altyazı 115

AYLIK SİNEMA DERGİSİ
BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ

MART 2012
191804 / 2012 / 03
6 TL

ISSN 1303-426X

THEO ANGELOPOULOS

SINIRSIZ SULARDA

FİLMMOR 10 YAŞINDA ANKARA FİLM FESTİVALİ ÖLÜM DENİZİ J. EDGAR

altyazı AYLIK SİNEMA DERGİSİ SAYI 115 • MART 2012 J. EDGAR • CAN • ÖLÜM DENİZİ • FİLMMOR • BERLİNALE • ANKARA FİLM FESTİVALİ • DOSYA: THEO ANGELOPOULOS

YapıKredi adios

Hiçbir fırsatı kaçırmıyos!

Baharda Avrupa'nın tadını çıkarıyos, adios!

199 TL puanla gidiş-dönüş uçak bileti



Kampanya dahilindeki biletlerinizi şimdiden alabilir, 1 Mart- 31 Mayıs 2012 tarihleri arasında kullanabilirsiniz.

20 Nisan-1 Mayıs arasında
yurt içi her yöne
149 TL puanla
gidiş-dönüş uçak bileti



Kampanya dahilindeki biletlerinizi şimdiden alabilir,
20 Nisan - 1 Mayıs 2012 tarihleri arasında kullanabilirsiniz.

Haziran ve temmuzda
Amerika'ya
399 TL puanla
gidiş-dönüş uçak bileti



Kampanya dahilindeki biletlerinizi şimdiden alabilir,
1 Haziran - 31 Temmuz 2012 tarihleri arasında kullanabilirsiniz.

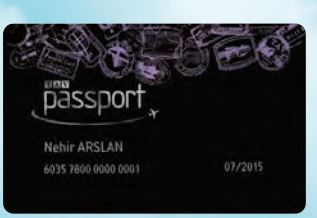
Haziran ve temmuzda
Antalya, Dalaman, Bodrum ve İzmir'e
149 TL puanla
gidiş-dönüş uçak bileti



Kampanya dahilindeki biletlerinizi şimdiden alabilir,
1 Haziran - 31 Temmuz 2012 tarihleri arasında kullanabilirsiniz.

%20 indirim ve 12 taksitle

TAV Passport



Havalimanında ayrıcalığın kartı TAV Passport ile

- Ulaşım kolaylıkları
- Size özel geçişler
- Size özel indirimler

www.tavpassport.com
444 25 75

adios için, adios yazın, boşluk bırakın, T.C. kimlik numaranızı 4421'e gönderin.

adios iPhone seyahat uygulaması:

Available on the App Store

444 0 444 / adioscard.com.tr

Seyahat kampanyaları, Yapı Kredi Seyahat Hattı'ndan alınan ve belirtilen tarihlerde kullanılacak olan biletler ve seyahat paketleri için geçerlidir. Yapı Kredi Seyahat Hattı'na 444 0 444'ü arayarak ulaşabilirsiniz. Bu hizmet Setur A.Ş. tarafından verilmektedir. Kampanya dahilindeki biletler belirli adetlerle sınırlıdır.

M.A.R.K.A.

altyazı

ALTYAZI AYLIK SİNEMA DERGİSİ
Sayı 115 • MART 2012 • 6 TL

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Adres: Boğaziçi Üniversitesi, Güney Kampüs, 34342, Bebek İstanbul
Tel: (212) 287 19 49 / 287 70 76 **Faks:** (212) 287 70 68
E-Posta: altyazi@altyazi.net
İnternet Sitesi: www.altyazi.net

Yayın Danışmanı
Mithat Alam
İmtiyaz Sahibi
Yamaç Okur
Genel Yayın Yönetmeni
Fırat Yücel
Yazı İşleri Müdürü (Sorumlu)
Nadir Öperli
Editörler
Senem Aytaç, Berke Göl
Yayın Kurulu
Senem Aytaç, Abbas Bozkurt, Ayça Çiftçi, Zeynep Dadak, Övgü Gökçe, Berke Göl, Enis Köstepen, Yamaç Okur, Gözde Onaran, Nadir Öperli, Fırat Yücel
İdari Koordinatör
Ali Deniz Şensöz
Grafik Tasarım
Zeynep Özel
Grafik Tasarım Danışmanı
Eser Yazıcı

Bölüm Editörleri
Gündem *Ali Deniz Şensöz*
Ayın Filmleri *Berke Göl*
Cin Aynası *Şükran Yücel*
Benim Sinemalarım *Zeynep Dadak, Övgü Gökçe*
İkinci El *Senem Aytaç*
Devre Dışı *Müge Turan*
docİstanbul *Berke Baş, Can Candan, Peri Johnson, Alisa Lebow*
Kısa Metraj *Dilek Aydın*
Yeni Çıkanlar *Barış Saydam*
30 Yıl Önce *Kaya Özkaracalar*

Katkıda Bulunanlar
Dilek Aydın, Çetin Baskın, Zeynep Özen Barkot, Selim Eyüboğlu, Çiçek Kahraman, Merve Kayan, Ezgi Keskinsoy, Derya Koç, Yoel Meranda, Eren Odabaşı, Tuba Parlak, Barış Saydam, Necati Sönmez, Ali Deniz Şensöz, Ahmet Terzioğlu, Murat Tırpan, Ali Tirali, Aslı Özgen Tuncer, Müge Turan, Mehmet Ali Umar, Furkan Üstel, Esra Yıldız, Kemal D. Yılmaz, Ahmet Yüce

Teşekkürler
Haşim Bayraktutar (BÜVAK), Ece Bulut (!f İstanbul), Martha Isaakidou, Berna Özdemir (İKSV), Birsen Özkan (BÜVAK)

Düzelti Uğur Çalışkan
Fotoğraf Derya Koç
Orijinal Logo Tasarımı Kirkor Sahakoğlu
Stajyerler Çiğdem Erdöl, Burcu Halaç, Nil Kemer, Esra Özban, Ece Şakarer

İnternet Sitesi
Web Sayfaları Tasarım ve Hosting *Red Bilişim*

Reklam Pazarlama
Yetkin Nural
Tel: (212) 287 19 49-120 **E-Posta:** yetkin@altyazi.net

Abonelik
Abonelik Merkezi
Dergi Abonelikleri ve Satışları
Tel: (212) 272 16 13
Fax: (212) 272 33 57
www.abonelikmerkezi.com
Abone Dağıtım NarPost

Baskı-Cilt
Şan Ofset Matbaa San. ve Tic. Ltd. Şti.
Cendere Yolu, 23 Ayazağa / İstanbul
Tel: (212) 289 24 24

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

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

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

Kapak görseli: Theo Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır* (*Trilogia: To livadi pou dakryzei*) filminden bir kare

MONTY PYTHON ve KUTSAL FETİH

Monty Python'ın *Life of Brian*'ında şöyle bir sahne var: Hazreti İsa, küçük bir tepenin üzerinde vaaz veriyor. İsa'yı yakın planda görüyoruz, sesini de net işitiyoruz. Ama sonra kamera geri gitmeye başlıyor, peygamberi dinleyenlerin üzerinden geçerek kalabalığın bittiği noktaya kadar geriliyor. İsa'nın sesi de yavaş yavaş azalıyor ve işitilmez bir hal alıyor. Kalabalığın arkasındakiler mesihin sesini işitemiyorlar. Öyle ya peygamberler, hükümdarlar, önderler, cesur yürekler vaaz verdiklerinde, nutuk attıklarında ellerinde megafon, mikrofon falan yok, seslerini kitlelere ulaştırabilecek amfilere de sahip değiller. Oysa tarihî filmlerin pek çoğunda kahramanların sesinin her bir tarafa eşit ölçüde ulaştığı kabul edilir. Bir film izlerken, üzerinde durmadan kabul ettiğimiz konvansiyonlardan biridir bu da; yaratıcıyla seyirci arasında imzalanmış kontratın bir parçasıdır. *Life of Brian*'ın söz konusu sahnesi, Griffith'ten günümüz sinemasına kadar uzanan klasik film anlatımı biçiminin zamanla doğallaştırdığı bu tür konvansiyonların ardında da ideolojik koşullanmalar olduğunu sezdirir. Öyle ya, sıradan insanların sesi perspektif kanunlarına tâbi kılınırken, tarihin seyrini kendi iradeleriyle değiştirdiği iddia edilen kahramanların ve hükümdarların sesi fiziksel sınır tanımaz. Pythoncılar, bu sinemasal büyüyle bir güzel dalgalarını geçerler: Kalabalığın en arkasında bulunan Brian'ın annesi, Hazreti İsa'nın konuştuğu tepeye doğru "biraz daha yüksek sesle konuş!" diye bağırır, bir diğeri etrafta konuşanlara "susarsanız dinlemeye çalışıyoruz" der. Herkes bölük pörçük bir şeyler yakalamıştır İsa'nın konuşmasından ve aralarında mesihin ne söylediğiyle ilgili tartışmalar döner.

Hamasi sinema dilinde, Pythoncıların sinema konvansiyonlarında açtıkları bu tür "absürd" yarıklara yer yoktur. Buñuel ve Pasolini gibi yönetmenlerin, insanların insan gibi nefes alıp verdiği, işittiği, baktığı, şakalaştığı, tuvalet gereksinimini giderdiği dünyevi tarihsel tahayyülleri de hamasi epik sinema dilinin uzak durduğu, sakıncalı gördüğü bir bakıştır. Bu sinema geleneği, tarihi yeniden yazarken kahramanların hikâyesiyle, önderlerin, tepenin üzerindekilerin sözüyle ilgilenir; o sözün ayak takımı tarafından ne kadar işitildiği, ne halde işitildiği (itaat duygusuyla mı, korkuyla mı, körü körüne bir inançla mı?), ne kadar anlaşıldığı, insanların o sözle ne yaptığı büyük oranda gündem dışıdır. Farklı yerlerden farklı oranlarda işiten (yani doğal bir işitme yetisine sahip olan) kanlı canlı, nefes alıp veren insanlar dinlememiştir o yüce insanı; yekvücut olarak bir halk ya da bir ordu dinlemiştir. Bir gün sonra, vaazda zikredilenleri ezberden okuyabilir herkes; her şey duyulmuş, anlaşılmıştır; ya benimsenecek ya da haince reddedilecektir. Sinemanın anlatım konvansiyonları da bu mantığa hizmet etmek için biçimlenmiştir adeta. Gösterişçi bir 'tarihi yeniden canlandırma' hırsıyla kostüm, makyaj, set tasarımı gibi konularda kılı kırk yaran, milyon dolarlar harcayan resmi tarihin vefakâr ve işgüzar yaratıcıları hükümdarların sesinin kuvveti konusunda seyirciyi ikna etmeye gereksinim duymazlar. Anlatımsal konvansiyonlar bunu onlar adına gerçekleştirir. Okyanuslar yoktan var edilir, saraylar inşa edilir, görsel efektlerle ordular yaratılır, sayılar üzerine tartışılır, efektlerin teknik kapasitesi, 'gerçeğe benzerliği' masaya yatırılır ama hikâyesi anlatılan "yüce" insanın sesinin kapasitesi ideolojik bir dokunulmazlığa sahiptir. Mikrofonsuz da sahicidir o sesin kuvveti, efektlere gereksinim yoktur o konuda.

Bugün herkes *Fetih 1453*'ün görsel efektlerini konuşuyor, tartışıyor. Oysa bu filmin asıl 'efekt'i, açgözlülük ve vurdumduymazlıkla kullandığı iptidai konvansiyonlarda gizli. Görsel efekt, set tasarımı, kostüm konusunda harcanan paraların verdiği cilanın ardında Monty Python'a (ki 70'lerin komedi ekolünden bahsediyoruz) beş-altı filmlik malzeme sunabilecek bir sinema dili var: Fatih'in sesi her yere, herkese ulaşıyor, surların tepesindeki Ulubatlı Hasan'la Era yüzlerce metre uzaklıktan bakışabiliyor, hikâyenin ilerlemesi için birbirine replik söylemesi gerekenler pazar yerinde karşılaşıp duruyor, gözün gözü görmediği çatışmalarda ana karakterler hep birbirlerini seçebiliyor...

Osmanlı geçmişinden faydalanan epik film yapmak, eziklik duygusundan beslenen ve rakibini Hollywood belleyen bir milliyetçi hırsla yatıp kalkan para sahibi yapımcıların uzun zamandır zihinlerinde büyüttükleri, hayalini kurdukları bir hedefti. Kendisi fetihçi bir fantezinin ürünü olan bu hedef *Fetih 1453*'te gerçek oldu. Ama sanırız asıl "başarı" bu filmin yapılabilmiş olmasında değil, anlatımsal vurdumduymazlığının, kaba ve hoyrat estetik iştahının yadırganmayacağı bir kültürel iklime denk düşürülmesinde. Hükümdarların sesinin kuvvetinde, bakış mesafesinde sınır tanımamak, perspektifi hiçe saymak; tüm bunlar, bu kadar hunharca sömürüldüğünde, sadece sinemanın doğallaşmış kanunlarıyla açıklanabilecek şeyler olmaktan çıkıyor. Sesin nereye ulaşabileceğinin, bakışın nereye uzanabileceğinin inandırıcılığı, toplumsal tahayyülün bu ideolojik yanılsamaların ne denli etkisi altında olduğuna bağlı. *Fetih 1453* "Türk sinema tarihinin en pahalı filmi" olabilir, ama sanırız şu an görsel efekt değil ideolojik efekt konusunda çığır açıyor.

FIRAT YÜCEL

MART 12

İÇİNDEKİLER

26



J. EDGAR
ALİ TİRALİ

28



SÖYLEŞİ
RAŞİT ÇELİKEZER
BERKE GÖL

30



ÖLÜM DENİZİ
EREN ODABAŞI

34

DOSYA
THEO ANGELOPOULOS



58

FİLMMOR: FEMİNİST KLASİKLER
ASLI ÖZGEN TUNCER



64



62. BERLİN FİLM FESTİVALİ

72



DİZİ FİLM KUŞAĞI
ALCATRAZ ve FRINGE
SELİM EYÜBOĞLU

01 altyazı'dan
04 gündem
10 ayın filmleri
26 göze çarpanlar J. EDGAR
28 söyleşi RAŞİT ÇELİKEZER
30 göze çarpanlar ÖLÜM DENİZİ
34 dosya THEO ANGELOPOULOS
34 THEO'NUN ARDINDAN
36 TARİH ÜÇLEMESİ: KOMÜNİZMİN KASVETİ
40 SUSKUNLUK ÜÇLEMESİ: 20. YÜZYILIN SONU
44 PLAN SEKANSIN ŞAİRİ
48 YÜZYIL ÜÇLEMESİ: YARIM KALAN ÜÇLEME
50 festivallerden 23. ANKARA FİLM FESTİVALİ
54 söyleşi MELEK ÖZMAN
58 festivallerden 10. FİLMMOR KADIN FİLMLERİ FESTİVALİ
62 festivallerden 31. İSTANBUL FİLM FESTİVALİ
64 festivallerden 62. BERLİN FİLM FESTİVALİ
68 festivallerden 41. ROTTERDAM FİLM FESTİVALİ
70 söyleşi ANDREW HAIGH
72 dizi film kuşağı ALCATRAZ ve FRINGE
74 devre dışı
76 docİstanbul
78 yeni çıkanlar GİOVANNİ SCOGNAMİLLO'NUN GÖZÜYLE YEŞİLÇAM
80 30 yıl önce
82 eleştiriler Duyguların Rengi, Sürücü, Utanç, Köstebek, Marilyn ile Bir Hafta, Kıyıda, Sevgi
96 yıldız tablosu

HAZIRLAYAN: **ALİ DENİZ ŞENSÖZ**

■ 31 Mart-15 Nisan tarihleri arasında düzenlenecek olan 31. İstanbul Film Festivali'nde bu seneki Sinema Onur Ödülleri yönetmen **Ali Özgentürk**, oyuncular **Ayşen Gruda** ve **Halit Akçatepe** ile Türkiye'nin ilk kadın film eleştirmeni **Sevin Okyay**'a verilecek.

■ 15. Uçan Süpürge Uluslararası Kadın Filmleri Festivali'nde bu seneki Onur Ödülü'nü **Hale Soygazi** alacak. **Füsun Demirel** ve **Serra Yılmaz**'a ise 'Bilge Olgaç Başarı Ödülü' verilecek.

■ 21-28 Nisan tarihleri arasında düzenlenecek olan **12. Uluslararası İzmir Film Festivali** kapsamında gerçekleşecek olan Uzun Metraj Film Yarışması için son başvuru tarihi 20 Mart.

■ Raşit Çelikezer'in yönettiği **Can**, Sundance Film Festivali'nin Dünya Sineması bölümünde 'Jüri Özel Ödülü'nün sahibi oldu.

■ Türkiye sinemasındaki erkek egemen bakışı ortaya koymak ve ilerleyen yıllarda bu sembolik ödülleri verecek aday film bulamamak dileğiyle yola çıkan **Altın Bamya Ödülleri**'nin dördüncüsünde 'Film' kategorisindeki adaylar *Çınar Ağacı*, *Kaybedenler Kulübü* ve *Ya Sonra* olarak belirlendi. 16 Mart tarihine kadar online oylamaya katılarak siz de oy kullanabilirsiniz.

■ *Ned Devine'ı Diriltmek* (*Waking Ned Devine*, 1998) ve *Charlie'nin Çikolata Fabrikası* (*Charlie and the Chocolate Factory*, 2005) filmleriyle tanınan usta oyuncu **David Kelly**, 12 Şubat'ta 82 yaşında yaşama veda etti.

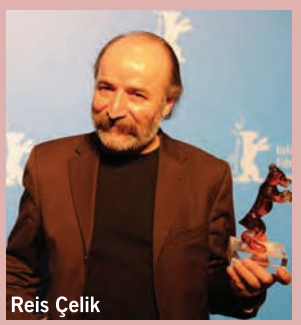
■ Asghar Farhadi'nin Oscar'a aday gösterilen filmi **Bir Ayrılık** (*Jodaeiye Nader az Simin*), İran'daki rejim yanlısı yazarlar tarafından ülkenin Batılıların görmek istedikleri yüzünü göstermekle suçlandı.

■ Grammy ödüllü şarkıcı ve sinema oyuncusu **Whitney Houston** 11 Şubat'ta, Beverly Hills'de bir otel odasında ölü bulundu.

■ Online sinema dergisi **Arka Pencere**'nin düzenlediği ve 2011'de vizyona giren

BERLİN'DEN TÜRKİYE'YE ÜÇ ÖDÜL


Emin Alper


Reis Çelik

9-19 Şubat tarihleri arasında düzenlenen 62. Uluslararası Berlin Film Festivali'nde Mike Leigh'nin başkanlığındaki jüri 'Altın Ayı'yı Taviani Kardeşler'in *Cesare deve morire* (*Caesar Must Die*) filmine verdi. 'Jüri Büyük Ödülü' Bence Fliegauf'un *Csak a szél* (*Just The Wind*) filminin olurken, 'En İyi Yönetmen' Ödülü'nü *Barbara* ile Christian Petzold kazandı. 'En İyi İlk Film' ödülünü Boudewijn Koole'nin Generation bölümünde gösterilen *Kauwboy*'u aldı. Emin Alper'in Forum bölümünde gösterilen ilk filmi *Tepenin Ardında* ise Forum bölümünden bir filme verilen 'Caligari Ödülü'nün yanı sıra 'En İyi İlk Film Özel Mansiyon' ödülünü de kazanarak büyük bir başarıya imza attı. Reis Çelik'in *Lal Gece*'si de Generation bölümünde Gençlik Jürisi'nin seçimiyle Kristal Ayı'nın sahibi oldu.

PERA FİLM'DE 'HOLLANDA GERÇEKÇİLİĞİ'


L.A. Raeven...

Pera Film, 3-25 Mart tarihleri arasında, 'Hollanda Gerçekçiliği: Güncel Belgeseller' başlıklı bir program sunuyor. Türkiye ve Hollanda arasındaki dört yüz yıllık kültürel, diplomatik ve ticari ilişkilere yönelik kutlamalara paralel olarak düzenlenen programda yedi belgesel yer alıyor. *Yeni Rijksmuseum* (*The New Rijksmuseum*, 2008), yıllar içinde özgün karakterini yitiren, Hollanda'nın en ünlü müzelerinden Rijks'in tekrar inşa edilişi sırasında perde arkasındaki tartışmaları ve mücadeleleri anlatıyor. 9. İstanbul Bienali'nin hazırlık döneminin bilinmeyen yanlarını anlatan *Dostane Düşmanlar* (*Friendly Enemies*, 2010) küratörlük tarihinin son dönemini mercek altına alıyor. Deneme-belgesellerin tanınmış yönetmeni Frank Scheffer tarafından 40. Rotterdam Film Festivali için çekilen *Kaplan Gözler* (*Tiger Eyes*, 2011), festivalin geçtiğimiz kırk yılının farklı yüzlerini temsil eden sinemacıların portrelerini sunuyor. İkiz kardeşler Angelique ve Liesbeth Raeven'ın çalışmalarını ve karmaşık ilişkilerini konu alan *L.A. Raeven: İmgenin Ötesinde* (*L.A. Raeven: Beyond the Image*, 2010), başka bir yerde daha iyi bir hayat yaşamanın hayalini kuran 17 yaşındaki Romanyalı Carmen'in öyküsünün gözler önüne serildiği *Carmen Borat'la Buluşuyor* (*Carmen Meets Borat*, 2008) ve gitgide artan dönüşümlerin bir yerin dramatik değişiminin güncesi biçiminde sunulduğu *Efkârlı Yaban* (*Wistful Wilderness*, 2010) da program kapsamında izleyicilerle buluşacak. Michiel van Erp'in, ortalama bir Hollandalı'nın boş zamanını nerelerde geçirdiği üzerine çektiği *Pretpark Nederland* (2006) belgeselinin 24 Mart'taki gösteriminin ardından ise, yönetmenin katılımıyla bir söyleşi gerçekleştirilecek. Ayrıntılı bilgi ve gösterim programı için: www.peramuzesi.org.tr

BAFTA DA ARTİST DEDİ

İngiliz Akademi Ödülleri BAFTA'lar, 12 Şubat Pazar akşamı düzenlenen törenle sahiplerini buldu. *Artist* (*The Artist*) 'En İyi Film' ve 'En İyi Yönetmen' dahil yedi dalda ödül kazanarak geceye damgasını vurdu. Tomas Alfredson'un *Köstebek*'i (*Tinker Tailor Soldier Spy*) 'En İyi Uyarlama Senaryo' ve 'En İyi İngiliz Filmi', Martin Scorsese'nin *Hugo*'su 'En İyi Ses' ve 'En İyi Sanat Yönetimi', Asif Kapadia'nın çok konuşulan *Senna* belgeseli de 'En İyi Belgesel' ve 'En İyi Kurgu' ödüllerini kazandı. *Artist*'teki rolüyle Jean Dujardin Cannes, Altın Küre ve Amerikan Oyuncular Birliği'nin ardından, BAFTA'da da 'En İyi Erkek Oyuncu' seçildi. *Demir Leydi* (*The Iron Lady*) Meryl Streep'e 'En İyi Kadın Oyuncu' ödülünü getirirken, Christopher Plummer *Aşkın Halleri* (*Beginners*) filmiyle 'En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu', Octavia Spencer da *Duyguların Rengi* (*The Help*) ile 'En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu' oldu.

yerli filmlerin en fenalarının seçildiği **3. Altın Kestane Ödülleri**'nde Şerif Gören'in *Ay Büyürken Uyuyamam*'ı 'Yılın En Fena Filmi' olurken, Hande Subaşı *Anadolu Kartalları* filmindeki rolüyle 'En Fena Kadın Oyuncu', Yaşar Alptekin *Bendeyar*'daki performansıyla 'En Fena Erkek Oyuncu' seçildiler.

■ Bu yılki **Türkiye/Almanya Film Festivali**'nde beşi Almanya, dördü Türkiye'den 9 film yarışacak. Berlin Film Festivali'nden ödülle dönen Christian Petzold imzalı *Barbara* ve Reis Çelik'in yönettiği *Lal Gece* de yarışacak filmler arasında.

■ Yönettiği *Vahşi Orkide* (*Wild Orchid*, 1989) ve senaryosunu yazıp yapımcılığını üstlendiği *Dokuz Buçuk Hafta* (*Nine 1/2 Weeks*, 1986) filmleriyle ünlenen **Zalman King** 3 Şubat'ta hayatını kaybetti.

■ *Melrose Place* ve *ER* gibi dizilerde de rol alan oyuncu **James Farentino**, 24 Ocak'ta kalp yetmezliği nedeniyle hayatını kaybetti.

■ 29 Şubat-4 Mart tarihleri arasında Ankara'da gerçekleşecek olan **2.el Film Festivali** bu sene futbol konseptiyle gerçekleşiyor. Herhangi bir film festivali tarafından reddedilen filmlerin gösterileceği festivalde, gösterimler Büyülü Fener Sineması'nda düzenleniyor.

GOETHE'DE MODERN ALMAN SİNEMASI

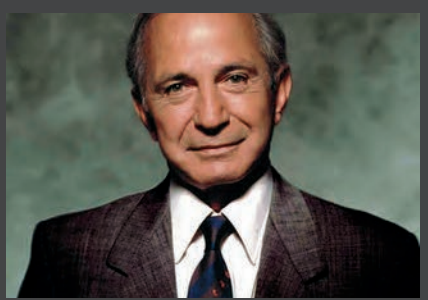

Arabaların Üstünden...

Goethe-Institut Istanbul bu ay son iki yılın Almanya yapımı filmlerinden oluşan bir seçki sunuyor. Seçkide ilk haftanın konuğu, Andres Veiel'in geçen yıl Berlin Film Festivali'nde 'Alfred Bauer Ödülü' kazanan *Biz Değilsek Kim* (*Wer wenn nicht wir*) filmi. Film, 60'ların başında yayınevi kurmak için Batı Berlin'e giden iki karakteri konu alıyor. Avusturyalı Feo Aladağ'ın 83. Akademi Ödülleri'nde 'Yabancı Dilde En İyi Film' kategorisinde Almanya adına yarışan filmi *Ayrılık* (*Die Fremde*), İstanbul'daki mutsuz evliliğinden kaçıp Berlin'deki ailesinin yanına dönen Umay'ın hikâyesini beyazperdeye taşıyor. Genç yönetmen Nick Baker-Montey'e 'Bronz Alman Film Ödülü'nü kazandıran *Arabaların Üstünden Atlayan Adam* (*Der Mann, der über Autos sprang*) ise RAF üyelerinin hayatları üzerinden dönemin ruhunu yansıtmaya çalışıyor. Goethe'deki programda son olarak, Ulrich Köhler'in geçtiğimiz yıl İstanbul Film Festivali'nde seyirciyle buluşan filmi *Uyku Hastalığı* (*Schlafkrankheit*) ile son buluyor. Gösterimler Mart ayı boyunca her perşembe, ücretsiz olarak gerçekleştirilecek.

■ Dağ Kültürü Derneği tarafından düzenlenen ve bu yıl 'Maceraya Hazır Ol' temasıyla 7-11 Mart tarihlerinde gerçekleşecek olan **7. Dağ Filmleri Festivali**'nde 55 film ücretsiz olarak gösterilecek. Gösterimler Fransız Kültür Merkezi, Galatasaray Aynalı Geçit ve Pusula Sanat Galerisi'nde düzenleniyor.

■ 7-10 Şubat tarihleri arasında düzenlenen 13-19 yaş arasındaki genç kısa

BEN GAZZARA'YA VEDA



Amerikan sinemasının büyük oyuncularından Ben Gazzara pankreas kanseri nedeniyle 3 Şubat'ta, New York'ta hayata veda etti. Kariyerine tiyatro ve televizyon dizileriyle başlayan Gazzara, sinemada ilk büyük çıkışını *Bir Cinayetin Anatomisi* (*Anatomy of a Murder*, 1959) filmiyle gerçekleştirdi. 1970'lerde Actor's Studio'da tanıştığı John Cassavetes'le yakın arkadaş oldu, yönetmenin toplam beş filminde rol aldı. 1985 yılında o zaman kadar yapılan en popüler televizyon filmlerinden biri olan *An Early Frost*'ta, AIDS hastası oğluna bakan bir babayı canlandırdı. 1990'larda da son derece aktif olan Gazzara, Coen Kardeşler, Lars von Trier ve Spike Lee gibi çağdaş ustaların filmlerinde yer aldı. Altın Küre, Tony gibi ödüllere birçok defa aday olan Gazzara'nın kazandığı tek büyük ödül, *Hysterical Blindness* (2002) filmiyle kazandığı Emmy ödülüydü.

MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ'NDE BU AY


Piyano

• 2-7 Mart tarihleri arasında Mithat Alam Film Merkezi'nde 'Kadın ve İsyan' başlığı altında dört filmlik bir seçki düzenleniyor. Samira Makhmalbaf'ın *Sib* (1998), Jane Campion'ın *Piyano* (*The Piano*, 1993), Atıf Yılmaz'ın *Kadının Adı Yok* (1988) ve Vera Chytilova'nın *Daisies* (1966) filmlerinden oluşan programın ardından, 8 Mart günü saat 18:00'de, Senem Aytaç moderatörlüğünde 'Kadın ve İsyan' başlıklı bir panel de yapılacak.

• Merkez'de 12-15 Mart tarihleri arasında, Fikret Kuşkan'ın rol aldığı *Gizli Yüz* (1991), *Dönersen Islık Çal* (1993), *Mustafa Hakkında Her Şey* (2002) ve *Dokuz* (2002) filmleri gösterilecek. Fikret Kuşkan'la 15 Mart'ta saat 18:00'de, Burak Göral'ın moderatörlüğünde bir de söyleşi düzenlenecek.

• 19-21 Mart tarihleri arasında, Nebahat Çehre'nin rol aldığı *Acı Hayat* (1962), *Balatlı Arif* (1967), *Seyyit Han* (1968) ve *Barut Fıçısı* (1963) gösterilecek.

• 26-30 Mart tarihleri arasında 'Graphic Novel' başlığı altında, *Ghost World* (2001), *Azap Yolu* (*Road to Perdition*, 2002), *Kara Şövalye* (*The Dark Knight*, 2008) ve *Batman Başlıyor* (*Batman Begins*, 2005) gibi çizgi roman uyarlamaları izleyiciyle buluşacak.

• Mithat Alam Film Merkezi'nde 28 Mart Çarşamba saat 18:00'de, romancı ve öykücü Emrah Serbes'le, Murat Meriç moderatörlüğünde bir söyleşi düzenlenecek.

filmcilerin yarıştığı **TISFEST**'te (Teen International Shorts Festival) 'En İyi Kısa Film' ödülü Burak Çevik'in **Beklerken** filminin olurken, Kenneth Mitchell'ın **One Man's Walk** filmi ikincilik, Rahime İsmetova'nın **Duvar**'ı da üçüncülük ödülüne layık görüldü.

■ Özcan Alper'in ikinci uzun metraj filmi **Gelecek Uzun Sürer** 24 Şubat-4 Mart tarihlerinde yapılacak 40. Uluslararası Belgrad Film Festivali'nde uluslararası yarışmada yarışacak. Film, Mart ayında 16. Uluslararası Sofya Film Festivali, 19. Prag Febiofest Uluslararası Film Festivali ve 30. Uluslararası Uruguay Film Festivali ile yolculuğuna devam edecek.

■ Amerikan Senaryo Yazarları Birliği bu sene **Paris'te Gece Yarısı** (*Midnight in Paris*) filmine 'En İyi Özgün Senaryo' ödülünü verirken, **Senden Bana Kalan** (*The Descendants*) da 'En İyi Uyarlama Senaryo' ödülünün sahibi oldu.

■ Türkiye'deki üniversiteleri gezmeye devam eden **Play ÜniFilmFest**, bir adet de kısa film yarışması düzenliyor. 10 bin TL ödülü olan yarışmaya katılmak için tek şart filmlerin 10 dakikadan uzun olmaması. Başvurular 18 Mart'a kadar devam ediyor. www.playunifilmfest.com

■ *Gramofon Avrat* ve *Karartma Geceleri* gibi sinemamızda iz bırakan filmlerin yönetmeni **Yusuf Kurçenli**, 22 Şubat'ta hayata gözlerini yumdu. Bir buçuk yıldır kanser tedavisi görmekte olan Kurçenli, 80 öncesinde TRT'de yapımcı ve yönetmen olarak çalışmış, ilk filmi *Ve Recep ve Zehra ve Ayşe*'yi 1983'te çekmişti. Kurçenli en son bir Karadeniz hikâyesi anlatan *Yüreğine Sor* (2010) filmine imza atmıştı.

AKBANK 8. KISA FİLM FESTİVALİ



Akbank Kısa Film Festivali bu yıl 19-29 Mart tarihlerinde seyirciyle buluşuyor. Çeşitli ülkelerden yüzü aşkın kısa filmi bir araya getiren festival kapsamında çeşitli atölye ve söyleşiler de gerçekleştirilecek. Bu sene *Nar*'la dikkatleri üzerine çeken Ümit Ünal, kısa filmleriyle ve ilk uzun metrajı *Dokuz* ile 'Kısadan Uzuna' bölümünün konuğu oluyor. 'Belgesel Sinema' bölümünde Can Dündar'ın *Yılmaz Güney*, *Aşk Bu Mu?* ve *Tan Matbaası Baskını* filmleri gösterilecek. Özel gösterim bölümünü Türkiye'den belgesellere ayıran festival, Rüya Arzu Köksal'ın *Bir Avuç Cesur İnsan*, Aysim Türkmen'in *Galata Kulesi Sokak No:23*, Mehmet Özgür Candan'ın *Geçmiş Mazi Olmadı* ve Selim Evci'nin *Kırmızıyı Arayan Adam* filmlerini seyiciyle buluşturuyor. 'Canlandırma Kısalar' bölümündüyse Türkiye'den ve dünyadan 19 animasyon gösteriliyor. Festival kapsamında gerçekleştirilecek 'Kısa Filmde Söz Yönetmenlerin', 'Sinema'da Müzik', 'Telif Hakları' ve 'Oyuncu Gözüyle Kısa Film' başlıklı söyleşiler ve 'Işıl Özgentürk ile Senaryo', 'Derya Alabora ile Oyunculuk', 'Bora Gökşingöl ile Kurgu', 'Mehmet Aksın ile Görüntü Yönetmenliği' ve 'Sebastian Wiegärtner ile HD-DSLR ile Çekim' atölyeleri de herkesin katılımına açık olacak. 20 ülkeden 110 filmin yer aldığı 8. Akbank Kısa Film Festivali'nde tüm etkinlik ve gösterimler ücretsiz.

İSTANBUL MODERN SİNEMA'DA 'İNSAN ADIMLARI'



İstanbul Modern Sinema, bugünün dünyasının insan ilişkilerine odaklanan 'La La La İnsan Adımları' başlıklı sergi kapsamında bir gösterim programı sunuyor. Programda gösterilen *Kırmızısız 1395 Gün* (*1395 Days Without Red*) adlı iki film, Saraybosna'nın 1992-1996 arasında kuşatma altında olduğu 1395 gün boyunca, kentin Keskin Nişancılar Sokağı olarak bilinen ana caddesinde yaşananları anlatıyor. Aynı senaryoyu iki ayrı filme dönüştüren Šejla Kamerić ve Anri Sala, Saraybosna'da keskin nişancılara yakalanmadan kentte bir yerden bir yere gitmeye çalışan kuşatma altındaki halkın durumunu konu alırken, savaşın bireyler üzerinde yarattığı korku üzerinden kentin kolektif belleğine doğru bir yolculuğa çıkıyor. Filmler 16 Şubat-6 Mayıs tarihleri arasında cumartesi ve çarşamba günleri, müze ziyaretçilerine ücretsiz olarak gösterilecek. Sergiye paralel olarak, Ethem Özgüven'in yönetiminde bir video atölyesi de düzenleniyor.

SİNEMACILARDAN KCK OPERASYONLARINA TEPKİ

Ölüm Elbisesi: Kumalık (2009) belgeselinin yönetmeni, 'Rejisör: Atıf Yılmaz' ve 'Kürt Sineması: Yurtsuzluk, Sınır ve Ölüm' kitaplarının editörü ve 'Yeşim Ustaoğlu: Su, Ölüm ve Yolculuk' kitabının yazarı Mizgin Müjde Arslan ile *Can Baz* (2005) ve *TransAsia Express* (2008) filmlerinin yönetmeni Özay Şahin, 13 Şubat Pazartesi günü KCK adı altında yapılan operasyonlar kapsamında gözaltına alınanlar arasındaydı. Mizgin Müjde Arslan'ın babasının hikâyesinden yola çıkarak yaptığı ve görüntü yönetmenliğini Özay Şahin'in üstlendiği *Kayıp Mezar* adlı son filmi, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'ndan destek almıştı. Fotoğrafçı Mehmet Özer'in de aralarında bulunduğu 49 kişinin sorgusu 16 Şubat'ta Beşiktaş Adliyesi'nde gerçekleştirildi. Sorgulamalar öncesinde Altyazı Dergisi, Ankara Film Festivali, DocIstanbul, Documentarist, Filmmor, İşçi Filmleri Festivali, Sinesen, Uçan Süpürge ve Yeni Film Dergisi'nin de aralarında bulunduğu çok sayıda kurum ve sinema sektörünün farklı alanlarında çalışan yaklaşık 300 sinemacı tarafından bir basın açıklaması yapıldı. İçişleri Bakanı İdris Naim Şahin'in 26 Aralık tarihli açıklamasına atıfta bulunarak "KCK adı altında gerçekleştirilen bu tutuklamaların Kürtlere yönelik siyasi operasyonlar olduğunu bir kez daha olanca açıklığıyla" ortaya koyulduğunu ifade eden ve Mizgin Müjde Arslan ile Özay Şahin'in serbest bırakılmasını talep eden basın açıklamasını, belgesel yönetmeni Çayan Demirel okudu. Aralarında Mizgin Müjde Arslan, Özay Şahin ve Mehmet Özer'in de bulunduğu 35 kişi sorgulamaların ardından serbest bırakılırken, 14 kişi mahkemeye sevk edildi.



J. Edgar sayfa 26'da

MART 2012

AYIN FİLMLERİ

2 MART
- İyi Olan Kazansın
- J. Edgar
- Sen Kimsin?

9 MART
- Gizemli Adaya Yolculuk
- John Carter
- Max Maceraları: Kralın Doğuşu
- Seninki Kaç Para?
- Siyahlı Kadın

16 MART
- Bel Ami
- Can
- Patlak Sokaklar: Gerzomat
- Peki Şimdi Nereye?
- Sığınak
- Son Vurgun
- SüperTürk

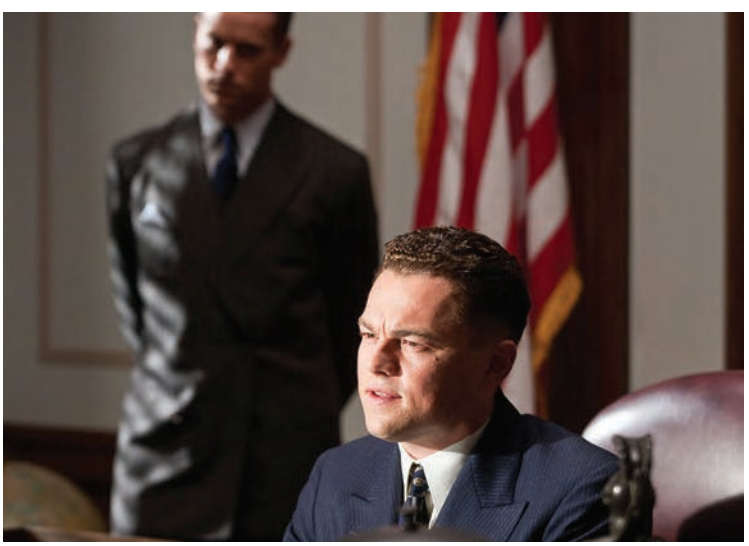
23 MART
- Açlık Oyunları
- Ayaz
- Back to the Sea
- Bir Ses Böler Geceyi
- Elveda İlk Aşk
- El Yazısı
- Gri Kurt
- Ölüm Denizi
- Ölüm Yolculuğu

30 MART
- Büyük Mucize
- Gökten Bir Uydu Düştü
- Kaos: Örümcek Ağı
- Pamuk Prensesin Maceraları: Ayna Ayna...
- Şahane Misafir
- Texas Killing Fields
- Titanların Öfkesi
- Toprağın Çocukları

2 MART

J. EDGAR

Yönetmen: Clint Eastwood
Senaryo: Dustin Lance Black
Oyuncular: Leonardo DiCaprio (*J. Edgar Hoover*), Josh Hamilton (*Robert Irwin*), Naomi Watts (*Helen Gandy*), Armie Hammer (*Clyde Tolson*), Josh Lucas (*Charles Lindbergh*), Judi Dench (*Anne Marie Hoover*), David A. Cooper (*Franklin Roosevelt*)
ABD/2011/İngilizce/137 dk./WB
jedgarmovie.warnerbros.com



1919 yılında, patronunu silahlı saldırıda kaybeden genç J. Edgar Hoover, hayatı boyunca komünizme karşı savaşmaya and içer. Adalet Bakanlığı içinde, bu amaçla kurduğu küçük birim daha sonra büyüyecek ve bugünün FBI'ı haline gelecektir. J. Edgar ise, 1972 yılında hayatını kaybedene kadar teşkilata başkanlık yapacak ve Amerikan siyasi tarihinde oldukça önemli bir isim haline gelecektir.

izlenmeli mi? *J. Edgar*, ait olduğu dönemi başarılı bir şekilde betimlediği; yönetmen Clint Eastwood ise bu dönemi oluşturan ayrıntıları ve birçoğu ünlü siyasi kişilikler olan yan rolleri başarılı bir şekilde yönettiği yönünde iyi eleştiriler alıyor. Filmin bir diğer kozu ise, artık sinemada olgunluk dönemini yaşayan Leonardo DiCaprio'nun başarılı performansı.

Bu sayıda *J. Edgar*:
Sf. 26, Güvenlik Paranoyasının Bulandırdığı Zihin - Ali Tirali

Altyazı arşivinden:
Milyonluk Bebek: eleştiri (Sayı 39, *sf. 90*)
Atalarımızın Bayrakları: eleştiri (Sayı 58, *sf. 98*)
Gran Torino: göze çarpanlar (Sayı 82, *sf. 32*)
Clint Eastwood: portre (Sayı 107, *sf. 44*)

SEN KİMSİN?

Yönetmen: Ozan Açıktan
Senaryo: Ozan Açıktan, Tolga Çevik, Levent Pala
Oyuncular: Tolga Çevik (*Tekin*), Köksal Engür (*İsmail*), Toprak Sergen (*Adnan*), Pelin Körmükçü (*Suzan*), Zeynep Özder (*Pelin*)
Türkiye/2012/Türkçe/BKM (UIP)
www.senkimsinfilm.com

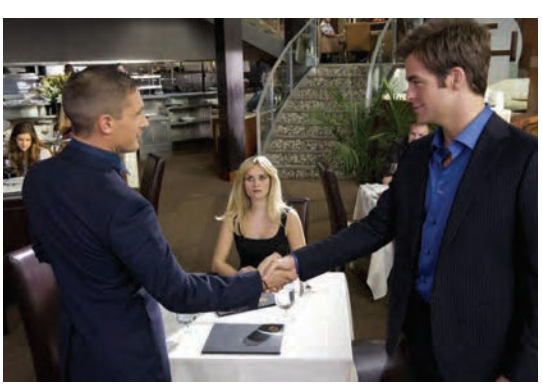


Dedektif Tekin ve emekli trafik polisi İsmail, sıradan bir kayıp vakası gibi duran bir olayı çözmeye soyunur, zengin dul Suzan'ın fidye için kaçırıldığına inandıkları kızını bulmaya çalışırlar. Ancak çok geçmeden işler karışacak ve ikili kendi bildiklerini okumaya, kendi yöntemlerini kullanmaya devam ettikçe, tehlikeli hesaplaşmaların ortasında kalacaklardır.

izlenmeli mi? Daha önce yine bir BKM yapımı olan *Çok Filim Hareketler Bunlar*'ı (2010) yöneten Ozan Açıktan'ın ikinci uzun metrajı *Sen Kimsin?*, filmin senaryosunda da parmağı olan Tolga Çevik'in televizyon programlarından alışık olduğumuz mizah anlayışına yakın gözüküyor. *Sen Kimsin?* sezonun gişe potansiyeline sahip komedilerinden biri.

İYİ OLAN KAZANSIN

Orijinal Adı: *This Means War*
Yönetmen: Joseph McGinty Nichol
Senaryo: Timothy Dowling, Simon Kinberg, Marcus Gautesen
Oyuncular: Reese Witherspoon (*Lauren*), Chris Pine (*Foster*), Tom Hardy (*Tuck*), Til Schweiger (*Heinrich*), Chelsea Handler (*Trish*), John Paul Ruttan (*Joe*)
ABD/2012/İngilizce/98 dk./Tiglon
www.thismeanswarmovie.com



Başarılı CIA ajanları Foster ve Tuck, aynı zamanda iki yakın dostturlar. Ancak aynı kadınla görüştüklerini fark ettiklerinde azılı rakipler haline gelecek, ajanlık bilgilerini başarılı iş kadını Lauren'ın kalbini kazanmak için kullanmaya başlayacaklardır.

izlenmeli mi? *Nikita* ve *Chuck* gibi popüler televizyon dizilerinin yapımcısı Joseph McGinty Nichol'ın yönettiği film, bolca güzel insan ve karizmatik karakter barındıran vasat bir aksiyon-romantizm-komedi kırması görünümünde.

9 MART

JOHN CARTER

Yönetmen: Andrew Stanton
Senaryo: Andrew Stanton, Mark Andrews, Michael Chabon (*Edgar Rice Burroughs'un hikâyesinden*)
Oyuncular: Taylor Kitsch (*John Carter*), Bryan Cranston (*Powell*), Ciarán Hinds (*Tardos Mors*), Mark Strong (*Matai Shang*), Lynn Collins (*Dejah Thoris*), Willem Dafoe (*Tars Tarkas*)
ABD/2012/İngilizce/UIP
disney.go.com/johncarter

İç savaştan hemen sonra anlaşılmaz bir biçimde kendini Mars'ta bulan John Carter, gezegenin farklı milletleri arasında gittikçe büyüyen ve savaşa doğru giden bir anlaşmazlığın ortasında kalır. Taraflar arasında Tars Tarkas ve çekici prenses Dejah Thoris'in de bulunduğu bu savaşta, gezegenin ve halkının yok olmasını engellemek John Carter'a düşecektir.

izlenmeli mi? *Kayıp Balık Nemo* (*Finding Nemo*, 2003) ve *Vol-i* (*Wall-E*, 2008) gibi animasyonların Akademi ödüllü yönetmeni Andrew Stanton'ın gerçek oyuncularla çalıştığı ilk film olan *John Carter*, bir roman uyarlaması. Stanton animasyonda kazandığı başarıyı 'live-action'da da tekrar edebilecek mi, göreceğiz.

Altyazı arşivinden:
Kayıp Balık Nemo: göze çarpanlar (Sayı 25, *sf. 48*)
Kayıp Balık Nemo: eleştiri (Sayı 26, *sf. 87*)



SENİNKİ KAÇ PARA?

Yönetmen: Hakkı Görgülü
Senaryo: Hakan Gök
Oyuncular: Vatan Şaşmaz (*Cemil*), Fulden Akyürek (Melahat), Melih Oğuzhan (*Şeytan*), Mustafa Tunay (*Teoman*), Hüseyin Akşen (*Savaş Usta*), Gürşen Eren (*Gülistan*), Gamze Özyol (*Didem*), Azer Bülbül (*Mafya Babası*)
Türkiye/2012/Türkçe/Barkod Yapım (Özen Film)
seninkikacpara.com

Cemil, batmakta olan kafesini kurtarmaya çalışan, mutsuz bir adamdır. Denediği hiçbir yöntem işe yaramayınca, tanıştığı zengin bir adamın tavsiyesine uyarak ruhunu Şeytan'a satmaya karar verir. Ancak böylece her şeyin yoluna girdiğini sanan Cemil'in başına, Şeytan'dan aldığı paraların sahte çıkmasıyla başlayan, bir dizi komik olay gelecektir.

izlenmeli mi? Hakkı Görgülü'nün ikinci uzun metrajı olan *Seninki Kaç Para?*, televizyon mizahını sinemaya taşıyan bir film görünümünde.





MAX MACERALARI: KRALIN DOĞUŞU

Orijinal Adı: *Max Begins*
Yönetmen: Salvador Simo Busom
Senaryo: Lee Croudy
Türkçe Seslendirenler: Yekta Kopan (*Max*), Özge Özpirinçci (*Leena*), Sezen Aksu (*Kraliçe Shifa*), Engin Altan Düzyatan (*Gölgelerin Efendisi*), Alpay Şayhan (*Küçük Fil*)
Tayland/2011/İngilizce/88 dk./Tiglon
www.aslanmax.com/maxmaceralari

Herkesin huzurla yaşadığı Aslan Krallığı, kötü yürekli Gölgelerin Efendisi'nin tehdidi altına girer. Krallığı karanlıktan kurtarmak için zorlu bir maceraya atılmak ise Aslan Max ve arkadaşlarına düşecektir.

izlenmeli mi? Bir dondurma firmasının maskotunun uzun metrajlı bir filmin "süper kahraman"ı haline gelmesi başlı başına tuhaf bir olay. *Max Maceraları: Kralın Doğuşu*'nun Türkçe seslendirmesi için bir araya getirilen kadronun da sıradışı olduğunu teslim etmek gerekiyor.

SİYAHLI KADIN

Orijinal Adı: *The Woman in Black*
Yönetmen: James Watkins
Senaryo: Jane Goldman (*Susan Hill'in romanından*)
Oyuncular: Daniel Radcliffe (*Arthur Kipps*), Ciarán Hinds (*Mr. Daily*), Janet McTeer (*Bayan Daily*), Roger Allam (*Bay Bentley*), Sophie Stuckey (*Stella Kipps*)
ABD/2012/İngilizce/95 dk./D Productions (Pinema)
www.womaninblack.com

Karısını kaybetmenin acısını hâlâ çeken ve bu yüzden kariyeri tehlikede olan genç avukat Arthur Kipps, ölen bir müvekkilinin miras işlerini halletmek için küçük bir kasabaya gelir. Ancak çok geçmeden, müvekkilinden kalan evin bir kadının hayaleti tarafından lanetlendiğini öğrenir. Bu hayalet, kaybettiği bir şeyi aramaktadır ve hiç kimse onun öfkesinden kurtulamayacaktır.

izlenmeli mi? Harry Potter karakteriyle hafızalara kazınan Daniel Radcliffe'in seriden sonraki ilk filmi olan *Siyahlı Kadın*, Radcliffe'ın popülaritesinin yanı sıra, özellikle dekor ve mekân tasarımından besleniyor. Filmin, 1989 yapımı aynı isimli televizyon filminin yeniden çevrimi olduğunu da belirtelim.



GİZEMLİ ADAYA YOLCULUK

Orijinal Adı: *Journey 2: The Mysterious Island*
Yönetmen: Brad Peyton
Senaryo: Brian Gunn, Mark Gunn, Richard Outten (*Jules Verne'in romanından*)
Oyuncular: Dwayne Johnson (*Hank*), Josh Hutcherson (*Sean*), Vanessa Hudgens (*Kailani*), Michael Caine (*Alexander*), Luis Guzmán (*Gabato*), Kristin Davis (*Liz*)
ABD/2012/İngilizce/94 dk./WB
www.themysteriousisland.com

Kaybolmuş dedesini bulma çabasından vazgeçmeyen Sean, ondan geldiğine inandığı şifreli bir mesaj doğrultusunda üvey babası Hank'i de alarak, Pasifik Okyanusu'nda bir yolculuğa çıkar. Ancak kiraladıkları helikopterin pilotu Gabato ve onun çekici kızı Kailani'nin de dahil olduğu grup, fırtına yüzünden geçirdikleri kaza sonucunda kendilerini gizemli bir adada bulacaklardır.

izlenmeli mi? *Dünyanın Merkezine Yolculuk* (*Journey to the Center of the World*, 2008) filminin devamı olarak çekilen ve Jules Verne'in romanına dayanan film, küçük küçük skeçlerden oluşuyor gibi dursa da, eğlenceli bir seyirlik olabilir.





PEKİ ŞİMDİ NEREYE?

Orijinal Adı: *Et Maintenant, On Va Ou?*
Yönetmen: Nadine Labaki
Senaryo: Rodney Al Haddid, Thomas Bidegain, Jihad Hojeily, Nadine Labaki, Sam Mounier
Oyuncular: Claude Baz Moussawbaa (*Takla*), Leyla Hakim (*Afaf*), Nadine Labaki (*Amale*), Yvonne Maalouf (*Yvonne*), Antoinette Noufaily (*Saydeh*)
Fransa-Lübnan-Mısır-İtalya/2011/Arapça-Rusça-İngilizce/110 dk./Filma (M3 Film)



Dış dünyaya kapalı küçük bir köyde, Hıristiyanlar ve Müslümanlar bir arada yaşamaktadırlar. Köyün erkeklerinin birbirlerine karşı öfkeleri giderek artarken, köyün kadınları, erkeklerin şiddet eğilimiyle baş etmek ve köyün barışını koruyabilmek için ellerinden geleni artlarına koymazlar.

izlenmeli mi? Lübnanlı güzel oyuncu ve yönetmen Nadine Labaki ilk filmi *Karamel*'de (*Sukkar banat*, 2007) olduğu gibi *Peki Şimdi Nereye?*'de de şenlikli bir kadın dünyası resmediyor.

Altyazı arşivinden:
Nadine Labaki ile söyleşi (Sayı 73, *sf. 38*)



SON VURGUN

Orijinal Adı: *Contraband*
Yönetmen: Baltasar Kormákur
Senaryo: Aaron Guzikowski, Arnaldur Indriðason, Óskar Jónasson
Oyuncular: Mark Wahlberg (*Chris Farraday*), Kate Beckinsale (*Kate Farraday*), Ben Foster (*Sebastian Abney*), Giovanni Ribisi (*Tim Briggs*)
ABD-İngiltere-Fransa/2011/İngilizce/109 dk./UIP
www.contrabandmovie.net

Sakin bir aile hayatı yaşamakta olan eski kaçakçı Chris, bir uyuşturucu çetesine borçlanan kayın biraderi Andy'yi kurtarmak için son bir soygun planlar.

izlenmeli mi? *101 Reykjavík* (2000) filmiyle yıldızı parlayan İzlandalı yönetmen Baltasar Kormákur, uluslararası yapımlarda başarıya ulaşamadı. Óskar Jónasson'un 2008 tarihli *Reykjavík-Rotterdam*'ının (2008) yeniden çevrimi olan *Son Vurgun* da Kormákur'un bir önceki filmi *Nefes Nefese* (*Inhale*, 2010) gibi, klişelere boğulmuş bir aksiyon-gerilim-soygun filmi kırması olarak değerlendiriliyor.

