

Altyazı'nın

GAYRİ RESMÎ ve RESİMLİ

Dünya Sinema Sözlüğü

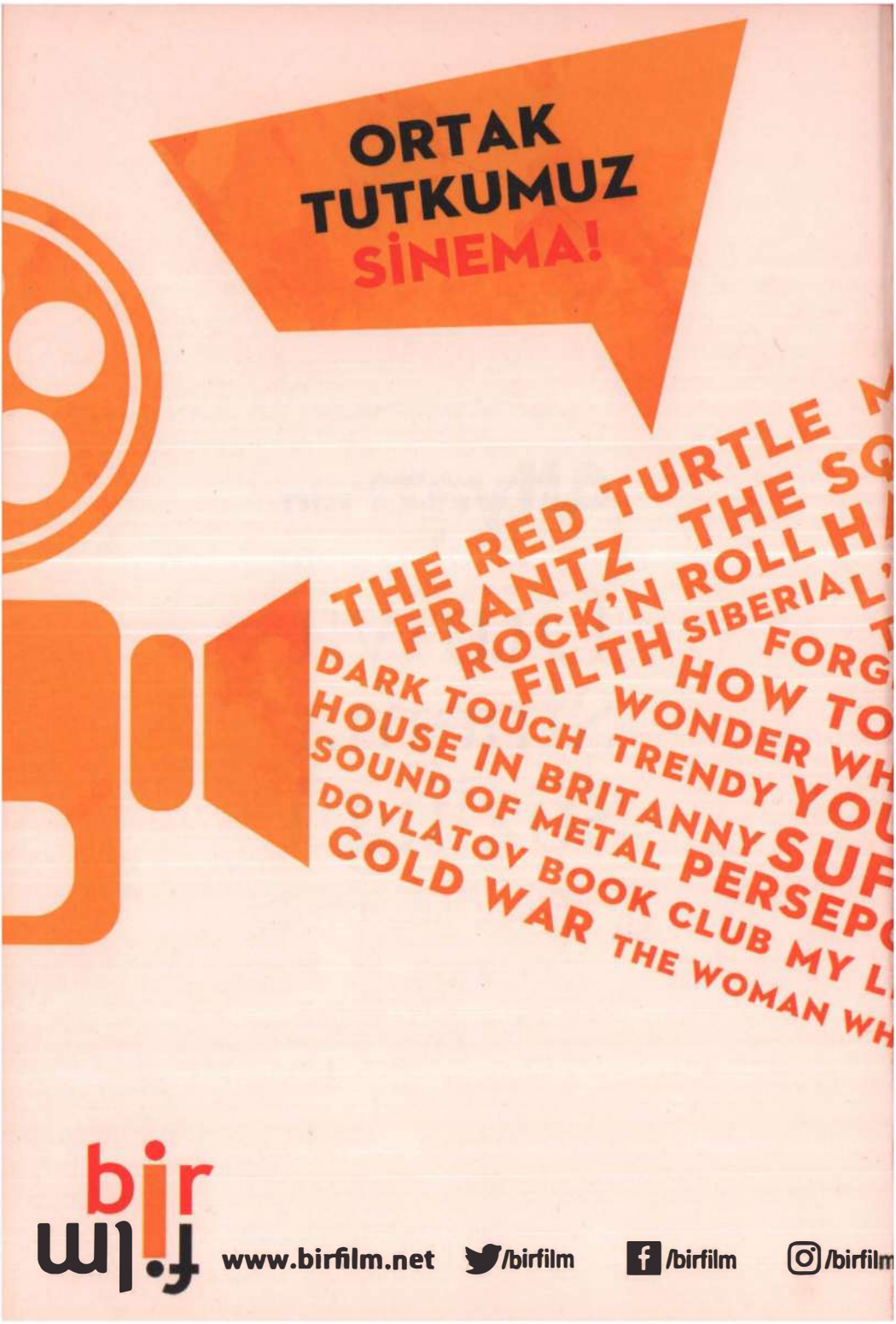
ÖZEL SAYI 3

MAYIS-AĞUSTOS 2018 • 25TL
ISSN 2146-023X
9 772146 023007 03

Altyazı'nın

GAYRİ RESMÎ ve RESİMLİ

Dünya Sinema Sözlüğü


ORTAK
TUTKUMUZ
SİNEMA!
THE RED TURTLE
FRANTZ
ROCK'N ROLL
FILTH
DARK TOUCH
HOUSE IN BRITANNY
SOUND OF METAL
DOVLATOV
COLD WAR
TRENDY
WONDER
HOW TO
SIBERIA
FORG
THE WOMAN
bir film
www.birfilm.net
/birfilm
/birfilm
/birfilm

DAME HYDE CAPTAIN FANTASTIC
ARE REBEL IN THE RYE THE COBBLER
PY END TRAIN TO BUSAN TRANSIT
ANT DOUBLE A UNITED KINGDOM
DEATH OF STALIN ZAMA PERMANENT
LATTE AND THE MAGIC WATERSTONE
120 BPM KARIŞIK KASET
ISMAEL'S GHOSTS RALLY CAR
BLACK TIDE 2:22
LOVE CHILD
WILDLING
SHEEP AND WOLVES THELMA
A UNITED KINGDOM MUG
HE DAY AFTER HEARTSTONE GALVESTON
ABOUT NICK DESTINATION WEDDING KEDİ
LK TO GIRLS AT PARTIES CLAIRE'S CAMERA DOGTOOTH
L A RAINY DAY IN NEW YORK WESTERN
G KARL MARX THE BOSS OF IT ALL SES
RAGATE WILD LIFE LADY MACBETH
S THE LONG HOME SUBURBICON
AS ZUCCHINI A SIMPLE FAVOR WHITNE
EFT DRAGGED ACROSS CONCRETE

EDİTÖRLER
Senem Aytaç, Fırat Yücel

İDARİ KOORDİNATÖR
Yetkin Nural

GRAFİK TASARIM
Ahmet M. Öğüt

DÜZELTİ
Berke Göl, S. Sezen Kutup

TEŞEKKÜRLER
BÜVAK (Ümit Kırmacıoğlu, Canan Özdemlr, Birsen Özkan, Aynur Özmen, Elvan Zihnioğlu), Emre Ergüven, Fırat Genç

YAZI İŞLERİ MÜDÜRÜ (SORUMLU)
Berke Göl

İMTİYAZ SAHİBİ
Fırat Yücel

Altyazı'nın logo tasarımı Okay Karadayılar *tarafından yapılmıştır.*

REKLAM VE MARKA SORUMLUSU
Yetkin Nural
E-posta: yetkin@altyazi.net

BASKI-CİLT
Şan Ofset Matbaa San. ve Tic Ltd. Şti.
Hamidiye Mah. Anadolu Cad. No: 50
Kağıthane/İstanbul
Tel: (212) 289 24 24 • Sertifika No: 12049

BASIM TARİHİ
Mayıs 2018

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

ISSN 2146-023X 191804
Geyri Resmi ve Resimli Dünya Sinema Sözlüğü
(Basılı Materyal)
İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Vakfı İktisadi İşletmesi, 2018

Altyazı Aylık Sinema Dergisi, yerel süreli bir 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.

ALTYAZI AYLIK SİNEMA DERGİSİ
Geyri Resmi ve Resimli Dünya Sinema Sözlüğü
ÖZEL SAYI 3 • 25 TL

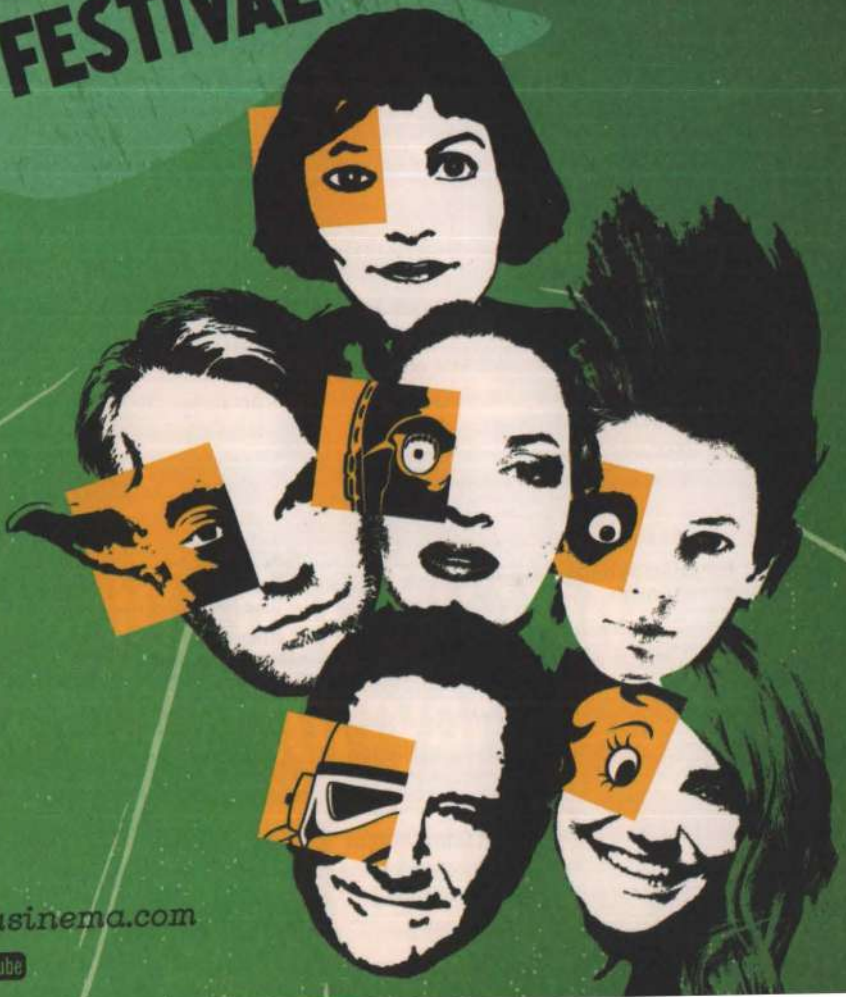
Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alem Film Merkezi
Adres: Boğaziçi Üniversitesi,
Güney Kampüs, 34342,
Bebek İstanbul

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

KARİYO &
ABABAY
VAKFI

BAŞKA SİNEMA

BİZE HER GÜN FESTİVAL



www.baskasinema.com

You Tube

Altyazı'nın 150. sayısını kutlamak amacıyla Haziran 2015'te çıkardığımız ilk gayri resmî ve resimli sözlüğümüz Türkiye sinema tarihine odaklanıyordu. Merdiveni 200. sayıya dayamışken, ikinci bir sözlükle, Altyazı'nın Gayri Resmî ve Resimli Dünya Sinema Sözlüğü ile karşınızdayız. Kapsamı Türkiye olduğunda dahi ucu bucağı olmayan bir alan vardı önümüzde. Şimdi bin misli genişlikte bir alana, dünyaya yelken açıyoruz. Fakat ilk sözlüğü tanımlayan kelime seçimlerimiz bu sözlük için de geçerli. Bu, Altyazı'nın sözlüğü. Dolayısıyla bir kapsayıcılık iddiası yok. Yazarlarının perspektifinden tarihin belli anlarına, olaylarına, kavramlarına, nesnelerine bakıyor. Tek iddiası 'gayri resmî' olmak; yani alışıldık olanın dışına taşmak, öznelliğini ortaya koymak, tarih anlatılarının kıyısında köşesinde kalmış olanları merkeze taşımak.

Dünya Sinema Sözlüğü için çok güvendiğimiz sayısız isim, eteklerindeki taşları döktü. Ortaya yüz yılı aşkın bir tarihi arşınlayıp birbirinden çok uzak coğrafyalara uzanan başka türlü bir tarih yazımı denemesi çıktı. Kolektif, çok sesli, çok parçalı, ilk bakışta kendi içerisinde bütünlüklü bir anlatı sunmuyormuş gibi görünen bu metin, farklı okuyucuların ellerinde kendi oluşturacakları anlatılara, parçaları yan yana getirerek kuracakları yepyeni bağlara açık. Niyeti de biraz böyle bir şey.

Bu sözlük, dünya sinema tarihine dair üretilmiş, yinelenerek kurumsallaşmış kabul, bilgi ve söylencelere farklı bir yerden bakmayı amaçlıyor. Sözlükteki maddelerin, tarihin patikalarına soru işaretleri serperek "bu tarih bambaşka bir şekilde de yazılabilirdi" dedirteceğini umuyoruz. Örneğin, 1895'te Paris'te yapılan tarihin ilk sinema gösteriminde *Trenin Gara Girişi*'ni izleyenlerin treni gerçek zannederek kaçıştıkları söylenegelmiştir. **İlk Gösterimde Yaşanan Panik** başlıklı madde bu hikâyenin aslını astarını soruşturuyor. Perdeden fırlayacakmış gibi görünen tren imgesinin panik yaşattığına ister inanın ister inanmayın; sayfaları çevirerek insanın beyazperdedeki imajlarla imtihanını **Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı** ya da **Sinesapiens** gibi maddelerde takip edebilirsiniz. Ya da bir başka maddeye, **Tren**'in raylarına atlayıp **Son Bolşevik**'e ulaşabilirsiniz. 1895'in Paris'inden bugünün Galatasaray'ına bir hat çekebilir ve Sponeck Birahanesi'nin tabelasında sinema tarihinin en büyük yazım hatalarından biriyle karşılaşabilirsiniz.

Hep ileri giden bir ray hattı yok önünüzde. "Yeni" diye bildiğiniz bir tekniğin, sinema tarihinin ilk demlerinde de uygulanmış olduğunu görebilirsiniz. Abel Gance'ın çoklu ekran fikrini hayata geçirdiği *Napolyon*'dan (1927) seyirciye hikâye üzerinde seçim hakkı tanıyan interaktif film örneği *Kinoautomat*'a (1967), pek çok sözlük maddesi ilerlemeci tarih algısını sorgulamanıza yol açacak. **Esfir Shub**, **Yelizaveta Svilova** ve **Lilya Brik** gibi Sovyet kadın montajcıların henüz 1920'li yıllarda yaptıkları deneylerin izlerini **Post-sinema**, **İmecekaynak**, **Veritabanı Sineması**, **Seans**, **92** gibi yeni medya ve kurgu tekniklerini gündeme getiren maddelerde bulacaksınız.

Umarız ki bu sözlük size, sinemanın gelmişi, geçmişi ve geleceği arasındaki sınırları unutturacak; tarih yazımına bugüne kadar egemen olmuş beyaz, sömürgeci, heteroseksüel, eril sesten özgürleşen başka başka anlatılara kapı aralayacak.

Katkı sunan herkese ne kadar teşekkür etsek az.

Senem Aytaç & Fırat Yücel

Tekzip, yorum, soru ve katkılarınız için dunyasozlugu@altyazi.net adresine e-posta gönderebilirsiniz.


Altyazı
Festi
Onu
Direnişin Sineması
altyazı
BEYAZ RANT
Seyfi için...
2001'den bu yana biriktiriyoruz.
kafe ara
KARAKÖY
GÜMRÜK

Bu sözlükte de görüldüğü üzere

FİLM ARALARINDA HEP BİZ VARIZ.



ALASHA
ETİ FRİGO, iyi seyirler diler.

A-Z 1

Kaynakça ve Dizin 255

Seçilmiş Kaynakça 256

Film Dizini 258

Kişi Dizini 264

Yazar Dizini 271

Sözlük Maddeleri Listesi 272

GÜNEŞ HER GÜN YENİDİR



YENİ FİLM FONU

yenifilmfonu.org

Kurucular

ANADOLU KÜLTÜR

!f

Ana Destekçi

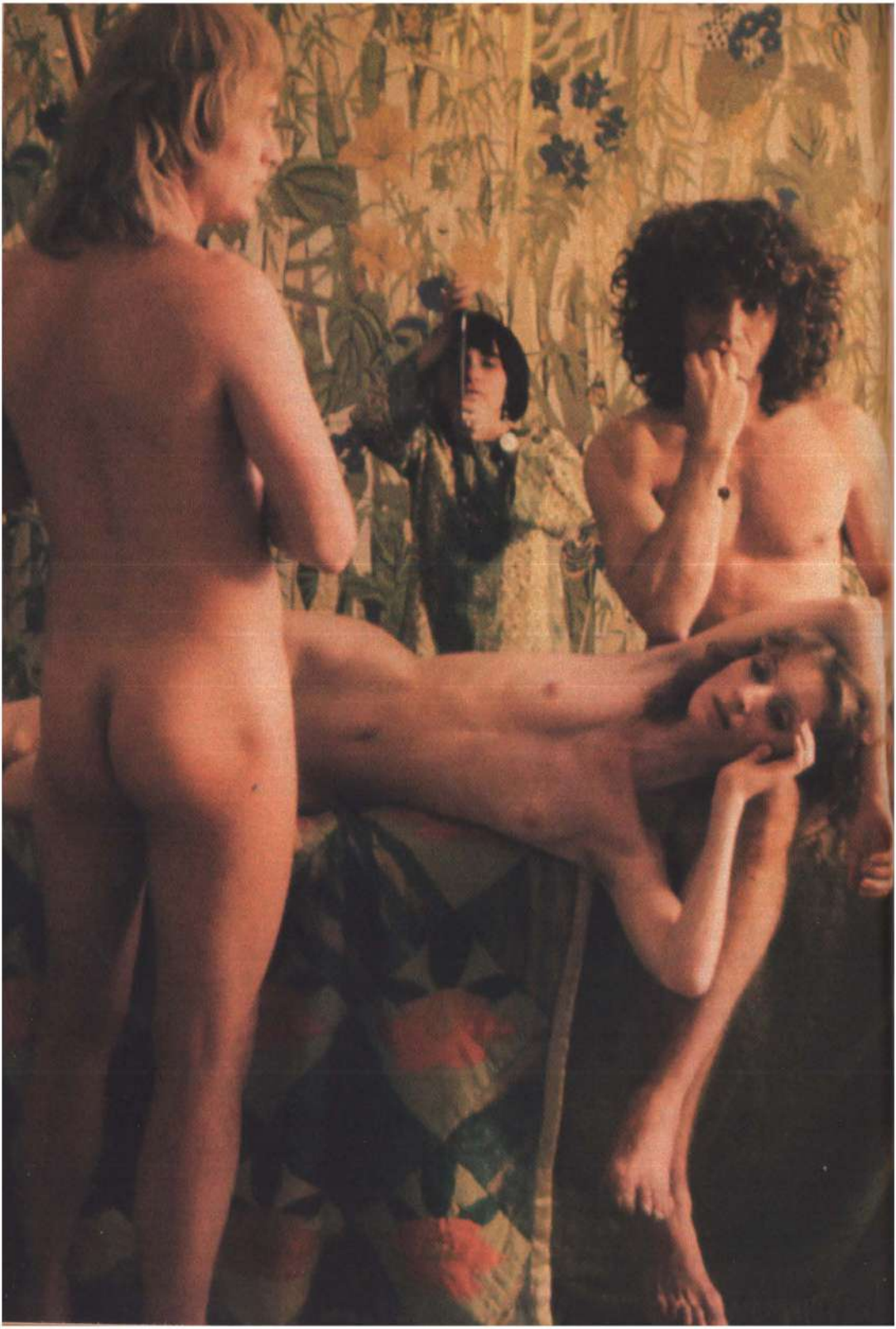
AÇIK TOPLUM VAKFI

Destekçiler

ATLAS

INSTITUT FRANÇAIS


A-Z





A

Abel Gance'a Göre Napolyon

Sinema tarihinde bir daha kolay kolay tekrarlanamayacak bir deney olan ilk çoklu ekranlı, 'polivizyon' film, Abel Gance'ın 1927 tarihli *Napolyon*'uydu (*Napoléon vu par Abel Gance*). Bu üç projeksiyonlu film fikri, izleyicinin filmik imaj tarafından kuşatıldığı, izleyicilikten katılımcıya dönüştüğü ve filmik eylemin bir parçası olduğu bir deneyimi devreye sokuyordu. Eisenstein'ın 'kare ekran'ından dörde üç boyutundaki ekrana, oradan da sinemaskopa ve sineramaya, perdenin gözümüzün önünde genişlemesine ilk ilham veren Abel Gance olmuştu. Alman sinemasının kamerayı sabit bakıştan kurtarışını daha da ileriye götürerek onu neredeyse kanatlandırdı Gance. *Napolyon*'da yaptığı türlü deneylerden biri, kamerayı atın üzerine koyarak, bir silah gibi fırlatarak ya da top gibi yuvarlayarak kameramandan bağımsızlaştırma fikriydi; buna "hissedilir film" diyordu. 'Hızlandırılmış montaj' ve 'eşzamanlı yatay montaj' fikrilerini ortaya attı. Üç ekranlı imaj yoluyla aynı sahnenin üç farklı açısının ya da farklı zamanlara ait üç sahnenin eşzamanlı yansıtılması fikrini, aynı mekânın üç ekrana bölünerek yansıtılmasıyla eşmekânlılığı sinemaya soktu. Görüntüleri üst üste bindirerek çeşitli görsel ritim deneyleri gerçekleştirdi. Dokuz saat uzunluğundaki *Napolyon*, sekiz farklı kameranın kullanıldığı ilk çoklu çekimdi. Gance daha sonra çekeceği sesli filmler için *perspective sonore* adını verdiği stereofonik bir ses sistemi geliştirdi. Böylece bedenleri saran imajlar fikrine sesi de ekledi. Tanrısal varlığı bir imgeye dönüştüren ikonalara bakmak için kafalarımızı yukarı kaldırmak zorundaydık eskiden. Triptik (üçlü) imaj denen bu görselleştirme, resmetme biçimi, Bizans ve Kelt sunaklarından Bosch ve Bacon resmine imajı göz hizasına indirerek, bakış odağını genişleterek, bir 'bakış demokratizasyonu' sağlıyordu. Abel Gance'ın *Napolyon*'u sinemada bunu gerçekleştiren ilk yapıttı. Çoklu ekran ve üçlü imaj fikri tekrar ortaya çıkmak için video sanatını, yani 1960'ların sonunu bekleyecekti. ***Ege Berensel***

bkz. Kinoautomat, 92

Abraham Bomba

Claude Lanzmann'ın Holokost üzerine yapılmış en önemli yapıtlardan biri kabul edilen 1985 tarihli *Shoah*'sında, Treblinka toplama

ÜSTTE
Napolyon'un üç projeksiyonlu bir gösteriminden

SOL SAYFADA
Agnès Varda'nın *Lions Love* filminden

bkz. Agnès Varda'nın

A



kampında yaşadıklarını hatırlayan ve aktaran berber. *Shoah*'nın anlatımında öne çıkan temel unsur arşiv görüntüsüne hiç yer vermeyişiydi. Lanzmann, görevi gaz odasına gönderilecek Yahudilerin ölmeden hemen önce saçlarını kesmek olan Bomba'dan, yaptığı işi film ekibinden birinin saçını keserken tarif etmesini istemişti. Basitliğiyle tüyler ürperten bu sahne izleyenlerin zihninden uzun süre çıkmayacaktı. İsrail doğumlu bir Yahudi olan antisiyonist ve muhalif yönetmen Eyal Sivan da filmi izleyenlerdendi. O da 2003 yılında Michel Khleifi'yle birlikte çektiği *Route 181: Fragments of a Journey in Palestine-Israel*'de arşiv görüntüsü kullanmıyor, dahası Lod kentinde o dönem hâlâ berberlik yapan ve 1948 yazında kentte yaşanan katliama tanık olmuş bir Filistinliyi dükkânında ziyaret ederek, müşterilerinden birinin saçını keserken yaşanan katliamı ve Yahudi askerlerin, çocuklarının gözü önünde tecavüz ettikleri bir Filistinli kadının hikâyesini anlatmasını dinliyordu. Sivan'ın Yahudi Soykırımı ile İsrail devlet politikaları arasında kurduğu paralellik filme yöneltilen saldırıların bayrağı oldu; olaylar Sivan'ın antisemitizmle suçlanmasına ve 2003 yılında filmi gösteren televizyon kanalı Arte'nin Fransız düşünür Alain Finkielkraut tarafından 'cinayete teşvik' ve 'nefreti körükleme'yle suçlanmasına kadar gitti. Filmin 2004 yılında Pompidou Merkezi'ndeki Cinema du Réel'in programından çıkarılması üzerine, Godard'ın da aralarında bulunduğu 600 kişilik bir ekip sansüre karşı bir bildiri yayınladı. Sivan da Alain Finkielkraut'a karşı bir dava açtı. İki tarafın açtığı dava da düşecek ancak Sivan bu süreçte Fransa Eğitim Bakanlığı'na bağlı pozisyonunu kaybedecek, Arte kanalı da filmlerinin gösterimini durduracaktı. Finkielkraut'un suçlamalarının merkezinde filmin Claude Lanzmann'ın 1985 yapımı ünlü Yahudi Soykırımı filmi *Shoah*'nın bir sahnesini çaldığı iddiası, yani intihal vardı. Sivan'a göre bu sahne intihal değil göndermeydi; yönetmen sahneyi iki olay arasındaki bağı, 1938'den 1948'e devam eden tek bir süreci anlatmak için kullanmıştı. İki berber sahnesi sinema tarihine, Yahudi Soykırımı'yla başlayan şiddet sarmalının farklı yüzlerine işaret eden bir sembol olarak geçti.

Evrim Kaya

bkz. Halkın Öyküsü ile Filistin Tarihi



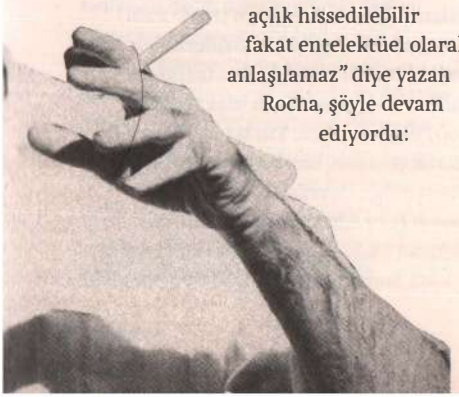
ÜSTTE
Shoah'nın berber sahnesi

ORTADA
Açlık Estetiği kavramını ortaya atan Glauber Rocha

A

Açlık Estetiği Cinema Novo hareketinin, filmlerinin merkezine oturttuğu görsel dilin ifadesi. 1950'li yılların sonunda Brezilya'da ortaya çıkan ve amacı ulusal bir film kültürü yaratmak olan 'Yeni Sinema' (Cinema Novo), hedefini toplumsal adaletsizliğin egemen olduğu bu ülkenin gerçeklerini bazen belgesel bazen de kurmaca filmler üzerinden gözler önüne sermek olarak açıklamıştı. "Açlığın, şiddetin ve tutkunun sineması" olarak tanımlanan bu akımın öne çıkan önemli yönetmeniyse Glauber Rocha (*Barravento*, 1962) oldu. Onunla birlikte Carlos Diegues (*Ganga Zumba*, 1963), Nelson Pereira dos Santos (*Vidas Secas*, 1963) ve Ruy Guerra'nın (*Os Fusis*, 1964) adlarını da anmak gerekir.

Sömürge dönemlerinin ardından kendi siyasal düzenlerini ve ekonomilerini kurmak için çabalayan Latin Amerika ülkelerinde yükselen sol hareketler ve Küba Devrimi'nin rüzgârıyla bir grup sinemacının Hollywood etkisindeki Brezilya sinemasına tepki olarak ortaya koyduğu bu akım, ülkenin kanlı bir darbeyle yara aldığı 1967'ye kadar etkileyici işlere imza atar. Sonrasında zayıflayarak 70'li yılların başında son bulur. Glauber Rocha, 'Açlık Sineması' kavramını ilk kez 1965 yılında Cenova'da gerçekleştirilen 'Üçüncü Dünya ve Dünya Topluluğu Konferansı'na sunduğu bildiride dile getirir: "Bizim orijinalliğimiz bizim açlığımız ve bizim en uç noktalardaki sefaletimizdir, ki bu açlık hissedilebilir fakat entelektüel olarak anlaşılamaz" diye yazan Rocha, şöyle devam ediyordu:



"Bu açlık ortalamacı hükümet reformlarıyla giderilemeyecektir, tedavi edilemeyecektir ve bu teknikolorun (renkli film) pelerini açlığın tümörlerini gizleyemez, aksine yalnızca daha da kötüleştirmektedir, ilerletmektedir. Bundan dolayı, yalnızca bir açlık estetiği kendi öz yapılarını, bünyesini zayıflatarak kendisini niteliksel olarak aşabilir, sınırlarını ileriye götürebilir: açlığın en soylu kültürel dışavurumu şiddettir." Kendi tanımlamalarıyla "üzgün, çirkin ve umutsuz" filmler yapan bu yönetmenler, halkın sefilliğinin farkına varmasını amaçlıyorlardı. Bunu anlatmak için de şiddetin bir araç olarak kullanılması gerektiğinde hemfikirdiler. Cinema Novo kıtlık içinde yaşayan insanın normal davranışının şiddetle dolu olduğunu göstermeyi hedeflerinden biri olarak tanımlıyordu. Rocha'ya göre Fransızların Cezayir'i fark etmeleri için ilk polisin öldürülmesi gerekiyordu. Onun tanımıyla 'Açlık Estetiği' de emperyalizmin sinemasına karşı açık bir şiddet gösterisiydi. ***Şenay Aydemir***

bkz. Che'nin Gözleri, Gerilla Film, Özgürlük Saati Gelip Çattı



Aelita 1924 tarihli SSCB yapımı Mars'a seyahat filminin ve filmdeki Mars kraliçesinin adı. Yönetmen Yakov Protazanov *Aelita*'yı ünlü yazar Lev Tolstoy'un akrabalarından Aleksey Tolstoy'un aynı adlı romanından uyarlamış. *Aelita*, zamanında o kadar popüler olmuş ki, ardından

A

gelen *Flash Gordon* (1936) gibi bazı bilimkurgu filmlerini özellikle Mars set tasarımları ve kostümleri açısından etkilemekle kalmamış, SSCB'de 1924 yılında doğan birçok bebeğe ve ilerleyen yıllarda Sovyetler'in uzay çalışmalarında Mars'a yolculuk misyonuna Aelita ismi verilmiş. Öte yandan film, zamanın bazı Sovyet sinema yazarları tarafından devrime ilişkin "karışık" mesajlar vermek ve "Batı tarzı" bir kişisel kaçış hikâyesi anlatmakla eleştirilmiş. Ayrıca, filmin başkarakterlerinden mühendis Loss'un ve Kızıl Ordu mensubu Gussev'in "buralardan uzaklara" yolculukları, ilkininki aldatılmışlık hissi ve erotik fantezi, diğerininki ise heyecan ve macera arayışı gibi değişik nedenlerle ilgili olsa da, erkeklerin rutin aile hayatından kaçış isteğini temsil ettiği yönünde yorumlanmış. Kişisel yaşam-devrim ilişkisine dair bu vurgu, filmde gerçekle hayal arasında zaman zaman belirsizleşen çizgi ve özellikle de Loss'un karısı Natasha ile Aelita arasındaki geçişkenlik bağlamında düşünüldüğünde oldukça ilginç. Filmin kahramanlarının Mars'ta hâkim olan baskıcı rejim altında ezilen işçilere "Mars Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği ailesi işçileri olarak birleşin" çağrısıyla ateşlenen devrim esnasında işlerin bir süre sonra sarpa sarması ve özellikle de kraliçe Aelita'nın devrimin hemen sonrasında beklenmedik manipülatif bir manevrayla gücü ele geçirip işçileri kurtarıldıkları soğuk hava depolarına geri gönderme emri vermesi, gerçekten de "devrim sandığınız gibi sonuçlanmayabilir" uyarısı taşımakta. Ancak film, genelinde ve özünde komünizmi ve onun ideallerini temsil eden karakterleri olumluyor; örneğin, bir mülteci kontrol noktasında ve öksüzler yurdunda özveriyle çalışan, siyasi faaliyetlere gönüllü katılan, neşeyle pankartlar hazırlayan ve bir ara Loss tarafından yanlış anlaşılsa da sonunda değeri takdir edilen Natasha'yı. Zaten filmin sonunda Loss, komünizmi ve karısı Natasha'yı bir bakıma yeniden keşfediyor ve film, devrim sonrası yeni bir ülke inşasının heyecanıyla, "Haydi işimize bakalım!" vurgusuyla bitiyor. ***Özlem Öz***



Afgan Film Arşivi

11 Eylül 2001'de İkiz Kuleler'e düzenlenen saldırı sonrasında ABD'nin Afganistan'ı işgaliyle son bulan Taliban döneminin (1996-2001) sinemadaki en güçlü temsillerinden birini İranlı sinemacı aile Makhmalbaf'ların en genci Hana Makhmalbaf 2007'de sunmuştu. Türkçeye *Utanç* olarak çevrilen, birebir çevirisi 'Buda Utancından Devrildi' olan *Buda as Sharm Foru Rikht*'ın adı, Taliban'ın Bamyan Vadisi'ndeki 6. yüzyıldan kalma devasa Buda heykellerini Mart 2001'de



yıkmasının akabinde baba Mohsen Makhmalbaf'in söylediği sözden geliyor. Afgan devlet sinema arşivinin yakılması Buda'nın tanık olmaktan insanlık adına derin utanç duyacağı bir diğer Taliban yıkımıydı. Ancak bugün bu arşiv, heykellerle aynı kaderi paylaşmaktan kurtulmuş durumda. O dönemde Taliban görevlilerinin baskınına karşı önlem alan arşivciler, bir odanın önüne sahte bir duvar örerek ve başka karanlık köşelerde saklayabildikleri kadar bobini saklayarak yaklaşık 7 bin eseri koruyorlar. Bugün dijitalleştirilmesi devam eden bu arşiv, sadece Afganistan'ın görsel kültürünün belleğini değil, aynı zamanda birkaç arşivcinin cesaretinin belleğini de taşıyor. Yıkılan Buda heykellerinin yarattığı boşluk 2015 yılında 3D dijital projeksiyonla doldurularak dijital bir anıta dönüşmüştü. Dijitalleşen Afgan Film Arşivi ise yıkımın ve boşluğun değil hayatta kalabilmiş olmanın anıtı olacak. ***Enis Köstepen***

BKZ. Dawson City: Korumasız Masumiyet

Agnès Varda'nın Kaliforniya'sı

Agnès Varda'nın Los Angeles'ta yaşadığı çeşitli dönemlerde yaptığı filmlerdeki Kaliforniya imgesi. Bu imgenin, üçünü 1960'ların sonunda, ikisini 1980'lerin başında yaptığı beş filmde yarattığı ortak tema ve estetik önermelerle şekillendiği söylenebilir. Bu filmlerde hem yabancı hem tanıdık olma hissi, yaratıcının sanatsal üretimle kurduğu ilişki ve klişelerle hesaplaşmak gibi çeşitli temalar, belgesel ve kurmaca tekniklerinin birlikteliğinde, kişiselle politiğin iç içe geçtiği bir düzlemde ele alınır. *Oncle Yanco*'da (1967) kişisel, *Black Panthers*'da (Kara Panterler, 1968) ise toplumsal bir noktadan yola çıkılan Amerika'yla ilişkilenme arayışı, *Lions Love* (1969) isimli kurmaca filminde 'yıldız kültü'yle yüzleşme arzusuna uzanır. Varda'nın kocası Jacques Demy'nin, *Cherbourg Şemsiyeleri*'nin (*Les Parapluies de Cherbourg*, 1964) başarısı üzerine Columbia Pictures'ın davetiyle Hollywood'a geldiği bu dönemde, Varda da 'eş durumu'nu sinematik bir deneyime çevirmiştir.

ÜSTTE
Hana Makhmalbaf'ın *Utanç*'ından

A



Varda'nın sinemasının daha az bilinen bu dönemi, onun gibi bir 'Yeni Dalga' sinemacısının, dönemin politik gerilimi yüksek Paris'inden gelip çiçek çocuklar ve Kara Panterler üzerinden 1968 ruhunu ABD'de belgelemesi açısından da çok özeldir. 1980'de kısa bir süreliğine Kaliforniya'ya dönen Varda, çok sevdiği Los Angeles'ı duvar resimleri üzerinden anlattığı *Mur Murs* (1981) isimli bir belgesel ve bir sene sonra da bu sinematik şehirde inzivaya çekilme fikrine odaklanan belgesel/kurmaca *Documenteur*'ü (1981) yapar. Agnès Varda'nın Kaliforniya'sı hem çok renkli hem de melankolik bir yerdir. ***Zeynep Dadak***

BKZ. Peyzaj Teorisi

Aksanlı Sinema

Göçmen sineması çalışmalarının en önemli isimlerinden Hamid Naficy'nin "sürgün, diaspora ve sömürge sonrası göçmen sineması"nı tanımlamak için kullandığı kav



ÜSTTE
Mur Murs

Spesifik olarak 1960'lı yıllardan bu yana kendi ülkelerinden sürülmüş, göç etmek zorunda kalmış yönetmenlerin ya da ikinci nesil sinemacıların filmlerini ayırt etmek için kullanılan bir kavram olsa da, aksanlı sinema aslen post-kolonyal aşamada özellikle Üçüncü Dünya yönetmenlerince icra edilen sinema pratiklerini ifade eder. Aksanlı sinema, daha önce popüler sinemanın tüketicisi olan

nya'nın kendi hikâyelerini endi dilinden anlatmaya başladığı bir sürecin ürünüdür. Öte yandan 'aksan' salt otantik dile ya da yerli olana değil, bilakis anaakımın dışında kalmaya gayret eden ifade biçimlerine, geleneksel metotları tersyüz eden üretim ve dağıtım modlarına, yenilikçi stillere yapılmış bir vurgudur; bir bakıma film diline konulmuş, başka türlü okunmayı talep eden gerçek bir aksan işareti gibidir. Bu ne-

denle aksanlı sinemaya yönelik bir tasnif girişimi, bilindik sinemasal kodlar ya da türsel ayrımlar üzerinden gidemez: Ona Fernando Solanas kadar Atom Egoyan, Mohsen Makhmalbaf kadar Yılmaz Güney'in filmleri de dahildir. Bunun için Naficy'nin önerdiği, bu filmlerdeki tematik ve stilistik ortaklıkları, filmlerin zaman/uzamında tekrarlanan motiflere, göstergelere dayanarak sınıflandırmaktır: Örneğin sürgün sineması daha çok otobiyografik özellikler içerir ve terk edilmek zorunda kalınan "anavatan"a dair yas süreçlerini ya da ortak hafıza inşasını konu alırken, diaspora sineması bunları da kapsayacak şekilde kolektif yaşam taktiklerini ve dayanışmayı öne çıkarır. Sömürge sonrası göçmen filmleri ise hem bağımsızlaşma hem de dönüşen kimliklerle, en önemlisi de etnik kimliğe saplanıp kalmanın tehlikeleriyle ilgilenir. Aksanlı filmler, göçmenlerle birlikte Batı muhayyilesinin değişimine konulan bir noktalamadır ve kimlikler kadar zihinlerin de melezleşmesine imkân tanır. Naficy'nin incelikle işlenmiş analizlerini içeren An Accented Cinema adlı metni, bu konuda çalışanlar için halen başucu kitabıdır. ***Zeynep Özen Barkot***

bkz. Açlık Estetiği, Ben Salem El Mübarek
Muhammed Mustafa, Xala

Al-Makhdu'un

Mısırlı yönetmen Tawfiq Saleh'in 1972 tarihli başyapıtı. Ghassan Kanafani'nin Güneşteki Adamlar (Rijâl fi ash-Shams) adlı romanından uyarlanan film, mülteci kampında yaşayan üç Filistinlinin 'umuda yolculuk'unu konu alıyor. Filmin başında, mültecilik olgusunun arkaplanı ve belgesel görüntülerden de yararlanılarak Filistinlilerin yurtlarından koparılma öyküsü anlatılır. Yıllardır kampta yaşayan, farklı kuşaklardan üç adam, yeni bir hayat kurma hayaliyle kaçak yollardan Kuveyt'e gitmeye karar verir. Paraları ancak bu kadarına yettiği için bir petrol tankerinin içinde yolculuk etmeye razı olur ve Irak çölünü geçmeye çalışırlar...

Al-Makhdu'un (Aldatılmışlar) Arap dünyasını ilginç bir şekilde birleştiren bir yapım: Filistinli bir yazarın yapıtından Mısırlı bir sinemacının uyarladığı ve ülkesinde rahat çalışamadığı için Suriye'de çektiği, öyküsünün büyük kısmı Irak'ta geçen bir film... Bütün bu ülkelerdeki rejimlerin riyakâr politikalarına dolaylı da olsa değindiği için film kısa sürede birçok Arap ülkesinde yasaklanır. Hikâyesi ilk bakışta Henri-Georges Clouzot'nun *Dehşet Yolcuları* (*Le Salaire de la Peur*, 1953) adlı ünlü yapıtını andırsa da, *Al-Makhdu'un* siyasi bir aksiyona uzak ama Yeni Gerçekçiliğin Arap



A

sinemasındaki karşılığı olarak Yılmaz Güney'in *Umut*'una (1970) yakın sayılabilecek bir film. *Necati Sönmez*



Alan Smithee Yapımcıların yönetmenleri baskı altına alarak, yönetmenin izni olmadan filmi bambaşka bir hâle dönüştürmeleri âdettendir. Bu rahatsızlık, Amerikan Yönetmenler Birliği (DGA) tarafından 1968'den itibaren 'ilginç' bir çözümle giderilmeye çalışılır. Richard Widmark, başrolünü üstlendiği *Yiğit Ayakta Ölür* (*Death of a Gunfighter*, 1969) filminin yönetmeni Robert Totten'dan memnun değildir ve gücünü kullanarak çekimlerin ortasında, yerine Don Siegel'ı getirtir. Film bittiğinde Don Siegel, adının 'yönetmen' olarak yazılmasını istemez; Robert Totten da aynı şekilde. Amerikan Yönetmenler Birliği bu anlaşmazlıkla ilgili bir toplantı yapar ve 'yaratıcılık' bağlamında filmin her iki yönetmene de ait olmadığına karar verir. Ve bir çözüm bulunur: Bir mahlas yaratmak. Al Smith'le başlayıp Alan Smithee'ye kadar giden süreç de başlamış olur böylece. Alan Smithee mahlasının çıkışına bu film vesile olsa da, gösterim tarihi itibariyle ilk kullanımı, 1968 yapımı TV filmi *Fade-In*'le olur. Yönetmen Jud Taylor, isminin kullanılmasını istemez ve Alan Smithee adıyla geçer kredilerde. Yıllar sonra Walter Hill, 2000 yapımı filmi *Supernova*'da Alan Smithee'nin bir varyasyonu olan Thomas Lee adını kullanır ve böylelikle Alan Smithee emekliye ayrılır. *Murat Özer*

BKZ. İsimsiz Oscarlılar, Trumbo

Alice Guy-Blaché 1873-1968 yılları arasında yaşamış, sinema tarihinin bilinen ilk kadın yönetmeni, senarist ve yapımcısı. Film aygıtının anlatım olanaklarını sessiz sinema döneminin diğer yönetmenlerinden çok daha önce keşfetmiş, kendi merakıyla öğrendiği zanaatı sanata dönüştürmenin yollarını aramış bir öncü: Her ne kadar resmî kaynaklar kabul etmiyorsa da, tarihin ilk kurmaca filmini [bir masaldan ilham alan *Lahana Perisi*'ni (*A Fée aux Choux*, 1896)] çekmesi; ardından gelen kadın oyuncuların yapımcı olduklarında dahi kendi isimlerini deklare etmekten çekindikleri Hollywood'un öncesinde büyük ölçekli yapım şirketlerinden biri olan Solax'ı kurması; D.W. Griffith'ten önce paralel kurgunun ve epik sinemanın örneklerini vermesi; ilk siyah oyuncu ekibine sahip



ÜSTTE
Yiğit Ayakta Ölür'ün lobi kartı

olması ve ses senkronizasyonu ile renk konusunda deneyler yapan ilk yönetmenlerden biri olması, onun "öncü" konumunu açıklayacak birkaç örnektir sadece.

Ancak bu "orijin" listesine takılıp kalmak ve "ilkler" polemiğine düşmek, onun asıl özgünlüğünü gözden kaçırmak olur. Alice Guy-Blaché, kadınların toplumdaki geleneksel rollerini sorgusuz sualsiz sinemanın uzamında da tekrarladıkları yüzyıl dönümünde, hem sinemanın henüz anlaşılmamış potansiyelini hem de kendi pratiğini feminist söylemin içine yerleştirir, ki aslında bu ikisi zaten birbirini dışlamaz. Onun sineması gerçeğin gerçeklikten muaf tutulamayacak şekilde yeniden üretilebilirliğini, bunun da didaktik olmayıp düşselliğe açılabileceğini duyurur ve elbette ki kadınlar da bunun tam merkezindedir. 1906 yılında çektiği *La Vie du Christ*, onun en çok izlenen filmi olur. Ancak Guy-Blaché'nin ayırt edici üslubu bir kız çocuğunun günü kurtardığı *Une Héroïne de Quatre Ans*'da (1907), gelecekte kadınların egemen olduğu bir dünyayı anlatan *Les Résultats du Féminisme*'de (1906), süt almaya giden bir çocuğun Fransız sokaklarındaki barikatlara ve direnişçekileri kurşuna dizen askerlere tanık olduğu (artık içimizi her daim 'başka' bir yerden de sızlatacak olan) *Anarchiste*'te (1906), halen gülümsetmeyi başaran sınıfsal hicivleri *La Femme Collante* (1906) ve *La Glu*'da (1907) ortaya çıkar. 'Muzip bir realizm' olarak tanımlanabilecek, hüzünden mizaha anbean geçiş yapan bu özgün stil, kendisinden sonra gelecek 'lirik sinema'ya da ilham verecektir ama kendisine ne bu konuda bir atıf yapılır ne de adı sinema tarihinde dipnotların ötesine geçebilir.

1896'da başladığı sinema serüvenine 1907'den sonra ABD'de devam eden ve 1920'ye kadar çok verimli bir dönem geçiren Alice Guy-Blaché, komediden melodrama, maceradan bilimkurguya bir çok türü dener, teknik anlamda aygıtın sınırlarını zorlar, erkeklerin hâkimiyetindeki bir alanda çalışmanın sıkıntıları üzerine yazılar yazar. Bir sekreter olarak girdiği sinema sektöründen, ardında bin küsur filmlik bir külliyat bırakan bir yönetmen olarak çıkar –gerçi bu filmlerin bugün bile ancak dört yüz kadarına ulaşılabilmektedir... Onun hikâyesi, erkeklerin yazdığı bir tarihin (*his-story*'nin) orta yerinde bir kadın olarak öyküler anlatma mücadelesidir; onun sinemayı neden erkenden bıraktığı ise halen anlatılmayı bekleyen başka bir öyküdür. ***Zeynep Özen Barkot***

BKZ. Dikiş Makinesi, Lotte Reiniger, Öncü Kadınlar Projesi, Zora Neale Hurston



ALTTA
Çok Şey Bilen Adam'da (1934) Peter Lorre

Alman Aksanı Bildiğimiz anlamda stüdyo sisteminin kurucuları arasında başı çeken grup, Hitler rejiminden kaçan ve çoğu Yahudi olan Alman vatandaşlarıydı. İkinci Dünya Savaşı Hollywood için gözden düşmesi zor bir ilham kaynağı olageldi. Dolayısıyla Alman aksanının Amerikan filmlerinde önemli bir motif olmasında şaşılacak bir şey yok. Sözgelimi, neredeyse her zaman mizahi bir etki için kullanılan Fransız ya da Hint aksanlarının aksine Alman aksanı karmaşık bir motiftir. Ticari nedenlerden

A

İngilizce çekilen İkinci Dünya Savaşı filmlerinde bu aksanı zaman zaman "iyi göçmenler", genelde ise kötü Naziler kullanıyor, aktarılan duygu da buna göre değişiyordu. İyi göçmenlerin en ünlüsü *Kazablanka*'nın (*Casablanca*, 1942) İngilizceye alışmaya çalışan çiftidir: "What watch? Ten watch. Such much?"

Alman aksanıyla özdeşleşen ilk aktörler Peter Lorre ile Marlene Dietrich oldu. Aslen Macaristanlı bir Yahudi olan Lorre kariyeri boyunca Amerikalı gözler için Almanlığın ifade ettiği tüm yabancı ve tekinsiz şeylerin bir sembolüydü, zaman zaman bilhassa abartması istenen aksanı bu resmi tamamlıyordu. İlk İngilizce rolünü Alfred Hitchcock'un 1934 yapımı *Çok Şey Bilen Adam*'ında (*The Man Who Knew Too Much*) oynayan aktör Nazi rejiminden kaçıp geldiği Hollywood'da Nazi öncesi Almanya'da dolaşan sıradan kötülüğün sembolüne dönüşecek ve yaşamının sonuna dek sınırlı bir skaladaki rollerden kurtulamayacaktı: Sadist, tekinsiz, asosyal, patolojik, korku ve tiksinti uyandırıcı kötüler ya da bu tiplerden türeyen karikatürler. Savaş boyunca cephede Müttefik askerleri neşelendirme misyonunu edinen ve paradoksal biçimde bir Amerikan kahramanına dönüşen (kalburüstü Prusyalı bir aileden gelen) Marlene Dietrich ise androjen ve kışkırtıcı cinselliğine rağmen büyük bir sempatiye mazhar olmuştu. Belki de Alman aksanı kadınlarda, erkeklerde olduğu kadar tedirgin edici değildi.

Sonraki yıllarda (Avusturyalı) Arnold Schwarzenegger meşhur aksanıyla büyük bir yıldız olmakla kalmayacak, Kaliforniya valiliğine kadar yükselecek; kendisinden öyle beklendiği için zaman zaman daha bozuk bir aksanla konuştuğunu da ifade edecekti. Yakın dönemin en ünlü Alman aksanı, *Soysuzlar Çetesi*'ndeki (*Inglourious Basterds*, 2009) rolüyle Oscar'a uzanan Christoph Waltz'un, Tarantino mizahıyla yüklü bir biçimde karizmatik kötülüğü ifade eden aksanı oldu. Beyazperdenin en çarpıcı Alman aksanı ise, onlarca belgeselde hayatın anlamını arayan Werner Herzog'unkidir. Pek çok parodiye konu olan, kendince bir hayran kitlesine sahip olduğu bile söylenebilecek Herzog dış sesi, Alman aksanıyla aktarılabilecek duyguların sonunun olmadığını gösterir. Bazen şeytanın, bazense Tanrı'nın sesi olarak...

Evrim Kaya

BKZ. Hitler, Marlene Dietrich, Muazzam Aptallık



SAĞDA
Hitler, ein Film aus Deutschland

Alman Yapımı Bir Film Elbette sinemanın Hitler'le ilişkisini karmaşıklaştıran pek çok soru var: Bu düzeyde bir kötülük temsil edilebilir mi? Edilebilse bile bu neye yarar? Bu bağlamda önemli bir problematik ise Hitler'in sinemayla olan ilişkisiydi. Gelmiş geçmiş en büyük sinefillerden biriydi Hitler. İkinci Dünya Savaşı başlayana kadar, eline geçen yerli ve yabancı tüm filmleri izliyordu.

A

Sonrasında da sinemaya olan ilgisi tükenmedi, sinemayı hep çok ciddiye aldı. Hayatta olduğu sürece Almanya'da hiçbir oyuncunun kendisini canlandırmasına izin vermedi, propaganda filmlerindeki imajını titizlikle kontrol etti. Dışarıdaki imgesini ise kontrol edemese de takip ediyordu. Meşhur bıyık tıraşını ondan önce kullanan Chaplin'in kendisinin bir parodisini canlandırdığı *Büyük Diktatör*'ü (*The Great Dictator*, 1940), ikincisi tek başına olmak üzere iki kez izlediği biliniyor. Verdiği tepki ise meçhul. Avrupa'nın başına gelen bu en büyük felaketin yükselişini yalnızca arşiv görüntüleriyle anlatan 1977 yapımı *Hitler, Eine Karriere* vücut hareketlerini, mimiklerini bir oyuncu ciddiyetiyle defalarca prova eden bu adamın kariyerini bir aktörün kariyerine benzetip, tüm Almanya'nın onun sahnesine dönüştüğünü söyleyecektir. İşin aslı henüz 1936 yılında yazılan ilk Hitler biyografisinde Konrad Heiden, Hitler'in güvenilir bir görüntüsüne sahip olmadığımızı, bunun yerine sadece birbirinden farklı, anlık imajlara sahip olduğumuzu yazacaktı: "Hiçbir zaman kendisi değildir; her an kendisini yalanlar, bu nedenle her görüntüsü sahtedir." Hans-Jürgen Syberberg'in 1977 yapımı yedi buçuk saatlik deneysel filmi, Hitler'in sinema sevgisine geniş yer ayırarak bir diktatörün vazgeçilmez performatif gücünün altını çizerken, Hollywood'la Üçüncü Reich arasında tartışma yaratacak paralellikler kurar. Filmin ismi ise zaten iddialı bir tezdir: *Hitler, ein Film aus Deutschland*, yani Hitler: Alman Yapımı Bir Film. ***Evrim Kaya***

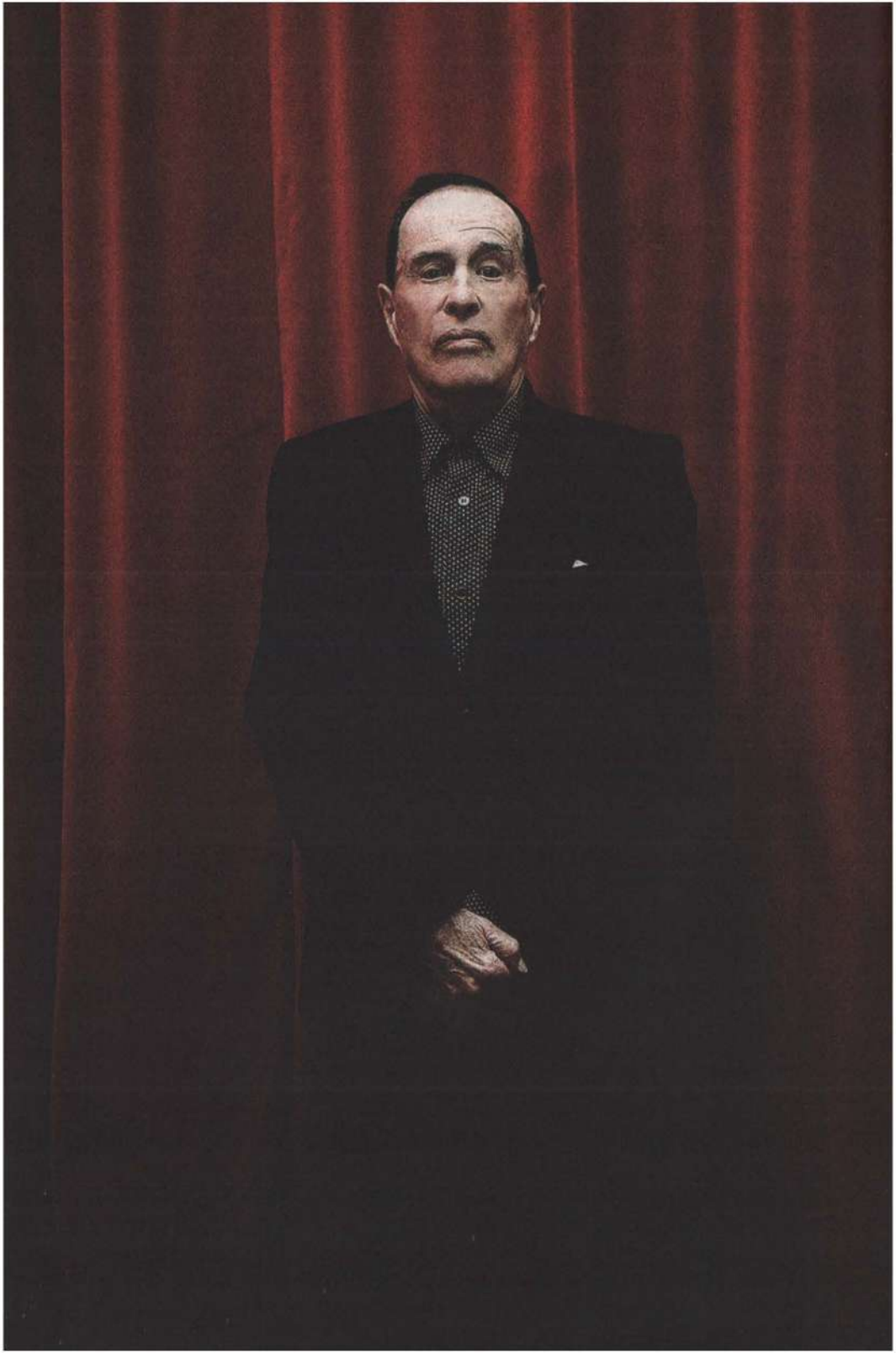
Bkz. Hitler

Amerikan Yerlisi Oyuncular

Daha sinemanın ilk yıllarında Kuzey Amerika'daki yerli kabilelerden gelen oyuncular filmlerde rol almaya başladılar, hatta bazıları yönetmen ve yapımcı rollerini de üstlendi. Örneğin James Young Deer ve eşi Red Wing 1906'da evlendikten sonra dönemin popüler Vahşi Batı vodvil şovlarında çalışırken, 1909'den itibaren filmlerde de görünmeye başladılar. O dönemde Amerikan film endüstrisi henüz doğu yakasından, özellikle New York veya New Jersey'den çalışıyordu. Zamanla, önceden sadece western filmi çekmek için gidilen Batı kıyısının aslında film stüdyolarına daha uygun olduğu anlaşılınca stüdyolar birer birer Kaliforniya'ya taşındılar. Bu süreçte western filmlerinde oynayan Amerikan yerlisi oyuncular da Hollywood'a giden ilk oyuncular arasındaydı. Nitekim Young Deer kısa zamanda Fransız Pathé tarafından, şirketin Kaliforniya şubelerinin yöneticisi olarak görevlendirildi (Pathé'nin bu şubesi American Kinema adıyla da bilinir). Young Deer bu konumda çok sayıda film yönetti ve yapımcılık yaptı. Hatta ilerleyen senelerde Fransa'ya giderek orada da çalıştı. Yine benzer bir örnek; zamanının en ünlü western yıldızlarından biri olan kovboy Will Rogers da Cherokee kabilesinden geliyordu.



ALTTA
Will Rogers



Bu dönemde "Kızılderili" kültürü bazı sanatlar aracılığıyla romantize edilmişti ve Kızılderili ırkı cesareti ve farklı kültürü nedeniyle ilgi çekip beğeniliyordu. Bu yüzden filmlerdeki Amerikan yerlisi karakterler cesur kahraman başrollerinde görülüyordu. Örneğin Mona Darkfeather (Josephine M. Workman) gibi hep "Kızılderili" rollerini oynayan oyuncular da çok ünlüydü. Ancak o zamanlarda Kızılderili olarak lanse edilmiş olmasına rağmen, bugün Darkfeather'ın aslında Amerikan yerlisi olmadığını biliyoruz. Aynı şekilde Young Deer'in da hangi kabileden olduğu hakkındaki araştırmalar süregidiyor (Red Wing, Winnebago kabilesinden olduğundan Young Deer de kendini bazen böyle tanıtsa da aslında Nanticoke halkından geliyor olması daha büyük olasılık gibi görünüyor).

Bunlara zıt bir örnek ise Edwin Carewe (Jay John Fox). Carewe de aslında annesi gibi Chickasaw halkındandı. Onlarca filmde yer aldı ve zamanın başarılı yönetmenlerindendi. Ancak Amerikan yerlileri hakkında filmler de yapmasına rağmen kendisini Amerikan yerlisi olarak tanıtmıyordu. Nitekim romantik "Kızılderili" imajı da giderek aşındı. 1920'lerden itibaren ırkçılık yükselmeye başladı ve kovboy filmlerindeki "Kızılderililer" senelerce makyajlı beyaz aktörlerce oynandı. ***Elif Rongen-Kaynakçı***

BKZ. Sacheen Littlefeather

Anger Kenneth Anger'ın filmlerini ilk kez, bugün yerinde yeller esen Scala Sineması'nda gördüm. Film seyrederken alttan geçen King's Cross (galiba) metrosunun gümbürtüsü duyulan bu sinema, Warner Bros.'un *Otomatik Portakal*'a (*A Clockwork Orange*, 1971) getirdiği gösterim yasağına uymadığı için açılan davayı kaybedip tazminatı ödeyemediğinden kapandı sonradan. Scala'nın erkekler tuvaletinde millet açıkça birbirininkini seyrederdi. Anger filmleri için daha uygun bir ortam olamazdı; bu sidik, talaş (bunu uyduruyor olabilirim), rutubet, sigara ve seks vaadi atmosferinde Anger'ın filmleri, Scala seyircisine filmlerin bu salonun üstü örtük vaatlerinden *uzak olmayanı da* içerebileceğini söyleyen birer fantasmagorya gibiydiler.

Gerçek sinema tiryakisi için film seyretmek bir içerleklik, bir kuytuluktur (Hâlâ bu konuda tatmin edici bir şeyler yazılmadı, meşhur Türk Film Araştırmaları sempozyumumuza yıllar önce 'Sinema ve 31' temalı bir panel önerirken ciddiydim). Bir kendi kendine kalma, kendi kendiyle oynama hâli; otoseksüel, eş-cinsel, hemzemin cinsel bir şey. Gerçekten-Sinema-Seyredenler, biz birbirimizi biliriz; görüntü üzerimizden akıp geçerken sinemanın asıl gücünün kelimeler değil -kimi cümleler ve jestler zihne kazınsa da- seyirciyi yalayarak, yıkayarak geçip giden görüntü olduğunun farkındayızdır.

Anger filmlerinde bunlar yoktur, Anger filmleri *bunlardır*. Saf görüntünün akışı, bereketli bir boşalma gibi; art arda dizilmiş, çağrışım gücü görüntü kadar yüksek, onun gibi art arda dizilmiş pop müzik parçaları eşliğinde yatağını bulan saf görüntü. En ünlü filmi olan *Scorpio Rising*'de (1963) deri elbiseler giymiş ya da giymekte olan genç bir adam çizgi romanlardan İsa filmi parçalarına, gamalı haçlardan Hollywood filmlerine kadar, çeşitli görüntüler eşliğinde -tehlikeli oyunlar!- odasında, yatağının üzerinde kendine bakar, kendini dinler. Biz seyircilerin karşısında o da kendini seyreden bir seyircidir. Zaten biz de seyirci olarak bundan başka bir şey yapmıyoruzdur. Sinema bize kendi fantazmagoryalarımızı gerisin geriye veren, onları suratımıza yansıtan, *yüzümüze akan* bir görüntüler sağanağından başka ne ki?

SOL SAYFADA
Kenneth Anger

A

Bazı diğer kısaları sadece dokunma duygusuyla ve sinemadan türeyen bir 'kozadan çıkıp kelebek olma' duyumuyla ilgilidir (Artık bir sinema-hakkında-konuşma-geyiği hâline gelen 'sinemadan çıkmış insan'ı bir kere daha, samimiyetle düşünün, onun film seyretme sırasında nasıl kollar kanatlar edindiğini, sonra bunların nasıl yavaş yavaş geriye, içeriye çekildiğini, sinemaya işte bunun için ihtiyacımız olduğunu hissedin -hişt, sefil sinefil sana söylüyorum!). *Puce Moment*'ta (1949), ki ben bu filme hep 'Bit Kadar Bir An' demek istemişimdir, sinema yıldızı ya da fahişe taklidi yapan bir travesti olabilecek ya da olmayabilecek genç bir kadın gerinerek uykusundan kalkar, çok yakın çekimde gördüğümüz, ışıltılı dokulardan başka bir şey olmayan elbiselerini sırayla gözden geçirir, birini üzerine giyer, kayışlarından tuttuğu tazıların ardından merdivenleri inerken film biter. 'Sunset Bulvarı' mı dediniz, beyazperdenin büyük yıldızları mı dediniz? Lütfen yani. Sinemanın ışık ve karanlık, renk ve doku, sansüalite ve pozdan örülü kendine özgü şaşaası üzerine bundan daha özlü, özcü bir şey seyretmedim.

Ya da 'Kustom Kar Commandos'da neredeyse ilahi pop müzik eşliğinde, müthiş tüy duygusu uyandıran beyaz bir ponponla arabasını temizleyen, bel hatta kasık hizasından gördüğümüz genç erkek. Sadece 'o' ve 'arabası'.

Tabii, *Fireworks* (1947), *Rabbit's Moon* (1950), *Eaux d'Artifice* (1953) gibi bazı erken dönem filmleri, Cocteau'nun erken dönem deneysel filmlerini hatırlatır. Pierrot duygusallığı, rokoko üst üste bindirmeli çeşitlemeler. Mamafih, bunlar kısalıkları ve karanlıklarıyla farklıdırlar da. Onlardan, geriye, dekadanların ve sembolistlerin en iyilerine giden bir yol vardır. Ayrıca otantik Amerikan dekadanlarına da; Hart Crane'in denizcilerine, Frank O'Hara'nın New York'una, Joseph Cornell'in kutu işlerinin radikal kuytuluğuna, bulunmuş filmlerle yaptığı 'Rose Hobart'ın şiirine. Cocteau'nun ehli deneysellerinden daha esrarengiz ve daha tehlikelidir bu filmler; bezekli olsalar da *süslü* değildir Anger'ın filmleri. Karanlık bir sahnedirler. Onlardan ileriye doğru giden bir yol da vardır ayrıca. *Fireworks*'ten *Querelle*'e (1982), *Puce Moment*'tan *Inland Empire*'a (2006), Werner Schroeter'in filmlerine; ayrıca bütün bir apati ve rehavet sinemasının *glamour*'ı ve karanlığı da ondan sorulur. Neydi şu kapanacak bir sinemanın son günlerini anlatan Uzakdoğu filminin adı?



Tabloyu tamamlamak için Kenneth Anger'ın Hollywood'da doğmuş büyümüş olduğunu ve gençliğinde bir sinema yıldızı kadar göz kamaştırıcı olduğunu da eklemek icap eder. Gerçek bir sinema tiryakisi için her yönden, her bakış açısından, ne yöne döndürürseniz döndürün sinemada ondan daha yüksek irtifada bir arzu nesnesi bilmiyorum. ***Fatih Özgüven***

bkz. Gnir Rednow, Hollywood Babylon, Querelle'i Savunmak, Sunset Strip

ÜSTTE
Scorpio Rising

A

Anlatı Yorgunluğu Senaryo yazarı ve yönetmen Paul Schrader'ın, maruz kaldığımız anlatı bombardımanı karşısında hissettiğimiz tükenmişlik sendromuna verdiği ad. *Taksi Şoförü*'nün (*Taxi Driver*, 1976) efsanevi senaristine göre, sıradan bir seyirci, otuz yaşına gelene kadar yaklaşık 35 bin saat medya içeriği (Schrader'ın yazısının 2009 tarihli olduğunu ve akıllı telefonlar, farklı platformlar çağında bu sayının daha da artmış olabileceğini de not edelim) tüketiyor: "Sinema filmleri, televizyon dizileri, çizgi filmler, internet aracılığıyla izlediğimiz videolar, YouTube klipleri. Uzun, kısa hikâyeler: günbegün tükettiğimiz ağırbaşlı ya da sıradan gençlik komedileri, pembe diziler, aşk hikâyeleri, polisiyeler, tarihî filmler, özel efektlerle dolu yapımlar, korku, porno... Çok fazla anlatı seyrediyoruz. Bu da çok yorucu."

Sinemada, hemen hemen her türden konu neredeyse bıktırıcı derecede işlendi. Bu durum, özgünlük çıtasının yükselmesine yol açıyor. Schrader'a göre, seyircinin dikkatini çekebilmek için yalnızca farklı türde anlatılar değil, bunların değişik varyasyonlarını yaratmak gerekiyor. İşte bu nedenle, eski hikâyeler ve formatlar, yeni yıldızlar ve sürprizlerle sürekli önümüze sürülüyor.

Paul Schrader, bir merasim olarak başlayan hikâye anlatıcılığının bir ayine dönüştüğünü söylüyor: "Ortaçağ'da ticarileşen bu alan, 19. yüzyılda yüksek gelir getiren bir işe, 20. yüzyıldaysa uluslararası bir endüstriye dönüştü. Günümüzde ise postmodern çağın vazgeçilmez bir parçası durumunda." Ancak usta sinemacıya göre, anlatı yorgunluğu tek başına ele alınacak bir mesele değil, bugün sinemayı etkileyen çok çeşitli sorunlardan yalnızca biri. Görsel-işitsel anlatıları, cep telefonundan VR gözlüklerine, çok farklı şekillerde tüketiyoruz. Schrader, bu değişimin anlatıyı da dönüştüreceği öngörüsünde bulunuyor. ***Ahmet Gürata***

BKZ. Kıpkısa Film, Man Ray'in Gözlüğü, Sinesaplens

Anna'nın Bitleri 1975 yılında İtalyan bağımsız sineması Anna'yla tanıştı. Alberto Grifi ve Massimo Sarchielli tarafından çekilen *Anna* (1975), çekim sırasında yaşananlara paralel olarak gidişat ve biçim değiştirmiş; yeniden canlandırmaya dayanan belgeselden doğrudan sinemaya (*direct cinema*), daha sonra doğrudan sinemanın dahi görmediği kendine özgü bir biçime doğru evrilmişti. Grifi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin Zavattini'sinden aldığı dersleri iyice ileri götürerek düşük bütçeli yapımlarla toplumsalın görülmedik kısımlarının derinliklerine ulaşan, bunu yeraltı sinemasının deneysel, bağımsız evrenine kaydıran bir isim. Kamerasıyla sokağa her çıkışında, 70'li yılların politik ortamına dair belge oluşturacak sayısız görüntüyle buluşturur seyirciyi. *Anna*, İtalya'da video teknolojisiyle çekilen ilk film olup, Grifi'nin zanaatkâr kişiliğinin ürünü olan, kendi icadı vidigraf ile 16mm'ye aktarılmıştır.

Her şey Sarchielli'nin, Roma'nın Navona Meydanı'nda Anna'yla karşılaşmasıyla başlar. Anna, on altı yaşında, sekiz aylık hamile, ağır uyuşturucu bağımlısı, sokakta yaşayan bir kadındır. Sarchielli



ALTTA
Alberto Grifi ve Massimo Sarchielli'nin *Anna* filminden

A

onu bu kötü durumdan kurtarmak ister, evine alır. Kısa süre sonra Anna üzerine bir belgesel yapmak ister ve Grifi'yi de bu fikre dahil eder. Sarchielli'nin yazdığı senaryoya göre Anna'nın yaşadığı olaylar birebir yeniden canlandırılacaktır. Bu yeniden canlandırmalardan birinde Sarchielli evine aldığı Anna'yı yıkamak ister, "arın şu bitlerinden!" diyerek onu duşun altına sokmuşken hakikaten de gerçek bir bit Sarchielli'nin elinde belirir. Bu andan itibaren sette yani gerçek hayatta yaşananlar, çekilmek istenen belgeselin önüne geçer. Çünkü kısa sürede Anna'nın bitlerinin tüm film ekibine bulaştığı görülür. Tüm ekip kaşınmaya başlar ve artık kimsenin rol yapmaya niyeti yoktur, tüm bunlar da kayıt altındadır. "O andan itibaren yönetmenler olarak Anna'nın sefaletlerini yukarıdan bir bakışla yönetmemiz imkânsızdı çünkü Anna'nın sefaletleri, bitlerle birlikte bize de bulaşmıştı, Anna farkında bile olmadığı bitleriyle bizi yönetmen koltuğumuzdan etmişti" der Grifi. Böylelikle her şey eşitlenir, yönetmen, oyuncu ve set işçileri... Anna, iki erkek yönetmenin bakışından sıyrılmış, herkesin yönetmen, herkesin oyuncu olduğu yeni bir düzlem yaratmıştır. Bu noktada senaryo atılır, temsilin yerini gerçeklik alır. Ne de olsa tüm bu araçlar Anna'nın 'dokunaklı' hikâyesini bir gösteriye dönüştürecek, tam da burjuva sinemasının istediği gibi bir acıma, merhamet fikrini aşılayacaklardır. Anna'nın buna hiç ihtiyacı yoktur, Grifi'nin söylediği üzere onun tek istediği şey sevgidir. "Lümpen bitler" bu yolun önünü açmışlardır. Belgeselin aldığı bu yeni biçim, sette bulunan elektrikçi Vincenzo'nun da beklenmedik biçimde kamera karşısına çıkmasına izin verir. Vincenzo Anna'ya olan sevgisini ilan eder. Grifi'ye göre Vincenzo bu adımıyla sadece kendine değil, yönetmenlere de özgürlük getirmiş, onları hem yönetmen kalıplarının dışına çıkarmış hem de sevgiyle tanıştırmıştır. Daha önce sevgiye dair hiçbir izin bulunmadığı belgesele, şimdi Anna'yla Vincenzo'nun sevgisi nüfuz etmiştir. Grifi'ye göre bir işçinin, yönetmenlerin tüm planlarını altüst ederek yaptığı bu hamle devrimci bir eylemdir çünkü Vincenzo filmin tüm anlamlarının yönetimini eline geçirmiş ve onları derinden dönüştürmüştür. Yönetmenlerin patronluğunu kırmıştır bir bakıma.

Anna, bir tartışmanın ardından bulundukları evi terk eder. Bebeğinin doğumu sırasında yönetmenlerin hastaneye gelmesine izin vermeyerek belki de bitlerden sonra ikinci intikamını almıştır. Üç buçuk saatlik bu belgeselin, 1975'de Venedik Film Festivali'ndeki büyük övgü alan gösterimi sırasında, film kadrosundaki Stefano'yu polisler dışarı atarlar: "Filmde sarhoşken yaptıklarının aynısını yapmıştı Stefano. Onu beyazperdenin karşısında alkışlayan seyirciler, gerçek hayatta ona tahammül edememişlerdi. İşte toplumdaki sayısız Anna da bu yüzden görmezden geliniyor" der Grifi. *Anna* aynı yıllarda Berlin ve Cannes film festivallerinde de gösterilerek döneminde yeraltı sinemasının festival ortamıyla buluştuğu nadir örneklerden biri olur.

Nagehan Uskan

BKZ. Gerçeği Kazmak, Mutfak Eviyesi, Rekonstrüksiyon, Zavattini'nin Gerçekliği

Asa Nisi Masa Federico Fellini'nin *Sekiz Buçuk* (8½, 1963) filminin kilit sahnelerinden birinde geçen, görünürde



anlamsız, gizemli, büyülü söz. Filmin başkahramanı Guido'nun bilinçaltına ve çocukluk anılarına açılan bir kapı işlevi gören bu sözü bir sihirbazlık gösterisinde işitiriz ilkin. Telepatik hünerlerini sergileyen iki sihirbaz, Guido'nun o an aklından geçirdiği anlamsız kelimeleri her nasılsa doğru okumayı başarır: Asa nisi masa. "Bu da ne demek kuzum?" nidalarına yol açan bu gizemli sözün tetiklediği bir *flashback* sahnesi, bizi Guido'nun kocaman bir çiftlik evinde, bir sürü şamatacı çocukla birlikte, annesinin, büyükannesinin ve teyzelerinin şefkatli kanatları altında geçen mutlu çocukluk günlerine götürür. Yetişkinler çocukları yatağa yatırdıktan sonra, el uyak çekilince bir kız çocuğu yatağında doğrulup Guido'ya sakın ha uyumamasını tembihler, o gece sihirli parolayı söylediği zaman duvarda asılı resmin gözlerini oynattığını görecektir.

Fellini, filmde çocukların uydurduğu sihirli bir parola olan 'asa nisi masa'yı İtalyancada 'ruh' anlamına gelen 'anima' kelimesinden türettiğini söyler. Anima, erkeklerdeki bilinçdışı dişil özellikleri, yani her erkeğin içinde yatan kadını temsil eden bir Jung arketipidir aynı zamanda. Hayatındaki kadınlarla sorunlar yaşayan, yaratıcılık krizinden mustarip, sanatının ve hayatının tümüyle çıkmaza girdiğini hisseden yönetmen Guido için 'asa nisi masa' *Yurttaş Kane*'deki (*Citizen Kane*, 1941) Rosebud misali çocukluğun o yitirilmiş, daima özlem duyulan, huzurlu, dertsiz tasasız dünyasını simgeler. Guido'nun eksikliğini duyduğu, yıllar geçtikçe körelen, çocuklara özgü hayret duygusu ve sınır tanımaz hayal gücü de bu büyülü sözde cisimleşir. Birbirinden ilginç imgeler, düşler, çağrışımlarla dolu *Sekiz Buçuk*'un büyülü evreninin sırrı, belki de hayalle gerçek, geçmişle şimdi, çocuklukla yetişkinlik, anlamsızlıkla anlam, kadınla erkek arasında köprüler kuran 'asa nisi masa' sözünde gizlidir.

Coşkun Liktor

bkz. Rosebud Sendromu



Âşıkların Rüzgârı

Fransız yönetmen (ve Risk oyununun mucidi) Albert Lamorisse, 1968 yılında İran Kültür ve Sanat Bakanlığı'yla İran üzerine bir belgesel yapmak üzere anlaşır. Helivizyon adını verdiği icadını da kullanarak nefis İran görüntüleri toplar. Daha çok kırsal bölgelerden, uçsuz bucaksız boş arazilerden, eski köylerden toplanan helikopter çekimi manzaralara anlatıcı bir ses eşlik eder. Bu sesin sahibiyse filme de adını veren rüzgârdır; Farsçasıyla *Baadeh Sabah*, Fransızcasıyla *Le Vent des Amoureux*, yani Âşıkların Rüzgârı. İran'ı izleyiciye anlatacak ses olarak oldukça şiirsel, bazen esprili bir tonla dile gelen, İran mitlerine hâkim bir karakterizasyonla rüzgâr sesini seçer Lamorisse. Fakat projeyi finanse eden bakanlığın gönlünde yatan film bu değildir; Batılı bir yönetmenin elinden çıkıp Batılılara ulaştırılacak İran portresi bu değil! Lamorisse tekrar İran'a

SOLDA
Sekiz Buçuk'ta Marcello Mastroianni tarafından canlandırılan Guido

A



davet edilir; bu kez bakanlığın belirlediği yerlerde çekim yapması, modern ve güçlü bir İran portresi çizecek görüntüler toplaması için. İsteksizce de olsa talep edilen yerlerde çekim yapmak üzere İran'a dönen Lamorisse'i taşıyan helikopter, yeni yapılmış dev Karaj Barajı'nın üzerindeyken elektrik tellerine takılıp düşer ve Lamorisse orada hayatını kaybeder. Yönetmenin karısı ve oğlu tarafından tamamlanan belgesel, ilk kez 1978 yılında ortaya çıkar ve *Le Vent des Amoureux* En İyi Belgesel dalında Oscar adayı olur. ***Ayça Çiftçi***

BKZ. Helivizyon

Audrey II Kan ve insan etiyle beslenen etobur bitki. İlk olarak 1960 tarihli Roger Corman imzalı bir B-filmi olan *Küçük Korku Dükkânı*'nda (*Little Shop of Horrors*) karşımıza çıkar. Bu film, birçok kez sahnelenen başarılı bir rock müzikaline dönüşür, 1986'da da yeniden sinemaya uyarlanır. Corman'ın filminde Audrey Jr. adını taşıyan bu konuşan ve hareket eden canavar bitki, daha çok 1986 tarihli müzikal filmdeki adıyla, Audrey II olarak bilinir. Bir kadın ismi taşıdığı hâlde hep erkek sanatçılar tarafından seslendirilen Audrey II'nin cinsiyeti hakkında farklı görüşler öne sürülmüştür. Bitkinin dişi ya da erkek olduğunu düşünenlerin haricinde çift cinsiyetli olduğunu savunanlar da vardır. Çalıştığı çiçekçi dükkânında patronundan sürekli azar işiten sakar, beceriksiz ve beş parasız bir genç olan *Küçük Korku Dükkânı*'nın başkahramanı Seymour, sinekkapan çiçeğine benzeyen bitkiyi henüz küçücük bir fideyken bulur. Seymour'un sevdiği kadının isminden ilhamla Audrey II adını verdiği bitki, dünyayı istila etmek amacıyla uzaydan gelmiş bir yaratıktır aslında. Seymour, tesadüfen parmağını kestiğinde bitkinin kanla beslendiğini keşfeder ve ne olursa bundan sonra olur. Audrey II kanla beslendikçe semirir, semirdikçe konuşmaya ve Seymour'a onu insan etiyle beslemesi için baskı yapmaya başlar, karşılığındaysa para ve ün vaat eder. Seymour'un zaaflarını hemencecik sezen bu kurnaz bitkinin, yetersizlik hisleriyle boğuşan Seymour'u kandırıp istediğini elde etmesi pek güç olmaz. Sonunda boyu üç buçuk metreye varan devasa bir canavara dönüşen Audrey II, tamamen kontrolden çıkar. Zamanla kült statüsü kazanan 1986 tarihli müzikal filmde sürekli şarkı söyleyen, sivri



ÜSTTE
Le Vent des Amoureux

dişlerle dolu kocaman ağzını açıp insanları bütün olarak mideye indiren Audrey II'yi canlandırmak için kullanılan bir ton ağırlığındaki devasa maketi, altmış teknisyen zor kontrol ediyordu. Seymour'a onu beslemesi için insan öldürmesini telkin eden bu ikna kabiliyeti yüksek, alaycı, küfürbaz, şeytani bitki, Amerikan popüler imgeleminde öylesine yer etmiş olmalı ki oyuncakları bile yapılmış ve hâlâ satılıyor. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Poe Çevrimi, Şarkı Söyleyen Çalı

Aurora Mardiganian



Doğumundaki adı Arşaluys Mardigyan olan Ermeni sinema oyuncusu. 1901'de Çemişgezek'te doğmuş, 1994'te Los Angeles'ta hayata gözlerini yummuştur. Ermeni Soykırımı'nda kardeşlerinden biri hariç tüm ailesini kaybeden Mardiganian, işkence ve tecavüzlere, açlığa ve susuzluğa rağmen hayatta kalarak Rusya ve Norveç üzerinden ABD'ye ulaştığında on altı yaşındaydı. Burada dönemin istismar edebiyatının popüler yazarlarından Henry Gates'in himayesine alınacak, Gates Aurora'nın hikâyesinden çok satan bir kitap çıkaracak, bu kitap 1919 yılında devasa bir gişe başarısına ulaşan bir sinema filmine uyarlanacaktı. Başroldeki Mardiganian'ın kendisini canlandırdığı, Oscar Apfel'in yönettiği *Ravished Armenia*, Ermeni Soykırımı'nı konu alan ilk sinema filmiydi. Filmden günümüze yirmi dakika kadarlık bir kısım ulaştı. Anthony Slide'ın 1997 tarihli kitabı, filmin ve Mardiganian'ın akıllara durgunluk veren hikâyesini anlatır. ***Evrim Kaya***

BKZ. Zare

Auteur Senaryodan kurguya filmin tüm aşamalarıyla ilgilenen, belirli bir dünya görüşüne sahip olan, temaları ve üslubu süreklilik arz eden yönetmenlere verilen isim. Kavram, André Bazin ve Alexandre Astruc gibi Fransız film kuramcılarının 1940'lı yılların sonlarından başlayarak kaleme aldıkları yazılarla şekillendi. Astruc, edebiyatçılar yazmak için nasıl kalemi kullanıyorsa, yönetmenlerin de fikirlerini ifade etmek için kamerayı kullanabileceklerini söylüyordu. Astruc 'kamera-kalem' kavramını ortaya attıktan sonra, Fransızcada yazar anlamına gelen (İngilizcede *author*) *auteur* kelimesi yönetmenleri tanımlamak için de kullanılmaya başlandı. Bu bakışa göre, stüdyo sisteminin işbölümü içinde film çeken yönetmenler ellerine gelen senaryoyu görselleştirmeye odaklanırken, *auteur* yönetmenler kendi fikir ve üsluplarını filmlerine taşıyordu. Bazin ve Astruc'ün bu yöndeki görüşlerinden etkilenen François Truffaut, Jean-Luc Godard, Éric Rohmer, Jacques Rivette ve Agnès Varda gibi, sonradan yönetmen olacak film eleştirmenleri, özellikle Cahiers du

A



ÜSTTE
Alexandre Astruc

Cinéma dergisinde yazdıkları yazılarda kendi üslubuna sahip olan yönetmenleri övüyorlardı. İşaret ettikleri yönetmenler arasında sadece Avrupalı entelektüeller değil, ABD'de büyük şirketlerin hizmetinde çalışan teknisyenler olarak küçümsenen Alfred Hitchcock ve Howard Hawks gibi isimler de vardı. Bu eleştirmenler kendi filmlerini çekmeye başlayınca onlara da *auteur* denecek ve Fransız Yeni Dalgası'nı oluşturdukları söylenecekti.

Esasında *auteur* fikri, başlangıçta bir isim, sıfat ya da mertebe değil, bir politikaydı. Fransız Yeni Dalgası'nın tüm yönetmenleri, öncelikle birer sinefildi; film izleme ve filmleri analiz etme pratiğiyle yola koyulmuşlar, sonra bu pratikten edindikleri bakışı kendi yaratımlarına taşımışlardı. Bu yüzden yazar Colin MacCabe, *auteur* kuramının izleyici konumundan sanatçı konumuna geçişi öneren bir kuram olduğunu söyler. Yeni Dalga yönetmenlerini ayrıksı kılan, sadece birkaçının değil her birinin, egemen sinema dilini ideolojik ve estetik olarak çözümledikten sonra film üretmeye başlamasıydı. Bu yüzden filmleri, gösterimler sırasında yaptıkları tartışmalara ve sevdikleri yönetmenlerin filmlerine atıflar içeriyor; izleme

A

ve yaratma arasındaki sınırı ortadan kaldırıyordu. Kolektif fikir alışverişinden doğan bir film yapma biçimiydi *auteur*'lük. Bahsi geçen yönetmenler, yaratım sürecinin her aşamasında etkin olmakla birlikte, filmlerini asla sadece kendi özgün yaratımları olarak görmüyorlar; edebiyat, şiir, resim gibi alanlardan sanatçılarla ortaklaşa film üretiyorlardı.

Ancak *auteur* kavramı, Fransız medyasının kişi kültünü öne çıkartması ve bu medya ilgisi karşısında yönetmenlerinin kendilerine özgü 'yönetmen imzası'nı ciddiye almaya başlamalarıyla bireysel yaratıcılığı yücelten bir anlam kazanmıştır. *Auteur* denildiğinde artık, kolektif bir kültürel oluşumun parçası olarak kamerayı bir kalem gibi kullanan yönetmen değil, bireysel dünya görüşü çerçevesinde hareket eden bir "özgür" sanatçı imgesi geliyor akla. 1967'de Yazarın Ölümü makalesini kaleme alan Fransız göstergebilimci Roland Barthes da tarihsel koşulları hiçe saydığı ve yaratımı bireye endekslediği gerekçesiyle *auteur* kavramına itiraz eder. Godard da 1969'da, *auteur*'lüğün "yazarın ya da sinemacının, 'patron ben olmak istiyorum çünkü şair benim, her şeyi ben bilirim' dediği andan başlayarak bütünüyle gerici bir tutum" hâline geldiğini söyler. Pek çok kuramcı ve yönetmen, üretim sürecinde rol alan diğer kişilerin gerek emek gerekse de yaratıcılıklarını ikinci plana ittiği için *auteur* kavramını sorgularlar. Buna karşın *auteur* kavramı, bir film üretme politikası olarak olmasa da bir mertebe olarak tılsımını korumuş, Ingmar Bergman'dan Theo Angelopoulos'a kendi bakışına sahip pek çok yönetmen *auteur* olarak taçlandırılmıştır. Bu da kuşkusuz *auteur* kavramının, ideolojik açıdan bireysel yaratıcılığa övgü niteliği taşımasıyla, pratik açıdan da sinema yazarlarının, yönetmenlerin kullandığı temaları/üslubu takip etmelerini kolaylaştırmasıyla ilgilidir. ***Fırat Yücel***

bkz. Film Eleştirmeni



B

B

Başıbozuk Film Okulu Werner Herzog'un sıradışı yöntemlerini gelecek nesillere aktardığı, düzensiz aralıklarla farklı farklı coğrafyalarda verdiği seminerlerden müteşekkil, okul karşıtı bir okul. Herzog'a göre, film yapmanın teknik tarafını birkaç hafta içinde kendi kendine öğrenebilirsin ve okullarda öğretilen formüllerle, 'yaşayan' bir sinema yapmanın imkânı yoktur. Başıbozuk Film Okulu belli bir sağduyunun, verilerden çok iç dünyayı ve şiiri önemseyen bir Herzog hassasiyetinin mümkün olduğunca müfredata dökülmüş hâlidir.

Üç gün süren seminere katılmak isteyenlere Vergilius'tan Heming-way'e uzanan zorunlu bir okuma listesi verilir ve bir form doldurup 5 dakikalık bir film ya da film parçası göndermesi istenen katılımcıları Herzog tek başına seçer. Ama esas kriterler başkadır: "Başıbozuk Film Okulu, korkaklar için değildir. Yolculuğa yürüyerek çıkmışlar içindir, gece kulüplerinde fedailik yapmış ya da akıl hastanesinde çalışmış olanlar için... Şiir bilinci olanlar için." Seminerlerin özü, Herzog'un *Fitzcarraldo*'nun (1982) yapımı sırasında And Dağları'nın üzerinden bir gemiyi aşırtmasının öyküsünde yatıyor olabilir. *Fitzcarraldo* serüveni tüm zorluklara rağmen ilerlemenin, başarısızlıktan korkmamanın ve sinemada olduğu kadar hayatta da sonuna kadar gitmenin iş gördüğünün kanıtıdır bir nevi. Bir yönetmen, tasarısını gerçekleştirmek, Herzog'un deyimiyle "hakikati aydınlatan kendine ait bir gerçeklik kurmak için" yola çıkmışsa, kanunlar onun için talîdir. Gerekirse çekim izni için belgede sahtecilik yapar, kamerası yoksa izinsiz olarak bir kamera ödünç alabilir. Özetle, Başıbozuk Film Okulu'nda yaşamanın ve film yapmanın korsan yöntemleri öğretilmektedir. ***Fatma Cihan Akkartal***

bkz. Lotte Eisner

Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa

Sinema tarihinin nadiren hatırlanan ama asla da unutulmayacak olan başkarakterlerinden biri, nam-ı diğer Ali. Rainer Weiner Fassbinder'in *Korku Ruhu Kemirir*'inde (*Angst Essen Seele auf*, 1974) "efendilerin" adlandırılmasını kabul eden



SOLDA
Korku Ruhu Kemirir

SOL SAYFADA
Werner Herzog imzalı *Fitzcarraldo* (1982)

B

Ali'nin gerçek ismi. Emanet bir dilin içinde kendini ifade etmeye çabalamanın, Avrupalı kimliğine bir türlü ait olamamanın, kapı eşiklerinde bekleyen ve mahreminden korkan bir toplumda öznelliğini aramanın sahiplenilmemiş adı. Aynı zamanda filmin Almancayı mastarlarla konuşan ana karakterinin geçmişine dair bildiğimiz en önemli ipucu: Onunla ilk kez bir bar köşesinde, kendisi gibi göçmen arkadaşlarıyla birlikte ve alamet-i farikası kahverengi takım elbiselerinin içinde karşılaşırız, beklentimiz basit bir göçmen hikayesidir. Ne var ki Ali'nin bilmediğimiz tarafını oluşturan Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa, doldurmaya çalıştıkça boşalan bir öyküdür ya da kendisiyle dışlanmışlığı paylaşan eşi Emmi gibi ancak oryantalist bir hülyaya düştükçe dolan süslenmiş bir öykü. Ali'ye ne zaman Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa olarak 'bakmayı' başarırız, o zaman karşımızdaki karakter boyut kazanır. Her türlü ayrımcılığa maruz kalan, kendisine yapıştırılan tüm faşizan adlandırmaları sineye çeken, fiziksel ve sosyal varlığını teslim eden, hatta Emmi'nin konformist ve pragmatist zihnine razı olan ne kadar Ali'yse; Emmi'yle ilişkisinde mücadele eden, sevdikçe bocalayan, öfkesini bastıran, savrulan, kaybolduğunu hisseden de o kadar Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa'dır. Fassbinder'in anlatısında Ali bizim "ne görmek istediğimiz"e, Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa ise "neyi nasıl gördüğümüze" ilişkindir. Ali fantezilerle işlenmiş bir nesne, bir kabuktur; Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa ise onu nasıl nesneleştirdiğimizi yüzümüze çarpan, "biz" denen ilüzyonun içine nasıl kolayca düştüğümüzü ifşa eden bir semptom. Her şeyden önemlisi de, dildeki masum (–muş gibi görünen) etiketlerle döşenmiş yolun nasıl faşizm cehennemine çıkacağına dair bir uyarı işareti. ***Zeynep Özen Barkot***

bkz. Aksanlı Sinema, Diouana



SAĞ ÜSTTE
Japon aktris Irene Akiko, Meksiko'daki bir sinemada benshi'lik yapıyor, 2000'lerin başı.

Benshi Sessiz filmlerin uluslararası dağıtımındaki sorunlardan biri dil sorunuydu. Uluslararası film gösterme ve dağıtım pratiklerinde belirli standartların yeni yeni gelişiyor oluşu bu sorunu tetikliyordu. Arayazıların çevrilmesinde ya da teknik konularda kimi problemler çıkabiliyordu. Öte yandan, hikâye anlatıcılığının yaygın olduğu kimi ülkelerde, örneğin meddah geleneğine sahip Türkiye'de, arayazıların görevini anlatıcılar üstlenebiliyordu. Japonya'da bu anlatıcılara 'benshi' deniyor. Farklı ülkelerin filmleri için Japon seyircisine birer 'kültürel çevirmen' görevi de yapan benshi'ler, Japon filmleri için de anlatıcılık görevi üstlenebiliyorlardı. Bu nedenle benshi'nin işlevi yalnızca çevirmenlik değil, –dönem sinemasının mecralararasılığına örnek olacak şekilde– kendi sanatını sinemaya katan, sinemayla buluşturan bir tür aracılıktı. ***Canan Balan***

bkz. Mecralararasılık, Perdeheni

Big Miss Moviola Sanatçı ve sinemacı Miranda July'ın ABD'nin farklı şehirlerindeki kadınları yaptıkları küçük filmleri paylaşmaları için

cesaretlendirmek üzere başlattığı proje. İsmini 1924'te icat edilen ve film kurgusu sırasında görüntüleri izleme imkânı sunan Moviola makinesinden alan proje, çektikleri ve gönderdikleri videolarla bu seferberliğe katılan kadınların ve destekçilerin katkısıyla büyüdü ve çok katmanlı, ilham verici bir külliyata dönüştü. 1995'te okulu bırakarak Portland'a yerleşen July'ı da etkisi altına alan feminist punk hareketinin ruhunu taşıyan bir notla başlamıştı her şey: "Bana filmini gönder, ben de sana son Big Miss Moviola video mektup zincirinin olduğu kaseti göndereyim; senin filmin de içinde olmak üzere." July'ın çağrısına gelen cevapların birikmesi zaman alsa da, birinci yılın sonunda gönderilen on filmle The Velvet Chainletter isimli ilk kaset ortaya çıkmıştı. Farklı formatlarda ve amatör koşullarda çekilmiş çoğu kısacık olan bu filmlerde, farklı yaşlardan ve kesimlerden kadınlar, kişisel hayatlarıyla, bedenleriyle ve kameranın karşısında söyleme ve gösterme cesareti bulduklarını şeylerle ilgili 'açılıyorlardı'. Herhangi bir tür kısıtlaması olmaksızın, gönderilen bütün filmlerin kabul edileceğini ve amacın yetenek keşfetmek değil, kadınların kendilerini ifade etmeleri olduğunu söyleyen July, sayısı giderek artan filmler arasından seçtikleriyle 'mektup zinciri' olarak nitelendirdiği kasetleri hazırlamaya ve kadınlara geri göndermeye devam etti. Sonraki on yıl boyunca bu şekilde 19 derleme kaset üretildi. Uzun süre Big Miss Moviola ismiyle anılan bu külliyat, 2000 yılında Moviola şirketinin uyarısıyla telif sorununu gidermek için kadınların yine kadınları desteklemesine atıfla 'Joanie 4 Jackie' adını aldı. Yıllar içinde biriken filmler, derleme kasetler, gösterimler, tüm bunlarla ilişkili yazılı ve görsel dokümanlar ve filmlerini gönderen kadınların hikâyelerinden oluşan J4J külliyatı bir web sitesine evrildi: <www.joanie4jackie.com>. J4J sitesi, arşivin Getty Müzesi'ne aktarılmasına paralel olarak Ocak 2017'de bu kez başka kadınlara ilham vermek üzere herkesin kullanımına açıldı. ***Övgü Gökçe***

bkz. Devrimin Filmi Çekmek, Fabrikadan Çıkan İşçiler, Kadın Filmi, Post-sinema



Boris Vian'ın Ölmeden Önce Gördüğü Son Şey 23 Haziran 1959 günü, Mezarlarınıza Tüküreceğim romanından uyarlanan aynı adlı filmin (*J'irai Cracher sur Vos Tombes*) ilk

SOL ÜSTTE Big Miss Moviola'nın çağrı afişi

B



gösteriminin ilk on dakikasında, kitabın yazarı Boris Vian, kalp krizi geçirerek hayatını kaybeder. Boris Vian'ın son sözleri, filmin karakterlerini kast ederek, "Siz bunlara Amerikalı mı diyorsunuz!" olur. Vian söz konusu romanı, Amerikalı yazar Vernon Sullivan müstear ismiyle yazmış ve kendisini romanın çevirmeni olarak sunmuştur. Beyaz bir kadına âşık olduğu için ırkçılar tarafından linç edilen abisinin intikamını, sığındığı kasabadaki bir plantasyon sahibinin iki kızını ayartıp, onları birbirine düşürerek alan Lee Anderson'ın öyküsü, Amerikan noir'ıyla Güney Gotiğinin şoke edici bir karışımıdır. İntikam arzusuyla kana susamış bir psikopata dönüşen açık tenli ve sarışın bir siyah melezin asılmasıyla neticelenen öykü, beyazperdeye aktarılırken, intikamcı kahramanın kız kardeşlerden biriyle kaçmasıyla melodramatik bir romans hâline gelmiştir. Filmin yönetmeni Michel Gast, sonradan vereceği röportajlarda, ABD'yi hiç görmemiş birinin Fransa'da çektiği ama her şeyiyle Amerikan olma iddiasındaki filmin, bir inandırıcılık sorunundan mustarip olduğunu yarım ağızla kabul etmekle birlikte, filmin ırkçılığı lanetleyen mesajının yerli yerinde durduğunu söyleyecektir. Vian'ın sinema salonunda kalp krizi geçirerek ölmesi, öykünün mesajının perdeye aktarılamamış olmasından veya vasat prodüksiyonundan ileri gelmiyor olsa gerek; esas aktarılamamış olan Vian'ın tavrıydı. Üretken yaşamı otuz dokuz yaşında son bulan bir trajik dehanın sert leblebisine aşkın galip geldiği bir mutlu sonu reva gören film, Vian'ın kendi adıyla yazdığı romanların, kendi seslendirdiği şarkılarının kıymetinin pek bilinmediği bir dünyaya aittir. Filmin ıskaladığı tavrı, Vian'ın estetik ve politik isyanını, Fransa'da ve okyanus ötesinde, ölümünden on yıl kadar sonra '68 kuşağı görecek ve paylaşacaktır.
Fatma Cihan Akkartal

ÜSTTE
Mezarlarınıza Tüküreceğim (1959)

Bruceploitation Dövüş sanatları filmlerinin ABD ve Avrupa sinemalarını

kasıp kavuran bir furyaya dönüşmesinin bir numaralı müsebbibi Bruce Lee'nin 1973'te, kullandığı bir ağrı kesici ilacın etkisiyle henüz otuz üç yaşındayken ölmesinin ardından, efsanenin şöhretinden faydalanmak isteyen Çinli ve Hong Konglu yapımcıların çektikleri düşük bütçeli filmlerin oluşturduğu akım. Adı *sexploitation* (istismar filmleri) ve *blaxploitation* (siyah istismar filmleri) gibi türlerden ilhamla verilen 'Bruce Lee istismar filmleri'nde genellikle fiziksel olarak Lee'yi andıran oyuncular rol alır ve afişlere Bruce Li ya da Bruce Le gibi takma isimler yazılır. Filmlerin adları da, *Ejder Kalesi* (*Enter the Dragon*, 1973) ve *Ölüm Oyunu* (*Game of Death*, 1978) gibi Bruce Lee klasiklerini çağrıştıracak biçimde seçilir: *Enter the Game of Death* (*Si Wang Mo Ta*, 1978), *Re-Enter the Dragon* (1979), *Enter Another Dragon* (1979). Kimi zaman hayalî bir Bruce Lee ölmeden önce başka bir dövüşçüye el verir, kimi zaman da, *The Clones of Bruce Lee*'de (*Shen Wei San Meng Long*, 1980) olduğu gibi, bilim insanları merhumun bedeni üzerinde çalışarak Lee'nin klonlarını yaratırlar. Kendisi de sinema kariyerine Bruce Lee filmlerinde dublör olarak başlayan Jackie Chan'in 'Hong Kong dövüş sanatları filmlerinin yeni kralı' olarak nam salmasıyla Bruceploitation'ın 1980'lerin başında sona erdiği kabul edilse de, özellikle anaakım aksiyon ve komedi filmlerine sızmış dövüş sanatları referansları göz önüne alındığında, gerek Bruce Lee'nin gerekse Bruceploitation'ın etkilerinin günümüze kadar uzandığını söylemek mümkün.

Berke Göl

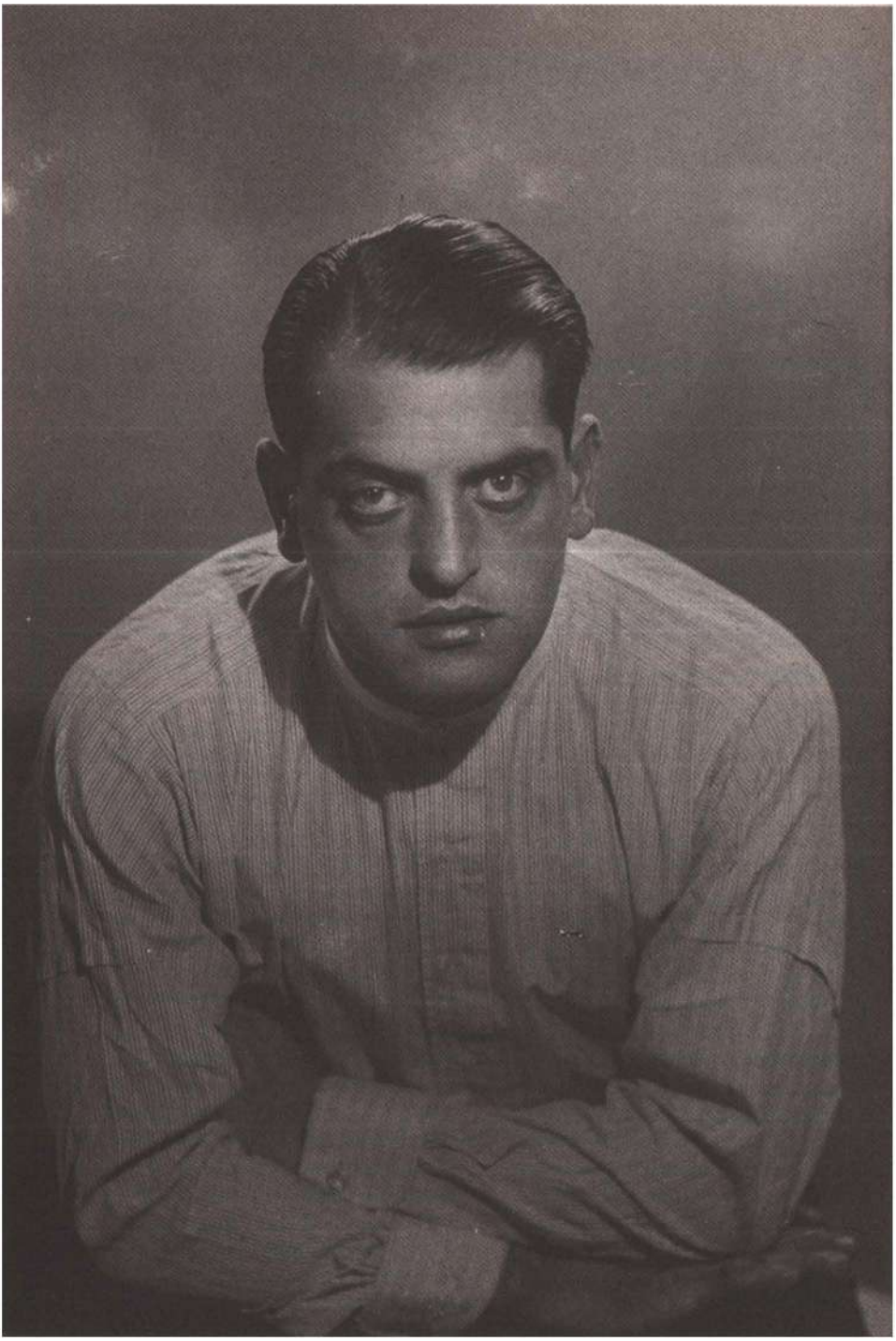
BKZ. Diyalektik Tuğla Kırabilir Mi?, Siyah İstismar Sineması, Zatôichi



ÜSTTE
Bruceploitation: Los Clones de Bruce Lee adlı kitabın kapağından

Buñuel'in İntikamı

Luis Buñuel'in 1964 tarihli *Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (*Le Journal D'une Femme de Chambre*) filminin son sekansında Cherbourg limanında "Fransa Fransızlarındır" pankartıyla yürüyüşe geçmiş kalabalık bir grup görürüz. Küçük bir kıza tecavüz edip öldür-



düğünü bildiğimiz Joseph karakteri "Fransız Ordusu'na" adlı bir kafenin önünde yürüyüşü izlemekte, "Kahrolsun yabancılar!" diye bağırarak kitleye eşlik etmektedir. Örgütlü bir milliyetçi ve Yahudi düşmanı olan Joseph'in cinayetten hapse girmekten kurtulup (muhtemelen emniyetle olan bağları sayesinde) hayalindeki kafeyi açtığını işte o an anlarız. Kamera katilin yüzüne yaklaştıkça Joseph "Yaşasın Chiappe!" diye bağırmaya başlar. Kalabalığın da ona katılmasıyla birlikte film "Yaşasın Chiappe!" sesleriyle sona erecektir. Peki kimdir bu Chiappe? Filmde faşizmin ayak sesleri niye bu isimle yankılanır?

