



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
17 Şubat - 14 Mart 2014
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2014/1

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

Editor (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan

Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Barış Akkaya, Nazlı Ander, Mikail Boz,
Gökhan Çuhacı, Melikşah Demirtaş,
Oytun Elağmaz, Nazlı Özüm Gündüz,
Aslı Ildır, Didar Karadağ, Can Önalın,
Uğur Özlav, Hamit Özonur, Utku
Öztürk, Barış Sağlam, Seçkin Serpil,
Duygu Söyler, Sel Öykü Uğur, İrem
Yıldırım, Harun Yörük

Teşekkürler
İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet
Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:
Laura Tadeschi - The Censorship
Arka Kapak Görseli:
Bıçak Sırtı (1982)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2014

Editörden

Yeni yılın ilk sayısında Sinefil'i yepyeni yüzüyle karşınıza getiriyoruz. Şimdiye kadar çehresi birkaç kez değişime uğramış olan dergimizi daha keyifle okunabilir hale gelmesi ve bizim her bir sayıyı hazırlarken aldığımız zevkin sizlere daha kolay ulaşabilmesi için ufak tefek değişikliklere gittiğimiz de olmuştu. Bu sayıyla birlikte ise eksiklerimizi tamamen gözden geçirip baştan aşağı yenilenmiş, taptaze bir Sinefil'i sizlere sunuyoruz!

Bu dergiyi çıkarırken elbette en büyük kaygılarımızdan biri kendimizi istediğimiz gibi, doğrudan ve açık bir şekilde ifade edebilmek; sinemaya, sinema dünyasına ve filmlere dair hislerimizi ve düşüncelerimizi özgürce okuyucularımıza aktarmak. Kuşkusuz sinemanın kendisi de, yönetmen-seyirci arasındaki iletişimin eksiksiz olması kaygısıyla varlığını sürdürür. Bir yönetmenin en büyük arzusu izleyicisine ulaşabilmek, hikâyesini ve derdini karşı tarafa ulaştırabilmektir. Bir filmin, sayısı ne olursa olsun, seyircisine doğru bir biçimde ulaşması, ulaştığı seyirci miktarından çok daha önemlidir. Ne yazık ki kimi zaman yönetmen-seyirci arasındaki bu iletişim; egemen kesim ve sanatçı arasındaki fikir ayrılıkları veya toplumsal ve ahlaki dayatmalar yüzünden kesintiye uğratılır. Bu kesinti çoğu zaman doğrudan devlet eliyle yapıldığı gibi müdahaleye uğrama, baskı altına alınma çekincesi sonucu kendi kendini kısıtlama sonucu da ortaya çıkabilir.

Maalesef, sanata karşı işlenebilecek belki de en büyük suç olan sansürü sinemamızdan ayrı düşünmek mümkün değil. Türkiye sineması, 1919 tarihli Mürebbiye'den bu yana sansürle boğuşuyor. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın aynı adlı romanından uyarlanan filmde, çalıştığı evdeki tüm erkekleri baştan çıkaran Fransız Anjelik'in öyküsü anlatılır. O sıralar İstanbul'da bulunan Fransız General Franchet d'Esperey bu filmi izlediğinde derhal gösteriminin durdurulmasını istemiştir ve istediği olmuştur.

Bugün elbette durum o denli iç karartıcı değil. Ancak günümüz sinemasında da açıkça olmasa da kimi filmler festivallerde geri plana itiliyor, yaş sınırlamalarıyla karşı karşıya geliyor ya da bu sorunlardan kaçınabilmek için oto-sansüre uğruyor. Tüm bunlar sinemanın samimiyetine zarar veren, sanatçıların ifade özgürlüklerini kısıtlayan etmenler. Sinemaya ve sanata uygulanan sansür bir yana, çağımızın en büyük iletişim aracı olan internetin bile kısıtlanmaya çalışıldığı, telefon konuşmalarının dinlendiği, kısacası başka insanlara ulaşmanın bize çok görüldüğü bir dönemin Türkiye'sinde yaşıyoruz.

Sinema ve tümüyle sanat; bu ve benzeri, özgürlükleri ihlal eden sindirme çabalarının yalnızca kurbanı değil, bu çabalara karşı çıkmanın en önemli aracıdır da. Sanatın sansür altında ezilmesi veya yok edilmesi mümkün değildir. Zira eldeki olanaklar kısıtlandığında yeni anlatım dilleri geliştirmek mümkündür.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem 4

Sansürsüz Kazım Öz

Toprak	7
Fotoğraf	8
Ellerimiz Kanat Olacak	
Uçup Gideceğiz	9
Uzak	10
Son Mevsim: Şavaklar	11
Fırtına	12

Yeni Türkiye Belgeselleri

Buka Barane	14
Ot	15
Ağlama Anne	
Güzel Yerdeyim	16
Saroyan Ülkesi	17

Engin Ayça Filmleri

Bez Bebek	20
Soğuktu ve Yağmur	
Çiseliyordu	21

Gerçek Bir Auteur: Elia Kazan 22





42

BASKA SİNEMA



Dosya: Sinema ve Hafıza

- 25 Bellek ve Kimlik
28 Hafızanın Güvenilmezliği
31 Geçmişle Yüzleşmek
34 Toplumsal Hafıza
38 Kentlerin Hafızası

- 40 Yeniden Yapımlar ve
Adaptasyonlar
-

Başka Sinema

- 42 Onur Savaşı
43 Yozgat Blues

Gölgede Kalanlar

- 44 Tiny Furniture

Doğa ve Sinema

- 46 Koy

Dizi Kuşağı

- 47 Les Revenants

Gündem

12 Ocak gecesi düzenlenen 71. Altın Küre Ödül Töreni'ne David O. Russell'ın yönettiği *Düzenbaz* (*American Hustle*, 2013) filmi damgasını vurdu. Komedi-müzikal dalında *Düzenbaz* "En İyi Film" seçilirken filmdeki performanslarıyla Amy Adams "En İyi Kadın Oyuncu", Jennifer Lawrence da "En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu" dallarında Altın Küre'nin sahibi oldu. Drama dalında "En İyi Film" ödülü *12 Yıllık Esaret* (*12 Years a Slave*, 2013)'e verildi. Alfonso

Cuaron, *Yerçekimi* (*Gravity*, 2013) filmiyle "En İyi Yönetmen"; Spike Jonze *Aşk* (*Her*, 2013) ile "En İyi Senaryo" dalında ödüle layık görüldü. "Yabancı Dilde En İyi Film" kategorisinde ise Paolo Sorrentino *Muhteşem Güzellik* (*La grande bellezza*, 2013)'le büyük ödüle uzandı.



Yeni Zelandalı usta yönetmen Jane Campion'ın 14-25 Mayıs tarihleri arasında düzenlenecek 67. Cannes Film Festivali'nin jüri başkanı olacağı açıklandı. Campion, *Piyano* (*The Piano*, 1993) filmiyle festivalin büyük ödülü Altın Palmiye'yi kazanan ilk kadın yönetmen olma unvanını elde etmişti. Festivalin açılış filmi ise Olivier Dahan'ın yönettiği ve Nicole Kidman'ın başrolünde yer aldığı *Grace of Monaco* (2014) olacak.

6-16 Şubat tarihleri arasında gerçekleşecek olan 64. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı için yarışacak filmler açıklandı. Richard Linklater'dan *Boyhood* (2014), Wes Anderson'ın aynı zamanda festivalin açılışını da yapacak filmi *The Grand Budapest Hotel* (2014), George Clooney'nin son yönetmenlik denemesi *The Monuments Men* (2014) ve usta yönetmen Alain Resnais'in son filmi *Aimer, boire et chanter* (2014) ana yarışma bölümünün dikkat çeken yapımlarından. Melisa Önel'in filmi *Kumun Tadı* (2013), festivalin Forum bölümünde; Zeynep Dadak ve Merve Kayan'ın yönettiği *Mavi Dalga* (2013) ise Generation bölümünde yer alacak.

46. SİYAD Ödülleri 20 Ocak gecesi yapılan törenle sahiplerini buldu. Törende Erdem Tepegöz'ün yönettiği *Zerre* (2013) "En İyi Film" ödülünü alırken, Reha Erdem *Jin* (2013) filmiyle "En İyi Yönetmen" ödülüne layık görüldü. Onur Ünlü, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filmiyle "En İyi Senaryo" ödülünün sahibi oldu. "En İyi Kadın Oyuncu" ödülü *Zerre*'deki oyunculuğuyla Jale Arıkan'ın oldu. Kıvanç Tatlıtuğ ise *Kelebeğin Rüyası* (2013) filmindeki performansıyla "En İyi Erkek Oyuncu" ödülüne uzandı.

Kültür Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün İstanbul Film Festivali yöneticilerine gönderdiği yazı üzerine "eser işletme belgesi" olmayan yerli yapımların festivalde gösterilmeyeceği duyuruldu. Bu gelişme, festivallere bakanlık sansürünün geri geleceği endişelerini uyandırdı. Sinema Genel Müdürlüğü Vekili Mesut Cem Erkul'un imzasıyla gönderilen yazıda, sanatsal etkinliklerde gösterilecek yabancı filmler için Sanatsal Etkinlikler Komisyonu'ndan izin alınması; kayıt ve tescil belgelerini tamamlamamış yerli filmlere de festival programlarında yer verilmemesi gerektiği belirtiliyor.



Bu yıl 13. kez düzenlenecek !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'nin programı açıklandı. 13-23 Şubat tarihleri arasında gerçekleşecek festivalin Keş!f bölümünde *Bencil Dev* (The Selfish Giant, 2013), *Mavi Dalga* (2013), *Haylaz* (Neposlusni, 2014), *Manakamana* (2013), *Balık ve Kedi* (Mabi ve Gorbeh, 2013), *Kahrolası Fasulyeler* (Loubia Hamra, 2013), *Kurtuluş Ordusu* (L'Armée Du Salut, 2013), *Kar Yağmadan Önce* (Før Snøen Faller, 2013), *Tuhaf Kedicik* (Das Merkwürdige Kätzchen, 2013) filmleri yarışacak. Digitürk Galaları bölümünde ise yılın merakla beklenen pek çok filmi Türkiye'deki sinemaseverlerle ilk kez buluşacak. Hayao Miyazaki'nin son filmi olduğunu açıkladığı *Rüzgar Yükseliyor* (Kaze Tachinu, 2013), şimdiden kült mertebesine erişen anti-western filmi *Meek's Cutoff* (2010)'un yönetmeni Kelly Reichardt'dan *Gece Planı* (Night Moves, 2013), Michel Gondry'nin Noam Chomsky ile yaptığı söyleşilerden oluşan belgesel-animasyon *Uzun Boylu Adam Mutlu Mu?: Noam Chomsky ile Canlandırma Bir Sohbet* (Is the Man Who Is Tall Happy?: An Animated Conversation with Noam Chomsky, 2013), Lars von Trier'in provokatif çalışması *İtiraf* (Nymphomaniac, 2013), ilk filmi *Submarine* (2010) ile büyük beğeni toplayan Richard Ayoade'in Dostoyevski'nin romanından uyarladığı *Öteki* (The Double, 2013) galalar kapsamında gösterilecek filmlerden bazıları

Sinema Genel Müdürlüğü, bir yerli sinema arşivi oluşturmak için yönetmen ve yapımcılara ellerindeki filmleri arşive göndermeleri çağrısında bulundu. Kurulacak yerli sinema arşiviyle, önceki kuşakların sinemacılarının eserlerini uygun koşullarda saklayarak bu eserlerin zamanla tahribata uğrayıp yok olup gitmelerinin önüne geçmek amaçlanıyor.

İstanbul Modern Sinema, dünya sinemasının en büyük auteurlerinden Polonyalı sinemacı Krzysztof Kieslowski'nin 47 filminden oluşan geniş bir retrospektifi izleyicilerle buluşturuyor. 6-23 Şubat tarihleri arasında gerçekleştirilecek "Kieslowski Hakkında Her Şey" adlı etkinlikte film gösterimlerinin yanı sıra sanatçının sineması üzerine bir söyleşi de düzenlenecek.

Pera Film 12-27 Şubat tarihlerinde Polonya filmlerine ev sahipliği yapıyor. Andrzej Wajda, Jerzy Kawalerowicz, Wojciech Has ve Roman Polanski gibi usta yönetmenlerin filmleri aracılığıyla Polonya Film Okulu'nu, 1950'lerin sonu 1960'ların başı arasında Polonya sinemasının gelişimini inceliyor.

Kaynaklar:

www.altiyazi.net
www.ntvmsnbc.com
www.istanbulmodern.com
www.ifistanbul.com/tr/
www.sinemalar.com
www.peramuzesi.org.tr

27 Şubat Perşembe 18:00

Söyleşi



Sansürsüz Kazım Öz

Fotoğraf, Fırtına, Son Mevsim: Şavaklar gibi önemli filmlerin yönetmenliğini yapmış olan Kazım Öz, Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor! Yönetmenin kısıları dâhil pek çok kez sansürle boğuşmuş olan filmleri de MAFM'de gösterime sunulacak.

Kazım Öz imzalı *Toprak* (Ax, 1999)'ta oldukça yaşlı, Zelo adında yaşlı bir Kürt köylüsünün tasfiye edilmiş olan köyde kalma mücadelesini izliyoruz. Yalnız bu mücadele sıcak savaştan çok, pasif direnişe benzeyen bir haldedir. Yine de, filmin sonunda direnişin bittiğine tanık olacağız.

İlk sahnede ana karakterin mezara benzeyen bir çukurda bir şeyler yaptığını görüyoruz. Çukurun içindeki nesne ile işi bittikten sonra üstünü hem tahta hem de toprak ile kapatmasından mezardaki kişinin sevdiği bir insan olduğunu iddia edebiliriz. Zelo, ailesini, özellikle karısını çok özleyen ve hala karısı için gözyaşı döken yalnız bir adamdır. Hatıra amaçlı sakladığı eşyalar, fotoğraflar ve bir şilte dışında fazla bir eşyası yoktur. Tabi, bir de yalnızlığının tek dermanı olan köpeği vardır. Ertesi sabah ise Zelo öncekinden farklı bir güne, tek dostu köpeğinin havalanmalarıyla uyanır. Jandarmaları gören Zelo hemen bir kuytuya saklanır ve evin içinde jandarmaların konuşmalarına tanık oluruz. Bu konuşmalarda jandarmaların yerel halka bakış açısını ortaya koyan ifadeler yer almaktadır. Jandarmaların köyü terk etmek istemeyen bir 'moruktan haberleri vardır ve onun bu evde yaşıyor olabileceğinden şüphelenirler. Bu konuşmalar devam ederken dışardan bir silah sesi gelir vurulan Zelo'nun köpeğidir.

Bu noktada Zelo'nun üzüntüsüne ve sessiz kalma çabasına tanık oluyoruz. İlk sahnelerde gördüğümüz, Zelo ile dalga geçen gürühtan bir kişi jandarmalara şüphelerini doğrulayacak şekilde burada Zelo'nun kaldığını bildirir. Bu esnada jandarmalar evde buldukları bir kırkık üzerine bir hayli kafa yorarlardı ve bunun ne olduğunu köylü Cafer'e sorarlardı. Cafer bunun bir kırkık olduğunu ve halı yapımında kullanıldığını açıklardı. Komutanın tepkisi ise, 'şuraları yakın da kırıp gitmenin ne demek olduğunu görsünler.' olur. Burada, iki dilde söyleyişleri benzeyen fakat anlamları çok farklı olan sözcüklerin kullanılışı sayesinde kültürler arasındaki yabancılaşmaya ironik bir şekilde tanık oluyoruz. Sonrasında jandarmalar evi benzin döküp ateşe vererek uzaklaşırlar. Onlar iyice uzaklaştıktan sonra Zelo şiltenin üzerindeki ateşi söndürür. Sonrasında dışarı çıkarken Zelo'nun yaşadığı bir ikileme şahit oluruz. Zelo evinin kapısını kitleyip anahtarı yukarıdaki bir deliğin içine saklar. Zelo, eski yerine güvenemez ve biraz düşündükten sonra anahtarı cebine koyarak evinden uzaklaşır. Anladığımız üzere, Zelo evinin yakınından geçen kişilere artık güvenememektedir. Köy meydanına yürüyen Zelo meydana vardığında meydanın eski günlerdeki kalabalık halini anımsar. Sonrasındaysa meydanın boş haliyle başbaşa kalır. Zelo'nun hatıralar geçidindeki ikinci durağı ise bir arkadaşının evidir. İçeriden gelen saz ve türkü seslerini, odaya girdiğinde arkadaşlarının onu tek tek selamlamasını hatırlar. Gerçekte ise Zelo bomboş bir odaya bakmaktadır. Tasfiye sırasında terkedilen odalardan biri olduğu anlaşılabilir. Köyde ziyaret ettiği son nokta ise, köyü terk eden yakınlarını son kez gördüğü, onları uğurladığı yerdir. Bu sahnede Zelo, karısı ve köpeği ile birlikte geride kalmayı tercih etmektedirler. Bu anıyı hatırlarken aslında Zelo köyü terk eden insanların gittiği istikamete doğru ağır adımlarla yürümektedir.

Zelo, karısının mezarını son kez ziyaret etmiş ve sonra köyden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu noktada filmin başında muallakta kalan konu da kesinliğe ulaşır. Zelo, filmin başında karısının mezarı başında idi. Son sahnede ise nereye gittiği bilinmez bir şekilde köyünü terk ediyor. Ne karısının mezarını örten topraktan ne de yaşadığı topraktan ayrılabilen Zelo, o bölgeye olan bağlılığını hem soyut hem de somut şekillerde ifade etmekteyken şimdi ise, değer verdiği tek canlı varlığı da kaybettikten sonra, somut bir şekilde o topraklardan ayrılıyor.

Toprak

■ Sel Öykü Uğur

Yönetmen:

Kazım Öz

Senaryo:

Kazım Öz

Oyuncular:

Hikmet Karagöz

1999/Türkiye/

Türkçe-Kürtçe/27'

“... iki dilde söyleyişleri benzeyen fakat anlamları çok farklı olan sözcüklerin kullanılışı sayesinde kültürler arasındaki yabancılaşmaya ironik bir şekilde şahit oluyoruz”

19 Şubat Çarşamba

18:00

Fotoğraf

■ Uğur Özlav

Yönetmen:

Kazım Öz

Senaryo:

Kazım Öz

Oyuncular:

Muhlis Asan, Zülfiye

Dolu, Feyyaz Duman

2001/Türkiye/

Türkçe-Kürtçe/66'

“Film, adından da malum olacağı üzere, son derece gerçekçi bir anlatıma sahip”

19 Şubat Çarşamba

18:30

Kazım Öz'ün *Fotoğraf* (2001)'ı, özellikle üç yönüyle öne çıkıyor: film boyunca görülen estetik tezathatlar, anlatımdaki coğrafya-kimlik özdeşimi, yönetmenin cesur politik tavrı. Film, adından da malum olacağı üzere, son derece gerçekçi bir anlatıma sahip. Bu tavır, seyirciyi daha ilk dakikada etkisine alıyor zaten. 10. Yıl Marşı eşliğinde, galip ve mağlup olarak etiketlenen ezen ve ezileni izliyoruz. Bugüne kadar doğuda bulunmamış insanların Gezi'ye dek farkında olmadığı devlet terörü, yolu hep uzun olan yolcular, “dost” olma ihtimalinin o uzak umudu, seyircinin bu filmden bekleme gerekenler.

Fotoğraf'ın eleştirisini ortaya koyduğu kavramlar, bugüne dek güç kazanmış her iktidarın ekmegini yediği kavramlar. Bunların arasında öne çıkanlar militarizm, ideoloji, devlet ve faşizm. Filmin her dakikasında otoritenin ağırlığını hissetmek mümkün. Yönetmen distopya olmaktan çıkıp gerçekliğe bürünmüş güneydoğu gerçeğini gösteriyor. Kazım Öz film boyunca söz konusu coğrafyanın uçsuz bucaksız ovaları gibi sessiz, bir o kadar da yalın. Yollardaki kontrol noktaları, bize ast üst ilişkisi olarak öğretilen biat kültürü, asker fabrikası olan kışla; hepsi yönetmenin vurucu gerçekçiliğinde can buluyor.

Filmin ortaya koyduğu eleştirilere asıl gücünü verenler ise filmin ince düşünülmüş detayları: Türkgücü sokak, asker ve polisle dolu sokaklar, Savaş, otogardaki asker uğurlaması, yerinde kullanılan odaklamalar (Ali'nin otogardaki veda sahnesi örneklerden biri)... Tebessüm ettiren bir nokta da filmin Şiwan Perver ve İbrahim Tatlıses'i 12 sene önceden bir araya getirmesi. Filmin müziklerinde de sansüre yabancı isimler yok değil. Müziklerin yanı sıra, doğru yerlerde kullanılan sessizlik, filmin o “fotoğraf” doğasını özellikle vurguluyor. Objelerin son derece ekonomik kullanımı var, kalabalık yaratan tek bir obje bile göremiyorsunuz, bununla beraber film kesinlikle detaydan mahrum değil. Bunun sebebi ise objelerin yerli yerinde kullanılması. Mekanlar ise filmin bir alt teması olan dönüşümle uyum halinde seçilmiş. Örnek vermek gerekirse, ilk akla gelen otobüsün tünelden geçişi.

Bana göre, filmin ortaya koyduğu problemlerden en önemlisi insanı bir meta olarak ele alan erkek-egemen ideoloji. Bunun izlerini filmde en belirgin olarak Faruk'un kışlasında görüyoruz. İlk olarak, gelen askerler veteriner muayenesine götürülürcesine bir sağlık kontrolünden geçiriliyor. Hammadde değerlendirildikten sonra işleme alınıyor. Bunun ardından kişi, insan olarak girdiği bu fabrikadan öldürmek üzere eğitilmiş bir makine olarak çıkıyor. En sondaki atış talimi ise kalite kontrol biriminin yerini tutuyor. Bu yapının içinde insanlara adlarıyla seslenilmiyor, “Asker” olarak sesleniliyor; çünkü burada üretilen değer bu. Üretilen bu yeni kimlik, erkek-egemen söylemi ise saldırganlığını meşrulaştırdığı bir araç olarak benimsemiş vaziyette. Otobüste Faruk ve Ali'nin ilk konuşmaları kadınlar üzerine. Faruk'un kadınlara karşı olan güven-siz ve yenik tutumu, kişiliğinde bu fabrikanın ortaya çıkarmayı amaçladığı saldırganlığı uyandırmak için, askeri eğitim sırasında sist söylemle körükleniyor.

Filmin eksik bulduğum tek yönü, getirilen eleştirilerin iktisadi üst yapıyla yeterince ilişkilendirilmemiş olması. Her ne kadar kurgu olsa dahi, “fotoğraf” motivasyonu olan bir filmde ciddi eleştiriler getiriliyorsa, bu eleştirilerin detaylı olarak temellendirilmesi gerektiğini düşünüyorum. Lakin filmin süresi düşünülürse, bunu eksiklik olarak nitelendirmek belki de doğru olmayacaktır.

İnsanın alıştığı, sevdiği bir yeri; hele de memleketini bırakması zordur. Yaşadığımız yeri benimser ve orada kendimize en uygun olduğunu düşündüğümüz bir hayat kurarız. Uzaklaştığımızda özler, bir an önce geri dönmek, sevdiğimiz hayatımıza devam etmek, nihayet alışık olduğumuz yatağımızda rahat bir uyku çekmek isteriz. Evi ve memleketi her şeyi olan insanlar içinse orayı bırakıp gitmek hiç istenmeyecek bir şeydir. Bir insanın evim dediği bir yerin zorla elinden alınması hatta yıllardır yaşadığı topraklardan uzaklaşmaya mecbur bırakılması ise işkenciyi yaşatmaktan farksızdır.

Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz (Desten Me We Bibin Bask, u Eme Bifirin Herin, 1996); yıllardır şahit olduğumuz, Güneydoğu'da geçen savaşın ortasında kalmış bir ailenin evlerinden koparılıp göç etmek zorunda kalmasını ve bu durumun onlara nasıl zorluklar yaşattığını anlatıyor.

Xeci Xelef ve Gule Çakır doğduklarından beri yaşadıkları Qesra Ehmede köyünden zorla göç ettirilmiş bir çift. 1994 yılında Güneydoğu'da yakılarak boşaltılan, yok edilen köylerden biri de onlarınkiydi. Evlerinden, bağlarından, bahçelerinden, tarlalarından olan pek çok aile gibi onlarda yaşamlarını sürdürmek için kendi topraklarını bırakıp İstanbul'a gelmek zorunda kalmışlardır. Film, bize hem onların yaşadığı zorlukları anlatıyor hem de gündelik hayatlarına göz atmamıza olanak sağlıyor. Elbette hayatlarını sürdürmek zorunda kaldıkları "yeni evlerinde" nasıl yaşadıklarına birebir şahit olabilirken, hayatlarının geçtiği gerçek evlerini ve orada neler yaptıklarını, nasıl yaşadıklarını ise yalnızca onların anlatımlarıyla duyabiliyoruz. Memleketlerine dair görebildiğimiz tek şey ise yanan evlerden görüntüler.

Köyleri ellerinden alınan insanların pek çoğu büyük şehirlere, özellikle de İstanbul'a göç etmişlerdir. Elbette alışılmış bir hayatı geride bırakıp bambaşka bir şehrin (hele de İstanbul gibi zor bir şehrin) ortasında kalmak kolay olmamıştır. Kendi evlerini terk etmek zorunda bırakılan bu ailelerin hepsi İstanbul'da zor şartlar altında yaşamaktadır. Alışık olmadıkları işlerde çalışıp kalabalık ailelerini geçindirmeye çalışmakta, alışık olmadıkları evlerde yaşamaktadırlar.