PATLAK SOKAKLAR: GERZOMAT

Yönetmen: Kerim Barutçu
Senaryo: BatesMotelPro, Nilüfer Özçelik
Oyuncular: Volkan Öge (*Black Jack*), Ömür Cedimağar (*Billy Billy*), Tansu Tunçel (*John Lemmon*), Bülent Serttaş (*General*), Selin Demiratar (*Jennifer*), Doğa Rutkay (*Mary Jane*)
Türkiye/2012/Türkçe/ANS Prodüksiyon (Özen Film)
www.patlaksokaklar.com

İntikam yemini etmiş hapishane kaçkını Black Jack, sinyalleri televizyon programlarına karıştırılınca izleyenleri aptala çeviren Gerzomat adlı makineyi ele geçirmiştir. Cengâver polisler John Lemmon, Billy Billy ve güzel Jennifer, onun kaçık profesör Mary Jane'i de kaçırmasını engelleyemeyince, Black Jack Gerzomat'ı çalıştırmayı başarır. Bütün halkta aptallık belirtileri baş göstermeye başlayınca federal ajanlar olaya el koyar ve General ile agresif polis şefi Peter davayı ele alırlar.

izlenmeli mi? İnternette yayınladıkları videolarla üne kavuşan BatesMotelPro isimli üçlünün yine internet için hazırladıkları beş bölümlük mini viral diziden senaryolaştırdıkları *Patlak Sokaklar: Gerzomat*, aynı üçlüyü başrole taşıyor. Başta Amerikan polisiyeleri olmak üzere pek çok sinema klişesiyle dalga geçen film, aynı zamanda Türkiye televizyonlarındaki seslendirme geleneğinin de parodisini yapıyor.



16 MART

CAN

Yönetmen: Raşit Çelikezer
Senaryo: Raşit Çelikezer
Oyuncular: Selen Uçer (*Ayşe*), Serdar Orçin (*Cemal*), Yusuf Berkan Demirbağ (*Can*), Erkan Avcı (*Ali*), İdil Yener (*Mükerrem*), Cengiz Bozkurt (*Fevzi*)
Türkiye/2011/Türkçe/106 dk./Defne Film-Efekt Yapım (Tiglon)
www.canfilmi.com

Ayşe ve Cemal evlendikten sonra İstanbul'a gelmişlerdir. Bir fabrikada çalışan Cemal, ikisinin geçimine yetecek kadar para kazanmaktadır. Ancak her ikisi de çok istemesine rağmen, normal yollardan çocuk sahibi olamazlar ve Cemal'in ısrarıyla yasadışı yollarla bir çocuğu evlat edinirler. Ne var ki bu karar hayatlarını altüst edecektir.

izlenmeli mi? Uzun yıllardır çok sayıda televizyon dizisinin yönetmenliğine imza atan Raşit Çelikezer, *Gökten Üç Elma Düştü*'yü takip eden ikinci uzun metrajı *Can* ile Sundance Film Festivali'nde 'Jüri Özel Ödülü' kazandı. Yönetmenin bütün çocuklara adadığı film, başrol oyuncularının performanslarına dayanan bir aile dramı.

Bu sayıda *Can*:
Sf. 28, Raşit Çelikezer ile söyleşi - Berke Göl



Altyazı arşivinden:
Gökten Üç Elma Düştü: eleştiri (Sayı 78, *sf. 84*)



SIĞINAK

Orijinal Adı: *Take Shelter*
Yönetmen: Jeff Nichols
Senaryo: Jeff Nichols
Oyuncular: Michael Shannon (*Curtis*), Jessica Chastain (*Samantha*), Tova Stewart (*Hanna*), Shea Whigham (*Dewart*), Katy Mixon (*Nax*), Natasha Randall (*Cammie*)
ABD/2011/İngilizce/120 dk./Ares Film (WB)
www.sonyclassics.com/takeshelter

Çok büyük bir fırtınanın gelip her şeyi yok edeceğine dair rüyalar gören Curtis, işinde ve aile yaşantısında işlevsiz hale gelir. Paranoid şizofreni belirtileri gösteren Curtis, fırtınadan korunmak için çok büyük bir sığınak inşa etmeye başlar.

izlenmeli mi? Jeff Nichols'ın Amerikan işçi sınıfından bir karakterin akıl sağlığını kaybetmesi üzerine kurulu gerilim filmi, ekonomik kriz sonrası paranoyaklaşan bir toplumun portresini çıkarıyor. Korku-gerilim ikonogorafisini anlatımına bire bir yediren yönetmen, usta işi bir filme imza atıyor.

BEL AMİ

Yönetmenler: Declan Donnellan, Nick Ormerod
Senaryo: Rachel Bennette (*Guy de Maupassant'ın romanından*)
Oyuncular: Robert Pattinson (*Georges Duroy*), Christina Ricci (*Clotilde de Marelle*), Uma Thurman (*Madeleine Forestier*), Kristin Scott Thomas (*Virginie Walters*), Natalia Tena (*Rachel*), Colm Meaney (*Rousset*), Holliday Grainger (*Suzanne Rousset*)
İngiltere-Fransa-İtalya/2012/İngilizce/Özen Film
www.belamifilm.com



Georges Duroy, sefaletten zenginliğe, pis sokaklardan şehrin şık salonlarına giden yolu aşmaya çalışmaktadır. Cinselliğin güç, şöhretin ise en büyük tutku olduğu 19. yüzyıl Paris'inde, Duroy'un yöntemi baştan çıkarma, hedefiyse şehrin zengin kadınlarıdır.

izlenmeli mi? Tiyatro geçmişine sahip yönetmenlerin ilk uzun metrajı olan *Bel Ami*, 1947 tarihli orijinal uyarlama gibi Guy de Maupassant'ın ünlü romanını perdeye aktarıyor. Filmin prömiyerini yaptığı 62. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı adayları arasında yer aldığını ancak beklenen ilgiyi görmediğini belirtelim.

SÜPERTÜRK

Yönetmen: Tamer Karadağlı
Senaryo: İzlen Erdem
Oyuncular: Tamer Karadağlı (*Ekber*), Atilla Arcan (*Abdullah*), Suna Keskin (*Saniye*), Arzu Balkan (*Zeynep*), Buket Dereoğlu (*Alev*), Necmi Yapıcı (*Cengiz*)
Türkiye/2012/Türkçe/İz Prodüksiyon (Medyavizyon)

Süper güçlere sahip olan Ekber'i ailesi uzun süre gözlerden uzak tutmayı başarsa da, Ekber bir gün kazara deşifre olur. Bundan sonra televizyon programlarında boy göstermesi, hiç istemese de özel yetenekleriyle insanları eğlendirmesi gerekecektir.

izlenmeli mi? "Bir Türk Süper Kahraman Filmi" olarak lanse edilen *SüperTürk*, başta *Superman* olmak üzere süper kahraman öykülerinin parodisini yapıyor. Televizyonda uzun yıllar canlandırdığı "geleneksel Türk babası" karakteriyle popüler olan Tamer Karadağlı, bir başka "ideal Türk" rolünde yer alırken, aynı zamanda yönetmenliği de üstleniyor.

23 MART

ELVEDA İLK AŞK

Orijinal Adı: *Un Amour de Jeunesse*
Yönetmen: Mia Hansen-Løve
Senaryo: Mia Hansen-Løve
Oyuncular: Lola Créton (*Camille*), Sebastian Urzendowsky (*Sullivan*), Magne-Håvard Brekke (*Lorenz*), Valérie Bonneton (*Camille'in annesi*), Serge Renko (*Camille'in babası*)
Fransa-Almanya/2011/Fransızca/110 dk./Kurmaca (M3 Film)



15 yaşındaki Camille ve 19'undaki Sullivan, tutkulu bir ilk aşk yaşarlar. Ancak özgürlük peşindeki Sullivan'ın uzun Güney Amerika seyahatinden sonra iki sevgili ayrılır. Camille bu ayrılığın acısını içinde taşıyarak, Paris'te mimarlık eğitimi almaya başlar. Üniversitedeki hocasına âşık olana kadar da hiçbir uzun ilişki yaşayamaz. Hayatı düzene girse de, ilk aşkı Sullivan'ı hiç unutmayacaktır.

izlenmeli mi? Her türlü abartıdan uzak, sade bir üsluba sahip olan *Elveda İlk Aşk*, unutulmayan gençlik aşkının naifliğini yansıtıyor. Uzun bir zamana yayılan hikâyesine rağmen olayların ayrıntılarından çok ana karakterin duygularını gerçekçi bir şekilde yansıtmaya odaklanan film, görselliği ve renk kullanımıyla da dikkat çekiyor.

BİR SES BÖLER GECEYİ

Yönetmen: Ersan Arsever
Senaryo: Ersan Arsever (*Ahmet Ümit'in öyküsünden*)
Oyuncular: Cem Davran (*Süha*), Merve Dizdar (*Gülizar/Demet*), İpek Tenolcay (*Sevgi*), Ali Sürmeli (*Hz. Hızır/Bekir Özer*), Gün Koper (İsmayil), Rıza Akın (*Ali Rıza*), Müfide İnselel (*Fatma*), Recep Yener (*Hüseyin Dede*), Turgay Tanülkü (*Bektaş Sofu*)
Türkiye/2012/Türkçe/Tiglon
www.birsesbolergeceyi.com



Eski devrimci Süha bir gece arabasıyla kaza yapar ve yardım ararken kendini bir köyde bulur. Cemevinde toplanan köylüler, İsmayil adında bir gencin intiharı üzerine konuşup tartışmaktadırlar. Köylülerin tartışması, olan biteni pencereden izleyen Süha'ya kendi geçmişini hatırlatır.

izlenmeli mi? Ersan Arsever'in Ahmet Ümit'in öyküsünden yola çıkarak senaryosunu yazdığı ve sinemaya aktardığı *Bir Ses Böler Geceyi*, yönetmenin ilk filmi. Bir Alevi köyünde vuku bulan inanç tartışmasıyla 12 Eylül öncesi ve sonrasındaki sosyalizm inancı arasında paralellik kurarak ilerleyen film, düşünsel yaklaşımla gerilimi iç içe geçirme konusunda sıkıntılara sahip olmakla birlikte, cemiyet/örgüt yapıları arasında gidip gelen 'iki dünyalı' kurgusuyla ilgi çekebilir.

AYAZ

Yönetmen: Hakan Kurşun
Senaryo: Şeyda Delibaşı
Oyuncular: Çiğdem Aysu (*Dilara*), Gökhan Tepe (*Deniz*), Cemal Hünal (*Şahin*), Tamer Levent (*Şefik*), Arda Kural (*Emre*), Cihan Toraman (*Emir*), Ercü Turan (*Arda*)
Türkiye/2012/Türkçe/Mass Media (Pinema)
www.ayazfilm.com



Marmaris'te işlenen bir dizi cinayetin, bölgedeki uyuşturucu baronları ve satıcılarıyla ilgisi ortaya çıkınca, davayı çözmek için Komiser Şahin ile cinayet büro amiri Emir beraber çalışmaya başlar. Soruşturma sürerken, yıllar önce işlenmiş ve üzeri örtülmüş cinayetler gün yüzüne çıkacak, uyuşturucu çeteleri intikam için savaşacaktır. Bu arada kasabaya gelen gizemli kadın Dilara da herkesin hayatını değiştirir.

izlenmeli mi? Televizyon işleriyle tanınan Hakan Kurşun'un yönettiği *Ayaz*, gerilim-dram-aksiyon türlerini birleştiren bir ilk film.

AÇLIK OYUNLARI

Orijinal Adı: *The Hunger Games*
Yönetmen: Gary Ross
Senaryo: Gary Ross, Suzanne Collins, Billy Ray (*Suzanne Collins'in aynı adlı romanından*)
Oyuncular: Jennifer Lawrence (*Katniss Everdeen*), Josh Hutcherson (*Peeta Mellark*), Liam Hemsworth (*Gale Hawthorne*), Elizabeth Banks (*Effie Trinket*)
ABD/2012/İngilizce/Tiglon
www.thehungergamesmovie.com



Kuraklık sonucu çöken Kuzey Amerika'nın yerini alan Panem ülkesinde, her yıl 12 eyaletten kurayla seçilen ikişer gencin katıldığı 'Açlık Oyunları' düzenlenmektedir. Yarışmacıların canlı yayında hayatta kalma mücadelesi verdikleri oyunlara 16 yaşındaki Primrose seçilince, ablası Katniss onun yerini almak için gönüllü olur.

izlenmeli mi? Suzanne Collins'in çok satan fantastik romanından uyarlanan *Açlık Oyunları*, *Alacakaranlık*'a (*Twilight*) alternatif olmayı amaçlayan büyük bütçeli bir ticari serinin ilk halkası. Yönetmen koltuğunda *Yaşamın Renkleri* (*Pleasantville*, 1998) ve *Seabiscuit* (*Zafer Yolu*, 2003) gibi vasatın üstünde filmlere imza atan Gary Ross'un, başrolde ise *Gerçeğin Parçaları*'nda (*Winter's Bone*, 2010) dikkat çeken Jennifer Lawrence'ın olması, öyküsü itibarıyla *Atları da Vururlar*'ı (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969) aklımıza getiren filme yönelik beklentiyi bir nebze artırıyor.

ÖLÜM YOLCULUĞU

Orijinal Adı: *Apollo 18*
Yönetmen: Gonzalo López-Gallego
Senaryo: Brian Miller
Oyuncular: Warren Christie (*Ben Anderson*), Lloyd Owen (*Nate Walker*), Ryan Robbins (*John Grey*), Michael Kopsa (*Mike Kopsa*), Andrew Airlie (*Görev Kontrol*)
ABD-Kanada/2011/İngilizce/86 dk./R Film-Mars Entertainment (Pinema)
apollo18movie.net



Apollo 18 görevinden vazgeçilmesinin ardından, NASA'nın arşivinde herkesten sakladığı görüntüler ortaya çıkar. Görüntüler, iki Amerikalı astronotun Ay'a yaptığı gizli göreve aittir. Bulunan görüntüler ABD'nin neden bir daha Ay'a seyahat düzenlemediğinin kanıtı niteliğindedir.

izlenmeli mi? Yeni bir *Blair Cadısı* (*The Blair Witch Project*, 1999) vakasıyla karşı karşıya kaldığımız *Ölüm Yolculuğu*'nda, NASA'nın arşivinden çıkmış gibi gösterilen görüntülerle sahte bir belgesel yaratılmaya çalışılıyor. Filmin ucuz numaralarla seyirciyi etkilemeye çalıştığını belirten eleştirmenler, filmle ilgili tek bir olumlu şey söylemiyorlar.

23 MART

ÖLÜM DENİZİ

Orijinal Adı: *Hwanghae*
Yönetmen: Na Hong-jin
Senaryo: Na Hong-jin
Oyuncular: Jung-woo Ha, Yun-seok Kim, Seong-Ha Cho, Chul-Min Lee
Güney Kore/2010/Korece/140 dk./Kalinos (M3 Film)
sites.wildside.fr/themurderer

Kumar ve borç batağına saplanmış bir taksi şoförü olan Gu-Nam, borçlarını sildirmek ve haber alamadığı eşini bulmak üzere Kore'ye gitmeyi ve bir cinayet işlemeyi kabul eder. Onu suikasta ikna eden adamın asıl kimliği ortaya çıktığında, Gu-Nam'ın hayatta kalabilmek için zorlu bir mücadeleye girişmesi gerekecektir.

izlenmeli mi? *Ölümcül Takip*'le (*Chugyeogja*, 2008) iyi bir çıkış yapan Na Hong-jin'in yeni filmi, iyi tasarlanmış, sert bir aksiyon filmi. Filmekimi'nde de gösterilen *Ölüm Denizi*, bu ayın kaçırılmaması gereken filmlerinden biri.

Bu sayıda *Ölüm Denizi*:
Sf. 30, Sınır Bölgesinde - Eren Odabaşı



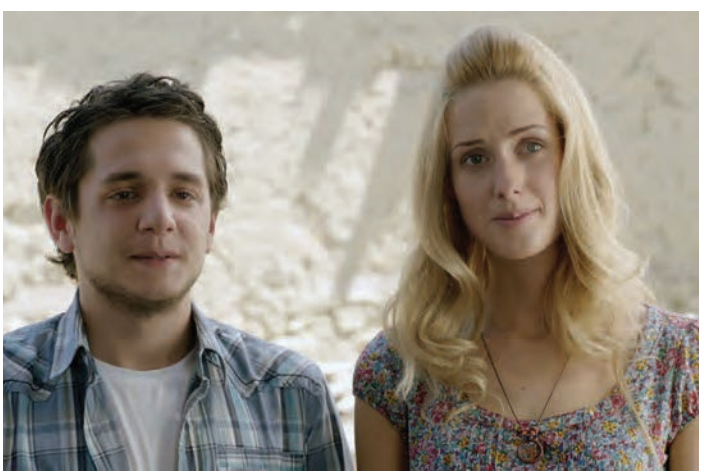
Altyazı arşivinden:
Ölümcül Takip: eleştiri (Sayı 84, *sf. 93*)
Ölümcül Takip: eleştiri (Sayı 97, *sf. 86*)

EL YAZISI

Yönetmen: Ali Vatansever
Senaryo: Ali Vatansever
Oyuncular: Cansu Dere (*Zeynep*), Wilma Elles (*Julia*), Sarp Akkaya (*Volkan*), Sercan Badur (*Ahmet*), Salih Kalyon (*Tuzsuz*), Baran Akbulut (*Celal*), Deniz Ali Akbaş (*Ragıp*)
Türkiye/2012/Türkçe/95 dk./Terminal (Medyavizyon)
www.elyazisifilm.com

Yeni tayin edilen yabancı İngilizce öğretmeninin gelişini heyecanla bekleyen kasabalılar, tesadüfen aynı gün kasabaya gelen Fransız turist Julia'yı öğretmen zannederler. Kasabaya doğru esen garip bir rüzgâr, telefon hatlarını keserken karakterlerin hayatlarını da etkiler, kasabada yaşanan çeşitli aşk hikâyelerine yeni bir yön verir.

izlenmeli mi? Film ve fotoğraf çalışmaları olan Ali Vatansever'in Antalya Film Festivali'nde senaryo geliştirme ödülü alan ilk filmi *El Yazısı*, farklı kuşaklardan insanların benzerlikler gösteren aşk hikâyelerini, iyimser bir yaklaşımla ele alıyor.



GRİ KURT

Orijinal Adı: *The Grey*
Yönetmen: Joe Carnahan
Senaryo: Joe Carnahan, Ian Mackenzie Jeffers (*Ian Mackenzie Jeffers'ın öyküsünden*)
Oyuncular: Liam Neeson (*Ottway*), Dallas Roberts (*Hendrick*), Frank Grillo (*Diaz*), Dermot Mulroney (*Talget*), Nonso Anozie (*Burke*), Joe Anderson (*Flannery*)
ABD/2012/İngilizce/117 dk./Chantier Films
thegreythemovie.com



Bir grup petrol firması çalışanı, geçirdikleri uçak kazası sonucu Alaska'nın vahşi doğasının ortasında mahsur kalırlar. Hayatta kalabilmek için Ottway'in liderliğinde, hem dondurucu soğukla hem de saldırgan kurtlarla mücadele etmeleri gerekecektir.

izlenmeli mi? *Gri Kurt*'un yönetmenliğini, *Tehlikeli Aslar* (*Smokin' Aces*, 2006) ve *A Takımı* (*The A-Team*, 2010) filmleriyle tanıdığımız Joe Carnahan, hayatta kalma mücadelesini tüm vahşetiyle yansıtmayı hedefliyor. Liam Neeson'ın rolüne hazırlanmak için kurt eti yediğini açıklamasından sonra, hayvan hakları savunucularının filmin boykot edilmesi için çağrı yaptıklarını belirtelim.

Altyazı arşivinden:
A Takımı: eleştiri (Sayı 99, *sf. 86*)

BACK TO THE SEA

Yönetmen: Thom Lu
Senaryo: Calvin Yao
Seslendirenler: Tim Curry (*Kevin*), Mark Hamill (*Bunker*), Christian Slater (*Jack*), Kath Soucie (*Sao Bao*), Matthew Yang King (*Da Bao*)
ABD/2012/İngilizce/96 dk./Medyavizyon
www.backtotheseamovie.com



New York Limanı'nın bulanık sularında yaşayan genç balık Kevin, ailesiyle birlikte Barbados'un cennet sularına göç etmenin hayalini kurmaktadır. Onu umutsuz bir hayalin peşinden gitmekle suçlayan babasına inat, açık denize doğru yolculuğa çıkan Kevin, çok geçmeden balıkçı tekneleri tarafından yakalanır ve kendini New York'taki bir Çin restoranının akvaryumunda bulur. Kevin burada ünlü bir kaşif olma hayalleri kuran, Sao Bao ismindeki küçük bir çocukla tanışacak ve iki maceraperest birbirlerine hayallerini gerçekleştirmek için yardımcı olacaktır.

izlenmeli mi? Konusu bakımından 2003 Pixar yapımı *Kayıp Balık Nemo*'yu (*Finding Nemo*) fazlasıyla andıran *Back to the Sea*, yönetmenin ilk sinema filmi.

30 MART

GÖKTEN BİR UYDU DÜŞTÜ

Orijinal Adı: *Le Skylab*
Yönetmen: Julie Delpy
Senaryo: Julie Delpy
Oyuncular: Julie Delpy (*Anna*), Lou Avarez (*Albertine*), Eric Elmosnino (*Jean*), Aure Atika (*Linette*), Noémie Lvovsky (*Monique*), Sophie Quinton (*Clémentine*)
Fransa/2011/Fransızca/113 dk./Bir Film (M3 Film)



2018 yılında, 39 yaşında olan Albertine, henüz on yaşındayken ailesiyle birlikte Suzette Hala'nın yazlık evine doğru çıktıkları bir yolculuğu hatırlar. Skylab uydusunun Dünya'ya düştüğü 1979'un yaz aylarında, ailenin bütün fertleri, hafta sonunu geçirmek için Fransa'nın Bretanya bölgesindeki evlerinde toplanmıştır.

izlenmeli mi? Julie Delpy'nin yine kendine has oyunbaz tarzıyla yönettiği filmi *Gökten Bir Uydu Düştü*, kalabalık ailelerin toplaşmasının yarattığı duyguya uygun, nostaljik ve curcunalı bir hikâye anlatıyor. Film, geçtiğimiz filmekimi'nde de gösterilmişti.

Altyazı arşivinden:
Paris'te İki Gün: eleştiri (Sayı 70, *sf. 98*)

PAMUK PRENSES'İN MACERALARI: AYNA AYNA SÖYLE BANA

Orijinal Adı: *Mirror Mirror*
Yönetmen: Tarsem Singh
Senaryo: Melissa Wallack, Jason Keller (*Grimm Kardeşler'in öyküsünden*)
Oyuncular: Julia Roberts (*Kötü Kraliçe*), Lily Collins (*Pamuk Prenses*), Armie Hammer (*Prens Andrew Alcott*), Sean Bean (*Kral*), Nathan Lane (*Brighton*), Mare Winningham (*Fırıncı Margaret*), Michael Lerner (*Baron*)
ABD/2012/İngilizce/Pinema
www.mirrormirrorfilm.com



Kötü Kraliçe krallığın kontrolünü adil olmayan yollarla ele geçirmiştir. Sürgüne gönderilen Pamuk Prenses ise hem krallığını hem de prensini geri kazanmak için yedi cüceyle işbirliği yapmak zorundadır.

izlenmeli mi? Daha önce onlarca versiyonu çekilen Pamuk Prenses öyküsüne pek yeni bir şey katmıyormuş gibi görünen bu son filmin en ilgi çekici yanı yönetmeni. Tarsem Singh bundan önce çektiği *The Cell* (*Hücre*, 2000) ve *The Fall* (*Düşüş*, 2006) ile mitolojik öykülerle ustaca baş edebildiğini göstermişti. Bu kez çocuklara yönelik, komedi dozu yüksek bir Pamuk Prenses uyarlaması çekmiş gibi görünüyor. Fakat yine de Singh'in elindeki malzemeyi nasıl işlediği merak konusu.

BÜYÜK MUCİZE

Orijinal Adı: *Big Miracle*
Yönetmen: Ken Kwapis
Senaryo: Jack Amiel, Michael Begler (*Thomas Rose'un romanından*)
Oyuncular: Drew Barrymore (*Rachel Kramer*), John Krasinski (*Adam Carlson*), Kristen Bell (*Jill Jerard*), Dermot Mulroney (*Albay Scott Boyer*), Ted Danson (*J.W. McGraw*)
ABD-İngiltere/2012/İngilizce/107 dk./UIP
www.everybodyloveswhales.com

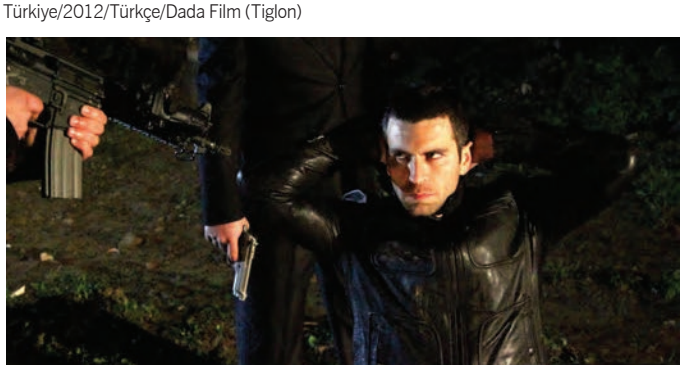


Alaska'ya bağlı Barrow kentinde sıradışı bir olay meydana gelir. Kış mevsiminde sıcak güney bölgelerine göç etmeleri gereken üç gri balina, buzul kütlelerinin arasına sıkıştıkları için bu bölgede kalmışlardır. Yerel haberlerde balinaların hikâyesi duyulunca, gazeteci Adam Carlson ve hayvansever gönüllü Rachel Kramer başta olmak üzere, önce ulusal medya, daha sonra da dünyanın dört bir yanından devlet kurumları ve insanlar, balinaların kurtarılıp okyanusa ulaştırılmaları için seferber olurlar.

izlenmeli mi? 1988'de gerçekleşen bir olaya dayanan ve Thomas Rose'un romanından uyarlanan film, sevgi dolu bir kurtarma hikâyesi anlatırken, olay etrafında gelişen çıkar ilişkilerini de gözler önüne seriyor. Vasat komedilerin yönetmeni Ken Kwapis'in son olarak *Erkekler Ne Söyler Kadınlar Ne Anlar* (*He's Just Not That Into You*, 2009) filmini izlemiştik.

KAOS: ÖRÜMCEK AĞI

Yönetmen: Cem Gül
Senaryo: Tolga Küçük
Oyuncular: Gökhan Mumcu (*Mete Öztürk*), Rojda Demirer (*Meltem*), Cemal Hünal (*Mansur*), Orhan Aydın (*Emniyet Müdürü*), Bora Akkaş, Selçuk Özer, Levent Can, Ayça İnci
Türkiye/2012/Türkçe/Dada Film (Tiglon)



Türkiye'yi iç ve dış tehditlerden korumak için kurulan gizli yapı Ulusal Güvenlik Teşkilatı (UGT) çok tehlikeli bir görevle karşı karşıyadır ve ekibin düşmanlarını alt etmek için sadece 48 saati vardır. UGT ajanları, adım attıkları her yerde konuşlanmış onları bekleyen düşmanlarına karşı SAT komandosu Yüzbaşı Mete Öztürk'le işbirliği yaparlar.

izlenmeli mi? Hollywood'un klasik aksiyon filmlerinden esinlenip, 'Türk sinemasında ilk' sloganıyla sunulan filmlerden biri olan *Kaos: Örümcek Ağı*'ndan herhangi bir yenilik beklemek doğru olmaz. Ancak filmin özel efektleriyle belirli bir seviyeyi tutturduğu belirtiliyor.

30 MART

TİTANLARIN ÖFKESİ

Orijinal Adı: *Wrath of the Titans*
Yönetmen: Jonathan Liebesman
Senaryo: Dan Mazeau, David Johnson
Oyuncular: Liam Neeson (*Zeus*), Sam Worthington (*Perseus*), Ralph Fiennes (*Hades*), Rosamund Pike (*Andromeda*), Bill Nighy (*Hephaestus*), Toby Kebbell (*Agenor*)
ABD/2012/İngilizce/WB
wrathofthetitans.warnerbros.com



Zeus'un oğlu Perseus, Kraken'i yenmesinin ardından 10 yaşındaki oğlu Helius ile birlikte, küçük bir köyde sessiz sakin bir hayat sürmektedir. Bu arada Tanrılarla Titanlar arasında bir üstünlük mücadelesi baş göstermiştir. Üstelik Hades ve Ares, Titanların lideri Kronos'la, Zeus'u yakalamak üzere planlar kurmaktadır. Perseus babası Zeus'u kurtarmak için Titanlar'a karşı Tanrıların yanında savaşa katılır.

izlenmeli mi? *Titanların Öfkesi*, mitolojik kahramanları bol dövüşlü bir aksiyon filminde bir araya getiren *Titanların Savaşı*'nın (*Clash of the Titans*, 2010) devamı niteliğinde. Özellikle geniş oyuncu kadrosuyla dikkat çeken filmin yönetmen koltuğundaysa, geçen yılın militarist bilimkurgu-aksiyonu *Dünya İstilası: Los Angeles Savaşı*'na (*Battle Los Angeles*, 2011) imza atan Jonathan Liebesman yer alıyor.

Altyazı arşivinden:
Dünya İstilası: Los Angeles Savaşı: eleştiri (Sayı 105, *sf. 84*)

TEXAS KILLING FIELDS

Yönetmen: Ami Canaan Mann
Senaryo: Don Ferrarone
Oyuncular: Sam Worthington (*Mike Souder*), Jeffrey Dean Morgan (*Brian Heigh*), Chloë Grace Moretz (*Ann Sliger*), Corie Berkemeyer (*Shauna Kittredge*)
ABD/2011/İngilizce/105 dk./Kalinos (Tiglon)
www.texaskillingfields.com



Teksas'ın güneyinde küçük bir kasabada, cinayet bürosunda çalışan Souder, bir seri katilin işlediği cinayetleri çözmek üzere New York'tan gelen Dedektif Heigh ile işbirliği içinde soruşturmalara başlar. Kadın kurbanlarını öldürüp kasabanın yakınındaki bir bataklığa atan katilin peşine düşen ikili, kasabanın gençlerinden Ann'i ortadan kaybolmasıyla birlikte, hız kazanmak zorundadırlar.

izlenmeli mi? *Büyük Hesaplaşma*'da (*Heat*, 1995) Michael Mann'in asistanlığını yapmış olan kızının yönettiği *Texas Killing Fields*, geçtiğimiz yıl Venedik Film Festivali'nde yarışan filmler arasındaydı. Teksas'ta yaşanmış gerçek olaylara dayanan ve daha önce Danny Boyle tarafından çekilmesi planlanan film, ABD'de kimi eleştirmen ödülleri almış olsa da genel olarak olumsuz eleştiriler aldı.

TOPRAĞIN ÇOCUKLARI

Yönetmen: Ali Adnan Özgür
Senaryo: Dilşah Özdinç
Oyuncular: Erkan Can (*Kemal Öğretmen*), Bahtiyar Engin (*İsmail Hakkı Tonguç*), Şebnem Sönmez (*Nazife Bibi*), Suzan Kardeş (*Melek*), Ufuk Bayraktar (*Cevher*), Türkü Turan (*Aybike*), Müge Boz (*Karika*), Bertan Dirikoğlu (*Komutan Necip*), Haluk Cömert (*Ahmet Usta*)
Türkiye/2012/Türkçe/Yapımhane (Medyavizyon)
www.yapimhane.net



Köy Enstitüsü yakınlarında kurulan Çingene kampına, Çingenelerin sıtma yaydıkları bahanesiyle düzenlenen saldırıdan kaçan Karika ve Melek, öğrencilerden Cevher'in yardımıyla enstitüde saklanırlar. Yıl 1945'tir ve enstitüler üzerinde büyük bir baskı vardır. Bir süre sonra sudan bir bahaneyle okulu basan Komutan Necip, enstitü müdürü Kemal Öğretmen'i tutuklar ve mahkemeye sevk eder. Yakında açılacak tiyatronun hazırlığındaki öğrenciler, bu haberle sarsılırlar.

izlenmeli mi? Başroldeki Erkan Can'ın aynı zamanda yapımcılığını da üstlendiği *Toprağın Çocukları*, sinemamızda pek işlenmemiş Köy Enstitüleri konusu üzerinden, 1940'lar Türkiye'sinin siyasal atmosferinin bir portresini çıkarıyor.

ŞAHANE MİSAFİR

Orijinal Adı: *Magnifica Presenza*
Yönetmen: Ferzan Özpetek
Senaryo: Ferzan Özpetek
Oyuncular: Elio Germano, Paola Minaccioni, Beppe Fiorello, Margherita Buy, Vittoria Puccini, Cem Yılmaz
İtalya/2012/İtalyanca/CMYLMZ Fikirsanat-Fida Film (Tiglon)
www.sonyclassics.com/takeshelter



Roma'da geçen *Şahane Misafir*, aşk ve dostluk üzerine bir yeniden doğuş hikâyesi anlatıyor.

izlenmeli mi? Yine çok karakterli bir hikâyeye imza atan Ferzan Özpetek, bu kez komediyle gerilimi bir araya getiriyor. Filmin en büyük sürprizlerinden biri de Cem Yılmaz.

ŞUBAT VİZYONUNDAN NOTLAR

- *Fetih 1453*, 17 Şubat yerine 16 Şubat'ta, saat 14:53'te vizyona girdi.
- Angelina Jolie'nin 24 Nisan'da vizyona girmesi planlanan filmi *Kan ve Aşk*'ın (*In the Land of Blood and Honey*) gösterimi ileri bir tarihe ertelendi.

GÜVENLİK PARANOYASININ BULANDIRDIĞI ZİHİN

J. EDGAR

Clint Eastwood yeni filminde, ABD'nin 20. yüzyıl boyunca uyguladığı katı güvenlik politikalarının ve antikomünist resmî ideolojisinin arkasındaki bir numaralı adam olan **J. Edgar Hoover**'ın biyografisini ele alıyor. FBI'ın kurucusu Hoover'a empatiyle yaklaşan film, kahramanının psikolojik analizini yapıyor.

■ ALİ TİRALİ



Clint Eastwood, seçtiği konular farklılık gösterse de üslup bakımından olağanüstü tutarlı bir yönetmen. Burada tutarlılığı ne olumlu bir anlamda, ne de kendini tekrar ediyor mânâsında kullanıyorum. Bir Eastwood filmine gidince, hangi konudan bahsedilirse bahsedilsin, görsel dil ve hikâye etme özellikleri açısından pek sürpriz beklenmiyor. Filmlerindeki atmosfer de çoğu açıdan benzer, perdeye ister FBI'ın kurucusunun hayatı aksetsin, ister bir kadın boksörün hayat mücadelesi; yeknesak, acelesiz, sakin, belki tipik Hollywood sinemasının ağır çekime alınmış hali olarak tanımlanabilecek bir sinema dili var.

J. Edgar FBI'ın kurucu başkanı ve Amerikan istihbaratının yarım yüzyıllık reisi John Edgar Hoover'ın hayatını anlatan bir biyografik film. Clint Eastwood, lineer bir anlatı değil, *flashback*'lerle, *flash forward*'larla, hasılı kelam atlama ve zıplamalarla ilerleyen bir film yapmış. Filmin ilk yarısında anlatı daha ziyade ihtiyar bir Hoover'ın gençlik hatıralarını bir gazeteciye nakletmesi üzerine kurulmuş, daha sonraları bu motif aradan kalkıyor. Film aşağı yukarı 50 senelik bir zaman dilimi içinde geçiyor, Hoover ve yakın çevresinin hem gençliği hem yaşlılığı aynı aktörlere oynatılmış. Başrol oyuncusu Leonardo di Caprio'nun makyajı oldukça ölçülü ve iyiyse de, diğer oyuncuların yaşlandırılma teknikleri daha ilk bakışta filmin gerçeklik duygusunu zedeliyor.

1917 devriminin hemen ertesine denk düşen ilk kısımlarda Hoover'ın devrimin Yeni Dünya'ya akseden ilk artçı dalgalarına karşı, fanatik bir antikomünist olarak nasıl bir politik pozisyon aldığını görüyoruz. Antikomünist imanla istihbaratçılık dünyasının nevi şahsına münhasır güvenlik takıntılı, komploculuğa mütemayil zihniyeti, birbirlerini tamamlıyor. Bu yoldaki ısrarlı, agresif çalışmasıyla Hoover mesleki kariyerinde yükseliyor. Emma Goldman'ın ABD'den sınırdışı edilmesinden, ülkedeki sol grupların engizisyonvari bir baskıya tâbi tutulmasına kadar bir dizi dikkat çekici hadisede ön plana çıkarak, kamusal bir figür haline geliyor. 1930'ların toz dumanında ise bu kez mafyaya dünyayı dar eden bir adalet dağıtıcı olarak daha da parlıyor. Kitlesel iletişimin henüz doğduğu devrin ilk yıldızlarından biri oluyor Hoover.

J. Edgar'ı, Eastwood'un bir başka politik kişilik üzerine odaklanan *Yenilmez*'iyle (*Invictus*, 2009) karşılaştırmak yerinde olabilir. Başta belirttiğimiz alışılageldik Eastwood tarzından dolayı iki film arasında bir akrabalık, hem de yakın bir akrabalık var. 'Yalnız devlet adamı' karakteri belli ki yönetmeni yakından ilgilendiriyor. *J. Edgar*'daki John Edgar Hoover ile *Yenilmez*'de Morgan Freeman'ın canlandırdığı Nelson Mandela karakterlerinin temsili arasındaki en bariz fark, çalışma ilişkileri. Entrikacı, içten pazarlıklı, gizli/bastırılmış eşcinsel Hoover tertip ve disiplin ta-



kıntılı bir yönetici. Astlarıyla olan ilişkisi tamamen birtakım güç gösterileri ve çalışma prensibi vaazları üzerinden ve oldukça problemli olarak cereyan ediyor. Sakin, bilge, hoşgörülü olarak temsil edilen Nelson Mandela ise son derece yumuşak, herkesle diyalog kurmaya çalışan, kibirsiz bir devlet adamı. Yine de Eastwood'un Hoover portresi tamamen negatif değil, tersine bu melun antikomünistle olabileceği ölçüde empati kurulmaya çalışmış, yakınındaki az sayıdaki kişiyle (annesiyle, sekreteriyle, iş arkadaşı ve sevgilisi olan Clyde Tolson'la) insani ilişkisi iyi tespit edilmiş. Bunun da ötesinde, Cahiers du Cinéma dergisinin Ocak 2012 sayısındaki söyleşisinde Clint Eastwood, Hoover karakterine sempati duyduğunu söylüyor.[1] Sinemada Adolf Hitler'in "aşırı insani" olarak temsil edildiği filmler, örneğin Oliver Hirschbiegel'in *Çöküş*'ü (*Der Untergang*, 2004) tepki görmüştür. Esasen bu tepkiler de gayet haklıdır. John Edgar Hoover, elbette ki bir soykırımın sorumluluğunu taşımıyor. Ancak yine de kelimenin hem dünkü, hem bugünkü mânâsıyla olağanüstü bir aşırı sağcı.

Bekleneceği gibi yetki ve güç paylaşmaktan nefret eden bu eksantrik istihbaratçının politikacılarla arası daima kötü: Ne Roosevelt ile, ne Kennedy ile, hatta ne de Cumhuriyetçi Nixon[2] ile anlaşabiliyor. Dahası, başkanları bile ikincilleştiren, kendini ABD'nin yüksek menfaatlerinin ve toplumsal huzurunun tek koruyucusu olarak gören bir pozisyonu var. Güvenlik paranoyasının iyice bulandırdığı zihninde, hemen herkesi -mesela Martin Luther King'i bile- komünist olarak işaretleyen bir adam. Denebilir ki mesleki dejenerasyonla ruhsal bir rahatsızlığı kendi zihninde tutarlı hale getirmiş bir istihbaratçı. Bir başka özelliği, kendi kamusal şahsiyetini öne çıkarmak için başarılı olamadığı veya başkalarının çözmeye veya suçlularını yakalamaya muvaffak olduğu kriminal hadiselerin üstesinden gelen kişi olarak kendini göstermesi. Bu da başta belirttiğimiz gibi özellikle 20'li ve 30'lu yıllarda Hoover'ın mesleki yükselişini hızlandıran bir unsur.

> *J. Edgar*, antikomünizmin nasıl bir sosyo-kültürel temel üzerine yerleştiğini, giderek Hoover'ın da ötesinde ABD'de kitlesel bir hezeyan haline geldiğini es geçiyor.

ANTİKOMÜNİZM

Clint Eastwood kariyerinin başında sağ cenahta duran bir sinemacıydı. *J. Edgar*'da -her şeye rağmen- bir antikomünizm eleştirisi olduğu yadsınamaz. Ne var ki bu eleştiri de Hoover'ın paranoyaları üzerine kurulmuş, sadece takıntılı bir adamın marazi bir tavrı olarak gösterilmiş. Antikomünizmin 1917 devrimine ilk tepkilerden başlayarak nasıl bir sosyo-kültürel temel üzerine yerleştiği, giderek Hoover'ın da ötesinde ABD'de kitlesel bir hezeyan haline geldiği atlanmış. Bu mesele biraz kurcalansa ilginç olurdu, örneğin Emma Goldman da dahil olmak üzere, Amerikan değerlerine aykırı olarak nitelendirilen solcuların kahir ekseriyeti yabancı kökenli. Bu olgu üzerinden Amerikalılık ve antikomünizm özdeşleşmesinin kökenleri sorgulanabilirdi.

Filmin söz konusu siyasi tarafı son derece zayıfken, Clint Eastwood'un diğer son dönem filmlerinde de öne çıkan bir vasfı var: Psikolojik tahliller hakikaten derinlikli. Ama bu vasıf kendi içinde de belli belirsiz bir zaaf saklıyor; olayların akışını kahramanın psikolojisiyle açıklarken, tüm olayları başkahramanının haletiruhiyesiyle ilintilendirmek, derinlikli bir 'mühim adam' portresini büyük resimden soyutlamak.

Clint Eastwood'un bahsettiğim söyleşisinde söylediği bir şey daha var ki, kendisinin politik tutumuna her zaman muhalefet şerhimizi düşecek olsak da, bu sözün hikmetini inkâr edemeyiz: "(John Edgar Hoover) muhakkak DNA testleri ve dijital parmak izleriyle yaşadığımız bu devre hayran kalırdı ama 60'ların sonunda Medeni Haklar Hareketiyle o, aşılmıştı."[3] 11 Eylül sonrasında, ABD siyasetine damgasını vuran güvenlik devleti yaklaşımı, eski metotları, 60'ların sonunda Hoover'ın bıraktığı yerden alıp, teknolojiyle sarıp sarmalayarak kullanıma soktu. Kazanımlar kaybedildi, Enis Batur'un o nefis şiirinde söylediği gibi "fethedeceğimiz dünya inanılmaz bir hızla geçmişe doğru kaydı".

Başta siyaseti bir polisiye olgu olarak görme, muhalefeti kriminalize etme meseleleri bakımından *J. Edgar*'ın Türkiye'deki güncel siyasi tartışmalara da yeni bir zemin olmasını ümit ediyorum. Vasat bir filmin, önemli tartışmaları gündeme getirmesi, herhalde kısa günün en büyük kârı olur.

notlar:

[1] Stéphane Delorme. 'La vie est un puzzle - Entretien avec Clint Eastwood', *Cahiers du Cinéma*, sayı 674, sf. 10-14.

[2] Richard Nixon'ın Hoover nefreti, ihtiyar istihbaratçının ölümünden sonra sarf ettiği "that old cocksucker" ("o ihtiyar ibne") sözlerinde kristalize oluyor.

[3] Delorme, a.g.e., sf. 11.

CAN

BİR BAŞKASININ ÇOCUĞU

Raşit Çelikezer'in ikinci uzun metrajı **Can**, Altın Portakal'ın ardından katıldığı Sundance Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü'ne layık görüldü. Çocuk sahibi olamadıkları için yasadışı yollardan evlat edinen bir çiftin bu olayla birlikte dağılan hayatlarının hikâyesini, yönetmenden dinliyoruz.

SÖYLEŞİ: **BERKE GÖL** FOTOĞRAF: **FURKAN ÜSTEL**



***Can*'ın hikâyesinin ortaya çıkış sürecinden bahsederek başlayalım isterseniz.**

Filmin kahramanı Can'ın yaşlarında bir kızım var, bana hikâyeyi o yazdırdı aslında. Baba olmaya çalışırken, çocuk hakkında bir film yapma fikri beni çok heyecanlandırıyordu. Hikâyeyi eşimle birlikte yazdık. Bir yandan da altmetinde, toplumdaki muhafazakâr yapı içinde küçük bireylerin tutunmaya çalışmasına yer vermek istedik.

İki ayda hikâye, dört ayda da senaryo yazıldı, sonra da hazırlığa giriştik. Ben ön hazırlığı çok sıkı yaparım. Yıllardır birlikte çalıştığım bir ekibim var, ayrıca televizyon işlerindeki dinamiklerden gelen bir pratikliğim de var. Üç-dört aylık bir prodüksiyon aşamasının ardından, planladığımız gibi üç haftada çektik filmi.

Muhafazakâr çevrede var olan, erkekler üzerindeki erkeklik baskısı, filmin hikâyesine de yön veriyor. Cemal (Serdar Orçin) ilk kısımda baba olamamaktan dolayı baskı altında; ikinci kısımda bu sefer sınıfsal konumu nedeniyle farklı bir baskıya maruz kalıyor. Filmin muhafazakârlık bağlamında erkeklikle ilgili derdinden bahsedebilir misiniz?

Ben bir işçi çocuğuyum. Bu tür durumlarla çocukluğumda ve ilk gençliğimde çok karşılaştım. Burada severek, kaçarak evlenmiş genç bir çift var. Artık ilişkilerinin meyvelerini istiyorlar çünkü ailelerinden öyle görmüşler; evlenirsin, çocuk yaparsın. Yaşadıkları çevredeki insanların bakışı da böyle olunca, bu bir çeşit baskıya dönüşüyor. İlişkide genellikle önce erkek kaçar, burada da öyle oluyor. Cemal bir yıl sabrediyor ama Ayşe'nin tavrı nedeniyle zamanla pes ediyor. Ayşe de, ataerkil yapı içerisinde, kocasının dediklerine istemeye istemeye evet demek zorunda kalıyor. Yalan söylediği için en yakın arkadaşlarını da kaybediyor Ayşe. O da aynı muhafazakâr yapıdan mustarip, bebek de var, dolayısıyla büyük bir depresyona giriyor ve bir ritüel gibi, her günü çocuktan kurtulma üzerine kuruyor kafasında. Film onun kendini bulma sürecine dönüşüyor.

Ben hikâyeyi açıkçası hem erkeğin hem de kadının bakışıyla anlattım, ama kadın karakterle sonlandırmak ihtiyacı duydum. O yüzden Cemal'in hikâyesini daha hızlı bağladım, yoksa asıl eksenimiz bozulurdu. Çünkü çocuk her zaman anneyi tercih eder, baba tabii ki çok önemli bir figür ama anne neticede ilk aşkın.

Ama hikâyede koşullar gereği de böyle. Baba yok aslında; çocuk babayı hiç tanımıyor.

Yok, ama anne çocuğa daha iyi bakar. Herhangi bir kadın bir çocuğa daha iyi bakar, bıraktım anne olmayı. Buradaki hikâyede kadının büyük bir travması var tabii. Çünkü bir başkasının çocuğunu kendi çocuğunmuş gibi sevmen imkânsız bence. Çok sevebilirsin ama bir anne olamazsın hiçbir zaman. Bu, benim büyüdüğüm çevrede de gördüğüm bir olaydı. Zorla bir fikir sokuluyor kafana, sonra manavdan bir karpuz alır gibi eline bir çocuk verip "bu senin" diyorlar. Kadın o süreçte müthiş bir travma geçirmiş zaten. Kocasıyla konuşup onu vazgeçirmeye çalışacak ama onun nasıl karşılayacağını bilmiyor, o yüzden de çekiniyor.

Çok zorlanıyor Ayşe, ama bir yandan da 6 yılın sonunda Can'ı kendi çocuğu gibi benimseme noktasına geliyor.
Evet, büyük bir travma yaşıyor aslında ama sonra o da çocuğu ilk kaybettiğinde, evde büyük bir eksiklik hissediyor. Yüzleşmek için gittiğinde Cemal'in çok daha kötü durumda olduğunu görmesi de onun için inanılmaz bir güç oluyor. Hatta hatırlarsan o sahnenin hemen arkasından boş bankın önünden geçip mutlu mutlu işine gidiyor.

Bir de Can'ın sokak ressamından aldığı boyayla duvarlara attığı çarpılar var.
Hansel ve Gretel hikâyesi bu aslında. Onlar ekmek kırıntıları atıyorlardı, Can da çizgi çekiyor. Büyük bir meydanda her gün annesinin onu aslında bir başkası alsın diye bıraktığını düşünmüyor. Bir süre sonra etrafı gezmeye başlıyor. Annesi onu aradığında bulabilsin diye çocuk aklıyla bulabildiği ilk çözüm yolu, o grafik sanatçısından aldığı tebeşirle hiç olmazsa gittiği yerleri işaretlemek oluyor.



"Bir başkasının çocuğunu kendi çocuğunmuş gibi sevmen imkânsız bence. Çok sevebilirsin ama bir anne olamazsın hiçbir zaman."

Filmin uzun süre iki farklı zaman dilimi arasında gidip gelen kurgu yapısı bir tekinsizlik hissi veriyor ve gerilimi uzun süre ayakta tutuyor. Kurguyu böyle oluştururken çıkış noktanız bu muydu?
Ben kurguyu, kurgu oyunlarını çok seviyorum. Yazdığım oyunlarda da, senaryolarımda da bilmeceler yer alıyor. Seyircinin ilgisini 100 dakika boyunca ayakta tutmak için önemli araçlardan biridir bu tür bir kurgu anlayışı. Ben de bunu becerdiğimi düşünüyorum. Ama yazarken kurguyu karmaşıklaştırmak için özel bir çaba sarf etmedim; hakikaten kendiliğinden öyle gelişti.

Selen Uçer'le Serdar Orçin zaten bildiğimiz, deneyimli oyuncular; ama Can'ı oynayan Yusuf Berkan Demirbağ da başarılı. Malum, böyle iyi bir çocuk oyuncu bulmak zordur.
Benim için çok kolay oldu. Berkan çok zeki. Öyle bir kara oğlan, yağız oğlan fizyonomisi vardı hep kafamda, fiziği de uygundu role. 70-80 çocuk arasından seçtik Berkan'ı. Tecrübeli de, dizide oynamışlığı var, set disiplinini çok iyi biliyor. Çok zeki, ne dediğini hemen anlıyor, neden öyle söylediğini de anlıyor.

Özellikle son yıllarda dizi sektöründeki canlanmayla birlikte, televizyondan sinemaya geçiş yapan çok fazla sinemacı oldu. Televizyondaki tecrübeler sinemaya nasıl yansıyor? Size faydası mı oluyor yoksa o alışkanlıklardan kurtulup sinemada farklı yapılması gereken şeyler özel bir çaba mı gerektiriyor?
En önemlisi, bana sahneleri pratik çekme disiplinini kazandırdı dizi çekmek. Şimdiye kadar 300 bölümün üzerinde dizi çekmişim ben; bu sayede İstanbul'un her köşesini de çok iyi tanıdım. Ama tabii televizyon seyircisinin algısıyla sinema seyircisinin algısının çok farklı olduğunu da biliyorum. Ben dizi çekerken, mesela Isparta'da *Sakarya Fırat*'ı çekerken, inanılmaz büyük bir prodüksiyonun içinde, *Can* filminin sinematografik anlayışını uyguladım yer yer. İlerde bir sinema projen varsa, o disiplini dizi setinde uygulayabiliyorsun. Ama bizde sinema alışkanlığını yitirmemek için televizyonda sinema yapmaya çalışan da çok olur, çünkü belki de yakın gelecekte sinema yapma fırsatı bulamayacaktır. Ben bunu hiç yapmadım. En büyük yönetmenlere asistanlık yaptım, o yüzden de televizyondaki yönetmenlik sürecinde sinema alışkanlığımı hiç yitirmedim. Tabii diziler son beş yılda çok farklı bir yere döndü; sinemanın s'si bile yok şimdi. Yine de aralarında çok değer verdiklerim de var, haklarını yemeyelim.

Seyirci algısından bahsettiniz; filmin anlatımını kurarken nasıl bir fark var ikisi arasında?
Neticede sinemada şöyle bir şey var: Film 100 dakikaysa, 100 dakika hiçbir yere çıkmadan, kapalı bir salonda seyirciyi kendi kendine bıraktığın bir zaman var. Ama televizyon öyle değil ki, televizyon izlerken yemek yiyebilirsin, sevişebilirsin, birini dövebilirsin, biriyle kavga edebilirsin. Sırf sesini duyarak bile takip edebiliyorsun. Sinema algısı bambaşka bir şey tabii ki.

***Can*'ın Sundance Film Festivali'nde 'Jüri Özel Ödülü' alması çok önemli bir başarı. Sundance sürecini anlatır mısınız biraz?**
Sundance bir sinemacının ulaşabileceği en büyük noktalardan biri bence, çok da önemli bir kale. Bağımsız bir yapımcısın ve bağımsız olarak giriyorsun. 2000'e yakın film başvurmuş bu sene, dünyanın 60 küsur ülkesinden yönetmen gitmiş oraya. Bunun içinde yer aldığına göre 15-20 kişilik seçici kurulun beğenisini kazanmışsın demek ki. Ve hakikaten çok özel bir seçki yapıyorlar, filmleri izleyince bunu daha da iyi anladım. Yarışmadaki 14 film de birbirinden çok farklıydı.

Orada filmi beş gösterimde de seyirciyle birlikte izledik. Her gösterimden sonra söyleşi vardı, bir saat kadar aynı salonda, onlarla iç içe olduk. Hikâyenin depresif halini çok seviyorlardı. Türkiye'yi tanımaya yönelik de çok soru geliyordu, "böyle midir gerçekten?" diye. Biz de "hayır, biz çok uç bir örnek veriyoruz, Türkiye'de böyle bir çocuk pazarı yok. Var mutlaka ama sizde olduğu kadar var" diyorduk. Onu es geçmemeye çalıştık, çünkü öyle tanımlayabiliyor Türkiye'yi bilmeyen biri. Ama genel olarak seyircinin tepkisi çok güzeldi.

