



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
15 Nisan - 3 Mayıs 2013
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı, 2013 / II

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

İmtivaz Sahibi

Yamaç Okur

Editör (Sorumlu)

Hamit Özönur

Yayın Kurulu

Berna Naldemirci
Sevgihan Oruçoğlu
Can Sever

Tasarım

Muratcan Kazancı
Ural Memiş
Hamit Özönur

Yayın Danışmanları

Mithat Alam
Yamaç Okur
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Serhad Mutlu, Elif Gökçe, Serkan
Küpeli, Nazlı Özüm Gündüz, Can
Önalın, Oğuzhan İlhan, Eylem Taylan,
Harun Yörük, Murat Demirhan, Arda
Kaya, Tilbe Cana İnan, Seçkin Serpil,
Mikail Boz, İldem Turan

Teşekkürler

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet
Bülent Kirkoç

Ön Kapak Görseli:

Peter Weir

Arka Kapak Görseli:

Truman Show (1998)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.

Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Nisan 2013

Editörden

Nisan ayı Film Festivalinin gelişyle birlikte Sinefil ve Mithat Alam Film Merkezi için iki farklı heyecana gebe. İzlemek için sabırsızlandığımız filmlerin yanısıra Merkez'de bu sene hangi usta yönetmenin sinema dersi vereceğinin de merakı sarar herkesi. Bu sene 32.'si düzenlenen İstanbul Film Festivali kapsamında *Dead Poet Society*, *Truman Show* ve *Gallipoli* gibi önemli filmlerin yönetmeni Peter Weir Boğaziçi öğrencileriyle beraber olacak. Biz de bunu fırsat bilip Avustralyalı yönetmenin filmografisine eğildik ve sizler için kapsamlı bir dosya hazırladık.

Ne var ki bu sene festivalin buruk bir tarafı var. Atlas ya da Beyoğlu Sineması'nda filme giderken Emek'in önüne dikilen koca koca inşaat perdelerini görmek her seferinde, tahmin ediyorum ki yalnızca benim değil birçok festival izleyicisinin tadını kaçırıyor. Belki de kaçındığım(ız) mücadeleyi hatırlattığından canım bu denli sıkılıyor. Kayıtsızlık hepimizin o kadar başat özelliği haline gelmiş ki artık "kentsel rant" adına toplumsal, kültürel ve bireysel belleğimize saldıran saldırana ama biz susuyoruz. Yaşayış şeklini korumak hep daha ağır basıyor kültürel mirası, şehrin dokusunu korumaya ve o yüzden susuyoruz, nöbet tutmuyoruz, işgal etmiyoruz. Birileri mücadeleyi bizim için versin istiyoruz tıpkı birileri kararları bizim yerimize bizim için versin diye beklediğimiz gibi. Kapaizmin en büyük başarısı da burada yatmıyor mu zaten? İnsanlara aktif aktör olmasalar da kontrolde oldukları ilüzyonunu yaşatmakta.

Emek'in geniş ve ferah(!) bir AVM daha yapmak adına yıkılışının gölgesinde geçen bir festivalde filmleri ikinci plana atmak gelse de insanın içinden görebildiğimiz filmlerden dikkate değer bulduklarımızı da kaleme aldık sizler için.

Her geçen sayıda çehremize yenilikler katmaya ve sizinle beraber gelişip kabuk değiştirmeye çalışıyoruz, umarım bu sayının içeriğini de keyifle okur bizleri fikir ve yorumlarınızdan yoksun bırakmazsınız.

Hamit Özönur
hamit.ozonur@gmail.com

- 3 Gündem
- 5 Berlin Film Festivali İzlenimleri

32. İstanbul Film Festivali: Göze Çarpanlar

- 8 Çocuk Pozu
- 9 Tarihi Şehit Merkezi
- 11 Beyaz Fil
- 13 Karanlıktan Aydınlığa
- 14 Kalbimdeki Işık

- 16 Jin

Peter Weir Dosyası:

- 20 Truman Show
- 24 The Last Wave
- 26 Picnic at the Hanging Rock
- 28 Ölü Ozanlar Derneği
- 30 Witness
- 32 Gelibolu
- 34 The Year of Living Dangerously
- 36 The Way Back

- 39 Gömülü Hazine: Etki Altında Bir Kadın

- 42 Dizi Kuşağı: Game of Thrones

32. İstanbul Film Festivali, 29 Mart Cuma akşamı düzenlenen Açılış Töreni'yle başladı. Türkiye sinemasının seçkin isimlerinin yanı sıra ödüllü oyuncu Patricia Arquette ve usta yönetmen Bille August da açılış törenine katılan önemli konuklar arasındaydı. Festival geçtiğimiz yıl aramızdan ayrılan isimleri de unutmadı. Oyuncu Halit Ergenç'in sunumuyla kaybedilen değerlerimiz anılırken, genç yaşta hayata veda eden Seyfi Teoman'ın anısına bu yıl verilmeye başlanacak Seyfi Teoman En İyi İlk Film Ödülü'nün de sunumu yapıldı.

Canlandırınlar Yetenek Kampı, yepyeni bir festivale hayat veriyor: Canlandırınlar Festivali. Festival, 24-28 Nisan 2013 tarihleri arasında İstanbul'da, 16-19 Mayıs 2013 tarihleri arasında ise Ankara'da programını canlandırmaseverlerin beğenisine sunacak. Film gösterimleri, söyleşiler, sektör buluşmaları, canlandırma atölyeleri ve bir panelin gerçekleşeceği Festivalin ilk konusu, *Star Wars serisindeki "ışın kılıcı"nın yaratıcısı, The Transformers: The Movie(1986) ve Empress Chung(2005) filmlerinin yönetmeni, The Simpsons Movie'nin (2007) yapımcısı Nelson Shin.*
Program ve etkinlikler hakkında ayrıntılı bilgiye festivalin çok yakında açılacak web sitesi dışında Facebook ve Twitter hesaplarından ulaşılabilir.

Oscar ve Emmy adaylığına sahip olan senaryo yazarı Fay Kanin 95 yaşında hayata veda etti. Kanin, 1979-1983 yılları arasında Oscar ödüllerini düzenleyen Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi'nin ikinci kadın başkanıydı. Kanin'in senaryoları arasında Oscar'a aday olan Doris Day'li *Aşk Hocası (Teacher's Pet, 1958)* ve Richard Widmark'lı *My Pal Gus(1952)* var.

İstanbul Modern'den:

18 Nisan Perşembe

İstanbul Modern Sinema, kısa film dünyasından üç büyük festivali bir günde toplayarak Festival O³ başlıklı bir kısa film maratonu hazırladı. 2012'nin en çok konuşulan ödüllü animasyonlarının bulunduğu Ottawa Animasyon Festivali "en iyiler" seçkisiyle, dünyanın en eski kısa film festivali olan Oberhausen Kısa Film Festivali, İsrail'den Finlandiya'ya, belgeselden animasyona, öykülü film deneneyle uzanan iki renkli programla 2012'in en iyilerini sunacak. Üçüncü kısa film seçkisi ise bu yıl Oscar yarışına aday olan kısa filmlerin bir araya geldiği Oscar'dan Kısalar başlıklı program.
Detaylı Bilgi: www.istanbulmodern.org

Bu yıl beşinci kez Türkiye Sineması'ndaki erkek egemen bakışa dikkat çekmek için verilen Altın Banya Ödülleri, önümüzdeki yıllarda ödül verecek aday bulunamaması dileği ile, Hollanda Başkonsolosluğu'nda yapılan törenle açıklandı. Erkek Karakter, Senaryo ve Film ödülleri Dağ filminin olurken Kadın Karakter ödülü *Zenne(2011)* filmine gitti. Geçtiğimiz günlerde açıklanan İzleyici Bamyası'nın sahibi Yeraltı'na da gecede ödül verildi.

Eurimages, Nuri Bilge Ceylan'ın yeni filmi "*Kış Uykusu*"na 450.000 Euro destek verdi. Almanya'nın Dresden kentinde yapılan 113. toplantıda; toplam 13 proje destek aldı. "*Kış Uykusu*" projesine yapılan 450.000 Euro maddi destek ile Türkiye bugüne kadar aldığı en yüksek destek miktarını kazandı. Nuri Bilge Ceylan'ın Türkiye-Fransa-Almanya ortak yapımı olan yeni filminde, Demet Akbağ, Haluk Bilginer ve Melisa Sözen gibi isimler rol alıyor. "*Kış Uykusu*"nun ortakları ise Zeynep Özbatur Atakan'a ait ZeynoFilm ile NBC Film'in yanı sıra, Almanya'dan Bredok Film Production ve Fransa'dan Memento Films...

Bu yıl 18-28 Mart tarihleri arasında gerçekleştirilen Akbank 9. Kısa Film Festivali'nin yarışma bölümünde "En İyi Kurmaca Film Ödülü"nü *Buhar(2012)* ile Abdurrahman Öner alırken

“En İyi Belgesel Film Ödülü”nü *Bay Siebzebrübl*(2012) ile Tuna Kaptan ve “En İyi Canlandırma Film Ödülü”nü *Sirk Aşk*(2012) ile Akile Nazlı Kaya kazandı.

TRT 1’de yayınlanan absürd komedi türündeki dizi *Leyla ile Mecnun*, IMDb’nin en iyi 50 dizisi arasına girdi. Listede “*Game of Thrones, Breaking Bad, Life, Arrested Development, Sherlock, The Sopranos, Firefly, The Twilight Zone, Dexter, Monty Python’s Flying Circus, Avatar: The Last Airbender, Freaks and Geeks, House of Cards, Twin Peaks, Cowboy Bebop, Death Note*” gibi tanıdık diziler yer alıyor.

İstanbul Film Festivali’nin başladığı gün yıkımına başlanan Emek Sineması’na sahip çıkanlar arasına festival konuklarından Patricia Arquette de girdi. Yıldız oyuncu Twitter’deki “Emekbizim” hashtag’ini koyarak attığı tweet’te “İstanbul en eski sinemasını kaybetmek üzere, sinema bir alışveriş merkezi kurmak için yıkılıyor” diye yazdı.

Martin Scorsese, 2002 tarihli filmi *New York Çeteleri*’nin (*Gangs of New York*, 2002) televizyon dizisi için film yapım şirketi Miramax’la çalışmalara başladı. 1800’lerin başında New York’ta oluşmaya başlayan ilk çetelerin birbirleriyle mücadelesini aktaran filmin dizi versiyonu ise aynı dönemde New York’tan yola çıkarak Chicago ve New Orleans gibi farklı şehirleri de kapsamına alacak ve ABD’de organize suçun nasıl doğduğunu ekrana getirecek. Scorsese, konuyla ilgili “Söz konusu dönemin ABD’si, iki saatlik bir filmde hakkı verilemeyecek kadar zengin karakterleri ve hikâyeleri içeriyor” dedi.

Game of Thrones’un ABD’de 31 Mart gecesi yayımlanan yeni bölümü indirilme rekoru kırdı. Bölüm, 1 milyonu aşkın kişi tarafından torrent programları üzerinden indirilirken 160 binin üzerinde kullanıcı tarafından aynı anda paylaşılarak da *Heroes* dizisinin elinde bulundurduğu 144 binlik paylaşılma rekorunu geçti.

Ankara Film Festivali 23 Mart akşamı düzenlenen bir törenle sona erdi. Geceye en iyi film ve yönetmen ödülü de dahil yedi dalda ödül kazanan *Tepenin Ardı* filmi damga vurdu.

Goethe-Institut İstanbul’un Perşembe Filmleri adlı etkinliği Nisan 2013’te de devam ediyor. Ocak ve Şubat aylarında olduğu gibi Nisan ayında da son üç yılın Alman yapımı filmlerinden oluşan bir seçki her Perşembe saat 19.00 da sinemaseverlerle buluşuyor. Nisan ayının programında şu filmler yer alıyor:

4 Nisan 2013 – Mahler Bunalımında (Mahler auf der Couch)

11 Nisan 2013 – Büyükanemim Evi (The Flat)

18 Nisan 2013 – Alttaki Şehir (Unter dir die Stadt)

25 Nisan 2013 – Sınırsız Yetki (Carte Blanche)

Son olarak *Pi’nin Yaşamı* (*Life of Pi*, 2012) filmiyle en iyi yönetmen Oscar’ını kazanan AngLee, yeni televizyon dizisi *Tyrant*’in ilk bölümünü çekecek. Bu yaz Amerika’da Fox’ta gösterilmeye başlanacak dizi sıradan bir Amerikan ailesinin Ortadoğu’nun çalkantılı ortamına sürüklenmesini konu alıyor.

Kaynaklar:

www.radikal.com.tr

www.altyazi.net

sinema.mynet.com

www.beyazperde.com

www.istanbulmodern.org

63. Berlin Film Festivali her şeyden önce, şehrin birbirinden etkileyici sinema salonlarında on gün boyunca değişik filmler izleme fırsatını sinefillere sunduğu için önemli. Festival gala gösterimlerinin ve ödül töreninin yapıldığı Berlinale Palast'ın yanında, yine onun kadar görkemli Friedrichstadt Palast, festivalin atmosferine karışmayı bekleyen sinemaseverleri büyülüyor ve ilk dakikada sizi etkisi altına alıyor. Güzel bir salonda, görüntü ve ses bakımından tatmin olup bu duyguları kalabalık bir grupta paylaşmanın mutluluğunu yaşamak, farkında olmadan izlenen filmden daha çok etkilenmeyi sağlayabilir. Festivalin büyüğünden çıktığınız bir anda, yarışma bölümüne neden dahil edildiğini anlamadığınız filmlerle de karşılaşmanız olası. Bütün bu gelgitlerin arasında festival jürileriyle bir arada film izleme fırsatı yakalayabilmek ayrı bir heyecan yaratıyor. Bu yılın jüri başkanı Wong Kar Wai'nin festivalin açılışını yapan filmi *The Grandmaster* (2013), festival seyircisini fazlasıyla tatmin etti ve gelecek zamanlarda "yönetmenin klasikleri içindeki yeri" temalı tartışmalarını getireceği şüphesiz. Yine yarışma dışı olarak gösterilen, festivalin merakla beklenen filmlerinden biri de *Gece Yarısından Önce* (*Before Midnight*, 2013) idi. Üçlemenin son filminde Celine ve Jesse'nin yıllara uzanmış, kişisel yüklerle ve hesaplaşamazlıklarla ağırlaşmış ilişkilerine tanık olurken, yaptıkları Yunanistan gezisinin renkli ve iç ısıtan ayrıntıları filmin aslında ağır ve kabul etmesi zor olan gerçekliğinden daha az sıyrıklı çıkmamızı sağlıyor.

Berlinale için ayrı bir önemi olan yönetmen George Sluizer, bu yıl yarışma dışı olarak *Kirli Kan* (*Dark Blood*, 2012) filmiyle festivaldeki yerini aldı. Yönetmen, çekimler sırasında filmin başrol oyuncusu River Phonex'in hayatını kaybetmesi sonucu yarım kalan filmini on dokuz yıl sonra tamamlama kararı alıyor. Sluizer, son haliyle filmini üç ayaklı bir sandalyeye benzetiyor: Yarım ama ayakta durabilen. Film bittikten sonra bu tanım daha anlamlı bir hale geliyor; çok güçlü olabilecek sahnelerin eksikliği hissedilse de film ayakta kalıyor.

Altın Ayı'yı alan *Çocuk Pozu*

(*Pozitia Copilului*, 2013) ayrıcalıklı sınıftan bir annenin, neden olduğu trafik kazası sonucu suçlu bulunan oğlunu kurtarma çabasını anlatırken ahlaki normları sorguluyor. Toplumsal sorunlara sağlık politikaları kanalından yaklaşan *An Episode in the Life of an Iron Picker* (2013) ise, festivalden iki ödülle dönmeyi başardı. O nedenle bu yılki festival jürisinin, söyleyecek sözü, verilecek mesajı olan filmlerden yana tercihlerini kullandıklarını söylemek yanlış olmaz.

Yarışma filmlerinden Alman yapımı *Gold* (2013), geçtiğimiz yılki Berlinale'den Gümüş Ayı ödülüyle dönen *Barbara* (2012)'dan aklımıza kazınmış Nina Hoss'u merkeze yerleştirse de, kötü bir ıssızlık ve kayboluş öyküsü olarak ortada kalıyor. Nina Hoss bu filmdeki Emily karakteriyle Barbara gibi mesafeli ama aynı ölçüde şefkatli olabilen uzak, yalnız kadın rolünde. Fazlasıyla beğeni toplayan ve Paulina Garcia'ya En İyi Kadın Oyuncu ödülünü getiren *Gloria* (2013), altmışına yaklaşmakta olan Gloria'nın yalnızlıkla başa çıkışının tatlı hikayesine odaklanıyor. Buna paralel olarak, *On My Way* (2013), yine ellili yaşlarında olan Betty'nin arabasına atlayıp hayatına yeni bir akış verme arayışını konu ediyor. Catherine Deneuve'ü close-up'larla doya doya izlediğimiz gerçeği bir kenara, film birbirine bağlanamayan bölümleriyle seyri zor bir hal alıyor, dağınık



halde kalıyor. Güçlü kadın karakterini merkezine oturtan bir diğer film ise *Camille Claudel 1915* (2013). Bruno Dumont, sanatçının akıl hastanesinde geçen otuz yılından yalnızca bir hafta gibi küçük bir

kesiti seçerek derdini anlatmayı başarıyor. Film, gücünü Juliette Binoche'un muhteşem oyunculuğuyla birlikte, otuz yıl süren umutlu bir bekleyişin ağırlığını o kısa zaman diliminde verebilmesinden alıyor. *Promised Land* (2013); enerji sorununa, global şirketlerin stratejilerine, dava insanı olmaya dair şeyler söylerken çok fazla klişeyle tökezliyor. Gus Van Sant'ın aynı anda birden fazla noktaya dikkat çekme isteğinin yanına hikayede sürpriz dönüşler yapma çabası da eklenince film beklenen etkiyi veremiyor. Bu sürpriz dönüş durumunun eğreti durmadığı film ise şüphesiz *Acı Reçete* (*Side Effects*, 2013)'ydi. Sodenberg, kullandığı mekanlarla New York atmosferini özellikle hissettirerek ilaç şirketi, hasta, psikiyatrisi üğendenin yola çıkıyor. Şaşırtıcı hikayesi, şık mekanların uyumlu kullanılması, müzikleri, seyir boyunca izleyicide uyanık bıraktığı şüphe duygusu *Side Effects*'i dinamik bir filme dönüştürüyor.

Sinema sanatında yeni perspektikler açtığı düşünülen filmlere verilen Alfred Bauer ödülünü alan *Vic+Flo Saw a Bear* -ismiyle de ironik olarak-, yarattığı tekinsiz atmosferiyle ve zaman/mezan dışı karakterleriyle ödülü fazlasıyla hak ediyor. İnsanlardan uzakta, orman içindeki evinde yaşayan şartlı tahliye olmuş Vic ve eski hükümlü olduğunu anladığımız sevgilisi Flo'nun her türlü zamandan soyutlanabilecek bir mekanda geçen hikayeleri geçmişten çıkıp gelen biri ve eve düzenli olarak gelen polis memuru üzerinden şekilleniyor. Filmde ilgi çekici olan ise hiçbir karakterin geçmişine dair en ufak bir ipucu verilmemesi. Bu bilinmezlik üzerinde ilerlediği için film gerilim duygusunu ayakta tutmayı başarıyor.

Ödülle dönmeyen ancak dikkat çekici yarışma filmleri arasında yer alabilecek *In the Name of*, eşcinsel bir papazın yeni sürgün edildiği bir Polonya köyündeki yerleşme sürecini anlatıyor. Davranış sorunları olan erkek çocuklarla çalışan papazın iç hesaplaşması Hıristiyan sanatına göndermelerle dolu etkileyici görselleriyle sunuluyor. Filmin dengesi, son sahne hissi veren birkaç sekansın arka arkaya gelmesiyle bozulsa da yerle bir olmuyor.

Hong Sangsoo, kendisinden beklenildiği gibi *Nobody's Daughter Haewon*

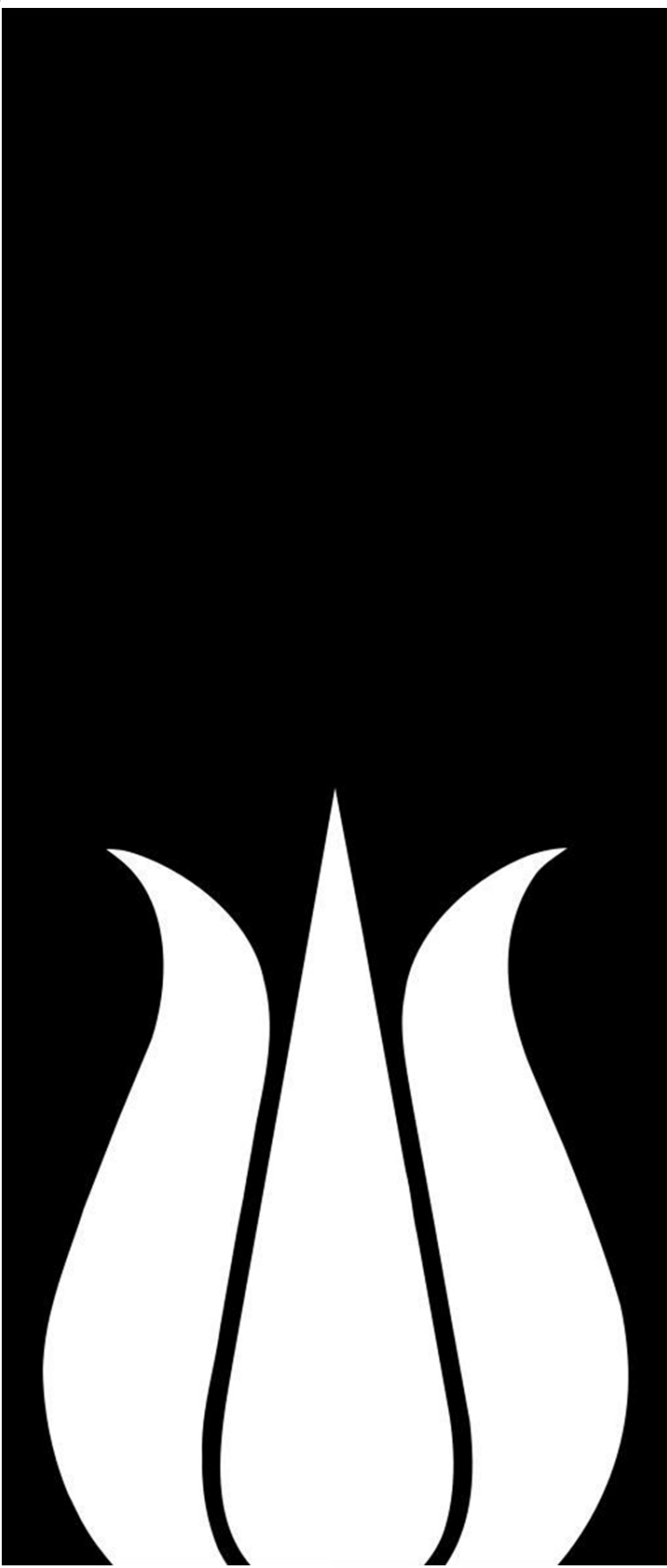
ile akıp giden, rüya ve gerçek arasındaki kararı seyirciye bırakan bir deneyim sunuyor. Annesinin Kanada'ya yerleşmesi ve üniversitedeki evli profesörüyle yürümeyen ilişkisi yüzünden bocalayan Haewon çözümü belki de düşlerinde buluyor.