Filmde de açıkça anlatıldığı gibi, kendi evlerinde bile rahat yaşamalarına izin verilmemiş, zorluklarla karşı karşıya bırakılmış bu insanların yaşadıkları zorunlu ve büyük değişim yalnızca bir şehri bırakıp başka bir şehirde yaşamaya başlamaktan ibaret değildir. Konuşulan dilin bile farklı olduğu bir memlekete zorunlu göç ettirilmişlerdir. Başka bir ülkeye, başka bir kültüre gitmiş gibi, hiç alışık olmadıkları bir hayatı yaşamak zorunda bırakılmışlardır.

Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz, Kazım Öz'ün de içinde yer aldığı bağımsız sinema topluluğu Mezopotamya Sinema Kolektifi'nin ikinci projesi. Topluluk yalnızca belgesel değil, kurmaca filmlerde yapıyor. Topluluğun pek çok diğer filmi de *Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz*'de olduğu gibi Türkiye'deki Kürt'lerin yaşadığı sorunlara ve zorluklara değiniyor.

Ellerimiz Kanat Olacak Uçup Gideceğiz

■ Serhad Mutlu

Yönetmen:
Kazım Öz

1996/Türkiye/
Türkçe-Kürtçe/27'

"Film, bize hem onların yaşadığı zorlukları anlatıyor hem de gündelik hayatlarına göz atmamıza olanak sağlıyor"

24 Şubat Pazartesi
18:00

Uzak

■ Gökhan Çuhacı

Yönetmen:

Kazım Öz

Senaryo:

Kazım Öz

2005/Türkiye/
Türkçe-Kürtçe/70'

Uzak (Dür, 2005) Mezopotamya Sinema Kolektifi'nin yetiştirdiği üç yetenekli sinemacıdan, Kürt sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Kazım Öz'ün ilk uzun metraj belgeseli.

1995'ten bu yana ara ara giderek çekimler yaptığı, doğduğu yer olan Tunceli'nin bir ilçesi Pertek'e bağlı Kürmeş (yeni adı ile Aşağıgülbahçe) köyünde geçen *Uzak*, yönetmenin ilk kısa filmi olan *Toprak* (Ax, 1999) ile tohumları atılan ve bu süre zarfında çektiği görüntüleri kurgulamasıyla oluşan bir proje.

Yönetmen belgeselde "göç ve sonrası" teması üzerinden hareket ederek yaşlı kuşağın metropollere ve yurtdışına göç eden genç kuşağa duyduğu hasreti ve kızgınlığı; evinden uzaklaşarak kendi kültüründen kopmuş nesillerin gelecek kaygılarını ve toprak özlemlerini anlatıyor.

Filmin daha başlangıç sahnelerinde görülen köyün tepesinde bulunan mezarlık görüntüleri ile hemen ardından karşılaştığımız yaşlı kuşağın üzgün ifadeleri bizlere önüne geçilemeyen ölüm ve kayboluş gerçeklerini gösteriyor. Boş İlkokul binaları, terk edilmiş tarlalar ve başıboş sokaklar pes edilmiş kabulü hissiyatını veriyor. Yaşlı teyzelerin çocuklarına karşı yakarışları ve özlemleri de çaresizliğin göstergesi. Akşamları topluca söylenen türküler ve hikâyelerin ara ara unutulurak dile getirilmesi, kaybedilmeye başlanmış kültürel değerlerin bir belgesi gibi adeta. Dört mevsim yapılan çekimlerle gösterilen doğal güzellikleri ile kaybettiğimiz, önemsemediğimiz değerler konusunda bizi uyanışa davet ediyor yönetmen. Filmin büyük bir bölümünde köyünden insan manzaraları, doğal hazineleri ve kültürel değerleri bizlere yansıtan Kazım Öz; sonlara doğru Almanya'ya giderek burada yaptığı çekimler ile memleket özlemi çeken ve terk etmekle suçlanan göç etmiş kesimin kendilerinden nedenlerini öğrenmeye çalışıyor. Yurtdışındaki genç ve yaşlı kuşakla sohbetler ederek kendi içinde sorgulamalara sebep olan "Neden?" sorusuna yanıtlar arıyor. Yolculukları sırasında tuttuğu günlüğe yazdığı satırları da kamera görüntüleri arasına serpiştiren yönetmen, bu satırlardan birinde yazdığı şu soru cümlesiyle belirtiyor bize merakını: "Buralar eskiden devrimcilik yapan şimdi Avrupa kapitalizmi ile boğuşup duran insanlarla dolu. Bunca insan neden koptu?".

Kamera elinde yaptığı gezilerde topladıklarını kendisi kurgulayarak 7-8 yıl içinde oluşturduğu bu proje için Kazım Öz bir röportajda şunları söylüyor: "Bu film vizörden bakılarak oluşturulan bir günlük, çekildikçe yaratılan bir film.". Bu sözleriyle bir belgeselden daha çok unuttuğumuz değerleri hatırlamamızı sağlayacak olan bir belge olmasını umut ettiğini belirtiyor.

Önce *Ax* daha sonra *Fotoğraf* (2001), *Fırtına* (Bahoz, 2008) ve son olarak *Son Mevsim:Şavaklar* (2009) filmleri ile sansür ve yasaklara rağmen mücadeleye devam eden Kürt sinemasının önde gelen isimlerinden olan genç yönetmen Kazım Öz, *Uzak* ile Türkiye/Almanya Film Festivali'nde En İyi Belgesel ödülü alan, Londra Kürt Filmleri Festivali, Ankara Film Festivali ve Alman-Fransız ortak kuruluşu olan Arte Tv'de gösterimlerini yaparak doğallığı ve samimiyeti ile sinema sanatındaki çalışmalarına cesurca devam ediyor.

24 Şubat Pazartesi

18:30

Senaristliğini ve yönetmenliğini Kazım Öz'ün üstlendiği *Son Mevsim: Şavaklar* (Demsala Darwi: Sewaxan, 2008), Dersimli göçer ailelerin 4 mevsimine şahitlik eden bir belgesel. Çekimleri, Şavakların kışları konakladığı Pertek ve Çemişgezek bölgelerindeki köylerde başlayan, bahar aylarından itibaren Ovacık ve Munzur dağlarının çeşitli bölgelerinde devam eden filmin odağında yaşam tarzlarına artık pek nadir rastlanan bu ailelerin doğayla iç içe geçirdikleri yaşam ve mücadeleleri yer alıyor. Belgesel, çoğunlukla klasik röportaj yerine ailelerin günlük yaşamına ve rutin kaygılarına aralarına sızmış birinin kamerası aracılığıyla odaklanıyor. Kendisi de Dersimli olan ve Şavak hayatını 17-18 yaşlarına kadar yaşayan Öz, film hakkında şu ifadelerle yer veriyor: “*Son Mevsim: Şavaklar* projesi; günümüz dünyasındaki modern hayat tarzının karmaşıklığına karşın, Şavakların hayatlarındaki sadeliği, yoksulluğu ve doğa ile uyumluluğunu anlatmaya çalışırken aynı zamanda kültürel bir yolculuğu barındırmaktadır. Kaybolmaya yüz tutan kültürel motifler özel olarak işlenmeye çalışılmıştır. Proje, etnografik bir karakteri aşmış, insan-doğa, insan-insan ilişkilerine, insanın kültürel ve tarihsel değerleri ile bağlarını şiirsel bir yaklaşım halini almaktadır. Bu hayatın öznelere olan; çoban, köpek, koyun, katır, çocuk, kadın, erkek, nine, tüccar, baytar filmin karakterleri olarak kendine özgü hikâyelerini yaşamaktadırlar.”(1)

Bir masalla başlayıp yine bir masalla sona eren film boyunca çoban ağutları, türküler, ninniler, ısıklar ve hayvanların sesleri insanların öyküsüne eşlik ediyor. Doğa çekimlerinin ve seslerin tamamlayıcı bir unsur olmaktan ziyade ana öykünün bir parçası olarak kullanılması ise hikâyenin gerçekliğini izleyiciye her an duyumsatan bir öge olarak bizi karşılıyor. Çekimlerin sık sık insanların ve hayvanların yüzlerine odaklanması filmin duygusal atmosferini canlı tutarken, başrol oyuncularından biriymişçesine öyküsüne tanık olduğumuz bir kuzunun kesime yollanırken onu yetiştiren gençlerden birinin yaşadığı hüznü hissetmek hiç de zor olmuyor. Çobanların mevsimler süren emekleriyle büyüyen hayvanlar arka planda bir kamyonla kesimhaneye gönderilirken kasap vitrinindeki “kuzu gerdan” etiketine odaklanılan sahne, piyasanın üretici için adaletsiz, hayvanlar içinse zalim olan yönüne vurgu yapıyor. Taşınırken telef olan ve kesildikten sonra ölene kadar can çekişen hayvanların açıkça gösterildiği anlar, belgeselin en çarpıcı sahneleri arasında. *Son Mevsim: Şavaklar*, bu anlamda sadece insanların öyküsü olmaktan çok uzak.

Şavakların tümü uğradıkları haksızlığın farkında. “Tüm çileyi biz çekiyoruz, bizden 3’e alıp markette 15’e satıyorlar.”(2) diyerek yakının karakter de, iş yükünün çoğunluğunu üstlendikleri halde kadınların kötü muamele görüyor olmasına itiraz eden gür sesli cesur nine de söyleyecek şeylere sahip. Ancak mevsim kışa dönmeye başlayıp Şavaklar kışı geçirecekleri köye doğru yola çıkınca, hikâyelerinin değişmeyeceğini anlıyor izleyici ve filmin uykuya yatırılmış çocukları gibi küçük bir masalla avunup, ‘uzak’ bir diyarda yaşayan bu insanlara veda ediyor.

Diğer projelerinde de olduğu gibi, başta Kültür Bakanlığı olmak üzere Türkiye’de çeşitli kurumlara başvurduğunu ancak destek bulmakta güçlüklerle karşılaştığını ifade eden Öz, filmini ARTE France ve Jan Vrijman Fonu’nun katkılarıyla çekebildi. Birçok uluslararası festivalin belgesel ve kurgu dallarında gösterilen, çok sayıda adaylığın yanı sıra Ankara Uluslararası Film Festivali ve Mannheim-Hiedelberg’te ödül alan *Son Mevsim: Şavaklar*, Altın Portakal’ın belgesel dalında yarışmaya kabul edilmedi.

(1)<http://www.sadibey.com/2009/05/26/son-mevsim-savaklar/#.UuKkkRBajIV> (Yönetmenin Proje Hakkındaki Düşüncesi)

(2)http://www.radikal.com.tr/radikal2/kurt_kimligini_saklarsan_sorun_yok-997038

Son Mevsim: Şavaklar

■ Duygu Söyler

Yönetmen:

Kazım Öz

Senaryo:

Kazım Öz

Oyuncular:

Aga Erel, Ayşe Erel, Dilara Erel

2010/Türkiye/
Türkçe-Kürtçe/92'

25 Şubat Salı
18:00

Fırtına

■ Nazlı Özüm Gündüz

Yönetmen:

Kazım Öz

Senaryo:

Kazım Öz

Oyuncular:

Cahit Gök, Havin

Funda Saç, Selim

Akgül

2008/Türkiye/

Türkçe-Kürtçe/156'

Kazım Öz, Kürt kimliği ve bu kimliği yansıtan filmlerinin yanı sıra filmlerinin yarattığı tartışmalarla da bilinen bir isim. Eserlerinin yurtdışında ilgi görüp de Türkiye'deki önemli festivallerde ısrarla reddedilmesi sansür şüphelerini güçlendiriyor ve beraberinde filmlerin sanatsal boyutundan çok ideolojik yaklaşımından dolayı dışlandığı iddialarını doğuruyor. Fransa'da Corsicadoc Film Festivali'nin açılış filmi olarak gösterilen *Son Mevsim: Şavaklar* (*Demsala darwi: Sewaxan*, 2009)'ın Altın Portakal Film Festivali'nin programına alınmaması Kazım Öz de dâhil birçok kişinin tepkisine neden olmuştu. Yönetmenin 2007 yılında çektiği, Mezopotamya Sinema yapımı olan *Fırtına* (*Baboz*) da yine hem Altın Portakal hem de Altın Koza film festivallerinin programlarına kabul edilmemişti. PKK'nın 90'lı yılların başında üniversite örgütlenmesini anlatan *Fırtına*'nın içeriği ve yaklaşımı sebebiyle sansüre uğramış olabileceği ihtimali sinemamız açısından üzücüdür, ancak bütün bu tartışmalardan önce *Fırtına*'yı, üzerine yapılan yorumlardan bağımsız, yönetmenin izleyiciye aktarmak istedikleriyle değerlendirmekte fayda var.

Hikâyenin odağına yerleştirdiği Cemal, İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesini kazanınca memleketi Dersim'den ayrılır ve İstanbul'un yolunu tutar. Yıl 1992'dir, öğrenci hareketleri '80 darbesinin yarattığı sessizlikten sonra tekrar alevlenmiştir. Üniversite kantininin çaycısının tespitiyle okulda "her masada bir fraksiyon" mevcuttur. Dersleri takip etmekle yetinen öğrenciler olduğu gibi üniversiteyi politik ortamdan bağımsız düşünmeyen ve bu anlamda örgütlenmeye çalışan öğrenciler de dönemin gençliğinin bir parçasıdır. Bunların içinde Kürt milliyetçiliğinin savunuculuğunu yapan gruplar, yoğun baskılara maruz kalmalarına rağmen en etkin zamanlarını yaşamaktadırlar. Yurtsever Öğrenciler, Cemal'i "Dersimli Kürt" kimliğiyle aralarına almak isterler. İçine girdiği bu yeni ortam Cemal için kendi kimliğiyle, diliyle ve çevresiyle yüzleşmesi ve "çizgisini" belirlemesi anlamına gelecektir.

Fırtına, Kürt hareketinin üniversite öğrencileri arasında en yoğun olduğu dönemi, memleketinden ayrılıp kendine yabancı bir şehre alışmaya çalışan Cemal ekseninde, gerçekleri yansıtmaya iddiasıyla anlatmaya çalışıyor, ancak filmin geneline yayılan propaganda izleyiciyi hikâyeden soğutmakla kalmayıp karşıt bir tepki doğuruyor. Bu karşıt tepkinin sebebi, filmde tüm karakterlerin belli bir kalıba oturtulmasından ve birkaç istisna dışında bu kalıplara uygun sığ oyunculuklar sergilenmesinden kaynaklanıyor. *Fırtına*'da yönetmen tarafsız değildir, tarafsız olma gibi bir kaygısı da yoktur, ancak anlatmak istedikleri tarafı da olsa bunu kör kör parmağım gözüne, gözlemlerden ziyade söylemlerle aktaran bir sinema anlayışı pek çoklarına da zevk vermeyecektir.

Sinema her ne kadar düşüncelerin, duyguların ve deneyimlerin paylaşıldığı bir aracı olsa da kendi başına bir değerdir ve onun kendi içindeki bütünlüğü önemsenmeden yapılan işler, izleyici ile kurmayı arzuladıkları bağı kurmakta başarısız olurlar. *Fırtına*'nın başarısızlığı da burada yatıyor. Yönetmen, belli ki konu üzerine düşündüğü her şeyi sığdırabileceği bir hikâye oluşturmaya çalışmış, ancak bunu sinema diline dönüştürmekte yetersiz kalmış. Hikâyenin dağınıklığı ve karakter gelişimlerinin klişeliğinin yanında oyunculukların aceleye getirilmiş hali filmin sanatsal boyutuna bir hayli zarar vermiş.

Fırtına, gerek konusu gerekse de konuya yaklaşım biçimi ve estetik tercihleriyle tartışmaya açık bir film. İzleyicisini Cemal ile birlikte kendi kimliği ve tarihi üzerine düşünmeye zorluyor. İnsanların üzerine konuşmaktan bile çekindiği bir konu üzerine film yapma cesaretinden dolayı da *Fırtına* izlenmeyi hak ediyor.

26 Şubat Çarşamba

18:00

6 Mart Perşembe 18:00

Panel



Yeni Türkiye Belgeselleri

Belgesel yönetmenleri Caner Canerik, Dilek Gökçin, Lusin Dink ve Ümit Kıvanç; Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor! Filmleri; *Ot*, *Bûka Baranê*, *Saroyan Ülkesi* ve *Ağlama Anne Güzel Yerdeyim* de etkinlik kapsamında MAFM'nin gösterim programında yer alıyor.

Bûka Baranê

■ Seçkin Serpil

Yönetmen:
Dilek Gökçin
Senaryo:
İrfan Aktan

2013/Türkiye/
Türkçe-Kürtçe/60'

“ Hiçbir kitap, hiçbir film
gerçeğin kendisi kadar
sarsıcı değildir”

28 Şubat Cuma
18:00

Dilek Gökçin'in çektiği *Buka Barane: Gökkuşağının Peşindeki Çocuklar* (Yağmurun Gelini, 2013) 1989 yılına ait bir fotoğraf karesi ile başlıyor. Her çocuklu fotoğraf bir umut taşır hele ki filme de adını veren gökkuşağı varsa... *Buka Barane* aynı zamanda kürtçede yağmurun gelini anlamında da gelmekte; film de tam böyle başlıyor. Günümüzden düğün karelerini izliyoruz. Sonra belgesel başlıyor. Fotoğraftaki çocuklarla birlikte biz de büyüyörüz ve ülkemizin karanlık dönemlerinin izlerini sürüyoruz.

Filmde Yüksekova başta olmak üzere coğrafyayı tanırız. 90lar Türkiye'si; faili meçhullerin dönemi... Her şeyin karanlık olduğu ve devletin şiddetinin doruğa çıktığı günler... Gezi direnişinde kendimizin şahit olduğu gibi televizyonlar gerçeği göstermezler çünkü zaten birileri gerçeğe karar verir. Sizi düşman ya da dost göstermek ana akım medya için anlık bir tercihtir. Bir gün Ahmet Kaya'ya çatal fırlatmak alkışlanır; bir gün Ahmet Kaya dinlemek...

Bu coğrafyada çocuk olmak nedir, belgeselde bunu deneyimleriz. Çocukların mermi kovanlarıyla oynaması kadar rahatsız edici hiçbir şey olamaz. Bir yanda Avrupa'da çocukların şiddet içeren oyunları oynaması tartışılırken; bir yanda silahlı içselleştirmiş çocuklar... Bu savaş kültürü ile iç içe büyüyen çocukların oyunları da bundan etkilenir, öyle ki "İşkence" oyunu oynarlar. İşkence bu coğrafyanın normalidir. Gerilla-polis oyunu oynar çocuklar. Gerilla olmak ister her çocuk çünkü her baskı kendi kahraman tipini yaratır. Bir coğrafyada nasıl ki birileri polis olmak ister; bu coğrafyada çocuklar da ideolojiden bağımsız, anlamını çok da bilmeden gerilla olmak isterler. Dağları benimserler çünkü özgürlük orada mümkündür. Evet, gerilla çocukların gözlerinde bir idealdir.

Evinize gelip sizlere ya bize katılın ya da burayı boşaltın derler. Doğuda birçok köylü evinden yurdundan tahliye edilmiş ya da zorla devletin korucusu olmak zorunda bırakılmıştır. 90lar Türkiye'si bir korku filmi anımsatmaktadır. "Cumartesi anneleri"nin hala dinmeyen acıları o yıllarda başlamıştır. Hiçbir kitap, hiçbir film gerçeğin kendisi kadar sarsıcı değildir. Hiçbir dramatik sahne oğlunun cesedini arayan akıbetini soran ağıt yakan anne kadar sarsıcı olamaz. Gerçek bu coğrafyada sessiz bir ağıttır. Film aracılığıyla izleyicinin dünle bağlantısı kurulur.

Filmde medyanın olaylara bakış açısına ve gerçekleri nasıl da çarpıttığına ya da sessiz kaldığına tanık oluruz. Sıkıyönetim bahanesiyle devlet şiddeti meşrulaşır. Devlet, itiraflardan da öğrendiğimiz üzere gelişi güzel köylere bomba atmakta sakınca görmez. İşkence yapılması da doğal bir haktır. Bir gün bu acıyla yüzleşmek mümkün müdür? Adalet sağlanabilir mi? Barış bize ölümlerimizi geri getirecek mi? Belgeselde Aysun'un da dediği gibi gök kuşakları güzeldir çünkü ne kadar çabalasak da yakalayamayız. Savaş gök kuşağını perdelemiştir. Barış bir temennidir; şayet gelirse, bu çocuklar gök kuşağını yakalarsa...

"Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalıyız: Peki ya ölümleri ne yapacağız? Neden öldüler?" diye sorar Pavese. Gerçekten de bir barış tüm bu acıları dindirecek midir? Anadilinde konuşmaktan korkan insanların yüreğini ne ferahlatabilir? Cumartesi anneleri ne zaman huzura erecek? Ne zaman düğünlerde çalıp oynayacağız? Belgesel biterken baştaki fotoğrafa döneriz, fotoğraftaki çocukların büyük hallerini görürüz. Ana dilde eğitimi savundukları için; eylem yaptıkları için bazense sadece kendileri oldukları için hapse tıkan çocuklardan söz ediyoruz. Gençliklerini nasıl telafi edeceğiz? Belgesel biterken fotoğraf ve barış umuduyla veda eder; unutmak yok olmaktır; bu yüzden tanıklık etmek önemlidir. Yağmur sonrasındayız, gök kuşağının peşinden koşuyoruz nicedir...

Yönetmenliğini Caner Canerik'in yaptığı *Ot* (Was, 2013) eşleri vefat ettikten sonra Dersim'de birlikte yaşamaya devam eden iki kumanın hayatından bir kesiti seyirciye sunuyor. Bu iki kadının yaşamından alınan yalnızca 77 dakikalık bir kesit, 90'lı yıllardaki köy boşaltma politikalarının etkileri başta olmak üzere pek çok toplumsal olayı seyirciye yansıtmayı başarıyor.

Fatma Bozkurt ve Beser Demirtaş eşleri öldükten sonra da birbirlerine sahip çıkmaya devam eden iki kumadır. Bir boğa karşılığında evlendirilen sağır ve dilsiz Fatma Bozkurt kendini bildi bileli toplumun ona attığı eksik-insan sıfatını telafi etmek için ev işlerini yapıp yük taşımaktadır. Beser Demirtaş ise senelerce Bozkurt'a ve eşine manevi destek olmuş, ailesinin maddi açıdan yükünü üstlenmiştir. Ancak yaşlılığından dolayı hareketleri kısıtlanmış, gözleri görmemeye başlamıştır. Bu noktadan bakıldığında seyirci, aile içi iktidar ilişkisi ile pek de alışık olunmayan bir şekilde karşı karşıya gelir. Çünkü bir aile içerisindeki kadın-erkek ilişkilerinde gözlemlendiği gibi, fiziksel gücünü kullanan ve ev işlerini gören Bozkurt'un çevre insanlarla iletişim kurmasına, bu sayede maddi ihtiyaçlarının karşılanmasına yardımcı olan Demirtaş'tır. Filmde de Demirtaş kumasından sıkça bahsederken onun ne kadar çalışkan olduğuna, ama yaşamak için kendisine de ihtiyacı olduğuna değinir.

Ot'un anlatımı içerisinde, belgesel filmin geçtiği coğrafya ve zaman göz önüne alındığında, aile içi iktidar ilişkisinden ziyade 1990'lardaki köy boşaltma politikalarının altı çizilmiş. 1990'larda hükümetin aldığı kararla önceleri dağda yaşayan Fatma Bozkurt ve Beser Demirtaş zorunlu olarak başka bir yere taşınmıştır. Bir süre hükümet tarafından yiyecek yardımıyla bulunulmuş, karakola yakın yere yerleştirilmişlerdir. Ancak sonra yiyecek yardımı kesilmiş, karakol da bombalanır diye başka bir yere taşınmış.

Film bu bilgilerle irdelendiğinde sağır ve dilsiz (ifade özgürlüğü kısıtlanmış), kendini bu yüzden doğaya ve çalışmaya vermiş Bozkurt'un 1990'larda Türkiye'nin Güneydoğusunda kırsal yaşam süren insanları daha iyi betimleyebilmek için kullanılmış bir metafor olduğunu düşünmek mümkündür. Filmde Demirtaş ile Bozkurt'un hastaneye gittikleri sahne de bu çıkarımı örnekler. Bozkurt'un iletişimini sağlayan Demirtaş Türkçe bilemediğinden hastanedeki doktorlarla iletişimini bir başka doktor yardımıyla sağlamaktadır. Hatta köpek ısırdıktan sonra uzun süre tedavi görmek zorunda kalan Bozkurt, elini doktora gösterip sevincini paylaşmak istediğinde önce bunu Demirtaş'a anlatması, sonra Demirtaş'ın bunu çeviri yapan doktora, en son da çeviri yapan doktorun diğerlerine Türkçe söylemesi gerekecektir. Kısaca hastane sahnelerinde iç içe geçmiş iletişimsizlik oldukça başarılı bir şekilde yansıtılmıştır.

