



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
23 Haziran-24 Temmuz 2014
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2014/III

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

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Nazlı Akgül, Barış Akkaya, Nazlı
Ander, Berfin Elif Binbay, Mikail Boz,
Levent Civil, Gökhan Çuhacı, Oytun
Elaçmaz, Nazlı Özüm Gündüz, Aslı
İldir, Sinancan Kara, Didar Karadağ,
Uğur Özlav, Utku Öztürk, Barış
Sağlam, Murat Sarıhan, Seçkin Serpil,
Mine Taşar, Sel Öykü Uğur, İrem
Yıldırım

Teşekkürler
İrem Akman, Utku Güneş, Ahmet
Bülent Kirkoç

Ön Kapak Görseli:
Göldeki Yabancı (2013)

Arka Kapak Görseli:
Kelebeğin Rüyası (2013)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Haziran 2014

Editörden

Yaz gösterim programı için Türkiye Sinemasından son yıllarda hem izleyicinin dikkatini çekmiş hem de eleştirmenlerce beğenilen veya festivallerden ödülle dönmüş filmler seçmeye çalıştık. Genellikle gösterim programlarını ya da dosya konularını hazırlarken pek çok güzel film arasından hangisini seçsek bilemediğimizden zorlanırsınız. Bu sefer de zorlandık; ama şaheserlerin arasından en göze çarpanları seçebilmek için değil! Aklımıza ilk olarak gelen iki ya da üç filminden sonra yeterli sayıya ulaşabilmek için bir süre tıkanıp gıymızı fark ettik. Bu durum ister istemez insanı düşündürüyor. Ana akım sinema seyircisinin “festival filmleri sıkıcı olur” tezi kendini doğrulamaya mı başladı yoksa?

Hemen hemen 2000’lerin başından beri Türkiye’nin büyük festivalleri için haber olan bir konu: “Bu yıl yarışacak filmlerin bilmem kaç tanesi yönetmenlerinin ilk filmi!”. Buna benzer haberler hep mutluluk verici olmuş, “sinemamız geliyor” diye algılanmıştır. Elbette daha ilk filmleriyle bu kadar başarılı olan yönetmenler umut vericiydi. Ancak bir süre sonra fark ettik ki bu yönetmenlerin ikinci filmleri gelmiyor bir türlü. Türkiye Sineması bir ilk film yönetmenleri müzesine dönüşüyor adeta. Son yıllarda ise bir festivalde yarışacak ilk filmler haber niteliği bile taşıyor artık. Zira yarışan filmlerin çoğu yönetmenlerinin ilk deneyimleri oluyor zaten.

Tabii sorun bu filmlerin ilk olmasında değil. Ne var ki yeni nesil sinemacıların bir kısmında daha senaryoya başlamadan “ben bir festival filmi çekeceğim” düşüncesi var sanki. Seyirciyi ulaştık çok da önemli değil, “festivallere gideyim ödül alayım yeter”. Peki nedir bu festival filmi?

Nuri Bilge Ceylan taklitçiliğinin büyük etkisiyle Türkiye’de festival filmi; hikayesi ağır ilerleyen, mümkün olduğunca uzun planlar barındıran, somurtkan film olarak algılanır ve bu algıya hizmet edercesine üretilir oldu. Seyirciyi güldüren, geçirdiği iki saati unutturacak şekilde eğlendiren filmler ise iyice geri plana itildi. Bu bakımdan geçtiğimiz yıl festivallerde başarılı olabilmiş *Yozgat Bules* (2013) ve gösterim programımızda da yer alan *Sen Aydınlatırsın Geceyi* (2013) gibi filmler sevindirici.

Gösterim programımızın diğer başlığı ise Gökkuşluğu Filmleri. *Queer* sinemadan beş örneğin yer aldığı seçkideki filmlerin üç tanesi yine Türkiye Sinemasının son yıllardaki önemli yapımlarından. Son yıllarda LGBT bireylerin ülkemizde pek çok mecrada seslerini daha fazla duyurmaya başlamış olmaları sevindirici. Bu durum sinemamız için de meyvelerini veriyor elbette.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem 4

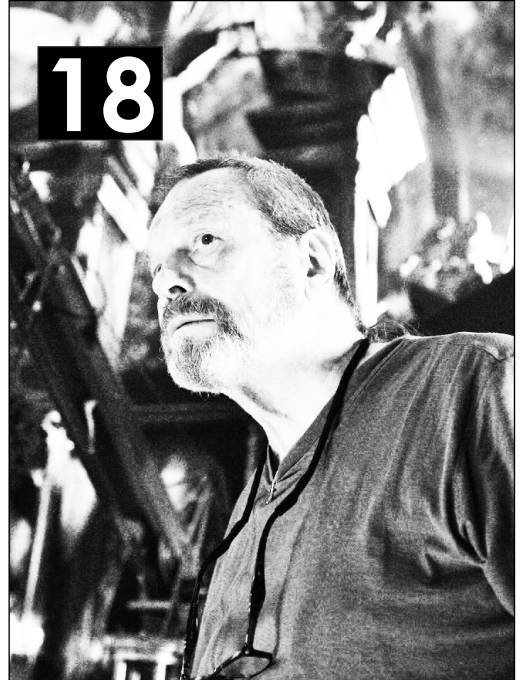
Ödüllü Türkiye Filmleri

Kelebeğin Rüyası	7
Ayhan Hanım	8
Kusursuzlar	9
Sen Aydınlatırsın Geceyi	10
Soğuk	11

Gökkuşuğu Filmleri

Benim Çocuğum	13
Göldeki Yabancı	14
Trans X İstanbul	15
Zenne	16
Hawaii	17

Terry Gilliam 18





35

BASKA SİNEMA



Dosya:

-
- | | |
|----|---------------------|
| 22 | Singin' in the Rain |
| 25 | Sunset Bulvarı |
| 28 | Barton Fink |
| 30 | Sullivan's Travels |
| 32 | Oyuncu |

Başka Sinema

-
- | | |
|----|-------------|
| 35 | Kan Kokusu |
| 36 | Yüksek Risk |

Gölgede Kalanlar

-
- | | |
|----|------------------------|
| 37 | Leyleğin Geciken Adımı |
|----|------------------------|

Doğa ve Sinema

-
- | | |
|----|---------|
| 38 | Samsara |
|----|---------|

Dizi Kuşağı

-
- | | |
|----|----------------|
| 39 | True Detective |
|----|----------------|

Gündem

Bu yıl 25.'si düzenlenen Ankara Uluslararası Film Festivali, dünya sinemasının en seçkin eserlerini beyazperdeye taşıyor. 5 – 15 Haziran tarihleri arasında düzenlenecek festivalde, dünya sinemasının seçkin eserleri Ankara izleyicisiyle buluşacak. Polonyalı efsane yönetmen Andrzej Wajda'nın yeni filmi *Walesa*, Kanadalı genç yönetmen Xavier Dolan'ın 2013 tarihli filmi *Tom at the Farm*, İngiliz yönetmen David Mackenzie'nin BAF-



TA ödüllü, sert bir hapishane öyküsü olarak yola çıkan filmi *Starred Up*, Terry Gilliam'ın fantastik türdeki eseri *Brazil* gibi filmler sinemaseverlerle buluşuyor.

Cannes'da düzenlenen pek çok etkinlikten biri olan Cinefondation, 17. defa kazananlarını belirledi. Abbas Kiarostami, Mahamat-Saleh Haroun, Noémie Lvovsky, Daniela Thomas ve Joachim Trier gibi ödüllü yönetmenlerin kısa filmleri gösterildi. Gösterimden sonra düzenlenen ödül töreninde, kazananlar ödülleri Abbas Kiarostami'nin elinden aldı. 16 filmin yarıştığı seçkide birinci olan film, Annie Silverstein yönettiği *Skunk* filmi oldu.

Türk ve Ortadoğu sinemasının önemli isimlerini ağırlayan SineMardin Uluslararası Mardin Film Festivali bu yıl 30 Mayıs-6 Haziran 2014 tarihleri arasında gerçekleştirildi. 50 seansta farklı ülkelerden 29 uzun metraj film, 21 kısa metraj film ve 9 belgesel filminin gösterildiği festivali sinemaseverler yoğun ilgiyle takip etti. Film gösterimlerinin yanı sıra festival konukların katılımıyla renklenmiş söyleşiler ile 8 gün boyunca Mardin sinemaya doydular.

Hollanda Türkiye Kültür Vakfı tarafından Rotterdam'da düzenlenen ve bir hafta süren Kırmızı Lale Film Festivali'nin Lantaren Venster Kültür Merkezi'nde gerçekleştirilen açılışında Fatma Girik'e "Yaşam Boyu Başarı Ödülü" verildi. Aldığı ödülünden dolayı mutluluğunu dile getiren Fatma Girik, ödülünü Soma'daki maden faciasında hayatlarını kaybeden maden işçileri için aldığını aktardı.

Daha önce Sırbistan Paliç Avrupa Filmleri Festivali'nde "Parallels and Encounters" bölümünde "En İyi Film" ödülünü, 20. Adana Altın Koza Film Festivali'nde de En İyi Görüntü Yönetmeni Ödülünü alan *Soğuk*, 38 filmin yarıştığı Erbil Uluslararası Film Festivali'nden de "En İyi Görüntü Yönetmeni" ödülünü aldı. Dünya Prömierini Berlin Film Festivali'yle yapan *Soğuk* filminin senaryosu ve yönetmenliği Uğur Yücel'e ait.



67. Cannes Film Festivali'nde büyük ödül Altın Palmiye Nuri Bilge Ceylan'ın *Kış Uykusu* filminin oldu. *Kış Uykusu*, Yılmaz Güney ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* (1982)'dan sonra Türkiye'den bu ödüle hak kazanan ikinci film oldu. Ceylan ödülünü Uma Thurman ve Quentin Tarantino'nun elinden aldı. Ödül için sahneye çıkan Nuri Bilge Ceylan ödül konuşmasında "Ödülümü son bir yılda hayatını kaybeden Türk gençlerine adıyorum" dedi.

Törende en iyi yönetmen ödülü *Foxcatcher* filmiyle Bennett Miller'a giderken; en iyi kadın oyuncu ödülünü *Maps to the Stars* daki performansıyla Julianne Moore; en iyi erkek oyuncu ödülünü ise Mr. Turner filmiyle Timothy Spall kazandı. Jüri Büyük Ödülü'nü *The Wonders* ile Alice Rohrwacher kucaklarken Jüri Özel Ödülü ise genç yönetmen Xavier Dolan ile usta yönetmen Jean-Luc Godard arasında paylaştırıldı.

Antalya Büyükşehir Belediyesi, Altın Portakal Film Festivali organizasyonunun en önemli temellerinden biri olan AKSAV'ı devralmayacağını açıkladı. Antalya Kültür Sanat Vakfı'ndan (AKSAV), Büyükşehir Belediyesi ile yaşanan durum ve süreçle ilgili açık mektup paylaşıldı.

Pera Film sezon finali Yeraltından Filmler: Andy Warhol ve Lou Reed programı ile yapıyor. 20-25 Haziran tarihleri arasında gerçekleştirilecek program Andy Warhol'un bir film yönetmeni olarak, özellikle de 1960'ların sonundan itibaren müzik dünyası üzerindeki etkisini ele alıyor.

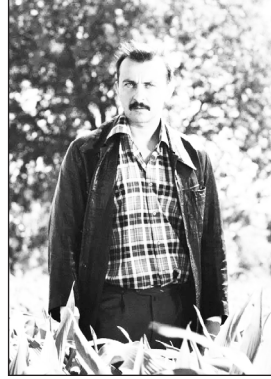
Akbank Sanat, İspanyol Cervantes Enstitüsü işbirliğiyle, sinemaseverleri Haziran ayı boyunca klasik İspanyol Sineması'nın seçkin örnekleriyle buluşturacak! 50'li yılların parlak İspanyol Sineması örneklerine yer verecek olan seçkide, siyah beyaz dönem filmleri yer alacak.

Kaynaklar:

www.akbanksanat.com
www.beyazperde.com
www.peramuzesi.org.tr

25 Haziran - 9 Temmuz

Gösterim



Ödüllü Türkiye Filmleri

Mithat Alam Film Merkezi'nin yaz programı kapsamında; *Kelebeğin Rüyası*, *Ayhan Hanım*, *Kusursuzlar*, *Sen Aydınlatırsın Geceyi* ve *Soğuk* gösterime sunulacak!

Yılmaz Erdoğan'ın yazıp yönettiği, yurt dışında aradığını bulamasa da ülkemizde beğeni toplayan yapım; sinemamızda son zamanlarda yapılmış başarılı bir dönem filmi olmasının dışında aslında edebiyatımıza katkıları açısından çok önemli. Edebiyatseverlerin bile gözünden kaçmış, ne yazık ki unutulmuş Zonguldaklı şairler ve edebiyat dünyamızdaki bütün kayıp şairlere adanan film; bize henüz yirmi iki yaşında veremden ölen Rüştü Onur ve aynı arkadaşı gibi yirmi altı yaşında kaybettiğimiz Muzaffer Tayyip Uslu'nun hayatından bir kesit sunarak, onlara hak ettikleri itibarı kazandırıyor. Filmin tek planlı açılış sahnesi başta olmak üzere görselliği herkesin beğenisini kazanırken, Kıvanç Tatlıtuğ'un ve Mert Fırat'ın performansları, filmin diğer oyuncularını ve kurgusunun yanında dikkat çeken özelliklerinden.

Mükellefiyet döneminde, 1941 Zonguldak'ında yaşamakta olan Rüştü ve Muzaffer, memuriyet görevleri sebebi ile yaşlıları gibi madene inme yükümlülüğünde değildiler. Genç yaşta vereme yakalanıp öğrenimlerine ara vermek zorunda kalan şairlerin, mezun oldukları Zonguldak Lisesi'nde hocalık yapmakta olan ve kendilerine edebiyatı sevdiiren Behçet Necatigil'le hem öğrencilik hem yakın bir dostluk ilişkisi vardır. Özellikle o dönemde yeni başlayan ve uzun süre edebiyatımızda kabul görmeyen yeni şiir akımının ilk örneklerinden bazılarını veren Rüştü ve Muzaffer; bir yandan tiyatroyu, edebiyatı ve tabii ki şiiri Zonguldak halkına tanıtmaya çalışmakta, diğer yandan edebiyat dergilerinde şiir ve yazılarını yayınlama girişimleri ile kendilerini edebiyat dünyasına tanıtmaya çalışmaktadırlar.

Bir gün Zonguldak Belediye Başkanı'nı Zikri Özsoy'un kızı Suzan'ın döndüğünü gören Muzaffer ve Rüştü bir iddiaya girerler. Suzan'a birer şiir verecekler ve kimin şiirini kabul ederse diğeri aradan çekilecektir, yani aslında iddia Suzan'dan öte, bir şiir ve şairlik yarışısıdır. Suzan'la tanışmak için ona halk evinde yapacakları tiyatro oyununda bir rol teklif ederler ve üçünün arkadaşlığı başlar. Zikri Özsoy'un bu durumu öğrenmesi ile oyun provaları yarıda kalır. Vereme yeterince kayıp veren Zikri Özsoy, kızının bu verimli şairlerle samimi olmasını istememektedir. Zaten kısa süre sonra, hastalığı bir süredir ağırlaşmış olan Rüştü'nün Heybeliada Sanatoryumuna kabulü ile Zonguldak'ta sadece Muzaffer ve Suzan kalmıştır.

Dışarıda parasızlıktan güçlükler çeken Rüştü Onur, sanatoryumdaki imkânlar sayesinde hem sağlık açısından toparlanmakta, hem de kendisi gibi diğer hastalarla dostluklar kurmaktadır. Burada, âşık olacağı Mediha Sessiz'le tanışır. Bu sırada Zonguldak'taki Muzaffer, girdikleri iddiada asıl ciddiyetin şiir üzerine olduğunu unutup, kalbini Suzan'a kaptırmıştır bile.

Gerçeğe dayanan hikâyesi, Zonguldak'taki yöre halkının filmde etkilleyici bir oyunculukla yer alması, takdiri hak eden görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki ve tabii ki müzikleri ile ilgi çekici bir yapım. Film, seyirciye başrol oyuncularının performansı sayesinde Rüştü ve Muzaffer'in samimi, sıcak duygularını ve hayatlarını sunmayı başarırken; kurgusal kopukluklardan dolayı yaşadıkları ortamı ve dönemin hayatını algılatmakta yeterli olamayabiliyor. Sinemamızda son dönemde gördüğümüz yükselen bağımsız sinema ve festival filmi örnekleri kadar olmasa da popüler sinemamızın da çıkayı yükselttiği gösteren film kendine güzel bir yer ediniyor. *Kelebeğin Rüyası*(2013)'nın, kahramanları olan Rüştü Onur ve Muzaffer Tayyip Uslu'nun hak ettiği ilgiyi görmesini sağlayabilmesi ile zaten amacını fazlasıyla yerine getirdiğini söyleyebiliriz.

Kelebeğin Rüyası

■ Utku Öztürk

Yönetmen:

Yılmaz Erdoğan

Senaryo:

Yılmaz Erdoğan

Oyuncular:

Kıvanç Tatlıtuğ, Mert Fırat, Belçim Bilgin

2013/Türkiye/
Türkçe/138'

25 Haziran Çarşamba

21:00

Ayhan Hanım

■ Murat Sarıhan

Yönetmen:

Levent Semerci

Senaryo:

Levent Semerci

Oyuncular:

Vahide Gördüm,
Selçuk Yöntem,
Akçahan Akça

2014/Türkiye/
Türkçe/110'

26 Haziran Perşembe

21:00

Ayhan Hanım (2014) Levent Semerci'nin ikinci uzun metraj filmi. İlk filmi *Nefes: Vatan Sağolsun* (2009) ile Türkiye'deki terör sorununa dikkat çekmeye çalışan ve birçok izleyicinin sefer kamerasını 1 Mayıs 1977 olaylarına ve 12 Eylül 1980 askeri darbesine çeviriyor. İlk filminde olduğu gibi *Ayhan Hanım* filminin de senaryosunu yazan Levent Semerci bir söyleşisinde filmin biyografik öğeler taşıdığını söylüyor.

Ayhan Hanım 1980 darbesi dönemindeki bir ailenin yaşadıklarını bir annenin duyguları yoluyla anlatmaya çalışıyor, Vahide Perçin tarafından canlandırılan *Ayhan Hanım*'a kocası rolünde Selçuk Yöntem eşlik ediyor. Kanlı 1 Mayıs öncesi üç oğlunu devrim uğruna sokaklara uğurlayan Ayhan Hanım, askeri darbe öncesi ve sonrasında ülkede yaşanan olayların ve karışıklığın saf ve naif bir bakış açısıyla yansıtıyor.