1930'da, Buñuel'in *Altın Çağ* (*L'age D'or*) filmi Paris'teki Studio 28'de gösterildiğinde, faşist Yurtseverler Birliği'nin (*Ligue des Patriotes*) saldırısına uğramıştır. Salona koku bombaları atıp seyircileri darp eden grup, Salvador Dalí ve Man Ray gibi sürrealist sanatçıların sinema fuayesindeki eserlerini de parçalar. İşte Jean Chiappe, bu saldırının ardından filmin gösterimini yasaklayan, dönemin Paris emniyet müdürünün ismidir. *Oda Hizmetçisinin Günlüğü*'nün katil karakteri Joseph'in Chiappe destekçisi bir Yurtseverler Birliği üyesi olduğunu da böylelikle anlarız. Joseph, *Altın Çağ*'ın gösterimine saldıran faşistlerden biridir kuşkusuz, Chiappe'sa onu cinayetten hapse düşmekten kurtaran emniyet müdürü.

İkinci Dünya Savaşı sırasında Lübnan Mandası'nda görevlendirilen Chiappe'ın uçağı, Taranto'da İngilizlerle savaşan İtalyanlar tarafından yanlışlıkla vurulur. Chiappe'ın 1940'ta gerçekleşen bu olayda hayatını yitirmesi, Buñuel'i, sansür olayından otuz dört yıl sonra, *Oda Hizmetçisinin Günlüğü*'nde ondan intikam almaktan alıkoymamıştır. Ne de olsa *Altın Çağ*, kırk yılı aşkın süre Fransa, İspanya ve daha birçok ülkede yasaklı kalmıştır.

Fırat Yücel

BKZ. Vêra Chytilová'nın Mektubu, 1789 Manifestosu

SOL SAYFADA
Luis Buñuel



C

radaki evinde geçirdikleri tatsız tatilden kasvetli Londra'ya döndüklerinde evlerinde davetsiz misafirlerle karşılaşırlar. Torbacı Danny hiç istifini bozmadan kalkıp dev bir cigara sarmaya girişir ve kendisini şaşkın bakışlarla izleyen Withnail'e anlatmaya koyulur: "Ancak bir zanaatkârın sarabileceği bu sigarada on iki adet kâğıt kullanılır. Camberwell Havucu daha azıyla sarılamaz." Withnail "kim demiş buna Camberwell Havucu dendiğini?" diye sorduğunda da absürd derecede basit bir cevap verir: "Ben. Bu sigarayı Camberwell'de icat ettim ve şekli de havuca benziyor." Tamamı marihuanadan oluşan Camberwell Havucu, birkaç nefes sonra ikisini de fena hâlde çarpar. Danny, yerlerde sürünürken "senin de kafan bir milyon olmadı mı?" diyen Withnail'e yine aynı sakinlikle yanıt verir: "Zaten ben de o yüzden içiyorum ya!" ***Berke Göl***

bkz. Takılma Filmi

Camberwell Havucu Sinema tarihinin en büyük ve en meşhur cigaralarından biri. İlk kez yönetmenliği deneyen İngiliz oyuncu Bruce Robinson'ın 60'lı yılların son günlerinde geçen melankolik komedisi *Withnail and I*'ın (1987) iki kahramanı, işsiz oyuncular Withnail ve Marwood, Withnail'in amcasının taş-



Che'nin Gözleri Che'nin açık ve ölü gözleriyle yaklaşık iki buçuk dakika bakıştığımız Octavio Getino ve Fernando E. Solanas belgeseli *Fırınların Saati* (*La Hora de los Hornos*, 1968), 'Neokolonyalizm ve Şiddet', 'Özgürleşme Hareketi' ve 'Şiddet ve Özgürleşme' isimli üç bölümden oluşur. Yaklaşık dört saat uzunluğundaki film, Latin Amerika'da Üçüncü Sinema hareketinin doğuşunu müjdeler. Getino ve Solanas, Üçüncü Sinemaya Doğru adlı manifestolarında katılımcı izleyici konusunu tartışır ve sinemada yeni bir anlatı arayışını ilan ederler. Bu vesileyle devrimciler sırtlarına yükledikleri film rulolarını baskı altında ezilen kıtanın her hanesine, kelle koltukta ulaştırır.

SOLDA
Withnail and I

SOL SAYFADA
Manik Depresifte Peter Dinklage

bkz. Cücé

C



Costa-Gavras'ın Uydurması

Derler ki sanatın hayatı taklit ettiği kadar hayat da sanatı taklit eder. Kurmaca ile gerçekliğin sınırlarını tespit etmek çok zor, bazen de imkânsızdır. Güncel sanatçı Hito Steyerl'in *November* (2004) adlı videosunun son sekansı bize bu konuda, en azından kurmaca ile politik eylemlilik arasındaki işbirlikleri konusunda bazı ipuçları verir. Bir Kızıl Ordu Fraksiyonu (RAF) üyesi, 70'lerin Batı Almanya'sında yaptıkları eylemlerde Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı* (*La Battaglia di Algeri*, 1966) ve Costa-Gavras'ın *Sıkıyönetim*'i (*État de Siège*, 1972) gibi filmlerdeki eylemlerden feyz aldıklarını anlatmaktadır videoda. Özellikle Tupamaro adlı şehir gerillası hareketinin Uruguay'da yaptığı eylemleri kurmacaya aktaran *Sıkıyönetim*, eylem repertuarlarını beslemiştir. Bir işkencecinin kaçırıldığı salınede gördükleri 'halıya sarma' taktiğini, 1978'de Avusturya'da bir milyarderi kaçırırken hayata geçirirler. RAF üyesi, adamın ayaklarının halıdan dışarı fırlaması gibi "*slapstick* öğelerin" gerçek hayatta da cereyan ettiğini belirtir. Filmde görüp uyguladıkları bir başka yöntem daha vardır. *Sıkıyönetim*'de Tupamaro üyeleri hareket eden bir halk otobüsünde oylama yaparlar. Her durakta yeni bir örgüt üyesi otobüse biner ve ne yönde oy verdiğini otobüste oturmakta olan bir militana söyleyip araçtan iner. Böylelikle



Herkes tarafından sahiplenilen film, gösterime ara verip içerik üzerine tartışan izleyicilerden oluşan halk meclisleriyle anılır. Cinsellik, eşriklik, trans ve adrenalin tüten eğlenceli partileri, ideolojik propagandanın napalm bombası kadar etkili bir sömürü aracı olduğuna uyanan emperyalist güçlerin yarattığı 'özgürleşme yanılsaması'nı temsil eder filmde. Diğer yandan da ikinci, bambaşka bir Arjantin portresi araya girip görünür kılar kendini; işkence gören gazetecileri, çökmüş hukuk sistemi, baskı, fakirlik ve sömürü altında ezilen halkıyla, çılgın partinin ortasında beliriverir. Biçimsel olarak ajit-prop öğeler taşıyan anlatı, TV reklamından fırlamış bir kadın kahkahasını Vietnam'da kardeşi için hayatını tehlikeye atan bir çocuğun görüntüsü üzerine düşürüp; Louis Armstrong fotoğrafının Malcolın X'le art arda kurgulanmasıyla veya acı çeken Afrika halkları görüntülerinin Michelangelo'nun Davut heykelinin yakın plan gözlerine bağlanmasıyla genişler ve her seferinde sömürünün ideolojik kaynağını merkeze alır. 'Neokolonyalizm ve Şiddet' adlı ilk bölümün sonunda ise seyirci üç dakikayı aşkın bir süre Che Guevara'yla göz göze kalacaktır. *Fırınların Saati*, cansız Che'nin gözlerine, orada ışığı bulana kadar bakmaya devam edenlerin filmidir. ***Elif Refiğ***

bkz. Film Eylemi, Gerilla Film

ÜSTTE
Fırınların Saati

SOLDA
Sıkıyönetim

tümüyle gizli bir oylama gerçekleşir ve yakalanmazlar. RAF üyesi, bu yöntemi Batı Berlin'in metrosunda denediklerini ve her seferinde fiyaskoyla sonuçlandığını anlatır: Ya metroyu kaçırmışlardır, ya erken girmişlerdir ya da yanlış perona dalmışlardır. Yıllar sonra Tupamaro'nun kurucularından Mauricio Rosencof'la iletişime geçme fırsatı bulduğunda şu gerçeği öğrenir Alman militan: Costa-Gavras, filmi çekmeden Rosencof'la iletişim kurmuş ve filmdeki eylemleri onun anlattıklarına sadık kalarak tasarlamıştır. Bütünüyle Costa-Gavras'ın uydurması olan tek bir eylem vardır, o da otobüsteki oylamadır. ***Fırat Yücel***

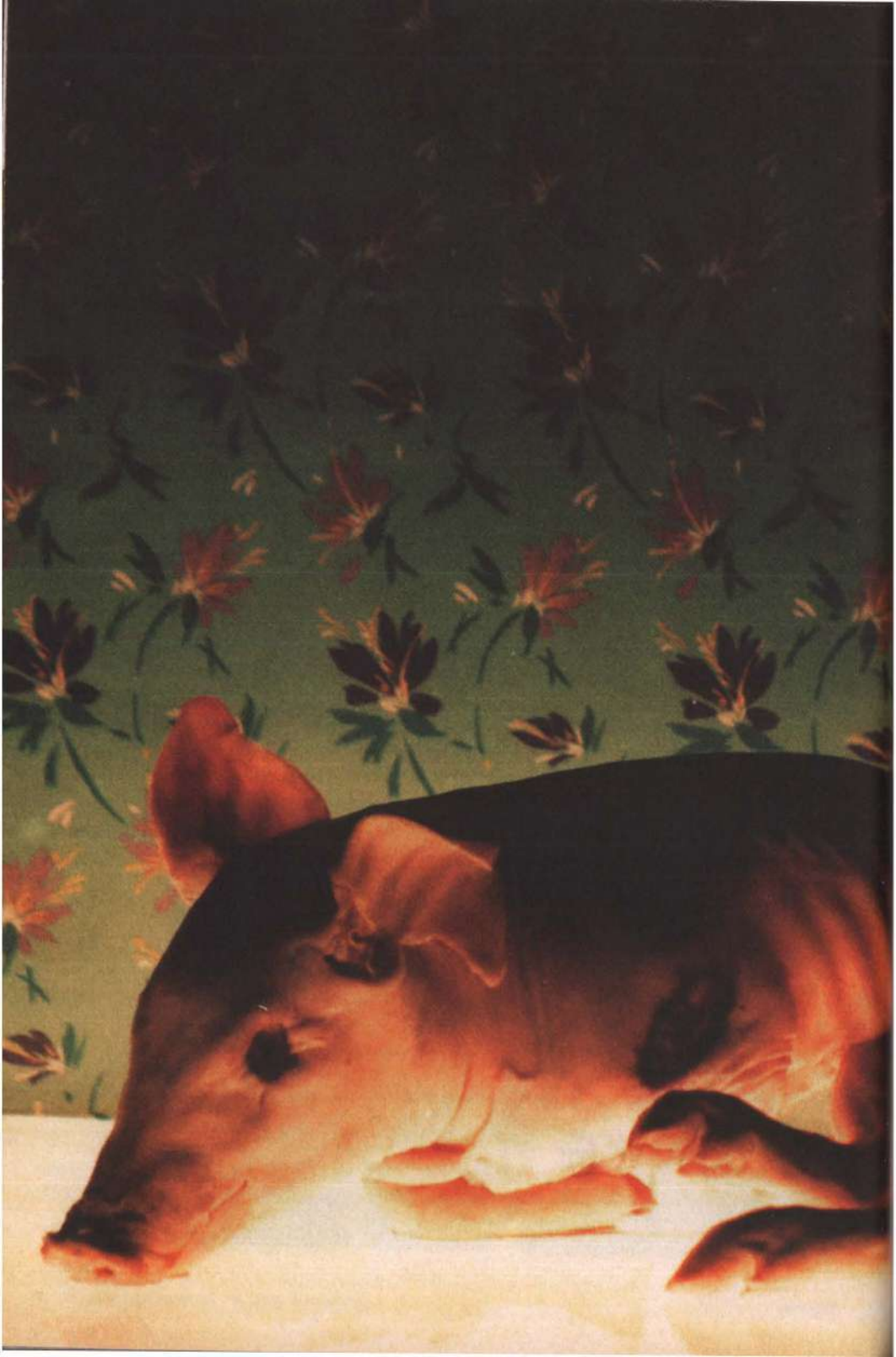
bkz. Anna'nın Bitleri, Rekonstrüksiyon

Cüce Zihnin gündelik ve normal olanı aştığı durumları tasvir eden film mizansenlerinde yönetmenin en iyi dostlarından biridir. Fiziksel anlamdaki doğal sıradışılığıyla, seyircinin algısını içgüdüsel olarak genişlemeye, böylece fantastik öykülerin yahut rüya sahnelerinin sembolik dünyasına girmeye davet eden klasik figürler arasındadır. Yer aldığı ortam fantastik değilse de, büyük ihtimalle bir Bond filmidir. Genellikle, normun dışındaki boyu sebebiyle sinemada da normun dışındaki rollerde yer almakla kısıtlanan, çok kısa boylu kimsedir. Sinemanın cücelerle kurduğu ilişkinin kısıtlılığına ilk görkemli isyanı, bugün tüm dünyada en büyük rol çeşitliliğine sahip ve en iyi tanınmış cüce aktör olan Peter Dinklage, daha ilk filminde sergileme imkânı bulmuştur. Bir bağımsız filmin setinde geçen *Manik Depresif*'te (*Living in Oblivion, 1995*), Dinklage 'fantastik rüya sahnesindeki cüce aktör' rolündedir ve çekimlerin uzayıp sette gerginliğin arttığı noktada, "Ben bile rüyamda cüce görmüyorum! Sadece böyle aptal filmlerde görüyorum" cümlelerini sarf ettiği ölümsüz tiradını atar. Bahsettiği klişe yaklaşımı hem üretmiş hem de klasiğe çevirmiş yönetmenler arasında, görsel yaratıcılığıyla meşhur isimlere rastlarız: Tod Browning, Alejandro Jodorowsky, Terry Gilliam, Werner Herzog, David Lynch, Ulrike Ottinger, Nicolas Roeg, Derek Jarman... ***Yeşim Tabak***

bkz. Ucubelerin Raconu



SOLDA
Manik Depresif



Çiçekler Adası Dalından koparılan bir domatesin uzun ve hazin hikâyesinin son durağının ismi. "Bu kurmaca bir film değildir" diye başlar Jorge Furtado'nun 1989 yapımı kısa filmi *Çiçekler Adası* (*Ilha das Flores*), "Çiçekler Adası diye bir yer gerçekten de vardır. Tanrı ise yoktur." Brezilya'nın Porto Alegre şehrinde, Belem Novo'da, bir domates tarlasında başlar her şey ve çöplerin götürüldüğü Çiçekler Adası'nda sonlanır. Film boyunca malumun ilâmı sürecektir ama yabancılaştıran ve sorgulatan, ironik-didaktik bir üst sesle. Örneğin, insanların, balina ve tavuk gibi diğer hayvanlardan başlıca iki özellik sayesinde ayırt edilebildiğini öğreniriz: Çok gelişmiş beyinleri ve kavrayıcı başparmakları. Bir yandan da domatesin yolculuğunu izleriz. Her gün on iki saat çalışmasına rağmen dünyada her sene 61 milyon ton civarında yapılan domates üretiminin çok küçük bir parçasından sorumlu olan Bay Suzuki'nin tarlasından Çiçekler Adası'na kadar. Bayan Anete, parfüm satarak kazandığı parayla Bay Suzuki'nin domateslerini süpermarketten satın alır, domuz etinin üzerine sos yapmakta kullanır. Yeterince iyi olmayan domatesleri ise çöpe atar. İşte, çiçekten ziyade çöp yığınlarının bulunduğu bir özel mülk olan Çiçekler Adası'nda birikenler domatesler bunlardır. Arazi sahipleri, yine sahibi oldukları domuzların beslenmesine uygun olan çöpleri ayırır. Çöplerin geri kalanı ise, sadece beş dakikalığına içeri girmelerine izin verilen yoksul halk tarafından eşelenir. Çiçekler Adası, gıda seçme hakkı sıralamasında insanların domuzlardan sonra geldiği bir mekânın adıdır. Aynı zamanda da, bir domatesin yolculuğunda küresel kapitalizmin işleyişini muazzam bir şekilde anlatan, insanların diğer hayvanlardan sadece beyinleri ve kavrayıcı başparmaklarıyla değil sınıflı toplum kurma ve sürdürme becerileriyle de ayrıldığını yüzümüze çarpan filmin. ***Aylin Kuryel***

Çin Aynası Bir yüzü süslemeli bronz plaka, diğer yüzü ayna olan, bir ışık kaynağına tutulduğunda üzerindeki süslemeleri mucizevi biçimde yüzeye yansıtabilen optik nesne. Kimilerine göre ilk projeksiyon aleti olan bu nesnenin bilinen ilk örnekleri 5. yüzyıla dayanır, ancak tarihinin çok daha eskilere, milattan öncesine uzandığı düşünülmektedir. Batı medeniyetinin, Çin Aynası'yla, envai çeşit optik nesnenin yaygınlaştığı 19. yüzyıl başlarında tanıştığı bilinmektedir. Çin bilimcilerinin bu müstesna buluşu Batı Avrupa'da 'Çin Aynası' ismiyle popülerleşmiştir. Bir imgeyi ışık kaynağı yardımıyla herhangi bir yüzeye yansıtabildiği için, sinema tarihinin parçası kabul edilen Çin Aynası aynı zamanda 'büyülü ayna' olarak da anılır. ***Aslı Özgen Tuncer***

bkz. Fantazmagorya, Gölge Oyunu





D

Sinemayı bir başka dramatik sanat olan tiyatroyla da karşılaştıran John Berger, oyunun sonunda oyuncuların karakterlerinden sıyrılıp seyirciyi selamladıklarını hatırlatır. Buna karşılık, film boyunca seyredip takip ettiğimiz kahramanlar, filmin sonunda bizleri atlatıp yollarına devam eder. Bu nedenle, sinema "daimi bir ayrılıktır" Berger'a göre. Birdenbire kendimizi karanlık salonda yalnız başımıza buluruz: "İçinde yaşadığımız kayıplar çağında, ruhumuza küresel bir iltica imkânı sunan sinemanın, cazibesinin de yarattığı daimi özlem duygusunun özü de işte burada saklı." ***Ahmet Gürata***



Daimi Bir Ayrılık John Berger, İngiliz sinema dergisi Sight & Sound için 1991 yılında kaleme aldığı 'Her Elveda Dediğimizde' (Ev'ry Time We Say Goodbye) başlıklı yazısında, sinemanın icat edildiği dönemdeki kitlesel göç dalgasına değinir. 20. yüzyıl yalnızca bir zorunlu seyahatler çağı değil, aynı zamanda "kayıplar çağıdır". İnsanlar, bu çağda en yakınlarının ufuk çizgisinde kaybolup gidişlerine tanıklık etmişlerdir. Malum, sinemada görüntülerin hareketli oluşuna karşın, resim durağandır. Berger'a göre bu da mekânla olan ilişkimize doğrudan etkide bulunur: "Resim –uzaklarda ya da çok eskiden olan– gaipteki bir şeyi ortaya çıkarır. Resim, resmettiğini buraya ve şimdiye taşır. Dünyayı toparlayıp eve getirir (...) Sinema ise, görüntüleri, hareket hâlinde olduğu için, bizim bulunduğumuz yerden alıp eylemin gerçekleştiği yere götürür. Resim sayesinde eve döneriz. Sinemayla ise başka diyarlara taşınırız."

Dawson City Dünyadaki bobinlerin, video bantlarının, dijital bantların, hafıza kartlarının nerede nasıl arşivlendiği, arşivleneceği ya da arşivlenip arşivlenmediği, sinemanın başlangıcından bugüne bir mesele, siyasi bir mücadele, bir hafıza politikası olagelmiştir. Bulunan yeni kemiklerin, fosillerin, o âna kadar bilinen dünya tarihini şekillendirmesi gibi dünya sinema tarihi de dünyanın bir köşesinde ortaya çıkıveren kayıtlarla değişir oldu. Kanada'nın kuzeybatısındaki Dawson City de, işte böyle keşfedilmeyi bekleyen bobinleri saklayan bir köşeymiş meğer. Kaliforniya'ya doğru akan ilk 'altına hücum'un sona ermesinin ardından yeni bir vaat olarak haritada beliren Dawson City, 19. yüzyılın sonunda, 20. yüzyılın başında madencilerin ve onların beraberinde getirdikleri ticari hayatın etkisiyle büyümüş serpilmiş. 1896-1899 yılları arasında Dawson City'den 29 mil-

ÜSTTE
John Berger

SOL SAYFADA
D.W. Griffith'in *Brutality*'si (1912) Dawson City'de bulunan filmlerden biri.

D

yon dolarlık altın çıkarılmış. Altıncılar beraberlerinde kumarbazları, fahişeleri ve dönemin yeni eğlencesi sessiz filmleri de getirmişler. Böylece Dawson City, Kuzey Amerika'daki dağıtım ağının ulaştığı en ücra köşelerden biri olmuş. Dağıtımcılar ise filmlerini bu ücra köşeden geri getirme masrafına girmek yerine, orada bırakmayı seçmişler. Ama oldukça yanıcı nitrat bazlı ilk bobinler başa bela olduğundan, Dawson City'de filmler bazen topluca yakılmış, bazen nehre dökülmüş, bazen de gömülmüş. İşte 1978 yılında kazı yapan bir buldozerin kazara bulduğu bobinlerle, erken dönem sinemanın önemli isimleri D. W. Griffith, Lois Weber, Allan Dwan ve Tod Browning'inkiler de dahil, o âna kadar kaybolduğu düşünülen yüzlerce film gün yüzüne çıkmış. 1980'lerden beri bilinen bu hikâye, Bill Morrison'ın 2016 tarihli *Dawson City: Frozen Time* belgeseliyle yeniden gündeme geldi. Bugün Dawson City, keşfedilmeyi bekleyen kayıtlar, keşfedilen kayıtların yaratıcı bir gözle karşılaşması ve dünya sinema tarihinin yeniden yazılmasının aldığı isimlerden biri. ***Enis Köstepen***

BKZ. Afgan Film Arşivi



Debra Winger Rosanna Arquette'in *Kayıp Aranıyor: Debra Winger* (*Searching for Debra Winger*, 2002) belgeselinde bir süredir filmlerde rol almadığı için peşine düşülen kadın oyuncu. Arquette'in kadın oyuncuların yaşlandıkça Hollywood'da rol bulamadıkları tezine birçok örnek gösterdiği filmde, Debra Winger ön plana çıkıyor ve filme ismini veriyordu. *Subay ve Centilmen*'le (*An Officer and a Gentleman*, 1982) ün kazanan ve Oscar'a aday olan Debra Winger, sonrasında *Sevgi Sözcükleri* (*Terms of Endearment*, 1983) ve *Gölgeli Topraklar* (*Shadowlands*, 1993) filmlerindeki oyunculuklarıyla En İyi Kadın Oyuncu dalında aynı ödüle yeniden aday olmuştu. 1995 itibarıyla ise başarılı oyuncu adeta ortadan kayboluyor; eskisi kadar aktif olmadığı bir döneme giriyordu. Öte yandan Winger, verdiği söyleşilerde sinemadan hiçbir zaman tam olarak uzaklaşmadığını; 1995'ten sonra çiftliğinde yaşarken çocuklarını büyüttüğünü, Harvard'da ders verdiğini ve bazı bağımsız filmlerde rol aldığını belirtiyor. 2018 itibarıyla altmış üç yaşında olan Debra Winger hâlen TV dizilerinin aranan oyuncularından. 2016'da Netflix'in *The Ranch* dizisinde oynayan Debra Winger'ın ismi, bugün artık kayboluşu değil, yıllara meydan okumayı çağrıştırıyor. Winger tüm mimiklerini kullanabilen ender Hollywood yıldızlarından biri olarak, yaşlanmayı inkâr etmeden inatla oyunculuk yapmak gerektiğini söylüyor. ***Şükran Yücel***

BKZ. Kadın Filmi

Dekalog Adam Eski ve Yeni Ahit'teki 'On Emir'e gönderme yapan on bölümlük *Dekalog*'un (1989-1990) kimi bölümlerinde karşımıza çıkan, varlığı hiçbir zaman kolaylıkla anlamlandırılamayan, hatta bazen –eğer izleyici biraz özensizleşmişse– fark edilmeden geçip giden bir karakter vardır. Polonyalı aktör Artur Barciś tarafından canlandırılır. Adlandırılması zordur, isimsizdir ama *Dekalog* dünyasının ayrılmaz bir



parçasıdır; bir nevi Dekalog Adam. Krzysztof Kieslowski'nin *Dekalog* üzerine düşen gölgesi midir, bir alter-ego mudur, yoksa Kader'in ta kendisi, onun mücessem hâli midir, kestirmek güç. İtalyan yönetmen ve sinema eleştirmeni Mario Sesti, *Dekalog* üzerine kaleme aldığı denemesinde "eylemlere karışmayan meleksi bir mevcudiyet" olarak tanımlar onu. On bölümlük serinin ilk halkasında, ölü bir köpeğin hemen yanında, ateşin başında durur isimsiz karakter; başkarakterimiz olan çocuğu, rasyonel aklı sorgulayan, seküler dünyada ruhun imkânını sorgulayan çocuğa diker gözlerini merhametle. Bir başka bölümde, *Dekalog*'da tekrar tekrar karşımıza çıkan süt şişelerini taşır. Bir diğerinde bisikletiyle yoldan öylece geçer. Bir keresinde hastane görevlisi olarak kendini kısaca gösterir. Karakterleri gözlüyor gibidir hep, kollamak değil ama onları bitmeyen bir şefkatle izlemek... Senaryo açısından bu denli işlevsiz kalan, rolü bu kadar kısa olup da dikkatli seyircinin gözüne bu denli takılan nadir karakter vardır sinema tarihinde. *Dekalog*'u hatırlarken, ana karakterlerden ziyade, sahnelerinin toplamı birkaç dakikayı bile bulmayan bu Dekalog Adam düşer akla. ***Abbas Bozkurt***

bkz. Panoramik Algı

Devrimin Filmini Çekmek

Akademisyen ve belgeselci Alisa Lebow'un, Mısır'da Ocak 2011'de başlayan ve hâlâ devam etmekte olan devrimci süreç üzerine, otuzdan fazla aktivist, arşivci, sanatçı, gazeteci, belgeselci ve sinemacıyla yaptığı görüşmelerden oluşan, **<www.filmingrevolution.org>** adresli interaktif belgesel web sitesidir. 25 Ocak'ta Tahrir Meydanı'nda toplanan kitlenin 18 gün boyunca meydanı işgal etmesiyle başlayan ve Hüsnü Mübarek'in istifasıyla devam eden devrimin neredeyse her aşaması protestocular tarafından cep telefonlarıyla kayıt altına alınmış, Al-Jazeera gibi televizyon kanalları tarafından 7/24 canlı yayınlanmıştı. Filming Revolution (Devrimin Filmini Çekmek) adlı proje, görüntülü bir devrim ve görüntünün devrimi olarak addedilen bu toplumsal kabarışın, profesyonel imge üreticilerinin işlerinde devrimci bir estetik kopuşa yol açıp açmadığı sorusundan yola çıkar. Görüşmelerin ilki Aralık 2013'te, Mursi'nin alaşağı edilip Müslüman Kardeşler destekçilerinin katledilmesinin ardından ilan edilen olağanüstü hâl sonrasında; ikincisi ise Mayıs-Haziran 2014'te genel seçim sürecini ve Sisi'nin başa geçmesini kapsayan dönemde gerçekleştirilir. Görüşülen kişilerin, Ocak 2011 öncesi ve sonrasındaki hayatlarından ve politik deneyimlerinden, aradan geçen zaman boyunca profesyonel işlerinde neler yaptıklarından yola çıkan video-röportajlar, devrimci



ALTTA
filmingrevolution.org sitesinden bir ekran görüntüsü

süreçlerin görsel temsili ve sınırları üzerine bir meta-belgesel olarak değerlendirilebilir. Devrimin Filmini Çekmek sitesi; aktivizm, arşiv, bütçe ve dağıtım, belgesel, film festivali, kimlik, tarih/bellek, metafor/alegori, toplumsal cinsiyet gibi temalar, görüşülenlerin isimleri, tamamlanmış ya da sürmekte olan projeler gibi başlıklardan ve bu başlıklar üzerine yazılmış enformatif notlardan oluşan bir ağ şeklinde haritalanmıştır. Haritadaki her bir nokta, verili temalar hakkında görüşmelerden alıntılanan kısa video pasajlarına bağlanır. Belgesel, ziyaretçi-izleyicinin herhangi bir noktadan başlayarak ağ haritası içinde gezinmesine ve röportajları temalar çerçevesinde birbiriyle ilişkili olarak takip etmesine dayanır. Ziyaretçi-izleyici, sitenin sol kolonuna yerleştirilmiş sekmede, harita içinde kendi fikir patikasını (*pathway*) çıkartarak yeni bir izlek oluşturabilir ya da daha önce oluşturulmuş patikaları takip edebilir. ***Begüm Özden Fırat***

BKZ. Post-Sinema



Dikiş Makinesi Kurgunun, özellikle de analog olanının bir kesme, biçme ve birleştirme işi olarak dikişe benzerliğinden sıkça söz edilir. Meşhur kurgucu Walter Murch, özellikle erken dönem sinemada kadınların kurgucu olarak sıkça istihdam edilmelerini de böyle açıklar. Tıpkı renklendirme gibi –cinsiyetçi işbölümünde– kurgu da sabır ve incelik gerektiren bir iş olarak kadınlara uygun görülmüştür. Sinema tarihi, Margaret Booth'tan Yelizaveta Svilova'ya, Thelma Schoonmaker'dan Sally Menke'ye, isimleri yeterince duyulmamış, hakları yeterince teslim edilmemiş efsanevi kadın kurgucularla doludur.

Sinema ve dikiş aslında teknoloji tarihinden de akrabadır. Sinemanın icadını önceleyen gelişmelerin belki de en önemlilerinden biri dikiş makinesidir. Daha doğrusu, dikiş makinesinde de kullanılan 'kesintili mekanizma'dır (*intermittent mechanism*). Yani, sabit zaman aralıklarıyla, birebir aynı noktaya girip çıkabilen iğne mekanizması hem dikiş makinesini hem de sinemayı mümkün kılan icattır. (Elbette, filmin cam yerine esnek bir malzemeye, selüloide sabitlenebilmesi için gerekli bir sürü başka icat ve gelişmeyle beraber.) Hatta yine Murch'ün aktardığına göre, erken dönemde bizzat dikiş makinelerinden ödünç alınan parçalarla üretilmiş kameralara da rastlanmaktadır. Bütün bunlara rağmen sinema tarihi boyunca kamera dikiş makinesinden ziyade silaha benzetilegelmiştir. Dikiş makinesinin görünürlük mücadelesi ise sürmektedir. ***Senem Aytaç***

BKZ. Esfir Shub, Fotoğraf Tüfeği, Lilya Brik, Merhaba Sally!, Yelizaveta Svilova

Diouana Afrika sinemalarının kurucu yönetmenlerinden Osman Sembene'nin Batı'da ilk uzun metrajlı siyah Afrika filmi olarak bilinen *Kara Kız* (*La Noire de...*, 1966) filminin baş-



karakteridir. Mbissine Thérèse Diop'un canlandırdığı Diouana, Fransız bir çiftin yanında çalışan Senegalli bir genç kadın üzerinden sömürgeci ve sömürgeleştirilen ilişkisini tüm detaylarıyla tahayyül etmemizi sağlayan bir arketiptir aslında. Başlangıçta başkent Dakar'da çocuklarına dadılık ettiği Fransız aileyle birlikte Fransa'ya gitme hayali çok cazip görünse de, Fransa'ya vardıktan sonra hevesle adım attığı bu yeni yaşam Diouana için bir işkenceye dönüşür. Mekânla birlikte roller de değişmiştir; artık evin hanımı ondan yalnızca dadılık değil hizmetçilik yapmasını beklemektedir. Daha iyi hayat koşullarına kavuşma ve "modern ve Batılı" görünme arzusuyla başladığı hayatı tam tersi bir yöne sürüklenir Diouana'nın. Puantiyeli siyah-beyaz elbisesinin önüne çok geçmeden bir önlük takılıverecek, saçlarına özenle yaptığı topuz ince örgülerle değiştirilecek, "otantik" varlığını her fırsatta bir şaka ve aşağılama malzemesine dönüştüren misafirler için kendi evinde bile yapmadığı yerel yemekler yapması beklenecektir. Hayallerinde eski hayatını yaşatır Diouana. Yönetmen Sembene, onun anılarında bir öğretmen rolünde belirecektir.

Ousmane Sembene'nin önce Paris'te bir otomobil fabrikasında sonra Marsilya'da limanda göçmen bir işçi olarak yaşadığı deneyimler, bu süreçleri konu alan romanları kadar filmlerine de yansır. Sonrasında bir yazar olarak hayatını sürdüren ve topluma yol göstermeyi amaçlayan bir hikâyeci vasfına bürünen Sembene'nin aksine Diouana'nın sonu hazin olacaktır. Yanında çalıştığı aileye Dakar'dayken dostluğun bir göstergesi olarak hediye ettiği Afrika maskesi, artık Fransa'da sahiplerinin elinde bir duvarı süslemektedir. Hayatını sonlandıran Diouana'nın anısını, yakın zamanda özgürleşmiş Senegal'in sokaklarında yaşatır film. Diouana'nın eşyalarını ailesine iade etmek üzere Dakar'a giden Fransız 'efendi', Dakar sokaklarında Diouana'nın maskesini yüzünde taşıyan bir çocukla karşılaşır. 'Sömürgeleştirilen'in suretiyle yüzleşmeyi başaramayan, eli ayağına dolaşan 'efendi' korku içinde kaçmaya başlayacaktır. Diouana'nın hayaleti Senegal'in geçmişini bugüne ve geleceğe bağlar. Özgürleşen Afrika'nın filmlerden taşan müziği 'efendi'yi takip etmeye devam edecektir. ***Övgü Gökçe***

bkz. Griot

ÜSTTE
Kara Kız (1966)

D



Diyalektik Tuğla Kırabilir mi?

1960'ların radikal kolektifi Sitüasyonist Enternasyonal (Situationiste Internationale), var olan imgeleri tersine çevirme, alt üst etme ve devrimci bir bağlama yerleştirme taktiğini, gösteri toplumunu içeriden çökertmenin bir yolu olarak gördü. Saptırma (*détournement*) adını verdikleri bir yöntemle reklam sloganları, gazete kupürleri, çizgi roman baloncukları veya bit pazarından alınan eski resimler dönüştürülebilir, 'kültür bozumu'na uğratılabilir, mücadelenin bir parçası hâline gelebilirdi. Sitüasyonistler, bu yıkıcı ve yaratıcı taktiği sinema alanında da kullanabileceklerini, böylelikle sinemanın bir gösteri olarak işlevini de devrimci bir şekilde dönüştürebileceklerini düşündüler. Guy Debord'un kendi kitaplarından parçaları, çektiği gündelik hayat görüntülerini ve buluntu imajları bir araya getirerek yaptığı birkaç filmin yanı sıra, en iyi bilinen saptırma örneklerinden bir tanesi de, sitüasyonist René Viénet tarafından 'saptırılan' *Diyalektik Tuğla Kırabilir mi?* (*La Dialectique Peut-elle Casser des Briques?*, 1973). Viénet, bir Hong Kong kung fu filmini (*Tang Shou Tai Quan Dao*, 1972) alıp repliklerini tümüyle değiştirerek, sitüasyonist devrimci bir dublaj yapar. Film boyunca, sınıf savaşı dövüş sanatı ile iç içe geçer; havada sadece tekmeler, kılıçlar ve yumruklar değil, Marxlar, Bakuninler, Paris Komünleri de uçuşmaya başlar. Proletarya, devlet kapitalizmi ve onun bürokratlarıyla kung fu yaparak savaşırken, bir oğlan küçük bir kıza Fidel Castro'ya inanmaya devam ettiği için kızar ve Paris Komünü'nün ölmediğini söyler. Karşı-devrimciler devrimcileri tehdit eder: Sınıf savaşından bahsetmekte ısrarcı oldukları takdirde yapısalcıları, Lacanları, Foucaultları üzerlerine salacaklardır. Filmdeki kapitalistlerden biri bir noktada şöyle hayıflanır: "Devrimci teori kendini dönüştürüyor; duyduğuma göre son buluşları kitle iletişim araçlarını saptırmakmış. Bu saptırmalar beni ziyadesiyle endişelendiriyor." ***Aylin Kuryel***

BKZ. Dünya Bizimdir

Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı

Orson Welles'in 1958'de başlayıp bir türlü tamamlayamadığı Don Kişot filminde yer alan ve filozof Giorgio Agamben tarafından "sinema tarihinin en güzel altı dakikası" olarak nitelenen salıne. Çekimlerine 1958'de Mexico City'de başlanan filmde Don Kişot rolünü İspanyol oyuncu Francisco Reiguera, Sanço Panza'yı Akim Tamiroff canlandırır. Patty McCormack ise Mexico City'i ziyaret eden Amerikalı bir çocuk rolündedir. Ancak bir süre sonra maddi nedenlerle çekimlere ara verilir. Welles, 1960'larda filme geri dönebildiğinde McCormack artık bir



SOLDA
Orson Welles'in tamamlanmayan Don Kişot filminden

D

sevmeli ve onlara inanmalıyız (belki de Orson Welles'in filmlerinin anlamı budur). Ancak, söz konusu hayaller boşa çıktığında, yerine getirilemediğinde ve onları yaratan boşluğu görünür kıldıklarında, hakikatin bedelini ödemenin zamanı gelmiştir: (düşmanların elinden kurtardığımız) Dulcinea'nın bizi sevmesi mümkün değildir." ***Ahmet Gürata***

BKZ. Kapital

genç kızdır ve bu nedenle onun yer aldığı sahneler filmden çıkarılır. Yine de bir türlü tamamlanamayan filmin hakları Paxi Irigoyen ve yönetmen Jesus Franco tarafından satın alınır ve yeniden kurgulanarak *Orson Welles'in Don Kişot'u* (*Don Quixote de Orson Welles*, 1992) adıyla gösterilir. Filmin bu son versiyonunda yer almayan McCormack'lı sahnelerinden birinde, Sanço Panza küçük bir kasabadaki sinema salonuna girer. Don Kişot'u ararken küçük bir kızın yanına oturur. Bu sırada, sinema perdesinde bir kadın tehlikeyle karşı karşıyadır. Seyirciler arasındaki Don Kişot yerinden fırlar ve elindeki kılıçla perdedeki şövalyelerle mücadeleye girişir: "... Don Kişot'un kılıç darbeleriyle oluşturduğu yarık giderek büyür ve görüntüyü tanınmaz hâle dönüştürür. Sonunda beyazperdede hiçbir şey kalmamıştır, perdenin asılı olduğu tahta iskeleden başka bir şey görünmez. Seyirciler infial hâlinde salonu terk etmektedir, ancak balkondaki çocuklar bağrışlarıyla Don Kişot'u teşvik etmeyi sürdürmektedir. Yalnızca salondaki küçük kız azarlayıcı gözlerle bakmaktadır. Hayallerimiz konusunda ne yapmalıyız? Tahrif etmek ve yok etmek pahasına olsa da, onları

Dreyer'in Sineği

"Jeanne d'Arc'ın yüzündeki o sineği hatırlıyor musunuz? Aksiyonun tüm mantıksal katılığını ve kahramanların psikolojik durumunu filme yerleştirmeye çalışıyordum. Sonra bir anda o sinek Falconetti'nin yüzüne kondu. Cennetten gelen bir armağan gibiydi. Kamera operatörü motoru durduracak diye çok korktum, ama öyle yapmadı. Çünkü o da anlamıştı. Sahneye bir yenilik, üçüncü bir boyut nüfuz etmişti. İsterseniz buna mistik bir durum da diyebilirsiniz." 1964'te yapılan bir röportajda Carl Theodor Dreyer'in *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928) üzerine anlattığı bu olay, ani sürpriz-





Le Monde est à Nous

ler ve tesadüflerin sinemaya getireceği yeni biçimlerin Dreyer gibi planlı ve kontrollü bir yönetmeni bile nasıl baştan çıkarabileceğini gösteriyor. Renée Jeanne Falconetti'nin hata kabul etmeyen yakın plan çekimlerdeki müthiş oyunculuğu; *Hayatını Yaşamak*'ın (*Vivre sa Vie: Film en Douze Tableaux*, 1962) Anna Karina'sını sinema salonunda ağlatan bu görüntüler sinema tarihinde şüphesiz ki önemli bir yere sahiptir. Falconetti'nin, sinemanın alışık olmadığı biçimde makyajsız, yorgun, yıpranmış yüzü, mimiğe odaklı bu yakın plan çekimlerde, çektiği derin acıların hatlarını net ve çarpıcı biçimde ortaya koyar. Yakın plan sahnelerin ikisinde Falconetti'nin yüzüne bir karasinek konuverir. Falconetti sorgu sahnesinde, bir yandan büyük çabayla savunmasını yaparken, diğer yandan yüzünde gezmesine izin verdiği sineği yavaşça uzaklaştırır. Dreyer mistik olarak yorumlanabileceğini söylese de fazlasıyla belgesel sayılabilecek bu vaka; dışarıdan gelen, bilinmeyen ve beklenmedik bir etkenin filmin bir kusuru olmak yerine estetiğinin bir parçasına nasıl mucizevi biçimde dönüşebileceğini bir kez daha gösteriyor, kurmacadaki belgeseli keşfettiriyor.

Tesadüfün böylesi, Dreyer filmin senaryosunda 74. sahneye denk gelen bu anı şöyle ifade etmiş: "Birkaç saniyeliğine öyle bir sessizlik hâkimdir ki, bir sinek uçsa duyulabilir." Dreyer bu filmi sesli çekmek istemiş, 1927 Paris'inde uygun teknik imkân bulamadığından başaramamıştır. İmkânlar el verseymiş, o gergin sessizlik ânında, belki de sinema tarihinin bu en ünlü karasineğinin sesini de senaryoya uygun biçimde duymak mümkün olabilecekmiş. ***Nagehan Uskan***

BKZ. Panoramik Algı

Dünya Bizimdir Yeni sömürgeciliğin sanıldığı kadar "yeni" olmadığı, form değiştirerek şiddetini sürdürdüğü şerhini düşen Mathieu Kassovitz imzalı *Protesto* (*La Haine*, 1995) filmindeki vurucu slogan; "yeryüzünün yeni lanetlileri"nin haykırdığı hakikat. Üç göçmen gencin; Paris'te gün boyunca horgörü ve şiddete maruz kalan Vinz, Saïd ve Hubert'in reklam panosundaki 'dünya sizindir' yazısını 'dünya bizimdir' olarak *düzelttikleri* o ünlü sahnedeki hakiki talep: Sömürgeci zihniyetin kendi kalıntılarını neoliberalizm ve güvenlik devletinin ideolojik araçlarıyla güncellediği, baskının bizatihi içerideki ötekilere, kimliğin sıfır noktasındakilere yöneldiği günümüz ekonomi-politiğinde, geçerli bir direnişin de ancak "gözden çıkarılmışlar" ya da daha en başından hesaba katılmamışlar tarafından tesis edileceğini duyuran mottodur *le monde est a nous* (dünya bizimdir). Sınır tanımamayı öngören neoliberal söylemin şiarı *le monde est a vous* (dünya sizindir) ise, direnişin gerçek özneleri de onun üzerindeki bir çizik ve 'v'nin yerine geçirilen 'n' harfidir. Direniş bir anlam kaymasıyla, yeni bir eklemlenmeyle, söylemin değiştirilmesiyle gelir. Bunun yeri ise masa başı değil, film boyunca bizim de dolaştığımız sokaklardır. ***Zeynep Özen Barkot***

BKZ. Diyalektik Tuğla Kırabilir Mi?

Dünya Sinema Müzesi Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois ömrünün önemli bir kısmını film gösterimlerine ve koleksiyonculuğa ayırmıştı. Sadece filmleriyle değil, dekorları, proje çalışmaları, aygıtları, giysileri ve akla gelmeyecek kadar çok sayıda aksesuarıyla dünyanın en zengin koleksiyonunu bir müzede sinemaseverlerle paylaşmaya karar verdi. Dünya Sinema Müzesi (Musée de la Cinémathèque, ilk ismiyle Musée du Cinéma Henri Langlois) 1972 yılında Paris'te, Chaillot Sarayı'nda dönemin Kültür Bakanı Jacques Duhamel tara-

SOL SAYFADA
Protesto'nun "dünya bizimdir" sahnesinden hareketle tasarlanmış bir imaj

D

fından açıldı. Fakat açıldıktan çok kısa bir süre sonra kapandı. Langlois'nın çok özel, kendine özgü sergileme anlayışı, pek çok objenin açıkta sergilenmesine yol açmıştı. Oysa Sinematek'in, upuzun bir labirent biçiminde oluşan müzenin her köşesine görevli yerleştirme olanağı yoktu. 1968'de Langlois'yı kovan ama bütün dünya sinemacılarının protestoları sonucunda görevine iade etmek zorunda kalan bakanlığın bu işi üstlenmesi de beklenemezdi. Kültür Bakanlığı, intikamını Sinematek'e verilen yardımları öneınli ölçüde keserek alıyordu. Müzenin kapanma süreci üç yıla yakın sürdü. Bu süre içinde açıkta olan objeler vitrinlere yerleştirildi. Langlois müzeye para bulmak için on beş günde bir, bir günlüğüne Kanada'ya uçarak bir üniversitede ders verdi. Dünya Sinema Müzesi 1975'te günün müsteşarı Michel Guy (Kültür Bakanlığı tenzil edilip bir müsteşarlığa dönüşmüştü) tarafından, Chaillot Sarayı'nda bir kez daha açıldı. Herkes hayretler içinde dünyada eşi benzeri olmayan bu müzeyi konuşuyordu...



ÜSTTE
Henri Langlois, Ernest Borgnine ve Tova Traesnaes, *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*'nin (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) orijinal dekorunun içinde, yıl 1973.

Sonraki yıllarda ise beklenmedik gelişmeler oldu. 1977'de Langlois öldü. 1997'de müzede yangın çıktı. Anıtlar Kurulu, müzenin oradan taşınmasını talep etti. 2005'te Sinematek ve müze, bu kez –büyük mimar Frank Gehry'nin Amerikan Kültür Merkezi olması için tasarladığı ama sonunda Sinematek'e kısmet olan– Paris'in 12. mahallesi Bercy'de çok özgün bir binaya taşındı. Her şey yeniden örgütlendi. En önemlisi, Langlois'nın mirası çarçur olmadı. ***Jak Şalom***

BKZ. Mary Meerson, Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları, Will Day Koleksiyonu; 19 Mayıs 1968

Dziga Vertov Grubu Jean-Luc Godard'ın 1968'de, dönemin yükselen politik atmosferi eşliğinde ve radikalleşmiş bir sinema arayışının sonucunda, Jean-Pierre Gorin'le birlikte kurduğu, daha sonra aralarına Jean-Henri Roger ve Armand Marco'nun da katıldığı film kolektifi. Grup daha çok bu dört isimle birlikte anılsa da, Fransız Yeni Dalgası'nın vazgeçilmez oyuncusu Jean-Pierre Léaud başta olmak üzere, Maocu militanlar ve '68 hareketindeki eylemci öğrenciler de kolektife destek vermiştir. 1967 yılında çektiği *Çinli Kız* [Filmin tam ismi bizzat Dziga Vertov Grubu'nu müjdeler niteliktedir: Çinli Kız ya da Daha Çok Çin Tarzı Üzerine ya da Kendinin Yapım Sürecindeki Bir Film (*La Chinoise, ou Plutôt à la Chinoise: Un Film en Train de se Faire*)] filminin ardından, devrimci bir sinemanın ne olması gerektiği sorusuna yoğunlaşan Godard'ın amacı, grubun manifestosunda da belirtildiği gibi, salt "politik film yapmak" değil, "politik yöntemle film yapmak"tır. O hâlde öncelikle yapılması gereken, politikayı bayağı kabul ederek duyguları ya da kof bir entelektüelizmi yücelten, yaratıcı birey vurgusuyla deha mitini kucaklayan 'burjuva sanatı'ndan keskin bir kopuştur; dolayısıyla yeni bir film metodolojisi üzerine tartışmak ve yapım pratiği ortaya koymaktır. Filmin her şeyden önce bir praksis olduğunu duyuracak bu tarz bir sinema için referans noktasıysa Dziga Vertov'dur: Her türlü mitosu bir kenara bırakıp kendini anonimleştiren Vertov ve

...nun yapım süreci her izleyişte devam eden, sokağın, gündelik yaşamın, sıradan insanın 'devrimle' ilişkisini dolayımsızca kuran sineması. Böylelikle o güne kadar modernist sinemada kendine bir isim edinmiş olan Godard, James Roy MacBean'in 1972'de Film Quarterly'de yayımlanan makalesinde belirttiği gibi; "ününün mübadele değerini geri iterek, bireyin sanatsal egemenliğine meydan okur ve seyircinin ilgisini sinemanın işlevine çekmeyi dener." 1968-1972 yılları arasında çekilen yedi filmin hepsi de [*İngiliz Sesleri* (*British Sounds*, 1970), *İtalya'da Mücadele* (*Lotte in Italia*, 1971), *Vladimir ve Rosa* (*Vladimir et Rosa*, 1971), *Pravda* (1970), *Doğu Rüzgârı* (*Le Vent d'est*, 1970), *Her Şey Yolunda* (*Tout va Bien*, 1972), *Jane'e Mektup* (*Letter to Jane: An Investigation About a Still*, 1972)] tümüyle ortak, hiçbir hiyerarşiye yer vermeyecek şekilde ve benimsedikleri kendiliğindenci tarzla, bu film kolektifinin imzasıyla çıkar: Yapılandırılmış bir senaryo olmaksızın spontane sorular ve doğaçlama diyaloglarla yürüyen, kendi üretim sürecini ve araçlarını gizlemeyen, özdüşünümsel olduğu kadar özeleştirel olan bu filmler, Brechtyen estetiğe uygun yeni bir temsil (ya da temsil karşıtlığı) anlayışına olanak tanır.

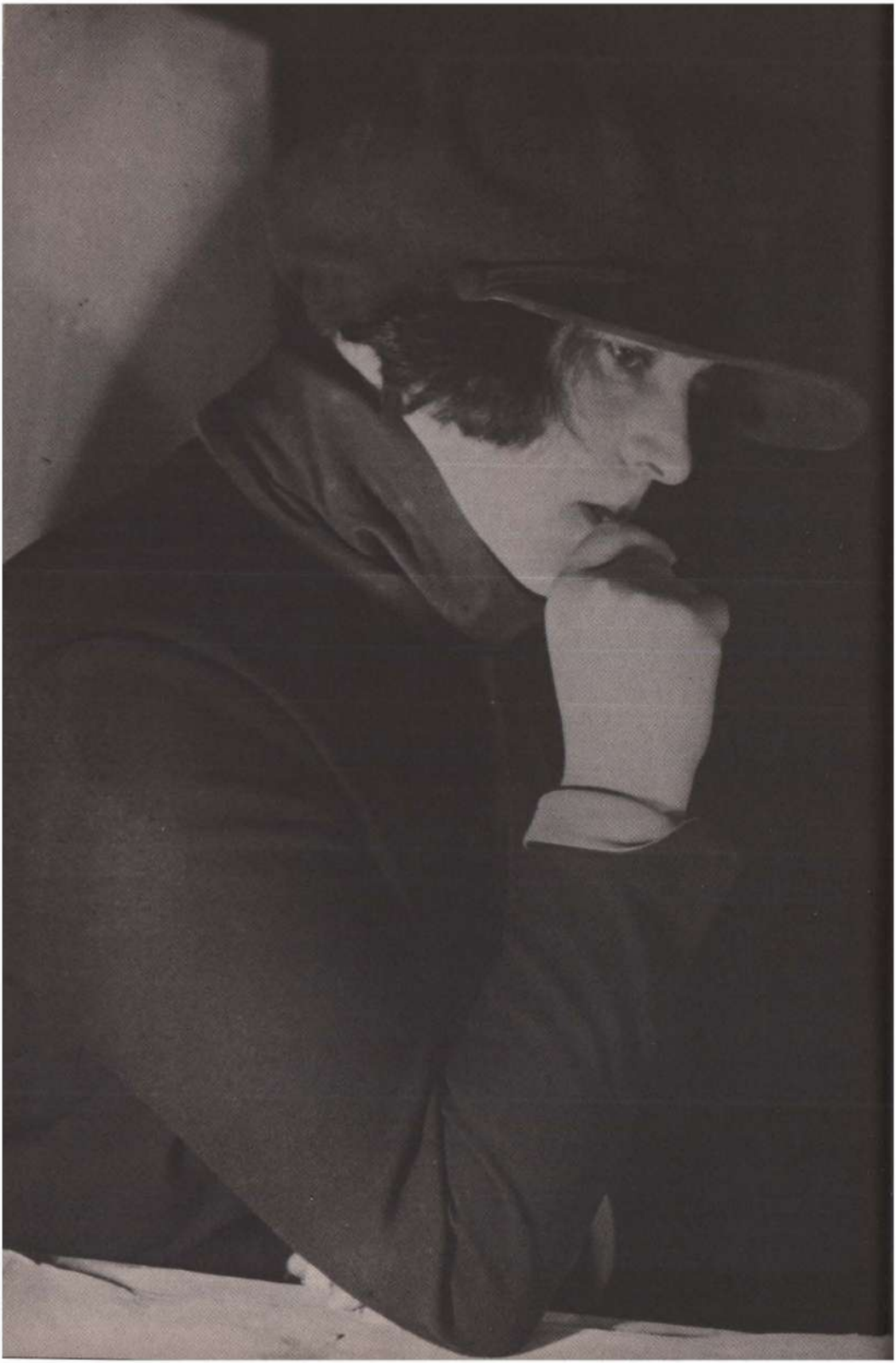
Öte yandan, bu grup politik yolla üretilen yeni bir sinema için farklı bir dağıtım modeli de öngörür. Prodüksiyon aşamasında Paramount gibi şirketlerin desteğini alsa dahi, filmlerin gösterimleri çoğunlukla grubun inisiyatifiyle küçük ölçekli izleyici gruplarında, üretim aşamasına katılmış olanların bizzat katılımıyla üniversitelerde gerçekleştirilir. *İngiliz Sesleri*'nde denildiği gibi, "Marksist-Leninist bir filmden bir milyon kopya çıkarırsanız, o filmi *Rüzgâr Gibi Geçti*'ye (*Gone with the Wind*, 1939) çevirirsiniz." Ne var ki Dziga Vertov Grubu, ne radikal sol fraksiyonların ne de liberal sosyal demokratların eleştirilerinden kurtulabilir. İlki onları "kafası karışık burjuva entelektüelleri" olarak yaftalarken, diğerleri "geriye ürettikleri politikadan çok estetik değerin kalacağı" yönünde kehanette bulunur.

Zeynep Özen Barkot

BKZ. Gerilla Film, Medvedkin Grubu, SLON

ALTTA
Jean-Luc Godard





E

Eddie Mannix Büyük stüdyoların hüküm sürdüğü Hollywood'un altın çağında, MGM stüdyosunun en önemli yöneticilerinden biri olan Eddie Mannix, Hollywood yıldızlarının arkasını toplamak, skandallarını örtbas etmek ve stüdyonun büyük yatırım yaptığı filmlerin ve oyuncuların itibarını kamuoyu nezdinde korumak gibi son derece hayati bir göreve sahipti. Erken yaşta girdiği eğlence sektöründe kendi çabasıyla en tepeye kadar çıkan Mannix'in 1924-1948 yılları arasında MGM'de yapılan tüm filmlerin gelir-gider kayıtlarını tuttuğu defteriyse sinema tarihçileri için müthiş değerli bir kaynaktır. Ölümüne kadar kadrolu çalışanı olarak MGM'den maaş almaya devam eden Mannix, stüdyonun altın çağını yaşadığı dönemde MGM'in büyük patronu Louis B. Mayer ve prodüksiyon yöneticisi Irving Thalberg'den sonra üçüncü adam pozisyonundaydı.

İş bitiriciliğiyle Clark Gable ve Spencer Tracy gibi dönemin büyük yıldızlarıyla çok yakın arkadaşlıklar kuran Mannix, popüler kültürde pek çok anlatıya konu olan hayat hikâyesiyle son olarak Coen Kardeşler'in 2016 yapımı *Yüce Sezar!* (*Hail, Caesar!*) filminin başkarakterine ilham vermiştir. Hollywood'un altın çağından pek çok gerçek ve efsanevi hikâyenin eğlenceli bir karışımından oluşan filmde Mannix'i Josh Brolin canlandırır. Mannix'in yıllar içinde üstünü örttüğü skandallar arasında Joan Crawford'ın gençliğinde rol aldığı porno filmin ortadan kaldırılması, Clark Gable'ın sarhoş araba kullanırken yaptığı kaza, Spencer Tracy'nin alkol bağlantılı sayısız "vukuatı" ve Mannix'in eşinin uzun süreli sevgilisi, Hollywood'un ilk Süpermen'i George Reeves'in şüpheli ölümü de yer almaktadır.

Yeşim Burul

bkz. Virginia Rappe'nin Ölümü

SOL SAYFADA
Sovyet montajcı Esfir Shub

bkz. Esfir Shub





Elem Engels, Lenin ve Marx'ın adlarından türetilmiş bir akronim. Savaşın ortasında kalan bir çocuğun bir tüfek bulup Nazilerin Belarus işgaline direnen Sovyet ordusuna katılmasını anlatan dehşet verici ve şahane savaş filmi *Gel ve Gör*'ün (*Idi i Smotri*, 1985) yönetmeninin adı: Elem Germanovich Klimov.
Ayça Çiftçi

Entr'acte René Clair ilk filmi *Paris Uyuyor*'dan (*Paris Qui Dort*, 1924) sonra, bir Dada gecesinde gösterilmek üzere ikinci filmi *Entr'acte*'ı çeker. Francis Picabia, Erik Satie, Man Ray, Marcel Duchamp, Jean Borlin gibi oyuncularla dönemin Paris avangard ortamını adeta bir defile gibi sunan filmin ilk gösterimi 4 Aralık 1924'te Picabia imzalı Relâche balesinin antraktında gerçekleşir. Aktif olarak yer aldığı savaşta, inandığı tüm değerler altüst olan Clair, acısını kamufle etme ve bir kahkahaya dönüştürmenin en uygun aracı olarak sinemayı görür. Dadacı bir anlamsızlıktan ve kahkahadan katıksız biçimde zevk almayı, izleyiciyi provoke etmeyi amaçlayan bu film hakikaten de ezber bozar niteliktedir. Bir rüya misali, bir sahnenin bir öğesi başka bir sahneye açılır; çağrışımlarla yol alan film, sadece görüntüleriyle değil, görüntülerin birbirine bağlanma biçimiyle de Clair sinemasının gücünü gösterir. Bir nakarat gibi sürekli karşımıza çıkan, tersten çekilen absürd balerin sahnesi dönemin bale gösterilerini ve ona ilgi duyan Paris üst sınıf seyircilerini tiye alır. Her şey tersine dönmüş gibidir *Entr'acte* dünyasında. Picabia ve Satie'nin yerçekiminin tuhaf olduğu bir ortamda bir havan topunu seyirciye doğrultmalarıyla başlar film. Biri filmin senaristi, diğeri müziğinin bestecisidir. Tersine dönmüş Paris görüntüleri, Duchamp ile Man Ray'in Champs-Élysées Tiyatrosu terasındaki satranç tahtasına dökülen su, ıslanan şehir, havada yüzen kâğıttan gemi ve yine yerçekiminin aksine akan bir çeşmenin üzerinde duran bir yumurta gibi art arda sıralanan görüntüler nihayetinde grotesk bir cenaze sahnesine ulaşır. Bir devenin çektiği cenaze arabası çok geçmeden başına buyruk ilerlemeye başlar. Tuhaf bir mateme bürünmüş kişiler ağır çekimden hızlıya doğru koşarlarken tabut bir lunaparkta durur ve bir hız trenine biner. Hızlı, daha hızlı, daha da hızlı... Bu baş döndüren sahnenin ardından açılan tabut önce etrafındaki herkesi, ardından da kendini yok eder. Filmin sonu olduğunu gösteren, üzerinde 'fin' yazan perde delinir bu kez de. Film bu sahnenin geri sarılması ve deliğin kapanmasıyla sonlanır.
Nagehan Uskan

BKZ. Man Ray'in Gözlüğü



ÜSTTE
Elem Germanovich Klimov

Esfir Shub Esfir Shub, Sovyet kuramcı Viktor Şklovski'ye göre Dziga Vertov ve Sergei Eisenstein'la birlikte Sovyet sinemasının sacayaklarından biriydi. 1920'lerin ortasında LEF (Levyi Front Iskusstv; Sol Sanatlar Cephesi) dergisinde Vertov'un sine-göz'ü ve Eisenstein'ın sine-yumruk'una karşı parodik metni sine-hiç'i yayımladı. Çekilecek yeni görüntülerin tükendiği, sinemanın var olan görüntülerin sonsuz montajı hâline geldiği bir zamanda, ele geçmeyen, tükenmeyen kapitalist imaj üretimine ve temsil makinasına karşı 'buluntu film' kavramını geliştiriyordu manifestosunda. 1928 yılında kendi kolektifi Ekim'i kurana kadar Meyerhold ve Mayakovski'nin kurduğu LEF kolektifinin bir üyesiydi. 1920'lerin başında devletin sinema birimi Goskino'nun montaj bölümünde "filmlerin ideolojik kusurlarını" tashih eden 'düzeltmen montajcı' olarak sinemaya atıldı; mesela Chaplin'in *A Burlesque on Carmen*'ini (1915) ve Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünü (*Intolerance*, 1916) yeniden kurguladı. Kinoklar adı verilen film kolektiflerinde Vertov'un yanında, Yelizaveta Svilova ve Lilya Brik gibi, montajcı olarak çalıştı. Kinokların işbölümünde erkekler kameraman kadınlar montajcı olarak tasnif ediliyordu. Hito Steyerl yakın zamandaki bir konuşmasında, şu meşhur Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s Kino-Apparatom*, 1929) filminin adının neden 'Montajcı Kadın' olmadığını sorduğunda eril sinema tarihlerini tersine çeviriverir.



Kinokların güncel arşiv malzemesini kullanma, tasnif etme biçimleriyle Esfir Shub, bugünün 'veritabanı filmi'ne benzetebileceğimiz 'arşiv filmi' kavramını geliştirdi. 1927'de, Çar ailesinin görüntülerini, Aleksandr Levitsky ve Eduard Tissé'nin çektiği, depolarda kalmış artık görüntüleri ve yurtdışına satılmış bazı yağmalanmış görüntüleri geri satın alarak *Padenie Dinastii Romanovykh*'yi (Romanov Hanedanının Düşüşü) yaptı. Böylelikle, birbiriyle tamamen ilgisiz, neredeyse karşı devrimci sayılabilecek görüntüleri bir araya getirerek ilk buluntu devrimci filmi hayata geçirmiş oldu. Sonraki filmi *Komsomol* (*K.S.E.-Komsomol Shef Elektrifikatsii*, 1932) Ankara'da Atatürk ve diğer hükümet erkânına mahsus düzenlenmiş Sovyet Film gecesinde beğenildi ve Shub, Atatürk tarafından "Propaganda filmleri yapan laboratuvarlı bir film merkezi, seslendirme ve montaj tamirhanesi" kurmak için Ankara'ya davet edildi. Sovyetlere döndükten sonra 1937'de, Sergei Yutkeviç gibi Sovyet filmcilerin çektiği Ankara ve Türkiye imajlarıyla *Turtsiya na Podyome* (Türkiye Dönüm Noktasında) filmini yaptı. İzmir'e giderek Rumlardan kalan film parçalarından

E

Smirna adında bir film yapmak için çalıştı. 1935 yılında Eisenstein'ın sınıfında montaj dersleri verdi. 1939'da İspanya İç Savaşı'na katılan iki Sovyet kameramanının görüntüleri ve faşist propaganda filmlerini yapıbozuma uğratarak *Ispaniya*'yı yaptı. "Proleter devrim kadını yok etti" diyordu otobiyografisinin bir yerinde, 1930'ların ortasında başladığı ve hiçbir zaman tamamlanamayan Kadınlar filminden bahsederken. ***Ege Berensel***

BKZ. Dikiş Makinesi, Leninist Oran, Sinema ve Sinema, Veritabanı Filmi, Yelizaveta Svilova

Eşya Sinemanın insandan eşyaya doğru seyreden bir hikâyesi var. İlk film teorisyenlerinden Louis Delluc "eğer nesnelere uygun bir rol atfedilirse aktör de dünya malzemesinin bir detayından, bir fragmanından ibaret hâle gelecektir" diye yazar henüz 1920'lerin başında. Aynı yıllarda, Bela Balázs sinemada nesnelerin zorunlu olarak sembolik anlamlar taşıdığından, tüm nesnelerin bilinçli ya da değil üzerimizde fizyonomik bir etki bıraktığından, nesnelerin bize bakan çehresinden bahseder. Sinema başından beri hep oyuncuya odaklanmıştı; onu çerçevelendirdi, oyuncuyla ilgili ya da onun bakış açısına giren nesneleri göstermekle yetindi. Şapka, koltuk, el ve ayağı filmik nesneler hâline getiren Fernand Léger olmuştu, sonrasında da avangard sinema geleneği üstlendi bu rolü. Kuramcı Siegfried Kracauer, şapkaları, koltukları bir oyuncu mertebesine çıkartma arzusunun hiçbir zaman körelmediğini; sessiz komedilerdeki habis yürüyen merdivenlerden, zapt edilemez gömme yataklardan, gemi azıya almış otomobillerden tutun da *Louisiana Story*'deki (1948) petrol sondaj kulesi veya *Umberto* D.'deki (1952) döküntü mutfak gibi, bir başkarakter olarak ortaya çıkan ve filmik kişileri gölgede bırakan birçok nesnenin gözlerimizin önünden geçtiğini yazar. Ona göre, nesnenin, kendine yeten bir diyaloğun ya da kapalı devre insan ilişkilerinin fonu olduğu filmler asla sinematik olmayacaktır. Kükreyen aslanlar sahnesini örnek olarak gösteren Eisenstein; *Potemkin Zırhlısı*'nda (*Bronenosets Potemkin*, 1925) olaylar ve eşya sadece hareket hâlindeki nesneler olarak sunulmaz; nesneler takdim ediliş ve konuşlanış biçimlerine göre izleyicide belirli bir psikolojik etki yaratır, diye yazar, Constanta: Potemkin Nereye? (Constanta: Whither the Battleship Potemkin) yazısında. Sanatçı Hans Richter'in kısa pasajı bize hatırlatır: "Fritz Lang'ın M (1931) filminde, sinemanın oyuncu merkezli tarihinden nesneye doğru nasıl yöneldiği görülür. Katil, gözüne kestirdiği bir çocuğa top alır. Tüm şehirde katil hakkında konuşuluyor, ancak onu kimse tanımıyordur: Filmde de henüz gözükmemiştir –sadece sırtı, şapkası ve ayakkabıları. Kamera ikiliyi takip eder ve nihayet çocuğun topu tuttuğu elinde sabitlenir. Görüntüye bir çalılık girer, top bu çalılıktan yuvarlanır. Topun yuvarlanmasıyla çocuğun öldürülmesi, cinayetin kendisinin gösterilmesinden daha kusursuz bir

ALTTA M



cinayet kavramı oluşturur. Top artık filmin bir nesnesi değil kişisidir ve oyuncunun oluşturacağı duygusallıktan daha derin bir duygulanım ortaya çıkarır, böylelikle seyircinin kaçınılmaz tıksintisi de önlenir. Oyuncunun tarifine (ölümüne) bir kayıt düşülmüştür."

Ege Berensel

bkz. Panoramik Algı

Eternal City, The

Roma'nın takma isimlerinden biri olan The Eternal City (Sonsuz Şehir), 1915, 1923 ve 2008 yıllarında çekilen üç filme adını vermiş. Fakat The Eternal City aynı zamanda hiç çekilmemiş, sadece hayal edilmiş bir filmin de ismi. Martin Scorsese'nin henüz on bir yaşındayken tasarladığı The Eternal City, Antik Roma'nın asilzadeleri arasındaki ilişkilere odaklanan bir dram. Scorsese, storyboard'larını çizdiği filmin başrollerinde Marlon Brando, Richard Burton, Virginia Mayo ve Alec Guinness'in oynamasını hayal etmiş. Antik tarihi, imparatorlukların nasıl yükselip çöktüğünü araştırmayı sevdiğini söyleyen yönetmen, filmdeki karakterlerin düşüşleriyle imparatorluğun çöküşü arasında bir paralellik kurmak istediğini belirtiyor. Anlatmak istediği ilk hikâyelerden birinde İtalya'daki köklerinin en derinine inmeye çalışması Scorsese'ye dair çok şey söylüyor. The Eternal City, çekilmemiş bir çocukluk hayali olarak kalsa da Scorsese kariyeri boyunca kendi kültürünü ve geçmişini kurcalamaya devam etmiştir.

Ali Deniz Şensöz



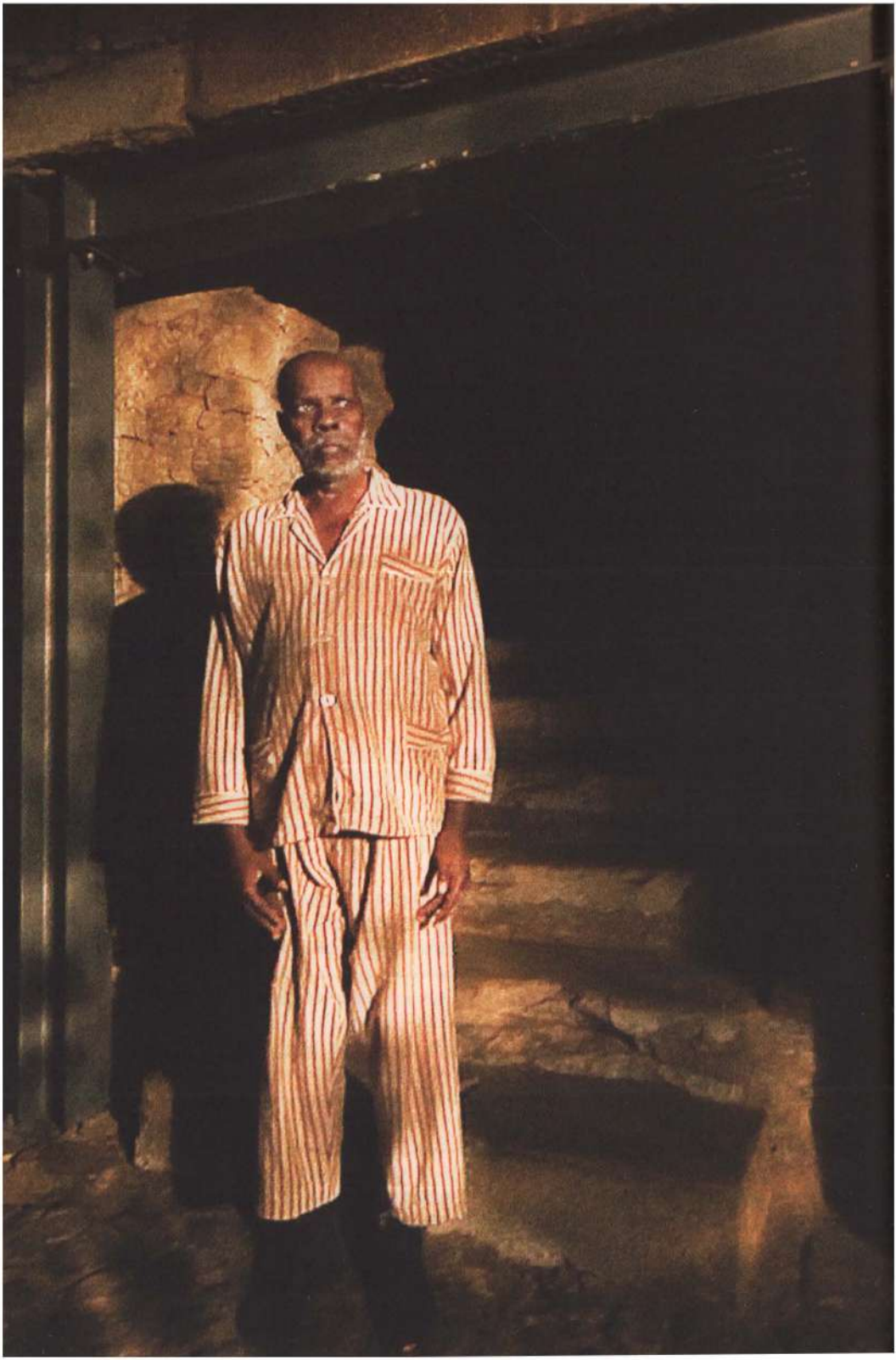
E



Ev Karadır Bir okul servisiyle çarpışmamaya çalışırken arabasıyla duvara çarparak henüz otuz iki yaşında hayatını kaybeden güzeller güzeli İranlı şair Füruğ Ferruhzad'ın kısa ömründe çektiği tek film. Güçlü bir şiir geleneğinden beslendiği hep söylenen İran sinemasında, şiir-sinema ilişkisini en doğrudan ve görünür kılan örneklerden biri. Farsçasıyla *Khaneh Siah Ast*. İran Yeni Dalga akımının habercisi ve öncüsü olarak görülen, 22 dakikalık, siyah-beyaz, şiirsel bir belgesel. Ferruhzad, yönetmen sevgilisi Ebrahim Golestan vesilesiyle tanışıyor sinemayla. İngiltere'de film yapımı üzerine kısa bir eğitim alıyor, Golestan'ın birkaç projesinde onunla birlikte çalışıyor. Sonra, 1963 yılında, Tebriz yakınlarında cüzzam hastalarının izole bir şekilde yaşadığı bir köye kendi filmini yapmaya gidiyor. Hastalıktan deforme olmuş bedenleri ve yüzleriyle köylüleri bazen yakın planda öylece dururken görüyoruz, bazen saçlarını tararken, sokakta şarkı söylerken, tedavi olurken, yemek yerken... Ne dışlayıp ittiren, ne acıyıp yakınlaşmaya çalışan bir kamera bu; o veya bu türden bir 'ucube şovu' değil. Ferruhzad'ın yumuşak sesinden duyduğumuz şiirlerin görüntülerle kurduğu muğlak ilişki, filmin bu insanların suretinde aradığı şeyi gündelik bilincin, kültürel kodların dışına bir yere çekiyor. Dilin ötesine dille geçmeye çalışan bir şiir gibi, imgenin ilettiği anlamı dönüştüren imgelerle konuşmaya çalışıyor film. Anlamın görünür olmaya en yaklaştığı anlardan birinde, filmin açılışı ile finali birbirine bağlanıyor. "Dünyada çirkinlikten bol bir şey yok" sözleriyle açılıyor film.

Hemen sonrasında aynadaki yansımasına bakan, bir gözünü neredeyse tamamen kaybetmiş cüzzamlı bir yüzü gösterecek kaç yönetmen bu sözlerle başlamaya cesaret edebilir filmine? Final bölümünde, bir sınıfta öğretmen bir öğrenciye soruyor: "Bana dört tane güzel şey say". Sonra başka bir öğrenciye: "Bana üç tane çirkin şey söyle". Küçük çocuk çekinerek sayıyor: "El, ayak, baş". Cüzzam hastalığından çeşitli derecelerde etkilenmiş öğrenciler arasında gülüşmeler. Şiirin ve filmin güzelliğinde ve çirkinliğinde güzeli ve çirkini arıyor Ferruhzad; ikisinde de hayata dair çok temel bir anlamın gizli olduğunu sezerek, sezdirerek.

Ayşe Çiftçi





F

Fabrikadan Çıkan İşçiler

Sinematografı tasarladıktan sonra Auguste ve Louis Lumière, bu yeni aleti denemek için, sahibi oldukları fabrikadan çıkan işçileri filme alırlar. Yıl 1895, mekân fotoğraf malzemeleri üreten Lyon'daki Lumière fabrikasının kapılarının önüdür. Birçoğuna göre sinema tarihinin ilk filmidir bu görüntüler. Bu filmden tam bir asır sonra 1995'te Harun Farocki aynı adlı bir 'makale film' üretir. Tam bir yıl boyunca, kendini sinemanın ilk filminin konusu olan 'işyerinden ayrılan işçilere' dair görüntüler bulmaya adamıştır Farocki. Reklamları hariç tutar çünkü reklam filmlerinde "ölümden sonra en çok korkulan görüntü" fabrikadaki çalışmadır. Ancak yaptığı araştırma, reklamlardan öte sinema sanatının da işçi ve çalışma görüntülerinden pek haz etmediğini ortaya koyacaktır. "Bu ilk görüntülerin üzerinden bir asır geçtiği hâlde, sinemanın fabrikanın semtine dahi uğramadığını, hatta ondan tiksindiğini söyleyebiliriz" diyen Farocki, filmlerin aceleyle fabrikalardan uzaklaştığını, sinemada fabrika kapılarından çok hapishane kapıları olduğunu dile getirir filmde. Fabrikadan çıkan işçilere dair planlar çıkar karşısına, ancak işçilerin bir arada göründükleri planlar genelde kısadır, sinemanın ilk filminden daha kısa: "Topluluk imajının ekrandaki varlığı uzun sürmüyor. Kapıdan çıktıkları andan itibaren işçiler dağılarak bireye dönüşüyor" diye not düşer Farocki. Sinema, özellikle de kurmaca sinema insanların 'çalışma hayatı'ndansa, 'özel hayatları'yla (aşklarıyla, ailevi sorunlarıyla vb.) ilgilenmiştir. Fabrikanın, atölyenin, işyerinin içine çok sık uğramaz kameralar. "Sinema filmlerinin çoğu işin arkada bırakıldığı o yaşam alanında geçiyor" diyecektir Farocki. Bununla birlikte, Farocki'nin 1995'te ulaşabildiği görüntü havuzunun kısıtlı olduğunu, günümüzde yeni veritabanı teknolojilerinin sinema tarihindeki iş, emek ve işçi görüntülerine daha fazla erişim imkânı sağladığını da eklemek gerekiyor. Bu konudaki görüntü üretimi de devam etmekte; örneğin Farocki'nin Antje Ehmann'la birlikte 2011'de başlattığı Tek Planda Emek projesi, dünyanın on beş farklı şehrindeki katılımcıların

ÜSTTE
Fabrikadan Çıkan İşçiler

SOL SAYFADA
Pedro Costa'nın *At Parası* filminde Ventura

bkz. Fontainhas

emek süreçlerine dair çektiği tek planlık görüntüleri bir araya getiriyor: **<www.labour-in-a-single-shot.net>**. Proje için üretilen filmler, *Fabrikadan Çıkan İşçiler*'in (*La Sortie de L'usine Lumière à Lyon*, 1895) güncel yeniden yapımları olarak tanımlanmakta. ***Fırat Yücel***

BKZ. İnsani Fazla İnsani, Paul Delesalle, Rhodiaceta, Trenin Gara Girişi

F

Fantazmagorya

Yunancada görünme anlamına gelen *fantazma* kelimesinin, toplaşma anlamındaki *agora* veya halk önünde konuşma anlamındaki *agoreuo* ile birleşiminden türeyen *fantazmagorya*, bugün anladığımız anlamda sinemaya özgü birtakım öğeleri içeren, 18. yüzyıl sonlarında özellikle Avrupa'da popüler olan pre-sinematik bir eğlence şovuydu. Dünya çapında fantazmagoryanın birçok farklı uygulaması bulunuyordu ancak en standart formunda, bir tiyatro gösterisi gibi olan fantazmagorya, bir veya daha fazla büyülü fener yardımıyla hayaletler, iskeletler veya diğer şeytani mahlûkatın bir anda belirivermesini içeriyordu. En gelişmiş formu ise, tarihçi ve kuramcı Tom Gunning'den öğrendiğimize göre, 1790'larda Paris'te sergileniyordu. Gösteriler terk edilmiş bir manastırda gerçekleştiriliyor; seyirciler gösteri salonuna doğru çeşitli karanlık mekânlar, koridorlar ve bahçelerden geçerek giderken hâlihazırda çeşitli ses efektleri ve dekorasyonlarla, katılımcıların gördüklerine ve duyduklarına sorgulamadan inanmaları (*suspension of disbelief*) sağlanıyordu. Buna ek olarak, geleneksel büyülü fener gösterilerinin aksine, fantazmagoryalarda genellikle birden fazla büyülü fener bulunuyordu ve bunlar perdenin/sahnenin arkasına ya da izleyicilerin göremeyeceği bir yere yerleştiriliyordu. Büyülü fenerler çoğunlukla tekerlekli bir standa monte edilerek ileri geri veya sağa sola hareket ettiriliyor, bu sayede de yansıtılan mahlûkat sanki yakınlaşıyor ya da salonda dolaşıyor hissi veriliyordu. Kimi zaman duman veya sis efektlerinin üzerine yansıtılan bu görüntüler üç boyutlu gibi görünüyor, ses ve müzik efektleriyle korku atmosferi kuvvetlendiriliyordu. Fantazmagoryanın birçok farklı uygulaması da bulunuyordu, hatta yakın zamanda Girona'da erişilen yeni veriler, bu şovun eğitim amaçlı da kullanıldığını ortaya koydu. ***Aslı Özgen Tuncer***

BKZ. Gölge Oyunu, Harikalar Sineması, Mecralararasılık, Will Day Koleksiyonu

Farklı Dil Versiyonları

İngilizce karşılığı MLV (multiple language versions) olarak kısaltılan Farklı Dil Versiyonları (FDV), sesli sinemaya geçiş döneminde dil sorunuyla başa çıkmak için denenen taktiklerden biriydi. Dublaj veya altyazı pratiklerinin henüz benimsenmediği dönemde stüdyolar, yabancı pazarlardaki paylarını kaybetmek korkusuyla, İngilizce çektikleri filmlerin aynı zamanda farklı dillerde versiyonlarını da yaratıyorlardı. Her bir versiyon için aynı set kullanılıyor, teknik ekibin büyük bir kısmı ve hatta kimi zaman yönetmen veya bazı oyuncular aynı filmin birden fazla dildeki versiyonunda yer alabiliyorlardı. İngilizceye ek olarak en popüler diller, Almanca, Fransızca ve İspanyolca'ydı. Tanınmış Alman yönetmenlerden William Dieterle, Warner Bros. tarafından özellikle bu amaçla Hollywood'a davet edilmiş, FDV dönemi geçtikten sonra da ABD'de kalarak çalışmaya devam etmişti. Bu filmlerin çoğu Hollywood'daki setlerde çekilse de, Paramount 1930 yılında Paris yakınlarındaki Joinville'de yer alan Gaumont-St. Maurice stüdyolarını Avrupa dillerinde versiyonlar çekmek için satın almıştı. Kısa sürede bu metodun fazlasıyla masraflı olduğunu fark eden stüdyolar, hızla

dublaj ve altyazı yöntemlerini geliştirdiler ve FDV'ler tarihin tozlu sayfalarında kaldı. Ancak bu pratiğin yansımalarını günümüz sinemasında hâlâ, özellikle yeniden çevrimlerde görmek mümkün.
Melis Behlil

bkz. Benshi, Perdehan

Fes Adını Fas'ın en büyük kentlerinden birinden alan, özellikle 19. yüzyılda geçen dönem filmlerinde Ortadoğu, Kuzey Afrika, zaman zaman da Balkanlar atmosferi yaratmak için kullanılan aksesuar. Kökeni Bizans'a dayandığı düşünülen siyah püsküllü, silindirik, kırmızı başlığın Osmanlı'da yaygınlaşması II. Mahmud'un Batılılaşma adına yaptığı reformlara rastlar. Paradoksal şekilde fes kısa zamanda Doğu'yu sembolize eden en önemli aksesuar olacaktır. 20. yüzyılın popüler kültüründe fes, temelde Hollywood'da kullanımının etkisiyle, tembellik, yavaşlık, açgözlülük, şark kurnazlığı ve bunlara bağlı tekinsizliği çağrıştıran bir sembole dönüşmüştür. Genellikle Müslüman erkekleri kodlayan bir aksesuar olarak oryantalizmin Doğu'ya atfettiği olumsuz özellikleri bir araya getirir: yolsuzluğa yatkınlık, etik zaaflar, bürokratik iktidarsızlık, vurdumduymazlık... Çoğunlukla Batılı oyuncular tarafından canlandırılan Doğulu devlet görevlileri, subaylar ya da tacirler etkileşime girdikleri Batılı karakterlerden başlarındaki bu küçük şapkayla kesin olarak ayrılmış olurlar. Sinema tarihindeki en ikonik örnek 1942 tarihli *Kazablanka* (*Casablanca*) filminde Sydney Greenstreet'in canlandırdığı karaborsacı Signor Ferrari karakteridir. Bu karakter Yıldız Savaşları (Star Wars) serisinin unutulmaz karakterlerinden Jabba The Hutt'a da ilham vermiştir, öyle ki ilk eskizlerde karakterin başında bir fes olduğu görülür.
Evrim Kaya



SOLDA
Kazablanka'da Sydney Greenstreet

Film Eleştirmeni Motivasyonu ve çıkış noktası film-sevicilik olan; toplumsal algıda filmlerin olumsuz yanlarına yaptığı vurguyla öne çıkan meslek erbabı. Etki alanı, filmlerin toplum gündeminde yer alma kapasitesine (reklam hariç) bağlı olarak değişir. Modernizmin insanın yaratma, düşünme, geliştirip dönüştürme gücüne olan inancını paylaşan meslek grubu olarak, muhalif kültürün yükseldiği 60'lar ve 70'lerde, toplumsal etki bağlamında zirvesini yaşamıştır. Bilginin ve filmlerin kolay ulaşılır hâle gelmesiyle, yayın mecralarının artmasıyla, düşünce kültürünün silikleşmesiyle, toplumsal hiyerarşideki yeri ciddi kayıplara uğramıştır. Buna rağmen, onca emek, zaman ve para harcanan sayısız filme kayıtsız kalınması düşünülemeyeceğinden, işlevini kaybetmemiştir.
Geniş kitleler tarafından kabul görmemeyi ve ticari riskleri göze almış sinemacıların varlığını sürdürmesine, dolayısıyla bireysel dışavuruma kamu önünde destek vermek ve sinema endüstrisinin yön verdiği 'kamusal kaynağın' (devasa film bütçeleri) ne şekilde değerlendirildiğini denetlemek, görevleri arasındadır. Film eleştirmenliğinden gelme pek çok ünlü yönetmen vardır. En ünlü örnekleri, Fran-

sız Yeni Dalgası'nı yaratan Cahiers du Cinéma ekibidir. Bugüne dek, "Kendisi film çekemediği için eleştiriyor" cümlesini ters yüz eden tek bir auteur'e rastlanmıştır. O da tahmin edileceği üzere, filmler hakkında en çok konuşan yönetmen olan Quentin Tarantino'dur: "Sinemacı olmasaydım, film eleştirmeni olurdum." Film eleştirmeni en temelde, film muhabbeti yapmayı seven kişidir.

Yeşim Tabak

BKZ. Nika ve Alexis, Revolver

Film Eylemi Arjantinli devrimci sinemacılar Fernando Solanas ve Octavio Getino, Üçüncü Sinemaya Doğru adlı manifestolarında, *Fırınların Saati* (*La Hora de Los Hornos*, 1968) filmi için yaptıkları gösterimleri bu şekilde tanımlarlar. Manifesto sadece yapım ve dağıtımı sömürgeci/burjuva biçimlerden özgürleştirme meselesi üzerinde durmaz; gösterim ve seyir süreci de özgürleştirilmelidir. Bunun yolu da gösterimleri birer 'gösteri' olmaktan çıkartıp 'eylem'e dönüştürmektedir. Peki nasıl? Solanas ve Getino, öncelikle, "gerçekliğin imgesini gerçekliğin kendisinden daha önemli sayan" burjuva ideolojisine kafa tutarlar. Onlara göre, bir seyirlik gösteri olarak sinema, dağıtımcı ve yapımcı grupların ticari çıkarlarına hizmet etmenin de ötesinde izleyicinin birbiriyle iletişime geçmesini engellemek için tasarlanmış bir burjuva ideolojisi/sanatı formudur: Seyirci, kapalı bir salona girer, süresi piyasa tarafından belirlenmiş bir gösteri izler ve salonu terk eder. Bu seyir deneyiminin müzede bir tabloya bakmaktan farkı yoktur: "Dünya, deneyim ve tarihsel süreç bir resmin çerçevesi, bir tiyatronun sahnesi ve sinema perdesinin içine hapsedilir." Solanas ve Getino, izleyicinin edilgenleştirildiği, "ideolojinin üreticisi"değil, "tüketicisi" kılındığı bu gösterim biçimine karşı, önceliğin perdede görülen filmde (gerçekliğin imgesi) değil, gösterime katılan insanlar arasındaki diyalogda (gerçekliğin kendisi) olduğu bir gösterim biçimi önerirler. Sine Özgürlük Grubu (*Grupo Cine Liberación*) çatısı altında yapılan gösterimlere katılan kişilerin, "sadece tarihi seyretmesine, ona maruz kalmasına izin verilen" birer izleyici olmaktan çıkıp birer aktör/kahraman hâline geldiğini belirteceklerdir. Bu konuda deneyim kazandıkça, burjuva gösterim biçimini alaşağı etmek ve izleyicileri etkinleştirmek için belli başlı taktikler uygulamaya başlarlar. Örneğin, katılımcıların –izledikleriyle ilişkili olmak kaydıyla– bir müzik parçası dinletmek, bir resim göstermek ya da bir heykel imajını paylaşmak üzere filmi ('gösteri'yi) durdurmaları teşvik



SAĞDA
Fırınların Saati'nin afişinden

edilir. Gösterim sırasında paylaşılanlar, sonradan filmin kurgusuna eklenebilecektir. Böylelikle film de bir 'son ürün' olmaktan çıkarılır, gösterimlerle birlikte genişleyen, izleyicilerle 'birlikte yazılan' bir hâl alır: "Film eylemi açık-uçlu bir film"dir manifestoda dile getirildiği üzere. Her film eylemi aynı biçimde olmak zorunda da değildir, zira "gösterimin yapıldığı yer, onu oluşturan malzemeler (aktör-katılımcılar) ve yapıldığı tarihsel an asla aynı değildir." Önemli olan perdedeki filmin, tüketilecek bir ürün olarak değil, düşünce, pratik ve eylemliliğe vesile olacak bir tetikleyici olarak görülmesidir. ***Fırat Yücel***

BKZ. Dziga Vertov Grubu, Medvedkin Grubu, SLON



Florida Büyüsü Fergus Redmond ve Archibald Clavering Gunter'ın 1891 tarihli aynı adlı romanından uyarlanan *A Florida Enchantment* (Florida Büyüsü), Sidney Drew tarafından yönetilen ve dönemin en büyük stüdyolarından Vitagraph tarafından yapılan 1914 tarihli bir sessiz film. Vito Russo'nun daha sonra belgesele uyarlanan The Celluloid Closet kitabında adı geçen ve böylece kuir sinema literatürüne giren *A Florida Enchantment*, eşcinsellerin temsil edildiği ilk Amerikan filmlerinden biri. Varlıklı bir kadın olan Lillian Travers bir gün sihirli bir tohum yutar ve kendini erkek gibi hissetmeye başlar. Nişanlısı Fred'e ilgisini kaybeden Lillian, erkek kıyafetleri giymeye başlar ve Lawrence Talbot adında bir adama dönüşür. Lillian, bu duruma inanmayan Fred'e de tohumdan içirince nişanlısı da bir kadına dönüşecektir...

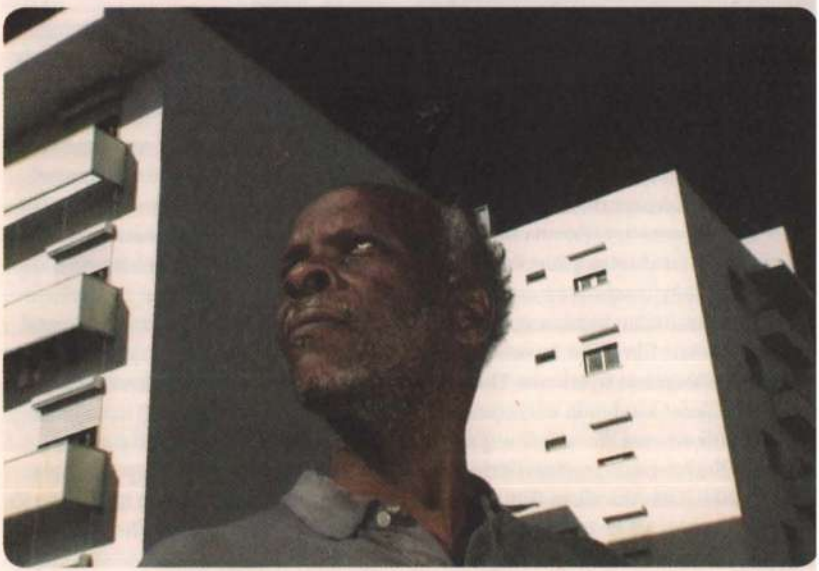
A *Florida Enchantment* daha çok ilk lezbiyen filmi olarak anılmakla birlikte, farklı cinslere ilgi duyan karakterlerin varlığıyla ilk biseksüel temsilini de içinde barındırır. Karakterlerin dönüşümünü kıyafet değişimi üzerinden tanımlayan film, aynı zamanda sinema tarihinin *crossdresser*'lara yer veren ilk filmi olarak da kabul edilir. Cinsiyet kimliklerinin akışkanlığının temsili filmin çekildiği dönem için oldukça ileri seviyede olsa da, filmdeki Afrikalı Amerikalı temsillerinin bu yaklaşımdan çok uzak olduğunu söylemek gerek. Başkarakterlerin hizmetçilerini oynayan aktörler, *blackface* yöntemiyle (yüzlerine siyah boya sürerek) Afrikalı Amerikalıları canlandırıyorlar. ***Ali Deniz Şensöz***

BKZ. Trençkot

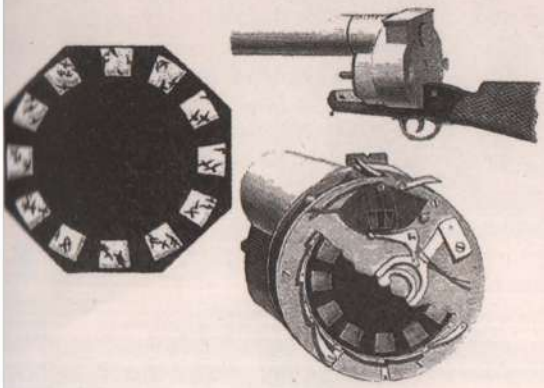
Fontaínhas Lizbon'un çeperlerinde yer alan, çoğunlukla sömürgeleştirilmiş coğrafyalardan gelen göçmenlerin yaşadığı bir gecekondu mahallesi; neoliberal stratejilerle yerle bir edilen, benzerlerini Türkiye'de de gördüğümüz bir kentsel dönüşüm bölgesi. Aynı zamanda, Pedro Costa'nın sinemasını tepeden tırnağa değiştiren insanların yaşadığı getto. Bir anlamda, artık yalnızca Costa filmlerinde yaşamaya devam eden bir sinemasal hafıza alanı. Costa ilk seferinde bir mektup taşıyıcı olarak gidiyor bölgeye. Başka bir filminde tanıştığı insanların yakınları için gönderdikleri mektupları, hediyeleri taşıyor. Uyuşturucuyla, yoksunlukla özdeşleşen bu mahalleye ilk kez böyle adım atıyor. Sonrasında, ucuz bir mini DV kamerayı, bazen bir sesçiyi,

bir ışıkçıyı katıyor yanına, alışıyor Fontainhas'a. Mahalle halihazırda vinçlerin, kepçelerin kuşatması altında; her yerden yıkım sesleri geliyor. Burada kamerasını açık tutup saatlerce kayıt alıyor Costa. Her gün gidip memur gibi mesai yapıyor. Film çekme pratiğini ancak bu tür bir rutinin içinde katlanılabilir buluyor. Ortaya çıkacak filmi mahalleliyle birlikte planlıyor, mizansenleri onlarla birlikte hazırlıyor, kurguyu onlarla birlikte yoğuruyor. Mahalleden sürekli yeni yüzler ekleniyor görüntülere. Ortaya *Ossos* (1997) çıkıyor, *Vanda'nın Odasında* (*No Quarto da Vanda*, 2000) çıkıyor, *Gençler Yürüyor* (*Juventude em Marcha*, 2006) çıkıyor. Hatta bu üç filmi bir arada okuyup adına 'Fontainhas Üçlemesi' diyor sinema eleştirmenleri. Hiçbiri de birbirine benzemiyor bu filmlerin. Her birinde kendini yeniden kuruyor Fontainhas. *Ossos*'ta elden çıkarılmaya çalışılan bir bebeğin öyküsünü takip ediyor Costa, *Vanda'nın Odasında*'da yıkılan Fontainhas'ın içinde kalmakta diretenlerin öksürüklerini ciğerimizde hissettirecek kadar uzun bakıyor/baktırıyor mahalle sakinlerine. *Gençler Yürüyor*'da Fontainhaslı göçmenlerin yüzlerini bir başka ışıkta gösteriyor. Fontainhas'ın molozları, dar sokakları arasından, ucuz reflektörlerle yüzlere düşen tuhaf bir ışık buluyor: Bir yanıyla Caravaggio ışığı bu, öznesi göçmenler, meczuplar, esrarkeşler, avareler. Işık yüze vuruyor, ağızlar sözlü bir tarihi şakıyor; fonda molozlar var ve taşları parçalayan kepçeler. Sanki Fontainhas'ın ve buraya göçenlerin sözlü tarihine bir biçim veriyor bu ışık. Costa'nın filmlerinde çizilen Fontainhas portresinin ne olduğunu tarif etmek güç, ama anlatılan tarih bir yoksulluk tarihi değil. Costa'nın filmografisi *Tarrafal* (2007), *The Rabbit Hunters* (2007), *At Parası* (*Cavalo Dinheiro*, 2014) gibi filmlerle ilerledikçe yeniden yazılıyor Fontainhas tarihi. Onları art arda izledikçe anlıyorsunuz ki, burada yaşayanların, buraya göç edenlerin tarihini ancak Fontainhas'ın parçalanıp ıssız toprağa atılan taşları anlayabilir. ***Abbas Bozkurt***

BKZ. Peyzaj Teorisi

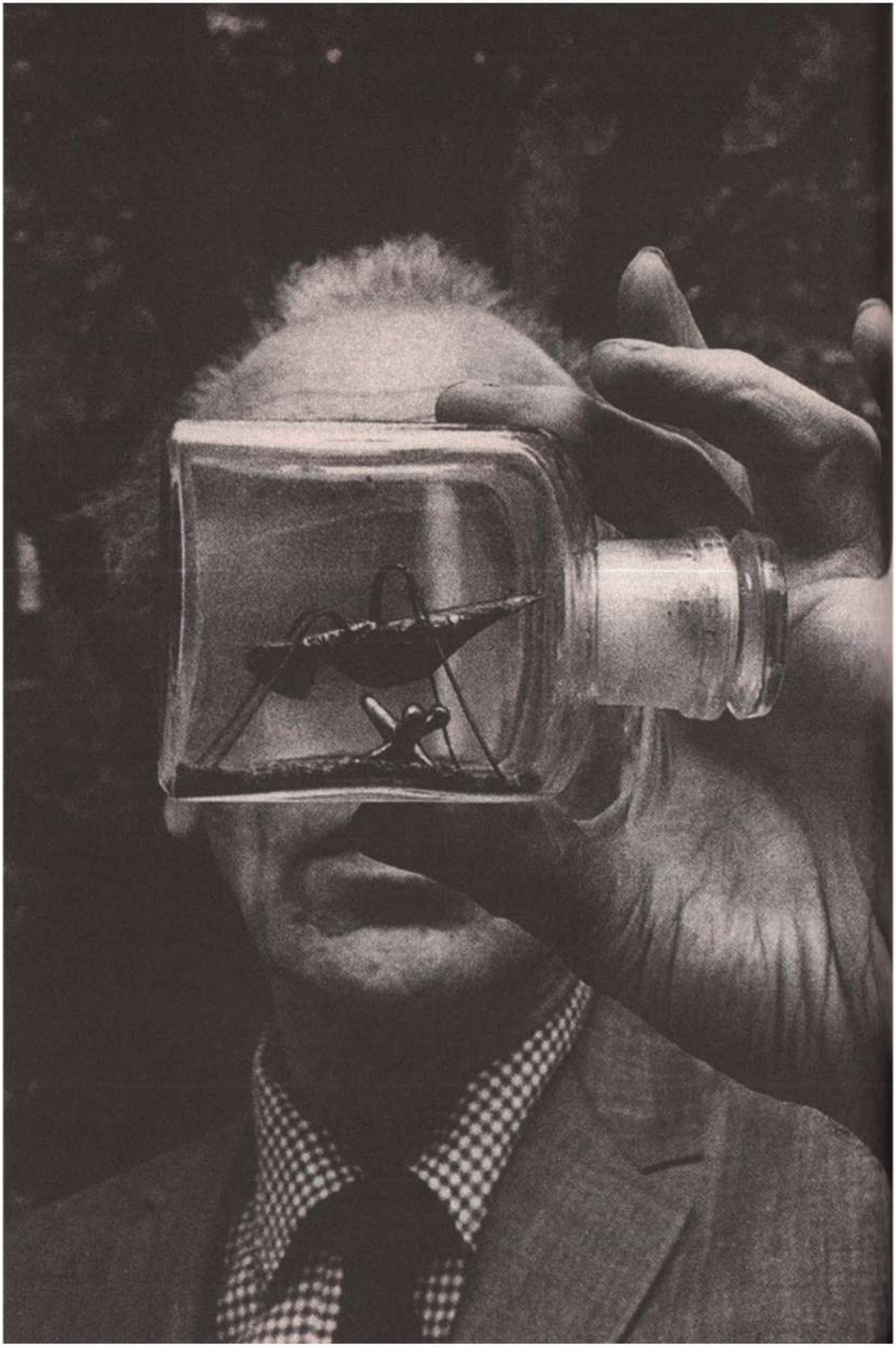


SAĞDA
Gençler Yürüyor



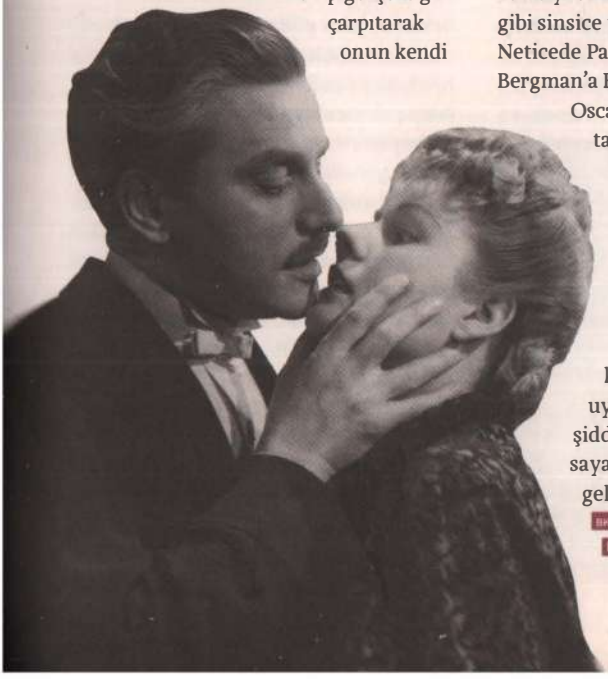
Fotoğraf Tüfeği Étienne-Jules Marey'nin, Jules Janssen'in prototipini kullanarak geliştirdiği fotoğraf tüfeği, hareket halindeki canlıları fotoğraflamak üzere tasarlanmış bir tüfekti. İçine barut yerine sekizgen cam plakalar yerleştirilen bu silah, saniyede 12 ardışık fotoğraf çekebilecek kadar hızlıydı. Doğadaki tüm varlıkların hareketini bilimsel olarak inceleme gayesindeki Marey için bu alet, her canlıyı doğal ortamında fotoğraflamayı sağlıyordu. Örneğin kuşları laboratuvar ortamına taşımadan ve kablolarla çeşitli aletlere bağlamadan, doğal uçuşları esnasında fotoğraflamak ve daha sonra bu fotoğrafları inceleyerek kuşun uçuşu esnasındaki bütün kas hareketlerini incelemek mümkün hâle geliyordu. Elde edilen fotoğraflar daha sonra fenakistiskop'a (*phenakistoscope*) yükleniyor ve böylece kesintisiz hareketli görüntü elde edilebiliyordu. ***Aslı Özgen Tuncer***

bkz. Dikiş Makinesi, Revolver



Gaz Lambası İşkencesi İkili ilişkilerde rastlanan bir tür işkence yöntemi olan 'gaz lambası işkencesi' (*gaslighting*), bir kişiyi psikolojik açıdan manipüle edip gerçekliği çarpıtarak onun kendi algısından, hafızasından ve akıl sağlığından şüphe etmesine neden olmak anlamına gelir. *Gaslighting* kavramını psikoloji literatürüne kazandıransa 1944 tarihli *Gaslight* filmidir. 1940'larda Hollywood'daki kadın gotiği furyasının en başarılı örneklerinden biri olan George Cukor imzalı *Gaslight*, İngiliz yazar Patrick Hamilton'ın 1938'de yazdığı aynı adlı oyundan uyarlanan 1940 yılı İngiltere yapımı *Gaslight* filminin yeniden çevrimidir. *Gaslight*'ın başkarakteri Paula, geceleri evde her yalnız kaldığında odadaki gaz lambasının ışığının sönükleştiğini fark eder, tavan arasından gelen tuhaf sesler duyar, ama kocası Gregory ısrarla bütün bunların hayal ürünü olduğunu söyleyerek Paula'nın aklını yitirdiğini ima eder. Oysa hem gaz lambasının ışığıyla oynayan hem de sesleri çıkaran Gregory'dir. Amacı Paula'yı delirtip akıl hastanesine kapattıktan sonra evin içinde bir yere gizlenmiş mücevherleri bulmaktır. Gregory, Paula'yı akıl sağlığından şüpheye düşürmek için evdeki bazı eşyaları saklayıp Paula'yı onları kaybettiğine inandırmak gibi sinsice yöntemlere de başvurur. Neticede Paula'yı canlandıran Ingrid Bergman'a En iyi Kadın Oyuncu dalında Oscar kazandıran *Gaslight*, o tarihe dek adı konulmamış bir duygusal şiddet yöntemini açık eden bir film olarak psikoloji tarihine geçer. Zaman içinde anlamı giderek genişleyen *gaslighting*, genellikle narsist bir partnerin kurbanına gerek kasten gerekse bilinçsizce uyguladığı her çeşit psikolojik şiddet ve duygusal istismarı kapsayacak bir şemsiye terim hâline gelmiştir. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Grand Dame Guignol, Kadın Gotiği Furyası



SOLDA
Gaslight'ta Charles Boyer ve Ingrid Bergman

SOL SAYFADA
Joseph Cornell

BKZ. Gnir Rednow

ALTTA
Cesare Zavattini

SAĞDA
Zhang Yimou

Gerçekliği Kazmak

Yeni Gerçekçilik Üzerine Tezler'de "hiç şüphe yok, günlük gerçek karşısında ilk ve en üstünkörü tepkimiz can sıkıntısıdır" der Cesare Zavattini. Zavattini'nin İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ne kattığı kavramlardan 'düş gücü'nün en önemli özelliği, yaşayan toplumsal gerçekler üzerine ölü formüllerin bindirilmesi tekniği olan öyküye mecburiyeti ortadan kaldırmasıdır. Çünkü gerçeklik çok zengindir, sadece ona bakmasını bilmek gerekir. Sanatçı gerçekliğin derinliğini kavramak ve onu aktarmak için olağan düş gücünün ötesine geçmeyi öğrenmelidir. İzleyiciyi katıksız gerçek üzerine düşünmeye yöneltmeli, öykü aracılığıyla kurulan geleneksel ilüzyondan kaçmayı bırakmalıdır. Bunun içinse yapması gereken *gerçekliği kazma*sıdır. Bu nedenle de sinema yalnızca akıllı insanları değil, aynı zamanda ahlaken "zengin" olanları, "yaşayan ruhları" da içermelidir. Her ne kadar *gerçekliği kazmak*la neyi kast ettiğini tam olarak tanımlamamışsa da, Zavattini'nin bu tabiri anaakım sinemanın –belki de beyaz telefon filmlerininbenimsediği stratejilerin gerçeği ortaya çıkarmak konusundaki isteksizliğine vurgu yapmak için kullandığı söylenebilir. Klasik sinemadaki anlatısal kapanmanın Yeni Gerçekçi filmlerde ortadan kalkması (benzer biçimde stüdyo yerine gerçek mekânların, oyuncular yerine gerçek kişilerin kullanılması), anlatının açık uçlu hâle gelmesi, tam da bu *gerçekliği kazma* yöntemi için kullanılan stratejilerden biridir.



