



sinefil

**Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film
Merkezi
25 Haziran- 1 Ağustos
2019
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2019/III**

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)
Uluç Emre Utku
Rana Önoğlu

Yayın Kurulu
Serhad Mutlu
Yusuf Duruk
Eren Yiğit Ekici
Ahmet Efe Ekici

Tasarım
İlke Nur Güven

Yayın Danışmanları
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Metin Kiper, Berkay Tungir
Burcu Meltem Tohum, Ömercan
Kağızmandere, Ayşen Ece Börk, Eda
Bebek, Eda Oğuz, Esra Kutlu, Cemre
Özev, Dilara Çoban, Güney Işık
Tombak, Selim Kavgacı, Kutay
Yavuz, Ecem Akça, İlayda Tenim

Ön Kapak Görseli:
All That Jazz (1979)

Arka Kapak Görseli:
L'Enfance Nue (1968)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
**Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Temmuz 2019**

Editörden

M

erhaba,

Geç gelen bir yaz sayısıyla, tekrar birlikteyiz.

Bildiğiniz üzere, Sinefil dergisi tamamen öğrencilerin organize ettiği ve Mithat Alam Film Merkezi'nin de şu anda elinizde tuttuğunuz hale gelmesini sağladığı bir dergi. Uluç ve ben, öğrencilikten çıktığımız ve çalışma hayatına adım attığımız bu zamanlarda, dergi takvimlerine uymakta zorluklar yaşadık. Gecikme için tüm yazarlarımızdan ve takipçilerimizden içtenlikle özür dileriz.

Gelelim yaz dönemi içeriğimize.

Bu yaz, yönetmen seçimimiz Maurice Pialat'tan yana oldu. Pialat belki de Türkiye'de birçok sinefilin bile adını sık zikrettiği yönetmenlerden değil, öyle ki ben de uzun zaman kendisinin filmlerini izlemedim. Meğer Türkiye'de gerçekleştirdiği belgesel projeleri bile varmış. İngiliz film eleştirmeni ve tarihçisi David Thomson'ın ifadesiyle, Pialat "yaralı ve hırpalanmış bir hümanist; bizi Ozu, Mizoguchi ve Renoir'ın mirasına bağlayan birkaç bağlantıdan biri." Bunun yanında Pialat'ı anlamak için Fransız kültürünün misantropisinden yola çıkmak gerektiğini savunanlar da var. Pialat, sineması hakkında birbirine gayet zıt tezleri olan veya çok farklı okumalar yapılabilecek bir yönetmen. Bence bunun sebebi, hikayesini ördüğü unsurları, -her ne kadar gerçekçi diye nitelendirilse de- aralarında değişik bağlantılar kurulabilecek ve farklı duygular hissettirebilecek şekilde izleyiciye sunuyor olması.

Daha önceki yaz sayılarında olduğu gibi bu sayıda da bizce yaza uygun bir tema çevresinde filmler seçelim dedik ve bu yazın talihlisi dans filmleri oldu. Umarız bu seçkideki filmlerin her biri sizin için görsel ve işitsel birer şölene dönüşür.

Başka Sinema köşemizdeki iki film, En Sevdiğim Kumaş ve Sınır, Cannes'da Belirli Bir Bakış bölümünde gösterilmiş ve Sınır bu bölümün ödülünü kazanmıştı. Dünyada Kara Film türünü en iyi yapanlar veya kara mizahı en iyi işleyenler belki de Nordikler. Bu anlamda Sınır bu senenin görmeden geçmemek gereken filmlerinden.

Türkiye'den Filmler köşemizde, 2018'in en sevilen ve en büyük bütçeli yerli filmlerinden Bizim İçin Şampiyon, aynı yılın bence mizahi anlamda en yenilikçi filmlerinden Kelebekler ve 2019 Nisan'ında vizyona girmiş olan, yönetmeninin ilk uzun metraj filmi olma niteliği taşıyan Suç Unsuru filmi var.

Dizi köşemizde, adından hayli söz ettiren, hepimize hayatımızla kimler tarafından nasıl ve ne gerekçelerle oynanabileceğini düşündüren, etkileyici bir yapım olan Chernobyl var.

Herkese keyifli bir yaz ve iyi okumalar dilerim.

Rana Önoğlu
rana.ong@gmail.com

İçindekiler

Editör Yazısı

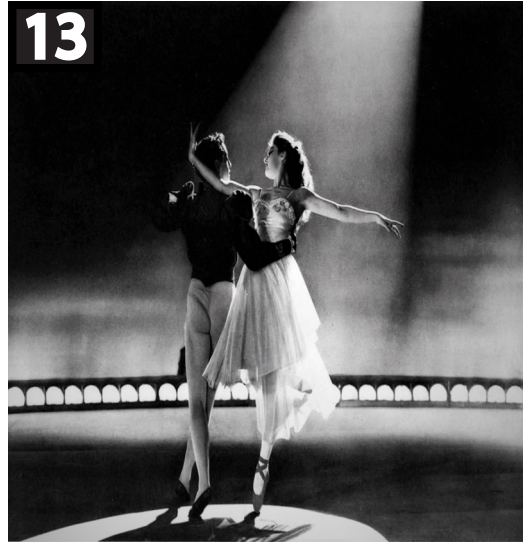
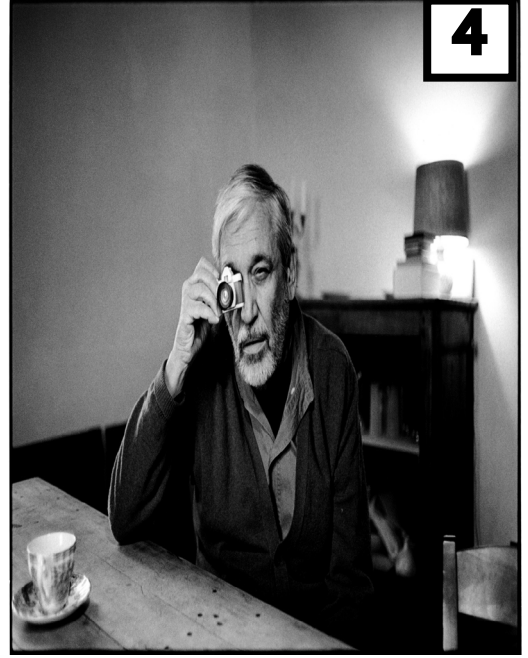
1

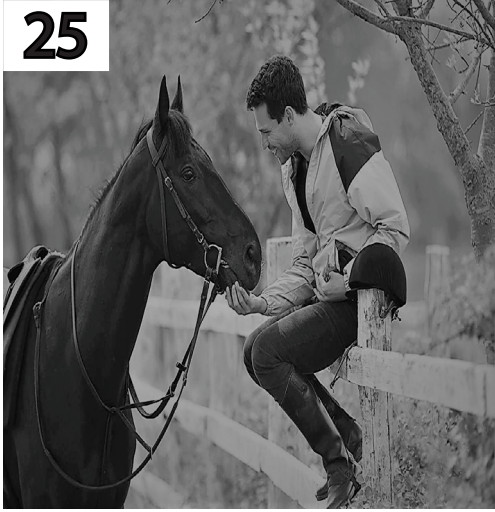
Maurice Palat Filmleri

L' Enfance Nue	5
Loulou	7
A nos Amours	9
Sous le soleil de Satan	11

Dans Filmleri

The Red Shoes	14
All That Jazz	15
Fame	16
Tango	17
Billy Elliot	19





Başka Sinema

21
23

Mon Tissu Prefere
Border

Türkiye'den Filmler

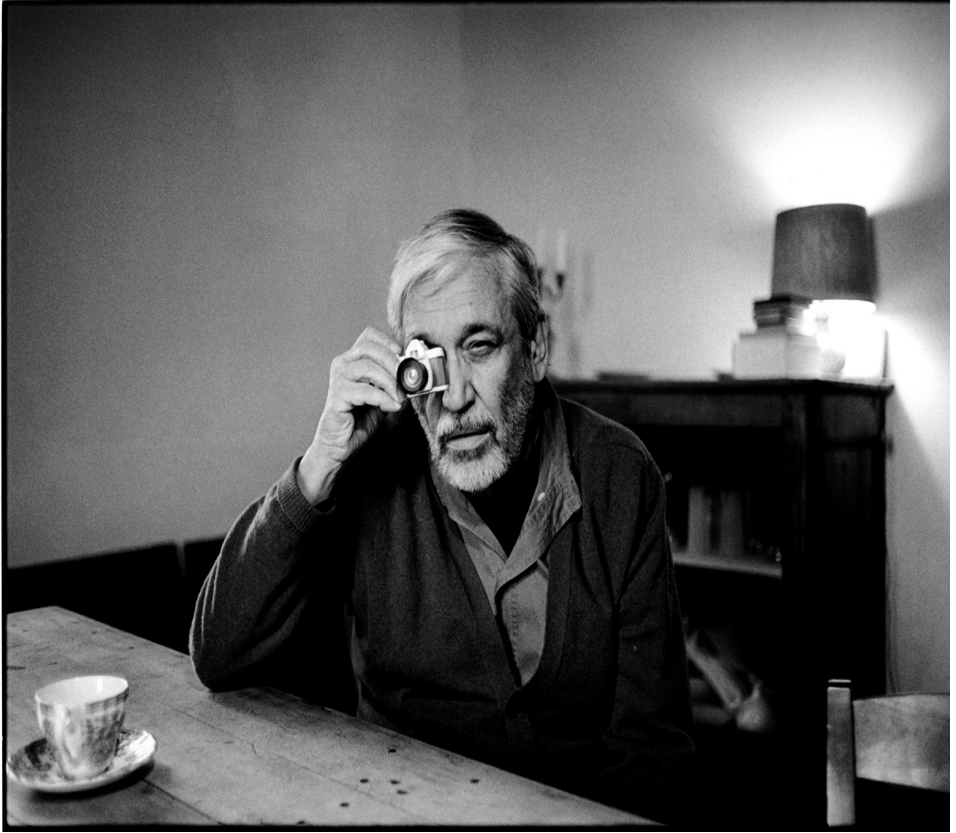
26
28
29

Bizim İçin Şampiyon
Kelebekler
Suç Unsuru

Dizi Kuşağı

31

Chernobyl



Maurice Pialat Filmleri

A

na Karakter, Dönemsel Yansımalar, İmgeler

Fransız Yeni Dalgası'nın temalarından biri olan "Growing Pains", François Truffaut'nun öncülüğünde 1950 ila 1970 arasında geçen bir dönemi kapsıyor diyebiliriz. Maurice Pialat'nın *L'enfance nue* (Naked Childhood, 1968) filmine baktığımızda filmin tam anlamıyla her açıdan "Growing Pains" temalı bir film olduğu konusunda karar kılabilirsiniz. Yetişkinliğe adımını ufak ufak atmaya başlayan bir çocuğun yersiz- yurtsuzluğuna dikkat çeken Pialat, bunu yaparken sadece bir çocuk olarak değil aynı zamanda bir birey olarak da yersiz, yurtsuz olan bir kişinin başına gelebilecek muhtemel durumları gözler önüne seriyor. Filmde ana karakteri oynayan Michel Terrazon, François rolüyle içinde bulunulan durumu hem duygusal hem de fiziki açıdan oldukça dikkat çekici bir şekilde yorumluyor.

Pialat, François'nın sahip olduğu koşulları ve sürekli değişim halinde olan yaşantısını kendi bakış açısıyla yorumlarken aynı zamanda kamerasını Fransa'nın arka sokaklarına da yöneltiliyor. Her ne kadar filmde François dışındaki unsurlara dikkatimizi vermek güç olsa da Pialat'nın kişinin özüne inerken aynı zamanda gözlerini sokaklara (o dönemde dışarıda olup bitenlere) doğrultmasını, onun Truffaut'nun ve diğer Avrupa yönetmenlerinin geleneğini sürdürmesine yorabiliriz.