Açılış sahnesinde bir büyükbaş hayvanın kurban edildiğini gördüğümüz bu film, minimalist setleri, çeşitli dans koreografileriyle anlatı dilini Türk sinemasında pek fazla rastlanmayan deneysel bir yol ile sunmayı tercih ediyor. Konusu itibari ile politik bir düsturu olan *Ayhan Hanım* filmi, sonunda ithaf edildiği purlanta gibi çocukların ve annelerin öykülerini anlatmayı amaçlıyor. Seyirci *Ayhan Hanım*'ın öyküsüne ailenin en küçük çocuğunun gözlerinden tanık oluyor.

Flashbacklerle askeri darbe öncesinde ve sonrasında yaşadıklarına ortak olduğumuz Ayhan Hanım, genç yaşta öksüz kalmış ve kocası Ahmet ile evlenmiştir. Kurduğu aile ve çocukları her şeyi olan Ayhan Hanım ailesini bir arada tutmaya çalışmış ancak başaramamıştır; çocuklarının "Tek yol devrim." sözüne inanmış, subay olan kocasının çocuklarını anlamasını ve onlara inanmasını istemiştir.

"Tanrısı devlet kullarız artık." sözü film boyunca Ayhan Hanım'ın dudaklarından birkaç kez dökülüyor. Askeri darbe sonrasında Türkiye'de yaşananların ve hala süregelen birçok toplumsal ve siyasi normun nedeni sayılabilecek bu söz filmin belki de en vurucu anını yaratıyor. Devrimin sağirlara şarkı söylemek, körlere gülümsemek kadar zor olduğunu filmin sonunda fark eden Ayhan Hanım kaybedişini şu sözlerle kabul eder; "Sizi bu kadar seveceğimi bilseydim doğurmazdım." Devrime annelik yapan Ayhan Hanım onu besler, başkalarından sakınıp korumaya çalışır. Kadınların ve erkeklerin sofrayı birlikte toplamaları bile onun için büyüleyici bir olaydır ve devrimin iyi bir şey olduğuna o an inanır. İnanç ve masumiyeti çocuklarını korumak ve kurtarmak için yeterli olamaz, Ayhan Hanım ve ailesi 1980 askeri darbesinin yaraladığı, sakat bıraktığı ailelerinden biri olur.

Geçtiğimiz sene İstanbul Film Festivali kapsamında gösterilen ve ulusal yarışmada yarışan film, Ayhan Hanım rolüyle iyi bir performans gösteren Vahide Perçin'e En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırdı. Levent Semerci'nin *Nefes: Vatan Sağolsun* filmine nazaran daha farklı bir anlatı dili seçtiği *Ayhan Hanım*, gerek içerdiği modern dans sahneleriyle gerekse kullandığı dini, ulusal ve siyasi motiflerle Türkiye'nin acı dolu bir dönemini teatral bir dille seyirciye sunuyor.

Ramin Matin ilk uzun metrajlı filmi olan *Canavarlar Sofrası* (2011)'ndan sonra iki kız kardeşin öyküsüyle beyazperdeye dönüyor. Anneannelerinin ölümünden sonra İstanbul'dan onun Çeşme'deki yazlığına gelen Lale ile Yasemin filmin başında kardeşler arası rekabetin sıradan bir örneği olarak çıkıyorlar karşımıza. Fakat hikaye yavaşça çözülmeye başladıkça bu iki kardeşin arasında bulunan sıradan kardeş dinamiğinin ötesindeki gerilimi hissetmeye başlıyoruz. Bu gerilim filmin başından itibaren, Ravel'in Bolero'su misali yükselerek tekrar ederken Matin'in kamerası da bu gerilimin psikolojik çözümlemesini yapmaya girişiyor.

Filmin en önemli taraflarından biri, erkek şiddetine yeni bir perspektif getirmeye çalışması. Filmin birçok sahnesinde bu şiddetin örneklenmesini bir yana, filmin merkezini oluşturan kardeşler arası gerilim bile büyük ölçüde bu şiddetten kaynaklanıyor. Fakat *Kusursuzlar* (2013)'in getirdiği yeni perspektif erkek şiddetini oldukça başarılı bir şekilde örneklemesinden çok bu şiddetin batıda vuku bulan ikiyüzlü biçimine odaklanması. Karakterlerin başından geçen olayların çoğunu, yaşadığımız "gelişmiş" bölgelerde sıklıkla tanık olduğumuz olaylar oluşturuyor ve gelin görün ki yaşadığımız bölgelerin "gelişmiş" olması sebebiyle bu olaylar gururlu bir görmezden gelmenin kurbanı oluyorlar. Fakat her ne kadar ikiyüzlülüğü göstermek bilinçli bir tercih olsa da (Çeşme'nin mekân olarak seçimi), Matin didaktik bir dil taşımaktan özellikle ve oldukça başarılı bir biçimde kaçınıyor.

Leyla ile Yasemin'in birbirine neredeyse tamamıyla zıt iki karakter olarak çizimi filme orijinallik katmasa da hikâyenin anlatımında özel bir yer işgal ediyor. Yasemin'in bedenine duyduğu güvenin karşısına Lale'nin güvensizliği ve içedönüklüğü koyulmuş ki bunlar karakterlerin giydikleri kıyafetlerde kendini dışavuruyor. Finalde muğlaklığa yer bırakmayacak biçimde açıklanan travma da bu iki kardeşin karakterlerindeki zıtlığın önemli sebeplerinden birini oluşturuyor. Yasemin erkeklerle ilişkilerinde oldukça rahat bir karakterken Lale Kerim'le filmin sonuna doğru kurduğu iletişim haricinde oldukça çekingen davranıyor. Esra Bezen Bilgin ve İpek Türktan Kaynak'ın bu zıtlıkları ve yükselen tansiyonu oldukça başarılı bir şekilde yansıttıklarını söylemekte fayda var.

Altın Portakal Film Festivali'nde büyük ödülü *Cenetten Kovulmak* (2013) ile paylaşan *Kusursuzlar*'ın, başrol oyuncularının deyimiyle "hem kadın hem de kardeşlik" filmi olduğunu söylemek mümkün. Oyuncuların dinamik performansları ve yönetmenin öğretme kaygısından uzak dili de filmin artıları arasında. Fakat önümüze altın tepside sunulan final sahnesinin film boyunca başarılı bir şekilde yaratılmış gerilimi bayağılaştırdığını ve filme ciddi anlamda zarar verdiğini söylemek mümkün. Matin, finalde açıklanan travmanın muğlak bırakılıp bırakılmaması konusunda ciddi ikilemler yaşadığını fakat en sonunda, kendi deyimiyle "anaakım seyirci" için fazla kapalı olduğunu düşünüp bırakmamayı seçtiğini söylüyor. Belki de kardeşler arasındaki gerilim öyle boyutlara ulaşıyor ki başka türlü yorumlanma ihtimali olan bir finalin bu gerilimi açıklamakta yetersiz kalacağını düşünüyor Matin, kim bilir? Kısaca *Kusursuzlar* tüm kusur ve artılarıyla izlenmeye değer bir film.

Kusursuzlar

■ Barış Sağlam

Yönetmen:

Ramin Matin

Senaryo:

Emine Yıldırım

Oyuncular:

Mehmet Ali Nuroğlu, Suna Selen, Esra Bezen Bilgin

2013/Türkiye/
Türkçe/95'

2 Temmuz Çarşamba
21:00

Sen Aydınlatırsın Geceyi

■ Sinancan Kara

Yönetmen:

Onur Ünlü

Senaryo:

Onur Ünlü

Oyuncular:

Ali Atay, Demet Evgar, Tansu Bıçer, Serkan Keskin

2013/Türkiye/
Türkçe/107'

3 Temmuz Perşembe

21:00

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 derterini anlatıyor olmasına karşın kesinlikle sıradan ve alışlagelmiş 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 sıkmış 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 kaybettiklerinde çok fazla kaybediyorlar.

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

Kışı sevenlerimizin çoğunun soğukla sıcak bir ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Karla ilişkimiz onun caddelerimizde, sokaklarımızda ne kadar kalacağıyla alakalı. “Coğrafyalarda nasıl Greenwich saat meridyeninden başlıyorsa, bu yerlerde de mesafeler demiryoluna göre hesaplanırdı. Trenler ise doğudan batıya, batıdan doğuya gider gelirdi... gider gelirdi...”(1)

Beyazın içinde siyah, trenin altında ezilen demiryolu gibi izleyeni ezen, soğğun içinde “*Soğuk*” bir film. Siyahlığı, bizi ezmesi ve soğğun içinde olması yalnızca Kars’ın atmosferinden değil, topraklarımızdaki kadın-erkek ilişkisinin acı gerçeklerini yansıtmışından kaynaklanıyor. Kadınların daha pasif taraf olduğu evlilik ilişkisinde ve “tek gecelik” ilişkilerde erkekler de bir yol çıkmazlığa sürükleniyor ve Uğur Yücel’e yöneltilen bir soruda ve kendisinin verdiği cevapta dile getirdiği gibi “Karakterler hep kaybediyorlar.”

Kadınların çektiği sıkıntılar istenileni yapmak zorunda olan çünkü “parası neyse verilen” üç Rus ve “kocalarına karılık görevi görmekle yükümlü” iki Türk kardeşle imgelmiş olsa da dünya üzerinde ezilen kadınlar ortak bir muameleye maruz kalıyorlar. Cinsel ilişkideki sorunların sorumlusunun kadınlar olarak görülmesi ve “suçun” hemen onlara atılması, “ev içi” şiddetin ve kadın cinayetlerinin üzerine gidilmemesi, erkeklerin “elleri öpülecek analara” sahip olması ama bu değeri diğer kadınlara göstermemesi...

Erkeklerin kendi aralarındaki ve kadınlara yönelik hiyerarşik düzlemleri, onlara, buldukları konumda, istedikleri gibi davranma hakkını veriyor. Balabey’in, kardeşi Enver’e hareketlerine çekidüzen vermesi gerektiğini söylemesi ve yine Balabey’in, İrina’nın Moskova’ya dönmemesi için onu düşünmeden yaptıkları, Enver’in hem evde hem pavyonda hem arkadaş ortamında başına buyruk tavırları... Abbas’ın bu tarz ortamlarda sıkça rastlanılan “öl dese ölünecek” kişilerden olması.

Filmde, kadınlar diyalog açısından daha zengin çünkü konuşarak anlaşabiliyorlar. Evli kardeşlerin bir sahnede, orada da evliliklerinden hatta yalnızca “kadınlık” görevlerinden bahsettiklerini görüyoruz. Oysa pavyonda çalışan kadınların konuşmaları, belki yaşam tarzlarının evlilere göre daha serbest olmasından dolayı, daha özgür. Üç kardeşin farklı sahnelerde, farklı kişiliklerini, farklı konuşmalarla ortaya koymaları filmin gidişatında önemli bir yer tutuyor.

Elbette ki her sanat eseri, sahibinden ve yapımına etki eden unsurlardan dolayı farklıdır ancak başta Uğur Yücel’in affına sığınarak *Soğuk* filmindeki Kars’ı, Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* (2002) filmindeki İstanbul’a benzetmek istiyorum. İstanbul’un ve Kars’ın özellikle hava durumu olarak benzeştiği bir noktada karakterlerin de birbirlerine benzediğini görüyoruz. Böyle olması normal çünkü yaşanan sıkıntılar ortak bir payda. Farklılık herkesin kendine aldığı payda gözüküyor. Yani bu konu pek tabii Gaziosmanpaşa’da da işlenebilirdi ve o zaman da bu mekânın farklılığı söz konusu olurdu.

“Dalmış gitmişiz kar artalı/ Bembeyaz oldu kolun/ Bembeyaz oldu kolum/ Karla örtülü köprüler gibi onlar/ Aramızda.”(2)

(1) Cengiz Aytmatov, Gün Olur Asra Bedel, Ötüken Yayınları

(2) Tarjei Vesaas, Buz Sarayı

Soğuk

■ Levent Civil

Yönetmen:

Uğur Yücel

Senaryo:

Uğur Yücel

Oyuncular:

Ezgi Mola, Ahmet

Rıfat Şungar, Rıza

Sönmez

2014/Türkiye/

Türkçe/105³

9 Temmuz Çarşamba

21:00

10 - 24 Temmuz

Gösterim



Gökuşığı Filmleri

Mithat Alam Film Merkezi'nin yaz programı kapsamında; *Benim Çocuğum*, *Göldeki Yabancı*, *Trans X İstanbul*, *Zenne* ve *Hawaii* gösterime sunulacak!

Benim Çocuğum (2013), uzun yıllardır belgesel sinemacılık ve Boğaziçi Üniversitesi'nde akademisyenlik yapan Can Candan'ın üçüncü uzun metraj belgesel filmi. Film özellikle, ülkemizde en büyük tabulardan olan cinsellik kavramını ve toplum tarafından yıllardır yok sayılan veya ötekileştirilen LGBTT bireyleri konu edinmesiyle büyük önem taşımakta. Homofobinin had safhada olduğu ülkemizde nefret suçlarının maalesef yaygınlaştığı, kadın ve aileden sorumlu eski bakanın eşcinselliği bir hastalık olarak görüp tedavi edilmesi gerektiğini söylediği bir dönemde yayınlanan *Benim Çocuğum* bilinmeyenlere ya da umursanmayanlara ışık tutuyor, LGBTT bireylerin toplumda var olduğunu hatırlatıyor.

Film, bize 21 Eylül 2010 gecesi Bursa'da nefret suçuna kurban giden İrem Okan'ı hatırlatarak başlıyor: İrem Okan'a ve annesine ithaf ediliyor. Sonrasında anne babalar sırayla kamera karşısına geçiyor, önce kendileri ve aile yapılarından, yetiştirildikleri çevreden bahsediyor; daha sonrasında çocuklarının cinsel yönelimlerinden ve bunu öğrendikten sonraki serüvenlerinden bahsediyorlar. Hepsinin odağında, evlatlarının itirafına veya onlarla yüzleşme anlarına kadar konu hakkındaki bilgisizlikleri ve önyargıları var. Önceleri çoğu, konuya bir hastalık, sapkınlık gibi yaklaşıklarını ve tedavi aradıklarını belirtiyorlar. Başvurdıkları hekimlerin de bunu ergenlik esnasında bir geçiş süreci olarak yorumlaması, ülkemizde konuya bilimsel yaklaşımın da hala eksik olduğunu gösteriyor. Bu süreçte bir kısım anne baba kendisini sorguluyor, nerede hata yaptığını arıyor, ortada bir hata olmadığını fark etmeleri zaman alıyor. Daha sonra ise bu durumun bir hastalık değil bir varoluş şekli olduğunu kabulleniş süreci başlıyor. Yaşadıkları şaşkınlık ve korkuyu atlattıktan sonra cesaretleri ve evlat sevgileri ağır basan bu ebeveynlerin, çocuklarını yeniden doğuşuyla bir anlamda yeniden anne baba oluşuna tanık oluyoruz. Farkında oldukları, bundan sonra yaşayacaklarının hem kendileri hem de çocukları için zor bir süreç olacağı, çünkü toplumsal yapımızda pembe-mavi kimlikten kadın-erkek tuvaletlerine; toplumun insanlara dayattığı davranış şekillerinden giyimimize kadar cinsiyet ayırımı kesin çizgileriyle yerleşmiş durumda. İşte tam bu noktada filmin biyolojik (bedensel) cinsiyetle cinsel yönelim kavramlarının farkını ortaya koyması oldukça faydalı.

Ailelerle yapılan röportajlardan sonra, film LİSTAG ve LAMBDA gibi toplulukların çalışmaları ve toplantılarıyla devam ediyor. Yapılan toplantılarda, kadın-erkek kavramı, cinsel roller, toplumun birçoğu tarafından bilinmeyen veya eksik bilinen cinsel kavramlar tartışılıyor. Cinsel Eğitim Tedavi ve Araştırma Derneği'nin düzenlediği seminerlerde bedensel cinsiyet, cinsel yönelim, toplumsal cinsiyet kavramları anlatılıyor. Kendini, hissettiklerinden başka bedenlere hapsolmüş halde bulan translar ve cinsel ilişki için kendi cinslerine yönelen eşcinseller bize bu durumun bir tercih meselesi ya da geçici bir heves değil; bir varoluş hali olduğunu hatırlatıyor. LGBTT örgütleri ve ailelerinin bu çalışmalarıyla, kabullenme sürecine geçen bireyler de kendilerinin yalnız ya da öteki olmadığını anlıyor, durmadan ve haykırarak bu dünyada LGBTT bireylerin var olduğunu hatırlatma mücadelesine dahil oluyorlar.

Toplumun LGBTT bireylere bakış açısını belki de en gerçekçi haliyle yansıtabilecek kişiler LGBTT anne babaları. Bu film de odağa LGBTT ailelerini koyarak bize süreci en doğal haliyle sunuyor, geleneksel aile kodunu sorgulamaya itiyor. Çocuklarının kendini tanıma, kendi olma ve yeniden doğma çabasında onların en büyük destekçisi olan bu anne babalara ve onların cesaretlerine saygı duymamak elde değil. Cinsel yönelimleri nedeniyle dışlanmış, baskı görmüş ve belki de öldürülmüş bireylerin mücadelesini, LGBTT bireylerin hak arayışları ve var olma çabalarını konu edinmesiyle önemli bir film *Benim Çocuğum*. Hiç kimsenin yaşam tarzı sebebiyle ötekileştirilmediği, herkesin özgürce yaşayabildiği, nefret suçlarının son bulunduğu bir dünya dileğiyle...

*Eğer bu mücadelede kullanılan kavramları yanlış ya da eksik kullanıyorsam anlayışınıza sığınıyorum.

Benim Çocuğum

■ Nazlı Akgül

Yönetmen:

Can Candan

Senaryo:

Can Candan

Oyuncular:

Şule Ceylan, Ömer

Ceylan, Günseli

Dum, Metehan

Özkan

2013/Türkiye/

Türkçe/83'

10 Temmuz Perşembe

21:00

Göldeki Yabancı

■ Sel Öykü Uğur

Yönetmen:

Alain Guiraudie

Senaryo:

Alain Guiraudie

Oyuncular:

Pierre Deladon-
champs, Christophe
Paou, Patrick d'As-
sumçao

2013/Fransa/
Fransızca/97'

16 Temmuz Çarşamba

21:00

Yalnızca tek bir mekan kullanılarak çekilen film Fransa'da işletme ya da yerleşim birimi emaresi göstermeyen sade bir koyda geçiyor. Film boyunca karakterlerin bu koyda neler yaptıklarına izliyoruz ama hava karardığında ve arabalar tek tek evlere doğru yol almaya başladığında bizler de koy gibi bir süre karanlıkta kalıyoruz. Bu yüzden, karakterlerin hayatlarına dair bir şey öğrenmek film boyunca mümkün değil. Filmde kullanılan kamera açıları ise oldukça sade. Film, sık sık değişen kamera açıları yerine belirli aralıklarla kullanılan belirli açılarla çekilmiş. Örneğin, Frank sahile adımını attığında her gün aynı yerlerde güneşlenen insanların tek tek ona dönüp bakmaları mütemadiyen aynı açılarla çekilmiş. Ek olarak, arabaların sahile park edildiği ya da sahili terk ettiği sahnelerin hepsinde yine aynı açı kullanılmış.

