



**sinefil**

Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
28 Eylül-9 Kasım 2015  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı  
2015/IV

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi  
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi  
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)  
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu  
Sevgihan Oruçoğlu  
Eylem Taylan  
Serkan Küpeli

Künyeler  
Levent Civil

Grafik Tasarım  
Berfin Elif Binbay  
Muratcan Kazancı

Orijinal Tasarım  
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları  
Mithat Alam  
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar  
Medet Ağdoğan, Nazlı Ander, Kerim  
Burak Aydın, Sevcan Barut, Levent  
Civil, Oytun Elaçmaz, Deniz Sena  
Girginel, Nazlı Özüm Gündüz, Aslı  
İldir, Ozan Öner, Duygu Özbağcı,  
Yunus Emre Yaşar, Yasın Yıldız

Teşekkürler  
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:  
WALL - E (2008)

Arka Kapak Görseli:  
Lawrence of Arabia (1962)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.  
Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların  
sorumluluğu yazarlarına aittir.  
**Boğaziçi Üniversitesi Matbaası**  
Eylül 2015

## Editörden

**S**inemanın sanatsal olarak büyük ve önemli bir ağırlığı vardır. Filmlerin bizi kendine bağlayan ve içine çeken yanı da bu ağırlıktan beslenir. Ancak sinema aynı zamanda en hafif haliyle müthiş bir de eğlence aracıdır. Hafifliğiyle izleyicinin ilgisini çeken filmler kimi zaman küçümsenir. Kişisel olarak hafifliği daha “ağır basan” filmlerin bu yönünü önemli buluyorum. Elbette bu hafifliği kolaycılıkla karıştıran filmlerden bahsetmiyorum. Bu tür filmleri izlemenin en iyi zamanı tabi ki yaz sezonudur. Geçtiğimiz yaz da birkaç tane oldukça keyifli film izledik.

Benim için bu filmler arasında en öne çıkan *Mission Impossible* serisinin beşinci ve şimdilik son filmi *Rogue Nation*. Uzunca uzayan serilerden birisi daha olacağını ve filmin pek bir etki bırakmayacağını düşünüyordum. Ancak serinin ve Tom Cruise’un hiç hız kesmediği ortada, hatta bana göre *Rogue Nation* serinin şimdiye kadarki en iyi filmi. Yazın başarılı filmlerinden diğer ikisi ise aynen beklendiği gibiydi. Ana akım sinema izleyicisinin her daim beğendiği ve artık ne yap-salar izleyeceği iki stüdyodan gelen filmlerden bahsediyorum: *Ant-Man* ve *Inside Out*. Marvel’ın, geçen yılki *Guardians of the Galaxy*’den sonra bir kez daha çok az bilinen ve popüler olmayan bir çizgi roman serisinden sinemaya uyarladığı *Ant-Man* hem bu yazın hem de Marvel sinema dünyasının en keyifli filmlerinden biriydi. Pixar’ın en yeni filmi *Inside Out* ise yalnızca yazın değil, 2015’in en beğenilen filmlerinden biri olmaya aday gibi görünüyor.

Şimdi ise önümüzde koca bir sonbahar var. Güz aylarında konuşacağımız filmler çok daha farklı olacak. Hafif filmlerden biraz uzaklaşıp hem vizyonda hem de festivallerde akıllarımızda daha uzun soluklu yer edebilecek filmler izleyeceğiz. Filmekimi böyle bir sezona başlamak için çok iyi bir fırsat elbette. Her sene olduğu gibi bu yıl da en çok öne çıkan yapımlar arasında Cannes Film Festival’inde yarışmış olan ve bizim henüz görme fırsatı bulamadığımız filmler var. Cannes’da büyük ödül Altın Palmiye’yi kazanan *Dheepan* en çok ilgi çekecek filmlerden biri olsa da Jüri Ödülünün sahibi *The Lobster* ve Rooney Mara’ya En İyi Kadın Oyuncu Ödülü’nü getiren, eleştirmenlerce de çok beğenilen *Carol* merakları daha çok cezp ediyor. Kişisel olarak en sabırsızlıkla beklediğim film ise Noah Baumbach ve Greta Gerwig’in yeni işbirliği *Mistress America*.

Elbette gösterim programında bu kadar ilgi çekici filmler varken biz de Filmekimi’ni salonlar arasında koşturarak takip edebilmeyi umuyoruz. Ertelenen Altın Portakal ve tüm etkinlikleri iptal edilme noktasına gelen Altın Koza’dan sonra buna biraz daha çok ihtiyacımız var.

Serhad Mutlu  
serhadmutlu@gmail.com

# İçindekiler

Gündem

4

Fantasturka

Dünyayı Kurtaran Adam

7

Eleştirmenleri Yanıltan Filmleri

Psycho

11

The Shinning

15

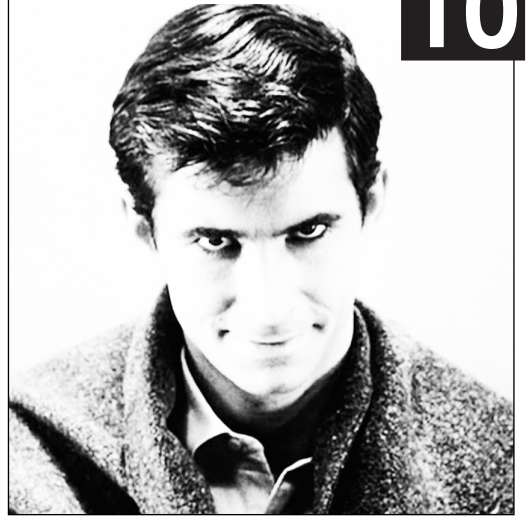
Alien

17

Fight Club

19

10





# 44 BASKA SİNEMA



## Pixar Filmleri

- |    |              |
|----|--------------|
| 23 | Toy Story    |
| 24 | Finding Nemo |
| 26 | Wall - E     |
| 27 | Up           |
| 29 | Inside Out   |

## Dosya: Sinemada Suç Olgusu

- |    |                  |
|----|------------------|
| 32 | Suç Mahkumiyet   |
| 36 | İnsanlık Suçları |
| 38 | Organize Suçlar  |
| 41 | Suç ve Ceza      |

## Başka Sinema

- |    |                 |
|----|-----------------|
| 44 | Loin des Hommes |
| 45 | Who Am I        |

## Dizi Kuşağı

- |    |           |
|----|-----------|
| 46 | Mr. Robot |
|----|-----------|

# Gündem

35. İstanbul Film Festivali kapsamında düzenlenen Köprüde Buluşmalar Film Geliştirme Atölyesi'nin 9. dönem başvuruları başladı.

13-14 Nisan 2016 tarihlerinde düzenlenecek olan atölyenin sonunda seçilen projeler TC Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın 10.000 dolarlık destek ödülü, Melodika Ses Post Prodüksiyon Ödülü, Fransa Ulusal Film Merkezi (CNC) 10.000 Avro destek ödülü ve Yunan adalarında iki kere düzenlenecek senaryo atölyesi ve ardından

# Köprü Bridge

İKSİ  
FİLM  
İSTANBUL  
FİLM  
FESTİVALİ

online yapılacak senaryo danışmanlığını içeren Akdeniz Film Enstitüsü (MFI) Senaryo Atölyesi Ödülünü alacaklar.

Korku filmi klasikleri Elm Sokağı'nda Kabus ve Çılgılık'ın yönetmeni Wes Craven 76 yaşında beyin kanserinden hayatını kaybetti. Yakın zamana kadar televizyon ve sinema projeleri üzerinde çalışmaya ve yenilerini geliştirmeye devam eden Craven, korku filmlerine getirdiği yeni anlayışla sinema dünyasına izini bıraktı. Sinemaya kazandırdığı yeni 'kötü karakter' Freddy Krueger'la mizah ve kanı bir arada verebilen 'slasher' yönetmen olarak ismini tarihe yazdırdı.

Mehmet Eryılmaz'ın yönettiği Misafir, dünya prömiyerini yaptığı 36. Montreal Dünya Film Festivali'nde FIPRESCI (Uluslararası Sinema Yazarları Federasyonu) ödülünün yanı sıra büyük jüri özel ödülünü kazandı.

Filmde başrolleri Zümrüt Erkin, Tamer Levent, Ayten Uncuoğlu, Hale Akınlı, Ersin Umut Güler ve çocuk oyuncu Melek Çınar paylaşıyor. Yapımcılığını Atlanta Film'in üstlendiği Misafir, Turks@TIFF'in ardından yurtiçinde ve yurtdışında festival yolculuğuna devam edecek.

Uluslararası Boğaziçi Film Festivali bu yıl 20 - 27 Kasım tarihlerinde gerçekleşecek. İstanbul Büyükşehir Belediyesi ve Kültür Bakanlığı destekli festivalin "Ulusal Kısa ve Belgesel Film" başvuruları başladı. Türk ve dünya sinemasının seçkin örneklerine yer verilecek festivalde geçen yılların gösterim başlıkları da korunmakta. 26 farklı kategoride verilecek ödüller genç yapımcı ve yönetmenlerin yeni filmler üretmesine katkıda bulunacak. Yarışmaya son başvuru tarihi 02 Kasım 2015.

Bu yıl Ekim ayında 52'nci kez düzenlenmesi planlanan Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali ile 16. Uluslararası Antalya Piyano Festivali, seçim atmosferine girilmesi ve Kasım ayında G20 Liderler Zirvesi'nin Antalya'da yapılacak olması gerekçeleriyle ertelendi.

Büyükşehir Belediyesi'nden yapılan yazılı açıklamada, Piyano Festivali'nin 17 Kasım'da başlayıp 29 Kasım'da sona ereceği ve hemen ardından 29 Kasım - 6 Aralık tarihleri arasında da Film Festivali'nin gerçekleştirileceği ilan edildi.



72. Venedik Film Festivali'nde ödüller sahiplerini buldu. 21 filmin yarıştığı festivalde büyük ödül Altın Aslan'ı Venezuela'dan yarışmaya seçilen 'Desde Alla' kazandı. Venezuela yapımı 'Desde Alla' orta sınıftan yaşlı bir adamla alt sınıftan genç bir çocuğun şiddetle başlayan ve aşka dönüşen ilişkisini konu alıyor.

Alfonso Cuaron başkanlığındaki yönetmenler Nuri Bilge Ceylan, Pawel Pawlikowski, Francesco Munzi, Hou Hsiao-hsien, Lynne Ramsay, senarist ve yazar Emmanuel Carrère, oyuncular Elizabeth Banks ve Diane Kruger'dan oluşan jüri, Emin Alper'in yönettiği 'Abluka'yı ise Jüri Özel Ödülü'ne layık gördü. Emin Alper, "Tepenin Ardı'ndan sonra yönettiği ikinci filmi 'Abluka'yla ana jüriden Jüri Özel Ödülü'nü alırken ekibine ve eşine teşekkür etti. Başrollerinde Mehmet Özgür, Berkay Ateş, Tülin Özen ve Müfit Kayacan'ın yer aldığı, Türk, Katar ve Fransız yapımı "Abluka" yoğun politik şiddet ortamında ayakta kalmaya çalışan iki kardeşin hikayesini anlatıyor.

14-20 Eylül tarihleri arasında düzenlenen 22. Adana Altın Koza Film Festivali'nde açılış-kapanış törenleri, konser ve benzeri etkinliklerinin yanı sıra film gösterimlerinin de 'terör' olayları nedeniyle iptal edildiği, yarışma filmlerini sadece jürilerin izleyeceği ve sonuçların da basın yoluyla ilan edileceği açıklandı.

Fransız Kültür Merkezi ve Canlandırılar Derneği işbirliğiyle bu yıl üçüncü kez 8-10 Ekim tarihleri arasında İstanbul'da kutlanan Uluslararası Canlandırma Günleri, üç gün boyunca hem küçükler hem büyükler için zevkli bir film programı sunacak.

Program ile ilgili detaylar için [www.canlandiranlar.com](http://www.canlandiranlar.com) adresini ziyaret edebilirsiniz.

Yaratıcılık, dinamizm ve ekip çalışmasına odaklanarak film yapmayı teşvik etmeyi amaçlayan "İstanbul 48 Saat Film Projesi" bu sene 4.kez gerçekleşecek.

Dünyada 120'nin üzerinde kentte gerçekleştirilen, dinamik bir kısa film deneyimi yaşatan 48 Saat Film Projesi hakkında detaylı bilgi için [48hourfilm.com/istanbul](http://48hourfilm.com/istanbul) 'u ziyaret edebilirsiniz.

## Kaynaklar:

[www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)  
[www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)

8 Ekim Perşembe 18:00

# Söyleşi



## Çetin İnanç

*Dünya'yı Kurtaran Adam* başta olmak üzere Türkiye sinemasına pek çok fantastik film kazandırmış olan Çetin İnanç, Fantasturka Fantastik ve Korkunç Filmler Festivali kapsamında Merkez'in konuğu oluyor!

**I**nsanoğlunun ilk uzaya açılıp aya gitmesiyle uzay çağı başlar. Uzay çağı dünyalılar için bir ilerleme çağıdır; binlerce yıl böyle yaşamışlardır. Uzay çağı geçmiş, zaman ve yaşam galaksi çağına ulaşmıştı. Yüzbinlerce yıl geride, dünya ve gezegenler sistemi uzayda galaksi sistemine dönüşmüştü. Medeniyetler, tarihler geride kalmış, insanlar ilk çağlardaki gibi basit yaşamla yetinmeye başlamışlardı ve bütün güçleriyle ölümsüzlüğü bulmak, devamlı yaşamı sağlamak için amansız bir çalışma ve mücadeleye girişmişlerdi. Bu çağlarda dünya milletleri, medeniyetleri, ırkları, dinleri ayrı devletler halinden çıkıp tek bir varlık haline geldiler. Tek bir dünyanın yayışları ve kavimleri galaksi çağının dünya insanlarını meydana getiriyordu. Bazı gezegenlerde hayat devam etmekte, yaşam sürmekteydi ama nükleer savaş çok hızlanmıştı. Tek çare düşmanı bulup savaşmaktı, en güçlü, en büyük iki Türk savaşçısı ve diğer dünyalılar uzaya açılıp, bilinmeyen düşmana savaş ilan ettiler.”

*Dünya'yı Kurtaran Adam* (1982) bu bilgilerin aktarıldığı açılış sahnesiyle başlar. Filmin devamında rutin bir görevde olan iki Türk pilot Tayfun ve Ali bilinmeyen bir güç tarafından uzay gemilerinin düşürülmesi sonucunda kendilerini bilinmeyen bir gezegende bulurlar. Gezegeni keşfetmeye çalışırken dünya ve insanlığın düşmanı Sihirbaz ile karşılaşır. Sihirbaz dünyaya hükmetmek isteyen bir kişidir ve bunun için iki pilotun beynini ele geçirmeye çalışır. İki pilot ve Sihirbaz arasında amansız bir savaş başlar, iki pilot türlü canavarlar, robotlar, iskelet adamlarla savaşır, bu savaşta iki pilota Bilge ve kızı yardım eder. Gezegende ayrıca mısır piramitleri, kayıp ırk, asli gen, Hz. İsa, gibi mistik öğelere de yer verilir. Bu öğeler film boyunca sürdürülen savaşı anlamlandırmak için bir motif görevi görür. Film iyi-kötü çatışmasını ve güç kavramını çeşitli replik ve monologlarla işlerken, yok olan insanlık değerlerine de göndermede bulunur. Gezegende dünyadan kopup gelmiş olan Hacı Bektaş-ı Veli türbesi ise karşımıza çıkan hoş bir mekan olmasının yanında filmin vermeye çalıştığı evrensel değerlerle ilgili mesajları destekler niteliktedir. Türbede Bilge: “Burası Hacı Bektaş-ı Veli hazretlerinin türbesidir evlat. 1000 uzay yılı öncesinde kalmış, dünyadan kopmuş bir yatır. Dünyada yaşamış en büyük kabile ve en köklü topluluk olan Müslümanlık, yani sizin dininiz, medeniyetin simgesidir... Kötüler tanrıdan ve dinlerinden uzaklaştıkça savaşlar başladı ve dünya uzayın bütün kötülüklerine hedef oldu... Dünya yok olmuştu, sonra tunçtan bir dağın çevresine 13. Kabile geldi. Onları, bu yüksek tunçtan dağlar radyasyonun etkisinden korudu, dağı erittiler, dağın gücünü bir kılıç yapıp onda topladılar ve düzlüğe çıktılar...” şeklinde oldukça etkileyici ve uzun bir konuşma yapar. Türbenin filmde kullanılmasıyla ilgili ise Çetin İnanç: “Filmin meselesi; insanlık ölümsüzlüğü ararken dinlere ne olacak? Filmi Nevşehir’de çekiyorduk ve Hacı Bektaş-ı Velinin türbesi orada ve bundan yararlanmak istedik.” şeklinde açıklama yapmıştır. Bunlara ek olarak Bilge karakteri üzerinden geçmişe ve olası geleceğe dair yergilerde yer alır. Filmin en etkileyici konuşmalarından biride:

“Dünyayı yok etme raddesine gelen atom savaşı neden çıktı biliyor musun?”, “Neden?”, “İnsanlar çok ciddiydiler” şeklindedir. Bu yönleriyle film dönemin kaba vurdulu kırdılı filmlerinden ayrılır ve kendi felsefesini oluşturmaya çalışır.

Çetin İnanç bir röportajında “Büyüyünce şu mesleği yapacağım

## Dünya'yı Kurtaran Adam

■ Medet Ağdoğan

**Yönetmen:** Çetin

İnanç

**Senaryo:**

Cüneyt Arkın

**Oyuncular:** Cüneyt

Arkın, Aytekin Ak-

kaya, Fusun Uçar

1982/Türkiye/Türk-

çe/90'

diye hiç düşünmedim. Soranlara hep büyüyünce mutlu olacağım derdim bu yüzden beni mutsuz edeceğinden korktuğum her şeyden kaçtım, çok ciddiye almadım hiçbir şeyi, hala da hayalciyim, hala da çok ciddiye almam hayatı. Bu galiba filmciliğimde de işe yaradı” demiştir. Kısıtlı zamanlarda ve dar bütçelerle film çekmesi yüzünden sinemamızda “jet rejisör” olarak anılan yönetmen yaklaşık 150 film imza atmıştır. Bu filmlerin çoğunluğu fantastik film türündedir.

Türk sinemasında fantastik filmler çoğunlukla yabancı film uyarlamaları olarak karşımıza çıkmıştır. 1953 senesinde *Drakula İstanbul'da* filmiyle başlayan bu serüvenin diğer başarılı filmleri; *Kilink İstanbul'da*, *Zagor: Kara Bela*, *Çeko*, *Süpermenler*, *Vahşi Kan*, *Yılmayan Şeytan*, *Tarkan* filmleri olarak sıralanabilir. Metin Erksan da 1974 yılında bu türde bir film olan *Şeytan'ı* çekmiştir.

*Dünyayı Kurtaran Adam* aynı zamanda sinemamızda hiçbir filmin durmadığı bir yerde duruyor. Bir çok olumlu ve olumsuz eleştiriyile birlikte film son yıllarda bir ekol olmuş ve kült mertebesine ulaşmış. Aynı zamanda dünyada da ünü birçok ülkeye yayılmış ve “Turkish Star Wars” olarak anılmaktadır. Film, Amerika'daki bazı üniversitelerde gösterilmiştir. Bu şöhretin sebeplerinden en önemlisi çekildiği dönem itibarıyla devamlılık ve kurgu mantığı gözetmeksiz her türlü sinematografik sınırı zorlamasıdır. Filmin büyük bir çoğunluğunu hızlı bir kurguya sahip dövüş ve patlama sahneleri oluşturmaktadır. Aynı zamanda Cüneyt Arkın'ın kayaları tekmeleyerek antrenman yapması, elleriyle canavarları ikiye ayırması ve film-in baştan sona hiç düşmeyen temposu filmi ayrı kılan diğer özelliklerdir. Filmde diğer filmlerden alınıp kullanılan görüntüler de bulmak mümkün. Açılış sahnesinde *Star Wars*'tan alınan görüntüler kullanılmıştır. Bu olayı yönetmen “İleride ne yaptığımı anlayacaklar” şeklinde açıklamıştır. Belki de bu alışılmadık teknik ve senaryo kullanımının yanında yönetmenin bin bir zorluğa rağmen filmi gerçekleştirmiş olması filmi yıllar sonra değerli kılan başlıca etmenlerdir. Nevşehir-Ürgüp'de çekilen film, uzay gemisi olarak kullanılmak üzere yapılan dekorlarını bir sel sonucunda kaybetmiştir ve film için kullanılan dekorlar için yeniden para ve zaman bulunamamıştır. Tüm bu sıkıntılara rağmen yine de çekilmiştir film. Aynı zamanda Çetin İnanç ve Cüneyt Arkın ülkenin sinema şartlarını her yönden zorladıkları için filmin ayrı bir yeri var. Çetin İnanç sinemamızda bir türlü varlık gösteremeyen bir türü bu kadar büyük bir cesaretle denediği için önemlidir. Sonrasında bu ikilinin birliktelikleri diğer filmlerde de devam etmiştir. Sinemamızda şuan ki teknolojiyle bile fantastik veya bilimkurgu türünde başarılı bir film çekilememiştir. Bunda yapımcı baskısı, maliyet gibi sebepler etkili olsa da aslında en önemli eksik sınırları aşamama, garantici olma anlayışı, ideallerini mevcut sistemin üzerinde tutmama ve kararlılık eksikliğidir. Sinemamızda bu anlayışın dışında kalan yönetmenler maalesef yok denecek kadar azdır. Filmin yükselten en büyük değer bu filmi yapma cesaretidir. Meselenin diğer yönünü Cüneyt Arkın kitabında şöyle özetler: “Dünyayı kurtardık, ama yapımcıyı batırdık.”

