



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
16 Haziran-9 Ağustos 2016
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2016/III

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan
Serkan Küpeli

Grafik Tasarım
Ebrar Bahçıvan
Öykü Önal

Orijinal Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Berkay Biçer, Berfin Elif Binbay,
Gökhan Çuhacı, Nil Erden, Emre
Ergüven, Onur Hünce, Aslı İldir, Berat
Toprak Karakaya, Esen Kunt, Sena
Özkurt, Mine Taşar, Burcu Meltem
Tohum, Sel Öykü Uğur, Yasin Yıldız

Künyeler:
Levent Civil

Teşekkürler
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:
Motorcycle Diaries (2004)

Arka Kapak Görseli:
Uzak (2002)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Haziran 2016

Editörden

Nisan ayından bu yana epey zaman geçti. Ne var ki Sinefil senede beş kez çıkan bir dergi olduğundan güncel bir takipte kalmamız oldukça zor. Aradan uzun bir zaman geçmiş olsa bile 35. İstanbul Film Festivali'nde görme şansını yakaladığım ulusal yarışma filmlerinden (özellikle şu sıralar Başka Sinema salonları sayesinde vizyon şansı da yakalıyorlar) bahis açacağım. Ödüllere pek değinmeyeceğim. Daha ziyade kendi aklımda kalan filmlerden söz etmek istiyorum.

Hemen, benim en beğendiğim filmle başlayayım; *Kalandar Soğuğu*, özellikle görüntü yönetimi ve kurduğu atmosferle yarışmanın bana kalırsa en çekici filmiydi. Doğal ama amatör hissi vermeyen oyunculukların da yardımıyla karakterlerin motivasyonu izleyiciye oldukça iyi geçiyor. Fazlalık gibi duran bir-iki sahne olsa bile, filmin genelinde en uzun sahneler bile sıkıyor ve ilginizi elinden kaçırmıyor. Son senelerde sürekli karşımıza çıkan "taşranın/taşralının dertleri" temasına tazelik getirebilen bir film.

En iyi film seçilen *Toz Bezi* kalburüstü bir yapım ve özellikle oyunculuklar çok göz dolduruyor; fakat *Kalandar Soğuğu*'nda hissedilen tazelik *Toz Bezi*'nde pek mevcut değil. Karakterlerin sıkıntıları başarıyla işleniyor ve seyirciye de geçiyor geçmesine ama "bunu daha önce görmemiş miydik?" demekten de kendinizi alamıyorsunuz. Yarışmanın sıradan filmlerinden biri gibi başlayan *Ana Yurdu* ise hikaye ilerledikçe çok farklı bir noktaya eviriliyor. Anne-kız çatışması ile başlayan gerilim sonlara doğru iyice tırmanıyor ve oldukça etkileyici bir finale bağlanıyor.

Kişisel olarak beklentimin en yüksek olduğu filmlerden biri de *Rüzgarda Salınan Nilüfer*'di. İlk filmi Çoğunluk ile dikkat çeken Seren Yüce yeni filminde, bir kez daha üst-orta sınıf eleştirisi yapıyor. Karakterlerin günlük hayatlarına ve birbirlerine olan içten pazarlıklı yaklaşımlarına dair çok başarılı tespitler barındırmasına rağmen, filmin hikayesi biraz fazla sıradan. *Rüzgarda Salınan Nilüfer*, güzel anları olan ama yer yer ilginizi kaybeden bir film. Çoğunluk'ta ana karakterin günlük, amaçsız yaşantısından yola çıkarak çok daha büyük ve toplumsal bir soruna değinen Yüce; bu kez günlük meseleler arasında sıkışıp kalıyor.

Buna rağmen, *Tarla* ve *Benim Kendi Hayatım* gibi filmlerin de olduğu yarışmada, *Rüzgarda Salınan Nilüfer*, ortalamanın üzerinde duran filmlerden biri.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

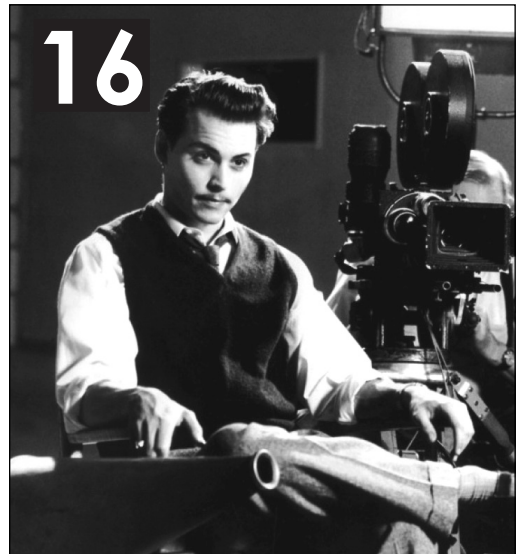
Gündem 4

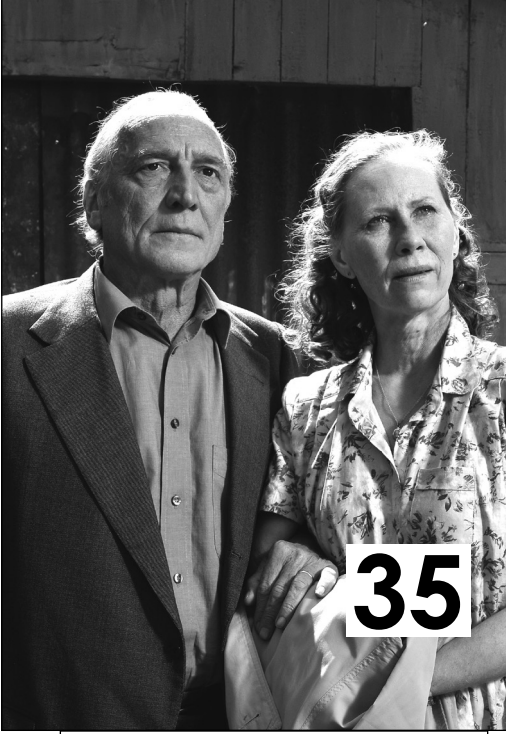
Tatil Filmleri

Tatil Kitabı	7
Le Rayon Vert	8
Motorcycle Diaries	10
Little Miss Sunshine	12
Y Tu Mamá También	14

Dosya: Biyografik Filmler

Amadeus	16
Andrei Rublev	18
The Elephant Man	21
Ed Wood	24
Jeanne d'Arc	27





30

BAŞKA SİNEMA



Başka Sinema

- 30 Toz Bezi
- 31 The Brand New Testament
- 32 Anıların Masumiyeti
- 34 Hitchcock/Truffaut

Gölgede Kalanlar

- 35 Le Havre

Dizi Kuşağı

- 37 Twin Peaks

Gündem

Cannes Film Festivali kapsamında gerçekleşen «Eleştirmenler Haftası»ndan bir Türk filmi geçti! Uzun metraj kategorisinde *Albüm* filmiyle yarışan yönetmen Mehmet Can Mertoğlu eleştirmenlerden Yılın En Yenilikçi Yönetmeni Ödülü'nü aldı. Eleştirmenler Haftası etkinliğinde ödül kazanan filmler, yapılan yazılı açıklamayla duyuruldu. Duyuruya göre, Mertoğlu'nun *Albüm* filmi etkinliğin ikinci büyük ödülü olan "France 24 İleri Görüşlülük" ödülünü



aldı. Yedi uzun metrajlı filmin değerlendirildiği yarışmanın birincilik ödülü ise Fransa doğumlu İspanyol yönetmen Oliver Laxe'nin *Mimosas* filmine verildi.

Türk sinemasının birçok önemli yapımına oyunculuğuyla imza atan ünlü isim Tanju Gürsu, solunum yetmezliği teşhisiyle yoğun bakıma alındı. Kariyerine 1962 yılında Şehvet Uçurumu isimli filmle başlayan Gürsu, birçok önemli projede yer almış ve 2000'li yıllara kadar oyunculuğa devam etmişti.

Anıt isimli bir yapımcılık şirketi kurup yapımcılık görevi de üstlenen, birçok film ve dizide karşımıza çıkan, üç film senaryosu yazıp beş filmde de yönetmenlik yapan Tanju Gürsu'nun sağlık durumu belirsizliğini koruyor.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü tarafından ve Alanya Belediyesi, Alanya Ticaret ve Sanayi Odası (ALT-SO) , Alanya Turistik İşletmeciler Derneği (ALTİD) 'in hizmet destekleriyle bu yıl ilk kez gerçekleşecek olan 1. Alanya "Kristal Kale" Uluslararası Film Festivali 24 Haziran-30 Haziran 2016 arasında sinemaseverlerle buluşacak.

Film gösterimlerinin yanı sıra açılış ve kapanış geceleri aynı zamanda yabancı sanatçıların katılacağı mini konserler de programda yer alıyor.

Kıvanç Sezer'in ilk uzun metraj filmi Babamın Kanatları Avrupa'nın önemli film festivallerinden 51. Karlovy Vary Film Festivali'nde Ana Yarışma'ya seçildi. Film, bu sene 1 - 9 Temmuz tarihleri arasında Çek Cumhuriyeti'nde yapılacak festivalin Ana Yarışma Bölümü'nde dünya премьерini gerçekleştirecek.

Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü'nün yapım desteğiyle gerçekleştirilen film ölümcül bir hastalığa yakalandığını öğrenen inşaat işçisi İbrahim'in çaresizlik içindeki hikayesini anlatıyor.

Jüri üyeleri arasında Hale Soygazi, Tuna Kiremitçi, Yüksel Yalova gibi isimleri barındıran Uluslararası 16. Frankfurt Türk Film Festivali lansmanına birçok ünlü isim katıldı. 31.05.2016 tarihinde Allegro 'The Public Hotel İstanbul' da basın toplantısı ile medyaya tanıtılan festival T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Hessen Eyaleti Film Destekleme Fonu ve Frankfurt Belediyesinin desteğiyle 31 Ekim 2016 - 5 Kasım 2016 tarihleri arasında Almanya-Frankfurt'ta gerçekleşecek.



Usta yönetmen Woody Allen'in yarışma dışı kategorideki Cafe Society gösterimiyle açılan 69. Cannes Film Festivali'nde ödüller sahiplerini buldu. Başkanlığını "Mad Max" serisi filmlerin yönetmeni George Miller'in yaptığı jürinin seçimleriyle belirlenen filmlerin ödüllendirildiği törende bu yıl Altın Palmiye Onur Ödülü Fransız aktör Jean-Pierre Leaud aldı.

Ödül listesinin tamamı:

Altın Palmiye: Ken Loach, "I, Daniel Blake"

Grand Prix: Xavier Dolan, "It's Only The End of the World"

Jüri Ödülü: Andrea Arnold, "American Honey"

En İyi Kadın Oyuncu: Jaclyn Jose, "Ma Rosa"

En İyi Erkek Oyuncu: Shahab Hosseini, "The Salesman"

En İyi Yönetmen: Olivier Assayas, "Personal Shopper" & Cristian Mungui, "Graduation"

En İyi Senaryo: Asghar Farhadi, "The Salesman"

Camera d'Or (En İyi İlk Film): "Divines," Houda Benyamina

En İyi Kısa Film: "Timecode," Juanjo Gimenez

Queer Palm (Uzun metraj): "Les Vies de Thérèse," Sébastien Lifshitz

Queer Palm (Kısa metraj): "Gabber Lover," Anna Caze-nave-Cambet

Türkiye sinemasının auteur'lerinden Yeşim Ustaoglu'nun yenilen web sitesi hayranlarının ziyaretine açıldı. Web sitesi ile sinemaseverler, Ustaoglu hakkında bugüne dek yayınlanmamış pek çok fotoğraf ve içeriğe ulaşabilecekler.

Ataşehir Belediyesi, Çevre Koruma ve Kontrol Müdürlüğü tarafından düzenlenen Ataşehir Belediyesi Çevre Konulu Ulusal Kısa Film Yarışması'nın dördüncüsü sonuçlandı. Ferhan Şensoy Ses Tiyatrosu'nda yapılan ödül töreninde amatör ve profesyonel kategoride kazananlara ödülleri ve plaketleri takdim edildi. Yarışma dört yıldır, küresel iklim değişikliğinin etkilerinin hızla yaşandığı günümüzde; çevre bilincini arttırarak, ilerleyen yıllarda daha temiz ve daha yaşanabilir bir çevreye kavuşma isteği ve hedefiyle yapılıyor.

Kaynaklar:

www.beyazperde.com
sinema.mynet.com



Tatil Filmleri

Okulların tatile gireceği şu günlerde herkes tatil planı içerisinde... Öğrenciler sahillerde bütün bir senenin yorgunluğunu atmanın tatlı telaşına düşmüş durumdadır. Kimisi tatilini deniz kenarında nasıl geçireceğini düşünse de kimisi için tatil uzun, bunaltıcı, yaz gecelerinden ibaret olabiliyor... Kimisi için yaz bir sonraki eğitim yılı için harçlık çıkaracakları mesai başlangıcı demek... Hal böyle olunca da birinin gözünden tatil günlüğünü tutmak kalıyor. Geçtiğimiz yıllarda trafik kazası sonucu hayatını kaybeden genç yönetmen Seyfi Teoman tatil güncesini Ali'ye yazdırıyor.

Ali, Silifke'de yaşayan, otoriter bir baba ve silik bir annenin ikinci çocuğudur. Okul derslerinde başarılı, çalışkan bir öğrencidir. Tatilde çalışmaları için öğretmeninin verdiği kitabı arkadaşına kaptıran Ali, kitabı bulmak için boş yere çabalamaktan öteye geçemiyor. Her sabah uykulu gözlerle babasının iş yerine gitmek zorunda kalıyor. Ali hem tatil kitabını kaptırdığından hem de babasıyla işe gitmekten son derece mutsuzdur. Bunu fark eden annesi ise bu durumu eşine söyler. Fakat anlayışsız ve gelenekçi eşi tarafından terslenir. Kendi babasının da zamanın da aynı yolu izlediğini ve şimdi ona duacı olduğundan dem vurur. Ailenin büyük oğlunun işi kardeşinden daha zordur. İstemediği bir okula gitmekte ve bunun sonunda da istemediği bir işi yapmak zorunda bırakılmaktadır. Bu durum canına tak ettiği için babasıyla durumu konuşmaya karar verir. Cesaretini toplayıp ailesine sığınan genç; bu mesleği yapmak istemediğini tazminatı karşılırsa hayatıyla ilgili başka planları olduğunu dillendirir. Çaresizce babasından yardım beklemektedir. Babası oğlunun içine düştüğü çıkmazın farkında bile olmadan isteğini reddeder. Bir zamanlar ailesine kafa tutmuş asi amcasıyla durumu paylaşır. Amcası ona yardım edeceğini söyler. Babasının geçirdiği talihsiz hastalık yüzünden amcasından da destek göremez. Geçirdiği krizden kurtulamayan babanın cenazesinden sonra kendi göbeğini kendi kesmeye karar verir ve İstanbul'a doğru yol alır. Geriye rutin hayatlarına dönen anne ve Ali kalır. Herkesin farklı anılarla döndüğü yaz tatili Ali için belki de ömürlük izler taşıyacağı bir yaz olur.

Film; karakterlerin sıradanlığının dışında, insanın üzerinde rahatsız edici bir etki bırakıyor. Zaten yavaş ilerleyen film, bir de müziksiz olunca iyice katlaşıp ağırlaşıyor. Amatör oyunculuklar, gösterişsiz sahneler, az replik ve konunun ağır işlenişi filmde yer yer zaman uzamasına yol açıyor.

Yönetmenin tam olarak neye odaklanmamızı istediğini kestirmek güç. Gelenekçi, baskıcı bir babadan nasıl çocukların yetişeceği mi, yoksa aile fertleri arasında en silik karakterin anne olması çocukları özgüvensiz yapması mı, yoksa bir zamanlar özgür ruhuyla ailesine başkaldıran amcanın hayallerinden vazgeçen sıradan bir insan olmasının normal bir işleyiş olduğundan mı, ya da bu sıradanlıkta içe kapanık çalışkan bir çocuğun gözünden durumu anlayamamamız mı?

Tatil Kitabı

■ Mine Taşar

Yönetmen: Seyfi Teoman

Senaryo: Seyfi Teoman

Oyuncular: Taner Bırsel, Tayfun Günay
2008/Türkiye/
Türkçe/92'

21 Haziran Salı
21:00

Le Rayon Vert

■ Yasin Yıldız

Yönetmen: Eric Rohmer

Senaryo: Eric Rohmer, Marie Riviere

Oyuncular: Marie Riviere
1986/Fransa/Fransızca/98'

28 Haziran Salı
21:00

Jules Verne'in aynı isimli romanından sinemaya uyarlanan *Yeşil Işın* (*Le Rayon Vert*, 1986), Éric Rohmer'in altı filmlik "Comedies et Proverbes" diye adlandırdığı serinin beşinci filmi olarak vizyona girdi. Kadın-erkek ilişkisi, modern dünyadaki yalnızlık karamı gibi birçok konuya değinen filmin başrolünde ise Éric Rohmer'in favori aktrisi Marie Rivière var. "Favori aktris" dememdeki neden ise bu ikilinin tam on filmde birlikte çalışması. *Yeşil Işın*, ta-kındığı Avrupai sinema dili ile dünya sinemasında kendini ilk baş-larda tam anlamda gösteremese de 1986 Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazandı. Rohmer'in belki de en büyük başarısı, uyarlama bir hikâyeden yola çıkılarak çekilen bir film olmasına rağ-men, kendi anlatısını filme başarılı bir şekilde aktarabilmiş olması. *Yeşil Işın*'ı bu yazıda her ne kadar "Tatil Filmi" olarak ele alsam da film aslında tatil yapamayan ve tatilini çileye çeviren bir karakterin hikâyesini anlatıyor. Tatile gitmenin mutlu olmak için şart olduğunu düşünen toplumda, Delphine mutluluğun daha farklı ve derin bir şey olduğunu düşünür ve tatilinin son gününde ancak mutluluğa erişe-bilir.