Filmin içinde birden fazla tema gözlemlemek mümkün. Aşk, cinayet ve seks filmin anahtar kelimeleri. Frank, göle yaz boyunca sık sık uğrayan eski müdavimlerdendir. Henry ise homoseksüel dürtüleri olan fakat bunu henüz kabullenememiş bir karakter. Franck ve Henry arasında arkadaşlık sahildeki diğer insanlara ve atmosfere uymayan bir durum yaratıyor. Bu arkadaşlık pek çok kişi tarafından 'partnerlik' olarak yorumlanıyor. Franck ve Henry arasındaki bağ Franck Michel'e aşık olunca zayıflıyor. İlk görüşte vurulan Franck, Michel'in halihazırda bir partneri olduğunu görünce üzülür fakat bu üzüntü uzun sürmez. Michel'in partnerini gölde boğması ile beraber Franck ile beraber olmaları için aralarında bir engel kalmaz. Film boyunca karakterle empati kurmanın zor olduğu sahneler var. Özellikle Michel'in filmin devamı boyunca zerre suçluluk belirtisi göstermemesi, izleyicinin onunla empati kurmasını oldukça zorlaştırıyor.

Henry, Franck'i korumak istemektedir, fakat uyarıları başarılı olmayınca doğrudan Michel'e gider ve cinayeti onun işlediğini bildiğini ima eder. Bundan sonraki sahnelerde Michel Henry'yi ve akabinde dedektifi öldürür. Franck tüm bu cinayetlere tanık olduktan sonra korkar ve kaçmaya başlar. Elinde bıçakla onu arayan Michel'dan saklanır. Fakat, Michel görüş alanından uzaklaştığında Franck'in korktuğunu görürüz. Bu korku, öldürülme korkusu değil, sevdiğini kaybetme ve yalnızlık korkusudur. Hatta daha da ötesinde idealindeki benliğini kaybetme korkusudur. Bu ikili arasındaki ilginç ilişkiyi anlamak için ego ideali kavramından yararlanabiliriz. Psikanalize göre olmak istediğimiz kişiye benzeyen kişilere aşık olma ihtimalimiz oldukça yüksek. Bizi ego ideallerimize yaklaştıran bu kişilere yakın olarak, onlarla duygusal ve fiziksel bir bütünlük içinde olarak, olmak istediğimiz kişiyi bir ilişki çerçevesinde gerçekleştiririz. Bizim hayalimizdeki ideal benliğimize sahip olmamız, bu kişilerle olan ilişkimize bağlı hale gelir. Filmde ise Franck'in naifliği ve Michel'in gizemliliği arasında böyle bir bağ kurmak mümkün. Michel'in yıkıcı tavırları ve Franck'in yapıcılığı öyle iki uçta ki, bu kişiler ego ideallerine yaklaşmak için birbirlerine muhtaçlar. İşte bu muhtaçlık durumu, Franck'in panik olmasına neden olur ve ormanlık alanda Franck Michel'i geri dönmesi için çağırırken film biter. Sonrası ise tamamen seyircinin hayal gücüne bırakılmış. Ego ideali ve aşk üzerine söylediklerime katılıyorsanız, bu ikiliyi cinayet delillerini ortadan kaldırıp sadakat yeminleri ederken hayal etmek zor değil.

Trans X İstanbul Maria Binder'in translara yönelik ayrımcılığın yanı sıra rant ve kentsel dönüşüme değinen 110 dakikalık belgeseli. Binder'in bu belgeseli çekmesine İstanbul LGBT derneği sözcüsü Ebru Kırancı ile olan bireysel diyalogu vesile olmuş. Trans bir dostunuz olduğunuzu ve yaşadığı ayrımcılığı filmleştirmeye karar verdiğinizi kurarsanız, kafanızda canlanan bunun gibi bir belgesel olacaktır.

Belgesel Maria Binder ve Ebru Kırancı'nın tanışıklığına değindikten sonra bizi 2012 yılındaki Meis Sitesi davasına götürüyor. Avcılardaki Meis Sitesi'nde yaşayan trans bireylerin mahalle ve polis baskısı sonucunda evlerinin mühürlenmesi ve mağduriyetleri göz önüne getiriliyor. Belgeselle belgesellik niteliğini en çok katan şey ise Binder'in filmi çekmesine neden olan motivasyon ve samimi anlatım. 110 dakika boyunca trans cinayetlerine ilişkin basın açıklamaları veya nutuklar görmüyorsunuz. Özellikle toplum tarafından normal olarak nitelendirilen cinsel yönelime sahip bireylerinin duyup bildiği, fakat bire bir olarak tecrübe edemediği transfobinin kitlelere anlatılması yolunda çok önemli bir film *Trans X İstanbul*. Toplumun tarafından marjinalleştirilmeleri sonucunda kaçınılmaz olarak ortaya çıkmış olan Trans altkültürünün içinden kesitler sunuyor bu belgesel. Bu altkültürün içinde olmak ise trans arkadaşlarınızın veya aile bireylerinizin olmasından çok daha farklı. Belgesel için trans belgeselinden çok trans bireyin belgeseli yakıştırması isabetli olur.

Belgesel, Meis sitesi olaylarını bu sitedeki gayrimenkullerinden bireysel rant sağlamaya çalışan Hürriyet Aydın'ın mahalleliyi fuhuş bahanesiyle galeyana getirmesine bağlıyor. Evleri mühürlenmiş transların yaşadığı ayrımcılık polise gittiklerinde de devam ediyor. Burada toplumun köküne dek işlemiş olan normları görmek mümkün. "Normal olmayan bizden değildir" anlayışı maalesef her yerde karşımızda. Kapıdaki polis memurunun Binder'e "Kameraman deli misin?" diye seslenişi bırakın trans olmayı, translara ayrımcı olmamanın bile marjinalliğin geniş kanatları altında olduğunu gösteriyor. Belgeselde Kırancı'nın 30 senenin ardından gerçekleştirdiği aile ziyareti de mevcut. Çekirdek aile içindeyken bile "toplum ne der" anlayışı transların karşısına çıkıyor. Bu anlayışın Tarlabası'ndaki kentsel dönüşümün dayanak noktalarından biri olmasına da belgesel yer vermiş.

Ortaya konulan ikinci problem ise topluma hakim olan kadercilik. Bunu maalesef trans olan ve olmayan bireylerde görmek mümkün. Bunu özellikle Ebru Kırancı'nın aile fertleriyle olan diyaloglarında ağırlıklı olarak gördüm. Özellikle belgeselin sonlarına doğru bu öğrenilmiş çaresizlik halinin translara da sirayet ettiği görülüyor maalesef. Kırancı'nın kendi ağzından tek çözümün nefret cinayetlerine karşı çıkacak yasa olabileceğini duyuyoruz. Bu da nefret cinayetlerinin engellenmesi konusunda umutsuzluğumuzu gösterir nitelikte aslında. Umalım ki bir gün translar bu toplumda kabul edilmiş, özürle olup hoşgörü gösterilen bireyler değil de herkes gibi insan olarak yerlerini alırlar; zira hoş görülecek bir kusur yok ortada. Nefret cinayetleri hususunda umarım bir gün yasalardan ziyade bu anlayış etkili olmuş olur.

Trans X İstanbul

■ Uğur Özlav

Yönetmen:
Maria Binder
Senaryo:
Maria Binder
Oyuncular:
Ebru Kırancı

2014/Türkiye
-Almanya/Türkçe
-Almanca/110'

17 Temmuz Perşembe
21:00

Zenne

■ Mine Taşar

Yönetmen:

Caner Alper,
Mehmet Binay

Senaryo:

Caner Alper

Oyuncular:

Kerem Can, Erkan
Avcı, Tilbe Saran

2012/Türkiye/
Türkçe-Almanca
-İngilizce/99'

23 Temmuz Çarşamba

21:00

Ahmet Yıldız Şanlıurfalı aşırı muhafazakâr bir ailenin oğludur. Üniversite için geldiği İstanbul'da yolun ortasında babası tarafından silahla vurularak öldürülmüş ve bu kimileri için Türkiye'deki ilk nefret cinayeti olmuştur. 15 Temmuz 2008'de cinayete kurban giden Yıldız, bu cinayetten bir yıl önce savcılığa 'Eşcinsel olduğum için, ailem beni öldürebilir' diye başvurmuş fakat bir önlem alınmamıştır. Ahmet'i öldürmekten yargılanan babası Yahya Yıldız ise firari...

Zenne (2012), nefret cinayetine kurban giden Ahmet Yıldız'ın hayatından esinlenerek çekilmiştir. Üç farklı karakterin yolları bir şekilde kesişir ve hikaye detaylanır. Yönetmenliğini Caner Alper ve Mehmet Binay'ın üstlendiği film birçok ödül kazanmıştır.

Kerem Can oyunculuğunu ve bedenini müthiş kullanarak *Zenne*'yi yaratmayı başarmıştır. Erkan Avcı sadece Ahmet'in değil, nefret cinayetine kurban giden herkesin intikamını alırcasına oynamış rolünü. Tilbe Saran çocuklarını koşulsuz seven, Rüçhan Çalışkur ise maşist bir toplum olduğumuz tezini unutturmayı bilen bir anneyi başarıyla oynamışlardır. Ünal Silver ise yaşadığı toplumun dışlayıcı normları altında ezilen bir babayı...

Filmi izlerken yaşanmış bir hayattan alıntı olduğu gerçeğinden bir türlü kurtulamıyorsunuz. Ne Can'ın (Kerem Can) rengârenk dünyası ne de filmin büyüleyici görüntüleri bu gerçeği bir an için bile unutmanıza müsaade ediyor. Filmdeki büyüleyici görüntüler demişken, filmin ödüllü görüntü yönetmeni Norayr Kasper'e de değinmiş olalım. *Zenne* Can'ı olabildiğince canlı ve renkli, Ahmet'i ise belki de annesinin çamaşır suyuyla yıkadığı hiçbir "renk" vermeyen kıyafetlerle görüyoruz. Bu sebeple, Ahmet'in giyim tarzının, içinde farklı "renkleri" barındıramayan bir toplumu yansıttığı söylenebilir.

Homofobinin toplumun her hücreğine yayıldığını Ahmet ve Can'ın asker yoklamasında fazlasıyla tanık oluyoruz. Eşcinsel olduğunu kanıtlaması için ilişki halindeyken fotoğraflanmasını isteyen TSK şimdilerde fotoğrafla ispat ve muayene uygulaması yerine psikolojik testlere başvuruyor. Fakat homofobi farklı biçimlerde varlığını sürdürmekte.

Heteronormatif(1) bir toplumda artan baskının farklı formlara büründüğünü ve ailelerin dahi adına "töre" dedikleri idam fermaniyle kendi evlatlarının celladı olduklarını görüyoruz. Bu durumun dünyada sadece onun yaşadığını düşünen ya da düşündürülen bir coğrafyada cinsel kimliğini açıklamaya korkan trans bireylere, cellat babalara, katil ağabeylere rastlamak çok da garip değil. Nitekim *Zenne*'de de baba oğlunun katili oluyor, anne ise azmettiren.

Zenne Can'ın dünyası gibi her renge açık rengârenk bir dünyayı kabul ettiğimiz, kimseyi hangi sebepten olursa olsun "ötekileştirme" den yaşayabileceğimiz bir toplum yarattığımızda film çekmesi de izlemesi de daha keyifli hale gelecektir.

(1)Heteroseksüelliğin normal kabul edildiği ve diğer cinsel kimliklerin marjinalleştirildiği toplumlar.

Hawaii (2013) Arjantin yapımı olarak İstanbul Film Festivali'nin "Nerdesin Aşkım" bölümünde seyirciyle buluştu. Daha önceki filmleriyle ses getiren Marco Berger bu filmiyle de oldukça sıradışı bir konuyu gündeme getiriyor. Film başkarakterlerinden Eugenio yazlık evinde yeni romanını yazmaya çalışmaktadır. Filmde diyalogsuz bir aktarım söz konusudur. Diyalog az olduğu için biz karakterleri gözlemler yoluyla başta fikir ediniyoruz. Bir gün iş aramak için kapısına gelen gencin çocukluk arkadaşı Martin olduğunu görür. Martin ile yıllar sonra tekrar bir araya gelmeleri aralarında bir çekim oluşturur. Eugenio Martin'i tanımaya çalışır.

Eugenio Martin ile ortak noktalar yakalamaya çalışır, tanımayla çalışırken onun kimliğine dair bir şeyler öğrenmeye uğraşır. Kendi kıyafetlerini verir, evde kalmasını sağlamaya çalışır. Eugenio gerek duş alma sahneleri, gerekse havuza davet etme gibi teklifleriye Martin'i sınar. Aralarındaki çekimi seyirci hisseder. Aşına olduğumuz kadın-erkek ilişkilerini aynı cinsten iki kişinin flört etmesi olarak da görme şansını buluruz. Film, az diyaloglu olması nedeniyle bir yönüyle takip etmesi yorucu. Adeta niyet okumaya dönüşüyor. Eugenio'nun Martin'i gizli gizli gözletmesi, film boyunca onu dikkatli bir şekilde gözlemlemesi, soru sorması başkasının dünyasının kapısını aralama çabası olarak görülebilir. Martin ona iç dünyasından kaçış için bir fırsattır.

Martin daha çok taşradan biridir; yüzeysel ve saf olması Eugenio'nun ilgisini canlı tutar. Eugenio'nun yalnız ve içine kapanık kişiliğinin yıkılmasına sebebiyet verir. Eugenio kentli ve bohem bir yazarken artık bir yabancının hayatına girmeye, maceraya atılmaya karar verir. Eugenio'nun karakteri film boyunca değişir, başta daha soğuk ve mekanik tavırlar takınırken, filmin sonuna doğru daha girişken bir beden dilini gözlemleriz. Kendine itiraf etmekte zorlansa da Martin onu başka diyalara götürecek bir iz sürücüdür, saklamaya çalıştığı dünyasının bir bileğini taşıyordur adeta...

Martin Eugenio'yu terk ettikten sonra yazlık evi çevreleyen tel örgünün altından geçerken Eugenio'yu görürüz. Aslında bu kadraj Eugenio'nun özel hayatı gibidir; Eugenio'nun dünyası tel örgülerle çevrilidir, bu yüzden de Martin onu bırakıp gider. Filmin sonlarına doğru o teli aşip evin dışına çıkmaya, kendi kimliğini çevreleyen tel örgüyü geride bırakmaya karar verir. Bilgisayarın başına geçince aklına Martin'in ona seslenişi gelir: "ananas". Projektör makinasında Hawai yazılı bir kayıt bulur, oradaki görselleri tararken ananas resmini görür. Ananas'ın Eugenio'nun hayatında imlediği şeyler; özlem duyduğu özgürlük, keşfetmesi gereken kimliğidir.

Hawaii

■ Seçkin Serpil

Yönetmen:

Marco Berger

Senaryo:

Marco Berger

Oyuncular:

Manuel Vignau,

Mateo Chianiro

2013/Arjantin/
İspanyolca/102'

24 Temmuz Perşembe

21:00



Bir Yapı Bozumcunun Portresi: Terry Gilliam

Sevgihan Oruçoğlu

Yakaladığı alışılmıştın dışında estetik ve her projesinde yenilediği tarz ile öne çıkan ve sıradışı kurguları yeğleyen hemen her sinema seyircisinin ilk aklına gelen yönetmenlerden olan Terry Gilliam, hala devam ettirdiği meslek hayatı boyunca kendine son derece özgün bir yer edinmiştir. Kariyeri boyunca pek çok değişik anlatı stili, film türü ve formu deneyen Gilliam yine de tüm bunları yaparken kendi sesini muhafaza etmekte ve yarattığı sinemasal evrende belirli kaygılarını farklı biçimlerde dile getirmektedir.

1-Monty Python Dönemi ve “Bilindik” ile Olan Mücadele

Esasen Amerikalı olmasına rağmen sektöre ilk adımını İngiltere’de Monty Python top-

luluğuna katılarak gerçekleştiren Gilliam’ın yapıtlarında bu iki kültürden de oldukça fazla beslendiği görülmekteyse de anlatım bakımından İngiliz mizahını tercih ettiği söylenebilir. Bunların dışında Gilliam tarih, mitoloji, edebiyat gibi pek çok alanı sık sık kaynak olarak kullanmaktadır ki ilk dönem filmleri genellikle bu eksende ilerler.

Monty Python’s Flying Circus (1969-1974)’da katkıda bulunduğu skeçlerden sonra sinemaya geçişini Terry Jones ile birlikte çektiği *Kutsal Kadeh*(*Monty Python and the Holy Grail*, 1975) ile gerçekleştirir. İngiltere’nin meşhur mitik-tarihi Kral Arthur hikâyesinin bir parodisi olan ve son derece güçlü bir kara mizaha sahip olan bu film ile Terry Gilliam’ın sinemasının yönünü belirlemeye başladığı görülmektedir. Monty

Python'ın klasikleşen alışagelmış kalıpları yıkmaya, bilineni yabancılaştırma ve absürdizm aracılığıyla genel yapıyı eleştirme özellikleri Gilliam sinemasında da oldukça önemli bir yer tutmaktadır.

Bağımsız olarak çektiği ilk film olan *Jabberwocky*(1977) de bu anlamda benzer bir çizgide seyretmektedir. Lewis Carroll'un *Alice Harikalar Diyarında & Ayna'nın Öte Tarafı* kitabında bulunan ve diyarın korkunç canavarını anlatan



ancak İngilizce değil de uydurma bir dilde olan şiirini bir filme dönüştüren Gilliam bu uyarlama aşamasındaki özgün tutumuyla bir kurgu yaratmanın yanı sıra şiirin o anlamsızlık hissini de filme taşımaya başarır. Bunun da ötesinde kazara kahraman olan bir kahraman ile epik hikâye anlayışına kafa tutan Gilliam filmin sonuyla da aynı tutumunu sürdürür ve *Kutsal Kadeh'te* de olduğu gibi herkes tarafından bilinen hikâyeyi oturttuğu eksen ile sıradanlıktan uzaklaşır. Bu kazara kahraman olma teması ve bilinen bir hikâyeyi olabilecek en absürt şekilde değiştirerek anında imgesel çağrışımlarının eleştirilmesi daha sonra ise yine Monty Python ile çekilen *Life of Brian* (1979)'da da ortaya çıkmaktadır. Mesih mitinin/inancının tersyüz edildiği film inanma ve bilme ilişkisini de açıkça ortaya sermekte böylelikle "bilinen" in kaynağını sorgulamaya imkân tanımaktadır.

