



**sinefil**

Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
4 Kasım - 23 Aralık 2013  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı, 2013 / V

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

**İmtiyaz Sahibi**

Zeynep Ünal

**Editör (Sorumlu)**

Serhad Mutlu

**Yayın Kurulu**

Sevgihan Oruçoğlu  
Eylem Taylan

**Tasarım**

Muratcan Kazancı  
Ural Memiş  
Hamit Özönur

**Yayın Danışmanları**

Mithat Alam  
Zeynep Ünal

**Katkıda Bulunanlar**

Mikail Boz, Can Sever, Kaan Cansever,  
Harun Yörük, Deniz Şenliler, Serkan  
Küpeli, Berna Naldemirci, Oytun  
Elaçmaz, Atakan Tatar, Nazlı Ader,  
İrem Yıldırım, Ayşenur Alkan, İlknur  
Bilir, Elif Gökçe, İbrahim Erdoğan,  
Barış Akkaya, Barış Sağlam, Didar  
Karadağ, Oğuzhan İlhan, Sinançan  
Kara, Berfin Elif Binbay, Duygu Söyler

**Teşekkürler**

İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet  
Bülent Kırkoç

**Ön Kapak Görseli:**

Deccal (2009)

**Arka Kapak Görseli:**

Açlık (2008)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.  
Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların  
sorumluluğu yazarlarına aittir.

**Boğaziçi Üniversitesi Matbaası  
Kasım 2013**

## Editörden

Biraz kişisel bir açılış olacak belki ama yazıya heyecanımı dile getirerek başlamak istiyorum. Zira bir buçuk sene boyunca editörlüğünü yaptığı Sinefil'i getirdiği bu güzel noktada dergiyi Hamit Özönur'dan devralıyor olmak mutluluk verici.

Kasım ve Aralık aylarında da sinemaseverler Mithat Alam Film Merkezi'nde çok değerli konuklarla buluşacak. Türkiye sinema tarihinin en büyük yönetmenlerinden ve ilk auteurslerinden olan Metin Erksan'ın anısına düzenlenecek panelde oyuncu ve senarist Ercan Kesal; Erksan sineması üzerine çalışmaları olan Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı; senarist, yönetmen Mehmet Eryılmaz usta yönetmeni anlatacak. Panelin moderatörlüğünü ise Olkan Özyurt üstlenecek. Türkiye Sinemasının önemli yönetmenlerinden Orhan Oğuz da bu sayıda MAFM'ye konuk olacak diğer bir isim. Orhan Oğuz'la yapılacak olan söyleşi, Vecdi Sayar'ın moderatörlüğünde gerçekleşecek.

Sinemaseverlerin her sene merakla ve heyecanla takip ettiği Filmekimi bu yıl oldukça doyurucu bir programla karşımıza çıktı. Bu yıl Cannes Film Festivali'nde yarışmış birçok filmin de yer aldığı seçkide usta işi filmlerin tadını çıkarma fırsatını yakaladık. Bu filmlerin bir bölümünü bu sayımızda sizin için inceledik. Filmekimi için açtığımız dosyada yer alsalar bile ben de özellikle üç filmden bahsetmeden geçemeyeceğim. Bunlardan ilki bir önceki filmi *Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)*'la herkesi mest eden Asghar Farhadi'nin *Geçmiş (Le Passé, 2013)*'i. Farhadi bir kez daha seyircide benzer hisleri yarattı ve hikâye anlatımı ile senaryo konusunda ne kadar ustalaştığını tekrar kanıtladı. Cannes'dan Altın Palmiye'yle dönen *Mavi En Sıcak Renktir (La vie d'Adèle, 2013)* de festivalin kuşkusuz en çarpıcı filmlerinden biriydi. Farhadi Abdellatif Kechiche de karakterlerinin hislerini seyirciye geçirmekte sıkıntı yaşamıyor filminde. Tabii bu konuda filmin iki başrol oyuncusu Adèle Exarchopoulos ve Léa Seydoux'nun performanslarının payı çok büyük. Özellikle Exarchopoulos'u izlerken karşımızda Adèle karakteri olduğundan bir an için bile şüphe etmedik. Cannes jürisinin Altın Palmiye'yi yalnızca Kechiche'e değil Seydoux ve Exarchopoulos'a da takdim etme kararının yerinde olduğunu söyleyebiliriz şüphesiz. *Sen Şarkılarımı Söyle (Inside Llewyn Davis, 2013)* ise Coen hayranı sinemaseverleri şaşırtmadı ve hemen her Coen Kardeşler filmi gibi bizi kendine hayran bıraktı.

Bu sayıda zengin bir içerikle karşınıza çıkmaya çalıştık. Eylül ayının sonunda kaybettiğimiz Tuncel Kurtiz'i anmak adına elbette ona da yer ayırdık. Kurtiz'in dolu dolu geçen kariyerini ve Türkiye Sinemasındaki yerini anlatmaya çalıştık.

"Sinema ve Ölüm" olarak belirlediğimiz dosya konusu için değineceğimiz filmleri seçerken biraz da farkında olmadan "yönetmenler geçidi" oluşturduk aslında; Bergman, Visconti, Kieslowski, Angelopoulos, Haneke gibi ustalar dosyamızda yer aldı.

Üstelik dergimizde kendine yer bulan üstatlar bu kadarla da kalmıyor. Geçtiğimiz ay son filmi *Mavi Yasemin (Blue Jasmine, 2013)*'in vizyona girmesini fırsat bilip bir de Woody Allen sinemasını ele aldık.

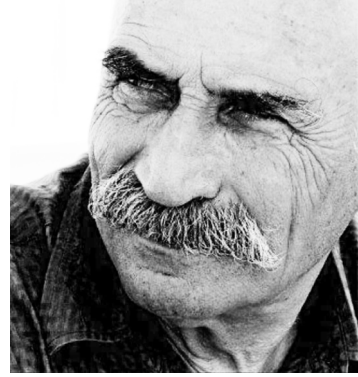
Bu kadar güzel filminden ve usta yönetmenden söz ettikten sonra sizi daha fazla tutmayı Sinefil'le baş başa bırakıyorum. Bir sonraki sayıda görüşmek üzere...

**Serhad Mutlu**  
serhadmutlu@gmail.com

- 3 Gündem
- 6 Orhan Oğuz Sineması
- 8 Dönersen Islık Çal
- 10 Metin Erksan Sineması
- 15 Susuz Yaz
- 16 Kadın Hamlet
- 17 Mavi Yasemin
- 21 Tuncel Kurtiz

### Sinema ve Ölüm Dosyası :

- 26 Ölüme Yürümek
- 29 Ölüme Mahkum Olmak
- 32 Ölümle Başa Çıkmak
- 35 Ölüm Arzusu
- 38 Ölüme Ulaşamamak



### Filmekimi Filmleri:

- 41 Mavi En Sıcak Renktir
- 43 Geçmiş
- 44 Sen Şarkılarını Söyle
- 46 Son Durak
- 48 Sen Aydınlatırsın Geceyi
- 49 Heli
- 50 Genç ve Güzel
- 52 Büyülü Tarla
- 53 Ömer
  
- 54 Gölgede Kalanlar: Ninjo  
Kami Fusen



- 55 Dizi Kuşağı: Doctor Who

•50. Antalya Altın Portakal Film Festivali'nin ödülleri 11 Ekim akşamı düzenlenen kapanış töreniyle sahiplerini buldu:

En İyi Film: Kusursuzlar (Ramin Matin) ve Cennetten Kovulmak (Ferit Karahan)

En İyi İlk Film: Mavi Dalga (Zeynep Dadak, Merve Kayan)

SİYAD En İyi Film Ödülü: Kutsal Bir Gün (Serdar Temizkan)

En İyi Yönetmen: Ramin Matin (Kusursuzlar)

En İyi Senaryo: Zeynep Dadak, Merve Kayan (Mavi Dalga)

En İyi Kadın Oyuncu: Zeynep Çamcı (Meryem)

En İyi Erkek Oyuncu: Hakan Yufkacıgil (Uzun Yol)

En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu: Gülistan Acet (Cennetten Kovulmak)

En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu: Ahmet Özarslan (Uzun Yol)

•M3 Film'in Kariye&Ababay Vakfi işbirliğiyle hayata geçireceği "Başka Sinema", şimdilik dört salonda festival coşkusuyla sürekli kılacak bir programla geliyor. Aynı gün içerisinde birkaç filmin tek salonda gösterileceği, filmlerin gösterim tarihlerinin esnek olduğu, bir ay içerisinde size uygun bir salon ve seansı mutlaka bulacağınız bir oluşum bu. 120 dakikanın altındaki filmlerde ara verilmeyecek olan "Başka Sinema" programı 1 Kasım'da Onur Ünlü'nün *Sen Aydınlatırsın Geceyi* filmleriyle başlıyor. Kasım ayı boyunca yılın en çok konuşulan filmlerinden *Frances Ha*, Altın Palmiyeli *Mavi En Sıcak Renktir (La Vie d'Adèle)*, prömiyerini Berlin'de yapan *Hayat Boyu* ve Neil Jordan imzalı *Bir Vampir Hikayesi (Byzantium)* seyirciyle buluşacak.

## Kasım Ayından Sonra Gösterilecek Filmler

Yozgat Blues

Genç ve Güzel (*Jeune et Jolie*)

Geçmiş (*Le Passé*)

Sen Şarkılarını Söyle (*Inside Llewyn Davis*)

Yalnız Aşıklar Hayatta Kalır (*Only Lovers Left Alive*)

Kapital (*Le Capital*)

## Gösterimlerin Yapılacağı Sinemalar

Beyoğlu Beyoğlu

Altunizade Capitol

Kadıköy REXX

Ankara Büyüdü Fener

[www.baskasinema.com](http://www.baskasinema.com)

[twitter.com/Baska\\_Sinema](https://twitter.com/Baska_Sinema)

•İstanbul Modern Sinema, British Council ve British Film Institute işbirliğiyle beyazperdede Alfred Hitchcock'un ilk dönem yaptığı dokuz sessiz filmi Türkiye'de ilk kez gösterime sunuyor. Yönetmenin 1920'lerdeki sessiz sinema döneminden hayatta kalmayı başarmış bu filmler, British Film Institute tarafından geçtiğimiz yıl temizlendi ve onarıldı. 7-17 Kasım tarihleri arasında gerçekleşecek programda yönetmenin 25 yaşında yaptığı kara komedi tarzındaki ilk filmi *Zevk Bahçesi (The Pleasure Garden)*, 1929 yapımı gerilim-polisiye Şantaj (*Blackmail*) ve dışavurumcu gerilim örneği *Kiracı (The Lodger)* da yer alıyor. 7 Kasım Perşembe günü İngiliz sinema yazarı ve gazeteci Ian Haydn Smith, Alfred Hitchcock'un 50 yıllık sinema kariyerini değerlendireceği bir söyleşi gerçekleştirilecek.

•Pera Film, İstanbul Uluslararası Göç Örgütü işbirliğiyle kadın ve göç konusuna odaklanan Sınırdaki Kadınlar programını sunuyor. Seçilen filmler güçlü kadın karakterler ve onların hikayelerinden bir yelpaze oluşturuyor. Bu filmlerden bazıları, ülkeler, evreler, evler ve sürgün arasında kalmış olgun kadınları ya da ergen karakterleri inceliyor, diğerleri ise kadın kahramanın yaşadığı duygusal değişimleri ve yolculuğu keşfediyor. Programda; sert, ilginç ve zorlayıcı koşullarla karşılaşan, hayranlık uyandırıcı kadınların anlatıldığı sekiz film yer alıyor:

*Bir Ayrılık (Jodaeiye Nader az Simin, 2011)*

*Okuyucu (The Reader, 2008)*

*Tepelerin Ardında (Deqa Dealuri, 2012)*

*Peki Şimdi Nereye? (Et Maintenant On Va Ou?, 2011)*

*Öyle Sevdim ki Seni (2013)*

*Eller Havaya (Les Mains en L'air, 2010)*

*Louise Wimmer (2010)*

•Gelecek yıl 13. kez düzenlenecek !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali'ne başvurular başladı. 13 Şubat-2 Mart 2014 tarihleri arasında gerçekleştirilecek festival için başvurular 29 Kasım 2013 tarihine kadar devam edecek. Yapılacak değerlendirme sonucu belgesel ve kurmaca uzun filmler, !f İstanbul'un Türkiye'den ve/veya Türkiye hakkında, yeni, bakışları değiştirebilecek filmleri bir araya getirdiği "Ev" bölümünde gösterilecek. Başvuran filmler arasından bir film ise, festivalin yarışmalı bölümü "Keş!f"te yarışacak. !f İstanbul'un ilk kez 2008'de başlattığı ve 15 bin dolar para ödüllü yarışmasında filmler, uluslararası bir jüri tarafından değerlendirilmeye alınacak. "Türkiye'den Kısalar" bölümünde ise geçen yıl başlayan uygulama devam ediyor ve bu bölüm, yönetmen ve yapımcıların yanı sıra kısa film izleyicilerinin önerileriyle hazırlanıyor. "Türkiye'den Kısalar"a yapılacak öneriler için tür, konu, teknik ve süre gibi kısıtlamalar aranmıyor. Bu öneriler arasından !f İstanbul'un tematik seçkiler halinde derleyerek programlayacağı "Türkiye'den Kısalar" seçkileri İstanbul, Ankara ve İzmir'de çeşitli festival sinemaları ve mekanlarında ücretsiz olarak !f izleyicilerine sunulacak ve 13-23 Şubat tarihlerinde İstanbul'da yapılacak gösterimlerde izleyicinin seçeceği bir kisanın yönetmeni uluslararası bir festivale izleyici olarak katılmaya hak kazanacak.

•Reha Erdem'in yönettiği ve ilk kez Berlin Film Festivali'nde seyirciyle buluşan *Jin*, Avustralya'da düzenlenen Adeliade Film Festivali'nde en iyi film seçildi. Jüri, "Büyüleyici güzelliği, düşselliği, şiirselliği, şefkati, heyecan verici sinematografisi ve ses tasarımı, unutulmaz oyunculuğu ve kabusvari bir masal görselliğin içinde yol alan karakterinin dünyasına yenilikçi yaklaşımı ile bizi çok etkiledi" sözleriyle ödül gerekçesini açıkladı. Reha Erdem'in bir sonraki filmi *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ise bugünlerde devam eden Tokyo Film Festivali'nde yarışıyor.

•Emek Sineması'nın yıkımının durdurulması maksadı ile 7 Nisan'da Taksim'de gerçekleşen protestolarda gözaltına alınan ve daha sonra tutuksuz yargılanan sinemaseverler hakkında karar verildi. Biri SİYAD üyesi Berke Göl olmak üzere, Hazar Berk Büyüktunca, Özgür İpek, Mehmet Ferit Aka "protestonun anayasal hak" olduğu gerekçesi ile beraat ettiler.

#### **Kaynaklar**

[www.istanbulmodern.org](http://www.istanbulmodern.org)

[www.peramuzesi.org.tr](http://www.peramuzesi.org.tr)

[www.radikal.com.tr](http://www.radikal.com.tr)

[www.altiyazi.net](http://www.altiyazi.net)

[www.ntvmsnbc.com](http://www.ntvmsnbc.com)

[www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)

**Hazırlayan: Harun Yörük**

## Orhan Oğuz Söyleşisi

---



**5 Aralık Perşembe**  
**Saat 18:00'da**

Neden film yaparsınız? Düşünmek için mi? Konuşmak için mi? Yüzleşmek için mi? Eğlendirmek için mi? Orhan Oğuz anlatmak istediğini söylüyor. “Bu sektör insanı kanser eder.” diye başladığı sözlerinin devamında “bir şeyler anlatmak istiyorsunuzdur” diyor. Başka bir yerde kendini “sinemacıyım ben” diye ilan ediyor. Dizileri neredeyse sadece film yapmak üzere para kazanmak için yapan Orhan Oğuz anlatmak isteyen bir adam. Belki çoğunlukla kendi istediklerini, kendi hikayelerini değil ama sürekli bir şeyler anlatıyor. İnsanları, kavramları anlatmıyor, hikâyeler anlatıyor.

Orhan Oğuz hikâye anlatır yahut olay da diyebiliriz. Çok net tanımladığı birilerinin hikayelerini değil. Hikayeleri ortaya anlatır. Baş oyuncuyu bilirsiniz ama diğer oyuncularını gölgeleyemez, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi. Kendi deyimiyle “doğal” bir anlatım kaygısındadır. Bir sanat işi için tabansız bir iddia olacak benimkisi ama Orhan Oğuz “tarafsız” bir anlatım kaygısındadır ve bunu da bir sanat işi için beklenmeyecek seviyede başarıyor. Nasıl mı başarıyor; görüntülerle... Müzikler, diyaloglar, oyuncunun iç dünyasını anlatan monologlar hiç bir filminin baskın bir parçası değil. Geniş plan çekimler, kapsamlı görüntüler, anlatımı neredeyse tamamen görüntüye yükleyen, ekranda uzun bekleyen kareler... Yeriyle, kişisiyle tüm parçalarıyla hikâyeyi zengin ve kapsamlı görsellerle izleyiciye sunup, görüntüyle izleyiciyi başbaşa bırakarak şaşırtıcı bir “tarafsızlık” yakalar, görüntülerin yönetmeni Orhan Oğuz.

24 Mart 1948’de Kırklareli’de dünyaya gelir. Ailesi Yugoslavya’dan göçmüştür. Fotoğraf çekme, resmetme, resimler ve fotoğraflar onun çocukluğundan beri hayatının bir parçası. Çocukluğuyla ilgili rastlayabileceğimiz tek bilgi budur. Sinemadan öncesi için, gençliği ve çocukluğuyla ilgili tek söylemek istediği budur herhalde. Hayatını üzerine kurduğu, hayatının ilk temeli bu “görsel sanat” işleridir. En nihayetinde hayatı anlayıp, anlamlandırıp, anlatma çabasında görüntülerle bir iletişim yolu seçmiştir.

On altı yaşında kamera asistanlığına başlar. Bundan önce bir fotoğraf stüdyosunda çalışıp teknik manada fotoğrafçılığı öğrendiğini

düşünebiliriz. Teknik tüm ayrıntıları öğrenmede çok istekli ve yetenekli bir adam var karşımızda. Kamera asistanlığına başladıktan iki yıl sonra bir kamerayı bir kovboyun silahına yaptığı gibi, parçalarına ayırıp tekrar eski haline getirebileceğini anlatır bir söyleşisinde. “Aşağı yukarı sinemaya kırk yıl evvel girdim, çocuktum ve fotoğrafçıydım. Görsel sanatlara karşı çok ilgim vardı, çok araştırdım. Sonra bir kamera asistanlığı buldum. Cahit Engin o zaman büyük görüntü yönetmeni, yanında kamera asistanı olarak başladım. Fakat çok heyecanlıydım ama öyle çalışkanlık, öğreneyim falan benim umrumda değildi. Sadece öyle bir açlık içinde idim. Yani düşünün asistanlığa başladıktan iki yıl sonra eski bir kamerayı tamamen söküp takabiliyordum, o kadar hevesliydim.”

On altı yaşında kamera asistanlığı ile başlayan sinema serüveninde arkadaş gruplarıyla dört kısa film gerçekleştirdi. Fotoğraf ve resim sergileri açar. Sinema en büyük tutkusu olsa da görsel sanat tutkusunu icraa etmek adına yetmez sinema ona. Çok kısa cümlelerle anlattığı hayat serüvenlerinde buna da vurgu yapar.

Kameramanlığa geçtikten sonraki serüveninde artık bir sinemacı olarak iyice dikkate alınmaya başlamıştır. “İlk kameramanlığa geçince şimdiki gibi değil o zaman seti bastı ünlü görüntü yönetmenleri, dediler ki biz feyiz vermeden sen nasilsen kameraman oluyorsun, sen nasilsen görüntü yönetmeni oluyorsun falan diye. Sonra uzun bir kamera asistanlığım olduğu için kısa bir şekilde hallettik.” 1978 yılında görüntü yönetmenliği başlar. 1987 yılında *Her Şeye Rağmen* filmi çekti. Bu filmi çekmede beraber çalıştığı bir çok yönetmenin onu motive etmesi de önemlidir. Bir anektod olarak, onu destekleyen yönetmenler yapımcılar senaryosunu kısa bulur. Ama film nasıl olursa olsun, görüntülerin her halükarda iyi olacağından emindir tüm bu destekçiler. Kırk yedi yıldır 100’ü aşkın filmin, dizinin bir ucundan tutar, bunların 38’inde yönetmen, 60’ında görüntü yönetmenidir.

### İlk film

İlk filmi, *Her Şeye Rağmen*’i bulup izleyemedim ama kısa bir senaryo metni

deyince, bir de Orhan Oğuz filmi deyince kısalığın sebebi görüntü betimlemelerinin azlığı olmasa gerek. Orhan Oğuz sinemasında bu kısalık diyalogların azlığından ya da karakterlere dair uzun uzun anlatımların olmayışından kaynaklıdır. Bu kısacık senaryolu film sinema salonlarında çokça yer bulamasa da, hatta yarışmalara gönderilirken sürekli tersliklerle karşılaşsa da; Mannheim'dan ve Cannes'dan ödüller almayı başarır.

Kendi gibi sinemacı olan rahmetli eşi Nuray Oğuz'dur bu ilk filminin ve onun birçok filmindeki senaristi. *Dönersen Işık Çal* (1992), *Manisa Tarzanı* (1994) ve *Her Şeye Rağmen* (1988) filmlerinin senaryolarını beraber yazarlar hep. Yönetmenlik tarzını sette kendisini ve oyuncularla ilişkisini hep aile üzerinden tanımlar.

### **Yalnızları, suskunları, kenara itilmişleri anlatmak**

Filmlerinde toplumun her kesiminden yalnız, suskun, kenara itilmiş insanların hayatlarını anlatmak istediğini söyler. *Manisa Tarzanı* gibi bu ülkenin unutulmuş bir kahramanını ayrıntılı olarak ilk o anlatır bize. Filmde kamera Manisa Tarzanı'nı izler ama kahramanın çevresindekileri de neredeyse aynı yakınlıkta ve netlikte görürüz. Manisa Tarzanı'nı olduğu kadar, hayatına şahit olanları da tüm doğallıklarıyla izleyebiliriz. Ne belgesellerin takındığı dili takınmıştır, ne de kurgusal bir kahraman sunar bu film.

Manisa Tarzanı yalnız değildir, suskun ve kenara itilmiş de değildir, çünkü o, kendi alanlarını kendisi açan insanlardandır. Ama onun taşıdığı anlam, onun hikayesinin ana düşüncesi hayatımızın çok kuytusundadır. Yönetmen, kenara itilmiş bir değeri, o dönem hayatının varlıklarıyla, o varlıkların rolleriyle kısa kısa da olsa kapsamlı bir biçimde koyar önümüze bu filmde, hem de hiç taraf tutmadan. Karakterler değildir mesele; sahip çıkılması gereken bir hikâyedir gözlerin önüne serilen. Müziği azdır, derin diyaloglar yoktur, karakterlerin öncesinden, özel hayatlarından ayrıntılar verilmez hiç. Manisa Tarzanı'nın iç dünyasına yönetmenin kullandığı geniş perspektiflerle tanık oluruz.

### **Orhan Oğuz'un İstanbul hikâyeleri**

Yazdığı, yönettiği en son filmi *Hayda Bre* (2010)'de kendi hayatından çıkma bir hikâye koyar önümüze; ama hikâyeyi İstanbul'a getirir. Yugoslav eski bir pehlivan ile yalnız kalmış maddi zorluklar çeken bir kadın... İstanbul'un yeterince farkında olunmayan, yakın dönem göçmenlerinin hikâyesidir bu bir nebze. İstanbul'daki gözden kaçan insanların bir hikâyesidir.

Ama yönetmen, kişisel bağı olan bu hikâyesinde bile karakterle neredeyse hiç başbaşa bırakmaz izleyiciyi. Kadını son sahne hariç ağlarken, yahut ağız dolusu gülerken, kendi kendine konuşurken, dert anlatırken görmeyiz hiç. Saadet'in yakın bir arkadaşı, komşusu var mıdır, hiç bir zaman bilemeyeceğiz. Sadece geniş açılarla gündelik hayatına şahit oluruz.

Diyaloglar, müzikler her filminde olduğu gibi bunda da ön planda değildir. Fotoğraflar, kareler, uyurgezer çocuk eşliğinde sokak görüntüleri, tarihi, eski tarlabası apartmanını görürüz. Uzak pencerelerden bakarak, onlar çalışırken izleriz Saadet ve Cemil'i. Yüzyüze iletişimlerle değil, pencereden pencereye tanırız bu karakterleri. Uzaktan yine şahit oluruz hislerine ve tutkularına.

### **Görüntülerin Yönetmeni Orhan Oğuz**

Karakterlerin iç dünyasıyla doğrudan bir yüzleşme sunmayabilir Orhan Oğuz. Yahut çatışma dolu sahneler beklemez onun filmlerinde sizi. Ama sizi içine alan görüntülerle kendinizi karakterlerin yerine yerleştirmede özgür olacağınız bir film vardır. Haklıya, iyiye, kötüye, yanlışla doğruya siz karar vermek zorundasınız. O böyle bir kararda tarafını açıkça belli etmeyebilir. Ama emin olun, tutarlı bir hikâye yer edecektir belleğinizde, filmin sonu konusunda da kararsızlığa düşmeyeceksiniz. En nihayetinde bir Orhan Oğuz filmi aklınızda karakterler ve diyalogların da ötesinde derin manalar, özel bağlar kurabileceğiniz görüntülerle yer edecektir.

**İbrahim Erdoğan**

**Yönetmen:** Orhan Oğuz

**Senaryo:** Nuray Oğuz, Cemal Şan

**Oyuncular:** Derya Alabora, Mevlüt Demiryay, Fikret Kuşkan  
1993/Türkiye/Türkçe/99'

Beyoğlu'nun arka sokaklarında elinde düdüğüyle koşuşturan bir cüce ve erkek bedeninde doğmanın bedelini fazlasıyla ödeyen bir travestinin dostluk hikâyesi, *Dönersen Islık Çal* (1992). Karanlık mekanlarda geçen filmde, toplumun inkar ettiği bireylerin yaşam mücadelesi vurgulanıyor. Filmin konusu ve geçtiği mekânlar her ne kadar karamsar mesajlar veriyor olsa da ana karakterlerin renkli mizaçları ve replikleri bu karanlık filmi nispeten renklendiriyor.

Filmdeki iki ana karakter ve yan karakterler Beyoğlu'nun karanlık arka sokaklarında yaşayan ve tutunamamış kimseler. *Boyalı Kuş*(1) misali çocukluklarında damgalanmış ve hemcinsleri tarafından öldüresiye, duygusal ve fiziksel tacize uğramışlar. Yetişkinliklerinde de damgalanmışlıklarının burukluğu ve acısıyla hayatla başa çıkma çabasındalar. Filmin açılış sekansında bir sarhoşun narası az sonrasında anlatılacak olan karakterlerin hikâyesindeki burukluğu oldukça güzel özetlemektedir: "Haydi, dünyaya bir daha geleceğime dair bir senet ver bana!"

Cüce geceleri barmenlik yapan bir adam, travesti ise cücenin geceleri kendini korumak için yanında taşıdığı düdük sayesinde haydutlardan tesadüfen canını kurtarmış bir seks işçisidir. Toplum tarafından dışlanmış bu iki karakterin yolları bahsi geçen tehlikeli gecede kesişir. Bir kadın çığılığı duyan cüce, hem kendini hem de kadını korumak amacıyla düdüğünü çalar. Böylelikle haydutlar düdükten korkarak kaçır. Yalnızca siyah ve beyazların olduğu filmde beyazların yanında olan cüce de vicdanının sesini dinler ve o gece travestiyi eve getirir. Eve geldiklerinde cüce travestinin erkek doğmuş olduğunun farkına varınca toplumun empoze ettiği önyargılara yenik düşer ve iki karakter de birbirlerinin kalbini kırmaya başlar. Bu kırıcı sözler aslında toplum tarafından iki karaktere de senelerce sarf edilmiş, onları zayıf düşürmüş ezberlerdir. Cüce ve travesti bu ortak noktalarını keşfeder ve ilerleyen karelerde, kırıcı laflar yerini "Biliyor musun? Yıllardır barda envai çeşit insanla karşılaştım. Çoğu senden daha kadın benden daha cüce." sözüne bırakır.

Orhan Oğuz'un yönettiği *Dönersen Islık Çal*'ın senaryosu *Aşk Üçlemesi* ile tanıdığımız Cemal Şan'a ait. Orhan Oğuz'un uzun metraj denemelerinin öncesinde görüntü ile ilgilenmiş olmasının ve Anayurt Otel'i'ndeki görüntü yönetmenliği deneyimlerinin de filmin karanlık atmosferinin bu denli etkileyici olmasında etkisi olduğu düşünülebilir.

Film hakkında altı çizilmesi gereken özelliklerden biri ana karakterleri ve konusu gereği doksanlı yılların başında transfobiye değinmesidir. ( Bu filmle birlikte *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar* da anılabilir.) Günümüzde artan trans cinayetleri ile birlikte gazeteciler ve diğer medya mensupları lafi evirip çevirmekte olduklarından *Dönersen Islık Çal* gibi filmlerin önemi artmaktadır.

Film 1993 yılında Altın Koza Film Festivali'nde Halk Jürisi Özel Ödülü'ne layık görülmüş. Ancak hak ettiği ilgiyi nedense görememiş. Fikrimce karakterleri gibi o da, toplumun reklam seviciliğinin ve heteroseksist düzenin kurbanlarından biri olmuş.

**Nazlı Ander**

(1) *The Painted Bird*, Jerzy Kosinski, 1965



## Metin Erksan Paneli

---

Ercan Kesal  
Kurtuluş Kayalı  
ve Mehmet Eryılmaz'la  
7 Kasım Perşembe  
Saat 18:00'da



### Tutkulu, Gerçekçi ve Özenli: Metin Erksan Sineması Dönüşümün eşiğinde

Sinemacılar Dönemi'nin üç büyük yönetmeninden birisi olan Metin Erksan 1952 yılında ilk filmi olan *Aşık Veysel'in Hayatı*'ni çektiğinde Türkiye bir dönüşüm geçirmektedir. Serbest piyasa ekonomisinin yükselişe geçtiği, Türkiye'nin iki kampa ayrılmış dünyada savaş döneminde sürdürdüğü tarafsızlığını bırakıp Batı tarafını seçerek, NATO'ya kabul edildiği bir dönemdir bu yıllar. Tek Parti dönemi bitmiştir ama "Çok Partili" hayat toplumun her kesiminin ihtiyaçlarına cevap veren bir çoğulculuğu ifade etmez. Artık, "Her mahallede bir milyoner yetiştirme" amacı güdüldüğü, dolayısıyla bu milyonerlerin yanı başında milyonlarca da fakirin yetiştirildiği, fakirliğin de kurumsallaştığı bir dönemdir. Bu dönem toplumsal hareketliliğin de yoğun olarak yaşandığı yıllardır. 30 yıl boyunca iktidarı sürdürenlerin gerçekleştirmeye çalıştıkları Türkiye hayaliyle, şimdi iktidarı elde edenlerin zihinlerindeki Türkiye hayali bazı farklılıklar taşır ve bu açıdan Türkiye yeniden "kurgulanmakta"dır.