Ote yandan filmin ismi, seyirciye, belgeselin konu aldığı insanların tüm bu sorunlara rağmen hayata nasıl tutunduklarına dair önemli bir ipucu verir. Demirtaş devletin onlara verdiği parayla bir miktar ot satın almıştır, ancak her sabah uyandığında bu otları komşularının ineklerinin yemeye çalıştığını görür. Bu yüzden zaman buldukça, otların istiflendiği yerde görebildiği ve gücünün yettiği kadarıyla inekleri kovalar. Komşularının ineklerini kovalamak Demirtaş'ın hayatındaki en önemli meşguliyetlerinden biridir. Bozkurt'un ısınmak için çok gerekli olmasa da odun taşımaya bir görev olarak görmesi gibi otların başında durmak da Demirtaş'ın monoton kırsal yaşamda kendine biçtiği görevdir. Belgesel film de ismini doğayla bir olmuş bu iki kadının ortak noktalarından biri olan istiflenmiş otlardan alır.

Ot

■ Nazlı Ander

Yönetmen:

Caner Canerik

Senaryo:

Caner Canerik

Oyuncular:

Beser Demirtaş,

Fatma Bozkurt

2013/Türkiye/
Kürtçe/77'

3 Mart Pazartesi

18:00

Ağlama Anne Güzel Yerdeyim

■ Aslı İldır

Yönetmen:
Ümit Kıvanç

2012/Türkiye/
Türkçe-Kürtçe/98'



N eşe Özgen, Roboski katliamı ile ilgili bir yazısında “sınır” kavramının niteliğinden ve içinde bulundurduğu olası anlamlardan bahseder: “Sınır ve kaçakçılık hakkında konuşmaya başladığınızda, aslında bütün devlet, siyaset, vatan, vatandaşlık ve yurttaşlık üzerinde de konuşabilirsiniz.”(1) Ülke gündemi her gün akıl almaz bir hızla değişse de, üzerinden geçen iki yılın ardından toplumsal belleğimizden silinmemesi, unutturulmaması gereken bir olay Roboski Katliamı. Davanın ve Roboskili ailelerin hak arayışının geçtiğimiz günlerde Diyarbakır Cumhuriyet Başsavcılığı tarafından takipsizlik kararı ile sonuçlandırılması bu unutmama, hatırlama ve hatırlatma gerekliliğini daha da arttırmakta. Bu noktada Roboski katliamı üzerine çekilmiş sınırlı sayıda belgesellerden biri de daha önce Kazım Koyuncu, Ahmet Kaya ve Zonguldak’taki maden işçileri üzerine de belgeseller çekmiş olan Ümit Kıvanç’ın filmi.

Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim (2012) temelde Roboski’de hayatını kaybeden 34 gencin aileleriyle yapılmış röportajlar üzerinden ilerleyen bir çalışma. Ancak film ilk bölümünde 28 Aralık’ta gerçekleşen katliam sonrası hiçbir şey olmamışçasına devam eden ülke çapındaki yılbaşı kutlamalarının ve olay sonrasında siyasetçilerin tartışmalarının medyadaki yansımalarına yer veriyor. Bu görüntüler ya da sesler filmin ikinci bölümünde yer alan röportajlar ile yaratılan bir nevi sözlü tarih çalışması ile yan yana kurgulanarak; ana akım medya/iktidar dili ile katliamın öznelerinin deneyimleri arasında da bir karşıtlık yaratmış oluyor. Filmi herhangi bir sözlü tarih çalışmasından ayıran en önemli fark da kurgu ile yaratılan bu karşıtlık aslında.

Yaratılan bu karşıtlığın oluşumunda dikkat çekici bir nokta da yönetmenin yeri/sesi. Yönetmen katliamın iki ayrı dilden yansımada da fiziksel olarak arka planda olmayı ve varlığını hissettirmemeyi seçmiş.

Bu sayede gerçekten de iki dilin çıplak bir şekilde karşılaşması söz konusu. Elbette yönetmenin medyadan seçtiği görüntüler, siyasetçilerin konuşmaları ya da kanallar belirli kurgusal seçimler sonucunda oluşturulmuş ve tek yönlü olunmama dikkat edilmiş (Örneğin Erdoğan’ın konuşmalarının yanı sıra, daha kapsamlı bir özür dilenmesi gerektiğini düşünen Hüseyin Çelik’e de yer verilmesi gibi.) ve elbette özneler hikâyelerini belirli sorulara karşılık olarak anlatıyorlar. Öte yandan, her ailenin hikâyesinin

ve deneyiminin son derece farklı ve özgün olması, yönetmen tarafından yöneltilen soruların yönlendirici olmadığına, tersine yönetmenin öznelere hafızalarında kalanları aktarmaları açısından oldukça açık bir alan sağladığını gösteriyor.

Kıvanç filmi çekme amacını şu cümleyle dile getiriyor bir röportajında “O köy çocuklarının hatırası, yok edilemeyecek bir şekilde ortada öylece kalsın istedim. Bu katliamın ve sonrasında buna sahip çıkılmasının sorumlularının, ölüm döşeğinde son olarak gözlerinin önünden o filmde kareler geçsin inşallah.”(2) Roboski davasının aldığı son neticeyle de beraber, özellikle hukuksal düzlemde, iktidar ve devletin söylemleriyle, resmi tarih sayfaları içinde unutturulmaya çalışılacak olan bu tarihin üzerinden zaman geçmeden, hafızalar zayıflamadan kayıt altına alınması açısından son derece önemli bir film *Ağlama Anne, Güzel Yerdeyim*.

4 Mart Salı
18:00

(1)<http://www.bianet.org/biamag/insan-haklari/135445-kacakcilig-in-ve-sinirin-oykusu>

(2)<http://hurbakis.net/content/umit-kivanc-kurt-savasi-bitsin-toplum-hakikatiyle-yuzlessin-roportaj>

William Saroyan'ın yakın dostu ve aynı zamanda onun üzerine birçok makale ve araştırma yayınlamış Orta Çağ Ermeni Sanatı uzmanı Dickran Kouymjian (Dikran Kuyumcuyan) Stanford Üniversitesi'nde düzenlenen "William Saroyan'ın Ruhı" başlıklı konferansta Saroyan'ın eserlerinin eleştirilenler tarafından edebiyat geleneği dışında bırakılışını anlatır (1). Kouymjian, çoğu yüksek eğitimli bu akademik çevrenin onu anlamakta zorlandığını, zamanın kalıplarına uymayan kendine özgü bu tarzın akademisyenlerce bir sınıflandırmaya tabi tutulmadığından bahseder. Şimdi biz de geçmişin, şimdiki zamanın, kurgunun ve gerçeğin içi içe geçtiği *Saroyan Ülkesi*'ni de bir sınıfa sokmakta belki Saroyan'ın eserleri kadar zorlanıyoruz. Bir an yoldayız, Saroyan anlatıyor biz dinliyoruz. Arada bir de Fikret Otyam'ın samimi dilinden dinliyoruz Saroyan'ı, onun heyecanını ve yazarın baba ocağına yolculuğunun ülkedeki yansımalarını; kendisi bunca yıl sonra anlatırken bile hala heyecanlı. Sonra Fresno'da sokaklarda gazete satan küçük bir çocuğun, Saroyan'ın gençliğiyle birlikteyiz. İşte bu gerçek ve kurgunun iç içe geçmiş hali de tıpkı Saroyan'ın eserleri gibi oldukça özgün bir film olarak karşımıza çıkıyor beyaz perdede.

Yönetmen Lusin Dink ilk kez yönetmenlik koltuğuna oturuyor *Saroyan Ülkesi* ile. Bir ilk film için başarılı sayabileceğimiz film, Saroyan'ın iç dünyasına doğru yapılan bir yolculuk tecrübesini yaşıtıyor izleyiciye. Filmde kullanılan anlatıcı ses tekniğiyle Saroyan'ı seslendiren kendisi de tıpkı Saroyan gibi Anadolu kökenli Amerika'da yaşayan bir Ermeni olan Ara Mgrdichian'ın ağzından duyduğumuz her şey kendisinin bugüne kadar yazdığı tiyatro, öykü ve günlüklerden alıntılanmış cümlelerden ibaret. Trabzon'dan başlayarak Bitlis'e uzanan yolculuğunu Saroyan'ın gözlerinden kendi sözleriyle kendini, babasını ve diğer aile büyüklerini anlatışını dinliyoruz. Bitlis'e uzanan yolda kamera bize Anadolu'nun güzel dağlarını gösterirken bu adam kendisi gibi bir yazar olan babası Armenak veya büyükannesi Lusin oluyor, 1900'lerin başında Kaliforniya, Fresno'daki evlerinde ise dayısının dostu evinden 10.000 km uzakta ailesinden ayrı ölen Arap Halil. Bize memleketinden ayrılmış insanların öykülerini anlatıyor; evinde ölmenin bile çok görüldüğü insanlar.

Tüm bu hikayelerin Saroyan'ın kendi cümleleriyle anlatılmış olması izleyiciyle Saroyan arasında bir aracı olmaksızın iletişimi mümkün kılıyor. Yönetmen Lusin Dink bir röportajında yorumlamadan izleyiciyle Saroyan arasında mesafe koymamak için özellikle kaçındığını belirtiyor (2). 'İnsanı arıyorum' diyen Saroyan filmde karşımıza yazar kimliğinin dışında, tıpkı eserlerindeki gibi anlatacak öyküsü olan bir insan olarak çıkıyor. Kitaplarında bizle öykülerini paylaştığı insanlardan farksız. Dink'in ifadesiyle tüm sürgünler gibi o da arafta yaşayan biri (3). Etnik kimlik fark etmeksizin sürgün yaşamının anlamı Saroyan üzerinden izleyiciye aktarılırken film de Ermeni diasporasının öyküsü olmaktan çıkıp tüm sürgün ve göçmenlerin evrensel hikâyesi haline geliyor.

Filme evrensellik kazandıran bir başka unsur ise filmde kullanılan dil özgürlüğü. Hakim olan anlatım dili İngilizce olmasına rağmen yer yer özellikle Saroyan'ın aile büyüklerinin hikayelerini anlattığı kısımlar Ermenice anlatılmış. Van Kalesi'nin önündeki üç çocuğun kalenin tarihini Türkçe, Kürtçe, Ermenice ve Japonca anlatışı izleyicinin yüzünde ufak bir tebessüm oluşturma amacının yanında dil özgürlüğüne yapılmış bir vurgudur.

Saroyan Ülkesi

■ Oytun Elaçmaz

Yönetmen:

Lusin Dink

Senaryo:

Lusin Dink

Oyuncular:

Ara Mgrdichian,

Artur Norikyan,

Kevork Malikyan

2012/Fransa-
Türkiye-Ermenistan/
Türkçe-İngilizce-
Ermenice/79'

Saroyan Ülkesi'ni Saroyan'ın edebiyatına ve onun Ermeni kimliğine değinmeden iyi bir şekilde değerlendiremeyiz. Saroyan'ın eserleri eleştirmenler tarafından beğenilmese de buna zıt olarak yazıldığı dönemde halk tarafından oldukça benimsenmiş, eserleri birçok dile çevrilmiş, dönemin en sevilen ve en çok okunan yazarlarından biri olmayı başarmıştır. Hatta bir romanı romanla aynı isimde *The Human Comedy* (1943) olarak sinemaya aktarılmış ve Saroyan'a en iyi hikaye dalında Oscar kazandırmıştır. Akademik ve eleştirmen çevrelerinin eserlerini beğenmemesindeki en büyük sebep onu ellerindeki hiç bir



kalıba oturtamamalarıdır. William Saroyan bu edebiyat çevrelerinden farklı olarak okullu olmadığı gibi, akademinin edebiyatı anlamlandırma ve çözümleme yöntemlerine de karşıdır. Onu sınıflandırmak bir yana anlamakta dahi zorlanan eleştirmenler bir zamanlar överek 30'lu yaşlarında Pulitzer Ödülü'ne (1940) layık gördükleri - ki Saroyan bu ödülü reddetmiştir - bu yazarı görmezden gelerek bugün edebiyat fakültelerinde okutmaya değer görmemişlerdir.

Onu absürd edebiyatının öncülerinden kabul eden Kuyumcuyan II. Dünya Savaşı sonrası Fransa'da oluşan Samuel Beckett, Eugene Ionesco gibi yazarların öncüsü olduğu absürd tiyatro akımının Saroyan'ı heyecanlandığını, sonunda anlaşılmaya başladığını düşündüğünü belirtir (4).

Henüz çocuk yaşta hayatını yazarak kazanmaya karar veren Saroyan, öykülerinde ve tiyatrolarında hep küçük, belki de günlük hayatta karşımıza çıkınca çok da önemsemeyeceğimiz, şaşırmayacağımız insanları anlatmıştır. Kendi ifadesiyle sıradan ve herkesin bildiği şeyleri yazıp sadece bunları kayda geçirmektedir. Bu sebeptir ki eserleri kendisinin, ailesinin, dostlarının ve hepsinin geçmişlerinin tutanağı, hafızalarının kayıdır. Hem bir insan olarak hem de eserleriyle bir yazar olarak Saroyan'ın kimliğini oluşturan şey bu hafızadır. Kendini bir Amerikan olarak tanımlamasına ve bununla gurur duymasına rağmen aynı zamanda her zaman bir 'Bitlists'i' (5) olduğunu da vurgular. Şair Garig Basmadjian'la yaptığı bir söyleşide söylediği 'Ermeniliğim olmadan kendimi tasavvur edemem. Bu, yaşamın ilk kıvılcımı kadar önemli.(6)' sözleri onun geçmişleriyle olan ilişkisini en açık şekilde göstermektedir. Bu hafızanın eserlerindeki yansımaları ise sayısız öykü ve oyun olmuştur. Ancak eserleri hafızasının birer yansıması olmasına rağmen Saroyan'ın hayatı boyunca hayalini kurduğu Bitlis yolculuğundan bize kalan tek eseri *Bitlis* isimli bir tiyatrostur. Yolculuk sonunda Fikret Otyam'a yolculukla ilgili büyük bir piyes yazmak istediğini söylemesine (7) rağmen bu gerçekleşmemiş bir hayal olarak kalmıştır.

(1) Kouymjian, D. (1997). Bugün Saroyan'ı Kimler Okuyor?. Aziz Gökdemir (Ed.), Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan (ss. 205-214). İstanbul: Aras

(2-3) <http://film.iksv.org.tr/festivalgunlugu/696>

(4) Saroyan Ülkesi'ndeki Kouymjian'ın röportajından alınmıştır.

(5) Bitlists'i Ermenice Bitlisli demektir.

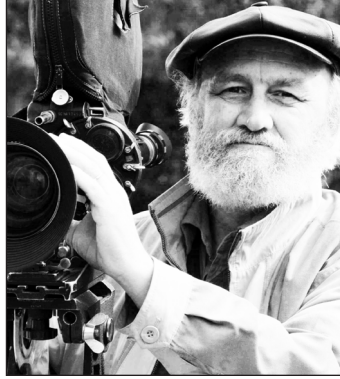
(6) Basmadjian, G. (1975). Saroyan'la Samimi Bir Sohbet. Aziz Gökdemir (Ed.), Amerika'dan Bitlis'e William Saroyan (ss. 155)

(7) Fikret Otyam, Cumhuriyet Gazetesi (7 Haziran 1964)

5 Mart Çarşamba
18:00

13 Mart Perşembe 18:00

Söyleşi



Engin Ayça Sineması

Türk Sinemasının önemli yönetmenlerinden Engin Ayça, Mithat Alam film Merkezi'nin konuğu oluyor! Gerçekleşecek söyleşinin yanı sıra yönetmenin *Bez Bebek* ve *Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu* filmleri de MAFM'nin Mart ayı programında yer alıyor.

Bez Bebek

■ Utku Öztürk

Yönetmen:

Engin Ayça, Gülsen
Tuncer

Senaryo:

Engin Ayça, Macit
Koper

Oyuncular:

Hülya Koçyiğit,
Hakan Balamir,
Begüm Örne

1987/Türkiye/
Türkçe/93'

Engin Ayça'nın Gülsen Tuncer'le yönetmen koltuğuna oturduğu, ilk uzun metrajlı projesi olan *Bez Bebek* (1987)'te dönemin kırsalında yaşayan bir anne ve kızının hayatından bir kesit konu alınmaktadır. Türkiye sinemasında aşına olduğumuz ataerkil yapı ve namus gibi temalara eğilen film anlatımıyla ve karakterlerinin psikolojik yapısıyla ayrı bir yerde bulunuyor. Belgeselleri de bulunan Ayça, filmlerini yeni gerçekçilik akımının etkisiyle çekiyor. *Bez Bebek* sizi karakterlerle özdeşleştirmekten ziyade yaşananlara dışarıdan tanıklık ettiğiniz hissiyatını veriyor.

Küçük kızı Gülcan'la birlikte bir bağ evinde yalnız yaşayan Melek'in kocası Recep hapistedir. Bütün dünyadan soyutlanmış bir hayat sürmektedirler. Dış dünya ile tek bağlantıları ara sıra izledikleri televizyondur. Gülcan, arkadaşça yalnızlığını gidermek için canlı kesitlerle her şeyle konuşmakta, eve gelen misafirlere büyük ilgi duymaktadır. Ama en yakın dostu film boyunca evden çıkmayan bez bebeğidir. Aslında farkında olmadan kendisinin yaşadığı sınırlandırmayı kabullenmiş ve bebeğe de bir sınır koyma ihtiyacı hissetmiştir; o bahçeden dışarı çıkamamakta, bez bebekse evden dışarı çıkamamaktadır. Amcasıyla annesi dışında tek gördüğü insan yerlerinin önünden geçen ve babasından haber beklediği postacıdır. İşte bu durum içerisinde Melek, Gülcan gibi küçük ve dünyadan bir haber olmadığı için kendini daha yalnız ve hapsolmuş hissetmektedir. Kocasının resmine bakmakta, yalnızlığının bitmesini beklemektedir. Her yatağa girişinde yatağın bir tarafına yatıp; duygusal ve cinsel anlamda hissettiği ihtiyaçla yanında kocasının yattığını hayal etmektedir. O kadar küçük bir dünyaya hapsolmuş durumdalar ki bu sıkışmışlık hissi sizi film boyunca huzursuz eder ve karakterlerin kaçıp gitmesini isterken bulursunuz sürekli kendinizi.

Melek ve Hasan, Recep'in hapiste olması sebebiyle dört yıldır onarılmayan evin onarım işlerini; eve dönmesinin yaklaştığı şu günlerde hallettirmek ister. Bir gün Hasan, bunun için işini iyi yapan ve çok güvenilen biri olan Ahmet Usta'yı getirir, Gülcan Ahmet Usta'yla hemen arkadaş olur ancak Melek, ustayla pek yakın durmamaktadır. Buna karşın ikisi arasında birbirlerine karşın bir merak ve ilgi gelişir. Bir gün su almaya girdiği sırada Melek'le karşılaşan Ahmet Usta ona tecavüz eder. Bu olaydan sonra Melek, iç çatışmalar yaşar. İlk başlarda toplumun öğretileriyle kendini kötü hisseder ama sonra kendi içindekilerle yüzleşir. Aslında kocası onun beklediği adam değildir. Geçen yılların unutturduğu, kendisinden yaşça çok büyük biridir. Melek, Ahmet Usta'ya ilgisi olduğunu sonradan fark eder. Kocasından çok yalnızlığının dinmesini istemektedir ve uzun zaman sonra kadın olmayı, cinsel arzularını hatırlamıştır.

Recep hapishaneden çıkar ancak onca zaman sonra tekrar bir aile haline gelememişlerdir. Gülcan fotoğraftan tanıdığı adamı babası olarak hissedememekte, hiç bilmediği baba olgusunu anlamlandırmaya çalışmaktadır. Çünkü tek bildiği babasını beklemektir. Melek ise kocasının geri dönmesiyle yalnızlığını dindiremez. Duygularının ve arzularının farkına varmıştır Ahmet Usta'yla, eskisi gibi olamaz. Karısı ve çocukları olmasına karşın Ahmet de Melek gibi kendinin, duygularının, cinselliğinin ilk kez farkına varmıştır. Çünkü şimdiye kadar kendi istekleriyle değil, öyle uygun görüldüğü için bir hayat yaşamışlardır.

Film günümüzde dahi kırsalda, hatta kentte bile karşılaştığımız insanların hayatlarını ailelerinin, ya da belli normların üzerinden yaşamaya çalışırken içine düştükleri psikoloji ile neler yapabileceklerine çok iyi değinmektedir. Ayrıca o dönemde toplumda kadının yeri, cinsel obje ya da köle olarak görülmesine bir bakış niteliğindedir ki günümüzde yaşanan olaylara baktığımızda tablo çok da değişmediğinden izleyiciye düşünecek çok şey vermektedir.

11 Mart Salı
18:00

Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu (1991) isminin yarattığı çağrışımlar gibi melankolik ve romantik bir film. Zaman kavramını temel meselesi olarak ele alan film, daha ilk sahnesinden nasıl bir zaman anlayışına sahip olduğunu belirtmekten çekinmiyor. Film bu yönüyle, bu köşede yer verilme de, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserleriyle paralel olarak yorumlanmaya ve çeşitli okumalara elverişli hale geliyor. Yağmurlu bir günde camdan dışarıyı izleyen Leyla'nın görüntüsünün üstüne bir dış ses bize zamanı açıklar. Zamanın parçalanmaz bir bütün olduğunu, dünü, bugünü, geleceği bir arada yaşadığımızı söyler. Şimdiki zamanı deneyimlerken aslında dünün ve geleceğin içindeyizdir.

Ünlü bir sanat müziği assolisti olan Leyla'nın, birbirlerine karşı romantik duygular besledikleri gizli dostu, evli ve çocuklu bir insan olan, orkestrasındaki udi Cemal Bey'in trafik kazasıyla hayatını kaybetmesinin ardından yaşadıklarını anlatılırken, bir yandan da Leyla'nın belleğinin içinde geriye dönüşlerle Cemal Bey'le olan ilişkileri ve anıları perdede yer alıyor. Filmi güzel kılan unsur, geçmişi ve bugünü bir karşıtlık ilişkisi içerisinde konumlandırmaması. Leyla'nın kaybettiği Cemal'e dair hatıraları şimdiki zamanıyla adeta iç içe geçmektedir. Ölümünün ardından Cemal'i unutmayı başarabileceğini sorgulamak anlamsızdır çünkü Leyla böyle bir amaç gütmemektir. Geçmişin bugünün koparılamayacak bir parçası olduğu bilinmektedir. Dolayısıyla, Leyla'nın bu olaydan sonra hayata nasıl tutunacağıyla çok fazla ilgilenmeden, Leyla da biz de kendimizi hatıraların dünyasının içine bırakırız.

Cemal de geçmişe düşkün bir karakter olarak karşımıza çıkar. Eski şiirleri okur, kimsenin giremediği kendine ait odasında ebru resimler yapar, eski plakları dinler, antika koleksiyonu yapar. Leyla taziye ziyaretinde Cemal'in antikalarla dolu bu gizli odasına girdiğinde onun zamanın sınırlarını aşmış, ötesine geçmiş biri olduğunun da farkına varır. Farklı tarihlerden birçok antika eser odasının her yerini donatmıştır. Özellikle kol saatleri koleksiyonu Leyla'nın dikkatini çeker. Her bir antika kol saati farklı bir vaktte duraklamıştır. Bu oda zamanın çizgisel olmadığını ve hiçbir şeyin dünyadan silinip gitmediğini anlatır gibidir.

Cemal, kibar ve saygılı bir eski zaman beyefendisidir. Yeni çıkan pop şarkıların gelip geçici şeyler olduğunu fakat kendi musikilerinin hep kalıcı olacağını, hiçbir zaman ölmeyeceğini söyler. Müziğin ölümsüzlüğünden gerçek aşkın ölümsüzlüğüne de ulaşmak mümkündür. Cemal hisli bir şekilde kendinden geçercesine, vecd halinde udunu çalmasıyla aşkını dillendirmektedir, fakat Cemal de Leyla da aşklarını bir türlü birbirlerine itiraf edemezler. Onun yerine sanatlarında yansıtırlar. Müzisyenler olarak bir otelde konaklarken, Leyla Cemal'i birlikte çalıp söylemek için odasına çağırır. Cemal'in Leyla'nın odasına girmesiyle 11 dakikalık bu uzun bu sahnede, hüzünlü, elem dolu şarkıları birlikte icra ederler. Birbirlerini sevdikleri halde birlikte olma düşüncesi akıllarından bile geçmemektedir. Aşkılarını kendi içlerinde yaşarlar ve yazdıkları şarkılarda ve plaklarda ölümsüzleştirirler.

Cemal de Leyla açısından ölümsüzdür. Leyla'yı bir sonbahar günü ormanda tek başına otururken Cemal de sessizce yanına gelir, yanına oturur ve Leyla'yla bakışırlar. Ardından bunun bir hayal olduğu anlaşılır, fakat hayal olduğu gibi bir o kadar da gerçektir de. Çünkü Leyla'nın şimdiki zamanında varlığını sürdürmektedir. Zaman insanı bir noktadan bir noktaya götürmez, insan zaten tüm zamanları aynı anda içinde taşır, aşkı da her dem baki kalır.