Gilliam ile "bilinen" arasındaki mücadelenin açıkça görüldüğü bir diğer yapıtı olarak ise *Baron Munchausen'in Maceraları*(*The Adventures of Baron Munchausen*,1988) gösterilebilir. Tarihten, felsefeye adeta tüm sosyal bilimlerin Gilliam'ın eleştirel süzgecinden geçirip modern çağı ve değerlerini eleştiren film yapısı itibariyle dahi modern anlamda mantıksallığa meydan okumaktadır.

Ana-akım seyirciye ulaşma açısından da

son derece başarılı olan filmi *12 Maymun* (*12 Monkeys*, 1995) ise bilinen kavramını oldukça farklı bir konumdan ele almaktadır. 2035 yılından

1997 yılında ortaya çıkan ve dünyayı yaşanmaz bir yer haline getiren virüsü araştırmak üzere geçmişe gönderilen mahkum James Cole'un kendini bir hata sonucu 1990 yılında bulduğu ve daha ortaya çıkmamış virüs nedeniyle kimse ona inanmadığı için akıl hastanesine yatırıldığı

film kabul edilen/bilinen gerçeklikten farklı bir bilgiye sahip olunması takdirinde gerçeklik ve normallik algıları arasında ortaya çıkacak olan çatışmayı sorgulamaktadır. Filmin senaryosu Gilliam'a ait olmasa da farklı gerçeklikleri estetik doku olarak yansıtsı ve zamanlar arası geçişi sağlayacak kurgulaması ile yönetmen bu algı farkını oldukça başarılı bir biçimde yansıtmaktadır.

2-Bilinçaltı, İmgesel Varoluşlar ve Farazi Kimlikler

Filmlerinin geneline bakıldığında Gilliam'ın anlatsal evreninde bilinçaltının oldukça önemli bir yer tuttuğu görülmektedir, "Bilgi" ile arasında problemleri bir ilişki bulunan yönetmenin bunun ötesini işlememesi zaten yönetmenin duruşunu anlamak açısından eksikliğe neden olurdu. Yönetmenin sırtını tamamen bilinçaltının vahşi ve terbiye edilmiş yani "bilinen" tarafından baskılanmamış enginliğine yaslayan filmleri de hem anlatsal hem biçimsel olarak oldukça kaotiktir ve adeta limitsizliği ve sınırlanıp bilinemeyecek genişliği temsil etmektedir.

Gilliam'ın bu türde verdiği ilk örnek olarak *Vegas'ta Korku ve Dehşet*(*Fear and Loathing in Las Vegas*, 1998) gösterilebilir. Gazeteci Raoul ve arkadaşı Gonzo'nun aslında bir iş için

gittikleri ancak aldıkları çeşitli uyuşturucuların etkisiyle tüm limitlerin ve mantıksal kuralların hiçe sayılarak aşırılığın doruklarında gezildiği saykodelik bir yolculuk halini alan macerası aslında bilinçaltı ve yapısal oluşum arasındaki çatışmayı göstermektedir. Raoul ve Gonzo kullandıkları maddelerin etkisiyle gerçeklikten kopup kendilerini normal sosyal limitlerinin çok ötesinde her şeye gücü yeten kişiler olarak görseleler de, adeta bir yenilmezlik sarhoşluğunda debelenmektedirler ve aralarındaki ilişki uyuşturucu tarafından zedelemiş de olsa belleklerinde mevcut bulunan



sisteme de erişimleri vardır. Bu nedenle zihinleri hesaplamaya devam etmekte ve davranışları ile kendilerinden beklenen “normal” davranış arasındaki farkı ölçmektedir. Sistemin işleyişinin “bilinmesi” ise karakterlerde paranoyaya neden olmaktadır. Bir bakıma 70’lerin sosyo-politik iklimine bir eleştiri filmi olan *Vegas’ta Korku ve Dehşet* dönemin gerçeklikten kopma arzusunu ve gittikçe artmakta olan liberal bireyselleşme hareketini de açıkça eleştirmekte.

Diğer taraftan Gilliam *Gel-Git Ülkesi/Kabuslar Diyarı* (*Tideland*, 2005)’nda tamamen farklı bir tercihte bulunur ve annesini kaybetmiş eroinman bir babayla yaşayan Jeli-za-Rose ile onun yeterli aile ilgisi görmemiş ve modern toplumlarca birey olmanın önkoşulu olarak sayılan toplumsal kuralları içselleştirmeye yönelik temel eğitimi almamış olması nedeniyle vahşi ve dokunulmamış dolayısıyla limitlenmemiş olarak kalmış hayal dünyasını merkeze yerleştirmesi yönetmenin fantezi ve bilinçaltı ilişkisini vurgulamasına yardımcı olur. Teknik açıdan da *Vegas’ta Korku ve Dehşet*’i andıran film bilinçaltının sınırsız imkanlarını göz önüne seriyor. Jeli-za-Rose ise kategorik bir sistem tarafından sınırlandırılmadığı için bireyden ziyade oyunları ve hayal gücü ile farklı kişilik varyasyonları yaratabiliyor. Distopik bir *Alice Harikalar Diyarında* olarak okunabilecek film bilinç/bilinçaltı, kurmaca/gerçek ayrımlarını aynı Lewis Carroll’un kitabı gibi bulandırıyor.

Kabaca “Faustvari” bir film olarak

tanımlanabilecek *Dr. Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, 2009)’da ise tam aksi şekilde hayal/hakikat kavramlarını çok keskin bir biçimde ayırması ile dikkat çekiyor. Şeytan ile ölümsüzlük anlaşması yapmış olan Dr. Parnassus belirsiz bir geçmişte Londra’da seyyar gösteriler düzenlemekte ve bu gösteriler sırasında müşterilerini kendi hayal güçleri içinde gezintiye çıkarmaktadır. Parnassus’un aynası aracılığıyla başlayan bu yolculuklarda Gilliam’ın yine Lewis Carroll’un Aynanın Öteki Tarafı ve Alice’in Orada gördükleri eserinden etkilendiğini göstermekle

birlikte, yine Carroll etkisiyle çekilen *Gel-Git Ülkesi*’nden farklı olarak filmin gerçeklik ve hayale ait olan kısımları dar plan kullanımına karşın geniş plan kullanımı, az ışığa karşın aydınlık çekim gibi teknik detaylar ile birbirinden ayırdığı görülüyor. Aynadan geçtikten sonra yine her şeyin mümkün olduğu ve karakterin yüzlerinin hatta kişiliklerinin değişebildiği bu imkanlar diyarında ziyaretçilere seçenek sunulması ise filmi yönetmenin diğer filmlerinden ayıran bir özellik olarak seyircinin karşısına çıkıyor. Bu seçimin gerçeklik üzerindeki etkisi ve bu etkinin sınırları belirli olmasa da bireye hayal edebilme veya hayali gerçeğe geçişebilme özgürlüğü vermesi ile bireye de farklı bir otonomi sağlıyor ve bireyin varsayımsal varoluşunun yanı sıra imgesel bir varoluş da eklemiş oluyor.

3- Disiplin Topluları(1) ve Kaygılı Bireyin Yapıyla Çatışması

Dr. Parnassus’un bireye verdiği bu otonom seçim hakkının yönetmenin filmografisi içinde ayırıcı bir özellik olmasının nedeni Gilliam’ın filmlerinde genellikle bireyi kısıtlayan ve eğitip disiplinden geçirecek kendi yapısının bir parçası haline getiren toplumların bulunmasıdır. Bu kalıba uymayan bireyler ise çeşitli şekillerde bu eğitimden geçirilmeye çalışılırlar; *12 Maymun*’da toplum ile aynı gerçeklik algısına sahip olmayan James ve normal kabul edilmeyen Jeffrey “tedavi” için akıl hastanesindedir, *Gel-Git Ülkesi/Kabuslar Diyarı*’nda Jeli-

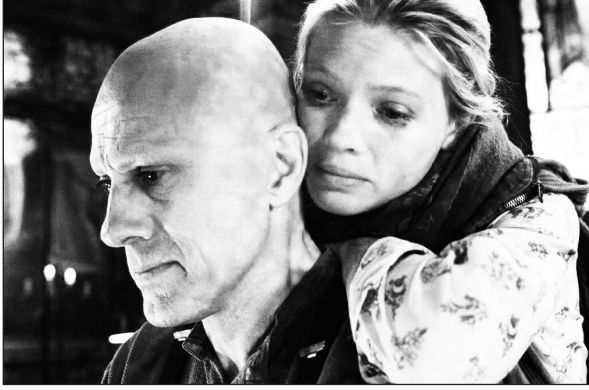
za-Rose komşuları tarafından yine benzer bir eğitime maruz kalmaktadır...

Gilliam'ın kurgusal evreninde oldukça merkezi bir pozisyonda bulunan disiplin toplumlarının en kuvvetli formu elbette ki *Brazil*(1985)'de göze çarpmaktadır. Bürokrasinin oldukça karmaşık bir düzeyde işlediği ve her kademedede etkin otoriter bir devletin bulunduğu bu toplumda özellikle de bilgi bu yapılar içinde şekillendirilmekte ve tek boyutlu, tekdüze bir gerçeklik var edilmektedir. Gilliam filmde yansıttığı bürokrasi işleyiş itibari ile Webevri bir bürokrasi özelliği göstermekte yani kaosun karşısına "düzen"i yerleştirip kendisini bu çerçevede düzenin koruyucusu olarak yasallaştırır. Weber'e göre bu sistem içerisinde birey demir parmaklıkları bir kafesin içinde hapis gibidir.

Ana karakter Sam Lowry ise tıpkı kendisinden istediği gibi bu düzeni içselleştirmiş ve yaşamını bu sınırlar içerisinde sürdürmektedir. Sıradan bir memur olan ve sınıfının tüm gerekliliklerini yerine getiren Sam için gerçeklik de bu düzenin ona sağladığı kadardır. Sadece rüyaları aracılığıyla bu gerçekliğin dışına çıkan Sam'in rüyalarında da gördüğü Jill'i gerçek hayatta da görmesiyle sistemin açıklarını görmesi paraleldir. Rüyaları kurgusal sistemin içinde sürdürdüğü hayatı gerçek olarak ele alan Sam'in sistemin kurgusal olduğunu anlaması ile kişisel gerçeklik algısı oldukça şiddetli bir biçimde sarsılır ve rüyaları kendilerine ayrılan alanı aşarak gündüz düşlerine dönüşmeye başlar. Aynı sırada Harry Tuttle ile de tanışması sisteme olan inancını kaybetmesine neden olur. Geçirdiği bu aşamalardan sonra Sam kendini sistemin belirlediği şablona göre disipline etmeyi bırakır ancak Sam'in sisteme olan inancını kaybetmesi onu disipline ve düzene dayalı toplumda kaotik yapar ve sistem Sam'den bir suçlu/terörist yaratır.

Gilliam'ın son filmi *Sıfır Teorisi* (*The Zero*

Theorem, 2013) ise yapı ve tür olarak oldukça benzediği *Brazil*'in otoriter devletin yerine bireylerin interaktif katılımıyla sosyo-ekonomik düzeyde işleyen bir kapital toplumu yerleştirir. Yine de bireylerden *Brazil*'de olduğu gibi kendilerini bu sisteme adapte etmeleri ve disipline etmeleri beklenmektedir. Ana karakter



Qohen Leth bu etkileşimsel toplumun parçası olmayı reddeder. Qohen sadece evinde oturarak kendisine gelip yaşamın anlamını açıklayacak telefonu beklemek istiyordur. Toplum düzeninde fayda sağlamayan birey yer olmayan

modern kapitalist bir toplumun üyesi olan Qohen'in evde kalıp telefonunu beklemesinin tek yolu işini evinden yapmasıdır. Bunun üzerine "sıfır teorisi" üzerinde çalışmayı kabul eder ancak kendi inancına ters bir şekilde bu teorinin amacı "1=0" yani varlığın hiçlik olduğunu kanıtlamaktır.

Qohen teorem ile uğraştıkça dilemması büyür, bu arada da çalıştığı şirket onu istemese dahi çeşitli yollar ile sosyal etkileşimde bulunmaya zorlar. İronik bir biçimde bunun aracılığı ile Qohen teoremin doğruluğunu sorgular ve bunun kanıtlanmasının imkânsız olduğunu belirterek şirketine saldırıya geçer.

Sonuç olarak tüm projeleri ile modernizmi, bu anlayışla eğitilen bireyleri ve aynı anlayışla şekillenen bireyleri ve bunun dayattığı gerçekliği oluşturan paradigmalara gerek biçim gerek içerik yönünden meydan okuyan Terry Gilliam'ın bir yapı-bozumcu olarak seyircisinin karşısına çıktığını söylemek mümkün.

Michael Foucault'ya göre modern toplumlarda güç ve iktidar bireyin eğitimi üzerinden işlemektedir. Birey bir müddet sonra bu yapısal gücü içselleştirerek kendini topluma göre düzenler hale gelir. Foucault bu sistemi disipline toplumlar olarak adlandırmaktadır.



Dosya:
Hollywood'a İÇerden Bakış

Singin' in the Rain

Berfin Elif Binbay

*I'm singing in the rain, Just singing in the rain, What a glorious feelin', I'm happy again...
I'm laughing at clouds, So dark up above, The sun's in my heart, And I'm ready for love,
Let the stormy clouds chase, Everyone from the place, Come on with the rain, I've a smile on my face, I walk
down the lane, With a happy refrain, Just singin',
Singin' in the rain..."*

Filme aynı adı taşıyan şarkının sözle-riyle ve Gene Kelly'nin meşhur yağ-mur altı dans sahnesiyle akıllara ka-zınan 1952 tarihli *Singin' in the Rain*, Hollywood tarihinin belki de en eğlenceli, en samimi ve en başarılı müzikal örneklerinden biridir. Filmin ana karakteri Don Lockwood, büyük zorluklar sonunda nihayet beyazperde-nin en çok aranan ve en çok parıldayan yıldızla-rından biri haline gelmiştir. Fakat ünlü olduğu

zaman 1927 Hollywood'udur; yani *The Jazz Singer* nam-ı diğer ilk "Talkies" in gösterime gi-rip, beklenenden fazla bir ilgi görmesine, hatta tarihi değiştirmesine, çok az bir süre kalmıştır. Üstelik magazin üzerinden "kurgusal" bir birlik-teliğinin olduğu ve filmlerinde de başrolü pay-laştığı Lina Lamont'un sesi tam bir fiyaskodur. Sessiz film sektöründe Don bu durumun üste-sinden başarıyla gelmiştir, fakat sahnelere ses kazandırmak söz konusu olursa yaşanacakları

öngörmek hiç de zor değildir. Filmde, sektörün sessizden sesliye geçişi de Don, onun en yakın arkadaşı Cosmo Brown ve belki de ilk gördüğü andan itibaren aşık olduğu kadın Kathy Selden üçlüsü çevresinde gelişen olaylarla pembe bir dünya kurgulanarak anlatılır.

Sessiz film mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahiptir. Bu nedenle The Jazz

Singer'dan önce yani 1927'den önce birçok deneme yapılmış olmasına rağmen o dönemlerde yapımcılar sesli filmlerin başarılı olamayacağını ve izleyiciler tarafından tutulmayacağını düşünüyordular. Hatta o dönemdeki bütün görüntü ve ses teknolojilerinin mucidi ve sahibi olmak



hiç acımadan eleştirdiği sahnede gördüğümüz gibi, birbirine benzeyen ve "farklılık" sunuyormuş gibi yapan ürünler vermekten çekinmez. Yalnız Singin in the Rain 'in kurduğu atmosfer

sağlam bir Hollywood sektörü eleştirisi yapan Billy Wilder yapımı Sunset Bulvarı(-Sunset Boulevard ,1950) 'ndaki gibi karamsar ve gizemli değildir. Don'un dublörük dönemi tehlikeleri bize eğlenceli bir havayla verilir,

Cosmo'yla yaşadıkları amatör dönem zorlu ve acıklıdır ama asla yüzlerindeki gülümseme silinmez. Sektörün problemleri yansıtılmak istense de film eğlenceli - başka bir deyişle toz pembe dünyasını - kaybetmez.

Filmin merkezinde Don ve Lina'nın sessiz

“Sessiz film mesajını görüntüler aracılığıyla aktardığından sesli filme göre daha evrensel bir dile sahiptir”

isteyen Edison bile 1910'daki sesli film tanıtım toplantısında; “Sesli filmin çok başarılı olacağını düşünmüyorum.” demişti. Fakat durum beklenenin aksine oldu ve 1927 yılında Warner Bros The Jazz Singer'la bütün sektörü şaşırtmayı başardı. Bunun üzerine başta Hollywood şirketleri olmak üzere dünyada birçok yerde sesli filme hızlıca bir geçiş yapılmaya başlandı.

Filmin başında Don'un nasıl üne kavuştuğunu, başarılı olabildiğini ve çevresini geliştirdiğini izlerken, film geçiş döneminin Hollywood'una (hatta belki çekildiği döneme) dair bir eleştiri de sunar. Oyuncuların parlak dünyası, hayran olduğumuz kişilikleri hiç de sandığımız gibi değildir. Aynı zamanda sektör üretkenliği arttırmak adına yapımcılar, Kathy'nin Don'u

film başarılarından biri olan The Dueling Cavalier'in sesli hale getirilip The Dancing Cavalier'e dönüştürülmesi vardır. Müzikal türüne sırtını dayayan film, Hollywood'un o zaman yaşadığı şaşkınlığa dair eğlenceli bir anlatım sunar bize. Sesli filme geçmek isteyen ekip sadece başrol oyuncusu Lina'nın problemleri sesi yüzünden değil, teknolojiye adaptasyon sırasında da birçok sorun yaşar. Bu tatlı sorunlar, Lina'nın bir türlü önünde duran çiçek içindeki mikrofona sesini iletememesi ya da sete gelen yapımcının mikrofonun uzun kablolarına alışkın olmadığı için yarattığı karışıklığa kadar birçok komedi sahnesinin de yer almasına sebep olur.

Oldukça sağlam koreografiler ve müzikler sayesinde film yalın ve akıcı anlatımını film

boyunca korumayı başarır. Zamanına göre kullandığı başarılı teknoloji ve oyuncuların muhteşem koreografileri filmde kopmamızı engeller. Biz de bu sayede Don'un Kathy'e olan aşkıdan aldığı enerji ile sulara zıplayarak dans ettiği efsanevi sahenin yanı sıra birbirinden başarılı birçok dans sahnesi de izlemiş oluruz. Donald O'Connor filmde Lina ve Don'un başarısının gölgesi altında kalan ama aynı zamanda yakın arkadaşına her zaman destek



olan Cosmo rolüyle adeta yıldızlaşır; özellikle "Make Em Laugh" şarkısını söylediği sahnede bir akrobattan veya başarılı bir Slapstick oyuncusundan farkı yoktur. Gene Kelly'le dans ettiği sahnelerde yakaladıkları inanılmaz uyumla ve başarıyla kullandığı yüz ifadeleriyle de filmin en eğlenceli figürü haline gelir. Cosmo, kendisinin de Don'a söylediği gibi her filmin ihtiyaç duyduğu "Show must go on!" etkisidir.