Sinemada da bir dönüşüm yaşanmıştır. Artık sinemayla tanışılmış, Muhsin Ertuğrul'un tek adam olarak hüküm sürdüğü Tiyatrocular Dönemi çoktan bitmiş, sinemanın tiyatronic gölgesinden sıyrıldığı(1) Geçiş Dönemi'yse işlevini tamamlamıştır. Değişmeyense sansür kültürüdür. 1939 yılında yayınlanan "Filimlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname" Erksan'ın çektiği ilk filmde karşısına dikilmiştir. Asıl adı *Karanlık Dünya* olan ve *Aşık Veysel'in Hayatı* (1952) diye zikrettiğimiz filmi de "buğdayların cılız ve bodur", "köylülerin ayaklarının çıplak", "zirai işlemlerin ilkel" oluşu gibi sebeplerle sansürden geçememiştir ve bazı düzeltmeler yapılması koşuluyla yayınlanmasına izin verilmiştir. Filmin ismini bile değiştiren bu "düzeltmeler" Türkiye'deki değişim olgusunun "değişmeyenlerle" nasıl iç içe ele alındığının tipik bir göstergesidir aslında. Öte yandan sinema çok daha geniş kitlelerin ihtiyaçlarına cevap vermekte, salonlar dolup taşmakta, bir "seyirlik" olarak sinema toplumsal yaşamın her aşamasına sızmaktadır. İktidar milyonerlerini yaratadursun, sinema da bu zenginleri ve genellikle köyden

kente göç etmiş olan fakirleri zenginlerle karşılaştırmakta, sevgi-nefret ilişkisi çerçevesinde hayaller, kültürel ve toplumsal değerler yeniden inşa edilmektedir. Köylülerin, köyden kente göç etmişlerin, hızla zengin ve ünlü olmak isteyenlerin ve tabii ki zenginlerin yaşamları da bu sevirliğin içinde yer bulmaktadır.



### Tutkulu bir sinema

Metin Erksan sinemayı bilinçli bir şekilde tercih etmiştir. O dönemde sıklıkla olduğu gibi, başka bir meslek grubundan ya da aslen başka bir iş yapış sinemaya geçenlerden değildir (2). Sanat Tarihi okumuş, film eleştirileri yazmış ve sinema üzerine düşünmüştür. Sinemayı tarihten, masallardan, edebiyattan, toplumsal gerçeklikten ve güç ilişkilerinden ayrı tutmamaktadır ve aslında bir "Metin Erksan Sineması" denilen şey bunların hepsinin damıtılmasıyla ortaya çıkmaktadır. Yine bu sinema sıklıkla belirttiği gibi bir "tutku sineması"dır. Karakterleri istedikleri şeye tutkuyla ve hastalıklı bağlıdır, bunun için ölmekten ve öldürmekten çekinmezler. Ancak bu tutku salt öznel, kerameti kendinden menkul bir şey değildir; böyle olsa salt psikolojik bir yorumlamayla içinden çıkılıp "saplantı" olarak bir kenara bırakılabilirdi. Metin Erksan sinemasında tutku sadece öznel değil, nesnel de bir şeydir; konuların gerçekçi işlenişiyse toplumsal sorunların yansıtılışı onu bu öznelikten kurtarır. Olaylar düzleminde sık sık klişelerle de karşılaşsak da, Erksan bunları farklı bir düzlemde filme alır. Gerçekçi anlatım, ele alınan konu masalsi bir özellik taşıdığından bile kendini gösterir ve öndeki bireysel çekişmelerin arkasında çok daha geniş, toplumun yakıcı sorunlarının işlendiği bir fon karşımıza çıkar. Tüm bunlar özenle kadrajlanır ve Erksan'ın hareketli kamerası bizi sürekli bu ilişki ve süreçlerde dolaştırır. Özetle Metin Erksan

Sineması'nı tutkulu, gerçekçi, duyarlı ve özenli diye tanımlayabiliriz. Şüphesiz daha pek çok tanım dâhil edilebilir ama bu yazının inceleme alanına daha çok bu tanımlar yol gösterici olmaktadır.

### Efelik ve isyan

Metin Erksan askerliğini yapıp sivil yaşama döndükten sonra *Dokuz Dağın Efesi* (1958) adlı filmi çeker. Erksan *Dokuz Dağın Efesi*'nde Çakırcalı Mehmet Efe'nin hayatını gerçekçi bir dille sinemaya aktarır. Erksan, tıpkı Yaşar Kemal gibi eşkıyaları devletin doğrudan karşısına dikmez. Eşkıyalık Eric J. Hobsbawm'ın belirttiği gibi, toplumsal yapıya karşı reformcu bir tutum geliştirmiştir. Dağa çıkmalarının esas sebebi bozulmuş ya da çürümeye yüz tutmuş sistemin çeşitli reformlarla sağaltım edilmesi isteğidir (3). Bu yüzden filmde Çakıcı'nın köylülerin talepleriyle ilgilenmesi, cami ve köprü yapımında onlara yardımcı olması, devletin parasını çalan tahsildarı azarlaması, yeni katılan kızanlarına askere silah sıkmayacaklarını, milletin namusuna göz dikmeyeceklerini söylemesi önemlidir. Efe doğrudan devletle karşı karşıya gelmemeye özen gösterir ve karşı karşıya geldiğinde de bunu mevcut otoritenin tümüyle reddine vardırılmaz. Aslında tümüyle devletin boşluğunun yarattığı otorite eksikliğini telafiye çabalar ve toplumsal sistemdeki adaletsizliği sorgulamaz, onlar haksızlığın "çok fazla" oluşuna karşı bir tepkidir, böylece daha büyük toplumsal kırılmaları engellemiş olurlar. Haliyle devletin otoritesi güçlendikçe eşkıya daha fazla kuşatılmış olacaktır. Erksan bunu simgesel bir boyutta telgraf çekme sahnesiyle de gösterir. Çakıcı'nın yeri belirlenmiştir. Her biri birer silah ateşlenmesine benzeyen telgrafın yazılma sesleri ve peşi sıra hazırlanan mesajın telgraf tellerinden gitmesi uzun uzun gösterilir. Eşkıya iletişim sistemindeki hızlanmanın da kurbanıdır. Erksan Çakıcı'nın ölümünü dramatize etse de, kahramanın motivasyonunu ve buna kaynaklık eden toplumsal durumu çok da gözden kaçırmaz. Özenli görüntü yönetimi, konunun ele alınışı bakımından sade sinema dili ve efeliğin toplumsal bir kırılmanın dışı vurumu olarak gösterilmesi *Dokuz Dağın Efesi*'ni gerçekçi bir yapıt durumuna yaklaştırır.

### Zenginlik ve fakirlik: Sınıfsal ilişkiler ve gerçekçilik

1959 yılında çekilen, senaristliğini Attila İlhan ve Atıf Yılmaz'ın yaptığı Şoför Nebahat'ta Erksan dönemin "erkeksi kadın tipi"ne daha derinlikli bir yorum getirir. Sonradan bir diziye dönüşecek olan bu filmler, kadını eril kültür içinde erkekler gibi konuşan, onlar gibi giyinen bir tipe dönüştürür ancak bu kadının tümüyle kadınsılığının yitdiği anlamına gelmez. Erksan konuyu salt fantastik bir yapıda da ele almaz. "Erkek işi" olarak tanımlanan şoförlük Nebahat için zorunluluk gereği yapılması gereken bir iştir. Geçmişin ona bıraktığı miras babasının ödenmesi gereken borçlarıdır. Böylece Nebahat geri çekilmez, "onlar gibi olmak" pahasına da olsa direksiyonun başına geçer ve bir tavır alır; erkekler dünyasına girerek onlarla bilek güreşi yapar. Erksan kamerasını bu toplumsal ilişki ve ağa yöneltir ve kadının bir yönüyle değişmek zorunda olan konumunu da ortaya serer. Herkesin milyoner olmasına imkan yoktur; aslında bu milyonerlik olgusu pek çok kişinin fakir olmasında yatmaktadır. Erksan bunu *Gecelelerin Ötesi* (1961)'nde biraz daha derinleştirir. Bir kamyon şoförü, tekstil işçisi, ressam, tiyatro oyuncusu ve kurtuluşu başka ülkelerde arayan bir grup arkadaş... "Küçük Amerika'nın" büyük hayallere sahip bu kahramanları, eyleme geçip bu hayallerini gerçekleştirmeye çalıştıklarında hiç de o seçkin küçük azınlık içerisinde yer bulamayacaklardır ve sonuç ya ölüm ya da hayat törpüsü hapisane olacaktır.

*Acı Hayat* (1962) ise bir yönüyle daha sonra çekilecek olan *Sevmek Zamanı* (1966)'nın öncülüdür. Filmde zengin oğlan/fakir kız ve aniden zengin olan fakir oğlan klîşesi yer alsın da arka fonda kaçınılmaz biçimde sınıfsallık, toplumsal yapının dışavurumları söz konusudur. Bir tersanede kaynakçılık yapan Mehmet ile kuaförde manikürçülük yapan Nermin birbirlerini severler ve evlenmek isterler. Ancak bu zamanda evlenmek çok zordur ve ev bulmak zorundadırlar. Dahası çalıştığı kuaföre gelen zengin hanımların kendi aralarındaki sohbetlerini dinlemek Nermin için tam bir çelişkiler yumağı oluşturur. Zengin hanımlar

milyonlardan bahsederlerken, onlar birkaç yüz liraya muhtaçtır. Ucuz gecekondu evlerine alabildiğine heybetli ve geniş apartmanların yanından geçerek varırlar. Zıtlıklar alabildiğine keskinleşmektedir.

Erksan filmde bir yandan şans oyunlarının aldatıcılığını gösterse de öte yandan bunun fakirler için tek çıkış yolu olduğunu da belirtmek ister gibidir. Ne zaman ki Mehmet Nermin tarafından terk edilir ve fakirliği yenilginin bir sonucu olur, tam da bu sırada şans kapısını çalar ve şans oyunundan elde ettiği parayla zengin olur. *Acı Hayalet*'ta daha sonra *Sevmek Zamanı*'nda karşımıza çıkan baba tiplmesiyle karşılaşırız. Bu baba yine katı rasyonelliğin simgesidir. Nermin'in güzelliğini belirtir ama arada açık bir şekilde sınıfsal farklar vardır ve bunların aşılması mümkün değildir. Baba kendisinin bir ticaret erbabı olduğu söylemekten geri kalmaz. Hatta oğlunun tahsilini bile belirtir ve oğlula onun uygunsuzluğunu kati biçimde ifade eder. Nermin ağlayarak odadan çıkar, asansöre biner. Düşüş başlamıştır. Nermin'in asansörden inişi ile Mehmet'in asansöre binip yükselişi arasında bir koşutluk yaratır Erksan.

Mehmet sonradan karşısına çıkıp af dileyen Nermin'e "Ben seni değil, eski Nermin'i seviyorum," der. Nermin'in bir fotoğrafını evinin duvarına asar. Burada sonradan yine *Sevmek Zamanı*'nda karşımıza çıkacak surete sığınma vardır. Çoktan kaybettiği kadını kendi hayalinde, eskinin nostaljisinde sever Mehmet. Onu para hırsıyla dolduran terk edilmişliği, aşkın para karşısında kaybedişidir. Mehmet'in lotodan kazandığı parayla aniden zengin oluşu bir yönüyle fakir insanların "özde" sahip olduğu zenginliğin metaforik ifadesidir. Masumiyetini kaybetmediği dönemlerdeki gecekondu onun için bir "yuva" iken zengin olduğunda yaptırdığı malikâneler bir "beton mezar" olarak görünmektedir. En değerli şeyini ondan çalanlardan bir bedel almak için zenginleşen Mehmet, bu intikamı babaya her şeyin para demek olmadığını göstererek, ailenin en vicdan sahibi üyesi Filiz'i iğfal ederek ve Ender'le bir yönüyle cinsel imalar içeren bir dövüşe girişerek alır; dövüş çoktan eril bir şiddet halini almış cinselliğin gösterenidir yalnızca. Mehmet

dövüşün sonunda Ender'i alt etmiş, ona ve ailesine kendi eril gücünü göstermiştir.

### "Ben seni hiç sevmedim ki..."

*Sevmek Zamanı* ilk bakışta gerçeküstücü gibi görünen bir filmidir. Erksan'ın anlamak için "Doğu Masalları'nı bilmek lazım" (4) dediği bu film, günümüzün masalsı gerçekliğini kabul edenlerin hiçbir karakterin "gerçek görünmediğini" düşündüğü bir film olmuştur. İlginç bir biçimde masalsı bir dünyada gerçekçi konuşmalar ve surete sığınma "gerçeküstü" gibi görünür. *Sevmek Zamanı*'nın gerçekçiliği masalın bugünle buluştuğu noktada açığa çıkar. Surete âşık olma motifi nihilist bir geri çekilmeyi de imler. "Filmde sorun sadece 'surete âşık olma' meseliyle sınırlı kalmaz. Halil'in de Meral'e dediği gibi eğer kıza doğrudan aşkını ilan etse kız onunla dalga geçer, reddedebilirdi. Erkek için zengin kız – fakir erkek aşkı olamaz bir şeydir ve onun için kadının "sureti" bir sığınma mekânıdır. Ona sürekli bakan, bakmaktan vazgeçmeyen, hayatın içindeki o 'maddi gerçekleri' beklemeden 'sonsuz'a kadar süreç' bir aşktır bu. Zira aşk samanlığı seyran kılmamaktadır; evin içinde pencereye vuran yağmuru izlemek romantiktir ama o yağmurun altında ıslandığınızda işler değişir. Bu yüzden filmde Halil pasifdir; eylemde bulunmaz. O kendisi için, âşık olduğu sureti yanından ayırmadığı bir dünya yaratır. Böylece âşık olmanın getireceği gerilimden de kurtulmuş olur. Bu yönüyle Halil'in durumu, hayranı olduğu aktrisin güzel afişini odasındaki duvara asan gence benzemektedir. Bu aşk onun için imkânsızdır ama sureti bunu hiç değilse örter." (5) Öte yandan babanın Halil ile konuşması rasyonel bir içerik taşır. Halil ile bir alıp veremediği yoktur; hatta onu yakışıklı ve uygun bir aday olarak görmektedir. Ancak gerçek hayatta sadece kızının kişisel gereksinimlerine bile bir sürü para harcamak zorunluluğu doğacaktır ve babanın konuşması bunlara dair bir uyarıdır (6). Meral ise yine alışıldık edilgen kadın tavrından uzaktır. Sevdiği erkek için çaba harcayan, sevginin mülkiyet ilişkilerinin gölgesinde kaldığı bir dünyada duygularını takip eden bir kadındır. Erkeğin suretlere sığındığı bir yerde bu sureti alıp atan, kendisi sevilmek

isteyen, temsili değil, gerçek, doğrudan aşk isteyen kadının eylemliliğinin simgesidir (7).

### Mülkiyet sorunu

Metin Erksan Mülkiyet Üçlemesi adı verilen filmleriyle yakıcı sorunlara el atmaya devam eder. *Yılanların Öcü* (1962)'nde toprak, *Susuz Yaz* (1963)'da su mülkiyeti ön plandadır. Üçlemesinin son filmi olan *Kuyu* (1968)'de ise insan ve bedeni ön plana çıkar. *Yılanların Öcü*'nde ve *Susuz Yaz*'da bireysellik ve açgözlülük biraz daha ön plandadır. Fakir Baykurt'un romanından uyarılma olan *Yılanların Öcü*'nde Kara Bayram'ın evinin önüne ev yapmak isteyen Hacıli amacına muhtarın desteğini arkasına alarak, sahip olduğu para ve güçle ulaşmaya çalışır. Kara Bayram için sorun her şeyden önce bir "yaşam alanı" sorunudur. Para ve güç onlara soluk olacak bir çevre bile bırakmaz. Bu yüzden sessiz, gecenin karanlığında Hacıli'nin evinin temelini doldurur, kerpiçlerini kırar. Karşılığında ise Hacıli'nin saldırısına uğrayan eşi Hatice çocuğunu düşürür, yaşamı tehlikeye girer. Bayram'ın annesi İrazca sadece bir ana olarak değil, hem romanda hem de filmde acıyı lirikleştirerek, devletin kapısını çalarak ve bir bütün olarak haksızın yanında duran "gelenek" in desteğini alarak yılmaz; yılanların bile öcünü aldığı bir dünyada bedeli ne olursa olsun kendi öcünü almak ister. Zira hak aramak bile bir bedel gerektirmektedir. Yaşam alanı sorunu aynı zamanda *Susuz Yaz*'daki köylülerin karşı karşıya kaldığı sorundur. *Yılanların Öcü*'nde Hacıli ve Muhtar'ın çevresinde, belli bir çıkar için bir araya gelmiş kişilerin Bayram ve ailesi üzerindeki baskısı (topluluğun tekil aile üzerindeki baskısı), *Susuz Yaz*'da tersine döner; arazisinde su çıkan Osman'ın topluluk üzerindeki baskısına dönüşür. Köylülerin su olmadan yaşaması mümkün değildir ve suyu elinde tutan aynı zamanda herkesin üzerinde katıksız bir iktidara kavuşmuş olacaktır. Osman'ın, kardeşi Hasan'ın eşi Bahar'a yönelik fetişik arzuları da filmi daha katmanlı hale getirir. Osman karşısında örgütlü bir tavır geliştiremeyen köylü ise hakkını elde etmekten uzaktır; Erksan bu tür bir örgütsüz tavrın Osman gibi kötüler karşısında bir sonuç getiremeyeceğini vurgular. Bu yüzden toplumsal

sorun kardeşin abisiyle kavga edip onu alaşağı etmesiyle çözümlenecektir. Filmin elde ettiği başarının ardından üzerindeki sansürün kalkması ve Meclis'te suyun mülkiyeti üzerine yasal düzenleme yapılması da ele alınan konunun yakıcılığını göstermektedir.

Erksan'ın "yarım yamalak" (8) dediği *Kuyu* (1968), üçlemenin öteki filmlerinde sessizce acılara katlanmak zorunda olan kadınların yazgısına yoğunlaşır. İlk iki filmde Hatice ve Bahar maruz kaldıkları şiddet ve tacize



sessizce katlanmak zorunda kalmışlar. *Kuyu*, kadını odak noktasına yerleştirir ve beden ve insanı merkeze alarak daha bireysel bir alana çekilir gibi görünür. Tutku ve bağlılık güdülenmesi içinde

Hasan'ın Fatma'ya olan tutkusu itici güç olarak görünür ama aslında filme konu olan erkeğin kadın üzerindeki tahakkümü, onu kendi arzularının birer nesnesi yapma çabasına karşı bir kadının karşı duruşudur. Hasan, filmin başında Kuran'ı Kerim'den alıntılanan "Kadınlara iyilikle davranınız," *sözüne karşı biçimde*, yeri geldiğinde yaratılış öyküsünü bile kadının ikinci sınıf oluşuna dair bir kanıt olarak kullanmaktan çekinmez. Buna karşın onun üzerine baskı kurup zorla yanında tutarak yine de bir "evet" yanıtını almaya çabalar. Bu "Evet" sözü, tecavüz ettiği, elini bağlayarak yanında doluşturduğu bu kadının itaatini simgeleyecektir.

Değirmende buğday öğüten Fatma'nın annesinden aldığı nasihatın ardından Erksan değirmen taşını, değirmenin dönen gölgesini, suyun akışını, pervaneleri gösterir. Her şeyin sustuğu yerde tüm öğütücülüğü ile değirmen toplumsal ilişkilerin bir simgesidir. Kuyu ise hem bir çıkışsızlığın, hem bir isyanın, hem de bir geri çekilmenin simgesi olarak karşımıza çıkar. İstemediği bir adam tarafından dağlara kaçırılıp tecavüz edilen, yine istemediği bir adamla evlenmek istemediği ve dağlara kaçtığı için toplumdan tecrit edilen, sevdiği İdamlık Mehmet ise öldürülen bir kadındır Fatma. O Hasan gibi tutkulu değildir; asırlardır

birlikmiş bir sabır vardır onda. Gülmeyen, sorgulayan bakışlar; verdiği karardan asla geri dönmeyen bir duruş... Kimsenin tutkusuna köle olmayan, “Bütün erkeklerden nefret ediyorum,” diyebilen bir karakter yaratmıştır Erksan. Bu yüzden Fatma'nın *Kuyuyu* kapatması aslında bir dönemi kapatmaya çalışan, üzerindeki baskıyı yok etmeye çalışan kadının tepkisidir. İntiharı ise gene de bir çıkış görememesi ve toplumsal yapıya karşı bir protestodur.

### Sinemayı “hayal etmek”

Erksan için toplumsal yaşam aynı zamanda güç mücadelelerinin sahnelendiği yerdir. Kahramanlar çoğunlukla yaşadıkları yapının, kendilerinin farkında olan kişilerdir. Bilhassa, aynı zamanda “patron” olan babalar bir “sınıf bilinci” taşırlar ve hayatı tabakalaşmış bir piramit olarak görüp, sınıfsal farklılıkları da rasyonellik içerisinde kavrarlar. Onlara göre sınıflar arası ilişki asla bir “aşk” ilişkisine dönüşemez ve dönüşmemelidir; bir ticaret erbabı olarak tüm bu çatışma ve ilişkileri bir “meta alışverişi” olarak görmek eğilimindedirler ve akıllarına bir sorunu çözmek konusunda en yaratıcı fikir olarak “para önermek” gelir. Kendilerine hep “babalık” misyonu atfedener için halen geçerli olan bir çözüm yolu!

Erksan filmlerindeki karakterlerini salt katı bir siyah beyaz zıtlığı içinde iyi kötü olarak tanımlama kolaylığına kaçmaz. Haceli, Hasan, Ender, Başar ya da Osman; hepsinin kendine göre bir bilişsel dünyası vardır ve yaşadıkları koşulların insanlarıdır. Böylece Erksan bir konuyu ele alırken konuyu dramatikleştirip, gerçeklikten soyutlama çabasına girip, onu sorgulanamaz (mit) bir seviye çekmez. Karakterlerinin tutkulu, hastalıklı bağımlılıkları bir “yoksunluk” işaretidir. Bedene, toprağa, kadına, güce ya da suya yönelik arzu böyle bir yoksunluk üzerinde hayat bulur. Karakterlerin suskunlukları da bu tür bir yoksunluk sebebiyledir; tepkileri ve isyanları da biraz da bu yüzden Fatma'nın tavrı gibi suskunlukla ya da Kara Bayram'ın tavrı gibi gecenin örtüsü altında olur. Hepsi bir parça da olsa “tutunamayanlar” arasındadır...

Erksan filmleriyle toplumsal ilişkiler ağını gözlerimizin önüne sererek onları görünür

kılar. Çünkü sanatı insan için gören bir bakışa sahiptir (9). Böyle bir bakış açısının ise elbette başı otoritelerle belaya girecek, bu yüzden filmleri sık sık sansüre uğrayacaktır. Buna karşın Metin Erksan cesaretini kaybetmez. Ele aldığı konuları derinlemesine ve kendine özgü bir biçimde işler. Filmlerindeki karakterlerin tutkusu onun kendi işine tutkuyla bağlı olmasından ve daimi özgürlük istencinden kaynaklanmaktadır. Bazıları “yarım” bile olsa sinema tarihimiz açısından eşsiz yapıtlardır.

Metin Erksan'ın ne yazık ki son tasarılarını izleme fırsatı bulamadık. Ama o sinemadan uzakken bile sinemayı yaşamaya devam ediyordu.

“Bana demin ‘nasıl tahammül ediyorsunuz sinemadan uzak kalmaya’ diye sormuştunuz. Galiba şöyle uzak durabiliyorum. Madam Bovary’i çekerken nasıl çekerim diyorum. Uzun uzun düşünüyorum günlerce. Great Gatsby’i okuyorum. Nasıl çekerim, diyorum. Hatta kendi çektiğim filmleri, tabii Sevmek Zamanı’nı nasıl çekerim diyorum, çeksem. Böyle talimler yapıyorum.” (10)

**Mikail Boz**

- (1) Şükran K. Esen (2010). Türk Sineması'nın Kilometre Taşları. Agora Kitaplığı. İstanbul. Sf.34.
- (2) Ancak ilginç biçimde Sinemacılar Dönemi'ni başlatan da aslen mali danışman olan Lütfi Ömer Akad olmuştur.
- (3) Eric J. Hobsbawm (2012). İkkel Asiler. Çev. Uygur Kocabaşoğlu. İletişim yayınevi. İstanbul. Sf.42
- (4) Yıldırım Türker. Ulusal Sinema Diye Bir Olgu Yoktur. <http://bianet.org/biamag/biamag/140234-ulusal-sinema-diye-bir-olgu-yoktur>. 11.08.2012. Erişim. 17.10.2013
- (5) Mikail Boz. “Şimdi ‘Sevmek Zamanı’”. <http://sinehayat.com/metin-erksan-sevmek-zamanı/>. Ocak 2013. Erişim. 17.10.2013.
- (6) Boz, a.g.m.
- (7) Boz, a.g.m.
- (8) Türker, a.g.y.
- (9) Esen, a.g.y. Sf.125
- (10) Türker, a.g.y.

**Yönetmen:** Metin Erksan, David E. Durston  
**Senaryo:** Necati Cumalı, Metin Erksan  
**Oyuncular:** Erol Taş, Hülya Koçyiğit, Ulvi Doğan  
1964/Türkiye/Türkçe/90'

1963 yılında Metin Erksan'ın David E. Durston ile birlikte yönettiği Necati Cumalı'nın aynı isimli eserinden uyarlanan filmin başrollerinde Erol Taş, Hülya Koçyiğit ve aynı zamanda filmin yapımcısı olan Ulvi Doğan yer alıyor. Henüz 15 yaşındayken Susuz Yaz ile ilk kez bir sinema filminde yer alan Koçyiğit'e başrollerde eşlik eden Erol Taş da izleyici karşısına ilk kez figuranlık dışında bir rolle çıkıyor. Türkiye'de Sansür Kurulu'ndan geçemediği için gösterime giremeyen film, 1964 yılında Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı olarak büyük bir başarı elde etmiştir. Bu, Türk sinemasının o güne kadar aldığı ilk uluslararası ödüdür.(1)

Bütünüyle toplumsal gerçekçi bir yapıya sahip olan film, özel mülkiyet tartışmasını film boyunca gündeminde tutarak ve özünde bir Habil-Kabil hikâyesini barındırarak, dönemin sosyal yapısını derinlemesine çözümlüyor ve eleştirmekten kaçınıyor. Film, kendi topraklarından çıktığı gerekçesiyle suyun tamamını sahiplenmek isteyen Osman Ağa ile ona karşı çıkan köylülerin mücadelesi etrafında şekilleniyor. "Su toprağın kanıdır" diyerek itiraz eden köylülere karşı devlet desteğini de alan Osman Ağa, bencilliği ile yalnız insanlara değil doğaya da zulmediyor ve bu zulüm, ölmekte olan bitkiler ve çatlamaş topraklar üzerinde dolaşan kurbaga imgelemyle seyirciye duyumsatılıyor. Erksan'ın bu mülkiyetçi tutuma getirdiği eleştiri, cezaevinde Hasan'a nasihat veren Kemal ağabeyin şu sözleriyle en açık ifadesini buluyor: "Osman'ı vurman çözüm olmaz. Mesele suyu onun elinden almak olmalı. Üstelik suyu yalnız onun elinden almak da yetmez. Bütün o gibilerin elinden bütün suyu almalı"

Realist tekniklerle bölge coğrafyası izleyiciyle buluşturulurken, feodal düzen içerisindeki aile yapısı da gözler önüne seriliyor. "Bu işe gönlüm razı değil ama büyüğümün, sen ne dersin onu yaparım" diyen küçük kardeş Hasan'a, yine "sen nasıl istersen öyle olsun" diyen gelin eşlik ediyor. Tıpkı toprak ve su gibi mülkiyetleştirilen kadın ise en çarpıcı öge olarak karşımıza çıkıyor. Filmde, toplum tarafından idealize edilen kadın, Osman Ağa'nın ifadeleriyle "doğuran, özellikle erkek çocuk ile soyun devamlılığını sağlayan, hem bedava iş gücü olarak tarlada çalışıp hem de evi çekip çeviren, itiraz etme hakkı olmayan" bir figür olarak yansıtılıyor. Bununla birlikte aynı kadının bedeni, yine toprak ve su gibi, gerekirse zorla elde edilebilecek bir meta olarak sunuluyor. Film boyunca Osman Ağa'nın kendisine yasak olan bu bedene duyduğu açlık, dönemine göre fazla erotik olarak tanımlayabileceğimiz sahnelerle de aktarılıyor.

Film, başarısı kadar başına gelen ilginç olaylarla da hayli dikkat çekiyor. Önce Türkiye'de komik bahanelerle sansür engeline takılan film, daha sonra yönetmen-yapımcı anlaşmazlığına uğrar. Tekstil sektöründen gelen ve sinema tutkusundan kolayca vazgeçmek istemeyen Ulvi Doğan, işin peşini bırakmaz ve sahte bir yönetmenin adı altında Berlin Film Festivaline katılır. Daha sonra Hülya Koçyiğit'e benzer bir kadın oyuncuyla çektiği erotik sahneleri filme ekleten Doğan, filmin *Kardeşimin Karısı (I Had My Brother's Wife)*(2) adıyla Avrupa'da gösterime girmesini sağlar ve bu yolla film üzerinden para kazanır. Ödül ise rivayetlere göre Türkiye'ye hiçbir zaman gelmez. *Susuz Yaz* aynı zamanda, 1964 yılında En İyi Yabancı Film kategorisinde Akademi Ödüllerine aday gösterilir.

**Berfin Elif Binbay & Duygu Söyler**

(1) [http://tr.wikipedia.org/wiki/Susuz\\_Yaz\\_\(film\)](http://tr.wikipedia.org/wiki/Susuz_Yaz_(film))

(2) <http://arsiv.sabah.com.tr/2004/03/13/ozgenturk.html>

**Yönetmen:** Metin Erksan

**Senaryo:** Metin Erksan

**Oyuncular:** Fatma Girik, Sevda Ferdağ, Reha Yurdakul  
1977/Türkiye/Türkçe/86'

Yapılan ve yapılacakların hepsi bir "deli" cesaretinin işidir, desek sanırım Metin Erksan'ın 70li yılların sinema ortamında yaptığını bir nebze olsun anlayabiliriz. Öyle bir yönetmen düşünün ki içindeki sinema tutkusu ve dizginlenemez yaratıcılıkla devlet tarafından uygulanan sansüre ve ana akım sinema zevkine karşı filmlerle var olmaya çalışsın. Metin Erksan Türk Sineması için kendine rağmen çalışan sinema emekçilerinden biriydi, keza bunu kendisiyle yapılan söyleşilerde saklamadan ifade ediyor. Erksan, *Kadın Hamlet* (1976)'le sinemanın "cesur yürek"lerinden biri olduğunu kanıtlıyor. William Shakespeare'ın dünyaca tanınan ve üzerine sayısız kitaplar yazılan *Hamlet* oyunun modern uyarlaması olan *Kadın Hamlet*, Erksan'ın sinema anlayışı içerisinde kendisi olabildiği cesur filmlerinden biridir.

Oyunun konusu bilindiği üzere; Danimarka kralı Hamlet'in kardeşi tarafından öldürülmesi ve ölen babasının intikamını almaya çalışan prens Hamlet'in trajik hikâyesi. Fakat Erksan geleneği bozup kadın Hamlet figürünü perdeye taşıyor. Öncesinde Hamlet'in bir çok defa filmi yapılmışsa da Fatma Girik kadın Hamlet olarak sinema tarihinde karşımıza çıkan ikinci karakter. Gösterime iki farklı isimle giren (İntikam Meleği-*Kadın Hamlet*) film tahmin edildiği üzere perdede çok da ilgi görmedi, fakat nicedir öğrendiğimiz üzere biz ilgisiz güzellere ülkesiyiz sinema alanında. O sebeplerdir ki *Kadın Hamlet* Türk sinemasının gelişimi içerisinde kendine saklı bir yer edinebilmiştir, birkaç sinefilin listesi dışında karşınıza çıkmayacak bir film olarak Yeşilçam damgası altında kalmıştır. Damga diyorum çünkü Metin Erksan aslında filminin Yeşilçam ürünü olmadığını ve ayrıksı bir yerde olduğunu savunuyordu.

