



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film
Merkezi
15 Şubat- 31 Mart
2020
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2020/1

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Rana Önoğlu

Yayın Kurulu
Yusuf Duruk
Eren Yiğit Ekici
Ahmet Efe Ekici
İpek Ömerçikli
Eda Oğuz

Düzeltili
Rana Önoğlu
Ahmet Efe Ekici

Tasarım
İlke Nur Güven

Yayın Danışmanları
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Ece İraz Çam, Ayberk Giray, Ömercan
Kağızmandere, Burçe Tutku
Tuncalı, Rana Önoğlu, Ecem
Akça, Deniz Efe Açıkgöz, Burcu Meltem
Tohum, Aysıla Köse, Abdurrahim
Kınıklı, Metin Kiper, Tilbe Akan, Dilara
Çoban, Berkay Tungir, Güney Işık
Tombak, Cemal Çimen, Halil Suat
Saraç, Büşra Marşan, Eda Oğuz, İrem
Özkaraalp, Deniz İlkay Dal, Gamze
Sevin, Aybuke Pembegül, Bahar
Özgüleç, Atakan Yüksel, Kutay
Yavuz, Ece Mercan, Efe Ekici
Ön Kapak Görseli:
Zazie dans le métro (1960)
Arka Kapak Görseli:
Salinui chueok (2003)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2019

Editörden

Merhaba,

2000 yılından beri çıkan Sinefil'in her sayısı, büyük bir emeğin ürünü. Matbu dergi çıkarmanın gittikçe zorlaştığı bu dönemde bile Mithat Alam Film Merkezi'nin desteğiyle zamana dayanabilen bir oluşum Sinefil. Bu da yaklaşık iki senedir editörlüğünü yaptığım derginin benim için en özel sayılarından birisi, çünkü bu sayıyla birlikte editörlüğü devrediyorum.

Sinema üstüne yazmak konusunda kendisini geliştirmek isteyen herkesin geçmesi gereken yollardan birisi, yazılarının günahıyla sevabıyla yayınlanacağı mecralar için yazı yazarak kendini geliştirmektir. Birçoğumuz ancak bu şekilde kendi eksikliklerimizi görüp tamamlatabiliyoruz ve zaman içindeki gelişimimizi görebiliyoruz. Bir nev-i kendi kendini eğitim hali bu. Bence yazmak, kendimiz dışında hiçbir öğretmenin kolay kolay öğretebileceği bir şey değil. “-mış gibi” yapa yapa kendimizi geliştirmek zorundayız. Hele ki bu yazdığımız yer bir dergiyse, seneler geçse de dergiyi eline aldığında ya da düşündüğünde çok özel bir duygu hissediyor insan. İlk yazımı da oradaki eksikliklerimi de hala unutamam. İleride de Sinefil editörlüğünü bıraktığımda film yazısı yazma konusunda ne aşamada bırakmış olduğumu hiç unutmayacağım.

Sinema üstüne düşünmek ve yazmak, sadece film üstüne düşünme ve yazmayı geliştirmiyor. Sinema üretimine dair çok önemli sezgilerin gelişmesine de yardımcı oluyor. Hem Boğaziçi Üniversitesi'nde aldığım sinema derslerinin, hem de dergi editörlüğü yaptığım ve dergiye yazdığım sürecin bana kattığı çok önemli bir şey de bu oldu. Daha mezun olmadan Nuri Bilge Ceylan filmlerinden bilinen Ayhan Ergürsel'le tanıştım ve kurgu alanında kendimi geliştirmeye başladım. Şimdi alaylı-okullu, karışık formasyonlu bir kurgucuyum. Kurguculuğun da sadece kurgu masasında değil, izlerken, yazarken ve düşünürken geliştiğini, farklı formasyonlara sahip kurguculara bakarak gözlemlene şansı buldum.

Bugün kurgucuysam, bunda Sinefil'in katkısı büyük. Bu yüzden, yayın kuruluna nazımı geçirdim ve editörlüğünü yaptığım bu son sayının dosya konusunu “Sinemada

Kurgu” olarak seçtim. Konu muallakta, konu karışık. Senaryo kurgusu ve filmin kurgusu arasındaki fark ve ilişki hala birçok izleyici için net değil. Kurgu masasında ne olup bittiğini gerçekten çok az insan biliyor. Dosyaya bir giriş yazısı yazabilmek için sayfa düzenlememiz el vermedi ancak dosya içerisinde görüldüğü üzere “yazarlara sorduk”. Böylece her dosyada yaptığımız gibi sinemaya dair belirli bir alanın yazarlar tarafından düşünülmesi ve incelenmesi için fırsat yaratmaya çalıştık.

Yönetmen bölümünde ise son zamanlarda adından sıkça söz ettiren Bong Joon-ho var. Güney Kore sinemasının yaklaşımlarını Hollywood sineması özellikleriyle birleştiren yönetmen, çok ses getiren filmi *Parazit* ile Akademi’de bir istisna yaratarak umut vaat edici birtakım gelişmelere yol açtı. Aslında Hollywood’u sentezleyen yaklaşım Güney Kore sinemasının çoktan alamet-i farikası haline gelmişti. Bu, kimileri tarafından çok da saygı duyulmayıp bir tür özentisi gibi algılsa da Joon-ho’nun filmlerini de içeren bazı Güney Kore filmleri söz konusu olduğunda bu durum özentinin ötesine geçiyor. Hollywood hikâye anlatım biçimi yoktan var olmadı. Birçok kültürde karşılık bulan genel geçer anlatım biçimlerini ve hikâye içeriğini Amerikanca optimize eden bir sinema Hollywood sineması. Her şey optimize edildiği için, Hollywood’u “bozan” ve tarzını bunun üzerine kuran herhangi bir sinemayı yapmak aslında bayağı riskli, çünkü anlatıya entegre edilmeye çalışılan her unsur “sırıltma” riski taşıyor. Joon-ho filmografisine baktığımızda istikrarlı bir şekilde sınıf meselesi peşinden gittiğini ve alışlageldik hikâye anlatımı içinde risk alarak biçimsel oyunlar oynadığını, neredeyse gelenek yıktığını en başından beri görüyoruz. Dolayısıyla alışkanlıklarını bir parça kırmaya açık bir Akademi jürisinin, Joon-ho sinemasına kucak açmasını ancak sevindirici bulabilirim.

Sinefil’in bu sayısı için de tüm emek verenlerin emeğine sağlık. Umarım 20 yıldır olduğu gibi, Sinefil’in kendisi ve kültürü hep devam etsin.

Sinema dolu günler dilerim,
Rana Önoğlu
rana.ong@gmail.com

İçindekiler

6



15



Gündem

6

Bong Joon-ho Filmleri

Flandersui gae	9
Salinui chueok	11
Gwoemul	13
Madeo	15
Snowpiercer	19
Okja	21
Gisaengchung	23

Dosya: Sinemada Kurgu

- | | |
|----|-----------------------|
| 26 | North by Northwest |
| 28 | Lawrence of Arabia |
| 30 | 2001: A Space Odyssey |
| 32 | Jaws |
| 34 | Apocalypse Now |
| 36 | Schindler's List |
| 38 | Cidade de Deus |
| 40 | Oldeuboi |
| 42 | The Departed |
| 44 | he Bourne Ultimatum |
| 46 | Zero Dark Thirty |
| 48 | Mad Max: Fury Road |
| 50 | Zazie dans le metro |
| 51 | La Jetee |
| 52 | The French Connection |
| 53 | Reds |
| 54 | Black Hawk Down |
| 55 | Ray |



Başka Sinema

57



Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi 57

Küçük Joe 58

Matthias ve Maxime 59

Dizi Kuşağı

60



Atiye 60

Gündem



BAFTA Ödülleri sahiplerini buldu.

73. BAFTA Ödülleri sahiplerini buldu. Bu yıla damgasını vuran film, “En İyi İngiliz Filmi”, “En İyi Sinematografi”, “En İyi Film”, “En İyi Yönetmen” de dahil olmak üzere tam 7 kategoride ödüle layık görülen Sam Mendes imzalı 1917 filmi oldu.

Hitchcock’un Renkli Filmleri, 39. İstanbul Film Festivali’nde!

Festival kapsamında “Hitchcock Renkli” adı altında, efsanevi yönetmen Alfred Hitchcock’un çektiği renkli filmlerden oluşan bir seçkinin izleyicilerle buluşacağı duyuruldu. 39. İstanbul Film Festivali, bu yıl 10- 21 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilecek.

Güncel Sırp Sinemasına Bir Bakış

Akbank Sanat, 15-29 Şubat tarihleri arasında güncel Sırp sinemasından üç filme ev sahipliği yapıyor. Sırbistan Film Merkezi’nin katkılarıyla gerçekleşecek etkinlikte gösterilecek filmler *Yük/Teret*, *Dikişler/Šavovi*, *Güney Rüzgârı/Južni Vetar* olacak. Filmler, Sırpça orijinal ve Türkçe altyazılı olarak gösterilecektir.

Altın Küre Ödülleri’ni kazananlar belli oldu

77. Altın Küre Ödülleri bir törenle sahiplerine verildi. Gecenin sürprizi Drama Dalında En İyi Film 1917 olurken, Quentin Tarantino imzalı Once Upon a Time... in Hollywood (Bir Zamanlar... Hollywood’da, 2019) hem En İyi Senaryo hem de Müzikal ya da Komedi Dalında En İyi Film ödüllerini aldı. Filmin yıldız oyuncularından Brad Pitt de En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü’nün sahibi oldu.

Sinemada Roman Kahramanları

Akbank Sanat’ın düzenlediği “Sinemada Roman Kahramanları” temalı etkinlik dizisi “Güce Tapmak Güçlünden Korkmak”, “Tutku ve Kıskançlık”, “Ben Kimim?”, “Sırlarla Yaşayanlar”, “Koku Hayat mı Verir Yoksa Esir mi alır?”, “Köy Edebiyatı”, “Anlamak İçin Eleştirel Bakış”, “Başka Bir Kültüre Pencere Açmak” alt başlıklarından oluşuyor. Belirlenen başlıklar kapsamında seçilen filmlerin gösterimi ile başlayacak program yönetmen, yazar, oyuncu ve doktorların katıldıkları tartışma bölümü ile devam edecek.

“Shenema” Uluslararası İstanbul Kısa Film Platformu Mart’ta İstanbul’da!

Dünyada bir ilki gerçekleştiren ve hem konusu hem içeriğiyle fark yaratan Shenema Uluslararası İstanbul Kısa Film Platformu, 4-6 Mart tarihleri arasında İstanbul’da gerçekleşecek.

Sinema ve reklam dünyasında cinsiyet eşitliğinin sağlanması için farkındalık yaratmayı planlayan platform, bir Festival İstanbul Kültür ve Sanat Derneği organizasyonu. Her yıl “kadın” konusuyla hareket eden platform, bu yıl “ön yargılar” temasını seçti. Çeşitli yarışmalar ve destek organizasyonlarının düzenleneceği bu platform hakkında daha detaylı bilgi için www.shenema.org adresi ziyaret edilebilir.

Eddie Ödülleri'nin Kazananları Açıklandı

Amerikalı Editörler Birliği ACE (American Cinema Editors), yılın en iyi kurgularını değerlendirdiği Eddie Ödülleri'nin kazananlarını açıkladı. Sinema ve TV dalında kazananların açıklandığı ödüller sonucunda meslektaşları tarafından onurlandırılan editörler ödülleri kavuştu. 70. kez düzenlenen tören Beverly Hilton Hotel'de gerçekleşti. **Gisaengchung** (Parazit, 2019) 'ın Eddie Ödülü kazanan ilk yabancı dilde film olduğu ve Jojo Rabbit'le birlikte sinema kategorisinde zafere ulaştığı törende, Toy Story 4 (Oyuncak Hikayesi 4, 2019)de animasyon dalında ödüllendirilen yapımlar arasına girdi.



Bir Yolculuktan Hatıralar

Pera Film 2020'ye yol hikayeleriyle başlıyor. Bir Yol Öyküsü sergisine paralel olarak sunulan programda, yola çıkma haline ve yoldayken dönüşen duygulara odaklanan beş uzun metraj film yer alıyor.

5 Şubat – 1 Mart 2020 tarihleri arasında gerçekleşecek “Bir Yolculuktan Hatıralar” programında, yol filmleri türünün unutulmazları arasında yer alan, Terrence Malick'in ilk uzun metraj filmi Badlands (Kanlı Toprak, 1973), Ermanno Olmi, Abbas Kiarostami ve Ken Loach'un Orta Avrupa'dan Roma'ya uzanan bir yolculuk sırasında gerçekleşen iç içe geçmiş üç hikayeyi anlatmak için güçlerini birleştirdikleri Tickets (Biletler, 2005), bir inceleme gezisi için Brezilya'nın kuzeydoğusundaki yarı kurak ve izole bir bölgeye gönderilen jeolog José Renato'nun Yollardayım Çünkü Mecburum, Geri Geliyorum Çünkü Seni Seviyorum, üç grup, altı şehir, bir tren ve binlerce mil yol ile müzikal bir yolculuğu beyaz perdeye taşıyan Big Easy Express (2012) belgeseli ve son olarak, aile içi şiddet ve yoksulluktan ibaret hayatını ani bir kararla geride bırakan 18 yaşındaki Star'ın, dergi aboneliği satan bir gruba eklenerek çıktığı uzun yolculuğunu anlatan American Honey (2016) yer alıyor.



Bong Joon-ho Filmleri

B

ong Joon Ho, etkileyici sinematografisiyle her birimize farklı yerlerden dokunuyor. Birçok kamera arkası görevi üstlenen yönetmen, ilk uzun metraj filmi **Flandersui Gae** (Havlayan Köpek Isırmaz, 2000)'yi, Cha Seung Jae yapımcılığında çekti. İnsan doğasını, köpekler ve onlarla kurdukları iletişim üzerinden anlatan film, İspanya'da San Sebastian Uluslararası Film Festivali'ne davet edildi, bunun yanı sıra birçok ödüle de layık görüldü.

Film, profesör olmaya çalışan fakat ilk sahneden de anlaşıldığı üzere bunu çok da istemeyen sosyal bilimler mezunu bir beyefendinin (Lee Sung-jae) telefon görüşmesiyle başlıyor. Filmi katmanlı ve birikerek ilerleyen diye tanımlamak çok da yanlış olmaz; ilk bir saatte gelişen olayların nereye bağlanacağını merak etmekten daha doğrusu bir yere bağlanacağını ümit etmekten kendimi alıkoyamadım. İki perdeye ayrılmış ve taşların daha çok ikinci perdede yerine oturduğu tiyatro oyunları gibi bekledim ve beklentimin karşılığını da aldım. Filmde küçük küçük gösterilen ve bunların muhtemelen bir yere varacağını öngörebildiğiniz ipuçları var. Bunlardan bir tanesi az önce bahsettiğim telefon görüşmesinde karşımıza çıkıyor. Evinin balkonundan dışarıdaki ormana bakarak konuşan ve kendisinde profesörlük kumaşı olmadığını söyleyen Yun-ju'nun (Lee Sung-jae) doğa arzusunun filmin neresinde tekrar patlak vereceğini bir müddet kestiremiyoruz. Sonrasında bunun Yun-ju üzerinden değil de başka bir yolla yapılacağı karısı EunSil Bae'yi (Ho-jung Kim) gördükten sonra az çok seziliyor. Karısının nasıl görüldüğünü bir türlü çözemesem de -çünkü bir yandan inanılmaz rahatsız edici bulsam da bir yandan sempati duydum- baskıcı ve dominant olduğu konusunda tereddüttüm yok. EunSil Bae, çalışarak kendi parasını kazanan bir kadın. Dolayısıyla kocasının işsizliği onu çok da rahatsız etmiyormuş, ev içi para bölüşümü yokmuş gibi duruyor. Eve sürekli ceviz alarak gelmesi, fazlasıyla pahalı sandığımız süs köpeklerinden satın alması bu düşünceyi güçlendiren noktalardan biri. Sonrasında anlıyoruz ki bu tahmin etmesi pek de zor olmayan bir günümüz gerçekliği ne yazık ki; hamile bir kadın olarak işte kalabilmek için fazlasıyla zorlanmış, sonunda aldığı ikramiyesiyle de kendini değerli hissettiren bir köpek edinmiş.

Filmin köpeklerle olan bağlantısı daha ilk sahnedeki telefon görüşmesi esnasında duyulan köpek havlamasıyla kuruluyor. Yun-ju balkondayken belli ki uzun süredir rahatsız olduğu köpeğin sesini tekrar işitiyor ve köpeği apartmanda bulmaya çıkıyor. Sonrasında izleyiciyi birazcık geren Yun-ju'nun köpektan onu öldürerek kurtulmaya çalıştığı sahneler geliyor. Köpeği apartmanın çatısından atmaya çalışıyor, yapamıyor. Hatta tam bu sırada yaşlı bir teyzenin çatıya kuruması için turp serdiğini görüyoruz ki bu turp mevzusu da ilerde bir yere bağlanacak. Sonrasında Yun-ju bodrumda köpeği boğmaya çalışıyor, beceremeyince köpeği orada gördüğü bir dolaba tıkmak en makul yolmuş gibi bunu yapıyor. Yanlış köpeği "imha"

FLANDERSUI GAE

■ Ece İraz Çam

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Ji-ho Song

Oyuncular:

Doona Bae

Sung-Jae Lee

Ho-jung Kim

2000/Güney Kore/
Korece, İngilizce/110'

ettiğini yine aynı havlamayı duyduğunda ve kayıp ilanında da kilitlediği köpek için “ameliyatlı, havlayamaz” yazısını gördüğünde anlıyor. Gidip dolabı açtığında ponçik köpeğimizin site görevlisi tarafından çorba yapılacağı gerçeğiyle baş başa kalan ve hatta bu süreçte da tanık olan işsiz akademisyenimizin bir nebze olsun akıllanacağını, içinin burkulacağını düşünmüştüm zira izlemesi zor bir sahneydi. Aynı zamanda benim gibi içi burkulan birilerini görmek, kayıp köpek ilanına üzülebilmek fikri seyirciyi biraz rahatlatıyor.

Bir ofiste çalışan Hyun-nam'ın nahifliği (Donna Bae) köpeği kaybolan küçük kızın ilanını onaylarken değil, metroda dilenen kadına yer vermeye çalışırken gösteriliyor. Aynı zamanda Hyun-nam her sabah işe arkadaşı Jang-mi (Su-hee Go) ile gelen ve her akşam da onunla birlikte çıkan sevimli bir kadın olarak karşımıza çıkıyor. Jang-mi'nin küçük oyuncaklar sattığı bir dükkânı var, arada orada takılıyorlar. Yine orada yemek yedikleri bir gün televizyonda cesur bir bankacı kadının hırsızla nasıl mücadele ettiğini görüyorlar ve Hyun-nam bundan fazlasıyla etkileniyor.

Tam da bu sıralarda zengin hıncı veya doğrudan o köpeği sevmemek haricinde hiçbir sebep göremediğimiz ikinci bir köpek katli gerçekleşiyor. Yun-ju komşunun köpeğini kaçırdıktan sonra ilkinde yapamadığı şekilde çıkıp çatıdan köpeği atıyor aşağı. Buna da çatıdaki Hyun-nam şahit oluyor. Televizyonda izlediği gibi bir kahraman olmak umuduyla adamın peşine düşüyor. Tek gayesi o hayalini kurduğu kahraman olmak ve televizyona çıkmak mı diye düşündürüyor. Ama daha geniş bakınca pek de öyle gelmiyor; ofisten her seferinde yardım için ayrılan, o köpeğin sahibi teyzeye yardım etmeye çalışan ve numarasını hastaneye bırakan birinin tek hayalinin kahraman olmak olduğu fikri gerçekçi gelmiyor.

Bu ikinci köpek vakasından sonra yine site görevlisinin bir şekilde bu köpekle de karşılaşması ve tekrar çorba hazırladığı anda bu çorbanın bodrumdaki evsiz adama nasip olmasıyla köpek mevsusuna bir figür daha ekleniyor. Sonrasında evsiz adamın durumuna biraz öfkeyle karışık bir üzüntü duyup site görevlisine daha da sinirlendim, bir şekilde paçayı kurtaranları sindiremedim bu filmde, buna Yun-ju da dahil.

Ama asıl noktayı, yani EunSil Bae'nin eve bir köpekle gelmesi ve olağan şekilde köpeklerle arası pek iyi olmayan kocasının “Bebek'i” kaybetmesini içten içe yaşlıca bir deyişle “etme bulma dünyası işte ne yaparsın” diyerek izledim. Köpekleri ve sahiplerini hiç düşünmeden aksiyon alan Yun-ju, karısının köpeğini pek de içten olmayan şekilde aradı, peşine de Hyun-nam'ı kattı. Köpeğin bir şekilde kurtulabilmiş olması ciddi anlamda içimizi rahatlatırsa da Yun-ju'nun işin içinden pürüzsüzce sıyrılması rahatsız edici. Katil kimliğini açıklaması da bu durumu değiştirmek için yeterli değil.

Filmin sonunda nihayet profesörlüğe erişen Yun-ju ilk sahneye çakılan selamla doğa tutkusundan uzakta, pencere arkasında ders verirken Hyun-nam'ı sırt çantasıyla ormanda, üstüne üstlük elinde arabanın yan aynasıyla görmek bu hikayeyi gülümseyerek hatırlamama sebep olacak.

1

1986 yılında Güney Kore’de, askeri rejim yönetimindeyken gerçekleşen cinayet ve tecavüzler, tüm ülkeyi olduğu gibi Bong Joon Ho’yu da derinden etkilemiş. Cinayetin yaşandığı yıllarda henüz lise çağında olan yönetmen, ikinci uzun metrajını “Kore’nin ilk seri katili” üzerine çekiyor. Film bize sonunda katilin yakalanmayacağını bildiğimiz bir hikâyeyi heyecanla takip ettiriyor. Bu yönüyle *Zodiac* (2007) ile sık sık karşılaştırılan **Salinui Chueok** (*Cinayet Günlüğü*, 2003) birçoğu için türünün en iyileri arasında. Bununla beraber film, türünün diğer örneklerinden sıyrılmayı başarıp tür kalıplarının dışına çıkıyor.

Bong Joon Ho, bir röportajında filmi yaparken amaçlarından birinin 1980’lerdeki Güney Kore’yi anlatmak olduğundan bahsediyor. Bu dönem askeri rejimin ülkeyi baskıyla yönettiği, protestoların şiddetle bastırıldığı, işkence ve cinayetlerin yaygın olduğu kaotik bir dönem. Filmde bu atmosferin kendisine tanık olmuyoruz, nitekim hikâye küçük bir taşra kentinde geçiyor, bu yer ve insanlar devletin odağının dışında kalmış. Zamanın hükümetine yapılan eleştiriler devletin somut varlığını filme dahil ederek değil, daha çok devletin işlemesi gereken yerlerdeki eksikliğine işaret edilerek yapılmış. Kurumlarda yetersizlik ve düzensizlik hâkim olduğu her haliyle belli: olay yeri kirlenmiş, deliller zarar görmüş, güvenliği sağlamak için yeterli insan yok çünkü başka bir şehirde bir protesto bastırılıyor. Polis ise denetimsizlik altında oldukça serbest; delil yerleştirme ve sorguda işkence gibi olaylar burası için oldukça sıradan. Filmin başında polislerin amacının katili bulmaktan çok dosyayı kapatmak olduğu aşikâr, ki çok geçmeden birini sahte delille suçlayıp gazetelere poz veriyorlar. Bu durumun değişmesi için vakaların artması ve ulusal ilginin burası üzerinde yoğunlaşması gerekiyor.

Dedektif Seo (Song-kyung Kim) hikâyeye bu noktada dahil oluyor. Detaylı bir şekilde çalışan ve belgelere inanan Seo, suçluyu tespit etme sürecinde kendi şaman gözlerine güvenen dedektif Park (Kang-Ho Song) ve karşılaştığı sorunları uçan tekmeleriyle çözen Cho’dan (Kim-Roi Ha) net bir şekilde ayrılıyor. Seo’nun yöntemleri, televizyonda izledikleri FBI şovları gibi geliyor diğerlerine; “Onlar kafalarıyla çalışmak zorundalar, bizse Kore’de bacaklarımızla çalışırız”. Ne var ki bu farklılık soruşturmayı ilerletse de çözmekte yetersiz kalıyor. Çünkü bu hikâye bir Amerikan hikayesi değildir. Olay yeri inceleme ekibi geç kalır, DNA testi yapılamaz, filmlerde gördükleri yöntemlerin hiçbiri burada geçerli değildir. Bu yönüyle bile batıdaki türdeşlerinden ayrılan film aynı zamanda bu sayede seri katil filmi klişelerinden de kurtulmuş oluyor. İzlediğimiz hikâyede polis ne yaparsa yapsın her zaman bir adım önde olan, kendini şifreli ipuçlarıyla kanıtlamaya çalışan bir katil yok, hatta yönetmen tam tersini yapıp

SALINUI CHUEOK

■ Ayberk Giray

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Kwang-rim Kim

Oyuncular:

Kang-ho Song

Sang-kyung Kim

Roe-ha Kim

**2013/Güney Kore/
Korece, İngiliz-
ce/131’**

bu tiplmeyi yıkıyor. Soruşturma süreci zaten birçok yönden sorunlu olduğu için katilin üstün bir beceriye sahip olan birisi çıkmasına hiç gerek yok, aksine katil herkes olabilir. Böylece Bong Joon Ho suçlunun kimliğinin bilinmezliği ve polisin yetersizliğini kullanarak filmi aranan kişinin oldukça sıradan biri olması fikri üzerine kuruyor. Zaten daha önce katilin iki kurban adayı arasında seçim yapmasını onun bakış açısından izleterek bizi katilin yerinde durmaya zorlayan yönetmen, filmin son planında Park'ın şaman gözlerini bize çeviriyor. Bu anda normal olanın altında yatan her şey açıkça görülüyor gibi, hem her gün aynı alanları paylaştığımız insanlardan hem de kendimizden şüphe ediyoruz.

Film aynı zamanda başlangıçta birbirleriyle zıt olup sonunda değişen ve birbirlerine yakınlaşan, böylece kendi aralarında bir dengeye ulaşan partnerler klasiğini de kendi tarzında yeniden inşa ediyor. İlkeli ve rasyonel Seo sonunda suçlu olmadığı kanıtlanan şüpheliye ateş edecek kadar değişir, sadece dosyayı kapatmayı düşünen Park ise kendini uykuları kaçarken bulur. Ama bu değişim kendilerini tamamlamaları ve vakayı çözüme ulaştırmaları anlamına gelmez, zira yıkılmış ve davaya karşı kaybetmişlerdir. Bu sürecin sonunda başladıklarından farklı olsalar da daha iyi bir konumda değillerdir, birbirlerinden öğrenmiş ama birbirlerine yardım edememişlerdir. Biri yıllar sonra satış elemanı olurken diğerinin akıbetinden haberimiz yoktur, tek bildiğimiz başarısız olduğudur. Hikâyeye polislerde yanlış olan her şeyin panzehiri olarak dahil olan Seo bir kurtarıcı olamamış, düzeltmek için geldiği bataktaki kaybolmuştur. Böylece film genel yapısal sorunların altını bir daha çizmiş olur. Üniversiteli büyük şehir dedektifi de diğerleriyle aynı başarısızlığa uğramıştır ki bu ana sorunun bireylerüstü bir yerlerde olduğuna işaret eder.