Çetin İnanç bir söyleşisinde şöyle der : “Mevzu biraz karışık gelebilir, tam anlaşılamayabilir... Ben bile anlamıyorum zaten mesele bir var oluş ve yok oluş sorusu değil mi? Öyle kolay yoldan çözmek de anlatmak da olmaz haliyle, geleceğin nasıl geleceğini kim biliyor ayrıca?”

# Söyleşi



**Taner Bırsel**  
**Ekim Ayında Mithat Alam**  
**Film Merkezi'nde!**



## **Eleştirmenleri Yanıltan Filmler**

---

**H**itchcock'un Sapık (Psycho, 1960) filmi, sinema tarihinin gerilim-korku dalında mihenk taşı sayılan filmlerden biri olarak kabul ediliyor şimdilerde; fakat ilk zamanlarda bazı önemli sinema eleştirmenlerince ağır bir dille eleştirilmiş olduğunu belirtmek gerek. New York Times eleştirmeni Bosley Crowther, Sapık'ı ele aldığı yazısında ondan sinema sanatı ve ustalığından yoksun, bol kanlı ve bayağı bir film olarak bahsederek adeta yerin dibine sokuyor. Aslında bu açıdan bakıldığında da sinema eleştirmenlerini ters köşe eden filmlerden biri oluyor Sapık.

Her şey bir yana Crowther filmin çok kanlı olduğu konusunda haklı sayılırdı. Dönemin koşullarında bu derece 'kanlı' bir filmin sansüre takılması pekala mümkündü. Hitchcock bunun farkında olduğu için çok basit fakat etkili bir çözüm buluyor ve renkli film teknolojisinden yararlanabilecekken filmi siyah-beyaz çekerek kanlı sahnelerin göze çok batmasını engelliyor.

Filmin konusuna bakarsak; Marion ve sevgilisi Sam para yüzünden evlenemedikleri için Marion son çare olarak patronunun kendisine iş için verdiği parayı çalmaya karar verir, parayı çaldıktan sonra şehirden kaçır. Buraya kadar basit bir gerilim, polisiye şeklinde ilerleyen film Marion'un Bates Hotel'e sığınmasıyla çok farklı bir şekil alacaktır.

Analize başlamadan önce söylemek gerekir ki Hitchcock film anlatımında sembolik ve psikolojik öğelerden fazlasıyla yararlanmış, gerilim konusunda gitgide artan bir ritim izleyerek izleyiciyi filmin 'ağına' düşürmede başarılı olmuştur.

Film ilk açıldığında olayları üçüncü bir göz adeta 'röntgenci' olarak seyretmeye başlıyoruz. Marion ve Sam otelde buluşuyor ve malum sıkıntılarını yani parasızlık yüzünden evlenemediklerini aralarında geçen diyalogdan öğreniyoruz. Bu sahnede ayrıca belki ilk sembolle de karşılaşırız: Vantilatör. Bu vantilatörü bir de film kapanırken karakolda göreceğiz. Vantilatör sürekli dönmesiyle bir kısır döngüyü ifade ediyor. Kısır döngü ise parasızlık, bu sebepten evlenememe ve muhtemelen bu şekilde devam edecek otel buluşmaları. Marion bu döngüyü kırmaya karar veriyor. Peki nasıl? Patronunun iş için vereceği parayı çalarak. İşte bu noktada ilk hakimliğimiz yaparak bu hareketi etik bulmasak da Marion'un içinde bulunduğu şartlarda 'kabul edilebilir' görüyoruz. Böylece olaylara dışarıdan bakan göz olmaktan yavaş yavaş uzaklaşarak Marion'la birlikte hareket eder hale geliyoruz.

Marion'u sonraki sahnede odasında duş alırken görüyoruz. Bunu vicdanınca yatıştıramadığı bir şeyi yapmadan önceki arınması olarak görebiliriz. Sonrasında Marion aynadan içinde paranın bulunduğu zarfa bakıyor, hem parayı hem de aynayı aynı anda görüyoruz. Bu sahneyle aslında Marion'un ikilemi anlatılmaya çalışılmakta. Hitchcock bize bir karakterin her zaman stabil olmadığını, koşullara göre farklılaşabileceğini, bölünebileceğini ifade etmekte - ayna imgesi daha sonra da bölünmeyi ifade et-

## Psycho

■ Ozan Öner

**Yönetmen:** Alfred Hitchcock

**Senaryo:** Joseph Stefano

**Oyuncular:** Anthony Perkins, Vera Miles, Janet Leigh  
1960/ABD/İngilizce/109'

13 Ekim Salı  
19:00

mek için çok defa kullanılacaktır - Burada biz Marion'u tamamen eleştiremeyiz hatta sempatik buluruz. Aslında artık tamamen Marion olmuşuzdur ve hikayeye onun gözüyle devam etmekteyizdir. Böylece Hitchcock amacına adım adım ilerliyordur. Artık seyirci Marion'un yaşayacağı her etkileşimde daha yoğun bir duygu hissedecektir. Örneğin Marion parayı aldıktan sonra arabasıyla giderken yolda patronuyla karşılaşır ve bu sahnede neredeyse Marion kadar biz de telaşlanırsınız.

Marion parayı alıp şehirden uzaklaşırken Bates Motel'de mola vermeye karar verir. Biz motelin ışıklarını uzaktan görürüz. Motel kaotik, derin ve gizemlidir adeta Freudyen bir id gibidir. Marion motele varınca içerinin sessizliği ve ürkütücülüğüyle ürpeririz. Biraz sonra motel sahibi Norman evinden motele koşarak gelir. Hava yağışlıdır, elinde şemsiyesi vardır fakat kapalıdır. Burada yine bir başka bir imge saklıdır. Norman motelin boşluğunu ana yolun başka yere taşındığını ve buraya artık ancak yolunu kaybetmişlerin, yolundan sapmışların geldiğini söyleyerek anlatmaya çalışır. Yine başka bir metafor bizi selamlamaktadır. Yolla ifade edilmeye çalışılan vicdandır, etikdir yani süperego'dur. Bu yoldan sapmış olmak ise buna aykırı hareket ederek olur. Marion hala vicdanını tam olarak yenemediği bir ikilemde, bölünmededir ve evet o da yoldan çıkmışlardan biridir.

Norman Marion'a bir numaralı odayı verir. Odayı gösterdikten sonra birazdan onu yemeğe çağıracağını söyleyip ayrılır. Marion odaya göz attığında her yerin doldurulmuş kuşlarla dolu olduğunu fark eder. Bu ürkütücü bir sahnedir. Burada ayrıca Hitchcock'un sonraki önemli gerilim filmlerinden Kuşlar (The Birds, 1963) ile alakalı sinyaller de alabiliyoruz. Sonraki sahnede Norman ve annesinin evdeki konuşmalarına dışarıdan tanık oluyoruz. Norman Marion'u yemeğe davet ettiğini söyler fakat annesi buna şiddetle karşı çıkar. Norman'ın basit erotik fantezileri için o yabancıya katlanamayacağını söyler. Norman daha fazla inatlaşamaz, Marion'a annesinin rahatsız olduğunu söyleyip af dilercesine sandviç ve süt ikram eder. Bu arada Marion da vicdanına yenik düşmüş ve yarın şehre dönmeye karar vermiştir. Burada tekrardan bir düş aldığını görürüz. Bu Marion'un tekrardan etiğe uygun davranacak olmasının, süperegoya boyun eğmesinin verdiği rahatlama ve arınmadır esasında. Bu belirsizlik Marion kadar izleyiciyi de yormuştur ve başına bir bela gelmeden dönecek olması bize de rahat bir nefes aldıracaktır.

Marion'un düş aldığı sahnede özellikle artan gerilim müziğinin etkisi ve düş perdesinin ekranı tamamen kaplaması karakterimizin tehlike altında olduğunu habercisidir. Şimdi özdeşleştiğimiz karakteri tekrardan bir üçüncü göz olarak dışarıdan izlemekteyizdir ve bu gerilimi kat ve kat artırmaktadır. Sonunda o sinema tarihine geçecek sahne gelir ve elinde bıçak taşıyan bir gölge görürüz. Perde açılır, kamera Marion'a odaklanır. Marion'un çığlıkları yükselmektedir. Bakış açımız tekrardan değişir ve

yeniden Marion'un gözüyle görmeye başlarız. Bıçağın gölgesi inip kalkmaktadır. Böylece Hitchcock son saniyeye kadar gerilimi yüksek perdede tutma becerisini göstermiştir. Hitchcock'un izleyiciyi şaşırttığı çok açıktır, aslında bir kumar oynadığı bile söylenebilir. Ana karakter olarak sunulan Marion'la bizi o kadar özdeşleştirdikten sonra onu öldürmüştür. "Başrol ölürse film biter" algısını da yerle bir etmiştir.

Artık yeni bir hikayeye merhaba deriz: Norman'ın hikayesine. Eğer Hitchcock bu iki hikaye arasında iyi bir kaynak yapamasaydı ve hızlıca Marion'u unutturup bizi Norman'la özdeşleştiremeseydi 'fiyasko' diye anılabilirdi bu film fakat Hitchcock'un ustalığı devreye girince böyle bir sıkıntıyla karşılaşmıyoruz ve hızlıca Marion olmaktan sıyrılıp Norman'ın gözünden hikayeye devam ediyoruz.

Marion'u öldüren Norman'ın annesidir, Norman Marion'un odasına girdiğinde Marion'un cesediyle karşılaşır. Norman'ın artık yapabilecek bir şeyi yoktur. Banyodaki kan izlerini temizler, cesedi bataklığa götürür ve arabayla birlikte bataklığa gömülüşünü izler. Bataklık burada bilinci simgelemektedir. Norman tüm bunları yaparken onu tamamen suçlayamayız çünkü olanlarda onun suçu yoktur. Aynı Marion'un parayı çalmasında olduğu gibi yaptığı etik olmasa da kabul edilebilir olmuştur bizim için.

Sonraki sahnede şehre tekrardan bir dönüş yaparız. Sam'i ve Marion'un ablası Lila'yı görmekteyizdir. Ardından Dedektif Arbogast'ın otelde Norman'la konuşmasına tanık oluruz. Arbogast Marion'un fotoğrafını göstererek otele gelip gelmediğini sorar. O sırada motelin karşısındaki ev dedektifin dikkatini çeker. Norman'ın annesinin orada yaşadığı öğrenince onunla konuşmak ister fakat Norman bunun katiyen mümkün olmadığını söyler. Ev fazlasıyla gizemli durmaktadır, bir de Norman'ın bu tavrı eklenince Arbogast kuşulanır. Bir telefon kulübesinden Lila ve Sam'i arayarak nerede olduğunu ve gizlice eve gireceğini söyler. Bir sonraki sahnede dedektif eve girmiş ve merdivenlerden yavaşça üst kata tırmanırken Norman tarafından saldırıya uğrar ve ölür. Bu arada Lila ve Sam kasabanın şerifinin evine gitmişlerdir. Burada hikayeyi çözümleyecek önemli bir şey öğrenirler. Norman'ın annesi zaten on yıl önce ölmüştür. Onu Norman öldürmüştür. Arbogast geri gelmeyince otele gitmeye karar verirler. Norman şüpheye kapılınca onlara on numaralı odayı verir fakat Lila Marion'un kaldığı odaya gizlice girmeyi başarır ve Marion'un el yazısı olan bir kağıt parçasına ulaşır. Karar vermiştir, o da eve bakmaya gidecektir. Burada seyirci Marion ve dedektifin başına gelenlerin Lila'nın da başına gelecek olmasından korkar. Lila eve girerken Sam de Norman'ı otel resepsiyonunda oyalamaktadır. Lila üst kata çıkar. Norman'ın ve annesinin odalarını inceler. Ardından alt kata iner. Sandalyede oturmakta olan bir kadını görmektedir. Kadına yaklaştığında bunun bir iskelet olduğunu fark eder. Tam o sırada Norman'ın elindeki bıçağı görürüz. Lila'yı ölümden son dakikada Sam kurtarıp, Norman'ı yere devirir. Norman histerik

bir şekilde gülmektedir, annesi gibi giyinmiştir. Sonraki sahnede psikiyatrisin açıklamalarıyla her şey açığa kavuşur. Norman tam bir Freudyen vakadır. Babası öldükten sonra annesiyle arasında anormal derecede bir sevgi bağı (oedipus kompleksi) oluşmuştur. Annesi ve annesinin sevgilisi arasındaki ilişkiyi kaldıramadığı için ikisini de ldrmştir fakat bu sefer de en sevdiği varlığı ortadan kaldırmış olmanın yükü altında ezilmiştir. Annesinin cesedini mezardan çalmış ve onu evde saklamıştır fakat bu annesinin tamamen geri dönmesini sağlamadığı için daha çok fedakarlık yapması gerekmiş ve ruhunun bir parçasında annesini yaşatmaya başlatmıştır. Annesi onun karşı cinsle yakınlaşmasına izin vermemiştir çünkü ilk başta annesi bir erkekle yakınlaşınca Norman onu kıskanmış ve ölümle cezalandırmıştır. şimdi de Norman'ın içindeki anne parçası Norman'ı böyle cezalandırmaktadır. Aslında evin dışından şahit olduğumuz o sahnede Norman kendisiyle tartışmaktadır ve kendi kendisini cezalandırmaktadır annesinin ağzıyla. Norman'ın Marion'u annesinin kılığında öldürmesi de bu sebeptendir. Bu arada dönülmesi gereken bir de şemsiye imgesi vardır. Norman'ın annesiyle arasındaki anormal kuvvetli sevgi bağı onun karşı cinsle cinsel açıdan bakışını kreltmemiştir. Marion'un otele geldiği sahnede dışarıda yağmur yağmasına rağmen Norman'ın şemsiyesini kapalı tutması onun cinsel soğumasının, cinsel iktidarsızlığının göstergesidir. Diğer değinmemiz gereken nokta da Lila'nın evin bodrumuna yani id'ye inmesi, Norman'ın annesinin iskeletiyle karşılaşması ve buna tanık olduktan sonra Norman tarafından öldürülmeye çalışılması. Bu bir insanın en ilkel arzu, istek ve düşüncelerine ulaşılmasının, bunların yüzeye çıkarılacak olmasının bilince karşı oluşturduğu tehdidi ve bu tehdidin bastırılmaya çalışılmasını anlatmaktadır. Bataklıktan ıkarılan araba sahnesiyle de yüzeyden bir çamur deryasını andıran ve dibine kadar çamur olduğunu düşündüren bataklığın yani bilincin derinliklerinde tahmin edilemeyecek kadar farklı şeylerin olduğunun hatırlatılmasıdır. Vinç arabayı bataklığın derinliğinden gün ışığına çıkardıkça Hitchcock da bir mesaj vermektedir bize: Bilincimizin tek katmanlı olmadığını, derinliklerde yatan, yüzleşmekten dahi korktuğumuz dürtü ve saplantılarımıza karşı daha gerçekçi davranmamız gerektiğini; onları yok saymayarak, onlarla uzlaşarak rahata erebileceğimizi söylemeye çalışmaktadır aslında.

Karakolda Sam ve Lila'yı görürüz, bu sahnede de arka planda bir vantilatör bulunmaktadır. Bu Norman'ın içindeki ikilemi, kısır döngüyü ifade etmektedir ama artık bu döngü sona ermiştir ve bu savaşı Norman'ın annesi kazanmıştır. Norman yok olmuştur. Son sahneden hapisahane bir köşede oturan Norman'ı grmekteyizdir. Koluna konan sineğe bile müdahale etmeyecek kadar uysaldır. Çünkü o artık dört cinayet işlemiş Norman değildir. Masum yaşlı bir kadın, annesidir.

**D**etaylarını incelediğimiz film, ödül alamayan ve eleştirmenler tarafından pek beğenilmemesine rağmen, sinemasına işleyen öğeler ve onlara çeşitli dokunuş tarzıyla, yine de kendini sorgulatmayan bir yönetmenin filmi; Kubrick'in, Stephen King'in aynı adlı romanından uyarladığı *Cinnet* (*The Shining*, 1980).

Bir yazarın sarı renkli arabasıyla açık ve yeşil bir doğa eşliğinde zirveye tırmanıp, çevresi yavaş yavaş tutmaya başlayan karlarla kaplı olan Overlook hotelinde yapacağı iş görüşmesiyle başlar film. Otelin yönetimiyle yaptığı görüşmede şartları dinleyen Jack, almak istediği bekleşiklik işinde kendisinden önce çalışan Grady adlı kişinin karısını ve iki kızını öldürdüğünü duyar. Fakat eşi Wendy adına onun korku filmlerinden hoşlandığını ve kendisinin de bundan etkilenmeyeceğini iddia ederek, yazma eylemine odaklanmıştır. Jack'in oğlu Danny ve Wendy nin konuşmalarıyla tanıtılan aile bireyleriyle birlikte bir ay sonraki zamanla, bir diğer aşamaya geçeriz. Kar ve fırtına başlamış, bir önceki sahnede kahvaltısı yatağına getirilen Jack, Colorado salonunda yalnız başına yazmakla uğraştığı daktilosunun başında otururken, Wendy'e karşı sert bir tavırla dışarı çıkma teklifini reddetmiştir. Öncesinde otelin tanıtıldığı sırada Harholl -otelin aşçısı- ile birlikte aynı geleceği görme ve geçmişi unutmama yeteneğine sahip olan Danny, kanların fişkırdığı kapıları bu yeteneğiyle duyumsayarak, koridorlarda bisikletiyle dolaşmakta ve zaman zaman babaları tarafından öldürülen kız kardeşlerin siluetlerini görmektedir.

Kubrick'in dönemin Amerika'sı ve politikalarıyla ilgili olayları filmlerinin hem ana hattına hem de basamak noktalarına yediren tarzı, girilmesi Harholl tarafından yasaklanan 237 numaralı oda ve 70'li yılların Apollo uzay maceralarıyla ilgili NASA'nın sır projelerine değinerek kendini göstermiştir. Duyarlı bir karaktere sahip olan Harholl'un devam eden süreçte ailenin yaşayacaklarına olan ilgisi ve onun siyah oluşu bunlardan bağımsız değildir.

Apollo kazağıyla yasaklı odaya giren Danny boynunda derin izlerle birlikte emzikli çocuk tiplmesiyle annesine koşar. Eşi tarafından yapılmadığı bu eylem üzerine suçlanan baba, sonrasında zihniyle iletişime geçilecek altın salona girer. Nicholson'un oyunculuğunda bu kısım önemli değişikliklere yol açmıştır. Jack kendi durumunda gördüğü haklılığı, gevşeme isteğiyle bir anda beliren barmen Lloyd'la olan diyalogu ve alkolle pekiştirmiştir. Devamında ortaya çıkan arzu, yasaklı odanın yeşil ve sarı şeritli banyosunda, perdeden aralanan çıplak bir kadınla yerini alır. Onun kollarında çürümüş yaşlı bir bedene dönüşen bu figür, bir anda bu rüyadan çıkarak gerçeğe dönmeye yol açar. Yaşanacak olayların vahametini ve gerilimini Danny, kırmızı kazağıyla gördüğü rüyasıyla ortaya koyar. Harholl'un evinde bu rüyayı hissederek hareketlendiği sahnede Kubrick, erkeğin zihnindeki ve ekrandaki kadın fotoğraflarıyla, bir sinyal daha vermiştir. Fazla mesai yapan ve yalnız kalmayı tercih eden babanın yaşadığı bu olaylar, yavaş yavaş gazete haberlerindeki cinnet durumunun klasik senaryo şekline, Kubrick'in düzeniyle ve ekseniyle birikmeye başlayarak, artık yerini fiziki eyleme dönüştürmeye başlayacağını detaylarını vermektedir.

