KASIM 2015/10 9TL
SAYI 155 19804
ISSN 1303-426X
9 771303 426002 56

AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Altyazı

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ
MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ



Chantal Akerman

DOKUZ KADIN YAZARIN GÖZÜNDEN

Emin Alper ile Söyleşi: Abluka Altında Şehir

Nanni Moretti: Bir Haylazın Hüzünlü Portresi

Nefesim Kesilene Kadar • Hayal Ülkesi

Sakin Batı • Toprak Ana

+ HEDİYE AFİŞ: ABLUKA

Altyazı KASIM 2015 155

ABLUKA • NEFESİM KESİLENE KADAR • HAYAL ÜLKESİ • SAKİN BATI • NANNI MORETTI • CHANTAL AKERMAN

PİYANO GÜNLERİ



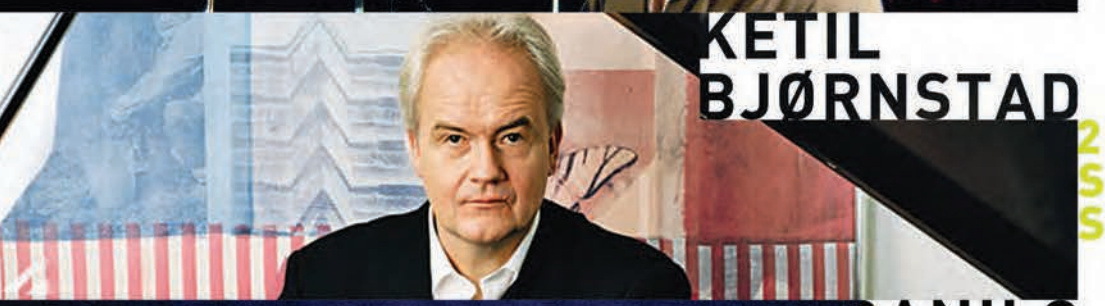
QUARTET DIMINISHED

5 KASIM
PERŞEMBE
Saat: 20.00



AYDIN ESEN

18 KASIM
ÇARŞAMBA
Saat: 20.00



KETIL BJØRNSTAD

24 KASIM
SALI
Saat: 20.00



DANILO REA

26 KASIM
PERŞEMBE
Saat: 20.00



UTKU ASAN

28 KASIM
CUMARTESİ
Saat: 19.00

B BİLETLİ TAM **20 TL**
ÖĞRENCİ **10 TL**

biletix www.biletix.com
Çağrı Merkezi 0216 556 98 00

Merkezimiz Pazar, Pazartesi hariç her gün açıktır. Biletler Akbank Sanat ve Biletix'ten temin edilebilir.
İstiklal Cad. No:8 Beyoğlu | 0212 252 35 00 - 01 | www.akbanksanat.com | /akbanksanat

AKBANK SANAT

Kasım 2015

SÖYLEŞİ
Emin Alper
AYÇA ÇİFTÇİ, BERKE GÖL



20

30



PORTRE
Nanni Moretti
EVRİM KAYA

YAKIN PLAN
Hayal Ülkesi
ABBAS BOZKURT



46

58



KAPAK KONUSU
Chantal Akerman

ALTYAZI AYLIK SİNEMA DERGİSİ

Kasım 2015

4 **ALTYAZI'DAN**

6 **KASIM FİLMLERİ**

16 **MATİNE**

SÖYLEŞİ
20 **Emin Alper**
AYÇA ÇİFTÇİ, BERKE GÖL

26 **Abluka**
ALİ DENİZ ŞENSÖZ

PORTRE
30 **Nanni Moretti**
EVRİM KAYA

SÖYLEŞİ
36 **Emine Emel Balcı**
AYÇA ÇİFTÇİ, ALİ DENİZ ŞENSÖZ

42 **Gotik Banliyö**
ERMAN ATA UNCU

46 **Hayal Ülkesi**
ABBAS BOZKURT

50 **Sakin Batı**
ALİ TİRALİ

54 **Toprak Ana**
AHMET GÜRATA

DOSYA
58 **Chantal Akerman**
59 **Sunuş** ALISA LEBOW
61 **Akerman Sinemasının Habercileri** ÖVGÜ GÖKÇE
62 **Hôtel Monterey** ASLI ÖZGEN TUNCER
63 **Je, Tu, Il, Elle** AYÇA ÇİFTÇİ
64 **Jeanne Dielman** ÖVÜL DURMUŞOĞLU
65 **Histoires d'Amérique** MÜGE TURAN
66 **D'est** ZEYNEP DADAK
67 **Tutsak Kadın** ŞÜKRAN YÜCEL
69 **No Home Movie** SENEM AYTAÇ

ELEŞTİRİLER
70 **Amy** MURAT TIRPAN
72 **Mustang** HASAN CÖMERT
73 **Marslı** FATMA CİHAN AKKARTAL
75 **Takım: Mahalle Aşkına!** ÇAĞDAŞ GÜNERBÜYÜK
76 **Güneş Tepedeyken** ŞENAY AYDEMİR
78 **Gençlik** ASLI ÖZGEN TUNCER
80 **Hasret** BURCU AYKAR

81 **FİLMEKİMİ YILDIZ TABLOSU**
82 **YILDIZ TABLOSU**

84 **SEYİR DEFTERİ**

90 **ÖTEBERİ**

BASİT SORULAR
92 **Bayan Amerika**
YEKTA KOPAN

AYIN KISASI
94 **Pudrasız**
HAMİT ÖZONUR

BİR AN
96 **Barry Lyndon**
KAYA GENÇ



VAN KALESİ KAZILARI

Tarihi değerleri gün ışığına çıkarmak için çalışıyoruz.

Urartu Krallığı'nın başkenti olan Van, M.Ö. 1. binyılın en görkemli başkentlerinden biriydi. Aygaz desteğiyle gerçekleştirilen Van Kalesi kazılarıyla birçok bilgi ve bulguya ulaşıldı, bölgenin tarihi yeniden yazıldı.

AYGAZ

Enerjiniz oluyoruz, değerleri koruyoruz.

KÜLTÜR-SANAT ÇEVRE SPOR SAĞLIK

Koç

aygaz.com.tr/kurumsal

Altyazı'dan

Eylül ayında Venedik Film Festivali'nden Jüri Özel Ödülü'yle dönen *Abluka*'nın senarist ve yönetmeni Emin Alper, bu sayıda okuyabileceğiniz söyleşide, filmini zamanı belirsiz bir distopya olarak tasarladığını anlatıyor. Bundan birkaç yıl öncesine uzanan yazım sürecinde senaryodaki politik bağlamın daha ziyade Türkiye'nin yakın geçmişinden beslendiğini düşündüğünü, arka planına abluka altındaki mahalleleri, patlayan bombaları ve süregiden bir cinnet hâlini yerleştirdiği hikâyeyi içten içe biraz "modası geçmiş" bulduğunu belirten Alper, filmin 7 Haziran seçimlerinden ve özellikle de 20 Temmuz'daki Suruç Katliamı'ndan sonra nasıl acı bir şekilde 'güncel' hâle geldiğine değiniyor. Gerçekten de seçim sonrasının abluka altına alınan mahallelerinin, ilçelerinin, kent merkezlerinde düzenlenen bombalı saldırılarının büyük bir kırılmaya işaret ettiği aşikâr.

Devlet baskısının ve toplumsal çatışmaların sürekli bir krize dönüştürdüğü gündelik hayatın boğuculuğunda nefes almamızı sağlıyor sinema. Bir kaçış ya da sığınak olarak değil, toplumsal hafızayı hem karanlığı hem umuduyla taşıyan bir mecra olarak. Şırnak'ta öldürülen ve cansız bedeni güvenlik birimleri tarafından zırhlı aracın arkasında sürüklenen Hacı Lokman Birlik'in aynı zamanda kısa filme emek vermiş bir oyuncu olduğu ortaya çıkıyor örneğin; ya da dergimiz adına konuşursak, 10 Ekim'de Ankara Katliamı'nda hayatını kaybeden yüzden fazla insanın arasında, daha önce Altyazı seminerlerine katılmış olan Özver Gökhan Arpaçay'ın da bulunduğunu fark ediyoruz. Katliamın kurbanlarının hikâyeleri bir bir gün yüzüne çıkarken, Gökhan'ın sinema yapma hayalleri kurmuş olduğunu öğreniyoruz. İktidarın sayılara indirgemeye çalıştığı onca insanın gerçekliği, hikâyeleri yazıldıkça, anlatıldıkça kavranabilir hâle geliyor ancak. Bünyemiz rutin hayata dönmeyi reddetse de, yaşananları anlatmanın ne kadar önemli olduğu bilgisiyle sinemaya, yaptığımız işe daha da sıkı sarılıyoruz.

Bu ay Emin Alper'in yanı sıra, ilk uzun metrajıyla sinemalara konuk olan Emine Emel Balcı'yla da bir söyleşi gerçekleştirdik. Tekstil işçisi Serap'ı yanından bir an bile ayrılmayan bir kamerayla durup dinlenmeden takip eden *Nefesim Kesilene Kadar*, güçlü bir kadın karakter üzerinden politik çağrışımları kuvvetli bir mücadele öyküsü anlatıyor. Türkiye'deki festival gösterimlerinin ardından bu ay gösterime girecek Lisandro Alonso imzalı *Hayal Ülkesi* (*Jauja*) ve John MacLean'in *Sakin Batı*'sı (*Slow West*) ise western tarihine göz kırpan ve türe yeni bir soluk getiren birbirinden oldukça farklı iki film. Cannes Film Festivali'nde Ekümenik Jüri Ödülü alan *Annem*'in (*Mia Madre*) salonları ziyareti vesilesiyle, Nanni Moretti'nin kırk yılı aşan kariyerine bakıyoruz. Evrim Kaya, günümüz İtalyan sinemasının bu belki de en tutarlı ustasının, kişisel olanla toplumsal olan arasında bocalayan hem haylaz hem hüzünlü filmlerini inceliyor. Akad ve Erksan gibi isimlerle birlikte sinemamızın kurucu kuşağına mensup son büyük usta Memduh Ün'ü ise, Ahmet Gürata'nın kısmen gölgede kalmış Memduh Ün filmlerinden *Toprak Ana* (1973) üzerine kaleme aldığı yazıyla anıyoruz.

Bu ayki kapak konumuz, Ekim ayının başında hayatına son veren Chantal Akerman. Feminist sinemanın başyapıtları arasında kabul edilen *Jeanne Dielman*'la (1975) tanınan, sinema tarihi içinde kendine özgü ve oldukça saygın bir konuma sahip olmakla birlikte sineması yeterince bilinmeyen Akerman'ın vedasının yarattığı boşluğu kavramaya çalışırken, bizde en çok iz bırakan filmlerine dönüp bir daha bakıyoruz. Film çekmeye henüz yirmisine gelmeden başlayan ve kısa filmden belgesele, kurmacadan videoya farklı tür ve formatlarla denemeler yapan Akerman'ın sinemasının gücü, kişisel tarihiyle kültürel tarihi, gündelik hayatın ayrıntılarıyla anıları iç içe geçiren deneysel yaklaşımında yatıyor. Akerman filmografisinin farklı köşelerinde gezinen dokuz kadın sinema yazarının yazdıkları, umarız ki bu çok boyutlu yaratıcının hakkını veren bir portre çıkaracak. Ancak bu portre üzerine düşünürken şunu da akılda tutmakta yarar var; dosyamızın sunuş yazısında Alisa Lebow'un da vurguladığı üzere kendisiyle ilgili genellemeler bu nev-i şahsına münhasır ustayı tanımlamakta yetersiz kalıyor. Akerman hakkında bir şey öğrenmek istiyorsak belki de en doğrusu, kendisinin de dile getirdiği gibi, dönüp filmlerine yeniden bakmak. ***Berke Göl***

ALTYAZI
AYLIK SİNEMA DERGİSİ



Kapak Görseli
Chantal Akerman

KASIM 2015
SAYI 155 • 9 TL

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Adres: Boğaziçi Üniversitesi,
Güney Kampüs, 34342,
Bebek İstanbul
•
Tel: (212) 359 46 77 / 359 46 78
Faks: (212) 359 66 91
•
E-Posta: altyazi@altyazi.net
İnternet Sitesi: www.altyazi.net
Facebook: facebook.com/altyazidergisi
Twitter: twitter.com/altyazidergisi
Instagram: instagram.com/altyazidergisi

GENEL YAYIN YÖNETMENİ
Fırat Yücel

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ (SORUMLU)
Nadir Öperli

EDİTÖRLER
Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Berke Göl

YAYIN KURULU
Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Aslı Özgen Tuncer, Ali Deniz Şensöz, Fırat Yücel

İDARİ KOORDİNATÖR
Ali Deniz Şensöz

GRAFİK TASARIM
Ahmet M. Öğüt

DÜZELTİ
Aslı Özgen Tuncer

İLÜSTRASYON
Mehmet Uluşahin

AYIN KISASI
Dilek Aydın

BASİT SORULAR
Yekta Kopan

KATKIDA BULUNANLAR
Fatma Cihan Akkartal, Şenay Aydemir, Burcu Aykar, Yeşim Burul, Hasan Cömert, Duygu Dölek, Övül Durmuşoğlu, Kaya Erdinç, Kaya Genç, Bahar Gökten, Çağdaş Günerbüyük, Ahmet Gürata, Evrim Kaya, Aylin Kuryel, Alisa Lebow, Kaya Özkaracalar, Hamit Özonur, Yeşim Tabak, Murat Tırpan, Ali Tirali, Müge Turan, Erman Ata Uncu, Nagehan Uskan, Furkan Üstel, Şükran Yücel

Altyazı'nın orijinal grafik tasarımı
Okay Karadayılar *tarafından yapılmıştır.*

TEŞEKKÜRLER
BÜVAK (Haşim Bayraktutar, Canan Özdemir, Birsen Özkan, Aynur Özmen)
Muammer Yanmaz

İMTİYAZ SAHİBİ
Yamaç Okur

REKLAM PAZARLAMA
Yetkin Nural
Tel: (212) 359 46 77-120
E-Posta: yetkin@altyazi.net

ABONELİK
Abonelik Merkezi, Dergi Abonelikleri ve Satışları
Tel: (216) 336 52 25
Fax: (216) 336 52 27
www.abonelikmerkezi.com
Abone Dağıtım NarPost

BASKI-CİLT
Şan Ofset Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No: 50
Kağıthane/İstanbul
Tel: (212) 289 24 24

DAĞITIM
Doğan Dağıtım ve Satış Pazarlama A.Ş.
www.dpp.com.tr

Altyazı Aylık Sinema Dergisi, ayda bir yayımlanan yerel süreli yayındır. Bu dergi basın meslek ilkelerine uymayı taahhüt eder. Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına, reklamların sorumluluğu reklam veren firmalara aittir.

Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin içeriği, tamamen ya da bölümler halinde dergi yönetiminden ve yazarlardan izin alınmaksızın kullanılamaz.

KONSERV

Garanti

caz yeşili



TAZE TAZE
BABYLON
BOMONTİ'DE!

IRON & WINE (SOLO & ACOUSTIC)

04 KASIM, 22.00

JOJO MAYER & THE NERVE

05 KASIM, 21.30

KAKI KING

17 KASIM, 21.30

babylon
IT ALL STARTS HERE

Kasım Filmleri

6 KASIM
- Abluka
- Afacanlar Takımı: Büyük Yarış
- Cin Kuyusu
- Düşlerin Terzisi
- Gizli Dosya
- Kariyer
- Pay the Ghost
- Sevimli Köpek Lotte
- Spectre

13 KASIM
- Ali Baba ve 7 Cüceler
- Hayal Ülkesi
- Peanuts Filmi
- The Pack

20 KASIM
- Açlık Oyunları: Alaycı Kuş Bölüm 2
- Annem
- Gizemli Gerçek
- Hayatın Kıyısında
- Pırdino Sürpriz Yumurta

27 KASIM
- Casuslar Köprüsü
- Diktatör Adolf Hitler'in Hayatının Esrarengiz Yönleri
- Goosebumps: Canavarlar Firarda
- Rock the Kasbah
- Sakin Batı
- Uzaklarda Arama



6 KASIM

YÖNETMEN
Sam Mendes

SENARYO
John Logan, Neal Purvis, Robert Wade, Jez Butterworth (Ian Fleming'in yarattığı karakterlerden)

OYUNCULAR
Daniel Craig (James Bond), Monica Bellucci (Lucia Sciarra), Christoph Waltz (Franz Oberhauser), Ralph Fiennes (M), Léa Seydoux (Madeleine Swann)

YAPIM
Birleşik Krallık-ABD/2015/İngilizce/150 dk./WB
www.007.com

Spectre

James Bond'a gelen şifreli mesaj, Spectre adlı örgütün yeniden faaliyete geçtiğini haber verir. MI6'in yeni M'i Gareth Mallory istihbarat örgütünü kapatmak isteyen hükümetin baskılarıyla mücadele ederken, bir yandan da Bond'u kontrol altında tutmaya çalışır. Bond, Spectre'ın gizemini çözmek için eski düşmanı Mr. White'ın kızı Madeleine'i korumak zorunda olduğunu anlar. Kimsenin destek olmadığı Bond'a sadece Madeleine yardımcı olacaktır.

İZLENMELİ Mİ? Dünya çapında bir milyar dolardan fazla gişe hasılatı elde eden yirmi üçüncü Bond filmi *Skyfall* (2012), gişe başarısının yanında eleştirmenlerden de tam not almış, beş dalda aday olduğu Oscar ödüllerinde En İyi Şarkı ve En İyi Ses Kurgusu kategorilerinde ödüle ulaşmıştı. Oscar'lı yönetmen Sam Mendes, *Skyfall*'un ardından yeni Bond filminin de yönetmen koltuğuna oturuyor. Daniel Craig'in dördüncü defa ünlü ajana hayat vereceği filmde Monica Bellucci ve Ralph Fiennes gibi oyuncuların yanında *Mavi En Sıcak Renktir* (*La vie d'Adèle*, 2013) ile yıldızı parlayan Léa Seydoux da önemli rollerden birini üstleniyor. İki defa Oscar ödülü kazanan Avusturyalı oyuncu Christoph Waltz ise *Spectre*'ın "kötü adamı" olarak karşımıza çıkacak. 60'larda çekilen birçok Bond filminde yer alan ve bu filmdeki temel gizem unsurunu oluşturan Spectre adlı örgüt ise, 1971 tarihli *Diamonds Are Forever*'ın ardından bir kez daha Bond evrenine geri dönecek. Daniel Craig'in ilk defa Bond'u canlandırdığı *Casino Royale*'den (2006) itibaren, sinema tarihinin en ünlü "alfa erkeği" karanlık yönleriyle de ele alınmaya başlamıştı. Bond'un aslında eli kanlı bir katil olduğunu vurgulayan filmler kahramana kimi zaman trajik mağlubiyetler de tattırıyordu. *Skyfall*'da Bond'un biseksüel olduğuna dair yaratılan ima, karakterin heteroseksüel muktedir erkek imajıyla ince bir şekilde oynamıştı. *Skyfall*'un başarısının ardından daha özgür bir yaratıcılık ortamı bulan Sam Mendes'in Bond'a katacağı yeni yorum *Spectre*'ın en merak uyandıran taraflarından biri.



6 KASIM

BU SAYIDA sf. 26

Abluka

YÖNETMEN
Emin Alper

SENARYO
Emin Alper

OYUNCULAR
Mehmet Özgür (Kadir), Berkay Ateş (Ahmet), Tülin Özen (Meral), Müfit Kayacan (Hamza), Ozan Akbaba (Ali)

YAPIM
Türkiye-Fransa/2015/Türkçe/119 dk./Liman Film (Bir Film)

Yirmi yıldır hapiste olan Kadir, devlet adına çalışması şartıyla erken tahliye edilir. Örgütle devlet güçleri arasındaki çatışmaların damgasını vurduğu kaotik İstanbul'da bir yandan çöp toplayıcısı görünümüyle istihbarat toplamaya çalışırken bir yandan da kardeşi Ahmet ile yeniden yakınlaşmaya çalışır.
İZLENMELİ Mİ? İlk filmi *Tepenin Ardı*'yla (2012) yurtiçinde ve yurtdışında pek çok ödül kazanan Emin Alper'in yeni filmi *Abluka* da Venedik'te Jüri Özel Ödülü'ne, Altın Koza'da da En İyi Film ödülüne layık görüldü. *Abluka*, psikolojik gerilim öğeleriyle bezeli, izleyicisinin algısıyla oynayan bir politik distopya. Güçlü görüntü yönetimi ve ses tasarımıyla da dikkat çeken film, yeni sezonun kaçırılmaması gereken yapımlarından biri.



6 KASIM

YÖNETMEN
James Vanderbilt

SENARYO
James Vanderbilt (Mary Mapes'in kitabından)

OYUNCULAR
Cate Blanchett (Mary Mapes), Robert Redford (Dan Rather), Topher Grace (Mike Smith), Dennis Quaid (Roger Charles), Elisabeth Moss (Lucy Scott), Bruce Greenwood (Andrew Heyward)

YAPIM
Avustralya-ABD/2015/İngilizce/121 dk./Pinema (PinemArt)

Gizli Dosya
Truth

Televizyon yapımcısı Mary Mapes, Amerikan Başkanı'nın 70'li yıllarda, Vietnam Savaşı'nda babasının ilişkilerini kullanarak askerlikten kaçtığını gösteren bir belgeye ulaşır. İpuçlarını takip eden Mapes'in CBS kanalının yöneticilerinin de teşvikiyle, yaklaşan başkanlık seçimleri öncesinde yayınladığı bu haber, büyük bir skandala yol açacaktır.
İZLENMELİ Mİ? Mary Mapes'in 'Truth and Duty' kitabından uyarlanan *Truth*, 2004'te dönemin ABD Başkanı George W. Bush'la ilgili yapılan haberi ve ardından yaşanan tartışmaları perdeye taşıyor. *Zodiac*'ın (2007) senaristi James Vanderbilt'in ilk yönetmenlik denemesi olan *Truth*, medya ve siyaset arasındaki karmaşık ilişkiye değinen, 70'lerin Yeni Hollywood klasiklerine öykünen bir politik gerilim.



6 KASIM

YÖNETMEN
Jocelyn Moorhouse

SENARYO
P.J. Hogan, Jocelyn Moorhouse (Rosalie Ham'in romanından)

OYUNCULAR
Kate Winslet (Myrtle 'Tilly' Dunnage), Liam Hemsworth (Teddy McSwiney), Hugo Weaving (Çavuş Farrat), Sarah Snook (Gertrude 'Trudy' Pratt), Caroline Goodall (Elsbeth)

YAPIM
Avustralya/2015/İngilizce/118 dk./Bir Film
dressmakermovie.com.au

Düşlerin Terzisi
The Dressmaker

Tilly, yıllar önce küçük düşürülerek terk etmek zorunda kaldığı kasabasına geri döner. Avustralya kırsalında ücra bir kasabadır burası. Kasaba ahalisine her fırsatta haddini bildiren Tilly, dikiş makinesi ve değme moda tasarımcılarına taş çıkaracak yaratıcılığı sayesinde kasabanın kadınlarına yepyeni dünyalar açacaktır.
İZLENMELİ Mİ? Avustralyalı yönetmen Jocelyn Moorhouse, ilk uzun metrajı *Proof* (1991) ile Cannes dahil pek çok festivalde övgüler topladıktan sonra Hollywood yapımı iki filme imza atmıştı. Bunlardan *Yorgan Hikâyesi*'nde (*How to Make an American Quilt*, 1995) birkaç kuşaktan kadının yorgan dikerken paylaştıklarını perdeye taşıyan Moorhouse, yine kadın öykülerini merkezine alan bir filmle karşımızda.



13 KASIM

YÖNETMEN
Cem Yılmaz

SENARYO
Cem Yılmaz

OYUNCULAR
Cem Yılmaz, Zafer Algöz, Irina Ivkina, Çetin Altay, Yavor Baharov, Yosi Mizrahi, Bahtiyar Engin, Fahradin Fahradinov

YAPIM
Türkiye/2015/İngilizce/CMYLMZ Fikirsanat, NuLook (Mars Dağıtım)
alibabave7cuceler.com

Ali Baba ve 7 Cüceler

Bahçe cücesi tasarlayan iki kafadar yurtdışında katıldıkları bir fuarda, karanlık işlere bulaşmış zengin bir Rus işadamıyla tanışır. Çok geçmeden kendilerini uluslararası bir komplo ağının ortasında bulacak ve G20 zirvesine yönelik suikast planları yapmakla suçlanacaklardır.
İZLENMELİ Mİ? Cem Yılmaz, yine hem yazıp hem yönettiği hem de birden fazla karaktere hayat verdiği bir filmle karşımızda. *G.O.R.A.* (2004) ve *Yahşi Batı* (2009) gibi filmlerin izinden giden *Ali Baba ve 7 Cüceler*, Açlık Oyunları (Hunger Games) serisini ve Hollywood'un Soğuk Savaş klişelerini tiye alıyor. Cem Yılmaz imzalı diğer parodilere nazaran daha karmaşık bir öyküye sahip olan filmde aksiyon dozunun mizahla yarıştığını da ekleyelim.



13 KASIM

BU SAYIDA sf. 46

Hayal Ülkesi
Jauja

YÖNETMEN
Lisandro Alonso

SENARYO
Lisandro Alonso, Fabian Casas

OYUNCULAR
Viggo Mortensen (Gunnar Dinesen), Viilbjørk Malling Agger (Ingeborg), Esteban Bigliardi (Angel Milkibar), Ghita Nørby (Mağaradaki kadın)

YAPIM
Arjantin-Danimarka-Fransa-Meksika-ABD-Almanya-Brezilya-Hollanda/2014/İspanyolca- Danca/109 dk./İKSV (M3 Film)

Yıl 1882. Danimarkalı yüzbaşı Gunnar Dinesen, yerli halkın katliamlarla yok edildiği Patagonya'da görev almaktadır. On beş yaşındaki kızı Ingeborg genç bir askere tutulup evden kaçınca, çifti bulmak için tekinsiz düşman bölgesine girmeye karar verir. Gizemli bir kadınla karşılaşmasının ardından Dinesen'in yolculuğu bambaşka bir yöne evrilecektir.

İZLENMELİ Mİ? Cannes Film Festivali'nin Belirli Bir Bakış bölümünde yarışan ve FIPRESCI ödülü kazanan yapım, son yılların en heyecan veren yönetmenlerinden Lisandro Alonso'nun imzasını taşıyor. 19. yüzyılda çekilmiş fotoğrafları hatırlatan bir kadrajla çekilen film, western ikonografisini kullanan sıra dışı bir yolculuk hikâyesi.



13 KASIM

Peanuts Filmi
The Peanuts Movie

YÖNETMEN
Steve Martino

SENARYO
Bryan Schulz, Craig Schulz, Cornelius Uliano (Charles M. Schulz'un çizgi karakterlerinden)

SESLENDİRENLER
Bill Melendez (Snoopy/Woodstock), Noah Schnapp (Charlie Brown), Noah Johnston (Schroeder), Mariel Sheets (Sally), Alexander Garfin (Linus), Hadley Belle Miller (Lucy)

YAPIM
ABD/2015/İngilizce/92 dk./Moments Ent.
peanutsmovie.com

Nev-i şahsına münhasır köpek Snoopy baş düşmanıyla hesaplaşmak için zorlu bir yolculuğa hazırlanırken, sahibi Charlie Brown da ilk aşk denen o muazzam yolculuğa doğru kanatlanır. Bu sırada, etraflarından eksik olmayan minik dostları da her zamanki gibi ortalığı karıştırıp suratlara gülücük konduracaktır.

İZLENMELİ Mİ? Charles M. Schulz'un altmış beş yıl önce karikatür köşesinde yarattığı çizgi karakterler Snoopy ve Charlie Brown, artık popüler kültürün ayrılmaz birer parçası. Beyazperdede son olarak 1980'de boy gösteren Snoopy ve arkadaşları, beşinci sinema serüvenlerinde üç boyutlu olarak karşımızdalar. Yönetmen koltuğunda ise *Buz Devri 4: Kıtalar Ayrılıyor*'dan (*Ice Age: Continental Drift*, 2012) tanıdığımız Steve Martino var.



13 KASIM

The Pack

YÖNETMEN
Nick Robertson

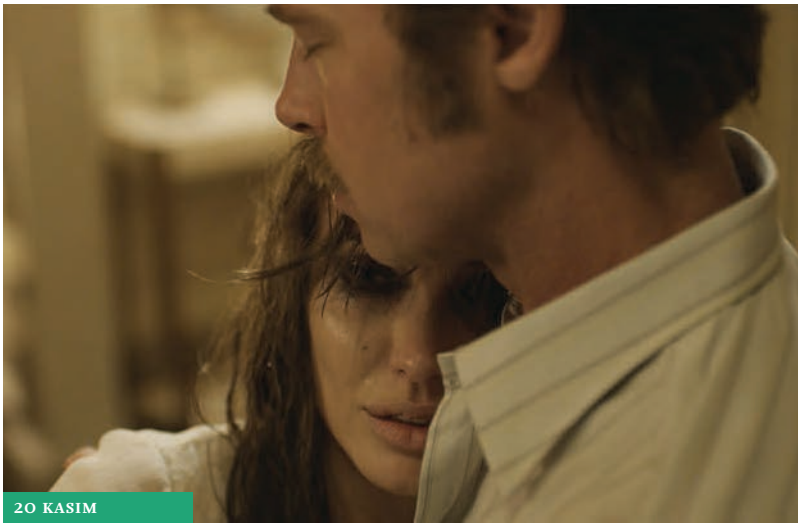
SENARYO
Evan Randall Green

OYUNCULAR
Anna Lise Phillips (Carla Wilson), Jack Campbell (Adam Wilson), Kieran Thomas McNamara (Polis), Katie Moore (Sophie), Hamish Phillips (Henry Wilson)

YAPIM
Avustralya/2015/İngilizce/90 dk./Roll Caption (Özen Film)

Ormanlık alandaki bir çiftlik evinde yaşayan Wilson ailesi finansal sorunlarla boğuşmaktadır. Bu sorunlardan biri de, çiftlik hayvanlarının ormandaki yabani köpekler tarafından öldürülmesidir. Bir gece bu vahşi köpekler Wilson ailesine saldırırlar. Doğanın ortasındaki güzel çiftlik evi dehşet dolu uzun bir geceye sahne olur.

İZLENMELİ Mİ? Eleştirmenler, Avustralyalı Nick Robertson'ın korku türünün kalıplarını iyi çalışmış olduğunu ve ilk yönetmenlik denemesinde kulağa çok da ilgi çekici gelmeyebilecek bir hikâyeden hiç fena olmayan bir korku filmi çıkardığını belirtiyorlar. *The Pack* yeni bir şey vaat etmese de korku sineması düşkünlerinin şans vermek isteyecekleri bir yapım.



20 KASIM

Hayatın Kıyısında
By the Sea

YÖNETMEN
Angelina Jolie

SENARYO
Angelina Jolie

OYUNCULAR
Brad Pitt (Roland), Angelina Jolie (Vanessa), Mélanie Laurent (Lea), Melvil Poupaud (François), Richard Bohringer (Otel sahibi), Sarah Naudi (Clarisse)

YAPIM
ABD/2015/İngilizce/UIP
www.bytheseamovie.net

1970'lerde Fransa'da geçen öyküde, evli bir çift olan Roland ve Vanessa birlikte bir yolculuğa çıkarlar. Evlilikleri pek yolunda gitmeyen çiftin yolu deniz kenarındaki sakin bir kasabaya düşer. Orada yaşayan insanlarla geliştirdikleri dostluklar ilişkilerine de iyi gelecektir.

İZLENMELİ Mİ? Oyunculuktan yönetmenliğe adım atan Angelina Jolie'nin ilk uzun metrajı *Kan ve Aşk* (*In the Land of Blood and Honey*, 2011) fazla ciddiye alınmasa da ikinci filmi *Boyun Eğmez* (*Unbroken*, 2014) üç dalda Oscar'a aday gösterilmişti. Jolie'nin başrolünü Brad Pitt ile paylaştığı *Hayatın Kıyısında*, ilişkiler üzerine çok derin sözler söylemeyen sıradan bir dram.


KODI SMIT-McPHEE
MICHAEL FASSBENDER
BEN MENDELSOHN
BİR JOHN MACLEAN FİLMİ
SAKİN BATI
SLOW WEST
SUNDANCE
FİLM FESTİVALİ
2015
JÜRİ BÜYÜK ÖDÜLÜ
ÖLÜ YA DA ÖLÜ ARANIYOR
27 KASIM'DA SİNEMALARDA
D-SMART
FILM4
/birfilm
/birfilm
/birfilm1



20 KASIM

BU SAYIDA sf. 30

Annem
Mia Madre

YÖNETMEN
Nanni Moretti

SENARYO
Nanni Moretti, Francesco Piccolo, Valia Santella

OYUNCULAR
Margherita Buy (Margherita), Nanni Moretti (Giovanni), John Turturro (Barry Huggins), Giulia Lazzarini (Ada), Beatrice Mancini (Livia)

YAPIM
İtalya-Fransa/2015/İtalyanca-İngilizce/106 dk./Filmartı (M3 Film)

Yönetmen Margherita, bir fabrikadaki işten çıkarmaları konu alan bir film yaparken, bir yandan da Amerikalı başrol oyuncusu Barry'nin kaprisleriyle uğraşmaktadır. Kardeşi Giovanni ise ağır bir hastalığa yakalanan annelerine bakabilmek için uzun süreli bir izne ayrılmıştır. Annelerinin kaçınılmaz görünen ölümü, iki kardeşte de derin duygusal etkiler yaratırken aralarındaki ilişkiyi de dönüştürecektir.
İZLENMELİ Mİ? Nanni Moretti'nin bu yıl Cannes'da Ekümenik Jüri Ödülü'ne layık bulunan filmi *Annem*, ölümle baş etme temasıyla ilgilenmesi açısından yönetmenin Altın Palmiyeli *Oğul Odası* (*La Stanza del Figlio*, 2001) filmini akla getiren incelikli bir dram.



20 KASIM

Açlık Oyunları: Alaycı Kuş Bölüm 2
The Hunger Games: Mockingjay - Part 2

YÖNETMEN
Francis Lawrence

SENARYO
Peter Craig, Danny Strong (Suzanne Collins'in aynı adlı romanından)

OYUNCULAR
Jennifer Lawrence (Katniss Everdeen), Natalie Dormer (Cressida), Elizabeth Banks (Effie Trinket), Julianne Moore (Başkan Alma Coin) Donald Sutherland (Başkan Snow)

YAPIM
ABD/2015/İngilizce/Moments Ent.
thehungergames.movie

Panem halkını özgürleştirmekte kararlı olan Katniss, yakın arkadaşları Gale, Finnick ve Peeta ile birlikte, Katniss'i yok etmeyi kafasına koyan diktatör başkan Snow'a suikast düzenlemeye karar verir. Ölümcül tuzaklarla ve düşmanlarla örülü bir yolculuğa çıkan Katniss, Açlık Oyunları'nda karşılaştığı engellerden çok daha büyükleriyle mücadele etmek zorunda kalacaktır.
İZLENMELİ Mİ? Suzanne Collins'in dünya çapında fenomene dönüşen romanlarından uyarlanan Açlık Oyunları serisi *Alaycı Kuş Bölüm 2* ile sona eriyor. Üçüncü romanın ikinci kısmından uyarlanan filmde, bir direniş liderine dönüşen Katniss'in öyküsü bir devrim anlatısına doğru evriliyor. Seriyi takip edenlerin kaçırmaması gereken gösterişli bir aksiyon.



20 KASIM

Gizemli Gerçek
Secret in Their Eyes

YÖNETMEN
Billy Ray

SENARYO
Billy Ray (Eduardo Sacheri'nin romanından)

OYUNCULAR
Chiwetel Ejiofor (Ray), Julia Roberts (Jess), Nicole Kidman (Claire), Michael Kelly (Siefert), Lyndon Smith (Kit), Joe Cole (Marzin/Beckwith), Don Harvey (Fierro)

YAPIM
ABD/2015/İngilizce/Pinema
secretintheireyes.movie

FBI dedektifleri Ray ve Jess, bölge savcısı Claire ile birlikte âdeta bir aile gibi çalışmaktadır. Jess'in genç yaştaki kızı bir cinayete kurban gidince üçünün de hayatı altüst olur. Olaydan on üç yıl sonra Los Angeles'a döndüğünde, Ray'in bu gizemli davayı çözmeye çok yakın olduğuna inancı tamdır.
İZLENMELİ Mİ? *Gizemli Gerçek*, Juan José Campanella'nın 2010'da Yabancı Dilde En İyi Film dalında Oscar kazanan polisiye gerilimi *Gözlerindeki Sır*'ın (*El Secreto de sus Ojos*, 2009) yeniden çevrimi. *Kaptan Phillips* (*Captain Phillips*, 2013) ile senaryo yazımındaki, *Asılsız Haber* (*Shattered Glass*, 2003) ile de yönetmenlikteki yetkinliğini kanıtlamış Billy Ray'in imzasını taşısa da Hollywood versiyonunun yeni bir şey sunması zor görünüyor.



27 KASIM

Casuslar Köprüsü
Bridge of Spies

YÖNETMEN
Steven Spielberg

SENARYO
Matt Charman, Ethan Coen, Joel Cohen

OYUNCULAR
Tom Hanks (James B. Donovan), Mark Rylance (Rudolf Abel), Domenick Lombardozzi (Blasco), Alan Alda (Thomas Watters Jr.), Victor Verhaeghe (Gamber)

YAPIM
ABD/2015/İngilizce/141 dk./Moments Ent.
bridgeofspies.com

Soğuk Savaş yıllarında CIA ajanı bir pilotun uçağı Sovyetler Birliği tarafından düşürülür ve pilot da tutuklanır. Avukat Donovan CIA tarafından bu pilotu kurtarmak üzere görevlendirilir.
İZLENMELİ Mİ? Spielberg'ün yeni tarihî draması *Casuslar Köprüsü* yönetmenden bekleneceği üzere sürükleyici bir izleme deneyimi vaat etse de, sayısız örneği yapılmış Soğuk Savaş dönemi anlatılarına yeni bir soluk getirmiyor gibi görünüyor. Bazı izleyiciler için filmi ilgi çekici hâle getiren şey, Spielberg'ün yönetmenliğinden ziyade Coen Kardeşlerin senaristliği olacaktır. Coen'lerin öykü üzerindeki 'hafifletici' etkisinden bahsedilse de *Casuslar Köprüsü*, öncelikle 'bir Spielberg filmi' olarak görülebilir.



Detaylı bilgiye adiospremium.com.tr'den veya 444 0 446 Yapı Kredi VIP Line'ı arayarak ulaşabilirsiniz.



BAŞKA SİNEMA

27 KASIM

BU SAYIDA sf. 50

Sakin Batı
Slow West

YÖNETMEN
John Maclean

SENARYO
John Maclean

OYUNCULAR
Kodi Smit-McPhee (Jay Cavendish), Michael Fassbender (Silas Selleck), Ben Mendelsohn (Payne), Caren Pistorius (Rose Ross)

YAPIM
Birleşik Krallık-Yeni Zelanda/2015/İngilizce-Fransızca/84 dk./ Bir Film (M3 Film)
slowwestmovie.com

1870'lerin başında, sevdiği kızın peşine düşüp İskoçya'dan Yeni Dünya'ya gelen Jay, at üstünde Amerika'nın doğusundan batısına uzun ve zorlu bir yolculuğa çıkar. Kendisini askerlerin elinden kurtaran gizemli Silas da yanına katılır ve Jay'in kılavuzluğunu üstlenir. Bir süre sonra bu yolculuğa, peşlerine takılan kelle avcıları da dahil olacaktır.

İZLENMELİ Mİ? İskoçyalı folk rock grubu The Beta Band'in üyelerinden John Maclean'in bu ilk uzun metrajı, Sundance Film Festivali'nin Dünya Sineması bölümünde Jüri Büyük Ödülü'ne layık bulundu. Genç ve deneyimsiz bir kahramanın yolculuğunu takip ederken western türklerine sadık kalan ancak yer yer absürd tonlar da taşıyan *Sakin Batı*, sıradışı bir deneme.



27 KASIM

Uzaklarda Arama

YÖNETMEN
Türkan Şoray

SENARYO
Onur Ünlü

OYUNCULAR
Yağmur Ünal, Ekin Türkmen, Mustafa Uğurlu, Sevda Erginci, Mehtap Bayrı, Elif Atakan, Pınar Göktaş, Esra Ergün, Aslı Samat

YAPIM
Türkiye/2015/Türkçe/ Vadi Film (Mars Dağıtım)

Küçük bir kasabada bir pavyon açılır. Yaşadıkları olayların ardından şehirden "sürülmüş" olan sekiz kadın, bu pavyonda çalışmaya başlar. Her birinin kendi hikâyesi, kendi dertleri ve aşkları olan bu kadınların gelişiyle kasaba halkının hayatı da tamamen değişecektir.

İZLENMELİ Mİ? 1972'de, şöhretin zirvesindeyken *Dönüş* filmiyle yönetmenliğe adım atan Türkan Şoray, kamera arkasına geçtiği son film olan *Yılanı Öldürseler*'den (1981) otuz dört yıl sonra yeniden yönetmenliğe döndü. Senaryosuna Onur Ünlü'nün imza attığı *Uzaklarda Arama*, Yeşilçam temalarına farklı bir yorum getirme vaadiyle heyecan veren, komedi ve dram arasında denge tutturmaya çalışan bir yapım.



27 KASIM

Rock the Kasbah

YÖNETMEN
Barry Levinson

SENARYO
Mitch Glazer

OYUNCULAR
Bill Murray, Zooey Deschanel, Bruce Willis, Kate Hudson, Scott Caan, Sarah Baker, Danny McBride, Fahim Fazli, Beejan Land

YAPIM
ABD/2015/ İngilizce/100 dk./ Pinema (PinemArt)
rockthekasbahmovie.com

Müzik sektöründeki kariyeri dibe vuran Amerikalı bir menajer, kalan son müşterisiyle Afganistan'a gitmek zorunda kalır. Burada sıradışı bir yetenek keşfedince, onu Kâbil'de düzenlenecek 'pop star' yarışmasına götürüp kariyerini yeniden ayağa kaldırmaya çalışır.

İZLENMELİ Mİ? Barry Levinson *Günaydın Vietnam* (*Good Morning, Vietnam*, 1987) ile büyük bir başarıya ulaşmış, *Yağmur Adam*'la (*Rain Man*, 1988) Oscar kazanmış, *Başkanın Adamları* (*Wag the Dog*, 1997) ile de politik taşlama konusundaki rüştünü ispat etmişti. Deneyimli yönetmen güçlü bir oyuncu kadrosunu bir araya getirdiği yeni filminde ABD'nin Afganistan'daki varlığını mizahi bir tonla eleştiriyor.



27 KASIM

BU SAYIDA sf. 42

Goosebumps: Canavarlar Firarda
Goosebumps

YÖNETMEN
Rob Letterman

SENARYO
Darren Lemke (R.L. Stine'ın aynı adlı kitap serisinden)

OYUNCULAR
Jack Black (R. L. Stine/Slappy/ Invisible Boy), Dylan Minnette (Zach), Odeya Rush (Hannah), Ryan Lee (Champ)

YAPIM
ABD-Avustralya/2015/ İngilizce/103 dk./WB
goosebumps-movie.com

Annesiyle büyük şehirden küçük bir kasabaya taşınan Zach, kapı komşusu Hannah'ya ilgi duymaya başlar. Aynı mahallede yaşan Champ ile arkadaş olan Zach, Hannah'nın gizemli babasının, Goosebumps kitaplarının yazarı R.L. Stine olduğunu öğrenir. Stine'ın evine gizlice giren ikili, yazarın kitapları içine hapsedilen canavarları istemeden serbest bırakacaklardır.

İZLENMELİ Mİ? 1992 yılında yayımlanmaya başlayan Goosebumps kitapları, dünya çapında kısa sürede bir fenomene dönüşmüştü. 1990'lı yıllarda aynı adlı TV dizisine de konu öyküler ilk defa beyazperdeye uyarlanıyor. Daha önce çektiği animasyonlarla bilinen Darren Lemke'nin yönettiği film daha çok çocuklara hitap edebilecek bir komedi-macera.



SHOW RADYO
Medya Partneri
Digiturk

Ayrıca Kasım'da

Kariyer
Karısının başka biriyle ilişkisi olduğunu öğrenen bir adam, memleketi Malatya'ya dönüp yeni bir hayata adım atmaya karar verir. Ancak ilk andan itibaren aksilikler peşini bırakmayacak, çok çeşitli insanlarla karşılaşıp birbirinden tuhaf maceralar yaşayacaktır. Suat Ay'ın yönettiği ve başrolünü Dost Elver'in üstlendiği *Kariyer*, TV dizisi kıvamında bir komedi. **6 KASIM**

Diktatör Adolf Hitler'in Hayatının Esrarengiz Yönleri
Ünlü bir yönetmen, 'Diktatör Adolf Hitler'in Hayatının Esrarengiz Yönleri' adında bir film çekmeye çalışmaktadır. Fakat amatör oyuncular yönetmeni çileden çıkarır. Müjdat Gezen'in öğrencileriyle beraber çektiği filmde günümüz Türkiye'sine dair göndermeler yer alıyor. Fakat filmin çok da umut vaat etmediğini de belirtmek gerek. **27 KASIM**



Sevimli Köpek Lotte
Lotte From Gadgetville
Avrupa'nın bir yerinde, okyanus kenarındaki bir köyde, her türlü aleti icat etmek çok saygın bir uğraştır. Köyde her yıl yeni icatlarla ilgili bir yarışma düzenlenmektedir. Kabına sığmayan küçük köpek Lotte'nin babası Oskar, köyün önde gelen mucitlerinden biridir. Oskar'ın en büyük rakibi ise tavşan Adalbert'tir. 2006 Estonya-Letonya ortak yapımı bu animasyon, ülkemizde tam dokuz yıllık bir gecikmeyle gösterime giriyor. **6 KASIM**



Pırdino: Sürpriz Yumurta
Pırdino, dinozor müzesini ziyaret ettiğinde ailesini ne kadar özlediğini fark eder. Tarık, Porsuk ve Sansar, Pırdino'yu ailesine kavuşturmak için bir zaman makinesi yapmaya karar verirler. Dahi fizikçi Sündüz Yelkovan'dan yardım almaya başlayan kafadarlar, Pırdino'nun eve dönmesini istemeyen Sadi Torturo ile mücadele edeceklerdir. Aynı adlı popüler TV dizisinin sinema uyarlaması olan yapım, gerçek karakterlerle animasyon karakterleri bir araya getiriyor. Çocukların ilgisini çekebilir. **20 KASIM**



6 KASIM

Pay the Ghost
Profesör Mike Lawford'un oğlu Cadılar Bayramı'nda gizemli bir şekilde kaybolmuştur. Lawford, olaydan bir yıl sonra sanrılar görmeye başlar ve gördükleri onu tuhaf bir şekilde olayın çözümüne yaklaştırır. *Bir Terör Filmi: Der Baader Meinhof*'un (*Der Baader Meinhof Komplex*, 2008) yönetmeni Uli Edel'in imzasını taşıyan *Pay the Ghost* yurtdışında çok kötü eleştiriler aldı.



6 KASIM

Cin Kuyusu
Zehra adlı bir kadının taşlanarak öldürülmesi, olayın gerçekleştiği köyün üzerine lanet gibi çöker ve açıklanamayan olaylar art arda patlak verir. Pek çok yerli korku filminin senaristi olan Murat Toktamışoğlu yine bu sene vizyona giren *3 Harfliler 2: Hablis* ve *Şeytan-ı Racim 2: İfrit* gibi korku filmlerini yönetti. Çizgisini bozmadan yoluna devam ediyor.



6 KASIM

Afacanlar Takımı: Büyük Yarış
Raven: The Little Rascal
Ormanda yaşayan hayvanlar kışa hazırlık için yiyecek depolamaya başlarlar. Tembel karga Çorap, herkes çalışırken sabun kutusundan yaptığı arabayla gezerek aylaklık yapmaktadır. Çorap, ormanlar arasında büyük bir yarışın düzenleneceğini öğrenince hazırlıklara başlar. Eski usül estetikle çekilmiş naif bir animasyon.


72
MOSTRA INTERNAZIONALE
D'ARTE CINEMATOGRAFICA
la Biennale di Venezia 2015
Special Jury Prize
22.
ALTIN KOZA
FİLM FESTİVALİ
EN İYİ FİLM
''Tepenin Ardı'nın yönetmeninden''
ABLUKA
YÖNETMEN EMİN ALPER
6 KASIM'DA
SİNEMALARDA
LİMAN FİLM SUNAR ABLUKA
LİMAN FİLM - PAPRIKA FILMS - INSIGNIA YAPIM ORTAK YAPIMI
MEHMET ÖZGÜR
BERKAY ATEŞ
TÜLİN ÖZEN MÜFİT KAYACAN OZAN AKBABA
FİNAL MİKS NIELS BARLETTA, SES TASARIMI CEVDET EREK,CENKER KÖKTEN, SES KAYIT FATİH AYDOĞDU, YARDIMCI YÖNETMEN AHMET YURTKUL
CAST DİREKTÖRÜ EZGİ BALTAŞ, KURGU OSMAN BAYRAKTAROĞLU, MÜZİK CEVDET EREK, YAPIM TASARIMI İSMAİL DURMAZ, GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ ADAM JANDRUP
YÜRÜTÜCÜ YAPIMCI CEM DORUK, ORTAK YAPIMCILAR PIERRE-EMMANUEL FLEURANTIN, LAURENT BAUJARD, DORUK ACAR, TÖRE KARAHAN
YAPIMCILAR NADİR ÖPERLİ, ENİS KÖSTEPEN, CEM DORUK
YAZAN & YÖNETEN EMİN ALPER
Liman Film
PAPRIK
INSIGNIA
THE MATCH FACTORY

Matine

6. Malatya Uluslararası Film Festivali

6-12 Kasım

Bu yıl altıncı yaşını kutlayan Malatya Uluslararası Film Festivali, kırka yakın ülkeden yüz kırka yakın filmi izleyicilerle buluşturmaya hazırlanıyor. Festivalin Ulusal Yarışma'sında Emin Alper'in Venedik'ten Jüri Özel Ödülü kazanan filmi *Abluka*, Tolga Karaçelik'in dünya prömiyerini Sundance'te yapan filmi *Sarmaşık*, ilk gösterimlerini Berlin'de yapan *Nefesim Kesilene Kadar* ve *Kar Korsanları*'nın yanı sıra, Çağıl Nurhak Aydoğdu'nun *Yarım*, Caner Alper ve Mehmet Binay'ın *Çekmeceler*, Barış Atay'ın *Eksik*, Caner Erzincan'ın *Yeni Dünya*, Çiğdem Sezgin'in *Kasap Havası*, Mehmet Eryılmaz'ın *Misafir* ve Selim Evci'nin *Saklı* filmleri yer alıyor. Mustafa Haktanır'ın *91.1*, Fatih Hacıosmanoğlu'nun *On Adım* ve Murat Saraçoğlu'nun *Memleket* filmleriyse Türkiye galalarını Malatya'da gerçekleştirecekler. Festivalin Uluslararası Yarışma bölümünde geçtiğimiz yılın adından söz ettiren filmleri var. Alfonso Gomez-Rejon'un yönettiği *Ben, Earl ve Ölen Kız* (*Me and Earl and the Dying Girl*), Corneliu Porumboiu'nun Cannes'da gösterilen filmi *Hazine* (*Comoara*) ve László Nemes'in Cannes'da Jüri Büyük Ödülü kazanan ilk uzun metrajı *Saul'un Oğlu* (*Saul Fia*), yarışmanın öne çıkan yapımları arasında yer alıyor.