Film her ne kadar karanlık bir hikâyeyi anlatsa da ilginç bir şekilde komedi türünden de besleniyor. Cesetlerin yakın planda açıkça gösterildiği, yaşananların korkunçluğunu asla hafife almadan, komik anları yerinde ve fonksiyonel şekilde kullanarak başarıyor bunu. Bu anlar filmin ritminin korunmasına yardımcı olurken bir yandan bir eleştiri aracı olarak da kullanılıyor. Bir yandan polisin yetersizliği ve zorbalığını gözler önüne öte yandan filmin gerilimi yüksek sahneleriyle tezat oluşturuyor. Bu karışıklık bir kadının tecavüzden nasıl kurtulduğunu anlattığı ya da suçsuzluğu kanıtlanan bir şüphelinin yine de polis tarafından infaz edileceğini düşündüğü sahnelerin etkisinin de artmasını sağlıyor. Yönetmen komediyi kullanarak izleyiciyi filme çekip sonra darbesini indiriyor ki bu yöntem filmin bıraktığı etkiyi kesinlikle arttırıyor. Bu duygu yüklü anların yanında bilgilerin açığa çıkma zamanı ve şekilleri, aksiyon sahneleri ustalıklı yerleştirilmiş. Filmin ritmi batılı benzerlerine göre biraz yavaş kalsa da bu bir eksi değil, tam tersine bahsedilen dramatik anların etkisinin katlanmasına yarıyor. Tüm bunların sayesinde olayın sonunda çözüme ulaşmayacağını başından beri bilseniz bile polislerin arayışına çekilip, DNA sonuçları geldiğinde onlar kadar hayal kırıklığına uğrayabiliyorsunuz.

K

imyasal atıklar geri dönüşü olmayan zararlılara sebep olmakta. Kimyasal deneyler özünde insanın doğaya karşı bir başkaldırısı olsa ve insanın iyiliğini ön planda tutsa da o yararlı özü oluşturabilmek için kendisine ev sahipliği yapan doğaya haddi hesabı olmayan zararlar vermektedir. Bunu kimi zaman bilinçsiz yapsa da bilerek doğayı katleden büyük şirketler ve kötücül düşünen insanların varlığı azımsanamayacak kadar fazladır.

Gwoemul (Yaratık, 2006) filmi kimyasal deneyler yapılan bir laboratuvarı, Amerikalı bir bilim adamı ve onun asistanlığını yapan Koreli bir bilim adamı arasındaki konuşma ile başlıyor. Amerikalı bilim adamının Kore'ye ve çevresindeki insanlara verebileceği zararları duyursuz olması beraberinde günümüzde pek çok örneğini duyduğumuz ve gördüğümüz, bunu nasıl yapabilirler dediğimiz birçok olayı akla getiriyor. Buna örnek olarak Kanadalı şirketin Türkiye'deki ormanları katlederken Kanada'ya bu zararı vermekten çekinmesini düşünmek bile yeterli. Amerikalı bilim adamının bunu kendisinin yapmayıp Koreli olana yaptırması da manidar. Tozlu şişeler ve içindekilerin, yok edilmesi gereken kimyasal atıkların daha ucuza yok edilebilmesi için bulunan çözümler çok da şaşırtıcı değildir. Yok etmek için bir bütçe ayırmak yerine bunu örtbas etmek daha kolaydır. Binlerce şişede bulunan Formaldehit, Han Nehri'ne dökülebilir. Bunun bir takibi yoktur, sadece zarar veren onlar değildir ve bu yapılabilir, bunda abes olan hiçbir taraf yoktur.

Han Nehri'ne atılan kimsayallar nehirde yaşayan hayvanlara zarar vermekte, çoğunu zehirlemekte kiminin ise genetiğini değiştirmekte. Mutasyona uğramak günümüzün birçok gerçeğinden biri haline gelmiş durumda. Günümüzde insanlar GDO'lu yiyecekler, yani genetiği değiştirilmiş doğal olmayan yiyecekler tüketmekte. Bunun yanı sıra insanlar, deniz ürünleri ile bu fabrika ve kanalizasyon atıklarının hayvanlar üzerinde biriktirdiği kimsayalları, onları yiyerek vücuduna almaktadır. Bu da kanser riskini yükseltmektedir. Filmde de büyük bir patlama olmadan hafif hafif nehre akıtılan tozlu şişelerdeki kimyasallar bir zaman sonra kendi canavarını yaratacaktır. Yaratık mutasyon sonucunda bir deniz canlısı iken karada da yaşamını sağlayan bir canavara dönüşecektir.

Yönetmen Bong Joon-Ho bildiğimiz yaratık mitlerini altüst etmiş, bu da filmimizi daha minimal, daha samimi bir film haline getirmiş. İzlediğimiz Hollywood yaratık filmlerindeki tedirginlik, bir anda ortaya çıkıveren canavarlar ve dehşet anlarının aksine daha doğalında, akıcı bir forma sokmuş. Seyircileri yaratıktan korkmak yerine yarattığı oluşturan sistemle mücadele etmeye çağırmış.

Film, aile olmanın gerekliliklerini sağlamaya çalışan ama biraz da kendileri olmaya çabalayan, eksik tarafları olan üç kardeşin sistemle mücadelesini de gözler önüne seriyor. Film, Han Nehri kıyısında bir kulübe işleten baba ve onun erişkin üç çocuğu ve

GWOEMUL

■ Ömercan
Kağızmandere

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Won-jun Ha

Oyuncular:

Kang-ho Song

Hee-Bong Byun

Hae-il Park

**2007/Güney Kore/
Korece, İngilizce/120'**

bir torununun Yaratık'tan önce de değişen bu dünyada kendileri olmaya çalışmasını da anlatıyor. Normal bir aile değillerdir ama birbirlerini sevmeye devam eden, farklılıklarıyla hayatta kalmaya çalışan insanlardır. Dede Hie-Bong (Hee-Bong Byun), 60 yaşlarında karısı ölmüş üç çocuğuna babalık yapmaya çalışan biridir ve aynı zamanda ailede para kazanan tek kişi gibidir. Müşterilere verdiği değer ve yaklaşımı bize cevremizde bulunan o tanıdık yüzleri hatırlatmaktadır ve Amerikan filmlerinde olmayan bir kültüre aittir. Gang-Do (Kang-ho Song), büyük evlat, 30'lu yaşlarının sonunda her an uykuya dalabilen ve kızı Hyun-seo (Ko Asung)'u çok seven bir adamdır. Kızını okul çıkışı bekler, ona kendi tarzında babalık etmeye çalışır. Nam-il (Hae-il Park), küçük erkek kardeş ya da amca, zeki, üniversite mezunu fakat işsiz bir adam olarak karşımıza çıkar. Günümüz Türkiye'sinde de karşılık bulan işsiz bir üniversitelidir. Nam-il kendinden kötü olanların çalışıyor olmasına şaşmakta fakat kendisi onlar gibi iş sahibi olmakta zorlanmaktadır. Bu yüzden alkol ile bir arkadaşlık geliştirmiş ve neredeyse uzun zamandır ayık olmamıştır. Nam-Joo (Doona Bae), üçüncü kardeş ya da hala, profesyonel bir okçudur. Turnuvalara katılıyor, attığını tam on ikiden vuruyor. Tek problemi atış yaparken zamanını iyi değerlendiremiyor oluşu. Hyun-seo, torun, 13 yaşlarında bir genç kız. Babasını seviyor ve onu otorite kabul etmekten çok onunla bir arkadaşlık ilişkisi var; belki de bu ilişkide büyük olan o. Film kendi içerisinde birbiriyle tutarlı fakat her biri kendi başına ilginçlikler barındıran karakterlerle dolu. Bu çerçevede Yaratık da alışkın olunan tipten farklı olarak kendine ait, ete kemiğe bürünmüş bir karaktere sahip.

Yaratık ile nehir kenarında yolları kesişen Park ailesinin yaratıktan kaçmak yerine, ondan kendilerine ait olan o en değerli şeyi almak için onu yakalamaları üzerine kurulan film, bu noktada hayatını kurtarmak için kaçan insanların hikayesi yerine onu arayan insanların hikayesine dönüşüyor. Film aynı zamanda *Gisaengchung* (Parazit, 2019)'te de olduğu gibi kapitalizme karşı bir başkaldırıya sahip.

Han Nehri'nin bir kısmının karantinaya alınması ve bununla birlikte Batılı devletlerin Kore'ye müdahale etme hakkını dile getirmesi yönünden film Yaratık'tan kurtulmanın dışında politik bir mesaj da içeriyor.

Film, anlattığı konu itibarıyla alışkın olunan yaratık filmlerine göre çok farklı bir konseptte sahip. Teknik altyapısıyla da dramatik yapıyı destekliyor. Eleştirdiği konu ve küçük nüanslarıyla takdiri hak eden bir filme dönüşüyor.

Yönetmen çekmiş olduğu filmlerle türleri altüst eden bir sinema anlayışına sahip ve bunları yaparken toplumuna yabancı olmamanın verdiği olanakla kültürüne sahip çıkıyor, Küçük nüanslarla toplum eleştirisi yapmaktan da geri durmuyor. Bundan dolayı da yerel olandan yola çıkıp evrensel olanı yakalıyor.

Şu günlerde hayli popüler olan yönetmenin son filmi Parazit, Türkiye'de en fazla izlenen Kore filmi oldu. Ayrıca Oscar ödülleri ana kategorilerde aday. Boog Joon-Ho, sonraki işleri merakla beklenen bir yönetmen haline geldi.

P

arazit (2019) ile Oscar ödülünü almasına kesin gözüyle bakılan yönetmen Bong Joon Ho'nun *Madeo* (Ana, 2009) filmi Cannes'da Un Certain Regard bölümünde açılış yaptı. O yılki ödülü Yorgos Lanthimos'un *Köpek Dişi* almıştı.

Yönetmenlerin sonrasındaki yolculukları ise benzerlik taşıyor. İkisi de kendi dillerinde, kendi sinemalarını oluşturmuş ve Oscar adaylıkları almış yönetmenler artık. Bong Joon Ho, Lantimos'tan farklı olarak, Amerika gibi İngilizce dışındaki dillerde film izlenme oranının çok düşük olduğu bir yerde, *Parazit* ile 2019'un en çok izlenen filmleri arasına girdi. Altın Küre Ödülleri'nde de mesajı yine, alt yazılara biraz şans verilmesiydi.

Bong Joon Ho, *Ana*'nın ilk sinopsisini 2004'te yazıyor. Bu, yönetmenin Hye-ja Kim ile tanıştığı sene aynı zamanda. Film çekene kadar senaryo yazma sürecinin her aşamasında Hye-ja Kim ile bir araya gelip senaryonun ona ve yeteneklerine uyup uymadığını kontrol ediyor. Kim ise o zamanlar zaten Kore'de birçok defa fedakâr anne rolünde yer almış.

Joon Ho'yu böyle bir anne-oğul filmi yapmaya iten kendi ailesi ile yaşadığı bir patoloji değil. Aksine çok normal bir aile yaşamı olduğunu söylüyor. Ama oğlu olduktan sonra eşiyle oğlu arasındaki anne-oğul ilişkisini gördüğünde bunun ne kadar kuvvetli olduğunu, bir baba-kız ilişkisinde hiç bir zaman böyle olmadığını, çünkü annenin çocuğu dokuz ay karnında taşımasının bambaşka bir etkisi olduğunu anlatıyor bir söyleşide. Yani Joon Ho'nun kendisi de zaten doğa ile ilişkilenen ifadelere sahip ve bunu filmine de yansıtıyor.

Film annenin (Hye-ja Kim) bir tarlada dans ettiği sahne ile açılıyor. Bu sahnenin çekiminde Bong Joon Ho, Kim'e dans ederken eşlik ediyor, daha rahat hissetmesi için. Anne ot toplayıp bunları satarak ve sertifikasız akupunktur yaparak geçimini sağlayan bir şifacı. Zaten tarlada dans eden kadın figürü bize toprakla bağı kuvvetli olan kadın arketipini çağırıştırıyor başta.

Tarla sahnesinden itibaren aslında "yuvarlak" bir rotada yolculuğa çıkıyoruz. Anneyi tarlada yine aynı noktada gördüğümüzde her şey bambaşka olacak, belki de aslında hiçbir şeyin değişmediğini anlayacağız.

Yirmi yedi yaşındaki Yoon Do-Joon (Won Bin), arkadaşları Jin-Tae (Goo Jin) ile annesinin ot dükkanının önündeyken ona bir araba çarpıp kaçar. İkili, arabanın sahibi zenginlerden intikam almak isterlerken olay karakolda biter. Buradan itibaren harika örülmüş bir hikâye izleriz.

Bu sahne Bong Joon Ho sinemasında sık rastladığımız ve filmin devamında da sürekli karşılaşacağımız sınıf ayrımını, ayrımcılığı keskince ortaya koyuyor. Profesör statüsüne karşı tutum ile mahalle çocuklarına karşı tutum farklı. Sınıf ayrımını *Parazit*'te uzun süre etkisinden çıkamayacağımız bir şekilde varlık, koku, mekân, evin aldığı ışık, yağmur, nezaket gibi konular üzerinden ortaya koyan Joon Ho, bu filminde zihinsel engele karşı toplumun

MADEO

■ Burçe Tutku Tuncalı

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Eun-kyo Park

Oyuncular:

Hye-ja Kim

Won Bin

Goo Jin

2009/Güney Kore/

Korece /129'

yaptığı ayrımı ve önyargıyı ele alıyor bir yandan.

Filmde ismi bile olmayan anne, hayatını Do-Joon'a adanmış. Do-Joon tehlikeye davetiye çıkaran sarsak halleri ve dikkatsizliğiyle annesinin sürekli kaygı sebebi. Karakolda çıkan masrafa yine o koşturuyor. Joon Ho, seyircinin akıllı hissetmeyi, özellikle polisiye tarzında tahmin yürütmeyi ve haklı çıkmayı sevdiğinin farkında. Bunun için gerekli ipuçlarını filme pek güzel yerleştirmiş.

Sonrasında Do-Joon, bir gece eve sarhoş dönerken öldürülen liseli kızın cinayetinin şüpheli olarak tutuklanıyor. Peter Bradshaw bu tutuklanma sahnesi ile ilgili şunları söylüyor: "Normalde bir şüpheli yakalandığında polis kelepçeyi takar, polis arabasına binerler ve o bölüm orada biter. Ama Bong Joon Ho kaos yaratıyor. Polis arabasına bir başka araç çarpıyor, üstüne bir de kavgı çıkıyor."

Bong Joon Ho'nun kaostan ve kirli gerçeklikten beslendiğini biliyoruz. Buna rağmen bu filmde, bir iki sahne dışında kameranın hiç sallanmadığı sahneler izliyoruz. Annenin Jin-taeden şüphelenip, hızlı hızlı yürüdüğü sahne ve finaldeki otobüs sahnesinde kamera hareketlidir. Çoğu filmde cinayetler işlenir ve mekânın alt katlarına, üst katlarına atılır cesetler. Yani dikey bir mekân kullanımı söz konusu. Bunun için Joon Ho'nun cevabı ise yine, dar, kirli ve klostrofobik alanları sevdiği yönündedir.

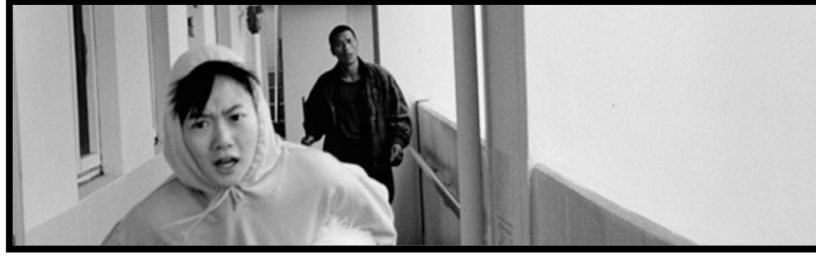
Bong Joon Ho daha ilk filmi *Havlayan Köpek Isırmaz* (2000)'ı yapmadan önce kişisel dilini yaratmak konusunda obsesifleşmiş. Çokça tür filmleri izlemiş; korku, komedi, drama, polisiye. Ana'ya da polisiye, dram ve yarattığı tuhaflıklarla komedi demek yanlış olmaz. Do-joon'un otobüs durağında işerken annenin ona bir şey içirmesi Joon Ho'nun filmleri tuhaf, komik yapma şekline bir örnek, en basit haliyle.

Zihin engeli bulunan Do-joon, çoğu şeyi hatırlamadığı gibi cinayeti de kabul ediyor. Anne buna razı gelmeyip olayların peşine kendisi düşüyor. Çünkü tutmak istediği avukat da Do-joon'un "kusurlarına" ve ailenin gelirine göre kendi önceliklerini değiştiriyor. Avukatın açık büfede yemek için seçtiği deniz ürünleriyle annenin seçtiği iki üç domates yine sınıfsal farkı görsel olarak anlatıyor bize.

Anneyi tarlada tekrar gördüğümüzde üstü başı kan içinde. Artık katil. İlk sahnede gördüğümüzden çok farklı bir karakter. Ama Do-joon'un küçüklüğüne dair hatırladıklarından artık biliyoruz ki başta da mevzu farklı değilmiş. Annenin hatırlananlara tahammülü yok. Karakterin yolculuğu burada tamamlandı mı diye düşünürken anne oğlunu hapisten kurtardıktan sonra gerçek bir yolculuğa çıkıyor ve inanılmaz etkileyici bir finalle kapanıyor film.

Ana, rahatsızlık veren, izleyiciyi alışılmışın dışına çeken bir film. *Okja* (2017) gibi seyir keyfi kolay ve yüksek değil. Buna rağmen *Okja* yine de, getirdiği sistem eleştirileriyle bir aile filmi değil. *Okja*, Netflix yapımı bir film olarak Cannes'da ana yarışmaya alındığında çok tartışma yaratmıştı. Beyaz perdede izleyemediğimiz *Okja*, Mehmet Açar'ın ifadesiyle "TV filmi-sinema filmi" türünün ayrımını anlamsızlaştırmıştı. Günümüze geldiğimizde *Parazit* ise hepsinin ötesine geçmiş durumda bu anlamda. Bong Joon Ho *Parazit* 'le de bağımsız ve ana akım film tanımlarını ortadan kaldırıyor.

Flandersui Gae
(2000)



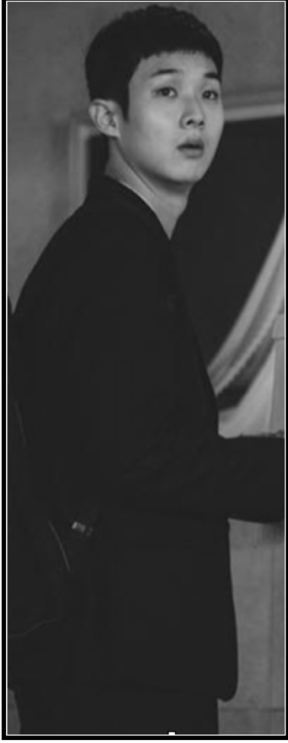
Salinui chueok
(2003)

Gwoemul
(2006)



Madeo
(2009)

“Yaratığı görmek için sona kadar beklemek zorunda olduğumuzu
söyleyen film geleneğinden gerçekten nefret ediyorum.”
- Bong Joon Ho



Gisaengchung
(2019)

Okja
(2017)



Snowpiercer
(2013)

“Temelde, hepimiz aynı ülkede yaşıyoruz...
Kapitalizm.”
-Bong Joon Ho

H

akikaten, sırtımızda bu kadar büyük bir ağırlık taşıyacağımızı bilsek, yine de dünyaya gelmeyi seçer miydik?

Alman filozof Heidegger'in de tarif ettiği gibi bu dünyaya "fırlatıldığına" gerçekten inanmış kimileri için, varoluşa dair böyle hipotetik sorular çoktan anlamsızlaşmış olabilir. Çünkü Heidegger'in düşüncesine göre dünyaya nereye; ne zaman gelişimiz, hepimiz için öyle irademiz dışında bir konu ki böyle soruları irdeleyeceğimize mecburi özgürleşme yolumuzda ileri doğru hareket etmeye devam etsek iyi ederiz. Neyin ne olduğu gayet belli değil mi? İşte şurada hepi topu birkaç milyar insanız. Aç var, açıkta var; iyisi var, kötüsü var; aslında doğum var, ölüm var...o kadar. Bindüğümüz alamette kıyamete gideceğimiz kesinse, hiç değilse özgürleşmeye çalışalım da hiçliğimizi unutalım.

Ana karakterin hiçliğini unutmak üzere yola çıktığı, ama belki de haddini aşarak hiçliğini yok etmeye teşebbüs ettiği trajik bir hikâye geliyor Bong Joon-ho'dan: **Snowpiercer** (Kar Küreyici, 2013). Vagonlarca bir tren (dünya)... Vagonlar toplumsal sınıflara göre ayrılmış. Trenin kuyruk tarafında yaşayanlar, ön tarafta daha konforlu yaşayanların yüklerini adeta üzerlerinde taşıyor. Ama ekoloji dengede; maddi yükü üstünde taşıyanlar, manevi yükten yırtmış oluyor. Başka bir deyişle, kaybedecek pek bir şeyleri yok. Bu taraftan bakınca, bu trende lokomotifte daha yakın olanlar için de hava pek hoş sayılmaz. Daha az maddi yük, kaybedilecek daha fazla şey taşımak demek. Böyle bir ortamda, ancak deliler ve şanslıysa çocuklar tünelin sonundaki ışığı görebilir.

Yıl 2014. Uzun zaman ihmal edilmiş küresel ısınmaya, gelişmiş ülkeler ortak bir çözüm üretirler ve atmosferi yapay olarak soğutacak CW7 gazının salınımına yönelik karar alırlar. 2031 yılına gelindiğinde ise bu yapay gaz dünyanın bir tür buzul çağına girmesine çoktan sebep olmuş ve en azından görünürdeki canlılık yok olmuştur. Bir girişimci bu gidişatı öngörmüş ve insan dışındaki canlılardan insan tüketimine yarananlar dışındakileri dahil etmediği bir tür "Nuh'un Treni" kurmuştur.

Tren, böyle donmuş bir dünyada dahi önüne çıkacak herhangi bir buzul ya da kütleden etkilenmeyecek kadar ileri teknoloji ürünüdür ve devamlı hareket halindedir. İçindeki insanlar da dünya üzerinde kalan son insanlardır. Kuyruk tarafındakiler, seçkinlerin kararları ve isteklerine göre ve yine seçkinlerin izin verdiği şekilde yaşamaktadırlar. Trenin kurucusu Bay Wilford'ın sağ kolu Mason'ın (Tilda Swinton) fikrine göre, kuyrukta yaşayanlar "ayakkabıdır ve ayağa aittir; elitler ise şapkadır ve başa aittir" Ayakkabı ayakkabılığını bilmeli, başa çıkmaya çalışmamalı. İşte böyle kendi içinde çok mantıksız bir argümanın üstüne inşa edilmiş bir eşitsizliğin üzerine kurulu bir düzendir trenin düzeni.

SNOW- PIERCER

■ Rana Önoğlu

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Jon Ronson

Oyuncular:

Tilda Swinton

Paul Dan

Seo-hyun Ahn

2017/Güney

Kore/Korece,

İngilizce/120'

Son vagondakilerden birisi Curtis (Chris Evans) ise, bu hikâyenin trajik kahramanı. Curtis, tren içindeki adaletsiz gidişata daha fazla katlanmak istemeyenlerden yalnızca birisi; bir planı var ve bir süredir bunun için çalışıyor: trenin en önüne gitmek ve arka vagonları sömürenleri öldürmek. Bu planın işleyebilmesi için ön taraflardan istihbarata ihtiyacı var ve kim olduğunu bir süre anlamayacağımız muhbirlerden bazı ipuçları alarak yolunu çiziyor. Devrimin mümkün olması için hızlı ve tek seferde olması gerekiyor. Elitleri koruyan kolluk kuvvetleri olduğu için, belli ki süreç hiç de sakın işlemeyecek.

Curtis'e bu yolda eşlik eden ve onunla aynı vagona yer alan bazı yan karakterler var. Bunlardan bir tanesi, Mason'dan neden saygı gördüğünü başlarda anlamlandıramadığımız yaşlı Gilliam. Gilliam bir tür akıl hocası gibi davranıyor ve yol boyunca Curtis'le fikir alışverişinde bulunuyor. Operasyonda ise Curtis'in en büyük destekçisi Edgar oluyor, ta ki bir çatışmada ölene kadar.

Bir yandan trenin arkasındakilere yemek olarak gönderilen ve içinde ne olduğu belli olmayan "protein blokları" kitlelerin isyan sebebi olurken öte yandan bu kargaşadan da gücünü alan devrim planı işlemeye başlıyor. İlk yapılması gereken, trende hangi bölümde olduğu bilinmeyen Nam (Kang ho-Song) isminde bir adama ulaşmak. Nam, trenin bütün elektronik aksamını ve güvenlik sistemini tasarlayan bir mühendis. Bu adama ulaşırsa arkadan öne giderken engeller aşılabilecek. Nam, trenin bir bölümünde morg gibi tasarlanmış bir bölümde metal bir dolapta uyur vaziyette bulunuyor. Kendisi kronol isimli yanıcı bir maddeyi uyuşturucu olarak kullanan bir bağımlı. Bulunduğunda yandaki metal kutudan da kendisi gibi bağımlı olan kızı Yona'yı çıkarıyor.

Böylece adım adım kapıları açarak ilerliyor ekip. Vagonlarda ilerledikçe ortam değişiyor. Elitlere yaklaştıkça çatışmalar ve şiddet artıyor. Yüzlerce kayıp veriliyor, neyse ki karşı taraftan da birçok kişi öldürülüyor.