Zihniyle bağlantı kurulan altın salon, bu sefer bir balo eşliğinde kalabalık ve Jack in ağırlandığı bir yer durumundadır. Kendisine akıl hoca-

## The Shining

■ Yunus Emre Yaşar

**Yönetmen:** Stanley Kubrick  
**Senaryo:** Stanley Kubrick, Diane Johnson  
**Oyuncular:** Jack Nicholson, Shelley Duvall  
1980/ABD, Birleşik Krallık/İngilizce/146'

20 Ekim Salı  
19:00

lığı yapacak olan, görüşmede de uyarıldığı konunun baş aktörü Grady, işlerine engel olunduğu için bu eylemi yaptığını söylemesiyle Jack, otele ve ailenin iletişim yolunu engelleyerek sadece bu sesle meşgul olacaktır. Aldığı bekçilik görevini daktilosunun başında zaman geçirmek isteyerek planlamış olsa da, Gardy'nin hizmetçisi olduğu, Kubrick'in sinemasındaki erkil zihniyet vurgusuna da yerleşen salonda ona asıl bekçilik edeceği görev verilmiştir. İkinci sahneden itibaren, kahvaltısında içindeki çocuk sese danışan ve Harholl tarafından çizgi film karakterine benzetilen doktor lakaplı Danny, yaşanacak olayların görüntüsüne kilitlenmiş bir haldedir.

Jack'in Wendy'e saldırdığı, artık parlak ışıklarını yitirmiş ve sadece gerçek ve doğal olan ışıkla aydınlanan Colorado salonu, ailenin baş başa kaldığı gerçeklerle de örtüşür nitelikte. Burada babanın kendi sorumluluklarının göz ardı edildiğini ve yalnız bırakıldığını, sadece çocuğuyla ilgili endişe duyulduğunu söylemesi, filmde babaya atfedilen ailedeki terörün başlamasında en önemli dayanağıdır. Fakat bu yalnızlığı kendisinin talep etmiş olmasındaki çelişki, babanın kendine göre yeni bir savunma tertip etmesine engel olmamıştır. Jack kendini kaybetmiş bir haldedir. Altın salonun kıpkırmızı tuvaletinde Grady'den aldığı ilham ve Wendy tarafından kapatıldığı odada yine onun "yüreklendirici" fısıltıları, kapının mistik bir şekilde açılmasına ve görevinin yerine getirmesine olanak tanımıştır. En başından beri altı çizilen, aslında her şeyden haberi olan, gören ve duyan çocuk, elindeki bıçağıyla annesine haykırarak beklenen finalin görüntüsünü verir. Filmin de afişinde yer alan kapıyı baltalama sahnesinde Danny kendini kurtarır. Fakat Wendy kar yığınlarından oluşan "engel" e takılır ve Harholl'u balta darbesiyle yere seren Jack ile başbaşadır. Tökezleyerek ilerleyen baba, oğlunun peşine düşer ve en başında eşine tepki gösterdiği zaman heybetli görüntüsüyle baktığı labirentte, şimdi baltayla oğlunu takip etmektedir. Bıraktığı izlerden geri gelen Danny kurtulmayı başarır. Jack gün aydınlanınca elindeki baltayı bırakmayarak buz tutmuş bir halde sonuna kadar bu eylemi kovalamış olduğunu göstermektedir.

Olayların yaşandığı saatler ve günler arasında geçen zamanlar, bu olay özelinde önemli bir detaydır. Bununla beraber olayların yaşandığı kış mevsimi, görüşmeye giderkenki sonbahar, Kubrick in oluşturduğu anlatım dili özelinde sıkı sıkıya bağlanmışlardır. Otel ile birlikte minyatürleştirilen anlatıda labirent, babanın filmin sonuna kadar aileyi sürüklediği değişimlerde ve hazırladığı kendi sonunda, başlangıç ve bitiş çizgisi oluşturmaktadır. Overlook Otel 1921 yazılı, kalabalık olan ve birçok yoruma neden olan fotoğrafla kapanan film, bazı şeyleri askıda bırakmıştır. İnsanları sapıklaştıran, arka planda olan yönetim, kontrolü sağlayan fakat görünmeyen zihniyet ve onun da izlerini sürdüren, rüzgara kapılan bekçiler temasıyla anlatılan film fotoğrafta da buradan izler taşımakta. Yazının girişinde bahsettiğimiz, filmin alamadığı olumlu tepkilere, King de eklenmiş. Uyarlamada kitapla farklılıklar gören King, eşlerin arasındaki ilişkinin kaybolmasına ağırlık verilmemesini eleştirmiş. Ancak Kubrick yaşadığı dönemin izlerini, varlığını zamana göre sürdürmeyen olgularla ve olaylarla ele alan bir yönetmen olarak, bu kişisel imzayla birlikte filmin klasikler arasında yerini almasına şaşırmamak gerek.

**R**idley Scott'ın ikinci uzun metrajlı filmi *Yaratık (Alien, 1979)* akla ilk gelen bilim kurgu kültlerinden biri. Halbuki bu filmin ilk çıktığı zamanın eleştirmenlerince entelektüel açıdan 'fakir' olarak nitelendiği de bir gerçek. Bakıldığında öyle ki, Guardian eleştirmeni Derek Malcolm, filmin ilk çıktığı dönem üzerine yazdığı bir eleştiride, *Yaratık*'ı yenilikçi hiçbir şeye sahip olmamakla ve düz bir kurguyla eleştirmiş (1). Bu nokta üzerine giden tek kişi Guardian yazarı olmamış ki senarist Don O'Bannon bir röportajında çalıntı suçlamasıyla da sıkça karşılaştığını dile getirmiş. Yahut bir New York Times eleştirmeni filmi 'sıradan' ve 'küçük' olarak niteleyip, *Yıldız Savaşları (Star Wars)* gibi bir deha eseriyle kıyaslanamayacağını söylemiş (2). Tabi ki filmin sinema eleştirmenlerinden aldığı bu sert eleştirilerin yanında sahip olduğu büyük bir gişe başarısı vardı. Ancak bundan da öte, sinema dünyasının entelektüel olarak hor gördüğü bu film akademi çevrelerinde büyük bir beğeniyle karşılanmıştı. Film üzerine çıktığı yıldan itibaren sayısız akademik çalışma yapılmaya başlanmıştı bile. Bilim Kurgu alanında saygın bir akademik yayın olan 'Science-Fiction Studies' filme özel bir bölüm ayırmayı ihmal etmemiş(3).

Filmin analizine girişen birçok akademi insanının gözünde film gerek psikanalitik okumalara gerekse de bir Hollywood filmi olarak daha Althusserci ve ideoloji odaklı okumalara imkan sunmaktaydı. Özellikle Bilim Kurgu filmleri, hem de *Yaratık* gibi Soğuk Savaş yıllarında yapılmış ise ister istemez bu okumalarda dönem ideolojisiyle ilişkilendirilmiş ve bir çerçeveye oturtulmaya çalışılmıştır. Soğuk savaş döneminde önemli bir yere sahip olan, sürekli gelişen ve artık dünyadan taşıp uzaya doğru ilerleyen teknoloji, ve bilinmeyene açılan bu yolculuğun getirme ihtimali olan karşılaşmalar, insan doğası ve durumu üzerine sorgulamaları da beraberinde getiriyor.

Gerçekten de *Yaratık* ilk bakışta eleştirildiği gibi çok da orijinal olmayan bir hikayeyi olağanüstü efektlerin sürüklediği bir film olarak da görülebilir. Nostromo gemisinin mürettebatı aldığı bir sinyal yüzünden geminin ana bilgisayarı tarafından uyandırılır ve bu sinyalin üzerine gider. Yapılan keşif sırasında ahtapota benzeyen uzaylı bir yaşam formu Kane'in yüzüne yapışır ve vücudunu konak olarak kullanır. Daha sonra ölen yaratık konakladığı bedenin karnını yırtarak farklı bir formda çıkar ve ortadan kaybolur. Filmin kalan kısmı ise temel bir bakışla gemi mürettebatının yarattığı yakalama mücadelesi olarak özetlenebilir. Senaryosu ve olaylar zinciri bu şekilde bir kaç cümleyle özetlenebilecek basitlikte olmasına rağmen onu bir başyapıt yapan şey film boyunca gerilimi sürekli kılması. Yaratığın devamlı olarak değişim göstermesi mürettebatın ve dolayısıyla izleyicinin sahip olduğu bilgiyi sürekli kısıtlıyor. Bu da ne zaman birisi yarattığı yakalamak için gitse aynı gerilimi yaşıyor.

*Yaratık* gemi mürettebatının geminin bilgisayarı 'Anne' tarafından hiperyukudan (hypersleep'i böyle çevirebiliriz herhalde) uyandırılmasıyla başlar. Keşif ekibi sinyal alınan bölgeyi keşif için çıktığında ve Kane'in yüzüne yaratık yapışmış halde döndüklerinde Ripley ısrarla onları karanlıkta tutmak isterken sonradan robot olduğunu öğrendiğimiz Ash onları içeri alır. Çünkü Ripley, içgüdüsel olarak yaratıkla olan karşılaşmada ilk tehlikeyi tanıyandır. Daha sonra yaratık Kane'i konak olarak kullanıp dışarı çıktıktan sonra tüm mürettebatı öldürürken, ancak Ripley'nin hayatta kalma içgüdüğü yaratığın üstesinden gelebilmiştir. Ash yaratığa olan hayranlığını onun hayatta kalmak için ahlak ve vicdanın limitleri olmadan her şeyi yapabileceğini söyleyerek belirtir. Uzaydan gelen yaratığın sınır tanımaz yok ediciliğinin ve hayatta kalma içgüdüünün karşısında duran şey ancak Ripley'nin hayatta kalma güdüsüdür. Tüm mürettebatı öldüren yaratığın önünde tek kalan Ripley'dir ve ikisinin de amacının ötekini yok ederek hayatta kalma olduğu bir savaşa

## Alien

■ Oytun Elaçmaz

**Yönetmen:** Ridley Scott  
**Senaryo:** Dan O'Bannon, Ronald Shusett  
**Oyuncular:** Tom Skerritt, Sigourney Weaver, Veronica Cartwright  
1979/ABD, Birleşik Krallık/İngilizce/117'

27 Ekim Salı  
19:00

girerler. Bu noktada yaratık da Ripley de aynı şeyden, hayata verilen değer ve onu koruma güdüsünden güç alarak hareket eder. Yaratık ve Ripley'nin kaçınılmaz mücadelesinin sebebi de sadece hayatta kalma güdüsünden ibaret değildir. Yaratık Ripley'nin, yani kadının ve karşı cinsin yerini işgal etmektedir. Çünkü soyunu karşı cinsle iktisad etmeden kendini devam ettirebilmektedir, çünkü yaratığın cinsiyeti yoktur. Bu yüzden ikisinin de varlığını sürdürmesi ancak öbürü yok olursa gerçekleşebilir. Ripley'nin hayatta kalma içgüdüğü de en az yaratığinkine kadar güçlüdür.

Filmin üzerine düşünmeye zorlayan bir diğer karakteri de daha sonradan robot olduğu ortaya çıkan geminin bilim insanı Ash. Ripley'e kontrolden çıkarak saldırdığı noktaya kadar insan olmadığına dair hiç bir belirti göstermeyen robotun konumu, Scott'ın bir başka şaheseri *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) düşünülünce daha da anlam kazanıyor. *Bıçak Sırtı*'nda bir robotun insan olmadığını anlamak için Deckard onlar üzerinde özel bir test uyguluyordu. Teknoloji geliştikçe insan ve insanın ürettiği teknolojinin ürünü olan arasındaki fark belirsizleşiyor. Bu noktada da biz teknolojiyle iç içe geçtikçe insan olabilmek daha da zorlaşıyor. Mürettebatın kalanını Ash'ten farklı kılacak olan şey hissettiydi, ki *Bıçak Sırtı*'nda hikayenin omurgası da tam olarak budur. Ancak bir uzay gemisinde o geminin bilgisayarının yönlendirdiği insan içgüdülerinden yoksun hale gelmiştir. Bu yüzden Ripley'e yaratıkla daha ilk karşılaşmasında tehlikeyi sezdireni, içgüdülerini ve insanlığını kaybetmemiş olmasıdır (4.) Onun yaratığa karşı verdiği savaş, bu yüzden sadece kadını kurtarmanın savaşı değil, onun da ötesinde insan olabilmeyi, kadını kurtararak örtülü bir hümanizmi kurtarmaktır Ripley'nin mücadelesinde kazandığı. Ancak *Yaratık* bu noktada *Bıçak Sırtı*'na göre çok daha karamsar bir yerde durur (5). *Bıçak Sırtı*'nın robotları (replika) da insani hislere sahip olabilir ki bu teknolojiyle daha karmaşık ama gene de daha barışık bir ilişkidir. *Yaratık*'ta ise insan olan onu teknoloji ürününden ve ya yaratıktan ayıran niteliklerini kaybetmiş ve bunun sebebi de açık olarak teknolojidir.

Bilimi ilerletme amacını gene bir bilim ürününün üstlenmiş olması da insan ve teknoloji ilişkisi konusunda daha farklı okumalara yönlendirebilir bizi. Ancak bu yazının amacı da zaten böyle bir analizin sorumluluğuna girmek değil, yıllardan beri film üzerine düşünülenleri derleyip bunlara ilgi çekmek. Hikayesi fakirlikle ve basitlikle eleştirilen bir filmin daha sonra bir seriye dönüşmesi, ve bu serinin her filminin bugün saygıyla anılan James Cameron, David Fincher gibi yönetmenlerce çekilmiş olması da bir kenara not düşülmesi gereken bir gerçek. Ridley Scott da 2012 yılında *Prometheus* ile *Yaratık*'ın öyküsüne geri dönerek seriye yeni bir zenginlik kattı.

(1) <http://www.theguardian.com/film/2009/oct/13/derek-malcolm-alien-review>

(2) Matheson, T.J. "Triumphant Technology and Minimal Man: The Technological Society, Science Fiction Films, and Ridley Scott's *Alien*," *Extrapolation*, 1992 Fall sf. 215

(3) "Symposium on *Alien*" *Science Fiction Studies* Vol. 7, No. 3

(4) Genelli Lyn and Tom Davis "ALIEN: A Myth of Survival" *Film/ Psychology Review*, 1980 Summer-Fall sf. 237

(5) Matheson, T.J. "Triumphant Technology and Minimal Man: The Technological Society, Science Fiction Films, and Ridley Scott's *Alien*," *Extrapolation*, 1992 Fall sf. 216

1999 senesi, ardi ardına gösterime giren ve ilerde klasik olarak değerlendirilecek olan pek çok film sayesinde sine- ma tarihinin altın yıllarından biri olarak anılır. *The Ma- trix*, *Amerikan Güzeli*(*American Beauty*), *John Malkovich Olmak*(*Being John Malkovich*), *Manolya*(*Magnolia*) gibi önemli filmlerin çekildiği 1999 senesinin bir diğer filmi de *Dövüş Kulübü*(*Fight Club*)'ydü. Bu filmlerin farklı tarzlarına rağmen tüketim toplumunu, şehirli beyaz yaka sınıfını ve 21. yüzyıl erkekliğini irdeleyen ve bir anlam arayışını konu alan filmler olduğu görülüyor. Bu temaların tesadüf olmadığını ve milenyum öncesi özellikle Amerikan düşünce hayatının meşgul olduğu fikirleri göstermesi açısından önemli olduğunu düşünüyorum. O dönemde eleştirmenlerce yazılan yazılara baktığımızda özellikle *The Matrix* filminden film dünyasında yeni bir dönemin haber- cisi olarak bahsedildiğini görebiliriz. Diğer yandan *Being John Malkovich*'in avant-garde'a yakın tarzıyla hikaye yapısı olarak yenilikçi bulunduğunu, *American Beauty*'nin toplumsal mesa- jlarını görsel ve tematik bağlantılarla aktarma başarısının da tak- dir edildiğini biliyoruz. Bu esnada, *Fight Club* ise eleştirmenlerce başarısız bulunmakta ve aynı yılın diğer filmleri arasında nispe- ten geride durmaktaydı. Peki ne oldu da ilerleyen süreçte *Dövüş Kulübü* kült bir film haline geldi ve kitleleri kelimenin gerçek anlamıyla peşinden sürükledi? Bu sorunun tek bir yanıtı olmasa da olası sebeplerden bahsetmekte ve filmi irdelemekte fayda var.

*Dövüş Kulübü* filmi bize sahip olduğu eşyaların ve statünün altında ezilmekte olan, yaşadığı steril hayattan bunalmış bir adamı gösterir. Öyle ki bu adam bağımlı olmadığı halde grup terapilerine gitmekte ve diğer insanların acınası hallerini görüp kendisini daha iyi hissetmeye çalışmaktadır. Evinin ve lüks eşyalarının yanmasından sonra yeni tanıştığı Tyler Durden'in evine taşınır ve filmin ismini aldığı dövüş kulübünün içinde bu- lur kendisini. Filmin buraya kadarki kısmı eleştirmenlerce ilg- inç bulunmuş ve filmdeki toplumsal göndermeler açısından da başarılı görülmüştür. Fakat tüm bu felsefi mesajların bağlandığı noktanın maçoizm kokan bir şiddet resitaline dönüşmesi, üstüne bir de bunun esasında kişilik bölünmesini anlatan bir hikaye olduğunun anlaşılması eleştirmenlerin gözünde filmin değerini aşağıya çekmiştir. Onlara göre filmin felsefi ve toplumsal mesa- jları havada kalmış ve hatta bazı eleştirmenler hikayenin samim- iyetini sorgulamışlardır. Fakat her ne kadar eleştirmenlerce beğenilmese de kişilik bölünmesi twist'inin izleyici açısından algılanış biçimi daha farklı olmuş olsa gerek ki filmin hayran- ları Joe'dan daha çok Tyler Durden'i ilahlaştırıp, filmde en çok onu belleklerine yazmışlardır. Belki bunu da sıradan 21. yüzyıl insanının, yani Joe'ların, Tyler Durden gibi biri olma arzusuna bağlayabiliriz.

Yukarda değinildiği gibi filmin tabanını oluşturan esas felse- fi dayanak tüketim toplumu eleştirisidir. Joe'nun sahip olduğu şeylerin aslında kendisine sahip olduğunu fark edişiyile çıkılan bu yolda, film bizi karakter bölünmesine varan bir ruh çöküntüsüne götürür. Anarşist sayılabilecek bir yapılanmanın oluşum süreci- ni ve sundukları alternatifi gösterir. Filmdeki alternatif düzen dövüş kulübünün kuralları ve ritüelleriyle detaylı olarak izley-

## Fight Club

■ Duygu Özbağcı

**Yönetmen:** David Fincher  
**Senaryo:** Jim Uhls  
**Oyuncular:** Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter  
1999/ABD/İngiliz- ce/139'

3 Kasım Salı  
19:00

iciye aktarılır. Tüketim kültürü sahip olunan her şeyin bireyin kendisini dönüştürmesi için bir araç olduğunu aşılır, bunun alternatifi olan dövüş kulübünde ise üyeler kendi vücutlarında açılan yaralara önem atfeder ve sürekli bedene yönelen yıkıcı bir tutum içerisindedirler. Ortada kendileri kalmayana dek süren bir şiddet döngüsünün gösterildiği filmin sonuna geldiğimizde anlarız ki ortada kişiliği bölünmüş ve kendini yer yer yok etmiş bir adamın hikayesi vardır. Bu şekilde okunmaya elverişli olsa da Dövüş Kulübü'nü salt felsefi bir film olarak başarılı görmek imkansızdır. Çünkü kendi savlarının aksine bir amaca hizmet eden Hollywood piyasasının içerisinde üretilmiş ve pazarlanmış bir filmidir. Bu açıdan yapılan eleştiriler acımasızca da olsa filmin tüketim kültürü eleştirisi yaptığını söylemek pek de uygun düşmemektedir. Chuck Palahniuk'un kitabından uyarlanan filmin fikri mesajlarının kitapken ve kitlesel kültür metasına dönüşmeden önce daha tutarlı olduğunu düşünebiliriz.

