinden geçmiş hali olduğu gerçeğini de eklersek resim tamamlanıyor. İzlediklerimizin yer yer absürde bile kayan abartılı hali bence hepimizin geçmişine atfettiği o nostaljinin bir parçası. Uma Thurman’ın (bence harika bir performans vererek) oynadığı parçanın absürlüğünü, Joe’nun bekaletini kaybettiği kısımdaki ekrana gelen yazıları veya babasını hatırladığı parçanın siyah beyaz aktarılma tercihini bu



geçmişe bakışın bir sonucu olarak görürsek bence filmde de daha anlamlı hale geliyorlar. Üstelik Trier Joe’nun olayları abartma eğilimini meşrulaştırmaya da çalışmıyor, Joe çok rahat anlattıklarının doğruluğundan şüphe eden Selligman’a “böylesi daha iyi bir hikaye” diye yanıt verebiliyor. Yani Trier daha iyi bir hikayeciliğin peşinde olduğu gerçeğini gizlemeye uğraşmıyor. Yapmaya çalıştığı bir romancı ayrıntıcılığıyla ince ince bir karakter yaratmak. Bu izlekte barksak belki Selligman karakterinin tahlil yapma eğilimini de romandaki müktedir bir anlatı-

cıya benzetebiliriz belki. Çok dağılmadan filmin Trier’in en hassas filmi olduğunu düşündüğümü ekleyeyim. Belki de ilk defa Trier’in karakterine şefkat duyduğunu düşünmüş olabilirim. Bu bağlamda evet farklı bir film *Nymphomaniac* ama ben şikayetçi değilim bu değişimden.

Son olarak yarışma bölümünde olmayan,

Panaroma bölümünde izlediğim ama beni en çok etkileyen filmlerin birinden bahsetmek istiyorum. *Körlük (Blind)*, Joachim Trier’in iki filminin de (*Oslo, 31 Ağustos* ve *Tekrar*) ortak yazarı olarak tanıdığımız Eskil Vogt’un ilk yönetmenlik denemesi. Joachim Trier’in tarzından etkilendiği belli olan yönetmenin filmi kesinlikle bir ilk filmden beklemeyecek ölçüde olgun, varmak istediği yere varmak için acele etmeyen ve ele aldığı cüretkar konuda ukalalaşmayacak kadar akli başında bir film. Kör bir yazarın görmediği bir dünyadan aldığı parçaları hikayesine yerleştirmeye çalışmasının ve bu süreçte hikayenin karakterleriyle gerçek dünyadaki insanların zihninde birbirine girmesinin ve bu durumun da onu sürekli paranoyaya sürüklemesinin hikayesini anlatan film çok kolay dağılabileek bu konuyu çok derli toplu bir şekilde anlatmayı beceriyor. *Körlük* (ya da görme yetisi de diyebiliriz) ve hayal gücü arasındaki bağlantıyı da filmin görsel dilini çok ustaca kullanarak aktarıyor yönetmen. İstanbul Film Festivali’nde de Uluslararası Yarışma’da yarışacağını öğrendiğim filmi kesinlikle kaçırmayın derim.

Sınırsızlar Kulübü



■ Efe Daşman

Derisini değiştiremeyen yılan ölü. Tıpkı düşüncesini değiştiremeyen kafalar gibi - Friedrich Nietzsche

Yaşamak için sayılı günün kaldığını öğrensen ne yapardın? Bu soru Amerikan sinemasında belki de altmış yıldır var. 1950 yapımı film noir klasiği D.O.A.'de ana karakter, değerli süresini katilini bulmak için harcıyor. If İstanbul kapsamında Şubat ayında gösterimi yapılan Sınırsızlar Kulübü (Dallas Buyers Club, 2013), AIDS hastalığına yakalanmış Ron Woodroof'un hastalık süresince yaşadıklarını anlatıyor. Yönetmen Jean-Marc Vallée biyografik filmlerle dikkat çekiyor. Daha önce Genç Victoria (Young Victoria, 2009) ve Ruh Eşim (Café de Flore, 2011) filmleriyle tanıdığımız Fransız yönetmen, bu filmde oyunculukları ön plana çıkarmış. 86. Akademi Ödülleri'nde Woodroof rolüyle Matthew McConaughey en iyi erkek oyuncu ödülü; Rayon rolüyle Jared Leto, en iyi yardımcı erkek oyuncu ödülü aldılar. Başlangıçta klasik bir 'hayatta kalma hikayesi'ni işlemeye hazırlanan film, zamanla ana karakterin kendisini ve etrafındakileri nasıl değiştirdiğini gözler önüne seriyor.