Sonunda Curtis, trenin lokomotifine ulaşıyor. Bunca yıldır yapılmaya çalışılan hiçbir devrimde Curtis kadar ilerlenememiş. Bay Wilford bunu takdire şayan buluyor ve Curtis'i huzurunda istiyor. Karşılaştıkları sahnede Curtis, her şeye hâkim ve olup biteni bir noktaya kadar planlamış denebilecek biriyle karşı karşıya olduğunu anlıyor. Kaynakların kısıtlı olduğu bir yerde, böyle kanlı bir devrim de ekolojik dengenin sağlanması için kimi zaman gerekli. Bay Wilford'ın bir tür kötü Tanrı, Gilliam'ın ise iyi niyetli bir "peygamber" olduğunu anlıyoruz. Yorgun Bay Wilford, Tanrılığını Curtis'e devretmeyi teklif ediyor. İşte bu noktada, Curtis kendi trajedisıyla yüzleşiyor. Tanrı olduğunda, sorumlu olduğu bu treni idare etmek için kendisi de mi Bay Wilford gibi davranacak?

Bu sorunun cevabı bulunamadan, Nam'ın kızı kronollerden yapılmış çok güçlü bir bombayı patlatıp treni bir enkaza çeviriyor. Wilford'ın tren motorunu çalıştırması için alıkoyduğu küçük bir çocuğu da yanına alarak enkazdan kurtuluyor. Dışarıda hayatta kalmış bir kutup ayısı, başını çevirip onlarla göz göze geliyor. Kendilerini, daha geniş bir yaşam alanına fırlatılmış buluyorlar.

”

O sevimli kıza kötü muamele ediyorlar. Üstelik kendi tasarladığım üniformaların içinde. Kızın en iyi arkadaşını bir kamyona tıkıyorlar. Bu bizi mahvedecek.”

Diyerek yokuş aşağı gidişinin müjdesini veriyordu Lucy Mirando... Büyükbabasından beri yaşama saygısız bir şirket kültürü içinde büyümüş, sıra kendi yöneticiliğine gelince artık bu kültürü beslemek istemediğine karar vermişti. Onun planı farklıydı, “küçük beyaz yalanlar” söylemek zorunda olsa da insanlığa çok faydalı bir girişim başlatmıştı: Süper Domuz projesi. Kendileri büyük, doğadaki hasarı küçük domuzlardan yeni bir canlı türü oluşturmak... Çok lezzetli olmaları da cabası. Sonuç olarak laboratuvarı üretilen ve ekolojik çiftliklerde büyütülmek üzere dünyanın dört bir yanına gönderilen 26 Süper Domuz herkes için “faydalı” bir düşünceyle ortaya çıktı. Dünya nüfusu yedi milyar olmuştu ve 805 milyon insan açlıkla mücadele ediyordu. Elde bu kadar net veriler mevcutken, açlık probleminde çözüm bulacak böyle bir yatırımdan daha iyi ne olabilirdi?

Bir yarışma başlatıldı. 10 yıllık bir süre sonunda, çiftliklere gönderilen 26 yavru domuzdan en “süper” olanı seçilecek ve Mirando şirketinin zaferi olarak kamuoyuna sunulacaktı. Her bir süper domuzun “süper” lezzetli etiyle yüzlerce insan karnını doyurabilecekti. Bir şirketin olumsuz profilini tersine çevirmek için muhteşem bir yol.

Fakat işler planlandığı gibi gelişmedi. Mija (Seo-hyun Ahn) diye bir çiftçi kızı, babasına gönderilmiş bir Süper Domuz olan Okja ile arkadaş oldu. Dağlarda onunla koşup oynadı, nehirlerde birlikte balık avladılar. Bir keresinde Okja, Mija’nın hayatını bile kurtardı. İki canlı arasında kurulabilecek en çıkarsız ilişki onların arasında kuruldu. İlişkilenme biçimlerini göz önünde bulundurursak, Mirando şirketinin ve daha birçok şirketin tasavvurunda olamayacak bir ilişkiydi bu. Karşısında savunmasız kalacakları bir ilişki.

Bir gün Mirando şirketinin yüzü olan ve hayvanlarından sorumlu Dr. Johnny Wilcox (Jake Gyllenhaal) ve tabii bir grup televizyoncu, Okja’nın büyüdüğü çiftliğe geldi. Wilcox, Süper Domuz’lu 25 çiftliği gezmiş, sona Okja’yı bırakmıştı. On yıldır, Okja’nın biyolojik süreçlerini kulağına koydukları bir cihazla takip etmişlerdi. Okja gerçekten iyi bir Süper Domuz olmuştu. Televizyonda göstermek için, çiftçiye sahte bir soru sordular; “Nasıl başardınız?”, Çiftçi gerçek bir cevap verdi: “Serbest dolaşmasına izin verdik.”

Böylece Okja en süper Süper Domuz seçildi, New York’a gidip finalistler arasında sergilenecek sonra da sosis olacaktı.

OKJA

■ Rana Önoğlu

Yönetmen:

Bong Joon Ho

Senaryo:

Bong Joon Ho

Jon Ronson

Oyuncular:

Tilda Swinton

Paul Dan

Seo-hyun Ahn

2017/Güney

Kore/Korece,

İngilizce/120’

Mija'nın bunu duymasıyla mücadele başladı; şirket geldi ve kendi "malını" almak istedi, Mija arkadaşını vermek istemedi. İşin içine hayvan hakları savunucularının karışması Mija'ya biraz zaman kazandırdı. Mija'nın samimiyeti ve içtenliğine karşı şirket görevlilerinin agresif tutumu şirketin kendi itibarını zedeledi. Lucy Mirando kontrolünü kaybetti. Öyle böyle derken Mija, tam sosis olacakken Okja'yı Mirando şirketten "satın aldı". Evet, satın aldı; başka türlü sadece filmlerde olabilirdi.

Okja (2017), *Gisaengchung* (Parazit, 2019) 'la beraber artık Oscar'lı bir yönetmen olan Bong Joon-ho'nun, Parazit'ten önceki uzun metrajlı. Neoliberalizmin insanları ve doğayı nasıl konumlandığı üzerine çok güzel bir eleştiri. Bir kahramanlık hikayesi değil, iyi-kötü çatışması üzerine kurulmuş bir film hiç değil. Kurduğu fantastik dünyada, mevcut dünyevi gidişatı çok iyi analiz ettiği bir hikâye anlatıyor. Kahramanın elindeki iksirin, ancak kendi dünyası içinde işe yarayabileceği gerçeğini izleyicinin yüzüne çarpıyor. İyiler kazanmaz; iyiler, mevcut trend iynin tarafındaysa kazanabilir. Bunun dışında en fazla kendi hikayeleri içinde, kendi küçük dünyalarını dönüştürebilirler -ki bu bile bir şeydir-.

Filmin senaryo çatısı ve oyunculukları başarılı. Tilda Swinton, *Snowpiercer* (Kar Küreyici, 2013) dan sonra bu filmde de rolünün gerektirdiği absürtlüğü hakkıyla yerine getirmiş. Temsili olduğu etkisizliği ve gaddarlığı, seyirciyi açık açık yabancılaştırarak ortaya koyan oyunculğunun filmin tarzıyla uyumu takdire şayan. Absürt anlatım, Bong Joon-ho'nun klasik Hollywood hikâye anlatıcılığı içine ustaca eklemlediği bir yaklaşım. Hollywood'un aksiyon filmlerinden devşirdiği anlatım biçimini, kendi tarzıyla harmanlayarak hem risk alıyor hem de alışılmışı terörize ediyor. Gayet bilimsel bir şekilde seyirciyi manipüle etme ve hikâyeden çıkarmama anlayışına kafa tutan bir yaklaşım bu, zira anlatının içine ritmi cesurca bozan ve seyirciyi bir an için dışarıya savuran espriler eklemeyi ihmal etmiyor.

Kimileri, filmin Netflix yapımı olması konusunu hayli eleştirdi. Vejetaryenlik, tüketim duyarlılığı gibi konular üzerinden pirim yapıldığı ve böyle bir filmi Netflix'e yapmanın ironik olduğu gibi iddialar ortaya çıktı. Ne var ki, bence film endüstrisine böyle yaklaşmak bazı şeyleri göz ardı ederek konuşmak olur. Bazı temalarla ilgili trendlerin üretimde belirleyici olduğu aşikâr olsa da sinema dağıtımı ve yayınlanma mecraları son yıllarda hayli değişiyor. Filmlerin fonlanma mekanizmaları değiştikçe, üretimin ve takipçi kitleye ulaşmanın devamı için dönüşüme uyum sağlamak gerekebiliyor. Filmler sansürlenmediği sürece bunun olağan ve kabul edilebilir bir gidişat olduğunu düşünüyorum. Parasallaşma, hayatımızdaki her alanda dönüşümler yaratıyor ve sinema bunun dışında değil. Buradaki en temel problem, içerik sansürü veya içeriğin tektipleşmesi olabilir. Belki bunu tartışmak ve yönetmenleri buna göre yargılamak gerekiyor. Bong Joon-ho'nun filmografisine bakınca bu filmi Netflix'e yapmasının film üzerinde olumsuz bir etkisi olduğunu düşünmüyorum. Nitekim, Joon-ho'ya Netflix'in içerik müdahalesinde bulunup bulunmadığıyla ilgili soru sorulduğunda, çok net bir şekilde Netflix'in herhangi bir müdahalede bulunmadığını belirtmişti.

B

u senenin tartışmasız en çok konuşulan filmi Bong Joon-Ho'nun **Gisaengchung** (*Parazit*, 2019) oldu. Bu yılki Cannes Film Festivali'nde ilk gösterimini yapan *Parazit*, festivalin son zamanların en çekişmeli senesinde en büyük ödül Altın Palmiye'yi alarak bu ödülü kazanan

ilk Güney Kore filmi oldu. Quentin Tarantino'nun *Bir Zamanlar Hollywood*'da Pedro Almodovar'ın *Acı ve Zafer* ve Celine Sciamma'nın *Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi* gibi birçok güçlü aday karşısında kazanan bu filmi bütün dünyada merak uyandırdı ve izleyiciler filmi keşfettikçe film etrafındaki konuşma ve heyecan daha da güçlendi. 77. Altın Küre Ödülleri'nde En İyi Yabancı Film ödülünü kazanan film, En İyi Film dahil olmak üzere 6 dalda Oscar'a aday gösterildi ve aday olduğu tüm kategorilerde Güney Kore'nin ilk aday gösterilen filmi oldu. Film, Oyuncular Birliği Ödülleri'nde *Hayat Güzeldir* (*La vita e bella*, 1998) filminden sonra En İyi Oyuncu Kadrosu ödülüne aday gösterilen ilk yabancı film ve ödülün 25 yıllık tarihinde bu ödülü kazanan ilk yabancı film oldu. Sayısız eleştirmen grubu ve gazeteci tarafından hem 2019'un en iyi filmleri hem de 2010'ların en iyi filmleri listelerine konulan *Parazit*, izleyiciler ve basın tarafından az rastlanan bir coşku ve heyecan ile karşılandı.

Cinayet Günlüğü (*Salinui chueok*, 2003), *Yaratık* (*Gwoemul*, 2006), *Ana* (*Madeo*, 2009), *Kar Küreyici* (*Snowpiercer*, 2013) ve *Okja* (2017) filmleriyle etkileyici ve heyecan verici bir filmografiye sahip olan Bong Joon-Ho, *Parazit* filmiyle tartışmasız en çok ses getiren filmine imza attı. Yönetmenin diğer filmlerinde gösterdiği sıra dışı yaklaşımı ve teknik hünerleri *Parazit*'te hiç olmadığı kadar verimli ve göz alıcı bir şekilde karşımıza çıkıyor.

Üniversite çağına gelmiş fakat ailesinin ekonomik durumu yetersiz olduğu için okuyamayan Ki-woo, yakın bir arkadaşının yardımı ve birkaç sahte belgeyle Da-hye adlı bir lise öğrencisine İngilizce özel ders vermeye başlar. Da-hye, çarpıcı güzellikte bir evde yaşayan varlıklı Park ailesinin kızıdır ve Ki-woo, Park ailesini tanıdıkça bu zengin ailenin kendi yoksul ve işsiz ailesi için bir fırsat olabileceğini düşünür. Kısa süre içinde Ki-woo'nun annesi, babası ve kız kardeşi de Park ailesi için çalışmaya başlayacaktır.

Bong Joon-Ho, *Büyük Açık* (*The Big Short*, 2015) ve *Vice* (2018) filmleriyle tanınan yönetmen Adam McKay ile *Parazit*'in HBO için bir dizi uyarlaması üzerinde çalıştığını açıkladı. Herhangi bir uluslararası başarı hikayesinin Amerika tarafından derhal bir ekonomik fırsata dönüştürülmesi sanat için çok iç açıcı bir tablo oluşturmasa da, *Parazit*'in yoğun ve zengin anlatımının bir dizi formatında izleme fikri, televizyonun altın çağını yaşadığımız bu dönemde heyecan verici bir projeye sonuçlanabilir. Ki-woo ve

GISAENG- CHUNG

■ Deniz Efe Açıkgöz

Yönetmen:
Bong Joon Ho
Senaryo:
Bong Joon Ho
Oyuncular:
Kang-ho Song
Sun-kyun Lee
Yeo-jeong Jo

**2019/Güney
Kore/Korece,
İngilizce/132'**

ailesinin, Park ailesinin evindeki işleri teker teker kazandıkları filmin ilk saati neredeyse bir sitcom komedi havasında. Filmin en güçlü yanlarından biri de buradan geliyor. Komik başlayan bir sahne beklenmedik bir gelişmeyle drama ya da gerilime dönüşebiliyor.

Filmin en özel yanlarından biri Ha-jun Lee ve Won-Woo Cho'nun liderliğindeki sanat yönetimi. Kim, ailesinin yaşadığı yarıyı yerin altındaki daireleri ve hatta yaşadıkları tüm mahalle, film için özenle ve ustalıkla inşa edilmiş bir set. Park ailesinin yaşadığı ve filmin büyük bir kısmının geçtiği malikane de film için yapılmış. Film için inşa ettiği setlerle En İyi Sanat Yönetimi ve Set Dekorasyonu dalında Oscar'a aday olan Ha-jun Lee, Park malikanesini inşa ederken görüntü yönetmeni Hong Kyung-pyo ile birlikte çalışmıştır. İkili, evin ne kadar ılık alacağı ve odaların büyüklüğü gibi detaylara karar vermiştir.

Filmin oyuncu kadrosu da senenin en iyi kadrolarından biri. Film, Choi Woo-Shik'in canlandığı Ki-woo ve Ki-woo'nun daha üst bir ekonomik sınıfa atlama çabaları etrafında dönse de filmdeki diğer oyuncular da ilginç ve derin performanslar veriyorlar. Yönetmen Bong Joon-Ho ile daha önce de çalışan Song Kang-ho, Kim ailesinin babası Ki-taek rolünde hem komedide hem de dramda ne kadar özel bir oyuncu olduğunu bir kez daha kanıtıyor. Park ailesinin kolay aldanan annesi Yeon-gyo rolündeki Cho Yeo-jeong ve Park ailesinin hizmetçisi Gook Moon-gwang rolündeki Lee Jung-eun oldukları her sahnede dikkat çekiyorlar.

Gerilim, dram ve komediyi başarıyla harmanlayan *Parazit*'in senenin en güçlü filmlerinden biri olmasının sebebi, izlemeye alışık olduğumuz zengin – fakir çatışmasını orijinal bir şekilde ele alıyor olması. Oldukça varlıklı Park ve sefil koşullarda yaşayan Kim ailesi arasındaki gittikçe karmaşıklaşan ilişki, iki sosyal sınıfın birbirleriyle etkileşimini ve birbirleri hakkındaki algılarını yansıtarak orijinal ve absürt bir şekilde sınıf çatışmasını ele alıyor. Bir aile dünyanın küçük bir yüzdesinin sahip olduğu lüks içinde sorunsuz bir şekilde yaşarken diğer aile ise böceklerden kurtulmak için sokağın ilaçlandığı sırada evin içindeyken camları açıp oturmak zorunda bırakacak koşullarda hayatta kalmaya çalışıyor. Bu iki ailenin arasındaki beklenmeyecek derecede yükselen gerginlik üzerinden günümüz dünyasının ekonomik çıkmazını ve yarattığı siniri gözler önüne sürüyor.

Geçen senenin Oscar ödülleri En İyi Yönetmen'i olarak ödülü kazanan ilk yabancı film olan Roma gibi, sinemaseverler ve eleştirmenler arasında hararetle konuşmaya sebep olan *Parazit*, kurgusu, akılda kalıcı performansları, sanat yönetmenliği ve seyir zevki ile sadece bu konuşmaya dahil olmak için bile izlenmeye değer bir yapım. Altın Küreler'de ödül konuşmasını yaparken Bong Joon-Ho "Bir kez altyazıların birkaç santimlik engelini aştığınızda, birçok harika filmler tanışacaksınız." cümlesini kurmuş ve seyirciden büyük alkış toplamıştır. *Parazit*'in benzerine az rastlanan başarısı, başta Güney Kore olmak üzere konuşma dili İngilizce olmayan bütün ülkeler için umut verici bir sinema başarısı.



DOSYA: Sinemada Kurgu

D evinduyumsal Gözetleme Tekniği: North by Northwest

İnce Düşünölmüş Nesnel Etkenler

Hitchcock'un son dönem filmle-ri arasında kuşkusuz en dikkat çeken filmi North by Northwest (Gizli Teşkilat, 1959)'tır. Filmde hem yönetmenin ilk dönem sinemasının özellikleri tamamıyla korunur, hem de geometrik parametreler kullanılarak ses ve görüntüde ince bir denge kurulmuş olur. Jenerikte kullanılan geometrik dalgalanmalar izleyiciyi film başlar başlamaz te- dirgin edici bir havaya sokarken, etkin bir gerilim dili aracılığıyla da korku ve baskı ifade-leri açığa vurulur. Filmdeki görsel gerginliğin yanı sıra, arka planda kullanılan müzik öğe- si son derece güçlüdür. İnce düşünölmüş tüm bu nesnel etkenler, Gizli Teşkilat'ın biçimsel yetkinliğini zirveye taşır.

Karakter Açılımları

Roger Thornhill (Cary Grant) ka- rakteri, filmin başlangıcından sonuna değin kendisini kişilik karmaşası içinde bulur. Bel- ki de filmde buna en iyi örnek Thornhill'in kendisine bolca Bourbon içirildikten sonra aşırı sarhoş haliyle araba sürerken yaşadığı hayal ile gerçek arasındaki ruh halidir. Bu sahne filmin geri kalanındaki hikâye örgüsü

için bolca ipucu verirken sürüş esnasındaki duraklama ve arabanın yer yer hızını kesememesi, aynı zamanda filme hâkim olan teatral işlevselliğin de gücünü gösterir.

Anlatıda Thornhill ile annesi ara- sındaki bağı son derece güçlü olduğunu gö- rürüz. Adının, kimliğinin, dahası varlığının başka birisine ait olduğuna yönelik iddialar karşısında öncelikle annesini telefonla ara- masının en büyük nedeni de budur; niha- yetinde Thornhill her ne kadar ağzına kadar Bourbon ile dolu olsa da annesinin tesadüfi onayıyla bir kez daha kendi bildiği öz kimli- ğine sarılır. Ancak bu kadarı yeterli değildir. Sekanslar ilerledikçe Thornhill'in yaşadıkları giderek suya gömölmeye başlar. Çevresinde- kiler tarafından asıl yaşadığı andan kopartı- lan Thornhill, anlatı evreninde kaosa doğru ters kulaç atmaya başlamıştır.

Trajikomik Bir Dedektif Hikayesi

Başından geçenlerin çözölməsi ko- nusunda polislerden yana aradığını hiçbir şe- kilde bulamayan Thornhill, çareyi kendinde arar ve yaşadığı olayları araştırmaya başlar. Burada Bergsoncu manada "kişinin özne iç zamanı"na doğru yolculuk yaparız; olayları takip eden hızlı değişimler, ana karakter hari- cinde meydana gelen olaylarla kimsenin bağ- lantısı olmadığı savı, tüm bunlar izleyicinin gözünde özne bir akışta ilerler. Eğer Thorn- hill'in başından geçenlere onun gözünden biz de tanık olmasaydık film boyunca nesnel bir akışta gerçekleşen olayın gerçekliğini sorgu- lardık. Bu da filmin ritmini bozabilirdi. Bu bağlamda Hitchcock'un izleyiciyi de Thorn- hill'in yanına çekerek filmin başından beri ana karakter cephesinde ayrı bir kitle yarattı- ğını söylemek yanlış olmaz.

Thornhill'in yaşadığı problemi çö- zümleme konusunda sürekli başvurduğu an- cak yetersiz kaldığı durumlar filmin tempo- sında duraksamaların olmasına neden olur; bu eylemsel kesinti ise izleyicinin olay akışını saptamasında bir nevi mola görevi görür.



Maket Mi Yoksa Tablo Mu?

Gizli Teşkilat sadece bir dedektiflik hikayesi barındırmıyor, aynı zamanda Hitchcock'un sanatsal bakış açısına da ev sahipliği yapıyor. Özellikle şehrin genel görünümünü yansıtan kuş bakışı çekimler; yönetmenin kullandığı renk tonlarıyla birlikte René Magritte'i hatırlatıyor. Ayrıca şehir planlamasının geometrik dışı vurumu da özellikle son dönem Hollywood sinemasında sıklıkla kullanılan, Edward Hopper'ın tablolarını anımsatıyor. Bu şekilde Hitchcock, senaryodaki komik repliklerle de filmi kara komedi ile karikatürize ediyor.

Hitchcock sinemasının en önemli unsurlarından birisi de araba, otobüs ve tren gibi yolculuk belirten araçların kullanılmasıdır. Özellikle tren, Hitchcock sinemasının kendi hikayesini taşıyıp, beraberinde sürüklemesi bağlamında oldukça önemlidir. Ölçülebilir zamansal deneyim bu şekilde kendini gösterir. Yönetmen, ulaşım araçlarını ana kahramanın kurtuluşu niteliğinde çizse de Gizli Teşkilat'taki helikopteri karakterin ölümünü gerçekleştirmek amacıyla kullanmıştır. Bu doğrultuda baktığımızda helikopter bir iletişim ya da kurtarıcı araçtan ziyade yıkıcı bir mekanizma olarak karşımıza çıkar. Helikopterin Thornhill'e saldırdığı sahnede filmdeki zamanın sadece Thornhill için ilerlediğini görürüz. Tanık olduğumuz sekanslar artık daha basıktır, tıpkı karakter gibi biz de nefes almakta güçlük çekeriz. Helikopter sesinin akış biçimi zamansal olarak filmde tempo değişikliklerinin ortaya çıkmasını salık verir adeta.

Kendini Sürekli Bir Oyunun İçinde Bulma Hali

Thornhill, Sisyphos misali elindeki kayayı sürekli tepeye çıkarmaya gayret ederek onun yükünden kurtulmaya çalışsa da her seferinde başarısız olur. Elini attığı her şey değişir, sürekli devinim halinde ilerler. Bu da film boyunca karakterlerin hayatlarında değişimler oldukça, mekanlarda da bir takım devinimlerin oluşması anlamına gel-

mekte. Filmde Cary Grant'e, Eve Kendall karakterini canlandıran Eva Marie Saint'in yanı sıra James Mason, Josephine Hutchinson ve Martin Landau gibi isimler eşlik ediyor. Bu isimlere hayat veren karakterler aracılığıyla Hitchcock, tek bir filmde birden fazla aldatmanın yer aldığı, yalanlarla yüklü bir hayatın varlığını yaşıyor izleyiciye. Hitchcock'un diğer filmlerine göre Gizli Teşkilat'ın belki de en ilginç yanı, kullandığı hikâye yelpazesinin diğer filmlerine oranla daha farklı bir akışı takip etmesi. 136 dakikalık filmde klasik bir Hitchcock hikayesinin yanı sıra, karakterler arasında yapılan geçişler sayesinde anlatıda hikâyenin sınırsız olduğunu deneyimliyorsunuz.

Filmin son sekanslarında kullanılan koca büst dekoru ana karakterlerin yaşadığı travmatik izdüşümün ne kadar küçük olduğunu ifade ederken Godard'ın Le Mépris (1963) adlı filmini de hatırlatıyor. Sinemada insanın boyunu geçen büyük yapılar kullanmak ana karakterlere her zaman kuş bakışı bakmayı sağladığından Hitchcock da aynı tekniği kullanarak diğer filmlerinde olduğu gibi izleyicide hem gözetleme hem de olayı çözümleme hissini uyandırmayı amaçlar. Özellikle yönetmenin klasikleşmiş karakter dokunuşlarının yanı sıra diğer filmlerindekilere benzemeyen dekor kullanımları, anlatıda izleyiciyi teatral alanın içine çekerek hikâyenin daha da derinleşmesini sağlıyor.



Lawrence of Arabia (Arabistanlı Lawrence, 1962) içinde birden fazla perspektifin yer aldığı bir kültür. Film 4 saatlik süresince, başroldeki karakterin kahraman olma yolculuğu, içsel dünyasındaki çöküşü ve aynı zamanda I.Dünya Savaşı sırasında Doğu-Batı ilişkisini eşsiz bir dille işler. Ana temada, kendisine verilen görevi yerine getirmek dışında kahramanlık içgüdüleriyle içinde bulunduğu prosedürün oldukça dışına çıkıp, kendisini bir mücadelenin içinde bulan karakterin yaşadıklarıdır. Kurmaca bir hikâye olmayan bu anlatıda Lawrence, Araplar tarafından o kadar ilgi görür ve benimsenir ki tanrılaştırıldığı bu süreçte kendisi dahi yozlaşmış amaçlarının ve duygularının farkına varamaz. Kahramanı olarak görüldüğü bu mücadelede yavaş yavaş akıl sağlığını kaybetmesini ve bunun sonucunda yarattığı kaotik atmosferi, perdeye ustaca bir kurguyla aktarmıştır Anne V. Coates.

Bir anlatıyı görselleştirirken sekanslar ve sahneler zihinde parçalanır. Lawrence of Arabia bu bağlamda sahne geçişlerinde birden çok his uyandırmakta

seyircisinde. Sahnelerin kesilme noktaları kimi zaman bir bağlantı kimi zaman da tezatlık oluşturuyor. Fakat odak, karakterin yolculuğu olduğu için çoğu zaman karakterin değişim ve evrimi ile ilgili mesajlar veriliyor. Örneğin, sinema tarihinin en önemli sahne geçişlerinden biri olarak bilinen Lawrence'ın yanan bir kibrit çöpünü üfleyerek söndürdüğü ve sonrasında bu sahnenin güneşin doğuşu ile bağlanması, bir yandan da karakterin bir yolculuğa başladığını simgelemektedir. Aynı zamanda bir eşleşme kesimi (match cut) örneği olan bu kesimin, bir diğer unutulmayan örneği Kubrick'in 2001: Uzak Yolu Macerası (1968) 'nda havaya atılan kemik ve ardından gelen uzay aracı sahnesiyle görselleştirilmiştir. Bunun yanı sıra diyalog sahnelerinde sağlanan oldukça başarılı göz hizası uyumu ve 180 derece kuralının kullanılması bu filmi kurgusal anlamda ideale yaklaştırmıştır.