İnsanın Değeri (Yön: Stéphane Brizé)

KAÇMAZ
- The Club
- İnsanın Değeri
- Taksi Tahran

Yarışmalı bölümlerin dışında da Berlin, Cannes ve Toronto gibi büyük festivallerde ilgiyle karşılanan pek çok film, festival seçkisinde kendine yer buluyor. Dünya Panoraması bölümünde Berlin'den Jüri Büyük Ödülü ile dönen Pablo Larraín imzalı *The Club* (*El Club*), Vincent Lindon'a Cannes'da En İyi Erkek Oyuncu ödülü kazandıran *İnsanın Değeri* (*La Loi du Marché*), Almanya'nın bu yılki Oscar adayı *Yalanlar Labirenti* (*Im Labyrinth des Schweigens*) ve Cannes'ın Belirli Bir Bakış bölümünde En İyi Film seçilen *İnatçılar* (*Hrútar*) öne çıkıyor. Nanni Moretti'nin *Annem* (*Mia Madre*) ve Stephen Frears'ın *Son Efsane* (*The Program*) filmlerinin de yer aldığı Ustaların Gözünden bölümünde, Taviani Kardeşler'in *Muhteşem Boccaccio* (*Maraviglioso Boccaccio*) ve Margarethe von Trotta'nın *Kayıp Hatıralar* (*Die Abhandene Welt*) filmleri Türkiye'de ilk defa seyirci karşısına çıkacak.



4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün

Ortadoğu Sineması seçkisinde ise Mohsen Makhmalbaf'ın *Başkan*'ı (*The President*) ve Cafer Panahi'nin Altın Ayı ödüllü filmi *Taksi Tahran* (*Taxi*) dikkat çekiyor. Brillante Mendoza imzalı *Taklub* ve Jayro Bustamante'nin yönettiği *Ixcanul*'un yer aldığı Öteki Dünyanın Renkleri bölümü, izleyiciyi pek de aşina olmadığı ülke sinemalarından örneklerle tanıştırma amacında. Son yılların en çok konuşulan akımlarından Romanya Yeni Dalgası filmlerinin gösterileceği seçkide ise büyük festivallerden ödüllerle dönen filmler yer alıyor. *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* (*4 Luni, 3 Saptamâni si 2 Zile*, 2007), *Bükreş'in Doğusu* (*A fost sau n-a fost*, 2006) ve *Bay Lazarescu'nun Ölümü* (*Moartea Domnului Lazarescu*, 2005) filmlerini izlemeyenler festivaldeki gösterimleri kaçırmamalı.

ROMANYA YENİ DALGASI
- 4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün
- Bükreş'in Doğusu
- Bay Lazarescu'nun Ölümü

Malatya Film Festivali bu yıl Nuri Bilge Ceylan retrospektifine ev sahipliği yapıyor. Program kapsamında, usta yönetmenin *Koza*'dan (1995) *Kış Uykusu*'na (2014) çektiği sekiz film izlenebilir. Festivalde ayrıca son dönemde kaybettiğimiz sinemacıların anısına gösterimler de düzenlenecek. Anita Ekberg'in başrolde yer aldığı Fellini klasiği *Tatlı Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960), Zeki Alasya'nın başrolünü üstlendiği *Nereye Bakıyor Bu Adamlar* (1976), Başar Sabuncu imzalı *Zengin Mutfağı* (1988) ve Sümer Tilmaç'ın rol aldığı *Kahpe Bizans* (1999), Anısına bölümünde izlenebilir. Uzun metraj filmlerin yanında belgesel ve kısa filmlerin de gösterileceği festivalde, atölye, söyleşi ve imza günü gibi etkinlikler de gerçekleştirilecek.

Festivalin bu yılki Onur Ödülleri oyuncular Perihan Savaş ve Serdar Gökhan ile usta Gürcü sinemacı Eldar Shengelaia'ya takdim edilecek. Sinema yazarı ve tarihçi Agâh Özgüç ile birçok tiyatro topluluğu ve filmde makyaj uzmanı olarak yer alan Suzan Kardeş ise Emek Ödülü'nün sahibi olacak.

www.malatyafilmfest.org.tr



Aelita: Mars Kraliçesi (Yön: Jakov Protazanov)

Çarlardan Yıldızlara: Fantastik Rus Sineması

Pera Film / 30 Ekim-12 Aralık

Pera Film, Seagull Films ile işbirliğiyle Rusya sinemasının fantastik bilimkurgu geleneğinden dikkat çeken örnekleri Çarlardan Yıldızlara: Fantastik Rus Sineması seçkisinde bir araya getiriyor. Seçkinin küratörleri arasında *Yaratığın Dönüşü* (*Aliens*, 1986) *ve Terminator 2: Kıyamet Günü* (*Terminator 2: Judgment Day*, 1991) filmlerindeki özel efekt çalışmasıyla Oscar alan Robert Skotak da yer alıyor. Ladislaw Starewicz'in öncü animasyonuyla başlayıp sessiz sinema klasiği *Aelita: Mars Kraliçesi*'ne (*Aelita*, 1924) uzanan ve Aleksandr Ptushko ile Pavel Klushantsev'in filmleriyle gelişen Rus fantastik sineması, usta yönetmen Andrey Tarkovski'nin çektiği filmlerle bambaşka boyutlara da ulaşmıştı. Stanley Kubrick'in başyapıtı *2001: Bir Uzay Macerası*'ndan (*2001: A Space Odyssey*, 1968) yıllar önce insanlığın uzaya yapacağı seyahatle ilgili filmlerin çekildiği Sovyet sineması, keşfedilmeyi bekleyen nefes kesici filmlerle dolu.

KAÇMAZ
- Aelita: Mars Kraliçesi
- Fırtına Gezegeni
- Zor Yollarla, Yıldızlara

Program kapsamında, Andrey Tarkovski'nin sinema tarihinin klasikleri arasında sayılan *Solaris* (1972) ve *İz Sürücü* (*Stalker*, 1979) filmlerinin de aralarında bulunduğu sekiz yapım izleyicilerle buluşacak. Jakov Protazanov imzalı *Aelita: Mars Kraliçesi*, gezegenler arası seyahat üzerine çekilmiş ilk uzun metrajlı film olma özelliğini taşıyor. Zeki bir mühendis ve huysuz bir askerin Kızıl Gezegen'e yaptıkları yolculuğu anlatan film, Sovyet konstrüktivizminden izler taşıyan set tasarımıyla zamanının ötesinde bir film. Aleksandr Kazantsev'in romanından uyarlanan *Fırtına Gezegeni* (*Planeta Bur*, 1961), Venüs'e ulaşan kozmonotların heybetli volkanik dağlar arasında tarih öncesinden kalma yaratıklarla mücadelesini anlatan fantastik bir macera. *Fırtına Gezegeni* ile aynı yıl çekilen *Amfibi İnsan* (*Chelovek-Amfibiya*) Rusya tarihinin en fazla izlenen filmlerinden biri. Film, solungaçları olan yakışıklı bir mutantın bir sahil kasabasında geçen hikâyesini konu ediniyor. *Sıfır Kenti* (*Gorod Zero*, 1988) ise küçük bir kasabaya gelen Moskovalı mühendis Varakin'in başından geçen tuhaf olayları ele alan fantastik öğelerle süslü absürd bir komedi. Günümüzde kült statüsüne ulaşmış olan *Zor Yollarla, Yıldızlara* (*Cherez Ternii k Zvyozdam*, 1981) ise biyonik kadınlar, kozmik paralı askerler ve takım elbise giymiş robotların yer aldığı nev-i şahsına münhasır bir yapım. Rus fantastik sinemasının güncel örneklerinden *Aya İlk Ayak Basan* (*Pervye na Lune*, 2005) alternatif bir gerçeklikte, 1938 yılında Ay'a giden Ivan Kharlamov'un öyküsünü etkileyici bir üslupla anlatıyor.

www.peramuzesi.org.tr



İz Sürücü

Perşembe Sineması

SALT Beyoğlu / 12, 19, 26 Kasım

Şehir hayatını irdeleyen filmleri mercek altına alan Perşembe Sineması'nda Kasım ayında üç film gösterilecek. Sherief Elkatsha'nın yönettiği *Kahire Yolu* (*Cairo Drive*, 2013), Kahire'deki gündelik hayatı gözlemleyen bir belgesel. Çekimleri 2011 Mısır Devrimi'nden önce başlayan ve 2012 cumhurbaşkanlığı seçimleriyle tamamlanan *Kahire Yolu*, 12 Kasım'da izleyiciyle buluşacak. Pablo Larraín'in Yabancı Dilde En İyi Film Oscar'ına da aday olan *No*'su (2012) ise diktatör Augusto Pinochet'nin yönetimde kalıp kalmaması için yapılacak referandumda 'Hayır' kampanyasını yürüten genç reklamcı René Saavedra'nın öyküsünü anlatıyor. *No*'yu izlemeyenler 19 Kasım'da Salt'ta gerçekleştirilecek gösterimi kaçırmamalı. John Haptas ve Kristine Samuelson'ın yönettiği *Tokyo Waka* (2012) ise Tokyo'da birbirinden farklı yaşamlar süren karakterler üzerinden şehrin portresini çıkarıyor. Şiirsel üslubuyla dikkat çeken belgesel 26 Kasım'da izlenebilir.

www.saltonline.org



Tokyo Waka



Kralın Yeni Giysileri (Yön: Michael Winterbottom)

KAÇMAZ
- Varyete
- Amerikan Rüyasına Ağıt
- Kralın Yeni Giysileri

21. Gezici Festival

27 Kasım-10 Aralık

Bu yıl yirmi birinci defa yollara düşecek olan Gezici Festival, üç farklı şehre uğrayacak. 27 Kasım-3 Aralık tarihleri arasında Ankara'da izleyicilerle buluşacak olan festival, 4-7 Aralık'ta Bursa'da, 9-10 Aralık'ta ise Kastamonu'da yolculuğuna devam edecek. Bu yılki teması Güvencesiz Hayatlar olarak belirlenen festival, iş güvencesi olmadan çalışan işçilerden göçmenlere, üst düzey yöneticilerden akademisyenlere farklı kesimlerden insanların yaşam mücadelelerini ele alan filmlerin ön planda olduğu bir bölümle izleyici karşısına çıkacak. Seçkide bu yıl Cannes Film Festivali'nde En İyi Erkek Oyuncu ödülü kazanan Stéphane Brizé imzalı *İnsanın Değeri* (*La Loi du Marché*) dikkat çekiyor. Uzun süre iş aradıktan sonra güvenlik görevlisi olarak çalışmaya başlayan bir işçinin kapitalist düzen tarafından sömürülmesini ve sistemin acımasızlığına tanık olmasını anlatan film geçen yılın en iyilerinden *İki Gün ve Bir Gece* (*Deux Jours, Une Nuit*) ile akraba bir film olarak görülebilir. Emine Emel Balcı'nın Berlinale'de gösterilen ilk filmi *Nefesim Kesilene Kadar*, Türkiye galasını festival kapsamında yapacak olan Noam Chomsky belgeseli *Amerikan Rüyasına Ağıt* (*Requiem for the American Dream*) ve Michael Winterbottom'ın son filmi *Kralın Yeni Giysileri* (*Emperor's New Clothes*) seçkide yer alan diğer yapımlar. Gezici Festival'de bu yıl, klasikleşen Dünya Sineması, Türkiye 2015, Kısa İyidir ve Çocuk Filmleri bölümlerinin yanında, ABD Büyükelçiliği'nin katkılarıyla hazırlanan ve ücretsiz olarak seyirciyle buluşacak Caz ve Sinema bölümü de dikkat çekiyor. Bölümün küratörlüğünü film eleştirmenleri Jonathan Rosenbaum ve Ekhsan Khoshbakht üstleniyor. Festival kapsamında Goethe-Institut Ankara işbirliğiyle özel bir gösterim de yapılacak. Alman yönetmen Ewald André Dupont imzalı 1925 yapımı sessiz film *Varyete* (*Varieté*) canlı müzik eşliğinde gösterilecek. Güncel sanat ve sinema arasında köprü kurmayı hedefleyen festival, Işıl Eğrikavuk'un video sanatı örneklerini de izleyicilerle buluşturacak. Sanatçı, SALT Ulus işbirliğiyle düzenlenen bir sergiyle festivale konuk olacak.

ankarasinemadernegi.org



Amerikan Rüyasına Ağıt

Toplumsal Cinsiyet ve Sanat Üzerine Uluslararası Sempozyum

6-8 Kasım / Karaköy Minerva Palas

Sabancı Üniversitesi Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Forumu, 'Uluslararası Toplumsal Cinsiyet ve Estetik: Sanat, Film ve Edebiyat' başlıklı bir sempozyum düzenliyor. Karaköy Minerva Palas'ta gerçekleşecek etkinliğin açılışını, 'Savaş, Toplumsal Cinsiyet ve Görsel Okur Yazarlık' başlıklı konuşmasıyla Banu Karaca yapacak. Türkiye'den ve dünyadan akademisyen ve sanatçıların katılacağı sempozyum kapsamında düzenlenecek panellerde, sinemadan plastik sanatlara çeşitli alanlarda toplumsal cinsiyet, kadın ve erkek algısı ele alınacak. Sempozyumun kapanış konuşmasını ise Feride Çiçekoğlu yapacak.

genderforum.sabanciuniv.edu

Çağdaş Yunan Sineması

27 Kasım / Sismanoglio Megaro Binası

Yunanistan İstanbul Başkonsolosluğu, Yunan Film Merkezi işbirliğiyle Kasım 2015-Nisan 2016 arasında Çağdaş Yunan Filmleri gösterimleri gerçekleştirecek. Seçkide yer alan filmler İstiklal Caddesi'ndeki Sismanoglio Megaro binasında ücretsiz olarak gösterilecek. 27 Kasım saat 19:00'da Costas Kapakas'ın ödüllü ilk uzun metrajı *Nane* (*Peppermint*, 1999) izleyicilerle buluşacak. Stefanos'un çocukluk aşkıyla otuz yıl sonra tekrardan karşılaşmasını anlatan film bir romantik dram.



Nane

Halit Refiğ Anma Etkinliği

Fatih Ali Emiri Efendi Kültür Merkezi
14 Kasım

İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültürel Etkinlikler Müdürlüğü, 14 Kasım günü saat 13:00'te bir Halit Refiğ anma programı düzenliyor. Moderatörlüğünü Ali Can Sekmeç'in üstleneceği etkinlikteki konuşacak isimler arasında Ali Saydam, Abdurrahman Şen, Mesut Uçakan ve Ceyda Düvenci'nin yanı sıra usta yönetmenin eşi Gülper Refiğ de yer alıyor. Öte yandan etkinlikle birlikte, Halit Refiğ'in tüm yazılarının, röportajlarının toplandığı Ali Can Sekmeç imzalı kitabın da tanıtımı yapılacak.



Toz Ruhu (Yön: Nesimi Yetik)

Biz de Varız!

5-19 Kasım / İstanbul Modern Sinema

Son dönem Türkiye sinemasından dikkat çeken filmlerin gösterildiği Biz de Varız! başlıklı programın dördüncüsü bu yıl 5-19 Kasım tarihleri arasında düzenlenecek. Program, Türkiye'de veya yurtdışında merak uyandırmış, festivallerden ödüllerle dönmüş ama vizyonda kendine yeterince yer bulamamış filmleri izleyiciyle buluşturuyor. Seçkide, Nesimi Yetik'in Altın Koza'da En İyi Film ödülü kazanan ilk uzun metrajı *Toz Ruhu* dikkat çekiyor. Arabesk müzik meraklısı bir gündelikçinin hayatını konu edinen film Tansu Biçer'in performansıyla öne çıkıyor. Yine Tansu Biçer'in başrolde yer aldığı Murat Düzgünoğlu imzalı *Neden Tarkovski Olamıyorum...* ise TV filmleri çekerek geçinen bir yönetmenin trajikomik öyküsünü anlatıyor. Seçkide ayrıca *Zenne* (2011) filmiyle dikkat çeken yönetmenler Caner Alper ve Mehmet Binay'ın ikinci uzun metrajı *Çekmeceler* ve başrolünde İlhan Şeşen'in rol aldığı Selim Evci imzalı *Saklı* da yer alıyor.

www.istanbulmodern.org

Fol Sinema Gösterimleri

21, 23, 28 Kasım

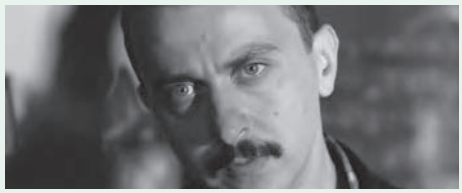
Fol Sinema, Kasım ayında Ozan Adam, Can Eskinazi ve Volkan Ergen'in filmlerini izleyicilerle buluşturacak. Yönetmenlerin katılımlarıyla gerçekleştirilecek gösterimler 21 Kasım saat 18:00'de Beyoğlu'ndaki Aynalı Geçit Salonu'nda Ozan Adam'ın ilk uzun metrajı *Körler-Jaluziler İçin* filmiyle başlıyor. Film, insanların her sabah hafızaları silinmiş bir şekilde uyandığı bir gelecekte geçiyor. Geçmişin kırıntılarını hâlâ zihninde taşıyan bir karakterin yaşadıkları üzerinden distopik bir hikâye anlatan yapım, sinemamızda benzerine fazla rastlamadığımız bir film. 23 Kasım akşamı Can Eskinazi'nin iki oyuncu, bir yönetmen ve bir adam arasında geçen erotik gerilimi *Ah Geceler!* Teşvikiye'deki Ariel Sanat'ta saat 18:00'de gösterilecek. Volkan Ergen'in kurmaca ile belgesel arasındaki sınırda gezinen orta metrajı *Yeni* ise, 28 Kasım'da Beyoğlu'ndaki Aynalı Geçit Salonu'nda saat 18:00'de izleyiciyle buluşacak.

folsinema.com



Yeni

Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde KASIM 2015



Ali Atay ile söyleşi

3 Kasım Salı 18:00

Son yılların en beğenilen ve dikkat çeken oyuncularından Ali Atay, bu ay Mithat Alam Film Merkez'ine konuk oluyor. Ünlü oyuncuyla yapılacak söyleşinin moderatörlüğünü Altyazı Dergisi editörlerinden Abbas Bozkurt üstlenecek.



Nükhet Duru ile söyleşi

12 Kasım Perşembe 18:00

Türk pop müziğinin en ünlü isimlerinden Nükhet Duru da Merkez'in bu ayki konukları arasında. Ünlü sanatçı ile yapılacak söyleşinin moderatörü, gazeteci yazar Asu Maro.

www.mafm.boun.edu.tr

48 Saat Film Projesi

6-8 Kasım

Dünyanın yüz yirmi ülkesinde gerçekleştirilen ve katılımcılara dinamik bir kısa film çekme deneyimi yaşatan 48 Saat Film Projesi, bu yıl İstanbul'da dördüncü defa düzenleniyor. Kırk sekiz saat içinde tamamlanıp teslim edilen filmlerin değerlendirmeye alınacağı etkinlikte, kazanan film İstanbul'u Atlanta'da düzenlenecek Filmapalooza 2016 festivalinde temsil edecek. Çekilen filmler 14 Kasım akşamı düzenlenecek gala gecesinde izleyicilerle buluşacak.

48hourfilm.com/İstanbul



Distopik Karabasan

VENEDİK FİLM FESTİVALİ'NDEN JÜRİ ÖZEL ÖDÜLÜ'YLE DÖNEN ABLUKA ADIM ADIM CİNNETE SÜRÜKLENEN İKİ KARDEŞ ÜZERİNDEN BİR İKTİDAR VE PARANOYA ÖYKÜSÜ ANLATIYOR. 90'LARIN VE BUGÜNÜN TÜRKİYE'SİNDEN İZLER TAŞIYAN DİSTOPİK BİR DÜNYA KURAN FİLM YÖNETMEN EMİN ALPER'E GÖRE POLİTİK-PSİKOLOJİK BİR GERİLİM.

SÖYLEŞİ: AYÇA ÇİFTÇİ, BERKE GÖL / FOTOĞRAF: FURKAN ÜSTEL

Tepenin Ardı'nda yapısı çok belirli, tıkır tıkır işleyen bir alegori vardı. *Abluka*'nın (2015) öyküsünün de alegorik olduğunu söyleyebilir miyiz? Filmlerinin alegori kavramıyla bir arada anılması senin için rahatsız edici bir etiket mi, yoksa sahiplendiğin bir şey mi?
Abluka'daki alegori bence *Tepenin Ardı*'ndaki kadar net, kesin sınırları çizilmiş bir alegori değil. Hatta tam anlamıyla bir alegori mi, emin değilim. Elbette alegorik tarafları var hikâyenin. Zaten distopik bir hikâye anlatırken kaçınılmaz olarak bu alana giriyorsun. Alegori derken kastettiğimizin kabaca şu olduğunu var sayıyorum: resmedilen gerçekliğin dışında, daha büyük, başka bir resme referans verilmesi ya da giderek anlatılan hikâyenin bir temsile dönüşmesi. *Tepenin Ardı* tam manasıyla bir alegoriydi, *Abluka*'daysa alegorik öğeler var demek bence daha doğru. Ama buradaki iki kardeşin hikâyesi bütünüyle başka bir gerçekliğin veya resmin dolaylı bir temsili değil benim kafamda. Kurulan dünyanın kendisi, son otuz yıldaki çatışma ortamının ortalama bir temsili olması anlamında alegorik nitelikler taşısa da, hikâyenin kendisi alegorik değil. Filmde alegorik bir hikâye arayacaksak bu Ahmet'in hikâyesi olabilir. Köpek vurma hikâyesi "terörist avı"nın veya "muhalif avı"nın alegorisi olarak okunabilir tabi ki. Bu durumda Ahmet'in köpekle kurduğu ilişki ve onun yaşadığı tedirginlik, evde bir "terörist" saklayan ve onunla sapkın bir ilişki geliştiren "terörist avcısının" tedirginliğinin başka bir düzeydeki temsili olarak yorumlanabilir.

Her iki filminde de tür sinemasından izler var. *Tepenin Ardı*, doğrudan bir western olmamakla birlikte, western türünün konvansiyonlarını kullanıyordu ve western üzerinden de tartışılan bir film oldu. *Abluka*'daysa psikolojik gerilim ve distopya kalıplarını kullanıyorsun.
Tepenin Ardı'nın senaryosunu yazarken tür kalıplarını kullanmak hiç aklımda yoktu. Western janrının bu hikâyeye hem çok uyduğunu hem de estetik olarak filmi çok zenginleştireceğini yolda keşfettik. *Abluka*'nın senaryo sürecindeyse belirli bir niyet vardı kafamda ama hedeflediğim şey bir türün estetik kalıplarından ziyade bir akım, bir tarzdı; dışavurumculuktu. Dışavurumcu resim ve tabii ki dışavurumcu sinema dediğimizde aklımıza gelen *film noir* vardı aklımda estetik anlamda. Psikolojik gerilim unsuru da en başından beri kafamda var olsa da bunun estetik temsiline dair fikirler daha çok yolda gelişti. En başından beri tabii ki bir *suspense* (geciktirim) hikâyesi vardı filmde ama, hem *film noir*'larla hem dışavurumcu sinema referanslarıyla ilgilenirken, çok sevdiğim bir yönetmenden de (hiç fark etmeden) çok etkilendiğimi fark ettim: Polanski. Senaryoyu yazarken hiç aklımda olmayan bu etkilenmeyi fark ederek Apartman Üçlemesi'ne geri dönüp baktım. Kısacası en baştan tasarladığım şeyler oluyor ama sonra bu hikâyeyi nasıl resmetmeliyim diye düşünürken de bazı janrların, bazı anlatım kalıplarının filme çok iyi uyabileceğini düşünüp, onlara özel olarak eğiliyorum.

Filmin en güçlü yönlerinden biri ses tasarımı ve müzik kullanımı. Bu daha senaryo yazım aşamasında, Polanski'yi düşünürken, tür kalıplarını düşünürken mi şekillenmeye başladı?
Açıkçası senaryoyu yazarken müziği hiç düşünmüyordum ama sesleri kullanma fikri vardı. Yani filmdeki seslerin neredeyse tamamını, bu seslerin nasıl işleyeceğini senaryo sürecinde tasarlamıştım. Sevişme sesi olsun, köpek sesi olsun, bombalar, kamyon sesleri, kapı vurulması, zil sesleri, bunların hepsi senaryoda vardı. Ama tabii bunları mümkün olduğu kadar çeşitleyerek, zenginleştirerek kullanmak istedim. Müzik içinse Cevdet'le (Erek) uzun süre önce anlaşmıştık. O en baştan itibaren "ben sadece müzikle uğraşmak istemiyorum, filmin bütün ses dünyasının kurulması sürecine dahil olmak istiyorum" dedi ve müzikle ses tasarımını birlikte yapma önerisini getirdi. Sonra Cenker (Kökten) de katıldı aramıza ses tasarımcısı olarak. Cevdet'le mümkün olduğu kadar filmdeki seslerden yola çıkarak, onlardan bir şeyler devşirerek, onları bozarak bir şeyler yapabiliriz diye düşünüyorduk. Cevdet'ten gelen ilk öneri, Ahmet'in duvarı kırdığı sahnede başlayan *diegetic* (öykü içi) sesin *non-diegetic* (öykü dışı) sese dönüşmesiydi. O fikir beni çok heyecanlandırdı ve böyle devam edelim dedim. Sonra Cevdet helikopter sesini deforme ederek bir sese ulaştı. Bizim ekip olarak 'fokurtu' dediğimiz, film boyunca arka planda duyduğumuz o ses, aslında helikopter sesinin deforme edilmesiyle elde edilmiş bir ses. Sonra bunun silah sesine de, rüzgâr sesine de çok yakın olduğunu fark ettik. Dolayısıyla sobadaki alevin yahut çöplerde yanan ateşin sesini duyduğumuz, rüzgâr sesi duyduğumuz, makine, motor, araba motoru sesi duyduğumuz yerlere de bu sesi koyduk. Daha sonra Cevdet'ten bu sesleri akustik bir şekilde, elle çıkarmaya çalışmasını istedim. Oradan da finaldeki ritüelistik vurmalı seslerine ulaştık. Genel olarak ses süreci filmde en keyif aldığım süreçlerden biri oldu.

***Tepenin Ardı*'nda da 'hayalî düşman' ya da 'öteki' meselesi vardı. Burada da düşman meselesi var yine, bir paranoya hikâyesi var. Bu anlamda bir tematik devamlılıktan söz edebiliriz. Kurgudaki atlamalarla, hayalle gerçeğin iç içe geçtiği bölümlerle, izleyici de biraz paranoyaya sürükleniyor ve neyin gerçek neyin hayal olduğunu ayırt edemez hâle geliyor.**
Tabii ki iki film arasında çok net bir tematik ortaklık var: paranoya ve 'öteki' meselesi. *Tepenin Ardı*'nda daha kolektif bir paranoya hikâyesi vardı ve o nedenle de bence tam anlamıyla alegoriydi. *Abluka*'daysa bireysel düzlemde işleyip bireysel bir yıkıma yol açan bir paranoya hikâyesi var. İnsanların etraflarında nefes alan neredeyse her şeyden şüphe duymaya başladığı tekinsiz bir atmosfer var. Karakterlerin kimin düşman kimin dost olduğunu anlayamadıkları, ikisi arasındaki sınırın tekinsiz bir biçimde flulaştığı bir ortam.

Bu filmin stilistik açıdan da bir farkı var. *Tepenin Ardı*'ndan sonra yaptığımız söyleşide hatırlarsınız Brecht'ten bahsetmiştik, hep uzaktan ve mesafeli bir anlatım vardı orada. Bireylerin dünyasını tek tek görüyor



> “Politik bir hikâyeyi politik olmayan karakterler üzerinden anlatmak heyecan verici bir şey çünkü size insana dair bir şeyler anlatma imkânı da sunuyor.”

ve izleyici olarak dışarıdan bir yargıda bulunuyorduk. Bu filmdeyse belki tam da o bireysel anlatıya uygun olarak o bakıştan uzaklaşmak istedim. Hikâyeye tepeden, dışarıdan, tanrısal anlatıcı bir konumdan bakmak yerine karakterlerin zihnine giren, etraflarında gördükleri her şeyi onlarla birlikte aynı mekânda ve aynı zaman diliminde paylaşan bir anlatım kullanarak seyircinin de düş, gerçek, paranoya arasında mümkün olduğu kadar kaybolmasına çalıştık diyebilirim.

Bireysel paranoyadan bahsetmişken şunu da soralım: Filmde bir tarafta devlet, diğer tarafta örgüt var. Ana karakterlerse aslında tam olarak iki tarafa da mensup olmayan, arada kalmış, olan bitene çok anlam veremeyen ve aslında anlam veremediği ölçüde de deliren, paranoyalara saplanan karakterler. Bu dünyaya neden buradan bakmayı tercih ettin?
Politik bir hikâyeyi politik olmayan karakterler üzerinden anlatmak heyecan verici bir şey çünkü size insana dair bir şeyler anlatma imkânı da sunuyor. Mahallede işlenmiş suçların faillerini ortaya çıkarmaya çalışan bir gazetecinin, yahut insan hakları aktivistinin hikâyesi ya da politik bilince sahip karakterlerin gözünden anlatılmış bir hikâye, kısacası klasik politik sinema türünün kalıpları içinde anlatılmış bir hikâye, güncel politik durum hakkında çok daha fazla laf üretirdi belki; ama alışılmışın dışından bir perspektif beni hem politik hem estetik açıdan çok daha fazla ilgilendiriyor. Bu politik evrene ilk bakışta hiç akla gelmeyecek iki karakterin gözünden bakmak ve bir yıkım hikâyesini, polis devletinin insanları sürüklediği delilik üzerinden anlatmak bana çok daha ilginç geliyor. Ayrıca Dostoyevski’de ya da Alman edebiyatında karşılaştığımız dışavurumcu ‘küçük adam’ hikâyelerine duyduğum ilginin de bu hikâyenin oluşmasında derin etkisi var. Edebiyatta ‘küçük insan’ diye bilinen, gerçekten ezilmiş, hayatta kendi arzularını gerçekleştirecek çok fazla fırsat bulamamış, yoksul, itilmiş ve giderek özyıkıma yönelmiş insanların hikâyeleri her zaman ilgimi çekmiştir.

Filmin ilk yarısında distopik bir dünya kuruluyor. İlerleyen kısımlarda izleyici yavaş yavaş karakterlerin zihnine girdikçe, o dış dünyada olanlar önemsizleşiyor, oradan uzaklaşıyoruz sanki. Filmin politik tavrının muğlak olduğunu ileri süren yorumların altında biraz da bunun yattığını söyleyebilir miyiz?
Bu özellikle amaçladığımız bir şey olduğu için bu eleştiri biraz şaşırtıyor beni. Yani belirli politik çevrelerin bu tarz bir tepki göstereceğini beklerdim ama sanat eleştirmenlerinden, film eleştirmenlerinden beklemezdim açıkçası. Çünkü filmin derdi tam da bu. Klasik bir politik filmden ayrıldığı nokta da bu. Başından beri bir politik-psikolojik

gerilim olarak düşündüm ben *Abluka*'yı. Önce bir dünya kurup sonra o dünya içindeki iki insanın zihnine doğru yolculuk yapıyoruz yavaş yavaş, elbette ki dış dünya dışarıda kalıyor bir anlamda. Daha doğrusu objektif dış dünya dışarıda kalırken onun yerini çok daha subjektif bir dış dünya alıyor. Bu kesinlikle dış dünyanın önemsizleşmesi anlamına gelmez. Filmin ikinci bölümünde dış dünyanın bu insanlar üzerindeki etkilerini sürekli görüyoruz. Patlayan bombaların etkisini suratlarında görüyoruz. Dış dünya âdeta Ahmet'in dünyasına tecavüz ediyor, camını kırarak evin içine girmek isteyen bir hayalet gibi. TV'de gördükleri, helikopter sesleri, çatısındaki biri tarafından izlendiği hissi, bunlar hep dış dünyanın onun üzerinde yarattığı tahribatlar. Kadir ise zaten tamamen sokaklarda. Dış dünyadan hiç izole etmiyor kendini. Tam aksine sokaklarda kaybolmuş bir şekilde dolaşıyor. Yanından akrepler geçiyor, bir yerlerde bombalar patlıyor ama o bütün bu karmaşayı anlamlandırabileceği sabit bir komplo teorisi peşinde.

Bir de karakterlerin amirleriyle kurdukları ilişkiler var. Dış dünyanın onlar üzerindeki en acımasız etkisini orada görüyoruz aslında. Kadir (Mehmet Özgür) polis müdürleri tarafından hor görülüyor, onlardan dayak yiyor. Ahmet suçluluk duygusuyla çıktığı Vahap'ın (Fatih Sevdi) karşısında âdeta eziliyor. Amirlerin karakterler üzerindeki otoriteleri ve yıkıcı etkileri onların paranoyalarını tetikleyen faktörlerin başında geliyor. Birisi terörist bulmaya, diğeri köpek avlamaya zorlanıyor; oysa iki karakter açısından da bunlar kısa sürede, kaldıramayacakları yüklere dönüşüyor. Kısacası dış dünya karakterlerin psikolojileri üzerinden ve onların dolayımıyla her an karşımızda ve her zaman çok önemli. Bunun ötesinde bir dış dünya analizi ancak yukarıda bahsettiğim türde bir filmde karşımıza çıkabilirdi. Bir gazeteci soruşturması şeklinde, yahut Kadir'in yavaş yavaş karmaşık kirli ilişkilerin farkına varmasıyla olabilirdi. O zaman dış dünyanın objektif temsiline kavuşurduk belki. Deminden beri konuştuğumuz gibi bu film bununla ilgilenmiyor. İki sıradan insanın hikâyesi üzerinden, polis devletinin yarattığı psikolojik yıkımı resmetmeye çalışıyor. Dış dünya hakkında, örgüt hakkında açık politik laflar söylememeyi bir tür politik muğlaklık olarak değerlendirmek (kastedilen buysa eğer) bana filmin derdini ve dünyasını ıskalamak gibi geliyor.

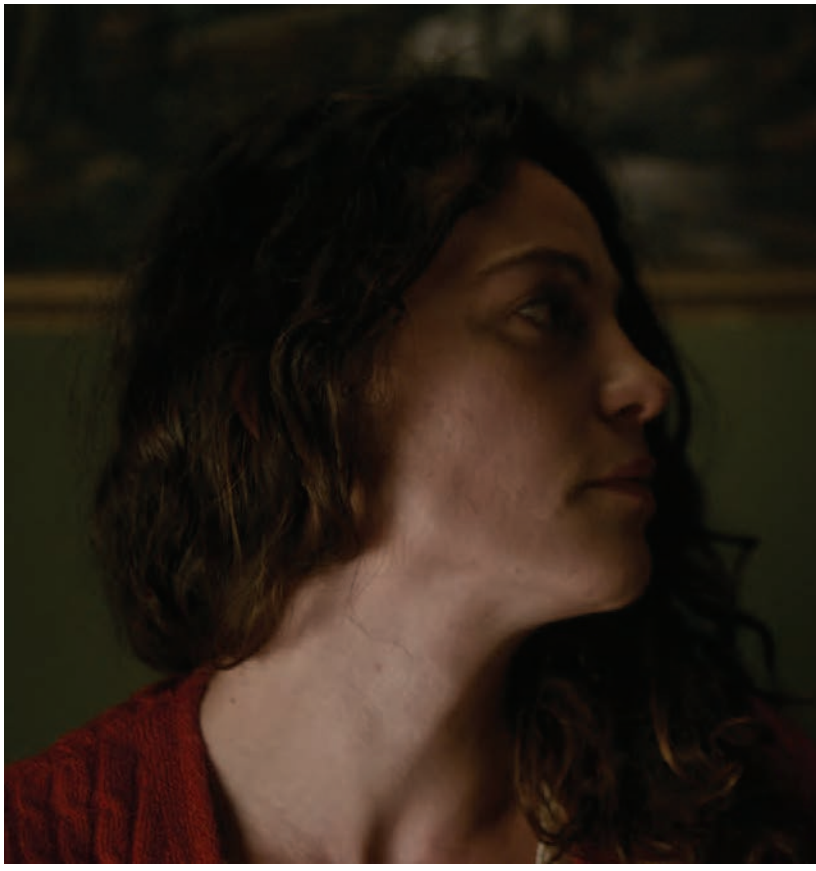
Belki de politik muğlaklıktan ziyade, heyecan uyandıran o dünyayı daha fazla görmek isteği duyuyor bazı izleyiciler. Çünkü o distopik dünyaya dair verilen ayrıntılar, tasvir edilen mekânlar bir merak yaratıyor.
Bunları duymak enteresan benim için. Belki de farkında olmadan daha güçlü çizdik o dış dünyayı. Çünkü başından beri, prodüksiyon olanaklarımız sınırlı olduğu için 'o distopik dünyayı yeterince iyi yansıtabilecek miyiz' endişesi taşıyordum. O yüzden de dış dünyayı iki-üç şeyle tanımlayıp bir an önce karakterlerin dünyasına girmek istiyordum. Ama bu kaygı dış dünya temsiline fazla özen göstermeme neden olmuş da olabilir. Bir de yaşadığımız korkunç karabasan da böyle bir beklenti yaratmış olabilir. Hiç beklemediğimiz bir biçimde yaşadığımız ülke filmdeki ülkeye benzemeye başlayınca belki seyirci de o dış dünyanın ayrıntılarında daha çok kalmak istemiş olabilir. Ama bir de filmin ikinci bölümünü birinciye kıyasla çok daha ilginç bulanlar var, biliyorsunuz.



İktidar, devletin adamları, son derece sakil, akılsız, hatta komik resmediliyor *Abluka*'da. Devletin baskı aygıtlarını, istihbarat ağını elinde tutan ve bu sayede terör estirebilen ama onun dışında hiçbir gücü olamayacak karakterler... Bu senin iktidara bakışına dair ne söylüyor? Ya da filmi bir Türkiye alegorisi olarak okuyacaksak, Türkiye'deki iktidara dair ne söylüyor?
Bu tamamen yaşadığımız deneyimlerden türeyen bir temsil. Senaryoyu yazarken de, çekim aşamasında da, oyuncu seçimlerinde de, korkutucu bir sesle konuşan, tehditkâr portreler çizmemeye çalıştık. Çünkü iktidar öyle bir şey değil gerçekten. İktidar bir avuç beceriksiz zavallının elinde ve bu daha da acıklı kılıyor içinde bulunduğumuz durumu. Bir grup kifayetsiz insanın elinde acı çekiyor, onların işkencelerine maruz kalıyor olmak bence durumu daha da katlanılmaz kılan şey. İktidar temsili *Tepenin Ardı*'nda da öyledir bu yüzden. İktidarı biraz karikatür olarak temsil etmenin politik olarak da doğru olduğunu düşünüyorum. Karşısında hiçbir şey yapamayacağımız, elimizi kolumuzu bağlayan bir kuvvet değil. Çoğu zaman gayet aptal, beceriksiz, sadece dediğiniz gibi elinde iktidarı tuttuğu için bize boyun eğdiren bir kalabalık. Bu filmde de özellikle öyle çizmeye çalıştım. Yazarken de, çekerken de acı bir şekilde eğlendiğimi söyleyebilirim.

Tuhaf bir duygu da var orada. Korkutucu karakterler değiller ama, o sakilliklerinin, ellerinde tuttukları gücün ve o komedi unsurunun bir araya gelmesiyle oluşan bir tekinsizlik hissi de var; mesela rakı masası sahnesi akla Kafka'yı getiriyor.
O sahnelerden dediğim gibi keyif aldım ama aynı zamanda çok da riskli sahnelerdi bunlar. Hatta zaman zaman korktum, seyirci tamamen yabancılaşacak ve filmin dünyasından çıkacak mı diye. Edebiyattan halihazırda elimde referanslar vardı tabii. Kimi Dostoyevski ve Kafka sahnelerinin insan üzerinde bıraktığı etkiye güvenerek bu sahneleri kurmaya cüret ettim. Özellikle Dostoyevski'nin karakterlerin paçavraya çevrildiği, hem acıma hissimizi, hem boğuntu hissimizi doruk noktasına çıkaran ama aynı zamanda kendimizi gülmekten alamadığımız sahneleri vardır. Kafamda hep onlardan esinle çizilmiş sahnelerdi bunlar. Vahap karakteri de, Hamza (Müfit Kayacan) karakteri de biraz böyle şekillendi.





***Abluka*, görsel olarak da epey karanlık bir film. Özellikle iç mekânlara, paranoyanın içine, zihnin içine doğru gittikçe daha da karanlıklaşıyor, ne olduğunu tam seçemediğimiz sahneler artıyor.**

Bu bir tür karabasan hikâyesi olduğu için, az önce de söylediğim gibi hep dışavurumcu bir estetikle yaklaştım filme. Baştan beri filmin gitgide kararmasını istiyordum; karakterlerin dünyasına girdikçe hem evin hem sokakların kararmasını, daha da kasvetli hâle gelmesini. Görüntü yönetmeniyle de bunun üzerinde özellikle durduk. Tek tek sahnelerin ışığı üzerine referanslarla uzun uzun konuştuk. O boğuculuk etkisinin hissedilmesi için elimizden geleni yaptık. Gizli meyhane ve çöp pazarı gibi gece kurulan mekânlar da zaten bu görsel dünyayı kendiliğinden destekliyordu.

"Bu bir tür karabasan hikâyesi olduğu için hep dışavurumcu estetik vardı kafamda. Baştan beri filmin gitgide kararmasını istiyordum."

Meral karakterini (Tülin Özen) de konuşalım. Filmdeki tek kadın olan Meral'in öyküde çok merkezî bir yeri var ama kendisi bir karakter olarak değil, sadece erkeklerin hayatındaki, hatta zihnindeki yeri yüzünden öne çıkıyor sanki.

Tepenin Ardı'na kadın temsili konusunda gelen kimi eleştiriler yüzünden Meral karakteri beni biraz korkutuyordu açıkçası. Ama bu film Kadir ve Ahmet'in hikâyelerini anlatıyor. Dolayısıyla bütün yan karakterler benim için bir düzeyde hep araçsaldı. Meral için de aynı şey söz konusu. Meral, Kadir'in gerçeklik algısını bozmaya, kişisel zaaflarını ortaya çıkarmaya hizmet eden, çok sevdiği ve bulmak için yıllarca beklediği kardeşini bile kıskanmasına yol açacak bir karakterdi. Kadir'in dünyasını öyle bir karıştırıyor ki Meral, aslında elinden gelse Kadir Meral'i polisten bile saklayacak durumda. Belki de kendisinden istemediği bu yardımı Ahmet'ten istediğini sanması onu asıl öfkelendiren ve hezeyana sürükleyen şey. Aslında Meral öyküde bir arzu nesnesi olarak var, Kadir'in gözünden bir arzu nesnesi olarak. Ama onun pasiflikten uzak varoluşu aynı zamanda bir tekinsizlik hissi de veriyor; asıl olarak Kadir'e, ama biz de onu Kadir'in gözünden hatta zihninden bakarak tanıdığımız için, izleyiciye de. Yıllar sonra hapisten çıkmışken ona sıcaklık, yardımseverlik ve dostluk gösteren Meral'i takıntılı bir şekilde arzulamaya başlaması Kadir'de suçluluk duygusu uyandırıyor. Arzu, suçluluk ve tekinsizlik hissi bir araya gelince de Kadir'in paranoyalarını beslemeye başlıyor. Filmin estetik ve yapısal tercihleriyle de bir arada düşününce burada *film noir*'a referans verebiliriz, çünkü Kadir'in algısından bakınca Meral *femme fatale* bir karakter gibi görünüyor.





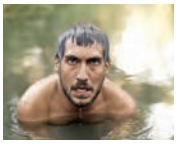
Meral erkeklerle kurduğu ilişkideki dostlukla, rahatlıkla, muhafazakâr olmayan tavırlarıyla Kadir'in yanı sıra izleyiciyi de şaşırtabilecek bir karakter. Belki o ortamda, o mahallede görmeyi çok beklemeyeceğimiz bir kadın. "Örgüt"ten kadınlara dair de bir şey var orada. *Femme fatale* referansıyla daha buralı bir şeyler iç içe geçiyor sanki, Meral'in Kadir'in kafasını karıştırması anlamında...

Evet, kesinlikle. Meral hem Kadir'in alışık olduğu kadınlık kalıplarına uymadığı için onun kafasını karıştırıyor, hem de "rahat tavırları" ile Kadir'in fantezilerini kamçılıyor. Filmin ilerleyen noktalarında geriye dönüp baktığımız zaman da "örgüt üyesi" olması itibarıyla, muhafazakâr olmaması, kurulu kadınlık kodlarına uymaması, yeni bir anlam kazanıyor bir bakıma ve Meral gerçekçi bir karakter hâline geliyor. Kadir'in fantezilerinde, rüyalarında kurduğu Meral, bizde sağ ideolojinin "örgüt üyesi" kadınlarla ilgili canlandırdığı fantezilerle de bir şekilde örtüşüyor denebilir. "Eve erkek alan", "ahlaksız" komünist kadın klişesi vardır ya... Meral'in, etrafında olup bitenleri anlamakta zaten zorlanan Kadir'in aklını karıştırmasına, onun paranoyalarını derinleşmesinde oynadığı merkezî role buradan da bakabiliriz.

Son olarak, *Abluka*'nın Türkiye'nin bugünkü toplumsal-politik atmosferine çok denk düşen bir film olmasına dair de bir şeyler söylemek ister misin? Venedik'teki prömiyerin ardından da bu konu sorulmuştu ve "yazdığımda distopyaydı, şimdi gerçek hâline geldi" demiştin.

Gerçekten ne diyeyim bilmiyorum. Bugün yaşananlar çok acı. Filmin senaryosu son hâlini 2013'te aldı ve biz filmi yazarken de, çekerken de, fonlara başvururken de filmi tanımlamak için "hem bir distopya, hem de Türkiye'nin geçmişine referans veren bir film" diyorduk. Hiç bugüne dair böylesine yakıcı bir güncelliği olabileceğini düşünmüyorduk. Hatta kendi aramızda şakalaşıyorduk yapımcılarla, "filmin modası geçti, kimse izlemez artık böyle bir şeyi" diyorduk. 7 Haziran seçimlerinden çıkan sonuç bizi iyice iyimserleştirmişti... İnanılmaz bir şey oldu. Venedik'ten bize gelen davetin ertesi günü Suruç Katliamı gerçekleşti ve malum politik hesapların ateşkesi bitirmesiyle film hiç beklemediğimiz bir şekilde bugüne dair bir film oldu. Bir ara, filmin girişine "geçmiş, gelecek ya da bugün" gibi bir yazı koysam mı diye geçmişti aklımdan. Türkiye söz konusu olduğu zaman, bu felaket atmosferi açısından, ne zaman geçmiş, ne zaman gelecek, ne zaman bugün, hiç bilemiyoruz. ■

ADI GEÇEN FİLMLER



Tepenin Ardı
(2012)
YÖN: EMİN ALPER



Apartman Üçlemesi
(The Apartment Trilogy)
YÖN: ROMAN POLANSKI



Şehrin Ardında

ABLUKA, BASKI VE ÇATIŞMALARIN DAMGASINI VURDUĞU KAPKARANLIK BİR DÜNYADA GİDEREK GERÇEKLİK ALGISINI YİTİREN KARAKTERLERE ODAKLANIRKEN, YARATICI GÖRSEL VE İŞİTSEL OYUNLARLA İZLEYİCİSİNİ DE PARANOYA GİRDABININ İÇİNE ÇEKİYOR. ALİ DENİZ ŞENSÖZ



Emin Alper, arazilerinde işlenen suçları tepenin ardındaki "yabancı"ların işlediğine inanan bir grup erkeğin hikâyesini anlatan *Tepenin Ardı*'nı takip eden ikinci filminde bu kez 'şehrin ardı'na uzanıyor. Büyük bir metropolün çeperlerinde, polis ablukası altındaki bir gecekondu mahallesini mesken tutan *Abluka* (2015), *Tepenin Ardı* gibi komplo teorileriyle, paranoyalarla ve yalanlarla şekil verilmeye çalışılan bir toplumun ruh hâline bakan bir film. *Tepenin Ardı*'nda erkekleri topraklarının bütünlüğüne tehdit olarak gördükleri yabancıları avlayacak noktaya getiren paranoya, *Abluka*'nın iki ana karakterini büyük bir felakete doğru sürüklüyor. Toprak sahibi ailenin bakış açısından anlatılan *Tepenin Ardı*'nın aksine *Abluka*, otoriter bir rejimin baskısı altında yaşayan alt sınıftan iki erkek kardeşin hayatlarına odaklanıyor.

Yirmi yıl hapis yatan Kadir, cezasının bitmesine iki yıl kala muhbirlik yapması şartıyla tahliye edilir ve yıkık dökük bir gecekondu mahallesine yerleşir. Görevi çöpleri karıştırıp bomba yapımında kullanılabilecek maddeleri bulmak ve onları polise bildirmektir. Kadir'in aynı mahallede yaşayan kardeşi Ahmet ise sokak köpeklerinin itlafından sorumludur. Abluka altındaki mahalledeki politik atmosfer, biri polis, diğeri de belediye için çalışan iki kardeşin hayatlarını giderek daha fazla etkilemeye başlar. Çevrelerinde olan biteni anlamlandırma çabaları, ikisinin de gerçeklikle bağlarının yavaş yavaş kopmasına neden olur.

Karşıtlıklar üzerine kurulu bir öykü olarak görülebilecek *Abluka*'da, yıllardır görüşmeyen, birbirine yabancılaşmış iki kardeşin öyküsü iki bölüme ayrılıyor. Filmin ilk yarısı karakterlerini tanıtıp distopik bir dünya kurarken, ikinci yarıda karakterlerin iç dünyasına gömülen film hayal ile gerçek arasında gidip gelen, gerçeklikten yavaş yavaş uzaklaşan bir anlatıya dönüşüyor. Ahmet ile Kadir, gerçek ile hayal, içerisi ve dışarısı... *Abluka*, bu ikiliklerin çatışmasının ve ikilikler arasındaki sınırların kaybolmasının hikâyesine dönüşüyor.

Filmdeki bu tematik vurgu, Ahmet'in dış dünyayla bağının yavaş yavaş koptuğunu gördüğümüz sahnelerde filmin estetiğine de şekil veriyor. Bir kurgu oyunuyla öykünün aynı zaman dilimine dönüp, farklı perspektiflerinden aynı olayı iki kez görmemize rağmen yine de mutlak gerçeğin ne olduğuna dair net bir bilgi edinemiyoruz. Seyirci, aynı anda farklı mekânlarda gerçekleşen olayları görerek tanrısal bir bakış açısı kazandığını düşünse de asla gerçeğin kendisine ulaşamıyor. Öyküde ikilikler arasındaki sınırların kaybolmasını işlevsel hâle gelmesinde filmin görsel ve işitsel tasarımının etkisi de oldukça büyük. Örneğin Ahmet evindeki duvarı yıkarken çıkan sesin filmin atmosfer müziği gibi işlemesi, öykü dünyasının içindeki ve dışındaki öğeler arasındaki hiyerarşik ayrımı yok ediyor ve farklı gerçeklik düzlemlerini birbiri içinde eritiyor.

Benzer bir kullanımı kurgu tercihlerinde de görmek mümkün. Örneğin evinin çatısında birinin onu gözetlediğini düşünen Ahmet'in yukarı çıkıp aşağı baktığı sahnedeki hareketi, evin içine yapılan kesmede devam ediyor. Tek bir devinim, iki farklı mekânda aynı anda gerçekleşiyormuş gibi kurgulanıyor. Kadir'in Meral'i kümesten kurtartıp mahallenin dışına çıkardığı sahne de benzer bir üsluba sahip. Meral'i çuvalın içine sakladığını gördüğümüz Kadir, mahallenin dışına çıkınca Meral'in çuvalda olmadığını görüyor. Bir kısmının hayal olduğunu yavaş yavaş anlayacağımız sahne, hayalden gerçekliğe doğru uzanan tek bir akış hâlinde sunuluyor. Mekânsal ve zamansal atlamaların baskın olduğu bu gibi sahneleri karakterlerin gerçeklik algısını bozan paranoyaların dışavurumu olarak görmek mümkün. Diğer yandan filmin zaman ve mekân geçişlerini muğlaklaştıran bu yapısı izleyicide de benzer bir kafa karışıklığı yaratıyor.