Delphine, 20'li yaşlarının sonunda Paris'te sekreter olarak çalışan bir kadındır. Yaz tatilini geçirmek için bir arkadaşıyla plan yapar. Ancak arkadaşı, tatilini erkek arkadaşıyla geçireceğini söyleyince Delphine plansız bir şekilde ortada kalır. Tatil başlamıştır ve Delphine'in ne yapacağı konusunda bir fikri yoktur. Etrafındaki insanlardan tatili için fikir almaya çalışan Delphine, birçok farklı yere gitmesine rağmen hiç birinde mutlu olamaz ve tatilini yarıda kesip geri döner. Arkadaşları veya ailesi ile zaman geçirmekte fazlasıyla zorlanır, git-gide içine kapanmaya ve umudunu yitirmeye başlar. Çünkü kimse ile iyi anlaşamaz ve insanlarla ilişki kurmakta oldukça başarısızdır. Yabancılarla konuşmaktan korkar ve sadece az sayıda tanıdığı insanla konuşur. Hayat felsefesi ve yaşam biçimi onlardan çok farklı olduğu için bir bakıma kalabalık içinde yalnız yaşamayı tercih eder. Aslında Delphine film boyunca bir arayışın içinde ve aradığı şey ile gerçek mutluluğa ulaşabileceğini düşünür. Bütün insanların aynı şeyleri yap-parak mutlu olmasının imkânsız olduğunu düşünür. Öyle ki yerde gördüğü iskambil kâğıtlarına farklı anlamlar yükler; tesadüfen kulak misafiri olduğu bir konuşmadan etkilenir. Hayatındaki asıl mutluluk kaynağını bulmak için bunun gibi mistik öğeleri takip eder. İşten aldığı izin boyunca, yanına katıldığı insanlarla anlaşamaz iken karşımıza çıkan "*Yeşil Işın*" metaforu ile hayata tekrar döner ve inandığı mucizenin gerçeğe dönüşmesine şahit olur. Artık Delphine gerçek mutluluğa ulaşmıştır.

Yeşil Işın, bir tatil filmi olmasının yanında aslında çok başarılı bir kişilik arayışı filmidir. Hikâyedeki ana kahramanımız, aslında film boyunca karşımıza çıkan en aykırı karaktere sahip. Öyle ki film boyunca Delphine'i sürekli olarak kabul etmediği şeyler ile savaşırken görüyoruz. Toplum tarafından normalleştirilmiş bazı şeyleri Delphine kabul edemez ve fikrini paylaşmaktan da geri kalmaz. Her ne kadar pasif ve çekingen birisi de olsa, yıllardır süregelen tabuları yık-

mak için elinden geleni yapar. Kendi inandığı değerlere insanlar saygı göstermese bile kendisini savunmaktan geri durmaz. Aslında Delphine de kendisini hikâye boyunca sorguluyor, hatta bazen yalnızlık hakkındaki tutumu değişiyor fakat filmin sonundaki “Yeşil Işın” onu tekrar kendi hayatına döndürüyor. Bu tutarlı karakterin aklında bile bazı şüpheler olduğunu görmek, karakterin inandırıcılığını artırıyor; bu da karakterin seyirci tarafından kabullenilmesini kolaylaştırıyor.

Fransız Yeni Dalga akımının aykırı yönetmeni Éric Rohmer, bu filmde de Godard ve Truffaut gibi yönetmenlerin tekniklerini hiçe sayarak daha “ılımlı” bir yeni dalga filmi çekmiş. Senaryosundan çekim tekniğine kadar kendi prensiplerinden ödün vermeyen Rohmer, savunduğu ilkelerin ışığında başarılı bir film ortaya koymuş diyebiliriz. Godard’dan alışık olduğumuz keskin sahne geçişleri ve yarıda kesilen diyaloglar bu filmde neredeyse hiç yok. *Yeşil Işın*’ın olay örgüsü ise Hollywood sinemasındaki kadar açık ve belirgin olmasa da diğer yeni dalga akımı filmlerine göre gayet anlaşılabilir ve basit. Olaylar kronolojik sırayla senaryoda yer alıyor Tabi ki yeni dalganın sahip olduğu objektif hikâye anlatımı ve karakterlerin toplumla olan zayıf ilişkisi, bu filmde de göze çarpıyor.

Filmi izlerken yer yer belgesel izliyor havasına kapılabilirsiniz. Bunun nedeni aşırı doğal diyaloglar ve doğaçlama oyunculuklar. Rohmer bir röportajında, oyuncuların bazı sahnelerde kendi diyaloglarını yazmalarını istediğini belirtiyor. Bu da bazı yerlerde diyalogların üst üste binmesine, bazı yerlerde ise birkaç saniyelik sessizliklere sebep olabiliyor. Karşınızdakiler bazen muhabbete öyle bir dalıyor ki kendinizi filmin içinde bir yabancıymış gibi hissetmeye başlıyorsunuz. Rohmer’in bunu yapmasındaki amaç ise kuşkusuz seyirciyi de filmin içine almaya çalışması.

Filmin belki de en büyük sorunu izleyiciye akıcı bir seyir imkânı sunamaması. Bunun başlıca sebebi ise olayların neden-sonuç ilişkisinden ziyade tesadüflerle veya tanrısal güçlerle ile açıklanması. Karşımıza çıkan metaforlar ve imgeler bir noktadan sonra fazla boğucu gelmeye ve seyir zevkini azaltmaya başlıyor. Bunlara bir de uzun ve birbirini tekrar eden diyaloglar eklenince, seyirci olarak filmin başında kalmak biraz güçleşiyor. Karakterin yaşadığı ruhsal bunalımı, ekrana yansıtırken böyle metotlar sıklıkla kullanılsa da burada durum biraz aşırıya kaçmış. Filmde çok fazla mekân ve şehir geçmesine rağmen, aksiyonun bu kadar az olması da filmin ilginç yönlerinden. Rohmer, bu aksiyon eksikliğini güçlü sinema diliyle kapatsa da, az sayıda olayla Delphine’in ruhsal halini takip etmek yer yer zorlaşıyor.

Rohmer sinemasında geçiş dönemi sayılabilecek bir dönemde vizyona giren *Yeşil Işın*, güçlü karakterleri, uzun diyalogları ve görsel olarak başarılı mekân seçimleriyle Fransız sinemasının unutulmaz eserlerinden birisi. Her ne kadar diğer Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinin işleri kadar sesini duyuramasa da, *Yeşil Işın* kendine has konusu ve üslubuyla sinema tarihinde önemli bir yere sahip.

The Motorcycle Diaries

■ Sena Özkurt

Yönetmen: Walter Salles

Senaryo: Ernesto Che Guevara, Jose Rivera

Oyuncular: Gael Garcia Bernal
2004/Arjantin, Şili/İspanyolca, Keçuva dili/126'

"Bu bir kahramanlık hikayesi değil; bu ortak amaçlar ve benzer rüyalarla bir süreliğine paralel giden iki hayatın hikayesi."

Walter Salles'ın yönettiği *Motorsiklet Günlükleri* (*The Motorcycle Diaries*, 2004), Ernesto Che Guevara'nın günlüklerinden alınmış bu cümleyle başlıyor ve filmin hikayesinin ve odağının nerede olacağını daha ilk sahneden açıklamış oluyor. Gerçekten de film, Ernesto Guevara'nın, tüm dünya tarafından tanınan Arjantinli devrimci ve Küba devriminin en önemli figürlerinden biri olan "Che" olmadan önceki gençliğine odaklanıyor. 23 yaşında, Arjantinli zengin ve prestijli bir aileden gelen ve yüksek lisansını bitirip doktor olarak mezun olmasına sadece 1 senesi kalmış, nispeten normal bir genç adamı karşımıza çıkıyor. Arjantinliler tarafından sıkça kullanılan ve arkadaş, dostum anlamlarına gelen "Che" unvanını almadan önceki hayatına odaklanan film, Ernesto'yu, astımı olmasına rağmen Rugby oynayan, ailesine ve arkadaşlarına bağlı, Miramar'da bir sevgilisi olan genç bir adam olarak göstererek, bize anlatılan ve medya tarafından gösterilen korkusuz, cesur ve hatta sert Che Guevara imajından epey uzak ve yabancı bir konuma getiriyor.

Ernesto Guevara de la Serna ve biyokimyager arkadaşı Alberto Granado'nun yolculuk boyunca bizzat tuttukları günlüklerden esinlenerek çekilen film, iki yakın arkadaşın Alberto'nun yarı bozuk ama çok sevdikleri motorsikletiyle Arjantin'den Venezuela'ya kadarki bütün Güney Amerika'yı keşfetmelerini ve bu sırada da kişisel olarak geçirdikleri değişimleri anlatıyor. Ernesto ve Alberto, romantik bir idealizmle, hiç bilmediklerini düşündükleri Güney Amerika'yı iki tıp uzmanı olarak gezmeyi ve yolda tanıdıkları insanlara yardım etmeyi amaçlayarak, biraz da gençlik heyecanı ve hayalciliğiyle, 1952 Şubat'ında yola çıkıyorlar. Alberto için bu yolculuk 30. yaşına girmeden gerçekleştirebilme fırsatını yakaladığı eski bir çocukluk hayaliken, Ernesto için de yoğun tıp eğitimine ara verebileceği ve ailesinden bağımsız olarak yaşamayı öğreneceği bir kendini kanıtlama fırsatı oluyor. Tam yola çıkmadan önce, Ernesto'nun babası sadece önlem amacıyla oğluna bir silah emanet ediyor. Beklenildiğinin aksine, Ernesto bu silahı hiçbir zaman kullanmıyor, ama ilk defa eline silah almasının gösterilmesi, gelecekteki devrimci kişiliğine ve değişecek hayatına ışık tutmuş oluyor.

Yakın arkadaş olmalarına rağmen, ikili birbirinden oldukça farklı özellikler gösteriyorlar. Alberto, kızların ilgisini çekmeyi seven, canayakın ve ağız iyi laf yapan komik bir büyümemiş adam görüntüsü çizerken, Ernesto çabuk olgunlaşmış, hastalıklarının ve doktorluğunun sorumluluğunu taşıyan, insanlara karşı dürüst ve kızların yanında çekingen bir insan olarak neredeyse Alberto'nun tam zıttı bir karakter oluşturuyor. Alberto genelde insanları kandırarak, bedava yemek ve kalacak yer gibi ihtiyaçlarını karşılamaya çalışırken, Ernesto yalana başvurmaya daha dürüst yollar seçmeye çalışıyor. Ernesto'nun doktorluğunu gösterme fırsatını yakaladığı birçok sahne dürüst ve

12 Temmuz Salı
21:00

yardımsız bir doktor olabileceğini ama henüz çok deneyimsiz olduğunu anlamamızı sağlıyor.

Filmin ilk yarısı, klasik bir yol hikayesi ve yolculuğun getirdiği çeşitli zor ama komik anıları yansıtırken, ikinci yarıyla beraber filmin tonu da gittikçe değişiyor. Güney Amerika'nın 60'lı ve 70'li yıllar boyunca devam edecek devrimlerden, değişimlerden ve iç savaşlardan henüz uzak olduğu 50'li yıllar, büyüleyici doğal güzelliklere zıtlık oluşturacak yoksulluk ve çaresizlikle yoğrulmuş insanların yaşadığı bir coğrafyaya sahne oluyor. Yolda uğradıkları Peru'daki İnka antik kenti Machu Picchu'ya varınca Ernesto hiç tanımadığı bu antik şehir ve İnka uygarlığına duyduğu nostaljinin gairpliğinden bahsederek, işgalci güçler İspanyolların kapitalist ve doğa karşıtı yöntemlerle bu uygarlığın yapmaya çalıştığının tam zıttı bir şekilde hareket ettiğini ve bunun getirdiği zorlu yaşam koşullarını gözler önüne seriyor. Ernesto ve Alberto için hiç tanımadıkları bu yeni dünya ve yeni sistem tarafından çaresiz bırakılmış insanları, kendi karakterlerinin ve dünyaya bakış açılarının da değişmesine zemin hazırlamış oluyor. Kapitalist iş adamları tarafından kendi arazilerinde kovulan komünist bir çiftçi ve eşinin, diğer insanlardan tecrit edilmiş bir şekilde yaşamaya zorlanan cüzzam hastaları ve zorlu koşullarda çalışmak zorunda bırakılan maden işçileri ile tanışmaları kendilerinden çok farklı bu insanların yaşam koşullarının zorluklarını hayatlarında ilk kez fark etmelerini sağlıyor. Amerika Birleşik Devletleri gibi yabancı yatırımcılar tarafından kontrol edilen ve insanlık dışı koşullarda işçilerini çalışmaya zorlayan kar amaçlı şirketlerin varlığı da özellikle Ernesto'yu derinden üzen bir olay oluyor. 24. Yaşını kutlamak için düzenlenen partide, Güney Amerika kıtasını tek bir çatı altında toplama umudundan ve kapitalist diğer ülkelere karşı kendi halklarını korumanın öneminden bahsederek, aslında yeni yaşına ne kadar da farklı bir kişilikle girdiğini ve bundan sonraki hayatının da bundan önceki hayatından epey farklı bir yönde ilerleyeceğini göstermiş oluyor.

Film içinde özellikle Ernesto'nun bu değişimi simgeleyen en önemli olay, Amazon Nehri'ni yüzerek geçerek cüzzamlıların kaldığı adaya ulaşması oluyor. Arkadaşlarına veda etmek için giriştiği ve astım hastası olmasını, suyun soğukluğunu ve gecenin karanlığını hiç umursamadan, büyük bir çaba göstererek tek başına cüzzam hastalarının yanına ulaşması kalben ve fikren değişmesinin en büyük sembolü oluyor. Öyle ki, yolculuk bittiğinde Ernesto da, Alberto'ya artık eski Ernesto olmadığını, içinde bir yerde bir şeylerin değiştiğini söylüyor. Dünya barışı ve adil bir hayat için vereceği mücadelenin ilk adımlarını attığı bu sahne, filmin jeneriklerinde de söylenildiği gibi Bolivya'da benzer bir mücadele verirken öldürülmesi ile bitiriliyor.

Bir yol filminin çok daha ötesinde bir yere sahip olan *Motorsiklet* Günlükleri, etkileyici Güney Amerika manzaraları, tekrar tekrar dinlenebilecek film müzikleri ve bazen fazla didaktik ve bazen de fazla acıklı olabilecek ama gerçek hayat hikayeleriyle bezeli hikayesiyle, çok duyduğumuz ve gördüğümüz bir adamın çok bilinmeyen hayatının çok az kişi tarafından bilinen bir dönemine ışık tutuyor.

Little Miss Sunshine

■ Nil Erden

Yönetmen: Jonathan Dayton, Valeria Faris

Senaryo: Michael Arndt

Oyuncular: Greg Kinnear, Steve Carell, Abigail Breslin
2006/ABD/İngilizce/101'

"Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz aileninse kendine özgü bir mutsuzluğu vardır." Anna Karenina, Leo Tolstoy

Küçük Gün Işığı (Little Miss Sunshine, 2006) mutlu aileler yerine mutsuz bir ailenin hikâyesini anlatmayı seçen filmlerden. Hoover ailesi mutlu aile tanımına uyan bir aile değildir. Hollywood filmlerinde gördüğümüz ideal aile konseptinin yıkıldığı Little Miss Sunshine nihilist bakış açısıyla bize aile olmanın yeni bir yolunu sunar: Birbirlerini oldukları kişi olarak kabul etmek. Amerikan toplumunun kurguladığı ideal insan, aile, cinsiyet rolü Amerikan rüyasının yıkılışıyla parçalanır.