Cinsel devrimin sona ermeye başladığı 80'lerin sonunda bir Güney eyaleti: Texas. Önceleri 'gey kanseri' olarak bilinen, 1981'de teşhisi konulan bir hastalık: AIDS. Bölge halkının hastalığa bakış açısı filmin başında ana karakter Ron Woodroof'un bu hastalıktan ölen ilk Hollywood yıldızı Rock Hudson'ın haberini okuduğunda anlayabiliyoruz (1). Hastalığın insanları öldürdüğü değildir önemli olan; ünlü bir film yıldızının eşcinsel olduğudur.

Kadınlara düşkün, içki ve uyuşturucu bağımlısı, yarı-zamanlı rodeo yapan bir elektrikçi olan Woodroof'a göre AIDS, kendisine yapılabilecek en büyük hakarettir.

Woodroof, hastalığının ciddiyetini fark etmesinin ardından, düşüncelerini de değiştirmeye başlar. Normalde eşcinsellerden nefret eden adamın AIDS hastası eşcinsel Rayon ile hastanede kart oynaması değişmeye başladığının habercisidir. Woodroof daha sonra Meksika'ya gider ve hastalığın tedavi sürecinin ABD'de yanlış uygulandığının farkına varır. Döndüğünde Rayon ile beraber Dallas Alıcılar Kulübü'nü kurarlar. Hem kendisini, hem de ülke çapında bu hastalıktan muzdarip kişilerin hayat koşullarını iyileştirmek hedefidir. Bu iyileşme sırasında her an ölebileceğinin farkında olan Woodroof, tam anlamıyla metamorfoza uğrar.

Yönetmen Jean-Marc Vallée, sembolik anlatımıyla ana karakterin değişiminin neden kaynaklandığını ortaya koyuyor. Woodroof, Meksika'daki laboratuvara doktorun tırtıllar üzerine çalıştığını görür. Daha sonra kelebeklerin olduğu bir odaya girer. Woodroof'un üstüne konan kelebekler değişimin ölümle bağlantısını gözler önüne serer. Tırtıllar, belki de en fazla 24 saat yaşayacak bir kelebek olmak için yoğun çaba sarfederler. Fakat değişecek ve bunun sonucu olarak çiftleşeceklerdir. Woodroof'un otuz günlük ömrü vardır. Ancak değişmek ve değiştirmek için uğraşır. "Bazen bitmiş bir hayat için çabalyormuşum gibi geliyor. Bir anlamı olsun istedim" der. Gösterdiği bu uğraş, onun kendisini ve çevresini değiştirmesini sağlar.

Matthew McConaughey, Woodroof rolüyle gösterdiği performansla, karakterin gösterdiği değişimi başarılı bir şekilde ortaya koyuyor. Tam bir 'hayatta kalma figürü'ne dönüşen karakter, aynı zamanda her an ölebileceğinin farkında olan bir kelebeğin tedirginliğindedir. Tek istediği biraz daha yaşamak olan Woodroof'un aldığı risk kendisini değiştirmesini sağlar. Salgının yavaş yavaş farkındalık yaratmaya başladığı toplumda, kısa sürede kendisini iyileştirebilenler hayatta kalacaktır. Woodroof'un bütün ısrarlarına rağmen uyuşturucu bağımlılığından vazgeçemeyen Rayon'un ölümü, bunun bir örneğidir.

(1) "Dallas Buyers Club: He Hated Gays, Got AIDS and Saved Lives", Richard Collins, Time Entertainment.

Berlinaline'nin ve If İstanbul'un ardından Başka Sinema ile de gösterime girecek olan *Mavi Dalga* (2013), yönetmenler Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın *Bu Sahilde*(2010) adlı kısa filmlerinin ardından çektikleri ilk uzun metrajları. Türkiye sinemasında alışık olduğumuz taşra hikâyelerine yeni bir üslupla ve yeni karakterlerle bir yenisini ekleyen film, öte yandan çok da alışık olmadığımız tarzda bir "kadın hikâyesi" sunuyor.

Film bir lise öğrencisi olan Deniz'in tatilin bitimiyle beraber Balıkesir'e dönmesi ile başlar. Okulların açılmasıyla arkadaşlarıyla buluşmasının ardından; üniversite ile ilgili yaşanan kafa karışıklıkları, kimi zaman annesi ile kimi zaman arkadaşlarıyla yaşadığı çatışmalar ve bir yandan da rehberlik öğretmenine duyduğu ilginin yarattığı duygusal karmaşanın içerisine de geri dönmüştür Deniz.