SINIRDAKİ KİMLİKLER

Abluka'da karakterlerin geçmişine, polis ablukasının nedenine ya da örgütün ne için eylem yaptığına dair bir bilgi edinemiyoruz. Kadir'in ve Ahmet'in dünyasına hapsolan kamera, onlar ne kadar biliyorsa bize de o kadarını gösteriyor. İki karakter etrafta olup bitenlerle bomba ve çatışma sesleri üzerinden ilişki kuruyor. Kadraj dışında kalanların karakterlerin zihninde açtığı yaralara bakıyor *Abluka*.

Kadir ve Ahmet gibi arada kalmış sıradan insanların olayları algılama biçimine etki etmeye çalışan bir bilgi akışına şahit oluyoruz. Film, fonda sıklıkla gördüğümüz açık televizyon ekranları üzerinden, iktidar mekanizmasının medya aracılığıyla aktardığı manipüle edilmiş bilgilerin, filmdeki karakterlerin olaylara bakışını nasıl şekillendirdiğini gösteriyor. Örneğin Ahmet'in sokak köpeklerini öldürdüğünü gözlerimizle görmemize rağmen, belediye görevlisi televizyona verdiği röportajda köpeklerin öldürülmediğini, yakalanıp sığınaklara teslim edildiğini anlatıyor. Dışarıda yaşananlarla TV'de gördükleri arasındaki tezat, yani gerçekle üretilmiş gerçeklik arasındaki fark, Ahmet'in algısını altüst eden en büyük etmenlerden biri.

Abluka bu noktada dezenformasyonla ve yalanlarla şekil verilmeye çalışılan bir toplumun ruh hâlini gözler önüne seriyor. Filmin ikinci yarısında karakterlerin nesnel gerçeklikle bağının kopması, bizim de neyin gerçek neyin hayal olduğunu anlayamadığımız bir girdabın içinde kayboluyor oluşumuz, tam olarak bu durumun yansıması. Doğruluğu tartışmalı bilgilerin havada uçuştuğu, her bilginin bağlamsız bir şekilde anlamlandırılmaya çalışıldığı bir dünyada mantığın sınırları zorlanıyor. İrrasyonalitenin hüküm sürdüğü topraklarda, herhangi bir politik donanımı olmayan, sadece onlara verilen görevle bir kimlik edinebilen bireylerin ruh hâli, rasyonel bir olay örgüsü içine sığamayacak kadar kaotik. Bu yüzden *Abluka* da sahnelerin doğrusal bir şekilde aktığı mantıklı bir yapı kurmuyor ve karakterlerinin karmakarışık olmuş zihinlerinden konuşmayı tercih ediyor.



Abluka, sahnelerin doğrusal bir şekilde aktığı mantıklı bir yapı kurmuyor, karakterlerinin karmakarışık olmuş zihinlerinden konuşmayı tercih ediyor.

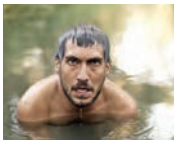
Filmdeki dışavurumcu ışık kullanımının bu bağlamda filmin anlam dünyasını genişlettiğini söylemek mümkün. Mizansenleri çok keskin bir şekilde parçalayan aydınlık ve karanlık, *Abluka*'ya bir kara film estetiği katıyor. Bilinmeyenin, gizemin ve bunlardan doğan korkunun görsel karşılığı olarak görebileceğimiz karanlık, filmin görsel dokusunu belirleyen en önemli öğe. Özellikle filmin ikinci yarısında, karakterlerin kendi dünyalarında kaybolmaya başlamasıyla filmdeki gece sahnelerinin artması da dikkat çekici. Film görsel olarak karanlıklaşmaya başladıkça Kadir ve Ahmet giderek karanlığa gömülüyor ve sonunda birer siluete dönüşüyorlar; kelimenin hem metaforik hem de düz anlamıyla karanlığın içinde kayboluyorlar.

Filmin daha da karanlıklaşması, Ahmet'in yaptığı işe yabancılaşıp kendini eve hapsettiği, Kadir'in ise fazlasıyla ciddiye aldığı işinde başarısız olduğu sahnelere denk düşüyor. İkisi de "biri" olduğunu zannederken, bir hiç olduklarını anlıyorlar. Şehrin çeperlerine fırlatılmış, bir nevi toplumdan tükürülmüş, kimliksiz bırakılmış olanların temsili olarak görmek mümkün Ahmet ve Kadir'i. Kendilerini anlamlandırabildikleri tek alan ellerinden alındığında tutunacakları bir kimlik kalmıyor. Kadir ve Ahmet'in 'görünmez' olmaya başlamalarını kaybolmaya başlayan kimliklerinin bir yansıması olarak görmek mümkün. *Abluka* nasıl gerçek ile hayalin sınırında geziniyorsa, karakterlerin kimlikleri de benzer bir sınır üzerinde gidip geliyor. Kadir ve Ahmet hem polis hem de örgüt için birer tehdit unsuruna, hiçbir yere ait olamayan yabancılara, yani tanımsız yarı-öznelere dönüşüyorlar.

DİSTOPİK İSTANBUL

Tıpkı karakterler gibi mekân da sınırda gezinen, tanımsız bir öğe *Abluka*'da. Gökdelenlerin, TOKİ binalarının çevrelediği bir gecekondu mahallesini arka planına alan film, dışavurumcu ışık kullanımıyla köhne mekânlardan distopik bir dünya kuruyor. Filmde tasvir edilen mahalle, İstanbul'u bilmeyen biri için herhangi bir gecekondu mahallesi olarak görülebilecek bir mekân. Bu yüzden mahalleyi bir meta-mekân olarak görmek de mümkün. Dış dünyayla bağı koparılmış, iktidarın polisi ve istihbarat ağıyla zapturapt altına almaya çalıştığı ama bu baskıya karşı direnişin sokak aralarında yanan ateşlerle görünür olduğu bu mahalle, abluka altına alınmış herhangi bir mahallenin temsiline de dönüşebiliyor; örneğin Sur'a ya da Gazi'ye. Bu noktada *Abluka*'nın en büyük meziyeti, hem anlatısında hem de estetiğinde yakaladığı bu muğlaklığı izleyicide soru işaretleri yaratabilecek bir güç olarak kullanabilmesi. Ülkenin doğusunda ya da batısında; Türkiye'de ya da bambaşka bir ülkede yaşanabilecek bir hikâye anlatıyor *Abluka*. Ve bilginin iktidar aygıtları tarafından sürekli manipüle edildiği bir çağda aklımızı kaybetmemek için zihnimize kurulan ablukaları aşmamız gerektiğini hatırlatıyor. ■

ADI GEÇEN FİLMLER



Tepenin Ardı
(2012)
YÖN: EMİN ALPER


TOM HANKS
UÇURUMUN KENARINDA BİR DÜNYADA
SAVAŞ VE BARIŞ ARASINDAKİ FARK
DÜRÜST BİR ADAMDI.
bir STEVEN SPIELBERG filmi
CASUSLAR KÖPRÜSÜ
GERÇEK HİKAYELERDEN ESİNLENİLMİŞTİR
27 KASIM 2015
/BridgeOfSpies #BridgeOfSpies Takepart.com/Spies
SHOW RADYO



Yaramaz Bir Hüzün

DAHA ÇOK OĞUL ODASI GİBİ 2000'LERDE ÇEKTİĞİ FİLMLERLE TANINAN NANNI MORETTI'NİN FİLMOGRAFİSİNİN İLK YILLARINDAN ANNEM'E UZANAN BİR YOLCULUĞA DAVETLİSİNİZ. KİŞİSEL İLE TOPLUMSAL ARASINDA SÜREKLİ BOCALAYAN, KENDİ TEREDDÜTLERİNİ VE HEYECANLARINI FİLMLERİNE YANSITAN MERAKLI BİR ÇOCUĞUN PARLAK GÖZLERİNİN VE GEVEZELİKLERİNİN EŞLİK ETTİĞİ BİR YOLCULUK... EVRİM KAYA

Altın Düşler'de birkaç kez tekrar eden bir sahnede, farklı karakterlere bürünmüş aynı oyuncu, Nanni Moretti'nin canlandırdığı yönetmene saldırgan bir ses tonuyla şunları sorar: Bu filmler Trevisolu bir ev kadınına, Abruzzolu bir çobana ya da Basilicatalı bir çiftçiye ne anlatacaktır? Onlar bu filmleri ter içinde çalıştıkları bir günün akşamında izlemek isteyecekler midir? Trevisolu bir ev kadını, Abruzzolu bir çoban, Basilicatalı bir çiftçi bu filmleri anlayacak mıdır?

Treviso İtalya'nın kuzeydoğusunda zengin bir kent, Abruzzo merkezde kırsal bir yer, Basilicata is güneyde yer alan, en yoksul yerleşimlerden biri. Filmin agresif ironik dili, yalnızca rahibelerin olduğu bir gösterime bile sızmayı başarıp yönetmeni azarlayan bu temsilci solcuyla açıkça alay etse de, tıpkı filmdeki alter-egosu Michele Apicella gibi Nanni Moretti de kariyeri boyunca bu soruyu içten içe ensesinde hissetmeye devam etti. Emekçi sınıfından bu örneklemin sinemayla ilişkisi, Moretti için, sinemanın amacı ve özüyle ilgili en temel sorunun yerine geçer.

Moretti'nin 1976 ile 1989 arasında çektiği beş filmin merkezinde yer alan Michele Apicella karakteri, bu soruya karşı öfkeli ya da ilgisiz görünüyor olsa da, işçi sınıfına karşı duyarlılığını kanıtlamaya çalışır durur. Onu entelektüel bir mastürbasyon yapmakla suçlayan kalabalıkla alay etmekten de geri durmaz. Yine *Altın Düşler*'de, asansörde kendisini tanıdığını söyleyen bellboy'u sahneye çıkarıp "işçi sınıfı beni tanıyor" diye haykırdığında, çılgınlar gibi "işçi sınıfını" alkışlayan kalabalık, tam da bu tezahüratı nedeniyle onun sesinin duyulmasına müsaade etmez. Apicella, çekmeye çalıştığı *film içinde film* 'Freud ve Annesi'ni nihayet bitirdiğinde Trevisolu ev kadını, Abruzzolu çoban ve Basilicatalı çiftçi, bir tür tanrısal çağrıya uyup yaptıkları işi yarıda keserek filmin galasına gelir



Nanni Moretti *Annem*'de, daha önce canlandırdığı karakterlere pek benzemeyen bir rolde karşımıza çıkıyor: yönetmenin sakin, ağırbaşlı abisi.

ve temsili solcuya kendilerini tanıtarak ağzının payını vermiş olurlar. Filmi beğendikleri bellidir.

Aynı dert Moretti'nin son filmi *Annem*'de kendisini başka bir şekilde gösterir. Margherita Buy'nin canlandırdığı yönetmen, bir grevi konu alan filmin çekimleri sırasında düzenlenen basın toplantısında, John Turturro'nun canlandırdığı Amerikalı oyuncu Barry'nin kaprisleriyle annesinin hastalığı arasında sıkışmış hâlde dalar gider. Özel hayatı da, kendini suçladığı aşikâr olan nedenlerle perişan durumdadır. Yine bir açıdan Nanni'nin alter-egosu olan yönetmen, bu kez de, neden hep böyle "toplumsal gerçekçi" filmler yaptığını, yakın çevresine, kendisine, bireysel olana neden sırtını döndüğünü sorgulamaya başlar.

MICHELE APICELLA GÜNLÜKLERİ

Moretti'nin kurmaca karakterlerin arkasına saklanmadan doğrudan kendisini ve ailesini izleyicinin önüne attığı iki film, *Sevgili Günlük* ve *Nisan* da bu ikiliği farklı şekillerde işler. *Sevgili Günlük*'te kanser teşhisiyle karşı karşıya kalan yönetmenin hayatının en karanlık döneminden aydınlık ve neşeli bir film çıkarmasına şahit oluruz. Ölüm fikri doğrudan kanserle ilgili sahnelerden çok Moretti'nin Vespa'sıyla Pasolini'nin öldürüldüğü yere gidişini anlatan ve üstsesin yerini dramatik bir müziğe bıraktığı sahnede kendini gösterir. *Sevgili Günlük* aynı zamanda yönetmenin sinema sevgisini en yoğun hissettiren filmdir. *Nisan* ise baştan sona toplumla bireyin, siyasetle ailenin karşı karşıya geldiği bir oyun alanına benzer. Moretti film boyunca güya iki fikir arasında gidip gelir: Ya *Sevgili Günlük*'te uyduruverdiği bir fikrin peşinden gidip Troçkist bir pasta şefini anlatan bir dönem müzikali çekecek, ya da Berlusconi'nin seçimi bir kez daha kazanmasına engel olacak bir belgesel yapacaktır. Oysa karısı oğullarına hamileyken aklı hep başka yerdedir. Ortaya çıkan film salt bireysel olanın da, salt toplumsal olanın da aynı şekilde olanaksız olduğu ortaya koyan, belgesel ya da kurmaca denemeyecek bir yerdedir. Kendi kategorisini talep eder.



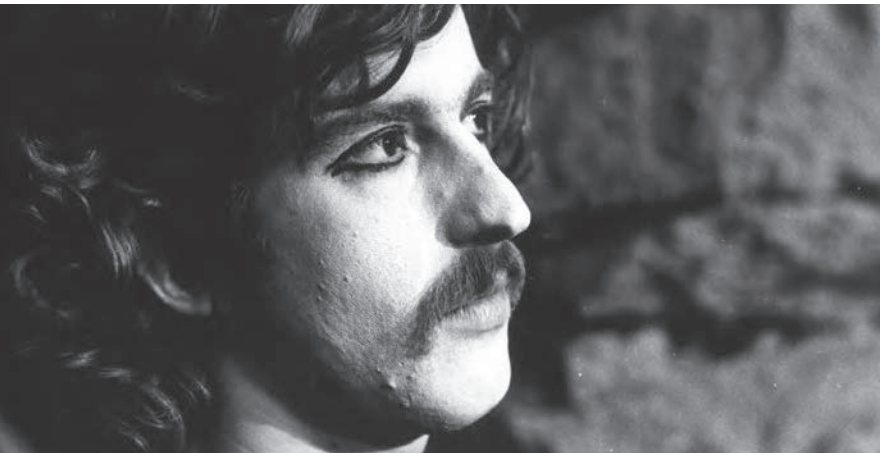
Nanni Moretti *Habemus Papam*'da Katolik Kilisesi'nin imdadına koşan psikanalist rolündeydi.

O kategori bir isme gerek duymaz; güleryüzlü, açıksözlü, hassas, yaramaz ama zariftir, o kadar. Yönetmenin kalbinden geçen duygular kadar basit ve yalın, kafasından geçen fikirler kadar karmaşıktır. Oysa Moretti'nin sinemasında fikirler ve duygular arasındaki ayrım muğlaktır; fikirlerin bağırıp çağırdığına, acıyla kıvrandığına, dans edip top oynadığına, kariyeri ilerledikçe de, sakince gülümsemeye başladığına şahit oluruz. Duygular ise kendilerini uzun, komik ve içeriği önemsiz edebî-teorik pasajlarla, yani fikir kabuklarıyla anlatmaya bayılırlar.

Bildiğimiz Nanni Moretti sinemasının, aklına gelen herhangi bir isimle annesinin kızlık soyadını birleştirerek yarattığı Michele Apicella'nın yer aldığı ilk film olan *Io Sono un Autarchico* ile doğduğu söylenebilir. Bu filmde Michele, *Altın Düşler*'de göreceğimiz yönetmen değildir henüz. Fassbinder'in ilk zamanlarındaki estetiği hatırlatan bir filmde, onun Anti-Tiyatro ekibini çağrıştıran avangard bir tiyatro grubunun içinde, karısından ayrılığıyla baş etmeye ve sonrasında gelecek beş filmde olduğu gibi varoluşsal bunalımını ergenlere has bir öfkeyle bağırıp çağırarak, ona buna saldırıp itilip kakılarak aşmaya çalışan bir oyuncudur. Moretti'nin daha sonra keşfedeceği pop müziğin ve özellikle İtalyanca popun yerinde de deneysel müzikler vardır. Durmadan sinema ve tiyatro teorisi üzerine konuşan bu film, *Annem*'e kadar 'kendi üzerine düşünen' filmler çekmeye devam edecek olan yönetmenin kendi üzerine en büyük gevezelikle düşündüğü filmlerden biridir. Michele kendi kendine konuşur gibi şöyle der: "Sinemada aktörler orta sınıf, görüntü proletarya, soundtrack ise durmadan ikisi arasında gidip gelen küçük burjuvazidir. Proletarya olarak görüntünün, uzun bir mücadele sonucunda gücü ele geçirmesi gerekir." Michele, İtalyan sinemasıyla, karakterin eline L'Espresso ya da L'Unità dergilerini vererek solculaştırdığı için alay eder, bir sahne sonra ise yüksek sesle 'Das Kapital'den parçaları okuyacak, anlamadığından şikâyet edip, belki de yanlış ideolojiyi seçtim diye paniğe kapılacaktır.

İki yıl sonra gelen *Ecce Bombo*'da Michele âdeta gençleşmiş, aile babalığından, anne-babası ve kız kardeşiyle yaşayan bir üniversite öğrencisi olmaya doğru gerilemiştir. Daha saldırgandır, daha çok bağırıp çağırır, daha da kaybolmuş gibidir. İlk iki film "kendi kendisini bile temsil edemeyen" Michele aracılığıyla, onun "temsil etmeye meraklı olmadığı" İtalyan gençliğini saldırgan, gürültücü ve sürekli bir anksiyete içinde resmeder. Filmin jeneriği yeni başlarken ismi kulak tırmalayıcı bir çığlık olarak duyulur: Ecce Bombooooooo! (Bambul arısına dikkat edin.) *Altın Düşler*'de "Oedipus kompleksimi kaybetmek istemiyorum" diyerek evini terk etmeyi reddettiği annesine tekme tokat saldıran bir yönetmen, *Bianca*'da ilişkileri iyi gitmeyen insanları öldüren seri katil bir matematik öğretmeni olarak karşımıza çıkan Michele, ilk dört filmde saldırgan bir yaban arısı gibidir.

Pek çok kez Silvia adını verdiği kadın karakterlerle ilişkisi hep sorunludur. *Io Sono un Autarcicho*'da "hep unutuyorum, kaç yaşındaydın?" diyecek kadar ilgisiz olduğu karısının sahne bitmeden ayaklarına kapanır. *Ecce Bombo*'da arkadaşının karısıyla tanışır tanışmaz evlerine telefon açıp ilan-ı aşk eder, ilişki ilerlediğinde kaçacak, arkasından ağlayıp bağırmaya başlayacaktır. *Altın Düşler*'de her gece rüyasında ders verdiği üniversitedeki öğrencisini takip ettiğini görür. *Bianca* filmine adını veren öğretmen arkadaşı Bianca'yı zorlukla tavladıktan sonra sebepsiz terk







YUKARIDAN AŞAĞIYA: Io Sono un Autarchico, Ecce Bombo, Kızıl Güvercin

Moretti'nin alter-egosu olan Michele Apicella, sinemanın ilk yıllarında doğan dilsiz karakterlerle, Buster Keaton ve Chaplin ile akrabadır.

eder, zira ilişkiler bitmeye mahkûmdur, en iyisi vakitlice kendin terk etmektir. Aynı filmde, sevişen çiftlerle dolu bir plajda erkeklerden biri biraz uzaklaşınca yalnız kalan kadının üstüne teklifsizce çullanır ve temiz bir meydan dayağı yer. Çocuk sahibi olduğu *Io Sono un Autarcicho*'da bile tek kişilik yatakta yattığını görürüz. Bu plan diğer filmlerde de sık karşımıza çıkar; *Bianca*'da benzer açıyla çekilen yatak bu kez nezarethanededir.

RAHİP VE KOMÜNİST

Kızıl Güvercin'de Michele son kez, hafıza kaybından mustarip ve epey büyümüş hâlde karşımıza çıkacaktır. Moretti'nin Michele'yle vedalaştığı film ilk dört filmin episodik yapısıyla tamamen tezat oluşturacak şekilde uzun ve sürekli bir rüya sahnesi gibidir. Moretti'nin iki tutkusu, sutopu ve komünist parti, şaşırtıcı bir uyumla bir araya gelir. Kamera sutopu oynanan havuzu nadiren terk ederken, adını ve kim olduğunu hatırlamayan Michele kişiliğini oluşturan bu iki alanı yeniden keşfeder. Ölmüş bir komünist yoldaşı için yazdığı satırları okuyup komünist olduğunu keşfettiği sahne kolay kolay unutulmaz: Io sono comunista! (Ben bir komünistim.)

Bu filmden dört yıl önce çektiği ve istisnai olarak Michele yerine Don Giulio adlı bir rahibi canlandırdığı *Ayin Bitti* bir yandan Michele karakterinin yer aldığı filmlere benzer, bir yandan da sonraki yıllarda çekeceği daha geleneksel anlatıya sahip filmlerin habercisidir. Yine kendisinin canlandırdığı Don Giulio, Michele gibi kafası karışık, bir tür varoluşsal bunalım içinde bir karakterdir. Bir rahip olarak tek kişilik yatakta yatması doğaldır; kadınlarla yaşanan sorunların yerini ise çevresindeki çiftlerin yaşadığı sorunlar almıştır. Babası genç bir kadın için annesini terk edince anne kendini öldürecek, kız kardeşi hamile olduğunu ve çocuğu aldırmak istediğini söyleyince de Don Giulio onu ölümle tehdit edecektir. Kendinden önce orada görev yapan rahibin âşık olduğu için işi bıraktığını öğrenir ve kendisine durmadan seksten söz eden bu eski rahip ve karısı onu bunaltırlar. Diğer taraftan, eskiden komünist olan bir arkadaşı Katolik bir rahip olmaya karar vermiştir. Onun yerine, fikrini değiştirip evlenir. Bütün bunlarla baş edemeyen Don Giulio da din adamlığını bırakır, çeker gider. Moretti bu temaya yıllar sonra geri dönecektir. 2011 yapımı *Habemus Papam*'da çekip giden bizzat Papa'nın kendisi olacak, 2013 yılında 16. Benedict'in gerçekten istifa etmesi filmi hatırlayanları şaşırtacaktır.

OĞUL ODASI'NDAN BERLUSCONI'YE

Moretti'ye kariyerinin en büyük ödülünü getiren film 2001 yılında Altın Palmiye alan *Oğul Odası* oldu. Genç oğullarının ani ölümüyle perişan olan bir çekirdek aileyi anlatan film, Moretti'nin o güne kadar yaptığı filmlere bakınca aslında epey şaşırtıcıydı. Yine de çalıştığı oyuncular olsun, dramatik hikâyede kendine yer bulmayı başaran ufak tefek şakalar olsun, dikkatli izleyicinin Moretti dünyasında yadırgamayacağı bir şeydi. Acıyı bu denli sakin ve hassas anlatmayı başaran bir film, çoktandır ustalığını kanıtlamış olan yönetmenin başka tarzlarda da rahatça hareket edebildiğini gösteriyor, sonrasını merak etmemize neden oluyordu. Beş yıl sonra ilk kez *Nisan*'da uğraşmaya başladığı Berlusconi'yi

merkeze alan, yine film içinde film yöntemini izleyen ve Moretti'nin bizzat Berlusconi'yi oynayan oyuncu, dolayısıyla Berlusconi rolünde göründüğü film *Timsah*'ı çekti. Bir kez daha siyasal olanla özel olanın çatışması ön plandaydı ve film pek de iddialı görünmeden hem bir boşanmanın acısını, hem de Berlusconi gibi kitleleri avucunun içine alarak hukukun üstünde bir yerde konumlanan canavar bir politikacının ülkede yarattığı sıkışmışlığı hissettirmeyi başarıyordu. Film içindeki filmin yönetmeni Teresa iyi niyetli ancak pek akıllı olmayan yapımcısına "bir şey yapmayalım da yine o mu kazansın?" diye soruyordu. *Timsah*'ın gösterime girmesinden sonraki seçimlerde Berlusconi kaybedecekti.

Kırk bir yıllık bir kariyeri özetlemek, devamlılıkların izini sürmek kolay değil. Moretti özelinde bu karakteri izlemek, kılıktan kılığa giren ve gitgide yaşlanan tek bir adamı izlemek gibi, zira her filminde mutlaka bir rolde kendisi de oynadı. Ayrıca, her filmde kendi alter-egosu olan bir karakter vardı. İlginçtir, son filmi *Annem*'de bu karakter bir kadınken, Moretti'nin kendisi daha önce canlandırdığı karakterlere pek benzemeyen sakin, ağırbaşlı abisi rolündeydi.

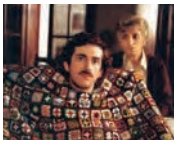
GEVEZE ÇOCUĞUN GÖZLERİ

İlk önce Michele Apicella adıyla tanıdığımız bu tipleme, bütün gevezeliğine rağmen sinemanın ilk yıllarında doğan dilsiz karakterlerle, Buster Keaton ve Chaplin filmleriyle akrabadır. Bu akrabalığı tespit etmek, sözgelimi Elya Süleyman'ın dilsiz E.S.'sinde olduğu kadar kolay değildir. Bazen doğrudan fiziksel komedi sahnelerinde saldırır, saldırıya uğrar, koşturur, düşer, itilip kakılır; oysa benzer, ilkel ve evrensel bir mizahın yankısı genelde bitmek bilmez entelektüel tiradlarının arkasında duyulur. Yıllar geçip Moretti Michele adını terk etse de Michele kaybolmaz. Büyüdüğü, olgunlaştığı da şüphelidir, çünkü top oynamayı hiç bırakmaz. Zor katlanılan bir ergenden, daha sakin, daha sevimli bir çocuğa dönüşür. Nanni Moretti sineması, güzel bir çocuğun meraklı gözleriyle gördüklerini gevezelikle anlattığı bir gösteridir. O çocuk biraz tesadüfi olarak aynı zamanda Avrupalı komünist bir aydındır, bunun etkisi de kaçınılmaz olarak her filmde kendisini gösterecektir.

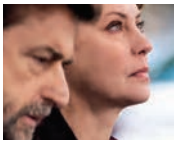
Moretti'nin çektiği bir kısa belgesel olan *Son Müşteri* bizleri Brooklyn'de kentsel dönüşüm kurbanı olan bir eczanenin son gününe götürüyordu. 1996 yılında çektiği bir başka kısa film, *Yakın Plan'ın Açılış Günü* ise yönetmenin, sahip olduğu sinemada Kiarostami'nin *Yakın Plan*'ının gösterime gireceği gün duyduğu heyecanı belgeliyordu. Moretti'yi en iyi anlatan, tüm filmlerine içkin olan bu iki duygudur: yeniliğin ve sonsuz iradenin verdiği heyecan ile geçip giden şeylerin hüznü. İlk filmlerde her ikisinin kökenleri var olsa da, bir anksiyete içinde gizlenecekler, adı konur şekilde ayrışmaları zaman alacaktır.

Nanni Moretti bir çocuk neşesiyle film yapmaya devam ederken nihai şeyler söylemek mümkün değil ama, geriye bakınca görülen o ki, kaynağını yalnızca dünyadan alan, yaramaz, hiperaktif bir gücün verdiği neşe ile kaynağını yine o dünyadan alan sonsuz bir melankoli duygusu arasında gidip gelmenin yarattığı o anksiyete giderek yerini huzura bırakıyor. ■

ADI GEÇEN FİLMLER



Altın Düşler (Sogni d'oro, 1981)
YÖN: NANNI MORETTI



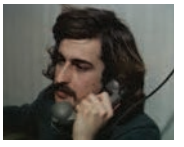
Annem (Mia Madre, 2015)
YÖN: NANNI MORETTI



Sevgili Günlük (Caro Diario, 1993)
YÖN: NANNI MORETTI



Nisan (Aprile, 1998)
YÖN: NANNI MORETTI



Io Sono un Autarchico (1976)
YÖN: NANNI MORETTI



Ecce Bombo (1978)
YÖN: NANNI MORETTI



Bianca (1984)
YÖN: NANNI MORETTI



Kızıl Güvercin (Palombella Rossa, 1989)
YÖN: NANNI MORETTI



Ayin Bitti (La Messa è Finita, 1985)
YÖN: NANNI MORETTI



Habemus Papam (2011)
YÖN: NANNI MORETTI



Oğul Odası (La Stanza del Figlio, 2001)
YÖN: NANNI MORETTI



Timsah (Il Caimano, 2006)
YÖN: NANNI MORETTI



Son Müşteri (The Last Customer, 2003)
YÖN: NANNI MORETTI



Yakın Plan'ın Açılış Günü (Il Giorno della Prima di Close Up, 1996)
YÖN: NANNI MORETTI



Yakın Plan (Nema-ye Nazdik, 1990)
YÖN: ABBAS KIAROSTAMI

Soluksuz, Tedirgin, Tekinsiz

PRÖMİYERİNİ BERLİN FİLM FESTİVALİ'NDE YAPAN VE ARDINDAN ALTIN KOZA'DA YARIŞAN NEFESİM KESİLENE KADAR, TEKSTİL İŞÇİSİ SERAP'IN HİKÂYESİNİ ANLATIYOR. YÖNETMEN EMİNE EMEL BALCI, İLK FİLMİNİN SENARYOSUNU YAZARKEN HİSSETTİĞİ NEFESSİZ HÂLİ FİLMİN ESTETİĞİNE DE YANSITMAK İSTEDİĞİNİ SÖYLÜYOR.

SÖYLEŞİ: AYÇA ÇİFTÇİ, ALİ DENİZ ŞENSÖZ / FOTOĞRAF: BAHAR GÖKTEN

Emine Emel Balcı'nın Mimar Sinan Üniversitesi'nde sinema eğitimine devam ederken çektiği *Gölün Kadınları* ve *Ich Liebe Dich* adlı belgeselleri ile kısa filmi *Bekleyiş* (2008) pek çok festivalde gösterilmiş ve ödüller kazanmıştı. Yönetmenin ilk uzun metrajı *Nefesim Kesilene Kadar* (2015), sınıf ve cinsiyet ilişkilerine kadın perspektifinden bakıyor ve son dönem sinemamızda yeni yeni görünüp heyecan yaratan güçlü kadın karakterlere bir yenisini ekliyor. Hayatta kalma mücadelesi veren genç bir işçi kadın olan Serap'ın öyküsünü anlatan filmde kamera bir an olsun Serap'ın peşinden ayrılmıyor ve Serap film boyunca izleyiciyi şaşırtmayı sürdürüyor. Emine Emel Balcı'yla bu karakteri yaratım sürecini ve filmin estetik tercihlerini konuştuk.

***Nefesim Kesilene Kadar* ilk uzun metrajlı filminiz. İsterseniz bu filmden önceki sinema deneyimlerinizden başlayalım, sonra da *Nefesim Kesilene Kadar* projesinin nasıl geliştiğiyle devam edelim.**

Mimar Sinan Sinema-Tv bölümü mezunuyum. Gidip sektörde çalışıp tekrar döndüğünüz, her dönem filmler yaparak mezun olduğunuz, bitirmesi uzun süren bir bölüm. Böyle bir sinema okulundan mezun oldum ama çok bilinçli bir tercih de yapmamıştım aslında. Çok film izleyerek büyümedim, sinemaya âşık birisi değildim. Sadece çok yazıyordum, fotoğraflar çekiyordum, belgesel meselesine kafa yoruyordum. İşte nihayet bunları birleştirebileceğim şey sinemaydı. Kendime ait bir yol bulabileceğim inancıyla içine girdiğim bir alandı başlarda. İyi filmlerin insanı az da olsa değiştirebildiğini fark ettiğim noktada başka türlü bir anlam kazandı film yapmak. Daha çok belgesele mesai harcadım. Belgesellerim, festivalleri tanımama vesile oldu. Biraz daha sektörün içine girmemi sağladılar. Yani, herhalde iyi bir şeyler yapıyorum, devamını da getirebilirim, diye düşündürdüler. İki belgesel ve bir kısa film yaptım. Uzun metraja girişmem de aslında bir uzun metrajlı film çekmeliyim duygusuyla olmadı. Zaten kadın yaşamı hakkında konuşmaya niyetliydim, kişisel olarak da, sinemacı olarak da bir ihtiyaçtı o; öfkeyi paylaşma ihtiyacı diyelim. Önce genç bir kadına dair bir hikâye yazdım. Ondan sonra



tekstil atölyelerinin dünyasının sinematografisine biraz kapıldım. Atölyelerde bir belgesel film yapabilir miyim, işçilerin gündelik yaşamlarını takip edebilir miyim, diye düşündüm. Sabahtan akşama kadar orada bir kadın neler yaşar, görsel-işitsel dünyasında neler olur? Daha soyut bir malzemeydi yoğunlaştığım, bir arşiv oluşturmaya da başlamıştım çoktan. Bunları düşünürken yavaş yavaş hikâye ortaya çıktı ama dört-beş sene boyunca yazıp bozdum, bir sürü versiyondan sonra bu hâle geldi.

***Nefesim Kesilene Kadar*'ın başkarakteri Serap'la devam edelim. Karakterin yaratılması süreci nasıl oldu? Genç, hatta neredeyse çocuk gibi de biraz... Neden böyle bir karakter seçtiniz?**
Aslında büyüme hikâyesi de değildi, genç bir kadının yaşamıydı benim anlatmak istediğim. Karakter, içine yerleştirdiğin aileyle mücadeleye giriyorsa, bu büyüme hikâyesi gibi de anlaşılabiliyor. Bir çeşit özgürleşme, birey olma hikâyesi diye tanımlayabilirim daha çok. Serap'ın 'mazlum' tanımının dışına çıkan bir kadın olmasını istediğimden emindim baştan beri. Onca yalnızlıktan ve karanlıktan çıkmış bir karakterin neler yapabileceğini düşünmeye başladıkça yavaş yavaş çok daha tekinsiz bir yere doğru gitmeye başladı hikâye. "Kötücül" bir hâle gelmeye başladı mesela; bir antikahraman hikâyesine doğru evrildi. Kötülüğün gerçek anlamda ne olduğunu anlamak, tanımını yapmak kolay değil. Hepimize sinen, çoktan yabancılaştığımız bir mesele; "ufak tefek" kötülüklerle mutlu olma hâlimiz bile çok tehlikeli. Bunu üzerimden atıp kenara çekilmek bana yargılayıcı bir dille yazıyormuşum, kendimi sansürlüyormuşum hissi veriyordu; oysa hikâyenin sınırlarını zorlamak istiyordum. Hikâyeye biraz yabancılaşıp, karakterin birisi olabileceğine inanmak gerekiyor sanırım. Yazarken onunla karşılıklı duracak kadar, çatışıp anlaşacak kadar ciddiye almaktan bahsediyorum. Serap'ın da daha kâğıt üzerindeyken öyle etrafa taşan bir hâli vardı. Yazarken de heyecanı ve tedirginliği sürekli ayakta tutan bir olay örgüsü yaratmaya çalıştım. Aslında nefessiz bir hâl vardı özünde. Durup dinlenmeden o akışın içinde kaybolalım, sonra bir an duralım ve ne olup bittiğini anlamaya çalışalım istedim; nefes almayı sona bıraktım diyebilirim. Yazarken ben de öyle hissediyordum çünkü. Çekerken de o his devam etti, buna setteki duyguyla yeni şeyler, yeni sahneler eklendi.

Zaten filmin adı da bir yandan ayakta kalma mücadelesine, nefes almaya referans veriyor, bir yandan da neredeyse filmin estetik tercihlerini baştan ilan ediyor. Filme dair çok konuşulan Dardenne Kardeşler benzetmesi sizi rahatsız ediyor mu?
Çok sorulan, çok yazılan bir şey oldu bu Berlin'den beri. Bence bu biraz eleştirmenlerle ya da filmi tasvir etmesi, kategorize etmesi gereken insanlarla ilgili bir konu. Özellikle ilk filmlerden bahsedilirken, kimin filmine bakarsanız bakın, hep büyük yönetmenlerin isimleri telaffuz edilmiştir. Tarkovski, Bergman, Nuri Bilge Ceylan ya da ne bileyim başka sinemacıların isimleri hep. Orada bir sıkıntı yoktu, zaten yeni duyduğumuz bir şey de değildi. Ben senaryoyu yazarken de yapımcılar ya da etrafımdaki arkadaşlar, "Bunun çok güçlü bir hikâye olduğunu görüyoruz ama Dardenne Kardeşlere benzetilecek, aklında



"Serap karakteri neler yapar diye düşünmeye başladığım zaman yavaş yavaş çok daha tekinsiz bir yere doğru gitmeye başladı hikâye."

olsun" diyorlardı. Ama bunu söylerken hiç kimse filmin gücünü, meziyetlerini görmezden gelmiyordu. Bu film, bütünüyle olmasa da kişisel referanslar içeren bir hikâye, bu ülkede çokça yaşandığına inandığım, üzerime sinen, aidiyet duyduğum, öfke duyduğum meseleleri sorguluyor. Dolayısıyla birilerinin sinemasına ya da hikâyelerine benziyor diye görmezden gelebileceğim, hadi ben bunu çekmeyeyim ya da şöyle bir şey ekleyeyim diye hesaplar yapabileceğim bir hikâye değildi. Filmin özündeki dertlere, meziyetlerine odaklanmayı tercih ettim başından beri. Bir de, Dardenne Kardeşler çok büyük sinemacılar olsalar da sinemalarını biraz ahlakçı buluyorum. Bense yargı bildiren filmlerden, 'hikâyeyi ahlakçı ve doğrucu bir noktada sonuçlandırmalıyız' yaklaşımından uzağım kişisel olarak.

Filmin finalini karanlık, umutsuz bulanlar da var aslında değil mi?
Muğlak bulanlar var. Aslında Serap yürürken çat diye kesip resmi orada bıraksaydım ne olurdu diye de çok düşünüyorum. Ama finaldeki o durup nefes alma hâli sanki bana filmin ismine de başka türlü bir gönderme yapıyor



gibi geldi. O kadar çok kötü şey oldu ki hikâyenin içinde, bundan daha kötüsü olamaz ve bundan sonra Serap ancak daha aydınlık bir kafayla bütün olanları gözden geçirebilir ve kendine bir yol çizebilir, gibi geliyor. Filmin sonunda bu olgunluğa ulaştı diye düşünüyorum. Bir filmin finalinde seyirciye atarsınız topu bir bakıma, üzerinizdeki ağırlığı... Biraz da sen uğraş bununla dersiniz. Acaba Serap hangi yoldan gidecek, atölyeye geri mi dönecek, aşağı inip merdivenlerden başka bir yere doğru mu gidecek? Hikâyeyi takip etme merakının doğmasını istiyorum. Serap'ı film yoluyla tanıyanların hikâyeyi tamamlamaya çalışması daha özel benim için. Serap'ın Funda ile olan son atölye sahnesinde bunun cevabına işaret ettim aslında kendi adıma, kötüye doğru evrilmeyeceğine inanmak istediğimi söyledim. Finali değil de filmi bütün olarak karanlık bulmakta haklılar belki. Filmler gerçekliği yeniden kurarlar, evet, ama gerçek hayatta tüm ağırlığıyla duran meselelere dokunan bir filmin bu gerçekleri hafifsemesi doğru gelmiyor bana. Filmdeki karamsar duygunun sebebi biraz da bu belki. Yani mesela bir sahne var; sabahın erken vakti kadınların ışıksız havasız bir panelvanın arkasına doluşarak işe gittikleri sahne. Yazdığım sırada henüz olay yaşanmamıştı; İkitelli'de işe gitmek için bindikleri panelvan kasasında sele kapılarak boğulan, hayatını kaybeden sekiz kadın işçiden bahsediyorum. Üstelik her şeyin sonunda kendilerinin suçlu bulunduğu çarpık bir sistem tarafından katledildiler, biliyoruz. Bahsettiğim esas kötülük bu. Bundan daha karanlık bir şey yazdığımı düşünmüyorum.

Dardenne Kardeşlerin de karakterleri ve onların dünyasını takip etme biçimi tartışmalıdır. Bir hiper-gerçeklik hissi yaratma durumu var estetiklerinin. O kamera kullanımı sanki filmlerini biraz daha belgesele yaklaştırıyormuş gibi analiz edilir. Belgesel deneyimi de olan bir yönetmen olarak, kurmaca bir filmde gerçeklik hissini yaratma anlamında nasıl bir yaklaşımınız oldu?
Ben bu filmi hiç belgesele yaklaştırmak istemedim. Tasarım hissinin bütünüyle sinmesini istedim filme. İlk başta, oyuncu arayışındayken, acaba hiç kamera bilmeyen amatör insanlarla çalışabilir miyim diye düşünüyordum. Ama sonradan baktım ki senaryoyu çok kurcalıyorum, yazdığım şeyleri oynamanın amatörler için çok ağır bir yük olacağını fark ettim. O yüzden profesyonel birilerine ihtiyaç duyduk, böylece Esme'yle (Madra) ve diğer oyuncularla bir araya geldik. Mekân araştırmaları yaparken, atölyelere girip çıkarken, görsel ve işitsel bir arşiv oluşturduk. Ben onu yapmayı seviyorum, hiçbir şey olamayacaksa bile o hikâyeyle ilgili en azından öyle bir arşivim olsun. O dünyaya girip çıktığımı ben bileyim. Sonunda bir film olmayacaksa bile arada yaparım bunu, nereyi dert ediniyorsam gider orada bir araştırma yaparım. Bu biraz belgeselci damarından geliyor. Ama filmi tasarlarken filme hizmet edecek mekânları kendimiz yarattık. Mesela filmdeki atölye dekor bir atölyedir. Alan derinliğini filmsel gerçekliği yaratırken çok işlevsel buluyorum; anlamsal yanına da kafa yordum bir süre, Serap'ı herkesten her şeyden soyutlama ihtiyacı hissettim. Fazlaca estetize edilmiş kadrajlarla bu filme bakma fikri hikâyeye biraz tepeden, dışardan bakıyormuşum hissi doğuruyordu bende. İzleyenin yüzüne çarpan bir görsel bütünlük kurmaya çalıştım, biraz baskıcı bir dilden bahsediyorum. Aslında bu baskıyı ve hikâyenin acımasızlığını; filmin işitsel dünyası daha iyi ifade ediyor kimi zaman.

Oyuncu yönetimi genel olarak zor bir alandır. Bu anlamda, belgeselden kurmacaya geçmek nasıl oldu? Bir de estetik tercihlerinizin oyunculuk üzerindeki etkisini konuşabilir miyiz?
Kalabalık bir oyuncu kadrosu var filmin; profesyonel oyuncular kendi alışkanlıklarıyla gelir derler sete, iş biraz da bunu kırmaya çalışmak ya da dönüştürmekte. Ama senaryoya çok inandılar, provalarda herkes benim dertlerimle ortaklık kurdu, değişmeye de açıklardı. Esme'yi tanımıyordum, *Çoğunluk*'tan ve başka küçük rollerinden biliyordum. Cast direktörümüz sayesinde tanıştık. Sade, duru hâlini beğeniyordum oyuncu olarak ama fiziksel olarak Esme gibi birisini aramıyordum; daha açık bir yüz vardı aklımda. Çünkü Esme'nin çok kendine has ve karakteristik bir yüzü var. Serap'ın hâliyle birleşince nasıl olur diye beni düşündürmüştü başta. Sonra provalara başladık, birbirimizi tanımaya başladık. Herhangi bir kadından ya da kadınlardan bahsetmek, resmin içindeki ve dışındaki insandan bahsediyor olmak bile çalışmanın bir parçasıydı aslında. Öte yandan teknik olarak da ağırdı prova süreci; bazen oyunculuktaki ufak bir detay için saatler harcıyorduk, bazen de mekân araştırmaları sırasında prova yapıyorduk. Esme kendini çok verdi ve sonuçta oldu. Oynamadı yani, Serap "oldu". Sete girdiğimiz zaman da zaten Esme bir Serap çıkartıyordu ve onun üzerinde ufak tefek oynamalar yapıp oyun devamlılığına, karakterin devamlılığına dair şeyleri konuşuyorduk. Aslında senelerce yazdığınız karakterleri birdenbire biri oynayınca karşınızda hemen inanamıyorsunuz, biraz bu inancınızı pekiştirmek için zorluyorsunuz belki de. O yüzden biraz uzattık ve yoğun tuttuk provaları. Filmdeki her oyuncu için geçerliydi bu. Belgeselde insanı çok





> “Serap’ı biraz da cinsiyetsizleştirmek istedim. Bize dayatılan kadın kimliğini reddettikçe hepimiz cinsiyetsizleşiyoruz biraz.”

şüpheye düşüren bir şey var. En son *Ich Liebe Dich*’te yaşadığım süreç bana çok tecrübe kazandırdı. Montaj sırasında kafam karışıyordu; oynuyorlar mı, gerçeği mi anlatıyorlar, ya da olmak istedikleri kadını mı anlatıyorlar diye. O yüzden oyuncu yönetimindeki gerçekliği sorguladığım bir süreçten geçtim. Diyalogların çiğliğini biraz azalttığınız zaman kötü oyunculuk ihtimalini de azaltmış oluyorsunuz.

Peki bu filmdeki biçimsel tercihleri diğer filmlerinizde de uygulamak istiyor musunuz, bir yönetmen imzası gibi görüyor musunuz? Yoksa bu filme, bu hikâyeye uygun düşen estetik bu diye mi düşündünüz?
Hikâyeler biçimleriyle birlikte geliyor derler ya, biraz öyle bir durum var. Bu filmin omuz kamerasıyla çekilmesinin, agresif değil ama tekinsiz bir his taşıması gerektiğini hissediyordum. Görüntü yönetmenim Murat’la da (Tuncel) hemfikirdim, onun omuz kamerasına olan dengeli hâkimiyeti de etkiledi tercihimi. Konfeksiyonda ortacılık yapan bir kızın soluksuzluğunu fark ettiğim an bu tercih daha da anlamlı hâle geldi diyebilirim. Kameranın çok donuk, steril hâlini çok da sevmiyorum zaten aslında, beni içine apar topar çekmesini bekliyorum anlatıcının. Ama bilmiyorum, net bir cevabım yok yine de şimdilik. Her şeyi denemek istiyorum, tür olarak da, biçim olarak da. İlle uzun metraj yapacağım diye bir yaklaşımım da yok şu anda benim. Film yapabilme cüretini, cesaretini de besleyen tuhaf bir hisle, yönetmen işçiliği anlamında hepsinin altından kalkayım istiyorum. Ama şunu söyleyebilirim belki: *Nefesim Kesilene Kadar*’ın son yarım saatinde evrildiği film başka bir film, his olarak da daha yukarda benim için; daha garip, tekinsiz, muğlak bir alanda dolaşıyor. Bunun bana kılavuzluk edecek bir yanı olduğunu düşünüyorum ileride.

Son dönemde Türkiye sinemasında genç kadın genç kadın yönetmenler hem sayıca arttı hem de çok konuşulan başarılar elde ettiler. Bu yönetmenler güçlü kadın karakterler de ortaya koyuyor. Sizi de heyecanlandırıyor mu bu filmler? Kendinizi ve *Nefesim Kesilene Kadar*’ı bu yeni dinamiğin içinde nereye yerleştiriyorsunuz?
Belgesel sinemayla uğraşan çok kadın vardı. Bu sinemacılar genel olarak çok bilinmese bile biz birbirimizi biliyorduk. Vardık ama bazen görmezden geliniyorduk, isimlerimiz çok fazla telaffuz edilmiyordu. Ben otuz bir yaşındayım şimdi; otuzlu yaşlarını yaşayan birçok kadın sinemacı var ve kadın hikâyeleri anlatıyorlar. Biraz o cinsiyetçi dili, tekdüzeliği kırıyoruz. Benim için heyecan verici olan da bu.

Serap bir yandan güçlü bir kadın karakter ama bir yandan da cinsel masumiyeti çok net vurgulanıyor. Bu karakterin hayatta kalma enerjisiyle, gücüyle, tuttuğunu koparan yapısıyla, o cinsel masumiyet vurgusu bir çelişki oluşturuyor mu sizce? Ağda sahnesinden kadınlar tuvaletindeki sahneye kadar pek çok yerde Serap’ın cinselliğiyle ilişkisi anlamında diğer kadınlardan farkının altı çiziliyor gibi.
Masumiyetten öte, ben Serap’ı biraz da cinsiyetsizleştirmek istedim. Bize dayatılan kadın kimliğini reddettikçe ya da ona aidiyet duymadıkça hepimiz cinsiyetsizleşiyoruz biraz. Kalıplaşmış kadın kodları vardır ya hani; ağda sahnesini öyle bir çekersiniz ki, kadını cinsel obje olarak sunarsınız. Oysa acı verici bir iş, zorunluluktan doğan bir tarafı var ağdanın; şekilden şekle girdiğimiz kadınlık hâllerinden biri bana kalırsa. Serap’ın yaşadığına benzer bir an yaşadım ben de. Ya da kadın erkek ilişkisini öyle resmedersiniz ki, kadın sürekli oğlanın yakışıklılığına kapılıp kayboluyor, kendi benliğini yitirip acizleşiyordur. Böyle yerleşmiş temsiller vardır. Filmlerde de genelde kadın bunlar üzerinden tanımlanır; kadın karakterler küçük bir kutuya konur, yeri geldiğinde çıkarılır kullanılır ve sonra tekrar oraya yerleştirilir. Bunun dışına nasıl çıkabilirim diye düşünürken, Serap’ın kontrollü olma hâli, cinselliğinin tanımlanmasında da bana yardımcı oldu. Güvensizlik hissi cinsel kimliğin farkındalığında, kabullenilmesinde etkilidir çokça; Serap kendine onca duvar örmüşken bu anlamda tersi bir dışavurum tuhaf olurdu. Bir de zaten



bir cinsel obje olarak görülüyor; istisnasız her kadın gibi. Filmin hemen başında enişteyle yaşadığı olayda mesela... Yani para sebebiyle de olsa, iş sebebiyle de olsa, şu ya da bu sebepten de olsa eninde sonunda o eller gelip sizin bedeninize dokunuyor. Sokakta da öyle, otobüste de öyle, karakolda da öyle, birçok yerde de eller hep sizin üzerinizde aslında. Mesele eniştenin Serap'ı nasıl gördüğü, Yusuf karakterinin onu nasıl gördüğü, kız arkadaşının onu nasıl gördüğü üzerinden bir eleştiri getirebilmekti. Cinsellikleri ya da bedenleri, kadınların kendi kendilerine çok büyük bir mesele hâline getirdikleri bir şey değil. Bu ülkede kadın bedeni erkeklerin gündeminde daha çok.

Sınıf ilişkileri ve cinsiyet ilişkilerinin yanı sıra aile kavramı da filmin merkezinde. Hatta filmin finalini de belirliyor...

Bu ülkede orta sınıfın da, alt sınıfın da, üst sınıfın da aile yaşamı birbirine çok benzer. İçeride cehennemvari bir durum vardır ama kapıyı açtığınız andan itibaren herkes afiyettedir. Yani insanlar sizi iyi bilirler, iyi bilmelerini istersiniz. Aile kavramının algılanışındaki defoya, yanlışlığa karşı duyduğum öfke de belirleyici oldu. Çünkü çok ikiyüzlü bir durum var. Öyle çok dışarıda aramamıza gerek olmayan şeylerden bahsediyorum. Oradaki mesele, yazarken başından beri düşündüğüm şey, bir baba kız hikâyesi değildi. Baba sadece bu hikâye için bir metafor olacaktı. Bir şeylerin temsili; sistemin, devletin, erkin temsili... Serap kendine bir baba resmi inşa ediyor, gerçek yaşamda karşılığı olmayan bir imajdı bu. Serap'ın şunu anlamasını istedim; babasına ulaşmak için karşılaştığı bütün zorluklar aslında kendi özüne ulaşmak için karşılaştığı zorlukların toplamı. Serap'ın babasının yokluğunu ya da hayalin imkânsızlığını seyirciden bile önce fark etmiş olduğunu düşünüyorum. Ama bazen böyledir, reddetmeyi ya da reddedilmeyi kabullenmek uzun sürer; bu çabalama hâli bile insana iyi gelir çünkü. Filmde de zaten Serap'ın bunu kabullenişiyle birlikte gelen reddini anlatmayı seçtim.