Hoover ailesi altı kişiden oluşmaktadır. Stresli ve ikinci evliliğini sürdürmeye çalışan bir anne, başarısız olmuş kişisel gelişim programını pazarlama çalışan ve en büyük korkusu ezik biri olmak olan bir baba, Proust uzmanı bir akademisyen ve intihar etmeye çalışmış olan Frank, sosyal normları reddetmiş nihilist ve kokain bağımlısı bir dede, disiplininden ödün vermeyen kendini pilot olmaya adanmış nefret dolu bir genç olan Dwayne ve güzellik yarışmasında birinci olmayı hayal eden masum ve tatlı bir kız olan Olive. Her karakter Amerikan toplumunun etkisiyle en iyi, en başarılı 'kazanlar' olmayı hayal ederler. Baba başarının sırrını yakaladığına inanır ve bunu kişisel gelişim programı hazırlayarak pazarlar fakat düşündüğünün aksine bir 'kazan' değil bir 'kaybeden'dir. Frank Amerika'nın bir numaralı Proust uzmanı iken elde edebileceği her şeyi iki numaralı uzmana kaptırmanın acısını yaşamaktadır. Dwayne bir pilot olmak için disiplinli olduğunu kanıtlamak istercesine 9 ay boyunca konuşmaz ama renk körü olduğundan bihaberdir. Olive ise Amerikan toplumunun güzellik standartlarına uymadığını bilmez. Olive'in dondurma istediği sahnede babasının ona kilolu olduğunu işaret eden konuşması ile dondurma yemekten vazgeçer. Ama o yaşta bir çocuk için saf mutluluktur dondurma yemek ki bunu dondurma yerkenki yüz ifadesinde fark ederiz. Güzellik kraliçesiyle tanıştığı ilk sorduğu sorudur dondurma sevip sevmeyi.

Amerikan toplumu ve filmlerinin yansıttığı 'kazanlar' ve 'kaybeden' olma anlayışı kişiler için yıkıcı bir etkiye sahiptir ve *Küçük Gün Işığı* bunun en iyi örneği olan filmlerden birisi. İnsanlar 'normal' olmak için kişiliklerinden feda ettiklerinin farkında değillerdir. Yola çıkmaları ve her karakterin hayalinin yıkılması ile aile birbirine yaklaşmaya başlar. Birbirlerini oldukları gibi kabul ederler ve onları yakınlaştıran ve de mutlu eden şey bu olur. Olive'in dedesiyle otelde yaptığı konuşmada ağlayarak 'kaybeden' olmak istemediği ve babasının ondan nefret etmesinden korktuğunu söyler. Olive üzerinden aslında kabul görmemenin ne kadar yıkıcı bir deneyim olduğu gösterilir. Karakterlerin toplum tarafından kabul görmeyen kişiler olması yanı sıra aynı zamanda kendilerini kabul edemeyen kişiler olması ironiktir. Ailenin tamamı uyumsuz insanlardan oluşmaktadır. Evlerindeki bardaklar, tablolar bile bu uyumsuzluğu yansıtır niteliktedir. Aralarından sadece dede karakteri uyumsuzluğunu kabul etmiş ve kendisiyle barışık bir kişidir. Film boyunca hayat görüşünü karakterlere aktarmaya çalışır. Nihilizm düşüncesiyle yaşar ve toplum normlarına uymak gibi bir

19 Temmuz Salı
21:00

derdi yoktur. Porno dergiyi bile genel normlara uygun olmayan türden ister.

Amerikan toplumunun dayattığı normallik algısı Hoover ailesini etkisi altına almıştır. Film boyunca sistemin ikiyüzlülüğü ve aptallığı gözler önüne serilir. Toplum normlarının en iyi sunulabileceği çevreyi güzellik yarışması gibi prototip bir çevre kurgulayarak sunar film. Olive'in ilk aşamada ikincilikten birinciliğe yükselmesi birinci olan kızın diyet hap kullanması sonucu diskalifiye olması sonucu gerçekleşir. 7-8 yaş grubunda olan bu genç kızların diyet hapları, ağır makyaj ve cinsellikleri ön plana çıkarılmış bir şekilde sunumu oldukça rahatsız edici bir imaj yaratır. İzleyici insanların bakımsız, obez sınırında anneler olması da annelerin kendi hayallerini çocukları üzerinden yaşadığı fikrini destekler. Yarışma sunucusunun yarışmadan fazlasıyla keyif alması da komik ve de creepy bir imaj vermektedir. Olive'in televizyon izleyerek taklit ettiği güzellik yarışmaları Amerikan kültürünün çirkin yüzüdür aslında. Küçük kızların sahte gülüşleri, pohpohlanmaya olan açlıkları ve cinsellikleriyle ön plana çıkma girişimleri oldukça gariptir. Olive'in de Playboy kızı gibi yaptığı dansın aslında cinsellik özelliğini değil bunu sunan kişinin Olive gibi çocuksu ve tombik bir kız olmasıdır izleyicileri rahatsız eden. Olive kendini kabul etmeyi başarmış bir uyumsuz olarak bunu eğlendiği için yapar ve ailesinin de kabul görme ihtiyacının yaratabileceği sıkıntıları fark etmesine yol açar. Super freak şarkısına ailece dans etmeleri de kendi uyumsuzluklarını topluca kabul etmeleri ve bunu göstermekten korkmadıklarını anlamalarını sağlar. Arkalarında aileleri varken bunu dert etmezler.

Robin Wood'un *Ideology, Genre and Auteur* yazısında bahsettiği gibi Amerika Hollywood sinemasında herkesin mutlu olduğu ya da mutlu olabileceği bir yer olarak gösterilmektedir. Bütün problemlerin çözülebileceği bir sistem vardır (1). *Küçük Gün Işığım*'da konvansiyonel bir Hollywood filminin sunabileceği bir yerden başlar hikâyesine ama mutlu bir son yerine bütün karakterlerinin hayallerini yıkar ve mutsuzluklarını umursamadıkları bir noktaya getirir onları. *Küçük Gün Işığım* filmini farklı kılan konvansiyonel sinemanın sunduğu 'acil çıkış' (Douglas Sirk) noktalarına kaçmak yerine durumu kabul etmek ve Amerikan toplumunu sunduğu sığ ve ikiyüzlü nosyonu yerle bir etmek olmuştur.

Küçük Gün Işığım ilk çıktığı yıllarda yarışmacı küçük kızların adeta estetikli görünüşleri ve ağır makyajları ile yetişkinleştirilmeye çalışılmasına inanılmaz şaşırılmış ve görünüşlerini anormal bulmuştum. İlginç bir şekilde 10 yıl sonra izlediğimde yarışmacı kızların görünüşlerine tekrar bakınca o kadar da garipsemediğimi fark ediyorum. Galiba gerçekten Amerikan güzellik algısı ve şişirilmiş bir estetik anlayışı insana ister istemez yerleşebiliyor. Filmin de belirttiği gibi sosyal normal kendini güzellik, başarı ve önemli olmayı sağlayan elemanlar üzerinden sürdürüyor. Kabul görmek de bu normlara uymakla mümkün oluyor.

- (1) Wood, Robin. *Ideology, Genre, Auteur*. 7th ed. Film Theory and Criticism

Y Tu Mamá También

■ Berfin Elif Binbay

Yönetmen: Alfonso Cuarón

Senaryo: Alfonso Cuarón, Carlos Cuarón

Oyuncular: Maribel Verdu, Gael Garcia Bernal, Diego Luna
2011/Meksika/İspanyolca/106'

26 Temmuz Salı
21:00

"Karamsar olup insanların hiç bir zaman değişmediğini söyleyebiliriz ama ben bunun yanlış olduğunu düşünüyorum. Sadece değişmek değil, kendini yeniden oluşturabilmek gerekiyor."

9 O'lar kuşağının her bireyi gibi benim de Harry Potter'la aramda duygusal bir bağ vardır. Dile kolay koca bir nesle kitap okumayı öğretti bu seri. Ben de kitaplarını hatmetmiş ve filmlerini defalarca kez izlemiş biri olarak serinin filmleri için gönül rahatlığıyla söyleyebilirim ki Alfonso Cuarón Harry Potter filmlerinin başına gelmiş en güzel şeylerden biriydi. Sadece kitabın atmosferini yakalamakla kalmayan usta yönetmen, sinema sektörüne de kalıcı bir eser kazandırmıştı. Sonrasında sağlam bir bilimkurgu hayranı olarak *Children of Men* (2006) I izleyip aşık olmuştum ben Cuarón sinemasına. 21.yy'ın inanılmaz gelişmeleriyle beraber gelen teknoloji karmaşası bilimkurgu filmlerinin dışında, gerçeğe yakın ütopyalar/distopyalar yaratılabileceğini seyirciye kanıtlamak kolay değil çünkü. Yaz Filmleri dosyasına yaptığım bu gereksiz girişin sebebi ise Cuarón sinemasının farklılığına olan hayranlığımı ve hemen arkasından gelen *Ananı da!* (*Y tu mamá también*, 2001) filmi için yazmaya çalıştığım eleştiriyi değil güzellemeyi az da olsa açıklayabilmektir.

Cuarón yakın arkadaşları Guillermo Del Toro ve Alejandro González Iñárritu'yla beraber Meksika'dan çıkan en iyi yönetmenlerden biri. 80'li yıllardan itibaren sinemada yönetmen, yazar, editör ve yapımcı olarak çalışan Cuarón, uluslararası alanda ismini ilk olarak AIDS ile ilgili bir film olan *Solo con tu Pareja* (1991) ile duyurdu. Bu filmin başarısından sonra, Meksika'da yaşadığı bir takım sıkıntılar nedeniyle de, Hollywood yolculuğuna başladı. Daha sonra burada *Fallen Angels* (1993) adlı televizyon dizisinde bölüm yönetmenliği yaptı ve 1995 yılında yönetmenliğini üstlendiği *A Little Princess* adlı filmle Los Angeles Film Eleştirmenleri tarafından ödülle layık görüldü. Ardından başrollerini Ethan Hawke ve Gwyneth Paltrow'un üstlendikleri bir Charles Dickens klasiği olan *Great Expectations* (1995) in günümüze uyarlanmış bir versiyonunu yönetti. Her ne kadar yaptığı bu işler tanınmasına aracı olmuş olsa da ilerde verdiği bir röportajda bu dönemi, yaratıcılığının ölmeye başladığı ve Hollywood balonu içinde asılı kaldığı bir dönem olarak adlandırdı.^[1] Bu nedenle o yıllarda ülkesi Meksika'ya geri dönerek asıl ününü kazandığı, senaryosunu kardeşi Carlos Cuarón ile birlikte yazdığı, yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendiği, *Ananı da!* adlı filmi çekti.

Bunun mutlu bir veda olmasını beklemiyordum, ama en azından sevgi dolu olsun.

Alfonso Cuarón'un En İyi Yabancı Film dalında Oscar'a aday gösterilen filminin başrollerini Maribel Verdu, Diego Luna ve sadece Meksika'nın değil artık Hollywood'un da en iyi oyuncularını arasında gösterilen Gael Garcia Bernal paylaşıyor. Tenoch ve Julio ergenlik çağlarının en berbat zamanlarını yaşayan sıradan iki gençtir. Kendilerinden yaşça büyük Luisa'nın hayatlarına girmesiyle birlikte kendilerini, cinselliğe, arkadaşlıklarına ve kendilerine dair yeni şeyler keşfedecekleri bir yolculukta bulurlar. Luisa yolculuk ilerledikçe Tenoch-Julio ikilisiyle aralarında bir bağ kurmaya çalışır fakat yalnız kaldığında aldatılmanın ve diğer gizlenmiş sorunlarının acısını çeker. Bir yandan kendi kabullenme sürecini yaşarken diğer yandan genç ikilinin büyüme evresine yardımcı olur. Cuarón'un cinselliği en yoğun şekilde kullandığı bu filmi, birçok türü iç içe geçiren yapısıyla farklılık yaratıyor. Eğlence amaçlı başlayan bu yolculuk, karakterlerin gerçek benlikleriyle karşılaştıkları lineer bir doğrultu sunarken, arkada olup bitenlerle birlikte

devletin politik ve ekonomik gerçeklerine de değiniyor ve filmin siyasi bir taban sunmasına olanak sağlıyor. Finalde de karakterlerinin beklenmedik deneyimi ve onunla beraber gelen bastırılmış bir eşcinselliği anlatmasıyla da bir LGBT filmine evriliyor. İki genç arkadaşın orta yaşlı bir kadınla çıktıkları seyahate odaklanan film, bu üç karakterin arasındaki cinsel tansiyonu filmin en güçlü öğelerinden biri kılarsa da, arka planda Meksika'daki sınıf farklılıklarına ve yoksulluğa yer vermeyi başaran bir film. Ancak, bu farkındalık kimi zaman oldukça belirsiz bir şekilde süregeliyor. Seyrederken bir gözlemci olduğunuzu hissediyorsunuz ve bilmeniz gereken bir bilgi varsa bu, anlatıcının sesinden size detaylı bir şekilde verilmeye çalışılıyor. Film ya içeriden dışarıda olanları ya da dışarıdan içeri olanları gözlemlemeye çağıyor sizi. Örneğin, bir yandan otoyolda yolculuk eden 2 gencin 'anlamsız' konuşmalarına tanıklık ederken, birden trafik tıkanır. Var olan öykü dünyanın dışından bir ses bize çalıştıkları fabrikaya ulaşmak için yola çıkan çok sayıda işçinin yaya geçidi olmadığı için nasıl bu yolda can verdiğini aktarır. Ummadığımız bir anda karşımıza çıkan bu 'gerçekliği' daha sonra filmin arka planındaki bilgilerle rahatlıkla birleştirebiliyoruz: rüşvet, polis şiddeti, yolsuzluk ve benzeri öğeler ön plandaki cinsel tutku hikâyesinin ardında ortaya çarpıcı bir Meksika panoraması çıkıyor. Ana karakterler pasif birer vatandaş ve karşılarına çıkan siyasal göndermelere bakıp geçiyorlar. Onlar da bizim gibi birer izleyici. Bir yandan da, film müthiş bir kurgu üzerinden devam ederken erkek egemen toplumda standartların değişiklik göstermesini, dönemin siyasi gidişatı üzerinden kusursuz bir tanıklık göstermeye çalışarak anlatıyor.

Sinematografi ise filmin dikkat edilmesi gereken yanlarından biri. Alfonso Cuarón ilerleyen yıllarda *Children of Men* ve *Gravity* de daha geniş bir kesim tarafından ilgi görececek olan uzun plan sekanslarının minimal örneklerini bu filmde göstermeye başlamış. Sahneleri gerekmediği sürece kesmeyerek ve var olan sahne geçişlerini de doğal ve yumuşak bir şekilde yaparak seyirciyi kolayca hikayenin içine çekiyor. Bazen bir ayna, bazen bir cam yansımından karakterlerini sahneye dahil ederek kameranın merkezindeki kişiyle bütünleşmesi sağlanıyor. Bazen bir kapının ardından içeriye, bazen bir arabanın içinden dışarıya, bazen de bir telefon kulübesinin içindeki birine dışarıdan bakıyoruz; ya da arabayla geçtiğimiz kasabalardan insan manzaraları takılıyor gözümüze. Cuarón'un bu başarısını dile getirirken üniversiteden beri arkadaşı olan ve neredeyse tüm filmlerinde beraber çalıştığı görüntü yönetmeni Emmanuel Lubezki'den bahsetmemek olmaz. Lubezki kuşkusuz Cuarón'un uzun tek planlarla bezenecik ve mizansen anlamında çığır açacak olan sinemasının oluşmasında önemli bir etken oldu. Bu başarıyı birlikteliğin Meksika'nın sıcak renkli manzaralarıyla birleşmesi, filmin teknik açıdan kusursuza yakın hale gelmesini sağlıyor. Ayrıca, anlatıcının sesinin girdiği noktalarda filme hakim olan sessizlik sahneden kendinizi çekmenize, anlatıcının verdiği bilgilerle olayı sindirmenize (kısmen) ve bir sonraki sahneden sesleriyle filmin içine tekrar girmenize kolaylık sağlıyor.

Meksika'nın alışkın olmadığımız coğrafyasında enteresan ama bir o kadar da özgür bir aşk üçgeni kuran *Anamı da*, kendi kimliğini bulma hikayesi. Aynı zamanda yol filmlerine yakışır şekilde, abartıdan uzak diyaloglarıyla ve alışılmadık finaliyle eğlenceli bir yaz filmi. Cuarón aşk, cinsellik, ölüm gibi temaları kullanarak komedi ve dram arasında ince bir çizgide ilerlerken; deniz, kum ve güneşin getirdiği yaz samimiyeti de iki yeni yetme gence ve onlarla beraber bu yolculuğa çıkan ölümün kıyısında bir kadına eşlik ediyor.

[1] <https://zete.com/alfonso-cuaron-gerceklerine-de-deginiyor-ve-filmin-siyasi-bir-taban-sunmasına-olanak-sağlıyor>



Dosya: **Biyografik Filmler**

Amadeus

Emre Ergüven

Yönetmen Milos Forman'ın kendi ülkesinde(Çekoslovakya) çektiği filmler, bireysel hikayeler üzerinden gözlemlerine dayanır. 1970'li yıllardaki Amerika döneminde ise sisteme yönelik eleştirilerin yer aldığı filmler çekmeye başlar. *Guguk Kuşu* filminde bir akıl hastanesinde yaşanan olaylar üzerinden bireysel özgürlüklerin kısıtlanmasına yönelik bir eleştiri vardır. *Hair* filminde ise direkt Ameri-

kan hükümetinin Vietnam'daki savaş politikalarını hippiler üzerinden eleştiren Milos Forman, *Bir Zamanlar* filminde Amerikan ırkçılığını sert bir dille eleştirmiştir.