Söyleşiyi deşifre eden Burcu Halaç'a teşekkür ederiz.

SINIR BÖLGESİNDE

ÖLÜM DENİZİ

Dört yıl önce ilk filmi Ölümcül Takip'le (Chugyeogja) dikkatleri üzerine çeken Güney Koreli **Na Hong-jin**'in yönettiği **Ölüm Denizi**, sıradan bir taksicinin bir tetikçiye dönüşmesinin öyküsünü anlatan, temposunu hiç yitirmeyen bir aksiyon filmi.

■ **EREN ODABAŞI**



Güney Kore sineması geniş kitlelere hitap eden janr filmleri üreterek, bu filmlerin hem gişede hem de eleştirmenler cephesinde başarılı olmasıyla adını duyurdu. Kore filmlerini çekici kılan nokta birer tür kırması olarak kurulmaları, yani ait oldukları türün kalıplarıyla yetinmeyip sinemanın birbirinden uzak görünen kutupları arasında özgürce dolanı alarıydı. En şiddetli gangster filmlerinin göz yaşartıcı melodramlar olması, korkunç seri katil öykülerinin tuhaf bir mizaha bulanması bu filmleri benzersiz kılıyordu. Son birkaç yıldır 2000'lerin başındaki çıkışını sürdürüp sürdüremediği tarı ışılan Kore sinemasının yeni genç ustası olarak anılan Na Hı ng-jin, ülkesinin diğer ünlü sinemacılarından tam da bu noktada ayrılıyor. Na, filmlerini yenilik peşinde koştuğu deneyler olı rak değil, tür sinemasının saf örnekleri olarak tasarlıyor. Muazzam bir kompozisyon ve kurgu bilgisine sahip olan Na, etkileyici zanaatkârlığının katkısıyla, oyunu kuralına göre oynamayı seven bir yönetmen.

Yönetmı nin ikinci filmi *Ölüm Denizi* (*Hwanghae*, 2010), klasik bir 'yolunda gitmeyen suikast ve kaçış' öyküsünı çeşitli sürprizler ve her biri çok iyi tasarlanmış kovalamaca sahneleriyle anlatan, izleyiciye ustalıkla yazılmış, kalın ve hareketli bir roman okumanın keyfini yaşatan bir film. Bir roman gibi dört bölüme ayrılan *Ölüm Denizi*, meslekleri ve etnik kimliğiyle bölümlere isim veren Gu-Nam'ı takip ediyor. Filmin ilk kısmında eşi Kore'de çalışan, borç batağına saplanmış bir taksi şoförü olan Gu-Nam; daha sonra borçlarını sildirmek ve haber alamadığı eşini bulmak üzere Kore'ye gitmeyi ve bir cinayet işlemeyi kabul ediyor. Gu-Nam'ın bir tetikçiye dönüşmesinin ardından oı u suikasta ikna eden patronunun asıl kimliği ortaya çıkıyor ve film birbirini izleyen pek çok sürprizle ilerliyor. *Ölüm Denizi* karakterlerini tanı-



tırken aceleci davranmıyor ama temposunu da baştan sona hiç yitirmiyor. Onlarca aksiyon sahnesi içermesine rağmen film, karakterlerinin motivasyonlarını ikna edici biçimde açıklamayı ihmal etmiyor. Gu-Nam hem küçük kızına ve ona bakan yaşlı annesine yardım etmek hem de kayıp eşini bulmak istiyor. Gu-Nam'ın kızını ziyaret ettiği ve karısının başkalarıyla yaşadığını düşündüğü ilişkilere dair kâbuslar gördüğü sahneler sıradan bir taksi şoförünün neden bir tetikçiye dönüştüğünü, Kore'de hayatta kalabilmek için neden böylesine büyük bir mücadele verdiğini net biçimde açıklıyor.

TEKİNSİZ MEKÂNLAR

Gu-Nam'ın yolculuğunu düşündürücü ve ilgi çekici kılan bir nokta daha var: Gu-Nam bir 'Joeseonjok', yani Kuzey Kore, Çin ve Rusya arasındaki sınır bölgesinde yaşayan ve suçla iç içe bir hayat sürdüren 800 bin Koreli-Çinli'den biri. Yönetmen Na, Gu-Nam'ın 'Joeseonjok' kimliğini güçlü biçimde betimliyor. Aslen bir Koreli olan başkarakterini Kore'ye geldiği sahnelerde, özellikle de Seul gibi dev bir metropolde yapayalnız bırakıyor; ara sokakları, tekinsiz mekânları tercih ediyor, uzun süre kimseyle konuşmayan Gu-Nam'ın yüzündeki kararlı ama çaresiz ifadeye odaklanıyor. Öykünün başında yalnızca kumara biraz fazla düşkün bir şoför olan Gu-Nam'ın büyük bir suç zincirinin içine çekilmesi de kuşkusuz etnik kimliğiyle yakından ilgili; çevresindekilere göre o ne bir Koreli ne de bir Çinli, yani iki taraf için de kolaylıkla gözden çıkarılabilecek biri. Esas çarpıcı nokta ise bu kimliksizlik halinin Gu-Nam'ın kişiliğinde ve davranışlarında da derin iz bırakmış olması. Sovyetlerden kalma evlerde yaşayan ama Güney Kore gibi kapitalizmle bütünleşmiş bir ülkede çalışan, farklı dillerden sözcüklerin birbirine karıştığı bir dil konuşan, özgüvenden ziyade hayatta kalma içgüdüsüyle hareket eden bir kahraman Gu-Nam.

> Gu-Nam her şeyden önce zeki ve pratik bir karakter; içine düştüğü zor durumlardan zekâsı ve becerisi sayesinde kurtulan ve biraz daha ilerleyebilmek için mücadele veren bir kahraman.

Yönetmen Na, nefes kesici bir seri katil öyküsü olan ilk filmi *Ölümcül Takip*'te (*Chugyeogja*, 2008) de birinci sınıf bir kitle filmine imza atarken sosyal sorunlara değinmiş, ülkesindeki adalet sistemini ve bürokrasiyi eleştirmişti. Bu nedenle *Ölüm Denizi*'nde de daha önce pek ele alınmamış bir meseleyle ilgilenmesi ve kamerasını neredeyse yok sayılan bir azınlığa çevirmesi şaşırtıcı değil. Ancak bu noktada filmin 'Joeseonjok'ların durumuna odaklanmadığını, hiçbir bölümünde didaktik hale gelmediğini belirtmek gerek. *Ölüm Denizi* doğrudan politik bir film değil, çarpıcı bir politik arka plana sahip bir aksiyon filmi. Gu-Nam her şeyden önce zeki ve pratik bir karakter; içine düştüğü zor durumlardan zekâsı ve becerisi sayesinde kurtulan ve biraz daha ilerleyebilmek için mücadele veren bir kahraman. Yani filmin Gu-Nam'ın 'Joeseonjok' kimliğini ön plana çıkarmak, öykünün akışını buna göre şekillendirmek gibi bir derdi yok.

Ölüm Denizi 'Joeseonjok'ları birer kurban olarak betimlememeye ya da yarısından fazlası yasadışı işlerle uğraşan bir topluluk olarak karalamamaya özen gösteriyor. Benzer bir çok yönlülük, aslında filmin bütün karakterleri için geçerli: Gu-Nam özellikle suikastı planlamak için öldüreceği kişiyi takip ettiği ve peşindekilerden kurtulmaya çalıştığı sahnelerde şüphe uyandıracak denli profesyonelce davranıyor ama izleyici onun aslında sıradan bir aile babası olduğunu da unutmuyor. Gu-Nam'ın baltasıyla gözünü kırpmadan adam öldüren patronu ise aslında kendisinden çok daha büyük bir planın olanlardan habersiz bir parçası. Dolayısıyla hemen herkesin gizli planlar peşinde koştuğu *Ölüm Denizi*'nde iyilerle kötüleri birbirinden ayırmak hayli zor. Yönetmen Na bu bütünlüğü sağlamak için filmine bazı yardımcı öğeler ekliyor: Acımasız patronun güçlü bir mizah duygusuna sahip olduğu ya da Gu-Nam'ın sorunlarla dolu yaşamının



Hemen herkesin gizli planlar peşinde koştuğu *Ölüm Denizi*'nde iyilerle kötüleri birbirinden ayırmak hayli zor.

melodramatik bir yön taşıdığı aşikâr. Ancak bu durum *Ölüm Denizi*'ni bir komediye ya da melodrama çevirmiyor, film farklı türlere göz kırpmak yerine karakterlerini zenginleştirerek öyküsünü eksiksiz biçimde anlatmayı tercih ediyor.

MODASI GEÇMEYEN DEMODELİK

Bir aksiyon filmi olarak ele alındığında *Ölüm Denizi* neredeyse yadırgatıcı ölçüde aşırı ve "demode" görünüyor. Şüphesiz filmin iki buçuk saatlik süresi bu tarz filmler için alışık olmadığımız kadar uzun.[1] *Ölüm Denizi* zaman içinde türün meraklıları arasında ikonik hale gelebilecek uzun kovalamaca sekanslarıyla kurulmuş bir epik. Bu sekansların şaşırtıcı yönlerinden biri akan bütün kana, biriken onlarca cesede rağmen filmde neredeyse hiç ateşli silah kullanılmaması. Çatışma sahnelerinde bin bir çeşit bıçak, hatta filmi izleyenlerin pek kolay unutamayacağı bir balta kullanılıyor; üstelik öykünün kırılma noktalarından birini kesik bir parmak oluşturuyor. Filmin bu "eski usul" yapısı hoş bir zıtlığa da zemin hazırlıyor: *Ölüm Denizi* artık modasının geçtiği düşünülen hikâye anlatımı sinemasına saygı duruşunda bulunurken öylesine ısrarlı, öylesine bütünlüklü bir tutum benimsiyor ki, filmi günümüzde güçlenen retro etkisiyle bir arada değerlendirmek, Na'nın son derece modern bir "fetişler sineması" yaptığını söylemek mümkün. Yönetmenin kişisel takıntılarının ve beğenilerinin diğer her şeyi gölgede bıraktığı bir sinema anlayışının Quentin Tarantino ve Baz Luhrmann gibi isimler sayesinde bugünün sinemasına yön vermeye devam ettiğini düşünürsek, *Ölüm Denizi*'nin bilinçli eskimişliğinde son derece güncel bir yön bulabiliriz.

İlk filminin uluslararası başarısının ardından Hollywood'dan çeşitli teklifler alan Na Hong-Jin'in büyük bir Amerikan stüdyosu tarafından desteklenen ikinci filminde böylesine yerel bir öykü anlatmayı seçmesi de şaşırtıcı. Bu durum belki de tüm biçimsel ustalığına rağmen oyunbaz ya da gösterişçi bir yönetmen olmayan Na'nın kendi dünyasını ve anlatmak istediği öyküyü her şeyin üstünde tuttuğunun bir başka kanıtı. Filmin başrollerindeki aktörlerin *Ölümcül Takip*'te de önemli roller üstlenmeleri de yönetmenin kişisel bağlar kurduğu bir takımla çalışmayı sevdiğini gösteriyor. *Ölüm Denizi*, *Ölümcül Takip*'e kıyasla çok daha iddialı, karmaşık ve büyük bir film fakat iki film arasında Na'nın filmografisinin ileride izleyebileceği yola işaret eden kimi benzerlikler yakalamak mümkün. Aslında film bu açıdan bakıldığında da ilginç bir soru ortaya atıyor: Bu son derece geniş çaplı filmin ardından yönetmenin nasıl bir yöne kayacağı, sinemasını ne şekilde zenginleştireceği izleyicide hoş bir merak uyandırıyor.

Arabalar arasında, yaya halde, birbirinden ilginç mekânlarda, gece ve gündüz çekilmiş sayısız kovalamaca sahnesine sahip olan *Ölüm Denizi*, mümkün olduğunca büyük bir perdede, çok güçlü bir ses sistemiyle izlenmesi gereken bir film. Na izleyicisine üzerinde kafa yormaya değecek pek çok nokta sunuyor ancak yönetmenin öncelikli başarısı çok iyi çekilmiş ve kurgulanmış bir aksiyon filmine imza atması. *Ölüm Denizi*'nin temposu adım adım yükseliyor, bir limanda geçen uzun bir gece sekansıyla doruğa ulaşıyor ve film sakin ama güçlü bir finalle noktalanıyor. Gu-Nam'ın yolculuğu bittiğinde izleyicinin aklında kavramlar ve sözlerden ziyade görsel-işitsel bir deneyim kalıyor. Bu nedenle Kore sinemasıyla veya filmin ele aldığı kimliksizlik temasıyla kurduğu ilişki ne olursa olsun, yüksek tempolu aksiyon filmlerinden keyif alan bütün izleyicilerin *Ölüm Denizi*'ni beğeneceklerini söyleyebiliriz.

not:

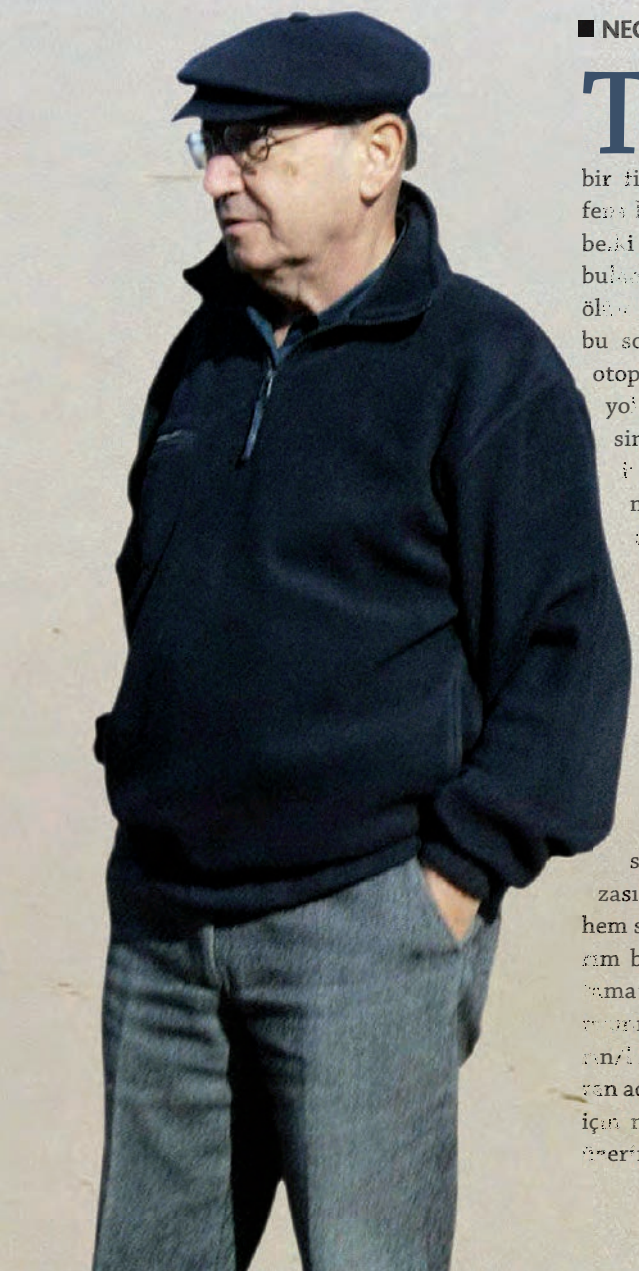
[1] Filmin ülkemizde vizyona girecek olan uluslararası versiyonu 140 dakika. Ancak yönetmenin 157 dakikalık bir kurgusu da bulunuyor.



Agnès'in Plajları sayfa 58'de

THEO ANGELOPOULOS

Theo Angelopoulos zamansız ölümüyle, tıpkı sislerin ardında kaybolan karakterleri gibi, arkasında hüzünlü bir sessizlik bırakıp gitti. Büyük ustanın Avrupa ve Yunanistan tarihi içinde kesintisiz bir plan sekansla dolaşan kamerasından geriye, 20. yüzyıl Avrupa'sının göçler, kayıplar, arayışlar ve hayal kırıklıklarıyla dolu puslu atlası kaldı.



THEO'NUN ARDINDAN

■ NECATİ SÖNMEZ

Theo Angelopoulos'un bu dünyadan beklenmedik bir anda ve en akla gelmeyecek bir ölümle göçüp gitmesine bir film gibi yorumlar gibi anlam yüklemek, fena halde meslekî deformasyon göstergesi bence de. Sonuçta, dünyaya veda etme fırsatı bulamadan son nefesini vermiş bir insanın ölümünü bir senaryo metni gibi okumanın, bu sona kurgusal bir anlam yüklemenin otopsi raporu yazmaktan fazlaca bir farkı yok. Ama işte, giden Angelopoulos gibi bir sinemacı olunca, gidişi de sahiden acı bir ironiyle yüklü olunca, gerçeğin merhametsiz çölünden kurgusallığın yumuşak yatağına geçiş yapmak ve bu ölüme filmlerini bütünleyen bir mânâ yüklemek kaçınılmaz gibi duruyor.

Angelopoulos filmlerinin anahtar kavramlarından biri olan 'tamamlanmamışlık', sonunda filmleriyle hayatının kesişme noktası oluverdi. Ne denli metaforik olursa olsun, muhtemelen hiçbir zaman hiçbir filminde yer bulamayacak bir aksiyon sahnesini andıran o meşum motosiklet kazası, Theo Angelopoulos'un hem yaşamını, hem son üçlemesini, hem de son filmini yarım bıraktırdı. Hemen bütün yapıtlarında tamamlanmamış bir devrimin, tamamlanmamış bir şiirin, yarım kalmış yolculukların/aşkların, havada asılı duran adımların peşinden giden bir yönetmen için ne kadar iç burkucu bir son! Bir film üzerine konuşmanın rahatlığıyla söyleyebilseydik, 'sinematografik bir son' diyeceğiz neredeyse; ama işte yiten bir candan bahsediyoruz. Bunun acısını bir an için unutarak (şahsen de, son on yıldır tanıdığımız yaşlı bir ermişi, ara sıra görüştüğümüz, sohbetini tattığımız dünyalı bir dostu yitirmenin acısını içimize gömerek) Angelopoulos'u filmleri üzerinden anmaya çalışalım.

Birçok filminin senaryo ortağı Petros Markaris'in Berlin Film Festivali'ndeki anma gecesinde söylediği gibi, "arkasında iki adet tamamlanmamış film bırakan yegâne yönetmen..." Sahiden de, Angelopoulos'un sinema yapma girişiminin son adımı gibi ilk adımı da yarım kalmıştı. İlk uzun metrajlı yapıtı *Yeniden Canlandırma*'dan (*Anaparastasi*, 1970) beş yıl kadar önce, Yunanistan'ın 60'lardaki ünlü müzik gruplarından Forminx hakkında bir film yapmaya girişmiş, ama yapım sorunları yüzünden filmi hiçbir zaman tamamlayamamıştı. Bu iki 'askıda kalmış' leylek adımı arasında, 40 yılı aşan yönetmenlik serüveni boyunca 13 uzun metrajlı film, -ikisi ortak projeler dahilinde üretilmiş- üç kısa film ve -biri yaşadığı kent Atina'yı konu alan- iki belgeselden oluşan bir filmografi bıraktı.

Angelopoulos gitti, bir devir kapandı diyebilir miyiz? Bundan dört buçuk yıl önce, Bergman ve Antonioni aynı gün içinde peş peşe öldüğünde ağız birliğiyle bu iddiayı tekrar edip durduk. Oysa biliyorduk ki, onların devri çok daha önce kapanmıştı. Antonioni'den önemli bir mirası devralan



Angelopoulos *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün setinde (1998)

Angelopoulos'u ise belli bir döneme sığdırmak pek kolay değil. Yaşayan sinemacılar içinde başka bir gezegenden gelmiş gibi durması, o büyük yönetmenler kuşağının son üyesi olmasından ötürüydü; yoksa misyonunu tamamlamış olduğu için değil. Bugünkü hayranlarının ezici çoğunluğu, onu 90'ların ikinci yarısından itibaren yaptığı son 3-4 filmiyle tanıyıp seviyor. Adını dünyaya duyuran filmler bunlar olduğu halde, 'büyük yönetmen' sineması kıvamındaki işlerini 1970'lerde çekmişti aslında. 4 saate yaklaşan süresiyle katıksız bir başyapıt olan *Kumpanya*'yı (*O Thiassos*, 1975) ancak sıkı takipçileri biliyordu. Ama işte Angelopoulos, hep aynı filmi çektiğini iddia etse de, her yeni filminde zamanın ruhunu yakalayarak belli bir devrin yönetmeni olmadığını gösteriyordu.

Rashomon'a saygı niteliğinde çektiği ilki hariç filmlerinin hepsi, baştan öyle çekilmemiş olsa bile, birer üçlemenin parçasıydı: *36 Günleri* (*Meres tou '36*, 1972), *Kumpanya* ve *O Megalexandros*'tan (1980) oluşan Tarih Üçlemesi -arada çektiği *Avcılar*'ı (*Oi kynigoi*, 1977) ise bu üçlemenin girizgâhı saymak adettendir-; *Kitera'ya Yolculuk* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), *Arıcı* (*O melissokomos*, 1986) ve *Puslu Manzaralar*'dan (*Topio stin omichli*, 1988) oluşan Sessizlik Üçlemesi (sırasıyla tarihin, aşkın ve tanrının sessizliği); *Leyleğin Geciken Adımı* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991), *Ulis'in Bakışı* (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) ve *Sonsuzluk ve Bir Gün*'den (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998) oluşan Sınırlar Üçlemesi ile son on yılını adadığı, bu sefer adını koyarak en baştan üçleme olarak tasarladığı, apansız ölümüyle bir sacayağı eksik kalan Yüzyıl Üçlemesi (veya kısaca Üçleme)...

Angelopoulos'un bütün sinema serüvenini de, bu sınıflamaya paralel biçimde, kabaca üç döneme ayırmak mümkün görünüyor; Marksist bir bakış açısıyla toplumsal ve tarihsel hikâyeler anlattığı 70'ler; daha bireysel öykülere, içsel yolculuklara yöneldiği 80'ler ve 'duvarın yıkılışı'ndan sonra, devrim idealini yitirmiş birinin gözünden özellikle Balkanlarda olup bitenlere baktığı son dönem. 'Öteki Deniz'de senaryonun kapsamını Yunanistan'ın şu anda yaşadığı derin bunalıma kadar genişletmiş olduğu düşünülürse, yüzyıl parantezini Avrupa'nın çöküşüyle kapatmak istediğini öngörebiliriz. *Puslu Manzaralar*'da kardeşinin anlattığı hikâye hep kesintiye uğrayan çocuk "bu hikâye hiç bitmeyecek" diye isyan ediyordu. 'Öteki Deniz' filmi tamamlanmış olsaydı, hikâye bitecek miydi, bilemiyoruz. Ama yaşadığımız tarihsel veya bireysel travmaların üstesinden gelebilmek, ölümü yenebilmek için hikâyelere ihtiyaç duymaya devam edeceğimiz kesin.

Theo'nun Bakışı belgeseli için on yıl önce onunla yaptığımız söyleşide şunları söylemişti: "İnsanlık serüveninin tarihsel yaralarını tekrar tekrar ele alıyorsam, tarihten gereğince ders alınmadığı, geçmişteki olaylar, travmalar unutulduğu ve insanlar aynı hataları kadermişçesine tekrar yaşamak zorunda bırakıldığı için... Geçmiş hakkında konuşmaya çalışarak ve bugünü geçmiş üzerinden anlatarak, yaşanmış deneyimlerin işe yaramadığını, geçmişin kanlı izlerini yeniden kanattığımızı anlatmaya çalışıyorum. Bu da kendi içinde bir trajedidir."

Angelopoulos gibi yönetmenlerin sinema tarihinde kapladığı alan, yaptıkları filmlerle sınırlı kalmaz. Tüm büyük sinemacılar gibi o da, belki kendi ülkesinde değil ama dünya sinemasında yeni kuşaklar üzerinde bariz bir etki bıraktı, bırakmaya devam edecek. Onunla yapılan son röportajlardan biri (muhtemelen sonuncusu) Sight & Sound dergisinin Şubat 2012 sayısında, ölümüyle neredeyse aynı günlerde yayımlandı. Röportajı gerçekleştiren David Jenkins, geçen Kasım ayında konuştuğu ustanın sonraki kuşaklar üzerindeki etkisine örnek olarak Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmini gösteriyor.

Yazar kuşkusuz görsel estetik anlamında bir etkilenmeyi ve aslında Ceylan'ın tüm filmlerine egemen olan plan sekans anlayışını kastediyor. (Plan sekans'ın Angelopoulos'taki karşılığını anlamak için, *Ulis'in Bakışı*'nda 1945-50 yılları arasında olup bitenleri tek bir planda özetleyen dans sahnesi hatırlanabilir.) Ama bundan öte, anlatılan öykü bağlamında Ceylan'ın son filmiyle *Yeniden Canlandırma* arasındaki şaşırtıcı paralelliğe dikkatinizi çekmek isterim mesela!

Tamamlanmamışlık bahsine bir kez daha dönersek... *Sonsuzluk ve Bir Gün*'ün ana karakteri Alexandros, 19. yüzyıl şairi Dionysios Solomos'un yarım bıraktığı bir şiirini tamamlamaya çalışıyor, ancak onun ömrü de bu işe yetmiyordu. Yine de tamamlanmamış oluşu Solomos'un 'Özgür Tutsak' adlı şiirini bir başyapıt olmaktan alıkoyamıyordu. Angelopoulos'un sinemasal şiirinin son dizelerini hiçbir zaman göremeyeceğiz (filmin Wim Wenders tarafından tamamlanacağı söylentisi gerçekleşse bile!) ama Leonardo da Vinci'nin ölüme dair söylediği söz onun için de geçerli: "İyi geçmiş bir günün sonunda huzurlu bir uyku çekmek gibi, iyi geçmiş bir hayatın sonu da mutlu bir ölümdür."

KOMÜNİZMİN KASVETİ

Angelopoulos'un **'36 Günleri**, **Kumpanya** ve **O Megalexandros** filmlerinden oluşan **Tarih Üçlemesi**, siyasal iktidarın cesur bir eleştirisinden, idealist bir kuşağın yenilgisine doğru uzanır.

■ **MEHMET ALİ UMAR**

Angelopoulos ikinci filmi *'36 Günleri* (*Meres tou '36*, 1972) üzerine verdiği bir mülakatta film boyunca sesini yükselten her sıradan insanın 1930'ların Amerikan gangster filmlerini andıran bir şekilde öldürülmesinin Yunanistan'da konuşma hakkının sadece ayrıcalıklı insanlara ait olduğuna dair bir gönderme olduğunu belirtir ve şöyle der: "Film tarihin belirli bir döneminde belirli bir [ayrıcalıklı] sınıfı ele almış... Yunanistan'da bu türden çok aile vardır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zenginlerle evlendiler, çeyiz olarak adlarını getirdiler. Açık konuşalım, Yunanistan'ın kaderi en fazla 200 ailenin elindedir."[1] Peşi sıra Metaksas diktatörlüğü, İkinci Dünya Savaşı, Nazi işgali ve iç savaşın yaşandığı 1936-52 arasındaki siyasal karmaşa dönemi Yunanistan siyaseti açısından her daim önemli bir referans kaynağıdır. 2008 yılının sonundan beri kapitalist krizin yarattığı yıkım ve barbarlığa, popüler ifadesiyle ülkeyi bir "toplumsal mezbaha" haline getirmeyi hedefleyen AB ve IMF patentli politikalara karşı kararlı bir şekilde direnen Yunanistan işçi sınıfı, Angelopoulos'un "en fazla 200 aile" olarak adlandırdığı burjuva elitini bir kere daha siyasal iflasın eşiğine getirmiş durumda. Geçtiğimiz Aralık'ta ülkenin önde gelen bankerlerinden Lukas Papadimos önderliğinde kurulan "ulusal birlik" hükümetinin gerek bileşenleri (özellikle aşırı sağcı LAOS partisinin iç savaştan sonra hükümete girmesi), gerekse de kabaran toplumsal muhalefet karşısında dozunu giderek arttıran otoriterizmi Yunanistan toplumunun 1936'ya oldukça benzeyen bir momentle karşı karşıya olduğunu düşündürtüyor.

Fakat her tarihsel göndermenin aslolarak farklı siyasal güçler arasındaki güncel mücadelelere verilen referanslar olduklarını ve kısmen birer "aşırı yorum" içerebileceklerini de unutmamak gerek. Dolayısıyla her tarihsel göndermenin sessizce geçiştirilen boyutları vardır. Nasıl ki bugün sağcı gazetelerin manşetlerinde "ulusal birlik" hükümetinin bir zorunluluk olması bağlamında Metaksas dönemine yapılan nostalji dolu, sempatik göndermeler o dönem gerçekleşen kitlesel işçi eylemlerinin nasıl derdest edildiğini sessizce geçiştiriyorsa; Angela Merkel ve Alman sermayesini bu sefer tanklarla değil de limuzinlerle işgale gelen Nazilere benzeten toplumsal muhalefetin bir kesimi de Yunanistan Komünist Partisi (KKE) ve Stalinizmin anti-faşist direnişin ardından yaşanan trajedideki sorumluluğunu sessizce unutmaya çalışmaktadır.

Angelopoulos'un Tarih Üçlemesi de benzer bir şekilde bahsi geçen çalkantılı dönemin başladığı yıllarda dünyaya gelen yönetmenin siyasal yolculuğunun ve çelişkilerinin bir özetidir.[2] Giderek daha da karamsar bir seyir izleyen bu yolculuk siyasal iktidarın cesur bir eleştirisinden, hayal kırıklığına uğrayan idealist bir kuşağın yenilgisine doğru uzanır. Angelopoulos'un karamsarlığı bazı anlarda hakkaniyetli olmasını engellese dahi, Tarih Üçlemesi sadece (askerî ya da sivil) iktidar hakkında değil, başta komünist hareketin tarihi ya da Yunan halkının iç savaş ve ardından yaşanan anti-komünist pogromlarda nasıl muhbirleştirildiği gibi bugün bile üzerine kolaylıkla konuşulamayan meseleler hakkında yer yer sinizme sığınmasına rağmen cesur bir tavra sahiptir. Son olarak, Angelopoulos'un genel sanatsal tarzı birçok eleştirmen tarafından fazla estetize edilmiş bulunsa dahi söz konusu tarihsel vakaların sıradan insanların perspektifinden anlatılması, onların hissettiklerini merkeze koyması nedeniyle üçlemeyi eşine az rastlanır türden görsel bir envanter haline getirmiştir.

'36 GÜNLERİ: İKTİDAR ve TAHAKKÜM

Üçlemenin ilk filmi *'36 Günleri*, Nazi işgalinin başladığı 1941'e kadar sürecek Metaksas diktatörlüğünün hemen öncesindeki birkaç günü anlatır. Film kalabalık bir işçi eylemi esnasında konuşmaya hazırlanan bir sendikacının öldürülmesiyle başlar. Kadrajın dışında kalan suikastın (sadece silah sesini duyarız) ardından sendikacının öldüğü an ve işçilerin kaçışmasını gösteren sahneler dışında toplumsal bağlam adeta buharlaşmış gibidir. Ardından eski bir muhbir olduğunu anlayacağımız Sofianos'un polis tarafından yakalandığı sahneyi görürüz, sendikacıyı öldürmekle suçlanmaktadır. Diğer önemli sekans ise Muhafazakar Parti üyesi milletvekili Kriezis'in, avukatı sıfatıyla Sofianos'u cezaevinde ziyarete gelmesi ve tutuklu tarafından silahla rehin alınmasıdır. Kısa bir süre sonra Kriezis'in annesi olduğunu anlayacağımız yaşlı bir kadının parti başkanıyla konuştuğunu görürüz. Anlatının devamında ülkenin bütün burjuva siyaset efradının giderek politik bir gerilim romanını andırmaya başlayan bu olaya karıştığını kavrarız. Hükümet panik içinde milletvekilini kurtarmak için görüşmelere başlar. Zira milletvekili ölürse sağcıların, sendikacının katili olduğuna çoktan hükmedilen Sofianos serbest bırakılırsa liberallerin desteğini kaybedeceklerdir. Görüşmelerin sürdüğü esnada cezaevinde isyan patlak verir ve üç mahkûm kaç-



mayı başarır. Filmin sonunda Sofianos keskin bir nişancı tarafından gece vakti koğuşun penceresine yaklaştığı bir anda vurularak öldürülür. Cezaevinden kaçan üç mahkûm ise yakalanıp kurşuna dizilir.

Birbirini takip eden her sekansın bir önceki sorunun cevabını da içerdiği klasik bir anlatıdan son derece farklı olarak, film boyunca her yeni sekans yeni soruları da beraberinde getirir. Sendikacıyı kim öldürmüştür? Sofianos'u polise ihbar eden kimdir? Sofianos'un bir milletvekili olan Kriezis ile nasıl bir ilişkisi vardır? Silahı nasıl ele geçirmiştir? Bu sorular aşağı yukarı gerçek bir olaydan yola çıkarak filmin senaryosunu kaleme alan Angelopoulos için çok da önemli değildir. Sadece benzer bir olayın gerçekten yaşandığını ve mahkûmla milletvekili arasındaki ilişkinin mahiyetinin bir türlü anlaşılamadığını belirtir. Asıl derdi kısa bir süre sonra fiilen anayasal parlamenter düzeni lağvedecek Metaksas rejimi ya da filmin çekildiği dönemde yaklaşık 6 yıldır hüküm süren Albaylar Cuntası gibi otoriter-faşizan yönetimlerin ortak noktasını belirli bir tarihselleştirmeden uzaklaşarak gösterebilmektir. Angelopoulos'a göre tarihsel olgu-

> *'36 Günleri*, 1967'de başlayan ve Yunanistan'ı bir kere daha otoriterizmin boyunduruğu altına alan Albaylar Cuntası dönemindeki ağır sansüre de dikkat çeker.

lardan ziyade bu tür bir siyasal iklimi neyin mümkün kıldığı önemlidir. Belirli bir iktidar modeli, masumiyetini kanıtlamak için mahkemeye gitme imkânı dahi tanımadan bir insanı ortadan kaldırarak kendini aklamıştır. İktidar insanları dehşete düşürdüğü sürece her yol -örneğin Sofianos'un zehirle öldürülmesi teklifini doktorun kabul etmesi- mübahtır. Dolayısıyla Sofianos ve cezaevinden kaçan mahkûmların öldürülmesi Metaksas diktatörlüğünün kurulduğu ânı simgeler.

Yunanistan tarihinde işçi sınıfı eylemlerinin etkili olmaya başladığı bir döneme işaret eden açılış sekansı ise Metaksas diktatörlüğünü elitler arasındaki çatışmaların tetiklediği derin rejim krizi nedeniyle bir denge unsuru, "kaçınılmaz" olarak iktidara gelen bir Bonapart olarak gören ve meşrulaştıran burjuva tarih yazımının bir eleştirisidir. Filmin diğer önemli çabası 1967'de başlayan ve Yunanistan'ı bir kere daha otoriterizmin boyunduruğu altına alan Albaylar Cuntası dönemindeki ağır sansüre dikkat çekmektir. Filmde diplomatlar, bürokratlar, milletvekilleri ya da Sofianos'un annesi gibi burjuvaların diyalogları hemen hemen hiç duyulmaz, defalarca konuştuklarını görsek de seslerini duymayız. Sıradan insanlar onları anlayabilecek kudretten tamamıyla yoksundur. Büyük çoğunluğu gün ışığında (bu açıdan*'36 Günleri* Angelopoulos sineması içinde istisnadır) ve cezaevinde geçen filmde Angelopoulos gerek mekânı kullanış biçimi, gerekse filmin sesini keserek uyguladığı otosansürle "diktatörlük" mefhumunun bir portresini yaratır.

KUMPANYA: DİRENİŞ ve YENİLGİ

Bu diktatörlük portresini adlandıran ve olguları ön plana çıkararak tarihsel bağlamını ortaya koyan üçlemenin ikinci filmi *Kumpanya* (*O thiasos*, 1975) Angelopoulos'a uluslararası arenada ciddi bir ün kazandırır. Çekimleri Albaylar Cuntası'nın fiili ola-



Kumpanya, Angelopoulos'un deyimiyle, "biri açık, diğeri örtük iki diktatörlük" arasındaki dönemi anlatır.

rak olmasa da siyasi olarak sonunu getiren 17 Kasım 1973'teki Politeknik ayaklanmasıyla kesintiye uğrayan film ülkenin küçük kasabalarını gezerek geçinmeye çalışan küçük bir tiyatro grubunun yaşadıkları aracılığıyla İkinci Dünya Savaşı'nın başladığı 1939 ile İç Savaş sonrası yaşanan anti-komünist pogromları gerçekleştiren ve İtalyan işgalinde gösterdiği "kahramanlık" nedeniyle pek çok Yunanlı tarafından bir "mesih" olarak görülen Alexandros Papagos'un iktidara geldiği Kasım 1952 arasında Yunanistan'da cereyan eden siyasal ve toplumsal olayları çok farklı boyutlarıyla ele almaktadır. Angelopoulos'un deyimiyle "biri açık, diğeri örtük iki diktatörlük" arasındaki dönemi anlatan *Kumpanya*, Papagos'un seçim kampanyasıyla başlar ve aksi yönde zikzaklar çizerek 1939'a doğru ilerler.

Filmin merkezinde Metaksas diktatörlüğüne karşı olup İkinci Dünya Savaşı'nda yer alan, 1944'e kadar sürecek Alman işgaline karşı Ulusal Halk Kurtuluş Ordusu (ELAS) altında anti-faşist mücadeleyi yürüten ve ardından Yunan ordusuyla İngiliz destekli sağcı paramiliter güçlere karşı iç savaşta dağa çıkan dönemin komünistleri vardır. Filmde bu kuşağı üç kişi temsil etmektedir: 1939 kuşağından yaşça büyük bir militan ve sürekli olarak fikirlerinin henüz tam olarak olgunlaşmadığından kuşku duyulan iki genç komünist. Biri sınırdışı edilir ve 1950'de anti-komünist deklarasyonu imzaladıktan sonra ülkeye geri döner; diğeri silahlı mücadeleden vazgeçmediği için 1951'de idam edilir; sağlık gerekçesiyle cezaevinden salınan üçüncü karakter için ise zaman 1944 yılının sonbaharında durmuştur. Almanların geri çekilmesinin ardından neredeyse bütün ülkeyi kontrol eden ELAS'a bağlı güçler neden Atina'ya girmemiş ve iktidara el koymamıştır? Bütün film bu travma üzerine kuruludur. Neredeyse bütün karakterler bu olayın ıstırabını çekerler. Romanya, Bulgaristan ve Macaristan karşılığında Churchill'le anlaşan Stalin'in emriyle KKE iktidarı almaktan imtina etmiştir. Ardından 12 Şubat 1945'te Yunan Dışişleri Bakanı ile KKE sekreteri arasında imzalanan Varkiza Antlaşması'yla ELAS silahsızlandırılmış, iç savaşın ve katliamların yolu açılmıştır.

Bunca siyasi referansın zaman zaman son derece örtük bir biçimde yer aldığı *Kumpanya*, devrim idealine büyük bir özlem duyan ve bunu gündelik, fazla politikleşmemiş bir dille ifade eden sıradan tiyatro oyuncularının hayatını, epik bir üslupla anlatır. Örneğin 1944 travması ve hemen ardından yaşanan Aralık ayaklanmasının yenilgisi karakterler tarafından doğal sonucuna varmadan, yarıda kesilen bir devrim olarak anlatılır. Bu noktada özellikle vurgulanan, Nazi işgali sonrası kurulan "ulusal birlik" hükümeti ya da Komünist Parti'nin kararlarından ziyade insanların öznel tepkilerinin boyutlarıdır. Dört saatlik film boyunca tiyatro grubunun her sahneye koyduğunda başka bir nedenden ötürü bitiremediği Çoban Kızı Golfo (Angelopoulos'un deyimiyle 'Romeo ve Juliet'in Yunan versiyonu) oyunu hem 20. yüzyılın başından itibaren büyük çalkantılarla dolu Yunan tarihinin ilelebet böyle bir karmaşa içinde sürüklenip gideceğine ilişkin hayli karamsar bir göndermedir, hem de sıradan insanların kişisel siyasal tercihleriyle oyunun ideolojisi arasındaki çatışmanın farkında olmadıklarını ya da geçinmek için bu çelişkiyi umursamadıklarını ifade eder.

Bu noktada Angelopoulos'un komünist harekete ilişkin eleştirel ama hakkaniyetli olmaya gayret gösteren bir tavrından söz edebilmek mümkün. "Öncü" partiyi, kitlelere karşı mesafeli olmakla, insanların uzun zamandır yaşadığı fiziksel ve duygusal alt üst oluşu tam olarak kavrayamamakla eleştiren Angelopoulos işgalin ardından komünistlerin neden iktidarı ele geçirmediğinin cevabını bu noktalarda aramaya çalışır. Öte yandan Nazi askerlerinin 1941'de Atina'yı işgali, Aralık 1944 gösterileri ya da kurşuna dizilerek öldürülen genç komünistin alkışlarla toprağa verilmesi gibi tarihsel olguların Brechtyen bir epik tiyatro performansı şeklinde sergilendiği kimi sahneler sadece direnişin hakkını teslim etmekle kalmaz, daha büyük bir felaketin engellediğini de ima eder.

O MEGALEXANDROS: TRAVMA ve YENİDEN DOĞUM

Angelopoulos hiç istemediği bir şekilde İngilizce'ye "Büyük İskender" olarak çevrilen üçlemenin son filmi *O Megalexandros*'ta (1980), *Kumpanya*'daki kimi örtük eleştirilerini sadece devlet iktidarı ve siyasi hareketlerle sınırlı olmayan bir şekilde daha genel bir toplumsal bağlama taşır. Megalexandros, tarihi Büyük İskender figürüyle hiçbir alakası olmayan, tümüyle farklı bir kişiliktir. 1453'te İstanbul'un "fethi" esnasında doğmuş ve yüzyıllardır süren anlatılarla bugüne taşınmıştır. Angelopoulos'a göre Megalexandros, bir kurtarıcı, hatta bir tür İsa'dır. Filmin ikinci kaynağı ise bir grup İngiliz aristokratının Yunan haydutları ta-

rafından kaçırılmasını anlatan 1870 tarihli 'Megalexandros Kitabı'dır. Haydutlar rehineler karşılığında kendilerine af çıkartılmasını istemiş fakat hükümetin pazarlıkları eline yüzüne bulaştırması nedeniyle değiş tokuş bir türlü yapılamamış ve turistler öldürülünce de İngiltere'yle Yunanistan arasında siyasi bir skandal patlak vermiştir.

1900 senesini müjdeleyen yeni yıl kutlamasıyla açılan filmde hapishaneden henüz kaçmış Alexander ve emrindeki isyancılar, tıpkı romandaki gibi bir grup İngiliz iş adamını eşleriyle birlikte kaçırırlar. Ardından Alexander hükümete gönderdiği mektupta büyük toprak sahipleriyle işbirliği yaparak köylülerin üzerinde komün kurdukları arazinin satılmasından vazgeçilmesini, toprağın gerçek sahiplerine dağıtılmasını ve kendileri için af çıkarılmasını talep eder. Bu olayın ardından bir kurtarıcı olarak görülen Alexander köylüler tarafından aziz ilan edilir. Aynı esnada polis tarafından aranan bir grup İtalyan anarşist Alexander'ın ekibine katılır. Anarşistler komünden büyülenmiş bir haldedir. Fakat Alexander tatmin olmaktan çok uzaktır, örtük olarak komünün hakkaniyetli bir bölüşümü engellediğini düşünmektedir. Komünü sürdürmek isteyenlerle toprağın özel mülkiyet olarak bölünmesini isteyenler arasındaki anlaşmazlık giderek büyürken bir gece ordu komünü kuşatır. Alexander rehinelerin serbest bırakılması karşılığında toprağın bölüşülmesi için hükümetle pazarlık yapar. Sahte bir mahkeme yapılacak ve Alexander suçsuz ilan edilecektir. Fakat mahkeme esnasında savcı öldürülür ve pazarlıklar kesilir. Ardından komünün kontrolünü tamamen ele geçiren ve sıkıyönetim ilan eden Alexander, hükümetin kendisini kullandığını ve hiçbir koşulda af ilan etmeyeceğini anladığı an, rehineleri öldürür. Kısa bir süre sonra ordu Alexander'ın despot yönetiminden yılan komünü kolaylıkla işgal eder. Alexander tam teslim olmak üzereyken komün halkı tarafından yakalanır ve ayini andıran bir atmosferde canlı canlı parçalanarak yenir. Baştan aşağı belirli bir kronolojiyi takip eden filmdeki tek istisna Alexander'ın genç oğlunu bir eşeğin sırtında 1980'in Atina'sına doğru ilerlerken gösteren kapanış sahnesidir. Ardından dış ses söyle der: "...ve Alexander şehre girdi."

O Megalexandros anlaşılması hayli kolay, birçok aleni gönderme içerir: Alexander ve emrindeki isyancılar Yunanistan Komünist Partisi'ni, Alexander'ın bir azizden despota



O Megalexandros

> Angelopoulos'a göre birçok şeyin değişmeden kalmasının esas nedeni, Yunan toplumunun sürekli mesihvari bir "kurtarıcı" arayışında olmasıdır.

dönüşmesi Stalinizmin giderek daha da yozlaşan iktidar düşkünlüğünü, savcının öldürülmesi ve Alexander'ın hükümet tarafından kullanılması Varkiza Antlaşması ve ardından yaşananları, Alexander'ın oğlunun 1980'in Atina'sına gidişi anti-komünist deklarasyonu imzalayarak şehirlere geri dönen eski partizanları ve iç savaş sırasında tahrip edilen kırsal bölgelerden şehirlere göç etmek zorunda kalan sıradan insanları simgeler. Fakat Angelopoulos'un bütün bu göndermelerle asıl yapmak istediği, gerek destansı bir kahraman (Büyük İskender), gerekse bir ideoloji (daha iyi bir toplum ütopyası) olarak "mit" mefhumunu eleştirmek, hatta ortadan kaldırmaktır. Angelopoulos'a göre bunca siyasal ve toplumsal çalkantıya rağmen birçok şeyin değişmeden kalmasının ve sorgulanmamasının esas nedeni, Yunan toplumunun sürekli mesihvari bir "kurtarıcı" arayışında olmasıdır.

Filmin çekildiği dönemin sosyalist hareket açısından dünya çapında bir yenilgiyi ifade ettiği düşünüldüğünde Angelopoulos'un faşizmi ve komünizmi aynı totaliter iktidar arayışının iki farklı biçimi olarak gördüğünü söylemek mümkün. Fakat bu fikrin oluşumunda bildik bir liberal anti-komünizmden ziyade Yunan toplumunun hayli uzun süren travmatik deneyimleri daha etkindir. Bu travmatik deneyim ideallerini yitirmiş bir kuşağın geri dönüşü olmayan bir yenilgisiyle birlikte sancılı bir yeniden doğumu da içinde barındırmaktadır. Filmin bu ânı vurgulayan son sahnesi için Angelopoulos şöyle der: "Genç Alexander kente girdiğinde yüzyılın tüm deneyimini yanında getirir. Hayat, seks ve ölüm konularında deneyim kazanmıştır ve kente gün batarken girer; kentin üzerinde büyük bir soru işareti vardır. Gece ne kadar sürecek, yeni gün ne zaman doğacaktır?" İtalyan devrimci Antonio Gramsci, faşizmin arifesinde eski dünyanın tarihe karıştığı, yeninin ise bir türlü doğamadığını söyler. Bu alıntının Fransızca tercümesine bir cümle daha eklenmiştir: "İşte şimdi canavarların zamanıdır!"

notlar:

[1] Yazıda alıntılanan Angelopoulos'a ait sözler için bkz. Dan Fainaru (der.), Theo *Angelopoulos*, çev. Mehmet Harmancı, *Agora Kitaplığı*, İstanbul, 2006.

[2] Angelopoulos'un *Avcılar* (*Oi kynigoi*, 1977) filmi bazı eleştirmenler tarafından tarih üçlemesine dahil edilse de genellikle üçlemeyi tamamlayan tematik bir sonsöz olarak değerlendirilir. Dolayısıyla bu yazıya dahil edilmemiştir.

20. YÜZYILIN SONU

Angelopoulos'un **Kitera'ya Yolculuk**, **Arıcı** ve **Puslu Manzaralar**'dan oluşan **Sessizlik Üçlemesi**'ndeki karakterler, tek başlarına bütün bir Yunanistan siyasi tarihinin taşıyıcısı olduklarından, suskunlukları aynı zamanda bir çığlığa da işaret eder.

■ ÇETİN BASKIN

"Sanki bir yere gitmiyorsunuz ama aslında bir yere gidiyorsunuz. Sanki geçip giden zamanla ilgilenmiyor gibi yapıyorsunuz ama biliyorum ki aceleniz var."
Puslu Manzaralar

"Yüzyılın sonuna yaklaşırken, yani 1999'da, bu yüzyılın bitmesi üzerine düşünüyordum. Bu, benim yüzyılımdı. Çünkü hayatımın en büyük bölümü bu yüzyılda geçmişti. Aynı zamanda benim ailemin yüzyılıydı, karımın, çocuklarımın... Ben, bu yüzyılın büyük bir bölümünü yaşadım; çocukken tanıdığım savaşlarla, umutlarıyla, düş kırıklığıyla..." Kendi yüzyılını böyle ifade ediyordu Theodoros Angelopoulos. Son filmini bitiremeden hayatını kaybeden yönetmenin kendi yüzyılına yaktığı ağıdın ölümüyle katbekat trajik hale geldiği kesin. Angelopoulos'un ölümü, kendisinin de röportajlarında sık sık dile getirdiği gibi bir yönetmenler çağının artık iyiden iyiye bittiğinin, soluğunun kesildiğinin açık kanıtı artık. 'Son Modernist' (Andrew Horton'un aynı adlı bir kitabı da var) olarak anılan Angelopoulos, kendi yüzyılının tarihsel, siyasi ve bireysel manzaralarının dökümünü kendi trajik ölümüyle sonlandırdı bir bakıma. Angelopoulos'un ölüm haberini duyduğumda ilk anda hissettiğim de bu oldu: 20. yüzyılın sona erdiği. Modernist sinemacılar kuşağının son temsilcisi olan Angelopoulos; göçmenlerin, gurbettekilerin, daimi sürgünlüklerin, yersiz yurtsuzların hükümferma olduğu bir yüzyılın sinemacısıydı.

20. yüzyıl üçlemesini bitiremeden hayatını kaybeden Angelopoulos'un filmografisindeki üçlemelerden biri de kendi deyimiyle 'Sessizlik Üçlemesi'. *Kitera'ya Yolculuk* (*Taxidi sta Kythira*, 1984), *Arıcı* (*O melissokomos*, 1986) ve *Puslu Manzaralar*'dan (*Topio stin omichli*, 1988) oluşan bu üçlemenin suskunluktan muradı, karakterlerin Yunanistan'ın çatışmalı tarihinden ağır yaralar alan, idealleri yerle yeksan olmuş, sürgüne gönderilen, baba ve evin çağrıştırdığı her şeyin özlemini duyan karakterlerinin duygu dünyasına işaret ediyor olması. Angelopoulos sinemasının karakterleri tek başlarına bütün bir Yunanistan siyasi tarihinin taşıyıcısı olduklarından, bu suskunluk aynı zamanda bir çığlığı da ifade ediyor.

EGO IME[1]

"Yaralarla döndük yurdumuza,
elimiz kolumuz tutmuyordu, ağzımız tuz pas içinde.
Kuzeye doğru yol aldık uyandığımızda,
lekesiz kanatlarıyla bizi sislere salan
kuğuların yaraladığı yabancılardık."[2]

Kitera'ya Yolculuk (Kitera şairler tarafından bir çeşit cennet imgesi olarak yüceltilen bir ada olarak anılır) Odysseus'un eve dönüş mitinin bir çeşitlemesidir. Yıllarca dağlarda savaşan eski militan Spyros, Rusya'da sürgünde geçirdiği 32 yılın ardından Yunanistan'a geri döndüğünde, evini ve ülkesini bıraktığı gibi bulamaz. Spyros'u evde karşılayan karısı Katerina "Aç mısın?" diye sorar. Hiçbir şey değişmemiş gibidir ama çok şey değişmiştir aslında. Geçmişteki iç savaşın yerini bu kez kapitalizm gerçeği almıştır. Büyük bir şirket, köyündeki evleri teker teker alarak oraya bir otel yapacaktır. Spyros evi ve evin temsil ettiği her şeyi korumak için tıpkı eski günlerdeki gibi canla başla bu duruma karşı koymaya çalışır. Diğer köylüler teker teker arsalarını sattıkları halde Spyros büyük bir inat ve direnişle buna karşı çıkar. Evinin satılması demek bütün anılarının, hayallerinin, uğruna savaştığı her şeyin el değiştirmesi demektir. Kızı Voula babasının bütün yaptıklarına karşı çıkarken, üstelik onun geri dönüşüne bile anlam veremezken, yönetmen oğlu Alexandros, bütün olanları önceden tahmin ediyormuş gibi, olaylara tanıklık eder. Çünkü bir taraftan da babasının öyküsünü anlatmaya çalıştığı bir film üzerinde çalışmaktadır. Spyros'un başına gelenlerle Alexandros'un yazdıkları iç içe geçer. Hatta bütün olayları Alexandros yönlendiriyor gibidir. Kendi kendini yanılayan bir anlatımı vardır filmin. Alexandros, bir nevi, Angelopoulos'un filmdeki (hakeza Angelopoulos'un babasının adının da filmdeki Alexandros'ın babası gibi Spyros'dur) alter egosudur. Alexandros'un ofisinde *Kumpanya*'nın posterinin asılı olması bu durumu onaylar. Zamanı parçalara bölen, her parçasında geçmişe -hatta kimi zaman geleceğe dair- tarihi ve siyasi olayları yekpare bir hale getiren Angelopoulos, bu kez film içinde filmle, oldukça kişisel bir hikâye anlatır. Bu zaman dilimi içinde, Spyros'un büyük bir cesaretle Alman askerine karşı tepkisinin canlandığı çocukluk anısı, kayıp hayaller, eski yoldaşıyla onca yıl sonrasındaki ilk karşılaşmaları ve sonunda tekrar sürgüne gönderilmesi vardır. Filmin sonunda, denizin ortasında karısıyla birlikte dubanın üstünde duran Spyros giderek sislerin içinde kaybolur. Spyros ülkesinin artık katlanılmaz ve yaşanmaz olmasının yarattığı hayal kırıklığıyla bu dünyadan çekilir adeta. Yönetmenin deyimiyle o artık denize atılmış bir şişe gibidir. Temsil ettiği bütün idealler, hayaller de sislerin arasında gözden kaybolur.