Ali Karadoğan

bk.: Günlük Hayatın Harikalarının Kaşifi Olan Film, Mutfak Eviyesi, Zavattini'nin Gerçekliği



Gerilla Film

Çok küçük ya da sıfır bütçeli film yapımına verilen isim. Bağımsız sinema için, mecburiyetten ortaya çıkmış bir film yapım biçimi. Kabaca, bu yöntem dahilinde, film çekmeyi sağlayacak ve engelleri ortadan kaldıracak her yol mubahtır. Kostüm, dekor, oyuncu gibi mizansen öğeleri söz konusu olduğunda genellikle elde ne varsa onun kullanıldığı; borç harçla, ödünç alınarak, endüstride çalışan tanıdıklardan rica minnet alınanlarla yapılan filmler genellikle gerçek mekânlarda ve gerekli izinler alınmadan gerçekleştirilir. Zhang Yimou'nun ilk kamerasını alabilmek için kanını satması gibi anekdotları ise, gerilla usulü film çeken yönetmen sonradan büyük bir isim olursa duyma imkânı buluruz. Objektifin önüne ince kadın çorabı geçirmek ya da şaryo yerine tekerlekli sandalye kullanmak gibi yaratıcı teknikler genellikle bu tür film yapım süreçlerinde ortaya çıkar ve yaygınlaşır. Bugün teknolojik ilerlemelerin de sayesinde, cep telefonlarıyla bile çekilebildiğinden, film yapımı görece de-

mokratikleşmiş ve bağımsız film üretim süreçleri de kolaylaşmıştır.

Gerilla film yapımı, büyük ihtimalle adını, kelimenin doğrudan anlamıyla kullanıldığı bir dönem ve coğrafyadan almaktadır; 70'ler Latin Amerika'sından. Fernando Solanas ve Octavio Getino, kaleme aldıkları 'üçüncü sinema' manifestosunda gerilla usulü film yapımından bahsederler. Daha sonra ise, Üçüncü Sinema'nın en ileri formu olarak 'militan sinema' kavramını öne sürerler.

Arjantin'deki farklı film kolektifleri gibi, Brezilya ve Küba'daki üçüncü sinemacılar da gerilla usulü film yapım yöntemini benimserler. Solanas ve Getino, her film ekibinin bir gerilla birimi gibi hareket etmesi gerektiğini söylerler. Bu doğrultuda film ekibindeki herkesin her görevi yürütebilmesi, tüm ekipmanı kullanabilmesi gerekmektedir. Bu, film üretimi sürecindeki hiyerarşiyi ve kapitalist üretim biçimlerindeki işbölümü ve uzmanlaşmayı da kıracaktır. Solanas ve Getino, "yeri doldurulamaz teknisyen miti havaya uçurulmalıdır" diyeceklerdir. Filmin sahibi olarak yönetmen ismi yerine film kolektifini koymaları da bununla ilintilidir. İkinci Sinema olarak tanımladıkları 'auteur sineması' anlayışına karşı gelmelerinin bu açıdan elbette teorik olduğu kadar pratik bir sebebi de vardır. Yönetmen olarak filme imzasını atacak kişinin başının belaya girmesini engellemek ve militan sinemacıları doğrudan maruz kaldıkları devlet şiddetinden korumak. Solanas ve Getino, *Fırınların Saati*'nin (*La Hora de los Hornos*, 1968) yapımı sırasında, banyo ettirirken filmi sürekli kesip biçtiklerini, parçaların yerini değiştirdiklerini ve böylece laboratuvarda çalışan teknisyenlerin filmin devrimci doğasını tespit edip onları ihbar etmelerinin önüne geçtiklerini anlatırlar. Aynı zamanda, filmin kendisi devlet tarafından suç unsuru kabul edildiğinden, üretimi kadar seyri bile doğrudan gerilla usulü bir aktivite kabul edilir. Jean-Luc Godard'ın meşhur politik sinema tanımında olduğu gibi; gerilla film yapımı, politik bir konuda film yapmak değil, filmin üretim biçimini politik olarak dönüştürmek demektir.

Senem Aytaç

BKZ. Açlık Estetiği, Başıbozuk Film Okulu, Che'nin Gözleri, Film Eylemi, Politik Film

G

Gnir Rednow

Kolaj tekniklerini pelikül üzerinde de kullanmaya çoktan başlamış olan sanatçı Joseph Cornell 1955 tarihinde, genç Stan Brakhage'a bir iş sipariş eder. Brakhage'dan istediği, Manhattan'da yer üstünden giden son tren hattı da yıkılmadan önce onu filme almasıdır. Brakhage, Kodachrome ile çektiği görüntülerden *The Wonder Ring* (1956) adlı altı dakikalık, empresyonist bir film yapar; ilk filmlerinden birini. Fakat Cornell sonuçtan hiç memnun kalmaz ve Brakhage'ın çektiği görüntüleri alarak yeniden kurgular; adını da filmin adının tersten yazılışı olan *Gnir Rednow* koyar. Cornell, *Gnir Rednow*'ı, istendiği takdirde farklı biçimlerde, ileri, geri ya da tersyüz ederek gösterilmesi üzere kurgulamıştır. Bugün her iki versiyon da elimizde olsa da, Cornell'in *Gnir*



ALTTA
Herschell Gordon Lewis

Rednow'dan bir türlü memnun olmadığı ve uzun süre üzerinde çalışmaya devam ettiği de bilinmektedir. Brakhage ve Cornell beraber bir film daha yaparlar. Cornell bu kez, viraneye dönüşmekte olan bir malikanenin filmini çekmek ister. 11 dakikalık siyah-beyaz bir belgesel olan *Centuries of June* (1955) malikânenin ve bahçesinde oynayan çocukların anısını saklamak üzere yapılmış ve ismi Emily Dickenson'a atıfla konmuş hüzünlü bir filmdir.

Brakhage 60'lardan sonra deneysel bir sinemacı olarak adını duyuracak ve soyut imge üzerine kafa yoracağı sanat hayatı boyunca, gözlerimizi kapatıp ovuşturduğumuzda beliren lekelerden ısı dalgalarının renklerine, renk, şekil ve hareket üzerine sayısız deneysel film yapacaktır. Üç yüz elli civarında sessiz filmi olan, avangard sinemanın büyük ismi, bizi *söz öncesi* dünyaya taşımak için çalışacak ve kendi deyimiyle, dünyanın değil dünyayı görme eylemimizin ta kendisinin filmlerini yapacaktır.

Senem Aytaç

BKZ. Man Ray'in Gözlüğü

Gore'un Vaftiz Babası

İki ayrı kıtada 1920'lerin sonlarında doğmuş ve sinemaya 1950'lerin sonunda atılmış iki yönetmenin, istismar sinemasının altın çağını başlatmış olan Herschell Gordon Lewis ve Lucio Fulci'nin paylaştıkları unvan. Lewis, 1963 yılında kanın sanki çeşmeden aktığı *Blood Feast* filmiyle, hemen üç yıl öncesinin *Sapık*'ının (*Psycho*, 1960) duştaki unutulmaz cinayet sahnesinin her açıdan içi dışına çıkmış bir versiyonunu sinema tarihine armağan ederek 'splatter' türünü icat eder. Fulci ise spagetti westernden doğaüstü korkuya pek çok türde ürün vermişse de en çok sessiz bir tefekkür içinde kurbanlarının iç organlarını ağır ağır parçalayıp yiyen melankolik zombileriyle ünlenir. Her iki yönetmen de hem konu hem yöntem bakımından aşırılıkların, mide bulantısının, handiyse kendi katledilişiyle dalga geçen çığlık kraliçelerinin ve daha önce kimsenin gitmediği yerlere cesurca gitmenin sinemasında öncü figürlerdir.

Fatma Cihan Akkartal

BKZ. Tiksinti Sineması



Gölge Oyunu

Sinemanın yeni bir mecra olarak 1890'larda ortaya çıkışından önce, hareketli imgeleri perdeye taşıyan temaşa sanatlarından bir tanesi. Endonezya ve Güneydoğu Asya'da 9. yüzyılda yaygınlaşmaya başladığı, ancak ondan da önce Bizans topraklarında var olduğu söyleniyor. Klasik gölge oyunu kuklaları hayvan derisinden dikiliyor ve kuklaların gölgeleri, kararmış bir odada, önünde gaz yağı ya da mum ışığı olmak suretiyle beyaz bir kumaşa yansıtılıyor. Çin ve Endonezya'daki versiyonu, perdeye yansıyan siyah gölgeleri kullanışıyla isminin hakkını veriyor. Türkiye, Balkanlar coğrafyası, Ermenistan ve Ortadoğu'da gösterilen, Türkçede Karagöz

adıyla geçen türü ise renkli gölgelerin suretlerini gösteriyor seyirciye. Güneydoğu Asya gölge oyunu anlatılarında Hinduizm ve Budizmin etkileri görülürken, Balkanlar ve Ortadoğu'da çoğunlukla Bektaşi mistisizminden ve şiirlerinden referanslar yer alıyor. Gölge oyununun kendisinin en önemli etki alanı ise kuşkusuz sinema, özellikle teknik anlamda en doğrudan etkisini sinemanın ilk uzun metrajlı canlandırıcılarından olan Lotte Reiniger'in sinemasında görebiliriz.

Canan Balan

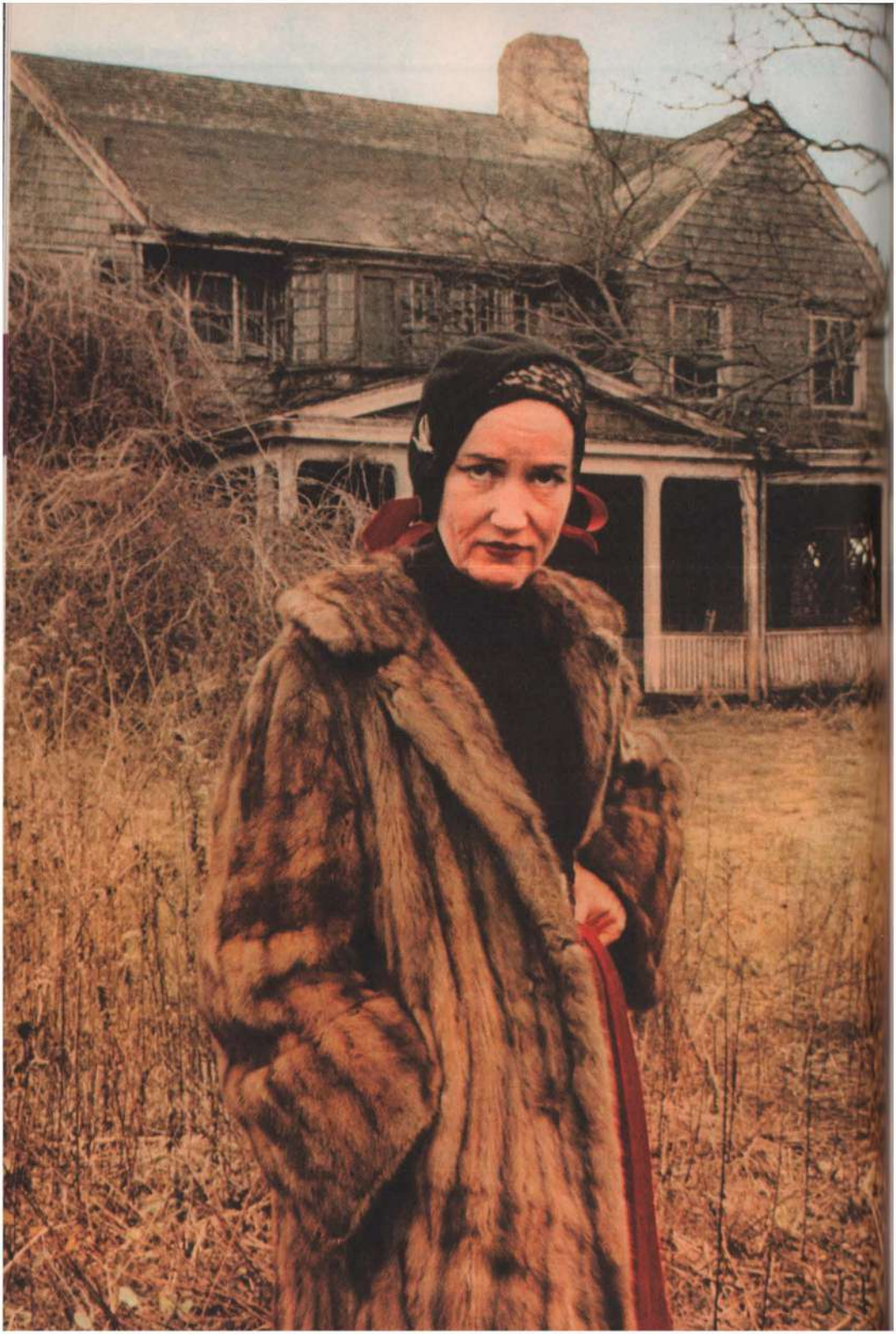
bkz. Çin Aynası, Fantazmagorya, Lotte Reiniger, Perdehan

Grand Dame Guignol Bir yüzyıl sonu icadı olup altın çağını tıpkı Hollywood stüdyoları gibi iki savaş arasındaki dönemde yaşayan Grand Guignol ya da dehşet tiyatrosu fahişelerin, katillerin, morfin bağımlılarının, suç işleyen akıl hastalarının kanlı öykülerini tüm çıplaklığıyla aktarmasıyla ünlü bir tiyatro ekolüydü. Oradan devşirme ismiyle Grand Dame Guignol filmlerindeyse tüm çıplaklığıyla aktarılan, acımasız yakın çekimlerin bir zamanlar ihtişamlı olan nesnesinin, yani divaların teatral mimikleri, aşırıya kaçan makyajlarıdır. Grand Dame sıfatı, stüdyoların en şaşaalı döneminde yaşayan büyük yıldızlar için bir itibar ifade etmekle birlikte, kaçınılmaz olarak bir zamanların film yıldızı olan kadına zamanda ve mekândaki yerini bildirmeye de hizmet ediyor. Grand Guignol'ün kadın bedenine karşı takındığı doğrudan, zalim, natüralist tavrı, kadına yaşlandığını ve statüsünü bu yüzden yitirdiğini hatırlatarak paylaşıyor Grand Dame Guignol filmleri.

Arzu Tramvayı'nda (*A Streetcar Named Desire*, 1951) Vivian Leigh'nin canlandırdığı Blanche DuBois ya da Gloria Swanson'ın *Sunset Bulvarı*'ndaki (*Sunset Blvd.*, 1950) Norma Desmond'ı arketipik örnekler olmakla birlikte,



SOLDA
Bebek Jane'e Ne Oldu?'da Bette Davis ve Joan Crawford



türe adını Robert Aldrich'in yönettiği *Bebek Jane'e Ne Oldu?* (*Whatever Happened to Baby Jane?*, 1962) verecektir. Elli altı yaşındaki Joan Crawford'ın –*Sapık*'ın (*Psycho*, 1960) yarattığı kitleye hitap edecek bir senaryo arayışı içinde– aynı adlı romandan uyarlanmasına ön ayak olduğu bu filmi, *Whatever Happened to Aunt Alice?* (1969), *What's the Matter with Helen?* (1971), *Whoever Slew Auntie Roo?* (1971) gibi benzerleri takip eder. Klişeleşen başlıktan anlaşılacağı üzere, Grand Dame Guignol'ün başlıca sorusu kadına ne olduğudur.

Kadın, idealize ettiği bir geçmişe ait travmatik bir anıya hapsolmuştur veya geçmiş zaferlerin hatırası üzerine kurulu hezeyanlara kapılmış, akli dengesini yitirmiştir. Filmler genellikle kadınların tıpkı gençliklerini yitirdikleri gibi akıllarını da zamanla yitirmelerine dairdir; şiddet dozu süreç içinde artar, bir sürprizle, bir sırrın açığa çıkmasıyla dehşet tavan yapar. Önce canavar sandığımız, zalim ve yenilmez gibi görünen kadınların sonradan aslında kurban oldukları, çoğunlukla bir aile üyesinin duygusal sömürüsüne maruz kaldıkları ya da statükoya ayak uyduramayarak sürgün edildikleri açığa çıkar.

Grand Dame Guignol filmlerinde *pathos*, revaçta olduğu dönemin psikoseksüel dinamikleriyle örtüşür. Gençliğin yitimiyle birlikte kadının toplumdaki konumunun ve kendisine atfedilen fonksiyonların değişmesi teması melodram formu içinde olgunlaşmışken, 60'lı yıllarda, muteber başrol oyuncularının ellili yaşlarını geçmeleriyle birlikte aynı öykü en az Grand Guignol kadar kanlı, şoke edici, grotesk bir trajedi olarak anlatılır olmuştur. 1908 doğumlu, iki Oscar'lı Bette Davis'in Baby Jane'i canlandırdığı yıl Variety dergisine verdiği ilan çok şey anlatıyor; "3 çocuk annesi, dul. Sinemada 30 yılı aşkın tecrübe, hâlâ hareket edebiliyor, hakkında söylenenden daha cana yakın, Hollywood'da istikrarlı iş arıyor. (Broadway'de çalıştı.)" Kalifiye bir aktris olmanın Hollywood'da aranan bir yıldız olmakla aynı anlama gelmediğini anlayan bu ilk kuşak kadın oyuncuların hayranları, savaş sırasında erkeklerden boşalan işleri sırtlanan ama savaş sonrasında yeniden örnek ev hanımı, anne ve eş köşesine çekilmeleri beklenen kadınlardı. ABD'de kadınların 'Ben kimim?' sorusunu sordukları bir dönemin açılması, toplumsal arzu ekonomisinin büyük bir oyuncusunun, klasik Hollywood'un film yıldızı olan kadının sancılı devir teslim törenine denk geliyordu. ***Fatma Cihan Akkartal***

BKZ. Kadın Gotiği Furyası, Sunset Strip

Grey Gardens Albert ve David Maysles Kardeşler'in 1975 yapımı çığır açıcı belgesellerine ismini de veren malikânenin adıdır. 1973'te New York'ta bir gazetede, Sağlık Kurulu'nun Long Island'daki lüks villaların arasındaki bir malikânenin sahiplerini gayrisıhhi şartlarda yaşayarak çevreye zarar verdiklerinden evi boşaltmaları için uyardığı haberi yayımlanır. Jackie Bouvier Kennedy Onassis'in halasıyla kızının, çürüyüp dökülen, bir harabeye dönen yirmi sekiz odalı malikânelerinde sefalet ve pislik içinde, kediler ve rakunlarla birlikte yaşadıkları haberi kamuoyunun ilgisini çeker. Bir zamanlar muhteşem partiler verilen Grey Gardens'ı ziyaret eden Albert ve David Maysles, belgesel için mükemmel bir konu bulmuşlardır. Malikânede yaşayan Edith Bouvier Beale ile kızı Küçük Edie, rahat ve doğal tavırlarıyla Maysles Kardeşler'i büyüler. İkilinin, ilk filmde kullanılmayan arşiv parçalarını bir araya getirdikleri *The Beales of Grey Gardens*'a (2006) ve bir de Broadway müzikaline konu olan malikâne, yeni sahipleri tarafından restore edilip Şubat 2017'de

SOL SAYFADA
Grey Gardens'ta Küçük Edie

ALTTA
Ousmane Sembene

20 milyon dolara satışa çıkarıldı. Nisan 2017'deyse fiyatı 17 milyon 995 bin dolara düştü. Hayranları malikâneyi bugünkü mamur ve ihtişamlı görüntüsüyle değil, 1975'teki harap hâliyle daha anlamlı buluyor. ***Şükran Yücel***

BKZ. Grand Dame Guignol

G

Griot

Batı Afrika sözlü kültüründeki en kilit karakterlerden *griot*; rehber, müzisyen, hikâyeci, haberci, akıl hocası ve gezgin olarak pek çok işlevi bir arada üstlenen, biçim değiştirse de yaşamaya devam eden etkileyici bir figürdür. Griot, Sahra Altı Afrika sinemasının farklı örneklerinde, özellikle de Ousmane Sembene'nin *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964), *Xala* (1975), *Ceddo* (1977) gibi filmlerinde karşımıza çıkan bir karakterdir aynı zamanda. Griot'nun perdede en akılda kalan görünümleri arasında Sembene'nin *Xala* filminde müziğiyle ve verdiği öğütlerle hikâyeye dâhil olan karakter de vardır. Sembene, *Xala*'dan çok önce siyah Afrikalı bir yönetmenin ilk büyük başarısı olarak nitelendirilen *Borom Sarret* filminde yine griot'ya yaptığı atıfla geleneği sorgulayan bakış açısının işaretini verir. Filmin başında, arabacıların girmesinin yasak olduğu zengin mahallesine müşteri götürdüğü için tek sermayesi olan atından ve arabasından olan yoksul karakterimizin güçbela kazandığı yevmiyesini ilk kaptırdığı kişilerden biridir griot. Hikâyesine, tatlı müziğine kulak verip cebindeki kuruşları griot'ya sayan arabacının öfke ve pişmanlık dolu iç sesiyle Sembene, gelenekle modernin çatışması üzerine kurduğu sinemasında geleneğin rolünü sorgular.



Daha sonra *Xala*'da griot'nun yanı sıra büyücü karakteriyle de yapacağı gibi, sinema yaparken yaslandığı ve önemli ölçüde faydalandığı geleneğe yaklaşırken eleştirel mesafesini korur; onun halkın sömürgeciyle olan deneyiminde nasıl bir rol üstlendiğini sorgular. Sembene, çağdaşı olan ve Afrika sinemalarının mimarları sayılan pek çok önemli yönetmen gibi, 'yeni'nin inşasında geleneğin yeniden anlaşılması gerektiğine inanır. Daha sonra haleflerinden Djibril Diop Mambéty'nin de benzer bir şekilde dile getireceği gibi sinemasını bu sözlü kültür figürüyle özdeşleştirir, yönetmen olarak rolünü bir anlamda griot'nunkine benzetir. Çağdaş Afrika'da sinemacının griot'nunkine benzer bir yol gösterici ve hikâyeci olarak konumu, yönetmenlerin arzusundan sinema tarihçilerinin ve yorumcularının değerlendirmelerine taşacak ve yaygın olarak kabul görecektir. ***Övgü Gökçe***

BKZ. Benshi, Diouana

Gündelik Hayatın Harikalarının Kâşifi Olan Film

Sinema kuramcısı Siegfried Kracauer'in, hayatta gördüğü ilk filmden sonra kaleme almayı düşündüğü yazının başlığı. Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu'nun Haziran 1960'da New York'ta yazdığı önsözünde kişisel bir anı olarak değinir bu hayata geçirilmemiş yazının başlığına. Hatırladığı kadarıyla bu onun ilk yazı projesidir de. Gençken izlediği filmde gördüğü harikalar daha dün gibi aklındadır. Alelade bir sokağın görüntüsüdür aslında onu etkileyen, ama ışık ve gölgeler sokağı bambaşka bir şeye dönüştürüyordur: "Pis su birikintisindeki o titrek üst dünya –bu görüntü hiç aklımdan çıkmadı." Kracauer'in bu sözleri, Dziga Vertov'un 1920'lerin başında yazdığı yazıları da akla getirir. Vertov da sinemada kendisini asıl etkileyen



SOLDA
Siegfried Kracauer

ALTTA
Lillian Hellman

G

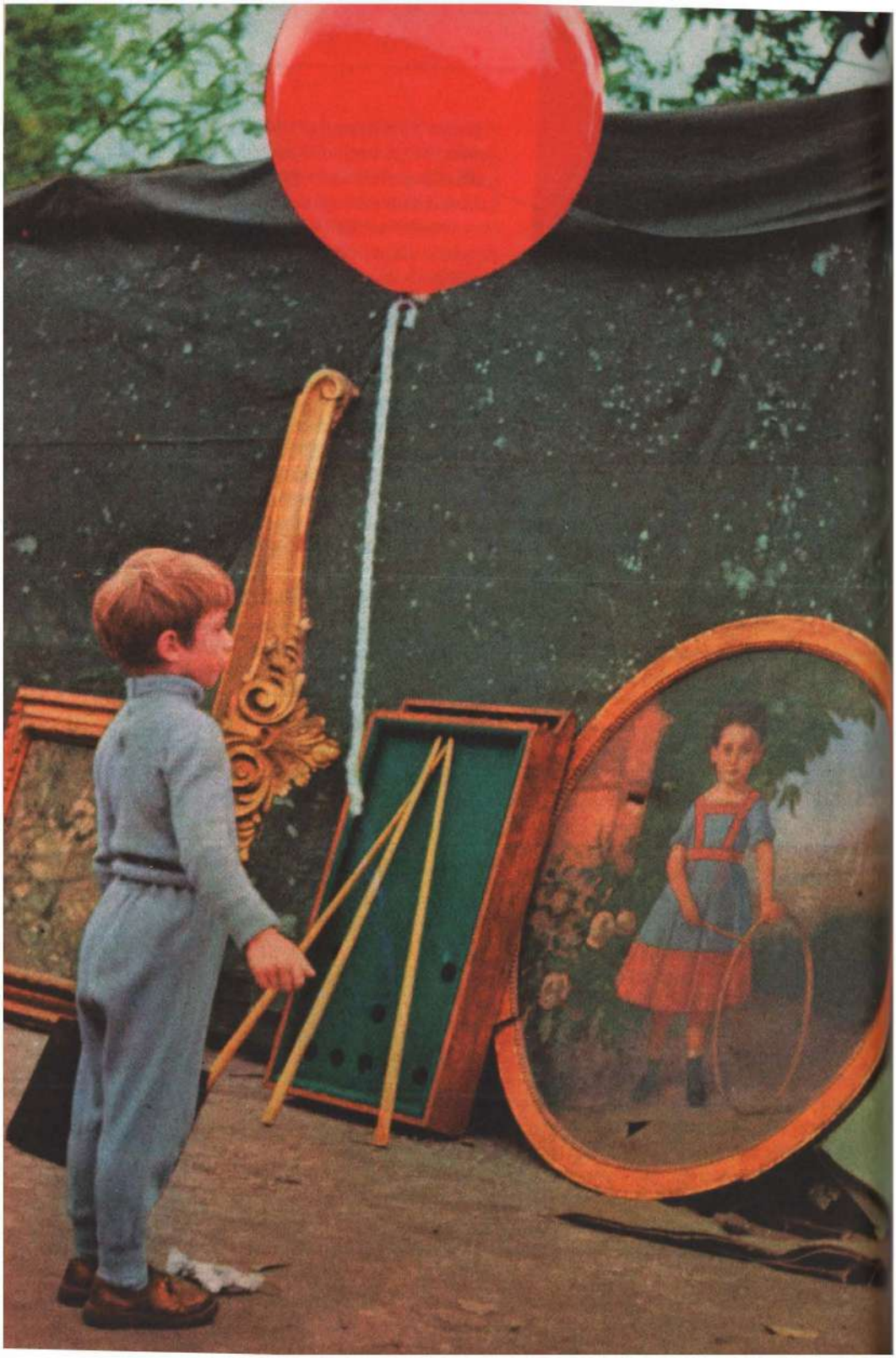
yeyin, yaşamı deneyimlerken farkında olmadığımız şeyleri yakalayabilmesi olarak tarif eder. Kameranın, "kaybolanların belgeselini yapma ve gerçekte cereyan eden geri dönüşsüz olayları kaydetme kapasitesinden" etkilenmiştir Vertov. Kracauer metafizikle Vertov materyalizmle anılır ama ikisini de sinemaya çeken belki de su birikintilerindeki titrek dünyalardır.
Fırat Yücel

BKZ. Gerçekliği Kazmak.

Güneyli Bayan Lillian Hellman'ın Amerika Karşıtı Faaliyetleri Araştırma Komitesi karşısındaki onurlu, örnek direnişinin ve insan kalmayı başarabilmesinin anlatıldığı, Bilgesu Erenus tarafından yazılmış oyunun adı. Lillian Hellman, hiçbir zaman bir komünist olmamıştı. Ama başkalarını ihbar ederek kendini kurtarmak onun inançlarına sığmazdı. "Benim incecik ahlak defterimde başı dertte insanlara saldırıp kendini temize çıkarmak diye bir şey yazmaz." diye yazmıştı Şarlatanlar Dönemi adlı kitabında. O, geleneksel değerlerini koruyarak başkaları hakkında ifade vermeyi reddetti. 1905'te New Orleans'ta doğan Hellman yazdığı piyeslerle dikkati çekti. Bu oyunlar filme çekildiğinde de birer başyapıt olarak anıldılar: Dokuz Oscar kazanan *Küçük Tilkiler*'in (*The Little Foxes*, 1941) yanı sıra *Watch on the Rhine* (1943), *Tehlikeli Fısıltı* (*The Children's Hour*, 1961), *Toys in The Attic* (1963) gibi pek çok filmin senaryosuna imza attı. Polisiyeye felsefe katan ünlü yazar-senarist Dashiell Hammett'la, Hammett'ın 1961'deki ölümüne kadar süren çok üretken bir birliktelikleri oldu. Lillian Hellman, hatıralarını Pentimento adıyla, McCarthy dönemini Şarlatanlar Dönemi adıyla yazdı ve yayımladı. Hatıralarından yola çıkılarak Fred Zinnemann'ın yönettiği *Julia* (1977) adlı bir film de çekildi. Hellman'ın komite karşısındaki onurlu ve cesur duruşu, McCarthyciliğe karşı bir dönüm noktası olarak değerlendiriliyor. O karanlık korku günlerinde Lillian Hellman bir umut ışığı olmuştu. ***Şükran Yücel***

BKZ. İsimsiz Oscarlılar, John Garfield, Kara Liste, Trumbo







H

Halkın Öyküsü ile Filistin Tarihi

Cahiers du Cinéma dergisine de katkıda bulunmuş olan Fransız sinemacı Serge Le Péron "Sinema, Filistin hafızasının ayrılmaz bir parçasıdır" diye yazmıştı 1970'lerde. "Zaman ve mekân içinde infilak etmiş, geriye tanınmaz şarapnel parçaları olarak ufak tefek filmler, resimler ve sesler bırakmış bir hafıza, bunlar da başka insanlar tarafından diketlenmiş hâlde kutulara kaldırılmış. Kasetlere kaydedilmiş hikâye parçacıkları, derlenip sınıflandırılmayı ve saklanmayı bekliyor çünkü bunlar geçmişin delilleri ve başlı başına bir kimlik ve tarih alameti."

Irak doğumlu Arap sinemacı Kais Al-Zubaidi ünlü belgeseli *Filistin: Bir Halkın Öyküsü*'nde (*Filastin, Sijl Sha'b*, 1984) tam da bunu yapıyor. Filistin üzerine yapılmış en önemli filmlerden biri, hatta birincisi sayılan belgeselde, 20. yüzyıl başından 1970'lerin ortalarına kadar bu topraklarda yaşanan gelişmeleri muazzam bir arşiv malzemesi üzerinden aktarırken Filistin davasının kökenini ve tarihsel seyrini de gözler önüne seriyor. 'Büyük resmin' dağınık parçalarını bir araya getiren *Filistin: Bir Halkın Öyküsü* bir halkın çalkantılarla dolu tarihine, tüm inkâr ve tahrif çabalarını boşa çıkaracak şekilde sağlam bir sinemasal tanıklık sunuyor.

Le Péron'un yukarıdaki cümleleri yazmasının üzerinden yedi yıl geçmeden, 1982'de İsrail'in Beyrut'u işgali sonrasında Filistin'in mevcut arşivi ortadan kayboldu. Berlin'de yaşayan ve aynı zamanda kurgucu ve arşivci olan Al-Zubaidi, kayıp olan Filistin filmlerinin bir kısmının bulunmasına da katkıda bulunmuştu. ***Necati Sönmez***

bkz. Esfir Shub

Han (한)

Kore ulusal kimliğinin vazgeçilmez bir parçası olan *han*, çok sayıda duyguyu bir araya getiren tarif edilmesi zor bir ruh hâlini anlatır: Derin bir keder, acı, pişmanlık, ezilmiş ve yalnızlaştırılmış olma hâli ve bütün bunlardan kaynaklanan bir 'haksızlığa uğramış olma' hissi... Koreliliğe özgü bu hissiyat çoğu yazara göre uzun yıllar süren toplumsal adaletsizlik, politik baskı, ekonomik sömürü ve yabancı istilasının bir sonucu olarak gelişmiştir. Bir yandan otuz altı yıl süren Japon sömürgeciliğinden bir yandan Kore'nin sert sınıf sisteminin koşullarından beslenen kolektif bir duygudur. Çağdaş Kore sinemasının farklı türlerinde, sebebi değişse bile, çok

ÜSTTE
Filistin:
Bir Halkın Öyküsü.

SOL SAYFADA
Kırmızı Balon

bkz. Helivizyon



H

sık tekrarlandığını gördüğümüz şiddetli acı çekme hâlinin Korece adı olarak da düşünülebilir *han*. Şimdiki zamana dair acı bir tat, geleceğe dair belli belirsiz bir umut barındıran karakterler ya bastırılamayan bir intikam duygusuyla zincirlerinden boşalırlar ya da kendi içlerine döner ve orada şiddetli bir patlama ve acı yaşarlar. *Bakha Satang*'dan (*Peppermint Candy*, 1999) *İhtiyar Delikanlı*'ya (*Oldeuboi*, 2003) uzanan bir çizgide çok sayıda filmde karşımıza çıkan, örneğin Kim Ki-duk'un farklı türlerdeki filmlerinde değişik dozlarda mevcut olan bu alt edilmesi zor duyguyu fark etmemek imkansızdır. Kimi zaman intikam gütmek yerine adaletin yerini bulmasını edilgen bir şekilde bekleyen karakterler, mutlaka derin bir yas duygusuyla ve kaderin reva gördüğü dermansız bir derdin üzüntüsüyle yaşarlar. Melodramın alışıldık dünyasından bildiğimiz, Kore filmlerinde daha da aşırı bir hâliyle gördüğümüz *pathos*, gezegenin başka bir yerindeki farklı farklı hislerle iç içe geçerek *han* adını almıştır. ***Övgü Gökçe***

ÜSTTE
Bakha Satang (Peppermint Candy)

ORTADA
James Williamson'ın harikalar sineması örneği sayılan *The Big Swallow*'undan (1901) kareler.

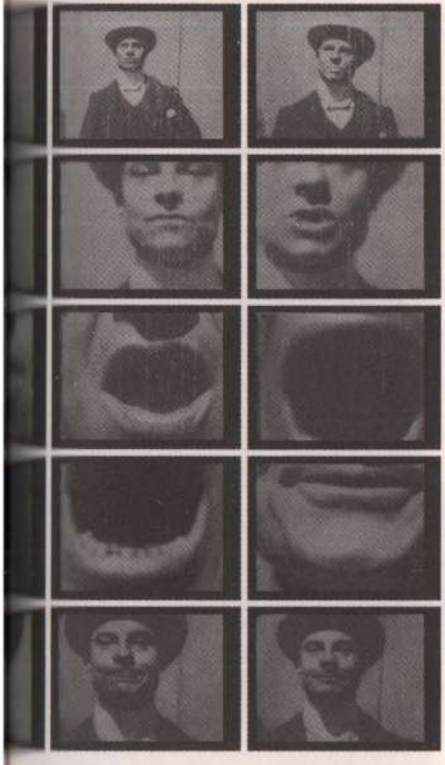
Harikalar Sineması Erken dönem sinemayı açıklamak için kullanılan en önemli kavramlardan biri. Özellikle ABD ve Batı Avrupa ülkelerinde 1895 ile 1915 yılları arasında, sinemanın bir icat olmanın –belirli bir anlatı formuna geçişiyle beraber– ötesine geçerek kurumsallaşmasına kadar olan süreyi tanımlayan 'erken sinema' döneminde, belirli bir biçimde film yapma, gösterme ve alımlama pratiklerini vurgulayan kavram. Akademisyen Tom Gunning'in *cinema of attractions* olarak literatüre kattığı bu kavramı serbest bir çeviriyle 'harikalar sineması' olarak düşünmek 'harika'nın hareket, hayret ve hayranlık uyandırıcılığıyla olan akrabalığına işaret ediyor. Sergei Eisenstein'in 'atraksiyon montajı'ndan ödünç aldığı bu kavramda Gunning, erken sinemanın belirgin karakteristiklerine odaklanır. Sinemanın yepyeni bir deneyim olarak ortaya çıkışı, bu nedenle de seyirciyi gözetleyen kişi olarak sayımak yerine bakışın karşılıklı olduğunu vurgulayışı, bakışı film karesinin merkezine alışı, hikâye anlatmaktan çok seyirciyi şaşırtmayı hedefleyişi ve şapkadan çıkan tavşanlar gibi sürprizlerle dolu oluşu bu karakteristiklerden



bazıları olarak sayılabilir. Avangard sinemanın da temel niteliklerinden birisi olan 'seyircide seyretme eylemine dair bir farkındalık yaratma', harikalar sinemasının alamet-i farikalarındandır. Çoğunlukla on dakikadan kısa olan bu filmleri tanımlamak için kullanılan bu ifadeyi Türkçeye 'cazibe sineması' olarak da çevirmek mümkün; ancak bu filmler görsel bir cezbedicilikten öte merak uyandırmayı ve şaşırtmayı hedefliyorlardı. Tam da bu nedenle hayret ettirmeyi, hareket ettirmeyi, hayran bırakmayı da etimolojik olarak içeren, aynı zamanda Alis Harikalar Diyarında'ya referansları da olan, farklı evrenlere/mekânlara bir tür seyahat anlamına da gelebilecek 'harikalar sineması' ifadesi daha uygundur.

Canan Balan

bkz. Çin Aynası, Fantazmagorya



Hayvan Yıldızlar Sinemanın ilk zamanlarında filmlerde çokça kullanılan hayvanlar gitgide iyice moda olmuş, Buster Keaton veya Douglas Fairbanks gibi bazı oyuncular kendi köpekleriyle filmlerde görünmüş ve hatta bazı stüdyolar bunun üzerine evcilleştirilmiş hayvanlarını barındırmak üzere kendi bünyelerinde hayvanat bahçeleri açarak hayvanların bakımı için özel terbiyeciler çalıştırmaya başlamıştı. Bunlardan ABD'deki Selig Stüdyosu'nun hayvanat bahçesi Selig Zoo 1913'te açılmış ve kısa zamanda yaklaşık 700 hayvana ev sahipliği yapmaya başlamıştı. Bu dönemde hayvan terbiyecileri de stüdyoların önemli çalışanları arasındaydı. Örneğin aktör Anthony Quinn'in Hollywood'a gelmesi, babasının Selig hayvanat bahçesinde hayvan bakıcısı olarak çalışmaya başlaması sayesinde olmuştur (Baba Quinn daha sonra kameramanlığa terfi etmişti).

Bugün kulağa tuhaf gelse de, aslında sinema panayırlarda başlayan bir eğlence şekli olduğundan, vodvil ve sirk gibi halk eğlenceleriyle aynı tadı taşır. Bu nedenle sinemanın ilk yıllarında birçok çalışanının sirk ailelerinden gelmesi doğaldır. Örneğin Avrupa sinemasından tipik bir örnek olarak Avusturyalı Joseph Delmont'a bakabiliriz: Gezici bir sirkte trapez artisti ve aslan terbiyecisi olarak çalışan Delmont, dünya turu için gittiği ABD'de 1901-1903 arası sinemayla tanışır ve 1903'ten itibaren film çekmeye başlar. 1910'da Avusturya'ya dönen Delmont, kameramanlık yaptıktan sonra 1911'de Berlin'e giderek yönetmenliğe atılmış, özellikle de vahşi hayvanların göründüğü heyecanlı sahneleriyle popüler olan macera filmleri yapmıştı. Delmont 1920'lerde sinema endüstrisinden çekilerek kitap yazmaya başladı; hayvan terbiyeciliğini ve vahşi hayvanlarla ilişkisini irdeleyen kitapları da yayımlandı.



ÜSTTE *Napoleon and Sally*'nin (1916) afişi

Komedilerden macera filmlerine kadar farklı filmlerde rol alan hayvanlar sadece Rin Tin Tin, Lassie gibi örneklerle tanıdığımız köpeklerden ibaret değildi. 1920'li yıllarda tanınmış şempanzeler, inekler, atlar ve hatta ayılar bile vardı. Bunların arasından, şempanze çift Napoleon ve Sally (1916 civarında 40 kadar filmde rol aldılar), Mack Sennett stüdyolarında Teddy isimli köpek ve Pepper isimli kedi, Universal komedilerinde de Brownie isimli köpek ve Queenie isimli at bazı filmlerde birlikte rol aldılar. Dönemin ilanlarında filmlerin reklamlarının hayvan oyuncuların da portre fotoğrafları ve isimleriyle yapıldığını gösteren sayısız örnek mevcut.
Elif Rongen-Kaynakçı

Hedy Lamarr

Femme fatale rolleriyle tanınan, "dünyanın en güzel kadını" olarak ün kazanan Hedy Lamarr aynı zamanda sinema tarihinde anaakım bir filmde çıplak görülen ilk kadın oyunculardan biri. Bütün bunların yanında pek bilinmeyen bir mucit, günümüzde sosyal hayatın temelinde yer alan bazı teknolojilerin gelişiminde rol oynamış bir oyuncu. Gerçek adı Hedwig Eva Maria Kiesler olan Lamarr, 9 Kasım 1914'te Viyana'da doğdu. Oyuncu olmaya karar verdiğinde Berlin'de Max Reinhardt'ın öğrencisi oldu. 1930'da *Geld auf der Straße* (*Gold on the Street*) filmiyle başladığı sinema kariyerinde kendine has bir yer edindi. 1938 yılında Charles Boyer'le birlikte rol aldığı *Algiers*, 1940'ta Spencer Tracy ile rol aldığı *I Take This Woman* ve 1949 yılında Victor Mature ile oynadığı *Samson ve Delilah* ile şöhret basamaklarını tırmandı. Kariyerinin doruk noktası olan bu son film, dönemin en büyük gişe başarısına ulaşan yapımı oldu.

Lamarr'ın adının asıl duyulması ise bu filmlerden önce, 1933'te rol aldığı Gustav Machaty'nin yönettiği *Ekstase* filmiyle olmuştu. Filmde yüzerken çıplak görülmesiyle ve anaakım sinemanın



belki de ilk orgazm sahnesiyle çokça tartışıldı. Kocası Fritz Mandl'ın filmin bütün kopyalarını satın alarak yakmaya çalıştığı ama bunu başaramadığı söylenir. Faşistlerden nefret eden Lamarr, 1933'te evlendiği, Hitler için silah tacirliği yapan Yahudi kocasından 1937 yılında kaçtı ve boşandı. Paris'te MGM'in başkanı Louis B. Mayer'in sözleşme teklifini kabul ederek 1938 yılında "dünyanın en güzel kadını" sıfatıyla Hollywood'a gitti. Mandl'la evliyken uygulamalı bilimlere ilgi duydu ve Nazileri yenilgiye uğratmak için İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcında George Antheil'la birlikte frekans atlamalı yayılma spektrumunu icat edip, patentini aldı. Bu teknoloji Wi-fi, GPS ve Bluetooth teknolojilerinin gelişiminde etkili oldu. 1966'da aralarında tebrik kartları ve bikinilerin de bulunduğu 86 dolarlık ve 1991'de 21,48 dolarlık ürün çalarken yakalandı. *Kazablanka* (*Casablanca*, 1942) filminin yapımcısının Ingrid Bergman'dan önceki ilk tercihi olan Lamarr, 1967 yılında Ecstasy and Me: My Life as a Woman adıyla, çok tartışılan otobiyografisini yayımladı. Altı kere evlendi. 19 Ocak 2000'de hayatını kaybetti.

Ali Karadoğan

BKZ. Marlene Dietrich

Heimat Almanca isim. Türkçeye en iyi 'memleket' diye çevrilebilecek bu sözcük, Alman dilinin en yüklü sözcüklerindendir. *Heimat* sözcüğünün cinsiyeti 19. yüzyılın ortalarına dek tam olarak oturmuş olmasa da daha çok nötr olarak kullanılıyordu. Bugünkü feminen betimleyicisiyle özdeşleşmesi Alman Romantizmine rastlar. Ulus kimliği Avrupa'nın kalanına göre çok geç şekillenen Almanya'da *heimat* başlarda epey kısıtlı, yöresel bir coğrafya parçasını ifade ediyordu. 1871'de birliğin sağlanmasıyla birlikte sözcüğün anlamı görünürde Alman ülkesinin tamamını kapsayan bir noktaya kaymaya başlasa da, bu dönemde ortaya çıkan *Heimatliteratur* tam tersine, bu duruma tepkili olan, nostaljik bir hissiyatla köy hikâyelerine ve çoban edebiyatına geri dönmeye çalışan eserleri içeriyordu. Temelde modern toplumla beraber geçmişte kalmış olan, bütünlüklü, cemaat merkezli bir kimlik ve aidiyet hissine tutunma çabasıydı. Ancak nasyonal sosyalizmin yükselişiyle bu çaba merkezî bir memleket fikrini egemen kılacak şekilde manipüle edilerek yeniden dönüşüme uğradı. *Heimat* sözcüğü, bir zamanlar tam karşısında durduğu ulus devletin sınırlarıyla özdeşleşti. Sinemada Leni Riefenstahl'in inşa ettiği büyük Almanya hayaline karşılık gelir oldu. Oysa sözcük, nasyonal sosyalizmin yıkılışıyla yeniden *heimat* edebiyatı döneminde sahip olduğu nostaljik anlama dönecekti. 1950'li yıllarda Alman sinemasının en baskın türü olan *heimat* filmleri de, savaş sonrasının bunaltıcı siyasi ortamında, yüzü geçmişe dönük, hayalperest bir eğlencelik sundular. Geçmiş suçlarla yüzleşme yerine kolaycı bir uzlaşı, utancın yerine görmezden gelme...



ÜSTTE
Edgar Reitz'ın heimat filmleri serisinden *Evden Eve – Bir Hayalin Kronolojisi*



1947-1960 arasında üç yüzden fazla *heimat* filmi çekildi. 1960'larda ortaya çıkıp Oberhausen Manifestosu'yla Yeni Alman Sineması'nı kuran genç kuşağın "Papa's Kino – babalarımızın sineması" diye reddettikleri filmler bunlardı. Oberhausen'in arkasındaki isimlerden biri olan Edgar Reitz 1984, 1992 ve 2004 yıllarında üç seri hâlinde, toplam süresi 53 saati aşan *heimat* filmlerini çekti; 2006'da *Memleket – Parçalar: Kadınlar* (*Heimat-Fragmente: Die Frauen*) ve 2013'te *Evden Eve – Bir Hayalin Kronolojisi* (*Die andere Heimat - Chronik einer Sehnsucht*) adlı iki uzun metrajla da seriye devam etti. Yönetmenin, serisine *heimat* ismini vermesinin ardındaki temel gerekçe bir tür anti-Heimat anlatısının altını çizmekti. Reitz Alman anavatanında 1919'dan 2000 yılına takip ettiği bir ailenin hikâyesi üzerinden başka türlü bir *memleket* anlatmayı hedeflemişti: Gerçeklerle yüzleşen, idealize etmeyen, sahici *heimat* filmleri. Ortaya çıkan kuşkusuz bir magnum opus'tu; etkileyiciydi. Ancak yönetmenin *heimat* filmlerine getirdiği eleştirilerin çok benzerlerinden nasibini alacaktı. Kimi tarihçi ve eleştirmene göre, savaşı Holokost'u neredeyse göz ardı edip "sıradan Alman'a" odaklanan bir perspektiften anlatan Reitz, muhalefet ettiği seleflerinin içinde bulunduğu inkâr durumunu daha güçlü, daha başarılı bir estetik içinde sürdürüyor, faşizme teslim olmuş atalarının aklanmasına katkıda bulunmuş oluyordu. ***Evrim Kaya***

BKZ. Kapital, Revolver

Helivizyon *Kırmızı Balon*'da (*Le Ballon Rouge*, 1956) küçük bir çocuğu Paris sokaklarında bir balonun peşinden koşturan Albert Lamorisse, 1960 yapımı *Le Voyage en Ballon*'da bu kez küçük çocuğu yerden alıp uçan balonun içine yerleştirir. Küçük Pascal, dedesiyle birlikte bir uçan balona binip Fransa semalarında süzülür (İki filmde de başrol oyuncusu, yönetmenin oğlu Pascal Lamorisse'tir). Bu film için Albert Lamorisse bir uçan balonu helikopterin altına monte eder ve çekimler gerçek uçuşlar sırasında yapılır. Dünyaya gökyüzünden bakan görüntülere tutkun olan Lamorisse, daha sonra havadan çekim yapmak için kamerayı helikoptere monte etmeye yarayan bir tür steadicam teçhizatı icat eder ve bu buluşuna helivizyon adını verir. ***Ayça Çiftçi***

BKZ. Aşıkların Rüzgârı, Fotoğraf Tüfeği

Hitler İktidara yükselişiyle başlayan süreçte sinemada ve popüler kültürde defalarca resmedilen Adolf Hitler'in bir film karakteri olarak yaşamını sürdürüyor olduğunu söylemek abartılı olmaz. Henüz savaş sürerken, Amerika'da çekilen propaganda eğilimli filmlerde Hitler'i canlandırmaya başlayan ve bu karakterle 1962 yılına dek perdede

ÜSTTE
Le Voyage en Ballon'un albüm kapağı

görünmeye devam edecek olan Alman asıllı Bobby Watson, Hitler'in megalomanisini temel alan bir fiziksel komedi yaratmıştı. İlk kez *Yurttaş Kane*'de (*Citizen Kane*, 1941) Hitler olarak görünen Carl Ekberg toplam beş kez, Doğu Almanya'dan Çekoslovakya ve Sovyetler'e, "diğer tarafın" yapımlarında Hitler'le özdeşleşen Fritz Diez ise toplam on kere Hitler rolünü oynadı. *Indiana Jones: Son Macera*'da (*Indiana Jones and the Last Crusade*, 1989) kameoyla birlikte beş kez Hitler rolüne bürünen Michael Sheard da Hitler rolü denince sayılması gereken isimlerden. Hitler'in son günlerini konu alan ve bir tür janr oluşturan (*bunker*) filmlerin oyuncuları arasında 1981 tarihli *Bunker*'de gösterdiği soğukkanlı ve incelikli oyunculukla Anthony Hopkins'i ve elbette *Çöküş*'ün (*Der Untergang*, 2004) Bruno Ganz'ını saymak gerek. 1989 yılında PBS televizyonu için çekilen *Countdown to War*'da köşeli ve kötücül bir Hitler yaratan Ian McKellen ise birkaç yıl sonra benzer bir vücut dilini Richard III için kullanacaktı.

Doğu'da İkinci Dünya Savaşı ve Sovyet galibiyetini merkeze alan, genelde grotesk Hitler tabloları çizen Mosfilm yapımları, Batı'da BBC, NBC, HBO gibi kanalların yapımları başta olmak üzere sayısız televizyon uyarlaması, İtalya'dan Hindistan'a uzanan bir coğrafya, Peter Sellers'dan Kenneth Griffith'a pek çok oyuncu... Hitler'in bir karakter olarak göründüğü filmler çok farklı tarzlara sahip olsalar da (gerçek olaylara sadık kalma iddiasında olanlar ile tamamen hayali bir tarih kuranlar; grotesk ya da ağırbaşlı mizahı kullanan filmler ya da avangard estetiğe sahip olanlar olarak) birkaç başlık altında gruplanabilirler. Kimileri Hitler'i merkeze alırken kimilerinde küçük ama akılda kalıcı roller söz konusu. Film içindeki Broadway müzikalinde Dick Shawn'un canlandırdığı kuir Hitler'le ve 'Almanya İçin Bahar Vakti' şarkısıyla en ilginç Hitler komedilerinden biri, *Yapımcılar*'dı (*The Producers*, 1968). Bu filmin yönetmeni Mel Brooks bir diğer filmi *Gümüş Eyerler*'deki (*Blazing Saddles*, 1974) küçük bir sahnede, Hollywood'un Hitler'e gösterdiği ilgiye sinik bir yanıt da vermişti: Büyük bir stüdyoda çekilen filmin yemek arasına üstündeki Hitler kostümünü çıkarmadan gelen bir aktör, bir arkadaşıyla sohbet eder. İki çalışan arasında geçecek sıradan bir diyalogdur bu. Yorgun Hitler, sette kaç günü olduğunu soran arkadaşını "şu *bunker* sahnesinden sonra gönderiyorlar beni" diye yanıtlar.



ÜSTTE
Der Letzte Akt

Hollywood için sıradan bir trüğe dönen Hitler karakterinin kendi ülkesinde çekilen filmlerde kabul görmesi ise uzun zaman aldı. Savaştan sonra Hitler'i konu alan ilk Batı Alman filmi olan G. W. Pabst'ın *Der Letzte Akt*'ı (1955) ABD'de geniş ilgi görse de ülkesinde kuşku, hatta düşmanlıkla karşılanacaktı. Benzer bir

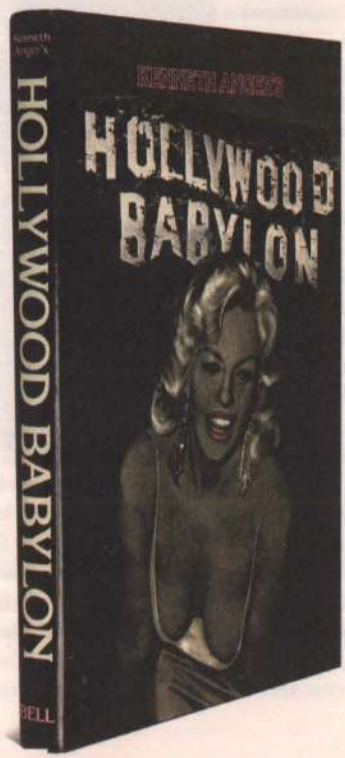
konuya ve yapıya sahip *Çöküş*'ün yıllar sonra ülkesindeki büyük gişe başarısı bu yüzden incelenmeye değer bir fenomendir.

Yıldan yıla, ülkeden ülkeye değişen şey karakterin kendisinden önce, böyle bir karakterin canlandırılmasının algılanış biçimiydi. Pabst'ın filmi çektiği 1955'te savaş yorgunu Almanlar için hem bu yaraların sözünün açılması uygunsuzdu, hem de dün gibi hatırladıkları Hitler'i hakkıyla canlandıracak bir oyuncu bulmak zordu: Hitler'e yeterince benzemeyen Albin Skoda onları daha ilk sahnede sinir etmişti. Aslen İsviçreli olan Bruno Ganz, ta 2004 yılında bu rolü neden kabul ettiğini uzun uzun açıklamak zorunda kalacak, oysa sözgelimi Anthony Hopkins böyle bir sorgudan muaf tutulacaktı. Batı Almanya'da 70'ler ve sonrası daha radikal deneylerle geçti. En tuhaf *bunker* filmi Christoph Schlingensief imzalı *Hundert Jahre Adolf Hitler*'de (1989) Udo Kier tarafından canlandırılan Hitler, morfin ve seks bağımlısıydı. Eva Braun tarafından öldürülüyor, Braun daha sonra Hitler'in bıyığını takıp Martha Goebbels'le evleniyordu.

Evrim Kaya

Hollywood Babylon

Hollywood'un en iyi saklanmış ve en karanlık sırlarını açıklayan "efsanevi bir yeraltı klasiği". Kenneth Anger, Cahiers du Cinéma ekibinden arkadaşlarının teşvikiyle, dekadan Hollywood'un 1900'lerden başlayan bu gayri resmî tarihini, 1959 yılında, o sırada yaşadığı Paris'te yayımlar. Anger, 1927'de Santa Monica'da doğmuş, film yıldızlarının altın çağında Beverly Hills'de liseye gitmiş ve henüz on yaşında 16mm filmler yapmaya başlamıştır. 1950'de, *The Love That Whirls* adlı filminin post-prodüksiyonda teknisyenler tarafından yakıldığı hayli tutucu bir Hollywood'dan uzaklaşıp, Jean Cocteau'nun daveti üzerine Paris'e yerleşir. Kaliforniya'dan ayrılmadan önce, 1949 yılında çektiği ve artık hayalete dönüşmüş türden bir film yıldızının sıradan bir gününü gösteren 6 dakikalık *Puce Moment*, Anger'ın sessiz sinemanın tanrıçalarına duyduğu ilginin belki de ilk meyvesiydi. *Puce Moment*, 30'ların film yıldızının gündelik hayatına bakıyor, ona dair dünyevi detayları fetişleştirmek üzere parçalarına ayırıyor, buna karşılık Hollywood Babylon ise adeta hasmane bir tavır takınıyordu. Anger, kendi kusmuğunda boğulan film yıldızlarının, intiharların, herkesin bildiği ama kimsenin bilmediği tecavüz ve cinayetlerin ardından konuşulanları kendi hatırladığı şekilde aktarmış, yer yer şoke edici olay yeri fotoğraflarına da kitapta yer vermişti. Fotoğraflar Anger'ın şahsi koleksiyonundan geliyordu. Açık



SAĞDA
Hollywood Babylon kitap kapağı



eşcinselliği, okülte olan derin ilgisi, çizgi dışı yaşam tarzıyla kendini, doğduğu yer olan Hollywood'da hep "gayri meşru" bir konumda bulan Anger, Hollywood'un yaldız kaplı kara kalbini bir arkeoloji çalışmasıyla kazıp çıkarıyordu.
Fatma Cihan Akkartal

bkz. Anger, Sunset Strip, Virginia Rappe'nin Ölümü

Humeyni'nin Mezarlık Konuşması İran İslam Devrimi'nin ardından 1 Şubat 1979'da İran'a dönen devrim lideri Ayetullah Humeyni'nin ilk olarak ziyaret ettiği Tahran mezarlığında (Behesht-e Zahra), ülkenin geleceğiyle ilgili fikirlerini paylaştığı ünlü konuşması. Pek çok kaynağa göre, İran'da sinemanın hayatta kalmasına sebep olan da bu konuşmadır. Daha önceleri "Batı icadı", "şer yuvası" gibi nitelendirmeleriyle sinemayı pek çok kere hedef göstermesine rağmen, Humeyni'nin bu konuşmada sinemanın aslında devrim için ne kadar önemli olduğunu söylemesinin, İran'da sinemayı yok olmaktan kurtardığı düşünülüyor. Devrim sırasında onun fikirlerini uygulamaya koyarak sinema salonlarını yakıp yıkan, film kopyalarını yok eden mollaları durduran konuşmasında Humeyni, İran görsel kültürünün köklü mirasını sinemanın propaganda gücüyle birleştirerek, sinemayı "halka hizmet edecek, onları yüceltecek bir uygarlık" olarak gördüğünü söylüyor. İran'da sinemayı Humeyni'nin 'kurtarıp kurtarmadığı' bilinmez ama ülkesine döner dönmez sinema üzerine konuşmak konusunda gösterdiği aciliyet, o dönemde sinemaya yönelik öfke ve yıkımın boyutlarını gözler önüne seriyor. ***Zeynep Dadak***

SOLDA
Humeyni, Behesht-e Zahra mezarlığında konuşuyor. 1 Şubat 1979.



I

Irk Filmi ABD'de, 1910'lar ile İkinci Dünya Savaşı'nın sonu arasındaki dönemde, çoğunlukla siyahlar tarafından, siyahlar için yapılan filmlere verilen ad. Bu filmler hem toplumun genelinde hem de Hollywood'da hâkim olan ayrımcı uygulamalara tepki olarak yapılmakta; ırkçı önyargıları yıkmak üzere, olumlu ya da alternatif hikâye ve karakterler yaratmayı amaçlamaktaydı. Bu minvalde filmler üreten yapım şirketleri arasında William D. Foster Film Co., Lincoln Motion Picture, The Richard F. Norman Co., Colored Players Film Corp. sayılabilir. ***Gözde Onaran***

BKZ. 40 Akre ve Bir Katır, Oscar Micheaux, Siyah İstismar Sineması



Ivan Mujukin Sessiz sinema döneminin en önemli aktörlerinden olan, 1930'larda Türkiye'de de çok tanınan Ivan Mujukin (Mosjoukine ve Mozzhukhin olarak da geçer), 1889'da Rusya'nın bugünkü Penza bölgesinde doğdu. Moskova Üniversitesi'nde iki yıl hukuk eğitimi gördü. 1909'da kendine başka bir yön çizmeye karar vererek tiyatroya, 1911'de ise sinemaya başladı. Birinci Dünya Savaşı'nda askere gittiyse de yaralandığı için geri döndü ve sinemaya devam etti. 1917 Devrimi sırasında, Ermolief Kumpanyası'nın bir üyesi olarak Yalta'daydı. Devrimin etkisinin Yalta'ya ulaşmasıyla, ekip olarak 1919'da Rusya'dan ayrılıp İstanbul'a doğru yola çıktılar. Son durağı Marsilya olan bu yolculuk sırasında *Sıkıntılı Serüven* (*L'angoissante Aventure*, 1920) adıyla bir film de yazıp çektiler. Mujukin, 1920'lerde Avrupa'da *L'enfant du Carnaval* (1921), *Kean* (1924), *Michel Strogoff* (1926), *Casanova* (1927) başta olmak üzere pek çok filmde oynayarak büyük ün kazandı. 1927'de Hollywood'a gitti ancak tutunamayarak geri döndü. 1930'larda sesli film dönemi başladığında Rus aksanı yüzünden şöhreti sekteye uğradı. Nihayet 1936'da, Jacques de Baroncelli'nin yönettiği *Nitchevo*'da ikinci dereceden bir rolle kariyerini tamamladı, üç yıl sonra da Fransa'da öldü. Bakışları, 'Rus Valentino'su' lakaplı Mujukin'in alamet-i farikasıydı. Lev Kuleşov tarafından 1918'de, Rusya'da, montajla ilgili bir deneyde kullanılan yüzü, sinema estetiğinin tarihinde de kendine yer edindi. 'Montaj'ın mucitlerinden Kuleşov, Mujukin'in kısa bir görüntüsünü takiben üç ayrı görüntü (bir tabak çorba, tabut içinde bir bebek ve bir kadın) yerleştirmişti. Amacı, aynı ifadenin, farklı bir görüntüyle montajlandığında anlamının da değişeceğini ve seyircide farklı duygular uyandırabileceğini göstermekti. 'Mujukin Deneyi'nin sonucu, sinema tarihine 'Kuleşov Etkisi' olarak geçti. ***Saadet Özen***

BKZ. Montaj, Sıkıntılı Serüven, Sinema ve Sinema

SOLDA
Lincoln Motion Picture yapımı *By Right of Birth* (1921)

SOL SAYFADA
Ivan Mujukin *Feu Mathias Pascal*'da (1926)





İlk Gösterimde Yaşanan Panik 28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Café'nin Salon Indien kısmında yapılan ilk sinematograf gösteriminde, *Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un Train À la Ciotat*) gösterilirken panikleyen izleyicilerin ekrandan fırlayıverecek sandıkları lokomotifin altında kalmamak için kaçıştıkları söylenir. Georges Sadoul'dan Noël Burch'e birçok uzman, sinemanın ilk izleyicilerde yarattığı şok etkisini tarif etmek, sinema mecrasının gerçekçiliğine vurgu yapmak ve bugünün izleyicilerinin aslında kanıksadığı bir estetik algının, yüz yıl kadar önce insanlara tamamen yabancı olduğunu ifade etmek için bu söylenceyi sorgulamadan tekrar eder. Peki ilk gösterimde izleyiciler gerçekten panik yaşamış mıydı? Anaakım tarih yazımında sürekli tekrar eden bu olayın kanıtlarının peşine düşen hiç olmuş muydu? Sinema tarihçisi Martin Loiperdinger, özellikle (sinemanın değil) Lumière sinematografının icadının yüzüncü yılının kutlandığı 1995'te sıklıkla alıntılanan bu söylencenin tarihsel kanıtlarının izini sürer. Loiperdinger'e göre, anaakım tarih yazımında bu olayın yaşandığına dair ne bir kanıt ne de dönemin kaynaklarına herhangi bir atıf bulunmaktadır. Adeta bir dedikodu gibi kulaktan kulağa yayılmış bu söylencenin eğlenceli bir hikâye olmasından olacak, kimse de sorgulamaya kalkışmamıştır. O döneme ait gazeteler, dergiler, polis kayıtları gibi çeşitli tarihsel kaynakları tarayan Loiperdinger'in ulaştığı sonuç, böyle bir paniğin çok yüksek ihtimalle yaşanmamış olduğu yönündedir. Bir dönem tanıklığına göre Salon Indien, sokak seviyesinin altında, dar ve dik merdivenlerle ulaşılabilen bir salondur. Ayakta otuz veya kırk kişi kapasitesi olan bu salona, Lumière'ler yüz seksen sandalye sığdırmıştır. Salon tüm gün tamamen doludur. Loiperdinger, bu gibi dönem tanıklıklarından hareketle, en ufak bir panik yaşanmış olsa, bunun mutlaka büyük bir olay yaratacağını, bu olayın gazetelere ve dergilere veya en azından polis kayıtlarına yansımama ihtimalinin çok düşük olduğunu belirtir. Gazetelerde, dergilerde ve polis kayıtlarında herhangi bir ipucuna rastlamaz. Bununla birlikte, ilk gösterimde izlendiği iddia edilen veya sorgulamadan kabul edilen, bugün elimize ulaşan *Trenin Gara Girişi*,

ÜSTTE
İlk sinematograf gösterimleri için Marcellin Auzolle tarafından yapılan afiş

SOL SAYFADA
Brian'ın Hayatı'nda Graham Chapman
ekz: İsa'nın Sesi

ALTTA
Dünyada Bir Gün'ün afişi

aslında 1897 yılında çekilmiştir, yani 1895'teki ilk gösterim programında yer alan filmin bu olmadığı tarihçilerin son yıllardaki bulgularıyla netleştirilmiştir. Loiperdinger'in ulaştığı sonuç, bu söylencenin bir pazarlama aracı olarak yaratıldığı yönündedir.

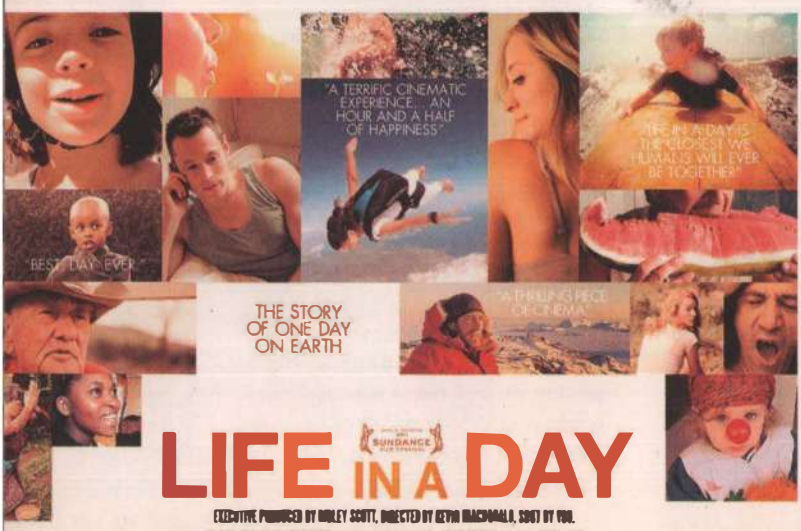
Aslı Özgen Tuncer

BKZ. Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı, Sinesapiens, Spaneck Sirahanesi'nde 1876'da Yapılan Film Gösterimi, Trenin Gara Girişi

İmecekaynak Tamamlanması güç bir işi, çevrimiçi mecralarda yapılan bir çağrıya yanıt veren gönüllülerin çaba ve katkılarıyla kotarmak. Kitlekaynak olarak da bilinen bu kavram; İngilizcede kitle, kalabalık ve topluluk gibi anlamlara gelen *crowd* ile, bir işin tamamlanması için gereksinim duyulan kaynakları ifade eden *source* kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulmuştur. En bilinen örneği, içeriğinin tamamı yüz binlerce kullanıcısının katkılarıyla oluşturulan Wikipedia olan bu kolektif üretim pratiği; film yapımı süreçlerinde, 'kitlesel fonlama' adı verilen, kolektif finansman modeliyle bilinirlik kazanmıştır. Ancak imecekaynak yordamının sinemadaki uygulamalarının, bir filmin bütçesini elbirliğiyle toparlama örneklerinin ötesinde; pek çok kişinin doğrudan filmlerin içeriklerine katkılar sunduğu örnekleri de kapsadığını belirtmek gerekir. Bunların belki en ilginçlerinden biri –ve 2017 sonu itibarıyla hâlâ en geniş kapsamlı ve en popüler olanı– aynı zamanda tarihin ilk sosyal medya (aracılığıyla yapılmış) filmi olarak da nitelendirilen *Dünyada Bir Gün* (*Life in a Day*, 2011) adlı belgeseldir. Video paylaşım sitesi YouTube'un beşinci yılını kutlamak için başlatılan bu projede, film yapımına dair özel bir yetkinlik aranmaksızın, 'sıradan insanlar'dan, kendilerini mutlu eden, korkutan ya da şaşırtan şeylere dair, 24 Temmuz 2010 tarihinde çektikleri görüntüleri YouTube'a yüklemeleri istenmiş; neticesinde, dünyanın 192 farklı ülkesinden, toplam süreleri 4 bin 500 dakikayı aşan, 80 bin ayrı video toparlanmıştır. Ridley ve Tony Scott kardeşlerin yapımcıları arasında olduğu bu proje kapsamında, Oscar ödüllü yönetmen Kevin Macdonald'ın yönettiği bir ekip, hummalı bir çalışmayla, yüklenen videolardan seçtikleri görüntüleri kurgulayarak doksan beş dakikalık bir belgesel hâline getirmiştir. Türkçede, 'Bu filmi sen çektin / siz çektiniz' şeklinde ifade edilebilecek *Filmed by You* altbaşlığına sahip bu yapımda görüntüleri kullanılan herkes, filmin künyesinde ortak-yönetmen olarak yer almış; birbirini hiç tanımayan yüzlerce kişinin birlikte yönetmiş ve oynamış oldukları bu istisnai eser ortaya çıkmıştır.

Fırat Erdoğmuş

BKZ. Post-sinema, Seans, Veritabanı Sineması

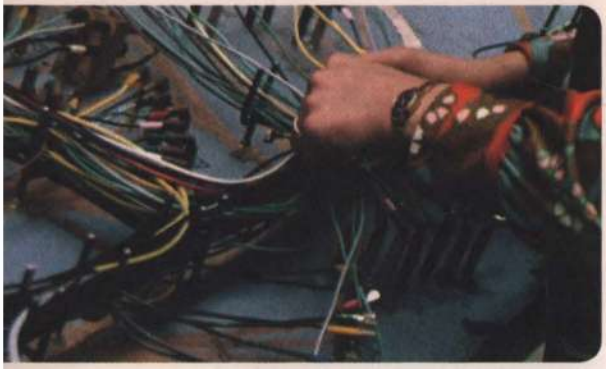


İnsan Köpeği Isırırsa 1992 yılında Belçikalı üç sinema öğrencisi tarafından çekilen *C'est Arrivé Près de Chez Vous* adlı kurmaca belgeselin (*mockumentary*) İngilizce ismi (*Man Bites Dog*) Türkçeye böyle çevrilebilir. Köpeğin insanı ısırmasının değil insanın köpeği ısırmasının haber değeri taşıdığını savunan ilkeye gönderme yapan bu isim, filmin ele aldığı meseleye yaklaşımına da denk düşüyor. Yoğun şiddet kullanımı nedeniyle çokça tartışılan ve birçok ülkede yasaklanan, 90'yılların ikinci yarısında geniş kitlelere yayılarak kültleşen film bir seri katilin günlük yaşamının ve işlediği cinayetlerin belgelenmesini konu alıyor. Seri katil Ben'in her ânını kaydeden televizyoncuları kendi isimleriyle filmin yönetmenleri Rémy Belvaux ve André Bonzel canlandırıyor. Siyah-beyaz çekilen, hikâyesine ve mizahına rağmen son derece gerçekçi bir estetiğe sahip olan filmin karanlık tonu, cinayet sahneleriyle birlikte daha da artıyor. Medyanın şiddete yaklaşımı ve şiddeti kullanma biçimini son derece çarpıcı bir şekilde ele alan filmin her geçen yıl biraz daha anlamlı hâle geldiğini, özellikle sosyal medya çağı olarak ifade edilen bugünlerde tam olarak karşılığını bulduğunu söylemek mümkün. Ben ile televizyoncular arasında kurulan ilişki, Ben'in gündelik yaşamındaki ayrıntılar, televizyoncuların izleyici olarak dahil oldukları suça bir süre sonra fiilen de katılmaları ve cinayetlerin işlendiği anlarda verilen tepkiler... Filmin neredeyse her dakikası medyanın varlığını ve işlevini sorgularken reality show'a dönüştürülen hayatları, pazarlanan şiddeti, içi boşaltılan gerçeği ve her şeyin satılır hâle getirildiği düzeni sağlam ve geçerliliğini yitirmeyen cümlelerle anlatıyor. Bu kurmaca belgeselin her şeyin kaydedilip sosyal medyadan paylaşıldığı günümüzü anlamak için sağlam bir kaynak olduğunu da söyleyebiliriz. 2006 yılında intihar ederek yaşamına son veren Rémy Belvaux, 1998'de Brüksel'de Bill Gates'in yüzüne kremalı pasta yapıştıran eylemcilerden biriydi. Filmi yönetmen Belvaux'nun aktivist kişiliğinden bağımsız yorumlamaya çalışmak, her hâliyle eksik bir çaba olacaktır. ***Hasan Cömert***

İnsani, Fazla İnsani Kamera bir otomobil fabrikasındaki üretim bandında, büyük metal plakaların, devasa iş makinelerinin arasında gezinmektedir. Kocaman bir organizma gibi yaşayan ve üreten bu yapının içinde insanlar da vardır. Arkadan ya da yandan gördüğümüz; kollar, kafalar, neredeyse makinelerin aksamlarına denk beden parçaları olarak karşımıza çıkan insanlar. Yüzlerini, ifadelerini yakalayamasak da varlıkları bize hissettirilen işçiler.



SOLDA
C'est Arrivé Près de Chez Vous'da (*Man Bites Dog*) Benoît Poelvoorde



Neredeyse kurumsal bir tanıtım filmindeki gibi fabrikadaki bir araba asamblajını takip eden kamera, üretilen arabayla birlikte fabrikayı terk edip halka açık bir araba fuarına ulaşır. Kalabalıklar yeni model arabaların etrafına toplanmıştır. Arzulu gözler, satın alma planları, fiyat anlaşmaları, sevgilisini, ailesini ikna etmeye çalışanlar. Louis Malle kamerasını bu aşamada üründen insana çevirir, tüketimin merkezindeki insana. *Humain, Trop Humain*, Türkçe çevirisiyle 'İnsani, Fazla İnsani', Louis Malle'in 1973'te Citroen fabrikasında çektiği bir belgeseldir. Malle'in *Ateşle Oyun* (*Le Feu Follet*, 1963), *Lacombe, Lucien* (1974) ve *Elveda Çocuklar* (*Au Revoir les Enfants*, 1987) gibi filmlerine baktığımızda onun sınıfsal bakış açısını hemen kavramak zordur. Belirli kritik toplumsal anları, o ânın içinde yaşanan daha çok kişisel, bireye odaklı anlatılar aracılığıyla aktarmayı tercih etmiştir. Derinlikli bir okuma Malle'in Marksist bakışını bu filmlerde de görebilir ama bunu daha dolaysız ve net ortaya koyduğu alan aslında belgeselleridir; özellikle de araba üretimi ve tüketimini merkezine alan *Humain, Trop Humain*. Fuarı resmederken, Malle arabalarla ilişki kuran insanları tekrarlardan çekinmeden kaydeder. Yüzler, bakışlar, arzu ve hayal kırıklıkları. Bir süre sonra, insanlara odaklı bu yakın planlar beklenmedik bir anda, ustaca bir kurgu marifetiyle yeniden fabrikaya döner. Fakat bu sefer bizden daha önce sakladığı işçilerin yüzlerine. Üretim bandında gece gündüz çalışan kadınların ve erkeklerin bazen yorgun, bıkkın, bazen keyifli ve güleç yüzlerine. Yine kendini tekrar etmekten çekinmeden, bir yüz, bir yüz, bir yüz daha... Büyük bir canavara benzeyen fabrikanın metal yığınları kadrajın yavaş yavaş dışında kalırken yüzlerine her dakika daha yakından baktığımız işçiler bize başka, daha insani bir dünyanın mümkün olduğunu anlatmaya çalışır gibidir. ***Emre Yeksan***

bkz. Fabrikadan Çıkan İşçiler, Rhodiaceta

ÜSTTE
Humain, Trop Humain

İsa'nın Çilesi

Sinema tarihinin en tuhaf, en provokatif, en şiddet ve enerji yüklü sahnelerinden biri on yıllar boyunca kayıptı. Ken Russell'ın 1971 yapımı sansasyonel filmi *Şeytanlar*'ın (*The Devils*) –tabii ki sansürlenmiş!– bir sahnesinde, bir Katolik kilisesinin içinde, onlarca insanın cinsel arzuyla kendini kaybedip birbirinin üzerine saldırdığı, kendini yerden yere atıp mastürbasyon yaptığı, her ânından delilik fışkıran bu orji sahnesinde, duvarda asılı olan dev İsa heykelini alaşağı eden rahibeler heykelin üzerine çıkıp ona tecavüz ediyorlar. Onları ele geçiren arzuyu tatmin etmelerinin imkânsızlığı, bu beyhude çabayı bir korku filmi sahnesine dönüştürüyor. Dehşet içinde kilisenin yüksek bir noktasına kaçan ve yukarıdan bu büyük delilik tablosunu izleyen bir rahibin mastürbasyon yapışının, onun gözünden aşağıdakilere yapılan hızlı ve sarsıcı zum hareketleriyle verildiği bölümde, artık izleyici de akıl sağlığını yitirmeye başlıyor!

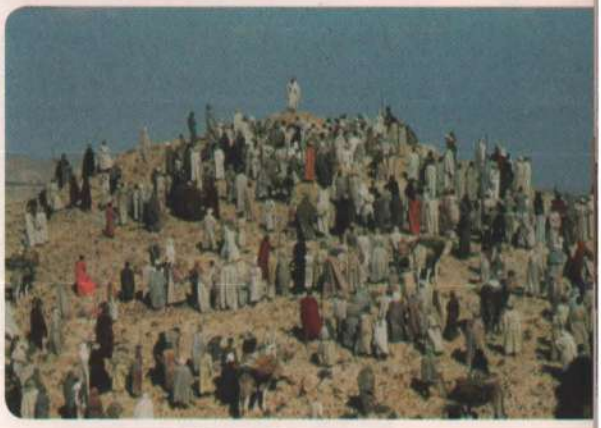
Şeytanlar, 1634 yılında Fransa'nın Loudun kentinde, etrafındaki rahibeleri büyüyle etkisi altına aldığı suçlamasıyla yakılarak öldürülen Katolik rahip Urbain

Grandier'nin gerçek öyküsünden yola çıkıyor. Yukarıda anlatılan sahnede de Urbain Grandier bütün bu deliliğin müsebbibi olarak beliriyor. Dönemin rock yıldızlarını andıran seksi bir rahip imgesiyle Oliver Reed tarafından canlandırılan Grandier'nin ibadet ettiği sahne ile kilisedeki büyük orji sahnesini paralel kurguyla veriyor Ken Russell. Öyle ki, Grandier'nin şarap ve ekmeğe dokunan elleri sanki bir vudu ayini gerçekleştiriyor ve rahibelerin içindeki delirtici arzuyu tetikliyor.



Kurumsallaşmış dine yönelik eleştirisini Ken Russell'a yakışan bir delilik ve provokasyonla dile getiren film, çekildiği dönemde pek çok ülkede yasaklanıyor ve bir dizi sahnesinin sansürlenmesine rağmen büyük tepki çekiyor. Filmden çıkarıldıktan sonra yıllarca kayıp olan sahnenin bir kopyasını 2002'de sinema yazarı Mark Kermode buluyor ve film bu vesileyle yeniden gündeme geliyor. Bu arada, *Şeytanlar*'ın set tasarımcısının Derek Jarman olduğunu ve Jarman'ın bu filmle birlikte sinemaya adım attığını da eklemeli. ***Ayça Çiftçi***

bkz. Ortalama İnsan, 1789 Manifestosu



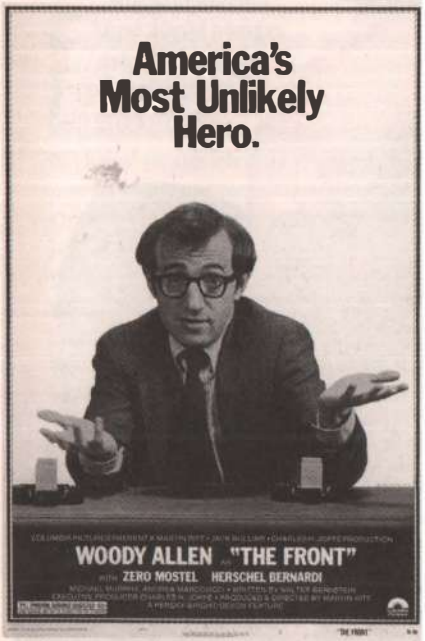
İsa'nın Sesi Kitleleri örgütleme aracı olarak megafon, 20. yüzyılın başında akustik versiyonuyla yaygınlaşmaya başladı; elektrikli megafon ise 1960'larda icat edildi. Mikrofon ve hoparlör sistemi geliştirilene kadar, kitleleri harekete geçiren, yapılan konuşmanın içeriği değil, liderlerin yüksek bir kürsü ya da balkondaki görsel mevcudiyetiydi. Oysa tarihî filmlerin çoğunda, hatibin sesinin kitle tarafından duyulduğu varsayılır. Hükümdar veyahut kahramanların sesi çoğu kez fiziksel sınır tanımaz; yaptıkları konuşmaların içeriğine tüm karakterler vakıftır sanki. Bu gibi sahnelerin bolluğuyla sinemanın, özellikle ses söz konusu olduğunda, bir 'mesafeyi hiçe sayma sanatı' olduğu söylenebilir. İngiliz absürd komedi grubu Monthy Python, *Brian'ın Hayatı*'nda (*Life Of Brian*, 1979), seyirciler olarak görmezden gelmeye alıştığımız bu hatayı komedi

ÜSTTE
Brian'ın Hayatı

SOLDA
Oliver Reed ve Vanessa Redgrave *The Devils*'ta

unsuruna çevirirler. İsa'yla aynı gece komşu evde doğduğu için yanlışlıkla kitleler tarafından mesih kabul edilen Brian Cohen'in hikâyesini anlatan filmde, Dağdaki Vaaz'ın parodik bir canlandırması da vardır. Matta İncili'ne göre, İsa'nın, öğretisinin temellerini havarilerin de içinde bulunduğu büyük bir topluluğa aktardığı vaazdır bu. Filmdeyse şöyle canlandırılır: İsa'yı yakın planda küçük bir tepenin üzerinde konuşurken görürüz. Kamera yavaş yavaş geriye doğru hareket ettikçe sesi işitilmez olur. Kameranın durduğu yerde, yani arkalarda bulunan Brian'ın annesi "biraz daha yüksek sesle konuş!" diye bağırır İsa'ya. Brian "sessiz ol anne!" diye uyarır onu. "Hiçbir bok duyamıyorum" diyen biri, bir başkasından "küfür etme" cevabını alınca aralarında kavga çıkar. Bu karmaşanın içinde, zaten sesi pek işitilmeyen İsa'nın neden bahsettiği, arka taraftakiler için iyice tartışmaya açık bir hâl almıştır. Biri "Galiba peynirciler mukaddestir dedi" der. Bir diğeri "Peynircilerin ne özelliği var ki?" diye sorunca yandaki cevaplar: "Kelimenin anlamına takılma. Süt ürünleri imalatı yapan herkesi kastediyor." İsa'nın anlattıklarının herkesçe duyulduğunun kabul edilmesi ile sinemada kahramanların sesinin sınır tanımaması arasındaki (yani bir mitoloji/teoloji olarak din ile bir ilüzyon olarak sinema arasındaki) mesafe o kadar da fazla değildir belki. ***Fırat Yücel***

İsimsiz Oscarlılar Hollywood'daki komünist avı sırasında filmlerde yer almaları yasaklanan çok sayıda oyuncu, yönetmen ve yazar vardı. Yazarlar senaryolarını başka isimler altında şirketlere vermek zorundaydılar. Kendisi de kara liste mağduru olan yazar Walter Bernstein'in yazdığı, bir başka yasaklı Martin Ritt'in yönettiği 1976 yapımı *Paravan* (*The Front*) filminde bu durum kara mizah içeren bir dram olarak işlendi. Woody Allen'ın canlandırdığı kasiyer Howard Prince kara listedeki bir senarist arkadaşına yardım ederek onun yazdığı senaryolara kendi isminin yazılmasına izin veriyordu. Zamanla başka yazarların senaryolarını da üstlenince başı belaya giriyor, kendisi de yargılanıyordu. Gerçek hayatta da yüzlerce önemli filmin senaristinin gerçek adları jenerikte geçmiyordu. *Kwai Köprüsü*'nün (*The Bridge on the River Kwai*, 1957) yazarları Carl Foreman ve Michael Wilson'ın kazandıkları Oscar ödülü, romanın yazarı Pierre Boulle'e verildi. Michael Wilson'ın yazdığı *Arabistanlı Lawrence*'ın (*Lawrence of Arabia*, 1962) senaryosunu Robert Bolt yazmış görünüyordu. *Zenda Mahkûmu*'nun (*The Prisoner of Zenda*, 1937) senaristi Donald Ogden Stewart'ın ismi filmin jeneriğinden çıkarılmış, yerine romanın yazarlarının adları yazılmıştı. D.O.



SAĞDA
Paravan'ın afişi



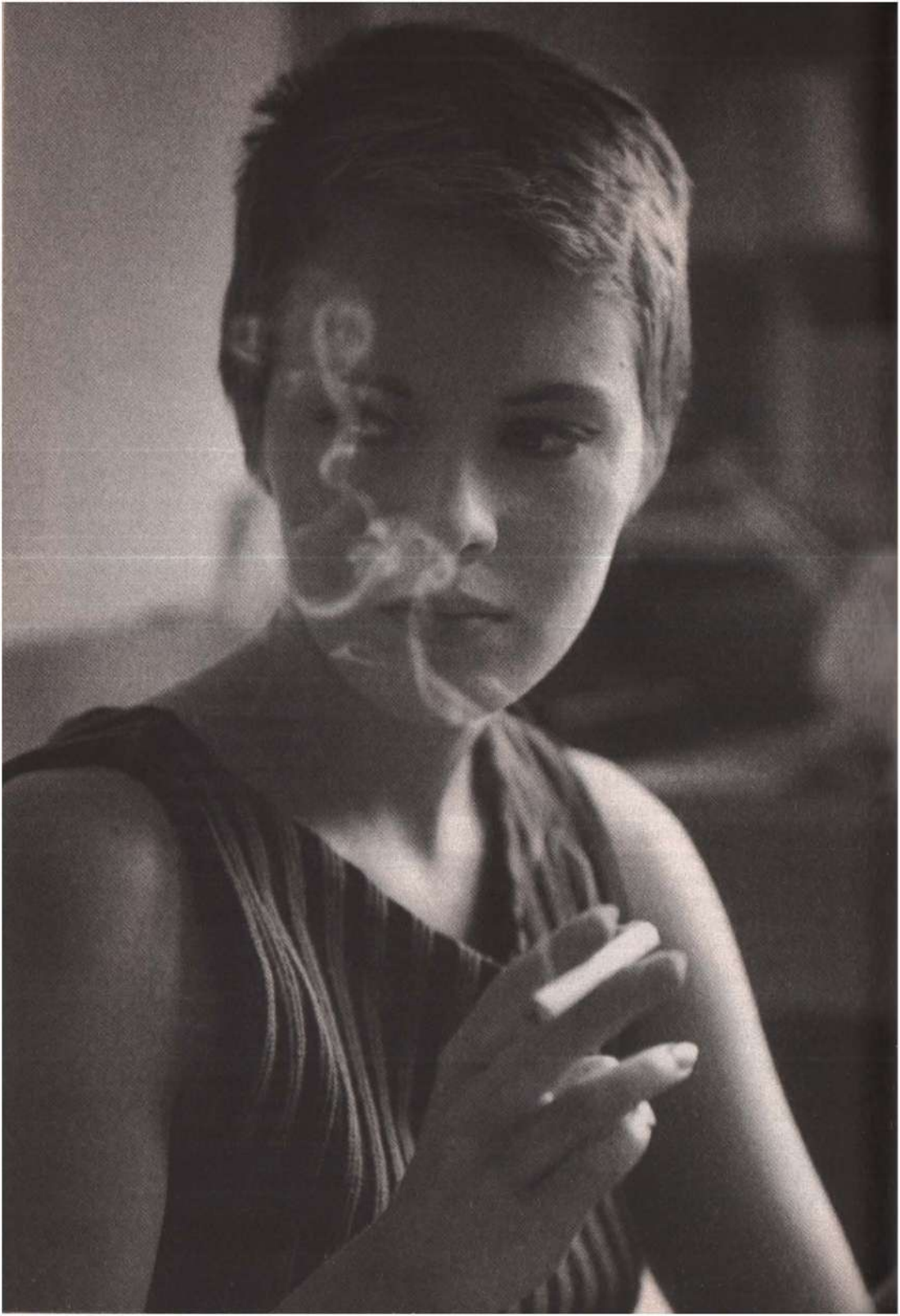
Stewart, Cary Grant ve Deborah Kerr'in rol aldığı *An Affair to Remember* (1957) filminde de aynı durumu yaşanmıştı. *Cry, The Beloved Country* (1951) filminin senaristinin John Howard olduğunu 1999'da öğrenebildik. Amerikan Yazarlar Sendikası başka isimler altında yazılmış senaryoların gerçek sahiplerini 1986'dan itibaren açıklamaya başladı. Bu o kadar uzun bir listeydi ki, düzeltilmesi yıllar sürdü. ***Şükran Yücel***

BKZ. Alan Smithee, Güneyli Bayan, John Garfield, Kara Liste, Trumbo

İyi Film Sinema tarihinin başlangıcından bu yana pek çok farklı biçimde tarif edilmiştir. Biz Abbas Kiarostami'ye kulak verelim: Usta yönetmen, 'iyi film'i etkisi uzun süren ve sinemadan çıktıktan sonra zihinde yeniden kurgulanan film olarak tanımlıyor. Buna karşılık, bazı filmlerin bizi adeta oturduğumuz koltuğa yapıştırdığını ve her şeyi unutturduğunu hatırlatan Kiarostami, seyircisini rehin alan bu türden filmleri sevmediğini belirtiyor. Ona göre, iyi filmler aynı zamanda seyircilerinin uyumasına izin veren filmlerdir: "Bence bu tür filmler, güzelce kestirmenize imkân tanıyacak ve sinemadan rahatsız biçimde ayrılmanıza neden olmayacak derecede nazik filmler. Bazı filmlerde sinemada uyudum ama aynı filmler bütün gece uyanık kalmama neden oldu. Geceyarısı uyanıp o filmler hakkında düşündüm ve haftalarca düşünmeye devam ettim. Sevdiğim filmler bu tür filmler."

2016'da yitirdiğimiz yönetmen, kendi filmlerinde uyunmasından da rahatsız değil: "Bazı çok iyi filmlerin sizi uyumaya, uykuya dalmaya, kestirmeye teşvik ettiğini biliyorum. Bunun kötü bir tarafı yok." Kiarostami, bu söyleşisinde, *Aslı Gibidir* (*Copie Conforme*, 2010) filminin Cannes Film Festivali'ndeki gösteriminde içinin geçtiğini itiraf ediyor. Ancak bunun filmin kendisinden çok, yönetmen olarak kendi filmiyle kurduğu ilişkiden kaynaklandığını da ekliyor. ***Ahmet Gürata***

ÜSTTE
Abbas Kiarostami



J


N.Y. Stocks

Los Angeles Times

Late Final

FBI Admits Spreading Lies About Jean Seberg

LATE NEWS

Stocks Sport Up

4 Die in Copter Crash

Stewart Urged Injured

Ozark Air Lines Stock

3 Gas Workers Burned

Recession 'Half Over'

Smog Clings but Breeze Offers Hope

Panel Urges Talmadge Be Denounced, Pay $13,000

Circulated Story About Black Baby

THE LATEST WEATHER

Jean Seberg *Serseri Âşıklar*'ın (*À Bout de Souffle*, 1960) Patricia Franchini'si. FBI'ın hedef gösterip hayatını kararttığı oyunculardan sadece biri. Seberg, Otto Preminger'in, George Bernard Shaw'un oyunundan uyarladığı *Saint Joan* (1957) filminde Jeanne d'Arc'ı canlandırmak için başvuru yapan on sekiz bin adaydan da biriydi. Bu başvuruyu kendisi adına bir komşusunun yaptığı söylenir. Seberg'in kariyeri kendi deyimiyle "çoğu aktrisin son bulduğu" yerde başlamıştı: Preminger'in oyunculuk tecrübesi olmayan Seberg'i seçmesini bir başka Shaw oyununa referansla "Pygmalion deneyi" olarak adlandırıp allayıp pullayan basın, filmin kendisini ve Seberg'in performansını ise acımasızca eleştirecekti. 1960'ta Jean-Luc Godard'ın *Serseri Âşıklar*'ıyla popülarite kazanan Seberg, Fransa'da çeşitli filmlerde rol aldıktan sonra ABD'ye gidip Hollywood filmlerinde boy göstermeye başladı. Ancak 1970'lerin ortalarına gelindiğinde kariyerinin en aktif döneminde ansızın oyunculuğu bıraktı. Bir söyleşisinde, kendisine teklif edilen rolleri "pornografinin sınırında gezindikleri" için reddettiğini ifade edecekti. Ama Seberg'in kariyerini asıl bitiren antikomünist J. Edgar Hoover yönetimindeki FBI tarafından hedef gösterilmesiydi. Seberg 1960'larda bir aktivist olarak siyahların ABD'de eşit vatandaşlık hakları edinme mücadelesine ve Kara Panterler'e destek vermişti. 1970 yılında FBI, Seberg'in Kara Panterler üyesi Raymond Hewitt'ten hamile kaldığı, yani çocuğun babasının "zenci" olduğu yönündeki yalan haberi basına servis etti. Amaçları, Romain Gary ile evli olduğu dönemde Carlos Fuentes'le ilişkisi basına yansıyan Seberg'i, hazır magazin basınında ismi sıkça geçiyorken itibarsızlaştırarak sindirmekti. Bu tarihten itibaren Seberg'in kara listeye alındığı, Hollywood stüdyoların ona teklif yapmayı kesmesinin de bununla alakalı olduğu söyleniyor. Seberg'in asparagaslara konu olan bebeği ise, prematüre doğum sonucu iki gün

ÜSTTE
14 Eylül 1979, L.A. Times manşeti: "FBI, Jean Seberg'le ilgili yalanlar yaydığını kabul etti"

SOL SAYFADA
Jean Seberg *Serseri Âşıklar*'da

içinde, 23 Ağustos 1970'te hayatını yitirdi. Babası Romain Gary idi.

Gary, aynı yıl, 1970'te yazdığı Beyaz Köpek romanında, siyahların mücadelesine destek veren eşi Seberg ve Marlon Brando gibi ünlüleri tek derdi kendi vicdanlarını temizlemek olan liberal kampanyacılar olarak tanımlar, "tipik Amerikan idealisti" gibi ifadelerle küçümser. Beyaz Köpek, Gary ile Seberg'in başından geçen gerçek bir hikâyeye dayanır: İkili, başıboş bir kurt köpeğini evlerine almış, daha sonra köpeğin siyahlara saldırması için koşullandırılmış bir polis köpeği olduğunu öğrenmişlerdir. Gary, romanda bu hikâyeyi Seberg ve diğer Hollywood ünlülerinin idealizmlerini eleştirmek için bir metafora dönüştürür: Seberg'in köpeğin ırkçı güdülerden arındırılabileceğine yönelik inancını naif bir liberalliğin ve kampanyacı aktivizminin semptomu olarak ele almıştır Gary. Bu romanı aynı adla beyazperdeye uyarlayan Samuel Fuller ise, eşinin Fuentes'le ilişkisini öğrenen Gary'nin bu eleştirileri kıskançlık hissiyle kaleme aldığını söyleyecektir.

Beyaz Köpek (*White Dog*) filmi 1982'de seyirciyle buluştuğunda ne Seberg ne de Gary hayattadır. Seberg 1979'un Ağustos ayında Paris'te, arabasının arka koltuğunda ölü bulunur. Ölüm sebebi, muhtemel intihar olarak kayda geçer. Gary, Seberg'in, prematüre doğan bebeklerinin daha önceki ölüm yıl dönümlerinde de intihara teşebbüs ettiğini söyleyince, kanıtlanamasa da intihar senaryosu kabul edilir. Seberg'in psikolojik sorunlarının FBI'ın karalama kampanyasıyla başladığını iddia eden Gary de 1980 yılında kendi hayatına son verir. Fuller *Beyaz Köpek*'i Romain Gary'ye ithaf etmiştir. Jodie Foster 1991'de David Richards imzalı Jean Seberg biyografisinin haklarını satın alır, ancak yapımcılığını yapıp başrolünü üstleneceği proje hayata geçirilmez. ***Fırat Yücel***

BKZ. Kara Liste

John Garfield 1940'ların Hollywood'unda "sert adam" rolleriyle özellikle alt sınıfların gönüllerini fetheden aktör. John Garfield, bu döneme damgasını vuran komünizm korkusunun ürünü Kara Liste'nin kurbanı olmasını kaldıramayan zayıf kalbi sebebiyle kırkını göremeden, 1952 yılında bu dünyadan göçmüştü. New York'ta fakir Yahudi bir ailenin oğlu olarak sokaklarda, çete kültürü içinde büyümüş, bu hayat deneyimini aktardığı tiyatro ve sinema performanslarıyla ve metot oyunculuğu tekniğiyle tanınan Marlon Brando, James Dean, Al Pacino ve Robert De Niro gibi oyunculara da öncülük etmiştir. Oyunculuğa New York tiyatro sahnelerinde başlayan Garfield, sinemaya bir Warner Bros. stüdyosu oyuncusu olarak geçmiş ve ilk uzun metrajı olan Michael Curtiz'in *Four Sisters* (1938) filmiyle En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dalında Oscar adayı olmuştu. *Postacı Kapıyı İki Defa Çalar* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946), *Body and Soul* (1947), *Namus Sözü* (*Gentleman's Agreement*, 1947) ve *Force of Evil* (1948) filmlerindeki



SAĞDA
John Garfield *Force of Evil*'ın setinde

unutulmaz performanslarının yanı sıra ayrımcılığa karşı tutumuyla da Hollywood'da ayrıksı bir yerde durmuştur. Bir boksörü canlandırdığı ve yapımcılığını da üstlendiği *Body and Soul*'da siyah oyuncu Canada Lee'nin rol alması için özellikle ısrar etmiş, *Gentleman's Agreement*'ta bir yan rolde yer almayı da filmin ABD'deki antisemitizmi deşifre etmeye yönelik konusu sebebiyle kabul etmişti. Eşi Roberta Komünist Parti üyesi olmasına rağmen Garfield kendisini hiçbir zaman komünist olarak görmemiş ve partiye üye olmamıştı. Ama 1940'lara damgasını vuran Senatör McCarthy'nin başını çektiği 'Kızıl Panik' sebebiyle Temsilciler Meclisi'nde oluşturulan Amerika'ya Karşı Faaliyetleri Araştırma Komitesi'ne ifade vermeye çağrıldığında ifade özgürlüğüne olan inancı nedeniyle muhbirlik yapmaktan kaçınmış ve hiç kimsenin ismini vermemişti. Bunun üzerine komiteyle işbirliği yapmayan pek çok Hollywood çalışanı gibi kara listeye alınmış, filmlerde iş bulamamaya başlamış ve New York sahnelerine geri dönmek zorunda kalmıştı. Sonrasında muhtemelen kara liste sürecinin yaşattığı sıkıntılara daha fazla dayanamayan ve çocukluğunda geçirdiği kızıl hastalığından dolayı zaten zayıf olan kalbi, otuz dokuz yaşında durıverdi. Manhattan'daki cenazesine yaklaşık 10 bin kişinin katıldığı ünlü oyuncuyu, hem canlandırdığı roller hem de hayattaki duruşuyla kader birliği ettiği Amerikan işçi sınıfı son yolculuğunda da yalnız bırakmadı. ***Yeşim Burul***

BKZ. Güneyli Bayan, İsimsiz Oscarlılar, Kara Liste, Trumbo

Jonas Mekas'ın Günlükleri

Avangard sinemacı Jonas Mekas'ın 1949'dan günümüze gerek 16mm Bolex kamerasıyla gerekse dijital kamerasıyla günlük yaşantısından kesitleri çekerek gerçekleştirdiği filmleri. Daha sonradan Amerikan avangard sinemasının 'vaftiz babası' olarak anılacak olan Jonas Mekas yaptığı filmlerle, kişisel yaşantı malzemelerinin de sanata dahil olabileceğini ortaya koydu. Akla gelebilecek her türlü kişisel materyale filmlerinde yer verdi. Daktiloda yazdığı mektuplardan, haiku şiirlerine, Binbir Gece Masalları'nda öykülenen uykusuz gecelerin aylaklığından, Björk, Marina Abramović, Allen Ginsberg, Andy Warhol, Louis Garrel, Yoko Ono, Patti Smith gibi tanınmış dostlarıyla ya da kimsenin tanımadığı arkadaşlarıyla yaptığı sohbetler filmlerinin konusu olabildi.