Amadeus bu bağlamda yönetmenin farklı çizgide çektiği filmlerden biridir. 18. Yüzyıl Viyana'sında geçen filmin anlatıcısı Antonio Salieri'nin yaşlı halidir. Genç bir rahibe Mozart'a nasıl eziyet edip onu felakete sürüklediğini anlatır film boyunca. Salieri

Avusturya-Macaristan imparatoru himayesinde yaşayan saray müzisyenidir ve imparatorun gözdesidir. Sonra hayatına onun kadar ünlü Mozart girer. Salieri iyi müzikten anlayan biridir ve bu besteciyle tanışmak ister. Fakat Mozart onun hayal ettiği ağırlıkta bir sanatçı değildir. Kadınların peşinden koşan, gülme krizlerine giren ve enerjik bir çocuk gibidir Mozart. Film, ideale ulaşmak adına çalıştığını düşünen, inançlı ve otoriteye saygılı bir adamın bütün bu değerleri altüst eden bir diğeri karşı-



sında düştüğü yetersizlik duygusunu, kaybettğini düşündüğü saygınlığını, kendile ve Tanrı'yla olan savaşını gözler önüne serer. Milos Forman ve senarist Peter Shaffer'ın açıklamaları Amadeus'un orjinal hayat hikayesinden daha çok *İncil*'den Habil ve Kabil'in hikayesinden etkilenip bunu böyle işlemeye karar verdikleri. Amaçları bir kardeşin Tanrı tarafından sevildiğinin, diğerinin ise hor görüldüğünü anlatmak. Filmde buna sık sık vurgu yapılıyor.

Mozart'ın besteleri dönemine göre farklı olan nitelikler taşır. Örneğin çok fazla nota kullanması, melodik ve coşkulu olması gibi. Salieri ise iyi müziği anlayabilecek bir kulağa sahip olsa da bu müziği yaratacak yetenekten yoksundur ki Mozart'a acı çektiirmesinin temel sebebi de bu olguyu kabullenememesinden gelir. Filmde bu kabullenememenin verdiği sinirle Salieri'nin Mozart'ın sefalet içinde ölmesinin tek sorumlusu olduğu tarihi bir gerçekmiş gibi anlatılıyor. Tarihi kaynaklar ne yazık ki Salieri'nin Mozart'a duyduğu kını ve onu öldürme çabasını doğrulamıyor.

Filmin en güçlü yanlarından biri yönetmenin izleyiciye 18. Yüzyıl Viyana'sını yaşatan mizansen kullanımıdır. Mozart'ın ilk opera

eserlerinden olan "Sihirli Fülüt", "Don Giovanni" ve "Figaro'nun Düğünü"nün temsillerinin olduğu sahneler oldukça etkileyici. Bu canlandırmalar, kullanılan mekanların ki bu mekanlar Prag'daki saraylardır, etkisi ve ışık kullanımıyla, sanki temsili o yıllara geri dönüp izliyormuşuzcasına gerçekçi bir etki yaratıyor.

Bunun dışında filmde kullanılan kostümler ise bu gerçekliği artıracak bir şekilde mükemmel şekilde tasarlanmış. İki başrol oyuncusuna gelirsek, Salieri rolündeki F. Murray izleyici-

cide gerçekten sevimsiz bir hal uyandırmayla oldukça başarılı. Mozart rolündeki Tom Hulce ise yerinde duramayan dahi müzisyeni oldukça enerjik ve esprili bir şekilde oynamış ve bu konuda o da oldukça başarılı. Filmin tek negatif tarafı tarihi gerçeklere uymayan bir şekilde Salieri karakterinin karalanmış olması diyebiliriz. Salieri yaşadığı dönemde Litz, Schubert ve Beethoven gibi önemli müzisyelerin hocasıydı ve aynı zamanda birçok önemli eserin de sahibiydi.

Sonuç olarak Amadeus, izleyiciyi yetenek üzerinde düşünmeye çağırır. Yaratıcılık sürecini ve bu sürecin zorlu yollarını Mozart gibi dahi bir müzisyen üzerinden anlatır. Salieri'nin, ideale erişmek uğruna hayat sahnesinde bütün ritüelleri doğru şekilde uygulamasına karşın Tanrı'nın kendine enstrüman olarak "budala" Mozart'ı seçmiş olmasını bir türlü anlamlandıramamasının verdiği kıskançlığın onu deliliğe sürüklemesinin de hikayesidir film aynı zamanda. Eşitsizliğin hikayesidir Amadeus ve bu eşitsizlik kendini Salieri'nin Tanrıyla olan konuşmalarında gözler önüne serilir: "Tanrım, neden bu adama bu yeteneği verdin ve neden bana sadece onun yeteneğini anlayabilecek bilgi verdin?"

Andrei Rublev

Sevgihan Oruçoğlu

Biyografi bir janra olarak geçmişte yaşamış veya yaşamakta olan önemli kişilerin hayatlarını, bu kimselerin tarihin akışı içerisindeki katkılarını sunmanın çok ötesinde bir kapasiteye sahip. Sınırlarını zorlayan bir biyografik eser elbette ki ele aldığı kişinin yanı sıra o kişiyi bulundugu yere getiren dinamikleri gösterebilme gücüne sahip. Biyografik eserin konu aldığı kişinin yaşamına ışık tutmanın yanı sıra böyle bir toplumsal analize imkan verdiği en iyi örneklerden biri ise Tarkovski'nin *Andrei Rublev*(1966) eseri.

Ünlü Rus ikona sanatçısı Andrei Rublev'in üzerinden yola çıkarak izleyicisine aslında ortaçağ Rusya'sının bir panoramasını sunan film aslında Rublev'in yaşadığı dönemin sanatı üzerindeki etkilerini inceleme imkanı yaratıyor. Andrei Rublev'in hayatını anlatmaya başlamadan önce Tarkovski kısa bir giriş bölümü ile adeta filmin içeriğini seyirciye sunuyor. Geniş bir açıyla üstten çekilen sahnede balon ile havalanan bir adam aracılığıyla sıradan bir Ortaçağ Rus kasabasını izleyen seyirci bir bakıma filmin devamına hazırlanıyor. Geniş açılı

çekimler ve panoramik görüntüler filmin devamı boyunca da kullanılarak 15. yüzyıl Rusya'sı oldukça gerçekçi bir şekilde seyirci için adeta yeniden canlandırılıyor.

Bir ikona ressamı olarak işe alınan Rublev'in seyahatleri boyunca karşılaştığı olaylar aracılığı ile dönemin oldukça gerçekçi



bir portresi çizilirken aynı zamanda gerçekten de Rublev'in sanatını etkilemiş mekanlar ünlü sanat tarihçisi ve restorasyon ustası Savva Yamshchikov'un da

yardımlarıyla canlandırılmış. Filmin sonunda bulunan ve Rublev'in gerçek eserlerinin gösterildiği kısım ile filmin bütünü beraber ele alındığında bu bütünlüğü yakalamak mümkün hale geliyor. Rus toplumunun ortaçağ politik arka planını ve Ortadokslu kilisesinin bu tarihteki yerinin de bir bakıma şiirsel bir anlatısı olarak okunabilecek filmin bu açıdan Andrei Rublev'i merkeze alması, Tarkovski'nin bu ikona sanatçısının hayatını ele yeniden yorumlama kararı da elbette tesadüf olmaktan çok uzakta. Tüm dünyanın sosyo-kültürel dengelerinin değişmek üzere olduğu bir anda politik ve

dini güçlerin çatışmasının belirleyicisi olduğu Orta Çağ kültürel hayatında elbette ki Rublev ve eserlerini anlamak, kilise ve onun sosyo-kültürel işlevini yorumlamak için oldukça gerekli. *Andrei Rublev* gerek içeriği gerekse biçimi ile bu dengeyi oldukça başarılı bir biçimde yakalayarak seyircisini oldukça uzun süren bir yolculuğa çıkarıyor ve Rublev'in hayatındaki çeşitli dönüm noktaları aracılığıyla yavaş yavaş toplumsal değişimi ve dolayısıyla kültürel hayattaki dönüşüm ile dönemsel zihniyetin evrimini aktarmada başarılı oluyor.

Tarkovski'nin yorumunda oldukça başarılı bir sanatçı olsa da Rublev'in meslektaşlarınınca "korkmadığı" gerekçesi ile sanatının eksik bulunduğunu görüyoruz. Nitekim *Theopanes*'in yanında çalışırken umut dolu ve inançlı

bir karakteri olduğunu gördüğümüz Rublev aradan yıllar geçtikten ve dönemin sert şartları eşliğinde savaşa, kıtlığa, her türlü acımasızlığa karşı sertleşerek gelecekten umutsuz, sanatına küskün biri haline geliyor. Gerek kilisenin kendi içindeki çarpıklıklar, gerek aristokrasinin kendi çıkarları uğruna herkesi harcanabilir veya kullanabilir görmesi Rublev'i idealist bir sanatçıdan karamsar bir adam haline getiriyor ki kendi sanatının ve kendisinin burada bir piyondan başka bir şey olmadığını anlamasının da bu süreçteki payı göz ardı edilemez. Hırs, kıskançlık, ikiyüzlülük gibi insanın bütün

zayıf yönleri bir bir göz önüne çıkarken Rublev bunlara tanık oluyor. Giderek kendi sanatına da yabancılaşan Rublev kendisinden istenen hatta karşılığında para alıp çizmeyi kabul edemediği kıyamet resmini çizemiyor. Ancak Tarkovski bunun hemen ardından gelen bölüm ile kıyameti aratmayacak bir tablo ortaya koyuyor ve Rus topraklarını adeta talan Tatar istilası bu yıkımı en çıplak şekliyle göz önüne seriyor. Elbette ki Rublev'in hemen bunun ardından sanatına küsüp sessizliğe bürünmesi boşuna değil. Savaşın en şiddetli halinde herhangi bir anlamda "kutsallığı" tanımayarak yap-

tığı yıkım karşısında duyduğu dehşet ve kendi içinde de dizginleyemediği insani şiddet Rublev'in tabiri caizse dünyadan elini eteğini çekmesindeki en büyük neden olarak sunuluyor.

Filmin

belki de en güçlü noktalarından biri olan hatta bir Ortaçağ anlatısını değerli kılan, başlı başına *Andrei Rublev*'in hikayesinin ele alınmasının gerekliliğine dikkat çeken şey ise Rublevi'nin ağzından Tarkovski'nin seyircisine yönelttiği tarihin tekrarı ve içinden çıkılması imkansız döngü fikri.

Elbette ki biyografik eserler söz konusu olduğunda ele aldıkları konu kadar bunun ne zaman ve hangi şartlarda yapıldığı da önem kazanıyor. Eğer ki biyografi bir hatırlama yöntemi olarak görülebilirse neyi ne zaman hatırladığımız da önem kazanıyor. Sovyetler tarafından sakıncalı



bulunan ve sansürlen *Andrei Rublev* ve Tarkovski'nin filmin içine yedirdiği mesaj ise bunun önemli bir göstergesi haline geliyor. Bir ikona sanatçısı olan Rublev aynı zamanda bir din adamı da olması ile sanat, kilise, devlet ve halk arasında kritik bir pozisyonda. Sanatçının dilemmasını oldukça başarılı bir şekilde yansıtan Tarkovski ise bir bakıma hala sürmekte olan güç dengelerini Rublev karakteri üzerinden ortaya serip sorguluyor. Devlet tarafından kısıtlanan, eseri bir bakıma hükümrânın hakimiyetini meşru kılan bir araca indirgenmeye çalışılan sanatçının tıkanmışlığı Rublev'in kilisede daha sonra ise soyluların hizmetinde çalışması aracılığı ile sorgulanıyor. Elbette ki bu açıdan bakıldığında Tarkovski'nin bu hikayeyi ve anlatı şeklini seçmesindeki zamanlama kritik bir önem kazanıyor ve Sovyet hükümetini rahatsız eden unsur da belirgin bir hale geliyor. Rublev'in hizmet ettiği kilise, emrinde çalıştığı soylular gibi kişilerin sanatın gerçek değeri ile ilgilenmeyip işlevi ve maddesel kıymetiyle kurdukları ilişkiyi eleştiren filmin sanat aracılığıyla propagandanın oldukça yaygın olduğu yönetimi neden rahatsız ettiğini ve filmin ağır bir sansüre uğradığını anlamak güç değil.

Elbette Film sadece konu aldığı Andrei Rublev üzerinden değil pek çok yan karakterle de bu sanatçı-sanat- güç ilişkisini ele alıyor. Filmin ilk bölümünde görülen soytarıdan son bölümdeki çan ustasına, yozlaşmış ve Rublev'in başarısını kıskanan meslektaşlarına kadar çeşitli yan karakterlerle Tarkovski Rublev'in hikayesini çeşitlendirerek bir bakıma onun hayat hikayesini sanatının hikayesine dönüştürüyor; böylelikle Rublev'in sanatı aracılığı ile genel anlamda sanatın ve sanatçının yeri üzerine düşünme imkanı yaratıyor. Filmin sonunda sanatında tekrar anlam bulmayı başaran ve hatta kendi varisini de bulan Rublev sayesinde Tarkovski bir bakıma seyircinin de sanatçı ile olan ilişkisini yeniden konumlandırmış oluyor.

Bir biyografik film olarak *Andrei Rublev*'in karakterin içsel yolculuğu aracılığıyla dönemine ışık tuttuğunu ve hatta günümüzde dahi geçerliliğini koruyan tartışmaları gündeme getirdiğini söylemek mümkün. Aslında bu Rublev'in hayatına bakmanın neden önemli olduğunun da başlı başına bir kanıtı ki gerek biçim gerek stil bakımından bu bakışı yakalamayı başaran film biyografi türünün kapasitesini de gösteriyor.



The Elephant Man

Ashlı İldır

“İnanıyorum ki, eğer fotoğrafını çekmeseydim kimsenin görmeyeceği şeyler var.” Diane Arbus

Fil Adam (*The Elephant Man*, 1980), zaman zaman “ısmarlama” olarak nitelendirilen biyografi filmleri arasında yönetmenin *auteur* imzasını sığdırmayı başardığı yapımlardan biri sayılabilir. David Lynch, Victoria devri İngiltere’inde geçen bir “ucube” hikayesini, tekinsiz bir siyah beyaz sinematografi ve bilinçaltından kadrja sızan kabuslar ile birleştirmeyi başarmış; bir filmlüğüne sinemanın Diane Arbus’luğunu üstlenmiştir.

1800’lerin sonunda Avrupa’da yaşamış olan ve vücudundaki deformasyonlardan dolayı “Fil Adam” olarak bilinen Joseph Merrick’in hikayesini anlatan *Fil Adam*, estetik olarak Lynch’in imzasını taşısa da, biyografi türünün handikaplarını taşıyor. Dr. Treves adındaki bir cerrah tarafından sirkte sergilenmekten ve sahibi Bytes’dan “kurtarılan” Merrick, hastanenin koruması altına girerek yaşamını sürdürmeye çalışıyor. Ünlü bir oyuncunun kendisini ziyaret edişi sonrası bu sefer de sosyetenin ilgi odağı haline gelen “ucube”, kraliçe tarafından bile “İngiltere’nin talihsiz evladı” olarak nitelendirilmiş ve kendisine hastanede ömür boyu koruma sağlanması salık verilmiştir. Hastanedeki korumalardan biri tarafından acımasızca malzeme haline getirilen ve odasında işkence gören Merrick, Bytes tarafından tekrar kaçırılır ve dövülür. Bir şekilde Londra’ya, Treves’in yanına dönmeyi başarsa da deformasyonları bu derece yükü kaldıramaz ve bir gece çok sevdiği bir tiyatro oyunun izledikten sonra uykusunda ölür.

Tarihçi Najda Durbach’a göre, film oldukça bilinçli bir şekilde Merrick’in hayatını anlatan tek bir sese kulak vermiştir, Dr.

Treves. Oysa Bytes’ın yerine koyabileceğimiz, Merrick’in Avrupa’daki menejleri Norman’a göre hikayenin bir başka tarafı daha vardır. Norman Merrick’in sadece “özgür ve bağımsız” olmak istediğini, hatta sirkteki hayatının bir dönemi boyunca gerekli parayı kazanıp kimseye muhtaç olmadan yaşadığından bahseder. O dönemdeki pek çok “ucube” de, aslında “Freak Show” denen gösterileri bir geçim kaynağı olarak görmektedir. Ancak toplumun “etik değerleri” değişmeye başladıkça bu gösteriler öznelerini aşağıladıkları gerekçesiyle yasaklanmaya başlarlar. Hatta Merrick’in hastanede “Neden Norman’ın yanına gidemiyorum?” dediği bile iddia edilir.

Biyografi filmleri, “gerçek olaylara dayan” her film gibi sinemanın üzerine kurulu olduğu temsil, yani yeniden gösterme, canlandırma, değiştirme gibi meseleleri “gerçek” ya da “hakikat” kavramlarıyla bir araya getirerek, belki de politik olarak en sorunlu, ya da en tartışmalı yapımlar olarak ortaya konulabilir. Özellikle bu görev *auteur* yönetmenlere verildiğinde, gerçek/kurmaca kavramları birkaç katmanda çatışır. Gerçeğin ya da hakikatın iddiası, özneliği minimuma indirmeyi mi gerektirir? Biyografi, gerçek ya da hakikat üzerine kurulu olmak zorunda mıdır? Ya da belki de en temel soru şu olmalıdır, mükemmel biyografi diye bir şey mümkün müdür? Bir insanın hayatının objektif, ya da gerçek bir temsili olamayacağı için, belki de *Fil Adam*’ı herhangi bir gerçekçilik ya da temsilin politiği açısından incelemek cevabı zaten bilinen bir soruyu sormak olacaktır. Bu noktada Lynch’in hikayeye karşı tavrı ile kurduğu estetik ve kurgusal dünya zaten gerçek iddiasının yönetmen tarafından da nasıl reddedildiğini göstermektedir.