Filmi taşradaki bir kadın karakterin hikâyesi olarak ele aldığımızda karşımıza oldukça "sıradan" bir karakter olan Deniz çıkıyor. Herkes gibi ergenliğin sancılarını, kafa karışıklığını ya da duygusal gelgitlerini yaşıyan Deniz kimi zaman özdeşleştirebildiğimiz kimi zamansa hareketlerine anlam vermekte zorlandığımız bir karakter belki de. Bu yarı-özdeşleşme halinin kasten yapılmış bir seçim olduğunu belirtiyor yönetmenler, böylece bize aslında çok tanıdık olan bu karaktere dışarıdan bakma imkânı da veriyor ve karakterin karmaşası ile ilgili soruları sadece sormakla yetiniyor film. Ancak bu noktada Deniz'in cinselliğini özgürce yaşaması ve bu halin kültürel ve mekânsal bağlamın içerisinde bir trajediye dönüşmemesi bakımından Türkiye sinemasındaki kadın hikâyelerinden oldukça ayrışıyor. Yönetmenler Altyazı dergisine verdikleri röportajda bu ayrışma çabalarını şöyle açıklıyorlar: "...hem çok şeyden bahsetmeyen, boş boş konuşan kadınların olduğu hem de sevişmenin ya da bekâretini kaybetmenin aslında çok da önemli bir şey olmadığını anlatan bir hikâye yazmak istedik." (3)

Öte yandan, filmin hikâyesini bir çırpıda anlatmak ya da filmin konusunu birkaç kelime ile dile getirmek oldukça zor. Film içerisinde bulunduğu küçük küçük pek çok anın içerisinde taşra temsillerinde görmeye alışık olmadığımız, daha hızlı, daha hareketli ve birçok modu ve duyguyu içerisinde bulunduran bir anlatıma sahip. Yönetmenlerin kendi deyimi ile masumiyet temsili olmaktan çıkmış (2) bir taşra temsili onlarınki. Üslupsal olarak da her ne kadar doğal oyunculukların kullanıldığına ve "gerçekçi" bir hikâyenin anlatıldığına şahit olsak da, aslında film günlük hayatın "tuhaf"larıyla örülü. Kimi zaman bir felaket filmindeki gibi su, elektrik ve doğalgazın aynı anda kesildiğini görüyoruz, kimi zaman Deniz'in bayram kargaşasının içerisinde fırlayan "canavarlar" tarafından saldırıya uğradığını, kimi zamansa bir ev partisinin ortasında bir canlandırma tiyatrosunun başladığını. "Gerçek" hikâyemiz gerçeküstü anların estetiğiyle sarılmış ve günlük hayatın ya da taşra deneyiminin hiç de o kadar sıkıcı olmadığını söyler gibi sanki bize, filmin yaptığı da biraz "hayatta olduğu gibi tuhaf anlara da bakarak gerçekçi bir duygu yakalayabilmek" (3) sanki. Filmden çıktığımızda taşraya, ya da taşranın bir kadının gözünden deneyimine dair tek bir hissiyattansa, sıkışmışlığın ve günlük rutinin kendine has büyüü kalıyor akılda.

(1) Senem Aytac & Fırat Yücel, "Bazen Yavaş, Bazen Hızlı", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Mart 2014, sayı 137, sf. 36.

(2) Senem Aytac & Fırat Yücel, "Bazen Yavaş, Bazen Hızlı", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Mart 2014, sayı 137, sf. 34.

(3) Senem Aytac & Fırat Yücel, "Bazen Yavaş, Bazen Hızlı", *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Mart 2014, sayı 137, sf. 38.

Mavi Dalga

!f

■ Aslı Ildır

Sadece Aşıklar Hayatta Kalır

BASKA
SİNEMA

■ Levent Civil

Sanatçı farklı dönemlerde farklı işler yaparken aslında ileri veya geri gitmekten ziyade, basitçe, farklı işler yapar. Onu ileri veya geri gitmiş olarak değerlendiren sanatın tüketicisi. Bu tüketici, en temelde, neyin sanat olduğuna ilişkin birincil otorite. Mesela sanatı yokuş tırmanmaya ya da başka bir şeye benzeten şey bizim kendi algımız. Zamana yayılmış işlerde aradığımız bir tutarlılık. Jim Jarmusch daha önce ne yapmış olursa olsun ve gelecekte ne yapacak olursa olsun, şu anda *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* (*Only Lovers Left Alive*, 2013) karşımızda duruyor ve eğer bu filminden bahsetmek istiyorsak yalnızca bu filminden bahsedelim.