François'nın agresif tavırları, ani öfke çıkışları etrafındakilerin dikkatini dağıtıp onları adeta şaşkına çeviriyordu. Kendisini birden fazla koruyucu ailenin yanında bulan, yetişkinliğe adım atma yolundaki kimsesiz erkek çocuğu sorunsalı, Pialat'ın sabırlı ve gözlemleyici bakış açısıyla yumuşak bir aktarıma bürünüyor. *L'enfance nue* ilk 15 dakikada ne kadar şiddetli ve karanlık bir çerçeve çizse de yönetmenin yumuşak ve hızlı geçişleri filmin bu ilk bakışta göze çarpan niteliklerini perdeler nitelikte: François'nın arkadaşlarıyla birlikte bir kediye tahminen 4-5 kat yükseklikten merdiven boşluğuna bırakmaları ve daha sonra François'nın kedinin ölmesine karşı olan vurdumduymazlığı oldukça sert gelebilir. François gibi bir karakterden hem nefret edip hem de onun yalnızlığına ortak olmamızı ancak Pialat gibi bir yönetmen mümkün kılabilirdi.

Yönetmenin Etkisi

Pialat'nın filmografisine baktığımızda çocukluktan erişkinliğe, erişkinlikten yaşlılığa doğru geçen zaman aralıklarında yaşanan hem içsel buhranların hem de sıkıntıların gelişimini, karakterler üzerinde dağılımını görürüz. Aslında bu, yönetmenin bir nevi farklı yaşlar arasında insanın her halini kompozisyon halinde sunmasıdır. Mesela *L'enfance nue*'de, muhtemelen sizin de tanıdığınız bu "herhangi" bir çocuğun ailesinden, köklerinden, yurdundan, evinden kopuk olan hayat hikayesini görürüz; içinde bulunulan bu tür durumlar yaşa göre de belli travmalar doğurur. Bu travmaların ne şekilde olacağını öngörmek pek de üzerine düşünülüp bulunacak türden olgular değil, bu tip senaryolar daha çok gözlem ve araştırmaya açık konular doğal olarak. Pialat'nın sinema anlayışının temelinde de gözlem yatar. O yüzden *L'enfance nue*'de François'ya, "neden bir hayvana öyle davrandı ki?"

L'Enfance Nue

■ Burcu Meltem Tohum

Yönetmen:

Maurice Pialat

Senaryo:

Maurice Pialat

Arlette Langmann

Oyuncular:

Michel Tarrazon

Raoul Billerey

Linda Gutemberg

1968/Fransa/

Fransızca/83'

şeklinde, salt olarak kıyamayız. Bu hareketin ardında, temeli sağlam bir nedensellik vardır.

Yönetmen *L'enfance nue*'de adeta bir karakter yaratıcısı edasıyla çalışmıştır. François bir arabanın kaza yapmasına sebebiyet verirken de kendisi için özel hazırlanmış küçük bir dünyada kendini ait hissetmemenin acılarını çekiyordur. Bu, sinemada karşıtlık yaratma ilkesidir: Bir çocuğun genel olarak bilinen bir temsiline karşılık olarak tam tersinin dışı vurumu. Pialat, *L'enfance nue* ile hayatı olduğu gibi sinemaya aktarmıştır. Bu anlayışıyla da aslında sinemanın kökenlerine de bir nevi saygı durumunda bulunmuştur.

Pialat, Lumière Kardeşler'in en büyük hayranlarından biri olarak bilinmektedir. Tıpkı onların sinemanın doğmasına ve gelişmesine "ışık tutmaları" gibi kendisi de gerçeklikten aldığı ilhamı sinemaya yansıtmayı tercih edip, asıl sinemanın hiçbir zaman kökenlerinden -asıl nedenlerinden- ayrılmaması gerektiğini savunmuştur. Belki de filmin adı olan *L'enfance nue*, yani Çıplak Çocukluk, tam da bu anlayışın dışı vurmuş şekli olabilir: Tam anlamıyla her şeyden arınmış, tüm pürüzsüzlüğüyle her şeyin gözler önüne en saydam bir şekilde yansımış hali.

Wagner Esintisi

L'enfance nue gerek dekor kullanımıyla gerekse arka planda hikayesine eşlik eden tınlarıyla bazı eleştirmenlerce belgesel kıvamında olduğu yönünde yorumlar almıştır. Yönetmen her ne kadar filmin ilk anlarından itibaren kendisini tam olarak sunmasa da elindeki malzemeyi sonuna kadar kullanmaktan da kaçınmaz. Düşük bütçe ile hayata geçen *L'enfance nue*, hikayesi gereği mekân ve zaman olarak büyük yayılım ve dağınıklık göstermeyen filmlerdendir. Bunun sonucunda da "ne kadar az, o kadar öz" deyişinin hakkını vermiştir.

Filmde insanların varlıklarının dışı vurumu kadar nesnelerin ve karakterlerle bağlantılı olarak kullanılan nesnelerin de birbiriyle olan bağıntısı ve karakteri önemlidir. Mesela François'yı ilk gördüğümüz evde odaların küçüklüğü ve alçak tavanı odak noktamızı sadece bu kare içindeki baş karakterlere çekse de duvarların renk kullanımı olayların duygusal yönünün tamamlayıcısı olarak öne çıkmaktadır.

Başka Bir Sonu Olmayan Yeni Bir Başlangıç

Yer yer *Les quatre cents coups* (1959) filmini andıran *L'enfance nue*, François'nın mektubuyla son bulur. Sinematografi açısından bu, aslında yeni bir başlangıca işaret edebilir. Hatta François için yeni bir başlangıçtır da ancak pek tabii başka bir son ile tamamlanamayan -sürekli kendi etrafında dolanıp duran- yeni bir başlangıçtır. Ve bu, sadece François için böyledir.

L'enfance nue, bir çocuğun başından geçen zorlukların yanı sıra yetişkinlerin de zor koşullar altında durumu nasıl idare edebileceğini / edemeyeceğini gözler önüne serer. Pialat bir yönetmen olarak olaylara hakimiyeti ve onları esas, doğal halleriyle ortaya çıkarmasıyla hayatın perdesini aralamayı başarır. Bildiğimizi sandığımız şeyleri hatırlamamıza yardımcı olur. Sinema da onun için bir nevi hayat kitabının tozlu sayfalarında unutulmuş bir ayraç gibidir. Kaldığımızı sandığımız o sayfadan her başlama istencimizde daha önce okuduğumuz cümleyi bir kez daha okuyarak kaldığımız yeri hatırlamaya çalışırız.

Post Yeni Dalgı Sineması'nın en iyi temsilcilerinden sayılan Pialat'nın sineması, bizleri duygularımızı, özgürlüğümüzü, arzularımızı ve bunların sonucunda da kararlarımızı sorgulamaya iter. Bu meselelere gerçekçi yaklaşımı, Pialat'ın filmlerini gözümüzde zamansız kılar. *Loulou*'da (1980) bu saydığım sorgulamaları bol bol içeren filmlerindendir.

Loulou, Fransız yönetmen Maurice Pialat'nın en çok ilgi gören filmlerinin başında gelir ve otobiyografik öğeler taşır. Film, orta sınıfa mensup bir çift olan Nelly (Isabelle Huppert) ve Andre (Guy Marchand) ile bir gece kulübü sahnesiyle açılışını yapar. Nelly'nin işsiz, aylak ve eski bir hükümlü olan Loulou (Gerard Depardieu) ile dans etmesi ile başlayan flörtü, çiftimiz arasındaki anlaşmazlıkları gün yüzüne çıkarır. Nelly'nin, kocasının kıskanç ve sahiplenici tutumlarından sıkıldığını görürüz. Arzularının peşinden giden Nelly, geceyi kocasıyla değil, Loulou ile bitirir. Kendini tatmin edebilen Loulou uğruna kocasından ve yaşantısından vazgeçerek Loulou ile bir otel odasına yerleşir. Başta tipik bir aldatma hikayesine şahit olacağımız izlenimini veren film, Nelly'nin beklenmedik hamleleri ile daha büyük meseleleri sorgulamaya başlar.

Film, her ne kadar ismini Loulou karakterinden alsa da hikâyesine yakından şahit olduğumuz karakter Nelly'dir. Loulou, tıpkı Andre gibi, Nelly'nin hikâyesindeki karakterlerden biri olarak filmdeir. Fransa, 1970'ten itibaren feminist hareketlerle çalkalanır ve bunun da etkisiyle filmde her anlamda özgürleşmiş bir kadın portresi görürüz. Nelly'nin kocasıyla rahat yaşantısını bırakıp, işsiz ve hayata dair herhangi bir hırsı olmayan Loulou ile yaşamaya başlaması, günümüz için bile birçok yönden radikal sayılabilecek bir karar. Maddi sıkıntıların olmadığı, toplumun onaylayacağı yaşantısını Loulou ile haz odaklı bir ilişki için bırakabilmesinin, Nelly ve tüm kadınlar için özgürleştirici bir örnek teşkil ettiğı söylenebilir. Ancak, bu süreçte Nelly attığı her adımdan emin olduğu izlenimini vermez bizlere. Kafası karışıktır, ne istediğini keşfetmektedir. Loulou ile olmaya devam ederken, kendini yalnız hissettiğı anda Andre'yle de görüşmesi ile bir aşk üçgeni yaratır. Film, Nelly'yi eleştirmede, tarafsızlığını her sahnede korur. Seyirci olarak, Nelly'ye ne kızmamız ne de üzölmemiz beklenir bizden de.

Andre'nin aldatıldığını öğrendiğı anda Nelly'ye şiddet uygulaması, onun içindeki şiddet eğilimini seyirciye gösterir. Eğitimli ve entelektüel görüntüsü ile toplumda Loulou'dan daha fazla kabul gördüğü aşıkarken, aslında parmaklıklar ardına girmeyi en az Loulou kadar hak etmektedir. Film, bana göre bu yönüyle Andre üzerinden bir ahlak eleştirisi yapar.

Loulou

■ Ayşen Ece Börk

Yönetmen:

Maurice Pialat

Senaryo:

Maurice Pialat

Arlette Langmann

Oyuncular:

Isabelle Huppert

Gérard Depardieu

Guy Marchand

1980/Fransa/

Fransızca/110'

Loulou içinse, Nelly ile beraber olmanın faydalarını maddi açılardan görürüz. Nelly, önce kaldıkları otelin, ardından yerleştikleri odanın parasını öder. Loulou'ya film boyunca pahalı hediyeler alır. Loulou, Nelly'nin onu neden istediğini bilir, tıpkı diğer kadınların Loulou'yu istemesi gibi. Film bizlere Loulou'nun diğer kadınlarla değil de Nelly ile olmasının nedenini, ona sağlanan maddi olanaklar olabileceğini düşündürür.

Nelly, Loulou ile birlikteyken yeni ve farklı dinamikleri olan bir sosyal çevrenin içerisine girer. Loulou'nun ailesi ve arkadaşlarıyla tanışma fırsatı bulur ancak bu çevre de onu tatmin etmeyi başaramaz. Bu yönüyle film, çok farklı gibi görünen alt sınıf çevresi ile burjuvazinin Nelly için aslında o kadar da farklı şeyler içermediğini gösterir.

Nelly'nin Loulou'dan çocuğu olacağını öğrenmesi, filmin seyrini değiştiren kırılma anlarından biri olur. İlk defa o anda, Loulou'dan halihazırda ilişki için ortaya koyduklarından fazlası beklenmeye başlanır. Bu haberle birlikte Andre ile Nelly'nin de görüşmelerinin sonu gelir. Ancak Loulou iş bulmaz ve Nelly'nin güvenini bir baba olarak kazanamaz. Filmin sonunda, Nelly'nin çocuğu Loulou'nun desteği olmadan aldığını görürüz. Loulou da böylece kendi kişiliğinin yükünü Nelly'nin üstünde hissettirmeye başlamış olur.

