



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
18 Şubat - 5 Nisan 2013
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı, 2013 / 1

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi

Yamaç Okur

Editör (Sorumlu)

Hamit Özönur

Yayın Kurulu

Can Sever
Berna Naldemirci
Sevgihan Oruçoğlu

Tasarım

Ural Memiş
Hamit Özönur

Künye

Berna Naldemirci

Yayın Danışmanları

Mithat Alam
Yamaç Okur
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Serhad Mutlu, Demet Altun, Elif Gökçe, Serkan Küpeli, Ezgi Çoban, Nazlı Özüm Gündüz, Mehmet Taner Demir, Can Önal, Dorukhan Aksoy, Oğuzhan İlhan, Eylem Taylan, Harun Yörüük, Murat Demirhan, Arda Kaya, Tilbe Cana İnan, Emine Kaya, Eren Odabaşı, Nermin Taşkale, Kaan Cansever, Sonay Ban, Esen Kunt, Seçkin Serpil

Teşekkürler

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet Bülent Kirkoç, Uğur Vardan

Ön Kapak Görseli:

In the Realm of the Senses (1976)

Arka Kapak Görseli:

Lenfant d'en haut (2012)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.

Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2013

Editörden

Aralık ve Ocak ayları sinemaseverler için oldukça heyecan verici aylardır. Şaşıla ödül törenleri birbiri ardına gerçekleşirken adım adım yaklaşan ve ana akım sinemanın en önemli ödülü kabul edilen Oscarlar için nefesler tutulur. Elbette bu süreçte, sırf Hollywood yıldız sisteminin dinamosu olması için yaratılmış, sinefiller arasındaki prestijini ise uzun yıllar önce kaybeden bu ödül töreninin dayattığı “en iyi film”lere karşılık birçok film tutkunu ve sinema yazarı geçen seneye dair kendi değerlendirmelerini yapıp listeler hazırlamaya koyulur. Bu tarz listeler yapmaya bayılan bir ekip olarak bizler de siz sinefil okurları için “2012’nin En İyi 10 Filmi”ni seçtik. Diğer sinema dergilerinden farklı olarak Türkiye gösterim tarihlerini değil de orijinal gösterim tarihlerini baz alarak hazırladığımız listenin geçtiğimiz yıl içinde ıskaladığınız filmleri keşfetmek adına sizlere rehberlik edeceğine umuyorum. Ayrıca bu geri bakışı fırsat bilerek önceki sayılarda es geçtiğimiz senenin bazı önemli filmlerine de eğileceğiz. Senede beş kere çıkan bir dergi olmak çoğu zaman vizyonu yakalamak adına elimizi kolumuzu bağladığından bu açığı sene sonlarında kapamak için elimizden geleni yapıyoruz. İlk bakışta belki de talihsiz gözükün bu durumun, bambaşka bir faydası olduğuna inanıyorum aslında. Vizyonu takip etme zorunluluğumuzun olmayışının yarattığı özgürlüğün dergimizin bunca yıldır özünü korumasındaki en önemli unsur olduğunu düşünüyorum. Bu sayede akımlar ya da yönetmenler üzerine kapsamlı dosyalar yapıp, festivallerde gerekli ilgiyi gösterebildik seneler boyunca. Ticari kaygıları olan birçok derginin göze alamadığı kadar çok eğildik Türk sinemasına ve yönetmenlerine. Bunu Altyazı, Sinema Merkez gibi sayılı birkaç dergi olmasa internetin yaygın kullanımının da artmasıyla zaten bitme noktasına gelen bir sektörde (sinema dergiciliği) varlığı üniversite sınırlarının dışına bile çıkamayan bir dergiye; Sinefil’i yüceltmek adına değil ama derdi daha çok sattırmak ya da daha çok “tıklan”mak olmayan yazıların kendilerine yer bulabildiği mecraların önemini vurgulamak için söylüyorum. Böyle dergilerin sayısının artıp en azından yüksek öğrenim kurumlarındaki öğrencilere ulaşmasının ülkedeki sinema eğitime (evet eğitime) çok büyük katkısı olacağına inanıyorum. Sinema sevgisiyle yazılmış yazılarla daha fazla karşılaşma isteğimi/dileğimi paylaştığıma göre sizi daha fazla oyalamayıp yazarlarımızla baş başa bırakıyorum. İyi okumalar!

Hamit Özönur
hamit.ozonur@gmail.com

- 3** Gündem
- 6** Tomris Giritlioğlu
- 9** Nur Sürer
- 12** İsmail Güneş
- 16** Ateşin Düştüğü Yer
Hafızanın Sesleri:
- 18** Sessiz/Bé Deng
- 19** Faili Dewlet
- 20** Babamın Sesi
Genç Oyuncular Buluşması:
- 22** Araf
- 24** Yeraltı
- 26** Gözetleme Kulesi
Yeni Türkiye Belgeselleri:
- 29** Yaşam Marangozu
- 30** Telvin
- 31** Ben, Sen, O...
- 33** Japon Sinemasının Feminizm
Arayışı
Nagisa Oshima Dosyası:
- 40** Night and Fog in Japan
- 42** The Catch/Death by Hanging
- 44** Pleasures of the Flesh/Sing a Song
of Sex
- 46** Sade ve Oshima
- 50** Merry Christmas Mr. Lawrence
- 52** Gohatto
- 53** Gölgede Kalanlar: Unutulmuş
Ataların Gölgeleeri
- 54** Dizi Kuşacağı:Behzat Ç.
- 57** Berlinale Üzerine
- 59** 2012 Listesi
- 60** Yukarıdaki Çocuk
- 61** Zincirsiz
- 62** Lincoln
- 63** Sefiller

•2012 yılında vizyona giren ve en fazla izlenen ilk 10 film arasında ilk üç sıra yerli yapımların oldu. Listenin ilk sırasında yer alan *Fetih 1453*, toplam seyirci sayısı dikkate alındığında aynı zamanda Türk sinema tarihinin en çok izlenen filmi olma başarısını gösterdi. 2012 yılında toplam seyirci sayısı geçtiğimiz seneye oranla %1,6 arttı, toplam hâsilatsa 412.030.869 TL'ye ulaştı.

•85. Oscar Ödül Töreni kazananları 24 Şubat 2013'te sahiplerini buluyor. Steven Spielberg 'ün son filmi *Lincoln* 12 dalda adaylıkla ödüllere damgasını vururken, onu 11 adaylıkla Ang Lee'nin yönettiği edebiyat uyarlaması *Pi'nin Yaşamı* (*Life of Pi*), 9 adaylıkla *Umut Işığım* (*Silver Linings Playbook*), 8 adaylıkla *Sefiller* (*Les Misérables*) ve 7 adaylıkla *Operasyon: Argo* (*Argo*) izledi.

•Batman üçlemesini sonlandıran ünlü yönetmen Christopher Nolan'ın ismi şimdi de hem yöneteceği hem de yapımcılığını yapacağı yeni bir bilim-kurgu projesiyle anılıyor. *Interstellar* isimli proje uzayda açılan bir solucan deliği üzerinden yolculuk yapan bir grup kâşifin zamanlar ve boyutlar arasında yaşadıkları maceraları anlatacak.

•Oscar Ödülleri'nin ön provası olarak kabul edilen Altın Küre Ödülleri (Golden Globes) 70. kez sahiplerini buldu. Ben Affleck'in son filmi '*Argo*' drama kategorisinde En İyi Film ödülünün sahibi olurken, film, Affleck'e de En İyi Yönetmen ödülünü kazandırdı. *Lincoln* filmindeki performansıyla Daniel Day-Lewis En İyi Erkek Oyuncu ödülünü alırken, Jessica Chastain, *Zero Dark Thirty* filmindeki rolüyle En İyi Kadın Oyuncu ödülünün sahibi oldu. Komedi-Müzikal dalının galibi ise 2013'ün en güçlü filmlerinden biri olan *Sefiller* (*Les Misérables*) oldu.

•Reha Erdem, kadınlara ve kadınlık hallerine odaklandığı iki yeni projesiyle yakın zamanda izleyiciyle buluşuyor. Bu projelerden ilki olan *Jin* (2012), Kürt hareketi içinde bulunan bir kadın gerillanın masalsı hikâyesini anlatıyor. Film ilk gösterimi Berlin Film Festivali'nin gençlere yönelik seçimleriyle tanınan *Generation* bölümünde yapacak. Yönetmenin çekimlerine başladığı diğer projesi olan *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da ise Binnur Kaya, Aylin Aslım, Deniz Hasgüler, Philip Arditti ve Kevork Malikyan rol alıyor. Henüz detayları bilinmese de film deprem riski nedeniyle boşaltılan bir adada yaşamaya çalışan bir grubun yaşadıklarını anlatacak. İki filmi de ülkemizde ne zaman izleyeceğimiz şimdilik belirsizliğini koruyor.

•2011 yılında kurulan ve Türkiye'de bağımsız sinemacılara kendilerini ifade edebilecek ve projelerini hayata geçirebilecekleri bir merkez yaratma, kolektif bir üretim biçimi oluşturabilme fikriyle kurulan BSM-Bağımsız Sinema Merkezi, 15 Şubat tarihinde *Red!* isimli filmleriyle izleyici karşısına çıkmaya hazırlanıyor. Redhack'la birlikte son dönemde ismini sıkça duyurmaya başladığımız internet korsanlığını ve siber aktivizm konularını odak noktasına alan *Red!* filminin ilk fragmanı görülmeye çıktı.

•Erden Kıral'ın *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) ve Atif Yılmaz'ın *Selvi Boylum Al Yazmalım* (1977) filmleri üzerinde uygulandığı gibi *Hababam Sınıfı* (1975) da restorasyon çalışmasından geçirilerek, kare kare düzeltilmiş ve günümüz teknolojisiyle bir anlamda 'kurtarılmış' olarak izleyiciyle buluştu.

•Bu yıl 21 Şubat - 3 Mart tarihleri arasında 18. kez düzenlenecek olan Londra Türk Film Festivali, düzenlenen basın toplantısıyla kamuoyuna duyuruldu. Festivalin bu yıl ki açılış filmi yönetmenliğini Yılmaz Erdoğan'ın yaptığı yeni filmi *Kelebeğin Rüyası* olacak. *Kelebeğin Rüyası*, Londra Prömiyeri ile ilk defa izleyiciyle buluşmuş olacak.

•Türk sinemasının en prestijli ödülleri olan “45. SİYAD Türk Sineması Ödülleri” sahiplerini buldu. Ödül törenine Zeki Demirkubuz’un son filmi Yeraltı toplam beş dalda aldığı ödüllerle damgasını vurdu. Emin Alper’in imzasını taşıyan *Tepenin Ardı* filmiyse En İyi Film, En İyi Senaryo ve En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu dallarında ödülün sahibi oldu. Geleneksel olarak verilen “en iyi yabancı film” ödülü ise Michael Haneke’nin “*Aşk*” filmine gitti.

•Avrupa’dan ve Türkiye’den sinema sektörünün önemli isimlerini, atölye ve panellerle aynı çatı altında toplayan Köprüde Buluşmalar’ın 8.si İKSV tarafından bu yıl 30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında düzenlenecek 32. İstanbul Film Festivali kapsamında gerçekleşecek.

•Nuri Bilge Ceylan’ın yeni filmi belli oldu. İsminin *Kış Uykusu* olduğu öğrenilen projenin kadrosunda Demet Akbağ, Haluk Bilginer, Binnur Kaya ve Melisa Sözen gibi isimler yer alacak. Şubat ayında Kapadokya’da çekilmesi planlanan filmin konusu hakkında ise henüz bir açıklama yapılmadı.

•30 Mart-14 Nisan tarihleri arasında düzenlenecek 32. İstanbul Film Festivali’nin Altın Lale Ulusal Yarışma jüri başkanlığını bu sene Tayfun Pirselimoglu üstleniyor.

•2013 Sundance Film Festivali’nde dramatik dalda Jüri Büyük Ödülü 22 yaşında cinayete kurban giden Oscar Grant’ın hikayesini anlatan *Fruitvale’e* gitti. Jüri Büyük Ödülü ise hayatını HIV taşıyan çocuklara adanmış Rocky Braat’i anlatan *Blood Brother*’ın oldu. *Blood Brother* bu yılki If programında da yer alıyor.

•Ang Lee’ye 13 yıl önce büyük bir başarı getiren *Kaplan ve Ejderha (Wo hu cang long, 2000)* filminin devamı geliyor. Mayıs ayında Asya’da çekimlerine başlanacak olan projenin arkasında The Weinstein Company bulunuyor. Yeni filmin yönetmen koltuğunda oturması düşünülen isim olarak Ronny Yu öne çıkıyor.

•Disney’in Lucasfilm’i satın almasının ardından çalışmalarına hız verilen “*Star Wars: Episode VII*” projesini kimin yöneteceği sorusu sonunda cevabını buldu. Henüz ne Disney’den ne de Lucasfilm’den resmi bir açıklama gelmese de, stüdyolara yakın kaynaklar J.J. Abrams ile anlaşıldığını belirtiyor.

•Pera Film şubat ayı boyunca “Binbir Gece Masalları: Arap Sinemasına Bir Yolculuk” ve Teen International Shorts Festival filmleri olmak üzere iki seçkiyle izleyiciyle buluşuyor.

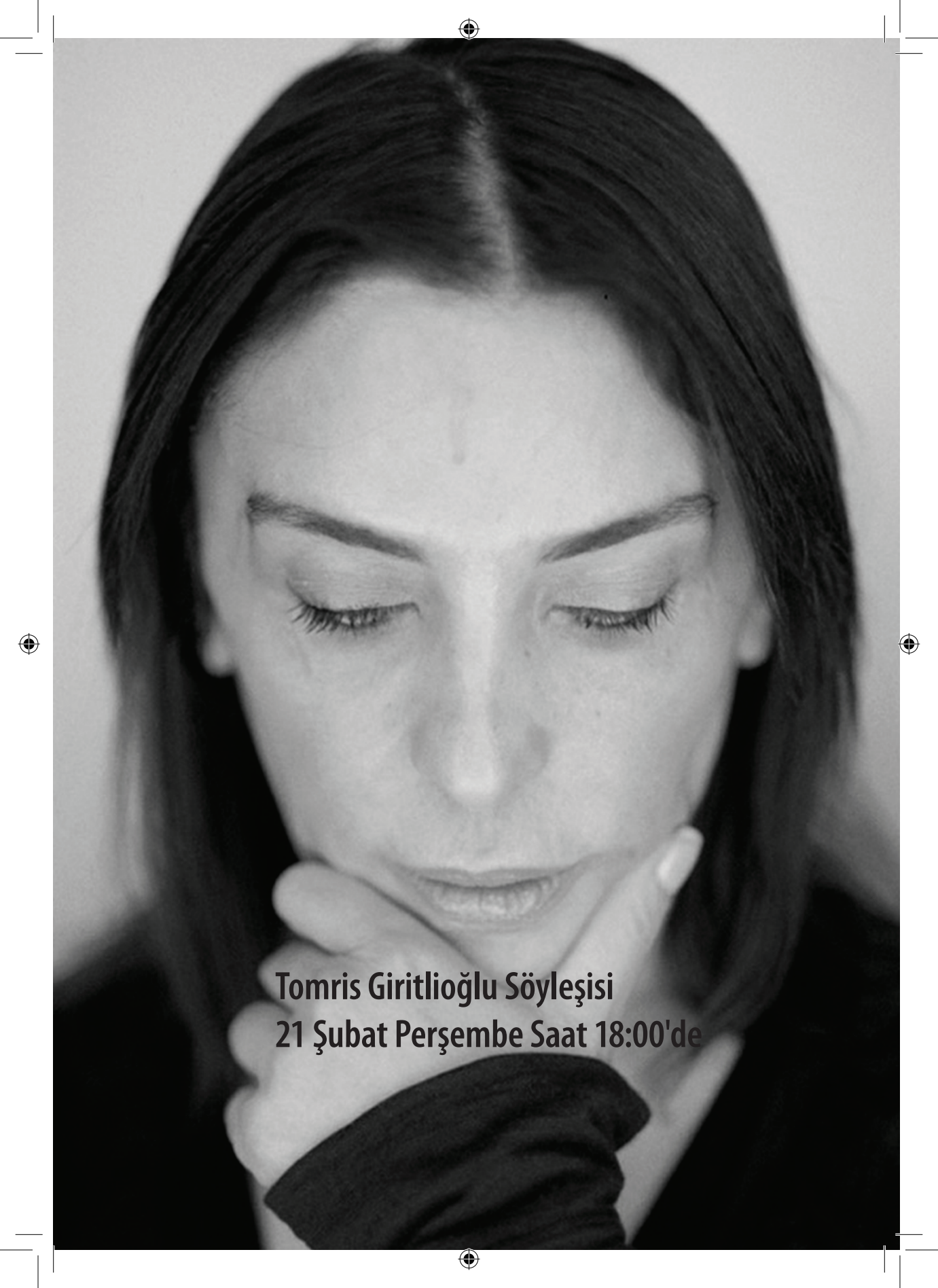
Detaylı bilgi: www.peramuzesi.org.tr

•Avrupa’nın en önemli film festivallerinden biri olan Berlin Film Festivali 7 Şubat’ta ünlü yönetmen Wong Kar-Wai’nin Bruce Lee’nin ustasının hayatını anlatan yeni filmi *The Grand Master* ile 63. kez perdelerini açıyor. Wong Kar Wai ayrıca bu yıl jüri başkanı olarak da görev yapacak. Panorama bölümünde gösterilecek olan Uğur Yücel’in yönettiği *Soğuk* ile Aslı Özge’nin yönettiği *Hayatboyu* festivalde dünya prömiyerlerini gerçekleştirecekler.

•İstanbul Modern Sinema, 7-17 şubat tarihleri arasında “Heykeller de Ölür” adlı programda, geçtiğimiz temmuz ayında kaybettiğimiz Fransız sinemacı Chris Marker’ın 14 filmi gösteriyor. Yine 7 şubat-7 nisan arası belli günlerde “sinemada mekan” kavramına yönelen “Fon Şehirler” başlıklı seçkiyle izleyiciyi bekliyor.

Detaylı bilgi: www.istanbulmodern.org

Derleyen: Nazlı Özüm Gündüz



Tomris Giritlioğlu Söyleşisi
21 Şubat Perşembe Saat 18:00'de

*Modern odiessus'lar,
Ki onlar,
Şarap rengi denize
Gözyaşlarını kattılar.
Suyun öte yanına
Yağmaya gitmediler.
Özgürlük, barış ve dostluk istediler,
Sevgiliden ayrı düştüler.*(1)*

1955 Adana doğumlu Tomris Giritlioğlu Türkiye'nin başarılı ve cesur yönetmenleri arasında yer almaktadır. Eğitimi Hacettepe Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde tamamlayan Giritlioğlu, Türkiye'de sinema ve dizi dünyasına dönem dizisi veya filmi kavramını katmayı başarmıştır. Giritlioğlu felsefeye duyduğu ilgiyi her fırsatta vurgular. Mezun olduktan sonra 1979 yılında çevirmen olarak TRT'ye girer. 1981 yılında yardımcı prodüktörlük sınavını kazanarak çocuk ve eğitim kültür programlarında asistanlık yapmaya başlar. Kanalın belgesel bölümünde de çalışan Giritlioğlu, bu bölümdeyken üç belgesel filmin yönetmenliğini yapar. 1985 yılında *Ahmet Mubîp Duranas Belgeseli*'ni, 1986 yılında *Tabletten Kasete* adlı bir belgesel çektikten sonra 1987-88 yıllarında *İşte Beyoğlu* adlı belgeseli çeker. 1988 yılı sonunda Drama Programları Müdürlüğü'ne geçen Giritlioğlu burada da bir çok drama yönetir. Bu bölümde genel koordinatör olarak görev alan yönetmen, *Salkım Hanımın Taneleri*(1999)'nin yarattığı sansasyon yüzünden 2002 yılında TRT'den emekli edilir.

Kazandığı başarı ile Türkiye'deki dizi sektörüne yeni bir bakış açısı kazandırdığını söyleyebileceğimiz Giritlioğlu, girilmesi yasak sokaklarda dolanıp; unutilan ve acı çeken insanların hikayelerini gözlerimizin önüne sermeye çalışmıştır. Belgeselci kimliğini sinemaya uyarlamayı başarmıştır. Hepimizin bildiği üzere Türkiye tarihinde konuşulması 'yasak' dönemler vardır. Kimsenin yardım etmeyi denemediği, ne yaparlarsa yapsınlar haksızlıktan kurtulamayan insanlar vardır. Giritlioğlu, bu yasaklı dönemleri bizlere hatırlatıyor ve bizlere yaşananlarla yüzleşme şansı veriyor. Çok sayıda insanın kaybolup gittiği darbe dönemlerini, gayrimüslimlere yapılan ayrımcılığı izlerken sadece insan olmayı başarabilsek nelerin olmasını

engelleyebileceğimizi anlatmaya çalışıyor belki de. Televizyonun çağımızın algısı üzerindeki büyük etkisi yüzünden belki de çoğumuz Tomris Giritlioğlu ismini televizyon dizileri sayesinde duyuyoruz. *Kurşun Yarası* (2003) ile başladığı dönem dizisi serüvenine *Çemberimde Gül Oya*(2004), *Kırık Kanatlar*(2005), *Hatırla Sevgili*(2006) gibi yapımlarla devam ediyor.

Bir o kadar parlak sinema serüveninin en önemli filmlerinden biri olan Yılmaz Karakoyunlu'nun romanından uyarlanan *Salkım Hanımın Taneleri* 1942 yılında Varlık Vergisi'nin yasadan geçmesi ile gayrimüslimlerin başlarına gelenleri konu alır. Şiddetli ve başarılı bir eleştiri yapabilmeyi başarmıştır yönetmen. İki farklı ailenin hikayeleri aynı eksenle devam ederken yasanın esas amacının nasıl yerine geldiğini görürüz. Varlık Vergisi'nin ilk çıkış amacı savaşın verdiği ekonomik kriz ortamından bu vergi ile kurtulmaktır. Ama bu sadece yüzeyde görünen sebeptir. Asıl amaç Türkiye piyasasını Türkleştirmeye(!) çalışmaktır. Yüksek vergiler talep edilen gayrimüslimlerin çoğu borcunu ödeyemez ve Aşkale'ye sürgün edilirler. Burada çalışarak borçlarını öderlerken İstanbul'daki hayatlarından koparlar.

Niğde'den gelip, İstanbul'a yerleşen Durmuş ile Halit Bey'in yer değiştirmesini izliyoruz. Sürekli göç etmek zorunda kalan gayrimüslimlerin bugün nüfuslarının ülkemizde niye bu denli azaldığını bu filmi izlerken daha iyi anlayabiliyorsunuz. Uğur Polat, Güven Kıraç, Derya Alabora, Zafer Alagöz, Zuhal Olcay gibi güçlü isimleri barındıran film, oyuncu kadrosu ile daha ilk baştan sizi etkilemeyi başarıyor. Döneme uygun yazılan senaryosu ve özenilmiş dekoruyla ile sizi içine çekiyor. Giritlioğlu, *Salkım Hanımın Taneleri* ile 1999 yılında Altın Portakal Film Festivali'nde En İyi Film ödülüne layık görülüyor. Aynı festivalde Uğur Polat En İyi Erkek Oyuncu ödülünü alırken, Tamer Çıray En İyi Müzik ödülünün sahibi olur. 2000 yılında İstanbul ve Ankara Film Festivaleri'nden aldığı ödül ile de başarısını pekiştirmiştir.

Bir döneme tanıklık etmek

"Bu mübarek 1944 yazında tam kendi seviyesinde bir insanın yaşaması lazım geldiği gibi yaşıyor, düşünmesi lazım gelen şeyleri düşünüyordu. "Bu muydu benim meselem?" Fakat

kendisi istememişti ki, her şey kendiliğinden olmuştu "Dünya kan, ateş içinde yabul" diye kendi içinden devam etti. Fakat hayır bunu düşünemezdi. O, hayatında kurulan acayip tahterevallide, kab bir taraf kab öbür taraf ağır basarak yaşayacaktı."

Abmet Hamdi Tanpınar*

Tomris Giritlioğlu'nun sinemadaki başarısını Salkım Hanımın Taneleri ile sınırlamak haksızlık olur. Yönetmenlik hayatına *Suyun Öte Yanı* (1991) ile başlayan Giritlioğlu bu filmde bir mübadeleyi yaşayan; hatıralarını, hayatlarını geride bırakan insanların hikayesini anlatır. Girit toprağını göğsünde taşıyan nineden tutun da memleketinin çiçeğini özleyen dedeye kadar... Feride Çiçekoğlu'nun aynı adlı romanından kendisi tarafından senaryolaştırılmış ve Giritlioğlu'nun kamerasıyla beraber etkileyici bir sinema örneği olarak çıkmıştır karşımıza. 11. İstanbul Film Festivali'nde jüri özel ödülüne layık görölmüş yapımda Nur Sürer, Meral Çetinkaya, Selçuk Yöntem, Uğur Polat gibi başarılı oyuncular performanslarını sergilerken Giritlioğlu'nun Yardımcı Yönetmenliği'ni Zeki Demirkubuz üstlenmiştir. 80 darbesi sonrasında hapisneden kurtulan ama devlet mekanizmasının içinde gençliğini, umutlarını kaybeden bir adam ve sevgilisi Cunda Adası'na giderler. Orada kendileri gibi kaybolmuş bir kitap bulurlar. Kitabın sahibi ile hikayeleri, 'vatanlarından sürgün olmaları' noktasında birleşir.

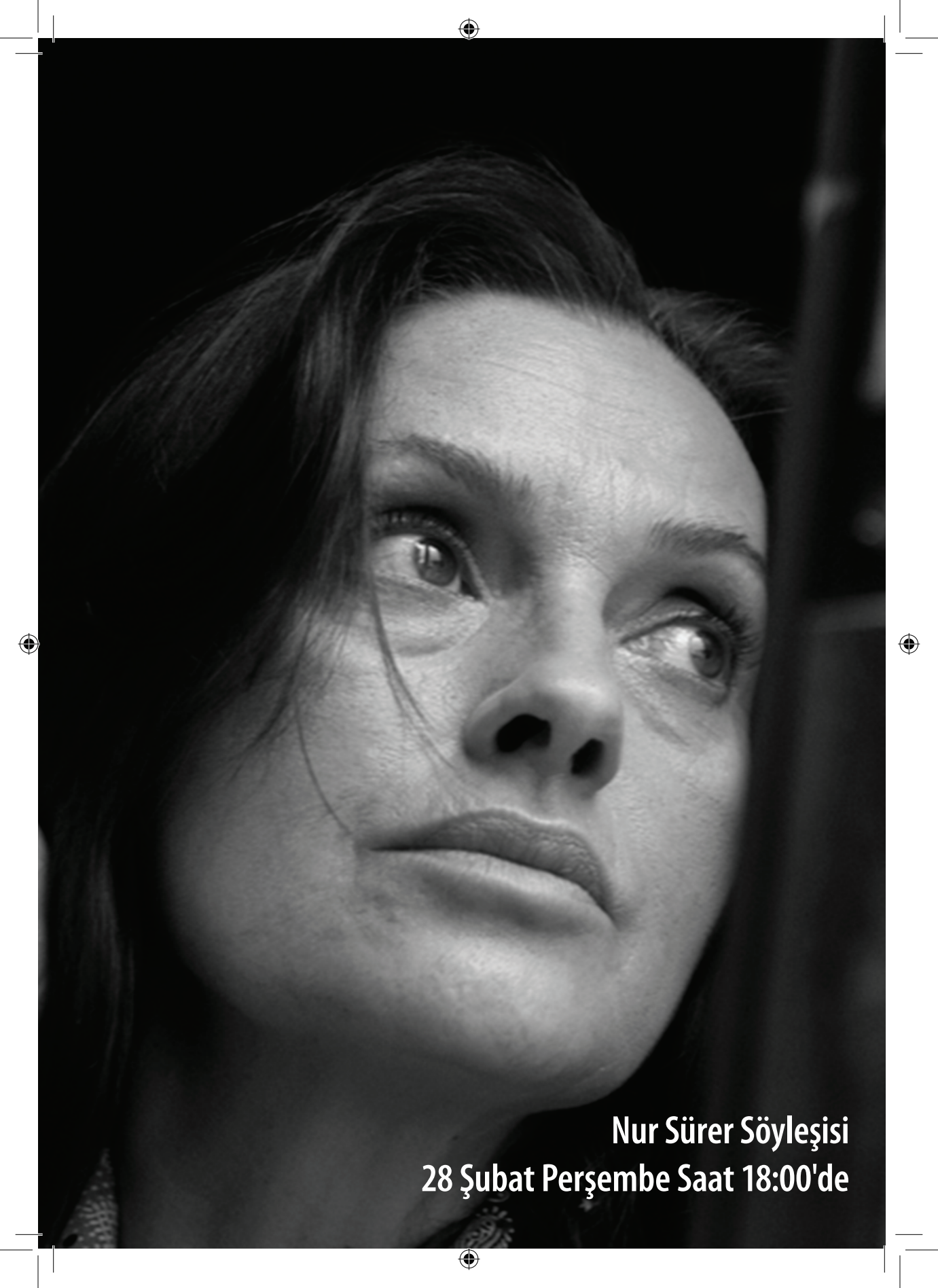
1993 yılında sinema serüvenine *Yaz Yağmuru* ile devam eder. Bu sefer yönetmenliğe senarist kişiliğini de ekler. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın hikayesini Ümit Ünal ile beraber beyazperdeye taşırlar. İkinci Dünya Savaşı'nın ardında kalan o karamsar, korku dolu insanların hikayesini anlatır. Artık hiçbir yer güvenli değildir. Olgun şimşek ve Fikret Kuşkan gibi zamanın genç yeteneklerini izleme şansına sahip oluyorsunuz. Tomris Giritlioğlu'nun oyuncu seçimindeki başarısını sanıyorum ki kimse inkar edemez. *Yaz Yağmuru*'nun ardından 1996 yılında Ankara Film Festivali'nde jüri ödülüne layık görölen *80. Adım* ise 12 Eylül sonrasında bir araya gelen geçmişlerini sorgulayıp tartışan birkaç eylemci arkadaşın hikayesini anlatmaktadır. Değişen politikaların insanları

bu denli nasıl değiştirebildiğini sorguluyor gibi duruyor Giritlioğlu. Çoğu filmde yaptığı gibi, siyaset uğruna haksızlığa uğrayanların yanında insanların nasıl en yakınları tarafından ihanete uğrayabileceğini yüzümüze vuruyor. Belki de politika bizim acımasızlıklarımıza uydurduğumuz bir kılıf sadece.

1999 yılında sonra televizyon dizileri ile daha fazla uğraştı. *Hatırla Sevgili, Kıvrık Kanatlar, Çemberimde Gül Oya* gibi bulunduğu döneme ışık tutan yapımları ortaya çıkardı. Geçmişle yüzleşmenin zor olması sebebiyle sansasyonel yapımlar olarak ele alındı. Çoğu kez tarafsız kalamamakla suçlanan Giritlioğlu, Türk dizilerine ve filmlerine yeni bir anlayış katarak başarılı olmuştur. Belgeselci kimliğini bu yapımlarla kaybetmemeye çalıştığını sanıyorum. 2009 yılında Yılmaz Karakoyunlu'nun bir diğer romanını beyazperdeye taşır. *Güz Sancısı* yakın tarihimizin en kanlı olaylarından biri olan 6-7 Eylül 1955 olaylarını ela alır. İstanbul'da yaşayan başta Rumlar olmak üzere azınlıklara karşı yapılan bu saldırıyı Tomris Giritlioğlu'nun çerçevesinden izliyoruz. İçine kurgu katılsa da yaşanılanların, yaşatılanların gerçek olduğunu bilmek seyircinin üzerinde unutulamayacak izler bırakıyor gibi. İzlemek bile sizi ürpertirken bu olayları yaşayan insanların hikayelerini, korkularını bizlere anlatan ve geçmişten kaçılamayacağını açık bir şekilde ortaya koyan Giritlioğlu, sinemadaki sessizliğimizi bozanlardan biri olmayı başarmıştır.