Öl(e)memeyi hiç düşündünüz mü? Bir zamanlar birlikte olduklarınızın bedenlerinin birer birer toprağa gömülmesi ama sizin bu dünyadaki, neredeyse, ölümsüzlüğünüz. Ve yaşamınızın yüzyıllar boyu sürmesinin ağırlığı.

İnsan, akli keşfettiğinden bu yana dünyayı kendisinin şekillendirdiğin farkında ya da farkında olmadan yaşıyor. Farkında olanlar ya kendilerini diğer insanlardan üstün görüp, onları başkalaştırıp üzerlerinde hakimiyet kuruyorlar ya da diğer insanların da bir farkındalığa sahip olabilmesi için çabalıyorlar.

Nerelerden geldik, neredeyiz ve nerelere gideceğiz? *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* da bu soruların peşinden gidiyor. Peki, nereye gideceğimizi “orta çağı atlamış” bir vampirden ya da “çağımızı yaşayan” bir yönetmenden öğrenebilir miyiz?

Adam, filmde insanlarla konuşmuyor ama aslında perdeden bize sesleniyor: toprağı çoraklaştırmamız, şehri batırmamız, suyu tüketmemiz... Saydığı şeylerin en önemlisi, kendisinin besin kaynağı olan kan, kanımızı kirletmemiz. Jim Jarmusch, Adam gibi, eserlerini kendine saklayan bir sanatçı değil; bu yüzden derdini paylaşıyor, tüm bu sorunları Adam aracılığıyla bize taşıyor. Ancak bir çıkış yolu göstermiyor. Bu kötü durumdan çıkabilmek için bir öneride bulunmuyor, yalnızca sorunla yüzleştiriyor bizi.

Adam ve Eve “her şeyin farkında, entelektüelliğin doruklarında, en hassas duygulara sahip” iki seyirci bu dünyada. Adam yaşamını sonlandırmayı düşünecek kadar insanlardan bıkmış ve bazıları hariç insanları eleştirirken ki o bazıları da kendileri gibi “her şeyin farkında, entelektüelliğin doruklarında, en hassas duygulara sahip”, Eve ise dünyanın haline alışmış durumda. Adam müziğini yapsın, Eve de kitaplar okusun yeter. İkisi de kendilerini soyutlamışken Ava, o yüce asilliğin fildişinden kulesinin dibinde, yirmi birinci yüzyılda kan emen bir canavar.

Mekân olarak iki farklı şehir: biri sanayi şehri Detroit, diğeri saf Tanca... Detroit büyümüşlüğü, gelişmişliği, üretimi ama peşi sıra mekânsal tüketimi ve artık her şeyin ekonomik kriz yüzünden çöktüğünü anlatırken Tanca çok uzaklarda, dünyadaki sıkıntıların, belki de çoğunun, henüz ulaşamadığı mistik bir kale gibi. Detroit’te yaşayan Adam, yaşadığı şehir gibi, tükenmişliği yansıtırken Tanca’yı seven Eve’nin hala umudu var. Ava’nın geldiği yer ise “zombi merkezi” Los Angeles.

Yönetmenle karakterin (iki farklı sanatçının) farklı eylemliliği, Adam’ın olgunluğuna tezat oluşturan Ava’nın serseri mayınlığı; Ian’ın diğer insanlardan farklı olması, bize bu dünyada ister insan, ister vampir olsun hiçbir idealin olmadığını gösteriyor.

Seyirciye cevaplar vermekten ziyade sorular soran *Elly Hakkında* (Darbareye Elly, 2009) ve *Bir Ayrılık* (Jodaeiye Nader Az Simin, 2011) ile tanıdığımız İranlı yönetmen Asghar Fahradi'nin 2013'te beyazperdeye yansıttığı *Geçmiş* (Le Passé), yönetmenin önceki işlerine benzer bir algoritma ile paramparça olmuş insanların hayatlarını inceleyen bir film. Yönetmenin alışlagelmiş oyunlarını kusursuz bir şekilde *Geçmiş*'te de gözlemlemek mümkün. Asghar Fahradi'nin özenle kurduğu çok bilinmeyenli denklemlerine eklenen her ayrıntı zihnimize yeni sorular getirir. Parçaları birleştirmeye çalıştıkça filmin incelediği iletişimsiz karakterlerin yakın geçmişi içerisinde durmaksızın ilerleriz. Sonuçta elimizde sorular kalır.