Kitera'ya Yolculuk

GEÇMİŞ AĞRISI

1986 yapımı *Arıcı* da, bir başka bir Spyros hakkındadır. Kızının düğünü sonrasında, baba mesleği olan arıcılıkla uğraşan ve hatta sırf arıcılık yapmak için öğretmenliği bırakan Spyros (Marcello Mastroianni), arılar başka çiçeklerden bal toplasın diye ülkeyi boydan boya gezme kararı alır. Kızının düğününde düşünceli ve buruk gözüken Spyros'un bu melankolik tavrının nedeni, daha giriş sahnesinde, kızının babasının kraliçe arılarla ilgili konuşmalarını anımsadığı sahnede ortaya çıkar. Pencereden avludaki düğün masasına bakan Spyros 'geçmiş ağrısı' çekiyor gibidir. Çocukluğuna dair bu imge Spyros'un belleğinde önemli bir yer etmiştir. Spyros gittikçe yaşlanmakta, hayata karşı bütün ilgisini kaybetmektedir. Bir mola yerinde, o an sevgilisinden ayrılan Nadia'yı arabasına almak zorunda kalır. Başına buyruk, asi bir 80'ler genci olan Nadia ile sakin, dingin ve neredeyse dünyadan elini eteğini çekmiş, geçmişi sırtında taşıyan yorgun Spyros... Spyros, eski idealllerinden vazgeçip zengin olmuş eski bir arkadaşıyla birlikte, hasta olan bir başka arkadaşını ziyaret eder. İdealleri uğruna savaştıkları, hayaller kurdukları güzel günleri yâd ederler. Karşısına aniden çıkan Nadia başlarda Spyros'un hiç ilgisini çekmez, fakat yavaş yavaş aralarında bir ilişki başlar. Yine de Spyros geçmişini ikame edecek hiçbir şey bulamaz. Her şeyle, herkesle vedalaşıyormuş duygusuyla hareket ediyor gibidir. Gençken gittiği Pantheon Sineması'na artık kimsenin uğramadığını görür. Kendine hayatta kalacak bir sığınak arar durur. Hatta çocukluğunu geçirdiği eve bile gider, ama orası da eskisi gibi değildir. Filmin sonunda bütün kovanları devirir ve arıların kendisini sokmasına izin vererek hayatına son verir.

> Modernist sinemacılar kuşağının son temsilcisi olan Angelopoulos; göçmenlerin, gurbettekilerin, daimi sürgünlüklerin, yersiz yurtsuzların hükümferma olduğu bir yüzyılın sinemacısıydı.

BAŞLANGIÇTA HER ŞEY KARANLIKTI

Her gece istasyona gidip Almanya'ya gidecek trene binmeye çalışan biri 5, diğeri 14 yaşında iki kardeşin babalarını aramaya çıkmalarının öyküsüdür *Puslu Manzaralar*. Ortada bir baba bile yoktur; hayali bir imgenin peşinden gider iki kardeştirler. Bir baba figürünün peşinden yolculuğa çıkma fikri, Angelopoulos filmlerinde Yunanistan tarihinin sorgulanması temasının, dünyayı değiştirme arzusunun, dün ile yarın arasında bir bağ kurmanın, duygusal karışıklığı bir baba imgesinde çözmenin imkânını sağlar. Anneleri bir gölgeden ibaret olan Voula ve Alexandros da böyle bir yolculuğa çıkarlar.

Sonunda trene binmeyi beceren iki kardeş, biletleri olmadığı için trenden indirilir ve polise teslim edilirler. Karakola getirilen Voula ve Alexandros kapının önünde beklerken birden kar yağmaya başlar ve polisler dahil içerdeki herkes dışarıya koşup çocuksu bir heyecanla karı izlemeye koyulurlar. Herkes büyülenmişçesine kara bakakalır. Zaman birden askıya alınır. Angelopoulos sinemasının sarı yağmurluklu bisikletli adamları bile durup karı izlerler. Alexandros ve Voula bu durumdan istifade ederek karakoldan kaçarlar.



Puslu Manzaralar

Angelopoulos, ülkesinin şairleri Kavafis'in, Seferis'in dizelerinin görsel karşılığını, soğuk, loş ve gri liman kahvelerinde, gazoz büfelerinde, benzin ve tren istasyonlarında bulmaya çalışır.

Alexandros, Voula ve onları arabasına alan gezici tiyatro ekibinden Orestis amaçsızca dolaştıkları bir esnada çöpte, kesilmiş bir film parçası bulurlar. Orestis, dikkatli bakıldığında sisler arasında bir ağacın göründüğünü söyler ve kamera yavaş yavaş kayarak Alexandros'un eliyle tuttuğu film parçasının yakınına, Alexandros'un bileğine kadar zum yapar. Bu yakın plan el çekimiyle, Selanik limanında çıkarılan el heykeli arasında görsel bir eşleşme kurulur. Film parçasını -yani filmin sonundaki sisler arasındaki ağaç çekiminin görüntüsünü- elinde tutan el ile denizden çıkarılan el, mitolojik hikâyelere has bir kehanete sahip olur. Alexandros ve Voula'nın babalarını aramaya çıktıkları yolculuk aynı zamanda bir erginleşme hikâyesidir. Film iki kardeşin her nasılsa bütün engelleri aşıp Almanya sınırına varmaları ve sislerin arasında karşılarına çıkan o film parçasındaki ağaca sımsıkı sarılmalarıyla sona erer.

Angelopoulos'un görünüşte oldukça kaderamsar ve melankolik bir sinema yaptığı aşikâr. Öte yandan tıpkı bu filmde olduğu gibi, Yunanistan'ı köşe bucak dolaşıp ısrarla hep aynı oyunu oynayan tiyatro ekibi gibidir Angelopoulos. Israrla ve inatla aynı temaların etrafında dolanır. 20. yüzyıl için büyük düşleri olan ve bunları buruk da olsa sürdürme ümidini taşıyan bir kuşağın temsilcisidir o. Bu ütopyayı en azından sinema yoluyla sürdürebilmenin haklı inadına sahiptir.

Kameranın devinimini şiirsel hale getirir Angelopoulos. Ülkesinin şairleri Kavafis'in, Seferis'in dizelerinin görsel karşılığını, soğuk, loş ve gri liman kahvelerinde, gazoz büfelerinde, benzin ve tren istasyonlarında bulmaya çalışır. Bu mekânlar Angelopoulos'un mitik kahramanlarının soluklandığı mola yerleridir aynı zamanda. Yağmurlu, sisli manzara geçmişin ta kendisidir. Karakterlerinin geçmişle kurduğu ilişkinin sinematografik karşılığına denk düşerler. Karakterlerinin iç manzarasıdır bu öğeler. Filmlerindeki her sahnenin kendi gücü ve tutarlılığı vardır. 360 derecelik kamera hareketleri (*Kitera'ya Yolculuk*'taki liman sahneleri, *Puslu Manzaralar*'daki tiyatro ekibinin teker teker kendi rollerini canlandırdıkları sahildeki sahne ve *Arıcı*'nın sinema salonundaki sahnesi gibi) tarihin, zamanın, zamanla birlikte mekânın döngüsünü imler. Zaman bir nevi akordeon gibi açılıp kapanır; hem karakterler hem de kamera, aynı mizansen içinde, farklı zamanlarda dilediklerince dolanıp dururlar. Gelecek, şimdi ile geçmişin, zaman ve mekânın daralıp açılmasıyla oluşan bir zaman dilimine dönüşür.

Angelopoulos'un ölümüyle birlikte birçok şeyin yitip gittiğini idrak etmek güç olmasa gerek. Angelopoulos kadar izleyiciyi sahnenin içine davet eden kaç sinemacı kaldı artık? Sinemanın asrı saadet döneminin sona ermekte olduğunu kim inkâr edebilir?

notlar:

[1] "Buradayım, ben geldim". Alexandros'un çekeceği filmin deneme çekimlerinde babasını oynatmayı düşündüğü yaşlı adamların sırayla söyledikleri bu söz, daha sonra babası Spyros'un Rusya'dan dönüp gemiden indiğinde söylediği ilk söze dönüşür.

[2] Yorgo Seferis'in 'Destansı Öyküler'den adlı şiirinden çeviren Cevat Çapan.

PLAN SEKANSIN ŞAİRİ

Zamanı "deniz kabuklarıyla oynayan bir çocuk" olarak gören Angelopoulos'un alameti farikası sayılan derinlikli, geniş açılı plan sekansları, kolektif belleğin devamlılığını, tarihin bütüncüllüğünü vurgular.

■ **MURAT TIRPAN**

Theodoros Angelopoulos'un *Ağlayan Çayır*'ını (*Trilogia: To livadi pou dakryzei*, 2004) Emek Sineması'nda izlediğim günü unutamam. Hızlı ve soluksuz bırakan anaakım kurgu pratiğinin aksine yavaşlığı öne çıkaran bir estetik anlayış, fast food kültürünün kaleleri alışveriş merkezlerinin çok salonlu sinemalarındansa Emek'in görkemli perdesine yakışıyordu elbette. Sonra *Arıcı*'yı ve *Kumpanya*'yı, *Leyleğin Geciken Adımı*'nı Atlas'ta izleyişlerim geliyor aklıma. Bu Yunan yönetmen yıllar sonra tanışma şansına kavuştuğumda kulağına heyecanla söylediğim gibi benim sinemaya bakışımı değiştirmişti. Söz konusu etki elbette her şeyden önce yönetmenin sinema dili açısından alameti farikası olan plan sekansı kendine özgü bir şekilde kullanmasından kaynaklanıyordu.

Angelopoulos filmlerinin en önemli özelliğinin uzun plan sekanslardan oluşması olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. David Bordwell'in[1] analizleri üzerinden gidecek olursak anaakım Hollywood aksiyonlarında ortalama sekans süresi birkaç saniye bile olabiliyorken, örneğin Angelopoulos'un *Kumpanya*'sı (*O thiasos*, 1975) 230 dakikalık süresine karşın sadece 80 çekime sahiptir. Bu da üç dakika civarında bir sekans süresi ortalaması anlamına gelir. *Sonsuzluk ve Bir Gün* içinse bu ortalama yaklaşık iki dakikadır. Betimleyeceği eylemden birkaç saniye önce başlayıp bitiminden birkaç saniye sonra devam eden bu plan sekanslar, yönetmenin deyimiyle "soluk kesme çekimleri" daha öğrenciyken yönetmenin aklına düşmüştür. Dünyaca ünlü IDHEC'te[2] öğretmenlerinin verdiği bir çekim senaryosu ödevini teslim etme şekli, yönetmenin bu estetiği başından beri benimsemiş olduğunu gösterir: Angelopoulos sırası geldiğinde tahtaya kalkar ve bir daire çizer. Öğretmen ne yapmaya çalıştığını sorduğunda bunun bir çekim senaryosu olduğunu söyler. 360 derecelik tek bir çekim kullanmayı hayal etmiştir![3] O günlerde ortaya çıkmış bu estetik seçim, günümüz sinemasında başat anlatım aracı haline gelmiş paralel montaj yöntemini reddetmesi kuşkusuz önceleri bilinçli değildir. Yönetmen derin odakları, uzun planları kullanan Murnau, Welles, Renoir ve elbette Mizoguchi gibi ustaların işlerinden etkilenmiştir. Ancak bu etkilerin entelektüel gerekçelerini oluşturması ve asıl yapmak istediğini anlaması ilerleyen zamanlarda olacaktır. Çünkü bir plan sekansı sadece hayatın taklidi şeklinde kurarsak bu, anlamsız, çoğunlukla sıkıcı ve sadece gerçeklerden ibaret olur. Örneğin, hayatımızın beş dakikasında olup bitenleri beyazperdeye aktardığımızı düşünelim; ortaya anlamsız ve önemli olmayan bir şey çıkacaktır. Demek ki plan sekans sadece gerçek hayata benzediği için uzun ve yavaş değildir, politik bir içeriği ve estetik düzenlemesi olmak zorundadır. İlk filmlerinde bunu Brechtçi bir politik yöntemle yapan Angelopoulos, uzun çekimin içindeki düzenlemelerle çekimin kendisinin diyalektik karşıtlıklar



Angelopoulos *Avcılar*'ın setinde (1977)

oluşturduğuna inanır. Daha sonraları izleyiciye seçme ve düşünme şansı vermek istediği için bu tür bir estetiği çeşitlendirmiştir. Kurguyu çekim içinde yapmayı dert edinen, belirsiz zaman geçişleri kullanan ve daha evrensel bir sinema anlayışına yöneldiğini görürüz. Paralel kurgu iyice devre dışı kalır, aynı anda olan bitenleri anlatmak için kesmeye gerek yoktur, plan sekans bu işi rahatlıkla görebilir. Montaj kesmeyle değil sahne içinde hareketle yapılır. Bunun yanında sahne içinde birçok açıya geçen Hollywood anlayışının tersine, her sahne için sadece tek bir açı olduğuna da inanır yönetmen.


Sonsuzluk ve Bir Gün

Angelopoulos plan sekansın, zamanı parçalara bölmediği için, seyirciye en "saygılı" yöntem olduğunu düşünür.

GEÇMİŞ ŞİMDİDİR

Gerçekten de yakın çekimlere pek itibar etmeyen bu derinlikli, geniş açılı planlar izleyiciye içerik hakkında tartışma ve düşünme şansı verir. Angelopoulos plan sekansın, zamanı parçalara bölmediği için, seyirciye en "saygılı" yöntem olduğunu düşünür. Genelde hüzünlü bir müziğin ve incelikli bir mizansenin eşlik ettiği plan sekanslar, Hollywood'un devamlılık kurgusuna alışmış seyirci için yavaş ve sıkıcı görülebilirse de, nefes kesici güzelliktedirler. Tempo olarak yavaştırlar[4] ama bu yavaşlığın nedeni *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de "zaman nedir?" sorusuna verilen cevapta gizlidir: "Büyükbabam diyor ki, zaman bir çocukmuş, deniz kenarında deniz kabuklarıyla oynayan." Çocuğun oyunu, izleyicisi için ne kadar uzun görünse de oynayan için sadece gelip geçici bir andan ibarettir. Kameranın 360 derece hareket ettiği dairesel çekimlerle alan derinliği yaratan ve aynı sahneye çok fazla unsur katan bu estetik, "keyifli anlar" vaat etmekten çok izleyiciden de kuşkusuz fazlasıyla dikkat ve özveri talep eder. Çünkü izleyicinin aynı planın içindeki değişken kurguyu anlama ve seçme süreci sadece pasif bir alıcı olmamasını, aktif olmasını zorunlu kılar.


Sonsuzluk ve Bir Gün

Plan sekansın devamlılığı aslında kolektif bellek dediğimiz olgunun sürekliliğine dayanır ve Angelopoulos'un sineması bu belleğin oluşturucuları mitoloji, tarih ve film estetiği üzerine kuruludur. Kendi kuşağının birçok yönetmeni gibi referans olarak sinemanın kendisinden çok edebiyat eserleri ve mitleri aldığından, süreklilik arz eden bir yapının peşindedir yönetmen. Bu yüzden onun filmlerinin hepsini tek ve büyük bir hikâyenin uzun plan sekansları olarak da düşünebiliriz. Filmlerinin hiçbiri geleneksel bir sonla bitmez, daima arkalarından tamamlayıcı yeni bir sekans gelecektir çünkü. Her filminin sonundaki bitiş cümlesi, bir sonraki filmi için başlangıç temasını oluşturmuştur. Yönetmenin kendi sözleriyle bu bütünün kurulması "zamanı bir insana ait değil de kolektif bir anıya ilişkin bir geri dönüşle değiştirir ve bu, hiç kesmeye gitmeden yapılır. Aynı biçimde öyle değişiklikler yapılır ki o kare içinde dört ayrı tarihsel dönem yer alabilir." Plan sekansın bu tür kullanımı, onu karşılaştırıldığı Antonioni ya da Miklós Jancsó gibi bir yönetmenlerden ayırarak Welles'e yaklaştırır. Alan derinliğini

kullanarak farklı mizansenleri ve zamanları aynı kareye yerleştirebilen Welles gibi Angelopoulos da kurguyu "kamera içinde" yapmış olur. Örneğin *Kumpanya*'daki tren sahnesindeki kesme olmaksızın yapılan atlamalarla günümüzden 1940'a ve 1922'ye aynı sekans içinde geçilmesi, farklı zamanların diyalektiğine iyi bir örnektir. *Ulis'in Bakışı*'nda (*To vlemma tou Odyssea*, 1995) bir odadaki vals sırasında bir ailenin tarihçesinden, Romanya ve toplama kamplarından Stalinizme kadar Avrupa'nın beş yılı geçer. Ya da *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de (*Mia aioniotita kai mia mera*, 1998) Alexandre'ın ve çocuğun gölün kenarında yürüdüğü sahnede kameranın onlardan uzaklaştığını ama gölden ayrılmayıp farklı bir zamana atlayışını hatırlayabiliriz. Bir süre sonra Alexandre ve çocuk görüntüden çıkar, 19. yüzyıl şairi görüntüye dahil olur ve izleyici bunu yadsımaz. Modern sinemanın *flashback* ve *flash forward*ları yerine tarih içinde usulca yolculuk edebilen bir kameradır söz konusu olan, çünkü 2003 yılında 44. Selanik Film Festivali sırasında yapılmış bir söyleşide Angelopoulos'un dinleyicilerine hatırlattığı gibi, plan sekansın kesintisizliği, tarihin bütüncüllüğüyle ilgilidir: "Unutmayalım, söylediğim ve inandığım gibi, geçmiş asla geçmiş değildir, şimdidir."



Yıkılan ütopyaların yarattığı umutsuzluk, kendini belki de en net *Ulis'in Bakışı*'nda, Tuna'dan gemiyle taşınan Lenin heykeli sahnesinde gösterir.

YIKILAN ÜTOPYALAR

Dolayısıyla Angelopoulos'un tarihe yönelik ilgisi -ki bu ilgi içinde ciddi bir politik hayal kırıklığı ve hüzün barındırır- filmlerinin değişmez öğesi olan plan sekans ve bu uzun çekimlerin var olma nedeni olan zaman kavramıyla kendini gösterir. Bu durum aslında tarihle ilgili yorum yaparken çok farklı olguları aynı cümle içinde değerlendirebilme imkânı gibi, entelektüel bir duruma benzetilebilir.

Bu, ustayla çırağın aynı yaşta bulunabildikleri, *Ulis'in Bakışı*'ndaki gibi karakterlerin tarihte yolculuk edebildikleri bir zamandır. Örneğin *Kitera'ya Yolculuk*'ta eskiye ait mizansenlerin çağdaş zamanda tekrar edilmeleri çeşitli bağlantılar kurar ve yönetmenin politik yaklaşımını ortaya koyar. Onun sineması Pascal Bonitzer'in söylediği gibi "yakının ve uzağın ve bunların anlamlandırdığı bütün duyguların sanatı"dır.

Bu duygulardan en yoğunu da kuşkusuz hüzündür. *Kitera'ya Yoculuk*, *Arıcı*, *Puslu Manzaralar*, *Leyleğin Geciken Adımı*, *Ulis'in Bakışı* ve *Zamanın Tozu* (*Trilogia II: I skoni tou hronou*, 2008) filmlerinde yönetmenin daha önce benimsediği kolektif tarih anlayışından bireysel tarihçelere geçiş yaptığı ve inandığı tarihin gerçekleşmemesinden doğan hüzün açıkça görülmektedir. Eleni Karaindrou'nun müziklerinin de eşsiz bir şekilde güçlendirdiği bu epik lirizm, yıkılan ütopyaların yarattığı umutsuzluk, kendini belki de en net *Ulis'in Bakışı*'nda, Tuna'dan gemiyle taşınan Lenin heykeli sahnesinde gösterir. Plan sekans düş kırıklıklarını en iyi yansıtabilen sinemasal araçtır.

Angelopoulos'un sinema anlayışının fotoğraf sanatıyla önemli ilişkilere sahip olduğunu da vurgulamak gerek. Genellikle uzun, çoğu zaman sabit ve kesintisiz çekimler, donuk kareler bir fotoğraf estetiğini barındırır.[5] Bu kareler, geleneksel sinemadaki gibi farklı açılara hızlı geçişler söz konusu olmadığından izleyiciye kendini bir fotoğraftaki gibi sunmaktadır; dolayısıyla izleyici anlam alanını kendisi kurmak zorunda kalmaktadır. Bunu yapabilmesi için de yönetmen izleyiciye ihtiyacı olan zamanı plan sekanslar, yavaş kaydırmalarla vermektedir. Bu fotoğrafik çekimlere eşlik eden seslerse tıpkı sessizlikler gibi, dramanın kurulmasına önemli katkı sağlar. Bir tramvaydaki sevişmeyi ses sayesinde "izleriz"; Spyros'un Eleni için eşini terk ettiği sahneyi kırılan şeylerin sesleriyle anlamlandırırız. Eleni'nin müziği lirizmi yaratmada ne kadar etkiliyse bu kadraj dışı *diagetic* sesler de o kadar işlevseldir. İmgelerle, seslerle, ağır kamera hareketleriyle bize unuttuğumuz birçok şeyi hatırlatır yönetmen. Bir Angelopoulos filmi izlemek, eğer kolay yolu seçip sinemadan çıkmazsanız, *Sonsuzluk ve Bir Gün*'deki kahramanın düşsel bir sahnede, verandadan yüzmeye giden geçmişini izlediği gibi kolektif geçmişimize, yirminci yüzyıl tarihine ve kendimize bakmaktır.

notlar:

[1] David Bordwell'in, sekans uzunlukları için, Hollywood'un dijital teknolojilerin de gelişmesiyle plan sekans anlayışını nasıl terk ettiğini etraflıca incelediği 'The Way Hollywood Tells It' (2006) adlı kitabına ve yönetmen hakkındaki yorumları içinse 'Figures Traced in Light: on Cinematic Staging' (1998) kitabı içindeki 'Angelopoulos ve Melankoli' adlı makalesine bakılabilir.

[2] İkinci Dünya Savaşı sırasında Marcel L'herbier liderliğinde kurulan; çok geniş bir yelpazede eğitim veren Fransız film okulu, Angelopoulos burada okumuş ama mezun olmamıştır.

[3] Bu ve diğer alıntılar için bkz. Theo Angelopoulos, Dan Fainaru, Çev. Mehmet Harmancı, Agora Kitaplığı, 2006.

[4] Ayrıca çekim süreci de yavaştır. Harvey Keitel Angelopoulos'a şöyle söyler: "Senin bir plan çekim için harcadığın zamanda Tarantino filmini çoktan çekip bitirirdi."

[5] Angelopoulos'un yine fotoğrafik imgelerle işleyen Nuri Bilge Ceylan filmlerini çok beğenmesinde bu benzerliğin payı olmalı.

YARIM KALAN ÜÇLEME

Angelopoulos'un tamamlayamadığı üçlemesinin ilk iki filmi olan **Ağlayan Çayır** ve **Zamanın Tozu**, geçmişin ağırlığını ve kaybedilen bir mücadelenin yarattığı kırılmanın günümüzdeki karşılıklarını deşifre eder.

■ **BARIŞ SAYDAM**

Theodoros Angelopoulos'un sinemasal yolculuğu aslında Homeros'un 'Odysseia'sını andırır. Yönetmenin her filmi, bir ev bulma ve bir denge kurma arayışının peşinde sürüklenen bir insanın yolculuk boyunca yaşadıklarının izdüşümlerini sunar ve kaçınılmaz olarak İthaka'nın tahayyül edilen yer olmadığı gerçeğinin ağırlığını taşır. Fransa'nın en hareketli döneminde sol hareketin geleneksel muhafazakâr sistemi değiştirebileceğine dair bir inanç taşıyan, ülkesine döndüğünde darbeler ve dikta rejimleriyle savrulan, Soğuk Savaş ve sonrasında ise umutlarını büsbütün kaybeden bir adamın ve onun temsil ettiği kuşağın *kaybını* ifşa eder. Bu açıdan, yönetmenin sineması, üçlemeleri üzerinden üç bölüme ayrılarak incelendiğinde -toplumsal ve siyasi olayları öne çıkaran ilk dönem filmlerinden bireysel hikâyeleri ve yuva arayışını merkeze alan ikinci dönem filmlerine geçişi ve sonrasında sınırların belirsizliği üzerinden göçmenlik olgusunu tartıştığı üçüncü dönemine kadar olan süreç- daha iyi anlaşılabilir. Toplumsal ve siyasal olaylara dikkat çekerek yaşanan dönüşüme ayna tutan ilk filmleri, dönüşümün yaşanması ve yenilgiyle birlikte kendini daha varoluşsal ve bireysel hikâyelere bırakır. Yenilginin ardından ise, kaçınılmaz olarak kimlik ve aidiyet sorunu ortaya çıkar; yer ve yurt arayışı daha da kesif bir hale bürünür. Bu mantıksal gelişim çizgisine bakıldığında, Yunanistan'ın 1939-52 yılları arasındaki dönemini anlatan *Kumpanya*'nın (*O Thiasos*, 1975) tarihsel perspektifi de, *Kitera'ya Yolculuk*'taki (*Taxidi sta Kythira*, 1984) bir kuşağın hüzünlü vedası da, *Leyleğin Geciken Adımı*'nda (*To Meteoro Vima Tou Pelargou*, 1991) karşımıza çıkan, hepimizin modern dünyada aslında birer göçmen olduğumuz gerçeği de, yerli yerine oturur.


Ağlayan Çayır

20. yüzyılın tarihiyle kendi kişisel tarihini bir arada anlatan Angelopoulos, bitiremediği son üçlemesinde de bu çizgiyi devam ettirerek, üç dönemini tek bir üçlemenin içine sığdırmaya çalışır. Yunanistan'daki ilk büyük göç dalgası olan Amerika'ya göçü ve iç savaşı konu alan *Ağlayan Çayır (Trilogia: To Livadi pou Dakryzei*, 2004), 1919 yılından başlayarak İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan periyodu Yunanistan'da yaşanan siyasi ve toplumsal gelişmelerle paralel bir şekilde aktarır. Üçlemenin ikinci filmi *Zamanın Tozu* (*Trilogia II: I Skoni tou Hronou*, 2008) ise yönetmen A.'nın çektiği film aracılığıyla ilk filmin bittiği yerden, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinden başlayarak, yönetmen A.'nın şimdiki zamanda geçen hayatı aracılığıyla günümüze taşınır.

İki filmde de Angelopoulos savaşı ve göçü anlatısında temel motif olarak kullanırken, esas itibarıyla bu iki ana motifin neden olduğu yuva arayışıyla ilgilenir. İlk dönem filmlerinden *Kumpanya*'nın Yunan tarihinde gezinen gezgin oyuncuları gibi *Ağlayan Çayır*'da da müzisyenler Yunanistan'ın karanlık tarihini Balkanlar'ın tarihiyle örtüştürürken, faşizmin böldüğü topraklarda karakterlerin aidiyet ve varoluş hikâyesini dillendirme görevi üstlenirler. Bu hikâye geniş bir tarihsel perspektifle *Zamanın Tozu*'nda 20. ve 21. yüzyılın gelişmeleriyle tamamlanırken, yönetmenin kendi filmografisine yaptığı referanslarla da zenginleşir.

Kitera'ya Yolculuk'ta ülkesine dönen Spyros'un eski arkadaşlarıyla toplanarak dans ettiği sekans, filmin finaliyle birlikte belki de en hüzünlü anlarından birine karşılık gelir. Spyros ve arkadaşlarının unutulan bir geleneği sürdürmesi, iktidarın tek-

tipleştirici ve baskıcı söylemine inat, mücadeleye ve direnişe devam ettiklerini ifade eder ama bu sahneyi hüzünlü kılan şey mücadelenin kaybedilmesi ve kaybedilen bir mücadelenin ifşa edilen ruhu değildir: Bu sekans filmde, yeni düzene ayak uyduramayan ve bundan önemlisi yeni düzende kendilerine bir yer olmayan, bir anda yerlerinden, yurtlarından, dillerinden ve geleneklerinden mahrum bırakılmış bir kuşağın yitikliğini temsil eder.

Zamanın Tozu'ndaki Spyros, Jacob ve Eleni üçlüsü de Angelopoulos'un *Kitera'ya Yolculuk*'tan beri bütün filmlerinde kullandığı geçmişin yenilgisini hatırlatan karakterlerdir. Filmde göründükleri sahnelere taşıdıkları ağırlığın nedeni kayıp bir kuşağın temsilcileri olmalarından ileri gelir. Kolektif belleğimizde yer eden tarihsel olayların yaşandığı arka plan yerine sahnelere anlamlarını veren duygu, yönetmenin daha önceki filmlerindeki *yeniklik* ve *aidiyetsizlik* duygusudur. *Kitera'ya Yolculuk* filminde dolaylı olarak anlatılan bu duygu, *Arıcı*'da (*O Melissokomos*, 1986) Spyros'un Yunanistan'ın kuzeyinden güneyine doğru çıktığı son yolculuğunda daha da belirginleşir. *Puslu Manzaralar*'daki (*Topio Stin Omichli*, 1988) çocukların babalarını arayış serüveninde, kayıp baba figürünün yoksunluğunun bireyin aidiyetinde yarattığı boşluğa tanık oluruz. *Leyleğin Geciken Adımı*'ndaysa yaşanan mekâna yabancılığımız, sınır denilen hayalî çizgiler arasında sıkışmışlığımız ortaya çıkar. *Ulis'in Bakışı* (*To Vlemma Tou Odyssea*, 1995) yeniden İthaka'ya dönme, keşif öncesi masumiyeti bulma arayışıdır. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de (*Mia Aioniotita Kai Mia Mera*, 1998) ne İthaka'nın ne de keşif öncesi masumiyetin bir anlamının kalmadığı görülür. Angelopoulos'un filmografisinde bu şekilde bir gezinti yapmak bize *Ağlayan Çayır* ve *Zamanın Tozu* filmlerinin anlam haritasını çıkarmada fayda sağlar; zira iki film de içinde yaşadığımız yüzyılı anlatmakla ilgilenen yapımlar olmanın ötesine taşarak, geçmişin ağırlığını ve kaybedilen bir mücadelenin yarattığı kırılmanın günümüzdeki karşılıklarını deşifre ederler.

BAŞKA DENİZLERE

Üçlemenin son filmi *L'altro Mare*'nin (Öteki Deniz) çekimleri sırasında bir motosikletin kendisine çarpması sonucu hayatını kaybeden yönetmen, ömrü elverseydi üçlemenin son halkasında tüm Akdeniz bölgesini kökten etkileyen büyük bir coğrafya değişimini, işçilerle sığınmacıların dayanışmasını, Yunanistan'daki ekonomik krizi, krizin sosyolojik etkilerini anlatacaktı. Kendisiyle iki yıl önce Adana'da gerçekleştirdiğimiz söyleşide, kimlik, yurt ve aidiyet kavramlarının günümüzde değişime uğradığını, "dünya vatandaşı" olma durumunun giderek arttığını ifade etmişti. İnsanların sürekli yolculuk etme ihtiyacı hissetmesinin ev arayışını işaret ettiğini söyleyen yönetmen, kişinin benliğiyle ve dünyayla bir bağ kurmasının zorluğundan bahsetmişti.[1]



Zamanın Tozu'ndaki Spyros, Jacob ve Eleni üçlüsü, Angelopoulos'un *Kitera'ya Yolculuk*'tan beri bütün filmlerinde kullandığı geçmişin yenilgisini hatırlatan karakterlerdir.

Angelopoulos'un bu görüşleri çerçevesinde yarım kalan son filmi *L'altro Mare*'nin de işçilerin, sığınmacıların ve göçmenlerin hikâyelerinden yola çıkarak bir denge arayışını merkezine alacağını tahmin etmek zor değil. Günümüzde yaşanan siyasi ve toplumsal olayları, geçmişte yok olup giden umutlarla paralel bir şekilde anlatarak, Spyros ve onun nezdinde bütün kayıp kuşağa filminde yer vereceğine de şüphem yok. *Zamanın Tozu*'nun finalinde eski dengeleri kurma ve kayıp kuşakla yeniden bir bağ sağlama amacıyla küçük Eleni'nin uzattığı elin ve bunun yarattığı umut ışığının son filmde yerini karamsarlığa bırakacağını düşünmek de olası. Fakat bütün bunların ötesinde, *L'altro Mare*'nin finaliyle nasıl bir Angelopoulos filmini müjdeleyeceği esas önemli olan şeydi. Angelopoulos filmlerinin belirgin bir sonu olmaması, bir filmin bittiği yerde diğer filmin başlaması, yönetmenin eliptik anlatımının sadece bir üsluptan ibaret kalmamasına, geçmişle şimdiki zaman arasında bir denge arayışının tutarlılık göstermesine ve yaşamın döngüselliğinin sinemasal anlatıya da taşınmasına imkân sağlıyordu. Belki de bu yüzden, *L'altro Mare*'nin en çok finalini görememek, bir döngünün yarım kaldığını bilerek Angelopoulos'un filmografisine yeniden bakmak hüzün verici bir eyleme dönüşüyor. Bu biraz da Odysseia'nın yolculuğunun nasıl sonuçlanacağını bilmemize rağmen, o yolculuğa ortak olma keyfinin bizden alınması gibi bir etki bırakıyor. Angelopoulos'un yapmayı başardığı en önemli şeylerden biri de İthaka'nın İthaka olmadığını bilmesine rağmen, her seferinde arayışını sürdürmesiydi.

not:

[1] Barış Saydam, 'Yitik Öykülerin Ağırlığı: Theo Angelopoulos Söyleşisi', *Altyazı Aylık Sinema Dergisi*, Sayı 100, Kasım 2010, sf. 52-53.

23. ANKARA FİLM FESTİVALİ

23. Ankara Uluslararası Film Festivali **15-22 Mart** tarihleri arasında düzenleniyor. Ulusal uzun metraj, kısa film ve belgesel yarışmalarında ödüllerin verileceği festivalde, Arap Baharı'nın verdiği ilhamla oluşturulan **Anlat Şehrazat** bölümündeki Mısır filmleri ve **Robert Altman** toplu gösterimi özel bir ilgiyi hak ediyor.

İKİ USTADAN İKİ ÖNEMLİ FİLM

Festivalin 'Usta İşi' bölümünde iki usta yönetmenin filmleri gösteriliyor. Seçkinin en dikkat çeken filmi, Béla Tarr ve Ágnes Hranitzky'nin beraber yönettiği ve geçtiğimiz sene Berlin Film Festivali'nden 'En İyi Yönetmen' ödülü kazanan *Torino Atı* (*A Torinói ló*). Friedrich Nietzsche, Torino'da kırbaçlandığını gördüğü bir atı korumak için ona sarılır, ancak atı kurtaramaz. Bu olayın ardından filozof hayatının sonuna kadar konuşamaz. Bu hikâyeden yola çıkan film, atı döven çiftçiyle kızının hikâyesine odaklanıyor. Béla Tarr'ın "son filmim" dediği *Torino Atı*, nihilizme görsel bir karşılık bulma çabasında oluşuyla büyük beğeni topladı. Festival, ülkemizde vizyona girmeyen bu önemli filmi izlemek için iyi bir fırsat.

Joseph Conrad'ın aynı adlı romanından uyarlanan Chantal Akerman filmi *Budala Almayer* (*La folie Almayer*) ise 1950'li yıllarda Malezya'da korsan hazinesi arayan Hollandalı Kaspar Almayer'in hikâyesini anlatıyor. Karakterin kendi hırsı ve önyargıları altında ezilmesini ele alan film özellikle görüntü yönetimiyle geçtiğimiz Venedik Film Festivali'nde övgüyle karşılanmıştı.


Torino Atı


Budala Almayer



Los Pasos Dobles / Double Steps

Yön.: Isaki Lacuesta

San Sebastian Film Festivali'nde Altın İstridye kazanan *Los Pasos Dobles*'te, İspanya'nın son zamanlardaki en yenilikçi yönetmenlerinden biri sayılan Isaki Lacuesta, Fransız ressam/şair/yazar/lejyoner François Augiéras'ın yaşam hikâyesinden yola çıkarak yarı belgesel-yarı kurmaca bir filme imza atıyor. Güncel sanat çalışmalarıyla da tanınan Lacuesta, bu alandaki yaklaşımını (örneğin dört ekranlı bir enstalasyon olan 2007 yapımı *Traços/Traces*), uzun metrajlarına taşımayı şiar edinmiş: *Los Pasos Dobles*, farklı karakterlerin dünyaları arasında gidip gelen, söylencelerle bulguları iç içe geçiren bir film. Dadaizm ve sürrealizm akımlarına ilham vermiş esrarengiz şair/boksör/şarkıcı Arthur Cravan'la ilgili filmi *Cravan vs. Cravan*'da (2002) olduğu gibi, geçmişi muammayla dolu, hakkında üretilen söylentilerin haddi hesabı olmayan çok-kimlikli bir sanatçının yaşamından feyzle çok-düzlemli bir kurgu dünyası yaratıyor. Bir Afrika çölünde bulunan askerî bir yeraltı sığınağının tüm duvarlarına resim yaptığı, sonra da kimseler bulmasın diye sığınağın üstünü kumla örttüğü rivayet edilen François Augiéras, Lacuesta'nın yorumunda Afrikalı bir dervişe dönüşebiliyor örneğin. İzleyicinin, filmin birbiriyle çok gevşek bağlara sahip olan parçalarını seyir sürecinde ilişkilendirmesi oldukça zor, hatta imkânsız. *Los Pasos Dobles*'i geçmişle hayalî bir diyalog kuran, sanat dediğimiz şey üzerine serbest çağrışımlar yapan bir proje olarak görmek gerekiyor. Ne kadar başarılı tartışılır ama Augiéras'ın sırlarına ve tanımlara sığmayan sanatçı duruşuna sadık kalan bir film olduğu kesin. **(Fırat Yücel)**

Ruh Eşim / Cafe de Flore

Yön.: Jean-Marc Vallée

C.R.A.Z.Y'de eğlenceli ve bol renkli olmanın yanında aynı zamanda travmatik bir büyüme öyküsü anlatan Jean-Marc Vallée; *Young Victoria* ile vasat dönem filmi sularına açıldıktan sonra tekrar *C.R.A.Z.Y*'deki hareketli ve bol karakterli yapısına geri dönüyor. Bu sefer senaryosunu tek başına kotardığı *Ruh Eşim*'de iki farklı zaman ve mekânda karakterlerin ruh eşlerini aramasına yönelik bir malzeme üzerinde çalışan Vallée, öykülerdeki geçişlerden, paralelliklerden ve karakterlerin iç çatışmalarından da faydalanarak yine hızlı kesmeler eşliğinde dinamik bir öykü anlatımı tutturuyor. Bunun yanında anlatımdaki ritmini belirlerken de tıpkı *C.R.A.Z.Y*'de olduğu gibi müzikten fazlaca faydalanıyor. Lineer olmayan bir öykü, kurgu masasında şekillenmiş gösterişli bir anlatım ve çok şık bir görsellik eşliğinde *Ruh Eşim*, ilk başta seyirciye belki sıcak ve doğal gelmeyebilir, ancak bir şekilde hem karakterlerin dünyasına girmeyi çok iyi becerip hem de fazla sulandırmadan onlara dışarıdan bakmayı beceriyor. **(Kemal D. Yılmaz)**





Yangın Var

ULUSAL YARIŞMA

Festivalin bu yılki Ulusal Uzun Film Yarışması'nda dokuz film yer alıyor. Altın Portakal kazanan ve geçtiğimiz ay vizyona da giren Hasan Tolga Pulat imzalı *Güzel Günler Göreceğiz* ile birlikte, programda Antalya'nın ardından şimdi de Ankara Film Festivali'nde yarışacak olan üç film daha var: Ümit Ünal'ın dört karakter arasında geçen gerilimi *Nar*, Ramin Matin'in yine tek mekânda geçen psikolojik gerilimi *Canavarlar Sofrası* ve Erdal Rahmi Hanay'ın Makam Üçlemesi'nin ilk filmi *Hicaz*. Üç yalnız adamın hikâyesini anlatan Caner Erzincan imzalı *Mar* ise, ilk gösterimini Adana Altın Koza Film Festivali'nde yapmıştı. 12 dalda verilecek ödüller için yarışacak diğer filmler de geçtiğimiz aylarda vizyonda izleme fırsatı bulduğumuz yapımlar: Diyarbakırlı bir kadınla Karadenizli bir itfaiyecinin aşkını anlatan Murat Saraçoğlu imzalı yol komedisi *Yangın Var*, Tayfur Aydın'ın son bir dilek için çıkılan zorlu bir yolculuğu konu alan *İz*'i (*Rêç*), *Sonbahar*'ın yapımcısı Serkan Acar'ın 80'lerin sonundaki sol örgütlere baktığı *Aşk ve Devrim* ile Yüksel Aksu'nun kuramsal köy komedisi *Entelköy Efeköy'e Karşı*. Ulusal Yarışma'daki filmleri Sami Şekeroğlu, Çiğdem Vitrinel, Osman Şahin, Doğan Sarıgüzel ve Cüneyt Cebenoyan'dan oluşan jüri değerlendirecek.

ANLAT ŞEHRAZAT

Geçtiğimiz senenin en önemli tarihsel olaylarından biri olan ve Mısır'ın 30 yıllık diktatörü Hüsnü Mübarek'i 18 günde deviren halk direnişi, Ankara Film Festivali'nin 'Anlat Şehrazat' seçkisinin ilham kaynağı. Seçkide, protestoların mottosu haline gelen 'ekmek, değişim ve sosyal adalet' temaları dahilinde, Mısır'ı anlatan 6 film gösterilecek. 'Anlat Şehrazat'ın filmlerinden *18 Gün* (*18 Days*, 2011) geçen sene Cannes Film Festivali'nde de gösterilen ve tüm geliri Mısır'ın köylerinde daha iyi eğitim şartları için harcanan bir film. Kolektif bir çalışmanın ürünü olan *18 Gün*, 10 farklı yönetmenin ve her üyesi projede gönüllü olarak yer almış bir ekibin elinden çıkan 10 kısa filmden oluşuyor. Gerçek bir hikâyeye dayanan *Esma* (*Asma'a*, 2011) ise HIV-pozitif teşhisi konulmuş bir kadının önyargılarla savaşını, geçmiş ve gelecek arasında hızlı bir tempoyla gidip gelerek anlatıyor. 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde de gösterilen *Kahire 678* (*Cairo 678*, 2010) cinsel istismara maruz kalmış üç kadının adalet arayışını konu almakta. Ahmad Abdalla'ın yönettiği ve 30. İstanbul Film Festivali'nde Altın Lale ödülünü alan *Mikrofon* (*Microphone*, 2010) genç bir adamın, ABD'den İskenderiye'ye dönüşünü ve buradaki hip hop, rock ve caz müzisyenlerinden oluşan müzik camiasını keşfedişini anlatıyor. Hesham Issawi'nin Mübarek devrilmeden önce çektiği ve Mübarek'in diktatörlüğü sırasında kadınların Mısır'daki yaşamını yansıtan filmi *Kahire'den Kaçış* (*Cairo Exit*, 2010), bir nevi halkın neye karşı ayaklandığının hikâyesini anlatıyor. Filmde annesine bakmak için Mısır'da kalmak ya da erkek arkadaşıyla ülkeden kaçmak arasında seçim yapmaya çalışan 18 yaşındaki Amal'ın yaşadıklarına tanık oluyoruz. Seçkinin son filmi *Tahrir 2011: İyi, Kötü ve Politikacı* (*Tahrir 2011: The Good, the Bad and the Politician*, 2011) ise, üç ayrı yönetmenin çektiği üç bölümden oluşan bir belgesel. Film, daha küçük çapta bir protesto olarak başlayan ancak sonradan Mısır'ın tarihini değiştirecek bir ayaklanmaya dönüşen direnişi, kamerasını sırasıyla direnişin önde gelenlerine, direnişi bastırmak için görevlendirilmiş güvenlik görevlilerine ve son olarak da Mübarek'in kendisine çevirerek anlatıyor.


Mikrofon



TOPLU GÖSTERİM: ROBERT ALTMAN

Festival, 2006 yılında kaybettiğimiz Amerikalı auteur **Robert Altman**'ı yedi filmden oluşan bir toplu gösterimle anıyor. Seçkinin neredeyse tamamı, Altman'ın erken dönemi olarak nitelendirebileceğimiz, 70'li yıllarda çektiği filmlerden oluşuyor.

■ **SENEM AYTAÇ**



McCabe & Mrs. Miller

70'lerde çektiği filmler, Altman'ın 'Yeni Hollywood' yönetmenlerinin çoğu gibi türler arasında gezinirken türler üzeri bir sinema yapmayı başaran bir usta olduğunu ortaya koyuyor. Yerleşik Amerikan tür kodlarını kullanarak onları alt üst eden ve böylelikle tür konvansiyonlarının ideolojik tarafını da açık eden bir sinema anlayışı vardır Altman'ın. Edward Anderson'ın 1937'de yazdığı ve daha önce Nicholas Ray tarafından *They Live By Night* (1949) adıyla sinemaya uyarlanmış olan 'Bizim Gibi Hırsızlar', Büyük Buhran döneminde geçen bir 'kanun kaçağı' hikâyesidir. Ray'in, 70'lerde peşinden gidecek olan Yeni Hollywood yönetmenleri için halihazırda eğip bükerek yeni bir yaklaşım getirdiği türe, Altman kendi yorumunu ekler. Altman sinemasının vazgeçilmezlerinden Shelley Duvall'ın perdede ilk büyük rolünü oynadığı film olan *Bizim Gibi Hırsızlar* (*Thieves Like Us*, 1974) boyunca kimsenin elinden düşürmediği ve adeta bir emzik gibi ağızlarından düşürmedikleri Coca-Cola şişeleri bile, Altman'ın toplumsal meseleleri mizahi bir biçimde ele alma hünerini ortaya koyar. Ekonomik kriz sonucu "aramızdaki suçluların" toplumun tamamını kapsar hale geldiği *Bizim Gibi Hırsızlar*, onları "biz"leştirir ve sıradanlaştırırken, aile kurmaya çalışan genç çiftin naiflikleriyle ironik bir toplumsal portre de sunar. Benzer bir biçimde *McCabe & Mrs. Miller*'da (1971) da, western türüne 'hayat gailesinin' öne çıktığı bir yorum getirir ve girişimci bir ikilinin salon ve genelev kurma çabaları üzerinden, kapitalizmin yeşermeye başladığı toprakların hikâyesini anlatır.

Kara filmden gençlik filmlerine, komediden fantastik sinemaya, vasat Amerikan filmlerinin ortaya karışık ve komik bir versiyonu olan *Brewster McCloud* (1970), MGM logosunun üzerine yankılanan 'açılış repliğini unuttum' repliği ve Fellinivari sonuyla Altman'ın kendini yansıtan (*self-reflexive*) üslubunun ilk sinyallerini verir.

Aynı yıl çektiği *Cephede Eğlence* (*M*A*S*H*, 1970) ise savaşın 'absürdlüğünü' en başarılı biçimde ortaya koyan savaş filmlerindendir. Altman sinemasının bir diğer vazgeçilmez öğesi olan ses tasarımı, *Brewster McCloud* kadar *Cephede Eğlence*'nin de tanımlayıcı özellikleri arasındadır. Megafonla yapılan anonsların ve radyo seslerinin görüntüler üzerine düşerek dış ses niteliği kazandığı, diyalogların birbirine karıştığı, şarkıların hikâyeye katıldığı bol katmanlı ses bandı, Altman'ı Altman yapan şeylerden biridir.

70'lerin 'feminist distopya'larını andıran *Hayal ve Görüntü* (*Images*, 1972) ve *Üç Kadın* (*3 Women*, 1977) ise Altman filmografisinin bir başka yüzünü temsil eder. Gördüğü bir rüyadan yola çıkarak çektiği *Üç Kadın*'da kimliklerin sürekli birbirinin yerine geçtiği çağrışımsal bir şahesere imza atan Altman, *Hayal ve Görüntü*'de çocuk romanı yazarı Cathryn'in şizofrenik dünyasında gezinirken, tıpkı filmin içinde tamamlanmaya çalışılan yapboz gibi, Cathryn'in algısını temel alan paramparça bir anlatım benimser. Altman, açılış sekansında örneklendiği üzere, sürekli bir şeylerin ardından bize izlettiği karakterleri ve 70'ler Amerikan sinemasının ortak özelliği olan 'tekinsiz zum'larla, seyircisiyle kurduğu dünya arasındaki mesafeyle sürekli oynar.

Seçkinin 90'lara ait tek filmiyse, Altman'ın BBC için bir mini dizi olarak tasarladığı, fakat uzun metraj bir sinema filmi olarak da kurguladığı *Vincent & Theo* (1990). Tim Roth'un canlandırdığı Vincent van Gogh ile sanat tüccarı kardeşi Theo'nun hikâyesini anlatan film, Altman'ın *Oyuncu*'dan (*The Player*, 1992) son filmi *A Prairie Home Companion*'a (2006) birçok filminde göze çarpan endüstri eleştirisinin bir parçası olarak düşünülebilir. Hollywood içinde yer almaya çalışan muhalif bir *auteur* olarak, sanatçının üretimi ile sanatın ticareti arasındaki çelişkilere sürekli dikkat çeken Altman, kendi estetiğiyle Van Gogh tablolarının estetiğini birleştirdiği *Vincent & Theo*'da, seyircisini Van Gogh kadar kendi hikâyesi üzerine de düşündürür.



FİLMMOR 10 YAŞINDA

FİLMİMİZ MOR OLSUN!

Filmmor Kadın Filmleri Festivali 10. yaşını kutlarken, asrını devirmiş feminist sinemanın en iyilerini izleyiciye sunuyor; dostlarını, sevdiği yönetmenleri bir araya getiriyor. Festival direktörü ve 70-80-90 Masum, Küstah, Fettan filminin yönetmeni **Melek Özman** ile, feminizmden öznel sinemaya, oradan da öznel tarihe uzanan bir söyleşi yaptık. Bunca yıl kadınları sahnenin baş tacı yapan kadın filmleri festivali Filmmor'a nice güzel yaşlar diliyoruz.

■ SÖYLEŞİ: **MÜGE TURAN** FOTOĞRAF: **DERYA KOÇ**

Feminist sinemayla başlasak?
Feminist sinemanın ne olduğunu tam olarak bilmiyorum ama benim için feminist olarak sinema yapmak, öyle anlatmak, bakmak, üretmek demek. Çünkü bir tür değil, tür olacak kadar belirleyici bir şey yok ortada ama bir feminist olarak hayata bakarak, sadece içerik anlamında değil, var olan geleneksel dilin dışında da bir sinema yapmak, dilin içinde yeni arayışlara gitmek önemli olan.

"Feminist sinema 100 yılı devirdi" diyoruz ya, nasıl geçti bu yüzyıl?
Aslında Alice Guy Blaché'ın 1906'da yaptığı bir film var: *Feminizmin Sonuçları* (*Les résultats du féminisme*). Yönetmen feminizmin dünyayı değiştireceğine çok inanmış, hatta 2000 yılında artık erkeklerin isyan edeceği bir gelecek kurgulamış, bir kehanet filmi çekmiş. Artık öyle bir zamanda değiliz. Yani ben 100 yıl sonrasının filmini yapsam, böyle şeyler anlatmam. Koşulların kadınlar için daha iyi olacağına inanırım ama kadınların yönetimde, erkeklerin ise isyanda olacağını düşünmem. 100 yılda ne değişti? Dairesel bir değişim sanki kadınların yaşadığı, düz bir çizgi değil, inişli çıkışlı. Virginia Woolf'un 'Kendine Ait Bir Oda'yı yazdığı zamanı düşünelim! Bugünlerde, kadınların eğitim alma hakkı var mıydı yok muydu, üniversiteye giremiyorlar mıydı, bunlar konuşuluyor. O zaman duruyoruz. Evet, bir sürü şey değişti ve daha çok çatışma var. Sinemada da böyle, benim için erkekler muhafazakâr tarafı temsil ediyor, metaforik olarak, değişimin tarafı ise kadınlar. Erkeklerin direnci var. Kadınlar güçlü bir değişim isteğinde, bunun için adımlar attıkça, erkeklerden daha sert tepkiler alıyorlar. Bu çatışmadan dolayı da şiddet artıyor. Kadınlar artık itaat etmiyorlar. Bugün kadın düşmanlığı daha keskin bence, çünkü artık kadınlar politik olarak daha görünürler.

Sizin için hangisi önce geliyor, feminizm mi, sinema mı?
Önce feministim. Ama aslında ikisi beraberdi hep: Sinema-TV okurken bir taraftan da Virginia Woolf okuyordum. *Potemkin Zırhlısı*'nı izleyişimde, o bebek sahnesinde şöyle düşündüğümü hatırlıyorum: Bu filmde kadınlar sadece burada var. Çok etkilemişti beni, çok uzundur ya bebeğin düşüşü... "Böyle olmasaydı keşke" demiştim.

"Bu kadın filmidir" dediğiniz ilk film hangisiydi?
Aslında 'kadın filmi' kavramını sevmiyo-

rum, ama 'kadın filmleri festivali' yapan ekipteyim. O bir gelenek, dünyada böyle bir adla başlamışlar, biz de öyle gidiyoruz. Feminist sinema denmesini tercih ederdim: 'Filmmor Feminist Film Festivali' daha iyi bence aslında. *Piyano*'dur herhalde, öğrenciliğimde izlemiştim. Özellikle orman sahnesini unutamıyorum. Çünkü biz, kadınların üst, erkeklerin alt açıdan çekildiği filmler görüyorduk hep. Öğrenci olarak gözüm o tip şeylere çok takılırdı. Orman sahnesinde Jane Campion kadını bir ölçek büyük, erkeği bir ölçek küçük çekmişti, böylece o kadın, izleyicide başka bir etki yaratmıştı. Kadını yargılamak yerine yüceltmesi benim için çok önemliydi.

Türk sinemasıyla ilişkiniz nasıl?
Komik bir hikâyedir... Babam öğretmendi ve köye tayini çıkmıştı. Köyde elektrik yoktu, bizim akülü bir televizyonumuz vardı. Bu 2-3 yıllık köy öğretmenliği döneminde bütün köy, cumartesi günleri film seyretmeye bize gelirdi. TRT 1'de yerli filmler olurdu. Ben tüm köyle beraber o filmleri izlerken kötü kadınları severdim. Ertesi gün sinemacılık oynardık mesela, ben kötü kadınların repliklerini söylerken bulurdum kendimi. Suzan Avcı'lar, Lale Belkıs'lar, Neriman Köksal'lar... Tabii kimseye söyleyemiyordum, topluca izlendiği için herkes onlara bağırıyordu, bense onlara bir yakınlık hissediyordum. Herkes Türkan Şoray, Filiz Akın severken ben onları hiç hissetmiyordum. "Allahım, kötü kadın mı olacağım, nasıl biriyim ben?" derken yıllar geçti. Sonrasında kadınlarla *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı neden çok sevdik diye konuşurken fark ettim ki, o kadınların replikleri yoktu! Kötü kadınların ise sınırlı da olsa replikleri vardı. Karakteri ve diyaloğu olan onlardı. Ya ayna karşısında Türkan Şoray gibi göz süzeceğim ya da Neriman Köksal repliklerini hatırlayacağım. Sorunun bende değil, o filmlerde olduğunu gördüm. Sonra beni o kadar üzmüş o filmlerle hesaplaşmaya başladım.