Berna Naldemirci

- (1) *Suyun Öte Yanı*
- (2) Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Hikayeler s. 185-86*, Dergah Yayınları, İstanbul, 2007.



Nur Sürer Söyleşisi
28 Şubat Perşembe Saat 18:00'de

Nur Sürer sinemamızın tecrübeli ve başarılı isimlerinden. 2000'lerin ikinci yarısından itibaren *Iblamurlar Altında* (2005), *Asi* (2007-2009) ve *Sultan* (2012) gibi televizyon dizilerinde rol alan oyuncu sinema kariyeri boyunca da pek çok karakteri izleyiciye başarıyla aktardı.

Taşra Hikayeleri

Kariyerinin ilk sinema filmlerinden *Bir Günün Hikayesi* (1980)'de Zeynep karakteriyle karşımıza çıkan başarılı oyuncu bu filmdeki performansı ile Altın Portakal'a uzanmıştır. Taşrada geçen filmde başrolleri Fikret Hakan, Şerif Sezer ve Nizamettin Ariç ile paylaşan Sürer Zeynep karakterini canlandırır. Filmin ana karakterlerinden Zeynep ve Zeynep'in eniştesinin kardeşi Mustafa birbirine aşiktir. Ancak; eniştenin maden kazasında hayatını kaybetmesiyle Mustafa'nın abla Emine ile evlenmesi gerekir. Bunu töreler de talep eder; ona bağlı ahali de. Böylelikle Zeynep ve bir zamanlar sevdiği adam şimdi ise eniştesi olan Mustafa arasındaki aşk imkansız olur. Dahası; bu rol değişimiyle Mustafa Zeynep'ten mesul hale gelmiştir ve öksüz ve bekar Zeynep'i evlendirmek ona düşer. O da Zeynep'e aşık olduğunu bildiği en yakın arkadaşını eş olarak uygun bulur. Zeynep'i bu evliliğe ikna etmek de Mustafa'ya düşer.

Aynı yıl izleyiciyle buluşan *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980)'de yine bir taşra hikayesi anlatılır. Fakir Baykurt'un aynı adlı romanından uyarlanan filmde Çukurova tarım işçileri ve birbirleriyle etkileşimleri anlatılıyor. Filmde, geçim sıkıntısının altında ezilen işçilerin sermayeyi elinde tutanlarca bir insan olarak değil salt eleman sayısı olarak değerlendirilmesi başarılı bir biçimde aktarılıyor. Filmde Nur Sürer'in canlandığı Fatma karakteri ise bu sistem içerisinde işçi ve kadın olarak eziliyor. Fatma, tüm bu keşmekeşten kurtuluşu sırtını güçlü bir erkeğe yaslayarak korunaklı olmaktan gören bir kadın. Gücün her el değiştirmesi onun için yeni bir savruluş olur.

Şerif Gören ve Zeki Ökten'in yönetmen koltuğunda oturduğu *Derman* (1984) filminde devlet bursuyla okuyup ebe olmuş Mürvet'in tayin olduğu köye gidemeyip ona sahip çıkan ve ebesi olmayan köyde kalması ile ortaya

çıkan olaylar ele alınır. Bölgeye ve çetin koşullara alışkın olmayan Mürvet önce babası ve kendi ailesiyle birlikte yaşayan Tahsin'in evine misafir olur. Ancak köye yerleşme kararı alınca ona bir ev inşa edilir. Tüm bu süreç boyunca eğitilmiş ve her haliyle köyde eğreti duran Mürvet'in taşradaki karşıtlığı Nur Sürer'in canlandığı Bahar Gelin karakteridir. Karnı burnunda hamileyken bile her işe koşar Bahar Gelin. Üzerine biçilmiş iyi ev kadınlığı, analık rollerini ne kadar kanıksamış ve yerine getirmişse de ne işe koşacak olsa o iş evin en büyüğü olan kayınpederi tarafından buyrulur. Yine de hayatından memnundur Bahar Gelin. Hiçbir şeye itirazı yoktur ve bu çetin koşullara ve sadakatsizliğine rağmen kocasını sever ve gün gelir ağdını tutar.

Politika, İktidar ve Mücadele

1990'lardaki Nur Sürer filmlerinde öne çıkan bir diğer konu başlığı da politikadır. 1989'da *Uçurtmayı Vurmasınlar* ile ikinci kez Altın Portakal alan Nur Sürer, kadın koşusunda yaşananların anlatıldığı filmde siyasi tutuklulardan İnci rolünü üstlenir. Suç ve suçlu kavramının sorgulandığı filmde önemli karakterlerden biri de İnci ile arasında özel bir bağ olan Barış karakteridir. Annesi babasının suçunu üstlendiği için hapse girmiş ve küçük Barış da onunla beraber hapishaneye gelmiştir. Küçük yaştaki Barış'ın dünyası dört duvar içinde geçtiğinden akranlarının gelişimsel süreçte edindikleri türlü gündelik bilgileri ancak İnci'ye sorarak ve onun verdiği benzetmelerle edinebilir. Kuş sandığı uçurtma da bunlardan biridir.



Sürer'in Sema karakterini canlandırdığı 1991 yapımı *Uzlaşma* filmi Abdi İpekçi cinayetini merkez alarak dönemin siyasi ve politik havasını zaman zaman gerçek kişi, kurum, kayıt ve görüntülere yer vererek anlatır. Özellikle politik hikaye ve senaryolarda usta bir kalem olan Feride Çiçekoğlu'nun senaryosunu yazdığı *Suyun Öte Yanı* (1991) ise kurgu yönü görece daha ağır basan bir hikayedir. Bununla beraber politik iklimin düşünce ve sanat dünyasını olduğu kadar akademi ve bilim dünyasını da nasıl baskı altına aldığını son derece gerçekçi bir biçimde ortaya koyar.

1998 yapımı *Yara* filmi 1990'ların ilk yarısındaki filmler gibi doğrudan olarak siyasetle ilgili olmasa da çoğunluk ve güçlü ile öteki arasındaki eşitsizlik ve adaletsizliğe değinerek özgürlük kavramını bir kez daha sorgular. *Korkunun Karanlık Gölgesi* (1993) filminde olduğu gibi akıl sağlığı ve "delilik" konularına değinen filmde Nur Sürer Ayşe rolüyle karşımıza çıkar. Ayşe, Almanya'dan genel sağlık sorunları sebebiyle tedavi için Türkiye'ye gelen ancak bu zorlamaya diretip amcası ve ailesinden kaçınca yolu bir akıl hastanesine düşen Hülya ile tanışır. Ayşe, hastanedeki hastalar arasında baskın rolü olan etrafı ve gerçeklikle bağı nispeten korunmuş bir hastadır. Hülya'yı yabancı olduğu bu ortamda diğerlerine karşı kollar ve onunla arkadaşlık kurar. Ancak her ne kadar hastalar içinde baskın bir rolü olsa da o da kapalı içindedir. Hülya dışarı çıkarıldığında onunla birlikte gidemez. Tıpkı *Uçurtmayı Vurmasınlar* (1989)'da dışarı çıkan İnci'nin Barış'ı yanına alamaması gibi "özgür" olan Hülya da Ayşe'yi yanına alamaz. Çünkü iki durum da irade ve bireyin yok sayılmasıdır aslında. Bireyleri bir yerlere tıkamak toplumun ötekileri gözden uzaklaştırmasıdır çoklukla; bu yer hapishane de olabilir akıl hastanesi de.

Öteki Olarak Kadın

Nur Sürer'in hayat verdiği birbirinden farklı kadın rollerinin ortak noktaları arasında oyunculuğun hikayeye kattığı derinliğin de etkisiyle insanı, hayatı ve koşulları olduğu kadar oluşları itibarıyla karakterlerin kadın yönünü sorgulatması son derece önemli. Bu karakterler arasında belki de en önemlisi *Bir Günün Hikayesi* (1980) filmindeki Zeynep. Zeynep'in düğününün olacağı günün merkeze alındığı filmde hikaye

*flashback*ler ve sanrılarla zamana yayılıyor. Ancak bu bir günde bile kadının ikinci sınıf statüsü açıkça ortaya konuyor. Kadın bir erkeğin koruması(?) altında olmalı; bu yüzden abla Emine kocası ölünce kayını Mustafa ile evlendiriliyor ve Zeynep Mustafa'ya başı bağlanması gereken bir emanet oluyor. Mustafa'ya duyduğu aşk ve hikayenin merkezindeki düğünü ile hikayenin merkezinde olan Zeynep karakterinin film boyunca hiç diyalogunun olmaması da kadının pasifliğinin bir başka yansıması. Duygu ve düşünce dünyası bu denli karmaşık ve sözsüz bir kadını daha kariyerinin ilk dönemlerinde başarıyla aktarıyor Nur Sürer. *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1980) filminde Fatma karakterinin birbiriyle çelişik gibi görünen safi aşık, aldatan, ezen ve ezilen rolleri de aynı ötekilik ve pasifliğin bir sonucu aslında. Fatma kendini yanına sığındığı erkeğe göre konumlandırmaktan hiçbir zaman kendine ait, gerçek ve bütün bir kimliğe sahip olamıyor. Nur Sürer tüm bu kimlik ve rol karmaşasını *Bir Günün Hikayesi* (1980)'ndeki Zeynep'inkine zıt bir ritimde ancak aynı başarıyla aktarıyor.

Beyazperdede otuz yılı aşkındır rol alan Nur Sürer, bu süre içerisinde birbirinden farklı karakterleri başarıyla hayata geçirdi. Pek çok hayata, mekana ve zamana dokunan bu karakterlerin hayat bulmasında sanatçının oyunculuk başarısının ve insani duyarlılığının yeri büyük. Eşitlik ve özgürlüğün insani duyarlılığın bitmesiyle iktidar ve tutsaklığa dönüşünü ve varoluşun anlamını yitirliğini son derece doğal örnekleyen karakterleri, oyunculuğunu ve bunu besleyen kaynakları Nur Sürer ile söyleşebilmek Merkez'in etkinliği ile mümkün olacak.

Nermin Taşkale



İsmail Güneş Söyleşisi
7 Mart Perşembe Saat 18:00'de

İsmail Güneş: Sinemanın Ötekisi

“Ve sorulduğu zaman o diri diri toprağa gömülen kıza, hangi günahı yüzünden öldürüldü diye?”
(Tekvîr Suresi 8. ve 9. Ayetler)

1961 Samsun doğumlu İsmail Güneş, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesindeki eğitimi sırasında, Natuk Baytan(1)'in yanında reji asistanlığına başladı. 1977'de ilk kısa metraj filmi olan *Karanlık Bir Dönem*'de, yıllar sonra gelecek üçlemesini üzerine kurduğu kavrama; sistematik şiddet olgusuna bakıyordu. Bu filmle, 1982 yılında İFSAK'tan En İyi Film Ödülü'nü alan Güneş, 1982-1986 yılları arasında gazetecilik yaptı. 1986'daki ilk uzun filmi *Gün Doğmadan*'dan beri film-dizi yönetmenliği yapmaktadır. Güneş, son filmi *Ateşin Düştüğü Yer* ile Montreal'den FIPRESCI ve Grand Prix des Amériques Ödüllerini aldı; film aynı zamanda Türkiye'nin 2012 Oscar Adayı'dı. Yönetmenin en dikkat çeken filmleri; bireye yönelik şiddeti ele aldığı *Gülün Bittiği Yer*(1999), *Sözün Bittiği Yer*(2007) ve *Ateşin Düştüğü Yer*(2011)'den oluşan üçlemesi ve genç bir adamın, adamlarla birlikte küçük bir kasabanın evrimini ele aldığı, *The İmam*(2005).

Gülün Bittiği Yer'de 12 Eylül döneminde devletin kolluk kuvvetlerinin uyguladığı programlı şiddeti konu ediniyor Güneş. Taşradan şehre mühendislik okumaya giden gencin, ailesi tarafından pek takdir görmeyen, “boşa masraf” olarak algılanan bu hareketi onun baba evinde kötü muamele görmesine sebep olmaktadır. Bir gece baskınıyla eviden alınan genç zindanlarda bedensel ve zihinsel bin bir işkenceye maruz kalır. Sonrasında, bireylerin yaşamında o işkencenin hiç bitmediğini, kabuslara dönüşüp her anlarını kemirdiğini bitmek bilmeyen geri dönüşlerle gencin bilinçaltına bakarak anlatıyor yönetmen. *Sözün Bittiği Yer* ise toplum ve ‘sektör’ tarafından itilen bireyin oğluluyla yaşadıklarına bakıyor. Maddi sıkışmışlık ve çaresizlikle debelenen babanın çok sevdiği oğlundan ‘vazgeçmesi’ sonunda bir fedakarlık hikayesine çeviriyor anlatıyı. Serinin belki de en güçlü filmi sayılabilecek olan *Ateşin Düştüğü Yer*; ailenin bireye reva gördüğü şiddeti, töre kisvesiyle işlenen kadın cinayetlerinden birini ele alıyor. 2003 yılında gazetede okuduğu

bir 3. sayfa haberinden(2) etkilenen yönetmen, kızını öldüren babanın ruh halini anlamak için onunla hapiste görüşmek ister. İzin alamayınca yıllar sonra bu filmi çeker. Yönetmen, hissiyatını anlatırken, “Dikkatimi çekense bir babanın kızı için her şeyi feda etmeye hazırken, hamile olduğunu öğrenmesi sonrası onu öldürmesi... Sonuçta baba 37 yaşında ve profesyonel katil değil. Hep babanın durumunu düşündüm. Nasıl kendini ikna etti, kızı gözünün önünde ölürken pişmanlık duydu mu, ıstırap çekti mi?(3)”, diyor. Filmin fragmanında kullandığı yazılar da, toplumun, son yıllarda iyice olağanlaşan aile içi şiddet vakaları karşısında oluşturduğu dili sorgular nitelikte: “Bu kadarı da fazla mı diyorsunuz? Peki siz ne kadarına razısınız?”. Bir röportajında da tam olarak neyi dert edindiğini anlatıyor: “Bu süreci sorgulayarak bir pişmanlık hikayesine dönüştürmek istedim. Çünkü bazı şeylerin bulaşıcı olduğunu düşünüyorum. Örneğin, bir doktor dövüldü, bütün gazetelerde bu haber çıktı. 15 gün boyunca doktorlara saldırdı modası başladı. Namus ve töre dediğinizde aslında cinayeti hafifleten bunu masumlaştıran bir hale dönüştürüyorsunuz. Bu tek kelimeyle izah edilebilir; cinayettir. Bunun ayrıca önüne bir şey koyduğunuzda işlevi değişmez.(4)”.

İsmail Güneş sinemada hikaye anlatıcılığına öncelik veren bir yönetmen olarak görülebilir. Filmlerinde özel bir estetizm çabası göze çarpmıyor (*Ateşin Düştüğü Yer*'in sonunda *Yol*(1981) filmindeki kar üzerindeki hasta taşıma sahnesine gönderme yapan, görüntü yönetimiyle yükselen sahneyi saymazsak.). Müziği çokça



kullanmasına rağmen, onu salt hikayeyi ya da anın duygusunu besleme amaçlı kullanıyor. Üst anlatıyı bireyin biricik hikayesi üzerinden kurarken, sosyal bir sorunla yola çıkıyor; o

öykünün içindeki bireylerin ruh hallerine de derinlemesine eğiliyor. Her filmde sıkça kullandığı geri dönüşler, rüya/kabus sahneleriyle karakterlerini derinleştirirken onları o ana getiren geçmişlerine, korkularına, iç çekişmelerine, kişilik bölünmelerine bakıyor. *The İmam*'daki uzun saçlı imamın; özünden koştığı, karşılığında da çokça para ve lüks elde ettiği yılları, aslında kendini sorgulayarak, hatırlamak istemediği, utandığı gençlik yıllarından ve babasının koyduğu isimden kaçmaya çalışarak geçirmiş olduğunu anlıyoruz. Geçmişinden çıkıp gelen davetsiz misafir onun yaşam ritmini bozuyor; sonunda özüne/iç dünyasına bir yolculuğa başlıyor karakter. *Ateşin Düştüğü Yer*'de babanın çok sevdiğini söylediği kızını ölüm yolculuğuna çıkarması, ekrandakini bir yol filmine çeviriyor. Merhametle 'yapması gereken' arasında; yaşatmakla öldürmek arasında kalan babanın an be an değişen ruh haline tanık oluyoruz. Filmlerinde izleyiciyi daha uzağında bıraktığı taraflar olsa da; Güneş, birilerini/bir kesimi yargılama ya da topyekün yakma yoluna gitmiyor. *The İmam*'da yabancı fobisiyle hareket eden bağınazlaşmış kapalı topluluğun yanında yer almadığını hissettiriyor izleyiciye, dedikodu kültürünü ve takıntı haline gelmiş gelenekleri sorguluyor; ancak taşrayı cehennem olarak sunmuyor, onun içinde bulunduğu iyi yürekliliği ve espriyi de yediyor hikayeye. İçki içen adamların camiye gitmesini de yargılamıyor; imam seçiminde söz sahibi olmasını da. Uzun saçlı, motorlu imama olan tepkiyi aktarırken şekle şemale dayalı yerleşik bakıştan hoşlanmadığını belli ediyor; fakat sonunda doğru kişiliğiyle imam onlara nüfuz edebiliyor, yılmışlık hissine yer bırakmıyor Güneş. Bu yönüyle, sonlarına da bakılınca, Güneş'in filmleri birer 'sağcı slogan' ya da 'muhafazakar cevap' olmaktan çok öte; memleketin öz be öz hikayelerine/insanlarına dair bir manzara resmi makamında. Her sahnede anı yavaşlatması, durumun-kişilerin ruh halinin fotoğrafını uzun uzadıya sunması da bu panorama karakteristiğini güçlendiriyor. Bu yönüyle, 'sanat sineması' durağanlığından uzak filmlerin; aynı zamanda Hollywood matematiğinden de alabildiğine uzak olduğu söylenebilir. Her filmde istikrarla sürdürdüğü bu anlatım dilini de bir nevi miras aldığına

inanıyor: "Televizyonlar bu, batı sinema dilini, Aristo dramını tekrar keşfettiler ve eski 70'li, 80'li yıllardaki filmleri tekrar yaparak yine aynı karton karakterleri bizim önümüzde sundular ve bununla bir seyirci oluşturuyorlar şu anda. Seyirci bilmiyor ki, hayat Aristo dramına göre ilerlemez. Nedir Aristo Dramı? Duvarda tüfek varsa, patlar. Bense diyorum ki, duvarda tüfek olabilir ama patlamaz. Bunun en bariz özelliğini Mevlana'da görürüz. Mevlana hikayeyi anlatırken, bir yerde keser ve daha güçlendirici bir hikayeye sürdürür. Derken onu da keser ve başka bir hikayeye geçer; döner dolaşır ve sonunda esas hikayeye dönerek konuyu bitirir. Bu bizim sohbet kültürümüze ait bir şeydir. Bizde insanlar sohbet ederken, böyle konuşurlar. Flashback'leri çok renklidir. Bizim bu filmi, bu dramayı yapmamız lazım... Ben hayatı taklit edip onu mühürlemeye çalışıyorum, Tarkovsky'nin tabiri ile. Ona ait olan 'mühürlenmiş zaman' bence sinema için bulunmuş en iyi isimdir.(5)"...

Güneş'in sinemasına baktığımızda bu 'başka türlü' anlatımla verilen çok tanıdık dertler var. Her gün televizyonda izlediğimiz dertlerden daha yalın, daha hayati dertler. Bu biçimsel ve anlatsal 'basitliğin' tepkisel olduğundan ve bahsediyor Güneş: "Dizilerde 50'li, 60'lı yılların melodram estetiği sunuluyor. Çünkü o yıllardaki filmleri revize edip dizi haline getiriyorlar. Bu dizileri izleyince, Türkiye'nin hastane sorunu olmadığını görüyorsunuz. Kimse numara alarak acil servise girmiyor. Direkt ameliyat masasında görüyoruz. Türkiye okul sorununu, ulaşım sorununu çözmüş görünüyor. Herkes araba kullanıyor; Feriha da otobüse binerse, tek başına gidiyor. Herkes cep telefonuyla konuşuyor da, ne kontör, ne fatura, ne kredi kartı derdi var. İşsizlik yok, herkesin işi gücü var. Bunlar masal... 1960'lardaki filmlerde bu masal anlaşılabilir. Peki ya bugün? Unutmayalım, insan gözünden kirlenir.(6)"

Ele aldığı toplumsal konulara bakınca, rahatlıkla söylenebilir ki; çoğu ona kadar sinemada yer almamış/alamamış. *Gülün Bittiği Yer* de, *Ateşin Düştüğü Yer* de, *The İmam* da bunun yalın örnekleri. İşkenceyi o yıllarda filme çekmek; kadın cinayetleri; sağın da solun da içinde boğulduğu ambalaja dayalı politik kimlik, inanış tayinleri, saplantıları, körü körünelik, cesur ve tuzaklı

konular. Fanatik bir bakışla çekildiğinde hepsi de yüzeysel slogan filmleri olmaya açık. Genelde Türkiye’de de sol tandansa ipotek edilmiş alanlara, kendini sağ gelenekte tanımlayan bir yönetmen olarak girmek ve böyle filmler çıkarmak Güneş’in salt bireysel başarısı. ‘Bireysel’ olarak kalmasının sebebi de üzerindeki önyargılar ve desteksizlik. Yönetmenin bu konudaki düşünceleri de, konjonktürel davranmayanların ülkedeki durumunu özetliyor genel çerçevede: “Benim seyirciye ihtiyacım var. Ben seyirci dileniyorum. İnsana dilendiği şeyi verirsin yani. İhtiyacı var çünkü! İnfak edersin. Yani bu toplum, yaklaşık on yıl başörtüsü eylemi yaptı. Başörtüsü iki defa



geçiyor Kur’an’ı Kerimde ama infak 80 kere. Yav, niye bizim istediğimiz filmler yapılmıyor diye? Ateşin Düştüğü Yer 100 bin olsaydı biz düze çıkıyorduk. O açıdan önemli seyirci, yani seyirci tamam bana lazım ama asıl bu ülkenin geleceğine lazım olan bir şeydi. Ve halkın bir paket sigara parası iki paket sigara parasını feda edip birazda zamanını feda edip buna teveccüh etmiyor. Film ilk hafta sonunda yedi bin kişi gitmiş. Yedi bin kişi yani *Fetih*’in küsuratı. Eskiden kendimizi ifade ettiğimiz yayın organları vardı. Şimdi benim filmimi almayan bana destek olmayan TRT ile ilgili benim beyanat verip yazdırabileceğim bir yer yok! Çoğu bir yerlere yaranma telaşında diğerleri ise korkaklıktan bir şeyler yapamaz halde. O korkak olanların birçoğu da zaten ya bunlarda zaten yayınlanmasın diye bakıyorlar. (7)... Seyirci sorunun direkt halkla alakalı olduğunu söyleyebilmesi Türkiye’nin popülist ortamında pek rastlanabilecek bir tarz değil. Üzerine, bürokrasi ve iktidarın da sanata -sağdan çıkan sanata- bakışını eleştiriyor: “İktidar kime sahip çıkıyor? Sinan Çetin’e sahip çıkıyor. Kim ona yalakalık yaparsa, ona sahip çıkıyor. Sinan’a yalaka demek istemiyorum, yanlış anlaşılmasın

tabii. Bize bu tür eleştirileri getirenler, ‘Bunlar birbirlerini tutar,’ diye düşünüyor. Sağ kesimde kemikleşmiş bir düşünce var: İşin iyisini yabancı yapar, eğer yabancı yoksa, sol yapar... Bir bürokrat düşün. Yeteneği, KPSS’yi kazanmış olmak, belirli bir siyasetin içerisinde birtakım insanları tanımak. Koltuğa oturunca şunu düşünüyor: Sağcılardan yönetmen olsaydı ben olurum. Ben olamadığıma göre, bizden yönetmen çıkmaz. Böyle bir vahşet var işte... Sağın bin yıllık müellefe-i kulüb bir diye bir algısı vardır. Nedir bu dersiniz; kalplerin ısındırılması demek... Birinin İslam’a biraz eğilimi varsa, ona para verilir, vergiden pay aktarılır. Hz. Ömer kaldırmıştır bu sistemi. Ama bu anlayış devam etmiştir. Bu tür bir eğilimi olanlar da hemen sistemden nemalanır. Çünkü sağ kesim de kalbi ısındırmayı çok sever, insanı şekillendirmeyi sever.(8)...

Yönetmenin görüşleri ve tavrı, iktidarın kendi sanatını/sanatçı kadrolarını yaratma çabası, sanatın ideolojik aygıt olarak sömürülme meselesi, tutulan köşe başları, yasak bölgeler, samimiysiz hoşgörü göstergeleri, her kesimin kendi alanındaki hakimiyet rahatlığı ve hepsinin altına yatan ‘pastadan pay alma’ çabası/opportunizm... Tektipleşip bağnazlaşan sinema izleyicisine; İsmail Güneş’in durduğu yer, filmleri, Türkiye sinemasındaki rolü, dertleri bunları ve daha bir sürü şeyi düşündürmesi açısından önemli. Onun doğru bildiği yol ve fikir sisteminin iskeletini ve bir deyişle küsmüşlüğünü (bu bir yılmışlık olmasa da)anlattığı sözleri de mühim: “Ben tüm kötü giden şeylere muhalifim. Aslında herkesin böyle olması gerektiğini düşünüyorum. Bizde -muhalif olmak- sünni gelenekten kaynaklanan sebep yüzünden pek hoş karşılanmıyor. Sünni gelenek emre itaat üzerine inşa edildiği için, itirazı olmayan bir öncesi tarafından bulunmuş bir sözün, bir sonraki tarafından kabul edildiği ve asla sorgulanmadığı bir bakış açısı var. Benim buna itirazım var!(9)... Adana Film Festivali’ne başvuracaktık. Ama Antalya, festivali kadın teması üzerine düzenleyeceğini açıklayınca oraya başvurduk. Ön jüri seçmedi, önyargılı davrandılar(10). Bu tür yaklaşımlara alıştım artık. Zaten ‘sinemanın ötekisi’ ilan edilmişiz. ‘Sağdan sanatçı çıkmaz’ diye bir düşünce var. Her kesimden sanatçı çıkar. İyi sanatçı, kötü sanatçı vardır. Bir örnek vereyim. *Masumlar* filminin

yönetmeni, İtalyan Komünist Partisi'nin aktif bir üyesi olan Visconti'dir. Filmin uyarlandığı kitabın yazarı Gabriele D'Annunzio ise İtalyan faşizminin akıl babasıdır. Adam faşisttir, ama burjuvayı iyi yazmış. Visconti de onun için kitabın filmini çekmiş.(11)”

Can Sever

(1) Natuk Baytan(1925-1986). Yönetmen, Malkoçoğlu, Kara Murat ve Kemal Sunal'ın oynadığı filmleriyle tanınır.

(2) Filme konu olan haberin metni: “Müslüm Ç, eşi Fatma ve dördü kız beş çocuğuyla birlikte Antalya'nın Solak köyüne yerleşmiş, derme çatma çadırda yaşamaya başlamıştı. Aile tarlalarda çalışarak geçimini sağlıyordu. Ailenin 17 yaşındaki kızı Ayşegül 2003 Eylül ayında aniden rahatsızlandı. Hastaneye kaldırılan genç kızın kalbinde kist olduğu belirlendi. Yeşil kartla tedavi olan genç kızın tedavisi sırasında 3.5 aylık hamile olduğu da ortaya çıktı. Çift hamile kızlarının infazına karar verdi. Baba Müslüm Ç. Kızına 'Konya'daki dayının yanına götüreceğim.' dedi ve sonra ona 'ölüm ikramında' bulundu. Öfkeli baba, dikiz aynasından arkada oturan kızının ölümüne gidişini izliyordu. Kızın başı öne düşünce aracı durdurup cesedi yol kenarına bıraktı ve hızla uzaklaştı. Evlat katili Ç. Olayın ardından köye dönüp hayatına devam ederken, talihsiz kızın cesedi, 26 Eylül'de vatandaşların ihbarı üzerine bulundu. Taşındığı ceninden DNA örneği alındıktan sonra kimsesizler mezarlığında toprağa verildi. Soruşturma derinleşince Ç. 'töre cinayetini' itiraf etti. Pişmanlık duymadığını belirten Ç. 'Olay bir daha başıma gelse yine aynı şeyi yaparım. Diğer kızım da aynı şeyi yapsa onu da öldürürüm!' dedi. ”. Ayrıca, filmin içinde bir yol üstü lokantasındaki televizyonda haber kuşağında da bu cinayeti gösteriyor yönetmen.

(3) <http://www.sabah.com.tr/Pazar/2012/05/13/muhafazakarlarin-sinemaya-gitme-aliskanligi-yok>

(4)İsmail Güneş Röportajı. Kaynak AA. Yayıncı: Berin Alpaslan Gökçe. 18.11.2012.

(5) İsmail Güneş röportajı. “Ülkesinde Görülmeyen Bir Yönetmenin Hikayesi.”. www.

haber5.com'dan metnin tümüne ulaşılabilir.

(6)<http://medya.bugun.com.tr/ismail-gunes-den-olay-aciklamalar-192363-haberi.aspx>

(7)http://www.medyahayat.com/haber.php?haber_id=40655

(8)) <http://medya.com.tr/ismail-gunes-aciklamalari>

(9) http://www.medyahayat.com/haber.php?haber_id=40655

(10) *Ateşin Düştüğü Yer*, Antalya'da Müjde Ar'ın başkanlığındaki jüridenön elemeyi geçememiştir.

(11) Sabah Gazetesi.İsmail Güneş röportajı. Olkan Özyurt. 13.5.12.

Ateşin Düştüğü Yer

Yönetmen: İsmail Güneş

Senaryo: İsmail Güneş

Oyuncular: Elifcan Ongurlar, Hasan Karahan, Yeşim Ceren Bozoğlu
2012 / Türkiye / Türkçe / 105'

Ateşin Düştüğü Yer (2012), yönetmen koltuğunda oturan İsmail Güneş'in 1999 yılında *Gülün Bittiği Yer* ile başlayıp 2007 yılında *Sözün Bittiği Yer* ile devam ettirdiği üçlemesinin son parçası. Üçlemesinde şiddeti etraflıca işleyen İsmail Güneş, bu kez toplumumuzun büyük bir yarası olan töre konusuna değiniyor. Kendi halinde geçim mücadelesi veren bir ailenin hayatının, evin genç kızı Ayşe'nin bir gün aniden rahatsızlanıp hastaneye kaldırılmasıyla nasıl değiştiğine şahit oluyoruz. Ayşe rolünde 1993 doğumlu beyazperdede ilk tecrübesini yaşayan Elifcan Ongurlar, Ayşe'nin babası Osman rolünde ise Hasan Karahan var. Ayşe'nin annesi Hatice'ye ise televizyondan da tanıdığımız Yeşim Ceren Bozoğlu hayat veriyor.

Film mutlu bir aile tablosuyla başlıyor. Evlerini yenileyen ailede herkesin keyfi yerindedir. Ancak evin büyük kızı Ayşe'nin rahatsızlanıp hastaneye kaldırılmasıyla herkesin keyfi kaçır ve o mutlu aile tablosu bozulur. Asıl büyük sorun ise Osman'ın, kızının hamile olduğunu öğrenmesiyle baş gösterir. Töreye göre genç kızın hamile olmasının cezası ölümdür. Aşiret büyüklerinin kararını uygulamak ise Osman'a düşer. Osman, Ayşe'yi törenin emirlerini uygulamak için uzun bir yolculuğa çıkarır. Bu andan sonra film, bir yol filmine dönüşür ve seyirci genellikle babanın açısından, babanın vicdanının törenin emirleriyle yaşadığı çatışmayı izler.