Sinematografisi ile bağlantılı olarak olay akışı içindeki bağlanma biçimleri ve sahne geçişleri aslında seyir esnasında farkına varılamasa da birçok mesaj ve anlam içermekte. Özellikle de filmin sonlarına doğru Lawrence tanrılaştırılmakta ve ona kabileler tarafından "El Aurens" diye hitap edilmekte. Lawrence'ın güneşi arkasına alıp pelerini ile ilahi bir varlıkmişçesine yüceltildiği sahne de buna bir örnektir. Filmin bu kısımlarında karakterin sık sık alçak açılı çekimleriyle (low-angle shot) rastlaşıyoruz, bu da geleneksel sinematografide bize gücün onda olduğunu ima ediyor.

Filmin kurgusu, aynı zamanda ses evreninde de çeşitli yerlerde dikkat edilesi vurgularda bulunuyor. Müzik kullanımı kimi zaman sahneye eşlik etmek üzere tasarlanmış, kimi zaman da sahnenin enerjisini yükseltiyor. Aynı sahne içerisinde gece çekimlerinde yavaş tempolu bir seyir



sürerken, gündüz çekimlerinde tempo birden yükseliyor, develer hızlanıyor ve yakın planlar artıyor. Bir anda başlayan saldırı anlarında ise öncesinde sessiz veya tek sesli sahnelerin olduğunu gözlemliyoruz. Türklerin hava saldırısından hemen önce Lawrence'ın şarkı söylemesi ve bu sesinin yankılanıp ona tekrar dönmesini duyuyoruz bir süre. Bir başka dikkat çekici örnek ise kuyu sahnesi; kaos öncesi sessizlik olarak nitelendirilebilecek bir sahne. Sherif Ali (Omar Sherif)'nin Tafas (Zia Mohyeddin)'i öldürmesinden hemen önce adeta Azrail misali yaklaştığı o eşsiz sahnede, derin bir sessizlik bize eşlik ediyor birkaç dakika boyunca. Sadece doğal sesleri duyduğumuz bu sahnedeki yapay sessizlik bize bir tehlikenin habercisi görevi görmek de olabilir. Yani sesler kadar sessizlik de bir katkı sağlıyor sahneye.

Filmde dikkat çekici bir ayrıntı da develerin sesleri. Develerin aynı anda çıkarttıkları uğultular kulağımızı kısa bir süre dolduruyor film esnasında. Saldırı anında veya yola çıkma arifesinde gerçekleşebiliyorken bu rahatsız edici uğultular, bir haberci unsuru taşımaları mı diye düşünmeden geçemedim. Nitekim kulağa tekin gelmeyen bu deve seslerinin tekrarlandığı sahneler genelde zorlu çöl yolculuğu arifeleri.

Filmin sahne geçişlerinin yanı sıra sekans geçişlerinde de sinematografik anlamda göze çarpan detaylar mevcut. Bir sekanstan diğerine geçerken veya bulunulan yerden ayrılıp yolculuk benzeri bir başlangıçta, kesilen sahne fark etmeksizin bir sonraki sekansın sahnesi oldukça uzaktan bir çekimle başlar(extreme long shot). Çölde develerle ilerleyen kabile sahnelerini çokça görürüz bu nedenle. Bu detay üzerinde düşünüldüğünde sanırım yönetmenin yer kavramını uzak çekimlerle vurgulaması çok da uzak bir fikir değil. Bu uzak çekimlerle anlıyoruz ki kahramanımız

var olan bölgeden ayrılmış ve bir diğerine geçiyor. Çekimleri Fas ve İspanya'da gerçekleşen bu filmde Lean, Arabistan çölleri atmosferini aktarabilmek için çeşitli yaratıcı yollara başvurmuştur. Bunlardan biri sekans geçişlerine sinematografik bir ahenk eklemek iken; bir diğeri de, Arap çölleri olmasa da seçilebilecek en sıcak bölgeleri seçmek olmuştur film çekimi için. Aksi takdirde filmde, tanrının yarattığı en kötü yer olarak bahsedilen Nefud çölü atmosferini İspanya bozkırlarıyla yakalamak çok da kolay olmasa gerek.

David Lean'ın yönetmenliğini ve Anne V. Coates'un kurgusunu yaptığı bu unutulmaz kült eser birçok açıdan eşsiz vurgulara sahip. Olay akışının sinematografisi ve özellikle de kurgusuyla bu kadar bütünleşmiş olması yapıtı unutulmazlardan biri kılmaktadır. Hikâye dünyanın en kurak bölgelerinde geçmesine rağmen, Coates bu yapıtta bir dezavantaj olarak görülebilecek birçok etmeni, usta bir montaj mantığı ve yaratıcılıkla sinema derslerinde adını söylettirecek bir kurgu harikasına dönüştürmüştür. Arabistanlı Lawrence gerçek bir hikâyeye dayanır ve filmdeki atmosfer de bu Arap mücadelesi öyküsünü gerçekçi ve aynı zamanda sinematik bir dille aktarmayı başarmıştır.



“ Sinema edebiyattan
ziyade müziğe benzer. Bir
film, ruhsal durumların
ve duyguların birbiri
ardına ilerleyişinden
beslenmelidir. Tema,
duygunun yaslandığı konu, anlam; hepsi
sonrasında gelir.”

Sinemaya ve bir filmin yapısına bakışını bu sözlerle ifade eden Stanley Kubrick, **2001: A Space Odyssey** (2001: Bir Uzay Destanı, 1968) filminin tohumlarını 1964 yılında bilim kurgu yazarı Arthur C. Clarke'a hitap ettiği bir mektupla atar. Mektubunda Kubrick, Clarke'ın kitaplarına hayranlığından bahseder ve "dillere destan 'mükemmel' bir bilim kurgu filmi" yaratmak üzere fikri iş birliğinde bulunmak istediğini belirtir. "Dünya dışı zeki varlıklar yakın gelecekte Dünya üzerine etkileri" ve "Ay ile Mars'a iniş kabiliyetinde bir uzay araştırması aracı" olmak üzere ilgi alanlarını üç maddede özetler Kubrick. Clarke da onun filmlerine hayranlığını ve birlikte çalışma arzusunu belirtince, ikili filmin dramatik kurgusunu birlikte planlamaya başlar.

Senaryosu ve öyküsüyle "epik bir keşif ve macera dramı" sloganının seyircide oluşturduğu beklentiye karşılık veren film, bu anlatımını, yıllar süren yapım öncesi sürecinin

ürünü olan dramatik kurgusunun yanında yapım sonrası kurgu aşamasındaki karar ve tercihleriyle de pekiştiriyor. Herhangi bir açılış jeneriği olmadan yaklaşık üç dakikalık salt karanlıkla başlayan **2001: Bir Uzay Destanı**, evrenin oluşumu ve evrimsel sürecin evvelindeki ezeli hiçliği György Ligeti'nin Atmospheres uvertürünün de yarattığı hissiyatla bu şekilde tasvir eder. Hiçbir ışık demeti dahi görülmez. Bu çarpıcı Büyük Patlama tasavvurundan sonra açılma (fade in) geçişi ile Ay, Dünya ve Güneş'in birbiri ardına görünümü ve yükselişini seyirciye gösteren Kubrick, böylece ilk tarihsel sıçramasını gerçekleştirir. Bu sahnede kullanılan Richard Strauss'un Friedrich Nietzsche'nin aynı adlı yapıtından esinlenerek bestelediği Also sprach Zarathustra eseri engin evren içerisindeki hiçlik hissini bireye vermede önemli bir tesire sahiptir.

Sonrasında başlayan 'İnsanlığın Şafağı' isimli sekans, filmin 70 mm ve 2.35 : 1 çerçeve oranı ile çekilmesinin de etkisiyle içerdiği uzun planlarla birlikte bu tesire katkı sunar. Kubrick adeta Büyük Patlama'yı ve devamındaki süreci yaşattığı seyirciye gezegeni tanıtır uzun planlar ile. Bu bölümdeki planları kesmelerle birbirine bağlayarak filmin kurgucusu Ray Lovejoy ve Stanley Kubrick, yavaş ve basit bir akış tercih etmiş olur. Çevrelerindeki tapirleri avlayıp yemek yerine onlarla aynı habitatı paylaşan hominidleri ve ortamın sakinliğini yansıtan bir anlatım sağlar bu tercih, ta ki leopar hominidlerden birini avlayana kadar.

Kararma ve açılma (fade out and fade in) ile geçilen sonraki sahnelerde grupların su savaşları ve mağara yaşamlarının ardından bir sabah, siyah yekpare bir dikilitaş görülür. Kusursuz bir dikkörtgen prizma formundaki bu monolitin, hominidlerde yarattığı korku ve merak önce bir orta planla sonrasında ise art arda sıralanmış üç ayrı uzun genel planla görselleştirilir. Artık şafak sökmüştür. Alt



açı ile monolitin, Güneş'in ve Ay'ın kadrada olduğu plan; insanlığın atası olarak betimlenen hominidlerin duygularını seyirciye aktarma işlevi açısından anlatımda mühim bir yer edinmekte. Öncesinde kurgulanan orta ve genel planlar ise bu anlatımı besleyen nitelikte. Hominidleri, çevreyi, evrimi ve dolayısıyla seyirciyi değişime sürükleyen bu mihenk taşının etkisi ile insanlık alet kullanımını öğrenip toplayıcılıktan avcı konumuna gelir. Hominidlerden biri elindeki kemikle yerdeki kemikleri kırarken koştur kurgu (cross cutting) ile çevredeki tapirlerden birinin yere yığıldığı görülür. İki plan sonrasında ise hominidin elindeki et parçasından tapirin av olduğu anlaşılır. Bu bir anlamda bilincin beden üzerindeki zaferidir. Kubrick ve Lovejoy bu zaferi ilk alet olan kemik parçasının havaya atılıp en gelişmiş alet olan uzay aracının gökyüzünde süzülmesiyle görselleştirerek eşyanın evrimini sinematik boyutta tasvir eder. Milyonlarca yıllık bir tarihsel sıçramaya tekabül edip göz kırpmaya müddetinde geçen bu kesme diğer taraftan D. W. Griffith'ten itibaren süregelen kurguda filmsel zaman ve devamlılık anlayışı açısından da yarattığı etkiyle bir devrim niteliğindedir.

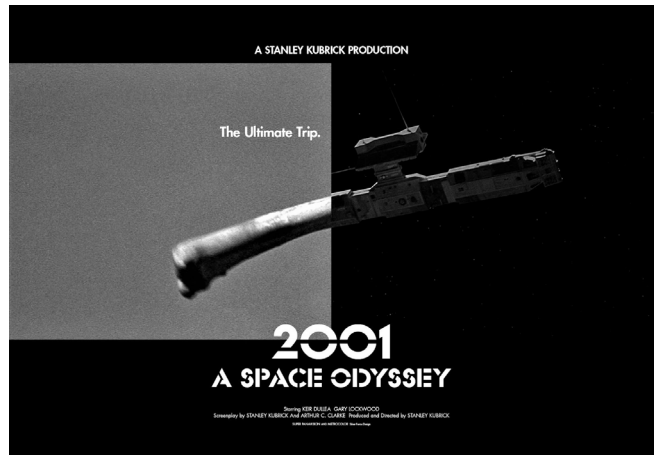
Göz Kırparken adlı kitabında Walter Murch, bir kesme ve kurgunun iyiliğini belirleyen altı kriterden bahseder. Bunlar sırasıyla: duygu (emotion), öykü (story), ritim (rhythm), bakış hattı (eye trace), aks çizgisi (two dimensional plane of screen), aksiyon devamlılığı (three dimensional space of action). Kemiğin fırlatılıp uzay aracının görüldüğü kesme de bu öğretiyi keskin bir örnek oluşturarak istenilen duygu verilebildiğinde devamlılığın belirleyici ve sine qua non* olmadığını göstermesi açısından önemlidir. Kurguda yaratılan bu kontrast öte yandan barındırdığı temasal analogi ile birlikte hikâyeye de hizmet etmekte aynı zamanda. Öz ve biçimi buluşturan bu birleşimin var ettiği uyum epik bir senfoniye dönüştürüyor *2001: Bir Uzay Destanı*'nı. Tempusu ve ritmiyle etkileyiciliğini akseden bir müzik eseri misali ifade ediyor kendini film de. Sinematik açıdan

temponun karşılığı bir sahne sırasındaki kesme miktarının meydana getirdiği hızı belirtirken aynı müzikteki bpm gibi ritim ise kesmelerle birleştirilen bu planlardaki konulu içeriğin akışını işaret eder. Bir başka söylemle ritim, tempoyu belirleyen planların kendi içindeki tansiyonudur.

Kurgusu ve senaryosunu bağdaştırarak tasarladığı filmini tüm bu etmenlerle bir senfoni biçimine büründüren Stanley Kubrick, tonalitesi ve destansı hikayesi ile eserinin sui generis bir görsel işitsel deneyim yaratmış durumda. Bu deneyimi ise şu sözlerle tanımlıyor: *"2001, temel olarak diyaloglara dayalı olmayan görsel bir film. Entelektüel ifadelerden kaçınıp şiirsel ve felsefi bir yolla seyircinin bilinçaltına iniyor. Dolayısıyla film, seyirciyi tıpkı müzik ya da resim gibi bilinçaltından vuran öznel bir deneyime dönüştürüyor."*

Kaynakça:

- Clarke, A. C. (2017), 2001: Bir Uzay Destanı, İstanbul: İthaki Yayınları, s. 9-22.
- Murch, W. (2001), In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing, Hollywood, CA: Silman-James Press, s. 17-20.
- [https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/letter-stanley-kubrick-started-](https://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/letter-stanley-kubrick-started-2001-space-odyssey)
- [http://www.perasinema.com/stanley-kubrick-ile-](http://www.perasinema.com/stanley-kubrick-ile-2001-uzerine-soylesi/)
- <https://m.imdb.com/name/nm0000040/quotes> (Çeviri şahsıma ait.)



Film üretim süreçleri her zaman planlandığı gibi gerçekleşmez, çeşitli teknik sıkıntılar filmin kalitesi üzerinde beklenmedik etkilere sebep olabilir. Kötü giden işlerin toparlanması gerekir, aksi halde ya vasat bir yapım ortaya çıkar ya da projeden vazgeçilir. Eğer ki projeden vazgeçilmiyorsa, ekip içinde kurtarıcı olarak öne çıkanlar genellikle kurguculardır. Sorunlu çekilmiş bir film, kurgucunun elinde bir şahesere dönüşebilir. *Jaws* (1975) bu durum için çok iyi bir örnek. Her ne kadar yönetmenliğini efsane yönetmen Steven Spielberg yapmış olsa da, *Jaws* filminin başarısında en büyük pay kurgu ustası Verna Fields'a aittir. Elbette filmin müziklerini yapan John Williams'ın rolünü de es geçmek olmaz. Nitekim film 1976 Akademi Ödülleri'nde de en iyi kurgu ve müzik ödüllerine layık görülmüştü.

Film genel olarak, turistik Amity Island'a musallat olan bir köpekbalığını ve bu sualtı canavarından kurtulma çabasını konu alır. Doğal yaşam alanından uzaklaşmış dev bir köpekbalığı, sahiplenebileceği yeni bir yaşam alanı olarak Amity Island açıklarını seçer ve insanlara saldırmaya başlar. Durumun ciddiyetini kavrayan şerif Martin Brody (Roy Scheider)'nin köpekbalığından

önce mücadele etmesi gereken şey ise, 4 Temmuz kutlamaları için kasabaya gelecek olan turistlerden elde edilecek kazancı kaybetmemek için köpekbalığı tehlikesini örtbas etmeye çalışan belediye başkanı Larry Vaughn (Murray Hamilton)'dur. Köpekbalığı tehdidini incelemek üzere kasabaya gelen okyanus bilimci Matt Hooper (Richard Dreyfuss) ve şerif Martin Brody'nin tüm çabalarına rağmen 4 Temmuz kutlamaları iptal edilmez. Sonuçta köpekbalığı insanlara üzeri bir daha örtbas edilemeyecek şekilde bir daha saldırır. Tüm bu saldırılar sonucunda elde ettikleri bulgular ise köpekbalığının zannedildiğinden çok daha büyük ve tehlikeli olduğunu göstermektedir. Şerif Martin Brody, bilim insanı Matt Hooper ve kasaba sakini bir köpekbalığı avcısı Quint (Robert Shaw), köpekbalığını avlamak üzere okyanusa açılırlar. Birbirinden çok farklı çevrelerden gelmiş olan ve farklılıklarından doğan gerilimi sürekli birbirlerine yansıtan bu üçlüyü okyanusun ortasında zor bir sınav beklemektedir. Tahminlerinden çok daha zorlu geçecek olan bu süre avında, kimi zaman av ve avcı rolleri değişecektir.

Jaws filmi, yukarıda bahsettiğim üzere beklenildiği gibi gelişmeyen bir film. 8 ay süren çekimler sonrasında Steven Spielberg hayal kırıklığına uğrar. Çünkü film çekimleri sırasında Spielberg'in birçok sahnede kullandığı köpekbalığı maketi beklenileni verememiştir. Hareketleri fazlasıyla mekanik ve doğallıktan uzaktır, görüntüsü ise pek ikna edici sayılmaz. Kısacası filmin esakar karakteri olan köpekbalığı maketi çuvalamıştır. Zor bir duruma düşen Spielberg'in yardımına kurgu ustası Verna Fields yetişir. Paradoksal bir biçimde Fields, odağını köpekbalığının oluşturduğu bir filmi, köpekbalığının görüldüğü sahnelere çok az yer vererek kurgular. Kuşkusuz bu çözüm başta kulağa garip gelmekte çünkü filmde dört farklı sahnede köpek balığı, can havliyle kurtulmaya çalışan insanlarla karnını doyurmaktadır. Köpekbalığına



asgari düzeyde yer vererek bu sahnelerin gerçekliğini ve gerilimini sağlayıp izleyiciye aktarmak oldukça zor bir iş olsa gerek. Bunu sağlama noktasında Verna Fields ve John Williams'ın birbirlerini tamamlayan yetenekleri işin içine girer. Köpekbalığı saldırıları sırasında Fields, saldırgan köpekbalığı görüntüsüne neredeyse hiç yer vermez. Bunun yerine planlarda köpekbalığının saldıracağı kişinin vücut parçaları, mesela denizde habersizce hareket eden bacakları gösterilir. Kurbanın bakış açısıyla inandırıcı olmayan bir köpekbalığı maketi yerine, köpekbalığının bakış açısıyla kurbanın habersizce hareketleri seyirciye yansıtılır. Saldırının asıl failini görememenin yaratmış olduğu gerilim hissi, John Williams'ın gerilimin dozunu kademe kademe artıran film müzikleriyle birleşince oluşan tehdit edici atmosfer, filmin en güçlü özelliklerinden biri. Çılgık ve mekan dışı müziğin ahengi filmin başında, filmin genel hattı hakkında ipucu veriyor. Ve bu sadece daha başlangıç! Köpekbalığı saldırmaya başlayınca kurbanın çırpınışlarını takip eden planlarda suya yayılan kan veya kurbanın aşağıya çekilmesi sırasında köpekbalığı ancak birkaç saniye boyunca görülüyor. Buna rağmen uzun bir süre boyunca canını kurtarmak için çırpınan kurbanın yakarışlarını duyup umutsuz mücadelesini izliyoruz ve duygu tüm çıplaklığı ile seyirciye geçiyor. Köpekbalığı imgesi gayet korkutucu olsa da ifadesiz. Köpekbalığına odaklanmış bir iddialı gözükmese bile gerilimin sürdürülebilirliği şüpheli. Bunu göz önüne alırsak, köpekbalığı maketi aslına çok sadık olsaydı bile ifadesiz bir köpekbalığı yüzünün daha iyi bir gerilim altyapısı oluşturma ihtimali hayli zayıf gözüküyor. Gerilimin dozunu artırmak için kurguda kullanılan bir başka yöntem ise film temposunun aniden artabilmesi. Hiç beklenilmeyen anlarda mizansendeki ani değişimler filmin seyrine ve seyircinin film sırasındaki duygudurumuna yön veriyor. Bu ani tempo artışı ise izleyici filmin içine çekiyor.

Filmin kurgusunun bir başka güçlü yanı ise renk kullanımına, özellikle kanın denizde yayılmasına verdiği önem. Köpekbalığının bizzat görünmediği bir saldırı sahnesinde denizin birden kan kırmızısı kesilmesi izleyenler üzerinde çok ciddi etki bırakıyor. Kan imgesi kurguda daha birçok yerde, mesela çözünme geçişli planlarda gayet başarılı bir şekilde kullanılmış. Bunun yanı sıra köpekbalığı saldırısı sonrası kurbanların dağılmış vücut parçaları veya bu tarz saldırıların sonuçlarının sergilendiği görseller sakin tempo içinde seyreden film akışı içerisinde seyircinin gerilim dozunu yükselten ince düşünülmüş ayrıntılar olarak göze çarpıyor. Filmin son dakikalarında yoğunlaşan av temposu içerisinde köpekbalığını filmin geneline göre daha sık görmek durumunda kalıyoruz. Bu sahnelerde Spielberg'ün maketin sıkıntıları konusundaki endişelerine hak vermemek elde değil. Özellikle sualtındaki mücadele sahnesinde köpekbalığı maketinin zayıf ve gerçekçilikten uzak kaldığı göze çarpıyor. Buna rağmen *Jaws*, gerçek bir gerilim filmi, harika bir müzik kurgu uyumuna sahip. Tek solukta izlenebilecek bir film olarak, Amerikan sinemasının önde gelen özgün yapımlarından biri olduğunu belirtmek gerekiyor.



“

*Buraya size yardım etmeye geldik.”*Yönetmeni Francis Ford Coppola olan *Apocalypse Now* (*Kıyamet*, 1979) filmi,

Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* (*Heart of Darkness*) isimli romanından uyarlamadır. Kitapta 19.yy'da Kongo'daki Belçika sömürgeciliklerinden bahsederken Coppola, senarist John Milius'un senaryo adaptasyonunu kullanmış; kitaptaki sömürgecilik ve batı medeniyetinin korkunç yüzü gibi temalara sadık kalarak filmi çekmiş ve konuyu Kongo'nun ormanlarından 1960'ların Vietnam savaşına çevirmiştir.

Kıyamet kısaca, Vietnam Savaşı sırasında Amerikan ordusuna ve yöntemlerine isyan etmiş ve hem Amerikan ordusuna hem de Vietkong güçlerine karşı savaşmaya başlamış olan Albay Kurtz (Marlon Brando)'ün, Yüzbaşı Willard (Martin Sheen) tarafından yok edilmesinin istenmesi üzerine Willard'ın yaptığı yolculuğun hikâyesidir. Coppola, yoğunlukla senaryoya sadık kalsa da birçok sahne ekleyip çıkartmayı da ihmal etmiyor. Kullandığı materyal Vietnam savaşı üzerine araştırmalarının yanı sıra hayal gücüne

dayalı ve kendini filmle özdeşleştiriyor. Filmin öznelliğini göstermek ve aslında filmin bir kurgudan ibaret olduğunu belki de seyircinin yüzüne çarpmak ve bu hikâyeye bakışın ne kadar öznel olduğunu göstermek amacıyla kendini savaşla ilgili haber yapan bir yönetmen olarak filmin içine yerleştiriyor. Bu sahnede ABD askerleri sahilleri bombalarken o da askerleri kayda alan biri olarak karşımıza çıkıyor. Sahne hem filmin hem de Coppola'nın yönetmen olarak bir meta yansıması. Seyirciye aslında filmin öznel bilincinin yansıması olduğunu, filmin bir kurgudan ibaret olduğunu, gördüğümüz görüntülerin planlı bir şekilde birleştirilmiş, kurgulanmış görüntüler olduğunu hissettiriyor.

Filmin bütününde savaşın bir tarafı olan Vietnamlılar, özne olmaktan çok nesne durumundalar. Coppola, daha sonra verdiği röportajlarda Vietnam Savaşı'na dair herhangi bir fikri olmadığını söyler. Filmle bir savaş fantezisi yaratmıştır. Senaryonun görselleştirilmesi, kurgu ile zıt sahnelerin birleştirilmesi... aynı savaşın kendisi gibi çelişkilerle dolu. Güzelliğin ve dehşetin aynı anda gösterilmesi... Willard'ın da dediği gibi film öyle bir kurgulanmış ki “bir sirk” gibi olmuş. Renk filtreleri, ses, montaj teknikleriyle duygulara hitap eden bir atmosfer yaratmış.

Müzik kullanımına gelince, “Ride of the Valkyries” oldukça çarpıcı bir müzik tercihi. O sahnede seyirciyi görselle değil sadece aynı zamanda Hitler eşleştirmesiyle de şok ediyor. Aynı sahnede helikopterdeki müzik sesi ve ardından gelen geniş açılı köy sahnesinin mutlak sessizliğin üst üste birkaç kez sırasıyla gösterilmesi sahnenin vuruculuğunu oldukça artırıyor. Yönetmen, kendi öznelliği içerisinde seyirciyi savaş gerçeğiyle yüzleştiriyor. Coppola, elindeki bütün imkânları kurgu başta olmak üzere, savaş deneyiminin, dehşetin ve deliliğin



yoğunluğunu arttırmak için kullanıyor. Kurtz ve Willard'ın yanısıra ekibin geri kalanı da filmin sonunda bu anlamsız savaşın içinde kapana kısılmış hissederken delirmeye başlıyor. Yazıya başlarken alıntıladığım cümle ise, kurgu sayesinde inanılmaz ironik bir hal alıyor. Amerikan askeri bu cümleyi söyleyerek anons yaparken, biz askeri izlemek yerine, arka planda sesini duymaya devam ederken katledilmiş Vietnamlıların görüntülerini izliyoruz.

Film ilerledikçe olaylar gittikçe daha karmaşık ve anlamlandırması zor bir hal alsa da kurgu aracılığıyla birbirinden bağımsız sahneler arasında devamlılık sağlanıyor ve film bütünlüğü bozulmuyor. Filmde en yaygın olarak kullanılan kurgu tekniği çözülme (dissolve) yöntemidir ve birçok sahnede bütünlük sağlar. Kurgucunun kullandığı diğer yaygın kurgu yöntemleri ise sıçrama (jump cut), intercut ve paralel kurgudur. Açılış sahnesinde kamera geniş açıdan ormanda savaşı gösterirken çözülme efektiyle sahne delirmiş ya da delirmekte olan ana karaktere, Martin Sheen tarafından oynanan Benjamin Willard'ın yakın çekimine (close-up) geçiş yapar. Açılış sahnesinden itibaren geçmiş, şimdi ve gelecek ifade eden görüntülerin iç içe geçmesiyle aslında kurgu yoluyla ana karakterimiz Willard'ın kendi gerçekliğini gözler önüne serer. Bu açılış sahnesi başta olmak üzere, film boyunca kurgu, yönetmenin anlatmaya çalıştığı felsefi mesaja hizmet eder: ikilik, tezatlık... film, birbiri ile iç içe geçmiş ikilikler üzerine kurulmuştur. Karanlık-aydınlık, uygarlık-ilkellik, siyah-beyaz, doğu-batı gibi ikilikler film boyunca gözlerimize çarpar. Batı'nın Doğu'ya medeniyet ve özgürlük götürme söylemi tersine çevrilerek, Batı medeniyetinin de bir gün barbarlığa dönüşebileceği sinyalleri verilir; hatta yoğunluklu bir şekilde batı medeniyetinin aslında barbarlığın üzerine kurulu olduğunu ima eder.