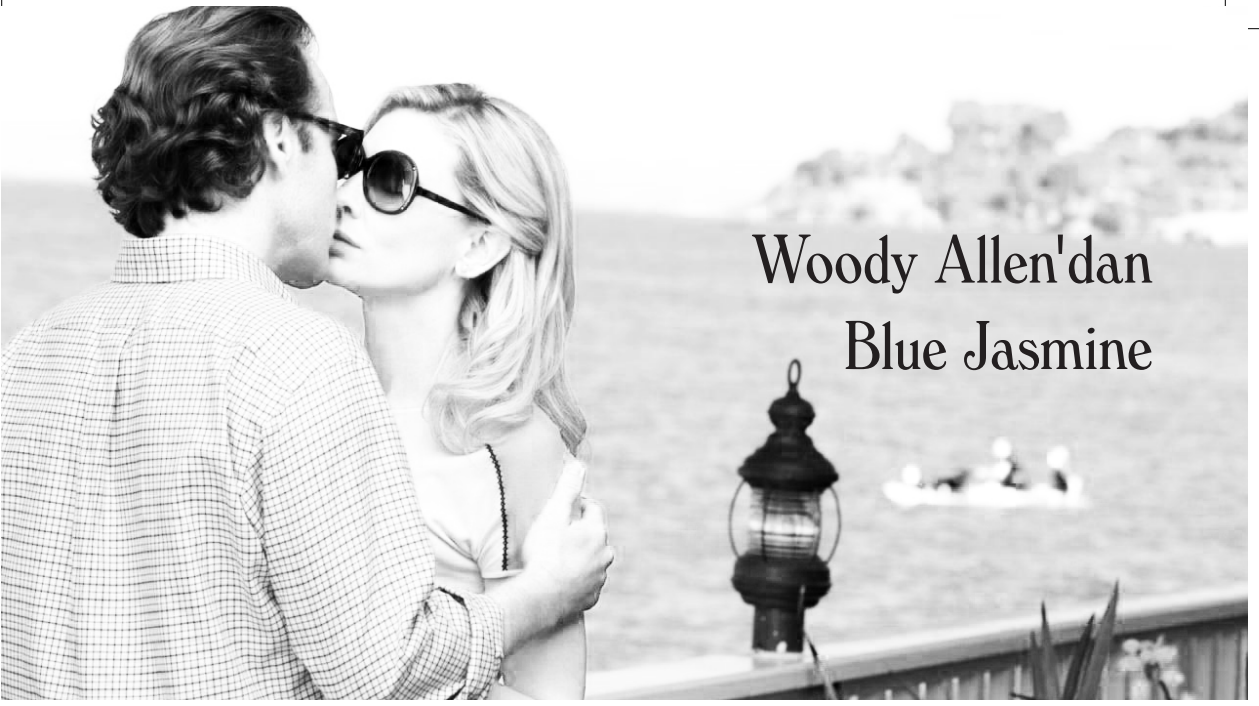
Yönetmenliğini ve senaristliğini Erksan'ın yaptığı bu film *Kadın Hamlet* Fatma Girik, Reha Yurdakul ve Sevda Ferdağ'ın tadında oyunculuklarıyla yerinde ve edebi ağırlığını kaybetmeden perdeye aktarılmış. Bu denge üslubunu filmin senaryosuna da yediren Erksan, Shakespeare'ın orijinal oyun çatısını bozmadan, evrensellikten uzaklaşmadan fakat yer yer kendi kültüründen öğelerle de "bize ait" olgusunu saklı tutmuştur filmde. Hamlet'in öldürülen babasının adının Ahmet olması ve öldükten sonra toprağa verilme şekli, seyircileri dinler ve kültürler arası bir ikilemin arasında bırakıyor. Sadece bu yönüyle bile anlaşılmamış olması azımsanılacak bir ihtimal değil. Zira film 1977 Uluslararası Moskova Film Festivalinde ve 1978 Uluslararası Los Angeles Film Festivali'nde oldukça beğenilmiş ve özgünlüğü üzerine birçok övgü almıştır.

Var olmayanı görmeye çalışmak, otoritenin dinamiklerinin dışını sorgulamak ve dengesizliği bir denge olarak yeniden kurmak, Erksan *Kadın Hamlet*'i bu ayrıksı fikirlerle donatılmış bir şekilde yansıtmıştır perdeye. Deliliğe davetiye çıkaran, deliliği sistemler bütününden sıyrılmak ve geneli kabullenmek yerine, onu sorgulama olarak betimleyen bir film yapmıştır Erksan. Evrensel nitelikteki değerlerinden ödün vermeden uyarlanmış bir metin olmasında aslında bu filmin güzelliği. Zamanın şartları ve gişedeki umutları pek parlak olmadığından filmin büyük bütçelerle çekilmediğini siz sinemaseverler için tahmin etmek zor değil. Hele de Erksan'ın kendi gibi tabuların ardını ve otorite dinamiklerinin kökenini sorgulayan bir filminin destek almasını düşünmek sanırım hayalperestlik olur. Filme tekrar dönersek; baba figürü üzerinden "otorite ve doğru" kavramları üzerine biraz olsun düşünmemizi isteyen film, yalın anlatımı (abartının kıvamında olması) ve Fatma Girik'in kotarılması zor bir karakteri başarılı bir şekilde oynamasıyla, Yeşilçam filmlerinin biraz ötesin tutulan bir ışık. Otoriteyi sorgulayanın bir kadın; üstelik erkek kıyafetleri giyen, kabul edilmiş normların dışında gezinen bir prens(es) Hamlet. Erksan'ın sineması üzerine söylenecek sözler elbette ki bunlarla bitmiyor fakat bu sayfayı biraz olsun sinemamızın "braveheart"ı olmasına adayalım, malumunuzdur bir bir sindirilirip sönüyoruz kaç zamandır.

**İlknur Bilir**

**6 Kasım Çarşamba 18:00**





## Woody Allen'dan Blue Jasmine

Sinefil'in bu sayısında son filmi *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013)'le izleyicisinin karşısına çıkan ve son yıllarda her yıla bir film sığdırmayı başaran usta Amerikalı yönetmen Woody Allen'in filmografisine ve anlatım diline bu son filmi ışığında bir göz atalım dedik. Zira Woody Allen aktif yönetmenler arasında tüm dünyada eleştirmenler ve yedinci sanata ilgi duyanlarca en çok takdir edilenlerden biri konumunda. Tabii bunda son dönem filmlerinden ziyade daha eski dönem işlerinin etkili olduğu da bir gerçek ama Woody Allen öyle büyük bir üstat ki kariyerinin ilk zamanlarından bugüne kadar her dönem önemli yapıtlara hatta başyapıtlara imza atmış ve kariyeri boyunca hiçbir zaman düşüşe geçmemiş nadir isimlerden. Ayrıca çok yönlü bir auteur olduğu için de birbirinden çok farklı hikâyeleri kendi tarzında hatta bazen şaşırtıcı şekilde kendi tarzından da çok uzakta kotarabilen ama her filminde kendini bir şekilde hissettiren bir anlatıcı Woody Allen.

Woody Allen'i övmek, onun hakkında sıra sıra methiyeler düzmek tabii ki her sinemaseveri olduğu kadar beni de mutlu ediyor; fakat biraz daha yazının amacına eğilecek olursak ilk etapta biraz *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013)'den bahsetmek hiç de fena olmayacaktır. Film tarz olarak Woody'nin son iki filminden farklı bir yerde duruyor özellikle. Çünkü yönetmen son iki filmi olan *Paris'te Gece*

*Yarısı* (*Midnight in Paris*, 2011) ve *Roma'ya Sevgilerle* (*To Rome with Love*, 2012)'de daha çok şehri ve şehrin insanlarını veya turistleri ön plana çıkararak şehrin aurasına uygun tarzda eserler ortaya çıkarmayı amaçlamışken bu filmde tekrar vatanına dönmüş ve dış mekân kullanımını görece azaltmış gibi görünüyor.

Yönetmen son zamanlarda Avrupa'nın çeşitli şehirlerinde bulunup oralarda film yapmaya çalışırken bu kez mekân olarak San Francisco'yu kullanmış yani yeniden vatanına dönmüş diyebiliriz ama üstadın bir sonraki filmi olan *Magic in the Moonlight* (2014), 1920ler Paris'inde bizi karşılayacak ve muhtemelen bu filmde de dış mekân kullanımında bir artış görülecektir. Aslında Woody Allen dış mekân kullanımında da usta bir yönetmen. Şehir yaşamını ve şehir insanının tez canlılığını her filmine hatta her karakterine yedirmeyi başarmış olan üstat bunu genelde vatandaşı ve aşığı olduğu şehir olan New York'ta yapsa da son filmindeki hikâyesinin ana kısmı San Francisco'da geçiyor. Yine de karakterin geçmişine yaptığı yolculuklar yani hatıra ve düş sekanlarında zaman zaman New York göz önüne geliyor. Ayrıca New York çok göz önünde olmasa da Cate Blanchett'in canlandırdığı Jasmine vasıtasıyla yapılan ve Woody'nin diğer tüm filmlerinde yer alan histerik New York'lu tasviri bir anlamda yine seyirciyi New York yaşamına ortak ediyor.

Son filmi *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013)'in Woody Allen'in filmografisindeki yeri ve diğer filmleriyle taşıdığı benzerlikler hakkında daha fazla konuşmadan önce biraz daha bu filmden bahsetmek gerek aslında. Film, bizi Jasmine'in ütopyik yolculuğunun son demlerinde, onun dünyasına amansızca atıyor. İlk etapta seyirci biraz şaşırır da Jasmine karakteri özenle yazılmış, çevresi iyi belirlenmiş ve izole edilmiş bir karakter. Zaman zaman yan karakterleri ve Jasmine'in onlar arasındaki konumunu açıklamak için eğreti duran, ifşa edici repliklere yer verilse de film, metnin içine karakteri gömmeyi ve hikâyeyi metne iyice sindirerek anlatmayı başarabilmiş.

Burnu Kaf Dağı'nda olan Jasmine'in tahtından düşüşü, bunu kabullenemeyişi, birey olarak var olamayışı, kardeşini kendisine benzetme çabaları, bitmek bilmez baş ağrıları, çoğu zaman çok içten söylese de ağzından istemsizce dökülen cümleleri, jest ve mimikleri aslında karakter hakkında önemli ipuçları veriyor izleyiciye. Çünkü ailesi tarafından belki de istenmemiş, evlatlık gittiği ailede bir başka evlatlık çocuk ile birlikte büyümesine rağmen daima kayırılmış yani daima ayrıcalıklı olmuş bir kadın Jasmine. Sonrasında zengin bir adamla evlenmiş, bilinçaltının istemli yardımıyla üç maymunu oynamış ancak her şey yüzüne vurulunca ve gerçek sırt çevrilemez hale gelince karşı atağa geçmiş biri. Belki de hayatı boyunca en aktif olduğu zaman da rehavetten uzaklaştığı, içine düştüğü bu çukurdan bir anlamda çıkmaya çalıştığı bu zaman dilimi. Bu noktaya kadar yavaş yavaş ilerleyen yönetmen, bir yandan bu sonuca dair ipuçları verirken bir yandan da filmin gizemini koruması ve izleyiciyi şaşırtması adına bu ipuçlarını ustaca gizlemeyi ve yerinde vermeyi oldukça iyi başarmış. Zira filmin başından beri çatışma anını bekleyen seyirci kimi zaman umutsuzluğa düşse de o an geldiğinde kendisini bu kırılma anının gerekliliğine ikna edebiliyor.

Hıncından kendi hayatını, kocasının ve oğlunun mahvedebileceği bir kadın olduğunu düşünemiyor seyirci ilk etapta ancak Jasmine'in hayatı göz önüne alındığında hikayenin sonu pek de şaşırtmıyor. Hiçbir zaman kendi olamamış, olmak istese de

bunun için oldukça geç kalmış ve nasıl bir birey olacağını bilemeyen, kavram karmaşaları yaşayan bir kadın Jasmine. Bunun yanında aileye ve aile olmaya dair hiçbir bilgisi olmaması Jasmine'in sonunda etkili oluyor. Eğitimi yarım bırakarak hayatını bir erkek üzerinden yaşar ve tanımlarken, kadın olarak en çok gururunu kıracak olan şey ile uyanan ve kendi gözünde ilk etapta bir savaşıya dönüşen Jasmine'in bu denli cesur oluşu seyirciye çok etkileyici gelse de bunu anlık bir buhran olarak adlandırmak mümkün. Zira daha sonra Jasmine de yaptıklarından pişman olmuş bir tavır takınıyor. Kendisine dahi itiraf edemediği suçunu ancak oğlunun ağzından duyduğumuzda Jasmine'i bu konu hakkında üzüldüğümüzü görüyoruz.

Karakterin film boyunca takındığı melankolik ve histerik havayı izleyici de sonuna dek soluyor ve Jasmine'le birlikte yaşamaya ve onunla birlikte, onun gibi düşünmeye başlıyor. Yani tüm yanlışlarına ve çoğu insan için sinir bozucu bir karakteri olmasına karşın tüm masumiyetiyle hayata tutunarak kendine çekidüzen vermeye çalışması takdire şayan geliyor izleyiciye. Aslında Jasmine'in yaptıkları takdir edilmek için de değil sadece hayata tutunmak için bir yol arayış. Ama daha önce de belirttiğimiz gibi Jasmine kararlık taraflarının yanında hayat karşısında öylesine tecrübesiz ve saf ki her tutunma çabasında bir yara daha alıyor ve böylelikle seyirci ilginç bir şekilde Jasmine'e daha da yakınlaşıyor ki zaten filmde bu da amaçlanmış gibi. Çünkü Jasmine'in kendinden soğutacak sırları filmin sonunda veriliyor. Filmin sonuna dek Jasmine ne mutlak iyi ne de mutlak kötü yani tam anlamıyla zaafı ve içgüdüleriyle yaşayan sevecen bir anne, sadık bir eş, kötü niyetli sayılamayacak ama yeri geldiğinde sert ve yaranılmaz bir abla. Mesela filmde kardeşine ettiği lafları dahi bir an olsun kötüye yorumuyor izleyici. Hatta bir adamı ağına düşürürken planı bozulmasını, Jasmine yeniden mutlu olsun bile istiyorsunuz. Nefret edilesi bir karakter; acıdığımız, empati kurabildiğiniz, sarılmak ve teselli etmek istediğiniz, sempati duyduğunuz bir hale bürünüyor gözünüzde.

Woody Allen'in kalemi her zaman

olduğu gibi güçlü ama burada yükü biraz da Cate Blanchett sırtlamış vaziyette. Çünkü genelde karakter tahlilinin ve karakterin duygularının seyirciye geçişinin bu denli önemli olduğu bu gibi filmlerde oyuncuların performansı filmi çok daha fazla öne çıkarabilir. Bu filmde de tam olarak bu durum var diyebiliriz aslında. Çünkü *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013) bana göre yönetmenin diğer eserlerinden biraz daha geride kalmış. Özellikle, sıralama yaparken takındığım kıstas düşünülecek olursa. Ama yine de izlenmeyi hak eden oldukça değerli bir yapıt.

Daha önce de bahsettiğimiz gibi Woody Allen büyük bir auteur. Aynı zamanda birbirinden çok farklı eserlere imza atabilen de bir sinema dahisi, aynen Louis Malle ve Stanley Kubrick gibi. Tabii bu yönetmenler birbirlerinden oldukça farklılar; yine de bunun gibi ortak yönleri de var esasen. Bu ortak yönden yola çıkarak Woody Allen'in farklı türlerde ürettiği yaklaşık elli filmini göz önünde bulundurursak bu elliye yakın filmin bir kısmının *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013)'de olduğu gibi melankolik drama filmleri olduğunu söyleyebiliriz. Hatta bu tip filmlerinin en ünlüleri arasında *Hannah ve Kızkardeşleri* (*Hannah and Her Sisters*, 1986), *Suçlar ve Kabahatler* (*Crimes and Misdemeanors*, 1989) ve *Kocalar ve Karılar* (*Husbands and Wives*, 1992)'i sayabiliriz. Tabii melankolik deymi sizleri yanıltmasın çünkü usta yönetmenin neredeyse hemen her filmine komedi unsuru da ustalıkla işlenir ama Woody Allen komedisi kimi zaman çok cıvık olabileceği gibi (*Parayı Al ve Kaç* (*Take the Money and Run*, 1969), *Zorla Kabraman* (*Bananas*, 1971) ve *Aşk ve Ölüm* (*Love and Death*, 1975)'de olduğu gibi) kimi zamansa çok yerinde, düzeyli ve inceliklidir (*Manhattan* (1979), *Kabire'nin Mor Gülü* (*The Purple Rose of Cairo*, 1985) ve *Herkes Seni Seviyorum Der* (*Everyone Says I Love You*, 1996)'deki gibi). Bunların dışında yönetmenin filmografisinde çok ayrıksı yapıtlar da mevcut aslında (*Zelig* (1983) ve *Yaramaz Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997) ilk akla gelecek olanlardır sanırım ama örnekler oldukça fazla). Mesela *Interiors* (1978), *Eylül* (*September*, 1987) ve *Başka bir*

*Kadın* (*Another Woman*, 1988)'da hiçbir komedi unsuru bulunmaz. Çünkü yönetmen bunları usta İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'a hayranlığından, ona saygı duruşu niteliğinde ve onun gibi filmler yapabilmek isteğiyle hayata geçirmiştir. Nitekim Woody Allen'dan söz edip de Ingmar Bergman'dan bahsetmemek de gerçekten büyük ayıp olurdu. Çünkü sinemayla birazcık haşır neşir olmuş herkes Woody Allen'in Bergman aşkını bilir. Öyle ki yönetmen Ingmar Bergman'a sevgisini dile getirmek adına ona öykünerek filmler çekmiş ve birçok filmde de ona ve onun filmlerine göndermeler yapmıştır. Hatta birçok histerik Woody Allen karakteri New York sokaklarında dolanırken Bergman'ın, Hemingway'nin, van Gogh'un lafını açmış, sinirlenmiş, ateşli ateşli tartışmış, belki yolda yürürken bir yerlere çarpmış ve şehrin yoğun trafik sesleri, araçları, dükkanları ve karmaşık yapıları arasında kendini kaybetmiştir.

Her auteur yönetmende olduğu gibi Woody Allen filmlerinde de yönetmenin imzasını taşıyan şeyler tabii ki olacaktır. Zaten auteurlüğün tanımı da buradan gelmektedir. Bunlar dışında tabii ki Woody Allen filmlerinin olmazsa olmazı kadın-erkek ilişkilidir. Her filmde kadın-erkek ilişkilerine dair bir şeyler söylemeyi çok seven ve neredeyse tüm filmlerini bu konu uzun uzadıya tartıştığı diyaloglar üzerinden işleyen Woody Allen senaryo ve diyalog yazımı konusunda da sinema dünyasının en büyük yeteneklerinden biridir. Bu yönüyle de birçok genç yönetmene ışık tutması beklenen yönetmen ayrıca başarılı oyunculuk kariyeriyle de öne çıkıyor. Öyle ki yönetmenin en çok sevilen karakterleri genelde ya kendi canlandırdığı karakterler ya da onun izinden yürüyerek onun gibi histerik, tez canlı, ürkek ve entelektüel üst sınıf şehir insanlarıdır.

Kısacası, gösterime giren son filmi *Mavi Yasemin* (*Blue Jasmine*, 2013) ile Woody Allen'in filmografisine ve sinema diline bir göz atma şansı yakaladık böylece. Tabii ki üstat hakkında söylenecek ve tartışılacak daha pek çok şey olduğu aşikâr fakat bunu daha sonraya bırakıp onun cevherine nail olmanızı diliyorum şimdilik.

Serkan Küpeli

## Erdil Yaşaroğlu Söyleşisi

20 Kasım Çarşamba Saat 18:00'da



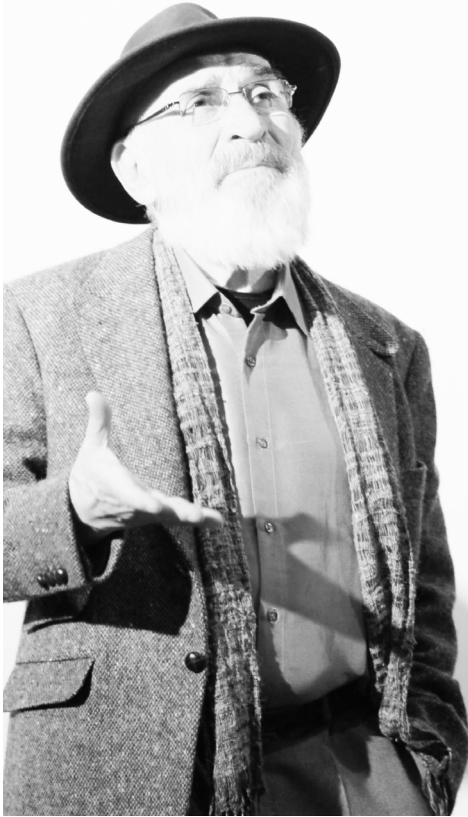
70'ler Yılmaz Güney sineması, 90'lardan itibaren bağımsız sinema filmleri ve 2000'lerde de televizyon dizileri ağırlıklı olarak değişen yarım asırdan uzun oyunculuk hayatı var Kurtiz'in. 1936 doğumlu oyuncu, bir süre üniversiteye devam etti; ancak mezun olmadı. 1959'da Dormen Tiyatrosu'nda başladığı oyunculuğu 2013'teki vefatına kadar sürdürdü. Oyunculuktan başka, senaristlik, yapımcılık, seslendirme, televizyon programcılığı da yapan Kurtiz'in kariyeri birbirinden farklı roller ve filmlerle dolu. Taşralı fakir bir adamdan kabadayıya; Almanya'da yaşayan göçmenden Osmanlı kadısına kadar bambaşka karakterleri canlandırdı. *Hudutların Kanunu* (1966), *Umut* (1970), *Sürü* (1978), İstanbul Kanatlarının Altında (1996), *Tabutta Rövaşata* (1996), *Hoşçakal Yarın* (1998), *Yaşamın Kıyısında* (2007), *Güz Sancısı* (2008) gibi onlarca filmde rol aldı. Orhan Kemal'in romanından uyarlanan, Erden Kıral'ın yönettiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1979) filminde aynı zamanda senarist ve yapımcıydı. Nurettin Sezer ile yazdıkları ve kendisinin yönettiği *Gül Hasan* (1980) filmiyle 1981'de Antalya Altın Portakal'da En İyi Senaryo Ödülü'nü aldı. 2003'te *Alacakaranlık*, 2006'ta *Hacı*, 2007'de *Asi*, 2009'da *Ezel*, son olarak da *Muhteşem Yüzyıl* gibi dizilerde oynadı. Çehov'un *Martı*, Haldun Taner'in *Keşanlı Ali*, Yaşar Kemal'in *Teneke*, Nazım Hikmet'in Şeyh Bedrettin, Ferhan Şensoy'un Çok Tuhaf Soruşturma oyunlarında performans sergiledi. 2010'da Balıkesir Çamlıbel köyünde, NTV Yeşil Ekran'da *Tuncel Kurtiz ve Dostları* programını yaptı; aynı yıl BBC *Hayat* belgeselini seslendirdi. 2011'de Altın Portakal Film Festivali'nde Yaşam Boyu Onur Ödülü'nü aldı.

## Hudutların Kanunu'ndan Yaşamın Kıyısına

Tuncel Kurtiz filmlerinden bahsederken Yılmaz Güney'in filmlerinde 'ikinci adam' olduğu dönemle başlanabilir. Zira *Hudutların Kanunu*'na kadar onlarca filmde küçük roller almasına karşın onun kariyerinde,

Güney'le rol aldığı bu filmin önemi yadsınmaz. Güney'le Lütfü Akad'ın yazdığı ve Akad'ın yönetmenliğinde çekilen filmde, köye okul gelmesinde direten Hıdır'ı (Yılmaz Güney) kararından caydırmaya çalışır. Sınırdan ucuz mal geçirerek geçinen Hıdır'ın ekibinin elemanıdır. Hıdır'ın okul ısrarı, köye devleti ve onun kolluk kuvvetlerini sokacak ve onların işini baltalayacaktır. Kendilerine verilen toprak verimsiz, adamlar tarım konusunda beceriksizdir. En iyi bildikleri, ustalaştıkları işten alıkoyduğunu düşündükleri Hıdır'a cephe alanlar arasında o da vardır. Geçim derdi dışında, köyün ensesi kalın ağalarıyla da mücadele etmek zorunda kalırlar. Çıkmazlarda geçen bir dönüşme çabasının gönlüsüz katilimcilerinden olur Kurtiz'in canlandırdığı karakter. Sonraki yıllarda devam eden, Yılmaz Güney'li filmlerinin ve canlandırdığı, hayata tutunmaya çalışan karakterlerin de önemli bir işaretidir 66'daki film. 4 yıl sonra, Yılmaz Güney'in Şerif Gören'le yazdığı ve Güney'in yönettiği *Umut* filminde Kurtiz daha çok dikkat çeker. Şehre gelen arabacı Cabbar'ın (Güney) arkadaşı Hasan rolündedir. "Paran olunca her bir iş iyi olur. Paran olunca kebab yersin, tatlı yersin. Şarap içersin, iyi yataklarda yatarsın. Parası olunca adam kuvvetli olur, parası olunca adamın evi avradı olur. Evinde tenceresi kaynar, çocukları olur. Paran olmadı mı iyi değil, dünyada senden kötüsü senden pisi yoktur. Her yerden kovarlar seni. Fakirin yüzü soğuktur. Parası yoktur da ondan. Mesela kış gününde en soğuk havada cebinde paran olsa üşümezsin, hamamdaymış gibi terlersin." diye uzayıp giden konuşması, onun unutulmayan replikleri arasında. Bulduğu hocayı Cabbar'a tavsiye eder, zamanla içinde debelendikleri çaresizlik keskinleşince, Cabbar da razı olur ve gömü bulma macerası başlar. Umutları tükenirken define peşindeki oyunculukları ve filmin sonlarındaki çaresizlikleri, Güney'le Kurtiz'in performanslarıyla film, o unutulmaz sonuna doğru ilerliyor. Filmi çekmekle 'çileleri' bitmiyor. Askeri darbeler geldikçe Güney'le o, ya açıktan ya da gizlice sansürleniyorlar. Şöyle anlatıyor Kurtiz: "Ondan sonra başıma

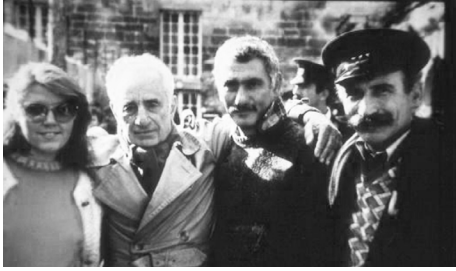
gelmeyen de kalmadı zaten. Umut filmi yurtdışına kaçırılacak, nasıl kaçıracağız? Ben kaçırمام, o kesin. Babam vali muavini o sırada; oğlum senin fişin var 1. Şube'de, sen yurtdışına Kapıkule'den çıkarırsın ancak, dedi. Çiçek Arif ki, Komünist Arif'tir eski adı; ben götürürüm, deyince, onun sayesinde kurtarabildik filmi. Bavula doldurmuş filmleri Arif, hamalın biriyle anlaşmış 1000 liraya, yarısı peşin, yarısı bavulu uçağın yanında görünce diye... Ben otobüsle yola çıktım, bir gittim ki elinde Türk konyağıyla arkadaş orda. Ama film bavul içinde karmakarışık gelmiş, Allah'tan ben oradayım, filmi bağladım yeniden. Başarılı bir şekilde gösterebildik. Konuşmayı ben yaptım, Türkiye'de devlet bu



filmi göstermiyor, diye. Bu konuşmalardan sonra, 12 Mart darbesi de gelmiş zaten, hadi sıkıysa dön Türkiye'ye; e dönmedik..."(1).

Umut'tan 8 yıl sonra, *Sürü*' de yine ikili Türkiye sinemasının klasiklerinden birine imza atacaktı. Zeki Ökten'in yönetmenliğindeki filmde, Güney yapımcı ve senarist. Kurtiz'in rol arkadaşı Tarık Akan. Sürüsüne sahip çıkmaya çalışan, bazı fertleri şehre giden bir ailenin hayata tutunma çabasını anlatan filmde, *Umut* ve *Hudutların Kanunu*'nda olduğu gibi sosyal gerçekçilik üst düzeyde. Yine insanın insanla, insanın toplumla, insanın doğayla kurduğu ilişkiler ve bu ilişkilerin şekillendirdiği zor yaşam öykülerini anlatan filmde Kurtiz, ailenin reisi, onu bir arada tutmaya çalışan, kin ve öfke dolu Hamo rolünde. *Hudutların Kanunu*'ndaki gibi bildikleri işten kopan/ koparılan insanların gelenekle yenilik sembolleri arasında yaşamaya çabasında, devlet ve onun işleri, bu sefer okulla değil, büyükşehirdeki hastanelerle, sürü taşımada kullanılan trene gelen zamla değiştiriyor hayatları. Hamo umutla, "Ya kazanacağız, ya kaybedeceğiz." dediğinde, kazanmalarının ne kadar zor olduğu da belli oluyor aslında. Filmin sonunda, kendi de büyükşehir gelmişken, peşindeki küçük oğlunu kaybedip telaşla koşturarak aradığı sahne, Kurtiz'in performansına dayanan unutulmaz bir son yaratıyor. Filmin senaryosunu, Güney cezaevindeyken yazıyor ve Kurtiz'e cezaevi ziyareti sırasında veriyor. Diğer filmleri gibi *Sürü* de yasaklamalarla karşılaşılıyor ve akabindeki darbeye sansürleniyor. 12 Eylül yüzünden yapılamayan Altın Portakal'ın yerine 2011'de Geç Gelen Portakallar kısmında En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu Ödülü'nü *Sürü*'deki performansı sebebiyle alan usta, şöyle diyecekti: "Daha dün Erdal Eren'in belgeselini izledim. Asılan, işkence gören binlerce insanın acısı hala yüreğimizdedir. Bu ödül benim değildir, onlarındır." diye, ödülünü, o dönem baskı ve zulüm görmüş devrimcilere armağan edecekti. Yılmaz Güney'le birlikteliğinin hiç bitmediğini anlatıyor Kurtiz: "Bir türlü kurtulamadım ondan, hep rüyalarımda

görüyorum, bir kalabalık yerdeyim, sahnedeyim, seyirciden alkışlar alıyorum, bakıyorum arkada Yılmaz Güney oturuyor, onu görünce rolümü şaşırıyorum, birden tutuluyorum, seyirciler şaşkın, bakışlarımız keşişiyor. Rolü molü bırakıp diyorum ki “Yılmaz sen öldün!” “Hayır, ölmedim, yaşıyorum”, “Hayır sen öldün Yılmaz, ben de kabul edemiyorum, ama öldün işte”, gülümsüyor bana bakıyor, şaşırıyorum, seviniyorum ve ardından uyanıyorum. Bilincimin açılmasıyla içimi bir üzüntü kaplıyor.(2)”.



*Sürü*'den sonra, Almanya ve İsviçre yapımı çok sayıda filmde de oynayan, uluslar arası ödüller alan, bunlardaki performansı ile çok sayıda ödül alan Kurtiz, Derviş Zaim'in yönettiği *Tabutta Rövaşata*'da, reis rolünde bir balıkçıyı canlandırdı. Yine akıllarda kalan replikleri ve oyunculuğuyla son dönem sinema izleyicisinin karşısına çıkıyordu. Kulübede esrar çekerken anlattığı hikâye filmin akılda kalan sahnelerinden: “Babam taksiciydi. Bir gece saat 3 ya da 4'te bir sokaktan geçmek zorunda kalmış. 20 sene önce. Karanlık ve ancak bir aracın geçebileceği dar bir sokakmış. Sokağın ortasında bir masa varmış. Masanın başında da bir adam. Ne yapıyormuş biliyor musun? Çorba içiyormuş... Tam bir masa. Her neyse, babam taksiden inmiş, babam ne yapıyorsun demiş, adam cevap vermemiş, çekmiş tabancayı, bamk! O yüzden ne zaman dar bir yola girsem, o yolda bir masa, masada da çorba için birini görsem, geri vitesine alıyorum.” Fatih Akın'ın *Yaşamın Kıyısında* filminde, zamanında Karadeniz'den Almanya'ya göçmüş bir adamı canlandırıyor. Filmin ilk sahnesinde genelevlerin olduğu

sokağa gidip, “Fransız yapar mısın?” diye sorduğu kadının Türk çıkmasıyla hayatı değişen adamın heyecanlı hallerini, öfkesini, çaresizliğini yansıtıyordu Kurtiz'in performansı.