Soğuktu ve Yağmur Çiseliyordu

■ Can Önalın

Yönetmen:

Engin Ayça

Senaryo:

Engin Ayça

Oyuncular:

Türkan Şoray, Ekrem Bora, Gülsen Tuncer

1991/Türkiye/
Türkçe/100'

“Şimdiki zamanı
deneyimlerken aslında
dünün ve geleceğin
içindeyizdir”

12 Mart Çarşamba

18:00



Gerçek Bir Auteur: Elia Kazan

Serhad Mutlu

Elia Kazan, Amerikan tiyatrosunun ve sinemasının ilk auteurlerindendir. Sahneye koyduğu bir oyunun ya da ortaya çıkardığı bir filmin en ufak ayrıntısına dair hâkim olmuştur. Elia Kazan'dan bahsederken her şeyden önce oyuncu yönetimine değinmek gerekir. Gücünü tiyatro geçmişinden alan Kazan yalnızca Amerikan sinemasının değil dünya sinema tarihinin de gelmiş geçmiş en iyi oyuncu yönetmenlerinden birisidir. Çağının en önemli aktörlerinden olan Marlon Brando da onun hakkında: "Şimdiye kadar çalıştığım en iyi oyuncu yönetmeni!" demiştir. (1) *Viva Zapata!* (1952), *Rıhtımlar Üzerinde* (*On the Waterfront*, 1954), *İhtiras Tramvayı* (*A Streetcar Named Desire*, 1951) gibi filmlerde ortaya koyduğu olağanüstü performans da bunu destekler doğrusu. Zira *Arzu Tramvayı* Brando'nun piyasaya adını duyurmasını sağlayan film olmuştur.

Filmdeki tek olağanüstü performans Marlon Brando'ya ait değildir aslında. Film, dört oyunculuk dalında da Oscar'a aday olmuş, bunların içindense yalnızca Brando heykelciğin sahibi olamamıştır! Brando, ödülü alamamıştır belki ama filmdeki performansının sinema tarihine geçtiği kesin -tıpkı Blanche karakterini canlandıran Vivien Leigh gibi. İkilinin karşılıklı oyunu iki farklı oyunculuk tarzının da çatışması gibidir aslında. Leigh çok daha teatral bir performans orta-

ya koyarken Brando metod oyuncululuğunu esas almıştır. Birbirinden çok farklı bu iki oyunculuk tarzının uyumsuzluk yaratacağı düşünülecekken Kazan bu farkı bir avantaja dönüştürmüş ve karakterlerin arasındaki çatışmayı destekleyici bir unsur olarak kullanmıştır. Vivien Leigh'in canlandığı karakter Blanche de onun benimsediği oyunculuk tarzına çok uygundur aslında. Konstantin Stanislavski'nin ortaya attığı metod oyunculuk tarzını içinde yer aldığı tiyatro olan Actors' Studio'da geliştiren isimlerden biri olan Kazan'ın bu rol için Leigh'i tercih etmiş olması da bilinçli bir tercihtir.

Elia Kazan'ın kariyerinde bu denli pay sahibi olduğu tek yıldız isim Brando değil. Marlon Brando'yla sıkça kıyaslanmış olan James Dean de *Cennetin Doğusu* (*East of Eden*, 1955)'nda Kazan'la birlikte çalışmıştır. Kazan bu filmde de Raymond Massey ve Dean arasındaki gerilimden faydalanmıştır. Massey'nin Dean'den nefret ettiğini söyleyen Kazan, bu nefreti ikilinin performansında kullanmıştır.

Elia Kazan tüm filmlerinde önemli sorunlara yer vermiştir. *Centilmenlik Anlaşması* (*Gentleman's Agreement*, 1947)'nda Yahudi karşıtlığına, *Kara Damga* (*Pinky*, 1949)'da ırkçılığa, *Rıhtımlar Üzerinde*'de sendika-işçi sorunlarına, *Viva Zapata!*'da Meksika Devrimi'ne değinmiştir. *İhtiras Tramvayı* ise toplumda kadın erkek rolleri üzerine bir filmidir.

Stella'nın Çaresizliği

İhtiras *Tramvayı'nın* Stanley Kowalski'si otoriter bir eştir. Savaşı tecrübe etmiş eski bir asker olarak savaşın gerginliğini eve taşıdığından sert, inatçı ve kabadır. Eşi Stella ise çekingen ve sinik bir kadındır ve bu yüzden bu hikâyenin de başkarakteri o değildir.

Memleketinde yaşadığı sorunlar nedeniyle yanlarına taşınan ve düzenlerini alt üst eden kız kardeşi Blanche ise aksine itaat etmeyi reddeden bir kadındır. Kaybetmiş olsa da bir mesleği vardır. Cinselliğini yaşamaktan ve arzularını dile getirmekten de çekinmez -işini kaybetmesinin de sebebi budur aslında. Blanche, özette Stella'nın temsil ettiği her şeyin tam karşısında yer almaktadır. Film daha çok Stanley ve Blanche arasındaki gerginlik üzerine gitmektedir. Hem Blanche hem de Stanley istediklerini elde etmekte kararlı ve güçlü arzuları olan karakterlerdir. İkisinin ortak arzusu ise Stella'nın sevgisini ve bağlılığını kendi ellerinde tutmaktır, bu da ikisi arasında bir çıkar çatışması doğurur. Stella sürekli bu çatışmanın arasında kalıyor olsa da evine ve kocasına karşı sorumlu olduğu kadınlık görevlerini bırakmayı bir an bile düşünmez. Düşünse de dile getiremez ve harekete geçemez.

Filmin sonunda Stella artık eve dönmeyeceğini, her şeyin bittiğini söyler. Bu onun en başından yapmış olması gereken başkaldırısıdır, ama hala kendi ayakları üzerinde durmaya ve o eve geri dönmemeye kararlı olup olmadığını kestiremeyiz. Neticede bu ilk sefer değildir ve bu sahnede Kazan, evin kapısını da açık bırakmıştır.

Sevilme Takıntısı

Stanley ve Blanche'in yalnızca arzuları değil, onları bu arzuya götüren içgüdüleri de ortaklar. Her ikisi de yalnız kalmaktan ve sevgisizlikten korkarlar. Geliştirdikleri savunma mekanizmaları ise farklıdır. Blanche çok daha kırılkan ve hassasken Stanley ise bu korkuyu şiddet yoluyla gösterip güçsüz yönünü saklamaya çalışır. Blanche yalnızca Stella'nın değil başka insanların da sevgisine ihtiyaç duyar. Bu boşluğu da Stanley'nin arkadaşı Mitch ile doldurmaya çalışır. Mitch, hasta annesiyle

yaşayan ve görece daha hassas, duygusal bir erkek karakterdir. Ne var ki o da Blanche'in hikâyesini öğrendiğinde onu terk eder.

Blanche'in öyküsü filmde tam olarak açıklığa kavuşmaz. Açık olan şey kocası ve kocasının ölümüyle ilgili bazı travmalar yaşamış olduğudur.

Kocasının nasıl öldüğünden de emin olamayız ama hiç görmediğimiz o da arzularını hissettiği şekilde yaşayamamış ve bu yüzden ölüme sürüklenmiş bir karakterdir. Elia Kazan filmin içinde eşcinsellikten açıkça bahsetmese bile hem onun hem de Tennessee Williams'ın öyküye kattıkları ufak numaralardan bunu anlayabiliriz.

Blanche hem kocasının sevgisini hiç kazanamamıştır, hem de onu trajik bir biçimde kaybetmiştir. Arzularının, daha çok da korkularının temel sebebi burada yatar. Her şeyden çok, sevilmeyi ister ve sevilme için pek çok şey yapmaya hazırdır. Blanche bu sevgiyi Mitch'te arıyor gibi gözükse de Stanley ile aralarındaki cinsel gerilim inkâr edilemez. Zaten film-in odak noktalarından biri de budur. Birlikte oldukları birçok sahnede Blanche Stanley'i etkilemeye çalışır ancak asıl istediği onu elde etmek değildir. İsteddiği herkesi etkileyebileceğini görmek ister.

İhtiras *Tramvayı'nda* Stanley ve Blanche arasındaki cinsel gerilimin benzeri Kazan ve Williams'ın bir başka ortak çalışması olan *Taş Bebeğim* (*Baby Doll*, 1956)'in Baby Doll Meighan ve Silva Vacarro'su arasında da vardır. Baby Doll da Blanche gibi sevgiye aç bir karakterdir. Archie Lee Meighan ile evlidir ancak onu sevmez ve kabul etmez. Archie'nin tek düşündüğü ise bir an önce Baby Doll'u cinsel anlamda elde etmektir ancak Baby Doll'un babasıyla yapmış olduğu anlaşmadan dolayı o yirmi yaşına gelmeden önce bunu yapamaz. Archie sıkça Baby Doll'a onu ne kadar sevdiğini ve önemsedığını söylese de Baby Doll bunun samimi olmadığını farkındadır. Vacarro çıkıp geldiğinde ise kolayca Baby Doll'un ilgisini üzerine çekmeyi başarır. Fakat onun da istediği şey hangarını yakmış olan Archie'nin suçluluğunu kanıtlamak için Baby Doll'un imzasını almaktır.

Aslına bakılırsa Stanley pek çok açıdan



Vacarro'ya göre masum sayılabilir. Stanley Stella'yı gerçekten sevmektedir ve terk edildiği anda duygusal ve çocuksu yönü ortaya çıkar. Sonrasında tekrar sert ve kaba karakteri ortaya çıkıyor olsa da Stanley'nin bu çocuksu tavırları da sahte değildir. Blanche'e karşı tutumu ise temelde ailesini yabancı etkenlerden korumak adınadır. Vacarro ise yalnızca kendi çıkarlarıyla ilgilenir.

Kazan ve Williams *Baby Doll*'da cinselliği bir adım öteye taşımışlardır. *Baby Doll*'un çocuksuluğu hemen her sahnede gösteriliyor olsa da (hala beşikte uyuyup uyurken parmağını emer) Williams onun cinsel çekiciliğini de vurgular. Bu yüzden



Vacarro ile onun arasındaki cinsel gerilim çok daha provoke edicidir. *Baby Doll* Vacarro'yu gerçekten arzuluyor mu yoksa yalnızca kocasını kıskandırmaya ya da evliliğini sonlandırmaya mı çalışıyor kesin olarak belirtilmez. Fakat Vacarro'nun niyeti en başından açıktır. O yalnızca kendi çıkarı için *Baby Doll*'u kullanır. Archie evi terk ettikten sonra Vacarro da *Baby Doll*'u bırakıp gider. Sonuç olarak yalnızca erkeklerin maddi ya da cinsel çıkarları uğruna arada kalmış ve kullanılmıştır.

Sansür Sorunu

"Sansür bututları en başından beri *Baby Doll*'un üzerindeydi!" (2) 50'lerde çekilmiş bir filmde bu tarz cinsel gerilimlerin yer alıyor olması sansür problemlerine yol açıyordu. Bu da Kazan ve Williams'ın en çok uğraştıran sorunlardan biriydi. Kazan hiçbir sahnede cinselliğe tam olarak yer vermez, cinsellik dozunun sürekli tam sınırda durması da filmde bir gerilim yaratır. Ne var ki Kazan Archie'nin *Baby Doll*'a karşı hissettiği arzuyu açıkça göstermekte sakınca duymaz. Zaten öyküyü sürükleyen de bu arzudur, Archie bu arzu doğrultusunda hareket eder ve hatalar yapar.

Eşilemeyen Aşk

Kazan o zamanlarda Warner Bros.'un başkanı olan Jack Warner'a yazdığı bir mektupta şunları söyler: "...bana göre bu öykünün kahramanı Archie Lee'dir. Kafası karışmış, yanlış yola sapmış, çaresiz, bir adam... Archie Lee acınası bir karakter." (3) Archie Lee pek çok açıdan hikâyenin en büyük kaybedeni. Eşinin sevgisini kazanmak için daha çok para kazanmak ister. Bunu da rakibini saf dışı bırakarak yapmaya çalışır. Yaptığı hatalar sonucundaysa hem eşinden hem de işinden olur.

Sevdiği kadına kavuşamayan başka bir karakter de *Aşk Bahçesi* (*Splendor in the Grass*,

1961)'ndeki Bud'dır. Aslında duygusal açıdan istediği kadına sahiptir ama cinsel olarak onu elde edemez. Sebep ise sevgilisi Deanie'nin onu sevmemesi ya da istememesi değil, film-in geçtiği dönem olan 20'lerin toplumsal ve ahlaki dayatmalarıdır. Bud'in petrol zengini babası da ilişkilerini desteklemez, sosyal statü bakımından Deanie'yi yeterli bulmaz

ve Bud'in genç yaşında tek bir kadına takılıp kalmasını istemez, Bud'a da büyük bir baskı uygular. Deanie'nin üzerindeki baskı ise çok daha farklıdır. Saflığını korumalı, herhangi bir erkeğin kendisine elini sürmesine izin vermemelidir. Bud da onu çok sevdiğinden beklemeye

razıdır. Bu yüzden her ikisi de cinsel arzularını bastırırlar. Ancak Bud için bu durum bir süre sonra değişecektir.

Filmin en önemli noktası cinselliği yaşama konusundaki kadın-erkek ayrımını eleştiriyor olması. Bir erkeğin evlilik öncesinde pek çok kadınla birlikte olması, seks yapması sorun teşkil etmez hatta yerine göre olumlu karşılanırken bir kadının bunları düşünmesi bile sakıncalı kabul edilir. Böyle bir ortamda Bud arzularına yenilip başka bir kadınla birlikte olunca Deanie de üzerindeki baskıdan sıyrılıp intikam almak ister, ancak bununla başa çıkamaz. Tıpkı İhtiras *Tramvayı*'nda Blanche'in başına geldiği gibi o da akıl sağlığını yitirir. Blanche'tan farklı olarak sonrasinda iyileşir ve hayatına daha güçlü bir şekilde devam eder. Hatta film Deanie açısından bir katarsisle sonuçlanır.

Elia Kazan tüm filmlerinde toplumda gördüğü çatlakları dile getirmeye çalışmış bir sinemacı. Bunu yaparken de işini ciddiye alarak ve filmlerinin her ayrıntısına hâkim bir şekilde çalışmıştır. Tiyatrocu kimliğinin de etkisiyle çalıştığı oyuncuların mümkün olan en iyi performansları çıkarmayı başarmıştır. Belki Stanley Kubrick gibi filmlerine dışarıdan bakan ve kurduğu labirentlere "tanrısal" hâkimiyeti olan bir yönetmen değildi ama Kazan her zaman kendisi o labirentlerin içinde dolaşmış ve her zaman çıkışa ulaşmış bir sinemacı.

(1) Kazan, Elia, Kazan on Directing, Vintage Books, New York U.S., 2009, sf. ix

(2) Kazan, Elia, Kazan on Directing, Vintage Books, New York U.S., 2009, sf. 190

(3) 1.Kazan, Elia, Kazan on Directing, Vintage Books, New York U.S., 2009, sf. 192



Dosya: **Sinema ve Hafıza**

Bellek ve Kimlik

Bariş Akkaya

“Merhaba Sabte Anılar: Fare zihnine sabte anı yerleştirildi” (1)

Geçtiğimiz yılın internet haberlerinde karşımıza çıkan buna benzer başlıklar, yakın gelecekte hafızamızı bilim-kurgu filmlerindeki gibi kontrol altına alabileceğimize mi işaret ediyor? Teknolojik gelişmeler ışığında günümüz dünyasının 1982 yılında çekilen *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*) filminin post-endüstriyel cehennemiyle birçok benzerlik taşıdığını görmek gözlerinizi yaşartabilir. Otuz yılda geldiğimiz nokta, filmde yansıtılan 2019 yılı Los Angeles şehrini gerçeğe dönüştürmekte ne kadar başarılı olduğumuzun bir kanıtı gibi. Haberlerde yazılanlara dönersek bellek üze-

rinde kontrol sahibi olmamızı sağlayacak teknolojik yenilikler pek yakında *Bıçak Sırtı*'nın sorduğu soruları günlük yaşamımızın bir parçası haline getirebilir.

Deckard insan mı? (2)

Bıçak Sırtı, tamamen insana benzeyen robot-kopyaların üretildiği yakın gelecekte, bu kopyaları öldürmekle veya filmdeki söyleyişle emekliye ayırmakla görevli bir hükümet görevlisi olan Rick Deckard'ın başından geçenleri bize anlatır. Dünya'ya girmeleri yasak olan bu robotlardan dördü uzay gemilerinden birini kaçırıp dünyaya gelmeyi başarırlar. Filmde, görevliler insanları kopyalardan ayırmayı

olanaklı kılan bir test uygular. Test bazı sorular karşısında denegin gösterdiği tepkiye göre empati yeteneğini ölçmektedir. Deckard araştırmaları esnasında kopyaların yapıldığı şirketin başındaki kişiyle görüşür. Tyrell ile görüşmeden önce şirketin ofisinde kendisinin bir kopya olduğunu bilmeyen Rachel ile karşılaştığı sahnede Rachel Deckard'a testi kendine uygulayıp uygulamadığını sorar. Bu soru filmde tam olarak cevaplanmaz fakat yönetmen Riddley Scott verdiği röportajlarda Deckard'ı bir kopya olarak düşündüğünü söyler(3). Burada en-teresan nokta filmin esinlendiği Philip



K. Dick'in romanında Deckard'ın testi geçtiğinden birçok kere bahsedilmesidir. Filmde bu belirsizliğin ön plana çıkarılmasının yanı sıra testin kendisi de sorgulamaya tabi tutulur. İnsan olduğunuzu nasıl anlarsınız sorusunu akla getiren testte, insan ve makine arasındaki fark empati kurabilme yetisi olarak belirlenmiştir. Bu yeteneği göz bebeğinin büyü- yüp küçülmesine göre ölçen testin doğruluğu filmde kopyaların yaptığı birçok eylemle sor- gulanır. Filmde kopyaların kendi duygularını geliştirebiliyor olması ve bazı durumlarda in- sanlardan daha insancıl davrandıklarını gör- memiz insanlar ile kopyalar arasındaki farkın tam olarak nerede başladığını belirsiz hale getirmektedir. Romanda da bazı insanların da testte 'başarısız' olduğunun söylenmesi bu belirsizliğin altını çizerek. Bu noktada insan ve makine arasındaki farkı bir önkoşul olarak kabul eden "Deckard bir kopya mı?" sorusunun yerini "Kopya ve insan arasındaki fark nedir?" sorusuna bıraktığını söylemek mümkün.

Kopya, makine ya da siborg (sibernetik or- ganizma) kelimesinin günümüzdeki karşılı- ğıyla ilgili Donna Haraway'ın Siborg Mani- festosuna bakmak faydalı olabilir: "Yirminci yüzyılın sonlarına, bizim çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin makine ile or- ganizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer me- lezi olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz"(4). Donna Haraway'ın si- borg kavramı makine ile organizma arasında- ki 'sınır savaşı'nın sonucu olarak ortaya çıkar

ve Batı felsefesinin 18. ve 19. yüzyılda etkisini sürdüren insanın ne olduğu üzerine düşünce- lerine bir karşı çıkış olarak görülebilir. Siborg kavramı, modern felsefenin insan-hayvan ve insan-makine arasındaki farkı belirlemeye yönelik çabasının tam tersine farkın kaybol- masını öne çıkaran bir düşüncenin temelini oluşturur. Modern felsefenin belirli sınırlarla

diğer varlıklardan ayrılmış 'insan' kav- ramı oluşturma pro- jesi, aşkın ben (özne) fikrinin temellendi- rilmesiyle paralellik gösterir. Kişinin öz- gürlüğünü garantiye alan ve koşullardan etkilenmeyen karar verme yetisinin (is- tenç) varlığı, öznenin

eylemin nedeni olarak kavranmasını sağlar. Özgürlüğün tarihsel koşulların dışına çıkarak karar verebilme yetisi olarak kodlanması, de- ğişen dünyanın karşısında kurulacak de ğiş- mez ve bütünlüklü bir kimlik algısına bağlıdır.

Tarih, Köken, Kimlik

"Tarih isteriktir: O, sadece biz onu düşünüp, ona bakarsak oluşur – ve ona bakmak için ondan ayrılmış olmamız gerekir... Hiçbir amnezi za- mana benimle birlikte başlıyormuş gibi bakmamı sağlayamaz."

– Roland Barthes

'Anlaşılmayan' filmlerin yönetmeni Da- vid Lynch'in 2001 yapımı filmi *Mulholland Çıkmazı* (*Mulholland Drive*), *Bıçak Sırtı* ile birçok ortak konuya temas eder. Bir kazadan sonra hafızasını yitiren Rita -ki bu ismi de pos- terde görünen Rita Hayworth'ten alır- Hol- lywood'a aktris olmak için gelmiş Betty'nin yardımıyla geçmişini aramaya başlar. Geçmiş aramak *Bıçak Sırtı*'nda da sıklıkla karşımı- za çıkar. Tyrell Şirketi'nin bir deneyi olduğu söylenen Rachel başkasının hafızasını kendi hafızası zannetmektedir. Şirkete göre diğer kopyalardan daha stabil olması için tasarla- nan Rachel'a diğerlerinden farklı olarak hafıza eklenmiştir. Deckard'ın Rachel'a anılarının başkasının anıları olduğunu söylediği sahnede Rachel'in durumunun hafızasını yitirmiş Rita ile benzer olduğu söylenebilir. Bu sahne anıla- rın niteliği açısından da çok dikkat çekicidir: Deckard'ın söylediği anılar sadece Rachel'ın bildiğini zannettiği, kişiye özgü olduğunu düşündüğü anılardır. Rachel'in belleğinde bu

anılar sadece ona aittir ve aslında kendisinin kim olduğunu ona hatırlatır. Özgün bellek diyebileceğimiz bu özel tarih parçaları Rachel'in kimliğinin kökenini oluşturan ve onu biçimlendiren şeydir. Burada Rachel'in annesiyle çekilmiş olduğunu düşündüğü fotoğrafı göstermesi, değişmez ve bütünlüklü bir niteliği olan fotoğraf imgesinin yine bütünlüklü bir kimlik oluşturmada ki rolünü açık eder. Fotoğraf bellektir ve şu an kaybolmuş olan geçmişin belgelenmesidir. Tarihi; fotoğraf, film, televizyon imgeleriyle belleğimizde kurmamız aynı zamanda bu belleğin kişiye özgü niteliğinin de



kaybolduğunun bir göstergesidir(5). Yeniden üretme ve kopyalama devrinde yaşadığımızı düşündüğümüzde imgelerle işleyen belleğimizin özgünlüğünü kaybettiği ve kopyalanabilir hale geldiği görülür. Özgünlüğünü kaybeden belleğin özneyi diğerlerinden ayıran 'kimlik' için bir köken oluşturma işlevi son bulur. Rita ve Rachel'in aradığı geçmiş, kimliğin yeniden üretim devriyle kaybolan kökenidir.

Mulholland Çıkmazı'n ve belki de sinema tarihinin en şaşırtıcı sahnelerinden biri olan kulüpteki "silencio" sahnesi hafıza ve kimliğin günümüz dünyasındaki durumunu etkileyici biçimde gözler önüne serer. "No hay banda – Bando yok, bunların hepsi bant kaydı." Rita ve Betty'nin gecenin yarısında anlaşılmaz şekilde geldikleri şovun sunucusu gerçeği söyler. Önce trompet çalan bir adam çıkar sahneye ama sonradan adamın çalmadığını play-back yaptığını anlarız. Daha sonra sahneye çıkan kadının söylediği şarkı ise Rita'nın Betty'nin ve izleyiciler olarak bizim duygularımıza temas eder. İkili gözleri yaşlı kadını izlerken kadın bayılır fakat şarkı susmaz. Bu sahnenin şok edici taraflarından biri şarkıyla birlikte oluşan duygunun kadının bayılması sonrası bir kandırılmış olma hissine dönüşmesidir. Şarkı, kadın söylerken -veya biz öyle zannederken- çok güzeldir fakat kaset kaydının yani şarkının kopyası bizi aynı ölçüde etkilemez. Deneyimimizin oraya kulüp silencio'ya özel olduğunu düşünmek isteriz fakat şarkının kaydı birçok kereler farklı yerlerde de çalınmış olabilir ve sonuçta kopyalanabilir. Lynch'in deneyimin ve hafı-

zanın özgünlüğüne olan inanca vurduğu bu darbe filmin gidişatını tamamen değiştirir. Betty bir anda çantasında mavi bir kutu bulur ki filmin başından beri aranan şeyin o kutu olduğunu söylemek pek yanlış olmaz. Kutu açıldığında film herkesin kimliğinin değiştiği paralel bir evrene geçer. Filmin temposu birden hızlanır. Olaylar arasındaki nedensellik

bağı zayıflar. Doğrusal zaman fikrinin bir ölçüde kırılmaya uğradığı yoğun bir gerçeklik deneyimi vardır perdede. *Mulholland Çıkmazı'n*ın hızlanan temposu *Bıçak Sırtı*'nda belleği ve kökeni olmayan bir kopya olan Roy'un durumunda

karşılığını bulur(6). Kimliğin yitimiyle daha hızlı ve daha güçlü yanan bir mum'a dönüşen film deneyimi bize belki siborglaşma denebilecek başka bir gerçeklik algısının olanağını hatırlatır. Doğrusal zaman algısının kırılmasıyla geçmiş-gelecek kavramlarının belirsizleşmesi ve bellek kavramının kaybı başka bir mantığın mümkün olabileceğini kanıtlar. Nitekim bellek bir durumla aynı türden benzeri durumları ve bunlarla iç içe geçmiş nedensel yorumlamaları da ortaya çıkarır ve belleğin kaybı alışılmış mantığın da kaybıdır(7). Sonuçta *Mulholland Çıkmazı*'nda perdeye yansıyan, sinema salonunun yeniden girmenin deneyimine benzer: Karanlık bir salonda film izlemenin hissi kendini bırakma-unutma-kaybetme deneyiminden bir şeyler barındırır.

(1) <http://www.foxnews.com/science/2013/07/25/inception-scientists-produce-false-memories-in-mice/>

(2) Deckard'ın Descartes gibi okunması rastlantı olmasa gerek.