Artık sıklıkla dijital kameraları kullansa da, 16mm çektiği *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) filmiyle, 1950'lerde ülkesi Litvanya'dan ayrılıp New York'ta yeniden bir hayat kurduğu dönemi ve Litvanya'yı yeniden ziyaretini anlatıyordu. Beş saate yakın *As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2000) filmiyse otuz yıldır genellikle evinde çektiği ve biriktirdiği görüntülerden oluşuyordu. Mekas, filmini "Gerçek bir dogma filmi. Hem de Dogma Akımı'nın ortaya çıkmasından önce!" şeklinde tarif ediyor. Jonas Mekas'ın günlükleri, yaşamı kutsayan yanlarıyla insanda umut bırakan filmlerdir. ***Burak Çevik***

BKZ. Warhol'un Zamanı

ÜSTTE
Jonas Mekas *Reminiscences of a Journey to Lithuania*'nın çekimlerinde



K

Kadın Filmi Bir kavram olarak, şu kategorilerdeki film sayısının az, görünürlüğünün kısıtlı oluşundan kaynaklı ihtiyaca cevap vermektedir: Baş kahramanı/kahramanları kadın olan film. Kadınlar tarafından üretilmiş film; kadın yönetmen filmi. Kişisel (başta romantik ve ailevi) ilişkilerin insan ruhunda ortaya çıkardığı kırılganlıkları konu edinen (aşırı narsistik odaklanmaya bağlı apatinin doğurduğu depresif ruh hâliyle karıştırılmamalıdır), genel anlamda duygu dünyasının çeşitliliğini önemseyen filmler de çokça bu başlık altında anılır. Bu nedenle, 'duygusal film' kavramıyla birbirlerinin yerine kullanıldıklarına da rastlanır. Özellikle üreticileri bağlamında, sayısı hızla artan film türüdür. Bunun da uzun vadede, kavrama duyulan ihtiyacı azaltacağı umulmaktadır. ***Yeşim Tabak***

BKZ. Debra Winger

Kadın Gotiği Furyası Hollywood'da 1940'lar boyunca peş peşe çekilen, merkezinde tehlike altındaki bir kadının yer aldığı, evi gotik bir mekân, erkeği de potansiyel bir katil olarak resmeden filmlerin dahil olduğu furya. Bu furya, Hitchcock'un *Rebecca*'sıyla (1940) başlayıp *Şüphe* (*Suspicion*, 1941), *Gaslight* (1944), *Undercurrent* (1946), *Dragonwyck* (1946), *The Two Mrs. Carrolls* (1947), *Secret Beyond the Door...* (1947), *Cry Wolf* (1947), *Caught* (1949), *The House on Telegraph Hill* (1951) gibi filmlerle devam eder. Bu filmlerin çoğunda kadın kahraman, doğru dürüst tanımadan evlendiği adamın geçmişini kurcalayınca onun karanlık bir sır sakladığından, hatta bir katil olduğundan şüphelenmeye başlar ve kocasının kendisini de öldüreceği korkusuna kapılır. Zamanla şüphe ve paranoyanın esiri olan kadın, kocasının sırrını keşfetmek için dedektif rolüne soyunur. 1940'larda Hollywood'da bir furya hâline gelen bu filmler, ufak tefek farklılıklar dışında hep aynı evrelerden oluşan aynı olay örgüsünü takip eder: İlkin aşk ve romantizm, sonrasında şüphe, ardından araştırma ve keşif, nihayet yüzleşme ve çözüm evreleri gelir. Neticede ya kadın şüphelerinde yanıldığını anlar ve karı koca geçmişe sünger çekip geleceğe yelken açarlar ya da kadın şüphelerinde haklı çıkar ve kocasının onu öldürmeye niyetli gözü dönmüş bir katil olduğu gerçeğiyle yüzleşir. Ataerkil toplumda kadının maruz kaldığı cinsiyetçi tahakkümü, baskıyı, eril şiddeti Gotik türüne has öğelere başvurarak dile getiren Kadın Gotiği, kadınlara dayatılan toplumsal cinsiyet rollerini, evlilik, aile ve annelik kurumlarını sorgulayan hikâyeler anlatır.
Kadın Gotiği furyası, farklı eleştirmenler tarafından farklı isimlerle de anılmıştır. Mary Ann Doane, 'paranoyak kadın filmleri' der, bazı feminist eleştirmenler ise bir kocanın karısını delirtmeye çalıştığı *Gaslight* filminden hareketle 'gaz ışığı janrı' ifadesini kullanır. Hatta bir kişiyi

SOL SAYFADA
Rebecca'da Joan Fontaine ve Laurence Olivier

manipüle ederek onun gerçeklik algısını değiştirme yoluyla uygulanan psikolojik şiddet anlamına gelen 'gaz ışığı işkencesi' (*gaslighting*) terimi de bu filmden gelir. Maria Tatar ise Kadın Gotiği furyası yerine 'Mavi Sakal furyası' deyişini yeğler. Nitekim bu filmler, birbiri ardına öldürdüğü eski eşlerinin cesetlerini şatosundaki kilitli bir odada saklayan Mavi Sakal adlı şeytani bir aristokrat hakkındaki masalın modern uyarlamaları gibidir. Kocasının buyruğuna karşı gelen kadının ölümle tehdit edildiği Mavi Sakal masalı, evlilik kurumunun, erkeğin tahakkümü ve kadının itaati üzerine kurulduğu mesajını vererek ataerkil cinsiyet rollerini pekiştirir. Buna karşılık masalın 1940'lardaki Hollywood uyarlamaları genellikle kadının bakış açısını temel alır. Evlilik kurumunun ve heteroseksüel ilişkinin kadın için içerdiği tehlikeyi Gotik anlatı kalıpları içinde dile getirerek ataerkinin merkezinde yatan şiddeti gözler önüne sererler.

1980'lerin sonu ile 1990'ların başında çekilen *Bıçak Sırtı* (*Jagged Edge*, 1985), *The Stepfather* (1987), *Yeniden Ölmek* (*Dead Again*, 1991), *Yatağımdaki Düşman* (*Sleeping with the Enemy*, 1991) ve *Aldanış* (*Deceived*, 1991) gibi bir dizi Hollywood filminin 1940'ların Kadın Gotiği furyasıyla tematik açıdan benzerlik taşıdığını görürüz. Kurban konumundaki kadın ve katil ruhlu koca figürleri etrafında gelişen hikâyeler anlatan bu filmler de aynı geleneğin devamı sayılabilir.

Coşkun Liktor

bkz. Gaz Lambası İşkencesi

Kan Davası

En uzun film ismi unvanıyla Guinness Rekorlar Kitabı'na giren film, İtalyan yönetmen Lina Wertmüller'e ait. Filmin 179 karakterli orijinal başlığı şöyle: *Un Fatto di Sangue nel Comune di Siculiana fra Due Uomini per Causa di Una Vedova. Si Sospettano Moventi Politici. Amore-Morte-Shimmy. Lugano Belle. Tarantelle. Tarallucci e Vino.* (Türkçeye kabaca şu şekilde çevrilebilir: Siculiana'da dul bir kadın yüzünden iki erkeğin kan davası. Politik gerekçeleri olduğundan da şüpheleniliyor. Aşk-Ölüm-Çalkala. Güzel Lugano. Tarantelle. Ekmek ve şarap.) Lina Wertmüller'in şanı, ülkemizde *Kan Davası* (1978) adıyla vizyona giren bu en uzun isimli filmle sınırlı değil elbette. 1977'de *Yedi Güzeller* (*Pasqualino Settebelleze*, 1975) filmiyle, Oscar ödülüne aday olan ilk kadın yönetmen de Wertmüller'dir.

Kışkırtıcı sineması ve kadın karakterlerle de dalga geçen tavrıyla feministlerin sıkça tepkisini çeken Wertmüller, filmlerindeki erkekler için, "Hepsi de penisin üstünlüğüne inanan bomboş, kaba saba, kendini beğenmiş, aptal şovenistlerdir" der. Feministler tarafından



SAĞDA
Lina Wertmüller

en çok sorgulanan filmi, yine oldukça uzun bir isme sahip olan *Mavi Ağustos Denizi'nde Garip Bir Kaderle Sürüklenenler*'dir (*Travolti da Un Insolito Destino Nell'azzurro Mare D'agosto*, 1974). Birçok kez yeniden çevrilen [örneğin Guy Ritchie'nin 2002 tarihli *Hırçın Âşık*'ı (*Swept Away*)] bu film, bir gemi kazası sonucu ıssız bir adaya sığınan zengin bir kadınla yoksul ve maço bir erkeğin sonunda tutkulu bir aşka dönüşen kavgasını anlatır. ***Şükran Yücel***



Kapital Sergey Eisenstein'ın 1927 yılında üzerine çalışmaya başladığı ancak hayata geçiremediği projeye kaynaklık eden kitap. Sovyet yönetmen 12 Ekim 1927 tarihinde defterine "Kapital'i Karl Marx'ın senaryosuna dayanarak filme alma kararı kesin –olası tek biçimsel çıkış yolu bu" notunu düşmüştü. Genç Alman Sineması'nın kurucularından Alexander Kluge 2008 tarihli dokuz buçuk saatlik filmi *Nachrichten aus der Ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital*'de Eisenstein üzerine uzman akademisyen ve yazarlarla yaptığı söyleşilerle bu projenin izini sürerken, bir anlamda çekilememiş filmi de çekmeye uğraşır. Eisenstein bu fikrin aklına düştüğü 1927 yılına dek çekmiş olduğu üç filmle sinemayı radikal bir şekilde değiştirmiş ve sinema tarihine adını büyük harflerle yazdırmıştı. Biçimsel ve ideolojik arayışlarını ise sürdürüyordu. Yönetmeni bu dönemde en çok meşgul eden iki eser Marx'ın Kapital'i ile James Joyce'un başyapıtı Ulysses'ti. Eisenstein Kapital projesi üzerine çalışmaya başladıktan bir yıl kadar sonra Paris'te James Joyce'la buluşacak ve bu buluşma zihninde oluşan filmi derinden etkileyecekti. Eisentein'in hayali Joyce'un edebiyata getirdiği radikal değişikliğin sinemadaki karşılığını yakalamaktı. Kapital'i de Joyce'tan aldığı ilhamla bir işçinin karısının akşam yemeği sofrasından yatma vaktine kadar geçen zamanda sürdürdüğü iç monolog yardımıyla beyazperdeye uyarlamayı hedefliyordu. Tek bir akşama sığan bu monolog tüm insanlık tarihini içerecekti. "İnsani yaşam kuvvetlerinin kitabı" olarak nitelendirdiği bu kitabın uyarlaması "sermaye nedir?", "insan nedir?" gibi temel soruların yanıtını arayacak, öfkenin ve aşkın tarihini yazacaktı. Kluge'ye göre Eisenstein'ın esas amacı her metanın içinde yanan ışığın, ölü emeğin, işin ve insan yaşamının tarihini filme almaktı. Eisentein'ın gerçekleşmeyen projesinden geriye defterlerinde bıraktığı yirmi sayfa kadar not kaldı. ***Evrim Kaya***

BKZ. Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı

Kara Liste Pek çok kara liste vardır ama 1947'den itibaren Hollywood'u altüst eden kara liste sinema dünyasının üzerinden bir silindir gibi geçerek tarihe kapkara lekeler bırakır. Pek çok sanatçının, yazarın, oyuncunun, yönetmenin, teknik elemanın işsiz kalmasına sebep olurken kimi intiharlara dahi yol açar. 1938'de Amerika'ya Karşı Faaliyetleri Araştırma Komitesi (HUAC: The House Un-American Activities Committee) kuruldu. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Amerika'ya Karşı Faaliyetleri Araştırma Komitesi sendikalardaki, üniversiteler-

ÜSTTE
Nachrichten aus der Ideologischen Antike - Marx/Eisenstein/Das Kapital



deki, sinema-tiyatro endüstrisindeki solcuları ortaya çıkarmak için geniş çaplı bir cadı avı başlattı. Bu soruşturmalarda "suçlu bulunanlar" kara listeye alındılar, işsiz kaldılar, yoksulluğa mahkûm edildiler. Senatör Joseph McCarthy, bu cadı kazanının önderliğine soyundu. Komiteye sorgulanmak üzere davet edilenler arasında zamanın neredeyse tüm önemli oyuncuları, yazarları, yönetmenleri vardı. Komiteyle işbirliği yapıp başka isimleri ihbar etmeyenler suçlu ilan edildi. Bertolt Brecht gibi yabancılar ülkeyi terk etmek zorunda kaldılar. İşbirliği yaparak pek çok kişiyi zan altında bırakan Elia Kazan gibileri yaşamları boyunca bu kara lekeyi üzerlerinde taşıdılar. 1954 yılına kadar 214 Hollywood çalışanı komünist olarak mimlendi. Bunların arasında 106 yazar, 36 oyuncu, 11 yönetmen, 4 yapımcı, 6 müzisyen, 4 çizer, 3 dansçı ve 44 teknik görevli bulunuyordu. Bu soruşturmalar 84 oturum olarak 1956 yılının sonuna kadar devam etti. Kara listeyi ilk kez Otto Preminger, Dalton Trumbo'nun adını senarist olarak *Exodus*'a (1960) resmî olarak yazdırarak deldi. ***Şükran Yücel***

BKZ. Güneyli Bayan, İsimsiz Oscarlılar, Trumbo

Kaspar Hauser 1828 yılında Nürnberg şehrinin meydanında güçlükle ayakta duran ve konuşamayan on altı yaşında bir genç bulundu. Bir elinde imzasız iki mektup, diğer elinde bir dua kitabı vardı. Sadece adını yazabilen Kaspar, "Babam gibi süvari olmak istiyorum" diyordu. Şehir yönetimi, on altı yıl boyunca bir mahzende iki büklüm mahpus tutulan, gardiyanı dışında kimseyle karşılaşmayan Kaspar Hauser'e sahip çıktı. Eğitilmesi için bir profesöre teslim edilen ve kısa sürede büyük ilerleme gösteren Kaspar, birkaç haftada okuma yazmayı ve piyano çalmayı öğrendi. Züppe bir İngiliz lordu onu himayesinde gezdirdi. Şık balolarda bir ucube gibi teşhir edilen Kaspar bu durumdan



ÜSTTE
Dalton Trumbo

SAĞDA
Herkes Kendisi İçin ve Tanrı Herkese Karşı'da Kaspar Hauser rolünde Bruno S.

tedirgin oluyor, tuhaf davranışlarıyla herkesi şaşırtıyordu. Kaspar Hauser'i kimin hangi nedenle tutsak tuttuğu bir türlü anlaşılmadı. 1833'te bilinmeyen biri tarafından bıçaklanarak öldürülen Kaspar'ın, Napolyon'un üvey kızı Baden Düşesi Stephanie'nin gayrimeşru oğlu olduğu söylentisi yayıldı. Bu tez tam 160 yıl sonra, 2010'da, Düşes'in soyundan gelen iki kadından alınan kan örneklerinin Kaspar Hauser'in bıçaklandığı zaman üzerinde olan çamaşırlarındaki kanla mitokondriyal DNA yöntemiyle karşılaştırılması sonucunda çürütüldü.

Kaspar Hauser'in Baden Prensi olmadığı anlaşıldı ama Kaspar Hauser bilmecesi hiçbir zaman çözülemedi. Zamanında pek çok sanatçıyı etkileyerek esin kaynağı olan Kaspar Hauser'in trajedisi efsaneleşti. 19. yüzyılın en merak uyandıran kişisinin çıkar peşinde koşan bir şarlatan olduğunu söyleyenler oldu. İlgiyi üzerine çekmek için kendini bıçakladığı bile iddia edildi. Kaspar Hauser üzerine yaklaşık 2 bin kitap, 15 bin makale yazıldı, çok sayıda film çekildi. Bunlardan en önemlisi Werner Herzog'un *Herkes Kendisi İçin ve Tanrı Herkese Karşı* (*Jeder fur Sich und Gott Gegen Alle*, 1974) filmiydi. Herzog, Kaspar Hauser rolünü kendisi de tuhaf biri olan kimsesiz sokak şarkıcısı Bruno S.'ye oynatmıştı. Kaspar Hauser rolünde Bruno S. o denli inandırıcıydı ki, bu kayıp ruha yeni hayranlar kazandırdı. Davide Manuli'nin 2012'de çektiği gerçeküstü ve absürd filmi *La Leggenda di Kaspar Hauser* Kaspar Hauser'e olduğu kadar Herzog'a da bir selam niteliği taşır. Kaspar Hauser bulunduğu andan itibaren öylesine etkili bir mit yaratmış ve bir yalnızlık simgesine dönüşmüştür ki; hiçbir aydın, sanatçı, filozof veya bilim insanı konuya duyarsız kalamaz. Kafka ile Söyleşiler kitabında Gustav Janouch'un "Çok mu yalnızsın? Kaspar Hauser gibi mi?" sorusuna Kafka gülerek yanıt verir: "Kaspar Hauser'den daha beter. Ben Franz Kafka kadar yalnızım."

Şükran Yücel



Kıpkısa Film Kısa filmin bir alttürü. 1-2 dakika uzunluktaki filmlere verilen ad. Bu türü tanımlarken kısa öykü literatüründen apartılmış kavramlar da kullanılır; anlık film, kıpkısa, küçerek, minik, sımsıkı, mesel film, çok kısa film, minimal film, minyatür film. Bir tür imaj tasarrufu olarak ortaya çıkıyor kıpkısa film. 1920'lerin Hans Richter, Moholy-Nagy gibi avangard sinemacıları soyut, ritmik imaj üretiminde kıpkısalık formunu bir strateji olarak kullanıyorlardı. Jean Epstein'ın 'saf sinema'sı sinemanın ilk yıllarındaki hikâyesiz, tiyatrosuz kısa anlatılara geri dönmeyi öneriyordu. Eisenstein montaj üzerine fikirlerini üç dizelik, üç imgelik kısa Japon şiiri haiku'da bulacaktı. Haiku bir kurgu cümlesi olmaktan da öte, kendi başına minimal bir sinemaydı ona göre. Aynı zamanda 1960'ların "az çoktur" mottosunu sanatın çıkış noktası yapan minimalist sanattan etkilenmiştir kıpkısa film türü. Az imaj çok katmanlıdır, çok anlamlıdır, çağrışıma, anlamlandırmaya daha açıktır minimalist yaklaşıma göre. Bir yoksunluk, eksiklik değil; çok olanı azla yapmak, saf akla hitap etmektir. Kıpkısa film tek bir etkiyi hedefliyor; bir yoğunluğu, birdenbire aydınlanma rejimini, bir çığlığı, bir duygunun üretimini, azla çoğu harekete geçiriyor. Başı sonu olmayan bir anlatı bu. Anlatının başı ve sonunun tamamlanmasını alımlayıcıya, izleyiciye bırakıyor. Sanki uzun bir filmden makasla kesilip çıkartılmış.



Ortada. Arada. Başlangıçlar ve sonları değil, şu Deleuzecü 'arada olına' hâllerini üretiyor. İki potansiyel arasından çakan şimşek. Bir giriş olabilir, ama başlangıç değil. Ne başlangıç, ne de erek veya telos. Bir neticeye, bir amaca ulaşmak değil. Başlamak veya bir şeyin sonuna doğru gitmek. Arada olmak, arafta kalmak değil bahsedilen. Rizom, köksap. Ara-oluş. İntermezzo. Merkezsizlik. Ortada bir son yok. İmajın bir tür sıfırlanması. Aforizma gibi çalışan bir tarafı da var kıpkısa filmin. Bir tür düşünce fragmanı. Vaaz etmez, nasihatte bulunmaz, karakter geliştirmez, izleyiciyi bir yere taşımaz; diyalogsuzdur, imajlarla düşünür. Kıssa değildir. Anti-anlatıdır. Godard'dan Mekas'a, Varda'dan Marker'a, Kluge'den Brakhage'a birçok filmci bu türü ziyaret etmiştir. Mesela Godard'ın Avrupa'nın ortasında gerçekleşen Saraybosna kıyımı üzerine bir Batı eleştirisi yaptığı tek bir fotoğraftan, fotoğrafın yakın çekimlerini birleştirerek trajedinin bütününe vardığı 1993 tarihli 2 dakikalık *Selam Sana Saraybosna* (*Je Vous Salue, Sarajevo*) bu türü açan bir filmdir. Deneysel sinema kısalık fikrini tek bir kareye, 1/24 saniyeye kadar geriletmişti. Kurt Kren'in 1983'te yaptığı tek karelik, 1/24 saniyelik *Yok Film* (*No Film*) mesela. Giorgio Agamben'in Guy Debord sineması için yazdığı gibi; gösterilemez ya da dile getirilemez olan, bir şekilde söylenemezi söylemenin içinde görünür. Benjamin'in dediği gibi, her imajın sığınağı olan bu "imajsız"ı görülmeye-bırakan bir imaj. İmajı yok olana kadar geriletmek yani imajsızlık: İşte kıpkısalığın, kıpkısa filmin etiği ve siyaseti burada başlıyor. ***Ege Berensel***

BKZ. Anlatı Yorgunluğu

Kinoautomat Tam adıyla *Kinoautomat: Clovek a Jeho Dum* (*Kinoautomat: One Man and His House*) dünyanın ilk interaktif filmi olarak anılır. Montreal'de düzenlenen Expo '67'deki Çekoslovakya pavyonu için Çek yönetmen Radúz Činčera'nın tasarladığı kara komedi türündeki filmin dokuz farklı noktasında sahneye çıkan bir sunucu, sıradaki sahnenin nasıl olacağına dair iki alternatif sunar ve hikâye, izleyicilerin koltuklarındaki kırmızı ya da yeşil butonlara basarak verecekleri oylara göre devam eder. Kahramanımız Petr Novák, belinde bir havluyla kapıda kalan çıplak kadını, tam da karısı eve gelmek üzereyken içeri alsın mı, almasın mı? Trafik polisinin dur

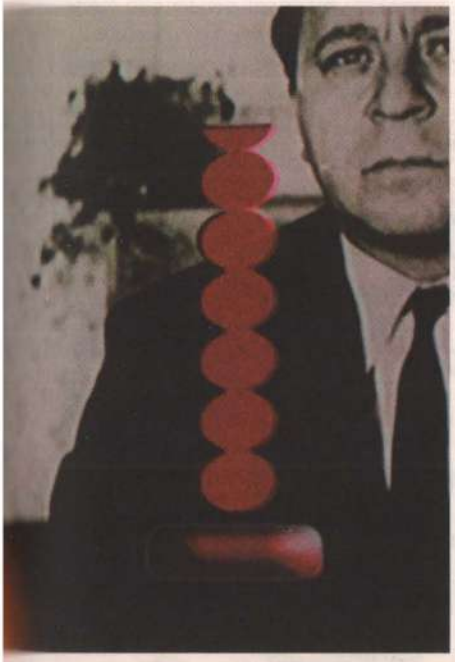


ÜSTTE
Kurt Kren'in *Yok Film*'i

SAĞDA
Kinoautomat'ın bir gösteriminden

ihtarına uysun mu, uymasın mı? Her dönüm noktasında hangi seçenek daha çok oy alırsa hikâye de o doğrultuda ilerleyecektir. Ne var ki izleyicinin yapacağı seçimler ne olursa olsun film Bay Novák'ın evinin yanmasıyla sona ermektedir. Bu açıdan *Kinoautomat*, kimi eleştirmenlere göre demokrasinin işlevsizliğine dair bir taşlama, kimilerine göre de insanın kendi kaderini tayin edebileceği savının bir eleştirisidir. The New Yorker'ın övgülere boğduğu film Çekoslovakya'da gişede başarılı olsa da 1972 yılında Komünist Parti tarafından yasaklanır ve sinema tarihinin karanlığına gömülür. Uzun yıllar sonra Çek televizyonunda, farklı hikâye akışlarının aynı anda iki farklı kanalda gösterilmesiyle izleyiciyle yeniden buluştuğundaysa filmin hilesi gözler önüne serilmiş olur. Senaryo, hikâyenin tercihlerle ayrılan farklı kanallarının bir sonraki tercih gelene kadar tekrar ortak bir noktada buluşacağı şekilde tasarlanmıştır; dolayısıyla hikâyenin gidişatını izleyicinin belirlediği düşüncesi büsbütün bir yanılsamadan ibarettir. ***Berke Göl***

BKZ. Abel Gance'a Göre Napolyon, Post-sinema, Yazılım Sineması, 92





Korumasız Masumiyet

Dušan Makavejev'in aynı adı taşıyan 1968 tarihli belgeseli, 1942'de çekilmiş *Korumasız Masumiyet*'in (*Nevinost bez Zastite*) ilk sesli Yugoslav filmi olduğuna fakat Mihver devletlerinin işgali sırasında çekildiği için, Yugoslavya'nın resmî sinema tarihinde isminin yer almadığına dair bir notla açılır. Yapımcı ve oyuncu Ivan Zivkovic'in Alman bir subaydan salam sucuk karşılığında edindiği film stoklarıyla Belgrad'da gizlice çekilen *Korumasız Masumiyet*'in Yugoslavya sineması tarihindeki yeri tartışmalı olsa da, Sırpça diyaloglu ilk film olduğu şüphe götürmez. Kamusal alanda yaptığı akrobasi gösterileriyle şöhret kazanan Dragoljub Aleksic'in yazıp yönettiği filmin ilk gösterimleri de işgal devam ederken yapılmış, salonun önünde kuyruklar oluşmuştur. Halkın, hemen yandaki diğer sinemada gösterilen renkli Alman filmi *Altın Şehir*'i (*Die Goldene Stadt*, 1942) protesto etmek amacıyla da filmi görmeye geldiği söylenir. 1944'te, birkaç gösterimden sonra Naziler filmin kopyalarının peşine düşünce, Ivan Zivkovic negatifleri

ÜSTTE
Korumasız Masumiyet

Rakovica köyüne getirip, taş pamuğuna sarmalayıp su geçirmez bir metal kabın içine koyduktan sonra toprağa gömer. Yönetmen ve yapımcılar toplama kampına götürülmekten güçbela kurtulurlar. Negatifler ise Yugoslavya Demokratik Federal Cumhuriyeti kurulana kadar yerin dibinde "korunma altında" kalır. Film, 1946'da topraktan çıkarılsa da, bir türlü gün ışığına çıkamaz. Zira bu kez de, yönetmenin filmi bitirmek için işgal güçleriyle işbirliği yaptığından şüphelenen hükümet filmi yasaklar. *Korumasız Masumiyet*, Makavejev 1968'de film üzerine bir belgesel yapana kadar karanlıkta kalacaktır. ***Fırat Yücel***

BKZ. Afgan Film Arşivi, Dawson City

K

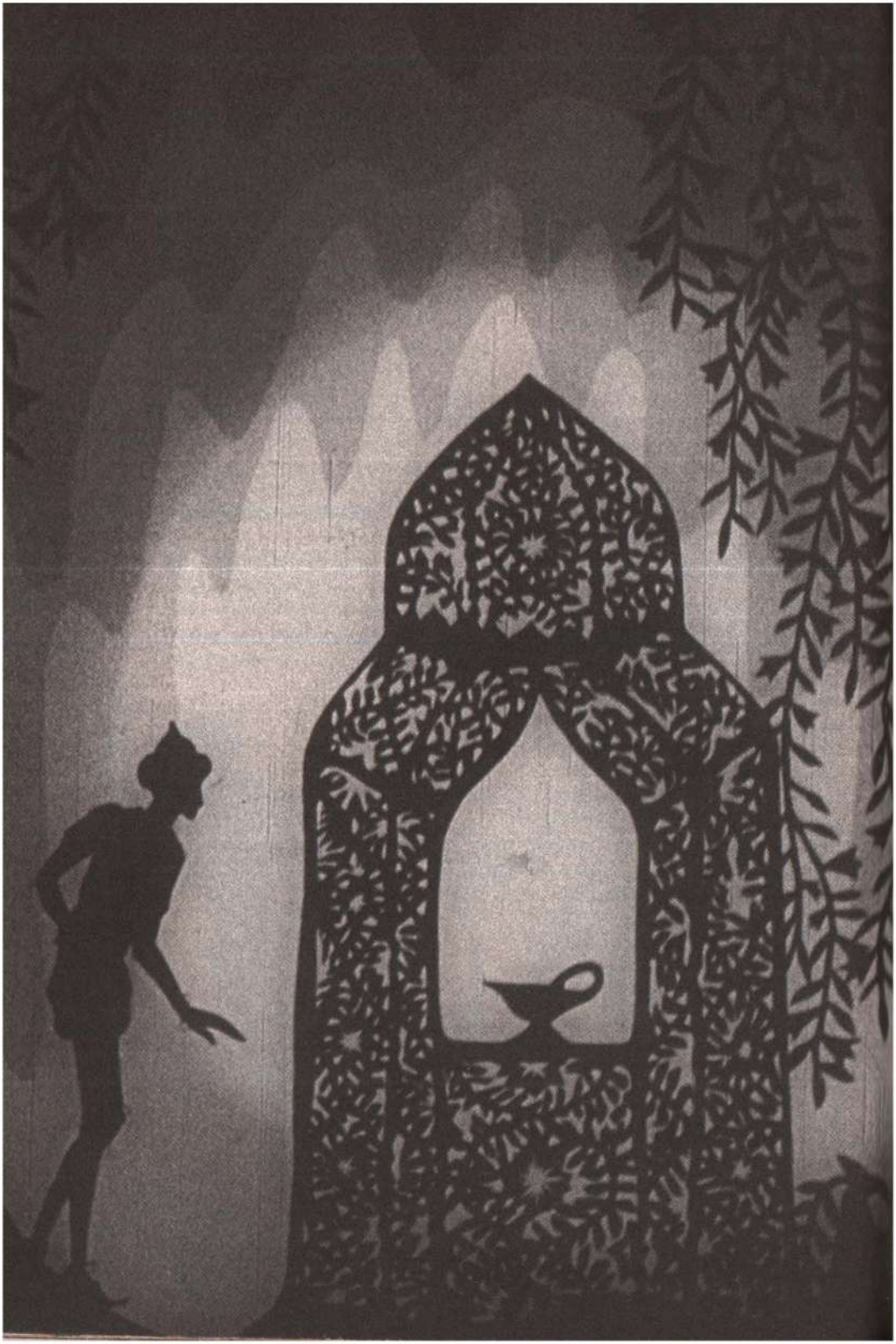
Kovalamaca

Ulus Baker, Gilles Deleuze'ün hareket-imge kavramını "adam tüm gücüyle kaçmaktadır ama nasıl bilmem, hep karşımızdadır" diye formüle eder. Hitchcock için kovalamaca, sinemanın nihai ifadesidir. Birbiriyle ilişkili hareketlerden oluşan bu bileşik hareketi en uç düzeyde temsil eder. Endişe, merak ve heyecan yüklü eylemlerin devamlılığı için bir hayli elverişlidir kovalamaca. Sinemanın ortaya çıkışından beri, mekânları hızla tüketen kovalamacanın sinematik anlatımı izleyiciyi hep cezbetmiştir. Kracauer kovalamacayı, "kurtarıcıların son dakikada kötü adamları alt etmek ve kurbanlarını serbest bırakmak için koşuşturup dururken, dramatik çatışmanın uyandırdığı içsel duyguların yerini bolca fiziksel devinimin ve dolaysız sonuçlarının yol açtığı bir fizyolojik endişe hâline bırakması" olarak tanımlar. Griffith "kovalamaca bir son dakika kurtarışıdır" diyecektir. Hans Richter'e göre de sinema neredeyse bitevi bir kovalamacadır; The Struggle for the Film adlı kitabında şöyle bir anekdot aktarır: "Yahudinin biri 1923 yılında Filistin'e göç eder. Yanında bir sinema projektörü, bir de çok eski bir film dışında pek bir şey getirmemiştir. Bunlarla Kudüs'ün en fakir Arap semtine yerleşir. Geceleri evinin duvarında filmi defalarca gösterir. Seyirci sıkıntısı hiç yaşamaz, hatta bazı kişilerin filmi



defalarca izlediğini fark eder. Bir gün yanlışlıkla son makarayı ilkiyle karıştırır, gariptir ki hiç kimse bundan şikayet etmez. 'Daimi müşteriler' bile kıllarını kıpırdatmazlar. Bu durum ilgisini çeker; niçin ve neden kimsenin itiraz etmediği onu fena hâlde meraklandırmıştır. Ve tüm makaraların sıralarını karıştırarak gösterime devam eder. Defalarca, artık hepsi de birbirinden farklı bir sürü film... Kimsenin 'neden' bundan rahatsız olmadığını, en yaşlı ve devamlı müşterisine sorar. Ortaya çıkar ki Araplar filmin olay akışını, konusunu falan anlamamışlardır, makaraların doğru sıralamasında bile. Besbelli ki sinemaya sadece insanlar, dörtnala giden atlar, koşturan köpekler ve kovalamaca gördükleri için gelmişlerdir." Flaherty, "westernlerin bu kadar popüler olmasının nedeninin insanların at üstünde oradan oraya koşuşturmalarını ve kovalamacayı izlemekten bıkmamaları" olduğunu söyleyecektir. Béla Balàzs için kovalamaca, hareket ve tempo, sinemada bir ifade aracına dönüşür. "Kovalamacanın içinde yatan yazgı, henüz içinde bulunmadığımız fakat önümüzde hasıl olan ve bizi bekleyen tehlike, sinemaya özgü bir motiftir." Ulus Baker'in bir yerde yazdığı gibi "insanlar eylemleriyle dünyayı değiştiremeyeceklerine inandıkları andan itibaren sinema zaman-imge çağına açılacaktır."

Ege Berensel



L

Langue Pendue Fransız yönetmen Leos Carax'ın kült filmi *Kötü Kan*'da (*Mauvais Sang*, 1986) Denis Lavant'ın canlandırdığı Alex karakterinin lakabı. Babasının gangster arkadaşlarının Fransızca 'ağzı gevşek/geveze' anlamına gelen *langue pendue* adını taktıkları genç Alex, bu adın ironisinin hakkını verecek kadar sessizdir. Eli çabuk, melankolik, onu seven genç sevgilisi Liz için fazla tehlikeli, yaşlı ustalardan birine fena halde âşık Anna'nın yanındaysa fazlaca masum ve kırılgan bir vantrolog... Aynı anda nihilist bir romandan, hüzünlü bir rock şarkısından ya da uhrevi bir meselden fırlamış gibidir Alex. Bowie eşliğinde, midesini döverek sokaklar boyu koşar, telesekreteri Prokofyev'den Romeo ile Juliet'i çalar, Halley kuyruklu yıldızının dünyanın yakınından geçtiği o gece kucağında Anna, sıcak asfaltı adımlar. Zorlu bir görev beklemektedir bu küçük tuhaf çeteyi. Sevmeden sevişebilmeyi mümkün kılan bir virüs dünyayı tehdit etmektedir. Panzehirinin yapılabilmesi için korunduğu yere girerek virüsü ele geçirmek gerekir. Alex, ölümü pahasına bu görevi yerine getirmeyi başarır. Vurulan ve soygun yerinden uzaklaşan Alex, üstü açık bir Amerikan arabasının arka koltuğunda yavaş yavaş kanayarak ölürken küçük bir peygambere benzer. Oysa sayıkladığı her şey bize insan olmayı bir kez daha hatırlatır: "Hayatta kalırsam



SOLDA
Kötü Kan

SOL SAYFADA
Prens Ahmet'in Maceraları

bkz. Lotte Reiniger

şayet, bütün kaldırım taşlarını tek tek öpeceğim, her bir merdivene şükredeceğim... Ama kalmazsam eğer... küplere binerim!" Ve hayatını nasıl da darmadağınık bir şekilde geçirdiğini, bir okyanusun kıyıya varmayı başaramayan dalgalarına benzediğini, önünde çok ama çok uzun yıllar olacağını sandığını ama artık yaşamayı öğrenmek için çok geç olduğunu anlatır Alex bize ölürken. Sessiz geçirdiği hayatını uzun bir veda konuşmasıyla noktalar. Ve bizi ölüm ya da aşkla ama hep yaşamakla ilgili olan bir tür melankoliyle baş başa bırakır: "Bir gün gelecek, çoktan yaşamışız gibi olacak." *Övgü Gökçe*

Lata Mangeshkar

11 binden fazla şarkı kaydederek Guinness Rekorlar Kitabı'na girmiş Hindistanlı *playback* şarkıcısı. 1947'den bu yana yirmiden fazla dilde film şarkısı söylemiş, kuşaklar boyunca bütün ünlü oyunculara ses vermiş, *Avare* (*Awaara*, 1951), *Kabhie Kabhie* (1976), *Lagaan* (2001) gibi yüzlerce önemli filmin müzik ve dans sahnelerine katkıda bulunmuş efsanevi isim. Güneydoğu Asya sinemalarındaki şarkı geleneğinin simge ismi. Hint sinemasında çoğu oyuncudan ya da yönetmenden daha şöhretli olan Mangeshkar'ın seslendirdiği tek bir film şarkısının popüler olması en kötü filmleri bile *hit* yapmaya yetmiştir kimi zaman. *Eren Odabaşı*



Leninist Oran

Sovyetler Birliği'nde 1921'de ilan edilen NEP'in (Yeni Ekonomik Politikası) sinema yapımlarının dağıtımına ilişkin politikası bu şekilde adlandırılıyordu. Lenin, burjuva zevklerine hitap eden ticari yapımların yozlaştırıcı olduğunu düşünüyor, halkın devrimci idealleri özümsemesi için belgesellere, öğretici propaganda filmlerine ve avangard yapımlara destek verilmesi gerektiğini düşünüyordu. Ancak devrimin ilk yıllarındaki kıtlık ve ekonomik darboğazı aşmak için bir süreliğine eğlencelik filmlerin dağıtımına izin verilebilirdi. Leninist Oran, eğlence filmleri ile belgesel sinema/avangard filmler/eğitici filmler arasında münasip bir denge öngörüyordu. Eğer iyi belgeseller üretilmeye devam edilirse, burjuva zevkleri üzerinden halkın duygularını istismar eden ticari filmlerin varlığı sakıncalı olmayacaktı. Erken dönem Sovyet sinemasındaki avangard akımları inceleyen Vlada Petric, Sovyetler'deki yapımcı ve dağıtımcıların, Lenin'in esas önerisini, yani belgesel sinemanın geliştirilmesini, büyük oranda göz ardı ettiklerini dile getirir. Doğrudan işin diğer tarafına, ticarete yönelmişler, bu da avangard/devrimci film üreticilerinin zamanla devre dışı kalmasına neden olmuştur.

Novyi LEF dergisi çevresinde toplanan avangard sinemacı ve sanatçılar, NEP'in bu politikasının Sovyet sineması üzerinde yıkıcı bir etki yaratacağı, deneyselliği yani asıl devrimci tavrı yok edeceği görüşündeydiler. Dziga Vertov günlüklerinde NEP'in bu politikasının belgesel sinemayı ortadan kaldıracak "oyunlu filme" (yani senaryolu burjuva sinemasına) geçiş anlamına geldiğini yazar. Petric'e göre ilerleyen yıllar Vertov'u haklı çıkaracaktır. 1924'e



gelindiğinde, Sovyetler Birliği'nde dağıtılan filmlerin yüzde 90'ının kapitalist ülkelerden ithal edilen yapımlar olduğu kaydedilir. 1930'larla birlikte, Vertov'un "edebiyat ve tiyatro dilini" ve büyük Amerikan yapımlarını taklit ettiğini söylediği Sovyet Realizmi hâkim olur sinemaya. Kitlesel beğeniye oynayan ticari melodram ve kostümlü dramalara verilen devlet desteği giderek artarken, yenilikçi filmler devlet tarafından ne finansal olarak desteklenir ne de sanatsal olarak yüreklendirilir. Vertov 1939'da, pratikte karşılığını bulmayan Leninist Oran'a alternatif bir model önerecektir: Eğlence filmleri yüzde 25, eğitici/bilimsel filmler yüzde 30, belgeseller yüzde 45. Vertov'un dağıtım oranlarına dair bu yeni önerisi ciddiye alınmaz. Yönetmenin doğrudan NEP politikalarını hedef alan Ağızlar Pencerelere Doğru Açılıyor adlı basılmamış bir şiiri de vardır. Tarih belirtilmemiş olsa da, şiirin 1920'lerin başında, Ukrayna/Kazakistan dolaylarındaki büyük kıtlık sırasında yazıldığı tahmin edilmektedir.

"NEP! Perçinle kafelerini ve
katafalklarını,
Şekerleme ve menekşe dolu binek
arabalarını!
Çocukların çığlıkları –bir düğüm
olacak gırtlağında!
Çek ağzından pastaları!
Ağızlar pencerelere doğru açılıyor!"

Fırat Yücel

BKZ. Dziga Vertov Grubu; Sinema ve Sinema

Lili Marlen Türküsü

"Bu şarkı, cephedeki askerler ile evlerinde onları bekleyen sevdikleri arasında yıkılmaz bir bağ hâline gelmiştir." Rainer Werner Fassbinder'in 1981 yapımı *Lili Marleen* filminde bir Nazi subayı böyle tarif eder Lili Marlen şarkısını. Ama Lili Marlen (Marlene ya da Marleen olarak da yazılır) sadece Nazilerin şarkısı değildir. Birinci Dünya Savaşı'nda askere çağrılan bir öğretmen olan Hans Leip'in 1915'te Hamburg rıhtımlarında, geride bıraktığı aşkına yazdığı bir şiirdir Lili Marlen. 1938'de Norbert Schultze tarafından bestelenen bu şiir, ilk olarak 1939'da İsveçli şarkıcı Lale Andersen tarafından Berlin'de seslendirilmiş ve sadece 700 kopya satmıştır. Ta ki Naziler 1941'de işgal ettikleri Belgrad Radyosu'ndan yayın yapmaya başlayana dek. Nazi subayları ellerinde yeterli plak olmadığı için radyoda üst üste Lili Marlen'i çalmaya başlar. Tüm Avrupa'daki Alman askerleri bu şarkıyla sıla hasretlerini giderecektir.



ALTTA
Lili Marleen'in (1981) afişinden

Ancak Belgrad Radyosu'nun Kuzey Afrika'dan da çekecek kadar kuvvetli olan frekansları Mısır çöllerinde konuşlanan Britanyalı 8. Ordu'ya da ulaşmaktadır. 1942'de Naziler tarafından çoktan bir propaganda aracı hâline getirilmiş olan bu "düşman şarkısı"nı Britanyalı askerler de çok severler. 1944'te, henüz savaş devam ederken, usta İngiliz belgeselci Humphrey Jennings çektiği kısa belgesel *Lili Marlene'in Gerçek Hikâyesi*'nde (*The True Story of Lili Marlene*) şarkının yolculuğunu şöyle anlatır: "Lili Marlen, Hamburg'un rıhtımlarında doğdu, ardından Berlin'e gitti, sonra da Belgrad'a uçtu. Çöle gönderildi, orada esir düştü, dönüşüm geçirdi ve özgürlük ordularıyla birlikte Avrupa'nın kalbine doğru yürüyüşe geçti."

Hikâye burada bitmez tabii ki; Attila İlhan'ın sözleri, Ahmet Kaya'nın sesiyle "Zagreb radyosunda Lili Marlen türküsü" olana dek daha çok yol kat eder şarkı. 1930'ların sonunda aralarında usta yönetmen Billy Wilder'ın da bulunduğu bir grupla, Yahudilerin ve muhaliflerin Nazi gazabından kaçması için bir fon oluşturan Alman aktris Marlene Dietrich, 1939'da Amerikan vatandaşı olacak ve 1944'te, Amerikan Stratejik Hizmetler Bürosu'nun düşman askerlerini moralini bozmak için tasarladığı Muzak Projesi için Lili Marlen'i Almanca seslendirecektir.

Şarkıyı ilk seslendiren Lale Andersen'ın öyküsü ise pek çok filme ilham verir. Örneğin Fassbinder'in filmi, Andersen'in, Zürih'te Yahudi besteci Rolf Liebermann'la aşk yaşadıktan sonra Joseph Goebbels tarafından tutsak alınıp bir propaganda kölesine dönüştürülmesinden yola çıkmıştır. Şarkıyı en provokatif biçimde kullanan ise Yugoslav avangard Dušan Makavejev olacaktır. Lili Marlen, Belgrad Radyosu'nun frekanslarında ilk kez işitildiği zaman, işgal altındaki bu şehirde yaşayan dokuz yaşında bir çocuk olan Makavejev, 1971 tarihli *W.R. Organizma'nın Sırları* (*W.R.: Misterije Organizma*) filminde şöyle yer verir şarkıya: Lili Marlen, Hitler'in 'Ötenazi Programı' dahilinde elektroşok işkencesine maruz bırakılan insanların görüntülerinin üzerinde çalar, hemen ardında da bir Stalin propagandası filminden görüntülere eşlik eder. Wie einst Lili Marleen... Bir zamanlar Lili Marlen... Bu melodi ve sözler her zaman için iki büyük dünya savaşını hatırlatacak ve savaşsız bir dünyaya duyulan özlemin adı olarak kalacaktır.

Fırat Yücel

BKZ. Marlene Dietrich

Lilya Brik Anonim olduğu düşünüldüğü için birçok yerde (atölye afişi, sosyal medya tanıtımı gibi) isim belirtilmeden kullanılan bu fotoğraftaki sinemacı aslında 1891 Moskova doğumlu Yahudi kökenli Rus yazar ve yönetmen Lilya Brik. Rus Formalizminin ve Konstrüktivizmin önemli isimlerinden biri olan Brik, Moskova Mimarlık Enstitüsü'nde sanat ve mimarlık eğitimi aldı. 1927 yılında, Kırım bölgesinde tarımla uğraşan Yahudi yerleşimlerini konu alan *Evrei na Zemle* (*Jews on the*



SAĞDA
Lilya Brik'in fotoğrafı aslen Alexander Rodchenko'nun Gosizdat yayınevi için yaptığı posterde kullanılmıştı.



Land) adlı belgesel filmin yapımcılığını üstlendi. Yönetmenliğini yaptığı *Steklyannyy Glaz*'ı (*The Glass Eye*) ise 1929'da tamamladı. Buluntu görüntüyle gerçekleştirilen ilk film örneklerinden biri olan *The Glass Eye*'ın bir kısmı dönemin yabancı haber görüntülerinden ve Mikhail Kaufman'ın *Moskova* (*Moskva*, 1927) adlı filminden alınan parçalarla kurgulanmıştı. Anılarında, sonradan kaybolan ikinci senaryosundan şöyle bahsetmişti Brik: "Aşk ve Görev adında bir senaryo yazdım. Filmin tüm öyküsü ilk bobinde anlatılacaktı. Kalan dört bobinde aynı görüntüler yeniden kurgulanarak tamamen ayrı öyküler oluşturulacaktı. Asıl öyküden tamamen farklı filmler. Sadece başka kurguyla... Yeni hiçbir plan çekilmeyecekti!"

Sovyet Devrimi sonrası avangard akımın liderlerinden biri olan Brik, aynı zamanda yazarlık ve yayıncılıkla da uğraşıyordu. Rusça ve İbranice dışında Almanca ve Fransızca da yazabilen Brik, Rus Konstrüktivizmi ve Dada akımlarının merkezi olarak bilinen Moskova'da LEF dergisinin yayıncılarından biri oldu. Gosizdat yayınevinin 1924 yılında Rodchenko tarafından tasarlanan afişinde "Kitaplar" diye seslenen kadın olarak sık sık karşımıza çıkan Brik'in afişte kullanılan bu fotoğrafı günümüze kadar birçok mecrada defalarca kez yeniden kullanıldı. Asıl adı Lilya Kagan olan sanatçı, dönemin kanunları gereği evlendikten sonra yazar kocası Osip Brik'in soyadını kullanmıştır. ***Çiçek Kahraman***

bkz. Dikiş Makinesi, Esfir Shub, Montaj, Yelizaveta Svilova

Lotte Eisner Çok sevdiğimiz biri için ne yapmaya hazırız acaba? Her şeyimizi vermeye mi? Ya da Hamlet'in, ölen Ophelia için Laertes'e söylediği "Lanet olsun! Ne yapacaksan yap da görelim! / (...) Canlı canlı gömülmeye hazırsan onunla / Ben de hazırım" sözünü mü söyleriz? Shakespeare'i mutlaka okumuş ve *Herkes Kendisi İçin ve Tanrı Herkese Karşı* (*Jeder fur Sich und Gott Gegen Alle*, 1974) filmini "Almanya'yı terk etmek zorunda kalan herkese" adayan Werner Herzog, çok sevdiği arkadaşı Lotte Eisner'in Kasım 1974'te Paris'te ağır hasta yattığını öğrendiğinde Münih'ten yürüyerek yola çıkıp 773 buçuk km ötedeki Paris'e varmayı aklına koyar. Bu adakla yaşlı kadının ölümüne engel olacağını düşünür.

Fransız Sinemateki'nde yıllarca birlikte çalıştığım, Fransızcası harikulâde bir Alman Yahudisi aksanıyla süslü, defalarca Neuilly'deki evine beni porselen takımlar içinde küçük pastalarla beş çayına davet edecek kadar nazik ve daha önemlisi, büyük bir sinema tarihçisi olan Lotte H. Eisner 1933'te Nazi Almanyası'ndan kaçarak Fransa'ya sığınır. Bir yıl sonra, 1936'da Fransız Sinemateki'nin kurucusu olacak genç Henri Langlois ile tanışır ve kırk yıl boyunca bu efsanevi kurumun

dünyanın en zengin sinema koleksiyonu olmasında başrollerden birini oynar. Fransa İkinci Dünya Savaşı'na girince, Almanya'dan gelen sığınmacıları Gurs kampında toplar. Oradan kaçan Lotte'ye Langlois, Louise Escoffier adına, savaşın sonuna kadar kullanacağı bir sahte kimlik sağlar ve onu mutlak bir ölümden kurtarır. Savaştan sonra, 1952'de, Siegfried Kracauer'ın yapıtıyla birlikte (Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi) Weimar sinemasının en önemli analizi olan L'Ecran Démoniaque (Şeytani Sinema Perdesi, Türkçede yayımlanmadı) kitabını yayımlar. Usta yönetmenle ilgili F.W. Murnau adlı kitabı 1964'te basılır ve hâlâ Alman Dışavurumculuğu akımını en iyi anlatan yapıt niteliğini korumaktadır.

(Bu arada Werner yürümektedir...) Yürüdü de, vardı da. Yolda tuttuğu günlüğü (Türkiye'de Buzda Yürüyüş: Münih-Paris başlığıyla Jaguar Kitap'tan yayımlandı) sonradan yayımlar. Gerçekten de Lotte Eisner o günlerde iyileşir, sekiz yıl daha yaşayacaktır... Alman diline âşık olan Eisner, Herzog'la birlikte yer aldıkları bir belgeselde, kendisi gibi Paris'te bir sürgün olan büyük Alman romantik şairi Heinrich Heine'nin Yabancı Ülkede başlıklı şiirini okur: "Benim, eskiden, güzel bir vatanım vardı. / Ulu ve güçlü meşeler büyürdü orada. / Narin menekşeler boyunlarını eğerdi. / Bir rüyaydı. / Beni öptü. / Almanca. / Şu sözleri söyledi bana, Almanca / (öyle tatlıydılar ki, / inanılacak gibi değil): "Seni seviyorum". / Bir rüyaydı." ***Jak Şalom***

bkz. Başıbozuk Film Okulu, Dünya Sinema Müzesi

Lotte Reiniger 1926'da sinema tarihinin bilinen ilk uzun metrajlı canlandırma filmini çeken Alman yönetmen. 1899 yılında Berlin'de doğan



Lotte Reiniger küçük yaşta kartonları keserek kuklalar yapmaya başlar. Siluet yaratmak onun tutkusu ve işi olacak, yaşamı boyunca, çocukluğunda çok sevdiği o peri masallarını, el yapımı siluetlerle canlandıracaktır. İlk filmi *Seven Kalbin Süsü*'nü (*Das Ornament des Verliebten Herzens*) 1919'da çeken Reiniger, 1921'de evlendiği Carl Koch'la birlikte film çalışmalarını sürdürdü. Reiniger ve Koch, Max Reinhardt Tiyatrosu için kostüm ve dekor tasarladılar. Yakın dostları Bertolt Brecht'in Üç Kuruşluk Opera'sı 1928'de ilk kez sahnelendiğinde Reiniger oyundaki haberci karakterinin siluetten atını hazırladı. Bazı sahnelerinin çizimleriniyse kâğıt kesme olarak tiyatro fuayesinde sergiledi.

İlk uzun metrajlı canlandırma filmi *Prens Ahmet'in Maceraları*'nı (*Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, 1926) eşi Koch'la üç yıllık aralıksız bir çalışmadan sonra gerçekleştirdi. Filmin Binbir Gece Masalları'ndan esinlenen öyküsünü tümüyle siluetlerle canlandırmışlardı. Doğu sanatının gölge ve kukla oyunlarını sinemaya başarıyla uyarladıkları *Prens Ahmet'in Maceraları* aynı zamanda ilk öykülü canlandırma film olarak da bilinir. Ne var ki ikili, filmi gösterebilecekleri bir sinema

bulamamışlardır. 1926'da Berlin'de bir pazar matinesinde gösterildiğinde pek ilgi çekmeyen film aynı yıl Paris'te avangard çevreler tarafından coşkuyla karşılanır; Jean Renoir filme hayran olur.

Nazi iktidarının sanatçılar üzerindeki baskıları artınca Reiniger ve eşi Londra'ya yerleşirler. Reiniger'in siluet çizimleri ve filmlerinin ön çalışmaları 1935'te Londra'da sergilendiğinde büyük ilgi toplar. Reiniger aynı zamanda video klibin de öncülerinden sayılır. *Papageno* (1935) adlı kısa filminde Mozart'ın Sihirli Flüt operasının kahramanı Papageno'nun aryasıyla siluetlerin hareketleri birbirini tamamlar. Seksenden fazla siluet filmi çeken Lotte Reiniger 1955'te Venedik Film Festivali'nde *The Gallant Little Tailor* (Küçük Kahraman Terzi, 1954) ile En İyi Kısa Film ödülünü kazandığında "ben hikâye anlatarak izleyiciyi kahkahalara boğmaya değil, onun yüzünde mutlu bir gülümseme yaratmaya çalışıyorum" demişti. Yıllar süren göçebeliğinden sonra 1969'da ilk kez Batı Almanya'ya davet edilmesi erken dönem film çalışmalarının keşfedilmesine yol açtı. Reiniger 1972'de bir Onur Ödülü ve 1979'da liyakat nişanıyla ödüllendirildi. ***Şükran Yücel***

BKZ. Gölge Oyunu; Mecralararasılık; Öncü Kadın Sinemacılar Projesi

Louisiana Star Sineması Siyah sinemasının atası sayılan Oscar Micheaux'nun 1919 yapımı filmi *Within Our Gates*'i göstermeyi reddeden sinema salonlarından yalnızca biri. Sinema tarihçileri ve araştırmacılarının giderek daha fazla ilgi gösterdiği Micheaux, özellikle D.W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1915) filminin antitezi olarak görülen ve büyük yankı uyandıran *Within Our Gates* üzerinden sayısız sansür ve engellemeyle karşılaşmıştı. Louisiana Star Sineması örneğinde bu engellemenin, dönemin New Orleans emniyet amiri tarafından siyah izleyicilerin gittiği sinemanın beyaz müdürüne gönderilen bir mektuptan kaynaklandığı anlaşılıyordu. Filmde dokuz siyahın sudan sebeplerle asılarak infaz edildiğinden bahseden mektup, halkın galeyana gelmesi konusundaki kaygılara işaret ediyordu. Benzer kaygılar farklı çevreler için de geçerliydi ve filmin gösterilmemesi yönündeki tavsiyeler oldukça yaygındı. Film, özellikle Şikago'da, farklı şehirleri etkisi altına alan siyah isyanlarını yeniden tetikleme ihtimali barındırdığı düşüncesiyle ciddi bir korku uyandırmıştı.

1919 yazında beyazların eğlendiği bir parkta, yüzmek için gölete giren bir siyahın bir grup tarafından dövülerek öldürülmesi ve polisin buna göz yumduğuna dair tanıklıklar siyah halkta yavaş yavaş artan bir infiale neden olmuş, beyaz ve siyah gruplar arasında başlayan sert çatışmalarda çok sayıda



insan ölmüştü. Micheaux'nun yaptığı şey, *Within Our Gates*'le zamanının nabzını tutan bir hikâye anlatmak değildi sadece. *Bir Ulusun Doğuşu* gibi, ırkçı unsurlar içeren örnekleri tersine çevirerek, siyahların beyazlar tarafından linç edilmesini, beyaz bir adamın siyah bir kadını tacizini açıkça gösteriyor, bir yandan da melodramdan hayli faydalanan sinemasıyla yeni bir seyirci kitlesi yaratıyordu. ABD'nin pek çok eyaletinde siyahların gittiği sinemalarda bile filmin gösterilememesi ya da önemli ölçüde kesilerek gösterilmesi onu durdurmuyordu. Yalnızca beyazların değil, filmlerindeki siyah ruhban sınıfı temsilinden hoşlanmayan papazların da hakkında olumsuz hükümde bulunarak siyah izleyiciyi etkilediği durumlarda bile Micheaux yılmadı. Farklı eyaletlerde farklı ölçülerde, hatta değişen kurgularla filmlerini göstermek için dolaşmaya ve yirmi yıl boyunca her sene bir film çekmeye devam etti. Sinema tarihinin Amerika kıtasındaki ilk dönemine dair tarih anlatılarında halen D.W. Griffith kadar merkezî bir yere sahip olmamakla birlikte, Micheaux, filmleriyle olduğu kadar sansürle baş edebilme biçimiyle de ilham vermeye devam ediyor. ***Övgü Gökçe***

BKZ. Irk Filmi, Oscar Micheaux, Siyah İstismar Sineması

Lovely Andrea Alman sinemacı ve görsel sanatçı Hito Steyerl'in 1987 yılında Tokyo'da çektirdiği *shibari* fotoğrafta kullandığı mahlas. Steyerl 2007 yapımı *Lovely Andrea* adlı filmde bu fotoğrafın ve Japonya'da hâlâ popülerliğini koruyan kadim bir erotik zanaat olan, özellikle genç kadınların kalın iplerle sıkıca bağlanıp havada salınıyormuş gibi poz verdiği fotoğraflara dayanan *shibari*'nin peşine düşer.



ÜSTTE
Lovely Andrea (2007)

Filmde görüştüğü uzmanlardan birine göre o yıllarda Japonya'da bu fotoğrafları yayımlayan aylık dergilerin sayısı yüzün üstündedir. Film Steyerl'in aradığı fotoğrafa ulaşma çabası kadar bu tutkuyu anlamlandırmaya çalışmasını da konu alır. Kimi modeller için yalnızca bir geçim kaynağı olan bu fetiş, bazıları için daha fazlasını ifade etmektedir. Özgürlük? Güç? Bağımlılık ya da bağımsızlık bilinci? Bir şeyin parçası, bir merkeze sahip olma arzusu?

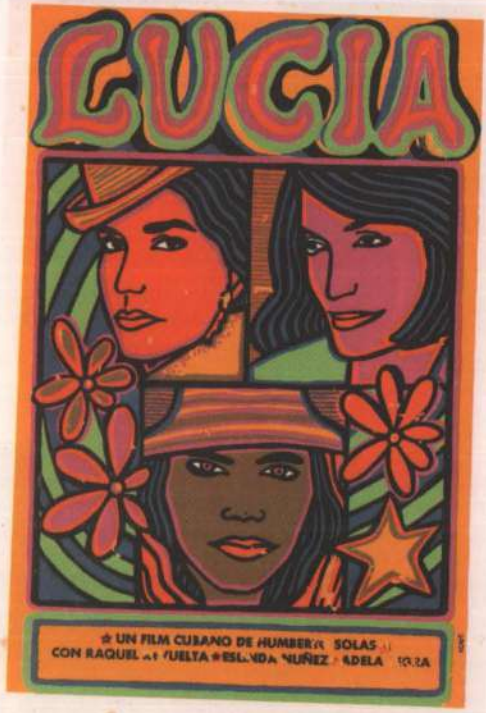
Steyerl'in kayıp fotoğrafına duyduğu ilginin arkasında başka bir fotoğrafa olan bağı saklıdır. Yönetmenin 2004 tarihli *November* (Kasım) filmi, *shibari* fotoğrafı için seçtiği mahlasın kaynağı olan Andrea Wolf'un hikâyesini anlatır. Steyerl on yedi yaşındayken onun en iyi dostu olan Wolf, 90'larda PKK'ye katılmış, Ronahî adını almış ve 1998 yılında Van kırsalında öldürülmüştür. Steyerl seks filmleri gösteren bir sinemanın duvarında erotik resimler arasında bir posterde Şehît Ronahî adıyla gördüğü eski dostunun imajının, gençken kendi çektiği amatör filmdeki karizmatik feminist kahramandan Kürt saflarında savaşan bir gerillaya uzanan yolculuğunu takip ederken, gerçek ve kurmaca, görüntü ve onun dolaşımı

üzerine kafa yorar. Bir yandan da Türk hükümetiyle ağızbirliği içinde Andrea Wolf'un ölümünü inkâr eden Alman hükümetinin sorumluluğunu sorgular. Sovyetler'in çözülmesiyle Doğu Almanya başta olmak üzere Doğu Bloğu'nun dağıtılan ordularından Kürdistan'da süren savaşta Türkler'e aktarılan silahlar üzerinden Batı'nın sorumluluğunu gündeme getirir. PKK'nin Kürtlere karşı işlediği suçlardan da söz açarak, şehit ve kahraman imgelerini masaya yatırır. Filme adını veren Kasım ise Eisenstein'ın *Ekim* (*Oktyabr*, 1928) filmine bir yanıttır. Kazakların Bolşeviklere katılmasının coşkusuyla ışıldayan *Ekim*'in aksine, Steyerl'in içinde bulunduğumuzu söylediği uzun Kasım'da eskinin kahramanları yol kenarında infaz edilen delilere dönüşmüştür: "Kasım Ekim'in sonrasıdır. Devrimlerin sonunun geldiği, az gelişmiş ülkeler için mücadele etmenin istisnai, yerel ve üzerine konuşulması neredeyse imkânsız bir hâle geldiği zamandır."

Evrim Kaya

bkz. Costa-Gavras'ın Uydurması, Esfir Shub, Özgürlük Saati Gelip Çattı

Lucía Küba sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Humberto Solás'ın 1968 yapımı ilk uzun metrajlı filmi; ayrıca filmde, Küba'nın üç dönemini ve Küba ulusal kimliğinin farklı veçhelerini anlatmak için temel alınan üç kadın karakterin ortak ismi. *Lucía*'nın ilk bölümü 1895'te İspanya'ya karşı verilen Bağımsızlık Savaşı sırasında geçer. Solás'ın etkilendiğini söylediği Visconti'nin *Günahkâr Gönüller*'iyle (*Senso*, 1954) sıkça kıyaslanan bu ilk bölümde, üst sınıf bir aileye mensup Lucía, İspanyol ajanı Rafael'e âşık olur. Tutkusuna yenik düşen Lucía, onu bekleyen sondan habersiz, Rafael'i direnişin merkezi olan çiftliklerine götürür. Avrupa'nın yerleşik sınıf sisteminin ve ahlaki açmazlarının aksine sömürgecilik kültürünün beraberinde getirdiği yıkımın izlerini taşıyan bu bölümde, anlatı tutku ve ihanet peşinde sürüklenir. Lucía, aşkının bedeli olarak hem direnişe liderlik eden kardeşini kaybedecek, hem de âşığı Rafael'i kendi elleriyle öldürdükten sonra neredeyse aklını yitirecektir. İmkânsız bir aşk hikâyesini sömürgecilik bağlamında sert bir parçalanma ve yok olma hikâyesi olarak anlatan bu ilk bölümde kamera da diğer anlatım öğeleriyle beraber kontrolden çıkar.
Aşırılıklar içeren ilk bölümün aksine filmin 1933'de geçen ikinci bölümü epey sadedir. Bu kez orta üst sınıf imkânlarını elinin tersiyle iterek fabrikada



çalışmayı ve bir devrimci olan Aldo'yla evlenmeyi seçen emekçi bir Lucia vardır karşımızda. Diktatör Machado'nun düşürüldüğü ve yerine geçen Batista'nın yeni bir diktatörlüğün temellerini attığı bir süreçte Aldo, uğruna hayatını feda etmeyi göze aldığı yeni sistemde ihanete uğrar ve öldürülür. Yeni bir hayat vaadiyle ümitlenen Lucia ise (tıpkı Küba gibi) yine yıkıma uğrar.

Sonuncu bölüm, bu kez sosyalist devrimin gerçekleştiği 60'lı yıllarda aşılamayan bir mesele olarak toplumsal cinsiyeti odağına alır. Bir önceki bölümün kırılgan Lucia'sının yerini bu kez tarlada çalışan, dimdik duran, güçlü ve içinde bulunduğu koşulları durmadan tartışan bir Lucia alır. Zaman içinde onu eve hapsetmeye çalışan kıskanç kocasının tahakkümünden kurtulmaya çalışan Lucía, onu tam olarak terk etmeyi başaramasa da, filmin en güçlü sahnelerinden birinde çalışan diğer kadınların kıskıvrak yakaladığı kocasına içinden geçenleri haykırır. Küba'nın özgürleşmesinin kadınların özgürleşmesi anlamına gelmediğini söyler film; intikam alan, kaybeden ama yine de isyan eden kadınlar sayesinde her şeye rağmen umuda işaret eder. Ulusal kimliğin yalnızca bir sembolden ibaret kadın kahramanlara havale edildiği kimi örneklerin aksine, sırtını yalnızca melodrama yaslamayan, tarihsel gerilimlerle bireysel ihtiyaçları birlikte ele alan Solás, kadınlara kendi arzuları, inatları ve isyanlarıyla filmin merkezinde bir yer açar ve Küba'nın sömürgesizleştirilme tarihini onlarla birlikte tartışır. ***Övgü Gökçe***

bkz. Sara Gomez, Urusevskiy'nin Plan Sekansları

Lynch'in Yapmadığı Filmler

1980 yılında, ikinci uzun metrajı *Fil Adam*'ın (*The Elephant Man*)



sekiz dalda Oscar ödülüne aday gösterilmesinin ardından, anaakım sinema sektörü David Lynch'i konvansiyonel anlatılara yatkın görmüş olacak ki, 1981 yılında, Lynch'e Fast Times at Ridgemont High adlı senaryoyu çekmesi teklif edilir. Lise öğrencilerinin gençlik endişelerine dair bir yaş dönümü komedisinin David Lynch malzemesi olmadığı 1986'da *Mavi Kadife* (*Blue Velvet*) ile anlaşılmadıysa, 1990'da *İkiz Tepeler* (*Twin Peaks*) dizisiyle anlaşılacaktır. Aynı dönemde George Lucas *Yıldız Savaşları: Bölüm VI – Jedi'ın Dönüşü*'nü (*Star Wars Episode VI: Return of the Jedi*, 1983) yönetmesini de teklif etmiştir. Bunu da reddeden Lynch, "Lucas konuşurken başıma ağrı girdi" diye de ekleyecektir. *Jedi'ın Dönüşü* 1983'te gösterime



SOLDA
David Lynch *Dune*'un setinde

ALTTA
David Foster Wallace ve Jeeves

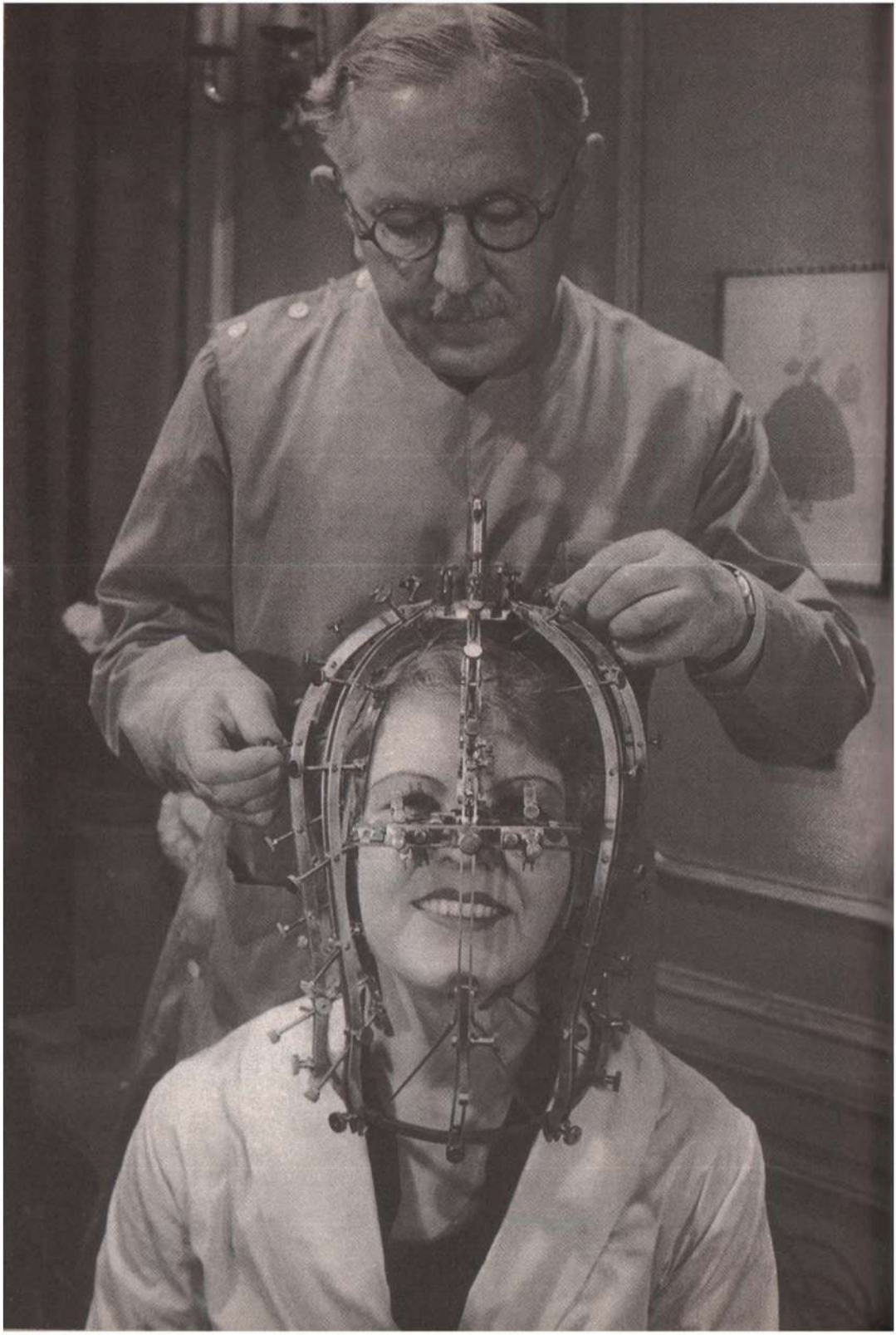
Lynchvari Nev-i şahsına münhasır ifadesini en zahmetsizce üzerinde taşıyan yönetmenlerden David Lynch'in stili bir sıfat olarak da sıkça kullanılır. Gerek başka sanat eserleri üzerine konuşurken gerekse hayatta başımıza gelen bazı şeyleri tanımlamak üzere bu kavramsallaştırma elzemdir. Çağımızın efsanevi yazarlarından –kırk altı yaşında intihar eden– David Foster Wallace'ın hayatında en derinden etkilendiği yönetmen olan David Lynch için bizzat kaleme aldığı sözlük tanımı bu anlamda işimizi çok kolaylaştıracaktır: "Dehşet verici olanla sıradan olanın –ilkinin ikincisinin içinde her daim olduğunu açığa çıkartacak biçimde– iç içe geçtiği özel bir ironi biçimi." ***Senem Aytaç***

BKZ. Lynch'in Yapmadığı Filmler

L

girer. Lynch ise uzay operasına hiç ilgi duymadığı hâlde 1984'te çektiği *Dune* ile bir nevi bu filme karşılık verecektir. Gerçi, *Dune*'un barok denebilecek yapım serüveni çekimler sonrasında da yankı uyandırmaya devam eder; film ortaya çıktıktan sonra Lynch, stüdyonun baskısı altında çektiği film üzerinde sanatsal açıdan bir kontrolü bulunmadığını söyleyecektir. Yönetmediği senaryoların Lynch evreni içinde tersyüz olmuş tezahürlerine bakarak, Lynch'in merkezcil kuvvetlere karşı merkezkaç kuvveti gibi iş gördüğünü söylemek yanlış olmaz. ***Fatma Cihan Akkartal***





M

Man Ray'in Gözlüğü 1920'lerin avangardları, sinemanın hızla oturmuş konvansiyonlarını kırmak, onu burjuva alışkanlıklarından arındırmak istiyor; pelikülü kendi sanatlarının bir aracı olarak yeniden tanımlıyor, yeniden keşfediyorlardı. Çoğunlukla fotoğraf ve resimle uğraşan Man Ray'in de soyut imgelerin, şekillerin ve görsel ritmin ön planda olduğu *Le Retour à la Raison* (1923), *Emak-Bakia* (1926), *L'Étoile de Mer* (1928) ve *Les Mystères du Château de Dé* (1929) gibi kısa filmleri olduğu gibi, Marcel Duchamp'ın *Anemic Cinema*'sında (1926) ve Fernand Léger'in *Ballet Mécanique*'inde (1924) de parmağı vardı. Avangardların toplu-ca boy gösterdikleri bir film olan *Entr'acte*'taysa (1924) oturmuş Marcel Duchamp'la satranç oynuyordu.

Man Ray, sonradan 'rayogram' adı verilecek olan tekniğiyle, 'kamerasız sinema'nın erken dönem örneklerini üretiyordu. Kamerayı aradan çıkarıyor ve doğrudan pelikülün üzerine koyduğu maddeleri pozlayarak sinema yapıyordu. Çivi, tuz gibi maddelerin pelikülün üzerinde oluşturduğu soyut imgeleri kurguluyor; diğer taraftan da sinemanın optik olanaklarını araştırıyordu.

Man Ray'in daha az bilinen ve sadece kendisinin kullandığı bir başka sinematik icadı daha vardı. Hayatın kendisini anlatan filmlerden çok sıkıldığını belirten Ray, onlara 'anahtar deliği filmleri' adını taktığını söylüyor ve kendisini bu sıkıcı filmlerden kurtarmak için icat ettiği bir gözlükten bahsediyor. Gözlüklerinin üzerine yapıştırdığı bir prizma sistemi sayesinde her şeyi renkli ve soyut hâle getirmeyi başarıyor. Bu yüzden de sinemaya giderken filmlerin tanıtım afişlerine dahi bakma ihtiyacı duymuyor; sinemaya sadece rahat koltukları için gittiğini söylüyor. Hangi filmi izlediğinin hiçbir önemi yok çünkü tüm filmleri istediği filme dönüştürebilen bir icadı var.



SOLDA
Man Ray

SOL SAYFADA
Max Faktorowicz 'güzellik mikrometre'siyle Marjorie Reynolds'ın yüz ölçülerini alıyor, 1934.

ALTTA
Marie Stopes



Peliküle resim yapabilmeye başladığında, "nihayet kendimi resmin yapışkan malzemesinden kurtardım; bizzat ışığın ta kendisiyle çalışabiliyorum" diyen Man Ray'in; bir yaratıcı olarak sinemaya katkıları bir yana, aktif bir seyirci olarak perdedeki imgeyi yeniden yaratabilmesindeki cüret hayranlık verici. ***Senem Aytaç***

BKZ. Entr'acte

M

Marie Stopes Doğum kontrolü üzerine çalışan, 1921'de Londra'da bir doğum kontrolü kliniği açan bilim insanı, yazar ve aktivist. Kadınların evlilik hayatındaki mutluluğunun kendi doğurganlıklarını kontrol edebilmelerinden geçtiğine inanan Stopes bu konuda yazdığı kitaplarla ünlenmiştir. Stopes aynı zamanda bir sinema meraklısıydı ve matbaadan beri en büyük toplumsal etkiye sahip icadın sinema olduğunu iddia ediyordu. Stopes, sinemanın sıradan insanlara ulaşma konusundaki becerisinin yalnızca ticari amaçlara hizmet edecek şekilde kullanılmasından şikayetçiydi. Filmlerin bu gücünün sanat ve eğitim amaçlı da kullanılması gerektiğini savunan Stopes nihayetinde, doğum kontrolünün özellikle kadınlar için faydalarını topluma anlatmayı amaçlayan bir film projesine girişir. İlk hâliyle adını Stopes'un Married Love adlı kitabından alan film, İngiltere'de 1923 yılında *Maisie's Marriage* adıyla gösterime girer. Filmin adındaki değişiklik, İngiliz sansür kurulunun bazı sahne ve arayazıların Stopes'un kitabına gönderme yaptığı, dolayısıyla da sıradan izleyici için uygun görülmeyen konuları ele aldığı gerekçesiyle değişiklikler talep etmesi üzerine gerçekleşir. Bu olayı takip eden yıllarda Stopes doğum kontrolü konusuna değinen filmler yapma konusundaki kararlığını sürdürerek kendi kaleme aldığı Our Ostriches adlı tiyatro oyununu perdeye uyarlamak için girişimlerde bulunur. Ancak sansür kuruluna sunulan senaryo, doğum kontrolünü konu edinen bir filmin ülke genelinde gösterime girmesinin uygun olmayacağı gerekçesiyle reddedilir.

Gözde Onaran

BKZ. Hedy Lamaar, Öncü Kadın Sinemacılar Projesi, Siyam İkizleri



Marilyn Pier Paolo Pasolini'nin 1962 yılında hayata gözlerini yuman Marilyn Monroe için yazdığı ve 1963 tarihli *Öfke* (*La Rabbia*) filminde seslendirdiği şiir. İki bölümden oluşan filmin ilk bölümünü Pasolini, ikinci kısmını ise Giovannino Guareschi yönetmiş, her iki yönetmen de kendi merceklerinden dönemin ruh hâlini anlamaya çalışmışlardır. Pasolini'nin dramatik bir müzik eşliğinde okuduğu

şiir talihsiz aktrisi, saflık ve güzelliğin karanlık bir dünyada hayatta kalmaya çalışan sembolü olarak ölümsüzleştirir. 1993 yılında Nisan Yayınları'ndan Rekin Teksoy çevirisiyle yayımlanan bir şiir derlemesi olan Gramsci'nin Külleri, Şiirli Ses başlığıyla bu şiiri de içerir: "Korku salan geçmiş dünya ile korku salan gelecek dünyadan / yalnızca güzellik kalmıştı geriye, bir de sen, / uysal bir gülücük gibi sürükledin onu peşinden. / Uysallık bol gözyaşı dökmeyi, / kendini vermeyi, gülen gözlerle / acıma dilenmeyi gerektirdi. / Ve alıp götürdün güzelliğini. / Yitip gitti bir altın zerresi gibi." ***Evrim Kaya***

BKZ. Ortalama İnsan, Sinema ve Sinema

Marlene Dietrich

Maria Magdalene Von Losch adıyla 1901'de Berlin'de doğdu. Marlene Dietrich denince ilk akla gelen film, *Mavi Melek*'tir (*Der Blaue Engel*, 1930). O, pek çok filmde canlandırdığı dişi karakterlere kattığı erkeksi görünümü arzulanan bir seks sembolüne dönüştürebilen zeki bir kadındı. Alman kültürüyle yetişmiş gerçek bir Berlinli olduğu gibi bilinçli bir anti-faşist olan Marlene Dietrich, İkinci Dünya Savaşı sırasında Nazilere karşı savaşan askerlere moral vermek için cepheden cepheye koşarak konserler ve gösteriler düzenlemiş, yüzbaşı rütbesiyle sıcak savaşa katılarak cephede düşman ateşi altında günde dört temsil vermişti. Her iki cephede de gözde olan, Almanca okuduğu Lili Marleen şarkısı plağa kaydedilmiş, savaş boyunca askerlere çalınmıştı. Savaş öncesinde Hitler'in Propaganda Bakanı Goebbels'in onu "Alman Sineması'nın Kraliçesi" yapma teklifini nefretle reddeden Marlene Dietrich, Naziler seferberlik ilan edince, Ernst Lubitsch ve Billy Wilder'la birlikte harekete geçerek



ALTTA
Marlene Dietrich, Fransa'daki ABD kadın ordu birliğini ziyarette, 18 Kasım 1944.

Almanya'daki toplama kamplarından yüzlerce kişinin kurtarılması için İsviçre'deki bir hesaba para göndermeye başladı. Bu gizli örgüt için gece kulüplerinde şarkı söyleyip şov yaparak zenginlerden para toplayan Dietrich, Lubitsch ve Wilder'la birlikte savaş kurbanlarına yıllarca yardım sağlayacak bir fon oluşturdu. Benden Sonra Tufan adlı otobiyografisinde tek başına bir milyon dolar topladığını yazmıştı. 1947'de Amerikan hükümeti ona Özgürlük Madalyası verdi. Fransa onu, savaşta gösterdiği faydalar nedeniyle Legion D'honneur nişanıyla ödüllendirdi. ***Şükran Yücel***

BKZ. Lili Marlen Türküsü

M

Mary Meerson

Fransız Sinemateki'nin kurucu ve yöneticisi Henri Langlois'nınki kadar 'efsanevi' bir hikâye de, ölünceye kadar birlikte yaşadığı Mary Meerson'unkidir. Mary Meerson hakkında bilinen ve doğruluğu tartışılmayan tek şey, büyük sinema dekoratörü Lazare Meerson'un nikâhlı eşi olduğudur. Lazare Meerson, 1938'de Londra'da ölür. O tarihte Langlois yirmi dört yaşındadır. Mary'yle 1940'ta tanıştıkları biliniyor. Doğum yılının 1900 olduğunu, günün birinde Maliye Bakanlığı'ndan gelen, vergisini ödemediği için cezalandırılacağını bildiren bir mektupta, birlikte çalıştığım idari sorumluyla zarfı açıp okumuştuk ama bu yuvarlak tarihin uydurulmuş olması da mümkün çünkü aynı belgede resmî ulusal kimlik numarası olarak da '0000000000000000' verilmişti.

Onunla ilgili bilinen şeylerden biri, ünlü Rus koreografı Serge Diaghilev'in Rus Bale Topluluğu'nda 1919'da yer almış olmasıdır ama topluluğun yıldızları arasında adı geçmiyor! On dokuz yaşında bir balerin olarak bu toplulukta bir süre yer almış olması akla yakın ama kanıt yok. Tartışılması mümkün olmayan ikinci nokta, genç ve güzel bir kadın olan Mary'yi, Montparnasse'ın önemli ressamlarının model olarak kullanmış olmaları. Picasso'yla, Braque'la, Léger'le, Kokoschka'yla dostlukları var. Elindeki Picasso'ları Sinematek'e para yetiştirmek için zaman zaman satışa çıkardığı biliniyor. Bunun dışında hurafeler var,



SAĞDA
Mary Meerson ve Marie Epstein Fransız Sinemateki'nde, 1973. (FOTOĞRAF: Jak Şalom)

gerçeğe büsbütün aykırı olmayabilen. Özetleyeyim: Mary Popoff (Maliye Bakanlığı'nın mektubu Sinematek'e, Mary Popoff adına gönderilmişti. Fransa'da evli kadınlar kanun karşısında 'kızlık soyadlarıyla' tanınırlar) 1900'da (mektup bu doğum tarihini taşıyordu) Rusya'da doğmuş, devrim sırasında (Mary Popoff on yedi yaşındadır diyelim) ailesiyle birlikte sayısız Rus gibi İstanbul'a kaçmış, burada âşık olduğu bir Türk genciyle ilişkisi ebeveyni tarafından onaylanmadığı için Fransa'ya kaçırılmış olduğu söyleniyor. O zaman bu tür kaçakların kaydı olmayabiliyordu. Fransa'ya nasıl ve ne zaman, hangi belgelerle girdiği bilinmiyor. Yine de Lazare Meerson'la evlenebilmek için bir resmî kimlik beyanında bulunmuş olmasına kesin gözüyle bakmamız gerekir ama bu kayda da erişilemiyor.

Mary Meerson Langois'yla yaşamaya başladığında, Langlois'dan hesapça on dört yaş büyüktü. Birlikte ömürlerini sinemacılar ve filmleriyle geçirdiler. Mary, benim şahsen duyduğum, İngilizceyi, Almancayı, İtalyancayı, Rusçayı ve tabii Fransızcayı selis biçimde konuşurdu. Türkçeyi (Türkiye'den geçip Fransa'ya gitmiş olmasının delili mi?) daha önceleri daha iyi bildiğini düşündürecek biçimde paralardı. Langlois'nın bütün ilişkilerini, Sinematek'in dış ilişkilerini Mary yürütürdü. Sinematek'e katkıları saymakla bitmez. Langlois'nın 13 Ocak 1977'deki ölümü Mary Meerson'u –belki Popoff'u– yıktı. Hemen arkasından Sinematek'teki önemini kaybetti; kaybetmesi için yönetim kurulu her şeyi yaptı. Evinin kirası ödenmeye devam edildi ama zamanla yatağından çıkamaz oldu. 1993 yılında vefat etti. ***Jak Şalom***

BKZ. Dünya Sinema Müzesi, Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları, Will Day Koleksiyonu

Max Factor Sinemanın ilk yıllarında makyaj, teknik pürüzleri örtmek için verilen mücadeleden ibaretti. 1930'lara kadar kullanılan siyah-beyaz film, aydınlık ile karanlık arasındaki farkı arttırdığı için oyuncuların ağızları perdeye birer karaltı gibi yansıyor, mavi gözler adeta yok oluyordu. Film ve kameralardaki hızlı teknolojik gelişmeler, makyaj tekniklerinin de sürekli yenilenmesini gerektiriyordu. Sürünce hemen katılaşan ve 'sahne makyajı' adıyla satılan ürün, tiyatroda sorun yaratmasa da, kamera yüzdeki detayları ortaya çıkardıkça yetersiz kalıyordu. 'Esnek sahne makyajı' adıyla piyasaya sürdüğü yeni ürünü oyunculara bizzat uygulayan Polonyalı göçmen Max Faktorowicz bu dönemde Hollywood'un gözdesi hâline geldi. Charlie Chaplin, Buster Keaton önceleri kendi makyajlarını



ALTTA
Max Faktorowicz, Josephine Dunn'ın makyajını yapıyor, 1930.

yaparken artık sabahın köründe onun dükkânından çıkarak sete gidiyorlardı.

Max Faktorowicz sekiz yaşında Lodz'da bir eczanede asistanlığa başlamış, daha sonra Rus Kraliyet Operası'nın makyajlarını yapmıştı. Moskova'nın güneyinde bir peruk ve kozmetik dükkânı açtıktan kısa süre sonra Çar tarafından saraya alındı. Lüks içinde yaşıyor ama saraydan sadece haftada bir kez, dükkânından malzeme almak için refakatçi eşliğinde çıkabiliyordu. Bu ziyaretlerinden birinde genç bir müşteriyle tanışıp yakınlaştı. Gizlice evlenen çift, sarayın haberi olmadan üç çocuk sahibi oldu. Bu kaçamak hayatı sürdürmek imkânsız hâle gelince, Faktorowicz kendi formülü olan solgun yüz makyajıyla verem taklidi yapıp sanatoryuma gitme bahanesiyle saraydan kaçtı. Karısı ve çocuklarıyla hemen ABD'ye göç etti fakat burada da şanssızlıklar birbirini kovaladı. Dul kalan, daha sonra üvey kardeşi tarafından dolandırılan (göçmenlik bürosunun hatası sonucu artık bildiğimiz adıyla) Max Factor, en sonunda üçüncü eşi ve beş çocuğuyla birlikte Hollywood'un batısına yerleşti. Kendini yeni buluşların yönlendirdiği bir endüstrinin merkezinde bulan Factor, sinema için gözyaşı, kan, hatta yüzde uzun süre kalan pasta kreması üretip, Joan Crawford'ın dudaklarına kendi icadı kalemiyle farklı şekiller verdi. Kullanılan filmlerin hassasiyeti artıp set ışıklarının kuvveti azalınca, hülyalı bir görünüm için yıldızların saçlarını açık sarıya boyadı. **Fred Astaire ve John Wayne gibi oyuncular, kellerini örten peruklar için Factor'ın dükkânına arka kapıdan gizlice giriyorlardı. Technicolor, icadından kısa bir süre sonra stüdyolar tarafından benimsenmeye başladı ve sinema makyajından beklentiler değişti. Artık fondöten hem cildi pürüzsüz göstermeli hem de doğal renkte olmalıydı. Filmlerde kullanılan makyaj malzemeleri ile halkın satın aldığı kozmetik ürünler arasındaki fark azaldı. Makyaj ürünlerinin halka açılması Max Factor için büyük bir atılım olduğu kadar, sinema ile gerçek hayat arasındaki ilişkinin de değiştiğinin bir göstergesiydi.**

Kısa bir süre sonra Max Factor'ın hayatında şaşırtıcı bir gelişme yaşandı. İş gezisindeyken biri, Factor'a şantaj yaparak 200 dolar istedi. Polis, başka birini Max Factor kılığına sokarak suçluyu yakalama planı yapsa da, şantajcı parayı almaya gelmedi ve badire atlatıldı. Ama hayatını insanların suretini değiştirmeye adayan makyaj ustası, belki de başka birinin Max Factor rolü oynamasına dayanamayarak, olayın yarattığı duygusal gerilim sonucu birkaç hafta sonra vefat etti. ***Merve Kayan***

BKZ. Pelikülün İrkçılığı

M

Maya Deren Avangard sinemacı Maya Deren'in kırk dört yıllık kısacık yaşamı ve yapıtları, pek çok feminist sinemacıya esin kaynağı olmuştur. 1917'de Kiev'de psikiyatrist Alexander Derenkovski ile müzisyen Marie Fiedler'in kızı olarak Eleanora Derenkovskaya adıyla doğan Deren, beş yaşındayken ailesiyle birlikte ABD'ye göç eder. Yüksek eğitiminden sonra deneysel şiir ve modern dans üzerine yoğunlaşırken, Afrikalı Amerikalı dansçı ve koreograf Catherine Dunham'la birlikte çalışır. Bu süreçte ilgilendiği Afrika ve Haiti kabile danslarının, ritüellerinin, arkaik sanat ve mitolojinin etkisiyle gerçeküstücülüğe yönelir. 1941'de Catherine Dunham'ın dans grubuyla birlikte çıktığı turne sırasında Los Angeles'ta Çek film yönetmeni Alexander (Sasha) Hammid'le tanışır. Babasından kalan küçük mirasla 16mm'lik bir kamera satın alan Deren ilk filmi *Meshes of the Afternoon*'u (1943) Hammid'le birlikte çekecektir. Ardından çektiği *At Land* (1946) ve *Ritual in Trans-*



figured Time (1946) ile birlikte *Meshes of the Afternoon*, Deren'in kişisel imge dünyasını ve kadın kimliğini öne çıkaran bir üçleme olarak görülür. Deren, ritüellere yönelik ilgisine yeni boyutlar kazandıracak olan Haiti'de yirmi bir ay kalır. Vudu dansçılarını çektiği filmini hiçbir zaman bitirmez ama daha sonra mitoloji uzmanı Joseph Campbell'ın rehberliğinde, Haiti inanışları üzerine etnografik bir inceleme olan The Divine Horseman: Living Gods of Haiti (1953) adlı kitabı yazar. Haiti'ye "gerçekliğin unsurlarını bir sanat eserine çevirecek bir sanatçı olarak gittiğini ama vudu mitolojisinin etkisi ve karşı konulmaz gerçekliğiyle altüst olduğunu" söyler. Deren son filmi *The Very Eye of Night*'ı 1959'da çeker. Filmin müziğini Japon besteci ve yorumcu Teiji Ito'yla birlikte yapmıştır. İki filminin müziğini yapan ve son Haiti yolculuğunda ona eşlik eden, kendisinden on sekiz yaş küçük Teiji Ito'yla 1960'ta evlenir. 1961'de beyin kanamasından öldüğünde, vudu tanrısının lanetine uğradığını söyleyenler olur. Deren, kendi imkânlarıyla çektiği 16mm'lik kısa ve kişisel filmlerini kendi kiraladığı bir salonda göstermeye cesaret ettiği için de "bağımsız sinema"nın öncülerindendir.

Şükran Yücel

BKZ. Kadın Filmi

M

Mecralararasılık Harikalar sineması döneminin en belirgin unsurlarından birisi olarak, sinema tarihçisi André Gaudreault tarafından erken sinema literatürüne kazandırılan kavram. 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başının temaşa kültürünü örnekleyen bu özellik, farklı mecralar arasındaki etkileşimi ve bir aradalığı anlatmaktadır. Sinemanın ilk dönemlerinde filmler sinema salonlarında değil de farklı eğlence mekânlarında; büyülü fenerle, fantazmagoryayla, vodvil gösterilerinde, varyete tiyatrolarında, ilüzyon şovlarıyla, barlarda, sirklerde –İstanbul örneğinde belki biraz daha farklı olarak parklarda, Ramazan çadırlarında, kantolarla, gölge oyunu tiyatrosuyla aynı programda– gösterilmiştir. Sinemanın kendisinin farklı duyusal mecralardan etkilenmiş ve onları etkilemiş olduğunu anlatan bu kavram dönemin ruhunu ve seyirci kültürünü anlamamız için elzemdir.

Canan Balan

BKZ. Fantazmagorya, Gölge Oyunu, Harikalar Sineması

ÜSTTE
Maya Deren



Medvedkin Grubu

Rhodiaceta fabrikasında bir grup tekstil işçisinin Chris Marker'ın desteğiyle kurduğu militan film kolektifi. 1967'de Rhodiaceta'daki grevi ve fabrika işgalini belgelemek üzere SLON grubundan arkadaşı Mario Marret'yle birlikte fabrikaya gelen Marker, işçilerin de yardımıyla *À Bientôt, J'espère* (1968) adlı bir belgesel yapar. Filmi bitirip işçilere gösterdiğinde, yapımda emeği geçenlerin çoğu sonuçtan memnun kalmaz. Bunun üzerine Marker ve SLON'un diğer üyeleri, kendi filmlerini yapmaları için işçileri eğitmeye karar verir. Ortaya çıkan oluşum, Marker'ın, çalışmalarına hayran olup işçilere tanıttığı Sovyet sinema adamı Aleksandr Medvedkin'e ithafen Medvedkin Grubu adını benimser. Grubun ilk filmi, dönemin en radikal siyasi belgeselleri arasında sayılan *Classe de Lutte* (1969) olur. ***Necati Sönmez***

BKZ. Fabrikadan Çıkan İşçiler, Rhodiaceta, SLON, Son Bolşevik, Tren

Merhaba Sally!

Quentin Tarantino'nun *Ölüm Geçirmez* (*Death Proof*, 2007) ve *Soysuzlar Çetesi* (*Inglourious Basterds*, 2009) filmlerinin DVD ekstralarında yer alan video başlığı. Videoda yönetmenin değişmez kurgucusu Sally Menke'ye Tarantino, oyuncular ve set ekibinin gönderdiği mesajlar var. Dramatik, gerilimli veya heyecanlı bir anda, afili bir repliğin ortasında, karakter kanlar içinde koşarken ya da ölü bir şekilde uzanmış yatarken oyuncuların aniden sahneyi kesip kameraya dönerek gülüşmeler içinde "Merhaba Sally!" (Hi Sally!) dediği video Sally Menke'ye saygı duruşu niteliğinde. Menke'nin kurgu masasında



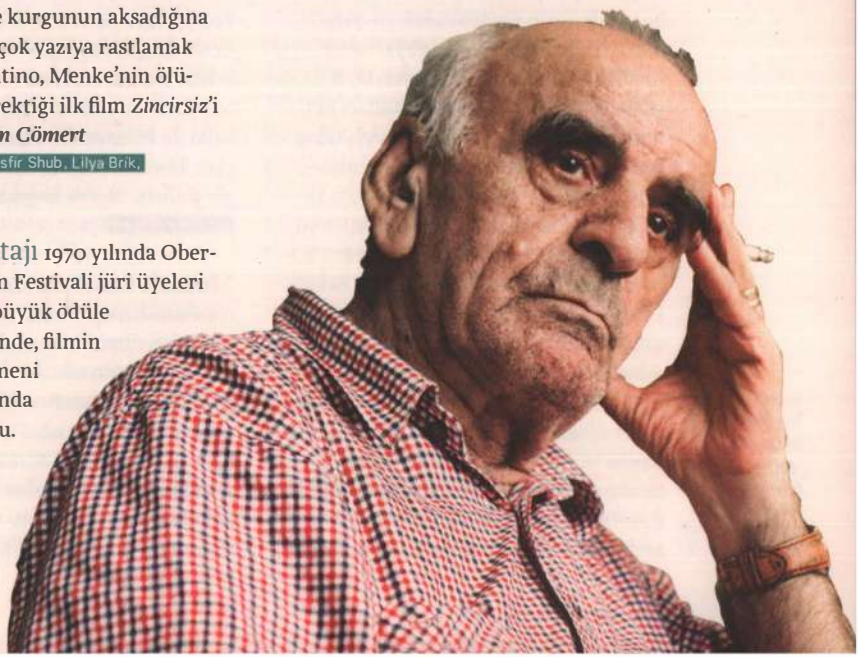
ÜSTTE
Classe de Lutte

SAĞDA
Quentin Tarantino ve Sally Menke

kendisine atfen söylenen selamları kesip birleştirirken eğlendiğini tahmin etmek zor değil. Tarantino'nun gelenek hâline getirerek her filmde sürdüreceği bu eğlenceli videolar Menke'nin ölümüyle birlikte bir vedaya dönüşüyor ve 'Merhaba Sally!' başlığı artık ironik ve hüzünlü bir tat barındırıyor. Menke, 2010 yılında köpeğiyle çıktığı sabah yürüyüşünden geri dönmeyince başlatılan aramalarda bir parkta ölü olarak bulundu. Elli yedi yaşında hayatını kaybeden Menke, Tarantino'nun o zamana kadar çektiği bütün filmlerin kurgusuna imza atmıştı ve yönetmenin en önemli ortağıydı. Birlikte son işleri olan *Soysuzlar Çetesi* Menke'ye *Ucuz Roman*'dan (*Pulp Fiction*, 1994) sonra ikinci Oscar adaylığını getirmişti. Sally Menke, Tarantino filmleri için hayati öneme sahipti. Hatta, usta yönetmenin artık eski formunda olmadığını ve bu durumun Menke'nin yokluğuyla ilgili olduğunu savunan eleştirilerin bir hayli arttığını belirtmek lazım. Menke'nin ölümünden sonra çektiği iki filmi *Zincirsiz* (*Django Unchained*, 2012) ve *The Hateful Eight*'le (2015) ilgili eleştirilere bakıldığında özellikle kurgunun aksadığına vurgu yapan birçok yazıya rastlamak mümkün. Tarantino, Menke'nin ölümünden sonra çektiği ilk film *Zincirsiz*'i ona adadı. ***Hasan Cömert***

BKZ. Dikiş Makinesi, Esfir Shub, Lilya Brik, Yelizaveta Svilova

Mesafe Montajı 1970 yılında Oberhausen Kısa Film Festivali jüri üyeleri *Menk* adlı filmi büyük ödüle layık gördüklerinde, filmin konusu olan Ermeni Soykırımı hakkında bir fikirleri yoktu. Filmin yönetmeni Ardavazt Peleşyan *Menk*'te, Ermenistan'daki güncel hayatla soykırımı bir araya getiriyordu. Nefes alıp verir gibi görünen Ararat, kameraya bakan küçük bir çocuk yüzü ve tabut taşıyan eller farklı anlamlara bürünerek tekrar ediyor, bunlara bazen kuvvetli orkestral müzik bazense bir adamın melodik haykırışları eşlik ediyordu. Tekrarlarla döngüsel bir hâl alan bu anlatım, Peleşyan'ın 1971-72 yıllarında kaleme alacağı ve 'mesafe montajı' olarak nitelendirdiği kuramın filmdeki denemeleriydi. Peleşyan'ın bir yönetmen olarak Sovyetler dışında tanınması da, filmlerinden çok yazdıkları sayesinde oldu. Sovyet montajından yola çıkarak kuramsallaştırdığı anlatım biçimi, yan yana gelen A ve B çekimleri arasındaki ilişkiyi sorgulayan bir montaj tekniği olmanın ötesinde, A ve B'nin birbirlerinden uzaklaştıkça birbirlerini nasıl etkiledikleri sorusunu da soruyordu. Kendine has kurgu dizilişine ek olarak, kurmaca sahneler, arşiv görüntüleri ve belgesel çekimlerin bir arada kullanıldığı *Menk*'te, acı ve umut karmaşık bir yapıyla iç içe geçer.



ALTTA
Ardavazt Peleşyan



M

1975 tarihli *Vremena Goda*'nın ilk sahnesinde bir adam azgın sular içinde kucağında taşıdığı koyunla birlikte hayatta kalmaya çalışmaktadır. Çiftçiler sene boyunca saman toplar, yemek yapar, çamurlu sarp kayalıklardan hayvanlarını indirmek için uğraşırlar. Günlük işlerin bazen sükûnet içinde bazen de zorlu bir mücadeleyle yapıldığı hayatın değişken ritmi *Vremena Goda*'nın konusudur. Peleşyan 90'lı yıllarda yaptığı filmlerde insanları neredeyse gözetleyen bir kamerayla takip eder. Sahneler arası geçişler yumuşamıştır, 'mesafe' artık kurgunun kendisinden çok kamera ile özne arasındadır. 1991'de yaptığı *Konets*, ahenkle giden bir trende birbirinden farklı yüzlere bakar. Düşünceli, meraklı, genç, yaşlı yolcular sallandıkça kamera da onlarla birlikte sallanır ve bir süre sonra trenin tıkırtısı eşliğinde adeta onları sallayarak uyutur. Diğer filmlerinde baskın olan müzik *Konets*'te yerini sadece tren sesine bırakmış, böylece hep "görüntülerin duyulmasını, seslerin görülmesini" arzulayan Peleşyan belki de en müzikal filmini bestelemiştir. Birkaç sene sonra *Geank*'ta kamerayla birlikte dans edenler bu kez doğum sancısı çeken kadınlardır. Hastane ışıklarının göz kamaştıran parıltısında, önde flu bir biçimde görünen tıbbi ekipmanın ardından süzülen vücutlar, dünyevi acılardan yola çıkar, ulvi (ve hatta kitsch) bir istikamette yol alırlar. *Geank*, Truffaut'nun *400 Darbe*'si (*Les Quatre Cents Coups*, 1959) gibi donmuş bir kareyle biter. Kameraya bakan anne ve çocukta belki Antoine Doinel'in kıstırılmışlığını, belki de Peleşyan'ın sinemasında daimi olan 'hareket hissi'ni sürdürme arzusunu görebiliriz. ***Merve Kayan***

bkz. Montaj; Zare

Messala Lew Wallace'ın 1880 tarihli romanından uyarlanan *Ben-Hur*'da (1959), sonradan filmin kötü adamına dönüşecek olan karakterin adı. Filmde, Messala'nın çocukluk arkadaşı Ben-Hur'la yıllar sonra karşılaştığı tuhaf bir sahne yer alır. Eğer bu sahnede iki karakter arasında, arkadaşlığın ötesinde bir ilişkinin var olduğunu hissettiyseniz, yanılmadınız. Senaryo doktoru olarak projeye dahil olan

ÜSTTE
Stephen Boyd ile Charlton Heston, *Ben-Hur*'da Messala ve Ben-Hur rollerinde

Gore Vidal'ın filmden neredeyse otuz beş yıl sonra yaptığı açıklama, bu maço Hollywood yapımını bambaşka bir düzlemde değerlendirmemize izin veriyor.

Seyircinin saatler boyunca izleyeceği iki karakter arasındaki nefret ilişkisinin çok daha güçlü bir motivasyona sahip olması gerektiğini düşünen Vidal, filmin yönetmeni William Wyler'a sıradışı bir öneri yapar: Messala'yla Ben-Hur'un aslında eski sevgili oldukları ve yıllar sonra karşılaşmalarının ardından birbirlerine düşman kesildikleri bir öykü hayal eder. Wyler bunun üzerine Vidal'a, filmin alt başlığının 'İsa'nın Hikâyesi' olduğunun farkında olup olmadığını sorar ve böyle bir şeyi filme eklemelerinin imkânsız olduğunu söyler. Vidal ise bu açık açık filmde yer almasa dahi aralarındaki homoerotik gerilimin bir şekilde hissedilmesinin ikisi arasında doğacak düşmanlığı duygusal bir temele oturtmak için yeteceğini savunur. Wyler teklifi bir süre düşündükten sonra Vidal'a, Messala'yı oynayan Stephen Boyd'a bu hikâyeyi anlatmasını ama Charlton Heston'a asla bir şey söylememesini tembihler. Sahne çekildiğinde Heston, senaryonun temelinde yatan bu fikirden habersiz rol yaparken, Boyd'un Heston'a âşık âşık bakıyor olduğu, bu anekdotla beraber çok daha rahatlıkla görülebiliyor.