Söyleşinin başında, senaryonun farklı versiyonlarından bahsetmiştiniz. Bu versiyonlar ne açılardan farklıydı?

Film baştan beri atölyede geçiyordu, kız da hep bir atölye çalışanıydı. Ama birinde bir uzun mesafe koşucusuydu, bir kickboksçuydu aynı zamanda. Öyle kızlar vardır çünkü, çoktur. Konfeksiyondan başka ek işler de yapanlar, kendilerine nefes alacak bir başka uğraş bulmaya çalışanlar... Onun dışında, annesini hatırlayan, onun hayalini gören, onunla uyuyan, onun hayaliyle yatıp kalkan bir kız vardı mesela. Bu filmde bahsetmediğim annesizlik üzerinden ilerliyordu çatı. Biraz daha duygusal yanları ağır basan versiyonlar vardı. Oradaki kadınlık hâli bambaşkaydı. Daha bir topluluk duygusu vardı. Acaba daha iyi bir film olabilir miydi onları yapsaydım diyorum ama duygu olarak çok farklı olsa da her biri özünde yine bir özgürleşme hikâyesiydi, birey olma hikâyesiydi. Sadece çok fazla alana girip çıktım. Yani atölye dünyasına girdiğiniz zaman aklınız farklı karakterler, hikâyeler arasında gidip gelebiliyor. Çok fazla şeye sürüklüyor sizi. O yüzden de herhalde yazarken çok dağıldım o dönemlerde. Ama zamanla hepsinden bir şeyler alıp hikâyeyi sonlandırabildim.

Son olarak şunu da soralım; üzerinde çalıştığınız yeni bir proje var mı?

Şu an hiçbir şey yok. Yeniden belgesel yapabilir miyim, bilmiyorum. Çok acayip bir mesai istiyor. Kısa film yaparım belki. Yeni bir şey yazmaya çok vaktim yok. Bir kızım var, o bütün vaktimi de ilgimi de alıyor. Bir de ben setteyken hamileydim zaten. Filmi çekerken öyle bir yüküm de vardı. O ikisi birleşince çok daha yorucu bir şeye dönüştü. Biraz durup benim de nefes almam gerekiyor gibi hissediyorum. Herhalde yine bir kadın hikâyesi yaparım diye düşünüyorum ama benden bütünüyle erkeklerden oluşan bir film çıkarsa nasıl bir şey olur, o fikri de kurcalıyorum zaman zaman. Herhalde daha ağır, daha öfkeli bir film olur, bakalım. ■

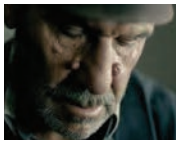
ADI GEÇEN FİLMLER



Gölün Kadınları (2007)
YÖN: EMİNE EMEL BALCI



Ich Liebe Dich (2012)
YÖN: EMİNE EMEL BALCI



Bekleyiş (2008)
YÖN: EMİNE EMEL BALCI



Çoğunluk (2010)
YÖN: SEREN YÜCE



Gotik Banliyö

ÇOCUK EDEBİYATININ STEPHEN KING'İ OLARAK ANILAN R.L. STINES'IN YARATTIĞI GOOSEBUMPS'IN SİNEMA SERÜVENİ VESİLESİYLE, AMERİKAN BANLİYÖSÜ KÂBUSLARINDAN HEM GOTİK KORKU ÖĞELERİ HEM DE MİZAH ÇIKARTMASINI BİLEN FİLMLERİ HATIRLIYORUZ. ERMAN ATA UNCU



Makas Eller (İLÜSTRASYON: Ahmet M. Öğüt)

Hollywood'un kafamıza kazıdığı sayısız fikirden biri de banliyölerin sadece yaşanan mekânlar olmadığı, aynı zamanda ABD'nin her yerine sirayet etmiş bir hayat algısı olduğudur. Atlatılan onlarca badirenin ardından filmin sonunda aile düzeninin tekrar tesis edildiğini gösteren o bildik final de (anne baba ile tercihen iki çocuğun pencerenin dışından gösterildiği o malum plan), tekdüze yaşamlarından dolayı buhrandan buhrana sürüklenen banliyölü karakterler de şehir dışındaki bu kutu kutu evlerin sadece birer mekân olmadığını onyıllardır bağırıp duruyor. Bir tarafta düzene övgü, diğer tarafta işin ucunu Amerikan Rüyası'nın sorgulanmasına kadar götüren eleştirel tavır. Birincisi için Doris Day'in başrolünde olduğu romantik komedi külliyatının büyük bir bölümüne, ikincisi için ise Douglas Sirk filmlerine bakmanız kafi.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerikan orta sınıf yaşam tarzının vazgeçilmez bir unsuru, hatta temeli hâline gelen banliyölerle Hollywood arasındaki karmaşık ilişki tabii ki sebepsiz değil. Beyaz adamın 19. yüzyıldan çok sonra yine Amerika kıtasının 'bakir topraklarını keşfetmesi' fikrine önayak olan banliyö kavramı, türlü endişeyi ve ikilemi bünyesinde barındırıyor, ortalama ABD vatandaşı olgusu altında saklanmaya çalışılan hezeyanları gün ışığına çıkartıyor. Başlangıcında şehirde beyaz ya da orta sınıf olmayanla karşılaşma ihtimalinin sıfıra indirgendiği, tehlikenin bertaraf edildiği bu ütopya, kâbusları da beraberinde getiriyor: Bir bütünün parçası olma zorunluluğu ve tekdüzelik 1950'lerden beri Hollywood karakterlerinin kötü rüyalar görmesinin ilk akla gelen sebeplerinden.

Ancak popüler kültürde kâbusun tek adresi tabii ki korku türü değil. Banliyölülerin gündelik endişeleri, konformizmin kucağına düşme tehlikesi şimdiye kadar sinemada *Kötü Ruh*'tan orijinal *The Stepford Wives*'a birçok gotik banliyö anlatısını besledi, beslemeye devam ediyor. Amerikalıların, kıta Avrupa'sının mimari geleneğinin bire bir uyarlandığı, tarihi yüz yılı bile bulmayan malikânemsi evlerinde hayaletlerle, gizlenmeye çalışılan suçlarla mücadelesi bitemedi. Ancak yine banliyö gotiği kapsamında bir başka alt tür, gotik banliyö komedileri de inadına bu endişelerin keyfini çıkarıyor; canavarların, hayaletlerin çıkıntılıklarını mizahın yararına kullanıyor. Tim Burton sağ olsun, uzun zamandır kendi klişelerini yaratacak kadar kanıksanmış, denenmiş bu alt türün şimdilik en yeni örneklerinden biri *Goosebumps: Canavarlar Firarda* bu ay gösterime girecek. Esin kaynağı "çocuk edebiyatının Stephen King'i" gibi, normal koşullarda akıl sır erdirmenin imkânsız olduğu bir titrin sahibi R.L. Stines imzalı roman serisi ve ondan uyarlanan aynı adlı TV dizisi. *Goosebumps*'ta –en azından kâğıt üstünde– gotik banliyö komedisinden bekleyebileceğiniz her şey mevcut: yeni taşınılan bir mahalle, gizemli olayların gerçekleştiği bir komşu ev ve çağın gereklerine uygun olarak her biri CGI marifetiyle yaratılmış, eğlenceli canavarlar sürüsü... Başka bir deyişle, çocukluğu Joe Dante filmleri seyretmekle geçmiş herhangi bir seyircinin hiç de yabancısı olmadığı bir çerçeve söz konusu.

Ne var ki, karşılaşır karşılaşmaz bir kenara atmaya pek meraklı olsak da, 'klişe' de bir ifade biçimi. Klişelerin bu kadar sık kullanılıyor olmaları, ısıtılıp ısıtılıp önümüze getirilmeleri sebepsiz değil. Gotik banliyö komedileri ise bir taraftan bu klişeleri kullanırken diğer taraftan onların altını oymayı âdet hâline getirişleriyle çoğu zaman ezber bozuyor. Zira insan eliyle mantar gibi çoğaltılan yaşam kapsüllerinin (banliyö evlerinin) imkânsız vaatleriyle gerçekte var olan arasındaki o mesafe, yıllardan beri mizahın da at koşturacağı büyük bir alana işaret etti. Türün üstadı Joe Dante'den Tim Burton'a (tabii ki *Maymunlar Cehennemi* öncesi yılları) birçok maharetli yönetmen, sınırsıza yakın hayal güçlerini gerçekleştirebilecekleri bir damar buldu. Banliyö yaşamının hayalgücünü dışlayan nitelikleri hesaba katılınca işin ironik boyutunu daha da pekiştiren bir konum bu. Tarihi olmayan mekânlara gotik bir duyarlılıkla yaklaşılması ise durumun absürdlüğünü daha da pekiştiren bir unsur.

CANAVARLAR, DOĞAÜSTÜ VARLIKLAR

Akla ilk gelen gotik banliyö komedilerine şöyle bir bakalım: Tim Burton'ın *Makas Eller*'inde Dr. Frankenstein'ı hatırlatan mucit, mimari açıdan banliyöyle hiçbir alakası



Goosebumps: Canavarlar Firarda, 1990'lı yıllarda TV'ye uyarlanan aynı adlı kitap serisinin ilk beyazperde macerası.

olmayan gotik bir malikânede oturur. Mucidin Edward Makaseller'i yaratırken kullandığı düzenekler, banliyönün plastikliğine taban tabana zıt, sanki Viktorya dönemi Britanya'sında donup kalmış bir estetik anlayışının ürünüdür. Joe Dante'nin *Gremlins*'inde filmin kahramanı Billy'ye Noel'de hediye edilen ilk Gremlin (Mogwai) Çinli bir antikacıdan satın alınır. Rod Daniel'ın *Teen Wolf*'unda sıradan banliyö genci Scott Howard, ailesinin geçmişinden gelen bir lanet sonucu kurt adam olduğunu öğrenir.

Nasıl ki gotik banliyö hikâyelerinde yok sayılan geçmişle yüzleşme türlü musibetin kaynağıysa, işe mizah boyutu yükleyen hikâyelerde de aynısı geçerlidir. Ancak iki cephede de –hem mizahi olanda hem de duruma daha ciddi yaklaşan banliyö fantezilerinde– bu noktada belirgin bir tavır kendini gösterir. Musibetin kaynağı geçmişte olabilir ancak asıl tehlike ve kötülük, banliyölerin o geçmişle yüzleşmeyi reddeden konformist bakışında gizlidir. Başka bir deyişle, banliyö gotiği, Amerikan Rüyası'na yönelik eleştirel bir bakışı da beraberinde getirir. Canavarlar, doğaüstü varlıklar izleyici açısından neredeyse özdeşleşilen figürlere dönüşür. Noel zamanını kâbusa çeviren Gremlinler, sonradan görme aileyi kukla gibi oynatan Beterböcek, tartışılmaz biçimde eğlencenin kaynağıdır. Edward Makaseller, onu kullanıp atmak isteyen banliyö sakinlerinin mağdur ettiği, anlaşılmayan bir kahramandır. *Meet the Applegates*'te herhangi bir orta sınıf beyaz Amerikalı aile kılığındaki uzaylı böcekler, banliyö yaşamının zalimliğini ve zekâ yoksunluğunu açığa çıkartır.

Öte yandan bu eleştirinin zaman zaman şematik bir hâl alıp kendi bindiği dalı kestiği durumlara sıklıkla denk gelindiği de malum. Televizyon cephesinden *Desperate Housewives*'ın işin tekinsiz bir yerlere gideceğini bas bas bağıran hınzır müziğinde ya da son dönem Tim Burton filmlerinde artık iyice renksiz bir hâl alan standart banliyö tasvirlerinde olduğu gibi... Ancak tüm bu gotik banliyö komedilerinde mizah ve klişe, Amerikan endişelerini ortaya çıkarmak için kullanıldıkça tür de kendini yenileyecek bir damar buluyor. Ne de olsa konformizm ve tektipleşme baskısı sürdükçe kâbusların da ardı arkası kesilmiyor. ■

ADI GEÇEN FİLMLER



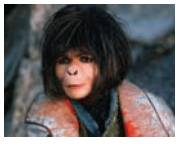
Kötü Ruh (Poltergeist, 1982)
YÖN: TOBE HOOPER



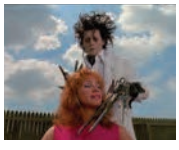
The Stepford Wives (1975)
YÖN: BRYAN FORBES



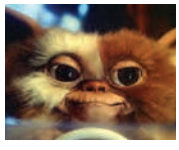
Goosebumps: Canavarlar Firarda (Goosebumps, 2015)
YÖN: ROB LETTERMAN



Maymunlar Cehennemi (Planet of the Apes, 2001) YÖN: TIM BURTON



Makas Eller (Edward Scissorhands, 1990) YÖN: TIM BURTON



Gremlins (1988)
YÖN: JOE DANTE



Teen Wolf (1985)
YÖN: ROD DANIEL



Meet the Applegates (1990)
YÖN: MICHAEL LEHMANN



Desperate Housewives (2004-2012)

GÜÇ SENİNLE OLSUN



THE COMPLETE SAGA
9 DISCS BLU-RAY

EPISODE I-III DVD SET

EPISODE IV-VI DVD SET

Şimdi Blu-ray Disc ve DVD VIDEO'de!

LUCASFILM Ltd
TM & © 2011 Lucasfilm Ltd. All Rights Reserved. Used Under Authorization.
Star Wars and all characters, names and related indicia are trademarks of and © Lucasfilm Ltd.

www.starwars.com

20th Century FOX
bir film



Jauja'yı Ararken

KAHRAMANLARINI HAŞMETLİ BİR DOĞANIN ORTASINDA YAPAYALNIZ BIRAKAN LISANDRO ALONSO SON FİLMİNDE, VAHŞİ BATI'YI ANDIRAN GİZEMLİ TOPRAKLARDA KAYBOLAN KIZINI ARAYAN BİR ADAMIN ÖYKÜSÜNÜ ANLATIYOR. 'YAVAŞ' BİR WESTERN OLARAK BAŞLAYAN HAYAL ÜLKESİ ZAMANLA VAROLUŞÇU, ABSÜRD BİR NAFİLE ARAYIŞ FİLMİNE DÖNÜŞÜYOR. ABBAS BOZKURT



Yavaş sinema tabiri artık iyiden iyiye ağızlara yerleşti. Yavaş Şehir (cittaslow) akımı gibi bu da zamanla bir pazarlama etiketine dönüşür mü bilinmez ama anlattığı şey aslında basit: İmgelerin hızına dayalı bir çağda görüntünün ritmini inadına ağırlaştıran, amaç ne olursa olsun, bir şekilde perdede akıp gidenlere uzun uzun bakmanın gücüne inanan, hâliyle uzun planlara düşkün bir sinema. Günümüzde yavaş sinemanın olağan şüphelileri denince Tsai Ming-liang, Béla Tarr, Pedro Costa, Lav Diaz gibi isimler (listeyi uzatmak elbette mümkün) akla geliyor hemen. 1975 doğumlu genç Arjantinli yönetmen Lisandro Alonso da, *Özgürlük* adlı ilk filminden başlayarak, tabiatın içinde pek fazla duygu emaresi göstermeden, sanki tek emeli hayatta kalmakmış gibi bir şekilde hareket etmeye devam eden erkek karakterleri uzun uzadıya gösteren filmleriyle bir yavaş sinema temsilcisi olarak kabul ettirdi kendini.

Geçtiğimiz İstanbul Film Festivali'nde toplu gösterimi düzenlenen Alonso'yu kariyerinin başından bu yana takip edenler amatör oyuncularla çalıştığını, genelde toplumun en görünmez sınıflarına mensup ana karakterlerini haşmetli bir doğanın içinde yapayalnız bıraktığını, neredeyse hiçbir diyaloğa yer vermediğini ve filmlerini anlamlandırmanın hayli zor olduğunu bilirler. Alonso, *Özgürlük*'te ağaçları kesip odun satan Misael'e, *Ölüler*'de hapisten çıkıp kızını bulmak için zorlu bir yolculuğa çıkan Vargas'a, *Liverpool*'da ise nefes almanın bile güç olduğu buz gibi bir kasabaya seyahat eden denizci Farrel'e dair hiçbir bilgi vermez bize. Ne geçmişlerini biliriz, ne onları durmadan devinim hâline sokan ama bir yandan da orada değilmişçesine hissiz kılan şeyi; ne hayattan beklentilerini, ne duygularını... Alonso'nun amatör oyuncuları ser verip sır vermeyen, yalnızca yürümeye, kollarını bacaklarını oynatmaya devam edecek oranda hayata bağlı, *görünmez* bir şekilde günlük rutinlerini sürdüren adamlardır. Onları yorumsuzca takip eden kamera nadiren hareket eder. Suratlarına yakınlaşıp bir şeyler aradığı daha bile enderdir. Alonso'nun filmlerinin gizemli kuvveti de, bu ifadesiz bedenlerle onların içine atıldıkları ortamın –dağın, tropik ağaçların, kar kütlelerinin, çölün– arasındaki bir dinamikten ileri gelir. Beden ve içine atıldığı heybetli genişlik arasındaki çatışmadan belli belirsiz bir ses çıkar ve kameranın diline tercüme olur –ya da perdede yaygarasız bir gürültüye dönüşür.

Alonso, filmleri kurarken zihnine önce bir mekânın düştüğünden, öyküleri ve karakterleri mekâna göre şekillendirdiğinden bahseder.[1] Onun diğer dört filminden keskin bir şekilde ayrılan *Hayal Ülkesi*'nde (*Jauja*, 2014) de aslolan, karakterlerin üzerinde ağır ağır salındığı diyardır. Alonso'nun filminin hem o özgün 'yavaş sinema' hissiyatını ve kamera duygusunu muhafaza edip hem de bambaşka olanaklara açılması da bu ne idüğü belirsiz, zamandan azade hayalî diyar sayesinde olur. Film Jauja'nın ne olduğunu daha ilk anda tanımlar: Kadim öğretilerde adı geçen Jauja isimli diyar, herkesin aradığı



Alonso *Hayal Ülkesi*'nde, hem özgün 'yavaş sinema' hissiyatını ve kamera duygusunu muhafaza ediyor hem de bambaşka olanaklara açılıyor.

ve hiçbir zaman ulaşılamayan bir toprak parçasıdır. Jauja'yı aramaya kalkışanların bu uğurda kaybolduklarını okuruz filmin başında. Strugatski Kardeşler'in ve Tarkovski'nin ünlü 'bölge'sindeki kadar çetrefil bir alan değildir bu, onların en derin arzularını ve zayıflıklarını su yüzüne çıkarmaz. Kendisine ulaşmayı başaranlara refah ve bolluk vaat eder Jauja. Bir sonsuz mutluluk ve anlam pınarıdır.

EDEBÎ DESTEK

Alonso ilk kez *Hayal Ülkesi*'nde, filmin anlamsal dizgesini mekânın gerçekliğine dayandırmaz, bu kez tam tersi yola sapar, olmayan bir zamanmekânı kamerasının gücüyle kurar. Böylesi cesur bir değişikliğin getirisi olarak, ilk kez profesyonel oyunculardan yardım alır. Yine bir erkek bedeninin oradan oraya savruluşunu izleriz ancak bu kez amatör bir oyuncu değil, Viggo Mortensen vardır karşımızda. Onun çölde tek başına kalışını, enginliğin ortasında çaresiz ve hedefsizce yürüyüşünü izleriz dakikalar boyu. Alonso yine ilk kez *Hayal Ülkesi*'nde, senaryo üzerinde başka bir yazarla birlikte çalışır. Arjantinli şair ve romancı Fabián Casas filmin metni için bir yıla yakın süre kafa yorar ve ortaya çıkan çalışma, Alonso'nun sinemasının daha önce varlığını bile keşfetmediği kapıları aralamasını sağlar.

Hayal Ülkesi için Fabián Casas'ın kaleme aldığı metin (Alonso'nun nadiren diyalog ya da dramatik çatışma yazdığını düşünürsek, senaryodaki numaraların çoğunu Casas'a atfetmek mümkün), Latin Amerika edebiyatındaki sömürgeci damarın parodisini de filmin içine yediriyor.[2] Casas'ın metni, Alonso'nun tek bir bedenin sürüklenişini takip ederek ilerleyen sinemasıyla uyuştuğu gibi, ona birkaç katman daha ekliyor. Herkesin fellik fellik aradığı ama pek çoğunun aradığından dahi haberdar olmadığı kadim diyar Jauja, Beckett'ın Godot'suna benzer bir muğlaklık kazanıyor. Alonso'nun mizansenleri de, filmin doğrudan bir amaç gütmüyormuş gibi gözüken ve tuhaf bir mizah içeren diyalogları da, Godot'nun ağırlığını kaldıracak bir absürd tiyatro hissiyatının temelini atıyor. Tüm bunları yaparken de, tiyatro sahnesinin sınırlarından kurtulup, has bir sinema duygusu yaratmayı başarıyor *Hayal Ülkesi*.

WESTERNİ AĞIRLAŞTIRMAK

Hayal Ülkesi'ni, hepimizin ezbere bildiği hızlı western kurgusunu ağırlaştıran bir western olarak okumakta, 'yavaş western' diye nitelemekte haklılık payı var. Ne de olsa bir western ikonografisi üzerine inşa ediyor bu diyarı Alonso. 1800'lerin sonlarında, Patagonya olduğunu tahmin ettiğimiz

bir yerdeyiz. Üzerine üniforma geçirmiş birtakım askerler bölgenin yerlilerini tahakküm altına almaya çalışıyor. Bir soykırımın yakın olduğunu ya da hâlihazırda sürmekte olduğunu seziyoruz. Burada ne yaptığını hiçbir zaman tam olarak kestiremediğimiz Danimarkalı Yüzbaşı Dinesen (Viggo Mortensen) de kızıyla Vahşi Batı'yı andıran bu bölgeye gelmiş. Daha filmin ilk birkaç karesinde, kovboy şapkaları, çizmeler, Kızılderililere karşı mekanize bir şekilde disipline olan Amerikan askerlerini andıran askerî üniformalar, atlar ve çölle birlikte western ikonografisini hemen zihnimizde tetikliyor *Hayal Ülkesi*. Ama karşımızdaki filmin westerne has hiçbir anlatı geleneğini takip etmeyeceğini çok geçmeden anlıyoruz.

Alonso, film için seçilen çerçeve oranıyla bize, alışıldık bir sinemasal alanda olmadığımızı ilk andan itibaren hissettiriyor. 1930'larda sıkça kullanılan bir formatta, kareyi andıran ama köşeleri yuvarlağa çalan bir çerçevenin içinden izliyoruz bu tuhaf diyarı. Bu seçim, Aki Kaurismäki'nin vazgeçemediği görüntü yönetmeni Timo Salminen'in özgün renk skalasıyla birleşince, her karesiyle sanat tarihinden ikonik imgeleri akla getiren bir görsel dünya kuruluyor karşımızda. Salminen'in gökyüzü, vadisi, çölün arasına serpiştirilmiş yeşilleri tasvir edişinde, Amerikan Batı'sını resim tarihi içinde ölümsüzleştirilen Charles Marion Russell, Albert Bierstadt, Thomas Moran, Frederick Remington gibi isimlerden izler var. Filmin yavaşlığı bu türden iki boyutlu bir resimsel okumaya olanak sağlıyor. Işık ve kamera hareketleri, renk paleti ve fırça darbelerinin yerini alıyor. Alonso'nun karakterlerinin hareketleriyle birlikte filmin ritmi de ağırlaştıkça, kare şeklindeki çerçeveden süzülen imgeler adeta 'akmıyor', birer canlı tabloya (tableau vivant) dönüşüyor.

Film yavaşladıkça, her bir karede mizansen ayrı bir önem kazanıyor. Salminen'in alan derinliğini ustaca kullanan kamerası, her bir karenin içinde sayısız çatışma ve küçük öykücük yaratıyor. Bir yandan müze duvarındaki tablo kadar iki boyutlu, bir yandan bir tiyatro sahnesi kadar canlı, zengin ve üç boyutlu... Aynı zamanda kameranın varlığını da hissettiren ve yalnızca sinemanın yaratabileceğini sezdiğiniz bir kareler silsilesi *Hayal Ülkesi*. Bu üçü birbiriyle çelişmiyor, tam tersine filmin her ânını daha da zengin ve bir o kadar yorumlanması güç kılıyor. *Hayal Ülkesi* bazen hareketli görüntü denen şeyin kendisine de savaş açıp karelerin akışını durduruyor. Görüntü akmıyor ama yine de kendisine dramatik bir uzam yaratıyor, karakterler arası bir çatışma alanı kurabiliyor.

Hayal Ülkesi'nin esas derdi western türünü yapıbozumuna uğratmak değil. Burada bir alaşağı etme denemesi varsa, sinemasal kurgu, kadraj alışkanlıları ve görsel mecralarla olan ilişkimiz üzerine bu daha çok. Alonso'nun filmi John Maclean'in westerni *Sakin Batı* gibi bir türsel eğip bükme denemesi değil. *Sakin Batı*, Alman romantiklerinin arasından çıkıp Vahşi Batı'ya konmuş gibi duran genç Jan Cavendish karakteri sayesinde gerçekten de türe yeni bir dokunuş yapıyor. Arzulu, heyecanlı ve saf Cavendish, westernlerde normalde kafamızı çevirip geçtiğimiz ölü bedenlerle fazlasıyla ilgilenip yas tutuyor, melankoliye kapılıyor. Bu anlamda *Sakin Batı*, ne derece 'yavaş' olduğu tartışmalı olsa da, türün içinde yeni patikalar bulan bir çeşitleme sahiden de. *Hayal Ülkesi*'ndeyse, western bir ikonografik örtü olarak mevcut yalnızca.

INGEBORG KAYIP

Peter Weir klasiği *Hanging Rock'ta Piknik*'tekine benzer gizemli bir kaybolma ânına da tanık oluruz *Hayal Ülkesi*'nde. Yolu Danimarka'dan ta bu garip topraklara düşen Yüzbaşı Dinesen'in on beş yaşındaki kızı Ingeborg bir gece sıradan bir askerle kaçar. Ya da biz ancak bu kadarını anlarız olan bitenden. Dinesen'in onu tüm arama çabaları boşa çıkınca, Ingeborg'un pekâlâ Jauja'yı ararken kaybolmuş olabileceğini hissederiz. Ya da Ingeborg mühim değildir, esas mesele Yüzbaşı Dinesen'dir. Onun çölün içinde kendinden geçip aklını yitirmişçesine kızını aramasındadır. Bir çeşit Kaptan Ahab'a dönüşür artık o, balinanın ini de Jauja'dır. Ya da cezasını çeken bir Sisifos'tur Yüzbaşı Dinesen, yamaçları tırmanıp dururken, kızını bulamayacağını, tekrar ve tekrar bu yamaçları çıkması gerektiğini bilir ama elinden bir şey gelmez. Belki de tam tersidir, Dinesen değil Ingeborg'dur mühim olan. Jauja'yı o hayal etmiştir.

Jauja adlı bu mitik diyara doğru çıkılan zorlu seyahat için ille bir anlam arıyorsak, Yüzbaşı Dinesen'in yine bir tepeyi tırmanırken dişlerinin arasından fısıldadığı "neden yola devam edilir" sorusunu yazabiliriz tahtaya. Lisandro Alonso'nun ilk filmlerinde ağaçların arasından inatla ama ifadesizce yürüyüp odun kesen adamla, kayıp cenneti ararken zamanın döngüselliği içinde kaybolan ve bir rüyaya hapsolan Danimarkalı kovboyu birleştirir bu tek soru.

SİNEMASAL AKRABALIKLAR

Alonso, mekânın ruhuna önem veren, kamerayı o mekânın karşısına sabitleyerek orada bir şeyler arayan tavrı ve objektifini yönelttiği insanlarla yakın bir ilişki kurarak, kişisel bir ahlak üzerinden mesele edindiği yönetmen-özne ilişkileriyle günümüz sinemasından en çok Pedro Costa'yı akla getiriyor. Alonso'nun filmografisinin *Hayal Ülkesi*'nde yaşadığı kırılmanın bir benzerinin izini de yine Pedro Costa'nın sinemasında görebiliriz: Pedro Costa, Lizbon'daki kentsel dönüşüm bölgesi Fontainhas'ı betimlediği ve gündelik hayatın ritmiyle senkronize yavaşlıkta akan *In Vanda's Room* gibi filmlerinde bölgenin sakinleriyle birlikte çalışıp filmi onlarla birlikte kolektif bir çabaya dönüştürür. Daha sonra yine aynı insanların öyküleri için perdede alan açmaya devam eder, ama işin içine bambaşka bir estetik boyut da katar. *Gençler Yürüyor* gibi filmlerinde, Caravaggio ışığını hatırlatan bir estetik ve Portekiz'in sömürgeci geçmişiyle yüzleşen bir tematik izleği benimser. Yine amatör oyuncuları ve onların sürgünde geçen yaşamlarını perdeye taşısa da, his ve estetik açısından bambaşka bir yöne sapar. Alonso da benzer bir biçimde, tek bir erkek karakterin gündelik rutinine tanık olmakla yetinen *Özgürlük* ve *Ölüler* gibi filmlerinin özüne sadık kalsa da, Beckett'in absürd tiyatrosunu hatırlatacak kadar edebî ve aynı zamanda estetize ve yoğun bir sinemaya doğru dümen kırıyor *Hayal Ülkesi*'nde. ■

NOTLAR

1 Gabe Klinger, "Lisandro Alonso, Mostly in His Own Words", *Senses of Cinema*, <goo.gl/BF87JN>, erişim: 20 Ekim 2015.

2 Quintin, "Into the Unknown", *Film Comment*, <goo.gl/mlk5y2>, erişim: 20 Ekim 2015.

ADI GEÇEN FİLMLER



Özgürlük (La Libertad, 2001)
YÖN: LISANDRO ALONSO



Ölüler (Los Muertos, 2004)
YÖN: LISANDRO ALONSO



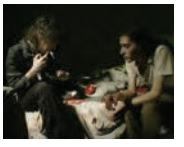
Liverpool (2008)
YÖN: LISANDRO ALONSO



Sakin Batı (Slow West, 2015)
YÖN: JOHN MACLEAN



Hanging Rock'ta Piknik (Picnic at Hanging Rock, 1975)
YÖN: PETER WEIR



No Quarto da Vanda (In Vanda's Room, 2000)
YÖN: PEDRO COSTA



Gençler Yürüyor (Juventude Em Marcha, 2006)
YÖN: PEDRO COSTA



Yıldızlara Bakan Western

JOHN MACLEAN'İN SUNDANCE'TEN ÖDÜLLE DÖNEN İLK UZUN METRAJI SAKİN BATI, HAYATI KİTAPLARDAN ÖĞRENEN GENÇ ROMANTİK JAY CAVENDISH'İ İSKOÇYA'DAN VAHŞİ BATI'YA GÖNDERİRKEN ALIŞILMADIK BİR WESTERN TADI YAKALIYOR. TÜRE YENİ BİR SOLUK GETİREN SAKİN BATI VESİLESİYLE WESTERN KÜLLİYATININ YILLAR İÇİNDEKİ DÖNÜŞÜMÜNE HIZLI BİR BAKIŞ. ALİ TİRALİ



Western, sinema tarihinin hemen her noktasında var olmuş bir janr. Yüz seneyi aşkın zamandır kâh gürleşmiş kâh cılızlaşmış fakat hep akmaya devam etmiş bir ırmak. Bu devamlılık bakımından belirli bir tarihsel dönem ve toplumsal ortamla tanımlanan film janrları arasında westernle aşık atabilen yoktur; ne antik çağlarda geçen 'bol tünik'li filmler, ne 16. ve 17. asırları yansıtan kılıçlı-pelerinli şövalye filmleri, ne de erken modern dönemin Karayip limanlarını mesken tutmuş korsan filmleri birer tür olarak westernin sahip olduğu genişliğe ve evrenselliğe sahiptir. Bu biraz da westernin yalnızca 19. yüzyıl ve erken 20. yüzyıl Batı'sını anlatan bir tarihsel film kategorisi olmaktan ziyade bir sinematografik tarz, bir ifade biçimi olmasıyla ilintili; yani westernin başlangıçta tanımlanan niteliklerini aşmasıyla... Örneğin Yıldız Savaşları serisi de bir uzay westerni olarak değerlendiriliyor ki bu özelliği westernin karakteristiklerini yeni bir ortamda üretmesinden kaynaklanıyor. Western, anaakım sinemada 1970'lerin ortalarında sönmeye başladı; İtalya çıkışlı spagetti westernler ile Yeni Hollywood'un Vahşi Batı'ya beklenmedik açılardan bakan revizyonist westernleri (*Küçük Dev Adam*, *McCabe & Mrs. Miller*, *Buffalo Bill and the Indians*) ve Sam Peckinpah'ın romantik şaheserleri bu janrın son büyük filmleriydi.

Yeni Hollywood'un western anlayışı, bilhassa Kızılderili Sivil Haklar Yasası'yla (1968) birlikte düşünmemiz gereken sert bir politik ton taşıyordu. Amerikan sinema endüstrisinin sol kanadı, Amerikan Yerlileri ve onların sinemadaki temsili bakımından radikalleşmişti. 1973 Akademi Ödülleri'nde Marlon Brando'nun ödülü reddi ve Brando'yu temsilen törene giden Amerikan yerlisi aktivist ve aktris Sacheen Littlefeather'ın konuşmasında ifade ettiği açık veya zımni Hollywood ırkçılığı bu radikalleşmenin kristalize olduğu tarihsel bir andır. Aslında Littlefeather'ın ifade ettiği çarpık bakış, aynı dönemin Yeni Hollywood filmlerinde tashih edilmeye başlanmıştır. Arthur Penn *Küçük Dev Adam*'da eski Batı'nın tarihinin acı bir panoramasını çıkarıyordu; bu panoramada özellikle Birleşik Devletler'in askerî varlığının yerli halklar üzerinde nasıl bir tahakküm gücü olduğu teşhir ediliyordu. *Buffalo Bill and the Indians*'ta ise bu Amerikan kahramanlık figürü gülünçleştiriliyor, Buffalo Bill'in temsil ettiği Amerikan değerleri tarihin sanık sandalyesine oturtuluyordu. İlerleyen yıllarda western türü giderek söndü, neredeyse bağımsız bir janr değil de tarihsel filmlerin bir alt türü olarak görülmeye başlandı.

SAKİN BATI'YA GİDEN YOL

1990'lardan itibaren westernler geçmişin ağırlıklarından azade olmaya başladı, artık herkes kendi yolunu izliyordu. Son yirmi beş senenin tüm filmlerini sayıp dökemeyeceğimiz için *Sakin Batı*'ya (*Slow West*, 2015) giden hattın ilk durağının Jim Jarmusch'un *Ölü Adam*'ı olduğunu belirterek söze başlamak gerekir. Jarmusch bu filmiyle –yukarıda bahsedilen Yeni Hollywood mirasını da sessizce yüklenerek– janra taze bir soluk yükledi. Gerçi 1970'lerde bu filmin –'acid western' tabir edilen– öncülleri vardı ama *Ölü Adam* yeni bir estetik yaratan, muhtevasıyla da yeni bir filmdi. *Ölü Adam* olmasa, *Blueberry* ve *Sakin Batı* gibi stilize bir atmosfer kuran, özgül trajik muhtevayı geliştirecek filmler elbette çekilemezdi. *Ölü Adam*, westernin sinematografik mirasının yeniden kullanılmasında mümkün olabilecek yaklaşımlardan birini temsil ediyordu.

İkinci yaklaşım ise pastişti; özellikle western komedilerinde kullanılan bu yöntemin daha geniş bir yaratıcılıkla kullanıldığı eser Tarantino'nun *Zincirsiz*'iydi. *Zincirsiz*'de Tarantino, spagetti western klasiği *Django*'dan yola çıkıp, parodi yoluna sapmadan, yepyeni fakat ilk filmin hâlet-i ruhiyesini taşıyan bir modern klasik çekmeyi başarıyordu.

John Maclean'in Sundance'te ödüllendirilen ilk uzun metrajı *Yakın Batı*, birinci yolu takip eden bir indie western; İskoçya'da başlayıp Amerika Birleşik Devletleri'nde devam eden bir tek taraflı aşk hikâyesi. Gönlü âşık olmaması gereken alt sınıftan bir genç kıza kayan aristokrat yeni yetme Jay Cavendish'in (Kodi Smit-McPhee) âşık olduğu kızın peşinden Vahşi Batı'ya gidişi ve burada hayatta kalmaya çalışması filmin ana ekseni. *Sakin Batı*, akla *Jeremiah Johnson*'ı getiren bir yol ve hayatta kalma anlatısı aynı zamanda. Bu hayatta kalma hikâyesi bir açıdan sınıfsal bir eleştirinin acı hicvini de taşıyor; hayatı kitaplardan öğrenen genç romantik Doğu sahilinden Pasifik kıyılarına dek seyahat rehberleriyle hayatta kalmayı hayal edecek, yolda rastladığı ödül avcısı Silas Selleck (Michael Fassbender) tarafından –ücret karşılığı– tehlikelerden korunacaktır. Bu yol hikâyesi içinde, özellikle İtalyan westerninde sıkça rastlanan 'cahil ve naif haydut' ile 'uyanık yabancı' klişesinin tersine döndüğünü de görüyoruz: Burada haydut uyanıkken, genç Jay Cavendish naif yabancı konumunda. Silas tanıdığı topraklar üzerindeyken, Cavendish tamamen yeni, egzotik bir diyarda. Cavendish'in toyluğu ve Amerika hakkındaki cehaleti, mizahi açıdan olduğu kadar, filmin ilerleyişinde anahtar fonksiyonu gören bir merak unsuru olarak da kullanılıyor.

Sakin Batı'nın kötü adamı Werner Alman, tıpkı *Blueberry*'deki Prosit adlı karakter gibi. Bu basit bir tesadüf değil, 1940'ların Hollywood'unda Alman'ın tekinsiz, Nazizmi çağrıştıran bir yürüyen kötülük imgesi olması da değil bu. Western nasıl ki –en pür hâlini Sam Peckinpah'ta gördüğümüz üzere– eski hayatı, modernleşmeden önceki dolaysız insan-tabiat ilişkisini ve buna bağlantılı doğal hukuku temsil ediyorsa, Alman karakterler onun zıddını temsil ediyor. Yani 'Alman' bir ulusun üyesi değil, bir sembol: doğaya tahakküm etmenin ve böylece onu doğa olmaktan çıkarmanın sembolü. Bu bakımdan Alman karakterler gittikleri yere felaket götüren ezeli kötü adamlar.



Ölü Adam, westernin sinematografik mirasının yeniden kullanılmasında mümkün olabilecek yaklaşımlardan birini temsil ediyordu.

Sakin Batı'nın değeri ve gücü hikâyesinin orijinalliğinde veya kurgusunun başarısında değil, yarattığı başarılı atmosfer ve mizah duygusunda gizli. Bu mizah büyük oranda karşıtlıklardan üretilen bir uyumsuzluk mizahı: kabalık ile kibarlık, zenginlik ile yoksulluk, suçluluk ile masumiyet. Atmosferin başarısı ise zaman zaman klasik westernlere göz kırpan geniş planlar ve temposu kararında sekanslarla pekişiyor. Westernin büyük filmleri günümüzde eleştirel veya mizahi bir bakış olmadan yeniden üretilemez, fakat o filmlerdeki sinematografik değer her daim taze ve yeni ilhamlara açık. Söz gelimi *Kahraman Şerif*, kurgusu ve nefis sinema diliyle kaç tane –western olmayan– şahesere ilham vermiştir? Bu bakımdan *Sakin Batı* eski klasiklerin üzerine iliştirilmiş güzel bir süs gibi, fakat kompozisyon ve hikâye bakımından son tahlilde bağımsız ve farklı bir bağlamın ürünü. Elbette dün kahramanlık sayılan şeylerin gerçekte ne olduğu anlaşıldıkça 1940'larla 50'lerin westernleri ve onların dünya görüşü sadece müzelik bir eşya gibi teşhir olunacaktır. (Bahsi geçen *Kahraman Şerif*'in tazeliğinin bir sebebi de bu anlamda farklılaşan ideolojik duruşu değil midir?) Fakat western, üzerine resmin çizileceği tuval olarak, *Sakin Batı* gibi ilginç eserleri yaratmak için her zaman bir kültürel çerçeve olarak var olacaktır. ■

ADI GEÇEN FİLMLER



Yıldız Savaşları Serisi (Star Wars)



Küçük Dev Adam (Little Big Man, 1970)
YÖN: ARTHUR PENN



McCabe & Mrs. Miller (1971)
YÖN: ROBERT ALTMAN



Buffalo Bill and the Indians (1976)
YÖN: ROBERT ALTMAN



Ölü Adam (Dead Man, 1995)
YÖN: JIM JARMUSCH



Blueberry: Olağanüstü Macera (Blueberry, 2004)
YÖN: JAN KOUNEN



Zincirsiz (Django Unchained)
YÖN: QUENTIN TARANTINO



Django (1966)
YÖN: SERGIO CORBUCCI



Jeremiah Johnson (1972)
YÖN: SYDNEY POLLACK



Kahraman Şerif (High Noon, 1952)
YÖN: FRED ZINNEMANN



yenifikirler dergisi **yeni** özel sayısı



Kahve Hakkında Her Şey

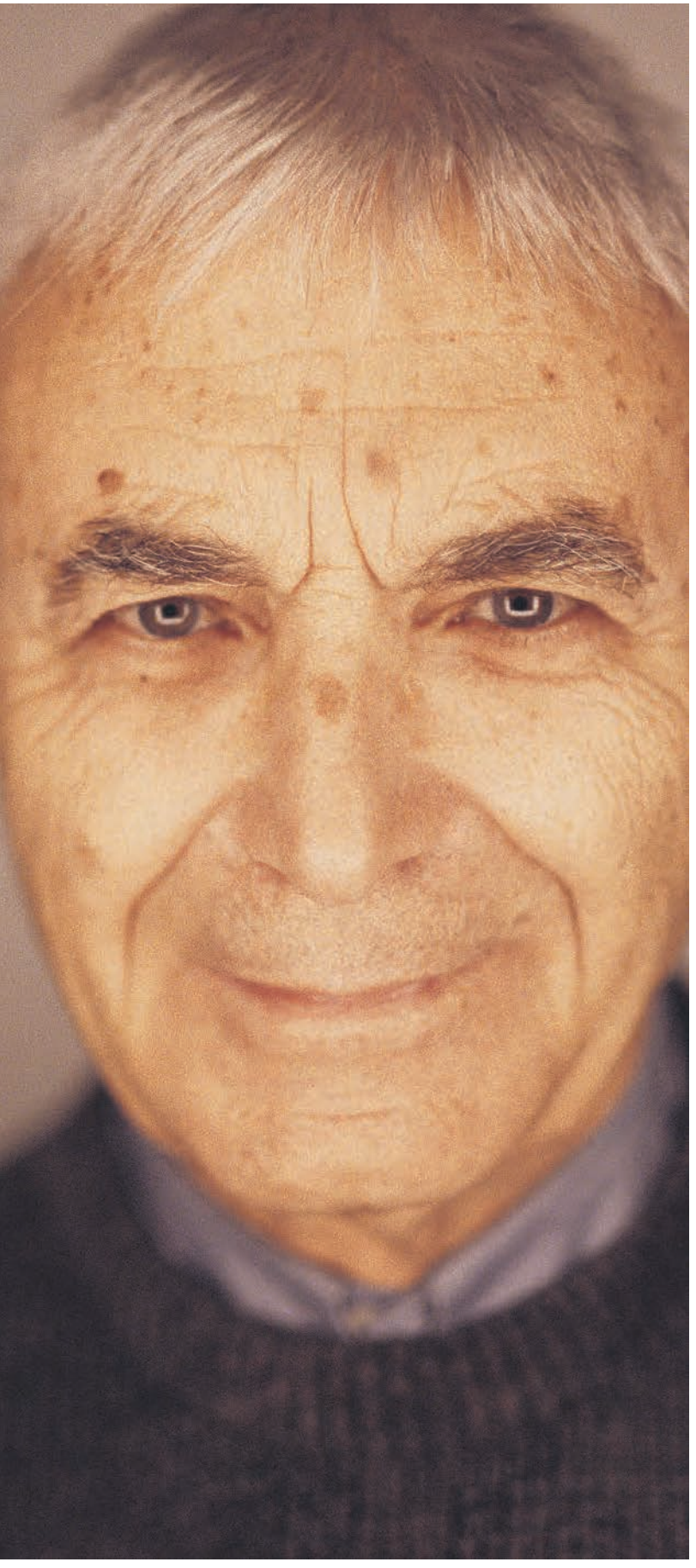
Kahvenin Tarihi
Kahvenin Yolculuğu
Kahve Kavurma Sanatı
Kahve Hakkında 50 Gerçek
Kahve Çeşitleri
10 Leziz Kahve Tarifi
Kahve, Sağlık, Güzellik
Kahve Makineleri
Kahvehaneler
Kahve Ekonomisi
ve yüzlerce konu



D&R MIGROS Carrefour ve tüm gazete bayilerinde

Özdilek KİTAPSAN İNKILÂP

internetten sipariş için
abonelikmerkezi.com



FOTOĞRAF: Muammer Yanmaz

Toprak Ana'nın Öyküsü

1940'LARDA OYUNCU OLARAK ADIM ATTIĞI SİNEMA HAYATINA SENARİSTLİK, YÖNETMENLİK VE YAPIMCILIKLA DEVAM EDEN VE 2000'Lİ YILLARA KADAR ÜRETİMİNİ SÜRDÜREN MEMDUH ÜN'Ü 16 EKİM'DE KAYBETTİK. YÖNETMENİN "SAHİPLENİLMEMİŞ" FİLMLERİNDEN TOPRAK ANA'YA BAKMAK, TÜRKİYE'DE SİNEMA KANONU ÜZERİNE YENİDEN DÜŞÜNMENİN DE VESİLESİ OLABİLİR. AHMET GÜRATA

Yapımcı olarak 124, yönetmen olaraksa 72 filme imza atan Memduh Ün'ün adı, artık klasikleşmiş bir dizi yapımla birlikte anılır: *Üç Arkadaş, Ayşecik, Kırık Çanaklar, Ağaçlar Ayakta Ölür, Ağrı Dağı Efsanesi, Devlet Kuşu, Zıkkımın Kökü* gibi... Lütfi Akad, Atıf Yılmaz, Osman Seden gibi yönetmenlerle birlikte Memduh Ün, 1950'lerin sonundan itibaren Türkiye'de sinema dilini geliştiren isimlerin başında gelir. Meslektaşı Halit Refiğ'in belirttiği gibi, "sinemanın yapım ve çekim özelliklerinin meydana getirdiği" bu alfabe "süssüz, fazla gösterişi olmayan, amaca kısa yoldan varmaya çalışan bir dildir."[1] Üstelik, sinema kitaplarından tercüme edilmiş ya da okulda öğrenilmemiştir. Deneme-yanılma yoluyla keşfedilmesi gerekmiştir bu dilin. Lütfi Akad'ın Kuleşov'un ünlü kurgu kuramını *Kanun Namına*'da tesadüfen



bulması gibi, Memduh Ün de devamlılık kurgusunun temel prensibi olan aks kuralını asistanlığını yaptığı Arşavir Alyanak'ın *Hayat Acıları* filmindeki hatalı açıyla keşfeder.[2]

Hataları ve sevaplarıyla pek çok kuşağa yeniden keşfettikleri alfabeyle hayaller sunan bu kuşağı çoğu zaman Türkiye'de sinema kanonuna dahil etmeye değer bulduğumuz yapıtlarıyla anıyoruz. Yüzlerce film arasından iki elin parmaklarını geçmeyen bir dizi klasik... Peki, gözden kaçırdığımız ya da ilgiye değer bulmadığımız diğerleri? Kökenbilimin temellerini ele aldığı yazısında Foucault, tarihsel araştırmanın yalnız görüneni değil, eksik ve gerçekleşmemiş olanı da dikkate alması gerektiğini belirtir. Örneğin, Dion'un davetiyle Siraküza'ya giden Platon, orada neden Muhammed gibi bir peygamber olamamıştır? Foucault'nun bu sorusu, sinemamızın klasikler arasına giremeyen 'sahiplenilmemiş' filmlerini anlamak için bir başlangıç noktası oluşturabilir belki de.

Buradan hareketle, *Toprak Ana*'nın (1973) kült olma şansını neden kaçırdığını anlamaya çalışalım birlikte. Ne de olsa senaryosu Hint sinemasının gelmiş geçmiş en popüler filmlerinden biri olan *Mother India*'ya dayanmaktadır. Türkiye'de *Çocuklarım İçin* adıyla gösterime giren filmin yeniden çevrimi, neden orijinali kadar başarılı olamamıştır? Ya da, her türlü zorluğa katlanan fedakâr bir anne rolüyle Nargis, Hindistan'ın anası olarak anılırken, Fatma Girik neden zihinlerimizde ağırlıklı olarak erkekleşmiş bir iktidar figürü olarak yer etmiştir?

UYARLAMANIN İNCELİKLERİ

Sorunun yanıtını aramak için, hikâyeyi biraz geri sarmakta yarar var. 17 Eylül 1960'ta film kontrol komisyonu tarafından değerlendirilen *Mother India*, genel ahlaka, milli duygulara aykırı ve hatta ülkenin genel güvenliğini tehdit eder nitelikte bulunduğu için yasaklanır. Dağıtımcısının itirazı üzerine iki ay sonra yeniden değerlendirilen film, bu kez bazı sahnelerin çıkarılması koşuluyla aklanır.

> *Toprak Ana* iyi ve kötü arasında çizdiği keskin ayrımla trajediden uzaklaşıp daha çok melodrama yaklaşır.

Komisyon, yoksulluk ve şiddet görüntülerinin çoğunun filmden atılmasını talep eder. Çıkarılması önerilen sahneler arasında Radha'nın ölen öküzün yerine kendisinin sabanı sürdüğü, filmi kült kılan bölüm de vardır. Bu "revizyona" karşın film gişede başarılı olur ve 1970'lere değin Türkiye'nin çeşitli illerini dolaşır. Sonunda, o yıllarda gösterime giren onlarca Hint filmi gibi, konu arayışındaki yapımcıların ilgisini çeker. Memduh Ün'ün önerisiyle senaryoyu Duygu Sağıroğlu uyarlar. Filme de özgün başlığını çağrıştıracak biçimde *Toprak Ana* adı verilir.

Zengin ve başarılı bir oyuncu kadrosuna sahiptir film. Radha karakterinin karşılığı olarak düşünülen Zeliş'i Fatma Girik canlandırmaktadır. Oğulları Murat ve Hasan rollerinde Tamer Yiğit ve Yavuz Selekman vardır. Talat Gözbak'ın oynadığı Kazım Ağa karakteri ise karikatürize edilmiştir. Yalçın Tura'nın müzikleri filmin ilgiye değer unsurlarından biridir. Kötü makyajla yaşlandırma gibi kimi klişeler bir yana, artık olgunluk dönemine giren Memduh Ün bu filmde zorlu sahnelerin üstesinden gelmiştir. Buna rağmen *Toprak Ana* eleştirmenlerce sevilmez ve gişede kayda değer bir başarı elde edemez. Yönetmen Memduh Ün'e göre sorunlar senaryodan kaynaklanmaktadır, filmde "fazlalıklar ve abartılar" vardır.