(3) Kaplan, F. (September 30, 2007), "A Cult Classic Restored, Again", The New York Times,

(4) Haraway, D. (2006) Siborg Manifestosu. Çeviren: Osman Akınhay. Agora Yayınevi

(5) Bruno, G. (1987) Ramble City: Postmodernism and Blade Runner. October, No. 41

(6) Roy'un aksine Rachel insanların arasına karışabilmek için Deckard'ın sevgilisi kimliğini üstlenir.

(7) Nietzsche, F.W. (2005) Putların Batışı. İthaki yayınları

Hafızanın Güvenilmezliği

İrem Yıldırım

- *Öldüren Hatıralar, Akıl Defteri ve Rashomon*. Bu filmler, hafızayı güvenilmez yapan unsurun ne olduğu ya da buradan bir çıkış yolunun olup olmadığı noktasında farklılaşmışlardır. Ancak hafızanın, bir doğrulama ya da kanıtlama aracı değil, öznel bir dünya kurma deneyimi olarak inşa edilmesi noktasındaysa birleşmeleri söz konusudur. Başka bir deyişle, farklı zeminlerde de olsa hepsi hafızanın yanıltıcı karakteri üzerine kafa yormuştur.

Hafızanın şekillendirilebilirliği üzerine araştırmalarıyla tanınan bilişsel psikolog Elizabeth F. Loftus'a göre, anılarımızın her aktarılışta tekrar tekrar yaratılmaları söz konusudur. Diğer bir deyişle, onları ifade etme çabası her seferinde kaçınılmaz olarak bazı detayların eklenmesine veya çıkarılmasına sebep olacaktır. Bu şekilde de hatıralarımızın zaman içinde değiştiklerini ve dönüştüklerini söylemek mümkündür (1). Hafızanın esnek ve kırılğan yapısı üzerine yapılan bu ve benzeri araştırmalar, belleğin güvenilir bir kaynak olduğuna ilişkin psikolojik mitin sarılmasına yol açmıştır. Hafızanın sorunsuz bir kayıt cihazı gibi çalıştığı yönündeki inanç bu gibi çalışmalar sonucunda verilerle çürütülmesi, belleğin yanılabilir ve manipüle edilebilir karakterinin göz önüne alınmasına yol açmıştır. Bu noktada, hafızanın ve tanıklığın nesnel bir hakikat üretebilmek kapasitesi sorgulanmaktadır. Hafızanın güvenilmezliğine işaret eden bu düşüncede, belleğin kusursuz bir şekilde işleyen bir mekanizma olmadığı vurgulanmaktadır. Zira burada hafıza kendi içinde tutarlı bir bütünlük taşıyan bir sistem değildir; çünkü hatıralar çarpıtılabilir nitelikleriyle kanıttan ziyade birer yorum olarak ele alınmaktadır. Bu noktada hafızanın kaygan zeminine işaret eden üç filmi ele almak istiyorum: *Öldüren Hatıralar* (*Spellbound*, 1945), *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000) ve *Rashomon* (1950). Bu filmler, hafızayı güvenilmez yapan unsurun ne olduğu ya da buradan bir çıkış yolunun olup olmadığı noktasında farklılaşmışlardır. Ancak hafızanın, bir doğrulama ya da kanıtlama aracı değil, öznel bir dünya kurma deneyimi olarak inşa edilmesi noktasındaysa birleşmeleri söz konu-

rudur. Başka bir deyişle, farklı zeminlerde de olsa hepsi hafızanın yanıltıcı karakteri üzerine kafa yormuştur.

Bellegin Karanlık Odası: Biliñçaltı

Alfred Hitchcock'un *Öldüren Hatıralar* filminde hafızayı güvenilmez yapan şey, insan bilincinin karmaşık yapısı, daha doğrusu biliñçaltının kaygan zeminidir. Bu noktada filmin merkezinde yer alan cinayet öyküsünü karmaşıklaştıran unsur, birinci derece şüpheli olan John Ballantine'in çelişkili beyanatlarına da yansıyan, çocukluğundaki travmatik bir deneyimden kaynaklanan suçluluk kompleksidir. Bu noktada, filmde Freud'un psikanaliz kuramının bir cinayetin çözülmesinde kullanılışı konu edilmektedir. Bu yolla psikanalizin bir psikoterapi tekniği olarak hakikat açığa çıkarılmasına nasıl hizmet



ettiği anlatılmıştır. Salvador Dali tarafından tasarlanan rüya sekansında gördüğümüz üzere, buradaki gerçeküstü imgelerin bilimsel bir şekilde analiz edilmesiyle, yani rüyadaki her bir simgenin gerçekte neyi temsil ettiğine bakılmasıyla birlikte cinayetin iç yüzü ortaya çıkarılabilmektedir. Nitekim burada gerçeğin peşinde koşan ve adalet arayışına asıl hizmet eden kişi, polis ya da dedektiflerden ziyade bir doktordur. Dr. Constance Petersen adeta modern bilimin bir neferi olarak gerçeğin kovalayıcısı konumundadır. Dolayısıyla buradaki bir diğer önemli nokta, hafızanın güvenilmez yapısının yarattığı bu karmaşadan bir çıkış yolu olarak modern bilimin sunulmasıdır. Zira filmin sonunda hem elimizde gerçek bir katil vardır, hem de filmdeki bütün kaos açıklanabilir nedenlere dayandırılmış durumdadır. Bu noktada, hafızanın temelinin sallantıda olması dizginlenmiştir ve ondaki bütün boşluk,

süreksizlik ve tutarsızlıklar bir şekilde yoluna koyulmuştur. Bellek kaybının getirdiği bütün şüphe bulutları dağıtılmıştır. Diğer bir deyişle, psikanaliz yöntemiyle hastanın zihnindeki kilitli kapıların açılması, böylelikle zihinsel bir hastalığa veya kafa karışıklığına neden olan ne varsa sökülüp atılması söz konusudur. Hafızamızı gölgeleyen ve olayları hatırlayıp şeklimizi çarpıtan, bilinçaltımızdaki bütün korku, güvensizlik ve kompleksler karşısında filmin bize sunduğu reçete, modern bilimin ve aklın rehberliğidir.

Hafıza Kaydı: Belleğin Yeniden Yapılandırılması

"Gençken kendimiz için farklı gelecekler yaratırız. Yaşlandığımızdaysa başkaları için farklı geçmişler uydururuz."
Julian Barnes (2)

Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* filminin başında gördüğümüz, sallandıkça bulanıklaşan ve giderek silinen fotoğraf, filmin ters kurgusuna işaret etmektedir. Gerçekten de geriye doğru akan film, bu anlatım şekliyle sadece hafıza üzerine düşünen bir film olmak-



iyileşme ihtimalinden söz etmek oldukça zordur. Bu noktada, Leonard için saplanıp kaldığı bu travmatik anın içinden çıkabilmenin tek yolu, bunu kendi yaşayışına bir mana verecek şekilde hatırlamasıdır. Diğer bir deyişle, geleceğine anlam katabilecek yeni hiçbir anı inşa edemediği için hayatına bir yön vermek adına tutunabileceği tek şey, eşinin intikamını alma

yolunda verdiği haklı mücadeledir. Bu yüzden filmin sonunda, daha doğrusu başında, gördüğümüz üzere Leonard hafızasını bile isteye yanıltır. Artık onun sadece haklı olmak isteyeceği hatıraları yaratmanın peşinde olduğunu görürüz. Örneğin, kurmak istediği gerçeklik anlatısı-

na uygun notlar alır ve ona bambaşka bir hakikati hatırlatacak olan fotoğrafları imha eder; çünkü geleceğe bir şekilde tutunabilmek için kendi aklının ürünü olan bir dünyaya inanması gerekmektedir. Bu noktada, Leonard'ın hakikate yönlendirmeleri için kayıt altına aldığı yegâne belgeleri olan notları ve dövme-leri bile güvenilmezdir. Yani Leonard kendi

"Artık onun sadece haklı olmak isteyeceği hatıraları yaratmanın peşinde olduğunu görürüz."

tan çıkarak seyircisini de özel bir hafıza deneyimine davet etmektedir. Bu filmde, evlerine giren kimliği belirsiz iki kişinin saldırısına uğrayan eşini kurtarmaya çalışırken, kafasına aldığı darbe sonucu yaralanan Leonard Shelby'nin hikâyesi anlatılmaktadır. Filmin merkezindeyse, bu travmatik kazanın Leonard'ın hafızasında yarattığı hasar yer almaktadır. Leonard'ın bir antegrad amnezi hastası olarak en fazla 10-15 dakikalık bir hafızası vardır artık. Yani kaza öncesini net bir şekilde hatırlamasına rağmen, ileriye dönük hafıza oluşturmakta sorun yaşamaktadır. Eşini öldürdüğünü düşündüğü kişilerden intikam almak üzere yola çıkan Leonard, sürekli birinin onu yanıltıp yanlış adamı öldürteceği şüphesiyle hareket etmektedir. Bu yüzden zihnini disipline ederek sistematik bir şekilde notlar almakta, önemli bazı bilgileri de vücuduna kazımaktadır. Aslında bu şekilde, yaşadığı hafıza problemiyle baş etmeye çalışmaktadır. Ancak Leonard'ın yaşadığı travmatik deneyimin onu tek bir ana kilitlediğini, böylelikle de zaman duygusunun parçalandığını söylemek mümkün. Bu yüzden her gün sil baştan hatırlamak zorunda olduğu bu sarsıcı hakikat karşısında, onun için bir

hafıza durumunu bir şekilde araçsallaştırmış ve manipüle etmiştir. Bu yüzden, kendi kayıtları bile yanıltıcı, kendi gerçeği bile çarpıktır. Bu anlamda, filmde hafıza aracılığıyla kayıt altına alınmış bilgilerin tutarlı olmayabileceği gösterilmektedir. Başka bir deyişle, benliğin ve gerçekliğin kırılgan karakteri yine karşımızdadır.

Bir İnsanlık Sorunu: Gerçeğin Çarpıtılması

"İnsanın yaşadığı değildir hayat; aslanan hatırladığı ve anlatmak için nasıl hatırladığıdır."

Gabriel Garcia Marquez (4)

Akira Kurosawa'nın *Rashomon* filmindeyse gerçeğin farklı yüzleri, diğer bir deyişle gerçeğin göreceliliği meselesi karşımızdadır. Burada literatüre "Rashomon etkisi" olarak giren, aynı olayın farklı kişiler tarafından birbiriyle çelişen şekillerde yorumlanması durumu söz konusudur. Bu noktada, birbirini tutmayan tanıklıklarla çevrelenmiş olan bir cinayet ve tecavüz olayı filmin merkezinde durmaktadır. Burada insanların olayları, kendilerini nasıl göstermek istiyorlarsa o şekilde anlatmaları söz konusudur. Zira samuray ve karısı ile haydut Tajomoru'nun bahsi geçen olaya iliş-

kin anlattıkları hikâyelerde hep kendilerini onurlandıracak bir yan mevcuttur. Bu çok sesli anlatının içinde öykünün çatallaştığını ve bir çıkmaza girdiğini söylemek mümkün. Ancak burada hafızanın yanıltıcılığı, insan doğasına duyulan güvensizlik çerçevesinden okunur. Başka bir ifadeyle, hafızaya duyulan bu güvensizlik bir insanlık problemidir; çünkü filmde toplumsal kaostan hüküm sürdüğü yabancı bir

coğrafyada insanların ne kadar zayıf ve aciz oldukları ve bu yüzden yalana ve hileye başvurdıkları vurgulanmaktadır. Burada insan doğasının güvenilmezliğinin altı çizilir. Bu noktada, gerçeğin örtbas edilmesi ve hakikatin çarpıtılması da insanı bir zaafa işaret etmektedir. Bu olayı dinleyen bir rahibin, duyduklarının onun insanlığa inancını vebadan ve savaştan daha çok sarstığını söylemesi de filmde hafızanın güvenilmezliğinin bir insanlık sorunu olarak okunduğunun göstergesidir. Ancak filmin finalinde, oduncunun tüm fakirliğine ve hali hazırda altı çocuğu bulunmasına rağmen sahipsiz bir bebeği evlat edinmesi, rahibin insanlıktan ümidini hepten kesmesini engeller. Diğer bir deyişle, bütün olan bitene rağmen filmin sonunda bir umut ışığı görmek mümkün, ama burada da yine insanlığa duyulan inancın tazelenmesi durumu söz konusudur.

Öldüren Hatıralar filminde bilincin kendi işleyiş mekanizmalarındaki aksamalar, hatıraları çarpıtabilir. Burada bireyin kendi hafızasına yönelik, yani kendi hatırlayışına ilişkin de şüpheli bir tavrı vardır. Oysaki *Rashomon*'da asil olarak başkalarının hafızasına ve tanıklıklarına güven duymama hali söz konusudur. Her ne kadar anlatıklarına kendilerini kapıttıkları ve belki de inandırdıkları ihtimal dahilinde olsa da aslında karakterlerin hepsi orada ne yaşadığının farkındadır. Ancak burada, bireylerin hatıralarını kendi normlarına uygun bir şekilde anlatıllaştırarak hakikati çarpıtmaları meselesi söz konusudur. Yani diğer iki filmde kişilerin kendi hatırlayış biçimleri etki altındayken, *Rashomon*'da olay daha çok bu hatıralarını ne şekilde aktardıklarıdır, yani nasıl tanıklık ettikleridir. Bu yüzden, *Rashomon*'da karakterlerin farklı gerçeklik algıları olmasından ziyade, farklı gerçeklik anlatıları olduğu vurgulanmaktadır. Dolayısıyla burada tanıkların ne hatırladıklarına duyulan bir güvenilmezlikten ziyade, onların ne söylediklerine duyulan bir güvenmezlik hali söz konusudur.

Sonuç Yerine

Öldüren Hatıralar filminde psikanalitik yöntem etkili bir şekilde çalıştırılarak hakikat ortaya çıkartılır. Bu yüzden filmde, aklın ve bilimin önderliğinde en karmaşık olayın bile aydınlatılabileceğine ilişkin modernist bir tavır söz konusudur. *Akıl Defteri*'nde ise Aydınlanma düşüncesinin ve modern bilimin yücelttiği insan bilincinin, zannedilenin aksine kusursuz işlemediğine, aksine yanılsamalarla dolu olduğuna işaret edilmektedir. Dolayısıyla bu filmin, hafızanın yanıltıcılığı noktasında aklı ve bilimi bir çare olarak sunmak bir yana, insan bilincinin yüceltişine itibar etmediğini söylemek mümkün.

Başka bir deyişle, *Öldüren Hatıralar* hafıza meselesini çözmenin bir yolunu bulurken, *Akıl Defteri*'nde Leonard'ın hafıza durumuyla başa çıkabilmek için geliştirdiği disiplin ve sistemin kendisinin bile güvenilmez olduğu ortaya çıkmıştır. *Rashomon* filminde ise diğerlerinin aksine, hafızanın güvenilmezliğini bir akıl ve bilinç problemi olarak ele alma durumu söz konusu değildir. Aksine hakikatin ortaya çıkarılmasında bir engel teşkil eden güvenilmez tanıklıkların varlığı, bir insanlık sorunu olarak karşımızdadır. Bu noktada, adalet ve vicdan temaları ön plandadır. Dolayısıyla burada hafızayı güvenilmez yapan şey, diğer iki filmdeki gibi insan bilincinin karmaşık yapısı ya da travmalar değil, insanın zayıf bir varlık olması sebebiyle yalana meyilli olduğu gerçeğidir. Filmler arasındaki bu yaklaşım farklılıkları sebebiyle, *Rashomon* insanlığa olan inancın yitirilmemesi gerektiğini söylerken, *Öldüren Hatıralar* modern bilimin öngördüğü aklı, zihni akıl dışılıktaki bütün tutarsızlık ve mantıksızlıklardan arındırmak için bir rehber olarak sunmaktadır. *Akıl Defteri*'nin ise bir umut aşılama veya çıkış yolu sunmak gibi bir derdi yoktur. Zira hafızanın çarpıtılmasının kaçınılmazlığı gün gibi ortadadır.

(1) Loftus, Elizabeth F. (1995) *The Formation of False Memories*, *Psychiatric Annals* 25:12.

(2) Barnes, Julian (2013) *Bir Son Duygusu*, çev. Serdar Rıfat Kırkoğlu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

(3) Marquez, Gabriel G. (2005) *Anlatmak için Yaşamak*, çev. Pınar Savaş. İstanbul: Can Yayınları.



Nostalji

Mikail Boz

- Zaman bölümlere ayrılmayı sevmez, kendisini bir bütün olarak dayatır.

İnsanın yaşadığı zamandan ve mekândan sıyrılmaya arzusu oldukça eskilere dayanır. Yerleşmenin ve yolculuğa çıkmanın ya da yenilik ve güvenlik istencinin kesişme noktalarında yer alır bu arzu. İnsan tek boyutlu olarak başlayan yaşamında ilerleyip yolculuğunu sürdürdükçe ardında bıraktıklarına daha sık bakma ihtiyacı duyar. Geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölümlediği zaman içerisinde sürekli karşılaştırmalar yapar, tutarsızlıklardan kurtulup bir bütünlüğe ulaşmaya uğraş verir. Her şey olduğu gibi kendi yaşantılarına da bir değer atfeder insan ve yaşantıların kendisi bu değerler hiyerarşisi içerisinde bir yer edinir. Nostalji biraz da bu en değerli ve önemli olanlara doğru bir yöneliştir.

İnsanın, karşısına bir bütün olarak çıkan şeyleri parçalayarak anlamaya çalışması ironik bir durumdur. Bütün halinde olan kavranamaz görünür ve gizleme bürünürken parçalandığında da anlamı kırılmaya, bulanıklaşmaya, parçasına ait olan bir özellik bütününe kendisine aitmiş gibi görünmeye başlar. Örneğin zamanı anlamak adına onu geçmiş, gelecek ve şimdi doğrusuna yerleştirir ve bölümler. Kendi yaşamını, dünya tarihini bir çizelge üzerinde gösterdiğinde mutlu olur, artık tarih şematik bir doğru üzerine gerekli noktaları koyup onu niteleyen şeyleri belirtmek gibi görünür. Geçmiş bitmiştir, şimdi halen yaşanmaktadır ve gelecek yaşanacaktır. Artık sorun anlaşılmıştır, sonuçlara varmaya hazırdır. Buna karşın geçmiş gerçekten bitmiş midir? Şimdi hangi şimdidir? Ya gelecek? Zamanı anlamak adına ifade edilen kavramlar bir anda işlevsizleşir, aslında bunların onu anlamamıza katkı sunsa da bir süre sonra anlamı bulanıklaştırdığı görülür. Geçmiş etkisini sürdürmekte, şimdi an ve an geçmişe karışmakta ve belki de gelecek çoktan yaşanmaktadır. Zaman bölümlere ayrılmayı sevmez, kendisini bir bütün olarak dayatır.

Nostalji özneye aittir, onun deneyimlerine bağlıdır ve yaşanan anın hissiyatı ile karşılaştırıldığında geçmişe doğru bir yönelme içerir. Tarihsel bir unsur olarak anımsamayı, yani öznenin kendi kişisel tarihini gözden geçirerek geçmişe yönelmesini Daniel Kahneman'ın iki kavramıyla ayırtabiliriz: "deneyimleyen benlik" ile "hatırlayan benlik". Kahneman bir şeyi yaşamakla onu hatırlamak arasında farka işaret ediyor ve ana ilişkin duygu ve düşünce kalın-tılarımızın yaşantının kendisiyle aynı olmaya-bileceğini gösteriyordu. Bu açıdan örneğin bir filmi izlerken duyduğunuz hissiyatla o filmi izledikten bir hafta sonraki filme ilişkin duygularınızda farklı benlik ifadesi söz konusudur. Film izlerken deneyimleyen benlik faildir, filmi izledikten sonraysa hatırlayan benlik fail olur.

Nostalji hatırlayan benliğin alanına aittir. Bunu olumlu ve olumsuz olarak iki biçime ayırmak mümkündür. İlki geçmiş yaşantıların değer olarak yükseltilmesi ve özlemle onlara yönelmenin getirdiği nostalji, ikincisi ise daha çok olumsuz bir değer atfedilen yaşantılar ve onların sonuçlarıyla yüzleşme olarak nostalji. İlki geçmişten yeniden yaşanır hale getirme istencini ayakta tutar; geçmiş bugünde var etme çabasıdır. İkincisi ise bugüne ait olan dengesizliğin kaynaklarını yok ederek bir bütünlüğe ulaşma arzusudur ve bu açıdan iyileştirici görünmektedir.

Bu iki unsur çerçevesinde sinema ve nostalji ilişkisine yöneldiğimizde nostaljinin filmin konusunda olgusal olarak ele alınabileceği gibi (bunda geçmişe yönelen karakterlerdir), yönetmenin bugünün sorunlarına karşı nostaljiyi bir çözüm olarak önerdiği (bunda geçmişe yönelen filmi üretendir) bir durumla da karşılaşabiliriz. Bu yazıda ağırlıklı karakterlerin geçmişte bir özlem ve yüzleşme kaynağı olarak görmesi bakımından Andrey Tarkovsky'nin *Nostalghia* (1983) ve Miguel Gomes'in *Tabu* (2012) filmi ele alınacaktır.



Nostalgia

Nostalgia'da bir Rus yazar olan Andrey Gorchakov 18. YY'da İtalya'da sürgün hayatı yaşamış olan ve ülkesine döndüğünde de intihar eden bir başka Rus müzisyenin, Pavel Sosnovsky, biyografisi için çalışmalar yapmak üzere İtalya'da bulunur. Andrey burada ailesini kurtarma adına onları yedi yıl evde kapalı tutan Domenico adlı bir yerli ile karşılaşır. Domeni-

co otelin yanı başında bulunan bir havuzu yanan mumla geçerek dünyayı kurtaracağını düşünmektedir ve halk arasında deli kabul edilir. Tarkovsky bu iki konuyu kendine özgü kasvetli bir dille sunar, konuya tümüyle değer yargısız yaklaşmaz. Film çekildiği gerçek

çevre (yönetmenin evreni), film evrenindeki Andrey'in durumu/özlemi ve film boyunca adını duyduğumuz Sosnovsky'nin yaşamı anlatı içinde anlatı meydana getirir; tüm hikayeler birbiriyle keşilmektedir.

Tarkovsky'nin *Nostalgia*'sının ortaya koyduğu temel sorunsal hem zaman hem de uzam boyutunda bir yolculuk istenci, geçmiş ve bitmiş olanı yeniden var etme çabasıdır. Zaman çizelgesinde bitmiş ve tüketilmiş olanın bellekte yeniden ortaya çıkması, aslında kişiyi kendisi yapanın bu yaşanmışlıklar olmasıyla belirir. Andrey'in, Domenico'nun ve Sosnovsky'nin



Kıpırdamaması gerekmektedir; eğer kıpırdarsa cezalandırılacaktır. Birer heykel gibi hiç hareket etmeden durmak, ölesiye hareket etmek istemek ama hareket ettiğinde var olamayacağını hissetmek demektir. Hareket edemez, çünkü *"Efendimiz ve sahibimiz bizi seyrediyordu,"* der, *"Artık daha fazla dayanamayacağımı hissettiğim anda uyandım. Korkmuştum. Bunun bir rüya değil de kendi gerçekliğim olduğunu bildiğim için."*

Sosnovsky'nin bu ifadeleri onun şimdiki zamandan kurtulma istencinin sebebini gösterirken şimdi neden bu hale geldiğini, izlenmenin getirdiği baskının aydın ve sanatçılar için anlamını da belirtir.

Domenico'nun duvarında yazdığı gibi nostalji 1+1'in gene 1

etmesidir. Zaman bir şeyler biriktirmez. Kişi geçmişten bu yana yaşadıklarını aslında en değerli olandan onu uzaklaştıran eksilmeler olarak tespit eder. Ondan kopamaz, yeniden yeniden yaşamak ister. Özlem başlangıçta neyse gene odur, üzerine ne kadar yaşanmışlık dahil olsa da gene de bulduğu şey başlangıçtaki tözdür. Çıkarma da bir işe yaramaz. 1-1'in de sonucu da gene birdir. Söküp atmak için belleğin tümüyle silinmesi gerekir. "10 gün boyunca uyuyup" kişiyi silmek istenir ama bu sefer de belleği olmadan yaşamının bir anlamı kalmaz. Nostalji belleğe gereksinim duyar çünkü.

"Domenico'nun duvarında yazdığı gibi nostalji 1+1'in gene 1 etmesidir."

özlemleri salt tarihsel bir düzlemde geçmişe ve yaşanmışlıklara ait değildir. Onların esas sorun-salları geçmişte yaşanmış olanın, ya da deneyimleyen benliğin ardında bıraktığı hatırlayan benliğin ise sürekli ürettiği duygu ve düşüncelerdir. Bu yüzden özlemleri basitçe geçmişe yeniden yaşama üzerine kurulu değildir, geçmişin içlerinde bıraktıkları hissiyatı, zamanında bir türlü ifade edemedikleri ve bu yüzden de daha da acı veren duyguları yaşıyor oluşlarıdır. Bu yüzden geçmiş onlar için bitmemiştir, halen duygusal ve düşünsel boyutta hayatlarını sarıp sarmalar. Ona ulaşmaya çalışırlar ve artık ulaşmanın umudu bile yitip gittiğinde varlıklarına son verirler, filmde intiharla itham edilen Sosnovsky'nin biraz aradığı, çabaladığı ama sonunda bulmasının imkansız olduğunu fark ettiği bu şeydir. Sosnovsky kendini ülkesinden uzakta bir opera oyununda hisseder. Oyunda hiç hareket etmeden durmaya çalışan bir heykeldir rolü.