### Ramiz Karaeski

*“Kim ne derse desin, intikam güzel şey yeğen.”*

Televizyonda yer aldığı program ve diziler de sinema kariyeri kadar ses getirdi; hatta onun filmlerinden bihaber olanları da “Tuncel Kurtiz hayranı” yaptı. NTV Yeşil Ekran'da *Tuncel Kurtiz ve Dostları* programını yaptı; doğayla iç içe olmak için köye yerleşen Kurtiz'in, ağırladığı sanatçı konuklarıyla yaptığı sohbetler, muhiti ve oranın doğasını tanıttığı doğa sohbetleri çokça izlendi. Aynı yıl BBC Hayat Belgeseli'ni seslendirdi; canlıların doğadaki yaşam mücadelelerini anlatan belgesel dizisi, Kurtiz'in etkileyici seslendirmesiyle Türkçe'de izleyiciyle buluştu.

*Alacakaranlık, Asi, Muhteşem Yüzyıl, Ezel* gibi televizyon dizileri içinde *Ezel*'deki Ramiz Dayı sosyal bir vakaya dönüştü denebilir. Dizideki karakterin gençliğini Ufuk Bayraktar canlandırdı. Gaziantep'ten İstanbul'a, cebinde bir bıçak, elinde bavulla gelen Ramiz Karaeski, kahvehaneler, batakhaneler, pavyonlar, silah ticareti yani rant ve güç sağlayacağı ne varsa ele geçirmek, yeraltındaki iktidarın tek sahibi olmak ister. Acımasızlığı ve cesareti sayesinde çabuk yol alır. En iyi arkadaşıyla, kardeşim dediği adamla, arasına giren aşk mevzuu yüzünden hırslarından sapar, hedefe giderken odağını dağıtır, savrulur, sonunda 25 yıllık hapis hayatı başlar. Tuncel Kurtiz'in, Ramiz Karaeski rolü de onun hapisteki son yıllarından başlıyor. Hapisten, intikam ve “emaneti olan İstanbul'u” geri almak için çıkacaktır dayı. Sevdiklerine ‘yeğen’, geri kalan herkese ‘kardeş’ diye hitap eden, alabildiğine acımasız bir kabadayı rolündedir Kurtiz. Gençliğinde, sevdiği kadının önünde aşağılandıktan sonra kitap okumaya başlayan, esprili, racon kesmede usta, silaha ve bıçağa davranırken düşünmeyen, iyi oyun kuran Karaeski, ‘mertlikten’ taviz vermez.

Edip Cansever, Ömer Hayyam, Celaleddin Rumi, Shakespeare, Oscar Wilde ve daha nice ustanın şiiirlerinden, sözlerinden alıntı replikler, Kurtiz'in sesiyle hayat buldu dizide. Kendisine ihanet eden bir adamın boğazını bıçakla kestikten sonra, İstiklal'de yürüyen dayı, "Soluksuz sessiz/Gölgesiz devinimsiz/ Bir Ramiz Dayı olarak Ramiz Dayısız/Kentin içine kadar sokuldum." diye başlayıp, "Ben Ramiz Dayı nasılım/Sahi sen nasılsın Ramiz Dayı/İyiyim iyiyim." bitiriyor iç konuşmasını. Dostlarıyla sorun yaşayınca, Divan-ı Kebir'i açıp "Duydum ki sefere çıkmayı kuruyormuşsun, etme!/Bir başkasını sevmeye, bir başkasını dost edinmeye niyetlenmişsin, yapma!" diye serzenişte bulunuyor başka bir sahnede. Mevlana ile Şems'in ve Hasan Sabbah'ın öyküsünü anlatıyor dostlarına. Her zaman gizemli sözleri ve hikâyeleriyle, karşısındakinin ana fikri çıkarmasını bekliyor. Kurtiz'in sesi, gülümsemesi ve mimikleriyle; karakterin uyumu dayıyı fenomen yapmada etkili oldu denebilir. 11 Eylül'ü hapishanesindeki televizyondan izlerken yanına gelen yeni adamına, "Ne dünya aynı kalacak bugünden sonra, ne de sen", der, Hayyam'ın Rubailer'i'ni ona verdikten sonra "Oku!" diye emreder. Ezel'le karşılıklı Hamlet okurlar, der ki, "Kendi kendimize verdiğimiz sözüz tutmak/ En çabuk unuttuğumuz şeydir ne yapsak". Ezel'in annesiyle konuşurken, "Üç çocuğum vardı hepsi öldü. Ben öldürdüm." dedikten sonra gelen "Sen nasıl bir adamsın" sorusuna, "Ben kendi kanını kurutan bir adamım" diye cevap verir. Kızını kurtarmak için girdiği son çatışmada "Ben Ramiz Dayı mutlu olan Ramiz Karaeski" diye başlıyor, ölüme giderken, "Bildiğiniz Ramiz Dayı'yı ya da pek bilmediğiniz/Gömdüm ben geliyorum." sözleriyle, elinde silah yürüyor. Kanlar içinde deniz kenarında ölürken son şiiirini okur: "Gömdüm hepsini geliyorum/ İnsan yaşıyorken özgürdür/ Yaklaştım iyice geliyorum/ Her insan biraz ölüdür/ Biz de biraz ölüyüz/ Ölüler ki bir gün gömülür/ İçimizdeki ölüler dışımızdaki ölüler/ İnsan yaşıyorken özgürdür". Tüm bunlara bakınca karakterin kendi içinde barındırdığı zıtlıkları ortaya çıkıyor. Çaresiz kaldığında ağlayan

ve daha çok kitap okuyan, sevdiği şiiirleri ezbere bilen, onlarca kişiye yardım eden çok sevilen, sevdiklerine bir şey olacak diye içi titreyen adam; ihanet karşısında kükreyen, torunu ölmesin diye üç oğlunu öldüren, sıktığı eli kıran, silah ticareti yapan, onlarca kişinin canını alan adam aynı zamanda. Belki de böylesine zor, git gelli bir karakteri canlandırırken başarıyı Kurtiz'in oyunculuktaki zirve noktalarından biri. Bu rolün bıraktığı etkiden olacak ki, Muhteşem Yüzyıl'daki kadı rolünde de, benzer bilgelikte bir karaktere hayat verdi sanatçı. Dizileri takip edenlerin fark edeceği bir noktaya değinmek gerekir. Kurtiz, tiplere yaratan bir performans çıkarmadı ortaya. Dayının mimikleri, ses tonu, hali tavrı kadıya yansımadı. Bambaşka bir muhlislikteydi kadı karakteri. Sert cezalara veren, ama bunu görev ve hak bilinciyle yapan adam, Ramiz Karaeski'yle uzaktan yakından ilişkilenebiliyordu. Tuncel Kurtiz'in filmlerde canlandırdığı başka başka karakterinin özgünlüğü, onun son dönemde televizyondaki bu iki işinde de açıkça görüldü.

Kendi algıladığı Türkiye Sineması için düştüğü not çok önemli: "Bizim sinemamız bir 3. Dünya sinemasıdır. Ne Sovyet idealist estetiğinden, ne Avrupa burjuva estetiğinden ne de Amerikan ticari estetiğinden yanayız; bu bizim sinemamız...". Tuncel Kurtiz'in sinema ve televizyon işlerinin dışında birkaç küçük not eklemek gerekir. Kurtiz, Emek sinemasının yıkılmaması için mücadele etti. HES'lerin dereleri, hayatları kurutmaması için mücadele etti. Gezi Direnişi'ndeki "çocuklara" destek verdi.

**Can Sever**

- (1)Aktaran, Ebru Çapa. Kolayı Zor, Zoru Kolay Yaşayan Adam. Baskahaber.org  
(2)Aktaran, Zahit Atam. Birgün Gazetesi, *Tuncel Kurtiz'in Ardından*, 29.9.2013.



## Dosya: Sinema ve Ölüm



*Eylem bir erdemdir! Neden? Çünkü bu bedenimin yapabileceği bir şeydir; kudret temasını asla unutmayın. Vücudumun kudreti dahilinde bir iştir. Öyleyse bir erdemdir çünkü bir kudretin ifadesidir.*  
-Deluze(*Spinoza Üzerine Onbir Ders*-48)

Victor Hugo başyapıtı *Sefiller*'de barikattaki hummalı çabayı ve kaotik atmosferi uzun uzun yansıtır Enjolras karakteri aracılığıyla. Otuz kişi çılgınca gelebilecek bir tutkuyla barikatı savunmaktadır, yardım umudu tükenmiş olsa da devrim umudu ayakta ve o barikatta can vermek pahasına bu umut yaşatılmalıdır. Hemen hemen her devrim, direniş, savaş örneğinde mevcuttur bu atmosfer az veya çok; istiflenmiş bedenlerden veya boşuna yitirilen hayatlardan çok daha fazlasıdır bunu mümkün kılan. Sokartes'in başkalarının doğrularıyla yaşamaktansa ölmeyi tercih etmesinde dahi aynı mekanizma işlemektedir; inanılan ideoloji uğruna ölüme yürümek oldukça eski bir konsepttir çünkü ölüm hayattan çok daha etkili bir beyanat şeklidir.

Bir ideal uğruna ölmek beyanatların en güçlüsüdür çünkü kararlılık ve kesinlik içermekle beraber subjektifliği tamamen yok etmesiyle alturizm fikrini beraberinde getirir. Kolektif bilincin belki de en üst noktayı sayılabilecek bu fedakarlık her ne kadar ironik görünse de "yaşamak için ölüm" mesajını taşımaktadır. Kolektif özverinin pek çok çeşidi olmakla beraber iktidarla kurduğu karmaşık ilişki açısından yakın tarihte pek çok örneğine rastlanabilecek olan "açlık grevi" oldukça farklı bir yerde durmaktadır.

### Elini Taşın Altına Koymak

Kuzey İrlanda'da İrlanda Cumhuriyet Ordusu (IRA-Irish Republican Army-) nun Bobby Sand liderliğinde gerçekleşen açlık greviyle (1981) sonuçlanan çeşitli direniş yöntemlerini merkeze alan *Açlık* (*Hunger*, 2008) ve 2000 yılında Türkiye'de yapılan açlık grevinin ve grevi sonlandıran "Hayata Dönüş Operasyonu" nun kritik bir okuması sayılabilecek *Sonbahar* (2008) sosyal bir

başkaldırı olan açlık grevinin motivasyonlarının ve sonuçlarının karşılaştırmalı analizine olanak sağlıyor.

Kuzey İrlanda'da Thatcher yönetimi altında Maze hapisanesinde tutulan ve çeşitli suçlarla yargılanan IRA üyesi mahkumların direnişinin işlendiği *Açlık*'ta lider Bobby Sands adeta cephede olduklarını ve yarattıkları protestonun sorumluluğunun onlara ait olduğunu söyler. Doğru olduğuna inandığı şeyi yapmaktır onun için önemli olan ve bedel mühim değildir; diğerleri için de cezayı çekmeye razıdır inandığı İsa gibi.

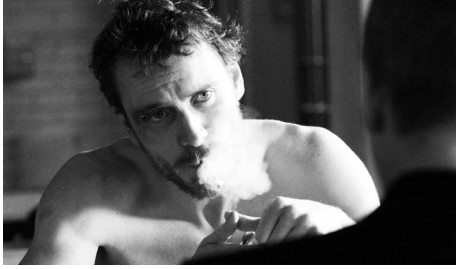
*Sonbahar*'ın ana karakteri Yusuf aracılığı ile ise motivasyondan çok grevin sonuçları ve feda edilen seye değip değmediği sorgulanmaktadır. Film genel olarak Yusuf'un kayıplarına bir ağıt gibi görünse de sahilde arkadaşı Cihan paylarına bunun düştüğünü ama bütün bunların boşuna olmadığını, yaşanması gerektiği için yaşandığını söyler. Bu diyalog iktidar ve birey arasındaki çatışmanın kaçınılmaz olduğunu gösterir niteliktedir.

### Bir Silah Olarak Beden

İktidar toplumun her üyesinin kendi ögesi olduğu varsayımıyla yola çıktığından bütün özneler ve bedenleri üzerinde tartışılmaz bir tahakkümü talep eder. Kontrol ve yargılama mekanizmalarını elinde bulunduran iktidar bu öncülle hareket etmekte ve daha da önemlisi bireylerin bu sisteme inancı ve ona göre yaşamasına bel bağlamaktadır. Bu bağlamın dışına çıkan ve çıkmayı deneyen tüm bireyleri cezalandırma hakkını kendinde bulan iktidar bireyin bedeni üzerindeki tahakkümünü kullanarak devamlılığını sağlamaya çalışır. Her türlü mekanizmaya sahip iktidarla savaşında bu bireylerin tek silahının bedeni olması kaçınılmazdır.

Önce battaniye ve kirlilik protestosuna daha sonra ise açlık grevine odaklanan *Açlık* iktidar ve beden arasındaki bu ilişkiyi yansıtmakta. İktidar otoritesini genişletip sertleştirdikçe direniş alanı daralan mahkumlar en sonunda kendi bedenlerini direniş alanına dönüştürmekte örneğin bütün iletişimlerini bedenleri aracılığıyla

sağlamaktadırlar. Politik statü ve bazı temel haklarını isteyen mahkumların bedenleri ne giyeceklerine kadar iktidar tarafından kontrol edilirken onlar bedenlerini birer silaha dönüştürür. Bedeni üzerinde hak iddia eden iktidarı reddetmede en etkili yöntem elbette ki “arzu nesnesi”ni ortadan kaldırmaktır. Hayatın bitimini kabullenerek ve iktidarın tüm stratejik mekanizmalarıyla manipüle edebileceği bedenden vazgeçerek mahkumlar arasında bedenleri üzerinde tam kontrol sağlayarak direnişin en sert şeklini sergilemektedirler.



Thatcher Belfast Konuşması'nda “terör örgütünün” bir sonuç alamayınca şiddetini kendisine yönelttiğini savunsa da bireyin açlık greviyle kendine verdiği zararın mazoşist bir tarafı olmadığı bariz. *Açlık*'ta Sands eylemlerininin ahlaki yönünü sorgulayan papaza bunu intihar olmadığını ancak cinayet olabileceğini söyler. Açlık grevine başlama kararında seçim sorgulanabilir olsa dahi iktidarın bu karardaki baskısını yadsımak mümkün değil. Sands'ın açısından bakıldığında vebal gerçekten iktidarın elindedir çünkü olagelen faciayı durdurmak iktidarın geri adım atmasına bağlıdır. Duruma zemin hazırlayan aktör de iktidardır, grevi başlatan karar bunun doğal bir sonucu olarak yansıtılır.

“İdeal bir dünyada mücadelemizi serbestçe yürütebilirdik ama elimiz kolumuz bağlı” der Bobby Sands *Açlık*'ta ellerinde kalan tek yöntem açlık grevi olduğuna pederi inandırmak için. Pazarlık yapmak için bir koza ihtiyaçları olduğunu da belirtmektedir hayatlarının en önemli -hatta tek- koz olduğunu ima ederek çünkü gerçekten de iktidarın haklılığını kanıtlamak için “haksıza”, “suçluya”, “teröriste” ihtiyacı vardır. Sistem

artıklarını adeta törensel bir şekilde kurban ederek haklılığını garantileyen iktidar, kurban kendi kendini bertaraf ettiğinde işlevsiz kalır. “Suçlu”nun bedeni üstünde tam kontrolü olan iktidar bireyin bedenine işkence yapmayı da bireyi öldürmeyi de hakkı olarak algılar ve karar mekanizması kendisi olduğu için bunda beis görmez; kendini sorumlu addetmekten de çekinmez. Ancak bireyin kendini öldürmesi veya açlık grevine girerek ölüm hakkını eline alması iktidara ve iktidarın beden üzerinde doğal hakkı olarak varsaydığı tahakküme doğrudan bir meydan okuma olur.

Sosyo-ekonomik ve politik altyapısı çok farklı olan bir coğrafyada geçen *Sonbahar* ise iktidar ve beden ilişkisi açısından farklı bir bağlama düşüyor. “İnsancıl amaçlarla” F-Tipi cezaevlerinde yapılmakta olan açlık grevine müdahale eden ve buna “Hayata Dönüş Operasyonu” adını veren iktidar *Açlık*'taki iktidardan çok da farklı olmayarak muhafaza alanını korumaya çalışmakta. Kurbanlarını “kurtaran” iktidar aslında onları kendi yöntemiyle ölüme mahkum etmekten başka bir şey yapmamaktadır.

### Geçmişe Ağıt

*Yaşayacağız Vanya Dayı. Çok uzun günler, boğucu akşamlar geçireceğiz.*

*Ahnyazımızın bütün sınırlarına sabırla katlanacağız.*

*Bugün de, yaşlılığımızda da, dinlenmek bilmeden, başkaları için çalışıp didineceğiz.*

*Ecel saati gelip çatınca da uysalca öleceğiz ve orada, mezarın ötesinde,*

*çok acı çektik, gözyaşı döktük, çok acı şeyler yaşadık diyeceğiz...-A.Çehov (Vanya Dayı)*

*Sonbahar*'ın ana karakteri Yusuf operasyondan canlı çıkar ama açlık grevi bedenini talan etmiştir. Açlık grevi her ne kadar kesin ve geri dönüşü olmayan bir karar olsa da o her direnişteki umut- iktidarın geri adım atacağı veya fedakarlığın bir amaca hizmet edeceği umudu- yine de muhafaza edilir ancak Yusuf için umut edilebilecek bir şey söz konusu değildir. Yusuf grevden sonra iflas eden ciğerleri nedeni ile tahliye edilir ancak Yusuf'a özgürlük

verilmemiş bunun yerine ölmek için zaman verilmiştir. En güzel yıllarını hapiste şimdi ölü olan bir umut için harcayan Yusuf göze aldığı ölümlle tahmin etmediği şartlarda yüzleşmek için evine dönmek zorundadır.

Özcan Alper'in "yaşanmamış bir hayata ve 90 kuşağına ağıtı" olarak nitelendirilen filminde Yusuf davası uğruna vazgeçtikleriyle hesaplaşmak ve vedalaşmak durumundadır. Ufak temaslarla geçmişini anan Yusuf ölüm fikrine alışmaya çalışır. 10 yıl boyunca idealler uğruna girdiği hapisteyken kaçırdığı ayrıntıları parça parça toplar yabancılaştığı geçmişine ait insanlardan. Hayatla zayıf temaslarından birinde tanıştığı Eka "Sen şimdiki zamanda yaşamıyorsun" der Yusuf'a. Gerçekten de Yusuf'un şimdiki zamanla işi yoktur çünkü gelecekte vazgeçmiş olan Yusuf iktidar öyle istediği için, açlık grevinde ölmesine izin verilmediği için oradadır. Geleceğe dair bir umudun olmayışı şimdiki de anlamsızlaştırmaktadır ve yavaş yavaş ölümler Yusuf'un yapabileceği tek şey geçmişle hesaplaşmaktır.

Yusuf pek bir bağlantısının kalmadığı hayat kadar ölüm fikriyle de problem yaşar. Hastalığına rağmen içtiği sigara, kendisine hiç de iyi gelmeyecek yaylaya gitmek gibi istekleri hayatla bağının ne kadar zayıf olduğunu sergilerken izlemeye katlanmadığı cenaze ise henüz alışamadığı ölüm fikrini temsil etmektedir. Zayıf da olsa hayatla kurduğu ilişkiler-Eka veya annesiyle olan ilişkisi gibi- Yusuf ve ölüm arasında mesafe koyarken ölümü göze almasına neden olan evreden çıkması Yusuf'un geçmiş-gelecek, yaşam-ölüm dinamiklerini yeniden incelemesine neden olur.

### Geleceğe Övgü

*Gerçek yaşamda seyirci yoktur herkes katılır yaşama. Son sahnenin perdesi açıldı.  
Dostlarım, hepimizi sevdim. Nöbeti devrediyorum.-J. Fucik(Darağacından Notlar)*

Açlıkta da Bobby Sands geçmiş ve gelecekle doğrudan bir iletişim halindedir. Fakat *Sonbahar'*ın aksine bu bir yüzleşme değil daha çok geçmişinde köklerini bularak

temellendirdiği ve geleceğe sorumluluk olarak benimsediği görevini tamamlamış olma halidir. Yusuf tükenmiş umutları içerisinde hayatının muhasebesini yaparken Bobby gelecekte beklenilidir çünkü onun ölümü hala bitmemiş bir dava içindir. Ölümünden sonra grevi bir başkası devralacaktır, mücadele devam etmektedir, sancı henüz bitmediyse de umut vardır. Yusuf'un başında ölümünü bekleyen kargalar varken Sands'in son anlarında uçan kuşlar görmesi boşuna değildir.

Yusuf ve Bobby'nin cansız bedenleri bile farklı şekillerde yansımaktadır. Yusuf'un tabutu bir ağıtla uğurlanır ve cansız bedeni trajik hikayesiyle beraber gömülürken Bobby'nin tabutunu izleyen korkunç bir sessizlik vardır çünkü Bobby en açık şekilde kendini ifade etmiştir, bundan sonraki söz başkalarına aittir. Maze mahkumlarının talepleri ancak 10 kişi daha öldükten sonra yerine getirilse de Bobby istediği farkındalığı yaratmış, bedenini kullanarak iktidarın hakimiyetine meydan okumuştur. Bobby Sands'in son günlerinde milletvekili olmuştur, bu onun ölmesini engellemediyse de otomatik olarak temsil hakkına kavuştuğu anlamına gelmektedir ki bunu Yusuf gibi unutulup ıskartaya çıkartılmış birinin hayal dahi edemeyeceği açıktır.

Yaşam umudu ve gelecek için hayatından vazgeçmek kendi içinde taşıdığı ironik anlamlar nedeniyle pek çok insana absürt gelse de başta açlık grevi olmak üzere bu pratikler dünyanın pek çok yerinde süregelmekte. Söyleyecek şeyi çok olan fakat söylemlerini etkin bir şekilde duyurabilecek araçlardan ve güçten yoksun insanların söyleyecek söz bırakmayan cüretkâr eylemi olarak özetlenebilir bu pratik vicdana yönelen bir çağrıda bulunma çabası içerisinde olmasının ve yarattığı etiksel problemlerin yanı sıra pek çok anlamsal soru da bırakıyor adında. Bir yaşamın yitirilişi her halükarda trajikken ölüme anlam yüklenebilir mi? Eğer yüklenebilirse bu hangi koşullarda mümkündür? Ölüme anlam hayatın bir anlam ifade etmediği bağlamda mı yüklenebilmektedir?

**Sevgihan Oruçoğlu**

“Varoluşun var olmamaya tercih edilmesi gerektiği kuşkuludur.”(1)

Acının ve kötümserliğin düşünürü Schopenhauer’un söz ettiği bu kuşku, insanın ölüme bakışındaki iki uç tutum arasında gidip gelmesinden kaynaklanıyor olabilir mi? Ölümün karşısında mahkûm durumda olan insanın, ölümü -ve sonrası- tahayyül etme çabası ancak mutlak bir sonuca varmasıyla tamamlanır. Bu iki uç sonucu varlığın yok oluşunu kabullenmek ve varlığın yok oluşunu aşkın bir varlıkla aşmak olarak yüzeyselleştirebiliriz. Ölümü aşmakla ilgili söylem geliştirmiş birçok felsefe ve din, insanın tarihsel varlığı veya tanrı gibi farklı kavramların aşkınlığını kanıtlamaya çalışmışlardır. Sokrates felsefenin kendisini “ölüm için hazırlık” olarak tanımlar. Acı dolu bir varoluşun karşısında yok oluşa üzülmenin anlamsızlığını savunan Schopenhauer ise “Ölüm olmasaydı herhangi bir felsefi uğraş neredeyse hiç olmazdı”(2) diyerek Sokrates’le uzlaşır. Aynı zamanda, pek çok düşünür de ölümün insanın düşünme etkinliğinde temel ve harekete geçirici bir rol oynadığı noktasında ortaklaşır. Ölümün bu rolü insanın düşünsel etkinliklerinin en güzeli olan sanat için de geçerlidir. Bu yazıda ölüm fikriyle dans eden üç filmi -*Sonsuzluk ve Bir Gün* (*Eternity and a Day*, 1998), *Öldürme Üzerine Kısa Bir Film* (*A Short Film About Killing*, 1988), *Çığlıklar ve Fısıltılar* (*Cries and Whispers*, 1972)- yukarıdaki izlekler üzerinden hatırlamaya çalışacağız.

## Zaman ve Hafıza

Angelopoulos’un bir yazarın (Alexandre) son gününü perdeye taşıdığı filmi *Sonsuzluk ve Bir Gün*, Alexandre’nin geçmişinden parçaları sunarken, onun zamanı kavrama çabasına bizi ortak eder. Hayatının sonuna yaklaşmış yazar için bir günün ne kadar süreceği en önemli sorudur belki de. Alexandre gibi ölüme referansla zamana baktığımızda kesintisiz bir zaman imgesiyle karşılaşırız. “Yekpare geniş bir an” olarak karşımıza çıkan bu imge, bütünlükten yoksun algılama ve hatırlama deneyimi ile karşıtlık içerisindedir. *Çığlıklar ve Fısıltılar* filminin son sahnesini hatırlayalım. Anna’nın okuduğu günlük,

hatırlamanın ve yazının mükemmelleştirdiği bir anı bize sunmaktadır. Kardeşler arasındaki ilişkinin birçok katmanından sadece hafızada kalanlar günlükte var olabilmıştır. Yine *Öldürmek Üzerine Kısa Bir Film*’in başkahramanı Jacek’in kardeşinin fotoğrafı da hafızanın bütünlükten yoksun ve gerçeklikten farklı yapısının bir simgesi gibidir. Hatırlanan olayın ya da durumun “şimdi”nin değil geçmişin gerçekliğine ait olması, zaman-insan ilişkisi hakkında bize bir fikir verebilir. Bu anlamda zaman, varlığı, var olduğu şimdi’den, artık var olmadığı ve dolayısıyla sadece katıksız anlam olduğu geçmişe aktaran şeydir(3). Zaman, şimdi’nin somut varlığını yok edip geçmişe aktarım işlevini gerçekleştirirken geçmiş şimdinin anlamı haline getirir. Alexandre’nin çocukluğunun geçtiği ev zamanın etkisiyle boş ve bakımsız bir halde olsa da geçmişin oradaki varlığı Alexandre için çok anlamlıdır. Ölmek üzere olan Alexandre’nin birer hatıradan ibaret olan karısı ve dostlarıyla bir araya gelmesi ise ölümü filme yansıtmanın en güzel şekillerinden biridir.

Şimdi’nin gelecekle ilişkisi geçmişle ilişkisine benzer. Zamanın etkisiyle, şimdi geçmişe dönüşürken gelecek şimdi olacaktır. Bu bağlamda insani eylem, geleceğe ilişkin bir tasarımın gerçekleştirilmesidir ve gelecek eylem sayesinde şimdinin içinde bulunabilir(4). Üç filmin ölüme yaklaşmış karakterlerinin eylemde bulunmakta zorlanmaları bu açıdan çok mantıklıdır. Alexandre son gününde yarım kalmış şiiri tamamlama işiyle uğraşmasa da mülteci çocuğa yardım edecek kuvveti kendinde bulur. Alexandre’nin çocuğa yardım etmesinin motivasyonlarından biri çocuğun çeşitli yönlerden Alexandre’ye benzemesi olabilir. Geçmişte yazarlık kariyeri ile çok meşgul olduğunu öğrendiğimiz Alexandre, kendi hayatını ve sevdiklerini ihmal etmiş, sürgün bir hayat yaşamıştır. Kendi sürgünlüğünü çocuğun sürgünlüğünde görme fırsatı yakalayan Alexandre, çocuğun duygularını paylaşır. Filmde birinin diğerine yardımından çok karşılıklı bir paylaşım hissi vardır. Sınır karakolunu gördüğümüz bir sahnede çocuk, arkadaşı Selim ile sınırdan nasıl geçtiklerini Alexandre’ye anlatır. Selim

ile mayınların arasından ölüme meydan okuyarak yaptıkları yolculuk, hayatının sınırına yaklaşmakta olan Alexandre için ölüme karşı mücadele etmenin bir örneğidir. Film boyunca Alexandre ve çocuğun hafıza, mit ve bugün arasında özgürce dolaştıklarına şahit oluruz. Angelopoulos'un uzun sekansları, aynı sekans içinde bazen iki yüz yıllık bir süreci bir anda kat eder; hikâye ve gerçeği, geçmiş ve bugünü yan yana getirir. Yok olmakta olan hafıza ile köklü bir kültürün parçalarını bir arada görmek Alexandre'nin deneyimini biz izleyicilere geçirir. Hafızalarını barındıran evin, çocuğu tarafından satıldığını ve yıkılacağını öğrenmesi Alexandre'yi kalıcı olanı aramaya iter. Filmde zamanın yok edici etkisine dayanabiliyor gibi gözükene yegâne şey kültürdür. Alexandre'nin çocuğa kelimeleri satın alan bir 18.yy şairinin hikâyesini anlattığı sahnede kültürün zamanın sınırlarını aşmasına şahit oluruz. Bu hikâye bireylerin ölümünden bağımsızdır ve iletişim sürdükçe var olacaktır. Filmin sonuna doğru otobüste şair, Alexandre ve çocukla beraber yolculuk eder. Ölümü aşan bir figür olarak şair, kültürün bir parçası haline gelmiş ve toplumun hafızasında kendine kalıcı bir yer edinmiştir.

### Ölüm Cezası

*Öldürmek Üzerine Kısa Bir Film*, öldürme-ölüm ilişkisini üç karakter ve basit olaylar zinciri etrafında inceleyen bir film. Bir taksi şoförünü görünürde herhangi bir motivasyon olmadan öldüren Jacek, devlet tarafından ölümlü cezalandırılarak idam edilir. Filmde Jacek, şoför Waldemar ve avukat Piotr'ın cinayet günü neler yaptıklarını parçalar halinde izleriz. Çantasında öldürmekte kullanacağı ipi taşıyan Jacek, yaşadığı şehrin sokaklarında dolandır. İpi cinayetten önce birkaç yerde görmemiz, Jacek'in o gün cinayet işleme amacıyla şehirde dolaştığını düşündürür. Yani, *Öldürmek Üzerine Kısa Bir Film*'in başkarakterinin cinayetten sonra ölüm cezasına çarptırılacağını bildiğini düşünürsek, Jacek de diğer filmlerin başkarakterleri gibi hayatının son günlerini yaşayan ve yakında öleceğini bilen bir karakterdir. Jacek'in karşılaştığı bir falcının kaderini okuma teklifine sinirlenerek falcıyı itmesi ise kaderini bilmeye ihtiyacı olmadığını ve yapacağı eylem sonunda gelecek olan ölümü kabullenmiş olduğunu düşündürür.

Piotr'ın mülakatta belirttiği üzere ceza, suçu engelleme konusunda caydırıcı bir etken olarak kabul edilmektedir. Fakat yapacağı eylem sonucunda ölümü göze almış bir kişi için cezanın kendisi caydırıcı olmaktan çok motivasyona dönüşür. Aynı motivasyonla gerektiğinde vatandaşlarını şehit olmaya teşvik eden devletin, ölümü kabullenmiş olan Jacek'i cezalandırmaya hakkı olup olmadığı tartışma konusu edilebilir. Cinayete şoför açısından yaklaştığımızda, 'ceza'ya dayalı hukuk sisteminin bireyin hayatını korumadaki acizliğini görürüz. Film bize alternatif bir hukuk sistemi sunmasa da suç olgusunun köklerinin ceza ile çözülemeyecek kadar derinde olduğunu hissettirir.