Tabii müzikal başarıda kadınların etkisini de unutmamak gerekir. Söylentilere göre Gene Kelly Debbie Reynolds'un dans edişini beğenmez; otoriter üslubu nedeniyle de Debbie Reynolds'ın üzerine fazlaca gider. Film çekimleri sırasında baskıya dayanmayan Reynolds'ı ağlarken bulan Fred Astaire film boyunca Reynolds'a destek olur ve onu çalıştırır. Fakat filmin gösterilmesinden yıllar sonra Reynolds film için çekimler sırasında doğum yaparken çektiği kadar acı çektiğinden bahseder. Hem filmin hem de filmin içindeki filmin bir diğer yıldızı olan Jean Hagen tüm film boyunca neredeyse tırnakla tahta çizirken çıkarılan ses kadar itici ve tiz bir sesle konuşur. Üstelik oynadığı karakter, magazin dergileri Don'la sevgili olduklarını yazdıkları için gerçek hayatta da sevgili olduklarına inanacak kadar aptaldır.

Jean Hagen ise bu rolün altından başarıyla çıkar ve seyirciyi film boyunca güldürmeye aynı zamanda deli etmeye devam eder.

Filmin en büyük kusuru ise senaryo yazılırken önce müzikal sahneler kurgulanıp ardından hikâye ona göre uydurulduğu için özellikle filmin sonundaki müzikal sahnede göze çarpan küçük kopmalar. Ayrıca filmi sağlam tutan müzikal altyapının ardında çok derinlikli bir senaryo olmaması da bazı

anlarda göze çarpıyor. Film boyunca karakterlerin hayatlarına dair küçük ayrıntılar görebiliyoruz sadece. Bu ayrıntılar filmin açılış sahnesinde Don'un meraklı ve hayran izleyici kitlesine karşı yaptığı "gerçekleri" yansıtmayan monoluğu sırasında flashback'lerle bize gösterilenlerden ileriye gitmiyor. Cosmo'yla olan dostluklarına dair gerçek bir şeyler öğrenemiyoruz ya da Don ve Kathy'nin büyük aşkı Kelly'nin mükemmel dansı eşliğinde aşkı itiraf etmesiyle bir çarpıda beklenen etkiyi vermeye başlıyor. Yalnız flashback sahnesinde Don'un yalanlarıyla senkronize giden sahnelerin filme kurgusal anlamda başarılı bir altyapı sağladığını da es geçmemek gerek.

Yağmurda Dans (Singin' in the Rain) bizi Hollywood'un sessizden sesliye geçiş dönemine harika bir aşk hikâyesi, neşeli müzikler ve bol kahkaha eşliğinde götüren bir yapımdır. Şarkılar, müzik altyapısı, koreografi ve mizansenle sağladığı başarılı bileşim seyirciyi yakalamada asla zorluk çekmiyor. Aynı zamanda sinemanın en önemli geçiş dönemine dair kurguladığı hikâyeyle de başarılı bir anlatım yakalıyor. Bütün bu özellikleri düşünüldüğünde, üstünden 60 yıl geçmesine rağmen hala yapılmış en iyi müzikal olarak adlandırılması da şaşırtıcı gelmiyor.

Sunset Bulvarı

İrem Yıldırım

...film sektörünün acımasız çarkına; bir kişisel trajedi, bireysel bir delilik hali veya bir cinnet nöbeti çerçevesinden bakılıyor eleştirisi getirilebilir bu film için

Usta yönetmen Billy Wilder tarafından çekilen *Sunset Bulvarı* (*Sunset Boulevard*, 1950) tüm zamanların en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilmekle beraber, etkileyici bir Hollywood hikayesini merkezine almaktadır. Bu noktada Hollywood stüdyo sistemine içeriden bir bakış getiren bu film, endüstrinin içinde nasıl bir çarkın işlediğini anlatmakta, bunu yaparken de paslı ve körelmiş iki dişliye odaklanmaktadır: Uzun süredir iş yapmayan, sıradan bir B filmi yazarı Joe Gillis ve sesli sinemaya geçişle birlikte eski şöhretini kaybetmiş bir sessiz film kraliçesi Norma Desmond. Bu iki tutunamayan karakterin yollarının kesişmesi, filmin dramatik yapısının temelindeki karşılaşmadır. Burada bir türlü yeterince parlamamış bir yazarın kelimeleri ile eski ışıltısını kaybetmiş bir yüzün çarpışması söz konusudur. Böylelikle bu iki karakter Hollywood'un olanca ihtişamının ortasındaki bütün buhranları ve hayal kırıklıklarıyla, filmin kasvetli atmosferinin taşıyıcısı olurlar.

Joe Gillis, şöhretini geri kazanmak için son fırsatı olarak gördüğü senaryosunu düzeltmesini isteyen Norma'nın iş teklifini kabul etmek durumunda kalır. Nitekim iki taraf da sektörün zor koşullarının ortasında kendilerine bir çıkış yolu aramaktadır. Norma'nın ölen maymununun bir törenle gömülmesi ve Joe'nun garaj üstündeki boş odaya yerleşmesi ise filmde eş zamanlı gerçekleşen olaylardır. Yani bir anlamda Norma'nın yeni maymunu, yalnızlığının ortasındaki yegâne meşgalesi, marazi sevgisinin ve kontrol deliliğinin yeni nesnesi Joe'nun ta kendisi olmuştur. Bu noktada film boyunca karşımıza sıklıkla çıkan göstergelerden biri de kilitleri sökülmiş kapılardır. Norma'nın olası bir intihar girişimi için alınan bu güvenlik önlemi, Joe için o evdeki bütün mahremiyet alanlarının kayboluşuna işaret etmektedir. Artık

orası onun için bir hapisshaneden farksızdır. Norma ise travmatik bir şekilde geçmişindeki belli anlara kilitlenmiş, bu yüzden de zaman ve mekân algısı parçalanmış bir karakter olarak karşımızda durmaktadır. Evinin salonunda bulunan, sadece kendi filmlerini oynattığı perde ve dört bir yanına saçılmış fotoğrafları, onun büyüğü geçmişini sürekli bugüne taşımaktadır. Bu nedenle de şimdiki zamandan tamamen kopuktur; geleceğe ilişkin bütün tasavvurları da yalanlar ve yanılsamalarla çevrilidir.

Kişisel Trajedinin Yapısal Eleştirisi

Filmin Hollywood'a bakışını anlamak için, Norma Desmond'ın hastalıklı ruh halinin nasıl konumlandırıldığına da daha yakından bakmak lazım. Bu noktada filmin ilk bakışta, endüstriye ilişkin yapısal eleştirilerini patolojik bir yere bağladığı söylenebilir. Diğer bir deyişle, film sektörünün acımasız çarkına bir kişisel trajedi, bireysel bir delilik hali veya bir cinnet nöbeti çerçevesinden bakılıyor eleştirisi getirilebilir bu film için. Öte yandan, bana göre film boyunca Hollywood'un sorunlu işleyişinin kendisinin, bu ruhsal tahribattaki rolü vurgulanmaktadır. Nitekim filmin bir sahnesinde yönetmen Cecil B. DeMille'in, Norma'nın başlarda böyle biri olmadığına, son dönemlerinde zor bir insan haline geldiğine ve Hollywood gazetecilerinin bundaki rolüne işaret ettiği sahne, sorumluluğun ilk elden endüstriye teslim edildiğinin bir göstergesidir. Bu noktada Hollywood'un yıldız sisteminin getirdiği o yapay ve uçucu şöhretin, arkasında boşluk ve yokluk duygusuyla dolu nasıl bir enkaz yarattığı gösterilmek istenmiştir.

Bunun yanı sıra, filmde Hollywood stüdyo sisteminin ışıltılı dünyasının özellikle kadın oyuncular için ne kadar yıkıcı olabileceği de gösterilmektedir. Zira Norma'nın yaşlanma kaygısı ve yeni bir film çekme ihtimali karşısında uyguladığı bütün o güzellik kürleri bunun bir

göstergesidir. Nitekim Betty Schaefer karakteri de vaktiyle girdiği ve kazanamadığı oyuncu seçmeleri için burun estetiği yaptırmak zorunda kaldığını söylerken, özellikle kadınların sektör içinde görsellik üzerinden nasıl bir imtihana tabi tutulduklarına işaret etmektedir. Bu noktada film Norma üzerinden, sinir krizinin eşliğindeki histerik bir kadın tipolojisi çizmekten ziyade, aslında endüstrinin kadın bedenini nasıl baskıladığını göstermektedir.

Tarihi Gerilim: Ke- limeler ve Yüzler

Norma ile Joe arasındaki ilişkideki çatırdamalar, filmdeki önemli kırılma anlarına işaret etmektedir. Ancak burada kişisel anlaşmazlıklardan daha fazlasının saklı olduğu söylenmelidir. Nitekim filmin olay örgüsündeki temel antagonizmanın bir tarafına bir aktris, diğer tarafınaysa bir yazarın yerleştirilmesi boşuna değildir. Bu noktada iki karakterin konularının, diyaloglar ile sessiz film estetiği arasındaki gerilimi temsil eder şekilde kurulduğunu söylemek mümkün. Yani endüstri içindeki ayakta kalma mücadelelerinde yeterli pırıltıdan yoksun olmaları, Joe ve Norma'yı film boyunca sorunsuz bir ortaklığa ve dayanışmaya götürmeyecektir. Örneğin, Norma Desmond'ın "Kelimelerden bir ip yapıp bu işi boğdunuz. Yüzlerimiz vardı; diyaloglara ihtiyacımız yoktu" dediği noktada büyük bir sessiz film yıldızının yeni stüdyo sistemine serzenişine tanıklık ediyoruz. Nitekim sesli filmlere geçişe duyduğu tepki öyle boyutlarda ki Norma karakteri kendi hayatını bir sahne üstündeymişçesine yaşama-ya başlamış durumdadır. Yani onun için adeta gündelik hayatın kendisi bir performans haline gelmiştir. Bütün o sahte hayran mektupları, imzalar, ortada olmayan film teklifleri, bunların hepsi de onun gibi eski sessiz film yıldızları için dokunaklı bir portre çizmektedir. Öte yandan Joe ise sürekli kelimelerle oynayan, yani yaptığı işin doğası gereği Norma'nın kurban edildiği yeni düzeni temsil eden bir karakterdir. Ancak Norma sektöre geri dönmek için bir senaryo yazmak zorunda kalarak, bu yeni "diyaloglar dünyası"na bir anlamda boyun eğmek zorunda bırakılmıştır. Tıpkı Joe'nun ayakta kalabilmek için onun kanatlarının altında kalmaya me-



bur olması gibi... Bu da insanların bu acımasız endüstride kendilerine yer bulabilmek için her zaman bir şeylerden feragat etmek zorunda bırakıldıklarının bir göstergesidir.

Bunun yanı sıra, sesli sinemaya geçiş konusunda bu filmin geleneğe tutunan bir tarafı da olduğunu düşünüyorum. Özellikle eski-yeni çatışmasını merkezine oturttuğu bir eleştiri sunarken, sessiz film dönemine bir saygı duruşunda bulunduğunu söylemek mümkün. Nitekim

filmin bir sahnesinde yönetmen DeMille, Norma'ya film işinin artık değiştiğini söyler, eski takımı toplama ihtimaline acıklı bir şekilde gülümser ve yeni nesilden alaycı bir set çalışanını hizaya çekerken bir anlamda geleneğin savunucusu kisvesine bürünmüştür. Bu anlamda filmin

aynı anda hem nostaljik, hem de iğneleyici bir tavrı olduğunu söylemek mümkün. Bu yüzden bu filmin, bir Hollywood güzellemesi olamayacak kadar karanlık olsa da, bir tür gelenekçiliği yeniden ürettiği de söylenebilir.

Öte yandan, filmin Hollywood eleştirisini sadece Norma gibi sessiz film yıldızlarının trajedisi üzerinden okumamak lazım. Zira film boyunca endüstrinin görünmeyen emekçilerinin yaşadığı zorluklara da işaret edilmektedir. Nitekim filmin dramatik yapısının başat unsurlarından biri de Joe'nun hikâyesi ekseninde, yazarların sektör içindeki mücadelesidir. Bu noktada seyircilerin izledikleri filmleri birilerinin yazdığı gerçeğini göz ardı etmeleri, adeta oyuncular repliklerini o an uyduruyorlarmış gibi düşünmeleri Joe için büyük bir hayal kırıklığı sebebi. Onun "Gerçek ve etkileyici olanı kim ister ki bir filmde?" sözü de bu anlamda bir sitem barındırıyor içinde. Bu yüzden Oscar alma amacı gütmeyen "açlık kokan" hikâyeler yazan Joe'nun, yeteneğinden bir tür tavize mecbur bırakıldığı ortadadır. Yani bu filmdeki Hollywood portresi bir yanılla endüstrinin görünmeyenlerinin, diğer yanılla da görünürlüğün uçuculuğunun eleştirisini içinde barındırmaktadır.

Hollywood Rüyasının Çöküşü

Bütün bunların ortasında Joe Gillis karakteri için asıl kırılma noktası, başka bir aşk ile mümkün olmuştur. Bu noktada aşık olduğu kadın,

bir film stüdyosunda okutman olarak çalışan Betty Schaefer, yıldız sistemine hiç dahil olmamış, “Kamera arkasında olmanın nesi kötü?” diyebilen bir karakterdir. Bu yüzden Norma'nın o tedirgin edici şöhret arzusunun yanında, bu gösterişli dünyanın dışında kalmayı göze alabilen biri olarak Joe'yu etkilemiştir. Bir anlamda Betty onun için, bu endüstrinin içinde henüz kirlenmediği ve yozlaşmadığı zamanların bir hatırlatıcısı konumundadır. Zira Hollywood'a ilk geldiği zamanlardaki tutkusunun ve coşkulu hayallerinin sistem tarafından nasıl söndürüldüğünü de onunla birlikte fark etmektedir. Ancak Norma'nın ona sunduğu o korunaklı hayatın konforundan vazgeçmek istemeyen Joe, köşeye sıkışmıştır. Norma ise içinde yaşadığı gerçekliğin koca bir yanılsama olduğunun ortaya çıkışı ve Joe'nun ondan kopuşuyla birlikte travmatik bir çöküş yaşamaktadır. Nitekim Joe filmin sonunda



Norma tarafından vurulmuş; gerçeklik algısını tamamen kaybeden Norma ise en nihayetinde bütün kamera ve ışıkları tekrar üzerine çekmeyi başarmıştır. Bir cinayet soruşturmasında değil de bir film setindeymişçesine... Bir kez daha sanki önüne uzatılan ses mikrofonunu elinin tersiyle iter gibi, sanki tek enstrümanı yüzü ve bedeniymiş gibi oldukça etkileyici, acıklı ve bir o kadar tedirgin edici teatral bir performansla kameraya yaklaşmıştır.

Bu son derece vurucu final sahnesiyle birlikte, Hollywood'un filmdeki iki ana karakteri de nasıl bir yıkıma sürüklediğini görmek mümkün. Zira filmin daha en başında gördüğümüz üzere kelimeler suda boğulmuş; final sahnesindeyse, yüz ve beden yalan bir ışığın altına çekilmiştir. Norma'nın evinin bahçesindeki havuz, Joe'nun düşlediği hayata işaret eden bir metafor olarak aynı zamanda onun çöküşünün de mekanı olmuştur. Norma ise istediği sahne ışıklarını ancak katil olduğunda kendine çekebilmiştir. Yani filmin dramatik yapısını oluşturan bütün düğüm noktalarında, Hollywood gizli aktör ve asıl fail olarak belirmiştir. Bu anlamda iki karakterin de hedefleri doğrultusunda önlerine çıkan engel aynıdır ve bu da Hollywood'un ta kendisidir. Joe'nun endüstri haricindeki ikincil engeli olarak görülebilecek tek şey Norma'nın

ona olan hastalıklı ve boğucu tutkusudur. Ancak o bile film tarafından, endüstrinin kaynaklık ettiği bir ruh halinin eseri olarak ortaya konulmuştur.

Kara bir Hollywood Hikayesi

Ayrıca yönetmenin bu Hollywood hikâyesini *film noir* estetiği içinden anlatması, endüstrinin tekinsiz karakterine ilişkin algısını da yansıtan bir üslup tercihi bence. Zira hikâyenin bir cinayet ve suç öyküsünün içine yerleştirilmesi, bütün o gerilimli ses bandı, görkemli ve tedirgin edici mekan kurulumu sanki tam da yönetmenin kafasındaki Hollywood portresine yakışacak cinsten. Örneğin Norma'nın evi filmin merkezindeki mekan olarak dünyanın geri kalanından kopuk, tuhaf ve ürkütücü bir atmosfere sahiptir. Hatta Joe'nun, odasının penceresinden yalık dökük tenis kortuna bakarak bunu bir tenis kortundan ziyade, bir tenis kortunun hayaletine benzetmesi söz konusudur. Bana göre, sadece bu malikane değil, Hollywood stüdyoları da aynı “hayalet ev” atmosferinin içine gömülmüş durumdadır. Nitekim Betty ve Joe gecenin bir yarısı, Paramount Stüdyoları'nın تنها sokaklarında gezerken bütün o dekorların sahte, karton ve boş yalnızlığı gözler önüne serilmiştir. Diğer bir deyişle, bir tür ıssızlık ve solgunluk, film boyunca bütün bu karanlık mekanların üzerine çöken bir bulut gibidir. Ayrıca ölü bir anlatıcının gizemli sesi, seyirciyi belirli bir duyguya yönlendiren müzik kullanımı; örneğin Max'in ara ara beliren tekinsiz org müziği, açılış sahnesindeki bütün o siren sesleri, cinayet masası ekipleri, dedektifler, gazeteciler, bütün bu kara film atmosferi filmi huzursuz bir resmin içine yerleştirmekte, bizi aynı anda hem acıklı hem de ürkütücü bir seyre davet etmektedir. Bu yüzden, zamanda sıçrama yaparak geçmişe dönen, bizi Hollywood'un paslı dişlileri arasında bir gezintiye çıkararak bu filmin, ait olduğu janr ile Hollywood'a bakışı arasında bir örtüşme olduğunu düşünüyorum. Bana göre Hollywood'u böyle buğulu, basık ve iç boğucu bir görsel rejim içerisinde anlatmak bile tek başına yönetmenin endüstriye ilişkin algısını açık etmeye yetmektedir.