Ateşin Düştüğü Yer, 'töre' konusuna babanın açısından yaklaşıyor. Bir babanın canından daha çok sevdiği kızını nasıl ölüme götürebileceğini anlamaya çalışıyor. Yönetmen filmin hikayesini gerçek bir olaydan; yıllar önce okuduğu bir haberden uyarlıyor. Bu filmin vuruculuğunu artıran bir unsur olarak görülebilir. Filmde Osman rolündeki Hasan Karahan oyunculuğuyla başarılı bir performans sergiliyor. Bu etkileyici ve gerçekçi



oyunculunun karşılığını da geçtiğimiz günlerde Montreal Film Festivali'nde elde ettiği En İyi Erkek Oyuncu Ödülü'yle aldı. Yine renklerin kullanımı ve görsellik filmde etkileyici elementler arasında. Hem güney sahillerinin, uçurumlu yolların, falezlerin güzel ve ürkütücü manzarası hem de Konya'nın karlı yolları filmin görselliğini besliyor. Filmin genelinde renklerin canlı tonlardan, soğuk tonlara doğru değişmesi de yine hikayeye paralel yürüten, ince düşünülmüş bir ayrıntı.

Ateşin Düştüğü Yer, çokça tartışılan bir film. Özellikle Altın Portakal Film Festivali'nde ön elemelerde elenip Montreal'den iki büyük ödülle dönmesi bu tartışmaları ateşledi ve Altın Portakal jürisinin çokça eleştirilmesine yol açtı. *Ateşin Düştüğü Yer*, her ne kadar önelemlerde elense de Türkiye'nin bu seneki Akademi Ödülleri aday adayydı. Siz de çokça tartışılan bu filmi izleyerek hangi eleştirilerin haklı hangilerinin haksız olduğuna kendiniz karar verebilirsiniz.

Murat Demirhan



Hafızanın Sesleri Paneli

**Orhan Eskiköy, Rezan Yeşilbaş
ve Veysi Altay'ın Katılımıyla
14 Mart Perşembe Saat 18:00'de**

Sessiz/Bé Deng

Yönetmen: L. Rezan Yeşilbaş
Senaryo: L. Rezan Yeşilbaş
Oyuncular: Belçim Bilgin, Cem Bender
 2012/ Türkiye / Türkçe / 14'

“*Dil, Varlığın evidir.*”
 Martin Heidegger

Bu yıl Cannes Film Festivali'nde Türkiye sineması adına çok önemli ve çok sevindirici bir gelişme yaşandı. Tam otuz yıl önce, en iyi uzun metraj film seçilen *Yol*'a takdim edilen Altın Palmiye ödülü, bu yıl Rezan Yeşilbaş'ın kısa film dalında yarışan *Sessiz/Bé Deng* (2012) filmine verildi. Yılmaz Güney'in sinemasından çok etkilendiğini ve onun filmleri sayesinde sinemanın sosyal, kültürel ve politik bir anlatım aracı olarak ne denli güçlü bir dil olduğunu fark ettiğini belirten yönetmen Rezan Yeşilbaş için bu ödülün çok önemli manevi bir değere de sahip olduğunu söylemek sanırım yanlış olmaz.

Sessiz/Bé Deng, yönetmenin kısa metrajlı “Kadın Üçlemesi”nin *Hüküm* (2008)'den sonraki ikinci filmi. Film 1984 yılında Diyarbakır'da yaşayan ve kocası Diyarbakır Cezaevi'nde tutuklu olan genç bir Kürt kadının hikayesini anlatıyor. Kadın, Kürtçe konuşmanın ve siyasi mahkumlara dışarıdan herhangi bir şey getirilmenin yasak olduğu cezaevinde kocasını ziyaret etmek, onunla konuşmak ve de ona ihtiyaç duyduğu şeyleri götürmek istiyor. Fakat hiç Türkçe konuşamayan bu kadın için kocası ile geçirebileceği kısıtlı zaman, derin bir sessizlik içinde geçmek zorunda. Sadece gardiyanın “Türkçe konuş, Türkçe konuş.” bağıışı ile delinebilen kurşun gibi ağır bir sessizlik... Bir yandan da bu sessizliğin ve uygulanan baskının doğurduğu karanlık ve karamsar atmosfere rağmen ölenemeyen bir mücadele; kadının bir çift ayakkabı ile sistemin kurallarına meydan okuyuşu... Kadının bu gizli başkaldırısının filmin en can alıcı ve en çarpıcı sahnesi olduğunu belirtmekte yarar var. Tüm kurallara ve baskılara rağmen insanın en basit biçimde bile olsa mücadele edebileceğini ve başarıya ulaşabileceğini gözler önüne seren bir sahne. (Hatta usta yönetmen Jean-Pierre Dardenne'in

bu sahne için “Sinema tarihine geçecek” dediğini eklemek isterim.)

Kürt sorunu ile ilgili büyük laflar etmek yerine basit insan hikayeleri anlatmayı daha etkili bulduğunu belirten yönetmen Rezan Yeşilbaş'ın, *Sessiz/Bé Deng*'de ele aldığı küçük hikayenin yalın, güçlü ve içten bir dile sahip olduğunu belirtmek gerek. Bunun yanı sıra filmin belki de en büyük artlarından biri, böylesi küçük bir hikayenin seyirciyi 12 Eylül döneminde uygulanan şiddetin ve psikolojik baskının izlerine tanık edebilmesi, seyirciye büyük resimden bir anekdot sunabilmesi.

Sessiz/Bé Deng'de yaratılan atmosferin de filmde ele alınması gereken önemli unsurlardan biri olduğunu düşünüyorum. Filmin etkileyiciliğinin, hikaye için kurulan atmosferin gücünden kaynaklandığını söylemek mümkün. Bir tarafta devam etmesi gereken gündelik hayat, diğer tarafta hem mahkumların hem dışardakilerin ağır baskı altında sürdürmeleri gereken zor günleri filmde inceliklerle betimleniyor. Ayrıca yönetmenin karakterleri izlerken sıklıkla başvurduğu yakın plan çekimleri ve onları konumlandığı sınırlandırılmış dar kadralları filmin seyirciye aktarmak istediklerini güçlendiren öğeler olarak okumak mümkün.

En nihayetinde, *Sessiz/Bé Deng* anlattığı on dört dakikalık, küçük bir hikaye ile aslında sinemanın ne kadar büyük bir dile ve etkiye sahip olduğunu ispatlayan bir film. Bu film sonrasında, genç yönetmen Rezan Yeşilbaş'ın gelecek projelerini şimdiden merakla bekleyen büyük bir seyirci kitlesi kazandığını da belirtmek gerek.

Mehmet Taner Demir

Yönetmen: Veysi Altay
2011 / Türkiye / Türkçe, Kürtçe / 56'

Türkiye'nin sahip olduğu karanlık geçmiş veya geçmişler üzerine çokça konuşulmuş hatta kimi zaman bu kadar fazla dillendirilmesinden ötürü klişeleşmeye dahi başlamıştır. Ama ilginçtir üzerine yıllardır konuşuluyor olmasına rağmen hala toprağın altında onlarca insan ve tarih "resmiyette" faili meçhul halde yatıyorlar. Cizre, 300 - 350 insanın faili meçhul olarak gömüldüğü, 300 - 350 insanın arkasında aileler bırakmaya zorlandığı toprak parçası oldu. Belgeselin yönetmeni Veysi Altay 90'ların faili meçhul cinayetleri için çıktığı yolda Cizre'de durmaya karar verdi. Çünkü Cizre, yönetmenin deyimiyle, devletin kendini gizleme ihtiyacı bile hissetmediği yerd. Ortada meçhul bir durum yoktu ama ölümle tehdit edilen aileler vardı.

Ağrılı Veysi Altay, daha önce İnsan Hakları Derneği ve Uluslararası Af Örgütü'ndeki görevleri vesilesiyle de Cizre'de bulunmuş, aileleri daha önce de dinlemişti. Kimi kelimenin tam anlamıyla vahşi cinayetlerin ardından karakola gidip şikayette dahi bulunamamış insanlardı. Cesaret edip de misal Temizöz'den şikayetçi olacaklara "Dilekçesinizi kendisine verin" denmişti. Bazen dilekçelerin yırtılıp suratlarına atıldığını, üzerlerine köpek salınabildiğini yahut gözaltına alındıklarını anlatıyorlardı. Altay, bir kısmı davaya müdahil olmuş 45 - 50 aileyle görüştü, sekiz hikayeyi anlattı; bu sözlü tarih çalışmasına ihtiyacımız olduğunu düşünüyordu. *Faili Dewlet* böyle doğdu.[1]

Belgesel, gün yüzüne çıkmamış pek çok video kaydını, itirafçıların sözlerini ve ailelerin röportajlarını kapsayan bir araştırmanın ürünü. Korkuyla sindirilmeye çalışılan bir zamanın gerçek hikayesi.

Doğrusu böyle bir belgesel üzerine siyaseti karıştırmadan yazı yazmak fazlasıyla zor. Ama belgeselin inatla üzerinde durduğu bir nokta var. Bu olayları yaşayanların davalarının peşinde olması. Suçlu olarak gördükleri kişilerin dışında devletinde üzerine gidilmesi gerektiği. Bu son cümle aslında yönetmenin kendi görüşü.

İşte o zaman, yani, devletin üzerine gidilmesi noktasında işin içerisine siyaset giriyor. Siyasi liderler ve verilen yanlış kararlar.

90'larda Türkiye, faili meçhul cinayetlerle kendini çokça hatırlatanların toprakları olmuştu. Sadece kimlikleri yüzünden öldürülen insanların, sırf düşünceleri yüzünden öldürülen gazetecilerin toprakları. Belgeselle tek ortak noktası faili meçhul olarak kalan cinayetlerden biri olan Uğur Mumcu cinayeti sonrasında Güldal Mumcu'nun yazdığı 'İçimden Geçen Zaman' kitabının tek cümlelik özeti olan "Bir ülkede faili meçhul cinayet varsa fail devlettir." sözü belgeselle de, yönetmenin fikirleriyle de örtüşüyor. Yaşanan acı " hissedilenler noktasında kendisini eşitliyor."

Kaan Cansever

1. Pınar Ögünç. 20.09.2012 Faili meçhul değil 'Faili Dewlet'. Radikal.

Babamın Sesi

Yönetmen: Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan
Senaryo: Orhan Eskiköy
Oyuncular: Basê Doğan, Gülizar Doğan,
 Zeynel Doğan
 2012/ Türkiye / Türkçe, Kürtçe /88'

Sessizlikteki Sesler

Yönetmenliğini Orhan Eskiköy ve Zeynel Doğan'ın yaptığı *Babamın Sesi*, Altın Koza Film Festivali'nden ödülle dönen ve yakın tarihimize ışık tutan bir film. Hem içerik hem de teknik açıdan sağlam bir zeminde duran filmin konusu Maraş katliamından etkilenmiş bir ailenin etrafında dönmektedir. Ailenin geçmiş ile olan tek bağı ise teyp ile kaydedilmiş ses kasetleridir.

Evinde tek başına, uzun yıllar önce 'dağa' giden oğlunu bekleyen anne Basê, bir gün oğlunun geleceği umuduyla evinden başka bir yere gitmek istememektedir. Sürekli çalan telefonlar filmde önemli bir yer tutmaktadır. Anne Basê, oğlu Hasan'ın aradığını düşünerek telefona yanıt vermektedir. Telefonun diğer ucunda bir ses yoktur fakat anneyi hayata bağlayan belki de bu telefondur. Mehmet, annesine sürekli Diyarbakır'a dönmeyi önerir. Anne, gelmemek için bahaneler üretir çünkü beklediği tek şey oğlu Hasan'dır. Mehmet ise annesine, babasının sesinin kayıtlı olduğu kasetleri sormaktadır çünkü geçmiş o kasetlerde gizlidir. Hasan ise gönderdiği mektupta, annesinden hatırladığı Kürtçe deyimleri yazmasını istemiştir. Annesi artık telefonu açtığında bu deyimleri açıklamakta ve sonra da oğluna olan özlemini dile getirmektedir. Belki de anne Basê sadece oğluna değil 'dilsiz' olan vicdanlara da seslenmiştir. Evin içerisinde kameranın yaptığı ağır çevrim hareketleri biraz Angelopoulos filmlerini hatırlatmakta ve Basê'nin, oğlu Hasan'ı, Mehmet'in ise geçmişini aramasını anlatmaktadır. Dinlediğimiz seslerde baba, Hasan'ı ve annesini suçlamaktadır. Baba, çocuklarından kendisi ile ve okulda konuşurken Türkçe konuşmalarını istemekte ve eşi Basê'den, çocuklara Maraş katliamını anlatmamasını, kimseye kin beslememeleri gerektiğini söylemektedir. Filmde sadece sesini

duyduğumuz baba karakteri, baskı karşısında sindirilmiş toplulukların bir prototipidir. Maraş ve benzer katliamların unutulunca tekrar yaşanmayacağını düşünenleri ise yakın tarih haksız çıkarmıştır.

Suskunluk

Film, yakın tarihimize ilişkin toplumsal tahayyüllere derin bir katkıda bulunmuştur. Sokakta 'sakın kendi dilini konuşma' diye çocuklarına öğütleyenlerin hala azımsanmayacak derecede var olduğunu bildiğimiz bir toplumda, Babamın Sesi filmi sosyolojik tahlilini son derece iyi yapmıştır. Toplumda hakim olan korku kültürünün etkileri evin babasının şahsında anlatılmıştır. Belki de yakın tarihimize egemen olan şey, korku ile birlikte gelen bu suskunluktur. Bu suskunluğu bozan ise anne Basê'nin sesi idi. Basê oğlu Hasan'ı, Mehmet ise geçmişini aramaktadır. Evin içerisinde yankılanan babanın sesi ise belleğini yitirmiş bir topluma yapılan eleştiridir aynı zamanda. Korkunun yitirttiği bellek, beraberinde suskunluğu getirmiştir. Suskunluğun sarmaladığı topluma ise siniklik ve yabancılaşmanın eklenmesi kaçınılmazdır. Sessizlikteki seslerden dolayı anne Basê'lerin hüzünlü sesi kalmıştır sadece kulağımızda.

Arda Kaya



Neslihan Atagül



Genç Oyuncular Buluşması
21 Mart Perşembe Saat 18:00'de

Nihal Yalçın



Nilay Erdönmez

Araf

Yönetmen: Yeşim Ustaoglu

Senaryo: Yeşim Ustaoglu

Oyuncular: Neslihan Atagül, Özcan Deniz,
Barış Hacıhan, Nihal Yalçın
2012/ Türkiye, Almanya, Fransa / Türkçe / 124'

Not: Bu film üzerine yazılacaklar, öyküdeki gelişmelerden bahsetmezse yerini bulmayacaktı, dolayısıyla izlemeden okumamanızı tavsiye etmeyi bir borç bilirim.

Türkiye sineması uzunca bir süredir taşraya bakıyor. Kapıyı önce biraz tedirgince de olsa Nuri Bilge Ceylan çaldı, sonrasında kazanılan özgüvenin de etkisiyle başka isimler bu koridordan geçip farklı odalara açılmayı ya da dağılmayı seçtiler. Kimi tek kerelik, kimi de 'üçleme' (elbette Semih Kaplanoğlu) biçiminde çıktı yolculuklarına. Taşraya dönüp bakmak hem şimdiki zamandaki bir sıkıntının, hem de bu sıkıntının geçmişteki uzantısını aramanın ifadesiydi. Yolculuğun ilk evrelerinde bir an önce kaçıp kurtulması gereken bir yer gibi duran taşra, son evrelerde ise masumiyeti, yitip giden değerleri, kadir kıymet bilirliliği yaşayan ve yaşatan ilk duraktı adeta. Kuşkusuz kendilerini büyük şehrin kalabalığı ve ilişkileri içinde giderek yalnız hisseden yönetmenler için de sığınılacak bir limandı ya da şöyle söyleyelim: 'Gitmesek de kalmamak da o geçmiş bizim geçmişizdir'di. (Şimdi küçük bir ara not: Yukarıda özetlemeye çalıştığım genel girişin arka planı olan bu haftanın ana gündem maddesi 'Araf'a doğru yönelirken, filmin çağrıştırdıklarından yola çıkıp bir süredir kitaplığımda duran, sevgili Tanıl'ın (Bora) derlediği 'Taşraya Bakmak'a (İletişim Yayınları) 'bakma' fırsatı buldum. Muhteşem bir çalışma, yolu 'Taşra'dan geçen herkese tavsiye ederim).

Ve Olgun ve Zehra...

Gelelim *Araf*'a... Yeşim Ustaoglu bir önceki filmi *Pandora'nın Kutusu* (2008)'nda yaşlı annelerinin Alzheimer olmasıyla birlikte hem kurulu düzenlerini hem de 'Nerden gelip nereye gidiyoruz?'u sorgulamak zorunda kalan üç kardeşi izlemiştik. Kardeşler büyük şehirdendi, anne de onların bir nevi

taşradaki uzantıları... Ustaoglu, 'Pandora'nın Kutusu'nun çekimleri esnasındaki yolculuklarda konaklamak için uğradıkları yerlerdeki uzaktan gözlemlediği hayatlardan yazdığı senaryoyla ete kemiği büründürmüş *Araf*'ı. Bu küçük mola mekânlarında yoldan geçen öykülere bağlanan ama asıl olarak taşrayı soluyan; bazıları kaçıp gitmeyi, bazıları ise geleceği doğup büyüdüğü topraklarda kurmayı düşünen karakterlerle de bezemiş bu son çalışmasını. *Araf*'ın merkez üssünde iki ana karakter var: Zehra ve Olgun... Otoban kenarındaki bir benzin istasyonunun lokantasında çalışan bu iki genç, resmiyete dökülmemiş bir ilişkinin de parçasıdır. Olgun, Zehra'yı elbette çok sevmekte ama meseleyi ifade etmekte zorlanmaktadır. Zehra da Olgun'un kendisine olan ilgisine mesafeli bir karşılık vermekte ama iş dışı hayatını, daha çok televizyon karşısında kurduğu hayallerle biçimlendirmektedir. Kendisine bir tür ablahık yapan iş arkadaşı Derya ise sırlarını paylaştığı yegâne kişidir. Günün birinde, bir düğün ortamında tanışıp yakınlaştığı Mahur isimli orta yaşlı kamyon şoförü, Zehra'nın olduğu kadar Olgun'un da ve tabii ki Derya'nın da hayatını değiştirecektir...

'Yük'üm var benim...

Araf'ın iki ana karakterinden Zehra, 'Taşra sıkıntısı' (Nurdan Gürbileke de selam olsun) içinde yolunu ve geleceğini arayan taraf. Kültürel ve de duygusal açıdan çok da derinlemesine bir ortaklığı paylaşmadığı kamyon şoförü Mahur'u, kendisinin içinde bulunduğu cendereden kurtaracak tek seçenek olarak görmeye başlıyor. Böylesi bir seçimin karşılığı da onun için giderek ağır bir 'Yük'e ("Ama benim bir 'Yük'üm var") dönüşüyor. Olgun ise taşralılığın, 'Büyük şehirlilik' karşısındaki 'Öteki'sel konumunun farkında, bu yüzden de kentinin takımı Karabükspor'a bile sırf bu yüzden daha sıkı bağlı gibi duruyor. Ama o bu durumdan dolayı bir ağır bir problem yaşamıyor. Çünkü kendince Zehra'yı da kapsayan bir 'Gelecek projesi'ni kafasında şekillendirmiş bile. Onun asıl sorunu alkolik babasıyla; zaten en çok korktuğu şey de babası

gibi olmak... Derya'nın öyküsünü ise sonradan öğreniyoruz. Zehra'ya kol kanat gererken kendi deneyimlerini de aktarıyor, acılı geçmişi yanı başındaki bu gençcik kızcağız için bir tecrübe olsun istiyor.

O 'Mahur' beste

Mahur ise her anlamda gizemli. Öyküsünü bilmiyoruz, zaten o da suskunluğuyla bir şeyler anlatacak gibi görünmüyor. Kamyonuyla -ki plakası 42, ona ait tek ipucu bu- her bir yolu arşınlarken, Zehra'nın onun için geçici bir gönül macerası mı yoksa kendisini tam olarak ifade edemediği için devamını getiremediği derin bir öykü olduğu konusunda kafamız karışık (aslında Fatih Özgüven'in sinemamıza dair yazıp çizdiği 'Suskun erkekler' profiline belki de en somut örneği Mahur).

Yeşim Ustaoglu'nun geçmiş işlerine bakıldığında bende hep adeta 'İkiye bölünmüş filmlerin yönetmeni' hissiyatı uyanır. *Güneşe Yolculuk*(1999), *Bulutları Beklerken* (2003) hatta *Pandora'nın Kutusu*, hepsinde aynı şekilde, neredeyse keskin bir bıçak darbesiyle ikiye ayrılmış öyküler buluruz karşımızda. *Araf*, genel çerçevesi itibarıyla yekpare bir havaya, yekpare bir öyküye sahip. Ve zannımca Ustaoglu'nun da en iyi çalışması. Başlarda kurduğu atmosfer etkisini uzunca bir süre hissettiriyor. Görüntü çalışması, kadrajlar ve en önemlisi oyuncu yönetimi son derece başarılı. Bir de çağrıştırdıkları var: Özellikle genç erkek tiplerinin kendi aralarındaki ilişkilerde kullandıkları dil -ki buna vücut dili de dahil-, ana karakterlerdeki çıkışsızlık Zeki Demirkubuz filmlerini, sert doğa koşullarındaki enfes kadrajlar Nuri Bilge görselliğini akla getiriyor.

Ya aksayan ya da benim için ikna edici olmayan yerler? Altyazı dergisindeki söyleşisinde Yeşim Ustaoglu, genç erkeklerde kızlara oranla saf yanları gördüğünü ifade ediyor ve şöyle bir tespitte bulunuyor: "Daha genç olgunlaşırlar, daha saf kalırlar." (Genç erkek karakterin isminin Olgun olması da bu görüş bağlamında ironi olsa gerek). Ama filmdeki tipleremlere göz atıldığında, tamam karakterler taşralı ama 'Bilgisayar (internet de denebilir) devri'nin taşrahları olarak 'Merkez'le ve akıp giden hayatla yeterince ilişkili ve ilgililer.

Bir zamanlar Karabük'te

Bu tablo bağlamında, Zehra'nın Mahur'la iki kere yatmasının ardından hamile kalması bana bir zorlama geldi. Hele hele, bu durumun filmin en sarsıcı sahnelerine zemin hazırladığına tanık olunca, bu yarğım güçlendi. Evet, hayat bu türden sürprizlere açıktır, ayrıca öykünün her yanıyla gerçekçi olması da gerekmiyor ama genç kızları daha olgun ve ayakları yere basan kişilikler olarak gören bir yönetmenin, bu cephede belki de daha başka bir çözüm üretmesi gerekiyordu ama bu duruma itiraz etmeyenler de kabulümdür (bu arada Zehra'nın düşük yaptığı sahne, bir yanıyla güncel kürtaj tartışmalarına selam sarkıtırken, bir yanıyla da sanki seyircisini, *Bir Zamanlar Anadolu 'da* (2011)'nin otopsi bölümü türünden yeni bir psikolojik deneye ortak ediyor).

Oyunculuklara gelince; Zehra'da Neslihan Atagül, Olgun'da da Barış Hacıhan gayet başarılılar. Oynadıkları karakterlerin hem umutlarını hem de sıkışmışlıklarını çok iyi yansıtıyorlar. Derya'da Nihal Yalçın, bu ayki Sinema dergisinde de belirtildiği gibi özellikle bir nevi 'Demirkubuzvari tirat'a soyunduğu bölümde, klişe olacak ama adeta kendisini aşılıyor. Özcan Deniz ise Mahur'da 'Sessiz ve sakin' takılıyor. Gücünü de bir anlamda 'suskun'luğundan alıyor.

Finaldeki popüler kültür ve TV ilişkisinin öyküye yansımaları ise nasıl okumak lazım? Mesela, entelektüeller görmezden gelebilirler ama sıradan insanlarımız için televizyon hâlâ umudun tek adresi mi?

Sonuç? *Araf*, sezonun kayda değer sinemasal çabalarından biri olarak gözüküyor.

Uğur Vardan

*Yazı ilk olarak 21/09/2012 tarihinde Radikal gazetesinde yayınlanmıştır.

Yeraltı

Yönetmen: Zeki Demirkubuz
Senaryo: Zeki Demirkubuz
Oyuncular: Engin Günaydın, Nihal Yalçın,
 Serhat Tutumluer, Sarp Apak
 2012/ Türkiye / Türkçe / 107'

Gerçeklikle ilişkimiz, kendimizi tanımlayışımızı ve diğer insanları konumlandırışımızı da belirler. Gerçeklikle bağlarınız ne kadar sıkıysa yapmacıklığa, maskelere, konuşarak halledilmiş gibi yapılan aslında her an patlamaya hazır gerilimlere katlanma eşiğinizde o kadar düşüktür. Zor olan, bütün bu “-mış gibi”lere karşılık ürettiğiniz kendi kimliğinizin temelleridir. Eğer kimliğiniz, bir yandan inkar ettiği her şeye özlüm duyuyorsa ya da çemberin dışında olmakla olmamak arasındaki seçimin sizin ellerinizde olduğunu düşünmüyorsanız ince bir ipin üzerinde her an düşmeye hazır yürüyorsunuz demektir. Zeki Demirkubuz’un yönettiği *Yeraltı* (2012)’nda Muharrem karakteri işte bu ipin üzerinde kah tacıyla kendi imparatorluğunda hüküm süren halde; kah sırtında bütün inkar ettiklerinin ağırlığı. Muharrem türlü kaçış yolları dener çamurdan kaçmak için ama çamura bulanmıştır bir kere; hem ötekileşmektedir, hem de acı çekmek güzel gelir. “Biz” olabilmek için insanlar, onun katlanamayacağı fedakarlıklar yapmaktadır. Yazdığı romanla ödül alan, aslında hırsız olarak gördüğü ve arasının bozuk olduğu arkadaşı Cevat için düzenlenen yemeğe zorla davet ettirir kendini. Muharrem hayatla bağlarını koparmış, insanlardan nefret eden ve bunu onlara haykırabilen, talep eden ve zorlayan yönüyle sivrilmiştir zaman zaman. Engin Günaydın’ın oyunculuğu ise Muharrem’in her halini yansıtmadaki başarısıyla takdire değer. Film hakkında söyleyebileceğim en önemli şeylerden biri ise Muharrem’in aslında hepimizin zaman zaman yaşadığı ben-biz ayrımı, insanlardan kaçma ve yabancılaşma süreçlerini yansıttı biçimi. Bu biçim, bizi onun yaşadıklarından koparıyor ve empati kurmamızı engelliyor. Bir karakterin iç dünyası üzerine şekillenmiş bir filmin bizi o karakterin iç dünyasına sokmama çabası, aramıza mesafe

koyuşu ise bazen filmi donuklaştırıyor. Muharrem’in kötü adam olma çabasında ya da insanın doğasında var olan kötülüğü keşfetme yolculuğundaki insani yönler törpülenmiş. Uluyan adam taklidiyle aslında Muharrem’in doğala, öze ve vahşi olana duyduğu merak gözler önüne seriliyor. Bu merakla uluyarak, hayvanlaşarak, acımasızlaşarak ya da saldırarak, izlediği belgesellerdeki gibi en temel dürtüleriyle hayatına yön vermeye çalışıyor. Sandığından daha kırılğan sandığından daha zayıf olduğu her sahne ise Muharrem’i insanileştirmekten çok filmin ana eksenini tezatlıklar üzerine kaydırıyor. *Yeraltı* (2012), bittiğinde bir bütünlük hissi yaratmıyor ama bu kopukluk da aslında filmin doğasına ve özüne uygunluk sağladığı için filmin eksikliği değil tamamlayıcısı gibi de görülebilir. Yönetmenin amacı, filmin bütününde seyircinin duygularını manipüle ederek bir tempo tutturmak gibi; çünkü filmin ritmi olayların akış hızıyla değil, sizin karakterlerin dünyasına yakınlaşmanız ve uzaklaşmanız üzerinden şekilleniyor.

Muharrem’in kendini zorla davet



ettirdiği yemekte ve sonrasında yaşananlar, onlar ve Muharrem arasındaki ilişkiyi apaçık sergiliyor. Yönetmenin kamerası yemek masasının etrafında çok zekice konumlanıyor. Kamera bir Muharrem’in konumundan bir Cevat’ın konumundan izliyor olanları ve en sonunda da karşı karşıya getiriyor sürü olabilenle olamayanı. Muharrem’in hayaliyle gerçekliğin birbirinin içine geçerek yer değiştirmesiyle de yine gerçeklikle ilişkinin ne kadar da kırılğan olabileceğini gösteriyor



yönetmen. Muharrem acı çekmeyi arıyor aslında içten içe, acıdan haz alıyor belki de. Başkalarını önemsemediğini, kendinin onların gözündeki rezilliliğinin hiçbir önemi olmadığını haykırmak istiyor ancak başkaları da Muharrem gibilerini görmeden müsamere tadında hayatlarına devam etme çabasında. Onların bu çabası karşında içindekileri kusmak, yıkmak, dökmek ve tekrar çamura saplanmaya gönüllü olmaktan başka çare kalmıyor. Sistem, başkalarının sırtı üzerinde yükseleni de yalاکaları da bir şey olamamışları da aynı çarkın içinde komikleştiriyor. Filmin belkemiği olan bu yan karakterler ise görevlerini yerine getiriyor ancak yine de birer insan figürü olmaktan uzak ve içi boş olarak resmedilmişler. Birer şablon olmaları da yine bizi o yemek masasının uzağına konumlandırıyor, filmle olan ilişkimizi sabote ediyor. Gördüklerimizi hissettirmiyor sadece filmin dediklerini kafamızda bir yerlere vardırmanın konusunda düşüncelerimize yardımcı oluyorlar.

Muharrem'in kendisine temizliğe gelen kapıcı kadın ve onun suskun, şaşkın oğluyla olan ilişkisi ise filmi ve karakteri katmanlaştırması açısından çok önemli. Muharrem de birilerine dokunmaya ve yardım etmeye çabılıyor. Yine de kötülük yapan birini öldürmek fikri öylesine çıkabiliyor. Vahşide, doğada geçerli olan kurallar neden modern dünyada da işe yaramasın ki? İşe yaramıyor işte! Çünkü insanoğlu, herhangi bir kaçış yolu için çığlaşmaya ve değişmeye hazır. Önce öldürmeye çalıştığı ve nefret ettiği adamlarla evlenecek olması da Türkan'ı değiştiriyor, ezilen sınıftan müktedirliğe sıçrayabilir, sosyal konumu değiştiği an insan ilişkileri de şekil değiştirebilir. Dün sığındığını bugün küçümseyebilir ve dün nefret ettiğini koruyabilir. Muharrem bir kez daha nefret ediyor insanlardan ve onların bütün egolarından, hayallerinden, başarılarından,

yalanlarından ve sahteliklerinden. Gerçek her şeyin üstünde olmalı ama gerçekliğe ulaşmak için nasıl bir yol seçmesi konusunda kafası karışık Muharrem'in.

Zorunlu yolculukların zorunlu sonlarına yaklaştığında içinde bir umut belirliyor, bir şey olacak ve hayat değişecek; ama hayat değişmiyor. Belki Muharrem izin verse aralık kapıdan ışık girecek ama aslında "değerli olanın farkına vardıkça kötülüğe yönelmek" istiyor. Seks işçisi kadınla da yine tam bağ kurmak üzereyken, ölüm hakkında korkularını ve soru işaretlerini kadınla paylaşarak bize de yakınlaşmışken çark ediyor, vahşileşiyor. Sahnede gölge oyunları, sahnede insanların kaçış yolları. Kadın geri geldiğinde de kadını küçümseyerek kendini de küçümsüyor Muharrem ve kendini tatmin etmenin yollarını hisleriyle değil dürtüleriyle arıyor. Yalnız olmak, öteki olmak, yabancı olmak ve çamura batmak anlamlı olmalıydı ve amaç belki de sadece hep bir şeylerin değişeceğini beklemektir. *Yeraltı*, insanın gerçek ve samimi olanla ilişkisini sorgularken, bu kavramlara çok yönlü bakış açısı getirmesiyle önemli bir film. Yönetmen, sizi uzakta tutarken yorsa da bu uzakta tutuş filmin sonunda sizi içinizdeki değişik hisleri sorgulamaya itiyor ve keyifli bir süreç filminden çok sonra da devam ediyor. Bu yüzden *Yeraltı*'ni izlemenizi tavsiye ederim.