Tüketim kültürü eleştirisinin yanı sıra anarşi ve şiddet öğelerine yer veren bu filmi dikkatle izlediğimizde göreceğimiz bir diğer nokta ise, film Tyler Durden'in davranışlarını destekleyen bir tutum içinde değildir. Aksine film, filmde olan olaylara karşı düzene yönelik bir uyarı niteliğindedir. Ancak her şeye rağmen izleyicilerin aklında kalan şey, Roger Ebert'in belirttiği gibi filmin felsefi argümanları değil, Tyler Durden'in şiddet içeren ama karizmatik davranış biçimidir. Filmde yaratılan anarşi kavramının dışı vurumu birbirlerinin vücut bütünlüğüne saldıran erkek topluluğu olduğu için filmin izleyiciye verdiği asıl mesaj daha garip bir hale gelmekte ve eleştirmenlerle izleyiciyi karşı kutuplarda bırakmaktadır. Bu nedenle filmin mesajı ne olursa olsun izleyicinin aklında kalan tabana oturtulmamış bir şiddet ve erkeklik dışavurumudur. Bu şiddetin sisteme karşı bir duruş olarak algılanması filmin genç kitleler tarafından beğenilmesinde büyük rol oynamıştır.

*Dövüş Kulübü*'nün gösterildiği yıllarda yazılan eleştirilerin bir diğer ortak noktasıysa filmin tehlikeli bulunmasıydı. Bir önceki paragrafta da değinildiği gibi şiddetin filmdeki işleniş biçimi ve kullanılan etkileyici anlatım şekline karşı bazı eleştirmenler uyarılarda bulunmuştu. Özellikle genç yaştaki izleyicilerin filmdeki davranış biçimlerini edinmelerinin bir tehlike oluşturacağı savıyla film şiddeti özendirmediği gerekçesiyle adeta suçlanmıştı. *A Clockwork Orange*'ın da yaklaşık 20 sene önce benzer tepkiye maruz kaldığını ve hatta yasaklandığını hatırlamakta da fayda var. Her ne kadar bunlar abartılı tepkiler olsa da; Amerika'nın bazı eyaletlerinde filmde esinlenerek çeşitli dövüş kulüpleri kurulmuştur ve günümüzde hala kurulmaktadır. Ancak filmi suçlamaktan ziyade toplumun anlam arayışını bir filmle doldurmasını irdelemek gerekmektedir.

*Fight Club* filmine yönelen eleştirilere bakınca fark edilen bir şey var ki; eleştirmenlerin film hakkındaki olumsuz yargılarının bir kısmı filmin izleyici üzerindeki etkisine dayanıyor. Bu da demek oluyor ki; filmin önlenemez süksesi aslında eleştirmenlere rağmen gerçekleşmiş bir sürpriz değil eleştirmenlerin ön gördüğü bir sonuçtur.

1 Ekim Perşembe 18:00

# Söyleşi



## Yekta Kopan

Yazar, seslendirme sanatçısı ve televizyon sunucusu Yekta Kopan, Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor!



## Pixar Filmleri

---

Pixar'ın ilk uzun metrajlı bilgisayar-animasyon filmi olan Oyuncak Hikayesi (*Toy Story*, 1995) Pixar'ın daha ilk filminden bütün dünyayı kendisine hayran bıraktıracak işler yapacağını gösteriyordu. Pixar yaptığı animasyonlarla sinema salonlarını her yaştan izleyici ile doldurmayı ve her filmiyle Oscar'da aday olarak boy göstermeyi başardı. John Lasseter ise 96 yılında Oyuncak Hikayesi ile Akademi Özel Başarı Ödülü'nü kazandı. İzledikten kısa bir süre sonra oyuncaklarından repliklerine kadar hayatımızda etki bırakan Oyuncak Hikayesi, zamanında kullanılan teknik özelliklere kıyasla oldukça incelikli bir işçilik. Teknik özellikleri yanı sıra bir film nasıl bu kadar sade, içten, esprili ve çok iyi kurgulanmış olabilir sorusuna da cevap veriyor. Her zaman ve her yaşta izlenebilecek senaryosu ile evrensel eğlenceli bir hikaye kapılarını açıyor.

Andy, hayal gücü yüksek, oyuncaklarını çok seven ve onlarla odasında maceralı oyunlar oynayan bir çocuktur. Lakin asıl macera Andy odadan ayrıldığında oyuncakların canlanmasıyla başlıyor. Evet bir zamanlar hepimizin düşündüğü hatta gün gelip de en sevdiğimiz oyuncakımızın ciddi ciddi canlı olmasını önce bildiğimiz sonra istediğimiz daha sonra eğer canlı olsaydı neler olurdu diye kafa yordığımız olay filmde gerçek oluyor. Andy'nin en sevdiği ve yatağında birlikte yattığı Şerif Woody önderliğinde diğer oyuncaklar belli bir düzende yaşayıp, yaptıkları toplantılarla Andy'yi mutlu etmek çabasındalardır. Bu düzen Andy ve ailesinin başka bir eve taşınmasına bir hafta öncesine kadar devam eder. Andy'nin yeni eve taşınmadan yaptığı son doğum günü partisinde gelen hediyelerden biri tüm ihtişamıyla yeni çıkan oyuncaktır: Buzz Light-year.

Kendisini gerçekten ışıklı savaşıcı sanan ve uzaydaki bir gezegeni sürekli kurtarma planı yapan Buzz, Andy'nin gözdesi olur. Yeni ve mekanik özellikleri ile diğer oyuncakları da kendisine hayran bırakan Buzz'ı her ne kadar kıskanmadığını söylese de bir gün kaza ve kasıt karışımı bir hamle ile Buzz'ı pencereden aşağıya atar Woody. Diğer oyuncakların suçlamalarına dayanamayarak Buzz'ı kurtarmaya gider. İki oyuncak bu maceralı yolculuğunda hem birbirleriyle çatışıp hem de aralarında sağlam bir dostluk geliştirirler. Woody kendisiyle barışmayı, Buzz'da aslında bir oyuncak olduğunu öğrenecektir. Bu yolculukta aynı zamanda da Sid adında kötü bir çocuğa da dersini veriyorlar. En sonunda birlikte, bir dost olarak Andy'ye dönebilmeyi başarırlar. Sinema tarihinin en dokunaklı sahnelerinden biride şüphesiz Buzz'ın oyuncak olduğunu anladığı an uçmaya çalışması.

Bu arada bu olayın gerçekleştiği Sid'in evinde, Pixar bir kez daha Kubrick'e selam yolluyor. Evin koridorundaki halı deseni ile Cinnet (*The Shining*, 1980) filmindeki ünlü koridor sahnesinde bulunan halının deseni aynı.

İlk hikayenin ardından 2 tane daha devam filmi var. Hatta 2017 yılında yine devam filmi olan Toy Story 4'ü seyredeceğiz. Hikayesi ve karakteriyle özgün olması sebebiyle devam filmleri de en az ilk film kadar güzel. Aynı zamanda film, 2005 yılında Amerika Birleşik Devletleri Kongre Kütüphanesi tarafından "kültürel, tarihi ve estetik olarak önemli" filmler arasına seçilerek ABD Ulusal Film Arşivi'ne alındı. Her manada ustalık barındıran filmin yeni hikayesini beklerken Buzz'ın da dediği gibi : Sonsuzluk ve Ötesi.

## Toy Story

■ Deniz Sena Girginel

## Finding Nemo

■ Kerim Burak Aydın

**K**ayıp Balık Nemo (*Finding Nemo*, 2003) vizyona girdiği zaman herkesin önerdiği bir animasyon olmuştı. Rekor üstüne rekor kıran bu animasyon daha sonra Oscar'a da uzandı. ABD'de vizyona girdiğinde ilk üç günde 70 milyon dolar hasılat yaparak, o zamana dek bir canlandırma filmi için en iyi açılış rekorunu kıran film, Kasım 2003'te ABD ve Kanada'da piyasaya verilen DVD'si ile 28 milyon kopya satarak bir başka rekora daha imza atmıştı. *Kayıp Balık Nemo*, Pixar'ın 5. şaheseriydi ve bu film Pixar için aynı zamanda bir milat oldu. *Kayıp Balık Nemo* sonrası animasyon sineması bu kadar fazla izleyiciye ilk defa ulaştı ve dikkatleri üzerine daha çok çekti. Pixar için milat olan ve bu kadar sevilen *Kayıp Balık Nemo* 'nun başarısı nerede yatıyor? İlk bakışta bir baba-oğul hikayesi ve fedakarlıkların filmi gibi gözüken bu film bana kalırsa, baba-oğul hikayesinin daha derinine saklanmış diğer temaları ile başarıya ulaşıyor. Sadeliği, eğlenceli yapısı ve bunların yanında ustalıklı işlenebilmiş olguları, bu filmi bu denli başarılı hale getiriyor. Film 100 dakika boyunca olağanüstü durumları olağan ve eğlenceli bir şekilde bir araya getiriyor. Taşların çok iyi şekilde dizildiğini görüyoruz *Kayıp Balık Nemo* 'da.

Animasyon, eğlenceli bir palyaço balığı ailesinin hikayesi ile başlıyor. Okyanus manzaralı bir eve taşınmış ve yakın zamanda da ebeveyn olacak iki balık. Mutlu bir çift, özellikle eğlenceli yerinde duramayan çocuksu bir baba. Her şey yolunda fakat tablo çok hızlı bir şekilde bozuluyor. Filmin hemen başında Nemo'nun annesi ve kardeşleri (yumurtalar) dev bir balığın saldırısı sonucu ölüyor. Sadece bir yumurta kalıyor geriye. Daha ilk dakikalarda Nemo filmin merkezine yerleşiyor böylece. Çocuğun hem bir şeylerin sonu hem de başlangıcı olacağını hissediyoruz. Marlin'e karısından kalan bir miras halini alıyor Nemo ve artık dünkü gibi olması beklenmeyecek bir Marlin ortaya çıkıyor ve görüntü değişiyor, Nemo'nun okul çağına geldiğini görüyoruz. Eğlenceli baba Marlin'in, eşinin ölümünden sonra çocuğu etrafında aşırı korumacı bir baba olup çıktığını görüyoruz. Oğlu her dakika gözünün önünde. Evden çıkarken oğluna etrafı 4-5 kere kolağan etmesini tembih ediyor. 3 kere kolağan etmeyi Nemo kabul etse de 4. seferde buna kulak asmıyor. Aşırılığa ve dengenin önemine yapılan ufak bir gönderme. Film zaten daha sonra hep bu sulara yüzecek. Temkinli olmak, güven duygusu ve tüm bunlar arasında hayatımızda fedakarlığın, güvenin yeri. Burada dengeyi nasıl kuracağız? Dışarıya nasıl güveneceğiz? *Kayıp Balık Nemo*, başarılı kurgusuyla tüm bu soruların etrafında ustalıklı dolanıyor. Nemo'nun okula başlaması Marlin'in aşırı korumacı yapısını bize göstermek açısından çok güzel bir aracı görevi görüyor. Oradan oraya koştu-ran çocukların yanında oğlunun dibinden ayrılmayan bir baba. Marlin oğlunu öğretmene emanet ederken çocuğun yüzgecinin birinin güçsüz olduğundan bahsedip duruyor ve ilerleyen dakikalarda bu korumacı yapı bir altüst oluşa sebep oluyor. Okulun ilk günü Nemo ve arkadaşları, açık denizin yamacında çocukluğun verdiği cesaret altında bir iki kulaç açılarak ufak yaramazlıklar yapıyorlar fakat birden Marlin ortaya çıkıyor ve Nemo'yu böyle görünce onu artık okula göndermeyeceğini söyleyerek oğlunu eve sürüklemeye kalkıyor. Nemo da buna karşı tepki geliştiriyor elbette. Yamacı epey geride bırakarak yakındaki tekneye dokunmaya kadar vardırıyorsa işi ve akvaryuma gitmek üzere yakalanıyor

dişçi bir dalgıç tarafından.

Marlin hiçbir balığın yapmayacağı şekilde kocaman teknenin arkasından yüzme çalışıyor ve başarısız oluyor tabii. Burada Marlin'in o aşırı korumacı yapısının bir itici güç halini aldığını görüyoruz. Böylece bu karakterler ile olağanüstü durumlara olağan bir şekilde yelken açmaya başlıyoruz. Pixar'ın büyüğü böylece yine devreye giriyor hem de oldukça başarılı olarak. Nemo'nun yakalandığı sahnede Marlin bir tekneyi takip edebileceğine dahi inanıyor ama biz izleyenler elbette inanmıyoruz. Çaresizliği hissediyoruz, Andrew Stanton (filmin yönetmen ve senaristi) bizi bir kuyuya doğru yuvarlıyor ve bu çaresizlik içinde animasyonların belki de en kendine has olarak tasarlanmış karakteri Dory var olmak için uygun ortama kavuşuyor. Kısa süreli hafıza kaybı olan bir balık. The Ellen Show'un yetenekli sunucusu Ellen DeGeneres'in muhteşem seslendirmesiyle gerçekliğine gerçeklik katan şirin mavi balık. Nemo yakalandığında dalgıçların teknesinin izini bulmak adına Andrew Stanton kısa süreli hafıza kaybı olan Dory'yi, Marlin'in ve bizlerin yolculuğuna rehber olarak atıyor. Bu garip ama oldukça zeki hamle, içinde bazı şeyler barındırıyor. Bu hamle ile filmin sevgi dolu, fedakar baba temasının altında yatan gerçek temaya ulaşıyoruz. Bu temanın bir ucu iyimserliğe bir ucu da güvene dokunuyor. Okyanusun dalgaları, akıntıları ile paralel olarak bu temalar etrafında dalgalanmaya başlıyoruz. Dory hafızası olmadığı için tehlikelere kolaylıkla atılabilir ve Marlin onun sayesinde Nemo'ya giden yolu bulmaya başlıyor. Film ilerledikçe bu yolun aslında Marlin'in kendisine de çıktığını fark ediyoruz. Hafızası olmayan Dory ve aşırı korumacı olarak yaşanabileceğine inanan Marlin. Güvenin ve iradenin denge ile olan dansı. Filmin sorusu böylece ortaya çıkıyor. Korumacı olarak yaşanabilir mi? Akvaryum hayatıyla Andrew Stanton bize buradaki deliliği gösteriyor ve Dory'nin umursamazlığını kullanarak ise köpekbalıklarıyla da dost olmak maraz doğurabilir diyor. Hafıza, irade ve güven arasındaki muhteşem ahenk.

Son olarak Nemo'nun içine konduğu akvaryumdaki hayattan bahsetmek istiyorum biraz. Akvaryumdaki canlıların hepsi başka akvaryumlardan gelmiş olmalarına rağmen aralarındaki en olgun balık olan Gill, Nemo gibi okyanustan gelme. İçlerindeki en normal balık da o. Gill'e bunu sağlayan şeyin oradan kaçma umudu olduğunu düşünüyor insan. Diğer balıklar "ümitsizlik" ve "kabulleniş" ile deliliğe daha yakınlar. William Defoe'nun çok iyi oturan sesiyle hayat bulan Gill, Nemo'nun yol göstericisi oluyor. Akvaryuma yeni gelen Nemo daha en başta havalandırmaya sıkıştığında ilk çare olarak hemen yardım talep ederken Gill, Nemo'ya yardım edilmemesini ve ufak balığın kendi kendine oradan kurtulmasını istiyor ve Nemo bunu başararak kurtuluyor. Böylece okyanusa geri dönmek için en çok kaçma teşebbüsünde bulunmuş Gill, Nemo'nun olgunlaşması için bir basamak halini alıyor. Nemo'nun babasından öğrenemediği güveni Gill ile elde ettiğini görüyoruz. Kendine olan inancın olgunlaştırıcı yapısı üzerinde duruluyor bu ilişki ile. Zaten bu olgunluk filmin ikinci yarısında Nemo'ya kaçmak için gerekli olan cesareti verecektir. Böylece *Kayıp Balık Nemo*, en başta söylediğim gibi ustalıklı yerleştirilmiş taşları ile başarılı bir ahenk yaratarak, iniş çıkışları, eğlenceli yapısı ile bir Pixar klasiği olup çıkıyor.

## Wall - E

■ Deniz Sena Girginel

S anayi devrimi ile daha bir hunharca kullandığımız, kirlettiğimiz, mahvettiğimiz sevgili dünyamızı; okuduğumuz distopik hikayeler ve dünyanın sonu/kıyamet temalı Hollywood filmlerindeki gibi düşünelim. Çamur rengi ve gri tonlarının hakim olduğu bir gökyüzü ile zerre yeşil içermeyen, hurdalık ve çöplükler üzerinde dağ yapmış bir yeryüzü. İşte tüm bu iç karartıcı başlangıç sahnesinden sonra ; “Hello Dolly” müzikali ve onu çalan biricik, duygusal kahramanımız Waste Allocation Load Lifter - Earth class (ya da kısaca Wall-E diyebiliriz) giriyor.

İnsanların dünyayı yaşanmaz bir hale getirmesinden sonra BNL isimli bir mega şirket, dünyayı robotlarla temizlemek için uzay gemileri ile insan kolonilerini uzay boşluğuna gönderir. 5 yıllık olarak planlanan bu gezi dünyanın durumundan dolayı 700 yıl sürecektir. İnsanlar dünyayı terk ederken robotları da kapatmışlardır. Ancak tek bir robot açık kalır: Wall-E.

Yüzyıllarca dünyada tek başına kalır. Her gün arkadaşı hammamböceği ile temizlik yapıp, çöplerden ilginç bulduğu eşyaları toplayarak eve götürür. Akşamları Hello Dolly müzikalini, özellikle de el ele tutuşma sahnesini mutlu ve umutlu gözlerle izler. Kendince dünyada bir düzen kurmuştur.

Bu rutin hayat yeryüzüne inen bir uzay gemisi ile bozulur. Gemiden tüm ihtişamı, güzelliği ve son teknolojik haliyle organik bir yaşam formu bulmakla görevli robot Earth Vegetation Evaluator (ya da kısaca Eve) iner.

Hem korku hem de ilk görüşte aşk duyarak gizlice Eve’i izleyen Wall-E, bulduğu bitkiyi Eve’ye vererek uzayda başlayacak olan maceranın içinde bulur kendini.

Kendilerini dünyadan soyutlayıp Axiom adlı uzay gemisinde hareketsiz, iletişimsiz, obez, tembel ve makinelere bağlı hayat geçiren insanların tekrar dünyaya dönmesine yardım eden Wall-E, tüm bunları yaparken aslında sinemada görebileceğimiz en güzel aşk hikayesini de yaşıyor.

Animasyon dünyasında yapılan en iyi işler arasında sayacağımız, dünya sinemasında da yine en üst seviyelerde görebileceğimiz çok özel bir film *Wall-E* (2008). Andrew Stanton gibi bir ustanın elinden çıkıp Ben Burtt gibi özel bir sesle buluşan Wall-E; hikayesi ve senaryosu bakımından da her yaşta izleyiciyi etkiliyor. Disney ve Pixar’ın görselliği zirveye taşıdıkları filmde neredeyse hiç diyalog yok. Lakin yönetmenin de dediği gibi aslında filmin başından beri sözsüz fakat daha güçlü bir iletişim var.

Her bakımdan kusursuzca tasarlanmış ve gerçekten çok önemli bir fark yaratan *Wall-E*, birçok yerinde *2001-Bir Uzay Yolculuğu* (*A Space Odyssey*, 1968)’na da selam gönderiyor.

Her yönüyle sıradışı, güzel bir hikaye ve unutulmaz bir film için aklınıza ilk geleceklenden.

**K**üçük bir lamba ekranın kenarından çıkar, zıplaya zıplaya Pixar'ın "i"sinin üstüne kurulur. Sinemaseverlerin aşına olduğu bu ilginç maskot, Pixar'ın 1986 tarihli ilk kısa filminden Luxo Jr. adlı oyunbaz lambadır aslında. Pixar, *Luxo Jr.* (1986)'ın kısa hikayesiyle başlayan yolculuğuna bugün *Ters Yüz* (*Inside Out*, 2015) ile devam ediyor. Şirketin filmografisi *Oyuncak Hikayesi* (*Toy Story*) serisi, *Kayıp Balık Nemo* (*Finding Nemo*, 2003) ve *Ratatouille* (2007) gibi hem gişede hem de eleştirel anlamda elde ettiği başarılarla dolu. Bugüne kadar her yaş aralığından izleyicinin ilgisini çeken yapımlara imza atan Pixar'ın filmografisinde onuncu sırada ise *Yukarı Bak* (*Up*, 2009) yer alıyor.