Lynch bilinçli olarak filmin açılış sekansında bir korku filmi estetiği ve kurgusu

kullanmayı tercih eder. Seyirci, Dr. Treves ile beraber merakla “ucubeyi” beklemektedir, voyörizmin doruklarındadır, korkmaya hazırdır. Ancak daha sonra bu yapı ters yüz edilir ve asıl korkulması gerekenin seyirci/toplum olduğu ortaya çıkar, Lynch korkularımızla ilgilenmez, sadece Merrick’in korkularıyla ilgilenir. Mera-kımızı ve acı-masızlığımızı da bu korku filmi açılışını tersine çevire-rek yüzümüze vurur. Treves beklenen tepkiyi vermez, bakar, sabit bir şekilde bakar ve gözlerinden yaşar süzülür. Bu yaşların nedeni nedir? Treves



neden ağlar? Acıdığı için mi, korktuğu için mi, şaşırdığı için mi? Yoksa bunların hepsinin toplamı ya da hiçbirini, ne hissedeceğini, ya da hissettiğini nasıl göstereceğini/saklayacağını bilemediği için mi?

Filmdeki en vurucu motiflerden bir tanesi ilk karşılaşma anları ve bakışlardır. *Fil Adam*, başlığının da vurguladığı gibi Fil Adam’ın hikayesi olduğu kadar, ona bakanların, ona bakamayanların ve ona bakmak isteyenlerin de hikayesidir. Bir karakter olarak Merrick oldukça sade ve anlaşılır bir şekilde resmedilmiştir, hatta buna basit bile diyebiliriz. Gerçek John Merrick nasıldır bilinmez, ama kurmaca Merrick’in içinde çelişkiye yer yoktur, o hep “iyi olmak için uğraşmıştır, annesi onunla gurur duysun diye” ve belki de sinema tarihinin katıksız iyi karakterlerinden biridir. Karmaşık olan, karşısındaki karakterlerin toplamıdır, basitleştirecek olursak, toplumdur. Treves Fil Adam’ı ilk gördüğünde genç hemşire çılgın atar, güvenlik görevlisi “demek ucube sensin” der, halktan insanlar şaşırırlar, yine aralarından çılgın atanlar çıkar. Serge

Daney bu bakışı “burlesque” yani, “alay eden, gülünç bulan, yeren” bir karnavalvari bakış olarak nitelendirir, bu alt sınıfın bakışıdır, direkttir, üzerine düşünülmeden, olduğu gibi, spontane bir şekilde verilmiş tepkilere neden olur. Öte yandan, Doktor Treves’in bakışı ise kontrollüdür, şaşkınlığını gizlemeye çalışırken bir yandan gözyaşları akıtır, hastane yöneticisi olan bir başka doktor da yine şaşkınlığını birkaç mimik ile geçirir, yüzünden hafif bir tiksinti ifadesi gelip geçer, doktorun karısı her ne kadar kontrol etmeye çalışsa da en sonunda daya-

namaz ve Merrick’e olan acıma duygusundan dolayı ağlar. Tüm bu kontrollü bakışlar, etiğin devreye girişi, “medeni” olma çabası ve otantik olanın bastırılması ise kelimenin tam anlamıyla “modern” bir bakışı oluşturur. Bu kendinin farkında bir bakıştır, modernitenin ve rasyonalitenin bakışıdır, “humanist” ve medeni olmaya çalışan ancak bastırdıkları ile çelişen ve beklenmedik tepkiler veren bir bakıştır. Burlesque ve modern bakışın bir ötesinde ise “teatral” bakış vardır, yani Merrick’in ziyarete gelen ünlü tiyatro oyuncusu Mrs. Kendal’in bakışı. Kendal gazetede okuduğu Fil Adam ile mutlaka arkadaş olmak ister, onu ziyarete gider. Karşılaşma anında tek bir mimik bile oynamaz, sanki ona arkadaşymış gibi davranır, onu över ve şöyle der: “Siz Fil Adam değilsiniz Mr. Merrick, siz Romeo’sunuz!” Bu neredeyse film için bir doruk noktasıdır, modernitenin rol kabiliyetinin ulaştığı son noktadır, ya da belki de modernitenin humanist ideallerinin gerçekleşmiş versiyonudur, ya da bu versiyonun bir hayali, bir umududur. Merrick’in ilk kez

bir tiyatro oyunu izlediği günün gecesinde ölmesi de bu noktada anlamlıdır. Mrs. Kendal oyunun sonunda sahneye çıkarak oyunu Merrick'e adadığında kalabalık ayağa kalkar ve Merrick'e bakarak onu alkışlamaya başlarlar. Kalabalıktaki insanların yüzlerini göremeyiz, görsek de ifadelerini ayırt edemeyiz. Fil Adam'ın hayatı "alt sınıf eğlencesi" olan sirk sahnesinde başlayıp, üst sınıf bir tiyatrodan sona erecektir, artık bakışın nesnesi değil, öznesidir. Ya da öyle midir? Dr. Treves başhemşiresi tarafından Merrick'i ziyarete gelen soyluların ona nasıl tiksinererek baktıkları konusunda uyarıldığı zaman kendine şunu sorar: "Benim Bytes'tan ne farkım var? Ben de onu bir gösteri nesnesi haline getirmedim mi? Ben iyi bir insan mıyım, yoksa kötü mü?" Lynch bu cümleyi, ya da iç sorgulamayı filme dahil ederek seçtiği tarafı katıksız bir doğruluk ilüzyonundan kurtarmıştır. Yine de tarihçi Durbach'ın aktardığı ayrıntılar göz önüne alındığında, bu sorgulamanın pek de yeterli olmadığı görülecektir. Merrick hayatı boyunca doktorun da arkadaşları tarafından sayısız teste tabii tutulmuş, kendi hayatını kazanabilecekken bir anlamda hastaneye muhtaç durumda bırakılmış ve bu sefer de sosyetenin gösterisi olmuştur. Bir diğer iddiaya göre ise Merrick intihar etmiştir.

Lynch Merrick'in ölümünü konusunda kesin bir şey söylemekten kaçınır ve ölümü bir mutlu son olarak hazırlar. Film ne olduğunu anlayamadığımız, sadece güzel bir

kadının filler tarafından saldırıya uğradığını anladığımız kabusvari bir sahne ile açılır. Daha sonradan öğrendiğimize göre bu sahne Fil Adam'ın annesinin hikayesidir, Bytes bu hikayeyi sirkteki seyircilerine anlatır, Fil Adam'ın annesi hamileyken filler tarafından saldırıya uğramıştır. Ancak film ilerledikçe bu görüntülerin büyük ihtimalle Merrick'in bilinçaltındaki görüntüler olduğunu anlarız, belki de Merrick Bytes'ın uydurduğu bu hikayeye kendisi de inanmıştır ve geceleri bu kabusu görmektedir. Merrick başındaki deformasyondan ötürü yatarak uyuyamaz, oturarak uyumak zorundadır. Bir sahnede gece olduğunu fark ettiğinde korku dolu bir sesle "Gece oldu." der. Gece Merrick'in en büyük düşmanıdır, tıpkı ilk kez aynada kendini gördüğünde attığı çığlığın da gösterdiği gibi, Merrick'in en büyük korkusu kendisidir, ama bu korkutucu imge insanlar tarafından yaratılmıştır. Tıpkı benliğin kendisi gibi. O insanların yüzündeki ifadelerde kendini görür, insanlar ise onun gözlerinde kendi ikilemlerini. Bu ikilem aynı zamanda modernitenin ikilemidir. Frankenstein'in canavarı korkunçtur, iğrençtir, ancak "kötü ve aptaldır"; her türlü tepki meşruttur. Fil Adam'da ise kötülükten eser yoktur, modernitenin krizi burada başlar, ötekinin ötekileştirmeye direndiği noktada. Üzerine saldıran kalabalığa bağırır Merrick: "Ben fil değilim, ben hayvan değilim, ben bir insanım! İnsan!"



Ed Wood

Sel Öykü Uğur

Tim Burton'ın 1994 yılında siyah-beyaz olarak çektiği *Ed Wood*, 1924 yılında doğan 2. Dünya Savaşı'nda savaşı ve 1947'de vatanına döndükten sonra Los Angeles'a yerleşerek film dünyasında çeşitli işler yapan Edward Wood Jr. hakkındadır. 1994 Cannes Film festivali'nde altın palmye ödülüne aday gösterilen ancak ödülü, Pulp Fiction'a kaptıran film sayesinde Bela Lugosi'yi canlandıran Martin Landau 1995 yılındaki Akademi Ödülleri'nde, Altın Küre Ödülleri'nde En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu ödülüne layık görülmüştür. Öte yandan Edward Wood Jr.'ı canlandıran Johnny Depp ise Londra Film Eleştirmenleri Birliği'nden Yılın Aktörü ödülüne layık görülmüştür. Film ise, Amerika'da düzenlenen National Board of Review Ödülleri'nde yılın en iyi 10 filmi arasında gösterilmiştir.

Filmi ya da Edward Wood Jr.'ı araştırarak olursanız, her yerde Ed Wood için başarısız, en kötü yönetmen ödülünün sahibi gibi kötü ünvanlarla karşılaşacaksınız. Hepsinden önce söylemek isterim ki, Ed Wood'un filmlerini kötü yapan şey her ne ise, hayatını 3. Kişi olarak izlediğinizde bir o kadar göze güzel görünüyor. Bunun ne olduğu ile ilgili pek çok iddia ortaya atabiliriz. Mesela Ed Wood'un trajediyi kendisine çekme özelliği; bütün sönük yıldızların hayatı boyunca bir Ed Wood ile yollarının kesişmesini film çok güzel bir şekilde özetliyor.

Edward Wood'un Drakula'nın unutulmaz aktörü Bela Lugosi'ye duyduğu hayranlık ise yönetmenin hayatında çok önemli bir yere sahip olmuştur. Çocukluk günlerinde okuldan kaçıp sinemaya gittiğini belirten Edward Wood, bu hayranı olduğu vampir ile tanışma fırsatını ise Glen or Glenda'nın çekimlerine başlamadan hemen önce

bulmuştur. Öyle ki, bu tanışmayı bir koz olarak kullanarak George Weiss'a Bela Lugosi'nin de filmde olacağını söylemiştir. Ve böylece Edward Wood, çocukluk kahramanı Bela Lugosi ile ilk filmini çekmeye başlar. Ne yazık ki, Lugosi değişmiş ve Wood'un hatırladığı zamanki ihtişamından eser kalmamıştır. Drakula'dan sonra Universal Stüdyosu ile anlaşma yapan Lugosi, kendinden Frankenstein'i oynaması istenince, reddetmiştir. Bu reddediş ile beraber baş rol olduğu filmler bitmiş, yardımcı erkek oyuncu rollerine seçilmiş ve sonrasında ise 2. Dünya Savaşı'ndan ona miras olarak kalan siyatik ağrıları yüzünden aldığı morfine bağımlı hale gelerek, film yapımcılarının unuttuğu, bağımlı, sefil gözüyle bakılan birisi haline gelmiştir. Buna rağmen Edward Wood, çocukluk kahramanını yüzüstü bırakmaz ve filmlerinde ona çeşitli roller vermeye başlar. Bu açıdan bakıldığında, film her ne kadar Wood'un hayatıyla ilgili olsa da aslında aynı zamanda Bela Lugosi içinde biyografik nitelikleri olan bir yapıdadır.

İşin ilginç yanı George Weiss harikulade, ödüller kazanacak bir film çekmenin peşinde değildir. Onun amacı, Christine Jorgensen vakası hala ilgi çeken bir haldeyken en hızlı bir şekilde bu konuyla ilgili bir film yapmak ve para kazanmaktır. Edward Wood ise, Glen or Glenda'yı film kariyeri için büyük bir şans olarak görmekle beraber, kendisi de kadın kıyafetleri giymeyi sevdiği için ana karakter ile kendisini özdeşleştirir. Öyle ki, filmin başrol oyuncusu o dönemde sahte bir isimle gösterilmiş olsa da, aslında Edward Wood hem Glen hem de Glenda'yı oynamıştır.

George Weiss'in beklediği film bu değildir çünkü filmde Edward Wood, transeksüel giyimin kişi için sosyal açılardan ne kadar zor olduğu, böylesi bir durumun kişinin

aşk hayatını da etkilediğine ve toplumun ona ayıplayan gözlerle baktığında ne kadar üzüldüğüne, karmaşık hissettiğine dair pek çok psikolojik konuyu da ele almıştır. Dolayısıyla Weiss'in peşinde olduğu "seyirlik ucuz film" aslında yoğun psikolojik mesajlar içeren bir filme dönüşmüş ve Edward Wood'un ellerinde, bu mesajlar alışılmışın dışında, insanı ürküten ve zaman zaman da anlaşılması zor görüntüler serisi haline gelmiştir. Bela Lugosi'nin bilim adamı rolünde oynadığı bu filmde, Lugosi aralara girerek çeşitli konuşmalar yapar ve bu repliklerden bir tanesi, Lugosi ve Wood hayranları arasında oldukça popülerdir;

"Beware! Beware of the big green dragon that sits on your doorstep. He eats little boys! Puppy dog tails and big... fat... snails... Beware. Take care. Beware."

Glen or Glenda gişede tam bir felakete sonuçlanınca, Edward Wood kendisini, filmlerine sponsor olacak birilerini ararken bulur. Çoğu zaman, başrol oyuncusunu kendi yakınları ya da ailesi arasından seçmek isteyen

yapımcılar, Wood'u epey zorlamıştır. Tüm absürd öneri ve taleplere rağmen, Wood her zaman herkesin mutlu olabileceği bir seçim yapmaya uğraşmıştır. Bu yüzden, filmlerindeki kötü oyunculuk pek çok zaman dikkat çekici niteliktedir. Örneğin, oyuncuların kameraya bakarak konuştukları sahnelerde çoğu zaman oyuncuların kameranın sağ-üst noktasında bulunan bir yere gözleri kayar ve sonrasında odak noktalarını tekrar kameraya getirirler ve sonra aynı şey tek bir sahnede defalarca olur.

Oyunculuk kalitesinin düşük olmasının yanısıra, Wood'un filmlerinde kısıtlı bütçenin etkilerinden biri olarak görünen bir diğer notka ise dekorlardır. Bütçesi çok kısıtlı olduğu için Edward Wood ya çok kötü dekorlar kullanmış ya da çekimlerini doğrudan dışarıda ve izinsiz bir şekilde yapmak zorunda kalmıştır. Öyle ki, filmlerinde pek çok sahnede oyuncular dekorlara çarpmakta veya oyun sırasında dekorları düşürmektedirler. Bunun bir örneği ise, *Bride of Monster* (1955) filminde mezarlıkta çekilen sahnelerde kartondan yapılmış mezar taşlarının oyuncuların ayağı takılması sonucunda düşmesidir. Dekorlarının kötü olmasının bir diğer özelliği ise, Ed Wood'un filmlerindeki 2 boyutluluk havasıdır. Wood'un bunu kasten yapıp yapmadığını tam bilememekle beraber, pek çok dış mekan çekiminde oyuncu-



ların sadece ileri ya da geri gitmesi görüntüdeki derinlik algısını 2 boyutlu filme indirgeyebilecek kadar azaltmaktadır. Bununla beraber, Wood sahnelerinde

zaman akışını dikkate almadığı için aynı konuyu ilgilendiren 3 farklı sahnede sabah-akşam karmaşasının yaşandığını görebiliriz. Burton bu konuyu işlerken *Plan 9* adlı filmin çekimlerini göstermiş ve yardımcı oyuncuların birisinin bu soruyu Ed Wood'a sormasını sağlamıştır. Ed Wood ise cevap olarak, izleyicinin bu tip küçük detaylara takılmadığını çünkü izleyicinin sadece büyük resme baktığını, söylemiştir. Bu ve pek çok diğer anektod, Wood'un aslında sinema izleyicisiyle yakından bir iletişimi ol-

madığını gösteriyor. Öte yandan, bu durum Ed Wood'un anlatmak gibi bir misyonu olması yerine anlaşılmayı beklediğini gösteriyor.

Filmin ilk yarısında Wood'un kız arkadaşı olarak gördüğümüz Dolores Fuller, Wood'un sıra dışı yaşamına, travesti olmasına ve çevresinde bulunan alışılmışın dışındaki tiplerle arkadaşlığına dayanamayarak onu terk etmiştir. Sonrasında ise şarkı sözü yazdığı ve Elvis Presley'e birkaç şarkı verdiği biliniyor. Lugosi'yi yatırdığı rehabilitasyon merkezinde tanıştığı Kathleen ise, Wood'un bütün hayatı boyunca eşi olarak kalacaktır.