Emine Kaya

Gözetleme Kulesi

Yönetmen: Pelin Esmer

Senaryo: Pelin Esmer

Oyuncular: Olgun Şimşek, Nilay Erdönmez, Laçın Ceylan

2012/ Türkiye / Türkçe / 100'

Gözetleme Kulesi: Yalnızlığa Mahkum Hayatlar

Pelin Esmer'in *Koleksiyoncu* (2002) ve *Oyun* (2005) adlı belgeselleri ve *11'e 10 Kala* (2009) kurmaca filminden sonraki dördüncü filmi *Gözetleme Kulesi*, aynı zamanda yönetmenin ilk "gerçek kurmacası": *Koleksiyoncu* ve *11'e 10 Kalâda* amcası Mithat Esmer'den yola çıkarak oluşturduğu öyküleri anlatırken *Oyun* Mersin'de bir köyde tiyatro oyunu hazırlayan köy kadınları üzerineydi. Son filmi ise çevresinde yaşanan gerçekliklerden esinlenmeyen serbest bir sinema deneyimi sunuyor biz izleyicilere; hem de ne deneyim!

Hikayenin üzerine kurulduğu iki karakter; Seher ve Nihat daha filmin ilk karesinde aynı otobüsü paylaşırken karşımıza çıkıyor. Seher Kastamonu'da yerel bir firmada otobüs hostesi olarak çalışıyor. Yavaş yavaş ortaya çıktığı üzere üniversitede edebiyat okurken yarım bırakmak durumunda kalıp dayısının "torpiliyle" hostesliğe kabul ediliyor. Ama film ilerledikçe yine yönetmenin emin adımlarla ilerleyen senaryosu bize gösteriyor ki onun sözde nüfuzuyla işe alındığı ve okuması için yanına gönderildiği dayısı Seher'e tecavüz etmiştir ve Seher bunu ne ailesiyle ne de etrafındaki bir başkasıyla paylaşabilmiştir. Gittiği yere kadar kimseye çaktırmadan hosteslik yapıp başını soktuğu dinlenme yerinde biraz para kazanabilmektir amacı. Ailesinin yanına para istemeye gittiğinde dayısının yanından kaçtığı için onu şımarıklıkla suçlayan annesine ise bir patlama anında ona "emniyette" dedikleri kişiden en büyük darbeyi yediğini haykırır. Vakti gelince de kaldığı odanın merdivenleri arasında acılar içinde ve kimseye sesini duyurmak için çabalayarak çocuğunu doğurur. Çaresizce ve bir o kadar kararlılıkla çocuğunu insanların mola verirken görebileceği bir yere bırakıp kaçmak ister ama gözetlendiğinin farkında değildir.

Onu istemeden de olsa gözetlemek durumunda kalan Nihat'tır. Köye tepedeki gözetleme kulesinde gözcülük yapmak için gelen Nihat kapalı bir kutu misali ketum ve hüzünlü haliyle girişini yapar filme. Tek başına tecrit hayatı yaşamak zorunda olduğu, kimi zaman aylarca köy merkezine inemeyeceği tepeye yanında birkaç parça giysi ve (ilk andan itibaren anlaşılan) karısının ve çocuğunun kıyafetlerini getirir. Telsizle iletişim halinde olduğu ve rapor



vermesi gereken diğer kulelerdeki gözcülerle başta konuşmak istemez ama herkes bir şekilde vakit geçirme derdinde olduğu için bazen buna mecbur kalır. Derken; filmin ilk karesinde nerede ineceğini soran hostes Seher'i sonradan çalışmaya devam ettiği lokantada yemek yediği bir sırada takip eder ve doğum sonrası kaçma teşebbüsüne tanık olur. Sonrasında onu ve bebeği hem korumak hem de saklamak için gözetleme kulesine götürür. Bundan sonrasını şimdiki zamanda anlatmak sanırım en güzel olacak.

Nihat -ailesini ne zaman kaybettiğini öğrenemesek de- herkesten kaçarak, kendini dinlemek, bazen suçlamak ve kim bilir belki de arınmak için, Anadolu'da bir gözetleme kulesinde tecrit hayatı yaşamayı kabul ediyor ve daha da önemlisi istiyor. Doğanın içinde, etrafına tepeden bakan bir binada tek başına kendini dinliyor ve acısını yaşıyor aslında. Fakat burada -çok güzel bir yerden hesap edilerek- Nihat'ın aslında istese de yalnız kalamayacağı; iş icabı iletişim halinde olduğu diğer kule gözcüleriyle yapmak zorunda olduğu telsiz konuşmalarıyla resmediliyor. Kuleden bakıp "her şey normal" demek, yetinmeyip bunu resmi belge olarak kaleme alma zorunluluğu rutin bir

meseleyen kimi zaman kendini kaybedebiliyor Nihat; çünkü aslında hiçbir şey normal değil. Aynı şekilde diğer kuledeki gözcülerden birinin kendi ailesinden bahsederken Nihat'ın ailesini sorması filmin en kilit sahnelerinden birine kapı açıyor. *Gişe Memuru* (2010) filmindekine benzer bir yalnızlık paylaşma görevi üstlenen telsiz; (ki o filmde de bedenen ve ruhen yalnız olma durumu üzerine, dramatize edilmemiş güzel sahneler mevcuttu) bir anda mahremine paylaşmak istemese de, Nihat'ın içindeki zehri kısa süreliğine akıtmasına ve ailesinin yok olduğu kazayı anlatıp içini dökmesine fırsat tanıyor. Aynı telsiz evin alt katındaki Seher için de yanına sığındığı Nihat'ın geçmişini öğrenme aracı oluyor.

Seher'in istemediği ve kürtaj için geç kaldığından mecburen doğurduğu çocuğu bırakıp kaçmaya çalışması Pelin Esmer'in de belirttiği gibi filmdeki ilk kaçış denemesi.[1] Durumu gözlemleyen ve Seher'i kuleye götüren Nihat gecenin bir vakti bebeği de Seher'in bıraktığı yerde bulup annesine getiriyor. Nihat'ın bunu yapmasının birden fazla nedeni var aslında: kaybettiği ailesinin ve özellikle çocuğunun acısını unutamayacağı ortada ama bir başka çocuğun göz göre göre can vermesine ya da ortada kalmasına gönüllü razı olmuyor; böyle diyor. Zamanı geri getiremiyor, kazanın olmasını engelleyemiyor ama şimdiki zamanda bir kadına ve çocuğuna yardım edip onları koruyabileceğine inanıyor. Geri getirilemeyecek yaşamların yasını tutarken getirebileceklerini tutup yaşama bağlayabilmek istiyor bir bakıma. Bir başka açıdan da Nihat'ın yaptığı; Pelin Esmer'in sözleriyle, istemeden sebep olduğu kazayla yok olan ailesini başka bir düzlemde (bu illaki evlilik ya da bilinen aile yapısı üzerinden devam etmek zorunda değil) tekrar bir araya getirebilme, "yeniden bütünleme çabası"[2] aynı zamanda.

Seher ise daha farklı bir yolda ilerlemeye çalışıyor. Tecavüz sonucu doğan ve bu yüzden başına basamadığı çocuğuyla, gideceği bir evi yokken; Marc Augé'nin "non-place (hiçbir yer)" tanımına benzer bir alan içine hapsedilmesi ama aynı zamanda film sonuna kadar kulede, bir evde, yaşamaya devam etmesi söz konusu. Aile içi meselelerde toplumsal

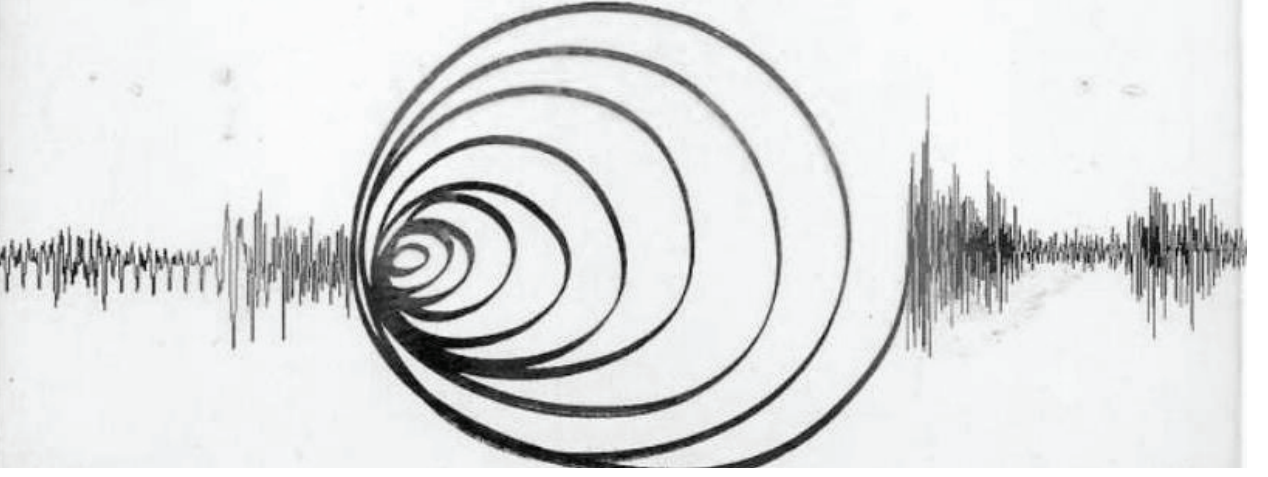
baskıların ve ataerkilliğin büyük ihtimalle galip geleceğinin ve kendisinin kadınlığından ötürü suçlanacağına farkında olduğunu söylemek mümkün. Bu yüzden ilk kaçış denemesinde annesine dahi haber vermeden çekip gitmek ve bu baskı ortamından uzaklaşmak istiyor. Diğer yanda; ataerkilliğin baskı ve şiddetiyle birlikte bir kadın olarak hem tecavüzün şiddetine maruz kalması hem de topluma kabul ettiremeyeceği bir bebeği tek başına doğurmak zorunda kalması filmde melodrama düşmeden inceliklerle anlatılıyor. Bir kadının yaşayabileceği en güzel duygulardan biri olduğu kabul edilen anneliğin bile kendisine toplum tarafından tatlandırılması hatta bunun hor görülmesi göze sokulmadan ve fakat ince bir çizgide, dokunaklı olarak resmediliyor. Doğum sahnesini ya da Seher'in doğurduğu çocuğu istemeyerek emzirmek zorunda kaldığı sahneleri yönetmen istese Nilay Erdönmeze "büyük oynatabilirdi" ya da hiç kullanmadığı dış müziği alttan alta vererek yakın planlarla Seher'e odaklanıp izleyicileri hüngür hüngür ağlatabilirdi. Bunun yerine duru, sakın ve bir o kadar da ince elenip sık dokunan sahnelerle, oyuncularının karakterlerine bizi inandırdığı performanslarıyla, gördüğümüz olaylara yine gözlerimiz dolarak izlettiren bir film *Gözetleme Kulesi*. Gözetleyen ve gözetlenen iki karakterin de en nihayetinde insan olduklarını olabilecek muazzam bir film. Sinemada her zaman karşılaşamayacağımız, derinlikli bir kadın karakteri sunuşu; gereken sahnede gereken teknik maharetleri sergilemesi; iyi senaryosuyla *Gözetleme Kulesi* övgüyü çokça hak ediyor.

Sonay Ban

[1] Altyazı Sinema Dergisi, Kasım 2012 (122. sayı), s. 46-47.

[2] a.g.e, s. 47.

*Yazı ilk olarak www.karsikultur.com sitesinde yayınlanmıştır.



Yeni Türkiye Belgeselleri Paneli

**Deniz Koçak, Okan Avcı ve
Zeynep Oral'ın Katılımıyla
28 Mart Perşembe Saat 18:00'de**

Yönetmen: Deniz Koçak
2012/ Türkiye / Türkçe / 53'

Deniz Koçak'ın *Yaşam Marangozu* (2012) filmi senelerce TKP ve TİP için çalışmış, 2009 yılında hayatın kaybeden Sarkis Çerkezyan'ın hayatını ve düşüncelerini anlatarak onu ölümsüzleştirmek isteyen bir belgesel. Yönetmenin röportajlarından Sarkis Çerkezyan'ın ölmeden önce filmi izleyebildiği anlaşılıyor. Filmde ülke tarihini ilk elden dinleme fırsatı bulunuyor ve Sarkis Çerkezyan'ın kişiliği bu tarihe yönelik eşsiz bir bakış açısına sahip olmasını sağlamış. Kendi deyişle "Hem Ermeni, hem komünist; Ya çok akıllı ya da çok deli!" olan Sarkis Çerkezyan, hayatı boyunca dışlanmış, baskı görmüş, ihanete ve zulme uğramış ama buna rağmen neşesini korumuş, inançlarını terk etmemiş mücadeleci bir insan portresi çiziyor. Bizzat kendisinin seslendirdiği türküler de dinlemeye değer ve filmin yarattığı atmosfere oldukça uyumlular.

Ailesi ve kendisi 1909 Adana katliamından itibaren sırasıyla tehcir, 20 Kur'a askerlik, Varlık vergisi ve 6-7 Eylül olayları, 1964 yılındaki sınır dışı etme olayı gibi ülke tarihinin karanlık anlarına tanıklık eden ve doğal olarak bunlardan zarar gören Sarkis Çerkezyan, acısını nefrete değil umuda çevirmiş ve Hrant Dink'in cinayete kurban gitmesinden sonraki gelişmeler de onun umudunu iyice arttırmıştır. Toplumun geneline hakim olan tarih bakışı açısının unuttuğu ya da görmezden geldiği şeyleri hatırlatan veya öğreten Deniz Koçak'ın belgeseli bu yönüyle de bir sosyal tarih çalışması niteliğindedir. Bir dönemin tecrübelerini bizlere aktaran Çerkezyan; sadece olayları aktaran, kurgunun içindeki herhangi bir oyuncu değil. Film, sadece trajedi ve acılardan ibaret değil. Her dramatik anıdan sonra illaki bir tane eğlenceli anısını paylaşan Sarkis Çerkezyan muzip kişiliğini yıllar geçse de korumayı başarmış. Belgeselin ve hayatının başındaki anılardan birinde gittiği Ermeni ilkokulunda bile hafif de olsa dışlanmaya uğramış ve belki de yaptığı şakaları bir savunma aracı olarak geliştirmiştir.

Belgeselde de bahsedildiği gibi sadece Türkiye değil dünyadaki gelişmeleri de takip etmiş olan Sarkis Çerkezyan'ın 1917 Devrimi ve İkinci Dünya Savaşıyla ilgili anlattıkları oldukça ilgi çekici. Tarihimiz konusunda bütün bu anlattıklarının geçmişi hatırlamak ve hataların tekrarını engellemek dışında bir önemi de hayatının bizzat bu olaylar sonucunda şekillenmiş olması. Portresinin tamamlanması ve onun bütünüyle anlaşılması için gerekli olan bu olayları tam olarak kavrayabilmek için bilinmesi gereken tarihsel arka plana çok fazla girmeyen ve bunların zaten bilinen şeyler olduğunu varsayan Sarkis Çerkezyan'ın dedesi Karaman'dan Adana hayvan ticareti yapmaya gidecek kadar hali vakti yerinde bir insanken, Meşrutiyet'e tepkisel bir hareketlenme olan 31 Mart Olayı sırasında paralel olarak Adana'da başlayan katliamda bulunduğu için hayatını kaybetmiş, babası da Karaman'da bankerken tehcir sonucu bir daha toparlanamayacak kadar yoksul bir insan olmuştur. Çoğu gayrimüslim gibi yapılan bu ayrımcılıklardan maruz kaldıktan sonra Çerkezyan'ın yakınları da hayata yoksul veda ederler.

Filmin başlarında anlattığı, daha yaygın olarak bilinen "sarı öküz" öyküsüyle ve Nazi rejimindeki sistematik baskıyı özetleyen Martin Niemöller'in ünlü özdeyişle benzer bir temaya sahip olan "papazı dövdürmeyecektik" hikayesi de Sarkis Çerkezyan'ın hem dışlanmış, haksızlığa uğramış hem de toplumun geneline karşı bir uyarma ve öğretim sorumluluğunu hissettiğini izleyiciye başarılı bir biçimde aktarıyor. Dışlanma ise belgeselin her saniyesinde hissettirilen bir tema ancak filmin ardından aklınızda daha çok olumlu düşünceler kalması kurgunun başarısını ve Sarkis Çerkezyan'ın mizacının ne kadar olumlu olduğunu gösteriyor.

Dorukhan Aksoy

Telvin

Yönetmen: Okan Avcı
2012/ Türkiye / Türkçe / 60'

Telvin, tasavvufta kelime anlamıyla 'halden hale geçmek', 'renkten renge akma' demektir; ancak *Telvin* grubu için bu kelime bundan çok daha fazlası. 1995 yılında Erkan Oğur, İlkin Deniz ve Turgut Alp Bekoğlu'nun oluşturduğu Telvin grubunun turne belgeseli olan *Telvin*, grubun sadece turne günlüğünü tutmuyor, aynı zamanda grup üyelerinin müziğe, hayata dair sohbetlerine de tanıklık ettiriyor.

Telvin grubu caz ve blues topluluğu olarak anılsa da, onların müziği bu türlerle kısıtlanmayacak kadar zengin. *Telvin* grubunu diğer müziklerden ya da gruplardan farklı kılan özelliği konserlerinin ve kayıtlarının hepsinin doğaçlama olarak gerçekleşmesi. Önceden belirli hiçbir nota, ezgi ya da tür yok. Bu da konserlerde farklı bir atmosferin oluşmasını sağlıyor. Kendilerinin de bilmediği şarkıları çaldıklarını söyleyen Erkan Oğur, kendilerini bu sayede özgür bıraktıklarını söylüyor. Konserden önce ezberlenen şarkı listeleri, çalınacak önemli pasajları tekrar provadan geçirmek, grup içi uyumu sağlayan notalara tekrar bakmak sanatçının enstrümanıya ve grupla olan ilişkisini sekteye uğratar. Duyguların aracı olması gereken enstrüman, bir anda verilen notanın iyi çalınmasını gerektiren bir amaca dönüşür. *Telvin*'de ise durum tam tersi. Grup elemanları arasındaki uyum için nota ya da önceden belirlenmiş bir konsept gerekli değil, bu da grup üyelerinin ustalığını açık bir şekilde gösteriyor. Ortaya ise pek de diğer müziklere benzemeyen, tür üstü bir ses, atmosfer çıkıyor.

Doğaçlamanın gerektirdiği anlık seçimleri, o eşsiz heyecanı ve ne olacağını bilmemenin tatlı korkusu arasında ilerleyen ezgileri dinlerken Erkan Oğur *Telvin*'in felsefesinden bahsediyor. Her şeyin değişim içinde devam ettiğini, *Telvin*'in müziğinin de grup üyelerinin o andaki hisleri, birbirleriyle o andaki uyumu ve çevredeki ışıkların, seslerin, insanların etkileriyle birlikte değiştiğinden bahsediyor. Zaten bu değişim ve sadece 'anda var

olabilen bu tınılar belgeselin başlangıcında bize doğa imgeleriyle gösteriliyor. Müzikle birlikte daha çok köpüren deniz, *Telvin*'in oluşturduğu uyuma güzel bir örnek.

Belgeselin öne çıkan önemli özelliklerinden biri sesi kaydetme şekli. Grup üyeleriyle yapılan röportajlarda kaydedilen ses hiçbir şekilde çevrenin sesine alıştığımız gibi baskın çıkmıyor. Biz grup üyelerini dinlerken, mikrofon doğanın da söyleyeceklerini kaydediyor. Özellikle belgesel için yapılan ve çekilen performans kayıtları bir stüdyoda çekilebilecekken açık alanda çekilmiş ve çevre seslerin müzikle ahenkli bir şekilde verilmesine önem verilmiş. Röportajlar da *Telvin* grubunun üç üyesiyle sınırlı kalmamış, grupla birlikte çalan genç müzisyenlerin de *Telvin* hakkındaki düşüncelerine yer verilmiş.

Belgeselde sanatçılar, müzik ve sesin kendileri için ne ifade ettiklerini anlatırken, bir taraftan da kitleler için de müziğin ne ifade ettiğini sorguluyorlar. Uyumun müzikteki öneminden hayattaki yansımalarına kadar, seslerin ve renklerin insana olan etkilerinden insanın kendi doğasına kadar birçok farklı konuyu 'Telvin felsefesi' çatısı altında tartışan belgesel, bize hem bu müziğin arkasındaki ustaları tanıtıyor, hem de Telvin müziğinin 'bir kereye mahsus' ruhunu hep bir devnimde olan doğanın renkleri, sesleriyle birlikte hissettiriyor. Telvin ezgileri belki de 'anı yaşamının en güzel yollarından biri.

Tilbe Cana İnan

Yönetmen: Zeynep Oral

Oyuncular: Selma Özenen, Demet Yanardağ
2012/ Türkiye / Türkçe / 18'

Ben, Sen, O... (2012) Zeynep Oral'ın mezuniyet tezi için kamera arkasına geçtiği, dolayısıyla yaklaşık bir ay gibi kısa bir zaman diliminde ortaya çıkarılmış bir belgesel. İki transseksüel kadının çocukluğundan bugününe bir nevi samimi sohbetini merkezine alan belgesel; cinsel kimlik, toplumsal cinsiyet, nefret suçu gibi pek çok temayı içerisinde barındırıyor. Transseksüel kadınlarla ilgili ezberi bozma gayesi ile yola çıkan Zeynep Oral, medyada "şiddet çıkaran, oyunbozan" karakterler olarak yansıtılan transseksüel kadınlara karşı olan bu ikiyüzlü ahlak olgusuyla oynayarak bu kadınların hayatla, aşkla, dinle, sevgiyle kurdukları bağları ön plana çıkarmaya çalışmış. Bu iki kadının kamusal hayatlarında cinsel kimliklerinden dolayı karşılaştığı zorlukların; üniversitede, günlük yaşamda, iş hayatında, dini kurumlarda karşılaştıkları ikiyüzlü sistemin ahlak mekanizmasının görünür kılınmasını oldukça basit bir kurguyla ve sanki bir iç döküş yöntemiyle dile getirmiş yönetmen. Kendine benzemeyene beslenen nefretin saçmalığına ve gülünçlüğüne basit bir kurgu ve samimi bir anlatım ile değinen Oral, böylece ayrımcılığa uğrayan LGBT bireylerini görünür olmaya ve mücadele etmeye çağırıyor.

Ben, Sen, O... yönetmeninin bir kenara çekildiği; öznelerini ve öznelerinin samimiyetlerini ön plana çıkaran bir belgesel. Zaten belgeselin en büyük kozu ve silahı da bu samimiyeti ve yalnlığı. Bu noktada aklıma *Travestiler* isimli belgeselinde ironiyi ve mizahı bir silah olarak kullanan Aykut Atasay geliyor. Atasay belgeselinde ayrımcı dili yeniden üretip onunla dalga geçiyor, görünüşte travestileri ve transseksüelleri aşığılayan bir anlatı diline sahip. Bu dil tıpkı haber bültenlerindeki ayrımcı, faşizan dil gibi. Ama dikkatle seyredildiğinde ironi dikkat çeker ve bu faşist dilin ne kadar absürd olduğunun farkına varılır. Atasay'ın bir silah olarak kullandığı ironinin yerini *Ben, Sen, O...*'da samimi dil alır. Her iki belgesel de sistem, devlet, medya, eğitim kurumları ile empoze edilmeye

çalışılan tarnsfobiye karşı bir mücadelenin, sıkı bir karşı duruşun sağlam örnekleri olarak karşımıza çıkıyor. Ana akım medyada hiçbir şekilde LGBT bireylerine yapılan ayrımcılık ve ötekileştirmenin yansımalarına rastlamıyorken; böylesi belgeseller ile, üzerinde hiç konuşulmayan/konuşturulmayan bir konunun buram buram "ben buradayım" nidasını duyuyor gibiyiz. Belgeselin adına atıfta bulunarak şunu söyleyebilirim ki Türkçe'de çok masummuş gibi görünen oysaki içerisinde dışlamayı ve beraberinde ötekileştirmeyi barındıran üçüncü şahıs "O" zamirinin altı da oyuluyor böylesi bir söylemle...

Belgeselin başarı nişanelerinden biri olan ödüllere de bahsetmek gerekiyor. *Ben, Sen, O...* Altın Koza Film Festivali'nde "En İyi Öğrenci Fimi" ödülüne; Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde ise "En İyi İlk Belgesel" ödülüne layık görüldü. Ödüller *Ben, Sen, O...*'nun başarı nişanelerinden yalnızca birisi, esas başarıyı yalın anlatımı ve samimiyeti ile kazanıyor belgesel. Belgeselin en can alıcı noktası ise, LGBT bireylerini mücadeleye, örgütlenmeye ve kamusal alanda görünür olmaya çağırıyor oluşu. Zaten belgesel Demet Yanardağ'ın (belgeseldeki transseksüel kadınlardan biri) LGBT bireyleri ile katıldığı bir eylemden muhteşem görüntüler ve inanılmaz eğlenceli ve etkileyici slogan sesleriyle bitiyor. Bir araya gelerek mücadele etmenin, görünür olmanın, sesini "kendi" slogan dilinle duyurmanın altını kalın çizgilerle çiziyor. Aslında; ben, sen, o zamirlerinden hemen sonra gelen "biz" zamirine odaklanarak, bir mücadele alanı yaratmaya çalışıyor. Biz izleyenlerini de beyazperdede sabırsızlıkla bekliyor...

Demet Altun

27 Mart Çarşamba 18:00

Hisar Kısa Film Seçkisi
Gösterimleri ve Yönetmenlerle
Söyleşiler
3 Nisan Çarşamba
ve
4 Nisan Perşembe Günleri
Saat 18:00'de Yapılacaktır.



**En İyi Kısa
Seçiliyor**

Japon Sinemasının Feminizm Arayışı

İnsan hakları, 1868 Meiji Restorasyonu ile beraber Japonya'da gündem bulmuştur; kadın hakları ve ilk feminist hareketler de aynı zaman dilimine denk gelmekteyse de son derece ataerkil bir kültür birikimine sahip olan Japonya'da kadınlar (pek çok ülkede olduğu gibi) bugün hala eşit koşullarda yaşayamamakta ve çalışmamaktadırlar. Klasik Japon kültüründen modern Japonya'ya kadının değişimini oryantalist bakış açısından kurtularak ve hiç olmazsa içeriden bir gözle incelemek için belki de en iyi yol toplumu yansıtan ve hatta kimi zaman yaratan sinemayı kullanmak olacaktır.

Jidai-geki yani dönem filmleri genellikle, Japon kadınlarının toplumsal kimliklerinin belirlenmesinde çok önemli bir rolü olan Edo/Tokuğawa (1603-1868) dönemini anlatan eserlerdir. Akira Kurosawa, Yoji Yamada bu tarzın en dikkat çeken yönetmenleridir. Bu dönem basitçe Japon derebeylik döneminin çöküşü ve modernleşme sürecine doğru ilk adım olarak kabul edilir. Toplum "shogunate" yani samuraylık geleneğiyle yönetilen maskülen formdadır. Bu dönemi anlatan filmler de genel olarak savaş ve samuray filmleridir ki bu tarz yapımlarda ya hiç kadın bulunmamakta ya da belirli bir kadın tiplerine rastlanmaktadır: uysal ve destekleyici ya da pişman ve yalvaran... Hiçbir derinliği olmayan bu karakterler sinemanın araçları kullanılarak estetize ve hatta formüle edilerek seyirciye sunulmakta ilave olarak Japon kadından bu formatlara uyulması beklenmektedir. Mesafeli ve kontrollü duruşlarıyla tanınan/tanıtan Japon erkeklerinin aksine duygularına hakim olmakta zorlandığı sık sık hezeyanlar içinde yüksek perdeden seslerle dizlerinin üstünde yalvarırken görüntülenen kadınlar vardır çünkü iktidarın maskülenlikle ölçüldüğü yerde kadının varolması ancak kendi için çizilen bu tabloya itaatkarce sığmasına bağlıdır

Oyuncak Bebeğin Dramı

Edo döneminin bir başka dikkat çekiçi özelliği ise geysalığın kurumsallaştırılmasıdır. Oldukça eski ve hatta kirliliği geçmişi sahip

geysalık Edo dönemiyle beraber bugün bilinen anlamına kavuşmuş ve profesyonel meslek haline getirilmiştir. Kadınların evlenmeden geçimlerini sağlayabilecekleri tek yola dönüşen geysalıklar oldukça yaygınlaşmıştır. Jidai-geki'lerin geysalıklar üzerine olanlarında yansıtılan kadın imajı biraz daha farklıdır, yüzü maske gibi kaplayacak makyaj ile kimliksizleştirilen ve çeşitli aksesuarlarla etiketlenen kadınlar ağır bir eğitimden geçerek erkeklere sunulurlar; hepsi kibar ve nazik olmak zorundadır çünkü gelecekleri ve bir hayat sağlamaları buna bağlıdır. Dünya dışı görünüşleriyle insanlıkları kapatılarak birer dekoratif biblo hatta oyuncak bebek haline dönüştürülen bu kadınların görevi sanat ve hayat bilgileri, hoş sohbetleriyle müşterileri eğlendirmek ve onlara hizmet etmektir ki bunun ardında yatan kuşkusuz sistemin çalışanlarının gönlünü hoş tutarak motive etmektir ve meşrulaştırma bir tesadüf değildir.

Elbette ki sistemin bu işleyişinden herkes memnun değildir; yönetmen Kenji Mizoguchi (1898-1956) gerek Jidai-geki türünde gerek modern dönemi anlatan filmlerinde geysalık ve sohugunate kurumlarını sık sık eleştirmiş, filmlerinin neredeyse tümünde Japon kadınının ezilişini yansıtmıştır. Oharu'nun Yaşamı (*Saikaku ichidai onna*, 1952) soylu bir kadının önce cariyeliğe sonra geysalığa en son geçen olarak da fahişeliğe mecbur bırakıldığı dramını anlatır. Yaşlanmış Oharu'nun tapınakta heykellerin önünde yenilgiyle diz çöker adeta her bir heykel hayatına girip onu biraz eksilten kişileri simgeliyordu. Oharu hatıraları arasında kaybolurken; kendisi için belirlenmeyen biriyle birlikte olması nedeniyle ailesiyle birlikte saraydan kovulduğundan yaşını gizlemeye çalışan bir fahişe olarak sokaklarda dolanışına kadar Mizoguchi seyirciye Oharu'nun her durumda ne kadar çabalarsa çabalasın biraz daha derine batmakta olduğunu gösterir. Kadın bedeni üzerinde mutlak iktidara sahip erkek egemen toplum buna zemin hazırlamaktan geri durmuyor, kızına sahip çıkamadığı için samuraylık ünvanı alınan ve sürgüne gönderilen baba

bunun en hazin örneklerinden; nitekim filmin geri kalanında kızının bedeni üzerinden para kazanma çabası sergileniyor. Karısı çocuk doğurmadığı için yeniden evlenmeye karar veren lordun aday olacak kadınlar için belirlediği uygunluk koşullarının listesi ve kusursuz güzellik arayışını Mizoguchi biraz da mizahi bir şekilde yansıtıyor yine de kadınların kendilerini seçim için sergilediği meydana sahne şiddetli bir etki bırakıyor. Fakat bunların hiçbiri yaratılmak istenen kadın figürünü, Oharu'nun bebeğini doğurduktan sonra "Bir bebek doğurduğum için çok mutluyum, kendimi artık buraya ait hissediyorum" deyince hizmetçiler tarafından "Bir bebeğin doğmasına vesile edildin" diye düzeltilmesi kadar pasif bir konuma yerleştirmiyor. Oharu ne zaman hayatının kontrolünü ele geçirmeye çalışsa bir dış etken tarafından engelleniyor. Erkekler için güzel bir bedenden ibaretken kadınlar için ailelerine yönelik bir tehditten başka bir şey ifade etmiyor. Oharu'nun yaşadıkları seyirciye bir yerden sonra abartılı gelse bile o aslında toplumun tüm kadınlarını temsil ediyor; çünkü onun yaşadıkları toplamda kadının varoluş çabasına meydan okuyan hayatın ve sistemin tehditleridir.