Pixar, *Yukarı Bak* (*Up*, 2009)'tan hemen bir sene önce vizyona giren *Vol-İ* (*Wall-E*, 2008)'de sevimli robot Wall-E'nin Dünya üzerindeki yalnız yaşantısını sözsüz sahnelerle anlatmış, hem kahkahalarla güldürmüştü hem de çaktırmadan ağlatmıştı. Bu film, yarattığı distopik dünya ile izleyicisine çok şey düşündürüyordu, ancak neticede uzak bir gelecekte, yarattığı çöp ile mücadele edemeyip Dünya'yı terk eden ve gezegeni temizlemesi için geride çöp toplayıcı robotlar bırakan bir insanlıktan bahsediliyordu. Küçük bir robotun hüznü aşk hikayesine rağmen ağırlıklı toplumsal ve çevresel duyarlıklarımıza dokunan *Vol-İ*'nin aksine *Yukarı Bak*, ortak çocukluk hatıralarını bir türlü gerçekleştiremeyen yaşlı bir çiftin sevgi dolu mütevazı evliliklerinden yola çıkan hikayesiyle bu kez izleyicinin kendine dönük hislerine ayna tutuyor.

*Yukarı Bak*, *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941)'in açılışında Charles Foster Kane'in hayat hikayesini anlatan filme benzer şekilde, Charles Muntz adlı vahşi doğa kaşifini anlatan bir belgeselle başlar. Küçük Carl, sinemada belgeseli uçuş gözlükleri ve pilot beresiyle izleyecek kadar Muntz hayranıdır ve büyüdüğünde Muntz gibi bir kaşif olmanın hayallerini kurar. Günlerden bir gün Carl, kendinden çok daha konuşkan ve çok daha tutkulu şekilde Muntz hayranı olan Ellie ile tanışır. Arkadaşlıkları Muntz ve maceraperestlik ekseninde daha ilk görüşte güçlü bir şekilde başlayan bu iki çocuk, Muntz'un, dünyanın en güzel noktası dediği Güney Amerika'nın Cennet Şelalelerine seyahat etmek hayaliyle büyür, oyunlar oynar, zamanla aşık olur ve evlenirler. Sevgiyle kurdukları ve sürdürdükleri evliliklerinde çocuk sahibi olamayan Carl ve Ellie, Cennet Şelaleleri'ne gitmek hayalinden yıllarca vazgeçmeseler de gündelik dertler ve masraflarla bu hayalleri, hayal olmanın ötesine geçemez.

Carl ve Ellie, birlikte yaşlanırlar ve sonunda Carl, Ellie'nin ölümüyle tek başına kalır. Ancak Ellie'nin yokluğu artık bir hayli yaşlı olan Carl'ın tek sorunu değildir. Ellie ile kurdukları küçük ve sevimli evleri şimdi devasa gökdelenlerle ve gürültülü inşaatlarla çevrilidir. Evinden atılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Carl sonunda gökdelen patronlarına inat binlerce helyum balonu bağladığı eviyle Cennet Şelalelerine doğru

Up

■ Nazlı Özüm Gündüz

yola çıkar. Bu yolculukta Carl Fredricksen, yanlışlıkla yanında götürdüğü küçük izci Russell ile Cennet Şelalelerine ulaşacak, ancak beklediğinden çok daha farklı bir maceraya adım atmış olacaktır.

*Yukarı Bak*, ilk yarısında hikayenin duygusal iskeletini sağlam bir şekilde izleyicisine aktarıyor. Öyle ki, Ellie ile Carl'ın evliliklerinin seyrini anlatan sözsüz kısım, süre itibarıyla beş dakikayı bulmasa da birçok filmin saatler içinde veremediği duygu yoğunluğunu zorlanmaksızın verebiliyor. Çiftin tüm zorluklara rağmen güçlenerek devam eden aşklarını, çocuk sahibi olamayacaklarını öğrenmelerini, geçen yıllara rağmen özlemlerle beklenen Güney Amerika seyahatini, Ellie'nin ölümünü ve Carl'ın amaçsızca yalnız geçen günlerini anlatan bu kısım izleyicide buruk bir tat bırakıyor ve filmin üstüne bir melankoli perdesi gibi çöküyor. Buna bir de küçük izci Russell'in açıkça söylenmeyen ancak hissettirilen sosyal problemlerini ve baba özlemini de eklersek sinirler iyice gevşeyip kimi izleyicilerde gözyaşlarına kadar varabilir.

*Yukarı Bak*'ın en büyük başarısının sıra dışı kahramanları huysuz, bıkkın, kare suratlı yaşlı dul Carl ile iyimser, hayat dolu, yuvarlak tombul hatlarıyla küçük izci Russell'in tezatlarla dolu birlikteliğinden, izleyiciyi karakterlerle özdeşleştirebilen duygu yüklü bir hikaye yaratması olduğu söylenebilir. Üstelik gerek binlerce balonun uçurduğu rengarenk evle gerekse de egzotik Cennet Şelaleleri'yle yaratılan görselliği eklersek *Yukarı Bak*, tekrar tekrar izlenebilecek filmler arasındaki yerini kolaylıkla alıyor. 2009'da Cannes'ın açılış filmi olarak yer alan *Yukarı Bak*, Cannes'da açılış yapan ilk animasyon ve üç boyutlu film olmuştur. Pixar, 2009'da *Yukarı Bak* ile eleştirel övgülerin odağı olmanın yanı sıra bu ilginin meyvesini gişede de toplayabilmiştir. Şirketin filmleri gişe başarılarıyla kıyaslanacak olursa *Yukarı Bak*, *Oyuncak Hikayesi 3* (*Toy Story 3*, 2010) ve *Kayıp Balık Nemo* (*Finding Nemo*, 2003)'yu takiben üçüncü sırada yer alıyor. En İyi Film de dahil olmak üzere 5 dalda Oscar'a aday gösterildiğini, En İyi Animasyon Filmi ve En İyi Film Müziği dallarında ise ödüllerin sahibi olduğunu da ekleyebiliriz.

Pixar, *Yukarı Bak* ile yine hayatın değişik parçalarından aldığı küçük insani duyguları tek bir potada eritmeyi başarıyor. Filmin sonunu her zaman olduğu gibi tatlı bir gülümsemeyle getirsek de akılda, hayatı yeniden gözden geçirme isteği uyandıran düşünceler kalıyor. *Yukarı Bak* keyifli bir film olmanın yanında birçokları için "ağlatan filmler" listesinde de başı çekebilir. Carl'ın hüznünü ekran karşısında yüreктen hissedenleri, "aşırı dozda empatiyle kendini hikayeye fazla kaptıranlar" olarak nitelendirenler bile bu filmin birçoklarının içinde taşıdığı yaşlanma, pişmanlık, dışlanma, yalnızlık, sevdiklerini yitirme gibi derin endişelere dokunduğunu kabul edeceklerdir.

**H**er sene bir animasyon filmi çıkarmasına alışılan Pixar Animation Studios, 2014 yılını pas geçince haliyle yeni projesine beklenti de artmış oldu. 2015 yazında çıkan *Ters Yüz (Inside Out, 2015)*, bu beklentileri büyük oranda karşıladı. Filmin yönetmeni ise daha önce *Oyuncağ Hikayesi (Toy Story 1995)*, *Wall-E (2008)*, *Yukarı Bak (Up, 2009)*, gibi Pixar projelerinde senaryo ekibinde bulunan ve animasyon film dünyasında hayli tecrübeli bir isim olan Pete Docter. Yine aynı dönemde vizyona giren Illumination Entertainment'ın *Minyonlar (Minions, 2015)* filmi, animasyon dünyasındaki kapışmada *Ters Yüz*'ün en büyük rakibi olarak gösteriliyordu. *Ters Yüz*'ün aldığı olumlu eleştiriler ve seyirci tepkilerine bakılırsa Pixar'ın bu kapışmadan galip ayrıldığını söyleyebiliriz. Tabi bu karşılaştırma da *Ters Yüz*'ün bütçesinin *Minyonlar*'ın bütçesinin yaklaşık iki katı olduğunu da dikkate almak gerek.

*Ters Yüz*, doğup büyüdüğü şehirden ayrılan 11 yaşındaki bir kız çocuğunun (Riley) yaşadıklarını ve duygularındaki değişimleri çocuğun beynindeki duygu merkezindeki beş ana duygu (Neşe, Üzüntü, Öfke, Korku, Tiksinti) ile seyirciye aktarıyor. Sinema tarihinde daha önceden *Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz, 1939)* ile gördüğümüz, soyut bazı kavramları ve duyguları hayal dünyasında somut bir biçimde hikayeye aktarma bu sefer gerçek hayatta hikayeye işlenmiş. Tabi ana karakter küçük bir kız çocuğu olduğundan hikayenin psikolojik boyutunu senaryoya aktarmak daha da zor. Film çıktığı günden itibaren birçok psikolog da filmin çocuk gelişimi için güzel bir film olabileceğini belirtiyor. Seyircilere, filmde geçen duyguların her birinin birer araç olduğu ve hayattaki zorlukların üstesinden gelebilmek için bunları kontrollü bir şekilde kullanmaları gerektiği düşüncesi filmin her aşamasında aktarılıyor. Çocukların ebeveynleri ile olan ilişkileri, karşılıklı verilen tepkiler ve ortaya çıkan sorunlar iki tarafın da anlayabileceği bir dille ekrana yansıtılmış.

Film boyunca karşımıza çıkan ve duyguları temsil eden kahramanlar ise çocuğun olaylara ve dünyaya karşı tepkilerini kontrol ediyor. Filmin hikayesi genel olarak Neşe ve Üzüntü üzerinden aktarılmış. Bunun nedeni de senaristlerin Neşe-Üzüntü karşıtlığı üzerine bir hikaye yazmak istemeleri olabilir. Riley'deki taşınmadan dolayı oluşan travmanın sebebi de Üzüntü'nün kendini kontrol edemeden beynindeki bazı şeyleri değiştirmesi ile başlar. Üzüntü ile başlayan bu alışılmamış durum diğer duyguları da etkiler ve Riley öfkesini başta olmak üzere hislerini kontrol edememeye başlar. Bu önüne geçilemeyen durum, sonunda olaylara karşı herhangi bir tepki vermeyen bir karakter yaratır. Durumu kurtarmaya çalışan tarafın hep Neşe olması da aslında seyirciyi biraz rahatsız eden bir durum. Ancak film boyunca Üzüntü, Öfke gibi duyguların da insanın normal yaşamında önemli bir yere sahip olduğu düşüncesi hikayeye işlenmiş. Hikayenin ortasında Neşe'nin Üzüntü'den yardım istemesi, Neşe'nin aslında hikayedeki tek kahraman olmadığını ve diğer duyguların da yardımıyla Riley'yi tekrar normale dönüştürebileceğini gösteriyor. Üzüntü'ye kötü karakter demek tam olarak doğru olmasa da Üzüntü'nün hikayenin devamında işleri yoluna koyması Hollywood'da sıklıkla gördüğümüz "Kötü gözükken ama

## Inside Out

■ Yasin Yıldız

aslında o kadar da kötü olmayan karakter” klişesini de bir nebze filmin içine monte etmiş.

Çocuk psikolojisi gibi geniş ve karışık bir konuyu ele alan *Ters Yüz*’ün yapım sürecinde birçok psikiyatr ve bilim adamından danışmanlığından yararlanılmış. Pete Docter’a senaryo aşamasında danışmanlık yapan isimlerden birisi olan Dacher Keltner, beş ana duygunun seçilmesiyle ilgili geniş çaplı bir anket yapıldığını ve ona göre bu duyguların seçildiğini belirtiyor (1). Sevgi, utangaçlık gibi duyguların ise filmde somut olarak canlandırılmaması seyircilerin aklına takılan sorulardan birisi. Ancak ankete katılan bilim adamları, sevgi ile neşeyi veya üzüntü ile utangaçlığın çocuklar için ayırt edilebilen duygular olmadığını düşünmüş olabilirler. Çocuklukta yaşanan küçük bir olayın bile, insan gelişiminde ve kişilik oluşumunda ne kadar önemli bir yere sahip olduğunun bilinciyle yazılan bu senaryo, kapsamlı bir danışmanlık çalışmasıyla kusursuz hale getirilmeye çalışılmış. *Ters Yüz*, yalnızca kaliteli bir animasyon filmi olmanın dışında aynı zamanda izleyiciye bir çok konuda bilgi ve fikir sahibi olma imkanı sunan bir film.

Duygu, hafıza, bilinçaltı gibi insan beyninde yer eden parçaların her biri filmde somut birer parça olarak yansıtılmış. Bu somutlaştırmada en çok esinlenilen yapı ise dijital bilgisayar sistemleri gibi gözüküyor. Beyindeki hatıra toplarının kısa süreli, uzun süreli ve çekirdek hafıza olarak ayrılması veya silinen hatıraların aslında tamamen silinmemesi ve onların da belli bir süre içerisinde kurtarılabileceği düşüncesi de günümüzde kullanılan dijital depolama teknolojilerine bir hayli benziyor. Filmin senaryosunun, Pixar gibi yüzlerce mühendisinin çalıştığı bir ortamda geliştirildiğini düşünürsek, bu benzerliği gayet normal kabul edebiliriz. Tabi gerçek duyguların bilgisayar sistemlerindeki kadar sistematik olamayacağı da herkes tarafından kabul edilen bir gerçek. Filmde duyguları temsil eden kahramanlara insansı özellikler katarak bu durumun önüne geçilmiş. Aslında baktığımızda, bu kahramanlar da hafıza, düşünce, duygu gibi özelliklere sahip ve onların da beyninde tıpkı Riley’nin beynindeki gibi bir merkez olabilir. Film bu konuda bize çok açık ipuçları vermese de, Riley’nin anne ve babasının beynindeki merkezlerde duyguların daha yaşlı olarak bizlere gösterilmesi bu tezi güçlendiren detaylardan.

Disney tarafından satın alındıktan sonra *Wall-E*, *Yukarı Bak* gibi orijinal ve sağlam senaryolu filmlere imza atan Pixar, 2015 senesinde de listesine güzel bir film ekledi. İnsan duygularının, kişilerin olaylara ve diğer insanlara karşı tepkisini kontrol eden en büyük güç olduğu fikrini seyirciye aktaran *Ters Yüz*, her yaş grubundan insana hitap edebiliyor. Film bu başarısını büyük oranda duyguları temsil eden kahramanları ekrana başarılı ve basit bir biçimde yansıtmasına borçlu. Riley’nin 11 yaşındayken filmin bitmesi ise akıllara “Acaba devam filmi olacak mı?” sorusunu getiriyor. Belki de Pixar, önümüzdeki yıllarda Riley’nin ergenlik dönemini anlatan bir animasyon film çıkararak, tıpkı Toy Story’de yaptığı gibi filmi bir seriye dönüştürebilir.

(1) <http://www.psmag.com/books-and-culture/a-conversation-with-psychologist-behind-inside-out>



## Dosya: **Sinemada Suç Olgusu**

### Suça Mahkumiyet

Sevgihan Oruçoğlu

**S**uçun kaynağı; yani bireyi suçla iten nedenler her daim araştırılan bir alan olmuş ve kriminolojinin bu soruya verdiği cevaba göre bizzat “suç” tanımının kendisi de zaman içerisinde değişime uğramıştır. Farklı teorisyenler suç olgusunun kökenini farklı yerlerde aramışsalar da suçun türüne göre değişiklik göstermekle beraber uzun bir süredir bu alana Emile Durkheim tarafından ele alınan, suçun

kaynağını patolojik nedenlerdense yapısal nedenlerde arayan ve bu konsepti toplumun doğal bir ayrıntısı olarak gören bakış hakimdir denilebilir. Bu bakışın aynı zamanda “suç” kavramının geçerliliğini de sorgulamakta, konsepti bireysel alandan toplumsal alana çekerek genel geçer “suç” ve “suçlu” nitelermelerinin ardındaki yapısal eşitsizlikleri ve iktidar ilişkilerini göz önüne sermektedir.

Sinema da pek çok sanat dalı gibi suç ve ona zemin hazırlayan yapısal olayları makro ve mikro düzeyinde beraber ele alan bir yöntem olarak gösterilebilir. Bu alanda pek çok örnek bulunmakla birlikte Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*La Ladri di Bicicletta*, 1948) ve Brian de Palma'nın *Carlito'nun Yolu* (*Carlito's Way*, 1993) filmleri elbette ki ilk akla gelen örneklerden. Bisiklet Hırsızları bireyi suça iten sosyo-ekonomik nedenleri ele alırken Carlito'nun Yolu bu nedenlerin yapısallığını ve kaçınılmazlığını ortaya sermesiyle izleyiciye çok boyutlu bir okuma imkanı sunarlar.

### 1-Bireyin Dönüşümü, Suçunun Üretimi

*The contempt for the existing social order is most conspicuous in its extreme form*

*– that of offences against the law.*

*If the influences demoralising to the working-man act more powerfully,*

*more concentratedly than usual, he becomes an offender*

(Engels- The Condition of Working Class in England, p:144)

De Sica *Bisiklet Hırsızları*'na ülkenin sosyo-ekonomik problemlerini göz önüne sererek başlar ve bu tutumu film boyunca da devam eder. Adeta yapısal problemleri ve birey üzerinde yarattığı olumsuzlukları göz önüne sermek istemektedir. Arkaplan olarak savaş sonrası Roma'yı seçen yönetmen bu kozmopolit şehrin fakirliğini, giderek artan işsizlik problemini ve yıkılan rejimin ardından ortaya çıkan kaos ortamını filmin altmetnine yedirmektedir.

Ana kahraman Antonio Ricci'nin uzun süren işsizlik döneminin ardından iş bulmuştur ancak işi alabilmesi için bisiklete ihtiyacı vardır. Bir bakıma sermaye olarak okunabilecek bisiklet An-

tonio ve ailesinin stabil bir yaşama kavuşmak ile aralarındaki tek engel olarak sunulmaktadır. Binbir güçlükle parasını denkleştirip rehin verdiği bisikletini geri alan Antonio işine başlar. De Sica bisikleti daha filmin ilk dakikalarında merkeze yerleştirerek onu sıradan bir nesne hatta sıradan bir "malvarlığı" olmaktan dahi çıkarır, "bisiklet" film boyunca toplumun asimetrik yapısını ve bundan kaynaklanan eşitsizliklerin metaforu haline gelir. Hatta bisikleti kayıp bir neslin varoluş umudu olarak da görmek mümkündür. Öte taraftan bu umudun boşuna olduğu, Antonio veya herhangi biri için mahkum oldukları filmin karamsar havası içerisinde seyirciye gösterilir. Yönetmen bisiklete odaklanan çekimler ile bu sembolizm güçlendirilirken aynı zamanda film akışında tedirgin edici bir ton kullanır ve ne zaman olacağını bilemese de seyirciye bisikletin(Ricci ailesinin tüm umutlarının) çalınacağı hissettirilir. Zaten halihazırda şehre hakim kaos ve kanunsuzluk içerisinde başka türlü mümkün değildir. Nitekim bisiklet Antonio'nun ilk iş gününde çalınır, bundan sonra ise film giderek daha depresif bir tona bürünür zira Ricci ailesi için hiç umut kalmamıştır ve genel yapısal çöküntünün içerisinde bu aile de herhangi başka bir aile gibi durumun ağırlığı altında ezilmeye mahkumdur. Bisiklet bulunamazken ve zaman daralırken Antonio da işini ve geleceğini, onurlu bir şekilde ailesini geçindirme umudunu kaybetmektedir. Polisler ise rapor yazmaktan başka bir eylem gerçekleştirmezler çünkü bu suç onlar için milyonlarcasından bir tanesidir, arşivde yerini almalıdır zaten Antonio için kritik öneme sahip olsa dahi olay sıradan Roma'nın günlük

rutini haline gelmiş bir olaydır. Yapısal faktörler olan sefillik ve işsizlik hırsızlığı normal/ sıradan hatta kaçınılmaz hale getirmiştir; yetkililerin(!) aldırma- zlığı, bisiklet pazarının işlekliği ve hatta sıradan halkın buna yönelik bilgisi de bunu kanıtlar niteliktedir.

Suçun sıradanlığı ve yapısalılığı ise filmin ikinci kısmında derinlemesine işlenmektedir. Antonio hırsızı bulduktan sonra “hırsız” bir kimlik kazanır, adının Alfredo olduğu öğrenil-



dikten sonra kamera onun mahallesine, evine girer; annesine odaklanır ve hırsızın arkaplanını seyirciye sunar. Bu tabii olarak suçu aklama veya mazur gösterme çabası değil aksine kaçınılmazlığını vurgularken kullanılan bir yöntemdir; yönetmenin amatör oyuncu kullanımı ise burada devreye girer ve acıtasyondan ve demagojiden kesinlikle kaçınarak, abartılı oyunculuk yerine rafine edilmiş bir anlatı ile objektiflik yakalanmaya çalışır. Bu açıdan hikaye bireysellikten sıyrılarak sosyal analize ve yapısal çözümlemeye imkan verecek şekilde makro seviyede ele alınır.