Yabancı bir filmin yeniden çevrimi yaratıcılık gerektirmeyen ve kolay bir strateji gibi görünse de, bazı konuların toplumsal normlara uyarlanması özel beceri gerektirir. Yüzlerce senaryoya imza atan Bülent Oran'a göre, uyarlama neredeyse özgün senaryo yazmaktan daha zordur. *Toprak Ana*'nın sorunlarının önemli bir bölümü de, Oran'ın sözünü ettiği zorluklardan kaynaklanır. En başta, 170 dakikalık orijinal filmin izleyicinin alıştığı 90 dakikaya indirilmesi gerekir. Bu da yaklaşık 30 yıllık bir dönemin dar bir süreye sıkıştırılması anlamına gelir. Özellikle de, ailenin başına gelen felaketlerin art arda sıralanması izleyiciye âdeta nefes alacak pay bırakmaz. Zeliş'in kocasının kollarını kaybettiği kaza, *Mother India*'da 40. dakikada gerçekleşirken aynı sahne *Toprak Ana*'nın 22. dakikasında yer alır. Yıllar sonra, geri dönüp kendi filmine bakan Memduh Ün sorunu doğru saptar: "Seyirci filmin yarısına vardığında, tanık olduğu acıklı olaylarla doygunluk noktasına ulaşıyor. Bu nedenle ikinci yarıdaki dramatik olaylardan etkilenmiyor."[3]

Filmin süresi kısaltılırken öykünün pek çok öğesi dışarıda bırakılmış olsa da *Toprak Ana*, orijinal filmin birçok sahnesini olduğu gibi perdeye taşır. Ancak, bizi esas ilgilendiren iki film arasındaki 'anlamlı' farklar... Bunların başında modernist mesajın farklı biçimde çerçevelendirilmesi yer alır. *Mother India*, Radha'nın onur konuğu olarak katıldığı, geniş sulama imkânı sağlayacak bir barajın açılış töreniyle açılır. Geriye dönüşle anlatılan hikâye, talihsizliklerin nedenini bir ölçüde, geri kalmışlığa terk edilmiş tarıma bağlar. *Toprak Ana*'da ise modern görüşleri, Murat'a kapitalist toplumda sınıf ilişkileri konusunda ders veren köyün öğretmeni dillendirir. Kazım Ağa'nın yaptığını tefecilik olarak niteleyen öğretmen, borcun nasıl katlandığını Murat'a örneklerle anlatır. Orijinal filmde yer almayan bu sahne, *Toprak Ana*'da pedagojik işleviyle biraz eğreti durur.

Filmin esas çelişkisi ise, bir yandan modernist ve toplumcu bir bakış açısı geliştirirken bir yandan da namus kavramını savunmasında yatar. Bir anne öz evladını neden öldürmek zorunda kalır? Film, Zeliş'in davranışının altında yatan temel nedenin köyün namusu olduğuna bizi inandırmaya çalışır. Oğlu Murat tarafından kaçırılan, kendisine yıllarca eziyet eden Kazım Ağa'nın kızı da olsa, Zeliş için köyün namusu her şeyden önemlidir. Eleştirmenler, bunu ne karakter psikolojisi, ne de gelenek ve görenekler açısından inandırıcı bulmaz. Öykünün bu şekilde sonlanmasının, filmi trajediden uzaklaştırarak melodrama yaklaştırdığı söylenebilir. Bu da orijinal filmle *Toprak Ana*'yı birbirinden ayıran özelliklerden biridir. Melodram özünde kahraman ile kötü adam arasındaki çatışmaya dayanırken, trajedi karakterlerin içsel çatışmalarına odaklanır. Buradan bakınca, *Toprak Ana* iyi ve kötü arasında çizdiği keskin ayrımla daha çok melodrama yaklaşır. Oysa, *Mother India*'nın kötü ağası mesela, sarsak ve komik davranışlarıyla bir yandan sempatimizi de kazanan bir karakterdir ve bu anlamda orijinal film trajedi yapısına daha yakındır.

GEÇ KALMIŞ BİR FİLM

Baştaki sorumuza dönecek olursak, *Toprak Ana*, temposunu daha iyi ayarlayabilse, modernizm ve gelenek arasında çelişkiye düşmese ve orijinal filmin trajik yönünü kendisine model alabilseydi, bugün unutulmak yerine sinemamızın klasiklerinden biri olabilir miydi? Zeliş, Fatma Girik'in ölümsüz karakterlerinden biri olup hafızamızda yer eder miydi? Bu sorulara kolayca yanıt vermek mümkün değil elbette. *Mother India*'dan iki yıl önce *Pather Panchali* ile Satyajit Ray, *Toprak Ana*'dan iki yıl önceyse *Umut*'la Yılmaz Güney sinemada yeni bir çığır açmıştır. Sinema artık köye ve yoksulluğa başka bir gözle bakmaktadır. Biraz da bu yüzden geç kalmış bir filmdir *Toprak Ana*.

Elbette eksik ve gerçekleşmemiş olandan ibaret değildir aralarında Memduh Ün'ün de yer aldığı kurucu kuşağın hikâyesi. Kendi keşfettikleri pratikle yeni bir anlatım geliştiren bu kuşak, kısa sürede bu birikimi kuramsallaştırma yoluna da gitmiştir. Bununla birlikte, kurumsal ya da hâkim tarihyazımının es geçtiği, herkesçe kabul görmeyen, kıyıda kalan filmlere; büyük başarılar kadar, yer yer eksik kalanlara veya boşluklara da bakmak hem bu kuşağın yönetmenlerini hem de onlardan kalanları anlamak için yol açıcı olabilir. Bu yüzden de bizlere düşen bütün bunlara dair yeni sorular sormak. ■

NOTLAR

1 Halit Refiğ, *Ulusal Sinema Kavgası* (İstanbul: Hareket Yayınları: 1971), 22.
2 Ertekin Akpınar, haz., *10 Yönetmen ve Türk Sineması* (İstanbul: Agora Kitaplığı: 2005), 37-38.
3 *Memduh Ün Filmlerini Anlatıyor* (İstanbul: Kabalcı Yayınları: 2009), 283.

ADI GEÇEN FİLMLER



Üç Arkadaş (1958)
YÖN: MEMDUH ÜN



Ayşecik (1960)
YÖN: MEMDUH ÜN



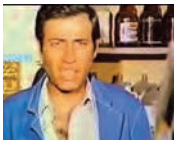
Kırık Çanaklar (1960)
YÖN: MEMDUH ÜN



Ağaçlar Ayakta Ölür (1964)
YÖN: MEMDUH ÜN



Ağrı Dağı Efsanesi (1975)
YÖN: MEMDUH ÜN



Devlet Kuşu (1980)
YÖN: MEMDUH ÜN



Zıkkımın Kökü (1992)
YÖN: MEMDUH ÜN



Kanun Namına (1952)
YÖN: LÜTFİ Ö. AKAD



Hayat Acıları (1951)
YÖN: ARŞAVİR ALYANAK



Çocuklarım İçin (Mother India, 1957)
YÖN: MEHBOOB KHAN



Yol Türküsü (Pather Panchali, 1955)
YÖN: SATYAJIT RAY



Umut (1970)
YÖN: YILMAZ GÜNEY



SOCRATES

8. SAYI ÇIKTI!

CRISTIANO RONALDO I ŞENOL GÜNEŞ I ANTOINE RIGAUDEAU
MURAT MURATHANOĞLU I ANDY SCHLECK I KÜÇÜK İSKENDER
NEVŞİN MENGÜ I GUILLEM BALAGUE I OĞUZ ÇETİN
SİNAN GÜLER I KAAN KURAL I SERHAN ACAR I MÜGE BOZ

can

Chantal Akerman



CHANTAL AKERMAN, GERİYE KISA VE UZUN METRAJ FİLMLER, BELGESELLER VE VİDEO İŞLERİNDEN OLUŞAN BİR DERYA BIRAKARAK 5 EKİM'DE ARAMIZDAN AYRILDI. 1968'DEN 2015'E KADAR SÜREKLİ OLARAK ÜRETEN, MEKÂNLARI, KENTLERİ, GEÇMİŞİ, İNSANLARI, ÖZELLİKLE DE KADINLARI VE KENDİNİ İZLEYEN YÖNETMENİN FİLMLERİ, İZLEYİCİYLE MAHREM BİR İLİŞKİ KURUYOR. DOSYAMIZIN GİRİŞ YAZISINDA ALISA LEBOW, KENDİSİNİ EN ÇOK ETKİLEYEN AKERMAN FİLMLERİ ÜZERİNDEN YÖNETMENİN SİNEMA TARİHİNDEKİ YERİNİ DEĞERLENDİRİYOR.



Bu yazıyı yazarken içimde bir burukluk var. Chantal Akerman, filmlerini ve işlerini uzun yıllar boyunca takip ettiğim ve büyük hayranlık duyduğum bir yönetmendi. 5 Ekim'deki zamansız ölümünün ardından kaleme alınan birçok anma yazısı, Akerman'ın filmlerinin pek çok insan üzerinde derin ve kalıcı etkiler bıraktığını dile getiriyordu. Filmleri her zevke uygun değildi; özgün ve katıksız bakışı kimilerine göre fazla sertti ama ulaşabildiği insanlarda, bizlerde, silinmez izler bıraktı. Akerman çok üretken bir yönetmendi, büyük projelerinin arasında televizyon için işler üretir, sürekli biçimsel denemeler yapardı. Uzun metrajlı kurmaca filmler, kısa filmler, deneysel filmler ve belgesellerin yanı sıra son yirmi yıldır galeri ve müzeler için çok kanallı enstalasyonlar yapmaya girişmişti. Kimileri onu çeşitli kimliklerine (Yahudi, lezbiyen, feminist, soykırımdan kurtulanların çocuğu), cinsiyetine (kadın) ya da sinemasal eğilimlerine (minimalist, yapısalcı) göre sınıflandırmaya çalıştıysa da, bu girişimler yapıtlarının derinliğini kapsamakta yetersiz kalıyordu. Akerman ömrü boyunca 'yönetmen' dışında bir sıfatla tanımlanmaya karşı çıkmıştı, dolayısıyla bu haklı itirazına saygı gösterip onu olduğu gibi, muhteşem bir yönetmen olarak anmamız gerektiğini düşünüyorum, başka bir şey olarak değil.

Akerman'la 1983 yılında bir sinema dersinde, kendisinin 1975'te henüz yirmi dört yaşındayken çektiği başyapıtı *Jeanne Dielman*'ı izlediğimde tanıştım. *Jeanne Dielman* yalnızca son derece zorlayıcı olabilen 3 saat 45 dakikalık süresiyle değil, aynı zamanda ev içi gündelik hayatı gösterilmeye değer addederek yeniden yorumlamasıyla ve cüretkâr yönetmenlik üslubuyla da unutulmaz bir filmdir. Günlük rutinlerin ağır ve ayrıntılı ritmini keskin bir sadakatle gösteren film, tersyüz edilmiş bir gerilim filmi yapısındadır; her bir parçası yüksek tempolu bir aksiyon filmi kadar gerilim yüklüdür, ancak tam tersi bir işleyişle. Akerman'dan başka çok az yönetmen bu denli cesur ve açıksözlü bir sinema dili kullanabilmiştir. Onun zamanlama anlayışına, ince mizahına ve sıradışı duygusallığına alıştığınızda, bunlar bir bağımlılık hâline gelir. Başka yönetmenlerin yapıtlarında bunları bulamaz, büyük bir özlem ve sevgiyle ona geri dönersiniz. Akerman'ın sinema dünyasında eşsiz bir ses olduğunu söylemek kesinlikle doğru olacaktır. Onu kendi döneminin Godard, Fassbinder, Herzog gibi sinema devlerinin yanına yerleştirerek tarihsel bir adaletsizliği telafi

edebiliriz, zira hayatı boyunca değeri bilinmemiş olsa da, Akerman'ın yapıtları her anlamda onlarınki kadar yenilikçidir ve sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Bu yazı kapsamında tüm filmlerinden söz etmek mümkün değil, o yüzden kırk beş yıllık etkileyici kariyerinin en önemli bulduğum parçalarını inceleyeceğim. Zorlamasız bir aile hayatı parodisi olan ilk filmi *Saute ma Ville*'de başrolü, Chaplinvari afacanlığıyla on sekiz yaşındaki Akerman üstlenir. *Jeanne Dielman*'dan sadece bir yıl önce çektiği ilk uzun metrajı *Je, Tu, Il, Elle*'de de başrolde kendisi vardır; bu film biçimsel olarak daha az iddialı olsa da, genç bir kadının bağımsızlığını ve arzularını oyunbaz biçimde dile getirişiyle *Jeanne Dielman* kadar tabu yıkıcı ve unutulmazdır. Bu hayat dolu ve ele avuca sığmaz başkarakterden izleri onar yıl arayla çektiği iki kısa filmde, *J'ai Faim, J'ai Froid* ve büyüleyici *Portrait d'Une Jeune Fille de la Fin des Anées 60 à Bruxelles*'de de görebiliyoruz.

GÜNDELİK OLANIN ÇEKİCİLİĞİ

Akerman 1970'lerde çektiği deneysel filmlerde, Michael Snow'un yapısalcı sinemasından ve Jonas Mekas'ın kişisel, neredeyse amatör filmleri andıran tarzından bir hayli etkilenmiştir. Ancak bir yönetmen olarak kendi sesi, hem gerçek hem de mecazi anlamıyla, New York filmleri *News From Home* ve *Hôtel Monterey*'de karşımıza çıkar. Özellikle *News From Home,* daha sonraki yapıtlarında bulacağımız birçok temayla ilgilenir: göçebelik, gündelik olanın çekiciliği, anne ve kızın iç içe geçmiş yaşamları, geçmişin bugünün yakasını bırakmaması. Akerman'ın, yönetmenliğinin ilk dönemlerinde birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Babette Mangolte'un son derece ölçülü kamera kullanımı da filmin öne çıkan özelliklerinden biridir.

Akerman daha sonra on iki uzun metraj film ve altı uzun metraj belgesel çekti. Bu belgeseller arasında bana göre en hatırda kalıcı olanı ise ilk kez 1995'te Minneapolis'teki Walker Art Foundation'da sergilenen müze enstalasyonu *Bordering on Fiction*'ın ilk bölümünü oluşturan *D'Est*'tir. *D'Est*, Akerman'ın son derece uzun çekimlerine ve sıradan olana duyduğu ilgiye bir dönüş niteliğindedir. Öte yandan film, Akerman'ın ebeveynlerinin İkinci Dünya Savaşı sırasında Doğu Avrupa'dan sürgün edilişlerinin izini sürüşüyle de bir geçmişe 'dönüş' içerir. Berlin Duvarı'nın yıkılışının hemen ardından çekilen film, hem şimdiki zamandaki dönüşüm sürecini hem de izleri şimdiki zamanda hâlâ yaşayan geçmişi inceliyor. Arşiv görüntüleri ve anlatıcı ses kullanmaktan kaçınıyor, bunun yerine izlemeye sabrı olanlara geçmişin içyüzünü göstermesi için ısrarlı kamerasının delici bakışlarına güveniyor. Bu enstalasyonla birlikte Akerman, Yahudi kökenlerine dönmeye başlıyor; dinî bir inanç olarak değil, geçmişin üzerinde yarattığı baskıdan ötürü.

Yönetmenlik hayatındaki bütün denemeleri başarıyla sonuçlanmasa da, başarısızlıkları bile görkemliydi Akerman'ın; tek anaakım film girişimi olan, William Hurt ve Juliette Binoche'un başrolde oynadığı, gişede büyük bir başarısızlık yaşayan on milyon dolarlık *New York'ta Bir Çılgın* örneğinde olduğu gibi. Aslen tuhaf bir romantik komedi olan filmin öyküsü gayet basit, karakterleri de iyi çizilmiş. Akerman'ın bastırılamaz ruhu filmin popüler hedefleri için fazla zor algılanan bir uyumsuzluk ve yönünü şaşırmışlık hissi yaratırken, deneysel sinemaya meraklı hayran kitlesi için fazla belirsiz kalmış. Filmler mezarlığında yerini alan bu film, bir kez Bodrum'dan İstanbul'a giden bir gece otobüsünde, bir kez de okyanus aşırı bir uçuşta New York'a dönerken karşıma çıkarak beni şaşırtmayı başardı. En beklenmedik yerlerde Akerman'ın ruhuyla beraber olmaktan memnuniyet duyarak, iki yolculukta da filmi baştan sona izledim. Akerman bir daha Hollywood'da çalışmadıysa da (Hollywood Akerman'la çalışmadı mı demeliydim acaba?), *New York'ta Bir Çılgın*'ın öncesinde olduğu gibi sonrasında da nispeten "hafif" birkaç uzun metraj film daha çekti ve bu filmler farklı açılardan başarılı da oldular; biri gündüz diğeri gece vardiyasında çalışan iki taksi şoförüyle flört eden bir kadın hakkındaki *Gece ve Gündüz* ve babanın ölümünün ardından birlikte yaşamak zorunda kalan bir anne ve kızın hikâyesini anlatan *Yarın Taşınıyoruz* gibi. Bu filmlere nazaran daha "ciddi" ve daha çok beğeni kazanmış filmleri arasında yer alan iki uyarlamayı da anmadan geçmeyelim: Proust'un 'Mahpus'undan uyarladığı *Tutsak Kadın* ve Conrad'dan uyarladığı *Budala Almayer*.

HER ŞEY ORADA

Akerman'ın yapıtları bir bütün olarak kendi yaşamıyla o kadar iç içe geçmiş durumda ki, 1997'de Arte kendisinden film formatında bir otoportre hazırlamasını istediğinde, doğrudan kameraya bakarak konuştuğu derme çatma ve basit giriş bölümünün haricinde tamamen kendi filmlerinden alınmış görüntülerden oluşan bir film hazırladı. Böylece demiş oluyordu ki, hayatımla ilgili bir şey öğrenmek istiyorsanız filmlerime bakın, her şey orada. Gerçekten de, Akerman sinema dünyasında karşımıza çıkan en bireysel yönetmenlerden biri; bakışının ve kişiliğinin gücü, tekrar eden takıntı ve kinayeleriyle birlikte, yapıtlarının ayrılmaz bir parçasını oluşturuyor. Yapıtlarını öğrendikçe onu daha yakından tanıdığınızı hissediyorsunuz, öyle ki ölümü size bir yakınınızı kaybetmişsiniz gibi hissettiriyor.

Ömrü boyunca depresyondan mustarip olan Akerman, soykırımdan kurtulan ve Brüksel'deki küçük burjuva ev kadını yaşantısıyla birçok yapıtının ilham kaynağı olan annesinin ölümünden sadece bir yıl sonra intihar etti. İlham perisi olan annesinin gidişiyle, devam etmesi için bir neden kalmamış olsa gerek. Belli ki hayat onun için katlanılmaz bir hâl almıştı. Yine de geride bıraktığı filmler için minnettarım. Chantal Akerman, filmlerinde yaşamaya devam edecek bizim için; akla gelebilecek başka hiçbir büyük yönetmen için bu kadar yerinde olamaz belki de bu ifade. ■ ***Alisa Lebow,*** **Çeviren:** ***Duygu Dölek***

DOSYADA ADI GEÇEN FİLMLERİ

Saute ma Ville (1968)

La Chambre (1972)

Hôtel Monterey (1972)

Je, Tu, Il, Elle (I, You, He, She, 1974)

Jeanne Dielman (Jeanne Dielman: 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles, 1975)

News From Home (1977)

Les Rendez-vous d'Anna The Meetings of Anna, 1978)

J'ai Faim, J'ai Froid (I'm Hungry, I'm Cold, 1984)

Histoires d'Amérique (American Stories, Food, Family and Philosophy, 1989)

Gece ve Gündüz (Nuit et Jour, 1991)

D'e st (From the East, 1993)

Portrait d'Une Jeune Fille de la Fin des Anées 60 à Bruxelles (1994)

New York'ta Bir Çılgın (A Couch in New York, 1996)

Tutsak Kadın (La Captive, 2000)

Yarın Taşınıyoruz (Demain on Déménage, 2004)

Budala Almayer (La Folie Almayer, 2011)

No Home Movie (2015)





ÜSTTE
La Chambre
ALTTA
Saute ma Ville

Akerman Sinemasının Habercileri

Chantal Akerman'ın birbirinden oldukça farklı alanlarda işlerden oluşan zengin filmografisi içinde kısalarının ayrı bir yeri var. Farklı dönemlerde filmografisinin önemli anlarına işaret eden kısaları, bize dünyasıyla ilgili çarpıcı içgörüler sunar; diğer filmlerinin parlak eskizleri ya da bir nevi habercileri gibi de izlenebilir bu filmler. İçlerinde en fazla öne çıkan ve erişilebilir olan üç film, *Saute ma Ville*, *La Chambre* ve *J'ai Faim, J'ai Froid* hem Akerman'ın yarattığı anlam dünyasının, hem kadınlık alanına dair kurduğu geniş perspektifin, hem de filmlerinin neredeyse tümünü kat eden meselelerin ilk ipuçlarını barındırır.

Henüz on sekiz yaşındayken çektiği *Saute ma Ville*, Akerman'ın her filminde daha da genişleyen ufkuyla ilgili çok fazla şey söyler. Akşamüstü elinde bir buket çiçekle evine dönen genç bir kadının koşturmasıyla başlar film. Bir şeye yetişmek istercesine hızla apartmana girerken dışardan bakıldığında basit bir telaşı ifade eden adımlarına, bizi yerimizden zıplatan taşkın bir mırıldanma eşlik eder. Hızla karıştırılan posta kutusu, asansörü bekleyemeden merdivenleri bir hayaletle yarışırcasına tırmanış... Bu taşkınlık, içeri girdiğini gördüğümüz ilk yer olan mutfağa vardığında önce bir soluklanmaya ardından da bir akşam yemeği rutinine döner. Yine de bunun sıradan bir akşam olmadığını gösteren işaretler yakamızı bırakmaz. Önce mutfağın kapısı kilitlenir, sonra makarna ve şarap eşliğinde yenen akşam yemeği ve ocağa koyulan çaydanlığın tüm olağanlığını sabote edercesine gidip gelen, yükselen içses ve mırıldanmalar bizi kontrolden çıkan bu ev içi ortama sabitler. Bu dar mutfağın kapılarını çepeçevre bantlayan genç kadının, gündelik olanı aşırıya kaçırmak suretiyle sergilediği performans hem merak hem de şaşkınlık duygusu yaratarak seyirciyi huzursuz eder. Dolaplardaki erzak ve kap kacak yerlere saçılır, temizliğe uygun bir kıyafet eşliğinde bulaşıklar yerde fırçalanır, ayakkabı boyar gibi başlayıp oradan bacakların kömür rengine bulanmasına, yüz kremi sürerken birden kendini kaybeden bir dansa geçilir. Mutfak, gerçekte olduğu ama pek de ifade edilmediği şekilde bir delilik hâlinin mekânına dönüşürken, genç kadın ocağın kenarına sıkıştırılmış bir mektubu tutuşturur, gazı açar ve elindeki bir buket çiçekle kendini ocağın üstüne hafifçe bırakır. Son. *Saute ma Ville*'in sonundaki ölüm mizansenini takiben ekranın kararmasıyla, bu küçük mutfağın dışındaki şehrin ve belki de kadınların bu küçük mutfaklara kapandığı tüm dünyanın patlama sesleri duyulur. Sonrasında Akerman'ın hınzır mırıldanmaları ve jeneriği okuyan sesiyle, birinci şahıs *auteur* sesi de ilk filminden itibaren kayda geçmiş olur.

Nasıl ki *Saute ma Ville*, tüm bu öğeleriyle Akerman'ın başyapıtı sayılan *Jeanne Dielman*'ın öncülüyse, bir oda içinde yavaşça çevrinen kamerasıyla *La Chambre* da aynı yıl çektiği *Hôtel Monterey*'in bir işareti sayılabilir. *La Chambre* odadaki eşyalara tekrar tekrar değen kameranın hareketi sırasında uyku öncesi ya da sonrası farklı hâlleriyle yatağındaki Akerman'la karşılaştırır bizi. *Hôtel Monterey*'de ise özel alanın mahremiyeti, yerini kamusal bir alanın, bir otelin, yine yavaş bir kamerayla didik didik edilen mahremiyetine bırakacaktır.

Akerman'ın 80'lerde çektiği kısalarının ilki ve en etkililerinden biri olan *J'ai Faim, J'ai Froid* ise 'dışarıdaki' hayatta kendine bir alan açma derdindeki çok genç ve çok aç iki kıza odaklanır. Biraz bohem, biraz anarşist, aslında beş parasız bu iki kafadar arzunun en saf ifadesi gibidirler. Kadın olmanın en kestirme yollarında birbirlerine eşlik ederken bir yandan da kuralını tam da bilmedikleri bir oyunda öyle ya da böyle erkeklerden istediklerini elde ederler. Onlara zahmetsizce sunulan, tüm isteklerini doyurabilecekleri bir dünya yoktur dışarıda, o dünyanın kapılarını kendileri açacaklardır. Chantal Akerman, kimini kendi canlandırdığı tüm bu karakterlerin eline aynı anahtarı verir. Kendi dünyasına olan sadakati ve onu aktarma gücüyle elinde tuttuğu bu anahtar, sinemasının açtığı ilham kapılarının da anahtarı olarak görülebilir. ■ ***Övgü Gökçe***



Hôtel Monterey (1972)

Akerman'ın video sanatı ve konvansiyonel sinema arasındaki melez stilinin nüvelerini taşıyan *Hôtel Monterey*, yönetmenin her iki türden de vazgeçemeyecek, yaratıcılığının hep bu iki mecra arasında salınacak ve dertlerini anlatmanın her daim yeni yollarını arayacak olmasını da açık eden bir film, bir belgesel, bir video sanatı işi. Bir hikâyesi veya bir başkarakteri olmayan *Hôtel Monterey*'i en iyi anlatacak kelime 'deneyim' olmalı. Yönetmenin sonraki yıllarda sinemasının alamet-i farikası olacak motifler ve temalar, *Hôtel Monterey*'de çarpıcı bir mütevazılık ve derinlikle yer buluyor.

O yıllarda Chantal Akerman, cüretkârlığının doruğundaki genç bir sinemacı. Henüz yirmi bir yaşında, New York'a yeni gelmiş. Stan Brakhage, Michael Snow, Jonas Mekas ve Andy Warhol gibi avangard sinemacıların Anthology Film Archives'da izlediği eserlerinin heyecanıyla ve ilhamıyla dopdolu. Kendi deyimiyle, "şeylere bakmanın başka bir yolunu keşfetmiş." Bu sırada, uzun yıllar birlikte çalışacağı görüntü yönetmeni Babette Mangolte ile tanışıyor. Akerman'ın perisi Snow, Mangolte'unki ise Vertov. Hemen kaynaşmış olduklarını kestirmek zor değil. *Hôtel Monterey* işte böyle bir andan doğuyor.

Bir dizi uzun plandan ibaret olan *Hôtel Monterey*, altmış beş dakika boyunca New York'un Upper West Side bölgesindeki harabeye dönmüş bir otelin içinde geziniyor. Çoğunlukla sabit bir bakıştan resepsiyonu, odaları, banyoları, tuvaletleri, koridorları izliyoruz. Kadraj içi kadrajların klostrofobik labirentinde sıkışıyoruz, kayboluyoruz. Koridorun sonunda bir 'Exit' tabelası görüyoruz ama bir türlü uzanamıyor, o tarafa doğru koşamıyor, hamle yapamıyoruz. Karanlıkta yapayalnız kalıyoruz kimi zaman, etrafımızı seçemiyoruz. Kimi zamansa otelin sakinlerini izliyoruz; tedirgin edercesine dikiyoruz bakışlarımızı üzerlerine. Bu kaskatı evrende, sanki bir tek onlar hareket edebiliyor. Birer hayalet gibi geçip gidiveriyorlar kadrajdan. Tüm mimarinin ağırlığına, sabitliğine, cüssesine tezat onların hafifliği, hareketliliği ve cılızlığı... Akerman'ın iç mekânlara duyduğu ilgi, daha doğrusu dış etkilere kapalı (veya kapatılmış) bir mekânın özneyi biçimlendirici ve her daim yeniden biçimlendirici etkisine olan merakı burada en öz ifadelerinden birini buluyor. Bu temanın en çarpıcı ve en olgun hâlini *Jeanne Dielman*'da izleyeceğiz sonradan. Evin ve ev işinin, kadın özneliğini üreten ve yeniden üreten bir mekân olarak bir kapana dönüşmesini müthiş bir sadelikle anlatacak bize Akerman.

Hôtel Monterey'in son on dakikasında kamera yavaş yavaş hareketleniyor: Âdeta zincirlerinden boşanmış yahut ayağındaki prangayı söküp atmış gibi, klostrofobik koridorlarda kaybolduktan sonra artık çıkış yolunu bulmuş da bir an evvel nefes almak ister gibi merdivenlerden yukarı çıkıyor. Yukarı çıktıkça ışık artıyor; kadrajlar giderek aydınlanıyor. Kamera otelin çatısına çıktığındaysa kentle kendisi arasında parmaklıklarla karşılaşacak bu sefer. Ama burada biraz soluklanacak, hafifçe duvara yaslanarak karşıdaki binalara bir süre bakakalacak, bir süre sonra da yeniden parmaklıklardan uzaklaşmanın yollarını aramak için çatıda dolaşacak. Başını kaldırdığında, masmavi gökyüzü dolacak kadraja ve derin mi derin bir nefes çekeceğiz. Sonra nehri göreceğiz; binaların arasından akıp giden, kaçıp giden; hafif, hareketli, cılız nehri... Böyle apaçık bir mekânda, havadan New York'u izlerken kapayacağız gözlerimizi. İşte böyle bir deneyim *Hôtel Monterey*'de olmak... ■ ***Aslı Özgen Tuncer***

Je, Tu, Il, Elle

I, You, He, She (1974)



Yaklaşık yarım saat süren bir içe kapanma performansıyla başlıyor *Je, Tu, Il, Elle*. Bir ayrılığın hüznünü minicik bir odanın içine kapanıp o odanın içinde dört dönerek, eşyaları da dört döndürerek, yatağı koyacak yer beğenemeyerek, kendi bedenini odanın neresine koyacağını, kendisiyle ne yapacağını bilemeyerek yaşayan bir kadının yalnız başına geçirdiği günlerden kesitler izliyoruz. Kadını oynayan Chantal Akerman'ın kendisi. Yatağı kadrajda bir o köşeye bir bu köşeye taşıyan, olmadı dikine duvara dayayan, bedenini bir yatağa bir yere seren, taşıyan, bırakan kadının bu huzursuz performansına izleyiciyle konuşan anlatıcı ses eşlik ediyor. Ama bize izlediklerimizin dışında bir bilgi verip zihnimizde bu performanstan bir öyküye varmamıza yardımcı olmak için değil, bu konvansiyonal anlamda son derece eylemsiz görüntüleri yankılamak, zaten gördüklerimizi sözle tekrarlamak için. Ama bu huzursuz eylemsizlik sayesinde Akerman'ın oynadığı çok küçük oyunlar, bu odadan sıkılıp kaçmayan izleyicisiyle çok ince bir mizah üzerine kurulu mahrem bir ilişki geliştirmesine de izin veriyor. Mesela kadının bir kese kâğıdını sert hareketlerle kaşıklaya kaşıklaya şeker yediği kısımda bu mekanik ve agresif hareket uzadıkça Akerman'ın neden kendisini Charlie Chaplin'e benzettiğini ve neden bu filmde illa ki kendisinin, kendi bedeninin olması gerektiğini düşündüğünü anlıyoruz ve bu kadar küçük bir öğeyle çokça eğleniyoruz. Zaten kadrajda ne görüyorsak onu dile getiren anlatıcı ses bir noktada önden gitmeye başlayıp sesle görüntü arasındaki zamansal eşleşme kaydığında da, Akerman'ın çıplak bedenini takip eden kameranın bir anlık sarsak, beceriksiz, kararsız hareketiyle de eğleniyoruz.

Sonunda kadın odadan çıkıyor ve filmin ikinci bölümü başlıyor. Otostop yapıp bir kamyona biniyor ve bu bölüm boyunca kamyon şoförüyle zaman geçiriyor; birlikte yolculuk ediyorlar, radyo dinliyorlar, yemek yiyorlar, televizyon izliyorlar, bara gidiyorlar. Adama bakarken Chantal Akerman'ın yüzünde hep müstehzi bir gülümseme var; hayranlık mı alaycılık mı, sevgi dolu mu mesafeli mi belli değil. Bu fragmanları görürken hiçbir noktada konuştuklarına şahit olmuyoruz. Ama bu bölüm adamın upuzun monoloğuyla sonlanıyor. Kamyonun içinde, kadının elini alıp penisine götürüyor ve bir yandan komutlar verip bir yandan erek-siyonunu, orgazmını, bütün bu süreci dile dökerek yaşıyor. Bu sırada karanlık kadrajda sadece onun yüzünü görüyoruz; profilden, kadının tarafından. Boşalmanın ardından aynı kadrajda adam konuşmaya devam ediyor. Bütün hayatını anlatıyor. Nasıl evlendiğini, evliliğinde tutkunun nasıl tükendiğini, seks hakkındaki düşüncelerini, zengin bir kadınla evlenen kuzenini, fabrika işçisi kardeşini, anlatıyor da anlatıyor. Monolog bir noktada diyaloğa evrilmiyor, kadın kadraja hiç girmiyor, bu ilişkide hiçbir eylem işteş bir fiile dönüşmüyor.

Sonra üçüncü bölüm geliyor. Kamyon şoföründen ayrılıp bir eve gidiyor kadın. Filmin konuşan, çok konuşan tek karakterini, erkeği bırakıp dilin, sözün, kelimelerin hiç rağbet görmediği bir dünyaya geçiyor. Gittiği evdeki diğer kadınla uzun uzun susuyor, uzun uzun bakışıyorlar. Konuşmadan geriliyor, konuşmadan gülüyor, konuşmadan yeniden ısınıyorlar birbirlerine. Sonra konuşmadan sevişiyorlar. Uzun uzun. Nefes alıp verişlerini ve çarşafların hışırtısını dinliyoruz. Haklarında hiç ama hiçbir şey bilmediğimiz bu iki kadının nasıl bir bağla birbirlerine bağlı olduklarını o şahane sevişme sahnesiyle hissediyoruz, idrak ediyoruz. Ama zaten bir öykü akışı olmayan filmin 'mutlu son'u değil bu bölüm ya da bu sevişme. Sabah olduğunu ve kadının o evden çıktığını görüyoruz. Hayata yeni fragmanlarla devam etmek, bizim izlemeyeceğimiz (ya da belki Akerman'ın bu ilk uzun metrajından sonraki filmlerinde izleyeceğimiz) dördüncü bölüme geçmek için. ■ ***Ayça Çiftçi***

Jeanne Dielman

Jeanne Dielman, 23, Quai du Commerce, 1080 Bruxelles (1975)



Bazı filmler birçok kez okunmak içindir. Her okuma başka bir ruh hâli, başka bir algıdır. Başka bir aynalık vazifesi görür. *Jeanne Dielman* sinemaya başka türlü bakanların görme biçimini dönüştürmüş bir başyapıt olarak bu kategoriler ötesi yerdedir. *Jeanne Dielman*'ın ayrıksı yalınlığıyla yirmili yaşlarında tanışan bir kadının, otuzlarında ve kırklarında onunla yeniden karşılaştığında hem filmi yeni bir gözle izlemesi hem de o filmi izleyen kendi gençliğine dönüp bakması çok güçlü bir deneyim.

Jeanne Dielman öncelikle, pratik hayatın aksamadan dönebilmesi için ortaya koyulan o görünmeyen kadın emeğinin zamanına dair bir film. Kadınların o zamanı kullanarak kendilerine çizdiği görünmeyen sınırlara dokunuyor. Bir eğlence formu olarak hayatın zamanından kaçan bir sinemaya karşı bütün olağanlığı ve bayağılıyla hayatın zamanına bakan, onun bir parçası olmaya çalışan tarafsız sinemayı bir önerme olarak sunuyor. Kırklı yaşlarındaki dul Jeanne'ın üç gününü izliyoruz; ergen oğluyla yaşıyor, her gün ritmik bir şekilde yemek pişiriyor, alışveriş yapıyor, temizlik yapıyor, komşusunun bebeğine bakıyor, akşam yemeği için patateslerin pişmesi gereken zamanda da onu seks için arayan seçkin müşterilerinden biriyle beraber oluyor.

O karelerde hayatlarını bir sonraki öğünü pişirmeye adamış anneanneleri, kocalarını hiçbir zaman sevmemiş, sevgisiz kalmışlığının acısını evini sonsuz bir hijyen cenneti kılmak için tekrar tekrar cilalalamaktan çıkaran halaları, işten gelir gelmez kendini ailenin akşam yemeğini pişirmek için mutfağa atan anneleri görmemek mümkün mü? Yemekleri hazırlamak, yatağı toplamak, bulaşıkları yıkamak, temizlik yapmak ne kadar çok zaman alır ama ne kadar da görünmezdir. Hayatını tüm bu eylemlerin gerçekleşmesine 'ayıran' kadınlar rutin 'eyleme'nin bittiği yerde var olabilir mi? Kadınların hâlâ öznelliklerinden önce anne, eş ve sevgili olarak görüldüğü, globalleşirken bir yandan da muhafazakârlaşan günümüz toplumsal yapısında, Silvia Federici'nin üremeyi farklı anlamlarda algılayan yeni sosyal ilişki modellerine yaptığı vurgunun önemini korumadığını kim söyleyebilir? Yeni üreyici sosyal modeller demişken, bugünün film endüstrisinde *Jeanne Dielman* gibi setinin yarıdan fazlası kadın olan kaç ekip vardır, onu da düşünelim.

Filmin görüntü yönetmeni Babette Mangolte'un görüntünün örgü ötesi anlamlarını araştıran kamerası sabit, neredeyse evin bir parçası gibi. Işıklar ya açık ya kapalı; aynı Jeanne'ın her defasında mükemmellikle tekrar ettiği hareketleri gibi kontrol altında; hiçbir gölge, hiçbir belirsizlik söz konusu değil. Bu tekrarcı mükemmeliyetçilik fark edilmeyen ya da göz ardı edilen bir şiddeti ön plana çıkarıyor; ev içinde nefes alan, kokusunu yalnızca kadınların bildiği bir şiddeti. Alain Resnais'nin *Geçen Yıl Marienbad'da*'sının (*L'Année Dernière à Marienbad*, 1961) güzeller güzeli yıldızı Delphine Seyrig, her şeyin önceden belirlenmiş olduğu bu senaryoda saçlarını tararken bile kendi yorumunu katmadığını söylüyor. Filmde 'ev içi' politik ve agresif bir soyutlamaya dönüşürken, ev işçiliği ve seks işçiliği de bir metafor işlevi görüyor. Chantal Akerman röportajlarında yirmi beş yaşındayken çektiği filmdeki bütün eylemlerin keskinliğinin annesinden kaynaklandığını belirtiyor; çocukluğunun Yahudi geleneklerine bağlı aile evinde her hareket bir ritüel; büyükbabasının ölümünden sonra geleneklere bağlılık önemini kaybetse de gündelik hareketin ritüeli önemini asla kaybetmiyor.

Başladığımız yere, en basit hayat gerçekliğine geri dönüyoruz. *Jeanne Dielman* özünde annesinin her hareketini gözlemleyen, ezberleyen bir kız çocuğunun gözü üzerine kurulu. Her kadının annesiyle kurduğu yoğun ve çetrefilli ilişki Jeanne Dielman'ın ve genel olarak Akerman sinemasının dokusunu şekillendiriyor. Belki de *Jeanne Dielman*'a yeniden dönme ihtiyacımız tam da bundan kaynaklanıyor. *Jeanne Dielman*'dan bize kalan önemli düşünsel/görsel mirası Laura Mulvey'nin geleneksel film normlarının nasıl yıkılabileceğini öngören sözleriyle çerçeveleyerek bitirelim: "Kameranın bakışını zaman ve mekân materyalitesi içinden, izleyicinin bakışını da diyalektik ve tutkulu bir tarafsızlık hâli içinden özgürleştirmek."[1] ■ ***Övül Durmuşoğlu***

NOTLAR

1 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, cilt 16, sayı 3 (Sonbahar 1975), 18.

Histoires d'Amérique

American Stories, Food, Family and Philosophy (1989)

Histoires d'Amérique, suya yansıyan bir Manhattan resmiyle başlar: Sönen ışıkları ve kasvetiyle, gökdelenlerinin yukarı katları sisin içinde kaybolmuştur. Kamera sessizce şehre yaklaşırken, Chantal Akerman da dışseste Doğu Avrupalı bir adamın ilk kez Amerika'ya gelişini, gemiyle Manhattan'a yaklaşırken hissettiklerini, izlenimlerini anlatır. Bu sahne bizi onun 1977'deki kendisine bağlar; Akerman o yıl çektiği *News From Home* filminde annesinin kendisine gönderdiği mektupları yeni taşındığı bu şehirde okumuştur.

Akerman'ın Yahudi geleneğiyle girift bir ilişkisi var, kendi kültürel geçmişini göz ardı etmekle ona sahip çıkmak arasında yaşadığı bu çatışma yüzünden belki de hayatın bayağılığını başka bir gözle görüyor. Hatırlamak, hatırlatmak istiyor. Girişteki öykü filmin varoluş sebebi gibi: Zamanın kolektif hafızayı nasıl erozyona uğrattığını, hahamdan büyük büyükbabaya, ondan toruna geçerken, tıpkı kulaktan kulağa oyunundaki gibi tarihin sözcüklerinin gitgide eksilmesiyle ilgili bir tür kıssadan hisse. Önce duanın nerede, ne şekilde edilmesi gerektiği unutuluyor, ardından bir kelimesi, sonra ise tamamı. Bu filmin derdi de bu: duayı hatırlamanın hikâyesini anlatmak. Bizzat yaşamadıysa da kendinden önceki kuşakların çektiği acılar, kayıplar, travmalar, ailesinin hikâyesi belki de kaçınılmaz olarak sinemasını yoğurmuş, baktığı konulardan, stil ve tonuna kadar.

Film yersizlikle, yerinden olmakla, Yahudi olmakla ilgili. Nasıl *Les Rendez-vous d'Anna*'daki Anna'nın sahip olduğu belki tek şey geçtiği yerlerse, burada da geriye kalan sadece Brooklyn Köprüsü'nün altında anlatılan hikâyeler, fıkralar, yapılan latifeler. Ama aynı zamanda anlatılamayanlar, sessizlikler. Akerman'ın sinemasını bir haritaya oturtsak onu iki kutba bağlayabiliriz: Doğu Avrupa ve Amerika Birleşik Devletleri. Bu göç coğrafyasının altında yatan yüzyıllık gayri resmî tarihi kazıyor, o toprakta kendi Yahudi kimliğini arıyor, küçük direnişleri, görmezden gelinenleri keşfediyor. Filmin metni, The New Yorker dergisinin Aşkenaziler üzerine yayımladığı köşe yazılarından, Isaac Bashevis Singer'ın köy (*shtetl*) öykülerinden oluşturulmuş. Doğu Avrupalı karakterler Manhattan ışıklarının gölgesinde, terk edilmiş tuhaf bir arazide bekliyorlar. Neyi beklediklerini bilmeden. Sonra arada bir şey hatırlayıp anlatmaya başlıyorlar. Yok olmuş dünya kentlerinden iğneleyici, bilgece hayat öyküleri.

Akerman'ın anlatılarının karakteristik özelliklerinden ve güçlü yanlarından biri olan gerçek zamanlı anlatım burada yok; dar kapı aralıklarından, koridorlardan bakarak, sıkışmış odalarda da izlemiyoruz karakterleri. Soykırımdan kurtulanların yükünü, nefes alıyor olmanın zorluğunu, endişesini anlatmak için duvarlara ihtiyaç yok. Buradaki karakterlerin ruh gibi dolaştıkları şehir sokaklarının, köşelerin metaforik bir







işlevi de var. Karakterler, yani geride kalanlar sanki bir tür hapisteler ve volta atmaya çıkmışlar meydana. Akerman profesyonel oyuncularla kimi genç, kimi yaşlı, ama hepsi de Yahudi amatörleri bir araya getirmiş. Bu arada filmin kendisi de hayatta kalmaya çalışıyor; 16mm'ye çekilmiş filmin negatifleri kayıp maalesef.

Ne kadar iyi hatırladığımız mı, yoksa hatırladığımızın ne kadar gerçek olduğu mu önemli? Anekdotlardan oluşan *Histoires d'Amérique*'in yapısı filmi kesintisiz, yekpare vermek yerine bölümlüyor. Hafıza gibi, özellikle de diaspora hafızası gibi, ancak parçalı olabiliyor sanki bu anlatı da... Anlatı ritmi farklı olsa da yine bir şarkı besteliyor filminde Chantal Akerman, notalar arasındaki mesafeye bakarak, nerede duracak, nerede yakınlaşıp, ne zaman geri çekilecek, melodiye hangi anda girecek diye heyecanla izliyoruz. ■ ***Müge Turan***





D'est From the East (1993)

D'est, Sovyet Bloğunun çöküşünden birkaç yıl sonra Doğu Avrupa illerinin dondurucu kışında dolaşarak insanları, mekânları ve rutinleri gözlemleyen bir seyahatname. "Henüz zaman varken..." diyor Akerman, "hemen anlatmam lazım" ve Berlin Duvarı'nın yıkılmasından kısa süre sonra yola çıkıyor. Öte yandan bu seyahatin çok kişisel bir motivasyonu daha var. Akerman, Yahudi oldukları için İkinci Dünya Savaşı'nda Doğu Avrupa'dan gönderilen ailesinin sürgün rotasında ters yöne seyahat ediyor. Film uzun planlardan oluşuyor; kamera bir şehirden diğerine doğru akıyor. Doğu Almanya'da başlayıp, Polonya, Baltık ülkeleri ve Ukrayna üzerinden Moskova'ya varan filmin kayan kamerası artık parçalara ayrılmış bu bloğu, gözümüzün önünde yeniden bütünlüyor. Kamera önlerinden kayıp geçerken, insanlar sokaklarda, otobüs duraklarında, tren istasyonlarında duruyor, bekliyor; kimi zaman gözümüzün içine bakıyorlar ama film boyunca kimse konuşmuyor. Anlatıcı yok, diyalog yok, yorum yok. Soğuk var, kalpaklar, paltolar, üşümüş yüzler, dalgın bakışlar var.

Film yaz görüntüleriyle başlıyor. Bunlar uzun sabit planlar. Gündelik hayatın akışı, kaldırımın ortasında yanından geçilip gidilen göz/kameraya yansıyor. Bir rock konseri, gençler, güneşli bir akşamüzeri... Akerman'ın mütevazı izlenimleri, akılda kalan fantastik anlar ve gündeliğin alelade gerçekliğiyle örülüyor. Filmin takip ettiği, yolculuğu motive eden karakterler de yok. Akerman'ın bakışının doğrudanlığı aracısız bir anlatım kuruyor. Kamera kapalı mekânlara girdiğinde bazen bir kapı arkasından, bazen sessiz bir köşeden izliyor gibiyiz. Film, bu mahrem anlarda bile, belirli bir kişiye değil kişilere, bireysel hikâyelere değil bireylerin içinde yaşadıkları toplumun alışkanlıklarına işaret eden bir bakışa sahip. Yumuşak ama kararlı, yakın ama sınırları ihlâl etmeyen bir bakış bu.

Kamera kimi zaman da hepten geri çekiliyor, o anlar sanki bir sindirme molası... O anlar, henüz çok yeni olduğu için sindirilememiş, sonuçları fark edilememiş büyük bir siyasal/toplumsal dönüşümün tanıklığının verdiği yorgunlukla yüklü. Örneğin, kameranın uzun kuyrukların, gelmeyen otobüslerin, üşüyen insanların arasından çıkıp karanlık gecenin içinde bir parkın kenarında kaymaya başladığı sahne... Kadraja kimsenin girmediği, yalnızca şehrin seslerinin duyulduğu bu an belki de filmin en mahrem ânı. Başkalarını gözetleyen, onların hayatlarının ortasına dalan göz, şimdi onlardan kaçıyor. Akerman'ın filmlerinde genellikle hissettiğimiz 'bakan' ve 'bakılan' ayrımın ortadan kalktığı an işte bu an. O karanlık bakışın ardında, boş bir kadrajda devinen, yalnız kalmak isteyen, varlığını saklamayan bir yönetmen var.

Chantal Akerman'ın *D'est*'i, yüzyıl başında modern Moskova'da gündelik hayatın akışını, çalışan makinelerin, arabaların, trenlerin ritmine uygun olarak kurgulayan Dziga Vertov'un şehir senfonisi *Kameralı Adam*'ın (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929) antitezi gibi. *Kameralı Adam* kadar şeffaf, yapısal ve şiirsel olsa da, *D'est* benzer bir hayalin otopsisi aslında. Kesip biçip anlamaya çalışarak değil de, susarak, geride kalan hayaletleri izleyerek ve kendisi de bir hayaletmiş gibi onlara dokunmadan aralarında gezinerek tarihe not düşüyor, belki yas tutuyor, belki yeni hayaller kur(dur)uyor. Karl Marx'ın yıllar önce Avrupa'da dolaştığını söylediği komünizmin hayaleti yeniden serbest şimdi. Akerman, ailesinin yolculuğuyla kendi yolculuğunu da bu büyük toplumsal kırılmanın akışına bırakıyor. Zamanın yüklü bir geçmiş ve belirsiz bir gelecek arasında âdeta yoğunlaştığı bu tarihî kesişimde hayaletler hayaletlere karışıyor. Ortaya, tarihyazımının en şiirsel hâli olarak *D'est* çıkıyor. ■ ***Zeynep Dadak***



Tutsak Kadın

La Captive (2000)

Chantal Akerman'ın Marcel Proust'un romanından serbestçe uyarladığı, kendi deyişiyle esinlendiği *Tutsak Kadın*, bir erkekle bir kadının öyküsünün izini sürerken, günümüzde geçen psikolojik bir gerilim filmini andırıyor. Marcel Proust'un yedi cilt hâlinde yayımlanan Kayıp Zamanın İzinde adlı büyük eserinin beşincisi 'La Prisonniere' adını taşıyordu ve ölümünden sonra 1923'te yayımlanmıştı. Dilimize 2001'de Roza Hakmen tarafından 'Mahpus' adıyla çevrildi. Marcel Proust'un roman dilinde Albertine'e olan duygularını, tutkusunu okura hissettirmesi mümkün olabiliyorsa da, Akerman'ın filminde zengin ve işsiz güçsüz bir erkeğin Ariane'i eve hapsetmesi, sürekli izlemesi, izletmesi, onu nesneleştirmesi ve mülkiyeti olarak görmesi çok daha mesafeli bir bakışla gösteriliyor ve eleştirel bir anlatıya dönüşüyor. Proust, romanının bir yerinde "Ama hisleri gizleyip sadece sözlerimi aktarsam, bu sözlerle pek ilişkisi olmayan birçok davranışım okura öyle tuhaf ve tutarsız görünürdü ki, beni yarı deli zannederdi"[1] diyor. Filmdeki Simon'u gerçekten de yarı deli ve paranoyak bir ruh hastası olarak görüyoruz. Akerman, Nick James'in kendisiyle yaptığı söyleşide, karakterin çok antipatik olmasıyla ilgili soruya, "Proust, 'Mahpus'ta sempatik değildir. Biz onu çocukluğundan itibaren tanıdığımız için anlarız. (...) Benim için, Simon, Ariane'in kanını emen bir vampirdir."[2] diyor ve karakterin adını da Marcel Proust'la karıştırılmasın diye Simon koyduğunu ifade ediyor. Bu açıdan *Tutsak Kadın*, romanın kadın bakış açısıyla yeniden çözümlenmesi olarak da değerlendirilebilir. Kadın, sinema tarihi boyunca eril ve röntgenci bakışın görüş açısından bir arzu nesnesi olarak gösterilir. Akerman, Simon'un takıntılı tutkusunun izini sürerken, sinemanın eril ve voyöristik bakışının dibindeki paranoyak ve nevrotik özellikleri derinlemesine kurcalar.

Film, Ariane ve kız arkadaşlarını denizde neşeyle yüzerken gösteren amatör kamerayla çekilmiş titrek görüntüsüyle başlar. Bu çekimi projeksiyonda izleyen Simon'dur. Görüntüyü sürekli geri sararak Ariane ve Andrée'nin yüzlerinde dondurur. Ne dediklerini dudak okuyarak anlamaya çalışır. "Seni gerçekten seviyorum" dediğini düşünerek tekrarlar. Film boyunca Simon, Ariane'i takip eder veya arkadaşı Andrée'den birlikte neler yaptıkları hakkında bilgi alır. Simon, Ariane'in lezbiyen ilişkileri olduğundan kuşkulandığı için Andrée'ye de güvenmez. Ariane'i ve Andrée'yi sürekli sorguya çeker. Ariane'in kayıtsız yanıtları onu tatmin etmez, yalan söylediğini düşünür. Sorulara sürekli kısa yanıtlar veren Ariane'i açmaza düşürüp yalanını yakalamaya çalışır. Ariane onun sorularını hep "hiçbir şey" diye yanıtlar.