Mahkeme sonrasında Piotr'ın Jacek'e bağırması ikisi arasında bir iletişim zemini oluşmasına olanak sağlar. Jacek son saatlerinde Piotr'la görüşür. Görüşme esnasında Jacek Piotr'a, o bağırıldıktan sonra ağlamaya başladığını söyler. Film boyunca herhangi bir duygu belirtisi göstermeyen Jacek için bir başka insanın ilgisi onun ağlamasına neden olur. Jacek Piotr'a babası ve kardeşinin yanına gömülmek istediğini söylediğinde filmin sonunda gördüğümüz Jacek'in ölümü ve yok oluşu kabullenmiş baştaki Jacek'ten oldukça farklı olduğunu anlarız. Gömülmek istediği yer veya kardeşinin fotoğrafının fotoğrafçıdan alınması gibi ölümünden sonrası için planlar yapan Jacek, Piotr ile konuşmasından sonra kardeşinin ölümünden beri kaybettiğini düşündüğü insani etkileşim olanağını yeniden görüp pişman olmuş mudur? Bu soruya bir cevap vermemizi hücreye giren memurlar engeller. Görüşme sonlandırdıktan sonra Jacek tek tip giyinmiş devlet memurları tarafından soğukkanlı bir şekilde Polonya Halk Cumhuriyeti adına öldürülür.

### Ölüme Yaklaşmak

İncelemeye çalıştığımız üç filmde hayatının sonuna geldiğini hisseden karakterler ve etrafındaki kişiler yaşamlarına ölümün ışığında yeniden bakma imkânı bulurlar. *Çığlıklar ve Fısıltılar*'da ölüm, dört kadını ölümün ışığının gözle görülür hale geldiği kırmızı tonlar ağırlıklı mekânda bir araya getiren güç olarak ortaya çıkar. *Sonsuzluk ve Bir Gün*'de ise ölümün Alexandre'yi evinden çıkarıp çocuğa yardım etmesini sağlayan harekete geçirici unsur olduğu söylenebilir. Kısacası ölümün yanındaki bu "ikamet" in etkilerini karakterlerde değişik şekillerde görmek mümkün.

*Çığlıklar ve Fısıltılar*'ın arketip karakterlerinden Agnes ve Anna eleştirmenler tarafından farklı şekillerde yorumlanmışlar. Birçok eleştirmen Agnes'i (saf ve kutsal manasına geliyor) kardeşleri ve Anna için acı çeken bir İsa figürüne benzetmişler. Bu savı destekleyenler Agnes'in Anna'nın rüyasında yeniden uyanmasını da bir başka benzerlik olarak belirtmişler. Bu sava karşıt olarak Ronald Friedland makalesinde Agnes ve Anna karakterlerine provokatif denilebilecek bir tarzda yaklaşmış. İzleyicinin Agnes'in sadece kendini önemseyen ikiyüzlü mutluluğu, duygusallığı ve diğerlerini bir parazit gibi kullanması ile Anna'nın diğerinin ölümünü ona sahip olmak için sömürmesi arasında kaldığını söyleyen Friedland "Eğer Bergman'ı anlaysaydık, onu taşlardık." yazmış(5). İki okumaya baktığımızda karakterlere bakışın ölüm karşısında takınılan iki uç tutumla benzerlikler taşıdığını görmek mümkün. Filmin Agnes'i ve diğer iki kardeşi cennetvari bir bahçede resmeden sonu, varlığın daha iyi bir dünyada da var olmaya devam edeceği düşüncesini akla getirirken, günlükte yazanlar mutluluğun basitliğinden bahseder. Günlük, mutluluktan bahsederken somut olanla yetinmenin zorunluluğunu da akla getirir. Agnes, ölümü bir yok oluş olarak kavrayan bu anlayışta, basit olanla yetinebilmenin huzurundan bahseder. Bu sebeple Agnes'in fiziksel acıları dışında ölümler ilişkisini görme şansını pek bulamayız. Agnes'in tersine Maria ve Karin hayatlarının içinden ölüme bakmaktadırlar. Agnes'in ölümü kabullenmişliği ya da Anna'nın ölümünden sonra yaşama inancı, Karin ve Maria'da

yoktur. Onlar ölümün karşısında hayatın anlamsızlığını sorgulamak durumundadırlar. Film burada *Öldürmek Üzerine Kısa Bir Film*'in lafı bıraktığı yerden devralır. Hayatın geçiciliğini ve anlamsızlığını insani etkileşim ve iletişim yoluyla aşmak mümkün müdür sorusu Alexandre-çocuk, Jacek-Piotr ilişkisinde olduğu gibi Maria-Karin ilişkisinde de ortaya çıkar. Bergman bir söyleşide Maria'yı anlatırken oyunbaz kelimesini kullanır. Aynı şekilde doktorun Maria'nın yüzünü betimlerken hesapçı bakışlar, aç ve tatminsiz bir ağız, kayıtsızlığın oluşturduğu çizgiler gibi kelimeleri kullanmayı tercih Maria'nın gerçek bir iletişimden kaçmasına işaret edebilir. Karin ise etrafındakilere koyduğu mesafe ve kendisine dokunulmasına izin vermemesi ile Maria'nın sıcak gibi görünün kayıtsızlığının somutlaşmış bir ifadesidir. Karin, Maria ile konuşmasında ondan nefret ettiğini ve intiharı düşündüğünü ifade eder. Gerçeklerin Karin tarafından dillendirilmesiyle bu mesafeyi aşmak için bir şans oluşmuş gibidir. Sahnenin sonunda iki kardeş yan yana oturur ve birbirine dokunurlar. Ne konuştuklarını müzik nedeniyle duyamayız ama bu sahne insani etkileşimin mümkünlüğüne dair bir umuttur. Ne var ki, filmin sonunda Karin'in Maria'ya bu konuşmayı hatırlatmaya çalışması Maria tarafından görmezden gelinir. Bu bağlamda *Çığlıklar ve Fısıltılar* paylaşma ve iletişimin hayatı anlamlı kılabilirliğine dair verdiği umutları geri alarak, ölümü ve hayatı kavrama çabasında izleyiciye tutarlı bir yol sunmayı reddeder.

**Bariş Akkaya**

(1-2) Schopenhauer, A. (1969) *The World as Will and Representation*, Volume II. New York: Dover Publications, s. 465, 463

(3-4) Kojeve, A. (2012) *Hegel Felsefesine Giriş; Hegel Felsefesinde Ölüm Kavramı*. Çeviren: Selahattin Hilav. Yapı Kredi Yayınları, 4.baskı, sf.128, 133

(5) Friedland, R. (1973) *If We Understood Bergman We'd Stone Him*. New York Times.

Ölüm bir olgu olarak, insanın hayatı boyunca yüzleşmek zorunda olduğu en büyük kriz olarak karşımıza çıkıyor. Üstesinden gelinmesi en zor ve en derin etkiye sahip olan bir fikir. Ölümü günlük hayatlarımızda tamamen olasılık dışında tuttuğumuz bir durum olarak da görmediğimiz aşikâr. Ölüm aslında hep var olan; fakat asla 'bizim için' mümkün olmayan bir durumu temsil ediyor. Psikiyatrist Elizabeth Kübler-Ross'a göre bilinçaltımızda sadece öldürülebiliriz, doğal bir sebep ya da ilerleyen yaş sebebiyle meydana gelen bir ölüm anlaşılabilir olacaktır. Bu sebeple de ölüm her zaman kötü davranışlar, korkutucu olaylarla ilişkilendirilir; dolayısıyla kendi içinde ceza ya da intikam arzusu gerektiren bir durum olarak karşımıza gelir(1). Ayrıca Kübler-Ross ölümü rüyaların insan aklındaki temsiline de benzetir: bilinçaltımızda oldukça kabul edilebilir bir olgu iken bilinç üzere olduğumuz durumlarda olanaksız ve mantıksızdır(2). Bu kabul edilemezlik yönü sebebiyle ölüm her zaman sarsıcı bir etkiye sahip olmuş, dolayısıyla neticeleriyle başa çıkmak da bir o kadar sarsıcı ve zorlu bir süreç haline gelmiştir. Aslında ölümün kabul edilemezliği bir 'nihai nokta olarak ölüm'den ziyade bir 'süreç olarak ölme' durumundan ileri gelir. Bu süreç ölmekte olan ile geride kalanlar için başa çıkılması gereken bir olgu olarak ortaya çıkar. İnsanlar yaşlandıkça ve müktedir sandıklarının gerçekte bir hükmü olmadığını, en güçlü dileklerinin imkânsız olanı mümkün kılacak kadar güçlü olmadığını fark ettikçe, sevilen kişinin ölümünden duyulan korku ve suçluluk da zamanla azalır. Olanca düzensizliği ve her an olabirliğiyle ölüm; yüzleşilmesi, mücadele edilmesi ve üstesinden gelinmesi gereken bir durum. Diğer bir deyişle eğer ölümü inkâr edemiyorsak ölümle başa çıkmayı öğrenmeye çalışırız.

Kavram olarak barındırdığı ve ima ettiği güç ve derinlik sebebiyle ölüm sanatın çeşitli alanlarıyla birlikte sinemaya da kaynaklık eder, zemin sağlar. Görüntünün yardımıyla fiziksel olmayan acı, somut bir hal alır. Acının kazandığı bu maddesel nitelik, gerçekte fiziksel olmayan bu acının seyirci konumundaki birey üzerindeki şiddetini de üst düzeye çıkarır;

böylece ölüm acısı ve ölme süreci çeşitli insanlık durumları üzerinden olabilecek en etkili şekilde bireye ulaştırılır. Her birey ölüm karşısında kendi savunma sistemini yaratır ve böylece bireyler çeşitli şekillerde ölümle başa çıkmayı öğrenir. Bu bağlamda *Besle Kargayı* (*Cria Cuervos*, 1976), *Aşk* (*Amour*, 2012) ve *Deccal* (*Antichrist*, 2009) bireylerin ölümle başa çıkmaya çalışırken geliştirdikleri savunma sistemlerine göz atmak açısından oldukça ilginç bir yerde duruyor.

## Ölüm bir evcilik oyununun başkahramanı olur mu?

*"Çocuksu bir cennete ve çocukların masumiyetine inanmıyorum. Çocukluğumu bitip tükenmeyen bir korku ve hüznün olarak hatırlıyorum. Belirsizliğin korkusu..."* – Besle Kargayı (*Cria Cuervos*)  
Bireylerin ölüm karşısındaki



tutumları ölümün kime ve nasıl geldiği ile ilişkilendirilir çoğu zaman. Özneler ve eylemlerin yanı sıra ölüm karşısındaki tutumun geride kalanların yaşamı üzerindeki yansımaları da önem kazanmaya başlar. Ölümü kabullenme aşamasında geride kalanların sevilenin ölümü karşısında geçtiği evreler ile 'ölme sürecini' yaşayan bireylerin geçtikleri evrelerin benzer olduğu söylenebilir. İki durumda da inkâr ile başlayan bu süreç kimi zaman kabullenmeye varabilirken kimi zaman da bu iki nokta arasında sıkışıp kalır. Carlos Saura'nın *Besle Kargayı* filminde Ana karakterinin annesinin ölümüyle başa çıkma sürecinde tam da bu iki nokta arasında sıkışıp kaldığını söylemek yanlış olmaz. Söz konusu, bir çocuğun annesinin kaybı karşısındaki



tutumu ise; çocuk için ölüm artık sevilenin çıktığı uzun bir seyahat değil; geçmiş, gelecek ve şimdiki zamanın iç içe geçtiği bir evcilik oyunu haline gelir. *Besle Kargayı*, lineer zaman düzleminin dışında gerçek, rüya ve imgelemin kesiştiği, yaşayanlar ile ölümlerin birlikte var olabildiği samimi bir atmosfere sahip. Öyle ki filmde Ana'nın çocukluğu, yetişkin hali ve ölmüş annesini aynı karede görmek mümkün. Annesini ölümcül bir hastalık sebebiyle kaybetmiş, babasının da ölümüne şahit olmuş bir çocuk olarak Ana'nın ölüm karşısındaki tutumu da oldukça farklı. Anneye duyulan özlemle birlikte saplantı haline gelen ölüm içselleştirilmiş; fakat bilinçli bir şekilde kabullenilmemiş bir durum olarak karşımıza çıkar. Hafızasındaki anı kırıntılarını tekrar tekrar kurgulayarak ölümler ve trajik aile durumlarıyla başa çıkmaya çalışan Ana'nın gerçeklik ve imgelem arasındaki sıkışmışlığı onun da aklını karıştırır en az bizim kadar. Filmde yetişkin Ana geçmişe dair anılarını paylaşıyor; henüz küçükken annesinin bir gün eline metal bir kutu verip bu kutuyu çöpe atmasını istediğini söyler, içinde ne olduğunu merak eden Ana, annesinin şakacı bir şekilde söylediği "Fare zehri. Bir kaşığı, kocaman bir fili bile öldürebilir." sözlerini ciddiye alır ve metal kutunun içindeki hamur kabartma tozunu saklaması ile birlikte Ana'nın oyunu da başlamış olur. Ana için bundan sonra ölüm kardeşleriyle oynadığı bir oyun, fiziksel engelli, sağır ve dilsiz büyük annesine yardım etme aracı ve duygusal açıdan frijit teyzesinden kurtulmanın bir yolu haline gelir. Filmde Saura, gerçeklik ve imgelemi görsel olarak ayırmaz. Saura'nın sergilediği bu tutum bize Ana'nın bakış açısını anlamakta yardımcı olur. Ölümle her yüzleşmesinin ardından 'öldürdüğü' kişilerin saçını okşama, 'fare zehri katılmış süt' bardağını yıkama ve buzdolabı kapağını açmasıyla bir ritüel haline gelen annesi ile buluşması, annesi söz konusu olduğunda ölümün hala kabullenilmemiş bir durum olduğunu da ortaya koyar. Filmde yetişkin Ana ve annenin Geraldine Chaplin tarafından canlandırılması, Ana'nın, annesinin ölümüyle ortaya çıkan ve zamanla belirginleşen duygusal boşluğu annesi ile özdeşleşerek doldurmaya çalışmasını destekler niteliktedir. Saura bize,

Ana'nın bu ölümü kabullenip kabullenmediğini açık şekilde söylemez; fakat filmin son sahnesinde tatil dönemi biten Ana ve kardeşlerinin istemeseler dahi okula başlamak zorunda olduklarını görürüz ve film kardeşlerin kendilerinden emin bir şekilde yürüyerek okula gitmesiyle son bulur. Bu son sahneyi; filmin sonuna doğru anne ile buluşma ritüeli tıkanan ve ölüm oyunu bozulmaya başlayan Ana'nın kendini içinde bulduğu, annesinin ölümünü kabullenme sürecinin başlangıcı olarak yorumlayabiliriz.

### Ölüm, Tercihler ve Aşk

Yaşamı belirli bir döngü içerisinde sürekliliğiyle var olan bir durum olarak algıladığımızda ölümü hiçbir zaman beklendik bir durum olarak görmeyeceğimizi ifade etmek yanlış olmaz. İlerleyen yaşta ve doğal bir sebeple gelen bir ölüm dahi eğer bizim için geliyorsa beklenmedik olacaktır. Çünkü yaşam bir süreklilik hali iken ölüm bir yok oluş olarak var olur hayatlarımızda. Yaşamın ima ettiği süreklilik, alışıldık olma durumu ölüm fikriyle birlikte kesintiye uğrar, alışıldık olanın verdiği güvenlik hissi yerini tedirginliğe bırakır. Ölüm bir 'anda' belirmeyip bir süreç halini aldığı anda, gittikçe artan bu tedirginlik başa çıkılması oldukça güç boyutlara ulaşır. Anne ile Georges'un yaşadığı da tam olarak bu tedirginlik. Hayatının son demlerinde kendileri için çizdikleri sınırlar dâhilinde yalnızlıklarında birlikte olan, birbirlerinden güç alarak birbiriyle var olan iki insan olarak karşımıza çıkıyor Anne ve Georges. Günlük yaşamın sıradanlığının sağladığı konfor ve güvenlik hissiyle bir süreklilik durumu içerisinde var oluyorlar; ta ki ölüm fikri bu duruma müdahale edip, sürekliliği kesintiye uğratana kadar. Karakterlerin ölümle ilk karşılaşmaları bir kahvaltı masasında gerçekleşir. Süreklilik rutin haline getirilen bir eylem sırasında kırılmaya uğrar. Anne için ölüm süreci ise hastaneye yapılan ilk yolculukla başlar. Anne'in hastalığının karakterleri fiziksel ve ruhsal açıdan iki farklı değişime zorladığını görürüz. Anne'de meydana gelen fiziksel değişim Georges üzerinde de kaçınılmaz oldukça güç bir ruhsal değişimi getirir. Hastalıkla birlikte Anne'in 'cansızlık' durumunun da

ilerlemesi sonucu, Anne'in insan olarak varlığını sürdürmesi olanaksız hale gelir. Gerek hemşirenin Anne'e karşı tavrı gerek Anne'in kendi hareketsiz ve sessiz durumu gerekse bu tarz hastalara uygulanan gayrişahsi tedavi şekli, Anne'in ölmekte olanın bir insandan çok mekanik bir varlık olarak algılandığını gösterir. Birinin var oluşunun diğerine bağlı olduğu bu ikili ilişki içerisinde Anne'in gittikçe artan pasif konumu, Georges'un içinde 'var olduğu' sürekliliği de kırılmaya doğru sürükler. Bu kırılma her şeye rağmen 'yaşıyor olma' niteliğini devam ettiren Georges'u tercih yapmak durumunda bırakır. Temelde yaşam ile ölüm arasındaki bu seçim, aynı zamanda gerçeklikle başa çıkma ile mükemmelleştirilmiş imgeye tutunma arasındaki bir seçim olarak görülebilir. Anne'in fiziksel değişimiyle Georges'un ruhsal değişiminin etkileşimi tam da bu noktada anlam kazanıyor. Bedenin işlevselliğini yitirmesi, sadece bu işlevsellikten yoksun olan kişi için değil, onun her anını yakından gözlemleyen kişi için de katlanılmaz duruma gelir. Bu sebeple Georges'un, Anne'in saygın bir şekilde ölümü karşılmasına imkân verirken aynı zamanda yaptığı bu tercihle Anne'i 'yaşamış olan' bir varlıktan mükemmelleştirilmiş bir imgeye dönüştürerek ölümünün ötesine geçirdiğini söylemek mümkündür.

### Suçlulukla Başa Çıkma

Yaşam bir döngü olarak karşımıza çıktığında diğer her şeyin, bu döngünün parçaları ya da sonucu olarak var olduğunu kabul etmiş oluruz. Ölümü de böyle bir döngü içerisinde nereye konumlandırmak gerektiği muallâk. Lars von Trier, *Deccal* filminin giriş kısmında belki de şimdiye kadar çekilmiş en iyi ölüm sahnelerinden birine imza atmış. Açılış sahnesi, estetik ve sinematografik açıdan mükemmel olmasının yanı sıra ölümü de yaşam kadar bir döngü şeklinde göstermesi açısından oldukça ilginç bir yerde duruyor. Sahnedeki hareketin sadece sevişen anne-baba, çamaşır makinesi ve uykudan uyanan çocuk tarafından sağlandığını görüyoruz. Dürtüler, kirlilik ve yaşam temsili olarak hareketi sağlayan bu üç durum, sahnenin sonunda orgazm, arınmışlık ve ölüm temsili olarak hareketsizliğin bir parçası haline gelir. Yaşam

ve ölüm birer döngü olarak iç içe geçer. Giriş kısmından sonra 'isimsiz' anne karakterinin çocuğunun kaybının ardından yaşadığı post-travmatik stres bozukluğu sebebiyle bir ay kadar hastanede yattığını öğreniriz. Yeniden bilincine kavuştuğunda çocuğun kaybını bir suçluluk duygusuyla karşıladığını görürüz. Önce kendisini ihmalkârlıkla, daha sonra 'isimsiz' babayı, ailesini yalnız bırakmış olmakla suçlar. Bir terapist olan baba, hastanede geçirilen süre sonrasında annenin tedavisini üstlenir. Ölümün acısı anksiyete ile birlikte annenin bedeninde fiziksel bir niteliğe bürünür. Annenin yaşadığı acı fiziksel olmasına rağmen, bu acıya sebep olan korkuları maddesel bir düzlemde konumlandıramadığını görürüz. Korku piramidinde onu en çok korkutan şeyin ne olduğuna karar verememesinin bu konumlandırma probleminden kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Artan korku ve anksiyete ile birlikte anne karakteri kendisini ve kocasını hadım etmeye varan cinsel açıdan son derece agresif davranışlar geliştirir. Filmin sonuna doğru, geçmişe dönülen bir sahnede annenin sevişme sırasında çocuğu gördüğünü; fakat çocuğa bir tepki vermediğini görürüz. Bu sebeple, geliştirdiği bu cinsel agresif davranışları çocuğunun ölümünden duyduğu suçluluk yüzünden annenin kendisine verdiği bir ceza olarak algılamak ya da sevişme sırasındaki ihmali sonucu ortaya çıkan kaybını -film boyunca referans oluşturan mitik yapı ve sembolik göndermelerle desteklenen- "kadın'ın kötücüllüğüyle" rasyonelleştirerek üzerinde hissettiği suçluluk duygusunu bir nevi hafifletip bu duygudan arınmaya çalışması şeklinde okumak mümkün.

### Didar Karadağ

- (1) Kübler-Ross, E. (1997). On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families, *On the Fear of Death*. New York: Touchstone
- (2) Kübler-Ross, E. (1997). On Death and Dying: What the Dying Have to Teach Doctors, Nurses, Clergy and Their Own Families, *Attitudes Toward Death and Dying*. New York: Touchstone

## Akılca Denilen Birey Ölümü Arzuladığında Nietzsche, Mann ve Visconti'nin Şiirsel Sentezi: Venedik'te Ölüm

Nietzsche *Trajedinin Doğuşu*'nda Frigya Kralı Midas ile Silenus arasında geçen efsaneyi aktarır. At-insan karışımı, mitolojik bir karakter olan yaşlı bilge Silenus, Diyonisyen kültürün (yıkımın, esrikliğin ve duyguların, aklın ve Apollonyen harmoninin karşısına dikildiği kültür) sembol aktörlerinden biridir ve dönemin sanat eserlerinde sık sık karşımıza çıkar. Efsaneye göre uzun süren çabaların ve kovalamacanın ardından Silenus, sonunda bir gün Kral Midas'ın eline düşer ve sorguya çekilir. Midas, Silenus'a "nedir bu dünyadaki en arzulanabilir şey" diye sorar. Ne var ki Midas'ın alacağı cevap, hiç de arzuladığı cinsten değildir. Zira Silenus'un uzun bir kahkahanın ardından verdiği cevaba göre, bu dünyadaki en iyi şey hiç doğmamaktır, en iyi ikinci şey ise hemen, şu anda ölmektir! Elbette bu efsane de diğer birçok efsane gibi metaforların kalın duvarları arkasına hapsedilebilir ve bu sayede evlerden irak olması gereken "akıl dışı saçmalıklar" evlerden irak olarak kalırdı. Fakat ne Thomas Mann ne de Luchino Visconti, bu varoluşçu tınılarla bezeli efsaneyi incelenmemiş bıraktılar. Ve işte böyle oldu *Venedik'te Ölüm* (*Morte a Venezia*, 1971) doğar.



Filmin başkarakteri olan Gustav von Aschenbach, hem Thomas Mann'dan hem Luchino Visconti'den hem de Gustav Mahler'den (Visconti'nin Aschenbach'ı görünüş itibarıyla de Mahler'e epey bir benzettiğini söylemekte fayda var) parçalar taşıyan bir karakter. Film kısaca (geriye dönüşlerde de oldukça vurgulanan bir tema olan) Apollonyen ve Diyonisyen kültürlerin

çatışmasını içsel olarak deneyimleyen Aschenbach'ın ölümüne doğru akan alçalışının hikâyesi olarak algılanabilir. Tabi bu alçalış ahlaki yargılar taşımaktan ziyade, Güneş tanrısı Apollo'nun (Akılcılığın) etkisindeki bir sanatçının Diyonisos'a yani (içindeki) doğaya dönüşü olarak resmedilirse daha doğru olacaktır şüphesiz. Hatta aklın yaratıcı gücünü duygularınkiyle kıyasladığımızda, bu alçalma aslında bir aşma olarak bile görünebilir. Film boyunca Aschenbach'ı esir alan arzuların temsilinde kullanılan Diyonisyen figürler bu alçalma (aşma) ilerledikçe giderek kuvvetleniyorlar. Silenus ve Diyonisos, Aschenbach'ı içten fethedene kadar farklı kılıklarla Aschenbach'ın karşısına çıkıyorlar. Bu bazen berber kılığında oluyor bazen bir troubadour(1) bazen ise gemide rastladığı keçisakallı yaşlıca bir adam. Tabi Aschenbach'ın büyük bilinçsel değişimine kadar tüm bu elçiler büyük bir direniş ile karşılaşılıyor. Öyleyse Tazio'nun ortaya çıkışının Diyonisyen temarının hem filme hem de Aschenbach'ın kendisine nüfuz edişinde noktasal bir konumda olduğu söylenebilir. Nitekim filmin öyküsüne ister etik, isterse estetik açısından yaklaşalım, filmin başından sonuna doğru uzanan süreçte dönüm noktasının Tazio'nun ortaya çıkışını andırıyor (Burada şunu belirtmekte fayda var, Nietzsche estetik kültürlerin etik imaları olduğunu düşünüyor, yani yukarıda bahsedilen Diyonisyen kültürün nüfuzu aynı zamanda ahlaki anlamlar da taşıyor). Bu andan sonra Aschenbach akılcılığın etkisinden çıkararak giderek Diyonisyen kültürün etkisi altına giriyor. Aschenbach'ın, kızıl saçları, makyajı ve alaycı tavrıyla küçümsenen limandaki sefih ihtiyara dönüşmesi ise bu kültürün etkisinin ürpertici bir sembolü olarak akılda kalıyor. Aschenbach Silenus'un peşine takıldığında bize de efsaneyi hatırlamak düşüyor. Hiç doğmamak mümkün olmadığına göre, hemen ölmektir bu dünyada yapılacak en iyi şey!

## Le Charme Discret Du Suicide ya da İntiharn Gizemli Çekiciliği

*Yedinci Kıta*'da (*Der siebente Kontinent*, 1989) karşılaştığımız burjuva aile tablosu, ilk bakışta hem Diyonisyen temalar göz önüne alınarak yapılacak Nietzsche

okumalarına açık gözüküyor hem de, Haneke'nin deyimiyle, gelişmiş ülkelerdeki burjuvazinin yaşadığı psikolojik buhranlara ışık tutuyor. Filmin başından sonuna kadar devam eden ritmik yapıyla hayatın monotonlaşmasının sembolize edilmesi ve özellikle ikinci yarıda açığa çıkan yıkım teması, bir yönüyle kapitalist sistemin bireyi çarklarına dâhil edebilme yeteneğini sorgularken, diğer yönüyle de kökeni kapitalizmden çok daha gerilere götürülebilecek varoluşsal sorunları işaret ediyor. Burada kapitalizm ve burjuva kavramlarının vurgulanması sisteme Marksist bir eleştiri yapıldığı anlamı taşıyor elbette. Hedef alınana daha çok burjuvazinin edimlerinin altında belli belirsiz sezilen aklıcılık. Yani yırtılıp kanalizasyona gönderilen paraların finans kapitalizme değil rasyonel davranış kalıplarına bir saldırı olduğunu belirtmek gerekiyor(2). Diğer türlü bir okuma yapılabileceği gibi, bunun biraz zorlama kaçacağı da söylemekte fayda var. Aslına bakılırsa intihar genel olarak bireysel motivasyonları olan bir eylem olarak değerlendirildiği için, bu konu hakkında yapılacak toplumsal analizler (bireysel analizlerin aksine) bozulmuş tablolar ortaya çıkarma tehlikesi taşıyor.



Abbas Kiyarüstemi'nin hümanist tınılar taşıyan filmi *Kirazın Tadı* (*Tâ'm-e gîlâs*, 1997) tam da bu yüzden, bir yandan farklı ve zor bir işe giriştiği için ilgi çekici gözükürken, diğer yandan intihar hakkında tartışılmalı imalarda bulunuyor. Bu filmdeki gibi bir intiharı bireysel intiharı karşısına yerleştirmek doğru olmayacağı gibi mükemmel haliyle toplumsal motivasyonları olan bir intihar (burada toplumsal intihardan kasıt varoluşsal sebeplerden farklı bir motivasyona

işaret etmesi) olarak değerlendirmek de oldukça zor. Gerçi Badii büyük Odise'sinde ikinci konuşunu ikna etmek için bazı toplumsal sebepler öne sürerek yaşarsa insanlara kötülük edeceğini ve insanlara kötülük etmenin de büyük bir günah sayılacağını söylüyor; fakat bunu bireysel temaları tamamen etkisiz hale getiren bir sebep saymak ve "*Altruistik intihar*"(3) olarak değerlendirmek oldukça zor. En güvenli yorum Diyonisyen temaların *Kirazın Tadı*'nda diğer iki filme kıyasla oldukça az kullanıldığını söylemek olacaktır. Öyle ki Badii'nin çelişkili karakteri film boyunca intihar etmeye meyilli biri izlenimi vermekte güçlük çekiyor. Nitekim yumurta dokunduğu için omlet yemeyen Badii'yi, balıkların çırpınısını yarı-çılgnlık vaziyetinde seyreden Georg ile karşıtığımızda aradaki muazzam fark kendini hemen belli ediyor. Yine de tüm bu kararsızlıklar ve bir intiharı konu almasına rağmen varoluşçu temalardan uzak durması filmin zayıflıkları olarak görülmemeli. Açıkçası burada bir tercih söz konusu denilebilir. Varoluşçu bir çerçeveden bakmak ile daha hümanist bir çerçeveden bakmak arasındaki tercih (Thomas Mann dahi en büyük eserlerinden biri olan *Büyülü Dağ*'da alaya almak için niyetlendiği hümanist ve akılcı Settembrini karakteri ile giderek özdeşleşmemiş miydi?). Ne var ki bu tercih filmler arasında ciddi bir iletişimsizliğe de sebep oluyor. Yukarıdaki omlet örneği gibi bir karşılaştırma, kirazın tadının Badii'de yarattığı etki ile ailenin oldukça zengin olan son yemeği arasında yapıldığında bu iletişimsizlik görülebilir. O lezzetleri özleyecek olmak o an sofradakilerin aklının ucundan bile geçmez, oysa Badii anlamsızlığın o delirtici boşluğunun etkisinde büsbütün bir kopuş yaşamamıştır henüz ne doğadan ne de insanın kendisinden.

### Ölüm Arzusu ve Tanrı

İntiharın, modernizm ve sonrasında dönemin bireyini gittikçe daha yoğun bir şekilde meşgul etmesi, modernite tarafından bir kenara itilmiş olan metafizik ve kutsal olarak tabir edilen kurumları yeniden su yüzüne çıkardı. Şüphesiz bu –bazı istisnalar haricinde- basit bir nostaljinin ve geçmişe dönme isteğinin çok daha ötesinde olan bir

yardım çılgınlığını ifade ediyordu. Modern birey bu dünyanın anlamsızlığına ve absürtlüğüne bir şekilde kafa tutuyor, trajedisine katlanmaya çalışıyor. Ne var ki bu anlamsızlık, bu trajedi bir süre sonra katlanılmaz oluyor ve varoluşsal buhranın içine gömülen birey kurtuluşu ancak ölüme kaçmakta görüyordu. O halde din tüm bu anlamsızlığı, özünde daha doğru ve daha yüksek olduğu iddiasındaki farklı bir bilgi türüyle alaşağı edebilir miydi? Açıkçası böyle bir soruyu cevaplamak bu yazının sınırlarını fazlaca aşar, fakat hem *Yedinci Kıta* hem de *Kirazın Tadı*, bu tarz bir soru hakkında bazı imalarda bulunuyor. Örneğin daha önce altruistik intihar olarak değerlendirilmesinin mümkün fakat zor olduğunu belirttiğimiz Badii'nin karışık durumuna baktığımızda, bu tarz bir değerlendirmeye götürecektir diyologlardan birinde intiharın, kahramanın nezdinde dini açıdan, bırakın zorlaştırılmayı, meşrulaştırıldığını görüyoruz. Sıkça dindar olduğunu belirten Badii'nin eyleme geçmedeki kararlılığını azaltan etkenler din dışından (dünyevi) geliyor. Zaten Badii'ye büyük Odise'si sırasında en çok etki eden kişinin ikinci yolcu olan Afgan ilahiyatçı değil de Azeri tahnitçi olması yönetmenin intihara yaklaşımında dine kurtarıcı bir rol biçmediğini gösteriyor. Öte yandan din daha çok hayatın anlamsızlığına karşı tutunacak bir dal olarak görüldüğünden, *Yedinci Kıta* bu işlevi incelemek için daha uygun bir örnek olacaktır. Ne var ki Evi'nin akşam duaları haricinde, filmde ailenin dini ne kadar yoğun yaşadığı hakkında pek ipucu bulunmuyor. Sadece Evi'nin durumuna bakıp çıkarıp yapmak da şüphesiz yanlış olacağından *Yedinci Kıta* bu mevzuya dair *Kirazın Tadı*'nda olduğu gibi net bir tavır ortaya koymuyor.