Filmmor nasıl oluştu?
Tesadüfen, o da ne kadar tesadüf bilemiyorum gerçi... Medya sektöründe çalışıyordum, kanalın karar verdiği, sevmediğim programların yönetmenliğini yapıyordum, çok mutsuz zamanlardı. Medyadan tanıdığım birkaç arkadaşla hep hayaller kurardık, keşke kendi işimizi yapsak, kadınlara "bayan" denmeyen, kadınların var olduğu, dilediğimiz işleri... Sonra 2001 ekonomik krizi oldu, bazılarımız işsiz kaldı, derken küçük bir adım attık ve 'Filmmor Kadınların Sinema Atölyesi' diye



> "*Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı konuşurken fark ettim ki o kadınların replikleri yoktu. Kötü kadınların ise sınırlı da olsa replikleri vardı. Karakteri ve diyaloğu olan onlardı."

bir şey başlattık. *Klitoris Nedir?* diye bir film yaptık. İlkiydi o. Benim filmimdi. Sonra 5-6 kişi sırayla başka filmler yapacaktık. Ancak bu filmden sonra işler çığırından çıktı. Film, yeraltı dünyayı dolaştı, ilgi gördü, bizimle ortak iş yapmak isteyen çok sayıda kadın grubu çıktı. Sadece bir mail adresi olarak var olan sinema atölyemiz dünyada bir dolu feminist grupla bağlantıya geçen, varlığıyla heyecan veren bir şey olunca, festivali yapmaya başladık, atölyeyi de sürdürdük.

Gösterdiğiniz ilk filmi hatırlıyor musunuz?
Hiç unutmuyorum, Marie Mandy'den *Filmer le désir*'i (2002) gösterdik.

Festivali 10 yıldır yapıyorsunuz ve arkanızda herhangi bir ekonomik güç, destek yok. Gerçek anlamda bağımsızsınız. Bu büyük bir güç!
Hem iyi, hem kötü! İyi ki bir grup kadın, bağımsız bir kadın filmleri festivali yapmış. Bu şahane! Bununla gönenç duyuyorum. Ancak 10 yıldır bu festivale ihtiyaç duyulmuş. Hâlâ aynı yerde olmuş kadınlar. Kadın filmleri festivalleri nihai bir hedef değil; yapacağız, bitecek ve diğer festivallerde kadın yönetmenlerin filmlerini yarı yarıya gösteriliyor veya kadınlar yarı yarıya üretiyor olacaklar. O zaman bize ihtiyaç kalmaz zaten. Öte yandan sadece göstermek değil, kadınların üretimini desteklemek için de önemli kadın filmleri festivalleri. Taleplerimiz her yıl artmış, başvuran filmleri izleyemez, yetişemez hale gelmişiz. Böyle de bir yanı var. Sonuçta, dertleri aynı olan, bunları dillendirmek, filme almak ya da sadece konuşmak isteyen kadınlar için bir alan sağlıyor Filmmor, onları bir araya getiriyor. Bir sürü kadına dokundu, o kadınlar birbirine dokundu. Bu çok kıymetli. Türkiye'nin yaklaşık 30 ilini dolaştık. İlk başta 20-25 filmken şu anda 500'e yakın film başvuruyor ve her yıl 70-80 tanesini gösterebiliyoruz. Birçok kadın, "filmlerim görülebilir" diye film yapıyor, motivasyon kazanıyor. Bir de büyük bir festival olma telaşına kapılmadan, spot ışıkları yakmadan da, ağır ama emin adımlarla kimlikli bir festival yapılacağını göstermişizdir belki birilerine.

Bu 10 yıllık süreçte Türkiye sinemasının değişimini nasıl değerlendiriyorsunuz? 2000'li yıllar kadınlara yaradı mı?
2000'ler Türk sineması için, 90'larda başlayan özlerine, ataerkil köklerine dönme döneminin devamı diyebilirim. Bu dönem kadınların hayrına olmadı. Eski melodramlara gittiler, oralardan esinlendiler. Türkiye sinemasında halen en baskın tür melodram ve o melodramlardan çıkış, hayır yok kadınlara. Ama diğer taraftan, daha samimi, daha öznel bir sinemanın ipuçları da var. Öznelliğin olduğu yerde bütün o ataerkil kökler sarsılır. Öznelliklere yer açtığınızda, bir yerinden kadın öznelliklerine de alan açılması ihtimali doğar.

Yeni nesil kadın yönetmenlere nasıl bakıyorsunuz?
90'lı yıllarda çok az isim vardı. Şimdi ise ak-



> "Erkeklere kızmamın sebebi koşulların onlar için çok iyi olması değil, keşke onlar da bu halden memnun olmasalar! Ne kaybettiklerini görmeyecek kadar ayrıcalıkları var işte."

tif üreten çok kadın var. Yeşim Ustaoğlu'nun, İlksen Başarır'ın filmlerini çok seviyorum. Onlardan tek şikayetim, erkek yönetmenlere göre öznelliğe daha kapalı durmaları, kendilerini daha cinsiyetsiz, nesnele yakın konumlandırmaları. Bu biraz kadınca bir durum. Kadınların daha cesur olmalarını istiyorum. Kaskatı örgütlenmiş bir sinema sektörünün içinde "ben kendi öznelliğimle sinema yapan, başka öznelliklere yer açan bir sinemanın peşindeyim, feminist bir yönetmenim" diye ortaya çıkmak çok zor. Bu benim dileğim.

Hangi yönetmenlerden umutlusunuz?
Kutluğ Ataman, Ferzan Özpetek, Yeşim Ustaoğlu ve İlksen Başarır'ı sayabilirim.

Bir yönetmen olarak özendiğiniz ya da idolünüz olan bir kadın var mı?
İdolüm diyemem ama Chantal Akerman'ı takip ederim. Onun filminin her karesine sirayet eden öznelliği seviyorum. Yeşim Ustaoğlu'nda mesafeli bir öznellik var, onu da severim. Marleen Goris'in öykü anlatışını seviyorum, onun filmlerinde, sözlü tarihi, anlatıları taşıyan kadınlardır. O anonimi yaratanın kadınlar olduğunu hatırlatıyor filmleri. Filmlerinde, masal anlatan kadınlar geleneğini gösterdiği için tutuyorum onu, yoksa dili çok Hollywoodvari. Furuğ Ferruhzad var sonra. Çok isterdim kadın kahramanlarla büyümeyi ama maalesef ben idollerle büyümedim. Esinlenebileceğimiz kadın kahramanlar yoktu, ancak antikahramanlar vardı. Çocukluğumda Furuğ okuyup "büyüyünce ben de böyle olacağım" demedim. İşin kötüsü 80'lerde de öyle kadınlar yoktu, politik açıdan zor zamanlardı. Keşke şimdi sayacağım kadınlarla büyüseydim, bazı yolları daha kolay yürürdüm, daha az tökezlerdim, daha az yüzüm kanardı, ama olmadı. Sonradan tanıyıp sevdiklerim: Furuğ, Virginia Woolf, Ursula Le Guin...

Başından geçen bir olay ya da tanıdığın biri var mı bugünkü Melek'i oluşturan?
Kardeşlerimle olan ilişkim diyebilirim. Brontë Kardeşler gibiydik biz, herkes solcuydu evde, benim içinse ev, yer silme işkencesiydi. Babamın, amcamın solcu arkadaşları gelirdi eve, ayakkabılarını çıkarmazlardı nedense, eylülde hep yağmur yağardı Artvin'de. Onlar çizmelerini çıkarmazlar, gittiklerinde biz yer silerdik. Jandarma gelirdi, evi ararlardı, biz yine yerleri silerdik. '80 dönemini böyle yaşarken çok öfkelenirdim. Onlar dünyayı kurtarmaya kalkarken, neden bize sürekli yer sildirdiklerini anlamazdım. Babam, amcam bize karşı çok totaliterlerdi, o solcu kişiliğini dinlerken ağzından çıkanlara bayılırdım, ama bize karşı davranışları korkunçtu. Bizim de Brontë Kardeşler gibi bir hayal dünyamız oldu. Köye gittiğimizde mısır tarlasının içine saklanırdık, mısırların püsküllerine kız derdik, kız ordusu kurardık onlarla. O gün kızdığımız kim varsa, örneğin babam, onun üstüne yürürdük. Kız kardeşlerimle birlikte yarattığımız hayal dünyasında zaferler kazandık, başka bir dünya kurabildik, onun içinden büyüdük herhalde. Brontë'ler de küçükken evlerinin damında kadınlarla erkeklerin eşit olduğu bir hayatın hayalini kurarlarmış. Biz de kadın olarak herkesi yendiğimiz bir hayatın hayalini kurardık.

Ufukta yeni film var mı?
Var, kendi büyüme hikâyemi anlattığım bir uzun metrajın senaryosu üzerine çalışıyorum. Cinsel özgürlük etrafında dönüyor. Cinsel özgürlüğü neden bu kadar takıntılı yaşadık diye düşününce, asıl yasaklayanların ne kadar sorunlu olduğunu daha iyi anlıyorum. Biraz oraları hatırlayıp anlatmaya çalışacağım. Zor oluyor, çünkü bu ülkede birçok kadın 20'li yaşlarına dönmek istemez. Ben istemiyorum, hikâyesini anlattığım kadınlar da. Çünkü çok zor yıllar. Hatırlama amaçlı geriye gitmek bile iyi gelmiyor. Biz kadınların büyüme hikâyeleri çok travmatik. Göğüslerimiz çıktığında kambur yürümeyi öğrendik. Sokakta kambur kadınlar görünce kız kardeşlerim diyorum, o hissi biliyorum, göğüslerini saklamak için öyle yürüyorlar. Regl olduğumuz zaman başka bir şey. Cinselliği keşfetmek, büyümek bu kadar sancılı olmamalıydı, farklı, keyifli hikâyeler olmalıydı. Tam tersine 30 yaşında büyüdük. Tabii hak yemek istemem; erkekler 30'larında dahi büyümüş olmuyorlar ama bunun iyi bir durum olduğunu düşünüyorlar. Onlara kızmamın sebebi koşulların onlar için çok iyi olması değil, keşke onlar da bu halden memnun olmasalar! Ne kaybettiklerini görmeyecek kadar ayrıcalıkları var işte.

Filmmor onuncu yaşını nasıl kutlayacak?
Feminist sinemanın yüzüncü, bizim de onuncu yılımız, elem tere fiş, kem gözlere şiş diyerek, tahtalara vurulacak bir festival olacak. Feminist sinemanın 100 yılından, izleyicinin kolay kolay bir arada bulamayacağı filmlerden bir seçki yaptık: *Piyano*'dan *Orlando*'ya, *Femizimin Sonuçları*'ndan *Jeanne Dielman*'a... Kendi on yılımızdan bir derleme yaptık, tüm bunları bir arada izlediğiniz zaman 'feminist sinemaya giriş' olacak. 30 filmlik bu program dışında her yıl olduğu gibi son dönemin filmlerini gösterdiğimiz 'Kadınların Sineması' ve 'Cinsiyetler' bölümü var. Bir de devrimi çoktan yapmış kadınların filmlerini topladığımız 'Tunus'un Yaseminleri'nin yanı sıra, Marie Mandy toplu gösterimi sunuyoruz.

KADINLARIN YÜZ YILLIK TANIKLIĞI

Onuncu yılını kutlayan **Filmmor**, feminist sinemanın en erken döneminden örneklerinden günümüz örneklerine uzanan bir seçkiyle, kadınların yüz yıllık tanıklığını bir kez daha perdeye taşıyor.

■ ASLI ÖZGEN TUNCER

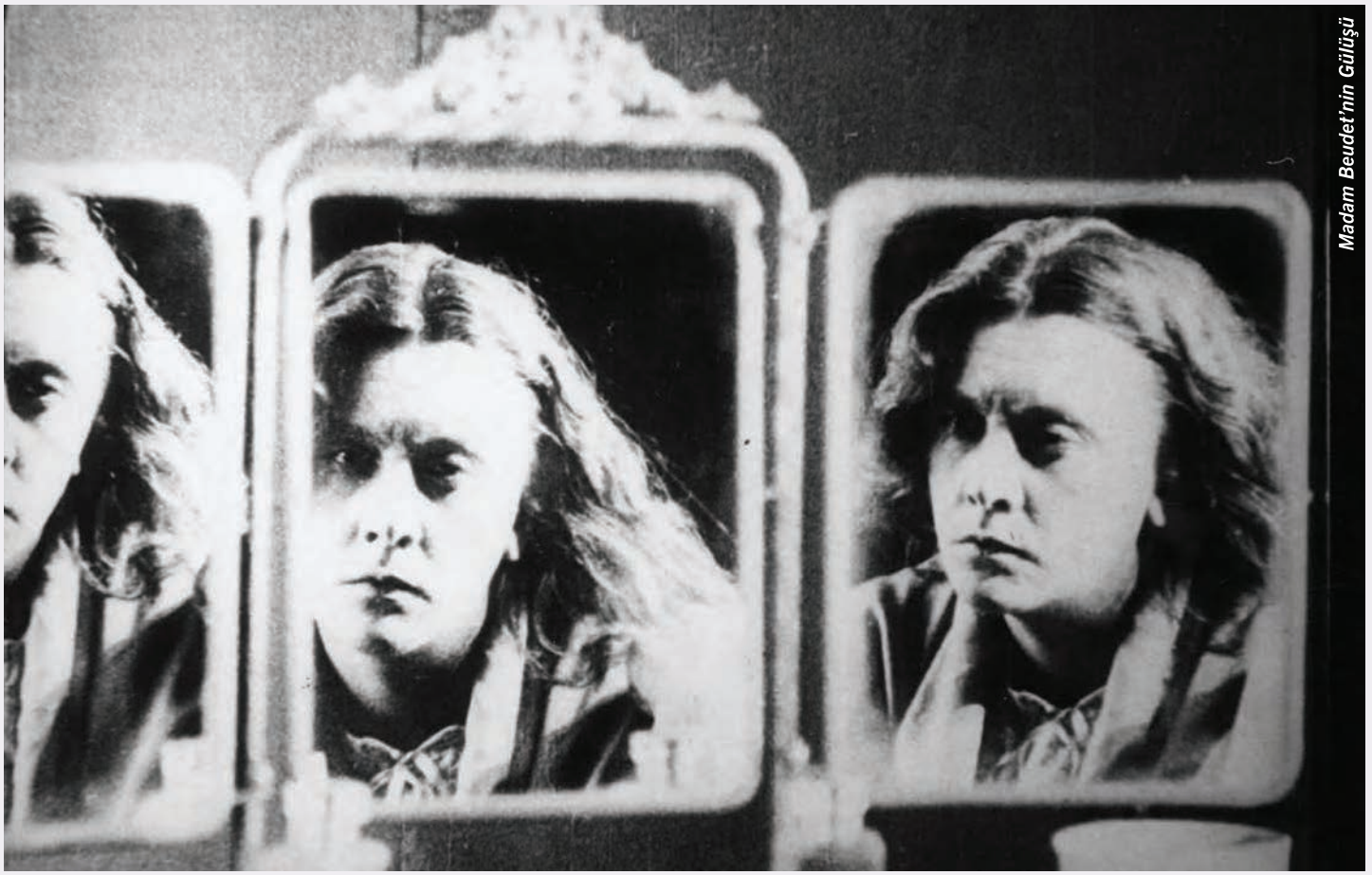
Kadınlar sinemanın ilk yıllarından beri film yapmakta oldukları halde, 'kadın sineması' kavramının geçmişi çok da eskilere uzanmıyor. Bugün daha çok *auteur* statüsündeki kadın yönetmenlerin, kadınların erkek egemen düzen karşısındaki mücadelelerini perdeye taşıdıkları filmleri ifade etmek için kullanılan bir kavram 'kadın sineması'. Türlü tartışmalarla birlikte bugün bu kavram altında sınıflandırılan filmlerin en önemli ortak noktası, politik bir mücadele barındırmaları.

Frida Kahlo ve Tina Modotti üzerine yaptığı 1982 tarihli belgeselde, İngiltereli feminist film düşünürü Laura Mulvey, kadınların önünde iki seçenek bulunduğundan söz eder. İlki, kadının, çektiği acıların ve kendini tanımladığı imgenin geleneksel mekânı olarak 'kişisel' alandır. Diğeri ise, toplumsal değişimlere adanmış imgeler yaratmak uğruna evin ve ailenin feda edildiği, 'politik' alandır. Filmmor'da 'Feminist Sinemanın 100 Yılı, Filmmor'un 10 Yılı' seçkisinde yer alan filmler, bu iki alan arasında gidip gelen ve bu iki alanın sınırlarını zorlayan eserler aslında: Feminizmin en güçlü mottolarından birinin dediği gibi, "kişisel olan politiktir." Tam da bu nedenle, seçkideki her bir filmi salt sanatsal bir üretimden ziyade siyasal bir ifade biçimi olarak da okumak gerekiyor. Bu bakımdan, seçkideki filmlerin birer feminist eser olarak üç temel cephede toplandığını düşünmek mümkün: alan, bakış ve dil. Kadının alan mücadelesi; bakışın nesnesi olmaktan çıkıp bakışın öznesine, üreticisine dönüşmesi; egemen dili veya diskuru bozarak kendine özgü bir dil yaratması.

ALAN: KENDİNE AİT BİR STÜDYO

Seçkideki en eski film olan *Feminizmin Sonuçları/2000 Yılında* (*Les Resultats du Feminisme*, 1906) adlı filmin de yönetmeni olan Alice Guy-Blaché, 1914 yılında 'The Moving Picture World' dergisine yazdığı bir yazıda, kadınların sinemacı olmak için erkeklerden daha ideal bir yapıda olduğunu belirtiyordu. Ona göre "duygusal", "yumuşak sesli" ve "gönül işlerinde uzman" olan kadınlar, hem oyuncuları yönetmede daha ılımlı hem de gişelerde başarılı olacak öyküleri hissetmede daha becerikliydi. Guy-Blaché, bu yazısında her ne kadar genel Viktoryen değerleri tekrar ediyor olsa da, kadınları sıkışmış oldukları alandan çıkmaya teşvik etmek için feminist bir güdüyle bunları tersine çeviriyor, bir bakıma egemen kültürü kendi silahıyla vuruyordu. Film çekmeye Fransa'da başlayan ve ABD'ye taşınarak kendi stüdyosu Solax Company'yi kuran Alice Guy-Blaché, bir kadının kendi stüdyosuna sahip olmasının önemini ve böyle bir ayrıcalığın kendisine sağladığı faydaları her fırsatta vurguluyordu.[1] Bundan yaklaşık 15 yıl sonra Virgina Woolf, 'Kendine Ait Bir Oda'yı yazacak ve bir kadının kendisine ait özel alanının onun yaratıcılığı ve varoluşu üzerindeki önemine dikkat çekecekti. Keza seçkide yer bulan bir diğer erken dönem kadın yönetmen Germaine Dulac da, kadınların sosyal alanda özgürleşmesinin yolunu açacak, kadınlara özgü bir yaratıcılık idealine inanıyordu.[2]

Germaine Dulac imzalı *Madam Beudet'nin Gülüşü* (*La Souriante Madame Beudet*, 1923), az önce bahsettiğimiz 'alan mücadelesi'ni anlamaya yardımcı olan yapımlardan biri. Film, kocasının baskıcı tavırlarından tek kaçış yolu gündüz düşleri olan bir kadının kıstırılmışlığını konu ediniyor. İşinden başka bir şey düşünmeyen Mösyö Beudet, karısını adeta duygusal bir kafese hapsetmiştir. Kocası piyano çalmasına bile engel olan Madam Beudet, filmin adının aksine gülümsemekten çok uzaktır. Onu sadece, zengin hayal dünyasında kaybolduğu anlarda gülerken görürüz. Madam Beudet'nin kendi kendine yarattığı öykülerle gerçek yaşamdan kaçmak için kullandığı tahayyül yeteneği, bir anlamda Dulac'ın feminist sinema arayışını yansıtmaktadır. Dulac için feminist sinema, egemen film dilini zorlayarak kendi alternatif dilini oluşturmak, başka bir sesten konuşmayı başarmaktı.[3] Dulac



Madam Beudet'nin Gülüşü

bu bakımdan, seçkideki bir diğer önemli yönetmen Agnès Varda ile de yakın bir ilişki içindedir.

Seçkinin cinsiyetçi alan kodlarını kurcalayan bir diğer filmi, İranlı yönetmen ve video sanatçısı Sadaf Foroughi'nin *Feminin/Masculin* (2007) adlı kısa belgeseli. Tahran'ın ilk kadın otobüs şoförü Farahnaz Shiri'nin kent caddelerindeki deneyimlerini perdeye taşıyan belgesel, belediye otobüslerindeki alan ayrımının tersine döndüğü bir otobüse odaklanır. Kadınlar İran'da sadece arka kapıdan girerek kendilerine ayrılmış belli bir bölgede seyahat etmek zorundayken, şoförü kadın olan bu otobüste erkeklerin ön kapıdan binmesine izin verilmez. Otobüste yapılan röportajlarla bu mikrokozmosun haritasını çizen Foroughi, değişen cinsiyet rollerinin ortaya çıkardığı tepki ve duygulara ışık tutarak bir bakıma *Feminizmin Sonuçları*'na da selam göndermektedir.

BAKIŞ: KAMERALI KADINLAR

Sinemanın bakışının cinsiyetçi imalarını analiz ettiği makalesi 'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' ile feminist film kuramının anahtar metinlerinden birine imza atan Laura Mulvey, Filmmor'un bu seneki programında bir belgeseliyle yer alıyor: *Frida Kahlo ve Tina Modotti* (1982). Meksika devrimine tanıklık eden bu iki kadın, Mulvey'ye göre, iki farklı bakışa sahiptir: Frida Kahlo sürrealist bir hassasiyetle görünmez arzuları ve acıları görünür kılmaya çalışırken, Tina Modotti görünür olup da bakışın yerleşik odağı nedeniyle hep gözden kaçanlara dikkat çekmeye çalışmaktadır. Aktrislikten fotoğrafçılığa geçen Modotti'nin bu sanatsal tarzı, politik bir tavır taşımaktadır: Kameranın arkasına geçerek bakışı tersine döndürme avantajını yakalayan Modotti, bakışın yerleşik dengelerini bozar ve "dengesiz" bir çerçevelemeyle ekranın, dolayısıyla bedenin "daha az ayrıcalıklı" noktalarına dikkat çeker.

> Germaine Dulac için feminist sinema, egemen film dilini zorlayarak kendi alternatif dilini oluşturmak, başka bir sesten konuşmayı başarmaktı.

İranlı şair Furuğ Ferruhzad ise 1962 yapımı kısa belgeseli *Ev Karadır* (*Haneye Seyah Est*) ile hem ekrandan hem gözlerden uzak olanları, toplumdan yalıtılmış cüzzamlıları filme çekerek bir nevi kendi tanıklığını perdeye taşır. Aslında Furuğ'nun bu seçkideki yerini, hüzne kapılmadan düşünmek imkânsız. Zira çok genç yaşta eşinden boşanarak, şiirlerinde kadın arzularını açıkça anlatarak, ülkesinin baskıcı rejiminden kaçarak yaşamı boyunca önüne dikilen birçok duvarı cesurca aşan Furuğ, 32 yaşında arabasıyla duvara çarparak hayata veda etmiştir. Furuğ'nun festival kapsamında gösterilecek olan belgeseli *Ev Karadır*, yaşasaydı bir yönetmen olarak yapabileceklerini de düşündürtüyor.

Seçkide kadın bakışı üzerine düşünen bir diğer yapım olan *Kameralı Kadınlar* (*Shooting Women*, 2008) kadınların kamera arkasındaki daha az bilinen paylarını gözler önüne sermeyi amaçlıyor. Aynı zamanda sinema profesörü olan Alexis Krasilovsky imzalı 2008 yapımı bu belgesel, bakışı kameranın arkasına çevirerek sette film üretimine dahil olan kadınlara ışık tutması bakımından önem taşıyor. Claire Denis'nin ünlü sinematografı Agnès Godard'dan Çin'in ilk kadın kameramanına uzanan, hem coğrafi hem kronolojik olarak geniş bir alana yayılan belgesel, erkek egemen bir sektörde başarıya ulaşan kadın sinema emekçilerini ve onların vizyonlarını izleyiciye tanıtma amacı güdüyor.

Melek Özman'ın daha yerel bir bağlamda sinemanın kadınlarını masaya yatıran *70-80-90 Masum-Küstah-Fettan* (2010) adlı belgeseli de festival kapsamındaki eserler arasında. Filmmor desteğiyle hazırlanan belge-



Agnès'in Plajları ile Varda hem kendi tarihini ziyaret ediyor hem de kendi sinema tarihini yazıyor.

sel, Türkiye sinemasındaki kadın karakterlerin detaylı bir analizini sunuyor ve günümüz toplumundaki cinsiyetçiliğin kökenlerini, beraber büyüdüğümüz bu filmlerdeki cinsiyet rollerinin dağılımında arıyor. Belgesel, seçkinin kaçırılmaması gereken yapımlarından.

DİL: KENDİ TARİHİNİ YAZMAK

Erkek egemen sinemada kendine yer bulamayan kadının sesi, feminist sinemanın önemli mücadele alanlarından bir diğeridir. Melek Özman'ın *70-80-90 Masum-Küstah-Fettan* ile işaret ettiği gibi, ezici bir ağırlıkla erkek dünyasına odaklanan Yeşilçam sinemasında kadının sesi genellikle 'güvenilmez'dir. Kadın karakterler çoğunlukla yalan söylemekle, sayıklamakla ve mantıksız konuşmakla suçlanır. Feminist sinema düşünürü Kaja Silverman'a göre, bu durum anlatı sinemasında sıklıkla yer bulmaktadır: Kadınlar çığlık atar, ağlar, sayıklar veya yumuşak sesleriyle kur yapar; ancak kadının sesi anlatıda otorite sahibi olamaz. Bunun yerine güvenilmez, sapkın ya da kabullenicidir.[4] Dolayısıyla feminist sinemanın bir diğer mücadele cephesi de, kadın yönetmenlerin kendi seslerini oluşturma ve kendi tarihlerini, öykülerini, tanıklıklarını anlatma girişimleri olmuştur.

Bunun en iyi örneklerinden biri Helda Sanders Brahms imzalı *Almanya, Solgun Ana*'da (*Deutschland Bleiche Mutter*, 1979) karşımıza çıkar. Öykünün anlatıcısı filmde hiçbir zaman görünmez, sadece bir üst ses olarak duyulur. İkinci Dünya Savaşı yıllarına uzanan film, anlatıcının annesiyle babasının tanışmasıyla başlar. Üst sesin sahibi filmin ilk yarısı boyunca henüz doğmadığından, bu ses, zaman-mekân sınırlarını aşmakta ve böylece anlatı sinemasının alışılagelmiş 'otobiyografi' veya 'itiraf' niteliğindeki öykülemesini yıkmaktadır. Filmin anlatıcısı, Kristeva'nın bahsettiği anneyle çocuk arasındaki preödipal ilişkide adeta asılı kalmıştır.[5] Zira, anlatıcının da söylediği gibi, savaşa giden baba, kendisinin yaşamına çok sonradan girmiştir. Annesinin öyküsünün peşine düşen, aynı zamanda da kendi neslinin tarihini anlamaya çalışan anlatıcı, erkek egemen sinemada alışılanın aksine, kendisi anlatının otoritesi olur. Bu bakımdan *Almanya, Solgun Ana*, hem önemli bir anasoysal (matrilineage) anlatı, hem de özgün bir tarih yazını olarak okunabilir.

Feminist sinemanın klasikleşmiş bir örneği olan Jane Campion imzalı *Piyano*'nun (*The Piano*, 1993) belli açılardan *Almanya, Solgun Ana* ile diyalog içinde olduğunu düşünebiliriz. *Piyano*, kadının sesinin, dilinin, ifade etme yetkisinin (enunciative authority) erkek tarafından çalınmasını konu alırken, *Almanya, Solgun Ana* kadına çalınan sesini iade etmektedir. Ayrıca her iki filmde de anneyle kız çocuğu arasındaki ilişki ve kız çocuğunun erkek otoritesiyle karşılaşması irdelenmektedir.

Kendine özgü bir dil arayışından bahsederken, feminist *auteur* sinemasının en önemli isimlerinden Agnès Varda'ya özellikle değinmek gerekiyor. Seçkide son belgeseli *Agnès'in Plajları* (*Les Plages d'Agnès*, 2008) ile yer bulan Varda, tüm filmografisi boyunca özgün bir dil yaratma arayışını her daim sürdürmüş bir yönetmendir. Kendisini sürekli yeniden üreten Varda, avangard kısa metrajlardan video manifestolara ve belgeselle kurmacanın iç içe geçtiği filmlere uzanan zengin yaratıcılık skalasıyla dikkat çeker. *Agnès'in Plajları*, yönetmenin bu yolculuğuna ışık tutan bir belgesel olması bakımından büyük önem taşıyor. Bu belgeselle Agnès Varda hem kendi tarihini ziyaret ediyor hem de kendi sinema tarihini yazıyor.

Filmmor Kadın Filmleri Festivali'nin onuncu yılı dolayısıyla hazırlanan seçkideki filmler, erkek egemen kültürün baskıları karşısında kadınların politik mücadelelerini ve yaratıcı savaş alanlarını bütünlüklü bir şekilde perdeye yansıtıyor. Feminist sinemanın yüz yılına ışık tutan bu filmleri birbirleriyle kurdukları ilişki üzerinden düşünmek, onları daha da anlamlı kılıyor.

notlar:

[1] Antonia Lant. *Red Velvet Seat: Women's Writing on the First Fifty Years of Cinema*, Londra: Verso, 2006, sf. 658.

[2] Sandy Flitterman-Lewis. *To Desire Differently: Feminism and the French Cinema*, New York: Columbia University Press, 1996, sf. 48.

[3] A.g.e., sf. 102.

[4] Kaja Silverman. 'Dis-embodying the Female Voice', Patricia Erens (ed.), *Issues in Feminist Film Criticism* içinde, Bloomington: Indiana University Press, 1990, sf. 309.

[5] Julia Kristeva, bastırılmış kadın dilini veya sesini, Lacan'ın Ayna Evresi kuramından hareketle preödipal semiyotik döneme temellendirir. Kristeva'ya göre bu dönemde, ödipal dönemden farklı bir dil olgusu bulunmaktadır. Anneyle çocuk arasındaki bedensel yakınlık ile tanımlanan bu evrenin henüz gramer ve sembolik düzen tarafından ele geçirilmemiş dili, Babanın Adı'na karşı bir direnişin de mekânıdır. Ayna Evresi'nde sembolik düzene geçişle Babanın Adı tarafından hızla düzene sokulan bu dil, Kristeva'ya göre asla yok olmaz ve kimi çatlaklardan sızarak direnişin kaynağı olmaya devam eder. Bkz. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (seçilmiş kısımlar), Kelly Oliver (ed.) *The Portable Kristeva* içinde, New York: Columbia University Press, 2002, sf. 27-115.

31. İSTANBUL FİLM FESTİVALİ

İLK TAVSİYELER

31. İstanbul Film Festivali, **31 Mart-15 Nisan** arasında gerçekleştiriliyor. Son bir yılda dünya festivallerinde ilgi görmüş pek çok filmin ilk kez İstanbul'daki sinemaseverlerle buluşacağı festivalin henüz tamamı açıklanmayan programından 10 filmi sizler için seçtik.



Kiseki / I Wish

Yön.: Hirokazu Koreeda

Çocukluk ve yalnızlık dendiğinde pek çok sinefilin aklına ilk gelecek filmlerden biri Koreeda'nın *Kimse Fark Etmiyor*'udur (*Dare mo shiranai*, 2004). Günümüz Japon sinemasının en istikrarlı isimlerinden biri olan Koreeda, yeni filminde yine çocukların dünyaya bakışını resmediyor. Anne babalarının ayrılığının ardından ayrı kalan iki kardeşin, bu gerçekle yüzleşme hikâyesini öyle bir olgunlukla işliyor ki yönetmen, Ozuvari bir dinginlikle derin bir yaşam coşkusu bir araya geliyor.

Kimler izlemeli? Yasujirô Ozu ve takipçilerinin filmlerini sevenler; alt perdeden, dingin bir büyüme hikâyesi izlemekten keyif duyacaklar.

George Harrison: Living in the Material World

Yön.: Martin Scorsese

Scorsese, hayranlık duyduğu sanatçıların yaşam hikâyelerini perdeye aktarmayı misyon edinmiş bir usta. *No Direction Home: Bob Dylan*'dan (2005) sonra bu kez de The Beatles'ın görece gölgede kalmış dehası Harrison'ın hayatını baştan sona, kronolojik biçimde anlatıyor.

Kimler izlemeli? Üç buçuk saatlik bu belgeseli rock tarihine ilgi duyanlar kaçırmamalı. Ayrıca, Hinduizmi hayat biçimi olarak benimseyen, HandMade adlı şirketiyle Monty Python filmleri dahil 80'lerin pek çok İngiliz yapımına katkı sağlayan Harrison'ın yolculuğuna, sanatçıların kapitalist dünyadaki konumları üzerine kafa patlatan herkes tanık olmalı.

Crazy Horse

Yön.: Frederick Wiseman

Usta belgeselci Wiseman, son filminde Paris'in meşhur gece kulübü Crazy Horse'u perdeye taşıyor. Estetiğe özel önem veren gösterileriyle entelektüellere de hitap eden ve çizgisinden tüm ekonomik engellere rağmen vazgeçmeyen Crazy Horse'un hikâyesi, Wiseman'ın "gözlemci" üslubuyla perdeye yansıyor.

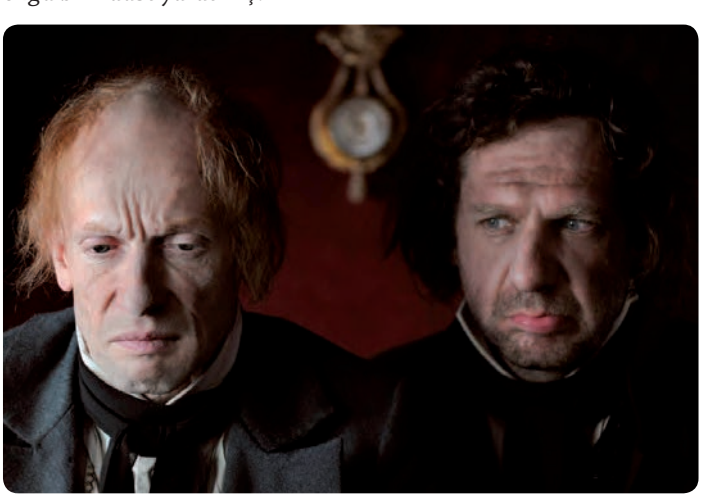
Kimler izlemeli? Wiseman'ın uzun sekanslarla aktardığı dans gösterileri, Fassbinder, Fosse ve Michael Powell gibi sinemacılardan izler taşıdığı için film, gösteri sanatlarıyla ilgilenenleri ve has sinefilleri tatmin edecektir. Gösteri ve haz arasındaki ilişkiye merak duyanlar kesinlikle kaçırmamalı.

Faust

Yön.: Aleksandr Sokurov

Rus usta, iktidar üçlemesine [*Moloch*, *Taurus*, *Güneş* (*Solntse*)] dördüncü bir ek olarak düşündüğü *Faust*'ta, Goethe'nin şeytana ruhunu satan arketipik kahramanıyla Hitler, Lenin ve Hirohito'nun yaşamları arasında bağlar kuran son derece derinlikli, atmosferik ve felsefi bir filme imza atıyor. Filmin Venedik'te 'Altın Ayı' aldığını ekleyelim.

Kimler izlemeli? Sokurov'un üçlemesini izlemiş olanlar, yönetmenin 20. yüzyılın diktatörlerine dair sözünün edebî ve felsefi bir uzantısı olan bu filmi de kaçırmayacaklardır. Goethe'nin eserinin klasik bir uyarlamasını bekleyenler hayal kırıklığı yaşayabilir, Sokurov resim sanatından feyz alan stiliyle tümüyle kendine özgü bir Faust yaratmış.





Into The Abyss

Yön.: Werner Herzog

En son *Unutulmuş Düşler Mağarası* (*Cave of Forgotten Dreams*) belgeseliyle karşımıza çıkmış olan Herzog'un, sekiz gün ömrü kalmış olan 28 yaşındaki Michael Perry gibi, ölüm cezasına çarptırılmış mahkûmların tanıklıklarından oluşan yeni belgeseli, ölüm ve yaşam üzerine psikolojik bir inceleme niteliğinde.

Kimler izlemeli? BFI Londra Film Festivali'nde 'En İyi Film' ödülünü alan *Into The Abyss*, ölüm cezasına çarptırılmış mahkûmların hikâyelerini duygu sömürüsü yapmadan ama tedirgin edici bir atmosfer eşliğinde bütün yönleri ve derinliğiyle anlatıyor. 'İnsan nedir?' gibi devasa bir sorunun etrafında dolaşarak filmler yapan Herzog'un belgeselini kimse kaçırmamalı.

In Darkness

Yön.: Agnieszka Holland

Avrupa Avrupa (*Europa Europa*, 1990) ve *Olivier, Olivier* (1992) gibi önemli filmlere imza atan Holland, son 7 yılda ABD'de *The Wire*'dan *Cold Case*'e pek çok TV dizisinde yönetmenlik yaptıktan sonra eski filmlerini hatırlatan iddialı bir İkinci Dünya Savaşı dramıyla karşımızda. 'Yabancı Dilde En İyi Film' Oscar'ına aday olan *In Darkness*, Nazi işgali altındaki Polonya'nın Lvov kentinin kanalizasyonunda saklanan Yahudilerin hikâyesini anlatıyor.

Kimler izlemeli? Aşırı duygusal Holokost dramlarının klişelerinden uzak, en az *Avrupa Avrupa* kadar sert ve tavizsiz bir sinema diline sahip olduğu söylenen *In Darkness*, zorlu bir seyir deneyimini göze alanları etkileyebilecek bir film.

Alps

Yön.: Yorgos Lanthimos

Son zamanların en sivri dilli filmlerinden *Köpek Dişi*'yle (*Kynodontas*) dikkatleri üzerine çeken Yunan yönetmen Lanthimos, *Alps*'te vites düşürmeyerek modern topluluk yaşantısının marazlarını anlatmaya devam ediyor. Ölen insanların kimliğine bürünerek kayıp ailelerine şifa sunan bir cemaati konu alan *Alps*'te de temel mesele, *Köpek Dişi*'nde olduğu gibi, hayatın acılarından muaf kalabilmek için alternatif bir dünya inşa etmenin beyhudeliği.

Kimler izlemeli? Michael Haneke ve Ulrich Seidl gibi yönetmenlerin filmlerinden hoşlananlar *Alps*'i de sevecektir. Aynı yaratıcı ekibin elinden çıkan *Köpek Dişi* ve *Attenberg*'in yapıbozumculuğunu ve deliliğin sınırında gezinen tabu devirici tavrını takdir ettiyseniz, *Alps* festivalde bilet alacağınız ilk filmlerden olmalı.

Globalizasyon Üçlemesi: Store Wars: When Wal-Mart Comes to Town / China Blue / Bitter Seeds

Yön.: Micha X. Peled

Dev ölçekli perakende satış firması Wal-Mart'ın bir Amerikan kasabasında kurulma sürecinde kasabalarının yaşadıklarını anlatan *Store Wars: When Wal-Mart Comes to Town* (2001) ve Çin'de tekstil işçisi olarak çalışan genç insanların hayatlarını anlatan *Chine Blue*'nun (2005) ardından serinin son filmi *Bitter Seeds* (2012) ise Hindistan'daki çiftçi intiharlarını konu alıyor.

Kimler İzlemeli? Küresel kapitalizmin vahşetinin, gündelik hayat üzerindeki tahakküm ve tahribatını farklı örnekler üzerinden gözler önüne seren üçleme, dünyanın bugünü ve geleceği üzerine kafa yoran, endişe eden herkese önerilir.

Halt auf freier Strecke / Stopped on Track

Yön.: Andreas Dresen

Bir kanser hastasının ve ailesinin gün be gün yaşadıklarını perdeye taşıyan film, bu sene Cannes'da 'Belirli Bir Bakış' bölümünün en iyi filmi seçildi. *Bulutların Üstünde* (*Wolke 9*) filminden hatırlayacağınız Dresen, asıl olarak farklı insanların ölüm gerçeğini nasıl karşıladıklarıyla, yani dramdan ziyade 'insan deneyimiyle' ilgileniyor.

Kimler izlemeli? Ölüm olgusunu duygusal gösterişten uzak, gündelik sıradanlığıyla ele alan bir film izlemek isteyeceklere hitap ediyor. Hastalığın öğrenildiği gün başlayıp ölüme doğru adım adım ilerleyen filmin kolay hazmedilir bir deneyim olmadığını da vurgulayalım.

Skoonheid / Beauty

Yön.: Oliver Hermanus

40'lı yaşlarının sonundaki François van Heerden, Güney Afrika'nın büyük şehirlerinden Bloemfontein'da sakin bir banliyö hayatı yaşamaktadır. Fakat François'nın herkesten sakladığı gizli yaşantısı zamanla kontrolünü kaybetmesine neden olacak ve en umulmadık kişiye duyduğu büyük aşk onu bütün hayatını değiştirmek zorunda kalacağı bir yola sokacaktır.

Kimler izlemeli? Orta sınıfın sahte ahlaki değerlerini yerle bir eden *Skoonheid* öyküsünde ustalıkla kullandığı güçlü duygusal motivasyonlarla "çarpık" olarak görülebilecek her türlü ilişkiyi anlamaya çalışan bir film. Bu sebeple hayatı bir kâbusa dönüşmeye başlayan ve anaakım seyirciye oldukça itici gelebilecek ana karakterini ikna edici kılan *Skoonheid*, "ahlaksızlığı" irdelerken soyut kabullenmeler üzerine kurulu mutsuz hayatları tüm çıplaklığıyla ortaya koyuyor.

İZLEMEDİYSENİZ KAÇIRMAYIN!

- **Hudutların Kanunu** (Lütfi Akad, 1966)
- **Yalnız Kalpler / The Music Lovers** (Ken Russell, 1970)
- **New York, New York** (Martin Scorsese, 1977)
- **Cinnet / Despair** (Rainer Werner Fassbinder, 1978)
- **Les trois couronnes du matelot / Three Crowns of the Sailor** (Raúl Ruiz, 1983)
- **Pink Floyd The Wall** (Alan Parker, 1982)

BERLİNALE 2012

Emin Alper'in ilk filmi **Tepenin Ardı** ile Reis Çelik'in yönettiği **Lal Gece** bu yıl Berlinale'den ödüllerle dönerek büyük bir başarı kazandı. Festivalin ana yarışmasında ve yan bölümlerinde yer alan filmlerde tekrar eden temalara ve anlatım özelliklerine bir arada bakmak, dünya sinemasındaki kimi eğilimlere dair fikir veriyor.

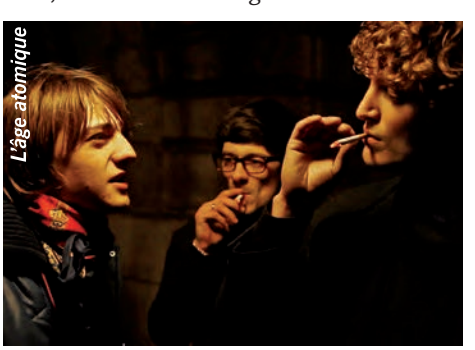
62. Berlin Film Festivali'nin yarışma seçkisi, bir süreliğine 'aile dramına' doymamıza yol açacak türdendi. Derdi tasası kendi içine kapanmaktan menkul bu filmlerin karakterleri de içine kapandıkça dertlenen, dertlendikçe etrafını göremez hale gelen insanlardı. Tüm bu kapanma, kapaklanma arasında sinemasal bir yenilik, bir deneme beklemek de makul olmazdı. 'Düzgün' çekilmiş ancak sinemanın yaratabileceği duygular dünyasının genişliğinde (ki buna anti-katartik sinema da dahil), yelpazenin dışına düşmeyi, seyircide hiçbir duygu uyandırmamayı başaran filmlerdi çoğu. Bir tür vasatlık denizinde, kimsenin neden yarışmada olduğunu anlayamadığı üçüncü sınıf televizyon filmi havalı *Dictado*'da çocuklukla hesaplaşan İspanyol ailesi, *Gnade*'de güneşin aylarca yüzünü göstermediği bir Norveç köyünde bunalan sıkıcı Alman ailesi, Hans-Christian Schmid'in hayal kırıklığı dönemi eseri *Wer Bleibt*'ta bir haftasonu gezisinde bu kez 'anneden kopamayan' Alman ailesi, tıpkı Jayne Mansfield'in öldüğü arabada aslında görülecek bir şey olmaması gibi, filmin de bir 'boş arzu' olduğuna 20. dakikasında ikna olduğumuz *Jayne Mansfield's Car*'daki klişe Amerikan ailesi ve daha niceleri... Jüri başkanının 'aile dramı'nın büyük ustası Mike Leigh olduğu düşünülünce, bu filmlerin çoğunun ödül anlamında görmezden gelinmesi anlamlıydı. Ek olarak 'aile hikâyelerinden', büyük meselelere ulaşabilen, kapanmaya değil dramatik olarak açılmaya, genişlemeye yönelik bir sinema vizyonu olan Asghar Farhadi ve küçük bir meseleden bile zengin bir duyusal deneyim oluşturabilen François Ozon gibi isimler de jürideydi.


Lal Gece


Tepenin Ardı

Yarışma filmlerinin ve Avrupa sinemasının dışına çıkınca, aile dramının da tadı geri geldi. Her ikisi de bölümlerinin büyük ödülünü alan iki Türkiye filmini; Emin Alper'in *Tepenin Ardı*'nı (Forum) ve Reis Çelik'in *Lal Gece*'sini (Generation) bu anlamda düşünmek mümkün. *Tepenin Ardı* taşra ailesini bize ilk yarım saatte tanıttıktan sonra seyirciyi ailenin içine hapsetmek yerine, o ailenin içine hapsolduğu şeyleri göstermeyi ustalıkla becerebilen bir film. Aynı zamanda 'En İyi İlk Film' dalında mansiyon da alan *Tepenin Ardı*, gotik bir 'manzarada sıkışma' halini, dışarıya ancak savaşmak için çıkabilen erkek hikâyesiyle birleştiriyor. Aynı alışılmış yolun dışına çıkma hissini, çocuk gelinin gerdek gecesinde, çoğunlukla tek bir mekânda yaratan Reis Çelik'in filmiyse dar alanın ne kadar zengin bir hayal gücüyle tasarlanabileceğinin ve anlatılabileceğinin çok iyi bir örneği.

Lal Gece'deki gibi cinsiyet politikalarına yönelik sözlerini, daha az ustaca da olsa sinema duygusunu eksik etmeden aktarabilen bir başka örnek de yine Generation bölümünden *Elecktric Children*. Film, ABD'deki bir Mormon ailesinde görücü usulü evlendirilen bir kızın rock müziği keşfetmesini anlatıyor. Müzik ve cinsellik ekseninde tutsaklaşma-özgürleşme arasında gidip gelen genç kızlara odaklanan, iyi yapılmış ergenlik hikâyelerine, diğer bölümlerde de rastlamak mümkündü. Şili'de Katolik ailesiyle seks bağımlılığı arasında kalan bir genç kızın filmi *Joven y Alocada*; babasının küçük kızı olmakla seks tanrıçası olmak arasında bocalayan 17 yaşındaki kızın hikâyesini anlatan Hollanda yapımı *Hemel*; dans, alkol ve arzu girdabında bocalayan Victor ve Rainer'in bir gecesini konu alan, Baudelaire'in 'Paris Sıkıntısı'nı hatırlatan Fransa yapımı *L'âge atomique* festivalin dikkat çeken filmleri arasındaydı. Hepsi kadın yönetmenlerce çekilmiş bu dört ilk filmin bir başka ortaklığı ise internet, müzik videosu, edebiyat, resim gibi farklı anlatım sistemlerini, sinemasal hayal güçlerinin bir parçası yapmaya çalışmalarında yatıyor. Bunun sonucunda ortaya 'hip' bir görsel/işitsel dünya çıkıyor. Bunun altı kimi zaman sinemayı başka sanatlarla iç içe geçirebilecek, bir tür 'gençlik kataloğu' işlevi görebilecek kadar dolu, kimi zaman da değil.