Barton Fink

Bariş Akkaya

*“Ben bir yazarım, ben yaratırım. Hayatımı kazanmak için yaratırım, ben bir yaratıcıyım.
Bu benim üniformam”*

Barton Fink (1991)'in filmle aynı adı taşıyan başkarakteri filmin sonlarına doğru o güne kadar yazdığı en iyi eseri, senaryosunu, bitirir ve dışarı dans etmeye çıkar. Acılı bir yaratma sürecini geride bırakmış olmanın mutluluğunu ve gururunu yaşamaktadır. Dans esnasında çıkan bir tartışmada etrafındaki dans eden askerlere haykırır: “Ben bir yazarım, ben yaratırım. Hayatımı kazanmak için yaratırım, ben bir yaratıcıyım. (Kafasını işaret ederek) Bu benim üniformam.” Sahnenin belki de en ilginç tarafı filmin başından beri ilk kez savaşa ilişkili birilerini perdede görmemizdir. Filmin geçtiği yılın (1941) Amerika'nın savaşa girdiği yıl olduğunu düşündüğümüzde Coenlerin filmi dönemin toplumsal olaylarından soyutlamaları şaşırtıcıdır. *Barton Fink*'in kendini önemseyen ve ben-merkezci bir yazarın hikâyesini anlattığı düşünülürse soyutlamanın nedeni daha iyi anlaşılır. Film, başkarakterinin gözünden kurduğu anlatıyı, dar alan derinliği ve atmosferinin yardımıyla estetik olarak tamamlar. Coenlerin kamerası yaratım krizindeki yazarla izleyicinin özdeşleşmesini sağlar. Filmin geneline baktığımızda bir karikatür olmaktan kurtulabilmiş yegâne kişi Barton Fink'in kendisidir. Bu durum filmde dünyayı başkarakterin gözünden izlememizle örtüşür. Barton Fink'in kendini merkeze koyan dünya algısı diğer figürlerin aşırı oyunculuklarında ve karikatüre yakınsayan komikliklerinde görülebilir.

Filmin başında Barton Fink'in kendinden memnuniyetsizliğini görürüz. Eleştirmenler ve izleyiciler tarafından övgüyle karşılanan ti-

yatro oyununun vasatlığından yakındır. O kendi deyişiyile gerçek bir başarıyı hedeflemektedir. Bir kahraman yerine 'sokaktaki adam'ın (common man) hikâyelerini anlatacak yeni bir tiyatro kurmanın peşindedir. Barton Fink buna rağmen, para kazanmak için Hollywood'un yolunu tutar. Bir güreş filminin senaryosunu yazması istenen Barton Fink bir hafta boyunca yazmaya başlayamaz. Bu noktada senaryonun yaratım sürecine izleyeceğimizi düşünürken Barton Fink'in kaygısına ve sinirlerinin yavaş yavaş yıpranmasına tanık oluruz. Barton Fink yazamadıkça izleyici olarak biz daha çok geriliriz. Bu his dikkate alındığında filmde Barton Fink'in odaklanmasını engelleyen, yaratım sürecini kesen şeyler çok dikkat çekicidir. Filmin başında hikâyesini anlatmak istediğini söylediği gündelik şeyler o, yazı yazmaya çalışırken dikkat dağıtıcı birer engele olarak ortaya çıkar. Bu manada Hotel Earle ve odası, Fink için bir tür inzivaya çekilme mekanı olmaktan ziyade Fink'in eserlerinde yansıtmak istediği gündelik yaşamla ve sokaktaki adamla yüzleşmesini sağlar. Fink'in gözünden oteldeki lobi ve asansör görevlisi sıkıcı bir hayatı sürdüren işlerini bir robot duyarsızlığıyla yapan kişiler olarak bize görünür. Barton Fink ve izleyiciler olarak biz film boyunca bu insanlara pek de dikkat etmeyiz. Buna rağmen Fink odasına kapanıp yazmaya çalıştığında gündelik sesler (sinek sesleri, yan odadan gelen sevişme sesleri) odaya zorla girerler. Filmin bütününe baktığımızda Barton Fink 'kutsal' yaratım süreci ile gündelik olayları birbirini engelleyen iki şey olarak kurgular.

Filmin diğer bir önemli karakteri Charlie de

Barton Fink'in odasına ilk olarak sesiyle nüfuz eder. Fink'in şikayeti sonucu odaya davetsizce gelen Charlie, odanın ve rahatsız edici seslerin karakter olarak karşılığıdır. Fink Charlie'yi de yazmasını engelleyen şeylerden bir diğeri olarak düşünür. İkili arasında geçen diyalogda Barton Fink'in Charlie'yi hiç dinlemediğini izleriz. 'Sokaktaki adam'ın hikayesini anlatmak istediğini söyleyen bir yazarın Charlie gibi birini önemsememesi çelişkili bir durumdur. Bu açıdan Barton Fink yaratım fikrinin kutsallığı ve bir yaratıcı olarak sanatçının üstünlüğü fikrini taşır. Bu fikirler temsili-



ni Fink'in başkalarını umursamazlığında ve kendini üst bir noktada konumlandırmasında bulur. Film de bu durumu uç noktaya taşıyarak filmdeki dünyanın Fink'in fantezisinde ibaret olup olmadığını bir anlaşına bize sorgulatar(1). Buna rağmen film Charlie'yi 'sıradan' bir sigorta görevlisinden bir katile dönüştürerek izleyicinin ve Barton Fink'in algısının kahramanı temel aldığı gözler önüne serer. Barton Fink başkarakter gibi gözükmesine rağmen artık aksiyonu getiren, anlatıyı ileriye taşıyan onun yaptıkları değil Charlie'nin (yani Mundt'un) yapıp ettikleridir. Filmde Charlie görünür biçimde Barton Fink'in zıttı gibi konumlanır. Bu durumun perdeye yansıdığı anlardan biri de Barton Fink'in bir şeyler yazmanın açısından bahsettiği anda Charlie'nin kulak iltihabının ağrısından söz etmesidir. Bu anlamda ikili zaman zaman insan aklını ve bedenini temsil eder gibidir.

Filmdeki radikal soru Barton Fink senaryoyu yazmaya nasıl başlayabildi sorusu olabilir. İlham gelmesi veya sihirli an olarak tanımladığımız yaratma sürecinin nasıl işlediği sorusuna film cevap vermez. Fakat film o süreci saf bir hayal etmeye veya sihirli bir ana indirgemekten de kaçınır. Barton Fink'in aralıksız bir şekilde

yazmaya başladığı noktaya gelebilmesi için algısında belli noktaların yıkıma uğraması gerekir. Bunlardan en belirginini belki de, hayranı olduğu yazar W.P.Mayhew'in kitaplarının bir kısmının sekreteri tarafından yazıldığını öğrenmesi olabilir.

Filmde yıkımla ilişkili bir başka tema da cinselliklidir. Yan odadan duyulan sevişme seslerinin

ardından Charlie'yle Fink'in güreştiği sahnede bir cinsel gerilim vardır. Bu sahne filmin sonunda detektifler tarafından "ikiniz hastalıklı seks şeyinden yapıyor muydunuz?" denilerek anımsatılır. Filmin ortasında Fink ve Audrey'in ilişkiye

girmesi filmin tonunu değiştiren şey olarak düşünülebilir. Fink sadece yazamama problemiyle karşı karşıyayken olay örgüsüne birden bir cinayet de dahil olur. Bu olayın Fink'in psikolojisi üzerinde yıkıcı bir etkisi olur. Fink yıkılmış vaziyetteyken Charlie beden gücü gerektiren pis işleri onu için halleder.

Son olarak arkadaşı ve sırdaşı olduğunu düşündüğü Charlie'nin gerçek kimliğini öğrenmek benmerkezci dünya algısını paramparça eder. Olay akışını kontrol altına almaktan aciz olduğunu görmek Barton Fink'i yazabilmeye götüren önemli duraklardan bir diğeridir. Bu noktada Fink'in Charlie'ye bakışı bir kez daha akıllara gelir. Sıradan olduğunu düşündüğü ve hikayelerini dinlemeye değer görmediği bu kişinin psikopat bir katil çıkması Barton Fink'i kendi imgesiyle karşı karşıya getirir. Bu manada Coenler sihirli olduğu düşünülen yaratma sürecini bir kendini yıkma süreci olarak kurgularlar. Coenlerin her filminde farklı şekillerde karşımıza çıkan bu yıkım ve başaramama fikri, yaratım kriziyle ilişkisini Barton Fink ile kurar.

(1) Charlie'nin eski bir güreşçi çıkması Fink'in böyle birini hayal etmiş olabileceğini akla getirir.

Sullivan's Travels

Oytun Elaçmaz

"Kameralar çağında gerçekliğe yönelik yeni talepler söz konusudur. Gerçek olan şeyin yeterince korkutucu olmayabileceği düşünülürse, bu izlenimin pekiştirilmesi, hatta daha inandırıcı biçimde yeniden kurgulanması gerekebilir."(1)

Susan Sontag

Ünlü film teorisyeni Siegfried Krauer hiçbir şeyin kendini milyonlara sevdirmeyi başaran komedi filmlerinden daha ciddi olmadığını söyler(2). Konumunun ciddiyetinin farkına varmış olsa gerek, Preston Sturges *Aşk Yıldızı* (*Sullivan's Travels*, 1941) filmiyle komediyi ve yönetmenliğini sorgulamıştır. Sturges gibi komedi filmleriyle ünlü bir yönetmen olan John Sullivan gerçekçi ve sembol yüklü bir film -O Brother, Where Art Thou?- yapmak istemektedir. Patronlarının karşı çıkışı, uşağının onun fakirlik hakkında bir şey bilmediğini söylemesi Sullivan'a yalnız başına ve parasız seyahate çıkma fikrini verir. Bir serseri olarak ülkedeki çeşitli evsiz kamplarını gezer ve anlatmak istediği bu insanları gözlemler, bu sırada bir de Veronica Lake'in canlandırdığı 'Kız'a aşık olur.

Yaptığı bu seyahatler sonunda California'ya dönmeden önce sokakta bir evsiz tarafından gaspa uğrar ve bir memura saldırmasının sonucunda ağır hapis cezasına çarptırılır. Diğer tutuklularla kilisede Disney çizgi filmi gösterimine katılan Sullivan, en sonunda gülmenin insanların elinde kalan son güzel şey olduğuna kanaat getirir, hapis cezasından bir şekilde kurtulduktan sonra Hollywood'a döner ve planladığı realist kurgudan vazgeçerek komedi filmleri yapmaya devam eder.

II. Dünya Savaşı sırasında Hollywood filmleri savaşın ve hayatın gerçekliğinden uzak bir

dünyayı anlatıyordu. Üst sınıftan zengin kadın ve erkeklerin aşk hikayeleri ile bu hikayeleri bezeyen süslü ve lüks bir hayatın mutlu sonlanan komedileri yapım şirketlerinin ilgilendiği türden hikayelerdi ve halkın izlediği de bu hikayelerdi. *Aşk Yıldızı* da bu açıdan pekala Sturges'in bir iç hesaplaşması, yahut kendini avutma filmi olarak okunabilir. Zira yönetmenin *Aşk Yıldızı* ile aynı yıl yazıp yönettiği komedisi *The Lady Eve* (1941) tam da bahsettiğimiz tarzda bir evrene sahipti. Zengin bir bira üreticisinin saf araştırmacı oğlu, Amazon Ormanları'ndan Birleşik Devletlere dönerken gemide hilebaz bir kadınla tanışır, karmaşık bir aşk macerasının sonunda mutlu bir şekilde bir araya gelerek filmi sonlandırır. Filmlerin evreninin sahteliğiyle paralel olarak karakterler ve onların jestleri de olabildiğince sahte ve abartılıydı. Ancak bu stüdyo



evreni ve onun sonsuz zenginliği ile gerçeklik arasındaki Hollywood'un da farkında olduğu bağlantısızlık Sturges'i rahatsız etmiş olacak ki kendini haklı çıkarmaya girişti(3). Komediyi gene kendi evreni sınırlarında akladıktan sonra Hollywood gerçek hayata değmeyen bu filmleri

yapmaya devam edebilir.

Gerçekten de, filmde Sullivan'ın ve kızın serserilik deneyimi sırasında karşılaştıkları gerçeklik olarak gösterilenler gene Hollywood'un dünya tahayyülünden ötesi olamamıştır. Toplumsal bir gerçeklik yakalamak adına baktığı yer proleter hayatı ve fabrika yahut boğucu

bir aynılık sergileyen şehrin toplu ofisleri değildir. Yolculuk boyunca Sullivan'ın alt sınıf hayatıyla olan asıl karşılaşması sessiz bir film olarak, çeşitli evsiz kampı manzaraları, aş evleri ve içindekinin korkunçluğu yüz ifadeleriyle anlatılan çöplerden ibarettir. Fakirliğin filmdeki anlamı -Hollywood dünyasındaki anlamı- gömlekten içeri girip gece insanı kaşındıran bittir. Bu maceranın sahteliğini, Sullivan'ın sahnelerden birinde evsizlere para verdiğinde aklındaki fakirlik

olgusunun zenginliğin yoksunluğundan başka bir şey olmamasından anlayabiliriz. Sullivan'ın deneyimi bir üst tabaka insanının sıradışı macerasından fazlası değildir. Bu sebeptendir ki bu sıradışı bulunan medyatik deneyim an be an bir fotoğrafçı tarafından kayıt altına alınmıştır, ve bu sahteliği perçinlercesine Sullivan yapım şirketi tarafından sürekli takip edilmiştir. Sullivan'ın yolculuğu acıyı yaşamak değil, ancak acıya bakmaktır. Zaten kendisi de filmin sonunda yoksul bir hayatı tasvir edebilecek kadar acı çekmediğini itiraf eder. Ve *Aşk Yıldızı*'nı izleyen insanlar içinse, filmdeki evsiz kampları veya pis sokaklar sabah gazete bayiinde gördüğü dünya savaşının vahşetinin veya henüz 1929 krizinin etkilerini yaşayan yoksul sivililerin fotoğraflarına bakıp haberleri okumaktan farksız bir deneyimdir.

Tabi ki *Aşk Yıldızı*'nın hikayesini yalnızca bir Hollywood yönetmeninin kendini aklama hikayesi olarak okumak fazlaca acımasız olurdu. Sturges'in filmografisinde başarılarından biri olarak anılan filmin içinde sessiz sinema dönemi de olmak üzere sinema tarihinin izleri kendini göstermektedir. Sullivan'ın yapımcılarına heyecanlı bir dille yapmak istediği filmin sembolizmini -sermayenin ve emeğin savaşını iki karakterin tren üzerindeki kavgası üzerinden gösterdiği sahne- anlatması Rus sinemacıların geliştirdiği formalist teoriye yapılan açık bir göndermedir.

Filmin her yerinde Hollywood'un izini yakalamak mümkün. Sullivan patronlarına yapmak istediği gerçekçi filmi anlatırken onların ağzın-



dan çıkan 'Az cinsellik' ifadesi akla dönemin ünlü prodüksüyon yarasını, nam-ı diğer Hays Code, getiriyor. Popüler olan ismini dönemin Amerikan Sinema Filmleri Derneği (MPAA) başkanı Will H. Hays'den almış olan 1930 yılında oluşturulmuş bu sansür kuralları, yapılmaması ve dikkatli olunması gereken şeylerden oluşuyordu ve Hays Code sınırları içinde film yapmak yönetmenler için hem büyük bir zorluk oluyordu hem de bu sınırları zorlayarak yeni yaratıcılık alanları açıyordu.

Ancak 'Az cinsellik' bize aynı zamanda Hollywood'un yapıcılık mantığıyla da ilgili bir şeyler söylemektedir. Zira sansüre rağmen arzu Hollywood filmlerinin önemli bir ögesidir.

Aşk Yıldızı bugüne kadar tarihi hep türler üzerinde yazılmış olan, eleştirisinin de gene bu türler üzerinden oluşturulduğu Hollywood sinemasının kitlelere ulaşma konusunda en başarılı olduğu tür olarak komedinin toplumsal satır, slapstick ve ya romantik komedi gibi farklı tarzlarının iç içe geçmiş bir halidir. Zaman zaman komedinin dışına çıkmaya yaklaşırsa da, birbirini izleyen rastlantılarıyla, mutlu sonun sokaklarda değil de gene Hollywood stüdyolarında gerçekleşmesi filmi türünün dışına yönelmekten alıkoymuyor. Nitekim film Bergson'un ifadesiyle gülmecenin doğasında olan bir şeye, kayıtsızlığa sahip(4). Acıma duygusunun hüviyetini bulabildiği sahnelerde dahi, onu unutturarak yeri geldiğinde güldürmeyi başarıyor. Tıpkı kilisedeki Disney filmindeki Pluto'nun izleyicileri kahkahaya boğan sahnelerde ona duyulan sevginin veya acımanın unutulması gibi.

(1) Sontag, S. (2004) Başkalarının Acısına Bakmak. Çeviren: Osman Akınhay, Agora Yayınevi sf. 64

(2-3) Kracauer S. (2012) Siegfried Kracauer's American Writings. University of California Press sf. 107-109

(4) Bergson, H. (1997) Gülme. Çeviren: Mustafa Şekip Tunç, MEB yayınları sf. 15

Oyuncu

Didar Karadağ

- *Altman film boyunca Hollywood filmlerinin formülünü ortaya çıkarırken kendisi de bu formülü kendine özgü bir ustalıklarla kullanıyor.*

1992 yapımı *Oyuncu (The Player)* filmi Robert Altman'ın belki de en çok eleştirilen alan filmi; sebebi ise temelde hâkim film endüstrisini eleştiriyor olması. Film, çekildiği zamanda pek çok eleştirmen tarafından Hollywood'a yönelik oldukça sert ve haksız derecede acımasız bir eleştiri olarak algılanır, Robert Altman ise bu iddialara röportajlarından birinde “*Oyuncu*, Hollywood'a karşı acımasız bir hiciv olarak görülmemeli. Hollywood benim gösterdiğimden çok daha çirkin bir yer; fakat onun ne kadar sadist, acımasız ve kendine odaklı bir endüstri olduğunu anlatsaydım; emin olun, hiç kimse bu filmle ilgilenmezdi”(1) diyerek cevap verir.

Oyuncu da ilk bakışta Robert Altman'ın diğer filmlerinden çok farklı gözüküyor; hangi birine bakacağınızı şaşıracağınız birbirinden iyi oyuncular, sürekli hareket halinde; fakat tam da en önemli konuşmaları yakalayan bir kamera ve üst üste gelen diyaloglar... Altman'ın bu filminin en önemli özelliklerinden biri de kendine referans veren bir film olmasına rağmen yüzeysellikten uzak olması, bunun yerine film daha ilk dakikalarından itibaren seyirciyi atmosferine alıyor ve Grifinn Mill ile birlikte Hollywood'un iç dünyasında iki saatlik bir yolculuğa çıkarıyor. Bu yolculuk elbette seyirci için keyifli olsa da

Hollywood ahali için pek haz verici bir yolculuk olarak değerlendirilemez. Filmin senaryosu Michael Tolkin tarafından yine Tolkin'in kendi romanından adapte ediliyor; fakat *Oyuncu*'nun film endüstrisinin sanat ve sanatçıyı küçümseyen tutumuna dair gözlemlerinin kaynağını Robert Altman'ın kendine özgü bir vizyon sahibi yaratıcı bir yönetmen olarak, tek amacı kazanç sağlamak olan film yapımcılarıyla deneyimlerinin getirdiği hayal kırıklıklarından aldığını söylemek yanlış olmaz (2).