Film boyunca birçok sahnede

karşılaştığımız ışık oyunları Coppola, insanlığın iki yüzünü Willard'da birleştirerek; akılcı, aşırı bürokratik ve merhametli Batı ile akıl dışı, barbar ve ilkel Doğu'yu ayrılmaz bir bütün olarak göstermiştir. Willard'ın Kurtz'ü öldürdüğü sahneye paralel verilen yerlilerin öküz öldürme (kurban etme) sahnesi, kurgu aracılığıyla seyircinin öküz öldürme ayini ile Kurtz'ün öldürülmesi arasında paralellik kurmasını sağlar ve Coppola'nın film boyunca vermeye çalıştığı ikilik mesajı bu son sahneyle beraber filmin özeti olur.

Kaynakça

- Chown, Jeffrey, Going Up to River
Chown, Jeffrey, What is in a Name
Kinder, Marsha. "The Power of Adaptation in 'Apocalypse Now.'" *Film Quarterly*, vol. 33, no. 2, 1979, pp. 12–20. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/1211972.
Suid, Lawrence. "'APOCALYPSE NOW': Francis Ford Coppola Stages His Own Vietnam War." *Cinéaste*, vol. 8, no. 3, 1978, pp. 32–61. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/41685863.
Greiff, Louis K. "Soldier, Sailor, Surfer, Chef: Conrad's Ethics and the Margins of 'Apocalypse Now.'" *Literature/Film Quarterly*, vol. 20, no. 3, 1992, pp. 188–198. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/43796549.
Cahir, Linda Costanzo. "Narratological Parallels in Joseph Conrad's 'Heart of Darkness' and Francis Ford Coppola's 'Apocalypse Now.'" *Literature/Film Quarterly*, vol. 20, no. 3, 1992, pp. 181–187. JSTOR, JSTOR, www.jstor.org/stable/43796548.
<https://www.filmloverss.com/apocalypse-now-bir-eril-liderlik-miti/>

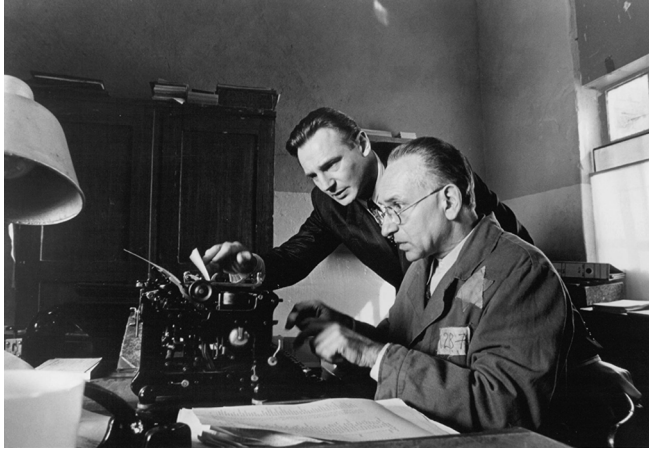


1

993 yılında Steven Spielberg tarafından çekilen film, Thomas Keneally'nin Schindler'in Gemisi adlı kitabından uyarlanmıştır. Gerçek hayattan esinlenen bu film II. Dünya Savaşı yıllarında Naziler'in Yahudilere uyguladığı soykırımda Alman iş adamı Oskar Schindler'in Polonya'daki 1.100 Yahudi'nin hayatını kurtarmasını konu alır.

Schindler'in Listesi'nin kurgusunda müzik ve rengin önemi büyüktür. Müzik bazı yerlerde leitmotiv olarak kullanılmıştır ve kullanıldığı her sahne hikayedeki önemli bir anı göstermektedir. Müzik kullanımının olduğu sahneler takip edilerek filmin ana hatları tanımlanabilir.

Filmde iki sahne hariç siyah beyazdan başka renk kullanılmamıştır. Renk kullanılan ilk sahne filmi izleyen insanların aklından çıkmayan, filmi izlememiş insanların da en az birkaç kez rastladıkları, kırmızı paltolu küçük bir kızın karmaşasının arasında yürümesidir. İkinci sahne ise bu kızın ölü bedeninin atılmak üzere el arabasıyla taşındığı sahnedir. Bu iki sahne de oldukça vurucudur ve Oskar Schindler (Liam Neeson)'in hayatında birer dönüm noktasıdır.



İlkinde Schindler durumun ciddiyetinin farkına varır. Önceleri işini ve para kazanmayı düşünürken artık Yahudilere yardım etmek daha önemlidir. İkinci sahneden sonra ise daha fazla Yahudi'nin öldürüldüğünü görmemek için tüm kaynak ve bağlantılarını onları kurtarmak için harcamaya karar verir.

Filmin ilk sahnesi filmin genelinde ne olacağı hakkında ip uçları verir. Bir ailenin Shabbat ayini ile başlar. 2 tane mum yakıp ilahi söyler ve dua ederler. Bir süre sonra masada sadece mumlar kalır; mumlar söner ve sönen mumun dumanından tren dumanına geçiş yapılır. Mumum sönmesiyle çevreyi aydınlatacak bir şey kalmamıştır. Yumuşak sarı ışık yerini soğuk bir griye bırakır ve film boyunca kalan tüm sahneler gridir. Yahudilerin hayatları artık o mum ışığında aileleriyle birlikte vakit geçirdikleri zaman diliminden çok uzaktadır. Hayatları toplama kampları, trenler, ölüm korkusu ve ölümün kendisi arasında geçer.

Oskar Schindler filme hareketli bir tango parçasının girişiyle girer. Kıyafet seçmesi ve hazırlanması görülür. Diegetic (anlatı evrenine ait) müziğin olduğu bir yere gider burada Nazi partisinde önemli yere sahip insanlarla tanışır. İnsanlar dans eder, eğlenir, marş söyler. Kısa sürede herkes Oskar'ı sever ve onun yakınında olmak için uğraşır. Oskar akıllıca hamleler yaparak gelecekteki işinin, kendi güvenliğinin, bağlantılarının temellerini bu gece atar.

Tüm bu hareket ve eğlenceye zıt olarak bir sonraki sahnede yavaş ve duygusal bir müzik çalmaya başlar. Yahudiler evlerini terk etmeye zorlanır. Yahudi bir aile evini boşaltmak zorunda kalarak tanımadıkları bir sürü insanla aynı odada yaşamak zorunda kalırken o ailenin geniş ve güzelce döşenmiş evine Oskar yerleşir.

Filmde müzikler genelde sahneler arasındaki tezatlığı vurgulamak için kullanılmış. Bir sahne Nazi subaylarının hayatını ve eğlencelerini anlatırken diğer sahne Yahudilerin yaşadığı sorunlardan bahsediyor.

Müziğin sahneye zıtlığı durumlar da var. SS subayları Yahudileri öldürürken bir subay piyanoda Mozart'ın hareketli bir parçasını çalıyor. Salon müziği olarak bilinen ve insanların güzel vakit geçirerek dinlemeye alışık oldukları bu tarz müziği onları rahatsız eden görüntülerle kullanmak yarattığı tezatlıkla sahnelerin rahatsız ediciliğini artırıyor. Böylece ironik bir şiddet eleştirisi oluyor.

Filmde dikkat çeken diğer bir şey ise paralel kurgular. Polonya'daki Nazi Toplama Kampı'nın komutanı olan Amon Goeth (Ralph Fiennes) ve Oskar Schindler arasında birden çok kez paralel kurgu kullanılmıştır. Bu kesitlerde Amon ve Oskar'ın çok farklı ama bir noktada da aynı olduğunu görürüz. Amon Oskar'ın gücünü, parasını, insanlarla ilişkisini kıskanır. Oskar gibi olmak ister ama Oskar'ın iyi özellikleri kullanarak değil de güç ve parayı kullanarak onun gibi olacağını düşünür. Oskar Amon'la arayı iyi tutmak zorundadır çünkü Yahudiler'le alakalı her şeyden Amon sorumludur.

Amon ve Oskar'la başlayan daha sonra Yahudi bir çiftin de dahil olduğu bir sekans var. Bu sekansın en önemli sahnesi ses geçişlerinin yoğun kullanıldığı sahne. Ampul patlama sesi, tokat sesi ve alkış sesi sekansları birbirinin ardına sıralanmış. Yeni evli çift gelenek olarak ampul patlatıyor, Amon yanında çalışan ve hoşlandığı Yahudi kadın Helen Hirsch (Embeth Davidtz)'e vuruyor. Schindler ise dinlediği canlı müzik sonrası sanatçıyı alkışlıyor. Çift öpüşüyor ve ailelerinin tebriklerini kabul ediyorlar, Helen dayak yiyor, Oskar ise salondaki tüm kadınları öpüyor. Bu sahnelerin arka arkaya konması filmde gösterilen 3 farklı hayatın birbirinden farklılığını çarpıcı bir şekilde göz önüne getiriyor. Her an ölüm tehlikesiyle yaşayan insanlar arada da olsa içten bir şekilde mutlu olmasını bilebiliyor ancak Amon yalnız ve korkak biri. Acizliğinin üstünü kötülükle örtmeye çalışıyor. Oskar'ın yaşadığı içi boş şatafatlı hayat onu tatmin etmiyor.

Müzik artık gittikçe ağırlaşıyor ve

hüzünleniyor. Yahudiler mezar kazmaya zorlanıyor ve mezardan çıkarılan bedenler yakılıyor. Ölen insanların külleri ve is yüzünden nefes almak zorlanan Schindler'in tavrı bu noktadan sonra tamamen değişiyor ve artık tüm kaynaklarını Yahudilerin ölmesini engellemek için kullanmaya başlıyor.

Bir sonraki müzikli sahneden Oskar ve başından beri yanında olan muhasebecisi Itzhak Stern (Ben Kingsley) Schindler'in listesini hazırlıyorlar. Schindler bu listeye yazabildiği kadar insan yazıp bu insanların ölmesini engellemek istiyor.

Her şeyin sonunda Schindler'in listesindeki 1.100 Yahudi nereye gideceklerini bilmeden bir ovada yürüyorlar. Gidebilecekleri bir yer yok. Paralel kurguyla oyuncular gidiyor ve onların yerini listede olup hala yaşayanlar alıyor. Sahne artık renkleniyor. Filmin sonunda oyuncular ve filmin gerçek kahramanları Schindler'in İsrail'deki mezarına sırayla onu hatırladıklarını göstermek için taş bırakıyorlar. Hikâyede bahsedilen insanların oyuncularla birlikte gerçek hallerini görmek ve bu insanların Schindler'a hala verdikleri değeri görebilmek izlemesi duygusal açıdan kolay olmayan bu filmi daha da yoğunlaştırıyor. Herkes taş bıraktıktan sonra Liam Neeson oynadığı karakterinin mezarına gül bırakarak onu anıyor.



Paulo Lins'in gerçek olaylara dayanan, 1997 tarihli romanından uyarlanan *Cidade De Deus* (Tanrı Kent, 2002) Brezilya'daki gecekondu mahallelerinin toplandığı "Tanrı Kent" isimli bölgede geçiyor ve oradaki çetelerin iktidar savaşını, Tanrı Kent'te büyüyen Rockett lakaplı bir çocuğun gözünden anlatıyor. Bize belirli bir protagonist vermeyen bu filmin merkezinde Tanrı Kent'in kendisinin yer aldığını söyleyebiliriz. Anlatıcı Rockett, Tanrı Kent'te gerçekleşen olaylarda aktif rol üstlenmeyen bir karakter olarak bize oradaki yozlaşmayı, şiddeti, başıboşluğu aktarıyor. Filmin dili de birçok noktada Rockett'in hayali olan gazeteciliğin belgelemeye dayanan tutumu ve konunun yani Tanrı Kent'in özünde yer alan başıboşluk, tekinsizlik ve kargaşa hali ile paralellik gösteriyor.

Film sıçramalı; çapraz, paralel kesme veya görüntüyü dondurma, hızlandırma gibi bir arada görmeye aşına olmadığımız birçok yöntemden faydalanılarak kurgulanmış. Bu tekniklerin harmanlanmasının dışında filmin kurgusu, klasik bakış açısıyla hata olarak

nitelenebilecek ufak zaman atlamaları (Filmin sonlarına doğru Carrot'ın çetesinin silah satın aldıkları sahnedeki gibi) da yapıyor. Kurguya tanınan bu özgürlük görüntülerin, hikâye hakkında bilgi vermektense anlatının ritmini ve olayların hissini belirleme önceliği göz önünde bulundurarak kurgulandığını gösteriyor (Silah satın alma sahnesindeki cesur kesme tercihleri, genelde bir şeye hazırlığı hızlıca göstermek için kullanılan sıçramalı kesme izlenimi yaratarak savaşa hazırlık hissini ortaya çıkartıyor). Tekniklerin çeşitliliğinin yanı sıra yapılan kesme sayısının fazlalığı ortaya bir görsel kargaşa çıkartıyor. Bunun dezavantajı olan hikayenin doğrusal akışını kaybetmesi ise anlatıcı ve ses kurgusunun devamlılığı ile bertaraf edilmeye çalışılmış. Bu açıdan dış ses tercihi belki de filmin dilinin zorunluluğu olarak ortaya çıkmış oluyor. Öte yandan filmin dilini etkileyen elde kamera kullanımı, kameranın etrafında olanları yakalayabilmek için hareketli ve başıboş olması yani kameranın -klasik anlatılarda tercih edildiği gibi- bize olanı biteni net bir şekilde aktarma sorumluluğuyla hareket etmektense, kargaşanın ortasında kalmış bir gazeteci gibi davranması ise tercih edilen anlatıcı karakterin bakışının filmin dilini etkilemesinin kanıtı olarak gösterilebilir. Ses kurgusunun devamlılığı ise konuşma aralarının kısa tutulması sayesinde, seyircinin ilgisinin bu aralarda görsellerin karmaşasına kaymasını engelliyor ve dikkati hikâyenin doğrusal akışına sabitliyor (Silah satın alma sahnesi bunun da bir örneği olarak gösterilebilir).

Filmin belgelemeye dayanan tutumunu vurgulayan özelliklerinden birkaçı; elde kamera kullanımı, ani panlar, konuyu hızlı ve katı hareketlerle takip etmeye çalışması olarak sıralanabilir. Kameranın bakışı filmin büyük bir kısmında, bir savaş muhabirinin çatışma sırasındaki telaşı ile çektiği görüntüleri izliyormuşuz izlenimi yaratıyor. Bu tarz hem bize olayları anlatırken



hem de o savaş muhabirinin kargaşa ortasında yaşadığı panik, korku, merak gibi hisleri aktarmış. Filmin gözlemci-gazeteci tarzı kamera kullanım biçimine dayanırken, filmin yaratmaya çalıştığı hisler kullanılan montaj yöntemlerinin çeşitliliğine ve kesme sayısının fazlalığına dayanıyor.

Tanrı Kent'in filmin merkezinde yer alan varlığını destekleyen öğelerden biri; ekranın dondurulmasıyla bir karakterin hikayesinin noktalanması ve bir başkasınının başlaması olarak gösterilebilir. Bu şekilde, herhangi bir karaktere bağlanıp onun dönüşümünü izlemektense Tanrı Kent'in yani mekânın dönüşümünü izlememiz somutlaştırılıyor. Genele baktığımızda filmi oluşturan parçalar olarak Tanrı Kent'teki iktidarı elde eden grupların hikayelerini izlediğimizi görüyoruz. Tender Trio, Big Guy, Lil Ze ve Carrot, kemirgenler gibi gücü elinde bulunduran aktörlerin hikayesini sırasıyla takip ediyoruz. Bu açıdan anlatının merkezinde yer alan öge, Tanrı Kent'teki güç dengelerinin değişimi oluyor. Bu durumu destekleyen bir başka tercih ise çok yakın planlarla genel olarak bütünlüklü bir mekân algısı oluşturmaktan kaçınılması ve mekandaki detayların seyirciye tanıtılması olarak karşımıza çıkıyor. Motel soygunu, Benny'nin veda partisi, Rockett ve arkadaşının fırına soygun amacıyla girmesi gibi olayların anlatıldığı sahneler bu tarza örnek gösterilebilir. Yakın planlar ile mekân algımızın bozulması bizim mekânı alışlagelmedik bir biçimde algılamamıza yol açıyor. Sadece hikâyede yer alan öğelerin farkında olmamız aslında bu öğelerin birbiriyle ilişkisinin altını çiziyor ve bu bağın bir karaktermişçesine hikâyenin içine yerleştiğini imliyor. Bu durumda filmde algılanan Tanrı Kent; sıradan bir mekan olmaktan çıkıp, şehrin dışına atılan bu öğelerin birbiriyle ilişkisi üzerinden tanımlanıyor ve bu ilişki (Tanrı Kent'teki çetelerin birbiriyle ilişkisi ve bu ilişkinin dönüşümü yani güç dengesinin değişimi)

filmin ana karakteri konumuna getiriliyor.

Lil Dice, Lil Ze'ye dönüşürken Exu şeytanından bahseden bir adamla konuşması, Nakavt Ted'in savaşa giriş sürecindeki dönüşümü gibi kısımlarda -mistik bir hava katmak amacıyla- kesme tiplerinden zincirleme geçişin bolca kullanıldığını da görüyoruz. Görüntülerin bulanıklaşarak imgelerin arka arkaya birbirine girmesi seyircide bir rüyadaymış veya halüsinasyon görüyormuş izlenimi uyandırıyor. Bu his tercih edilen müziklerle ve fısıltılarla da pekiştiriliyor. Nakavt Ted'in dönüşümünün anlatıldığı kısımda; Ted'in yüzünün ters çekiminin ve silahların ateşlenmesi, insanların koşuşturması gibi kaosu imleyen görüntülerin birkaç saniye aynı anda ekranda kalması; Coppola'nın *Kıyamet* (1979) filminin giriş sahnesini anımsatıyor. İki filmde de aynı tercih, savaşın ve şiddetin bireyin üzerinde yarattığı yıkımı, travmayı, delilik halini vurgulamak için kullanılıyor.

BAFTA en iyi kurgu ödülünü kazanan bu filmin cesur kararlarla kurgulandığını söyleyebiliriz. Bu kararlar ile geleneksel anlatı tarzının dışına çıkarak özgün ve içeriğine uygun bir üslup oluşturabilmiş ve izleyiciden de takdir toplayabilmiş olan *Tanrı Kent*, seyir zevki yüksek bir film olarak karşımıza çıkıyor.



Güney Koreli yönetmen Chan-wook Park'ın *İntikam Üçlemesi*'nin ikinci filmi olan *Oldeuboi* (2003), tartışmalı konusu ve başarılı sinematografisi ile kendinden oldukça söz ettirmiş ve Cannes'da yönetmenine Jüri Büyük Ödülü'nü kazandırmıştı. Filmin senaryosu yine bir uzak doğu eseri olan, Japon manga yazarı Garon Tsuchiya'nın 8 sayılı Old Boy (1996 -1998) eserinden gelmiş ve senaryonun seriminde mangaya büyük ölçüde sadık kalınırken düğümde nevroitik ve post-modern bir hava yakalanmış ve film boyunca kurgu, çözümdeki ikili enstest karmaşanın açığa vuruluşunda kreşendo yaratarak gelişmişti.

Yönetmenin senaryoyu yeniden ele alışından bağımsız düşünülecek biçimde film, ikili çatışmaların etrafında döner. Bir kız çocuğu babası olan ana karakter Dae-su Oh (Min-sik Choi), içkili olduğu bir akşamda kaçırılır ve yıllarını televizyonlu bir hücrede geçirmeye başlar. Eşinin öldürüldüğünü ve cinayet zanlısı olarak kendisinin arandığını öğrendikten sonra Dae-su, kendini fiziksel olarak geliştirmeye, intikam almaya ve gerçeği öğrenmeye adar. Bu noktada manganın aksine karakterimiz bunu tam bir motivasyon ile gerçekleştiremez ve 15 yıl sonra bir çatı katında valizden çıkarak bulduğu özgür-

lüğü gerçeği öğrenmediği müddetçe tam bir özgürlük olarak algılayamadığı gibi, yılların getirdiği yalnızlığın sonucu olan toplumdan kopukluk, manganın iradeli ana karakteri Shinichi Gotō'nun psikolojisine oldukça zıttır. Bu anlamda, özgürlükle beraber toplumdan soyutlanma bir tezat oluşturur ve işin sonunda Dae-su hâlâ hapidedir, sadece bu sefer daha büyüktür hücresi. Bütün bu tezatlığı ve oluşturduğu duygu durumu işlemede atlamaların kullanılması oldukça önemlidir.

Gerçeği ararken genç bir şef olan Mi-do (Hye-jeong Kang) ile karşılaşması ve onla yaşadığı aşk, Dae-su'nun soyutlanmışlığında güvенеbileceği ancak tek bir kişi bulmasına neden olur. Bütün bu süreç boyunca gerçeği araştırmaya devam eder ve anlatım bazen büyümlü bazen histeriktir, ki önceki bölümlerde daha fazla olan atlamalar kendilerini gittikçe diyalektik kurguya bırakır. Belki de sinema tarihinin en iyi dövüş sahnesinin ardından kendisini tutan kişiyi bulamasa da her şeyin "çok konuştuğu için" olduğunu öğrenir ve kendisini tutan kişi, zengin bir iş adamı olan Woo-jin Lee (Ji-Tae Yoo) ile tişime geçerek Mi-do'yu kurtarmak için gerçeği beş gün içinde bulması gerektiğini söyler. Gittikçe yakınlaşan Dae-su ve Mi-do'nun yaşadıkları cinsel ilişki ise yıllarca hapsolmanın verdiği libido etkisiyle bütün romantikliğinden çok agresiftir. Yönetmen Chan-wook Park bu konuda "cinsellik -her şeye rağmen- daha ağır basar" diyecek ve seyirciden tepki de çekecektir.

Dae-su, manganın aksine uzun süreler sonrasında değil Woo-jin'in kendisini ortaya çıkarması ve liseye yaptığı bir ziyaret ile geçmişte lise arkadaşı olduklarını öğrenir. Lisede Woo-jin ile kız kardeşi arasındaki enstest ilişkiye tanık olup bunun hakkında konuşmasının kız kardeşinin kendisini hamile sanması saplantısı-



na ve sonunda intiharına neden olduğunu öğrenir. Bunun ardından filmin tam çözümüne geliriz: Mi-do aslında Dae-su'nun kızıdır ve Dae-su hipnotize edilerek kızına aşık edilmiştir. Yönetmen Chan-wook Park'ın esas eleştirilme nedeni budur aslında. Kızı ama aynı zamanda sevdiği kadının Mi-do'nun bunu öğrenmemesi için Woo-jin'i tehdit eder ve her şeyin sonunda Dae-su bir köpek gibi davranarak af diler ve çok konuşmasının suçunu kabul ederek yine filmin geneline hâkim olan nevrotik duruma uygun olarak dilini keser. Woo-jin ise amaçsız kalmıştır ve intihar eder. Gerçek artık ortadadır, belki de tam olarak özgürlüğe varmıştır ama Dae-su gerçeği bilmekten daha çok canı yanmaktadır: "İntikam sağlığınız için iyidir, ancak acı sizi tekrar bulur". Son sahnelerinde tekrar Dae-su ile Mi-do'nun sarıldıklarını görürüz, Dae-su hipnotize edilmek istemiştir, bildiği her şeyi unutmak için. Yine de donuk ve zorlama bir gülümseme ile biter film, unutsa da bir şeylerin yanlış olduğunun bilincinde olarak.

Bütün hikâye içerisinde Dae-su ve Mi-do'nun karınca halüsinasyonlarındaki gibi ortaya konan büyümlü gerçekçilik, geçmişe ani dönüşler, modern geçiş teknikleri ve filmin belirli bir düzeyden asla düşmeyen geriliminin kreşendosu, olaylar boyunca sabit bir ritim yakalamasını sağlar. Film boyunca süren nevroz, çekimlerindeki hızlı değişimler, başarılı şekilde kullanılan klasik müzik ve en başta da bahsettiğimiz jump cutlar ile ritim sadece olaylar üzerinden değil, görsel ve işitsel olarak da seyirciye verilir. İzleyen, durumun tezatlığı karşısında karakterler gibi çaresiz bırakılır ve bütün eser boyunca verilen ince detaylar en son noktada ikili bir açığa çıkışta mana kazanır. Bu sıkışmışlık, Dae-su'nun kendini hırpalarken yaptıkları ve arkadaki sakın melodisi ile kendinde yer bulur: Hüznün, nevroz içinde kendine yer bulur. Bitişi ve sonsuz düşüşü, karşılık-

lı ağıtı ve histeriyi görürüz.

Bu noktada söyleyebiliriz ki eser Oedipus'un modern bir yorumudur. Ortada her ne kadar bir kehanet olmasa da gerçeği bilmek, mutluluğu getirmediği gibi hayatı yaşanılacak korkunç bir duruma sürükler. Mitin sonunda gözlerin oyulmasına paralel olarak Dae-su dilini keser. Ayna, burada önemli bir figürdür. Woo-jin'in ensest ilişkisine olan Dae-su'nun yargılayışı, şimdi acımasız bir empatinin zorunluluğu ile çatışır. Woo-jin'in garipliği kendi garipliği, düşmanı artık kendi zihnidir. Kurgu boyunca da aynaların kullanımını tekrar tekrar görürüz: son sahenin aynalarla dolu bir oda oluşundan odadaki posterin Dae-su'ya benzerliğine kadar empati, kendini aynada gösterir. Film, başlı başına seyirciyi de bir aynanın karşısına oturtur ve istemsizce de olsa empati kurmaya zorlar. Eser boyunca süren izler seyircinin durumu kabullenmesini Dae-su'nun kabullenmesi kadar zorlaştırır. Çocukça bir suçun yarattığı azap ve acımasız bir kendinde görüştür sonda olan. Benzer acıları yaşayan iki adam ayrı odalarda ağlar, belli bir ölçüde ikisi de intihar eder:

"Gül ve dünya seninle gülsün. Ağla ve yalnız ağla."