Terry Eagleton, Shakespeare'in oyunlarını analiz ettiği 'William Shakespeare' adlı kitabının "'Hiçbir Şey' Othello,

Hamlet, Coriolanus" başlıklı bölümünde, "'Hiçbir şey' sözcüğünün Elizabeth dönemi İngilizcesinde zaman zaman kadın cinsel organı anlamına da geldiğine dair bazı kanıtlar vardır. Fallosantrik bakış açısıyla bakıldığında kadının bacakları arasında hiçbir şey yoktur ve hiçbir şey erkekler için güvenle sığınılacak bir şey olduğu kadar tehlike sinyalleri veren bir şeydir de"[3] der. Eagleton'un Othello'nun kıskançlığını ve Hamlet'in melankolisini bu muğlak "hiçbir şey"e bağlamasıyla, Akerman'ın eril karakterinin ruh hâli arasında yakın ilişki görülebilir. Kadındaki bu eksiklik erkeğin onun üzerinde iktidar kurmasını sağlarken, erkeğe bu iktidarın tam ve mutlak olmayacağına dair kaygılar esinler. Simon filmin banyo sahnesinde buzlu camın ardında yıkanan ve o sırada görmediği Ariane'in vajinasını şiirsel benzetmelerle tanımlar ve âdeta bu minik organa taptığı izlenimini bırakır. Aynı vajina, iki lezbiyenden lezbiyen ilişki hakkında bilgi aldığında onun için bir tehdit oluşturmaya başlar. Simon, bu tehdit karşısında gene bir kadına, aslında romanın üçüncü kitabında ölmüş olan büyükannesine sığınır ve gözyaşlarını tutamaz. Kadının "hiçbir şey" olan küçük organı, her çağda ataerkil düzeni tehdit eden ve erkeği her çeşit çatışmaya, kavgaya ve savaşa sürükleyen, her durumda kontrol edilmesi, tek başına sahiplenilmesi gereken bir baş belası olarak görülmüştür.

Simon'un kıskançlığı Othello'nun paranoyak kıskançlığını çağrıştırsa da, Simon Ariane'in lezbiyen eğilimleri konusunda görüntülerden ve söylentilerden edindiği oldukça net ipuçları üzerinden sevgilisini suçlar. Onun sorularına Ariane'in yanıtı her zaman olduğu gibi "hiçbir şey"dir. "Ne düşünüyorsun?" "Ne yapmak istersin?" "Bana söyleyecek bir itirafın var mı?" "Bana başka hangi yalanları söyledin?"... Yanıt: "Hiçbir şey." Onun pasif direnişi, Simon'u daha da çileden çıkarır. Eagleton'a göre, "Cinsel açıdan kıskanç olan kişi için, bütün dünya hastalıklı bir biçimde anlamını yitiriyormuş gibi görünür."[4] Simon bir dedektif gibi, Ariane'in kendisini aldattığına dair deliller toplamaya çalışır, her ânını bu uğraşla geçirir. Dar sokaklarda Ariane'in hayalini, gölgesini izler. Konuştuğu herkesten topladığı bilgileri yorumlar ve kafasında bütünlüklü bir hikâyeye çevirir. Oysa, Ariane için bu küçük kaçamakların pek bir önemi yoktur. Çocuksu bir saklambaç oyunu gibidir hepsi. Ariane aşırı kıskanç sevgilisini rahat ettirmeye çalıştıkça, Simon daha da büyük endişeler içinde boğulur. Ariane, yaşam enerjisi yüksek, mutlu, şen yaşamaya tutkun, sağlıklı bir genç kızdır. Oysa Simon, takıntısıyla kendini harap eden hastalıklı bir ruh olarak Ariane'in hayatını cehenneme çevirirken kendini de aynı cehenneme mahkûm eder. Simon'un kıskançlığı sadece cinsel manada algılanmayabilir. O, Ariane'in yaşama sevincini de kıskanır. Ariane'in yandaki balkonda Mozart'ın 'Cosi fan Tutte' operasından neşeli bir arya söyleyen kadına şen şakrak katılıp düet yapması da onu çılgına çevirir. O ıstıraplar içinde kıvranırken, Ariane'in sevinçle şarkı söylemeye hakkı var mıdır?

Akerman, *Tutsak Kadın*'da 'öteki'ni tam anlamıyla asla tanıyamayacağımızı vurguluyor. Proust'un deyişiyle: "Hiç şüphesiz, her insan için, diğer herkesin hayatı, aklına bile gelmeyen karanlık yollar gibidir."[5] Simon, Ariane'in zihninden geçenleri okumaya çalışarak bu karanlık yollarda onu bir hayalet gibi izler. Arkadaşlarıyla neler yaşadığını öğrenmek için sürekli onun geçmişini araştırır. Şarkıcı dostu Lea'yla buluştuğunda, onu arkadaşlarının yanından sürükleyip çekerek götürür. Simon, Ariane üzerinde otorite kurmaya çalıştıkça, Ariane'in edilgen tepkisizliği karşısında yenik düşen kendisi olur.

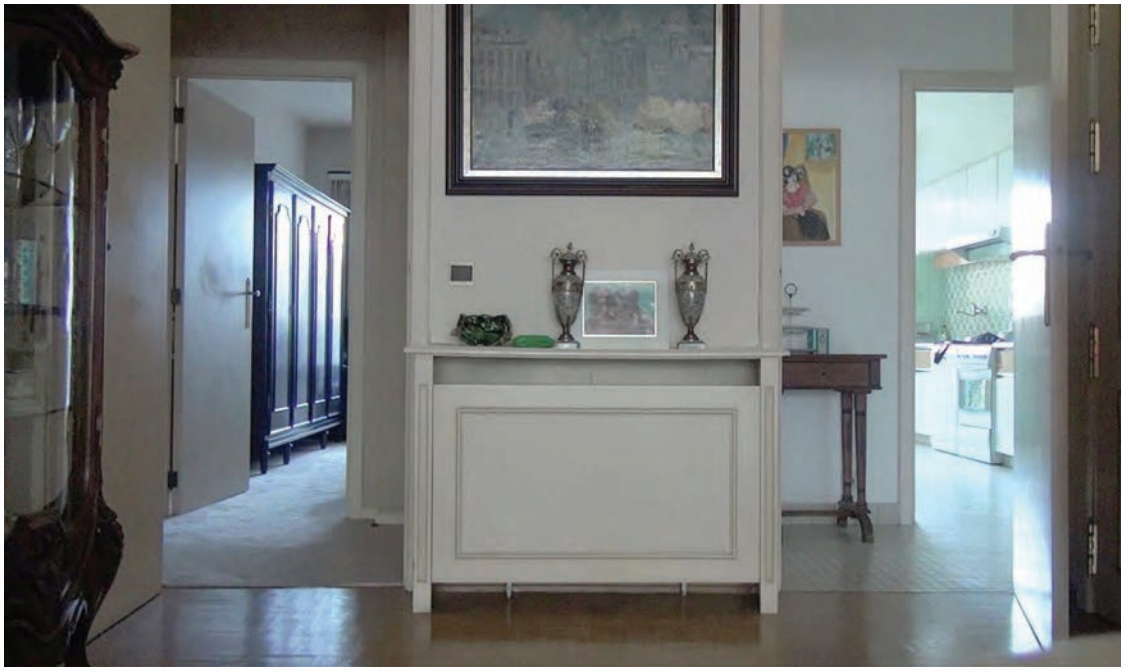
Akerman'ın filmi gerçeküstü bir rüya izlenimi de verir. Simon'un gözünden gördüğümüz için, Simon'un rüyası olarak görülebilir her şey. Simon'un antika eşyalarla döşenmiş evinde her şey koridorlarda ve dar mekânlarda bir sıkışmışlık içindedir. İstediği zaman geniş karyolasına çağırdığı Ariane, çağrılmadığında dar bir kanepede uyur. Evin perdeleri Simon izin vermeden açılmaz. Bu loş ve kasvetli evde 'Guermantes Tarafı'nda ölmüş olan büyükanne de yaşar. Evin hizmetçisi Françoise, Ariane'in varlığından hoşnut değildir. Ev, Ariane için olduğu kadar Simon için de bir hapishane gibidir. Ariane'in bu evde mutlu olmadığını ve sıkıldığını hisseden Simon ayrılmaları gerektiğini söyler. Birbirleri için birer yabancıdırlar. Ariane için bu yabancılık sorun değildir. "Sen her şeyi bilmek istiyorsun" der Simon'a, "bu sanki bir şeyi değiştirecekmiş gibi. Ben sana hiçbir şey sormuyorum. Ne düşündüğünü ne de hayal ettiğini. Eğer bana anlatsaydın seni daha az severdim gibi geliyor. Bilmediğim bir parçan olduğu için seviyorum seni. İçine giremediğim bu dünyanın senin olduğunu hayal ediyorum. Bana kapalı olması ilgimi çekiyor. Hoşuma gidiyor."

Akerman, kadının cinselliğini meta olarak sahiplenmeye çalışan erkeğin acizliğini gözler önüne sererken kadını tutsak eden eril bakışın seyirciyi de rahatsız etmesini amaçlar. Bu bakış, erkeği mutlak tatmine hiçbir zaman ulaştırmadığı gibi seyircinin röntgenci hazzını da engeller. Bu nedenle Chantal Akerman'ın filmlerini seyretmek ve alımlamak, bize yaratıcı bir sanat eseriyle insanın karanlık bilincinin derinliklerine yolculuk etmenin, zihin açıcı, kışkırtıcı zevkini vaat eder. ■ ***Şükran Yücel***

NOTLAR

1 Marcel Proust, *Mahpus*, çev. Roza Hakmen (İstanbul: YKY, 2001), 344.
2 Nick James, *Sight & Sound*, cilt 11, sayı 5 (2000), 45.
3 Terry Eagleton, *William Shakespeare*, çev. A. Cüneyt Yalaz (İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 1998), 76.
4 Eagleton, 78.
5 Eagleton, 200.

No Home Movie (2015)



Geçtiğimiz ay düzenlenen 53. New York Film Festivali'ndeki basın gösteriminde *No Home Movie*'yi izlediğimde, Chantal Akerman henüz hayattaydı. Ne yalan söyleyeyim, etkilendiğim tarafları olmakla birlikte filme biraz burun kıvırmış, en iyi işlerinden biri değil diyerek geçiştirivermiştim. Akerman'ın ölüm haberiyle birlikte film baştan aşağı renk değiştirdi zihnimde. Nisan 2014'te kaybettiği annesi için çektiği filmin kendi ölümünü de imler hâle gelmesi, tüyler ürpertici bir gerçekliğe dönüştü.

No Home Movie, kurak bir coğrafyanın (neresi olduğu filmde belirtilmiyor olsa da farklı kaynaklar İsrail olduğunu söylüyor) ortasındaki bir ağacın görüntüsüyle açılıyor. Çok sert bir rüzgâr esiyor, ağaç rüzgâra tüm gücüyle direniyor (ya da rüzgâra zorla da olsa eşlik ediyor mu demeli?). Akerman, büyük bölümü annesinin Brüksel'deki evinde geçen belgeselinde, bu çorak coğrafyayla başlıyor ve ara ara da bu coğrafyadaki yolculuk görüntüleriyle esler veriyor annesiyle sohbetlerine. Holokost'tan sağ kurtulmuş ve Chantal Akerman'a göre kendine evinden yeni bir hapishane yaratmış olan annesi Natalia Akerman'a, ilerleyen hastalığında eşlik ediyor kızı Chantal. Kimi zaman yanı başında, mutfak masasında sohbet ediyorlar; kimi zaman ise birbirlerinden uzakta, bilgisayarlarından görüntülü görüşmeler yapıyorlar.

Chantal Akerman'ın filmografisinde annesiyle olan ilişkisi ilk kez kendine yer bulmuyor, sık sık karşımıza çıkan bir motif bu. Fakat, annesinin ellerinden kayıp gidiyor olmasının filmi *No Home Movie*, en çok 1977 tarihli *News From Home*'u akla getiriyor. Brüksel'den New York'a taşınmış olan genç Akerman'ın annesinin evden yazdığı mektupları dinlediğimiz belgesel, yönetmenin New York'ta en çok vakit geçirdiği mekânları uzun planlarla karşımıza getiriyor. Kalabalık ve hızlı bir New York'tan ziyade durağan, tenha, bir yanıyla terk edilmiş gibi duran, biraz yalnız bir New York portresi Akerman'ınki. Annesinin kızıyla ilgili endişelerini dile getirdiği, az çok her annenin kızına yazacaklarından oluşan, gündelik haberleri sıralayan, hep daha sık yazmasını isteyen mektupları Chantal kendi seslendiriyor belgeselinde. Akerman'ın yaşadığı şehir ile annesinin mektupları arasındaki zamanmekân açıldıkça açılıyor. Öte yandan ses bandında şehrin gürültüsüyle mektupların sesi iç içe geçiyor, hatta giderek şehrin gürültüsüne yenik düşüyor Akerman'ın sesi/annesinin kelimeleri. Fakat annesinin mektuplarının sesi silindikçe, görüntü de New York'tan uzaklaşmaya başlıyor. Biri diğerine baskın çıkacağına, Akerman, evi hâline gelen New York'tan da, evin/annenin mektuplarla gelen sesinden de aynı anda uzaklaşıyor âdeta. Bir ev diğerine baskın çıkmıyor, ikisi birlikte kayboluyor.

News From Home'dan neredeyse kırk yıl sonra, Akerman'ı annesiyle birlikte annesinin evinde izliyoruz. Dahası bu kez ayrı şehirlerde olduklarında dahi bilgisayarlardan karşılıklı konuşuyorlar sürekli, kamera hep açık. Aralarındaki mesafenin nasıl da ortadan kalktığının altını çizer gibi, yaklaştıkça yaklaşıyor Chantal Akerman bilgisayar ekranına. Akerman annesiyle sohbet ettiği evin içine her zamanki durağanlığında yerleştiriyor kamerasını; bu kez sohbetler arasında uzayan o mekânın neye işaret ettiğini baştan biliyoruz aslında. Yine de en çok en sonda hissettiriyor o boşluk kendini, annesinin yokluğunu. Daha da acısı ise, filmin sonunda kurşun gibi ağırlaşan o boş kadrajın artık sonsuza kadar yönetmenin yokluğuna da işaret edecek olması. ■ ***Senem Aytaç***

Eleştiriler



AMY

Hayalet İmgelerin Tarihi

MURAT TIRPAN

Steve Jobs: The Man in the Machine, *Cobain: Montage of Heck* ve *Amy*. 2015 yılında karşımıza çıkan bu üç önemli biyografik belgeselin ortak yanı artık fazlasıyla alıştığımız bir yönteme; pek bilinmeyen, hatta ilk kez izleyeceğimiz görüntüler ve fotoğraflara yaslanmaları. İzleyicilerin popüler figürlerin hayatlarına dair mahrem diyebileceğimiz görüntüleri merak etmesinde şaşılacak bir şey yok. Steve Jobs'ın Apple'ı kurduğu zamanlardaki görüntüleri, Cobain'in elinde plastik gitarıyla doğum gününde çekilmiş videosu ya da on dört yaşındaki Amy'nin iyi ki doğdun şarkısını söylediği görüntüler elbette ki hayranları için oldukça etkileyici. *Amy*'yi saydığımız bu filmlerden farklı yapan şey, bu tür arşiv görüntülerini kullanma şekli. Jobs belgeseli öznesinin tartışmalı yanlarını ortaya çıkarırken "bakın bildiğiniz, tanrılaştırdığınız Steve'in böyle sorunlu yanları da var" diyordu. Cobain'in hikâyesinde ise yönetmen arşiv malzemelerini animasyonla ve müzikle harmanlayarak müzisyenin dünyasına girmeye çağırıyordu izleyiciyi. *Senna* ile tanıdığımız Asif Kapadia ise *Amy*'de arşiv görüntülerini ardı ardına diziyor, izleyiciye yorumsuz bir şekilde sadece gösteriyor ve gerisine karışmıyor.

Kapadia, belgesellerinde, içinde bulundukları dünyayla sorunları olan ama bir yandan da, tam da bu dünya sayesinde şöhrete ulaşmış karekterlerin dünyalarını manipüle etmeden, gösterişli kurgu oyunlarına başvurmadan sinemalaştırıyor. Genellikle bir anlatıcının olayları anlattığı, röportajlarda konuşan kafaların bilgi verdiği klasik belgesel tarzındansa, tıpkı kurmaca bir film gibi, izleyiciyi anlattığı hüzünlü hikâyeye dahil eden bir yöntemi tercih ediyor yönetmen. Amy Winehouse'la ilgili tartışılabilecek birçok konu varken bunlara değinip büyük sözler söylemeye çalışmıyor; görüşleri karşı karşıya getirmiyor, birilerini net olarak suçlamıyor ya da sinemasal deneylere girişmiyor. Kapadia *Amy*'de belgeselin doğuşundan beri var olan bir şeyi yapıyor, bizi Amy'nin dünyasıyla temas ettirmeye uğraşıyor. Erich von Stroheim'ın bir zamanlar söylediği gibi "gerçekliği uzun uzun ve acımazsızca gösteriyor." Bu anlamda başta andığımız ilk iki film, kahramanlarının geçmişine müdahale ediyor ve onu yorumluyorken, Kapadia tıpkı *Senna*'da yaptığı gibi onu "hatırlatmaya" çalışıyor. Analiz, sorgulama gibi yöntemlerden elinden geldiğince uzak duruyor ve böylece klasik biyografinin oyunlarına gelmiyor. Çünkü Richard Holmes'un biyografiye dair bir yazısında dediği gibi "biyografi aslında okült sanatlarından biridir. Hermetik bir amaca ulaşmak için bilimsel araçları –belgeleme, analiz, sorgulama– kullanır. Nihai niyetlerin en ihtiraslı ve en kafir olanıdır: bir insanı hayata geri getirmek."[1]

Amy'nin kayıp imgeleri üzerinden kurulan bu yapı aslında aklımıza değil daha çok muhayyilemize sesleniyor. Onu farklı görüşler üzerinden yeniden kurmak değil, imgeleri üzerinden yeniden hayal etmek... Bu anlamda filmin şöhret olma durumu üzerine düşündürme, müzik endüstrisine dair eleştiri ya da tespitlerde bulunma ya da daha ileri giderek Amy'nin acı sonunu

bir şeylere bağlama gibi dertlerinin pek olmamasına şaşmamak gerek. Kapadia, son iki belgeselinde, artık geçmişin bir parçası olmuş kişilerin öykülerini anlatarak "sanat tarihi, hayaletlerin tarihidir" diyen Aby Warburg'a da yaklaşıyor. Bir tür ikonografi yapıyor yönetmen, ancak Panofsky'nin ikonların/imgelerin kültürel analizini yapan yönteminden farklı olarak imgeleri yeniden canlandıran ve birbirine bağlayan bir tarzdan söz ediyorum. Tarihçi Warburg, 'Nachleben' (ölümden sonra yaşam) kavramını tartışırken, sinemanın öncüllerinin kullandığı ilke üzerine konuşmuştu: Tıpkı izlenen imgelerin retina üzerinde bir süre kalması gibi geçmişin imajlarını yeniden yakalamak ve bunlardan bir ağ örmekten bahsediyordu. Warburg'un hedefi, tıpkı sinema gibi, geçmiş nesillerden gelen durağan ve erişilemez imajları harekete geçirerek yeniden canlandırmak ve ulaşılabilir hâle getirmekti. Kapadia'nın da filmlerinde, Warburg'un 'Mnemosyne' adını verdiği büyük ikonografik atlasa benzer bir şey yapmaya çalıştığını düşünüyorum. Amy'nin ya da Senna'nın hikâyelerindeki bağlantılar örgüsü boyunca ortaya çıkarılıp bir panoya yan yana asılmış bir uçsuz bucaksız resimler koleksiyonu... Yönetmen bu imgelerin 'Nachleben'a sahip olmalarını sağlıyor ve onlara yeni bir hayat veriyor. Kapadia'nın söyleşilerinde filmini 'gerçek kurmaca' diye adlandırması da kuşkusuz bununla ilgili. Gerçek, çünkü var olan yüzlerce saatlik bir arşivden seçilerek çıkartılmış imgeler bunlar; kurmaca çünkü tarihçi/yönetmenin gerdiği iplerle birbirine bağlılar.

SİYAHA DÖNÜŞ

Amy'yi izlemeye gidenler izleyecekleri hikâyenin sonunu iyi biliyorlar, tıpkı *Senna* belgeselini izleyenlerin büyük yarışçının başına gelenleri iyi bildikleri gibi. İpe asılı fotoğrafları takip ederseniz son kare belli. Zaten 'Rehab' ile kendisini ifşa etmiş biri Amy Winehouse. Asif Kapadia'nın belgeselleri, Amy'nin sözlerini ödünç alırsak "sonu her zaman biraz üzücü" olan hikâyeleri alıp bu sona nasıl ulaştıklarını anlatan (belki anlatmaktan çok gösteren demek daha doğru) filmler. Evet Senna bir kahraman, Amy ise bundan mümkün mertebe kaçan biri. Ama sonunda o da istemediği şöhrete ulaşmış, çoğu zaman mecburen de olsa büyük kitleler önünde konser vermek zorunda kalmış biri. Yönetmen çoğunlukla kronolojik olarak, çok nadiren de bunu bozarak Amy'nin hikâyesini 'gösterirken' onun dünyasının şöhret denilen şeyden fersah fersah uzakta olduğunu zaten anlıyoruz. Zaten nihayetinde Amy de flaşların beyazından siyaha geri dönüyor.[2]

Kurt Cobain her hareketiyle sistem dışıydı, hatta ona sürekli çomak sokuyordu, dolayısıyla Brett Morgen'ın filmi de agresif bir strateji izliyor, montajla Cobain'i yeniden yaratıyordu. Oysa *Amy*'de naif bir dünyayla karşılaşıyoruz: "O sadece sevilmek isteyen bir kadındı." O kadın iki saatliğine bizim sevilmek isteyen yanımızı ziyaret ediyor filmde. Başlarda bir yerlerde "şöhret olacağımı düşünmüyorum, zaten olsam n'apardım bilmem. Herhalde çıldırırdım" diyen Amy'yi film boyunca çok iyi anlıyoruz. Amy bu dünyayı şarkılara dönüştürüyor; yaşadıkları, şarkı sözleri hâline geliyor. Bunu çok iyi bilen yönetmenin izlediğimiz görüntülere (aralara giren birkaç üstses bölümü hariç) tek dışsal müdahalesi de zaten bu noktada karşımıza çıkıyor, dramatik anların ardından Amy'nin şarkı sözlerini el yazısı formatında ekrana düşürüyor yönetmen.

Amy'nin hikâyesi çok uzun yıllara yayılmıyor, 1998'den 2011'e kadar gelebiliyoruz. Şarkıcının hikâyesini kuzey Londra'daki çocukluğundan 2011 yılında alkol zehirlenmesinden ölümüne kadar izlediğimiz görüntüler üç kez Formula 1 şampiyonu olan Senna'nın belgeselindekine benzer bir strateji izliyor. Film, Amy hakkında insanlarla yapılmış röportajlardan değil, eski eşi Blake Fielder-Civil ve aile bireylerinin ağırlıkta olduğu eski kayıtlardan oluşuyor. El kameraları, cep telefonları, TV-radyo kayıtları ve fotoğraflardan oluşan arşiv malzemeleri. Tıpkı Cobain belgeselinde küçük Kurt'ün elinde oyuncak gitarla bahçede dolaşarak "I am Kurt Cobain" diye seslendiği sahnede olduğu gibi, *Amy*'de filmin başlarında on dört yaşındaki genç kızın bir doğum günü şarkısı söylediği arşiv görüntüsü, amatör bir şekilde çekildiği için son derece etkili. Bu tür görüntüler belgeselde Barthes'ın 'punctum'una karşılık geliyorlar. Kocaman hayatlarında bir an için kadraja girmiş ve sabitlenmiş anlar.

Yönetmenin bu kayıtlar arasından seçip yorumlayacağı üç şey olabilirdi; şöhretin ya da endüstrinin beklentilerinin, eski kocasının ve nihayet babasının Amy üzerindeki etkisi. Onu kendine benzetmeye çalışan bir müzik dünyası, uyuşturucuyla tanıştıran eski koca ve ondan bir nevi nemalanmaya çalışan baba figürü. Filmin eleştirilerinde en çok dile getirilen bu yönü, kimseyi suçlamaya çalışmaması ve imgelerin kendilerini konuşturması belki de en büyük erdemi. Çünkü zaten bu tartışmanın pek de sonucu yok. Onu sorunlu bir kadın olarak, yanlış bir adama âşık olmuş ya da sorunlu bir babayla yaşayan biri olarak görebilirsiniz. Paparazzilerin Amy'yi izledikleri sahnede makineli tüfek gibi patlayan flaşları yönetmenin dediği gibi, *Kızgın Boğa*'da boksörler dövüşürken ışıkların gidip geldiği sahneye benzetip, şöhret olgusunun kendisini de suçlayabilirsiniz. "Merak etme ben de senin gibiyim" diyordu idolü Tony Bennett Amy'ye. Ünlü cazcı, muhtemelen sadece onu rahatlatmak için söylemiyordu bunu, sadece o Amy'den daha iyi baş ediyordu kendiyle ve etrafıyla. Kapadia *Amy*'de bir saygı duruşu yapmıyor, sadece bu baş etme mücadelesini resmediyor. Amy'nin bir sahnede söylediği gibi, birileri için "sonu her zaman biraz üzücü" olan bu mücadeleyi.

murattirpan@gmail.com



AMY

YÖNETMEN
Asif Kapadia

SENARYO
Ronald Bass, Jen Smolka, Chris Shafer, Paul Vicknair

KATILIMCILAR
Amy Winehouse, Mitch Winehouse, Mark Ronson, Tony Bennett, Pete Doherty, Janis Winehouse, Russell Brand, Dave Grohl

KURGU
Chris King

MÜZİK
Antonio Pinto

YAPIMCI
James Gay-Rees

YAPIM
Birleşik Krallık-ABD/2015/İngilizce/128 dk./Bir Film (M3 Film)

VİZYON TARİHİ
16 Ekim

NOTLAR

1 Slavoj Žižek, *Hiçten Az*, (İstanbul: Encore Yayınları, 2015), 85.

2 Amy Winehouse'un 'Back to Black' adlı şarkısının adını "siyaha dönüş" şeklinde birebir çevirebiliriz.

ADI GEÇEN FİLMLER
Steve Jobs: The Man in the Machine (2015), **Cobain: Montage of Heck** (2015), **Senna** (2010), **Kızgın Boğa** (Raging Bull, 1980)



MUSTANG

Mustang'in Kimyası

HASAN CÖMERT

Karadeniz'in taşrasında aile ve kasaba baskısı altında var olmaya çalışan beş kız kardeşin hikâyesini anlatan *Mustang*'in yönetmeni Deniz Gamze Ergüven, verdiği röportajlarda filminin gerçekliğine vurgu yapmayı ihmal etmiyor. Ortaya çıkan işi "Mustang masal gibi bir film"[1] diye tanımlasa da, gerçek olaylara yer verdiğini, açılış sahnesindeki deve güreşi oyununun ve sonrasındaki tepkilerin kendi ailesinde bire bir yaşandığını ve bunun gibi birçok sahnenin gerçeklerden yola çıkarak yazıldığını anlatıyor. Ancak, muhafazakârlık üzerinden bir hikâye anlatan *Mustang*'in gerçeklerle ne kadar örtüştüğünden çok o gerçekleri nasıl ele aldığı asıl sorun. Filmle ilgili bazı yorumlarda bahsedilen ve yönetmenin de altını çizdiği "masalsı ton" filmin diline ne kadar sirayet ediyor, büyük bir soru işareti. Dahası, sözü edilen bu masalsı anlatım gerçekten kurulabiliyor mu, kurulabiliyorsa filmin temel sorununu kapatmaya yetiyor mu?

Anne-babasını kaybetmiş, babaanne ve amcasıyla yaşayan beş kız kardeş Lale, Nur, Ece, Selma ve Sonay'ın erkeklerle

MUSTANG

YÖNETMEN
Deniz Gamze Ergüven

SENARYO
Deniz Gamze Ergüven, Alice Winocour

OYUNCULAR
Güneş Şensoy (Lale), Doğa Zeynep Doğuşlu (Nur), Elit İşcan (Ece), Tuğba Sunguroğlu (Selma), İlayda Akdoğan (Sonay), Nihal G. Koldaş (Babaanne), Ayberk Pekcan (Amca)

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
David Chizallet, Ersin Gök

KURGU
Mathilde Van de Moortel

MÜZİK
Warren Ellis

YAPIMCILAR
Charles Gillibert

YAPIM
Fransa-Almanya-Türkiye-Katar/2015/Türkçe/97 dk./Bam Film (M3 Film)

VİZYON TARİHİ
23 Ekim

oynadıkları oyun sonrasında kasabada adlarının çıkması ve sonrasında eve kapatılmalarıyla başlayan hikâyenin öncesini bilmiyoruz. Taşrada geçtiği ve toplumsal baskıyı konu aldığı için ataerkil dünyanın izdüşümünü aşama aşama görmemiz yetiyor. Kızların dünyasıyla dışarısı arasında karşıtlık kuran Ergüven, gündelik yaşamda rastladığımız, gazetelerde, televizyonlarda gördüğümüz olayları, ayrıntıları hikâyesine gayet düz bir şekilde yerleştirdiği için bu karşıtlığın estetik olarak bir karşılığını görmek zor oluyor. Çocuk gelinler, ensest, aile içi şiddet gibi birçok meseleye dokunan hikâyenin elindeki malzemeden gerçeklik yaratıp yaratmaması bir tercih meselesi. Ancak, arka planını bu gerçeklik üzerine kuran, elindeki metni muhafazakârlık üzerinden işleten bir hikâye söz konusu olunca *Mustang*'in kurduğu yapı çatırdamaya başlıyor. Yani, filmde geçen olayların hepsi (ve çok daha kötüleri) o kasabada (yahut Türkiye'nin herhangi bir yerinde) geçebilecek olmasına, gerçek hayatta da geçmesine rağmen, *Mustang*'de oldukça yapay, gerçeğin kötü bir kopyası olarak perdeye geliyor.

Beş kız kardeşin babaanneleri tarafından kasaba meydanına getirildiği sahneyi düşünelim. Kızların kasabanın erkeklerine gösterilmek için kahvenin önünden, çeşmenin berisinden geçirildiği bu sahne ne ülke gerçekliği açısından tutarlı –ki olmak zorunda değil– ne filmin kendi gerçekliği açısından doğru tasarlanmış ne de hikâyenin masalsı dilini yaratmaya yönelik estetik öğelere sahip. Bu sahneyi karşıtlıklar üzerine kurulmuş (ev-kasaba, muhafazakârlık-özgürlük, içerisi-dışarısı, kızlar-babaanne ve amca) dünyanın içinde bir yere oturtmak zor. Sahne kurulumundan diyaloglarına ve mizahına kadar baştan aşağı kimyası sorunlu olan bu sahne *Mustang*'in bir özeti âdeta. Yahut babaannenin kızları cezalandırdığı ve döverken "bunu senin için yaptım" gibi basmakalıp cümleler kurduğu sahnenin gözünüze batmaması veya kızların haklarında dedikodu yapan yaşlı kadına sarf ettiği cümlelerin kulağınızı tırmalamaması çok zor.

SIRALI OLAYLAR LİSTESİ

Hikâye, kadın cinayetlerinde, aile içi baskı ve çocuk gelinler mevzusunda ve kadına dair birçok meselede korkunç bir tabloya sahip bir ülkede geçince izleyicinin ister istemez bazı beklentileri oluyor. *Mustang*, belirsiz kıldığı coğrafyaya dair çok fazla unsur barındırıyor fakat ne o coğrafyadan bağımsız bir dünya yaratıp kendine ait bir dil, anlatım kurabiliyor ne de bu unsurlara vâkıf bir şekilde meseleyi gerçekliğinden ve bağlamından koparmadan anlatabiliyor. Babaanneleri ve mahallenin kadınları tarafından verilen

"nasıl kadın olunur, nasıl yemek yapılır" dersleri, kızlara giydirilen rahibe kıyafetleri, kızların kasabanın erkeklerine gösterildikleri sahne gibi birçok bölüm hikâyenin geçtiği coğrafyaya uygunluğunun ötesinde komik olacak derecede yapay duruyor. Ergüven, sadece görsel açıdan kapısını aralamaya çalıştığı bu dünyayı gerçekten yaratmayı başarsaydı bu detayların hiçbirisi göze batmayabilirdi (Hatta masallardaki bilinçaltı okuması ve ideolojik altyapı üzerinden hikâye derinleştirilebilirdi). Diyaloglar, kıyafetler, durumlar, olaylar, yer-zaman belirsizliği, hepsi bir nebze kabul edilebilir olurdu.

Gerçek hayatta bir bardak elinizden düşüp kırılabilir ancak bir filmde bir bardak öylece elinizden düşüp kırılmaz, seyirciye o bardağın elinizden neden düştüğüne inandırmanız gerekiyor. *Mustang*'in sorunu biraz bununla alakalı. Öncelikle, hikâyesine ve karakterlerine inandırmayı başaramıyor *Mustang*. "Masal gibi" bir anlatım kuramıyor. Aynı zamanda anlatıcı da olan en küçük kardeş Lale dışındakilerin psikolojisini de motivasyonlarını da anlamak mümkün olmuyor. Dalgalanmalar, tutkular, coşkular tekdüzeleşiyor. Kardeşler arasındaki yaş farkının bile sırayla evlendirilmeleri dışında bir işlevi kalmıyor. Ne yaşları, ne konuşmaları, ne de eve kapatılmaya ve hapishane hayatı yaşamaya karşı verdikleri tepkiler karakterleri ayrıştırmaya yetmiyor. Filmin olay örgüsü "muhafazakâr Türkiye'de genç kızların başına gelenler" şeklinde sıralandığı için inandırıcılık, gerçeklik gibi meselelerin ötesinde senaryonun başlıca öğelerinden bahsetmek imkânsız hâle geliyor. Bu yüzden kızların isyankâr bir şekilde kalkıştıkları hareketler çok kötü yazılmış sahneler olarak akılda kalıyor. Kızların Trabzonspor'un maçını izlemek için yola çıktıkları sahnenin absürdlüğü mü yoksa Ece'nin amcası arabadan ayrıldığı an arabaya yanaşan tanımadığı bir erkekle seks yaptığı sahnenin tutarsızlığı ve anlamsızlığı mı daha büyük sorun karar vermek zor!

Mustang'in sosyolojik ve kültürel açıdan inandırıcılık problemi yaşamasının ve ayağının yere basmamasının sebebi kendine ait bir dünya yaratamaması. Bu sebeple diyalogların büyük çoğunluğu başka bir ülkede geçiyormuşçasına havada kalıyor, zaman ve mekân duygusundan yoksun bir dramatik yapının üzerine yerleştirilen şık görsellik de işi kurtarmaya yetmiyor. Ensestin hikâyede ele alınış biçimi üzerinden de meramımızı anlatabiliriz belki. Kızların amcası tarafından tecavüze uğraması diğer bütün meseleler gibi sıralı olay şeklinde sunulduğu için 'bu da olsun' mantığıyla dahil edilmiş gibi duruyor filme. Babaannenin amcanın kızlara tecavüz ettiğinden haberi olduğunu anladığımız sahnede ağzından dökülen "buna bir son ver!" cümlesi ikiyüzlülüğü ve işin vahametini ortaya koymak şöyle dursun, sahnenin bütün anlamını ve işlevini yitirmesine neden oluyor. Tek tek birçok diyalog gibi sadece bu diyalog bile muhafazakâr dünyayı arka plan olarak kullanmaya çalışan hikâyenin kendi içinde nasıl bir inandırıcılık sorunu yaşadığını ve neden rahatsız edici olduğunu göstermeye yetiyor.

Ergüven, Türkiye'ye dışarıdan baktığına dair eleştirilere "Bu tür yorumlar beni ötekileştiriyor. Kimlik olarak kendimi Türk hissediyorum"[2] ve "Türkiye'ye dışarıdan bakan biri değilim; kültürel olarak Fransız hissediyorum ama hikâyelerim hep Türkiye hikâyeleri"[3] cevaplarını veriyor. Açıkçası, Türkiye'de doğan, hayatının önemli bir kısmını Fransa'da geçiren ve halen Paris'te yaşayan Ergüven'in Türk olması yahut kendini Türk hissetmesiyle ilgilenmiyoruz (Türkiye'de yaşayıp yine de fersahlarca uzaktan bakabilen çok insan var, yaşadığı ülkenin gerçekliğinden kopmuş çoğunluğun olduğu bir ülkeden bahsediyoruz sonuçta). Türkiye'de yaşaması, dışarıdan ya da içeriden bakması önemli değil. Yakından bakması yeterli olabilirdi. "Böyle şeyler Türkiye'de olmaz" değil, oluyor, daha kötüsü oluyor, her gün ülkenin her yerinde oluyor. Filmin "böyle şeyler"i nasıl anlattığıyla ilgileniyoruz, başka bir şeyle değil. Taşranın korkunç hapishanesinden kaçan karakterin kurtuluşunu Batı'da, İstanbul'da, modern hayat süren öğretmenin yanında gösterdiği için işlemiyor film. Bu kadar takılmayıp, masal mutlu sona eriyor diyebilirdik. Ama önce masal olduğuna inanmamız lazım galiba.

h.k.comert@gmail.com

NOTLAR

1 "Beş Başlı İsyankâr", Deniz Gamze Ergüven ile Söyleşi, *Altyazı*, Ekim 2015.
2 "Beş Başlı İsyankâr", a.g.y.
3 "Türkiye'de doğdu, Fransa'nın Oscar adayı oldu", *Hürriyet Kelebek*, <goo.gl/xa9im6>, erişim: 21 Ekim.



MARSLI
THE MARTIAN

YÖNETMEN
Ridley Scott
SENARYO
Drew Goddard (Andy Weir'ın aynı adlı romanından)
OYUNCULAR
Matt Damon (Mark Watney), Jessica Chastain (Melissa Lewis), Jeff Daniels (Teddy Sanders), Kate Mara (Beth Johanssen), Kristen Wiig (Annie Montrose), Chiwetel Ejiofor (Vincent Kapoor), Sean Bean (Mitch Henderson)
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Dariusz Wolski
KURGU
Pietro Scalia
MÜZİK
Harry Gregson-Williams
YAPIMCILAR
Mark Huffam, Simon Kinberg, Michael Schaefer, Ridley Scott, Aditya Sood
YAPIM
ABD/2015/İngilizce/130 dk./Moments Ent.
www.foxmovies.com/movies/the-martian
VİZYON TARİHİ
2 Ekim

MARSLI

Mars'a Dair Yeni Bir Fantezi

FATMA CİHAN AKKARTAL

Arnold Schwarzenegger'ın hafızası silinip Dünya'ya gönderilmiş bir Marslı olduğunun ortaya çıktığı *Gerçeğe Çağrı*'dan bu yana, Mars'ta geçen öyküler sinemada iş yapmıyor-du. Ridley Scott'ın *Marslı*'sı, hem Hollywood'u son yıllarda sarmış olan uzay yolculuğu fetişi hem de beyazperdeye uyarladığı çok satan romanın sunduğu malzemeden ötürü Mars'ın sinemadaki makus talihini değiştireceğe benziyor.

Marslı, internet fenomeni Andy Weir'ın önce bloğunda tefrika ettiği sonra okurlarının isteği üzerine Amazon.com'da *kindle* edisyonunu yayımladığı aynı adlı romandan sinemaya uyarlandı. Mars'ta mahsur kalan bir astronotun hayatta kalma mücadelesini aktaran romanı, *Cloverfield* ve *Cabin in the Woods* gibi iki modern klasiğin senaristi Drew Goddard senaryolaştırdı, iki efsanevi bilimkurgu filminin yönetmeni Ridley Scott çekti. Astronot Mark Watney'yi, bir yıl önce *Yıldızlararası*'ndaki Dr. Mann rolüyle "bir gezegende tek başına kalan astronot" rolünde tecrübe kazanan Matt Damon canlandırdı. →



→ *Marslı*'yı yine bu dört isim üzerinden ama başka türlü tanıtmak da mümkün elbette: Kariyerinin en başarılı günleri belki de artık geride kalmış olan Ridley Scott'ın yönettiği, başrolünde Bourne serisinin üçüncü filminden bu yana izleyiciyi heyecanlandırmayan Matt Damon'ın bulunduğu film diyebilir; ya da, bir yazar olarak adını belki de bir daha duymayacağımız Andy Weir'ın sanki Robinson Crusoe ile MacGyver birleşse olaylar nasıl gelişirdi diye düşünerek yazdığı ve 'Dünya Savaşı Z'yi senaryolaştırırken karakterleri ruhsuzlaştırarak 'Bitkiler ve Zombiler' oyununun kıvamına getiren Drew Goddard'ın beyazperdeye uyarladığı film diye sunabilirdik.

Film, kendisiyle ilgili beklentilere yön verebilecek bu iki perspektifi de yer yer boşa çıkarıyor. Kimi zaman, niyet etmediği kahkahalara da yol açan eğlenceli bir seyirlik oluyor. Ama daha önemlisi, yakın gelecekte naif pozitivizmi bilimkurguya geri getiren film olarak anılma potansiyeliyle merak uyandırıyor.

POZİTİVİST BİLİMKURGUNUN DÖNÜŞÜ MÜ?

Filmin bilimsel gerçeklere uygunluk saplantısı, olup bitenlerin bilimsel yönünü en ince detayına dek açıklama ve bilinmeyenlerin daha az olduğuna inanmanın daha kolay olduğu bir dünya arzusu, bilimkurgunun altın yılları denen 1938-46 dönemine ait "sert bilimkurgu" öyküleriyle akraba. Watney'nin, "bu sorunu çözmek için bilimin bokunu çıkarmalıyım" deyişi bir Hollywood gösterisi olarak uzay operasında görselliğin artık iyice taşkın hâle gelişini ister istemez akla getiriyor. Ama onun bu sözle esas hatırlatmak istediği şey, Astounding Science Fiction dergisinde yayımlanan sert bilimkurgu öykülerinde, kahramanın manik bir bilimsel iman gücüyle her türlü çetrefili alt edişi olsa gerek. Watney, naylon, koli bandı, dışkı gibi primitif tertiplerle hayatta kalmanın koşullarını oluşturabiliyor.

Yaşamın devamını bilim-teknik alanındaki ilerlemeye endeksleyen öykünün dramatik yapısında tek gerçek çatışma Mark Watney ile kendi biyolojik fonksiyonları, yani hayatta kalmak için yemeyi, barınmayı ve çalışmayı şart koşan bedeni arasında geçiyor. Astronot Watney 19. yüzyılın sonlarında yaşamış bir yazarın fantezisine benzer şekilde, giysisinin koluna delik açıp uzay boşluğunda Demir Adam gibi hareket ediyor ve böylece bedeni uzay kıyafetiyle modifiye edilmiş oluyor. Bu eklenti, bedeni örselemeyen, insanın neye tekabül ettiğini ilk bakışta sorgulatmayan basit bir yükseltmeden ibaret. Fakat uzayda var olmanın insanı yeniden tanımlamayı gerektirebileceğini söyleyen daha radikal modifikasyonlarla karşılaşacağımız öyküler bu aralıktan göz kırpıyor olabilir.

Öte yandan, dramatik bir zafiyetin göstergesi olarak, Watney'nin dünya dışında hayatta kalmak için herhangi bir değişikliğe uğradığı yok. Öykünün insan yaşamına dair en temel süreçleri uç uca eklenen çeşitli bilimsel verilere ve hesaplamalara, en nihayetinde biyolojiye indirger gibi görünmesi, Andy Weir'ın orijinal öyküsünden kaynaklanan bir handikap. Senaryoya da akseden bu durum, Ridley Scott'ın Watney'ye kendisinin farkındaymış gibi görünmediği bir yalnızlık, çaresizlik ve melankoli atfeden kuşbakışı çerçeveleriyle bir nebze aşılıyor. Fakat Watney, *Ay*'daki Sam Bell'in psikolojik derinliğine ya da *Yerçekimi*'nde uzayı delik deşik eden Dr. Ryan Stone'un duygusal yoğunluğuna ve ikna kabiliyetine sahip olamıyor. Gözüpek bir ilerlemeci, ve yılmaz bir bilim adamı ama en nihayetinde tek boyutlu bir karakter olan Watney, evrenin değişmez yasalarına hâkim olduğu için nedense tüm insanlığa atfedilen bir hayatta kalma teşebbüsünde muzaffer oluyor. Uzay yolculuğu, daha doğrusu salt uzayda bulunmak durumunun kendisi, *Yerçekimi*'nde görsel ve bedensel boyutuyla enine boyuna irdelenmiş, *Yıldızlararası*'nda haddini aşan bir metafizik sorunsallaştırmaya maruz kalmıştı. *Marslı* ise yeni bir hudut olarak uzayı keşfetme ve kolonize etme projesinde yakıt olarak Jules Verne'in iyimser hümanizmini kullanıyor gibi.



Watney, Vahşi Batı'nın tarih öncesini, yani beyaz adamın altına hücumundan önceki hâlini andıran Mars coğrafyasında her yere ilk kez ayak basan kişi olmaktan sahte bir tevazu ile gurur duyuyor. Sanki onun bu kolonici ama en azından hamasetten uzak öncülüğü, Hollywood muhayyilesinde hep canavarların evi olmuş, dünyayı istila etmeye niyetli düşmanların yaşadığı, insanoğlu için uzak, şimdilik ve halen nafile bir umut olan Mars gezegenini de süblimleştiriyor. Öyle ki, film eğer öngörüldüğü gibi Mars'la ilgili hem seyirciler hem de yapımcılar için ilham verici olacak yeni bir fantezinin kurulmasına önayak olursa, Watney'nin kapanıştaki motivasyonel tiradını kurgu odasında bırakmayan Ridley Scott'ı affedebiliriz.

cihanakkartal@gmail.com

ADI GEÇEN FİLMLER

Gerçeğe Çağrı (Total Recall, 1990), **Canavar** (Cloverfield, 2008) **Dehşet Kapanı** (Cabin in the Woods, 2012), **Yıldızlararası** (Interstellar, 2014), **Dünya Savaşı Z** (World War Z, 2013), **Ay** (Moon, 2009), **Yerçekimi** (Gravity, 2013)

TAKIM: MAHALLE AŞKINA!

Hızlı Oldu, Ondan Öyle Geliyor

ÇAĞDAŞ GÜNERBÜYÜK

Antrenmandan sonra her zaman olduğu gibi masanın etrafına dizilmiş yemek yiyorlar. Takımın Kemalisti, birlik ruhu üstüne konuşurken "Atalarımız nasıl bu ülke kurulurken ayrım yapmadıysa..." gibi bir laf edecek oluyor. Ama takımın bir Kürdü de var. O araya giriyor, "Nasıl ayrım yapmamış?" diyor. "Yapmamış işte" cevabını alınca soruyor: "O zaman biz neden göt altına gittik?" Bunun üstüne tartışma büyüyor, herkes hep bir ağızdan bağırıp çağırmaya başlıyor, sonunda takımın kaptanı kalkıp hepsini susturuyor. "Biz bunun için mi bir araya geldik?" nutku atılıyor, aslında anlaşamayacak bir şeyleri olmadığında anlaşıyorlar. Kaldıkları yerden oyuna dönüyorlar.

Takım: Mahalle Aşkına!, gücünü bu yukarıdakine benzer sahnelerden alıyor. Daha doğrusu onları çıkarınca geriye vasat bir duygulu komediden başka bir şey kalmıyor. Yazı filmin konusunu anlatarak başlasaydı, okurken esnemek işten bile olmazdı. Hikâyeye göre, adından da anlaşıldığı üzere, mahallenin takımı birtakım sportif başarılara imza atarken, bir yandan mahalleyi de ruhen birleştirir. İki kardeş, babalarının ölümü üzerine mahalledeki halı sahayı ve borçlarını devralır. Halı sahanın etrafındaki binalar yıkılmış, büyük bir inşaat alanı hâline gelmiştir ama babanın vasiyeti gereği halı saha satılmayacaktır. Takım kurulur ve ucunda yüksek para ödülü bulunan bir turnuva için hazırlanmaya başlanır. Abi Tufan da antrenör olur. Olayların akışında her şey çok 'olması gerektiği' gibi, yani yerel takımların mücadelesini anlatan film şablonu ne istiyorsa aynısıdır. Takım önce pek başarılı olamaz, giderek eksiklerini tamamlar, arada morali bozulur ama sonunda birbirine destek olunca başarır. Takımda bir kadın da vardır, Gülgün. Gülgün ile, takımı kuran küçük kardeş Turgay ilk günden itibaren flört ederler. Kötü adamların eli boş durmaz, başarısız saldırılar düzenlerler, sahayı yakmak, oyuncularını öldüresiye dövmek gibi. Birbirlerine tutunarak (ve bazen de ölüleri dirilten mucizelerin yardımıyla) üstesinden geleceklerdir.

İnan Temelkuran ile yönetmen Emre Şahin'in birlikte yazdığı senaryo, sevimli karakterleri, ağızlarına yakışan diyalogları ile tatlı, hoş, geveze ve hızlı. Şahin'in yönetimi ise, fazlasıyla aksiyona dayalı. Her şey çok çabuk oluyor, sindirmeden yutuluveriyor ve Yeşilçam kıvamında paçalarından bal damlayan karakterler seyirciyi şeker komasına çağırıyor. Herkes anlayışlı, saygılı, hemen her şeyi kabul ediyor. Takıma bir kadın alıyorlar, bir kişi bunu yadırgamıyor, bir tane rakip taciz etmiyor. Mahalle ne zaman neden halı sahaya sahip çıkmaya karar verdi belli değil çünkü zaten herkes her zaman dayanışma hâlinde. Halı sahada yangın çıkıyor, ne söndürmeye çalışma, ne çaresizce izleme, ne bakıp düşünme, öfkelenme görüyoruz, ama kundakçının ardından dakikalar süren bir kovalamaca sahnesi eksik değil. Ama bu olay mahalleyi kenetliyor, yani seyircinin inanması beklenen bu.

Piyasa komedileri, artık uzaktan görünce bile insanda kaçma hissi uyandırıyor, inkâr etmeye gerek yok. Seviye epey düştü, cinsiyetçi tuvalet mizahından sıyrılanları bile kötü esprilerle, yalapşap diyaloglarla dolu; en iyi ihtimalle dizi estetiğini yakalayabilen filmler tüm salonları dolduruyor. Kimi az, kimi çok →

TAKIM: MAHALLE AŞKINA!

YÖNETMEN
Emre Şahin

SENARYO
Emre Şahin, İnan Temelkuran

OYUNCULAR
Fırat Tanış, Yağız Can Konyalı, Beyza Şekerci, Mehmet Özgür, Uğur Uzunel, Kaan Turgut, Cezmi Baskın

GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Clint Lealos

KURGU
Emre Şahin

YAPIMCILAR
Kelly McPherson, Kerem Özerdoğan, Emre Şahin, Tamer Üner

YAPIM
Türkiye/2015/Türkçe/ 104 dk./ Spark Fim Collective-Karga Seven Pictures (Mars)

VİZYON TARİHİ
23 Ekim





izlenerek. “Duyar kasan” filmler de bu fabrikasyon üretimin lezzetsizliğini taşıyor. Bu sosyal medya tabiri buraya da yakışıyor, çünkü takipçi sayısı ya da imaj uğruna 140 karakterde verilen canhıraş toplumsal mesaj kaygısına benzer bir durum var burada. Ezbere birtakım imgeler ve kavramlarla dolu yüzeysel sular bunlar. Mahalle, bunların içinden ilk akla geleni. Filmin kötü adamının müteahhit, düğüm noktasının da bir yıkımın önlenmesi olması, zaten yarım yüzyıl önceden beri sinemamızda görülen temalar. Gezi’den beri ise, bir ucu dayanışmaya, bir ucu muhafazakârlığa çıkan çok mahalle filmi yapıldı. (*Recep İvedik 4*’ün kahramanı bile mahallenin sahasını müteahhitten kurtarmak için bir yarışmaya katıldı!) Açıkçası dayanışma mesajları, çocuklar için yapılmış çizgi filmlerin çoğundan daha yüzeysel kaldı.