Loulou, aynı zamanda Maurice Pialat ile Gerard Depardieu'nin birlikte çalıştıkları ilk filmidir. Bu filminden sonra *Police* (1985), *Sous le soleil de Satan* (1987) ve *Le Garçu* (1995) gibi başarılı filmler çeken ikili, sinema tarihinde unutulmayacak bir iş birliğine imza atmıştır.

Loulou, başka bir yönetmen tarafından çekilse, seyirciye bir melodram izletebilecek kadar şiddetli olaylar içerir (aldatma, aşk üçgeni, bıçaklanma, hırsızlık gibi). Ancak Pialat'ın ustalıklı seçimleri sayesinde, film gerçeklikle bağlantısını bir an olsun kaybetmez. *Loulou* bunu, sahici diyaloglarla, doğal ve oldukça uyumlu oyunculuk performanslarıyla, sahnelerde müzik kullanımına başvurulmamasıyla ve yavaş akan temposuyla başarır.

Pialat'ın *Loulou*'su, doğru ya da yanlış göstermeye çalışmadığı, sonunda da mutlu ya da mutsuz bir sonu vaat etmediği filmlerinden. Kamerasını karakterlerinin 'andaki' gerçeklerine odaklamayı seçen yönetmen, romantik ilişkileri, onları art arda farklı sınıflara mensup kişilerle deneyimleyebilecek cesurlukta bir kadının gözünden inceliyor. Bir ilişkiyi ayakta tutan unsurlar nedir? Bunlardan birinin eksikliği o ilişkiyi bitirmek için yeterli midir? Bir kişide bu unsurların hepsi bulunabilir mi? *Loulou*, romantik ilişkileri, toplumu da içine alarak bütünlüklü bir biçimde irdelemeyi başarıyor.

G

enç bir insanın yaşayabileceği en büyük problemlerden biri de onlara “problemlı” olduklarının söylenmesidir. Pek çok genç bu tanımla beraber yalnızlaşmış, huzursuz edilmiş ve yanlış anlaşılmışlardır. Gençleri bu şekilde kavradıkları için de ebeveynler çocukları üzerinde

onları onarma projeleri kurarlar. Bu, o gençleri iyileştirmek bir yana, onların duygularının da incinmesine sebep olur.

A Nos Amours (To Our Loves, 1983) işte böyle bir film; çocuklarının cinsel yaşamına takıntılı olan bir ailede büyüyen genç bir kız hakkında. Film, insanların birbirlerine karşı davranışlarını yakından gözlemleme konusunda uzmanlaşmış Fransız yönetmen Maurice Pialat tarafından yazıldı ve yönetildi. Filmografisinde “az ve öz” yapımlar bulunduran Maurice Pialat; *Sous le Soleil de Satan*, *A Nos Amours* gibi filmleri, ayrıca Türkiye’de gerçekleştirdiği belgesel projeleriyle incelenmesi gereken yönetmenlerden biri.

A Nos Amours’da odağımızda hep Suzanne var ve tıpkı biraz önce bahsettiğim gibi her daim problemlı olarak nitelendirilen ve yaşamından bizzat sorumlu tutulan o. Filmde odaklanılması gereken soru, Suzanne’nın gerçekten problemlı bir birey olup olmaması değil, aksine onun hayattaki konumunun ne olduğu. Suzanne aslında ne yapmaya çalışıyor? Hayattaki amacı ne? Bütün bu yaptığı şeylere sebep olan karar mekanizması aslında neye dayanarak çalışıyor? Bunların sonucunda gerçekten Suzanne’nın mutlu olduğunu söyleyebilir miyiz?

Ebeveynler Polonya’da doğmuş, büyümüş ve evlenmişler ancak birtakım acılar çektikten sonra Batı’ya göç etmeye karar vermişler. Çalışma hayatlarına evlerinde devam eden bu çiftin iki çocuğu var. 20’li yaşlarında bir oğul, telaşlı ve bazı açılardan sapkın denilebilecek, aynı zamanda bir kabadayı olan Robert ve de 16 yaşında ve ilk gerçek erkek arkadaşına aşık olan, en başında biraz akklı havada diyebileceğimiz Suzanne.

Evin içinde Suzanne’nın davranışlarına karşı büyük vurgu, odaklanılmışlık var. Evden gelmeleri, gitmeleri, bu gidip gelmelerin tarihleri ve saatleri yakından inceleniyor ve ebeveynleri onun evden çıkması için gereken sebebin sadece ve sadece evlilik olması gerektiğini açıkça ifade ediyor. Bu “tavsiyeye” bağırma sahneleri, baskılar ve kapı çarpmaları eşlik ediyor.

Film boyunca Suzanne’nın bütün derdinin “özgür olmak” olduğunu anlıyoruz. Okul arkadaşlarıyla gezip tozuyor, farklı farklı insanlara aşık olup, onlarla sevişiyor. Ancak bir türlü kendini tam anlamıyla mutlu ve özgür hissedemiyor. Suzanne genç bir Amerikalı turisti seçtiğinde ve onunla seviştiğinde, sonunda adam “Teşekkürler” diyor. Cevapsa, “Rica ederim, özgürdün.” oluyor.

A Nos Amours

■ Eda Oğuz

Yönetmen:

Maurice Pialat

Senaryo:

Maurice Pialat

Arlette Langmann

Oyuncular:

Sandrine Bonnaire

Maurice Pialat

Christophe Odent

1983/Fransa/

Fransızca/95’

Suzanne'nın film boyunca başına gelen ve aldığı her karar sonunda başına gelebilecek en kötü şey, kardeşinden tonla dayak yemesi. Kardeşinin Suzanne'yı dövmesinin ardındaki sebepten apayrı bir konu. Kardeşine göre, Suzanne'nın düşünmeden hareket edişleri, farklı farklı erkeklerle görüşmesi bir hastalık. Bu durumu görmeye tahammül edememesini göz önünde bulundurduğumuzda, Suzanne'yı enest denilebilecek bir tutku ile "sevdiği" varsayımını yapabiliyoruz. Sürekli Suzanne'yı bastırmak isteyen kardeşin, şiddet yoluna başvurmaşının sebebi, onu sözde iyileştirmek ve üzerinde hakimiyet kurmak. Oysa Suzanne'nın hasta olmakla uzaktan ya da yakından bir alakası yok.

Bu noktada Suzanne ve babasının ilişkisine değinmek gerekiyor. Başka biri için evden ayrılan babasının ardından, kardeşi yeni bir otoriteye, annesi de histerik ve öngörülemez bir insana dönüşüyor. Ancak filmde açıkça görülüyor ki Suzanne ve babası arasındaki iletişim filmin gidişatı için çok kritik. Filmin iki kritik noktası var- babanın evi terk etmesi ve yıllar sonra geri dönmesi- ve bu iki noktada da baba orada, Suzanne ile beyaz perdede. Peki Pialat neden böyle bir bağ kurmuş?

Pialat'ın kendisinin oynadığı baba karakteri aslında Suzanne için daha önce konuşma fırsatı bulamadığı ya da konuşma ihtiyacı duymadığı şeyleri konuştuğu herhangi biridir. Kendi hayatı adına verdiği kararları, düşünerek verip vermediğine bir türlü emin olamadığımız Suzanne, babasıyla kurduğu diyaloglarda aslında kendi hayatının da farkına varmakta, kendi içinde yaptıklarını ve yapacaklarının hesabını vermektedir. Ancak bu hesap, öyle toplumsal ahlak açısından incelenecek bir hesaplaşma değil, aksine tamamen öznel ve Suzanne'ya ait bir hesaplaşmadır. Sonuç olarak Suzanne kardeşinin düşündüğünün aksine hastalıklı bir ruh değildir ve burada olan şey ne arzu ne de öfkedir, sadece tutkudur.

Filmin son sahnesinde, kendini "kurtarmış" olan Suzanne'yı görürüz. Ancak en başından beri huzursuzluğu bir türlü geçmek bilmeyen Suzanne, yine aynı bakışlarla bize bakar ve sahne bir fotoğraf karesi gibi donar. Gitme kararından emin midir? Hayattan, aşktan ve insanlardan ne istediğini çözebilmiş midir? Artık bir nebze de olsa mutlu olduğunu söyleyebilir miyiz? Bunların cevabını asla bilemeyiz. Ne Suzanne ne izleyici ne onu döven kardeşi ne onunla konuşan ama bir yandan da terk eden babası ne de babasının farklı bir versiyonu olan annesi bu soruların cevabını biliyordur. Aslında filmde izleyici ya da Suzanne'nın ailesi yan unsurlar değil, bu soruların cevabı için Suzanne ile bir araya gelmiş insanlardır ve herkesin kendine has bir cevabı, çözümü vardır.

1984 yılında César En İyi Film Ödülü ve César Umut Vadeden Kadın Oyuncu Ödülleri alan *A Nos Amours*, Pialat'ın filmografisindeki en çarpıcı filmlerden biri. *A Nos Amours* için nispeten zorlayıcı bir film diyebiliriz. Bu film izleyenler için didaktik ya da iyileştirici olmaktan ziyade; ilham verici ve düşündürücü. Bu da *A Nos Amours*'u muhakkak izlenmesi gereken filmler arasına sokuyor.

S

ous Le Soleil De Satan (*Under Satan's Sun*, 1987), gösterildiği tarihte Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ile dönerek Maurice Pialat'ın kariyerinin belki de en önemli eseri olmayı başarıyor.

Bir rahibin, tanrının planındaki yerini sorgulaması ve günahkâr bir kadın ile yakınlaşması çevresinde örülen film, fantastik öğeler de içeren bir dram olarak ön plana çıkıyor. Georges Bernanos'un 1926 yılında yayımladığı aynı ismi taşıyan romanından uyarlanan film, din ve inanca dair irdelediği konular ile oldukça tartışılan bir sinema yapıtı konumunda. Senaryosunu sonraları hayatını birleştireceği Sylvie Danton ile yazan Pialat, yönetmenliğini yaptığı bu filmde ayrıca Gerard Depardieu ve Sandrine Bonnaire ile başrolleri de paylaşıyor.

"Tek başıma değersizim.

Sıfır gibiyim. Sadece yanımda başka rakamlar varken faydalıyım. Rahipler çok zavallı. Hayatlarını tanrının küçük düşmesini izleyerek geçiriyorlar."

Hikâyemiz, bir kilisede rahiplik yapan Rahip Donissan'ın (Gerard Depardieu) o sırada onun saçlarını kesen Menou-Segrais (Maurice Pialat) ile konuşmasıyla başlıyor. Daha filmin ilk sahnesinden itibaren karakterin sorunları ortaya dökülüyor. Tanrının planındaki işlevini anlamakta zorlanan, karşılaştığı günahlar karşısında kendisini güçsüz ve etkisiz hisseden Rahip Donissan, üstü konumunda bulunan Menou-Segrais'den bir manastıra gönderilmesini talep ediyor. Ruhsal sorunlarına çözüm bulamayan ve kendisini fiziksel olarak da acıya maruz bırakarak cezalandıran Rahip Donissan, manastırı içinde bulunduğu durumdan çıkmak ve dinlenmek için bir fırsat olarak görüyor. Hikâye boyunca biraz etkisiz kalmasına karşın bir mentor gibi hareket eden Menou-Segrais, bu isteğini reddederek ana karakterimizin yoldan çıkmasını engelliyor. Bir delegenin metresi olan ve bunun yanı sıra başka bir adamdan da hamile kalan Mouchette (Sandrine Bonnaire), Rahip Donissan'ın karşılaştığı en büyük günahkâr olarak karakterin ana değişimini belirliyor. Mouchette, önce aşığı Cadignan (Alain Artur) sonra ise metresi olduğu Gallet (Yann Dedet) ile olan uzun diyalog sahneleri ile hikâyeye dahil oluyor. İlginç bir şekilde filmin sadece orta bölümünde karşılaşan ikili, hikâyenin temelini oluşturuyor. Filmin başında içinde bulundukları durumlar ve iç çatışmaları gösterilen karakterler filmin orta kısmında karşılaşıyor ve birbirlerinin hayatlarında büyük değişimlere sebep olduktan sonra kendi yollarına gidiyorlar.