Panorama bölümünde gösterilen Jacques Doillon'un son filmi *Love Battles*, başlangıçta ilişkileri konumlandırılmayan bir kadının ve erkeğin, yer yer izlemesi sabır gerektiren, bir araya gelip yaptıkları seanslardan oluşuyor. Kadının babasının ölümünden sonrasıyla başlayan film kızgın ve derdi olan karakterini daha ilk andan hesaplaşmaya giderken gösteriyor. Bir süre sonra diyalogların tamamen silinmesiyle kadının hesaplaştığı/ savaştığı kişinin neye ya da kime dönüştüğü sorusu ortaya çıkıyor. Yönetmenin katılımıyla yapılan gösterimde film olumlu tepkiler alsa da bazı zorlayıcı sahneleriyle de akılda kaldı. Bir diğer Panorama filmi *Reaching for the Moon*, Amerikalı şair Elizabeth Bishop'ın hayatının kapsamlı bir dönemine uzanıyor ve Brezilya'dan kaynağını alan olağanüstü güzellikteki görseller, etkileyici müzikler ve Bishop'tan seçme dizeler eşliğinde son derece keyifli bir seyir sunuyor. Filmin, Elizabeth Bishop'tan daha çok dize okuma isteğini yandırdığını da eklemek gerek.



Tam da bu incelikli nokta üzerinden bakacak olursak keşif yapmanın zevkini sinefillere tattırabilmesi açısından festivaller önem kazanıyor. Yüzlerce film arasından bize dokunanı keşfedebilmenin bazen şansa kaldığını da söylemek gerek. Berlinale gibi dev bir organizasyon içinde bu şans belki de daha da küçük kalsa da 63.sü düzenlenen festivalin oluşturduğu genel atmosfer tekrar düşünüldüğünde bir sinefilin zevk alması kaçınılmaz görünüyor.

Gülnihal Kavaklıoğlu



32. İstanbul Film Festivali: Göze Çarpanlar

Çocuk Pozu (Pozitia Copilului, 2013) yönetmenliğini Calin Peter Netzer'in yaptığı 2013 tarihli bir dram filmi. Çavuşesku rejiminin yıkılmasının ardından özellikle son 10 yılda *4 ay, 3 hafta ve 2 gün* (4 zile 3 saptamani si 2 zile, 2007), *Bay Lazarescu'nun Ölümü* (Moartea domnului Lazarescu, 2005) ve *California Dreamin'* (2007) gibi filmlerle dikkatlerini üzerine çeken, övgüler yağdırılan Romanya Sineması'nın son medarı iftiharî. Filmin senaryosu da yukarıda saydığımız filmlerden ilk ikisinin senaristi olan Razvan Radulescu tarafından yazılmış. Başroldeki Cornelia rolünde *4 ay, 3 hafta ve 2 gün*'de yine anneyi oynayan Luminita Gheorghiu var. Cornelia'nın oğlu Barbu'yu ise Bogdan Dumitrache canlandırıyor. Filmin açılış sahnesinde Cornelia ve kardeşinin sohbetine şahit oluyoruz. Cornelia, kız kardeşi Olga'ya oğlu Barbu'nun kendisine karşı kötü davranmasından ve hakaret etmesinden yakınıyor. Bu dakikadan itibaren nedenini tam olarak kavrayamasak da anne-oğul arasında ciddi bir sorun olduğunu anlıyoruz. Bir sonraki sahnede ise Cornelia'nın doğumünü partisine konuk oluyoruz. Politik çevreden birçok insanın katıldığı bu parti bize ailenin sosyal statüsü konusunda birçok ipucu veriyor. Bir opera provasını izleyen Cornelia kız kardeşi Olga'nın verdiği haberle sarsılıyor ve bu andan itibaren film başka bir yöne ilerliyor. Barbu'nun bir trafik kazası geçirdiğine ve yola aniden çıkan bir çocuğa çarparak ölümüne yol açtığına şahit oluyoruz. İki kız kardeş hemen yola çıkıyorlar ve soluğu karakolda alıyorlar. Uzun bir telefon trafiği başlıyor. Tahmin edildiği üzere Barbu'yu kurtarmak için siyasi açıdan güçlü tanıdıklarına başvuruyorlar. Adalet sisteminin ne kadar yozlaştığı, insanların yargıya güvenmediklerini ve bu konuda ne kadar haklı olduklarına şahit oluyoruz. Yine filmin ilerleyen bölümlerinde gerçekleşen birçok olay izleyiciye sistemin ne kadar yozlaştığını, bozulduğunu gösteriyor. Arka planda ise anne oğul arasındaki sorunları izlemeye devam ediyoruz. Aralarındaki sorunun annenin aşırı dominant karakterinden kaynaklandığı da yavaşça gün yüzüne çıkıyor. Cornelia'nın oğlunu korumak adına, tamamen

iyi niyetle, oğlunun hayatına karışması kaza sonrası büyük bir şok yaşayan ve odasından çıkmak istemeyen Barbu'yu bunaltıyor. Annesinin karşı gelmesine rağmen evlendiği Carmen'le annesinin birbirlerinden nefret etmeleri de Barbu'yu zor durumda bırakıyor. Seyirci zaman zaman iyi niyetinden ötürü Cornelia'ya hak verse de annenin aşırı davranışları seyirciyi arada bırakıyor. Aile bu sorunlarla boğuşmaya devam ederken Barbu'nun kurtarılma çabasını izlemeye devam ediyoruz.

Çocuk Pozu, adalet sistemindeki bozulmaları eleştiriyor. Politik bir çevreye sahip olmanın sorunları nasıl çözebildiğine, çaresiz kalınan durumlar karşısında nasıl yeni kapılar açabildiğine şahit oluyoruz. Yönetmen belki de acımasız bir eleştiri yapmak için zaman zaman seyircinin beklentisinin aksine görevini layıkıyla yapan polis memuru kadına ve doktora yer verse de sistemin yozlaşmasını açıkça ortaya seriyor. Annenin bir yargı sisteminde rol oynayacak herkese rahatça ulaşabilmesi ve parayla her sorunu çözebileceğine inanması sinirleri bozsa da annelik içgüdüsü düşünüldüğünde istemeden de anneye hak verilebiliyor. Seyircinin filmi izlerken kendisini bir karakterin yerine tamamen koyamaması filmi oldukça ilginç kılıyor.

Film geçtiğimiz şubat ayında Berlin Film Festivali'nden büyük ödülle dönüp büyük bir sürpriz yaşattı. Birçok otoriteye göre filmin "Altın Ayı"yı Romanya'ya götürmesi beklenmedik bir gelişme olarak dile getirildi. Filmin en iyi yönü ise tartışmasız olarak anne rolündeki Luminita Gheorghiu. Filmin genelinde çok başarılı bir performans gösteren aktris otoritelerden de büyük övgü aldı. Sonuç olarak *Çocuk Pozu,* özellikle son dönemde yükseliş içerisinde olan Romanya Sineması'nın iyi örneklerinden biri.

Murat Demirhan

1-balkan anneleriyle ilgili böyle bir genelleme var mı gerçekten?

2-deniz tutması kısmı biraz ciddiyeti bozmuyor mu?

32. İstanbul Film Festivali kapsamında gösterilecek olan filmler arasında göze çarpanlardan biri *Tarihi Şehir Merkezi* (2012). Yönetmenliğini ve senaryosunu usta dört isim olan Aki Kaurismaki, Pedro Costa, Victor Erice, Manoel de Oliveira'nın üstlendiği, dört kısa filmde oluşan film; Portekiz'in tarihi şehirlerinden olan Kuzey Portekiz'deki Guimaraes'in Slovenya'nın Maribor kentiyile birlikte 2012 yılı Avrupa Kültür Başkenti olması namına çekilse de özellikle bu kısa filmlerin bazılarının kadrajında biraz daha geri planda kalmış gibi görünüyor. Fakat bu geri planda kalmışlık, filmleri belgesel havasından uzaklaştırırken aynı zamanda da yönetmenlere aşına olan gözlerle tanıdık pek çok şeyin seçilebilmesine olanak sağlıyor.

Filmleri bir bütün olarak değil de kendi içlerinde sınıflandırmak, hem izleyici adına hem de gözardı edilebilecek şeylerin atlanmaması namına yapılabilecek en mantıklı seçim kuşkusuz. Bu nedenle filmin kronolojik akışına da uygun olarak ilerlersek sırasıyla Fin yönetmen Aki Kaurismaki'nin yönettiği *Tavern Man*'i, Portekizli yönetmen Pedro Costa'nın *Sweet Exorcism*'ini, İspanyol yönetmen Victor Erice'nin *Vidros Partidos*'unu ve Portekizli üstad Manoel de Oliveira'nın *O Conquistador Conquistado*'sunu incelememiz gerekecek.

Tavern Man (Aki Kaurismaki) Portekiz'de İskandinav Soğuğu

Filmin çekiliş amacına uygun başlayan filmde usta Fin yönetmen kamerasını öncelikle tarihi şehir Guimaraes'in sokaklarında gezdirerek izleyicinin gözünde bir şehir tasviri yapıyor gibi görünse de bu tasvirin sadece bir-iki dakikalık giriş sekansını oluşturduğunu çok geçmeden anlıyoruz. Anlatım dilindeki temel öğelere bağlı olan yönetmen; 2012 Avrupa Kültür Başkenti Guimaraes'i ve halkını kutlamak adına çekilen filmine dahi, kendine ve Fin yaşam tarzına özgü elementleri yedirebilmiş. Ortaya Guimaraes'in nispeten dar sokaklarından birinde geçen, soğuk mizaçlı, Güney Avrupa ve Portekiz kültürüne tezat şekilde çok az hatta hiç konuşmayan insanların bulunduğu bir Kaurismaki filmi, daha doğrusu



filmlerinden bir kesit çıkmış.

Filmin muhtevisiyatına inecek olursak kadrosu duygusuz, konuşmayı pek sevmeyen insanlardan oluşuyor. Aslında bir restoran sahibinin günlük yaşamına dair ayrıntılarla başlayan fakat restoran sahibinin geçmişiyile fazlaca ilintili bir konunun işleneceği filmde yönetmen daha ilk dakikadan auteur kimliğini hissettirmeye başlıyor izleyiciye. Yönetmen ilk dakikalarda karakterlerin görece duygusuz mimikleriyle kotardığı mizahı, filmin sonuna değin dingin tutsa da hikayenin karakterin geçmişiyine yönelik şekillenmeye başlamasıyla da Kaurismaki'nin garip mizahı yerini küçük bir burukluğa bırakıyor. Kaurismaki'nin filmlerinde sıklıkla kullandığı bu umutlu burukluk, yönetmenin sinemasının fazlaca seyirci odaklı olduğunun bir göstergesi oluyor. Sinemasının gücünü filmlerinin temelindeki paradokstan aldığıın belirtisi oluşuyla yönetmenin üslubu bu filmde olduğu gibi önemli bir yer tutuyor.

Sweet Exorcism (Pedro Costa) Sabır Testi

Şehri diğer filmlere nazaran çok farklı bir şekilde ele alan usta yönetmen Pedro Costa'nın filmi ise geceyarısı Portekiz'in kırsal kesiminde, dağlarından birinde ve hatta eski sömürgesi olan Afrika ülkesi Yeşil Burun Adaları'nda insanların Ventura adında birini aramasıyla başlıyor. Filmin süresi düşünüldüğünde oldukça uzun sayılabilecek bu arama bölümünün ardından Ventura'yı bir hastanenin bahçesinde görüyoruz. Bu noktadan sonra Ventura'nın hastane tasvirindeki binanın asansörüne binmesiyle yönetmen; hasta karakter Ventura ve sessiz Portekiz askeri ile hikayesini anlatmaya başlıyor.

32. İstanbul Film Festivali: Göze Çarpanlar

Asansördeki Ventura'nın maruz kaldığı sabır testi aslında yıllarca Portekiz tarafından sömürülmüş halkın bir alegorisi. Zaten kapalı veya dolaylı sayılabilecek bir anlatım kullanmayan Pedro Costa, açık açık yerlinin sabrının sınırlarını zorluyor. Asansörde hareket ediyor oluşu görünmemesine rağmen faaliyette bulunduğunu rahatça anlayabildiğimiz ve bu faaliyetlerin genelde, yerli halkı temsil eden Ventura'yı çok rahatsız edecek şekilde tezahür ettiği filmi tam anlamıyla bir temsil haline getiriyor. Fakat Pedro Costa'nın anlatımı için kullanageldiği bu temsil üstü kapalı bir anlatımı değil, karakterler vasıtasıyla verilmiş bir sömürü hikayesini başka bir deyişle de bir sabır testiyle oldukça ayrıntılı bir şekilde anlatıyor. Ventura'nın ruh haliyle beraber hikayeyi en klostrofobik sayılacak yerlerden biri olan asansörde vererek sömürülen ve baskı altında tutulan halkın neler hissettiğini seyirciye daha etkili şekilde anlatmayı amaçlıyor. Böylece yönetmenin sinemasını ne şekilde besleyerek geliştirdiğinin en somut göstergelerinden biri olarak önümüze konuyor. Filmin sonuna gelindiğindeyse dışarı aydınlandığını ve kimsenin Ventura'yı aramadığını görüyoruz. Çünkü Ventura artık özgürlüğüne kavuşuyor ve halk Ventura'yı aramaya artık gerek duymuyor. Sabır testi ve sömürü de bir anlamda son bulmuş oluyor.

Vidros Partidos (Victor Erice) **Kırık Camlı Fabrika**

Usta yönetmen Victor Erice'nin yönetmenliğini üstlendiği bu üçüncü film daha çok röportajlar üzerinden gidiyor. Film, Portekiz halkının birçok ailesinin geçimini sağlamış olduğu, yaklaşık bir buçuk asır Avrupa'nın en büyük tekstil fabrikalarından biri olan ve artık Kırık Camlı Fabrika'da geçiyor. Fabrikanın insanların hayatlarını ne denli etkilediğini ve bir ülkenin tarihini incelerken sadece sanat eserlerine bakılmasının ne derece doğru olabileceğini irdeliyor. Film aslında kendi içinde iki bölüme ayrılıyor. Bunlardan ilki, fabrikada uzun seneler çalışmış işçilerin ve onların yakınlarının sırayla kendilerini tanıtarak fabrikanın işlevini, onlara ve ailelerine neler kattığı, neler götürdüğü hakkında bilgi

veriyor. Varsa başlarından geçen ilginç ya da gündelik hayatları için fabrika yüzünden ritüele dönüşmüş olayları anlatmalarıyla geçiyor. Hikayelerin geneline bakıldığında bazen işçilerin çalışma koşullarından dert yandıkları görülse de zamanla orasını benimsedikleri ve ikinci evleri olarak gördükleri seyirciye sunuluyor. Çünkü çalışma şartlarının zorluklarının yanında işçileri kaybetmemek adına özellikle kadın işçilere evlerine ve çocuklarına vakit ayırabilmeleri için verilen izinlerden herkesin memnun oluşu da bunu kanıtlar nitelikte. Filmin ikinci bölümünde ise aynı kişilere fabrikada yıllar önce muhtemelen bir öğle yemeği sırasında çekilmiş, tüm işçilerin aynı anda yemek yediği devasa fotoğraf gösterilerek yorum yapmaları isteniyor. Çoğu yemekte bulunan kişileri çıkarmasa da fabrika günlerine dair daha somut şeyleri hatırlamaya başlıyor. Şimdilerdeki kırık camlı fabrikanın zamanında insanları sosyal ve ekonomik açıdan ne şekilde etkilediğine dair önemli ipuçları yakalıyorlar. Böylece fotoğraf, işçilerin ve izleyicilerin gözünde bir anlamda endüstri çağına geçiş panoramasına dönüşüyor.

O Conquistador Conquistado (Manoel de Oliveira) **Fatih**

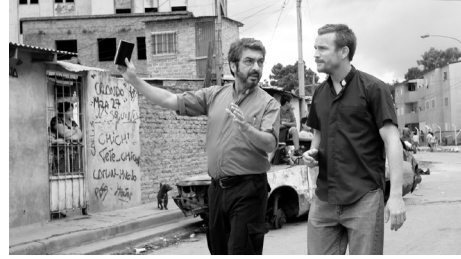
Dört filmin sonuncusunda ise usta yönetmen Oliveira, tarihi kent Guimaraes'e gelen turistlerin rehber eşliğinde gezdikleri tarihi kalıntıların bulunduğu mekanlarda gezdiriyor kamerasını. Turistlerin en son gördükleri Portekiz'in ilk kralı olan Afonso I, daha çok bilinen adıyla "Conquistador" (Fatih)'un heykelinin, günümüz şartlarına uyum sağlamış haliyle iktidarı elinde bulunduran gücün, kılıcını artık silahlarla donanmış olan düşmana değil de onu hedef almış ve gelişen teknolojinin de sayesinde gerçekleri gün yüzüne çıkarmaya çalışan insanlara doğrultuşunu, yönetmenin çağdaş yaşam tenkiti niteliğinde okumaksa en doğrusu gibi görünüyor.

Serkan Küpeli

Beyaz Fil (Elefante Blanco, 2012)
sabahın erken saatlerinde alarm yerine silah seslerinin duyulduğu, çocukların oyuncaklar yerine silahlarla oynadığı, birilerinin birilerini öldürmesinin pek şaşkınlık yaratmadığı, Buenos Aires'in varoş bir mahallesinde geçiyor. Buraya kadar her şey tamam gibi ancak başrollerde uyuşturucu satıcıları ve gangsterler yerine karşımızda iki rahip var: Julian ve Nicolas. İlk bakışta birbirleriyle pek benzer görünmeler de ikisi de "iyi bir rahip" olmaktan çok "iyi bir insan" olmanın peşinde... Julian (Ricardo Darin), uzun zamandır "Villa Virgin"de rahiplik yapmaktadır. Filmin açılış sahnesinde görüldüğü üzere hastanede bazı tetkikler yaptırır ve sonuçlar çok parlak değildir. Mahalledeki yorucu temponun yüküyle üst üste gelen amansız hastalığı onu beden ve ruhen her geçen gün yıpratmaktadır. Julian'ın dostu genç rahip Nicolas (Jeremie Renier), oraya getirilmekteki asıl amacının Julian'ın varisi olmasından habersiz, kendisini Villa Virgin'deki bu hengâmenin içinde bulur. Luciana (Martina Gusman) ise başlatılan sosyal projede rahiplerle birlikte canla başla çalışan bir kızdır. Dine düşkünlüğü, rahiplerle arkadaşlığıyla sınırlı kalsa da mahalle halkıyla yakından ilgilenmesi, kalkıştığı işi kolay kolay yarım bırakmayan azimli yapısıyla karşımıza çıkıyor.

Filme adını, 1937'de yapımına başlanan; bittiğinde civarın en büyük hastanesi olması planlanan ancak inşaatı sürekli sekteye uğrayıp sonundaysa tamamlanamadan bırakılan harabe veriyor. White Elephant metaforuyla ilgili hikâye şöyle: vakti zamanında Siam'da (eski Tayland) beyaz filler -albinolar- krallar tarafından kutsal kabul edilirmiş; yalnız kutsal olmaktan başka bir işe yaramayan bu filler beslemek açısından zahmetli olduğundan kralların haz etmediği kimselere "hediye" verilirmiş. Hikâyenin filmle ilintisine gelince, papazların da kutsal bir işi ifa ediyor olmaları, onları mükemmel varlıklar yapmıyor, tıpkı Nicolas'ın düşüğü yanılglarda gördüğümüz gibi... Trapero, filme bu adı vererek, canlıları görünüşünden ya da hakkında söylene gelen basmakalıp düşüncelerden ötürü yaftalamaya karşı çıkıyor bir nevi.

Julian, bölgedeki harabenin kör talihini yenip, Villa Virgin halkına daha yaşanabilir bir dünya kurmak için diğer kilise yetkililerine baskı yapar ve bunun sonucunda onlarla ters düşer. İnşaatın devam etmesi için gerekli olan ödemelerin gecikmesi; sorumlu olarak kilisenin devleti, devletin kiliseyi görmesi hali hazırda yaklaşmakta olan kaçınılmaz krizi tetikler. Bu sırada mahalledeki uyuşturucu satıcıları ve aileler arasındaki anlaşmazlıklar da paralel olarak gitgide çözülmez bir hal alır. Çatışmalar sırasında ölenlerin sayısının artışı, yakınları başta olmak üzere herkesi veryansın ettirir. İki rahibin karşı karşıya geldiği sahnede, Julian rahiplerin görevlerinin uyuşturucu satıcılarıyla muhattap olmamak olduğunu savunur. İşte bu sahnede, seyircinin aklına bir papazın öncelikli görevleri ne kadar kesin bir çerçeveye konabilir sorusu geliyor. Bu noktada iyi insan/iyi papaz ayrımı bir kez daha vurgulanıyor. Pablo Trapero, iyi bir insan olabilmek için nelerden fedakârlık edilebileceğine değiniyor bir papazın hayatını esas alarak.



Filmi benzerlerinden farklı kılsa, görmeğe alıştığımız geleneksel kıyafetli, kiliseden dışarı çıkmayan stoik papazlardan ziyade, halkın arasına karışmış; papazlara özgü olan beyaz yakayı bile çeteler tarafından başkalarıyla karıştırılıp öldürülmek için takmak zorunda kalan; ayinlerden çok çatışmaların ortasında kalmış bu "şahsın-a münhasır" din adamlarını ele alıyor olması. Öyle ki kendilerini tehlikenin göbeğinde bulurken bir de bakmışız ki yok oluvermiş papazların o meşhur beyaz yakaları. Tıpkı yakalar gibi papaz kimliklerini de bir yana

32. İstanbul Film Festivali: Göze Çarpanlar

birakıp yalnızca insani duygularını alıyorlar yanlarına Julian ve Nicolas. İşte tam bu sırada kafamızda çizmiş olduğumuz papaz imajından azlediyorlar kendilerini yadırgayan bakışlarımız arasında. Mahalle sakinleri de tıpkı bizim gibi ilk etapta yeni papazın kim olduğunun ayırdına varamıyor.