Lugosi vefat ettikten sonra, hayatını anlatan pek fazla film yapılmadı. Bunda, Lugosi'nin oğlu ve eşinin rolünün büyük olduğu biliniyor, çünkü ikili, Lugosi'nin Drakula olarak geçirdiği ihtişamlı günlerden sonra bir bağımlı olarak devam ettirdiği hayatının sahnelenmesini istemiyordu. Aynı sebeplerden ötürü, filmde babasının gösterilecek olmasına karşı çıkan Bela Lugosi Jr., filmi izledikten sonra fikrini değiştirmiş ve aslında filmin babasının hatırasını onurlandığını söyleyerek izin vermiştir. Ancak, filmde belirtilenin aksine, Lugosi, Drakula kıyafetleri ile gömülmeyi hiç bir zaman istememiştir. Ancak eski eşi ve oğlu bunun iyi bir fikir olduğunu düşünerek Lugosi'nin gömülmeden önceki son halinin Drakula olarak hatırlanmasını istemiştir. Bu durum, dönemin medyası tarafından alaycı bir ifadeyle karşılanmıştır ve Burton bu küçük detayı bile filmde çok güzel bir şekilde işlemiştir.

Burton'un kameraya almadığı Ed Wood'un hayatının diğer kısmı ise Hollywood'da 2. Sınıf film yapmaktan bir seviye daha düşer-

ek yetişkin içerikli 2. Sınıf filmler yapmasını içeriyor.

Tim Burton'un neden bu filmi çekme ihtiyacı duyduğu ise farklı bir tartışma konusudur. Ancak ikilinin pek çok ortak noktası bulunuyor. Tıpkı Ed Wood gibi, Burton da toplumdan soyutlanmış ya da dışlanan karakterlere filmlerinde bolca yer vermiştir. Bu anlamda, Edward Scissorhands, Daaarrk Shadows ve pek çok diğer filmde olduğu gibi doğaüstü öğeleri filmde kullanmıştır. Kalite bakımından ikiliyi kıyaslamak doğru olmasa da, zannediyorum ki Edward Wood 2010'lu yıllarda yaşayan bir yönetmen olsaydı, tıpkı Burton gibi filmlerinin janralarına devamlı olarak fantastik öğeler ile eklemeler yapardı.



Filmi izlerken Burton'un bir yönetmen olarak varlığı ve Johnny Depp'in muhteşem oyunculuğu ile canlandırılan Ed Wood'un varlığı çok güzel harmoni yapıyor. Bunun çeşitli sebepleri var elbette.

Hepsinden önce, konu Burton için çok ideal. Daha önce de belirttiğim gibi, Burton genel toplumun dışında kalan kişileri işlemeyi seviyor. Ed Wood, bir Tim Burton karakteri olmak için ise biçilmiş kaftan. Öte yandan, Burton'un ana karakterleri çoğu zaman asexüel bir yapıya sahip. Dolayısıyla, bu film aynı zamanda Burton'un seksüelitesi olan ve hatta, cinselliği ile bazı sıkıntıları olan, bir karakter hakkında yaptığı tek film olma niteliğini taşıyor.

Lugosi ve Wood gibi iki yakın arkadaşın ilişkisini sahneleyen bu film, Tim Burton ve Johnny Depp gibi iki yakın arkadaşın bir araya gelerek oluşturması ise ilginç, ama aynı zamanda tam isabet.

Jeanne d'Arc

Burcu Meltem Topoğlu

Duruşun İmgesi Karanlıkta Bir Bakış

Dreyer'i en çok yansızlık havası içeren La passion de Jean ne dar filmiyle biliyoruz. 1928 yılında beyazperdede koltuğunu kapamayan bu film o günden bu yana sinema dünyasında dalgalandırıcı bir etki bırakmıştır. Tarihsel anlatımı edebi kurguyla besleyen Dreyer, bu filmde Jeanne d'Arc'ı dışarıdan izleyen üçüncü bir göz gibidir. Onun filmdeki karakterler üzerine olan bu bakış açısı izleyiciyi aynı anda ve aynı zamanda sekanlar içerisine davet eder. Bu şekilde yönetmen oyunculara karşı olan hakimiyetinin yanı sıra izleyicilere karşı da büyük hakimiyet kurar. Filmde Jeanne d'Arc rolünde Marie Falconetti'yi görmekteyiz. Dreyer paletini Falconetti'ye karanlık renklerle değiştirerek onu

seyircinin karşısına ilk önce puslu bir havada çıkarır. Böylece yönetmen kamera canlılığına da bu şekilde hareket vermiştir; durağanlıkta hiçbir zaman aşırılıktan çekinmeyip, imzasını soğuk bir şekilde hissettirmiştir. Dreyer filmde sadece bir anlatıcıdır; yanı başında vuku bulan olayları kendi gözünden yansıtmaktadır. Bundan ötürü filmi izlerken onu ikinci bir dilden değil de daha çok bire bir olayların geçtiği yerden izliyormuşuz gibi bir hisse kapılırız. Bu şekilde Jeanne d'Arc ile aynı havayı soluduğumuz hissine kapılırız. Bu da bize Dreyer'in gözünde bir başka perspektif açarak bu perspektifler aracılığıyla yeni deneyimler kazanmamızı sağlar. Anlatıcı Jeanne d'Arc'ın fiziksel bedeni de dahil olmak üzere, anlatıyı kuşatan tüm maddi koşullar çerçevesinde sosyal yaşamda şartların temsilcilerini bir tür fon olarak kullanır. Dreyer

sinematografisinin bütünü, sosyal şartları da belirleyici kılan gerçekçi ve bir o kadar da sürrealist akımının kıyısından bucağından geçmektedir. Yönetmen diğer filmlerinde de olduğu gibi bu filmde de karanlık olanın karşısında "aydınlığın" belirleyiciliğini öne çıkarmıştır. Buradan hareketle de sosyal ve fiziksel çevre betimlemeleriyle "karanlıktan aydınlığa" grimsi bir hava yaratmıştır. Bu durum seyirciyi film izlerken puslu bir havada yakalar.

Puslu Koltuk

Jeanne d'Arc'ı ilk sekansta yakın bir perspektiften görürüz. Etrafta kimse yoktur. Sessiz;

sadece esen bir havanın bıraktığı bir ses dalgası vardır. Bu, seyircinin film-in kompozisyonu içerisine almak için bir kurgudur. Yakın planda çekilen bu sekansta Jeanne d'Arc'ı özne olarak görürüz. Esasında Jeanne d'Arc, film-in kompozisyonu gereği hem özne



hem de nesne işlevini görür. Zira hemen her duygu durumunu öyle yansıtmak durumundadır ki kompozisyondaki bütün oyun ve oyuncuların görevini üstlenmiştir; misal dışarıda, boş bir alan içerisinde dalgalanan hava akımının rolünü de kapar, aynı zamanda esen havanın dışarıdaki atmosfere çarparak çıkardığı sesin de yöneticisi bizzat odur. Nitekim Dreyer de tam olarak bu türden bir olay yaratmak ister. Bir kişinin aynı anda hem mutlu hem de mutsuz hallerini Dreyer'in Jeanne d'Arc'ı üzerinden tanımlayabilirsiniz. Ondaki tekinsiz hava aynı zamanda sıcak duyguları da barındırır. Bu yüzden Falconetti'nin burada muazzam bir oyunculuk başarısı yakaladığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Dreyer bu filmde önce de yapmış olduğu çalışmalarında her zaman oyuncu odaklı çalışmıştır. Onun için kompozisyon ikinci planda yer almaktadır.

Zira seçmiş olduğu oyuncular onun beyazperdeye yansıtmak istediği kompozisyonun sürükleyicileridir. Bu yüzden oyuncu seçimini iyi bir şekilde yaptığına inandıktan sonra geriye kalan kompozisyon işinin de iyi bir şekilde yürüyeceğine inanır. Buna bağlı olarak onunla çağdaş yönetmenlerin filmlerinde birden fazla oyuncu kullanarak sergilemek istedikleri kompozisyonu dağıtmasına anlam veremez. Onun için tek bir oyuncu üzerinden de birçok hikaye rahatlıkla anlatılabilir. Bu noktada bir yönetmen için en önemli aşama oyuncunun nitelik açısından kalitesidir. Dreyer bu aşamada her zaman ince eleyip sık dokuyan bir yönetmendir; bu filmin den önceki ve sonraki filmlerde de her zaman oyuncu odaklı çalışmıştır. Onun için birden fazla hikaye ve buna bağlı olarak birden fazla duygular tek bir kişi üzerinden rahatlıkla aktarılabilir. Bu açılardan Jeanne d'Arc'ı ele aldığımızda bu tarihsel

kurgunun onun için paha biçilmez bir fırsat olduğunu rahatlıkla gözlemleriz. Bu açıdan bakıldığında Falconetti, Dreyer için oldukça uygun bir oyuncu. Nitekim kendisinin spesifik yüz yapısı ve her yansıtması gerektiği duygu durumunu içinde yaşarken diğer taraftan bu duygu

durumlarını seyirciye de yansıtarak, onların bu duygu durumlarını deneyimlemesini sağlıyor. Bu noktada Dreyer kafasındaki kompozisyonu oyuncuya aktarırken hiçbir sıkıntı çekmiyor. Zira Falconetti, Dreyer'in kafasında kurguladığı Jeanne d'Arc karakterini üzerine çok iyi bir biçimde giydiriyor. La passion de Jeanne d'Arc kurgusu gereği hüznü kalbinde barındıran bir filmidir. Hüzün gibi yoğun bir duyguyu yansıtırken aynı zamanda tarihsel olarak kendine has nitelikleri de vardır. Bu ikilinin arasına bir de yönetmenin bakış açısı çerçevesinde dokunuşlar eklenince yönetmenin görmek istediği Jeanne d'Arc karakteri seyirciyi göz alıcı hisler diyarına götürüyor. Bu durum izleyici açısından duygular çıkmazı gibi gözüксе de yönet-

men seyircinin görmek ve hissetmek istediği şeye pek de yaklaşıyor. Aksine bu durumda seyircinin beklentisi ile yönetmenin ortaya koymak istediği kompozisyon arasında gelgitler oluşmaktadır. Filmin ilk sekansında yönetmenin ben anlatıcısıyla birebir tanışmadan önce Dreyer'in kendi sesinden bir şeyler dinleriz. Bu şeyler izleyiciye karşı hazırlanmış bir hitap şeklidir. Dolayısıyla buradan da anlaşılıyor ki yönetmenin tüm film boyunca oluşturduğu kompozisyonun iskeleti kasti olarak seyirci-yönetmen arasında gelgitler oluşturmaktadır.

Danimarka İmzası

Dreyer'in anlatımıyla ince, sade ve duru bir anlatımı olan bu film söylenene göre yanmış ve daha sonra birtakım kişilerin montajıyla hayata tekrardan döndürülmüştür. Nitekim filmin orijinalinin sessiz olduğuna dair birtakım şeyler



de mevcuttur ancak bu söylenenlerin gerçekliğine dair herhangi bir şey bulunmamaktadır. Dreyer'in kamerasında her zaman belli bir hassasiyet mevcuttur. Öyle ki kompozisyonunda yer alan özne ve nesnelerin kendi arasında belli bir diyalektik ilişkisi vardır. Bu noktada Dreyer'in bu filmine karşı olarak ortaya atılan bu türden

değerlendirmelerin ve nitelendirmelerin seyir sırasında kompozisyona hiçbir şekilde gölge düşürmediğini söylemek gerek. Nitekim yönetmenin bu filmten önce ve sonra yapmış olduğu çalışmaları karşılaştırmak gerekirse kendisinin yapmış olduğu çalışmalarda belli bir imzasının bulunduğunu söyleyebiliriz. Dreyer, La passion de Jeanne d'Arc'ta mekanın ve zamanın boyunduruğu altına girmiş karaktere odaklanarak tarihsel süreç çerçevesinde kurguyu kendi kaskacına almıştır. Yönetmen sahici bir hazzla değil duyuşal olanın imgesinden faydalanarak seyircisini yakın planda izlemek adına filmin ana gözlemcisi olmuştur.

Sinefil Yazarlarını Arıyor!

Bizle iletişime geçin:
serhadmutlu@gmail.com
maf@boun.edu.tr

Toz Bezi

BAŞKA
SİNEMA

■ Onur Huncce

Yönetmen: Ahu Öztürk
Senaryo: Ahu Öztürk
Oyuncular: Asiye Dinçsoy, Nazan Kesal
2016/Türkiye/
Türkçe/99'

3 5. İstanbul Film Festivali'nde en iyi film, en iyi kadın oyuncu ve en iyi senaryo ödülleri ile geceye damgasını vuran Toz Bezi, Ahu Öztürk'ün ilk uzun metrajlı filmi olarak arşivlerde yerini aldı. Toz Bezi, hayatını gündelikçi olarak sürdüren ve farklı hayalleri olan iki kadının benzer hikayelerini anlatan bir film. Kocasını Cefo'nun onu ani bir şekilde terkedişini anlamlandıramayan ve küçük kızı ile beraber bir anda İstanbul'da nasıl hayatta kalacağı derdine düşen Nesrin'in en büyük destekçisi komşusu Hatun olur. En büyük hayali çalışmaya gittiği semtlerden birinde ev almak olan Hatun ise, kocası Sero ve çocuğuyla beraber yaşamaktadır. Film boyunca Nesrin ve Hatun'un gerek gündelikçi olarak yaşadıklarını, gerek de İstanbul içinde nasıl bir yaşam sürdürdüklerine tanıklık ederiz. Senaryonun yapısından dolayı yaşananların gerçek olduğu veya olabileceği duygusu seyirciye film boyunca kolaylıkla geçmekte. Aynı zamanda, film ilerledikçe, karakterler ile seyirci arasında bir bağ kurulduğu için hikayeden öte Nesrin ve Hatun'un hayatına kaptırıyor izleyici kendini.

Erkeklerin sürekli kaçtığı veya durmakta olduğu bir dünyayı anlatır Toz Bezi. Sero, Cefo gibi kaçmamış olsa da varlığı pek bir anlam ifade etmemektedir. Cefo'nun ısrarı sonucu evini ve ailesini terkederek İstanbul'a gelen Nergis'in "Beni bu cehenneme bir başıma bırakmak için mi getirdin?" feryadı da erkeğin sorumlulukları bırakıp kaçışını göstermekte. Film boyunca, Sero dışında hiçbir erkek karaktere rastlamıyoruz. Ekranda olduğu gibi, filmin arkaplanı da aynı oranda kadın çalışanlar içermekte. Bu da, özellikle Türk sinemasında alışık olmadığımız bir durum ve önemli bir gelişme olarak göze çarpıyor.

Toz Bezi'ni Laura Mulvey ve onun teorisi üzerinden okumak faydalı bir deneme olabilir. Mulvey'e göre erkeklerin bakışı, filmdeki kameranın bakışıdır. Scopophilia denen bakıştan çıkan haz bir erkek hazzıdır ve bu bakış genelde kadının bir seks objesi olarak görülmesiyle kendini gösterir. Mulvey, ana akım sinemanın kadınları edilgin konuma yerleştiren, rollerini aşırı derecede sınırlı erotik nesne haline getiren belirli kodları ve gelenekleri kullanma tuzağına düşürdüğünü öne sürer. Makalesinin sonunda, bu rolün sığlığını eleştirir ve sinemada kadının konumunu değiştirmek için devrimci bir bakış ihtiyacını ve sinemasal hazza öncelik verilmesinin reddedilmesinin gerektiğini ileri sürer. Bu doğrultuda, Toz Bezi'ni incelediğimizde filmin erkek bakış açısından ve kadın için sinema ekranında çizilmiş rollerden tamamen sıyrıldığını görebiliriz. Bundan bağımsız olarak, filmin sınıfsal ayrımlar ve ideolojik farklılıklar üzerine okunacak mesajları da olduğunu görmek mümkün. Toz Bezi'ni terkedişlerin filmi olarak değerlendirebiliriz. İnsanlar, diğer insanları, şehirleri, hatta kendi ait oldukları kökenleri bile terk etme isteği içerisindeyler. Kars'tan gelen bir gündelikçinin Çerkez olmasının daha olumlu karşılanacağı bir toplumda yaşadığımız gerçeği yüzümüze vurulunca, bu terk etme isteğini anlamlandırmak da daha kolay oluyor açıkçası. Nergis'in küçük kızının yorgan altına girerek söylediği "Biz kaybolduk, biz kaybolduk" sözleri, belki de masum bir oyundan daha öte anlamlar taşımakta...

Bir Tanrı var mı?