"Onu tanrıya kazandırmaya çalıştım."

Genel anlamda filme baktığımızda, esasında bir sinema eserinden çok bir tiyatro eserinin özelliklerini taşıdığını görüyoruz. İki ana karakterin bir nevi terapi seansları olarak görülebilecek uzun diyalog sahneleri ile başlayan film, aynı ağır temposunu ve diyalog temelli yapısını hikâye boyunca koruyor. Bu diyalog sahneleri teknik açıdan karşıt karakterlerin fikirlerini doğru bir şekilde birbiri

Sous le soleil de Satan

■ Selim Kavgacı

Yönetmen:

Maurice Pialat

Senaryo:

Maurice Pialat

Sylvie Danton

Oyuncular:

Gérard Depardieu

Sandrine Bonnaire

Maurice Pialat

1987/Fransa/

Fransızca/93'

ile çatıştırarak uzun olmalarına rağmen izleyiciyi ayakta tutabiliyor. Bu noktada karakterlerin düşüncelerini ve hali hazırda bulundukları durumu direkt söylemeleri sinema sanatı adına hata gibi görülebilmese karşın Pialat'ın bu sahneleri birer "günah çıkarma uygulaması" olarak kullanmak istemesinin sonucu da olabilir. Özellikle Mouchette'in iki aşığı ile sahnelerinde karakterin sürekli içini döktüğünü ve çeşitli itiraflarda bulunduğunu görebiliyoruz.

Hikâyenin temellerinin kurulmasının ardından, Rahip Donissan'ın "şeytan" ve Mouchette ile karşılaştıkları andan itibaren filmin bir belirsizlik içine girdiğini söyleyebiliriz. Kurguda kullanılan bu teknikle ilk defa Mouchette'in giriş sahnesinde karşılaşıyoruz fakat asıl değişim noktası filmin ortasında. Bu aşamadan sonra bazı olayları anlamakta ve gerçekten olup olmadıklarını kavramakta zorlanıyoruz. Bu durum biraz kafamızı karıştırıyor olsa bile cevapları diğer karakterlerle birlikte öğrenmek ve tam olarak ne olduğunu merak etmek, izleyiciyi zinde tutmak ve onu daha iyi düşünmeye sevk etmek açısından yerinde bir tercih gibi görülebilir.

Az sayıda karakter içeren ve sinematografik olarak da yansıtıldığı üzere karanlık ve boğucu bir hikâye evreninde geçen film, karakterleri baskılayarak ve onları yalnızlaştırarak üzerlerindeki stresi git gide artırıyor. Müzik, oldukça minimal bir şekilde kullanılıyor ama bu konuda da doğru seçimler yaparak filmin zaman zaman aydınlanan tonunu çok iyi koyulaştırıyor. *Sous Le Soleil De Satan*, temel anlamıyla dram türünde kategorize edilebilmesine rağmen Rahip Donissan'ın görüşleri ve doğaüstü becerileri ile fantastik bir boyutu da içerisine katıyor. Hatta film genel bir değişim göstererek dramdan çok fantastik türüne evrilmiş bir şekilde bitiyor.

Oyunculuk kısmında ise Depardieu ve Bonnaire'in performanslarının filmi taşıyan önemli unsurlardan olduklarını görebiliyoruz. Özellikle Mouchette karakterinin inişli çıkışlı yapısının Bonnaire tarafından ustalıkla canlandırıldığını söyleyebiliriz. Senaryo yapısına baktığımız zaman ise, filmin ihtiva ettiği belirsizlik ile "archplot" yapısından ziyade "sanat filmi" diye adlandırdığımız film türünde sıklıkla gördüğümüz üzere "miniplot" yapısına sahip olduğunu görüyoruz. Yani olaylar neden ve sonuçlarına önem verilmiş kapalı bir sonla bitmek yerine nispeten açık diyebileceğimiz bir şekilde bitiyor. Karakterin hikâyesinin gerisinde merak edecek bir unsur kalmamasına rağmen cevaplanmamış ve üzerinde tam anlamıyla durulmamış birçok meseleyi geride bırakıyor.

Hikâyemizin sonunda ise, Rahip Donissan, karşılaştığı en büyük günahkâr olan Mouchette'in hayatında oluşturduğu büyük dönüm noktasının ardından değişmiş bir adam olarak baştan beri gitmek istediği manastıra gönderiliyor. Tanrısının planındaki yerini kavramış ve daha yapacakları olduğuna inanan bir rahip haline gelerek kendi değişimini tamamlıyor.

"Tanrım, ben hala işe yararım. Beni bu dünyadan alma."

Film, 1987 yılında Cannes Film Festivali'nde oldukça tartışmaya sebep oluyor. Hatta bir kesim seyirci tarafından yuhalanıyor. *Sous Le Soleil De Satan*, hakkındaki tüm bu tartışmalara rağmen Maurice Pialat'ın sinema tarihine bıraktığı güzide bir eser olarak kabul ediliyor.

DANS FİMLERİ





filmin öyküsü, içinde barındırdığı 15 dakikalık bale sekansının anlattıkları ile de zaman zaman paralellik gösteriyor. *The Red Shoes* (1948), bu öyküyü masalsı bir üslup ile seyirciye aktarıken sanatın acımasız dünyası, başarının istediği disiplinin birey üzerinde yarattığı yıpratıcı tutku-yaşam ikilemi gibi temalara değiniyor.

Filmin en başında, içlerinde Julian Craster'ın da bulunduğu öğrencilerin gösteri salonundaki koltuklara ağgözlü bir biçimde saldırması; sanatın, tutkunun yöneldiği bir alan olarak karşımıza çıkacağı haberini veriyor. Ardından ise aynı Julian gibi ama daha yolun başında olan genç balerin Vicky Page ile tanışıyoruz. Julian'ın eserinin çalınmasını Boris Lermontov'un umursamaması, Vicky'nin de Lermontov'un ekibindekiler tarafından umursanmaması gösteri dünyasının acımasız kurallarını sunuyor seyirciye. Filmdeki öteki genç balerin Boronskaja'nın bir adam ile nişanlanması üzerine ekipten Boris Lermontov tarafından kovulması, Lermontov karakterine derinlik katıyor. Narsizmi imleyen bu hareket ve filmin sonunda Vicky'e yaptıkları; onun, parlattığı genç yıldızlardan sadece kendisine bağlı olmalarını; onların üzerinde her alanda hakimiyet kurmayı beklediğini ve bu durum üzerine bir romantik ilişki kurmayı tasarladığını anlatıyor. Bu şekilde saf kötü olarak resmedilen Boris Lermontov'un karşısına saf iyi Julian'ı ve Vicky'i koyarak çatışmasını oluşturuyor bu öykü. Finalinde ise Vicky'nin intiharı ile iki tarafa da kaybettirerek anlatıyı didaktikliğe boğmamayı seçiyor yönetmenler. Aynı zamanda Vicky'nin intiharı yaşam-tutku ikileminin birey üzerinde yaratabileceği yıkıcı etkiyi de somutlaştırıyor.

Teknik tercihlerin masalsı üslubu yaratmada başarılı olduğu ise ortada. Renk kullanımının yanı sıra bol ışık ve makyaj kullanımı, şatafatlı kostümler de filmi güçlendiren başarılı unsurlar arasında. O uzun dans sekansında; bale gibi bir sahne sanatını sinemanın olanaklarıyla sentezleyerek ortaya etkileyici bir bölüm çıkartan film o dönemde bir devrim yapıyor ve anlatısının bir bölümünü başka bir ifade biçimine ayırıyor. Buradaki kurgu tercihleri bizi pasif sahne seyircisi olarak değil de daha aktif bir şekilde konumlandırarak, ana karakter ile özdeşleşmemizi de kolaylaştırıyor. Vicky'nin Lermontov'u ve orkestra şefini gördüğü sanrılar, bazı yerlerde kameranın Vicky'nin bakış açısını göstermesi gibi durumlar bu özdeşleşmeyi pekiştiriyor. Darren Aronofsky'nin 2010 adlı yapımı *Black Swan* filmi de bu eserden çeşitli esintiler taşımakta, özellikle o uzun sekanstaki aç tercihlerinin benzerlerini orada da görmek mümkün. Kullanılan müziklerin senfonî olması ve bale gibi genel geçer yargıya göre aristokrat kesime hitap eden bir sanata büyük yer ayırması, filmin ister istemez elitist bir tavra bürünmesine de sebep oluyor.

Siyah beyaz karakterleriyle; yoğun ışık, makyaj, kostüm kullanımıyla klasik anlatının bir örneği olan *The Red Shoes*, bunları öyküye uygun bir şekilde yerleştirerek türünün başarılı bir örneği oluyor. Bir sahne sanatına uzun bir bölüm ayırmasıyla da dönemine göre devrimci bir nitelik kazanıyor. Bazı önemli yönetmenlerin övgüyle bahsettiği bu film, oluşturduğu bütünlük ile izlenmeye değer olduğunu kanıtlamakta.

Dans etmek. Ölmek. Sevişmek. Ölmek. İçmek. Ölmek. Uyuşmak. Ölmek. Yaşamak. Ölmek. «Şöyle demesi gerekiyordu, ölmek istemiyorum. Yaşamak istiyorum.» Gösteri, kalın perdelerin arkasında; ölüm, ince beyaz bir tülün, ya da yarı transparan bir ceset torbasının. Dans da çıplaklığa soyunur, ameliyat masasındaki beden de. Sabahları vitamin, akşamları viskiye sarılır. "Gösteri zamanı dostlar."

Amerikan dansçı, koreograf, tiyatro ve film



yönetmeni Bob Fosse (1927-1987), on üç yaşında New York'a geldiğinde yeni Fred Astaire olmak istiyordu. Zamanla, sahne müzikalleri *The Pajama Game* (1954), *Chicago* (1975); En İyi Yönetmen dalında Akademi Ödüllü *Cabaret* (1972) ve 'Fosse Amoeba' denilen kendine özgü bir dans stiliyle anılır oldu. Sık kullandığı figürlerden biri ise 'jazz hands' denilen; elin, avuç içi seyirciye dönük ve parmaklar birbirinden olabildiğine ayırık şekilde sallandığı figür idi. Acaba kalp krizi geçirerek ölmesinden sekiz yıl önce çektiği *All That Jazz*'de (1979), başrol Joe Gideon'ın (Roy Scheider) hastanede kaybolduğu sekansın bir sahnesinde havada bu elleri mi görürüz? Michelle (Erzsebet Foldi) ve Kate'in (Ann Reinking) melon şapkalarında Fred Astaire, sinema dilinde ise Fellini ilhamına rastlarız. İlk uzun metrajı *Sweet Charity*'nin (1969), *Nights of Cabiria* (1957) uyarlaması olması, *All That Jazz*'in ince bir habercisidir. Woody Allen'in *Stardust Memories*'i (1980) ile *All That Jazz*, 81/2(1963) büyüsunü üzerinde taşır.