Filmten sonra karşılaştığı tepkilerin yanı sıra filmin yapım aşamasının da oldukça ilginç olduğunu söyleyen Robert Altman kendisiyle yapılan röportajlardan birinde durumu şu şekilde özetler: “Filmi yaparken herkesin kafası çok



karıştı, insanlar şunu ya da bunu yapacağımdan korkuyorlardı. Onlar ne kadar korktuysa bana o kadar yeni fikirler verdiler. Şuan yapmış olduğum filme baktığımda bunun gerçekten de oldukça uysal bir eleştiri olduğunu düşünüyorum, bu film-

de Hollywood'a karşı öyle çok büyük bir itham yok, zaten orası hali hazırda filmlerin gösterebileceğinden çok daha kötü bir yer. Asıl mesela şu ki ben Hollywood'un benden yapmamı istediği filmleri yapamam. Benim yapmak istediğim, yapabileceğim ve yaptığım filmler onların nasıl dağıtımını yapacaklarını bilmedikleri film-

ler. Dolayısıyla, temelde aynı işi yapmadığımızı söyleyebilir. Ben ayakkabı yaparken benden bir çift eldiven istenmesini manasız buluyorum” (3). Altman’ın bu tutumunun etkisini filmin her dakikasında da görmek mümkün. *Oyuncu*, Hollywood’un konvansiyonelleşmiş, seyircide çeşitli duygu durumlarını aynı anda yaşatan, atlamalarda şekillendirilen hızlı kurgusuna karşılık 8 dakikalık kesintisiz bir sekansla başlıyor, bu sekans boyunca Altman bizi başkarakterlerle tanıştırtırken aynı zamanda yapım dünyasının fiziksel sınırları içerisinde de sokuyor. Filmde sinema tarihi açısından oldukça önemli filmlere çok kritik noktalarda referanslar yapılıyor; bu referansların Hollywood’da karşılığı ise zaten filmin Hollywood’a yönelttiği eleştirilerin temel bir kısmını oluşturuyor. Filmin zevkini okuyucular için mahvetmemek adına filmin olay örgüsüne dair detaylar vermek yerine filmin konuştuğu şeyler hakkında konuşmayı tercih edeceğim.

Film, görevi yılda binlerce hikâye dinleyip sadece bu hikâyelerden 12’sine evet demek olan bir stüdyo yapımıcısının, Griffin Mill’in, daha önce reddettiği bir yazardan tehdit kartları alma hikâyesiyle başlar ve Griffin Mill’in yaptığı hatalarla gelişir. Filmin bu yönden bakıldığında çok ilginç bir hikâyesi yok gibi; fakat mekânın film endüstrisinin kalbi olması ve bu endüstrinin çarklarının nasıl döndüğünü göstermesi açısından ve film bir bakıma kendini yaratmasından dolayı oldukça ilginç bir yerde duruyor. Altman, film boyunca Hollywood filmlerinin formülünü ortaya çıkarırken, kendisi de bu formülü kendine özgü bir ustalıkla kullanıyor. Filmde Hollywood’da daha yüksek oranda kar getirebilecek her bir hamle için pek çok şeyin feda edilebileceğini görüyoruz, filmlerin hikâyeleri 25 ya da daha az kelimeye sığdırılmaya



çalışılıyor, aynı filmler farklı tepkilerde, farklı şekillerde tekrar tekrar sunuluyor. Elbette bu da orijinalliğin ve yaratıcılığın önünde duran büyük bir engel; fakat gerçekte de bunun aslında pek önemsenmediğini görüyoruz. Tanıdık olan şeyin güvenilirliğinin yaratıcı ve özgün hamlelere izin vermeyeceği, filmde çarpıcı bir şekilde anlatılıyor. Filmin neredeyse her sahnesinde

kendisini oynayan bir-birinden ünlü oyunculara denk geliyoruz. Altman sinemasına bakınca çok da tuhaf bir tutum olarak görmüyoruz bunu; fakat film boyunca oldukça ünlü 65 oyuncunun küçük rollerde filmde yer alması oldukça il-

ginç, film yapıldığında pek çok sinemacının da dikkatini çeken konulardan biri bu olur. Altman bir röportajında kendisine bu konu hakkında yöneltilen bir soruyu şu şekilde cevaplandırır: “Sadece onları arayıp durumu anlattım, ‘Bir yazarı öldüren ve bu işten hiç zarar görmeden sıyrılan bir stüdyo yapımıcısı hakkında film yapıyorum. Mutlu sonla bitiyor.’ dedim. Önce gülüp daha sonra evet dediler. Sanırım onlar da ellerini kaldırıp bu işin içinde olmak istediler. Bu bir dilekçe imzalamak gibi bir şeydi. Sanırım biz bunu yaparken aynı zamanda Batı medeniyeti, aç gözlülük ve sürekli başkalarından bir şeyler alıp karşılığında ise hiçbir şey vermeyen insanlar hakkında politik bir beyanatta bulunuyorduk” (4). Film boyunca sürekli devam eden bir Bruce Willis şakasına da rastlıyoruz, Altman, *Oyuncu*’da Hollywood’un büyük gişe yaptıran sanatçıları kullanmadaki ısrarına da doğrudan göndermeler yapıyor, Griffin Mill’le birlikte çalışan diğer yapımçı Larry Levy’nin ve stüdyo patronunun starsız, mutlu sonsuz bir senaryo karşısında düştükleri şaşkınlık; “Fakat bu gerçeklik, gerçeklik kimin umurunda ki?” tadında tepkileri sektör adına önemli şeyler söylüyor. Bir yandan da Hollywood’da kazanç uğruna

yeteneğin harcanabilir olarak görülmesi gibi bir konu anlatılıyor. Filmin stüdyo toplantısı sahnesinde Larry Levy aslında film çekmek için yazarlara ihtiyaçlarının olmadığını gazeteden bir haber seçip bunun hakkında film yapabileceklerini söyler; çünkü Hollywood'da yazarlar büyük bir maddi külfet anlamına gelir. Ayrıca aynı fikrin Griffin Mill tarafından da dillendirildiğini görürüz; Mill bir sahnede "Oyuncular, yönetmenler ve yazarlar işi yapımçılara bıraksalar her şey çok daha iyi olabilirdi" der. Daha önce bahsettiğim toplantı sahnesinde Larry Levy şöyle bir soru sorar: "Gerçekten en son ne zaman kendi cebinizden para verip de film izlediniz?". Griffin Mill de "Dün gece, Pasadena'da *Bisiklet Hırsızları*'nı izledim" şeklinde yanıt verir, Larry Levy'in cevabı oldukça ilginçtir: "*Bisiklet Hırsızları* sayılmaz, o sanat filmi. Benim demek istediğim 'film' film."

Film endüstrisinin diğer bir mottosu da daha önce yapılmış bir şeyin tekrar yapılabileceği fikri. Günümüzde pek çok filmin remake (yeniden çevrim)'i yapılıyor. Filmde çeşitli yerlerde bu konuya referans veriliyor. Stüdyoda geçen bir sahnede *The Graduate* filminin devam filmini çekmekten bahsedilir. Griffin Mill, yazar David Kahane ile *Bisiklet Hırsızları*'nı konuşurken şu sözleri duyarız: "Mükemmel bir film değil mi? Bütün o kovalamaca filmlerinden ve bilirsin, bizim yaptıklarımızdan sonra böyle filmleri görmek güzel bir duygu. Belki bir yeniden çevrimini yaparız!". *Oyuncu*'nun çekilmesinden 20 yıl sonra bile Hollywood'un bu sevdasından vazgeçmediğini her gün karşılaştığımız yeniden çevrim filmler aracılığıyla görmem mümkün olacak. Ve formülün belki de en önemli malzemesi; mutlu sonlar. Robert Altman bu "mutlu son" takıntısına filminde ustaca dikkat çeker. *Oyuncu*'da çekilen filmde son



dakikada Bruce Willis'in Julia Roberts'ı kurtarması ve *Oyuncu*'nun kendisinin de aynı şekilde bitişi, filmin oldukça tutarlı, içeriden eleştiren yapısıyla uyumlu. Filmin son sahnelerinden birinde Griffin Mill'in başarılı bir filmin neler içermesi gerektiğine dair gözlemlerini duyarız. Mill'e göre başarılı bir film "belirsizlik, komedi, şiddet, umut, çıplaklık, seks ve mutlu sonlar" içermelidir.

Oyuncu'nun da Mill'in bahsettiği tüm bu özelliklere sahip olduğunu; fakat bu unsurları ironik ve şaşırtıcı bir şekilde kullandığını söyleyebiliriz.

Son olarak, aradan geçen 20 yıla rağmen *Oyuncu*'nun hala büyük oranda güncelliğini koruduğunu görebiliyoruz. Gary Sussman bir yazısında şöyle der: "Hollywood'un *Oyuncu*'dan endüstri ile ilgili bir takım dersler aldığını düşünebilirsiniz. Maalesef, Hollywood'un *Oyuncu*'dan aldığı dersler yanlış olanlardı. Hollywood'da, *Oyuncu*'yu uyarı niteliğinde bir film olarak görmekten ziyade, "Nasıl Film Yapılır?" 1 anlatan bir film olarak gördüler. Son ve önemli bir bilgi olarak, Robert Altman'ın *Oyuncu* filmi ile 45. Cannes Uluslararası Film Festivali'nde "En İyi Yönetmen" ödülünü alırken, Tim Robbins'in de Griffin Mill performansı ile "En İyi Erkek Oyuncu" ödülüne layık görüldüğünü belirtmekte fayda var.

(1) Robert Altman, Interview, Total Film: The Modern Guide to Movies, Mar. 15, 2005.

(2) Gary Sussman, Robert Altman's 'The Player': What Lessons Hollywood Has Learned From The Showbiz Satire.

(3) Alexander Ulluo, Single Take Titles, Part:1, The Classic(s),

(<http://www.artofthetitle.com/feature/single-take-titles-part-1-the-classics/>)

(4) Robert Altman, Interview, 45th Cannes International Film Festival.

2013 yılında Sundance film festivalinde gösterilen ve oldukça iyi eleştiriler alan *Kan Kokusu (We Are What We Are)*, yönetmen Jim Mickle tarafından Jorge Michel Grau'nun 2010 yapımı aynı isimli filminin bir yeniden çevrimi. Pek çok türün hikayesel ve estetik olarak iç içe geçtiği filmde kimi zaman bir aile dramı tadında jenerasyonlar arası uyumsuzlukları izliyoruz, kimi zaman gotik bir yamyam hikayesi, kimi zaman bir taşra polisiyesi, kimi zamansa vahşet dolu bir zombi filmi. Gerilim ve korku unsurlarını iç içe geçen bir hikaye kurgusu ile yaratmayı başarmış, görsel malzemesini oldukça ekonomik kullanmış bir film.

Annelerinin ölümünün ardından 18. yüzyıldan beri aktarılan "aile gelenekleri" olan insan yiyiciliğini sürdürme görevi Iris ve Rose adında iki kız kardeşe kalır. Ancak kız kardeşler bu görevin getirdiği yükümlülüklerle baş edemez ve babalarına karşı çıkmaya yeltenirler. Bir yandan da küçük erkek kardeşlerinden bu "gelenek"i saklamaları gerekmektedir. Kasabanın kızı kaçırılan doktorunun bazı ipuçları bulması ile beraber ailenin gizli sırrı da ortaya çıkmaya başlayacaktır.

Mickle, oldukça katmanlı bir hikaye yapısı kuruyor filmde. Bir yandan kız kardeşlerin aile geleneklerini sorgulamalarını, toplum ile geleneksel aile değerlerinin çatıştığı bu nadir durumda nasıl davranacakları konusundaki iç çelişkileri izlerken; diğer yandan da yıllarca görmezden gelinen bu "gelenegin" etik boyutunun, öldürme eyleminin gerçek uygulayıcısı haline geldiğinde nasıl rahatsız edici ve görmezden gelinemez bir hal aldığını görüyoruz. Ancak bu "yamyam" ailenin topluma nispeten entegre bir şekilde, kısmen "normalleşmiş" olarak resmedilmesi ve klasik zombi ya da insan yiyici temsillerine benzememesi de insanları öldürüp yiyen bu aile konusundaki yargılarımızı da oldukça zorluyor. Paralel olarak verilen bir diğer hikaye de, ailenin yamyam atalarına ait 18. yüzyıldan kalma bir güncenin canlandırması. Annelerinin ölümü ile beraber, babaları tarafından törensel bir şekilde kız kardeşlere verilen günce, bir yandan gelenek kavramının nasıl kurulduğuna ve sorgulanamaz bir tabu haline getirildiğine dair bir gösterge gibi.

Aile, gelenek ve toplum değerleri arasındaki çeşitli çatışmaların yanı sıra, hikayeye dışarıdan dahil olan doktor da oldukça önemli bir karakter. Kızı kasabada diğer kaybolan genç kadınlar gibi yıllar önce kaybolmuş olan doktor, şans eseri yağmurda bulunan bir insan kemiği ve ailenin ölen annesinin pankreasında çıkan ve insan yiyiciliğe özgü bir hastalık sayesinde hikayeye dahil olur. Dolayısıyla içeriden kız kardeşlerin sorgulamaları ile zaten kırılmaya başlayan gelenek ve aile, bir de toplumun bir temsilcisi olarak doktor tarafından adeta bir polisiye filmi kurgusu ile yavaş yavaş çözülmeye başlar. Son olarak film oldukça tanıdık bir çatışmayı daha eklemeyi unutmuyor, gelenek/din ve bilim. Özellikle doktor ve ailenin babasının karşılıklı tartıştıkları sahne bu tartışmanın küçük bir parodisi gibi resmedilmiş. İki "taraf"tan hangisinin kazandığı, gelenegin terk edilip edilmediği gibi sorular da filmin oldukça radikal ancak muğlak sonu ile ucu açık bırakılıyor.

Kan Kokusu

BASKA
SİNEMA

■ Aslı Ildır

Yüksek Risk

BAŞKA
SİNEMA

■ Nazlı Ander

David Mackenzie'nin yönettiği *Yüksek Risk (Starred Up, 2013)*, yüksek risk teşkil ettiği düşünülen genç suçlu Eric (Jack O'Connell)'in öz babası da dahil azıllı mahkumların yerleştirildiği yetişkinler hapisanesine "alışma sürecini" konu ediniyor. Eric çocukluğundan itibaren ıslahevlerinde kalmış; cinsel, fiziksel ve psikolojik tacizlerle büyümüş ve hapisane ortamında adeta hissizleşmiştir. Yeni yerleştirildiği hapisanede çevresindeki mahkumlara ve babası Neville'e büyüdüğünü, kendi kendine yettiğini kanıtama zorunluluğu hissetmektedir. Bir yandan babasının ona çocuk gibi davranıyor olduğu gerçeğinden utanç duymakta; bir yandan da hapisane yöneticilerinin ve diğer mahkumların çıkarıcı tavırlarıyla mücadele etmektedir.

Yüksek Risk gerek işlediği konu gerek de hapisane içindeki şiddet içeren görüntüleri dolayısıyla sert ve gergin bir film. Filmi ilginç ve etkileyici yapan ise hapisane dramlarında daha önceden de gördüğümüz şiddet unsurlarından ziyade Eric de dahil olmak üzere mahkumların ve hapisane görevlilerinin, hapisane terapisti Oliver ile olan ilişkisi. Kendi içinde de türlü çelişkilerle yaşayan terapist Oliver, haftanın belli bir günü hapisane müdüriyetinden aldığı izinler doğrultusunda "uygun bulunan" mahkumlarla birlikte grup terapisi yapmakta ve bu programa katılan mahkumların hayata bakış açılarını değiştirirken öfke kontrolü konusunda büyük ilerlemeler kaydetmektedir. Bu açıdan bakıldığında, filmdeki gerilimin asıl kaynağı da terapist Oliver'ın grup terapileri ve hapisane yönetiminin grup terapilerine karşı yaklaşımıdır denilebilir. Pek çok mahkum grup terapilerine ve Oliver'e güvenmez. Oliver de onların gözünde bir hapisane çalışanıdır. Eric'in de söylediği gibi aslında herhangi bir hapisane çalışanının mahkumları dışarıya çıktıklarında topluma uyumlu bir birey haline getirme çabası aslında sisteme aykırıdır. Çünkü her mahkum topluma uyumlu hale geldiğinde hapisane çalışanları işsiz kalacaklardır. Buna rağmen Oliver fazladan ücret talep etmeksizin grup terapisi programına devam eder. Tabii bir süre sonra Eric'in söyledikleri gerçek olacaktır. Hapisane yöneticileri için mahkumları öldürmek ya da birbirlerine düşürmek, onların öfke kontrolünü öğrenip yeni bir birey olmalarından daha az maliyetlidir. Terapist Oliver'ın görevine son verilir. Oliver da bu sistemin kurbanı olur, Eric, Neville ve diğer mahkumlar gibi.

Filmin üzerinde durduğu konu hapisanelerde mahkumların birbiriyle yaşadığı sorunlardan ziyade toplum tarafından "zararlı" görülen insanların hayatlarına güç sahiplerince yapılan müdahalelerdir. Film, güç sahiplerinin yönetici olmaya devam etmek için oynadığı oyunlara dikkat çeker, bu yüzden de karamsar ve gerçekçidir. Aynı hapisanede baba ve oğulun birlikte yaşıyor olduğu tesadüfüne takılmaksızın hikaye yazarının yaşamını incelediğimizde de Oliver ile otobiyografik benzerlikler taşıdığını gözlemlemek mümkündür.

Senarist Jonathan Asser, hayatı boyunca yatılı okullarda okuduktan sonra hapisane terapisti olarak eğitim görmüş ve en azıllı mahkumların yerleştirildiği Wandsworth Hapisanesinde çalıştığı zamanlarda "Shame/Violence: intervention" isminde bir grup terapisi programı oluşturmuştur. İstenilen başarı elde ediliyor olmasına rağmen Asser'in çalıştığı grup terapisi programı 2010 yılında hapisane yönetiminin ani bir kararıyla sonlandırılmıştır (1)

(1) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/starred-up-how-exprison-therapist-jonathan-asser-turned-his-experiences-in-the-clink-into-stunning-drama-9176741.html>

Leyleğin Geciken Adımı

Anthony Minghella'nın yönettiği İngiliz Hasta (*The English Patient*, 1996) filminde Katharine, Laszlo'ya yazdığı mektupta insan eliyle çizilen sınırların insanları ayırmadığı bir dünyada yaşama umudunu şu cümlelerle ifade eder: "Biz gerçek ülkeleriz. Haritalardaki sınırlar ya da güçlü adamların isimleri değil. Bir gün buraya gelip beni rüzgâr sarayına götüreceğini biliyorum. Tek istediğim bu. Seninle ve dostlarımızla böyle bir yerden haritasız bir dünyaya yürümek." Theodoros Angelopoulos'un filmi *Leyleğin Geciken Adımı* (*To meteoro vima tou pelargou*, 1991) ise bu umudu taşıyanların uğradığı hayal kırıklığını yansıtıyor, karakterlerini tüm sınırları aşsalar bile "evlerine" varmalarının mümkün olmadığını bir hikâyenin içinde konumlandırarak.