L'âge atomique

Bu yıl Berlinale'de en çok konuşulan şeylerden biri de gençlik meselesi oldu. Taviani Kardeşler gibi 'eski' kuşak yönetmenlerin Altın Ayı kazanması, gençlik ve yenilik arasındaki ilişkinin her zaman doğru orantılı olmadığının en iyi kanıtı. Festivalin ilgi çeken bölümlerinden olan, 1920 ve 1930'ların komünist filmlerinden oluşan 'Kızıl Hayal Fabrikası' seçkisindeki kimi filmlerin, bugün hâlâ bayatlamamış deneyleri/deneysellikleri de 'gençliğin' tarih-aşırı bir şey olduğunun kanıtı. **(Zeynep Dadak)**

Caesar Must Die / Cesare deve morire

ALTIN AYI

Yön.: Paolo Taviani, Vittorio Taviani



Altın Ayı'yı kazanan *Caesar Must Die*, Shakespeare'in 'Julius Caesar'ını sahnelemek üzere seçilen bir grup mahkûmun öyküsünü anlatıyor. Taviani Kardeşler'in her sene farklı bir oyun üzerinde çalışan mahkûmlara dair bir film yapmak için neden Caesar yılını seçtiklerini görmek zor değil; dostluk, ihanet, güç, tutsaklık gibi pek çok temaya değinen bu metinle "oyuncuların" hayatları arasında önemli paralellikler var. Yönetmenler bu benzerlikten yola çıkarak provaları, günlük hapishane yaşamını ve sahne performanslarını iç içe geçiriyorlar. Filmin renkli bölümleri izleyici karşısında verilen performanslardan oluşuyor, ancak birbirinden güzel planlarla kurulmuş siyah-beyaz sahnelerde ne zaman rol yapıldığını ayırt etmek giderek zorlaşıyor. Bu son derece keyifli film özellikle oyuncu seçmelerinin yapıldığı sahnelerde izleyiciyi hayli güldürüyor, fakat hiçbir bölümünde hikâyesinin taşıdığı ağırlığı da unutmuyor. Oyunun sahnelenmesinin ardından bir mahkûm yıllardır yaşadığı hücresinin ancak sanatla tanıştıktan sonra hapishaneye dönüştüğünü söylediğinde, bu şık ve şaşırtıcı filmin esas söylemi de netleşmiş oluyor. Böylesine yaratıcı ve oyunbaz bir eserin ikisi de seksenini deviren Taviani Kardeşler'in imzasını taşıması da ayrıca hoş. **(Eren Odabaşı)**



Barbara

EN İYİ YÖNETMEN

Yön.: Christian Petzold

Alman sinemasının son yıllarda en umut veren *auteur*lerinden olan Christian Petzold'a 'En iyi Yönetmen' ödülünü kazandıran son filmi, 1980'li yıllarda Stasi tarafından küçük bir köye sürülen doktor Barbara'nın hikâyesini anlatıyor. Bazen büyük şehir züppesi gibi davranan, bazen de ortada hayalet gibi salınan gizemli Barbara'yı anlamaya tek çalışan kişi, yeni patronu André. Bir yandan Batı'ya kaçma hayalleri kuran kadının aklını karıştıran bu yeni durumun üstüne hastanedeki sorumluluklar binince, Barbara için her şey giderek zorlaşıyor. Yönetimiyle ve yarattığı atmosferle, konusundan daha çok heyecan uyandıran filmin en önemli özelliği, belki de son yıllarda Doğu Almanya nostaljisi yapan popüler filmlerden çok farklı olması. Doğu Almanya taşrasında, en gündelik haliyle yaşanan baskıyı ve Batı'nın vaat ettiği özgürlüğü klişelerle dolu bir karşıtlık olarak değil de, hayatın bir parçası gibi anlatan filmde Batı'dan ipek çorap, şampanya, kaliteli sigara ve Mercedes geliyor ama bunların hiçbiri vazgeçilmez olarak sunulmuyor. Dolayısıyla Barbara'nın sonunda yaptığı seçim, Doğu ve Batı arasında bir karar vermekten çok, varolmayı seçmek, hayalet olmaktan vazgeçmek demek. **(Zeynep Dadak)**

Rebelle / War Witch

EN İYİ KADIN OYUNCU

Yön.: Kim Nguyen



On iki yaşındaki Komona'nın ülkesindeki asiler tarafından kaçırılıp hükümete karşı savaşan bir çocuk asker olmaya zorlanmasıyla başlayan *War Witch*, genellikle yoğun şiddet içeren boğucu filmlere konu olan öyküsünü beklenmedik bir naiflik ve iyimserlikle anlatıyor. Kanadalı Kim Nguyen'in hayaletler, şarkılar ve kırılgan bir aşk öyküsüyle kurduğu filmi belki coğrafyayı ve yaşananları tam olarak içselleştirmemiş bir yabancının imzasını taşıyor ancak bunun aslında bilinçli bir tercih olduğunu savunmak da mümkün. Ne de olsa tüm "asker"lerin on-on beş yaş arası çocuklar olduğu, ne için, kime karşı verildiği belirsiz bir savaşın masalsı, çocuksu ve dokunaklı yönleri var kuşkusuz. Tüm film küçük bir kızın bakış açısıyla ilerlediği için aileyle hesaplaşmanın, çocuk sahibi olmanın ve evliliğin ön plana çıkması, silahlı çatışmaların ve politikanın geride kalması duyarsızlıktan ziyade samimiyet hissi yaratıyor. Zaten filmin Komona'nın yolculuğunu ya da savaşı sonlandırmayan şiirsel finali de hikâyenin genel tonuna uygun bir iyimserliğe sahip. Rachel Mwanza'nın kendisine ödül kazandıran performansı ve çok iyi kullanılan Angola müzikleri de *War Witch*'i hatırlanmaya değer kılıyor. **(Eren Odabaşı)**



Tabu

Yön.: Miguel Gomes

FIPRESCI ÖDÜLÜ

Yaşlı bir kadın olan Aurora'nın, Afrikalı bakıcısının ve komşularının günümüz Portekiz'inde kesişen hikâyesi, sonrasında yerini Aurora'nın gençlik yıllarında Afrika'da yaşadığı fırtınalı aşk hikâyesine bırakıyor. Adını Murnau'nun aynı isimli filminden alan *Tabu*, ilk bakışta sinema tarihine saygı duruşunda bulunan ve geçtiğimiz yıla damgasını vuran *Artist*, *Hugo* hatta *Paris'te Gece Yarısı* gibi filmlerin bir yenisi gibi görünse de, gerek hikâyenin sinemayla birebir ilişkisi olmaması hem de deneysel epizodik yapısı açısından onlardan oldukça farklı. Sinema yazarlarının en sevdiği film olan ve FIPRESCI ödülünü alan film, yarışmada yalnızca 'Innovation' ödülüyle yetindi. Yönetmen Gomes ödülünü alırken "bu 'eski' filmlere benzeyen filme yenilik ödülü verilmesinde bir tuhaflık olduğunu" söylese de aslında yok. Üç bölümden oluşan siyah-beyaz filmin her bölümü, farklı bir anlatım tarzı benimsiyor. Bunu yaparken de birebir siyah-beyaz sessiz dönemin anlatım biçimlerini kopyalamak yerine, onları ses numaralarıyla geliştiriyor. Özellikle üçüncü bölümde diyalog duymasak da, anlatıcı üst ses bütün hikâyeye eşlik ediyor; canlı çalınan müzik parçalarında, orkestranın sesini duyuyoruz. Portekiz filmlerinde son yıllarda görmeye alıştığımız anti-gerçekçi sinema anlayışıyla, tanıdık sinema tarihi göndermelerini ve melodramatik yapıyı birleştiren *Tabu*, sömürgecilik tarihi üzerine yapılmış en ilginç filmlerden biri olmaya aday. **(Zeynep Dadak)**

White Deer Plain

Yön.: Wang Quan'an

EN İYİ GÖRÜNTÜ YÖNETMENİ

Tuya'nın Evliliği (*Tuya de hun shi*, 2006) ile Altın Ayı kazanan Wang Quan'an'ın yeni filmi, üç saati bulan süresi ve on yıllara yayılan karmaşık öyküsüyle gerçek bir epik. Filmi şaşırtıcı kılan noktaysa çarpıcı görselliğine, pek çok karakterin hikâyelerini iç içe geçirmesine ve Çin tarihinin çok önemli bir dönemini ele almasına rağmen tüm bu görkemin altında saklanan yaşamlarla, sıradan insanlarla ilgilenmesi. Wang'ın nefes kesici sahneler eşliğinde sunduğu kırsalda yaşayan çiftçilerin komünist ya da faşist olma sebepleri, askerlerin üniformalarını beğenmeleri, parti üyelerinin birkaç kişiyle birden evlenebildiğini öğrenmeleri ya da açlık döneminde para bulmaya çalışmalarından ibaret. Wang sürekli birbirini izleyen dönemlerde güçlenen iki taraftan birini desteklemeden ülkesinin parçalanmışlığını gözler önüne seriyor. Çok tartışmalı kavramları her türlü milliyetçi ya da militarist söylemden uzak biçimde ele alan bu cesur filmin Çin gibi her şeyin kimi idealler üzerine kurulduğu bir ülkeden gelmesi ilginç. Wang herkesin sadece hayatta kalmaya çabaladığı öyküsünde hiçbir karakteri ön plana çıkarmıyor, bu nedenle kahramanlık öyküleri anlatan tarihsel dramlara alışkın izleyicilerin sembollerle örülü bu filmle bağ kurması zor olabilir. Ancak bu durum, sabırlı izleyicilere ustalıkla anlatılmış büyük bir öykünün keyfini yaşatan bu son derece düşündürücü ve güçlü filmin değerini azaltmıyor. **(Eren Odabaşı)**





Meteora

Yön.: Spiros Stathoulopoulos

Yunanistan'daki görkemli Meteora manastırında yaşayan Ortodoks bir rahip ve rahibenin birbirlerine duydukları arzuyla inançları arasında kalmalarını konu edinen *Meteora*, dünyevi olanla ulvi olan arasındaki ilişkiyle ilgilenen deneysel bir film. *True Blood*'dan tanıdığımız Theo Alexander'ın canlandırdığı rahip ve Tamila Koulieva'nın canlandırdığı rahibenin yer aldığı kurmaca bölümler, doğal ışıkla çekilmiş, kameranın sabit kaldığı canlı tablolar olarak hayat buluyor ve hikâyede adeta bir karakter gibi var olan mekânın önemini vurguluyor. Kurmaca bölümlerdeki sabit kamera birkaç kez hareketlenerek manastırın yakınındaki köy hayatını belgeliyor. Bir çiftçinin kaval çalışını, bir diğer köylünün daha sonra rahip ve rahibenin öğle yemeğine malzeme olacak keçiyi yakalayıp derisini yüzüşünü belgesel formatında izliyoruz. Rahip ve rahibenin günümüzde yaşanan yasak aşkının dinî yaptırımlarıysa, ikonaların canlandırıldığı animasyonlarla temsil edilmiş. Altın varaklı fonda hareketlenen figürlerle yaratılmış animasyonların netliği ve zarifliği diğer bölümlerde kullanılan düşük çözünülürlüklü görsellerin sertliğiyle tezat oluşturuyor ve yönetmenin dinî resimlemelerdeki ışık yansımalarını, videodaki renk kaymalarıyla tekrar yaratma çabası, *Meteora*'nın biçimsel bir deneme olduğunu hatırlatıyor. **(Merve Kayan)**



Captive

Yön.: Brillante Mendoza

Brillante Mendoza'nın eleştirmenleri ikiye bölen yeni filmi *Captive*, 2001 yılında Filipinler'de yaşanan gerçek bir öyküyü anlatıyor. Fidye için İslamcı teröristler tarafından kaçırılan bir grup turistin bir yıldan uzun süren tutsaklık süreci, belgesele yaklaşan çarpıcı bir üslupla perdeye taşınıyor. Aslında içerdiği sayısız çatışma sahnesiyle iddialı aksiyon filmlerini anımsatan *Captive*, rehinelerin ailelerini, onlar için yapılan pazarlıkları, olayın uluslararası boyutunu hiç göstermiyor, iki saati aşan süresi boyunca tutsakların götürüldüğü ormandan hiç ayrılmıyor. Böylelikle kahramanlık öykülerinden uzak duran ve izleyiciye bağ kurabileceği hiçbir karakter sunmamayı seçen bu film, tutsaklık halini son derece gerçekçi biçimde betimliyor. Mendoza'nın amacı sürükleyici bir kitle filmi yapmak değil; yönetmen fidye olaylarını görmezden gelen, rehinelerin öldürülmesine göz yuman ve olayın çok uzun sürmesine izin veren Filipinler hükümetini eleştiriyor. Doğanın sayısız tehlike sunduğu ürkütücü ormanda bile esas korkulması gerekenin insanlar olduğunu vurguluyor. Muhtemelen diğer tüm filmlerinin toplamından daha büyük bütçeye ve Isabelle Huppert gibi ünlü bir oyuncuya sahip bir filmde de kendi stilinden ve dünyasından ödün vermeyen Mendoza'nın sineması, söyleminin netliği ve anlatımının gücüyle hayranlık uyandırıyor. **(Eren Odabaşı)**

Sister / L'enfant d'en haut

MANSİYON

Yön.: Ursula Meier

Ursula Meier bir otobanın kenarında yaşayan bir ailenin öyküsünü anlatan ve absürd hikâyesini kimi sosyal konulara el atmak için kullanan ilk uzun metrajı *Yuva*'yla (*Home*, 2008) dikkat çekmişti. Yönetmenin yeni çalışması *Sister*, benzer şekilde hiç de gerçekçi olmayan bir öyküyü İsviçre'nin iki farklı yüzünü incelemek için kullanan, tuhaf bir mizah duygusunun giderek yerini daha dramatik gelişmelere bıraktığı bir film. İnsanların kayak yapmak için geldiği lüks bir tatil beldesinde işsiz ablasıyla yaşayan ve yalnızca çaldığı kayak malzemelerini ucuza satarak geçinmeye çalışan Simon'un öyküsü hem iç içe geçmiş iki sosyal sınıf arasındaki uçurumu hem de zor şartlar altında yaşayan bir çocuğun duygusal açlığını ustalıkla betimliyor. Film ikinci yarısında şaşırtıcı bir sürprizle farklı bir yön alıyor ancak odak noktasını asla yitimiyor. Neredeyse bütün sahnelerde yer alan Kacey Mottet Klein ve kolayca izleyicinin nefretini toplayabilecek bir karakteri çok boyutlu hale getiren Lea Seydoux'nun müthiş performansları da bu hayli etkileyici filmin gücünü arttırıyor. Sister bu yılki festivalin en iyilerinden biri. **(Eren Odabaşı)**



TEDDY ÖDÜLLERİ



Call Me Kutchu

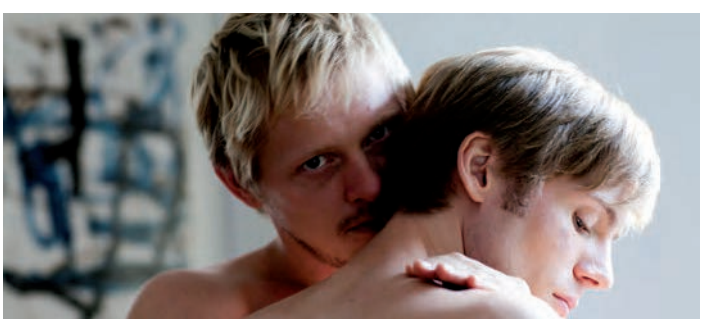
Yön.: Katherine Fairfax Wright, Malika Zouhali-Worrall

Bu yıl Berlinale'de belgesel dalında Teddy ödülüne layık görülen *Call Me Kuchu*, Uganda'da eşcinsellere ömür boyu hapis veya ölüm cezasını öngören bir yasa tasarısına karşı bedeli ağır bir savaş veren LGBTT hareketini konu alıyor. Film, hareketin lideri eşcinsel aktivist Davit Kato ve arkadaşlarının mücadelesini belgelerken, hayatlarının da kapısını aralıyor. Eşcinselleri fotoğraflarla afişe ederek hedef gösteren gazetelere veya eşcinselliği bir insan hakkı olarak görmeyen parlamenterlere karşı verdikleri savaşta toplumun çok küçük bir kısmından destek gören LGBTT bireylerin hayatları, eşcinsellik karşıtı yasa tasarısının gündeme gelmesinin ardından ateşlenen kitlesel homofobiyle daha da tehlikeye giriyor. Film bu hareketin, başta Kato olmak üzere, kahramanlarına odaklanırken, bahsedilen gazetenin genel yayın yönetmeni Muhame'nin ve yasa tasarısını geliştiren Bahati'nin eşcinsel karşıtı düşüncelerine de yer vererek yorumu seyirciye bırakıyor. **(Çiçek Kahraman)**

Keep The Lights On

Yön.: Ira Sachs

Yönetmen Ira Sachs'ın kendi yaşadıklarından yola çıkarak Mauricio Zacharias ile birlikte yazdığı *Keep the Lights On*, New York ve çevresinde geçiyor ve iki erkeğin on yıllık bir sürece yayılan ilişkilerini anlatıyor. Otuzlu yaşlardaki belgesel yönetmeni Erik (Thure Lindhardt) telefon seksiyle ve tek gecelik kaçamaklarla tatmin olurken, genç avukat Paul (Zachary Booth) ile tanışır ve aralarındaki etkileşim filmin tamamına yayılan uzun soluklu bir ilişkiye dönüşür. Paul'un taş kokain bağımlılığı önce önemsiz görünse de, zamanla çiftin inişli çıkışlı ilişkisine zarar verir. Film, Erik ve Paul'un yıllar boyunca birlikteliklerini ayakta tutabilmek için yaşadıklarını daha çok Erik'in kişisel dünyasına odaklanarak anlatıyor. *Keep the Lights On*, bir 'ilişki' filmi olarak yeni bir şey yapmıyor hatta kimi zaman iki karakterin birbirlerine karşı hislerinin seyirciye geçmesi mümkün olmuyor ama *Köpek Dişi* (*Kynodontas*, 2009) ve *Attenberg* (2010) filmlerinin görüntü yönetmeni Thimios Bakatakis'in görselleri ve Arthur Russell'ın muhteşem müziği bu deneyimi zenginleştiriyor. *Keep the Lights On*, Berlin Film Festivali'nde (tıpkı filmde baş karakter Erik'e verildiği gibi) 'En İyi Kuir Film'e verilen Teddy Ödülü'ne layık görüldü. **(Merve Kayan)**



41. ROTTERDAM FİLM FESTİVALİ

25 Ocak-5 Şubat tarihleri arasında düzenlenen **41. Rotterdam Uluslararası Film Festivali**, her zamanki gibi Afrika, Asya, Latin Amerika ve Doğu Avrupa sinemalarına verdiği önemle dikkat çekiyordu. Dünyanın dört bir tarafından bağımsız ve deneysel filmlerin gösterildiği festivalde, Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği Babamın Sesi de beğeniyle karşılandı.

■ **ALİ DENİZ ŞENSÖZ**

Bağımsız ve deneysel sinemaya odaklanan programıyla 41. Rotterdam Uluslararası Film Festivali, izleyicilere zengin bir seçki sundu. Festivalin farklı bölümlerinde Türkiye'den üç film yer aldı. 'Bright Future' (Parlak Gelecek) bölümünde Özcan Alper'in son filmi *Gelecek Uzun Sürer* gösterildi. Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy'ün yönettiği *Babamın Sesi* ise Altın Kaplan için yarışan filmlerden biriydi. Filmin galasının ardından gerçekleştirilen soru-cevap bölümünde seyircilerin yoğun ilgisi vardı. Çetin Baskın'ın kısa filmi *Gerayîş* (*Arayış*) de 'Spectrum Shorts' bölümünde izleyiciyle buluştu.

Yarışma bölümündeki filmler genel olarak zayıf bulunurken, FIPRESCI ödülü alan *O Som Ao Redor* (*Neighbouring Sounds*) ile birlikte *Babamın Sesi* de eleştirmenlerin favorileri arasında yer aldı. Yarışmada Burma'daki göçmen işçi sorununu ele alan *Gui lai den ren* (*Return to Burma*) oryantalist bakış açısı yüzünden eleştirilirken, *Svartur a leik* (*Black's Game*) ve *Tokyo Playboy Club*, Tarantinovari olarak adlandırılabilecek stilize yaklaşımlarıyla orijinal bir dil yaratamıyor, estetikleriyle seyirciyi yakalamaya çalışıyorlardı. Altın Kaplan'lardan birini kazanan *Klip* (*Clip*), cinsellik ve alkol bağımlısı ergen bir kızın dramını pornografik görüntüler kullanarak anlatırken, yönetmenin yaratmak istediği sansasyonel etki festival çevrelerince olumlu karşılandı ve filme tartışmalı bir ödül kazandırdı. Fakat film, öyküsünü genç bir kızın bakış açısından ele alıyor gibi yaparken aslında erkek bakış açısını yeniden üretiyor ve "cesaret"iyle prim yapmaya çalışıyordu.



Babamın Sesi

Yön.: Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan

İki Dil Bir Bavul'un yönetmenlerinden Orhan Eskiköy'ün Zeynel Doğan'la beraber yönettiği *Babamın Sesi*, Zeynel'in silahlı mücadeleye katılan kardeşi Hasan, Suudi Arabistan'a çalışmaya giden babası ve Elbistan'da yalnız yaşayan annesi üzerinden, parçalanmış bir Kürt ailesinin portresini çıkarıyor. Yurtdışında çalışan baba okuma-yazma bilmediği için, ses kasetleri yollamakta ve ailesiyle bu şekilde iletişime geçmektedir. Zeynel ise annesinin ondan bazı kasetleri sakladığını düşünmekte ve kasetlere ulaşmaya çalışmaktadır. Filmde kendisini oynayan Zeynel Doğan'ın hayat hikâyesinden yola çıkarak yaratılan film, bütün yapısını anlatısal ve anlatımsal tekrarlar üzerine kuruyor. Babanın yolladığı kasetlerdeki konuşmalar dış ses olarak kullanılırken, seslere eşlik eden kamera hareketleri babanın sesini odadan odaya taşıyarak evin içini maziyle dolduruyor. Zeynel'in ailesinin geçmişindeki parçalar tek tek bir araya gelirken, karakterin kişisel tarihinde saklanan, gizlenen ve sürekli tekrar eden kayıplar, özlemler ve anılar, Türkiye'nin resmî tarihinde sessiz bırakılan Kürtlerin tarihiyle bir özdeşlik, paralellik yaratıyor. Babanın sesi ya da Zeynel'in okuldaki anılarını hatırlarken duyduğu ses mekânlarda bir hayalet gibi gezinirken, metaforik olarak Kürt halkının o zorlu coğrafya üzerinde yankılanan sesine denk düşüyor.



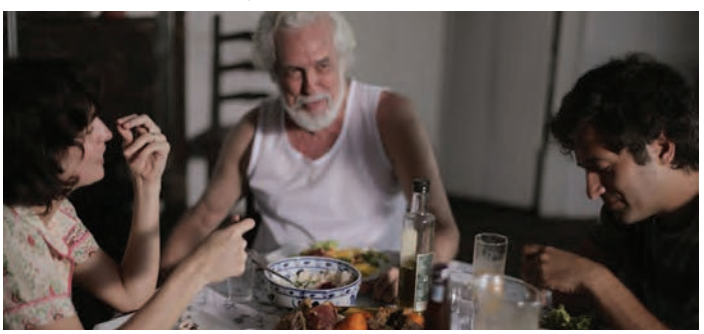
Jidan He Shitou / Egg And Stone

Yön.: Huang Ji

Festivalde üç Kaplan ödülünden birine layık görülen *Jidan He Shitou*, izleyiciyi 14 yaşında bir kız çocuğunun Çin kırsalındaki yalnız ve karanlık dünyasına götürüyor. Ailesi tarafından teyzesi ve eniştesine emanet edilen Huang, kadınlığın tüm sancılarını bir bir yaşamak zorunda olduğu bir eşikten geçmektedir. Kadının bedeninden akan kanı temizlenemez bir günah olarak gören geleneğin korkusu altında ezilirken, bir yandan da bedeninin içinde büyüyen bir yabancının varlığından ürkerek kanayacağı günü beklemektedir. Bu bekleyişin gerginliği ve Huang'ı istismar eden eniştesinin acımasızlığı, filmin yavaş temposu ve karanlık kareleriyle son derece etkileyici bir biçimde izleyiciye yansıyor. Özellikle yumurta ve taş imgeleri, hayat verme ve kurban etme, suret ve beden gibi öğelerle zengin bir metaforik dil yakalayan genç yönetmen Huang Ji, otobiyografik izler taşıyan bu öyküyle son derece çarpıcı bir filme imza atmış. Filmin, yönetmenin çocukluğunu geçirdiği Hunan'da, profesyonel olmayan oyuncularla çekildiğini de belirtelim. **(Aslı Özgen Tuncer)**

O Som Ao Redor / Neighbouring Sounds

Yön.: Kleber Mendonça Filho



Eleştirmenliği bırakıp yönetmen olmaya karar veren Kleber Mendonça Filho'nun ilk filmi *O Som Ao Redor* festivalden FIPRESCI ödülüyle döndü. Brezilya'nın kuzeydoğusundaki Recife kentinin orta sınıf bir mahallesinde geçen film, çok karakterli yapısıyla bir mahallenin panoramasından Brezilya orta sınıfının paranoya ve korkuyla örülü toplumsal çöküşünü gözler önüne sermeye çalışıyor. Filmde, sözde artan suç oranından dolayı özel bir güvenlik ekibi mahallede 24 saat nöbet tutmaya başlıyor ve ekibin mahalleyi tehlikeden koruyacağına inanılıyor. Diğer yandan mahalledeki tüm mülklerin sahibi olan modern "derebeyi", güvenlik görevlilerine istediğini yaptırıyor. Film, çamaşır makinesinin titreşiminden tahrik olan umutsuz ev kadınlarından, yalnızlığını tek gecelik ilişki sonrası âşık olduğu kadında arayan emlakçıya kadar çeşit çeşit karakterin küçük öykülerini, bütün bir mahallenin ve oradan da günümüz Brezilya'sının bir portresini çıkarmak için kullanıyor. Yönetmenin özellikle ortam seslerini ustaca kullanarak tasvir ettiği paranoya, gözlemci bir şekilde kullandığı kamerasıyla yaptığı ani zumlarla görselleşiyor. Her şeyin ötesinde yönetmenin en büyük meziyeti, bu toplumsal çöküntüyü tarihsel bir bağlama oturtmayı başararak filmini başka boyutlarda da okumaya açması.

Portret v sumekakha / Twilight Portrait

Yön.: Angelina Nikonova

Rus yönetmen Angelina Nikonova'nın Selanik Film Festivali'nde Altın İskender ve Yunan Eleştirmenler Derneği'nin verdiği 'En İyi Film' ödülünü kazanan ilk filmi *Portret v sumerkakh* festivalin 'Bright Future' bölümünde gösterildi. Sosyal hizmetler bürosunda çalışan, evliliğinde mutsuz, üst orta sınıf mensubu Marina, konforlu ama sahte hayatından nefret etmektedir. Kocasının bir arkadaşıyla ilişki yaşayan Marina bir gün sevgilisinin yanından dönerken üç polisin tecavüzüne uğrar. Marina tecavüzün travmasını atlatmaya çalıştığı sırada, ona tecavüz eden polislerden birine âşık olur ve polisin toplu konuttaki trajik hayatının bir parçası olmaya başlar. Rusya'da son yıllarda artan polis tecavüzü hikâyelerinin birinden yola çıkarak yazılan senaryo, ülkedeki kültürel ve ekonomik uçurumu hayatta amacını kaybetmiş olan Marina üzerinden anlatıyor. Film tecavüzü ve tecavüz sonrası travmayı oldukça soğukkanlılıkla ele alırken, bir toplumun portresini ahlaki çelişkileriyle beraber ortaya koyuyor. Çok kolay hazmedilemeyecek bir öyküyü karakterlerini incelikli bir şekilde işleyerek gerçekçi kılan yönetmenin gelecek vaat ettiği kesin.





De Jueves A Domingo / Thursday Till Sunday

Yön.: Domingo Sotomayor

Yarışmada üç Kaplan ödülünden birini kazanan bu yol filmi, orta sınıf bir ailenin dört gün boyunca Şili'nin kuzeyine doğru yaptığı yolculuğu anlatıyor. Ailenin son yolculuğunu çocukların gözünden anlatan hikâyenin neredeyse tamamı arabanın içinde geçiyor. Çocuklar, anne babalarıyla ayrılacaklarından habersiz, onlarla iletişim kurmaya çalışırlarken, kendilerinden saklanan gerçekleri teker teker öğrenmeye başlıyorlar. Domingo Sotomayor'un bu ikinci filmi sakin ve olgun anlatımıyla parçalanmaya yüz tutmuş bir ailenin portresini çıkarıyor. Filmi diğer işlevsiz aile filmlerinden ayıran ise hikâyenin çocukların değişimine odaklanması ve yol boyunca geçtikleri coğrafyanın karakterlerin ruh halini tanımlayıcı bir şekilde tasvir edilmesi. *O Som Ao Redor*'da olduğu gibi burada da ele alınan ailenin, Şili'deki toplumsal değişimi yansıtan mikro bir öğe olarak kullanıldığı söylenebilir.

ANDREW HAIGH'İN

HAFTASONU

İngiliz yönetmen **Andrew Haigh**'in ikinci uzun metrajı **Haftasonu (Weekend)** katıldığı tüm festivallerde büyük bir heyecanla karşılandı. Geçtiğimiz ay !f İstanbul'da, Türkiye'deki seyirciyle de buluşan Haftasonu, Rotterdam Film Festivali'nden 15-19 yaş arasındaki gençlerin oyuyla verilen 'MovieSquad' ödülüyle döndü. Biz de festival esnasında, Haigh'le filmini ve günümüz kuir sinemasının durumunu konuştuk.

SÖYLEŞİ: **ALİ DENİZ ŞENSÖZ**



***Haftasonu*'nun hikâyesi ve karakterleri kuir sinema içinde özgün bir noktada duruyor. Son yıllarda kuir filmlerde çok stereotipik karakterler ve didaktik hikâyelerle karşılaşmaya başlamıştık. Fakat bu filmde, klişe bir kalıba sokulmamış olan, sıradan iki adamın beraber geçirdikleri iki günü izliyoruz. Filminizin kuir sinema içindeki yeri hakkında ne düşünüyorsunuz? Filme başlarken bu kalıpları yıkmak gibi bir niyetiniz var mıydı?**

Evet, karakterleri kalıplara sokma durumu beni de çok rahatsız ediyor. Eşcinseller tarafından yapılan çok fazla sayıda kuir filmi izliyorum ve gerçekten de eşcinsel yönetmenlerin filmlerinde neden bu kadar çok stereotipik karakter olduğunu anlayamıyorum. Açıkçası, ben bunun tam tersi bir şey yapmaya çalıştım. Asıl amacım, her şeyden önce, üç boyutlu karakterlerle, sağlam kurulmuş bir hikâye anlatmaktı. Eğer bunu düşünerek yola çıkarsanız zaten karakterleriniz stereotip olmayacaktır. Sanırım genelde kuir sinemada yaratılan eşcinsel karakterlerin en büyük sorunu, karakterlerin sadece "eşcinsel" olması. Karakterlerin cinsel yönelimi onları tanımlayan tek öğe olarak karşımıza çıkıyor; ben de baştan, bunu yapmayacağım dedim. Evet, filmimdeki karakterler eşcinsel, fakat bu onları tanımlayan tek öğe değil. Çünkü her şeyden önce, benim ilgimi çeken şey onların hayatları. Hikâyeyi oluşturmaya da buradan başladım. Örneğin, heteroseksüel bir yönetmen heteroseksüel bir kadın hakkında film yaptığında, film o kadının heteroseksüelliği üzerine olmuyor sonuç olarak. Fakat diğer yandan, tabii ki karakterlerimin cinselliklerini de araştırmak istedim. Cinselliğe nasıl yaklaştıklarını, toplumda nasıl karşılandıklarını, duygusal anlamda ne gibi sıkıntılar çektiklerini de hep merak ettim.

Karakter yaratma süreci nasıl gelişti? Oyuncular çekimden önce beraber vakit geçirdiler mi? Çünkü karakterlerin perdedeki kimyası ve doğallıkları oldukça etkileyiciydi.

Hayır aslında, çok fazla vakit geçirmediler. Çekimlerden bir hafta önce prova yaptık. Sadece iki gün yalnız kaldılar ve ikisi de harika iş çıkardılar. Bu filmin işlemesi için seyircinin filmin başından itibaren iki karaktere de inanması, onların gerçekten yaşadığına ikna olması gerekiyordu. Amacım, filmi izleyen herkese, sokakta karşılaşabilecekleri iki insanın hayatını izlediklerini hissettirebilmekti. O yüzden filmde de buna uygun bir atmosfer yaratmaya çalıştık; senaryodan çekime hep bu sıradanlığı ve doğallığı yakala-



maya çalıştık. Bu nedenle, oyuncuların doğaçlama yapmasına da izin verdik. Sanırım tüm bunlar, istediğimiz doğal yapıyı da kurmamızı sağladı. Karakterler üzerinde çalışırken, onlarla ilgili çok fazla hikâye yazdım. İkisi için de filmde bilmediğimiz, görmediğimiz hikâyeler yazdım. Bence her insanın hayatında karakterini şekillendiren belli dönüm noktaları vardır, bu yüzden iki oyuncuma da karakterlerinin hayatlarındaki bu dönüm noktalarının olduğu bir liste verdim. Onlar da bu listeler üzerinde çalıştılar.

Film boyunca devam eden kamusal alan tartışması çok önemli. Bütün filmin bu sorun üzerine kurulu olduğunu düşünüyorum, bu yüzden filmin son sahnesi filmi duygusal olarak güçlü bir noktaya taşıyor. Filmin tamamını düşününce, son sahne çok ucuz ve klişe de olabilirdi gibi geliyor. Fakat film boyunca devam eden bu "hayatını dışarıda yaşayabilme" tartışmasının kendisi sanki karakterleri o son sahneye sürüklemiş oluyor. İki karakter o uzun planda her anlamda çözülüyorlar aslında. Filmin tamamı düşünüldüğünde, bu sahneyi tellerin arkasından çekmek, zum kullanmak oldukça iddialı bir seçim. Sahneyi başından beri bu şekilde mi tasarlamıştınız?

Kamusal alan tartışması benim için çok önemli. Çünkü benim için bu film insanın hem özel alanda hem de toplum içinde kim olduğuyla ilgili. Bu yüzden kamusal alanda geçen sahneler benim için çok önemliydi. O sahneleri hep biraz daha farklı çekmeye çalıştım. Zum kullandım, bir yerin arkasına saklanarak çektim. Bu sahnelerde, dışarıdan birileri onları izliyormuş gibi bir his bırakmak istedim seyircide. Son sahne de, dediğin gibi, en başından beri benim için filmin kilit sahnesiydi. Çünkü, sonunda ayrılıyor olsalar bile, Russell insanlar içinde kim olduğunu göstermeyi öğrenmiş oluyor. O anda bütün o mutsuz durum gidiyor ve bir karakterin kendini bulma ânına şahit oluyoruz aslında. Sahneyi çekmeden önce de ekiple nereden çekeceğimize dair uzun uzun tartıştık. Fakat ben çok ısrarcıydım, kesinlikle tel örgülerin arkasından çekilmeliydi. Gerçek bir tren istasyonunda olduğumuz için de, sahneyi çekmek çok zor oldu.

> "Kamusal alanda geçen sahnelerde, dışarıdan birileri karakterleri izliyormuş gibi bir his bırakmak istedim seyircide."

Oldukça da uzun bir plan...

Toplamda üç tekrar aldık. Altı dakika boyunca çok yavaş bir şekilde zum yapılıyor o sahnede. Sanırım zumları çok seviyorum. İnsanlar pek sevmiyorlar, bayat buluyorlar zumları genelde ama bence doğru kullanıldığı zaman çok etkileyici olabiliyor.

Hazır zum demişken, filmin çok güçlü bir görsel yapısı var, ki çoğu bağımsız filmde görmeye alışkın olmadığımız bir durum bu. Kullandığınız renklerden, yansımalara, kamera kullanımına kadar, filmin oldukça olgun bir görsel dili var. Bu görsel dünyayı nasıl kurdunuz?

Öyküleri çok güzel olsa bile estetik anlamda gerçekten "düşük bütçeliyim" diye bağıran çok sayıda düşük bütçeli Amerikan bağımsız filmi gördüm. Fakat bence bu, bütçeyle alakalı bir şey değil, film aslında "ucuz" görünmek zorunda değil. Biz hep filmin düzgün bir film gibi görünmesini istedik ve filmin görsel dünyasını kurmak için de çok uzun süre çalıştık. Çekimlerde Canon 5D ile çalıştık; çok kullanışlı, harika bir kamera. Bir de gerçek mekânlarda, gerçek insanlarla çalıştık. Bunun da etkisi olabilir. Örneğin, baştaki gece kulübü sahnesinde hiç figüran yoktu, içeri girdik ve doğrudan çekim yaptık. Aynı şekilde lunapark sahnesinde de figüran kullanmadan çekim yaptık. Gerçek mekân ve insanlar kullanmak görüntüleri çok daha güçlü kılıyor bence. Filmi daha az "profesyonel" gösteriyor, ki bu benim hoşuma gidiyor.

Bir de son olarak Hollywood geçmişinizden bahsedelim mi? Ridley Scott ile çalışmışsınız, nasıl bir deneyimdi?

Gladyatör (*Gladiator*, 2000) filminde kurgu asistanıydım. Galiba 10 tane falan asistan vardı, kurgu boyunca küçük bir odada sıkışıp kalmıştım. Ridley Scott'ı sanırım sadece bir defa gördüm. Para kazanmak ve deneyim kazanmak için güzeldi ama stüdyo sistemine kesinlikle tekrar geri dönmek istemem.

Sıradaki film belli mi?

Şu an üç farklı proje üzerine çalışıyorum. İkisi Amerika'da, biri İngiltere'de geçiyor. Şu an olabildiğince farklı bir şey yapmak istiyorum çünkü eşcinsel bir çiftle ilgili bir film daha yapmak hataymış gibime geliyor. O yüzden biraz gerginim. İnsanlar filminizi çok sevdiklerinde sizden yine aynı şeyi yapmanızı bekliyorlar. Fakat ben öyle biri değilim, kendimi tekrar etmek istemiyorum.

J.J. ABRAMS'DAN FRINGE ve ALCATRAZ

Şu an Türkiye'de yayında olan Person of Interest, Undercovers, Fringe ve Alcatraz dizilerinin yanı sıra Lost'un da yaratıcısı olan **J.J. Abrams**, yaptığı her dizide imzasını görebileceğimiz yeni bir auteur olarak nitelendirilebilir.

■ SELİM EYÜBOĞLU

Dizi camiasında uzun bir süredir, bir anlamda *auteur* olarak da algılanabilecek süper yapımcılar karşımıza çıkıyor. Belki ilerde 'prodauteur'[1] diye adlandırılabilecek olan bu yapımcı kişilikler hem *auteur*ler gibi diziden diziye paralellikler taşıyan öykü dünyaları ve tarzlar geliştiriyorlar hem de bu dizilerin seri olarak çeşitlemelerini üretiyorlar. Bu bağlamda ilk akla gelen, avukatların yaşamlarını parodiye dönüştüren *Ally McBeal* ve *Boston Legal* dizilerinin yaratıcısı yaratıcısı David E. Kelley ve hemen her dizisinde çağdaş yaşama 'Vahşi Batı' penceresinden bakan Jeremy Bruckheimer. Ancak film yönetmeni, senarist ve yapımcı olarak 'prodauteur' kavramının içini en hakkıyla dolduran kişi J.J. Abrams. Bir *auteur* olarak Abrams, daha önce oynattığı oyuncuları bir sonraki dizisinde de oynatarak hem yaratmış olduğu bir ekran *persona*sını bir diğer diziye taşıyor hem de kendine özgü tarzıyla dizilerine bir imza atmış oluyor. Sözgelimi Greg Grunberg'i *Lost*, *Alias* ve *Felicity* gibi dizilerde ve *Super 8*'te (2011) oynattı. Aynı şekilde, Jorge Garcia *Alcatraz*, *Fringe* ve *Lost* dizilerinde rol aldı.



J.J. Abrams

Abrams aynı zamanda Hitchcock'u da *auteur* yapan bir özelliğe sahip: Hitchcock'un hangi filminde olursa olsun öyküsel gelişme 'MacGuffin' adlı kendi başına hiçbir anlamı olmayan bir obje, ses ya da bir şarkı etrafında dönebiliyor. Tıpkı *Aşktan da Üstün* (*Notorious*, 1946) filmindeki içi uranyum dolu şarap şişeleri, *Gizli Teşkilat*'taki (*North by Northwest*, 1959) mikro filmler ya da *Çok Şey Bilen Adam*'daki (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) 'Que Sera, Sera' şarkısında olduğu gibi. Aynı şekilde *Lost* dizisinde dehlizlere inen kapakların, *Fringe*'de gizli haberleşme için kullanılan daktiloların, *Alcatraz*'da da anahtarların birer 'MacGuffin' olduğu söylenebilir.

Şu anda Türkiye'de *Person of Interest*, *Undercovers*, *Fringe* ve *Alcatraz* dizileri yayında olan J.J. Abrams'ın iki farklı tarzı var: Biri *Felicity* ile başlayıp *What About Brian* ve *Undercovers* ile devam eden romantik yaklaşımları, diğeri ise *Lost*, *Fringe* ve *Alcatraz* gibi paralel dünyalar, alternatif gerçeklikler ve iç içe geçen zamanlar üzerine kurulu, bilimkurgudan fanteziye uzanan tarzı. Ancak *auteur*lüğünün bir kanıtı olarak, bu iki tarzın örtüştüğü dizileri de var. Örn eğin *Alias* espiyonaj, gizli servis, aksiyon ve romans içerirken aynı zamanda kimlik dönüşmeleri, hafıza silme gibi temaları ön plana çıkarıyor. Dizi, bir simyacının tasarladığı, kıyamet yaratma potansiyeline sahip, Rönesans dönemine ait bir cihaz etrafında dönüyor.

ŞEKİLLENMEMİŞ PARADİGMA

Alcatraz ve *Fringe* dizileri ise J.J. Abrams'ın bilimkurgu türünde yarattığı en verimli iki dizi. *Alcatraz*, ilk başta *Lost*'u çağrıştırıyor: 1963 yılında Alcatraz hapishanesinin kapatılması ve suçluların tahliye edilmesi sürecinde kaybolan 300 mahkûm ve 40 gardiyan geri dönüyorlar. Aradan geçen 49 yılda hiç yaşlanmadıkları gibi, tahliye sonrasına ait hiçbir şey de hatırlamıyorlar. Her bölüm geri dönenleri hem günümüzde, hem de *flashback*lerle hapishanedeyken gösteriyor. Bu şekilde geçmiş döneme ait sadist hapishane müdürü, gardiyanlar ve tıp etiğinden yoksun doktorlar dizinin daimi karakterleri arasına katılıyor. Bunun da ötesinde, hapishane dönemine ait bir doktor aynı zamanda geri dönenlerin gizemini araştıran kadroda yer alıyor; bunun açıklaması şimdilik seyirciden esirgeniyor. Tıpkı *Lost* gibi, dizi neden ve niçin sorularının cevabını yeni sorular sorarak erteleme eğiliminde.

J.J. Abrams başarılı bilimkurguların altın kuralı olan 'henüz şekillenmemiş paradigma'yı (absent paradigm) gerek *Lost*'ta, gerekse *Alcatraz* ve *Fringe*'de son derece bilinçli olarak uyguluyor. Marc Angenot'un tanımladığı 'henüz şekillenmemiş paradigma' bölük pörçük ipuçlarından yola çıkarak yeni ve farklı dünyaları imgeleme sürecinde okuru ya da seyirciyi zorlayan anlam boşluklarına deniyor.[2]

Bilimkurgu öyküleri, okurunu bir taraftan bilinemezlerle dolu bir mekân ve zamanda tutsak ederken, diğer taraftan da tamamen yabancı ve sıradışı veriler bombardımanından bir anlam çıkarmaya zorluyor. Örneğin, maymunların insanları köleleştirip onlara "hayvan muamelesi yaptığı" *Maymunlar Cehennemi*'nde (*Planet of the Apes*, 1968), dünyaya döndüklerini düşünen astronotların hangi gezegen (ve zamanda) olduklarını filmin sonuna kadar anlayamamaları gibi.

Bu kuralın uygulanışının Abrams'ın dizileri dışındaki en tipik örnekleri *The 4400* ve *The X-Files*. *The X-Files*'da da dizi uzun süre "uzaylılar dünyayı sık sık ziyaret mi ediyor yoksa hükümet bir zamanlar dünyaya düşen uçan dairedeki uzaylıların DNA'larıyla dünyada melez bir ırk mı yarattı?" konusu açıklığa kavuşmuyor. Her iki senaryo da altıncı sezona kadar inandırıcılığını koruyor. Dahası, *noir* ortamının hakim olduğu dizide derin devletin rolü ve uzaylılar konusunda elde edilen her türlü bulgunun neden örtbas edildiği de hatırı sayılır bir süre açıklanmıyor; buna FBI ajanı Mulder ve Scully dahî bir anlam veremiyor.

Tıpkı *Alcatraz* gibi, *Fringe* de 'henüz şekillenmemiş paradigma' kuralını ödünsüz uygulayan bir dizi. Üstelik *Alcatraz*'dan çok daha başarılı bir şekilde. Aslında her iki dizinin de ilk bakışta benzer yanları var: *Alcatraz*'daki sarışın dedektif Rebecca ile *Fringe*'deki (yine sarışın) Olivia oldukça benzer karakterler. Ana karakterler olmalarının yanı sıra sır perdesini aralayan, bize sunulan bütünlükten yoksun dünyadaki eksik parçaları bulup yerli yerine koyan bu dedektifler, seyircilerin olup bitenlere bir anlam verebilmek için en fazla tuttuğu ve özdeşleştiği karakterler oluyor. Ancak iki dizi arasındaki benzerlikler burada başlayıp bitiyor.



Aslında her iki dizinin de ilk bakışta benzer yanları var: *Alcatraz*'daki sarışın dedektif Rebecca ile *Fringe*'deki Olivia oldukça benzer karakterler.

Fringe'de gecikmeli olarak paralel bir evrende dünyamızın tıpatıp bir ikizinin olduğunu öğreniyor ve her iki New York'ta da hasta oğlunu canla başla iyileştirmeye çalışan, birbirinin izdüşümü iki bilimadamı görüyoruz. Baştan beri özdeşleştiğimiz 'asıl' dünyadaki Dr. Bishop tüm çabalarına karşın küçük yaştaki oğlunu kaybediyor. Ne var ki, geç de olsa yaptığı hatayı fark edip oğlunu iyileştirmenin yöntemini buluyor. Gözetlediği paralel evrendeki diğer Walter Bishop'ın oğlu konusunda aynı hatayı yapmak üzere olduğunu fark edince, meslektaşlarının tüm itirazlarına karşın diğer evrene geçip oradaki hasta çocuğu kaçırarak iyileştiriyor. Ancak kendi oğlunun tıpatıp aynısı olan bu çocuğu ailesine iade etmeye gönlü elvermiyor; onu kendi oğluymuş gibi büyütüyor; gerçeği de hiçbir zaman açıklamaya cesaret edemiyor. Ancak birbirinin izdüşümü olan bu iki dünya arasındaki paralel akış bu kaçırma olayıyla bozuluyor; tüm bu gelişmelerden habersiz olan diğer dünya, 'asıl' dünyanın varlığından haberdar oluyor ve alarm durumuna geçiyor.



Alcatraz'da olduğu gibi gecikmeli olarak açıklanan bu durumdan sonra dizide taşlar yerli yerine oturuyor. *Alcatraz*'ın geçmişlerini bilmediğimiz ve ilgilenmediğimiz iki boyutlu karakterleriyse, gelişmeye en azından şimdilik kapalı gözüküyorlar. Oysa *Fringe*'deki hemen tüm karakterler sempatik, kırılgan, zeki ve akıllı. Dizinin itici gücünü oluşturan Dr. Bishop'ın kendine ait olmayan oğlunu 'çalması', tüm karakterlerin yaşamını etkiliyor. Aslında *Fringe* olumsuz çağrışımlarından arınmış güçlü bir 'soap opera' yapısına sahip. Bu yüzden de *Lost* ve *Alcatraz* gibi gizemli olayların açıklamalarını geciktirmek yerine bir noktada olayların düğümlendiği püf noktasını açıklıyor. Ancak bunun sonucunda, sözgelimi *The X-Files* gibi, motivasyonunu kaybederek boşluğa düşmek yerine karakterlerin dramı sayesinde akışına devam edebiliyor.

Ne yazık ki *Fringe*'in dördüncü ve son sezonunu seyrediyoruz. Bu noktada tek temenni, *Alcatraz* dizisinin de karakterlerini geliştirerek *Fringe* gibi bir drama dönüşmesi. Ancak mevcut polisiye formül göz önüne alınınca bu konuda iyimser olmak biraz zor gözüküyor.

notlar:

[1] prod-auteur: yapımcı (producer) ve auteur.

[2] *The Wesleyan Anthology of Science Fiction*, der. Arthur B. Evans, Istvan Csicsery-Ronay Jr., Joan Gordon, Veronica Hollinger, Rob Latham, Carol McGuirk. Wesleyan University Press, sf. xvi.

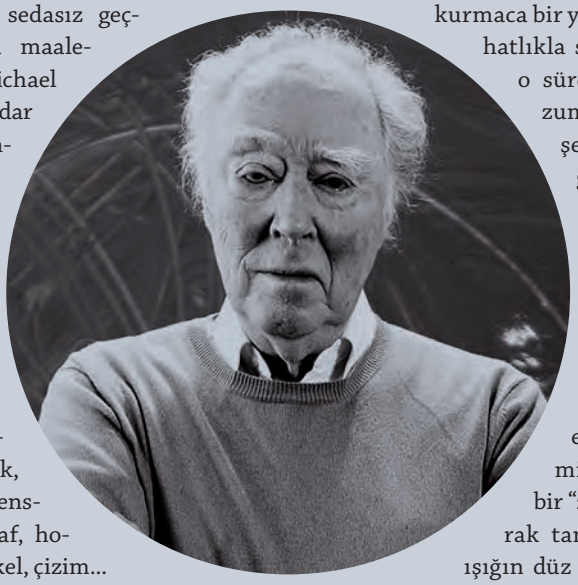
SONSUZLUK, ŞİMDİ ve BURADA

MICHAEL SNOW

18 Ocak-25 Şubat tarihleri arasında Aksanat'ta altı adet video enstalasyonu sergilenen **Michael Snow** deneysel sinemanın en önemli isimlerinden biri. Birçok farklı araçla sanat üreten Snow'un video enstalasyonları da tıpkı diğer işleri gibi, doğrudan sanat yapıtının kendisine işaret eden ve izlediğimiz 'şey'le kurduğumuz ilişkiyi sorgulayan eserler.

■ **YOEL MERANDA**

Kuzey Amerika deneysel sinemasının kurucularından Michael Snow'un video enstalasyonları ve müzik dinletilerinden oluşan 'Solo Snow' isimli bir sergi, 18 Ocak-25 Şubat tarihlerinde Aksanat'ta sergilendi. Bu 'İstanbul için büyük' adım neredeyse sessiz sedasız geçmiş gitmiş oldu maalesef. Halbuki Michael Snow'un işleri o kadar güzel, o kadar candan, o kadar dahiyane ki! Kendi deyimiyle 'çok da eskiden doğmamış olan'[1] (1929, Toronto) Michael Snow, çok farklı araçlar kullanan bir sanatçı: film, müzik, resim, video, ses enstalasyonu, fotoğraf, holografi, kitap, heykel, çizim... Etkilendiği sanatçılar listesi de bunun bir yansıması adeta: Duke Ellington, Piet Mondrian, Hollis Frampton, John Cage, Jan Vermeer, Ernie Gehr, Bach vb.



WAVELENGTH

1967'de yaptığı *Wavelength*, deneysel sinemaya çok sınırlı yer veren kitaplarda bile yer bulan nadir deneysel filmlerden biri. Film, bir odanın içinde 45 dakika süren ve sonunda duvardaki dalga fotoğrafına odaklanan bir zumdan oluşuyor. Bu 45 dakika içinde odaya bir kitaplık taşınıyor, bir adam giriyor, yere düşüp ölüyor, sonra evin sahibi olduğu anlaşılan bir kadın içeri giriyor, telefonda Richard isimli birine yerde ölü bir adamın yattığını anlatıyor... Yani filmin kurmaca bir yönü de olduğu rahatlıkla söylenebilir. Ama o sürekli devam eden zum nedeniyle her şeyden önce izlediğimiz filmin bir film olma özelliğine odaklanıyoruz. Snow'un kendisi ise bu filmi "sinir sistemimin, dinî sezilerimin ve estetik fikirlerimin bir özeti"[2] veya bir "zaman anıtı"[3] olarak tanımlıyor. "Renkli ışığın düz bir yüzeyde yansıması. Materyallerim: ışık ve zaman. Ve üç boyut ilüzyonu..."[4]

Snow, bu "üç boyut ilüzyonu" konusunda, bir röportajında Cézanne'ı örnek gösteriyor. Cézanne'ı, dış gerçekliği algılayışımızın öznelliğini temsil edilenden de daha fazla öne çıkarması nedeniyle önemli buluyor Snow.[5] Bir şeyin temsilini yapmaktansa, kendisi bir 'şey' olan sanata önem veriyor.

Michael Snow, *Wavelength*'ten sonra, diğer sanat dallarında eserler verirken sinemanın doğasına dair araştırmalar yapmaya da devam ediyor. Yönetmenin diğer önemli filmlerinden bazıları: *La Région Centrale* (1971), *Rameau's Nephew by Diderot* (*Thanx to Dennis Young*) *by Wilma Schoen* (1974), *So Is This* (1982) ve *Corpus Callosum* (2002).

SOLO SNOW

Aksanat'taki sergide, Snow'un galerilerde sergilenmek üzere yaptığı videolardan altı tanesi bulunuyordu. Tıpkı filmlerinde olduğu gibi, video enstalasyonlarında da Snow, kavramsal olanı biçim olarak da güzel olan ve bu ikisinin birbirinden ayrılamayacağı bir potada eritiyor. Bu eserlere bakarken aklımızdan bin bir düşünce geçiyor ama aynı zamanda da o an bakmakta olduğumuz şeye odaklanıyoruz. Yani 'şimdi' ve 'burada' olana ve kişinin o anda yaşamakta olduğu deneyime özel bir önem atfeden eserler bunlar. Belki de Snow'un işlerini güncel sanat dünyasında gördüğümüz birçok kavramsal işten ayıran da bu: Kavramsal olanı duyusal olan ile beraber işlemesi. Zaten kendi yaptıklarını 'duyusal felsefe' olarak niteleyen bir sanatçıdan da bunu beklemek gerek sanırım. Neredeyse tüm eserlerinin derinliklerine işleyen mizah ise ekmek kadayıfının üzerindeki kaymak gibi.

Aksanat'taki videolardan *That/Cela/Dat* (2002), bir anlamda *So Is This*'in video enstalasyonu versiyonu. Her ikisi de, neredeyse sadece kelimelerin tek tek ekrana yansımasından oluşan cümlelerle 'yazar'ın izleyiciye konuştuğu eserler. Ama sinemada film izleme deneyiminden bahseden *So Is This*'ten farklı

olarak, bu sefer bir galeride bir işe bakıyor olma deneyimi üzerine konuşuyor 'yazar'. Ve yine 'bu' kelimesi üzerine düşünmeye itiyor bizi. Bir şey hakkında 'bu' dediğimiz zaman 'bu' kelimesini mi ifade ediyoruz, yoksa 'bu' kelimesiyle ifade etmeye çalıştığımız nesneyi mi? Böyle bir eserde 'bu' kelimesi ekranda göründüğü zaman ekranda ışığın bir yansımasından mı bahsediyoruz, ışığın yansıdığı zeminden mi? Ya da metnin o anda gönderme yaptığı şeylerden mi? Yoksa hepsinden mi?

Burada da video bize 'şimdi' ve 'burada' olanı unutturmuyor. Örneğin o anda galeride olduğunu varsaydığı 'güzel bir kız'a bakmamızı öneriyor veya galerideki diğer eserlerin de 'iyi olup olmadığını' soruyor ve en sonunda da bize *The Wizard of Oz*'un ünlü şarkısına hep bir ağızdan karaoke yapmamızı öneriyor: "Some-where o-ver the rain-bow skies are blue". Bunu yaptıktan sonra kelime kelime sorduğu soru ise oldukça çarpıcı: "Bu kelimeleri okurken zihninizde kimin sesini duydunuz?" Ve bu sorunun doğal yansıması: 'Yazar' kim? Michael Snow mu? Bir birey olarak izleyici mi? Veya hepimizin bunları okurken hayalini kurmaya çalıştığı kolektif bir izleyici mi var? Bir sanat eserine bakarken bizler birer birey miyiz?

That/Cela/Dat'i benzer sorular sorduran birçok başka kavramsal sanat eserinden ayıran, bu kelimelerin ekranda görünürkenki ritmi. Hepimizin konuşma ritmi farklı değil mi sonuçta? Aynı kelimeler ekranda farklı bir ritimde görünse farklı bir his yaşamayacak mıyız? Bir film veya video izlerken eserin mânâsı, ritminden bağımsız düşünülebilir mi? Bach'ın veya Rameau'nun müzikte belirlediği yüksek standartlarla boy ölçüşebilecek kadar güzel bir ritim Snow'unki. Müzik gibi kendi başına bir 'şey'.

Sergideki diğer işlerden, *Short Story* veya *Sshtoorrty* (2005), gerçek anlamda kurmaca bir film. Genç bir adam elinde Michael Snow'un stilinin bir parodisi olarak görülebilecek soyut bir tabloyla bir eve geliyor, onu güzel bir kadın karşılıyor, kadının kocası adamı karısıyla yatmakla suçlayıp yüzüne elindeki viskiyi boşaltıyor, bunun üzerine de genç adam elindeki resmi adamın kafasına geçirip kadından özür dileyerek evi terk ediyor. Bu gayet gayri ciddi olay örgüsünü garipleştiren (ve kurmacadan uzaklaştıran) şey ise hikâyenin ilk bölümüyle ikinci bölümünün birbirinin üzerine binmiş bir biçimde oynaması. Yani videonun iki bölümünü de aynı anda izliyoruz. Snow, *Sshtoorrty*'yi "Hareketli bir resim hakkında hareketli bir resim"[6] olarak tanımlıyor: "Renklerin hareketli bir şekilde birbirine girmesi beni çok ilgilendiriyordu. Mekân ve kostümlerdeki renkleri de

So Is This, *Wavelength* ve *Sshtoorrty* (saat yönünde)







Michael Snow, *Wavelength*'ten sonra, diğer sanat dallarında eserler verirken sinemanın doğasına dair araştırmalar yapmaya da devam ediyor.

aralarındaki ilişkilerin nasıl olacağını tahmin etmeye çalışarak seçtim. Bu 'görüntülü' bir iş ve benim için bir şeye o anda bakıyor olmanın deneyimi, izleyicileri 'başka dünyalara' götürmekten çok daha önemli."[7]

Son olarak, sergideki eserlerden *Piano Sculpture* (2009), bir odanın içindeki dört duvara yansıtılan görüntülerden oluşuyor. Dört videoda da Michael Snow piyano çalıyor. Biz sanatçının ellerini ve kuyruklu piyanoları görüyoruz. Görüntülerin yansıtıldığı duvarların ortasında birer de hoparlör var ve aslında görüntülerin bir bölümü de bu hoparlörlerin üstüne yansıtılmış oluyor. İlk başta bu dört videoda Michael Snow'un piyanoyla doğaçlamalarının hepsini senkronize olarak dinliyoruz. Yani tam bir kakofoni. Sonra bu kakofoni yerine senkronize olmayan ve sadece bir piyanodan gelen sesler duymaya başlıyoruz. Tüm bu süreç boyunca Eytan İpeker'in 'Küçük Sinemalar'da[8] anlattığı gibi kurgusunu kendimiz yaptığımız, neredeyse uçsuz bucaksız bir eserin karşısındayız. Ve sürekli olarak duyma ve görme yetilerimizin birbirini nasıl da derinden etkilediğini, hatta birbirinden bağımsız düşünülemeyeceğini hissediyoruz. Yavaş yavaş insan bu sonsuzluğun içinde kayboluyor ve bu kadar sınırlı görünen bir iş insana evreni de aynen bu şekilde algılama arzusu veriyor.