Hem koreografileri hem çekimleri inç inç hesaplanan *All That Jazz*, yalnız iki günde çekilen açılış sekansıyla seyirciyi resmen sahneye davet ediyor. Bu sekansı belgesel stiline ve gerçekçi çekmeyi tercih eden Bob Fosse'in motivasyonu, saatlerinin geçtiği «eleme»leri yarı otobiyografik bu filmde doğrudan anlatmak. Ta en başından yalnız sahneye değil, Joe Gideon karakterinin derinlerine çağırıyoruz veya direkt çekiliyoruz. Bütün filmin hastane yatağındaki bir adamın nostaljisi ve düşleri olmadığına emin olmak güç. *All That Jazz* bu yönüyle mantık dışı bir yapım. Fantezi ile gerçek arasında sürükleyen, manipüle eden, zaman dışı, hislerle ve detaylarla yüklü bir yolculuk. Kariyeri ve kişiliği ne kadar iç içe geçmişse, her biri aynı zamanda binbir parçaya bölünmüş bir karakter Joey. İşi, yaşamına işlemiş; ölümü sorgulayışı bile ölümün beş aşamasıyla dalga geçen bir komedyene çektiği filmi kurgulayışına denk. Davis Newman (Cliff Gorman) adındaki komedyen ise, Fosse'ın Lenny (1974) filmindeki Lenny Bruce'a (Dustin Hoffman) birebir gönderme. Bir filminin post-produksiyonuyla, bir müzikalinin prodüksiyonu arasında; eski eşi Audrey (Leland Palmer), kızı Michelle ve sevgilisi Katie arasında; kardiyologları ve cerrahları ve anestezi uzmanları arasında, ölmek ve yaşamak arasındaki bilinç akışında hayat onun için bir performans, ölümse Angelique (Jessica Lange) adında çekici bir dansçı. Beşinci aşama kabullenme. Belki yaşlı bir kadını öpme belki de hayatına girmiş tüm insanlara son bir şov armağan etme.

KAYNAKÇA

"Bob Fosse's «All That Jazz»: Is a Confessional, Hallucinatory Extravaganza • Cinephilia & Beyond." Cinephilia & Beyond, 26 Feb. 2015, cinephiliabeyond.org/bob-fosses-jazz-confessional-hallucinatory-extravaganza/.

Seltzer, Alvin J. "«All That Jazz»: Bob Fosse's Solipsistic Masterpiece." *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, no. 1, 1996, pp. 99-104. JSTOR, www.jstor.org/stable/43796705.



Türkiye’de büyük bir sansasyona neden olan *Midnight Express* filminin yönetmeni Alan Parker, bu kez New York Gösteri Sanatları Lisesi’nin bir jenerasyonunu ele alan bir gençlik filmi için yönetmen koltuğuna oturuyor. Film, gösteri sanatları lisesine giriş için yapılan seçmelerle başlıyor ve bu lisede geçirilen dört yılı teker teker anlatıyor. Bir gençlik filmi olan *Fame* (1980), bunun yanında merkezine lise aşklarını koyan klasik bir gençlik filmi olmanın ötesine geçerek

odak noktasını öğrencilerin bu dört yıl içinde geçirdikleri karakteristik değişimlere kaydırmış. Bunu yıllara bölerek yaptığı için takip etme ve karşılaştırma şansımız daha yüksek oluyor; ancak filmin esas odak noktasını işaret eden tarafı ise lise öğrencilerinin toplumun birçok farklı tabakasından gelmeleri ve onların altında bulundukları kamusal kurumda birbirleriyle ve bizzat kurumla olan ilişki ve çelişkileri olmuş.

Filmde bir New York panoramasına şahit oluyoruz ve filmin en önemli özelliklerinde birisi ise odak noktasına tek bir öğrenciyi veya öğrenci grubunu koyup diğer öğrencileri ve onların temsil ettikleri kimlik ve arka planları ikincil konuma düşürmemeleri. Film boyunca karşımızda çekingen karakterden kurtulup kendini keşfetmek isteyen orta sınıf genç, agresif, yetenekli ama sosyoekonomik açıdan alt tabakayı temsil eden, Afro Amerikan, zengin ve mağrur beyaz, ailevi sorunlarla uğraşan ve yükselmeye çalışırken kişisel egosuyla yüzleşen Latin göçmen ve zamanının ötesine geçmeye çalışırken anlaşılamayıp içine kapanan dahi bir genç veya yeteneklerini sergilemek isterken suistimale açık hale gelen başarılı öğrenci gibi çeşitli karakterler bize oldukça zengin bir keşfetme alanı sunuyor. Farklı hikayelere sahip karakterler stabil durumda kalmıyor; kurdukları arkadaşlık bağlarının ve yeteneklerinin de yardımıyla özgüvenleri yükseliyor, tecrübe sahibi sanatçılara evriliyorlar. Geçirdikleri bu ortak değişim liseden mezuniyetleri ile sona ererken başlangıçtakinden farklı insanlara dönüştükleri dikkatimizden kaçmıyor. Birçoğunun ortak hedefi olan şöhret istençleri filme adını vermekle kalmıyor, yönünü de çiziyor.

Öğrencilerin başarılarının ve kariyerlerinin düz bir çizgi halinde ilerlememesi, beklenilmeyen zikzaklarla dolu olması, kendi halinde bir müzik öğrencisinin hiç beklenilmeyen bir anda şehrin en işlek caddesini bestesiyle coşturması ise filmi sıkılmadan izlemek için güçlü bir neden olmuş. Filmin bir gösteri sanatları lisesinde geçmesi, dans ve müzik gibi unsurların varlıkları filme ciddi bir dinamizm katıyor, sıkılmaya pek de olanak tanımıyor. En İyi Film Müziği dalında Akademi ve Altın Küre Ödülleri olan *Fame*, bu konuda oldukça iddialı. Bunun yanında öğrencilerin ruhsal dünyaları üzerine de yoğunlaşan film, geçmiş hikayelerin acılarını ve her birinin ait oldukları toplumsal arka planla olan yüzleşmelerini ve çelişkilerini de başarılı bir şekilde gözler önüne seriyor. İki saatin üzerindeki film süresinden çekinmeniz için herhangi bir sebep yok. Gençlik filmlerine meraklıysanız kaçırmamanız gereken bir film.

Beş,altı,yedi,sekiz

Tango, Arjantin'de ortaya çıkan; çoğunlukla anlık ve doğaçlama olarak yapılan eşli bir dans türü. Bu dans Arjantin'den sonra dünyanın çoğu ülkesinde yapılmaya başlansa da yaygınlığı Arjantin'deki kadar olamamıştır. Arjantin'de 7'den 70'e herkes tango bilmekte ve insanlar sürekli buluşup sokakta Milonga ismindeki etkinlikte dans etmektedir. Bir gün Arjantin'e gidip istediği an sokakta gönlünce dans edebilmek her dansçının hayalidir. Diğer

dansların aksine tango önceden planlamaya, kurallara ve gösteri amacı gütmeye dayanmaz. Tango iki insanın birbirlerine enerjilerini geçirerek müziğin ritmine göre bedenlerini hareket ettirmesidir. Her şey hisle ilgilidir aslında. Karşıdaki insanı hissetmek, müziği hissetmek, kendi bedenini hissetmek... Tango müziğinin ismi de tangodur. Orkestralı olabildiği gibi güfteli de olabilir. Ritim net bir şekilde hissedilir ve adımlar da ritme uygun olarak atılır. Tango müziği aşkı, acıyı, mutluluğu ve heyecanı aynı anda hissettirir. Öyle ki insan vücudunu müziğin akışına bıraktığında istemeden bile olsa dans ettiğini görebilir. Bu yüzden de yapması da izlemesi de en zevkli dans türü tangodur.



İspanyol yönetmen Carlos Saura'nın diğer dans filmlerinden farklı olan **Tango** (1998), bu farkı eşsiz müzikalin ve dans sahnelerinin arasında bir hikâyeye yer vermesiyle gösteriyor. Buenos Aires'in sokak manzaralarıyla başlayan film daha sonra bir erkeğin yazdığı senaryoyu okumasıyla devam ediyor.

Ünlü bir dans yönetmeni ve koreografi olan Mario Suárez (Miguel Ángel Solá) eşiyle, işiyle ve hayatıyla ilgili sorunlar yaşamaktadır. Eşi Laura Fuentes (Cecilia Narova) onu başka biri için terk etmiştir. Gösterisi dönemin siyasi koşullarından dolayı yatırımcılar tarafından eleştirilip değiştirilmek istenmektedir ve kendisi de hayatında şu zamana kadar yaptıklarını anlamsız bulup ilerleyen yaşının getirdiği hislerle hayattan bir şeyler kaçırdığını düşünmektedir. Filmin en etkileyici taraflarından biri hangi sahnenin hayal hangisinin gerçek ya da hangisinin dans sahnesinin bir parçası olduğunun tam olarak anlaşılabilmesi. Bazen yaşanan her şey Mario'nun yazdığı senaryo olduğu gibi hissedilirken bazen de hayır asıl senaryonun filmin içindeki gösteri olduğu anlaşılır. Bir de Mario'nun kurduğu hayaller vardır bunlar da sonuna kadar hayal olduklarını fark ettirmezler. Laura'nın onu terk etmesinden sonra hayatı eskisi gibi olmayan Mario Laura'yı özler ve onu geri ister. Mario'nun dans gösterisinin yatırımcılarından biri olan Angelo Larroca'nın (Juan Luis Galiardo) Mario'dan sevgilisini mülakata almasını rica etmesinden sonra Elena Flores (Mía Maestro) gösteriye dansçı olarak alır. Elena'nın dansından da kendisinden de etkilenen Mario, Elena'dan hoşlandığını ona belli eder. Bir süre sonra da sevgili olurlar. Filmdeki hangi sahnelerin gerçek hangilerinin hayal ürünü olduğunun tam olarak belli olmamasının sebeplerinden biri de Elena'nın ve Laura'nın

aynı şeyleri yapması ve aynı şeyleri yaşaması. Bir bakıma Elena, Laura'nın Mario'nun olmasını istediği versiyonu. Laura, Mario'yu başka bir adam için terk ederken Elena başka bir adamı Mario için terk eder. Filmin başında Mario'nun Laura'ya geri dönmesi için kurduğu cümlelerin aynısını Elena'nın yatırımcı mafya sevgilisi onun için kurar. Mario artık birlikte olduğu adamla dans ettiği bir anda hayallerinde Laura'yı bıçaklarken gösteriye Elena'nın dans ederken bıçaklandığı bir sahne koyar. Laura onu terk ettikten sonra kaza geçirdiği ve bacağına sakatladığı için bastonla yürüyen Mario Elena'yla sevgili olduktan sonra artık bastona ihtiyaç duymaz. Gösterisini, insanlar gerçeklerin gösterilmesinden rahatsız oldukları için sansürlemeye çalışırlar ve bazı sahnelerin atılmasını talep ederler. İşleri karmaşıktırmak yerine basit şeylerin daha çok talep gördüğünden bahsederler.

Filmin hikâye kısmı bir yana dans sahneleri ve müzikler çok etkileyici. Tango hakkında bilgi sahibi olmayan insanlar için bile Tango'nun hemen hemen tüm aşamalarını gösteriyor. Bir Milonga'nın nasıl olduğu, derslerin nasıl yapıldığı, bir gösteriye nasıl hazırlanıldığı ve seçmenin nasıl olduğu gibi. Oyunculara film için nasıl dans edildiğini öğretmek yerine gerçekten dansçı olan insanlarla çalışmaları beni de çok mutlu etti. Filmdeki tüm dansçılar harika dans ediyorlar. Dansta izleyiciye bir şeyler geçirebilmek çok zordur, üstelik bunu izleyici ve dansçılar arasında kamera varken yapmak imkânsıza yakındır. Filmde kullanılan müziklerin büyük bir çoğunluğunun filme özel üretilmesi filme dair beğenilerimi daha da artırdı.

Filmdeki en beğendiğim sahne Elena'nın seçmelerinin yapıldığı ders oldu. Mario'nun yerinin dans eğitmeni olan Carlos Nebbia'nın (Juan Carlos Copes) cinco, seis, siete, ocho(beş,altı, yedi,sekiz) diye sayarak gösterdiği hareketleri kalabalık bir grubun yanılmadan senkronize bir şekilde anında yapabilmeleriydi. Tango iki kişilik bir dans olsa da aynı anda dans eden başka çiftlerin de olduğu tangolar benim daha çok hoşuma gidiyor. Müziğin ritmine adım seslerinin de eklenmesiyle ritmin hayat bulmasını deneyimlemek çok ilginç. Özünde birbirlerinden çok farklı olan ve farklı düşünlere ve hayat tarzlarına sahip insanların duygularını ifade ederken benzer şeyler ortaya çıkarmaları insanların aslında birbirine çok da uzak olmayan insanlar olduklarını gösteriyor.