Gore Vidal yıllar sonra Messala ve Ben-Hur arasındaki ilişkinin gerçek boyutunu itiraf edince, maçoluğuyla ve muhafazakârlığıyla bilinen Charlton Heston çekimler sırasında bu durumdan haberdar olmadığına dair bir açıklama yapmak zorunda kalır. Hollywood'da yıllarca temsil edilmeyen eşcinsel karakterlerin, açık bir eşcinsel senarist tarafından öykünün içine zekice yedirilmesiyle *Ben-Hur*, tarihin en büyük gayri resmî eşcinsel aşk hikâyelerinden birine dönüşmüştür. ***Ali Deniz Şensöz***

bkz. Florida Büyüsü, Trençkot



Minik Beyaz Güvercin

Raúl Ruiz'in 1973'te Şili'de büyük bir prodüksiyon olarak gerçekleştirdiği, askerî darbe yüzünden ancak on dokuz yıl sonra gösterime girebilen filmi. Enrique Lafourcade'nin çok satan (iddiaya göre bir milyon adet) aynı adlı romanından uyarlanan *Palomita Blanca* (Minik Beyaz Güvercin, 1973), çağdaş bir Romeo ve Jülyet hikâyesi anlatır. Bir işçi ailesinden gelme genç bir kız, siyasi bir suikast planına adı karışan zengin bir oğlana âşık olur. Bu aşk öyküsünün fonundaysa, Allende liderliğindeki solcu koalisyonun seçimi kazanarak iktidara gelmesi sürecinde ülkede yaşanan sosyal ve siyasi gerilim yansıtılır. Filmin yapım ve gösterim macerası anlattığı hikâye kadar romantik olmasa da, bir hayli ilginç. Gerçekte sağcı bir yazar olan Lafourcade'nin kitabının Şili'deki olağanüstü başarısı üzerine Sosyalist Parti'nin bazı üyeleri romanın ününden faydalanma ve gişede iş yapacak bir filmle devrime kaynak yaratma hedefiyle, hikâyeyi sinemaya uyarlama teklifini Raúl Ruiz'e götürür. Şaşaalı bir proje hazırlanır, başrol için genç oyuncuları belirlemek üzere geniş kapsamlı bir oyuncu seçimi

ÜSTTE
Palomita Blanca



M

yapılır. Ruiz bu süreci de filme çekerek *Palomilla Brava* (1973) adlı bir saatlik bir belgesel çıkarır. Müziğini dönemin ünlü grubu Los Jaivas'ın üstlendiği filmin çekimleri 1973'ün ortalarında tamamlanır, post-prodüksiyon işlemleri ve kopya çıkarılması Eylül'e kadar sürer ve filmin Ekim'de gösterime girmesi planlanır. Fakat 11 Eylül'deki askerî darbe tüm planları altüst eder; filmin ilk gösterimi iptal edilir; Raúl Ruiz ise sürgüne gider. Rafa kaldırılan film ancak uzun yıllar sonra, 1992'de gösterime girer ve hedeflediğinden bambaşka bir seyirci kitlesinin karşısına çıkar. ***Necati Sönmez***

BKZ. Şili Savaşı

Mondo Filmi

Adını İtalyancada 'dünya' anlamına gelen kelimeden alan 'mondo' filmleri, bir nevi istismar belgeseli olarak tanımlanabilir. *Shockumentary* olarak da adlandırılan mondo filmleri, izleyiciyi şoke etmeye yönelik sansasyonel olaylar içeren, tabu konulara el atan belgesel süsü verilmiş kurgusal filmler olabileceği gibi gerçek şiddet görüntüleri de içerebilir. Türü başlatan İtalyan yapımı *Mondo Cane* (1962), yeryüzündeki farklı kültürlere ait cinsellik ve şiddet içeren sıradışı ritüelleri tanıtan bir belgesel olarak sunulduğu hâlde, aslında kurguyla gerçeğin iç içe geçtiği bir filmdir. *Mondo Cane 2* (1963), *Mondo Bolardo* (1964), *Mondo Bizarro* (1966), *Africa Addio* (1966) filmleriyle devam eden mondo furyası, istismar malzemesi yaptığı Afrika, Güney Amerika ve Avustralya yerlilerini ilkel barbarlar olarak resmeden ırkçı tutumu nedeniyle sert eleştirilere hedef olur. Öyle ki mondo filmlerinin öncüsü sayılan İtalyan yönetmenler Jacopetti ve Prosperi'nin 19. yüzyıl Amerika'sında beyazların Afrika asıllı kölelere uyguladıkları zulmü konu alan *Addio zio Tom*'u (*Farewell Uncle Tom*, 1971) ırkçı olmadıklarını ispatlamak için çektikleri söylenir.

ÜSTTE
Mondo Cane'nin lobi kartı

Aşağılama, işkence, tecavüz, damızlık olarak kullanma dahil her türlü insanlık dışı muameleye maruz kalan kölelerin çilesini mondo filmlerine has, *camp* estetiğini andıran abartılı bir üslupla anlatan film, tarihî belgelerden ve köle anlatılarından derlenmiş sahnelerin canlandırılmasından oluşur. Her ne kadar Roger Ebert gibi eleştirmenler tarafından iğrenç bir istismar filmi olarak görülse de *Farewell Uncle Tom*'un köleliğe dair en sarsıcı filmlerden biri olduğuna kuşku yok. ABD'de neo-mondo furyasını başlatan *Faces of Death* (1978), *The Killing of America* (1981) gibi filmler ise televizyon haberlerinde gösterilemeyecek kadar grafik şiddet içeren gerçek kaza, cinayet, polis baskını, doğal afet görüntüleriyle, morgdaki kadavraların, son nefesini yeni vermiş cinayet kurbanlarının yakın çekimleriyle doludur. ***Coşkun Liktor***

BKZ. İnsan Köpeği Isırırsa

Montaj Fransızca yukarı çıkmak, yükselmek, kabarmak gibi anlamların yanı sıra kurmak, döşemek, birleştirmek anlamlarına da gelen *monter* fiilinden türemiştir. 20. yüzyılın başında fütüristler, konstrüktivistler ve Dadaistler, sanatı sınai modernleşme ve teknolojiden ayrı bir yere koymuyorlardı. Kendilerini birer mühendis ya da fabrika işçisi olarak görme yönündeki düşünceleri doğrultusunda ürettikleri eserler ve sanatsal pratikleri için montaj terimini kullanmaya başlamışlardı. Berlin Dadaistlerinden Raoul Hausmann fotomontaj kavramını açıklarken "Biz kendimize birer mühendis, yapıtlarımıza ise birer inşa gözüyle bakıyoruz: yapıtlarımızı bir teknisyen gibi monte ediyoruz" diyecektir. Sovyetler Birliği'nde ise Dziga Vertov kendini yönetmen-mühendis, Mayakovski ise şair-işçi olarak tanımlıyordu. Montaj teriminin, fabrika montajından gündelik dile, oradan da



görüntüleri bir araya getirme işlemine transfer olması bu yaklaşımın sonucudur. Sergei Eisenstein'ın 'çarpıcı montaj' (*montage of attractions*) kavramını nasıl keşfettiğini anlattığı şu sözleri bu süreci özetler nitelikte: "Günlük dil endüstriden, mekanizmanın, boruların, makine parçalarının monte edilmelerini anlatan bir sözcük ödünç almıştı. Bu büyüleyici sözcük toplama, birleştirme anlamına gelen 'montaj' sözcüğüydü ve şimdilik çok yaygın olmasa da bir moda hâline gelebilmek için her şeye sahipti."
Fırat Yücel

BKZ. Dikiş Makinesi, Ivan Mujukin

Muazzam Aptallık Loş ve ürkütücü bir mekân. Werner Herzog eski kadife bir koltukta, belgeselci Errol Morris ve Joshua Oppenheimer'la söyleşiyor. Herzog'un hemen yanındaki sehpada büyükçe bir cam fanus içinde, içi doldurulmuş hayvanları anımsatan minyatür bir aslan var. Aslan gözlerini Herzog'a dikmiş sanki. Arkadaki bir raftaysa içi doldurulmuş, gerçek boyutlarda bir tavşan göze çarpıyor. Herzog büyük bir ciddiyetle tavuklardan bahsediyor: "Onların dümdüz beyinlerinin büyüklüğü ve muazzam aptallıklarıyla nasıl başa çıkacağını bilemez insan." Kendimize bir iyilik yapmamızı ve kırlık bir bölgeye gittiğimiz zaman bir tavuk

ÜSTTE
Sergei Eisenstein montaj odasında (karakalem reprodüksiyon)



bulup onun gözlerine çok yoğun bir şekilde gözlerimizi dikmemizi söylüyor. Bize geri bakan o muazzam aptallığın yoğunluğundan başımızın döneceğini iddia ediyor kendine has alaycı ciddiyetiyle. Herzog bununla da kalmıyor ve bir tavuğu hipnotize etmenin çok kolay olduğunu öne sürüyor. Tavukların –ya da sadece kendisinin tanıdığı o özel tavukların– hipnoza açık hayvanlar olduğundan bahsederken, Herzog'un seyredeni hipnotize etmeye çalışır gibi bir hâli var; insan bir an için kendini Herzog tarafından hipnotize edilmeye çalışılan bir tavuk gibi hissediyor. Son olarak Herzog, zaten bir iki filminde tavukların nasıl kolay hipnotize olabildiğini bizlere gösterdiğini ekliyor ve muzipçe gülümsüyor. Herzog'un bahsettiği muazzam aptallık, belki de *Stroszek* (1977) filminin bir lunaparkta, Amerikan Rüyası'nın bir göçmen için çöküşüne kim bilir kaçıncı kez tanıklık ettiğini bilmeden dans eden ve piyano çalan tavukları gördüğümüz son sahnesinde kristalize oluyor. ***Aylin Kuryel***

BKZ. Başıbozuk Film Okulu

ÜSTTE
Stroszek'in lunapark sahnesinden

SAĞDA
Mussolini Kupası'nın ilk sahiplerinden Robert Flaherty

Mussolini Kupası İlk uluslararası film festivali sayılan Venedik Film Festivali'nin 1934-1942 yılları arasında verilmiş olan büyük ödülü. Günümüzde kırmızı halı törenleri ve ünlü yönetmenlerle, yıldız oyuncularla anılan ışıltılı festival olgusunun ideolojik kökenlerini ve aslında politikayla ne kadar iç içe geliştiğini açığa çıkaran bir sembol de denebilir. Benzer bir durum Venedik dışında pek çok festival için de geçerlidir aslında. Örneğin, Venedik'in faşist eğilimlerine bir tepki olarak düzenlenmesi planlanan fakat daha 1939'daki ilk edisyonu bile gerçekleşemeden İkinci Dünya Savaşı nedeniyle 1946'ya kadar ertelenen Cannes Film Festivali'nin tarihi de dönemin politik atmosferinden doğrudan etkilenmiştir. 1951'de organize edilmeye başlanan Berlin Film Festivali'nin temel olarak Batı Almanya'nın, ülkenin Doğu kısmına kıyasla ne kadar özgür ve üstün olduğunu tüm dünyaya ilan etmek için tam da duvarın geçtiği şehirde yapıldığını da unutmamak gerek. Mussolini Kupası (Coppa Mussolini) 1934 Venedik Film Festivali'nde dağıtılan 23 (!) ödülden yalnızca biri; bütün kategoriler 'Faşist Tiyatrolar/Sinemalar Birliği', 'Ulusal Eğitim Bakanlığı' ya da Faşist dönemde hangi filmlerin çekileceğini ve sinemalarda gösterilebileceğini denetleyen 'Istituto Luce' gibi kurumlar tarafından organize edilmiş. Mussolini Kupası'nın ilk sahibi Robert Flaherty'nin yönettiği *Man of Aran* (1934) isimli belgesel. 1936-1942 arasında verilen bütün Mussolini Kupası ödüllerinin –tek bir istisna haricinde– Alman filmlerine verilmesi ise pek şaşırtıcı değil. ***Eren Odabaşı***

BKZ. 1789 Manifestosu, 19 Mayıs 1968



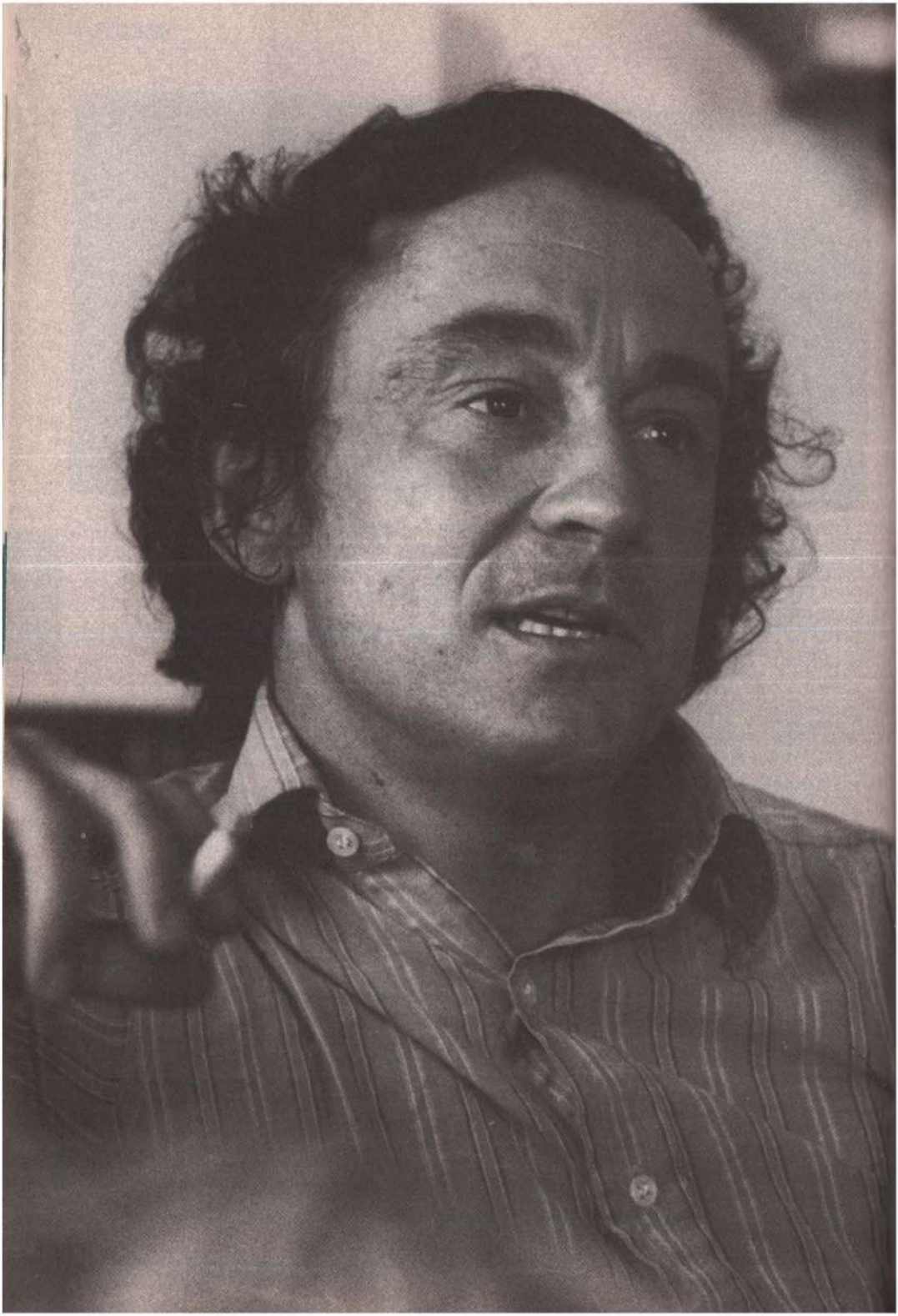


Mutfak Eviyesi İkinci Dünya Savaşı sonrasında İngiltere'de sanat, tiyatro ve edebiyat alanlarında ortaya çıkan, sinemada ise İngiliz Yeni Dalgası olarak da bilinen akıma verilen ad (*kitchen sink*). Oyunların ve filmlerin hikâye örgüsü 'mutfak eviyesi draması' (*kitchen sink drama*) olarak nitelendirilirken, kullanılan üslup 'mutfak eviyesi gerçekçiliği' (*kitchen sink realism*) olarak tanımlanır. Geleneksel İngiliz tiyatrosu, soylu ve varlıklı sınıfların şatafatlı hayatını konu edinirken, bu modern anlatıların yoksul işçi sınıfının banal ve kasvetli ev hayatına odaklanması, bu adlandırmanın kaynağı olarak düşünülür. Londra'nın ışıltılı salonlarından uzaklaşan mutfak eviyesi dramaları Büyük Britanya'nın kuzeyindeki endüstriyel kentleri ya da taşra kasabalarını, küçük, sıkışık, bakımsız evleri, fabrikaları ve iş çıkışı gidilen köhne pubları mesken tutar. Yoksul karakterlerin İngiliz toplumunun katı yapısıyla ve adaletsizlikle çatışmasını, gündelik hayatın her alanında kendini hatırlatan düş kırıklıklarını ve bunların sonucu olarak işçi sınıfının duyduğu öfkeyi keskin bir dille anlatan yazarlar için sıklıkla kullanılan tanımlama ise 'öfkeli genç erkekler'dir (*angry young men*); ki hikâyelerin anti-kahramanları da çoğunlukla öfkeli genç erkeklerdir.

Bu sıfatı ilk 'hak eden' yazar John Osborne olur. Yazarın 1956'da sahnelenen oyunu Look Back in Anger 1959'da Tony Richardson tarafından aynı isimle sinemaya uyarlandı. *Look Back in Anger*'ın yanı sıra Karel Reisz'ın *Sevişme Günleri* (*Saturday Night and Sunday Morning*, 1960), Tony Richardson'ın *Bir Tadım Bal*'ı (*A Taste of Honey*, 1961), Lindsay Anderson'ın *This Sporting Life*'ı (1963) ve Ken Loach'un *Kerkenez*'i (*Kes*, 1969) bu akımın mihenk taşları kabul edilir. Bu filmlerin hem anlatılarıyla hem de anlatımlarıyla statükoya meydan okumaları, onlara politik bir güç katar. Kendilerinden önce gelen romanslardan, komedilerden ya da savaş filmlerinden radikal biçimde ayrılan mutfak eviyesi dramları, *Coronation Street* (1960) ya da *East Enders* (1985) gibi TV dizilerine de öncü olmuş; Shane Meadows, Mike Leigh, Andrea Arnold ve Lynne Ramsay gibi çağdaş yönetmenleri hem tematik hem de biçimsel olarak derinden etkilemiştir. *Gözde Onaran*

BKZ. Anna'nın Bitleri, Gerçekliği Kazmak, Zavattini Gerçekçiliği

ÜSTTE
Sevişme Günleri



N

Nasılsınız? Paris, 1960. Cezayir Savaşı sürmekte, Kongo krizi baş göstermiş, klasik anlamıyla sömürgeciliğin çözülmeye başladığı bir dönem. Aynı zamanda Kıta Fransası kendi varoluşsal krizini de yaşıyor. İkinci Dünya Savaşı'nın travmaları henüz atlatılamamış, Cezayir Savaşı karşıtlığı temelinde öğrenci hareketleri yükselmekte. Mayıs 1968'e giden yolun henüz başında, adı konamayan bir sıkıntı, huzursuzluk hakim. Genç bir kadın, elinde mikrofonla şehrin sokaklarını dolaşıp insanlara çok basit birkaç soru soruyor: "Mutlu musunuz?", "Hayatınızdan memnun musunuz?", "Nasılsınız?". 1960 *Yazı*'nda (*Chronique d'un été*, 1961) Jean Rouch ve Edgar Morin, Fransa'yı kuşatan bütün bu meselelere, insanların hayatına dokunan, yönlendirmesiz ve ucu açık sorularla yaklaşıp zamanın ruhuna dair güçlü bir imge bırakıyorlar.

Bu filmden yaklaşık on yıl sonra, bu sefer Louis Malle kamerasını alıp şehrin en işlek meydanına, Place de la Répulique'e çıkıyor. Bu kez, sömürgeci çözülmenin derinleştiği, büyük bir kitlesel patlama olarak ortaya çıkan '68 Hareketi'nin sönümlendiği bir toplumsal kaybolmuşluk ânında yeniden mikrofonu insanlara uzatıp gündelik dertlerini, nasıl yaşadıklarını, mutlu olup olmadıklarını en basit hâliyle soruyor: "Nasılsınız?" Bu dolaysız ve naif yaklaşım sayesinde gitgide derinleşen *Place de la République* (1974), çekildiği ânın toplumsal, duygulanımsal bir portresini çiziyor.

Kendi başlarına birer ânı yakalama girişimi olan bu iki filmi birlikte düşündüğümüzdeyse aradaki on yıllık boşluk doluyor. Birindeki yüzler ve cevaplar diğerine karışıyor, anlatının zamanı genişliyor. O en gündelik, en sıradan sorudan, "Nasılsınız?"dan açılan alan bir ülkenin yakın tarihine dair kayda geçen olaylardan, anlaşmalardan, tutanaklardan çok daha fazla şey anlatıyor. ***Emre Yeksan***

bkz. Soytarılar Zamanı

Nickelodeon 1905-1915 yılları arasında yaygın olan sinema salonlarına verilen isimdir. Adını, film izlemek için ödenen beş sentlikten (*nickel*) ve Yunanca tiyatro anlamına gelen *odeion*'dan alan bu salonlarda kesintisiz olarak film



ALTTA
Pittsburgh'daki ilk Nickelodeon'un salonu

SOL SAYFADA
Louis Malle

izlenebiliyordu. 19 Haziran 1905'te ilk Nickelodeon, Harry Davis ve John P. Harris tarafından Pittsburgh'un Smithfield Caddesi'nde açıldı. ABD'deki film izleme alışkanlığını köklü biçimde değiştiren bu salonlar genellikle orta sınıfın ve işçi sınıfının yaşadığı mahallelerde kuruldular ve izleyicileri de daha çok bu sınıflardan oluşuyordu. Piyano eşliğinde gösterilen on-on beş dakika uzunluğundaki filmler arasında hareket eden trenden çekilmiş görüntüler, belgesellerin öncüsü aktüel filmler, resimlendirilmiş şarkılar ve yerel danslar vardı. Büyük şirketlerin dikey tekelleşmesi sonucu 1915'ten itibaren gözden düşen Nickelodeon'lara istinaden, 1905-1915 arası döneme Nickelodeon Çağı da denir. ***Ali Karadoğan***

BKZ. Quo Vadis?

N

Nico Sineması post-Yeni Dalga olarak nitelendirilen Philippe Garrel'in 1972 yapımı filmi *La Cicatrice Intérieure*'de (İçteki Yara İzi) yakın zamanda tanıştığı ve yaklaşık on yıl sürecek bir ilişki yaşayacağı Nico başrolde yer alır ve ortak senaristtir. Nico'nun yolu daha önceden Andy Warhol'un stüdyosu Fabrika'dan ve Fellini'nin *Tatlı Hayat*'ından (*La Dolce Vita*, 1960) geçse de, adı en çok The Velvet Underground grubuyla anılmıştır.



70'li yıllarda Nico'nun Garrel sinemasına dahil oluşu, yönetmenin deneyselliğine yeni bir boyut getirir. Henüz yirmi iki yaşındaki Garrel, bu dönemde ciddi psikolojik tedavi görmekte, elektroşokun ağır etkilerini yaşamaktadır. *La Cicatrice Intérieure*, elektroşokun beyninde bıraktığı izlere göndermeler yapar. Garrel aynı zamanda ailesinde yakından tanıklık ettiği ve çocukluk günlerini derinden etkileyen bir meseleyi mekânlar üzerinden anlatmayı seçmiştir filmde: Kopuş ve ayrılma krizinin içindeki bir çiftin uzaklaşma ve yalnızlaşma sürecini. İzlanda, Mısır ve New Mexico'nun farklı mekânlarında çekilen filmde, hikâyenin nerede ya da ne zaman vuku bulduğuna dair herhangi bir ipucuna rastlanmaz. Diyalogların yok denecek kadar az olması, Nico'nun oyunculuğu ve içselleştirdiği kaybolmuşluk hâli, bu şiirsel atmosferin içinde doğru yeri bulmuş gibidir. Buna bir de Garrel'in dokunuşu eklenince resim, şiir, sinema, masal ve müziğin harmanlandığı bir estetikte eşine zor rastlanır bir film biçimi çıkmıştır ortaya. *La Cicatrice Intérieure*'ün müzikleri Nico'nun Desertshore albümünde yer almaktadır. Bu filmin ardından Nico-Garrel çifti altı filmde daha birlikte çalışacaktır. ***Nagehan Uskan***

Nika ve Alexis 2009 yılında evlerine giren silahlı hırsızlar tarafından öldürülen sinema yazarı çift. Filipinli Alexis Tioseco yirmi sekiz, Slovenyalı Nika Bohinc otuz yaşındaydı. İkisi de ülkelerinde saygın birer sinema yazarıydı. Tioseco, Filipinler'de doğmuş, hemen sonra ailesiyle birlikte Kanada'ya göç etmiş ve on beş yaşında Filipinler'e dönerek eğitimini orada tamamlamıştı. Lav Diaz'ın bir filmini izledikten sonra ülke sinemasına daha yakın ilgi duymaya başlamış, genel olarak da Güneydoğu Asya sineması üzerine uzmanlaşmıştı.



Kurduğu <criticine.com> adlı web sitesi bu alandaki en önemli eleştirel platform hâline gelecekti. Bohinc ise Slovenya'daki sinema yazarları derneğinin başkanlığı ve ülkenin köklü sinema dergisi Ekran'ın yayın yönetmenliği dahil, alanında birçok önemli görev üstlenmiş, Ljubljana Uluslararası Film Festivali başta olmak üzere çeşitli festivallerde programcı olarak çalışmıştı.

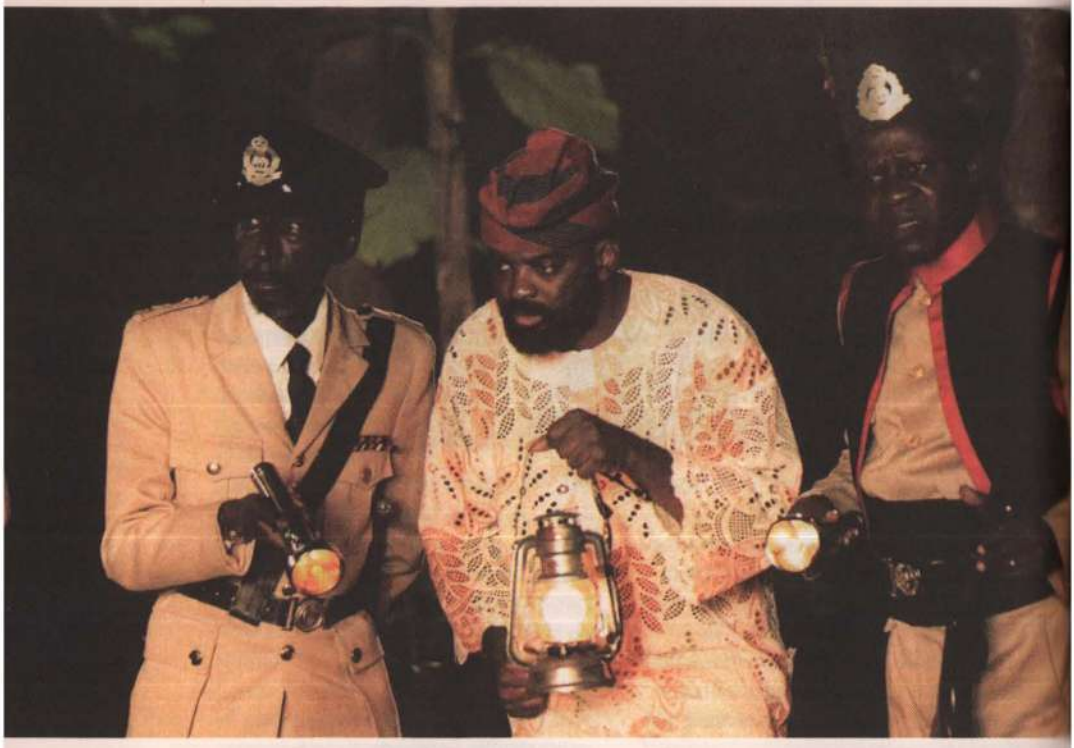
Nika ve Alexis, 2007 yılında konuk oldukları Rotterdam Film Festivali'nde tanışıp birbirlerine âşık olur. İlk başta ilişkilerini festivallerde ve çeşitli sinema etkinliklerinde buluşarak sürdürürken, Bohinc'in 2009 başlarında Filipinler'e taşınma kararı almasıyla birlikte yaşamaya başlarlar. Yazarlıkları ve ilişkileri öylesine iç içe geçer ki, Alexis'in 2008 yılında Rouge dergisinde yayımlanan ve bağımsız Filipinler sinemasına dair bir manifesto değeri taşıyan en ünlü makalesi, The Letter I Would Love to Read to You in Person (Sana Yüz Yüzeyken Okumak İstediğim Mektup) başlığıyla sevgilisi Nika'ya hitaben bir mektup formatında yazılmıştır. 1 Eylül 2009 gecesi Filipinler'in Quezon City kentindeki evlerine giren üç silahlı soyguncunun kurbanı olurlar. Evde yatılı hizmetçi olarak çalışan kadının suç ortağı olduğu ve hırsızlara kapıyı açtığı iddia edilmekle birlikte, olayın gerçek failleri henüz bulunmuş değil. Cinayet soruşturması üzerine Lav Diaz *Pagsisiyasat Sa Gabing Ayaw Lumimot* (*An Investigation On the Night That Won't Forget*, 2012) adlı bir belgesel çekmiş, 2016 sonlarındaysa ikilinin hayatını ve ilişkilerini de kapsayan Laurel Fantauzzo imzalı The First Impulse adlı bir kitap yayımlanmıştır. ***Necati Sönmez***

BKZ. Film Eleştirmeni

Nollywood Günümüzde Afrika'nın en büyük film endüstrisi konumundaki Nijerya sinemasına Hollywood ve Bollywood'dan esinle verilen takma ad. 2002 yılında New York Times'a Nijerya sineması üzerine bir yazı yazan Onishi Norimitsu'nun ortaya attığı tahmin edilen tabirin kökenlerine dair rivayet muhtelif. Kimileri sözcüğün ilk kısmının Nijerya'nın N'sinden geldiğini savunurken, kimileri de çıkış noktasının 'nothing' (hiçbir şey) olduğunu ve Nijerya sinema endüstrisine egemen olan son derece kısıtlı imkânlarla film yapma eğilimine, yani filmlerin çoğu zaman 'hiç yoktan' yaratıldığına işaret ettiğini ileri sürüyor.

1960'a kadar İngiliz sömürgesi olan Nijerya'da sinema sektörü yabancı dağıtımcıların denetiminde, sömürgeci anlatıların hâkimiyetinde gelişmiş, sinemalarda da büyük oranda ABD ve

ÜSTTE
Alexis Tioseco ve Nika Bohinc



ÜSTTE
2014 yapımı
October 1
filminden

Avrupa filmleri gösterilmiştir. Haber Alma Bakanlığı bünyesinde belgeseller ve haber filmleri hazırlayan sinema departmanının ürettiği ilk kurmaca film olarak Sam Zebba imzalı *Fincho* (1957) kabul edilir. Bağımsızlığın ilan edildiği 1960'ın ardından başlayan hareketliliğin ortaya çıkardığı ilk önemli ürünlerden biriyse, Nijeryalı yazar Wole Soyinka'nın (1986'da Nobel kazanacaktır) politik taşlama niteliğindeki tiyatro oyunundan ABD'li siyah yönetmen Ossie Davis'in uyarladığı *Kongi's Harvest*'tır (1970). 1970'li yıllarda Nijerya Televizyon Kurumu'nun da katkılarıyla seyirci kitlesi giderek büyürken, Hubert Ogunde, Moses Olaiya Adejumo ve Jab Adu gibi yönetmenler öne çıkar. 80'lerde yapılan Wale Adenuga imzalı *Papa Ajasco* (1984) ve Moses Olaiya Adejumo'nun yönettiği *Mosebolatan* (1985), Nijerya sinemasının ilk büyük gişe canavarları sayılır. Takip eden dönemdeki ekonomik kriz nedeniyle film ithalatının durması ve sinema salonlarının bir bir kapanması, yerel sinemacıların video sektörüne yönelmesine yol açar. Depolarda birikmiş çok sayıda kasetin masrafsız bir dağıtım ağının hammaddesi hâline gelmesiyle video, 1990'larda sektörün lokomotifi işlevini üstlenir.

Bugünkü anlamıyla Nollywood'un bir akım olarak filizlenmesini sağlayan filmlerden biri, ekonomik sorunlarını çözmek amacıyla büyücülüğe başvuran ve karısını öldürmeyi kabul eden bir işadamının öyküsünü anlatan *Living in Bondage*'dır (1992). Aynı yıllarda *Nneka the Pretty Serpent* (1992), *Rattle Snake* (1995), *Most Wanted* (1996) gibi filmler

de kayda değer başarılar kazanır. Yapım kalitesinin görece arttığı daha yakın dönemin öne çıkan filmleri arasındaysa Robert Peters'ın yönettiği komedi *30 Days in Atlanta* (2014), Nijerya'nın bağımsızlık sürecinde geçen Kunle Afolayan imzalı politik gerilim *October 1* (2014), orta yaş krizindeki dört kadının öyküsünü anlatan *Fifty* (2015), romantik komedi *Diary of a Lagos Girl* (2016) ve Nijerya'daki ilk ebola vakasını konu alan, başrolünde Danny Glover'ın yer aldığı *93 Days* (2016) sayılabilir.

Etki alanı Nijerya'yla sınırlı kalmayan Nollywood, Afrika çapında geniş kitlelere ulaşan ilk ulusal sinema kabul ediliyor. Başlangıçta yalnızca Nijerya sinemasını tanımlayan tabirin kapsamı zamanla genişlemiştir; bugün Gana'da üretilen İngilizce filmleri (bunların önemli bir kısmı Nijerya şirketleriyle ortak yapımlardır) ve Kenya, Tanzanya, Uganda, Güney Afrika gibi ülkelerin sinemasını içerecek şekilde de kullanılmaktadır. Geleneklerden ve mitolojiden beslenen Nollywood filmlerinde çoğunlukla aşk hikâyeleri anlatılır, aile ilişkileri, ihanet ve intikam gibi melodram kökenli temalara odaklanılır. Ülkede konuşulan yüzlerce dile yer verilmekle birlikte, çoğunlukla ortak dil, aksanlı bir İngilizcedir. Filmlerin çok kısa sürelerde, çok düşük bütçelerle çekilmesinin sonuçlarından (aynı zamanda sebeplerinden) biri –son dönemdeki istisnalar bir yana– çoğu zaman hiçbir estetik kaygının güdülmediği duygusunu yaratan düşük yapım kalitesidir. Kayıtdışı dağıtımın yaygınlığından dolayı film sayısı, izleyici sayısı, gişe hasılatı gibi konularda kesin bilgilere ulaşmak mümkün olmasa da, yılda 1500'ü bulan film sayısı Nollywood'u, Bollywood'dan sonra dünyanın en üretken sinema endüstrisi hâline getiriyor. Bugün pek çok araştırmacı, YouTube'un yanı sıra artık Netflix gibi platformlarda da örnekleri izlenebilen Nollywood'un, tüm dünyada Bollywood'unkine yakın bir popülariteye ulaşmasını kuvvetle muhtemel görüyor. ***Berke Göl***





O

Oda Yönetmenliğini Tommy Wiseau'nun yaptığı, "kötü filmlerin *Yurttaş Kane*'i" olarak tanınan 2003 yapımı bağımsız film. Pembe dizi standardındaki melodram klişelerini kötü çekilmiş porno öğeleriyle harmanlayan *The Room* (Oda) senaryosu tutarsızlıklarla, kurgusu hatalarla dolu olmasına rağmen veya tam da bu kötü estetiğin verdiği inanılmaz hazdan ötürü, kendine yıllar içinde hiç azımsanmayacak bir hayran kitlesi edindi. Ünlü bir bankacının sevgilisi tarafından en yakın arkadaşıyla aldatılması ve çevresindeki herkesten darbe yiyerek yalnızlaşmasını anlatan film, bir auteur sineması örneği olarak da değerlendirilebilir. Bugün bir fenomene dönüşmüş olan başroldeki TommyWiseau filmin hem yönetmeni, hem yapımcısı hem de senaristi. Altı milyon dolarlık bütçeyle çekilen filmin ABD'deki gişe başarısı 1800 dolar. Ancak *The Room* sinemalardaki gösterimlerinden ziyade elden ele dolaşarak yeraltında büyük kitlelere ulaşmış, sadık hayran kitlesi olan bir kült. Bu hayran kitlesi kendini en çok, filmde sık tekrar edilen anlamsız repliklerin hep bir ağızdan söylendiği, hikâyenin geçtiği evde resim çerçevelerinin içindeki kaşık fotoğraflarına atıfla izleyicilerin yanlarında kaşıkla geldiği kendine özgü ritüelleri olan gösterimlerde belli ediyor. Filmin çekim sürecini anlatan Felaket Sanatçı (The Disaster Artist: My Life Inside The Room, the Greatest Bad Movie Ever Made) kitabı 2013'te piyasaya sürüldü, haftalarca çok satan olarak kaldı ve 2017 yılında James Franco tarafından aynı adla sinemaya da uyarlandı. ***Aslı Özgen Tuncer***

Odorama Kült yönetmen John Waters'ın 1981 tarihli filmi *Polyester*'in gösterimlerinde kullandığı bir teknik. Gösterimden önce dağıtılan 'kazı-kokla kartları' sayesinde izleyicilerin koklayarak da filmi deneyimlemelerini amaçlayan Waters, aynı zamanda 1959 yılında mucit Hans Laube ve yapımcı Michael Todd Jr. tarafından kısa ömürlü bir girişim olarak hayata geçirilen Smell-O-Vision tekniğine de bir saygı duruşunda bulunmaktadır. "Odorama ile çekildi: Koklamak inanmaktır!" sloganıyla tanıtılan *Polyester*'de hikâyenin akışını,

ÜSTTE
The Room (2003)

SOL SAYFADA
Orson Welles ve Joseph Cotten *Yurttaş Kane*'de

BKZ. Orson Welles'in Joseph Cotten'ı Olmak



başrolde yer alan Divine'ın canlandırdığı Francine Fishpaw karakterinin duyduğu kokular yönlendirir. Odorama kartları sırasıyla şu on kokuyu ihtiva ediyordu: gül, osuruk, maket uçak tutkalı, pizza, benzin, kokarca, doğalgaz, yeni araba, kirli ayakkabı, oda parfümü. Perdede beliren sayılar izleyiciye o sahnede karttaki hangi kokuyu kazıması gerektiğini belirtiyordu.

Gözde Onaran

BKZ. Smell-O-Vision

Olive Oyl Popeye, nam-ı diğer Temel Reis'in Türkiye'de Safinaz olarak tanınan sevgilisi. Olive Oyl, Popeye'ın yaratıcısı Elzie Crisler Segar'ın bir gazetede 1919'da başlattığı Thimble Theatre adlı karikatür serisinde ilk kez kardeşi Castor Oyl'un serseri bir arkadaşının sevgilisi olarak görünmüştü. Olive, on yıl boyunca gözü dışarıda olan sevgilisi yüzünden geçirdiği kıskançlık krizleriyle serinin temel mizah unsurlarından birini oluşturdu. Upuzun boyu, kocaman ayakları, her daim topuzlu saçlarıyla alışıldık ideal kadın figüründen uzak olan Olive Oyl, denizci Popeye'la tanışması sayesinde gerçek aşkı bulmuştu. Seri, 1930'lar, 40'lar ve 50'ler boyunca Fleischer Kardeşler'in yapımını yürüttüğü bir animasyon film serisi olarak epeyce ilgi gördü. Olive'i Türkçede Kabasakal olarak bilinen kötü adam Bluto'nun elinden yüzlerce kez kurtaran Popeye'ın maceralarına odaklanan animasyonlarda Olive, kimi zaman sopasını göstererek öne çıkan baskın bir karaktere de dönüşebiliyordu. Markalaşan Popeye'ın 40'larda Paramount Pictures'a geçişini takiben Olive büyük ölçüde bir aşk üçgeninin edilgen parçası konumuna geriledi. 60'larda ve 70'lerde televizyona transfer olan ve popülerliğini sürdüren serinin ilk uzun metraj film uyarlaması ise, 1980'de Robert Altman tarafından gerçekleştirildi ve Olive Oyl rolünde sürpriz bir isim olarak Shelley Duvall yer aldı.

Övgü Gökçe



SAĞDA
Robin Williams ve Shelley Duvall, Robert Altman'ın *Popeye*'ında (1980)



Orson Welles'in Joseph Cotten'ı Olmak

❶ Hayatta hep başrol oyuncusuna eşlik eden yardımcı oyuncu rolünde olmak. ❷ Birinin pis işlerini yapmak. Örnek: "Bir kez daha, Yurttaş Welles'in Joe Cotten'ını oynuyordum, onun kirli işlerini yürütüyordum" (Ayaklarının Altındaki Toprak, Salman Rushdie). Bu kalıbın Türkçede de bir benzerini bulmak mümkün; örneğin "Tarık Akan'ın Halit Akçatepe'si" (Cem Yılmaz): ❶ Yakışıklı bir arkadaşının yanında gezen komik çocuk. ❷ Kadınlarla ilişkisinde güven ve rahatlık hissi uyandırmasına karşın bir türlü sevgili olarak görülmeyen kimse. Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941), *Muhteşem Ambersonlar* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), *Journey Into Fear* (1942) ve Carol Reed'in yönettiği *Üçüncü Adam* (*The Third Man*, 1949) filmlerindeki rolleriyle tanınan Joseph Cotten Hollywood'un en kadri bilinmemiş oyuncularından biridir. Bugün klasik sayılan birçok filmde rol almasına karşın, Oscar'a aday bile gösterilmemiştir. Aldığı yegâne önemli ödül, *Hayal Kadın* (*Portrait of Jennie*, 1948) ile Venedik Film Festivali'nde kazandığı En İyi Erkek Oyuncu ödülüdür.

Ahmet Gürata

bkz. Stanton-Walsh Kuralı

Ortalama İnsan

Ro.Go.Pa.G. filmi ismini yönetmenleri Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini ve Ugo Gregoretti'nin soyadlarının ilk harflerinden alır. 1963 yapımı filmde Pasolini *Krem Peynir* (*La Ricotta*) adlı orta metrajlı bölüme imza atmıştır. *Krem Peynir*, biri renkli diğeri siyah-beyaz iki paralel hikâyeden oluşur. Renkli kısım İsa'nın hayatından bir kesitin 'canlı tablo' (*tableau vivant*) üslubuyla canlandırılması; siyah-beyaz kısım ise filmin kamera arkasında yaşananlar üzerinedir. Pasolini İtalyan toplumuna yönelik çökertici eleştirilerinden birini, bu kez filmin içindeki filmin yönetmeni Orson Welles'in ağzından yapar. Gazeteci, İtalyan toplumu hakkında ne düşündüğünü sorduğunda yönetmen şöyle cevaplar: "Avrupa'nın okuma yazma oranı en düşük halkı; en cahil burjuvası." Derken yönetmen gazeteciye Pasolini'nin Mamma Roma kitabından Ben Geçmişin Gücüyüm (Io sono una forza del passato) şiirini okur ve bir şey anlayıp anlamadığını sorar.

YÖNETMEN: Dediklerimden hiçbir şey anlamadınız, çünkü ortalama bir insansınız, değil mi?

GAZETECİ: Evet, öyle.

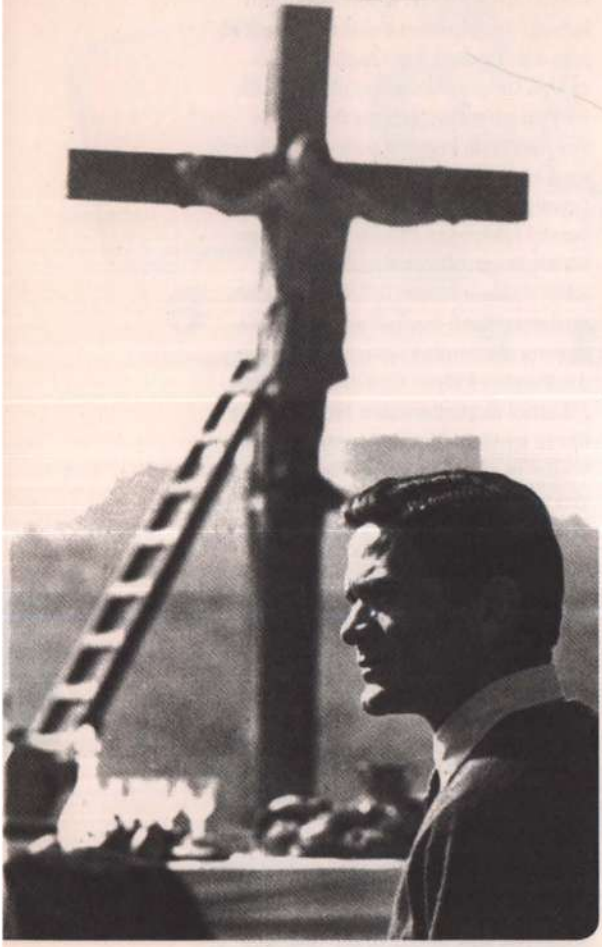
Y: Peki ortalama insanın ne demek olduğunu biliyor musun?

Sözleriyle ateş püskürürken öfkesi de büyüdükçe büyür yönetmenin.

Y: "Bir canavardır ortalama insan! Tehlikeli bir suçlu! Konformist! Sömürgeci! Irkçı! Köle taciri! Kayıtsız! (...) Keşke şurada ölseniz. Gazetenizin patronuyla filmimin prodüktörü aynı kişi, filmimin promosyonu için iyi malzeme olurdunuz."

Film, ilk olarak 18 yaşından küçüklere yasaklanır. Bu yasağın nedeni, filmin, gençlerin hassasiyetlerine ve ahlaki değerlerinin gereklerine uygun bulunmamasıdır. Ardından, filmde devletin dinini

ÜSTTE
Orson Welles ve Joseph Cotten *Üçüncü Adam*'da



aşağıladığı gerekçesiyle Pasolini dört ay hapis cezasına çarptırılır. Bu karara göre film çekimi bahanesiyle; müzik kullanımı, taklit, diyalog ve diğer ses oyunlarıyla, İsa figürü ve değerleri aşağılanmış, Katolik dinine mensup kişiler küçük düşürülmüştür. Pasolini suçlamaları kabul etmez. Sonradan cezası iptal edilir. Günümüze kalan, *Krem Peynir*'in birçok sahnesi sansürlenmiş, seslendirilmesinde çok sayıda değişiklik yapılmış bir versiyonudur. ***Nagehan Uskan***

bkz. Mussolini Kupası, 1789 Manifestosu

ÜSTTE
Pier Paolo Pasolini

Oscar Micheaux İlk Afrikalı-Amerikalı yönetmen olarak biliniyor. Ayrımcılık, ırklar arası evlilik, siyahların beyazlar tarafından linç edilmesi, siyahların eğitim sorunları gibi politik konuları işleyen filmleri 'ırk filmi' olarak anılır. Micheaux sesli filmin icadıyla birlikte opera sanatçılarından caz gruplarına, blues müzisyenlerinden komedyenlere kadar (Hollywood tarafından görmezden gelinen) önemli siyah yetenekleri filmlerine dahil etti. Son derece üretken bir sinemacı olan Micheaux, 1918-1948 yılları arasında (çoğu maalesef kayıp olan) kırkı aşkın filmin yapımcılığını ve yönetmenliğini üstlendi. Bunlar eleştirmenler tarafından "başarılı" filmler olarak değerlendirilmeseler de siyahların sorunlarını dile getirmeleri ve ırkçılık meselesine odaklanmaları nedeniyle politik öneme sahipler. Özellikle 1920 yapımı ikinci filmi *Within Our Gates*, D.W. Griffith'in Ku Klux Klan güzellemesi olarak nitelendirilebilecek filmi *Bir Ulusun Doğuşu*'na (*The Birth of a Nation*, 1915) cevap teşkil etmesi açısından ayrı bir yere sahip. *Within Our Gates*, siyah bir kadın öğretmenin hikâyesi üzerinden hem ırkçı söylemleri tersyüz ediyor hem de siyahların kendi içlerindeki tutarsızlıklara dikkat çekiyor. Filmleri kendi zamanında çoğunlukla sadece siyah mahallelerinde gösterime giren ve beyaz basın tarafından gözardı edilen Micheaux, nihayet 1987 yılında Hollywood Bulvarı'nda bir yıldızla onurlandırılırdı. ***Gözde Onaran***



Louisiana Star Sineması, Zora Neale Hurston



Oskar Langenfeld Holger Meins'ın, RAF (Kızıl Ordu Fraksiyonu) üyesi olup silahlı mücadeleye katılmadan önce, sinema öğrencisiyken çektiği 1966 tarihli kısa belgesel. 12 bölümden oluşan 12 dakikalık film, Berlin'de, evsiz, yaşlı bir adamın hayatından kesitler aktarır. Meins, molotof kokteyli yapımını anlatan bir kısa film daha yapmış ancak filmin günümüze herhangi bir kopyası kalmamıştır. Harun Farocki, Helke Sander gibi sinemacılarla birlikte eğitim alan Meins, gelecek vaat eden bir sinemacıyken 1970'lerin başında RAF'a katılır ve 1972 yazında yakalanıp hapse atılır. İçeride diğer örgüt üyeleriyle birlikte girdiği açlık grevi sonucunda 9 Kasım 1974'te hayatını kaybeder. Arkadaşı Gerd Conradt, Holger Meins hakkında *Starbuck: Holger Meins* (2002) adlı bir belgesel yapmıştır.

Necati Sönmez

bkz. Paul Delesalle

Otoyol Kapitalizmin canavarlarından otomobil modernizmi başlatan en belirgin teknoloji ürünüdür. Onun yarattığı asfalt sfenks kendi teknolojisinin ideolojisini ve bu teknolojiye içkin kazalarını da üretecektir. Belki de bu nedenle kent ve otoyol, bilimkurgularda distopyaların kaynaklarını oluşturan asıl unsurlar olarak karşımıza çıkarlar. Fritz Lang'ın *Metropolis*'i (1927) bize 2000'li yılların kentinin artık yatay ve dikey hatlarda genişleyeceğini ve yeni sınırların yani hatların da otoyollarla belirleneceğini gösteriyordu. Thea von Harbou'nun kendi romanından uyarladığı senar-

ALTTA
Jean-Luc Godard'ın *Haftasonu* filminin otoyol sahnesindeni.



yoda Fritz Lang'ı asıl etkileyenler, o yıllardaki New York'un görünümü, H.G. Wells'in gelecek tasvirleri ve dönemin bilimkurgu tarzına yakın çizgi romanlarıydı.

Otoyollar, modernizmin ve sanayileşmenin karanlık yüzü (çılgın ve canavar bilim insanlarının, teknokratların elinden çıkmış, insanlığı, toplumu, doğayı tehdit eden ve başlı başına bir canavara dönüştüren icatlar) olarak karşımıza çıktığı gibi, distopik film dünyalarından kaçışın yollarını da temsil edebilirler. Tıpkı *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) ya da *Brazil*'de (1985) olduğu gibi. Bazense, bu çıkışın bile bir yok-mekânla sonlanması mümkündür; *Gizemli Şehir* (*Dark City*, 1998) filminde olduğu gibi.

Distopik filmlerde zaman zaman daha soyut bir formalsalar da *Metropolis*'ten başlayarak modern ve karanlık kentin vazgeçilmez karakterlerinden birisidir otoyollar. Bu filmlerin çoğu 1980 sonrasında karşımıza çıkmakla birlikte, ilk ilginç sunumlardan biri Godard'ın *Haftasonu* (*Week-end*, 1967) filmidir. Bir hafta sonu Paris'in dışına çıkmak isteyenlerin oluşturduğu konvoy ve otoyolun kendisi bir kâbusa dönüşür; sanki Pandora'nın Kutusu açılır ve bütün tuhaflıklar, insanın karanlık ve vahşi yüzü, o otobandaki trafik sıkışıklığında açığa çıkar. Godard'ın filmi hem hızın filozofu Paul Virilio'nun yazdıklarını hem de J.G. Ballard'ın Çarpışma romanını çağrıştırır. David Cronenberg'ün Ballard'ın aynı adlı romanından uyarladığı *Çarpışma* (*Crash*, 1996) makineleşmek arzusunun, makinenin ve metalin insan bedeninin bir uzantısı hâline gelmesinin; fetişizmin, araba ve otoyolla cinselliğin örtüşmesinin filmidir. Şiddetin, seksin, paranoyanın, reklamın, tüketimin ve her türlü fetişizmin dünyasında insan varlığı da makinenin ve metalin dünyasına iltica etmeye çalışır. Otoyol artık yaşamsal bir zemindir de.

Bütün bu olumsuzlamalar, acaba sadece bu sözü edilen filmlerin teknofobik bir yaklaşımla yapıldığını söylemekle izah edilebilir mi? Yoksa ardında, 20. yüzyılın hızlı ve sarsıcı değişimleri, bu değişimlerin hız aldığı keskin virajlar ve tüm bunların insan üzerinde bıraktığı derin izler mi vardır? ***Z. Tül Akbal Süalp***

BKZ. Shell Beach, 666

Ozu Usulü Kurgu Yasujirô Ozu, tatami planlarıyla ifade ettiği aşkınlık hâlini, kurgu yoluyla filmin tamamına da yayar. Sahneler arası geçişlerde öncelikle mekânın ait olduğu uzamı, o büyük boşluğu gösterir bize. Tokyo'daysak fabrika görüntülerini, tren istasyonlarını, sokakları; taşradaysak kasaba meydanını, balıkçı teknelerini ve doğayı görürüz. Bize sürekli dışarıyı, kamerasını döndürdüğü küçük hayatın ait olduğu büyük dünyayı hatırlatır. Fakat bu genel çekimler konvansiyonel dildeki tanımlayıcı çekimlerden farklıdır. Bir sahneye geçmeden önce mekânı tasvir eden tanımlayıcı çekim, daha yakın plana geçilmeden önce kullanılması gereken bilgilendirici bir anlatım öğesidir. Ozu filmlerindeyse arka arkaya gelen genel çekimlerin bilgilendirici olmaktan öte bir işlevi vardır. Bu çekimler, Japon şiirinde kimi mısra geçişlerinde temel anlamından koparılarak, şiirin tonu ve ritmini değiştirmek için kullanılan yastık-kelimelere (*pillow-word*) benzetilir. Bu yüzden bu genel planlara da 'yastık plan' denir. Ozu, konvansiyonel kurguyu 180 derece kuralını bozarak da ihlal eder. Konvansiyonel kurguda, genel planlardan detay planlara

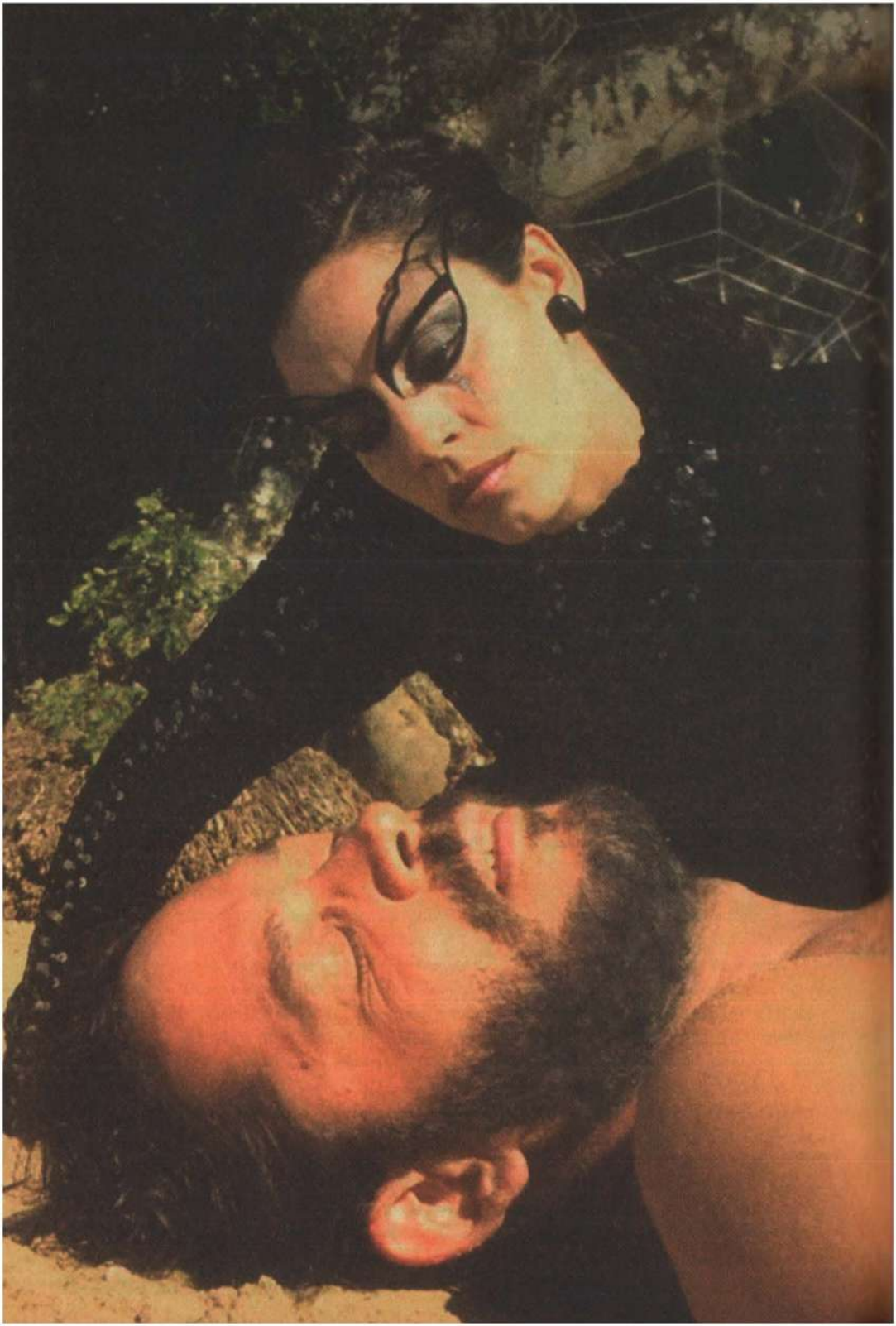


geçilirken kamera, hareketin aksının belirleyen 180 derecelik bir yarım daire içinde hareket eder. Eğer kamera aksın öteki tarafına geçerse seyircinin mekân ve yön algısı bozulur. Fakat Ozu, özellikle kalabalık sahnelerde kamerayı 360 derecelik bir daire içinde hareket ettirir. Karakterler arasındaki hiyerarşik ilişkiyi kıran bu kullanım seyircilerin de karakterlerin muhabbeti içinde yer alabilmesine izin verir.

Ali Deniz Şensöz

bkz. Tatami Planı

ÜSTTE
Yasujirô Ozu'nun *Bir Güz Öğleden Sonrası* (*Sanma no aji*, 1962) filminden



Ö

Öldür Gitsin *Hard boiled* adı verilen Amerikan sıkı-hafiye romanlarının en önemli kalemlerinden Jim Thompson'ın kitabının adı. Aynı zamanda kara film türüne ait filmlerde adalet kavramının ele alınış biçimini ironik bir şekilde özetleyen ifade. Kara filmlerde, hikâyenin seyirci üzerindeki etkisini belirleyen, karakterin motivasyonunu ve hareketlerini özetleyen bir deyiş olarak 'öldür gitsin', acımasızlığı, zalimliği, kayıtsızlığı çağrıştırsa da, aslında tam zıddını işaret ederek, adaletin sorgulanmasını, ahlaki yozlaşmanın ve vicdani çöküşün resmedilmesini sağlayan bir trüğe dönüşmüştür. Bakış açılarıyla değişen ve seyirciyi yanıltan, tuzağa düşüren, ters köşeye yatıran hamlelerle güçlü bir adalet muhasebesine dönüşen bu hikâyelerde, 'öldür gitsin' ifadesi çelişkili bir sembolik anlam kazanarak anlatıyı çözümlemek için işlevsel bir hâl alır. Kara filmlerde, cinayet işleme yöntemlerinin sürprizler barındırması, suçlular kadar suça bulaşmış kanun adamlarının varlığı, haksız yere suçlanan kişinin sonunda masum çıkması yahut cinayeti işleyen kişinin şüpheli olarak görülen karakter çıkmaması, intihar olduğu düşünülen ölümlerin mutlaka cinayet çıkması gibi şaşırtmacalar türün en belirgin klişeleri arasındadır. Bu klişeler suç, ceza, adalet, vicdan, iyilik-kötülük gibi kavramları sorgulamak için etkili mekanizmalara dönüşmüştür. Jim Thompson imzalı Öldür Gitsin (The Kill-Off) bu bakımdan en etkili eserlerin başında gelir. Bir taşra kasabasında kimsenin sevmediği yaşlı bir kadının ölümünü konu alan Öldür Gitsin farklı bakış açıları üzerinden kurulan anlatımı, tekinsiz atmosferi, alışıldık kalıpların dışına çıkan kurgusuyla polisiye edebiyatının en nadide parçalarından biri olarak kendisinden sonra yazılan metinleri ve sinemayı en çok etkilemiş romanların başında gelir. İyilikle kötülük arasındaki çizgiyi bulanıklaştıran, her an şüpheye düşürdüğü okuyucunun ayağının altındaki zemini kaydıran, güven duygusunu zedeleyerek adalet kavramını sorgulatan önemli bir eser. Öldür Gitsin 1989 yılında aynı isimle Maggie Greenwald tarafından sinemaya uyarlandı. Jim Thompson'ın romanlarından uyarlanan diğer film noir'lar arasında *Sonsuz Kaçış* (*The Getaway*, 1972), *Yasak İlişkiler* (*The Grifters*, 1990), *After Dark, My Sweet* (1990) ve *İçimdeki Katil* (*The Killer Inside Me*, 2010) sayılabilir. ***Hasan Cömert***



ÜSTTE
Jim Thompson imzalı Öldür Gitsin (The Kill Off) kitabının ilk kapaklarından

SOL SAYFADA
Örümcek Kadının Öpücüğü'nde Raul Julia ve Sônia Braga

Öncü Kadın Sinemacılar Projesi

Sessiz sinema döneminde film endüstrisinde çalışmış yüzlerce kadın hakkında bilgi sunan, ortak çalışmaya dayalı bir çevrimiçi veritabanı (Women Film Pioneers Project). 1993 yılında, Prof. Jane Gaines'in girişimiyle önce bir kitap projesi olarak başladı. 2013 yılında ise Columbia Üniversitesi'ndeki Dijital Araştırma Merkezi'nin himayesinde bir internet projesi olarak hayata geçti. Yıllar içinde Radcliffe Ensititüsü, Stockholm Üniversitesi, Duke Üniversitesi, Columbia Üniversitesi ve Barnard College'dan öğrenciler de proje üzerinde çalışmaya başladılar. Veritabanı <wfpp.cdrs.columbia.edu>, sinemanın ilk yıllarından sesli döneme kadar yönetmen, yapımcı, kurgucu olarak görev almış kadınlar hakkında biyografik bilgilerin yanı sıra arşiv malzemeleri ve bibliyografik kaynakça da sunuyor. ***Gözde Onaran***

bkz. Alice Guy-Blaché, Dikiş Makinesi, Lotte Reiniger, Zora Neale Hurston

Örümcek Kadının Öpücükleri

Arjantinli yazar Manuel Puig'in 1976 tarihli romanı Örümcek Kadının Öpücüğü, tıpkı ondan önce gelen 1968 tarihli romanı Rita Hayworth'un İhaneti gibi, merkezine sinemayı ve sinema seyirciliğini alan çarpıcı bir yapıttır. Puig, belki de kaynağını sinemadan alan hikâye anlatıcılarıyla dolu romanlar yazdığı için, hem Borges olmaya soyunmak zorunda kalmadan hem de varoluşçuluğun çıkmazlarına dalmadan, orijinal bir Arjantinli yazar olabilmiştir. *Örümcek Kadının Öpücüğü*'nde, oyalanmak için izlediği filmleri hücre arkadaşına anlatan Molina, tam da hikâye anlatıcılarının yitişine ağıt yakan Walter Benjamin'in gıpta edeceği türden bir meddahtır. Muzır davranıştan içeri atılan trans karakter Molina, tek dinleyicisi olan devrimci mahkûm Valentin'e kendi seçtiği ve en ince detaylarına kadar işlediği tam beş film anlatır roman boyunca. İçinde ağdalı romantik melodramların, korku filmlerinin, aşk ve fedakârlıkla süslenmiş Nazi propagandalarının yer aldığı bu beş hikâyenin en az ikisi "gerçek" ve bilindik filmlerin Molina'nın belleği ve duyarlılıklarıyla yeniden biçimlendirilmiş hâlleridir: Jacques Tourneur'ün şimdilerde kültleşmiş iki düşük bütçeli korku filmi: *Cat People* (1942) ve *Bir Zombiyle Yürüdüm* (*I Walked with a Zombie*, 1943). İlk filmin Sırp göçmeni "kedi kız" Irena Dubrovna (Simone Simon), köşeye sıkıştığını hissettiğinde ölümcül, kara bir pantere dönüşürken örtük bir lezbiyeni anıştırır. Savaş yıllarında, lezbiyenlerden bahsetmek yasakken, siyahlar hizmetçi rollerinden öteye geçemezken ve Kara Panterler



SAĞDA *Örümcek Kadının Öpücüğü*'nde Raul Julia ve William Hurt, Valentin Arregui ve Luis Molina rollerinde

henüz sahnede değilken çekilen bu ilk filmin, tam kırk yıl sonra gelen ve bu kez kedi kızı Nastassja Kinski'nin canlandırdığı bir de yeniden çevrimi vardır.

Tuhaf ismini, kendisine kaynak belleğiği, vudu büyüsüyle ilgili düzmece bir makaleden alan ikinci film *Bir Zombiyle Yürüdüm*, Batı Hint Adalarında şeker plantasyonu sahibi garip bir aile tarafından hasta bakıcı olarak tutulan Kanadalı bir hemşirenin hikâyesidir. George A. Romero'dan ve zombilerin insan beynine, giderek insan etine karşı iştah geliştirmesinden çok önce çekilen bu filmde, adanın Afrika kökenli sakinlerinin kara büyü (vudu) ritüelleriyle iradesiz bir hayata döndürdükleri yaşayan ölüler boy gösterirler. Ancak film bugün bile insanı etkileyen tekinsiz atmosferini zombilere değil adanın köleci geçmişinin ve siyahlarla varsıl beyazlar arasındaki uzlaşmaz çelişkilerin yüzeye çıktığı anlara borçludur.

Yıllar sonra, kedi kızlar ve zombilerle birlikte, var olmayan filmlerin de anlatıldığı kitap sinemaya uyarlanır. *Örümcek Kadının Öpücüğü*'nde (*Kiss of the Spider Woman*, 1985) yönetmen Hector Babenco, Molina'nın anlattığı iki hayal mahsulü filmi, biraz ağdalı ve *camp* bir havada yeniden çekip film içinde iki ayrı filme yer verir. Böylece edebiyattan, hayali ve gerçek filmlerden oluşan bu ağ iyiden iyiye Borgesvari bir dönemeç alır. ***Özgür Yaren***

Özgürlük Saati Gelip Çattı Lübnanlı yönetmen Heiny Srour'un 1974'te yaptığı, Arap dünyasının en radikal gerilla hareketini anlatan belgesel. Film aynı yıl Cannes Film Festivali'ne yarışmaya seçilerek, Srour'a Arap dünyasında Cannes'a katılan ilk kadın yönetmen unvanını kazandırmıştır.

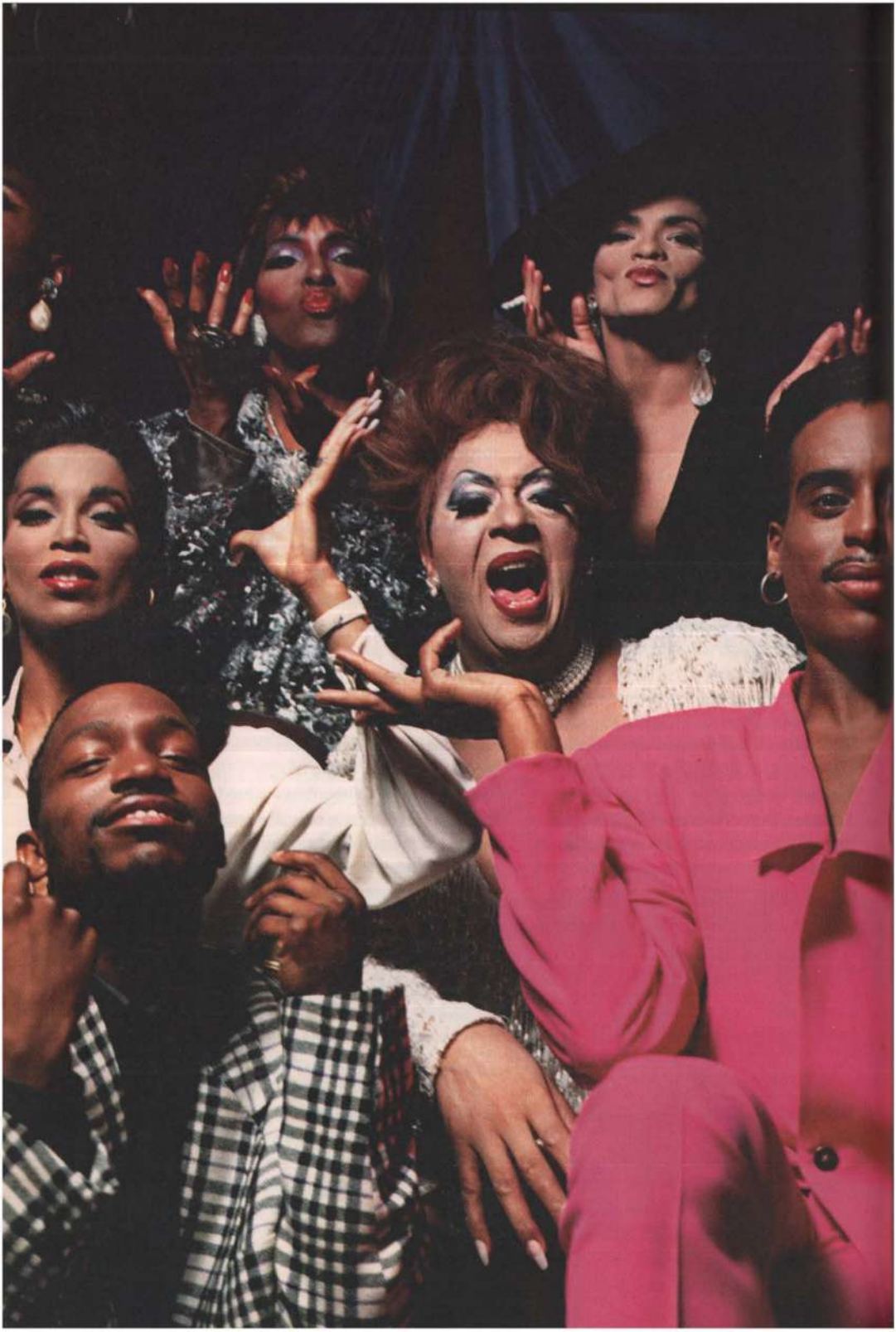
Saat El Tahrir Dakkat, Barra Ya Isti'mar (Özgürlük Saati Gelip Çattı),



1970'lerin başında Umman'daki silahlı özgürlük mücadelesini ve özellikle onun içinde yer alan gerilla kadınları konu alıyor. O zamanki adıyla Muskat ve Umman Sultanlığı, İngiliz mandası altındaydı ve sultanlık yönetimi Güney Yemen sınırına yakın Dhofar adlı yoksul bölgeyi hem sömürüyor hem de baskı altında tutuyordu. 1960'ların ortalarında otonomluk talebiyle merkezi otoriteye karşı savaşmak üzere kurulan Dhofar Kurtuluş Cephesi, bölgede on yıl sürecek bir ayaklanma başlatır. Heiny Srour, 1970'lerin başında doğru düzgün yolu bulunmayan ve bombardıman altında tutulan bölgenin çetin coğrafi şartlarına rağmen, o zamanın ağır ekipmanlarıyla 400 kilometreye yakın bir mesafeyi yaya olarak kat eder ve örgüte katılan kadınların hem cephede hem de ideolojik alanda yürüttükleri mücadeleyi, kadın özgürlüğü adına yaptıkları işleri belgeler. Eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanan belgesel Cannes'da yarıştıktan sonra, dünya genelinde dağıtıma girecek ancak Arap ülkelerinin çoğunda yasaklanacaktı. Halen Londra'da yaşayan Srour, yedi yıllık çabanın ardından 1984'te tamamladığı kurmaca filmi *Leyla ve Kurtlar*'da (*Leila Wal Zi'ab*) yine Arap dünyasında kadınların tarihteki rolüne eğilecekti. ***Necati Sönmez***

BKZ. Gerilla Film

ÜSTTE
Saat El Tahrir Dakkat, Barra Ya Isti'mar



P



Panoramik Algı Akademisyenler Noel King ve Paul Willemen, bir yazışmalarında, sinemaseverlerin bazı sahneleri filmin bütününden ayırarak fetişleştirdiklerini hatırlatıyorlar. Willemen, bu türden sahnelere 'sinefil ânı' (*cinephile moment*) adını verirken, ikilinin yazışmalarını aktaran Christian Keathley, video teknolojisindeki gelişmelerin (ağır çekim izleme, görüntüyü dondurma, vb.) sinemaseverlerin bu türden keşifleri daha çok yapmasına olanak sağladığını vurguluyor. Filmle ilgili ikincil önemdeki ayrıntılar olarak nitelendirebileceğimiz bu anları, Keathley 'panoramik algı' olarak adlandırmayı tercih ediyor. *Geçen Yıl Marienbad'da*'da (*L'Année Dernière à Marienbad*, 1961) A'nın yatak odasında gördüğümüz yağlıboya tablo, *Gizli Teşkilat*'ın (*North by Northwest*, 1959) ünlü uçak sahnesinde Cary Grant'in giydiği çorapların rengi ya da *Asi Gençlik*'te (*Rebel Without a Cause*, 1955) Natalie Wood'un James Dean'le birlikte yürürken elindeki sigarayı yanlışlıkla düşürmesi... Filmlerde "hiç kimsenin görmediği ayrıntıları yakalamayı sevdiğini" söyleyen *Amélie* (2001) filminin kahramanıysa, *Jules ve Jim* (*Jules et Jim*, 1962) filminden bir örnek verir: Jeanne Moreau'nun Henri Serre'i öpmeye hazırlandığı anda, arka plandaki cama konan sinek adeta ağızlarının içine girecekmiş gibi görünmektedir. Bu türden ayrıntıları bulup çıkarmaktan haz alan sinemaseverler var oldukça örnekler de çoğaltılabilir. ***Ahmet Gürata***

BKZ. Dekalog Adam, Dreyer'in Sineği, Eşya

Paris Yanıyor ABD'li yönetmen Jennie Livingston'ın New York'un Harlem mahallesinde yaşayan, başta siyahlar olmak üzere çeşitli LGBTİ azınlıkların bir araya gelerek yarattıkları altkültürü ve düzenledikleri baloları konu edinen 1990 tarihli belgeseline ismini veren LGBTİ balosu. Kült belgesel *Paris Yanıyor* (*Paris is Burning*, 1990) sayesinde gün yüzüne çıkan bu yeraltı baloları ve baloların sadece cinsel yönelim değil etnik ve sınıfsal olarak da altkültürlere mensup müdavimlerinin detaylandırdığı sosyo-kültürel dağarcık, heteronormatif çekirdek aile, ev/yuva, toplumsal cinsiyet ve "öteki" kavramlarını sorgulamaya alan açınıştı. *Paris Yanıyor* içine sızdığı balolarda düzenlenen ödüllü "güzellik" yarışmalarının kategori çeşitliliği ve görsel zenginliğiyle; birliktelik, farklılık ve dayanışma üzerine düşündüren eğlence dozu yüksek bir

ÜSTTE
Jules ve Jim'de Henri Serre ve Jeanne Moreau

SOL SAYFADA
Paris Yanıyor'un afişinden

seyirlik sunuyor. Bu altkültürün belirleyici etkileri ve zengin ilham potansiyeli ise günümüz Amerika'sının ünlü *drag queen*'i RuPaul'un sunduğu RuPaul's Drag Race isimli anaakım reality TV yarışmasında hayli hayli hissediliyor. ***Yetkin Nural***



Park Sineması

ABD'de (ve belki de tüm dünyada) perdesini bütünüyle erkek eşcinsellere yönelik filmlere tahsis eden ilk sinema. Los Angeles'ta 1911 tarihinde inşa edilmiş olan bu tarihi sinema, 1960'larda –çoğu istismar filmleri oynatan– bir dizi sinemaya sahip olan Shan Sayles tarafında satın alınmıştı. Aynı sokakta erotik filmler gösteren başka sinemaların da mevcudiyetinin ışığında Park Sineması'na ayrı bir izleyici kitlesi çekebilmek amacıyla ve muhtemelen kentteki eşcinsel barlarında başlayan kısa film gösterimlerinden esinlenerek Sayles ve ortakları 1968'in yaz aylarında bu sinemada Son Derece Sıradışı Bir Erkek Filmleri Festivali düzenlediler. 26 Haziran'da başlayıp 16 Temmuz'da sona ermesi planlanan ama bir hafta daha uzatılan festivalde Andy Warhol'un *My Hustler*'ı (1965), Jack Smith'in *Flaming Creatures*'ı (1963) ve Kenneth Anger'ın kısa filmleri gibi yeraltı, avangard, deneysel çalışmaların yanı sıra farklı mecralardan, çok farklı niteliklerde ve farklı metrajlarda bir dizi film ilk kez halka açık bir sinemada toplu hâlde gösterilmiş oldu. Festivalin ardından Park Sineması, faaliyetini erkek eşcinsellere yönelik olarak sürdürmeye yöneldiğindeyse; piyasada sinema için üretilmiş böylesi filmler bulunmadığından, öncelikle posta üzerinden satılmak üzere çekilmiş kısa metraj 8 mm filmlerden seçkileri perdeye taşıdı. Bunların bazıları çok basit konular içerirken bazıları çıplak veya yarı-çıplak erkeklerin kameraya muhtelif pozlar verip vücutlarını sergilemelerinden ibaretti. Bu piyasada faal isimler olan Pat Rocco, Bob Mizer ve Dick Fontaine çok geçmeden Park Sineması için orta ve nihayet uzun metraj erotik filmler de çekmeye başladılar. Bu arada Sayles de, Signature Film adındaki kendi yapımevinde eşcinsellere yönelik film üretimine hız verdi. 1970'teyse, önceleri daha cüretkâr olan New York piyasası için *hardcore* eşcinsel pornolar çeken Signature, Los Angeles'taki bazı cep sinemalarının da *hardcore* göstermeye başlamasının ardından perdelerinde *hardcore* eşcinsel pornolara yer vermeye yöneldi. Sayles 1971'de Park Sineması'nda eşcinsellere yönelik film gösterimlerine aniden son verdiğindeyse, artık Los Angeles'ta aynı misyonu sürdüren birden fazla sinema vardı. ***Kaya Özkaracalar***

Paul Delesalle

Sinemanın keşfinde, birçok başka öncü isim kadar, bir anarşistin emeği de vardır. Metal işçisi olan Paul Delesalle 1895 yılında, Auguste ve Louis Lumière için hareketli görüntü kaydeden ilk kameralardan birini (*appareil chronophotographique*) üretmiştir. Michel Ragon, Delesalle'i Kaybedenlerin Belleği romanının kahramanlarından biri hâline getirirken onu, anarko-sendikalizme ara verip Paris'te, Monsieur-le-Prince Sokağı 16 numarada bir kitabevi

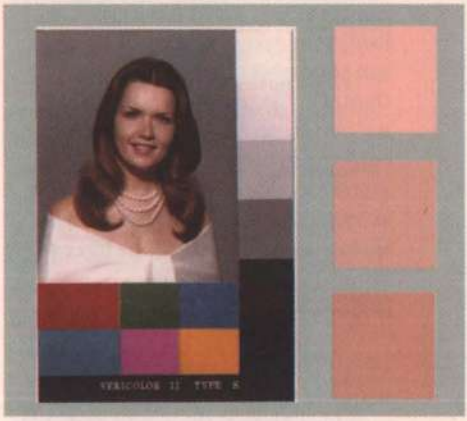


SAĞDA
Jean Maitron'un Paul Delesalle üzerine kitabı

işletmeye başladığı yıllarda betimler: "Ne tuhaf kitapçı şu Paul Delesalle! Son derece kalifiye bir teknisyen olduğundan, Lumière Kardeşler'in ilk sinema makinesini de o yapmıştı. Aynı dönemde de polis onu 'Fransa'da anarşist parti mensubu yüz bilmem kaç militan' arasında sayıyordu." ***Fırat Yücel***

ekz: Dikiş Makinesi, Fotoğraf Tüfeği

Pelikülün Irkçılığı Renkli film materyalinde, ışığın farklı dalga boylarına duyarlı kimyasal maddeler katmanlar hâlinde üst üste bindirilmiştir. Üzerine kayıt yapılan, yani ışığa maruz bırakılan film çeşitli kimyasallarla banyo edilir ve fotoğrafın ya da filmin renk dengesi de bu işlemle belirlenir. Ne var ki günümüzden geriye dönüp bakıldığında, renkli filmin yaygın olarak kullanılmaya başlandığı 1940'lardan itibaren uzun yıllar film materyalinin renk duyarlılığının beyaz tenli insanlara göre ayarlanmış olduğu; buna karşılık sarı, kırmızı, kahverengi tonlar konusunda aynı hassasiyeti göstermediği açıkça görülüyor. İnsanın ten renginin çıplak gözle görülene en yakın biçimde yansıtılması amacıyla referans alınan (ve rivayete göre ismini bu amaç için kullanılan ilk mankenden alan) 'Shirley Kartları'nda da uzun yıllar yalnızca beyaz mankenlerle çalışılmış ve siyah, Latin, melez gibi diğer Shirley kartlarının kataloglara eklenmesi 1990'ları bulmuş. Kullanılan malzemeden kaynaklanan bu eşitsizlik, aynı film malzemesiyle yapılan çekimlerde beyazlar için çok daha nüanslı sonuçlar alınırken, siyah bir insanın yüzünün aynı ayrıntı zenginliğine sahip olmamasına yol açıyor. Bu durum, özellikle beyazlarla siyahların aynı karede yer aldığı fotoğraflarda çok daha açık seçik göze çarpıyor. Örneğin yan yana oturan biri beyaz biri siyah iki çocuğun fotoğrafı beyaz çocuğa göre



pozlandığında, siyah çocuğun ancak dişleri ve gözlerinin akı görünebiliyor, yüzünün gerisi bir karaltıdan ibaret kalıyor.

Uzun yıllar pelikülün doğal bir özelliği olarak görülen ve sorgulanmayan bu durumun değişmeye başlaması 1970'leri buluyor ama zannedilebileceğinin aksine, bu sürecin tetikleyicisi vatandaşlık hakları mücadelesinin ya da toplumsal dönüşümün beraberinde getirdiği bir duyarlık değil. Farklı renklerde ahşap ev eşyaları arasındaki nüansların reklamlarda görünmemesinden şikayet eden beyaz eşya markalarının, sütlü çikolatayla bitter çikolata arasındaki farkın hakkıyla yansıtılamadığından yakınan gıda şirketlerinin talepleri, Kodak'ı bu konuya odaklanmaya ve piyasaya sürdüğü film malzemesinde kimi ayarlamalar yapmaya mecbur bırakıyor. Diğer bir deyişle pelikülün ırkçılığının giderilmeye başlanması, ırkçılık karşıtı bir kazanım olmaktan ziyade, özünde kapitalist ekonominin ve reklam sektörünün gereksinimleri doğrultusunda şekilleniyor. 2010'lara gelindiğinde, Düşük Işıkta Siyah Atın Fotoğrafını Çekmek başlıklı bir sergi üzerinde çalışan Londralı sanatçılar Adam Broomberg ve Oliver Chanarin, Güney Afrika'da Polaroid ID-2

ÜSTTE
1978'den bir Kodak 'Shirley Kartı'

kamera ve eski Kodak filmleriyle kimi fotoğraflar çekiyorlar. 1977'de bir proje için Mozambik'e davet edilen Jean-Luc Godard'ın "doğası gereği ırkçı olduğunu" ileri sürerek Kodak film kullanmayı reddettiğini hatırlatan Broomberg, yaptıkları çekimlerin sonuçlarını şöyle aktarıyor: "Bu kameralardan çıkan her bir kare aynı zamanda politik birer belge niteliği taşıyor." ***Berke Göl***

BKZ. Max Factor, Trajik Melez

Perdehan İran temaşa sanatlarında, minyatür ya da panorama olarak perdeye yansıtılan, Hazreti Hüseyin'in Kerbela'da şehit düşmesi gibi duygu yüklü destanların anlatıcısı. Sinema perdesinde de hem kültürel çevirmen hem anlatıcı olarak işlevini devam ettirmiş, sessiz dönemin mecralar arası yapısındaki işlevini İran'da sürdürmüştür. ***Canan Balan***

BKZ. Benshi, Mecralararasılık

Peyzaj Teorisi Japonya'da politik sinemanın en hareketli yılları olan 1960'ların sonunda bir grup görsel sanatçının belgesel için geliştirdiği radikal teori. İlk olarak sinemacı Masao Adachi, eleştirmen Masao Matsuda ve fotoğrafçı Takuma Nakahira tarafından dile getirilen, Türkçeye 'peyzaj teorisi' diye çevirebileceğimiz (İngilizcede 'landscape theory' diye geçiyor) 'fükeiron', mekânın insan davranışları üzerinde belirleyici olduğunu ileri sürer. Buna göre, gerek kentlerde gerekse taşrada insanlar devletin biçim verdiği ve gücünü tahkim ettiği bir ortam içinde yaşar. İktidar, çevremizi kuşatan peyzaja sinmiştir; bu da varlığımızı ve davranışlarımızı etkileyen önemli bir faktördür. Teoriye göre, modern çağın mimari yapılarının tekdüzeliği ile standart tüketim eşyalarının seri üretimi arasında bir paralellik vardır. Yönetmen Kôji Wakamatsu, eleştirmen Takashi Tsumura gibi başka isimlerin de desteğini alan 'peyzaj teorisi'nin sinemadaki öncüsü Masao Adachi'nin 1969 tarihli *Ryakusho: Renzoku Shasatsuma* (A.K.A. *Serial Killer*) adlı filmidir. On dokuz yaşında bir gencin eline silah alıp dört kişiyi öldürmesi olayını konu alan film, klasik belgesel anlatımını bir kenara bırakıp başkarakterinin doğduğu köyden işçi olarak gittiği kente kadarki hayat hikâyesini mekânları takip ederek aktarır. Bu şekilde film, Japonya'nın ekonomik gelişmesine paralel seyreden



SAĞDA
A.K.A.
Serial Killer

hızlı kentleşmeyi, şehirlerin bireyi ezen mimarisini ve bu tekdüze manzaranın insan ruhuna etkisini sorgular. Nagisa Ôshima'nın *The Man Who Put His Will on Film* (*Tôkyô Sensô Sengo Hiwa*, 1970) adlı filmi de bu anlayışa örnek gösterilir. Fûkeiron'un fikir babası Adachi, meslektaşı Wakamatsu'yla birlikte 1970'lerin başında Filistin mücadelesine destek vermek üzere Beyrut'a gidecek, hayatının tam yirmi yedi yılını orada geçirecek ve teoriyi bu sefer Ortadoğu peyzajı içinde pratiğe dökecektir. ***Necati Sönmez***

ekz. Fontainhas

Pişmanlık Sinema ölülerin geri döndüğü, yeraltında kalması gerekenlerin yüzeye çıktığı ve kımıltısız yatanların birden hareketlendiği hikâyeleri çok sever. Ölümlü olduğumuzu ölünün canlanma ısrarından daha iyi hatırlatacak pek az şey vardır. Ancak zombilerin, vampirlerin ve yaşamın rengi suratından çekilse de geri dönmekte ısrarcı başka onca mahlûkun doğrudan politik bir bağlama yerleşmiş olanı pek az bulunur. Tengiz Abuladze'nin *Pişmanlık* (*Monanieba*, 1986) filmi bu sıradışı örtüşmenin en iyi örneklerinden biridir. Filmde merhum belediye başkanı Varlam Aravidze gömüldükten sonra defalarca canlanır, geri gelir, tabutu inatla havaya dikilir. Herhalde gücünü kötüye kullanan, halkını ezen, ülkesinin geçmişine saldıran, iktidara yükselişi ve muhaliflerini sindirmekte kullandığı terör taktikleriyle tanıdığınız, bildiğiniz tüm diktatörlerin ortalaması olan Varlam'a, hayattayken yaptığı fenalıklardan ötürü huzur içinde dinlenmek nasip olmayacaktır.

Deneyimli Sovyet/Gürcü yönetmen Abuladze'nin bu Zübükvari kara komedisi, gerçek ile fanteziyi, en kestirme alegorilerle, sanrıları andırır bulanıklıkta sahnelerle bir araya getiren tuhaf ve benzersiz bir karışımdır. Ancak *Pişmanlık*'ın sunduğu bu benzersiz tarif salt Abuladze'nin kişisel dehasıyla ya da *auteur* imzasıyla değil Gürcistan'ın köklü film kültürüyle açıklanabilir. İnsanı şaşkınlığa düşürecek çeşitlilikte iklime ve topografyaya sahip olsa da bu ufacık ülkenin sineması henüz sessiz dönemde etkileyici sinematografi, yaratıcı kurgu ve dokunaklı oyunculukla kendini gösterir. Gürcü filmleri o kadar küçük bir çevrede çekip çevrilir ki neredeyse ülkenin bütün sinemacıları birbirleriyle akrabadır. Önde gelen yönetmenlerin çoğu birbirinin babası, annesi, kızı, oğlu, öğrencisi ya da vaftiz babasıdır. Senaryosunu Abuladze'nin, Nana Janelidze'yle birlikte, kayınpeder-gelin işbirliğiyle yazdığı *Pişmanlık* da akrabalık ağının ürünlerindendir.

Hem Sovyet film kültüründen hem de özgünlüğüyle övünen ulusal kültürel birikimden beslenen Gürcü filmleri 1960'ların sonuna doğru uluslararası ün kazanmaya başlar. Örneğin her sinemaseverin en azından isimini bildiği Sergei Parajanov bu özgün film kültürü içinde yetişir. 1980'lere doğru Gürcü sineması, merkezden belirlenen, sınırlayıcı Sovyet kültür politikasına rağmen –kim bilir ne incelikli müza-



ÜSTTE
Pişmanlık'ın afişinden

kere yöntemleriyle– düzeni eleştiren birbirinden parlak muhalif taşlamalar çıkarır. Gerek anti-Sovyet duyarlılıktan, gerek Batılı izleyiciye radikal bir biçimde farklı gelen biçimlerinden dolayı bu filmler ve Gürcü sineması – kaçınılmaz bir biçimde İran sinemasını hatırlatarak– Batı'da da ün kazanır.

Abuladze'nin *Molba* (1968) ve *Dilek Ağacı* (*Natvris Khe*, 1977) gibi önemli yapıtlarıyla kıyaslandığında anlatı sinemasına en yakın düşen filmi olsa da *Pişmanlık* hem kararlı ve sadık bir biçimde avangard ve gerçeküstücüdür; hem de Luis Buñuel ya da Jean-Luc Godard'ın en çılgın filmlerinde bile rastlanamayacak bir hamlığa sahiptir. Yan yana gelemeyecek denli farklı, gerçekçi, gerçeküstü, sanrısal, mistik ve alegorik öğeleri Gürcü halk müziğinin polifonik şarkıları gibi – sesleri birbirlerine melodi ve uyumla bağlamadan – yan yana getirir. Politik kırmızı çizgileri zorlayan örtmecelerin ve imaların biçimlendirdiği bu kaba dikiş, hikâyesi şaşırtıcı bir özgünlükle perdeye aktarılmış ressam Pirosmani'nin resimlerindeki ham ve yaratıcı ruhu, kültürel gelenek ve spiritüelliği anımsatır. Nitekim *Pişmanlık*, Giorgi Shengelaia'ın yönettiği *Pirosmani* (1969) ile birlikte, farklı yollardan geçerek salt Gürcü sinemasına özgü ham bir avangarda varır. ***Özgür Yaren***

Poe Çevrimi Roger Corman'ın 60'lı yılların ilk yarısında yaptığı sekiz filmlik seri, Poe'nun tıpkı kendisi gibi trajik karakterlerini ve kanlı öykülerini technicolor bir dünyaya ilk kez taşımış olmasıyla, sinemanın başlangıcından beri yapılan Edgar Allan Poe uyarlamaları arasından sıyrılır. Bu filmlerin, 1960'ta Universal stüdyolarının canavar filmleri döneminin kapanışına denk gelmesi de manidardır. Corman'ın Poe Çevrimi olarak adlandırılan serisi, yaratıklar ve canavarlar yeniden sahneye çıkana kadar nevrotik, psikopat, obsesif kötülerin revaçta olacağını muştular. Seriye bir ruh çöküntüsünü konu alan *Usher'lerin Evi*'yle (*House of Usher*, 1960) başlamıştır Corman. Neticede sekiz filmin yedisinde boy gösteren Vincent Price, kalın çizgilerle çizilmiş antagonistlerden ziyade daha karmaşık, yas tutan, buhran geçiren Poe karakterlerini canlandırmıştır. Senaryolaştırılmak üzere seçilen öyküler, Kuyu ve Sarkaç (Pit and the Pendulum) ve Diri Diri Gömülüş (Premature Burial) gibi, kendi aklından şüphe eden karakterlerin öyküleridir hep. Poe Çevrimi, 18. veya 19. yüzyılın herhangi bir Avrupa kentinde, gaz lambasıyla aydınlanan bir dünyanın dışavurumcu geometrisi içinde, Poe Ülkesi denebilecek o yerde geçer. Dekorlar, kostümler, aksesuarlar bir filmden diğerine ödünç verilir; hem ruhları hem vücutları işkence altında olan karakterler, sinemaya has bir dehşet parşömeninin yeni ve renkli katmanına dönüşürler.

Poe Çevrimi filmleri sadık uyarlamalardan ziyade Poe pastişleridir.



ORTADA
The Raven



Kızıl Ölümün Maskesi'ne (*The Masque of the Red Death*, 1964), zalim kralın Hop-Frog adını verdiği cüce saray soytarısının intikam öyküsü sızabilir. *The Raven* (1963) ünlü Kuzgun şiirinden yola çıkan bir korku-komedi öyküsüne dönüşebilir. Poe Çevrimi'ndeki tüm filmler Poe metinlerine de dayanmaz üstelik; H. P. Lovecraft'ın Charles Dexter Ward Olayı'ndan uyarlanan *Perili Köşk* (*The Haunted Palace*, 1963), belli ki o dönemde Lovecraft'tan daha popüler olan Poe'nun bir şiirinin adını ödünç almış yalnızca. Düşük bütçeli korku filmleri tarihinde sık rastlanan bir düstur: Poe satar. Satmıştır da. Corman sekiz filmlik bir seri yapmak üzere yola çıkmamıştır aslında ama serinin devamını getirmesi neredeyse bir zorunluluk hâlini almıştır. Önceki otuz yılda devleşmiş olan "canavarlar", Vincent Price, Barbara Steele, Peter Lorre, Basil Rathbone, Boris Karloff, Lon Chaney Jr., Christopher Lee, Peter Cushing gibi isimler Corman'ın Poe Çevrimi'nde rol alırlar. Corman senaryolar üzerinde, aynı dönemde yayınlanmakta olan *Alacakaranlık Kuşağı* (*The Twilight Zone*, 1959-1964) dizisinin yazarları Richard Matheson, Charles Beaumont gibi isimlerle çalışmaktadır. Bir önceki nesilden el alan Poe Çevrimi, bir sonraki kuşağa da el verecektir; yirmili yaşlarındaki bir Jack Nicholson'ı sinemaya armağan ederek. ***Fatma Cihan Akkartal***

ALTTA
Kara Şahin Düştü

Politik Film Hangi filmlerin politik olarak nitelenmesi gerektiğine dair envai çeşit teori vardır. Bu konudaki en ikna edici yorumlardan birini, Ken Loach'un senaristi olarak tanınan Paul Laverty, Altyazı Dergisi'ne verdiği söyleşide yapmıştı. Eğlence yapıtı olarak görülen filmlerin de, örneğin *Kara Şahin Düştü*'nün (*Black Hawk Down*, 2001), esasında politik olduğunu söyleyen Laverty, bu duruma şöyle isyan ediyordu: "Onlar, şiddeti sergileyişiyle, siyasete bakışıyla pornografik olan, Amerikan değerlerini yücelten bir film yapıyorlar ve bunun adı eğlence oluyor! Bizse Glasgow'daki bir alkolikle ilgili film yapıyoruz ve bu filme politik deniyor!" Ardından da, yine içerikten ziyade estetiğe vurgu yaparak kendi tarifini dile getiriyordu: "Bence hepimiz politik filmler yapıyoruz çünkü hepsi dünyaya nasıl baktığımızı, değerlerimizi ve seçimlerimizi yansıtıyor. Siyasi içeriğiyle değil estetik tercihleriyle politik olan filmler yapıyoruz. Glasgow'da yaşayan işsiz bir gencin hikâyesini anlatıyor-



ALTTA
Heather O'Rourke *Kötü Ruh* serisinin ilk filminde

sunuz diyelim. Onun hayatta ne gibi seçeneklere sahip olduğu konusunda yaptığınız her tercih kendi başına politiktir. Bu gençleri gösterme şekliniz politiktir. Onları, kendi kendine zarar verme eğilimi olan, zeki, komik insanlar olarak mı, dibe vurmuş, depresif, intiharın eşiğinde canavarlar olarak mı yoksa bambaşka bir biçimde mi sunacaksınız? Karşınızda bir sürü seçenek var ve yaptığınız tercih sizin değerlerinizi ve dünyaya nasıl baktığınızı yansıtır." ***Fırat Yücel***

bkz. İyi Film, Mutfak Eviyesi, 469

Poltergeist Laneti Hayaletlerin musallat olduğu Freeling ailesinin hikâyesini anlatan Poltergeist üçlemesine dair lanet söylentisi, üçlemede rol alan dört oyuncunun ölümünden sonra ortaya çıkar. 1982 tarihli ilk filmde Freeling ailesinin büyük kızını canlandıran yirmi iki yaşındaki Dominique Dunne, film vizyona girdikten birkaç ay sonra eski erkek arkadaşı tarafından boğazı sıkılarak öldürülür. *Kötü Ruh 2: Diğer Taraf*'ta (*Poltergeist II: The Other Side*, 1986) rol alan altmışlı yaşlarındaki iki oyuncunun birkaç yıl arayla ölmesindeyse lanete yorulacak pek öyle şaşırtıcı bir yön yoktur aslında. Kötü ruhların lideri şeytani rahip Kane'i canlandıran Julian Beck bir süredir mücadele ettiği mide kanserinden ölür. Freeling ailesini kötü ruhlardan koruyan Amerikan yerlisi Taylor'ı canlandıran Will Sampson'ın ölüm nedeniyse geçirdiği riskli bir ameliyata bağlı komplikasyonlardır. Fakat her üç filmde de ailenin küçük kızı Carol Anne Freeling rolünde izlediğimiz Heather O'Rourke'un *Kötü Ruh 3*'ün (*Poltergeist III*, 1988) çekimleri biter bitmez hayatını kaybetmesi gerçekten de beklenmedik, şoke edici bir olay olur. Oldukça sağlıklı görünen on iki yaşındaki çocuk oyuncunun teşhiste geç kalınmış bir bağırsak rahatsızlığı nedeniyle aniden ölmesi, lanet söylentilerini körükler. Altı yıl zarfında Poltergeist lanetine dört oyuncu kurban gitmiştir ama iş bununla da kalmaz ve söylentiler alıp yürür. Oyuncular başlarına gelen doğaüstü olaylardan yakınmaya başlar: Üçlemede anneyi



canlandıran JoBeth Williams, çekimlerden sonra eve her döndüğünde duvardaki resimleri eğik bulduğunu söyler. Will Sampson'ın ölmeden önce *Kötü Ruh 2*'nin setinde kötü enerjiyi dağıtmak için ruh çıkarma seansı düzenlediği, bunun akabinde oyuncuların ferahlamış hissettiği de söylentiler arasındadır. Üçlemenin ilk filminde medyum Tangina'nın asistanı Ryan'ı canlandıran Richard Lawson da 1992'de bir uçak kazasında ölmekten ve dolayısıyla Poltergeist lanetinin bir sonraki kurbanı olmaktan şans eseri kurtulmuştur. Üçlemenin birinci filminde küçük bir yan rolü olan Lou Perryman'in 2009'da polisten kaçarken tesadüfen evine giren bir suçlu tarafından baltayla öldürülmesi de Poltergeist lanetine yorulur.
Coşkun Liktor

BKZ. 237 Numaralı Oda, 666

Post-sinema 20. yüzyılın sonunda, azalan sinema salonları ve izleyici sayısıyla, henüz yüz yaşına bile basmamış sinemanın bir sonraki yüzyılı göremeyeceğine inanan pek çok düşünür, 'sinemanın ölümü'nü ilan etmekte gecikmedi. 1996'da The New York Times'da yayımlanan Sinemanın Çöküşü başlıklı yazısında sinemanın parlak günlerinin geride kaldığını belirten Susan Sontag, onun endüstriyel yönünün sanat yönüne üstün geldiğini öne sürüyordu. Aynı yıllarda, sinemanın beyin ölümünün gerçekleştiğini savunan yönetmen Peter Greenaway ise, sinemacılara edebi anlatı geleneğini terk edip kendisi gibi yeni interaktif araçlardan ve multimedyadan yararlanma çağrısında bulunuyordu. Geçtiğimiz yüzyılda, belirli bir tarz sinemanın (tek salonlu gösterişli düş şatoları) ve belirli bir alımlama (sinema salonlarında bir ritüel olarak film izleme) yok olmaya yüz tuttuğu söylenebilir. Ancak dijital dönüşüm kimi yeni olanakları da beraberinde getirdi. Bu yeni anlatım ve etkileşim biçimlerine Gene Youngblood 'genişletilmiş sinema', (Lev Manovich) ise 'dijital sinema' adını veriyor. Bazılarıysa bu durumu geçtiğimiz yüzyılın popüler takısı '–post' ile açıklama yoluna gidiyor: Sinema öldü, yaşasın yeni sinema! Bu konuda bir derleme yayımlayan Shane Denson ve Julia Leyda'ya göre, post-sinema ne sinemanın sonrası, ne de onun yerini alan yeni bir iletişim aracı. 20. yüzyılın sinemasal rejimini 'takip eden' bir dizi yeni medya ve temsil/dolayım tarzı. Temel özelliğiyse, dijital, interaktif, ağ tabanlı, mobil, sosyal, sürece dayalı, algoritmik ve yakınsamalı oluşu. Post-sinemanın teknik, estetik ve felsefi boyutları ise halen derinlemesine tartışılmayı bekliyor. ***Ahmet Gürata***

BKZ. Devrimin Filmini Çekmek, Seans, Veritabanı Sineması, Yazılım Sineması, 92

Pulgasari Kuzey Kore lideri Kim Jong-Il'in, 1978'de Güney Koreli ünlü yönetmen Shin Sang-Ok'u kaçırtıp Kuzey'e getirmesi sonrasında çekilen, Japonya'nın nükleer canavarı Godzilla'dan fazlasıyla ilham almış, 1985 yapımı fantastik canavar filmi. Filmin yapım sürecinin dünya sinema tarihindeki en entrika dolu hikâyelerden biri olduğu söylenebilir. Kim Jong-Il'in gerçek bir sinefil olduğu ve henüz 'veliaht' olduğu 1970'li yıllarda 15 bin filmden oluşan bir film kütüphanesi kurdurduğu, 1973 yılında Art of Cinema isimli bir de sinema kitabı yazdığı biliniyor. Hatta uluslararası filmlerin



ÜSTTE
Kim Jong-il

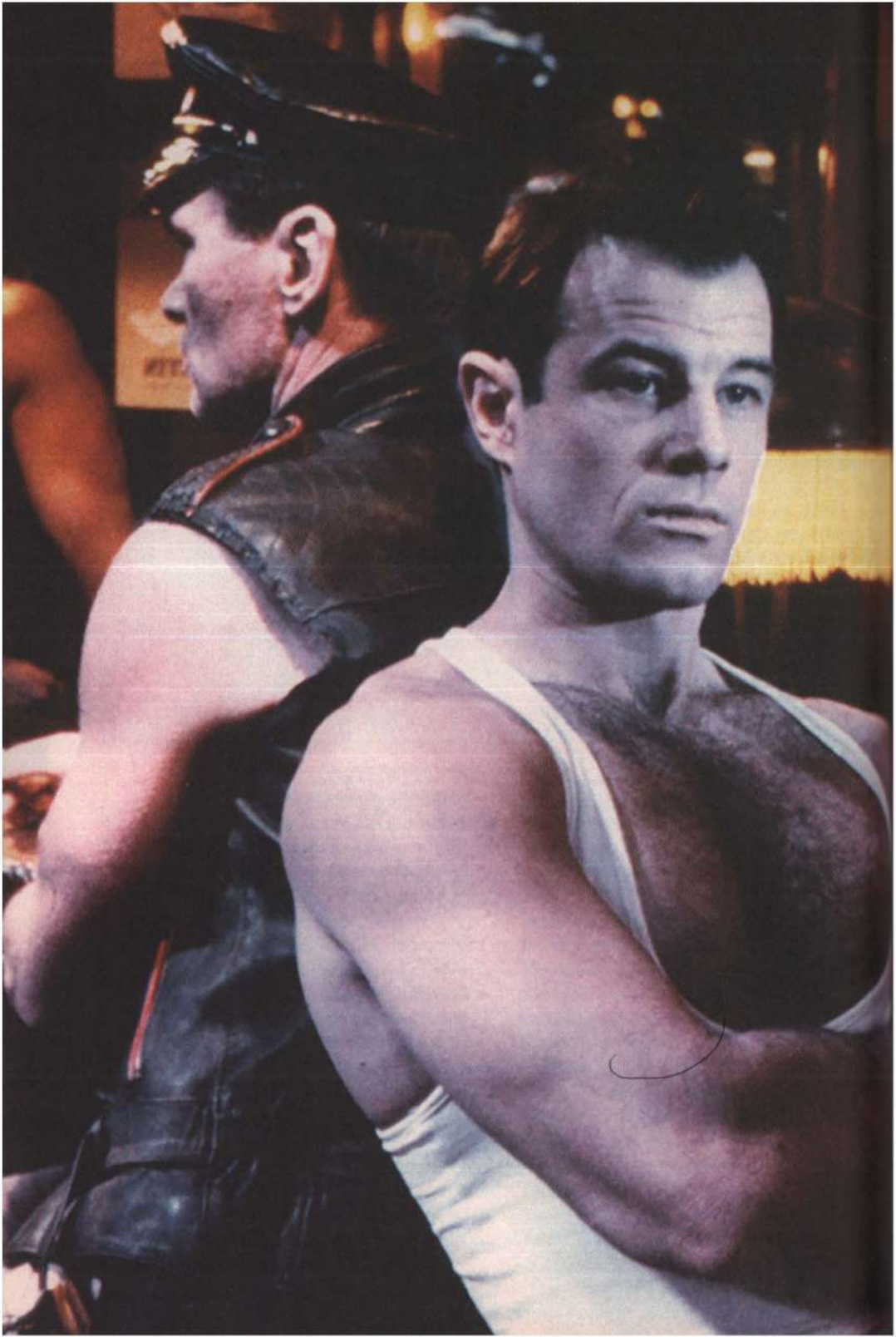
Kuzey Kore'ye girişi yasak olduğu için, filmleri dolaşıma sokan yasadışı bir ağ kurduğu bile rivayet ediliyor. Sinemanın, ideolojik anlamda yeterince işlevsel kullanılmadığını düşündüğü için, hükümetteki gücü arttıkça, sinema yatırımlarına hız vermeye karar veriyor. Kim'in Kuzey Kore'nin film endüstrisini geliştirebileceğini düşündüğü bir yönetmen var; gözüne kestirdiği kişi dönemin popüler yönetmeni Shin Sang-Ok. Yalnız söz konusu yönetmen Güney Kore'de yaşıyor. Lider, bu "ufak pürüzü" ortadan kaldırmak için şeytani planını uygulamaya koyuyor. Önce yönetmenin yine kendisi gibi ünlü olan oyuncu karısı Choi Eun-Hee'yi kaçırtıyor, ardından da yönetmen Shin'i kaçırtarak, hapse attırıyor. Hapiste geçen dört yılın ardından Shin karısıyla buluşturuluyor ve tek yolun kendini Kuzey Kore'ye adamış gibi görünmek olduğuna ikna oluyor. Ardından Kuzey Koreli lider için filmler çekmeye başlıyor ve ortaya, çekmesi istenen 'komünist Godzilla' filmi çıkıyor. *Pulgasari*, Kim Jong Il'in sinemasal fikirleri doğrultusunda, dramatik yapıdan ziyade izleyiciyi etkisi altına almayı önemseyen bir film.

