



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
22 Eylül-12 Kasım 2014
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2014/IV

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
Barış Akkaya, Levent Civil, Gökhan
Çuhacı, Efe Daşman, Gülşah Gül, Aslı
İldir, Didar Karadağ, Serkan Küpeli,
Barış Sağlam, Murat Sarıhan, Seçkin
Serpil, Mine Taşar, İrem Yıldırım

Teşekkürler
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kirkoç

Ön Kapak Görseli:
Kış Uykusu (2014)

Arka Kapak Görseli:
Metropolis (1927)

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

Editörden

Bu sezona Merkez olarak buruk başladığımızı söyleyebilirim. Bir su baskını sonucu yaşadığımız ufak çaplı afet bizim için hem fiziksel hem de zihinsel anlamda yorucu bir başlangıca sebep oldu. Fakat bu olay yeni dönemin başlıyor oluşundan duyduğumuz heyecana engel değil! Sezonun ilk sayısı her zaman diğer sayılara göre daha heyecan vericidir. Elbette Eylül-Ekim aylarının sinema için en hareketli dönem olmasının bunda etkisi büyük. Ne var ki bizim için bu sayıyı özel kılan başka bir etken de yeni okurlara –belki yeni yazarlara– merhaba diyor olmak.

Yaz aylarının geride kalıp kampüsün hareketlendiği bu zamanlarda okula ilk geldiğim gün aklıma geliyor. Boğaziçi Üniversitesi'ne yeni gelmiş olmanın getirdiği heyecan ve merak duygusunun yanında başka bir arayışım da vardı. Tabi ki okulla ilgili her şeyi zamanla öğrenecektim, ama ilk durağım, Boğaziçi'ni seçmemin başta gelen sebeplerinden olan Mithat Alam Film Merkezi oldu. Merkeze adım atar atmaz gerçekten bulunmak istediğim yerde olduğumu anladım.

Beni Merkez'e ulaşma çabasına iten ilk etkense lisede elimden düşürmediğim Altyazı dergisi olmuştu. Tam da geleceğe dair plan yapmakta bocaladığım bir dönemde Altyazı'nın künyesinin en tepesinde duran logoda "Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi" yazdığını gördüğümde, artık nereye gitmek istediğimi biliyordum. Aynı dönemlerde, elimde Altyazı, kafamda Merkez'e ulaşma fikriyle lise koridorlarında dolanırken o zamanki felsefe öğretmenim beni bulup o akşam bizi Reha Erdem söyleşisine götürceğini söyledi. Sonuna kadar merakla dinlemiştim söyleşiyi. Zira Türkiye sinemasının en önemli yönetmenlerinden, benim de en sevdiğim auteurlerden biri olarak ağzından çıkan her şey çok önemliydi benim için. Söyleşinin sonunda ise cesaretimi toplayıp yanına giderek sinemanın içinde olmak için ne yapmalıyım diye sormuştum. Yanıt vermek için çok fazla düşünmesi gerekmedi. Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi'nde vakit geçirmem gerektiğini söylediğinde orada olmam gerektiğinden tam olarak emindim artık.

Bu diyalogdan yaklaşık dört sene sonra, Reha Erdem Merkez'in konuğu olduğunda ise Sinefil'in editörü olarak ona ev sahipliği ediyordum. Bunun hayatımdaki en gurur verici anlardan biri olduğunu itiraf etmeliyim. Ayrıca bir şeye ulaşmak için onu gerçekten istemenin, sadece istemenin ne kadar önemli olduğunu iyi bir şekilde öğrendim. Belki de Mithat Alam Film Merkezi bu tecrübeyi yaşamak için en güzel yerlerden birisi. Zira Merkez, siz ne kadar orada olmak isterseniz, sizi fazlasıyla içine alan, sahiplenen bir yer.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem

4



Nuri Bilge Ceylan Sineması

Kasaba 7

Mayıs Sıkıntısı 9

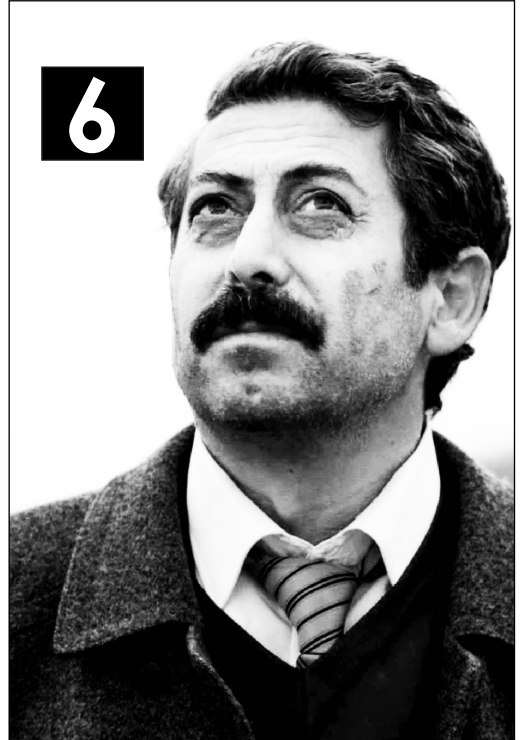
Uzak 10

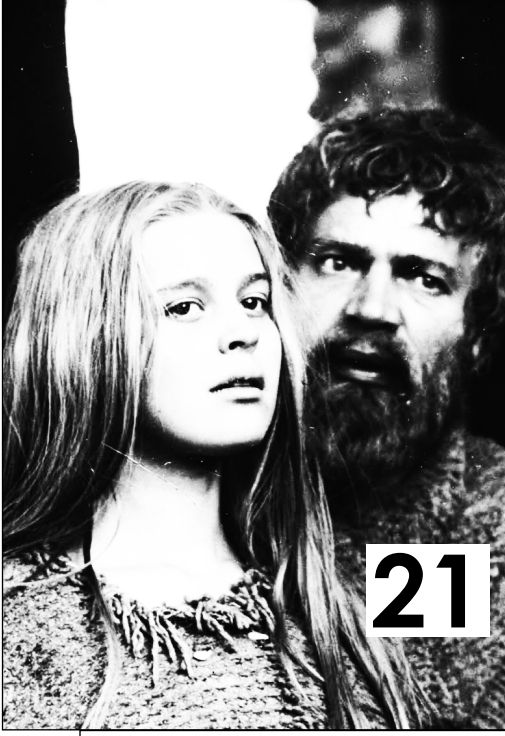
İklimler 12

Üç Maymun 14

Bir Zamanlar Anadolu'da 16

Kış Uykusu 19





39

BASKA SİNEMA



Dosya:

-
- | | |
|----|-------------|
| 21 | Sonbahar |
| 24 | Kış |
| 28 | İlkbahar |
| 32 | Yaz |
| 36 | Dört Mevsim |

Başka Sinema

-
- | | |
|----|-------------------------|
| 39 | Locke |
| 40 | Temmuz Soğuğu |
| 41 | Şarkı Söyleyen Kadınlar |
| 42 | Philomena |

Gölgede Kalanlar

-
- | | |
|----|-----------|
| 43 | Satyricon |
|----|-----------|

Dizi Kuşağı

-
- | | |
|----|-------|
| 46 | Fargo |
|----|-------|

Gündem

Bu sene 27 Ağustos – 6 Eylül tarihleri arasında da 71. kez düzenlenen Venedik Film Festivali 6 Eylül tarihinde düzenlenen kapanış ve ödül töreni ile sona erdi. Ülkemizi *Sivas* filmiyle temsil eden yönetmen Kaan Müjdecı, çocuk başrol oyuncusu Dođan İzci'ye Premio Bastio D'oro jürisi tarafından verilen En İyi Erkek Oyuncu ödülünün yanı sıra ana jüri tarafından Jüri Özel Ödülüne de layık görüldü. Sivas adında



bir dövüş köpeği ile 11 yaşındaki bir çocuğun dostluğunu beyazperdeye taşıyan film, festival yolculuğu öncesi eleştirilenler tarafından büyük övgüyle karşılanmıştı.

Başka Sinema yepyeni bir sinema olayı ile daha karşımızda! 12 Eylül Cuma günü başlamak üzere, İzmir Karaca Sineması'nda gerçekleşecek Başka Sinema'ya özel gösterimler, İzmir kentine uygun olarak tercih edildi. Toplamda 21 gün boyunca, 21 farklı Başka Sinema filmi, İzmir'li sinemaseverler ile her gün son seansta buluşacak. Bu önemli yapımlar arasında *Atilla Marcel*, *Ben*, *Kendim ve Annem*, *Mavi En Sıcak Renktir*, *Yozgat Blues*, *Kusursuzlar*, *Gloria*, *Sen Şarkılarını Söyle*, *Sıfır Teorisi*, *Ben O Deđilim* bulunuyor.