Arjantin'de sıklıkla görülen çocukların erken yaşta tango eğitimi aldıklarını filmde göstermeyi atlamamışlar. Mario'nun gösterisinde çocuklar çocuk oyuncu amacıyla kullanılsa da filmde bu çocuk çocukların nasıl eğitildiği detaylıca gösterilmektedir. Bazıları doğuştan dansçı, bazıları harika müzik kulağına sahip bazıları ise dansta çok da iyi olmasa da başarı kriterine göre değil öğrenme amaçlı yetiştiriliyorlar.

Tango bence eşli dansların en özeli. Çoğunlukla iki kişinin arasındaki duygu aktarını olmasından kaynaklı salon dansları arasında diğer danslar kadar popülerliğe sahip olmasa da izlenildiği durumda yapanların aksine izleyiciye de dansın yalnızca beden hareketinden daha öte bir şey olduğunu yansıtır. Özgürlüğü, mutluluğu, aşkı, acıyı ve üzüntüyü, kısaca insanların tüm hislerini içeren bu dansın, bu özellikler korunarak beyaz perdeye taşınabilmesi ve bunun da özgünlüğü koruyarak yapabilmesi takdir edilesi.

*12 yaşındayken dans ediyordum... Annemin karnından dans ederek çıkmışım... Mezarıma dans ederek gittim...**

Bir adım, iki adım, bir, iki, üç, dört; bir, iki, üç, dört... Her adımla kendini bulma yolunda ilerlemek. Dans, ruhun derinliklerinde gezinmenin adı. İnsan dans ederken kendini kaybeder, her adımla transa geçer. İnsanlar, kutlamalarda; savaş öncesinde, üstünlük mücadelesinde, sevgi gösterisinde, yas törenlerinde dans etmiştir ve dansta aklınıza



gelebilecek her duygunun bir karşılığını bulmuşlardır. Dans, insanlık tarihi boyunca ruha açılan bir kapı ve hayatla mücadelede bir başkaldırı olmuştur.

2000 yılından 16 sene öncesine bir bakış, bir başkaldırı *Billy Elliot* (2000). Yönetmen Stephen Daldry'nin ilk filmi olan Billy Elliot, geçim kaynağı bir kömür madeni olan Durham kasabasında, işçi grevlerinin arasında annesi yakın zamanda ölmüş, babası, abisi ve bunamaya başlamış büyük annesi ile yaşayan 11 yaşındaki Billy'nin hikayesini anlatır.

1980'ler soğuk savaşın kapitalizm karşısında güç kaybettiği yıllar olmuştur. İngiltere ve Amerika iç ve dış politikasını sosyalizm ile mücadeleye ayırmıştır. Filmde demir yumruğu ile İngiltere'nin kâbusu olan Thatcher'ın gölgesinde ve işçi grevlerinin arasında Elliot ailesi hayatta kalmaya çalışıyor. Ailenin en küçüğü olan Billy, dans etmeyi çok seviyor. Billy'nin hayatı, boks için gittiği ve işçilerin çocuklarını gönderdiği spor merkezini bale yapan kızlarla paylaşmaya başlamasıyla değişiyor. Julie Walters'un canlandırdığı bale hocası Bayan Wilkinson' dan gizlice ders almaya başlamasıyla içinde olan dans tutkusunu kendine bir alan buluyor. Bayan Wilkinson, Billy'i sınıfına alıyor ve ona da kızlarla beraber ders veriyor. Bu gizli eğitim ikisi içinde bir başkaldırı oluyor. Bayan Wilkinson, Billy'e ders vererek aslında kendini de bu çürümüşlükten kurtarmaya çalışıyor.

Babasının bu gizli derslerden haberdar olması sonrasında, kömür ocaklarında o çetin şartlarda çalışmanın verdiği acıyla Billy ile şöyle konuşuyor: "Bale erkekler için değil. Erkekler futbol oynar, boks yapar, güreş yapar, kırıtarak bale yapmaz." Billy'i destekleyen sadece büyükannesi oluyor. Fakat o da yaşlı olduğu için birçok şeyi unutuyor. Billy, büyükannesi onu tanımadığı zamanlarda "Benim, Billy" diyor. *Benim, Billy. Ben farklıyım, ben boks yapmak istemiyorum, ben farklı şeyler yapmak istiyorum. Ben farklıyım, bunu sen biliyorsun, demek istiyor her defasında.*

Tutkular, hatta saplantı olmayan, saf ve yürekten istenen her şey; insanın birçok duruma katlanmasını sağlıyor. Hayatı daha da güzelleştiriyor. Billy de hayatı için karar alıyor ve Kraliyet Bale Okulu'na gitmek için sevdikleriyle beraber yola çıkıyor. Tutkusuna yanındakileri ortak ediyor. Gerçek hayat da öyle değil midir? Umutlarımıza birilerini ortak ederiz ve onların umutlarını da kendimize bağlarız.

Billy'e göre dans: "Bir tür yok oluş. Bir tür kayboluş. Sanki içimdeki her şey değişiyor. İçimde bir ateş varmış gibi. Dans ederken sanki bir kuş gibi uçtuğumu hissediyorum. "Elektrik gibi, evet tıpkı elektrik gibi." Film, izleyeni bu yolcuğa ortak ediyor.

*Filmin başlangıcında kullanılan T.Rex-Cosmic Dancer şarkısından alıntılanmıştır.

Başka Sinema



M

y Favorite Fabric – Erkeklerin Dünyasında Kadın Olmayı Anlatan Yeni Bir Bakış

Gaya Jiji'nin yazıp yönettiği, 2018 yılının Cannes Film Festivali'nde Belirli bir Bakış ve Altın Kamera kategorilerindeki ödüllere aday olan **Mon Tissu Prefere** (*My Favourite Fabric*, 2018), Suriye'de iç savaş yeni başlayırken kendi içindeki özgürlük ve kadınlık savaşlarını veren Nahla'nın (Manal Issa) geçirdiği dönüşüm sürecini anlatıyor.

Nahla kadınlardan oluşan bir ailede, iki kız kardeşi ve annesiyle beraber yaşıyor. Ailedeki baba eksikliği, filmin temel çatışmasının yansması niteliğinde; erkeklerin iktidar sahibi olduğu bir toplumda kadının kimlik arayışı. Nahla'yı kendi sınırlı dünyası içinde izlememize rağmen, ülkenin siyasi karmaşası herkes gibi onun da bu küçük dünyasını kökünden değiştirmeye hazırlanıyor.

Nahla'nın annesi, toplumun normlarına uyan, kızlarına da bu beklentiyi yansıtan bir kadın. Ataerkil toplumda bir kadının evlenmesi demek, parçası olduğu topluma rüştünü ispatlaması demek. Evlilik ihtimaliyle ilk karşı karşıya gelen kız kardeş Nahla olunca, toplumuna uygun bir kadın olma baskısını annesi ilk olarak Nahla üzerinde kuruyor. Nahla'ya görücü gelen Samir'in (Saad Lostan) Nahla'yla evlenmesi, ailenin savaş altındaki Suriye'den kurtulup Amerika'ya yerleşebilmeleri için tek şansları gibi görünüyor. Nahla'nın evlenmesi, ailesinin özgürlüğünü sağlayacak tek yol mu? Peki bu Nahla'yı özgür bir kadın kılacak mı? Cevap tabii ki hayır. Zaten Nahla da ona dayatılanı yapacak bir kadın değil.

Nahla'nın hayallerinde ideal bir erkek var: yakışıklı, Nahla'yı arzulayan ve Nahla'nın arzularını karşılayan bir adam. Nahla'nın kendi cinselliğini keşfedebileceği tek yer ise, yeni taşınan üst kat komşusunun işlettiği genelev. Nahla bu dairede gezinirken, burası onun için her kapının arkasında başka bir hikâyenin döndüğü bir sinema gibi. Bu dairenin sahibinin, filmin yönetmeni Gaya Jiji'yle aynı soy ismi taşımasıysa bir tesadüf değil; şayet Gaya Jiji, genelevde dönen bu hikayelerin de yönetmeni, Nahla ise bizim gibi, bu dairede yaşanan hayatların izleyicisi. Bu dairedeki sahnelerden

Mon Tissu Prefere

**BAŞKA
SİNEMA**

- Eda Bebek

Yönetmen:

Gaya Jiji

Senaryo:

Gaya Jiji

Eiji Yamazaki

Oyuncular:

Metin Akdülger

Manal Issa

Ula Tabari

2018/Fransa, Almanya,
Türkiye/Arapça/95'

birinde Nahla Madam Jiji'yle beraber hayalindeki adamın bir başka kadınla sevişmesini izliyor. Bu sahne izleyiciye bu dairenin, içindeki hikayelerin ve Madam Jiji karakterinin hikâyedeki hakikatini sorguluyor- bu daire Nahla'nın iç çatışmasının bir betimlemesi olabilir mi? Aynı soru, hikâyenin kilit anı diyebileceğimiz, Nahla ve Samir'in seviştiği sahnenin de hikâye içindeki gerçekliğini sorgulatacak nitelikte.

Filmin anlatısında, Nahla'nın yaşadığı iç mücadeleyle Suriye'nin iç savaşı arasında bir paralellik kurulmaya çalışılıyor. Fakat, Suriye ve Nahla'nın geçirdikleri süreçler arasındaki farklılıklar benzerliklerden daha fazla. Hikâyenin sonunda Nahla, onu egemenliği altına almak isteyen hayali ve gerçek iki erkek figüründen kurtulmuş ve özgürlüğünün farkına varmış bir şekilde, gözlerini bağlayan kumaşları rüzgâra bırakıyor. Tam tersine Suriye'ye, üzerinde egemenlik kurmak için çatışan güçler tarafından işgal altında. Filmin kurmaya çalıştığı bu paralellik eleştiriye açık olsa da, şüphesiz ki filmin kendine özgü bir dili ve kadın bakışını baskın olarak hissettiren bir



B

u yazı filmin sürpriz gelişmelerini ele vermektedir. 2018 Cannes Film Festivali'nde 'Un Certain Regard' seçkisinin büyük ödülünü kazanan *Sınır* (2018), seyircinin kendini şaşırtabilen filmler izlemeye duyduğu hasrete derman oldu. Neandertallere benzetilen dış görünüşüyle İsveç'te gümrük görevlisi olarak çalışan Tina'nın kimlik arayışını merkezine alan film, alt metnindeki zenginlik sayesinde, harika plastik makyajlar ve mistik orman görüntülerinden fazlasını vaat ediyor.

Sınır, gerçek anlamıyla bir sınır olan feribot terminalinde başlayarak bizi insan-hayvan, kadın-erkek, gerçek-fantezi ve iyi-kötü sınırlarında bir tura çıkarıyor. Sadece ele aldığı temalarla değil, türüyle de sınırdı gidip gelen film; Nordik noir, fantezi ve gerilimi harmanlıyor. Filmin senaryosu da zaten *Let the Right One In*'den (2008) tanıdığımız John Ajvide Lindqvist'in bir kısa hikayesinden uyarlama. Yönetmen Abbasi, Lindqvist'in 'folklör ve mitolojiyi banal ama aynı zamanda akut insani problemler için birer metafor olarak görme' biçiminden etkilendiğini söylüyor. *Sınır*'da da bu görme biçimi, 'öteki'yi temsilen İskandinav mitolojisine ait trol kimliğini kullanma tercihiyle kendini hissettiriyor. Kendini oldukça ciddiye alan ve ilk birkaç dakikada sizi kendi evrenine başarıyla çeken bu güçlü atmosfer örneğinde, İskandinav efsanelerini akla getiren renk paletinin ve En İyi Saç & Makyaj Oscar'ına adaylık getiren plastik makyajların rolü oldukça büyük.