İnancını kaybetmekle burun buruna gelen genç rahip Nicolas'ın Luciana'ya kendini tereddütsüz koy vermesi insana iyi bir rahibin nasıl olması ya da olmaması gerektiğini bir kez daha sorguluyor. Tam da Nicolas'ı, şehvetine yenik düştüğü o sahnenin ardından yargılayıp, üzerine hayatını kurduğu değerlerden bu kadar çabuk vazgeçtiği için suçlayacakken, sırtını çevirdiği dini değerler karşısındaki mahcubiyetini, gözünden süzülen bir damla gözyaşında görüyoruz adeta. Pablo Trapero, böyle acımasız bir yerde insanın uğruna hayatını şekillendirdiği değerlere ne kadar bağlı kalabileceğini akla getirirken, işlemin sağlamlasın diye tökezletiyor kahramanları. Çünkü sağlamada evdeki hesap çarşıya uymuyor; bir tarafta üzerine iliştilmiş saygınlığın altında ezilmeyi reddedip, doğru olduğuna inandığı şeylerin yolundan giden Nicolas; diğer tarafta ise saygınlığına bir kalkanmışçasına sınıksız sarılıp aklının ne söylediğine kulak tıkayan Julian... Sosyal normların bireyler için biçtiği görevleri enine boyuna düşündürmesi açısından filmin oldukça başarılı olduğunu söyleyebiliriz. Mahallede çıkan çatışmada ölen çocuğun cenazesinde ağlayan kadının sözleri geliyor akla: “Tanrı nerede şimdi, bilmek istiyorum.” İnsanların çaresizlik karşısında sığınacak liman olarak akıllarına dini getirmeleri; Tanrı'nın varlığını biraz da sitemkâr bir şekilde sorgulamaları, dramatize edilmeden aktarılmış. Bu özelliği, *Beyaz Fil*'i benzerlerinden ayırmış diyebiliriz. Müziklere gelince, sıkça kullanılmamakla birlikte zaman zaman kulağıma çalınan hareketli İspanyolca şarkılar filmin genel atmosferiyle fark edilir bir tezat oluştursa da filme yerinde bir denge kattığını söyleyebiliriz. Ne de olsa hiçbir şey sadece kötü ya da sadece mükemmel gitmez hayatta, Villa Virgin sakinleri de yaşanan acıların ardından gülümsemek için bir sebep buluyorlar en azından. Tüm yönleriyle alışılmamış bir çizgide

yürüyor *Beyaz Fil*.

Filmde dikkati çeken diğer detaylardan bahsetmek gerekirse, filme genel olarak hâkim olan yağmurlu, kasvetli hava Villa Virgin halkının bitmek bilmeyen çatışmalardaki sıkışmışlığını pekiştiriyor. İzleyiciyi kısa da olsa Arjantin'in huzurlu ve sakin göl manzaralarında gezintiyi çıkarıyor film. Belki halkın onca badireler atlatıp yaşadıkları yeri terk etmeyip, bu yeri çekilebilir kılmasının nedeni bu manzardır, kim bilir... Ayrıca, Hristiyanlıkta suyun arınma, temizlenme, yeniden doğma anlamlarına geldiğini de düşünürsek, filmin üzerinde durduğu temaları göz önüne aldığımızda, çekimler için daha uygun bir hava olamazdı herhalde... Diğer bir ayrıntı; hikâyenin aslında 1974 yılında öldürülen Carlos Mujika adında bir papaza ithaf edilmesidir, tek fark Mujika'nın filmdeki aksiyon Julian ve Nicolas'ta vücut bulmuş. Filme adını veren meşhur hastane yıkıntısına çok fazla vurgu yapılmıyor, dolayısıyla yıkıntıyla ilgili akılda kalan sahneler yok gibi. Ancak Trapero'nun istediği, insanların ne için mücadele ettiğinden çok nasıl mücadele ettiğinin altını çizmek... Filmin belki de en anlamlı sahnelerinden biri de son sahnede Nicolas'ın elindeki haçla oynaması ki film boyunca içinde yaşadığı tüm çatışmaları ve gelgitleri özetler nitelikteydi. Julian'ın Nicolas'a zorluklar karşısında pes etmemeyi öğütleyen sözleri ise kendi hayatını anlatıyor gibi: “Şehit olmak kolaydır, kahraman olmak da öyle... En zor olanı yaptığının anlamsız olduğunu bilerek her gün onun için çalışmaktır.”

Julian rolüyle karşımıza çıkan Ricardo Darin'inki ile karşılaştırıldığında biraz yavan kalsa da Jeremie Renier (Nicolas) bize biraz acemi biraz da aykırı/aşık bir papaz portresi çiziyor. Yine de insan Ricardo Darin'in Beyaz Fil'deki performansını, başrolünü üstlendiği bol ödüllü “*duygusal anlamda nüfuzlu*” *XXY* filmi ile karşılaştırmadan edemiyor.

İldem Turan

Gri bir havada, bataklıklar ve yeşilliklerle dolu düzlükte yürümeye çalışan küçük sarışın kız çocuğuna durmaksızın havlayan korkutucu köpekler, otlayan inekler, gruplar halinde geçip giden atlar eşlik ediyor. Boyundan büyük yaratıkların ortasında “Anne!” diye bağırarak dolanan kızı, kendi boyunda birinin elinde taşıdığı izlenimi veren rahatsız edecek kadar hareket edip titreyen kamera izliyor. Çocuk için duyulan endişe, hayvanların vahşi bağırışlarında ve kameranın dibine kadar yaptıkları hızlı koşullarda daha da artıyor. Diğer yaratıkların yaşadığı kaos, dinmeyen havlama, hırıltılar; kızın sevimli ve sakin yürüyüşü, gülen yüzü; doğanın uçsuz bucaksız, sevimsiz hali. İlk yedi dakika boyunca maruz kalınan bu sahnenin yarattığı hissiyat; Reygadas sinemasının geneline dair de fikir veriyor. Kaosun içindeki sakinliğin; ani bir şiddet eyleminin, saklanmışlıkların, tehlikenin sinyali olduğuna dair kurulan dünyaların sineması...



Yine farklı kesimlerin yaşadıkları, yaşamayı seçtikleri alanlar sebebiyle dirsek temasına girdiği bir hikayeye dayanıyor Reygadas. Yönetmene 2012’de Cannes’dan En İyi Yönetmen Ödülü’nü getiren film, Reygadas’ın diğer filmlerinde de olduğu gibi odak noktasına tek bir kişiyi değil; birkaç kişi arasındaki bu teması alıyor. O yaşadıkları ortaklıklara ‘ilişki’ demek yine mümkün değil. Nasıl ki *Battle in Heaven*(2005)’da çiftin, şoförle genç kızın yaşadıkları fiziksel yakınlıktan, yaşanılan mekanların ortaklığından ileri gitmiyorsa; burada da genç aileyle çevresindekilerin beraber olma durumları aynı şekilde tecelli ediyor. Film ilerledikçe, genç

çiftin, iki küçük çocuklarıyla şehir dışında, yerel insanların arasında lüks bir evde yeni yaşamlarını kurmaya çalıştıklarını anlıyoruz. Hayatlarına girmeye çalıştıkları yerliler karşı tavırları nazik; fakat o nezaketin, daha üstte olanların alttakilere gösterdikleri duygudan ibaret olduğuna dair bir atmosfer var. Evlerine aldıkları hizmetli, çevrenin bakımı için tuttıkları adam, elektrik işlerini yaptırdıkları genç; kasabadaki hizmet sektörünün yeni işvereni olan ‘beyaz’ aile. Onların eğlencelerine giderek, toplantılarına katılarak onlardan olmaya dönük naif çaba... Kasabalı erkeklerin tavırlarından şiddet beklentisi doğuyor film ilerledikçe. Nitekim sonunda bir hırsızlık ve sıkılan bir kurşunla anlatının seyri değişiyor. Çiftin evliliğinin mutsuzluğu da anlaşılıyor git gide. Reygadas’ın filmlerine hakim olan isteksiz, sönük cinsellik yine ana öğelerden biri. Toplu seks sahnesinde, ideal ailenin mahremiyetine ve ahlaki kapalılığına dair tabular yıkılırken, çiftin mutsuzluğunun temelinde de seks ve onun meseleleri olduğunu anlıyoruz. Diğer yanda, kasaba insanlarının kişisel sorunları ailenin hayatına giriyor; onların birlikteliklerini etkiliyor. Tüm bunlarla, hikaye sadece ailenin ya da kişinin hikayesi olmaktan çıkıyor; bir arada kalan birkaç insanın birbirlerine verdikleri zarar, birbirleri için yaptıkları hikayesine dönüşüyor.

Yönetmen, doğa sahnelerinde olabildiğince durağan kamera ve sabit çekimler kullanıyor. Bu tercihle açık hava çekimlerinde izlenimci etki göze çarpıyor. İlk sahneden başlayan bu empresyonist bakış filmin tümüne hakim. Ormanlar, ağaçlar, geniş açık alanlar kadrāja çokça giriyor. Reygadas’ın kamerası hareketi takip ederken, bu durağanlığın aksine elde taşınyormuş hissi yaratıyor. Çok hareketli, hızlı dönüşler yapan kamera seçimi filmi görsel gelgitlere çeviriyor.

Meksikalı yönetmen Carlos Reygadas’ın *Japon*(2002) ile başlayan dört filmlik filmografisi; dünya sinemasının gittiği yerden apayrı bir kanalda. Reygadas’ın son filmi *Post Tenebras Lux*, onun filmlerinin ayrıksı özelliğini daha da üste çıkararak yeni seyir deneyimleri arayanlara hitap ediyor.

Can Sever

Görme engelli bir müzisyenin, müzik karşısında önünde bir şey durabilir mi? Göremeyen bir bebeği nasıl büyütebilir bir anne? Peki yetenekli bir dansçı dansla barışabilir mi? Göremeyen birine dans nasıl anlatılır? “Micheal Jackson’ın yaptığı gibi” demek ne kadar yeterli olur acaba? Bu sorular Siang, Jie ve Siang’ın annesini bir araya getirir.

Siang görme engelli olmasıyla birlikte küçüklüğünden beri müzikle ilgilenmektedir ve oldukça başarılıdır. Ancak artık “diğerleri”yle aynı şartlar altında eğitim görecektir, üniversiteye başlayıp müzik eğitimi alacaktır. Üniversite demek yurttan kalmak demek, bu ise her şeyin yeni olduğu bir ortama alışmak demek. Kıyafetleri gardroptan bulmak, sınıfın yolunu öğrenmek, ders çalışmak, yemekhanede yemek yemek...

Jie meyve suyu satan bir dükkanda çalışmaktadır. Annesi tarafından dansçı olma arzusu desteklenmemektedir. Jie’nin dansa neden devam etmediği net olarak gösterilmese de annesinin elinde para tutamasından kısaca maddi problemlerden kaynaklandığını tahmin etmek zor değil. Jie’nin dansçı sevgilisinin onu aldatması Jie için bir kırılma anıdır, dibe batmıştır. Ancak dibe batmak onun için bir yükselişin başlangıcı olur, tabii şansın ve Siang’ın yardımıyla.

Son ana karakter olan Siang’ın annesi ise kötü bir ilk izlenim bırakıyor seyircide. Oğlunun bu engelinden bezmiş hali ve filmin en başındaki biraz zalimce konuşmalarıyla kötü bir karakter olduğunu düşünmemize neden oluyor. Bu noktada film çok ince bir çizgide gidiyor. Zira anne karakteri kimi zaman Siang’a karşı oldukça duyarlı davranması gelgitler yaşamasını engellemiyor. Ve oğlunu üniversite hayatında tek başına bırakıyor olmak, Siang’ın annesini zorluyor.

Siang ve Jie’nin tesadüf eseri karşılaşmalarına ve arkadaş olmalarına tanık oluyoruz. Jie’nin Siang’a yaklaşımı bir hayranlık, şefkat ve sevgi içeriyor. Onunla müziğin ve sesin gerçekte ne demek olduğunu öğreniyor. Bir dansçının ihtiyacı olanın müziğin içinde salınmak olduğunu fark ediyor. Ama bunlardan daha önemlisi “tüm yapmak

istediğini yapıp yapmadığını” sorguluyor ve bir anlamda hayata yeniden başlıyor.

Filmdeki bu üç karakterin de bir iç çatışması var: Siang küçükken katıldığı bir yarışmada başına gelen olayı unutamıyor ve sık sık engelinin yeteneğine gölge düşürmesinden korkuyor. Onun amacı dünyaya “ben müziğimle burdayım” diyebilmek. Siang’ın körlükle ilgili tek derdi, körlüğün Siang kimliğinin önüne geçmesi. Bunun dışında hiç bir yere Siang’ı yılmış olarak görmüyoruz, aksine oldukça hayata tutunan, hayat dolu birisi. Jie ise patronu dışında kimseden destek görmeyen, hayata küsmüş bir insan. Annesi ve (eski) sevgilisiyle olan sorunları seyircinin gözüne sokulmadan güzel bir biçimde sunuluyor. Siang ise ona dünyayı gösteriyor. Jie hayatın zorluklarıyla baş edemeyen bir karakter olarak sunuluyor ve Siang tam bu anda onun hayatına girip hayallerini hatırlatıyor. Son olarak Siang’ın annesi dış dünyayla çocuğu adına savaşış savaşıma kararını vermeye çalışıyor.

Siang’ın babasının olayların bu kadar uzağında olması ise düşündürücü. Bu durum Tayvan kültürüyle alakalı olabilir. Zira Tayvan kültüründe “yalnızca anne çocuklarla ilgilenir” tarzında bir yaklaşım var ve böyle bir durumda da Siang ile ilgilenmek anneye düşmüş olabilir. Bu açıdan bakıldığında oldukça doğal bir durum gibi gözüküyor.

Film aynı zamanda Tayvan’ın 2012 Oscar adayıydı. Gerçek bir hikayeden, hatta direkt kendini oynayan Huang Yu-Siang’ın hikayesinden alınmış olmasaydı da etkileyici bir film olurdu. Zira konu olarak ilgi çekici bir film. Siang’ın amatör oyunculuğu tam kıvamında. Sandrine Pinna (Jie) de özellikle güzel bir performans sunuyor. Film mütevazı kadrosuyla minimalist yapıda kendi halinde bir film gibi gözükmeyle beraber Siang’ın müzikleri gibi hoş bir etki bırakıyor seyircide.

Elif Gökçe

Türk Sineması'nda Fenerbahçe Paneli

10 Nisan Çarşamba

Saat 14:00'te

Bir Varmış Bir Yokmuş...

"Peri masalları, çocuklara, ejderhaların var olduğunu öğretmez. Çocuklar ejderhaların var olduğunu zaten bilirler. Peri masalları, ejderhaların öldürülebildiğini öğretir."

G. K. Chesterton

Jin (2013) izlerken bir yolculuğa çıkıyoruz, Jin'in önce devletten ardından PKK'dan kaçışına tanık oluyoruz. Reha Erdem yine bir masal anlatmaya başlıyor ve biz izleyiciler onun kendi ejderhalarımızla yüzleşip yüzleşemeyeceğimizi bizlere sorgulattıran kamerasının ardından, Jin'in peşine takılıp gidiyoruz. Jin dağdan niye kaçmak istiyor, neden bu yolu tercih ediyor bilmiyoruz. Reha Erdem'in oluşturduğu evrenin içine giriyoruz ve onun sinemasına aşına olan gözlerin hemen fark ettiği üzere bir Reha Erdem filmi izlediğimizi anlayabiliyoruz. Gerçekliği olduğu gibi vermeyi sevmeyen Reha Erdem, yıllardır tanıdığımız, bildiğimiz kanlı savaşı farklı bir coğrafyada içine masalsi öğeler koyarak, tarihsiz ve zamansız olarak evrenselleştirerek anlatıyor. Çorak topraklarda yaşanan bu kanlı savaşı; Mersin, Mut ve Kaz Dağları'na taşıyor. Bu sefer *A-ay* (1988), *Korkuyorum Anne* (2004), *Hayat Var* (2008)'da bolca başvurduğu montaja o kadar başvurmuyor gibi duruyor. Bir söyleşisinde *A-Ay* filmi niye siyah beyaz çektiklerini soruyorlar Reha Erdem'e, gerçekçi sinemayı sevmediğini, *artificial* olanı beğendiğini belirtiyor. *A Ay*'daki o rüyamsı atmosferi yaratmayı, filmi gerçeklikten koparmayı ancak böyle başarabileceğini söylüyor.(1) Sinemasını gerçeklikten koparıp görsel malzemeler kullanarak, göstererek bize hikayesini anlatıyor. Ve bir renk kalıyor aklınızda. *A Ay*'ın ardından siyah beyaz ve Jin'in ardından da kırmızı ve yeşil. Jin'de, Yekta'nın halasının annesinin öldüğünü duymak istemeyişini ya da Hayat'ın komşuları olan kadımla baş başa kaldığında o huzursuzluğu, kurtulamayışını anlatmasına hizmet eden montajı kullanmıyor. Ama bizler yine üzerimize çullan bir düzeni, baskıyı hissedebiliyoruz. Hayat'ın ataerkil düzene, Ali'nin babasına, Kosmos'un inançsızlığa karşı olan savaşına Jin ile beraber yeni bir direniş yeni bir çatışma daha ekliyoruz.



İsyan eden çocuklar olalım

"Hikmet, kapının önünde durdu: Neden beni görünce gülüyor? İnsanlardaki zavallılığın, önce çocuklar seziyor galiba. Delileri de önce onlar kovalar. Eğilip yerden taş alan yüzlerce deli gördü birden kafasında; yüz milyonlarca çocuk, on binlerce deliyi kovaladı."

Oğuz Atay

Baba figürüne derin bir isyanı ve kadınlara, annelere bir yakınlığı vardır Reha Erdem'in. Filmlerinin içine anne-baba figürlerini başarılı bir şekilde yerleştirir. *A-ay* filminde Yekta annesini arar, *Korkuyorum Anne*'de Ali annesini özler, babasını hatırlamaz bile, *Beş Vakit*'de isyanımız doruğa çıkar ve baba-oğul çatışmasının ortasında kalakalırız. *Kaç Para Kaç* (1999) daha farklıdır yönetmenin sinemasında, büyüme sancılarını değil, burada düpedüz büyüyemeyen, Reha Erdem'in tabiriyle babasını öldürememiş bir adamla karşı karşıya kalırız. Çocuklarını doğuran ama onları öldüren 'aile' kavramının içine çekiliriz. Aile de değildir artık mesele sadece yaşadığımız toplum bu ataerkilliği benimsemiştir. *Beş Vakit*'de annesi babası olmayan çobanı dövdüğü için kahvede toplanıp adama bunu yapmasının yanlış, onun bu köye emanet olduğunu anlatırlar. İroni burada başlar, hepsi zaten evde oğullarını dövmektedir. Kahvecinin 'İyi ya ben de babalık ediverdim!' yanıtı derin bir sessizlikle devam eder. Bu sessizlik oradaki babalar durumu anladıklarından değil, yönetmen bizim anlamamızı istediğinden oradadır. Babasına isyan edemeyen babasını tekrar eden erkeklerle doludur *Beş Vakit*. Jin ise annesini arar geri döneceğini haber vermek için, babası çoktan ölüp gitmiştir, mezarının yeri bile belli değildir. Ondan babasını alan, dilini varoluşunu yasaklayan düzene isyan

etmek için dağa çıkmıştır. Burada Jin'in babasını sevmediğini çıkarmamız manasız olur elbette, lakin Erdem'in filmlerinde erkeklerin çoğu ya hasta ya da ölmüştür. Beş Vakit'deki Ömer'in babası, Kosmos'ta kahvede öksüren terzi, Hayat'ın dedesi... Bu bağlamda Freud'un Oedipus kompleksini anımsamamız bu olayları anlamlandırmamızı kolaylaştırabilir.

Tüm bunların içinde *Jin* aslında bir kadın isyanıdır. Hem kadın hem de Kürt bir kimliğe sahip olarak ötekileşmiş Jin için dağda olmak da, dağdan inmek de zor bir hale gelir. Reha Erdem bu meseleye bakışını bir söyleşide şu sözlerle dile getirir: "Kadın meselesi zaten başlı başına önemli benim için. Yani kadınların durumu, kadınların hayattaki varoluşları. Erkekler benim için cevap, kadınlar ise soru." Reha Erdem'in kullandığı objelerin, durumların sıkıntıya girdiği noktada burada başlıyor. Ataerkil bir düzene, konulan tüm normlara karşı olacağını sandığımız Jin, yemek almak için girdiği bir evden dayanamayıp dantelli bir taytı ve milli eğitimin çıkardığı coğrafya kitabını alıp çıkar gider. Burada Reha Erdem dantelli taytı, *Hayat Var*'da kullandığı kırmızı ruj gibi kullanamıyor. *Hayat Var* filminde babasının fahişe olan arkadaşlarından biri Hayat'a kırmızı bir ruj hediye eder. Hayat için bu onu gülümseten dışarıda olan bitenlere, hasta dedesinin nefes alamayışlarını dinleyişine ara veren bir objedir. Filmin sonunda fondaki 'Dert Bende Derman Sende' arabesk şarkı eşliğinde bir an eksik bir gülümseme, mutluluk yaşarız. Filmin başında koyduğu motorla kıyıya yanaşan taraftarları filmin sonunda kurgunun içine yedirir. Hayat, ruju küçümseyerek yüzünün her tarafını boyar ve rüzgara, hayata, başına gelenlere karşı aşka duyduğu özlemle kahkahalar atar. Jin ile Hayat arasında bir bağ kurmaya çalışmak yönetmenin sinematografisine bakıldığında çok anormal durmuyor. (Jin'in Türkçe karşılığının hayat olduğunu da burada eklemeliyim.) Jin'de dantelli tayt, tecavüz girişimi, erkeklerin dağın aşağısında Jin'e nefes aldırılmayışları *Hayat Var*'daki etkiyi bırakmıyor. Ataerkil dünya kadının sadece bedenini sömürmez, ruhunu, düşüncelerini de sömürür. Bu bağlamda 'beden'in bu kadar önde olması hikayenin etkisini azaltıyor. Coğrafya kitabını alması da politik bir

okuma içinde sakıncalı bir obje. Lakin Jin arada kalmış, kafası karışık bir kadındır. Yönetmenin tabiriyle bocalamaktadır. Özlem duyduğu ve isyan ettiği iki dünya arasında sıkışıp kalmıştır. İşte siz politik bir okumanın dışına çıkıp Jin'i bu arada kalmışlığı ile değerlendirirseniz, merak duygusunun daha ağır bastığına tanık olabilirsiniz. Reha Erdem Jin hakkında bir söyleşisinde "Bir sembol değil ki dantel, bir ideal değil ki, sadece hayatlarında olmayan bir şey, çünkü savaşta ona yer yok, aşka yer yok." diyor.(2) Yani dağın aşağısındaki insanların kodlamalarının zaten Jin'in hayatında yeri yok.