Pera Film, yeni sezona Sokaklar Bizden Sorulur adıyla taptaze bir programla giriş yapıyor! Duvarların Dili: Graffiti / Sokak Sanatı sergisine paralel olarak düzenlenecek olan program, sokak hayatına ve sokaktan beslenen kültüre farklı bir bakış sunmayı hedefliyor!

12 Eylül - 3 Ekim tarihleri arasında sinemaseverlerle buluşacak olan programın içeriğiyse oldukça zengin! 16 filmin yer alacağı seçkide *Stil Savaşları*, *Bombala*, *Çıkışlar Hediyelik Eşya Dükkanından ve Tersyüz*: İnsanların Sanat Projesi gibi sevilen belgeseller gösterilecek!

Türk sineması 100. yılını çok özel bir etkinlik ile kutluyor. Çekilen ilk Türk filminin üzerinden tam 100 yıl geçmişken, bu asırlık yolculukta yer alan tüm Yeşilçam emektarlarına vefa borcu ödeniyor. Etkinlik 1 Ekim – 14 Kasım 2014 tarihleri arasında 45 gün boyunca sürecek ve Türk Sineması 100. Yıl Etkinlikleri adını taşıyacak. Bu asırlık macerayı özetleyecek etkinlikler için 7 belgesel çekilecek, Türk Sinemasının 100 Yılı isimli bir ansiklopedi hazırlanacak, oyuncuların giydiği kıyafetler ile bir defile düzenlenecek ve sinemanın efsane film müzikleri seslendirilecek!

T24'ün haberine göre Fatih Akın'ın son filmi *The Cut*, Türkiye'deki ilk gösteriminin yapılacağı Filmekimi programından çıkarılmış. Etkinlik sonrasında vizyona girmesi beklenen film hakkında konuşan İKSV yetkilileri ise kararın politik olmadığının altını çizmiş. Açıklamaya göre *The Cut*'ın Filmekimi programından çıkartılmasının tek sebebi filmin yurtdışı dağıtımclarının bu yönde bir talepte bulunması. Dağıtımcı filmin kesin gösterim tarihinin belli olmaması ve Filmekimi gösterimi ile arasında uzun bir zaman diliminin kalmamasını istemiş.



Bu yıl 51.si düzenlenecek olan Uluslararası Antalya Altın Portakal Film Festivali, Ulusal Uzun Metraj Film Yarışması'nın jürisi belli oldu; yönetmen, senarist, yapımcı ve oyuncu Yılmaz Erdoğan başkanlığında, ödüllü yönetmen, kurgucu ve metin yazarı Belmin Söylemez; sinema ve tiyatro sanatçısı, tiyatro yönetmeni ve akademisyen Bülent Emin Yazar; senarist, oyuncu ve fotoğraf sanatçısı Ebru Ceylan; görüntü yönetmeni Hayk Kirakosyan; edebiyat dünyasının önemli isimlerinden İskender Pala; tiyatro ve sinema oyuncusu Meral Çetinkaya; film müziğinin usta isimlerinden, besteci Selim Atakan ve oyuncu Songül Öden jüriyi oluşturan isimler.

Uluslararası Uzun Metraj Film Yarışması jürisine, Altın Palmiye ödüllü Jerry Schatzberg başkanlık ediyor. Jürideki diğer isimler, Yunanistan'ın saygın görüntü yönetmeni Andreas Sinanos, Rusya'nın yerel ve uluslararası alandaki etkin sinema eleştirmeni Andrei Plakhov, Muhteşem Yüzyıl dizisi ile Türkiye'nin dünyaya açılan yüzlerinden oyuncu Halit Ergenç, Polonyalı sinema duayeni Krakow'un adını taşıyan Krakow Film Festivali'nin direktörü Krzysztof Gierat, Ferzan Özpetek filmlerinin yanı sıra çok sayıda başarılı yapımda imzası bulunan İtalyan yapımcı Tilde Corsi ve akademisyen kimliği ile de tanınan, sinema yazarı ve üç Altın Portakal'lı Mavi Dalga'nın yönetmenlerinden Zeynep Dadak.

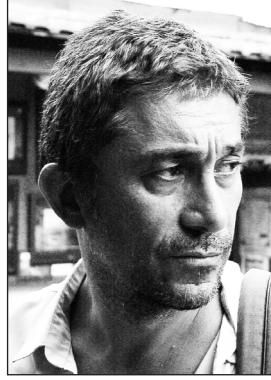
Nuri Bilge Ceylan'ın son filmi Kış Uykusu'nun ödül serüveni devam ediyor. Filmin halkla ilişkiler ajansı tarafından yapılan açıklamada, Turizm Bakanlığı Sanatsal Etkinlikler Komisyonu tarafından aday adayı olarak gösterildi. Film ilk 5'e kalması durumunda 87. Akademi Ödülleri'nde "En İyi Yabancı Film" dalında ülkemizi temsile diyor olacak.

Tarantino, Los angeles'ta bulunan ünlü Beverly Hills Sineması'nı devralarak, burayı işler hale getirmeyi planladığını açıkladı! Uçuk yönetmen, dijital eğilimlerin yaygınlaştığı böyle bir dönemde, bu sinemayı 35 mm filmlerin gösterimlerini yapabilmek için kullanacak.

Özel bir TV kanalı için hazırlanan yerli bir dizinin setinde, ekip üyesi olan Engin Küçüktopuz kalp krizi geçirek hayata veda etti. Küçüktopuz'un çalıştığı setin Türkiye'nin en yoğun olan setlerinin başında geldiği de söyleniyor.

Kaynaklar:

www.baskasinema.com
www.beyazperde.com
www.peramuzesi.org.tr



Nuri Bilge Ceylan Sineması

Bu sayımızda, son filmi Kış Uykusu ile Cannes Film Festivali'nde büyük ödül olan Altın Palmiye'yi kazanan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerini inceledik.

“Tabiat kafamızdaki her sorunun cevabını içinde barındırır. ... insan kendisini bu bütünün bir parçası hissetmeli.” Filmin okumuş, üstün çabalarıyla çalışıp didinerek kendini var etmiş idealist karakter Nuri'nin onun tam tersi sayılabilecek boş vermiş Saffet'e sözleridir bunlar. İlk dakikasından itibaren bir parçası olabileceğimiz bir atmosfere sahip *Kasaba* (1997), günlük rutinleri içinde insanların hayatlarından çok doğaya tanık olmamızı sağlar. Ortada çok büyük bir hikaye yoktur, film boyunca kayda değer bir olay da yaşanmaz belki ama Nuri Bilge Ceylan'ın anlattı dili filmi izleyenlerin hikayenin ötesine geçip yaratılan dünyayı onun bir parçasıymışçasına hissetmesini sağlar. *Kasaba*'nın ilk dakikalarında gördüğümüz, dinlediğimiz öğrencilerin andımızı okuması aslında kasaba hayatının bir çocuk için nasıl başladığını da gösterir. Nuri Bilge filmlerinin içerisinden bu anlara başkalarını da ekleyebiliriz; çocukların uçurmayla çalıştıkları tüy, *Uzak* (2002)'ta Yusuf'un metroda yanına oturduğu kadının bacaklarına bakması veyahut *İklimler* (2006)'de İsa'dan kendi fotoğrafını da çekmesini rica eden taksi şoförü. Epik bir hikaye ile karakterlerin peşinden sürüklenmek yerine küçük anlarla izleyicisini sinemasına ortak eder Nuri Bilge Ceylan.

Ceylan'ın ilk uzun metraj filmi olan *Kasaba* daha sonraki yıllarda *Mayıs Sıkıntısı* (1999) ve *Uzak* ile birlikte ortaya çıkacak taşra üçlemesinin de ilk ayağıdır. Filmin merkezinde herhangi bir karakterden ziyade doğanın kendisi bulunur, karakterlerin yaşadıkları da kendi çevrelerinden ayrılmaz bir haldedir. Asiye'nin bir kış günü okulda yaşadığı bir anın aklında kalan parçalarının çoğu çevresi ve doğayla ilgilidir. Sonraki kısımlarda değişen mevsimle birlikte çocukların doğayla ve çevreleriyle olan ilişkilerine tanık oluruz. Ali'nin doğayla daha vurdumduymaz, hoyrat bir ilişkisi vardır. Asiye dünyaya daha çok sadece tanık olarak bakarken Ali doğaya karşı bir hükmetme çabası içerisine girer. Kapısının önünde oturan yaşlı bir adama taş atar, bir kaplumbağayı ters çevirerek ölümüne neden olur, kendi halindeki bir eşeğe meyve kabuğu fırlatır. Bu durumun neden olduğu vicdan azabı Ali'nin düşünde annesini pencere pervazından düşerken görmesine neden olur.