Cevabınız ne bilmiyorum, açıkçası cevabınızın ne olduğunun bir önemi de yok. Önemli olan asıl şey soru. Zaten önemli sorular için durum her zaman böyle değil midir? Soruyu gerçekten anlayabilmek, onun üzerine düşünebilmek bir cevap bulmaktan çok daha fazlasını öğretir insana. Kişi, sorunun üzerine düşündükçe kendi katmanlarını keşfeder adeta. Peki, varsayalım ki bir Tanrı var. Nasıl biri? Nerede yaşıyor? Neleri sever? Nelerden nefret eder? Bizlerden ne istiyor? Biliyorum bu sorular kulağa biraz absürt geliyor. Ama aslında Tanrıyı insanlaştırmak Yunan mitolojisinden aşına olduğumuz bir konu. Hatta Hristiyanlığın da benzer öğeler barındırdığını söylemek yanlış olmaz, mesela tanrının oğlu inancı, Tanrı için bir baba figürü yaratmakla kalmıyor aynı zamanda ona bir de cinsel kimlik kazandırıyor. Ne kadar absürt olsa da bu tarz sorular sormanın dogma düşüncelerden uzaklaşıp yeni ve yaratıcı olanı bulabilmek için önemli bir adım olduğunu düşünüyorum. Tüm o kalıpları arkada bırakıp bu soruları sormak bile başlı başına bir meziyet bence. Belçikalı senarist ve yönetmen Jaco Van Dormael bu soruları sormakla kalmıyor bir de kendi cevaplarını buluyor ve cevaplarını 113 dakikalık fantastik bir hikayeye dönüştürmeyi başarıyor. *Bay Hiçkimse (Mr. Nobody, 2009)* ile geniş bir hayran kitlesi kazanmış olan yönetmenin yeni filmi *Yeni Ahit (The Brand New Testament, 2015)* “Başlangıçta, bunun başlangıç olduğunu bilmezsiniz. Bir şeyler oluyordu. Sonra birdenbire yok olurlar. Umduğunuzdan farklı şekilde bir araya gelmişlerdir.” sözleri ile açıyor perdeyi. Açılış sekansında Leonardo da Vinci’nin *Mona Lisa*’dan sonra en ünlü eseri olan *Son Akşam Yemeği* tablosunun 12 Havarili değil 18 Havarili yepyeni bir versiyonu üzerinde gezinen kamera izleyiciye daha ilk dakikasından ilginç bir sinema deneyimi yaşatacağının sinyallerini veriyor. Daha sonra Ea “Tanrı var ve Brüksel’de yaşıyor” diyerek hikayesini anlatmaya başlıyor. Öğreniyoruz ki Tanrının bir karısı ve bir de kızı var. Ea, babasının yarattığı bu zalim düzeni yıkıp yeni bir düzen yaratabilmek için başkaldırmaya karar veriyor. Ve bundan sonra 6 tane yeni havari bularak yepyeni bir Ahit yazması gereken zorlu bir maceraya atılıyor.

Filmin senaryosuna bakılarak gerçeküstü ve sıra dışı olduğu vurgulansa da parmak bastığı konuların ve yaptığı eleştirilerin bir hayli gerçekçi ve gerekli olduğunu söyleyebilirim. Eril ve dişi enerji farkını Tanrısal güçler üzerinden anlatmak sanırım sinema tarihindeki en yaratıcı fikirlerden biri. Ea’nın tanrıça annesi dünyanın başına geçtikten sonra değişen dünya ve yeni kurulan düzen izleyiciye “Acaba Tanrı bir kadın olsaydı?” sorusunu düşünmesi için açık kapı bırakıyor. Bunun dışında filmin alt metninde gördüğümüz ataerkil düzen eleştirisinin de ne kadar haklı olduğunu ülkemizden güncel örnekler vererek ispatlamaya gerek bile duymuyorum. Esasında bir baba-kız ilişkisini odağına alan hikayenin teolojik ve sürreal öğelerle süslenmesinin altında yatan ana sebebin verdiği mesajı güçlendirmek olduğuna inanıyorum. Bunu başarmakla yetinmeyen Dormael bir de yeni düzen için neye ihtiyacımız olduğunu cesurca ve açık yüreklilikle işaret ediyor.

Ea’nın insanların müziğini duyabilmesi, Tanrı’nın Murphy kanunları olarak bildiğimiz yasaları yazması veya bir kuş ve insan arasındaki özgürlük konulu atışma gibi birbirinden tatlı detaylar seyir keyfinizi yükseltirken, film boyunca aklınızın bir köşesinde de “Bir sabah uysam ve telefonumda ölüm tarihimin yazılı olduğu bir mesaj bulsam ne yaparım acaba?” sorusu dönüyor olacak.

The Brand New Testament

BASKA
SİNEMA

■ Berkay Biçer

Yönetmen: Jaco van Dormael
Senaryo: Jaco van Dormael, Thomas Gunzig
Oyuncular: Pili Groyne, Benoit Poelvoorde
2015/Belçika, Fransa, Lüksemburg/
Fransızca/113’

Anıların Masumiyeti

BAŞKA
SİNEMA

■ Esen Kunt

Yönetmen: Grant
Gee

Senaryo: Grant Gee,
Orhan Pamuk

Oyuncular: Pandora
Colin, Mehmet
Ergen

2015/Birleşik
Krallık/İngilizce/97'

Anıların Masumiyeti ya da Heterotopik Mekanların Poetikası

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* projesi ve romanından esinlenilerek, Grant Gee'nin çektiği ve kamerayı adeta bir direksiyon gibi kullandığı "poetik bir belgesel" olarak adlandırdığı *Anıların Masumiyeti* (*Innocence of Memories*, 2015)'ni izlerken, yönetmenin kafasında İstanbul'un nasıl bir kadının müzesine dönüştüğünü gördük. Grant Gee, müzenin sürreal ve heterotopik özelliklerini İstanbul'u gece yansıtarak yakalamaya çalışmış, böylece müzede hissedilen rüya mekânın devamı belgeselde de başarıyla verilmiş. Kurgunun sınırlarını zorlaması, rüya ile hakikat arasındaki ilişkide poetik olana yönelmesi nedeniyle *Anıların Masumiyeti* belgeseli bildiğimiz belgesel tanımından biraz farklılaşarak kurmacanın ön plana çıktığı, şiirsel bir üslupla neredeyse romanın avangard bir temsiline dönüşmüştür. Gee, romandan bildiğimiz tüm göstergeleri adeta kristal imgeler gibi İstanbul'u fantazmagorik bir mekan gibi yansıtarak kullanmış. Biz bir göz gibi voyorist bir hazla belgeselin içine dalarken sürekli hareket halinde bir flanör gibi bütünleştiğimiz kamerayla İstanbul'da gizli bir yolculuğa çıkarken bir kadının sesinden Füsün'un hikayesine dalıyoruz. Gecenin karanlığında İstanbul'un kasvetengiz tıpkı Pamuk'un cümleleri gibi uzayan ve sonunu kaybettiğimiz labirentlere benzetirken, ara sokaklarında bir flanör gibi ilerlerken; sabaha karşı köpeklerin koruduğu bu şehir belki de usul usul bir kaleydoskoptan yansıyan bin bir imgeyle yüklü bir bakışa dönüşüyor. Ve bizler tıpkı Paul Klee'nin "*Tarih Meleği*" isimli tablosu gibi bakışımızı geçmişe yöneltiyoruz; çünkü geçmiş uçucu ve ancak zifiri karanlık bir gökyüzünde parlayıp kendini hatırlatıp kayboluveren bir yıldız kadar unutulmaz.

Uykudan uyanınca zihnimizi çoktan terk eden ama bedenimizin hafızasının bir yerlerinde takılı kalan ve arada hatırlamaya çalıştığımız kayıp bir rüyayı anlatmaya çalışır gibi başladık bu pitoresk bir öyküye. Nasıl başlıyordu Masumiyet Müzesi? "Bilmiyordum o gün aslında hayatımın en mutlu günüydü" (Pamuk, 2014; s.7) Bu cümleyle şimdinin içinden geçmişe açılan o isimsiz yarığın farkına varıyoruz ve oradan azar azar geçerek geçmişin labirentine doğru bir yola koyuluyoruz, belki de bir rüyanın çatallanan bahçesine dalıyoruz. Zaman bir mobius şeridinde adeta bir labirente dönüşüyor. Yolumuzda bize eşlik eden geçmişin göstergeleri var. Görmeyi istediğimiz şeyler kadar bakışımızı kaçırdığımız şeyler de bizi karşılıyor. Buraya adım atmak bir kaleydoskopun içine girmek gibi. Masumiyet Müzesi'nde de Orhan Pamuk, en katmanlı romanı olan Kara Kitap'ta izini sürdüğü benzer temalarını kullanır, Proust gibi Kara Kitap romanına uyanma motifiyle başlatır. Belgeselle aynı zamanda Yky yayınlarından çıkan ve belgeselin dışında kalan metinleri de içeren Orhan Pamuk'un

kitaplaştırdığı “Hatıraların Masumiyeti”nde aslında projenin zihninden nasıl doğduğunu anlatırken “ Romanı müzeyi düşünerek yazdım, müzeyi de romanı düşünerek kurdum” diye devam ederken belgeselin ardından kendisine yöneltilen Proustgil zaman ve hatıra kavramlarıyla kurduğu ilişkiyi de aslında Proust’a herkesin bildiği anlamın dışından bakarak yapmaya çalıştığını dile getirir. (Pamuk;2016,s.7)

“ Romanda ve müzede, küçük, basit çocuksu bir hatırlama felsefesi geliştirdim. Aristo’nun hepimizin bildiği atomlar teorisi var. Atomlar dediğimiz parçacık, nesnenin en küçük parçasıdır, daha bölünemez. Zaman ise, anları birleştiren çizgidir. Masumiyet Müzesi’nin felsefesinde de bu Aristocu basit mantık var. Müzede gördüğümüz her eşya, Kemal ve Füsun’un hikayesindeki bir ana tekabül eder. Bu anları birleştiren –bazen zikzak, bazen paralel –çizgi ise hikâyemizdir.” (Pamuk;2016,s.65)

Pamuk bu anlamda romanda müzeyi bir karakter olarak merkeze yerleştirirken zamanı da kristalize eder. Romanda ve müzede anlar ve anıların göstergeleri olan yitik aşkın eşyaları: bazen bir izmarit, Füsun’un kaybettiğini zannettiği ama Kemal’in sakladığını inci küpesi, televizyonun üzerinde duran köpek biblosu, hepsi tıpkı zamanın içinde usul usul örülen bir metin oluşturarak İstanbul’u bir müze kente dönüştürür. Michel Foucault’un tanımladığı gibi özellikle müzeler farklı zaman dilimlerinin ve hikayelerin iç içe geçmesi nedeniyle de heterotopik mekanlardır. Bu bağlamda Grant Gee hem roman hem de müzeden yola çıkarak çektiği poetik belgeselde İstanbul’u adeta dondurarak müze bir kente dönüştürür.



Hitchcock/ Truffaut

BAŞKA
SİNEMA

■ Berat Toprak
Karakaya

Yönetmen: Kent
Jones
Senaryo: Kent Jones,
Serge Toubiana
Oyuncular: Alfred
Hitchcock, François
Truffaut
2015/Fransa, ABD/
İngilizce, Fransız-
ca/80'

1962 yılında Yeni Dalga yönetmeni François Truffaut, Amerika'da o zamanlar gerilim türünün ustası olarak anılan Hitchcock ile sinema üzerine derinlemesine bir konuşma yapmak üzere Hollywood'a gitti. Hitchcock'un filmleri, 60'lı yılların sonuna kadar süren bir periyotta, Amerikalı eleştirmenler tarafından hafife alınıyordu. Bu durumun farkında olan Truffaut'nun asıl amacı da, dünyanın en iyi yönetmeni olarak gördüğü Hitchcock'u sadece eğlendirmek için film yapan birisiymiş gibi yorumlanmasına karşılık, dünyaya onun gerçek bir sanatçı olduğunu göstermekti. Hitchcock'un bütün film işlerinin ve kendine has sinema dilinin masaya yatırıldığı bu sohbet, 4 yıl sonra 1966'da Truffaut tarafından kitap olarak yayımlandı.

Sinema üzerine yayımlanan en önemli kitaplardan biri olarak görülen *Hitchcock/Truffaut*'nun, Kent Jones'un yönettiği, kitapla aynı adı paylaşan 2015 yapımı belgeselinde Martin Scorsese, Wes Anderson, David Fincher ve diğer film yapımcılarının sinemaya bakışlarını nasıl etkilediğini kendi ağzlarından dinliyoruz. Truffaut'nun ona attığı sıfattan yola çıkarsak, bir auteur yönetmen olan Hitchcock, korkularını, saplantılarını ve fetişlerini filmlerine boşaltarak kendi benliğini açığa vurmuş oluyordu. Çektiği filmleriyle kurduğu bu yakın bağ, ona yeni bir anlatı dilinin gereksinimini hissettiriyor; bazen filmin zamanını bükmesi, bazen ise film karesindeki bir şeklin boyutunun dramatik yapıdaki önemini arttırabilmek için mizansen üzerine kafa yorması gerekiyordu. Fincher'ın deyişiyle, Hitchcock'un renk, tasarım, ışık ve kurgu tekniğinde kendine has bir 'sanat biçimi' oluşturdu. Böylesi öznel bir sanat biçimi, haliyle ne hikaye yapısında seyircilerin ve eleştirmenlerin beklediği mantık çerçevesine ne de inandırıcılığa itaat edecekti. Hitchcock, "Ben neyle karşılaşacağımı biliyorum," diyen seyircilere "Öyle mi?" cevabını veriyor, onları her daim şaşırtmayı başarabilecek yeni yollar deniyordu. Hitchcock'un filmleri ardında yatan niyeti anlamış birisi olarak Martin Scorsese, belgeselde fazlasıyla yer verilen *Vertigo* (1958) filminin hikaye konusunun gerçekçiliğinin zaten hiçbir zaman kendisini çekmediğini belirtiyor. Scorsese'ye göre *Vertigo*'yu ve diğer Hitchcock filmlerini önemli kılan asıl nokta yönetmenin sinematik bir şiir oluşturabilmesi ve insanların içindeki kayıp bir duyguyu onlara yaşatabilme gücüdür.

Hitchcock sinemayı, dünyadaki en geniş kitlesel medya aracı olarak görüyordu. Bu medya aracını da kendi saplantılarını iletebildiği kadar geniş bir çevreye iletmek adına kullandı. Bu yüzden dünyadaki birbirlerine kültürel olarak en uç olan iki insanda bile aynı duyguyu inşa edebilmek Hitchcock'un en büyük hedeflerinden birisiydi. Bunun için gerekirse olan bütün kuralları ortaya fırlattığı bir bombayla yok ederdi, yaptığı da aşağı yukarı budur.

Hitchcock/Truffaut belgeseli, Truffaut'nun amaçladığı gibi Hitchcock'un bir televizyon yıldızı ya da gerilimin ustası olarak değil, fakat kamerasıyla yazan bir sanatçı olarak dünyayı ve belgesele konuk olan film yapımcılarını nasıl etkilediğini, onun film diline kattıklarını ve bu yeni dilin filmlerinde ortaya çıkardığı yeni anlamları merkezine alıyor. Sinemayla uzaktan yakından ilgilenen herkesin ilgiyle izleyip çokça şeyler öğrenebileceği bir yapım ortaya çıkmış karşımıza.

Le Havre

Gabon'dan Londra'ya, annesine kavuşmak için çıktığı yolculuğu gümrük polisine yakalanmadan tamamlamaya çalışan küçük bir çocuğa ne pahasına olursa olsun yardım etmeye kararlı yaşlı bir ayakkabı boyacısının hikayesini anlatan Aki Kaurismäki filmi *Umut Limanı* (*Le Havre*, 2011), özellikle göç dalgasının ulus-devlet sınırları ve vatandaşlık kavramıyla karşı karşıya geldiği ve bunları kendi kendilerini gözden geçirmeye, dönüştürmeye zorladığı bu dönemde yeniden izlenmeyi ve tartışılmayı hak ediyor. Bu yüzden de hikayenin çıkış noktası olan göçmen çocuk Idrissa ve ayakkabı boyacısı Marcel Marx'ın da oturduğu işçi sınıfı mahallesinin sakinlerinin baştan sona sürdürdüğü dayanışmaya daha yakından bakmak, Kaurismäki'nin filminin kendini konumlandığı ahlaki pozisyonu daha iyi kavramak için gerekli.

Umut Limanı, ulus-devlet sınırlarını kapsayan tüm prosedürlere ve gözetleme mekanizmalarına inat, insanlar arasındaki etkileşimin, hele de bu etkileşim eşitsiz güç ilişkilerinde ezilen tarafta yer alanlar arasında gerçekleşirse, yasal/yasa dışı göçmen gibi kalıplara karşı direnebileceğini söylüyor. Ayakkabı boyacılığından kazandığı para kendisinin ve karısının geçinmesine borçlarla bile olsa zar zor yeten Marcel ve kendisiyle benzer durumdaki komşuları, ellerinde Idrissa'yı Le Havre

limanından Londra'ya polise yakalanmadan götürmek için yeterli maddi imkanlar olmasına rağmen çocuğun sınırı geçmesi için çalışmayı hiçbir zaman bırakmıyor. Idrissa'yı günlerce evlerinde saklayan, onu insan kaçakçıları aracılığıyla Londra'ya ulaştırmak için aralarında para toplamaya çalışan ve en sonunda gerekli parayı bulmak için bir yardım konseri bile düzenleyen mahalleli tüm bunları göçmenlerin haklarını savunmak için bilinçli olarak gerçekleştirdikleri politik eylemler olarak görmüyor olabilir; ancak yine de dayatılan sınırlara karşı direnme refleksinin hala korun-



duğunu görüyoruz bu şekilde. Başka bir deyişle, hikayenin sonunda Idrissa'nın bütün engellere rağmen Londra'ya varması, "Kale Avrupa'nın sınırları aşan hareketliliği d u r d u r m a y a y e t m e y e c e ğ i n i" gösteriyor.