Bağdaştırmaya çalıştığımız *Kırmızı Başlıklı Kız* masalı da, ormanın içine tek başına girmeye çalışan bir kıızı cezalandıran ve ona bir kurtarıcı (avcı) atfeden tartışmalı bir masaldır. Kendini kurtaramayacak acizlikte olan bir masal karakteridir. (Reha Erdem kendisi de bu bağlantıyı kurduğunu ifade etmiştir.) Filmin söylemini düşündüğümüzde yine çelişkide kalıyoruz. Bu sefer kuvvetli olmayan bir ikililik çıkıyor. Masalın kendisi farklı bir söylem üretse de Reha Erdem, Jin'e güçlü bir karakter yükleyerek bu ikililiği ortadan kaldırıyor gibi duruyor. Filmin sonunu nasıl yorumladığımız da bununla alakalı aslında. Eğer ölümü Jin'e yakıştırıyorsanız, Anna Karenina, Madam Bovary gibi bir okuma yapabilirsiniz bu film üzerinden. Toplum dışı bir kadın olarak Jin filmin sonunda öterek hak ettiği cezayı aldığı gibi bir anlamda çıkabilir. Mesele de belki de bu hikayeye bir kadın baş karakter koyarak bunu tartışma zemini yaratmak da olabilir. Reha Erdem, 'hayalet evlerimizin'(3) içine girmeyi başarmıştır. Asuman Suner, yeni Türk sinemasını değerlendirdiği kitabında bu kavramı şöyle açıklar: yeni Türk sineması, tekrar tekrar geçmişteki travmatik yaşantıların izlerinin hissedildiği, geçmişteki suçların ortaya çıktığı,

normal ve sıradan görünenin altında dehşetin kol gezdiği “hayaletli evler” de geçen tekinsiz öyküler anlatır bize. Toplumun, ailelerin, evlerin kendilerini kapayarak tekrar tekrar ürettiği sancılar gibi... Reha Erdem, *A Ay'dan beri* bu tekinsiz öyküleri farklı bir üslupla anlatıyor bizlere.

Jin yaralarımıza merhem olabilecek mi?

Sol eli başımın altında olsun, sağ da beni kucaklasın... (4)



Kosmos şifa veren bir gezgin gibidir. Şefkate aç, hasta bir şehre koşarak şifa dağıtmaya gelir. Robin Hood gibi bir hırsızdır gözümüzde, dükkanlardan çalıp ihtiyacı olanlara dağıtır. Kosmos, köydeki insanların onu ‘Aşk istiyorum ben, para değil’, ‘Allah insanı doğru yarattı fakat onlar çok düzenler aradılar’ gibi laflarını, bocalayan benliğini anlamadıkları için yine koşarak uzaklaşmak zorunda kalır bu şehirden. Silueti karların arasında kaybolur gider. İnancsızlığa yapılan bir ağıt gibidir. Jin’de aynı Kosmos gibi şefkat dağıtır. Onlara ‘Size sarılmaya geldim’ demez belki ama tüm dostlarına yardım etmeye ve şefkat göstermeye çalışır. Doğayı dinleyen, yalnız olmanın korkusuyla doğanın içine sığınıp onunla arkadaş olan bir karakter çıkar karşımıza tıpkı masallardaki gibi. *Beş Vakit*’te Yıldız’ın, Ömer’in, Yakup’un ormanın içinde uyuyup kaybolması gibi Jin de bu ormanı evi kabul eder. Gerçeklikte ormanında vahşi bir doğası vardır. Bir ayı ile karşılaştığınızda ona elma verip uğurlayamayabilirsiniz.

Dikkat ederseniz Reha Erdem hayvanlarla insanların ilişkisine değinmeye çalışır filmlerinde. Kosmos’ta insanın başına gelenle hayvanın başına gelenin aynı olduğunu göstermeye çalışır. Montajla köpeklerin kavgası üzerine, insanların kavgasını koyar. İnsan ve hayvanı birbirinden ayıran o ‘düşünme’

kavramının sıfırlandığını, insanın hayvanla eşit duruma geldiğini gösterir bizlere. *Korkuyorum Anne*’de göstermeye çalıştığı gibi neticede hepimiz kemik, yağ ve kandan oluşuyoruz, bir anlamda eşitiz. Erdem’in filmlerinde karakterlerin hayvanlarla olan ilişkisi tekrarlanır. Yekta bir hamamböceğinin kollarını ve bacaklarını koparır. *Kaç Para Kaç*’ta Selim, kendi yaptıklarına tahammül edemediği bir anda kediye tekme atar. Hayat, hiddetle kaza vurup onu kovalamaya başlar. Jin, bu öfkeden ve zalimlikten uzaklaşarak, hayvanlara şefkat dağıtmaya başlar. Bir tek hayvanlar değildir onun şefkatinden nasibini alanlar, yolda karşılaştığı yaralı askerde hakkına düşeni alır. Bir düşman gibi davranmaz ona, yardım eder. Öfkesi dinmemiştir, davasından vazgeçmemiştir ama o askere şifa dağıtmaktan alamaz kendisini. Asker evi saydığı bu ormanı, kendi varlığını bombalayanlar tarafından. Başta ona istediği suyu veremeyerek bir üstünlük yaratmaya çalışsa da onu da bekleyen bir ailenin varlığı, çocuğun hiçbir şeyden haberdar olmayışı ya da onu etiyle kemiğiyle karşısında aciz görüşü eşitler durumlarını. Ayrırlarken asker belki bir gün bir çay bahçesinde otururuz der. Oysa onun hayatında aynı dantelli tayt gibi çay bahçelerine de yer yoktur. Vurulup ağaçtan düştüğünde ona yardım etmeye, onun yaralarını sarmaya gelir bu sefer hayvan dostları. O kayanın üzerinde vurulmuş yatarken kadrajın içine hayvanları koyuyor Reha Erdem. Jin’e eşlik ederken filmin sonu geliyor ve son izleyicilerin bakış açısına kalıyor. Günümüz koşulları düştüğünde, bir de barış lafının dillerde dolanmaya başladığı bu günlerde ben, umut görmek için bakıyorum ekrana ve Jin’in gözlerinde o gücü görüyorum.

Berna Naldemirci

(1) Yücel, Fırat. *Reha Erdem Sineması: Aşk ve İsyân*, Çitlenbik Yayınları, 2009 sayfa 146

(2) Altıyazı, sayı 126 Reha Erdem söyleşi

(3) Suner, Asuman. *Hayalet Ev*, Metis Yayınları, 2005

(4) *Korkuyorum Anne*’de Ali’nin, Kosmos’ta Kosmos’un repliği

Master Class: Peter Weir



Peter Weir'in 1998 tarihli *The Truman Show* filmi, giderek bir gösteri toplumuna dönüşen çağımızın hoşnutsuzluklarını gözler önüne seren bir film. *The Truman Show* hemen hemen aynı yıllarda çekilen *Gizemli Şehir* (*Dark City*, 1998) ve *Matrix* (1999) gibi, insanın yaşadığı çevreyi sorguluyor ve kendisini, Shakespeare'nin ifadesiyle, "Bir ceviz kabuğunun içinde yaşayıp kendini evrenin hükümdarı" sanan insanın dramını ortaya koyuyor. Bu insan hayata konumlandığı yerden bakarak, ve en doğru bakışın bu olduğunu düşünerek, kendisini "özne" sanıyor ama aslında kendisine çevrilmiş binlerce gözün bir "nesnesi". Dikizlendiğinin ve doğal zannettiği şeylerin kurgulandığından haberdar olmayan bu insanın kendi gerçekliğini fark edip yaşadığı bu "cennetimsi" adadan sıyrılabilmesi, tabii ki dinsel anlatıda olduğu gibi "kolay" olmayacaktır. Çünkü gösteri toplumunda onun asıl değeri görseldir ve milyonlarca insan sizi dikizlemek isterken kaçmak nafi bir çabadır. Herkes kahramanı izleyip bu dramının nasıl devam edeceğini öğrenmek istemektedir. Bu yüzden Truman için kurtuluş, bir tür modern ütöpik bir anlam içeren, «gözlerden irak olma» çabasıdır ve klasik kahramanın hikayesinden farklıdır.

Bakmak ya da bakmamak



Gizemli Şehir ve Matrix'te kahramanın yolculuğu esasında tüm topluma kurtuluş getiren, onları yaşadıkları sahte mutluluktan kurtaran ve tüm sistemin «yeniden» kurulup, işletilen reformlarla toplumsal yapının bekasını sağlayan bir sonuca bağlanır. Kahraman zaten bir şekilde diğerlerinden ayrılmış, farklı ve "seçilmiş" olduğunu ispatlamıştır ve amacı bu gerçeklikten habersiz insanları "gerçeğin çölüne" davet etmektir. Böylece devrimci görünen çaba uysallaştırılıp keskinlik ve aşırılıkları

törpülenir. Bu filmlerde tasarımılanan sahne bugünden sonraki bir geleceği sergiler ve izleyici için bu zamansal "uzaklık" en azından rahatlatıcıdır. Çünkü bu sorun bugünün değil, yarının meselesidir ve aradaki sürede gözümüzü kapayıp bir süre daha mutlu mesut yaşantımıza devam edebiliriz.

The Truman Show yine "seçilmiş" bir insanı karşımıza çıkarır ama bu insan olgunluğa ulaşıp başkalarını kurtarmak için atılan cesur kahramandan çok uzaktır. O normal, yaşadığı sahte gerçekliğin çok da farkına varamayan bir kişidir, ta ki çevresindeki gelişen olaylardaki "mantıksızlıkları" fark etmeye başlayana dek. Ama bu uyanıştan sonra onun için esas sorun kendisinin kurtuluşudur ve asıl niyeti başkalarının bakışlarından kaçmaktır. Böylece Weir klasik kahraman hikayesini tersine çevirir, kahramanı esas olarak toplumun kendisinden, onların "göz"lerinden kurtarmaya çalışır. Toplum kendi hayal ve isteklerini bir başkası üzerinden yaşamaya başlamıştır ve onların kurtuluşu önceliğini kaybetmiştir.

Filmin başında bir kadın izleyici *The Truman Show*'un onun için anlamını şöyle ifade eder, "Benim için, özel hayatımla herkesin görebildiği hayatım arasında bir fark yok. Yaşamım... Benim yaşamım, zaten Truman Show." Bu şov barda birasını yudumlayanlar, evde, üzerinde Truman'ın resminin basılı olduğu yastığa sarılıp, pür dikkat programı izleyen yaşlı kadınlar ya da küvetinin hemen yanı başına koyduğu TV'den programı canlı olarak izleyen kişiler için kendi gündelik can sıkıntılarından kurtulmanın yegane yoludur. Çünkü "Truman Show... Bir yaşam tarzı,"dır ve yönetmenin vurguladığı gibi gerçektir. Şov ve gerçeklik birbirine zat gibi görünse ve zaten zıt olsa da bunun üzerinde o kadar da durmaya gerek yoktur. İzleyici için gerçeklik çevresi değil, televizyondaki görsel gerçekliktir; gösteri toplumunda görüntü iktidarın kendisidir ve onlar için "olmak ya da olmamak"ın anlamı "bakmak ya da bakmamak"tır. Bir şey bakılmaya değmiyorsa var olmayı da hak etmiyor demektir.

Kahraman başkalarının "nesnesi" olarak varlığını sürdürür. Eğer o, olur da kendini

bunlardan kurtarmaya çalışırsa, herkes hem kahramanın kurtulmasını isteyecek, hem de istemeyecektir. Çünkü bu oyun biterse, “son gelmiş” olacaktır. Otuz yıldır soluksuz izlenen bu drama biterse toplum yeni bir “izlenecek şey” bulmak zorundadır ve ona alışması, salt ona “bakarak” verdiği “emek” bile bir çırpıda bitecektir. Truman isyan bayrağını çekip çevresinde olan bitenleri sorgulamaya başladığında bu şovun yönetmeni kadar izleyiciler de tedirginliğe kapılır. Görünüşte herkes Truman’ın “başarıya” ulaşmasını istemektedir ve o bin bir türlü zorlukların üstesinden geldikçe herkes tırnaklarını yemekte, kendi gündelik yaşamındaki görevlerini bile ihmal etmektedir; böylece izlenme oranları da rekor üstüne rekor kırmaktadır. Buna karşın bir otoparkta çalışan iki güvenlik görevlisinin şov bittiğinde gösterdiği tepki izleyici için şovun nasıl bir doyum aracı olduğunu gösterir. Çünkü bu izleyiciler bu şov biter bitmez ilk olarak “televizyon rehberi” arayışına girer. İzlenecek bir başka şey bulunmalı, şov kaldığı yerden devam etmelidir. Tam bu aşamada izleyici ve kahraman arasında ironik bir zıtlık yaşanır. İzleyici kendi sıkıntılarından kurtulmak için *The Truman Show*’u izlerken, Truman da kendi sınırlarından kurtulmak bu şovdan kaçmaya çalışır. Truman’ın elde etmek istediği şey, izleyicilerin kaçmak istediği şeydir. Herkes sıkıntı içindedir ve gerçeklik karşısında hayaller yegane çözüm yolu gibi gözükür.

Kahramanın yolculuğu

Klasik anlatılarda “dışarı”, ya da kahramanın olgunlaşma için çıkmak zorunda olduğu “yolculuk” sonunda verilen sistemin olumlanmasıyla biter. İlk başta kahramanımız heyecan içinde bu alışık olmadığı, dahası içine “zorla atıldığı” dünyayı gözlemler, onu eski “sıkıcı” hayatıyla karşılaştırır; bu sırada pek çok zorlukların üstesinden gelerek “büyür”. Bu anlamıyla “dışarı” insanın yaşadığı toplumdaki/çevredeki hoşnutsuzlukların bir dışavurumudur. Bu yenilik arayışı içinde devrimci bir unsur taşır ve eski yapının içine sığmayan toplumsal değişikliklerin gelişini haber verir. Truman da film boyunca içinde yaşadığı bu adadan kurtulmak isterken,

başlarda olduğu gibi sık sık endişe içinde kalır. Beyaz turnikeden geçip birkaç adım attığında sağ tarafındaki batık sal dikkatini çeker. Bu sal gibi batıp yok olmanın derin korkusunu duyumsar. Eli ayağı tutmaz, çok geçmeden “Trumanya”ya geri dönecektir. O bir



yandan modern insanın en büyük hastalığını taşımaktadır; iç sıkıntısı, ama öte yandan yine aynı insanın en büyük korkusunu taşır; değişim. Truman yedi yaşından beri arkadaşı olan Marlon’a “Hiç bunaldığın olmaz mı?” diye sorar, “Şiddetli gezme arzusu.” Marlon ise “Gezilecek neresi var ki,” diye cevap verir. Truman özlemlerle “Fiji” dediğinde, Fiji onun için sadece lisedeki aşkının gittiği yeri ifade etmez, Fiji, içindeki yaşadığı dünyaya en uzak noktadır. Truman gidebildiği kadar uzağa gidip, bu iç sıkıntısından kurtulmak istemektedir ve sevdiği kadının gözleri, o hep dergilerdeki kadınların resimlerinden parçalayarak aldığı ve “aradığı” gözler, salt aşkı ifade ettiği için değil, Truman’a yaşadığı bu dünyanın ötesinde bir şeylerin hala var olduğunu hatırlattığı için değerlidir. Alternatifsizlik bir iktidarın hegemonyasını pekiştirmek için kullandığı en önemli araçlardan birisidir ve başka bir dünyanın hayali, hatta gölgesi bile onu korkutmaya yeterlidir. Truman bu alternatif için eyleme geçtiğinde çevresindeki tüm iktidar birden ete kemiğe bürünür ve onu “içerde” tutmak için sonu gelmez ayak oyunlarına başvurur.

Ancak sınırlar zorlanmıştır. Artık yaşadığı çevre Truman’a yetersiz gelmektedir ve bu “bunaldığı” yerden kaçıp kurtulmak için çabalar. Truman bu yönüyle kendisi alabildiğine nesneleşen, ya da herkesin yaptığını yapıp, giydiğini giyip, içtiğini içerek “farklı” olduğunu duyumsayan modern insanın trajedisini serimler. Herkes ona bu yenilik peşinde

koşmanın zararlarından bahsedip durur. Yenilik, yeni diyarlar, yeni ilişkiler sonunda ne getireceği bilinmeyen “tehlikeli” mecralardır ve modernist yenilik arayışı korkutucu olmanın yanında “zahmetli”dir ve “masraflı”dır. Truman’ın sahte eşi Meryl, Truman’daki bu arzuları bastırmak için birikimlerinin çarçur etmemeyi, bir çocuk sahibi olmayı, o her gün sürdüğü yaşamı bol reklam soslu sunup durur. Çünkü bu şov, milyonlarca insanın kendi gerçekliği karşısında sığındığı bu şov, reklamlarla ayakta durmaktadır ve dışarıya çıkmak kadar “içerde” kalmanın da bir bedeli vardır. Böylece kapitalizmin reklam endüstrisi yönetmenin ifade ettiği gibi onun “hücre”nin büyümesine ve varlığını sürdürmesine hizmet eder.

Uygarlık ve iktidar

Truman yerleşik hayata geçen insanın dramını da sunar bize. Bu evsiz yurtsuz ama her gün yeni bir şey görmenin heyecanını yaşayan o “barbar”, artık hepten “yerleşmiş” uygar insana çok uzaktır. Uygar insan yerleşik hayatın hegemonyasında basit bir nesnedir. Dışarıda da yenilik adına bir şey yoktur, her şey keşfedileceği kadar keşfedilmiştir. Şovun yönetmeni Christof, Truman bu “adadan” kurtulup dışarı çıkmaya yakinken, Truman içinde yaşadığı bu dünyanın ne kadar güzel olduğunu anlatır ve dışarıda “daha güzel” bir dünya bulamayacağını vurgular. Çıkacağı yolculuğun sonunda duyacağı tek şey sıla hasreti olacaktır. Christof bunları söylerken haklıdır. Truman dışarı çıktığında ne bulabilir? Bulacağı şey aslında kendi Trumanyası’nın bir büyük hali: Trumanya küçüktür, figüranlar sınırlıdır ve herkes belirli bir senaryoyla bir “döngü” içinde hareket eder. Buna karşın dünya bundan çok mu farklıdır? Gezip görülecek daha çok yer, çok daha geniş bir figüran listesi ve her şeyin doğal olduğu bir yer(mi?)dir dünya. Burada pek çok insan yoğun bir hareketlilik içindedir ama onları asıl yönlendiren “yenilik arayışı” değil, eski haliyle “yaşamayışı”dır.

Truman en azından kendi yaşamını sorgular, dışarıdakiler bu erdemden de uzaktır. Çünkü hepsi kendi yaşamlarını ele almaktan çok uzak kişilerdir ve işi gücü bırakıp Truman’ı seyre dalmışlardır. Onlar önlerindeki

minik kutuya pür dikkat kesilir, o kutunun dışındaki yaşama bakamaz. Truman kurtulmak için didindiğinde el çırpmaları kendi umutsuzluklarını telafi etme çabasından başka şey değildir. Truman zaten herkes olduğu için, Truman’ın Fiji’ye doğru bir yolculuğa çıkması, en az kendileri çıkmış kadar onları sevindirecek ama televizyondan gözlerini uzaklaştırıp kendi yaşamlarıyla baş başa kaldıklarında bir başka “heyecan verici” hikaye bulmak için didineceklerdir; yeter ki bu hikaye gerçek olsun. Hatta kendi hayatlarından bile “daha gerçek”!

İnsanların ellerinde bir senaryonun olmaması, onların «rol» yapmadığı anlamına gelmez. Sosyal psikoloji insanın toplumsal yaşamdaki konumlarını rol diye isimlendirir çünkü tüm toplumsal yaşamın kültürün ağlarıyla örülüdür ve nerde ne yapacağımız, daha doğrusu ne yaparsak bunun “kabul edilebilir” olduğu biz daha doğmadan önce belirlenmiştir. Uygarlık da insanların birbirleriyle kurduğu



kabul edilebilir davranışlar listesiyle oluşturulur ve “norm”dan her sapma “anormal” yaftasıyla damgalanır. Truman da zaten otuz yaşına kadar “normal” bir insandır. Ne zaman ki yaşadığı gerçekliği sorgular, çevresindeki herkes bunların bir saplantı olduğunu, gökyüzünden düşen spot ışığın, radyo frekansının karışmasının, asansördeki kamera ekibinin gerçek olmadığını sezer, karşı iddiaları duyunca bu tür davranışların “kabul edilemez” olduğunu özellikle vurgular, Truman’a deli muamelesi yaparlar. Polisler “nükleer felaketin kıyısından” kurtardıkları Truman’ı eve getirdiklerinde uyarmayı da ihmal etmezler, bir daha ki sefere “kayda geçirilecek”tir her şey. Siz anormal olursanız yollar kapanır, en yakın arkadaşınız bile size “sakin olmayı” salıklar. Bunlara devam ederseniz, kınanır, dışlanır, cezalandırılırsınız.

Uygarlığın gayet sistematik-hiyerarşik bir ağı vardır ve normdan her sapmayı “tedavi etmeye” yarayan kullanışlı yöntemleri mevcuttur. Bunlar da işe yaramazsa tımarhaneler ve hapishaneler gereken görevi görür. Truman’ın en azından sıyrılıp çıkacağı bir çerçevesi bulunur ve o gözlerini kapatıp bu sınıra dokunmuştur. Peki, toplumsal yaşamın alabildiğine esrareniz gösterildiği bir yerde, normal bir insanın, hele hele onun Fiji’ye gidecek kadar parası da yoksa, çevresindeki sınırlar alabildiğine belirsizse, kendisine binlerce yıldır sunulmuş kültürel senaryodaki rolünü oynamak dışında ne çaresi vardır?



Weir’in kahramanı klasik kahraman olmadığı gibi toplumu da kurtarılması gereken toplum değil -çünkü bu idealist iyimserlik çoktan sona ermiştir- tersine kurtulmanın gerektiği bir yapıdır. İlkel toplum Thomas Hobbes’e göre “herkesin herkese karşı savaştığı” bir toplumdur. Weir’in bize sunduğu toplumsal yapı ise, iktidarın ve çevrenin de bireye karşı savaştığı bir yer olarak tasvir edilir. Ona göre toplum gösterilerle ilgilenmektedir ve gösteri bittiğinde aklına en yaratıcı fikir olarak televizyon rehberine bakmak gelmektedir; oralarda bir yerlerde bir başka gösterinin devam ettiğine emindir bu insan.. Onlar bir kez “bakmaya” alışmıştır ve bakmayınca kendilerini rahatsız hissederler. Kahramanın “sıkıntısı” toplumun “alışkanlar”ına ters düşer ve kahramanın kurtuluşu ile toplumun kurtuluşu eskiden olduğu gibi “uyumlu” değil, zıttır.

Weir’in hikayesi “mutlu son”la bitmiş görünürse de gerçeklikte mutlu biten bir şey yoktur. Weir hiç değilse bireyin cesaretini kutsar ve bunun toplumsal yozlaşma karşısında parça parça ve göreceli bir başarı olduğunun

bilincindedir. Ona göre bir kişinin en büyük kahramanlığı en azından kendini kurtarmasıyla sağlanır. İnsan her ne olursa, kendisine sunulan “cennet” ne kadar güzel olursa olsun bir süre sonra iç sıkıntısına düşmekte, bir kadının, Sylvia’nın, ona uzattığı bilgelikle karmaşanın hakim olduğu o kasvetli dünyaya adımını atmaktadır. Biz biliriz ki Truman bu “daha büyük” dünyaya gittiğinde eskisinden daha yoğun ve anlaşılmaz bir dünya bulacaktır. Gösteri toplumu onun sağabileceği kadar sütünü sağlayacaktır ve Fiji’ye gitmek onlardan kurtulması için yeterli değildir. Buna karşın, o gene de kendi sınırlarını zorlayan modernist bir figürdür. Çünkü Truman herkesin bir başkasına bakıp kendini unuttuğu bir dünyada, kendine bakma cesaretini gösterir. Kendini bilmek, kendi sınırlarının farkına varmak, ayaklarının dolanan zincirleri hissetmek özgürlüğe atılan ilk adımdır ve bu adım en azından bireysel olarak atılmıştır. Toplum hala uykuda, o güzel “Amerikan Rüyası”nı görmeye devam etmektedir. O halde onlara söylenecek en güzel söz şudur. “Olur ya belki sizi göremem, iyi günler, iyi akşamlar ve iyi geceler.”