Tabu

Miguel Gomes'in *Tabu* filmi sunuş haricinde iki kısımdan oluşur. İlk kısım Kayıp Cennet ismini taşır. Aurora, onun hizmetçisi Santa ve komşusu Pilar arasındaki ilişkiyi serimler. Aurora geçmiş ile şimdiyi, hayal ile gerçeği birbirine karıştırır ve gördüğü bir rüyanın ardından oynadığı kumarla tüm parasını kaybeder. Pilar ise yalnız yaşayan, yardımsever Katolik bir kadındır ve Aurora'ya yardım etmek ister. Aurora bir gün kötüleşir, Santa'ya Gian-Luca Ventura'nın ismini yazdırır. Santa kağıdı Pilar'a verir ve ondan Ventura'yı bulmasını ister. Her ne kadar Pilar artık bir yaşlılar evinde kalmakta olan Ventura'yı bulsa da iş isten geçmiştir ve Aurora ölmüştür. Filmin Cennet ismini taşıyan ikinci kısmı Aurora'nın geçmişine yönelir ve onun Ventura ile ilişkisini ortaya koyar. Tabu Dağı'nın eteklerinde bir çiftliği vardır bir zamanlar Aurora'nın. Babasından yüklüce bir ser-

vet kalmış, annesini ise hiç görmemiştir. Aurora evlenir ve kocasından hediye edilen timsahı kaybettiğinde onu bulup veren Ventura'yla yasak bir ilişki yaşamaya başlar.

Tabu için geçmiş gene değerli günleri ifade eder. Yaşanan güzel anlar, özellikle Aurora ve Ventura arasındaki yasak ilişki her ikisi için de yaşamlarının en güzel anlarından bazıları olmuştur. Aurora yaşlandıkça bugünleri yeniden anımsar, yeniden yaşar, içine sıkıştığı kapandan kurtulmak için didinir.

Tabu, Freud'un belirttiği gibi sadece yasak olanı ifade etmez. Aynı zamanda o kutsal olandır ve Freud'a göre uygarlığın inşasında başlıca bir role sahiptir. İnsan için en cezbedici istekler toplumun bekası için zararlı, vazgeçildiğinde ise bireye ve topluma görece güvenli bir ortam sunan kurallardır. İnsan içgüdülerinden vazgeçtiği oranda uygarlığa adım atmakta, kurallar ihlal edildiğinde ise en katı biçimde cezalandırılmaktadır. Aurora için ilişkiyi daha arzulandır kılan da biraz da bu kurallara karşı koyuştur. Ama bu karşı koyuş suçluluk duygusuyla yan yanadır. İlişkinin sınırlarını çizen de bu olacaktır.

Film boyunca Aurora ve Ventura için geçmiş kaybedilmiş bir cennettir. İkisi arasındaki ilişki tıpkı *Nostalghia*'da Domenico'nun halka seslenmesinde olduğu gibi tüm kurallardan arınmış öze döndüğünde tüm belalardan kurtulma olasılığını içerir. Buna karşın *Tabu*'da bu olasılık gerçekleşmez.

İnsanın yaşamı bir süreçtir. Her ne kadar zamanı kavramsal düzeyde geçmiş, şimdi ve gelecek olarak kategorilere ayırsak da şimdi dediğimiz bir anda geçmişe karışır, biz daha gelecek hakkında düşünürken çoktan onu yaşamaya başlamışızdır bile. Zaman ve yaşam da birer süreç olarak her an tüketilir, her an yeniden inşa edilir. Geçmiş ve geleceği şimdiden ayırmak, çıkarmak mümkün değildir. Nostalji bu soyut ayırmadan yararlanır ama varoluşu tam da hepsinin birleştirilmesini, onları yeniden şimdide tüketmeyi zorunlu kılar. Zaman kesip parçalara ayrılmayan bir bütündür. Buna karşın sıklıkla geçmiş bir özlem kaynağı, gelecek distopik bir korku ve endişe kaynağı olurken en akıllıca olanın "anı yaşamak" düsturu altında şimdiki tüketmek olduğunu görmekteyiz. Modern insan için zaman da bir "değer" ve "meta" olarak görünmektedir ve en akıllıca ve "rasyonel" olanın ondan en yüksek faydayı

elde etmek olduğu düşünülmektedir. Sinemada kıyamet ve devrim çoğunlukla suçluluk üzerine kuruludur. *Tabu*'da da devrimi ateşleyen ve Portekiz'in ordaki sonunu hazırlayan süreç ile Aurora ile Ventura arasındaki ilişkinin ortaya çıkışı ve sonlanması arasında bir koşutluk vardır. Yasak ilişkiyi engellemeye çalışan Mario, Aurora tarafından vurulur ve isyanı daha da şiddetlendirir. Bu açıdan *Tabu* biraz da Portekiz'in



nostaljisinin bitişini imler. Uygarlık süreciyle bastırılan tüm içgüdüler, her celdiriciyle karşılaştığında, her akla geldiğinde ve her gerçekleştirildiğinde suçlulukla bir karşılık ve ceza bekler. Cezalandırılan özne bu tür bir yıkım ve felaketi kendi arınması için bir çözüm olarak görür. Elbet bu "hazla yaşanan şimdi"nin bir karşılığı olacaktır. Öte yandan bu tür felaketler şimdiki karşı duyulan bir hoşnutsuzluğu can-

lı tutar: Meydana gelecek yıkım "altın çağ"ın başlangıcı olacak, insanlık yeni bir evreye geçip kendi mutluluk çağını kuracaktır.

Öte yandan modern insan şimdiki zamanı haz ve mutlulukla yaşamak ister, çünkü amacı kendi nostaljisine olasılık yaratmaktır. Haz ve mutlulukla yaşanan şimdiki zaman tüketilip bitirildiğinde nostaljinin okyanusunda hızla kendine bir yer edinecek, bu mutlu anlar gelecekte anımsandığında tatlı bir hüznün insanı sarıp sarmalayacaktır; dahası bu yolla geleceğe ilişkin korkular da bastırılır. Güzel anıların tüketilen her şimdiki zaman ileride anımsandığında bir sığınma limanı olur. Gelecek artık fark edilme eşiği sürekli artan, hep daha fazlasıyla ve gecikmeli olarak var olabilen hazzın birikimini taşıyamadığında bireyin yapması gereken tek şey geçmişe dönüp o mutlu anları yâd etmektir. Bu açıdan nostaljinin kökeninde hazzı birikimli olarak yaşamak isteyen insanın "günlük" yaşama arzusunun bulunduğunu söylemek mümkündür.

Dile getirilmeyen duygular unutulmazlar. Bu açıdan nostalji kendine bir telafi çabasında yer bulur. Sürekli o eksikliği gidermeye çalışır ama hatırlanan bu eksiklik tam da bu yaşanmamışlığı ile unutulmaz olmuştur.

Filmin girişinde Pılar'ın izlediği filmde Kaşif'in eşiyile geçen diyalogu hatırlayalım. Kadın kaşife seslenir, "Gücünün yettiği, canının istediği kadar da kaçsan, kalbinden kaçamayacaksın."

Kaşif cevaplar, "Ölürüm o halde."

Toplumsal Hafıza

Didar Karadağ

- ...bir sanat ürününü yaratıcısından ayrı tutmak ne kadar mümkün değilse, bu yaratıcıyı da içinde bulunduğu toplumdan ve bu toplumun travmalarından ayrı tutmak o kadar mümkün değildir.

Her bireyin yaşamışlıklardan oluşan kendine özgü bir geçmişi olduğu fikri pek çok açıdan kabul gören bir düşünce. Zamanın bir bütün olarak ele alınmayıp, kırılmaya uğratıldığını ve bu kırılma sonucu ortaya çıkan her zaman diliminin farklı şekillerde adlandırıldığını biliyoruz, aslında aynı bütünün parçaları olan geçmiş, şimdi ve gelecek farklı kavramlar olarak karşımıza çıkar. Tek tek bireyler için geçerli olan bu düşünce, bireylerden oluşan toplumlar için de aynı derecede geçerli bir statüye sahip. Bu sebeple her bireyin olduğu kadar her toplumun da bir geçmişe -yaşamışlıklar ve tecrübeler bütününe- sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz. Geçmiş fikrinin kabulüyle birlikte geçmiş ile şimdi diye adlandırdığımız aynı bütünün parçalarını bir arada tutabilmek hafıza kavramının kabulü gibi bir önkoşula bağlıdır. Hafıza ilk bakışta bireylerle ilişkilendirilen bir kavram olmasına rağmen bu kavramın odağını bireylerden toplumlara kaydardığımızda, kolektif bir tarihin, kolektif bir bilinçaltının ortaya çıktığını görürüz ve bu da karşımıza toplumsal hafıza olarak çıkar. Toplumsal hafıza, yaşayanlar tarafından kuşaktan kuşağa aktarılan ve bu aktarım yoluyla diri tutulan geçmişin imgeleri, deneyimleri ve bu deneyimlerin toplumu oluşturan bireyler üzerindeki etkilerinden beslenir. Bu nedendir ki toplumlarda yaşanan trajik durumlar; savaşlar, göçler, açlık, ekonomik bunalımlar gibi toplumsal travmalar, politik rejim değişiklikleri, devrimler toplumsal hafızanın önemli birer parçası haline gelir. “Geçmiş” ve “şimdi”nin rekabeti, “unutma” ile “hatırlama”nın rekabetidir bir bakıma; hafıza kavramını kabul ederek “unutuş”u da kabul etmiş oluruz çünkü; ve “unutuş”u kabul etmek “bilmek”ten uzaklaşmak olarak yorumlanabilir; bilinen bir şey hatırlanmaya ihtiyaç duymaz; fakat geçmişin olayları şimdiye varana kadar silikleşir ve etkisini kaybeder; dolayısıyla “geçmiş ve

şimdi”, “unutma ve hatırlama” hep mücadele içerisindedir; hatırlanan şeyler unutulmaya tabiidir ve unutma kabul edildiği anda geçmiş bir bilinmez haline gelir. Geçmişin travmaları eskisi kadar sarsıcı olmamaya başladığında hafızaya başvuru da başlar. Hafızanın derinliklerine doğru inildikçe geçmişle şimdiki zaman arasındaki ayrım da silikleşip, geçmiş ve şimdi arada sınırların ve kopuşların olmadığı birbirini tamamlayan bir akış haline gelir. Sinemada da çoğu zaman bu akışın yaratılmaya ve canlı tutulmaya çalışıldığına şahit oluruz; çünkü bir sanat ürününü yaratıcısından ayrı tutmak ne kadar mümkün değilse, bu yaratıcıyı da içinde bulunduğu toplumdan ve bu toplumun travmalarından ayrı tutmak o kadar mümkün değildir. Bu sebeple, pek çok yönetmen filmlerinde bu toplumsal travmaları canlı tutmayı kendisine dert edinir; çünkü bu travmaların tekrarlanmaması, toplumların ve bireylerin geçmişleriyle yüzleşmelerinden geçer. Theo Angelopoulos “Unutmayalım, söylediğim ve inandığım gibi, geçmiş asla geçmiş değildir, şimdidir” der; yukarıda bahsettiğimiz bu travmaları geçmişin travmaları olarak görmek de geçmiş ile şimdiyi ayırmak kadar güçtür. Bu açıdan *Gece ve Sis* (*Nuit et Brouillard*, 1955), *Saklı* (*Cache*, 2005) ve *Ulis’in Bakışı* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) toplumsal travmaların hafızadaki yerini sorgulamak bakımından önemli bir yere sahip.

Karanlığın İçinden Holokost’a Bakış

Gece ve Sis, Alain Resnais’in Yahudi Soykırımı’nın on yıl sonrasında çekilen, insana hala daha ürküntü veren olaylar dizisine ışık tutan bir belge niteliğinde. 2. Dünya Savaşı’nın izleri, özellikle Avrupa’da, henüz tazeyken, kolektif bilinçaltının en çok baskı altında tutulan olayı Yahudi Soykırımı ile yüzleşmenin gerekliliğini ifade edebilen ilk film olarak kabul edilen *Gece ve Sis*, toplama kamplarının ve bu kampların kurbanlarının siyah-beyaz arşiv görüntülerini, aynı mekânların geçmiş

ve şimdiki görüntülerini yan yana sıralar. Tel örgüler ve boşaltılmış bir toplama kampının görüntüleriyle başlayan belgesel toplama kampını keşfetmeye başladıkça, seyirci de Holokost'un gerçekliğiyle yüzleşmeye başlar. *Gece ve Sis*, toplama kamplarının dehşetini, rahatsız edici görüntüler üzerinden betimlerken, bu görüntülerin sadece



geçmişin gerçeklerini yansıtmadığını söylemeye çalışır. Üst ses bu durumu, “Bugün, orada yaşananlar ve bu kamplarda acı çekenler yok sayılırsa, toplama kamplarının gerçekliği nasıl keşfedilebilir?” diyerek belirtir. Film, tarihin sadece seyirciye geçmişi yansıtmak için değil, şimdi ve gelecekte tehlike yaratabilecek olaylar hakkında seyircide farkındalık yaratmak için sunulduğunu hissettirir. *Gece ve Sis*, hatırlamanın önemini en doğrudan anlatan filmlerden biri olarak görülebilir. Filmde sunulan kendi terk edilmişliği içerisinde çürüyen toplama kampının büyük bir vahşete tanıklık ettiği geçmişi hatırlatırken somut bir acıya dönüşür. Yönetmen, buldozerlerle toplu mezarlara atılan cesetlerin, dikenli tellere asılı

kandırmacası bugün çocuk oyuncuğu. İnanmak istemeyenler veya olaylara anlık olarak inananlar var. Bu olayların mazide kaldığını ümit ederek, bu kampların musibetinden ebediyen kurtulduğumuza inanalım. Bunların sadece bir kez, belirli bir yerde ve zamanda olduğuna inanır gibi yapalım. Gözlerimizi bizi çevreleyen her şeye ve insanlığın bu sonsuz çığlıklarına kulaklarımızı tıkayalım” (1) cümleleriyle belgeselin duruşu ortaya konuyor ve geçmişte bırakılmış ve şimdiki zamana uzak olduğu düşünülen bu olayların aslında ne kadar yakınımızda olduğunu gösteriyor.

İçimizde Saklı Kalanlar ve Öteki’ni Anlamak

“Hepinize rahatsız edici bir akşam dilerim!” (2) diyerek Londra’daki bir film festivalinde filmini bu şekilde tanıtmıştı, Michael Haneke. Pek çok izleyici ve eleştirmen tarafından karamsar filmler çektiği düşünülen yönetmen, şu şekilde cevap verir: “Karamsar olanlar, eğlencelik filmleri yapanlar... İyimser kişi, insanları sarsıp kayıtsızlıktan kurtarmaya

“Gece ve Sis, hatırlamanın önemini en doğrudan anlatan filmlerden biri olarak görülebilir.”

kalmış bedenlerin, korkuyla donup kalmış yüzlerin, bir deri bir kemik kalmış insan vücutlarının; gaz odalarının, krematoryumların görüntülerini tüm çarpıcılığıyla sunar. Seyirci olarak bizler, Nazilerin kemikleri, derileri ve insan vücutlarını nasıl işlevselleştirdiklerine şahit oluruz. Yine de Resnais bize, bu kıyıma sebep olanların dahi bunun suçun sorumluluğunu almadığını ve şuan bile “Sorumlu kim?” sorusunun cevapsız kaldığını gösterirken, üst sesin “Bir krematoryum, kartpostal kadar sevimli gözükebilir; bugün turistler bu binaların önünde fotoğraf çektiyor” cümlesi aracılığıyla belleğin kolayca unutan yapısının savaştan on yıl gibi kısa bir süre sonra bile Nazi vahşetinin izlerini silme riski taşıdığını ifade eder. Film sonunda anlatıcının söylediği “Savaş uykuya yattı, ancak bir gözü daima açık. Nazi

çalışır.” Neredeyse tüm filmlerinde, Haneke, seyirciye bu sarsılmayı yaşatır, belki de seyirci bu yüzden pek çok sahnede rahatsızlık duyar, iç dünyasının tüm açıklığıyla ortaya serildiğini tuhaf bir duyguyla fark eder. Röportajlarının birinde Haneke: “Unutuş her ülkede vardır. Her bir toplumda bunun siyasal sonuçları o ülkenin geçmişine bağlı olarak kesinlikle değişir. Fransa Avusturya’yla, Avusturya da Almanya’yla karşılaştırılmaz. Şahsen ben, Avusturyalıların geçmişlerine ilişkin davranışlarından memnun değilim. Ancak her ülkede insanlar hakkında konuşmaya istekli olmadıkları için saklı kalan haller vardır. Bu temayülleri tehlikeli buluyorum; bu beni tepki vermeye itti” (3) der ve *Saklı*’nın nasıl bir motivasyonun ürünü olduğunu bizlere sunar. Haneke’nin diğer filmlerini olduğu gibi *Sak-*

1971'de 'Anne ile Georges bir gün..' şeklinde başlayan bir hikaye olarak görmek mümkün. Edebiyat tartışılan saygın bir programda sunuculuk yapan Georges, bir yayın evinde editörlük yapan Anne, ve yüzmede oldukça başarılı oğulları Pierrot ile kırılğan ve steril bir huzur ortamında yaşamlarını sürdüren orta sınıf aile. Filmin başında, yönetmen seyirciye,



bu orta sınıf ailenin yaşadığı evi saniyelerce gösterir; daha sonra ekranın dışında gelen sesle, bunun Anne ile Georges'un evlerine gönderilmiş bir kaset olduğunu anlarız ve böylece daha filmin başında Haneke bize, bir film izlemekte olduğumuzu söyler. Korunaklı evlerine gelen kasetlerle steril hayatlarına yapılan müdahale ailede huzursuzluk ortaya çıkarır. Bu huzursuzluğun sürekli mi yoksa sentetik hayatlarına sokulan bu ilk çomakla mı başladığı sorusuna filmde cevap verilmez. Ancak film ilerledikçe Laurent ailesinin huzurunu bozan bu görüntülerin, geçmişte yaşanan bazı tatsız olayların canlandırılması ve sorgulanması için gönderildiğini fark ederiz. Georges yaşamına yönelik bir müdahale olarak gördüğü bu görüntüler ile geçmişe döner ve bilinçaltının devreye girdiği rüyaları aracılığıyla çocukluğunda evlerinde çalışan Cezayirli bir ailenin oğlu Majid'i anımsar. Majid'in ailesinin 1961'de Paris'teki gösteride polis tarafından katledilip Seine nehrine dökülen göçmenler arasında olduğunu öğreniriz. Bu olaylardan sonra, kimsesiz kalan Majid, Georges'un sebep olduğu bazı olaylar yüzünden evden uzaklaştırılır ve yetimhaneye gönderilir. Haneke, *Saklı'yı* "özelde kişisel suçluluk hissi ve bunun reddedilmesi genelde ise Cezayir'deki Fransız işgali ve sömürgeciliği üzerine bir öykü" olarak tanımlar (4). Film boyunca Laurent ailesi üzerinden bütün bir toplumun hatırlanmak istenmeyen ve inkar edilen geçmişine tanıklık etmiş oluruz. Georges'un kendi sosyal sınıfından olmayanlara karşı tavrıyla Avrupa tarihinin kendiyile olan hesaplaşması ilişkilendirilebilir. Filmde Georges'un alt sınıfa mensup iki farklı kişiyle ilişkilendiğini görürüz, ilki polis karakolundan çıktıktan sonra çarpıştığı bisikletli Afro-Amerikan genç, ikincisi çocukluk arkadaşı Majid. Georges'in bu iki kişiye karşı ben-

zer tavırlar gösterdiğini; karşısındaki insanları doğrudan suçlamaya başladığını ve diğer insanların söylediklerini dinlemediğini görürüz. Filmin sonuna doğru Majid, Georges'u evine çağırarak onun yanında boğazını keserek intihar eder, intihar etmeden hemen önce Majid'in "Burada bulunmanı istedim" sözüyle bir kez daha sarsılırız. Ötekileştirilen öteki-

leştirenin hayatında var olmaya çalışma çabasına şahit oluruz çünkü aslında. Film boyunca Georges'un hiçbir şekilde sorumluluk almaması, yaşanan olaylara karşı kayıtsızlığı, diğer insanlar hakkında yaptırım gücü varmış gibi davranması-Pierrot eve

gelmeyince Majid ve oğlunun bir gece gözaltında kalmasına sebep olması- Haneke'nin bireysel hafıza üzerinden yaptığı toplumsal hafıza sorgulamasını gösterir. Haneke *Saklı'da* çok fazla vurgulamasa da aynı zamanda Fransa'nın toplumsal belleğinin bir parçası haline gelmiş 1961 Paris Katliamı'na da Geroges'un bir konuşması sırasında doğrudan referans verir. 17 Ekim 1961 yılında Ulusal Kurtuluş Cephesi (FLN)'nin Fransa'da yaşayan Cezayirliilerinin Fransa'nın sömürgeci ve işgalci tavrına karşı düzenlediği gösterileri üzerine sayısı 20.000 ile 30.000 arasındaki kadın, erkek ve çocuk Paris sokaklarında toplanır. Otörülerin protestolara tepkisi bugün tarihçiler tarafından 20. yüzyılda Batı Avrupa'da belki de tarihin en büyük barış zamanında yapılan katliamı olarak tanımlanır, polisin protestolar sırasındaki acımasız tavrı ve başvuru şiddet 200 Cezayirlinin öldürülmesi ve bir kısmının Seine nehrinde boğulmasıyla sonuçlanır(5). Bu sebeple *Saklı*, istenmeyen ötekinin hem bireysel hem toplumsal bellekten başarılı bir şekilde çıkarılmasını göstermesi açısından oldukça önemli bir yapıt olarak görülebilir.

Ulis'in Bitmeyen Yolculuğu

Kaç sınır geçmesi gerek insanın evine ulaşması için? -Ulis'in Bakışı

Yunan yönetmen Angelopoulos, *Ulis'in Bakışı*'nda yıllarca ülkesinden uzakta yaşamış bir yönetmenin hikâyesini anlatır. Politik görüşleri sebebiyle uzun yıllar Amerika'da yaşayan yönetmen son filminin prömiyeri için Yunanistan'a gider. Bu sırada Atina Film Arşivi, yönetmenden Balkanlar'da ilk filmi çeken

Manakis Kardeşler hakkında bir belgesel film çekmesini ister ve böylece Manakis kardeşlerin gerçekte var olup olmadığı dahi belli olmayan 3 bobin filminin izinde Atina'dan Saraybosna'ya yönetmenin yolculuğu başlar. Film boyunca Yönetmen A'nın hem fiziksel hem içsel yolculuğuna tanıklık ederiz, bu yolculuk sırasında Balkanlar'ın yüzyıllık acılarıyla,

yıkımlarla dolu tarihi de bize eşlik eder. Bu filmde de bireysel hafıza üzerinden toplumsal hafızaya vurgular yapılır; fakat *Ulis'in Bakışı*, ne *Gece ve Sis* kadar dokümenter ve doğrudan bir anlatıma sahip ne de *Saklı* kadar soğuk ve acımasız. Angelopolous, şiirsel bir sinema yaratıp, ideolojik

iletilerini didaktiklikten uzak duygusal ve estetik bir dille aktarırken, Eleni Karaindrou da eşsiz müzikleriyle yolculuğun başından sonuna bizimle birlikte olur. Film Platon'un "Ve ruh kendini tanımak için kendine bakmalıdır" sözüyle başlar, bu Yönetmen A'nın ve seyirci olarak bizlerin de yolculuğunun başladığını gösterir. Bu yolculuk, gidilen ya da varılan yeri, gidenleri ya da gelenleri anlatmaz, sadece yolu anlatır. Yoldaki insanların öykülerini, anılarını, yenilgilerini anlatırken, Balkanlar'ın içinde bulunduğu karmaşaya da ışık tutar. Film pek çok etkileyici sahneye sahip, varılan her şehirde yeni bir hikâye, yeni bir hüznün var. İlk hüznü Arnavutluk sınırındaki, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra 47 yıl kızıyla görüşmemiş yaşlı teyzeye karşılarız. Kızının yaşadığı şehre vardığında meydanın ortasındaki yapayalnızlığı ve şaşkınlığı Balkanlar'daki her bir insanın yalnızlığını anımsatır. Bükreş'te bir yılbaşı kutlamasını gösteren rüya sahnesi 1945- 1950 yıllarını bizlere kısaca özetler, tutuklu babanın eve dönüşünü, başka insanların tutuklanmaları, eve el konulması ve geriye sadece bir fotoğrafın kalışı... Yönetmen A, bu yolculuk sırasında 4 farklı kadınla ilişkilendirir ve bu dört kadının da aynı kadın aktris tarafından canlandırılması oldukça etkileyici. "Unutuş barışın fiyatıdır" der Eduardo Gellano, Yönetmen A, hatırladıkça yalnızlaşır, hatırladıkça sevemez. Balkanların da geçmişinin Yönetmen A, gibi olduğunu gösterir bize, geçmişe bakıldıkça bir türlü elde edilemeyen huzur ve güveni anımsatır. Fil-



min en etkili sahnelerinden biri de Yönetmen A'nın parçalanmış Lenin heykelinin taşındığı gemi ile yaptığı yolculuktur, bu yolculukta Lenin heykeliyle birlikte sosyalizmin gölgesinin Balkanlardan çekilişini göstermek ister Angelopoulos, ve inandığı düşüncenin cenazesini kaldırmak da Yönetmen A'ya düşer. Ulis'in yolculuğu nihayet Saraybosna'ya

vardığında 1994'teki kanlı savaşla yüz yüze geliriz. Yönetmen A, silah sesleri altında dehşet içinde sağa sola kaçışan insanlara "Burası Saraybosna mı?" diye sorar; fakat hiç kimseden cevap alamaz; çünkü burası artık o bildik şehir, o güzel Saraybosna değildir. Yönetmen A, Manakis kardeşlerin 3 bobin filmine burada kavuşur; filmler bir yaşlı adamın yıkılmış bir sinemadaki mahzenindedir. Yönetmen A'ya göre bu filmler bu yüzyıla bir ilk bakıştır, Balkanlar'ın en saf, en huzurlu zamanlarını anlatır; çünkü Manakis kardeşler yüzyılın başından itibaren Balkanlar'daki yüzleri, olayları, karmaşayı kaydetmişlerdir ve bu ilk bakış, hem Yönetmen A'nın hem de Balkanlar'ın kendi içsel yolculuğunun önemli bir parçasıdır. Filmin sonuna yaklaşıldığında Saraybosna'da yaşananların Yönetmen A ve seyirci üzerindeki şiddeti de artar, yanı başında arkadaş ve ailesinin katledilişi karşısındaki suskunluğu bizim de suskunluğumuza dönüşür. Ve Yönetmen A'nın yolculuğu tam da bitmesi gereken yerde başlar. Alain Resnais, Michael Haneke ve Theo Angelopoulos farklı coğrafyalardaki bireylerin hikâyeleri üzerinden farklı toplumların geçmişlerinde kaldığı düşünülen toplumsal olayları hatırlatarak hafızaların yenilenmesine yardımcı olur.