Çocukların ailelerinin yanına dönmesinden sonra ateş başındaki sohbet filmin diğer kısmını oluşturur, bu kısım daha çok çocukların gözünden hatırlanan belki de defalarca tekrarlanmış öykülerden ibaret olan bir konuşmadır. Anlatılan öykülerin çoğu bir sona bağlanmaz, başka biri tarafından kesilir. “Bir fikirden yola çıktım, bir çocukluk hatırasından, gün ağarana kadar tarlalarda süren şu uzun sohbetlerden. Her şey zihnimde çok netti. Bir çocuk olarak hangi konuda konuştuğularını pek anlamıyordum, ama büyüklerin bu konuşmalarının bana bir tür güvenlik hissi verdiğini hatırlıyorum. Tartışıyorlardı, gülüyorlardı... Uykuya dalarken orada olduklarını hissediyordum ve bu beni sakinleştiriyordu. Uykumun üzerine örtülmüş sıcak bir yorgan gibi.”(1) der bir söyleşisinde Ceylan ve bu anların kendisi için ne kadar önemli olduğunu belirtir. *Kasaba*'daki bu ateş başındaki sohbette neler konuşulduğuna da Ceylan'ın bahsettiği güvenlik hissine de ortak oluruz. Bu sohbet sırasında Dede Emin'in anlattığı askerlik anıları elinde olanla yetinme, bunları sevme üzerine kurulu

Kasaba

■ Murat Sarıhan

bir gerçekçilik üzerineyken, yurtdışında eğitim almış ama idealist bir tavırla kasabasına geri dönüp bir sulama kanalının yapılmasına neden olmuş Nuri bundan ötürü gururlanan, takdir görmeyi bekleyen bir insan portresi çiziyor. Dede Emin ve Nuri'nin karşısında ise boşvermiş bir karakter olan Saffet'i izleriz. Saffet'in önemseyerek katıldığı tek tartışma babası ve dolaylı olarak kendi varoluşu üzerinedir. Nuri Bilge'nin diğer filmlerinde de sıkça üstünde duracağı "sıkıntı" teması Saffet üzerinden resmedilir. Bir hapishaneden farksız gördüğü kasabası için babasını savunurken şunları söyler; "Başka ne yapabilir-di ki babam? Yeteneklisin. Kuvvetli hissediyorsun kendini. Dünyayı yerinden oynatabilirmişsin gibi geliyor, ama dünyanın hiç umrunda olmayan hapisten farksız bu kasabadasın. Sağa bak ağaç, sola bak ağaç. Gitmeyip de ne yapacaksın?" Bu sözlerine rağmen Saffet askere giderken her zaman kaçıp gitmek istediği kasabasının, evinin özlemini duyacağı, geri dönmek isteyeceği bir yer olduğunu da fark eder. Özlemin neden olduğu geri dönüşler Nuri Bilge'nin diğer filmlerinde de sıkça görülür, *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek hayaliyle taşrasına geri dönen Muzaffer'in eviyle koparamadığı bağ *Kış Uykusu* (2014)'nda Aydın karakterinin film sonunda İstanbul'a gitmekten vazgeçip evine döndüğünde Nihal'e söylediklerinde kendisini belli eder.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine baktığımızda karakterlerinin evleriyle, buldukları çevreyle olan sıkıntılı ilişkilerini fark etmemek mümkün değildir. Bu sıkıntılı ilişki onlarda kaçıp kurtulma isteği uyandırsa da sonunda tam olarak koparamadıkları bağın etkisiyle duydukları özlem onları geri dönmeye iter. İlk filminde Saffet'in sözlerinde kendini belli eden bu bağ *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in geri dönüşüyle, *İklimler*'de İsa'nın eşiyle ilişkilerini tekrar yoluna sokma umudunda, *Kış Uykusu*'nda Aydın'ın Nihal'le olan pek sorunlu ilişkilerine rağmen onu terk edememesinde kendini tekrar eder. *Uzak*'ta ise bu bağın yokluğunda karakterin neler yaşayabileceğini görür, tutunamayışını izleriz.

Kasaba bu açıdan Nuri Bilge Ceylan'ın sonraki filmlerinde sıkça işleyeceği konuların gün yüzüne çıkışı sayılabilir. Bu konuları işlerken kullandığı ve Bergman, Antonioni, Tarkovski ve Bresson gibi yönetmenlerden etkilenen anlatı dili ile yarattığı dünyalar, seyircinin kendisini anlatılanlara yabancı hissetmemesine neden olur. Nuri Bilge Ceylan'ın anlatmak için çok büyük çaba harcamadığı hikayenin ortaya koyduğu durumlar bir nevi seyircinin kendini ait hissedebileceği anlara dönüşür.

Kasaba, 1998 yılında Berlin Film Festivali'nde Caligari Ödülü'nün; yine aynı sene içerisinde İstanbul Film Festivali'nde Jüri Özel Ödülü ve FIPRESCI Ödülü'nün sahibi olmuştu.

(1) Michel Ciment, Nuri Bilge Ceylan ile söyleşi, "Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor" , 2001. www.nbcfilm.com

Anton Çehov'a göre: "Her şey basit olmalıdır... Tümüyle basit... Teatral olmamaktır esas olan.". Nuri Bilge Ceylan; Antalya Film Festivali'nden en iyi yönetmen, en iyi ikinci film, en iyi laboratuvar ve jüri özel ödülleriyle dönen *Mayıs Sıkıntısı*'ni Çehov'a adıyor. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da her şey tıpkı Çehov'un anlatımındaki gibi oldukça basit, saf, gösterişsiz ve yalın.

Nuri Bilge Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*'nda ilk filmi *Kasaba* (1997)'nin çekim hikayesini ve ailesini kamera karşısına geçirirken yaşadığı süreci tasvir ediyor. Film içinde film çekilirken, *Mayıs Sıkıntısı*'nin kahramanlarının gerçekten de yaşamın kendisinden bir kesit sunduğu hissediliyor. Bunda Nuri Bilge Ceylan'ın anne ve babası da dahil olmak üzere yerliyi filmine taşıması etkili.

Mayıs Sıkıntısı, oldukça 'gerçek' bir film. Varolanı farklılaştırmak için özel bir çaba harcamıyor, olanı sadece olduğu gibi gösteriyor. Her şeyin az ve öz olarak anlatılmasına karşın; film izleyici üzerinde oldukça yoğun bir etki bırakıyor. İzleyici; filmde bir karaktermişcesine monotonluğun, yılgınlığın ve bıkkınlığın; 'mayıs sıkıntısı'nın altında kalıyor.

Film, kır insanların kentten uzak yaşamlarının portresini çizerken, doğa ve doğanın yalınlığı ön plana çıkartılıyor. Çanakkale dolaylarındaki bir kasabada şekillenen öykü, gerçek Türkiye'nin kır insanının günlük yaşamından, hayallerinden ve hayal kırıklıklarından bir kesit sunuyor.

Filmin öyküsü, sınırlı sayıdaki karakter üzerinden döndürülüyor. Bir yanda Muzaffer, çocukluğunun geçtiği kasabada film çekmeye çalışırken; diğer yanda Muzaffer'in babası Emin, arazideki ağaçların kesilmesini önlemeyi kendisine hayat amacı seçip, kadastroculara karşı savaşını kazanmayı hedefliyor. Üniversite sınavını bir türlü kazanamayan Saffet ise İstanbul'a gidip iş bulduğunda kendi ayakları üzerinde durabileceği yanılgısını taşıyor. Filmin küçük karakteri Ali de müzikli saat alma hayali için 'yumurta'sına güveniyor. *Mayıs Sıkıntısı*'nda adeta kişilik kazanan 'yumurta', izleyicinin odak noktası haline geliyor. Ali, müzikli saat hayalini gerçekleştirmek için kırk gün boyunca kırmadan cebinde yumurta taşıma sorumluluğunu alıyor. Böylece yumurta; sorumluluğun, sabrın, emeğin ve dürüstlüğün sembolü haline geliyor.