Mikail Boz

Peter Weir'in filmografisini incelediğimizde pek çok farklı türe el attığını görüyoruz. Weir türü ne olursa olsun hemen her filminde teknik anlamda -özellikle ilk filmlerinde- korku-gerilim janrından faydalanan ve bu sayede etkileyici atmosferler yaratan bir yönetmen. *The Last Wave* ise anlattığı hikayeye bu tarza en uygun düşen filmlerinden birisi. Bir grup Aborji'nin kendi aralarında çıkan kavgada içlerinden birini öldürmeleri sonucunda normalde vergi avukatı olan David bir meslektaşının ricası üzerine davayı almayı kabul eder. Ancak ilk bakışta ölümlü sonuçlanan sıradan bir sarhoş kavgasına benzeyen bu olayın çok farklı bir boyutu vardır.



Kimi olağanüstü olaylara dışarıdan dahil olup sonrasında kendini bu olayların tam da merkezinde bulan karakter bazlı hikaye, Hollywood korku sinemasında çokça karşımıza çıkan bir konsept. Weir da Avustralya döneminde çektiği bu filmde aynı konseptten faydalanır, ama bunu yaparken hikayesini çok önemli bir meselenin üzerinde şekillendirmeye çalışır. *The Last Wave*, Aborjin kültürü ve beyaz adamın bu kültürü nasıl kabul ettiği (ya da edemediği) üzerine bir film olmayı hedefler. Bu tema oldukça ciddi bir sorunu temel alsa da Weir anlatısını didaktikleştirmeyi reddedip çok daha farklı bir yol izleyerek bu temadan heyecan verici bir hikaye yaratıp gerilim, hatta korku türüne de göz kırparak Aborjin kültürünü filmin mistik sırrı olarak ele almış. Zira kolay anlaşılamayan ve doğa üstü temellere dayanan öğeleriyle -bütün dinlerde olduğu gibi- Aborjin kültürünün ve inanç sisteminin bu tarz bir yaklaşıma oldukça yakın olduğunu söylemek mümkün.

Filmin, gerilimli atmosferini desteklemek ve hikayeyi şekillendirmek için en çok kullandığı kavram "düşzamanı" Aborjin inanışının en çok bilinen ve en önemli unsurlarından biridir. Düşzamanı bizim tecrübe ettiğimiz zamandan farklıdır. Kronolojik bir yapıya sahip değildir; şimdiki, geçmiş ve geleceği aynı anda yansıtır. Her insan öldükten sonra ve yaratılışından önce bile rüyalarda varlığını sürdürür. Aborjinler rüyalarında ölmüş akrabalarıyla iletişime geçebileceklerine hatta hasta bir insanın rüyasına giren yakınının rüya sırasında onu iyileştirebileceğine inanırlar. Ne var ki düşzamanını herkes tecrübe edemez. Düşzamanını yaşayabilmek, kabiley ve geleneklere bağlılığın ve layık olmanın göstergesi kabul edilir.

David daha cinayet davasını almadan olayın içindedir aslında. Filmin açılış sahnesinde meydana gelen doğal afet seviyesindeki -hatta olağanüstü- yağmur ve dolu fırtınası David'in de düşzamanı döngüsüne dahil olmasına sebep olur. Öyle ki tanışmadan önce cinayet zanlılarından birini rüyasında görür. David başına gelenleri anlamlandırmaya çalıştıkça biz de Aborjin geleneklerine ve inanışına dair bilgiler edinmiş oluruz. "Murkural" isimli, büyük doğal afetlerin tetiklemesiyle bir bedenden başka bir bedene yer değiştiren kutsal bir ruh artık David'in vücuduna yerleşmiştir. Ancak bir sahnede üvey babası David'e çok küçük bir çocukken annesinin ölümünü gerçekleşmeden önce rüyasında gördüğünü hatırlatır. Bir doğal afet sonucu bu güce(!) kavuştuğunu öğrendiğimiz David'in aslında doğuştan gelen bir yeteneği olması durumu kafa karıştırıcı bir ayrıntı olarak karşımıza çıkar. Başka bir sahnede ise David'in kızının annesine rüyasında huzur verici bir ışık gördüğünü anlatması, bu yeteneğin nesilden nesile aktarıldığını düşündürüyor. Bu noktada hikaye, David'in yeteneğinin neye dayandığını açıklarken biraz çelişkiye düşüyor.

Filmde düşzamandan sonra en çok kullanılan kültürel öğe ise Aborjinlerin hem sanatını hem de inancını ilgilendiren kutsal taşlar. Üzerinde çeşitli çizimler olan bu taşlar, şekillerine ve üzerlerindeki resimlere göre

farklı anlamlar taşıyor. Taşlar film için de



oldukça önemli. Öyle ki tüm olayları tetikleyen cinayet bu taşlardan bazılarının çalınması sonucu gerçekleşiyor. Murkurul'u temsil eden taş da filmin dinamlarından biri. David rüyasında bu taşı gördükten sonra Aborjin kültürüne dair sırların peşine düşüyor ve en azından bazı sorulara cevap bulmuş oluyor. Bu soruların bir kısmının cevapsız kalması da doğrudan yerli inanışıyla ilişkili. İnanışa göre geleneklerine bağlı bir Aborjin, rüyalarına dair sırları saklamalıdır. Aksi halde, cezası ölümdür. Filmde Charlie isimli Aborjin kabile liderini canlandıran Nandjiwarra Amağula; gerçekten de inançlarına bağlı, ileri gelen bir kabile üyesi. Pek çok konuda filme danışmanlık da yapan Amağula, taşlardan bahsetse bile gerçek semboller Weir'a açıklamamış ve filmde semboller sanat ekibince oluşturulan sahte semboller kullanılmış.

18.yüzyıldan itibaren İngiliz sömürgesi altında yaşayan Aborjin'ler bir çok ırkçı tutuma maruz kalıyor. Ancak filmde bunlardan çok fazla söz edilmez. Weir daha çok yerli kültürünün mistik yapısına odaklanmayı tercih eder ve bu yapıdan gerilimli bir öykü çıkarır. Birkaç sahnede Aborjin'lere karşı kimi önyargılara ve bu önyargıların yanlışlıklarına değinse bile bu eleştirel tavır filmin çok küçük bir bölümünde yer alıyor. Filmin bir kaç sahnesinde David meslektaşlarının cinayet davasını ve Aborjin kültürünü romantikleştirmekle ve "doğa üstü zırvalara" kendini kaptırmakla suçlanır. Weir bu suçlamalara eleştirel bir yaklaşım göstererek filmin anlattığı hikayeyi romantikleştirmediğini iddia eder. Ne var ki Weir filmde kullandığı mistik öğeleri

oldukça kutsal bir yere konumlandırmaktadır. Fakat yönetmenin yerli halkın sorunlarına çok az değinmesinin ya da dini ve kültürel değerlerini romantikleştirmesinin bir eksik ya da kusur olduğu tartışılır. Anlattığı hikayenin türü ve akışı gereği bunlar, Weir'in bilinçli ve bir bakıma doğru tercihleri gibi duruyor. Zira Weir'in kamera kullanımı, kadrajı konumlandırması ve ses bandındaki değişimler filmin gerilimini tırmandırma ve heyecanı artırma konusunda hikayeye çok iyi hizmet ediyor. Filmin büyük bölümünde Weir, sırtını görüntüye ve sese, kısacası işin zanaatkarlığına yaslıyor. Bu konularda uzmanlığı zaten tartışılmaz bir usta için bu hamlenin çok doğal ve doğru olduğu da kesin. Hikayesindeki kimi zayıflıklar filmi biraz aşağı çektiği için *The Last Wave*'e başyapıt olmanın ucundan dönmüş bir film denebilir.

Weir, *The Last Wave*'de ilk bakışta ele aldığı konuyla oldukça cesur bir işe kalkıştığını hissettiriyor. Bir bakıma öyle de yapıyor belki ama film ilerledikçe adımalarını temkinli ve risk almadan atıyor. Hikayeyi taşıdığı noktada büyük cümleler kurmak yerine zanaatine odaklanıyor. Sinemayı anlatım aracı olarak ustalıklı kullanabildiğini gösteriyor. Film, başrolünde Amerikalı bir oyuncuya yer vermesinin de katkısıyla, Peter Weir'a Hollywood'un kapılarını açar ve onun dünya çapında ün yapmasına ön ayak olur. Bu filmin Amerikan seyircisinden gördüğü ilginin, kısa süre içinde Weir'ın bir önceki filmi *Picnic at Hanging Rock*'in (1975) da ABD'de vizyon şansı yakalamasını sağlaması, yönetmenin adını akıllara iyice yerleştirdi. Weir Hollywood'da da başyapıt mertebesine ulaşmayı kıl payı kaçıran kalbur üstü filmler çekmeye devam etti. Peter Weir, sinemaya dair son sözünü henüz söylememiş gibi gözüküyor.

Serhad Mutlu

Picnic at Hanging Rock

Picnic at Hanging Rock, Avusturalya Yeni Dalga sinemasının önde gelen yönetmenlerinden Peter Weir'in 1975 yapımı filmi. Film Joan Lindsay'ın aynı adlı romanından uyarlanmıştır. Başrollerini Helen Morse, Rachel Roberts ve Vivean Gray'in paylaştığı, Avusturalya sinemasının uluslararası üne kavuşmuş en önemli filmlerinden biridir.

Film, 1900 yılında Avusturalya'da geçiyor. Appleyard Koleji, bir özel yatılı kız okulu, 1900 yılının sevgililer gününde "Hanging Rock" adlı dağlık bölgeye gezi düzenler. Hanging Rock'ı gezmeye çıkan üç kız öğrenci, Miranda (Anne-Louise Lambert), Irma (Karen Robson), Marion (Jane Vallis), ve bir öğretmen, Greta McCraw (Vivean Gray), gizemli bir şekilde kaybolur. Irma bir hafta sonra bulunur, fakat olay hakkında hiçbir şey hatırlayamaz.

Picnic at Hanging Rock, kurduğu gizem, boşluk ve cinsel bastırılmışlık temalarını ön plana çıkarıyor. Kızların kayboluş yolculuğu bu gizemlerin başlangıcını oluşturuyor. Miranda'nın kayalarda geziye çıkmak için Matmazel de Poitiers'den (Helen Morse) izin aldıktan sonra el salladığı sahnede film normal akışını bir süreliğine bırakır ve bir yavaş çekime geçer. Yazın öğle vakti güneşin altında görülen hayallere benzeyen bir yavaşlıktır bu. Potiers, Miranda'yı bir Boticelli meleşine benzetir. Benzer bir sahne üç kızın kayalıkların arasından geçerek kaybolduğu anda da yaşanır. Kayalıkların arasından geçmeye cesaret edemeyip arkada kalan Edith (Christine Schuler), diğer üç kızın geçişini bir hayal gibi görür. Miranda'ya oraya gitmemesini söyler, fakat Miranda onu duyuyor gibi gözükmez. Ardından Edith büyük bir çılgınlıkla Hanging Rock'tan uzaklaşır. Kızların başına gelen korkunç bir olaya tanık olmuş gibidir. Burada yönetmenin bizden bir şeyleri gizlediği hissine kapılırız. Edith'in çılgınlığına neyin sebep olduğu konusunda yönetmen pek ipucu bırakmamıştır.

Kaybolan kızlardan Irma, olaydan bir hafta sonra, hafızasını kaybetmiş bir halde bulunur. Kayalıklarda geçirdiği bir hafta

sonucu yaşadığı şok ve birkaç yara dışında ciddi bir sorunu yoktur. Aldığı yaralara bakınca kayalıklardan düşmüş olmasına da pek ihtimal verilmez. Sıra dışı bir olay söz konusudur. Irma'yı muayene eden doktor, "Orada gerçekten neler olduğunu bilmek için kafamı verirdim." der. Peter Weir'in seyirci üzerinde yaratmaya çalıştığı ve bu konuda da başarılı olduğu etki tam olarak budur. Film kızların nasıl ve neden kaybolduğuna dair hiçbir kesin bilgi vermez izleyiciye. Fakat teoriler üretbilmesi için de birkaç kapıyı açık bırakmıştır.

Filmdeki çoğu karakterin de başta şüphelendiği üzere, kızların tecavüze uğrama veya cinayete kurban gitme ihtimalleri vardır. Edith'in olay yerinden çılgılık atarak uzaklaşmasının sebebi belki de budur. Döndüğünde kıyafetleri parçalanmış, fakat önemli bir yara almamıştır. Ya da kayalıklarda deprem olmuş ve kayaların altında kalmış olabilirler. Hatta doğaüstü güçler tarafından kaçırılmış bile olabilirler. Yönetmen bu ihtimalleri doğrulayabilecek kanıtlar sunmazken, yalanlamamız için de hiçbir sebep



vermiyor. İstedığımız hikâyeye inanmamız için bizi özgür bırakıyor.

Film, gerçekliği sorgulatan bir atmosferde ilerliyor. Miranda'nın filmin başında Edgar Alan Poe'dan alıntılanarak, "Gördüğümüz ve gördüğümüzü sandığımızı şey bir rüyadan başka bir şey değil. Rüya içindeki bir rüyadan." diyerek bu atmosfere girmemizi sağlıyor. Fakat bu sorgulama *Truman Show* (1998)'dakinden farklı bir şekilde ilerliyor. *Truman Show*'da Peter Weir, Truman Burbank'ı (Jim Carrey) sınırlarını

bizim de görebildiğimiz bir kafesin içine koyarak bir yandan medyayı, televizyonu ve reality show çılgınlığını eleştiriyor. Bir yandan da, 90'lar sonu 2000'ler başı sinemasında sıkça gördüğümüz gibi, Truman'ın film boyunca yaşadığı sorgulamayı bize de yaşatarak iki bin yıllık felsefi bir soruyu tekrar gündeme getiriyordu: "Ya yaşadığım ve gördüğüm her şey benden daha büyük bir gücün kontrolü altındaysa?". *Picnic at Hanging Rock*'ta ise gerçeğin ne olduğunu sorgulayan dolaylı yoldan değil de doğrudan seyirci oluyor. Peter



Weir seyirciyi *Truman Show*'daki gibi tanıı konumuna koymaktansa, o konuma kendisini koyuyor bu sefer. Bu açıdan *Picnic at Hanging Rock*'ın teolojik bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkün.

Picnic at Hanging Rock'ta göze çarpan bir diğer tema ise cinsellik. Üç kızın kayboluşu cinselliklerinin bastırıldığı Appleyard Koleji'nden kaçış olarak okunmaya müsait. Olaylardan bir hafta sonra bulunan Irma'nın korsesini kaybetmiş olması, korseyi bu baskının sembolü yapıyor. Geziye gidemeyip geride kalan iki karakter, Sara (Margaret Nelson) ve okul müdürüsi Bayan Appleyard (Rachel Roberts), filmdeki cinsellik temasının önemli sembolleri. Sara'nın Miranda'ya karşı, arkadaşlıktan öte ve koşulsuz bir tutkusu vardır. Filmin başında Miranda Sara'ya, başkalarını da sevmesi gerektiğini ve uzun süre orada kalamayacağını, söyler. Miranda'nın kayboluşunun sebebi bu açıdan Sara'yla olan ilişkisinden kaçışı olarak yorumlanabilir. Sara ise Miranda'dan vazgeçmeye niyetli değildir. Geri dönmeyeceğini bile bile Miranda'nın

fotoğrafıyla konuşmaya, fotoğrafının yanına onun çok sevdiği papatyaları koymaya devam eder.

Öğretmen Greta McCraw'un kayboluşu da okul müdürüsi Appleyard için büyük bir şok olur. Greta'nın erkeksiliğine güvenerek yola çıktığını, sarhoşken Poitiers'e kendisi itiraf eder. *Hanging Rock*'ta küçük bir kız gibi tecavüze uğramış ve öldürülmüş olma ihtimalini Greta'ya yakıştıramaz. Baş başa kaldıklarında Appleyard, Sara'ya sürekli okul harcını ödememeye devam ederse onu yetimhaneye geri göndermek zorunda kalacağını söyler. En sonunda Sara'ya, onu yetimhaneye göndermek zorunda kaldığını söylediğinde, odasına çekilip ağlamaya başlar. Asıl sorun okul harcı değildir. Appleyard git gide Sara'ya daha çok yakınlaştığını hissederek ve bu bağı koparmak zorunda kalır.

Tüm bu tahminlere ve yorumlamalara rağmen *Picnic at Hanging Rock* belirli bir sonu veya çözümü olmayan bir film. Peter Weir, kesin sonların gizemli hikâyelerde seyirciyi hayal kırıklığına soktuğunu söyler. Film hakkında "Seyirciyi geleneksel bir son beklentisine girmemeleri için, bir tür rüya halinde olduklarına inandırarak hipnotize etmeliydim." der. (1) Sonuç olarak *Picnic at Hanging Rock* amaçladığı rüyamsı atmosferi başarıyla kuran bir film. Bittiğinde seyirciyi rüya görmüş gibi hissettiriyor ve her seyirci uyandığında bu rüyayı farklı bir şekilde hatırlıyor.

Harun Yörük

(1) Bliss, M., Weir, P. (1999) Keeping a Sense of Wonder: Interview with Peter Weir. *Film Quarterly*, Vol. 53, No. 1pp. 2-11

Ölü Ozanlar Derneği ya da Duvardaki Tuğlanın Güncesi

“Bu duygunun Latince karşılığı ‘Carpe Diem’ dir. Ne anlama geldiğini bilen var mı?”

Diye sorar derste edebiyat hocası Bay Keating. Bu soru sadece Welton akademisi öğrencilerine değildir, aynı zamanda seyirciye sorulur: “Carpe Diem” in gerçekten anlamını biliyor muyuz? Sözlük karşılığı ”anı yaşa”dır. Öğrencilerin tam olarak kelimenin karşılığını anlamadığını düşünür Bay Keating bu yüzden onları eski mezunların fotoğraflarını gösterir. Siyah beyaz fotoğraflar çok uzak bir zamana ait gibidir, öğrenciler önünden geçerken fark etmemişler bile. Oysa o fotoğraflar de genç olmuşlardı bir zamanlar ve umut doluydular. Aynı sıraları doldurmuşlardı. Hayat farkına varmadan bizi hizaya sokar. Mevzubahis okul mezunları Amerika'nın en iyi okullarına öğrenci yetiştiren bir kurumdur, bu yüzden o fotoğraflar



şu an doktor, avukat ya da büyük bir şirkette müdürlerdir, ama o fotoğraf çekilirken hepsi gençti ve hayalleri vardı. Çocukken itfayeci olmak isteriz, astronot olmayı isteriz, ama zamanla bize hayatın gerçekleri, yani çaresizlik öğretilir. Bay Keating fotoğraflarla çocukların çok farklı olmadığını anlatır, o fotoğrafların tek mirasını açıklar henüz hayattayken, zaman varken “Anı yaşa”.

(Aylak) adam olmak

“Hayatlarınızda sıra dışı bir şeyler yapın” der Bay Keating. Edebiyat kitaplarında güzel bir şiir için gerekenler sıralanmıştır. Bay Keating kitabın sayfasını yırtar, çünkü

şiirde kalıplar yoktur der. Filmde açıkça manifestosunu açıklar “ Kim ne dersin desin, kelimeler ve fikirler dünyayı değiştirebilir.” Bir edebiyatçı olarak kelimelerin gücüne inanır Bay Keating. Hayatta da tek bir doğru yoktur. Herkes avukat olmak ya da iyi bir mühendis olmak zorunda değildir. Herkesin doğrusu farklıdır. Sınıfta masaların üzerine çıkartır öğrencileri, böylece her gün girdikleri sınıfa farklı bakmalarını sağlar.

Film Amerika'daki bir katolik okulunu anlatsa da hikaye tanıdık. Welton akademisi başarı odaklıdır. Söz konusu okul ilkelere sahiptir (Gelenek. Şeref. Disiplin.



Mükemmelliyet.) Her kurum ilkelere sahiptir, diğer türlü kişileri kontrol altına alamaz. Toplum da başarı odaklıdır. Sınav sistemi (düzen/ toplum/ sistem) sizi bir trigonometri sorusunu en kısa zamanda yapıp yapmadığınızı konusunda sinayacak, tam onu geçtim deyince bir dilde kaç kelime bilip bilmediğinizi ölçecek yahut köprünün dayanaklı olup olmadığını ölçeceksiniz. Hep bir şeyler soracaklar ve cevap anahtarları olacak. Sayılar soracaklar ya da tanımlar. Ama hep de cevabı belli olan sorular soracaklar hayatın aksine. Hep bir standart olacak, bir ortalama. Bir yarış olacak, tabi ki kaybedenler olacak ki kazananlar sisteme inansın. Siz sormadığınız halde, birileri size kariyer planı çizecek ve doğru mesleği seçecek. Doğru budur diyecekler. İtibarlı meslekler seçecek büyükleriniz tüm iyi niyetleriyle sanki itibarsız meslekler mümkünmüş gibi... Sonra da adam olmanız için ellerinden geleni yapacaklar. Bir kıza şiir yazmak ya da aşık olmak saçma tabi ki günde 400 soru

çözmekten ya da medeni kanun 25.maddeyi ezbere bilmekten. Pek tabii CV için bir STK'da çalışmak bir dostla dertleşmekten değerli. Bu arada yanlış anlaşılmasın aileler de çocuklarına sanat dalıyla uğraşma demez, " yap ama hobi olarak yap" der.

Filmde de öğrenciler Bay Keating'i araştırırlar ve filme adını veren Ölü Ozanlar Derneği'nin varlığını sorarlar. Öğrenciler de aynı hocaları gibi okuldan kaçar ve mağarada gizlice buluşup şiirler okurlar, kelimelere sığınır. Okuldan kaçış sahneleri seyirliktir. O heyecanı ancak yaşayanlar bilir. Ancak bir kaçak anlar sadece kaçanın halinden. 'Okul'un bir kuralını yıkmanın tadı gerçekten başka bir şeye benzemez. Çünkü yendiğiniz o yazılı kurallardır değildir, size yapamazsın diyen herkeştir. O an anneniz, babanız, hocanız, o saçma sınavlar v.s. her şeye karşı galibiyet alırsınız. Mağaraya kaçış ironiktir, Platon'u anımsatır; Platon'un söz konusu mağara alegorisinde mağaradan dışarı çıkıp gerçeği görenler mağaradaki gölge oyunlarının hakikati yansıtmadığını fark ederler. Bakış açılarındaki



engel kalkar ve mağaraya döndüklerinde diğerlerine yanıldıklarını anlatmaya çalışırlar. Bu bağlamda mağarayı okul olarak düşünebiliriz. Filmde de okuldan (toplum/ dayatma/ aile) kaçanlar da, şiirlere sığınan aylak adamlardır.