Hikâyenin ana karakterlerinden Marie sevgilisi Samir ile evlenebilmek için, dört sene önce onu terk etmiş eşi Ahmad'ın İran'dan gelmesini istemiştir, amacı boşanabilmek gibi "gözükür". Samir'in ise Marie ile evlenebilmekten çok daha ciddi bir problemi vardır. Samir'in karısı doğum sonrasında senelerce depresyonda kalmış ve kısa süre önce başarısız bir intihar girişimi sonrası komaya girmiştir. Hikâyenin geri kalan kısmında intiharın sebebinin ne olduğuna odaklanılmıştır. İntiharın sebebi Marie midir, Samir mi, Marie'nin kızı Lucie mi, yoksa kuru temizleme dükkânında çalışan Naima mı?

Filmin başlarında sıkça kullanılan, camın arkasındaki seyirciye yansıtılmayan konuşmalar da yönetmenin seyirciyle oynadığı oyunun bir parçasıdır. Aynı şekilde filmde kapı eşiklerinde başkalarının yaşadıklarına şahit olan çocuklar ve yetişkinler de yönetmenin pek de saklamadığı sinema içinde sinema metaforları olarak yorumlanabilir. Bu açıdan da baktığımızda bir başka suçluyu aradığımız ama bir türlü bulamadığımız *Bir Ayrılık* ile oldukça benzer bir anlatım kullanıldığını söylemek mümkündür.

Daha ilk sahnelerde Marie'nin bileğinin bilinmez bir şekilde sakat olması dolayısıyla arabasını hareket ettirmek ve vitesi değiştirmek için erkeklerle ihtiyacı olduğunu gözlemleriz. Bu durum seyirciye, hikâyenin geri kalanı hakkında tahmin yürütme imkanı sağlar. Marie karakteri hayatında bir dikiş tutturamamış, yaşamak için sürekli bir erkeğe ihtiyaç duymuştur. Marie'nin seyircinin sempatisini kazanması pek de olanaklı değildir. Belki de bu yüzden suçluymuş gibi yansıtılan tek karakter Marie dir denilebilir. Oysa iletişimsizlik tüm karakterlerin ortak özelliğidir. Filmin "karanlık" olmasının da sebebi bu iletişim problemi gibi görünmektedir.

Film boyunca yetişkin karakterler "özür dilemek" kavramını sıkça kullanır. Bir sahnede de Samir, oğlu Fouad'ı bir yabancı olan Ahmad'ın eşyalarını karıştırmakla suçlar. İlk önce özür dilemenin hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini ifade etse de Marie'nin zoruyla özür dilemesini ister oğlundan. Ancak Fouad buna itiraz eder. Yapmadığını söyler. Sonra babası orada olup olmadığını sorgular. Suçlu olması için orada olmasının yeterli olduğunu dile getirir. Yetişkin karakterler çocuklarının suçluluk konusunda kesin yargılara sahip olmasını isterler, kendi hayatlarında yapmaya çalıştıkları ve başarısız oldukları gibi.

Sonuç olarak filmin hastanede geçen son sekansında Samir'in günlerdir düşündüğü karısının (Celine) karnındaki çiziklerin nasıl olduğu sorusuna doktorun verdiği cevap film boyunca yönetmenin tutumunun bir özeti niteliğindedir: "Kesinlik kuşku uyandırır." Sonuç verileri bilimsel testlerden geçirebiliyor olsak da farklı algılara sahip bunca insanın yaşadığı bir dünyada geçmişte yaşanan olaylara karşı kesin bir yargıda bulunmamız imkânsızlığı fikri doğrultusunda Fahradi filmi yönlendirir. Bir hastane odasında karısının neden kendi canına kıydığı bilmeden pişmanlıkla elini tutan Samir'in görüntüsüyle kararır perde.

Geçmiş

BAŞKA
SİNEMA

■ Nazlı Ander

Les Sièges de l'Alcazar

1950'lerin Paris'indeki küçük bir sinema salonunda düzenlenen Vittorio Cottafavi retrospektifine katılan iki eleştirmenin kısa süreli temasından doğan öyküyü anlatan Luc Moullet filmi *Les Sièges de l'Alcazar* (1989), salt Fransız Yeni Dalgası'nın bugüne kadar yeterince takdir görememiş isimlerinden birine ait olması sebebiyle değil; aynı zamanda izleyenleri filmlerle yaşayan bir sinefil olan başkarakter Guy Moscardo'nun gündelik yaşantısına davet etmesiyle de *Sinefil*'in sayfalarına konuk olmayı hak ediyor. Filmin önemli bir kısmında Alcazar Sineması'nı mekân olarak kullanan Moullet böylelikle günümüzde biçim değiştiren film izleme deneyimini çoktan kaybolup gitmiş yönleriyle ele alma fırsatı yakalıyor.