Filmlerinde haritalardaki sınırları ve belli bir tarih algısının emsal olarak önümüze koyduğu figürleri bir yana bırakıp insanlığın süregelen sürgün edilmişliğini işleyen Angelopoulos, Ece Ayhan'ın tasvir ettiği sarışın tarihçilerden değil; katliamları yapanları anıtsallaştıran dizeler yazan Homeros'la benzer bir tarih fikrini de paylaşmadı. Tarihin "parlak" sayfaları ya da büyük aktörleri değil, bireyin tarih düşüncesi ve bu düşüncenin hem bireyi dönüştürmesi hem de birey tarafından dönüştürülmesi ilgilendirdi Angelopoulos'u. İşte bu yüzden, yirminci yüzyıla veda ederken sınırları olmayan bir dünyada yaşama umudunun da tümüyle yitirilmesine tanık olmanın getirdiği hüznü sürgün edilmişlerde yakaladığı filmler yapabildi.

Leyleğin Geciken Adımı'nda, bir sınır karakolunun yakınına kurulan köyde yaşananlara tanık oluruz; daha doğrusu köyün yarısında yaşananlara. Çünkü köyün diğer yarısı sınırın öteki tarafında kalmıştır. Vaktiyle insanların geçmeleri için köyün ortasındaki nehrin üzerine yapılmış köprü ironik bir şekilde iki ülkeyi birbirinden ayıran sınır haline gelmiştir. İnsanların bir adım

ileriye gittikleri takdirde hayatlarından olacakları bir köprüdür orası artık. Köyün Yunanistan sınırında kalan kısmı, ülkeye sığınan mültecileri barındırır aynı zamanda. Köy, bir yandan insan eliyle, "gerçek ülke" olan insanlar düşünülmeden ortadan ikiye bölünmüşken, bir yandan da İran, Arnavutluk, Türkiye, Polonya ve daha pek çok ülkeden "haritasız bir dünya" hayaliyle kaçan mültecilerin bu hayallerini gerçekleştirmeye en çok yaklaştıkları yerdir. Yine de bu köy, her biri Odysseus'un yazgısını paylaşan mültecilerin özlemini duydukları yer değildir. Yalnızca bir bekleme odasıdır. Birçok sınır aşan mülteciler, evlerini ev olmaktan çıkararak sorunların da bu sınırları onlarla beraber aştığını er ya da geç fark eder. Sınırların zihinlerdeki izdüşümünü kaldırmadan İthaka'ya ulaşmak imkânsızdır.

Bir televizyon kanalı için çalışan Alexandre ekibiyle birlikte köye gelir. Hem köyün iki yakasının yılda bir kez gerçekleşen nehir boyu buluşmasını görüntüleyecek, hem de yıllar önce kaybolan bir politikacının izini sürecektir. Alexandre, köyde kaldığı süre boyunca oradakilerin eve gitme umudunu yitirmelerine, sürdürdükleri hayata yabancılaşmalarına tanıklık etmekle kalmaz; geçmişle hesaplaşır aynı zamanda. Bu hesaplaşmayı yaparken de mültecilerin yüzyılın sonuna gelinirken nereye gitseler beraberlerinde taşıdıkları hayal kırıklıklarını paylaşır.

Angelopoulos, her bir sahneye yalnızca şimdiki değil, aynı coğrafyaya ait iki insanın birbirine dokunmasını yasak eden sınırların gülünçlüğünü anlamaktan aciz olduğumuz geçmiş ve inancımızı yitirdiğimiz geleceği de dahil ediyor. Böylelikle *Leyleğin Geciken Adımı*, bir yas törenine dönüşüyor: Yirminci yüzyılın sonuna gelinmeden de yenildiği anlaşılın sınırları yeniden çizmek veya hiç sınır çizmemek düşüncesinin uğradığı nihai yıkımın ardından düzenlenen bir tören bu.

Samsara

20 yılı aşkın bir süre önce çektiği *Baraka* (1992) adlı belgeseli ile tanıdığımız Ron Fricke, 2011'de yine yapımcı Mark Magidson ile bir araya gelerek 5 yıl içinde 25 ülkeden, saklı kalmış doğal güzelliklerin, toplumsal ve dini ayinlerin, afet bölgelerinin, endüstriyel mekânların, hapishanelerin, dansçıların ve tüm dünyayı gezsek de rastlayamayacağımız kimi anların görüntülerini eşsiz müziklerle bir araya getirdi.

Baraka, görüntü ve müziğin birlikteliğiyle anlatıcının ve diyalogun yokluğunda oluşturulmuş bir belgeselin izleyicinin belleğinde çeşitli anlamlar yaratmak adına yeterli olabildiğini ortaya koymuştu. Belirli bir konusu olmayan, ancak “yaşamın soluğu” gibi bir anlama gelebilecek olan ismi “baraka” ile içeriğini ortaya koyan bu eşsiz belgesel, izleyeni doğaya, insana ve bu ikisinin ilişkisi üzerine düşündürüyordu. Yer yer hızlandırılan ve kimi yavaşlatılan anlarla zaman algısının göreceliğine dikkat çekerek adeta bir zamansızlık hissi yaratıyordu. Afrika kabilelerinin şarkılarından modern dünyanın fabrikalarındaki üretim zincirlerine atlıyor, hayatın coğrafyadan coğrafyaya nasıl değiştiğini gözler önüne seriyordu. *Baraka*, tüm insanlık için ortak denebilecek inanma ihtiyacının ve varlığına anlam verme çabasının dünyanın farklı bölgelerinde nasıl değişik anlatım biçimlerine büründüğünü dini ritüellerin görüntülerini art arda ekleyerek gösteriyordu. İzleyici, bir Budist manastırından Mevlevi ayinine geçerken kendi varlığına, dine, kültüre, hayatın anlamına dair sorularla baş başa kalıyordu.

Samsara (2011)'yı başlığa koyup de *Baraka*'dan bu kadar bahsetmek garip gelebilir ancak bu iki film, birbirinden ayrı değerlendirilemeyecek kadar benzerdir. Türkiye'de 2013'te vizyona giren *Samsara*, yine görüntü ve müziği sözsüz anlatımla kurgulayarak Baraka'nın devamı ya da

yıllar sonra doğan ikizi gibi düşünülebilir. Ron Fricke, anlatılacakların sınırlı, anlatım biçimlerinin sonsuz olduğunun farkına varmıştır. Baraka ile başladığı keşfe sığmayanlar Samsara'da yer bulur. Her iki film de kamerasını, yaşamın döngüsüne çevirmişse de bu döngü dünya üzerinde daha nice filmler çıkaracak kadar çeşitli yansımaya sahiptir.

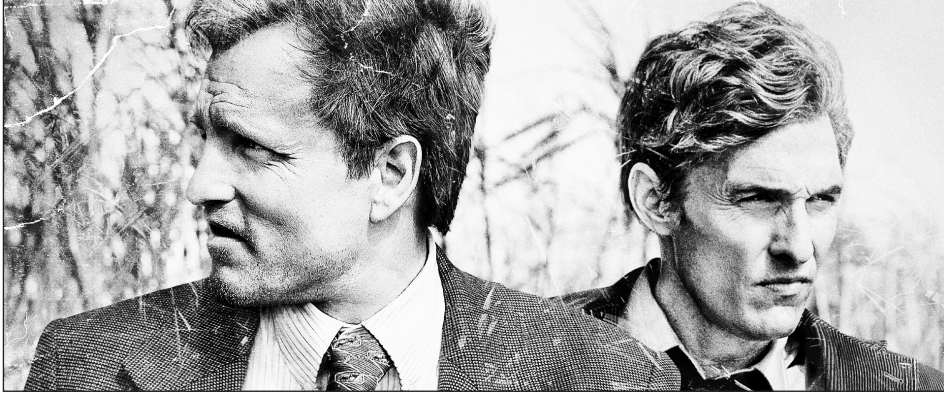
“Döngü” özellikle de Samsara için önemli bir kavram, zira “samsara” Sanskritçede “doğanın sonsuz döngüsü” anlamına gelir. Filmin ilk dakikalarında Hindistan'ın Thicksey Manastırı'ndan görüntülerle karşılaşırız. Burada, Budist rahipler ince bir işçilikle renkli kumlardan bir resim yaratırlar. Filmin son dakikalarında ise



biten resmin haftalar süren yapıma sürecine nazaran bir anda bozulmasına tanık oluruz. Kum sanatı olarak bilinen bu sanatın amacı, fani dünyanın geçiciliğini hatırlamak ve maddiyata bağlanmamayı öğrenmektir. Budist

rahipler, bir şey yaratırlar ve onu kendi elleriyle yok ederler, çünkü bu dünyada hiçbir şeye sahip olamazlar, olmamalıdır.

Samsara, Fransa'da Versailles Sarayı'nın Aynalı Salonundan Ghana'da bir tabut dükkanına, Java'nın sülfür madenlerinden Myanmar'da Bagan Tapınaklarına, Çin'in tavuk fabrikalarından Filipinler'deki Cebu Hapishanesine uzanan 100 dakikalık seyrerde izleyici için kısa bir dünya turu olduğu kadar kendi ruhuna bir yolculuk, müzik ve görsellikle dolu bir meditasyon için de fırsat yaratıyor. Bir yandan modern hayatın bizi kendimizden ve birbirimizden nasıl kopardığını anlatırken aslında hala doğayla bir bütün olduğumuzu, bu yanımızın dünyanın birçok yerinde hala unutulmadığını da gösteriyor. Bu anlamada *Samsara*, belgesel filmlerin gerçeği resmetmekten öte bir felsefeyi de barındıran anlamlar yaratabileceğinin güzel bir örneği olarak sinema tarihinde yerini almış bulunmaktadır.



Dizi Kuşağı: True Detective

■ Gökhan Çuhacı

Louisiana'nın uçsuz bucaksız yollarında ağır ağır ilerleyen bir araba görürüz. İçerisinde Rust ve Marty, birbirine zıt görüşlü iki dedektif, hiçliğin ortasında buldukları, satanist ritüel görüntüsü verilmiş çıplak bir genç kızın cansız bedeninin yanından yeni ayrılmışlardır. İkiside hissiz bakışlar atarak yolda ilerlerken Rust-Marty arasında klasikleşecek tarzda bir diyaloga tanık oluruz:

Rust: "Bence insan bilinci, evrimin en acı hatasıdır. Kendimizin farkına vardık; Doğa, kendisinin bir parçası olmayan acı bir suretini yarattı. Doğa kanununa göre varolmaması gereken varlıklarız... Bir kişiliğimizin, gizli dürtülerimizin, tecrübe ve hislerimizin varolduğu yanılmasına inanıyoruz. Hepimiz, başka birisi olduğumuzu düşünmeye şartlanmışız. Oysa hiçkimse birbirinden farklı değil. Bence türümüzün yapması gereken en onurlu davranış, programlarımızı reddedip üremeyi durdurmak ve hep birlikte soyumuzu tüketerek kardeşçe bir gecede bu haksızlığa son vermektir."

Marty: "O halde sabahları yataktan ne diye kalkıyoruz ki?"

Rust: "Ben de kendime bu soruyu soruyorum ama bu sorunun cevabı, intihar etme cesaretinin olmaması."

Marty'nin konuşma sonunda Rust'a sertçe bakışını ve yolun kalanında yaşadıkları derin sessizliğe şahit oluruz. Bu sahne ile HBO'nun yeni dönem şaheserlerinden biri olan *True Detective*'in klasik bir polisiye-gerilim hikayesin-

den çok daha fazlasını bizlere sunacağını gönül rahatlığıyla söyleyebiliriz.

Galveston ve *Between Here and The Yellow* gibi başarılı polisiye romanlara imza atmış Nic Pizzolatto'nun yazarlığını ve yapımcılığını üstlendiği dizinin yönetmenliğini ise İsimless (*Sin Nombre*, 2009) ve *Jane Eyre* (2011) filmlerinden tanıdığımız Cary Joji Fukunaga yapmış. Seri katili kovalayan polislerin gerilim dolu yaşantılarını anlatmaktan daha çok bizleri felsefe ve edebiyat değeri yüksek sekiz saatlik bir yolculuğa çıkararak Pizzolatto, edebiyat eserleri sinemaya aktarılırken yaşanan kayıpları en aza indirmeyi başarmış ve bizlere dolu bir senaryo sunmuş.

Pizzolatto'ya sorulduğunda hikâyeyi yazarken "The Yellow Sign" ve "Carcossa" sözleriyle bahsi geçen olayları Robert W. Chambers'ın 1895 yılında yazdığı ve o dönemde ilgi görmemiş *The King In Yellow* isimli kitabından esinlendiğini; Jim Crawford'un *Confessions Of An Antinatalist*, Ray Brassier'in *Nihil Unbound* ve Eugene Thacker'ın *In The Dust Of This Planet* gibi kitaplardan etkilenecek Rustin Cohle karakterinin ve dizinin temelinde yatan felsefeyi yarattığını dile getiriyor. Diziyi izlerken hikaye ilerledikçe karşılaşacağımız "The Yellow Sign", "Carcossa" benzeri farklı kelimeler ve Kuzey Amerika mitlerine ait izler taşıyan olaylar ise kafanızı karıştıracak olsa da, her bölüm sonunda yapmak isteyeceğiniz kısa araştırmalar ve yukarıda bahsettiğimiz kitaplar bizlere

diziyi anlamlı hale getirme yolunda yardım ediyor emin olabilirsiniz.

Flashback tekniği gibi zor bir hikaye anlatımı kullanılarak ilerleyen dizi, başarılı kurgusu ve sürükleyici çekimlerinin doğru yerlerde bizlere yaşattığı aksiyon ve gerilim ile ağır bir hikayenin altından kalkmayı başarmış. Günümüzde kahramanlarımızın sorgulanmaları ile başlayan dizi anlatımı başarılı kurgulanması ile geçmişte yaşananlara ve gelecekte yaşanacaklara, doğru dozda ışık tutarak gizemliliğini kaybetmeden ilerlemiş, şiirsel dili ile değerini arttırmış.

True Detective'in güçlü senaryosu, başarılı kurgusu ve sürükleyici çekimleri kadar bizi etkisinde bırakan bir diğer yanı ise karşıt karakterlere sahip, arka planları sağlam oluşturulmuş Rustin Cohle-Martin Hart protagonistlerine hayat veren Matthew McConaughey-Woody Harrelson ikilisinin başarılı performansları olmuş. Etkili ve dolu dolu yazılmış karakterleri başka aktör ikilisi bu kadar kuvvetli ve uyumlu canlandırabileceğini sanıyorum. Bir yanda Rustin Cohle; insan iletişiminde sıfır düzeyinin sınırlarında gezinen, duymak istenilenler yerine acı gerçekleri konuşmaktan çekinmeyen, saplantılı, sık sık yaşadığı sanrılarla başetmeye çalışan, eski uyuşturucu ve alkol bağımlısı, gizemli geçmişe sahip bir dedektif. Biraz araştırmaya başladığınızda Cohle için Agnostik(1) ve Nihilist(2) tanımlarıyla karşı karşıya geliyorsunuz. Her bölümde biraz daha anlam kazanan bu kelimeler karakteri tanıdıkça yerli yerine oturuyor ve anlamınıza yardımcı oluyor. Diğer yanda ise Martin Hart... Muhafazakâr aile babası, güvenilir dedektif, ataerkil koca ve riyakâr bir erkek. Kafasındaki ahlak kuralları ve sabit görüşleri insanlara dayatmaya çalışırken, kendisini bu çizgilerin dışında tutmayı yarattığı inkâr mekanizmasını başarıyla kullanarak sağlıyor. Vicdan azabına kota koyarak kendi hayat standartlarını yükselttiğine inanarak hayatın zorluklarına katlanıyor. Rust ile sohbetleri bu duvarların yıkılmasına neden olduğu için olabildiğince uzak durmaya çalışıyor. Zıt kutuplara sahip iki karakteri ara ara yaşanan patlamalar dışında birlikte tutmayı başarması ve duygusal gerilimi iliklerimizde hissetmemizi sağlayan aktörlerin performansları dizinin en etkileyici

unsurlarından olduğunu söyleyebilirim.

True Detective için eskilerden örnek vermek istersek karakterler, mekanlar ve hikayede gerçek-doğaüstü arası sorgulamalarla ilerleyen olay örgüsü, David Lynch'in *Twin Peaks* (1990-1991) dizisine benzer diyebiliriz. Amerikan dizi piyasasında sıkça rastlamaya başladığımız polisyelerin ana teması olan modern toplumda medeni bireylerin gerçekleştirdiği ahlak dışı, vahşi olarak tanımlanabilecek hareketlerine neden bulunmaya çalışılırken; *True Detective*'in bu duruma cevabı ise insan doğasında vahşetin var olduğu ve neden aramanın anlamsız bir döngü içerisinde kaybolmak olduğunu belirtmek olmuş.



Başarıyla görselleştirilmiş senaryosu, gerilimi doruklarda yaşatan yaşatan kurgusu, mekan tasarımlarına gösterilen özen, Louisiana kırsallarının etkileyici görselleri ve ağır bir dile sahip senaryosunu sürükleyici hale getiren çekimleri ile bizleri kendine hayran bırakan *True Detective*, aktörlerin unutulmaz performansları ve müziklerin başka boyutlara taşıyan etkisi sayesinde son dönemlerde izleyebileceğiniz en başarılı yapımlardan biri olmuş. Tekrar tekrar izlemekten usanmayacağımızı, her seferinde farklı bir ayrıntının sizi etkisinde bırakacağını garanti edebilirim. Kapanışı Rust'in gökyüzüne bakarak yarattığı özlü sözlerinden biriyle yapmak ve küçüktür olsa bizlere umut vermek isterim: " Bir zamanlar sadece karanlık vardı. Şimdi ise bana sorarsan aydınlık kazanıyor."

(1) **Agnostisizm, bilinmezcilik** ya da **bilinemezcilik**; **Teolojik** anlamda **Tanrı**'nın varlığının ya da yokluğunun, **bilimsel** olarak da **evrenin** nereden türediğinin bilinmediğini veya bilinemeyeceğini ileri süren **felsefi** bir **akımdır**. Bu akımın takipçilerine **agnostik** veya **bilinemezci** denir.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Agnostisizm>

(2) **Nihilizm** ya da **hiççilik** veya **yokçuluk**; günümüzde birçok spesifik alt dala ayrılmakla beraber, en popüler tanımıyla; her şeyin anlamdan ve değerden yoksun olduğunu savunan felsefi görüştür. Nihilistler tanrının varlığını, iradenin özgürlüğünü, bilginin imkânını, ahlâkı ve tarihin mutlu sonunu reddederler.

<http://tr.wikipedia.org/wiki/Hiççilik>