Başka bir dünya mümkün(mü)dür?

Filmde aylak adamlardan Neil babasının baskısının aksine tiyatrocü olmak ister. Her oğul babasının tasarladığı gelecek

hayaletiyle savaşırlar aslında, her baba çocuğa olmak istediği kişinin gömleğini giydirmeye çalışır. Neil başrolü babasından izin almadan kapar, Knox kız işlerine yönelir, Charlie ise anı yaşamaya karar verir. Babası Neil'in oyununa gider ve iyi oyununa rağmen ona destek olmaz. Çünkü Neil doktor olmalıdır, babası buna karar vermiştir. Askeri okula gönderecektir babası Neil'i. Neil bu baskıya dayanamaz silahla hayatına son verir. Bu intihar okulda büyük etki yaratır. Ölü ozanlar derneğinin yapısı çözülür, Charlie okuldan atılır. Edebiyat Hocası Bay Keating'in işine son verilir. Sıkı eğitim sistemi kendini toparlar, klasik bir edebiyat hocası işe alınır. Bay Keating okuldan ayrılacakken öğrenciler sınıfta sıraların üzerine çıkar, aynı hocalarının öğrettiği gibi.

Filmin sonunda seyirci olarak kafamız karışmıştır. Hayallerinin peşinden giden çocuk başarılı olmasına rağmen filmin sonunda intihar etmiştir. Aylak adamların lideri Charlie okuldan atılmıştır. Öğrenciler hocaları okuldan atılırken herhangi bir direniş göstermemişlerdir. Birileri diploma için yarışa girebilir, birileri için para kazanmak, iyi meslek sahibi olmak değerli olabilir. Peki ya sıradışı şeyler yapmak?. Hocamız veda ederken ayağa kalkmak yeterli midir? Sistem bakidir de biz kendimize ancak ufak kaçışlar (mağara) mı yaratabiliriz? Filmin kazanımı olmasa da hayatın anlamı filmde bir şiir dizisinde geçer; "İnadına yaşamak istediğim için gittim ormana/ Dibine kadar yaşamak ve iliğini emmek istedim hayatın/ Bozguna uğramak değildi hayat/ Ve ecelim geldiği zaman yaşamadığımı keşfetmek de değildi."

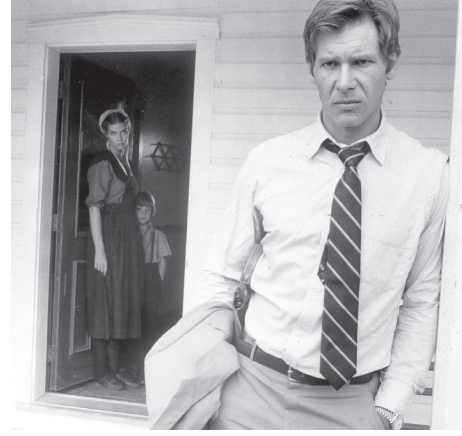
Seçkin Serpil

Yaşadığı olaylar çerçevesinde şekillenen insan karakteri Peter Weir'ın 1985 yapımı *Witness* filminde Harrison Ford'un canlandığı John Book aracılığıyla gözlemlenebilir. Film, Amerika'da koyu Katolik bir topluluk olan ve 19. Yüzyıl araçlarıyla yaşamayı seçen Amişlerin yanında kalmak zorunda olan polis John Book'u konu ediniyor.

Filme rüzgarın şiddetiyle savrulan otluklarla başlanır. Günümüz dünyasının aksine, otluklar da Amişler gibi doğanın onları şekillendirmesine izin verir. Film, 19. Yüzyılda geçen bir dönem filmi kıvamında başlar. Yeni dul kalmış Rachel'in ölen kocasının cenazesindeyizdir. Amişlere özgü Pensilvanya Almancasıyla dua edilir, yas tutulur. Çiftlikte el gücüyle ürünler toplanır, at arabasına yüklenir. Ancak kamera yolda ilerleyen at arabasını izlerken plana bir tır girer ve biz de bu dünyadan koparız. Rachel, oğluna büyük şehri göstermek için kasabaya inmektedir. Hayatında ilk defa çiftlik dışına çıkan Samuel, tren istasyonunda meraklı gözlerle gezer. İstasyonda bir kadının yaralanmış bir adamı taşıyan heykelinden çok etkilenir. Acıyı ve ölümü ilk defa bu heykelle gören Samuel'a heykelin yüksekte duran hizasından kamerayla bakarız, Samuel ve diğer yürüyen insanlar heykelle göre çok küçüktür. Bu heykel, Samuel'in daha sonra tanıklık edeceği şeylerin de habercisidir aslında. Tıpkı heykeldeki acı gibi, onu da vahşice işlenmiş bir cinayete tanıklık etmek beklemektedir. Tuvalette şahit olduğu bu cinayeti araştırmak için John Book görevlendirilir. Öldürülen adam bir polistir, bu yüzden de polis teşkilatı için cinayetin çözülmesi daha da önem kazanmıştır. Samuel, öldüren kişiyi teyit eder. Öldüren de bir polistir ve John Book teşkilatın içinde büyük bir yolsuzluğu keşfeder. Bunu akıl hocası ve amiri olan Paul'e söylediğinde ise çok geçmeden onun da işin içinde olduğunu öğreniriz. Bu keşfinin sonucu olarak John saldırıya uğrar ve Samuel'i korumak için Amiş köyüne, Samuel ve Rachel'in çiftliklerine götürür. Yaralandığı için kan kaybeden John, daha fazla dayanamaz ve bayılır. Baygın bir şekilde kuş evine çarparak kaza yapar. Rachel ve babası da onu evlerine

alırlar, çünkü öldüğü takdirde Samuel de tehdit altında kalacaktır.

John, Amişler ile birlikte yaşadığı süre içinde şehirdeki dünyasından uzaklaşır, çünkü bu dünyada şiddete, suça ya da yolsuzluğa yer yoktur. Hayvanlarla, marangozlukla haşır neşir olur. Bu da şehirde oluşturduğu sert, şiddete meyilli karakterinin tersine, içindeki daha sevgi dolu ve doğayla bütünleşen insanı ortaya çıkarır. John'un Rachel'in eski kocasının kıyafetlerini giymesi de onun Amiş dünyasına adım attığının göstergesidir.



Witness filminde polis olan John Book'un silahı da onun yaptığı meslek kadar, John'un şiddete olan eğilimini de ortaya çıkaran bir araçtır. Rachel ve Amiş kuralları, onun bu eğilimini törpülerler. Bir sahnede John, silahını ister ve Rachel Samuel'in silahı bulmaması için sakladığı un kasesinden mermileri verir. Una bulanmış olan mermileri şaşkınlıkla alan John, unları üfleterek mermileri temizlemeye çalışır. Şiddetin simgesi olan mermiler, Rachel'in mutfağında duran unlar tarafından yumuşatılmaya çalışılmaktadırlar.

Amişlerin ve yirminci yüzyılda kullanılan araçların hepsi yaşadıkları çağın insanlarıyla ilgili bir şeyler anlatırlar bize. Elektrik, araba ya da telefon kullanmayan Amişler kullandıkları araçların ruhlarını da etkilediğine inanırlar ve yirminci yüzyılın

bahsettiği, hayatı kolaylaştıran araçları kullanmayı reddederler. Çünkü onlar için bu araçlar aslında hayatı kolaylaştırmaz, kirletir. İlk zamanlar insan eliyle yapılan araçlar, insanın yemek, barınma gibi basit ihtiyaçlarını karşılamak ve doğayı bu ihtiyaçlar dahilinde şekillendirmek için üretilmiştir. Ancak bugüne geldiğimizde bu araçlar doğayı yok etmiş ve bizi kendi ürettiğimiz araçlarla yalnız bırakmıştır. Ortada şekillendirilecek bir doğa yoktur artık, sadece kendi gerçekliğimiz kalmıştır. Bu yüzden Amişler John'un silahıyla birlikte sembolize ettiği değerlerden hoşnut değillerdir. Dini olarak bir insanın öldürülmemesi gerektiğine, ancak tanrının bir canı alabileceğine inanırlar. John'un geldiği dünyada ise bu durum tam tersidir, zira iyi ve kötü insanlar kanun önünde belirlenmiştir, bu kanunların uygulayıcılarından biri de John'dur. Samuel, John'un silahını bulduğunda dedesi onunla öldürmek üzerine konuşur. Samuel'in dedesi öldürmenin yanlış olduğunu, Samuel'in bir insanı öldürüp öldürmeyeceğini sorar, Samuel da sadece kötü insanları öldürebileceğini söyler. Bir cinayete tanıklık eden Samuel, artık dünyayı Amişlerden farklı yorumlamaktadır. İnsanları düşündükleri üzerinden değil, sadece yaptıkları üzerinden yargulamaktadır. Dedesi de bu cinayeti görerek onlardan birine dönüştüğünü söyler.

John'un gelişi Amişlerin gözünde sadece Samuel'i kötü şekilde etkilemez. Rachel da John'a olan ilgiyle toplumdaki dışlanma noktasına gelir. John, arabasını tamir etmeye çalışırken radyo çalışmaya başlar ve müzikle birlikte Rachel'la dans ederler. Amişlere müzik dinlemek yasaktır ve yine John yirminci yüzyıldan getirdiği bir araçla Rachel'i kendi dünyasına çeker. Birbirlerini kendi dünyalarına göre şekillendirmeye çalışan Rachel ve John bu ikiliği sembolize ederler.

John, Amiş köyünde yok etmek ve öldürmek için kullanılan silahın aksine, bir şey inşa etmek ve oluşturmak için üretilen çekiç, testere gibi araçlar kullanır. Hatta marangozluk yetenekleri onun Amiş toplumuna kabulünü de getirir. Topluca inşa edilecek olan bir evin yapımı için John'u da çağırırlar. John ilk geldiğinde kırdığı kuş evini tamir etmeye

başlar. Bu kuş evi aslında kendi dünyasını temsil eder. Dürüst ve sorumluluk sahibi biri olan John, eski akıl hocası bir yolsuzluk işine girdiğini öğrendiğinde inandığı kurumlar ve değerler de yıkılmıştır. Amişlerle geçirdiği bu zaman diliminde kendini tekrar şekillendirme şansı bulsa da yaptığı seçimler ve eski dünyası onu bırakmaz. Rachel, banyo yaparken John yanına gelir ancak onunla birlikte olmaz. Kendi toplumuna göre ahlaksızlaşan Rachel'i yine Amişlerin kurallarına uyan ve ikisini de zor durumda bırakmak istemeyen John durdurmuştur. Sonraki sahnede Rachel'la birlikte olsalardı ya Rachel'in Amişlerden ayrılmak zorunda kalacağını ya da onun Rachel'la kalmak zorunda kalacağını söyleyerek kendisini ve Rachel'i bir seçim yapmaya zorlamadığını görürüz. John'un kaldığı bu ikilemi ise yine şartlar çözecektir.

Ortağı Carter'in öldürüldüğü haberini aldığı John, Amiş kıyafetindeyken Amişlerle dalga geçen bir grup genci tartaklar. Amişlere tamamen ters olan bu durumda John eski karakterine bürünmüştür. Genç gruba saldırmadan önce Samuel'in dedesi John'u uyararak 'Bu bizim yöntemimiz değil' der. Ancak John 'Ama benim yöntemim' diyerek tekrar şiddete başvurur. Artık eve gitme vaktinin geldiğini anlayan John, kuş evini kırdığı yere tekrar diker.

Kendi dünyasında şiddetle sağladığı ahlak değerlerini ise son sahnede yine aynı şekilde ancak bu sefer bir Amiş evinde sağladığını görürüz. Yolsuzluğu yapan John'un eski akıl hocası ve adamları Rachel'in evini basarlar. John, Samuel'in güvenliği için ona kaçmasını söyler. Samuel da onun kendini nasıl koruyacağını, silahının olmadığını söyler. John ise adamları yine kendi silahlarıyla öldürerek ve akıl hocasını etkisiz hale getirerek yolsuzluğu çözümler. Ancak bu sefer Amişler de ona yardım eder ve aslında ahlaken bir pozisyon alırlar. Baştan beri kendi kanunları dışında devletin kanunlarını ya da araçlarını kullanmayan Amişler, John'un yanında pasif de olsa yer alarak karşı çıktıkları sistemin içinde yer almışlardır.

Tilbe Cana İnan

Gelibolu ve Hep 'Kırılan Yandakiler' Üzerine

"İlk savaş değil.

Ondan önce başka savaşlar da oldu.

En sonuncusu bittiğinde

Kazananlarla yenilenler vardı.

Yenilen yanda yoksul halk açlıktan kırıldı.

Kazanan yanda

Açlıktan kırıldı yine yoksul halk"

Bertolt Brecht

Peter Weir'in 1981 yılı yapımlı *Gelibolu* adlı filmi, 1915 yılında Çanakkale'de yaşanan savaş sırasında iki Avusturyalı askerinin dostluğu ve savaşın yarattığı yıkımı anlatıyor. Kendisi de Avustralyalı olan yönetmen hamaset ve milliyetçilik diline bulaşmadan, ülkesinin o dönem dahil olduğu savaşı eleştirmiş ve topluma egemen olan militarizmi de olumsuzlamıştır.

Filmde Frank Dunne ve Archy Hamilton'un ikisi de iyi koşucudur. Archy yaşı küçük olmasına rağmen cepheye gitmek ister ve bunu Frank'in da yardımcı olması ile birlikte gerçekleştirmiştir. Frank'in ise tek amacı bir bisiklet dükkânı açmaktır.

"İmparatorluğun size ihtiyacı var"

Filmde, o yıllarda toplumun diline egemen olan daha doğrusu egemen hale getirilen söylemleri duyarız. Duyduğumuz bu sözler dönemin gençlerinin savaşa gitmediği takdirde nasıl dışlandığının da bir göstergesidir. "Kazanmadan dönme", "Madalya ile dön", "İmparatorluğun size ihtiyacı var", "Savaşamazsam kötü olurum"... Tüm bunlar bireyin militarist söylem içerisinde nasıl baskılandığını ve çaresiz konuma sokulduğunu da göstermektedir. İmparatorluğun onlara ihtiyacı vardır çünkü yayılmacılığını sağlamak için savaşacak 'kahraman' gerekmektedir. Archy bu 'kahraman' rolünü sevmiştir ve inanmıştır. Frank Dunne ise 'kahraman' söyleminin Truva atı gibi olduğunun farkındadır ve 'bu kahrolası bizim savaşımız değil... İngilizlerin savaşı bizim savaşımızla alakası yok' demiştir. Sam Amca'nın 'Seni İstiyorum'u, Avustralyalılar için 'İmparatorluğun size ihtiyacı var' olmuştur. Çöldeki sahnede geçen şu diyaloglar ise aslında meselenin özünü ortaya koymaktadır:

- Neden başlamış savaş?
- Tam olarak bilmiyorum ama Almanların hatası.
- Avustralyalılar da savaşıyor mu? Evet Türklerle.
- Türklerle ne alakası var?
- Çünkü Almanların müttefiki
- Öyle mi her gün yeni bir şey öğreniyorum. Ama hala bizimle alakası ne anlamadım.

Aslında pek de anlaşılır bir şey değildir. Archy'de anlamamıştır fakat savaşa gitmek istemektedir. Tıpkı o dönem savaşta ölen binlerce genç yurttaşı gibi.

"Barneys öldü. Beraber koşuyorduk ve şaka yaptığımı sandım. Ne kadar sakar olduğumu bilirsin"

Filmde savaş ve yaşam iç içedir. Karakterler başta savaşın bilincinde değildirlir. Oraya eğlenmek, rütbe almak, prestij sağlamak için gelmiştir çoğu. Bindikleri tekne yavaş yavaş karaya doğru gelirken sanki rüyada gibidirler. Fakat yanı başlarına top mermileri düşmektedir. Ölüm çok uzak gelmesine rağmen yanı başlarındadır. Onlar, İngilizler için savaşan hipnotize olmuş askerleridir.

'Lütfen eve dön'

Eşlerini savaşa uğurlayan kadınların bir kısmı ise onları 'lütfen eve dön' diyerek uğurlamaktadır. Kaçınılmaz olanın hissedilmesi ve kimsenin bir şey yapamaması gibi bir durum vardır ortada. Filmin sonlarına doğru askerlere, makineli tüfeklere doğru koşarak hücum etmesi emrini veren karargah komutanı ise aslında imparatorluğun savaş meydanındaki halidir. Yüzlerce Avustralyalı gencin ölmesindense kendilerinin çıkarları daha önemlidir. Bu yüzdendir ki uçurumdan aşağı rahatça itebilmektedirler.

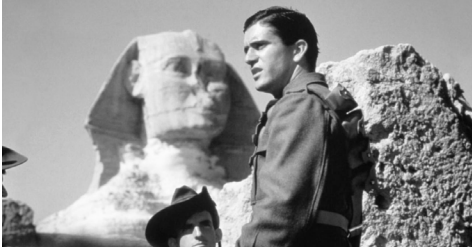
'Kim korkmuyor ki evlat'

Frank Dunne ve Archy Hamilton'un bulunduğu bölüğün komutanı kendisine hızlı koşacak bir haberci aramaktadır. Archy ise Frank'ı önerir ve savaşa kendisinden dolayı katılmak zorunda kaldığını belirtir. Bölüğün komutanına Frank'in korktuğunu söyler. Komutan ise 'Kim korkmuyor ki evlat' der. Aslında kendisi

de korkmaktadır savaştan. Çünkü uğruna ölecekleri bir şey yoktur. Memleketinden kilometrelerce ötedeki topraklarda İngilizler için savaşmaktadırlar. Bu yüzdendir ki korkmaları normaldir. Aslında filmde yer alan karakterlerin çoğu korkmaktadır. Fakat toplumsal cinsiyet onlara korkamayacaklarını söylemiştir. 'Erkek olan korkusuzdur', korku onlara yasaktır. Öyle bir hakları yoktur. Savaşmanın yüzüne bile bakılmaz. Bu yüzdendir ki Archy 'ben ülkem için ölmekten korkmam' demektedir.

"Savaş bir gün biterse kendimize şunu sormalyız, peki ya ölüleri ne yapacağız, neden öldüler?" (Cesare Pavese)

Önden giden birinci ve ikinci taburun ardından sıra üçüncü tabura gelmiştir. Bu taburda Archy de yer almaktadır. Frank karargahtan gelen bekleyin talimatını yetiştirmek için koşar fakat yetişemez. Taburun komutanı da, Archy ve diğer askerler de taarruza geçmiştir. Ve son planda ise Archy'nin vurulduğunu görürüz. Frank yetişememiştir. Savaştan insanların yaşamı bu kadar ince bir çizgidedir.



Filmin geneline baktığımızda söylemler üzerine bir çıkarımda bulunmak mümkün hale gelecektir. Militarist söylemin kişiler üzerinde etkin olduğu ülkelerde hemen hemen birbirine benzer cümlelerin kurulması tesadüf değildir. Gelibolu'da da dönemin Avustralya'sında hakim olan söylem eleştirilmiştir. Avusturyalı gencin söylediği 'kızlar üniformaya delirir' cümlesi, yaşadığımız topraklarda 'askerliğini yapmayana kız da, iş de verilmez' şeklinde karşımıza çıkmıştır. Bu yüzdendir ki aslında Gelibolu filmi izlerken karakterler yabancı olsa da yaşananlar bize oldukça tanıdıktr. Avusturyalı askerlerin Çanakkale'de yaşadıkları, bir zamanlar Anadolu gençlerinin Kore Savaşı'nda yaşadıkları ile

benzerdir. Yani ne Batı cephesinde ne de Doğu cephesinde yeni bir şey yoktur. Full Metal Jacket'ta başındaki kaskta barış işareti bulunan karakter ile Gelibolu filmindeki Frank'in durumu aslında pek de farklı değildir. Sinema tarihinde de Gelibolu'daki gibi iki farklı toplumsal durum mevcuttur. Bir kısmı Er Ryan'ı Kurtarmak (*Saving Private Ryan*, 1998) gibi savaş propagandası yapan filmlerden oluşmaktadır. Diğer kısmı ise *Full Metal Jacket* (1987)'ta baretine savaş karşıtı bir sembolü koyan, Korkoro'da 'bu sizin savaşıdır, biz hiç savaş başlatmadık' diyenlerden oluşmaktadır. Bertolt Brecht, 'Bir Alman Anasının Ağıtı' adlı şiirinde oğlunun ardından annesinin pişmanlığını şöyle özetlemiştir: " Bu çizmeleri bendim sana giy diyen, oğlum/ bu haki gömleği bendim sana giy diyen/ Nerden bilecektim bu kara günleri göreceğimi/ bilseydim, giydirmem derdim, giydirmem/ asın beni, derdim, daha iyi". Gelibolu filmi aslında gelecekte bu pişmanlığı yaşayacak olanların, savaştan önceki ve savaş sırasındaki durumunu anlatmaktadır. Yukarıda da değinmiş olduğumuz militer söylemler tekrar tekrar ısıtılıp önümüze getirilmektedir. Peter Weir'in yaptığı Avustralya'nın bu durumla yüzleşmesini sağlamaktır. Bu durum "Sadece tarihteki faşizmle değil... hepimizin içinde olan, kafamıza ve günlük hareketlerimize yerleşmiş halde, bize gücü sevdiren, bize hükmettiği ve bizi ezip yok ettiği halde bize gücü arzulan faşizmle"¹ yüzleşme durumudur. Tekrar tekrar aynı yanlışya düşmemek için bu yüzleşme yapılmalı ve bu pişmanlık duyulmalıdır.

Arda Kaya

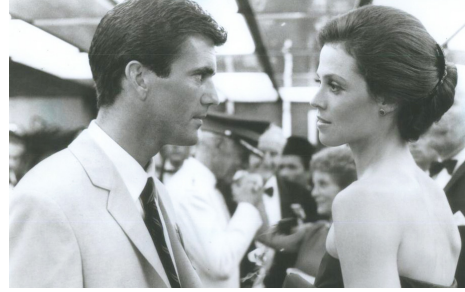
¹ Michel Foucault, *Kapitalizm ve Şizofreni*, 1972 Sf: xiv-xvi Aktaran: Serazer Pekerman *Film Dilinde Mabrem*, Metis Yayınları, 2012, İstanbul, Sf: 34

The Year of Living Dangerously

The Year of Living Dangerously(1982), Endonezya'daki siyasi olayları yerinde incelemek ve bildirmek üzere görevlendirilen Guy Hamilton adındaki Avustralyalı bir muhabirin yaşadığı tarihsel-politik macerayı bir aşk hikayesiyle süsleyerek perdeye aktarıyor. Bu vesileyle beyaz adamın üçüncü dünya ülkeleriyle kurduğu ilişkinin doğası hakkında birçok yorumlamaya kapı açıyor. Öncelikle, beyaz adamın uzun bir tarih boyunca kurduğu tahakkümün boyutları ve bu tahakkümün ortaya çıkardığı sömürü, kölelik, yoksulluk gibi sonuçlar gözler önüne seriliyor. Bunun beraberinde getirdiği, beyazların eski sömürge ülkelerini ve insanlarını nesneleştirilmesi; onların tarihini, kültürünü, sosyal değişimlerini ele aldığı zaman da bunları içeriden bir bakış açısıyla yorumlamaması ve sıg yaklaşımlardan öteye gidememesi de filmdeki Hamilton'ın, basın, diplomatların tavırlarıyla kendini belli ediyor. Hamilton gerçekliğe ulaşma serüveni içinde zaman zaman Endonezyalılarla yakınlaşma, empati kurma çabaları gösterse de, beyaz kimliğinin getirdiği tarihsel konum sebebiyle karakterinde anlamlı bir dönüşüm yaşanması imkansızlaşıyor.