Michael Snow'u bu kadar büyük bir sanatçı yapan da bu sonsuzluk hissi zaten. Filmleriyle ve diğer eserleriyle duyularımız için büyük orgazmlar vaat eden Snow, aynı zamanda da zihnimizin fazla mesai çalıştığı durumlar yaratıyor. Daha da ötesi, bu ikisinin, yani duyularımız ve zihnimizin aslında birbirinden bağımsız hiç çalışmadığının, her zaman etkileşimde olduklarının bilinci ve bu keşif sürecinin verdiği büyük hazlar için Michael Snow bu kadar önemli. Sözü Hollis Frampton'a bırakalım: "Film sanatının bir düzine civarında mucidi varsa, bunlardan biri de Michael Snow. Yapıtları daha şimdiden kendisinden önce gelen filmlere bakışımızı değiştirdi. Ve görülseler de görülmeseler de, gelecekte filmlerin yapılışını ve algılanışını değiştirecekler. Bu çok heyecan verici bir durum. Sfenks'i yaratan heykeltıraşın adını ve adresini bilmek gibi bir şey."[9]

notlar:

[1] www.mayastendhalgallery.com/vital_signs_bios_snow.html
[2] *Film Culture*, Sayı 46, Ekim 1968.
[3] Michael Snow & Louise Dompierre. *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, sf. 43.
[4] Michael Snow & Louise Dompierre. *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, sf. 74.
[5] Michael Snow & Louise Dompierre. *The Collected Writings of Michael Snow*, Wilfrid Laurier University Press, 1994, sf. 45.
[6] Sergideki açıklamadan.
[7] canyoncinema.com/catalog/film/?i=4135
[8] kucuksinemalar.blogspot.com
[9] Bruce Jenkins. *On the Camera Arts and Consecutive Matters: The Writings of Hollis Frampton*, MIT Press, 2009, sf. 190.

BEDENSİZ RUHLAR

Sabite Kaya'nın 48. Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde 'En İyi Belgesel' ödülü kazanan filmi Bedensiz Ruhlar, eril şiddetin en sert yüzünü ortaya koyuyor.

■ ESRA YILDIZ





Son yıllarda dijital teknolojilerin sinema alanında yaygınlaşmasıyla, alanın demokratikleşmesiyle tarihin öznesi olmayanların sesi bu üretim çokluğunda daha çok duyulabilir oldu. 2000'li yıllarda Türkiye'de kurmaca sinemadaki kadın yönetmenlerin sayısının -sinema endüstrisinin koşullarının oldukça eril olması sebebiyle- çok arttığı söylenemez. Ancak üretim ve yapım koşullarının görece daha bağımsız olduğu belgesel sinemada son dönemde, kadın yönetmenlerin kadının toplumsal konumu, farklı kimliklerin, etnisitelerin görünürlüğü açısından resmî tarihe eleştiri getirdikleri kolaylıkla görülebiliyor. Altın Portakal Film Festivali'nde son yıllarda belgesel dalında ödül alan filmlerin bir dökümünü yapmak bu durumun da bir işareti; Sabite Kaya'nın fuhuş sektörü ve hayat kadınları üstüne filmi *Bedensiz Ruhlar* (2011), Melisa Önel'in feminist aktivist Esmeray'ın hayatını anlatan *Ben ve Nuri Bala*'sı (2009) ve Emel Çelebi'nin gündelikçi kadınların görünmeyen emeğine bakan *Gündelikçi*'si (2006), son yıllarda kadınların belgesel sinemada artan etkinliklerinin, bir festival üzerinden bile kolayca görülebilmesini sağlıyor. Genel çerçevede de üretimdeki artışa, içerik açıdan farklılaşmaya bakıldığında şöyle bir tabloyla karşılaşıldığı söylenebilir: Kadın yönetmenler resmî tarihi, toplumsal cinsiyet normlarına karşı çıkarak sarsıyorlar!

Sabite Kaya'nın bu çizgideki *Bedensiz Ruhlar* belgeseli, çocuk yaşta tecavüze uğramış, eril şiddetin dayatmasıyla geneleve girmiş, genelevden çıktıktan sonra da bu durumdaki tüm kadınlar adına feminist aktivist olarak mücadelesini sürdüren Ayşe Tükrükçü'nün yaşadıklarından yola çıkarak kadın seks işçilerinin durumuna odaklanıyor. Filmde etik kaygılarla yüzleri gösterilmeyen diğer "hayat kadınları"nın anlattıkları üstünden babanın, eşin, devletin, kısacası eril iktidarın kadın bedeni üstünde uyguladığı cinsel ve fiziksel şiddetin farklı veçheleri gösteriliyor. Bedenleri metalaştırılan kadınlar için en büyük dayatma da annelikleri üstünden oluyor. Çocuklarını düşüren, kürtaj olan ya da çocuklarından zorunlu olarak ayrılan kadınlara, hayatlarının her safhasında bedenlerinin kendilerine ait olmadığını hatırlatılıyor.

Alman yönetmen Rosa von Praunheim benzer konudaki *Die Jungs vom Bahnhof Zoo* ('Zoo İstasyonundan Gençler', 2011) belgeselinde, Berlin'deki erkek seks işçilerinin durumuna bakıyordu. Filmde, özellikle Romanyalı "hayat erkekleri"nin, eğitimsiz ve yoksul olmaları sebebiyle, ailelerine bakmak için bunu zorunlu olarak yaptıkları gösteriliyordu. Von Praunheim'ın gösterdiğine benzer biçimde, Türkiye'de de, zorla itildikleri fuhuş sektöründen kurtulmak isteyen, bedenlerini satarak hayatını kazanmak istemeyen kadınlar için hayat, sonrasında da bir o kadar zor. Resmî belgelerde devlet tarafından damgalandıklarından hayatlarını devam ettirmeleri neredeyse imkânsız olan kadınların, yeni yaşamlarında da büyük bir yoksullukla mücadele etmeleri gerekiyor. Kısacası, iktidar, öncesiz ve sonrasız bir yaşamı onlara dayatıyor.

Aynı zamanda ilkokul öğretmenliği yapan Sabite Kaya'nın böyle bir film çektiği için hakkında soruşturma başlatıldığı, Mor Çatı'nın spot filminin "her gün beş kadın erkekler tarafından öldürülüyor" ifadesi sebebiyle RTÜK eliyle yasaklandığı, kadına uygulanan şiddetin hiçbir türünün ifşasının istenmediği, üç maymunu oynamaya devam ettiğimiz şu günlerde, Kaya'nın eril şiddetin en sert yüzünü gösterdiği filminin birilerini rahatsız etmeyi sürdüreceğini tahmin etmek hiç de zor değil.



Yönetmen Sabite Kaya ve Ayşe Tükrükçü (sağda) ile birlikte.



LONDRA POSTASI

■ ALISA LEBOW


Tahrir: Liberation Square

Bir yıl kadar önce devrim ruhu alev alıp hızla yayılmaya başladığında televizyona kilitlenen yalnızca ben değildim. Ama televizyon haberleri sınırları, yanlılıkları ve yatırımlarıyla, bu hikâyeleri dinlemek, mücadeleden bir şey öğrenmek ve olayların geçtiği havayı biraz da olsa solumak için tatmin edici bir yol değil. Yönetmenler ve amatörler Tunus'ta, Kahire'de, her yerde kameralarına sarıldılar. Bazıları çektiklerini alelacele kurgulayıp film haline getirdi. Bazılarıysa görsel-işitsel ve bunun dışındaki malzemeyi toplayıp, sular durulduğunda araştırmak, kurgulamak, çalışmak için arşivlediler. Bu kadar çabuk dönüşen ve bu kadar çok veçhesi olan olayları anlamak basit bir iş değil. Yine de uluslararası festivaller, göstermek üzere film talep etmeye başladılar. Bir düşünün, Ben Ali Ocak 2011'de Tunus'tan kaçıyor, Tunus devrimiyle ilgili ilk film olan Mourad Ben Cheikh imzalı *La Khaoufa Baada Al'Yaoum* (*No More Fear*) aynı yılın Mayıs ayında Cannes'da ilk gösterimini yapıyor. Mübarek 25 Ocak'ta istifa ediyor, Stefano Savona'nın yönettiği *Tahrir: Liberation Square* Ağustos'taki Locarno Film Festivali'nde gösteriliyor. Her iki film de İstanbul Film Festivali'nde docİstanbul'un katılımıyla benim küratörlüğünü yapacağım 'Devrimi Filme Almak' programında gösterilecek.

Ancak biz, bu tarihî noktada sinemacılardan imkânsızı isteyen festivallerden biri daha olmak istemedik. Devrimin nasıl filme alınacağı sorunu üzerine, o anda nelerin açığa çıkarılabileceği, neleri daha çok düşünmek için zaman gerektiği, çabuk üretme isteğinin neler kaybettirdiği ve neler kazandırdığı hakkında kafa yoran bir program oluşturmak istedik. Ben eski devrimler hakkındaki dinamik filmlerle şu ânın filmleri arasında verimli bir diyalog yaratmak için bu filmlere de bakmaya başladım. Bana öğrenilebilecek çok şey var gibi geldi. İstanbul Film Festivali'ne getireceğimiz işte bu sorular ve bu karşılıklı konuşma.

Özellikle Mısır ve Tunus'taki güncel hareketlerin filmleriyle karşı karşıya göstermek için, Türkiye dolaylarındaki (Doğu Avrupa, Küçük Asya, Kuzey Afrika) devrimci hareketlerle ilgili birkaç tarihî film seçtik. Gillo Pontecorvo klasiği *Cezayir Savaşı* (*La battaglia di Algeri*, 1966) gibi bilinen filmlerin yanı sıra, Filistinli yönetmen Henry Srour'un, kadınların Filistin bağımsızlık mücadelesine katılımıyla ilgili uzun metrajlı deneysel kurmaca-belgeseli *Leila wa al ziap* (*Leila and the Wolves*, 1984) gibi daha az bilinen cevherler de gösterilecek. Daha yeni bir film olan *Orange Winter* (2007), 2004-2005'te Ukrayna'da iktidarın el değiştirmesine yol açan barışçıl mücadelenin haberlerde yeteri kadar yer almayan etkileyici hikâyesini anlatıyor. İran'daki 2009 seçimleri boyunca ve sonrasında ortaya çıkan 'Yeşil Hareket'ten de bir filmi dahil etmenin önemli olduğunu düşündüysem de, İran'daki mevcut siyasi iklimde uygun bir film bulmanın ne kadar güç olduğunu anladım. Buna rağmen, Paris'te yaşayan, kimliği bilinmeyen İranlı bir yönetmen tarafından yapılmış, İran'da ne olduğunu youtube'da bulabildiği videolara dayanarak gerçek bir bulmaca gibi çözmeye çalışan ilginç bir film buldum. Sonucu, festivalde göstereceğimiz ilgi çekici *Fragments d'une révolution* (*Fragments of a Revolution*).


La Khaoufa Baada Al'Yaoum

Tunus-İsviçre-Katar ortak yapımı *Rouge Parole* (2011) ve *No More Fear* arka arkaya izlendiklerinde Ben Ali rejiminin çöküşüne giden ve onu takip eden olaylara çok boyutlu bir bakış açısı sunuyor. Kahire'deki olayları tasvir etmesi için seçtiğimiz, İtalyan yönetmen Stefano Savona tarafından yapılmış *Tahrir: Liberation Square*, izlerken Mübarek'in eşkıyalarının kuvvetini ve kaldırım taşlarını cephane yapmak için kazmak dahil her şeyleriyle direnen "halk"ın karşı kuvvetini hissettiğiniz büyüleyici bir gözlemsel film.

Bu dinamik program için, programı bir bütün olarak bir çerçeveye yerleştirmeleri ve bugünlerde sık sık karşılaştığımız şu soruyu tartışmaları amacıyla sinemacıları, tarihçileri ve sinema akademisyenlerini festivale davet ediyoruz: Devrim nasıl filme alınır? **(Çeviren: Ezgi Keskinsoy)**



KİTAP

Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam
Hazırlayan: Barış Saydam
Küre Yayınları, İstanbul, 2011, 376 sf.

KRİTERLİ FİLM ELEŞTİRİSİ

Yeni bir kitap serisine başlayan Küre Yayınları, Türkiye'nin sinema yazını tarihine önemli bir katkıda bulunuyor. Serinin ilk kitabı **Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam** bugünün film eleştirmenliğini Türkiye'nin eleştiri geleneği bağlamında değerlendirme olanağı sunması bakımından özellikle değerli.

■ **BERKE GÖL**

Sinema yazarlığı hakkında yapılan tartışmalarda, bugün sinema üzerine kalem oynatanların sağlam bir dünya görüşüne ya da yeterli birikime sahip olmadıkları, Türkiye'de eleştirmenliğin son yıllarda "gerilediği", 'beğeni' odaklı hale geldiği, buna karşılık 60'lardaki, 70'lerdaki film eleştirilerinin çok daha kaliteli olduğu gibi görüşler, sık sık dile getirilir. Küre Yayınları'nın 'Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam' kitabıyla başlattığı ve sinema yazarlığının diğer duayen isimleriyle devam etmesi planlanan seri, öncelikle bugünün film eleştirmenliğini Türkiye'nin eleştiri geleneği bağlamında değerlendirme olanağı sunması bakımından önem taşıyor.

Barış Saydam'ın yayına hazırladığı 'Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam', üç bölümden oluşuyor. 'Eleştiriler' başlıklı ilk bölümde Scognamillo'nun, büyük çoğunluğu 1960'lı yıllarda Akşam Gazetesi'nde yayımlanmış film eleştirileri yer alıyor. Bu yazılara şöyle bir bakmak bile, Scognamillo'nun gazete yazısının sınırlı doğasını aşan tespitlerinin, aradan geçen yarım yüzyıla rağmen güncelliklerinden bir şey yitirmediklerini ortaya koyuyor. Bugün kimi sinemamızın klasikleri arasına girmiş, kimi yitip gitmiş filmlere dair eleştirileri, bir yandan da yazarın 'Sinemacılar Dönemi'nin Lütfi Akad, Metin Erksan, Memduh Ün, Halit Refiğ, Atıf Yılmaz gibi önde gelen yönetmenleriyle ilgili genel bakış açısını ortaya çıkarıyor.

Kitabın 'Söyleşiler' bölümünde, Scognamillo'yla 80'lerin sonundan bu yana yapılmış ve çeşitli dergilerde yayımlanmış altı söyleşi bir araya getiriliyor. Bu söyleşilerde, Scognamillo'nun, Türkiye sinemasının tarihinden, ülkenin sinema yayıncılığı ve eleştirmenlik geleneğine kadar pek çok konudaki görüşlerini derli toplu halde okumak mümkün. Özellikle Zahit Atam'ın kapsamlı söyleşileri, Scognamillo'nun sinemamızın 70'lerden bugüne geçirdiği evreler üzerine düşüncelerini, anılar ve anekdotlar eşliğinde ortaya koyuyor.

Kitabın en ilginç ve en değerli bölümü, aynı zamanda hacim olarak da diğer iki bölümü gölgede bırakan 'Makaleler'. Büyük kısmı 60'lı ve 70'li yıllarda kaleme alınmış bu yazılarda Scognamillo, Yeşilçam endüstrisinin işleyiş biçimini de, dönemin sinema gündemini işgal eden hararetli tartışmaları da, film eleştirisinin sinema tarihimiz içindeki gelişimini de, Beyoğlu'ndaki sinema salonlarının zaman içinde geçirdiği dönüşümü de hep aynı bütünlüklü bakış açısı ve ayrıntılara dikkat eden yaklaşımıyla ele alıyor. Özellikle Yeşilçam sinemasının hem anlatımsal kökenlerini ve esin kaynaklarını hem de ekonomik yapısını ele alan makaleler, dayandıkları geniş veri tabanı ve istatistikî bilgiyle, sinema tarihi araştırmacıları için paha biçilmez bir kaynak niteliğinde.

Scognamillo'nun kapsamlı incelemeleri, pek çok konuda sinemamızda bugün de süregiden tartışmaların kökenlerini hatırlama fırsatı sunuyor. Kimi örnekler -mesela yazarın 1965'te düzenlenen 2. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde birincilik ödülünün Ertem Göreç'in *Karanlıkta Uyananlar*'ına değil de Turgut Demirağ'ın *Aşk ve Kin*'ine verilmesine gösterdiği sert tepki- pek çok şey değişirken bazı sorunların her daim baki olduğunu, ufak bir tebessümle hatırlamamızı sağlıyor. Fakat bunun da ötesinde, yazarın özellikle 1960'larda sinema çevrelerinde yaşanan tartışmalara dair yazıları, Yeşilçam'ın "Altın Çağ"ına dair geniş bir perspektif sunuyor. Scognamillo yönetmenlerle sinema yazarları arasında 1950'lerin sonunda gerçekleşen fikir alışverişi ve işbirliğini, 1959'daki Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali'nde ve 1964'teki Türk Sinema Şûrası'nda başgösteren anlaşmazlıkları, Sinematek'in kurulduğu dönemi, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Milli Sinema tartışmalarını ayrıntılarıyla ele alarak tarihsel perspektifine yerleştiriyor. Üstelik tüm bu meseleleri kayda geçirirken, karşıt kampların görüşlerinden alıntılar yapıyor ve bu da kitaba, adeta dönemin sinema yazınını yeniden canlandıran bir boyut katıyor.

ELEŞTİRİNİN TARİHÇESİ

Eleştiri kavramı ve eleştirmenlik kurumu, kültür-sanat camiamızda kafaların en karışık olduğu konular arasında her daim üst sıralarda olagelmiştir. Bu durumun kültürel ve tarihsel gerekçeleri hakkında uzun uzadıya tartışmak, kimi açıklamalar yap-

Giovanni Scognamillo



mak elbette mümkündür. Fakat şurası kesin ki, bugün geldiğimiz noktada, sanatta, edebiyatta, sinemada eleştirinin işlevi ve gerekliliği hususunda, toplumun çok geniş bir kesiminin zihni hâlâ bir parça bulanık. Bu bulanıklığın sorumlusu bir yanda nitelikli (Scognamillo'nun deyimiyle "kriterli") eleştirinin günümüzde az bulunur olmasıysa, diğer yanda da eleştirinin işlevini reklam ve tanıtımla sınırlı gören zihniyet. 'Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam', sadece "kriterli" bir eleştirmenin yazılarını toplu halde ortaya koymasıyla değil, yazarın Türkiye'de eleştirmenliğin tarihçesini incelediği yazılarla da, film eleştirisi konusunda önemli bir döküm sunuyor. 'Türk Sinemasında Eleştiri' ve 'Eleştirmen ve Türk Sineması' gibi yazılarında Scognamillo, 1920'lerde gazeteler için kaleme alınan basit, tanıtıcı yazılardan başlıyor, sinema yazarlığının bir meslek haline geldiği 50'lere, oradan da ülkenin bütün toplumsal dinamiklerini kökünden değiştiren 12 Eylül'ün ertesine uzanıyor ve Türkiye'de sinema yazarlığının geçirdiği evreleri, eleştiri örnekleri eşliğinde ayrıntılı olarak değerlendiriyor.

Her alanda olduğu gibi kültür-sanat alanında da dillere pelesenk olmuş belleksizlik sorununa ilaç niteliğinde bir serinin ilk adımı olan 'Giovanni Scognamillo'nun Gözüyle Yeşilçam'ı, "nerede o eski eleştiriler" nostaljisi yapmaktan ziyade, Türkiye'deki film eleştirisi geleneğini somut veriler ışığında değerlendirmek için okumakta fayda var.

KİTAP

Sinematografi İnsan Yüzüdür Ingmar Bergman / Agora Kitaplığı
Ingmar Bergman'ın tiyatro ve sinema hayatını anlattığı 'Büyülü Fener' kitabından sonra, yönetmenin filmleri üzerine yapılmış söyleşilerden derlenen kitap da raflardaki yerini aldı.

Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler
Mike Wayne / De Ki Yayınları
Marksizm ve sinema ilişkisini irdeleyen makalelerden oluşan kitap, filmleri ve yönetmenleri incelemenin yanında günümüzde karşılığı olan pek çok kavrama da eleştirel bir bakış getiriyor.

Aynadan Yansıyan Hatıralar Erden Kıral / Agora Kitaplığı
Türkiye sinemasının önemli yönetmenlerinden Erden Kıral'ın anılarını anlattığı kitabı, yönetmenin anıları üzerinden 1970'lerdeki ve 80'lerdeki sinema ortamını da anlamamıza imkân tanıyor.

Sevgili Halit Hazırlayan: M. Said Aydın / Everest Yayınları
Halit Refiğ'in Oğuz Atay, Yıldız Kenter, Sami Şekeroğlu, Metin Erksan, Giovanni Scognamillo ve Selim İleri gibi kişilerle yazışmalarının derlendiği kitap, yönetmenin takipçileri kadar dönemin sanat dünyasını ortaya koyması açısından da dikkat çekiyor.

Günahıyla Sevabıyla Yeşilçam: Türk Sinemasının Dine Bakışı Gülşah N. Maraşlı / Ufuk Kitapları
Halit Refiğ ve Osman Fahir Seden'le ilgili de kitaplar yazan Gülşah N. Maraşlı, uzun bir araştırmanın sonucu olan son kitabında, sinemamızın dine bakışını örneklerle ele alıyor.

DVD

ALTYAZI'NIN SEÇTİKLERİ

Bir Zamanlar Anadolu'da, 2011 / Tiglon
Geçtiğimiz yılın en önemli filmlerinden olan *Bir Zamanlar Anadolu'da*, çift disklik özel bir baskıyla DVD olarak da ilgi çekmeye devam ediyor. Filmin kamera arkası görüntülerinin de yer aldığı DVD'de, filmle ilgili pek çok ekstra yer alıyor.

Pina, 2011 / Tiglon
Wim Wenders'in Pina Bausch'un hayatından yola çıkarak çektiği, 'En İyi Belgesel' dalında Oscar adayı olan üç boyutlu belgesel, Bausch'a olduğu kadar sanatseverlere de bir armağan niteliğinde.

Dava The Trial, 1962 / Digital Kültür
Orson Welles'in Franz Kafka'nın kitabından uyarladığı ve 20. yüzyıl insanının kuşatılmışlığını anlatan film, aynı zamanda şimdiye kadar yapılan en iyi Kafka uyarlaması olarak da nitelendiriliyor.

Küçük Günahlar, 2011 / Tiglon
Rıza Kıraç'ın filmi, 12 Eylül'ün savurduğu hayatlara yoğunlaşarak darbenin yarattığı tahribatı, tek tek bireylerin hikâyeleri üzerinden ele alıyor.

Ölümüne Kaçış Essential Killing, 2011 / Tiglon
Lodz Film Okulu ekolünden yetişen Jerzy Skolimowski bir Taliban askerinin Amerikalılardan kaçışını anlatırken, içinde aksiyon olmayan bir kovalamaca filmine imza atıyor ve sinemasının en sade ve en yetkin örneklerinden birini veriyor.

KAYA ÖZKARACALAR

TARİHTE BU AY: MART 1982

ERLER FİLM PERDELERDE











1982'nin ilk ayında başlayan yerli filmlerin ön plana çıkması trendi, Mart ayında da sürecekti. Yeşilçam'ın en önde gelen yapımcılarından Erler Film, bu ay iki filmle perdelerde boy göstermişti. 1980 sonrasının ticari açıdan en başarılı Yeşilçam filmlerinden sayılan *Gırgıriye*'nin (1981) ilk devam filmi olan *Gırgıriye'de Şenlik Var* 8 Mart'ta Lale Sineması başta olmak üzere yerli film gösteren 10 sinemalık zincirde vizyona çıkacak ve bu zincirde iki hafta gösterimde kalacaktı. Erler Film'in, dönemin furyası olan arabesk türündeki ürünü olan Orhan Gencebay'lı *Kördüğüm* ise aynı zincirde ay sonunda gösterime çıkacaktı. Mart'ın diğer şarkıcılı-türkücülü filmiyse, yine bu zincir üzerinden ay başında seyirciyle buluşan Müslüm Gürses'li *İtirazım Var*'dı. Mart'ta iki filmi beyazperdelere çıkan eski Yeşilçam yıldızı ise Cüneyt Arkın'dı. Yeşilçam kalıpları içindeki "sosyal içerikli Cüneyt Arkın filmleri"nden olan *Su* nispeten sınırlı gösterim şansı bulurken, Arkın'ı Fikret Hakan'la bir araya getiren *Takip* 10 sinemalık zincirde 22 Mart'ta kendisine yer edinecekti. Ayın sıradışı yerli filmi ise Türkan Şoray'ın hem kamera arkasında, hem önünde görev aldığı Yaşar Kemal uyarlaması *Yılanı Öldürseler*'di. Her zamanki yerli film izleyicisinden farklı bir izleyici kitlesini hedeflediği anlaşılan *Yılanı Öldürseler*, diğer yerli filmlerden farklı bir sinema ağında, 11 sinemada birden gösterime çıkmıştı.

Yabancı filmlerdeyse ayın ön plana çıkan filmi, *Superman*'i (1978) Türkiye'de 1979'da vizyona çıkarma başarısını göstererek 1970'lerin gişe şampiyonu Hollywood filmlerinin Türkiye'ye rötarlı ulaşma geleneğini kıran Başaran Film'in, 1 Mart'ta sekiz sinemada birden gösterime soktuğu *Superman II*'ydi (1980). Başaran Film'in Mart'ta vizyona çıkardığı diğer filmler ise 15 Mart'ta yalnızca Harbiye Konak'ta gösterime çıkan ancak üç hafta boyunca vizyonda kalan gençlik romansı *Patlarsam Yanarsın* (*La Boum*, 1980) ile ertesi hafta dört sinemada birden vizyona giren Charlton Heston'lı western *Dağ Adamı*'ydı (*The Mountain Man*, 1980). Başaran Film'in en büyük rakibi Özen Film ise aynı hafta yine Charlton Heston'lı ama daha eski tarihli bir western olan *Seni Gömmeye Geldim*'i (*The Last Hard Men*, 1976) beş sinemada gösterime çıkarmıştı. Özen Film'in Mart ayındaki diğer filmi de yine eski tarihli bir 'hapishanede futbol' filmi olan *Buldozer* (*The Mean Machine*, 1974) idi. Bu arada Özen Film'in geçen ay başında Şişli Kent sinemasında vizyona çıkardığı *Geceyarısının Ötesi*'nin (*The Other Side of Midnight*, 1977) büyük bir ilgi gördüğünü, bu sinemada Mart boyunca da gösterimden inmeyerek dokuzuncu haftasına ulaştığını kaydetmek gerek.

Ayın izleyiciden ilgi gördüğü anlaşılan bir diğer filmiyse İtalyan-Fransız ortak yapımı erkek eşcinselliği komedisi *Çılgınlar Kulübü*'ydü (*La cage aux folles / Il vizietto*, 1978); 8 Mart'ta (!) Saray'da gösterime çıkan *Çılgınlar Kulübü* tüm ay boyunca bu sinemada gösterimde kalacaktı. Ayın seks-komedisiyse türün iki büyük yıldızını, Edwige Fenech ile Barbara Bouchet'yi bir araya getiren *Karım Tatilde Sevgilim Evde*'ydi (*La moglie in vacanza ... l'amante in citta*, 1980). Mart'ta hiçbir korku filmi vizyona girmezken sert İtalyan polisiyeleri Franco Nero'lu *Esrarengiz Haydut* (*Il bandito dagli occhi azzuri*, 1980) ve türün usta yönetmenlerinden Sergio Martino'nun imzasını taşıyan *Suç Kimde* (*La polizia accusa*, 1975) bu boşluğu dolduruyordu.

ELEŞTİRİLER
AJANDA

"*Duyguların Rengi*'ni siyah kadının temsil edildiği feminist bir sinemanın eşiğine getiren, empatiye fazlasıyla değer biçen sözde-eşitlikçi söylemden vazgeçilerek kadınlar arasında başka türlü bir ittifakın kurulabileceğini önermesi oluyor."

DUYGULARIN RENGİ
SİYAH-BEYAZ ZİHİNLER
ZEYNEP ÖZEN BARKOT *sf. 82*

SÜRÜCÜ
HAREKETE GEÇ YA DA...
DİLEK AYDIN *sf. 86*

UTANÇ
ARZUNUN EKSİK NESNESİNİN PEŞİNDE
TUBA PARLAK *sf. 88*

KÖSTEBEK
Bİ E TİYİ MAN TERK ETMESİ GEREKTİĞİNİ BİLMELİ
ALİ DENİZ ŞENSÖZ *sf. 90*

MARILYN İLE BİR HAFTA
HAYRANIN BAKIŞLARINA BA I MAK
AHMET YÜC E *sf. 92*

KIYIDA
LÜMPENLİĞİN KIYISINDA
ALİ TİRALİ *sf. 94*

SEVGİ
UZAK MESAFE İLİŞKİSİ
AHMET TERZİOĞLU *sf. 95*



DUYGULARIN RENGİ

Orijinal Adı: *The Help*
Yönetmen: Tate Taylor
Senaryo: Tate Taylor (*Kathryn Stockett'ın romanından*)
Oyuncular: Emma Stone (*Skeeter Phelan*), Viola Davis (*Aibileen Clark*), Bryce Dallas Howard (*Hilly Holbrook*), Octavia Spencer (*Minny Jackson*), Jessica Chastain (*Celia Foote*), Allison Janney (*Charlotte Phelan*)
Görüntü Yönetmeni: Stephen Goldblatt
Kurgu: Hughes Winborne
Müzik: Thomas Newman
Yapımcılar: Michael Barnathan, Chris Columbus, Brunson Green
ABD-Hindistan-Birleşik Arap Emirlikleri/2011/İngilizce/146 dk./UIP
thehelpmovie.com/us



SİYAH-BEYAZ ZİHİNLER

Bu seneki Oscar ödüllerinin güçlü adaylarından biri olan *Duyguların Rengi*, Obama'nın Viola Davis'i gösterdiği performans için bizzat arayıp tebrik etmesi, ardından filmin kaynak aldığı romanın yazarı Kathryn Stockett'ın telif nedeniyle mahkemelere düşmesiyle magazin basının gündeminden düşmüyor. Ancak filmin tartışmaları fitilleyen niteliği yalnızca boyalı basının manşetlere taşıdığı bu sansasyonel olaylarla sınırlı değil. Siyah muhalif hareketin yükselişe geçtiği 1960'lı yılları fonuna yerleştiren film, bir grup siyah kadın hizmetkârın kendi haklarına sahip çıkma öyküsünü ajitatif bir dille aktardığı, çoğu zaman da klişelere düştüğü gerekçesiyle sıkça eleştiriliyor. Kalın uçlu bir kalemle çizilmiş gibi duran karakterler ve onların içine yerleştirildikleri mizansende hemen fark edilen problemler bu eleştirilerin ortak noktası, oysa filmin sorunlu bölgesi dramaturjinin biçimsel özelliklerinden ziyade, bizzat hedeflediği söylemin kendisinde bulunuyor: Filmin temeldeki derdi olan "öznelliğin eşit aktarımı ve özgürleştirici bakış" problemine yaklaşımı, onun eşzamanlı olarak hem ayırt edici hem de kendisini baltalayıcı özelliği oluyor.



SİYAH BAKIŞ

Siyah kadın hareketinin güçlü kalemlerinden Bell Hooks, siyahlar için "bakışın" tarihsel olarak bambaşka bir anlamı olduğunu söyler: Siyah kölelerin vakti zamanında efendilerinin gözlerine doğrudan bakamadıklarını, bunun yasak olduğunu, ancak efendi onlara bunu emrederse (bana bak!) bu yasaktan feragat edebileceklerini yazar. Bakış onlar için her zaman efendinin nüfuzunda kalan ve ancak onların izniyle girilebilen bir alandır. Bells'e göre anaakım sinema da benzer bir etkiyi sürdürmektedir: Egemen bakış ister kendi yerini ve konumu fazlasıyla belli ederek siyahları stereotipleşmiş bir figürasyon içinde sunsun, ister kendi muktedir konumundan vazgeçip eşitlik şiarıyla yola çıkarak baktığı noktayı muğlaklaştırsın, egemenin alanından gelen bakış, Fanon'un da dediği gibi, siyahı olduğu yerde sabitler, onu bulunduğu noktaya çakar. Siyah izleyici kendisine yöneltilmiş bu bakışı, dipten gelen o buyurucu sese (bak!) riayet ederek izler ve aynı travmaya takılı kalır.

Duyguların Rengi'ni benzerlerinden daha farklı ve belirli oranda daha değerli kılan nokta, filmin bakışın doğası üzerine yaptığı bu vurgudan ileri geliyor. Film bakış konusundaki niyetini önce (liberal feminist kadının bildik versiyonlarından biri olan) Skeeter'ın siyah kadın hizmetkârların hayatını "onların bakışıyla" sunma talebinde belli ediyor. Bugüne kadarki hayatları ev içi alanla sınırlanmış, türlü hakarete ve acımasızlığa maruz kalmış siyah kadına söz hakkının -bakışını sergileyebileceği alan- yine bir beyazdan geldiği ilk etapta doğruysa da, filmin siyah kadının bakışına atfettiği değer bununla sınırlı kalmıyor. Bağlı bulunduğu topluluğun aşikâr ırkçılığından kendi nasibini almış Skeeter'ın siyahlarla başarılı bir gazeteci olma hırsıyla kurduğu temas, başlan-

gıçta onları nesneleştiren hakim bakıştan pek farklı değil. Hatta ilk baştaki empati girişimi bile muktedirin kibre dayanan hoşgörüsünü taşıyor. Kendi nesnesinin bilinemezliğini ve egzotikliğini deşifre etmek için nesneye açtığı ifade alanı, aşinalaşmış bir dayatmanın ürünü aslında. Film siyahlar ve beyazlar arasındaki eşitlik sorununu (örneğin tuvalet meselesiyle ya da Hilly karakterinin karikatürleşmiş ırkçılığıyla) öylesine keskinleştiriyor ki, Skeeter'ın gösterdiği empati hizmetkârlara (ya da siyahlara mı demeli?) neredeyse bir lütuf gibi görünüyor. Skeeter'ın empatisi Bells'in bahsettiği efendinin buyruğuna benziyor: kendi kölesine "bak" yerine "konuş"u ikame eden tepeden inmeci bir söz onunki.

Duyguların Rengi şayet empati düzleminde ilerlemeye devam etse, "özgürlük taşıyıcısı beyazlar" klişesini sürdüreceği besbelli. Siyah kadının bakışı beyaz kadının ona izin verdiği kadarıyla yer alacak ve özgürlük onun tarafından bahşedilecek. Oysa film tam da bu noktada ayırt edici manevrasını yapıyor: Sindirilmiş, öznelik hakkı elinden alınmış etnik bir sınıfın eşitlik ve özgürlük sorununun muktedirin böbürlendiği bir empatiyle değil, ancak bir aktarım ilişkisi içinde çözülebileceğini ima ediyor. Böylesi bir empatinin, her zaman tek taraflı kalmaya mahkûm olduğunu bize sezdiren film, "siyah bakış"ın temsil edilebilmesi için deneyimlerin birbirine aktarıldığı, dönüştürücü, konumları tersine çevirici bir ortak iletişim alanı öneriyor.



ÖZNELLİĞİN AKTARIMI

Duyguların Rengi'ni siyah kadının temsil edildiği feminist bir sinemanın eşiğine getiren, empatiye fazlasıyla değer biçen sözde-eşitlikçi söylemden vazgeçilerek kadınlar arasında başka türlü bir ittifakın kurulabileceğini önermesi oluyor. Bakış alanını bir süre sonra siyah kadına teslim eden film, uzlaşmaz çelişkilere rağmen yapılacak bir dayanışmanın empati dışındaki alternatiflerini arıyor. Film nihai olarak kendi önermesini çürütse de, antagonist gruplar arasında bir iletişimin kurulabilmesinin koşulu olarak empatinin yerine aktarımı geçiriyor.

Filmin Aibileen'in sesiyle açılması ve onun beyazların çocuklarına bakmanın kendisine neler hissettirdiğini sürekli vurgulaması bu anlamda tesadüf değil. İlk başta özgürlük fikrinin bir beyazdan geldiği ve onun tarafından aktarıldığı görülse de, film bu aktarımdaki asıl öznenin beyaz kadın değil, siyah hizmetkârlar olduğunu gösteriyor. Üst sınıf yaşamının boğucu hayatını renklendirmek için beyaz kadın zamanını briç partilerinden kişisel bakıma değin türlü ıvır zıvırla doldururken, onların çocuklarına gerçek bir özne olmayı aktaranlar bu siyah ev içi emekçisi kadınlar oluyor. Çocuğuyla iletişim kurmak şöyle dursun onunla bedensel bir temastan bile kaçınan bu kadınların yerine annelik görevini devralan siyah kadın çocuğun öznelliğinin yapıtaşını oluşturuyor. Burada yapılacak başlıca itiraz siyah kadının yine annelik göreviyle sınırlandırılmış olması. Bir noktaya kadar haklı bir eleştiri bu, ancak Aibileen'in mütemadiyen tekrarladığı mottosunun ("tatlısın, akıllısın ve önemlisin") yetiştirdiği çocuğa bir özne modeli sunduğunu gözden kaçırmamak gerek. Kendisinin de dile getirdiği gibi, onun hizmetindeki en önemli hüner çocuklara kendilerini değerli hissetmelerini sağlamak. Dahası bu aktarımın niteliği Skeeter'ın kendi öznelliğinin yapısal parçasını yeniden keşfetmesiyle berraklaşıyor: Çocukken kendisine model sunan Constantine'in kendi annesinin aksine ona "kendi hayatını seçmesi" yönünde verdiği öğüt, onun özgürlük peşinde koşan bir kadın olmasının kilit noktasını oluşturuyor. Beyaz kadının kendi gücüne ve yaşamına sahip çıkmasının özünde, siyah kadının ona yaptığı aktarım yer alıyor. Özgürlük düşüncesi özneye ondan yoksun bırakılmış, nesne kılınmış ötekinin alanından geliyor. Böylelikle özneler kendi nesneleriyle özdeşleşirken, nesneler öznelik konumuna terfi ediyor. Etnik kökeni ne olursa olsun, kadının kendi öznelliğini keşfe-



dişi bu aktarım ilişkisinde gelişiyor ve bu durum, etnik kimliklerin aşılmasına ve ortak bir deneyim hattının oluşmasına imkân sağlıyor.



TANRININ YARDIMIYLA

Beyaz kadının kendi özgürlüğünü siyah kadına borçlu olması ve siyah kadının beyazlara yüklenmiş her türlü mitsel özellikten bağımsız olarak en başta kendi öznelliğine sahip çıkarak özgürleşmesi, artık bir adım sonrasına taşınmayı -siyasi bir kimlikte buluşmayı- bekliyor. Ancak *Duyguların Rengi* kendisini ayırt edici kılan bu niteliğini çok çabuk terk ediyor, daha doğrusu bu aktarımın yeni bir politik söylemi filizlendirebilecek potansiyelini görmezden gelerek, eşitliğin koşullarını bambaşka bir platforma taşıyor. Kadınlar arası aktarım ilişkisinin hem siyah hem de beyaz kadını gerçek bir edimciye dönüştürebilme ihtimali, filmin siyasallaşmış ve bilinç kazanmış bir siyah hareketi bertaraf etmesiyle boşa harcanıyor. Siyah hareketin unutulmaz önderi Martin Luther King'in özgürlük söylemi bu siyah hizmetkârların yaşamına hiç dokunmadığı gibi, bilakis filmde onların hayatını ateşe atan ve yaşam alanlarını kaosa sürükleyen bir tetikleyici vazifesi görüyor. Aibileen'in sesini duyurmak için sokaklara çıkan "siyah kardeşlerinden" koşarak kaçması bunun en kaba göstergesi.

Filmin eşitlik ve özgürlük sorunu için adres gösterdiği yer, politize olmuş bir kamusal alandan ziyade, çoğu kez karşılaştığımız gibi Tanrı'nın sesinin çınladığı kilise oluyor. Cemaat yaşamının kutsallık etrafında örgütlenen dayanışma kültürü, meseleyi yalnızca Allah'a havale etmek anlamına da gelmiyor; aksine film eşitlik sorununun çözümünü politik bir teolojide görüyor. Toplumsal yaşamın anlam alanına her daim sızacak olan dinsel buyruk, bu sefer özneler arasında eşitliği sağlayan bir merci olarak hizmet görüyor. Böylelikle kadınlar arası dayanışmanın merkezinde Tanrı'nın inayeti duruyor ve bu dayanışma ilahileştiği oranda ehlileşiyor.

Politik bir siyah hareketin savunusunu yapmaktan son derece ürktüğü görülen film, teolojinin eşitlik ve özgürlük için bir fırsat olduğu düşüncesini -ilginçtir ki- yine bakış kavramının yörüngesine girerek kuruyor. Yaşam öykülerinin, anıların, deneyimlerin, hüsranların, kayıpların paylaşıldığı, acıların birbirine temas edip sağaltıldığı, sözün ortak bir hafızayı kurduğu bu aktarım ilişkisindeki öznelliğinin uyanışı için (belki beyaz kurtarıcı mitini yıkmak adına) başka bir fail bulunuyor: Skeeter fikrini değiştirenin ne olduğunu sorduğunda Aibileen'in "Tanrı" cevabını vermesi, özgürlük düşüncesinin bir değiş tokuş içinde gelişmeyip ona aşkın bir varlık tarafından zerk edildiği izlenimi veriyor. Film siyah kadını bir özne olarak tanımlarken, eşitliğin koşulunu herkesin önünde birbirine denk olduğu Tanrı'ya teslim ediyor. Böylelikle bakış ne beyaz ne de siyah kadının alanından geliyor, onlar arasındaki eşitlik, hepsine aynı uzaklıkta olan Tanrısal bakış tarafından kuruluyor.



Aktarım ilişkisinin siyasallaşmayıp tersine ilahi bir buğuyla kaplanması, filmin kendi çözüm önerisinin de aşırı bir kırılganlık kazanmasına neden oluyor. Başlangıçta özgürleştirici ve eşitleyici bir olasılığa sahip olan aktarım ve bakışın özneler arasındaki değiş tokuşu, çok geçmeden bir fısıltının dolaşımına dönüşerek, siyah kadının hayatının nasıl da pamuk ipliğine bağlı olduğunu gösteriyor. Aktarımın gizil olanaklarını bir dedikodu sarmalına dönüştüren film, fısıltıyla yayılan bir sırrı siyah kadının yaşam sigortası olarak tesis ediyor. Siyah kadının güvencesi, ardında gücünü hissettiği politik bir dayanışma ya da toplumsal muhalefet değil, her an tersine dönüşebilecek bir manipülasyon oluyor.

Sonuç mu? Aibileen dışındaki tüm siyah kadınlar hizmetkârlık görevlerinde çakılı kalmış durumda kurtuluş gününü bekliyor. Duygular renkleniyor ama zihinler siyah-beyaz kalmaya devam ediyor.

Zeynep Özen Barkot
zeynep.ozen@gmail.com

arka pencere



HAFTALIK FİLM KÜLTÜRÜ DERGİSİ

ARKAPENCERE.COM

SÜRÜCÜ

Orijinal adı: *Drive*
Yönetmen: Nicolas Winding Refn
Senaryo: Hossein Amini (*James Sallis'in romanından*)
Oyuncular: Ryan Gosling (*Sürücü*), Carey Mulligan (*Irene*), Bryan Cranston (*Shannon*), Albert Brooks (*Bernie Rose*), Oscar Isaac (*Standard*), Christina Hendricks (*Blanche*), Ron Perlman (*Nino*), Kaden Leos (*Benicio*)
Görüntü Yönetmeni: Newton Thomas Sigel
Kurgu: Matthew Newman
Müzik: Cliff Martinez
Yapımcılar: Michel Litvak, John Palermo, Marc Platt, Gigi Pritzker, Adam Siegel
ABD/2011/İngilizce/100 dk./Medyavizyon
www.drive-movie.com



HAREKETE GEÇ YA DA...

Son sürat arabalı sahneleri, mafyöz bağlantıları, soygunları ve cinayetleriyle görünüşte tam bir aksiyon filmi olan *Sürücü* bu yüzeysel maskeyi bir kenara bırakıp daha derinlere inmemiz için daha ilk on dakikasında bizi davet ediyor. *Neo noir*'larda görmeye alışık olduğumuz ketumluk ve profesyonellikteki Sürücü (Ryan Gosling) bir robot edasıyla telefonda talimatlar veriyor. Sonrasında, onu mükemmel derece iyi ve tabii ki hızlı kullandığı bir arabada, sanki henüz soygun yapmış iki kişiyi polisten kaçırmaya çalışmıyormuş da, neredeyse trans halinde bir performans sergiliyormuşçasına şehrin sokaklarında süzülürken görüyoruz. Polis sirenleri, helikopter ışığı, son hamlesini yapmak için girdiği bir stadyum çıkışı otoparkının curcunası bile onun *cool* halini bozamıyor. Onu *noir*'lardaki erkek karakterlerin *cool*'luğundan farklı kılan şey ise Sürücü'nün bunu gerçekten istekli ve bilinçli yapıp yapmadığını düşündürmesi. Klasik *noir* erkekleri ketum ve şüphecidir çünkü gerçekten etraflarını saran tekinsiz, dumanlı bir hava var olagelmiştir; savaş sonrası atmosfer gibi. Onlar kadınlara şefkatle yaklaşmayı, onlarla bağ kurmayı zaten istemezler; kaçışları bilinçli bir kaçıştır, bilinçli bir edimsizlik halidir. İş Sürücü'ye gelince, bundan tam emin olamıyoruz, sanki bağ kurmaya çalışan ama yapamayan biri o. Kaçmak istemiyor ama başka çaresi yok. Onun ketumluğu sanki bir seçim değil, başka türlüsünün olamaması hali. Sürücü film boyunca sanki sadece soygun ya da dublörlük için araba sürerken netleşiyor, görünür oluyor. Ama Irene'in etrafındaykenki *cool* tavrının bununla alakası bile yok. Sanki her an bir adım atmak istiyor ama onu harekete geçirecek şeye tam ulaşamıyor. Irene'in evli olmasının da etkisiyle, aralarındaki çekimi kendi düzgün adam düsturuna ters düşmemek adına, söze ve harekete dökemiyor. Karşımızda sürekli kendini başkaları için feda etmeye hazır, neredeyse Zen Budist bir kişilik var. Sürücü'nün bu aza tamah eden, kendi halinde edası patronu Shannon (Bryan Cranston) tarafından da birkaç kez vurgulanıyor. Önce Irene'e onu nasıl herkese verdiği paranın yarısına çalıştırmaya başladığını anlatıyor, sonra da filmin bir noktasında Sürücü'ye "herkes evli kadınlarla birlikte olur ama senin gibi kocasına borçlu kalmamak için soygun yapanı görmedim" diyor. Yani Sürücü'yü, başkalarının soygunu, başkalarının filmi, başkalarının işi için herhangi bir arabayla son sürat hiçbir engel tanımadan hedefe götüren dürtü, konu kendi hayatı, kendi arzuları olunca bir türlü ortaya çıkamıyor. Bu noktada filmin orijinal ismi *Drive*'ın İngilizcede ayrıca 'harekete geçirici bir etken, dürtü' anlamına geldiğini de belirtelim. Kendi arzularını bu denli bastırıp, başkaları için risk alırken sessiz kalma



tavrı, Sürücü'yü hem karmaşık hem de daha meditatif bir karaktere dönüştürüyor.

Filmin en tartışmalı şiddet sahnesi -Sürücü'nün asansörde Irene'in yanında kendisini takip ettiğini düşündüğü adamın kafasını ezmesi- aslında Sürücü için tam da hayatta kalmakla sevdiği kadına karşı "efendi" tavrını bozmamak arasında kaldığı bir ikilemde meydana geliyor. Asansöre binmeden hemen önce, kocasının ölümüne de bir şekilde bulaşmasının ardından Sürücü, Irene'e onunla gelip ona "bakabileceğini" söylüyor. Yani sürücü Irene'e karşı duygularını hep bastırmışken, kendini harekete geçmek zorunda bulduğu tek noktada, Irene'i öpüp -ki ona yönelik yaptığı tek fiziksel hareket bu neredeyse- sonrasında onun gözleri önünde en vahşi dürtülerinden birini açığa çıkarmış oluyor. Bu vahşi erkeklik gösterisinin Sürücü'yü Irene'in gözünde ne kadar farklılaştırdığı tartışılır ama filmde alttan alta, dürtülerini erteleme çağrısı yapıldığı kesin; zira arabayla taklalar attığı dublörlük dahil tüm kirli ve yıkıcı işleri her daim tıkırında giden biri olan Sürücü için işlerin sarpa sarmaya başlaması tam da Irene ile yakınlaşmasının ve doğal olarak dürtüleri takip etmemeye başlamasının sonrasında vuku buluyor. Bu ketum ve yalnız karakterin, kırılgan komşusuyla yaşadığı sessiz ve eylemsiz aşk ilişkisiyle, baş edemeyeceği kadar çok dürtüye karşılık veremeyen, arada derede kalmış ve sonunda hayatta kalıp kalamayacağını bilmediğimiz bir "zavallı kahraman"a dönüşmesi filmin yavaş denebilecek akışının en can alıcı noktası.

Elbette sürücünün bu haletiruhiyeyi seyirciye geçirebilmesi için beden dilini ziyadesiyle konuşturabilen Ryan Gosling'in yanı sıra, kendinden önceki külliyatı özümseyip onun üzerine yeni bir taş koymayı başarabilen yönetmen Nicolas Winding Refn'e de çok iş düşüyor. Filmin kilit karakterlerinden biri Bernie Rose'un Sürücü'yle ilk tanıştığında sarf ettiği "eskiden film yapardım. 80'lerde. Aksiyon filmi gibi, seksi şeyler. Eleştirmenin biri onlara Avrupai demişti. Bence gayet boktandılar" sözleri, filmin bu türü ele alış şeklinin kendi ironisini de gözler önüne seriyor. Zira böylesine 'Amerikan' bir türü, Refn'in pek de Amerikan konvansiyonlarıyla ele almadığı açık. Hikâyesine baktığımızda 80'ler ya da 90'lardan fırlamış "kovalamacalı" b-tipi aksiyon filmlerinden pek bir eksiği yok ama Refn bu klişe konuyu, karakterini ince bir varoluşsal dengeye oturtup, neredeyse meditatif bir atmosferle sarmalıyor. Bu anlamda, kendi türünün tarihinin farkında ve izinde olup, bu türe yeni ve çıplak gözlerle ve hepsinden önemlisi çağdaş dertlerle bakabilme yetisi *Sürücü*'yü, bir yandan anaakım film seyircisi için ilginç bir nostalji seyri yaparken, kendi özgünlüğüne de dikkat çekmeyi başararak alternatif sinemalar arayışındaki sinefiller için de farklı bir yere çekiyor. Tam da bu kombinasyon yüzünden, Refn'in geçtiğimiz sene Cannes'da 'En İyi Yönetmen' ödülünü almış olmasına pek de şaşırmıyoruz.



YENİ HİBRİD TÜRLER

Sürücü'nün bir film olarak becerdiği başka bir şey, kendi hayran kitlesini oluşturmuş, hız tutkusunu şehrin kirli işleriyle birleştiren özel bir aksiyon türüne, alışıldık mekânı değiştirmeden daha taze bir gözle bakabilmesi. Refn, ünlü polisiye roman yazarı James Sallis'in aynı adlı romanından uyarladığı filmde, normalde karakterin etrafında gelişen ve filmin omurgasını oluşturan aksiyonu arka plana alıp, karakterin ruh haline ve dünyasına yoğunlaşıyor. Bu sayede, türün alameti farikalarından vazgeçmeden, filmini bir adım öteye taşıyıp, aksiyonla varoluşçu ve meditatif bir yaklaşımı birleştiriyor. Böylece film salt bir aksiyon ya da salt bir dram-aksiyondan ziyade; özellikle hız yapmak söz konusu olunca pek de derinleşemeyen tek boyutlu karakterlerin aksine, karakter odaklı bir yapı ortaya çıkarıyor. *Sürücü*'nün birçok seyirci için Tarantino çağrışımları yapması herhalde bu karışım yüzünden. Filmde hikâyeyle paralel şekilde öne çıkan müzik kullanımının -özellikle Sürücü'nün yaralanıp belki de ölüme yaklaştığı son sahnede çalan şarkının sözleri ("Real Human being and a real hero" -gerçekten insan ve gerçek bir kahraman) fazla kör göze parmak olsa da, bu Tarantino çağrışımına etki ettiği söylenebilir.

Sürücü'nün kült bir türe el atıp, onu tabiri caizse meditatifleştirirken, türü orijinal motivasyonlarından uzaklaştırması durumu, Kelly Reichardt'ın 2010 tarihli *Kestirme Yol* (*Meek's Cutoff*) filminde de görülebilir. Her ne kadar çok daha radikal bir şekilde yapılmış olsa da, Reichardt, western gibi başka bir kült janrdan yola çıktığı bu filmde, aksiyonu neredeyse sıfıra çekip, 'Vahşi Batı' manzarasını, iyiler-kötüler düellosundan ziyade, karakterlerin varoluşsal çilesinin arka planına çeviriyordu. Birbirini izleyen bu iki filmin de, bu kült türlerden beslenip, biçimi öne çıkarak karakterlere yoğunlaşması, ister istemez bunun Kuzey Amerika sinemasında yeni bir dalganın sinyalleri olup olmadığını düşündürüyor. Zira, iki filmde de böylesine maçizmo odaklı türlere bakıp, karakterlerin varoluşsal çıkmazlarını ve zavallılıklarını anlatma derdine düşülmesi oldukça manidar. Bunun artık Uzakdoğu sineması gibi daha meditatif sinemalardan ve türlerden yeterince beslenmiş bir neslin kült türlere cevabı mı, yoksa salt tesadüfi bir seçim mi olduğunu zamanla göreceğiz. Bu noktada *Sürücü*'nün bu yaratıcı dokunuşunun ve yarattığı hibrid etkinin, hem festivallerde hem seyircide haklı bir karşılık bulmasının, bu tür denemeleri cesaretlendireceği ve benzer minvalde filmlerin yakın dönem festivallerini dolduracağı kehanetini de ortaya atmak isterim.

Dilek Aydın
dileka@altyazi.net

UTANÇ

Orijinal Adı: *Shame*
Yönetmen: Steve McQueen
Senaryo: Abi Morgan, Steve McQueen
Oyuncular: Michael Fassbender (*Brandon Sullivan*), Carey Mulligan (*Sissy Sullivan*), James Badge Dale (*David Fisher*), Nicole Beharie (*Marianne*)
Görüntü Yönetimi: Sean Bobbitt
Kurgu: Joe Walker
Müzik: Harry Escott
Yapımcılar: Iain Canning, Emile Sherman
İngiltere/2011/İngilizce/101 dk./Bir Film (M3 Film)
www.foxsearchlight.com/shame



ARZUNUN EKSİK NESNESİNİN PEŞİNDE

Steve McQueen ikinci uzun metrajı *Utanç*'ta New Yorklu iki kardeşin birbirine zıt saplantısal eğilimler halini alan duygusal patolojilerini, bir önceki filmi *Açlık*'ta (*Hunger*, 2008) olduğu gibi, bedeni yok etme istemi üzerinden tartışıyor. McQueen yine, insan varlığının temellerindeki arzunun tetiklediği yok olma isteminin karanlık doğasını keşfe çıkıyor.