Les Sièges de l'Alcazar, henüz ilk sahnelerde 1963'te kapandığını öğrendiğimiz Alcazar Sineması'nın seyirci bulmakta sıkıntı çekmediği bir zaman dilimine götürüyor bizleri. Yönetmen geçmişe bakarken nostalji duygusuna sığınmıyor; tersine, kendisinin de genç bir *Cahiers du Cinéma* yazarı olarak tanıklık ettiği o dönemin sinema üzerine düşünenlerinin olabildiğince samimi bir portresini çizmek amaçlı bir geriye dönüş bu. Luc Moullet gibi *Cahiers du Cinéma*'da eleştiri yazıları yazan Guy, sinema tutkunu bir romantik olarak tasvir edilmiyor filmde. Sinema biletini ucuza getirmek için çocuk koltuklarında film izleyen, çoğunluğu çocuklardan oluşan gürültücü izleyici kitlesine tahammül etmek zorunda kalan ve yalnızca salonun getirdiği karla ilgilenen sinema sahipleriyle hemen her gösterimde filmleri keyiflerince kesip biçmeden göstermeleri için boğuşan eleştirmen, sinemadan nefret etmek için pek çok sebebin bulunduğu da farkında. Yine de, değerinin yalnızca kendisi tarafından anlaşılabildiğine inandığı Cottafavi gibi "gölgede kalmış" yönetmenlerin filmlerini ya da John Wayne'in oynadığı bir western'i izlemek Guy'e çektiği bütün zahmetleri unuttur-

maya yetiyor.

Cahiers du Cinéma'nın rakibi olan sinema dergisi *Positif*'in yazarı Jeanne, Guy'in tutkunu olduğu filmlerin toplumu uyuşturan birer afyon olduğunu söylüyor ve Guy'le olan hiçbir konuşmasında *Cahiers du Cinéma*'nın politik bir duruşa sahip olmadığını vurgulamaktan imtina etmiyor. Karakterlerin bu tartışmaları vesilesiyle Moullet, Fransa'nın önde gelen iki sinema dergisi arasındaki çekişmenin ideolojik boyutunu filmin arka planına ustalıkla yediriyor. Öyle ki, Guy ve Jeanne'in film izlemek için seçtiği koltukları bile dergilerin sinemaya bakış açıları arasındaki farkı açığa vurmak için kullanıyor yönetmen. Guy filmleri en ön sıralardaki çocuk



koltuklarında, çocuksu denebilececek bir heyecan içinde izlerken Jeanne mesken tuttuğu arka koltuklardan eleştiren gözlerle perdeye bakıyor. Moullet, buna benzer detayların yardımıyla *Cahiers du Cinéma* yazarlarının sinemayı entelektüel bir uğraşı olarak görmekten ziyade onunla bir aşk ilişkisi yaşadıklarını ima ediyor. Öte yandan Jeanne'in iğnelemelerinden de anlaşılabilceği üzere, Guy'in birbirine benzer sayısız melodram ve epik film çekmiş Vittorio Cottafavi'ye olan takıntısını salt "sinefil" olmasıyla açıklayabilmek mümkün değil: Her eleştirmen yazılarını bastırabilmek için kendi yönetmenini bulmak zorundadır. Üstelik Hitchcock çoktan François Truffaut tarafından kapılmıştır!

Luc Moullet, seyircinin birbirleriyle ve filmle sürekli iletişim halinde olduğu bir dönemdeki film izleme edimine ilişkin sorulara yanıtlar arıyor *Les Sièges de l'Alcazar* ile. Yönetmen 1989'dan 50'lere bakarken seyircinin sinema salonlarında filmlerle kurduğu ilişkinin her geçen gün daha da evcilleştirildiğinin, kontrol altına alındığının farkında olduğunu gösteriyor filmde. Moullet'nin başladığı işi bitirip sinemanın yasını tutmak ise *Elveda Sinema* (*Bu san*, 2003) ile Tsai Ming-liang'a kalıyor.

Waste Land

Dünya, binlerce yıldır “insan” denen yaratığa kaynaklarını sunarak onu beslemesine rağmen bugün bu yaratık, varlığını mümkün kılan doğayı geniş çaplı bir felakete sürüklüyor. Kanser hücreleri gibi hızla üreyen, bir parazit misali konağını öldüren insan, daha birçok mesele gibi çöpünün nereye yığıldığını da umursamadan aşırı tüketime devam ediyor. Bu durumun bilinciyle harekete geçen Lucy Walker, sanatçı Vik Muniz’e dönüşüm ve değişim amacıyla anavatanı Brezilya’ya doğru çıktığı yolculukta eşlik etti ve üç yılın sonunda, dünyanın en büyük çöplüklerinden biri olan Jardim Gramacho’dan bir geri dönüşüm ve dayanışma hikâyesiyle döndü.