BURASI YIKILIRSA

Yeşilçam tipi bir masal anlatmanın bir sakıncası yok da, bir yandan da memleketin hassas hakikatlerine temas etmenin (ve bunu altını çize çize, övünerek yapmanın) bununla ne ilgisi var? Bu temasların en politiği, filmin en az yüzeysel göndermesi de bu yazının girişinde anılan: Kürtlerin “göt altına” gittiği tespiti ve bir “kendinize gelin” azarıyla tatlıya bağlanan gerginlik. Halı sahanın yıkılması neden istenmiyor, bir tek yerde, maçı izlemeye gelen kadının şu açıklaması var sadece: “Oğlan burası yıkılırsa apartman yapacaklar, mahallene sahip çık dedi.”

Takım: Mahalle Aşkına! ile ilgili mesele şu: Piyasa komedilerinden ayrılan bir film olmasına çalışılıyorsa, başarılamamış. Bir fark koyamamış. Zaten ayrılmasına çalışılmıyor, bir piyasa komedisi olması deneniyorsa, farklı bir muamele de beklenmiyordur. Onların iyisi, ancak o kadar. Final maçından önceki akşam Turgay abisine “çok kolay oldu gibi geliyor” der. Tufan da “çok hızlı oldu, ondan öyle geliyor” der. Yoksa kolay değildir. İşte filmde de öyle, her şey fazlaca hızlı oluyor, ama oluyor mu gerçekten?

Müzikleri filmin iddialı olmayı en çok hak eden kısmı. Rap’ten türküye geniş bir yelpazesi var. Soundtrack albümünün eklektik olmasında sorun yok ama aynısını film için söylemek zor. Emre Şahin’in ilk filmi *40*’taki gibi hareketli kamerayla aksiyonu takip eden, hızlı tempolu yönetmenliği hâliyle filmin tümüne egemen olamıyor. Filmin önemli bir parçasını da, İnan Temelkuran’ın imzasını hissettiren mahalle tipleri ve kültürünü yansıtan diyaloglar oluşturuyor. Ama *Bornova Bornova*’da yediği yumruğu unutamayan seyirciye, *Takım: Mahalle Aşkına!*’daki katarsis sinek ısırığı gibi gelirse iyi.

gunerbuyuk@gmail.com

ADI GEÇEN FİLMLER

Recep İvedik 4 (2014), **40** (2009), **Bornova Bornova** (2009)

GÜNEŞ TEPEDEYKEN

Acı Veren Sinir Uçları

ŞENAY AYDEMİR

İyileşmeye yüz tutmuş ama halen zamana ihtiyacı olan acıları anlatmaya kalkışmak netameli iş. Hele de yaraların sinir uçları hâlâ açıktayken. Hâlâ, o sinirlere temas edildiğinde eskisi kadar güçlü ve şiddetli olmasa da acı kendisini yeterince hissettiriyorken. Yugoslavya’nın parçalanmasıyla sonuçlanan iç savaşın hüküm sürdüğü 90’lı yıllar boyunca ve daha sonrasında bu konuda birçok film çekildi. Yıllarca birlikte yaşamayı başarmış halkların birbirlerinin boğazına sarıldığı, gözünü kırpmadan komşusunu öldürdüğü, yerini yurdunu bırakmak zorunda kaldığı acılı hikâyelerle dolu bir dönem yaşandı. Bu döneme ait filmlerin azımsanmayacak sayıda olanı ne kadar ‘nesnel’ durmaya çalışsalar da o dönem iç savaşın bütün günahlarının yıkılmaya çalışıldığı Sırpları işaret ediyordu. Şimdi aradan bunca zaman geçtikten ve geçmişin defterleri yeniden karıştırıldıktan sonra, başta Almanya olmak üzere Avrupa ülkelerinin ve NATO’nun bu kışkırtmada üstlendikleri rolü çok daha açık bir şekilde görüyoruz.

Ama bunların ne önemi var ki? Elimizde kalan, derin bir düşmanlıkla birbirinden ayrılmış, yan yana geldiklerinde bile geçmiş acıları hatırlayarak birbirlerinin yüzüne bakmaktan imtina eden insanlar. Milcho Manchevski, savaşın şiddetlendiği 1994 yılında çektiği *Yağmurdan Önce*’de Hıristiyan Makedon ve Müslüman Arnavutlar arasındaki gerilimi bir aşk hikâyesiyle taşıyordu beyazperdeye. Film, öyküsünü bir çemberle tamamlıyor ve her şey başladığı yere dönüyordu. Filmin bu etkileyici finali, mekân ile zaman arasındaki farkla anlam kazanıyordu ancak. Mekânın aynı olması, birçok acının sığdırıldığı zamanın ardından bir anlam ifade edebilir mi? Değişmeyen mekân, zamanın değiştirdiklerine karşı direnebilir mi?

Hırvat yönetmen Dalibor Matanic, Cannes’da Belirli Bir Bakış bölümünün jüri ödülünü kazanan filmi *Güneş Tepedeyken* ile benzer bir biçimde mekânı sabitliyor; ama *Yağmurdan Önce*’nin aksine zamanı döngüsel olarak değil, doğrusal olarak akıtarak anlatmayı tercih ediyor hikâyesini. Birbirine yakın iki köy. Birinde



Hırvatlar, diğerinde Sırplar oturuyor. Film bu iki köy ve çevresinde 1991, 2001 ve 2011 yıllarında geçen üç aşk hikâyesiyle zamanın mekândan bağımsız olarak açtığı yaraları ve kapanmayan sinir uçlarını gösteriyor seyircisine.

1991 yılında geçen birinci hikâyede Sırp Jelena ve Hırvat İvan'ın ilişkisini izliyoruz. Ülkenin barut fıçısına döndüğü, düşmanlığın artık görünür hâle geldiği ve patlamasının an meselesi olduğu bir dönem bu. Jelena ve İvan'ın aşkı, namluların ateşlenmesiyle son buluyor. 2001 yılında geçen ikinci hikâyede bu kez kadın Hırvat, erkek ise Sırp olarak çıkıyor karşımıza. Savaşın ardından topraklarına geri dönen Nataşa ve annesi, harabeye dönmüş evlerini tamir ettirmek için Ante ile anlaşıyorlar. Abisi Sırplar tarafından öldürülen Nataşa'nın dinmeyen öfkesi bu bölümün omurgasını oluşturuyor. Buna rağmen, kontrol edemediği bir biçimde Ante'den de etkilenmeye başlıyor Nataşa. Bu, öfkesini daha da artırıyor. Öfkenin kontrol edilemez şekilde Ante'ye yöneldiği anda anlıyoruz ki, Ante'nin de anlatacak dramatik bir hikâyesi var. Bu bölümdeki sevişme sahnesi sinema tarihinin unutulmazları arasına girebilir. Gerçekleşmeyecek bir ihtimalin, öfkenin ardında boğulmak istenen bir ilginin patladığı noktada, şiddet ve öfkeyle karışık ama tuhaf bir biçimde de tutkulu bir sevişme bu. Son hikâye ise acıların biraz daha derinlere atıldığı ama

GÜNEŞ TEPEDEYKEN
ZVIZDAN

YÖNETMEN
Dalibor Matanic
SENARYO
Dalibor Matanic
OYUNCULAR
Tihana Lazovic (Jelena/Natasha/Marija), Goran Markovic (Ivan/Ante/Luka), Nives Ivankovic (Jelenina), Dado Cosic (Sasa), Stipe Radoja (Bozo/Ivno),
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Marko Brdar
KURGU
Tomislav Pavlic
MÜZİK
Alen Sinkauz, Nenad Sinkauz
YAPIMCI
Ankica Juric Tilic
YAPIM
Hırvatistan-Sırbistan-Slovenya/2015/Hırvatça/123 dk./Bir Film (M3 Film)
VİZYON TARİHİ
30 Ekim

mesafelerin çok daha yavaş kapandığı döneme ait. Bu kez, gerçekleşmiş bir ilişkinin kapanmayan mesafeler yüzünden sürdürülememiş ve belirsizliğe bırakılmış olduğu noktadayız. Hikâye kapıyı zorlamıyor ama açık bırakıyor. Bir ihtimale inanmak istiyor tıpkı bizler gibi.

RUHLARDAKİ YARA İZLERİ

Aynı oyuncular tarafından canlandırılan, farklı karakterlerle farklı zamanlarda geçen bu üç hikâyenin birbirinin devamı olduğunu söyleyebiliriz çok rahatlıkla. Birincideki masumiyet ikincide öfkeye, üçüncü filmde ise bir ihtimale dönüşüyor. İkinci öyküdeki sevişmenin, üçüncüdeki çocukla doğrudan bir ilgisi yok ama aralarında bir devamlılık var. İkinci ve üçüncü hikâyelere girerken önceki bölümlerdeki kayıpların mezarlarını görüyoruz. Yönetmen Dalibor Matanic, aynı mekânda geçen ama altı farklı insanı anlatan üç öyküsünden bir tek hikâye kurmayı başarıyor. Karakterleri değiştirmek, hareket alanını da genişletiyor aynı zamanda. Böylece cinsiyet kimlikleri üzerinden değil, ortak acılar üzerinden kurmaya çalışıyor hikâyesini. Bunu yaparken de suçlu ya da kurban aramak yerine masumiyetin yerini öfkenin alışını göstermeye çalışıyor. Bu öfkenin yerine yeniden masumiyeti koymanın zor olduğunun farkında olacak ki, sadece 'ihtimal'i işaret etmekle yetiniyor. Yönetmenin ustaca yaptığı bir şey daha var. Hikâye aralarındaki zaman atlamalarını mekânların görüntüleriyle gerçekleştiriyor. Birinci hikâyeden ikinciye geçerken savaşın izlerini, ikinciden üçüncüye geçerken yıkımın onarılışını, son hikâye öncesinde ise yeniden kurulan hayatı görüyoruz. Ama binalardaki kurşun delikleri kadar kolay olmuyor, ruhlardaki yara izlerini kapatmak.

Yönetmenin başaramadığı, muhtemel ki bir süre daha hiçbir yönetmenin başaramayacağı şey tam da bu noktada ortaya çıkıyor. İyileşmeye yüz tutmuş ama tam olarak iyileşmemiş büyük bir yaranın sinir uçları hâlâ dışarıda duruyor. Bu sinir uçlarına dokunmak acıyı bir kez daha harekete geçirmek anlamına gelecek belki de. Bu yüzden çok fazla yakınlaşamıyor karakterlerine yönetmen, yaranın üzerine basmadan biraz uzaktan bakarak, biraz etrafından dolaşarak anlatmak istiyor derdini. Ahmet Telli'nin 'Kuş Ölümleri' şiirinde yer alan "Bir sen varsın, kurtulursam bu aşkla kurtulurum" dizesindeki ihtimale güvenmek istiyor belli ki.

sinesenay@gmail.com

ADI GEÇEN FİLMLER
Yağmurdan Önce (Before the Rain, 1994)



GENÇLİK

Hayatın Son Günü

ASLI ÖZGEN TUNCER

Paolo Sorrentino, *Muhteşem Güzellik*'te yaşlılıkla baş etmeye çalışan bir karakteri, bir zamanlar başarılı bir yazar olan ancak artık yazamayan Jep'i odağına almıştı. Arzu ve hayal kırıklığı, muhteşem ve bayağı, tutku ve apati arasındaki şaşırtıcı yakınlık üzerine, felsefi bir metin derinliğine ulaşan *Muhteşem Güzellik*, en genel anlamda 'güzellik' ve 'hiçlik' nosyonları arasındaki sıkı bağı kuvvetli bir sinematografi ve epizotlarla anlatıyordu. Bir bakıma başkahramanının, hayatın anlamını arama veya hayata anlam katma tutkusunun sona ermesiyle uzlaşmasının izini sürüyordu.

Gençlik de benzer nosyonlar etrafında kurulmuş; 'tutku' ile 'nihilizm' arasındaki sıkı yakınlığı yüzeye vurma

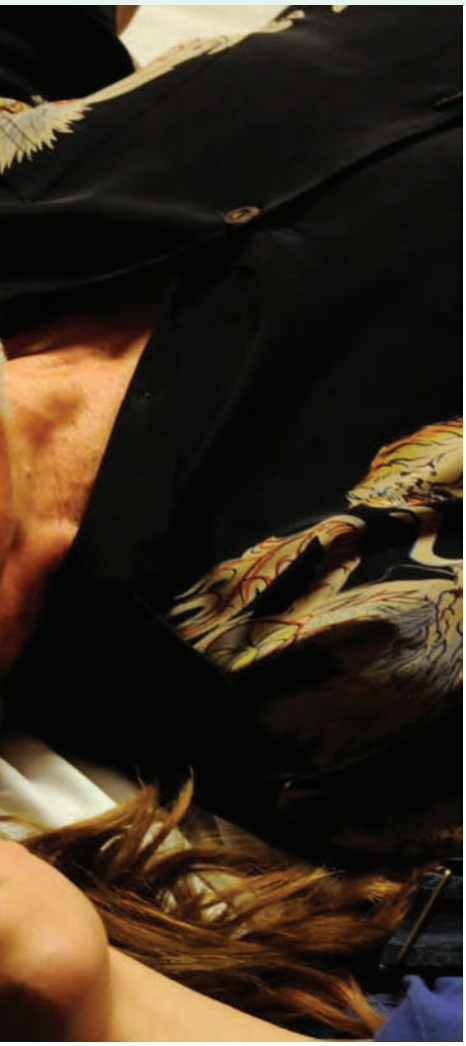
GENÇLİK
YOUTH

YÖNETMEN
Paolo Sorrentino
SENARYO
Paolo Sorrentino
OYUNCULAR
Michael Caine (Fred Ballinger), Harvey Keitel (Mick Boyle), Rachel Weisz (Lena Ballinger), Paul Dano (Jimmy Tree), Jane Fonda (Brenda Morel)
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Luca Bigazzi
KURGU
Cristiano Travaglioli
MÜZİK
David Lang
YAPIMCILAR
Carlotta Calori, Francesca Cima, Nicola Giuliano
YAPIM
İtalya-Fransa-İsviçre-Birleşik Krallık/2015/İngilizce-İspanyolca-Almanca/118 dk./Mars Production (M3 Film)
TÜRKİYE GÖSTERİMİ
14. Filmekimi

çabasında bir film. Odağına aldığı iki sıkı dost ihtiyarın, bu iki nosyonu sembolize ettiği bile söylenebilir. Fred Ballinger, her şeyden elini eteğini çekmiş, kendi eserlerinden oluşacak bir konseri yönetmesi için kraliçenin özel davetini bile reddeden büyük bir besteci. Yüz ifadesi nadiren değişiyor, duygularını açık etmemekle suçlanıyor ve birçok kişi tarafından "apatik" bulunuyor. Gençlikten beri dostu olduğunu anladığımız Mick Boyle ise hâlâ film yapma tutkusuyla yanıp tutuşan, kimilerine göre efsanevi kimilerine göreyse son yıllarda doğru düzgün hiçbir film çekmeyi başaramamış bir yönetmen (insan Woody Allen'ı düşünmeden edemiyor). Genç ekibiyle birlikte, "vasiyetim" dediği son filmi üzerine kafa kafaya veriyorlar; ama işin en zor kısmı 'Hayatın Son Günü' adlı bu filme bir son yazmak.

Fred ve Mick, İsviçre Alplerinde lüks ve butik bir kaplıca tesisinde kalıyorlar. Çıplak bedenlerin seyirlik hâle geldiği, genç masözlerin ellerinin buruş buruş ihtiyar tenlerle temas ettiği, odalisk tablolardaki gibi sislerle kaplı hamamlarda hareketsiz bekleyişlerden şifa umulduğu, doktorların nezaretinde sağlıklı yaşamın temin edildiği bir mekân burası. Birçok kişinin hayal edebileceğinin de ötesinde bir lüks ve refah içinde yaşlılık sürmelerine rağmen, Fred ve Mick hayatın sonunun veya hayatın tamamının anlamsızlığıyla yüzleşmek zorundalar. Her ne kadar burası tüm güzelliği ve rahatlığıyla bir nevi "ütopya" olsa da, Ernst Bloch'un bir söyleşisinde hatırlattığı gibi "ölüm en katı anti-ütopya"dır; "öncesinde meydana gelen her şeyi değersizleştirir." Dolayısıyla kendi karşıtına içkin bir mekân burası.

Yüksek dağların ve sık ormanların çevrelediği bu tesis, bazı zamanlarda bir akıl hastanesi veya bir hapishane hissi veriyor. Tıpkı filmin odağındaki Fred ve Mick gibi, tüm karakterler burada takılıp kalıyor. Kimse ayrılamıyor; gidenler de geri dönüyor. Sorrentino'nun kamerası da bu mekâna demirleniyor ve hiç ayrılmıyor. İlk sahnelerde izleyiciyi büyüleyen tüm o refah ve zenginlik, zamanla bir kapana dönüşerek gitgide anlamsızlaşıyor (hatta



bir sahnede, kayak takımlarından yapılmış bir çağdaş sanat eserine işaret ediliyor ve adının 'Alpler Hapishanesi' olduğunu öğreniyoruz).

Bu mekânın, bildiğimiz dünyayla hiçbir bağının olmaması, onun zamansız bir mekân olarak değil de, "çokzamanlı" bir sürreal mekân olarak kurulmasını mümkün kılıyor. Örneğin burada Fred ve Mick, geçmişlerinden karakterlerle birlikte vakit geçirebiliyorlar. Zamanda sık sık kırılmalar yaşandığı için bir süre sonra neyin kurmaca, neyin hayal, neyin hatıra neyin fantezi, neyin gerçek olduğu iyice belirsizleşiyor.

TUTKU VE NİHİLİZM

Bu bakımdan hem müziğin hem de sinemanın "zamanı düzenleyen" veya "doğayı düzenleyen" sanatlar olarak anıldığını hatırlamakta fayda var. Küçük bir parantez açalım: Antikiteden Rönesans'a kadar müzik, kozmosu anlamlandırmaya yarayan dört bilimden biri olarak görülüyordu. Platon'dan Neo-Platonculara kadar, müzik ve kozmoloji yüzyıllar boyu birbirini besleyen iki yakın dal oldu, felsefe de müziksel bir aktivite olarak görülürdü. Deleuze ve Guattari de müziğin kozmostan düzen devşiren bir aktivite olduğunu yazmışlardı. Bu tartışma bu yazının sınırlarını aşacak kadar derin ve bu düşüncenin tüm yönlerini bu kadar kısıtlı bir alanda aktarmak imkânsız. Lakin bu kısa açıklama ışığında, Sorrentino'nun filminde, bu Platoncu (ve Neo-Platoncu) algıya yakın bir kavramsallaştırma olduğu görülebilir. Platon'a göre müzik, insanın doğru şeylere yönelerek 'harmonia'ya ulaşmasında, erdemli bir yaşam kurmasında, bir diğer deyişle yaşamına doğru anlamı katmasında kilit öneme sahiptir. Fred'in bir sahnede doğanın seslerini, tıpkı orkestraya hükmeder gibi yönetmesi ve bestelemesi, yönetmenin böyle bir anlam üretmek niyetinde olduğunun kanıtı olarak görülebilir. Etrafını çevreleyen dünyadan, kendi varoluşu için bir anlam damıtma çabasındadır. Aynı şekilde, bir başka sahnede Fred onlarca guguklu saatin karşısında benzer bir deneyim yaşadığında, bu ânı da zamanın ilerleyişinden (ki bu da nihayetinde kozmolojik bir olgudur), bir anlam ve 'harmonia' damıtma girişimi olarak okumak mümkün görünmektedir.

Sinema ise modernitenin içine doğmuştur; sinemanın icadı saat dilimlerinin, evrensel saatin, yani soyut ve matematiksel zaman algısının evrenselleşmesiyle aynı döneme rastlar. Dolayısıyla sinema, modernitenin zaman rejiminin hem bir sonucu hem de ona yönelik bir müdahaledir. Bir yandan, kusursuz işlemesi için belli bir ritme sadık kalarak işlemeli, yani saniyede yirmi dört kare hızda akmalı; bu bakımdan parçası olduğu endüstriyel paradigmaya oturur. Diğer yandansa evrensel standart zamanı değiştirmekte, kimi zaman yavaşlatma kimi zamansa hızlandırmaktaki gücü çok geçmeden fark edilmiştir. Özellikle erken dönem filmlerde bu temaya sık rastlanır: Rene Clair'in 1924 tarihli *Paris Qui Dort* filmi, sinemanın bu gücünü anlatan müthiş bir metafordur.

Sorrentino, sinema mecrasının getirdiği tüm olanaklarından, özellikle de bambaşka zamanmekânlar arasındaki sert geçişlerden doğan duygulanım dalgalanmalarından sonuna kadar faydalanmayı bilen bir yönetmen. *Gençlik*'te, hayatının son cümlesini kurmak üzere bir film yapma gayretindeki Mick'in, tüm kariyerindeki bambaşka zamanmekânlardan sızıp gelen karakterler bir sahnede hep birlikte arz-ı endam ediyor. Kırların ortasında yapayalnız kalan Mick, hem sinema tarihinden kimi ikonik kadın karakterler hem de kendi yaşamı boyunca yarattığı kadın karakterler tarafından çevreleniveriyor. Bu sahneyi, sinemanın zamanı düzenlemekteki gücünün kendini dayattığı bir an olarak okumak mümkün.

Sorrentino *Gençlik*'te hem müzik hem sinema sanatına dair derinlikli anlayışını, duygusal (ama asla melodramatik değil) bir senaryo, etkileyici bir sinematografi ve ince bir mizahla birleştiriyor. Bu sayede hem keyifli bir seyir sunuyor *Gençlik*, hem de derinlemesine kurcalanacak sorular ve hislerle bırakıyor izleyiciyi. Sorrentino sinemasının alamet-i farikalarının hemen hepsi yine bu filmde de mevcut. Nasıl *Muhteşem Güzellik*'te güzellik hem her şey hem de hiçbir şeyse, *Gençlik*'te de hayat hem her şey hem de hiçbir şey. Tutku ve nihilizmin birbirine hiç uzak olmadığının; hatta bu ikisinin her an birbirine dönüşebilecek iki yakın duygu olduğunun altını çiziyor film. Bunu da, gençliğini anarak öğüt verme telaşındaki bir yaşlı adam edasıyla didaktik bir üslupla değil, izleyiciyle bir gönül bağı kurarak anlatıyor.

asli@altyazi.net

ADI GEÇEN FİLMLER

Muhteşem Güzellik (La Grande Bellezza, 2013),
Paris Qui Dort (1924)

HASRET

Kedilerin Bizi İzlediği Şehir

BURCU AYKAR



Hasret bir İstanbul belgeseli, bir o kadar da, kıvranan bir sanatçının portresi. Ben Hopkins, Hong Kong doğumlu, İngiliz asıllı, halihazırda Almanya'da ikamet eden, İstanbul'da da yaşamış olan bir yönetmen. Yabancı bir televizyon kanalının verdiği sipariş üzerine, bir şehir belgeseli çekmek için ekibiyle birlikte İstanbul'a gelir. Para az, imkânlar kısıtlıdır. Kanal, hızlı çekimde İstiklal Caddesi, Boğaz görüntüleri beklerken, bu banalliğin düşüncesi bile yönetmeni boğar. Onu ilgilendirenler çok farklı şeylerdir neticede. Yaşamın giderek, kanalın görmek istediği belgesele benzer bir hâle bürünmesine isyan eden, hayatın gerçekleri ile kendi ideal ve hayalleri arasında bir yerde, depresyona takılıp kalmış bir filmci ne yapabilir? Nasıl bir çıkış yolu bulur buradan? İki ayağı, iki ayrı dünyada, sert gerçekler ve zapt edilmez fantezilerden yeni, ortak bir evren kurarak: Şehr-i İstanbul'a, maddi olanaksızlıklardan mülteci gibi giriş yapıp, aynı zamanda, burada insanlardan önce bir kediler medeniyeti olduğu teorisine prim verecek hayalciliği de muhafaza ederek... Gündüz Armutlu'nun sokaklarını direniş hikâyeleri dinleyerek arşınlarken, gecenin gölgelerinde hayaletlerin peşine düşerek...

Ben Hopkins şehirle arasındaki mesafeyi avantaja çevirebiliyor ve burada yaşayanlar için de şüphesiz ferahlatıcı olacak bir bakış açısı çıkarıyor ortaya. Gezelim-görelim belgesel kanalları, tanıtım broşürleri ya da restoranları yıldızlı rehber kitaplarında görmeyeceğiniz türden bir yaklaşım bu, şehrin bir nevi gayri resmî, hayli öznel belgeseli. Görünenden ziyade görünmeyenlerin, nüfus memurluğunca kayıtlı olanlardan çok resmî olarak sayılmayanların, hatta gözlerden bilinçle saklananların şehriyle ilgileniyor. Göçmenler, gölgeler, mülteciler, mezarlarda yatanlar, hayaletler, direnenler... Bunu da, yer yer kurmacanın karıştığı, sahte-belgesel anlarıyla şehrin soylulaştırma, işsizlik gibi sorunlarını ve kültürel mirasının uçsuz bucaksızlığını ortaya koyan sokak röportajlarını birleştirerek yapıyor. İsa Çelik'in mükemmel bir ikna kabiliyetiyle canlandırdığı tatlı kaçık tarihçinin İstanbul'la ilgili gerçek bilgi almak için bir 'ilginç ölüler listesi' önermesi boşuna değil. Zira, tarihsel, kültürel, sosyal dokuların akıl erdiremediğimiz, kişisel hafızamızla kaydını tutamadığımız bir hızla kaybolduğu günler bunlar. Yönetmenin tarif ettiği isyankâr şehir, tüm bu yok edilme teşebbüslerine karşı kendini savunuyor, ruhunu koruyor.

Ben Hopkins belli ki İstanbul'u çok seviyor, film biraz da bir aşk şiiri gibi. Öte yandan, adından da anlaşıldığı üzere, bu bir şehrin değil de bir özlemin filmi daha çok. Tarihçi, "Senin bu film neyle ilgiliydi?" diye sorduğunda, yönetmen, "İstanbul" diyor. Tarihçinin, "Ama bu çok geniş bir konu!" cevabında hissettirdiği üzere Hopkins imkânsız bir şeyin peşinde aslında. Böyle bir şehir, bir filme sığar mı? Aksine şehir, bir arzu nesnesi gibi, peşine düştükçe gizini saklayarak daha da uzaklaşıyor ondan. Çıktığı yolculuk, yönetmeni, olsa olsa hayaletlerin yaşadığı, bomboş ve karanlık bir eve, giderek de kendi içine kapanmaya sürüklediğinde, buradaki hasretin kaybedilmiş, belki de hiç var olmamış ama olduğu hayal edilen pek çok şeye olduğunu duyumsuyoruz: yaşanamamış bir aşk, sarmalayan bir kucak, ideal bir geçmiş, bir ana yurdu?

Video kayıtlarında sonradan beliren esrarengiz bir karaltı, eski bir tango-daki içli kadın sesi, rıhtımda sabaha karşı dans eden belli belirsiz kadın figürü melankolik ve sürreal bir dünyaya davet ettiklerinde, tüm şehrin duvarlarını süsleyen Gezi grafitilerinin sırları da aklımızda. Evet, "bir zamanlar buraları hep dutluktu" ama türlü özlemle, şehrin ruhunu korumasına yardım edenler de iş başında! Özlem, direnmenin yakıtı oluyor. İnsan filmden çıktığında, kedilerin her yerden, her daim bizi izlediği, dinamik, katman katman gizli dünyalara ev sahipliği yapan bu tuhaf, gizemli şehre, tam da bu hasretin gözünden bir daha bakmak istiyor –bir yandan da 'Hasret' tangosunu mırıldanarak: "Kimsesiz karanlıklar derdime şifa verin / Kalbimdeki yaralar daha, çok daha derin..."

aykarburcu@hotmail.com

HASRET
YEARNING

YÖNETMEN
Ben Hopkins
SENARYO
Ben Hopkins, Ceylan Ünal Hopkins
OYUNCULAR
İsa Çelik, Serhat Murat Saymadi, Bilge Güler, Ben Hopkins
GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ
Jörg Gruber
KURGU
Levent Çelebi
MÜZİK
Efe Akmen
YAPIMCILAR
Mustafa Dok, Hans Geissendörfer, Marsel Kalvo
YAPIM
Türkiye-Almanya/2015/ Türkçe-Almanca-İngilizce/82 dk.
www.hasret-derfilm.de
TÜRKİYE GÖSTERİMİ
14. Filmekimi

Yıldız Tablosu 14. Filmekimi

	Senem Aytaç ALTYAZI	Abbas Bozkurt ALTYAZI	Berke Göl ALTYAZI	Fırat Yücel ALTYAZI	Şenay Aydemir	Engin Ertan	Evrim Kaya	Nil Kural MİLLİYET	Kaya Özkaracalar İLERİ HABER	ORTALAMA
Annem	★★½☆	★★½☆				★½☆☆	★★½☆	★★☆☆		2,20
Arjantin							★★☆☆		★★★½	2,75
Baskın		★★★☆		★★½☆		★★½☆				2,67
Bayan Amerika						★★½☆		★½☆☆		2,00
Ben, Earl & Ölen Kız		★★½☆	★★½☆	★★½☆			★★★☆			2,38
Bir Varmış Bir Yokmuş				★★★☆		★½☆☆			★★★☆	2,51
Carol	★★★☆	★★★☆	★★★★	★★★★	★★★★	★★★★		★★★★	★★★★	3,44
Dağlar Uzaklaştığında	★½☆☆		★½☆☆			★★☆☆		★★½☆		1,88
Dheepan			★★☆☆	★★☆☆		★½☆☆		★½☆☆	★★☆☆	1,80
Ex Machina	★★☆☆	★★½☆	★★½☆	★★½☆	★½☆☆		★★☆☆	★½☆☆		2,07
Gençlik				★★★★	★★☆☆	★½☆☆		★★☆☆		2,25
Hasret			★★½☆	★★★☆	★★★☆	★★½☆	★★½☆	★★½☆	★★★☆	2,71
Hazine	★★★☆	★★½☆	★★★☆			★★★☆				2,88
İnsanın Değeri	★★★☆		★★★☆	★★★☆		★★½☆		★★½☆		2,80
Knight of Cups						★☆☆☆		★½☆☆		1,25
Kronik						★★☆☆	★★½☆			2,25
Küçük Kız Kardeşim						★★½☆	★★★☆	★★½☆		2,67
London Road						★½☆☆			★★★☆	2,25
Mantıksız Adam		★★½☆	★★☆☆		★★½☆	★★½☆	★½☆☆	★½☆☆	★★☆☆	2,07
Marguerite							★½☆☆	★½☆☆		1,50
Mustang		★★☆☆	★½☆☆		★½☆☆			★★☆☆	★½☆☆	1,70
Paulina					★½☆☆	★★½☆		★★★☆	★★½☆	2,38
Sakin Batı		★★½☆	★★½☆	★★☆☆						2,33
Saltanatın Mezarlığı	★★★☆		★★★☆			★★★☆		★★★☆		3,00
Saul'un Oğlu	★★☆☆		★★★☆		★★★☆	★★½☆	★★★☆			2,70
Sessiz Çığlık		★★★☆	★★½☆	★★½☆		★★☆☆		★½☆☆		2,30
The Club			★★★☆			★★½☆	★★★★	★★★☆	★★★☆	3,00
The Lobster	★★½☆			★★½☆	★★☆☆	★★★☆	★★☆☆	★★½☆	★★★☆	2,50
The Witch					★★★☆	★★★☆	★½☆☆		★★★★	2,75
Uzaktan			★★☆☆	★★☆☆		★½☆☆	★★☆☆	★½☆☆	★★★★	2,17
Yeni Ahit		★★☆☆			★★½☆	★★½☆			★★★★	2,75



1
Carol
3,44



2
Saltanatın Mezarlığı
3,00



2
The Club
3,00



3
Hazine
2,88



4
İnsanın Değeri
2,80

Yıldız Tablosu

	Abbas Bozkurt ALTYAZI	Berke Göl ALTYAZI	Ali Deniz Şensöz ALTYAZI	Mehmet Açar HABERTÜRK	Engin Ertan	Evrim Kaya	Nil Kural MİLLİYET	Murat Özer ARKAPENCERE.COM	Kaya Özkaracalar İLERİ HABER	Uğur Vardan HÜRRİYET	ORTALAMA
45 Yıl	★★★★	★★★½	★★★½	★★★★	★★★★	★★★★★	★★★★	★★★½	★★★½	★★★½	3,35
Abluka	★★★★	★★★★	★★★★			★★	★★½		★★½		2,67
Amy					★★½	★★★	★★★★	★★★½			2,75
Annem	★★½				★½	★★½	★★				2,13
Bulantı	★★½	★★½	★★	★★★★	★½	★★½	★★	★★	★★	★★★★	2,30
Ejder Kılıcı				★						★★	1,50
Hayal Ülkesi	★★★½		★★★★		★★★★						3,17
Kara Düzen	★★			★★½		★★	★½	★★★	★★½	★★½	2,29
Kızıl Tepe				★★		★★★		★★½	★★★	★★★	2,50
Korku Terapisi				★★★			★½	★★½	★★★½	★★½	2,60
Madımak: Carina'nın Günlüğü				★½				★½	★★	★★	1,63
Mantıksız Adam	★★½	★★		★★½	★★	★½	★½	★★½	★★	★★½	2,11
Marslı	★★★	★★½	★★	★★	★★★	★★★	★★½	★★½	★★½	★★★	2,30
Mustang	★★	★½	★½	★★★	★½		★★	★★	★½	★★	1,89
Nefesim Kesilene Kadar	★★½		★★½		★★½	★★★	★★		★★½		2,33
Otel Transilvanya 2				★★					★★		2,00
Sakin Batı	★★½	★★½								★★★½	2,83
Son Cadı Avcısı				★½				½		★½	1,17
Stajyer				★★	★½		★★	★½	★★½	★★	1,92
Şah Mat				★★½						★★★	2,75
Takım: Mahalle Aşkına!								★★½	★★★	★★½	2,67
Tehlikeli Yürüyüş		★½		★★			★★½	★★½		★★★	2,30
Yok Artık!				★★			★	★½		★★	1,63



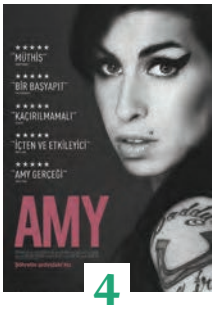
1
45 Yıl
3,35



2
Hayal Ülkesi
3,17



3
Sakin Batı
2,83



4
Amy
2,75



4
Şah Mat
2,75

KARİYO & ABABAY VAKFI

Kasım ayı filmleri



30 Ekim



30 Ekim



06 Kasım



13 Kasım



20 Kasım



27 Kasım

Her gün bağımsız filmler izleyebileceğiniz

BAŞKA SİNEMA salonları:

Altunizade Capitol Spectrum
Başakşehir Cinetech Mall of İstanbul
Beyoğlu Beyoğlu
Beyoğlu Fransız Kültür Merkezi
Beyoğlu Pera Sineması
Boğaziçi Üniversitesi SineBU
Etiler Akmerkez Cinema Pink
Kadıköy Moda Sahnesi / Sinema
Kadıköy Rexx
Levent Metro City Cinema Pink
Ankara Büyülü Fener Kızılay
Antalya Plaza Sineması **YENİ SALON**
Bursa Nilüfer Belediyesi Konak Kültürevi **YENİ SALON**
Eskişehir Kanatlı Cinema Pink
İzmir Karaca Sineması
Mardin SineMardin
Mersin Üniversitesi SineMersin **YENİ SALON**

m3

www.baskasinema.com

foursquare YouTube

BAŞKA SİNEMA

Altyazı Aylık Sinema Dergisi | radyo odtü 103.1 | Mall of İstanbul | ZERO | uniFrance films | Avrupa Konseyi Eurimages Fonu Desteğiyle EURIMAGES | COUNCIL OF EUROPE CONSEIL DE L'EUROPE

Seyir Defteri

53. NEW YORK FİLM FESTİVALİ

Biyografik Hikâyeler

25 Eylül-11 Ekim tarihleri arasında düzenlenen 53. New York Film Festivali'nin ana seçkisi ağırlıklı olarak, açılışını Cannes'da yapmış filmlerden oluşuyordu. Filmekimi programıyla da kısmen çakışan ana bölüm dışında ise, uluslararası arenadaki genç soluklara ayrılmış Projections ve sinemanın diğer mecralarla etkileşimi üzerine kafa yoran, interaktif etkinliklere yer verilen Convergence gibi ilgi çekici bölümler öne çıkıyordu.

Festivalin hit filmlerinin Anglosakson ayağında biyografik öğelerin ağırlıklı olduğu filmler dikkat çekiyordu: Daha önce James Marsh'ın da belgeselini çektiği Philippe Petit'nin öyküsünden uyarlanmış olan *Tehlikeli Yürüyüş* (*The Walk*), Miles Davis'in hayat öyküsünden yola çıkan *Miles Ahead*, sosyolojinin en meşhur deneyini yapan Stanley Milgram'ı konu edinen *Experimenter*, Danny Boyle imzalı *Steve Jobs* ve hatta Patricia Highsmith'in otobiyografik özellikler taşıyan romanından sinemaya aktarılan *Carol*... Belgesele ayrılan kapsamlı bir özel bölümün yanı sıra farklı bölümlere dağılmış belgesellerle de birlikte festivalin ağırlık noktasının biyografik filmlerde olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bu filmlerden biri de Chantal Akerman imzalı *No Home Movie*'ydi elbette. Gösterimlere katılması beklenen Akerman'ın beklenmedik ölüm haberi, *No Home Movie*'nin gösterimlerini tarifi zor bir deneyime dönüştürdü.

Festivalin biyografik belgesellerinin bir kısmı, kurmaca filmleriyle ünlü yönetmenlerin elinden çıkmaydı. Noah Baumbach ve Jake Paltrow'un birlikte yaptıkları Brian de Palma belgeseli *De Palma* bunlardan biri. Paltrow ve Baumbach son derece sade bir belgesel olan *De Palma*'da hâlihazırda hem hayran hem de ahbap oldukları Brian de Palma'yı karşılarına oturtmuş ve konuşturmuşlar. Çekimlerini bir haftada tamamladıklarını söyledikleri belgesel, Palma'nın filmografisi üzerinden kronolojik olarak ilerliyor. Palma'nın neredeyse hiç değişmeyen bir kadrajda anlattıklarına, bahsi geçen filmlerinden parçalar eşlik ediyor. Kısacası, yönetmenlerin kendilerinden bir şey kattığını söylemenin mümkün olmadığı belgesel, yine de her sinefilin iştahını kabartacak film parçalarıyla süslenmiş uzunca ve güzel bir dost sohbeti tadında.

Kurmaca filmlerindeki yetkinliğiyle tanınan ve orta metraj bir belgeselle seyirci karşısına çıkan bir diğer isim ise Paul Thomas Anderson'du. Jonny Greenwood'un, İsrailli müzisyen Shye Ben Tzur ve Hindistanlı müzisyenlerden oluşan The Rajasthan Express orkestrasıyla birlikte oluşturduğu proje grubu Junun'un Racastan'daki buluşmalarının bir kaydını tutmuştu Paul Thomas Anderson. Godard'ın 1968 tarihli *Sympathy For The Devil*'ı gibi bir şey hayal ediyorsanız çok yanılıyorsunuz. Paul Thomas Anderson göz göre göre düşülebilecek tüm hatalara düşen ve gerçekten 'kötü çekilmiş' bir belgesele imza atmış. Ezanla başlayan ve albüm kayıtları sırasında çekilmiş ham görüntülerden oluşan bir tür kamera arkası belgeseli *Junun*. Anderson'ın pahalı oyuncaklarıyla çektiği ve hiçbir estetik kaygı gütmeden arka arkaya dizdiği görüntüleriyle Hindistan'ın egzotikliğine kendini kaptırarak araya attığı turistik parçalardan oluşan ve seyirci olarak âdeta yönetmen adına utanmanızı sağlayan belgeselin tek iyi tarafı ses bandı. O yüzden, belki de Junun'a destek vermek üzere piyasa sürülmüş bu belgesele kanıp da müzikten soğumayın; belgeseli geçip doğrudan albümü dinleyin demek lazım.

Ünlü isimlere odaklanan belgesellerin bir diğer örneği, Nora Ephron'u konu edinen, oğlu Jacob Bernstein'in Nick Hooker ile birlikte yönettiği *Everything Is Copy*'ydi. Gerek deneme ve kitapları, gerekse senaryo ve filmleriyle Amerikan popüler kültüründe önemli bir yere sahip olan Nora Ephron'u yakınlarının ve akrabalarının ağzından dinliyoruz çoğunlukla. Ephron'un ölmeden önce bayrağı teslim ettiği isimlerden birinin de Lena Dunham olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. *Girls* dizisinin yanı sıra yazdıklarıyla da çok ses getiren Dunham, Meg Ryan ve Reese Witherspoon gibi isimlerle birlikte Ephron'un makalelerinden parçaları seslendiren kadınlardan biri belgeselde. Oğlundan annesine bir güzelleme niteliği taşıyan ve bir yönüyle oldukça sıradan olan bu biyografik belgeselin en can alıcı noktası ise bir dil sürçmesiydi: Tıpkı Nora gibi yazar ve senarist olan Delia Ephron, kız kardeşinin ölümünden bahsederken "o öldüğünde" demek yerine "biz öldüğümüzde" deyiveriyor. Senarist-yazar bir anne-babadan doğmuş olan ve kendi hayatları üzerine yazan iki kız kardeşin, yani Nora ve Delia Ephron'un hikâyelerinde çok daha derinleştirilebilecek noktalar olduğunu seziyor insan. Ama Jacob Bernstein, bir gazeteci olarak aile mesleğini devam ettiriyor ve dönüp ailesine baktığı film, barındırdığı heyecan verici malzemeye karşın standart bir TV belgeselinin ötesine geçmiyor.

Festivaldeki etkileyici bir diğer kadın portresiyse *Ingrid Bergman In Her Own Words* belgeselindeydi elbette. İsminden de anlaşılacağı üzere belgeselin en büyük artısı Ingrid Bergman'ı kendi kamerasından ve kendi sözlerinden anlatıyor olmasıydı. Erken yaşta annesini kaybeden Bergman'ın babasının elinden bırakmadığı kamerası hem Bergman'ı hem de bu belgeseli bize kazandırmış gibi



De Palma belgeselinin yönetmenleri Paltrow ve Baumbach, Brian de Palma ile birlikte



Heart of a Dog

görünüyor. Bergman'ın kamera karşısında büyüdükten sonra kamerayı babasından devralması ve hayatı boyunca ev videoları çekmeye devam etmesi ile çok genç yaştan itibaren tuttuğu günlükler, hem Bergman'ın hikâyesinin kendi kelimeleriyle oluşmasını sağlıyor hem de onun perdedeki büyülü varoluşuna uygun bir doku oluşturuyor.

The Witness ise, bir portre çizmekten ziyade toplumsal bir resmin içerisinde kaybolmuş bir kadın figürünü yeniden ortaya çıkarmaya soyunan bir belgesel projesi. Yirmi sekiz yaşındaki Kitty Genovese, 1964 yılında New York'un Kew Gardens semtinde bıçaklanarak öldürülmüş bir kadın. Gece vakti sokak ortasında işlenen bu cinayete zamanın gazetelerine göre en az otuz sekiz kişi tanıklık ettiği hâlde hiç kimse müdahale etmediğinden öldürülüyor Kitty. Şehirde yaşayan insanların birbirine karşı olan duyarsızlıklarının, kayıtsızlıklarının bir simgesi olarak bugüne kadar geliyor ismi. Kişi sayısı ne kadar artarsa insanların müdahale etme ihtimallerinin o kadar düşeceğine dair bir vaka olarak sosyal bilimler literatürüne geçiyor. Elli yıl sonra *The Witness* hem cinayeti hem de medyanın bu cinayeti ele alma biçimini yeniden gündeme getiriyor. Belgeselin asıl karakteri Kitty'nin küçük kardeşi William Genovese. Vietnam Savaşı'nda bacaklarını kaybetmiş olan William, ablasının ölümünden elli yıl sonra yeniden cinayetin izini sürmeye başlıyor. Vakayı yeniden deşmeye başladığında, olayın otuz sekiz tanığı olduğu ve hiçbirinin kılını kıpırdatmadığı anlatısının biraz fazlaca törpülenmiş bir medya yalanı olduğu ortaya çıkıyor. Kitty'nin ölümü etrafında oluşan hikâyenin ablasının hayatını tamamen yok ettiğini fark ediyor; ablasının ölümüne dair her detayı bildiğini fakat Kitty'nin kim olduğuna, nasıl bir hayat yaşadığına dair en temel bilgilere dahi sahip olmadığını anlıyor, ablasını tanımaya başlıyor. Bir süre sonra Kitty'yle ve olayın kendisiyle ilgili detaylara hâkim olma isteği o kadar ileri bir seviyeye ulaşıyor ki, William hapisteki katille görüşme talebinde bulunuyor. Katil onunla görüşmeyi reddedince, bu kez katilin oğluyla görüşmeye gidiyor. Olayın içine girdikçe William'ın cinayete duyduğu takıntılı ilgi giderek artıyor ve belgesel ürkütücü bir hâle bürünüyor. Bir noktada William (ya da belgeselin görünmeyen yönetmeni James D. Solomon) bir oyuncu tutarak, gece vakti aynı saatte ablasının ölümünü, çığlıklarını ona yeniden canlandırtmaya kadar vardırıyor işi. Bir şehir mitini yıkarak ve hikâyelerin güvenilmezliği ya da medya manipülasyonu üzerine yapıbozumcu bir film gibi başlayan belgesel, giderek kendi anlattığı hikâyeyle arasındaki mesafeyi o kadar kaybediyor ki, izleyiciyi dehşete düşürüyor.

Festivalin en iyi filmlerinden biri de büyük usta Frederick Wiseman'ın Queens'in Jackson Heights mahallesini anlatan 190 dakikalık belgeseli *In Jackson Heights*'tı. New York'un en fazla etnik çeşitlilik barındıran mahallesi olan Jackson Heights da tıpkı Kitty Genovese gibi bir sokak ortasında öldürülen bir isimle beraber anılıyor. Bundan yirmi beş yıl önce Julio Rivera eşcinsel olduğu için mahalledeki bir çocuk bahçesinde vahşice öldürülüyor. Fakat bu cinayetin ardından Jackson Heights eşcinsel hareketin önemli mevzilerinden biri hâline geliyor. Dünyanın dört bir yanından gelmiş göçmenlerin kurdukları hayatı, farklı komünitelerin bir arada yaşama pratiklerinin binbir veçhesini, kentsel dönüşümün semti ele geçirmek ve bütün dokusunu yok etmek üzere son hız harekete geçmiş olduğu günümüzde belgelemeyi başaran Wiseman, her zamanki gibi hayranlık uyandırıcı bir mekân portresine imza atıyor.

Bir başka Amerikan portresi de Laura Israel imzalı Robert Frank belgeseli *Don't Blink: Robert Frank*'ti. Savaş sonrası Amerika'sı başyapıtı 'The Americans' ile ortalığı kasıp kavuran, Beat Kuşağı'nın vazgeçilmezlerinden Robert Frank'i odağına alan belgesel, bir ikonu ya da onun işlerini anlatmaktan çok onun ruhunu canlandırmak ve o ruhu seyirciye de geçirmek üzere tasarlanmış. Derli toplu biyografilerin arasında, açıklayıcı olmamaya gösterdiği özenle öne çıkan ve konu edindiği Beat ruhuna ihanet etmeyen sağlam bir belgesel. Benzer bir dönemden, Amerikan karşı kültürüne ait bir başka önemli figür Laurie Anderson ise, son filmi *Heart of a Dog* ile festivalin en çarpıcı ve taze filmlerinden birine imza atıyor. Anderson'ın birinci tekil şahıs deneme filmi yakın zamanda kaybettiği köpeği Lolabelle'e yazılmış bir veda mektubu niteliğinde bir yanıyla. Fakat bu kaybın 2013'te vefat eden eşi Lou Reed'i de kapsadığını hissetmemiz için Anderson'ın bir şey söylemesine gerek yok elbette. Rüyalarından, hayat üzerine düşüncelerinden, 11 Eylül sonrası artan güvenlik kameralarından, piyano çalan köpeğinden, hikâyelerin parçalılığından, toplanan verilerden, mistik inançlardan, hayaletlerden ve daha pek çok şeyden bahseden Anderson'ın filmi taptaze, sinematik ve ilham dolu. Birbirine doğrudan bağlanmayan hikâye parçalarını, çok parçalı hikâyeler çağında yaşadığımızın fazlasıyla bilincinde olarak ortalığa saçan Anderson'ın filmi taptaze bir zihnin ürünü olduğunu her ânında hissettiriyor. Bir duygu-düşünce silsilesini ortaya serdiği için, kimi zaman izleyicininkine paralel kimi zaman ise ona zıt akan *Heart of A Dog*'u bir kez daha izlemek için sabırsızlanıyorum.

Son olarak Şilili Carmen Castillo'nun muazzam belgeseli *We Are Alive*'dan da bahsetmeden geçmeyelim. Fransız devrimci ve filozof Daniel Bensaïd'in ölümünün ardından, onun fikirlerini de yanına alarak bir dünya turuna çıkıyor. Castillo en çok da Bensaïd'in devrimci umudunu yanına alıyor ve Zapatista'lardan Bolivya'da suları için savaşan yerlilere, Topraksızlar hareketinden Marsilya'daki kent mücadelelerine, yakın dönemin farklı devrimci hareketlerini dolaşarak umudu yeşertiyor. Hem de bugün her birimizin dönüp dolaşıp kendine sorduğu tüm soruları bütün açıklığıyla tekrar tekrar sorarak. Castillo,



We Are Alive

bu hareketlerden insanlarla konuşurken, belki kendi kaybettiği ama Bensaïd'in asla kaybetmediği devrimci umudu hem kendisi yeniden kazanmak hem de umudunu yitirmiş diğer insanlara taşımak istiyor âdeta. Tek tek soruyor nasıl direndiklerini, bunca yenilgiden sonra umutlarını nasıl canlı tuttuklarını, direnecek gücü nereden bulduklarını... Direnmediği zaman kendini yorgun hisseden, günlerce kaldırımda yatmaya alıştığından eve dönünce kafasını yastığa koymakta huzur bulamayan, bir fabrika örgütlenmesinin ardından elindeki telefon defterine, oraya tek tek yazdığı isimlere bakıp, asıl kazanımın bu olduğunu gözleri dolarak anlatan, dayanışmanın tadına varmış onlarca koca yürekli insanla yaptığı görüşmelerle Castillo asıl olarak umudun belgeseline imza atıyor. ■ ***Senem Aytaç***

34. PORDENONE SESSİZ FİLM GÜNLERİ

En Eski Sessiz Sinema Festivali

3-11 Ekim tarihleri arasında, İtalya'nın kuzeydoğusunda, Alpler'in eteklerinde, Venedik'le Slovenya sınırının ortasında bir yerlerde, dünyanın dört bir yanından izleyiciler dünyaca ünlü Pordenone Sessiz Sinema Günleri'nin otuz dördüncü yılı için bir araya geldi. Sinemanın değerini fazlasıyla bilen, Cinema Zero adındaki sinematekinde yıl boyu klasik ve güncel filmlerin gösterimlerine ev sahipliği yapan, yolda yürürken tesadüfen büyüleyici bir Pasolini sergisiyle karşılaşabileceğiniz küçük bir şehir burası.