Kadına özel bir yer atfedilen Mizoguchi sinemasının önemli bir seçkisi olan "Düşmüş Kadın/Fallen Woman" eski Japon geleneklerinin kadın üstünde kurduğu baskının yanında modernizmin getirdiği yeni kısıtlamaları da irdeliyor. Seçkinin öne çıkan filmi *Osaka Elegy (Naniwa ereji, 1936)*'de iş yaşamına atılan Japon kadınının sistem tarafından özümsemesini konu alıyor. Ayako adlı genç kızın ailesine katkı sağlamak için patronunun metresi olması ve nihayetinde yardım etmeye çalıştığı ailesince de dışlanmasını konu ediniyor. Seçkinin bir diğer filmi *Gion'lu Kardeşler (Gion no shimai, 1936)* ise modernleşmeye çalışan Japonya'da geçimlerini sağlamaya çalışan yapıları çok farklı iki geysa kardeşi konu edinerek geysalık kurumunun gerekliliğini, geysa-patron ilişkisini, görev ve sorumluluğun anlamlarını, çok genel anlamda kadın-erkek ilişkilerini sorguluyor. Diğer taraftan kardeşlerin farklılığıyla kadınları tipten karaktere dönüştürürken çizdikleri

farklı yollara rağmen ikisinin de hazin bir sonla filmi bitirmesi sistem karşısında çaresiz olduklarını yansıtıyor.

Çaresizlik ve yenilgi Mizoguchi'nin karakterlerinin genelinde göze çarpıyor. Sınıf ayrımı, savaş, geysalık, modernizm gibi her türlü olaydan dolayı acı çekenin kadınlar olduğuna inanan Mizoguchi bunun sorumluluğunu ailelerine sahip çıkmayan ve görevini yerine getirmeyen erkeklere yüklemeyi tercih ediyor; Oharu'nun ve Ayako'nun babaları bunun birer örneği. Bununla beraber *Yağmurdan Sonraki Soluk ve Gümüş Ayın Öyküleri (Ugetsu Monogatari, 1953)*'nde kocalarının boş hayalleri yüzünden acı çeken kadın karakterlerle bu mesajı güçlendiriyor. 16.yüzyılda iç savaş sırasında geçen Ugetsu; seyirciye pek çok Japon filminden farklı olarak realist kadın karakterler sunsa da aile içindeki üretim sürecini desteklemesi, ailenin önemini ve devamlılığını savunması, evliliği yüceltmesi ve erkeği kadının koruyucusu ilan etmesiyle pek çok kişinin feminist(!) olarak nitelendirdiği yönetmenin argümanlarını zayıflatıyor gibi durmaktadır.

Benim Güzel Ailem

Mizoguchinin aileye övgüsü direkt olarak verilmezken aile kurumunu göz önüne getirerek irdelleyen onunla hemen hemen aynı dönemlerde çalışmış Japon sinemasının bir diğer önemli ismi Yasujiro Ozu(1903-1963) dur. Ozu genel olarak modernizm eleştirisi, Japonya'nın savaş sonrası değişimi gibi konular üzerinde durmuş ve Shomin-geki de denilen orta sınıfın sıradan yaşamını anlatan filmler çekmiştir. Hemen hemen tüm filmlerinin merkezinde aile yaşamını yerleştirir.



Arka arkaya çektiği *Geç Gelen Bahar* (*Banshun*, 1949) ve *Erken gelen Yaz* (*Bakushū*, 1951) filmleriyle evlilik kurumunu sergiler. Bu filmle gerek konu gerek işleniş bakımından birbirlerine oldukça benzemektedirler. Yönetmenin aynı oyuncularını ve aynı karakter isimlerini kullanması da boşuna değildir. Adeta yönetmen aynı hikayenin nüans farklarıyla sayısız tekrarını yaratmak istemektedir. Modernleşme sürecindeki savaş sonrası Japonya'yı ve değişimi konu edindiği göz önünde bulunursa değişimin yankılarını göstermek istediği düşünülebilir. İki filmin de baş karakteri olan Noriko yeni bir kimlik edinme sürecinde olan genç nesli temsil etmektedir. Savaştan geriye kalanlar adeta bir metamorfoz geçirmektedir ve gelenekçi Japon toplumu değişim sancısıyla kıvrınmaktadır.

İki filmde de Noriko'ya şimdiye kadar hiç aklında olmayan evlilik fikri başta aile olmak üzere toplumun tüm kurumlarında dayatılır. Toplum tarafından beklenen bu evlilik Ozu'nun çoğu filminde olduğu gibi sosyal bir görev ve her şeyden önemlisi doğal düzenin bir parçası olarak sunulur, ana karakterin karşı çıkışının temellendirilmemesi ve bazen istiyor bazen ise istemiyor görünüşü çoğu zaman eleştirilmiştir. Nitekim iki filmde de yönetmen tarafsız kalmayı seçmiş kararı tümüyle Noriko'ya bırakmıştır çünkü onun göstermek istediği esas nokta modern yöntemleri henüz içselleştirememiş neslin mecburen geleneklere uymasından ibarettir. *Geç Gelen Bahar*'ın Noriko'su tam olarak evliliğe karşı olduğundan değil babasından ayrılmak istemediği için evliliği reddetmektedir zira kendisi yaşına göre oldukça muhafazakar bir karakterdir. İki yıl sonra çekilen *Erken Gelen Yaz*'ın Noriko'su ise belki evliliğe değil ama toplumun belirlediği yöneme karşıdır nitekim evleneceği adamı ailesine danışmadan seçerek büyük bir adım atar.

Ozu'nun kadını modernleşme ve gelenek arasında sıkışıp kalmıştır. Geleneklerden kopmayı başarmışsa da ailenin girift ilişkileriyle bağlantısını kesememiştir. Ozu'nun sunduğu mükemmelleme tablosu bu kanıyı güçlendirmektedir. Kadının hayatına dair her karar aile meclisiyle beraber

verilmektedir ve *Erken Gelen Yaz*'da görüldüğü üzere annenin onayından çok baba hatta onun artık otoritesini devrettiği abinin onayı belirleyici unsurdur.

Öte taraftan modernleşmenin sıkıntıları ve beraberinde getirdiği sistem de kadın üzerinde baskı kurmaktadır. 1930'lardan sonra ortaya çıkan militarizmin etkisiyle propagandası yapılan "iyi bir eş devlete de hizmet etmelidir" anlayışı *Erken Gelen Yaz*'da abinin karısı aracılığıyla vücut bulur. Aileyi geçindirecek parayı kazanan baba ve domestik tüm işleri yapan annedir. Annenin/eşin görevi tasarruf yapmak, çocukları aileye ve ülkeye yakışacak şekilde eğitmek ve aile içi günlük üretimi eksiksiz yerine getirerek tüketime hazır hale getirmelidir, işçilerin hizmetindeki işçi konumuyla kadın devlete bu kritik katkıyı sağlamış olur. Bunun için pasta gibi sevdiği bir şeyden vazgeçmesi de gerekebilir çocuklarının isteklerini eşine yansıtmaması da... Çalışma hayatına yeni giren kadın henüz buraya da tam olarak adapte olamamıştır ve toplum bunu evlenemeyenler için bir utanç kaynağı veya en hafifinden bir mecburiyet olarak görmektedir. Modern hayat da görüldüğü üzere kadına özel bir yaşam alanı bırakmamakta ve toplum kimi zaman Japon geleneklerini kimi zaman modern yaşamın sorumluluklarını kadının özel hayatı üzerinde kullanmaktadır; çünkü pek çok ataerkil toplumda olduğu gibi Japonya'da da kadının hayatı toplumun malıdır ve üzerine herkesin söyleyebileceği bir şeyler veya yapacağı yorumlar vardır.

Ozu bir diğer filmi *Akibiyori* (1960)'da da benzer bir hikayeye odaklanırken dul bir kadını ve evlilik çağı gelmiş genç bir kızı orta yaşlı erkeklerin gözünden yansıtmayı seçiyor. Kimsenin kimseyi dinlemediği ve kendi bildiğini yaptığı bu filmde aynı anda hem anne Akiko hem de genç kız Ayako evlendirilmeye çalışılırken yakın uzak pek çok insanın olaya dahil oluyor. Çaresiz ve olaylardan habersiz kendi halinde bir kadın figürü olarak Akiko gelenekçi yapıyı temsil ederken ve fevri hareketleriyle ve tahmin edilemez duygusal çıkışlarıyla Ayako modernizmin ürünü olarak öne çıkıyor. Diğer taraftan evlenmeyi düşünmeyen Ayako da Noriko gibi sonunda

“yola geliyor” veya böyle bir imaj çiziliyor çünkü onu seçim yapmaya zorlayan etkenler Noriko'nunkiler kadar belirgin değil. Bu film ile flörtleşmeye artık izin verildiği ve pek çok gencin evlenecekleri kişiyi kendilerinin seçtiği görülüyor. İki durumda da Ozu'nun modern toplum ve gelenek arasında kalmış karakterleri daha gerçekçi kadın portreleri sunmalarına rağmen toplumun “doğal” kabul edilen aslında insan eliyle oluşturulma kurallarını sorgulamada, aşk ve evliliği birbirinden ayrı düşünmek isteyen Ayako'ya rağmen, yeterince başarılı olamıyor.

Ozu'nun yarattığı erkek figürler de Mizoguchi'nin hegemonik erkeklerinden daha gerçekçi portreler sunar çünkü Ozu filmlerinde bu karakterlerin toplumun belli başlı statükolarına hizmet ettiği rahatlıkla görülebilmektedir ki bu da “erkek” kavramının en az kadın figürü kadar sosyal işlemlerinden geçirilerek topluma sunulduğunu kanıtlar niteliktedir. Üç filmde de kadınların hayatına müdahil olan erkekler bunu kaynağı belirsiz bir iktidar mücadelesinden ziyade adeta topluma ve normlarına hizmet amacıyla yapmaktadır çünkü onların konumu gereği toplumun devamlılığına katkı sağlamları gerekmektedir. Yine de Ozu'nun bu süreci “doğal düzen” olarak yansıtması feminist bir okuma açısından yetersiz kalmasına neden oluyor.

Cesur Yeni Sinema

60larla beraber Japon sineması da yeniden yapılanma sürecine girer. Japon yeni dalgası(Nüberu bāgu) yönetmenleri Japonya'nın toplumsal dinamiklerini ele alırken Mizoguchi ve Ozu gibi yönetmenlerin sterilize kamerasının aksine çarpıcı, radikal bir üslup edindiler. Yenilikçi yaklaşımları ve cüretkar yöntemleri ile toplumu irdeleyen yönetmenler elbette ki resmettikleri toplumda cinsiyet kavramını ve toplumda bulunduğu konumu da bir önceki nesil yönetmenlerden oldukça farklı bir biçimde ele almışlardır.

Nüberu bāgu'nun öne çıkan isimlerinden Shohei İmamura(1926-2006)'nın Japon kadını üzerine eksiksiz bir portre yarattığı söylenir, kendisi de karakterleri de



feminist bir aktivizm içinde olmadığı halde. Mizoguchi'nin Oharu'su gibi kendinden ödün veren kadınları gerçek bulmayan yönetmenin yarattığı kadın karakterler genellikle bencil, tutkulu hatta zaman zaman da zalim olarak resmedilir, en az erkekler kadar da ahlaksız ve alçak olabilirler ve hayatla iç içedirler. Japon sinemasındaki pek çok kadın karakterin aksine son derece dünyasal ve gerçekçi kadın figürleri yaratır İmamura. Onun karakterlerinde görülen kendini adanmışlıktan ziyade kendini koruma dürtüsüdür. *Böcek Kadın* (*Nippon Konchuki*, 1963) filmi Tome'nin alt tabakadan işçiliğe, patronun metresine ve en son da fahişeliğine uzanan yolu anlatır. Oharu'nun hikayesine çok benzer bu hikayede İmamura Mizoguchinin aksine karakterle empati kurmaz ve onu kurban konumuna yerleştirmez, karakterin toplum içindeki yerini bulmasına izin verir. İnsanların doğasını hayvanlar aracılığıyla sembolize etmeyi seven İmamura Tobe'yi böcekle sembolize eder çünkü o toplumun gözünde bir böcek, direkt kimseye zararı olmadığı halde varlığına tahammül edilemeyen bir varlıktır; toplum



tarafından “pis” olarak nitelendirilmiştir, alt tabakadandır ve birilerinin ayakları altında ezilmeye mahkumdur. İmamura sinemasının karakteristik özelliklerinden biri de karakterlerin yaşama olan bağlılığı ve bunu sürdürme tutkusudur. Mizoguchi'nin Ohara'sı hayattan kopuk ve mesafeli bir duruş sergilerken İmamura'nın Tome'si son derece canlı bir profil çizer, onun hayat karşısındaki azmini filmin başındaki kum tepeciğine tırmanmaya çalışan böcek temsil eder.

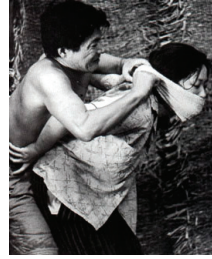
Cinayet Niyetleri (Akai satsui, 1964)'nde ise tecavüze uğrayan bir kadının yaşama isteğini keşfedişini ve hayatını dilediğince yönetmeyi öğrenişinin konu alır. Günlük hayatın ve kötü bir birlikteliğin içine sıkışmış Sadako'nun bir kadın olarak toplumun kendisine verdiği rolü üstlenmiş görünmektedir. İmamura Ozu'dan farklı olarak bir aile dinamiği sunar seyirciyeye; Sadako, kendisiyle evlenmek istemeyen Koichi, ve kendi çocuğu olmadığı halde annelik görevini üstlendiği Masaru ile beraber Ozu'nun basit ve idealize edilmiş ailesinin tam zıddıdır bu kaos ortamıyla. Sadako'nun eve giren hırsızın tecavüzüne uğradıktan sonra yaşadığı buhran tamamen toplumun ondan beklediği tepkidir fakat onu intihardan döndüren açlık yani bedensel bir ihtiyaçtır, yönetmen bununla yaşamın fizikselliğini ön plana çıkarmıştır. Hamileliğini öğrendikten sonra Sadako tecavüzcüsünün birlikte kaçma önerisiyle cezbedilmiştir. Görev ve arzu arasında kalan kadın tıpkı intihar etmekten vazgeçtiği gibi toplumun beklediğini yapmayarak ayrılmayı seçer. Toplumun belirli şablonlarını izlemeyen Sadako kendine ait ayrıksı bir kimlik yaratmıştır.

Filmlerine alt tabakayı, öbür Japonya'yı konu etmeyi tercih eden İmamura insanın vahşi ve ilkel doğasını yansıtmak istemiş, kadın ve erkeği birbirinden ayırmayarak insan doğasında cinsiyet rollerinin etkisi olmadığını göstererek cinsel kimliğin toplumun bir ürünü olduğunu sergilemiştir. Zaten İmamura sineması genel hatlarıyla topluma ve beraberinde getirdiği kurumlara şüpheyle yaklaşmakta ve hatta gerçekliklerini sorgulamaktadır. *Narayama Türküsü*

(*Narayama-bushi kô, 1983*) ve *Tanrıların Derin Arzuları (Kamigami no fukaki yokubo, 1968)* gibi ilkel toplulukların yaşantılarını konu alan filmlerinde bu sorgulama belirgin olarak görülebilir.

Kum Bizim Kafamızda

Akımin bir diğer temsilcisi Hiroshi Teshigahara'nın Kobo Abe'nin aynı isimli romanından sinemaya uyarladığı filmi *Kumların Kadını (Suna No Onna, 1964)* cinsiyet kavramı üzerine sürreal bir incelemedir.



Etimolojist Junpei'nin araştırmaları için gittiği köyde esir alınması ve derin bir çukurun dibinde yaşayan bir kadının yanına yerleştirilmesini anlatan film soyut anlatımıyla dolaylı ama sert bir eleştiridir. Kuşkusuz ki filmde fırtınalarının getirdiği kumları ev gömülmesin

diye kürekle boşaltıp satmaları için köylülere veren kadın aslında varoluşunu sürdürebilmek için belirlenen kurallara uymak zorunda olan kadını temsil etmektedir. Durmadan değişen rüzgarla savrulan ve hatta kaçmak isteyen içine çeken kumlar ise normlardan başka bir şey değil. Kadının karşılığında yiyecek ve su aldığı bu kumları köylülere vermesi yani kadının yaşamı için onlara muhtaç olması alt metinde varolan düzenin içinde kadının sisteme hizmet etmediği takdirde yok olacağını yani kumlara gömülüp gideceğini anlatmaktadır.

Junpei, yani erkek de kadın gibi bu çukura hapsolmuş ve kumlar tarafından çevrelenmiştir. Düzenin bekçileri tarafından gözetilmekte ve her türlü kaçış çabası engellenmektedir. Kadın ile oluşturduğu ilişki bile bu kişilerce kontrol edilmekte ve törenselleşmiş bir şekilde topluluğun izlemesi için cinsel ilişkiye girmesi istenmektedir. Alt metinde ise tabii ki evlilik eleştirilmektedir çünkü evlilik Japon toplumunda (ve pek çok başka toplumda) toplumun devamı için gereklidir. Çukurun dibinde toplumca bir araya getirilmiş bu erkek ve kadın toplumun menfaati için gereken

sorumlulukları üstlenmektedir. Son derece yakın bir ilişki içinde olan kadın ve erkeğin aslında birer yabancıdır ve ilişkileri fiziksel boyutun dışında bir alana taşınmaz.

Kobo Abe kendisine Japonyada hiç çöl olmadığını söyleyen gazeteciye kumun insanların kafasında olduğunu söylemiştir. Kaçabilme imkanı varken kalmayı seçen Junpei Kobe'yi haklı çıkarmakta ve düzenin devam etmesinin tek nedeninin böyle olmak zorunda olduğunu düşünen insanlar olduğunu kanıtlamaktadır.

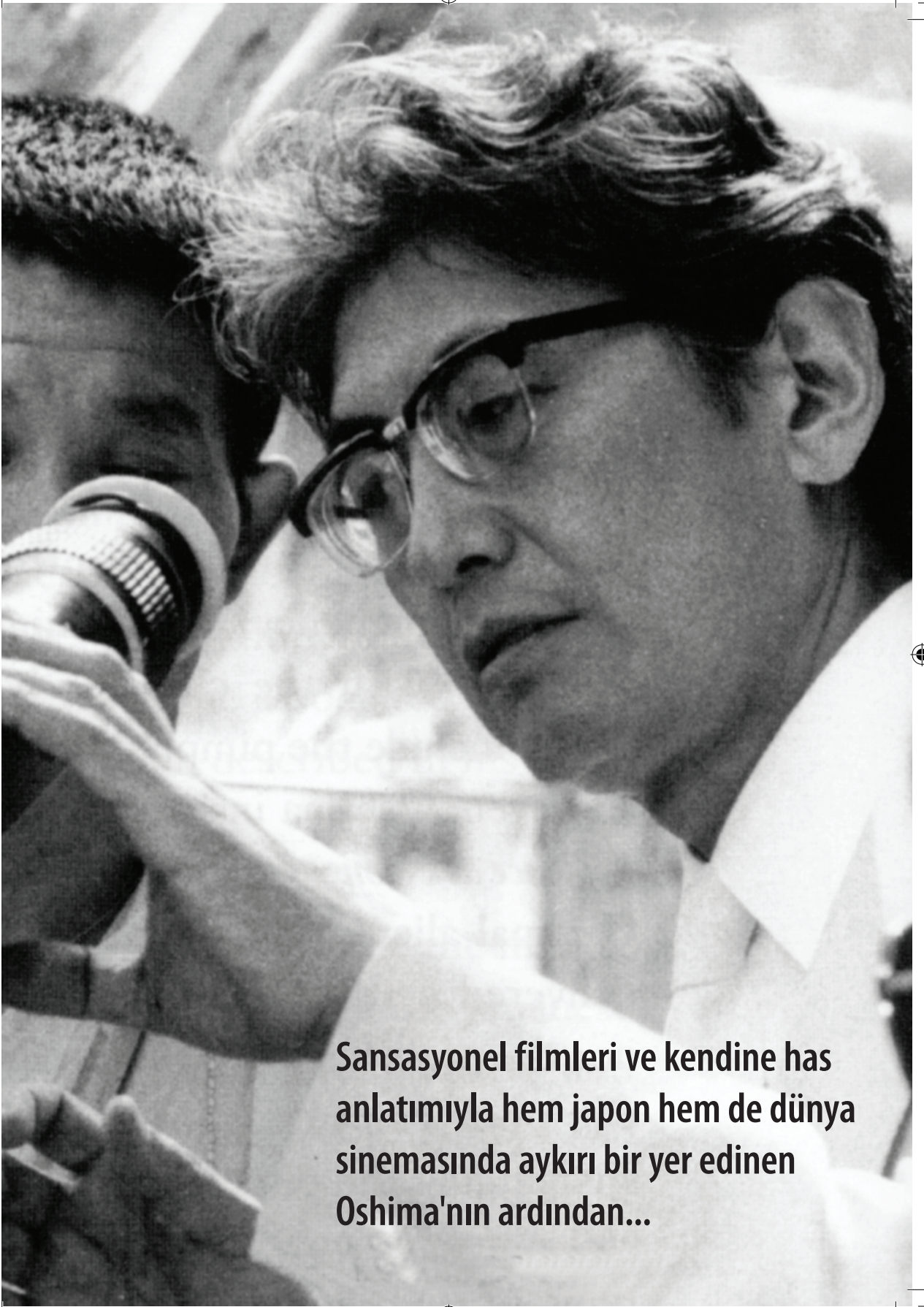
Kadının En Çıplak Hali

Japon sinemasının en radikal yönetmeni Nagisa Oshima, Nüberu bāgu akımının belirleyici özelliği olan cinselliği bolca ve alışılmadık şekilleriyle kullanır ve bunu yaparken kadın ve erkek cinselliğinin dengelerini de sunar seyirciye. Belirgin bir kadın prototipi yaratmayan Oshima 1976 yapımı *In the Realm of The Senses* ile kadına dair enteresan bir yaklaşım sunar. Seksi iki cins için de özgürleştirici olarak nitelendiren Ohima bu filmde seks karakterler arası dinamikte başrole oturtuyor. Egoist bir haz düşkünü olan kadın ve kendinin onu tatmin etmeye adanmış sevgilisinin her türlü sınırı zorlayan ve meydan okuyan ilişkileri tekinsiz bir hal aldıkça karakterlerin kendilerini diğeri üzerinden tanımladığını görüyoruz. Oldukça dominant ve tehlikeli olmaya başlayan Sada'nın ne kadar Sada olarak kaldığı tartışmaya açık bir konudur fakat kadın bedeninin ve arzularının son derece farkında bir konuma getiriliyor. Sade karakterinin gerçek olması, Japon kadını olayın gerçekleştiği dönemin sinemasında yansıtılan püriten kadın imajından çok çok farklı olduğunu kanıtlar nitelikte.

Ülusu şekillendirmek için çekilen klasik Japon filmlerinde bulunan mazbut ev kadını prototipinden televizyonla rekabet için çekilen Pinku Eiga dönemi filmlerinde cinsellikle şiddeti harmanlayan bir "sexploitation" ile kullanılan kadın bedenine kadar yaratılan "Japon kadını/fantezisi" başta Japon kadını olmak üzere hiçbir kadını yansıtmamaktadır. Diğeri taraftan kadını (görece)objektif bir biçimde ele alan

Japon sinemacılar sadece Japonların değil genel anlamda cinsiyet rollerinin kodlarının deşifre edilmesine neden olacak argümanlar geliştirmektedirler. Japon sinemasını kadınlara olan problematik ilişkisindeki dengeleri değiştiren bu bakış açıları seyirciye cinsiyet kavramı kadar kimlik ve toplum ilişkisini sorgulatmaktadır.

Sevgihan Oruçoğlu



Sansasyonel filmleri ve kendine has anlatımıyla hem japon hem de dünya sinemasında aykırı bir yer edinen Oshima'nın ardından...

“İşçi hareketi ile öğrenci hareketi, doğası gereği bambaşkadır. Öğrenciler hiçbir zaman istediklerini elde edemezler. Onlar, sıradan birer orta-sınıf mensubudurlar çünkü. Ancak işçi olduklarında kendilerine devrimci demek hakları vardır.”

Komünist Parti lideri, filmin son sahnesinde, arkadaş çevresine verdiği vaaza böyle başlıyor. Oshima, mutlu ve ritüelleriyle kusursuz başlayan bir düğünü, Japonya-Amerika Güvenlik Antlaşması'na karşı birlikte direnen eski dava arkadaşlarının hesaplaşma arenasına çeviriyor.

Japonya'da, o yıllarda Avrupa ülkelerinde olduğu gibi, 1950'lerin sonundan 70'lerin başına kadar süren yaratıcı üretimin şemsiye terimi, Yeni Dalga sineması. Fransız Yeni Dalga'nın kamerayı sokağa indiren sosyopolitik tavrına ters olarak stüdyolarda başlayan akım, ilk başlarda, “Fransız Yeni Dalga'nın Japon versiyonu” olarak adlandırılıyor. Zaman içinde ülkenin sosyal ve politik yapısını irdelemeye yönelik bir kimlik kazanan bu yeni sinema hareketinin içinde gösterilen Oshima da, Yeni Dalgacı Fransız meslektaşlarının çoğu gibi sol aktivizmde yer almış ve kamera arkasına geçmeden önce film eleştirileri yazmış. Sinemayı ülke meselelerini sorgulamada araç yaparken, sinema dilinin zeminini kayganlaştırması; *Nihon no Yoru to Kiri (Night and Fog In Japan, 1960)*'da çokça yaptığı mizansen, kurgu, sinematografi deneyleri; Oshima'yla zamandaş Godard'ın benzeştığını düşündürebilir. Filmdeki uzun planlar, gözün algısıyla zıt kamera hareketleri, tiyatrodan alınma sahne ve özneyi aydınlatan yüksek kontrastlı ışık kullanımı, sonunda stilize bir *auteur* filmi çıkarıyor ortaya. Öyle ki, filmle ilgili, sinemanın artık, “teatral dili yeniden tanımlama aracı haline geldiği” kritiği yapılıyor(1). Oshima, 107 dakikalık filmi sadece 43 plana sıkıştırarak her sahneyi tek çekime düşürüyor. Bunu yaparken de düğün salonundan, eylem yapılan alana; parti binasından, hastaneye, zaman-mekan geçişlerinde sert/hızlı yatay çevirme hareketlerini kullanıyor. Tüm bunlarla izleyicinin gerçeklik beklentisini kırarken, kloströfobik bir alan algısı yaratıyor. Uzun uzadıya ve çok kişili bir süreklilik izlerken,

kullandığı yüksek kontrast da “sorgu ışığını” anımsatıyor. Tüm elementleri böylesine organik bağla kullanarak, hikayesindeki paranoyak suçlamaları, hayal kırıklıklarını, ihaneti izleyiciye geçiriyor. “Örneğin, on dakikalık tek plan açılış sahnesinde, kamera hareketleri ve kutlama salonunun simetrisi politik düzenliliği işaret ediyor; diğer tarafta, dışarıdaki yoğun sis bunu tehdit ediyor sanki. İlerleyen sahnedeki kamera hareketiyle davetsiz misafir de o sisin içinden geliyor ve orda en başta varolan ideolojik bütünlüğü, ahengi mahvediyor. Demek istediğim, filmi, salt politik sürecin anlatıcısı olarak görmek hata olur; Oshima'nın sinema tekniği hikayenin formu ve karakterlerin oluşumu üzerinde çok etkili.(2)”

“Hükümet Amerika'yla işbirliği yaparak emperyalizmin yeniden inşasına katılıyor!” diyerek Güvenlik Antlaşması'na karşı çıkan ateşli üniversitelerin hareketi, zaman



içinde sönümleniyor ve farklı fraksiyonlara ayrılıyorlar. “Başarısız” olan ve bölünen komünist mücadelenin zıt unsurları, Oshima'nın düğün salonunda bir araya geliyor; ve Japonya'nın içinden geçtiği huzursuz dönemin panoraması çıkıyor ortaya. İhanet, suçlamalar, umutsuzluk, ahlaki çözümlüş, kişilik-kimlik ikilikleri, saldırganlık ve uygunsuz gerçeklerle sürüp gidiyor tartışma. Oshima, kuşbakışı bir deyişle, Japonya'daki komünist hareket için hain ilan ettiği Japon Komünist Partisine salvo niteliğinde kuruyor dünyasını. Resnais'in filmi (*Night and Fog, 1955*) gibi hafıza üzerine oynuyor. Resnais'in filmin sonunda dış sese sordurduğu, “Peki suçlu kim?” sorusunu, hareketin içindekiler defalarda soruyorlar. Kişisel çıkarların, güç mücadelelerinin, zevk düşkünlüklerinin;

kollektif hareketlerin çözülmesindeki etkinliği, Stalinist dönemdeki katı ve otoriter politik liderlik kültürünün, biat geleneğinin; paranoyak şüphelerle, katı cezalandırmalarla nasıl sürdürüldüğünü vurgulamaya çalışıyor. Bu hegemonya sonunda hareketten dışlanan ya da kopan grupların politik marjinalleşmelerini ve öfkelerini ele alıyor. İkinci Dünya Savaşı sonrası dünya konjonktüründe olduğu gibi bölünen bir sol hareket resmi var Oshima'nın "tarafı" kadrajında. Komünist Parti liderleri; dışarıdan gelen eski yoldaş tarafından, "Stalinist zombiler", "burjuvanın ajanları", "fildişi kulelerde yaşayan teori yoksunları" olarak suçlanıyor. Diğer yanda, hareketin sadece barış şarkıları söyleyip sabahlara kadar dans etmeye

salonlardan 4 günde çekilmesi sonucu, kendi bağımsız film şirketini kuruyor ve artık filmlerinin yapımını kendi üstlenmeye başlıyor.