Mayıs Sıkıntısı, karakterlerin hayat amaçlarını gerçekleştirmeye çalışırken; etrafındakilere karşı kayıtsız ve duyarsız kalmasını, birbirleriyle empati kuramamasını anlatıyor. Nitekim Muzaffer, babasının hayat amacına değer vermeyip hep devletin 'tarafını tutarken'; babası da Muzaffer'in 'para eden bir film' çekemeyeceğini düşünüyor.

Mayıs Sıkıntısı, Nuri Bilge Ceylan'ın önemli filmlerinden. Hem Nuri Bilge Ceylan sinemasından bir örnek izlemek hem de yönetmenin kurduğu atmosferi deneyimlemek için iyi bir seyir.

Mayıs Sıkıntısı

■ Burçak Baş

Sinefil 2011/IV sayısından alınmıştır

Uzak

■ Levent Civil

Bu yazıyı hazırlamadan önce, daha önce farklı kişilerin bu film hakkında neler yazdığını internette araştırırken çok farklı yakıştırmaların yönetmene atfedildiğini okudum. Bazı sahneler hakkındaki anlamlandırmaları anlayamadığım için defalarca seyrettim söz konusu sahneleri. Bir cevap bulamadan araştırmama devam ederken Nuri Bilge Ceylan'ın bir cevabıyla karşılaştım: Mahmut'un Yusuf'la film izlemekten tek başına porno izlemeye geçiş sahnesi hakkında yönetmen, "Bazen hayret ediyorum. Mesela Uzak'taki bir sahneyi, yabancı eleştirmenler dahil herkes niyetlerimden farklı okudu. Ben de tekrar tekrar baktım sahneye ve öyle okunmasının sebebi anlayamadım. Herkes adamın Tarkovski izlemesini taşradan gelen akrabasını uyutmak için bir numara olarak algıladı. Bu bana çok saçma geliyor, hayatta karşılığı yok böyle bir şeyin. Halbuki adam arkadaşlarının evinden dönüyor; orada aşağılanmış, suçlanmış, denmiş ki sen ideallerinden vazgeçtin vs. O konuşmaların etkisiyle, idealleriyle yeniden ilişki kurmayı deniyor. Bu amaçla Tarkovski seyrediyor." diyor. (1)

Yine anlatılan bir rivayete göre "Uzak filminin galasında yanına gelip 'Mahmut'un bindiği küçük arabanın onun kişiliğini yansıttığından' bahseden bir seyirciye, 'Hayır' der Nuri Bilge Ceylan; 'o kendi arabamdır, filmde o nedenle kullanıldı. Seyirci pes etmez ve bu kez de 'çatışan iki karakterin içtikleri sigaraların markaları üzerinden kültür farklılığına değinip değinmediğini' sorar. Ceylan yine 'Hayır' der, 'birinin parası azdır Samsun içer, diğerininse durumu iyidir Marlboro içer, hepsi bu!' (2)

"Sanat filmi" ya da "sanatsal sinema" ile ilgilenenlerin izledikleri filmlerden çıkardıkları duyguları, düşünceleri, yorumları ya da kapıldıkları hayalleri yönetmene yakıştırmaları sanat eseri ile sanat eserinin izleyicisi arasındaki bağın, kişinin kendi sahip olduğu maddi gerçekliğin üzerine değil, idealist bir ilişkinin üzerine kurulmasına sebep oluyor. Bu kuruluş farklı şekillerde de olabilir: kişinin sevdiği kişi için bir filme ilgi duyması, gösterimin yapıldığı yerin kişi için önemi...

"Bilge Abim hayatın bütün doğallığını yönetmenliğine aktaran bir kişi..." diyor Cannes Film Festival'inde en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanan ancak filmin Cannes'a seçilmesinden bir gün sonra trafik kazasında vefat eden Mehmet Emin Toprak. Oynadığı Yusuf'u şöyle tanımlıyor: "Ailesi ile birlikte memleketindeki işinden çıkarılmış, orada yapacak hiçbir işi kalmamış ve gemilerde iş bulma, çok para kazanma amacıyla İstanbul'a gelen burada bir akrabasının yanında kalan, iş bulmak ve para kazanmak için elinden geleni yapan bir kasabalı." (3)

"Çekim öncesi kara kara düşünmek role hazırlık sayılmazsa başka da hiçbir hazırlık yapmadım." diyen, Cannes'da en iyi erkek oyuncu ödülünü paylaşan Muzaffer Özdemir ekliyor: "... kendi adıma ben, yanılsama potansiyeli zayıflamış ya da kaybolmaya yüz tutmuş bir karakterin modeli olmaya çalıştım. Tam olarak oyunculuk da diyemiyorum; sine-modellik gibi bir şey." (4) Nuri Bilge Ceylan'ın "Kendisinde zaten var olan o sıkıntı, melankolik hali, o bezgin duruşu hiçbir şey yapmasa da zaten karaktere uygun düşüyordu." diyerek Muzaffer Özdemir'in bu rol için ne kadar uygun olduğuna dikkat çekiyor. (5)

Mahmut'un evde nasıl davranması gerektiğini söylemesine rağmen yalnızca kalınca Yusuf'un yaptıkları, iş seyahatinde manzara pozu çekmek için birinin isteksizliği ve diğerinin hevesi, annelerinin sağlık problemleriyle alakaları, Yusuf'un iş için Mahmut'tan aracı olmasını istemesi, farenin evden nasıl atılacağına dair düşünceleri farklı olmalarının bizlere gösterdiği durumlar.

Eğer Yusuf ile Mahmut arasındaki gerginliği şehir-taşra kategorileş-

tirmesine indirgeyeceksek bu farklı iki kişinin kendi farklı konumlarını göz ardı edip davranışlarından bir genelleme çıkartmış oluruz ki bence bu bizim insanları anlayabilme kudretimizi azaltır.

Şehir-taşra bağlamında köyden büyük şehre gelerek rahatça iş bulacağını sanmak “üniversiteden mezun olunca hemen bir işe girerim.” düşüncesinden farklı değildir. Yusuf’un Mahmut’a gemilerde çalışmak istemesinin sebeplerinden birinin gezmek olduğunu söylerken “Hep siz mi geleceksiniz bu dünyada biraz da biz gezelim ne olacak yani!” demesi ve Mahmut’un “Gez bakalım, hiçbir yerin birbirinden farkı yok, her aynı.” diye cevaplaması insanî problemlerde mekânsal özelliklerin baskın bir etki olmadığını gösteriyor.

Filmin çekildiği mekan konusunda Nuri Bilge Ceylan “Benim motivasyonum insanlık durumlarıyla başlıyor, mekan en son sırada. Mekanla ilgili bir takıntım ya da enteresan mekan arayışım yok.” diyerek asıl bahsetmek istediğine değiniyor (6). Mekanın yani İstanbul’un atmosferi hakkında ise yönetmen yardımcısı, oyuncu ve prodüksiyondan sorumlu Feridun Koç “Normalde İstanbul karlı olmayacaktı, fakat kar bastırınca senaryoda bir değişiklik oldu. O bir haftayı tamamen karda çekimlerle geçirdik.” (7) diyor.

Yönetmenliği “Sinema yapmak, eninde sonunda biraz kolaj. Binlerce etkiye maruz kalıyorsunuz; yaşadıklarınız, gözlemledikleriniz, binlerce detay kafanızda uçuşuyor. Tüm bunlar bir şekilde bir araya gelmek zorunda. Zaten yönetmenliğin yarısı da bu: oradan buradan aldığınız bütün detayları eklektik olmayacak şekilde bir araya getirebilme sanatı.” olarak tanımlayan Nuri Bilge Ceylan’ın bu filmde kendinden izlerini en somut olarak Mahmut’un kendi evini, arabasını kullanmasında hatta onun bir zamanlar yaptığı gibi seramik firması için reklam fotoğrafları çekmesinde görebiliyoruz (8).

Bu film için iki uzak insandan bahsediyor demektense uzağa düşmüş iki insandan bahsediyor demeyi tercih ediyorum. Çünkü iki uzak insan tanımlaması bir durağanlığı ifade ediyorken Mahmut’un, Yusuf’un sigarasını içmesi, naçizane, farklılıklarının nasıl oluştuğuna, nasıl değiştiğine ya da değişmediğine ve nasıl değişeceğine ya da değişmeyeceğine dair soruları akılda bırakıyor benim için.

(1)<http://www.sanablog.com/nuri-bilge-ceylan-soylesiler/> (Erişim tarihi: 02.09.2014)

(2) Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Açıklayıcı Bir Tercüme, Alper Gürkan, <http://www.derindusunce.org/2011/06/08/nuri-bilge-ceylan-sinemasini-okumak-aciklayici-bir-tercume/> (Erişim tarihi: 02.09.2014)

(3) Toprak, M. E. (2002, Aralık). Uzak: Nuri Bilge Ceylan’ın İstanbul’u. (Y. Okur, & F. Yücel, Röportajı Yapanlar) Altyazı Aylık Sinema Dergisi.