Çocukluğundan beri çevresindekilerden farklı dış görünüşü sebebiyle hor görülmüş ve dışlanmış Tina, İskandinav'da yaşayan İranlı yönetmen Ali Abbasi gibi kendini bulunduğu yere ait hissetmiyor. Abbas, bunu rastladığı güzel insanlar ve burjuva kökeni sayesinde aşabildiğinden bahsederken Tina'nın kendisini keşfetme yolculuğunda en büyük destekçisi, aynı onun gibi bir 'öteki' olan Vore oluyor. Vore'nin hikâyeye dahil oluşuyla Tina, varlığından haberinin olmadığı kültürü ve kökleriyle tanışıp uzun süredir bastırılan içgüdüleriyle yüzleşiyor. Tina'nın bu değişim ve dönüşümünde her aşamayı açık ve keskin bir şekilde görebilmek temiz bir seyir deneyimi sunsa da birkaç yerde senaryonun zayıfladığı noktalardan biri haline gelebiliyor.

Border

**BAŞKA
SİNEMA**

• İlayda Tenim

Yönetmen:

Ali Abbasi

Senaryo:

Ali Abbasi

John Ajvide Lindqvist

Isabella Eklöf

Oyuncular:

Eva Melander

Eero Milonoff

Jörgen Thorsson

2018/İsveç,

Danimarka/

İsveççe/108'

Vore'nin trajik geçmişi ve maruz kaldıklarına karşı seçtiği yol, Tina'yla karşı karşıya konulduğuunda bir kutuplaşma yaratıyor ve Vore, 'ötekinin öteki' rolüne bürünüyor. Vore'nin intikam açlığı ve Tina'nın ırk üstü ahlak anlayışı; ötekileştirilmeye karşı günümüzde de geçerli alternatif cevapları sergilerken uyarlama sürecinde yönetmen ve Isabella Eklöf tarafından Vore'ye bağlanan pedofili yan hikayesi, senaryo bağlamında kafada soru işaretleri yaratıyor.

İnsanı insan yapan nedir, Tina'nın da sorduğu gibi birilerini incitmek istememek yalnızca insanlara mı özgüdür? İnsanlığın sınırlarını sorgularken insana bir araba gibi bakan Abbasi, fiziksel görünüşleri, cinsiyet rollerini ve üreme organlarını modifiye ederek hangi parçası çıkarıldığında bir arabanın araba olmaktan çıkacağını soruyor. Günün sonunda ulaştığı yanıtta empati. Tina'nın hisleri koklayabilme yeteneği, ona insanlarla empati kurabilmesi için bir kapı aralıyor ve Vore'nin aksine Tina, insanlıkla kurduğu empati sayesinde kültürler ve ırklar üstü bir ahlak anlayışıyla, kimliğiyle barışabilmiş olmanın iç huzuruyla yaşamaya devam ediyor.





Türkiye'den Filmler

Bizim İçin Şampiyon

Cemre Özev

2 018'in sonunda çıkan *Bizim İçin Şampiyon*, kısa zamanda büyük bir kitlenin beğenisini toplayarak yılın en iyi filmleri arasında gösterildi. Ahmet Katıksız'ın yönetmen koltuğuna oturduğu bu duygu yüklü film hem dram sevenleri hem spor filmlerine ilgi duyanları tatmin etmeyi başardı. Gerçek bir öyküye dayanan film; dozunda duygusallığı, güzel görüntüleri ve umut aşıl原因an mesajıyla birçok seyirciden geçer not aldı.

Sivas'ın kırsalında yaşayan Halis Karataş (Ekin Koç), kendi ilindeki at yarışlarına katılan ve atlar konusunda çok yetenekli bir genç. Yetenek avcıları da onu keşfediyor fakat ailesi daha önce büyük oğullarını bir at kazasında kaybettiği için onun bu tutkusunu desteklemiyor. Her ne kadar babası (Ali Seçkiner Alıcı) karşı çıksa da babasını karşısına almak pahasına İstanbul'a

giden Halis'in yolu; ünlü iş adamı ve at yetiştiricisi Özdemir Atman'la (Fikret Kuşkan) kesişiyor. Özdemir Bey'in çiftliğinde Bold Pilot isimli efsanevi atla ve ona yaklaşabilen tek insan olan Begüm Atman'la (Farah Zeynep Abdullah) tanışmasıyla Halis'in hayatı tamamen değişiyor.

Filmin temel dinamiği Begüm, Halis ve Boldie'nin ilişkisi üzerine kurulu. Halis, çok zorlu bir at olan Bold Pilot'la bir bağ kurmayı başarıyor ve onunla çalışıp yarışlara onunla katılıyor. Birbirlerini anladıkça ve aralarındaki bağ güçlendikçe daha da güzel işler başaran bu ikili, hastalığı yüzünden hayattan kopma noktasına gelmiş Begüm'e de umut oluyorlar. Halis'in aşık olduğu, Begüm de Halis'le aynı hisleri paylaşırsa da onu kaybıyla üzmemek için ondan uzak duruyor. Umudunu kaybettiği, hastalığıyla savaşmaktan vazgeçtiği bir anda onun moralini yükseltmek için her şeyi yapan Halis ve Boldie'yi gördükçe onun da içinde yaşama isteğinin, umudun tekrar yeşerdiğini görüyoruz. Halis'in söylediği, "Biz onun için koşacağız, o bizim için yaşayacak." sözleri de bu güçlü bağı yansıtıyor.

Tabi bu filmi bu kadar popüler yapan bir diğer taraf da efsanevi at, Bold Pilot'ı anlatıyor olması. 1996 yılında Gazi Koşusu'nda Türk Hipodromlarında hala geçilemeyen 2.26.22'lik bir rekora imza atan Bold Pilot ve jockeyi Halis Karataş,



Türk atçılık tarihi açısından unutulmaz isimler. Bold Pilot; kolayca huysuzlanan, gürültüden hoşlanmayan bir at olduğu için yarışlardan önce padoktaki yerine kolay kolay girmezmiş. Bu durumu bir seyircinin fark etmesiyle çevresindeki herkesi susturmuş ve tüm hipodromun sessizliğe bürünmesini sağlamıştır. Bunun üzerine başlayan “Şşş Bold Pilot geliyor” geleneği bugün bile ortak hafızadaki yerini korur. Ülkenin umutsuzluğa gömüldüğü bir zamanda art arda yarışlar kazanan, rekorlar kıran bu at ve seyircisi arasında da inanılmaz bir bağ vardır. At yarışlarına ilgi duymayanların bile o dönemde takip ettiği Boldie insanlar için tüm imkansızlıklara, zorluklara rağmen korunan umudu simgeler. Hasta olduğu halde, döneminin favori atını geçerek

Enternasyonal Boğaziçi Koşusu’nu kazanan Bold Pilot milyonlara umut verir. “Şampiyon olmak demek bir gün kaybedeceğini bile bile koşmaya devam etmek demektir.” diyen bu film, en karanlık zamanlarımızda bile umudumuzu kaybetmemiz gerektiğini hepimize hatırlatır.

Birbirine umut olmayı, güç vermeyi, sevgiyi anlatan bu film konvansiyonel bir anlatı yapısına sadık kalıyor. Kalplere dokunan *Bizim İçin Şampiyon*, çoğu insanın gözlerini yaşartsa da bunu aşırı bir duygu sömürüsüyle değil, hikayesinin gücü sayesinde yapıyor. Abartılı oyunculuklardan kaçınan ve iyi bir sinematografi sunan bu film, keyifli zaman geçirmek isteyenlerin izleyebileceği güzel bir yapım.



Komedisi Bir Garip Aile

Kişe Memuru (2010) ve Sarmaşık (2015) filmlerinin yönetmeni Tolga Karaçelik'in üçüncü uzun metrajı **Kelebekler** (2018), yıllarca görüşmedikleri için birbirlerinden ayrı düşmüş üç kardeşin baba evine dönüşünü, sıradan aile sorunlarından çıkıp kendi varoluşlarını sorgulamaları sürecine odaklanarak anlatıyor. Üç kardeş, babalarının onlara telefon ederek köye çağırması sonucunda buluşuyor. Bu telefon, hiç de hatırlamak istemedikleri anıları barındıran, zamanında koşarak kaçtıkları o köye yolculuğu gerektiriyor.

Yolculuk sırasında kardeşlerin arasındaki konuşmalar karakterleri tanımamızda yardımcı oluyor. Cemal'in (Tolga Tekin) her fırsatta başarısızlıklarının üstünü kapatarak başarılı olduğunu göstermeye çalışması, onun kendine ait algısını izleyiciye yansıtıyor. Her şeyi bildiğine ve hayatta olmak istediği yerde olduğuna inanma arzusu... Suzan'ın (Tuğçe Altuğ) ise, düşünceleriyle kurulmuş duvarların arasında, sesini duyuramadan hayatta kalma çabasını pavyon sahnesindeki olayla görebiliyoruz. Art arda gelen filtresiz sözcüklerinin sebebi sorulduğunda, artık susmak istemediğini söylüyor; içinde kaybolduğunu hissettiği dünyasına karşı kafa tutma çabası bir yerde. Kenan'ı (Bartu Küçükçağlayan) ise

geçmişinden kaçabilmeyi tam anlamıyla başaramamış olması, kendini olabildiğince düşüncelerinden uzaklaştırmaya uğraşırken geri dönmek söz konusu olduğunda duyduğu korku ve babasına duyduğu nefretiyle tanıyoruz. Öyle ki iki kardeşin de fazlasıyla dil dökmesi gerekiyor Kenan'ı da yolculuğa dahil edebilmek için. Hayatlarındaki başarısızlıklarından ve gerçekliklerinden kaçmak için çıktıkları bu yolun sonuna geldiklerinde de, telefonun ucundaki babalarını kefenin altında buluyorlar. Soruları cevapsız kalmış bir halde durumu sindirmeye, üstüne üstlük yıllardır kaçtıkları hatıralarla baş etmeye çalışıyorlar.

Evlerine yabancılaşmış üç kardeş köyde de eğreti durmaktan alamıyor kendilerini. Tanımaya çalışan ve tanımaktan korkan halleriyle bazı şeylere çözüm getirmeye çalışıyorlar. Cemal, kendini güçlü, kendinden emin ve ne istediğini bilen biri olarak tanımlamaya çalışsa da giderek korkaklaşıp aslında hiç yüzleşmediği taraflarıyla uğraşıyor. Diğer yandan ise Suzan'ın geçmiş edinme çabası Kenan'ın geçmişinden kurtulmaya çalışan yanıyla çarpışıyor. Suzan öğrenmek istediği anılarla önüne çıkarken, Kenan bunca zamandır saklanmaya çalıştığı düşünceleriyle boğuluyor. Travmaları hayatlarının her köşesine taşınmış, üstlerine kadar sinmiş karakterlerimiz edindikleri farklı hayatların kargaşasından uzakta bir sonuca varmaya, bir cevap aramaya çalışıyorlar. Karakterler; kesin bir sonuca, soruları için net bir cevaba ulaşamadığı gibi film de bir yere varmıyor. Sonunda çarpıcı bir şeyler bekleyen seyirci, heyecanla bekledikleri yere geldiklerinde istedikleri gibi bir sona ulaşamamış oluyorlar. Böylece filmin kendisi bir yere varamama'nın somut haline dönüşüyor.

Kelebekler, absürtlüklerle bezenmiş ağır yüzleşmelerin sahip olduğu bir başarıda. Baştan sona aslında birçok şey anlatan ve bundan dolayı da bıkmadan birden fazla kez izletmiş ve izleteceğini düşündüğüm bir film.



“Eğer ilk perdede duvarda asılı bir silah varsa, o silah ikinci veya üçüncü perdede mutlaka patlar.”