Can Sever

- [1] Turim, Maureen. *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast*, pp 51-60. University of California Press, 1998. Berkley.
- [2] Polan, Dana. *Politics as Process in Three Films by Nagisa Oshima*. "Film Criticism 8, no 1: 35-41. 1983.



indirgenmesini eleştiren grubun varlığı da öğrenci hareketlerine başka yönden eleştiri getiriyor. Babasının yolladığı paralarla ev tutan ve onlarca kitap satın alan bir erkek "aktivist" ile kadın "aktivistin" ilişkisi konformizmin ve tutarsızlığın bilindik bir örneği gibi. O yıllarda öğrenciyken kolay ya da eğlenceli bir alternatif olarak seçilen "aktivistliğin" sonraki yıllarda eriyişini de davaya sadık kalan bir yoldaş açıklıyor: "Çoğu evlendi. Kendilerini o hoş evlilik hayatı ve ekonomik rahatlığa teslim ettiler!". Eleştiri yer yer ekranda yönetmen konuşuyormuş hissi uyandırır da; *Nihon no Yoru to Kiri*, mücadeleyi şarkı, dans, eğlence, seks, yakışan kıyafetler ve büyük sözlerden ibaret görenlere; ve totaliteryanizmle çıkarıcılığın/konformizmin ince sınırlarını karıştıranlara nüans makamında göndermelerıyla zevk veriyor. Not: Film, Oshima'nın sinemasında kırılma noktası niteliğinde. Bu filme kadar stüdyo sisteminde üreten yönetmen, filminin yapım şirketi tarafından politik baskılar sonucu

Nagisa Oshima, 1960 yapımı filmi *Night and Fog in Japan*'ın yapımcı şirket Şoçiku tarafından, seyirci bulamadığı gerekçesiyle gösterimden kaldırılmasına büyük öfke duyar. Ona göre filmin kaldırılmasının asıl sebebi siyasi baskılardır. Bu olayın ardından Şoçiku'dan ayrılıp filmlerini bağımsız çekmeye başlar. 1961 yapımı *Shiiku (The Catch)* Oshima'nın bağımsız çektiği ilk filmidir. Kenzaburo Oe'nin hikâyesinden uyarlanan filmde, II. Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru Afro-Amerikan bir askerin bir Japon köyüne savaş esiri olarak alınması anlatılır.

The Catch'te öne çıkan tema "ötekileştirme". Köye getirilen esir ten renginden dolayı Japonlar tarafından ötekileştiriliyor. Onu alt sınıftan bir insan, hatta bir hayvan olarak görüyorlar. (Eserin yetiştirmek/beslemek anlamına gelen orijinal adı *Shiiku* da temayı daha iyi destekliyor.) Esirin siyahi olması Japonların



onu ötekileştirmesini kolaylaştırıyor. İki farklı rol veriliyor bu esire: Köydeki insanların günah keçisi oluyor ve devlete karşı kalkan olarak kullanılıyor. Esiri köylerinde tutmalarının tek sebebi de savaş kanunları. Köylülerin ona karşı duydukları öfke aynı zamanda devlete karşı olan öfkelerini de yansıtıyor bir yandan. Köylülerin birbirine karşı işledikleri hırsızlık ve tecavüz suçlarını da, köylülerin hepsinin olayın aslını bilmesine rağmen, esir üstleniyor. Köylülerin çoğu bu açıdan ortak bir belleğe de sahipler. Köydeki bir kızı yanlışlıkla öldürmesinin ardından, sonunda köylüler esiri katleder. Esirin katlinden sonra, savaşın bittiği haberi gelir. Sembolik bir sahneyle gömülür esir. Kamera

mezara ve tabutun üstüne toprak atan ellere odaklanır. Başlarda onun ölümünü tartışan köylüler, en sonunda köyde sıra dışı bir olay olmadığı konusunda ortak karara varır. Tabutun üstüne attıkları toprak, belleklerini de örter.

Köydeki çocuklar ise tüm bu portreye zıtlık çizer. Yetişkinlerin ayrımcılığına karşın, onlar yüzlerini çamura bulayarak kendilerini zenciye benzetmekte bir beis görmezler. Köylülerin onu öldürmeye karar vermelerinden sonra, onun kaçmasına yardım etmeye çalışanlar da yine çocuklar olur.

Oshima'ya göre devletin öldürmeyi meşru kabul ettiği iki durum vardır: "Savaş ve ölüm cezası. Biz savaşa kadar ölüm cezasına da karşıyız. Var olmalarına şiddetle karşı çıkıyoruz. Ama bu karşı çıkma ve reddin, artık devletle uğraşmaya tenezzül etmeyecek kadar düşünce yüceliğine erişmiş bir insan tarafından ilan edilmesi gerekir." (1)*Death by Hanging(Kōshikē, 1968)* bu fikirden yola çıkar. Filmin konusu liseli bir kızı öldürme ve tecavüz suçundan dolayı idam cezasına çarptırılan Kore asıllı genç Ri Çin-u'nun gerçek hikâyesinden alınmıştır. Oshima bu hikâyeden yola çıkarak idamında ölmeyen karakter Ri'yi yaratır. Oshima, Ri'nin Japonya'nın savaş sonrası yetiştirdiği en akıllı, en duyarlı genç insan tipini temsil ettiğini, söyler.(2)

Film belgesel tarzında başlar. Japonya'da insanların idam cezası hakkındaki görüşlerini yansıtan istatistikler verilir. İdam evi ve idam süreci tüm detaylarıyla gösterilir. Ri idamdan sağ çıkar, fakat bilincini yitirir. İdam görevlileri Ri'yi tekrar idam edebilmeleri için onun bilincinin yerini gelmesi ve suçunu hatırlaması gerektiğini söylerler. Bu hatırlatma sürecine girilmesiyle beraber film belgeselden kurguya geçiş yapar.

İdam görevlileri Ri'nin hafızasını geri getirmek için, onun geçmişini canlandırmaya çalışırlar. Fakat canlandırdıkları karakter Ri'nin kendisinden çok Japonların gözündeki Koreli stereotipidir. Annenin sağır ve dilsiz, babanın alkolik olduğu bir Koreli aile canlandırılır. Onlara göre Japonya'da yaşayan Kore kökenli ailelerde, annenin pasif, babanın sorumsuz olduğu bir yapı bulunur. Çocukları ise belki

de Japon kökenlilerden daha başarılıdır. Bu açıdan bakıldığında Japon toplumunda Kore kökenlileri fazlalık ve tehdit görme yönünde bir eğilim olduğu söylenebilir. Ri'ye bireysel boyutta Koreli kimliğini hatırlatmaya çalışmaktaysa büyük zorlukla karşılaşır. *The Catch*'te Japonlar ten rengi farklı olduğundan dolayı esiri rahatlıkla kendilerinden ayırıp ötekileştirebiliyorlardı, fakat iş bir Koreli'ye geldiğinde aralarında fiziksel açıdan büyük farklar yoktur. Koreli ve Japon arasındaki ayırım daha çok politik sebeplere dayanır.

Oshima *Death by Hanging*'de Ri karakteriyle idam cezasını ve Korelilere karşı yapılan ayrımcılığı eleştirmiştir. En sonunda Ri'yi gerçekten asmasıyla onu bir çarمیğa



gerilen İsa temsiline benzetir.

Nagisa Oshima tüm yönetmenlik kariyeri boyunca filmlerinde biçim ve düşünce arayışını sürdürdü. Kitabına verdiği isimle bir "Özgürlük Arayışı"ydı bu. Özgürlük arayışında tabuları, yasaları ve devleti karşısına almaktan hiçbir zaman geri durmadı. Gerektiğinde salt provokasyon amacıyla yarattı filmlerini. Kuşkusuz Japon sinemasının en cesur yönetmeniydi o. *The Catch* ve *Death by Hanging* de bunu kanıtlar nitelikte filmler.

Harun Yörük

[1] Nagisa Oshima, *Özgürlük Arayışı*. Afa Yayınları, İstanbul: 1991, sf. 98-99

[2] Oshima, a.g.y.

1960'larda bağlı oldukları büyük şirketlerden ayrılıp kendi bağımsız filmlerini yapan, daha geniş bir özgürlükle hareket eden yönetmenler Japon Yeni Dalga Sineması'nı (Nuberu Bagu) oluşturmuşlardı. Akımın en etkin yönetmenlerinden olan Oshima'nın bağımsız olarak çektiği ilk filmlerinde ekonomik anlamda gelişen ve sözde refah düzeyi yükselen, modernleşen Japonya'daki kültürel ve politik çatışmalar ve içinde bulunulan ahlaksal ve ruhsal boşluk öne çıkan temalardandır.

Yönetmenin *Pleasures of the Flesh* (*Etsuraku*, 1965) filmini ele alırsak, Nuberu Bagu'nun favori temalarından suç ve cinsellik öğelerini öyküsünün her bir noktasına yerleştirdiğini görüyoruz. Genç bir kıza özel öğretmenlik yapan Wakizaka zamanla ona aşık olur, fakat kız onunla bir ilişki düşünmemektedir. Ayrıca, kız bir adam tarafından tecavüze uğramıştır ve ailesine sürekli şantaj yapılmaktadır. Bunun üzerine ailesi kızından habersiz, güvendikleri Wakizaka'dan



şantajcı adamı ortadan kaldırması için yardım ister. Wakizaka sevdiği kız için görevi rahatlıkla kabul eder ve şantajcayı öldürür. Bu sırada cinayetin işlenişine tanık olan bir adam, elinde para dolu bir bavulla öğretmenine evine gelir. Devletten yüksek bir miktar para dolandırmış bu adam beş sene hapis yatacağını, çıktığında da parayı olduğu gibi kendisinden geri alacağını, söylediğini yapmazsa cinayeti polise ihbar edeceğini söyler. Adam hapse girdikten sonra, kızın başka bir adamla evlenmesiyle de duygusal yıkıma uğrayan öğretmen, beş sene boyunca

paranın tümünü harcamayı, paranın keyfini sürerek kendini zevke ve eğlenceye vermeyi ve beş senenin sonunda da intihar etmeyi planlar. Arzuladığı kadınları parasıyla elde etmeye çalışan, yetmedikçe tüm gücüyle mücadele veren Wakizaka, bir suç ve şehvet batağının içine hızla sürüklenir. Hayatında cinayetler, mafya ilişkileri, uyuşturucu, fahişeler eksik olmaz ve aradığı mutluluk ve tatmin duygusuna bir türlü ulaşamaz.

Bu filmde, Oshima'nın birçok filminde olduğu gibi, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki dönemde hızla endüstrileşen, zenginleşen ve modernleşen Japonların yaşadığı sosyal ve kültürel değişimin kendini yansıttığını görüyoruz. Filminde çizdiği sınıf atlama hayalleri kuran, lükse ve paraya düşkün, hep daha fazlasını isteyen, hiçbir zaman arzularını tatmin edemeyen, hedonist, açgözlü kahramanlarıyla dönemin yozlaşmış Japonya'sı üzerine sosyal bir yorum getirir. Birbirine güvenmeyen ve hep birbirinin ardından iş çeviren, bencil ve irade yoksunu kişilerin yaşadığı bir dünya resmeden film, bu yönüyle Amerikan film-noir'larını andırır.

Pleasures of the Flesh'te diğer Oshima filmlerinden farklı olarak, hikayenin tümüne yayılmış seks ve şiddet olayları, detaylı ve graphic bir şekilde değil de, mümkün olduğu kadar uzak mesafeden ya da ekran dışı haliyle anlatır. Buna rağmen klasik Japon sinemasına kıyasla suç ve cinsellik dozu daha uç noktalarda ve daha yoğun ve yaratıcı bir biçimde verilir. Filmde Nuberu Bagu'ya özgü sıra dışı, deneysel sahnelere rastlarız, Oshima biçimsel oyunlara girmekten çekinmez. Bir sahnede, cinsel ilişki sırasında kendinden geçen kadının yüzünü farklı açılardan çekilmiş görüntüsü, Wakizaka'nın gözleri, kadının tırmıkladığı sırtı gibi görüntüler çeşitli kombinasyonlarla üst üste bindirilmiş olarak ve tuhaf, düzensiz bir müzik eşliğinde verilir ve hipnotik bir etki yaratır.

Bir diğer filmi 1967 tarihli *Sing a Song of Sex* (*Nihon Shunka-Kô*)'te ise dört delikanlıdan oluşan liseli bir arkadaş grubunun cinsel fantezileri ve kadınlar ve toplumla olan sorunlu ilişkileri konu edilir. Arka planda ise politik çekişmelerin yaşandığı, dünyadaki



olaylardan etkilenen değişim içinde bir Japonya vardır. Bir yanda Ulusal Kuruluş Günü kutlanırken, diğer yanda kutlanmasına karşı olan anti-milliyetçi gruplar sokaklarda protesto yapmaktadır. Bazı öğrenciler Vietnam Savaşı'na karşı imzalar toplanmakta, gitarlarla barış şarkıları söylemektedir. Bütün bunlar olurken dört liseli neyle uğraşacaklarını bilemez serseri ve başıboş bir halde sokaklarda dolaşırlar, kızlara laf atarlar. Çevrelerine karşı asi ve aykırı gözükmeye çalışırlar. Örneğin, lisenin çıkışında durup ağızlarına üç-dört tane sigara koyup hepsini aynı anda içerler. Oshima, karakterlerini geniş planlarla, onları gösterilerin, afişlerin, reklamların, bayrakların önünde konumlandırarak etkisinde kaldıkları dönemin ruhunu da gösterir.

Pek yüz bulamadıkları üç kişilik bir kız grubunun peşine takılmalarının ardından, kızların hayran olduğu özgürlükçü, aktivist, sanatsever bir öğretmenleriyle aynı mekanlarda takılıp, hep birlikte içerler. Öğretmenlerinin onlara öğrettiği kızlarla teker teker ilişkiye girilmesini konu edinen şarkı erkek grubunda saplantı haline gelir. Öğretmenin gaz zehirlenmesi sonucu ölmesinin ardından pek üzülmeyen, duygusal tepki geliştiremeyen erkek grubu, öğretmenin cenazesinde, kızların

yanında onlara hitaben, fırsat buldukları her yerde, en uygunsuz ortamlarda bile bu şarkıyı söylemeye devam ederler. Kızlara öğretmeni kendilerinin öldürdüğünü söylemek gibi eşek şakaları da yaparak eğlenirler. Bu sahnelerde Oshima'nın radikal, tabuları deviren, Japon toplumunun ahlaksal normlarına saldırı niteliğindeki yaklaşımı çok belirgindir. Bu açıdan, kendisinden bir önceki yönetmen kuşağından farklıdır. Mesela, fedakarlık, toplumla uyum içinde yaşamak, büyüklere saygı, ölçülülük gibi değerlerin vurgulandığı Ozu filmlerine karşıt bir yerde durmaktadır. Öte yandan, Oshima'nın Japon gençliğine ve solcularına kuşkuyla yaklaştığını düşünmek de mümkün. Karikatürize bir biçimde çizilmiş hippiler, bütün ülkelerin bayrakları altında bir ağızdan söylenen savaş-karşıtı marşlar, işçi marşlarını da Oshima'nın alaycı ve mizahi bir üslupla ele alması, mesafeli durması da bunu gösteriyor.

Bu iki filmde cinsellik ve şiddetin keyfi, deneysel ve aşırı kullanımı hem kendisinden bir önce gelen sinemacı kuşağına ve hem de Japon muhafazakarlığına tepkisiyle örtüşüyor. *Pleasures of the Flesh*'te yozlaşmış kapitalist bir dünyayı anlatırken *Sing a Song of Sex*'te gençliğin içinde bulunduğu yabancılaşmayı, cinsellik takıntısını işliyor. Bu filmler, Japonya'ya dair geçmişine ve kendi dönemine ait ahlaksal ve kültürel tüm değerlere karşı yıkıcı, bozucu bir tavra sahip. Fakat, bu filmlerinde sinik ve nihilist olarak görülebilecek Oshima yıktığının yerine inşa edilebilecek yeni değerler sunmayı düşünmüyor.

Can Önalın

"Hayal gücü düzenin düşmanıdır, düzensizliğe ve suçun renklerini taşıyan her şeye tapar." (1) (Marquis de Sade)

Marquis de Sade: Yazar, politikacı, devrimci aktivist, liberten, hayalperest. Bir toplum düşmanı. Bireysel özgürlüğü kısıtlayan tüm otoritelere ve kurumlara karşı isyan etti Sade. Bu yüzden ömrünün büyük bir kısmını hapishanelerde ve akıl hastanelerinde geçirdi. Yaşarken ve yazarken doğadan başka bir gücün egemenliğini tanımadı. Eserlerinin merkezine erotizm ve şiddeti oturttu; bunların uygarlık tarafından asla yok edilemeyecek yegâne değerler olduğuna inanmıştı çünkü. İki yüz yıldır süregelen büyük Sade'in gizlice okunmasını engellemedi; hatta yazarın yapıtlarını kült konumuna erdirdi.

Fikirleriyle pek çok kişiye ilham veren Sade ile aynı yolda yürümeyi tercih etmiş sanatçılardan biri de Nagisha Oshima'dır şüphesiz. Doğanın insana esinlediği arzulara ket vuran, bireyin yaşam enerjisini emip kurutan gelenekleri kendine mesele edinmiş bir yönetmendi Oshima. Ona göre sinema, toplumsal düzene başkaldırı aracı ve bir mücadele alanıydı. Filmlerinde toplum dışına itilmişlerin, alt sınıf insanların, asilerin, katillerin hikâyelerini anlattı. Tıpkı Sade gibi, Oshima'nın da eserlerinin odak noktasında cinsellik ve suç yer aldı. Hatta bir röportajında başlıca amacının bu iki unsuru tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermek olduğunu söylemiştir.(2) Çektiği filmlerin otoritelere "müstehten" bulunması nedeniyle ülkesi Japonya'da yargılandı. Suçlamalardan beraat etse de, yasaklar ve sansürlerle boğuşmaya devam etti.

Oshima'nın üç filmi, *Seishun zankoku monogatari* (*Cruel Story of Youth*, 1960), *Ai no korida* (*In the Realm of the Senses*, 1976) ve *Ai no borei* (*Empire of Passion*, 1978), ele aldıkları temalar ve sahip oldukları üslup yönünden kendi aralarında taşıdıkları bütünlük sebebiyle yönetmenin auteur kimliğini vurguluyor; bu yüzden de filmografisinde önemli bir yerde duruyor. Ancak bunun da ötesinde bu üç film, izleyicinin Sade'in yapıtlarıyla daha dolaysız bir ilişki kurabilmesine imkân tanıyor. Bu ya-

pıtlar içinde özellikle Eugénie adlı genç kıza verilen libertenlik eğitimini konu edinen *Yatak Odasında Felsefe* (*La Philosophie dans le boudoir*) ile Oshima'nın filmleri arasında söylem bakımından akrabalık bağı sezebilmek mümkün. Dolayısıyla insan doğasının özgür bırakılmasına dair bu ortak söylemi daha iyi anlayabilmek için yönetmenin bahsi geçen üç filmine *Yatak Odasında Felsefe*'nin sunduğu çerçeveden bakmak yersiz bir çaba olarak görülmemeli.

Seishun zankoku monogatari

Oshima'nın ikinci uzun metrajı olan *Seishun zankoku monogatari* (her şeyden önce bir "kayıp kuşak" hikâyesi. İkinci Dünya Savaşı sonrası Japonya'da yetişen yeni kuşak, öncekilerin sahip olduğu ideallerin ülkeyi sürüklediği felaketin farkındaydı. Bu farkındalık onları toplumun dayattığı her türlü değere



kuşkuyla yaklaşmaya ve geleneklerle şiddetli bir çatışmaya götürüyordu. Japonya'daki toplumsal çözülüş ve eski kuşaklarla yeni kuşak arasında yaşanan anlaşmazlıklar, aynı dönemin birçok filminin üzerinde durduğu bir mesele oldu. Örneğin usta yönetmen Yasujiro Ozu da *Tokyo boshoku* (1957) filminde bu dönemin bir ailesinin yaşlı ve genç fertleri arasındaki anlayış farkını melodramatik bir havayla perdeye aktardı. *Tokyo boshoku* da temelde Oshima'nın filminin yaptığı gibi genç bir kızın ailesine yabancılaşmasının ve ailesinin onayını almadan bir ilişkiye girmesinin yıkıcı sonuçlarla dolu hikâyesini anlatıyordu. Ne var ki Oshima, Ozu'nun giriştiği türden durağan ve kasvetli bir anlatıma yüz vermeyecek, ailenin yaşlı babasına saygıda kusur etmemeyi umursamayacaktı. Hikâyenin onu ilgilendiren tek

kısmı gençlikti. Gençliğin halet-i ruhiyesini aslına uygun bir biçimde yansıtabilme için de enerjik bir üsluba sırtını dayadı.

Seishun zankoku monogatari (1960)'nin odak noktasında Kiyoshi ve Makato'nun yaşadığı toplum dışı ilişki yer alır ve bu ilişkinin dinamiklerini ikilinin birbirleri üzerinden tatmin ettiği arzular oluşturur. Aslında Kiyoshi, Makato'yla tanışmadan önce de doğasının esinlediği neyse onu yerine getiren birisidir. Ekseriyetle içgüdülerine göre hareket eder, sokak çeteleriyle kavgalara karışır, gücünü göstermekten zevk alır ve kadınlarla geçici ilişkiler kurar. Makato'yla ilk sevişmesi sırasında bile despotça bir tavır takınır; kızın üzerindeki gücünü sınıyor gibidir. Kısacası acımasızlığı bir ahlak bozukluğu olarak değil; bir erdem olarak benimsemiştir, tıpkı *Yatak Odasında Felsefe*'nin karakterlerinden Dolmancé'nin bir tiradında buyurduğu gibi.(3)

Makato'nun Kiyoshi'yle birlikte yaşamaya karar vermesiyle birlikte gençliğin aile, okul gibi cinsel özgürlüğü baskılamaya çalışan kurumlarla yaşadığı gerilimler iyiden iyiye kendini göstermeye başlar. Bedenleri üzerinde söz sahibi olmaya çalışan hiçbir otoriteye muhtaç olmak istemeyen aşıkklar, yaşamak için gereken parayı suç işleyerek edinirler. Toplumsal yasaları çiğnemek de başkaldırıların bir parçası haline gelmiştir. Her ne kadar film Makato ve Kiyoshi özelinde ilerlese de, Oshima öğrenci hareketlerini ve protestolarını da kadrajına alır zaman zaman. Böylelikle ülkesindeki gençlerin yerleşik değerlere karşı verdikleri mücadelenin daha genel bir çerçevede de yürümekte olduğunu ortaya koyar.

Makato ve Kiyoshi, bir arada kalabilme için sarf ettikleri onca çabaya rağmen, mutsuz olmaya mahkûmdurlar. Zira özgür olmaya çalışırken bir yandan da birbirlerini sahiplenme savaşına girerler. Bunun sonucunda, ilişkileri bir çıkmaza sürüklenir. Belki de Kiyoshi, Sade'in çizdiği yoldan ayrılmakla, yani kadınlardan sadece yararlanmayı bırakıp onlardan biriyle duygusal bir bağ kurmakla hata etmiştir; çünkü Sade'a göre aşk, yalnızca metafizik nitelik taşıyan hazlar getirebilir. Doğanın sunduğu hazlar ise bundan çok daha değerlidir. Üstelik ancak bu hazlar insana

özgürlük getirebilir.(4) Bu tema, *Ai no corrida* (1976) ve *Ai no borei* (1978)'de daha belirgin bir biçimde karşımıza çıkar.

Ai no corrida

Yönetmenin sinemasının ülke sınırlarının dışında tanınmasını ve takdir edilmesini sağlayan, tabu deviren sahneleriyle hayranlık uyandırdığı kadar tepki de toplayan *Ai no corrida* (1976), Oshima'nın üslup yönünden



Sade ile en çok benzeştiği film belki de. Nasıl ki Sade, eserlerinde cinselliği estetize etmeye çalışmadıysa ve alınan zevkin sapabileceği bütün yolları okuyucusuna aslına sadık olarak aktarma kaygısıyla hareket ettiyse, Oshima da bu filmi bedensel hazları en yalın haliyle tanıma çabası içerisinde çekti. Sonuç olarak ortaya hiçbir vücutsal sıvıdan veya anaakım seyircinin "tuhaf" hatta "kötücul" bulabileceği cinsel pratikten arındırılmamış bir başyapıt, bedenın başyapıtı çıktı.

1936 Japonya'sında yaşanan bir olaydan esinlenilerek yapılan film, ülkede militarizmin güçlendiği savaş öncesi dönemde Kichizo ve hizmetçisi Sada'nın boğucu toplumsal atmosferden kaçarak yaşadıkları birlikteliği anlatır. Farklı sınıflara mensup bu iki insanın yollarını keşiştiren, bireysel özgürlüklerini sonuna kadar yaşama istekleridir. Bu isteklerini de kendilerine ait bir dünya kurarak gerçekleştirirler. Böylelikle hazlarına kısıtlamalar getirmeye çalışan dış dünyanın içinde var olmayı reddetmiş olurlar. İlişkileri iktidarla girilen politik bir mücadeleye dönüşmüştür. Bu noktada Oshima'nın karakterlere "gıyırıldığı" çıplaklığın payını da göz ardı etmemek gerek. Yönetmenin sinema dilindeki apaçıklık, izleyiciden fantezilerinin alanını genişletmek

için gereksinim duyduğu bir parça örtüklüğü dahi esirgemiş, nihayetinde de onu perdeye gördüğü bu başkaldırının altyapısını oluşturan toplumsal çatışmalar üzerinde düşünmeye itmiştir. Başka bir deyişle, *Ai no corrida* (1976) erotik bir film değil; politik bir filmidir ve bu politik tavrını izleyenlere baştan çıkarıcı imgelemler sunmamasına borçludur.

Kichizo, Sada'nın "ahlaksız eğitimci"dir. *Yatak Odasında Felsefe*'de Dolmancé'nin Eugénie'ye yaptığı gibi, yalnızca kendi alacağı hazı düşünmeyi ve arzularından utanmamayı; zevklerinin ve fantezilerinin açtığı yolda ilerlemek için her yerin, her anın uygun olduğunu öğretir Sada'ya. Sada, daha duyarlı bir bedene sahip olduğundan kendi doğasını tanıma ve arzularını çeşitlendirme konusunda zaman içinde Kichizo'yu bile geride bırakacaktır. Ancak Kichizo'nun geride kalmasının asıl sebebi Sada'ya aşık olması, bu yüzden de prensiplerinden ödün vermeye başlamasıdır. Sada'ya acı vereceğini düşündüğü şeyleri yapmayı reddeder. Artık tek amacı sevdiği kadının zevk almasını sağlamaktır. Böylece Kichizo, gitgide kendi doğasına yabancılaşacak ve ölüme bir adım daha yaklaşacaktır. Sade, Kichizo'nun da içine düştüğü türden bir aşkı şöyle betimlemiştir: "Duyuların sonucunu bizim içimize gömerek, bizi asla bir şey göremeyecek hale sokan, ancak çılgınca tapılan bu nesneyle var olmamıza yol açan bu sarhoşluk ne büyük bir aldatmacadır! Yaşamak bu mudur?"(5)

Ai no borei

Cannes Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü kazanan hayalet hikâyesi *Ai no borei* (1978), Oshima'nın yukarıda sözü edilen iki filminden farklı bir yerde duruyor. Bu farklılık, yönetmenin daha sembolik ve üstü örtük bir anlatımı tercih etmesinden ileri geliyor. Oshima'yı böyle bir seçim yapmaya iten sebep ise diğer iki filmin karakterlerinin aksine *Ai no borei* (1978)'dekilerin doğayla uyum içinde bir yaşam sürdürmelerinin olanaksızlığı. Zira Seki ve kendisinden yaşça küçük Toyoji arasındaki yasak ilişkiyi konu alan filmdeki olaylar 19. yüzyıl sonu Japonya'sının bir köyünde yaşanır. Köy halkının

toprak sahibi için çalışmak zorunda olması topluluğun üyelerini sürekli bir arada bulunmaya mahkûm etmiş, bireye nefes alabileceği bir alan bırakmamıştır. Herkesin birbirinin denetleyicisi konumunda olduğu bu toplulukta hayatı yönlendiren kuralların son derece sıkı ve bağlayıcı olması kaçınılmazdır. İlk bakışta önemsiz gibi görünen gündelik dedikodular bile bireylerin davranışlarını düzenleyen kontrol mekanizmaları haline gelir. İşte böyle bir çevrede aşklarını yaşamak durumunda kalan Seki ve Toyoji de arzularını daima denetim altında tutmaya, isteklerini tatmin edebilmek için "uygun" yeri ve zamanı beklemeye mecburdur.



Etrafını çevreleyen sürüden pek çok yönden ayrılan Toyoji'nin Seki tarafından arzulanması aslında hiç de şaşırtıcı değildir. Toyoji, içine doğduğu topluluğun benimsediği ahlak kurallarını değersiz bulur. Seki'nin kocası Gisaburo gibi kanaatkâr değildir; hep daha fazlasını ister. Şiddet eğilimlerini bastırmaya çalışmaz. Seki ve Toyoji'nin ilk sevişmesi, Toyoji'nin zorlamasıyla olmuştur ne-redeyse. Ne var ki Toyoji, acımasız doğasının buyruklarına tamamen teslim olabilmek için gerekli imkânlardan yoksundur. Yoksunluğu, Seki'yle kurduğu ilişkide kıskançlık olarak tezahür eder. Kendisinin Seki'yle birlikte görülmesi dahi uygun değilken Gisaburo'nun her an onunla bir arada olması Toyoji'yi öfkeliyor. Sade'nin ölümcül olarak gördüğü sahiplenme hatasına Toyoji de düşer sonunda: Seki'yi, Gisaburo'yu öldürmek için ikna eder. Bu şekilde rahatça birlikte olabileceklerdir. Toyoji ve Seki, yaptıkları plan sonucunda Gisaburo'yu öldürüp bir kuyuya atarlar. Ancak cinayet onlara yalnızca huzursuzluk getirecektir. Gisaburo'yu öldürdüklerinin ortaya çık-

masından korktuklarından buluşmalarını gizli tutmaya devam etmek zorundadırlar. Üstelik vicdanları da onlara rahatsızlık vermeye başlar; yaşadıkları topluluğun değerlerini istemsizce içselleştirmişlerdir çünkü. Vicdanlarındaki bu rahatsızlık, Gisaburo'nun hayaleti olarak cisim bulur ve maddi dünyada, aralarından dolaşır.

Filmde kuyu imgesi önemli bir yer tutar. Gisaburo'nun cesedinin atıldığı kuyu, yaşam ve ölüm arasındaki geçiş kapısıdır. Toyoji ve Seki'nin kuyunun çağrıştırdıkları karşısında duydukları irrasyonel korku film boyunca hissedilir. Toyoji yakmak için topladığı yaprakları; Seki ise sakeyi kuyuya döker. Adanan bu adaklar öte dünyanın etkisinden kurtulmalarına yetmeyecektir. Toyoji ve Seki'nin kuyuya inip seviştikleri sahne, spiritüel âleme dayandırılarak oluşturulan yasalara



tamamen boyun eğdiklerini açık eder. Kuyu, izleyicinin filmle Japon sinemasının başyapıtlarından *Onibaba* (1964) arasında bir bağlantı kurmasını sağlar aynı zamanda. İki film de doğalarını serbest bırakmaya çalışan karakterler üzerine kuruludur. Ancak Kaneto Shindo, Oshima'dan daha iyimser bir tavır takınmış, öte dünyadan gelerek zihinleri rahatsız eden canavarı kuyuya düşürmüştür. Oshima, tam aksine, doğanın yenilgisini öngörür.

“Sade’i Yakmalı Mı?”

Sade ve Oshima'nın eserleri, sahip oldukları üslup ve söylem bakımından pek çok noktada örtüşüyor ve örtüştikleri bu noktalar insanın özü hakkında daha önce yüzleşmeye cesaret edemediğimiz gerçekleri fısıldıyor kulaklarımıza. Bu eserlerin her şeyden önce insanı tanıma çabası içinde oluşturulduklarını püriten ahlakçılığın yaftalamalarından etki-

lenmeden idrak edebilmemiz gerekiyor. Ancak bu gerekliliği yerine getirdikten sonra bu iki büyük sanatçının toplumsal yaşamın insan doğasında oluşturduğu tahribatlara dair sundukları argümanların üzerinde etraflıca düşünme imkânını elde edebilir, kendi özgürlüğümüze toplum tarafından çizilen sınırları daha net görebiliriz.

Eylem Taylan

- [1] Sade. Yatak Odasında Felsefe. Çeviren: K. Sadi. Ayrıntı Yayınları, 2009, sf. 58
 [2] <http://www.criterion.com/current/post-s/1107-empire-of-passion-interview-with-nagisa-oshima>
 [3] Sade. Yatak Odasında Felsefe. Çeviren: K. Sadi. Ayrıntı Yayınları, 2009, sf. 78
 [4],[5] Sade. Yatak Odasında Felsefe. Çeviren: K. Sadi. Ayrıntı Yayınları, 2009, sf. 108

Oshima'nın filmografisi ağırlıklı olarak dönemin hakim ideolojilerine eşit uzaklıkta durarak hem sol hem de sosyalizmi otopsiye yatırırken aynı zamanda, militarizm ve milliyetçilik gibi sağ muhafazakar ideolojiyi de eleştirel bir tavır içindedir.