Utanç, Freud'un *kayıp* ve *kayıp obje*, Lacan'ın ise *eksik* ve *objet petit a* (arzunun eksik nesnesi) kavramlarıyla tanımladığı, varlığını sürdürülmesi halinde asla elde edilemeyecek olan, ancak varolmak için eksikliğini *öteki*'nin üzerinden tamamlamak zorunda hissettiğimiz arzu nesnesinden hareket ediyor. Arzu nesnesine dair bu temel çatışmanın, travmatik bir çocukluk söz konusu olduğunda bireyleri nereye götürebileceği üzerine bir varsayımda bulunuyor. Film aynı zamanda ismiyle, Lacan'ın *eksik* kavramıyla organik bir ilişki içinde kurguladığı *sembolik* kavramının Freud'un terminolojisinde işaret ettiği *süper ego*'yu anıştırıyor.



Lacan'a göre insan bilinç ve bilinçdışı arasında parçalanmış bir varlıktır. Bilinç ulaşılabilir zihni temsil ederken, bilinçdışı bir dizi ulaşılmaz güdüden oluşur. Bu güdülerin bilinmez kalması insan için elzemdir. Ancak bu şunu gösterir ki, insan için en temel olan, ona en yabancı olan şeylerdir. Temelimizde tecrübemizden kaçan bir şey vardır, bu da bilinçdışımızı oluşturan o *öteki* taraftır. Erişemediğimiz bu öteki tarafı bir eksik olarak varsayarız, dolayısıyla da o eksiği bir şeylerle doldurmak eğiliminde oluruz. Lacan bu eksiği arzu olarak tanımlar ve ona göre arzu taleplerimiz karşılandığında bile tatmin edilemeyecek bir şeydir; çünkü bilinçdışımız -bir başka deyişle öteki tarafımız- ulaşılmaz kalmaya mahkûmdur. Tüm ihtiyaçlarımızı arzuya dönüştürerek tecrübe ederiz ama arzu asla tam anlamıyla tatmin olmaz. Dolayısıyla cinsellik de tam olarak bir ihtiyaçtan kaynaklanıyor diyemeyiz. O da, nihai olarak tatmin olamayacak arzuya dönüştürülerek yaşanır ve tüm diğer arzular gibi, nesnesi öteki tarafımız olan eksiklikten kaynaklanmaktadır.

Duygusal bir bağ kurmaktan patolojik seviyede kaçınan Brandon, filmin afişlerinin birinde kullanılan boş yatak görseliyle somutlanan o eksik nesneyi tamamlamak için kontrolsüz bir cinsel yaşam performansı sergilemektedir. Burada patolojik olan cinsel arzularının yoğunluğundan ziyade onu bir kaçış yöntemi olarak anlamlandırmasıdır. Kız kardeşi Sissy ise aynı eksik nesneyi tamamlamak için, duygusal bağlantı kurmak konusunda patolojik seviyede bir bağımlılık ve istek durumu içindedir. Onun durumunda patolojik olan şey de bu bağı kuracağı ilişkileri gelişigüzel yaşanan cinsellik aracılığıyla bulmaya çalışmasıdır.

Bu birbirine taban tabana zıt iki kardeş profili, ortak ebeveynlerin ve ortak tecrübe edilmiş çocukluk travmalarının iki bireyi birbirine ne derece zıt bir noktaya götürebileceği üzerine bir varsayımdır. Burada bizim adımıza eksik bilgi ise o travmanın ne olduğudur. Filmde en ufak bir şekilde bu geçmiş yaşantılara değinilmezken biz bu travmatik geçmişin varlığını Sissy'nin filmin sonlarına doğru öne sürdüğü tek bir iddiadan yola çıkarak varsayarız: "Biz kötü insanlar değiliz, sadece kötü bir yerden geliyoruz ve bu bizim suçumuz değil."

Bu sözü söyleyen Sissy aslında abisini, travmatik çocukluk yaşamış bireylerde genellikle görüldüğü üzere, kendilerini o geçmiş acıla-

rın sorumlusu olarak görmelerinin yanlış olduğuna ikna etmeye çalışmaktadır. Bu da aslında kendilerini ne denli o acılardan suçlu hissettiklerinin itirafıdır.

BRANDON AĞLADIĞINDA

Brandon, kız kardeşinin kendisinin kontrolsüz cinsel yaşamına dair somut doneler yakalaması sonucunda bir kırılma ânı yaşar. Bu, aslında utancı tetikleyen süper egonun devreye girdiği andır. Ancak bu devamını getiremediği bir dönüşüm isteği olarak kalır hayatında.

Devamının gelme ihtimalinin daha kuvvetli olduğu sezdirilen dönüşümü ise kız kardeşi Sissy'nin kendini yok etme eylemi (intihar) tetikler. Kız kardeşinin hasta yatağı başından ayrılan Brandon yağmur altında uzun bir yürüyüşün ardından yere yığılıp ağlamaya başlar. Uzun zamandır bastırılan bir acının nihayet bulduğu bir kaçış noktasından, yağmurun gökten boşalmasına benzer bir biçimde akıp taşmasını resmeden bu sahne, romantik bir dönüşüm ânına işaret etmez. O âna kadar filme eşlik etmiş psikanalitik göndermelerin ışığında bu sahnede ilgisizliğiyle yalnızlığa ittiği kardeşinin ölüm hamlesiyle vicdan azabı duyan bir abiden ziyade, aile içi acıların soumluluğunu kendinde görmeye dair patolojik bir eğilimi olan bir bireyin, benzer bir aile içi kriz ânında döndüğü çocukluk duygu durumunun söz konusu olduğunu söyleyebiliriz. Kendisinden en son bekleyeceğimiz şeyi yaparak, çaresizlik içinde bir çocuk gibi ağlamaya başlayan Brandon, o sırada o geçmişi bugününe taşıyarak tekrar yaşıyor olabilir.

Brandon'ın daha kalıcı bir dönüşüm ânını tecrübe etmekte olduğundan emin olamayıp



bunu ancak varsayabilmemize müsaade eden detay ise, filmin başa dönerek ilk sahnelerden birinin tekrarıyla sonlanması. Metroda ikinci kez karşılaştığı evli kadının flört girişimleri karşısında Brandon, öncekinden farklı bir cevap verir. İlk seferde kadının peşinden metrodan inen Brandon, bu sahnede onun inişini oturduğu yerden seyretmekle yetinir. Ama McQueen filmi kesin bir sonla bitirmez. İç hesaplaşmasını tamamlamış bir Brandon sunmaz bize. Yani mesela, karakter başını çevirmez. Ve ilk sahnelere dönerek, dairesel biçimde başa gönderme yapan bir anlatıyla karşı karşıya olmamız, bir kısır döngü duygusu varsaymak için çok kuvvetli bir sebeptir. Ama zaten McQueen çağdaş sanatçı geçmişinin de gösterdiği gibi, çözümle değil soru sormakla ilgilenen bir yönetmen.

Aslında böylesi bir tecrübe sonucu kökleşmiş bir patolojinin üstesinden gelinebileceğini ummak da biraz naiflik olur. Psikanaliz ancak içgörü ve farkındalık geliştirilebileceğini varsayar. Çözüm ise terapiyle tamamlanacak uzun bir süreçtir. Son sahnede bize sunulan şey Brandon'ın bir kendiyle yüzleşme süreci başlatmış olmasıdır. Bu da farkındalık sürecinin ilk aşamasıdır.



Steve McQueen bu filmde de *Açlık*'ta kullandığı türden uzun, montajsız sekanslar kullanıyor. Brandon'ın ofisten tanıdığı bir kadınla çıktığı yemek sahnesi de bu tür bir sahne. McQueen, bu uzun sekansların izleyicide gerilim yaratma işlevinden faydalanıyor. *Açlık*'ta olduğu gibi diyalog ve iletişimin minimum düzeyde yer aldığı, karakterlerin kısa, kesik ifadelerle iletişim kurduğu *Utanç*'ta da aileye sinmiş bir yabancılaşma halini resmederken, bu yabancılaşma durumunu tüm öykünün geri planındaki sosyal fon olarak görebilmemize el verecek bir dış mekân kullanımını da başarıyla gerçekleştiriyor. Bu anlamda en kuvvetli araç, filmin içinde sıklıkla tekrarlanan metro yolculukları. Metro istasyonlarındaki yalnız bekleyişler, tren içindeki yolcuların beden dili ve filmin sonlarına doğru gerçekleşen metro cinayeti sahnesiyle pekiştirilen düşmanlık duygusu, aynı trenin içinde birbirine ilgisiz, birbiriyle iletişime geçtiği anda da aslında birbirine zarar veren insanların yaşadığı bir New York üzerinden, bugünün insanlığına dair bir portre sunuyor. Çünkü aslında Brandon ve Sissy'nin kendi özel durumlarından dolayı çok daha sancılı tecrübe ettikleri o eksik hepimiz için var. Ancak bazılarımız bu eksiklik ve onun etkileriyle yüzleşmekten filmin başlarındaki Brandon kadar uzağız.

Tuba Parlak
tuba.p.a@gmail.com

KÖSTEBEK

Orijinal adı: *Tinker Tailor Soldier Spy*
Yönetmen: Tomas Alfredson
Senaryo: Bridget O'Connor, Peter Straughan (*John le Carré'ın romanından*)
Oyuncular: Gary Oldman (*Smiley*), John Hurt (*Control*), Toby Jones (*Percy Alleline*), Colin Firth (*Bill Haydon*), Tom Hardy (*Ricki Tarr*), David Dencik (*Toby Esterhase*), Mark Strong (*Jim Prideaux*), Svetlana Khodchenkova (*Irina*)
Görüntü Yönetmeni: Hoyte Van Hoytema
Kurgu: Dino Jonsäter
Müzik: Alberto Iglesias
Yapımcılar: Tim Bevan, Eric Fellner, Robyn Slovo
Fransa-İngiltere-Almanya/2011/İngilizce-Rusça-Macarca-Fransızca/127 dk./ Chantier Films
www.tinker-tailor-soldier-spy.com



BİR ERKEK PARTİYİ NE ZAMAN TERK ETMESİ GEREKTİĞİNİ BİLMELİ

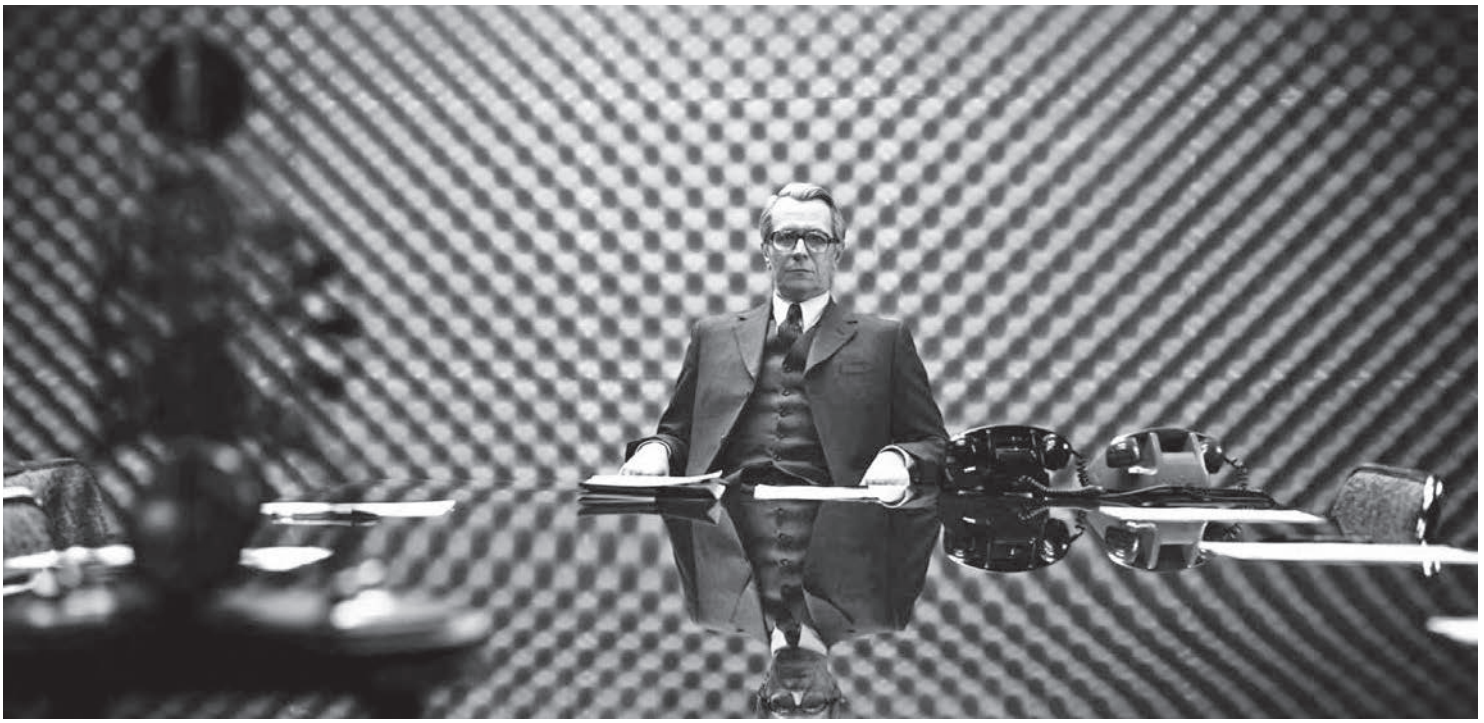
İngiliz istihbaratının başındaki Control, sağ kolu George Smiley ile birlikte istihbarattan emekli edilir. İstanbul'da görevdeyken, teşkilatın içinde Rus istihbaratı MI6'ya bilgi aktaran bir köstebeğin olduğunu öğrenen Ricki Tarr, bakanlığı arayarak durumu hükümete bildirir. Hükümet, Smiley'yi göreve geri çağırır ve ondan istihbarattaki köstebeği ortaya çıkarmasını ister. Altı bölümlük TV dizisi çıkarılan bir romandan uyarlanan *Köstebek*'in karmaşık olay örgüsü, kısaca böyle özetlenebilir. Bol karakterli, bol entrikalı yoğun bir öyküye sahip olan film, birkaç defa izlendikten sonra izleyicinin zihninde tam anlamıyla şekillenebilecek bir yapıya sahip. *Gir Kanıma*'nın (*Låt den rätte komma in*, 2008) yönetmeni Tomas Alfredson'un 70'li yıllarda geçen, klasik bir köstebek avı öyküsünü beyazperdeye uyarlamak istemesi oldukça şaşırtıcı, hele Soğuk Savaş dönemine dair onlarca hikâye anlatılmış, roman oldukça popüler olmuş bir TV dizisi haline getirilmişken. Fakat filmin öyküsünden biraz uzaklaşıp Alfredson'un elindeki malzemeyi nasıl yoğurduğuna baktığımızda, karşımıza estetize edilmiş ve neredeyse tüm anlamını bu estetik üzerine kurmuş bir film çıkıyor.

Çok fazla bilginin ve karakterin bir örümcek ağı gibi örüldüğü filmde, seyirci de neredeyse bir ajan gibi davranarak filmi izlerken bir köstebek avına çıkıyor. Sinema salonunda rahatça oturup takip etmekte zorlanabileceğiniz *Köstebek*, seyirciden bilgileri bol bol saklayarak hatta kimi sahnelerde sadece ses kullanıp olanları göstermeyerek, izleyicinin olayların gerçek yüzünü görmesini zorlaştırıyor. Bu sebepten filmin seyirciden seyir esnasında yeni bir bakış açısı geliştirmesini talep ettiği söylenebilir. Nasıl emekli olduktan sonra ilk iş olarak yeni bir gözlük alan George Smiley, köstebek avına çıkacağı gizli görev için adeta yeni bir çift göze sahip oluyorsa, yönetmen de seyircinin bu yeni 'gözlere' sahip olmasını istiyor. Bu yeni alınan gözlükle bakılacak, irdelenecek olan öykü de bize Smiley'nin bakış açısından aktarılıyor. Film boyunca Smiley neyi ne kadar görebiliyorsa, biz de o kadar görebiliyoruz.



YAŞAYAN ÖLÜLER

Yönetmen, soluk renklerle örülü mekânlarda geçen, oldukça az ışıkla görselleştirilen sahnelerle, istihbaratta çalışan ajanları birer yaşayan ölü gibi tasvir ediyor. 70'lerin kasvetli havasını mizansenlerde yeniden yaratmayı başaran Alfredson, bu küflenmiş erkek dünyasını oldukça dışavurumcu bir şekilde resmediyor. George Smiley de, tüm hayatını istihbarata adamış, paranoyayla örülü yaşamında karısını ihmal etmiş ve yaşayan ölüye dönüşmüş bir karakter. Soğukkanlı tavırları, az ve öz diyaloglarıyla, ondan beklenen ajan kimliğini kusursuz bir şekilde taşıyor. Bu noktada sadece kendi iktidar alanında mutlu olabilen ve sadece işiyle var olan Smiley'nin karısıyla problemler yaşaması çok da şaşırtıcı



değil. Karakterin karısıyla olan ilişkisi filmin can alıcı noktalarından birini oluşturuyor. Smiley'nin karısı Ann film boyunca karşımıza üç farklı sahnede çıkmasına rağmen yönetmen Ann'i görmemize asla izin vermiyor. Smiley'nin bakış açısında görmezden gelinen biri, seyircinin de görmesine izin verilmeyen bir karaktere dönüşüyor. Ann her ne kadar bu casusluk oyununun dışında olduğunu sansa da, aslında erkeklerin izin verdiği ölçüde oyunun bir parçası. Filmin ilerleyen bölümünde Ann'in, Circus'ın üyelerinden Bill Haydon'la Smiley'yi aldattığını öğreniyoruz. Hatta Smiley'nin bunu kendi gözleriyle görüp, beklenenden çok daha sakin bir tepkiyle karşıladığına şahit oluyoruz. Ajanlık mesleğinin yarattığı bu takıntılı ruh halinin, karakterlerin özel hayatlarıyla meslekleri arasındaki çizginin kaybolmasına neden olduğu aşikâr. Smiley gibi bir erkeğin mesleği içinde hapsolması, karısını tamamen görmezden gelmesine yol açıyor. Fakat aynı zamanda, Smiley'nin, karısının onu iş arkadaşıyla aldattığını öğrenmesi, karakterin yara almış erkekliğini de ortaya çıkarıyor.

Konvansiyonel olarak fiziksel ve ruhsal anlamda güçlü erkekler olan ajan figürleri, *Köstebek*'te bütün zayıf noktalarıyla karşımıza çıkıyor. Örneğin, Smiley'nin sağ kolu Peter Guillam'ın kapalı kapılar ardında eşcinsel bir ilişki yaşadığını öğrenmemizle film, yine bu dünyaya atfedilen heteroseksüel güçlü erkek imajını bozmaya çalışıyor. Aynı şekilde İstanbul'da görevdeyken Rus istihbaratından bir ajanın sevgilisi Irina'ya âşık olan Ricki Tarr'ın da artık mesleği bırakıp, sevgilisiyle sıradan bir hayat yaşamak istemesi de karakterin Soğuk Savaş'ın parçası olmak istemediğini gösteriyor. Milli duygularla ve büyük bir komünizm nefretiyle yapılan mücadelenin kilit adamlarından biri, davasından vazgeçmiş bir halde kendi köşesine çekilmek istiyor. Batı'nın bir diğer 'güçlü' erkeğinin havlu atması yine kafamızda yaratılan muktedir erkek ajan modelini yerle bir ediyor.

YARALI ERKEKLER

Dünyanın güç dengelerinin değiştiği bu süreç içerisinde İngiliz istihbaratının gün geçtikçe güçlenen Amerikan istihbaratı karşısında iktidarını kaybetmesi, öyküdeki bu erkeklik durumlarıyla da doğrudan ilişkili. Karakterlerin eski güzel günlere duyduğu özlem bir zamanlar tek süper güç olan Birleşik Krallık'ın kaybettiği iktidarının da bir yansıması aynı zamanda. Bu noktada önce işten kovularak iktidarını kaybeden ve karısını iş arkadaşıyla bastığı için gizli bir kıskançlıkla kavrulan Smiley, eline fırsat geçince karısını baştan çıkaran adamdan bir şekilde intikamını alıyor. Ann'in Bill Haydon'la olan ilişkisi, Smiley'nin şüphelendiği karakterler üzerine daha da fazla gitmesine neden oluyor. Smiley'nin davasıyla kurduğu kişisel ilişki ve bunun yarattığı kıskançlık duygusu, her şeyin ötesinde Smiley'ye köstebeği bulması için motivasyon sağlıyor. Smiley'nin görev aşkının yanında, iç çatışmalarının da tetiklediği 'erkekliğini' kanıtlama çabası erkeklik iktidarını yeniden inşa etmesine vesile oluyor.

Filmin son düzlüğünde Bill Haydon ve Circus'taki üç kilit adamın Batı'nın kurmaya çalıştığı ahlak ve estetiğe karşı aslında bir direnç göstermeye çalıştığını anlıyoruz. Bill Haydon, George Smiley'ye neden İngiliz istihbaratına ihanet ettiğini açıklarken "Bir taraf seçmek zorundaydım George. Ahlaki olduğu kadar estetik bir seçimdi de. Batı çok çirkin bir yer haline geldi. Sence de öyle değil mi?" diyor. Circus'taki ajanların İngiliz istihbaratına ihanetlerinin, karakterlerin kişisel güç sağlama çabasından dolayı değil, Sovyetler'e olan inançlarından kaynakladığı anlaşılıyor. Film, Batı yanlısı bir tavır takınmamaya özen göstererek, İngiliz istihbaratındaki ajanları taraf değiştiren hainler olarak tasvir etmiyor. Geriye kalan sadık ajanları ise İngiltere'nin gün geçtikçe kaybettiği politik iktidarının ekseninde, kaybettikleri 'erkeklikleriyle' yalnız başına kalmış, kahraman olacak halleri kalmamış yaralı erkekler olarak gösteriyor.

Sonunda köstebeği bulan Smiley yüzünde bir tebessümle istihbarata geri geldiğinde, elinde sadece mesleğinin kaldığının farkında. Filmin ilk sahnelerinden birinde Circus'ın başındaki Control, işten ayrılmadan önce "Bir erkek partiyi ne zaman terk etmesi gerektiğini bilmeli" diyerek "erkeklik onuru"na uygun bir cümle kuruyordu. Son kısımda ise Smiley, filmde gösterilen eski güzel günlerde gerçekleşen partinin müziği eşliğinde tekrardan işinin başına geçtiğinde, elinde o 'parti'den başka hiçbir şeyin kalmadığının farkında olarak, partiyi sonsuza kadar devam ettirmek için çalışmaya başlıyor.

Ali Deniz Şensöz
ali@altyazi.net

MARILYN İLE BİR HAFTA

Orijinal adı: *My Week with Marilyn*
Yönetmen: Simon Curtis
Senaryo: Adrian Hodges (*Colin Clark'ın kitaplarından*)
Oyuncular: Michelle Williams (*Marilyn Monroe*), Eddie Redmayne (*Colin Clark*), Kenneth Branagh (*Laurence Olivier*), Julia Ormond (*Vivien Leigh*), Judi Dench (*Sybil Thorndike*), Emma Watson (*Lucy*), Toby Jones (*Arthur Jacobs*), Geraldine Somerville (*Jane Clark*)
Görüntü Yönetmeni: Ben Smithard
Kurgu: Adam Recht
Müzik: Conrad Pope
Yapımcılar: David Parfitt, Harvey Weinstein
İngiltere-ABD/2011/İngilizce/99 dk./ Medyavizyon
myweekwithmarilynmovie.com



HAYRANIN BAKIŞLARINA BAKMAK

Biyografik filmlerin, özellikle de şov dünyasına odaklananların, seyirciyi gösterişli hayatlarının perde arkasına nüfuz etme vaadiyle salona çağırdığı söylenebilir. Seyir süreci ve hazzı, yıldızın kamusal imgelemdeki kişiliğinin aslını keşfetme hissi üzerine inşa edilir genellikle. 'Perde arkası' ve 'asıl kişilik' kavramsallaştırmaları sorunludur kuşkusuz. Zira yıldızın asıl kişiliğini yansıttığı iddiasında bulunan referansların spekülatif olması (ihtimali), perdenin/sahnenin nerede başlayıp nerede bittiğini tespit etmenin güçlüğüne/imkânsızlığına işaret eder. Ancak biyografik anaakım sinema örneklerinin çoğu, yıldızın mutsuzluğunu perde dışının göstereni olarak sergilerken türün mevcut kodlarını kullanarak sözde irdelediği ünlü kişilikleri birbirinden farksız kılar. Konvansiyonların, perde arkasını sinemalaştırma girişimini, yıldızı belirli kişilik kalıplarına sıkıştırarak tesis eden perdenin/sahnenin uzantısı haline getirdiğini hesaba katmaz. Tek tipleşmeyi yıldız sisteminin eleştirisi olarak değerlendirmediği gibi seyircinin dönüp dönüp aynı şeyi keşfettiğini de dikkate almamasını ve keşif hazzının süreklilik arz etmesini bekler/sağlar. Kimin hayatına bakmakta olduğumuz önemli değildir. Tekrar tekrar öğrenmemiz gereken başarıya içkin olarak sunulan zirvedekinin mutsuz yalnızlığıdır. Yıldızın ışıltısını azaltmayan, 'acılarından beslenen yetenek' stereotipini parlatan bir mutsuzluktur bu.

Marilyn ile Bir Hafta'nın vaadini de Marilyn Monroe'yu Colin (Eddie Redmayne) ile birlikte (yeniden) keşfetmek olarak özetleyebiliriz. Laurence Olivier'nin yönettiği *Prens ve Şov Kızı*'nın (*The Prince and The Show Girl*, 1957) çekim sürecinin filme dahil edilmesi, perde arkasının sergilenmesine alan açan bir meta kurmacayla muhatap olunduğunu düşündürüyor ilk bakışta. Ancak bu tercih, anlatı ilerledikçe sinema endüstrisine, yıldız sistemine ve hayranlık olgusuna dair bir anlam yaratmaktan ziyade Monroe'nun, Olivier'ye yaşattığı zorluklara rağmen aslında oyunculuğunun ve güzelliğinin ne kadar büyüleyici olduğunun kanıtlanmasına katkıda bulunan bir detaya dönüşüyor. Olivier, çektiği filmin bazı sahnelerini seyrederken anlatı boyunca gizlediği ya da cimrice ifade ettiği Monroe hayranlığını Colin ile cömertçe paylaşıyor. Seyirci Olivier'nin hayranlığını sözlerinden ve mimiklerinden takip ediyor. Seyredilen filmin sahneleri bir anlığına gösterilse de sahnenin büyük kısmında kadraj dışında tutuluyor. Monroe'nun bunalımlı, çocuksu kişiliğinin, tecrübeli bir oyuncuya 'yakışmayan' bazı davranışlarının ve kocası Arthur Miller'ın ilgisizliğinin yeteneğini, güzelliğini gölgelemesini önlemek amaçlanmış; en nihayetinde hayranlık duyulması gereken bir yıldız olduğu çevresindekilerin tepkileri aracılığıyla seyirciye aktarılmak istenmiş sanki. Bu anlatımın Marilyn'i canlandıran Michelle Williams'ın oyunculuğunun yetersizliğinden kaynaklandığını söylemek isabetli bir tespit olmaz sanırım. Aslında söz konusu olan Monroe'nun kişiliği, hayatı özelinde söyleyecek yeni bir şey bulamayan bir filmin kadraj dışını Monroe efsanesini yeniden kurmak ve hatta günümüz seyircisi için çekici hale getirmek üzere kullanması. Kaldı ki Olivier'den çok Colin aracılığıyla şekillenen bir anlatım yapısı bu. Monroe'yu kimse anlamazken film endüstrisine yeni adım atmış, saflığını henüz yitirmemiş Colin'in onun bunalımlı kişiliğine temas edebilen tek kişi olması bu açıdan önemli. Colin'in yeniyetmeliği Marilyn hayranlığının motivasyonu olurken, seyirciden de onun hislerine ortak olması talep ediliyor. Kadraja sık sık alınsa da Monroe'nun büyüleyiciliğini çaylak Colin'in âşık bakışlarına bakarak kavrıyoruz. Belki de böylece kadraj dışındakinin çoktan tüketilmiş olduğunu gizlemeye çalışıyor film. İyiden iyiye aşinalık kazandığımız, gerçek aşkı bulamamış yetenekli bir yıldızın yalnızlığı duruyor orada. Marilyn Monroe'nun değil de bir başka şöhretli mutsuzun hayatından bir kesit sunulsaydı ne değişirdi? Muhtemelen hiçbir şey değişmezdi, zaten film için önemli olan da Marilyn Monroe isminden faydalanarak seyirciyi salona çağırıp malum ezberi tazelemek. Alışılmışın dışında bir Marilyn Monroe temsilinin mümkün olup olmadığını ve/veya Monroe'nun kişiliğinin canlandırdığı karakterlerle ilişkisi çerçevesinde perdenin/sahnenin sınırlarını tartışmaya açmak değil.

Ahmet Yüce
ahmetyuce83@yahoo.com

BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ



Devlet ve toplum ilişkileri, savaşların etkileri, siyasal güç sahipleri ve onların bu güçlerini nasıl kullandığı gibi pek çok canalıcı meseleye değinen ***Fransa'nın Kısa Tarihi,*** Philip Augustus, IV. Henri, XIV. Louis, Robespierre, Napoléon, de Gaulle gibi Fransa tarihinin önemli şahsiyetlerine olduğu kadar sosyal tarihçilerin konu edindikleri sıradan insanlara, sosyal yapılara, inançlara ve ekonomik faaliyetlere de yer veriyor.



Yaklaşık on altı yıl önce başlayan Kandilli Rasathanesi'ndeki 1340 adetlik yazma eseri katologlama projesi UNESCO'nun "Dünya Belleği" programı çerçevesinde desteklediği ilk on projeden birisiydi. 2007 yılında yayımlanan 1. ciltte astronomi, astroloji ve matematik konularındaki Türkçe yazmalar yer alıyordu. Bu ciltte ise aynı konulardaki Arapça ve Farsça eserlere yer verilmekte.

İLETİŞİM | BOĞAZİÇİ ÜNİVERSİTESİ YAYINEVİ
bupress@boun.edu.tr
Telefon/Faks: 0212 257 87 27
www.bupress.org

SİPARİŞ | www.pandora.com.tr Telefon/Faks: 0212 230 09 62-63
www.bupress.org
www.idefix.com
www.prefix.com.tr

KIYIDA

Orijinal Adı: *Sur La Planche*
Yönetmen: Leïla Kilani
Senaryo: Leïla Kilani
Oyuncular: Soufia Issami (*Badia*), Mouna Bahmad (*Imane*), Nouzha Akel (*Asma*), Sara Bitioui (*Nawal*)
Görüntü Yönetmeni: Eric Devin
Kurgu: Tina Baz
Müzik: Wilfried Blanchard (Wilkimix)
Yapımcı: Charlotte Vincent
Fas-Fransa-Almanya/2011/Fransızca-Arapça/106 dk.



LÜMPENLİĞİN KIYISINDA

Fas'ın önemli Akdeniz limanı Tanca, 700 bin nüfuslu bir şehir. Aynı zamanda yıldız remizli Magrip Krallığının Avrupa'yla önemli bir bağlantı noktası. Şehirdeki serbest bölgede koca bir sanayi kompleksi mevcut. Her gün binlerce insan bu serbest bölgeye çalışmaya geliyor. Tanca'nın fakir semtlerinde, iç içe geçmiş bekâr odalarında yaşayan yoksullar buradaki büyüklü küçüklü fabrikalarda emeklerini satıyorlar.

Yoksulluğun soğuk gerçeği dünyanın her yerinde benzer özelliklere sahip. Bilhassa lümpen proletaryanın kriminaliteyle yoksulluğun çaresizliği arasında yo-yo gibi gidip gelmesi, üçüncü dünyanın (bu kelimenin eskimediğini düşünüyorum) tipik bir karakteristiği. *Kıyıda*'ın hikâyesi (ve meselesi) de işte bu: maddi yoksulluğun ötesinde bir ümitsizlik hali; hırsızlık, fahişelik, günübirlik medar-ı maişet yolları.

Julien Duvivier'nin *Pépé le Moko*'su (1937) ve Gillo Pontecorvo'nun *Cezayir Savaşı*'ndan (*La Battaglia di Algeri*, 1966) beri sinematografik kullanımına aşina olduğumuz Cezayir "kasbah"sının -ki şehrin eski, fakir ve Arap kısmının adı olup, bizim "kasaba" kelimesinin ta kendisidir- iç içe geçmiş konutlarının Tanca'daki benzerleri, bu kez olağanüstü klostrofobik bir atmosfere dönüşmüş. Bu klostrofobik mekân kuruluşu, korkutucudan ziyade sıkıntılı, boğucu bir durumu temsil ediyor. Ufacık, bir göz dairelerin birbirine baktığı, karanlık, yılankavi dehlizlerle dolu bu evler, filmin hissiyatını yansıtıyor. Filmin görsel dilindeki en şayan-ı dikkat unsurlardan biri bu evlerin karanlığı, loşluğu, pisliğiyle baş kişinin çalıştığı fabrikanın, beyaz badanalı duvarları, hijyenik, yine göz yoracak kadar parlak bir beyaza boyalı banyoları arasındaki tezat. Fakat bu tezat, iki mekânın da sahip olduğu son derece bunaltıcı atmosferi değiştirmiyor. Ev bir mağara kadar karanlık ve korkutucuyken, fabrikanın beyazlığı Hergé'nin 'Tenten Tibet'te'de çizmiş olduğu Himalayalardaki o hüzünlü, bitmek bilmeyen kar fırtınası sahnelerini çağrıştırıyor.

Filmin baş kişisi Bedia (Soufia Issami) karides ayıklayan bir işçidir, gündüzleri fabrikada çalışarak, geceleri ise fuhuş ve hırsızlık yaparak yaşamaktadır. Hayatının daha iyiye gidebilme ihtimaline dair bir umudu yoktur, eline yapışmış, bir türlü çıkmayan karides kokuları, bir lanetli yoksulluk metaforu olarak durumunun değişmezliğini ve vahametini temsil ederler. Yoksulluğun ve marjinalizasyonun bir başka ifadesi de yalnızlaşma ve toplumsal bağların çözülmesidir, bu bakımdan Leila Kilani'nin gösterdiği bu olgu, tıpkı vakt-i zamanında Yılmaz Güney'in *Umut*'ta (1970) yaptığı gibi ezber bozucudur. Kapitalist üretim şeklinin girdiği Doğu toplumlarında dahi, sosyal olarak aynı evrensel transformasyonu getirdiğini işaret eder: Örgütsüz, bilinçsiz emekçi, kapitalizmin tasfiye ettiği ananevi aile, klan, mahalle bağlarından kopmuş olup, kendi sınıfından kişilerle yeni bir dayanışma ağı kuramamaktadır. Kişiler arasında olumlu bir toplumsal ilişki yoktur, Bedia karakteri atomize olmuş bir bireydir. Tek dostu fabrika arkadaşı İman'dır (Mouna Bahmad) ki, o da hemen hemen aynı sosyoekonomik durumda olup, yalnızca kriminal dünyaya karışmak konusunda Bedia'dan daha ikircikli, daha kararsız, daha müteredditdir. Ama aynı toplumsal konuma, aynı özlemlere sahiptir. Tanca'nın serbest bölgesindeki alışıldık gece turlarından birinde Bedia ve İman'ın rastladığı, kendilerini moda sektörü çalışanı olarak tanıtan iki genç kız, bu ikiliye enteresan bir teklifte bulunurlar. Tanıdıkları, evlerine girip çıktıkları zengin bir kaçakçı ailesinin deposundaki iPad'leri çalıp satmak. Bir nice tartışmadan sonra bu işi yapmaya karar kılınır, hırsızlığı Bedia ve İman yapacaktır. Bu, ikilinin son işi olacaktır.

SINIFSAL BAKIŞ

iPad hırsızlığı hikâyedeki fonksiyonunun ötesinde sembolik bir olgu olarak ilginç bir unsur. Bir iPad nedir? Üçüncü dünyalı bir yoksulun kapitalist tüketim toplumundaki özlemlerinin özeti. Tanca'nın karşı kıyısını, müreffeh modern İspanya'yı, ya da Atlantik'in öbür kıyısında Amerika'yı temsil eden bir obje. Kaçakçılıkla zenginleşmiş, sonradan görme aile ise, yine bu tür üçüncü dünya ülkelerinde, kayıtdışı ticaretin yarattığı tipik bir toplumsal zümreyi yansıtıyor, bu "lümpen burjuvazi" ya da "mafyöz burjuvazi" olarak tanımlanabilir.

Bu meseleyi beyazperdeye yansıtmak zaten başlı başına politik bir tavır. Bir başka mesele de işin ahlaki tarafı: Bedia ve İman mı ahlaksızdır, yoksa kaçakçılıkla, zorbalıkla zenginleşmiş, kapitalistleşmiş sosyal asalaklar mı? Bu noktada Türkiye sinemasından çıkmış en zihin açıcı ve politik filmlerden birini hatırlamakta fayda var, Zeki Ökten'in o olağanüstü *Askerin Dönüşü*'nü (1974). Ökten'in eserinde baş kişi olan Ali'nin (Kadir İnanır) hayata dair sorgulamasının başlangıç noktasını, jandarmayken vurmak zorunda kaldığı bir kaçakçıyla askerden dönünce çalıştığı ithal (ve kaçak) mallar satan bir mağazanın sahibinin toplumsal konumları arasındaki fark oluşturuyordu. *Kıyıda*'nın hikâyesi tamamen farklı olsa da, iki film arasında bir mesaj benzerliği tespit edilebilir.

Kıyıda, Magrip sinemasının ufuklarının ne olabileceğine dair zihin açıcı bir örnek. Atmosferi iyi kurulmuş, oyunculuklar son derece başarılı, ritim aksamıyor. Tüm bu teknik meseleleri bir kenara koyarsak, filmin esas vasfı, sınıfsal bakan, kültürel rölativizm tuzağına düşmeden sınıfsal davranışların evrenselliğinin altını çizen bir film olması. Fas'tan böyle bir filmin çıkması önemli, çünkü oryantalist bir zihniyetle din-az gelişmişlik-sosyal muhafazakârlık hattına indirgenen bir toplumun gerçek sorunlarının, bizzat o ülkeden bir sinemacı tarafından açıksözlülükle ve sınıfsal perspektifi kaybetmeyen bir bakış açısıyla irdelenmesi gerekiyor.

Ali Tirali
alitirali@gmail.com

SEVGİ

Orijinal Adı: *Love*
Yönetmen: William Eubank
Senaryo: William Eubank
Oyuncular: Gunner Wright (*Yüzbaşı Lee Miller*), Corey Richardson (*General McClain*), Bradley Horne (*Yüzbaşı Lee Briggs*), Nancy Stelle (*Rus kadın astronot*), Roger E. Fanter (*Anlatıcı*), Troy Mittleider (*Denizci*), Brid Caveney (*Emekli motosiklet yarışçısı*)
Görüntü Yönetmeni: William Eubank
Kurgu: Brian Berdan, Scott Chestnut
Müzik: Angels & Airwaves
Yapımcılar: Nate Kolbeck, Vertel Scott, Daniel Figur, Mark Eaton, Tom DeLonge
ABD/2011/İngilizce/83 dk.
angelsandairwaves.com/?project_id=3



UZAK MESAFE İLİŞKİSİ

"Uluslararası Uzay İstasyonu'nun yörüngesinde gemisinin onarılmasını bekleyen Lee kendisini bu mekanik yığının soğuk ve steril yalnızlığı içinde kalakalmış bulur." Bu muhteşem klişe cümleyle özetleyebileceğimiz *Sevgi*, bilimkurgu konvansiyonlarının gündelik bir durumu anlatmakta hikâye anlatıcısına ne kadar kolaylık sağladığını ortaya koyan, iyi bir film.

İyi bir film derken, her yönüyle olmuş, oturmuş bir filmden söz etmiyorum. *Sevgi*'nin anlatı yapısı olarak standartlardan hoş bir kaçış örneği olduğuna işaret etmek istiyorum. *Sevgi*'yi izlerken altın çağ bilimkurgularından çok, bir Philip K. Dick veya muadilleri hikâyesi okuduğunuzda aldığınız tada yakın bir tat alıyorsunuz. Bu da neresinden bakılırsa bakılsın, az bir şey değil.

Sevgi tam olarak dört katmandan oluşuyor. Kendi içinde dönen, birbirleri içine giren ve gitmeleri gereken yollarda eşzamanlı olarak ilerleyen bu katmanlar, hiçbir yere varmıyor. Zira Lee'nin kendisi de hiçbir yere varmıyor, varamıyor. Gidecek hiçbir yer olmamasının, çağdaş yalnızlık safsatasının, deney ortamında kusursuz bir incelemesi *Sevgi*.

İlk katman, izleyici için bir süre sonra daha anlamlı hale gelecek olan Amerikan İç Savaşı kısmından oluşuyor. İkinci katman, Lee'nin içinde bulunduğu uzay istasyonunun rutininden meydana geliyor. Sıradan, devamlı tekrar edilmesi gereken mekanik işler bütünü, yüksek teknolojik bir hapishanede kısılıp kalmış, emir altındaki bir bireyin hikâyesi olmasıyla aslında Amerikan İç Savaşı'nda görev alan askerlerin, kendi kazdıkları cephelerde yaşadıkları sıkışmışlıkla söyleşiyor. Hapsolmanın basit ve can sıkıcı hikâyesi, zaman ve teknolojinin değişimine direnerek gelişirken, sıkıntının sadece biçim değil, zorluk derecesinin de yükseldiğini gözler önüne seriyor.

Sevgi'nin üçüncü katmanını, üç farklı insanın hayata dair yaptığı konuşmaların belgesel tadındaki çekimleri oluşturuyor. Bir yazar, yazma ediminin kendisi için anlamından bahsederken daktilo başında yaşadığı yalnızlığı ve kafasındaki hikâyelerin zengin içeriğini, doğrudan izleyicinin gözlerine bakarak anlatıyor. Ölümün soğuk nefesini ensesinde hissetmiş bir adam bu; onun için görkemli. Filmden "gerçek bir bilimkurgu tadı alamayıp çıkan" biri için, sıradan hikâyesini anlatıyor.

Dördüncü ve son katmansa, Dünya'yla bağı her anlamda kopan Lee'nin kafasında vuku buluyor. Kendisine vaat edilen geri dönüşün elinden alınmasıyla birlikte, uzay istasyonundaki rutininin dışına çıkıyor. Beyni, etrafındaki ve beynindeki her tür 'anlatı' parçacığını istediği gibi kompoze ediyor. Doğaçlamalar yaparak aklın sınırlarını zorluyor. Rutinin yitimi zihnini özgür bırakırken onu gerçek anlamda bir zindanın içine koyuyor. Dünya'yı en net biçimde gören adam, Dünya'yı bir daha göremeyecek olma gerçeğini hazmetmeye çalışıyor. *Sevgi*, aslında hazmetme sorunu üzerine bir film. Her zaman görebileceğiniz, sakin istediğiniz anda dokunabileceğiniz bir şeye karşı duyduğunuz sevginin tek yönlü bir hale gelmesinin hikâyesini anlatıyor William Eubank.

Houston bir sorun yaşıyor. Rusça kullanma kılavuzu olan bir Amerikan ürünü arıza yapıyor. Bir astronotun Dünya ile iletişimi kopuyor. Dünya'ya ait oluşu platonik bir hal alıyor. Bir gezegenle uzun mesafe ilişkisi yaşayan bir adam, terk edildiğini acı bir 'telefon' konuşmasıyla öğreniyor. Filmi buruk bir aşk öyküsü haline getiren bu kritik nokta, filme inanılmaz bir lezzet katıyor.

VEDA BUSESİ

Jonathan Lethem'in ana karakteri Manhattan olan (ve bir bilimkurgu yapıtı gibi davranan) romanı 'Chronic City'de inanılmaz derece eğlenceli bir biçimde ele aldığı bir konu, ucundan kıyısından, Lee'nin Dünya ile iletişimin kopmasıyla *Sevgi*'nin de esas konusu halini alıyor. Yalnızlık ve insanlar arası her tür iletişimin önemi, *Sevgi*'de kaotik ve kozmik bir platonik aşk hikâyesi olarak, daha önce karşılaşılmamış bir biçimde beyazperdedeki yerini alıyor.

Lethem, Perkus Tooth'un nişanlısı Janice Trumbul ile mektuplar aracılığıyla kurduğu kopuk, giderek silikleşen iletişim sahneleri sırasında, bize iki insan arasında her an yaşanabilen bir mucizenin, yani iletişimin gücünün ve öneminin, altını tek bir benzetmeyle çizer. Lethem için uzay istasyonunda çalışan astronot bir sevgili ile kırık dökük ve özlem dolu biçimde sürdürülen bir ilişki, şu anlama gelir: Dünya'daki tek gerçek uzak mesafe ilişkisi.

Lee'nin bir insana değil, bir gezegene ve o gezegende insanlar arasındaki en basit şey olan iletişime duyduğu özleme yaktığı ağıt olarak okunabilir *Sevgi*. Zaten filmin sonunda filmle izleyiciler arasında kurulan iletişime, bilimkurgu konvansiyonlarına son kez Lee'nin uzay istasyonu bilgisayarına göz kırparak yaptığı vurgu, her şeyi açıkça ortaya koyuyor. *Sevgi*, bir bağlantının kopmasının hazmedilmesi, hep göz önündeki bir şeyin ansızın çekip gitmesi üzerine bir film.

Zaman zaman ait olduğu türün konvansiyonlarını kullanışı, bu konvansiyonlara sırt çevirmedeki tereddütsüzlüğü ve en sonunda hiçbir şeye ait olmayıp, sadece ve sadece kendine has olmayı seçmesi nedeniyle eksiklikleri göz ardı edilebilecek, geleceğe gönderilmiş umut verici bir mektup *Sevgi*.

Ahmet Terzioğlu
ad_terzioglu@yahoo.com

	Fırat Yücel **Altyazı**	Berke Göl **Altyazı**	Senem Aytaç **Altyazı**	Uğur Vardan **Radikal**	Alin Taşçıyan **Star**	Murat Özer **arkapencere.com**	Cüneyt Cebenoyan **BirGün**	Engin Ertan **Sinema**	Nil Kural **Milliyet**	Melis Z. Pirlanti **beyazperde.com**	ORTALAMA
Artist	★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★1/2	★★	★★★	★★★★	2,65
Berlin Kaplanı				★★	★★	★	★1/2		★	★★	1,58
Can		★★		★★		★★1/2			★1/2		2,00
Çizmeli Kedi					★★★				★★		2,50
Demir Leydi						★★	☆1/2	★1/2	★1/2	★★	1,50
Duyguların Rengi		★1/2				★★	★1/2	★★	★1/2		1,70
Düşler Bahçesi				★		★1/2	★★		★1/2		1,50
Düşmanı Korurken				★★1/2		★★	★		★		1,63
Ejderha Dövmeli Kız			★★1/2	★★1/2	★★1/2	★★	★★	★★1/2	★★	★★1/2	2,31
Fetih 1453	★	☆1/2							☆1/2	★★1/2	1,13
Güzel Günler Göreceğiz			★1/2	★★		★1/2			★		1,50
Hayalet Sürücü 2: İntikam Ateşi				★		★			☆		0,67
Karanlıklar Ülkesi: Uyanış					★	★1/2	★★		★		1,38
Karanlıktan Korkma				★1/2					★★		1,75
Kevin Hakkında Konuşmalıyız		★★★1/2	★★★★	★★★1/2	★★★	★★★1/2	★1/2	★★1/2	★★★	★★★1/2	3,11
Köstebek	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★1/2	★★★	2,95
Marilyn ile Bir Hafta					★★	★★★	★★	★★	★★1/2		2,30
Melankoli	★★1/2	★★	★★1/2		★★	★★1/2	★★★1/2	★	★★★	★★★	2,44
Muppets							★★★		★★1/2		2,75
Peki Şimdi Nereye?					★★					★★★	2,50
Savaş Atı				★★	★★	★★1/2	★	★	★★		1,75
Senden Bana Kalan	★★	★★		★★	★★★	★★1/2	★★★	★★★	★★1/2		2,50
Star Wars Bölüm 1: Gizli Tehlike	★★1/2		★★1/2	★1/2	★★★	★★1/2	☆1/2			★★★	2,21
Sürücü	★★★1/2	★★★1/2	★★★1/2	★★1/2		★★★	★★	★★★	★★★	★1/2	2,83
Utanç	★★★★	★★★1/2	★★★	★★★1/2	★★★1/2	★★★	★★★1/2	★★★	★★★1/2		3,39
Zenne		★★1/2	★★	★★★	★	★★	★	★	★★		1,81

YILDIZ TABLOSU İLK 5



1

(3,39)
Utanç



2

(3,11)
Kevin Hakkında Konuşmalıyız


3

(2,95)
Köstebek



4

(2,83)
Sürücü



5

(2,75)
Muppets

YILDIZOMETRE



Türkiyeli Eşcinsel, Biseksüel ve Trans Bireylerin Aileleri Seslerini Yükseltiyor !



SURELA FİLM SUNAR
BENİM ÇOCUĞUM

GÜNSELİ DUM,
ÖMER CEYLAN,
ŞULE ÇEYLAN,
PINAR ÖZER,
ZEKİ YALÇINOĞLU,
NİLGÜL YALÇINOĞLU,
SEMA YAKAR
VE
H. METEHAN ÖZKAN,
MEHMET TARHAN

YAPIM KOORDİNATÖRÜ
GÖKÇE İNCE

KAMERA:
OĞUZ YENEN
MELİSA ÖNEL

SES:
ÖĞÜNÇ HATİPOĞLU

KURGU:
GÖKÇE İNCE

YARDIMCI YÖNETMEN:
BOYSAN YAKAR

YAPIMCILAR:
CAN CANDAN,
AYŞE ÇETİNBAŞ,
GÖKÇE İNCE

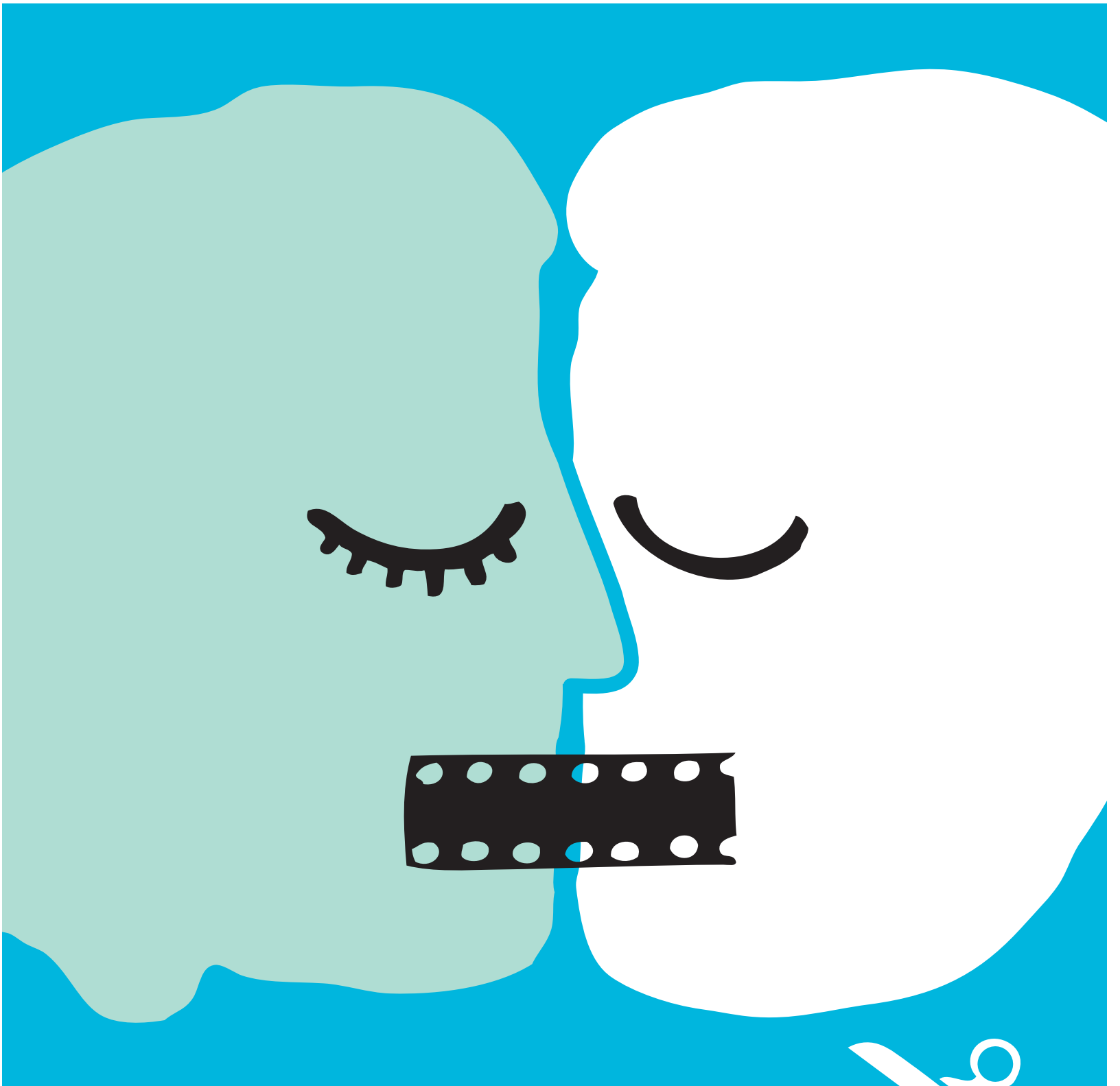
ORTAK YAPIMCI:
H. METEHAN ÖZKAN

YÖNETMEN:
CAN CANDAN

BENİM ÇOCUĞUM

Bu belgesel sizin maddi desteklerinizle gerçekleşecek.

www.listagfilm.com



Akbank
8. KısaFilm
Festivali
19-29 Mart 2012

film

Bilgi için
> 0212 252 35 00 - 01
> www.akbanksanat.com
> www.akbankkisafilm.com

AKBANK
SANAT
BEYOĞLU