Hamilton Endonezya'ya ulaştığı sırada ülkede politik karışıklık hakimdir, iç savaşın ayak sesleri duyulmaktadır. Devlet Başkanı Sukarno'nun iktidarı gerileme dönemindeyken, bir yanda Çin'in destek verdiği iddia edilen Endonezya Komünist Partisi (PKI) devrim yapma hazırlıkları içindedir, diğer yanda da sağcı generaller darbe planları yapmaktadır. Bu karışıklık içindeki bölgeye ilk vardığında Hamilton ne yapacağını bilemez haldedir, haber yapmak için bağlantı kurabileceği insanlardan yoksundur. Yabancı biri olduğundan insanlar ona düşmanca davranırlar ve bilgi vermek istemezler. Tarihsel tecrübeleri onlara beyaz adama güvenilmeyeceğini, beyaz adamın ülkelerini sadece kendi çıkarı uğruna istismar ettiğini öğretmiştir. Bu tutumlarını özetleyen bir sahnede PKI üyeleri Amerikan büyükelçiliği önünde gösteri yaparken Hamilton ve ekibi arabayla aralarına karışmış, kamerayla

görüntü almaktadır. Kalabalık grup içinde "Emperyalizmin her çeşidini yık", "ABD dışarı" gibi pankartlar taşınmaktadır. Getirdikleri bir kamyon dolusu taşlarla elçiliği taşlamaya başlarlar. Ardından Hamilton'ın arabasını parçalamaya başlarlar. Hamilton onları kameraya almakta ısrar edince göstericilerin öfkesi daha da büyür. Haber ekibi linç edilmek



üzereyken canlarını zor kurtarır.

Hamilton'ın kamerasının tetiklediği öfkenin aynı zamanda beyaz adamın "bakış"ına yöneldiği de düşünülebilir. İndirgemeci, özdeşleşme içermeyen, insanları özne olarak ele almayan oryantalist bir bakıştır bu. Hamilton haberlerinde tanık olduğu aksiyonu ve ulaştığı bilgileri aktarıyordu fakat yine de Endonezyalıların deneyimlerine temas etmekten oldukça uzaktır. Bu tür bir bakış açısı, beraberinde küçümsemeyi ve üstünlük duygusunu da getirir. Hamilton'ın muhabir arkadaşı arabasıyla bir sokakta giderken karşısına yoksulluktan harap olmuş fahişeler çıkar. Arabanın camına çıkan fahişeleri kahkahalarla, keyifle izleyen muhabirin durumu da, İngiliz diplomatın cintoniği buzla servis ettiği için Endonezyalı garsonu aşağılaması da bu küçümsemeyi açığa vurur.

Bir anaakım sinema örneği olan bu filmde, tarihsel-politik bir maceraya paralel olarak gelişen bir aşk öyküsünün yer alması da kaçınılmazdır. Hamilton elçilikte çalışan güzel bir kadın olan Jill'le flört etmektedir. Egzotik ve tropik Endonezya coğrafyası aşklarına fon oluşturmaktadır. Bir sahnede, okyanusa karşı otururlarken aniden Muson yağmuru

başlar, yağmurda güle güle arabalarına doğru koşarlar ve birbirlerine romantik bakışlar atarlar. Endonezya'nın doğası, insanları ve iç karışıklıkları; Hamilton'ın aşkının konu edinildiği sahnelerde birer araç, birer bahane haline gelir. Bir sahnede Hamilton'ın yanında Jill vardır ve ağzında sigarayla arabayı kullanmaktadır. Geceyi birlikte geçirecekleri yere doğru yol almaktadırlar. Jill, Hamilton'ın ağzındaki sigarayı eliyle alır, kenara atar ve arabayı kullanırken Hamilton'la öpüşmeye, oynamaya başlar. Romantik bir soundtrack sahne boyunca devam ederken, karşılıklı askerlerin kurduğu barikat çıkar. Son süratle barikatı aşarlar ve askerler arkalarından ateş açar. Askerleri de atlattıktan sonra gülmeye ve öpüşmeye devam ederler. Karşımızdaki sahne, doğunun beyaz adamın macerasına meze olmasının en saf göstergesidir. Onun aşkı söz konusu olduğunda diğer her şey önemini yitirir.

Filmde Hamilton'ın Endonezya'ya yaklaşımını değiştirmeye ve onun daha derindeki gerçeğine nüfuz etmeye yönelik çabaları da görülüyor zaman zaman. Raporlarından birini Endonezya halkının yoksulluğuna ayırıyor, bunu şiirsel ve ağdalı bir dille anlatmaya koyuluyor. Raporun sonundaki sözler şu şekilde: "Kıtlık denen ızdırabın içinden bir rüyadaymışçasına geçiyorum." Görüldüğü üzere, bunu yaparken bile kendini bahsettiği konudan dışarıda tutma, konuyu gerçekle bağı olmayan bir fantezi dünyasının ürünü haline getirme ve duygu durumunun konunun önüne geçmesi gerçekleşiyor. Hamilton kendi kimliğinden sıyrılmadığı için, tarihsel koşulların onu konumlandığı mevkiden ayırlamadığı için Endonezyalıların tecrübeleriyle özdeşleşebilmesi ve dolayısıyla bu tecrübeleri aktarabilmesi mümkün olmuyor.

Hamilton'ın PKI üyesi güzel ve gizemli bir kadının evinde konaklarken gördüğü kabus da beyaz adamın "ötekileri" anlamasının, onlarla birleşmesinin, uzlaşmasının imkansızlığına vurgu yapıyor. Rüyasında, ev sahibi kadın havuzun dibinde yüzmemektedir ve Hamilton'a gülümser.

Hamilton da ona yaklaşır ve büyük bir heyecanla suyun altında onu yakalamaya çalışır. Kadın suyun yüzeyine doğru yöneldiğinde o da arkasından yukarı çıkmaya çabalar fakat yüzeye çıkan kadın eliyle onun kafasını bastırır ve onun yüzeye çıkmasına engel olur. Hamilton boğulurken uyanır. Hamilton, yöredeki insanların dünyalarına ulaşamaz. Endonezya'da ne kadar yolculuk ederse etsin kendini ülkenin insanlarından ayıran çizginin diğer tarafına geçemez.

Hamilton Endonezya'daki görevini tamamlamış, ülkeden ayrılmak üzere havaalanına doğru yol almaktadır. Bu sırada yol kenarında Endonezya ordusunun muhafazakar kadınının yerel halkı toplayıp komünist oldukları gerekçesiyle kurşuna dizdiğine tanık olur. Askerler arabalarını durdurur ve Hamilton'a kimlik sorarlar. Hamilton, büyük bir telaş ve korkuyla gazeteci kimliğini uzatır. Askerler geçmesi için izin verince sevinç içinde yola devam eder. Binlerce insanın infaz edildiği tarihsel bir olaya tanık olmuş olmasının da bir önemi kalmamıştır artık. Havaalanında kaos hakimdir, askerler Hamilton'ın ses kayıt cihazını alır ve kurcalamaya başlar. Hamilton cihazı umursamaz ve direkt uçağa yürümeye başlar. Fonda huzurlu, sakin bir müzik çalmaktadır. Uçağın kapısında onu bekleyen Jill'e sarılmasıyla film sonlanır. Hamilton Endonezya'ya dair her şeyi geride bırakmış ve aşkına kavuşmuştur. Ülkede katliamların başlamasıyla, Hamilton'ın öyküsünün Hollywood mutlu sonuyla bitmesi arasındaki alakasızlık, absürtlük ve tezatlık beyaz adamın dünyasıyla "ötekilerin" gerçekliği arasındaki uzlaşmazlığı en güzel biçimde ortaya koyuyor.

Can Önalın

Usta yönetmen Peter Weir'ın çarpıcı oyuncu kadrosuyla dikkat çeken filmi *Özgürlük Yolu* (*The Way Back*) 2011 yılında ülkemizde de gösterime girdi. Film İkinci Dünya Savaşı sırasında Sibirya Gulag'ından (Esir kampı) kaçmaya çalışan yedi mahkumun kaçışını ve yolda başlarına gelenleri konu alıyor. Savaş zamanında Rusya'da yaşamış Polonyalı Slawomir Rawicz'in *The Long Walk* adlı kitabından uyarlanmış bu film, başrollerinde Ed Harris, Colin Farrell, Jim Sturgess gibi yıldızlar barındırıyor.

Film komünist Polonyalı bir kızıl ordu subayı olan Janusz'un (Jim Sturgess) sorgu sahnesiyle başlıyor. Karısına işkence edilerek aleyhine ifade vermesine neden olan istihbarat subayları o andan itibaren kahramanımızın içerisinde büyük bir nefret ve hürs uyandırıyor. Tutuklanıp esir kampına gönderilen Janusz daha gider gitmez kaçış planları yapmaya başlıyor ve tanıştığı altı arkadaşıyla beraber kısa sürede kaçmayı başarıyor. Filmin bu kısmı oldukça hızlı geçilen ve karakterlerin bir ön tanıtımının yapıldığı giriş işlevini üstlenmiş. Zaten filmin asıl anlatmak istediğinin politik bir mesaj veya savaş ortamından çok insanın doğa ile olan mücadelesi olduğunu rahatlıkla söyleyebiliriz. Henüz daha esir kampındaki yaşam şartlarının zorluğu ve mahkumların çektiği acıları idrak edemeden kahramanlarımız kendisini kaçış yolunda buluyor ve yaklaşık 6000 km'lik serüven bundan sonra başlıyor.

Kaçış hikayesi yedi mahkumla başlasa da aslen üç karakterin ön plana çıkarıldığını görüyoruz. Filmin başından beri tanıdığımız Polonyalı Janusz, Amerikalı gizemli karakterimiz Bay Smith (Ed Harris) ve sokaklarda büyüyen azılı bir suçlu olan Rus Valka. Her ne kadar zengin bir karakter yelpazesine sahip olsa da Peter Weir bu karakter zenginliğini derinleştirmeyi tercih etmemiş. Kahramanlar hakkında çok az bilgiye sahibiz ve film boyunca da kişilikleri hakkında analiz yapabilmek oldukça zor. Filmin ikinci yarısında kadroya katılan tek kadın karakter Irena (Saoirse Ronan) sanki seyircinin merakına cevap verircesine karakterlerimizin geçmişini sorguluyor ve adeta aylarca beraber

seyahat eden kahramanlarımızı birbirleriyle gerçek anlamda tanıştırıyor. Klasik Hollywood formüllerinden uzak durmaya çalışan yönetmenimiz kahramanlar arası gereksiz tartışmalara, kavgalara ve aşka yani kısacası aksiyona pek yer vermiyor.



Filmin hızlı başlayan temposu belli bir noktadan sonra oldukça stabil gitmeye başlıyor. uzun sekanslı bolca doğal görüntü içeren bir yol filmi denilebilir. Doğanın tüm acımasız yönleri film boyunca karşımıza çıkıyor: Sibirya'nın acımasız soğuğu, Baykal Gölü'nün sivrisinekleri, dağ kurtları, Gobi Çölü'nün amansız sıcağı ve Himalayalar'ın geçit vermez dağları. Bu natürel acımasızlığın içinde insan suretinin ne kadar hayvana yakınsadığını, yaşamımızı kolaylaştıran enstrümanlarımız olmadığı zaman aslında ne kadar aciz varlıklar olduğumuzu çok çarpıcı bir şekilde gözlemlenebiliyor. Filmin bu noktada kendini en iyi ifade ettiği sahne ise mağarada kurtların yediği bir hayvan cesedinin kurtlar kovalandıktan sonra aynen az önceki hayvanlar gibi kahramanlarımız tarafından yenildiği sahnedir. Peter Weir'in bize hissettirdiği en önemli duygu ise bu filmde empati olmuş. Özellikle çöl sahnelerinde kahramanlarımızın susuzluğuna tanık olup da susamayan insan yoktur heralde. İzleyiciye "Ben onlar yerinde olsaydım ne yapardım?", "Acaba ben bu şartlara dayanabilir miydim?" gibi sorular sordurması yönetmenin bu konuda başarısının bir göstergesi.

Özgürlük Yolu'nun en başarılı yönlerinden birisi ise izleyiciye muhteşem bir görsellik sunuyor olması. National Geographic ekibiyle ortak hazırlanmış planlar adeta

yüksek bütçeli bir doğa belgeseli kalitesinde. Doğu Asya'nın birçok doğal güzelliğini ve el değmemişliğini izleyiciye oldukça başarılı bir ışık ve renk ile sunuyor. Neredeyse hiç yakın plan çekim kullanılmayan filmde, doğa filmlerinin formülüne uygun bir şekilde geniş planlar ve doğal renk kullanımı göze çarpıyor. Müzikler ise filmin değişen atmosferine uygun bir şekilde oldukça dinamik ve başarılı.

Film içerisinde dramatizasyona oldukça az yer verilmiş. Karakterler arasında daha önce bahsettiğimiz gibi duygusal çatışmaların pek yaşanmaması, kahramanlarımızın ölümünün filmde oldukça soğukkanlı karşılanması da bunu destekler nitelikte. Gerçekçi ve hatta yer yer belgesel nitelikli anlatım yapımın bize verdiği "Film" hissini düşürüyor.

Filmin özellikle giriş ve sonuç kısmında bariz bir şekilde anti-komünizm söylemi bulunuyor. Yönetmen, Stalin Rusya'sının kendisine karşıt olan olmayan binlerce kişiyi nasıl sindirdiğini anlatmaya çalışsa da, geri plandaki bu siyasi söylem oldukça bulanık kalmakta. Kahramanlarımızın yıkılmış bir Budist tapınağıyla karşılaşma sahnesi de komünizmin dine karşı tutumunun ne denli tahammülsüz olduğunu anlatmak görevi üstlenmiş. Bu noktada yönetmen maalesef Amerikan filmi klişelerine başvurmuş. Stalin Rusya'sı karanlık, acımasız ve tahammülsüz gösterilirken, kahramanlarımızın hedef noktası Hindistan'daki İngiliz güçleri kurtarıcı, yardımsever olarak resmedilmiş. İdeolojiler arasındaki bu keskinlik her ne kadar filmde çok ağırlıklı belirtilmese de olumsuz ve klişe bir özellik olarak aklımızda kalıyor. Filmin bitimindeki kısa Polonya tarihi gösterimi ise yine tamamen anti-komünist söylemde olup, bu doğa ağırlıklı yol filmine siyasi bir künye kazandırmak amacıyla yapılmış zorlama bir hamleden öteye geçemiyor.

Filmin bir diğer olumsuz yönü ise kurgu kısmında yer alıyor. Sahneler arası geçişler bazı noktalarda çok hızlı filmin konu bütünlüğünü bozacak şekilde yer almış. Gulag sahneleri oldukça az ve hemen sonrasındaki Sibiry sahneleri oldukça uzun. Baykal gölüne ulaştıktan sonra ise filmde yine bir hızlanma

görüyoruz. Çöl sahneleri ise filmin en uzun tutulan kısmı. Son kısımlarda yer alan ve oldukça zorlu bir yolculuk olacağı resmedilen Himalayalar ise neredeyse hiç gösterilmemiş.



Yönetmenin filmi çok uzatmamak amacıyla bazı sahnelerini kısa tuttuğunu düşünsek de, yaklaşık 6000 km'lik bu yolculuktaki sürecin dengeli bir şekilde filme dağılmadığını görüyoruz. Film, merkezine Janusz karakterini alarak başlasa da, bir noktadan sonra her karaktere eşit şekilde yaklaşıyor, bu nedenle filmin sonunda bütün karakterlerin akıbetini merak etsek de film yine merkezini Janusz'u alarak bitiriyor. Diğer karakterlerinin sonunun ne olduğu tamamen meçhul. Yönetmen karakter analizine çok fazla izin vermediği ve bizi her karaktere eşit uzaklıkta tuttuğu için bu durum fazla göze çarpmasa da bir boşluk yaratarak kurgu bütünlüğüne darbe vurmakta.

Özgürlük Yolu, "izleyici seçen" bir film. Genel sinema izleyicisine hitap ettiğini söylemek zor. Daha çok belgesellerden, görsellikten ve yol hikayelerinden hoşlananlar için ideal bir film olsa da klasik formüllere güvenen ve karakterlerin ön planda olduğu filmlerden hoşlanan izleyiciler için seyirciler için tatmin edici olmayabilir. Müthiş görselliği, ustaca kullanılan çekim teknikleri ve gerçekçi atmosferi yanında sıkıntılı kurgusu ve düşük dramatizasyonu *Özgürlük Yolu* maalesef vasat üstü bir seviyede kalmaktan kurtulamıyor. Peter Weir'in başarılı kariyeri göz önünde bulundurulursa bu film yönetmenin diğer filmlerine göre amaçladığı etkiye pek ulaşamamış.

Oğuzhan İlhan

DUYURU

16 Nisan Salı 18:30

Öteki Kasaba(Nefin Dinç, Hercules Millas)

Yönetmenlerin Katılımı İle

Gösterim ve Panel

19. yüzyıla gelindiğinde, geleneksel toplumu oluşturan unsurlardaki dağılma ivme kazanır. Çözölmeye uğrayan toplumsal yapılar yerlerini yeni değerlere ve kurumlara bırakır. Bu yeni değerler ve kurumlar, otoritenin, modernitenin sebep olduğu toplumsal parçalanmayı durdurmak amacıyla geliştirdiği buluşlardır çoğunlukla. 19. yüzyılda bir bilim dalı olarak ortaya çıkan psikiyatri de modernitenin çocuklarından biridir. Antipsikiyatri hareketinin temsilcilerinden Thomas Szasz, psikiyatri kliniklerini, “oyunu kurallarına göre oynamayan”, kurulu düzen için tehdit oluşturduğu düşünülen bireylerin cezalandırıldığı yerler olarak tanımlar.(1) Buna göre, daha önce hiçbir ortak paydada bulunmayan çoğunluk, psikiyatri tarafından ilişitirilen “normal” etiketi altında birleşir. İşte John Cassavetes’in filmi *Etki Altında Bir Kadın* (*A Woman Under the Influence*, 1974) da, kendisine toplum tarafından verilen “anne” ve “eş” rollerini oynamakta zorluk çeken Mabel’in bu “normal” kalabalık tarafından dışarıda bırakılmasını konu edinirken asıl hastalıklı olanın kadın değil; mevcut ataerkil düzen olduğunu gözler önüne serer.

Film, Mabel’in kocası Nick ve diğer işçileri çalışırken gösteren bir sahneyle açılır. Görüntülerin üstüne bindirilmiş yazılar dışında, izlediğimiz filmin “etki altında bir kadın” ile ilgili olduğuna dair herhangi bir ize rastlamayız. Böylelikle Cassavetes, bu düzende kadına verilmiş olan edilgen role göndermede bulunur. Erkeklerden beklenen çalışmak, inşa etmek ve dünyayı değiştirmektir. Kadın görünmez kalmıştır; erkeğin gücünün etkisiyle şekillendiği ölçüde var olabilir yalnızca.

Yakın plan çekimlerle Mabel’in yüzündeki anlatım sürekli kayıt altına alınır. Bu durum, başkarakterin gerginliğine film boyunca tanıklık etmemizi sağlar. Mabel gergindir; zira toplumun kendisinden kususuzca ete kemiğe büründürmesini istediği rollerin altından kalkamadığını hissetmektedir. Hayattaki amacının sahnede kaldığı sürece rolünü iyi oynamak olduğuna iyice inandırılmışken “mükemmel anne” ve

“mükemmel eş” imgeleriyle uyşamamak onda rahatsızlık uyandırır. Bu rahatsızlık, kendisini bir anda üç çocukla birlikte kutu gibi bir eve hapsedilmiş olarak bulan bir kadının oynamaya çalıştığı role yabancılaşmasıdır. Ne var ki aileye atfedilen kutsallık, yaşadığı yabancılaşmayı dile getirmeyi Mabel için imkânsız hale getirir. Bu yüzden Mabel, oynamayı bırakmak yerine rolleriyle arasındaki yitik bağı yeniden kurmak için boş yere çabalamaya devam eder. Verili senaryolara göre yaşamının gerçek çulgnlık olduğunu sezgileriyle kavramışken, Nick’ten kendisine bir rota çizmesini ister hala. (“Ne yapmamı istediğini söyle, nasıl olmamı istediğini söyle.”) Halbuki yalnızca çocuklar eve döndüğünde tanık olduğumuz sahneler bile kadınlara sözde doğa tarafından verilen rollerin barındırdığı tüm çelişkileri gösterir. Mabel, iyi bir eş olmaya, Nick’in sorunlarıyla ilgilenmeye çalışırken kötü bir anne olup çıkar. Çocuklarını azarlar durur ve onları zorla okula yollar. Bu tavırları, okul servisinin geri dönüşünü sabırsızlıkla beklerkenki haliyle taban tabana zıttır. Mabel’in davranışlarındaki bu tutarsızlık, toplumsal düzen tarafından yazılmış rollerin çatışmasından ileri gelir. O yine de rolünde umutsuzca tutunmaya çalışır. Ancak çabaları çevresindekiler için bir türlü yeterli olmaz; onların önceden çizilen çizgiden milimlik sapmalara dahi tahammülleri yoktur çünkü. Mabel’dan belirlenen sınırlara daima ayak uydurması beklenir.



Mabel, bir “ayak uyduramayan” olarak düzen tarafından “normal” unvanıyla onurlandırılmaktan oldukça uzaktır. “Normal” bir kadından, kocası çalışmaya gittiğinde evinde oturup onu beklemesi istenirken Mabel dışarı

çkar ve bir bara girer. Burada Garson'la tanışır. En büyük arzusu, çevresindekilerle iletişim kurabilmek, yaralarını onlara göstermek, görünmez olmadığını hissetmektir. Fakat barda tanıştığı yabancı da karakterin varoluşsal bunalımına gözlerini kapar, onu dengesiz bir kadın olarak görür sadece. Mabel'in yalnızlığını paylaşma girişiminde uğradığı bu başarısızlık yenilerini izlerken, kocası Nick'in de onun çevresiyle kurduğu iletişimi sınırlandırmasına tanıklık ederiz sürekli. Mabel'in bir başka insana ne kadar yakınlık gösterebileceği dahi kocası tarafından belirlenir. Görünüşte iyi niyet taşıyan bu müdahaleler, Mabel'in kendisini ilgilendiren konular hakkında sağlıklı kararlar veremeyeceği ve başının çaresine bakamayacağı gibi küçümseyici varsayımlarda bulunan bir bakışın ürünleridir aslında. Öte yandan patriarkal düzen kadınlar için olduğu kadar erkekler için de yaralayıcıdır. Burada göz ardı edilen, Nick'in de Mabel ile benzer sancuları yaşamakta, kendisine verilen rolün ağırlığı altında ezilmekte olduğudur. Karısı ve çocuklarıyla kurduğu arızalı ilişkisinin doğasını daha geniş bir çerçeveden bakarak anlamaya çalışmaktansa suçu Mabel'a atan Nick, böylece sinir krizinin eşliğinden bir an olsun ayrılmamaya mahkum eder kendini.