Dünyanın en eski ve en geniş kapsamlı sessiz sinema festivali olan Pordenone, başka birçok sessiz film festivaline de ilham kaynağı olmuş. Hatta film restorasyonu üzerine çalışan kurumların, yenilemekte oldukları filmlerini yetiştirmek için uğraştıkları ve bu filmleri ilk kez görücüye çıkardıkları bir mekân hâline gelmiş burası. Ana gösterim mekânı olan Teatro Verdi şehrin tam göbeğinde. Gösterimlerin neredeyse tamamı burada yapılıyor. Gösterimler sabah 9'dan gece yarısına kadar devam ediyor. Her filme farklı müzisyenler eşlik ediyor; bazen tek bir piyanist, bazense dev bir orkestra... Bu müzisyenler de filmler kadar ilgi toplayabiliyor.

Bu senenin programına bakacak olursak ilgi çeken başlıklar arasında Şehir Senfonileri, Westernin Doğuşu, Latin Amerika Sessizleri, Victor Fleming Sessizleri, Rus Sessiz Kısa Komedileri'nin yanı sıra İtalyan Kaslıları Almanya'da başlığı altında 1920'li yıllarda kaslı vücutlarıyla ün salmış İtalyan aktörlerin Alman sinemasındaki filmlerinden oluşan ilginç bir seçkiyi bulabiliyoruz. Yeni restore edilmiş filmler arasında, Hollanda Film Müzesi EYE'ın restore ettiği işçi çocuklar serisi, 1916 yılından teatral bir Sherlock Holmes uyarlamasının yanı sıra, Amerikan sinemasında erkek rollerinde oynayan ya da lezbiyen oyunculara adanmış 'Girls Will Be Boys' başlıklı bölüm de oldukça ilgi çekiyor. Filmlerle ilgili bilgileri incelerken 1908-1934 yılları arasında dört yüzden fazla Amerikan filminde erkek kılığına girmiş kadın oyuncunun rol aldığını, özellikle 1920'li yıllarda cinsiyet meselelerine dair toplumsal algının dönüşümüyle birlikte bu oyunculara yönelik yaklaşımın da değiştiğini öğreniyoruz.

Festivalin en öne çıkan filmleri arasında Avusturya Film Arşivi'nin yeni kopyasından gösterilen Ernst Lubitsch filmi *Romeo und Julia im Schnee* (1920), Japon sessiz sinemasının 1991 yılında gün yüzüne çıkan Daisuke Itô imzalı efsanevi yapıtı *Chuji Tabinniki* (1927) ve başrolünde Lon Chaney'nin yer aldığı Rupert Julian'ın *Operadaki Hayalet*'i (*The Phantom of the Opera*, 1925) sayılabilir. Akılda kalan bir başka film de Stephen Horne'un piyanosu ve Frank Bockius'un perküsyon performansı eşliğinde izlenen Marcel L'Herbier filmi *L'Inhumaine* (1924) oldu. Baştan sona ölçülüp biçilmiş planları, geometrik dekorları, siyah-beyaz kontrastının çarpıcı kullanımıyla *L'Inhumaine*, fütürizmin en saf örneklerinden biri olarak akıllarda yer eden bir film.

Alpler'den vuran temiz hava, şarap, peynir, sonu gelmeyen film gösterimleri ve sağda solda sadece filmlerden bahseden izleyicileriyle bu festivalde kısa süreliğine bulunmuş olmak dahi insanda bağımlılık yaratıyor. Günde ortalama on iki saatlik film mesaisinin boşluğunu doldurmak kolay olmuyor. ■ ***Nagehan Uskan***



Operadaki Hayalet

25 FPS FESTİVALİ

Zagreb'de Deneysel Filmler



Les Mains Negatives

Deneysel sinema ya da video sanatına ilgi duyan herkes, kendini er ya da geç Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'de gerçekleşen 25 FPS Festivali'nde bulacaktır. Sebepsiz de değildir bu. 25 FPS, maalesef dünyadaki sinemaseverlerin çoğunluğu tarafından hâlen görmezden gelinen bir sinema türü için çabalamaya kendini adamış bir grup insanın düzenlediği küçük fakat keyifli bir festival. Brüksel'deki L'Âge d'Or ya da Belgrad'daki Alternatif Film/Video Festivali'nde de olduğu gibi, gösterimlerin çoğu Super8 ya da 16mm kopyalarla yapılıyor. Festivalin birkaç hafta öncesinde Saraybosna'da yaşamaya başlamışken, böylesi önemli bir etkinliğe katılma fırsatını kaçırmanın akılsızlık olacağını biliyordum.

İlk gün, izleyiciyi hareketli imgeye dair tüm yerleşik fikirlerinden uzaklaştıran bir konferans, performans ve gösterim bileşimiyle başladı. Julien Maire kameraya işkence etti, film şeridini parçalara ayırdı ve derin bir sevgi duyduğumuz sinema sanatını didik didik etti. Sadece kamerasını kullanarak projeksiyonun otopsisini yaptı ve onları üreten teçhizatı yakarak yeni görüntüler oluşturdu. Open Core adlı bu performans, normalde hayal edeceğimizden tamamen farklı film yapım teknikleri üzerine kurulu olan festivalin atmosferini kurmak için iyi bir açılış tercihiydi.

Festivalin ilk "gerçek" film gösterimi, Peter Tscherkassky'nin *The Exquisite Corpus*'u oldu; yönetmen daha sonra filmi ayrıntılarıyla anlattığı konuşmasında, filmin sahne sahne analiz edilmesinin mümkün olmadığının altını çizdi. Bununla beraber hem zihinlerimize, hem bedenlerimize etki eden bir filmdi bu; selüloidin nesli tükenmekte olan bir tür olduğuna dair çarpıcı bir meditasyondu. Elle tutulur olmayana duyduğumuz arzuda, bir vakitler ölümsüz olduğunu düşündüğümüz şeylere duyduğumuz arzuda kaybolduğumuz bir meditasyon.

Tscherkassky'nin herkes tarafından merakla beklenen konuşması, *Coming Attraction*'da (2010) sergilediği son derece başarılı otopsilere benziyordu. Gösterdiği yapıtlarının her yönüyle yapısal çözümlemesini yaptı. Pek çok anekdot anlatan Tscherkassky'nin en ilginç görüşlerinden biri, zaten tartışmalı olan 'deneysel film' terimi üzerineydi; Tscherkassky 'deneyler' yapmadığını, sürekli ve bilinçli bir arayış içinde olduğunu söylüyor. Ve bir kez aradığı şeyi bulduğunda, onu filmin içinde nasıl yeniden kuracağının yolunu da bulduğunu ifade ediyor.

Zagreb'e özellikle bu yılki Cannes Film Festivali'nde övgü dolu eleştiriler alan Tscherkassky için gelenler, kısa süre içinde bu festivalde keşfedilmeyi hevesle bekleyen başka mücevherlerin de olduğunu fark edecekti. Örneğin Philip Widmann'ın *Fictitious Force*'u, kültürel olarak kendi deneyimlerimizle hiçbir benzerlik taşımayan olayların temsilleri karşısında herhangi bir şey hissetmekte zorlanışımızı çok net bir şekilde gösteriyor. Widmann bizi uzak bir ülkede, muhtemelen Hindistan'da bir yerde gerçekleşen bir ritüele götürüyor. Bu filmi festivalin en çekici ve tatminkâr filmlerinden biri yapan şey, bu mekânların ve farklılıkların on beş dakika içinde izleyici için elle tutulur ve hissedilir hâle gelmesi. Bekleneceği üzere üç jüri ödülünden birini bu film kazandı ve ödülü veren Anouk de Clercq filmi şu sözlerle övdü: "Bir şiir, bir hazine, bir ritüel. Siyah, beyaz ve gri. Dengesi incelikle ayarlanmış, zamanın eskitmeyeceği bir film."

Jüri üyesi Anouk de Clercq'e bu festivalde aynı zamanda kendi film seçkisini oluşturma fırsatı da verilmişti. Karanlıkta Görmek başlıklı seçkisinde, diğer filmlerin yanı sıra Marguerite Duras'nın izleyicilerin büyük kısmını etkileyen harika filmi *Les Mains Negatives* (1978) de yer alıyordu. Yönetmen Duras'nın kendi açık yarasını acımasızca beyazperdeye yansıtması karşısında pek çok izleyicinin gözyaşı döktüğüne tanık oldum.

25 FPS Festivali, şanına yakışır bir seçki sunmakla kalmadı. Birçok eski dost burada yeniden bir araya geldi, yeni arkadaşlıklar kuruldu. Festivalin tutkulu takipçilerinin bir kısmı dünyanın dört bir yanından, sadece bu tür niş etkinliklerde karşılaşabildikleri kişilerle buluşabilmek için gelmişti. Festivallere gitme alışkanlığı olmayan meraklılar için de etraftaki insanların yanına yaklaşıp sohbet edebilecekleri geçici bir yuva oldu burası.

Festival gibi kısa süreli toplanma mekânlarının en ilgi çekici yanı, geniş bir yelpazeden insanları bir araya getirmesi. Büyükçe bir grup, yerel bir film laboratuvarına bağlı amatör sinemacılardan oluşuyordu. Böylesi güçlü bir kültürün Zagreb'de hâlâ mevcut olduğunu görmek şaşırtıcıydı. Torunlarına o neslin alışık olduğundan farklı bir şey bırakmak için kendi hayatını Super8 kullanarak belgelediğini anlatan bir kadın vardı mesela. Herhangi bir sanatsal iddiası bulunmayan bu topluluğun, kaybedecek çok fazla şeyi olduğunu düşünen profesyonellerle vakit geçirdiğini görmek gerçekten iç açıcıydı. Festival boyunca filmlerin gösterildiği Studentski Centar ise, festivalin başından sonuna, gelen herkesin kendini huzur-

lu hissettiği bir sığınağa dönüşmüştü. Benim gibi ilk kez katılan birçok kişi, festival sona erdikten sonra kendi film gösterimlerini gerçekleştirmeye başlamaları gerektiğini düşünüyordu. ■

Yazı: *Kaya Erdinç*, Çeviren: *Duygu Dölek*

CINE TURCO
TÜRKİYE FİLMLERİ FESTİVALİ

Buenos Aires'te Türkiye Filmleri

İlk kez 2013 yılında gerçekleştirilen Cine Turco, Serdar Vardar direktörlüğünde, Ali Taylan, Soledad Zambrano ve Luna Hieber'den oluşan dört kişilik genç bir çekirdek kadro ve şahane bir gönüllüler ekibinin desteğiyle Arjantin'in başkenti Buenos Aires'te hayat bulan bir Türkiye Filmleri Festivali. Ekibin böyle bir festivali düzenlemekteki temel amacı, sinefilliğin yaygın olduğu Arjantin'de hiç tanınmayan Türkiye sinemasına görünürlük kazandırmak ve benzer kimlik arayışı süreçlerinden geçen Yeni Arjantin sinemasıyla Türkiye sineması arasında organik bir bağ kurmak. Bir diğer neden ise, yalnızca Arjantin'de değil, Latin Amerika genelinde yaygın olan 'El Turco' (Birinci Dünya Savaşı sırasında Osmanlı topraklarından kıtaya göç edenlere istinaden kullanılan ve tüm Arap halklarını da kapsayan bir deyim) imajını kırmak. Kültürler arası diyalog başlatma amacıyla festival süresince film gösterimlerinin yanı sıra sanat çalışmaları ve konferanslar da düzenlenmekte.

Festival seçkisi oluşturulurken hem Zeki Demirkubuz ya da Nuri Bilge Ceylan gibi ustaların filmlerine hem de ilk ya da ikinci filmini çekmiş yönetmenlerin imzasını taşıyan uluslararası başarı kazanmış yapımlara yer veriliyor. Festivalde bu yıl on uzun metraj (sekizi kurmaca, ikisi belgesel) ve iki adet orta metraj film gösterildi. *Sivas* (Kaan Müjdeci), *Nefesim Kesilene Kadar* (Emine Emel Balcı), *Neden Tarkovski Olamıyorum...* (Murat Düzgünoğlu), *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey) ve *Motör: Kopya Kültürü ve Popüler Türk Sineması* (Cem Kaya) festival ana seçkisinde yer alırken,



Neden Tarkovski Olamıyorum...

Fack ju Göhte (Bora Dağtekin), *Gavur Mahallesi* (Yusuf Kenan Beysülen), *UMMAH* (Cüneyt Kaya) ve *Sınırdakiler* (Tuna Kaptan) ise Türkiye-Avrupa Filmleri seçkisinde bulunuyordu.

Festival direktörü Serdar Vardar, Arjantinli izleyicinin beğeni çıtasının oldukça yüksek olduğunu, bu nedenle de seçkiyi hazırlarken filmlerin hem senaryosunun güçlü hem de sinematografik dilinin özgün olmasına dikkat ettiklerini söylüyor. Bu yıl ilk kez verilen ödül de izleyicilerin oylarıyla belirlendi. Hem filmlere hem de gösterimlerin ardından yapılan söyleşilere ilginin oldukça yoğun olduğu festivalde izleyiciler arasında, Arjantin'de oldukça popülerleşmiş olan Türk dizilerinin meraklıları da vardı ve söyleşilerde dizilerdeki Türkiye ile filmlerdeki Türkiye arasındaki farka dair pek çok soru ve yorum yöneltildi. Ödülü ise, *Neden Tarkovski Olamıyorum...* ile Murat Düzgünoğlu kazandı. Düzgünoğlu, bir sonraki filmi için Buenos Aires'te yer alan 'Lahaye Post' ve 'Pomeranec Musica y Sonido' stüdyolarında 16 bin dolar değerinde görüntü ve ses post-prodüksiyonu yapabilecek. Festival ekibi, önümüzdeki yıl bu ödülü, yapım aşamasındaki filmlerin katılacağı bir 'work in progress' yarışması dahilinde vermeyi planlıyor. Şu anda finansal desteği kısıtlı olan festival, birçok enstitü ve kurumla işbirliği yapıyor. Örneğin Arjantin Sinema Genel Müdürlüğü'nün (INCAA) sağladığı lojistik destek sayesinde, Buenos Aires'teki festival haftasından sonra, burada gösterilen filmlerden bir seçkiyle Arjantin'in farklı eyaletlerinde gezici Türkiye filmleri haftaları düzenleniyor. Festival ekibinin uzun vadeli hedefleri arasında Latin Amerika ile Türkiye'den projeleri toplayıp bir proje havuzu oluşturmak ve bu projeler için hem Latin Amerika'dan hem de Türkiye'den yapımcılar bulmak var. Bunun için Arjantin ile Türkiye arasında bir ortak yapım anlaşmasının imzalanması için çalışmalar yürütülmekte. Henüz çok genç olan Cine Turco şimdiden önemli bir kültürel diyalog platformu hâline gelmiş görünüyor. ■ ***Gözde Onaran***

AYSUN BADEMSOY FİLMLERİ

Kentsel Dönüşüm, Göç, Namus

Türkiye kökenli Alman sinemacılar arasında belgeselci kimliğiyle öne çıkan Aysun Bademsoy, bir süredir Tarabya Kültür Akademisi'nin burslu sanatçısı olarak Türkiye'de çalışmalarına devam ediyordu. Bademsoy, bu vesileyle 28 Eylül'de ödüllü iki filmiyle Goethe-Institut İstanbul'da seyircilerle buluştu. Yönetmenin katılımıyla gerçekleşen gösterimlere ilgi yoğundu ve her gösterimden sonra uzun ve hararetli soru-cevap bölümleri oldu.

Küçük yaşta ailesiyle birlikte Mersin'den Berlin'e giden Aysun Bademsoy, Freie Universität Berlin'de

tiyatro ve gazetecilik eğitimi görürken bir yandan da televizyon filmlerinde ve dizilerinde rol alır. Ancak esas olarak Almanya'nın en sıradışı deneysel sanatçılarından, yönetmen Harun Farocki'nin tedrisatından geçmesinin ve uzun süre birlikte çalışmalarının Bademsoy'un belgeselci kimliğinin şekillenmesinde büyük rol oynadığını söyleyebiliriz. Farocki, Bademsoy'un Goethe'de gösterilen filmlerinden *Kentlerin Kıyılarında*'nın (*Am Rand der Städte*, 2006) da yapımcısı aynı zamanda.

Prömiyerini 2006'da Berlin Film Festivali'nde yapan ve Innsbruck Film Festivali'nde En İyi Belgesel Film Ödülü'nü kazanan *Kentlerin Kıyılarında*, Türkiye'ye kesin dönüş yaparak Mersin kıyılarını dolduran sitelerde yaşayan "Almancı" ailelerin dönüş sonrası hayatlarına bakıyor ve bu yeni yerleşim alanlarının ortaya çıkardığı yaşam biçimlerini inceliyor. Bir taraftan Almanya'yla tüm bağlarını koparmış, öte yandan geri döndükleri ülkeyle de aralarına koca bir mesafe girdiğini fark eden birbirinden farklı aileler ve değişik arka planlardan gelen bireyler, bu tektip sitelerin göreceli lüksü ve güvenliği içinde kendilerine alternatif ve suni bir yaşam alanı oluşturmuşlar. Almanya'da yaşama ve çalışmanın getirdiği ortak deneyimle kendi aralarında daha kolay sosyalleşen ve aynı dili konuşabilmenin rahatlığına dayalı dostluklar kuran bu aileler, aynı zamanda Almanya'da geride bıraktıklarının sızısını da paylaşıyorlar. Bademsoy bir konuyu ele alırken hiç aceleye getirmiyor; kendisini mümkün olduğu kadar geride tutup filmde yer alan insanların kendilerini rahatça açıp içlerini dökebilecekleri ya da suskunluklarını paylaşabilecekleri bir alan açıyor. Kamerası uzun uzun bekliyor, konuşmalarını olduğu kadar konuşamamalarını da kaydediyor ve en mahrem anlar da böylece ortaya çıkıyor. Bu samimiyeti ve mahremiyeti yakalayabilmek için yönetmen, belgesellerinde yer verdiği kişiler ve ailelerle uzun bir ön çalışma süreci geçirdiğini anlatıyor. Çocukluğundan beri çok sık gidip geldiği bir yer olduğu için Mersin'in geçirdiği kentsel dönüşümü çok yakından gözlemlemiş ve *Kentlerin Kıyılarında*'yı çekme fikri de öyle aklına düşmüş. Araştırma sürecinde Mersin'in yanı sıra Antalya ve İzmir'de de kentsel dönüşümü inceleyen Bademsoy aşağı yukarı her yerde birbirine çok benzer güvenlikli sitelerden oluşan bir yapılaşmayla karşılaştığını söylüyor: "Sanki bir mimarlar grubu, Türkiye'nin her yerine aynı projeyi uyguluyor gibi. Kimi ölçek olarak daha büyük, daha çok insan barındırıyor; bazısı daha gürültülü, bazılarının da içi daha lüks. Sistem olarak değişen fazla bir şey yok."

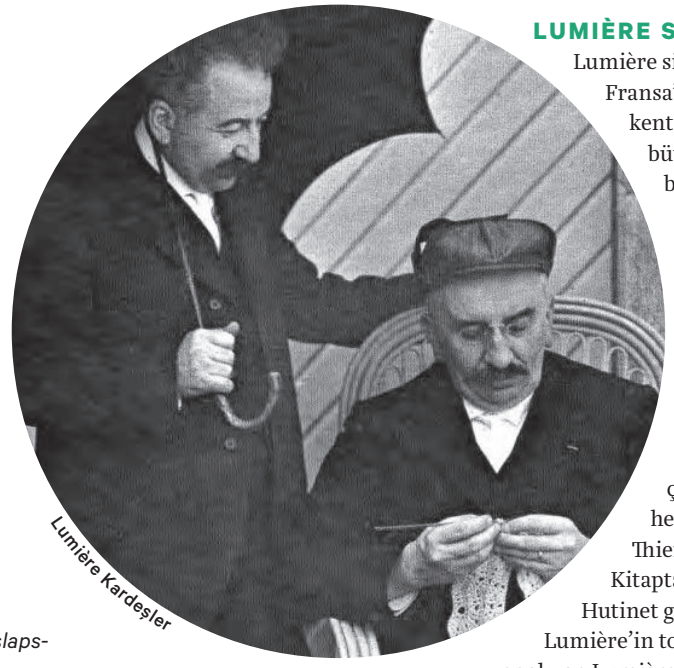
Programdaki ikinci film, *Namus* (*Ehre*, 2011), Münih ve Kassel film festivallerinden sonra 2012'de Adana Altın Koza Film Festivali'nde gösterildi ve Boston Türk Filmleri Festivali'nde En İyi Belgesel ödülünü aldı. 21. yüzyılda artık Almanya için önemsiz bir kavram olduğu sanılan 'namus' kavramının toplumun çeperlerinde nasıl palazlandığını ve özellikle genç erkekler tarafından kendilerini tanımlamada ve erkekliklerini sergilemede nasıl kullanıldığını araştıran bir belgesel *Namus*. Bademsoy'un konuyla son derece kişisel bir ilişkisi de var. 1990'larda eğitim masraflarını karşılamak için bir kadın sığınma evinde çalışırken ilgilendiği kadınlardan biri olan Nuriye Bekir, kocası tarafından dört çocuğunun gözü önünde öldürülüyor. Yönetmen de mahkeme sürecinde tanık olarak ifade veriyor ve cinayeti işleyen kocanın kendisini savunurken, "namusunu temizlemek için karısını öldürdüğü" şeklinde ifade verişine şahit oluyor. Daha sonra, 2005 yılında ailesinin yanından ayrılarak küçük çocuğu ile tek başına bir hayat kuran ve yeniden eğitim görmeye başlayan Hatun Sürücü'yle tanışıyor ve onun bu başarısını anlatacak bir proje yapmak üzere çalışmaya koyuluyor. Ancak aylar süren görüşmeleri ve çalışmalarından sonra Hatun, ailesinin kararıyla en küçük erkek kardeşi tarafından öldürülüyor. "Hatun'un başına gelenler bana çok ağır geldi. En çok sevdiği, en güvendiği kardeşi tarafından öldürülmüştü. Artık bu konu üzerine bir şey yapmam gerektiğini biliyordum ama beni çok etkilediği için birkaç sene yaklaşmadım yanına. Bir de 'aaa, zavallı kadınlar, kurtulamadılar, yazık' diye bir film yapmak istemiyordum. Esas bu erkekleri anlamam lazım diye düşündüm; bunların kafalarında bir şeyler doğru çalışmıyor. Neden böyle namus diye bir kavrama ihtiyaç duyuyorlar, ne için lazım bu kavram..." diyor yönetmen.

Namus'ta şiddet karşıtı eğitime katılan üç genç erkeği takip ediyoruz: on altı yaşında Filistin kökenli bir Alman olan Muhamad, on beş yaşındaki Alman Christian ve on yedi yaşında Gana kökenli bir Alman olan Kevin. Kendilerine yönelik en ufak bir bakışı ya da sözü, namuslarına birer saldırı olarak yorumlamaya hazır bu gençler için namus kavramı hep hayatlarındaki kadınların yani anneleri, kız kardeşleri ya da eşlerinin bedenleri üzerinden tanımlanıyor. Yönetmen, namus kavramının toplumsal ve kültürel olarak nasıl kurulduğuna odaklanıyor bu filmde; polisin gençlere yönelik suç önleyici eğitim çalışmalarından, suça eğilimli gençleri sokaktan uzaklaştırmayı amaçlayan Berlin Spandau'daki 'Geceyarısı Sporları' organizasyonuna, ıslahevindeki Şiddet Önleme Ağı'ndan göçmen kökenli hastalara özel psikosomatik tedavi kliniğine kadar farklı yerlerde 'namus' kavramının izini sürüyor. Bir yandan da bu kavramın arkasına sığınarak işlenen cinayetlerde hayatını kaybeden kadınların öldürüldükleri gündelik yaşam mekânlarını gösteriyor: telefon kulübeleri, yaya geçitleri, apartman köşeleri. Onlardan kalan boşlukla, erkeklere bakmaya devam ediyor kamerası; her zamanki gibi görünenin ardındaki gerçeği ortaya çıkarmak için, tekrar tekrar. ■ ***Yeşim Burul***



Namus

Öte Beri


Lumière Kardeşler

LUMIÈRE SİNEMATOGRAFININ 120. YILI

Lumière sinematografının yüz yirminci yıldönümünde Fransa'da bir dizi etkinlik gerçekleştiriliyor. Lyon kentindeki Institut Lumière, yıldönümünü üç büyük projeyle karşıladı: bir sergi, bir kitap ve bir DVD. Paris'teki Grand Palais'de Mart ayında açılan sergi, Haziranda Institut Lumière'e taşındı. Sergide sinematografın yanı sıra Lumière'lerin hem fotoğraf hem de sinema alanındaki teknolojik ve sanatsal çalışmalarına ilişkin belgeler, resimler ve efemera bulunuyor. Lumière filmlerinden bazılarının da izlenebildiği sergide ziyaretçiler, 360 derecelik bir fotoğraflı panoramayı da deneyimleyebilir. Önümüzdeki günlerde çıkması planlanan kitap ise hem enstitünün hem de Cannes Film Festivali'nin direktörü Thierry Frémaux editörlüğünde hazırlandı. Kitapta Laurent Mannoi ve Jacques Rittaud-Hutinet gibi alanda uzman yazarların yanı sıra Louis Lumière'in torunu Max Lefrancq-Lumière gibi isimler yer alıyor. Lumière kataloğundan 4K çözünürlüğünde restore edilmiş yüz elli filmi bir araya getiren DVD de geçen ay sinemaseverlere sunuldu. İlk halka açık gösterimin gerçekleştirildiği 28 Aralık'taysa sinematograf yüz yirmi yıl önceki mekânına, Paris'teki Grand Café'ye geri dönecek. Yapılacak gösterimde seyircileri çağdaş yönetmenlerin elinden bir sürpriz bekliyor. ***Aslı Özgen Tuncer***

EPİGRAF

Charlie Chaplin'in kadın hâli gibiyim; *slapstick* komedi yapabilirmişim gibi geliyor. Filmlerimde oynama fikri bu aralar yeniden aklıma düştü. Filme kendi bedenini dahil etmek başlı başına önemli bir mesele; Gerçek'in ağırlığını omuzluyor bedenin (...) Kendi bedenin, kendi hareket etme şeklin söz konusu olunca konvansiyonların dünyasından sıyrılıyorsun.

Ekim ayında kaybettiğimiz usta yönetmen CHANTAL AKERMAN'ın 2012'de çağdaş sanat dergisi Mousse'a verdiği söyleşiden.



ŞARKILI KÖŞE

Starman
DAVID BOWIE

Ridley Scott'ın *Marslı*'sının en iyi yanı, Matt Damon'ın 70'ler disko müziği esprileri ve de elbette Bowie hitleri.

Easy Living
BILLIE HOLIDAY

Todd Haynes'in son filmi *Carol*'da Therese ve Carol arasındaki şefkatten mürekkep alana Billie Holiday'in sesi nüfuz edebilirdi ancak.

Baby's Coming Back to Me
JARVIS COCKER

Oğul Odası'ndan bu yana müzik zevkine güvendiğimiz Nanni Moretti, *Annem*'de Jarvis Cocker'ın yardımıyla pek çok duyguyu dillendiriyor.

İTİRAZIM VAR!

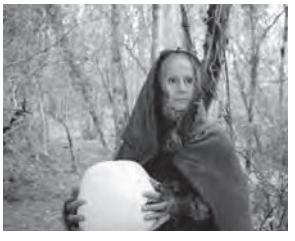
BEN, EARL & ÖLEN KIZ (*Me And Earl And The Dying Girl*, 2015)

Bir kadın ve bir erkeği aşk ve trajedide değil mizah ve oyunbazlıkta buluşturma tercihiyle, sinefil referansları ve biçimsel denemeleriyle, bağımsız Amerikan filmlerinden yaptığı pastiş ve tür-bükücülükle kendini sevdirmeyi başarıyor *Ben, Earl ve Ölen Kız*. Fakat filmin sonunda Greg'in geçirdiği dönüşüm, filme yayılan oyunbazlığı boşa çıkarırcasına normalleştiriyor hikâyeyi. Greg ergenliğini geride bırakıyor ve sağduyuyu temsil eden kadınların, yani annesi ve Rachel'ın, film boyunca onu ikna etmeye çalıştıkları gibi "yola geliyor"; inadından vazgeçerek üniversiteye başvuruyor. Arkadaşı Earl ile birlikte sinema klasiklerine referansla yaptıkları Pooping Tom, Brew Vervet, A Sockwork Orange'ların dünyasından yetişkinlerin dünyasına geçiş yapıyor. Bir kez daha, bir gencin isyankâr kalmasının mümkün olmadığına; büyümesi, asiliğini ve alaycılığını geride bırakarak evcilleşmesi gerektiğine vurgu yapılıyor bu finalle. Greg'in yaratıcı, ayrıksı, ergen dünyasına çekilerek izlediğimiz film, onun yetişkin dünyasına "kazandırılmasıyla" son buluyor. Çünkü, ne olursa olsun üniversiteye gitmek, uyumsuzluktan kurtularak bireysel gelişimini tamamlamak, başarı odaklı davranmayı öğrenmek, yani büyümek önemlidir. Bu dünyada kafa karışıklığına, durmaya, diretmeye yer yoktur. Zira kimse sonsuza kadar Pooping Tom dünyasında kalamaz! ***Aylin Kuryel***



RASTGELE

Festivaller, ödüller, eleştirmenler, gişe... İşte bu değerlendirme kriterlerinin her birinde ayrı ayrı başarısız olmuş; kısmen "bu ne yahu?" denmiş bir film. ***Puffball: The Devil's Eyeball***'u (2007) izleyen az sayıdaki seyircinin yine az bir miktarı için ise, yine o akıldan çıkmayan Nicolas Roeg filmlerinden biri söz konusu. Fay Weldon'ın romanından uyarlanan *Puffball*, çok sıradan ve çok tuhaf bir film. Hem görsel olarak hem de doğal olanla doğaüstünü ters bir köşeden eşleştiren içeriğiyle. Aynı zamanda hem mitik ve hem de mitlere karşı oluşuyla. Örtük kara mizahıyla. Roeg en iyi filmlerinde olduğu üzere sosyoloji, felsefe, siyaset ve psikolojiye odaklanmadan, manevi olanın peşine düşüyor. Bunu da ihtiyar dâhilere özgü bir özgüvenle, dümdüz yapıyor. Yaşamın büyüleyici ve ürkütücü döngüsünden bahsederken cenin, rahim, sperm gibi biyolojik detayları şiirsel biçimde kadrajına dahil ediyor. Olaylar İrlanda kırsalında geçmekte. Şehirli bir çift, çiftçi bir ailenin yanındaki eve taşınıyor. İşin içine pagan büyülerinin karıştığı süreci, kadınlar arasındaki amansız doğurganlık rekabeti sürüklüyor. Nicolas Amca şöyle der gibi: "Yaşamı anlayın. Ama bir şey bilmediğinizi de bilin." ***Yeşim Tabak***



DVD RAFI



Hakkı Kurtuluş ve Melik Saraçoğlu'ndan, Wim Wenders'in 666 No.lu Oda'sından esinlenen bir Türkiye sineması soruşturması.
<goo.gl/yFrEwg>

Yüzündeki Sır
(*Phoenix*, 2014)
Christian Petzold, toplama kampından yüzü tanınmayacak halde kurtulan Nelly'nin hikâyesini sinema tarihine referanslarla anlatıyor. *(Calinos)*

Aç Kalpler
(*Hungry Hearts*, 2014)
Genç bir çiftin bebek sahibi olduktan sonra ilişkilerinin alt üst oluşunu anlatan tekinsiz bir romantik dram. *(Fabula)*

Yeni Kız Arkadaşım
(*Une Nouvelle Amie*, 2014)
En yakın arkadaşının ölümünün ardından depresyona giren Claire'in öyküsünü ele alan yapım François Ozon imzalı. *(Codex)*

HACI LOKMAN BİRLİK ANISINA

2009'da (...) kuzenim, Hacı'yı kendisinin 'Yabancı' adındaki kısa film projesinde oynaması için ikna etmişti. Sürekli yeteneksiz olduğundan yakınırdı Hacı. "Abilerim müzisyen, sesleri güzel, bende hiçbir şey yok" derdi, bahis açılınca. Sonra oyunculuğa karşı doğal bir yeteneği olduğu ortaya çıkınca "Al sana yetenek, daha iyisi mi olur" diye takılırdık. Çok şaşırmıştım tabii. Hacı, o vakur adam, kamera karşısına çıkacak ve oynayacak. Çıktı ve oynadı. Gizli kalmış ve çok beslemediği bir yönü daha çıkmıştı gün yüzüne. Sonra hakkındaki arama emri kalkınca, Şırnak'a dönüp her şeye kaldığı yerden devam etti. Ben de okuldayken bir kısa film projesi hazırladım ve bir gün arayıp "Hacı, hani 90'larda çocukken tanıklık ettiğimiz bir hikâye vardı, gel bunu filme çekelim" dedim. Bir saniye bile tereddüt etmedi. Etmezdi de zaten, biliyordum. Haberi olsun diye söylemiştim sadece. Böylece yoldaşlığımız daha büyük, daha mühim bir noktada devam etti.



Ömer Çakan, Agos'ta yayımlanan yazısında, geçtiğimiz ay Şırnak'ta infaz edilen ve cansız bedeni özel harekatçılar tarafından zırhlı aracın arkasında sürüklenen HACI LOKMAN BİRLİK'in yolunun kısa filmlerle nasıl kesiştiğini anlatıyor.

BİR ZAMANLAR VİZYONDA



Ingrid Bergman'ın doğumunun yüzüncü yılı vesilesiyle, canlandırdığı unutulmaz karakterlerden bir kolaj.
<goo.gl/xTxQ1Y>

TENTEN İSTANBUL'DA



Avrupa'nın en tanınmış çizgi romanlarından Tenten, canlı oyuncularla sinemaya ilk kez 1961 yılında *Tintin et le Mystère de la Toison d'Or* adlı filmle uyarlanmıştı. Konusu Türkiye'yle Yunanistan'da geçen ve çekimlerinin bir bölümü İstanbul'da gerçekleştirilen film ülkemizde *Tenten İstanbul'da* adıyla ve aslında küçük bir rolde yer alan Ulvi Uraz'ın adı ön plana çıkarılarak gösterilecekti. İlk gösterimi 23 Nisan 1963'te Beyazıt Marmara sinemasında suarede (son seansta) yapılan *Tenten İstanbul'da* Marmara ve İstiklal Caddesi'ndeki Lale sinemalarında eşzamanlı olarak bir hafta gösterimde kalacak, Eylül'de ise Kadıköy Süreyya Sineması'nda boy gösterecekti. *Tenten İstanbul'da*, özgün, yani o tarihe dek yayımlanmış herhangi bir Tenten serüveninin uyarlaması olmayan bir senaryodan çekilmişti ve bunu fırsat bilen Burhan Yayınevi adında düşük bütçeli bir çizgi roman yayıncısı, yerli çizerlere bu filmin çizgi roman uyarlamasını hazırlatacaktı. İlk sayısı 9 Haziran 1964'te piyasaya çıkan ve dört sayı süren *Tenten İstanbul'da* Tenten'in Türkiye'deki yayın haklarına sahip ajans tarafından Tenten'in Belçikalı yaratıcısı Hergé'nin dikkatine sunulacak, telifsiz bir yayın olduğu için dava konusu olacak ama yerel mahkeme sürpriz biçimde Burhan Yayınevi lehine karar verecekti! 1968'de ikinci bir baskısı da yapılmış olan *Tenten İstanbul'da* bugün yalnızca Türkiye'de değil Belçika ve Fransa'da da koleksiyoncuların en çok aradığı çizgi romanlar arasındadır. ***Kaya Özkaracalar***

SİNEMA KÜTÜPHANESİ

Alfa Yayınları Sinema Serisi
Yedi Samuray'dan (*Shichinin no Samurai*, 1954) *Ruhların Kaçışı*'na (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001) sekiz filmin yaratım süreçlerini ele alan sekiz kitaplık seri. (*Alfa*)

Filmlerle Hatırlamak
SEVCAN SÖNMEZ
Son dönem Türkiye sinemasından örnek filmler eşliğinde, toplumsal travmaların sinemamızdaki temsili üzerine bir inceleme. (*Metis*)

Sinemayı Değiştiren 100 Fikir
DAVID PARKINSON
çev. YEŞİM BURUL
Sinema tarihini yenilikçi kavramlar, fikirler ve ekoller üzerinden anlatan kitap oyuncaklı bir üslupla hazırlanmış. (*Literatür*)

10 YIL ÖNCE ALTYAZI'DA

Kasım 2005, Sayı 45



"İşte Grace'in düştüğü durumlar karşısında salonda patlayan kahkahalarda da bu muhafazakâr, maço sadizminin izleri vardı. Grace'in düştüğü durumlarla çok eğlendik; ama Grace'i madara ederek bize bu eğlence fırsatını veren, mücadele ve isyan şöyle dursun söyleyebildiği en radikal şeyi 'Amerika ırkçılığı gömmeye hazır değil' tarzında bir cümle olan, beceriksiz, tembel, güvenliği özgürlüğe yeğleyen ve köleliği demokratik yollarla talep eden bir siyah cemaati."

***Abluka*'nın (2015) yönetmeni EMİN ALPER, Lars von Trier'in *Manderlay* (2005) filmi üzerine yazdığı eleştiriyi bu sözlerle bitiriyor.**

Basit Sorular

MERAKLI BİR SİNEFİLİN AKLINA TAKILANLAR

YEKTA KOPAN

Bayan Amerika (Mistress America)

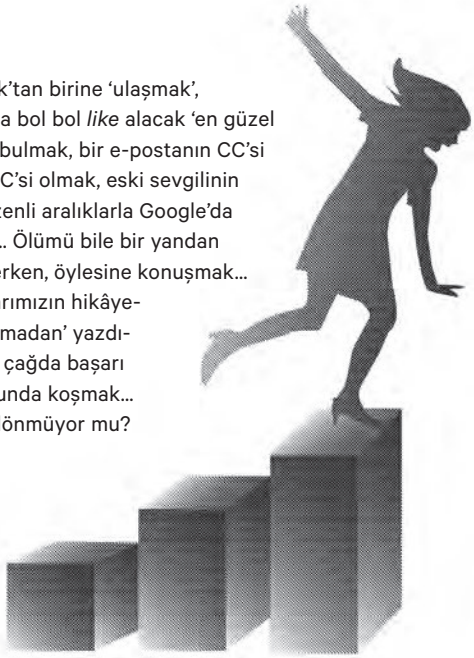
1

Bir başkasının hayatına öykünmekle başlayan büyüme yolculuğunuzun, kendi öykünüzü yazmaya dönüştüğü evreden geçtiniz mi hiç? Gerçekler her gün tokat atarken, kurmaca nedir diye düşünüyor musunuz? Aslında hepimiz "bedenimizin biraz solunda ve mutsuz" değil miyiz?



2

Facebook'tan birine 'ulaşmak', Twitter'da bol bol *like* alacak 'en güzel cümleyi' bulmak, bir e-postanın CC'si ya da BCC'si olmak, eski sevgilinin adını düzenli aralıklarla Google'da aratmak... Ölümü bile bir yandan dans ederken, öylesine konuşmak... Tanıdıklarımızın hikâyesini, 'tanımadan' yazdığımız bir çağda başarı maratonunda koşmak... Başınız dönmüyor mu?





3

Brooke ve çetesinin Mamie-Claire'in evine gittiği o teatral sahne, kuşkusuz sinema tarihindeki yerini şimdiden almıştır. 'Gerçek'le saçma arasında gidip gelen, William Faulkner'dan Woody Allen'a kalın bir çizgi çeken sahne, sinemada hâlâ iyi diyaloglarla akan bir sahne yazmak mümkün dedirtmedi mi?

4

Sadece orada olmak için, kimseyi tanımadığınız bir partide bütün gece çevreyi seyrettiğiniz oldu mu hiç? Süper ABD kahramanlarından yapılma balonların resmî geçidinde ruhunu arayan biri gibi hissettiniz mi kendinizi? Yapmaya çalıştığı her şey birileri tarafından sorgulananlar, yaratıcılığınızı sorguladı mı? "Feodal dönemde yaşasaydık statülerimiz değişmezdi; kralsan kral, köylüysen köylü," diyen birileriyle tanıştınız mı? Başka biri olmanın hayaliyle mi yaşıyorsunuz?



5

New York senden sorulur oldu Greta Gerwig. Noah Baumbach ile pek dengeli bir ikili oldunuz. Başka yönetmenlerin setlerine de yelken açmışsın; Rebecca Miller, Todd Solondz, Mike Mills... Ne yalan söyleyelim *Frances Ha*'yı çok sevmiştik, *Bayan Amerika*'ya da bolca kahkaha emanet ettik. Amerika hayalinin metresleriyle hesaplaşmalara devam mı?



İllüstrasyon: Mehmet Uluşahin

21. GEZİCİ FESTİVAL 2015
21st FESTIVAL ON WHEELS 2015

27 Kasım – 3 Aralık **Ankara**
November *December*

4 – 7 Aralık **Bursa**
December

9 – 10 Aralık **Kastamonu**
December









gezicifestival

ankarasinemadernegi.org



***Pudrasız*'ı yukarıdaki QR Tag'i cihazınıza okutarak ya da altyazi.net/ayinkisasi/pudrasiz adresinden izleyebilirsiniz.**

Pudrasız

BİRBİRİNDEN BAĞIMSIZ DÖRT ÖYKÜCÜKTEN OLUŞAN, SİNEMASAL GERÇEKLİK ÜZERİNE KAFA YORAN BİR META-ANLATI.

Sinema, Georges Méliès'den günümüze, ilişkilendirildiği diğer bütün öncül sanatlardan çok ilüzyonla alakalı oldu aslında. Gerçek olanla kurmacayı birbirinden ayıran duvarları yıkmak, aralarındaki çizgiyi müphemleştirmek... Tıpkı bir ilüzyonist gibi seyirciyi izlediklerinin gerçek olduğuna inandırmak...

Umut Subaşı'nın 47. SİYAD Ödülleri'nde finalist olan filmi *Pudrasız* da sinema tarihindeki birçok film gibi, zaten formun özünde bulunan bu olguyu filmin odağına yerleştirip bir meta-anlatı kurma yoluna giriyor. İzleyiciye (sinemasal) gerçekliğin ne demek olduğunu ve kendi edilgen pozisyonunu sorgulatıyor. Filmin daha en başında hikâyelerini anlatacak dört insandan yalnızca birinin hikâyesinin gerçek, diğerlerinin ise kurmaca olduğu bilgisi, seyirci olmanın alışılmış pasif pozisyonuna ters düşen bir güçle beraber veriliyor: gerçek hikâyeyi anlatanı bulmak. Bu beklenmedik sorumluluk dört anlatıcıya olduğu gibi yönetmene duyduğumuz güveni de boşa çıkarıyor; film izlerken alışık olduğumuz güven ve konfor duygusunun altımızdan çekilmesiyle beraber, karakterlere yabancılaşmak yerine farklı bir düzlemde kendimizi onlara daha yakın ve filme daha dahil hissediyoruz. Tüm karakterlerin hikâyeleri öyle iyi kurgulanmış ki, dört öykü de birbirinden bağımsız olmasına karşın birbirini çok doğal bir şekilde tamamlıyor. Yönetmen böylelikle dört "oyuncu"ya da aynı anda inanmamızı ve tam da bu yüzden hepsinden şüphe etmemizi sağlıyor ve bu şüpheyle beraber "gerçek" denilen şeyin ikircikliği ve kaypaklığına dair sorulara ulaşmamıza olanak tanıyor. Sinemaya giden, film izleyen insanların yönetmenin insafında, çerçevenin içinde verilenlerin doğruluğuna inanmaya hazır olmaları üzerine; sinemada gerçeklik denilen şeyin elle tutulur bir olgudan çok anlatının organik bir parçası olması üzerine kafa yoruyoruz.

Bu düşük bütçeli, küçük prodüksiyonlu filmin festivallerce atlanmaması sevindirici çünkü 'gerçekçi' sinemanın bu kadar sektörün iliklerine işlediği bir dönemde sinemasal gerçeklik üzerine film yapmak kıymetli. ■ ***Hamit Özonur***



Umut Subaşı

1990 yılında Ankara'da doğdu. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Film Tasarımı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladı. *Daydream* adlı deneysel filmi 2012'de Lars von Trier'in projesi Gesamt'a seçildi. 2013'te, *Eksik* ile Altın Koza Film Festivali Kısa Film Yarışması'nda En İyi Kurmaca ödülünü, *Ü.N.K.* ile Malatya Film Festivali Kısa Film Yarışması'nda Jüri Özel Ödülü'nü kazandı. Son filmi *Pudrasız* 47. SİYAD Ödülleri'nde En İyi Kısa Film Ödülü'ne aday gösterildi.


Hasan Cömert, Evrim Kaya ve Şenay Aydemir'le
ON SEANSI
her cuma
saat: 22.00'de
www.hayattv.net
/hayat_tv
posta@hayattv.net
Frekans Bilgilerimiz: Türksat 3A, Frekans: 12523, Polarizasyon: Dikey(V), Sembol Rate: 22500 FEC: 2/3
milyonerlerin değil, milyonların televizyonu
hayat televizyonu



Barry Lyndon filminin son sahnesindeyiz. Aylardan Aralık, yıl 1789. Lord Bullingdon, elindeki çekleri annesi Leydi Lyndon'a imzalatıyor teker teker. Arkalarında büyük bir tablo asılı. Büyük malikânelerindeler. Büyük malikânelerinin büyük holünde. Ödemelerin yapılmasına tanık olurken hayal edebiliyoruz o büyük servetin gidiyor olabileceği yerleri. Aristokratik ailelerin muhasebe işleri bugünkü çok uluslu şirketlerinki gibi biraz da. İyi muhasebecin yoksa işin çok zor.

Parayla ilgiliymiş gibi görünen bu sahne nasıl aslında aşkla ilgili olabiliyor? Lord Bullingdon önüne gelen çeke bakınca şöyle bir duruyor, annesine çeviriyor başını. Leydi Lyndon kurulmuş bir oyuncağın hareketleriyle çek imzalama işine devam edecekken çekteki ismi görüyor. Barry Lyndon. Thackeray uyarlaması bu benzersiz filmin anlatıcısının sözleriyle söylersek, bir süre sonra kendisine "evlerindeki güzel bir mobilyaymış gibi" davranmaya başlayan ama bir zamanlar ah ne kadar da çok âşık olduğu o İrlandalı isyankâr kumarbaz. Bir anlığına, Leydi Lyndon'ı canlandıran Marisa Berenson'ın gözleri dalıyor. Çok sürmüyor bu. Beni her izleyişimde ağlatmaya başlayan o saniyelerde, Leydi'nin gözlerinin önünden bir bulut geçiyor. Buz gibi bakışlarında bir ateş yanıyor Leydi'nin. Para transferi emrini vermesinden önceki saniyedeyiz. Pekâlâ bir ATM veya internet bankacılığı sitesi karşısındaki biz de olabilirdik. Bitmiş bir ilişki Leydi ve Barry'ninki, ilişkilerinden geriye sadece bir ödeme emri kalmış, iki banka hesabı arasında bir ilişki biçimi. Bir yıllık ödenek çeki. Leydi bir daha hiç görmeyeceğini bildiğimiz o adamla arasında kalan bu son bağlantı noktasına bakarken ona dokunmuş gibi oluyor bir anlığına.

O ruhsuz, soğuk, buz gibi başlayan iki buçuk dakikalık sahnede Marx'ın ruhsuz bir dünyanın ruhu dediği din misali bir sıcaklık beliriyor gözlerimizin önünde. Kişisel çıkarın buz gibi sularının yönlendirdiği kahramanlarımız bir çek defterinin, kapitalizmin şahane sembolünün üzerinde, göz göze geliyorlar. Bir zamanlar onlar iki âşıktı. Sonra karı ve koca oldular. Şimdi en sonunda oynadıkları rol ise bir sermayedar ve onun alacaklısı. ■ ***Kaya Genç***

Barry Lyndon (1975)
YÖN: STANLEY KUBRICK



Agatha Christie'nin tüm okurlara mesajı var.

TÜYAP Kitap Fuarı uygulamasını **App Store** ya da **Google Play**'den veya aşağıdaki **QR kod** ile indirin, ilanı uygulamaya taratın, Agatha Christie'nin **TÜYAP 34. Uluslararası İstanbul Kitap Fuarı** davetini mobil cihazınızda görüntüleyin.

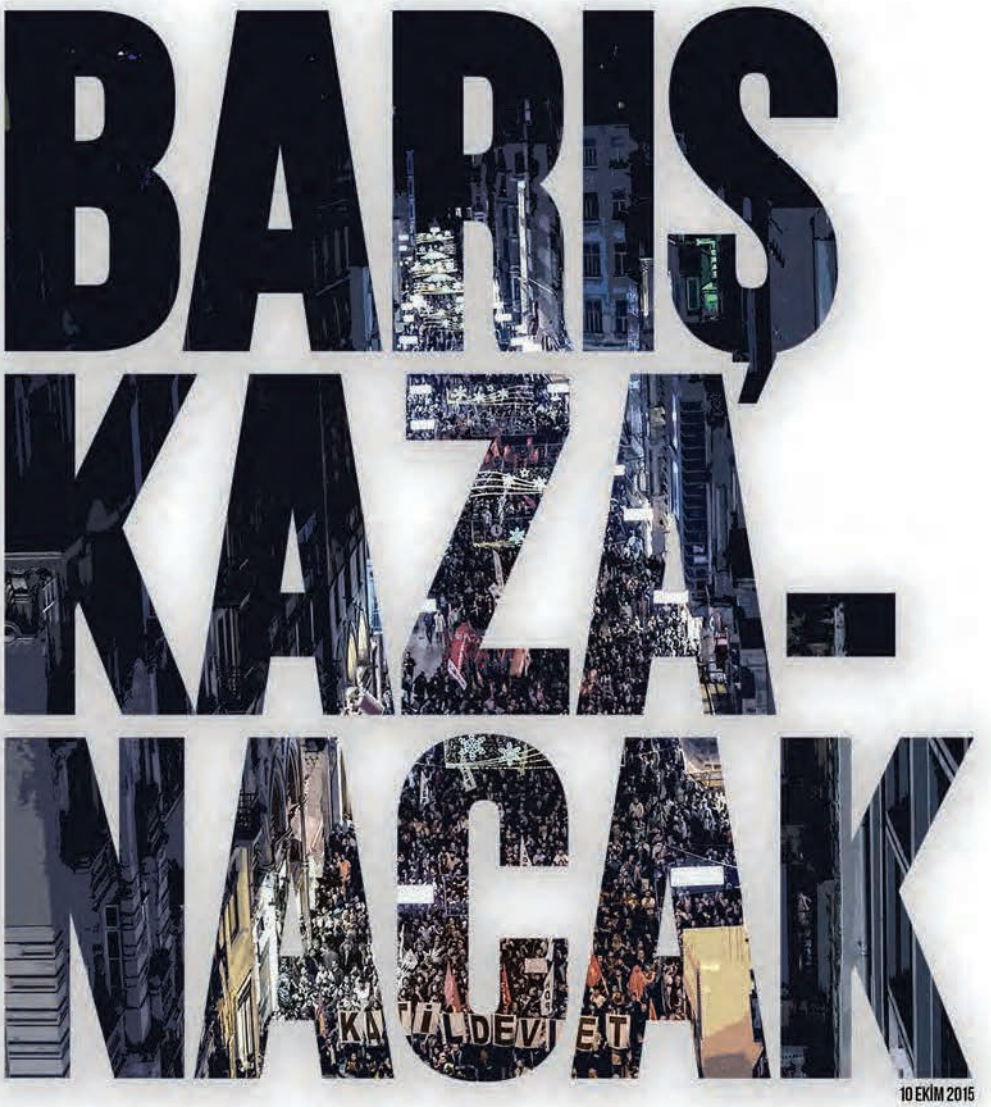
1 İNDİR 2 TARA 3 İZLE

Download on the App Store

Google play

TÜYAP

İstanbulkitapfuari.com


BARIŞ
KAZA-
NACAK
DEVLET
10 EKİM 2015