(4) Özdemir, M. (2002, Aralık). Uzak: Nuri Bilge Ceylan’ın İstanbul’u. (Y. Okur, & F. Yücel, Röportajı Yapanlar) Altyazı Aylık Sinema Dergisi.

(6) Ceylan, N. B. (2011, Ekim 6). “Meselem insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı anlamlandırmaya çalışmak”. (M. Alam, Röportaj Yapan) Mithat Alam Film Merkezi Söyleşi ve Panel Yıllığı.

(7) Koç, F. (2002, Aralık). Uzak: Nur Bilge Ceylan’ın İstanbul’u. (Y. Okur, & F. Yücel, Röportajı Yapanlar) Altyazı Altyazı Sinema Dergisi.

(8) Guichard, L. (2003). Yalnız Sanatçı Nuri Bilge Ceylan... Uzak’ın Yönetmeni. *Telerama*.

İklimler

■ Mine Taşar

İnsanlar basit... kadınlar basit... erkekler basit... nedenler basit... olaylar basit... iklimler... İklimlerin insan ruhunun üzerindeki etkisi yadsınamayacak kadar çoktur. Havanın güneşli, bulutlu, yağmurlu olmasına göre bile ruh halimiz değişiklik gösterebiliyor. Ruh halimiz iklimi değiştiremese bile en azından kendi havasını değiştirebiliyor. Mutlu bir günümüzde fırtına kopsa bahar havası gibi gelirken, mutsuz bir günümüzde tepemizdeki parlak güneş her yeri aydınlatırken, içimizin daha da kararmasına sebep olabiliyor.

Biz değişiyoruz, iklimler değişiyor, ruhsal değişimin iklimlerle bir alakası olmalı diyor Nuri Bilge Ceylan ve bu filmi çekiyor. Üstelik sadece yazıp-yönetmekle kalmayıp başrolü üstleniyor. Çok da iyi yapıyor. Karısı Ebru Ceylan ile birlikte başrolünü paylaştığı filmde, doğal, sade ve belki de diğer oyunculara nazaran amatörce oyunculuğu anlatmak istediği hikayeyi daha gerçekçi kılıyor. Bu film Nuri Bilge Ceylan ve Ebru Ceylan'ın başrolleri paylaşmasının yanı sıra bir diğer önemli noktası bu filme kadar hep amatör oyuncularla çalışan yönetmen bu filmde sonra ünlü oyuncularla filmlelerinden eksik etmiyor. Nuri Bilge Ceylan bu durumu öncesinde hata yapmaktan korktuğundan, sette uzun zaman harcaıyabilmek için, yanlış yaparsa usta oyunculara mahcup olamamak adına yaptığını söylüyor. Zaman içerisinde özgüveni arttıkça daha derin sularda yüzmeye başladığını söylüyor. Oysa işinde usta olamayan oyuncularla çalışmasının birçok avantajını yakalamıştı. Genelde tiyatrolarda olan kemikleşmiş oyuncu kadrosuyla kendine has çekimleriyle sinemasını oluşturmuştu. Ama Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasında oyunculuklardan öte hikaye sürüklüyor insanı peşinden. Ayrıca bu film bana kalırsa yönetmenin en kolay izlenebilir filmi. Kişisel yorumları bir kenara bırakıp film eleştirisine dönersek; filmde olaylara İsa'nın gözüyle bakmamıza rağmen İsa'dan tarafa bakamıyoruz. Filmde ki tüm oyuncularla bir şekilde empati kurabilirken hepsini tek tek anlarken, İsa'nın dengesiz ve duygusuz hareketlerine çoğu zaman anlam veremiyoruz.

Nuri Bilge Ceylan *İklimler*' (2006) de kadın-erkek ilişkilerinde ki o gereksiz güç savaşını İsa diye bir adamın gözünden anlatmaya çalışmış. İsa bir üniversitede akademisyen, Bahar ise sanat yönetmeni genç bir kadındır. İlişkileri kötü bir hal almışken tanışırız bu ikiliyle. İsa antik kentte tezinde kullanmak üzere fotoğraf çekerken, Bahar sıkın ve bıkmış bir halde İsa'yı beklemektedir. Birbirlerine olan uzaklığını somutlaştırmak için filmde sık sık aynı mekan içerisinde birbirlerinden uzak tutulan bu çifti görürüz. Buna kimi zaman arkeolojik bir mekanda farklı yönlere bakan iki ayrı ruh olarak, kimi zaman da güneşli güzel bir günde kumsala oturup aynı yöne farklı yerlerden bakan gözlerle şahit oluruz. Kaşta başladıkları yaz tatili ile başlar film. Güneş tepede sıcacık, deniz pırıl pırıldır. Havanın aksine çiftin havası hiç de iyi değildir. Bahar İsa'ya sonradan anlayacağımız bir sebepten ötürü kızgındır. Kendini sürekli sessiz çığlıklarıyla fark ettirmeye çalışan Bahar'ın bu yakarışlarını İsa bir türlü duymaz. Sevdiği adam tarafından sürekli yok sayılan Bahar'ın

naif serzenişlerine karşı İsa sürekli duyarsız kalmaktadır. İsa ise sevildiğini bilmekten gelen bir egoyla Bahar'ı kendinden uzaklaştırır. Bunu da ruh halleriyle hiçbir ilgisi olmayan güzel bir havada yapar. Bahar'ın denize girdiği sırada sahilde ona bakarak prova ettiği ayrılık konuşmasına izleyiciyi yanılgıya düşürerek eş zamanlı Bahar'ın yanında olarak devam eder. Düşlediklerimiz, kurguladıklarımız, gerçeklik, korkaklık, yüzleşme hepsi birbirine girmiştir bu sahnede. Tıpkı aynı sahnenin öncesinde olduğu gibi... Bahar güneşlenirken İsa gelir onu öper, sonra Bahar'ın vücudunu kuma gömer. Buraya kadar gayet mutlu olan Bahar, İsa'nın onu kafasını da kuma gömerek boğmasına çalışmasıyla uyanır. Hayli terlemiş olan Bahar'ın yanında oturup kitap okuyan İsa ise kaygısız ona bakar. Güneşin altında uyumasının tehlikeli olduğunu bir kocakarı ilgisiyle söylemekle yetinir. Bahar düşünde İsa tarafından sevilmenin mutluluğu içindeyken, gerçeklik algısı onu düşünde bile rahat bırakmayıp aslında İsa tarafından gömüldüğünü, öldüğünü anlar. Bu ruh haliyle geri dönüş yolunda motosiklet kullanan İsa'nın gözlerini "Beni görmüyorsan hiçbir yere bakma" içgüdüleriyle kapatır. Ufak çaplı bir kaza atlattır. Ayrılık teklifine uyup tıpış tıpış İstanbul'a döner Bahar. Bir süre ayrı kalırlar. İsa bir süredir Bahar'ı aldattığı Serap'ın yanında alır solğu. Bahar ve Serap birbirine yaz ve kış kadar uzak iki kadındır. İsa-Bahar ikilisinde baskın taraf İsa iken, İsa-Serap ikilisinde güçlü taraf açık ara farkla kadın tarafındadır. Kadın-erkek ilişkilerindeki güç savaşını Serap'la da yaşar İsa. Fındık sahnesinde, İsa istediğini kendi geliştirdiği garip bir yöntemle de olsa yaptırmayı başarır. Serap ile bir konuşmaları sırasında Bahar'ın İstanbul dışında çekimde olduğunu öğrenen İsa Bahar'ın yanına gider. Uzaktan uzağa Bahar'a bakar. Aralarındaki mesafe, ilişkilerindeki mesafeden kısadır. Buna dayanarak İsa Bahar'ın karşısına çıkar. Oturup konuşurlar. İsa Bahar'ın gönlünü almak için uğraş verir. Bu uğraşlar sonuçsuz kalmaz Bahar İsa'yı affetmeye hazırdır. Her şeyi bırakıp onun İstanbul'a dönmeyi düşünür. Geceyi onunla geçirir. Sabah mutlu uyanır Bahar. Güzel bir rüya görmüştür. Onu anlatır İsa'ya. İsa yalancı bir dinleyici pozisyonundadır. "Çekime geç kalma, ben de havaalanına gideceğim" demesiyle gerçek rolüne döner. Bahar bir kez daha İsa'nın gözündeki değerini anlar. Bahar sete, İsa ise havaalanına gider. İsa'nın uçağı geçerken sestten dolayı sete ara verilir. İsa, Bahar'ın hayatından geçerken bakışları donuklaşır ve bir süre sonra bir siluet olarak bile hayatında izi kalmaz. Silinip gider. Sanki hiç olmamış gibi. Bir daha asla olamayacak gibi.