A

ndrew Lau ve Adam Lak imzalı *Kirli İşler* (*Mou gaan dou*, 2000), ilginç konusu ve heyecan verici anlatımıyla uluslararası arenada

Hong Kong sinemasının gelmiş geçmiş en başarılı filmlerinden biri olmuş ve Hollywood kısa süre içinde filmin haklarını satın almıştı. Polis teşkilatının içine sızan bir köstebekle, mafya dünyasına sızan bir gizli ajanın hikayesini anlatan film, Hollywood'da birçok oyuncu ve yapımcının ilgisini çekmiştir. Yeniden yapımlar genellikle eleştirmenler ve sinemaseverler tarafından kınansa da *The Departed* (*Köstebek*, 2006), Hollywood'u sürekli yeniden yapımlar yapmaya teşvik edecek bir başarı elde eder.

Scorsese, William Monahan'ın Köstebek senaryosunu okuyunca filmi yönetmeye karar vermiş ve başroller için Leonardo DiCaprio ve Brad Pitt'i düşünmüştür. Brad Pitt, projede oyuncu olmak yerine yapımcı olmaya karar verdiği için bu sene yayınlanan Quentin Tarantino'nun *Bir Zamanlar Hollywood'da* (*Once Upon a Time... in Hollywood*) filmine kadar Pitt-DiCaprio ikilisi birlikte çalışma fırsatı yakalayamamıştır. Martin Scorsese

ile *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*, 2002) ve *Göklerin Hâkimi* (*The Aviator*, 2004) filmlerinde daha önce çalışan ve Köstebek'ten sonra da çalışmaya devam eden Leonardo DiCaprio, mafya dünyasına sızan William "Billy" Costigan rolü için seçilir. Suç lideri Frank Costello için çalışan polis Colin Sullivan rolü için de Matt Damon seçilmiştir. Filmin geçtiği Boston şehrinde doğup büyüyen Matt Damon, ünlü Boston aksanı ve masum görünümüyle Colin rolü için mükemmel bir seçim.

Acımasız ve karizmatik Frank Costello rolünde Jack Nicholson, kariyerinin en gösterişli performanslarından birini veriyor. Daha sonra *Bates Motel* dizisinde Norma Bates karakterinde izleyeceğimiz ve *Aklı Havada* (*Up in the Air*, 2009) filmindeki performansı ile Oscar'a aday olan Vera Farmiga, sinemaseverlerin dikkatini ilk bu filmdeki rolüyle çekmiştir. Hem Billy hem de Colin ile romantik bir ilişkiye giren psikiyatrist Madolyn Madden rolüyle filmin temsili kadın karakterini üstlenen Farmiga, usta ve derin performansı ile sönük ya da antipatik olabilecek bir karakteri seyirciye ulaşılabilir kılıyor. Filmin en unutulmaz oyunculuğu ise öfkeli ve ağzı bozuk Sean Dignam rolündeki Mark Wahlberg'in keskin performansı. Bu rolle En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dalında Oscar'a aday olan Wahlberg, tümü yıldızlardan oluşan filmin kadrosundaki film için adaylık alan tek oyuncu olmuştur. Yardımcı rollerde izlediğimiz Alec Baldwin, Martin Sheen, Ray Winstone ve Anthony Anderson ana kadroyu güçlü performanslarla destekliyorlar.

Köstebek'in ilk sahnelerinde Colin Sullivan'ın Boston Eyalet Binası'nın gösterişinden etkilenmesine tanık oluruz. Bu sahne, filmi çözümlemek için en önemli sahnelerden biridir. Colin'in ekonomik ve sosyal durumunu geliştirme arzusu onu suç dünyasına iter ve Costello'nun etkisi altında büyür. Aynı mahallede büyüyen Colin ve Billy arasındaki ahlaki zıtlığın sebebi



Costello'dur ve film, ebeveynlerin ve rol modellerinin bir insanın ahlaki yapısını ne kadar değiştirebileceğinin altını çizer. Colin, kendi evini alacak parayı kazandığında Eyalet Binası'na bakan bir daireye yerleşir ve filmin son karesinde Colin'in balkonunda gezen bir köstebek görürüz. Colin karakterinin hem yükselişi hem de çöküşü karakterinin hırslı ve ahlaksız doğasından kaynaklanır. Film, Colin üzerinden hırs ve yükselme arzusunun iki tarafını da seyrirciye gösterir.

Filmin en trajik karakteri William "Billy" Costigan da aynı Colin gibi büyüdüğü çevreden kurtulup kendine daha iyi bir hayat kurmaya çalışmaktadır. Billy'nin hayatında ise Colin'ininde olduğu gibi Costello gibi bir baba figürü yoktur. Bu Billy'nin başkasına muhtaç olmayan bir yapıya sahip olmasını sağlar. Film boyunca her zaman doğru şeyi yapsa da Billy mutlu sona ulaşamaz. Bu tarz nihilist bir yaklaşım, Scorsese'nin tüm filmografisinde sıkça görülebilir.

Film, aynı zamanda aile ve kimlik temalarını işler. Costello, hem Billy hem Colin ile bir tür baba-oğul ilişkisi kurar. İki karakter de Costello ile olan ilişkileri üzerinden kendi kimliklerini sorgularlar. Billy'nin Costello ile olan kurduğu yakınlık ve onun için işlediği suçlar ona ağır gelmeye başlar. Öteki tarafta ise Colin'in ekonomik ve sosyal güce ulaştıktan sonra Costello'ya olan sadakatinin sarsıldığını görürüz.

Film, Akademi Ödülleri'nde Scorsese'nin bugüne kadarki en başarılı filmi olmuştur. Tüm zamanların en saygın yönetmenlerinden biri sayılan Martin Scorsese, *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*, 1980), *Günaha Son Çağrı* (*The Last Temptation of Christ*, 1988), *Sıkı Dostlar* (*Goodfellas*, 1990), *New York Çeteleri* ve *Göklerin Hakimi* filmleriyle beş kere En İyi Yönetmen dalında Oscar'a aday gösterilmiş fakat *Köstebek*'e kadar hiç kazanamamıştır. Scorsese'nin filmlerinde çoğu zaman kurguyu üstlenen Thelma Schoonmaker, üçüncü kere En İyi Kurgu Oscar'ı kazanarak bu ödülü en çok

kazanan kadın olmuştur. Schoonmaker'in ustaca yapılmış kurgusu, filmin en güçlü özelliklerinden biridir. *Köstebek*, 152 dakika boyunca bir saniyeyi bile boşa harcamaz ve anlatım hızını asla düşürmez. William Monahan ise Kirli İşler'den uyarladığı filmin senaryosu için En İyi Uyarlama Senaryo ödülünü kazanmıştır.

Bazı sinemaseverler tarafından bu başarının sebebi filmde çok Scorsese'nin hala ödül almamış gerçeği olarak görülse de filmin yönetmenin en başarılı ve güçlü yapımlarından olduğu inkâr edilemez. Scorsese, film hakkında şakayla karışık olarak "İlk defa konusu olan bir film yaptım." demiştir. Scorsese, kariyeri boyunca suç, suçluluk, Hristiyanlık, ölüm ve vicdan gibi birçok tema üzerine sayısız film çekti ve *Köstebek*, işlediği temalar açısından bu filmlere benzer olarak görülebilir. Suç dünyası, Scorsese'nin en gözde konularından biridir. Bu sene 10 dalda Oscar aday olan ve başrollerinde Robert De Niro, Al Pacino ve Joe Pesci olan İrlandalı (*The Irishman*, 2019) filmi ile yine bu dünyayı ziyaret eden Scorsese, filmlerinde genellikle daha serbest bir anlatıma başvurur. Scorsese'nin önceki filmleriyle benzer temalar işlese de, *Köstebek* konu odaklı senaryosu ve yüksek tansiyonuyla ustanın filmografisinde farklı bir yere sahiptir.



The Bourne Ultimatum (Son Ültimatom, 2007) Paul Greengrass tarafından yönetilmiş, en iyi ses ve film kurgusu Oscar ödülleri almış 2007 yapımı bir film. Serinin 3. filmi *Son Ültimatom*'da Jason Bourne (Matt Damon) başladığı noktaya dönmeye ve kim olduğunu anlamaya çalışıyor.

Film Moskova'da Jason Bourne'un polisten kaçması ile başlıyor. İlk sahneden itibaren plan sürelerinin çok kısa olduğu hareketli kamera kullanımının tercih edildiği ve hareket esnasında yakınlaşma uzaklaşma ile hareketin yoğunlaştırıldığı sahneler izliyoruz. Plan başına iki üç saniyelik kesmelerin yapıldığı sahnelerde enerjinin nasıl yönlendirildiğini görüyoruz. Enerjiyi anlamak için harekete ihtiyaç duyarız ve filmde fiziksel ritmin kaynağını bu hareketler oluşturuyor. Ses kurgusu ile ritmin bu şekilde tasarlanması -aksiyon filmlerinde sıkça gördüğümüz şekilde- anlamın doğrudan fiziksel ritimlerle yaratılmasıyla ilişkili. Film başladığında anında anladığımız ve duygusu içerisine girdiğimiz kaçma-kovalama atmosferi kurgu esnasında yaratılmış bu ritmin bir ürünü.



Jason Bourne'nun kendini bandajladığı sahnede ufak bir mola verene kadar yapılan kısa kesmelerin aynı zamanda sert olduğunu da görüyoruz. Kesmelerdeki bu sertliğin bir kaynağı bir de sonucu var. Kaynağının Eisenstein 'seyircide çarpma etkisi uyandırması' amacıyla tasarladığı kurgu biçimi olduğunu düşünebiliriz. Planlar arasındaki hareketin -özellikle yönünün- uyumsuzluğu filmdeki bu sahnelerdeki sert kesmelerin kaynağını oluşturuyor. Diğer bir kaynağı ise kesmelerin olduğu noktalar. Her bir kısa planda gördüğümüz eylemin tamamlanma noktasına oranla ne kadar önce kesildiği bu sertliği yaratıyor. Diğer bir deyişle eylemlerin 'cümleme eğrisinin' hangi konumunda kesme kararı verilmiş, seyirci her bir planda gösterilen aksiyonun ne kadarını anlayacak kadar zaman tanınmış olması kesmelerdeki sertlik hissinin kaynağıdır. Bu sertlik etkisinin sonucuna gelecek olursak da bir kaçma-kovalama sahnesinin yaratmak isteyeceği his olan tekinsizlik duygusu olarak görebiliriz. Başka bir deyişle kaçma eyleminin duygusunu sert kesmeler ile aktarılıyor. Seyirciyi planları tam anlamayacağı, hızlı kamera kullanımının olduğu kesmelerin grafik olarak da zaman olarak da çarpıcı olduğu bir atmosferde bu tekinsizlik hissinin başarıyla yaratıldığını görüyoruz. Açılış sahnesinde ilerledikçe bu sertliğin arttığını ve Jason Bourne'nun kendini bandajlayacağı zaman geldiğinde sertliğin 'jump cut'lara dönüşerek maksimum noktasına çıktığını görüyoruz. Hem kaçma eyleminde ufak bir ara hem kendini iyileştirmek için acıyla kendine müdahale etmesine kadar artarak ilerleyen ritim bu noktada kısa bir durgunluk anı yaşıyor. Jason Bourne seyirci de bir nefes alıyor. Ve duygunun kurgu ile iyi bir şekilde yönetildiği bu anda filmin ana meselesini yavaşça anlıyoruz. Jason Bourne geçmişini hatırlamaya çalışıyor. Geçmiş hatırlamaya çalıştığı sahnede de

kurgunun kullanımıyla ilgili önemli noktalar görüyoruz. Öncelikle geçmişini anımsamadan önce gördüğümüz son şey lava-boya akan su. Suyun hafızanın taşıyıcısı olarak kullanımını çeşitli kültürlerde dolayısıyla filmlerde de görüyoruz -okunmuş su örneğinde olduğu gibi-. Ardından geçmişini hatırlaması ya da tam olarak hatırlayamaması görüntü ve sesteki bozulmalar sayesinde anlamsal olarak da aktarılıyor. Sesin dalgalanması, görüntülerin üst üste binmesi, enstantane hızıyla yapılan bozulmalar geçmişini hatırlama mücadelesini duygusal olarak aktarmayı başarıyor. Aynı zamanda hatırlamaya çalışma eylemi esnasında paralel kurgu ile 'şimdide' ona yaklaşan polisleri ve Jason Bourne'nun hatırladıklarına verdiği tepkileri izliyoruz. Polis ile temas edene kadar yaşanan bu git-geller gerilimin yeniden yükselmesini sağlıyor. Ve temas esnasında şimdiye dönüyoruz. Yaklaşık 4 dakikalık bu açılış sahnesi atmosferin yaratılmasında, seyircinin bu atmosfere girmesini sağlamakta ve görsel işitsel ile sınırlandırılan alanın dışından da bilginin aktarılmasında kurgunun gücünü görmemizi sağlıyor. Nitekim film bu sahnenin ritmiyle devam ediyor.

Aksiyon içeren eylemlerde bu kamera kullanımı ve kurgu tercihleri amaca hizmet edecek etkiler yaratabilirken içerik olarak daha sakin olarak adlandırabileceğimiz sahnelerde bu tercihler nasıl sonuçlar doğuruyor. Filmdeki diyalog sahnelerinde bunun örneklerini görüyoruz. Kamera aksiyon sahnelerinde olduğu kadar hareketli olmasa da yine de hiçbir zaman sabit olarak kullanılmıyor. Bu baş döndürücü durumun dengelenmesi için kadraj tercihleri filmin geneline yayılması amaçlanan tekinsizlik duygusunu destekleyecek şekilde tasarlanıyor. Gevşeme-gerilme şeklinde adlandırılacak olay örgüsünde gevşeme hiçbir zaman rahat bir zemine erişmiyor bu sayede. Karakterlerin köşeye sıkıştığı açı karşı açı sahnelerinde yine

yaklaşıp uzaklaşan ve hareket eden kameralar bu tekinsizliğin dinmediği ortamı inşa ediyor. Seyircini nefes almasını beklediğimiz noktalardaki bu tercihler onu bekleyen konumuna taşıyıp gerilime doğru sürüklüyor.

Tüm bunlara bakınca yönetmen Greengrass'ın bu noktadaki etkisini görmüş oluyoruz aslında. Özellikle İlk Bourne filmi ile aradaki farka bakınca yönetmenin aksiyon dolu gazetecilik ve belgeselcilik geçmişinin bu tempo ve ritim yönetimine etkisini görebiliyoruz. Aksiyon sahneleri ile ilgili olarak 'bütün mesele ihtiyaç duyduğunuz detaylara ve yöne karar verip bunları tempo ve ataklarla buluşturmak' deyip kurgucu Rouse için 'gelmiş geçmiş en iyilerinden biri' olarak ekliyor. 'Tempo filmin en başında başlar ve iskeleti tepe noktaları ve geçişleri tanımlar.' Bu ifadesi ışığında filmin tamamını kapsayan tekinsizlik duygusu ile kullanılan yakın çekimlerin, gazete/monitör görsellerinin aksiyon sahnelerindeki detay kullanımlarının bütüncül olarak hizmet ettiği bir amacı olduğunu görebiliyoruz. Seyirciye izlediği filmin 'gerçeklik hissini aşılayabilmek.' Biçimin karaktere -ve hikâyeye- uyumlu olacak şekilde keskin ve çarpıcı yapısı ile gerçeklik hissini bir arada olduğu bir hikâye izlemiş oluyoruz nihayetinde.



El Kaide’yi Kurgulamak: Hollywood’un İhtişamı ve Sefaleti

Çerçeve

Düzenimizin korucusu ABD, 11 Eylül’de El Kaide’nin ikiz kuleleri vurma-sıyla sarsıldı. Bir kısım siyasetçiye göre 11 Eylül 2001’de yaşanlar yeni dünyanın çimentosuydu. Keza, 11 Eylül sonrasında ABD özelinde ve dünya genelinde anavatan savunusu ve güvenlikçi politikalar öne çıktı. Muhafazakâr partiler güvenlik odaklı propaganda konuşmalarına, sık sık bu olayı ve ardından gelişen “islamofobi” malzeme ettiler.

Hurt Locker filminden tanıdığımız Kathryn Bigelow’un yönetmeni olduğu Zero Dark Thirty (2013), 11 Eylül’ün sorumluluğunu üstlenmiş El Kaide lideri Usama Bin Laden’in CIA’ce yakalanışını anlatıyor. Yönetmen Bigelow röportajlarında ısrarla filmin politik olmadığını savunuyor. Bir Türk yönetmen, Abdullah Öcalan’ın yakalanışı üzerine bir film yapacak olsa, bu film doğrudan politikleşecektir. Aynı nedenden dolayı, Zero Dark Thirty’nin de politikleşmemesi, kamuda bir söylem, tartışma ortamı yarat-

maması olanaksız. Kişisel politik olduğunu öne çıkardığımızda yönetmenin apolitiklik arzusu daha da abes bir noktaya varıyor.

Kurgu ve anlatı

Yönetmenin “apolitik” kalma gayreti kendini kurgu sürecinde ortaya koyuyor. Belgesel sinemasıyla flörtleşen bir anlayış baskın. Röportajlarda öne çıktığı kadarıyla kurguda amaçlanan seyircide “oradaymış” hissi yaratmak (1). Ses tasarımcısı Paul Ottosson doğa seslerinden yararlandığını vurguluyor. Pakistan coğrafyası üzerine derinlikli bir araştırma yürütülmüş ve coğrafyanın sesleri tıpatıp aktarılacak istenmiş. Ottosson, hiperrealite yaratmak amacıyla böyle bir yolun tercih edildiğini vurguluyor; bomba sahnelerinde ses kurgusunun ustalığı ön planda, olağan bir konuşmada seyirciyi dalgıncı avlıyor. Yapım, yukarıda bahsedilen etkenlerin sayesinde ses kurgusu Oscar’ını kazanmış, fakat elbette ki bir film bütünüyle ancak anlam kazanıyor; Hollywood dekor, star oyunculuğuyla birleşince ses kurgusunun vuruculuğu gücünü yitiriyor.

Görüntü yönetmenliğinde de benzer bir doğallık vurgusu var. Özellikle Bin Laden’in yakalanma sahnesinde, yapay ışık kullanımı kısıtlı tutan, seyirciyi uzun süre karanlıkta bırakan, B-Roll çekimlerinden yararlanan belgesel sinemacılığına yakın bir tutum var. Filmin kurgu yöntemleriyle bir nebze yakaladığı belgesel anlatımı benim gözümde hemencecik kayboluyor. Bunun sebepleri arasında başrol oyuncusunun Hollywood tavrı, sahnelerin yapay dekoru, Hollywood’ca manası olan aforizma sözlerle karakterler arası çatışma yaratılması.

Filmin anlatmayı tercih ettiği kısımlar kadar anlatmaktan kaçındıkları da önem taşıyor. Bu aşamada baktığımızda film El Kaide(kural, dayanak) örgütünün ortaya çıkışı, yapılanma şekli, Afganistan’da Sovyet Birliği’ne karşı oynadığı rol gibi meseleleri göz ardı ediyor. Filmde öne çıkan çatışma, istihbarat içi bir sürtüşme oluyor. Bir tarafta örgüt üyelerinin para ile satın alınabileceğini



varsayan, örgütü küçümseyen Amerikalı istihbaratçılar, diğer tarafta ise bilmediğimiz bir nedenden dolayı tüm enerjisini Bin Ladin'in Pakistan'da bulunmasına adayan ve seyirci olarak bir şekilde bu örgütü daha iyi analiz ettiğine inandırıldığımız Maya (Jessica Chastain) var. Bu altı boş kalan çatışma daha önce bahsettiğimiz etkenlerle de birleşerek filmin inandırıcılığını düşürüyor, belgesel sinemasına duyduğu hevesi sekteye uğrattıyor.

Başka nasıl olabilirdi?

Kathryn Bigelow, bu projesinde yönetmenin (anlama yönelen) sesinin kısıldığı, artizanlığının kaybolduğu bir film çıkarmayı başarmış. O halde şu soruyu sormakta fayda var: "El Kaide başka nasıl kurgulanabilirdi?" El Kaide'yi bir bağlama yerleştirmekte fayda var. Bu yapı, milliyetçilik ve sosyalizmi "Batı'nın fikirleri sayıp reddederek İslam imparatorluğuna iştah kabartan bir örgüt. Baş düşmanları da elbette güncel düzenin korucusu ABD. El Kaide üzerine film çevirme kararı alındığında belli önermeler öne çıkıyor. Bunlardan ilki "İslam'ın kültürel olarak modern dünya ile uzlaşamayacağı." Bu önermenin muhafazakâr kesimlerde ciddi bir alıcı kitlesi ve Yahudi ve Hristiyan köktendincileri yadsıyan Howard Bloom'un başını çektiği bir yazı kadrosu var. Bir diğer önce çıkan önerme ise, "Köktendinci İslam'ın ortaya çıkması dünyadaki eşitsizlikten kaynaklanır, dünya nimetleri yeterince adaletli bölüşülmediğinden, refahta olmayan kesimler alternatif radikal ideolojilere yönelim gösterirler." şeklinde. Bu görüş benimsenip, o çerçevede film karakterleri yaratılıp ve küreselciliğin eninde sonunda kapsamını genişletip, çevreleri de içine alacağı gibi iyimser bir son kurgulanabilirdi. Film ne yazık ki kaçak oynayan bir anlatı kurdu ve anlam örmede başarısız kaldı. El Kaide üyelerinin intihar bombası olmayı üstlenecek bağlılıkları ile işkence gördüklerinde örgütün diğer üyelerini ifşa etmeleri arasındaki tezatlık yeterince işlenmedi. Örgütün iç çatışmaları, içindeki hainlere uyguladığı cezalar, intihar bombacılarının motivasyonu filmde sınır dışı kaldı. E bu haliyle de nev-i şahsım ben film bittiğinde damarımda bir tatsızlık duydum.

Örgütleri aynı kategoriye koyuyor olmak istemesem de bu aşamada aklıma Zero Dark Thirty'nin alternatifi olarak Pontecorvo'nun çektiği, üçüncü sinemaya örnek gösterilen La battaglia di Algeri (Cezayir Savaşı, 1966) filmi geliyor. Pontecorvo'nun filminde amatör aktörlerin oynadığının da altını çizmek isterim. O filmin sunduğu toplu, anlam için çabalayan, karakterlerini dolduran anlatıya kıyasla Hollywood yapımı Zero Dark Thirty bir an evvel bitmesini arzuladığım bir estetikle karşıma çıktı. Oscar'lara 5 adaylıkla giden bir filmin anlam ve objektif üretmede bu denli sığ kalması bence düşündürücü.

Sonuç

Zero Dark Thirty, hiperrealite vurgulu belgesel formuna göz kırpan, hiperrealiteyi ağzında geveleyen yöntemleriyle gerilim kurmada yer yer başarılı olsa da anlam üretmede sınıfta kalıyor. Film bir kovalamacaya varsıl, fakat bu kovalamacanın psikolojik, sosyolojik, politik, aktörsel semiotiğini (anlam çizelgesini) çıkartmamızı sağlayacak, buna derinlik katacak öğelerden yoksun.

Ele aldığı mesele üzerinden pek çok şey anlatabilecekken fikirsizliği tercih etmiş, propaganda üretmekten dahi aciz, aklı karışık bir film. Yapımda emeği geçenleri ve kaldırdıkları hasılatı tebrik ederim. Temennim o ki, bir devir böyle böyle son bulsun. Gemiye ilk terk edenler sanatını asan yönetmenler olsun.



Bayan Eli Değmiş Bir Aksiyon Filmi: Mad Max: Fury Road

Hayatımıza ilk defa 1979 senesinde giren *Mad Max*, sinema dünyasına sivri köşeleri ve travmaları ile eşsiz bir karakter kazandırdı ve tam dört filmlik kült bir serinin de fitilini ateşledi. Serinin her filmi aksiyon türüne adeta birer serenat niteliğinde olsa da Tom Hardy'nin başrolü Mel Gibson'dan devraldığı dördüncü film ***Mad Max: Fury Road*** (2015) özellikle kurgu konusunda bir başyapıt.

Yönetmen ve senarist George Miller'ın üçüncü filminden tam otuz yıl sonra ziyaret ettiği Mad Max evreni, *Fury Road*'da da bildiğiniz gibi: çorak topraklar, vahşi insanlar, arabalar ve kaos. Özellikle daha birkaç hafta önce Amerika ve İran arasındaki küçük sürtüşmeden dolayı farklı bir gerçeklik kazanan nükleer savaş ihtimalini şaka yollu tartıştığımız şu zamanda bambaşka bir ürkütücülüğe bürünen bu kıyamet sonrası senaryoda, dünyanın dört bir yanı verimsiz ve meşum bir çölün istilası altında. Haliyle başta su olmak üzere doğal kaynakları elinde bulunduran derebeyleri, mutlak hakimiyetlerini ilan etmiş; açlıktan ve kanser gibi amansız hastalıklardan kırılan

halkı ezdikçe ezmekte.

Bu derebeylerinden biri olan Immortan Joe (Hugh Keays-Byrne), kahramanımız Max'i eline geçirmiş ve küçük yaşta sokaklardan topladığı hasta oğlanlardan oluşan ordusu için kan torbası olarak kullanmakta. Yakıt stoklarını yenilemek için göreve gönderilen Furiosa'nın (Charlize Theron), Joe'nun haremını de yanına alıp kaçtığı öğrenilince peşlerine Joe'nun kültüründe beyinleri yıkanan War Boys takılır. Bu 'Savaş Çocukları'ndan birinin aracının önüne bağlı kan torbası olarak Max de kendini bu kovalamacanın içinde bulur. İlk fırsatta araçtan kurtulan kahramanımız, Furiosa ve Joe'nun kaçak eşleri ile enteresan bir dostluk kurar. Ekibimiz nükleer savaştan sonra bir grup kadının elleriyle yeşerttiği bir ütopyayı aramaya başlar, fakat Miller'ın senaryosu sürprizlere gebe olduğundan filmin sonunda izleyiciyi yemyeşil tepelerin ve kuş cıvıltılarının beklediğini maalesef söyleyemeyeceğim.

Mad Max: Fury Road, serinin önceki filmlerine paralel olacak şekilde hayatta kalma, doğanın acımasızca tahrip edilmesi sonucu dünyanın yaban ve çorak bir araziye dönüşmesi ve ahlaki çöküş temalarının yanı sıra feminizm, yeniden doğuş, baskı altında tutulan bireylerin özgürlüklerini kazanıp kendi kaderlerini tayin etmesi gibi temalara da dokunmakta. Film vizyona girdiğinde epey takdir topladı. Oscar döneminde ise tam altı ödülle taçlandırıldı: En İyi Kurgu, En İyi Prodüksiyon Tasarımı, En İyi Kostüm Tasarımı, En İyi Makyaj ve Saç, En İyi Ses Miksajı ve En İyi Ses Kurgusu.