“Suçlu”nun “suç”u işlemesi için gerekli iki unsur olan motivasyon ve fırsat denklemini de benzer bir bağlamda çözüm- lenir. Modern toplum oluşumunda suçluyu ve suçu belirleyen vasita olarak atanan devletin güvenlik ve adalet çerçevelerini belirleyerek çizdiği sınırlar suçu tanımlarken aynı zamanda da suçu yaratmaktadır. Suç ve onun varlığı

devletin antitezi olarak tanımlarken suçun motivasyonu ve olanaklılığı da bu karşıtlıkta yerini bulur. Ancak sanılanın aksine bu ilişkilene doğruşaldan ziyade daireseldir devletin/otoritenin varlığı suçun kavramını var eden ve motivasyonu oluşturan temel etken iken

suç aynı şekilde otoritenin varlığını yasa-llaştırdığı alan haline gelir. Burada ise esas olan bu ilişkilene- menin doğal değil işlenmiş olmasıdır.

De Sica Alfredo’nun suç-

lu değil bir bakıma kurban olduğunu gösterirken diğer taraftan filme kurban olarak başlayan Antonio’yu ise ailesine bir yaşam sağlamak amacıyla bisiklet çalmaya çalışmasını göstererek kurban, suç, suçlu gibi kategorilerin yapaylığını gözler önüne serer. Bu durumda hem Alfredo hem Antonio aynı bisikletin iki tekerleği olarak görülebilir; daimi devirlerinde sistemin boyunduruğunda bir yere varmadan dönmeleri ve hiçbir kurtuluş umutlarının olmaması bunun kanıtı olarak gösterilebilir.

## 2-Kategorisel Bir Suç Analizi

*Ben belaya davetiye çıkarmıyorum, kaçtıkça gelip beni buluyor-Carlito Brigante*

*Bisiklet Hırsızları*’nda değinilen toplumsal tabaka içerisine sıkışmış birey teması *Carlito’nun Yolu*’nda bambaşka bir coğrafyada benzer ancak daha sistematik bir biçimde eleştirilir. Yapısal eşitsizliğin sistematikleştiği Carlito’nun Yolu bireyin çatışması keskinleştiği gibi

suçun ve suçlunun kategorik hale geldiği görülebilir. Bisiklet Hırsızları'nın suç kavramına getirdiği sosyo-ekonomik eleştiriye ek olarak bu çatışmaya "alt kültür" kavramını da ekleyerek sınıfsal analizin ötesinde "etnik/kültürel azınlık" boyutunu da tartışmaya açar.

Porto Riko'lu ünlü bir suçlu olan Carlito Brigante kendisini hapse gönderen deliller illegal olduğu için suçlamaların düşmesiyle serbest kalır. Mahkemesinde artık suç işlemeyeceğini, "temiz" bir adam olarak yaşayacağını söyleyen Carlito'ya kimse inanmamaktadır. Carlito gerçekten film boyunca suçtan uzak durmak, eski alışkanlıklarına dönememek ve değişmek için elinden geleni yapmakta yine de kendini suçla çevrili bulmaktadır.

Herkesin farkında olup Carlito'nun görmezden gelmeye çalıştığı şey ise ne geçmişteki ne de şu andaki suç yöneliminin kendi tercihi veya özgür bir karar olmadığıdır. Carlito ve onun statüsündeki binlerce hatta milyonlarca kişi bilinçli/bilinçsiz illegal yollara kanallı olmaktadır. Ne Porto Riko'luların ne de başka etnik bir grubun fazla bir seçim alanı yoktur çünkü yapı onların başka türlü varolmasına izin vermemektedir. Örneğin Gail'in Carlito'ya yönelttiği "Birini öldürdün mü?" tam da bu noktada anlamsızlaşmaktadır çünkü Carlito'nun da söylediği gibi bu bir varolma mücadelesidir; öldürmezsen öldürüleceğin bir yapının içinde elinde gelenin en iyisini yapmakta olan Carlito'ya göre suç/masumiyet/cinayet çok da basit ve adalet sisteminin yansıtmaya çalıştığı aksine tek boyutlu değildir. Amerika'nın kültür füzyonu halini almış "kenar mahalle" kültüründe bu alt kültürlerden gelen yarı/ikinci sınıf va-

tandaşlar için suç ve suça yönelim bir seçim değil kategorik bir sınıftır.

Carlito da bir bakıma bunun farkındadır ki mahkemede hakime yarı dalga geçer bir şekilde "Getto Hastalığı"ndan kurtulup iyileştiğini söylemesi Brian de Palma'nın sınıfsal ve etnik mimlemeye karşı duruşunu belli etmektedir. Frank Tennenbaum ve aynı akıma mensup diğer düşünürlerin(Goffman, Becker) belirttiği üzere herhangi bir suç işleyen birey ister istemez damgalanacaktır ve bu damganın onu takip etmesi nedeniyle aynı suçu tekrar etmeye zorlanacaktır. Burada yatan esas fikir ise iktidarın bu fişleme/damgalama sistemini toplumsal yapının yeniden üretimi ve kendi mevcudiyetinin geçerliliği adına kullanmasıdır. Bu şekilde alt kültürün hakim norm ile çatışması sonsuz bir döngüye girmektedir ve "suç" olgusu kategorik, belli gruplara göre farklı türleri tanımlanmış bir sosyal hastalık olarak gösterilmekte; böylece sözü edilen gruplar bu kategorilere hapsedilmektedir. Elbette ki bu sistem içerisinde bireyin kurtuluşundan veya suçtan arınışından söz etmek imkansızlaşmaktadır.

### 3-Kaçınılmaz Beklerken

*Benim gibi bir Porto Riko'lunun bu kadar yaşaması bile bir şey-Carlito Brigante*

Amerika'nın bir dönem yeraltı sanatına yön veren bu bakış açısının Carlito'nun Yolu'na da ilham kaynağı olduğunu söylemek mümkün. Sidney Kingsley'in *Dead End*(1935) oyununun 1937 sinema adaptasyonu ile beraber Hollywood'un radarına girdiğini söyleyebileceğimiz kategorik suç uzunca bir müddet Amerika'nın getto problemini elen alan çeşitli filmlerce tekrar edilmiştir. "Dead End Kids" olarak tanımlanan bu filmlerin ana temaları öyle veya

böyle çeşitli suç eylemlerine bulaşmış çocukları ve daha sonraki süreçte çeşitli sosyal mekanizmalar tarafından- islahi, hapisane, mafya altyapısı ve devletle olan ilişkisi- suçluya dönüşmelerini konu alır. İsmi ise yetiştikleri ortamın umutsuzluğundan ve resmi olmayan tecrite yönelik şehir yapılanmasından alan filmler

ırk, sınıf ve bu çerçeveler içerisinde yeniden tanımlanan çete ve suç gibi kavramları konu almaktadırlar. Elbette ki bu karakterler için de herhangi bir umut yoktur ve çoğu birer suçlu

olarak harcanabilir sosyal artıklar olarak toplum hafızasından silinmektedirler. Örneğin bu türün önemli filmlerinden *Kirli Yüzlü Melekler (Angels With Dirty Faces, 1938)* beraber hırsızlık yaptığı arkadaşını ele vermeyip islahine giren ve oradan bir suçlu olarak çıkan Rocky Sullivan'ı konu almakta; Rock'nin geldiği yerde rolü olan iktidar mekanizmaları gözler önüne serilirken Rocky'nin idamı ve bunun dramatikliğiyle kategorik sıkışmışlığı eleştirmektedir.

Brian de Palma'nın filmini ise bu eko- lin olgun bir versiyonu olarak yorumlamak mümkün elbette. Tıpkı "Dead End Kids" temasında olduğu gibi Carlito'nun da sonu filmin en başından bellidir ancak de Palma bu kaçınılmazlığı filmin kurgusunda kullanır; seyircinin ilk izlediği sahne Carlito'nun ölüm sahnesidir dolayısıyla onun film boyunca sergilediği bütün çabalarına rağmen öleceğini

bilen seyirci imkansızlığı ve sıkışmışlığı hisseder. Carlito ise tüm hayaline rağmen rahat bırakılmayacağını farkında olduğundan devamlı tetiktedir, zaten yılların alışkanlığı ona bunu öğretmiştir- en ufak bir hesap hatası her an ölümüne neden olabilir. Nitekim tren istasyonunda Gail ile buluştuğu sahne-



de tedbiri elden bırakır, hayaline artık inanmaktadır ancak gardını düşürmesi ölümü ile sonuçlanır çünkü kaçış imkansızdır. Yine de ölüme giderkenki sakinliği ve son sözleri en başından beri her

an bir aksilik beklediğini asla aklanıp temiz bir sayfa açamayacağına inandığını göstermektedir; Gail belki gidip kendine bir cennet yaratma özgürlüğüne sahip olabilir ancak Carlito geldiği arkaplan ve geçmişi ile asla o lükse sahip olmamıştır.

Hem Bisiklet Hırsızları hem Carlito'nun Yolu oldukça karamsar ve umutsuz tavırlarıyla suçun kaçınılmazlığını incelerler. Suçtan bahsedildiğinde her daim özgür iradede ve seçimden bahsedilen retoriğe rağmen ne Carlito ne de Antonio'nin seçimlerinde tamamen özgür olduğu iddia edilebilir, bu nedenle suç olgusu ele alınırken çevresel faktörler göz ardı edilmemelidir ve suç bireysel ve bağımsız bir konsept yerine sosyal yapıların etkileşimi sonucu ortaya çıkmış bir sosyal gerçek olarak değerlendirilmelidir.

# İnsanlık Suçları

Ash Ildır

“İnsanlar neden Naziler ile ilgili filmleri izlerler? Güç ve sadizm görmek için! Bizse bunu yapabiliriz! Biz, Nazilerin filmlerde yaptığı her şeyden daha sadistçe şeyler yapabiliriz.” (Anwar, Öldürme Eylemi, 2012)

“Ben sorumlu değilim, diyor Kapo. Ben sorumlu değilim, diyor bir subay.

‘Ben sorumlu değilim.’

O zaman kim sorumlu?” (Gece ve Sis, 1955)

## “Başkalarının Acılarına Bakmak” (1)

**Y**arattıkları dehşete düşürücü etki ve açtıkları zengin politik/estetik tartışmalar açısından dünya sinema tarihine adını yazdırmış iki başyapıt:

Alan Resnais’in unutulmaz *Gece ve Sis*’i (*Nuit et brouillard*, 1955) ile Joshua Oppenheimer’in çarpıcı belgeseli *Öldürme Eylemi* (*The Act of Killing*, 2012). Biri Nazi toplama kampları, diğeri ise Endonezya’da 1965 darbesi sonrasında yaşanan katliamları konu edinen iki film; çarpıcı güçlerini temsil edilemeyecek, betimlenemeyecek, tarif edilemeyecek iki ayrı trajediyi seyirciye yansıtmada tercih ettikleri sinemasal ve ontolojik yöntemlerden alıyor.

Gilles Deleuze, Foucault ile olan bir röportajında kendisine şöyle söyler: “... temel bir şeyi bize ilk siz öğrettiniz: Başkaları için konuşmanın utanç verici olduğunu.” (2) Temsil üzerine düşünce dünyasında yaşanan bu kayma, belgesel biçimleri açısından da yansımaları bulur. Özellikle belgesel üzerine önemli teorik çalışmalar yapmış akademisyen ve eleştirmen Bill Nichols; belgesel biçimleri -kendisi bunları “modlar” olarak adlandırıyor- açısından “temsil” konusundaki kayma/değişimden bahseder. Örneğin; toplumda genel olarak belgesel kanısını yaratan belgesel modu, genelde bir erkek sesini ekrandaki gördüntüler eşliğinde “gerçekleri” açıklarken izlediğimiz açıklayıcı (expository) belgesel modudur. Gitgide katılımcı, gözlemci, refleksif ve performatif

modlar ortaya çıkmaya başladıkça; belgeselin temsil, bilgi ve gerçek konusundaki “iktidarı” da sarsılır; yerini daha melez yapımlara bırakır. *Gece ve Sis* de, *Öldürme Eylemi* de; tür olarak belgesel olarak görülseler de, oldukça melez yapımlar. Ele aldıkları konular nedeniyle temsil açısından belki de en zor noktada yer alan bu iki yapım, çeşitli belgesel ve kurmaca film araçlarını ve yöntemlerini birleştirerek anlatım güçlerini ortaya koyuyor. Birbirinden çok farklı; ancak yaşattıkları deneyim açısından oldukça benzer bu iki yapım bu yöntemler açısından incelenmeye değer.

*Gece ve Sis*, Nazi toplama kamplarının kapanışından on yıl sonra, Alan Resnais tarafından çekiliyor. Film; kamplara ait Nazi subayları tarafından çekilmiş arşiv görüntüleri ile; terk edilmiş Auschwitz ile Majdanek kamplarında çekilen güncel görüntülerin kurgulanmasından oluşuyor. Görüntülere Mauthausen-Gusen toplama kampından hayatta kalan Jean Cayrol’un Chris Marker’a danışarak yazdığı bir metnin seslendirmesi eşlik ediyor. Michel Boquet tarafından seslendirilen belgesel, klasik bir açıklayıcı belgeselmişçesine başladıktan sonra; tarif edilmesi güç bir görsel-işitsel deneyim yaşatan bir *essay-film*’e dönüşüyor. Resnais tarafından nötr bir tonda seslendirilmesi istenen metin; Boquet’in etkili anlatımı ile ister istemez farklı farklı tonlara bürünüyor. Filme ismini veren “gece ve sis”te evlerden alıkoyulup, trenlere zorla bindirilen insanlar; ruhları bile

duymazken kendileri için tasarlanmış kamplara getiriliyor. Boquet'in çeşitli stillere sahip bu binaları tanıtırken takındığı sarkastik ton; sis ve geceyi betimlerken suskunlaşıyor. Çalıştırılan, aç bırakılan, hapsedilen, tecavüz edilen, işkenceye uğrayan ve öldürülen kurbanların deneyimlerini aktarmaya çalışırken ise bir yerden sonra tıkanıyor anlatıcı: "Bu hücrelerde yaşananları

anlatmaya çalışmak beyhude. Kelimeler yetersiz(...) Hiçbir açıklama, hiçbir fotoğraf yaşananların gerçek boyutlarını açığa çıkaramaz(...) Hatırlamaya çalışmak boşuna mı?"

Öyle ki, kamptaki insanların birebir deneyimledikleri şiddet ve acı; film ilk gösterime girdiğinde Fransa sansürüne uğruyor; çünkü buldozerler ile sürüklenen ve toplu mezarlara atılan; açlıktan ve hastalıktan bedenleri deforme olmuş binlerce kurbanın görüntüsünü sadece ekranda görmek bile "fazla vahşi" olabiliyor. Anlatıcı bir yandan bize yaşananların ne kadar anlatılamaz ve deneyimlenemez olduğundan bahsederken, bir yandan ise seyirci sert bir şekilde bu görüntüler ile karşı karşıya bırakılıyor. *Sight and Sound*'da yazdığı makalede şöyle diyor Philip Lopate; "Bu sayede hatırlamanın gerekliliği ve imkansızlığı arasında bir diyalektik kurulmuş oluyor." (3)

Bill Nichols'a göre; *Gece ve Sis* bir essay-film, ancak şiirsel (*poetic*) belgesel -yani daha deneyisel, kişisel ve avangard nitelikler barındıran- özelliklerini de göstermekte; özellikle Jean Cayrol'un etkileyici ve vurucu metni anlatımı basit bir açıklama ya da betimlemenin çok ötesine götürüyor. Arşiv görüntüleri ve güncel görüntülerin birbirleri ile iç içe geçmesi, güncel görüntülerdeki sade ve akışkan kamera hareketleri; seyirciye sanki şu anda terk edilmiş kamplarda yürüyor ve anlatılanları hayal etmeye/hatırlamaya çalışıyor hissini veriyor. Nichols burada belgesellerdeki metaforik anlatımın öneminden bahsediyor. Orada olmak, olanları

deneyimlemek, hissetmek, görmek ve duymak nasıl bir şey? Neye benziyor? Kampta yaşamak, işkenceye uğramak, aç bırakılmak, ağır koşullar altında çalıştırılmak, tedavi için gönderildiği hastanede "bilimsel" deneylere maruz kalmak, ne demek? Nichols'a göre metafor; spesifik üzerinden geneli anlatarak seyirciye bir nebze de olsa savaşın, soykırımın, katliamın ne de-

mek olduğunu anlatmaya çalışıyor. Soykırım, buldozerle toplu mezara sürüklenen bedenler, nereye gittiği belli olmayan, nefes alacak havanın olmadığı trenlere doluşturulmak; damgalanmak ve kamçılanmaktır demeye çalışıyor. Ama yapabiliyor mu? Bu



deneyimi yaşatabiliyor mu? Ya da bu deneyim sadece bu filmde gösterilenden mi ibaret? Gerçekten "başkalarının acılarına baktığımızda" onları görebiliyor muyuz, hissedebiliyor muyuz? "Başkalarının Acılarına Bakmak" adlı kitabında Susan Sontag şöyle der: "Biz- buradaki 'biz' onların deneyimlediği gibi bir durumu asla yaşamamış olanlar- anlayamayız. Savaşın ne kadar dehşete düşürücü ve korkunç olduğunu, nasıl da normalleştirdiğini hissedemeyiz. Anlayamayız, hayal edemeyiz."

Yazımın başında bahsettiğim Foucault ile röportajında Deleuze temsiline utanç vericiliğine dair söylediklerinin sonrasında ekliyor: "Temsil etmeyle dalga geçiliyordu, bunun bittiği söyleniyordu; ama bu 'teorik' değişimin getirdiği sonuç, yani teorisinin, insanların nihayet pratik olarak kendi hesaplarına konuşmasını talep ettiği sonucu çıkarılmıyordu." (4) Joshua Oppenheimer, hiç de alışık olmadığımız bir şekilde "kendi hesaplarına konuşma" hakkını bu sefer katillere, katliamcılara, faillere uzatıyor. Jean Rouch'un *cinema verité* yönetimini izlediğini söyleyen Oppenheimer verdiği "konuşma hakkı"nın işlevini ve gerekliliğini şöyle açıklıyor: "Rouch tam da karakterin varlığını yüzey gerçeklikte daha önce görünmez olan bir şeyi, yani karakterin

*kendilerini nasıl tabayyül ettiklerini, kendilerini nasıl kademelendirdiklerini veya kamera karşısında nasıl sunacaklarını görme yoluyla görünür kılma için kullanmıştır. Yukarıda belirttiğim gibi katillerini beni kendilerini nasıl gördükleri ilgilendiriyor.*” (5) Katillere yönelttiği “Nasıl öldürdünüz? Neden öldürdünüz?” gibi sorular ile onlarda kendi kendilerine kurmaca bir film çekme ve öldürme metodlarını gururla anlatma imkanı veriyor Oppenheimer. Bu sayede onlar filmlerini çekerken, o da istediği gözlemci belgesel için ortam yaratmış oluyor.

Öldürme Eylemi, 1965-1966 yıllarında Amerika desteği ile başa geçen General Suharto’nun Endonezya Komünist Partisi ve destekçilerini ortadan kaldırmak için uyguladığı katliamı konu alıyor. Kontrgerilla ve gangsterler aracılığıyla gerçekleşen, tamamen hukuksuz bu katliamın faileri hala sokaklarda dolaşıyor, hala çetecilik faaliyetlerine devam ediyor, hala korkuluyor. Kurbanların yakınları ise hala korku dolu bir şekilde yaşıyor, kimliklerinin üzerinde bir işaret bulunuyor. Bu nedenle kısa bir süre önceye kadar eğitim, sağlık ve çalışma hakkı gibi temel toplumsal haklar konusunda kısıtlamalara maruz kaldılar. Bu korku ve baskı nedeniyle, kurbanların yakınları ile bir film çekme imkanı bulamayan Joshua Oppenheimer; failerin katliamı kendilerinin anlattığı bir film çekmeye karar verir. İlginç olmanın ötesinde dehşete düşürücü olan failerin yaptıklarını gururla anlatması, hatta bunun üzerine bir film çekmek ve halka ne kadar güçlü olduklarını göstermek istemeleridir. 2005 yılından 2011 yılına kadar çekimleri süren film; sadece tek başına 1.000.000 kişinin ölümünde rolü olan ana karakter Anwar üzerinden ilerler. Kurbanlarını nasıl daha az kan akıtarak öldürdüğünü anlattığı ve ardından dans ettiği çatı katı sahnesiyle başlayan film; Oppenheimer’ın deyişiyle Anwar’ın bir yüzleşme süreci haline de gelecektir. Yönetmen olarak Anwar’a asla bir katharsis imkanı yaratmama ya dikkat eden Oppenheimer, filmin kesinlikle bir katilin arınmasını anlatan “psikanalitik” bir süreç olarak değerlendirilmemesi gerektiğini söyler. Anwar, suçlarından kafalarında yaratıkları çeşitli meşrulaştırmalar ile uzaklaşmayı başarmış diğer karakterlere nazaran; oldukça

acı dolu bir süreç geçirir. Hatta, filmin sonunda, başta dans ettiği mekanda yaptıklarını tekrar anlatırken üst üste birkaç kez kusar.