Waste Land (2010) ile bu hikâyeyi Rio de Janeiro’dan binlerce kilometre uzakta, nüfusuyla onu üçe katlayan ve geri dönüşüm adına, boyutuna oranla neredeyse yok denecek kadar faaliyet yürütülen bir metropolün sakinleri olarak biz İstanbullularla paylaşan Walker, Muniz ve hikâyenin kahramanları çöp toplayıcılar; şehrimize, insanımıza ve doğamıza uyguladığımız sömürü üzerine düşünebilmemiz için bir fırsat sunuyor.

Vik Muniz, Sao Paula’nın kenar mahallelerinde büyüyüp 80’lerde New York’a göç etmiş başarılı bir fotoğraf sanatçısı. Vik, yapıtlarıyla hem eleştirel beğeni hem de maddi kazanç anlamında başarıyı yakalamış olsa da arayışı hiç bitmeyenlerden biri olarak kalmış. Ona göre insan, arzuladığı her şeye sahip olduğunda, öncesinde isteklerle değerlenen hayatında beliren anlam boşluğunu, bu anlamı başka yerlerde ve şekillerde arayarak doldurmak ihtiyacı hisseder. Kendi durumunda bu boşluğu, Rio’nun ‘catadore’ denen toplayıcıları ile geri dönüştürülebilir çöplerden sanat yaratarak kapatmaya çalışıyor. İlk olarak, çöp toplayıcıların hayat standartlarını yükseltmek ve haklarını savunmak için kurulan ACAMJG (Association of Pickers of Jardim Gramacho)’nin başkanı Tiao ile iletişimi-

me geçen Vik, sonrasında başka toplayıcılar ile de tanışıyor ve onları çöplerle oluşturacakları ve sonrasında ACAMJG yararına satacakları portreler için poz vermeye ikna ediyor. Bu fikri gerçekleştirmek için verdikleri çaba, Vik’in hayatı için olduğu kadar çöp toplayıcılar Tiao, Zumbi, Suelem, Isis, Irma, Valter ve Magna için de büyük bir dönüşümün başlangıcı oluyor. *Waste Land*’in bir belgesel olarak başarısının, bu dönüşümün önemli anlarını yakalayabilmesinde ve çöp toplayıcıların kamerayla olan paylaşımlarının samimiyetinde yattığı söylenebilir.

Jardim Gramacho, Rio’nun kuzey ucuna kurulan ucuğu bucağı olmayan bir çöplüğün “Gramacho Bahçeleri” anlamına



gelen ismi, ancak bu ismin zihinlerde yarattığı görüntü yalnızca yanılsamadan ibaret olabilir. Bu bahçelerde toprakta yetişen güller ve yüksek çamlar yerine çöp yığınları içinde yüzen envai çeşit plastik ve bu yığın-

larda geri dönüştürülebilir malzeme arayan ‘catadore’lar bulunuyor. Geri dönüşümün en önemli emekçilerinden olan ‘catadore’lar, sağlıklı koşullarda ve güvenceleri olmadan çalışarak hayatta kalmaya çabalyorlar. Ancak anlattıkları hikâyeyi dinlemeye değer kılan asıl unsur, çevre adına üstlendikleri önemli görevden çok, genelin hor gördüğü ve küçümsediği işlerinden gururla bahsetmeleri ve kendilerine dayatılan kötü şartlarla pes etmeden mücadele etmeleri oluyor. *Waste Land*, ismiyle ekolojik duyarlılığa dikkat çekse de anlatımı aracılığıyla aslında çaresizlikle ve yoksullukla yıpranmış bir grup insanın paylaşım ve dayanışma içinde ortaya çıkardıkları umudu vurguluyor.

Gerek hikâyesinin samimiyetiyle gerekse de çekimlerinin geniş kapsamıyla beğeni toplayan *Waste Land*, izleyicilerden gelen olumlu yorumların yanında Sundance ve Berlin gibi prestijli film festivallerinde de ödüllendirilmiş bir belgesel olarak hikâyesini paylaşmaya devam ediyor.