## Sonuç

Haneke *Yedinci Kıta*'da karşımıza çıkan tablonun Almanya, Amerika ve Fransa gibi gelişmiş ülkelerin herhangi birinde yaşayan burjuva çekirdek ailelerine pek de uzak olmadığını söylüyor. İntiharı yukarıda bahsedildiği gibi daha kapsamlı bir boyuttan ele aldığı için, filmde sonra ailenin ölümünü daha maddi (babanın çok borçlu olması gibi) sebeplerle açıklamaya çalışanları pek hoş karşılamıyor. Gerçekten de ölümün

neden bu kadar arzulanabilir bir şey olduğu sorusunun yarattığı çıkmazlar bize Silenus'un bilgeliğine hayran olmaktan başka yapacak şey bırakmıyor. Zira ekonomik sıkıntıları aşmış ülkelerin orta sınıflarında görülen bu eğilim, gerçekten de insanın içinde gerçekten ölümü arzulayan bir parça olduğunu doğrular gibi. Thomas Mann'ın *Buddenbrooklar* ve *Büyük Dağ* adlı romanlarında işlenen burjuvazi ve ölüm arasındaki bu enteresan ilişki, yine bu bağlamda görülmeye değer. Tabii ölüm ve yıkıma duyulan arzu ve burjuva arasındaki ilişki sadece intiharla sınırlı da değil, işin bir de öteki yüzü var. Ölümçül Oyunlar'da (Funny Games, 1997) Haneke yine burjuva ile yıkım ilişkisini, bu sefer farklı bir çerçeveden, yani diğerlere yöneldiği haliyle izliyor. Muhtemelen burjuva çekirdek aile içerisinde çıkmış olan iki gencin, başka bir burjuva çekirdek aileye saldırması ve gençlerin gözünde ölümün, sözgelimi, yemek yemekten daha üst bir değer taşıması(4) yine yaşanan varoluşsal sıkıntılara işaret ediyor. Dolayısıyla sanat her yönüyle farkında olduğu bu ilginç temaya farklı anlayışlar getirmekte oldukça başarılı olsa da, bu anlayışlar sorunu çözmek yerine yeni çıkmazların görünmesine yardımcı oluyor. Görünen o ki Silenus'un kahkahası, bu çıkmazlar kafamızı meşgul ettikçe kulaklarımızda çınlayamaya devam edeceğe benziyor.

## Bariş Sağlam

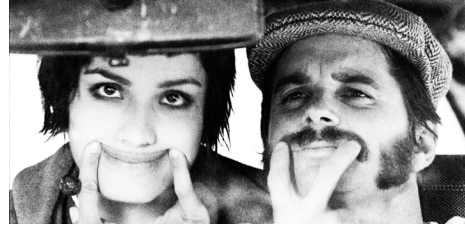
- (1) Fransa ve İtalya'da on bir ile on üçüncü yüzyıllar arasında saz şairi, âşık, ozan.
- (2) Haneke filmle ilgili bir röportaj sırasında, gözlemlediği kadarıyla seyircilerin en çok üzüldüğü iki sahnenin paraların yırtılıp atıldığı sahne ile balıkların can çekiştiği sahne olduğunu söylüyor. Ve Evi'nin ölümünün dahi paraların atılması kadar etkili olmadığını ekliyor.
- (3) Durkheim'ın *Le Suicide* adlı kitabında tanımladığı dört intihar türünden biri, toplum yararına kendini feda etmek. Savaşta yapılan fedakârlıklar buna örnek olarak gösterilebilir.
- (4) Burada yine Visconti tarafından filmi çekilen Albert Camus'un *Yabancı* adlı romanında annesinin ölümüne dahi üzülmeyen Mersault'yu akıllara geliyor.

İnsanlığın geçmişte ve bugünde en büyük isteği ve arayışı şüphesiz sonsuz bir yaşamdır. Bu nedenle simya hem Orta Çağ'ın hem de modern dünyanın en merak edilen gizemlerinden biri olmuştur. Simyagerlerin kimya bilimine yaptığı katkı bir yana, ölümsüzlük getirdiğine inanılan felsefe taşı, panacea (ölümsüzlük iksiri) ya da aqua vitae (hayat suyu) günümüz popüler kültürüne ve sinemaya çokça konu olmuştur. Bilinen en ünlü ölümsüzlük ise felsefe taşının mucidi simyacı Nicolas Flamel ve eşidir. Efsaneye göre Flamel 15.yüzyılda doğmuş bir Fransız'dır ve hayatını tüm simyacılar gibi maddeleri altına dönüştürmeye ve ölümsüzlük arayışına adanmıştır. Kendisinin çeşitli yüzyıllarda Avrupa'nın farklı şehirlerinde görüldüğü ve açılan mezarının boş olduğu iddia edilir. Flamel'in hikâyesinin konu edildiği en önemli yapımlar *Harry Potter ve Felsefe Taşı* (*Harry Potter and the Sorcerer's Stone, 2001*) olmakla beraber son filmlere doğru ölümsüzlük Harry Potter serisinin en önemli temalarından biri olur. Lord Voldemort gibi ölümsüzlüğü arayan kötü bir karaktere sahip bu seri gibi; yapılan bazı filmlerde ölümsüzlük, sadece tanrının sahip olduğuna inanılan sonsuz bir güç olarak betimlenmemiştir; ölümsüzlük bazen sonsuz bir boşluk ve bir ölememe hali olarak karşımıza çıkar.

### Ölümlü Yaşam Arasında

Anne Rice'in 1976 tarihli romanından uyarlanan ve Neil Jordan'ın yönetmenlik koltuğuna oturduğu *Vampirle Görüşme* (*Interview with the Vampire, 1994*) filminde Vampir Louis kendisine verilen sonsuz yaşamı betimlemek için yaşamla ölüm arasında tanımını kullanır. Bir vampir olarak hayata geri dönmesine ise karanlık doğum der. Karanlık doğumdan önceki hayatı 1700lü yıllarda çiftlik sahibi zengin bir adam olarak geçerken eşi ve çocuğunun ölümlüyle hayattan vazgeçen, her gün intihar etmeyi düşünen bir adama dönüşür. Vampir Lestat'ın onu ısırmasıyla gelen ölümsüzlük ise Louis'e sonu olmayan bir boşluk ve acılarıyla yaşaması gereken, bitemeyen bir hayat vermiştir. Louis'e

göre vampir olarak yaşamak ya da ölmek mümkün değildir; çünkü Louis içinde hala insani duygular taşır. Ama ölümsüz bir dünyada mutluluğu arayarak yaşamak sadece ölememe halini daha da çekilmez kılacaktır. Bu durum ise onu ölüm kavramını sorgulamaya iter. Lestat'ı onu cehenneme mahkûm ettiği için suçlar; fakat cehennem gerçekten var mıdır?



Yönetmenliğini Goran Dukic'in yaptığı bağımsız bir film olan *Bilek Kesenler: Bir Aşk Hikâyesi* (*Wristcutters: A Love Story, 2006*) tam olarak böyle bir sorunun cevabını aramak için yapılmış fantastik bir komedi olarak çıkıyor karşımıza. Yirmili yaşlarında genç bir adam olan Zia, sevgilisi Desiree ile yaşadığı sorunlar sebebiyle intihar eder; fakat herhangi bir mitte ya da ilahi dinlerde anlatılan anlamda bir cehenneme uyanmaz. Zia, sadece intihar etmiş kişilerin geldiği ölüm sonrası bir yaşama uyanmıştır. Gerçek dünyadan çok da farklı görünmeyen bir dünyadır burası; kimsenin gülümsememesi dışında. Bu dünya da ölümsüzlük gibi ölüm ve yaşam arasındadır; sonsuz bir boşluktur. Tıpkı vampirlerin dünyasındaki gibi, intihar edenlerin dünyasında da mutluluğa yer yoktur. Zira bu dünya daha önce mutsuz olup intihar ettikleri dünyadan daha sıradan ve boştur. Diğer hayatından neredeyse hiçbir şey değişmeyen Zia, intihar etmiş diğer insanlarla tanışır. Arkadaş olduğu Eugene ve Mikal ile intihar ettiğini öğrendiği sevgilisini aramak için bir yolculuğa çıkarlar. Mikal'in arayışı ise izleyicinin filme bakış açısını değiştirecek niteliktedir. Mikal aşırı doz eroin sebebiyle ölmüştür; fakat bunu intihar etmek amacıyla yapmadığını iddia eder. Filmde betimlenen bu olağanüstü dünyanın yetkililerini bulup onlardan bu yanlış

düzeltilmelerini istemek için Zia ve Eugene'e katılır.

### Tanrının Varlığını Sorgulamak

Ölüm, ölümsüzlük ve ölememe halinden bahsedildiğinde tanrı olgusunu sorgulamak kaçınılmaz olur. Zira dünyadaki en yaygın inanç, farklı isimlere ve öğretilere sahip olsa da, insanüstü bir yaratıcının varlığıdır. İnsandan daha güçlü olan bu varlık yaşam ve ölümün kaynağı olarak kabul edilir. Ölümsüzlüğün kaynağını arayan simyacılar, ölüm ve öldürmenin kaynağını arayan Louis ya da yaşamın kaynağını arayan Mikal için tanrının varoluşunu sorgulamak onları arayışlarında bir adım öteye taşıyacaktır. Mikal'ın intihar edenlerin dünyasında yetkili birilerini araması, film boyunca diğer karakterleri de yetkili kişilerin var olup olmadığı konusunu sorgulamaya iter. Bir kısmı böyle bir ya da bir kaç yöneticiye inanmazken, Mikal inancını hikâye boyunca hiç yitirmemiştir. Yine de ne filmdeki karakterlerin ne de insanlığın kafasındaki soru işaretleri hiçbir zaman kesin bir noktaya dönüşmez. Yöneticilerin beyaz kıyafetler giymesi ise bu kavramın bir yaratıcıya atıfta bulunduğuun eğlenceli bir kanıtıdır.

Vampir Lestat için durum her iki filmdeki karakterlerden de farklıdır. Lestat için sonsuz yaşam ne bir boşluk ne de ölememe halidir; onun için bu güç tanrının gücüne sahip olmak, bir anlamda tanrı olmaktır. 'Tanrı öldürür' der Louis'e, 'seçmeden öldürür; vampirler gibi'. Louis'in aksine ölümsüzlük onun tutkusunun en güçlü kaynağıdır. Küçük Claudia'yı da kendi arzuları doğrultusunda şekillendirmeye çalışsa da ölümsüzlük Claudia'yı sonsuza dek bir çocuk bedeninin içine hapseder. Tam bu noktada ölümsüzlük onun için bir büyüyememe ve tabii ki ölememe sorununa dönüşmüştür. Daha sonra Louis ve küçük vampir Claudia için Paris'e gelmek başta kafalarındaki tüm soruların cevaplanacağı anlamına gelmiştir. Dünyadaki en yaşlı vampir olan Armand'a kötülüğün kaynağını sorarlar. Ölümsüzlük için öldüren vampirler midir; yoksa tanrı ve şeytan var mıdır? Armand bu konu hakkında bir şey bilmediğini söyler

fakat belki de dünya üzerinde kalan tek kötülük budur; ölmek için katil olmak. Bu sahnelerin yeraltında geçmesi ise ayrıca ironiktir; zira Mısır ve Yunan mitolojilerinde yeraltı ölümdür. Louis ise bütün bu diyalogdan tanrının gerçekten olmayabileceği sonucuna varır. Bu çıkarım onun ölememe halini daha da dayanılmaz kılar.

### Hayat Arayışı

Tanrının varoluşunu ölümler ilişkilendirip bu bağlamda sorgulama eğilimi her iki filmin de özelliklerinden biridir ve bu durumun ölememe halinin içindeki hayat arayışı olduğu düşünülebilir. Çünkü ölememek, ne yaşamak ne de ölmektir. Bu nedenle *Bilek Kesenler* dünyasındaki ölümler intiharı ikinci kez düşünürler. Ama bu eylem onları sadece daha büyük ve daha sonsuz bir boşluğa sürükleyecektir; yine ölemeyeceklerdir. Ölememenin yanında ölüm çoğu karakter için bir kaçış yoludur ama bazıları da ölümsüzlüğün içinde hayatı kovalarlar. Aynı nedenden dolayı Mikal hatalı ölümlerin düzeltilmesi için gereken her şeyi yapar. Benzer şekilde, Louis içindeki insanlara ait duyguları Claudia'nın ölümüne kadar saklamayı başarır. Bu duygular ona sonsuz yalnızlığında yaşama dair bir umut olur. Ölememe durumunun boşluğunu vurgulayan diğer bir bölüm ise *Vampirle Görüşme*'de Louis ile röportaj yapan muhabirin bir vampire dönüşmeyi istediği sahnedir. Louis'in hayat öyküsünü dinledikten sonra bile ölümsüzlüğü isteyen muhabire 'hikâyemi dinlememişsin' der Louis. Oysa ki ölememenin verdiği acıyı, yaşam için öldürme gerekliliğini, sonsuza kadar sürecek olan yalnızlığını ve bu yalnızlıktan doğan anlamsızlığı tüm röportaj sırasında defalarca anlatmıştır. Filmin bittiği yer ise bize tam olarak Louis'in vermeye çalıştığı mesajları hissettirmeyi hedefler. Bütün boşluk hissi ve hayatın aynı şekilde devam edeceği gerçeğiyle, yeniden dirilen Lestat, ölümsüzlüğün sembolü olarak arabayla uzaklaşır. *Bilek Kesenler* ise tam tersi bir hisle son bulur; Mikal ve Zia arada kalmışlıklarından kurtarılıp yeniden ölmek üzere hayatlarına geri dönerler.

**Deniz Şenliler**

# Dünya Belgesel Klasikleri Programı

*Mondays @ 17:00, Mithat Alam Film Center, Boğaziçi University*

## **30.09.2013: Documentary as Ethnographic Spectacle**

- Nanook of the North (USA/1922, Robert Flaherty, 69')
- Grass: a Nation's Battle for Life (USA/1925, Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack, Marguerite Harrison, 71')

## **7.10.2013: Documentary as City Symphonies**

- Rain (The Netherlands/1929, Joris Ivens, 14')
- Berlin: Symphony of a Great City (Germany/1927, Walther Ruttmann, 62')
- The Man with a Movie Camera (Soviet Union/1929, Dziga Vertov, 68')
- About Nice (France/1930, Jean Vigo, 25')

## **21.10.2013: Documentary as Propaganda**

- Drifters (Britain/1929, John Grierson, 49')
- Song of Ceylon (Britain/1934, Basil Wright, 39')
- Night Mail (Britain/1936, Harry Watt & Basil Wright, 25')
- Triumph of the Will (Germany/1935, Leni Riefenstahl, 105')

## **4.11.2013: The Voice of Documentary**

- Land Without Bread (Spain/1932, Luis Buñuel, 27')
- The Plow that Broke the Plains (USA/1936, Pare Lorentz, 25')
- Prelude to War (USA/1943, Frank Capra, 53')
- Blood of the Beasts (France/1949, Georges Franju, 22')
- Night & Fog (France/1955, Alain Resnais, 30')

## **11.11.2013: Documentary as Observation**

- O Dreamland (Britain/1953, Lindsay Anderson, 12')
- Primary (USA/1960, Drew Associates, 53')
- Don't Look Back (USA/1967, D.A. Pennebaker, 96')

## **18.11.2013: Documentary as Participation**

- Chronicle of a Summer (France/1960, Jean Rouch & Edgar Morin, 91')
- The Lovely May (France/1962, Chris Marker & Pierre Lhomme, 124')

## **25.11.2013: Documentary Ethics / Mock-docs**

- Ticut Follies (USA/1967, Frederick Wiseman, 84')
- David Holzman's Diary (USA/1967, Jim McBride, 74')

## **2.12.2013: Documentary as Post-modern History**

- In the Year of the Pig (USA/1969, Emile de Antonio, 103')
- The Atomic Café (USA/1982, Jayne Loader, Kevin Rafferty, Pierce Rafferty, 92')

## **9.12.2013: Documentary as Advocacy**

- Harlan County, USA (USA/1976, Barbara Kopple, 104')
- Roger and Me (USA/1989, Michael Moore, 91')

## **16.12.2013: Documentary as Construction**

- Reassemblage (USA/1982, Trinh T. Minh-ha, 40')
- Far From Poland (USA/1984, Jill Godmilow, 106')

## **23.12.2013: Documentary as Performance**

- Tongues Untied (USA/1989, Marlon Riggs, 55')
- Kroppin Min/My Body (Norway/2002, Margreth Olin, 26')
- The Gleaners and I (France/2000, Agnes Varda, 82')

## **6.01.2014: Documentary as Essay**

- Sunless (France/1982, Chris Marker, 103')
- Lumumba: Death of a Prophet (France/Switzerland/Germany/1992, Raoul Peck, 69')

Organized by FA498 Documentary Cinema/Can Candan. Screenings are free and open to the public. All films are in English or with English subtitles.



## Filmekimi Filmleri

### Mavi En Sıcak Renktir

sinefil

*"Birbirimize rastladık, otomobil kazası gibi bir olay bu, insana otomobil çarptı mı, yoluna devam edemez. Şimdi iyileşene kadar birlikte olmak zorundayız. Sonra yolumuza devam edeceğiz."*  
Sevgi Soysal (Yenişehir'de Bir Öğle Vakti)

Yönetmenliğini Abdellatif Kechiche'nin yaptığı, Julie Maroh'un çizgi romanını "Blue Angel"dan uyarlanan ve Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne layık görülen *Mavi En Sıcak Renktir* (*La vie d'Adele*, 2013) bu sene Filmekimi'nde heyecanla beklediğimiz filmler arasındaydı. Hikâyesi ile izleyiciyi etkileyen '*Mavi En Sıcak Renktir*'in aktrisleri başarılı performanslarıyla Adele Exarchopoulos ve Léa Seydoux da ödüle layık görüldü. Oyuncular, başkanlığını Steven Spielberg'in üstlendiği jüriyi o kadar etkilemiş olmalılar ki genellikle bir kişiye verilen ödül bu sene iki oyuncuya birden verildi. Bu ödüllerin haberi sinefillerde büyük bir beklenti oluşturdu ve bilet bulmanın zor olduğu Filmekimi'nde şans eseri bulunan bir bilet ile Atlas Sineması'nda yerlerimizi aldık.

Üç saat boyunca filmin orijinal isminden de anlaşılacağı üzere Adele'in hayatının bir kısmına, aşık oluşuna, lezbiyen bir çiftin hikâyesine tanık olduk. Bir kısmına demek ne kadar doğru olur bilemiyorum, çünkü filmin başından sonuna kadar Adele hatalarıyla beraber an be an büyüyor. Film başlarken otobüse yetişmeye başlayan Adele ile caddede tek başına yürürken bıraktığımız Adele birbiriyle iç içe lakin farklı kişiler. Bu bağlamda hikâye içerisindeki zaman algısını kaybedebiliyorsunuz

çoğu yerde. Belli sembollerle Adele'in hayatının farklı kısımlarına geçtiğini anlıyorsunuz ama büyüme sancıları ile geçen o zaman dilimi süre bakımından kısa, manevi tarafı ile düşünüldüğünde ise uzun olduğunu hissedebiliyorsunuz. Adele'in evden çıkarken filmin başlamasını iyi bir sembol olarak değerlendirebiliriz. Çoğumuz dış dünya ile olan ilişkimizi okul üzerinden kurarız, aileden uzaklaşıp dış dünyayı tanımaya çalışmakla başlar çatışmalarımız. Geriye dönülmesi zor bir adımdır aile kabuğunun dışına çıkmak. Onlardan bağımsız bir birey olduğunuzu anladıktan sonra o algıyı yok etmek imkânsıza yakın bir şeydir. Bu noktada ergen karakterimizin varoluş sıkıntısını izlediğimizi öne sürebiliriz.

Film izlerken genellikle seyirci koltuğunda gözlemci olarak başlarız ve bu böyle devam eder. Bazı yönetmenler sizi hikâyenin içine çekmeyi amaçlar ve başarıyor; bazıları ise sürekli size film izlerken filmin dışında olduğunuzu hatırlatır. '*Mavi En Sıcak Renktir*'de ise kurgunun içine giriyoruz ve bizler de filme dâhil oluyoruz. Sıradan bir kadın olan Adele'in ailesiyle geçirdiği vakitlerde sofrada yerimizi alıyoruz, okula gittiğinde sanki arka sırasındaki öğrenci gibiyiz. Ve filmin en cesur sahneleri olan sevişme sahnelerinde onları gözetliyor gibi hissediyoruz. Aşkı ve tutkuyu anlatırken taviz vermiyor ve gerçekçiliği, sadeliğiyle iyi bir eşcinsel sinema örneği olarak sinema tarihinde yerini alıyor. Bu sahneler o kadar doğal ve o kadar olayın akışına katkı sağlıyor ki bu sahnelerin gereksiz ve uzun olduğunu söylemek doğru bir argüman olmuyor.

Aşk tek vücut olmaktır neticede. Tek vücut olabildiği için birbirlerinden kopuşları yeri doldurulamayacak bir boşluk yaratıyor iki karakterimizde de. Ne kadar Emma, “Sen benim zayıf noktamsın.” dese de hayatına devam ediyor, Adele ise uzun süre bu özlem içerisinde kayboluyor ve kendini avutmaya çalışıyor. Kechiche belli ki omuz kamerasını bu doğallığı bozmadan kullanmayı başarıyor. Bir an bile onu gözlemlemekten vazgeçmiyoruz. Belki de filmden çıktıktan sonra çoğu izleyiciye ne anımsadıkları sorulduğunda gözlerinin önüne Adele’in yüzü gelebilir. Yakın çekimlerin filmin akışına bolca yerleştirildiğine bu bile bir kanıt olabilir aslında. Yemek yerken, uyurken, ağlarken o kadar yakınındayız ki bu bazen rahatsız edici bile olabilir.

#### Ve her şeyin sonuna geldiğinde...

Adele filmin başından sonuna kadar kendi kimliğini, aklıdaki soruların cevaplarını bulmaya çalışıyor. Cinsel yönelimini, kendi iç çatışmasını izliyoruz. Bedenindeki arzuların peşinden gidiyor ve bir erkekle beraber olmaya çalışıyor. Mutlu olmayacağını daha yolda giderken mavi saçlı bir kadınla karşılaşmasından anlıyoruz aslında. Tutkulu rüyaların, hissi bir sevişmenin ardından yüzleşme vakti geliyor. Adele, eşcinsel kimliğini keşfetmeye çalışırken etrafından kabul görmek uğruna kendini inkâr etmeye başlıyor. Bu Adele’de uzun zaman devam ediyor ve aslında Adele’in bundan hiçbir zaman kurtulmadığını söylemek hiç de yanlış olmaz. Filmin en iyi sahnelerinden biri olarak değerlendirilebilecek bir sahne olan Adele’in Emma’yı takip ettiği o yolda, Adele’in kendi çizgisinden çıkıp ardında bir şeyleri bıraktığını hissedebiliyoruz. Okulda lezbiyen oluşuna dair insanların onu korkunç bir şekilde ötekileştirdiğini gördüğümüzde Emma’nın mavi saçlarıyla onu sokağın köşesinde beklediğini görüyoruz. Emma sanki o dinginliği ve olgunluğu ile Adele bir huzur vaat ediyor ve Adele bunun peşinden sorgusuzca yürüyüp gidiyor. Arkadaşlarının ona seslenişlerini bile duymuyor. Bu yüzden belki de Emma ile tanışmaya başladığında Adele’in değiştiği yanlışına düşünüyoruz ama olayların özünde Adele yine Emma’yı ailesine sevgilisi olarak tanıtmıyor, okuldaki arkadaşlarını ise Emma ile

tanıştıktan sonra film içerisinde görmüyoruz.

Emma ile yaşamaya başladıktan sonra Adele dair gözlemlediğimiz tek şey iş arkadaşları oluyor ki onlarla da arasına mesafe koymayı başarıyor. Etrafına Emma ile bir duvar örüyor. Yalnızlığa ve o hüznü yakınlığının bununla doyumuna ulaşabileceğini düşünüyor. Ama çoğu ilişkideki o sevginin durağan bir noktaya ulaşmış, tutkuyu yitirdiği bir an geliyor ve Adele kendini yine o duvarın dışına atıyor. Ve bundan sonra Adele’in yalnızlığına ve çaresizliğine tanık oluyoruz. Kechiche’nin tüm aşamalarını gösterdiği ilişkinin sonuna geliyoruz. Filmin artık bir başka bölümüne geçtiğini filmin içerisine yerleştirilmiş sembollerle anlıyorsunuz. Mavi saçlar artık sarı olmuş, Adele ve Emma birbirlerine artık aynı gözle bakmaz aralarındaki tutku kaybolmuş... Ve tek sebebi olmasa bile görünürdeki sebep olan Adele’in Emma’yı aldatmasıyla iki karakterimiz kopuş noktasına geliyor. İzleyici asıl sebebin aldatma oluşuna inanamıyor bu noktada. İki oyuncu da ayrılış sahnelerindeki muhteşem performanslarıyla bizleri etkilemeyi başarıyor. Tutkuyla birbirine tutunan iki bedeninin ayrılışının böyle yıkıcı olmasına şaşırıyoruz. Emma kendi dünyasından Adele’i dışarı atıyor. Adele’den geriye sadece izleri ve hissettirdikleri kalıyor. Daha sonra bulduklarında da Emma’nın Adele’den niye vazgeçtiğini tam olarak anlayamıyorsunuz. Seninle olduğu gibi olmuyor derken Adele’in dokunuşlarını reddediyor. Ve artık son kısma geldiğimizde son bir kez yan yana görüyoruz Emma ve Adele’i. Emma’nın sergisine gittiğinde Adele etrafa boş gözlerle bakıyor artık. Neyi neden kaybettiğini anlamayarak, bunun bile artık bir öneminin kalmadığını anlayarak. Bir resim çerçevesinde kendiyi karşılaşıp, yabancılaşmasını gözlüyoruz belki de. Tüm geri dönüş ihtimallerinin bittiği bir anda Adele’i ıssız bir yolda daha dingin yürürken bırakıyoruz.

Filmin hüzünlü bir sonu olduğunu inkâr edemezken içimizde bir başka duygunun canlandığını hissedebiliriz belki de. O yolda tek başına yürürken gördüğüm kadın başka bir yolda yürüyen ve bu başka bir yol ihtimalini kabul etmiş bir kadın sadece.

**Berna Naldemirci**

İstedüğümüz kadar geleceğe dair planlar yapalım ya da yalnızca ileriye bakalım, geçmişimizi söylemeyiz ya da değiştiremeyiz. Attığımız her adımda minik zerrecikleriyle de olsa kendini hissettirir, bugünüme ve yarınımıza nüfuz eder. Asghar Farhadi'nin son filmi *Geçmiş* (*Le Passé*, 2013)'te de geçmişleriyle boğuşan, farkında olmasalar da geçmişe dair takıntılarından, pişmanlıklarından dolayı hatalar yapan karakterlerle birlikteyiz. Üstelik bu hatalar yalnızca kendi hayatlarına değil çevrelerindeki insanların, ailelerinin de dünyasına da etki ediyor.

## Bir Ayrılık Daha...

Asghar Farhadi bir önceki filmi *Bir Ayrılık* (*Jodaeiye Nader az Simin*, 2011)'ta olduğu gibi *Geçmiş*'te de hikâyesini bir çiftin ayrılığıyla açıyor. Ahmad birlikte olduğu Marie ve onun önceki bir ilişkisinden sahip olduğu iki çocuğunu terk edip memleketi İran'a dönmüştür. Boşanmalarıyla ilgili yasal işlemlerin gerçekleşmesi için geri döner. Bu sırada Marie ise Samir ile bir ilişkiye başlamıştır ve birlikte yaşamaktadırlar. Hikâyenin giriş kısmından sonrası ise gördüğümüzden biraz daha karmaşık. *Bir Ayrılık*'ta da olduğu gibi Farhadi öyküsünün gödişatını adım adım, karakterlerle birlikte öğrendiğimiz küçük ayrıntılarla belirliyor.



Ahmad filmin büyük bölümünde sorunları çözmeye çalışan, ancak olaylara müdahale edemeyen karakter olarak seyirciyi temsil ediyor. O da bizim gibi neler olup bittiğini anlamaya çalışıyor. Dakikalar ilerledikçe biz de hem Ahmad'ı daha iyi tanıyoruz hem de bol karakterli ve başta biraz karışık gelen ilişkiler yumağını çözmeye başlıyoruz. Farhadi önceki filmlerinde olduğu gibi yarattığı sağlam karakterler sayesinde

hikâyesini tökezlemeden ilerletiyor ve her bir karakteri ile seyirciyi yeni bir şeyler anlatmayı başarıyor. Farhadi'nin tümüyle iyi ya da kötü bir tane bile karakteri yok. Her biri hatalarıyla ve kusurlarıyla tam anlamıyla "gerçek". Biz de seyirci olarak ne herhangi birine tümenden hak verebiliyoruz ne de birini suçlayabiliyoruz. Yaşanan olaylar ve yapılan hataların her birinde karakterler kendi dünyaları içinde suçsuz. Kendisiyle en çok empati kurduğumuz karakter Ahmad'ın bile hatalar yaptığını gördüğümüzde Farhadi'nin yüzümüze tuttuğu aynayı fark etmiş oluyoruz aslında.

*Geçmiş*, Farhadi'nin senaryo konusundaki ustalığını bir kez daha kanıtıyor. Filmde gördüğümüz hiçbir ayrıntı, karakterlerin ağzından çıkan tek bir kelime bile boşuna değil. Şahit olduğumuz her gelişmenin, her diyalogun hikâye içinde önemli bir etkisi ve yeri var; bu da filmin her saniyesini gerekli ve tatmin edici kulan önemli bir etken. Farhadi bir an için bile şu an neden buradayız, bu karakterin burada ne işi var diye sordurmuyor bize. Harika performanslarıyla oyuncularından da destek alıyor. Karakterlerin gerçekliği Bérénice Bejo, Tahar Rahim ve Ali Mosaffa başta olmak üzere tüm oyuncuların katkısıyla perdeye eksiksiz yansıyor –çocuk oyuncuların performansı da ayrıca etkileyici. Bu da Farhadi'nin oyuncu yönetimi konusunda da ne kadar başarılı olduğunu gösteriyor.

Film, hikâye yapısı ve yarattığı hissiyatla yönetmenin önceki filmlerini hayli anımsatıyor. Hatta filmin sonunda bıraktığı tadın aynı olduğunu hissediyorsunuz. Ancak bu, Farhadi'nin kendini tekrarladığını, yeni bir şey üretmediğini gösteren bir gerçek değil. Tam aksine yönetmenin neyi iyi yapabildiğinin farkında olarak her seferinde aynı lezzeti yakalayabilmesi hep bir sonraki filmi için sabırsızlanmamızı sağlıyor. *Geçmiş*, kusursuz senaryosu ve yaptıkları, söyledikleri, hissettikleri her şeyle "gerçek" olan karakterleriyle bu yıl Filmekimi'nde gördüğümüz en iyi filmlerden birisi. Farhadi önceki filmlerinde iyi yaptığı her şeyi tekrar yerine getirmeyi başarıyor. Bıraktığı tat ve yapısal benzerliği nedeniyle *Bir Ayrılık*'la kıyaslanmaya açık olsa da, hiçbir yönüyle ondan geri kalmıyor.