Oppenheimer, katillerin çektileri kurmaca filmin Anwar üzerindeki işlevi için şöyle diyor: “Anwar için, rol yapmak (*acting*), öldürme eyleminin (*act*) bir parçasıydı. Bu onun, kendisiyle öldürme eylemi arasında mesafe yöntemi koyma yöntemi idi.” (6) Ancak süreç bu şekilde işlemez ve Anwar’ın yüzleşmesine şahit oluruz. Bir katliamcı ile empati kurmak gibi bir tehlikeden bahsedilebilir ve film bu açıdan eleştirilebilir. Ancak Oppenheimer, bu olası empatinin başka bir işlevine dikkat çekiyor. Genel olarak kötülerin, katillerin canavarlaştırıldığı yapımlarda, “kötülüğün” uzak bir mesafeden anlatıldığını ve siyah-beyaz ayrımının yaratıldığından bahsediyor. Ancak seyirci açısından yüzleşmenin ve kabbullenmenin zor olduğu nokta belki de katillerin de oldukça “insan” oldukları gerçeği.

*Gece ve Sis*’in bir sahnesinde, mahkemede soykırım ile ilgili sorulara “Ben sorumlu değilim.” cevabını veriyor bir Kapo ve Nazi subayı. Jean Cayrol soruyor, “O zaman kim sorumlu?”. *Gece ve Sis*, bu sorunun cevabını aramayı çoktan bırakmış, hatırlamak ve unutmak üzerine umutsuz bir sorgulamaya girmiş ve cevaplarını sorular sorarak ortaya koyan bir başyapıt. Öldürme Eylemi ise, sessizliği bozuyor, sorumluları ifşa ediyor ve faileri kendi silahları olan hikaye anlatımı ile vuruyor.

(1) Susan Sontag’ın “Regarding the Pain of Others” (*Başkalarının Acılarına Bakmak*, 2003) adlı kitabından.

(2) Foucault, Michel. *Entellektüelin Siyasi İşlevi/ Seçme Yazılar 1*. Ayrıntı Yayınları, 2011.

(3) <https://www.criterion.com/current/posts/288-night-and-fog>

(4) Michel Foucault. *Entellektüelin Siyasi İşlevi/ Seçme Yazılar 1*. Ayrıntı Yayınları, 2011.

(5) Sevgi Halime Özçelik. “Joshua Oppenheimer: Hepimiz yamyamların ziyaretinde misafiriz.” <http://guernica.tv/hepimiz-yamyamlar-in-ziyafetinde-misafiriz/>

(6) Gözde Onaran, “Joshua Oppenheimer ile ‘Öldürme Eylemi’ Üzerine”, (Altyazı, Mart 2013)

# Organize Suçlar

Berfin Elif Binbay

*“Organize suç örgütü: Çıkar elde etmek amacıyla bir lider başkanlığında, birden fazla şahsın hiyerarşik bir uygulamayla bir araya gelip, amaçlarını gerçekleştirmek için kamu görevlileri, politikacı, basın kanallarını ve işadamlarını çeşitli motiflerle yanlarına alan, metot olarak korku yaratmak gayesiyle her türlü şiddet ve aldatmayla kullanan insanlardan oluşan birlik.”*

**G**erçek olaylardan esinlenmiş olmaları ve gangster kelimesi haricinde *Sıkı Dostlar* (Goodfellas, 1990) ve *Tanrı Kent* (City of God, 2002) filmlerini suç olgusu çerçevesinde birleştiren herhangi bir öge yok. Karakterlerinin suça nasıl bulaştıkları o kadar farklı anlatılıyor ki, filmleri aynı anda ele aldığınızda organize suç kavramı için ortaklaşan bir anlam oluşturmanız bile imkansızlaşıyor.

*Sıkı Dostlar*’ın başında ana karakter Henry Hill diyor ki: “Hayatım boyunca gangster olmak istedim. Bana göre bu, Amerika Başkanı olmaktan daha önemliydi. Çünkü arabanızı istediğiniz gibi park ederdiniz, kimse size karışmazdı. Sabahlara kadar kağıt oynardınız. Hayat sizindi.” Genç Henry’nin tek hayali kendi mahallesindeki ‘Lucchese Ailesi’ne katılmaktır ve o bu uğurda ailesinden gizli okulu bıraktığında bir nevi kendi seçimini yapmış olur. Henry’nin inanılmaz bir merakla ve istekle girdiği o “büyülü” dünyanın kapıları genç olmanın verdiği azimle önünde sonuna kadar açılır ve 21 yaşına bastığında mahallesinde elde edemeyeceği hiçbir şey kalmaz. Kız arkadaşınıza hava mı atmak istiyorsunuz? En iyi kulübün en iyi yeri daima sizin. Birisi size yamuk mu yaptı? Önce güzelce uyarılır, ikinci de ise “o hakka ne gerek var ki!”

Scorsese hayalleri sert, acımasız ve bir o kadar da tekin olmayan bir gencin hikayesini anlatırken ona kendi farklı üslubunu kazandırmanın altından kolaylıkla

kalkıyor. Gangsterlerin dünyasını yansıtırken diğer yandan onu yansıtmak için kullandığı ana karakteri oldukça renksiz, sıradan, bulunduğu çevrenin şeklini alan, adeta saydam bir adam olarak tasarlıyor. Henry Hill büyüdükçe ve statü kazandıkça kendinden beklenen her şeyi tek tek yerine getiriyor. En büyük hatalarında bile izleyiciye “Bu adam bunu nasıl yapar?” dedirtmiyor. Yani ilginç bir şekilde ana karakterin yan rollerden daha “yapay” denebilecek yapıda olduğu bir anlatım sunuyor izleyiciye.

**Kaçınılmaz son: Su testisi su yolunda kırılır?!**

Henry’nin hikayesi ile ilgili en ilgi çeken şey ve aslında onu bu kaçınılmaz sona doğru sürükleyen olaylar silsilesinin en önemli noktalarından biri, çocukken hayatına giren “mafya” ailedeki her bireyi kahraman olarak betimlemesi, bu insanlara duyduğu hayranlık ve onlar gibi olmak istemesi. Henry’nin çocukluğunda kaçak sigara satarken yakalanması ve yanında çalıştığı insanlar tarafından mahkeme çıkışında bir kahraman gibi karşılanması onun doğru ve yanlış ayırt edememesinden kaynaklanıyor.

Fakat *Tanrı Kent*’in ana karakteri Rocket için ise durum hiç öyle değil. Onun için suç tercih edilecek bir olgudan çok mücadele etmesi gereken bir gerçek. Film süresince sadece bir kere gangster olma yolunda adım atar; onda da eline yüzüne bulaştırır. Otobüsteki insanları soyacakken – sonradan hikayeye en büyük kat-

kılardan birini yapacak olan- Knockout Ned ile karşılaşır ve onun iyi niyeti karşısında yapacağı ufak soygundan vazgeçer. Ardından gittikleri cafede ise garson kızı fazla sevimli bulduğu ve ergenlik hormonlarının da etkisiyle onunla flört etmeye başladığı için cafeyi soymaktan vazgeçer. Bu “tesadüfler” tabii ki bahanedir çünkü para bulmak için son çaresi olan soygun işine girmeye aslında hiç de niyetli değildir. Rocket bir silahtan fazlasına ihtiyacı olduğunun farkındadır, oradan kurtulmak için ihtiyacı olan şey ise bir fikirdir. Neyse ki kahramanımızın fotoğrafçı olmak gibi bir fikri vardır. Rocket dışındaki tüm çocukların ise odağı daha çok çalmak, daha çok içmek ve daha çok öldürmek.

### **Kartpostallarda gördüğümüz Rio de Janerio değil burası.**

Koca bir girdap Tanrı Kent. 80’li yıllarda Rio’nun en tehlikeli bölgesi haline gelen bu bölge aslında yoksulları kent merkezinden uzaklaştırmak için 60’larda inşasına başlanan bir mahalle; doğdukları andan itibaren çocukların birer suçluya dönüşmeleri gereken bir getto. Farklı bir yönelim neredeyse imkânsız, orada doğanlar ya uyuşturucu satıcısı, ya çete savcısı ya da katil olmak zorunda. Filmin oluşturduğu merakla o bölgeye dair bir araştırma yaptığınızda ise o zamanlara dair korkunç gerçekler suratınıza sağlam tokatlara dönüşerek çarpmaya başlıyor:

“1986–1996 yılları arasında Rio’ nun gecekondü mahallerinde yaşayan tam 6.000 çocuk öldürüldü. Yapılan soruşturmalarda sokak çocuklarının yaptığı hırsızlıklardan bıkan dükkân sahiplerinin, polisleri kiralayıp bu çocukları öldürttüğü ortaya çıktı.”

### **Dövüş ama hiçbir zaman hayatta kalamazsın; koş ama hiçbir zaman kaçamazsın!**

Film mükemmel bir sahneyle başlıyor. Yönetmen, ileriki sahnelerde sizi neyin beklediğini zavallı bir tavuğun çırpınarak kaçmasıyla anlatmaya çalışıyor. Kurtuluş yok... Kurban belli... Sorgu sual

yok... Rocket ve filmin diğer bütün kahramanlarının her an her dakika bir açmaz içinde olmaları gerçeği filmin en çarpıcı yönü. Hayat oradaki çocukların hepsi için fazlasıyla acımasız ve sert. Tanrı Kent’te doğan her çocuk bir şekilde suça teşvik edilir. Çok küçük yaşta şiddetle, silahla, uçsuz bucaksız bir yoksullukla ve esrarla tanışan bu çocuklara fazla seçenek sunulmaz: Soygunlar, katliam derecesinde cinayetler ve silah ticaretinden başka bir alan yok onlar için. Olur da mucizevi bir şekilde bir seçenek sunulsa bile onları sadece kötünün iyisine ulaştırır; herhangi bir gelecek vaat etmez. Okumak gibi bir şansları yok, kendi gelecekleri babalarının birer kopyası olmaktan öteye geçemiyor. Bu imkânsızlığın arasından Rocket bir şekilde sıyrılmayı başarıyor. Aslında bu sıyrılmaya tamamen tesadüf ve genel yapısının zayıf, ruh halinin suç işlemeye eğilimli olacak kadar cesur olmamasından ve küçük yaşta motel soygunundan sorumlu olan kişilerden biri olan ağabeyine verdiği sözden kaynaklanıyor. Yoksulluğun iliklere işlenen anlatımı, küçücük çocukların bir gün getto patronu olabilmek ve bu uğurda suç işlemek için neredeyse kana susamışlığı 60’lardan 80’lere bir fotoğrafçının sabrı, inceliği, gözlemciliği ve yalınlığı ile anlatılıyor.

*Tanrı Kent*’i değerli kılan en önemli şey yerel bir örnek üzerinden küresel bir sorunu anlatıyor olması. Tanrı Kent sadece suçun toplumsal yapılanmasını su yüzüne çıkarmakla kalmıyor, aynı zamanda gençler arasında şekillenen suç kavramını da gözler önüne seriyor. Suçun toplumsal yapılanmasını bir başka boyutuyla ele alan *Sıkı Dostlar* da ise Scorsese ilk defa bu kadar yoğun kullandığı “anlatıcı” tekniğiyle film boyunca sistem eleştirisini açık açık yapıyor; belki de herkesin içinden geçirdiği fakat bir türlü söyleyemediği tarzda para, ego ve kişisel hırsların hükmü sürdüğü bambaşka bir suç dünyasını gözler önüne seriyor.

# Suç ve Ceza

Eylem Taylan

## Ceza ve Ölüm İstenci

**A**hlakın Soykütüğü Üstüne(*Zur Genealogie der Moral*) kitabında Nietzsche, cezanın toplumsal işlevinin bireyin arzularını denetlemek ve onda yasa ihlaline ilişkin sürekli bir korku uyandırmak olduğundan söz eder (1). Freudyen psikanalizde de karşımıza çıkan bu görüş, bireyin içgüdülerinin büyük ölçüde saldırganlık ve cinsellik üzerine kurulu olduğu ve bu içgüdülerin toplumsal düzene tamamen zıt bir noktada durduğu tezinden beslenir. Buna göre ceza, toplumun insanı kendi dürtülerine yabancılaştırmak için kullandığı araçlardan biridir. *Otomatik Portakal*(*A Clockwork Orange*, 1971) da Nietzsche'nin insanın

doğası gereği saldırgan bir varlık olduğu varsayımını paylaştan ve bu yıkıcı dürtüleri yok etmeye çalışan ceza sisteminin bireyde yarattığı tahribata eğilen bir Stanley Kubrick filmi.

*Otomatik Portakal*'ın ilk yarısında Alex DeLarge ile tanışır ve onun "ultra-şiddet" ("ultra-violence") olarak nitelendirdiği eylemlerine tanık oluruz. Alex ve çetesi yaşlı adamları ve asker üniformalıları döver, zenginlerin evine girip mallarını yağmalar, kadınlara tecavüz eder. Tüm bu eylemler,

Alex'in toplumsal düzeni ve bu düzenin değerlerini tümüyle reddettiğini gösterir bize. Ancak bu reddediş, üzerine düşünülmüş bir tavır olarak ortaya çıkmaz. Tersine, Alex, davranışlarına yaptığı muhakemelerin değil de esinlenmelerinin yön verdiği gerçeğiyle övünür. Odasında, onda törensel bir coşku uyandıran 9. Senfoni eşliğinde hayal ettiği şiddet dolu imajlar zinciri, yıkıcı dürtülerinin en somutlaşmış hali olarak karşımıza çıkar. Alex'in ailesiyle olan ilişkisi veya sınıfsal konumu üzerine detaylı



bilgi verilmemesi de metnin (hem filmin hem de filmin uyarlandığı Burgess romanının) tüm bu şiddet eylemlerinin onun doğasına içkin olduğu fikrini kuvvetlendirir.

Alex, saldırılarından biri cinayetle sonuç-

lanınca yakalanır ve hapse atılır. Bu noktadan sonra film, disiplin mekanizmalarının işleyiş biçimlerini sorgulamaya koyulur. Hapiste geçirdiği iki yıl boyunca Alex'in şiddet dolu fantezilerinin hiçbir değişime uğramadığını görürüz. Değişen tek şey, hapisane hiyerarşisini anlaması ve tehlikeli bulunabilecek eğilimlerini gücü elinde tutanlardan gizlemeyi öğrenmesi olmuştur. O sıralarda İçişleri Bakanlığı "Ludovico Tekniği" denilen, Alex gibi suçluları hastalıklı görülen içgüdülerinden arındırmayı

hedefleyen yeni bir tedavi yöntemi üzerine yapılan bilimsel çalışmaları desteklemektedir. Zira ceza sisteminde yapılacak bu “reform”, hapishanelerde rejim muhaliflerine yer açılmasını sağlayacaktır!

Ludovico Tekniği, basitçe, saldırganlık ve cinsellik güdöleri tarafından yönetilen davranışlara karşı suçlularda fizyolojik bir reaksiyon oluşturan, böylelikle de onların “suç refleksini” öldürmeye çalışan bir “tedavi” yöntemi olarak tanımlanabilir. Bu yöntemle birlikte suçlular hem kendi dürtülerinden tiksinti duyacak hale getirilerek cezalandırılacak; hem de geçmişte işledikleri suçları tekrar etme ihtimalleri ortadan kaldırılacaktır. Bakanlığın tekniği test edecek mahkumlar aradığını ve uygulamanın başarılı olması halinde bu mahkumların serbest bırakılacağını öğrenen Alex, denek olmayı kabul eder.

Alex, “tedavi” başlar başlamaz kendi dürtülerinden korkmaya, tiksinemeye başlar. Bir zamanlar hayalini kurmaktan derin bir haz duyduğu “ultra-şiddet” imgeleri artık onu intihara sürükleyecek bir etkiye sahiptir. Böylece Alex’in çektiği ceza, Nietzsche’nin savıyla örtüşen bir biçimde, onu kendi doğasına yabancılaştırılmıştır. Laboratuarda araştırmacılarından biriyle Alex arasında geçen bir diyalog bu yabancılaştırma etkisini pekiştirir. Alex, şiddet eylemlerinin birdenbire kendisini neden bu kadar korkutmaya başladığını anlayamaz bir türlü. Araştırmacı ise ona şiddetin toplumsal düzeni tehdit eden bir olgu olduğunu ve bu yüzden de insanın içinde şiddete karşı olumsuz hisler uyanması gerektiğini söyler. Yine de işlem sonrasında geliştirdiği yeni tepkiler, önceleri daima doğasının ona verdiği esinle hareket eden Alex’e yapay gelmektedir.

Alex’in serbest bırakıldığında, verilen cezanın ondan içgüdülerini ve yaşama istencini koparmakla kalmayıp aynı zamanda onu toplumsal şiddete karşı savunmasız

hale getirdiğini görürüz. Dövdüğü yaşlı adam, liderlik ettiği çetenin diğer üyeleri, evine girdiği yazar, kısacası Alex’in şiddet eylemlerinin kurbanı olan herkes ondan intikam almaya koyulduğunda Alex kendini korumaya çalışmaz bile. Zira onu disipline etmek için kullanılan teknik, Alex’i tüm savunma mekanizmalarından yoksun bırakmıştır. Böylelikle filmin sonunda ceza, insanı ölüme mahkum etmekle eşitlenmiş olur bir anlamda. Doğrudan bir ölüm fermanı değildir bu; insanda ölüm istencini ortaya çıkararak işler.

### **Bilincin Yok Edilmesi**

Peter Watkins’in yönettiği *Ceza Parkı* (-*Punishment Park*, 1971)’nin insanları ölümüne sürükleyen bir ceza sistemi tasavvur etmesi bakımından *Otomatik Portakal*’la benzeştiği söylenebilir. Ancak Watkins, cezayı toplumsal bağlamından soyutlamadan ele alır. *Otomatik Portakal* içgüdüleri öldüren disiplin mekanizmalarını konu alırken *Ceza Parkı* muhalif bilinci yok eden bir cezalandırma biçimine yoğunlaşmıştır.

*Ceza Parkı*, çölün ortasına dikilmiş bir ABD bayrağının yakın plan çekimleriyle açılır. Daha sonra bu çölün “Ceza Parkı” adı verilen yer olduğu ve rejim muhaliflerinden bir kısmının cezalarını buradaki dikili bayrağa kendilerine verilen birkaç günlük süre içinde ulaşmaya çalışarak çekmeyi tercih ettiği bilgisi açık edilir. Bayrak için çölde yolculuğa çıkan mahkumların, peşlerinden gelen tepeden tırnağa silahlı güvenlik görevlilerine yakalanmaması da gerekir aynı zamanda ve bu da “oyunun” bir parçasıdır. Film, Ceza Parkı’ndan özgür ve sağ olarak çıkma mücadelesini ve ülkedeki olağanüstü hal yüzünden kurulmuş mahkemelerdeki yargılamaları paralel kurguyla ve bir televizyon yayını üzerinden aktarır.

Yargılamalarda ve Ceza Parkı’ndaki mahkumlarla yapılan röportajlar sırasında muhaliflere yönelik suçların ne denli be-

lirsiz tanımlara sahip olduğunu görürüz. “Halkı isyana teşvik etme”, “polise mukavemet gösterme” gibi belirgin hiçbir eyleme işaret etmeyen bu suç tanımları, rejim muhaliflerini işaretlemekte kullanılan bir araçtır sadece. Filmdeki yargılama ve cezalandırma süreçleri, Amerikan toplumunun “öteki”si olanları dışarıda bırakmaya yönelik olarak işlenmektedir. Örneğin, toplumun ayrıcalıklı sayılabilecek kesimlerinden gelen mahkeme üyeleri film boyunca kendilerini sanıklardan ayrı bir yerde konumlandırır. Bu konumlandırma da ekseriyetle ahlaki bir eksen üzerine oturtulur. Mahkeme üyeleri sanıkları kendilerinden ahlaki açıdan aşağı yaratıklar olarak görürler ve onları duruşma sırasında vahşilikle, ahlaksızla, ırkçılıkla suçlarlar.