Binlerce askerin figüranlık yaptığı, uzun folklorik sahnelerin olduğu *Pulgasari*'de olaylar 14. yüzyılda, feodal hanedanlık döneminde geçer. Demir yiyerek büyüyen bir canavar olan Pulgasari, zalim kralla çatışma hâlindeki aç köylülerin direnişine destek verir. Filmin finalinde Pulgasari kendine doğrultulan silahı yutup geri püskürtür ve kralı öldürür. Ancak, kapitalist düzeni temsil eden despot kralı öldürdük-

ten sonra Pulgasari, halka saldırmaya devam eder. Bu kafa karıştırıcı finalde neyin neyin sembolü olduğu gittikçe daha anlaşılmaz bir hâl alır.

Filmi tamamladıktan kısa bir süre sonra, yönetmen, karısıyla birlikte ülkeden kaçmayı başarır ve böylece film rafa kaldırılır. 1998'e kadar Kuzey Kore dışında gösterilmez. *Pulgasari*'nin hikâyesi, Soğuk Savaş dönemine dair karanlık bir hikâye olarak kalır. Kuzey Kore'deki resmî görüş, tahmin edilebileceği gibi, yönetmen ve oyuncu çiftin kesinlikle kaçırılmadığı ve aslında gönüllü olarak Kuzey Kore'ye gittikleri yönünde. Shin'in Pyonyang'a gönüllü gittiği iddiasına asıl gölge düşürense, yakın bir tarihte, onun gibi pek çok nüfuzlu sanatçının 1970'lerin ikinci yarısında Kuzey Kore'ye kaçırıldığına dair kanıtların ortaya çıkmaya başlaması oldu. Shin ve Choi'un hikâyesinin doğruluğuna ilişkin somut kanıtlara ve tanıklıklara dayanan Paul Fischer imzalı A Kim Jong-Il Production kitabının 2015 yılında yayımlanmasından kısa süre sonra konu hakkında benzer iddiaları paylaşan *The Lovers and the Despot* (2016) isimli bir de belgesel yapıldı.

Zeynep Dadak



Q



Queimada Yakılarak hazırlanan bir Galiçya içkisinin adı; Portekizce 'yanmış/yanan' anlamına gelir. Aynı zamanda, *Cezayir Savaşı* (*La Battaglia di Algeri*, 1966) filmiyle tanınan İtalyan yönetmen Gillo Pontecorvo'nun, adını hayalî bir adadan alan filmidir. 1969 yapımı film, İngilizcede Queimada'nın kelime anlamıyla karşılığı olan *Burn!* ismiyle adlandırılır, Türkçedeyse meselesini işaret eden bir isim alır: *İsyan*. Film, tanıdık bir tahakküm ve direniş hikâyesini anlatır: Beyaz adam, rekabet ettiği diğer beyaz adamlar tarafından kaynakları ve insanları sömürülen bir adaya ayak basar. Çıkar paylaşımını gözeterek, kendisi için en verimli planı uygularken, bir yandan da ortalığı karıştırmak için sömürülen kesimden bir lider yaratır. Önce ortalığı bu karışıklık içinde bırakarak uzaklaşır; sonra da fazla ileri giden lideri temizlemek ve isyanı bastırmak için adaya geri döner. İsyan'da beyaz adam, iç çatışmalarını Marlon Brando'nun ustaca ve nüanslı bir biçimde canlandırdığı İngiliz William Walker'dır. Filmin diğer beyaz adamları Portekizlilerdir; José Dolores ise kendi sonuna en başından teslim olan direnişçi lider. Olaylar, 1800'lerin ortalarında Karayipler'de şeker ticareti yapılan bir adada geçmektedir. Hikâyenin bağlamı Avrupa'nın sömürgeleştirme tarihini işaret eder. Ancak içerdiği politik, ekonomik ve ahlaki çatışmalarla sömürgeci ve sömürülen ilişkisinin tüm dünya üzerindeki tezahürlerine ışık tutacak denli net ve özlü bir anlatımla ilerler film. Walker ve Dolores'in çatışması insanlık tarihinin özeti gibidir. Walker, uygarlaşmak isteyenlerin beyazların izinden gitmeleri gerektiğini, aksi takdirde ilerleyemeyeceklerini anlatır. Dolores ise ilerlenecek yerin neresi olduğunu soracaktır ona. Uygarlık beyazların tanımladığı ve o tarımla uzlaşmayanların yok olmak zorunda kaldıkları bir şeyse artık bu acı şurubu içmeyecektir. Bu hayatta kalma oyununda ölüm iki taraf için de kaçınılmazdır; yakalanan Dolores, Walker'ın hayatını bağışlama çabasını elinin tersiyle iter. Yaşam hakkı denen şeyin sorumluluğunu sömürgeciye bırakmaz ve Walker'ın iktidarını geçersiz kılar. Pontecorvo, mesafeli olmakla

ÜSTTE
İsyan'da Marlon Brando ile Evaristo Márquez, William Walker ve José Dolores rollerinde.

SOL SAYFADA
Brad Davis *Querelle*'de filmle aynı adı taşıyan ana karakteri canlandırıyor.

BKZ. Querelle'i Savunmak

birlikte, savaşı ve ölümü yüceltmek yerine, köyü yakılan ve boşaltılan adalıların acı yürüyüşlerini, açlıklarını, isyanlarını, açık bir yarayı resmeder gibi gösterir bize. Ezilenin intikamıyla sonlanan İsyan, Latin Amerika sinemasındaki selefleri gibi yalnızca hikâyesiyle değil, yangın yerine benzeyen görüntüleriyle de sömürgecilik sonrası sinemanın görsel hafızasında önemli bir köşe taşıdır. ***Övgü Gökçe***

bkz. Açlık Estetiği, Sacheen Littlefeather

ALTTA
Querelle'de Franco Nero, Yüzbaşı Seblon rolünde

Querelle'i Savunmak

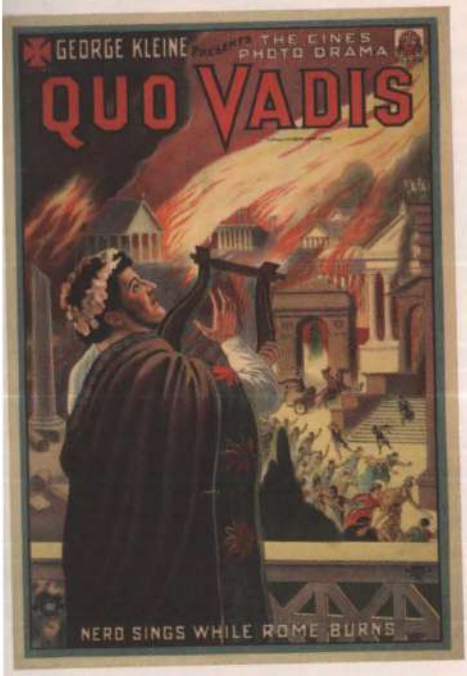
Şiirsel gerçekçilik akımının simge isimlerinden Marcel Carné ile Rainer Werner Fassbinder'in son filmini bir araya getiren olay; sinema tarihinin az bilinen, son derece ilginç ama bir yandan da hüzünlü hikâyelerindendir. 28 Ağustos-2 Eylül 1982 tarihleri arasında gerçekleşen 39. Venedik Uluslararası Film Festivali'nde ana yarışma jürisinin başkanlığını Marcel Carné üstlenmektedir. Diğer jüri üyeleri ise Luis García Berlanga, Mario Monicelli, Gillo Pontecorvo, Valerio Zurlini, Satyajit Ray ve Andrey Tarkovski'dir. Carné, festivalin sonunda şöyle bir açıklama yapar: "Bu jürinin başkanı olsam da diğer üyeleri R.W. Fassbinder'in *Querelle*'ine bir ödül vermeye ikna edemediğim için duyduğum hayal kırıklığını dile getirmek isterim. Aslına bakarsanız bu filmi tek başıma savunmak zorunda kaldım. Yine de inanıyorum ki, tartışmalı bir film olmasına rağmen, siz isteseniz de istemeseniz de, sevseniz de nefret etseniz de R.W. Fassbinder'in son filmi bir gün sinema tarihinde hak ettiği yeri bulacaktır."



Zamanın Carné'yi haklı çıkardığı malum. İlk gösterime girdiği dönemde yerden yere vurulan *Querelle*, önceleri eşcinsel sinemaseverler arasında kült bir filme dönüştü. Sonraki yıllarda, Fassbinder filmografisinin bütünlüğü içinde ele alındığındaysa, zamanının ilerisinde, cesur ve biçimsel olarak yaratıcı bir film olduğu teslim edildi. Fakat bu hikâyenin, daha doğrusu Carné'nin açıklamasının, vurucu bir diğer noktası var: "... bu filmi tek başıma savunmak zorunda kaldım" sözleri. Eşcinsel olduğu bilinen 76 yaşındaki bir yönetmeni, görsel estetiğini büyük ölçüde eşcinsel kültürüne dair imgeler üzerinden kuran bir Jean Genet uyarlamasının önemini diğer jüri üyelerine anlatmaya çalışırken bir düşünün. Bu çabasında kendisini ne kadar yalnız hissettiğini ve böyle bir açıklama yapma ihtiyacı duymasını... Elbette benzer tartışmaların yaşandığı ve bazı üyelerin hayal kırıklığıyla sonuçlanan sayısız jüri toplantısı vardır ama buradaki anahtar mesele Carné'nin bahsettiği yalnızlık duygusu. Eşcinsel bireylerin hayatlarının çeşitli dönemlerinde hissettikleri, daha doğrusu hissetmek zorunda bırakıldıkları, içine itildikleri yalnızlık...

İki ufak not da düşelim. O yıl Altın Aslan ödülünü Wim Wenders'in *Olayların Gidişi* (*Der Stand der Dinge*, 1982) filmi kazanır. Carné'nin çok

az kaynakta yer alan söz konusu açıklaması ise *Querelle*'in İtalya'daki VHS ve DVD baskılarında filmin başına eklenmiştir. ***Engin Ertan***



Quo Vadis? İtalyan sinema endüstrisinin ilk büyük çıkışını yaptığı, 1913'te Enrico Guazzoni tarafından çekilmiş dokuz makaralık *superspectacle* filmdir. 1896'da Henryk Sienkiewicz tarafından yazılan aynı adlı romandan uyarlandı. Amerikalı filmciler arasında hayranlık uyandıran *Quo Vadis?* (Latincede 'Nereye Gidiyorsun?') büyük ve pahalı yapımların öncüsü, sinema tarihinin ilk *blockbuster* filmlerinden biri oldu. Sayısı binleri bulan figüranlarıyla, gerçek aslanları kullanmasıyla ve Roma İmparatorluğu'nun anıtsal yapılarının da içinde bulunduğu muhteşem dekorlarıyla olduğu kadar özel efektleriyle de izleyiciyi kendisine çekti. Nickelodeon sinemalar karşısında birinci sınıf sinemalara meşruiyet kazandırdı. Dünya pazarında o kadar başarılı oldu ki, Birinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1914 yılının başlarında on iki makaralık tarihsel bir *blockbuster* olan Giovanni Pastrone imzalı *Cabiria*'ya ve D.W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'üne (*Intolerance*, 1916) öncülük etti.

Ali Karadoğan

bkz. Nickelodeon



R

Rekonstrüksiyon 1960'ta Romanya'da gerçekleşmiş bir banka soygununu ve sonrasını anlatan propaganda filminin adı. Suçluların ve polislerin rol alarak kendilerini canlandırdıkları film, Nikolay Çavuşesku Romanya'sında banka soymaya kalkışan altı Rumen Yahudisi parti yetkilisinin suçu nasıl işlediklerini, dikkatli polisler tarafından nasıl yakalandıklarını ve nasıl yargılandıklarını anlatır. Detaylı bir olay yeri tatbikatı ve ibret belgesi olarak tasarlanan film, kurmaca ve belgeseli bir araya getiren, gayretkeş bir yeniden canlandırma niteliği taşır.

Her ne kadar propaganda amacıyla çekilmiş olsa da gazetecilere ve üst düzey parti yetkililerine gösterildikten sonra arşive kaldırılan film, yıllar sonra merak uyandıran konusu ve ilginç sinemasal özellikleri sayesinde Rumen sinemacılar tarafından arşivden çıkartılır, belgesellere ve kurmaca filmlere konu olur. Soygun çetesinin tek kadın üyesi Monica Sevianu'nun torunu Irene Lusztig'in *Reconstruction* (2002), Alexandru Solomon'un *Büyük Komünist Banka Soygunu* (*Marele Jaf Comunist*, 2004) adlı belgeselleri ile Nae Caranfil'in gevşek uyarlaması *Closer to the Moon* (2014) bu tuhaf banka soygununu ve ardından çekilen bir o kadar tuhaf filmi konu alır.



Her şeyin sıkı gözetim altında olduğu, tüketim olanağı sınırlı bir ülkede, başka bir para birimine çevrilemeyecek, dışarı çıkartılamayacak ya da harcanamayacak banknotların çalındığı soygun insanda merak uyandırır. Ancak *Rekonstrüksiyon* (*Reconstituirea*, 1960) bu zengin ayrıntıyla yetinmez. Polislerin baskın sahnesinde merak öğesini arttırmak ve filmi zenginleştirmek için suçluların evi gösterişli mobilyalar, pahalı halılar ve tuhaf aksesuarlarla yeniden dekore edilir. Ceza indirimi vaadiyle işbirliğine zorlanan suçluların film çekimi için sahnelendiğini düşündükleri mahkeme sekansının duruşma sırasında kaydedildiği ortaya çıkar. Suçlular kamera kayıttayken idama mahkûm edilirler. Açılışında film kamerasının gerçeğe sadakatinin ve filmin belge niteliğinin vurgulandığı Virgil Calotescu imzalı *Rekonstrüksiyon*,

ÜSTTE
Rekonstrüksiyon

SOL SAYFADA
Aya Seyahat'in (1902) 2010'da renklendirilmiş versiyonundan

BKZ. Renklendiriciler

ALTTA
Aya Seyahat'in 1902 kopyasının zarar görmüş bir karesi

gerçeklik, propaganda, yeniden canlandırma, kurmaca ve belgesel gibi kavramların üzerinde düşündürten, gizli kalmış, eşsiz bir meta-sinemasal yapıttır. ***Özgür Yaren***

BKZ. Anna'nın Bitleri

Remodernist Sinema 1999'da Billy Childish ve Charles Thomson tarafından ortaya atılan, sanatta postmodern eğilimlerin hâkimiyetinden bıkkın, kendisini tanımlamak için 'anti-anti-sanat' kavramını kullanan *stuckism* akımının uzantısı. *Stuckism*'in sinemadaki karşılığını bulma çabasıyla 2008'de Jesse Richards'ın kaleme aldığı 15 maddelik Remodernist Sinema Manifestosu, sinemada yeni bir spiritüalizme ihtiyaç duyulduğunu ilan ediyordu. 2011 yılında yedi farklı yönetmenin çektiği, 10'ar dakikalık yedi bölümden oluşan *In Passing* filmi, bu manifestoyu somut bir ürüne dönüştürdü. "Dürüst" bir sinema yapmamakla itham ettikleri Stanley Kubrick'in sinemasına düşman olan Remodernist Sinemacılar, Andrey Tarkovski'den Gus Van Sant'a uzanan biz dizi yönetmenin filmlerini sahipleniyorlar. ***Ayça Çiftçi***

Renklendiriciler Rengin sinemaya 1920'lerin sonunda yaygınlaşmaya başlayan teknikolor teknolojisiyle birlikte geldiği sanılır genellikle. Fakat neredeyse sinemanın kendisi kadar eski ve bugün bakıldığında filmlere adeta yağlı boya tablo etkisi veren farklı uygulamalar ondan çok önce de mevcuttu. Bir ya da birkaç metrelik filmlerin otomatik olarak tamamının renklendirildiği uygulamalar bunlar arasında daha kolay ve yaygın olanıydı denebilir. Filmin hikâye dünyasındaki günün saatine ya da ifade edilen duyguya göre sarı, mavi ya da kırmızı tonlarında olmak üzere üç renkten birisi film karesinin tamamına yayılıyordu. Bunun dışında, baskı tekniğiyle karenin üzerinde bir figürün renklendirildiği ve arka planın renksiz bırakıldığı örnekler görmek de mümkündü. Ancak daha da eski ve pahalı, aynı zamanda da bugünden bakıldığında soyut bir tablo izlenimi veren bambaşka bir uygulama daha vardı. O da sinema öğrencilerinin ya da meraklılarının bileceği, elle renklendirme tekniği. Sinema tarihinde kadınların kamera arkasında bilinen en eski ve yaygın görevlerinden birisi renklendirme işidir. Renklendiricilerin



çoğunun kadın olduğu bilinse de isimleri maalesef çoğunlukla bilinmiyor. Fırçayla tek tek her bir kareyi boyama işi, belki dantel işleme gibi kadına atfedilen bir el sanatına benzediği için, belki de renk konusunda kadınların daha hassas olduğu inancı nedeniyle, renklendiricilerin çoğunun kadın olduğu yazılıyor. Tarihçilik açısından bakıldığındaysa, günümüzde, özellikle de Fransız kadın renklendiricilerin isimlerinin araştırıldığını biliyoruz. Örneğin Georges Méliès'in neredeyse bütün filmlerinin Elisabeth Thuillier'in şirketinde, yanında çalışan kadınlar tarafından boyandığını kaydediyor Joshua Yumibe. Bu arada Martin Scorsese'nin *Hugo* (2010) filminde de Méliès'in *Aya Seyahat*'inin (*Le Voyage à Travers L'impossible*, 1902) renkli bir kopyasının restorasyonuna atıflar olduğunu ve hatta Air isimli müzik ikilisinin *Aya Seyahat*'in bu kopyasına bir soundtrack yaptığını da not düşelim. Hem müziğin hem resim sanatının hem de sinemanın hemhal oluşuyla sadece mecralararası değil, algılararası bir dönemin sinemasına güzel bir saygı duruşu örneği olarak görebiliriz *Aya Seyahat*'in yeni "video klibi"ni.

Canan Balan

BKZ. Dikiş Makinesi, Harikalar Sineması, Mecralararasılık, Pelikülün Irkçılığı

Revolver "Revolver bir film dergisi. Her cebe sığan ve her yerde okunabilecek cinsten... Film yapan ve izleyen kişilerin düşüncelerini, görüşlerini ve düşlerini toplayan bir dergi bu. Dolaysız, net ve dürüst bir şekilde geleceğin sineması üzerine konuşulacak bir dergi." İlk sayısında yayın kurulu tarafından bu şekilde tanımlanan Revolver, 1998 yılından bu yana Almanya'da yayımlanan bir sinema dergisi. Yılda iki kez çıkıyor, ilkbahar ve sonbaharda. Benjamin Heisenberg, Christoph Hochhäusler ve Sebastian Kutzli'nin girişimiyle Münih'te



yayın hayatına başlayan Revolver, bir süredir Berlin'e taşınmış durumda. Zaten daha ziyade de Berlin'le ve 2000'lerin başında gündeme gelen Berliner Schule, yani Berlin Okulu akımıyla ilişkilendirilen bir dergi Revolver. 90'lı yıllarda film çekmeye başlayan Christian Petzold, Thomas Arslan ve Angela Schanelec'in öncü yönetmenleri arasında sayıldıkları bu akım, aynı dönemin bir şekilde duygudaş olan Alman filmlerini tanımlamakta kullanılmakta. Gündelik hayat ve insan ilişkileri üzerine eğilen, biçim olarak genellikle uzun plan sekansların ve minimum müzik kullanımının tercih edildiği filmlerdi bunlar. Petzold, Arslan ve Schanelec'in Berlin'deki Alman Film ve Televizyon Akademisi'nden (dffb) mezun olmaları bu akıma verilen isme esin kaynağı oldu. 2000'li yıllarda yönetmen ve senarist olarak aynı akıma dâhil olacak, Revolver'in kurucularından Benjamin Heisenberg ve Christoph Hochhäusler de aynı dönemde dergilerinde gerek makaleler gerekse röportajlar aracılığıyla Alman sinemasındaki bu yeni estetik arayış üzerine bir tartışma başlattılar.

Berlin Okulu'nun ortaya çıkışına neredeyse paralel gelişen yayın hikâyesi nedeniyle Revolver genellikle bu akımın yayın organı gibi de görülmekte. Fakat derginin tartışma alanı elbette Alman sinemasıyla sınırlı değil. Diğer yandan, Berlin Okulu akımı içinde değerlen-

ÜSTTE *Olayların Gidişi*'nde yönetmen rolündeki Patrick Bauchau kamerasını tabanca gibi tutuyor.

ALTTA
Rhodiaceta fabrikasında grev zamanı, 1968.

dirilen yönetmenler böyle bir başlığı illa kabul etmediği gibi, Revolver de söz konusu filmlerin övüldüğü bir platform değil. Hatta Christian Petzold, Christoph Hochhäusler ve Dominik Graf arasında e-posta yazışmaları üzerinden gelişen ve söz konusu akıma yönelik eleştirel bir nitelik de taşıyan tartışma, *Dreileben* (2011) isimli televizyon filmi üçlemesiyle sonuçlanmıştı.

Yazarlarının sinema üretimiyle bağlantısı nedeniyle akla Cahiers du Cinéma'yı getirse de, ondan farklı olarak vizyonla ve ticari gösterimlerle hiçbir bağlantısı olmayan bir dergi Revolver. Derginin asıl derdi sinema üzerine tartışmak. Bu nedenle zaman zaman Berlin'de çeşitli paneller ve söyleşiler de düzenliyorlar. Wim Wenders'in 1982 yapımı filmi *Olayların Gidişi*'nin (*Der Stand der Dinge*) finalinde yönetmen karakteri, bilinmeyen bir kaynaktan gelen silah atışlarına karşı bir tabanca gibi tuttuğu kamerasını çevirir. Sinemacıların çıkarttığı bu kendine özgü sinema dergisi için seçilen isim, belki de bu klasik sahneye bir göndermedir, kim bilir... ***Engin Ertan***

BKZ. Film Eleştirmeni

R

Rhodiaceta

1960'ların sonlarında Fransa'da işçilerin kolektif sinema yaptığı fabrikanın ismi. Besançon komünü içinde yer alan Rhodiaceta tekstil fabrikasının işçileri, 1968 öğrenci hareketlerinin öncüsü sayılabilecek bir eylem olarak 1967'de greve gider ve fabrikayı işgal eder. Bu eylem hakkında bir belgesel yapmak üzere fabrikaya gelen Chris Marker ile işçiler arasında kurulan işbirliği, kısa zamanda meyvesini verecek ve işçiler Medvedkin Grubu adlı sinema kolektifini kurarak kendi filmlerini yapmaya başlayacaktı. Liderleri Paul Cèbe'nin girişimleriyle ayrıca fabrika içinde kurulan perdede film gösterimleri düzenlenecekti.

Necati Sönmez

BKZ. Dziga Vertov Grubu, Medvedkin Grubu, SLON, 19 Mayıs Pazar 1968, 1789



Rosebud Sendromu

Amerikan Rüyası'nın yerle yeksan edildiği ilk büyük film *Yurttaş Kane*'in (*Citizen Kane*, 1941) ünlü macguffin'i Rosebud, sinema tarihinin üzerine en fazla yazılıp çizilmiş nesnelerinden biridir. Adım adım başarı basamaklarını tırmanarak kendine bir medya imparatorluğu kuran Charles Foster Kane para, mülk ve şöhrete; yani "her şey"e sahip olmasına rağmen yapayalnız ve aciz bir şekilde, neredeyse bir "hiç" olarak ölür. Filmin sonunda Rosebud'ın, Kane'in çocukken annesinden koparıldığı gün karda oynadığı kızağın adı olduğunu öğreniriz. O anda Rosebud, yakılan diğer eşyalarla beraber kara bir dumana dönüşürken, karakterin geçmişe duyduğu özlemin ve kederinin somutlaştığı bir nesne hâline gelir. Hiçbir şeye sahip olmadığı bir dönemde, her şeye sahipmiş gibi hissettiği çocukluğunu hatırlatır Kane'e.

Teorisyen Robin Wood, İdeoloji, Tür, Auteur adlı ünlü makalesinde Amerikan tür sinemasında sürekli tekrar eden temaları sıralarken bu örnekten esinle, Rosebud Sendromu'ndan bahseder. Paranın aslında her şey olmadığı, insanı yozlaştırdığı ve fakirlerin aslında daha mutlu olduğuna dair konvansiyonel sinema tarafından yaratılan bu yapay gerçekliği, hâkim ideolojinin perdedeki sızıntıların-



SOLDA
Yurttaş Kane

ALTTA
Roxy Sineması'nın 1927'deki açılışı

dan biri olarak görür. 'Fakir ama mutlu' söylemi sadece Amerikan sinemasında değil, Yeşilçam'dan dünyanın farklı yerlerinde üretilen anaakım filmlere her yerde karşımıza çıkar. Hatta bu söylem filmlerin ötesine de taşınır; gündelik hayattaki sohbetlerde sürekli karşılaştığımız bir cümledir 'fakir ama mutlu'. Bu söylemin genelgeçer bir yargıya, doğru olduğu düşünülen bir gerçekliğe dönüşmesinde filmlerin –özellikle de melodramların– ne kadar büyük bir payı olduğu yadsınamaz. Rosebud Sendromu'nun farklı toplumlar tarafından içselleştirilmesi, sinemanın ideolojik bir aygıt olarak ne kadar güçlü ve etkili olabileceğini gösteren örneklerden sadece biridir. ***Ali Deniz Şensöz***

Roxy Sineması 11 Mart 1927 tarihinde New York'ta açılan 6 bin koltuk kapasiteli, gelmiş geçmiş en büyük, en görkemli sinema salonu. Pensilvanya'da mütevazı bir sinema salonu işletirken kısa sürede Amerikan eğlence sektörünün zirvesine tırmanan Samuel Rothafel tarafından inşa ettirilen Roxy Sineması, "sinemanın katedrali" olarak bilinir. On iki mermer kolon üzerinde yükselen beş katlı, rokoko tarzı, tavanı altın süslemeli bir lobiden geçilerek girilen Roxy Sineması, gerçekten de ihtişamlı bir katedrali ya da sarayı andırıyordu. Oysa 1910 yılına kadar Amerika'da filmler, nickelodeon adı verilen, bilet ücretinin çok düşük olduğu, küçük ve ucuz sinema salonlarında gösteriliyordu. O sıralar izleyicilerin büyük çoğunluğunu, alt tabakaya mensup işçiler ve göçmenler oluşturuyordu. Nickelodeonlar, sadece gösterdikleri filmlerin içeriğiyle değil, kadın ve erkek izleyicilerin serbestçe bir araya gelebilecekleri bir ortam yaratmaları nedeniyle de toplumun ahlakını bozabilecekleri endişesiyle muhafazakâr kesimlerin hedefindeydi. Aralık 1908'de New York Belediye Başkanı, toplumun maddi ve manevi değerlerine tehdit oluşturduğu gerekçesiyle şehirdeki bütün nickelodeonların kapatılmasını emretti. Film yapımcıları ve sinema salonu işletmecileri de daha üst tabakadan izleyicileri çekebilmek amacıyla salonların kalitesini arttırma, bilet fiyatlarını yükseltme ve filmlerin içeriğini orta sınıfın beğenisine hitap edecek şekilde ayarlama yoluna gitti. Sinemanın "burjuvalaşması", 1910'lar ve 1920'lerde daha büyük ve gösterişli sinema salonlarının açılmasıyla gerçekleşti. Bu salonların en büyüğü olan Roxy'de gösterilen ilk film, Albert Parker'ın *The Love of Sunya* (1927) adlı sessiz filmiydi. Hollywood'un altın çağı olarak bilinen 1930'larda zirve yapan izleyici sayısının 1950'lerde düşüşe geçmesiyle birlikte bu gösterişli salonların kapısına birer birer kilit vurulmaya başlandı. Kamuoyundan gelen tüm tepkilere rağmen 1961'de yıkılan Roxy Sineması'nın yerine ofis kuleleri dikildi. ***Coşkun Liktor***

bkz. Park Sineması, Nickelodeon





rım gelecekte kalplerimiz ve zihinlerimiz sevgide, diğerkâmlıkta buluşur" sözleriyle bitirdiği konuşması kısmen yuhalamalarla bölünen, kısmen alkışlarla desteklenen Littlefeather, tören sonrasında Brando'nun açıklamasını basınla paylaşır. Takip eden dönemde kara listeye (kendi deyişiyle 'kırmızı liste'ye) alınır, birkaç filmde daha küçük roller üstlense de henüz otuzlu yaşlarında sinemayı bırakır. Ancak eyleminin yankıları yıllar sonra bile sürecektir: 2016 yılında Oscar'ların "fazla beyaz" olduğu tartışması patlak verdiğinde, Akademi Ödüllerinin boykot edilmesi çağrısı yapan oyuncu Jada Pinkett Smith, temel ilham kaynağı olarak Sacheen Littlefeather'ı gösterir. ***Berke Göl***

BKZ. Amerikan Yerlisi Oyuncular

Sacheen Littlefeather ABD'li Apaçi oyuncu, Amerikan yerlileri vatandaşlık hakları savunucusu. 27 Mart 1973'te düzenlenen 45. Akademi Ödülleri töreninde *Baba*'daki (*The Godfather*, 1972) rolüyle En İyi Erkek Oyuncu seçilen Marlon Brando'nun yerine sahneye çıkmış, yerli halkların Amerikan sinemasındaki olumsuz temsillerini ve o günlerde Wounded Knee'yi işgal eden eylemcilere uygulanan polis şiddetini protesto eden Brando'nun ödülü geri çevirdiğini açıklamıştır. Sahne arkasında bir yapımcının "bir dakikadan uzun konuşursan salondan atılırsın" tehdidi nedeniyle Brando'nun on beş sayfalık mektubunu okumak yerine çok kısa bir konuşma yapmakla yetinir. "Uma-

Salomé Sessiz sinema döneminin ünlü Hollywood starlarından Alla Nazimova'nın girişimiyle Oscar Wilde'ın aynı adlı yasaklı oyunundan perdeye uyarlanan film. Lezbiyenliği üzerinden sık sık gündeme gelen Nazimova, 'Safocu Hollywood'un kurucu anası' olarak da anılır. *Salomé*'nin (1922) hayranlarından olan yönetmen Kenneth Anger, Hollywood Babylon adlı kitabında Nazimova'nın Wilde'a saygı duruşu olarak tamamı eşcinsellerden oluşan bir oyuncu kadrosu kurduğunu yazar. Sinema tarihçisi Patricia White ise filmin "dişil bir sinema modernizmi" yaratma çabasının önemine vurgu yapar. Nazimova filmin hem yapımcılığını



SOLDA
Sacheen Littlefeather 45. Akademi Ödülleri'nde

SOL SAYFADA
Alla Nazimova *Salomé*'de

üstlenmiş hem de başrolü oynamıştır. Yönetmen olarak ise 'göstermelik' kocası Charles Bryant'ı seçmiştir. Yapıldığı dönemde başarısız olan ve Nazimova'nın finansal zorluklar yaşamasına neden olan *Salomé* 1960'larda yeniden keşfedilmiş ve kült statüsü kazanmıştır.
Gözde Onaran

BKZ. Anger, Florida Büyüsü, Hollywood Babylon



Salyangozun Stratejisi Ülkesi dışında pek bilinmese de Kolombiya'nın en popüler yapımlarından biri olarak kabul gören Sergio Cabrera imzalı *Salyangozun Stratejisi* (*Las Estrategia del Caracol*, 1993) açgözlü bir müteahhitle, yerlerinden yurtlarından edilmek istenenlerin karşı karşıya geldiği filmlerin çarpıcı bir örneğidir. Filmde bir apartmanın sakinleri, tahliye edilme ve binalarının yıkılması tehdidi karşısında İspanya İç Savaşı'nda çarpışmış deneyimli önderlerinin yönlendirmesiyle, Gabriel García Márquez romanlarındaki gibi büyülü ve anarşizan bir direnişle, genç ve hırslı müteahhitte karşı koyarlar. Özellikle kapitalizmin daha arsız, karar alma süreçlerinin daha denetimsiz işlediği Üçüncü Dünya ülkelerinde yıkım, sürgün ve yeniden inşa sancıları daha akut seyreder. Bu tema, yavaşlamayı öneren ismiyle *Salyangozun Stratejisi*'ni benzer endişeleri dile getiren pek çok başka filmle kardeş kılar. Brezilya'da Kleber Mendonça Filho'nun *Aquarius*'u (2016) bu tür filmlerde neredeyse stok karaktere dönüşmüş genç müteahhidin Babil kralı Nemrut'u çağrıştıran hırsının sadece yoksulları değil orta sınıfı da yaktığını hatırlatır. Çin'deyse Yang Zhang [*Banyo* (*Xizao*, 1999)] ve Jia Zhangke [*Durgun Yaşam* (*Sanxia Haoren*, 2006)] gibi sinemacılar kelimenin hakiki anlamıyla Faust-vari yıkım ve inşaat projelerini, mahalleleri topyekûn yok eden dönüşüm planlarını ve kentleri yutan baraj inşaatlarını ancak belleğini yitirmekte olan birinin bilebileceği bir aciliyet duygusuyla kaydetmeye çabalarlar. Yang Zhang ve Jia Zhangke gibi sinemacılar, inşaat faaliyetlerinin kentlerde ve doğada açtığı süreğen yaraları, İkinci Dünya Savaşı sonrasının "moloz" filmlerinin estetik taktiklerini ve görsel uylaşımlarını kullanarak anlatırken, yaraların şiddetinin savaşı aratmadığını da göstermiş olurlar.

Kentsel dönüşüm, mutenalaştırma ve yoksulların şehir merkezinden sürülmesi gibi konuları dile getiren, devasa yıkım ve inşaat planlarını, Faust'u ve Babil Kulesi efsanesini hatırlatan bir şüphecilikle ele alan sayısız film ortak bir derdi dile getirir. Bu filmler 1990'lardan itibaren, tüm kürede neoliberal uyum politikalarının derinleşmesiyle ortaya çıkan endişelerden, sosyal ve çevresel etkilere yönelik farkındalıktan beslenir. Ne var ki, *Salyangozun Stratejisi* gibi başarılı direnişlerden bahsedenleri bile ütopyacı değil muhafazakâr ve nostaljik bir ton tuttururlarken aslında kaçınılmaz bir bozgunu işaret ederler.
Özgür Yaren

BKZ. Fontainhas, Peyzaj Teorisi

Sanat Hayatı Kült yönetmen David Lynch'in 'bütün gün atölyede resim yapıp kahve ve sigara içmek' olarak tanımladığı yaşam tarzı. Lynch, henüz



SOLDA
David Lynch: The Art Life belgeselinde David Lynch

gençken, liseden bir arkadaşının ressam babasının atölyesini ziyaret ettiğinde bu yaşam tarzının gözlerinin önünde belirdiğinden ve o zamandan beri böyle bir hayat yaşamayı amaçladığından söz ediyor. Bu ifade, Jon Nguyen'in Lynch'in ressam yanı üzerine yaptığı 2016 tarihli belgesele (*David Lynch: The Art Life*) de adını verdi. ***Gözde Onaran***

bkz. Lynchvari

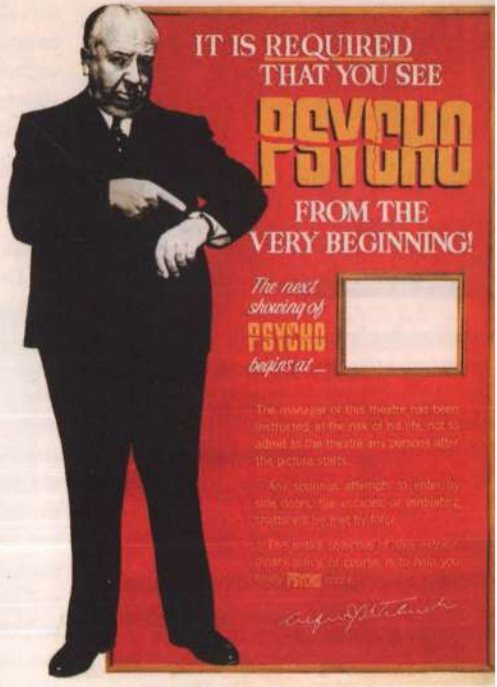
Sara Gómez 1959 yılında Küba Devrimi'nin hemen ardından kurulan Küba Sinematografik Sanat ve Endüstri Enstitüsü'nün (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC) üyesi olan ilk Afro-Kübalı kadın yönetmen. Çoğu kaynakta Küba'nın ilk kadın yönetmeni olarak da anılan Gómez, sinema hayatına devrim sonrası Küba sinemasının önemli yönetmenlerinden Tomás Gutiérrez Alea ve Jorge Fraga'ya, Fransız Yeni Dalgası'nın önemli isimlerinden Agnès Varda'ya asistanlık yaparak başlar. Devrim sonrası pek çok önemli sinemacıyı bünyesinde barındıran ICAIC'de kurmaca filmlerin yanında binlerce belgesele imza atılır.

Sara Gómez de asistanlık deneyiminin ardından devrim sonrası Küba'yı farklı veçheleriyle irdeleyen kısa belgesellerin yönetmenliğini üstlenir. Ancak esas önemli eserini ilk uzun metrajlı filmi ve bugün devrim sonrası Küba sinemasının başyapıtları arasında gösterilen *De Cierta Manera* (*One Way or Another*, 1977) ile ortaya koyar.

De Cierta Manera, bir yandan Havana'nın yoksul mahallerinde öğretmenlik yapan küçük burjuva Yolanda ve fabrika işçisi Mario'nun aşk hikâyesine odaklanırken, diğer yandan devrimin bütün coşkusuna rağmen ulaşamadığı, çoğunluğu Afrika kökenli bireylerden oluşan grupların ve yoksul mahallelerin maruz kaldığı kentsel dönüşümün izlerini sürer. Yolanda ve Mario'nun ilişkisi üzerinden toplumsal meselelere dair sorular soran film, devrimin sınırlarını sorgularken toplumsal ilerlemenin ancak tartışma ve açık eleştiriyle mümkün olduğunu ileri sürer. Yolanda ve Mario'nun başlarından geçenler, bireysel olanla toplumsal olanın birbirinden nasıl ayrılamayacağı üzerine önemli tespitler yapar. Devrim sonrası Küba sinemasında hemen hemen her filmde gördüğümüz 'devrimi bir sonuçtan çok bir



süreç olarak ele alıp eksiklerini tartışmaya açan' yaklaşıma Sara Gómez'in *De Cierta Manera*'yla yaptığı en önemli katkı ise sınıf ve devrim tartışmasının ırk ve toplumsal cinsiyetten ayrı tutulamayacağının altını çizmesidir. Sonraki yıllarda feminist kuramcıların da üzerinde duracakları bu görüş, filmde devrim ve devrim sonrası benimsenen politikalar bağlamında detaylı bir biçimde ele alınır, her sahnede ince ince işlenir ve sorgulanır. Ama *De Cierta Manera* sadece bu yönüyle devrimci bir sinema örneği olarak literatüre geçmez. Hikâyesini sunarken benimsediği biçim de siyasal eleştirisinin bir parçası hâline gelir. Belgesel ve kurmacanın iç içe geçtiği, arşiv görüntüleri ve üst-sesin kullanıldığı parçalar, Mario ve Yolanda arasındaki ilişkiye dair gündelik konuşmalar gibi görünen ancak sınıf, ırk, devrim ve toplumsal cinsiyet üzerine düşünmeye iten sahnelere eklemlenir, profesyonel oyuncularla gerçek kişiler, gerçek mahallelerde, aynı düzlemde yer bulur kendine. Böylelikle filmde sadece devrimin sınırları değil aynı zamanda sinemanın ortaya koyduğu stratejiler ve temsil politikaları da tartışmaya açılmış olur. Ne yazık ki 1974'te, henüz otuz bir yaşındayken bir astım krizi yüzünden hayatını kaybeden Sara Gómez filmin son hâlini göremeyecek, *De Cierta Manera* üç yıl sonra Tomás Gutiérrez Alea ve Julio García Espinosa tarafından tamamlanacaktır. ***Esin Paça Cengiz***



SAĞDA
Hitchcock'un *Sapık* için yaptırdığı 'geç girme yasağı' tabelalarından

Seans ❶ Sözlük tanımı 'bir işin yapılmasına ayrılan çalışma süresi' olan seans, sinema söz konusu olduğunda bir filmin tek gösterimi için ayrılan süre için kullanılır. Film dağıtımının küreselleşmesinden olsa gerek, sinemalardaki seanslar her ülkede az çok benzerdir. Sabah 11:00 ile akşam 21:30 arasında bölümlenen seanslara, özellikle haftasonları, gece yarısı seansları eklenebilir. Seansların sabitlenmesi film sürelerinde de bir standardizasyonu mecbur kılar. Bu yüzdendir ki ticari gösterime giren filmlerin çoğu 90-120 dakika arasındadır. Bugün artık birçok ülkede bir seansa ortasından bir yerinden girmek pek rastlanılan bir durum değil, oysa bu her zaman ve her yerde böyle değildi. *Sapık* (*Psycho*, 1960) vizyona gireceği zaman Alfred Hitchcock sinema sahiplerine canları pahasına seansı korumaları ve film başladıktan sonra kimseyi salona sokmamaları yönünde katı talimatlar verir çünkü o güne kadar insanlar sinema salonlarına istedikleri zaman girip çıkabilmektedirler. Oysa Hitchcock



Sapık'ın sır gibi saklanan sürprizlerini bozdurmama konusunda kararlıdır. Devasa bir halkla ilişkiler kampanyasının yanı sıra, filmin ilk gösteriminin yapılacağı salonların önünde 'geç girme yasağı' tabelaları konur. Tabelada şöyle yazmaktadır: "Kendinizi kandırmanıza izin vermeyeceğiz. *Sapık*'ı ta en başından izlemeniz gerekiyor. Bu yüzden, film başladıktan sonra salona girmeyi aklınızdan bile geçirmeyin. Hiç kimseye –ama gerçekten hiç kimseye- izin yok; patronun kardeşi, Amerika Birleşik Devletleri başkanı ya da İngiltere Kraliçesi (Tanrı onu korusun) bile!" ❷ Seans 'ruh çağırma' anlamına da gelir. Kanadalı yönetmen Guy Maddin'in, Evan Johnson ve Galen Johnson'la birlikte ürettikleri Seanslar da, kelimenin çift anlamlılığıyla oynayan bir interaktif sinema projesi. Seanslar, sinema tarihindeki kayıp filmlerin hayaletlerini/ruhlarını çağırma fikriyle tasarlanıyor. Maddin ve ekibi, bir nevi medyumluk yapıyor ve gösterilemedikleri için sinema coğrafyasında kayıp hâlde gezinen filmleri –yeniden üreterek– onları seyirciyle buluşturuyor, böylelikle kayıp filmlerin ruhlarını huzura kavuşturuyorlar. Kimi zaman sadece adı bir ulusal film arşivinin veritabanında olan, kimi zaman sadece sinopsisine ya da oyuncularından bazılarının isimlerine ulaşılabilen kayıp filmlerin öncelikle bir 'yeniden canlandırma'sını çekiyorlar. Bu yöntemle çekilen film parçaları ve kayıp filmlerin adları bir veritabanına yükleniyor ve bir yazılım aracılığıyla bu veritabanından yeni filmler üretiliyor. Proje farklı festivallerde ya da sergilerde seyirciyle buluştuğu gibi, bir internet sitesi de mevcut: **<seances.nfb.ca>**. Film parçalarının ve kelimelerin rastgele dizilişiyle on beş-yirmi dakikalık filmler üreten projenin çok önemli bir diğer özelliğiyse, ekrana tıklayarak oluşturduğunuz filmi izlediğinizde, o kombinasyonun sonsuza kadar yok olması. Örneğin, Maddin'in aktardığına göre, yazılımı ilk denediklerine ortaya çıkan *Wise Trumpets of the Milky Midnight* (Yıldızlı Gece Yarısının Bilge Trompetleri) adlı filmi onlardan başka kimse izleyemedi. Kısacası Seanslar, kendi belirlediğiniz seansta bir ruh çağırma gibi, sinema tarihine medyumluk yapılabileceğiniz bir proje. Ve hafızanın ta kendisi gibi çalışıyor; ne kadar çok film izlenerek hatırlanmış olursa, o kadar film aynı zamanda hafızadan silinmiş oluyor. ***Senem Aytaç***

bkz. Kinoautomat, Post-sinema, Veritabanı Filmi, Yazılım Sineması

ÜSTTE
Guy Maddin'in Seanslar projesinden



Shell Beach Alex Proyas'ın yönettiği *Gizemli Şehir*'de (*Dark City*, 1998) John Murdoch'ın ulaşmaya çalıştığı kumsal. Filmin geçtiği karanlık şehirde Shell Beach'in yerini herkes bilmesine rağmen kimse oraya nasıl gidildiğini hatırlayamaz. Shell Beach ulaşılmak istenen ama ulaşılamayan yer olarak hakikatin temsilidir bir nevi. Bir kartpostal ve Murdoch'ın çocukluk anılarından ibaret olan Shell Beach bütün cevapların olduğu yerdir. Her şeyin fabrikasyon olduğu karanlık şehrin aksine aydınlıktır ve bir hayalden ibaretmiş gibi görünse de labirentten çıkıştır. Ve bir umut olarak şehirdeki her şeyden daha gerçek durmaktadır. Bu tema, milenyumun sonunda arka arkaya vizyona giren, sistemi masaya yatıran ve birçoğu distopik evrenlerde geçen *The Truman Show* (1998), *Yaşamın Renkleri* (*Pleasantville*, 1998), *The Matrix* (1999), *13. Kat* (*Thirteenth Floor*, 1999) ve *Varoluş* (*eXistenZ*, 1999) gibi filmlerde farklı simgelerle benzer şekilde işlenir. Bütün bu akraba filmlerde "sıradan" bir kahraman ya da seçilmiş kişi, çoğunlukla zamanın ve mekânın belli olmadığı dünyalarda bir şeylerin yanlış gittiğini fark eder ve gerçeği ortaya çıkarmaya çalışır. Bireysel özgürlük arayışı sistemin deşifre olduğu bir hikâyeye dönüşür. Bu filmlerin izini Alman Dışavurumculuğundan –özellikle *Metropolis* (1927)– klasik *film noir*'ın ilk yıllarına kadar sürmek mümkün fakat asıl olarak bu filmlerde *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, 1982) ve *Brazil* (1985) gibi daha yakın tarihli klasiklerin etkileri yoğun şekilde hissedilmektedir. Ayrıca Sartre, Nietzsche, Kierkegaard, Camus, Kafka, P.K. Dick gibi yazarlardan mangalara, M.C. Escher'in çizimlerinden Uzakdoğu kültürüne, dinler tarihinden mitolojiye, çocuk klasiklerinden siberpunk'a, *tech-noir*'dan B-tipi'ne uzanan geniş bir referans listesinin. ***Hasan Cömert***

Sıkıntılı Serüven Yönetmenliğini Yakov Protazanov'un üstlendiği *Sıkıntılı Serüven* Fransa'da, *L'Angoissante Aventure* adıyla 1920'de gösterime girdi. Başrollerinde Ivan Mujukin ile Natalie Lissenko'nun oynadığı film, zengin bir markinin oğlu olan Octave ile tiyatro yıldızı Yvonne Lelis arasındaki ilişki üzerine kurulu-dur. Fantezinin, rüyaların iç içe geçtiği senaryonun yanı sıra, Protazanov'un "film içinde film çekerek" yarattığı kadrajlar da dikkat çekicidir. *Sıkıntılı Serüven*'in çekim hikâyesi ise başlı başına bir filmin konusu olabilecek kadar zengindir. Protazanov ve ekibi 1917'de, Devrim'in ardından



ÜSTTE
Gizemli Şehir

SAĞDA
Sıkıntılı Serüven'in afişi

Rusya'dan ayrılıp İstanbul'a doğru yola çıkarlar. Gemide, yukarıda bahsedilen senaryoyu yazar ve çekimlere başlarlar. İlk durak olan İstanbul'da bazı dış çekimler tamamlanır. Marsilya'ya giden gemide çalışma devam ederler; kurgu ise son durak olan Fransa'da yapılır. Yine onlar gibi Fransa'ya göç etmiş olan ünlü Rus yapımcı Yosif Ermolieff'in şirketinin ilk Fransız yapımı da bu film olur. *Sıkıntılı Serüven*'in senaryosunda, ekibin film çekme macerasına herhangi bir atıf yoktur, ancak 'yolculuk' teması ağırlıklı bir yer tutar. *Saadet Özen*

BKZ. Ivan Mujukin

Sinefil

Batı dillerinde *cinema* ve *philia* (sevgi) sözcüklerinden türetilen *cinephile*'in Türkçe karşılığı olan terim. Sinema sevgisini ve onun derecelerini tanımlamak için farklı yazarlar farklı tanımlar önermiştir. Örneğin, bazı yazarlar kimi sinemaseverlerin saplantıya varan tutkusunu 'film manyaklığı' (*cinemania*) olarak adlandırırken, sinefili sıradan seyirciden ayırt eden asıl faktörün onun eleştirel bilgisi olduğunu savunur.

Bu tanımlarda görüldüğü gibi, tutku ile bilgiyi ayırt edebilmek oldukça sorunlu bir konu. Sinemaseverliğin derecelerine değil de, farklı dönemlerdeki tezahürlerine bakmak belki daha sağlıklı bir yaklaşım olabilir. Akademisyen Thomas Elsaesser'e göre, 1960'lı yıllara özgü olarak nitelendirilebilecek birinci kuşak sinefillerin ortak özelliği, sinema deneyiminin eşsizliğine ve gösterim mekânının kutsallığına duydukları inanç. Bu kuşağın sinemayla kurduğu tutkulu ilişki, 1970'lerde akademik sinema araştırmalarının mesafeli tutumuyla sorgulanmaya başlanıyor. 1990'ların sonlarında, kuramlar ve yaratıcı yönetmenler devrinin sona erdiği dönemde gelişen ikinci kuşak sinefillik ise, DVD ve internet gibi yeni teknolojilerden besleniyor. Bu kuşak sinefiller, 'yönetmen yorumu' ve 'kamera arkası' gibi seçeneklerle birlikte filmi izledikten sonra arşivlerinde saklıyor, filmle ilgili internette yorumlarda bulunuyorlar. Elsaesser'e göre: "Yeni sinefil medya hafızamızın sınırsız arşivinden yararlanıyor. Bu arşivde, filmlerden çıkarılan sahneler, unutulmuş filmler ya da programlar, aranan ve değer verilen kliplere, ekstralara ve bonus materyallere dönüştürülüyor. Sinefillik yalnızca huzursuz bir aşk değildir, kolayca mutlu bir sapkınlığa dönüşebilir." *Ahmet Gürata*

BKZ. Film Eleştirmeni

Sinema ve Sinema

Vladimir Mayakovski'nin ticari sinemayı yeren, devrimci sinemayı yücelten şiirinin ismidir. Aynı zamanda bir sinema manifestosu ya da erken dönem Sovyet sineması üzerine çalışan Vlada Petric'in deyimiyle poetik bir aforizma olarak da görülebilir. Sovyetler Birliği'nde 1921'de deklare edilen NEP'in (Yeni Ekonomik Politikası) ticari yapımları teşvik etmesini eleştiren yayın organlarından Kinofot dergisinin Ekim 1922'de çıkarılan dördüncü sayısında



ALTTA
Vladimir Mayakovski

yayımlanır ilk olarak. Devrimden önce sinemayı özerk bir sanat biçimi olarak görmeyen, yararsız bir "imaj çoğaltıcısı" sayan Mayakovski, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein ve Esfir Shub gibi sinemacıların yenilikçi çalışmalarıyla tanıştıktan sonra bu konudaki fikirlerini günceller. Sinema ve Sinema isimli şiirinde Mayakovski sinemaya dair bu iki farklı bakışını, iki ayrı sinemadan bahsederek yansıtmıştır. "Sizin için sinema bir gösteridir / Benim içinse hemen hemen bir dünya görüşü" dizeleriyle başlayan şiirde Mayakovski, "Lakin sinema artık hastadır / Gözleri kapitalizmin 'altın tozu' ile kör edilmiştir" diyecektir. "Amerikan ithali zırvalıklar" ifadesiyle ABD, Almanya ve Fransa gibi ülkelerden, eğlence filmlerinin ithal edilmesinin yolunu açan NEP'e doğrultacaktır eleştiri oklarını. "Mujukin'in yaşları dinmeyen gözlerine mahkûm olacağız" derken ise, oyuncu Ivan Mujukin'in yüzüyle anılır hâle gelen Kuleşof Efekti (nam-ı diğer Mujukin Efekti) temelli kurgu yöntemine yaslanan ticari Sovyet yapımlarını kast etmektedir. Mayakovski'ye göre bir tarafta "kabul görmüş estetiğin yıkıcısı", devrimci bir sinema vardır, diğer taraftaysa vurguncu yapımcıların para kaynağına dönüşmüş bir sinema:

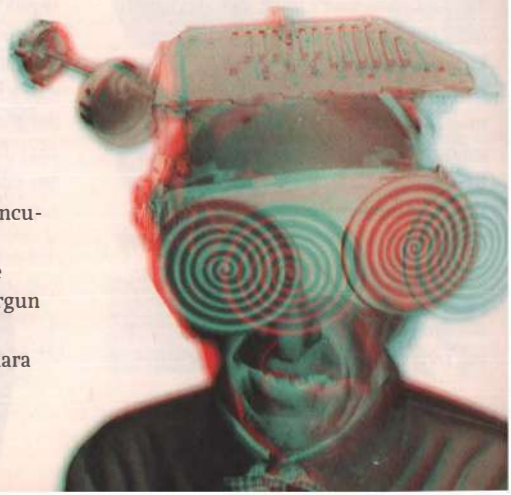
> "Kumarbaz yapımcılar sinemayı istedikleri şekilde yönlendirirken sıradan ve acıklı öykülerle yürekleri sızlatarak üst üste para desteleri yığmaktalar.
> Artık sona ermeli bu!
> Komünizm sinemayı bu vurguncuların ellerinden kurtarmalıdır.
> Fütürizmse yerleşik ahlakın ve çarkların hantal işleyişinin durgun suyunu buharlaştırmalıdır.
> Yoksa Amerikan ithali zırvalıklara ya da Mujukin'in yaşları dinmeyen gözlerine mahkûm olacağız.
> İlki can sıkıcı diğeri daha da beter!"

Fırat Yücel

BKZ. İvan Mujukin, Leninist Oran

Sinesapiens Homo sapiens'in gerçekliği yanılsamadan ayırt edebilen bir alt türü. Portekizli yönetmen Edgar Pêra'ya göre, ne zaman ortaya çıkıp evrim geçirdiğine dair rivayetler muhtelif. Jean-Luc Godard ve Peter Greenaway'le birlikte imza attığı *3x3*'te (2013) Pera, Lumière Kardeşlerin 1895'te Paris'teki Grand Café'deki ilk gösterimine vurgu yapıyor:

> "*Trenin Gara Girişi* (*L'Arrivée d'un Train À la Ciotat*) filminde üzerlerine doğru gelen tren görüntüsü karşısında, salonun sağ tarafında damat tarafı, sol tarafında ise gelin tarafı yer alıyordu. İnanan-seyirciler dehşete kapılmıştı. Gelmekte olan trenden kaçmaya çalışıyorlardı. Onlar için tren sahiciydi. İnanan-seyirci açısından bu görüntü bir yanılsama değildi. Bir tür sihir, kara büyüydü. Olağanüstü ve ürkütücü bir ışınlanma olayı. Diğer taraftaysa *hayret eden-seyirci*ler yer alıyordu. Sinematografın mucizesini ağızları bir karış açık hayranlıkla izliyorlardı."



SAĞDA
Edgar Pêra'nın *Cinesapiens*'inden

Pêra'nın *Cinesapiens* adlı bu filmi, Platon'un ünlü mağara meseline de göndermede bulunuyor. Gerçeklik diye algıladıklarının yalnızca birer gölge ve yanılsama olduğunun çok erken farkına varan homo sapiens, bu konuda sürekli bir gelgit yaşar. Ta ki sinemanın bulunuşuna kadar... 20. yüzyılda *inanan-seyirci*nin yerini artık *hayret eden-seyirci* (*cinesapiens*) alır.
Ahmet Gürata

BKZ. Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı, İlk Gösterimde Yaşanan Panik, Trenin Gara Girişi



Sissi Avusturya İmparatoriçesi ve Macaristan Kraliçesi Elizabeth Bavyera'nın hayatını bir prenses masalı gibi anlatan üçlemenin adı. Üç filmin de başrolünde oynayan Romy Schneider, tasarlanan dördüncü filmde oynamayı, "Artık ayılan bayılan prenses hikâyelerinde oynamak istemiyorum" diyerek reddetmişti. İlk film *Sissi* (1955) Ernst Marischka tarafından çekildi. Bavyera dükünün kızı Sissi'nin on altı yaşında Avusturya İmparatoru Franz Joseph'le evlenmesini anlatıyordu. Rüya gibi aşk masalının arkasında evliliği hiç düşünmeyen, ata binmeyi çok seven bir genç kız vardı. *Genç İmparatoriçe Sissi* (*Sissi: Die Junge Kaiserin*, 1956) ve *Avusturya İmparatoriçesi Elizabeth* (*Sissi: Schicksalsjahre Einer Kaiserin*, 1957) filmleri Romy Schneider'i tüm dünyaya tanıttı. Sonraları 'Sissi sendromu' olarak adlandırılan talihsizliğin Romy'nin de peşini bırakmadığı söylendi. Romy Schneider de, "Bu Sissi imajından nefret ediyorum. Hâlâ ve her zaman küçük tefrika prensesi dışında ne ifade ediyorum bu insanların gözünde?" demişti.

Gerçekte, *Sissi* filminde anlatılan masal gibi aşkın arkasında mutsuz ve talihsiz bir kadın vardı. İmparatoriçe Sissi, saray hayatından sıkılan ve başkaldıran özgür ruhlu bir kadındı. Eşi tarafından sürekli aldatılan Sissi, evliliğe karşı fikirlerini açıkça dile getiriyordu. Avrupa'nın en mutsuz prenseslerinden biri olan Sissi aynı zamanda diyet ve egzersiz yapan ilk kadınlardan biri olarak anılıyor. Saçlarına kadar uzanan saçları ve etkileyici fiziğiyle hayranlık uyandıran bir güzellik sembolüydü. Saray hayatından ve protokolün kısıtlamalarından kaçan Elizabeth, Macaristan'a yerleşti. Avusturya'ya karşı mücadele eden ayrılıkçı Macar aydınlarıyla dostluk kurdu ve onlara destek verdi. Avusturya ve Macaristan halkları tarafından çok sevilen Sissi'nin oğlu veliaht Rudolf da sol görüşlüydü. Babasının zoruyla Belçika prensesiyle evlendirilen Rudolf, on yedi yaşındaki Barones Maria Vetsera'yla büyük bir aşk yaşadı. İki âşığın 1889'da Mayerling Av Köşkü'nde ölü bulunmalarının intihar mı, cinayet mi olduğu uzun zaman kuşkulu kaldı. Bu dramatik olay Terence Young imzalı *Mayerling Faciası* (*Mayerling*, 1968) filmine konu olmuştur. İntihar olayı doksan yıl sonra açıklığa kavuştu. Maria Vetsera'nın annesine yazdığı ve Viyana'da bir

ÜSTTE
Sissi'de
Romy Schneider



bankanın kasasında yıllarca kilitli duran mektuplar, intihar ettiklerini doğruluyor. 1898'de İtalyan anarşist Luigi Lucheni tarafından Cenevre'de öldürülen Sissi'nin yaşadığı Hofburg Sarayı'ndaki odaları ve Mayerling Av Köşkü bugün en çok ziyaret edilen turistik mekânlar arasında yer alıyor. Birçok filme konu olan Sissi'nin gerçek hayatı, peri masalı gibi filmlerle tarihî gerçek arasındaki uçurumu gösteren çarpıcı örneklerden biridir. ***Şükran Yücel***

Siyah İstismar Sineması

1970'lerin başında ABD'de yaygınlaşan ve özel olarak siyah izleyici kitlesine hitap eden film türü. 'Black' (siyah) ve 'exploitation' (istismar) sözcüklerinin birleşiminden oluşan 'blaxploitation' Türkçe'ye 'siyah istismarı' olarak çevrilebilir. Siyah oyuncuların ilk kez başrolde yer aldığı bu düşük maliyetli B-tipi filmleri, o zamana kadar Hollywood'da rastlanan Afro-Amerikalı stereotiplerinden çok farklı temsiller sunar. Çoğu aksiyon türünde olan, şiddet dozu yüksek bu filmler bildik hikâyeler anlatır; sözgelimi James Bond benzeri bir siyah kahramanın maceralarını konu alan *That Man Bolt* (1973) veya siyah bir Drakula figürünün yer aldığı *Blacula* (1972) gibi. İster *Korkusuz*'daki (*Shaft*, 1971) gibi mafyaya karşı mücadele eden bir özel dedektif olsun ister *Superfly*'daki (1972) gibi uyuşturucu kaçakçısı, siyah istismar filmlerinin siyah kahramanları hep beyazların ırkçı düzenine başkaldıran, güçlü ve çekici karakterlerdir. Eli silahlı siyah kadın kahramanların beyaz hemcinslerinden yıllar önce perdede boy göstermesi de siyah istismar filmleri furyasıyla gerçekleşir. *Coffy* (1973) ve *Foxy Brown* (1974) gibi filmlerde intikam peşinde, öfkeli, seksi kadın kahramanlara hayat veren "siyah istismar filmlerinin kraliçesi" Pam Grier, ikinci dalga feminizmin yükselişte olduğu 70'lerde sadece siyahların değil beyazların da takdirini toplayan feminist bir ikon hâline gelir. Hem siyah istismar sineması hem de sıkı bir Grier hayranı olan Quentin Tarantino, *Jackie Brown*'da (1997) Grier'ı başrolde oynatır; Grier'ın Oscar'a aday gösterilmemesine ise çok üzüldüğünü belirtir.

Zamanın en yetenekli siyah soul ve caz ustalarının bestelediği unutulmaz film müzikleriyle de bir döneme damgasını vuran siyah istismar furyasının ömrü pek kısadır ne var ki. Gettolarda yaşayan siyah gençleri suça ve şiddete teşvik edeceği yönünde eleştirilere hedef olan, hem beyazların hem de orta sınıf siyahla-



SOL SAYFADA
Foxy Brown'da Pam Grier

ALTTA
Jack Hill'in yönettiği siyah istismar sineması örneği *Coffy*'nin (1973) afişinden

rın hışmını üzerlerine çeken siyah istismar furyası 1977'de sona erdiğinde film endüstrisi içinde kendilerine yeni yeni yer bulmaya başlamış birçok Afrikalı Amerikalı da işsiz kalır. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Bruceploitation; Sweet Sweetback's Baadasssss Song

Siyam İkizleri

Sinema tarihinin belki de en ünlü siyam ikizleri, tüm ameliyatlarını filme alarak kendine sağlam bir ün edinen cerrah Eugene Louis Doyen'in 1902 yılında hayli tartışmalı bir cerrahi müdahaleyle birbirinden ayırdığı Radica ve Doodica'dır. Günümüze kadar ulaşan bu ameliyat görüntüleri, bilinen ilk cerrahi film olarak anılmaktadır. Cerrahi operasyonların nasıl filme alınması gerektiğini detaylı olarak tarif eden hatta sinematografın bu tip filmler için nasıl geliştirilebileceğine dair öneriler de sunan Doyen'in yazıları, sinema mecrasının ilk yıllarındaki müthiş zengin kullanımına dair günümüze ulaşan önemli belgeler arasındadır. Cerrahi filmlerinin ve sinema yazılarının analizi günümüzde hak ettiği ilgiyi görmese de 19. yüzyılda Doyen hayli sansasyonel bir figürdü. Siyam ikizlerinin zorlu ameliyatını filme alarak, böylesine hayati ve hassas bir meseleyi bir tür temaşaya dönüştürmesi büyük tartışma yaratmıştı. İlginç olan, siyam ikizleri dönemin temaşa kültüründe hâlihazırda önemli yere sahip olan bir tür eğlencelikti. Siyam İkizleri deyişi bile bu kültürün bir mirasıdır günümüze. 19. yüzyıl başında panayırlarda ve tiyatrolarda sahne alıp olağandışı bedenlerini sergileyen Eng ve Chang, Siyam diyarından (bugünkü adıyla Tayland) geldikleri için, Siyam İkizleri olarak ün salmışlardı. Eng ve Chang'in imajları hem fotoğraf hem kartpostal olarak yaygın olarak dolaşmıştı. Bir bakıma siyam ikizleri, fotoğrafla büyük bir dönüşüm geçiren dönemin görsel kültürünü, daha doğrusu görme kültürünü imleyen bir sembol olarak okunabilir. Fotoğraf ve sinema gibi, görüntünün teknolojik imkânlarla yeniden üretilebildiği bu yeni görme kültürünü tek bir resimde anlatan bir sembol olarak da işler ikizler.

Aslı Özgen Tuncer

S



SAĞDA
Eugene Louis Doyen'in ameliyat görüntülerinden, 1902.



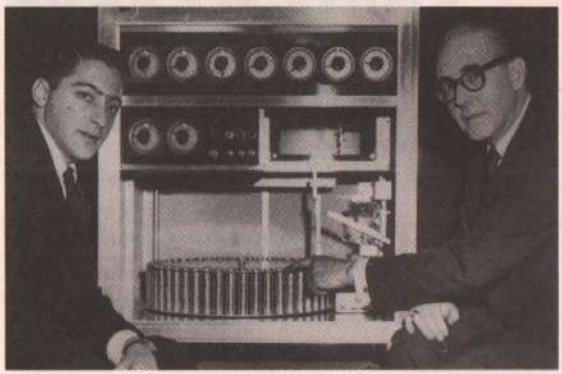
SOLDA
Chris Marker dahil birçok yönetmenin katkı sağladığı, 1968 Mayıs ayaklanmasını aktaran *Ciné-Tracts*'ten (1968).

ALTTA
Michael Todd Jr. ve Hans Laube, Smell-O-Vision makinesinin önünde poz veriyor, 1960.

SLON Chris Marker'ın 1967'de kurduğu sosyalist ve aktivist sinema topluluğunun, Fransızca Société pour le Lancement des Oeuvres Nouvelles'in (Türkçeye 'Yeni Eserleri Lanse Etme Topluluğu' olarak çevrilebilir) baş harflerinden türetilen adı. Marker, 1967 yılında Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Agnès Varda, Claude Lelouch, William Klein, Michele Ray ve Joris Ivens'i bir araya getirerek Vietnam Savaşı'nı protesto etme amacıyla *Loin du Vietnam* (*Far from Vietnam*) adlı omnibüs film projesini gerçekleştirir. Bu çalışma ona ilham verir ve sol eğilimli yönetmenlerin birlikte çalışmasını sürdürmek amacıyla SLON'u kurar. Topluluğun ilk üyeleri arasında Valérie Mayoux, Jean-Claude Lerner, Alain Adair ve John Tooker vardır. Marker, SLON projelerinde genellikle ya yönetmen ya da ortak yönetmen olarak görev alır. Özellikle 1968 olaylarından sonra kendini tamamen kolektif film üretimine adayan Chris Marker, SLON aracılıyla yapım sürecini stüdyolardan alıp işçilere devretmeyi hedefler. Amacı işçilerin kendi film kolektiflerini kurmasını teşvik etmek, böylece de kendileri hakkındaki filmleri kendilerinin yapmasını sağlamaktır. SLON'un ilk filmi Fransa'daki bir tekstil fabrikası olan Rhodiacéta'da 1967 yılında gerçekleştirilen ve '68 olaylarına giden yolda önemli etkileri olan grevi konu edinen *À Bientôt, J'espère* (1968) adlı belgeseldir. Bu filmi, Vietnam Savaşı hakkında medyadaki haberlerin taraflı ve sansürlü olmasını eleştiren *La Sixième Face du Pentagone* (1968), Fidel Castro'nun Küba'daki şeker üretimini arttırma girişiminin sonuçlarını konu alan *La Bataille des Dix Millions* (1970) ile Sovyet sinemacı Aleksandr Medvedkin'in 1934 tarihli filmi *Schastye*'nin Fransa'da yeniden gösterime girmesi vesilesiyle çekilen ve Medvedkin'in 'sine-tren'lerine dair arşiv görüntülerinin yer aldığı *Le Train en Marche* (1971) takip eder. SLON, 1974 yılında ISKRA [*Images, Sons, Kinescope, Réalisations, Audiovisuelles* (Görüntüler, Sesler, Kinescope, Yapımlar, Görsel-işitsel). Bu aynı zamanda, Lenin'in gazetesi Iskra'ya da bir göndermedir.] adlı gruba dönüşür. SLON ve ISKRA politik sinema üretimini önemli biçimde dönüştürmüş, halen üretimlerine devam eden pek çok film kolektifinin kurulmasına öncülük etmiştir. *Gözde Onaran*

bkz. Dziga Vertov Grubu, Medvedkin Grubu, Rhodiacéta, Son Bolşevik, Tren

Smell-O-Vision İsviçreli mucit Hans Laube'nin tasarladığı, film esnasında izleyicinin sahneleri koklamasını sağlamak üzere sinema salonuna koku pompalayan bir mekanizma. İlk ve son olarak 1959 yılında yapımcılığını Michael Todd Jr.'ın üstlendiği, "Önce hareket ettiler



(1895)! Sonra konuştular (1927)! Şimdi kokuyorlar!" sloganıyla tanıtılan *Scent of Mystery* adlı filmin gösteriminde kullanıldı. Maliyetinin çok yüksek olmasına karşın gişede başarısız olması nedeniyle mekanizma yaygınlaşmadı. Temelde görsel-işitsel olan sinema deneyimine koku duyusunu katma teşebbüsü daha sonra çeşitli vesilelerle canlandırılmaya çalışıldı. *Gözde Onaran*

BKZ. Odorama



Son Bolşevik Chris Marker, Batı dünyasına tanıttığı, ayrıca hakkında belgesel yaptığı Aleksandr Medvedkin'i keşfedişini ve onunla tanışmasını bir söyleşide şöyle özetler: 1960'ların başında Belçika Sinemateği Sovyet sinemasına adanmış bir retrospektif gösterim düzenler. Marker orada daha önce hiç duymadığı bir yönetmenin bir filmine denk gelir ve filmden çok etkilenir. Aleksandr Medvedkin'in *Schastye* (*Happiness*, 1935) adlı filmidir bu. Yönetmenin kim olduğunu, yaşayıp yaşamadığını merak eder, ne var ki fazla bir bilgiye ulaşamaz. Sovyet sinema tarihini anlatan bir kitaptan yönetmenin sine-tren (*cine-train*) adlı projesi hakkında bilgi edinir ancak hayatta olup olmadığını hâlâ bilememektedir. Derken yıllar sonra, 1967'de Leipzig'teki film festivalinde onunla tesadüfen karşılaşır. Bu tanışma uzun süreli bir ilişkinin başlangıcı olacak, Rhodiaceta işçilerinin kurduğu sinema kolektifi onun adını alacak, işçiler Medvedkin'le mektuplaşacak, Marker da 1992'de yönetmen hakkında *Son Bolşevik* (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993) adlı bir film yapacaktır. *Necati Sönmez*

BKZ. Medvedkin Grubu, Rhodiaceta, SLON, Tren

Soytarılar Zamanı Pierre Falardeau'nun 1985 yapımı provokatif kısa filmi *Le Temps des Bouffons*, Türkçe çevirisiyle Soytarılar Zamanı Jean Rouch'un çok tartışma yaratmış sahte belgeseli *Çılgın Efendiler*'den (*Les Maitres Fous*, 1955) görüntülerle başlar: Her sene bir kere toplanan sektin üyeleri kendilerini sömürgeleştiren efendileri tarafından ele geçirilmiş gibi, ağızlarından köpükler saçarak ve ateşle oynayarak onları taklit etmektedirler. Bağımsızlığını kazanmadan hemen önce, 1957'de Gana'da gerçekleşen bir ritüeldir bu. Falardeau'nun şiirsel ve öfkeli üst sesi, bu ritüelin sömürgeci rejimi küçük ölçekte yeniden ürettiğini fakat tersine çevirdiğini söyler. Soytarılar Zamanı, Rouch'un belgesel görüntülerinden sıçrayarak 1985'in Quebec'ine gider. Bu sefer bambaşka bir ritüeldir tanık olacağımız: 1785'te, genellikle İngilizce konuşan kürk taciri baronlar tarafından kurulmuş olan Beaver Club'da, burjuvazi her sene bir kere bir araya gelir. Yapay sakalları, şatafatlı şapkaları, fırfırlı ceketleriyle bu teğmenler, yargıçlar, işadamları ve her

SAĞDA
Son Bolşevik'in afişi



çeşit "beyaz tenli kukla lider", az önce Rouch'un filminde gördüğümüz "efendiler"in kendileridir adeta: Gana'da halk senede bir gün zenginleri taklit ederken burada zenginler kendi kendilerini taklit eder. Gana'da Bahtinci karnavaldaki gibi ayaklar baş olurken, burada başlar yiyip içerek zenginliklerini kutlarlar. Falardeau, gittikçe öfkelenen sesiyle sövüp sayar bu "toprak, unvan, madalya, güç, ne varsa çalıp çırpan mafyaya". Kürkten para kazanan bu hırsızlar, yavaş yavaş bankacı, lord, politikacı, yargıç olarak kendilerini saygı değer vatandaşlar olarak tesis etmişler ve paralarını aklamışlardır. Gana'daki İngiliz sömürüsü ile Kanada'nın Quebec üzerindeki hâkimiyeti arasında açıkça paralellik kurar yönetmen. Bir performans olarak köle/efendi dinamiğini, kolonyal ritüelleri ve soytarı kavramını provokatif bir şekilde tartışmaya açar. Kanada'da ayrılıkçı fikirleriyle de tanınan ve medyatik bir figür olan Falardeau, filminin binlerce kopyasını cüzi bir fiyata piyasaya sürmüş ve illegal kopyalamayı teşvik ederek filme militan bir rol biçmiştir. ***Aylin Kuryel***

Sponeck Birahanesi'nde 1876'da Yapılan Film Gösterimi

Böyle bir gösterim çok yüksek ihtimalle gerçekleşmemiştir. Bugün anaakım sinema tarihi, ilk halka açık film gösteriminin 28 Aralık 1895'te Paris'teki Grand Cafe'nin Salon Indien adlı salonunda yapıldığında hemfikir. Filme hem hareketli görüntü kaydedebilen hem de bu görüntüleri bir ışık kaynağı aracılığıyla bir düzleme yansıtarak birçok kişi tarafından izlenmesini mümkün kılan Lumière sinematografının ilk kez halkla buluştuğu bu gösterimden sonra, dünyanın farklı kentlerine doğru yola çıkar sinematograf. Lumière Kardeşler için çalışan birçok operatör, birçok kentte hem görüntü kaydeder hem de bunları halka açık mekânlarda bilet karşılığında gösterir. Bu operatörlerden biri olan Alexandre Promio'nun 1897'de İstanbul'a geldiği, hem Boğaz hem Haliç kıyısından kenti filme alarak şu meşhur İstanbul'un en eski görüntülerini çektiği bilinmektedir. Bundan da önce, Paris'teki gösterimin hemen ardından sinematografın, Lumière'lerle iletişime geçilerek halka açık gösterim için İstanbul'a getirildiğine, 1896'da Sponeck Birahanesi'nde bir sinematograf gösteriminin yapıldığına dair bilgiler de mevcuttur. Bugün Galatasaray'da, Sponeck Birahanesi'nin olduğu yerde, bu gösterimi anmak için asılmış olan tabelada belirtilen 1876 tarihi, ya Lumière öncesi bir sinematografın ve halka açık film gösteriminin varlığının kanıtı (!) ya da belki basitçe bir tashihtir.



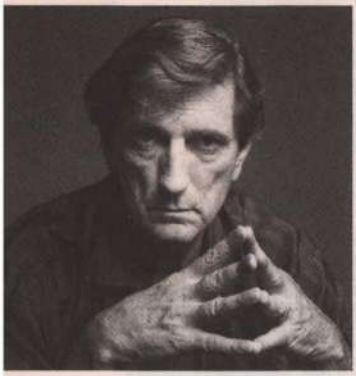
Aslı Özgen Tuncer

bkz. Fabrikadan Çıkan İşçiler, İlk Gösterimde Yaşanan Panik, Trenin Gara Girişi

ÜSTTE
Pierre Falardeau

Stanton-Walsh Kuralı

ABD'li popüler film eleştirmeni Roger Ebert'ın, ortalama sinema seyircisinin sık karşılaşıp kanıksadığı senaryo numaralarını, kabak tadı veren bayat diyalogları sıraladığı, her türlü Hollywood klişesiyle dalga geçtiği Sinema Terimleri Sözlüğü'ndeki nispeten "ciddi" maddelerden biri. Buradaki tanıma göre, yan rollerinden birinde Harry Dean Stanton ya da M. Emmet Walsh'un yer aldığı hiçbir film hepten kötü olamaz (Gerçi Ebert, ilerleyen yıllarda bu kurala istisna oluşturan filmlerin ortaya çıkmaya başladığını inkâr etmeyecektir). ***Berke Göl***



Sunset Strip

Hollywood mahallesinin kalbini ikiye ayıran Sunset Bulvarı'nın Hollywood ile Beverly Hills arasında, Batı Hollywood'da kalan bir bölümü. Hollywood'da çalışıp Beverly Hills'de yaşayan yıldızların güzergâhı olan Sunset Strip, aynı zamanda Hollywood kendini bildi bileli gece hayatının odağı, "vahşi tarafta yürüyenlerin" uğrak yeri olmuştur. Hollywood kozmogonisinde yeraltı dünyasına tekabül eder. Ölümcül göz yanılgılarının, aşırılıkların, kaprislerin ve büyük hayallerle büyük hayal kırıklıklarının mekânıdır. Striptiz kulüpleri, barları, gece hayatının diğer muhtelif unsurları başka şehirlerden buraya yıldız olma hayaliyle gelip, eve geri dönemeyenlere talepkâr kucağını açar. Pek çok yıldızın da söndüğü yerdir burası; 1966'da Lenny Bruce, Batı Hollywood'daki evinde aşırı dozda morfinden ölür. Lenny'yi Dustin Hoffman'ın canlandırdığı, Bob Fosse'nin yönettiği 1974 yapımı *Lenny*, ünlü komedyenin kariyerinin ve ölümünün öyküsünü aktarır. 1982'de otuz üç yaşındaki John Belushi, Chateau Marmont Oteli'nde aşırı dozdan ölecektir. 1993 yılında, grunge ve eroin çağında, yeni bir tür James Dean olmayı vaat eden yirmi üç yaşındaki River Phoenix, The Viper Room adlı gece kulübünün hemen önünde yığılıp kaldığı kaldırımda, aynı sebepten hayatını kaybeder.

Sunset Strip'te ister kaza, ister cinayet isterse intihar sonucu olsun, ölümler her zaman "yaşamdan büyüktür". Esas Sunset Strip'e özgü olan ölüm şekli ise, "ölmeden ölmek" olup; bu Billy Wilder'ın *Sunset Bulvarı* (*Sunset Blvd.*, 1950) filminde en etkili hâliyle gözler önüne serilir. Sessiz film döneminin yıldızlarının, 'Caz Çağı'nı, nam-ı diğer "yaldızlı dönem"i geçirdikleri – zaman içinde ihtişamını yitiren, bakımsızlaşan, tıpkı sahiplerinin kariyerleri gibi kapısını kimsenin çalmadığı– malikânelerde yaşadıkları bir unutulmuşluk hissi. *Sunset Bulvarı*'nın sonunda Norma Desmond'ın aslında çoktan ölmüş olduğu hâlde hâlâ ölmemiş olması korkunçtur; geçmişte yaşamak tam olarak "yaşamak" sayılmaz çünkü. Hele söz konusu geçmiş kendi yarattığı büyük yıldızları içine hapseden, bir melankoli-nevroz-hınç ve nefret döngüsünde sonsuz bir yaşama mahkûm



ÜSTTE
Harry Dean Stanton

SAĞDA
Bob Fosse ve Dustin Hoffman *Lenny*'nin setinde

eden bir geçmişse. Hollywood, bu kötücül, hayaletli, lanetleyen yüzünü, kendi çocuklarını çiğneyip yutmak takıntısını ne unutturmaya ne de gizlemeye çalışır. ***Fatma Cihan Akkartal***

BKZ. Virginia Rappe'nin Ölümü



Sweet Sweetback's Baadasssss Song

Afrikalı Amerikan bağımsız sinemasının kurucusu kabul edilen Melvin Van Peebles'ın yapımcılığını, yönetmenliğini, senaristliğini ve başrolünü üstlendiği, siyah istismar sinemasının ilk örneği sayılan 1971 tarihli film. Zamanla kült statüsü kazanan *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*'un başkahramanının, beyazların düzenine başkaldıran siyah bir kanun kaçağı olması o tarihlerde devrim niteliğinde sayılır. Hayatını seks şovları yaparak kazanan Sweetback'in siyah bir gence şiddet uygulayan iki ırkçı beyaz polisi öldürdükten sonra gettoda yaşayan siyahların da yardımıyla kaçmasını konu alan filmin yoğun ilgi görmesi Hollywood'da siyah istismar furyasının fitilini ateşlemişti. Maddi olanaksızlıklardan dolayı gerilla usulü çekildiği için teknik açıdan kusurlara sahip, cinsellik ve şiddet dozu yüksek *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, kimilerince ucuz bir istismar filmi, kimilerince ise sert politik mesajlarla yüklü devrimci bir filmdir. Öyle ki şehrin gettolarında yaşayan yoksul, ezilmiş siyah gençlerin öfkesini perdeye taşıyan *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*, ABD'deki egemen beyaz sınıfa savaş açan Kara Panterler'in bile beğenisini toplar. Hatta *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*'u gerçek anlamda devrimci ilk siyah film ilan eden Kara Panterler'in kurucularından Huey Newton, seks sahnelerini eleştirenlerin filmin sistem karşıtı mesajını gözden kaçırdığını söyler.

Filmin en tartışmalı sahnesi, yönetmenin on üç yaşındaki oğlu Mario'nun canlandırdığı küçük Sweetback'in yetişkin bir kadınla cinsel ilişkiye girdiğini gösteren sahnedir kuşkusuz. Büyüdüğünde babası gibi yönetmen ve oyuncu olan Mario Van Peebles, babasının *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*'u çekmek için harcadığı olağanüstü çabayı konu alan yarı belgesel filmi *Baadasssss!*'te (2003) bu olayın içyüzüne de değinir: Baba Van Peebles çekmek istediği filmle kafayı öylesine bozmuştur ki küçük oğluna travmatik bir deneyim yaşatmak pahasına onu pornografik bir sahnede oynamaya zorlar. *Baadasssss!*'te Mario, Amerikan sinemasında çığır açan Afrikalı Amerikalı olarak tarihe geçen babasını mitleştirmeden onun gerçekçi bir portresini çizer. *Baadasssss!*, o güne dek Hollywood'da eşine rastlanmadık, beyazlara kafa tutan, güçlü bir siyah kahraman yaratmak için kolları sıvayan Melvin Van Peebles'ın filmine maddi destek bulmak için nasıl çırpındığını, hatta bu sebeple filmin politik içeriğini gizleyip porno film çektiği söylentisini yaydığını, karşılaştığı bütün güçlüklere rağmen asla pes etmediğini anlatır. Mario, *Baadasssss!*'i çektiğinde babasının *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*'u çektiği yaştadır ve filmde babasını kendi canlandırır. *Baadasssss!*, Mario'nun beyazların dünyasında, beyazların egemenliğindeki film endüstrisi içinde siyahlara güç kazandıracak bir film çekmek için mücadele eden babasına bir saygı duruşudur. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Jean Seberg, Politik Film, Siyah İstismar Sineması

ÜSTTE
Sweet Sweetback's Baadasssss Song'un afişinden



Ş



Şarkı Söyleyen Çalı Ticari komedi filmlerinin görüp görebileceği en absürd şeylerden biri. Yaprakları sürekli hareket eder. Durmadan folk şarkıları söyler. *Üç Kabadayı*'nın (*¡Three Amigos!*, 1986) El Guapo adlı haydudu arayan kahramanlarına "Şarkı söyleyen çalıya gidin ve orada görünmez şövalyeyi çağırın" denmiştir. Meksika çöllerinde yola düştüklerinde, karşılarına sahiden de şarkı söyleyip duran bir çalı çıkar. Kahramanların yolculuğunda da pek bir anlam ifade etmez bu çalı. Zira çalının bulunduğu yerde çağırdıkları görünmez şövalyeyi de Chevy Chase'in canlandırdığı Dusty Bottoms yanlışlıkla vurarak öldürür. Şarkı söyleyen çalı, filmde en son görüntülendiği anda For He's a Jolly Good Fellow adlı şarkıyı söylemektedir. Zamanla 80'lerin Amerikan komedilerinin, beklenmedik saçmalıklarını temsil eden bir sembol hâline gelen şarkı söyleyen çalının sesinin kime ait olduğunu ise, filmin yönetmeni John Landis yıllar sonra açıklar: Filmin senaristlerinden de biri olan, *Ragtime* (1981) ve *Oyuncak Hikâyesi* (*Toy Story*, 1995) gibi filmler için yaptığı müziklerle tanınan Randy Newman. ***Fırat Yücel***

BKZ. Audrey II

Şarlo Öncesi Avrupalı Komedyenler Bugün sessiz sinema ve komedi deyince aklımıza ilk gelen örnekler genellikle Amerikan sinemasına aittir: Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd... Oysa sinema tarihinin ilk büyük komedyenleri Chaplin'den önce ortaya çıkmıştı ve çoğu Avrupalıydı –ki Chaplin de aslında İngiliz bir tiyatro komedyeni olmakla beraber sinemaya 1914'te ABD'de başlamıştır. Sinemanın ilk filmleri arasında 'gag' diye tanımlayabileceğimiz komedi filmleri zaten vardı: Lumière Kardeşler'in 'sulanan sulayıcı' (*L'arroseur Arrosé*, 1897) filmi gibi. Ancak bu filmlerdeki oyuncuların kimliği önemsizdi. Nitekim belki de bu sayede bu gibi filmlerin sayısız taklitleri çekildi, hâlâ da çekiliyor. Ancak seyircilerin de sima olarak tanıyıp takip ettiği, dolayısıyla haftalık yeni maceralarıyla kendi dizilerini yaratan

ÜSTTE
Üç Kabadayı

SOL SAYFADA
Charlie Chaplin ve Max Linder

BKZ. Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları

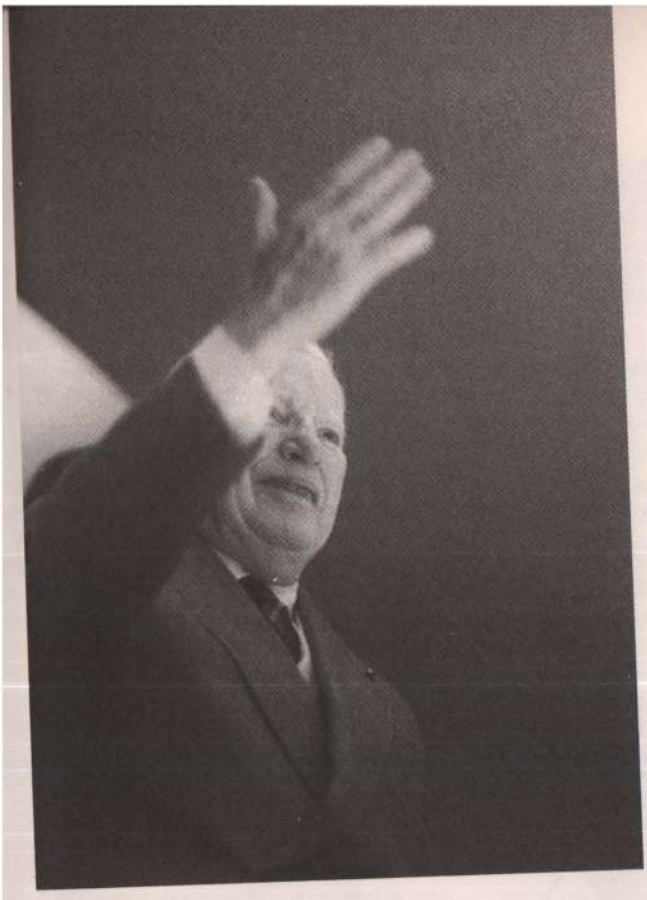
ALTTA
Max Linder

komedyenler daha sinemanın ilk on senesi bile dolmadan ortaya çıktılar. Örneğin Fransız komedyen Max Linder ilk filmini 1905'te çekti; 1907'ye gelindiğinde Max isimli karakter bütün dünyada tanınıyordu. Bunun gibi Andre Deed, 1906'dan başlayarak Boireau veya Cretinetti diye anılan karakterle Fransa ve İtalya'da yüze yakın film yaptı. İspanyol asıllı Marcel Perez de Robinet, Tweedledum gibi farklı karakter isimleriyle, önce Fransa'da daha sonra İtalya'da yüz elliden fazla film çekerek tüm dünyada tanınır hâle geldi. Bu senelerde kadın komedyenler de seviliyordu: Sarah Duhamel, Valentina Frascaroli ve Gigetta Morano gibi isimler canlandırdıkları karakterlerle özdeşleşerek onlarca kısa filmle her hafta izleyici karşısına çıktılar. Bu ve benzeri oyuncuların canlandırdıkları tiplemeler genellikle Fransız ve İtalyan halk tiyatrosu (*Commedia dell'Arte*), pandomim ve vodvil geleneğinden gelen, soytarı, serseri, patron, hizmetçi gibi tipler (Arlecchino, Pantalone, Colombina, Pierrot...) üzerine kurulmuştur. ***Elif Rongen-Kaynakçı***



Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları

Charlie Chaplin'in 1973 yılında, Paris'teki Fransız Sinemateki'nde, zor koşullar altında, çok düşük enstantane değerleriyle çekilmiş fotoğraflarıdır. Dünya Sinema Müzesi inanılmaz çabalar, geceli gündüzlü çalışmalarla, Chaillot Sarayı'nda, nihayet açılmıştır. Sinematek'in efsanevi kurucusu ve yöneticisi Henri Langlois, müzesini Şarlo'nun, Charles Spencer Chaplin'in ziyaret etmesini istemekte, kapısını sürekli aşındırmaktadır. 1973'te seksen dört yaşında olan Chaplin müzeyi gezmeye gücünün yetmeyeceğini ama bir filminin gösterimine katılmayı kabul ettiğini bildirir. Seçtiği film *Mösyö Verdoux*'dur (*Monsieur Verdoux*, 1947). Chaplin'in Sinematek'e geleceği ilan edildiği için, Chaillot'nun bahçeleri saatler öncesinden ablukaya alınır. İçeriye girememekten korkan davetliler de saatler önce kapalı kapılar önünde ayakta beklemeye başlarlar; ne olursa olsun içeriye girmeye kararlı davetsiz sinemaseverler de onlara katılmıştır.



Chaplin ise bir şart koşmuştur. Ziyareti sırasında fotoğrafçıların gelmesine engel olunacaktır (O zamanlar basın fotoğrafçılarının hepsi, hele de gece çalıştıklarında, flaş kullanırlardı. Oysa Chaplin'in gözleri bozuktu. Flaşlardan rahatsız olacaktı). Asistanlardan biri olarak, Sinematek'e bir kerecik gelecek olan Chaplin'in ziyaretinin hiç fotoğrafının olmamasının büyük bir kayıp olacağını Henri Langlois'ya anlatmaya çalışıyordum. Langlois sonunda ikna oldu ve gerekli pazarlıklara girişerek, flaşsız olması koşuluyla, Sinematek fotoğrafçısının –başkasının değil– birkaç fotoğraf çekmesine izin verilmesini sağladı. Oysa 'Sinematek fotoğrafçısı' diye biri yoktu! On yedi kişilik kadroda projeksiyon, gişe, kontrol, idare görevlileri vardı ama fotoğrafçı bulunmuyordu! Langlois, bana "sen çekersin!" dedi. Fikir benim değil miydi? Herkes kadar fotoğrafçıydım.

Chaplin karanlık bastıktan sonra gelecekti. Ne dışarda ne içerde özel bir ışıklandırma olmayacaktı. O sıralarda piyasadaki en "hızlı" film olan Kodak marka 400 ASA'lık Tri-X filmiyle birkaç deneme yaptım ve bir şeyler elde edebildim. Chaplin resmî bir araçla, Chaillot bahçelerinin içine, inmek zorunda olduğu birkaç basamağın önüne kadar geldi. Araçtan iner inmez, resmî Fransız basın ajansının fotoğrafçısı flaşı patlattı. Adamı yaka paça uzaklaştırdılar, çektiği bir resimle kaldı!

O andan itibaren, ışıklar sönüp de film başlayana kadar, içeri girmek isteyenlerin neden oldukları inanılmaz bir kargaşa yaşandı. Ben, elimde flaşsız fotoğraf makinesi (o zamanlar flaş, makinenin kendisinden de büyük, ona "eklenen" bir başka makineydi), beni (düşmeyeyim, ezilmemeyim diye) koruyan kimse olmaksızın, çekilebilecek otuz altı pozu nasıl değerlendirebileceğini düşünme fırsatı bile bulamadan deklanşöre basıyor; Chaplin'in en yakınında, karşısında ya da en azından yan tarafında bulunmaya çalışarak o bir daha yinelenmesi mümkün olmayacak anları yakalamaya

ÜSTTE
Charlie Chaplin Fransız Sinemateki'nde, 1973 (FOTOĞRAF: Jak Şalom)



ÜSTTE
Patricio Guzmán görüntü yönetmeni Jorge Müller Silva ile birlikte

Ş

çalışıyordum. Böylece çok düşük enstantanelerle filmimi bitirdim. Chaplin, eşine az rastlanır bir ilgiyle dakikalarca ayakta alkışlandı. Ben de ömrümde en çok saydığım, sevdiğim sanatçılardan biri olan Şarlo'nun fotoğrafını çekmiş oldum. ***Jak Şalom***

BKZ. Dünya Sinema Müzesi, Mary Meerson, Will Day Koleksiyonu

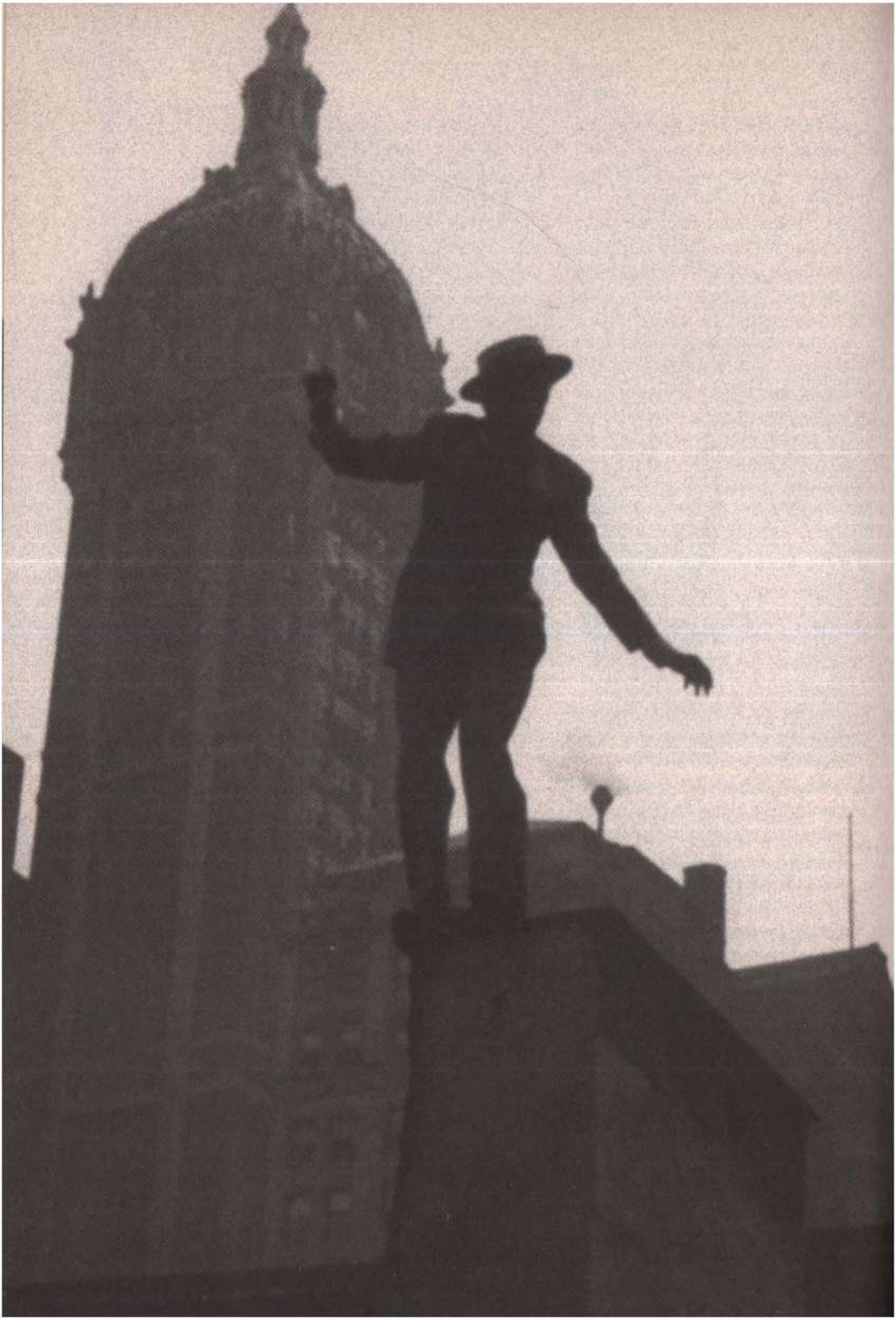
Şili Savaşı Şili'de 11 Eylül 1973 günü yaşanan darbenin en önemli belgesi sayılabilecek, üç bölümden oluşan film. Ancak *Şili Savaşı* (*La Batalla de Chile*, 1976) yalnızca Pinochet'nin kanlı darbesine, komünizmle savaş bahanesiyle bir ülkenin nasıl tüm kurumlarıyla birlikte yok edildiğine odaklanmıyor. 1973 Darbesi öncesindeki aylarda çekilen bu dört buçuk saatlik belgesel, aynı zamanda Pinochet'ye karşı direnişin de belgesi sayılabilir. Burjuvazinin Ayaklanması isimli ilk bölüm, Salvador Allende'nin darbe günü başkanlık sarayında öldürülmesiyle sonuçlanan bombalama ânının görüntüleriyle açılıyor ve hemen ardından altı ay öncesine dönerek, seçim sürecini anlatmaya başlıyor. Anlardan çok sürecin kendisine odaklanan anlatımıyla film, soyut kavramlar üzerinden değil, sokak, halk ve politikacılar arasındaki ilişkiyi tüm aşamalarıyla açık eden bir stratejiyle ilerliyor. Şili'nin politik savaş alanından kamera görüntüleriyle sokakta yapılan yüzlerce röportaj, sokak gösterileri, hukuki işlem-

ler, işgal edilen fabrikalardaki işçi meclisleri ve faşistlerin yürüyüşleri iç içe kurgulanmış. Halkın İktidarı isimli üçüncü bölüm özellikle darbe öncesindeki işçi sınıfı hareketine bakıyor. Böylece Allende'nin sosyalist devriminin tarihsel arka planından başlayarak, kontrolsüz bir kıyıma dönüşen darbe sürecinin ayrıntıları gözümüzün önüne seriliyor. Şili'de darbenin ardından yaşanan katliamı ve yapılan haksızlıkları aktarmaya kariyerini –ve hayatını– adamış olan yönetmen Patricio Guzmán'ın benzersiz filmi, adeta politik belgesel türünün de tanımını değiştirmiştir.

Guzmán'ın eseri aynı zamanda görsel-işitsel araçların sınırlılık ve imkânlarına ilişkin de benzersiz bir düşünce alanı açıyor. Chris Marker'ın Fransa'dan gönderdiği peliküllerle tamamlanabilen film, sinemanın şiddet karşısında nasıl konumlanacağını belki de sinema tarihinin en 'acı gerçek' deneyimiyle sorgulatıyor. İlk bölümün finalinde, sokakta kontrolsüzce sağa sola ateş eden askerî birliklerle karşı karşıya gelen Arjantinli kameraman Leonardo Henricksen, filmde de ifade edildiği gibi, yalnızca kendi ölümünü kaydetmekle kalmıyor, aynı zamanda darbeye iki ay kala, Şili Ordusu'nun gerçek yüzünü de göstermiş oluyor. Henricksen'in çekim yaparken askerler tarafından öldürülmesi şu farkı açık olarak gösteriyor: Silah ölümdür; kameraysa yaşatma çabası. Zaten yönetmen Guzmán da filmini, yine bir kameramana ithaf ediyor; 1974'te kaybedilen ve bir daha kendisinden haber alınamayan, *Şili Savaşı*'nın görüntü yönetmeni Jorge Müller Silva'ya.