Serhad Mutlu

Llewyn Davis'in yaşadığı ve filmin büyük çoğunluğunun geçtiği The Greenwich Village, folk müziğin, Bob Dylan gibi, en harika insanların yetiştiği yer olmasına rağmen bizim filmde izlediğimiz andaki The Greenwich Village henüz bu zamanlarını yaşamamaktadır. Filmde gördüğümüz birçok folk müzik yapan insan, geçimini müzikten sağlıyor ve bu isten çok para kazanıyor gibi gözüküyor. Llewyn Davis gibi diğerleri de bazı küçük barlarda çıkıp şarkı söylüyor ve şüphesiz ki bu işi çok sevdikleri için yapıyorlar.

Film Llewyn Davis'in sahnede şarkı söylemesiyle başlıyor. Şarkının çok güzel olması, Llewyn'in şarkıyı çok güzel söylemesi, sahnenin bize sinematografik olarak güzel bir anı sunuyor olması gibi birçok sebepten ötürü Llewyn Davis hakkında varılan ilk kanı çoğu seyirci için çok başarılı bir müzisyen olduğu yönünde.

Birçok seyirci Llewyn Davis'in Dave Van Rock ile arasındaki benzerliklerin farkında. Van Rock o dönemde The Greenwich Village'daki folk müzik yapanlardan biri. Elijah Wald film için o dönemle alakalı hazırladığı yazıda Coenlerin, Dave Van Rock'ın hayatıyla alakalı bazı bölümleri dönemi çok iyi yansıttığı için kullanmış olabileceklerini söylüyor.[1] *Sen Şarkılarını Söyle* (Inside Llewyn Davis, 2013), Van Rock'ın biyografisi değil elbette. Ancak Llewyn'in nasıl şartlar altında yaşadığını anlamak adına Van Rock'ın hayatına ve onun dönemle alakalı hatırladıklarına önem vermek çok yerinde olur. Yoksa tabii ki izlediğimiz şey bir dönem belgeseli değil, tam olarak bir karakter filmi.

Llewyn'in hayatının bir haftasını izlediğimiz bu filmde aile ilişkilerini, arkadaşlık ilişkilerini ve tabii ki müzik hayatını değerlendirme fırsatı buluyoruz. Llewyn müzisyenlik dışında bir kılığa giremeyen bir karakter. Yalnızca müzik yaparken gözünde ışığı görebiliyoruz, yalnızca müzik söz konusu olduğunda ne yaptığının farkında olan biri gibi gözüküyor ve yalnızca müzikte "başarı" gösterebiliyor. Ailesiyle çok yakın ilişkiler kurmayan biri; geçmişten gelen bir sorunu olduğundan değil bu, yalnızca ölümü bekleyen babasıyla ve "hayat dolu" ablasıyla

vakit geçirmek istemiyor. Arkadaşları olarak gördüğümüz Jim ve Jean de kendisiyle pek bir şey paylaşıyor gibi değiller. Gorfein ailesi ise müziğe değer vermeyi marifet bilen insanlar olarak varlar Llewyn'in hayatında. Llewyn'in ise bunları kendine dert edermiş gibi bir hali hiç yok. O, bu insanları daha iyi, daha çok müzik ve en önemlisi istediği müziği yapma isteği ve çabası yolunda rast geldiği ve mümkünse maddi anlamda yardım alabileceği kimseler olarak görüyor sanki. Bu durum Llewyn'in duygusuz, taş kalpli, umursamaz biri olduğu anlamına gelmiyor elbette.

Llewyn'de gördüğümüz tüm bu donuk bakışların, ifadesizliğin, ne yapacağını bilememenin, hatta belki mutsuzluğun sebebinin bir anlamda müzikal partnerinin ani intiharıyla alakalı olabileceği akla geliyor. Bu partneri yani Mike'ı tanımış olan herkes ondan büyük bir sevgi ve özlemle bahsediyor. Bazen, onun varlığı Llewyn'in sevimsizliklerini kapatıyordu da şimdi o olmayınca Llewyn tüm çıplaklığıyla ortaya çıkıyormuş gibi bir izlenim ediniyoruz. Özellikle Jean'le Llewyn'in diyaloglarında bu rahatlıkla görülebilir. Bu ölümün Llewyn'in üzerinde en az diğer insanlar üzerindeki kadar bir etkisi var. Bu konuyu kendi isteğiyle hiç açmıyor ve açılırsa da onun yerini dolduramadığı izlenimini edinmiyor, bir başka deyişle şarkıda onun bölümünü kimsenin söylemesini istemiyor. Buna rağmen filmdeki neredeyse tüm müzik otoriteleri ona bir partner bulması gerektiğini söylüyor.

İçinde bulunulan dönem de dahil olmak üzere tüm bunlar göz önüne alındığında Llewyn Davis'in durumu pek de iyi değil. Müzik yapmaya saplanıp kalmış durumda. Bir kanepeden diğerine sürükleniyor, soğukta giyecek bir montu olmadığı için iliklerine kadar üşüyor, çorapları ıslanıyor; tüm bunlara çözüm olabilecek parası yok, çünkü müzikten para kazanamıyor. Bu ruh hali filmde o kadar başarılı bir şekilde yansıtılmış ki. Bu tabii ki sinematografi ve ışık kullanımı olarak ne kadar başarılı bir film olduğunu gösteriyor. Filmde neredeyse hiç güneşi göremiyoruz, sürekli kara bulutlar var, hava çok soğuk. Sinematograf olarak farklı biriyle çalışan Coenler yine çok doğru bir seçimmişler.

Sonunda çevresinden yeterli takdiri

ve desteği alamadığı için kendini göstermeye Chicago'ya gidiyor. Yolda birlikte gittiği Ronald karakteri bir Coenler filmi izlediğimizi hatırlatır gibi. Ronald'da Coenlerin sevdiği türden çok konuşan, her konuda fikri olan bir karakteri görüyoruz. Bu iki karakterin bu yolculukla karşılaşması Ronald'ın jazz müzik yapan biri olmasıyla da ayrı bir önem taşıyor. Bir tarafta jazz müzik temsilcisini görürken bir tarafta onun tahtını sallama yolunda olan folk müzik temsilcisi görüyoruz; bu da filmdeki hoş ayrıntılardan biri. Llewyn'in gerçekten yetenekli olup olmadığı ya da bu yeteneğin hak ettiği saygıyı görüp görmeyeceği sorularına filmde cevap bulamıyoruz. Llewyn bir ara müziği bırakıp denizciliğe dönmeyi bile düşünüyor ama onda da sonuca ulaşmıyor. Ama şunu unutmamak lazım ki Llewyn sadece ya da öylesine var olmak (filmde "just exist" olarak geçiyor) kavramıyla problemi olan bir karakter. Muhtemelen onun gözünde onu sadece müzik tatmin edebilir ve müzik konusunda da biraz katı bir tutumu var. Tek ve "tabii ki" doğru olan yolun bu şekilde olduğu yönündeki sonsuz inancı onu yıpratın faktörler arasında önemli bir yere sahip. Belki de bu ısrarı yüzünden folk müziğin büyük patlamasını bekleyemeyecek.

Dave Van Rock'tan ve filmde dönemle alakalı birçok fikir ediniyoruz. Llewyn Davis şarkısını çaldıktan sonra "Bu bir folk müzik şarkısı." diyor. Folk müziğin çok fazla bilinmediği, bu müziği yapanların kendilerini gösterebilecekleri bir yer bulamadıkları, albüm kayıtlarını yapmaya para ödemek istemeyen şirketlere mecbur kaldıkları bir dönemden bahsediyoruz. Belki de Llewyn Davis'in filmde bu sözle ve folk müzik hakkındaki diğer gevezelikleriyle anlatmak istediği biraz da bakın folk müzik diye bir şey var demek.

Filmin zamanındaki dönem öyle bir dönem ki biraz sonra gerçekten de folk müzik patlayacak ve müzik dünyasına yön verecek kadar önemli bir gelişme olacak ama şu anda folk müziğin doğum sancıları yeni başlamış ve kimsenin doğacak çocuktan haberi yok. Böyle bir zamanda folk müzik yapmaya çalışmak biraz da kendin için müzik yapmak gibi, azınlığa dâhil olmak gibi. Belki de bu yüzden bu dönemin insanları kendileri için müzik yaptılar ve devamını getirmediler, en önemlisi

kayda gitmediler. Dolayısıyla bu dönem bir bilinmezlik birçok insan için. Fakat şu açık ki kapıya kadar gelip gelmekten vazgeçmeselerdi belki de başka isimlerden de bahsediyor olurduk şu anda.



Coenlerin ilgisini çeken şey de bu kapıdan dönenlerin hikâyesi. Zira Joel Cohen bir röportajında "başarı filmleri zaten yapıldı, değil mi?" diyor. Coenlerin folk müzik sevgisi *Nerdesin Be Birader? (O Brother, Where Art Thou, 2000)* filminde de karşımıza çıkmıştı. O filmde tam da bu dönemde albüm kaydı yapan ender isimlerden biri olan The Kossoy Sisters'in "I'll Fly Away" yorumuna yer vermişlerdi. Bu dönemin göz ardı edilenlerine verdikleri önem ortada.

Özel olarak üzerinde durulabilecek bir karakter de Ulysses. Ulysses, Llewyn'in yakın takibe almak zorunda kaldığı Gorfeinlerin kedisi. Onu filmde bir karakter olarak görmek yerinde olur. Çünkü bu kedi bir anlamda bir oyunculuk performansı gösteriyor, hatta Coenlerin önceki filmlerini izlemiş ve onların tarzını benimsemiş gibi bir hali var.

Film birçok yönden okunabilir. Ancak ona muhtemel evrensel başarıyı getirecek olan başarı ve başarısızlık, geçmişi ve geleceği arasında salınan bir insanı bu kadar güzel anlatabilmiş olması. Llewyn'le hiç bir zaman özdeşleşmiyoruz, buna gerek de yok. Böylesine gerçek bir karakterle özdeşleşmek, o olmak zor olur zaten. Filmi sevmek için folk müzik sevmek, o dönemi bilmek, hatta kedi sevmek bile gerekli değil.

**Elif Gökçe**

(1) <http://www.insidellewyndavis.com/us/historical-context>

### Güvercin Tedirginliğinde Yaşamak

Bu yıl 12. kez düzenlenen Filmekimi kapsamında gösterilen *Son Durak (Fruitvale Station, 2013)*, bir tren istasyonunda polis tarafından katledilen 22 yaşındaki siyahi bir gencin, Oscar Grant'ın gerçek yaşam öyküsüne dayanan bir film. 2013 Sundance Film Festivali'nde drama dalında Büyük Jüri ve İzleyici ödülleri ile 66. Cannes Film Festivali Belirli Bir Bakış bölümü Gelecek Ödülü'nü kazanan bu film, daha önce ödüllü kısa filmler çekmiş genç bir yönetmen ve senarist olan Ryan Coogler'ın ilk uzun metraj çalışması.

Öncelikle, Oscar Grant'ın son 24 saatine odaklanan bu filmin gerçek bir hikâyeyi konu ederken neden bir belgesel olarak değil de bir drama olarak çekildiği sorusunu sormak gerekir. Bir söyleşisinde de belirttiği üzere, belgesel film çekiminde hikâyelerini aktaran insanlara kameranın varlığını unutturmanın ve böylelikle doğal ve sahici bir sonuç almanın uzun ve zahmetli bir süreç olduğunu düşünüyor Coogler(1). Ayrıca izleyicinin Oscar Grant ile zaman geçirmesini, onun ailesi ile ilişkisine, cezaevinde yaşadıklarına ve yeni bir başlangıç yapmak için verdiği mücadeleye tanıklık etmesini istediğini belirtiyor. Yani onun bir imaj ya da bir simge değil, bir "insan" olarak seyirciyle buluşmasının derdinde. Bu noktada, yönetmenin film boyunca Oscar Grant'ın gerçekçi bir portresini çizmeye çalıştığını söylemek mümkün. Daha önce hapiste yatmış bir uyuşturucu satıcısı olarak illegal alandan çıkmak isteyen, izleyici ne yöne savrulacağını merak ederken "çıkış yolu bulma" mücadelesi veren bir karakter var karşımızda. Yani filmde Oscar Grant, pür bir iyilik ve mükemmellik içinde resmedilmiyor, ancak bunun yerine hikâyenin içine en az onun kadar etkili bir şey konuluyor: iyilik yolunda, sistemin içinde iyi olabilmek adına verilen mücadele. Oscar Grant'ın bu mücadelenin tam ortasında, legal alana geçmeye çabalarken legal şiddet ile karşı karşıya gelmesi ise oldukça ironik bir geçiş olarak duruyor önümüzde. Oscar Grant, polisinsensesinden tutup trenden çıkarmasıyla "legal alana" sokulmuştur. Artık "öteki taraftadır", içinde kendine bir yer açmaya çalıştığı sistemin tam ortasındadır. Korunaklı bir meşruiyet

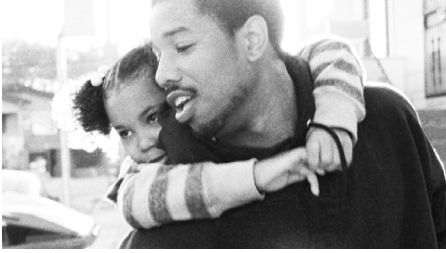
alanının göbeğindedir, ancak ne yazık ki buraya yanlış kapıdan girmiştir. Bu yüzden de filmin dramatik yapısının ana unsuru bu mücadelenin kendisinden çok yarım kalmışlığında gizli.

Filmin bir "hatasız kul" figürü yerine tercih ettiği ikinci bir araç, karakterin sıradanlığında karşımıza çıkmaktadır. Özgürlük mücadelesi veren bir karakterin maruz kaldığı şiddet, izleyiciye rahatsızlık verse de en nihayetinde karakterin göze aldığı ve seyirciyi de buna hazırladığı bir şeydir. Şiddetle gönüllü bir çarpışma anı, saygı uyandıran bir yüzleşme durur karşımızda. Bu da "mazlumdan" ziyade bir "kahraman" imgesine evriltilir karakteri. Bu filmde ise şiddet gelip Oscar Grant'ı bulur, dolayısıyla nedensiz bir şiddetin sıradan olana değmesi söz konusudur. Bu yolla seyirciyi şiddetten kaçacak bir yer olmadığı fışıldanır ve onun gündelik hayata sızışına işaret edilir. Ayrıca film yalnızca ayrımcılığa maruz kalanın değil, aynı şekilde "karşı tarafın" da gerçekçi anlatımını korumaya çalışan bir tavır içindedir. Bu yüzden hikâyeye iyiliğinin altı çizilmiş bir beyaz kadın karakter de konulur ki iki yönden de bayat bir tekipleştirmeye yüz verilmediği anlaşılın.

Bunun yanı sıra, filmdeki pek çok sahne Oscar Grant'ın katledilişine göndermede bulunmaktadır. Başka bir deyişle hikâye sürekli, varacağı nihai noktayı işaret etmektedir. Örneğin, havai fişeklerden korkan kızını onların silah sesi olmadığını söyleyerek teskin eden Grant'ın sözleri, kendi ölümüne yol açacak tabancayı izleyiciye hatırlatmaktadır. Ancak bana göre filmin finaline yapılan en incelikli atıf, Grant'ın arabanın altında ezilen bir köpeğe yardıma koştuğu sahnede yer almaktadır. Grant, kolları arasında can veren köpeği orada öylece bırakıp gitmek zorunda kalır ve tam o anda bir tren geçip gider. Kanlar içindeki köpeğin görüntüsüne eşlik eden ray sesleri, Grant'ın bir tren istasyonundaki kanlı ölümünün hatırlatıcısı olarak karşımızda durmaktadır.

Carl Schmitt'in de dediği gibi, egemen olağanüstü hale karar verendir ve bu noktada devlet, hukuku askiya alır(2). Filmde de polislerin trende çıkan kavgayı, anında müdahale edilmesi gereken bir aciliyet hali

olarak sunmalarına tanıklık ederiz. Ancak bu kavgaya, bu olağandışı hale tek taraflı bir yaptırım uygulanmıştır. Yine de filmin bize gösterdiği şiddetin, kişisel bir hata ve münferit bir görevi kötüye kullanma vakasından çok daha fazlası olduğu aşikârdır. Bu yüzden filmin izleyiciye, ortada fiziksel şiddetten daha fazlasının olduğunu göstermesi oldukça önemli. Filmin sonunda karşı karşıya geldiğimiz şiddetin görünür yüzü haricinde, şiddet ile yasa ilişkisi gözler önündedir bu noktada. Walter Benjamin'in de dediği gibi hukuk, şiddet tekelini elinde bulundurur ve kendini en çok ölüm ve yaşam üzerindeki şiddetle doğrular(3).



Nitekim Oscar Grant'in hikâyesinde, sorumlular birinci dereceden cinayetten yargılanıp hüküm giymelerine rağmen bu kararın en nihayetinde bozulduğunu, şok tabancası yerine yanlışlıkla gerçek tabanca çekildiği gerekçesiyle iki sene ceza aldıktan sonra 11 ay yatıp saliverildiklerini görüyoruz. Ancak hakikatin yasalar karşısında inkârından daha çarpıcı olan bir şey varsa o da bu inkârın, adaleti talep edenler tarafından daha en başından öngörülmesidir. Bu nedenle filmin sonlarında gözümüze sokulan cep telefonları da en az Oscar Grant'in katli kadar vurucudur aslında. Bir tanıklık etme halidir bu, insanların hakikati kendi elleriyle korumaya çalışmasıdır.

Filmin ana eksenine oturan bu şiddet sarmalının bize anlattığı, bir ırkçılık hikâyesinden çok daha fazlasıdır, çünkü film boyunca "insanı güvercin ürkekliğine hapseden"(4) bir ötekilik haline tanıklık etmekteyiz. Filmin sonlarına doğru Oscar Grant'in, sevgilisini beklerken sohbet ettiği "beyaz adamın" bizde yarattığı tedirginlik de bundandır. Özellikle tekinsiz bir elektriği olmasının amaçlandığını düşündüğüm bu sahne, izleyiciyi her an bir olay çıkacağı ve

en sonunda yara alacağını zaten bildiğimiz karakterin zarar göreceği beklentisine sürüklüyor. Ancak ertelenen trajik son sadece gerilimi yükseltmekle kalmıyor, Grant'in diken üstünde olma halinin seyirciye de geçmesine yol açıyor. Bu anlamda şiddetin, bu filmin sadece sonunda yer aldığını söylemek mümkün değil, çünkü film boyunca Oscar Grant ile beraber izleyici de bir ruh tedirginliği içinde. Üstelik bu tedirginlik, bu tür bir ruh haline mahkûm edilen herkesin ortak hikâyesi olarak karşımızda duruyor. Tam da bu sebeple Oscar Grant'in bir sembol haline geldiğini görüyoruz. Katledilişinin ardından bölgede bir kıvılcımın ateşlendiğini ve polis şiddetine karşı gösteriler düzenlendiğini öğrendiğimiz Grant, "farklı" olan herkesin bir temsilisi aslında. Bu noktada filmlerinin çekilmesi, böyle hikâyelerin toplumsal hafıza içindeki yerini sağlamlaştırarak kalmıyor, onlarla yüzleşme ihtimalini de beraberinde getiriyor. Bu yüzden yönetmenin bundan sonraki işlerine dair merak uyandıran bu film, güvenlik güçlerinin kontrolsüz şiddeti ve hukuk sisteminin çarpıklığı noktasından hareket ederek bir "ötekilik" hikâyesini önümüze seriyor. Festus Okey ve daha niceleri, daha güncel bir örnek olarak Gezi olayları belleklerimizde yer etmişken ve ediyorken bu hikâyeye tanıklık etmek oldukça anlamlı, çünkü treni durduramadıysak da ray seslerini kayıt altına almak mümkün ve onlara kulak vermek de...

**İrem Yıldırım**

(1) Amy Goodman, *Fruitvale: Ryan Coogler's Debut Film on Bay Area Police Slaying of Oscar Grant the Buzz of Sundance*, Democracy Now!: A Daily Independent Global News Hour, 25 Ocak 2013.

(2) Carl Schmitt, *Political Theology: Four Chapters on the Concept of Sovereignty*, translated by George Schwab (MIT Press, 1985), 5.

(3) Walter Benjamin, *Critique of Violence in On Violence, A Reader*. B. B. Lawrence and A. Karim, eds. (Duke University Press, 2007), 275.

(4) Hrant Dink, *Ruh Halimin Güvercin Tedirginliği*, AGOS Gazetesi, 19 Ocak 2007.

Olağandışı özelliklere sahip oldukça olağan insanları anlatıyor Onur Ünlü'nün son filmi. Önceki filmlerindeki anlatım tarzını koruyup bunun yanında yerinde saymayarak sinemasına birçok yeni özellik katan yönetmen, çoğu oyuncusu *Leyla ile Mecnun* ekibinden olan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) filminde insanın en temel dertlerini anlatıyor olmasına karşın kesinlikle sıradan ve alışılmamış bir film ortaya koymamış.

Hemen herkesin süper gücünün olduğu Akhisar kasabasında yaşayan Cemal duvarların içinden geçebilmekte ve duvarların içini görebilmektedir. Yan hakemlik yapan Cemal intihara teşebbüs etmiştir ve ardından nesnelere parmağıyla dokunmadan oynatabilen ve yumurta fabrikasında çalışan Yasemin'e aşık olur. Ölümsüzlerin, zamanı durdurabilenlerin olduğu ve göğünde iki güneşi ile üç dolunayı olan bu kasabada hiç kimse olağanüstü olaylarla boğuşmaz, herkesin günlük işleri ve insani endişeleri vardır.

*Polis* (2007) filmiyle ilk çıkışını yapan ve özellikle son dönem işleri nedeniyle "absürt" olarak tanımlanan Onur Ünlü bir röportajında "Allah cezasını versin o absürt kelimesinin" diyor. *Sen Aydınlatırsın Geceyi*, karakterlerin özel güçlerinin olması, hatta bu özel güçlerin dahi "Saydam Adamlık" gibi acayip olması yüzünden birçok kişi tarafından "absürt film" olarak tanımlandı. Fakat bu yönetmenin de şiddetle karşı çıktığı gibi doğru değil. Film annesini ve kardeşini yangında kaybetmesinin ardından hayattan bütün beklentilerini yitirmiş Cemal'in kendisi de dahil olmak üzere dünya üzerindeki her şeyi sorgulamasıyla başlayıp, dünyanın kendisini sorgulamasıyla biten bir endişe durumunu anlatıyor. Onur Ünlü'nün derdi tuhafıklar ortaya koymak, bu tuhafıkları taşıdığı için komik olan veya sadece bu sebepten dolayı izlenmeyi hak eden filmler çekmek değil. Absürtlük diye nitelendirilen şeyler çoğunlukla Onur Ünlü'nün hikâyesini anlatırken içinden geleni yapmasından ötürü bu şekilde adlandırılıyor. Acayipliklerin bir sebebi de yönetmenin yeni şeyler denememeyi kendisine hakaret sayması. Risk almayan adamla işim olmaz diyen Onur Ünlü çoğunlukla filme ilginçlikler katıp zenginleştirmeye çalışıyor.

Euripides'in "İnsan endişeden yaratılmıştır" sözüyle açılan filmin derdi ne süper güçleri olan karakterlerin güçlerini anlatmak ne de bu güçlere rağmen normal ve sıkıcı taşra hayatı yaşamalarından dolayı ortaya çıkan komik durumları işlemek. Hatta yönetmen hikayenin süper güçler çıkartıldığında da yürümesini istediğini ve buna göre çektiğini söylüyor. Peki, bu güçler neden filmde var? Yönetmenin hikâyeyi bu şekilde anlatmayı seçmesi gibi çok basit bir nedenin yanında, filmin omurgası olan endişe durumunun bu özellikteki karakterler olmadan bu kadar iyi anlatılamayacak olması da bu tercihi gerektiriyordu. Ölümsüz olan bir karakter kendi halinden "Adamın ar damarı çatlıyor." diye yakınıyor ve kaybedecek bir şeyi olmadığı için biraz önce kafasına tüfek sıkılmış bir adama sigara içe içe "Karınla yatmadım, daha vaktim olmadı." diyor. Ölümsüzün halinden sürekli yakınması endişe duygusunun, bizim için en mükemmel şey gibi duran ölümsüzlükte bile yok olmadığını gösteriyor. Ölümsüz, endişeli. İnsanlık hakkında her şeyi bildiği için duygusuz bir odun haline geldiğini söylüyor ve gelecekte de daha beter hale geleceğini biliyor.

Karakterler doğaüstü olunca başlarına gelenler de doğaüstü oluyor. Yasemin'le evli olan Cemal, zamanı durdurabilen Defne'yi öperken başlarına gerçekten taş yağıyor. "Dünya niye var, bu kadar şey ya olmasaydı?" diyen Cemal en sonunda bütün varoluşun içinde kimsesiz kalıyor. Karakterler sıradan olmalarına rağmen tabiatları gereği büyük oynuyorlar ve kaybettiklerini çok fazla kaybediyorlar.

Bu sene içerisinde annesini kaybeden Onur Ünlü; Cemal, Defne ve Yasemin karakterlerini anneleri ölmüş olarak yaratmasıyla büyük ihtimale en kişisel filmi çekmiş. Gerçekçi filmleri yeterince izliyoruz diyerek kendi üslubuyla anlatmak istediğini etkileyici ve kahredici finalinin gücüyle de gerçekçi olanlardan aşağı kalmayarak anlatmış.

**Sinancan Kara**



Meksikalı yönetmen Amat Escalante'nin çektiği *Heli* (2013) bu seneki Filmekimi'nin merakla beklenen filmleri arasındaydı. *Heli*, 2013'ün Mayıs ayında Cannes Film Festivali'nde en iyi yönetmen ödülünü kazanan Amat Escalante'nin üçüncü uzun metrajlı filmi. *Piçler* (*Los Bastardos*, 2008) ve *Kan* (*Sangre*, 2005) filmleriyle dikkatleri üzerine çeken ve Yeni Meksika Sineması'na dâhil edilebileceğimiz Amat Escalante, *Heli* ile Meksika'nın en önemli sorunlarından biri olan uyuşturucu çeteleri ile polis arasındaki ilişki ve yozlaşmayı; bu ikilinin bir ailenin hayatını nasıl tepetaklak edebileceğini gözler önüne seriyor. Bunu yaparken yönetmen cüretkâr bir şekilde bu şiddeti adeta beyinlerimize kazımak için çirliçiplak önumüze atıyor.

Filme adını veren ana karakter Heli, karısı, bebeği, babası ve kardeşi Estella ile zorlu bir yaşam sürmektedir. Meksika'da bir nevi "yaşam savaşı" veren bu ailenin hayatı, Estella'nın 17 yaşındaki erkek arkadaşı Beto yüzünden bir daha düzelmesi mümkün olmayacak şekilde değişecektir. Polis olmak için eğitim alan Beto ve Estella masum olarak nitelendirilebilecek bir aşk yaşarken, Beto'nun evlenme teklifi ve bölgeden uzaklaşma isteği hem çifti hem de aileyi karanlığa sürükler. Beto, "kaçış" fikrini gerçekleştirmek için uyuşturucu kaçıtır ve Estella'nın evine saklar; bu da hazin sonu hazırlar.



Filmde bu noktadan sonra Meksika'daki uyuşturucu çeteleriyle resmi makamlar ve kolluk kuvvetleri arasındaki yozlaşmış ilişki ortaya çıkıyor. Polislerin ailenin evine zorla girip, Heli ve Estella'yı evlerinden alıkoyarak uyuşturucu çetesine teslim etmeleri bu ilişkiyi tüm çıplaklığıyla açığa çıkarıyor. Çeteler ve polis arasındaki bu yozlaşmış ilişki, talihsiz olaylardan sonra adli makamların

ilgisizliği ve Heli'nin karşısına çıkardıkları zorluklarla, Heli'nin olayı sorgulamaması için bir nevi "yıldırma politikasına" dönüşüyor.

Bütün bu Meksika gerçekleri dışında aynı zamanda Heli üzerinden, psikolojik olarak bir insanın bütün bu süreçlerden nasıl etkilenebileceği, zaten sorunlar yaşadığı evliliğinin daha ne kadar zorlaşabileceğini de izleyicilere sunuyor Escalante. Ayrıca yönetmen Meksika'nın bunalımlı yapısının bireyler üzerindeki etkisini, toplumsal bir sorunun bireylerin yaşamında ne gibi etkiler yaratabileceğini de gösteriyor.

Filmin içerdiği şiddet sahnelerinin de üzerinde durmak gerek. Bu sahneler izleyicilerde adeta soğuk duş etkisi yaratıyor. Amat Escalante Meksika'daki uyuşturucu çetelerinin acımasızlığını oldukça net bir şekilde ortaya koyuyor. İşkence sahnesi, muhtemelen izlemiş olanların en çok etkilendiği ve zihinlerinden silinemeyecek bir etki yaratıyor. Yönetmen, İngiliz *The Guardian* gazetesine verdiği röportajda bu sahneyle izleyenleri adeta o odadalarmışçasına etkilemek istediğini belirtiyor (1). Bu sahnede başka bir dikkat çekici nokta ise, işkence görüntülerinin 10-12 yaşlarındaki çocuklar tarafından akıllı telefonlarla videoya çekilmesi ve çocukların işkence sırasında konsol oyunu oynaması. Bu durum şiddetin ne kadar normalleştirilebileceğini ve aslında Meksika içerisinde ne kadar sistematik hale geldiğini gösteriyor.

Bana kalırsa Amat Escalante, bu filmiyle tam anlamıyla bir mesaj iletme de, bir şeyi kanıtlamaya çalışıyor: Gazetelerde gördüğümüz haberlerin, adeta günlük hayatımızın bir parçası haline gelmiş şiddet görüntülerinin, beyazperdeye aktarıldığında izleyicilerin bu konulara daha fazla eğilebileceğini göstermek istiyor. *Heli* şiddeti bu kadar gözler önüne sermesiyle bir farkındalık yaratma çabası ve Meksika'daki belirtilen sorunlara değinmesiyle bu senenin Filmekimi'nin başarılı filmleri arasında yer alıyor.

**Atakan Tatar**

(1) <http://www.theguardian.com/film/video/2013/may/19/heli-director-amat-escalante-video-interview>

Senaristi ve yönetmeni François Ozon'a Havuz (*Swimming Pool*, 2003) filminden beri ilk kez Cannes Film Festivali'nde yarışma imkânı kazandıran *Genç ve Güzel* (*Jeune & Jolie*, 2013), festivalin açılış filmiydi ve Filmekimi 2013 seçkisinin de eleştirilenlerden olumlu yorumlar alan, favori filmlerinden biri oldu. Film Marine Vachth'ın zarafetle hayat verdiği 17 yaşındaki Isabelle'in; annesi, üvey babası ve küçük erkek kardeşinden oluşan ailesiyle gittiği bir yaz tatilinde bekâretini kaybetmesiyle başlayan cinsel uyanışının öyküsünü anlatıyor. Tatmin edici bulmadığı bu ilk deneyimden sonra, hayatının ve bedeninin yeni yeni farkına vardığı bu yönünü değişik, toplumsal normlara aykırı ama kendi istediği bir şekilde keşfediyor: Fahişelik yaparak. Ve bu durum ailesi tarafından bir dediği iki edilmeyen, hiçbir maddi yardıma ihtiyaç duymayan Isabelle'in zevkle sakladığı hatta gurur duyduğu küçük sırrı oluyor. Durum ortaya çıktığında annesiyle – Ozon'un filmlerinde çekinmeden taşıdığı orta sınıf Fransız aile yapısında bile – yaşadığı şiddetli tartışmada hiçbir utanç belirtisi göstermemesi ve aile zoruyla gittiği psikoloğun saatlik ücretinin kendisinininkinden düşük olduğunu belirten ve tüm salonu güldüren cümlelerinden bunu çıkarabiliyoruz. Kazandığı paraları ise sadece biriktiriyor, ama bu biriktirmenin de görünür bir hedefi yok. Dolabına sakladığı küçük kesede banknotlar günden güne artıyor sadece.