Sanıkların duruşmada yaşadıkları toplum ve bu toplumun değerlerine ait olmayan bir parça, bir fazlalık olarak görüldüğü apaçıktır. Ne var ki muhalifler oldukça aleyhlerine işleyen bu koşullarda bile direnme noktası bulurlar. Bu direnme noktası, mahkeme üyelerinin kendilerini muhaliflerden ayırmak için söylediği yalanları susturulana dek yüzlerine vurmaktan ibaret olsa da vazgeçmezler. Vahşilikle suçlananlar ABD’nin soykırım üzerine kurulmuş temellerini ve emperyalizmini ortaya koyarlar. Uyuşturucu kullanması ve isyana teşvik edici şarkılar yazması yüzünden çocuklar için kötü örnek teşkil etmekle itham edilen şarkıcı, ABD ordusunun öldürdüğü çocukları hatırlatır. Irkçılıkla suçlanan siyah hareketine mensup bir aktivist de aynı mahkeme üyelerinin yüzlerine tutar; duruşma boyunca sanıklar arasında en çok şiddet gören ve susturulmaya çalışılan da o



olacaktır.

Mahkeme üyelerinde ortak olarak var olan ve *Ceza Parkı*’ndaki özel güvenlik görevlileri tarafından da paylaşılan bir diğer tutum da muhalifleri fazlalık olarak işaretleyip çerçeve dışına itme çabalarının bir uzantısı olarak değerlendirilebilir aslında. Hemen hemen tüm mahkeme üyelerinin ve güvenlik görevlilerinin kendileriyle yapılan röportajlarda muhaliflerin yaptıklarının elbette bir sonucu olacağını vurgu-

ladıklarını görürüz. Bu sonuç, veya onların dile getirdiği şekliyle “suçların karşılığı”, muhaliflerin suç olarak tanımlanan eylemlerinin doğası gereği ortaya çıkmış gibi hareket edilmektedir. Öyle ki, suçlayanlara göre belki de ortada bir ceza bile yoktur ve muhalifler her şeyi başlarına kendi kendilerine getirmişlerdir. Çoğu herhangi bir fiziksel eylemde dahi bulunmamış ve “oluşabilecek suçu önlemek” bahanesiyle gözaltına alınmış tutuklulardan, sanıkların suçlu olduğu yargısını duruşma başlamadan edinmiş mahkeme üyelerinden, Ceza Parkı’nda mahkumlara verilen hiçbir sözü tutmayan ve en ufak bir bahaneyle hepsini teker teker öldüren özel güvenlik görevlilerinden mürekkep bu filmin dünyasında cezayı verenler ve uygulayanlar bu cezanın uygulanmasındaki sorumluluklarını görmezden gelmeye çalışmaktadır. Burada öznellik, cezayı görenlere terk edilmiştir. Binlerce insan katledilirken özel güvenlik görevlileri “işlerini”, mahkeme üyeleri de “vatandaşlık görevlerini” yaptıklarını söylerler yalnızca.

(1) Nietzsche, F. (2010), *Ahlakın Soykütüğü Üzerine*, Arya Yayıncılık, sf.113.

## Loin des Hommes

BAŞKA  
SİNEMA

■ Levent Civil

**S**ekiz yıl sürecek olan Cezayir Bağımsızlık Savaşı'nın ari-fesinde, İkinci Dünya Savaşı'nda İtalyanlara karşı Fransa Ordusu'nda savaşmış olan ve savaş sonrası doğduğu Cezayir'de öğretmenlik yapan Daru'nun hikâyesinin anlatıldığı 2014 yapımı filmin yönetmeni David Oelhoffen. Başrolde ise Viggo Mortensen var.

Kendi misyonunu çocuklara okumayı öğretmek olarak tanımlayan Daru (Mortensen) bulunduğu bölgede sevilen biridir. Yaşamı, bir gün kendisine mahkemeye götürülmesi için teslim edilen Muhammed (Reda Kateb) ile değişiyor. Daru ile Muhammed'in mahkemenin yapılacağı Tinguit şehrine doğru yolculuğu hem bireysel hem de toplumsal çarpışmaların yoğun bir anlatımını sunuyor bize.

Albert Camus'nun Sürgün ve Krallık isimli kitabındaki Misafir adlı öyküden esinlenen filmin senaryosu da tıpkı öykü gibi felsefi bir metin özelliği taşıyor. Zira senaryo, öyküden daha fazla olay içeriyor ve önemli farklılıklar barındırıyor.

Hikâyedeki herkes farklı şekillerde ikilemde kalıyor. Bu ikilemler karşısında takındıkları tavırlar ve aldıkları kararlar kendi karakterlerinin özgünlüklerince kendini gösteriyor.

Daru, okulunda tarafsızlığını ilan edip yalnızca amacını yerine getirmek isterken gerilimli iki taraf arasında sıkışıyor. Ayrıca şimdi bir de mahkûmu teslim etme görevi var çünkü bir öğretmen olarak artık bunun dışında hükümet görevini yerine getirmek istemiyor. Muhammed'in buğdayla alakalı bir anlaşmazlıktan dolayı kuzenini öldürmesinin sebebi ve sonrasında belki de sonu gelmeyecek bir kan davasına doğru sürüklenmesi onu da filmin başrolü konumuna taşıyor. Bu yolculuk yalnızca iki farklı insanın birlikteliğiyle sınırlı kalmıyor. Doğu-batı ikiliğini bu ikisinin yemek yiyişlerinde, silahlı çatışma karşısındaki tutumlarında, bir kadınla cinsel ilişkiye girmelerine bakışlarında görebiliyoruz.

Fransızlara göre Arap, Araplara göre Fransız olan ama aslında, onun için bir önemi olmasa da Endülüslü olan Daru, Muhammed'in yaptığı için hangi kanun koyucu ve kanun tarafından yargılanacağı şüphelerine sahip.

Misafir öyküsünde olmayan Fransız polislerinin Muhammed'e karşı tutumu, akrabalarının Muhammed'in peşine düşmesi, Cezayirli isyancıların bağımsızlık için ödünsüz bir savaş verme çabası ve Fransız Ordusu'nun, bir kısmı eski subayları ve askerleri olan, isyancılara karşı operasyonları olayların toplumsal yanlarını anlatıyor.

Camus'nun "Onun benim gerçek yurdum olduğunu ve dünyanın neresinde olursa olsun onun oğullarını ve kardeşlerimi karşılarında kapıldığım gülüşünden tanıdığımı söyleyebilirim." diye bahsettiği Cezayir'in ardında yükselen, Atlas Dağları boyunca uzanan ve farklı hava koşullarıyla uzanan coğrafyada bizlere insan ve silah sesleriyle birlikte Nick Cave ve Warren Ellis'in yaptığı müzikler eşlik ediyor.

**B**enjamin ismindeki bir hackerin yükseliş hikâyesini anlatan *Ben Kimim* (*Who Am I – Kein System ist sicher*, 2014), yönetmeni Baran bo Odar'ın üçüncü uzun metraj filmi. Berlin'de geçen bu film, Koş Lola Koş (*Lola Rennt*, 1998) benzeri hızlı temposunu destekleyen elektronik müzikleri ile izleyiciyi adeta kendi içine hapsediyor. Bunu başarırken bilişim çağına ait gerilim öğelerini neredeyse eksiksiz kullandığını söylemek mümkün.

Benjamin, annesini ve babasını genç yaşlarda trajik olaylar sonucu kaybetmiş, büyükannesi ile yaşayan bir gençtir. İçine kapanıktır. Hayatı boyunca bir süper kahraman olmak istemiştir. Ancak süper kahramana gelinceye kadar, henüz, “görünür” bir insan bile olamamıştır. Kendi yaşlarındaki insanlar için Benjamin, kırmızı bir kuş kostümü giymiş pizzacı çocuktan fazlası değildir. Hoşlandığı genç kadın (Marie) ve onun arkadaşları için bile bir ezikten ibarettir. Sözde gerçek hayatta durum böyle iken Benjamin, birçok ağ güvenlik sistemini kırmayı başarabilen yetenekli bir hackerdir. İnternetin derinliklerinde bir dahi olarak anılan ve Benjamin gibi pek çok bilgisayar korsanının idolü MRX lakaplı hacker tarafından fark edilmek ister. Böylelikle en azından siber âlemdeki başarısı sayesinde kendini bir süper kahraman olarak hissedebilecektir.

Bir gün şans eseri Max isminde oldukça karizmatik, insanları etkilemesini bilen biriyle tanışır. Max de Benjamin gibi bir MRX hayranıdır. Max sayesinde yazılım ve donanım konusunda oldukça bilgili Stephan ve Paul'la tanışma fırsatı olur. Max'in sosyal, mühendislik becerileri, Stephan ve Paul'un da teknik becerileri ile birlikte kısa zamanda CLAY (Clowns Laughing At You) isminde, güvenli sanılan kurumsal güvenlik ağlarına “küçük” şakalar yapmak için sızan bir hacker topluluğu oluştururlar. CLAY sayesinde Benjamin, MRX'in ve Almanya medyasının ilgisini çekecek aksiyonlar alır. Ancak MRX'in takdiri yerine düşmanlığını kazanınca işler rayından çıkar.\*

Film, anlatımını desteklemek için hemen hemen her sahnede ilginç detaylara yer veriyor. Bunlardan en ilgi çekicilerinden biri tren vagonu atmosferini kullanıyor olması. Film basit ama etkili bir şekilde internetin derinliklerindeki bilgisayar korsanlarının etkileşimini anlatmak için karanlık bir tren vagonu içerisinde konuşma balonlarıyla iletişim kuran kapüşonlu insan temsillerinden faydalıyor. Tren vagonu ara ara sallanıyor, insanlar arasında konuşma balonları harici hediye paketleri ve simgesel araçlar dolanıyor.

*Ben Kimim*'i izlerken pek çok farklı kült filme ait parçalara rastlandığı hissine kapılmamak neredeyse imkânsız. Aynı zamanda da orijinalliğinden şüphe duyulmayacak kadar karmaşık bir anlatıma sahip. Bunun haricinde bilgisayar korsanları ve sihirbazlar arasındaki ilginç bir benzerlikten faydalıyor film. Benjamin, film boyunca sık sık sihirbazlığın ve hackerliğin ortak amaçlarından birinin “insanları kandırmak” olduğundan bahsediyor. Anlatımında sihirbazlık ve bilgisayar korsanlığı arasında ilginç bir bağ kuran film, senaryosu ve kurgusu baz alındığında da izleyicisini sık sık şaşırtıp kandıran bir film karşımıza çıkıyor. Son birkaç sene içerisinde dünya gündeminde internet güvenliği ile ilgili pek çok haber ve makale yer alırken *Ben Kimim* gibi bu konu ile ilgili oldukça orijinal şeyler söyleyen bir filmin hak ettiği ilgiyi bulamamış olduğu aşikâr.

\*Bu bir tanıtım yazısı olduğundan ve *Ben Kimim* doğrusal ilerleyen bir anlatıma sahip olmadığından kısa özeti burada kesiyorum.

## Who Am I

BASKA  
SİNEMA

■ Nazlı Ander



## Dizi Kuşığı: Mr. Robot

■ Sevcan Barut

### Modern Çağın Anti-Kahramanı

Fonda boğuk bir ses duyulur. Tekinsiz bir tonda “Merhaba arkadaşım, merhaba arkadaşım. Belki de bu çok saçma sana bir isim vermeliyim” der. Sesin sahibi, hayali biriyle konuştuğunun farkındadır ve bu durumdan pek memnun da değildir.

Ona, dışarıda dünyayı yöneten güçlü insanlardan oluşan bir grupla ilgili bir komplotdan bahsedeceğini söyler. “Hiçbir izine gerek duymadan tanrıçılık oynayan insanlardır bu kişiler. Ve sanırım şu an beni takip ediyorlar” der.

Dizi, bizleri bu noktada meraklandırır

ve paranoyak atmosfere doğru sürükler. Elliot metroda görülür. Kafasından nadiren çıkardığı kapüşonu, soluk benizli, bir çift iri gözleri, çekingen tavırlarıyla öylece oturmuş bir kaç metre uzağındaki plaza adamlarına kaçak bakışlar fırlatmaktadır.

Neden takip edildiği kısa bir süre içinde belli olur. Bir gece öncesi, Angela’nın doğum günü yerine Ron’s Coffee’ye gider. İş yeri sahibi içeri girene kadar bekler, ardından gidip onun karşısına oturur. “Sen Ron’sun. Ama gerçek ismin Rohit Mehta. İsmi altı ay önce kahve dükkanını satın almadan evvel değiştirdin. Şimdi 17 tanesine sahipsin ve üç ay sonra 8’ini daha

ekleyeceksin. Buraya gelmeyi seviyorum çünkü fiber interneti olan birkaç yerden biri burası. Fakat bu hızın harika olması, aklımın bir köşesini kurcalamaya başladı. Bu sebepsiz iyiliğin altında bir şeyler olmalı diye düşündüm. Bu yüzden ağına girip garip bir şey buldum, seni hacklemeye karar verdim". Ron'un dört yüz bin kullanıcısı olan çocuk pornosu sitesinin olduğunu fark etmişti. Ağa sızarak tüm dosyaları, e-mailleri ve fotoğrafları ele geçirmiştir. Ron "Ben kimseye zarar vermedim, bu benim özel hayatım" şeklinde açıklama yapar. Elliot gözlerini iyice açarak, "Farklı olmanın nasıl bir şey olduğunu bilirim. Ben de çok farklı biriyim. Küçük çocuklara sulanmıyorum ama insanlarla nasıl konuşacağımı bilmem, konuşabildiğim tek kişi babamdı, o da öldü. Aslında tüm bu işleri kendi bilgisayarımdan yaparım fakar bu sefer yüz yüze olmasını tercih ettim. Çünkü tüm sunucuları silip her şeyi yok edebilirdin. Seni sadece ihbar ettim, bunu yaparken de yeri ve zamanı da güncel olarak bildirdim" diye açıklama yapar ve çantasını alıp çıkmaya hazırlanır. Ron ayak üstü telaşla para teklif eder. Elliot "Paraya zerre önem vermiyorum" der, kapüşonunu takar ve uzaklaşır. Zamanlama harika ayarlanmıştır, polisler kapıdan içeri girmek üzeredir. Çocuk pornosu kısıkrak yakanır. Dizi bu sahneyle kalplerimizi kazanmıştır. Kötülere ders veren, onları cezalandıran hacker kahramanımızı merak etmeye başlarız.

Senaryosu Sam Esmail tarafından yazılan, Amerikan psikolojik gerilim-dram, siberpunk dizisi *Mr. Robot* (2015), [USA Network](#) kanalında 24 Haziran 2015 tari-



hinde yayına başladı. Dizinin pilot bölümü online olarak VOD servisleriyle 27 Mayıs 2015'te yayınlandığında bilişim dünyası ile yakından ilgili olan ya da olmayan herkesin ilgisini çekti ve ses getirmeye başladı. Başrolde Elliot'u canlandıran Mısırlı kökenli Amerikalı oyuncu Rami Malek, *Hız Tutkusu* (*Need for Speed*, 2014), *Kısa Dönem 12* (*Short Term 12*, 2013) ve *Müzedede Bir Gece* (*Night at the Museum*, 2006) filmleriyle tanınıyor. Mr. Robot rolünde ise *Vampirle Görüşme* (*Interview with the Vampire*, 1994), *Çılgın Romantik* (*True Romance*, 1993) filmleriyle hafızalara kazınan Christian Slater var.

İlk sezonu 10 bölümle tamamlayan dizinin internet sitesi de oldukça ilginç tasarlanmış. Site sayfası açılınca, sizi terminal görüntüsü karşılıyor. Sayfa geçişleri için verilen kodları yazmamız gerekiyor. (1)

Devasa binalar, pis sokaklar, dijital ekranlar, yalnızlaşmış, yabancılaşmış bireyler, karmakarışık insan ilişkileri, popüler kültür zırvaları, sosyal medyada samimiyet taklidi yapan insanlar... Tüm bunlar günümüz yaşantısında fütürist ve distopik atmosferde sunuluyor. Marx Yabancılaşma Teorisi'nde "İnsan, doğadan koparak kültürel-toplumsal alanda kendine ikinci bir doğa kurmak anlamında, doğaya yabancılaşır. Bu insan oluşu açıklayan niteliğiyle olumlu karşılanan yabancılaşmadır, zorunlu bir süreç olarak anlaşılır. İkinci yabancılaşma ise, bizzat kapitalist pazarın ve kapitalist toplumsal sistemin yarattığı yabancılaşmadır. Bunun sonucu olarak *insan kendi doğasına yabancılaşır*. Böylece insan kendine, kendi emeğine, ilişkilerine, dünyaya ve yaşama yabancılaşır. Kapitalist

pazarın bir unsuru olarak işleyen çarklardan biri haline gelir.”der. İnsanların kendi doğasına yabancılaştığı bu ortamda Elliot, seyircinin kalbine bir umut ışığı gibi doğar.

### **İdeal kahramanların düşüşü, anti-kahramanların yükselişi**

Elliot, gündüzleri siber güvenlik şirketinde yazılım mühendisi olan ve geceleri kötülerden intikam alan bir hackerdır. Elliot,insanlarla kolay ilişkiler kuramayan,normalleşmeyi beceremeyen,yalnız genç bir adamdır. Kötü eşyalarla döşenmiş bir apartman dairesinde tek başına kalır. Yalnızlıktan bunaldığı zamanlarda uyuşturucu kullanarak gerçeklikten kendini soyutlar..Hacker becerilerini kimi zaman terapistinin kötü sevgilisinin peşine düşüp,onun sakladığı bilgileri de-

şifre ederek,kimi zaman da insanlarla zaman geçirerek onları tanımak yerine,bir şekilde elektronik postalarına,facebook hesaplarına sızarak insanların zayıf noktalarına erişerek kullanmaktadır. İnsanları tanımak onun için üç-dört tık ötededir. Kim hangi sitelere ne için giriyor,sevgilisini nasıl aldatıyor,ne tür arkadaşları var, tüm bunların cevabını tek cümle kurmadan,karşılıklı kahve içip zaman geçirmeden kısa sürede öğrenebilir. Sosyalleşmek onun için gereksiz belki de zaman kaybıdır..İnsanların içini çok kolay okuduğu için bununla gurur duyar. İnsanlardan izin almadan tanrıçılık oynayan Elliot, aynı oyunu kendi çıkarları için oynayan kötü niyetli güçler için öfkelenir.

Onun bu rutin hayatı ise Mr.Robot ‘un yani yeraltı hacker grubu olan fsociety liderinin, onunla irtibata geçmesiyle hareket-

leniyor. Çalıştığı siber güvenlik şirketinin de müşterisi olduğu ve Evil Corp ismini taktığı E-Corp şirketini gündüzleri koruyup geceleri yok etmeye başlıyor.

Dizi boyunca dikkat çeken şeylerden birisi Elliot’un iç sesi.Bu ses, durumlara açıklık getiriyor,onun gerçek düşüncelerini anlatıyor. Terapist ile aralarında geçen şöyle bir diyalog oluyor: Terapist;”Toplumda seni hayal kırıklığına uğratan nedir “ diye sorar. Elliot;”Bilemiyorum. *Çocukların* sırtından milyarlar kazandığını bilmemize rağmen Steve Jobs’un harika biri olduğuna inanmamız mı ( o sırada ekrana Foxconn fabrikasında *çalışan* kadın işçiler geliyor), kahramanlarımızın düzmece olduğunu hissetmemiz mi (ekranda Lance Armstrong , Bill Cosby beliriyor), dünyanın kendisi büyük bir aldatmaca, sosyal medyada samimiyet taklidi yapmaktan başka ne

yapıyoruz ki. Yoksa bunun için mi oy vermiştik? *Şikeli* seçimlerimizle değil ama kendi mülkümüzle,paramızla. Yeni bir *şey* söylemiyorum. Neden bunu *yaptığımızı* hepimiz biliyoruz.Açlık Oyu-

nları kitabının bizi mutlu ettiğinden değil sadece sakinleşmek istediğimizden *çünkü* hepimiz birer korkağız!”

Terapist: “Elliot hiçbir şey söylemedin.”

Elliot’un iç sesi bizim duymak ve görmek istemediğimiz her şeyi birer birer anlatır. Sistemin kokuşmuşluğunu,tüketim-kitle kültürünün hayatlarımızı egemenliği altına alışını,sanal dünyadaki sahte kimliklerimizi...Peki sen kendi gerçekliğinden uzaklaşıp başka gerçekleri anlamaya ve kendinle yüzleşmeye hazır mısın?

(1) [www.whoismrrobot.com](http://www.whoismrrobot.com).