Dizi Kuşağı: Hannibal

■ Serhad Mutlu

Seri katiller gerek gerçek hayatta gerekse kurgu veya kurgusal eserlerde hep ilgi çekici olmuşlardır. Yaptıkları şeyler insanın midasını kaldırırsa da yaratıcılıkları ve zaman zaman zekâları bir çeşit hayranlık uyandırabilir. Edebiyatta ve sinemada gelmiş geçmiş en ilginç ve karizmatik seri katillerden biri de kurbanlarını yemekten zevk alan psikiyatrist Hannibal Lecter olsa gerek. Bu karakter karşımıza ilk kez Thomas Harris'in yazdığı *Red Dragon* adlı romanda çıkmıştı. Ancak Hannibal, asıl hayran kitle-sini *Kuzuların Sessizliği* (*Silence of the Lambs*, 1991) ile edindi. Filmde Hannibal'ı Anthony Hopkins canlandıırıyordu ve aktör filmin içinde toplamda 24 dakika boyunca gözüküyor olmasına rağmen en akılda kalıcı ve etkileyici anlarda o vardı. Hopkins'in hayat verdiği karakter; kurnazlığı, zekâsı ve manipüle etme yeteneğiyle korkuturken kendine hayran bırakıyordu.

Hannibal Lecter'in televizyona taşınacağı duyulduğunda ilk tepkiler pek de iyi olmadı. Zira bu kadar sevilen bir karakterin bir diziyeye dönüşecek olması bir nebze heyecan yaratsa da herkesin düşündüğü bunun bir hayal kırıklığına dönüşecekti. *Hannibal*'ın diğer ana karakter Will Graham ve Hannibal Lecter'in birlikte suç mahallerini gezdiği, her bölümde ayrı bir olayın, katilin inceleneyeceği bir tür *CSI* olacağı düşünülüyordu. Ne var ki dizinin yaratıcısı Bryan Fuller, bu beklentileri ters yüz etmesini bildi. Evet, dizinin içinde yeteri kadar olay yeri ve soruşturma mevcut, ana karakterin zekâsını ve yeteneğiyle olayları çözmesini izlemek de keyifli ancak *Hannibal* bunlardan çok daha fazlasına da sahip. Her bölümde karşımıza çıkan adli olayların tümü diziyi ortak bir noktaya sürüklüyor, hikâyeye katkı sağlıyor ve karakterlerin dönüşümünde büyük rol oynuyor.

Dizinin esas ana karakteri FBI'a danışmanlık yapan psikolojik sorunlara sahip Will Gra-

ham. Aslında Will'in yeteneği de sorunlarının bir sonucu. Will, suçlularla empati kurabiliyor ve bu sayede cinayetlerin işlenme şeklini, motivasyonunu anlayabiliyor. Öte yandan bu empati kurma yeteneği tek taraflı işlemiyor, yani Will kafasında seri katillerle yaşıyor aslında. Biz de her geçen bölümde Will'in zihinsel anlamda çöküşüne tanık oluyoruz. Bu noktada Hannibal'ın rolü ise Will'in sorunlarıyla başa çıkmasına yardımcı olmak(!)

Will ve Hannibal'ın kurduğu yakınlık hikâ-yenin ilginç noktalarından birisi. Hannibal'ın Will'i nasıl manipüle ettiğini ve onu zihinsel çöküşüne sürüklediğini izlerken bir yandan Hannibal'ın da farkında olmadan ondan nasıl etkilendiğine ve bu dostluğun onun için bir takıntıya dönüşmesine şahit oluyoruz. Aslında

hiçbir zaman Hannibal'ın ne hissettiğini anlamak da mümkün olamıyor. Gerçek bir samimiyet kurduğunu düşündüğümüzde bile insanlara karşı kontrolünü bir an bile yitirmiyor. Karşısındaki karakterler onun neler yaptığını ve yapabileceğini bilmezken

bizim bundan haberdar olmamız da dizinin en önemli gerilim unsurlarından birini oluşturuyor.

Diziyle ilgili en büyük merak konularından biri de Hannibal'ı kimin oynayacağıyla ilgiliydi. Anthony Hopkins'in Hannibal'ından sonra kimse beklentileri yüksek tutma niyetinde de değildi. Ancak Mads Mikkelsen tekinsiz ve soğukkanlı performansı ile beklentilerin çok üzerine çıkarak Hannibal için mükemmel bir seçim olduğunu gösterdi. Will rolündeki Hugh Dancy ve Jack Crawford'u canlandıran usta aktör Laurence Fishburne de kadronun geri kalanı gibi çok başarılı.

Hannibal ilk sezonu itibarıyla hem beklentilerin çok üzerine çıktı hem de sezon finaliyle asıl şimdi başlıyoruz mesajı verdi. Yalnızca hikâyesi ile değil görsel estetiğiyle de *Hannibal* son yıllarda televizyonda yapılan işlerin en iyilerinden biri.