Isabelle'in yaşadığı çifte hayat, hiç yargılamadan ve hatta konu üzerinde gözle görülebilir bir taraf tutmadan yansıtıyor Ozon'un perspektifinden. Okulda ve geri kalan normal yaşamında paspal denebilecek kadar sade giyinen genç kız, internette oluşturduğu çıplak resimlerle dolu profilinin yardımıyla bulduğu müşterileriyle buluşmaya giderken süsleniyor sadece. Bu sahnelerde oyuncu Marine Vachth'ın güzelliği gerçekten de göz kamaştırıyor, seyirciye de karakterinin bu özelliğinin son derece farkında olduğunu ve bu durumu istediği gibi kullanmaktan hoşlandığını hissettiriyor. Bu randevularda annesinin kıyafetlerini giymesi ise, kendini gönüllü soktuğu bu duruma rağmen hala

zihniyet olarak yetişkin olmadığını – teknik olarak zaten değil – ve bu çifte hayatın onun için sadece geçici bir macera olduğunu gösteriyor. Ailede kendine en yakın gördüğü erkek kardeşinden bile gerçeği gizlemesi ve randevularına zaman yaratmak için sürekli yalan söylemek zorunda kalması ise onda duygusal bir ikilem ya da pişmanlık yaratmamışa benziyor.

François Ozon'un, filmografisindeki



yapıtlardan birkaçında bir gerçeği gizleyen, ikiyüzlü davranan, sırrını paylaşmayı tercih etmediği kişilere hiçbir şey hissettirmeyen ve sadece dış bir etkenle foyası ortaya çıkan genç yaşta ana karakterler üzerinden ilerleyen senaryolar görebiliyoruz. Buna örnek olarak *Suçlu Aşklar* (*Les amants criminels*, 1999)'daki lise öğrencisi Luc ve Alice çiftini ve yönetmenin ödülleri bakımından en başarılı filmi *Evde* (*Dans la maison*, 2011)'nin öğretmenini büyüleyen genç öykücüsü Claude'ı örnek verebiliriz. Her iki filmde olduğu gibi *Genç ve Güzel*'de de bu hayatının baharındaki kişilerin sırları bir şekilde merak, arayış ve Ozon'un sinemasının temel temalarından biri olan cinsellikle ilgili. Sinemasının ilk dönemlerinde filmlerinde yoğun olarak kullandığı ve çoğunlukla eşcinsellik ve enstet eğilimler gibi tartışmalı noktalarından yaklaştığı cinsellik temasına *Ricky* (2009) ve *Kadın İsterse* (*Potiche*, 2010) gibi filmleriyle ara verse de *Genç ve Güzel* ile keskin bir dönüş yapmış bulunmakta. Ozon, aynı zamanda "cinéma du corps" yani beden sineması akımının temsilcilerinden. Bu akım, her ne kadar Fransız Yeni Dalga Hareketi'ni yaratan yönetmenleri bir araya toplayan *Cahiers du cinéma* dergisi gibi akıma dâhil

kişileri birbirleriyle iletişim içinde hareket ettirmese de, sinema tarihçileri tarafından bu yönetmenlere atfedilmiş bir sinema stili. François Ozon'un ve Claire Denis, Gaspar Noé, Bruno Dumont gibi çağdaşlarının sinemasındaki senaryoyu cinsellik olgusu üzerine inşa etme, çekimlerde vücudu öne çıkarma ve çıplaklığı bol bol kullanma gibi teknikleri bir başlık altında toplayan "cinéma du corps", eğer sınıflandırmak gerekirse *Genç ve Güzel*'i de kesinlikle kendine dâhil edecek bir terim.

Kızın aile ilişkileri ve özellikle küçük erkek kardeşi Victor ile olan ilişkisi de filmde belirli bir ağırlığa sahip. Filmin açılış sahnesi olan ve Isabelle'in tüm film boyunca tanıyacakları bedeniyle seyirciyi tanıştıran güneşlenme sahnesinde Victor'un onu dürbünle gözetlediğini görülüyor. Onu odasının kapısından da gözetlemesi, konuşmalarını dinlemesi ve ihtiyaç duyduğu durumlarda onun için ebeveynlerine yalan söylemesi Isabelle'e duyduğu hayranlığı ve merakı gözler önüne seriyor. Filmde üzerinde durulan bir diğer nokta ise, Isabelle'in yaşadıklarının, onun aşkın ve cinselliğin yaşatlarının yaşadığı biçimine yabancılaşmasına ve onları kısmen küçümsemesine neden olması. En yakın kız arkadaşının, okul çıkışı onları takip eden bir adamdan bile heyecanlanmasına içinden kıs kıs gülüyor Isabelle. Kendi yaşıtı olan bu erkekle yaşadığı duygusal ilişkiyi ondan ve yaptıkları, yaşadıkları, genç kıza göre *basit* şeylerden sıkılması üzerine çarçabuk sonlandırması ise Isabelle'in fahişelik serüveninin onun erkek-kadın ilişkileri algısını sonsuza kadar değiştirdiğini gösteriyor.

Genç kız, yaklaşık bir sene süren bu serüveninde küçük ve büyük otel odalarında birbirinden farklı yaşlarda, farklı beklentilerde ve farklı kişiliklerde onlarca erkek tanıyor ve onlara belirli bir ücret karşısında gençliğini ve güzelliğini sunuyor. Kimisi haşın, kimisi şefkatli, kimisi cimri olan bu erkeklerin ona, onlara sunduğu şeyler dışında yapabilecekleri şeylerden hiç korkmuyor, bir şeylerin ters gidebileceğini aklına bile getirmiyor. Ancak yolun sonunda, bu erkeklerden biri – epeyce yaşlı biri – ile yaşanan trajikomik bir talihsizlik

sonucu Isabelle'in foyası ortaya çıkıyor ve doğal olarak aile sorunları baş veriyor. Isabelle hiç de pişman olmadığı suçunun cezasını çekerken son bir kez otele düşüyor yolu – bu sefer bu epeyce yaşlı erkekle yaşadığı talihsizliğin bir getirisi olarak.

François Ozon, filminde ergen cinselliğini ve seks iççiliğini usta bir tarafsızlıkla, diyaloglar ve yardımcı karakterlerin davranışları yardımıyla herhangi bir düşünce belirtmeden ele almış. Hatta bu kayıtsızlığı ileri bir safhaya taşıyarak, Isabelle'in bu kararı neden ve nasıl aldığı ve filmde anlatılanları yaparken tam olarak neler hissettiği konusunda seyircide soru işaretleri bırakıyor. Genç kızın davranışından herhangi bir rahatsızlık duymadığını ve davranışı ortaya çıktığında da pişman olmadığını anlayabiliyoruz ancak bakış açısını bir türlü yakalayamıyoruz. Ozon olan biteni hiçbir zaman kızın perspektifinden sergilemiyor seyirciye, hatta çekimler ona kendini onun macerasını gözetleyen üçüncü bir kişiymiş gibi hissettiriyor. Isabelle'in seçiminin nedeni onun babasını çok seyrek görmesi ve ondan göremediği ilgiyi başka adamlarda araması gibi görünse de, bu boşluğu doldurmak için fahişelik yerine normal ama hızlı bir cinsel hayatı tercih edebilirdi. Bu durumun nedeni yalnızca yaptığı şeyin yaşatlarının sıradan hayatından farkından, bedeninin kontrolünü eline alma hissinden ve kendini güzel, çekici hissetmekten ve sevmediği ailesinden sır saklamaktan oldukça hoşnut olması da olabilir.

Isabelle'in tanık olduğumuz bir senesinin dört mevsimine dört farklı ve o mevsimin ruhuna uygun Françoise Hardy şarkısı eşlik ediyor. Özellikle geçiş mevsimleri için seçilen parçalar şimdye kadar yapılmış en güzel Fransızca müzikler olabilir. *Genç ve Güzel* seyirciyi ahlaki bir ikileme bırakıp François Ozon'un orta sınıf aile yapısına getirdiği eleştirileri okurken bir yandan Marine Vacth'ın güzelliğiyle, kısa oyunculuk geçmişiyle rağmen iyi performansıyla ve Françoise Hardy'nin mitolojik sirenleri aratmayan sesiyle büyülüyor.

**Ayşenur Alkan**

Ben Wheatley'in dördüncü uzun metrajlı filmi *Büyülü Tarla* (*A Field in England*) bu seneki Filmekimi'nde gösterime girdi. Film, sinemada üzerine çok az şey söylenmiş olan İngiliz İç Savaşı'ndan bir kesit sunuyor bize. Ancak filmin iç savaşı anlatan bir dönem filmi olması sizi aldatmasın. Tarih sadece bir arka fon olarak kullanılmış. İç Savaş filmin arka planını oluştururken karakterler savaştan bağımsız olarak öne çıkarılmış. Filmin üzerinden döneme ilişkin çıkarımlar yapmak da elbette mümkün, yalnız İngiliz İç Savaşı diyince akla ilk gelen Cromwell, Kral I. Charles gibi dönemin önemli figürlerinin isimlerini bir iki sahne dışında duymuyoruz bile.

Film tek bir alanda ve az sayıda karakter arasında geçiyor. Whitehead, efendisinin emriyle yola düşmüş, O'Neil ismindeki kötü büyüler yapan siymacıyı arayan bir uşaktır. Arayışı sırasında kendisini çatışmanın ortasında bulur. Whitehead ile yolları kesişen 3 asker beraber savaş alanını terk ederek meyhanenin yolunu tutarlar. Bu yolculuk sırasında bir tarlanın ortasında siymacı O'Neil'in eline düşerler. O'Neil tarlada bir hazine olduğuna inanmaktadır ve onları kendine yardım etmeleri için zorlar. Ancak tarlanın da kendi büyüsü vardır ve bu büyü karakterleri öfke ve korku duygularıyla yüzleştirir.



*Büyülü Tarla* doğa üstü güçlere dayandırılarak açıklanmayan olaylara, izleyicinin takibini zorlaştıran geçişlere sahip. Ancak bunlar filmi anlaşılmasız kılmak yerine filmi farklı boyutlarda yorumlama imkanını sunuyor bize. Karakterler hikayede dönem siyasetine göre herhangi bir tarafa yerleştirilmemiş olmalarına rağmen kişilikleri ve davranışları bu konuda bir çıkarımda bulunabilecek kadar malzeme veriyor. Whitehead efendisine sadık, tanrıya inançlı

itaatkar bir uşaktır. Monarşik bir düzen içinde makul diyebileceğimiz bir adamdır. İtaatkarlığını göz önüne alarak onun bir kralcı olduğunu söylemek yanlış olmaz. O'Neil'in bir sahnede Whitehead'e söylediği 'Dünya ters döndü, cepleriyle birlikte' cümlesinden yola çıkarak onun çıkarlarını düşünen burjuva sınıfına yakın olduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca çıkarıcı, burnu büyük ve ciddi karakterinden dolayı O'Neil İngiliz İç Savaşı dönemini başarıyla işlemiş filmlerden olan *Witchfinder General* (1968) filminin baş karakteri Matthew Hopkins ile de bağdaştırılabilir. Matthew Hopkins de izleyicinin Wheatley'nin Ölüm Listesi (*Kill List*, 2011) filminden hatırlayacakları Michael Smiley'nin hayat verdiği O'Neil gibi iç savaş karmaşasını bir çıkar aracı olarak değerlendirmeye çalışan bir karakterdir.

*Büyülü Tarla*, gerek kurgusu gerekse mekan ve zaman seçimiyle Kaneto Shindo'nun yönetmenliğini yaptığı Şeytan Kadın (*Onibaba*, 1964) ile büyük benzerlik gösteriyor. Şeytan Kadın 14. yüzyılda Japonya'nın yaşadığı iç savaş dönemini anlatır. Bir göl ve onun çevresindeki sazlık yerleşimde yaşayan bir grup insanın hayatını, savaşın yaşamlarına etkisini anlatır. İki filmin arasındaki bir başka benzerlik de gerçek üstü öğelerden faydalanmaları.

Korku ve öfke krizleri, sorularının cevabını izleyiciye bırakan bir senaryo, kara mizah ve bol kanlı şiddet içerikli sahneler Ben Wheatley'in kendine özgü sinema dünyasına yabancı olmayanların aşına olduğu öğeler. Ancak barındırdığı film teknikleriyle *Büyülü Tarla* Wheatley'in filmleri arasında farklı bir yere konulmayı hak ediyor. Flaş içerikli sahneleri siyah beyaz bir dönem filminde Wheatley, senaryodaki boşluklara ve cevaplanmayı bekleyen sorularına rağmen 90 dakika boyunca kendini izleyiciyi sıkmadan izleten bir film yapmayı başarmış. Siyah beyaz bir filmde kullanılan flaş içerikli sekanslar çok özgün bir sonuç vermiş. Özellikle karakterlerin yaşadıkları krizleri etkileyici bir şekilde anlatabilmiş. Ancak bu sahneler sağlığa zararlı olabiliyor, filmin başında yapılan uyarıyı izleyiciler dikkate almalı.

**Oytun Elaçmaz**

2005 yılında *Vaat Edilen Cennet* (*Paradise Now*) ile kendinden oldukça söz ettiren Filistinli yönetmen Hany Abu-Assad'ın yeni filmi Ömer bu sene Filmekimi bünyesinde Türk izleyicisiyle buluştu. Filmlerini genel olarak İsrail-Filistin çatışmasını ve bu çatışmanın bölge halkı üzerindeki etkisini inceleyen yönetmen, yeni filminde de bu temadan vazgeçmemiş. *Vaat Edilen Cennet* gibi Filistin topraklarında geçen bu film, keskin, gerçekçi ve yalın anlatımıyla festivale yakışır nitelikte.

Batı Şeria'nın işgal altında bulunan bölgesinde, 10 metrelik duvarlarla bölünmüş bir şehrin ortasında geçen bir hikâye Ömer. Filme ismini veren başkarakterimiz dışardan bakıldığında kendi halinde sayılabilecek, fırıncılık yapan 20li yaşların başında bir genç. Şehri ikiye ayıran koca duvar, Ömer'in de hayatını da ikiye ayırmış durumda. Sevgilisi Nadia ve arkadaşları Tarık ile Amjad'ın şehrin diğer tarafında olması, Ömer'i kaçınılmaz bir dilemmaya sürüklüyor. İsraili askerlere yakalanmadan karşı tarafa geçmesi gereken Ömer için bu duvar hem fiziksel hem de psikolojik bir engel niteliğinde.

Film boyunca bize varlığını hissettiren bu duvar motifi karakterimizin derinliklerine indiğimizde de karşımıza çıkan bir detay. Ömer'in kendi yaşam alanında nispeten daha sakin ve kendi halinde bir hayatı var, fakat duvarın öbür tarafında onu hayatını alt üst edecek olaylar bekliyor. Filmin henüz başındaki İsrail'li askerlerle Ömer'in münakaşası, filmin geleceği ile ilgili bize ipucu vermekte. Geniş açıdan baktığımızda, duvar motifi üzerinden aslında Ömer'in içinden geçmekte olduğu dönüşümü, yaşadığı gelgitleri, kalbindeki ikiliği görebiliriz.

Arkadaşları ile birlikte Filistin direnişinin bir parçası olmayı amaçlayan Ömer'in bir suikast girişimi sonucu hapse düşmesi filmin kırılma noktasını oluşturuyor. Filmin ana temalarından biri olan güven (veya güvensizlik) bu noktadan sonra ağırlığını koymaya başlıyor. Her türlü işkenceye rağmen arkadaşları hakkında bilgi vermekten kaçınan Ömer, kendisini sorgulamakta olan ajanı ikna edip arkadaşlarını ona getireceği

sözünü vererek dışarı çıkıyor. Ajan'ın güvenini kazanmasına rağmen çevresinin ve arkadaşlarının güvenini kaybeden Ömer bu girdap içerisinde sürüklenirken biz izleyiciler de aslında hangi karaktere güvencemizi bilemez bir hale geliyoruz. Bu içinden çıkılmaz güven karmaşasını yönetmen Abu-Assad bir röportajında şöyle dile getiriyor: "Filistinliler kime güvencceklerini bilemez bir haldeler, çünkü herkes tarafından ihanete uğramışlardır". Yönetmenin bu sözlerini baz alarak aslında filmin hikayesinin Filistin halkının hikayesinin karakter boyutuna indirgenmiş hali olarak yansıtıldığı sonucuna varabiliriz.

Filistin'in savaşı iliklerinize kadar hissettiren kaotik yapısı, halkın yaşadığı çaresizlik ve tereddütler filme bir noktada belgesel gözüyle bakmamıza sebep oluyor. Yönetmenin müzik kullanmaması ve dramatizasyona çok fazla başvurmaması bu belgeselvari yapıyı destekler nitelikte. Bazı noktalarda klasik ihanet ve yasak aşk hikayesi tadı alsak da, filmin anlatım biçimi ve gerçekçiliği klişe hikayelerden ayrılmasında başlıca etmen.

Filmdeki oyunculuk başarısına dikkat çekmekte fayda var. Çoğu profesyonel oyuncu olmayan karakterlerin hepsi gayet başarılı ve gerçekçi performanslar göstermekte. Hikayenin bu denli etkileyici ve realist gözükmesinde oyunculukların, özellikle Ömer karakterini oynayan Adam Bakri ve Ajan Rami rolündeki Waleed Zuaiter'in büyük payı var.

Bölünmüşlük, güvensizlik, fedakarlık ve çaresizlik temalarında ilerleyen Ömer, sürpriz sonucu izleyicilerin üzerinde büyük bir etki bırakmayı başarıyor. Başarılı bir hikaye anlatımı ve oyunculuklarla süslenmiş Ömer, çoğumuzun uzak kaldığı Filistin-İsrail sorununa dikkat çekerken aslında bir mesaj vermekten çok insanların içinde bulunduğu durumu göstermeyi amaçlıyor. Festivalin öne çıkan filmlerinden biri olan Ömer, yönetmenin gelecek filmlerini merakla beklemeniz için yeterli bir sebep sunmakta.

**Oğuzhan İlhan**

## Gölgede Kalanlar: Ninjo Kami Fusen

Feodal Japonya'daki yaşantıyı konu edinen *Jidai-geki* filmleri 1930'ların Japonya'sında hayli revaçtaydı. Ekseriyetle samurayların dövüş sanatlarındaki ustalıklarını ve savaşlarda gösterdikleri kahramanlıkları anlatan bu dönem filmlerine o yıllarda duyulan ilgi, savaş öncesi ülke içerisinde giderek güçlenen militarist anlayıştan bağımsız olarak gelişen bir durum değildi elbette. Japon film stüdyolarınca bu dönemde üretilmiş sayısız *Jidai-geki* filmi, militarist ideoloji ve resmi tarih söylemleri etrafında şekillenen tarih algısının izlerini taşıyordu. Sadao Yamanaka da 1932-38 yılları arasında çektiği yirmi altı filmle *Jidai-geki* furyasına dâhil olan isimlerdendi. Ancak Yamanaka, Japon tarihindeki "büyük" olayları "kahraman savaşçı" figürü ekseninde hamasi bir dille perdeye aktaran çağdaşlarından çok farklıydı. Kahramanlara değil; kahramanların yumruğu altında ezilenlere çevirdi kamerasını. Filmlerinde geleneksel Japon toplumundaki sosyal adaletsizlikleri işledi. Freda Freiberg, Yamanaka'nın çağdaşlarından bu şekilde ayrılmasını, o devirde tüm baskıya ve sansüre rağmen muhafaza edilebilmiş sol düşünce geleneğine ve yönetmenin bu gelenekten gelen sanatçılarla temas halinde olmasına bağlıyor (1). Yamanaka'nın *Machi no Irezumi-mono* (1935) ve *Humanity and Paper Balloons* (*Ninjo Kami Fusen*, 1937) filmlerinde Marksist tiyatro topluluğu Zenshin-za'yla çalışması da döneminin sol görüşlü sanatçılarıyla kurduğu ilişkiyi gösterir nitelikte. Ne yazık ki, yönetmenin sinemasının bu ilişkiden beslenerek nerelere doğru evrilebileceğini hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Yamanaka, savaşın başlaması üzerine orduya çağrıldı ve ordudayken yakalandığı dizanteri yüzünden 1938'de, henüz 29 yaşında hayata veda etti. Arkasında bıraktığı yirmi altı film de bu zamansız ölümün tesellisi olamadı; zira bu filmlerden yalnızca üçü günümüze ulaşabildi. İşte *Humanity and Paper Balloons* da, zamana karşı direnen bu üç filminden biri; ayrıca yönetmenin son filmi.

18. yüzyılda, Tokugawa döneminde geçen *Humanity and Paper Balloons*'un aynı dönemde çekilen diğer *Jidai-geki* filmlerinden oldukça ayrı bir yerde durduğu henüz ilk

sahnelerinde anlaşılıyor. Filmin başlangıcında bir samurayın intiharının haberini alıyoruz. Ancak bu tür filmlerde görmeye alıştığımız "onurlu" bir intihar değil burada karşılaştığımız. Kendini asan samurayın, kılıcını rehin verdiğiinden harakiri yapamadığını öğreniyoruz. Filmin başkarakterlerinden Unno da aynı çevrede yaşayan ve yoksulluk çeken bir başka efendisiz samuray. Unno, yüksek rütbeli Mori'ye yalvarıp yakarak iş bulmaya çalışırken, karısı Otaki'nin yaptığı kâğıttan oyuncaklar sayesinde bugünden yarına hayatta kalıyor. Böylelikle Yamanaka, dönem filmlerinde sık sık rastlanan yüceltilmiş samuray tiplemesinin gerçeklerden ne denli uzak olduğunu bu iki samurayın içine düştüğü bunalım üzerinden vurgulamış oluyor. Yönetmen, neredeyse her bir kareyi karakterlerin birbirleriyle etkileşimleri üzerine kurarak bu vurguyu perçinliyor. Soylu, yalnız kahramanlar yerine alt ve üst sınıfın girdiği dirsek temasını alıyor çerçeveye. Bireysel kahramanlık hikâyeleri anlatmaktan kaçındığı gibi, yakın plan çekimlerden de olabildiğince uzak duruyor. Bu görsel duyarlılık, filmde 18. yüzyıl Japon toplumunun eksiksiz bir portresinin çizilmesini sağlıyor.

Filmin belki de en önemli yanı, berber Shinza üzerinden "onur" kavramını yeniden tanımlaması. Yasadışı kumar oynatarak geçimini sağlayan, bu yüzden de çetelerle başı derde giren Shinza, toplumsal konumu yüzünden sıkça aşağılansa da, rehin dükkânının sahibinin kızı Okuma'yı kaçırarak filmdeki en onurlu davranışı sergiliyor. Shinza bunu para için değil; yine insanlar tarafından çiğnenmiş insanlık onuru adına yapıyor. Film, onurlu olmayı salt bir statü meselesi olarak görenlerin bu jesti asla anlayamayacağını ima ederek, karamsar bir şekilde son buluyor; ancak yine de insan olmaya dair bir anlayışın bir yerlerde hep var olacağını düşündürüyor izleyenlere.

### Eylem Taylan

- (1) Phillips, A. & Stringer, J. *Japanese cinema: texts and contexts*. Taylor & Francis, 2007, sf. 53.



Dizi Kuşağı:

# DOCTOR WHO

BBC'nin uzun soluklu kültür bilim-kurgu dizisi *Doctor Who* bu sene 50. yaşını kutluyor. İngiliz kültürünün en önemli fenomenlerinden biri olan *Doctor Who*, 1996'da biten klasik serinin ardından 2005 yılında yeni seriyi geri dönmüştü. Bu geri dönüşle dizi hayran kitlesini kat kat arttırırken, neden bu kadar sevildiğine anlam veremeyenler de oldu. Özellikle düşük bütçeli prodüksiyonu, 60'lardan kalma uzaylı tasarımları ve episodik ilerleyen kurgusu yeni izleyicilerin diziye ısınmasını zorlaştırıyordu. Fakat bir *Doctor Who* hayranı için bunlar hiçbir zaman önemli unsurlar olmamıştır. Öncelikle, 60'lardan itibaren *Monty Python*'la beraber İngiliz mizahının en önemli iki damarından biridir *Doctor Who*. Bugün yapılmış herhangi bir komedi dizisine, özellikle İngiliz yapımlarına baktığımızda bu iki seriden etkilenmemiş ve bu serilere referans vermeyen yapım bulmak çok zordur. Douglas Adams'ın bilim-kurgu serisi *Otostopçunun Galaksi Rehberi* de *Doctor Who*'yla en büyük kan bağına sahip yapıttır. Klasik seride birkaç bölümün senaryosunu da yazan Douglas Adams, *Monty Python*'ın kendisi üzerinde bıraktığı etkiyi anlatırken, komik olmanın, akıllı insanların hem kendilerini ifade edebiliyor hem de istedikleri kadar saçmalayabilecekleri bir yol olabileceğini keşfettiğini söyler. *Doctor Who* da bu keşfin ürünüdür. Kendini fazla ciddiye almaz, zaman yolculuğu teorisine üzerine kafa patlattırılmaz

seyirciye. Onun yerine "İnsanlar zamanı, sonuca varmak için sebebin mutlak ilerleyişi varsayar. Aslında doğrusal olmayan, tarafsız bir bakış açısına göre daha çok koca bir top gibi dingildeyen, bir tür zaman-zingodur.", der. Tam da bu yaptığı zaman tanımına uygun bir seridir, çünkü 50 yıl boyunca sürekli değişen senaristleri *Doctor Who*'yu tek bir kişinin eseri olmaktan çıkarmıştır. Bu da serinin doğrusal bir hikayenin peşinden koşturmak yerine, her bölümde farklı hikayeler anlatmasını ve içinde sürekli bir değişimi barındırmasını sağlar. Doktor'la beraber Tardis'e atlayıp zaman ve uzayda yolculuk etme tecrübesini yaşatır.

*Doctor Who*'nun bu kadar uzun soluklu olmasının diğer sebebi de Doktor'un ve yol arkadaşlarının sürekli değişmesi. Daleklere karşı verilen savaştan sonra sağ kalan tek zaman lordudur Doktor. Zaman lordlarının rejenerasyon gücü bedeni ölmeye başladığında yeni bir beden yaratmasını sağlar ve bu sayede sonsuza kadar yaşayabilirler. Her rejenerasyonda yeni bir oyuncu Doktor rolünü üstlenir. Her yeni Doktor'da dizi farklı bir karakter kazanır. *Doctor Who* hayranlarının en büyük tartışmalarının odağı da budur. Herkesin en sevdiği ve diğerlerinden ayrı tuttuğu bir Doktor'u vardır.

## Allons-y!

Yeni kuşak seyircilerin büyük bir kısmı seriyi 9. Doktor'la başladı. Bu açıdan 9.

Doktor rolündeki Christopher Eccleston yeni jenerasyon seyirciler için çok önemli bir yere sahip oldu. Çünkü tüm *Doctor Who* hayranları bilir ki: "İlk Doktor'unu asla unutmazsın." Christopher Eccleston kendisinden sonra gelenlere göre daha karanlık, olgun ve gizemli bir Doktor imajı çiziyordu. Her ne kadar, Doktor rolüyle anılmak istemediği için birinci sezonun sonunda ayrılmış olsa da, Christopher Eccleston serinin bazı hayranlarının favori Doktor'u olarak kaldı. Fakat, diziyi yeni kuşak için kült haline getiren ve *Doctor Who* denince akla gelen sembol isim 10. Doktor David Tennant oldu. Kendisi de, hep Doktor rolünü oynamayı hayal etmiş büyük bir *Doctor Who* hayranı olan Tennant, Eccleston'ın aksine daha eğlenceli ve insancıl bir Doktor çizdi. Seriyeye olan hayranlığından dolayı da Doktor karakteriyle iyice bütünleşip muhteşem bir 3 sezon izletti bizlere.

#### Geronimo!

5. sezondan itibaren dizinin önceki baş senaristi Russel T. Davis'in yerini Steven Moffat'a bırakması ve Matt Smith'in 11. Doktor olmasıyla dizinin seyri bir hayli büyük değişikliklere uğradı. Steven Moffat özellikle ilk dört sezonda yazdığı sezonun genel seyrinden ayrıran bölümleriyle dikkat çekiyordu. Özellikle 3. Sezondaki *Blink* bölümü neredeyse diziden bağımsız bir gerilim filmi olacak kadar güçlüydü. Ayrıca ilerleyen sezonlarda dizide çok önemli bir yer kazanacak River Song da 4. sezonun sonlarında Moffat tarafından diziyeye katılmıştı. Fakat, Moffat'ın yaptığı bazı değişiklikler eski hayranları pek sevindirmede. River Song'un hikayesi dışında önceki sezonlarla bağlantılar kopmuştu. En büyük fark da dizinin "Hollywoodlaşması" oldu. Artık prodüksiyon daha büyük bütçeli ve görsel efektler daha iyiydi. Bu da dizinin ününün İngiltere'nin sınırlarını iyice aşıp, anaakım dizi takipçilerinin de ilgisini çekmesini sağladı. Ne zaman Dünya'ya inse İngiltere'ye inen Tardis, artık Amerika'ya da inmeye başladı. Sezonların episodik ilerleyen kurgusunun yerini sezon boyunca süren, hatta diğer sezonlara da sarkarak seyirciyi merakta bırakan olay kurgusu aldı. Artık internet forumlarda

sonraki sezonlarda ne olacağı hakkında sayfalarca komplo teorileri yazılabiliyordu. Tüm bunlar Doctor Who hayranlarının dizinin eski samimiyetini kaybettiğini düşünmesine sebep oldu.

11. Doktor Matt Smith başlangıçta seyircileri ikiye böldü. Diziyeye yeni seriye başlayanlar için Doktor imgesi David Tennant'ı ve yerinin kesinlikle doldurulamayacağı düşünülüyordu. Önceki 10 Doktor'a baktığımızda da, Smith Doktor'ların genel profilinden epey farklı duruyordu. Hepsinden daha genç ve nispeten daha yakışıklıydı. Fakat bölümler ilerledikçe bu endişe yerini büyük bir rahatlamaya bıraktı. Matt Smith diğer Doktorlara göre daha gelgitli bir kişiliğe sahipti. Mesela *A Town Called Mercy* bölümünde, önceleri aklından bile geçirmemesine rağmen, bir kasabayı kurtarmak için bir insanı silah zoruyla ölüme terk etmek onun için bir seçenek olmuştu artık. En genç Doktor olmasına rağmen, başarılı oyunculuğu sayesinde 900 yaşında bir zaman lordu olmanın yorgunluğu gözlerinden okunabiliyordu.

#### Run You Clever Boy, And Never Forget

*Doctor Who*'nun 50. yılını kutladığımız şu günlerde bizi yine çok önemli olaylar bekliyor. İlk olarak, 23 Kasım'da yayınlanacak 75 dakikalık 50. Yıl Özel Bölümü *The Day of the Doctor*'da 3 Doktor'u aynı anda göreceğiz. Başta Christopher Eccleston, David Tennant ve Matt Smith'in aynı bölümde yer alması planlanıyordu, fakat Eccleston'ın teklifi reddetmesi üzerine, onun yerine John Hurt Doktor olarak özel bölüme dahil edildi. Fakat, bölümde ne olacağı hakkında henüz dizi ekibinden bir açıklama gelmedi. Bu yazıyı yazdığım sırada yayınlanan fragman da soru işaretlerini gidermeye pek yardımcı olmadı.

Tabii ki diğer heyecan verici olay da 25 Aralık'ta yayınlanacak Noel Özel Bölümü'nde Doktor'un rejenerasyon geçirecek olması. BBC geçtiğimiz günlerde daha önce bir bölümde de farklı bir rolde oynamış Peter Capaldi'nin 12. Doktor olacağını açıkladı. İki bölüm için de heyecanımız tavan yapmış durumda, merakla bekliyoruz.

**Harun Yörük**