Film her ne kadar ilk bakışta kadın-erkek klişesine girmiş gibi görünse de aslında hepimizin yaşadığı gel-gitleri, içimizdeki fırtınaları, kalbimizde açan ve koparılan çiçekleri, bizim ezdiğimiz çiçekleri, egolarımızı, karmaşıklığımızı, basitliğimizi güzel bir üslupla dolaylı olarak eleştirmiştir. Bir de buna muhteşem fotoğraf karesi tarzı kadrajlar ve Nuri Bilge Ceylan'ın ustalaşmış yönetmenliği eklenince, izlemekten keyif alacağınız bir film ortaya çıkıyor.

Üç Maymun

■ Seçkin Serpil

3 MAYMUN YA DA İLETİŞİMSİZLİĞİN GÜZEL ÜLKESİ

Nuri Bilge Ceylan sinemasında milat olarak kabul etmek gerekir *Üç Maymun* (2008)'u. Ceylan, öncesinde “batılı” bir merkez- taşra ekseninde sinemasını şekillendirirken; *Üç Maymun*'la beraber sinemasında yerel hikâyelere dönmeye karar verir. *Üç Maymun*, adının bize anımsattığı üzere aslında bir görmezden gelme, gerçeği örtme hikâyesidir.

Filmde olaylar Servet Bey'in bir kaza sonucu birini öldürmesi ve Eyüp'ün bunu üstlenmesi ile başlar. Tam da bu noktada Efendi-Köle diyalektiği işlemeye başlar. Eyüp hiç işlemediği bir suçun bedelini ödeyecektir ve karşılığında da para alacaktır. Sebebi açıktır: Servet Bey güçlü bir burjuva olarak siyasete atılmayı düşünecektir ve söz konusu “önemsiz” kaza imajını zedeleyecektir. Eyüp feda edilebilir bir hayata sahip olduğundan; Servet Bey teklif yaptıktan çekinmez. Eyüp Servet Bey'in cezasını çekmeye karar verir. Aslında söz konusu olan feodal düzende kan parasından farksız değildir. Nuri Bilge Ceylan filmlerinde söz konusu modernite ve merkez eleştirisi ilk filminden beri açıkça görülebilir, *Üç Maymun* da açıkça etik konusunda bize paradigmaları sorguluyor. Film boyunca herkes gerçeği örtmeye karar verir. Servet Eyüple Hacer'in evliliğini görmezden gelir; İsmail Servet'in öksürüğünü duymazdan gelir; Eyüp eşinin onu aldattığını bilmesine rağmen açıkça söyleyemez, aslında bu da “üç maymun”daki “bilmiyorum”u temsil eder. Herkes kendi akıl sağlığı için “muş” gibi yapar. Film, tam da bu düzen içerisindeki halkımızın yabancılaşmasının resmidir.

Film boyunca etik olarak konumlandırmamız gereken şeyleri düşünürüz. Doğru siyasetçi kimdir? İmaj ve göstergeler dünyasında yaşadığımızı kabul ediyorsak, herkes de biraz satış yapmıyor mu? Kimlerin hangi kirli çamaşırları saklanıyor yahut siyaset etiği tam olarak da bu mudur, yani bu işin fitratında sahtekarlık mı var?.



Servet'in, Eyüp sanki kendi yüzünden hapse girmemiş gibi Eyüp'ün karısıyla birlikte olması tam da güç ahlakına uygundur. Kötülük tam da budur; yapabiliyor olduğu için bunu yapmak. Kendini güçlü hisseder Servet, efendi olmuştur; kölesi ve ailesi üzerinde hak sahibi görür kendini. İsmail de annesine adeta şantaj uygulayarak o çok istediği arabayı almak için babasına durumu itiraf edemez, menfaatleri ağır basar. İsmail tam

da düzene adapte olmanın temsilidir. Kendisi suçu işlemiş olmasa da (zina/ adam öldürme), duyarsız kalmıştır. Konformizm açıkça İsmail karakterinde tecelli eder. İsmail aslında tüm kötülöklere tanıklık etmesine rağmen sessiz kalmayı tercih etmiştir. Hacer ise statükodan yana tavır koyar; koşullara hemen adapte olup Herkesin beklentisini karşılıyormuş gibi gözükerek, düzenden nemalanmayan vicdani bir rahatsızlık hissetmez, hatta hapishaneden çıktığı gün



kocasına sürpriz yapma fikrinden utanmaz.

Filmin en ilgi çekici yanıysa olayların farkında olan ama yine de dillendiremeyen Eyüp'tür. Şüphesiz ki Eyüp ve İsmail isimleri tesadüf olarak seçilmemiştir, aklımıza Eyüp kıssası gelir, filmde de Eyüp bilmezden gelmesiyle ve sonunda Bayram'a kendine yapılan teklifi tekrar etmesiyle adeta bilge bir tutum gösterir. Öyle ki, ahir bir zamanda zaten döngüseldir eylemler ve tekil acıların, eşin aldatması, hapis yatmak v.s. hepsi birer fani detaydır. İsmail ismi de kardeş katlini anımsatırken; aynı zamanda aslında oğul yerine "kurban" edilecek Bayram karakterini düşündürür. Suçun doğrudan faili olmayan bir aile çökmüştür ve çektikleri ceza kendi aile hayatlarıdır. Aslında suçlu bizim sağlam gözüken, çoktan dejenere olmuş toplum yapımızdır. Filme genel hakim duygu; toplumdaki çürümüşlük ve yalnızlıktır. Eyüp aslında karısıyla bile konuşamaz. Araba alma mevzusu baba sinirlenir diye konuşulamaz, Servet bey siyasetin kuralları yüzünden kazaydı diyemez... Aslında herkes "uç maymun"u oynar, herkes tiyatronun içindedir ama kimsenin gidecek cesareti yoktur.

Film dili açısından yereli anlatmasıyla *Bir zamanlar Anadolu'da* (2011)'nin habercisidir. Toplum yozlaşmış ve yalnızlaşmıştır. İsmail'in insiyatif alması ve Servet'i öldürmesi aslında hukuken suç olsa da feodel ahlak düzeninde her açıdan doğrudur. Ailenin "namus"u temizlenmiştir, aynı zamanda kazada ölen kişi adına kısasa kısas cezası verilmiştir. Vicdanen rahata kavuştüren eylem, hukuken bir suçtur. Yani menfaatlerinden sıyrılan tek cesur karakterin de kaderi hapse gitmektir. Film bu açıdan sistemin yeniden kendini üretmesinin kaçınılmazlığını gösterecek şekilde biter ve Servet, Eyüp, Hacer, İsmail'in ve temsil ettikleri grupların bundaki rolünü vurgular. Yazıyı Servet'in sekreterine söylediği sözle bitirmek de fayda var; "Sanki ilk defa yalan söylüyorsun".

Bir Zamanlar Anadolu'da

■ İrem Yıldırım

“Kasabalarda bayat bozkırda yapılan yolculuklara benzer. Her tepenin ardında ‘yeni ve farklı bir şey’ çıkacakmış duygusu, ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan, kaybolan veya uzayan tekdüze yollar...”(1)

Ercan Kesal

Nuri Bilge Ceylan tarafından çekilen ve Cannes Film Festivali'nde Jüri Büyük Ödülü'nü kazanan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011), uçsuz bucaksız bozkırların ortasında geçen, araba farlarının titrek ışıklarının aydınlatığı bir gece yolculuğunun hikayesi. Ortada bir cinayet var ve kasabanın epey uzağında bir tarlaya gömülmüş bir ceset... Doktor, savcı, komiser, adliye şoförü, jandarma astsubayı, zabıt katibi, artık bir cinayet soruşturmasında olabilecek kim varsa, bu cesedin peşinde. Ancak cesedin bir türlü bulunamaması ve beklentinin sürekli boşa çıkması hali söz konusu. Bu sıkıntılı bekleme ise filmin ritmini aksatmaktan ziyade, duygusunu kuvvetlendirmekte. Zira bir noktadan sonra, katil zanlısından belirli bir yeri kararlılıkla işaret etmesini beklerken Anadolu'nun ortasında her yerin biraz birbirine benzediğini fark ediyoruz. Yenilik ve tazelik arzusunun, kasaba hayatındaki boğucu tekdüzelik ve yavanlıkla çarpışmasını duyumsuyoruz. Ayrıca nihai hedefe erişemedikçe, yolculuğun kendisinin ete kemiğe bürünüp anlam kazanması söz konusu. Klasik bir polisiye anlatıda bütün hikayeyi kuşatacak bir cinayet örgüsü, burada filmin odak noktasından itinayla uzak tutulmakta. Bu yüzden zaman geçtikçe, aranan cesedin filmin başat unsuru olmadığını hissediyoruz. Zira film boyunca derdimiz, bir “muammanın çözülüşüne değil, o muammanın nasıl kurulduğuna tanık olmak...”(2). Bu nedenle hikayedeki asıl gerilim noktası Kenan ve işlediği cinayet değil aslında. Bu yolculukta herkes kendi ayak izlerinin peşinde.