Bu eleştirileri sonucunda herhangi bir kesime dahil olmadan kendi yapım şirketini kurarak yönetmenliğinde auteurluğunu güçlendirdiği ve dünya çapında ses getiren yapımlara imza atmaya başlar. Bu süreçte Japon sinemasını dünyaya tanıtacak sınırları ihlal eden, cesur ve yasaklanan filmleriyle gündeme gelir. Ardından gelen 1983 yapımı *Mutlu Noeller Bay Lawrence*(*Furyo*) filmini yönetir filmde dönemin tanınmış oyuncularını da yer alır.

Yabancı, düşman kavramları üzerinden öteki'yi anlatmaya kafa yoran yönetmen için çelişkileri ve duyguların topografyasını ortaya koymak temel meselesidir. Bu yönelimi *Mutlu Noeller Bay Lawrence*'in de geçerlidir. Bir açıdan öteki kavramını otopsiye yatırır.

1942 yılında Java'da bir Japon esir kampında geçen film, savaş, militarizm ekseninde bir erkek öyküsü diyebiliriz. Ağırlıklı Savaş'ın çarpıcı etkilerinin erkek doğası üzerindeki izdüşümlerine odaklanan yönetmen Oshima, tahakküm, hegemonya, öteki, gibi savaşın ontolojisine ilişkin ayrıntıları erkek doğasındaki yansımalarını başarıyla yakalamış. Oshima iyi kötü, onur, onursuzluk, gibi temel dikotomileri ve çelişkileri dört ana eril karakter üzerinden yansıtmış.

Japon kültürüne ve diline hakim olan John Lawrence rolünde Tom Conti oldukça iyi bir oyunculuk ortaya koyuyor. Yono ise kampı yöneten onur ve disipline önem veren bir Japon askeridir. Yono'yle birlikte kampı yöneten Gengo Hara da filmde önemli karakterlerden biridir. Jack Celliers ise İngiliz Askeri rolünde canlandıran dönemin önemli rock starı David Bowie. Her ne kadar Tom Conti kadar olmasa da başarılı bir performans ortaya koyduğu söylenebilir.

Özellikle Lawrence'ın, Yono ve Gengo Hara ile dialogları iki kültür arasındaki çelişkiyi, savaşın beyhudeliğini, zaferin bedelini vurgular. Bu bağlamda Lawrence'ın "Bazen zaferin zor taşındığı anlar vardır" cümlesi filmin en derin alt metinlerinden biridir. Lawrence

karakteri bir anlamda metaforik olarak vicdan ve sağduyu olarak temsil edilir. Bu karakter üzerinden Oshima, hep ötekileştirilen Japonları bir batılı gözünden yer yer empati kurularak kültürel çelişkilerinin zaaflarının, anlaşılmasına bir zemin oluşturur.

Yono'nin verdiği önemli cevaplardan biri de "olmak ya da olmamaktır". Bir açıdan bu cümle savaş ya da barış, ölüm ve yaşam gibi temel dikotomilerin yansımaları olarak işlev görür filmde. Her şey birbirinin zıddıyla var olur bir anlamda. Yono de filmin bütününe sirayet etmiş çelişki ve arafta kalma halini yansıtır. Aslında bu arada kalmışlık dört ana karakterin de en derinlerine nüfus etmiştir bu duygu filmin en güçlü damarlarından birini oluşturur.

Kimi eleştirilerde Kuwai Köprüsü ile kıyaslanan film, Oshima ve Japon sineması için oldukça önemli sayıldığını vurgulayalım. Kuwai köprüsü gibi Japon esir kampında önce öteki



olarak karakterlerin bir anlamda film süresince dönüşümlerine de şahit oluruz.

Sinema öncelikle ulusu, ulus yapan, muhayyel cemiyet dediğimiz büyük anlatıların, mitlerin ve kendilerine ilişkin ortak imgelerin var olduğu güçlü bir temsil alanıdır. Oshima da sinemanın bu gücünü bir auteur titizliğiyle ortaya çıkararak iki düşman ulusu ortak bir hikaye platformunda birleştiriyor. Bir açıdan anaakım sinemanın kullandığı en önemli kategori olan ötekiyi yapışöküme uğratarak belki de ustalıklı yıkarak Öteki'nin bakış açısını derinlikli bir zeminde oldukça zengin bir sinematografi ve müzik kullanımıyla sunuyor

Daha önceki filmlerinde dile getirdiği sağ ve sol ideolojilerin çatlak alanlarını verdiği gibi Merry Christmas Mr. Lawrence'da ise savaş ve militarizm gibi eril ideolojilerin ciddi bir eleştirisi hakimdir. Filmin erillik ve maskülenlik üzerine dayanan damarı, feminist sinema

eleştirisi için hegemonik erkeklik konusunda da yaratıcı okumaların yapılacağı bir zemin sunuyor.

Mekan ve İktidar'ın Dilinden Biyo-İktidara

Film 2. Dünya savaşını bir mikro kosmos olarak yansıtan Japon esir kampında geçiyor. Katı hegemonik ilişkilerin hüküm sürdüğü Japonların savaşın acısını ve ötekiliğin marazlı yaralarını batılı Anglosakson erkekler üzerinden sorguladığı ve temize çektiği bir yapı var karşımızda. Filmde ana karakterlerden birinin de esir kampı yani mekan olduğunu söylersek yanlışmayız sanırım.

Yer yer işkence sahneleriyle pek çok savaş kuralının çiğnendiği esir kampıyla hapisane arasında gidip gelen melez bir yapı. Michel Foucault kadim eseri Hapishanenin Tarihi'nde dile getirdiği gibi mekanın karakterler üzerindeki ezici ağırlığını görebiliyoruz Foucault bu tarz yapılar için "hapisane tipi kurumlar" terimini kullanır. Hapishaneler disiplinci toplumunun temelini oluşturur. Bireyler iktidarın ağır dışı çarkları karşısında denetimin ve cezalandırmanın hakim nesnelere dönüşürler. İktidar mekanığı üzerine fazlasıyla kafa yoran Foucault bunun yasak, sansür ve inkar üzerinden işlediğini savunurken biyo-iktidar kavramsallaştırmasıyla da "tahakküm ve hegemonya ilişkileri sonucunda" bedenlerin nasıl uysal ve tabii kılındığını, hapisane, gibi kurumların da bedeni uysallaştıran önemli hegemonik kurumlar olduğunu öne sürer. Şiddetin dışlanmasıyla birlikte beden iktidar tarafından kuşatılmasında Foucault'un disposif olarak adlandırdığı somut düzenlemeler göze çarpar. Tıpkı Oshima'nın sinematografisinden perdeye yansıyan bu disposifler mimari yapı, mahkeme sahnesi, İngiliz askerlerine yapılan bedensel ve ruhsal işkence teknikleri ve normlar üzerinden vücut bulur.

Oshima bir mikro kosmos olarak kurduğu ve hapisane tipi yapı olarak yansıttığı esir kampı üzerinden tüm ideolojilerin içine sinmiş olan disiplinci ve denetimci özü başarıyla sinema perdesinden yansıtır. Zaten bu nedenle de savaş filminden çok "psikolojik drama" özellikleri taşır film. *Mutlu Noeller Bay Lawrence* filmi başarılı kılan temel noktalardan biri de Oshima'nın duygular alanına temas eden gücüdür. Savaşın yıkıcı görüntüleri ve

imgeleri yerine insan doğasına ve duyguların savaşına odaklanır. Ulusların kolektif belleklerin duygular üzerinden hareket ettiği zemini gözler önüne serer. Savaşan iki ulus olmalarına karşın, Selliers ile Yonoi'nin yakınlaşmaları ve filme adını veren replik bir yılbaşı mitiyle iki düşman, savaşan ulus ya da mahkum gardiyan ilişkisi bir açıdan Oshima tarafından yapışöküme uğratılır.

Maskülenlik, Militarizm ve Hegemonik Erkeklik

Oshima baştan sona bir erkek hikayesi anlatır bizlere. Ama yüceltilen kahramanlıklardan ziyade, zayıf, çelişkili, acı çeken, yönleriyle hepsi gerçek karakterlerdir. Mutlak iyilerin ya da mutlak kötülerin olmadığı herkesin doğasında acıma kadar acımasızlığın, merhamet kadar merhametsizliğin de bulunduğu bir anlatıdır. Oshima bilinen savaş, militarizm ve maskülen yapı arasındaki ilişkiyi esir kampı ortamında eleştirel hegemonik erkeklik üzerinden ustalıkla bir biçimde kurgulamıştır.

Connell'in tabiriyle hegemonik erkekliği ortaya koyan olmazsa olmaz kurumların başında ordu ve askerlik gelir. Sıkı disiplin, tabiyet rejimlerinin hakim olduğu bu kurumlar eril tahakkümü de meşrulaştırılır. Bu anlamıyla Oshima militarizm üzerinden iktidarı anlamada önemli bir analiz kategorisi olan erilliğin de kültürel anlamda eleştirisini ortaya koyar. Sonuçta *Mutlu Noeller Bay Lawrence*, öne çıkan oyunculukları ile Japon ve dünya sinemasının klasikleri arasında olduğunu kanıtıyor.

Esen Kunt

Kaynakça

Michel Foucault, *Özne ve İktidar*, Ayrıntı Yayınları, Seçme Yazılar 4, 2. Baskı, İstanbul, 2007

Serdar Öztürk, *Mekan ve İktidar* Filmlerle İletişim Mekanlarının Altpolitikası, Ankara: Phoenix kitap, 2012.

99 yapımı *Tabu(Gohatto)*, Oshima'nın son eseri olmasının yanında muhteviyatı açısından da oldukça ilgi çekici ve sansasyonel sayılabilecek mahiyette. Nitekim bu, Oshima sineması adına da söylenecek ilk söz olurdu. O yüzden, bu filmi diğer Oshima filmlerinden ayırmak adına yavaş yavaş özeline inmek ve biraz daha kendi içinde değerlendirmek en iyisi.

Dürtüler, Tabular

Film, adından da anlaşılacağı gibi toplumun fazlaca göz önünde bulunmayan, konuşulmaya, hissedilmeye, yaşanmaya cesaret edilemeyen kısaca tabulaştırılmış düşüncelerin daha fazla dillendirilmesi ve rahatça uygulanmasıyla kendini göstermeye başlıyor. Shinsen Milisi'nin ordusu için toplayacağı samurayları seçerken başlayan film, onca aday arasından Kano ile Tashiro'nun seçilişle hikayesini anlatmaya başlıyor. Görünürde Kano da, Tashiro da milise hizmet etmek için orduya kendilerini kabul ettirmeye çalışan yetenekli samuraylardır. Fakat özellikle Kano'da onu özel kılan bir şeylerin olduğu çok barizdir. Çünkü o yaşı, fiziği ve sosyal statüsüyle diğerlerinden çok farklıdır. Yani çoğu insanın iyi bir hayat sürülebilmek için son çare olarak gördüğü muhafızlık, onun için sadece bir seçimdir. Hal böyleyken Kano'nun da talipleri hemen baş gösteriyor filmde.

Film, içerisinde önemli çatışmalar barındırıyor. Fakat bunların geneli gizlenmiş durumda. Gizlenmeyenler ise dış ses yardımıyla seyirciye aktarılıyor. Samuraylar halen hissettiklerini dillendirmekte zorlansalar da ordudaki dedikodular yavaş yavaş yayılmasıyla ordudaki üstler de üç maymunu oynamaktan vazgeçmeye başlıyorlar. Kısa sürede, genelinde basit kıskançlıklar dizisi sonucu yaşanmış olan ve orduya zarar veren bir takım olaylar, özeline inildiğinde belki de Kano'nun geçmişinin sebep olduğu dürtülerinin ne denli ölümcül olabileceğini gözler önüne seriyor. Filmde bu, iyi bir aileden gelen ve ordudaki hemen herkesin ilgisini çeken, narin görünümlü samurayın giz perdesini bir anlamda aralayan bazı ipuçları veriyor olsa da yönetmen filmin sonuna dek bu perdeyi ortadan kaldırmıyor, bu nedenle film, izleyiciye fazlaca yavan gelebiliyor. Çünkü

Kano'nun orduya giriş sebebinin rahatça adam öldürmek oluşu ve saçlarını kesmekteki direnişi, onun geçmişte de aynı dersten muzdarip olabileceğinin bir göstergesi aynı zamanda. Kano'nun film boyunca kendisine aşık olanlara karşı olan nötr tavır ve filmin sonunda, kendisine aşık olduğu iddia edilen Tashiro'yu acımasızca katledişi de bunun destekler nitelikte.

Sinemada Tabu

Takugawa Şogunluğu Dönemi'nde geçen film, diğer şogun filmlerinden biraz farklı bir yerde duruyor. Daha çok samuraylar arasındaki entrikaları ve homoseksüel ilişkileri konu edinen filme, sadece bunlardan ibaret demek yapılabilecek en acımasız yorum olsa da çok fazla çatışması olup yönetmenin, bunların çoğunu yüzeysel olarak verişini yani pek açıklama ihtiyacı duymayışı, izleyicinin çoğu noktada çıkarım yapmasına engel oluyor. Bunun sonucunda da yan karakteri oldukça fazla olan hikayede akılda kalanlar izleyiciyi tatmin etmeyebiliyor.

Filmin oyuncuları arasında ise aynı zamanda usta bir yönetmen olan Takeshi Kitano da bulunmakta. Oshima'nın diğer filmlerine nazaran cinsel isteklerin karakterler üzerindeki etkisini daha az vurgulayışı ve muamma olan kısımların filmde önemli bir yer tutuşu, Kitano filmlerinde de göze çarpsa da onun kurgusu genelde daha sürükleyici olmayı amaçlamaktadır. Gene de Oshima'nın, hem oyunculuk hem de yönetmenlik anlamında Kitano üzerindeki etkileri yadsınamaz niteliktedir.

Film; ayrıkısı konusu, kimi düşsel sahneleri, Japon Kültürü'ne ait öğütleri, dingin fakat gerilimi ayakta tutan yapısı ile izlenmeyi gerçekten hak eder nitelikte ve Oshima'nın son mirası.

Serkan Küpeli

Gölgede Kalanlar:Unutulmuş Ataların Gölgesi | sinefil

Shadows of Forgotten Ancestors

Bir Karpat köyünde büyüyen Ivan'ın Marichka'ya duyduğu aşk çevresinde şekillenen hayatının hikâyesini anlatan, Karpatların halk hikâyeleri ve geleneklerinden beslenen *Unutulmuş Ataların Gölgesi* (*Tini zabutykh predkiv*, 1964), Sergei Parajanov'un imzasını taşıyor. Salt sinematik unsurlar kullanılarak yapılan filmlerin sinemayı kısırlaştırdığını savunan Parajanov, bu filmde de folklorun, resmin ve müziğin olanaklarından sonuna dek yararlanarak sinema tarihinde eşi benzeri olmayan bir başyapıt çıkarıyor ortaya. Filmin "eşsizliğinin" sebebi, doğayı arka plana mahkûm etmeyip belirleyici unsur olarak öne çıkarması. Doğa, düşman ailelerin çocukları olan Ivan'la Marichka'nın aşkının seyrine ve köy halkının yaşantısına yön veren güç olarak filmin her dakikasına nüfuz ediyor.

Filmin unutulmuş bir zamana ait insanları, varoluşlarını doğanınkinden ayrı olarak düşünmüyor. Ivan ve Marichka'nın aşkını anlatan türküler, yakılan ağıtlar doğaya dair motifler taşıyor. Şiirsel bir anlatımla aktarılan mevsim geçişleri, çeşitli ritüelleri de beraberinde getiriyor. Bu ritüeller, Ortodoks Hıristiyanlığın ve Pagan geleneklerinin toplumsal hafızada bir arada yaşadığının göstergesi aynı zamanda. Ivan'ın babası, kilise sahnesinde şeytanın insanlar arasında olduğunu öğretiyor oğluna. Ne var ki Ivan'ın elinden Marichka'yı alan insanlar değil; doğa oluyor. Marichka'nın bir nehrin sularında boğularak ölmesinin ardından Ivan doğayla iç içe bir varoluşu terk ediyor. Bu noktada filmin yazgıya yaptığı vurgudan söz etmek gerek. Marichka bir kuzuyu kurtarmaya çalışırken ölüyor. "Tanrının kuzusu", yaşamı mümkün kıldığı gibi bu yaşama dilediği zaman son verebiliyor. Yalnızca iyilik değil; kötülük de tanrıdan (ve tanrının cisim bulduğu doğadan) geliyor ve insan her ikisini de tanrının armağanı oldukları için kucaklamak zorunda kalıyor.

Sembolizm, Ivan'ın yaşadığı kayıptan sonra filmin diline iyiden iyiye hâkim oluyor. Ivan ve Marichka'nın ayrılık sahnesinde uğursuz bir önsezi olarak karşımıza çıkan geyik, Marichka'nın mezarının başında

beliriyor. Geyiğe Marichka'nın hayalinin pencere camında görülmesinin öncesinde ve Ivan'ın büyücünün etkisi altına girdiği sahnede de rastlıyoruz. Bu bağlamda geyiğin, insanın hakkında bilgiye ulaşamadığı, yalnızca sezgileriyle temas edebildiği öte dünya ile bağlantı kurulmasını sağlayan bir aracı haline geldiğini söylemek mümkün. Yönetmenin renk



paletinde yaptığı değişiklikler de şiirsel anlatımı güçlendiriyor. Ivan'ın yalnızlığının anlatıldığı kısımda siyah ve beyaz dışındaki renkler filmi terk ediyor. Kayıp renkler sonradan geri gelse de, önceki sahnelerdeki parlaklıklarına kavuşamıyor bir türlü. Renklerin – eskisinden mat olarak – geri gelişi, Ivan'ın Palagna'yla evlenmesiyle ilişkilendirilebilir. Bu evlilikle Ivan, yaşam döngüsü içerisinde yer almayı kabullenip insanların arasına geri dönüyor. Ne var ki Marichka'nın anısı onu bir gölge gibi takip ettiğinden, terk ettiği doğayla tekrar bir olması ancak ölümüyle mümkün oluyor. Ölümüne yürürken nehrin yansımada Marichka'yı gören Ivan, yaşamı sona erdiğinde hem Marichka'yla hem de doğayla birleşiyor. Ölüm, Ivan için yeniden doğuş anlamına geliyor böylelikle.

Sovyet yönetiminin "gerçekçi" sanat anlayışına taban tabana zıt kaynaklardan beslenen, bu yüzden de çekildiği dönemde hak ettiği ilgiyi görememiş *Unutulmuş Ataların Gölgesi*'nin barındırdığı hazinelerin keşfedilebilmesi için gömülü olduğu yerden çıkarılması gerekiyor.

Eylem Taylan

BEHZAT Ç. : bir ankara fenomeni ya da Polis GBT'sinden endişelenmeyi bıraktım ve Poşu ile komiserimi seyre daldım

Balıkçı kazak ve hep aynı siyah ceketini giyen, kirli sakal bırakan olur olmaz küfreden ve tespih sallayan bir adam. Melankolik, saplantılı, agresif, şiddet düşkünü, futbol fanatığı, görev başında içen ve üstlerine saygısız bir memur, pavyon müdavimi, gecesi gündüzü olmayan, evliliğini yürütemeyen bir koca ve kötü bir baba; üstüne bir de Ankara şehri. Tek tek ele alındığında antipatik hepsi bir arada Behzat Ç. Behzat Ç: Bir Ankara polisiyesi, son zamanlarda edebiyattan televizyona uyarlanan bir başka eser. Her ne kadar Ankara üzerine olsa da Türkiye halleri üzerine bir dizi...

BEHZAT Ç: Bir Ankara fenomeni ya da Popülizm' in keskin kokusu

Öncelikle Behzat Ç kimdir? Maço bir kolluk kuvveti mi, Zamanının POLDER üyesi mi? Edebi bir (anti) kahraman mı? Bizden biri olmasıyla empati kurabildiğimiz bir dizi kahramanı ya da arabesk bir tutunamayan mı? Meclisten sosyal medyaya herkesin ve her şeyin gündeminde... Peki bu nasıl oluyor?

Bir şeyi tanımlamak için muadillerine bakmak her zaman yol göstericidir. Behzat Ç fenomeni türk seyircisinin sevdiği delikanlı ya da genç kuşağın moda tabiriyle "adam gibi adam" tiplemesinin bir örneği. Maço ve asi tavırlarıyla, düzene karşı vicdanına sarılmasıyla karşımızda biraz Eşkiya, biraz Kabadayı, belki Ağır Roman'ın Salih'i, yürekliliği ile Polat Alemdar ve Deli Yürek gibi fenomenleri çağrıştırmakta olan bir adam var. Hatta Bir Demet Tiyatro'nun "Mükrem'in abi'si ile bile benzerlik kurulabilir.

Özellikle defalarca altı çizildiği üzere Behzat tüm bunları yaparken siyasi bir tutum sergilemiyor, vicdanı ile hareket ediyor. Travesti cinayetleri, Ahmet Şık davası, Hrant Dink cinayeti, Cumartesi Anneleri, İlhan Cihaner, ana dille savunma hakkı, derin devlet, kadın cinayetleri; HES'ler, Cemaat yapılanmasına kadar gündemdeki çoğu siyasi konuya değinir. Hatta üstü kapalı şekilde Haluk Bilginer'in yavaş polemiğinden, karikatür üzerinden

ifade özgürlüğüne kadar birçok güncel konuya da temas ediliyor dizi içerisinde. Ama siyasete bulaşılmıyor. Peki, böyle bir şey mümkün mü? Siyaset ya da siyasi tutum nerede başlar? Nerede vicdan susar ve politika başlar? Bu sene bölümlerden birinde Şule arkadaşlarıyla ikinci öğretim harç paralarının kaldırılması için eyleme katılır, Behzat açıkça söyler, "Biz seni oku diye yolluyoruz." Behzat her ne kadar solcu olmasa da onu izleyen kitle kendini solcu cenahtan saydığı üzere, zaten Behzat Ç. de toplumsal olaylara sol refleksler vermekte. Peki ya Behzat Komiser'in sınırları nedir? Seçim olsa oyunu kime verir? El mahkûm sosyal demokratlara mı? Bir mayıslara katılır mı? Onu geçtim trans onur yürüyüşüne katılır mı? Vicdanı ret konusunda ne düşünüyor? Ya 'şehitler' konusunda? Ya da 4+4+4 konusunda? Bu konulara girmiyor çünkü komiserin vicdanı bu alanlara temas etmiyor, bunlar siyasetin alanı! Kesin bir çizgi ile siyaset üstü bir alanda Behzat Ç, çünkü vicdanı var. Yani her şeyden önce insan. Solcuymuş, sağcıymış o nokta çok önemli değil. Solcu olmadığını Bahar ile diyaloglarından ve aile yapısından anlıyoruz. Bir yandan da Behzat komiser adaletsiz bir dünyada feleğin tekerine çomak sokacak delikanlı bir komiser ama siyaset alanına girmeyecek kadar da "iyi".

Behzat Ç. Ve Kadınları

Televizyon dünyasındaki ana karakterin kadın ya da erkek fark etmez, karşı cinsle ilişkisi önemli bir yer tutar. O ünlü şizofren sahnesinde beş tane Behzat var karşımızda. Birincisi kötü bir oğul olarak Behzat; babasıyla ilişkisi ortada. İkinci Behzat başarısız bir komiser: Hiçbir prosedüre uymuyor, sürekli kınama alıyor, terfi almıyor kaç senedir, kirasını ödemekten aciz, kariyer açısından berbat. Üçüncü Behzat: kötü bir baba; Berna'ya babalık yapamadığını ilk bölümden anlıyoruz, Şule'ye bile şefkat göstermek dışında babalık edemiyor. Dördüncü olarak aşk hayatında kötü bir koca veya sevgili; gerek Gönül, gerek boşanmış olduğu eşi, gerek Mine, gerek Bahar, gerek Esra ile de ilişkilerinde iyi bir profil sergilemiyor. Onların derdine koşuyor ve kolluyor lakin anlayamıyor... Beşinci ve dizide genel olarak

görünen; kararları veren vicdanlı bir insan olan Behzat. Esra'ya evlenme teklifini sorguladığı iç hesaplaşmada ikiye karşı üç oyla kazanıyordu.

Behzat sadece cinayetle ve derin devletle mücadele etmez. Kadınlarla hayatı da bir mücadele alanıdır. Behzat'ın bir önceki başlıkta bahsi geçen tüm fenomen karakterler



gibi gönüllü yaralıdır. Zaten sisteme karşı çıkmış bir adam profilini parayla ikna edemezsiniz. Kariyeri umursamaz. Başkalarının alkışlarını umursamaz. Ölümle korkutamazsınız. Tüm diğer kahramanlarımız gibi zayıf noktası kalbidir Behzat'ın da. Behzat kime temas etse onda bir iz bırakıyor ve en nihayetinde kaybediyor. Kötü bir evlilik yaşamış. Kendi tabiri ile eski karısını delirtmiş. Evlat acısı yaşamış bir adam. Mineyi ise tek gecelik bir ilişki sonrası bir daha arayıp sormaz, vefasızdır; hayatında derin bir acı bırakır Mine'nin. Bahar ile ilişkisi ise yarım kalmış bir hikâye. Burada Behzati anlamak adına Bahar ile ilişkisini, savcı Esra ile ilişkisi ile karşılaştırmakta fayda görüyorum. Bahar solcudur, düzen karşıtı bir aktivisttir. Her ne kadar Behzat Bahar için mutsuzluğa varsa da Bahar Behzat'ı uzaktan sever. Bahar gerçekçi yaklaşıp duruma çünkü bilir ki birlikte yapamazlar. Boş değildir komiserlere karşı ama Behzat her şeyden önce bir kolluk kuvvetidir. Hayata duruşları farklıdır. Bahar bilir ki Behzat onun için her şeyini vermeye hazırdır. Ama olmaz, olduramazlar. Özellikle tren garında veda sahnesi anlamlıdır. Veda sahnenin ardından Savcı Esra onu beklemektedir. Çünkü Esra Behzat'ı olduğu gibi sever. Yitik taraflıyla... Bir de bu denklem içerisinde Gönül vardır. Gönül Behzat'a muhtaçtır, onun kahramanıdır. O beşli Behzat sahnesinden alıntı yapmak gerekirse; Gönül hakkında " *ben onu terk etmeyecektim; Ama Esra'ya tavır yaptığını*

gördüm. Onu kıskandı yani. Beni sorgusuz sualsiz yatağa sokan tek kadındı o. Onun bakışlarında böyle bir sahiplenme fark ettim." Sorgusuz, hesapsız sevmiştir Gönül Behzat'ı. Behzat bu yüzden o şizofreni sahnesinde Gönül'ü anar. Gönül sırf sahip çıkılmak ister, kahraman ister ve vaat ettiği tek şey sığınacak bir limandır Behzat'a. Behzat Bahar'la bir ihtimali, yarım kalmış bir hayali severken, Gönül Behzat'a baktığı vakit bir kahraman görmektedir. Biraz baba, biraz erkek ama büyük çoğunlukla bir kahraman görmektedir. Esra gerçekten Behzat ile mutsuzluğa da vardır. Esra Behzat'tan ne kahramanlık bekler ne de ona ihtiyacı vardır. Çünkü Savcı Esra korkusuzdur, başarılıdır, kıdem sahibidir. Behzat Gönül'de sahip çıkmak istediği, korumak istediği kadını ararken; Esra Behzat'ın yaralarını sarmak ister. Meşhur sahneden bir alıntı yapmak gerekirse; " *Evlilik kurumuna inanıyor musun? -Evlenmek için illa inanmak mı lazım? -Doğru söylüyor la herif.*" Behzat bir fenomen olduğu üzere erkek seyircisi için de bir arayışı dile döker. Esas olan gerçekten uyum mudur? Sevilmek hatta taparcasına sahiplenmek midir aranan(Gönül), yoksa esas olan, tutkuyla peşinden koşulan kadını aramak mıdır (Bahar)? Belki de doğru kadın yaralarınızı saracak olan bizle mutsuzluğa da koşarak gelecek olan kadındır?(Esra) Ya da gizemli ve karanlık bir arzu nesnesidir?(Eylül)

Kötü düzen ve iyi bir Polis yeterli mi?

Her kahraman kötüye ihtiyaç duyar. Kitap ve diziden karşımıza üç büyük kötü çıkmakta. Memduh Başkan, Ercüment ve Red Kit. Red Kit kötü biri değildir. Hatta biraz Behzat gibidir. İntikam için yollara düşmüştür ve aslında yaptığı eylemler meşrudur, ailesinin intikamını almak ister. O da uzun süre haksızlıklar karşısında sessiz kalmıştır. Yani aslında düzen içerisinde Red kit olmakla komiser olmak arasında çizgi çok incedir. Behzat bu çelişkiyi dizide bir bölümde şöyle özetler " *polis olmasaydım katil olurudum.*" Memduh Başkan ise sistemin bir sonucudur. Biri olmasa bir başkası kesin Memduh Başkan olacaktır. Dizide de Memduh Başkan görevini "abi"yi öldürerek almıştır. Her sistem bir Memduh'a ihtiyaç duyar. Ercüment Çözer, hem senaryo gereği hem de



oyuncunun kendi şöhretiyle pekişen Türkiye televizyon tarihinin gördüğü en garip kötü karakteri temsil etmektedir. Ercüment Çözer her yerdedir, her yere sızmıştır. Onu yenmek imkânsızdır. Psikoloğunuz ona çalışıyor olabilir, kızınız onun emri altında olabilir. Kadınlar için çekicidir, güçlüdür, zekidir. Bağlantıları ve çok parası vardır. Tüm tabuları, kurumları yıkar. İyi ile kötü arasında çok da büyük bir uçurum olmadığını farkındadır Ercüment. İnsan doğasını çözmüştür. Kocasını öldürtür bir kadına, bir kızın babasından intikam almasını sağlar. Bildiğimiz tüm kutsal değerleri ideolojileri yıkmaya çalışır. Üniversite’de hoca olarak derse girer ve Che’yi, Marx’ı saygısız olarak anlatır. Ercüment yapı olarak aşına olduğumuz bir karakter değildir, biraz ithaldir. Taxi Driver göndermesiyle aslında ironi yapar. Bizim kültürümüzde yer almayan bir kötüyü oynar, yerel komiser Behzat’ın hem maddi hem manevi düşmanıdır bu yüzden.

Hem dizisini düzenli izleyen, hem kitaplarını okuyan biri olarak Behzat, sokaktaki adamın ve Sol’un yıllardır aradığı kahraman ihtiyacını karşılamıyor gibi duruyor. Bunun tek sebebi kurgu olması değil. Türkiye’de sol bir kaygı taşımak zordur. İnsan sol bir kaygı taşıyorsa sosyal demokratlardan bile medet umuyor bu ülkede. Eylemlere katılıyor, imza topluyor, sosyal medyada farkındalık yaratmaya çalışıyor. Bilse ki, birileri zorbalık karşısında haksızlık karşısında pes etmiyor, hapse girmekten vazgeçmiyor o zaman mücadelesi

anlam kazanacak. İnandığı değerler için yaşayan insanları, ölüm tehditlerinden korkmayanları gördükçe insanın bir umut filizleniyor kalbinde. Gönül istiyor ki birileri de sessiz kalmasın. Sol kaygıyı geçtim vicdan sahibi bir insan bunu görmek istiyor. Evet birileri para ve kıdem için yalan söylüyor olabilir. Birileri köşelerinden demokratlık satıyor olabilir, ölüm oruçlarını karikatür konusu yapabilir. Birileri çeki, verilen ödülleri umursuyor olabilir... Sanki Behzat tabağı alıp çeki yırtınca, seyirci olarak rahatlıyoruz. Dizide Hrant Dink davası konu edilince huzur buluyor insan. Behzat Ç çarpık yapılanmadan, kötü politikacılardan, derin devletten, iktidardan intikamımızı alıyor. “Ne zamandır bu ülkede hak arayan terörist oluyor?” diye sorunca sahip çıkmış hissediyoruz, ya da KCK’dan bahsedince. Oysa gerçek hayatta da var kahramanlar. Doğan Öz gibi savcılar da var; Gaffar Okkan gibi Emniyet müdürleri de. Uğur Mumcu gibi; Ahmet Şık gibi gazeteciler de var. Erdal Beşikçioğlu’nun sinemada canlandırdığı Recep Yazıcıoğlu gibi valilere, Hasan Ali Yücel gibi bakanlara hasretiz.