Mahallelinin Idrissa'yla dayanışma hali filmdeki tüm karakterleri kapsamıyor elbette. Marcel'in komşuları arasında bile göçmenkarşıtı retoriğin etkisi altında olan, Idrissa'nın mahallede saklanmakta olduğunu otoritelere bildirmeye çalışan komşular da var filmde örneğin. Dahası, film boyunca yerel medyada Idrissa'yla ilgili yapılan "terör bağlantıları" haberleri aracılığıyla da "ulusal güvenlik" argümanının göçmen karşıtı retorik tarafından nasıl bir araç olarak kullanıldığına da tanık oluyoruz. Ne var ki *Umut Limanı*, kamuoyunun gözünde suçlu haline getirilmiş bu göç-

men figürünü önce Idrissa'yı kanlı canlı bir karakter olarak bizlere tanıtarak, sonra da Marcel gibi "içerideki" kenara itilmişlerin yaratılan tüm baskıları delip geçerek Idrissa'yla kurmuş olduğu yakınlığı göstererek, göçmen veya içerideki, tüm sınırdaki yaşayanların hala birlikte hareket edebileceklerini ve beraber hedef oldukları baskı mekanizmalarına rağmen dayanışmayı sürdürebileceklerini ortaya koyuyor. Filmin umudun bütün engellere ve denetim mekanizmalarına direnebilmesini nasıl açıkladığına gelince, işte burada tanıklığın önemi açığa çıkıyor. Karakterlerin "öteki" olarak konumlandırılan Idrissa ile ilk kez yüz yüze geldiği sahneler, hikayeye her defasında yeni bir yön veren anlar aynı zamanda.

Bu anların Kaurismäki'nin yakın planlarla aktarması da onların bu kader belirleyici yönünün film tarafından daha net bir şekilde vurgulanmasını, diğer karakterlerin ve seyircinin empati kurmasına izin veren bir görsel alanın açılmasını sağlıyor.

Kargo gemisi Le Havre limanına geldiğinde ve gümrük polisi geminin içinde Idrissa'nın da bulunduğu yolcuları yakaladığında, Idrissa ve kaçak göçmenleri yakalamakla görevli müfettiş Monet'nin yüz yüze geldiğini ve bu kısa süren yüzleşmeden sonra müfettişin Idrissa'nın kaçıp gitmesine izin verdiğini görüyoruz. Monet, koşarak uzaklaşan Idrissa'yı hedef alan gümrük polislerini durduruyor ve çocuğun vurulmasına izin vermiyor. Zira yüz yüze geldikleri o kısa zaman diliminden sonra Idrissa Monet için bir istatistikten veya gazete haberlerinin yarattığı bir figürden ibaret olmaktan çıkıyor artık. Marcel'in Idrissa ile karşılaşması da görsel açıdan aynı biçimde aktarılıyor ve aynı etkiyi yaratıyor Marcel üze-

rinde. Marcel liman çevresinde dolaşırken Idrissa'yı görüyor, onun gümrük polisinin aradığı göçmen çocuk olduğunu da fark ediyor; ancak Idrissa ile yüz yüze geldiği andan itibaren çocuğa yardım etmeye karar veriyor ve limanda çocuğu aramakta olan polisi çocuğun saklandığı yerden uzaklaştırmakla başlayıp Idrissa'yı evinde saklamaya, en sonunda da bir kaçakçıyla anlaşarak onu Londra'ya ulaştırmaya kadar götürüyor çocuk için mücadele vermeyi. Hatta bu sırada çok sevdiği karısı Arletty'nin



hastalığıyla dahi ilgilenmiyor; zira tüm mahalleliyle birlikte Idrissa'nın annesine kavuşabilmesi için bir konser düzenliyor. Ve son olarak yine müfettiş Monet her şey olup bittiğinde ve Idrissa kaçakçının ge-

misine bindirildiğinde çocuğun izini buluyor; ancak gemide saklanmakta olan çocukla son bir kez yüz yüze geldikten sonra çocuğun peşini bırakıyor ve kendisiyle birlikte gelen polisleri çocuğun saklandığı yerden uzaklaştırıyor. Kısacası, karakterlerin karşılarında bütün hakları elinden alınmaya çalışılan başka bir insanı gördükleri bu anlar, bir dayanışmanın filizlenmesine ve insanların ortak hareket edip kendileri için biçilen sınırları aşabilmelerine zemin hazırlıyor. Filmin sonunda Idrissa'nın Londra'ya doğru yolculuğa çıkmasıyla birlikte Marcel'in karısı Arletty'nin sağlığına kavuşması ve evine geri dönmesi de filmin göçmenlerin hakları için mücadele vermeyi sürdüren herkes için umut veren bir biçimde sonlanmasını sağlıyor. Kim bilir, Arletty'nin iyileşmesi, Idrissa'nın hedefine varmasıyla hasta Avrupa'nın gözetleme mekanizmalarından ve göçmenlere uygulanan şiddet sarmalından kendini kurtardığına delalettir belki de.



Dizi Kuşağı: Twin Peaks

Gökhan Çuhacı

Klasik Amerikan pembe dizilerini düşünün. Küçük bir kasabada geçen, sakin ve sessiz bir şekilde sıkıcı hayatları ile başa çıkmaya çalışan kasaba sakinlerinin, dış dünya ile bağlarını koparmış bir mekânda tek bir olay üzerinden hayatlarında yaşanan devasa değişimleri gösteren diziler. Genelde bu değişimler göreceli bir devasalıkta olur ve dizi sonuna gelindiğinde ne kadar abartılmış olduğunu görürüz. Cinayet oluyor genelde bu olay. Kimse öldürülen masum kızın seks ve enrika dolu hayatından habersiz üzüntü içinde olayı çözmeye çalışan FBI ajanlarının ayağını kaydırmaya çalışarak kendi yozlaşmış hayatlarının sırlarını örtbas etmeye çalışırlar. Sonunda amcası katil olup çıkar ve mutlu son... Tabii bu diziler David Lynch'siz bir dünyada geçiyor...

Lynch 1990'da başladığı İkiz Tepeler (*Twin Peaks* 1990-1991) dizisi ile adeta bir fenomen yarattı. Daha ilk bölümü 1997'de tüm zamanların en iyi 100 bölümü listesine girmeyi başararak ve daha sonrasında tüm zamanların en iyi dizisi sıralamalarında her zaman listelerde başlarda gösterilerek günü-

müzde çekilen birçok diziye öncülük etmiştir ve surrealism ve psikolojik gerilim elementlerini yeni çekilen saçma konulu dizilere bile kazandırarak televizyon piyasasına seviye atlatmıştır denilebilir.

Dizinin konusu da aslında başta bahsettiğim gibi aynı klasik tarzda. Sakin bir Amerikan Kasabası olan *Twin Peaks*'te Pete Martell (David Lynch'in favori oyuncularından Jack Nance tarafından oynanan karakter) isimli bir kasaba sakininin muşambaya sarılmış çıplak bir kadın cesedi bulmasıyla başlayan olaylar, cesedin kasabanın zengin ve ünlü olan Palmer ailesinin kızı Laura Palmer (Diziyi le birlikte üne ulaşan ve gelecekteki birçok Lynch yapımında da boy gösterecek olan Sheryl Lee tarafından oynanan) olduğunun ortaya çıkmasıyla kasaba karışır ve Şerif'in yardım isteğiyle olayı araştırmaya gönderilen FBI ajanı Dale Cooper (Lynch'in yıllarca vazgeçilmezi olacak olan, sinema tarihinin başarılı oyuncularından biri olan Kyle MacLachlan'ın sergilediği etkileyici performans ile) 'in dahil oluşu ile durumun gerçek yüzü ortaya çıkmaya başlar. Hikâyenin gidişatında göre-

ceğimiz diğer birçok karakterin dizide önemli roller anlatmak ile bitmeyeceğinden; Donna Hayward karakteri ile Laura Palmer'in en yakın arkadaşını oynayan Lara Flynn Boyle, Laura'nın babasını oynayan Leland Palmer karakterini canlandıran Ray Wise (bana göre tipi ve oyunculuğu itibari ile muhteşem uyum sağlamış bir oyuncu), Şerif Harry S. Truman'I canlandıran Michael Ontkean ve Shelly Johnson karakterini canlandıran, güzelliği ile etkileyen Madchen Amick gibi dizi ile birlikte bazılarının oyunculukları keşfedildi, bazıları ise yeteneklerini bir kez daha göstermiş oldular. Daha bahsetmediğim birçok başarılı karakterde dizinin sürprizleri olsun. Hiç olmazsa kadın kı-
lığında gezinen bir David Duchovny görmek isteyebilirsiniz...

Genel konusu itibari ile basit ve alışılmış görünen hikâyesi dizinin yapımcıları Mark Frost ve David Lynch'in elinde sıradışı yollara

sapıyor. Araştırmalar ilerledikçe kasaba sakinleri arasındaki sapkın ilişkiler, saklanılmaya çalışılan sırlar ve çözümlenilmesi istenmeyen olaylar arasına serpiştirilen Lynchvari diye tabir edilen sürrealist, dengesiz, düzensiz, karanlık öğeler diziyi çok farklı bir konuma taşıyor. Adeta bir süre sonra Cooper karakteri ile birlikte kasabadaki bu olay örgüsüne saplanıp kalıyorsunuz ve dünya sadece bu kasabadan ibaret gibi gelmeye başlıyor. Kıyıya köşeye sakladığı imgeler ile etkilendiği birçok dizi ve filme göndermeler yaparak zekasını gösteren Lynch aslında hikaye ile etkilemekten çok seyirciyi gerçeküstü bir dünyaya götürme isteği içinde olduğunu birçok röportajında belirtiyor. Daha ilk sezonun başlarında görülen rüyalar ve halüsinasyonlar ile dizinin sonu ve katilin kimliği üzerine ipuçlarını yerleştirerek seyircisini adeta ekrana kilitliyor. Tahminler yürütmemize sebep oluyor ama emin olma-

mamızı sağlayarak karakterler ile birlikte kanıt aramaya devam ediyorsunuz. Her görseli sorgulayarak adeta yan hikayeler ve alternatif bitişler üretmeye başlıyorsunuz kafanızda.

Dizinin birinci sezonunda yaşananlar ile David Lynch'in projeye ne kadar dahil olduğunu fark edebiliyorsunuz. Olayların gelişimi, karakterlerin birbirlerine olan dengesiz duruşları, takip edilmesi biraz zorlaşan hikâye akışı, mistik olaylara dokunduran gelişmeler, ana karakterin yaşadığı çelişkili duygular ve görseller. İki dünya arasına sıkışmış bir mekân imgeleri ile gerilimi arttırmak hep Lynch'in esintileri ancak dizi her ne kadar etkileyiciliğini devam ettirebiliyor olsa bile 2. sezonda



bir durağanlık ve basitleşme seziyorsunuz. Bunun nedeni de dizinin yayıncı kuruluşu olan ABC şirketinin hikayeyi karanlık ve takip edilmesini zor bulan dizi izleyicilerinin ilgisini tekrar toplamak ve reytingle-

ri arttırabilmek için Frost ve Lynch'e baskı yapmalarınıymış. Yapımcılardan dizideki katili açıklamalarını ve basite indirgemeleri istenmiş. Genel gidişata hiç uymayan ve Lynch'in kafasındaki plan olan katili hiç belirtmeyerek gizemli bir sis perdesi çökmüş hikaye yapısı ile tamamlayabilme isteğinin önüne geçen kuruluşun baskıları sonucu Lynch projeden uzaklaşmaya başlayarak 2. Sezonda bitirme kararı alınmış. Ama kim ne derse desin Lynch eserini yine kendi kafasına uygun şekilde beyin gıcıklayıcı tarzıyla bitirmeyi başarmış. Sezon sonundaki bitiriş sahnesi olan "Red Room" diye adlandırılan sekans bana göre televizyon tarihinin en etkileyici sahnelerinin başında geliyor. Her zamanki gibi rüyasal bir akışta ilerleyen sahne dizinin başlarında da Cooper'ın tasvir ettiği bir rüya ile bağlı. Böylece hikayenin her ayrıntısını dikkatle izlemeniz gerekir uyarısını ben geç almış olsamda

size baştan tavsiye edebilirim. Tekrar tekrar izlemek isteyeceksiniz diziyi orası kesin ama yine de hazırlıklı olmanızda fayda var.

Dizinin bir diğer etkileyici etmeni ise, neredeyse her beğendim dizide baş tacı olarak bahsetmeden geçemediğim bir konu olan müzikler. Angelo Badalamenti'nin her David Lynch filmine etkisinin tartışılmaz olması gibi bu eserinde de diziyi boyut kazandırdığını gönül rahatlığı ile söyleyebiliriz. Dizinin jenerik şarkısı adeta herkes tarafından bilinen kült bir şarkı haline gelmiş durumda. Daha kanıt gerekirse sizleri Badalamenti'nin müziklerinin 2011 yapımı olan Nicolas Winding Refn imzalı *Drive* filmine katkısını göstererek ikna edebilirim.

Dizinin hayranları o kadar güçlü bir hale gelmişler ki çekimlerin yapıldığı kurgusal kasaba olan Twin Peaks'i olduğu haliyle korumayı başarmış ve bugünlerde bile düzenli olarak hayranların ve meraklıların müze olarak ziyaret edebildikleri ve zaman geçirebildikleri bir mekan haline getirmişler. Seattle taraflarında, Kanada sınırına yakın bir bölgede kurulan mekan, oraya yolu düşenlerin hala ziyaret edebileceği bir mekan olarak varlığını yıllardır korumayı başarmış. Set kurulmadan önce de gerçek hayatta izole ve farklı bir boyut hissiyatı vermesi mekanın seçilmesinde en önemli unsurlardan biri olmuş. David Lynch ve Mark Frost mekan arayışına çıktıklarında yakın bölgelerde buldukları; dizinin önemli belirli imgesel elementlerini (başta görülebilen şelale ve farklı çeşit ağaçların birlikte görülebildiği yollar gibi...) oluşturan görselleri gezerek çekmeyi başarmışlar ama daha sonrasında sadece kendi yarattıkları Set-Kasaba bölgesine sadık kalmışlar.

Dizi bugünlerde yine Mark Frost ve David Lynch ortak yapımı ile eski kadronun bi-

raraya getirilmesi ve yeni isimlerin katılımıyla 3. Sezonunu yayınlamaya hazırlanıyor. Yıllar içinde seviyesinde ve tarzında sadıqlığı ile bildiğimiz Lynch'in ilerlemiş yaşına rağmen hala eski hayal gücüne sahip olduğuna ve bizi hayal kırıklığına uğratmayacağına eminim. Ayrıca ilerleyen yaratıcı özgürlük görüşleri ve izleyici kitlesinin yeniliğe olan açlığını tatmin edebilecek yegane isimlerden biri olan Lynch'e ve yılların verdiği tecrübesine yeni yayıncı kuruluş ShowTime'in müsaade edeceğine inanıyorum.

Çok fazla heyecanını kaçırmadan, zaten izlemeden etkisini tam alamasanız bile tadımlık size beklentileri gösterebilecek o ef-



sane bölüm olan kısmın biraz tasvirini yaparak bitirmek istiyorum yazımı. Gözlerinizi kapayın ve kıpkırmızı bir oda hayal edin başlangıç olarak. Kırmızı perdeli bir kapı girişinden adım attığınızda hypnotize

eden bir yer döşemesi ve siyah deri koltuklar. Kendinizin yaşlı hali ve karşınızda kırmızılar içinde tersine söz akışıyla konuşan bir cüce. Dengesiz ve karanlık diyaloglar ve bitmek bilmeyen imgeler...

Yeni sezonunu heyecanla bekliyorum Twin Peaks'in. Devam etmeden önce diziyi izlemenizi tavsiye ederim. 1992 yapımı İkiz Tepeler: Ateşte Benimle Yürü (Twin Peaks: Fire Walk With Me 1992) ile dizinin sonrasına ve başlangıç kısmına dair ipuçları vermeye çalışan filmi birçok şaşıracağınız ünlüyü kadrosuna katmayı başarmış olsa da çok iyi yorumlar almadı ama hikayeye dair ayrıntılar içermesi sebebi ile yeni sezon öncesi yakın takipçileri tarafından izlenmesi etkili olacaktır diye düşünüyorum. Uzun süredir hayatı sorgulamamıza sebep olacak karmaşıklıkta filmlerine rastlamadığımız David Lynch, umarız bizleri yeni bir düşsel yolculuğa sürükler.



Anadolu Efes Ödüllü Filmler Gösterimi

Yaz döneminde gerçekleştirilecek
gösterim programında,
Türkiye sinemasının önemli
yönetmenlerinden Derviş Zaim,
Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan,
Reha Erdem, Seyfi Teoman ve Taylan
Biraderler'in filmleri yer alıyor.