Bozkırın Ortasında

Filmin bir cinayetin etrafında ilmek ilmek örülen, kasaba hayatının içindeki gündelik ilişkilere ve bürokratlar arasındaki iktidar mücadelelerine açılan çok katmanlı bir yapısı olduğunu söylemek mümkün. Bu anlamda filmin doğal ve içgüdüsel bir kötücüllüğe yaslanmak yerine, insanın içindeki tuhaf karanlığa toplumsal bir bakış getirmesi söz konusu. Bunu yaparken de yönetmenin adeta estetik bir mükemmeliyetçilik içinde, hikayedeki her bir taşı ustalıklı ve titizlikle döşediğini görüyoruz. Nitekim kendisinin, diyaloglarda tek bir kelime bile değişse kulak tırmalayıcı olduğunu söylemesi (3), senaryodaki tek bir sözcüğün dahi oraya iş olsun diye yerleştirilmediğini ve tek bir sahnenin bile öylesine çekilmediğini göstermekte. Hepsi öyle tutarlı ve bütünlüklü bir ahenk içinde ki tek bir cümleyi ya da tek bir kareyi bile çıkarsak filmin duygusu eksilecek sanki... *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin, adıyla müsemma, geniş zaman içinde ve adeta mekansız bir masal atmosferi içinde olması, ama diğer yandan da Anadolu'nun ortasındaki o bozkır havasını bütün ağırlığıyla hissettirmesi de söz konusu. Diğer bir deyişle, hem zamansız hem zamanın ruhuna uygun, hem mekansız hem mekanın kokusunu taşıyan, aynı anda bunların hepsini yapabilen bir film bu. Üstüne üstlük, bu kadar belirgin hatlarla çizilen karakterlere ortak bir ruh verebilme-

si de cabası. Nitekim bir çeşit kuraklık ve kavrukluk sarmış durumda bütün karakterleri. Ceset bulunamadıkça ve yolculuk uzadıkça daha da yoğunlaşan bir yılgınlık ve çıkışsızlık hissi var hepsinin üzerinde.

Ebedi Karmaşa: Kadınlık Halleri

En sonunda, bütün arama çalışmalarının sonuçsuz kalmasıyla birlikte bir köyde mola verilmiştir. Muhtarın kızı, elektrikler kesildikten sonra aniden ve sessizce odaya girerek herkese çay dağıtır. Bu sahnede kızın, elindeki lambanın ışığıyla ortamdaki erkekleri kutsayıp arındırmak ve sağaltmaktan ziyade onları allak bullak etmesi söz konusu. Diğer bir deyişle, ortalığı dirlige düzene sokan değil taşları yerinden oynatan bir hali var bence hikayede. Onda gördükleri tazelik ve güzellik, odadaki erkeklerin içindeki paslanmış telaşların ve yoksunlukların bir hatırlatıcısı oluyor çünkü. Savcının iktidarsızlığına bir gönderme halindeki prostat muhabbetini düşünürsek, tıpkı işerken üzerine vuran yersiz bir far ışığının ondaki eksikliğini açık etmesi gibi, sofradaki erkeklerin aralarında gidip gelen eksikliğin de kızın bütünlüklü ve dengeli güzelliğine çarpması söz konusu. Bu yüzden de süngüleri düşmüş durumda hepsinin. Muhtarın kızı, idare lambasının aydınlığının vurduğu ışıklı yüzüyle büyük sorular sormak ve büyük acılara düşmek için, bir çözümlenme için bir tetikleyici adeta...

Lastikçide işlenen cinayette, o cinayetin soruşturmasında, bürokratlar arasında, muhtarın evindeki yer sofrasında, tutanak yazımında, otopsi raporunun satırlarında, bunların hiçbirinde kadınlar yok. Aynı zamanda, hepsinin tam ortasında bir yerlerde kadınlar var. Ancak kadınlar "anlaşılmaz ve uzak varlıklar" olarak, doğrudan değil ancak dolaylı bir etkiye sahip bu filmde. Diğer bir deyişle, ancak erkeklerin zihinleri ve eylemleri üzerindeki etkileri aracılığıyla hayatı ve zamanı çekip çevirebilmekteler. Erkeklerin büyük ve ani kararlarının arkasındaki tetikleyici, onların varoluşsal sıkıntıları ve kafa karışıklıklarının yegane sebebi, hem cinayetin gizli faili hem katilin çözülüşünün anahtarı, birini intiharıyla cezalandıracak kadar dolambaçlı bir zihnin sahibi... Yaralı erkekliklerin, çiçek bozuğunun, prostatın, ihanetin, oyun dışına itilme-işliğin, kaypak hesaplaşmaların, iktidar savaşlarının, bütün bu hırlaşmaların ortasında ayak izleri hep hissedilen... Bu nedenle muhtarın evinin, bütün düğümlerin çözüldüğü ve filmin duygusunun tam anlamıyla verildiği yer olması bir tesadüften fazlası bana göre. Nitekim muhtarın kızının tuttuğu lamba ışığıyla hakikat aydınlatılmış, evin avlusunda gelen itiraflar üzerine tekrar yollara düşülmüş ve ceset bulunmuştur.

Kasabaya Dönüş

Arama sürecinin nihayete ermesi, filme bir final havası vermekten uzak; çünkü bulunan ceset mevcut hiçbir düğümü çözmemiş, aksine üzerlerine yeni ilmekler atmıştır. Böylece önemli bir dönemeci geride bırakan film, kasabaya dönüş ile birlikte bambaşka bir evrene açılmıştır



artık. Kötü bir rüyanın bütün ayrıntılarıyla hatırlanmadığında bile kişiyi alttan alta huzursuz etmesi gibi, bozkırdaki ıssız gece de bütün karakterlerde tarifi zor izler bırakmıştır. Ayrıca filmin başında çok sesli ve karakterler arasında daha dengeli bir anlatım varken, sonlara doğru izleyicinin bakışı Doktor Cemal'in gözlerine yerleştirilmiştir.

Filmin en etkileyici sahnelerinden biri ise savcı ve doktor arasındaki, doktorun makam odasında geçen, yüzleşme sahnesidir. Ercan Kesal'ın tabiriyle "celladını arayan bir suçlu" olan Savcı Nusret (4), aslında ortada bunu yapması için geçerli hiçbir sebep yokken Doktor Cemal'e içini dökmüştür. Burada bütün duyarlılığı ve kırılğan hassasiyetinin yanında, doktorun son derece serinkanlı ve keskin bir açık sözlülük içinde olduğunu söylemek mümkün. O uyumlu görüntüsünün altında, örtük bir tebessümün perdeleyemediği gizli bir alaycılık ve acımasız bir doğrudanlık var. Nitekim Cemal bahsi geçen kadının, savcının karısı olduğunu elbette sezmiştir. Ancak buna rağmen, savcının içini rahatlatacak sözler etmekten inatla geri durmuştur. Savcı ise hem doktorun bu cürretkar açıklığına, hem de karısının onu cezalandırma şekline karşı içten içe derin bir öfke içindedir. O azametli duruşunun ve ağırlığının bile saklayamadığı bir incinmişlik hissedilmektedir gözlerinde.