Diziyi izlemek yetmez; Cumartesi anneleri eylemine gitmeliyiz, ikinci öğretim harçları için eyleme katılmamız. Poşuyu kanıt olarak gösterenlere inat poşu takmalıyız. Diğer türlü evde poşu ile bilgisayar başından ya da televizyon ekranından komiseri izlemekle bir şeyi değiştiremeyiz. Simulasyon içerisinde kendimizi tatmin ederiz. Bu yüzden Komiserim şikâyetim sana değil seni sadece izlemekle tatmin olan izleyiciye. Yoksa yanlış anlama olmasın; biz senle mutsuz olmaya da varız. Sözlerime son verirken Bertolt Brecht’in “Galile” oyunuyla bitirmek isterim; oyunun bir yerinde Engizisyon Mahkemesi önünde yazdıklarını ve söylediklerini yadsıyan ve bundan sonra da susacağına söz veren Galile ve öğrencisi Andrea arasında ilginç bir diyalog yaşanır. Andrea hocasına öfkeli Galile’nin bu cesaretsizliğinden acı duyar ve “Yazık o ülkeye ki, kahramanlardan yoksundur” der. Galile’nin bu sözlerle yanıtı çok düşündürücüdür: “Yazık o ülkeye ki, kahramanlara ihtiyaç duyar.”

Seçkin Serpil



Internationale Filmfestspiele Berlin

Berlin'de Berlinale Zamanı

Dünyadaki en prestijli film festivallerinin Cannes, Venedik ve Berlin olduğu sıklıkla söylenir. Son yıllarda Toronto ve Sundance gibi kimi festivaller belirgin bir atılım içinde olsa da bu üç festivalin üstünlüğünün sürdüğünü söylemek mümkün. Yıl boyunca düzenlenen yüzlerce festivalden hiçbiri önemli yönetmenlerin filmlerinin ilk gösterimlerinden oluşan yarışma seçkileri hazırlama konusunda bu üç dev etkinlik kadar başarılı değil. Fakat bu yaklaşım, Berlin Film Festivali'ni Cannes ve Venedik'ten ayıran bazı noktaların gözden kaçmasına da sebep olabiliyor. Sinefil'in bir sonraki sayısında bu yılki Berlinale hakkında birinci elden izlenimlerin yer alacak olmasını bahane ederek bu noktalara değineceğim. Hayli spekülatif olan bu yazının içinde üç-beş hoş filmin adı da geçecek; dolayısıyla festivallerle pek ilgilenmeyen sinefiller de bu yazı vasıtasıyla peşine düşecek birkaç gömülü hazine bulabilirler.

Berlinale dev bir metropolde düzenleniyor, dolayısıyla küçük tatil beldelerini hareketlendiren diğer büyük festivallerin aksine halk ile iç içe geçen bir yapı söz konusu. Bu durum festivalin bölümleri arasındaki hiyerarşiyi de belirginleştiriyor. Çok sayıda filmin (400 kadar) çok sayıda izleyiciye (500.000'den fazla) ulaştığı festivalin keşmekeşinde dikkat çekebilmek için prestijli bölümlerden birine davet edilmiş olmak gerekli. Festival boyunca tüm gözler Altın Ayı yarışındaki filmler üzerinde oluyor, bunlara bir de ödüller için yarışmayan fakat ana seçkiye dahil edilen beş-altı film ekleniyor. Panorama, Forum ve Generation bölümlerinin her birinde ise kırktan fazla film gösteriliyor, bu nedenle yan

bölümlerdeki filmlerin gündeme gelme şansı daha düşük. İzleyici kitlesinin genişliği film sayısında bir artışa sebep oluyor; fakat bu artış yan bölümlerdeki filmler için bir dezavantaja da dönüşüyor. Söz gelimi Cannes'ın yan bölümü Un Certain Regard'daki bir filmin ses getirme olasılığı Berlin Panorama'da gösterilen bir filmde çok daha fazla.

Berlin'in ikinci ayırt edici özelliği Şubat ayında düzenleniyor oluşu. Yaz aylarında düzenlenen Cannes ve Venedik, Eylül'de başlayan yeni sinema sezonunun filmlerini programlarına dahil etme ya da stüdyoların Amerika'daki ödül yarışına sakladığı iddialı filmleri gösterme konusunda Berlin'den daha avantajlı. Fakat bu durum Berlinale programcılarını belli bir özgürlük de kazandırıyor, festivalin en önemli bölümlerinde genç yönetmenler ve yeni keşfedilen yetenekler de yer alabiliyor. Bu açıdan bakınca festivalin ana seçkisinin dikkatle oluşturulduğunu fark etmek mümkün. Her sene seçkinin üçte biri daha önce büyük festivallerde yarışan ve eleştirmenlerin ilgisini festivale çekecek saygın isimlere, üçte biri halkın ve medyanın ilgisini kırmızı halıya toplayacak yıldız oyuncuların rol aldığı filmlere, geri kalanı ise umut vadeden ve A sınıfı bir festivalin yarışmasına terfi etme düzeyine ulaşmış genç yeteneklere ayrılıyor. Bu yılki programda Hong Sang Soo, Bruno Dumont, Jafar Panahi ve Ulrich Seidl gibi ustaların yeni filmleri; Jude Law, Matt Damon, Catherine Deneuve ve Isabelle Huppert gibi ünlü oyuncuların son çalışmalarını ve Calin Peter Netzer, Pia Marais, Sebastian Lelio ve Boris Khlebnikov gibi ilk büyük yarışma deneyimini yaşayacak isimlerin eserleri bir arada bulunuyor.

Geçen yılki Berlin Film Festivali'nin önemli filmlerinden *Sezar Ölmeli* (*Cesare Deve Morire*, 2012) *Barbara* (2012) ve *Yasak Aşk* (*En Kongelig Affaere*, 2012) ülkemizde vizyon şansı bulmuştu. Fakat festivalin hayli zengin programındaki en hayranlık uyandırıcı filmler için neredeyse bütün bir yıl beklidik ve maalesef bazılarını halen ülkemizde göremedik. Geçen yılın bence en büyüleyici keşfi olan *Tabu* (2012) ancak ilk gösteriminden bir yıl sonra İf İstanbul sayesinde Türkiye'ye uğradı. Alain Gomis'in şiiysel ve şaşırtıcı şaheseri *Aujourd'hui* (*Tey*, 2012) ise Türkiye'deki hiçbir festivalin programına dahil edilmeydi. Görünüşe bakılırsa bu yılki festivalin bazı dikkat çekici filmlerini izlemek için ise fazla beklememiz gerekmeyecek. Denis Cote'nin yeni filmi *Vic+Flo Bir Ayı Gördü* (*Vic+Flo Ont ou un Ours*, 2013) Berlin'de yarıştıktan hemen sonra İf İstanbul'a konuk olacak. Bu yılki Berlinale'nin açılış filmi Wong Kar Wai imzalı *Büyük Usta*'nın (*Yi Dai Zong Shi*, 2013) ise şimdilik Nisan ayında vizyona girmesi planlanıyor. Yarışmada yer alan Steven Soderbergh ve Gus Van Sant filmlerinin kısa süre içinde sinemalarımızda gösterilmesi de oldukça muhtemel.

Berlinale'de Türk Filmleri

Türk sineması Cannes ve Venedik'e kıyasla Berlin'de daha güçlü bir varlık gösterebiliyor. Metin Erksan, Semih Kaplanoğlu ve (Alman yapımı bir film ile de olsa) Fatih Akın'ın kazandıkları Altın Ayı ödülleri bir yana, hemen her sene birkaç Türk filmi festivalin çeşitli bölümlerinde kendine yer bulabiliyor. Geçen yıl *Tepenin Ardı* (2012) Forum bölümünde gösterilip bölümün en önemli ödülü Caligari'yi kazandıktan sonra çok sayıda uluslararası ödül toplayarak büyük bir başarıya imza atmıştı. Bu sene ise Aslı Özge'den *Hayatboyu* (2013) ve Uğur Yücel'den *Soğuk* (2013) Panorama bölümünde gösterilecek. Reha Erdem'in yeni filmi *Jin* (2013) de Generation seçkinde yer alacak. Bu noktada *Jin*'in şimdiden büyük bir başarıya imza attığını da belirtmek gerek. Yan bölümlerde gösterilen filmlerin festivalin kaotik atmosferinde dikkat çekmesinin zor olduğundan bahsetmiştik. Eleştirmenlerin ve izleyicilerin ilgisini cezbetmenin en güzel yollarından biri festivale bir bölümün resmi açılış filmi olarak davet edilmek. Generation bölümünün bu seneki

açılışını yapma onuru ise *Jin* ile Reha Erdem'e ait. Fakat tüm bu güzel gelişmelere rağmen Türk sinemasının festivalin yarışma bölümünde temsil edilmediğini de belirtmek gerek. En son 2011 yılında Seyfi Teoman hatırı sayılır bir başarıya imza atmış ve *Bizim Büyük Çaresizliğimiz* (2011) filmi ile Bela Tarr ve Asghar Farhadi gibi büyük isimlerin arasında Altın Ayı yarışına katılmıştı.

Festivallerle ilgili en büyük yanlışlardan biri festival sürelerinin birkaç gün ile sınırlı olduğunun sanılması. Büyük festivallerin sorumluluğu ilk gösterimine ev sahipliği yaptıkları filmlerin yıl boyunca süren yolculukları esnasında da devam ediyor. Çünkü önceki yıllarda gösterilen filmlerin başarısı festivalin daha sonra görceği ilgiyi, prestijini ve dolayısıyla programına dahil edileceği filmlerin kalitesini doğrudan etkiliyor. Geçen yılki Berlinale'den *Savaş Cadısı* (*Rebelle*, 2012) ve *Yasak Aşk*'in sonradan Oscar'a aday gösterilmesi, *Les Adieux a la Reine* (2012) ve *Sezar Ölmeli*'nin Fransa ve İtalya'daki en önemli sinema ödüllerine damga vurması, *Tabu* ve *Barbara*'nın sayısız eleştirmenin yılın en iyileri listesinde yer alması Berlinale'nin konumunu hayli güçlendirdi. Tabii bunda 2011 festivalinden *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011), *Pina* (2011) ve *Torino Atı*'nin (*A Torino Lo*, 2011) çok ses getirmiş olmasının da payı var. Tüm bunlar sonucunda bu yıl Berlinale genellikle filmlerini Cannes Film Festivali'ne saklayan Wong Kar Wai, Ulrich Seidl, Bruno Dumont, Isabel Coixet ve Hong Sang Soo gibi ustaların ilgisini çekmeyi başardı.

Berlinale izlenimlerinin Sinefil sayfalarında yer alacağı sıralarda festivalin en önemli filmlerinden bazıları İstanbul Film Festivali izleyicisi ile buluşmuş olacak. Dolayısıyla festivalden en büyük beklentimiz bizim sinemalarımızı da kısa süre içinde ziyaret edecek çarpıcı ve nitelikli filmler sunması. Program kağıt üstünde bu beklentiye karşılayacak gibi görünüyor, fakat bu her zaman festivalin izleyicileri ve eleştirmenleri memnun edeceği anlamına da gelmiyor. Film festivallerini keyifli hale getiren şeylerden biri de bu belirsizlik zaten.

Eren Odabaşı



Sinefil yazarlarına göre 2012'nin En İyi 10 Filmi

1-Aşk

2-Yukarıdaki Çocuk

3-Barbara

4-The Master

5-Anna Karenina

6-Moonrise Kingdom

7-Tabu

8-Zincirsiz

9-Tepenin Ardı

10-Pi'nin Yaşamı



Aşağıyı Yukarıda Yaşamak

Ursula Meier'in ikinci uzun metraj kurmaca filmi *Yukarıdaki Çocuk* (*l'Enfant d'En Haut*, 2012) aslında Türkiye'yi de çok yakından ilgilendiren iki evrensel soruna değiniyor. Bunlardan ilki artık hiçbirimizin inkar edemeyeceği bir gerçek olan sınıf ayrımı, ikincisine ise kritik bir sürpriz bozan olmaması için bu yazıda değinmeyeceğim. Meier'in bu sorunları anlatma şekli ise hikayenin üst katmanına tek başına bile oldukça ilgi çekici olabilecek bir aile dramı yerleştirmek. Filmin 12 yaşındaki başkarakteri Simon hem kendisinin hem de ablasının geçimini her gün teleferikle, yaşadığı yere yakın olan kayak merkezine gidip orada tatil yapan zengin insanların kayak malzemelerini ve özel eşyalarını çalıp satarak sağlamaktadır. Ablasının ise Simon'a evin çekip çevrilmesinde pek yardımı dokunmaz. Simon ve ablası Louise'in ilişkisi, anne babalarını



kaybetmiş iki kardeşten bekleneceğinden biraz daha farklıdır. Başka bir deyişle roller birbirine karışmış gibidir. Yaşça daha küçük olan Simon, hırsızlıkla olsa bile ailenin geçim sorumluluğunu üstlenmişken Louise, kardeşinin kazandığı parayı sorumsuzca harcamaktadır. Louise'in bu sorumsuzluğu iki kardeş arasında bir tür sevgi nefret ilişkisi oluşturmuştur. Filmin ortalarında Simon ve Louise arasındaki bu durumun çok farklı bir boyutu olduğunu öğrendiğimizdeyse ilişkilerinin arka planı da şekillenmiş olur.

Küçük kardeşin sorumluluk duygusu aslında işine de yansımıştır. Filmin başlarında Simon'un hırsızlık yaptığı sahnelerde, işini nasıl ustalıklı ve temkinli bir şekilde yerine getirdiğine şahit oluruz. Simon hırsızlık yaparken vicdani bir rahatsızlık da duymaz hatta seyirci olarak bizde de rahatsızlık hissi uyandırmadığını söyleyebiliriz. Çünkü onun açıklaması zaten hazır: "Gidip yenilerini alacaklar, o kadar." Yukarıdakiler için olay bu kadar basittir aslında. Aşağıda ise durumlar farklıdır, Simon ve ablası

çok başka bir yaşam mücadelesi vermektedir. Simon'un yaptığı kanunen meşru olmasa bile yanlış da değildir onun için.

Filmin Türkçe ismi ile orijinali aynı anlama gelir, "l'enfant d'en haut, yukarıdaki çocuk". Oysa Simon yukarıdan bir çocuk değildir. İşini yaparken yukarıdakileri taklit eder ama o aşağıdandır ve hep öyle kalacaktır. Simon'un yukarıdakileri en çok taklit ettiği yer İngiliz bir anne ve iki çocuğuyla tanışması olur. Önce onlara kayak ayakkabılarını nasıl giyecekleri konusunda yardımcı olur, sonrasında ise birlikte bir yemek yerler. Simon'un bu İngiliz kadına karşı bir hayranlık beslediği açıktır. Ne var ki bu hayranlık yukarıya ya da yukarıdakilere karşı değildir aslında. Anne ve aile özleminden kaynaklanan bir ihtiyaçtır. Simon yaşatlarından çok daha fazla yük taşıyor olsa da bir çocuktur ve sevgiye ihtiyaç duyar. Bu sevgi açlığını belki daha da belirgin bir şekilde yansıtan sahnede ise Simon, Louise'ye yanında uyumak için para teklif eder. Meier bu sahne ile hem Simon'un aile sıcaklığına olan özlemini hem de ablasıyla ilişkilerinin normalin çok ötesinde olduğunu ortaya koyar.

Yönetmenin'in bilinçli bir şekilde öykündüğünü mü yoksa hikayenin gidişatından kaynaklanan bir benzerlik mi olduğunu bilemesek de *Yukarıdaki Çocuk* bir Ken Loach filmi tadında ilerliyor bazen. Hem yer yer karşımıza çıkan ince mizahi hem de çok net bir biçimde sınıf ayrımına değiniyor oluşuyla bir benzerlikten bahsetmek mümkün. Önce Simon'u enseleyen sonrasında ise onunla ortak iş yapan İskoç aşçı Mike'in sahnelerinde ise bu his doruğa ulaşıyor.

Ursula Meier, aşırı duygusalığa kaçmadan söylemek istediklerini de net bir şekilde söyleyerek hikayesini anlatmayı başarmış. Yukarıya ile aşağısının farkını ortaya koyarken aşağıya ait başka sorunlara değinmeyi de ihmal etmemiş. *Yukarıdaki Çocuk'un* tereddütsüz yılın en iyi filmlerinden birisi olduğunu söyleyebilirim. Son olarak bir de temenni de bulunayım, Louise rolünde muhteşem bir iş çıkaran Léa Seydoux'yu daha büyük rollerde görmek dileğiyle...

Serhad Mutlu



Quentin Tarantino, *Soysuzlar Çetesi* (*Inglourios Basterds*, 2009) filminden sonra suskunluğunu *Zincirsiz* (*Django Unchained*, 2012) ile bozuyor. Tarantino hayranları tarafından merakla film, Spagetti Western türünün son örneği olma niteliğini de taşıyor. Birçok festivalden ödülle ayrılmasının yanı sıra Oscar'a da aday gösterilen film uzun süresine rağmen seyirciyi hem ince bir zekanın ürünü olan senaryosuyla hem de oyunculuk performanslarıyla ekrana kilitlemeyi başarıyor.

B tipi filmleri örnek alan Tarantino, bu filmde genellikle Spagetti Western türündeki filmleriyle tanınan Sergio Leone'nun da etkisi altında kalmış gibi gözüküyor. *Bill'i Öldür* (*Kill Bill: Vol I*, 2003) filminden daha kanlı bir film olsa da Tarantino, şiddeti, bildiğimiz üslubuyla amaçsallaştırmak yerine araç olarak kullanıyor. Estetik unsurlar göz önüne alınarak çekilse de onu farklı kılan şey köleliğin Western türü için yabancı bir kavram olmasından kaynaklanıyor. Western türünde 19. Yüzyıl Vahşi Batı'nın mitleştirilmesini ve Kızılderililere karşı olan bir kovboyu izleriz fakat Tarantino filmin merkezine hem bir köleyi koymuş hem de onun kahramana evrilme sürecini bize göstermiştir. Ayrıca bu kahramanı da Afko-Amerikalı olarak belirlemiştir.

Amerikan İç Savaşı'ndan iki yıl önceki bir hikayeyi konu alan film, köle olan Django'nun eski sahipleri ile kelle avcısı Dr. King Shultz'un (Christopher Waltz) yollarının keşilmesiyle başlıyor. Çıkar ilişkisi olarak başlayan arkadaşlıkları filmin bitimine doğru dostluğa kadar evrilir. Shultz, Django'yu (Jamie Foxx) satın alarak özgürlüğüne kavuşturur ve film boyunca Django'nun eşi Broomhilda'ya (Kerry Washington) kavuşmak için geçirdiği maceraları izleriz. Shultz ve Django'ya karşılık

kötü karakter olarak Broomhilda'nın sahibi Calvin Candie (Leonardo DiCaprio) ve onun hizmetkarı Stephen (Samuel L. Jackson) vardır. Karakterler arasında geçen, zekice hazırlanmış diyaloglar filmin akışını destekleyen en büyük etkenler arasında gösterilebilir. Western açısından biçim olarak sade bir tavır takınırken içerik olarak bu sadeliği amaç edinmiyor Tarantino. Filmde ilginç olan diğer şeylerden biri siyahi ırktan olan bir hizmetkarın gene kendi ırkından olan Django'dan nefret etmesidir. Dikkatli izleyicilerin fark edeceği üzere Django bir sahnede "Bir zenciden daha kötü olan şey bir zenci uşaktır." der ve sanki bu durumla bir bağlantı kurmamızı ister. Zenci hizmetkarlar beyazlara kölelik yaparken bir yandan da kendi ırkı içerisinde ayrımcılık yapar ve diğerini ötekileştirir. Bu nefretin sebebinin ne yazık ki film bitince de anlayamıyoruz. Filmde ucu açık biten nadir şeylerden biri olarak gösterilebilir bu durum.

Tarantino, *Zincirsiz* (*Django Unchained*, 2012) filminde eski filmlerine göndermeler yapmayı ihmal etmiyor. *Bill'i Öldür* (*Kill Bill: Vol I*, 2003) filmini izleyenlerin de hatırlayacağı üzere "İntikan soğuk yenen bir yemektir." sözünü son filmde de hatırlatıyor bizlere Tarantino. Köşede kalan ve görülmesini zorlaştırdığı karakterlerle de, *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994) filmini referans olarak gösteriyor. Sonuç olarak Tarantino'nun Western türüne yeni bir soluk getirdiğini söylebiliriz. Tarantino türün sınırlarıyla oynuyor ve "siyah köle" prototipini yıkarak, bu özelliklere sahip karakterini hikayesinin başkahramanı yapıyor. Oyuncu kadrosunun performansı da filmin inandırıcılığını artıran unsur olarak göze çarpıyor.

Ezgi Çoban

Film, Abraham Lincoln'ün biyografisinden ziyade Abraham Lincoln ve köleliğin kaldırılması olarak ele alınmalı. Amerikan İç Savaşı, cumhuriyetçilerin ve demokratların karşı karşıya gelmeleri ve Lincoln'ün ailevi sorunları filmin çerçevesine giren diğer önemli konular. Seyirci olarak biz, bir sürecin filmini izliyoruz. Bu süreç, bir iç savaş yaşayan Amerika'da, savaşın bitimine yakın köleliğin kaldırılması girişimiyle başlıyor; köleliğin kaldırılması ve Lincoln'ün ölümüyle son buluyor. Köleliğin kaldırılmasından sonra film iki türlü devam edebilirdi gibi gözüküyor. İlk yol olarak köleliğin kaldırılmasının toplumu



nasıl etkilediğini yani ne gibi değişikliklere yol açtığını izleyebiliydik. Zira film boyunca bu konuda merak uyandırılıyor; siyahlar, beyazlar ve Lincoln'ün kendisi köleliğin kaldırılmasından sonra onları nasıl bir geleceğin beklediğini öngöremiyor. Bu bağlamda film hızlı bir sona bağlanmış gibi. Ancak Spielberg ikinci yolu tercih etmiş: Filmin isminden yola çıkarak filmi bir Lincoln filmi yapıyor ve onun ölümüyle filme nokta koyuyor. Bu açıdan bakıldığında bile hızlı bir son olmuş gibi. Belki de yönetmen film bittiğinde aklımızda kalan şeyin Lincoln'ün ölüşü olmasını istemedi ve onun hayatıyla, yaptıklarıyla aklımızda kalmasını istedi. Zaten film başından itibaren Lincoln'e ait bir film olacağına sinyallerini vermişti.

Cumhuriyetçi-demokrat ve kuzey-güney çatışmalarının filmdeki ele alınışı başarılı duruyor. Kuzey-Güney çatışması fiilen neredeyse hiç görülme de kölelik kavramı üzerinden uzunca tartışılıyor. Zira filmin sonlarına doğru köleliğin kaldırılması veya kaldırılmamasının Kuzey ve Güney ekonomisi üzerindeki

etkilerinden bahsediliyor. Özellikle üzerinde durulan Cumhuriyetçilerle Demokratlar arasındaki gerilim ise film boyunca devam ediyor. Bir tarafta "Tanrının eşit yaratmadıklarını kongre asla eşit ilan etmemelidir" fikrini savunan demokratlar, bir tarafta "Her şey eşitlikle başlar" fikrini destekleyen Abraham Lincoln'lü cumhuriyetçiler var. Meclis içindeki tartışmalar, grupların kendi aralarındaki konuşmaları, demokratlara 13. maddeye, yani zencilerle beyazları kanun önünde eşit sayan maddeye, evet dedirtme çabaları oldukça akıcı bir şekilde ilerliyor ve zevkle izleniyor. Amerikan tarihi hakkında az buçuk bir şeyler bilmek filmden alınan zevki kuşkusuz arttıracaktır. Bu konuda hiç bir fikri olmayan birisi ise Lincoln'ün kişiliği hakkında bir çok fikre sahip olarak bitirebilir filmi. Yaşananların Amerikan tarihi içindeki önemini anlamak içinse biraz daha bilinçli bir seyirci olmak gerekiyor.

Lincoln filmde yüceleştirilmemiş aksine insani yönleriyle ön plana çıkarılmış. Ancak bu demek değil ki seyircide iyi bir izlenim bırakmıyor. Lincoln'ü ilk defa bu filmden öğrenecek bir insanın gözünden Lincoln, şefkatli, insancıl, yardımsever, adaletli, eşitlikten yana, Euclid'den, Shakespeare'den alıntı yapan bilge bir insan olmalı. Tabii bir de problemlili bir aile babası. Gerçekten de Daniel Day-Lewis çok başarılı bir performans gösteriyor ve Abraham Lincoln'ü neredeyse kusursuz denecek bir şekilde canlandırıyor. Filmin en iyi yönlerinden birisi de bu olmalı.

Elif Gökçe

Fransız yazar Victor Hugo'nun 1862 yılında kaleme aldığı *Sefiller* (*Les Miserables*) romantizm akımının en önemli romanlarından biri olarak görülmüş, dünya çapında birçok dile çevrilerek geniş kitleler tarafından büyük beğeni toplamıştır. Tarihte önemli bir yeri olan bu roman, 20. Yüzyıl boyunca birçok sinema filmine uyarlanmış hatta televizyon dizilerine konu olmuştur.

Ülkemizde 1 Mart'ta gösterime girecek bu uyarlamaların sonuncusu olan *Sefiller* (*Les Miserables*, 2012) Oscar ödüllü *Zoraki Kral* (*The King's Speech*, 2009) filminin yönetmeni Tom Hooper'ın elinden beyaz perdeye aktarılıyor. En iyi film dahil tam 8 dalda Oscar'a aday bu film 1985'ten bu yana sahnelenen Broadway müzikali *Sefiller*'e büyük ölçüde paralel bir müzikal şekilde hazırlanmış. Filmde bütün diyaloglar şarkı halinde dile getiriliyor. Müzikallere aşına olmayan izleyicilere garip gelebilecek bu yöntem, filme büyük prodüksiyonlu bir gösteri havası veriyor.

Arka planda Fransız ihtilalinin gelişim evrelerine yer veren bu yapım, bir ekmek çaldığı için 19 senesini hapiste geçirmiş Jean Valjean'ın serbest kaldıktan sonra başından geçenleri anlatıyor. Filmdeki tarihi mekanlar ve kostümler oldukça başarılı bir şekilde hazırlanmış ve özellikle 19. yüzyıl Fransa'sının siyasi gerilimli havası izleyiciye etkileyici bir biçimde yansıtılmış. Klasik Hollywood müzikallerinin tersine filmde dans neredeyse hiç yer almamakta. Bunun yerine Hooper, günlük yaşantıda belli bir ritim yakalamış ve bunu müzikle harmanlayarak bu eseri ortaya koymuş.

Giriş sahnesi epik ve ihtişamlı bir anlatıma sahip ve izleyiciyi filmin atmosferine sokmakta oldukça başarılı. Fakat ilerleyen dakikalarda filmin aynı tempoyu ve bağlayıcılığını koruduğunu söylemek zor. Sürekli müzikal bir şekilde ilerleyen filmde karakterlerin çektiği acıları yansıtan dram ağırlıklı sahneler art arda verilmekte ve bu tercih filmin ortalarına doğru temponun iyice düşmesine sebep oluyor gibi gözüküyor.

Dram ağırlıklı ve masalsı bu film aslında önemli sosyal ve siyasal mesajlar içeriyor. Bir ekmek çaldığı için senelerce hapis yatan

Jean Valjean üzerinden Victor Hugo esaslı bir sistem eleştirisi yapmakta. Bunun beyazperdeye yansımada da bu eleştiriye görmemiz mümkün. İlk olarak Hugh Jackman'ın canlandığı Jean Valjean karakterini ele alalım. 19 yıllık hapis hayatından sonra topluma karışmaya çalışan ana karakterimiz başlı başına zamane Fransa'sının hukuk sistemine bir eleştiri özelliği taşıyor. İşlediği suçta göre çok ağır bir cezaya çarptırılan Valjean, toplumun dışlamasıyla insani değerlerini kaybetmekte olan bir karakter. Hapisten çıkar çıkmaz yanına



siğindiği bir psikoposun değerli gümüşlerini çalmaya çalışması ve ardından yakalanıp psikopos tarafından affedilmesi ve üstüne iki adet gümüş şamdanla hediyeleştirilmesi ise Jean Valjean için bir dönüm noktası oluyor ve ismini değiştirerek dürüst bir şekilde hayatını devam ettirme kararı alıyor. Adeta bir iyilik timsaline dönüşen bu karakterimizden sonra film Anne Hathaway'ın canlandığı talihsiz bir genç kadın olan Fantine karakteri üzerinde yoğunlaşıyor. O dönemin kadının toplumdaki yeri ve çaresizliğine vurgu yapan bu karakter ise akrabalarının yanında yaşayan kızı için para biriktiren zalim ustabaşı tarafından işinden kovuluyor. Artık zengin ve saygın bir adam olan Jean Valjean'ın sahibi olduğu işyerinden kovulan Fantine maalesef sesini işyeri sahibine duyuramıyor ve içinde olduğu çaresiz durumdan çıkabilmek için saçını ve hatta dişlerini satıyor, en sonunda ise hayat kadınlığına adım atıyor. Ezilen kadının içinde bulunduğu sorumluluklar ve toplum tarafından nasıl bedenini satmaya itildiğini gösteren Fantine karakteri filmde kısa ama önemli bir yere sahip. Fantine karakterinin ölümünden sonra görebildiğimiz

kızı Cosette ise çocuk yaşta ihmal ve istismar edilen, çalıştırılmaya mahkum bırakılmış alt sınıf bir çocuk portresiyken, hikayenin ilerleyen zamanlarında masumiyet ve zerafetin



bir simgesi haline geliyor. Baş karakterlerden bir diğeri ise Russel Crowe'un canlandırdığı komiser Javert karakteri. Tam bir kural adamı olan ve çarpık sistemin bireysel düzeyde temsilcisi Javert karakteri ise dönemin hukuksal işleyişinin ne durumda olduğunu gözler önüne seriyor. İsmi değiştiren Valjean ile tekrar yollarının kesişmesinden sonra bu ikilinin arasında uzun yıllar sürecektir bir kovalamaca yaşanıyor. Fakat Cumhuriyet yanlılarına esir düşen Javert idam edilecekken Valjean sayesinde kaçmayı başarıyor. Bu olaydan sonra içindeki katı kuralcılığın kırılması ve Valjean'ı öldürebilecekken öldürmemesi Javert'i büyük bir bunalıma sokuyor ve karakterimiz intihar ediyor. Bu intiharın dönemin monarşisinin bitimini yani bir bakıma kendi kendini bitirmesini temsil ettiğini söyleyebiliriz.

Birçok yan karaktere ve kişiler üzerinden dönemin halk yapısına bakış açısıyla Sefiller bize dolu dolu bir 2,5 saat vaat ediyor. Broadway referanslı kaliteli müzikleri, teknik ve kurgusal olarak oluşturulmuş müthiş atmosferiyle eksik yönlerine rağmen *Sefiller*'in başarılı bir film olduğunu söyleyebiliriz.

Oğuzhan İlhan