- (1) Nuit Et Brouillard, www.bildirgec.org, 2010.
- (2) Family Is Hell and So Is the World, Bright Lights Film Journal, 2005.
- (3) Abdülhamit Kırmızı, Saklı Vicdanlara Tutulan Ayna, Radikal, 2006.
- (4) Tecrit, Reddediş ve Saklama Üzerine: Cache, www.filmhafızası.com, 2012.
- (5) What's Hidden in Cache? Neil Christian Pages, Modern Austrian Literature, Vol:43, No:2, 2010

Kentlerin Hafızası

Barış Sağlam

- *Davies'in dediği gibi bugünden geriye doğru anılarımızı yakalamaya çalışmak hem anıları hem de şehri öldürmek anlamına gelecektir. Öyleyse yazarken çengelle sayfanın başına tutuşturulması gereken bir soru işareti kendini belli ediyor. Şehir hakkında nasıl yazmalı?*

Yarım Kalmış Nostalji

Calvino *Görünmez Kentler (Le Città Invisibili, 1972)*'de hafızamızdaki imgelerin sözcüklere hapsedilmekle söneceğini söyler, bu yüzden şehirler hakkında konuşmaktan çekindiğini belirtir, çünkü bir kez konuşulduktan sonra her şey silinip gidecektir. İlginçtir ki yaklaşık elli yıl sonra Terence Davies, bu kez başka bir şehre yaktığı ağıt hakkında konuşurken benzer imalarda bulunacaktır. Davies'in yeniden yaratılan Liverpool'u gerçek Liverpool mudur? Veya Davies'ten bağımsız bir Liverpool'u düşünmek mümkün müdür soruları elbette yanıtlanması

güç sorular olarak kalacaktır. Davies'in dediği gibi bugünden geriye doğru anılarımızı yakalamaya çalışmak hem anıları hem de şehri öldürmek anlamına gelecektir. Öyleyse yazarken çengelle sayfanın başına tutuşturulması gereken bir soru işareti kendini belli ediyor. Şehir hakkında nasıl yazmalı?

Terrence Davies'in *Zaman ve Şehre Dair (Of Time and the City, 2008)* adlı filmi bu soruyu bir an bile aklından çıkarmamışa benziyor. Zira bir an bile bugünün yaşlı ve bozuk gözleriyle çocukluğunun Liverpool'una bakmaya çalışıyor, tersine Proust'un çaydanlığını yakalamak için çaba harcıyor. Kupaya batırılan kurabiye dağılırken biz de Davies'in Liverpool'una giriş yapıyoruz. Dolayısıyla bu Liverpool'a baktığımızda gördüğümüz sadece İngiltere'nin gelişme aşkının yerle bir ettiği binalar olmuyor, kiliseyi ve Davies üzerinde kurduğu disiplinler baskıyı, çocukluğun sanayi dumanları içindeki mutluluğunu ve kısa süreli New Brighton satillerinin bu kısa süreye sığdırılmış

mutluluklarını görüyoruz. Kısaca Davies şehirleri yeniden inşa etmeye çalışmıyor ama aynı zamanda geçmişe bugünün gözlerinden bakmaya da çalışmıyor, dolayısıyla *Zaman ve Şehre Dair* de ancak Proustien bir rüya olarak bakıldığında anlam kazanıyor.

Filmde derin bir nostalji ile öfkenin harmanlandığını görüyoruz. Davies çocukluğunda etkisi büyük olan fakat daha sonraları nefretinin hedefi haline gelen kiliseyi filmin başrollerinden birine oturtmuş. Bir yandan kurum olarak üzerinde kurduğu baskıya karşı oluşan nefretini kusarken, kiliselerin canti barlar haline gelmesi Davies'i üzüyor. Özellikle eşcinsel olduğunun farkına vardıkdan sonra hayat Terence Davies için bir coming of age filmine dönüyor. Kiliseye gidip tanrıdan beni düzeltmesini diledim diyor röportajında ki bu bile Katolik kilisesinin içindeki direnişini göstermeye yeter. Bu -ilk



ikisi eşcinsellik ve kilise olan- kutsal üçlünün son ayağı ise Davies'in içinden çıkmış olduğu işçi sınıfı, "personal essay" olarak nitelediği eserinde önemli bir yer tutuyor. Başta da belirttiğimiz gibi bu eser bir şehir hakkında objektif bir doküman olma amacı taşıyor. Zaten bu imkansız bir şey olurdu. Yitip giden işçi şehrinin geçici buhranlarını ve küçük zaferleri elbette kamerasına takılıyor, fakat şehrin önemli anlarından çok Davies'in hafızasında yer tutan anıları seyrediyoruz filmde.

Gençlik yıllarında, İngiltere'nin altın çocukları dünya'yı kasıp kavurmaya başlamışken, Davies klasik müziğe ilgi duymaya başlıyor. Pop müziğe karşı duyduğu öfkeyi The Beatles'tan ve Elvis'ten bile esirgemiyor. Fil-

min başında Liszt ile başlayan müzik de yavaş yavaş Bruckner'e ve Mahler'e doğru yaklaşıyor. Söyleşilerinde de popüler müziğin kendisi gibi insanlar için olmadığını belirtiyor sürekli. Jason Anderson'la yaptığı bir söyleşisinde, *Money Can't Buy Me Love* adlı şarkıyı alaya alarak "ne aydınlanma ama" diyor, ona göre Cole Porter gibi büyük bestecilerin yerini Beatles ve Presley gibi sanatçılar alıyor ve Davies'in bu konuda oldukça mutsuz olduğunu söylemek bile gereksiz. Sadece bu tarz tepkilere bakıldığında elbette Davies derin bir nostaljinin etkisinde kalıyor diyebiliriz. Aynı şekilde filmde, ona ait olan Liverpool'un nereye gittiğini sorması, şehirle karşı hissettiklerini tek boyutlu bir duygusallıkla karıştırmamıza neden olabilir. Oysaki onun Liverpool'u yukarıda da bahsettiğimiz gibi öfkesinin de hedefinde. Eşcinselliğini fark ettikten sonra tanrıya beni düzeltmesi için dua ettim diyor Davies. Tabi bu durum o dönem İngiltere'sinin herhangi bir yerinde de yaşanabilirdi fakat sanatçının belleginin yöneldiği şehir Liverpool oluyor.



vies ne de Kar Wai eserlerinde geçmişe doğru umutsuzca ulaşmaya çalışıyorlar, aksine ikisi de o dönemdeki saflık ve mutluluğun geri dönüşsüz bir şekilde yok olduğunun farkındalar. Mr.Chow'un geçmişi geride bırakmayı seçmesi de bundan kaynaklanıyor, Mr.Chow'un fil-

min başında söylediği gibi: 2046'ya giden yolcuların niyeti aynıdır, kayıp hatıraları canlandırabilmek. Fakat bunun gerçekleştiğine dair hiçbir kanıt film boyunca elimize geçmez. Aynı durumun Davies için de doğru olduğunu söylemek mümkün. Bahsettiğimiz gibi Davies de bozulan dünyasına umarsızca ve karışık duygularla

bakıyor aynı zamanda da bozulma ve saflık temaları oldukça önemli bir yer kaplıyor.

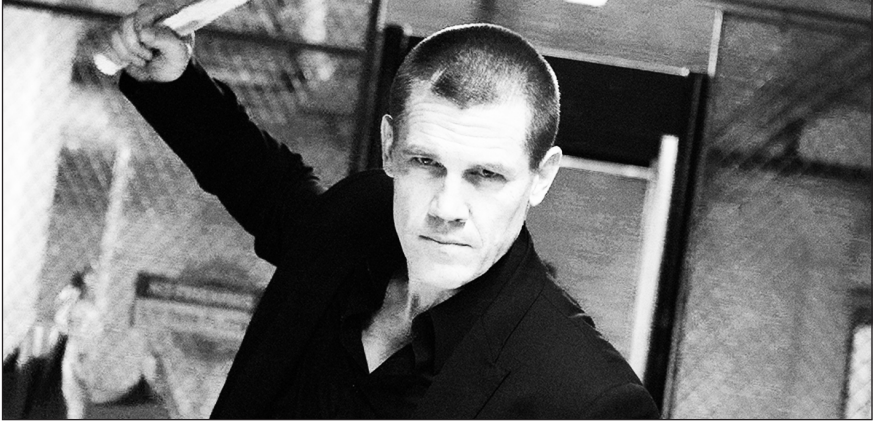
Chahine'nin *Bellek'i* (Hadduta Misrija, 1982) de şehirden çok şehrin içindeki bireye odaklanmasıyla diğer filmlerle benzerlikler taşıyor. Ana karakter olan Yehia'nın gördüğü rüyada bu çok açık bir biçimde ortaya çıkıyor. On beş yaşındaki Yehia, yetişkin Yehia'ya öfkeli olduğu için onu öldürmeye çalışıyor. Yetişkin Yehia'nın ailesini görmezden gelmesi

“Ne Davies ne de Kar Wai eserlerinde geçmişe doğru umutsuzca ulaşmaya çalışıyorlar...”

Hatıraların Yöneldiği Mekanlar: Kar Wai'nin Uzak Doğu'su, Davies'in Liverpool'u ve Chahine'nin İskenderiye'si

Hafıza ve Şehrin kesiştiği filmlere bakarken farklı bir yaklaşıma göz atmak için Kar Wai'nin 2046 (2004)'sını incelemek şüphesiz ilginç olacaktır, 2046 aslında oldukça özel bir zamanı işaret etse de aynı zamanda daha çok mekansal özellikler taşıyor. Buraya yolculuk yapan kişilerin ise amaçları aynıdır, kayıp hatıraları bulabilmek. Bu şiirsel uzama göz attığımızda, aslında tamamen ayrı filmler gibi gözükseler de her iki filmin de aynı yere doğru gittiğini söylemenin mümkün olduğunu görüyoruz. Bu filmleri nostalji temasını işleyen bağlantı filmlerden ayıran şey ise, iki filmin de zaman kavramının farkında olmaları. Ne Da-

yüzünden çektiği vicdan azabını sembolize eden bu rüya sahnesi, geçmişe yaklaşmanın nostaljiden uzak yollarından birini göstermesi nedeniyle oldukça önemli, ayrıca diğer filmlerle de paralellik kurulabilecek bazı noktalara işaret ediyor. Film aynı zamanda mısırdaki geçen birçok olayı da arka plana almasıyla bahsedilen iki filmle benzerlikler taşıyor. Tıpkı Kar Wai ve Davies gibi Chahine de İskenderiye'ye ve Mısır'a objektif bir bakış atmaya kalkmıyor, bunun yerine kendi hiyerarşisini kurarak şehir üzerinde hafızayı kullanarak oyunlar oynuyor. Mr.Chow'un yatağında otururken Hong Kong'daki 1967 ayaklanmalarını anması gibi, Yehia da katıldığı Britanya karşıtı eylemi hatırlıyor.



Yeniden Yapımlar ve Adaptasyonlar

Sevgihan Oruçoğlu

2013 yılında Spike Lee ilk gösteriminin üstünden çok da uzun zaman geçmeden kültleşmiş olarak addedilmeye başlamış ve Kore sinemasının belki de en sağlam yapı taşlarından biri olan Park Chan-wook'un yönettiği *İhtiyar Delikanlı* (*Oldboy*, 2003)'yı yeniden beyazperdeye taşıdı. Her ne kadar seyirci Hollywood'un dönem dönem artan hem kendine hem de yabancı filmlere yönelik yeniden yapım furiasına alışkın olsa dahi, gerek Hollywood'un uzun zamandır konuşulan muhtemel kriz ve çöküş ihtimali, gerekse yüksek bütçeli filmlerin beklentileri karşılayamaması ve vasatın üstüne dahi çıkamayan devam filmleri nedeniyle 2013 yazının ardından aldığı eleştiriler ve son zamanlarda orijinal senaryo sayısındaki kaygılandırıcı düşüş, *Oldboy*'un Spike Lee yorumuna yönelik olumsuz eleştirileri artırırken bir taraftan yeniden yapımlar ve uyarlamalar üzerine olan tartışmaları da yeniden gündeme getirdi.

Hollywood'u Tekrar Yaratmak

Yeniden yapım ve uyarlamanın sanatsal ve etik boyutuna yönelik pek çok görüş mevcut. Eserin değerlendirilmesinde orijinallik ön plana koyanlar olmakla beraber orijinallik fikrinin özne olduğu bu nedenle de yorumlamaya müsait bir ortam sunduğunu, yani her yorumun kendine has bir sesi olduğunu savunanlar da bulunmakta. Orijinallik sanat eserinde gerçekten oldukça önemli bir yere sahip olsa da yeniden yapımlarda orijinallik kaygısıyla getirilen yorum belki de seyirciyi en fazla

tedirgin eden husus.

Burada elbette ki filme ek bir yorum getirerek yapının üstüne gerçekten bir şeyler eklemek ile filmin özünü alıp tamamen değiştirmek arasında ayırım yapmak gerekli. Söz konusu Hollywood gibi bir endüstri olunca sanatsallığın veya orijinallığın ana kaygılar olduğunu söylemek güç. Diğer taraftan yeniden yapımın ve uyarlama ile birlikte gelen yorumlamanın esasen Hollywood'un hem endüstri hem de bir kültür, bir yaşam şekli olarak var oluşunu mümkün kıldığını iddia etmek mümkün. Timothy Corrigan'ın "nostalji histerisi" olarak tanımladığı Hollywood'un tekrar esaslı yapısı en çok da Hollywood ve Amerikan kültürü üzerinden işleyerek mitsel toplum ve hatta ulus algısının oluşumuna katkıda bulunmakta ve ikonik figürler ile nihai yapılar yaratmakta. Bu yapının oluşum aşamasında ise titiz bir ayıklama olduğu aşikâr; gerek kendi altın çağından gerek yabancı piyasada elenmiş ve belli mertebeye yükselmiş materyallerin kullanımı bunu kanıtlar nitelikte. Kendi varoluşunu tekrar ve yeniden yorumlamaya dayandıran Hollywood'un bu kadar sık yeniden yapımlara, adaptasyonlara veya devam filmlerine yer vermesi elbette ki şaşırtıcı değil.

Hollywood'un kültür sömürüsü aracılığıyla genişleyen ve daha sonra aynı yöntemle tekrar kendi mekanizmasını besleyen bu yapısının en çarpık en asimetrik kısmı ise yabancı filmlerin uyarlamaları aracılığıyla ortaya çıkmakta. Her türlü kültürel öğeyi kendi sınırlarına uygun formüle ederek işleyen yeniden

yapımlar tam da bu nedenle “kültür yağması” olarak tanımlanmakta. Muhafazakâr ve ne-redeyse zenofobik bir yapıya sahip endüstri kullandığı materyali ayırttırırken bu tavrını gizlemiyor ve dolayısıyla da yorumlayarak içselleştirme ve ardından gelen sunma süreçle-ri de bu ideoloji ile şekilleniyor.

Hollywood’un Oldboy’u

Spike Lee’nin *Oldboy*’u da elbette Holl-ywood’un kültür sömürgesinin bir parçası. İlk bakışta hikâye açısından orijinalinden çok da farklı bir seyir izlemiyor gibi görünse de hem anlatım hem de kurgu oldukça farklı yapısıyla filmi köklerinden ayırarak Hollywood kültü-rüne uygun ve sunulabilir hale getiriyor.

Lee’nin yorumunun ilk göze çarpan ayrın-tısı Asya sinemasında sıklıkla tercih edilen ve *Oldboy* (2003) için oldukça önemli bir yere sa-hip müphem anlatımın terk edilmesi. Direkt anlatım tekniği seyirci ile doğrudan bağ ku-rulmasına neden oluyor bu da otomatik olarak seyirciyi yargılayıcı pozisyonuna yerleştiriyor.

Ana karakter Joe Doucett ise Kore versiyon-undaki Dae-su’nun aksine çok daha geniş bir arkaplan ile işlenerek seyirciye daha ayrıntılı olarak tanıtılıyor. Seyirci tamamen bir yabancı olarak tanıştığı ve karakteri hakkında çok da fazla bir şey bilmediği Dae-su’nun aksine Joe hakkında ve genel karakteri hakkında bilgi al-mış ve analiz yapabilme yetisi ediniyor ve bu sayede onu yargılama imkânına sahip oluyor. Chan-wook’un daha izlenimsel ve oldukça mesafeli versiyonunda kesinlikle bulunmayan bu karakter ve seyirci arasındaki birincil ilişki, seyirci ve film dengesine seyirciyi üstün konu-ma koyan Hollywood anlatımını vurguluyor. Böylece değerlendirmeye tabi tutulan mat-eryel eleniyor, ahlak süzgecinden geçiyor ve muhafazakar ve mitsel yapıya uymayan yön-leri törpülenerek film “Amerikanlaştırılıyor.” *Oldboy*’da da bu dönüşüm anlatım tekniği aracılığıyla görülüyor. Orijinal filmde yer alan tedirgin edici gizemli anlatım yerini seyircinin yargının merkezine yerleştirilip sürüklendiği aksiyon dolu izleğe bırakıyor.

Lee’nin uyarılmasında Joe Doucett baş-ta olmak üzere karakterlere daha geniş arka planlar verilmesi veya antagonistte örneğine rastlandığı gibi çok yönlü kompozitin karak-terin çatışan yönlerinin açıklanarak monolit bir forma sokulması kurgudaki küçük deği-şikliklerin belli çıkarımlara ve kültürel anlatı-lara dönüşerek toplumsal mitlerin oluşumuna katkı sağlıyor.

Tabuları Terbiyeli Konuşmak

Lee’nin yorumunda *Oldboy* pek çok nüans kazanmakta ancak filmin orijinal versiyonu-nun ekstremleri göz önünde bulunduruldu-

ğunda elbette ki asıl dönüştürülen kısım şid-det ve cinsellik oluyor. Lee şiddeti de cinselliği de kullanmaktan kaçınmıyor hatta çoğu kişi-nin beklentisinin aksine ensest ilişki de filmde mevcut ancak anlatının bütünündeki rolleri ile olası yorumlamaları dönüştürülüp Hollywood ve onun bir uzantısı olan Amerikan kültürüne uyacak hale indirgenmiş gibi duruyor.

Lee’nin şiddet ve cinsellik kullanımından kaçınmaması ne yazık ki “tabuları konuşabi-liriz hatta sert bir tavır da edinebilir, yani aşır-ıya kaçabiliriz ancak bunu kültürel sınırlara dokunmadan yapmalıyız”ı aşamıyor ve bu ta-vır *Oldboy* (2013)’un orijinalinden farklı olarak anlamsal bir budamaya, izlenimsel bir sansüre maruz bırakıyor.

Orijinal filmde bulunan antagonist ve kız-kardeşi arasındaki ensest ilişkiye bir de kar-deşlerin babasını ekleyen *Oldboy* (2013), ori-jinalinin benimsediği nötr yaklaşımın aksine durumu problematize ederek yargılıyor. Ba-banın gerçeğin ortaya çıkması üzerine ailesi-nin katletmesi aracılığıyla sağlanan bu eleş-tiri Lee’nin filminin ensest fikrini ahlaki bir yargılamaya tuttuğunu gösteriyor. Antagonist ise bu yargılamadan nasibini alıyor, seyirciyi felsefi sorgulamaya maruz bırakan ikilem-lerini kaybederek esasen ensestın toplumsal kurgulamasını sorgulamak olan pozisyonunu kaybederek tam anlamıyla bir kötü adama dönüşüyor. Bu noktada Joe’nun sonunun de-ğiştirilmesi de aynı işlevi görüyor ve bu yapı-lanmaya katkı sağlıyor. *Oldboy*(2003)’da se-yircinin karşısına çıkan göreceli intikam 2013 yorumlamasında bulunmuyor çünkü filmin sonunda Joe’nun kızını terk etmesi ve kendi-ni tekrar hücrelerine kapatması orijinal filmin aksine antagonisti yenilgiye uğratmış demek oluyor. Chan-wook versiyonunda antagonis-te hak vermek durumunda kalan ve unutmak istemesi ile ensesti eleştirse dahi nihai bir so-nuca varmadan sorgulama aşamasında bırakan Dae-su’nun yerini kendisine kurulmuş tuzağı seçeneklerinin arasından en iyiyi seçerek se-yircinin yargısı tarafından yapması bekleneni yapan Joe alıyor.

Oldboy (2013) bu haliyle adeta seyirciyi ta-buları konuşmaya davet ediyor ama terbiyeyi elden bırakmayarak sınırı aşmamayı da telkin etmekten geri durmuyor. Filmin bu halinde Hollywood’un yabancı materyale olan açlığını ve aynı materyale yönelik ötekileştirici yakla-şımını görmek mümkün. Toplumsal mit olu-şumuna ve kültürel yağmaya bir yenisini daha eklemiş gibi görünen *Oldboy* (2013) Amerikan yeniden yapımlarının ve kültürel etkilerinin üzerine daha çok düşünmesi gerektiğinin bir göstergesi oluyor.

Onur Savaşı

BAŞKA
SİNEMA

■ Melikşah Demirtaş

Danimarkalı yönetmen Thomas Vinterberg'in son filmi *Onur Savaşı* (*Jagten*, 2012) biraz geç de olsa Başka Sinema etkinliğiyle gösterime girdi. Lars von Trier ile Thomas Vinterberg'in birlikte başlattıkları Dogme 95(1) akımının ilk filmi sayılan *Şölen* (*Festen*, 1998) filmiyle ün kazanan, sonrasında İngilizce çektiği *It's All About Love* (2003) ve *Dear Wendy* (2004) gibi filmlerde ise pek başarılı olamayan Thomas Vinterberg, yerel oyuncularla çektiği *Submarino* (2010) ile bir nevi geri dönüş yapıyor. *Onur Savaşı* ise bu geri dönüşün başarılı bir devamı niteliği taşıyor. Çocuk istismarı iftirası ile karşı karşıya kalan kreş öğretmeni Lucas'ın yaşadıklarını anlatan film Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarıştı ve Mads Mikkelsen'e de en iyi erkek oyuncu ödülünü getirdi. 66. BAFTA Ödülleri'nde de yabancı dilde en iyi film dalında adaylığı bulunduğunu da belirtmek gerek.

Bir boşanma süreci atlatmış olan Lucas, bulunduğu toplumda kabbullenilmiş, samimi ve eski dostları olan bir karakter. Ancak toplumda hangi yerde olursa olsun hiçbir bireyin lekesinden kurtulamayacağı bir suçla lekeleniyor: Çocuk istismarı. Karakterin kötü bir evlilik hayatı geçirmiş olması, kreş öğretmeni olması ve sözde istismar mağduru kız Klara ile fazlasıyla yalnız vakit geçiriyor olması kamuoyunun "suçlu" kararını vermesi için gereken ortamı hazırlıyor. Klara'nın kreş öğretmeni, aile dostu ve aynı zamanda yol arkadaşı Lucas'ı bir aile bireyi yerine koyması, ancak beklediği reaksiyonu alamamasından kaynaklı hayal kırıklığıyla sarf ettiği anlamsız birkaç kelime yangını başlatan kıvılcım oluyor. Sonrasında ise nasıl (kısmen) iyi bir hayatın toplumun önyargıları ile mahvedildiğini izliyoruz. Filmin başından beri masum olduğunu bildiğimiz karakterin en yakın dostları tarafından yalnızlaştırılması ailesi tarafından dahi yer yer kendisinden şüphe duyulmasına şahit oluyoruz.