Filmin, darbe döneminin şiddet imgelerinin Şili dışına çıkması açısından da çok önemli bir işlevi var. Özellikle Darbe isimli ikinci bölüm, darbenin ve sonuçlarının kaydını tutmaya yönelik çok önemli bir belge. Bu kayıtlar yalnız o dönemi ülke dışında anlatmaya yaramıyor; aynı zamanda darbe sonrasındaki yıllarda sistematik bir şekilde hafızası silinmeye çalışılan Şili halkının geçmişle hesaplaşması sürecinde de önem taşıyor. Uzun süre ülkesinden uzakta yaşamak zorunda kalan Guzmán 1996'da Şili'ye dönerek, bu yasaklı filmi hiç görmemiş olanlara izletiyor ve onların izleme deneyimlerini o dönemi bizzat yaşamış insanların anımsamalarıyla birlikte kurgulayarak *Chile, La Memoria Obstinada* (*Chile, Obstinate Memory*, 1997) isimli yeni bir belgesel yapıyor. Guzmán'ın anlattığına göre, 1996'da *Şili Savaşı*'nı üniversitede ilk gösterdiğinde sınıfta çıt çıkmıyor, ne bir alkış, ne bir ıslık, ne bir ses. Işıkları açtıklarında, sınıfta istisnasız herkesin ağladığını görüyor. Bunun üzerine yönetmen Şili'nin savaşının bitmediğini anlıyor. ***Zeynep Dadak***

bkz. Che'nin Gözleri, Devrimin Filmini Çekmek



T

Takılma Filmi Howard Hawks'un 1959 tarihli westerni *Rio Bravo* için Quentin Tarantino'nun kullandığı ve böylece literatüre kattığı 'takılma filmi' (*hangout film*), gayri resmî bir tür ismi. İzleyicinin, karakterleriyle vakit geçirmek isteyeceği filmleri tanımlamak için başvurulan bu tabir, zamanla başıboş karakterlerin öykülerini anlatan filmler için de kullanılmaya başladı. Sıkı bir olay örgüsünü takip eden hikâyelerden ziyade karakterlerin gündelik deviniminde aralarında geçen muhabbetlere odaklanan bu filmler, klasik anlatı yapısının kurallarını ihlal eder. Gücünü diyaloglardan alan, hayata bambaşka bir bakış açısı getirmeye çalışan takılma filmlerinde karakterler bir hedefe ulaşmaya çalışmazlar, izleyici onlarla 'şimdiki zaman'ı yoğun bir şekilde paylaşır.

Takılma filmi denince akla ilk gelen yönetmenlerden biri kuşkusuz Richard Linklater'dır. İlk uzun metrajı *Slacker*'dan (1991) on iki yılda çektiği büyüme hikâyesi *Çocukluk*'a (*Boyhood*, 2014), bir grup liselinin bir gününü anlatan *Genç ve Heyecanlı*'dan (*Dazed and Confused*, 1993) *Gün Doğmadan* (*Before Sunrise*, 1995) ile başlayan ve iki sevgilinin muhabbetlerine odaklanan üçlemesine, takılma filmleri Richard Linklater'ın Amerikan bağımsız sineması içinde kendine has bir yer edinmesini sağlamıştır. Linklater'la aynı dönemde film çekmeye başlayan Kevin Smith'in Clerks serisi de başka filmler hakkında konuşan, aylaklık yapan iki kafadarın muhabbetine ortak eder seyirciyi. John Hughes imzalı *Kahvaltı Kulübü* (*The Breakfast Club*, 1985) ise belki de bu gayri resmî türün doruk noktalarından biridir.



ALTTA
Genç ve Heyecanlı

SOL SAYFADA
Orson Welles'in *Too Much Johnson*'ından

BKZ. Too Much Johnson

Okulda ceza alınca bir cumartesiyi beraber geçirmek zorunda kalan beş gencin birbirlerini tanıma öyküsünü anlatan *Kahvaltı Kulübü*, gelmiş geçmiş en önemli gençlik filmlerinden biridir. 80'ler ve 90'larda geçen bu takılma filmleri, aidiyetsizlik duygusuyla baş etmeye çalışan X Kuşağı'nın yaşadığı varoluşsal buhranın da bir dışavurumudur. Hayat bir hedefe doğru ilerlemez; şimdiki zamanın içinde acı tatlı bir debelenmeden ibarettir.
Ali Deniz Şensöz

BKZ. X Kuşağı



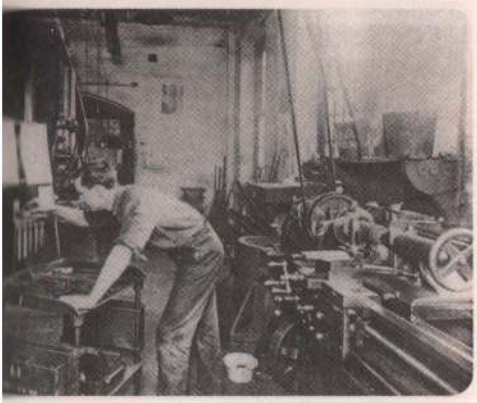
ÜSTTE
Yasujirô Ozu'nun *Tokyo Hikâyesi* (*Tôkyô Monogatari*, 1953) filminden

Tatami Planı Adını Japonya'daki evlerde yere serilen bir çeşit minderden alan, Yasujirô Ozu'nun film diline kazandırdığı kendine has çekim tekniğidir. Bu çekim, seyirciyi tataminin üzerinde sohbet eden karakterlerin muhabbetine ortak etmeyi amaçlar. Oturan karakterlerin göz hizasında yer alan kamera, izleyiciyle karakterler arasında tensel bir yakınlaşma yaratır. Yakın planlarda kadrajın ortasına yerleşen Ozu karakterleri adeta kameraya bakar gibi konuşur. Fakat bu bakış, kameranın varlığını açık eden ve seyirciye film izlediğini hatırlatan bakıştan çok farklıdır. Kamera, seyircinin gözüne dönüşmüştür, seyirci ise filmdeki karakterin temas ettiği birine.

Anlatıları birbirine benzeyen, estetik açıdan birbiriyle tutarlı filmler yapan Ozu "beni sürekli aynı resmi yapan bir ressam gibi düşünün" der. Bildiğimiz anlamda olay örgüsünün yer almadığı, karakterlerin gündelik hayatından kesitlere yer verilen, hiçbir kahramanın ön plana çıkmadığı Ozu anlatılarında konvansiyonel sinemanın insan odaklı anlatımı bir kenara bırakılır. Alan derinliği geniş, boş kadrajlara giren karakterler sahneyi terk ettiklerinde arkalarında yine boş bir kadraj bırakırlar. Karakter odaklı konvansiyonel anlatımda, bir sonraki sahneye karakterin hareketini takip edecek şekilde geçilir. Fakat Ozu bu kuralı ihlal eder. Ozu'nun filmlerinde insanlar anlatımın ana özneleri değildir, onlar bir boşluğun içinden geçip giderler. İnsanın bu kocaman boşluktaki ufacıklığını hatırlatan, tevazu sahibi aşkın bir bakışa sahip, yaşam coşkusunu içinde barındıran nevi-i şahsına münhasır bir sinema yapar Ozu. Hayatın gelip geçiciliğinin farkında olma felsefesi *mono no aware*'nin sinemadaki karşılığını bulur. Kameranın asla yükselmemesi, tatami planında kalması biraz da bundandır. Hiçbir şeye yukarıdan bakmaz, hiçbir görüntünün üzerimizde tahakküm kurmasına izin vermez. ***Ali Deniz Şensöz***

BKZ. Ozu Usulü Kurgu

Taylorizmin Filmleri Üretim bandında olsun olmasın her türlü işçinin işini yaparken icra etmesi gereken bedensel hareketleri kaydetmek, ölçmek, en doğru hareketleri belirlemek ve bunları işçilere öğretmek amacıyla 20. yüzyıl başında hazırlanan fotoğraf ve film koleksiyonu Zaman ve Hareket Etütleri (*Time and Motion Studies*), Taylorizmin en etkili araçlarıydı. Lenin, 1914 yılında kaleme aldığı İnsanın Makinelere Köle Edilmesi adlı makalesinde, ABD'de sürdürülen bu etütleri şöyle tarif eder: "İşçinin koluna bir ışık bağlanıyor, sonra da her zaman yaptığı işi yapması isteniyor, bu



süreç fotoğraflanıyor ve ışığın hareketi inceleniyor. İşçinin kimi hareketleri 'gereksiz' bulunarak, bunlardan kaçınması isteniyor. Sebebi de işçinin daha yoğun çalışması, üretimde tek bir saniye kaybedilmemesi." Üretimin verimliğini artırma amacıyla gerçekleştirilen bu etütlerle işçilerin beden hareketleri (örneğin bir santral memurunun, tekstil işçisinin, duvar ustasının veya bir cerrahın rutin el ve kol hareketleri) önce kaydediliyor, sonra analiz ediliyor ve en verimli beden hareketlerinin bir reçetesi çıkarılıyordu. Elde edilen kısa filmler, fabrikalardaki salonlarda eğitim amacıyla işçilere gösteriliyordu. Endüstriyel kapitalizmin işçi bedenini makineleştirme emellerinin hem bir aracı hem de kuvvetli bir sembolü olan bu fotoğraf ve film koleksiyonu, günümüz sinema ve emek tarihçileri için yüzyıl başından günümüze ulaşan muazzam bir emek görüntüleri arşivi. Frederick Winslow Taylor ile hemen hemen aynı zamanda benzer etütler yapan Frank ve Lillian Gilbreth'in bu görüntülerle birlikte kuramsallaştırdığı yönetim teorisi, bugün hâlâ kullanılıyor; elbette işçi bedenine bağlanan daha gelişmiş donanımlar ve yazılımlar aracılığıyla.

Aslı Özgen Tuncer

bkz. Fabrikadan Çıkan İşçiler, Fotoğraf Tüfeği, Rhodiaceta

Tiksinti Sineması İzleyicide mide bulantısı, tiksinti gibi fiziksel tepkilere yol açan filmleri tanımlamak için kullanılan tabir. Bu tür filmlerin gösterimlerinde kusmuk torbaları dağıtılması âdettendir. Bugünden bakınca inandırıcılıktan uzak, hatta düpedüz gülünç kaçan kanlı sahneleriyle korku türünde devrim yaratan *Blood Feast*'in (1963) prömiyerinde dağıtılan kusmuk torbalarının üzerinde "filmi izlerken buna ihtiyacınız olabilir" yazıyordu. Mikita Brottman, Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif adlı kitabında tiksinti sinemasının (*cinema vomitif*) *slasher* ve istismar filmleriyle akraba olmasına rağmen her ikisinden de daha rahatsız edici ve iğrenç olduğunu söyler. Parçalanmış bedenler, çürümüş cesetler, deşilmiş bağırsaklar, kan, dışkı, kusmuk gibi

SOLDA
Frederick Taylor'in etütlerinin pratiğe döküldüğü Tabor Company adlı şirkette bir makine ustası, 1905.

ALTTA
Blood Feast'in gösterimlerinde dağıtılan kusmuk torbası



iğrenç (*abject*) olarak addedilen ne varsa gözümüze sokan, yamyamlık gibi tabu konulara el atan tiksinti sinemasının öne çıkan örnekleri arasında, 1960'larda popüler olan mondo filmleri, gelmiş geçmiş en kötü şöhretli filmlerden *Cannibal Holocaust* (1980) ve mide bulandırıcı filmler listesinde zirveye oynayan *İnsan Kırkayak* (*The Human Centipede*, 2009) sayılabilir. İzleyiciyi şoke etmek amacıyla ucuz hilelere başvuran; dehşet, iğrençlik ve pislikte sınır tanımayan, ticari kaygılarla çekilmiş, düşük bütçeli tiksinti sinemasının filmlerinin hor görülmesinde şaşılacak bir şey yok doğrusu. Ne var ki Brottman'ın "anaakım sinemanın bilinçaltı" olarak nitelediği bu filmlerin insanların yüzleşmekten kaçındığı bastırılmış dürtülere, ölüme ve bedenin yaralanabilirliğine dair korkulara ışık tutan bir yönü olduğu da muhakkak. Sonuçta meşhur kuramcı Julia Kristeva'nın da belirttiği üzere iğrenme dediğimiz şey; saf, saygın, ideal kimliğimize meydan okuduğu için şiddetle dışlayıp başımızdan defetmeye çalıştığımız, yine de bir türlü yakamızı bırakmayan, hem bedenimizi hem de bilincimizi istila etmek için pusuda bekleyen bir tehdide verdiğimiz tepkiden başka nedir ki? ***Coşkun Liktor***

BKZ. Mondo Filmi

T

Timsah Adam

Batı'daki kurt adamın Güneydoğu Asya'daki muadili. Nasıl Avrupa'nın taşra yaşamında insanlar için en büyük tehdit oluşturan vahşi hayvan kurt ise, Güney Asya'da deniz ve/veya ırmak kıyılarına yakın yörelerde iskân eden halk için de timsahlar aynı ölçüde günlük yaşamda tehdit oluşturagelmiştir. Bu gerçeklikle paralel biçimde nasıl Batı Avrupa'da kurda dönüşebilen insanlara dair bir halk inancı boy göstermişse, Tayland-Kamboçya yöresinde de timsaha dönüşebilen insanlara dair halk öyküleri serpilmiş. Nihayet 20. yüzyılda bu öyküler, Batı'daki muadilleri için söz konusu olduğu gibi, sinemaya da uyarlanmış. Tayland ve Kamboçya sinemalarındaki popüler janr ürünleri üzerine araştırmalar çok az, bu ülkelerin araştırmacılarının yapmış olabileceği çalışmalar ise çevrilerek yaygın dolaşıma girmiş değil, dolayısıyla timsah adam filmlerine dair bilgilerimiz sınırlı. Kamboçya'da 1968-72 yılları arasında üç adet timsah adam filmi çevrilmiş; bunlardan –altyazısız da olsa izleyebildiğim– sonuncusunun dehşet sineması kalıplarına uzak, çok naif bir film olduğu söylenebilir. Öte yandan ilerleyen yıllarda Tayland B-tipi fantastik sinemasının önde gelen yapımcı-yönetmeni olacak Sompote Saengduenchai da ilk filmini 1970'te bu halk öykülerine dayanarak çekmiş, *Chalawan* isimli bu film bugün kayıp ama Saengduenchai'nin daha sonra aynı temaya geri dönerek çektiği *Kraithong* (1980) ve *Kraithong* 2'nin (1985) altyazısız DVD'leri Tayland'da piyasaya çıkmış durumda. Saengduenchai'nin bu filmleri kanlı timsah saldırısı sahneleri içermekle birlikte melodram yönü de bulunan filmler. Bir



SAĞDA
Kraithong'un DVD kapağı

Tayland halk öyküsünden uyarlandığı kaydedilen bu iki filmin 2000'li yıllarda birer de yeniden çevrimi yapılmış. Bu arada *Kraithong 2*, Hong Kong'daki Z-tipi bir yapımevi tarafından, Amerikalı bir komandonun kadın bir büyücü ve timsah saldırılarına kumanda eden işbirlikçisine karşı mücadelesine dair yeni sahnelerle yeniden kurgulanmasıyla 1989'da *Crocodile Fury* adıyla uluslararası piyasalara sürülmüş. ***Kaya Özkaracalar***

BKZ. Pulgasari



Too Much Johnson Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'den (*Citizen Kane*, 1941) üç yıl önce çektiği ve uzun yıllar kayıp olduğu düşünülen filmi *Too Much Johnson* 2008 yılında İtalya'daki bir depoda keşfedildi ve restore edildikten sonra ilk olarak 2013 yılında izleyiciyle buluştu. Welles, filmini William Gillette'in aynı adlı tiyatro oyunuyla beraber göstermeyi planlıyordu. Oyunun prolog bölümünde 20, ikinci ve üçüncü perdesindeyse 10'ar dakikalık bölümlerinin gösterilmesi planlanan *Too Much Johnson*, eğer her şey yolunda gitseydi tarihin erken multimedya gösterimlerinden biri olacaktı. *Too Much Johnson*'ın şu an izleyebildiğimiz versiyonu klasik bir Hollywood *slapstick* komedisi. Filmin olay örgüsü, New Yorklu bir playboy'un, sevgilisinin kocasından kaçmasından ibaret. New York'ta başlayan ve Küba'da son bulan bu kovalamaca öyküsü yaklaşık bir saat sürüyor. Durmak bilmeyen bu kovalamaca, filmi neredeyse deneysel bir *slapstick*'e dönüşüyor. Welles iki adamın bir kadın uğruna ülke değiştirecek kadar uzun süren kavgasını olabilecek en abartılı şekilde anlatarak erkeklik gururu denilen şeyle dalgasını geçiyor sanki. ***Ali Deniz Şensöz***

BKZ. Abel Gance'a Göre Napolyon, Entr'acte, Kovalamaca, Mecralararasılık

Trajik Melez Hem Amerikan edebiyatında hem de Hollywood filmlerinde sıkça rastlanan Afrikalı Amerikalı stereotiplerinden biri. Ne siyahların ne de beyazların dünyasına ait hissettiğinden arada derede kalmış bir karakter olan trajik melezin kökeni, ırklar arası ilişkiyi beyaz ırkın saflığına tehdit addeden ırkçı ideolojiye dayanır. Genellikle açık tenli ve seksi bir siyah kadın olarak resmedilen trajik melez, ırk karışımından doğınuş olmanın bedelini trajik bir şekilde canını vererek öder. Trajik melez rolleriyle Hollywood'a damga vuran oyuncuların en önde geleni, En İyi Kadın Oyuncu dalında Oscar'a aday gösterilen ilk Afrikalı Amerikalı olan Dorothy Dandridge'dir. Dandridge, 1940'larda, yani siyahların eşit yurttaşlık hakları kazanmasından çeyrek asır önce, Hollywood'da ırk bariyerini



ALTTA
Dorothy Dandridge *Siyah Karmen*'de

aşmaya çalışan oyunculardan biriydi. Aynı zamanda başarılı bir kabare şarkıcısı olan Dandridge'in o sıralar yürürlükte olan ayrımcılık yasalarına göre sahne aldığı Las Vegas'taki otelde gecelemesi veya havuza girmesi yasaktı örneğin. Otto Preminger'ın *Siyah Karmen* (*Carmen Jones*, 1954) filminde trajik melez Karmen'i canlandıran Dandridge'in başarılı performansı, ona 1954'te Oscar adaylığı kazandırdı. Sonunda ödül Grace Kelly'ye gitse de beyaz yıldızlarla aynı kulvarda yarışmak bile bir Afrikalı Amerikalı için görülmemiş bir başarıydı. Şöhretinin zirvesindeyken Marilyn Monroe'yla kıyaslanıp "siyah bomba" diye anılan Dandridge'in kariyeri çok geçmeden düşüşe geçti. Sadece filmleriyle değil özel hayatıyla da trajik melez yakıştırmasına muhatap olan Dandridge, 1965'te kırk iki yaşındayken evinde ölü bulunduğunda borç batağındaydı. Tıpkı Marilyn Monroe gibi aşırı dozda sakinleştiriciden ölen Dandridge, uzun süredir depresyon tedavisi görüyordu. *Introducing Dorothy Dandridge* (1999) adlı biyografik filmde Dandridge'i canlandıran Halle Berry'nin 2002'de *Kesişen Yollar* (*Monster's Ball*) filmiyle En İyi Kadın Oyuncu dalında Oscar kazanan ilk (ve hâlâ tek) Afrikalı Amerikalı olması da ilginç bir tesadüf. Berry ödülü alırken yaptığı konuşmada ilham kaynağı belleddiği Dandridge'i anmayı unutmadı. Halle Berry'nin aşk ilişkilerinde yaşadığı sorunlar yüzünden magazin basınında modern bir trajik melez olarak sunulması, kökleri 19. yüzyıla dayanan bu ırkçı stereotipin hâlâ beyazların Afrikalı Amerikalılara bakışını belirlediğini gösteriyor. ***Coşkun Liktor***

Tren Lumière Kardeşler'in en ünlü filmlerinden birinin *Trenin Gara Girişi* (*L'arrivée d'un train à La Ciotat*, 1896) olması bir tesadüften ibaret olamaz. 19. yüzyılın zaman-mekân algısını kökten değiştiren ve biçimlendiren şeylerin başında tren geliyorsa, 20. yüzyılınki sinemadır. Bizzat iki kenarındaki diş delikleriyle film şeridi ile tren rayları arasındaki benzerlik de sadece estetik bir tesadüf değildir belki. Her ikisi de hareketin sürekliliğini sağlamak için ne de olsa. Her ikisi de hız ile, mesafenin kısalması ve aslında görüntünün hareketi ile ilgili. Tren, insanlar için mesafeleri kısaltıp zamanı hızlandırdı; sinema ise *palimpsest* misali zaman ve mekânı üst üste yazılabilir bir şeye dönüştürdü adeta. Anlatı sinemasının en erken örneklerinden kabul edilen 1903 yapımı Edwin S. Porter imzalı *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*), bizzat tren rayları aracılığıyla inşa edilmekte olan bir ulusun kurucu anlatısı olan western türünün ilk örneklerinden biri kabul edilir. Önce tren rayları döşenen kasabalarıyla westernler Amerikan medeniyetinin kuruluş mitini beyazperdede yazarlar.

Fakat bu ikisini, sinema ve treni, bizzat bir araya getirme fikri Sovyetler Birliği'nde filizlenir ve uygulamaya konur. Devrimi halkın ayağına götürme konusunda hem tren raylarından hem de sinemadan medet uman Sovyetler'in engin coğrafyasında, 1920'lerde, 'ajit-tren' adı verilen propaganda trenleri yola çıkar. Mayakovski, El Lissitzky, Malevich gibi ünlü avangard sanatçıların işleri treni süslerken, proje Dziga Vertov gibi sinemacılar tarafından yürütülür. 1919-1920 yılları arasında 'ajit-tren'lerin yüzlercesi, binlerce izleyiciyi sinema ile tanıştırır. Doğuştan kentli olan sinema, Sovyetler coğrafyasının tren rayları sayesinde çiftçilerle, köylülerle erken bir tarihte buluşur. Ajit-trenlerin temel amacı belgeseller aracılığıyla devrimin ideolojisini yaymak, benimsetmek ve öğretmektir. Bundan yaklaşık on yıl sonra Aleksandr Medvedkin tarafından geliştirilip uygulamaya konan 'sine-tren'



ise, daha az bilinen ama çok daha gelişkin bir projedir. Sine-tren'in mottosu 'bugün çek, yarın göster'dir. Sine-tren, ajit-trenden farklı olarak sadece film göstermek için değil aynı zamanda film üretmek için donatılmıştır.

İlk trenin 1932'de Ukrayna'daki bir maden bölgesi olan Dnepropetrovsk'a doğru yola çıktığı ve üç aylık yolculuğu süresince ürettiği dokuz filmi 105 gösterimde 34 bin 300 kişiye ulaştırdığı söyleniyor. Devletin propaganda birimi tarafından finanse edilen trenin kompartımanlarında bir laboratuvar, bir kurgu odası, bir karanlık oda, bir animasyon stüdyosu, bir gösterim salonu ve film ekibinin konaklayacağı yatak odaları mevcut. Film ekibi gidilen yerlerde, köylülerin, işçilerin, çiftçilerin üretim, çalışma ve yaşam koşullarını belgeliyor. Onlara "sorun nedir yoldaş?" ya da "ne yapıyorsunuz yoldaşlar?" soruları soruluyor ve cevaplar görüntüler eşliğinde kurgulandıktan sonra aynı insanların izlemesi için gösterimler düzenleniyor. Gösterimlerin ardından ise hararetli tartışmalar yaşanıyor. Giderek gelişen sine-tren, Medvedkin ve ekibinin ellerinde yüzlerce film çekip gösteriyor. Sine-tren, 20'lerdekinden farklı olarak, devrimi eleştirmek, sorunları ortaya çıkarıp tartıştırmak için de kullanılıyor. Sine-tren filmleri, öğretici ve eleştirel bir tona sahip olduğu gibi, kimi zaman yoldaşların yanlışlarını ifşa etmek, onları kamusal alanda utandırmak için de kullanılıyor; kimi zaman ise komedi ve hiciv öğeleriyle eğlendirici bir tona bürünüyor. Sinemanın üretimi ile gösterimi arasındaki farkın en hızla kapandığı örneklerden biri sine-tren. Devrimin hızına yetişmek üzere ve bizzat devrimin sorunlarını tartışabilmek için yaratılmış bir 'sinematik şok' deneyi. Chris Marker'ın, bir Medvedkin portresi olan *Son Bolşevik*'inin (*Le Tombeau d'Alexandre*, 1993) yanı sıra, *Le Train en Marche* (1971) isimli bir de kısa belgeseli bulunuyor sadece sine-trenleri anlattığı... Hafifleyip kullanımının kolaylaşmasıyla kameranın

ÜSTTE
Büyük Tren Soygunu

bizzat işçilerin eline verilmesi için ise 60'lara gelinmesi gerecektir. Chris Marker da bu kez bu trene binenlerden biri olacaktır. ***Senem Aytaç***

bkz. Medvedkin Grubu, Son Bolşevik, Taylorizmin Filmleri, Trenin Gara Girişi

ALTTA
Perde Açılıyor'da George Sanders, Anne Baxter ve Bette Davis



Trençkot İlk kez Birinci Dünya Savaşı yıllarında ortaya çıkan, adını siperlerde giyilen asker ceketlerinden alan trençkot ya da siper kaputu, savaş sonrasında gangster filmlerinin vazgeçilmez aksesuarlarından biri olur. Bu erkek giysisi, aynı zamanda Hollywood'da "norm dışı" cinsel konumların temsilinin hatta imasının yasaklı olduğu püriten yıllarında örtük lezbiyen karakterleri işaretlemek için de kullanılır. Soğuk Savaş döneminin ve Hollywood'un sansürlü yıllarının örtük eşcinsel filmleri listesinin başlarında yer alan *Perde Açılıyor* (*All About Eve*, 1950) trençkotun bu amaçla kullanıldığı, belirgin bir örnektir. Eve'in ilgi odağı olduğu bir ödül töreniyle başlayan film, uzun bir geriye dönüşle hikâyeyi en başından alır. Işıkların altında şık gece kıyafeti ve mücevherleriyle parıldayan çekici kadın, hikâyenin başında karşımıza gece vakti karanlık bir sokakta, gölgelerin içinden genç bir erkek gibi çıkar. Sesi boğuk ve derindir. Başında eski bir şapka, üzerinde kirli bir trençkot vardır. Daha sonra Eve'i aynı trençkotla, siyah, pırıltılı bir kürk giymiş tiyatro divası Margo'ya sarılırken görürüz.

Yine 1950'de perdeye düşen Michael Curtiz imzalı *Young Man with a Horn*'da Lauren Bacall'ın oynadığı sofistike Amy North ve John Cromwell'in *Caged* (1950) filminde Hope Emerson'ın canlandırdığı sadist hapishane müdürü Evelyn Harper da, tıpkı *Perde Açılıyor*'un Eve Harrington'ı gibi örtük cinsel yönelimleri yıllar sonra gardıroptan çıkan lezbiyen karakterlerdir. ***Özgür Yaren***

bkz. Fes, Florida Büyüsü

Trenin Gara Girişi Sanılanın aksine, bugün birçok platformda karşımıza çıkan, ilk gösteriminde panik yarattığı söylenceleriyle ünlenmiş *Trenin Gara Girişi* (Lumière kataloğundaki numarası 653 olan *L'arrivee d'un Train a La Ciotat*) aslında 1897 tarihinde filme alınmıştır ve Lumière Kardeşler'in ilk halka açık gösteriminde gösterilen film bu değildir. Bu konuda tarihçilerin farklı bulguları mevcut ve halen resmin tamamına vâkıf değiliz. Sinema tarihçisi Martin Loiperdinger'in araştırmaları ve 'Catalogue Lumiere' websitesindeki bilgiye göre, Lumière'lerin filmlerini satmak amacıyla hazırladıkları ticari katalogda sadece bir tane *Trenin Gara Girişi* listeleniyor. Ancak sinema tarihçileri, Lumière operatörlerinin, bu ticari katalogda listelenmeyen en az iki tane daha *Trenin Gara Girişi*



filmi çektiği bilgisini netleştirmiş durumda. Bugün bize ulaşan ve YouTube dahil her türlü platformda erişilebilen *Trenin Gara Girişi*, Louis Lumière tarafından 1897 yazında filme alınmış, Lyon Republicain gazetesinde yer alan bir ilana göre de 10 Ekim 1897'de gösterilmiş. 1896 yılında filme alınan bir diğer versiyondan bugün elimizde sadece 32 adet fotoğraf bulunuyor. 13 Mart 1896 tarihli La Science Française'de yayımlanan sinematograf üzerine bir makalede kullanılmış bu resimlerden anlaşılan, bu versiyonun 25 Ocak 1896'da Lyon'da halka gösterildiği. Bütün bu bilgiler, trenin gara girişi temasının sinemanın ilk yıllarında ne kadar popüler bir tema olduğunu da gösteriyor aslında. Méliès'ten Edison'a, sinemanın öncüleri trenden dünyayı ve/veya trenin kendisini filme çekmişti. Trenin gara girişi, Lumière'lerin sinema estetiğine en büyük katkısı olan, diyagonal kompozisyona sahiptir. İlk izleyicilerin yaşadığı söylenen paniğe yol açan film henüz netleştirilememiş olsa da, bu filmin estetiğini tahayyül etmenin zor olmadığı bu yüzden rahatlıkla söylenebilir.

Aslı Özgen Tuncer

BKZ. İlk Gösterimde Yaşanan Panik, Tren

Trumbo Bir prensesle yoksul bir gazetecinin aşkını anlatan *Roma Tatili* (*Roman Holiday*, 1953) hem seyircileri hem de eleştirmenleri çok etkiler; 1954'teki Akademi ödül töreninde on dalda Oscar adayı olur. En İyi Kadın Oyuncu (Audrey Hepburn), En İyi Senaryo ve En İyi Kostüm ödüllerini alır. William Wyler'ın yönettiği filmin senaryosunu, ismi Amerika'ya Karşı Faaliyetleri Araştırma Komitesi'nin hazırladığı kara listede bulunan Dalton Trumbo yazmıştır. Trumbo'nun Oscar'ı jenerikte adı paravan olarak yazılan Ian McLellan Hunter'a verilir. Senaristin 1975'teki ölümünden on sekiz yıl sonra, 10 Mayıs 1993'te dul eşine takdim edilir. Trumbo'nun ismi filmin jeneriğe geri yazılır. Hollywood'da kara listeye alınan çok sayıda isimden biri olan Dalton Trumbo'nun yaşam öyküsü, 2015'te çekilen Trumbo filmine de konu olacaktır.

Şükran Yücel

BKZ. Güneyli Bayan, İsimsiz Oscarlılar, John Garfield, Kara Liste



ALTTA
Dalton Trumbo



U

Ucubelerin Raconu Kendisi de gençliğinde bir sirkte çalışmış olan Tod Browning'in, gezici bir sirkte geçen nev-i şahsına münhasır korku filmi *Hilkat Garibeleri*'nin (*Freaks*, 1932) sonunda, 'ucube'lerin ortaya koydukları dayanışmaya verilen ad. Cüce Hans'ın (Harry Earles) büyük bir mirasa konacağını öğrenen trapezci Cleopatra (Olga Baclanova), sevgilisi, sirkin kaslı adamı Herkül'le (Henry Victor) birlikte acımasız bir plan yapar. Cleopatra, Hans'ı baştan çıkaracak, onu evlenmeye ikna edecek, düğün gecelerinde onu zehirleyerek öldürecek, böylelikle iki sevgili Hans'ın mirasına konacaktır. Fiziksel ve zihinsel engelleriyle film boyunca alay konusu olan sirk ucubeleri bu şeytani planı deşifre eder ve fırtınalı bir gecede, Cleopatra ile Herkül'den intikam alırlar. Finalde filmin başındaki sahneye geri döneriz ve bir grup izleyiciye ucubelerin hikâyesini anlatan bir sunucunun "işte 'Ucubelerin Raconu' budur" sözleri eşliğinde, dehşet verici bir görüntüyle karşılaşırız: Bacaklarını kaybetmiş, katrana batırılıp tüylere bulanmış Cleopatra'nın kendisi de bir 'ucube'ye dönüşmüştür. *Hilkat Garibeleri* Hays Yasası'ndan önce çekilmiş olduğundan ciddi bir sansürle karşılaşmaz ama yine de yapımcılar tarafından fazla sarsıcı bulunduğundan kimi sahneleri çıkarılır, ayrıca filme orijinal senaryoda yer almayan bir mutlu son eklenir. Türünün tek örneği kabul edilen korku klasiği *Hilkat Garibeleri*'nin orijinal versiyonu ise bugün hâlâ kayıptır. ***Berke Göl***

BKZ. Cüce

Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu **Uluslararası Filın Arşivleri Federasyonu'nun (FIAF: International Federeation of Film Archives) temelleri, 1938'de Fransız Sinemateki (Paris), Alman Film Arşivi (Reichsfilmarchiv, Berlin), İngiliz Film Enstitüsü (British Film Institute, Londra) ve Modern Sanat Müzesi Kütüphanesi (MoMA: Museum of Modern Art Film Library, New York) aralarında imzaladıkları bir anlaşmayla**

ALTTA
Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu'nun 1952'de Amsterdam'da gerçekleştirilen kongresinden

SOL SAYFADA
Hilkat Garibeleri



atıldı. Zaten 1934'ten beri birlikte çalışmalar yapan bu dört kurum, bu tarihten sonra resmen ortak projeler yaratmak, bilgi ve film alışverişinde bulunmak, uzmanlaşma eğitimleri vermek gibi amaçlarla anlaşmaya varmışlardı. Özellikle MoMA'nın küratörü Iris Barry ve Fransız Sinemateki'nin kurucusu Henry Langlois bu ortak çalışma ruhuna önem veriyorlar, sinema kültürünün ve filmlerin ulusal sınırları tanımadığını vurgulayarak uluslararası bir platformun önemini vurguluyorlardı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra diğer ülkelerin de hızla katılımıyla FIAF üyelerinin sayısı artarak federasyonun gerçekten tüm kıtalara yayılması sağlandı. Bugün FIAF'ın 74 ülkeden 89 üyesi ve bunların yanı sıra da 75 ortak üyesi var. Tam üyeler film arşivi olarak tam teçhizata sahip üyelerden, ortak üyeler ise sinema tarihiyle doğrudan ilişkili koleksiyonları olan ancak kendi film arşivi bulunmayan üyelerden, arşiv filmlerinin restorasyonu ve gösterimine tam destek veren festivaller, müzeler veya kütüphanelerden oluşuyor. Üyeler ellerindeki tarihî görsel malzemenin en uygun şartlarda saklanmasını ve gerektiği takdirde etik biçimde restore edilmesini ve gösterilmesini garanti ediyorlar. Başlangıcından beri FIAF üyeleri farklı statülere sahip kurumlar olabiliyor; gerek devlet kurumları, gerekse özel vakıflar, üniversiteler, müzeler ve belediye film arşivleri, eğer film arşivciliğini ana hedef alarak düzenlenmişlerse FIAF üyeliğine aday olabiliyor. Bünyesindeki bütün kurumlar FIAF'ın misyonu ve etik koduna göre hareket edeceklerini temin ediyorlar. FIAF üyeleri film projeksiyonu konusunda gerekli donanıma sahip olduğundan kurumlar birbirlerinin filmlerini ödünç alıp gösterebiliyor, filmlerin kondisyonu ve telif hakları hakkındaki bilgileri kendi iletişim ağlarında paylaşabiliyorlar. FIAF ayrıca üst kurum olarak her sene farklı bir ülkede kongre düzenliyor ve seçimle oluşturduğu komisyonlar aracılığıyla uluslararası film arşivciliği konusunda ortak hedeflerin, projelerin belirlenmesine öncü oluyor. Türkiye'nin tek FIAF üyesi, 1973'te federasyona katılmış olan Mimar Sinan Üniversitesi Sinema-TV Enstitüsü. ***Elif Rongen-Kaynakçı***

BKZ. Dünya Sinema Müzesi, Will Day Koleksiyonu

Urusevskiy'nin Plan Sekansları

Görüntü yönetmeni Sergey Urusevskiy'nin binlerce askerin figürasyon yaptığı geçit törenlerinde, Küba'nın gece kulüplerinde, fakir mahallerinde, şeker kamışı tarlaları ve puro imalathanelerinde çektiği, izleyiciyi içine alan, uzun ve teknik olarak yapılması imkânsız gözüken plan sekanslar. 1964 tarihli *Ben Küba* (*Soy Cuba*) 90'lı yılların başında yeniden günyüzüne çıkarıldığında, bağımsız Amerikan sinemasını şekillendiren köşe taşlarından biri hâline gelir. Devrim sonrası, adayla ilişkileri geliştirmek isteyen Sovyet Rusya, tari-



SAĞDA
Ben Küba

hin ilk Küba-Rus ortak filmini yapmak için teklifte bulunmuştur. Sinemayı bir sanat formu olduğu kadar bir propaganda aracı olarak da gören ve gelişmiş teknik altyapısıyla sinema yapımlarını destekleyen SSCB, yönetmen Mikhail Kalatozov ve görüntü yönetmeni Sergey Urusevskiy'i *Ben Küba*'yı çekmeleri için adaya gönderir. Kendisini Küba olarak tanıtan bir kadının anlatıcı olacağı film dört kısa hikâyeden oluşacaktır. Filmle ilgili, şiirsel olacağı dışında fazla bilgi paylaşmayan Kalazatov ve Urusevskiy, yapıma başlarken her iki devletten de özgür bırakılacaklarına dair güvence alırlar. Küba devletinin de yapımı için tüm imkânlarını seferber ettiği film için, o dönem kullanımına sık rastlanmayan geniş lensli, hafif bir kamera Urusevskiy'nin vücuduna eklemlenir ve Urusevskiy'nin plan sekansları, Küba'nın çatılarında dolaşır, kalabalıklarına karışır, sularında yüzer. SSCB yeteri kadar devrimci bulmadığı için, ABD komünist olduğu gerekçesiyle, Küba devletiyse halkın kültürel özelliklerini sömürmekle suçladığı için *Ben Küba* her yerde sansürlenir; Martin Scorsese ve Francis Ford Coppola tarafından yeniden keşfedilene dek ortadan yok olur. Milan Kundera, Perde kitabının Devamlılığın Bilinci bölümünde, seneler sonra değeri anlaşılan sanat eserleriyle dolu tarihten bahsederken, tarih kavramını olayların değil, değerlerin yazımı olarak konumlandırır. *Ben Küba*, bu anlamda, şüphesiz ki sinema tarihinin çok önemli bir parçasıdır. ***Elif Refiğ***

BKZ. Korumasız Masumiyet, Sara Gomez

Uyarı Spotu Sinemanın başlangıcından beri, izleyicilere sinemada nasıl davranmaları gerektiğini anlatan kısa filmler veya uyarı spotları olagelmiştir. İlk örnekler, perdeye yansıtılan 'Hanımlar, lütfen şapkalarınızı çıkarınız.' tarzı



yazılardan oluşur. Ancak kısa süre içinde bu uyarıların kendileri de birer filme dönüşür. Bugün de örneklerine düzenli olarak rastladığımız 'cep telefonunuzu kapatmayı unutmayın' gibi örnekler zaman içinde değişen kurallarla birlikte dönüşmüştür. Örneğin, 1930'ların ortasında Hollanda'da Profesör Pienter isimli çizgi karakter izleyicilere salonu hangi yoldan terk etmeleri gerektiğini mizahi biçimde anlatır. Yine birçok sinemada 'dışarıdan yemek getirmek yasaktır', 'sigara içmek yasaktır' türünde uyarı filmleri kullanılmıştır. Bu filmleri bazen sinemalar kendileri yaptırmış, bazense yapımcı stüdyolar kendi filmlerinin de reklamı olacak şekilde filmler yaptırmışlardır. ***Elif Rongen-Kaynakçı***

BKZ. Seans

ÜSTTE
Bir uyarı spotundan: "Hanımlar, lütfen şapkalarınızı çıkarınız".



Ü



Ülke Sineması Türkiye/Türkçe dışında kavram olarak var olduğundan şüphe duyabileceğimiz ancak sık sık karşımıza çıkan bir tanımlama. Genellikle 'dünya sineması'nın muğlak çerçevesine dâhil edilen farklı ülkelerin tekil sinemalarını tarif etmek için kullanılır. Kimi zaman ise ulus kavramının yüzüne bakılmadığı (ama uluslaşma sürecinin ve arzusunun dünyanın pek çok yerinde aslında devam ettiği) bir ortamda 'ulusal sinema' kavramından kaçınmak için kurtarıcı işlevi görür. Her durumda, eksik bir tanımlama olarak kalacağı şüphe götürmez. Fazlaca genellemeci bir 'dünya' resminde özgün olanı işaret etmesi içimize bir nebze su serpebilir belki; ya da farklı ulusları barındıran ülkelerde üretilen sinemaları tarif etmek için çoğulcu/çoğullaştırıcı bir yaklaşım içerir kuşkusuz. Ancak şu soru bakidir: Ülkelerin sınırlarını aşan kimlikler bu denli çeşitliyken ve her gün farklı iktidarlarla mücadele hâlindeyken, ülkesizlerin sinemasını tarif etmek için ne kullanacağız?

Ülkelerin adıyla adlandırılan sinemaların gerçekte neyi tarif ettiği muğlaktır. Bir coğrafyada, bir dönemde üretilen sinemaya mı işaret ettiği yoksa belirli bir üslup benzerliği ya da ortak üretim araçları ve biçimini mi ima ettiği belirsizdir. Sinema tarihi boyunca ülke adıyla tanımlanan sinemalar hep revaçtaydı; özellikle 2000'lerle birlikte festivallerin yeniden yoğun olarak tercih ettiği bir yaklaşım oldu sinemaları ülkeleriyle adlandırmak. Dünya genelinde sinefillerin hayatına festivaller üzerinden dâhil olan İran, Romanya ve Kore sinemaları bu yıllarda özellikle Avrupa'da en fazla öne çıkan 'ülke sinemaları' arasında yer aldı. 90'ların ikinci yarısından itibaren Türkiye'deki yeni yönetmenlerin farklı dinamiklerle ürettiklerini bir başlık altında toplamak için yine festivallerin başvurduğu bir tanımlama olan (Yeni) Türkiye Sineması ise herkesçe kabul görmedi ve sektörde yer yer dirençle karşılaştı. Yeşilçam'dan bu yana oturmuş olan Türk sineması kavramının terk edilmeye başlandığı 2000'lerden itibaren, özellikle Kürt sine-

ÜSTTE
Yeni Romanya Sineması'nın öncü isimlerinden Cristian Mungiu, *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* (*4 luni, 3 saptamâni si 2 zile*, 2007) ile Cannes'da Altın Palmiye'ye uzanmıştı.

SOL SAYFADA
E.T.

bkz. Ürün Yerleştirme



macıların giderek daha fazla üretmesi ve sektörde görünür olmaları –Türkiye'de güncel politikanın dayattığı tartışmaların da etkisiyle– bir farkındalık yarattı ve 'Türk Sineması'nın 'Türkiye Sineması'na dönüşmesine kısmen olanak tanıdı. Bir yandan da bu kavramın en çok kullanıldığı ortam olan festivallerde, bu adlandırmayı kamusal olarak kabul etmediklerini ortaya koyarak siyasi mesaj veren muhafazakârlara da sıkça rastlandı.

Hem akademik alanda hem de film eleştirisinde ulusal ve ulus aşırı sinema tartışmalarının dünya ölçeğinde sürekli yenilendiği düşünülürse, yeni kavramlara ihtiyaç hiçbir zaman azalmayacak gibi görünüyor. Muhafazakârlaşma eğiliminin daha da arttığı ve ülkelerin kendi içine kapandığı, kendi tekil kimliklerini yaratma yarışı içinde olduğu bir dönemde, 'ülke sineması' kavramının bu kapanış hâlinin gerekçesi olarak değil de, belli bir bölgenin sineması altında eritilemeyen tekil ve özgün sinemalar için kullanılabileceğini ve işe yarayabileceğini umalım. ***Övgü Gökçe***

BKZ. Aksanlı Sinema

Ü

ÜSTTE
Afrika Kraliçesi'nde Katharine Hepburn, ürün yerleştirme olarak kullanılan bir şişe cini nehre dökerken.

Ürün Yerleştirme Dünya'ya milyonlarca ışık yılı uzak bir diyardan gelen E.T.'nin en çok sevdiği şekerler, *Afrika Kraliçesi*'nde (*The African Queen*, 1951) Katharine Hepburn'ün bir teknede yudumladığı cin, *Skyfall*'da (2012) James Bond'un kendinden beklenmeyecek biçimde içtiği bira... Hikâye dünyasının içine, o dünyanın organik bir parçasıymışçasına yerleştirilen reklamlara ürün yerleştirme denir. Bu reklam yönteminin geçmişinin, Seksen Günde Devri-alem'de ulaşım firmalarının isimlerini zikreden Jules Verne'e ve Folies-Bergère'de Bir Bar adlı tablosunda Bass birasının markası görünen Edouard Manet'ye kadar uzandığı tahmin edilmekte. Her iki sanatçının da bu yerleştirmelerin karşılığında para alıp almadıkları bilinmiyor.

Son yıllarda yapılan araştırmalar ise ürün yerleştirmenin tarihinin sinemanın kendisi kadar eski olduğunu ortaya koydu. Örneğin Jay Newell, Charles T. Salmon ve Susan Chang, The Hidden History of Product Placement (Ürün Yerleştirmenin Gizli Tarihi) adlı kitaplarında Edison Şirketi'nin ilk filmlerinin tam elli ikisinde kamera ekibine bedava ulaşım sağlanması karşılığında aynı yolcu treninin kullanıldığını not düşüyorlar.

Sinema tarihçisi Kerry Segrave, Product Placement in Hollywood Films: A History adlı kitabında, 20. yüzyılın ilk on beş yılında, yani insanların beş sente (bir nikel) film izleyebildiği Nickelodeon çağında, sinemanın daha çok alt sınıflara hitap eden bir eğlence türü olduğunu; kitle tüketimi ve reklam piyasasının Birinci Dünya Savaşı sonrasında yükselişe geçtiğini not düşüyor. Bu dönemde filmler ansızın durdurularak araya çeşitli ürünlere dair slaytlar sokuluyordu. Ancak seyircilerin hararetli tepkileri sonucu pek çok sinema salonu bu uygulamadan vazgeçmiş. Bugün bildiğimiz anlamda ürün yerleştirme ise, film sürelerinin arttığı 1920'ler ve sonrasında kendini gösteriyor: Buster Keaton ve 'Fatty' Arbuckle'ın rol aldığı *The Garage*'da (1920) Red Crown benzinleri logosu, ilk En İyi Film Oscar'ının sahibi *Wings*'deki (1927) Hershey's çikolataları, Fritz Lang'ın M'sindeki (1931) Wrigley's PK çikletleri...

Steven Spielberg'ün E.T.'sindeki (1982) Reese's Pieces şekerlerinin uyandırdığı yankıyla birlikte iyice yaygınlık kazanan ürün yerleştirmenin, yapımcıların başına bela olduğu örnekler de yok değil. Örneğin *Milyoner*'de (*Slumdog Millionaire*, 2008) firmanın gecekondu mahallelerinde logosunun görünmesini istememesi sonucu, Danny Boyle ve ekibi, Mercedes-Benz logolarını dijital olarak çıkarmak zorunda kalmışlar, bu da filmin post-prodüksiyon maliyetini ciddi oranda artırmış.

Meselenin etik açıdan tartışılması ise, *Wayne'in Dünyası* (*Wayne's World*, 1992) ürün yerleştirme biçimiyle birlikte şiddet kazandı. Filmin bir sahnesinde Wayne ile Garth'ın "ben bir sponsora boyun eğmem", "insanlar sanki yalnız para için iş yapıyorlar" gibi replikleri eşliğinde çeşitli tüketim ürünlerin doğrudan reklamını yapıyorlar. Sahnede o kadar çok marka görünüyor ki, Mike Myers'ın hangilerinden para alıp hangilerinden almadığı bir muammaya dönüşüyor. Ürün yerleştirme bugün, özellikle de bağımsız yapımlarda, *subliminal* yollarla değil, tıpkı Myers'ın yaptığı gibi 'kendinin farkında' bir tarzda, sözde eleştirel/özeleştirel bir tonda yapılıyor. *Wayne'in Dünyası*'nın bu sahnesi ürün yerleştirme tarihinde bir eşiği temsil ettiği söylenebilir: Kapitalist ideolojinin kendini saklamak zorunda bile hissetmemeye başladığı nokta. ***Fırat Yücel***

BKZ. Nickelodeon





V

Van den Budenmayer Krzysztof Kieslowski ile hayat boyu birlikte çalıştığı müzisyen Zbigniew Preisner'in yarattıkları hayali besteci. Preisner'den iki yüz yıl önce Hollanda'da yaşadığı ve yakın zamanda keşfedildiği ifade edilen bu müzisyenle ilk kez 9 numaralı *Dekalog*'da (1989) karşılaşan Kieslowski izleyicisi, *Veronique'in İkili Yaşamı*'nda (*La double Vie de Véronique*, 1991) Budenmayer'in çok daha güçlü ve bütünlüklü bir eseri olan Mi Minör Konçertosunu dinleme fırsatı bulur. Preisner'in bir anlamda alter egosu olarak tanımladığı Budenmayer'in *Dekalog*'da kısmen tanık olduğumuz melodileri, *Veronique'in İkili Yaşamı*'nda filmin atmosferini belirleyen ve öykü dünyasının ayrılmaz bir parçası olan kritik bir unsura dönüşür. *Üç Renk: Mavi*'deyse (*Trois Couleurs: Bleu*, 1993) Budenmayer, bu kez Fransız Devrimi'nin renklerinden ilhamla, aile ve sevgi gibi temalar etrafında şekillenen ve Avrupa'nın birleşmesine ithafen yapılan görkemli bir besteyle çıkar karşımıza. Preisner, Avrupa'nın peş peşe felaketlere sahne olduğu bir dönemde bir ütopyadan bahsetmenin dürüst olmadığını dile getirir. Belki de bu yüzden yalnızca *Mavi*'de değil, üçlemenin tümünde müzik, *Veronique'in İkili Yaşamı*'ndaki karakterlerin kaderlerine işaret ederken olduğu kadar dramatiktir. Hikâye dünyasının içinde çözümlenmesi güç bir adalet arayışının ve geçmişle bugün arasındaki bir uzlaşma çabasının atmosferdeki karşılığı gibidir. Budenmayer, zamanla şehir efsanesine dönüşür. Preisner kimi zaman, kendi yarattığı bu hayalî müzisyenin eserlerini çalmakla suçlanır; kimi zaman ise bir ansiklopedi maddesi hazırlanırken bu besteciyle ilgili detaylara hâkim olan kişi olarak kendisine telefon açılır. Belki de sinemanın en ilgi çekici hayalî karakterlerinden biri olan Van den Budenmayer, Preisner'in "filmlerinden beklenmeyecek ölçüde mizah duygusu yüksek biri" olarak tanımladığı Kieslowski'yle birlikte bize armağan ettiği güzel bir şaka olarak düşünülebilir. *Övgü Gökçe*

bkz. Dekalog, Adam

Věra Chytilová'nın Mektubu

Çek Yeni Dalgası'nın en sıradışı yönetmenlerinden Věra Chytilová, feminist film araştırmalarından avangard sinema tartışmalarına uzanan pek çok konuya

ÜSTTE
Zbigniew Preisner ve Krzysztof Kieslowski

SOL SAYFADA
Věra Chytilová



ÜSTTE
Papatyalar'ın meşhur ziyafet sahnesinden.

atıfta bulunulan eksantrik filmi *Papatyalar*'la (*Sedmikrásky*, 1966) tanınır. *Papatyalar*, Marie 1 ve Marie 2 adındaki iki genç kadının film boyunca çevrelerine (özellikle de erkeklere) zarar vererek "kötü şeyler" yapmalarını, taşkınlıklarıyla her yeri ve her şeyi tarumar etmelerini anlatan, kısacası yıkıcı enerjilerini görsel dile de yansıtan şaşırtıcı bir filmdir. Her ne kadar Chytilová, yıkıcı karakterlerine yaklaşırken ahlaki bir eleştiri benimsediğini dile getirse de, sansür kurulu, filmin sefahat içindeki gençlik temsilini sakıncalı bulur. *Papatyalar*, önce Çekoslovakya devlet temsilcileri tarafından "Cumhuriyetle, sosyalizmle ve komünizmin idealleriyle ortak herhangi bir noktası olmadığı" gerekçesiyle yasaklanır. Daha sonra gösterimine izin verilse de 1969'dan 1975'e uzanan süre boyunca yönetmen Věra Chytilova'nın önüne çeşitli engeller çıkarılır. *Papatyalar*'ın tamamlanmasından altı yıl sonra Komünist Parti'nin bir komitesi tarafından yapılan "derin tahakkuk", Chytilová'nın deneysel, karamsar ve elitist filmler yaptığı gerekçesiyle Barrandov Film Stüdyoları'yla kontratının feshedilmesini tavsiye eder. Věra Chytilová, çeşitli engellemelerle geçen bu sürecin sonunda (aynı yıl yazar ve siyasetçi Václav Havel'in de uzun eleştirel bir mektup gönderdiği) devlet başkanı Gustáv Husák'a bir mektup yazar. Mektubunda, iş bulma konusundaki bütün çabalarının sonuçsuz kaldığını dile getiren Chytilová, kara mizah öykülerini hatırlatan engellenme biçimlerini anlatır. Film yapması için izin veriliyor gibi görünmesine karşın, bu durum bir

tür kamuflajdan öteye gitmemiştir; türlü yollarla kendisiyle buluşmak isteyen ya da onu yurtdışı festivallere çağıran kişi ve kurumlar ondan habersiz devlet yetkilileri tarafından "atlatılmıştır". Başına gelenlerin 'kadın' yönetmen olmasıyla ilgili olduğunu ifade eden Chytilová, mektubunun sonunda sosyalist idealler doğrultusunda mücadele etmeye devam edeceğini söyler. Chytilová mektuptan bir süre sonra yeniden çalışabilmeye başlar; mektubun yazılmasına neden olan sürecin kayda geçirilmesiyse baskıcı rejimlerde sanatçının deneyimine dair önemli bir belge olma işlevini halen sürdürmektedir. ***Övgü Gökçe***

Bkz. Buñuel'in İntikamı, John Garfield, Kara Liste, 1789 Manifestosu

Veritabanı Sineması Filmin anlatısının neden-sonuç örgüsünü takip eden olaylarla çizgisel olarak değil, derlenmiş bir görüntü havuzundan seçilerek oluşturulduğu bir film üretme biçimi. Veritabanı Sineması, yeni medya kuramcısı Lev Manovich'in 1998 yılında yazdığı 'Sembolik Bir Form Olarak Veritabanı' adlı makalesinde, yeni medya anlatılarının biçimsel farklılıklarına dikkat çekmek için önerdiği bir terimdir. Manovich'e göre modern çağın kültürel ifadesine dönüşen roman ve sinema anlatılarından farklı olarak, yeni medya anlatılarının başlangıç ya da sonları yoktur; olayların biçimsel ya da tematik olarak sıralandığı bir anlatı düzeni yerine tekil parçaların derlenmesinden oluşur. Kültürel bir form olarak veritabanı, temsil yöntemi olarak listelemeyi kullanır ve depoladığı öğeleri düzenlemeyi reddeder. Sanat tarihçisi Ervin Panofsky'nin, çizgisel perspektifin modern çağın "sembolik formu" olduğu saptamasından hareketle Manovich, veritabanının bilgisayar çağının yeni sembolik formu olduğunu öne sürer. Veritabanını, Tanrının ölümü (Nietzsche) ve meta-anlatıların çöküşü (Lyotard) sonrası, sonsuz ve yapılandırılmamış bir imge, metin, kayıt ve veri yığınına dönüşen dünyaya yeniden bir düzen verme olasılığı olarak görür. Veritabanını estetik, etik ve şiirsel bir biçim olarak inceleyen Manovich'e göre, sinemasal olarak bu anlamdaki en önemli katkı Kino-göz kuramının yaratıcısı Vertov'dan gelmiştir. Manovich, Vertov'un *Kameralı Adam* (*Chelovek s Kino-apparatom*, 1929) filmini, "ehlileşmemiş" ve "görünürde sonsuz" olasılıklı sinematografik tekniklerin özgürleştiği yeni bir ifade biçimi olarak tanımlar ve Vertov'un önerdiği sinematik dilin hâlâ güncelliğini koruyan bir keşif imkânı barındırdığına dikkat çeker. Anlatıda statik ve nesnel olanın dinamik ve öznel olana



SOLDA
Lev Manovich

dönüştüğü bu yeni biçimi, Lev Manovich, yeni medya sanatçısı Andreas Kratky ile birlikte gerçekleştirdikleri Yazılım Sineması projesinde pratiğe dökerek üç ayrı filme imza atmıştır.

Gülengül Altıntaş

bkz. Esfir Shub, Seans, Yazılım Sineması

Virginia Rappe'nin Ölümü

5 Ekim 1921'de, erken dönem sessiz sinemanın en ünlü komedyenlerinden Roscoe 'Fatty' Arbuckle'ın bir otel odasında verdiği partiden hastaneye kaldırılan Amerikalı kadın oyuncu, dört gün sonra can verir. Görgü tanıkları, 'Fatty' Arbuckle'la birlikte bir odaya çekilmiş olan Virginia Rappe'nin çığlıklarını duyarak odaya girdiklerini ve acılar içinde kıvranan kadını hastaneye yetiştirdiklerini ifade ederler. Charlie Chaplin'in ustası ve Buster Keaton'ı keşfeden kişi olarak bilinen, Hollywood'un stüdyolarla milyon dolarlık anlaşmalar imzalayan ilk oyuncularından 'Fatty' Arbuckle, tecavüz ve cinayetten yargılanır. Tıbbi muayenede tecavüze dair bir kanıt bulunamaz. Jüri ilk birkaç duruşmada karar vermekte zorlanır fakat dördüncü duruşmanın sonucunda Arbuckle suçsuz bulunur. Bu esnada olay medyada büyük yankı yaratmıştır ve mahkeme sonucundan bağımsız olarak Arbuckle toplum nezdinde itibarını çoktan kaybetmiştir.

O esnada, Hollywood'daki yaşam tarzı medyada epey yer kaplamakta ve özellikle dindar gruplar sektör üzerinde giderek daha çok baskı kurmaktadırlar. Yönetmen William Desmond Taylor'ın gizemli bir biçimde öldürülmesi, oyuncu Olive Thomas'ın ölümü, Wallace Reid ve Jack Pickford gibi oyuncuların uyuşturucu bağımlılıkları gibi vakalar medyada sansasyonel bir şekilde haberleştirilmektedir. Hollywood'un ağır topları, filmlerin gişelerini de etkilemeye başlayan bu tablodan tedirgindir; Kilise Hollywood'u boykotla tehdit etmektedir. Rappe'nin ölümü ve Arbuckle davasıyla birlikte, 'önlem alma' düşüncesiyle sektör içinde bir kurul (MPPDA) oluşturulmaya karar verilir. 1922'de kurul, Arbuckle'ı sektörden men ederek icraata başlar. Filmler için bir 'tavsiye edilenler ve edilmeyenler' listesi hazırlanır. Kurulun başkanı muhafazakâr kanattan bir politikacı



olan Will Hays olur. Hays çok uzun yıllar kurulda yönetici olarak kalacaktır. 'Hays Yasası' olarak da bilinen kurallar listesi (Production Code) yürürlüğe girecek ve dünya sinema tarihinin en uzun soluklu ve katı sansür dönemlerinden biri böylece başlamış olacaktır. (Otto Preminger gibi cesur yönetmenler 50'lerde çektikleri filmlerde sansür kurallarına karşı gelerek yavaş yavaş yolu açacak olsalar da, resmî olarak 'Hays Yasası'nın kaldırılması 1968'i bulacaktır.) Bugün tüm dünyada kullanılan sınıflandırma sistemi uygulamasının kökleri de burada yatmaktadır. ***Senem Aytaç***

BKZ. Eddie Mannix, Sunset Strip



W

Warhol'un Zamanı Pop artın pop ismi Andy Warhol'un çektiği yüzlerce filmin türü, tarzı, üretim biçimi gibi süreleri de çok çeşitlidir. Herhalde en kısaları, 1963'te kurduğu atölyesi Fabrika'ya gelenleri Bolex kamerasıyla çektiği ve *screen test* (deneme çekimi) adını verdikleridir. New York kültür sanat camiasının sürekli girip çıktığı, bir döneme damgasını vurmuş, ünlüler kadar ünsüzlerin de uğrak yeri olan Fabrika'dan geriye yüzlerce insan portresi kalır böylece. Edie Sedgwick'ten Bob Dylan'a, Lou Reed'den Dennis Hopper'a, Nico'dan Allen Ginsberg'e birçok ismin belli belirsiz hareket eden, 3-4 dakikalık, siyah-beyaz ve sessiz portreleri. Kişisel seri üretimin ustası Warhol, iddiaya göre 1964-1966 arasında yaklaşık beş yüz tane çekmiştir bu filmlerden. Oyuncuların kamera önünde nasıl göründüklerini test etmek üzere yapılan deneme çekimlerini birer 'son ürün' olarak kullanan Warhol, Amerikalı avangard sinemacıların buluşma mekânı olan, Jonas Mekas'ın kurduğu Filmmakers Co-op.'ta (Film Üreticileri Kooperatifi) Andy Warhol Serisi başlığı altında bu filmlerin düzenli gösterimlerini yapar o dönemde.

Bu kısacık filmlerin diğer ucundaysa Warhol'un saatler süren filmleri bulunur. 25 Temmuz 1964 gecesi Andy Warhol, John Palmer ve Jonas Mekas, Empire State binasını, karşısındaki binanın 41. katından saat 20:06'dan 02:42'ye kadar kaydederler. Mekas o sırada New York'un en fallik binasını kameraya aldıkları için porno çekmekle itham edileceklerine ve sansür yiyeceklerine dair şakalaştıklarını ama aslında *Empire*'ın (1964) sonsuza uzayan bir ön sevişme olduğunu söyleyecektir. *Empire*'ı gösterirken Warhol –başka filmlerde de yaptığı gibi– filmin hızını düşürür ve filmin süresi böylece sekiz saat beş dakikaya uzar. Sabit bir plandan oluşan sekiz saatlik *Empire*'ı izlemek Warhol'un kendi deyimiyle, zamanı akarken görmektir. Warhol, bir yıl önce çektiği *Uyku*'da (*Sleep*, 1963) ise şair John Giorno'nun yaklaşık beş buçuk saat boyunca çıplak uyumasına yer vermiştir. *Kiss* (1963), *Haircut* (1963), *Blow Job* (1964) ve *Henry Geldzahler* (1964) gibi filmlerinde, durağanlıkla ve zamanın akışıyla ilgilenen minimalist bir sinema yapar Warhol. Bir yerlerde, "aynı şeye çok uzun bakarsan anlam giderek uzaklaşır ve kendini daha boş, daha iyi hissedersin" diyecektir.

Senem Aytaç

BKZ. Jonas Mekas'ın Günlükleri, Nico

Wilhelm Çığlığı Raoul Walsh'un 1951 yapımı Gary Cooper'lı filmi *Ölüm Fedaisi*'nin (*Distant Drums*) bir sahnesinde, askerlerden biri bir timsah tarafından yakalanıp suyun altına çekilir ve bu

SOL SAYFADA
Andy Warhol ve Edie Sedgwick, Empire State binasının önünde poz verirken



esnada korkunç bir çığlık atar. İşte bu çığlık, Warner Bros.'un 'ses deposu'ndaki yerini alır ve o günden bugüne kadar sayısız sinema ve televizyon filminde kullanılır. Çeşitli tartışmalar olmasına rağmen, çığlığın sahibinin Sheb Wooley olduğu konusunda hemfikir olunmuş gibidir. Bu çığlığa 'Wilhelm' denilmesinin ise Walsh'un filmiyle ilgisi yoktur; 1953 yapımı western *The Charge at Feather River*'daki Wilhelm adlı karakterdir bu ismin kaynağı. Wilhelm, bir yerlinin attığı okla vurulduğunda, o güne kadar 'timsah tarafından ısırılan adam' adıyla stoktaki yerini alan kayıt kullanılır ve bir anda 'Wilhelm Çığlığı'na dönüşür.

Murat Özer

BKZ. İsa'nın Sesi, Timsah Adam

ÜSTTE
'Wilhelm Çığlığı'nın ilk duyulduğu film olan *Ölüm Fedaisi*'nde Gary Cooper ve Mari Aldon

Will Day Koleksiyonu

Wilfred Ernest Lytton Day, 1873-1936 tarihleri arasında yaşamış bir İngiliz sinemacıydı. Babası Londra'da 1842'den 1900'a kadar yayımlanan Lloyds haftalık gazetesinin yazı işleri sorumlu müdürüydü. Babasının 'büyülü fener'lere (laterna magica) duyduğu ilgiyi o da on yaşından itibaren paylaştı. 1896'da gözbağcı Felicien Trewey'nin Londra'ya getirdiği Lumière Kardeşler sinematografından büyülenerek sinema işletmecisi olmaya karar verdi. Bu işe önce bir ortakla girdi ama 1899'dan sonra tek başına devam etti. Sinema onun sayesinde İngiltere'nin uzak taşralarına taşındı. 1907'de Wood Green kentinde ilk sinema salonunu açtı. Kendisi de mucit olan Will Day, birçok buluşunun patentini almayı başardı (Bunların en sonuncusu, 1925'te aldığı televizyon patentiydi!). 1912'de kendi sinema aygıtları mağazasını açtı. 1914'te başlayan savaşta Harp Vekâleti için özel fotoğraf plakaları ile hava ve denizaltı kameraları icat etti. Mesleği ile sinema tutkusu bir araya gelince Day büyük olasılıkla sinemanın ilk koleksiyoncusu ve tarihçilerinden biri olmakta gecikmedi.

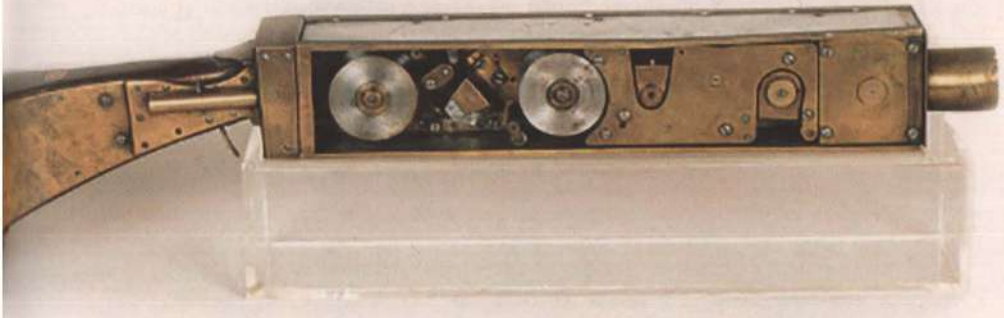
Yüzlerce aygıttan, dergiden, kullanma kılavuzundan oluşan koleksiyonunu önce South



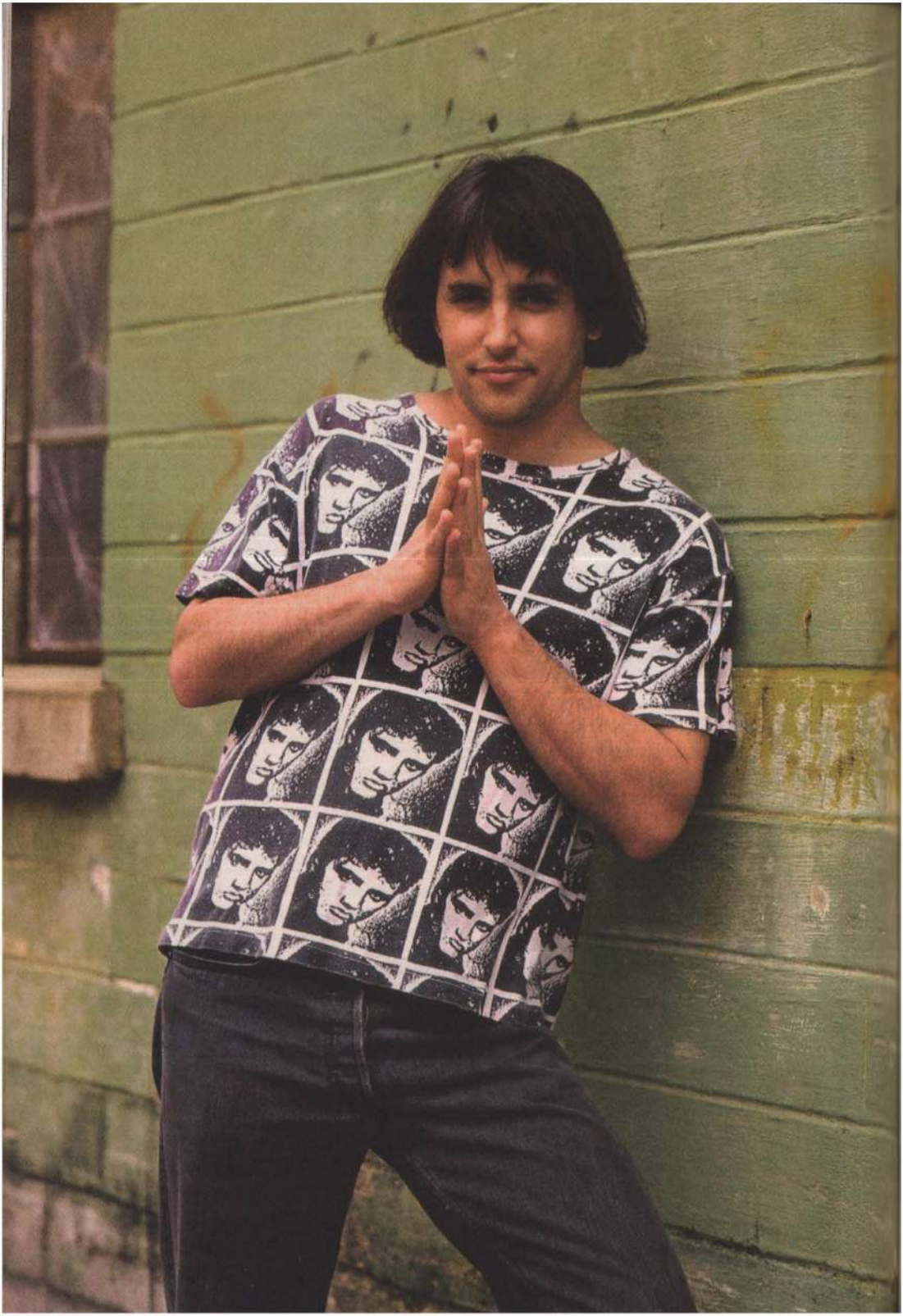
Kensington Müzesi'nin koruması altına soktu. 1930'da bunları satışa çıkardığında kimse ilgilenmedi. 1936'da ölen Day'in oğulları 50'li yıllarda, koleksiyonu satışa çıkardılar. İngiliz kurumları (İngiliz Film Enstitüsü BFI dahil) yine ilgilenmediler. Böylelikle Day'in sinema hazinesi ortada kaldı ve Henri Langlois'nın Fransız Sinemateki tarafından 1959'da, zamanın çiçeği burnunda Kültür Bakanı André Malraux'nun özel olarak ayırdığı fonla satın alındı. Koleksiyon 1961'de Fransa'ya ulaştı ve sandıklar Fransız Sinemateki'nin Courcelles Sokağı'ndaki merkezinde istiflendi. Paris'te kapıları iki sokağa birden açılan Courcelles, Fransızların 'Hôtel Particulier' (bir şahsa ait görkemli köşk) dedikleri türden görkemli bir "malikâne"ydi. Langlois'nın hayalini kurduğu Dünya Sinema Müzesi için elde etmeyi başardığı Will Day Koleksiyonu, 1961'den müzenin açılışının yapıldığı 1972'ye kadar, işte bu binanın birinci katında, çoğu zaman pencereleri açılmayan, ışıkları yanmayan büyük salonda bekledi. Fransız Sinemateki'nin elinde uzun yıllardan beri sabırla toplanmış bir aygıt koleksiyonu zaten vardı. Ancak bu aygıtların hemen hepsi Fransa menşeliydi. Will Day'in koleksiyonunda ise doğal olarak, Amerikan, İngiliz ve biraz da Alman menşeli aygıtlar ağır basıyordu. Böylece Dünya Sinema Müzesi, sinemanın ilk yıllarıyla ilgili eşsiz bir koleksiyona sahip oldu.

Jak Şalom

BKZ. Dünya Sinema Müzesi, Mary Meerson, Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları, Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu



ALTTA
Will Day Koleksiyonu'nun nadide parçalarından, Étienne-Jules Marey'nin fotoğraf tüfeği (*fusil chrono-photographique*)



X

X Kuşağı Douglas Coupland'in 1991 tarihli romanıyla yaygınlaşsa da, X Kuşağı terimi esasında çok öncesinde fotoğrafçı Robert Capa tarafından 1953'te ortaya atılmıştı. Capa'nın, dünyanın çeşitli yerlerinden yirmili yaşlarındaki gençlerin fotoğrafları ve söyleşilerden oluşan projesinin başlığı olan X Kuşağı (Generation X), İkinci Dünya Savaşı sonrasında karanlık ve belirsiz bir gelecekle karşı karşıya olan gençliğin hissiyatını imliyordu. Terim 1960'larla birlikte, İngiltere'deki beyaz işçi sınıfının mod, punk, rocker gibi altkültürlerini ve onların tüketim kültürüyle olan çelişkili ilişkilerini temsil etmeye başladı. '68 Kuşağı'nın devrim özleminin yenilgiyle sonuçlanması ve 80'lerle birlikte büyük şirketlerin altkültürel formları sistematik olarak piyasaya adapte etmesiyle birlikte terim yerini buldu: Artık X, 60'ların ve 70'lerin altkültür biçimlerinin varyasyonlarını yüzeyde (kıyafetlerinde, saç stillerinde...) yeniden üreten ama bunların kapitalist düzen karşısında bir tehdit oluşturmadığını, hızla modaya dönüştürüleceklerini gayet iyi bilen 90'lar başı Amerikan gençliğini işaret eder olmuştu. Yani, "Punk öldü" bilincini taşıyan, isyankâr jestlerinin metalaştırılacağının farkında olan (genellikle beyaz) orta ve üst orta sınıf Amerikan gençliğine X Kuşağı denir oldu. Bu kuşak sinemadaki karşılığını da daha çok bu bağlamda bulur: X Kuşağı filmleri, anaakım kültüre ve burjuva alışkanlıklarına 'karşı' olan ama başkaldırılarının boşa düşeceğini, imajlar dünyasında yerini alacağını bilen, bu kabullenilmiş yenilgi karşısında geliştirdiği savunma mekanizmasıyla her şeye, en başta da kendi isyanlarına ironik bir alaycılıkla yaklaşan karakterler barındırır. Richard Linklater'ın *Slacker* (1991) ve *Genç ve Heyecanlı*'sı (*Dazed and Confused*, 1993), Kevin Smith'in *Tezgâhtarlar*'ı (*Clerks*, 1994) ve *Aylak Fareler*'i (*Mallrats*, 1995), Gregg Araki imzalı *Totally F***ed Up* (1993) ve *Kıyamet Kuşağı* (*The Doom Generation*, 1995) gibi 90'ların ilk yarısında çekilmiş filmlerde bu



SOLDA
Slacker'ın afişinden

SOL SAYFADA
Richard Linklater

minvalde karakterler vardır. Toplumsal normları ve konformist hayat biçimlerini reddeden, marjinalliğin sınırında gezinen karakterlerdir bunlar ama 60'ların Beat Kuşağı'ndan farklı olarak, romantik, politik ya da spiritüel bir bağlılık duygusuna sahip değillerdir. Gündelik hayatta "amaçsızca" salınıp durur, sürekli Amerikan tarihinden, siyasetten, sinemadan, edebiyattan referanslarla konuşurlar. Filmlerin kendileri de bol referanslı, bol pastişli, farklı dönemlere ait tarz/jestleri bir araya getiren –postmodern olarak tanımlanan– bir yapıya ve kendine dönük bir ironiye sahiptir. Sosyolojik/demografik araştırmalar, X Kuşağı'nın ABD'de 1954-1964 arasındaki refah politikaları döneminde çok çocuk yapan *baby boomer*s kuşağının ürünü olduğu çıkarsamasına varacaktır. Bu okumaya göre, söz konusu kuşağın fonksiyonunu yitirmiş, boşanan ailelerinden geriye kalan; (fazlaca) eğitimli, entelektüel ve kuşkucu, genellikle hizmet sektöründe geçici işlerde çalışan beyaz yakalılardır X Kuşağı mensupları. (Türkçedeki 'kayıp kuşak' tabiri de muhtemelen bu gibi okumaların yerelleştirilmiş hâlidir.) Paul Fussel'ın deyimiyle bu nesil "sınıfsız bir sınıftır". Müzikte Seattle menşeli *grunge*, sinemadaysa, 90'lar başı aylaklık filmlerinin yanı sıra Quentin Tarantino, Sofia Coppola, Spike Jonze, David Fincher ve Steven Soderbergh gibi yönetmenlerin adları sık sık X Kuşağı'yla birlikte anılır. 2000'lerin küreselleşme karşıtı hareketinin anti-kapitalist muhtevası ve 2011'in Occupy Wall Street işgaliyle birlikte bu kuşağa sıkça atfedilen apolitiklik imalarında esneme görülür; dijital teknolojiyle haşır neşir büyüyen '80 sonrası doğanlaraysa Y Kuşağı denilmeye başlanır. Öyleyse bu sözlük maddesini, sınıfsal farklılıkları, toplumsal cinsiyeti, ırkları, yani her çeşit eşitsizliği çoğu kez görmezden gelen kuşak analizleriyle dalga geçen bir sözlük maddesiyle bitirelim. Terimi yaygınlaştıranlardan Douglas Coupland'in aynı adlı romanından.

Mekanik Süreklilik Bir kuşaktan olan kimselerin kendi kolektif egolarını tatmin etmek için, kendilerinden sonra gelen kuşağı sürekli eleştirmesi: "Bugünkü gençler hiçbir şey yapmıyor. Son derece duyarsızlar. Biz, çıkıp protesto ederdik. Şimdikilerin bütün yaptığı alışveriş edip yakınmak."

Fırat Yücel

BKZ. Takılma Filmleri

Xala Wolof dilinde cinsel iktidarsızlığa neden olan lanet. Ousmane Sembene'nin 1975 yapımı filminin adı. Sömürgecilik sonrası Afrika sinemasının kanonu içinde yer alan *Xala*, kimi zaman fazlasıyla didaktik ve göze batacak denli doğrudan metaforlarla ilerlemesine karşın, yıllar içinde çarpıcılığından pek bir şey yitirmeyen bir film. Senegal'in 1960'ta bağımsızlığını kazanmasıyla birlikte Fransızlar pılı pırtıyı toplayıp hükümet konağını terk ederler. Fransız yöneticilerin yerine geçen Senegalli elitler ise kapıdan çıkıp pencereden tekrar giren sömürgeci zihniyetin ve yarattığı yozlaşmanın bir ifadesi olarak onlardan aldıkları rüşvetle işe başlarlar. Sembene, sömürgeci anlayıştan fazlasıyla beslenen Afrikalı elitlerin varlığı sürdükçe, yeni bir yaşam ve yeni bir ülke hayalinin gerçekleşmeyeceğini vurgular. Yönetime geçen elitlerden biri olan El Hadji,



Sembene'nin modernlik ve gelenek arasındaki çelişkiler üzerinden ele aldığı çatışmayı aktaran bir tür prototip olarak merkezdedir. El Hadji sonradan zenginleşmiş, modernleşmeyi asla çıkarmadığı takım elbisesi gibi sürekli üzerinde taşıyan ama yeri geldikçe (ya da işi düştükçe) geleneğin öneminden dem vuran başkarakteridir filmin. Halihazırda iki eşi ve bir kızı olan, üçüncü bir eş almayı kafasına koymuş olan El Hadji, bilinçli genç nesli temsil eden ve onunla Wolof dilinde konuşan kızının itirazlarına kulak asmaz. Modernlik adı altında uzak durduğu pek çok şeyin aksine, üçüncü evliliği savunmak için geleneği öne sürer; öte yandan, evlendikten sonra cinsel iktidarı korumak için yapılan ritüelleri elinin tersiyle iter. Gelgelelim gelenek ona bir sürpriz hazırlamıştır. El Hadji, yeni evliliğinin zifaf gecesinde başarılı olamaz. Politik iktidarla cinsel iktidar arasında kurduğu dolaysız ilişkiye ve didaktik modernleşme tasvirine karşın Sembene, El Hadji'nin yüzünü döndüğü gelenek alanını son derece renkli ve etkili bir şekilde resimler. Seküler Batı paradigmasının anlam dünyasından bütünüyle farklı şekillenen toplumsal ve kültürel hayatta, din, gelenek, büyü iç içedir. Xala lanetine tek çare, dilencilerin El Hadji'nin çıplak vücuduna iki kez tükürmesi olarak gösterilir filmde. Sembene'nin aynı ismi taşıyan kendi romanından uyarladığı *Xala*, halka ihanet eden elitlerin cezasını yine halkın verdiği ve Afrika sinemasının filmlerden taşan öfkesinin en görünür olduğu örneklerden biri. *Övgü Gökçe*

BKZ. Aksanlı Sinema, Griot, Soytarılar Zamanı

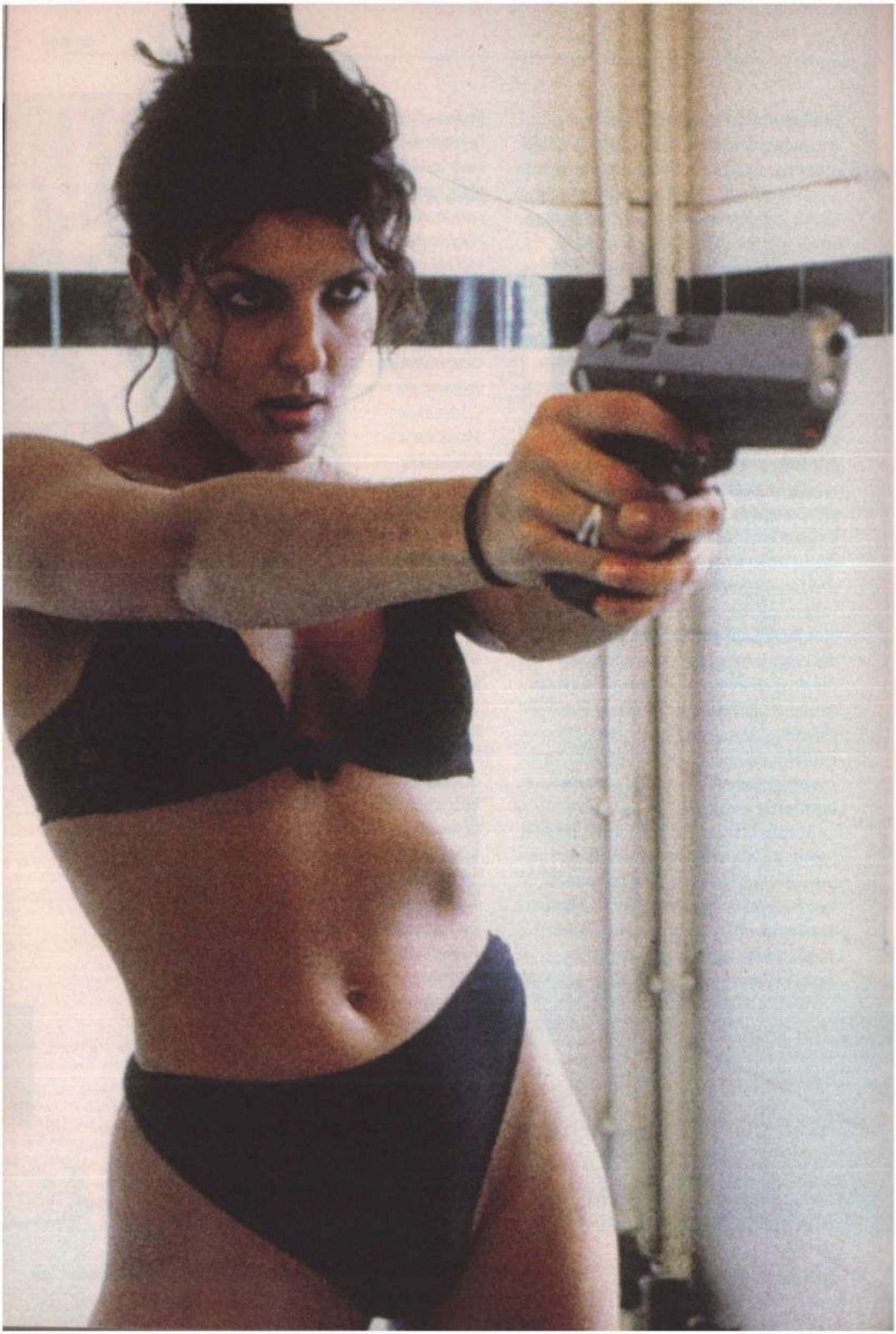
Xanadu Orson Welles'in *Yurttaş Kane*'indeki (*Citizen Kane*, 1941) Charles Foster Kane'in malikânesi olarak bilinen Xanadu, Samuel Taylor Coleridge'in 1797 yılında yarı uykulu bir biçimde yazdığı şiirinde "görkemli bir zevk kubbesi" olarak tarif edilen, Kubilay Han'a ait hayali mekânın adıdır aynı zamanda. 1941'de, Orson Welles ve senaryo yazarı H. J. Mankiewicz tarafından "görkemli bir zevk kulesi" olarak filmin senaryosuna dahil edilir ve Kane'in ikinci karısı için yaptırdığı mekânın adı olur. Welles ve Mankiewicz tarafından, William Randolph Hearst'ün Kaliforniya'daki Xanaduvari kalesine ironik bir gönderme olarak da kullanılmıştır. Florida'da yüz bin ağaç ve yirmi bin ton mermer kullanılarak yapıldığı belirtilen Xanadu, içinde sayısız tablo, resim, heykel, başka saraylardan taşlar, canlı hayvanlar, hemen her şeyin bir koleksiyonunu barındıran devasa bir mekândır. Aynı zamanda Kane'in öldükten sonra ebedî istirahate çekildiği yer olan Xanadu, devasa anıtlara ve dizginlenemeyen kapitalist kâr hırsına atıfta bulunur. Ayrıca, Martin Mystere'in 1995 yılında çıkan bir macerasının ve Mandrake'nin sarayının da adıdır. 1980'de yönetmenliğini Robert Greenwald'un yaptığı, Olivia Newton-John ve Gene Kelly'nin oynadığı film de *Xanadu* adını taşır.

Ali Karadoğan

BKZ. Grey Gardens, Rosebud Sendromu, Shell Beach

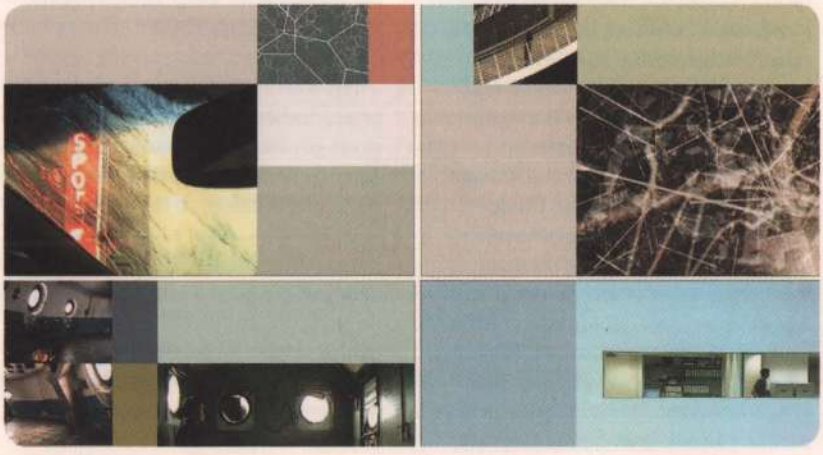


ÜSTTE
Xanadu'da (1980) Olivia Newton-John ve Gene Kelly



Y

Yazılım Sineması Rus kuramcı Lev Manovich ve Alman medya sanatçısı/veri tasarımcısı Andreas Kratky'nin 2005 yılında hayata geçirdikleri yeni medya projesi. İngilizce ismiyle *soft(ware) cinema*. Dinamik görselleştirme, film, bilgisayar temelli yerleştirmeler, kataloglar, mimari planlar ve DVD'lerden oluşan projenin merkezinde Manovich ve Kratky tarafından yaratılmış özel bir yazılımın kurguladığı üç film var. Bu yazılım, aynı görüntü sıralamasını, ekran tasarımını veya anlatıyı tekrar etmeden, önceden oluşturulmuş veritabanını belirli kurallar çerçevesinde ve gerçek zamanlı olarak sonsuz çeşitlilikle kurgulayabiliyor. Sinemanın bildik türlerine ait kodları da kullanan *Mission to Earth* göçmen deneyimini anlatan alegorik bir bilim-kurgu. Film, çoklu ekran ve rastlantısal anlatı tercihlerini kullanarak yarattığı çeşitlilikle 'değişken kimlikler' temasına odaklanan, anlamın çizgisel ilerleyen bir olay örgüsüyle değil, formun kendisiyle yaratıldığı bir anlatı. *Absences*, sivil istihbarat programlarında kullanılan kod sistemini kurgu yazılımı için baz alan siyah-beyaz, lirik bir film. Bir 'veritabanı anlatısı' olarak tanımlanan *Texas* ise sadece görüntü ve sesleri değil, anlatıdaki karakterlerin kimliklerini de birçok farklı veritabanından seçerek kurguluyor. Kratky ve Manovich'in yanı sıra müzik, mimari, veri görselleştirme ve tasarım alanında dünyaca tanınmış birçok sanatçının katkı verdiği proje, veritabanı sinema-



SOLDA
Mission to Earth

SOL SAYFADA
Düz Beni

bkz. Yeni Fransız Aşırılığı

sını mimariyle ve yazılım kültürüyle buluşturuyor. Yazılım Sineması, Manovich'in deyimiyle "mega-kentler ve Google" çağının anlatıları için şiirsel, estetik ve etik bir dil arayışı olarak tanımlanabilir. ***Gülengül Altıntaş***

BKZ. Abel Gance'a Göre Napolyon, Seans, Veritabanı Sineması



ÜSTTE *Kameralı Adam*'ın Yelizaveta Svilova'yı montaj masasında gösteren bir sahnesinden

Yelizaveta Svilova Sovyet kurgucu ve belgeselci. Kinoklar kolektifinin üyelerinden; manifestolar yazan, montaj kuramı üzerine çalışan 'üçlü konsül'ün Dziga Vertov ve Mikhail Kaufman'la birlikte diğer üyesi. 1900 doğumlu Svilova, on dört yaşında Moskova'daki Pathé stüdyolarında kurgu asistanlığı yapmaya başlar. 1922-1924 tarihleri arasında, devletin sinema birimi Goskino'da baş kurgucu olarak çalışır. Dziga Vertov'un filmlerinde kurguculuk ve yardımcı yönetmenlik yapar. 1924 yılında Vertov'la evlenir. Birlikte çok sayıda film yaparlar. 1924'te *Kinoglaz* (*Kino Eye: Life Caught Unawares*); 1930'da ilk sesli filmleri *Entuziazm (Simfoniya Donbassa)* [*Enthusiasm (Symphony of the Donbass)*]; 1934'te *Tri Pesni o Lenine* (*Three Songs About Lenin*) gibi filmleri birlikte üretirler. *Kameralı Adam*'da (*Chelovek s Kino-Apparatom*, 1929) Svilova'nın kendisini bizzat filmin kurgusunu yaparken görmek mümkündür. Svilova, Vertov'un kariyerinin neredeyse bittiği 1930'lu yıllarda kurguculuk yaparak evi geçindirmeye devam eder. İkinci Dünya Savaşı esnasında çok sayıda belgeselde çalışır; Vertov'un da iş bulmasını sağlar. Cephe kameramanlarının çektiklerinden kurgulanan *Berlin* filmi, Temmuz 1945'te savaşın bitişini kutlamak amacıyla gösterilir. Bir diğer belgeseli *Zverstva Fashitov*'dan (1945) parçalar Nürnberg Mahkemeleri'nde kanıt olarak kullanılır. Aynı yıl, kimi kaynaklarda ilk Auschwitz belgeseli olarak geçen *Osventsim Auschwitz, Burei Rozhdionnie*'yi (*Born by the Storm*) yapar. 1947'de Roman Karmen'le birlikte kendisi de *Sud Narodov* isimli bir Nürnberg belgeseli yönetir. Tıpkı Esfir Shub gibi Svilova da belgesel formuyla, belgesel materyalinin montajlanmasıyla ilgileniyordu. Vertov'un 1954'te ölmesinin ardından, onun teorik mirasını düzenlemek ve tarihe kazandırmak için özveriyle çalıştı. 1975'te öldü. Tarih, kadınların mirasını tasnif edip tarihe bırakmak için özveriyle çalışan erkeklerden yoksun olduğu için, yüzün üzerinde belgesel ve haber filminde imzası bulunan Svilova'nın mirasını keşfetmek ise feminist sinema tarihçilerine kaldı. ***Senem Aytaç***

BKZ. Dikiş Makinesi, Esfir Shub

Yeni Fransız Aşırılığı 1990'ların ortalarından itibaren Fransız sinemasında görülen bir eğilim. Yeni Fransız Aşırılığı ile ilişkilendirilen filmlerin çoğu, grafik şiddet ve seks sahneleriyle izleyiciyi rahatsız eden, daha çok auteur yönetmenlerin elinden çıkmış, deneysel bir üsluba sahip filmlerdir. Genellikle karanlık bir atmosferin hâkim olduğu bu asap bozucu filmlerin ortak özelliği, kanın gövdeyi götürdüğü *gore* filmlerini aratmayan şiddet sahneleri ile pornografik unsurları



sanat sineması (*arthouse*) estetiğiyle birleştirmeleridir. Bu eğilimin en tipik örneğini, *hardcore* porno oyuncularının canlandırdığı iki kadının seks ve şiddet dolu intikam hikâyesini anlatan *Düz Beni*'de (*Baise-moi*, 2000) görürüz. Yeni Fransız Aşırılığı'nın isim babası James Quandt'ın 2004'te Artforum dergisinde yayımlanan yazısında dediği gibi, son dönem Fransız filmleri birdenbire bütün tabuları yıkmaya yemin etmişçesine iç organ ve kanla fokurdayan nehirlere dalıp sperm havuzlarında yüzmeye karar vermiş gibidir. İnsan bedenine saplantılı bir ilgi gösteren, öyle ki neredeyse her karesinde çıplaklığı görünür kılan bu filmlerde *hardcore* seks sahneleri, cinsel şiddet, tecavüz ve sadistçe işkencelerin yanı sıra ensest, nekrofili, yamyamlık gibi temalara sıkça rastlamak mümkün.

Fransız sinemasındaki bu aşırılık eğilimini ucuz bir şok taktiği olarak değerlendiren Quandt'ın aksine bu eğilimin altında çeşitli psikolojik, toplumsal ve politik nedenlerin yattığını savunanlar da var. Films of the New French Extremity: Visceral Horror and National Identity kitabının yazarı Alexandra West'e göre Yeni Fransız Aşırılığı sınıfına giren filmler sadece şiddet içermekle kalmaz, şiddeti mesele edinir; izleyiciyi kasten sarsarak röntgenci konumundan çıkartıp filmdeki şiddet ve cinsellik temsilleri üzerine kafa yormaya zorlar. Bu aşırılık eğiliminin politik arka planında ise yabancı düşmanlığı ve ırkçılığın tırmanışa geçtiği, göçmenlerin yaşadığı varoşlarda isyan dalgalarının yükseldiği, sınıflar arası uçurumun derinleştiği, toplumsal patlamalara gebe 2000'lerin Fransa'sı yatar. Yabancılaşmanın ve nihilizmin hâkim olduğu, insani değerlerden yoksun, karanlık bir evreni beyazperdeye taşıyan bu filmlerdeki karakterler, burjuva değerlerine tepkilerini şiddet ve cinsellik aracılığıyla gösterirler.

Yeni Fransız Aşırılığı denilince akla gelen isimlerden ilki, *Herkese Karşı Tek Başına*'da (*Seul Contre Tous*, 1998) çizdiği topluma yabancılaşmış karakterle

ÜSTTE
Dönüş Yok

zamanın karanlık ruhunu çok iyi yansıtan ve *Dönüş Yok* (*Irréversible*, 2002) filmindeki dokuz dakika süren tecavüz sahnesiyle izleyicinin tahammül sınırını zorlayan Gaspar Noé'dir. Diğeri ise *Romans* (*Romance*, 1999) ve *Cehennemin Anatomisi* (*Anatomie de L'enfer*, 2004) gibi filmlerinde kadın cinselliğini irdelerken sanat sinemasıyla pornografi arasındaki sınırı bulandıran Catherine Breillat. Ayrıca Philippe Grandrieux, Bruno Dumont, François Ozon, Leos Carax, Claire Denis, Marina de Van ve Alexandre Aja da adı Yeni Fransız Aşırılığıyla anılan yönetmenler arasındadır. 2000'lerin ortalarından sonra *Onlar* (*Ils*, 2006), *Sınır(da)* [*Frontier(s)*, 2007], *İçerde* (*A L'interieur*, 2007), *İşkence Odası* (*Martyrs*, 2008) gibi korku sinemasının ev istilası ve işkence pornosu alttürlerine giren filmlerin çekilmesiyle birlikte Yeni Fransız Aşırılığı'nda ilk başlarda nispeten geri planda olan korku unsurunun ağır basmaya başladığı görülür. ***Coşkun Liktor***

Yıkmak Diyor Kadın

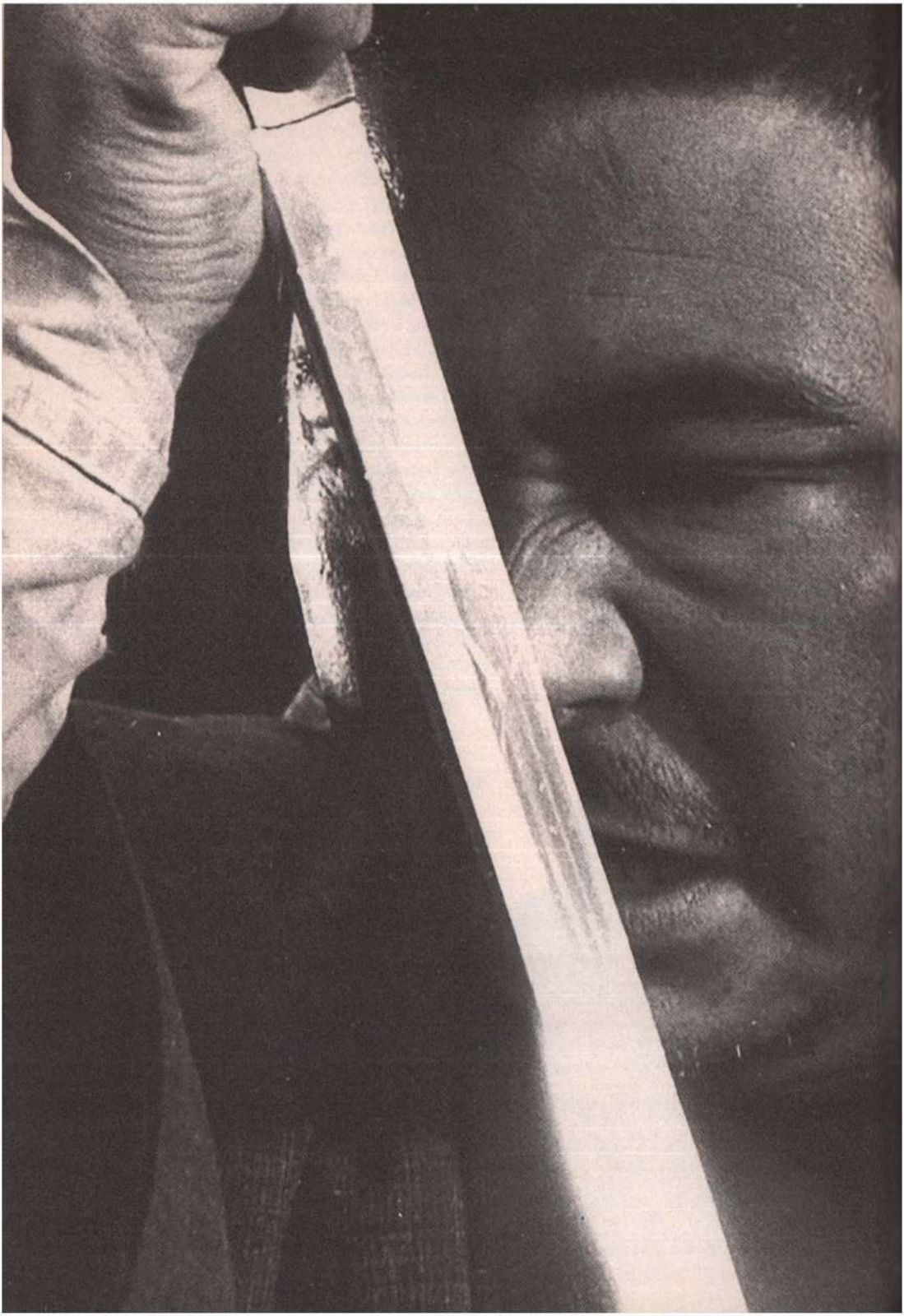
Marguerite Duras sinemada daha çok *Hiroşima Sevgilim*'in (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) senaryosuyla hatırlanır. Oysa kendisi aynı zamanda hepsi de oldukça değerli on dokuz filmin yönetmeni, yapımcısı, her şeyiydi. *Yıkmak Diyor Kadın*'dan (*Détruire Dit-Elle*, 1969) başlayarak, sinemanın konvansiyonlarıyla savaşan, her filmiyle yeni bir deneysel maceraya yelken açmış bir avangard sinemacıydı. "Sinemayla bir ölüm kalım ilişkisi içindeyim. Metni yıkmanın yaratıcı gör-

güsünü edinmek için sinema yapmaya başladım" diyen Duras için metinle görüntü arasına giren 'siyahlık' sinemanın temel öğesiydi. Ona göre sinemanın gerçek içeriği formda aranmalıydı. Duras, insanın altbenliğini kurcalayan bir yazar-senarist-yönetmen olarak romanlarında, anlatılarında, filmlerinde aşkı yıkıcı ve yok edici bir tutku olarak irdeledi. Moderato Cantabile adlı ünlü romanında kadın sevdiği erkek tarafından öldürülmeyi arzular. Aşk, içinde ölüm arzusunu taşıyan güçlü bir tutkudur. Saygon'da geçen çocukluğu, ilkgençliği ve Fransa'da Alman işgali sırasında yaşadığı acılar Duras'ı hep ölümle yüz yüze getirmişti. Cinsel takıntıları, ölümcül tutkuları, aşk için işlenen cinayetleri, korkuyu ve umutsuzluğu anlatırken hep muğlak,



SAĞDA
Marguerite Duras

kaygan, farklı zamanlar arasında mekik dokuyan bir anlatım kullanmayı tercih etti. 1982'de Ölüm Hastalığı'nı yazarken ölümün eşiğine gelmişti. Hastanede alkol tedavisi gördü. Genç dostu, bakıcısı, sekreteri, yoldaşı Yann Andrea güncesinde bu acı dolu günleri anlatır. Marguerite Duras, Yann Andrea'yı ve aralarındaki bağı edebiyatına da taşıyacak ve onu bir karaktere dönüştürerek bir "hiç kimseden" roman kahramanı yaratacaktır. Duras'a derin bir tutku ve hayranlıkla bağlı olan Yann Andrea, Duras'ın hayatının sonuna kadar ona şefkatle bakmış, kötü günlerinde yanından ayrılmamıştır. Yann Andrea, M.D. adlı kitabında o hastalık günlerini şöyle anlatıyor: "Yaşamakla ölmek arasında sürüp giden bu trajik gelgit, bu görülmedik birliktelik. Her şeye karşın sizi ayakta tutan bu tüy gibi hafif ve umutsuz duygu." ***Şükran Yücel***



Z

Zare 1926 Ermenistan yapımı sessiz film. Ermenistan sinemasının kurucusu olarak bilinen Hamo Beknazaryan'ın yönettiği *Zare* aynı zamanda "Kürt sinemasının miladı" olarak konumlandırılmaktadır. Film, Sovyetler Birliği Ermenistanı'nda bir Ezidi köyünde geçer. Köyün zalim ağası Temur Bey, çoban Seydo ile güzel Zare'nin aşkına engel olmak için çeşitli kötülükler yapar. Zare ve Seydo'ya sahip çıkan köylüler hem Temur Bey'e hem de feodal düzene başkaldırırlar. Arka planına Birinci Dünya Savaşı'nı alan film, Sovyetlerin kültürel politikalarına paralel olarak Ezidi Kürtlerin feodal yaşantısını ve yoksulluğunu satirik bir tonla resmetmektedir. 31 Ocak 1927'de gösterime giren, sonrasında Moskova'yı ve Sovyetler Birliği'nin diğer şehirlerini dolaşan *Zare*'nin Ermenistan ulusal arşivlerinden çıkıp Kürt sinemasının temeline yerleşmesi Londra Kürt Filmleri Festivali vesilesiyle olmuştur. Kürtlerin farklı coğrafyalardaki sinema yansımalarının izini süren festival ekibi *Zare*'den tesadüfen haberdar olmuş, Ermenistan'daki yetkililerle iletişime geçerek Londra Kürt Filmleri Festivali'nin 2006 seçkisinde filmi seyirciyle buluşturmuştur. *Zare* 2011 yılında Türkiye'de ilk kez !f İstanbul Bağımsız Filmler Festivali kapsamında İstanbul'da ve Diyarbakır'da seyirciyle buluşur ve Londra'da olduğu gibi yoğun ilgi görür. Yapımından sonraki onlarca yıl boyunca Kürtler beyazperdeden yok olacak olsa da *Zare* Kürtlerin beyazperdedeki ilk yansıması, dolayısıyla pek çok bağlamda yok sayılan bir halkın varlığının kanıtı olarak tarihteki yerini almıştır.
Suncem Koçer



Zatôichi Sinemaseverler samuray kültürünü genellikle Akira Kurosawa'nın ağırbaşlı epikleri ve iddialı prodüksiyonlarıyla tanır. Fakat Japon sinemasının en popüler samurayı; bu filmlere eğlenceli, şaşırtıcı ve hareketli bir alternatif sunan film serisinin başkarakteri Zatôichi olsa gerek. Daha sonra farklı film serilerine, televizyon dizilerine, yeniden çevrimlere de konu olan kör masör ve kılıç ustası Zatôichi, 1962-1973 yılları arasında Shintaro Katsu tarafından yirmi beş filmde canlandırılmış unutulmaz bir karakterdir. Zatôichi'nin şöhreti, kendisini küçüm-

SOL SAYFADA
Shintaro Katsu, Zatôichi rolünde

ALTTA
Roma, Açık Şehir

seyen rakiplerini alt etme becerisinden ve inanılmaz bir hızla kullanabildiği keskin kılıcından kaynaklanır. Katsu'yu bir süperstara dönüştüren bu karakterin asıl önemli meziyetiyse, katı bir sınıfsal ayrımın hüküm sürdüğü 1830'lar Japonya'sında köy köy dolaşırken kendisine uygun görülen ayrıcalıksız, alt sınıf kimliğin sınırlarını aşıp aristokrasiyi, samuray sistemini ve benzer sosyal yapıları her seferinde altüst edebilmesidir. Takeshi Kitano imzalı 2003 yapımı başyapıt *Zatoichi*'nin hem karakteri yeniden tanınır kıldığını hem de ülkemizde vizyon şansı bulduğunu da eklemek gerek. ***Eren Odabaşı***

Zavattini'nin Gerçekçiliği

Sinemada önemli akımlar genellikle yönetmenler üzerinden tanımlanır ve tartışılır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği de bundan azade değil. Oysa, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünya sinemasını şekillendiren bu akımın en önemli kuramcısı gazeteci, eleştirmen ve senarist Cesare Zavattini'ydi. Vittorio De Sica'nın yönettiği *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscià*, 1946), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di Biciclette*, 1948), *Milano Mucizesi* (*Miracolo a Milano*, 1951) ve *Umberto D.* (1952) gibi İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin önemli yapıtlarının senaryolarını kaleme aldı. Ama onun bu akımın fikir babası olması daha eskilere dayanır. Henüz savaş yıllarında yazdığı metinlerde yönetmenleri sokakla ilgilenmeye davet ediyordu: "Bir sokağa, bir odaya kamera koyalım, büyük bir sabırla izleyelim, kendimizi sıradan hareketlerini yapan insanlarımızın düşünceleri içinde eğitelim." Zavattini Yeni Gerçekçilik akımının ilk filmi kabul edilen *Roma, Açık Şehir*'de (*Roma Città Aperta*, 1945) yönetmen Roberto Rossellini'yle birlikte bu fikirleri hayata geçirme fırsatı bulmuştu. Rossellini'nin "Her şey işte böyleydi" sözleriyle tanımladığı bu yeni sinemanın anlamını genişleten isim Zavattini oldu.