Rus oyun ve kısa öykü yazarı Çehov’un bu meşhur sözünü bizlere hatırlatan **Suç Unsuru** da temelinde Çehov tarzı durum öykülerini andıran bir yapıya sahip. Açılıştaki izlediğimiz küçük rüya sahnesini saymazsak filmin tamamı tek zaman ve de tek mekânda geçiyor, bu anlamda kült filmlerden 12 Angry Man veya daha yakın zamanda yine ülkemiz yapımı Taksim Holdem filmleri gibi diyaloglar üzerinden karakterler arası çatışmalara, bunların arka planında bazı fikir savaşlarına odaklanıyor. Ele aldığımız filmin söz konusu diğer örneklerle göre daha “yumuşak” ve komedi ağırlıklı kaldığını söylemek yanlış olmaz. Zaman ve mekân birliğinin yanı sıra süresinin de görece kısa olması durum öyküsü benzerliğini kuvvetlendiriyor ve bazen bir tiyatro oyununun beyazperdeye yansıtılması hissini uyandırıyor.

Bahsi geçen kişisel ve fikrinsel çatışmalar bir ev baskını çevresinde gerçekleşiyor. Kadıköy Moda’da beraber yaşayan Celal (Koray Erkök) ve Buğra (Altuğ Elveriş) bir sabah bilmedikleri bir sebepten ötürü polis baskınına uğruyor ve kaldıkları ev bir “suç unsuru” gerekçesiyle didik didik aranıyor. Bu arama sırasında gerek komiser ve diğer görevli polislerle olan iletişimleri gerekse ihbarı ev sahiplerinin yapmış olabileceğine dair tartışmaları özünde komik diyaloglar olarak karşımıza çıksa da altında adalet sisteminin kokuşmuşluğu, devlet memurlarının keyfi hareketleri ve toplum içinde son yıllarda artan güvensizlik ortamı ile ihbarcılığa dair ciddi mesajlar barındırıyor. Bu çerçevede, tartışılan kişisel hak ve özgürlükler, otoritenin sınırları gibi kavramların pratikte ne kadar işlevsiz olduğu bize gösteriliyor. Bizzat suç unsuru kelimesinin kendisi de bu kokuşmuşluğa dair soyut bir ifade. Ne işlenen suç ne de bu suçla dair unsur biliniyor ancak bu

aramaya engel olmuyor. Bülent Çolak’ın Komiser Baran rolüyle iyi bir iş çıkararak bu mesajların yansıtılmasındaki katkısını da burada belirtelim. Bütün bu komik ve eleştirel yönlerin yanında arama sürerken olayların arka planında yalnızca seyirciler olarak bizlere gösterilen bir tehlike ihtimalinin gerginliği de devam ediyor.

Suç Unsuru’nun İstanbul Film Festivali’ndeki gösteriminde film ekibiyle de söyleşi şansını bulduk. Yönetmen Süleyman Arda Eminçe filmin senaryosunu birebir yaşadığı olaydan esinlenerek yazmış ve de çekimler bizzat Moda’da kendi ve arkadaşının yaşadığı evde iki haftalık bir süre içerisinde yapılmış. İlk kurmaca uzun metraj filmini çeken genç yönetmen bu sayede iyi bir fikrin büyük bir bütçeye sahip olmadan da hayat bulabileceğini bizlere gösteriyor. Çoğunlukla pencerelerden gelen doğal ışığın kullanıldığı, bunun için günün belli saatlerinin beklendiği ekip tarafından aktarılanlar arasında.

Karakterlerin davranışlarının yer yer abartılı ve karikatürize görünmesi, bazı konuların yeterince açıklığa kavuşmadan son bulması filmin eksi hanesine yazılabilecek yönleri arasında. Yine de **Suç Unsuru**, keyifli vakit geçirirken toplumsal birtakım meseleleri de düşünmek için tercih edilebilir bir film.





Dizi Kuşığı : CHERNOBYL

■ Kutay Yavuz

2

6 Nisan 1986, 01:23:45

Bir atom şehri olan Pripyat'ın üç kilometre ötesinde baş mühendis Anatoly Dyatlov (Paul Ritter), birim amiri Aleksandr Akimov (Sam Troughton) ve operatör Leonid Toptunov (Robert Emms) tarafından yönetilen güvenlik testinde 4 numaralı V. I. Lenin RBMK'nın (Reaktor Bolshoy Moshchnosti Kanalnyy, Yüksek Güçlü Kanal Reaktörü) çekirdek etrafındaki 211 grafit kontrol çubuğunun 205'i yaklaşık bir saat önce karşılaşılan xenon zehirlenmesine karşı standart prosedür gereği bir gün beklenilmesi gerekmesine rağmen, testin tamamlanabilmesi için, baş mühendis Dyatlov tarafından operatörlerin karşı tutumları ve santral bilgisayarı SKALA'nın uyarılarına karşı kaldırılmıştır. Saat 01:23:40'da Aleksandr Akimov'un acil durdurma butonu AZ-5'e basışından sonra, dünya gelmiş geçmiş en büyük felaketlerden birine gebecektir artık. Prosedürler çiğnenmiş olsa da direkt olarak beklenen reaktörün durmasıdır. 15 gün sonra ölecek olan Sovyet Mühendis Aleksandr Akimov'un "Yanlış bir şey yapmadık." sözü kayıtlara geçer ve yapılan her eylem SKALA'ya kaydedilmiştir.

"Söylediğimiz her yalan gerçeğe borçludur ve bu borç er ya da geç ödenir."

Dizinin yaratıcısı Craig Mazin'ın tekrar tekrar belirttiği ve Chernobyl felaketinin kriz yönetiminde büyük rol oynayan dizinin ana karakteri Valery Legasov (Jared Harris) tarafından dile getirilen bu cümle, Chernobyl'in ortaya koymak istediği gerçekliğin acımasız sertliğinin bir özeti olarak düşünülebilir. Bütün politik ve tarihi tartışmaların ötesinde en başta anlamamız gerekir ki bu sertlik sadece radyasyon yahut Sovyetlik ile sınırlandırabileceğimiz bir durum değildir. Dostoyevski'den Gorki'ye, Mayakovski'den Çehov'a Rus anlatısının temelinde yatan, "hatayı kaldırmayan koşullar"ın sertliğidir bu. İkinci bölümün başında radyodan Rusça olarak duyulan Konstantin Simonov'un dizelerinde de duyarız acımasızlığa dair kabullenilmişliği:

"Yüce acı topraklar, savunmasına doğduğum."

İşte bu yüzden dizinin ani gelişen popüleritesi ve sanatsal başarısı, duygusallığa yer vermeyen kurak anlatımı bulunduyor temelinde. İnsanı küçük ve güçsüz hissettiren ve çaresizliği insani bir şekilde ortaya koyan bir perspektif sunuyor izleyiciye. Bu alışılmadık sunumun teknik yönünde başarılı bir sanat yönetimi ve alınan doğru kararlar yer alıyor. En başta karakterlerin İngiliz aksanıyla konuşmaları hissedilebilecek yabancılik hissini ve tipik Amerikan kara propaganda filmlerindeki yapmacık havayı ortadan kaldırıyor. Büyük şatafatlı isimlerden uzak isabetli oyuncu kadrosu da dizinin gerçekçiliğini sağlamlaştırıyor. Bunun yanında görsel materyalin tarihsel uyumluluğu ve şatafattan uzak duru şehir manzaraları, kullanılan renk paleti, üzerine düşünülmüş kamera açıları ve atmosferik film müziği, bütün korkunçluğa tezat bir yalınlık getiriyor. Radyasyonu acı içinde kıvranan birinin arkasında çalan bir orkestra ile değil, dosimetre göstergesinin yüksek seviyelerde verdiği basit sesin korkunçluğunda duyuyor izleyici. İşte bu noktada bir diğer etken giriyor anlatıma paralel olarak: Radyasyonun korkunç izsizliği.

Sizi her an avlayan, hiçbir şekilde kaçamayacağınız ve hiçbir doğal yolla göremeyeceğiniz bir yaratık... Havada dolaşan sonsuz küçük kurşun ve bunun karşısında insanların çaresizliği... Bütün odanızı kaplayacak büyüklükte bir yaratık evrimsel korkularınızı tetikleyip sizi delirtebilecekken radyoaktif bir izotop sadece farkındasızlık içinde yavaş yavaş öldürecektir sizi. Radyoaktivite, öğrenilmesi gereken bir korku olarak bütün bilimselliğinin yanında felsefi açılımlar sunar bize. Bilinmezin insanda yarattığı durgun şiddettir bu ve sanattaki yansıması sadece fütüristik diyebileceğimiz bu zehire

ait değildir. Luis Buñuel'in *El ángel exterminador* (Mahvedici Melek, 1962) filmindeki insanların çıkamadığı oda her ne kadar alakasız gelse de en temelinde aynıdır insan için. Doğal gelmeyen, aniden tepki veremediğiniz bir bilinmezdir ortadaki. Daha alakalı bir örnek ise Tarkovski'nin *Stalker*'ıdır (İz Sürücü, 1979). Ortada ne olduğu bilinmeyen bir bölge vardır ve bölgede ilerlerken rassal hareket etmek ve belki de bölgeden "doğrudan geçmemek" gerekir. Bilinmezin karşısında nasıl hareket etmemiz ve daha da kötüsü, nasıl korkmamız gerektiği cevaplanamayan bir sorudur.

Bu iki kavram, "hatayı kaldırmayan koşullar" ve "durgun şiddet" bütün diziden sanatsal ve felsefi olarak almamız gereken zevkin temellerini oluştursa da sunumdaki tutum ve belki yapımcılar tarafından dahi türetilmemiş düşünsel temeller dizinin popüleritesindeki tekil etkenler olarak düşünülemez. Her şeyin başında dizinin politik ve tarihi yönü büyük bir albeni. Maalesef ki ne zaman tarihi gerçekliği olan bir eser izlesek aklımıza gelen şu soruya hakim olamıyoruz: Ne kadarı gerçekten oldu bunların? Bir şeyler uyduruldu mu? Bu anlamda The New York Times'ta yazar ve bilim insanı olan Henry Fountain'ın sözü oldukça yerinde: "Dizi hakkında ilk önce anlamamız gereken anlatılanların düzmece olduğu. Ama daha önemlisi bunun bir önemi olmaması."

Hem anlatımı basit tutma hem de ahlaki tezatlıklar üzerinden ana fikir verme çabasından dizideki olayların belli kısımları, ki bunların bazıları oldukça vurucu ve olmazsa olmaz sahneler, senaristlerin ortaya attıkları sadece. Burada neyin yanlış ya da farklı olduğunun tartışılmasına gerek olmadığı gibi bunun diziden alınan zevki bulandırması da oldukça gereksiz, çünkü bu durum dizinin sanatsal yönünden hiçbir şey kaybettirmiyor. Yine de *Chernobyl*, eğer konu illa ki buraya çekilecekse, karakterler ve olaylardaki basitleştirmelerin genel yapısı ve gözardı edilen tarihsel gerçekler nedeniyle oldukça başarılı bir kara propaganda olarak düşünülebilir. Hatta o kadar başarılıdır ki, Sovyet madencilerin tavrından toplumsal bilince ne olursa olsun insana yönelik bir çabanın gösterimiyle kaçınılmaz olarak bir kapitalizm eleştirisidir de.

Spoiler: RBMK Reaktörü

Nasıl Patlar?

AZ-5, bütün kontrol çubuklarını anında yerleştirecek ve çubukların alt kısmında yer alan su kanalları ile reaksiyonu tetikleyen parçacık olan nötronları sönmüleyerek reaktiviteyi durduracak arıza güvenlik sistemidir. Ancak kontrol çubuklarının esas fonksiyonel kısmı olan üst kısmı boron karbürdür ve bu tasarım ilk derç anında grafitin varolan suyu yer değiştirtmesine neden olur. Suyun azalışı nötron sönmülenişini azaltır ve bu anlık düşüş atom başına düşen parçacık sayısını artırarak kontrolsüz bir zincirleme reaksiyon başlatır. Reaktör bu andan sonra nükleer bir bombadır.

Esas üzücü olan bu durumun bilinip ve hatta felaket öncesinde de küçük çaplarda yaşanıp gizlenmiş oluşudur.