Senaryo, linç kültürünün sınır tanımazlığını gözler önüne seriyor. Kapalı bir toplumda insanların birbirinin hayatına yakınlığı, sürüden dışlanmayı daha muhtemelen kılan unsur olarak karşımızda. "Bana cinsel organının gösterdi" cümlesinden sonra, çocuğa sorulan yönlendirici sorularla "çocuk tacizi" yargısına varılması, sonra da mağduriyetin kasabada çığ gibi büyümesiyle Lucas bu çirkin suçun odağı haline dönüşüyor. Modern olarak tanımlanan toplumda insanlar şiddete başvurmaktan dahi hiç çekinmiyorlar. Çocuk istismarı konusundaki aşırı hassasiyet, çocuk istismarının ikinci kez düşünülmemesi, önyargının modernitenin, mantığın önüne geçmesinin birincil sebepleri. Filmin Lucas karakterinin masum olduğu bilgisini en baştan vermesi, bizi tarafımızı seçmek zorunda bırakması bunu daha görünür kılmak için olmalı. Aksi takdirde terazinin diğer tarafında da insanlık için taviz verilemez bir değer duruyor. Öyle ki böyle bir duruma kasabalılardan daha farklı tepkiler vermeyeceğimiz gerçeğiyle yer yer Lucas'ın suçlu çıkmasını dahi istiyoruz.

Film her ne kadar yapısı itibarıyla senaryosuyla öne çıkan bir film olsa da Vinterberg'in kasabada pastel renklerle yakaladığı başarılı atmosfer ve Mads Mikkelsen'in marifeti ile oyunculuk ve görsellik senaryonun gölgesinde kalmıyor. Aynı zamanda dikkat çeken bir unsur daha Klara karakterini canlandıran Annika Wedderkopp'un oyunculuğu, özellikle sorgulandığı sahnedeki mimikleriyle olabilecek en iyi performansı gösterdiğini düşünüyorum. Filmin tamamlık mertebesine erişememiş birkaç yönü olsa da anlatmak istediği şeyi en iyi şekilde anlatmış, amacına ulaşmış bir film. Vinterberg'in *Şölen*'den beri aynı başarıyı yakaladığı bu filmle artık *Festen-Jagten* yönetmeni olarak anılacağına inanıyorum.

(1) http://tr.wikipedia.org/wiki/Dogma_95

(2) <http://www.capturingthefriedmans.com>

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 yeni-sini daha ekliyor. Fakat bu sefer alışageldiğimiz taşra filmlerinin çok dışında, yeni bir kara mizah örneği sunuluyor bize.

Yavuz alışveriş merkezlerinde Fransızca şarkılar söylemekte ve belediyede 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 şiir 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, araya 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 mizahı da getiren melan-kolik bir hava katıyor.

Kamil de Yozgat'ta "olduğu kadarıyla" entelektüel olmaya çalışan bir insan. Yavuz ve Neşe'nin performansıyla 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.

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

Yozgat Blues

BAŞKA SİNEMA

■ Harun Yörük

Tiny Furniture

HBO'da yayınlanan *Girls* (2012-) dizisiyle tanınan Lena Dunham, özellikle bu dizi çerçevesinde yapılan pek çok tartışmaya konu oldu. *Girls*, henüz ilk sezonuyla Altın Küre gibi prestijli ödüller kazanmayı başarırken Dunham da dizi hakkında yazılan sayısız eleştiri yazısında bir auteur olarak nitelendiriliyor. Her ne kadar henüz *Girls* ve çektiği uzun metrajlı film *Tiny Furniture* (2010) dışında kayda değer bir çalışması bulunmasa da Dunham'dan bir auteur olarak bahsedenerlere bir noktada hak vermek mümkün. Zira Dunham hem *Girls* hem de *Tiny Furniture*'da yalnızca kendi dünyasından beslenen bir anlatı kurmaya çalışıyor ve baştan sona otobiyografik öğelerle bezeli hikâyelerinin merkezine kendi korkularını, huzursuzluklarını, arayışlarını alıyor. *Tiny Furniture*'da ve *Girls*'ün hemen her bölümünde senarist, yönetmen ve başrol oyuncusu olarak karşımıza çıkması da, yaptığı çalışmaların -en azından yaratım sürecinde- tamamıyla kendisine ait olduğunu vurgulayan bir başka husus. Lena Dunham'ın projelerinde aile üyeleri ve arkadaşları Dunham'la aralarındaki ilişkiyi yansıtan rollerde yer alıyor ve yönetmenin doğup büyüdüğü New York, karakterlerin yaşantılarının önemli bir parçası olarak tabloyu tamamlıyor.

Criterion Collection tarafından basılan *Tiny Furniture*, *Girls*'e oranla bir hayli gölgede kalmış olmasına rağmen, yönetmenin onu kariyeri boyunca ilgilendireceğe benzeyen meseleleri belki de ilk kez ele aldığı film olarak öne çıkıyor. *Girls*'le beraber kendi kuşağının sesi olmaya soyunan Dunham'ın bunu ne ölçüde başarabildiğini, hangi sorunları görünürlü hale getirirken kimleri objektifin dışında

bıraktığını anlayabilmek açısından da önem taşıyor *Tiny Furniture*'a tekrar bakmak. Son olarak, *Tiny Furniture*'ı *Girls* ile olan benzerlik ve farklılıkları üzerinden değerlendirmek de, sinema ve televizyon gibi iki farklı mecraanın anlatılar üzerindeki farklı etkilerini görebilme olanağı sağlıyor.

Tiny Furniture, üniversiteden yeni mezun olan Aura'nın New York'a, annesi ve kız kardeşinin yanına dönmesiyle su yüzüne çıkan aile meseleleri etrafında şekillenirken Dunham, Aura hakkında yaptığı gözlemlerin



onunla aynı dönemde yaşayan ve aynı yaşlardaki pek çok kişi için de geçerli olduğu hissiyatını uyandırmaya çalışıyor izleyenlerde. Filmin merkezinde üniversiteyi bitirdikten sonra hayata atılmak gerektiği fikriyle büyütülen bir kuşağın tam da hayatlarının

bu dönemecinde yaşadığı hayal kırıklıkları ve kendini bulma saplantısı içinde aslında kendilerine benzeyen pek çok kişinin yapmakta olduğu şeyleri taklit ederek oradan oraya savrulmaları yer alıyor. Dunham, filmde Aura'nın da yaşadığı bu belirsizlikleri, ruh halindeki dalgalanmaları anlatırken sırtını homojen bir kuşak fikrine yaslıyor. Aura'nın hikâyesinin "gerçekleri" konuştuğu muhakkak; fakat eleştirmenlerin övgüsünü kazanan bu "gerçeklik", Dunham'ın sandığının aksine herkesçe paylaşılmıyor aslında.

Neleri kapsadığı belirsiz bir başarı idealinin fetişleştirildiği bir çevrede yetişen Aura, ne yaparak "başarılı" olabileceğini keşfetmeye, kendisini içinde bulduğu o sürekli "yarış" haline ayak uydurmaya çalışıyor. Öyle ki, annesinin ilgisi için bile kız kardeşiyle rekabet etmek zorunda kalıyor kimi zaman. Gelecek korkuları, işsizliği ve sürekli hissettiği yalnız-

lık Aura'ya doğum öncesine, yaşamın annenin yaşamıyla bir olabildiği o yegâne zamana geri dönmeye dair fanteziler kurduruyor. Aura'nın sık sık annesinin yatağında yatmak istemesi de, her fırsatta dertlerini sızlana sızlana annesiyle paylaşması da bu bir olma fantezisiyle ilintili. Filmin ve genel olarak Dunham'ın çalışmalarının en sorunlu tarafı da karakterlerin (Dunham'la birlikte) paylaştığı bu bir bütüne ait hissetme arzusu. Bu arzu, yönetimde yirmili yaşlarının başlarındaki, üniversiteden yeni mezun olmuş herkesin Aura olduğu sanısını uyandırıyor belli ki. Dunham, Aura vesilesiyle bütün bir kuşağın acılarını perdeye aktardığını düşündüğünden, karaktere bunalımlarını yüksek perdeden yaşatmakta beis görmüyor. Böylece Aura kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen, bencil bir karaktere dönüşüyor. Orta sınıfın üstünde konumlanan bir aileye mensup, dolayısıyla da kolaylıkla harcanamaz biri olan Aura'nın harcanmakla ilgili kuruntularını izliyoruz film boyunca. Ancak Aura'yla aynı şehrin caddelerinde dolaşan ve onun gibi "beyaz, Amerikan, yüksek statü sahibi" olmayan akranlarının sorunları görünmez oluyor. Başka bir deyişle Dunham, sorunların çeşitliliğini anlamaktansa, başkarakterinin (ve kendisinin) sorunları dışında kalanları yok sayıyor. *Tiny Furniture*'in ardılı olan *Girls*'e de bu dışlayıcı tavrın hâkim olduğu söylenebilir. Yine de *Girls*'ün bu genel tavrı, dizide, belki de Dunham tarafından istemsizce açığa vurulan, karakterlerin birbirleriyle olan farklılıklarının farkında olarak bir arada durmayı seçtiği ve bu yüzden de anlatının genel seyrine ters düşen kimi sahnelerin yer almasını engellemiyor.

Tiny Furniture'in Aura'sı, *Girls*'te Hannah oluyor ve diğer "kızlar" Marnie, Jessa ve Shoshanna ile birlikte New York'ta tutunmaya, tanınmaya ve başarılı olmaya çalışıyor. *Girls* de *Tiny Furniture* gibi Lena Dunham'ın hayat hikâyesiyle iç içe geçmiş bir yapım olduğundan film adına yapılabilecek birçok yorum dizi için de geçerli. Hatta *Girls*'e *Tiny Furniture*'in televizyon mecrasına uyarlanmış hali olarak bakmak yanlış olmaz. *Tiny Furniture*'in ele aldığı meseleler, *Girls*'te televizyon diline uygun olarak daha cüretkâr bir tavırla işleniyor. "Televizyonda görmeye alışık olmadığımız şeyleri göstermek" amacıyla yola çıkan Dunham her geçen bölümde dizinin meydan okuyuculuğunun dozunu daha da artırırken bunu sosyal medyada daha çok yer bulabilmek ve

sansasyon yaratmak için mi yoksa gerçekten de görünmez olanı görünür kılmak adına mı yaptığını kestirebilmek güç.

Girls'ün kadın bedeninin tasviri hususunda sektörün dayattığı estetik anlayışının dışına çıkması ve kürtaj, cinsel yolla bulaşan hastalıklar, geçici ilişkiler gibi köşeli addedilen meseleleri diğer pek çok dizinin aksine senaryoyu

tetikleyici unsur olarak kullanmayıp karakterlerin gündelik yaşamlarına içkin olarak ele alması övgüyü hak ediyor. Öte yandan dizinin ana karakterlerinin mutlu olabilmek için sürekli kendilerini "tamamlayacak" birilerini aramaları *Girls*'ün başka konulardaki radikal söylemleriyle çelişiyor.

Kişinin bir başına hep eksik kalacağı ve yalnızca başka biriyle tamamlanabileceği inancı, *Tiny Furniture*'in Aura'sının anne rahmine geri dönme arzusundan çok da farklı değil. Bu yüzden *Girls* karakterleri de Aura gibi hayatı kendi dünyalarından sıyrılmadan yaşıyor ve bu şekilde yaşarken başkalarını anlayabilmek onlar için imkânsız hale geliyor. Fakat dizinin bazı sahnelerinde anlatıdaki bu duyarsız ton şaşırtıcı bir şekilde kırılmaya uğruyor. Bu anlarda *Girls*'ün birbirinden bencil karakterleri "bir" olmaya çalışmaktan kısa süreliğine de olsa vazgeçip diğerleriyle "bir arada" durabilmeyi başarıyor. Karakterlerin birbirlerinden ne denli farklı olduklarını anladıkları ve bu farklılıktan rahatsız olmadan bir arada kaldıkları bu anlar, tarifsiz bir his bırakıyor izleyiciye. Jessa'nın yaşadığı ayrılıktan sonra soluğu küvette bağıra çağıra Wonderwall'u söyleyen Hannah'nın yanında aldığı ve ikilinin çetrefilli aşk hayatları yerine küvetteki sümüğün iğrençliği üzerine konuşup güldüğü sahne; ya da Hannah'nın sevgilisi Adam veya arkadaşı Marnie'nin peşinden gitmeyip ikisini birden takside, yanında tutmayı başarması bu tür anlara örnek gösterilebilir. Dizinin en kıskırtıcı, şok edici sahneleri değil; oldukça sıradan, neredeyse rastgele bir biçimde gelişerek izleyiciyle bağ kurabilen, onlara alışılmış olandan farklı birlikteliklerin mümkün olabileceğini hatırlatan sahneler bunlar.

Lena Dunham henüz yirmili yaşlarının ortasında yaptıklarıyla gelecekte Amerikan sinemasının en çok konuşulan yönetmenlerinden biri olacağının işaretini veriyor. *Girls*'teki kırılmalar tesadüfi mi; yoksa onun bir sanatçı olarak daha olgun bir dil geliştirmekte olduğunu mu gösteriyor? Bu sorunun cevabını sonraki filmlerinde bulacağız.



Koy

Yunusların Gülümsemesinin Ardındakiler (1)

“Yunus parklarında gülümsediğini sandığınız canlılar; denizlerde travmatik şekillerde yakalanan, daha birçoğu yakalanma aşamasında telef olan; tırların, tankerlerin içinde yolculuk eden; gümrüklerde saatlerce, günlerce bekleyen; havuzlarda ölü balık yemeye mecbur edilen; bir parça balık için taklalar atmaya zorlanan; beton havuzların içinde delirmemek için kendi sonarını kapatarak “kör olan”; stresten her biri ülser hastası olan; ölü balıkların içinde anti-depresan ve mide ilaçları yutturulan; gösteri havuzlarındaki yüksek sesli müzikten zarar gören; 45 yıllık ömürleri ortalama en fazla 5 yıla inen; ‘yunus terapisi’ adı altında umut tacirliğine alet edilen; üstün zekalarının getirdiği farkındalık yüzünden ruhen büyük acılar çeken; havuzlarda çoğunlukla ölü yavrular doğuran; nihayetinde pek çoğu intihar eden tutsaklardır.”(1) Bütün bunlar tüm dünyadaki aktivistlerin kabul ettiği gerçekler olmakla birlikte ne yazık ki her şeye rağmen yunusların tutsaklığı,

Türkiye de dâhil olmak üzere dünyanın pek çok yerinde devam ediyor. Eğlence ve terapi için özgürlüklerinden olan bu canlıların ticaretinin ana kaynaklarından biri ise Japonya’nın masum ve yunus sever gözüken küçük bir sahil kasabası olan Taiji. Taiji’de yaşanan vahşet uzun süre gizli kalabilmiş olsa da bugün duyarlı insanların çabalarıyla gün yüzüne çıkmış vaziyette. Bir sonraki aşama ise bu vahşetin son bulması olacak. 2009’un en iyi belgesel Oscar’ının sahibi *Koy* (The Cove, 2009), bir grup aktivistin Richard O’Barry öncülüğünde Taiji adlı bu kasabada yaşanan karanlık bir sırrın ortaya çıkarılması için atıldıkları maceranın hikâyesini anlatıyor. Bu noktada Ric O’Barry’nin kim olduğunu bilmek filme olan bakışı etkileyecektir, zira O’Barry, yunuslarla olan yoğun ilişkisi 1960’ların hit dizisi Flipper’in yunus eğitmenlerinden biri olmasıyla başlamış ancak sonrasında yaşadığı travmatik

bir olay sonucu (filmde kendi ağzından dinlediğimiz) yunus-insan ilişkisine bakışı tamamiyle değişmiş biri. Kendinin de ifade ettiği şekliyle yaşamının ilk on senesinde kurduğu sistemi son otuz beş senede yıkmaya çalışmış bir adamın itiraflarını ve hayat öyküsünü dinledikçe filmin samimiyetine olan inancımız biraz daha artıyor. Sevimli gözüken bir sahil kasabasının küçük bir koyunda yaşananların, haklı olarak, dünyanın genelinde yaşanan vahşetin bir temsili olduğunu düşünen O’Barry, film ekibiyle birlikte, gerçekleri gösterebilmek adına teknoloji ve biraz da maceraperestlikten faydalanan incelikli bir plan yapıyorlar. Ortaya çıkan film, bu planın oluşumunun ve uygulanmasının aşamalarını gözler önüne seriyor. Filmin ilham kaynağı Richard O’Barry ve yönetmeni Louie Psihoyos,



toparladıkları ekiple etkileyici bir hikâyeyi yine çarpıcı bir teknikle gözler önüne seriyor.

Koy, yunusların tutsaklığı konusunda tamamen bihaber olan birine problemin boyutlarını kapsamlı bir biçimde sunmasıyla ve izleyicilerini daha fazla duyarlılığa ve araştırmaya yönlendirmesiyle başarılı bir aktivizm örneği sergiliyor. Hikâyesinden bağımsız düşünüldüğünde ise bir belgesel olarak anlatımı, kurgusu ve tekniğiyle de ön plana çıkıyor. Bunun yanında, konu her ne kadar koyda yaşanan vahşete ve yunus ticaretine odaklansa da hikâyenin önemli bir kısmını “belgesel yapma çabası” kaplıyor. İzleyici, karanlık sırların ancak sancılı süreçlerden geçerek açığa çıkarılabildiğine tanık oluyor, rüya içinde rüya misali, *Koy* aracılığıyla belgesel içinde belgeselciyi ve yaşadıklarını anlamaya çalışıyor.

(1) Yunuslar ve kuşlar üzerine çalışan uzman biyolog Özgür Keşaplı Didrickson’ın, yunusların terapi ve yüzme adı altında ticari olarak kullanılmasının arkasındaki gerçekleri açıklamak için kullandığı tabir.

(2) [http://www.yunuslaraozgurluk.com/yunuslar](http://www.yunuslaraozgurluk.com/yunuslar-Yunuslara-Ozgurluk-Platformu) “Yunuslara Özgürlük Platformu”



Dizi Kuşağı: Les Revenants

■ Hamit Özönur

Amerikan Sineması'nın çok uzun süredir konu bulma sıkıntısı içinde olduğu, sadece tüketicilerin ihtiyacına cevap olarak üretilen birbirine benzer filmlerin salonları istila ettiği, ki buna artık Amerikan Bağımsız Sineması'nı bile dahil edebiliriz sanıyorum, bir endüstriye dönüşüğü hepimizce bilinen, ve zaten üzerine çok fazla yazılıp çizilen bir gerçek. Ancak bu gerçeğin bir de öteki yüzü var ki, o da birkaç yönetmen sineması haricinde kısırlaşmış sinema sektörünün yanında, adeta şaha kalkan bir dizi sektörünün varlığı. Amerikan televizyonculuğu son iki üç senedir tarihinde hiç görülmemiş bir patlama yaşıyor. Bu sadece yayına giren dizilerin ve açılan yeni kanalların sayısında yaşanan bir artış değil üstelik. Oyunculuklarından yapım kalitesine, yönetmenliklerinden incelikli senaryolarına dört dörtlük prodüksiyonlar boy gösteriyor amerikan kanallarında. Ayrıca hiçbir Hollywood yapımcısının göze alamayacağı kadar cüretkar işler bunlar. Bahsettiğim cüretkarlık sadece konu seçiminden de gelmiyor. En iddialı dizilerde bile yaratıcılar amerikan izleyici kitlesinin pek de tahammülü olmadığı söylenen, sessiz anlara ve atmosfer yaratımına yatırım yapıyorlar mesela, veya karakterleri derinleştirmek ve zenginleştirmek için aksiyondan, heyecanlı *twist*lerden

ya da fantastik öğelerden feragat edebiliyorlar. "Fantastik dizi" sınıfındaki *Game of Thrones*'un aslında bir karakter draması olmadığını kim söyleyebilir? Belki de yapılanların en iyisi. Bu özgür, denemeye daha açık ve aslında izleyicisi çoğu zaman, en azından Amerika için konuştuğumuzda, daha sofistike olan sektörün iyi yönetmenleri de cezbetmesi kaçınılmaz. Geçtiğimiz senelerde örneğin, Martin Scorsese *Broadwalk Empire*'la giriş yaptı bu dünyaya ve son dönem filmlerinde göremediğimiz ölçüde zengin bir içerik sundu izleyicilere. Bu sene ise Jane Campion *Top of the Lake* ile bambaşka bir deneyim yaşattı hepimize. Daha önce Lynch, Trier ve Bergman gibi büyük yönetmenlerin de denediği bu anlatım aracının Amerika'nın öncülüğünü yaptığı bir Rönesans yaşadığını iddia edebiliriz belki de. İnsanların tüketim tarzları ve tercihleri de değiştikçe bu değişimin sinemayı da bir noktada etkileyeceğini tahmin etmek zor değil.

Elbette bu yükselişin yarattığı bir rekabet dünyasından da bahsetmemiz lazım. Bu, sınırları Amerika'yı aşan bir rekabet aslında; çünkü günümüz dünyasında televizyon dizileri en hızlı tüketilen kültürel ürünlerden biri ve ulaşımı dünyanın neresinde olursanız olun en kolay olanı belki de ve doğal olarak her ülkedeki kanallar yapımlarının izlenme-



sini istiyorsa yabancı ülkelerin ürünlerini de kalite anlamında aşmak zorunda kalıyorlar. Bu da son dönemde Avrupa'dan birbiri ardına çıkan kaliteli dizilerin sebebi olabilir belki de. *Les Revenants* bunların ilki değil(bir önceki sene gösterildiği her ülkede büyük ses getiren *Bron/Broen*'in amerikan televizyonlarında gösterilmiş olması ingilizce olmayan diziler için önemli bir ilkti) ama en yenilikçilerinden olduğu su götürmez.

2004 yapımı aynı isimli filmden yapılmış serbest bir uyarlama olan Fransız dizisi, *Game of Thrones*'un fantastik filmlere/dizilere yaptığını, zombi alt türüne uyguluyor ve tekinsiz atmosferiyle tüyleri diken diken eden bir karakter draması olmayı başarıyor. Zombi isminin geçtiği projelerden neler beklediğinizi tahmin edebiliyorum ama *Les Revenants* geleneksel anlamda bir zombi dizisinden ziyade ölüm ve yaşam üzerine bir inceleme ve bu konuda yapılmış en büyüleyici yapımlardan biri. Varoluş üzerine sürreal bir meditasyon...

Bir kere hayatta kalma mücadelesi ya da çeşitli silahlarla kafa parçalamak yok bu dizide. Ölümden geri dönenler ne insan etine açlar, ne de beynsiz ve amaçsız inleyen ucubeler olarak resmediliyorlar. Ölümlerin hiçbiri öldüğünün farkında değil ve ölüm anlarına dair hiçbir şey hatırlamıyorlar. Dışarıdan bakıldığında ölü olduklarını anlamak da imkansız zaten. İlgisiz bakışları haricinde normal insanlardan hiç farkları yok, yalnızca yaşayanlara göre daha sık acııyorlar(hepimizin yediği yemeklere tabi). Tek dertleri ise evlerine dönüp hayatlarına kaldıkları yerden devam etmek ama bu bekledikleri kadar kolay olmuyor. Kimisinin ölümünün üzerinden otuz yıldan fazla geçmiş, geri dönecekleri bir evleri ya da yaşamları kalmamış. Kimisi ise ölümlerinin üstesinden zor da olsa gelmiş yakınlarının yeni kurdukları hayata entegre olamıyorlar. Ölümün bağlayıcılığının üzerlerinden kalkması bile sıradan



beklentilerini değiştirmiyor geri dönenlerin. Küçük kasabanın yarattığı kapana kısılmışlık hissi yaşayanlar kadar ölüleri de etkiliyor. Eksiksiz hepsi hayattayken bıraktıkları ayak izlerini takip ediyorlar. Ölü de olsalar en büyük sorunları dünyevi olmaya mahkum gözüküyor. Aşk, kıskançlık, kabul edilme hissi, yalnızlık ve ölüm.

Dizinin Alp'lerdeki küçük bir kasabada geçen hikayesinin odak noktası hiçbir zaman "zombi"ler, nereden geldikleri ya da amaçlarının ne olduğu değil. Bu sorular elbette sürekli karakterleri de biz izleyenleri de rahatsız etmeye devam ediyor dizi boyunca ama *Les Revenants* aynı türün diğer örneklerinin aksine bu fenomene anlamsız ve basit olmaya mahkum mistik ya da bilimsel bir açıklama getirme çabasına girişmiyor ve bence dizinin gücü de buradan geliyor. Birçok ucu açık bırakmakta sıkıntı görmüyor ve o rüyavari belirsizlik hali dizinin tümüne yayılıyor. Hikaye örgüsünden çok karakterler arası ilişkilere yoğunlaşıyor ve bu da hikayesinde yer yer baş gösteren sıkıntıları bile göz ardı edebilmemize olanak sağlıyor(özellikle geri dönenlerden birinin seri katil olması pek de güçlü olmayan ve diğer hikayelere iyi entegre olamayan bir yan öykücük yaratıyor). Sonuç olarak dizi varoluş, ölüm, yas ve taşra üzerine, amerikalıların *mood piece* dediği atmosferiyle ön plana çıkan bir yapıma dönüşüyor.

Filmin esrarengiz dünyasının yaratımında Anne Consigny ve Frédéric Pierrot gibi veteran oyuncuların verdiği sınırdan performansların payı büyük ancak Yara Pilartz gibi genç yeteneklerin çıkardığı etkileyici işlerin katkısı da göz ardı edilmemeli. Tabii ki en büyük övgü belki de filmin dünyasına harika uyan esrarlı ezgilerin sahibi İskoç post-rock grubu Mogwai'e gitmeli. Bugüne kadar herhangi bir diziye özel olarak yapılmış en iyi orijinal film müziklerinden biri kesinlikle.