Peki Mad Max kurgusunu bu kadar özel kılan ne? Minik bir Google araması yaptığınızda bu soruya alacağınız ilk cevap, kurguyu bir kadının yapmış olması. Görünüşe bakılırsa, 2010ların ikinci yarısında bile bir kadının aksiyon filmi kurgusu yapması şaşılası bir durum. Öyle ki, filmin senaristi ve yönetmeni George Miller kurguyu özellikle eşi Margaret Sixel'in yapmasını istediğini



dile getiriyor zira *Mad Max: Fury Road*'un bir erkek tarafından kurgulanmasının onu herhangi, handiyse alelade bir aksiyon filmi haline getireceğine inanıyor. Toplumsal cinsiyet ve sosyoloji alanlarında emek vermiş, minik dünyamızı ikili cinsiyet düzeninden bir adım öteye taşımak için kalem salmış teorisyenleri mezarlarında hoplatacak bu açıklamaya tozpembe gözlüklerle bakacak olursak, George Miller kafa göz yararak da olsa Margaret Sixel'in stilize kurgu anlayışını ve özgün perspektifini övmek istemiş. Üslubun ötesine odaklanmayı başarabilirsek, Miller'ın vizyoner bir karar aldığını da kabul etmemiz gerekir zira Sixel, aksiyon filmlerinde alışık olmadığımız bir stile sahip.

Röportajlarında kendisine yöneltilen "bayan eli değmiş aksiyon filmi" sorularına "Benim yaptığım kurguyu özel kılan şeyin cinsiyetim değil, özgün bakış açım olduğunu düşünüyorum," diyor Sixel, hakikaten de ders niteliğinde bir işe imza atmış. Yaklaşık 3 günlük bir zaman dilimini anlatan ve kelimenin tam anlamıyla yollarda geçen filmde kurguya dair ilk dikkati çeken şey, titizlikle yaratılmış ritim duygusu. Hemen her anında gerilim dolu bir gelişmenin olduğu filmde tansiyonu yükselten elementler ve çatışmaların çözüme ulaştığı anlar birbiri ardına zekice sıralanmış. Bu sayede seyircinin nefes nefese kalmasının da, sıkılmasının da önüne geçilmiş.

Yaklaşık 500 saatlik materyalin üzerinden 2 sene gibi bir sürede geçen Sixel, 120 dakikalık bir şaheser yaratmış. Bu 120 dakika boyunca ise filmin hikayesine hizmet etmeyen, tempoyu düşüren tek bir kare bile yok. Sixel bu başarısını bağlılıkla takip ettiği "Her sahne, filmdeki yerini hak etmeli," prensibine bağlarken, aynı zamanda karakterlerin bireysel hikayelerinin ve gelişim süreçlerinin de yoğun aksiyon sahneleri arasında kaybolması önlenmiş.

Üçüncü film ile arasında 30 sene olan *Fury Road*'un, serinin önceki filmlerini izlemeyenlere de hitap etmesini istediklerinden, Sixel ve ekibi filmin başına Max'in

hikâyesini kısaca anlatan bir flashback sekanısı koymayı düşünseler de bunun klişe olacağına karar vermişler. Flashback yerine Max'in uçsuz bucaksız bir manzaraya baktığı monoloğunu koyarak ve filmin içinde kilit noktalara karakterimizin geçmişinden gelen küçük bir kız çocuğunun silüetini ekleyerek Max'in geçmişindeki travmalara işaret eden ve yeni izleyiciyi aydınlatırken seriye aşına olanları da sıkmayan, yaratıcı bir çözüm üretmişler.

Tam 18 dakika süren muazzam bir kovalamaca sekansını da içeren *Fury Road*'da, neredeyse bir an bile aksiyon durmuyor. Öyle ki, filmde tam 2700 farklı açı kullanılmış. Bu bilgiye biraz perspektif katmak adına, standart bir uzun metraj filmde yaklaşık 1250 farklı açının kullanıldığını ekleyelim. Seyircinin aksiyonu yorulmadan ve dikkati dağılmaksızın takip edebilmesi için centre-framing tekniği inceliklerle kullanılmış. İstisnasız her sahnede, 'asıl olay' hep kadrajın tam ortasında gerçekleşiyor. Böylece sahneler arası geçiş ne kadar hızlı olursa olsun, filmin temposu ne kadar yükselirse yükselsin seyirci olan biteni rahatlıkla takip edebiliyor.

Teknik yeterliliğinin yanı sıra özgün bakış açısını da gözler önüne seren Sixel, *Mad Max: Fury Road*'un kurgu odasında yarattığı mucize ile aldığı bütün ödülleri ve övgüleri hak ediyor.



S

Zazie dans le Métro (*Zazie Metroda*, 1960); Louis Malle'in rengârenk, şaşırtıcı, komedi filmi. Başlangıçta filmin, yönet-

meninin diğer işlerinden üslupsal olarak da tema olarak da tamamen farklı olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan *Zazie Metroda* hem kendi filmografisine hem de dönemin yönetmenlerinin auteur filmlerine bir isyan olarak karşımıza çıkıyor. *Zazie Metroda*, Raymond Queneau'nun aynı isimli romanına dayanıyor. Filmin odağı Paris metrosuna binmeye kararlı genç bir kız olan Zazie (Catherine Demongeot).

Zazie annesiyle beraber Paris'e gelir. Trenden iner inmez annesi sevgilisine doğru koşar. Zazie ise garda onu bekleyen amcası Gabriel (Philippe Noiret)'in yanına gider. Hafta sonu boyunca annesini görmeyeceğini bilen, bilinçli bir çocuktur Zazie. Amcası sayesinde eline Paris'in muhteşem manzaralarını ve sunduğu olanakları keşfetme fırsatı geçer. Zazie'nin şehir ve yetişkinlerle olan ilişkisi yalnızca Paris hayalini ve kutsal, masum çocuk imgesini kırmakla kalmaz. Bu sayede film, Albert Lamoris-

se'in *Le ballon rouge*'u (Kırmızı Balon, 1956) gibi, filmlerde ifade edilen daha geleneksel temsillere de meydan okuyor. Malle, sadece içerikte değil, biçimde de geleneğin oldukça dışına çıkan bir film yapmış. Bunun en çok görüldüğü yer ise filmin kurgusu. Kurgucu Kenout Pelletier ve yönetmen, hem 180 derece kurallı gibi konvansiyonları göz ardı ediyor hem de animasyon gibi alternatif medyaları hikâye anlatımının içine başarılı ve avangart şekilde entegre ediyor.

Zazie filmde, Gabriel amcasının günlük yaşantısı üzerinden daha büyük bir şeyi keşfetmemize yol açar: insanın amansız varoluşu ve varoluşsal endişeleri. Anlamsız varlıklar, içi boş aktivitelerle Avrupa toplumunun çürümesi somutlaşır. Bu durum 1950'lerin savaş sonrası buhranı, bu yeni dünyanın hem insanına hem de sanatçısına etkisinin bir sonucudur. *Zazie* ve Gabriel birbirinin zıttı olarak filmde yaratılır. Gabriel şehrin fosilleşmiş bir ruhudur. Artık anlamını yitirmiştir. *Zazie* ise şehrin pisliğinin farkındadır ve pisliğin ötesindeki görme arzusu vardır.

Film bazen onaylamadığımız, bazen kafasından geçenleri anlayamadığımız, üstü kapalı ama sevimli karakterlerle dolu. Bu karakterler seyirciden sürekli doğru ve yanlışın yeniden değerlendirilmesini talep ediyor. Seyirci tıpkı *Zazie* gibi gerçeği arayan bir konumda bırakılıyor.

Zazie Metroda, hem savaş sonrası dönemde Fransa'yı sürükleyen kültürel devrimi hem de Malle ve çağdaşlarını ünlü yapacak Fransız sinemasının teknik yeniliklerini yansıtan bir başkaldırı olarak karşımıza çıkıyor. *Zazie*, varoluş ve ölüm soruları ile dünyayla yüzleşen, yaşamın tüm çelişkilerinin ürünü olarak meydana geliyor.



L

a Jetée (1962), Chris Marker'ın yazdığı ve yönettiği, hem estetik hem de düşünsel olarak çok yoğun bir kısa film. Filmin girişin-

de “un photo-roman de Chris Marker” ya- zıyor ve filmin neredeyse tamamı tıpkı bir fotoroman gibi hareketsiz sahnelerden oluşuyor. Buna rağmen aslında çok hareketli bir film, bu hareketlilikte sürükleyici hikayesi- nin, hafızaya kazınmış anıları hatırlamaya benzeyen kare kare, siyah beyaz görüntüle- rin ve devamlılık hissini güçlü kılan fotoğraf seçimlerinin de rolü büyük. La Jetée aslında üçüncü dünya savaşından sonra sonu gelen insanlığa dair distopik bir bilim-kurgu fil- mi, ancak bitince insanın üstünde tam ola- rak bir rüyadan uyanmak gibi bir etki yara- tıyor ve bu etki, zaman; bilinç ve hafıza gibi konseptleri düşündüren filmi felsefik olarak çok güçlü kılıyor.

Filmde “çocukluk çağına ait bir görüntü- nün tesirinde kalmış bir adamın öyküsü” anlatılıyor. Bu adam şimdiye “şimdiye yar- dım etmek için geçmişe ve geleceğe gönde- rilen” bir zaman yolculuğu deneği; bir “za- man elçisi”. Zaman yolculuklarını güçlü his- ler beslediği anılarını kullanarak yapabiliyor. Fotoroman stilinde çekilen film, anıları kare kare gösterirken, aslında zihinde yer eden tüm bu anlık görüntülerin, bir fotoğraf gibi eski, nostaljik ve hatta ölü olduğunu hisse- debiliyoruz. Yine de, insan anılarına dair ye- terince güçlü hisler besleyebiliyorsa geçmiş- te yaşayabiliyor. Yani aslında insanı umutsuz bir gelecekte ya da çıkmazda bir bugünden kurtarabilen, kısacası insanı zamana kar- şı edilgen bırakmayacak tek şey yarattığı, ve sonrasında hatırlayıp içinde yaşayabileceği özel anlar. Filmdeki anlatıcı da böyle söy- lüyor: “Sıradan anıları hatıralardan ayıran bir şey yoktur, ne zaman ki o anların açtığı yaralar sızlar, hatıra değeri kazanır”. Yarattı- ğı yeni, ve en yoğun anılarından birindey- se, filmde çok kısa bir süreliğine fotoroman

stilinden videoya geçiliyor ve sıradan anılar- dan özel ve yoğun anların nasıl ayrılabil- diği gösteriliyor. Değer kazanan hatıralar ise zaman yolculuğu deneyinin, sonrasında da deneğin seçimlerinin bir açıklaması. Çünkü denek, seçimini şimdinin umutsuzluğuna saplanıp kalan herkes gibi, tekinsiz gelece- ği ve memnun olmadığı şimdiki zaman yeri- ne değer kazandırdığı, nostaljik ve romantik geçmiş yönünde yapıyor.

Denek tüm bu zaman yolculuklarını ger- çeklikle iç içe geçmiş bir ölü, canlanmış bir fotoğraf gibi yaşıyor. Film de hareket halin- de, canlanmış bir fotoğrafa benzer olduğu için, ve bir kurmaca olduğu için, hikaye sü- rekli olarak gerçeğin, kurmacanın ve rüya- nın farkını, zaman algısının değişebilirliğini düşündürüyor.

La Jetée haftalarca zihni meşgul edebile- cek, çok yoğun, çok original, çok etkileyici bir film. İki kez yaşanmış anıları olan, anıla- rına ve rüyalarına kendini bırakıp farklı bir zaman dalgasında kendine alternatif bir ha- yat kuran karakterle beraber Marker, haya- tın anlamını düşündürüyor, “Zaman gerçek- ten akıyor mu?” diye sorguluyor, gerçeği ve düşü irdeliyor. Hikayenin sonu ve Orly Ha- valimanındaki kadının yüzü ise tıpkı dene- ğinki gibi, her izleyicinin hafızasına kazına- cak anlara dönüşüyor.



Ö

zdeşleşme

The French Connection (Kanunun Kuvveti, 1971) yetmişler New York'unda geçen bir ko-

alamaca filmi. William Freidkin'nin yönetmenliğini yaptığı film, baskı altındaki polis memuru Jimmy Doyle (Gene Hackman)'un ve ortağı Buddy Russo (Roy Schneider)'nun büyük bir uyuşturucu sevkiyatını açığa çıkarma çabalarını konu alıyor.

Başından sonuna kadar kedi-fare hikâyesi olarak ilerleyen filmde kurgunun aksiyon sahnelerini nasıl etkili hale getirdiğini ve heyecanı nasıl yönettiğini görüyoruz. Bu etkilerini anlayabilmek için filmin ritmi en yüksek kovalama sahnesi olan araba-tren sahnesine bakabiliriz. Bu sahnede Ken Dancyger'in tanımladığı 'özdeşleşme, heyecanlandırma ve yoğunlaştırma' konularının nasıl çalıştığını görüyoruz. Sahne Doyle'un onu öldürmek isteyen uyuşturucu satıcısının peşine düşmesiyle başlıyor. Satıcı trene binip ilerlerken Doyle onu araba ile takip ediyor. Burada paralel olarak ikiliyi izliyoruz. Özellikle ikiliye yapılan yakın çekimler ve onların bakış açısından gördüğümüz planlar ile sırasıyla özdeşlik kurabiliyoruz. Kurduğumuz bu özdeşlik ikisinin birbirinden ne kadar farklı olduğunu ama nerede aynılaştıklarını anlamamızı sağlıyor. Özellikle

ikisinin de altında bulunduğu baskı durumunu yakın çekimler sayesinde ve sekansın git-tikçe hızlanan ritmi sayesinde biz de hissediyoruz. Aynı sahne içerisinde heyecanlandırma araçları da sahnenin kendi amacına hizmet edecek şekilde ilerliyor. Örneğin gaz-fren pedallarına, patinaj çeken tekerlere, yola çıkan bebek arabasına yapılan kısa ve yakın kesmeler ile heyecanın belirli bir noktada kalması sağlanıyor. Kurgunun yoğunlaştırma sayesinde nasıl duyguya yön verdiğini yine bu sahnede görebiliyoruz. Sahne ilerledikçe kısalan plan süreleri, artan sesler, artan kargaşa, daha fazla suçun işlenmesi, ölen insanlar... Bunlar trenin durması ile bir nefes alacak alan kazanıyor ve karakterlerin yüzleşme vaktinin geldiğini anlıyoruz. Bu ana kadar ara ara planların henüz tamamı anlaşılmadan -içerik eğrisinin zirve noktasına varmadan- yapılan kesmeler bu ana gelince tanınan alanın kıymetini daha da artırıyor. Aynı zamanda kovalama esnasında arabayı ve treni birlikte gördüğümüz zamanlarda yüksek odak uzunluğuna sahip görüntü tercihleri her şeyi daha içi içe daha kargaşa halinde algılamamızı sağlıyor. Grif-fith'den beri kullanılan hızlı nesneler ile kamera arasına konulan sabit nesneler hızlı cismin etkisini/gücünü artırması özelliği treni ve arabayı uzaktan gördüğümüz sahnelerde yoğunluğu artıran etkenler olarak görüyoruz. Peki, ne için? Ölümün şiirsel bir biçimde gerçekleşmesi için. Çarparak duran trenden inen Pierre Nicoli (Marcel Bozzuffi), polis memuru Doyle ile merdivenlerde karşılaşır. Nicoli soğukkanlılığını yitirmiş, Doyle ise artık kızgınlığının sonuna ulaşmıştır. Arkasını dönen uyuşturucu satıcısına kurşunu sıkarak kendisi de yere -yanına- yığılır.

Modern Sherlock Holmes ve Moriarty versiyonu yapmayı amaçlamış Freidkin, belgesel geçmişi ile de ilgili olarak gerçekçi bir eser ortaya koymuş. Yukarıda bahsi geçen sahnede müziğin kullanılmaması, filmin 70ler New York panoraması çizmesi ve çoğunlukla karakterlerimizin olduğu noktadan hikâyeye dahil olmamız 'uyarılmış belgesel hissini' daha da artırıyor.



““

Warren Beatty'nin yazıp yönettiği ve başrollerinde yer alan Jack Nicholson'ın Eugene O'Neill'i, Diane Keaton'ın Louise Bryant'ı ve Warren Be-

atty'nin John Reed'i canlandığı 1981 yapımı Reds, Amerika'lı gazeteci John Reed ve Louise Bryant'ın Portland, Oregon'da başlayıp Moskova'da son bulan gerçek hayat öyküsünü konu edinmektedir. Reds yalnızca dönemin politik durumlarını göstermekle kalmayıp aynı zamanda dönemdeki sosyal durumlara ve özellikle de kadının sosyal durumuna ışık tutmakta. Filmde dönemsel olayları karakterlerin özel yaşamları aracılığıyla takip ediyor olmamız filmi bir dönem belgeseli ve biyografiden daha da ileri götürmekte.

Louise'in kocasını terk ederek John Reed'in peşinden New York'a taşınmasıyla başlayan hikâye, bir yandan birinci dünya savaşı sırasında Rusya ve Amerika'da yaşanan sosyalist hareketleri gösterirken bir yandan da bu süreçte bir çiftin ilişki içerisinde yaşadığı güçsel denge paradoksunu gözler önüne sermekte. Louis, ilişkideki davranışlarıyla dönem sürecinde kadın erkek arasında yaşanan eşitlik savaşını göstererek bir feminizm simgesi haline gelmektedir. John'un bu eşitliği Louise sağlayabilmesi için Louis'in ilişkiden tamamen vazgeçmesi gerekmektedir. Bu vazgeçişin ardından Rusya'da devrim sürecindeki yakaladıkları eşitlik Amerika'ya dönmeleriyle tekrar bozulmaya başlar ve hayatları sirküler döngüsünde başladığı noktaya geri döner. Son sahnede Reed'in ölümünün Louise'in elinden bardağı düşürmesi ve çocukla göz göze gelmesiyle hissettirilmesi, çocuğun gülümsemesiyle olaya bir reenkarnasyon hissi verirken sahnenin duygusal etkisini de artırmakta.

Film boyunca aralıklarla yer alan ve yalnızca konuşanların cevaplarını duyduğumuz röportajlar aracılığıyla filmin teması ve tonu filmin başından itibaren kurulmaya başlıyor. Louise Bryant ve Jack Reed hakkında daha da derinlemesine bilgiler edinmemizi sağlayan bu röportajlar aynı zamanda sahne geçişleri sırasında hikâyelerinde bırakılan boşlukların da doldurmasıyla birlikte röportajdaki kişileri filmin üçüncü şahıs anlatıcılığı konumuna taşımakta ve filme sübjektif bir tavır kazandırmakta. Kazandırılan bu sübjektif tavır ise bir yandan yorumsuz ve objektif yazılar peşinde koşan iki gazetecinin hayatlarını tanımlamakta kullanılarak onların görüşleriyle kontrast yaratmakta. Filmde kurgusal açıdan elipsis ve seslendirme, karakterlerin yaşadıkları uzun süreli değişimlerini vurgulamak için kullanılmakta. Özellikle Louis'in olduğu sahnelerde ise bu kullanım onun içine girdiği şehir hayatında bir kadın olarak yaşadığı sosyal durumlar ve gelişimlerini göstermekte. Filmdeki ışık kullanımı ve karakterlerin hızlı ve ironi içerikli konuşmaları filme noir hissiyatı katmakla birlikte filme neo-noir niteliği kazandırmaktadır.

Film yalnızca toplumsal eşitlik ve hak savaşını değil aynı zamanda bir kadının iş hayatında da eşitlik için verdiği savaşı konu olarak cesur bir kadının peşinden izleyiciyi dönemin olaylarının içine almasıyla mutlaka izlenmesi gereken bir yapım.



“

Sadece ölümler savaşın sonunu görür.”

Platon

Ridley Scott'ın yönettiği **Black Hawk Down** (Kara Şahin

Düştü, 2001) 1993 yılında Amerikan Ordusu'nun Somali İç Savaşı'ndan çekilmesine sebep olacak Mogadişu Muharebesi'ni konu alan bir savaş filmi. Aynı isimli romandan uyarlanan filmin 144 dakikalık süresinin yarısına yakını sıcak çatışma sahnelerinden oluşuyor. Ridley Scott, filmin en iyi kurgu ve ses dallarında iki Akademi Ödülü kazanmasında kuşkusuz başrolü oynuyor.

Film Somali İç Savaşı'nın yarattığı insanlık krizine, Amerikan Özel Kuvvetleri'nin neden müdahil olduğunu Amerikan perspektifinden anlatan kısa ve özlü bir girişle başlıyor. Somalili General Muhammed Ferah Aidid'i etkisiz hale getirmeyi hedefleyen seçkin Amerikan Rangers ve Delta Force kuvvetleri, Somali başkenti Mogadişu'ya kolay ve başarılı olacağını düşündükleri bir saldırı planlarlar. Ne var ki evdeki hesap çarşıya uymaz. Yoğun bir direnişle karşılaşan Amerikan kuvvetleri kayıp vermeye başlayarak geri çekilirler. Bu sırada helikopterleri düşmüş ve askerleri çatışma bölgesinde mahsur kalmıştır. Geride kimsenin bırakılmamasını ilke edinen Amerikan kurmayı, kurtarma çalışması için geri çekilen ordu birliklerini yeniden çatışma bölgesine gönderir. Mahsur kalan Amerikan askerleri bilmedikleri bir yerde hayatta kalma çabası verirler. Yarım saatte bitmesi planlanan hareket, 18 saatlik küçük bir Vietnam kabusuna dönüşür.

Yönetmenin filmdeki esas başarısı, kısıtlı uzam ve zamanda geçen filmin asıl teması olan savaş gerçekliğini seyirciye sonuna kadar yansıtabilmesi. Filmin operasyona kadar olan kısmı ağırlıklı olarak Amerikan üstündeki yüzeyel karakter betimlemeleriyle geçer. Operasyonun başlangıcı ise ak-

silikle başlar ve birçok farklı nedenle Somali'de bulunan bu askerler kendilerini zorlu bir cenderenin içerisinde bulur. Bir düşman denizinin ortasına düşen askerler, tüm teknik imkanlarına rağmen kapana kısılmışlardır. Çatışma sahnelerindeki kurgunun kullanımı gerçekten çok başarılıdır. Kısıtlı bir mekanda gerçekleşen savaş deneyimi yoğun duygu ve güçlü hareketler barındırır. Sayıca üstün düzensiz paramiliter birliklerce şehir merkezinde çevrelenmiş Amerikan askeri birliklerinin çevrelerinden ve bina tepelelerinden gelen tehditlere karşı verdikleri tepkiler ve aldıkları karşılıklar yakın çekimlerle, üstten ve alttan çekimlerle desteklenmiş. Sıcak çatışma sahnelerinde Somalili kuvvetlerin Amerikalılara yapacakları saldırılarda kameranın Somali kuvvetlerine yönelmesi, saldırının yönü ve şekinden doğru ipuçları vererek savaş gerilimini seyirciye yansıtmaması filmin büyük bir artısı. Çatışma sahnelerindeki planların özellikle farklı açılardan oluşup eklemlenmeleri karakterlerin duygu durumlarını gayet gerçekçi ve başarılı bir şekilde yansıtıyor. Helikopter ve konvoy geçiş sahnelerinde ise savaşın sebep olduğu yıkım geniş açılı kamera çekimleri ile yansıtılıyor ve çatışma atmosferine sadık ses efektleriyle süsleniyor. Yaralanma sahneleri hem yaralanan askerlere hem de ona müdahale edenlere yapılan yakın çekimler sayesinde yüksek bir endişe ve gerilim hissi barındırıyor.

Bununla beraber filmin alt metninde önemli sorunlar var. Kara Şahin Düştü, Amerikan Ordusu'nu barbar denizi içindeki medeniyet taşıyıcısı olarak ele alan klasik Hollywood mentalitesini pek aşamamış. Filmdeki Somalili imajı, dirisinin kötü nişancı olarak esas karakterlere ateş açtığına, ölüsünün ise istatistiki veri olduğuna ama öznelğin kıyasından geçemediğine dayanıyor. Kara Şahin Düştü, klişelerle dolu ideolojik bir alt metni olsa dahi başarılı kurgusu ve seyirciyi içine çeken savaş sahneleri ile övgüyü hak ediyor.

A

merikalı yönetmen Taylor Hackford tarafından çekilen Ray (2004), efsanevi blues sanatçısı Ray Charles'ın hayatını ekrana taşıyan biyog-

rafik ve müzikal türde bir film. Filmin kurgusunu Star Wars, Mission:Impossible gibi serilerin kurgusunda da yer almış Paul Hirsch yapmıştır. Birçok ödüle aday gösterilen ve farklı dallarda ödül kazanmış olan Ray, 2005 senesinin Oscar ödüllerinde en iyi kurgu dalında aday gösterilmiş, aynı zamanda en iyi ses kurgusu ödülünü kazanmıştır.

Yedi yaşında görme engelli olan Ray Charles, bu durumdan dolayı çeşitli zorluklar yaşıyor. Bu zorluklar arasında film boyunca en çok işlenen yalnızlık, kurgu sayesinde daha da çarpıcı bir hale geliyor. Bir konser sonrası Ray arkadaşlarına nereye gittiklerini soruyor ancak arkadaşları Ray'e "bakıcılık" yapmak istemedikleri için taksinin altı kişilik olduğunu ve Ray'i alamayacaklarını söylüyorlar. Bu sahnenin ardından Ray'in önce yakın çekimde yüzü görülüyor; sonra kamera açısı genişleyerek salonun boş olduğunu ve Ray'in orada yalnız olduğunu izleyicilere gösteriyor. Yakın çekim üzüntüsünü, giderek genişleyen kamera açısı ise Ray'in içinde büyüyen yalnızlığın hissedilmesinde etkili oluyor.

Filmin hikâyesi Ray'in ünlü olma süreci olunca, hayran kitlesinin nasıl büyüdüğü de konu edinilmiş. Ray'in ilk sahneye çıkışından itibaren bütün sahnelerde kamera odağının dinleyicilerde ve önde Ray'in olduğu bir sekans ekrana geliyor. İzleyicinin gözü buradaki odak sayesinde dinleyicilerde toplanıyor. Bu çekimler Ray'in büyüyen dinleyici kitlesinin sahne sahne görülmesini sağlıyor.

Ray'in kurgusunda müzikler önemli bir rol oynamıştır. Sahneler başla-

madan önce geçiş sırasında müziğin gelmesi, izleyicide bunun fon müziği olduğu hissi uyandırırken sahnenin açılmasıyla birlikte aslında bu müziğin filmin o sekansında Ray'in çaldığı bir şarkı olduğu anlaşılıyor. Müziklerin filmde bu şekilde kullanılmadığı çok az sahne var. Bu sayede izleyici Ray Charles'ın yazdığı şarkıları sadece dinlemekle kalmıyor, aynı zamanda şarkıların hikâyelerine de hâkim oluyor.