Ona göre bu sinema her şeyi *göründüğü gibi* değil, *olduğu gibi* gösterecekti. Kurmaca yerine gerçeği, istisna olanı değil genel olanı kullanacaktı. İnsanın romantik düşleriyle olan ilişkilerinden çok, içinde yaşadığı toplumla ilişkilerine odaklanacaktı. Sinemada hikâye anlatımına karşı çıkıyordu: "Benim için yeni gerçekçiliğin önemi, hikâye dediğimiz şeyin insanın nesnel gerçeklik karşısındaki yenilgisini gizlemekten öte bir anlam taşımadığını ortaya koymasındadır." İlerleyen yıllarda belgesel gerçekçilik anlayışı üzerine de kafa yoran Zavattini, Marco Ferreri ve Riccardo Ghione'yle beraber yapımcılığını üstlendiği, altı yönetmenli *Şehirde Aşk* (*L'amore in Città*, 1954) belgeseliyle bunu gerçekliğe dönüştürmeyi de başardı. Yeni Gerçekçilik 1950'lerin ortalarında etkisini yitirirken o arayışlarına devam etti. Değişik yönetmenlerle İtalya'nın değişik yerlerinde çekilecek senaryosuz bir film için uğraştı ama bu proje gerçekleşmedi. 1963'te bu kez on beş genç yönetmeni bir araya getirerek Roma'nın günlük hayatını rastgele görüntüleyen *I Misteri di Roma* filminin çekilmesine önayak oldu. ***Şenay Aydemir***

BKZ. Anna'nın Bitleri, Mutfak Eviyesi

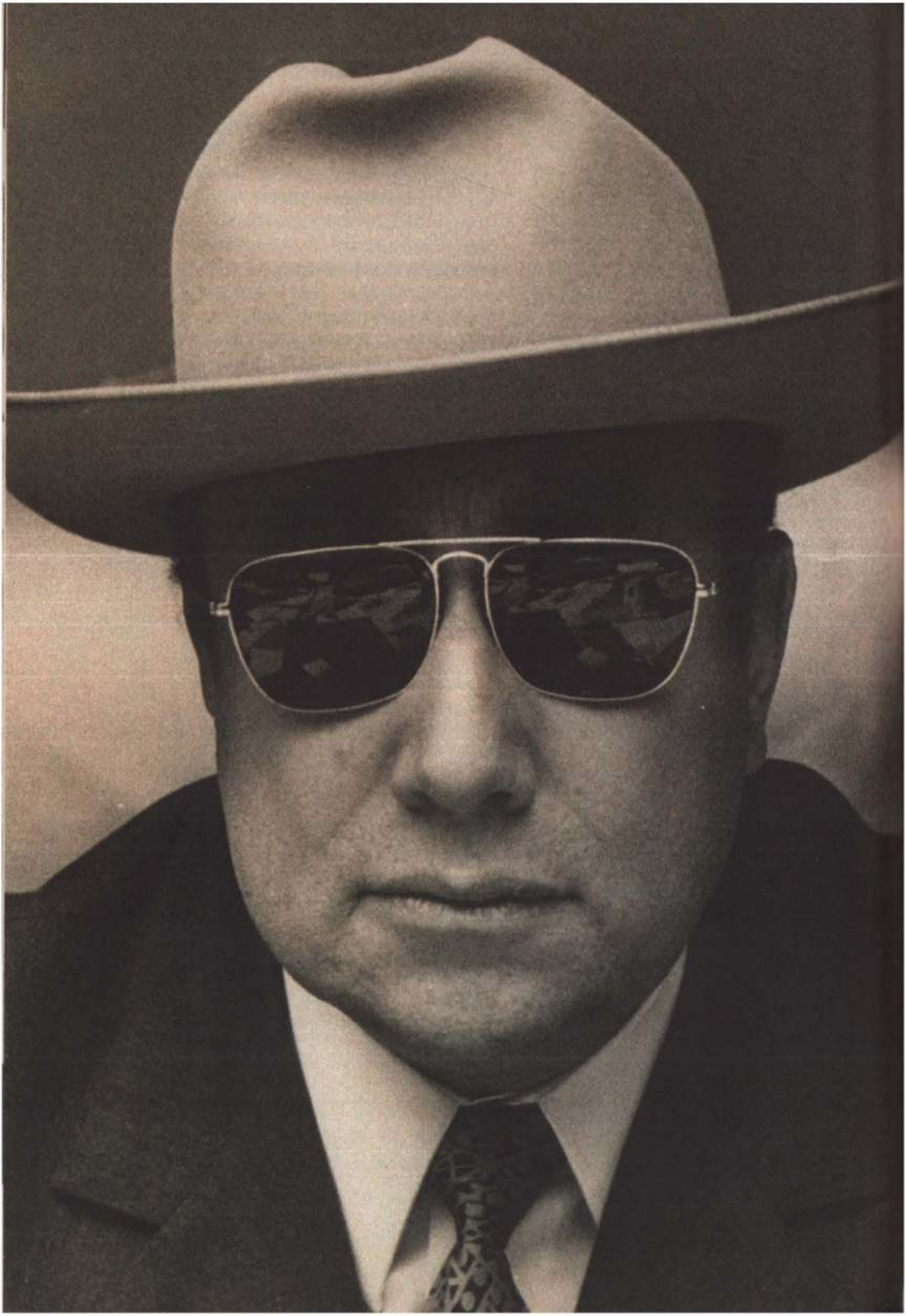


ALTTA
Zora Neale Hurston

Zora Neale Hurston

Gloria J. Gibson 'Cinematic Foremothers: Zora Neale Hurston and Eloyce King Patrick Gist' adlı makalesinde, aslen yazar ve antropolog olarak tanınan Hurston'ın ilk Afrikalı Amerikalı kadın yönetmen olabileceğini iddia eder. Adı Harlem Rönesansı'yla birlikte anılan Hurston 1937 tarihli Their Eyes Wwere Watching God (Gözleri Tanrıyı İzliyordu) adlı romanıyla ünlenmiştir. ABD'nin güney eyaletleri, Karayipler ve Latin Amerika'nın folkloru üzerine çalışan Zora Neale Hurston, araştırmaları için sık sık bu bölgelere seyahat etmiş ve Afrika kökenli Amerikalıların hayatını filme çekerek belgelemiştir. ***Gözde Onaran***

BKZ. Louisiana Star Sineması, Oscar Micheaux , 40 Akre ve Bir Katır



# #

19 Mayıs 1968 Tüm Fransa'da öğrenci ve işçiler sokağa dökülürken, fabrikalar işgal edilirken Cannes'da film festivali yapılabilir mi? Bu soru, Mayıs '68 ayaklanması sırasında gerçekleşen 21. Cannes Film Festivali'nde hararetli tartışmalara neden olur. Festivalin açılışı, Paris'te polisin öğrencilere saldırdığı 10 Mayıs gecesi *Rüzgâr Gibi Geçti*'nin (*Gone with the Wind*, 1939) restore edilmiş kopyasının gösterimiyle yapılmıştır. Paris'te bir milyonu aşkın insanın sokaklara döküldüğü 13 Mayıs'ta, Fransız Film Eleştirmenleri Derneği, festivalde bulunanları polis şiddetine karşı öğrencilerle dayanışmak için gösteri yapmaya çağırır ve festivalin ertelenmesini talep eder. Festival başkanı Robert Favre le Bret bu talebi reddederek sadece parti ve resepsiyonları iptal etmekle yetinir. 16 Mayıs'a gelindiğinde tüm ülkede onlarca fabrikanın yönetimi işçilerin eline geçmiş durumdadır. Yaklaşık iki milyon işçinin grev yaptığı 18 Mayıs günü, Paris Sinemateki'nin kurucusu Henri Langlois'nın tasfiyesine karşı kurulmuş 'Sinematek'i Savunma Komitesi'nin çağrısıyla, Palais binasındaki Jean Cocteau Salonu'nda, Peter Lennon'ın *Rocky Road to Dublin* (1968) belgeselinin gösteriminin akabinde bir toplantı yapılır. Komitenin başını çeken Jean-Luc Godard ve François Truffaut, yüz binlerce işçi ve öğrenci sokaklarda iktidarı protesto ederken, festivalin buna sessiz kalamayacağı yönünde konuşmalar yaparlar. Milos Forman, Claude Lelouch, Alain Resnais gibi sinemacılar filmlerini festivalden çektiklerini açıklarlar. Öte yandan, festivalin devamını savunanlar da vardır. Jüri üyesi Roman Polanski "iptal edilirse edilsin" der ama bir film festivalinin iptalinin kimsenin umurumda olmayacağını söyleyerek çekimserliğini de korur. Salonda "biz buraya film izlemeye geldik, festivali durduramazsınız!" türünden tepkiler gelince Godard öfkeyle o meşhur lafını sarf edecektir: "Biz öğrenci ve işçilerle dayanışmaktan bahsediyoruz. Siz şaryo çekimlerin-



ALTTA
Louis Malle, Claude Lelouch, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Roman Polanski

SOL SAYFADA
Jean-Pierre Melville

BKZ. 24 Direnişçi

den, yakın planlardan. Göt delikleri!" Bu toplantıdan bir gün sonra, 19 Mayıs Pazar günü, saat 12:00'de yapılan basın toplantısında Robert Favre le Bret festivalin perdelerini kapattığını resmen açıklamak zorunda kalmıştır. ***Fırat Yücel***

BKZ. Buñuel'in İntikamı, Dünya Sinema Müzesi, Mussolini Kupası, 1789 Manifestosu



24 Direnişçi Jean-Pierre Melville'in ilk uzun metrajı *Denizin Sessizliği* (*Le Silence de la Mer*, 1949) Fransız Direnişi'ni anlatan en önemli filmlerden biri kabul edilir. Film 1941'de küçük bir kasabada, Nazi işgal ordusundan bir subayın, yaşlı bir şairle yeğeninin evine yerleştirilmesiyle başlar. Alman subay çekingen ve saygılıdır. Bir süre sonra sessiz ev sahiplerine her akşam hayat hikâyesini ve Fransız edebiyatına duyduğu tutkuyu anlatmaya başlar. Amca ve yeğen onu giderek artan bir ilgiyle dinleseler de sessizliklerini hiç bozmazlar.

Denizin Sessizliği'nin yapılış hikâyesi de başka bir filme esin kaynağı olacak kadar etkileyicidir. Filmin dayandığı aynı adlı kısa roman, Jean Marcel Bruller tarafından 'Vercors' müstear ismiyle, 1941'de, direniş zamanında yazılmıştır. İşgal altındaki Fransa'da el altından dağıtılan romanı Melville, 1942'de Londra'da derme çatma bir İngilizce çevirisinden okur. Tıpkı Vercors gibi Fransız direniş hareketinin üyesi olan Melville, o sırada Londra'da görevlidir. 1946'da romanı filme çekmek istediğinde, yazardan romanın haklarını alamaz; Vercors filmin yapımına itiraz eder. Melville, film bittiğinde izleyip onayını vermesi için Vercors'u ikna etmeye çalışır. Sonunda şöyle bir anlaşmaya varırlar: Film tamamlandıktan sonra ilk olarak, Fransız Direnişi hareketinin Vercors tarafından seçilecek 24 üyesine gösterilecek ve onların tümü birden onaylamazsa gösterime çıkmayacaktır. Melville, 24 direnişçiden bir teki bile filmi beğenmezse negatifleri Vercors'un gözü önünde yakacağına söz verir. Böylelikle filmin çekimleri başlar; hem de Vercors'un, romanını da yazdığı evinde, doğal ışıkla. Filmin ilk gösterimine Vercors ve direnişçi arkadaşları dışında André Malraux ve Jean Cocteau da katılır. Ama son anda 24 direnişçiden birinin gelmeyeceği anlaşılınca yerine Le Figaro gazetesinin editörü çağırılır ve olumsuz oy veren tek kişi de o olur. Filmi beğenen Vercors, onun oyunu geçersiz sayar. Gösterime girdiğinde eleştirmenler tarafından çok beğenilen ve ticari başarı da elde eden *Denizin Sessizliği*, bir direnişçinin bir diğerine sokakta gizlice verdiği bir çantayla başlar. Çantanın içinde çeşitli gazetelerin yanı sıra, bir de kitap vardır: Vercors'un filmle aynı adı taşıyan romanı. ***Şükran Yücel***

BKZ. Politik Film

40 Akre ve Bir Katır Afrikalı Amerikalı yönetmen Spike Lee'nin film şirketinin adı. İngilizcesiyle 40 *Acres and a Mule*, aynı zamanda Afrikalı Amerikalılar için tutulmamış bir sözü, hüsranı ve hayal kırıklığını simgeler.

1865'te ABD'de ekonomisi tarıma dayalı Güney eyaletleriyle başkan Abraham Lincoln önderliğindeki endüstrileşmiş Kuzey arasındaki iç savaşın sonunda kölelik kaldırıldığında, federal hükümet eski kölelere 40 akrelik (yaklaşık 161 dönüm) arazi ve bir katır dağıtma sözü vermişti. General William Sherman'ın bazı Güney eyaletlerinde yürürlüğe koymaya başladığı '40 akre ve bir katır' politikası, Abraham Lincoln'ın suikastından sonra başkanlık koltuğuna oturan Andrew Johnson'ın siyahlara dağıtılan toprakları Güneyli beyazlara iade etmesiyle sona erdi. Böylece federal hükümet yoksulluk, işsizlik, eğitimsizlik, ırkçılık gibi binbir zorlukla boğuşan eski köleleri kaderlerine terk etmiş oldu. Hayatlarını idame ettirecek imkânlara sahip olmayan siyahların birçoğu, eski köle sahiplerine ait topraklarda, adeta kölelikten farksız koşullarda ortakçı olarak çalışmak zorunda kaldı. '40 akre ve bir katır' da ABD hükümetinin kölelere karşı işlediği insanlık suçlarını tazmin etmeye yönelik ölü doğmuş bir girişim olarak tarihe geçti. İşte Spike Lee'nin film şirketinin adı, bu kapanmamış hesabı anımsatır ve tarihin karanlık sayfalarına gömülmek istenen kölelik gerçeğini hafızalarda canlı tutar. Genç kuşak Amerikalıların tarih bilincine sahip olmamasından yakınan Lee'ye göre, "eğer kim olduğunuzu ve nereden geldiğinizi bilmiyorsanız, eğer köklerinizi tanımıyorsanız, aslında uykudasınız demektir." Günümüz Amerika'sındaki ırk ilişkilerini ve siyahların maruz kaldığı sistematik ırkçılığı konu alan *Doğruyu Seç* (*Do the Right Thing*, 1989) ve *Orman Ateşi* (*Jungle Fever*, 1991) gibi filmleriyle tanınan Lee, siyahlara yönelik polis şiddetini kınayan sert açıklamalarıyla da Afrikalı Amerikalıların sözcülüğünü yapmaya devam ediyor. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Louisiana Star Sineması, Siyah Istismar Sineması, Zora Neale Hurston

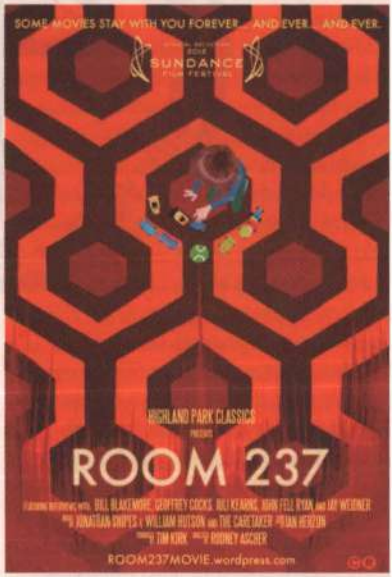


ALTTA
The Tulse Luper Journey adlı bilgisayar oyunundan

92 Peter Greenaway'in yaratıcısı olduğu Tulse Luper Valizleri projesinin anlatısal çerçevesini oluşturan sayı. Gelmiş geçmiş en kapsamlı dijital multimedya projesi olarak tanımlayabileceğimiz Tulse Luper Valizleri, üç uzun metraj sinema filmi, 92 DVD, sayısız CD-ROM, iki kitap, –92 seviyesinin her birinde oyuncuların 92 dakikalık bir filmin (projenin dördüncü uzun metrajı) bir dakikasını indirmeye

hak kazandığı– bir bilgisayar oyunu ve Tulse Luper'in 92 valizinin sergilendiği, dünyayı gezen bir interaktif sergiden oluşuyor. Hikâye evreninin merkezindeki Tulse Luper adlı kurmaca karakter –1928'de Utah'ta uranyumun keşfi dahil olmak üzere– 20. yüzyıla damgasını vuran bütün olaylara gizemli bir şekilde tanıklık etmiş birisi. Hayatına dair birçok detay bilinmezliğini korusa da, Tulse Luper 1939'da Almanların işgali sırasında Belçika'da, 1945'te Moskova'da, 1963'te Doğu-Batı Almanya sınırında, 1980'lerin başında Pekin'de ve son olarak da 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışı sırasında görülüyor. Luper, Greenaway'in ifadesiyle profesyonel bir koleksiyoncu, yazar ve mahkûm. Ömrünün çoğunu dünyanın farklı yerlerinde hapiste geçiren Luper'in bulunduğu her yere, yaşananları anlatan metaforik nesnelerle dolu bir valiz gömmek gibi bir alışkanlığı var. Tulse Luper'in hayatının farklı dönemlerini kataloglama yöntemiyle anlatan uzun metraj filmler, esasen sinema izleyicisi için değil; aynı 2004 yılında yayınlanan kitaplar gibi, açık bir çağrıyla Tulse Luper'in kayıp olan 92 valizini tasarlamak üzere dünyanın her yerinden yarışmaya katılan tasarımcılar için, onlara kaynak materyal sağlamak için hazırlanmış. Greenaway'in kataloglama, listeleme, arşivleme ve sınıflandırma yöntemleriyle yeni bir dil ve estetik kurduğu proje, medya kuramcısı Lev Manovich'e göre 'veritabanı sineması'nın en iyi örneklerinden biri. Manovich'in ifadesiyle Greenaway farklı dönem, coğrafya ve medyalara dağılan projenin, izleyicide yine de bir anlatı dinlediği duygusunu uyandırabilmesi için, en sevdiği sistem olan sayıları kullanıyor ve 92 sayısını anlatının "etrafına sarıyor." 92'nin 'anlatısal bir kabuk' olarak seçilmesinin nedeniyse bu sayının, atom bombasının ana maddesi olan uranyumun atom numarası olması. Greenaway bu yolla 'atom bombası yüzyılı' olarak andığı 20. yüzyılın tarihini deneysel ve parçalı bir anlatı üzerinden kuruyor. ***Gülengül Altıntaş***

BKZ. Abel Gance'a Göre Napolyon, Esfir Shub, Post-sinema



237 Numaralı Oda Stanley Kubrick'in *Cinnet*'inde (*The Shining*, 1980) Overlook Oteli'nin aşçısı Dick Hallorann'ın, yeni kış bekçisi Jack Torrance'ın oğlu Danny'yi girmemesi için uyardığı hayaletli odadır. Overlook Oteli'nin şeytani 'parıltı'sı, Jack Torrance'ı barda olduğu kadar bu odada da baştan çıkaracaktır. Ama otelin asıl ele geçirmek istediği kişi Jack'in oğludur. Overlook Oteli, Danny'yi bu odaya çekmeye çalışmaktadır. Stephen King'in filme konu olan romanında, odanın numarası aslında 217'dir. King ile eşinin –tam da kış mevsimi için kapanmasından önce– konakladıkları, Rocky Dağları'nda bulunan Stanley Oteli'nin perili olduğu söylenen odasının numarasıdır 217. Filme mekân olan otelin 217 numaralı odası hakkında söylentiler çıkmaması için, onun yerine

otelde bulunmayan 237 numarası kullanılmıştır *Cinnet*'te.

2012 yapımı 237 *No'lu Oda* (*Room* 237) adlı belgesel, *Cinnet*'le ilgili ileri sürülmüş çeşitli sembolik anlam ve teorileri bir araya getirir. Filmin kitaptan farklılaştığı yerlerde ve söz konusu bir Kubrick filmi olmasaydı devamlılık hatası denip geçilecek detaylarda bulunan teorilerden biri, NASA'nın Ay'a iniş fotoğraflarını aslında Kubrick'in bir stüdyoda çekmiş olduğu ve *Cinnet*'te Ay'a inişin yalan olduğuna dair detayların saklandığı yönündedir. Ay'ın dünyaya olan uzaklığı 237 bin mildir ve bu teoriye göre; Amerikalı astronotların kat ettiği söylenen bu mesafe, Jack Torrance'ın 237 numaralı odada gördüğü –ama aslında görmediği– o çıplak ve güzel kadın gibi bir yalandan ibarettir! Kubrick adeta bize "her gördüğünüze inanmayın" demektedir. ***Fatma Cihan Akkartal***

BKZ. Poltergeist Laneti

469 Michael Bay'in 2017 yapımı *Transformers: Son Şövalye*'den (*Transformers*: *The Last Knight*, 2017) önce yaptığı filmlerde kadraja giren toplam bayrak sayısı. Evet, birisi üşenmeyip saymış, hatta bir videoyla da belgelemiş. Kof kahramanlık hikâyelerinin ve büyük bütçeli Hollywood yapımlarının değişmez isimlerinden Bay'in on iki filminde irili ufaklı, kimisi belirli belirsiz görünen ama hepsi de bilinçli olarak yerleştirilmiş tam 469 adet bayrak yer alıyor. Michael Bay sadece bir örnek. Amerikan Rüyası'nın, Amerikan tarzı yaşamın, umudun, özgürlüğün, hayallerin, parlak geleceğin, yücelik, kahramanlık gibi duyguların adresi bu bayrak. Dolayısıyla da Amerikan sinemasının (Amerikan kültürünün, gündelik hayatının) değişmez bir unsuru. Bir anlatım aracı, bir metafor, bir simge, bir ihtiyaç, belki zorunluluk, bazense ters köşe yapmak için bir araç ama en çok bir propaganda aracı. Banliyölerdeki



evlerin önünde, New York'taki gökdelenlerin tepesinde, hınca hınç dolu beysbol maçlarının açılış seremonilerinde, ulusal marşın en duygusal ânında, hamaset dolu cenaze töreni konuşmalarında, süper kahramanın kötüleri yenip göğe yükseldiği final sahnesinde, savaş filmlerinin başrolünde, uzaylılar alt edildiğinde, başarı hikâyelerinin fonunda, Kaptan Amerika kılığında... O her yerde. Her an karşımıza çıkabileceğini biliyoruz. Hatta ne zaman kadraja gireceğini, hangi köşe başında perdede belireceğini, hangi duyguyu harekete geçirmek için devreye gireceğini bile tahmin edebiliyoruz.

Diğer yandan bayrak o kadar kullanışlı bir bez parçası ki her yönetmeni aynı torbaya koymak da imkânsız. Bayrak, Martin Scorsese'nin baktığı yerden başka, Steven Spielberg'ün hamaset dolu kadrajından başka görünüyor. William Wyler'ın "her şey dozunda" dokunuşlarıyla Clint Eastwood'un bayrak fetişi; Fred Zinnemann'ın "o iş sandığınız gibi değil" söylemiyle Mel Gibson'ın kahramanlık hezeyanları; Oliver Stone'un liberal bakışıyla Roland Emmerich'in çiğ milliyetçiliği; Spike Lee'nin tekme tokat sertliğiyle Michael Moore'un yergisi arasında dağlar kadar fark var. ***Hasan Cömert***

BKZ. Eşya

ÜSTTE
Armageddon (1998)

#



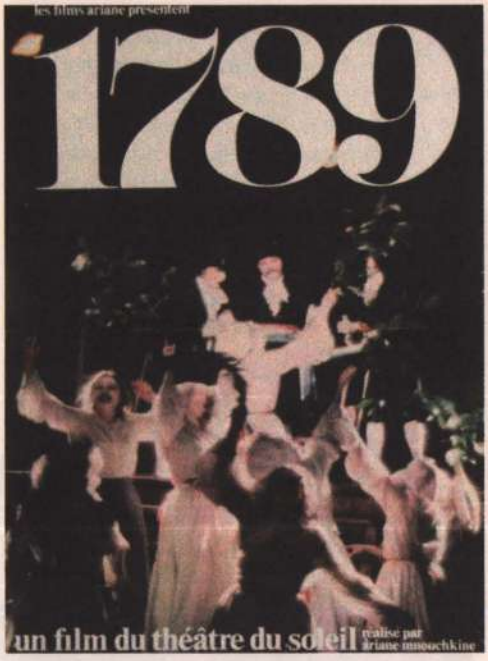
ÜSTTE
Werner Herzog ve Wim Wenders 666 no'lu odada

666 *Ucuz Roman*'da (*Pulp Fiction*, 1994), muhtevasıyla ilgili çeşitli rivayetler olan evrak çantasının şifresidir. Bir teoriye göre, gangsterlerin patronu Marsellus Wallace'ın şeytana satmış olduğu ve geri almaya çalıştığı ruhu vardır çantada. 1976 tarihli *Kehanet*'te (*The Omen*) Gregory Peck'in canlandırdığı Robert'ın, doğduğu gün evlat edindiği oğlu Damien'ın saçlarının altında 666 şeklindeki izi, yani çeşitli efsanelere göre 'canavarın işareti'ni görmesiyle, çocuğun deccal olduğundan şüphesi kalmaz. Damien bu izi, dolayısıyla gerçekte kim olduğunu on iki yaşına geldiğinde keşfeder. Bu keşif süreci sıradan ölümlülerin ergenliği kadar da sancılı olmaz doğrusu, en azından kendisi için; fakat etrafındakiler lanetlenmiştir. Bu ölüm çemberiyle ilgili bir suçluluk hissetmeyen Damien'ın DNA'sına işlenmiş bir kod olan 666, *Makinist*'in (*The Machinist*, 2004) Trevor Reznik'i içinse tersine çalışarak suçlu olduğunu kabullenme sürecini simgeleyecektir. Ölümüne yol açtığı çocuğu da yanına alıp girdiği Route 666 adlı korku tüneli Trevor'la ilgili çok fazla bilgiye sahiptir; tünelde suçluluğuna dair türlü motifler karşısına çıkacaktır.

Büyük Buhran döneminde Ana Yol (Mother Road) denilen, sonradan 'Kanlı 66' adı takılan ve Kansas'tan Hollywood'a nesiller boyu hayaller ve hayal kırıklıkları getirip götürmüş hayaletli Route 66 adlı otobanın daha da şeytani bir versiyonudur Route 666. Zaman içinde kısım kısım ölmüş olan Route 66, 1980'li yılların başlarında artık hiç kullanılmaz hâle gelir. 20. yüzyılın bir çocuğu olan bu otoban, 1989'da doruğuna varacak bir

fin de siecle (yüzyıl sonu) hüznünün de taşıyıcısıdır. 1982 yılının Cannes Film Festivali'nde Wim Wenders'in bir grup yönetmene yönelttiği sorunun da benzer bir hüzünlü tınısı vardır: "Sinema kaybolmak üzere olan bir dil, yok olmak üzere olan bir sanat mıdır?" Bir otelin 666 numaralı odasında kaydedilmiş röportajlarda –iki ay içinde hayatını yitirecek olan Rainer Werner Fassbinder'in de aralarında bulunduğu– on altı yönetmen, bir varoluş sıkıntısının pençesinde bu soruya yanıt ararlar. Filmin kapanışını, o sırada cezaevinde olup bir ses kaydıyla bu denemeye katılan Yılmaz Güney yapar. Onun sözlerine nihai bir anlam da yüklenmiş gibidir. Film endüstrisinin kitlelerle yani parayla ve egemen güçlerle olan ilişkisi, film sanatınınkilerden farklıdır. Film sanatı bunlarla uzlaşacak gibi değildir ve egemen güçler, uzlaşmacı olmayan bir sinemayı ve sinemacıları yaşatmak istemezler. Yılmaz Güney, *Oda* 666'daki (*Chambre* 666, 1982) bu sözleri kadar yaşamı ve eserleriyle de, sinema sanatının hayatına devam etmesinin koşulu olarak 'uzlaşmama'yı önerir gibidir. Filme adını veren otel odasının numarası, tesadüf eseri, uzlaşmamış olanın, 'antagonist'in numarasıdır.
Fatma Cihan Akkartal

1789 Mayıs '68 ruhunu, 14 Temmuz 1789'u canlandırarak anlatan, 1974 tarihli film. Kamera önü için tasarlanmış bir iş olmadığı hâlde, kendi içindeki bütünlüğü ve dinamik montajı sayesinde kurmaca bir film olarak da algılanmaya müsait belgesel. Efsanevi tiyatro yönetmeni Ariane Mnouchkine'in ilk filmi. 1964'te Mnouchkine tarafından kurulan ve bugüne komünal yapısını koruyarak ulaşan avangard tiyatro topluluğu Le Théâtre du Soleil (Güneş



Tiyatrosu) ilk kez 1970'de sahneler oyunu. 1974'te sinemaya aktarıldığında dönemin teatral unsurlardan bolca faydalanan avangard filmleriyle yolu kesişir 1789'un. Le Théâtre du Soleil, işgal etmek suretiyle mesken tuttuğu, Paris'in dışındaki eski mühimmat fabrikasında ve benzeri mekânlarda ama mutlaka klasik tiyatro sahnesinin dışında sergilemiştir oyunu. Seyircilerin arasına yerleştirilmiş pek çok platformun üzerinde sahnelenen oyun izleyenlere "Bastille Ayaklanması sırasında oradaymışım gibi hissettim" dedirtmiş; Mnouchkine bu etkiyi kısmen sinemaya da yansıtmayı başarmıştır.
Yeşim Tabak
BKZ. 1789 Manifestosu

1789 Manifestosu Fransa hükümetinin Jacques Rivette'in *La Religieuse* (*The Nun*, 1966) filmine uyguladığı sansürü protesto etmek amacıyla

dönemin en ünlü Fransız yönetmenlerinin de aralarında bulunduğu 1789 kişi tarafından imzalanan bildiriye verilen isim. 1789 sembolik bir sayıdır elbette, Fransız İhtilali'nin gerçekleştiği yıla göndermedir. Jacques Rivette'in Fransız İhtilali'nin öncülerinden Aydınlanmacı düşünür Denis Diderot'nun aynı adlı romanından uyarladığı *La Religieuse*, 18. yüzyılda ailesi tarafından rahibe olmaya zorlanan genç bir kadının hapishaneyi andıran manastırın taş duvarları ardında yaşadıklarını anlatır. Başrolde Anna Karina'nın yer aldığı film, Diderot'nun romanı gibi Katolik kilisesine ve rahibelik kurumuna sert eleştiriler yöneltir. Bu nedenle film, henüz çekim aşamasındayken Fransız Katolik kilisesinin ve dinî liderlerin hışmını çeker. Dinî çevreler filmin yasaklanması için protestolar düzenleyip Haber Alma Bakanlığı'nı mektup ve dilekçe yağmuruna tutarlar. Neticede *La Religieuse* sansür komisyonundan oy çokluğuyla geçtiği hâlde, bu kararı tanımayan Haber Alma Bakanı Yvon Bourges tarafından 1 Nisan 1966'da yasaklanır. Filmin yasaklanma gerekçesi, toplumun büyük bir kesiminin duygularını ve vicdanını yaralayabileceği endişesi olarak açıklanmıştır. Bunun üzerine harekete geçen Fransız entelektüeller, sinemacılar, yönetmenler ve yazarlar yasağın kaldırılması için seferber olur. Bu seferberliğin neticesinde ortaya çıkan 1789 Manifestosu'na imza atanlar arasında Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Prévert, Raymond Queneau ve Marguerite Duras gibi ünlü isimler vardır. Rivette'in yakın arkadaşlarından Godard, bununla yetinmeyip



ALTTA
Anna Karina, *La Religieuse*'de Suzanne Simonin rolünde

dönemin Kültür Bakanı André Malraux'ya hitaben yazdığı açık mektubunda yasağa tepkisini sert bir üslupla dile getirir. Nihayet 26 Temmuz 1967'de yasak kaldırılıp da film *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot* adıyla gösterime girdiğinde hem eleştirmenlerin hem de halkın beğenisini toplar. Hatta ulusal basında geniş yer bulan sansür tartışmaları nedeniyle sık sık gündeme gelen *La Religieuse*, Rivette'in en çok gişe yapan filmi olur. ***Coşkun Liktor***

BKZ. Věra Chytilová'nın Mektubu, 19 Mayıs 1968, 1789

Kaynakça ve Dizin

Seçilmiş Kaynakça

- Agamben, Giorgio. "The Six Most Beautiful Minutes in the History of Cinema." *Profanations*. NY: Zone Books, 2007.
- Alter, Nora M. *Chris Marker*. University of Illinois Press, 2006.
- Anger, Kenneth. *Hollywood Babylon*. New York: Random House Value Publishing, 1987.
- Archibald, Sasha. "Making Up Hollywood." *Cabinet Magazine*, 2013.
- Balan, Canan. "Between Karagöz and Cinema: Connectivity, Mobility, Collectivity." *Performing New Media, 1890-1915* (ed. Kaveh Askari, Frank Gray, Scott Curtis, Joshua Yumibe, Tami Williams). Indiana University Press, 2015.
- Balan, Canan. "Uluslar, Medyalar ve Metinler Arasında Sinema: Birinci Dünya Savaşı ve İşgal Yıllarında İstanbul'da Film Hayatı." *Sinemada Birinci Dünya Savaşının İzdüşümleri Paneli*, Bilim ve Sanat Vakfı, 20 Aralık 2014.
- Becker, Alton L. "Text-building, epistemology, and aesthetics in Javanese shadow theatre." *Dispositio*, 1980.
- Belton, John. *American Cinema, American Culture*. New York: McGraw Hill, 2009
- Benshoff, Harry M. ve Griffin, Sean. *America on Film: Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. Malden ve Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Bonitzer, Pascal. *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları, 2006.
- Bowser, Pearl; Jane Gaines ve Charles Musser (ed.) *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*. Bloomington: Indiana University Press, 2016.
- Brottman, Mikita. *Offensive Films: Toward an Anthropology of Cinema Vomitif*. Westport: Greenwood Press, 1997.
- Carboni, Massimo. *La Mosca di Dreyer. L'opera Della Contingenza Nelle Arti*. Milano: Jaca Book, 2007.
- Chanan, Michael. *The Cuban Image*, Londra: BFI, Indianapolis: Indiana University Press, 1985.
- Coupland, Douglas. *X Kuşağı*. (çev. Zeynep Akkuş). İstanbul: Parantez Yayıncılık, 1998.
- Crisp, Colin G. *The Classic French Cinema, 1930-1960*. Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1 & 2*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985-1986.
- Denson, Shane ve Leyda, Julia (ed.). *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Falmer: Reframe Books, 2016.
- Doane, Mary Ann. *The Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*. Bloomington ve Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- Egoyan, Atom. "In Other Words: Poetic Licence and the Incarnation of History." *University of Toronto Quarterly*, cilt 73, no 3, Yaz 2004.
- Elsaesser, Thomas. "Cinephilia, or the Uses of Disenchantment." *Cinephilia: Movies, Love and Memory* (ed. Marijke de Valck). Amsterdam University Press, 2005.
- Erdoğan, Şenol (haz.). *Sinema Manifestoları: Sinemadan Videoya Görüntünün Yazılı Tarihi*. Pelin Özdoğru, Tuna Yılmaz ve Uğur Karaböcek (çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, Ocak 2007.
- Fairfax, Daniel. "Artavazd Pelechian." *Senses of Cinema*, Mart 2012, erişim 9 Nisan 2018, <goo.gl/1YHHrw>.
- Gaudreault, André. *Film and Attraction: From Kinematography to Cinema*. University of Illinois Press, 2011.
- Godard, Jean-Luc. *Godard Godard'ı Anlatıyor* (çev. Aykut Derman). İstanbul: Metis Yayınevi, Temmuz 2008.
- Groskopf, Jeremy W. "Profit Margins: The American Silent Cinema and the Marginalization of Advertising." Tez, Georgia State University, 2013.
- Gunning, Tom. *The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator, and the Avant-garde*. Londra: BFI, 1990.
- Hanson, Helen. *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*. Londra ve New York: I.B. Tauris, 2007.
- Heftberger, Adelheid. "Propaganda in Motion. Dziga Vertov, Aleksandr Medvedkin, Soviet Agitation on Agit-trains, Agit-steamers, and the Film Train in the 1920s and 1930s." *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe 1*, 2015.
- Horeck, Tanya ve Kendall, Tina (ed.) *The New Extremism in Cinema: From France to Europe*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- Jackson, Kevin. "Carnal to the Point of Scandal: On the Affair of La Religieuse", erişim 6 Nisan 2018, <goo.gl/8rWS7q>.
- Kahana, Jonathan (ed.). *The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism With A Foreword By Charles Musser*. New York: Oxford University Press, 2016.
- Keathley, Christian. *Cinephilia and History, or, The Wind In the Trees*. Indiana University Press, 2006.
- Kemp, Philip. *Sinemanın Tüm Öyküsü*. (çev. Ertan Yılmaz, Nuray Ayhan Yılmaz). İstanbul: Hayalperest Yayınevi, 2014.

- Kracauer, Siegfried. *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (çev. Özge Çelik). İstanbul: Metis Yayınları, Nisan 2015.
- Lawrence, Novotny. *Blaxploitation Films of the 1970s*. New York ve Londra: Routledge, 2008.
- Lee, Spike ve Aftab, Kaleem. *Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It*. New York ve Londra: W.W. Norton and Company, 2006.
- Lee, Tessa Chi Hyung. *The Question of Heimat: Identity and Alterity in Contemporary German Literature and Film*. Yale University, 2015.
- Lesage, Julia. "*One Way or Another: Dialectical, Revolutionary, Feminist*," *Jump Cut*, No 20, 1978, erişim 6 Nisan 2018, <goo.gl/9kmfA4>.
- Loiperdinger, Martin. "Lumière's Arrival of the Train: Cinema's Founding Myth." *Moving Image*, Bahar 2004.
- MacCabe, Colin. *Sanatçının 70 Yaşında Bir Portresi*. (çev. Ertan Yılmaz). İstanbul: Dipnot Yayınları, 2010.
- Machtans, Karolin ve Ruehl, Martin A. (ed.). *Hitler - Films from Germany: History, Cinema and Politics Since 1945*. Palgrave Macmillan UK, 2012.
- Mcbean, James Roy. "Godard and the Dziga Vertov Group: Film and Dialectics." *Film Quarterly*, cilt 26, no 1, Sonbahar 1972.
- McGilligan, Patrick. *Oscar Micheaux: The Great and Only: The Life of America's First Black Filmmaker*. New York: Harper Perennial, 2008.
- Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles: Silman-James Press, 2001.
- Naficy, Hamid. *A Social History of Iranian Cinema, Volume 1: The Artisanal Era, 1897–1941*. Duke University Press, 2012.
- Newell, Jay, Salmon, Charles T. ve Chang, Susan. "The Hidden History of Product Placement." *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, Aralık 2006.
- Pelechian, Artavazd. "Montage-at-a-Distance, or: A Theory of Distance," *Lola*, No 6, Aralık 2015, erişim 9 Nisan 2018, <goo.gl/z7YU4C>.
- Peucker, Brigitte (ed.). *A Companion to Rainer Werner Fassbinder*. Blackwell Publishing Ltd, 2012.
- Petric, Vlada. *Dziga Vertov: Sinemada Konstrüktivizm*. (çev. Güzin Yamaner). Ankara: Öteki Yayınevi, Ağustos 2000.
- Quandt, James. "Flesh and Blood: Sex and Violence in Recent French Cinema", *Artforum International*, Şubat 2004, erişim 6 Nisan 2018, <goo.gl/yrQS2i>.
- Ray, Man ve Mundy, Jennifer. *Man Ray Writings on Art*. Los Angeles The Getty Research Institute, 2016.
- Richter, Hans. *Struggle for the Film*. Wildwood House, 1986.
- Sarkisova, Oksana. *Screening Soviet Nationalities: Kulturfilms from the Far North to Central Asia*. Londra: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2017.
- Schrader, Paul. "Beyond the Silver Screen." *Guardian*, 19 Haziran 2009.
- Segrave, Kerry. *Product Placement in Hollywood Films: A History*. Jefferson, NC ve Londra: McFarland & Company, 2004.
- Shub, Esfir. *Zhizn' moia - Kinematograf* (Sinema: Hayatım). Moskova: Iskusstvo, 1972.
- Sims, Yvonne D. *Women of Blaxploitation: How the Black Action Film Heroine Changed American Popular Culture*. Jefferson, Kuzey Carolina ve Londra: McFarland and Company, Inc., 2006.
- Slide, Anthony (ed.). *Aurora*. (çev. Evrim Kaya). İstanbul: Aras Yayıncılık, 2017.
- Solanas, Fernando ve Getino, Octavio. "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru." (çev. Ertan Yılmaz). *Sinemasal*.
- Süalp, Tül Akbal ve Çelik, Burçe (ed.). "Sıradanın Poetikası: Kitle Kaynakla Kotarılan İlk Belgesel Film 'Life in a Day'." *Devrim Yahut Vasat: Üretim, Deneyim ve Teknoloji*. İstanbul: Bağlam Yayınları, 2012.
- Tombs, Pete. *Avrupa Seks ve Korku Sineması* (çev. Nilgün Birgül). İstanbul: Kabalcı Yayınevi, 2005.
- Ulrich, John M. ve Harris, Andrea L. (ed.). *GenXegesis: Essays on Alternative Youth (Sub)Culture*. Wisconsin: Wisconsin University Press, 2003.
- Vincendeau, Ginette. "Hollywood Babel: The Multiple Language Version." *Screen*, cilt 29, no 2, Bahar 1988.
- Walker, David; Andrew J. Rausch ve Chris Watson. *Reflections on Blaxploitation: Actors and Directors Speak*. Lanham, Maryland, Toronto ve Plymouth: The Scarecrow Press, Inc. 2009.
- West, Alexandra. *Films of the New French Extremity: Visceral Horror and National Identity*. Jefferson, Kuzey Carolina: McFarland & Company, Inc., 2016.
- Yıldırım, Cem. "Cinema Novo: Açlığın Estetiği ve 'Elinde Bir Kamera, Kafada Bir Fikir'." *Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı 19, 2018.
- Yumibe, Joshua. *Moving color: Early Film, Mass Culture, Modernism*. Rutgers University Press, 2012.

Film Dizini

13. Kat (The Thirteenth Floor, 1999) 184
1960 Yazı (Cronique d'un été, 1961) 139
237 No'lu Oda (Room 237, 2012) 249
30 Days in Atlanta (2014) 143
3x3 (2013) 186
400 Darbe (Les Quatre Cents Coups, 1959) 132
93 Days (2016) 143
À Bientôt, J'espère (1968) 130, 191
A Burlesque on Carmen (1915) 53
Addio zio Tom (Farewell Uncle Tom, 1971) 134
Aelita (1924) 5, 6
Africa Addio (1966) 134
Afrika Kraliçesi (The African Queen, 1951) 218
After Dark, My Sweet (1990) 153
Alacakaranlık Kuşağı
(The Twilight Zone, 1959-1964) 163
Aldanış (Deceived, 1991) 102
Algiers (1938) 80
Altın Çağ (L'age D'or, 1930) 31
Altın Şehir (Die Goldene Stadt, 1942) 107
Amélie (2001) 157
An Affair to Remember (1957) 95
Anarchiste (1906) 11
Anemic Cinema (1926) 123
Anna (1975) 17, 18
Aquarius (2016) 180
Arabistanlı Lawrence
(Lawrence of Arabia, 1962) 94
Arzu Tramvayı (A Streetcar Named Desire, 1951) 71
As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief
Glimpses of Beauty (2000) 99
Asi Gençlik (Rebel Without a Cause, 1955) 157
Aslı Gibidir (Copie Conforme, 2010) 95
At Land (1946) 128
At Parası (Cavalo Dinheiro, 2014) 64
Ateşle Oyun (Le Feu Follet, 1963) 92
Avare (Awaara, 1951) 112
Avusturya İmparatoriçesi Elizabeth (Sissi:
Schicksalsjahre Einer Kaiserin, 1957) 187
Aya Seyahat
(Le Voyage à Travers L'impossible, 1902) 175
Aylak Fareler (Mallrats, 1995) 231
Baadasssss! (2003) 195
Baba (The Godfather, 1972) 179
Bakha Satang (Peppermint Candy, 1999) 78
Ballet Mécanique (1924) 123
Banyo (Xizao, 1999) 180
Barravento (1962) 5
Bataille des Dix Millions, La (1970) 191
Beales of Grey Gardens, The (2006) 73
Bebek Jane'e Ne Oldu?
(Whatever Happened to Baby Jane?, 1962) 73
Ben Küba (Soy Cuba, 1964) 214, 215
Ben-Hur (1959) 132, 133
Berlin (1945) 236
Beyaz Köpek (White Dog, 1982) 98
Bıçak Sırtı (Blade Runner, 1982) 150, 184
Bıçak Sırtı (Jagged Edge, 1985) 102
Bir Tadım Bal (A Taste of Honey, 1961) 137
Bir Ulusun Doğuşu
(The Birth of a Nation, 1915) 117, 118, 148
Bir Zombiyle Yürüdüm
(I Walked with a Zombie, 1943) 154, 155
Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948) 242
Black Panthers (1968) 7
Blacula (1972) 189
Blood Feast (1963) 70, 205
Blow Job (1964) 227
Body and Soul (1947) 98, 99
Borom Sarret (1963) 74
Brazil (1985) 150, 184
Brian'ın Hayatı (Life of Brian, 1979) 93
Bunker (1981) 83
Büyük Diktatör (The Great Dictator, 1940) 13
Büyük Komünist Banka Soygunu
(Marele Jaf Comunist, 2004) 173
Büyük Tren Soygunu
(The Great Train Robbery, 1903) 208
C'est Arrivé Près de Chez Vous
(Man Bites Dog, 1992) 91
Cabiria (1914) 171
Caged (1950) 210
Cannibal Holocaust (1980) 206
Casanova (1927) 87
Cat People (1942) 154
Caught (1949) 101
Ceddo (1977) 74
Cehennemin Anatomisi (Anatomie de L'enfer, 2004) 138
Centuries of June (1955) 70
Cezayir Savaşı (La Battaglia di Algeri, 1966) 34, 169
Chalawan (1970) 206
Charge at Feather River, The (1953) 228
Cherbourg Şemsiyeleri
(Les Parapluies de Cherbourg, 1964) 7
Chile, La Memoria Obstinada
(Chile, Obstinate Memory, 1997) 201
Cicatrice Intérieure, La (1972) 140
Cinnet (The Shining, 1980) 248, 249
Classe de Lutte (1969) 130
Clones of Bruce Lee, The
(Shen Wei San Meng Long, 1980) 29
Closer to the Moon (2014) 173
Coffy (1973) 189

Coronation Street (1960-) 137
Countdown to War (1989) 83
Crocodile Fury (1989) 207
Cry Wolf (1947) 101
Cry, The Beloved Country (1951) 95
Çarpışma (Crash, 1996) 150
Çılgın Efendiler (Les Maitres Fous, 1955) 192
Çiçekler Adası (Ilha das Flores, 1989) 37
Çinli Kız (La Chinoise, 1967) 48
Çocukluk (Boyhood, 2014) 203
Çok Şey Bilen Adam
(The Man Who Knew Too Much, 1934) 12
Çöküş (Der Untergang, 2004) 83, 84
David Lynch: The Art Life (2016) 181
Dawson City: Frozen Time (2016) 40
De Cierta Manera (One Way or Another, 1977) 181
Dehşet Yolcuları (Le Salaire de la Peur, 1953) 9
Dekalog (1989–1990) 40, 41, 221
Denizin Sessizliği (Le Silence de La Mer, 1949) 246
Der Letzte Akt (1955) 83
Diary of a Lagos Girl (2016) 143
Dilek Ağacı (Natvris khe, 1977) 162
Diyalektik Tuğla Kırabilir mi?
(La Dialectique Peut-elle
Casser des Briques?, 1973) 44
Documenteur (1981) 8
Doğruyu Seç (Do the Right Thing, 1989) 247
Doğu Rüzgârı (Le Vent D'est, 1970) 49
Dönüş Yok (Irreversible, 2002) 238
Dragonwyck (1946) 101
Dreileben (2011) 176
Dune (1984) 121
Durgun Yaşam (Sanxia Haoren, 2006) 180
Dünyada Bir Gün (Life in a Day, 2011) 90
Düz Beni (Baise-moi, 2000) 237
E.T. The Extra Terrestrial (1982) 218, 219
East Enders (1985-) 137
Eaux d'Artifice (1953) 16
Ejder Kalesi (Enter the Dragon, 1973) 29
Ekim (Oktyabr, 1928) 119
Ekstase (1933) 80
Elveda Çocuklar (Au Revoir les Enfants, 1987) 92
Emak-Bakia (1926) 123
Empire (1964) 227
Enter Another Dragon (1979) 29
Enter the Game of Death (Si Wang Mo Ta, 1978) 29
Entr'acte (1924) 52, 123
Entuziazm (Simfoniya Donbassa) [Enthusiasm
(Symphony of the Donbass), 1930] 236
Ev Karadır (Khaneh Siah Ast, 1963) 56
Evden Eve-Bir Hayalin Kronolojisi
(Die Andere Heimat-Chronik
Einer Sehnsucht, 2013) 82
Evrei na Zemle (Jews on the Land, 1927) 114
Exodus (1960) 104
Fabrikadan Çıkan İşçiler
(La Sortie de l'usine Lumière à Lyon, 1895) 59, 60
Faces of Death (1978) 135
Fade-In (1968) 10
Felaket Sanatçı (The Disaster Artist, 2017) 145
Femme Collante, La (1906) 11
Fırınların Saati
(La Hora de los Hornos, 1968) 33, 34, 62, 69
Fifty (2015) 143
Fil Adam (The Elephant Man, 1980) 120
Filistin: Bir Halkın Öyküsü (Filastin, Sijl Sha'b, 1984) 77
Fincho (1957) 142
Fireworks (1947) 16
Fitzcarraldo (1982) 25
Flaming Creatures (1965) 158
Flash Gordon (1936) 6
Florida Enchantment, A (1914) 63
Force of Evil (1948) 98
Four Sisters (1938) 98
Foxy Brown (1974) 189
Gallant Little Tailor, The (1954) 117
Ganga Zumba (1963) 5
Garage, The (1920) 219
Gaslight (1940) 67
Gaslight (1944) 67, 101
Geank (1993) 132
Geçen Yıl Marienbad'da
(L'Année Dernière à Marienbad, 1961) 157
Gel ve Gör (Idi i Smotri, 1985) 52
Geld auf der Straße (Gold on the Street, 1930) 80
Genç İmparatoriçe Sissi
(Sissi: Die Junge Kaiserin, 1956) 187
Genç ve Heyecanlı (Dazed and Confused, 1993) 203, 231
Gençler Yürüyor (Juventude Em Marcha, 2006) 64
Gizemli Şehir (Dark City, 1998) 150, 184
Gizli Teşkilat (North by Northwest, 1959) 157
Glu, La (1907) 11
Gnir Rednow (1956) 69
Gölgeli Topraklar (Shadowlands, 1993) 40
Grey Gardens (1975) 73
Gümüş Eyerler (Blazing Saddles, 1974) 83
Gün Doğmadan (Before Sunrise, 1995) 203
Günahkâr Gönüller (Senso, 1954) 119
Haftasonu (Week-end, 1967) 150
Haircut (1963) 227
Hateful Eight, The (2015) 131
Hayal Kadın (Portrait of Jennie, 1948) 147
Hayatını Yaşamak (Vivre sa Vie: Film en Douze
Tableaux, 1962) 47
Henry Geldzahler (1964) 227
Her Şey Yolunda (Tout va Bien, 1972) 49

Herkes Kendisi İçin ve Tanrı Herkese Karşı
(Jeder für Sich und Gott Gegen Alle, 1974) 105, 115
Herkese Karşı Tek Başına (Seul Contre Tous, 1998) 237
Hilkat Garibeleri (Freaks, 1932) 213
Hiroşima Sevgilim (Hiroshima Mon Amour, 1959) 238
Hitler, ein Film aus Deutschland (1977) 13
Hitler, Eine Karriere (1977) 13
Hoşgörüsüzlük (Intolerance:
Love's Struggle Throughout the Ages, 1916) 53, 171
House on Telegraph Hill, The (1951) 101
Hugo (2010) 175
Humain, Trop Humain (1973) 92
Hundert Jahre Adolf Hitler (1989) 84
I Misteri di Roma (1963) 243
I Take This Woman (1940) 80
In Passing (2011) 174
Indiana Jones: Son Macera
(Indiana Jones and the Last Crusade, 1989) 83
Inland Empire (2006) 16
Introducing Dorothy Dandridge (1999) 208
Ispaniya (1939) 54
İçerde (A l'interieur, 2007) 238
İçimdeki Katil (The Killer Inside Me, 2010) 153
İhtiyar Delikanlı (Oldeuboi, 2003) 78
İkiz Tepeler (Twin Peaks, 1990) 120
İngiliz Sesleri (British Sounds, 1970) 49
İnsan Kırkayak (The Human Centipede, 2009) 206
İsyan (Queimada, 1969) 169
İşkence Odası (Martyrs, 2008) 238
İtalya'da Mücadele (Lotte in Italia, 1971) 49
Jackie Brown (1997) 189
Jane'e Mektup
(Letter to Jane:
An Investigation About a Still, 1972) 49
Jeanne d'Arc'ın Tutkusu
(La Passion de Jeanne d'Arc, 1928) 45
Journey Into Fear (1942) 147
Jules ve Jim (Jules et Jim, 1962) 157
Julia (1977) 75
Kabhie Kabhie (1976) 112
Kahvaltı Kulübü (The Breakfast Club, 1985) 203, 204
Kaldırım Çocukları (Sciuscià, 1946) 242
Kameralı Adam
(Chelovek s Kino-apparatom, 1929) 53, 224, 236
Kan Davası (Un fatto di sangue fra due
uomini per causa di una vedova.
Si sospettano moventi politici..., 1978) 102
Kara Kız (La Noire de..., 1966) 42, 43
Kara Şahin Düştü (Black Hawk Down, 2001) 163
Kayıp Aranıyor
(Searching for Debra Winger, 2002) 40
Kazablanka (Casablanca, 1942) 12, 61, 81
Kean (1924) 87
Kehanet (The Omen, 1976) 250
Kerkenez (Kes, 1969) 137
Kesişen Yollar (Monster's Ball, 2002) 208
Kırmızı Balon (Le Ballon Rouge, 1956) 82
Kıyamet Kuşağı (The Doom Generation, 1995) 231
Kızıl Ölümün Maskesi
(The Masque of the Red Death,1964) 163
Killing of America, The (1981) 135
Kinoautomat: Clovek a Jeho Dum
(Kinoautomat: One Man and
His House, 1967) 106, 107
Kinoglaz (Kino Eye: Life Caught Unawares, 1924) 236
Kiss (1963) 227
Komsomol
(K.S.E.-Komsomol Shef Elektrifikatsii, 1932) 53
Konets (1991) 132
Kongi's Harvest (1970) 142
Korku Ruhu Kemirir (Angst essen Seele auf, 1974) 25,26
Korkusuz (Shaft, 1971) 189
Korumasız Masumiyet
(Nevinost bez Zastite, 1942) 107
Korumasız Masumiyet
(Nevinost bez Zastite, 1968) 107, 108
Kötü Kan (Mauvais Sang, 1990) 111
Kötü Ruh (Poltergeist, 1982) 164
Kötü Ruh 2: Diğer Taraf
(Poltergeist II: The Other Side, 1986) 164, 165
Kötü Ruh 3 (Poltergeist III, 1988) 164
Kraithong (1980) 206
Kraithong 2 (1985) 206, 207
Krem Peynir (La Ricotta, 1963) 147, 148
Küçük Korku Dükkânı (Little Shop of Horrors, 1960) 20
Küçük Tilkiler (The Little Foxes, 1941) 75
Kwai Köprüsü (The Bridge on the River Kwai, 1957) 94
L'arroseur Arrosé (1897) 197
L'enfant du Carnaval (1921) 87
L'Étoile de Mer (1928) 123
Lacombe, Lucien (1974) 92
Lagaan (2001) 112
Lahana Perisi (A Fée aux choux, 1896) 10
Leggenda di Kaspar Hauser, La (2012) 105
Lenny (1974) 194
Leyla ve Kurtlar (Leila Wal Zi'ab, 1984) 155
Lili Marleen (1981) 113, 114
Lili Marlene'in Gerçek Hikâyesi
(The True Story of Lili Marlene, 1944) 114
Lions Love (1969) 7
Living in Bondage (1992) 142
Loin du Vietnam (Far from Vietnam, 1967) 191
Look Back in Anger (1959) 137
Louisiana Story (1948) 54
Love of Sunya, The (1927) 177
Love That Whirls, The (1950) 84

Lovely Andrea (2007) 118
Lovers and the Despot, The (2016) 167
Lucía (1968) 119
M (1931) 54, 219
Maisie's Marriage (1923) 124
Makinist (The Machinist, 2004) 250
Man of Aran (1934) 136
Man Who Put His Will on Film, The
(Tökyö Sensö Sengo Hiwa, 1970) 161
Manik Depresif (Living in Oblivion, 1995) 35
Matrix, The (1999) 184
Mavi Kadife (Blue Velvet, 1986) 120
Mavi Melek (Der Blaue Engel, 1930) 125
Mayerling Faciası (Mayerling, 1968) 187
Memleket-Parçalar: Kadınlar
(Heimat-Fragmente: Die Frauen, 2006) 82
Menk (1970) 131
Meshes of the Afternoon (1943) 128, 129
Metropolis (1927) 149, 150, 184
Mezarlarınıza Tüküreceğim
(J'irai Cracher sur vos Tombes, 1959) 27, 28
Michel Strogoff (1926) 87
Milano Mucizesi (Miracolo a Milano, 1951) 242
Milyoner (Slumdog Millionaire, 2008) 219
Molba (1968) 162
Mondo Bizarro (1966) 134
Mondo Bolardo (1964) 134
Mondo Cane (1962) 134
Mondo Cane 2 (1963) 134
Mosebolatan (1985) 142
Moskova (Moskva, 1927) 115
Most Wanted (1996) 142
Mösyö Verdoux (Monsieur Verdoux, 1947) 198
Muhteşem Ambersonlar
(The Magnificent Ambersons, 1942) 147
Mur Murs (1981) 8
My Hustler (1963) 158
Mystères du Château de Dé, Les (1929) 123
Nachrichten aus der Ideologischen Antike - Marx/
Eisenstein/Das Kapital (2008) 103
Namus Sözü (Gentleman's Agreement, 1947) 98
Napolyon (Napoléon vu par Abel Gance, 1927) 3
Niaye (1964) 74
Nitchevo (1936) 87
Nneka the Pretty Serpent (1992) 142
November (2004) 34, 118
October 1 (2014) 143
Oda 666 (Chambre 666, 1982) 251
Oda Hizmetçisinin Günlüğü
(Le journal d'une femme de chambre, 1964) 29, 31
Olayların Gidişi (Der Stand der Dinge, 1982) 170, 176
Oncle Yanco (1967) 7
Onlar (Ils, 2006) 238
Orman Ateşi (Jungle Fever, 1991) 247
Orson Welles'in Don Kişot'u
(Don Quixote de Orson Welles, 1992) 44, 45
Os Fusis (1964) 5
Ossos (1997) 64
Osventsim Auschwitz, Burei Rozhdionnie
(Born by the Storm, 1945) 236
Otomatik Portakal (A Clockwork Orange, 1971) 15
Oyuncak Hikâyesi (Toy Story, 1995) 197
Öfke (La Rabbia, 1963) 124
Ölüm Fedaisi (Distant Drums, 1951) 227
Ölüm Geçirmez (Death Proof, 2007) 130
Ölüm Oyunu (Game of Death, 1978) 29
Örümcek Kadının Öpücüğü
(Kiss of the Spider Woman, 1985) 154, 155
Padenie Dinastii Romanovykh (1927) 53
Pagsisiyasat Sa Gabing Ayaw Lumimot
(An Investigation on the Night
that Won't Forget, 2012) 141
Palomilla Brava (1973) 134
Palomita Blanca (1973) 133
Papa Ajasco (1984) 142
Papageno (1935) 117
Papatyalar (Sedmikrásky, 1966) 222
Paravan (The Front, 1976) 94
Paris Uyuyor (Paris Qui Dort, 1924) 52
Paris Yanıyor (Paris is Burning, 1990) 157
Perde Açılıyor (All About Eve, 1950) 210
Perili Köşk (The Haunted Palace, 1963) 163
Pirosmani (1969) 162
Pişmanlık (Monanieba, 1986) 161, 162
Place de la République (1974) 139
Polyester (1981) 145
Popeye (1980) 146
Postacı Kapıyı İki Defa Çalar
(The Postman Always Rings Twice, 1946) 98
Potemkin Zırhlısı (Bronenosets Potemkin, 1925) 54
Pravda (1970) 49
Prens Ahmet'in Maceraları
(Die Abenteuer des Prinzen Achmed, 1926) 116
Protesto (La Haine, 1995) 47
Puce Moment (1949) 16, 84
Querelle (1982) 16, 170, 171
Quo Vadis? (1913) 171
Rabbit Hunters, The (2007) 64
Rabbit's Moon (1972) 16
Ragtime (1981) 197
Ranch, The (2016-) 40
Rattle Snake (1995) 142
Raven, The (1963) 163
Ravished Armenia (1919) 21
Re-Enter the Dragon (1979) 29
Rebecca (1940) 101

Reconstruction (2002) 173
Rekonstrüksiyon (Reconstituirea, 1960) 173
Religieuse, La (The Nun, 1966) 251, 252, 253
Reminiscences of a Journey to Lithuania (1972) 99
Résultats du féminisme, Les (1906) 11
Retour à la Raison (1923) 123
Rio Bravo (1959) 203
Ritual in Transfigured Time (1946) 128, 129
Ro.Go.Pa.G. (1963) 147
Rocky Road to Dublin (1968) 245
Roma Tatili (Roman Holiday, 1953) 211
Roma, Açık Şehir (Roma Città Aperta, 1945) 242
Romance (1999) 238
Room, The (2003) 145
Route 181: Fragments of a Journey
in Palestine-Israel (2003) 4
Rüzgâr Gibi Geçti
(Gone with the Wind, 1939) 49, 245
Ryakushō Renzoku Shasatsuma
(A.K.A. Serial Killer, 1969) 160
Saat El Tahrir Dakkat, Barra Ya Isti'mar (1974) 155
Saint Joan (1957) 97
Salomé (1922) 179, 180
Salyangozun Stratejisi
(Las Estrategia del Caracol, 1993) 180
Samson ve Delilah (Samson and Delilah, 1949) 80
Sapık (Psycho, 1960) 70, 73, 182, 183
Scent of Mystery (1959) 192
Schastye (Happiness, 1935) 192
Scorpio Rising (1963) 15
Secret Beyond the Door... (1947) 101
Sekiz Buçuk (8½, 1963) 18, 19
Selam Sana Saraybosna
(Je vous salue, Sarajevo, 1994) 106
Serseri Âşıklar (À bout de Souffle, 1960) 97
Seven Kalbin Süsü
(Das Ornament des Verliebten Herzens, 1919) 116
Sevgi Sözcükleri (Terms of Endearment, 1983) 40
Sevişme Günleri
(Saturday Night and Sunday Morning, 1960) 137
Shoah (1985) 3, 4
Sıkıntılı Serüven
(L'angoissante Aventure, 1920) 87, 184, 185
Sıkıyönetim (État de siège, 1972) 34
Sınır(da) [Frontier(s), 2007] 238
Sissi (1955) 187
Sixième Face du Pentagone, La (1968) 191
Siyah Karmen (Carmen Jones, 1954) 208
Skyfall (2012) 218
Slacker (1991) 203, 231
Son Bolşevik
(Le Tombeau d'Alexandre, 1993) 192, 209
Sonsuz Kaçış (The Getaway, 1972) 153
Soysuzlar Çetesi
(Inglourious Basterds, 2009) 12, 130, 131
Starbuck-Holger Meins (2002) 149
Steklyannyy Glaz (The Glass Eye, 1929) 115
Stepfather, The (1987) 102
Stroszek (1977) 136
Subay ve Centilmen
(An Officer and a Gentleman, 1982) 40
Sud Narodov (1947) 236
Sunset Bulvarı (Sunset Blvd., 1950) 71, 194
Superfly (1972) 189
Supernova (2000) 10
Sweet Sweetback's Baadasssss Song (1971) 195
Swept Away (2002) 103
Şehirde Aşk (L'amore in Città, 1954) 243
Şeytanlar (The Devils, 1971) 92, 93
Şili Savaşı (La Batalla de Chile, 1975) 200, 201
Şüphe (Suspicion, 1941) 101
Taksi Şoförü (Taxi Driver, 1976) 17
Tang Shou Tai Quan Dao (1972) 44
Tarrafal (2007) 64
Tatlı Hayat (La Dolce Vita, 1960) 140
Tehlikeli Fısıltı (The Children's Hour, 1961) 75
Temps des Bouffons, Le (1985) 192
Tezgâhtarlar (Clerks, 1994) 203, 231
That Man Bolt (1973) 189
This Sporting Life (1963) 137
Totally F***ed Up (1993) 231
Toys in The Attic (1963) 75
Train en Marche, Le (1971) 191, 209
Transformers: Son Şövalye
(Transformers: The Last Knight, 2017) 249
Travolti da un Insolito Destino
Nell'azzurro Mare d'agosto (1974) 103
Trenin Gara Girişi
(L'arrivée d'un train
à La Ciotat, 1896) 89, 186, 208, 210, 211
Tri Pesni o Lenine (Three Songs About Lenin, 1934) 236
Truman Show, The (1998) 184
Tulse Luper Valizleri Projesi
(The Tulse Luper Suitcases Project, 2003-2004) 247
Turtsiya na Podyome (1937) 53
Two Mrs. Carrolls, The (1947) 101
Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994) 131, 250
Umberto D. (1952) 54, 242
Umut (1970) 10
Undercurrent (1946) 101
Une Héroïne de Quatre Ans (1907) 11
Usher'lerin Evi (House of Usher, 1960) 162
Utanç (Buda as Sharm Foru Rikht, 2007) 6
Uyku (Sleep, 1963) 227
Üç Kabadayı (¡Three Amigos!, 1986) 197
Üç Renk: Mavi (Trois Couleurs: Bleu, 1993) 221

Üçüncü Adam (The Third Man, 1949) 147
Vanda'nın Odasında (No Quarto da Vanda, 2000) 64
Varoluş (eXistenZ, 1999) 184
Vent des Amoureux, Le (1978) 19, 20
Veronique'in İkili Yaşamı
(La Double Vie de Véronique, 1991) 221
Very Eye of Night, The (1959) 129
Vidas Secas (1963) 5
Vie du Christ, La (1906) 11
Vladimir ve Rosa (Vladimir et Rosa,1971) 49
Voyage en Ballon, Le (1960) 82
Vremena Goda (1975) 132
W.R. Organizma'nın Sırları
(W.R. - Misterije Organizma, 1971) 114
Watch on the Rhine (1943) 75
Wayne'in Dünyası (Wayne's World, 1992) 219
What's the Matter with Helen? (1971) 73
Whatever Happened to Aunt Alice? (1969) 73
Whoever Slew Auntie Roo? (1971) 73
Wings (1927) 219
Wise Trumpets of the Milky Midnight 183
Within Our Gates (1920) 117, 118, 148
Withnail and I (1987) 33
Wonder Ring, The (1956) 69
Xala (1975) 74, 232, 233
Xanadu (1980) 233
Yapımcılar
(The Producers, 1968) 83
Yasak İlişkiler (The Grifters, 1990) 153
Yaşamın Renkleri (Pleasantville, 1998) 184
Yatağımdaki Düşman
(Sleeping with the Enemy, 1991) 102
Yedi Güzeller (Pasqualino Settebelleze, 1975) 102
Yeniden Ölmek (Dead Again, 1991) 102
Yıkmak Diyor Kadın (Détruire Dit-elle, 1969) 238
Yıldız Savaşları (Star Wars, 1977 -) 61
Yıldız Savaşları Bölüm VI: Jedi'ın Dönüşü
(Star Wars Episode VI: Return of the Jedi, 1983) 120
Yiğit Ayakta Ölür (Death of a Gunfighter, 1969) 10
Yok Film (No Film, 1983) 106
Young Man with a Horn (1950) 210
Yurttaş Kane
(Citizen Kane, 1941) 83, 145, 147, 176, 207, 233
Yüce Sezar! (Hail, Caesar!, 2016) 51
Zare (1926) 241
Zatôichi (2003) 242
Zincirsiz (Django Unchained, 2012) 131
Zverstva Fashitov (1945) 236

Kişi Dizini

Abramović, Marina 99
Abuladze, Tengiz 161
Adachi, Masao 160
Adair, Alain 191
Adejumo, Moses Olaiya 142
Adenuga, Wale 142
Adu, Jab 142
Afolayan, Kunle 143
Agamben, Giorgio 44, 106
Aja, Alexandre 238
Akan, Tarık 147
Akçatepe, Halit 147
Al-Zubaidi, Kais 77
Aldrich, Robert 73
Aleksic, Dragoljub 107
Altman, Robert 146
Andersen, Lale 113
Andrea, Yann 239
Angelopoulos, Theo 23
Anger, Kenneth 15, 16, 84, 158, 179
Antheil, George 81
Araki, Gregg 231
Arbuckle, Roscoe 'Fatty' 219, 224
Arnold, Andrea 137
Arquette, Rosanna 40
Arslan, Thomas 175
Astaire, Fred 128
Astruc, Alexandre 21
Babenco, Hector 155
Bacall, Lauren 210
Baclanova, Olga 213
Baker, Ulus 108, 109
Balàzs, Béla 54, 109
Ballard, J. G. 150
Barciś, Artur 40
Baroncelli, Jacques de 87
Barry, Iris 214
Barthes, Roland 23
Bay, Michael 249
Bazin, André 21
Beale, Edith Bouvier 73
Beaumont, Charles 163
Beck, Julian 164
Beknazaryan, Hamo 241
Belushi, John 194
Belvaux, Rémy 91
Benjamin, Walter 106, 154
Berger, John 39
Bergman, Ingmar 23
Bergman, Ingrid 67, 81
Berlanga, Luis García 170
Bernstein, Walter 94
Berry, Halle 208
Björk 99
Bohinc, Nika 140
Bolt, Robert 94
Bonzel, André 91
Booth, Margaret 42
Borlin, Jean 52
Boulle, Pierre 94
Bowie, David 111
Boyd, Stephen 133
Boyer, Charles 67, 80
Boyle, Danny 219
Brakhage, Stan 69, 70, 106
Brando, Marlon 55, 98, 169, 179
Braque, Georges 126
Brecht, Bertolt 49, 104, 116
Breillat, Catherine 238
Brik, Lilya 53, 114
Brolin, Josh 51
Brooks, Mel 83
Broomberg, Adam 159
Brottman, Mikita 205, 206
Browning, Tod 35, 40, 213
Bruce, Lenny 194
Bryant, Charles 180
Burch, Noël 89
Burton, Richard 55
Cabrera, Sergio 180
Calotescu, Virgil 173
Campbell, Joseph 129
Capa, Robert 231
Caranfil, Nae 173
Caravaggio, Michelangelo Merisi da 64
Carax, Leos 111, 238
Carné, Marcel 170
Cèb, Paul 176
Chabrol, Claude 252
Chan, Jackie 29
Chanarin, Oliver 159
Chaney, Lon 163
Chaplin, Charlie 13, 53, 127, 197, 198, 199, 200, 224
Chase, Chevy 197
Chiappe, Jean 31
Childish, Billy 174
Choi, Eun-Hee 166, 167
Chytilová, Věra 221, 222
Činčera, Radúz 106
Clair, René 52
Clouzot, Henri-Georges 9
Cocteau, Jean 16, 84, 246
Coleridge, Samuel Taylor 233

Conradt, Gerd 149
Cooper, Gary 227
Coppola, Francis Ford 215
Coppola, Sofia 232
Corman, Roger 20, 162, 163
Cornell, Joseph 16, 69, 70
Costa-Gavras 34, 35
Costa, Pedro 63, 64
Cotten, Joseph 147
Coupland, Douglas 231, 232
Crane, Hart 16
Crawford, Joan 51, 73, 128
Cromwell, John 210
Cronenberg, David 150
Curtiz, Michael 98, 210
Cushing, Peter 163
Dalí, Salvador 31
Dandridge, Dorothy 207, 208
Davis, Bette 73
Davis, Harry 140
Davis, Ossie 142
Day, Will 227, 228
De Niro, Robert 98
De Sica, Vittorio 242
De Van, Marina 238
Dean, James 98, 157, 194
Debord, Guy 44, 106
Deed, Andre 198
Deleuze, Gilles 106, 108
Delluc, Louis 54
Delmont, Joseph 79
Demy, Jacques 7
Denis, Claire 238
Denson, Shane 165
Diaz, Lav 140, 141
Diderot, Denis 252
Diegues, Carlos 5
Dieterle, William 60
Dietrich, Marlene 12, 114, 125, 126
Diez, Fritz 83
Dinklage, Peter 35
Diop, Mbissine Thérèse 43
Doane, Mary Ann 101
Doyen, Eugene Louis 190
Drew, Sidney 63
Dreyer, Carl Theodor 45, 47
Duchamp, Marcel 52, 123
Duhamel, Sarah 198
Dumont, Bruno 238
Dunham, Catherine 128
Dunne, Dominique 164
Duras, Marguerite 238, 239, 252
Duvall, Shelley 146
Dwan, Allan 40
Dylan, Bob 227
Earles, Harry 213
Eastwood, Clint 249
Ebert, Roger 135, 194
Egoyan, Atom 9
Ehmann, Antje 59
Eisenstein, Sergei 3, 53, 54, 78, 103, 105, 119, 135, 186
Eisner, Lotte 115
Ekberg, Carl 83
Elsaesser, Thomas 185
Emerson, Hope 210
Emmerich, Roland 249
Epstein, Jean 105
Erenus, Bilgesu 75
Fairbanks, Douglas 79
Faktorowicz, Max 127, 128
Falardeau, Pierre 192, 193
Falconetti, Renée Jeanne 45, 47
Fantauzzo, Laurel 141
Farocki, Harun 59, 149
Fassbinder, Rainer Werner 25, 26, 113, 114, 170, 251
Fellini, Federico 18, 19, 140
Ferreri, Marco 243
Ferruhzad, Füruğ 56, 57
Fincher, David 232
Fischer, Paul 167
Flaherty, Robert J. 109, 136
Fleischer, Dave 146
Fleischer, Max 146
Fontaine, Dick 158
Foreman, Carl 94
Forman, Milos 246
Fosse, Bob 194
Foster, Jodie 98
Fox, Jay John (Edwin Carewe) 15
Fraga, Jorge 181
Franco, James 145
Franco, Jesus 45
Frascaroli, Valentina 198
Fuentes, Carlos
Fulci, Lucio 97
Fuller, Samuel 98
Furtado, Jorge 37
Gable, Clark 51
Gance, Abel 3
Ganz, Bruno 83, 84
Garfield, John 98, 99
Garrel, Louis 99
Garrel, Philippe 140
Gary, Romain 97, 98
Gast, Michel 28
Gaudreault, André 129

Gehry, Frank 48
Genet, Jean 170
Getino, Octavio 33, 62, 69
Ghione, Riccardo 243
Gibson, Mel 249
Gilberth, Frank 205
Gilbreth, Lillian 205
Gillette, William 207
Gilliam, Terry 35
Ginsberg, Allen 227
Giorno, John 227
Glover, Danny 143
Godard, Jean-Luc 4, 21, 23, 48, 49, 69, 97, 106, 147, 150, 160, 162, 186, 191, 245, 252
Goebbels, Joseph 114, 125
Golestan, Ebrahim 56
Gorin, Jean-Pierre 48
Graf, Dominik 176
Grandier, Urbain 92, 93
Grandrieux, Philippe 238
Grant, Cary 95, 157
Greenaway, Peter 165, 186, 247, 248
Greenstreet, Sydney 61
Greenwald, Maggie 153
Greenwald, Robert 233
Gregoretti, Ugo 147
Grier, Pam 189
Griffith, D. W. 10, 40, 53, 108, 117, 118, 148, 171
Griffith, Kenneth 83
Grifi, Alberto 17
Guareschi, Giovannino 124
Guazzoni, Enrico 171
Guerra, Ruy 5
Guevara, Che 33, 34
Guinness, Alec 55
Gunning, Tom 60, 78
Gunter, Archibald Clavering 63
Gutiérrez Alea, Tomás 181, 182
Guy-Blaché, Alice 10, 11
Guzmán, Patricio 201
Güney, Yılmaz 9, 10, 251
Hamilton, Patrick 67
Hammett, Dashiell 75
Hammid, Alexander 128
Harbou, Thea von 149
Harris, John P. 140
Hausmann, Raoul 135
Havel, Václav 222
Hawks, Howard 22, 203
Hays, Will 225
Hearst, William Randolph 233
Heisenberg, Benjamin 175
Hellman, Lillian 75
Henricksen, Leonardo 201
Hepburn, Audrey 211
Hepburn, Katherine 218
Herzog, Werner 12, 25, 35, 105, 115, 116, 135, 136
Heston, Charlton 133
Hewitt, Raymond 97
Hitchcock, Alfred 12, 22, 101, 108, 182
Hitler, Adolf 11, 12, 13, 81, 82, 83, 84, 114, 125
Hochhäusler, Christoph 175, 176
Hoffman, Dustin 194
Hoover, J. Edgar 97
Hopkins, Anthony 83, 84
Hopper, Dennis 227
Howard, John 95
Hughes, John 203
Humeyni, Ayetullah 85
Hunter, Ian McLellan 211
Hurston, Zora Neale 243
Husák, Gustáv 222
Irigoyen, Patxi 45
Ito, Teiji 129
Ivens, Joris 191
Jacopetti, Gualtiero 134
Janelidze, Nana 161
Janouch, Gustav 105
Janssen, Jules 65
Jarman, Derek 35, 93
Jennings, Humphrey 114
Jodorowsky, Alejandro 35
Johnson, Evan 183
Johnson, Galen 183
Jonze, Spike 232
Joyce, James 103
July, Miranda 26, 27
Kafka, Franz 105, 184
Kalatozov, Mikhail 215
Kanafani, Ghassan 9
Karina, Anna 47, 252
Karloff, Boris 163
Kassovitz, Mathieu 47
Katsu, Shintaro 241
Kaufman, Mikhail 115, 236
Kazan, Elia 104
Keathley, Christian 157
Keaton, Buster 79, 127, 197, 219, 224
Kelly, Gene 233
Kelly, Grace 208
Kermode, Mark 93
Kerr, Deborah 95
Khleifi, Michel 4
Kiarostami, Abbas 95
Kier, Udo 84
Kieslowski, Krzysztof 42, 221

Kim, Jong-il 165, 166, 167
Kim Ki-duk 78
King, Noel 157
Kinski, Nastassja 155
Kitano, Takeshi 242
Klein, William 191
Klimov, Elem Germanovich 52
Kluge, Alexander 103, 106
Koch, Carl 116
Kokoschka, Oskar 126
Kracauer, Siegfried 54, 74, 75, 108, 116
Kratky, Andreas 224, 235
Kren, Kurt 106
Kristeva, Julia 206
Kubrick, Stanley 174, 248, 249
Kuleşov, Lev 186
Kundera, Milan 215
Kurosawa, Akira 241
Kutzli, Sebastian 175
Lafourcade, Enrique 133
Lamarr, Hedy 80, 81
Lamorisse, Albert 19, 20, 82
Lamorisse, Pascal 82
Landis, John 197
Lang, Fritz 54, 149, 150, 219
Langenfeld, Oskar 149
Langlois, Henri 47, 48, 115, 116, 126, 127, 198, 199, 214, 229, 245
Lanzmann, Claude 3, 4
Laube, Hans 145, 191
Lavant, Denis 111
Laverty, Paul 163
Lawson, Richard 165
Le Peron, Serge 77
Léaud, Jean-Pierre 48
Lebow, Alisa 41
Lee, Bruce 29
Lee, Christopher 163
Lee, Spike 246, 247, 249
Léger, Fernand 54, 123, 126
Leigh, Mike 137
Leigh, Vivian 71
Lelouch, Claude 191, 245
Lenin, Vladimir Ilyich 49, 52, 112, 113, 191, 204
Lerner, Jean-Claude 191
Lewis, Herschell Gordon 70
Leyda, Julia 165
Liebermann, Rolf 114
Linder, Max 198
Linklater, Richard 203
Lissenko, Natalie 184
Lissitzky, El 208
Livingston, Jennie 157
Lloyd, Harold 197
Loach, Ken 137, 163
Loiperdinger, Martin 89, 90, 208
Lorre, Peter 12, 163
Louis, B. Mayer 51, 81
Lovecraft, H.P. 163
Lubitsch, Ernst 125, 126
Lucas, George 120
Lucheni, Luigi 189
Lumière Kardeşler 59, 60, 89, 158, 159, 186, 193, 197, 208, 210, 211, 228
Lusztig, İrene 173
Lynch, David 35, 120, 121, 180, 181
Lyotard, Jean-François 223
MacBean, James Roy 49
MacCabe, Colin 22
Macdonald, Kevin 90
Machaty, Gustav 80
Maddin, Guy 183
Makavejev, Dušan 107, 108, 114
Makhmalbaf, Hana 6
Makhmalbaf, Mohsen 7, 9
Malevich, Kazimir 208
Malle, Louis 92, 139
Malraux, André 229, 246, 253
Mambéty, Djibril Diop 74
Mandl, Fritz 81
Manet, Edouard 218
Mangeshkar, Lata 112
Mankiewicz, Herman J. 233
Mannix, Eddie 51
Manovich, Lev 165, 223, 224, 235, 236, 248
Manuli, Davide 105
Marco, Armand 48
Mardigyan, Arşaluys 21
Marey, Étienne-Jules 65
Marischka, Ernst 187
Marker, Chris 106, 130, 176, 191, 192, 201, 209, 210
Marret, Mario 130
Marx, Karl 44, 52, 103
Matheson, Richard 163
Matsuda, Masao 160
Mature, Victor 80
Mayakovski, Vladimir 53, 135, 185, 186, 208
Mayo, Virginia 55
Mayoux, Valérie 191
Maysles Kardeşler 73
McCormack, Patty 44, 45
McKellen, Ian 83
Meadows, Shane 137
Medvedkin, Aleksandr 130, 176, 191, 192, 208, 209
Meerson, Lazare 126, 127
Meins, Holger 149

Mekas, Jonas 99, 227
Méliès, Georges 175, 211
Melville, Jean-Pierre 246
Menke, Sally 42, 130, 131
Meyerhold, Vsevolod 53
Micheaux, Oscar 117, 118, 148
Mizer, Bob 158
Mnouchkine, Ariane 251
Moholy-Nagy, László 105
Monicelli, Mario 170
Monroe, Marilyn 124, 208
Moore, Michael 249
Morano, Gigetta 198
Moreau, Jeanne 157
Morin, Edgar 139
Morris, Errol 135
Morrison, Bill 40
Mujukin, Iván 87, 184, 186
Murch, Walter 42
Murnau, F.W. 116
Mussolini, Benito 136
Myers, Mike 219
Naficy, Hamid 8, 9
Nakahira, Takuma 160
Nazimova, Alla 179, 180
Newman, Randy 197
Newton-John, Olivia 233
Newton, Huey 195
Nicholson, Jack 163
Nico 140, 227
Nietzsche, Friedrich 184, 223
Noe, Gaspar 238
Norimitsu, Onishi 141
O'Hara, Frank 16
O'Rourke, Heather 164
Ogunde, Hubert 142
Onassis, Jackie Bouvier Kennedy 73
Ono, Yoko 99
Oppenheimer, Joshua 135
Osborne, John 137
Öshima, Nagisa 161
Ottinger, Ulrike 35
Ozon, François 238
Ozu, Yasujirö 150, 151, 204
Pabst, G.W. 83, 84
Pacino, Al 98
Palmer, John 227
Panofsky, Ervin 223
Parajanov, Sergei 161
Parker, Albert 177
Pasolini, Pier Paolo 124, 147, 148
Pastrone, Giovanni 171
Peck, Gregory 250
Peleşyan, Ardavazt 131, 132
Pera, Edgar 186
Perryman, Lou 165
Peters, Robert 143
Petric, Vlada 112, 185
Petzold, Christian 175, 176
Phoenix, River 194
Picabia, Francis 52
Picasso, Pablo 126
Pickford, Jack 224
Pinkett Smith, Jada 179
Poe, Edgar Allan 162
Polanski, Roman 245
Pontecorvo, Gillo 34, 169, 170
Preisner, Zbigniew 221
Preminger, Otto 97, 208, 225
Prévert, Jacques 252
Price, Vincent 162, 163
Prokofyev, Sergei Sergeyevich 111
Promio, Alexandre 193
Prosperi, Franco 134
Protazanov, Yakov 5, 184
Proyas, Alex 184
Puig, Manuel 154
Quandt, James 237
Queneau, Raymond 252
Quinn, Anthony 79
Ragon, Michel 158
Ramsay, Lynne 137
Rathbone, Basil 163
Ray, Man 31, 52, 123, 124
Ray, Michele 191
Ray, Satyajit 170
Redmond, Fergus 63
Reed, Carol 147
Reed, Lou 227
Reed, Oliver 93
Reeves, George 51
Reid, Wallace 224
Reiguera, Francisco 44
Reinhardt, Max 80
Reiniger, Lotte 71, 116, 117
Reitz, Edgar 82
Renoir, Jean 117
Resnais, Alain 191, 245
Richards, David 98
Richards, Jesse 174
Richter, Hans 54, 105, 108
Riefenstahl, Leni 81
Ritt, Martin 94
Rivette, Jacques 21, 251, 252, 253
Robinet, Marcel Perez de 198
Robinson, Bruce 33

Rocco, Pat 158
Rocha, Glauber 4, 5
Roeg, Nicolas 35
Roger, Jean-Henri 48
Rogers, Will 13
Rohmer, Eric 21
Romero, George A. 155
Rossellini, Roberto 147, 242
Rothafel, Samuel 177
Rouch, Jean 139, 192, 193
Ruiz, Raúl 133, 134
RuPaul 158
Rushdie, Salman 147
Russell, Ken 92, 93
Russo, Vito 63
Sadoul, Georges 89
Saengduenchai, Sompote 206
Saleh, Tawfiq 9
Sampson, Will 164, 165
Sander, Helke 149
Santos, Nelson Pereira dos 5
Sarchielli, Massimo 17, 18
Satie, Erik 52
Sayles, Shan 158
Schanelec, Angela 175
Schlingensief, Christoph 84
Schneider, Romy 187
Schoonmaker, Thelma 42
Schrader, Paul 17
Schroeter, Werner 16
Schultze, Norbert 113
Schwarzenegger, Arnold 12
Scorsese, Martin 55, 215, 249
Scott, Ridley 90
Scott, Tony 90
Seberg, Jean 97, 98
Sedgwick, Edie 227
Segar, Elzie Crisler 146
Sellers, Peter 83
Sembene, Ousmane 42, 43, 74, 232, 233
Serre, Henri 157
Sesti, Mario 41
Shaw, George Bernard 97
Shawn, Dick 83
Sheard, Michael 83
Shengelaia, Giorgi 162
Shin, Sang-ok 165, 166, 167
Shub, Esfir 53, 186, 236
Siegel, Don 10
Sienkiewicz, Henryk 171
Silva, Jorge Müller 201
Simon, Simone 154
Sivan, Eyal 4
Skoda, Albin 84
Smith, Jack 158
Smith, Kevin 203, 231
Smith, Patti 99
Soderbergh, Steven 232
Solanas, Fernando E. 9, 33, 62, 69
Solás, Humberto 119
Solomon, Alexandru 173
Sontag, Susan 165
Soyinka, Wole 142
Spielberg, Steven 219, 249
Srour, Heiny 155
Stanton, Harry Dean 194
Steele, Barbara 163
Stewart, Donald Ogden 94, 95
Steyerl, Hito 34, 53, 118
Stone, Oliver 249
Stopes, Marie 124
Sullivan, Vernon 28
Svilova, Yelizaveta 42, 53, 236
Swanson, Gloria 71
Şklovski, Viktor 53
Tamiroff, Akim 44
Tarantino, Quentin 12, 62, 130, 131, 189, 203, 232
Tarkovski, Andrey 170
Tatar, Maria 102
Taylor, Frederick Winslow 205
Taylor, Jud 10
Taylor, William Desmond 224
Teksoy, Rekin 125
Thomas, Olive 224
Thompson, Jim 153
Thomson, Charles 174
Thuillier, Elisabeth 175
Tioseco, Alexis 140, 141
Todd Jr., Michael 145, 191
Tolstoy, Aleksey 5
Tolstoy, Lev 5
Tooker, John 191
Totten, Robert 10
Tourneur, Jacques 154
Tracy, Spencer 51, 80
Trewey, Felicien 228
Truffaut, François 21, 132, 245
Trumbo, Dalton 211
Tsumura, Takashi 160
Urusevskiy, Sergei 214, 215
Van Peebles, Mario 195
Van Peebles, Melvin 195
Van Sant, Gus 174
Varda, Agnès 7, 8, 21, 191
Vercors 246
Verne, Jules 218

Vertov, Dziga 48, 49, 53, 74, 75, 112, 135, 186, 208, 223, 236
Victor, Henry 213
Vidal, Gore 133
Viénet, René 44
Virilio, Paul 150
Visconti, Luchino 119
Wakamatsu, Kôji 160, 161
Wallace, David Foster 121
Wallace, Lew 132
Walsh Emmet, M. 194
Walsh, Raoul 227, 228
Waltz, Christoph 12
Warhol, Andy 99, 140, 158, 227
Waters, John 145
Watson, Bobby 83
Wayne, John 128
Weber, Lois 40
Welles, Orson 44, 45, 147, 207, 233
Wells, H.G. 150
Wenders, Wim 170, 176, 251
West, Alexandra 237
White, Patricia 179
Widmark, Richard 10
Wilde, Oscar 179
Wilder, Billy 114, 125, 194
Willemen, Paul 157
Williams, JoBeth 165
Wilson, Michael 94
Wing, Red 13, 15
Winger, Debra 40
Wiseau, Tommy 145
Wood, Natalie 187
Wood, Robin 176
Wooley, Sheb 228
Workman, Josephine (Mona Darkfeather) 15
Wyler, William 133, 211, 249
Yimou, Zhang 68
Yılmaz, Cem 147
Young Deer, James 13, 15
Young, Terence 187
Youngblood, Gene 165
Yumibe, Joshua 175
Yutkeviç, Sergei 53
Zavattini, Cesare 17, 242, 243
Zebba, Sam 142
Zhang, Yang 180
Zhangke, Jia 180
Zinnemann, Fred 75, 249
Zivkovic, Ivan 107
Zurlini, Valerio 170

Yazar Dizini

Abbas Bozkurt 40, 63
Ahmet Gürata 17, 39, 44, 95, 147, 157, 165, 185, 186
Ali Deniz Şensöz 55, 63, 132, 150, 176, 203, 204, 207
Ali Karadoğan 68, 80, 139, 171, 233
Aslı Özgen Tuncer 37, 60, 65, 89, 145, 190, 193, 204, 210
Ayça Çiftçi 19, 52, 56, 82, 92, 174
Aylin Kuryel 37, 44, 135, 192
Begüm Özden Fırat 41
Berke Göl 28, 33, 106, 141, 159, 179, 194, 213
Burak Çevik 99
Canan Balan 26, 70, 78, 129, 160, 174
Coşkun Liktor 18, 20, 67, 101, 134, 164, 177, 189, 195, 205, 207, 236, 246, 251
Çiçek Kahraman 114
Ege Berensel 3, 53, 54, 105, 108
Elif Refiğ 33, 214
Elif Rongen-Kaynakçı 13, 79, 197, 213, 215
Emre Yeksan 91, 139
Engin Ertan 170, 175
Enis Köstepen 6, 39
Eren Odabaşı 112, 136, 241
Esin Paça Cengiz 181
Evrim Kaya 3, 11, 12, 21, 61, 81, 82, 103, 118, 124
Fatih Özgüven 15
Fatma Cihan Akkartal 25, 27, 70, 71, 84, 120, 162, 194, 248, 250
Fırat Erdoğmuş 90
Fırat Yücel 21, 29, 34, 59 , 62, 74, 93, 97, 107, 112, 113, 135, 158, 163, 185, 197, 218, 231, 245
Gözde Onaran 87, 124, 137, 145, 148, 154, 179, 180, 190, 191, 24
Gülengül Altıntaş 223, 235, 247
Hasan Cömert 91, 130, 153, 184, 249
Jak Şalom 47, 115, 126, 198, 228
Kaya Özkaracalar 158, 206
Melis Behlil 60
Merve Kayan 127, 131
Murat Özer 10, 227
Nagehan Uskan 17, 46, 52, 140, 147
Necati Sönmez 9, 77, 130, 133, 140, 149, 155, 160, 176, 192
Övgü Gökçe 26, 42, 74, 77, 111, 117, 119, 146, 169, 217, 221, 222, 232
Özgür Yaren 154, 161, 173, 180, 210
Özlem Öz 5
Saadet Özen 87, 184
Senem Aytaç 42, 68, 69, 121, 123, 183, 208, 224, 227, 236
Suncem Koçer 241
Şenay Aydemir 5, 242
Şükran Yücel 40, 73, 75, 94, 102, 103, 104, 116, 125, 128, 187, 211, 238, 246
Yeşim Burul 51, 98
Yeşim Tabak 35, 61, 101, 251
Yetkin Nural 157
Z. Tül Akbal Süalp 149
Zeynep Dadak 7, 85, 165, 200
Zeynep Özen Barkot 8, 10, 25, 47, 48

Sözlük Maddeleri Listesi

Abel Gance'a Göre Napolyon 3
Abraham Bomba 3
Açlık Estetiği 5
Aelita 5
Afgan Film Arşivi 6
Agnès Varda'nın Kaliforniya'sı 7
Aksanlı Sinema 8
Al-Makhdu'un 9
Alan Smithee 10
Alice Guy-Blaché 10
Alman Aksanı 11
Alman Yapımı Bir Film 12
Amerikan Yerlisi Oyuncular 13
Anger 15
Anlatı Yorgunluğu 17
Anna'nın Bitleri 17
Asa Nisi Masa 18
Âşıkların Rüzgârı 19
Audrey II 20
Aurora Mardiganian 21
Auteur 21
Başıbozuk Film Okulu 25
Ben Salem El Mubarek Muhammed Mustafa 25
Benshi 26
Big Miss Moviola 26
Boris Vian'ın Ölmeden Önce Gördüğü Son Şey 27
Bruceploitation 28
Buñuel'in İntikamı 29
Camberwell Havucu 33
Che'nin Gözleri 33
Costa-Gavras'ın Uydurması 34
Cüce 35
Çiçekler Adası 37
Çin Aynası 37
Daimi Bir Ayrılık 39
Dawson City 39
Debra Winger 40
Dekalog Adam 40
Devrimin Filmini Çekmek 41
Dikiş Makinesi 42
Diouana 42
Diyalektik Tuğla Kırabilir mi? 44
Don Kişot'un Beyazperdeye Saldırısı 44
Dreyer'in Sineği 45
Dünya Bizimdir 47
Dünya Sinema Müzesi 47
Dziga Vertov Grubu 48
Eddie Mannix 51
Elem 52
Entr'acte 52
Esfir Shub 53
Eşya 54
Eternal City, The 55
Ev Karadır 56
Fabrikadan Çıkan İşçiler 59
Fantazmagorya 60
Farklı Dil Versiyonları 60
Fes 61
Film Eleştirmeni 61
Film Eylemi 62
Florida Büyüsü 63
Fontaínhas 63
Fotoğraf Tüfeği 65
Gaz Lambası İşkencesi 67
Gerçekliği Kazmak 68
Gerilla Film 68
Gnir Rednow 69
Gore'un Vaftiz Babası 70
Gölge Oyunu 70
Grand Dame Guignol 71
Grey Gardens 73
Griot 74
Gündelik Hayatın Harikalarının Kaşifi Olan Film 74
Güneyli Bayan 75
Halkın Öyküsü ile Filistin Tarihi 77
Han 77
Harikalar Sineması 78
Hayvan Yıldızlar 79
Hedy Lamarr 80
Heimat 81
Helivizyon 82
Hitler 82
Hollywood Babylon 84
Humeyni'nin Mezarlık Konuşması 85
Irk Filmi 87
Ivan Mujukin 87
İlk Gösterimde Yaşanan Panik 89
İmecekaynak 90
İnsan Köpeği Isırırsa 91
İnsani, Fazla İnsani 91
İsa'nın Çilesi 92
İsa'nın Sesi 93
İsimsiz Oscarlılar 94
İyi Film 95
Jean Seberg 97
John Garfield 98
Jonas Mekas'ın Günlükleri 99
Kadın Filmi 101
Kadın Gotiği Furyası 101
Kan Davası 102
Kapital 103
Kara Liste 103
Kaspar Hauser 104
Kıpkısa Film 105
Kinoautomat 106
Korumasız Masumiyet 107
Kovalamaca 108
Langue Pendue 111
Lata Mangeshkar 112
Leninist Oran 112
Lili Marlen Türküsü 113
Lilya Brik 114
Lotte Eisner 115
Lotte Reiniger 116
Louisiana Star Sineması 117
Lovely Andrea 118
Lucía 119
Lynch'in Yapmadığı Filmler 120
Lynchvari 121
Man Ray'in Gözlüğü 123
Marie Stopes 124
Marilyn 124
Marlene Dietrich 125
Mary Meerson 126
Max Factor 127
Maya Deren 128
Mecralararasılık 129
Medvedkin Grubu 130
Merhaba Sally! 130
Mesafe Montajı 131
Messala 132
Minik Beyaz Güvercin 133
Mondo Filmi 134
Montaj 135
Muazzam Aptallık 135
Mussolini Kupası 136
Mutfak Eviyesi 137
Nasılsınız? 139
Nickelodeon 139
Nico 140
Nika ve Alexis 140
Nollywood 141
Oda 145

Odorama 145
Olive Oyl 146
Orson Welles'in Joseph Cotton'ı Olmak 147
Ortalama İnsan 147
Oscar Micheaux 148
Oskar Langenfeld 149
Otoyol 149
Ozu Usulü Kurgu 150
Öldür Gitsin 153
Öncü Kadın Sinemacılar Projesi 154
Örümcek Kadının Öpücükleri 154
Özgürlük Saati Gelip Çattı 155
Panoramik Algı 157
Paris Yanıyor 157
Park Sineması 158
Paul Delesalle 158
Pelikülün Irkçılığı 159
Perdehan 160
Peyzaj Teorisi 160
Pişmanlık 161
Poe Çevrimi 162
Politik Film 163
Poltergeist Laneti 164
Post-sinema 165
Pulgasari 165
Queimada 169
Querelle'i Savunmak 170
Quo Vadis? 171
Rekonstrüksiyon 173
Remodernist Sinema 174
Renklendiriciler 174
Revolver 175
Rhodiaceta 176
Rosebud Sendromu 176
Roxy Sineması 177
Sacheen Littlefeather 179
Salomé 179
Salyangozun Strateijsi 180
Sanat Hayatı 180
Sara Gómez 181
Seans 182
Shell Beach 184
Sıkıntılı Serüven 184
Sinefil 185
Sinema ve Sinema 185
Sinesapiens 186
Sissi 187
Siyah İstismar Sineması 189
Siyam İkizleri 190
SLON 191
Smell-O-Vision 191
Son Bolşevik 192
Soytarılar Zamanı 192
Sponeck Birahanesi'nde 1876'da Yapılan Film Gösterimi 193
Stanton-Walsh Kuralı 194
Sunset Strip 194
Sweet Sweetback's Baadasssss Song 195
Şarkı Söyleyen Çalı 197
Şarlo Öncesi Avrupalı Komedyenler 197
Şarlo'nun Flaşsız Fotoğrafları 198
Şili Savaşı 200
Takılma Filmi 203
Tatami Plan 204
Taylorizmin Filmleri 204
Tiksinti Sineması 205
Timsah Adam 206
Too Much Johnson 207
Trajik Melez 207
Tren 208
Trençkot 210
Trenin Gara Girişi 210
Trumbo 211
Ucubelerin Raconu 213
Uluslararası Film Arşivleri Federasyonu 213
Urusevskiy'nin Plan Sekansları 214
Uyarı Spotu 215
Ülke Sineması 217
Ürün Yerleştirme 218
Van den Budanmayer 221
Věra Chytilová'nın Mektubu 221
Veritabanı Sineması 223
Virginia Rappe'nin Ölümü 224
Warhol'un Zamanı 227
Wilhelm Çığlığı 227
Will Day Koleksiyonu 228
X Kuşağı 231
Xala 232
Xanadu 233
Yazılım Sineması 235
Yelizaveta Svilova 236
Yeni Fransız Aşırılığı 236
Yıkmak Diyor Kadın 238
Zare 241
Zatöichi 241
Zavattini'nin Gerçekçiliği 242
Zora Neale Hurston 243
19 Mayıs 1968 245
24 Direnişçi 246
40 Akre ve Bir Katır 246
92 247
237 Numaralı Oda 248
469 249
666 250
1789 251
1789 Manifestosu 251

BİR ÇOCUK İÇİN İSTENEBİLECEK TEK ŞEY VARDIR:

EŞİT EĞİTİM FIRSATINA SAHİP OLMASI.

Biz bu ülkenin çocuklarına inanıyoruz. Onlar için daha iyi bir gelecek istiyoruz. Yapı Kredi Gönüllüleri olarak "Anadolu'ya Bilim Göçü" projesini bu yüzden başlattık. Anadolu'nun güzel çocukları bilimle tanışsın, geleceğin bilim insanları olsunlar diye...



YGA

YapıKredi

Hizmette sınır yoktur.