Nihayet Mabel, kendi onayının dışında, altı ay süreyle bir psikiyatri kliniğine yatırıldığında, topluluğun "normal" bireyleri tarafından "öteki" olarak görülen kişilerin maruz kaldığı şiddet de su yüzüne çıkar ve böylelikle, Szasz'ın tanımlarına da uygun olarak, "hastanın tedavi olma hakkı", normlara uymayan bireyin özgürlüğünün elinden alınmasını meşrulaştırmak amacıyla kullanılır.(2) Mabel'in bu süre içinde gördüğünü söylediği elektroşok tedavisi de bir cezalandırma yöntemi olarak düşünülebilir. Bu noktada Mabel'in hasta olarak etiketlenmesi neden olan patriarkal düzenin bireyin özgürlüğüne ve içsel bütünlüğüne doğrulttuğu silah gözler önüne serilir. Filmin tüm diğer karakterleri, toplumsal kurumların her birinin hastalıklı olduğunu kabul etmemek için tek bir kişinin, Mabel'in hastalıklı olduğuna inanmayı tercih eder. Zira kurumların hastalıklı olduğunun idraki, düzene başkaldırı zahmetini doğuracaktır. Böylece Mabel dışındaki herkes mayınlı araziye girmekten kaçınarak oynadıkları rollerin anlamsızlığını görmezden

gelmeye devam eder.

Klinikte geçirdiği altı ay sonunda Mabel'in tedavi -ceza süresi- dolar ve topluluğa tekrar eklemlemeye çalışır. Ancak neye, nasıl uyum göstermesi gerektiğinin bilgisine eskisinden daha çok yaklaşmamıştır. İçine düştüğü boşluk, onun gelişini kutlamak için düzenlenen partide etrafını çevreleyen tüm insanların konuşmalarının birbirine girmesiyle somut ifadesini bulur. Cassavetes bu anlamsız sesler bulamacını, Mabel'in oyuna dâhil olamamışlık hissini betimlemekte kullandığı bir araca dönüştürür. Hastaneye kapatılmadan önce olduğu gibi, Mabel yine çevresindeki her kafadan çıkan sesin arasına karışamaz, o seslerle iletişim kuramaz; en önemlisi de o seslerin meydana getirdiği topluluğa ait olduğunu hissedemez. Mabel'in babasından çaresizce yardım istediği ("Dad, will you stand up for me?"), buna karşılık babasının ayağa kalktığı an, bence sinema tarihinde iletişimsizliği en iyi şekilde tasvir eden sahnelerden biridir. Kısacası, Mabel'in kapatıldığından bu yana geçen sürede dünya hiç değişmemiş, ona eskisinden daha az yalpalayarak ilerleyebileceği sağlam bir zemin sağlamayı yine reddetmiştir.

Etki Altında Bir Kadın'ın belki de en etkileyici yanı, yaşanan her şeye, çekilen tüm çilelere rağmen, karakterlerin yenilgiyi kabullenip filmin başında buldukları noktaya bir kez daha gelmeleridir. Cassavetes başlangıç noktasına geri dönerek, karakterlerin toplumsal kurumlarca üzerlerinde kurulmaya çalışılan tahakküme karşı çıkmak yerine düzene uyum sağlamaya çalıştıkları sürece benzer sorunlarla yüzleşmeye devam edeceklerini ima eder. Mabel ve Nick, bu yüzleşmeyi yeniden yaşamayı kabullenmiş görünürler ve toparlanıp yaralarını sardıktan sonra yollarına devam ederler.

Eylem Taylan

- (1) Szasz, T. *The Manufacture of Madness: A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*. Syracuse University Press, 1997, sf. 58
- (2) Szasz, T. *Psychiatric Slavery*. Syracuse University Press, 1998, sf. 110

İspanyolca Kulübü Seçkisi

8 Nisan Pazartesi 18:00 Freedomfighters

15 Nisan Pazartesi 18:00 Butterfly's Tounge

**29 Nisan Pazartesi 18:00 Women on the Verge of
a Nervous Breakdown**

Dizi Kuşağı: Game of Thrones

Cesur ve yenilikçi tarzlarıyla ve televizyon tarihinin en başarılı yapımlarıyla tanınan HBO imzalı *Game of Thrones* kuşkusuz ki son yıllarda gerçekleştirilen en büyük dizi projelerden biri. George R. R. Martin'in *A Song of Ice and Fire* isimli fantastik serisinin uyarlaması olan dizinin tıpkı serinin kendisi gibi oldukça farklı bir yerde durduğunu da aşikar. Peki *Game of Thrones*'u bu kadar aykırı kılan ve hem edebi hem de popüler anlamda başka bir noktaya taşıyan, farklı kılan şey ne?

Realist Bir Fantezi

Fantastik kültürün genellikle siyah-beyaz olarak ayrılan dünyasında iyi ve kötünün ebedi çarpışması gibi şablonlardan kaçınan *Game of Thrones* oldukça gri bir yaklaşım sergiliyor ve realist bir tutum benimsiyor. Hikaye iyinin haklı mücadelesinden ziyade gücün tartışmasız egemenliği yansıtıyor ve karakterlerini iyi veya kötü olarak sınırlandırmaktansa menfaatperverliğini ön plana çıkartıyor. Büyük ve kutsal amaçlar uğruna savaşılan idealize edilmiş kahraman tiplerini yerine tüm zaafı ve kusurlarıyla bensevlik hatta bazen bencilikleriyle gerçek karakterler ortaya çıkmasına neden oluyor. Sık sık zaafı veya güçsüzlükleri nedeniyle elimine olan karakterlere de rastlanıyor. Her karakterin iç dünyasının ve geçmişinin özenle tasarlandığı ve belli bir altyapıyla sunulduğu, hiçbir karakterin vazgeçilmez olmadığı bu oldukça zalim olarak nitelendirilebilecek dünya elbette ki belli şablonlar izlenerek yaratılmış karakterin binbir güçlülük de olsa her türlü beladan kurtulduğu yapıtlardan çok daha realist.

Temelde fantastik bir hikaye olsa da *Game of Thrones* kendine özgün büyü dozunu oldukça sınırlı tutması, yavaş yavaş arttırması ve pek çok farklı alt türden beslenmesi nedeniyle çok yönlü bir yapıya sahip ve bu da hitap ettiği kitleyi arttırıyor. Martin'in Ortaçağ Avrupa'sından esinlenerek yarattığı evren feodal bir yapıyla yönetilen Westeros krallığı ve birkaç özgür şehirden oluşuyor. Belkemiğini 15. yüzyıl İngiltere'sinde York ve Lancaster hanedanları arasında gerçekleşen Güller

Savaşı ve Feodal Avrupa'nın politik kaos ortamına dayandıran hikaye son derece detaylı oluşturulmuş altyapısıyla bu dönemin oldukça başarılı bir alegorisini sunuyor. Batı'nın Ortadoğu'sunu oldukça detaylı bir şekilde sembolize eden serinin Doğu'yu sembolize etmesi gereken özgür şehirleri anlatırken sadece Daenerys'in dışarıdan bakışını kullanarak oldukça mesafeli ve neredeyse oryantalist bir bakış açısı benimsemesi düşündürücü fakat feodal sistemin merkezi dinamiklerini yansıtıyor. Bu politik alt metin tüm ayrıntıları, armaları, tarihlerine kadar özenle hazırlanmış bir arka planla destekleniyor.

Siyasi çatışma ve iktidar mücadelesi sosyoekonomik bir bakış açısıyla yansıtılıyor ve bu da feodal sistemin yozlaşmış yönlerini ortaya çıkararak eleştiriyeye zemin hazırlıyor. Westeros'un güçlü hanedanları arasındaki iktidar savaşı ve hikayenin satır aralarında sunulan kurmaca tarih aracılığıyla güç, savaş, iktidar, onur gibi pek çok kavram mercek altına yatırılarak sorgulanıyor.

Nietzsche'vari Güç İstenci

Hikayenin tamamında en etkin role sahip tema kaynağı paradan bilgiye kadar değişse de tabii ki güç... Gücün farklı



yönleri ve türleri tek tek inceleniyor. Nietzsche'nin *Tan Kızıllığı (Twilight)*'ında belirttiği gibi güç istencinin form değiştirdiğini farklı biçimlere girdiği görülüyor fakat güç

iktidar ile el ele yürümeye devam ediyor. Seri boyunca tanrı uğruna, zenginlik uğruna, başarı adına yapılan her türden savaş veya küçük mücadelelere rastlanıyor. Parçalanmış bir krallık ve birden çok kral ve kraliçeyle Westeros ve hatta yakınında bulunan 'özgür' şehirler bir iktidar oyunun sahnesi haline geliyor. Hak ve haklının tanımı da süreç boyunca değişiyor ve bu olguların gerçeklikleri dahi sorgulanıyor. İktidar uğruna kimin ne kadar ileri gidebileceği ise temel soru oluyor

ve tüm kurgu bunun üzerine şekilleniyor çünkü “hak”ın olmadığı bir yerde söz gücünün oluyor. Stannis Baratheon’un kendince haklı iddiasını savunduğu güç ve yozlaşmışlığı bunu kanıtlar nitelikte.

Hikayenin en önemli hanedanlarından Lannister’lar tüm bu iktidar mücadelesindeki kilit nokta. Güçlerini ekonomik durumlarına borçlu bu hanedan aynı zamanda gücünün yanında yer alması ve hatta gücü manipüle etmesiyle tanınıyor. Hemen hemen her alanda kontrol sahibi olmalarının yanı sıra otoriteleri konusunda oldukça istikrarlı yapısıyla dikkat çekiyorlar ve güç dengesi her değiştiğinde konumlarını bir başka şekilde sağlamlaştırdıkları göze çarpıyor. Gerek Targaryen gerek Baratheon yönetimi sırasında da etkin rollerde gördüğümüz bu hanedan kaos döneminde de sergilediği politik tutumla iktidar mücadelesindeki koltuğunu sağlamlaştırıyor. Bu hanedanı diğerlerinden farklı kılan temel özellik ise hedeflerini direkt iktidarın kendisine değil de onu dahi yönetebilecek konuma yerleştirmeleri. Lannister hanedanının Lordu Tywin iktidara giden yolda güce sahip olmanın değil kullanmayı bilmenin ve daha da önemlisi kullanmaktan çekinmemenin esas olduğu bu dünyada merhametsiz olmayı ve her türlü şart altında oyunu kurallarına göre oynamayı seçiyor.

Diğer taraftan bir karalın boyunduruğu altına girmeyi reddetmiş duvarın kuzeyinde yaşayan “vahşi” halk ise tüm bu iktidar mücadelesini sorguluyor. Kimsenin kimsenin önünde diz çökmediği bu topluluk özgürlükleri uğruna her şeyi göze almaya hazırlar ve birinin çıkıp “bu benim” diyerek hak iddia ettiği bir sisteme inanmayı reddetmeleriyle adeta özel mülkiyete ve köleliğe meydan okuyorlar. Jon Snow aracılığıyla dışarıdan bir bakışla incelenen bu topluluk gece nöbetçileri gibi oldukça disiplinli ve otoriter bir kurumdan gelen Jon’u bildiği her şeyi sorgulamaya itiyor. Kurumsal yönetimin kalıplaşmış yapısındaki açıkları fark eden Jon ile birlikte yönetimin manası ve amacı irdeleniyor

Onur Kadar Yüksek(!)

Güç ve iktidarın yanı sıra onur da *Game of Thrones*’da önemli bir yere sahip. Ortaçağvari bir zamanda geçen hikayede haliyle bol miktarda lord, leydi ve şövalye bulunuyor fakat yozlaşmış gücün etkisiyle gittikçe küflenen aristokrasiyi fark etmemek mümkün değil. Adeta Ortaçağ romanslarının kahramanlığıyla alay eden *Game of Thrones* Sansa’nın da idrak ettiği gibi sadece romantik hikayeler ve şarkılarda bulunabilecek bir anlayışa bağlı kalmanın absürlüğünü göz önüne seriyor. İçi boş ve çürümüş değerlere itibar edenlerin de etmeyenler kadar cezalandırıldığı, paralı askerlerin şövalyelerden daha güvenilir olduğu ama aslında herkesin söz konusu kendi çıkarları olduğunda güvenilmez olduğu, her yeni hanedanla inanılan tanrıların değiştiği bu itimatsızlık ortamında *Game of Thrones* “etik”i de mercek altına alıyor. Hemen hemen herkesin onursuz olarak nitelendirildiği Jaime Lannister “sizi çok fazla yemin etmeye zorluyorlar ne yaparsan yap bir yemin ya da öbürü bozuluyor” diyerek içi boş yeminlerin, işlevsiz onurun herhangi bir ahlaki yönü olmadığını gösteriyor ve kimse cesaret edemezken deli bir kralı muhafızı olmasına rağmen tereddütsüz öldürebiliyor. Onurundan çok pratikliğiyle tanınan bu karakterin zaman içerisindeki değişimi hem onur hem de sadakat kavramlarını ve çıkar çatışması durumunda bireyin dilemması derinlemesine inceliyor.



Bu ahlak arbedesinde ahlaki zincirlerden bağımsız benlikleriyle hareket edenler olduğu gibi onurunu hayatının önüne koyanlar da mevcut. Etik kaygıları nedeniyle kendi sonunu hazırlayan Ned Stark, serinin görev ve onura karşı alaycı tutumunu yansıyor. Bu onuruna neredeyse kör bir inançla bağlı olan karakterin ölümü vadesi dolmuş

inançlara tutunmanın eski tanrılara tapınmanın anlamsızlığını ön plana çıkartmanın yanı sıra adalet sisteminin keyfi ve zorba yönetim altındaki işlevsizliğini de vurguluyor. “Kralın Adaleti”nin gerek Stannis ve Davos ilişkisinde gerek Aerys, Robb veya Joffrey üzerinden zaman zaman çelişkileriyle beraber belki de adaletin öznelliğini vurgulamak istediği için tartışıldığı görülüyor. Bu olgu çatışması içerisinde, toplumun beklentilerinden bağımsız kendi ahlak görev ve sadakat anlayışını yaratan Jaime bu bağlamda en tutarlı karakterlerden biri haline geliyor.

Tamamen sadakate dayalı feodal bir sistemde geçen hikaye bu kavramı da mütalaa ediyor ve sadakatin kaynağını sorguluyor. Her hizmetin bir karşılığı bulunan ve ekonomik çıkarların tüm ilişkileri yönettiği bu durumda sadakat, onur veya adaletten daha gerçekçi görünmüyor. Keyfe bağlı bir tiranlıkla yönetilen bu diyarda sadakatin temelini çoğu zaman doğal olarak korku oluşturuyor. Büyük hanedanlara bağlı küçük lordluklar güvence karşılığında sattıkları sadakatleriyle beraber tüm varlıklarını; lordun isteği doğrultusunda savaşa girmeyi veya ölmeyi vaat ediyorlar. Sisteme başkaldırmasa dahi limitlerini kendi aleyhine olabildiğine esnetenler yok değil. Frey hanedanının sadakat ve ikiyüzlülük üzerine oldukça iyi işlendiğini söylemek gerekiyor. Sadakatin fiyatı ve bedeli kişiden kişiye değişse de hemen hemen tüm karakterler bu ticaretin içinde bulunuyorlar. Kimi sözünü bir rütbe için verirken kimi sadece bir yere ait olma içgüdüsüyle hareket ediyor.

Starkların arasında kelepçeleri olmayan bir esir olarak büyümüş Theon Greyjoy’un karakteri de sadakat teması çerçevesinde işleniyor. Kendini ne ailesine ne de Stark’ların yanına ait hissedemeyen, hiçbir yerde tam manasıyla kabul göremeyen ama ikisinden de ayrı benliğini anlamlandıramayan bu karakter daimi bir ikilemde kalıyor. Kimlik bunalımı içerisinde tanınma ve saygı görme arayışına düşen Theon’un kendini bulduğu yer de haliyle ironik oluyor. Hikaye sadakatin mevcudiyetinde ihanet kaçınılmaz olduğunu gösteriyor.

Gücün Cinsiyeti

Neredeyse tüm fantastik yapıtlarda görülen ataerkillik zaman dokusundan dolayı *Game of Thrones*’da oldukça yüksek. Neredeyse serinin tamamında vurgulanarak işlenen “erkeklik” temasını gözden kaçırmak mümkün değil. Kas gücüne dayanan ve pek çok erdemle ilişkilendirilen maskülenliği hemen hemen tüm erkek karakterler üzerindeki etkisi gözlemleniyor. Stark’ların onurlu ve erdemli erkekleri, Martel’lerin gururu, Bolton’ların acımasızlığı bunlardan bazıları. Diğer taraftan bir çüce olarak doğan Tyrion Lannister’ın half-man (yarım adam) olarak adlandırılması da boşuna değil. Her ne kadar tamamen içi boş da olsa şövalyeliğe itibar edilen bu dünyada bu yeteneklerden mahrum olmak doğal olarak Tyrion’u ailesinin ve halkın gözünde eksiltiyor. Sık sık “mükemmel” bir şövalye örneği olan abisiyle karşılaştırılan ve ne ailesinin ne de toplumun beklentisini bu yönde karşılamayan Tyrion tam olarak bir “adam” olarak kabul edilemiyor. Bedensel eksikliğini zihinsel becerileriyle örtmede oldukça başarılı olan bu karakter galibiyetine hiçbir koşul altında meşruluk kazandırmıyor, iradesinin tanınması veya saygı görmesi mümkün olamıyor.

Ataerkil yapısına karşın oldukça “güçlü” kadın karakterle de yer verse de birtakım cinsiyetçi bakış açılarından kaçınmayı başaramıyor. Fiziksel gücün erkeklikle bağdaştırılması nedeniyle kadın karakterlerin gücü genellikle daha maskülen bir hal alıyor; Asha Greyjoy İron İsland (Demir Adalar)’ın varisi ve oldukça iyi bir savaşçı olarak gücünün kaynağını erkeksiliğinden alıyor ve kılıcıyla evli olduğunu söyleyebiliyor. Son derece abartılarak işlenen Arya-Sansa Stark kardeşlerin zıtlığı da buna bir örnek teşkil ediyor. İdealize edilmiş bir feminen anlayışla yaratılmış bir karakter olarak Sansa, her daim kırılgan ve narin genellikle yardıma muhtaç olarak yansıtılırken, oldukça vahşi olarak tasvir edilen hatta bir müddet erkek kılığına sokulan Arya “maskülen kadın” stereotiplerinin doruk noktası. Her türlü kadımsal özellikten ve güzellikten yoksun Brienne’in elinde kalan

tek şeyle mükemmel bir savaşçı olması ise bir başka örnek.

Catelyn ve Cercei ise oldukça güçlü kadın karakterler olmalarına rağmen bir kadından önce anne olarak canlandırılıyor ve “annelik içgüdüleri”yle yaptıkları hatalar vurgulanarak kadınsallıkları zayıflatılıyor. Catelyn ve oğlu Robb arasındaki ilişki ve Catelyn’in kendini adanmış anne rolü rahtsız edici bir hale geliyor. Cercei ise kendini sık sık ikizi Jaime ile karşılaştırıyor ve kadınlık ve erkekliğin toplumsal rollerine dair oldukça güçlü tespitlerde bulunuyor. Gerek bir kraliçe gerek bir Lannister olarak çok güçlü bir konumda bulunan Cercei toplumsal cinsiyet kısıtlamalarını kendi iradesine göre manipüle etmeyi de oldukça iyi biliyor gibi görünse de kibir ve annelik güdüsü gibi zaafkar karakterin otoritesine zarar veriyor.



Sık sık bir erkek olmadığından yakınan Cercei’nin “hapsolduğu” kadın bedeninde yeteneklerini sınırlanmış hissettiği ve toplumun kendisine biçtiği rol ile barışık olmadığı görülüyor. Cercei güçlü yapısının de etkisiyle sistemin sınırlarını her yönden zorluyor fakat bir “kadın” olarak bu hırsı, şehveti ve başka duyguları kendisine yakıştırılmıyor ve hem yazar hem de kamera tarafından yargılanıyor. Yazar ve kamera ne yazık ki Cercei’nin dominantlığını sert çehresi altındaki naifliği de vurgulayarak kabullenebiliyor; derin sırlarını ve hislerini ancak alkol etkisi altındayken çözülüp aktarması bunun bir göstergesi.

Bir diğer kraliçe Daenerys ise tıpkı gücüne olduğu gibi kadınsal kimliğine de oldukça yabancı. Bu yeni kraliçe diyardan

uzakta ve geleneklerden yoksun olarak büyümesi nedeniyle Cercei’nin aksine toplum kodlarına ve işleyişinden de bihaber bu nedenle ne kendi potansiyelini kullanabilme ne de olayları kendi aleyhine manipüle edebilme yeteneğine sahip. Bu da onu bir rehber arayışına itiyor; zaten neredeyse çocuk yaşta olan bu karakterin Jorah Mormont ile olan ilişkisindeki kontrol eksikliği ve pasif konumu hemen göze çarpıyor... Tabii ki *Game of Thrones*’un ezberbozan yapısı burada da devreye giriyor ve kesinlikle bu kalıplara uymayan üçüncü sezonda daha yakından tanıtılacak Olenna Redwyne/Tyrell gibi bir karakter geliştiriliyor.



Bu ve buna benzer bir çok kavramsal tartışmayla ve çok boyutlu yapısıyla insan doğasına dair farklı perspektiflerden farklı incelemelerde bulunan *Game of Thrones* için bir aksiyon hikayesinden çok bir karakter hikayesi. Hikayenin en güçlü yanını oluşturan bu karakterler ve gelişimleri hem orijinal seride hem de dizide oldukça başarılı bir şekilde işleniyor. Özellikle diyalogların çok büyük öneme sahip olduğu seride insan doğasına yönelik söylemler, felsefi irdelemeler bu yolla veya karakterler ve iç çatışmaları üzerinden aktarılıyor. Bütün karakterlerin değişimlerinin ve psikolojik durumlarının detaylı bir şekilde yansıtılması ile pek de alışık olunmayan bir fantastik hikaye ortaya çıkıyor.

Sevgihan Oruçoğlu



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

sinefil

yeni yazarlarını arıyor!

Eğer siz de Sinefil'de
yazmak istiyorsanız, izlediğiniz
herhangi bir filmle ilgili yazacağınız deneme
yazısını editörümüzün
e-mail adresine yollayın.

hamit.ozonur@gmail.com