Ray, film boyunca müzik yaptığı sahnelerde yakın çekimde görülüyor. Şarkı söylerken yüzünün, piyano çalarken ellerinin ya da ritim tutarken ayaklarının yakın çekimde gösterilmesi Ray'in müzik yaparken ruhunu olduğu kadar tüm bedenini de müziğe verdiğini anlatıyor. Eşi Della Bea'nın de dediği gibi, Ray'in hayatta her şeyden çok sevdiği şeyin müzik olduğu mesajı bu çekimlerle destekleniyor.

Film boyunca farklı sahne geçişleri ile çeşitli duygular ifade ediliyor. Normalde sahneler ani kesim ya da iç içe geçme şeklinde değişirken, Ray'in mental olarak kötü hissettiği sahnelerden bir sonraki sahnelere geçiş karartma şeklinde. Bu geçiş karakterin içinde bulunduğu karanlığı hissettiriyor ve o sahnenin ağırlığının üzerinde düşünülmesi için izleyiciye fırsat veriyor.

Müzik kurgusunun başarısı aynı zamanda müziğin doğru yerde kesilmesinden geliyor. Ray'in kardeşinin öldüğünü gördüğü flashback sahnesinde başlayan müzik Ray'in kafasını sallayarak kendine geldiği sekansta direkt olarak kesiliyor. Bu, izleyicinin de o acı anın derinliğinden çıkıp Ray gibi bir anda kendine gelmesini sağlıyor.

Ray, hikayesiyle olduğu kadar bu ayrıntılı kurgusuyla da dikkatleri üzerinde toplamıştır. Paul Hirsch'in başarılı kurgusu hikâyenin izleyiciye etkili bir biçimde aktarılmasında önemli rol oynamıştır.

BİZE HER GÜN FESTİVAL



**BAŞKA
SİNEMA**

A

şıkların değil şairlerin yolunu seçen Orpheus, Eurydice'nin "Hadi dön" demesinin mi yoksa benliğinin derinliğine işlemiş aşkının mı etkisinde kalır bilinmez ama kesin olan şudur ki bir bütünün parçası olan iki ruh birbirini sonsuza kadar kaybetmiştir. *Portrait de la jeune fille en feu* (Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi, 2019), bu kaybın

ve onun öncesindeki buluşmanın öyküsüdür. Ressam Marianne (Néomie Merlant)'ın öğrencilerine deniz mavisi bir elbise ile poz verdiği sahne ile film açılır. Öğrencilerden biri yoğun olarak mavi ve tonlarının kullanıldığı bir tabloyu ortaya çıkarmıştır ve Marianné tablonun adı sorulur. Tablonun adı, "Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi", telaffuz edilir ve hemen sonrasında dalga seslerinin eşlik ettiği masmanın ortasında kayıta yolculuk yapan ressamımız ile öykü başlar.

Cannes Film Festivali'nde en iyi senaryo ve Queer Palmiye ödülleri kazanan film, tanımadığı bir adamla evlenecek olan aristokrat Héloïse (Adèle Haenel)'nin portresinin yapılma sürecini işliyor. Film resim sanatı ile çok güçlü bir ilişki kurduğundan, yönetmen Céline Sciamma, filmi 8k çekerek geniş dinamik renk aralığı yakalamıştır. Héloïse'in üzerinde sıkça gördüğümüz mavi, Fransız bayrağında özgürlüğü ve aristokrasiyi temsil eder, evin tek hizmetçisi Sophie (Luàna Bajrami)'yi beyaz elbiseler içerisinde görürüz, beyaz eşitliğin simgesidir. Yönetmen özellikle hiyerarşinin olmadığı bir eser ortaya koymaya çalıştığından toplumun farklı sınıfları, sanatçı, işçi ve aristokrat, beraber kâğıt oyunu oynar ve filmdeki diyaloglarda da herhangi bir ast-üst ilişkisine rastlamayız. Filmin yalnızca başında ve sonunda erkek vardır, yönetmen birkaç saatliğine de olsa izleyicileri ataerkil bir düzenden çıkarıp yoğun renklerle, duygularla ve tutkuyla zenginleştirilmiş; 18. yüzyıl Fransa'sında, yamacın kıyısındaki bir şatoda yolculuğa çıkarır.

Duyguların geçiciliği konusunda Héloïse, ressam Marianne'in aksine bazı duyguların kalıcı ve derin olduğunu savunan taraftadır. Bir resimde hem ressamın hem de portresi yapılan kişinin varlığının olması gerektiğini iddia eder, Marianne için ise Héloïse'den önce yalnızca kurallar, gelenekler ve fikirler vardır. Portreye son fırça darbesi atıldığında, ortaya çıkan esere ikisinin varlığı işlemiştir artık. Birbirlerinin mimiklerini, her hareketini ezberlemişlerdir. Héloïse'nin ağzından şu cümle dökülür: "Bütün aşklar kendilerini mucit gibi hissediyorlar mıdır?"

Aşk temasının yanı sıra kürtaj temasına da değinen yönetmen, belki de filmin en duygulu sahnelerinden birini bu kavrama saklamıştır. Bebeğini doğurmak istemeyen Sophie, bu kararını uygulamaya koyarken bulunduğu evdeki başka bir bebeğin elini tutar, yakın planda çekilen bu sahne bebeğin mırıldanması ile son bulur. Céline Sciamma, diğer modern sanat dallarının aksine modern sinemada hem politik mesaj verilebileceğini hem de izleyiciyi hüznün duygusuna eşlik eden estetik hazza davet edebileceğini göstermiştir.

Müzik, Vivaldi'nin "Dört Mevsim Konçertosu"nun "Yaz" bölümü ve "Non Possum Fugere" ilahisi ile filmin güçlü duygu aktarımına hizmet ediyor. "Yaz" ile gözyaşlarına boğulan Héloïse, salonda Marianne'nin tam karşısındadır. Birbirlerini son görüşleri bu konçerto ile olur; konuşamazlar çünkü Marianne evden ayrılırken Héloïse, "Hadi dön." dediğinde arkasını dönmüştür bir kere. Öyküdeki ressam da Orpheus'un yolunu seçmiştir.

Alev Almış Bir Genç Kızın Portresi

BAŞKA
SİNEMA

• Atakan Özkaya

Yönetmen:

Céline Sciamma

Senaryo:

Céline Sciamma

Oyuncular:

Noémie Merlant

Adèle Haenel

Luàna Bajrami

2019/Fransa/

Fransızca,

İtalyanca/121'

Küçük Joe

BAŞKA
SİNEMA

“

Mutluluk laboratuvarında üretilebilir mi?”

Jessica Hausner tarafından yönetilen ve Emily Beecham'a Cannes'da En İyi Kadın Oyuncu ödülünü getiren **Little Joe** (*Küçük Joe*, 2019) afişinde yer verdiği bu sorunsalla yola çıkıyor.

• Kutay Yavuz

Yönetmen:

Jessica Hausner

Senaryo:

Geraldine Bajard

Jessica Hausner

Oyuncular:

Emily Beecham

Ben Whishaw

Kerry Fox

2019/UK,Avusturya,

Almanya

İngilizce/145

Mental hastalıkların arttığı, özellikle antidepresan kullanımı, terapi, kimi zaman da meditasyon gibi alternatif mutluluğu bulma yöntemlerinin popülerleştiği günümüz dünyasının belki bir adım ötesinde, genetik mühendisliği ile duyguların manipüle edilebildiği, deyim yerindeyse daha Huxleyvari bir dünyada geçiyor film. Ana karakterimiz Alice (Emily Beecham), çalıştığı laboratuvarında özenle bakıldığı zaman insanlara mutluluk verici bir koku yayan bir çiçek geliştiriyor. Oğlu Joe (Kit Conner) ile problemlili olduğu bir dönemde geliştirdiği bu çiçeğe “Küçük Joe” adını veriyor ve bir tanesini de Joe’ya veriyor. Joe’dan çiçeğe iyi bakmasını rica ediyor. Ancak çiçeği almasını takiben Joe’da gözükken bir değişiklik zaman içinde laboratuvarında çalışan diğer mühendislerle de sızıyor ve kokuyu alan herkes çiçeği koruyabilmek için ellerinden geleni ardına koymuyor.

Çiçeğin yarattığı değişimi ilk fark eden Bella (Kerry Fox) oluyor. Alice’in yaşlıca bir iş arkadaşı olan Bella, kokuyu alan köpeğinin ona davranışındaki farklılığı görünce köpeği uyuttturuyor. Daha sonra çiçekle ilgili fikirlerini Alice’e açıklıyor. Alice burada hem oğlu hem de iştekliler konusunda gerçekten kuruntu yapıp yapmadığı, Bella’nın mı yoksa diğerlerinin mi haklı olduğu konusunda bir kafa karışıklığı yaşıyor. Joe ile yaşadığı sorunlar da göz önüne gelince film bir süre seyirciye de hepsinin Alice’in gördüğü bir hayal olup olmadığını sorgulattıyor, bunu yaparken de bütün renkli görselliğinin aksine geriyor. Kolay olmasa da en nihayetinde bu düğüm Alice açısından da çözülüyor.

Filmin renkli ve bir o kadar distopik atmosferini yansıtan başarılı görüntü yönetmenliğine rağmen en eksik olduğu konulardan biri diyaloglar ve karakter gelişimi. Henüz fazla tanımadığımız karakterlerin bir anda değiştiğinin söylenmesine tanık oluyoruz ancak bu ifadeler çoğu zaman havada kalıyor. “Joe eski Joe değil” ya da Bella’nın köpeği Bello için “O artık benim köpeğim değildi” gibi cümleleri çok sıklıkla duysak da söz konusu değişimin ne olduğu, dahası karakterlerin bunun ne olduğunu bilmemesi bile dillendirilmiyor hiç, bu da bütün bir öyküyü çok soyut bir zemine oturtuyor. Alice’in bitkinin olası etkileriyle ilgili yaptığı bilimsel araştırmalar da film evreni açısından dahi tatmin edicilikten uzak ve soyut. Joe ile yaşadığı iletişimse her ne kadar hikâyenin ana gövdesini oluştursa da derinlikli değil, daha çok derinlik içerdiğini göstermek isteyip başaramıyor gibi. Bütün bunlar bize Little Joe’nun bir uzun metraj değil belki bir kısa film olsa şimdiki halinden çok daha çarpıcı olabileceğini düşündürüyor. Filmin en gerçekçi ve derinlikli karakteri Bella ve esasen çiçeğin etkisinde olan çalışanların onun depresyon sebebiyle bir yıl işi bırakıp ilaç kullandığı ve bu yüzden biraz “çatlak” olduğunu söyledikleri sahnedeki kontrast keyifli.

Little Joe eksiklerine rağmen çağımızda mutluluğun tanımını sorgulamak isteyenler için izlemeye değer.

X

xavier Dolan'ın takipçileri tarafından merakla beklenen son filmi Matthias et Maxime (Matthias ve Maxime, 2019), Dünya prömiyerini 72. Cannes Film Festivali'nde yapmış, aynı zamanda da büyük ödül için yarışmıştı. Alt Tarafı Dünyanın Sonu (2016) ve Hayali Aşklar (2010) filmleriyle tanıdığımız Xavier Dolan, bu sefer de duygu yüklü, ilişkileri ve yalnızlığı ortaya koyduğu, yer yer takip etmesi zor diyaloglarla bezeli bir yapım ortaya koyuyor.

Filmde birbirlerini çocukluklarından beri tanıyan iki arkadaşın hikâyesine tanık oluyoruz. Bu iki arkadaşın ilişkisi, daha büyük bir arkadaş çemberi içerisinde ele alınıyor. Herkesin birbirini tanıdığı ve birbiriyle dalga geçebildiği bu samimi arkadaş ortamında, dengeleri Matthias (Gabriel D'Almeida Freitas) ve Maxime'in (Xavier Dolan) arasında şekillenmekte olan aşk hikâyesi bozuyor. Matthias çocuksu bulduğu arkadaşlarına kıyasla daha kültürlü, düzgün konuşan ve iş dünyasında yükselme potansiyeline sahip biri. Maxime içinse daha duygusal, çocuksu ve incinebilir bir portre çiziliyor filmde. Yüzünde kalıcı bir mürekkep lekesi bulunan, aykırı ve annesi tarafından itilmiş yaralı bir karakter... Bu incitilmişliğine ve annesinin saldırganlığına rağmen Maxime, Matthias'a kıyasla çok daha kabullenici ve duygularıyla barışık biri. Tüm ilişkileri içinden çıkılmaz bir hale getirense Matthias'ın duygularını inkâr eden ve bunu yaparken etrafındakileri inciten biri olması.

Filmdeki gerginlik, arkadaşları Rivette'in (Pier-Luc Funk) kız kardeşinin bir film çekmek istemesiyle tırmanmaya başlıyor. Bu film için iki erkek karakterin öpüşmesi gerekiyor. Bunu zaten lisede yapmış olduklarını iddia eden Maxime, Matthias tarafından sertçe reddediliyor. Yine de bir iddia kurbanı olarak bu filmde rol almak durumunda kalan Matthias'ın iç dünyası, bu öpüşme sahnesinden sonra tamamen değişiyor.

Ailesi, arkadaşları, sevgilisi ve hisleri arasında gittikçe sıkışan Matthias, etrafına ve kendisine davranışlarıyla zarar vermeye başlayan problemli birisine dönüşüyor. Avustralya'ya iki seneliğine gidecek olan Maxime ise karşılaştığı bu soğuk tavırlarla, annesiyle ve Matthias'a olan özlemiyle başa çıkamıyor. Maxime'in duygularını bize derinden hissettiren film, bu anları müzikleriyle taçlandırıyor.

Gerginliğin iyice tırmandığı ve Matthias'ın Maxime'i direkt aşağılamaktan çekinmediği ev partisinde bir katarsis yaşanıyor. Bu sahnede duygular dışarıda doludizgin yağın yağmurla eşleşiyor. Lakin Matthias sonunda yine durumu reddediyor ve izleyici tıpkı Maxime gibi hayal kırıklığı ile ortada kalıyor. Bu yalnızlık duygusu Maxime'in ülkeden ayrılış gününe kadar devam ediyor. Telefonda Matthias'ın kendisine Avustralya'ya gidiş için lazım olan referans mektubu hakkında yalan söylediğini ve bilerek yardım etmediğini öğreniyor Maxime. Maxime'in boğazının düğümlenmesi ve konuşamaması izleyiciyi yine duygusal bir yükselişe sürüklüyor. Ancak en sonunda Matthias'ın veda etmeye gelmiş olması ve bakışları, bu yükselişi havada bırakıyor ve filmin ucunu kapamaya yetmiyor. İzleyici böylelikle tatminsiz bir biçimde, soru işaretleriyle salonu terk ediyor.

Matthias and Maxime

BAŞKA
SİNEMA

• Ece Mercan Yüksel

Yönetmen:

Xavier Dolan

Senaryo:

Xavier Dolan

Oyuncular:

Gabriel D'Almeida

Freitas

Xavier Dolan

Pier-Luc Funk

2019/Kanada/

İngilizce,

Fransızca/119'

Dizi Kuşığı: Atiye

Ahmet Efe Ekici



Netflix'in ikinci Türk yapımı dizisi olma özelliğini taşıyan *Atiye*, yönetmenleri tarafından “mistik-drama” olarak tanımlanıyor. Hikâyedeki bazı yerlerde alışık olduğumuz geleneksel Türk dizisi entrikalarına rastlasak da Atiye’yi bitirdiğimizde yabancı yapımı bir Netflix dizisi bitirmiş hissine kapılıyoruz. Bir solukta izlenmesi, günlük hayatımızda çokça konuşulan, üzerinden şakalar yapılan popüler bir dizi olması yönünden de oldukça başarılı.

Önemli Not: Buradan sonrası spoiler içerebilir.

Atiye (Beren Saat), yıllardır aynı sembolü resmeden bir sanatçıdır. Göbeklitepe kazılarında bulu-

nan sembolün kendi çizdiği sembol olduğunu gören Atiye, sembolü görmek için Göbeklitepe’ye gider ve babasından Göbeklitepe kazı başkanlığını devralan arkeolog Erhan (Mehmet Günsür) ile tanışır. Sonrasında Atiye’nin kendini bulma hikâyesine tanık oluyoruz. Göbeklitepe’deki esrarengiz kız çocuğu (Sibel Melek Arat) ve Atiye’nin sürekli gördüğü âmâ yaşlı kadın (Meral Çetinkaya) ile gizem tırmanır. Sonrasında bu insanların Atiye’yle aynı aileden geldiğini öğreniriz. Annesi (Başak Köklükaya) Atiye’yi korumak için ona deli damgası vurur, hatta Atiye akıl hastanesine kaldırılır. Bu bölüm, delilik ve deliliğin nasıl tespit edileceği üzerine düşünme olanağı sunar. Öte yanda Atiye’nin erkek arkadaşı Ozan (Metin Akdülger) ve dizinin kötü karakteri, oğlunu sadece Atiye’ye ulaşmak için kullanan, gizemini bizim için hala koruyan

babası Serdar (Tim Seyfi) var. İkinci sezonda Atiye'nin kendini ve geçmişini arayışı, Göbeklitepe'deki sırrın ne olduğu, Serdar'ın Atiye'yi, Atiye'nin kardeşi Cansu (Melisa Şenolsun)'yu öldürebilecek kadar önemsemesinin sebebini izleyeceğiz gibi duruyor.

Spoiler Sonu

Dizinin Şengül Boybaş'ın "Dünyanın Uyanışı" adlı kitabından uyarlanması, son dönemde edebiyat ile sinemanın gittikçe artan ilişkisini yeniden tartışmamıza olanak sağlıyor. Teknik anlamda bir şeyler çekmenin geçmiş yıllara oranla daha kolay olduğu günümüz dünyasında hikâye, belki de hiç olmadığı kadar önem kazandı. Bunun bir sonucu olarak, günümüz sinema dünyasının romanla, zaman zaman kısa hikayeye daha çok ilişki içine girdiğini görüyoruz. Kitabın, Netflix'in izleyicisini önceleyen, "bin-

ge-watching" imkânı sağlayan politikalarına uygun bir senaryo yapısıyla uyarlandığını söyleyebiliriz. Yalnızca edebiyat sinemayı etkilemekle kalmıyor, sinemanın da edebiyatı belli ölçülerde şekillendirebildiğini görüyoruz. Atiye'nin ardından kısa bir zaman dilimi içerisinde Göbeklitepe hakkında pek çok romanın yazılması bunun en büyük örneklerinden.

Bir diğer önemli nokta ise Atiye'nin tarihle olan ilişkisi. Göbeklitepe hiç olmadığı kadar konuşuluyor. Haberlere konu oluyor, daha önce Göbeklitepe'nin varlığından ya da öneminden haberdar olmayan birçok insanın ilgisini çekiyor. Netflix gibi uluslararası bir platformda olması sebebiyle de yurt dışından birçok insan bu bölgeden haberdar oluyor, buradaki turizm canlanıyor. Atiye gibi yapımlar devam ettikçe Türkiye ileride belki de yabancı yapımcılar için tercih



SAYGI DURUŞU: DZIGA VERTOV



Dilara Çoban

KAMERALI ADAM

Chelovek s kino-apparatom (*Man with a Movie Camera*, 1929) Sovyet yönetmen Dziga Vertov tarafından yönetilmiş, Vertov'un eşi Yelizaveta Svilova tarafından düzenlenmiş ve Vertov'un bu filmde sonra onunla bir daha çalışmayan kardeşi Mihail Kaufman tarafından çekilmiştir. Senaryosu, oyuncusu ve dekoru olmadan çekilen film birçok ilke imza atmış ve çekilmesinden 83 yıl sonra bile 2012 yılında British Film Institute tarafından "Tüm Zamanların Yapılmış En İyi Sekiz Film"nden biri seçilmiştir.¹ Filmin amacı, Vertov'un filmin başında da belirttiği gibi sinemanın dilini edebiyat ve tiyatronun dilinden ayırarak sinemaya uluslararası bir dil kazandırmak. 1929 yılında Sovyet ülkelerinde hayat nasıldı sorusuna cevap veren film

hayatın her anını tüm doğallığıyla yansıtmayı başarmış.

Filmin aradan geçen 90 yılda hala etkileyiciliğini kaybetmemesinin birkaç nedeni var. Bunlardan biri filmde kullanılan çoğu çekim yönteminin ilk kez Vertov tarafından icat edilip kullanılması, bir diğeri filmde kullanılan müzikler, son olarak filmin doğallığı ve kurgusu.

Günümüzde bize sıra dışı gelmeyen fast motion, slow motion gibi görüntüyü hızlandırmak ya da yavaşlatmak için kullanılan teknikler ya da çoklu pozlama, görüntüyü dondurma, match-cut ve jump-cut iki görüntünün birbirine birleş-

tilmesiyle oluşturulan sinema teknikleri ilk kez Vertov tarafından bu filmde kullanıldı.² Filmdeki en ilgi çekici kısımlardan biri arada ikinci bir kamerayla izlenilen görüntülerin nasıl çekildiğini görmektir. Artık drone ile çekilen görüntüler, o zamanlarda kameraman ve yönetmenin vinç ile yukarı kaldırılmasıyla çekiliyormuş. Takip sahnelerinde, kameraman bir eliyle bisiklet ya da motoru kullanırken diğer eliyle kamerayı kullanarak görüntüleri çekiyor. Zaten ağır olan kamerayı tripoduyla taşıyarak dar ve yüksek yerlerde bile çekim yapabilmek bunu yaparken de daha önce kullanılmamış çekim teknikleri kullanmak hiç kolay değil. Oyuncu olmayan insanları günlük hayatlarında yakalayarak onları filme alan Vertov, insanların yüzlerine fazlaca yaklaşmasıyla güzel bir çekim açısı ortaya çıkarmış.

Filmin başında sinemaya uluslararası bir dil kazandırmak istediğini söyleyen Dziga Vertov, filmi sessiz film olarak çekmiş. Sinemada sessiz filmlerin ortaya çıkışı çok daha eskilere dayanıyor ancak sessiz filmler hiçbir zaman tam anlamıyla sessiz olmadı. Ya altıyazıyla film izleyicilere anlatıldı ya anlatıcılar filmi anlattı ya da filmlerde müzik kullanıldı. Vertov sessiz filmini müzikle birleştirerek bir şeyler anlatmayı seçen yönetmenlerden. Film 1929 yılında ilk gösterildiğinde, sessiz olarak çekilmiş olan filme yayımlandığı salonda bulunan orkestra eşlik etmiş. Bu durumun en büyük artısı, filmdeki görüntülerle müziğin uyumlu olması. Görüntülerin ve müziğin hızı birbirleriyle uyumlu olarak ilerliyor ve görüntüdeki aksiyonun hareketine göre müziğin türü de değişiyor. Normal şartlarda birbirinden bağımsız kliplerin sessiz bir şekilde ardı ardına sıralanmasını 68 dakika izlemek izleyiciyi filmde koparabilecekken müzik ve görüntülerin birbiriyle uyumu izleyicinin ilgisini filmde tutabiliyor. Filmin sessiz olarak çekilmesinin bir başka nedeni ise kameranın sesi. Vapurun çekildiği bir sahnede vapurun yüksek sesine rağmen arkadan kameranın sesi duyulabiliyor. Orkestranın vapur sesi çıkaramayacağını bilincinde olunan bir yerde vapurun yüksek sesine güvenerek vapur sesi o an kaydedilmiş ama bu kameranın gürültünü sesini bastırmada yetersiz kalmış.

Filmlerin git gide yayılaşmasından, her şeyinin planlanmasından sıkılan Vertov, insanların günlük hayatlarında yaşayabilecekleri her şeyi tüm doğallığıyla göstermek istemiş. Bu yüzden de hiçbir oyuncu, önceden tasarlanmış bir mizansen kullanmamış. Görülen her şey o insanların nor-

mal yaşamından bir kare ve bu belgeseli çekerken de hayattaki birçok anı kullanmak istemiş. Doğumdan ölüme, düğünden boşanmaya, hastalıktan sağlığa, spordan sanata, günlük hayatın koşuşturmacasından hayata biraz ara verip insanın kendini şımartmasından her şeye kadar hayatın tüm detaylarına yer verilmiş. Oyunculuk kariyeri olmayan insanların günlük yaşamlarının kameraya alınması karşısında yaşadığı şaşkınlıkla karışık çekingenliğin getirdiği gülümsemeler izleyiciyi de gülümsetiyor. Her karenin kendisinden bir önceki ya da sonraki gelen kareyle gevşek de olsa bir anlam bütünlüğü oluşturması güzel bir izlenim oluşturuyor. Evsiz insanların banklarda uyanmasıyla ya da insanların yataklarındaki görüntüleriyle başlayan film kendi içinde de bir hikâye oluşturuyor. İkinci bir kamera sayesinde gördüğümüz kamera sayesinde son sahnede kameranın nasıl çalıştığını ve en sonunda da kameranın kapandığını görüyoruz bu da filmin tüm doğallığına rağmen çekilen her şeyin kamera tarafından çekilen görüntüler olduğunu unutmamamızı sağlıyor.

Yelizaveta Svilova tarafından yapılan kurgu filme dair en çok övgüyü hak eden etmenlerden. 1929 yılında tam olarak 90 yıl önce yapılan kurgu 1,775 ayrı görüntüden oluşuyor. 1,775 ayrı görüntüyü arka arkaya sıralayarak kurgu yapmak başlı başına kolay bir şey değilken Svilova görüntülerin iç içe geçmesi, bardağın içinde kameramanın belirmesi, göz kırpmaların senkronizasyonu gibi değişik efektler kullanmıştır. Sahnenin bağlantılı bir sahneyle kesilerek ilk sahnenin tekrar devam etmesi ya da nesnelerin kendi kendilerine hareket ediyormuş gibi gösterilmesi kullanılan başka kurgu teknikleri.

Man with a Movie Camera, kendisinden sonra gelen filmlere birçok şey gösteren ve sinema dünyasında yeni bir dönem açan bir film. Bu yüzden de hala yapılmış en iyi filmlerden biri olarak görülmesi şaşırtılacak bir şey değil. Bir yandan 90 yılda film sektörünün nasıl değiştiğini ve ilerlediğini görmek, diğer yandan da 90 yıl önce çekilen bir filmin hala büyük bir ilgiyle izlenebilmesi sinemanın uluslararası olmanın yanında zamansız olduğunun da göstergesi. Birçok yeni tekniğin denendiği film, çok sayıda farklı kamera ve kurgu tekniği kullandığı için biraz göz yorsa da hala izlerken keyif veriyor ve devrim sonrası Sovyet yaşamına dair birçok şey öğretiyor.

SİNEFİL YAZARLARINI ARIYOR!



Bizimle iletişime geçin:
rana.ong@gmail.com
mafım@boun.edu.tr