Otopsi: Kan Lekesi

Finaldeki otopsi sahnesinde ise filmin iki izleğinin, hem ölümün hem de bürokrasinin boğuk nefesinin alabildiğine yoğunlaşması söz konusu. Bu sahnenin en vurucu anı, Yaşar'ın soluk borusu ve ciğerlerindeki toprağı gören Doktor Cemal'in, maktulün diri diri gömüldüğünü anlamasına rağmen bunu örtbas etmesidir. Doktorun bu oyuna bir yerinden dahil olmaktan aldığı marazi bir zevk ya da işin çetrefilleşmesi ihtimaline karşı bir yılgınlık içinde olması muhtemel. Belki bürokrasiyi yanıltmanın, kayıt altına alınacak bir gerçekliği çarpıtarak Yasaya bir çelme takmanın derdinde. Belki de bu kadar ince hesaba mahal vermeyecek bir şekilde anlık ortaya çıkmış, açıklanamaz bir tavidir bu. Ancak altında ne olursa olsun, doktor gerek savcının onulmaz yarasına acımasızca ayna tutması, gerekse otopsi sahnesinde duruma ağırlığını koymasıyla gözlemciliğini ve kayıtsız sessizliğini bir yana bırakmıştır artık. Filmin tam kapanmamış penceresi de Gülnaz ve oğlunu bekleyen belirsizliğe aralanmıştır. Onları bekleyen, bilinmezlerle dolu bu tekinsiz yolculuğu gözlerken ise yüzünde bir kan lekesi vardır Doktor Cemal'in, o leke orada öylece asılıdır. Karakterlerinin hepsine son derece soğukkanlı bir dürüstlikle yaklaşan bir film var çünkü karşımızda. Onları affettirmeye değil, anlamaya çalışan ama en nihayetinde insanın her şeyden önce esası bir muamma olduğu gerçeğini hatırlatan...

(1), (4) Ercan Kesal (2014) *Evvvel Zaman*, İstanbul: İthaki Yayınları.

(2) Umut Tümay Arslan (2012) *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler*, İstanbul: Metis Yayınları.

(3) Nuri Bilge Ceylan (2011) *Bir Zamanlar Anadolu'da: Kurgu Gün-lüğü*, Altyazı Dergisi sayı: 110.

Nuri Bilge Ceylan'ı Altın Palmiye ile buluşturan filmografisinin son filmi *Kış Uykusu* (2014), uzun süre tiyatro oyunculuğu yaptıktan sonra genç karısı ve kız kardeşi ile babasının memleketi olan Kapadokya'ya yerleşip ondan kalan oteli işletmeye çalışan, görünürde sakin, kendinden emin, isteklerini tamamıyla gerçekleştirmiş, deyim yerindeyse ununu eleyip eleğini duvara asmış olan Aydın'ı hikayenin odağına alarak onun ütopyasının; karısı, kız kardeşi ve filmde görece daha yüzeysel aktarılsa da kırsal kesim halkı tarafından yavaş yavaş alaşağı edilmesini konu ediniyor. Aslında filmde bir değil üç ana karakter olsa da filmin tüm olayları bir şekilde Aydın'dan veya onun iktidar temsilinden geçiyor bir nevi.

Yapısı ve bol diyaloglu anlatımıyla yönetmenin filmografisindeki diğer filmlerden oldukça farklı bir yerde bulunan *Kış Uykusu*'nun senaryosunun, aslında temeli Çehov hikayelerine dayanıyor. Filmin kimi sekanslarında Çehov'un hikayeleri birebir kullanılsa da genelinde bakıldığında karşımıza Çehov hikayelerinden çok farklı bir temsil ortaya çıkıyor. Nuri Bilge Ceylan'ın da söz etmiş olduğu esinlenme bir nevi doğrulanıyor böylelikle. Özellikle Çehov'un "*Karım*" ve "*İyi İnsanlar*" öykülerini okuyacak olanlar neden bahsedildiğini daha iyi anlayacaklardır.

Hemen hemen her filmine alter egosunu yerleştirdiğini düşündüğümüz Nuri Bilge Ceylan, bu filmde de erkek karakterini diğerlerinden kesinlikle daha ön planda tutsa da *Kış Uykusu*, yönetmenin filmografisine bakıldığında kadın karakterlerin en derinlikli olduğu film olarak karşımıza çıkıyor. Durum böyle olduğunda dahi yönetmen, Aydın'ın haksızlığını diğer karakterlerin özellikle de karısı Nihal ve kız kardeşi Necla'nın muhtaçlığı, tecrübesizliği, iş bilmemeleeri ve tembelliği gibi öğelerle nötrlemeye çalışıyor. Halbuki en büyük zaafı bencillik olan ve bu yüzden belki de tüm ortak olduğu hayatlara zararı bir şekilde dokunmuş Aydın'ın aklanmayı hiç hak etmediğini ancak içinde bulunulan durumun bunun etkisini hafifletebileceğini seyirci içten içe hissediyor filmi izlerken. Yine de kamera Nihal ve Necla'ya döndüğünde izleyici, benliğinde onları aklayabileceği pek bir unsur bulamıyor, özellikle Nihal ve Aydın'ın perde önünde sergiledikleri mutlu evcilik oyunu son bulup muhtemelen düzenli zaman aralıklarında tekrarladıkları münakaşalardan birkaçını sergiledikten sonra. Bu münakaşalardan Haluk Bilginer'in canlandırdığı Aydın karakteri görece daha haklı gibi çıksa da filmin bundan sonra aldığı şeklin bu yönde olmadığı da aşikar. Lakin Aydın da aynen Melisa Sözen'in karakteri Nihal kadar korkak, içinde bulunduğu kabuğu hatta ütopyasını artık terk edemeyecek kadar bağımlı ve kırılığandır dış dünyaya karşı. İstanbul'a gideceğini ve bir süre orada kalacağını söyleyen Aydın, artık kabuğu dışına çıkamayacağını ve evine geri dönüp eskisi gibi devam etmek istediğini, Nihal'den bir şans daha talep ettiğini söylediğindeyse aslında yönetmen istediğini alıyor bir nevi. Bu dönüş, olayların tek sorumlusunun Nihal oluşunun önüne geçiyor ve Aydın'ı da suça ortak ediyor. Bu son mektup sahnesi, Aydın'ın bencillikle yarattığı dünyanın bozulmaması adına verdiği

Kış Uykusu

■ Serkan Küpeli

emeğın, geçmişten bu güne nasıl tecelli ettiğini de açık ediyor. Ancak daha önce söylediğimiz gibi Aydın bu işteki tek suçlu değil. Etrafındaki herkes bir nevi bu durumdan memnun olduğu için işler bu noktaya gelmiş durumda. Örneğin Demet Akbağ'ın canlandırdığı Necla, zamanında sevdiği bir eşi ve işi olan başarılı bir çevirmendir. Ancak kocasıyla şiddetli kavgalar yaşayışının ardından biraz da kardeşinin desteklemesiyle eşinden ayrılıp Kapadokya'ya yerleşmiş ve hem şehir yaşamından elini eteğini çekmiş hem de işini bırakıp hiçbir şey yapmayarak yaşadığı, kardeşinin işlettiği otelde kafasını dinlemeye başlamıştır. Bu doğal ve kolay hayata geçiş başta çok



çekici gelse de zamanla Necla'nın çok bunaldığını ve hayatını değiştiren bu kırılma noktasının tüm sorumluluğunu Aydın'a ve Nihal'e yüklemeye çabaladığını görürüz. Aynı şekilde Nihal de burada boş zaman geçirmenin ve faydasız bir bebek gibi yaşıyor olmanın farkına vardığında ve yardım derneği kisvesiyle yaptıkları da Aydın tarafından bozguna uğradığında, aslında bu yaşamın çok da kendine göre olmadığını görür. Aydın'la

muhtemelen tekrar barışacağı güne değin yaşayacağı kısır döngünün bu acı verici parçası peyderpey başlar bizim için de.

Aydın'ın ütopyasından bahsederken onun katmanlarından da söz etmek gerek. Aydın kendisini ve yanında olmasını istediklerini kabuğunun içine öyle bir almış ki dışardan gelebilecek etkilerden o denli korkmaktadır. Genelde halktan kimseyle yüz göz olmaz, işleri çoğu zaman güvendiği kahyası Hidayet'e ve avukatlarına bırakmıştır. Hatta ve hatta karısı ve kız kardeşiyle dahi yüz yüze pek konuşamaz. Genellikle ya sırtı onlara dönüktür ya da gözlerini uzaklara dikerek onlarla iletişim kurabilir. Başlarda iletişimleri daha çok felsefe, kültür, sanat, tiyatro üzerineyken zamanla bu muhabbetler yerini kişilik, karakter, halk, insan gibi kavramlara bırakır. Bu devinim çok ustalıklı olmasa da karakterlerin kimlikleri göz önünde bulundurulduğunda çok da yerindedir. Örneğin Aydın eski bir tiyatro oyuncusudur ama Necla'dan da duyduğumuz kadarıyla hiçbir zaman büyük bir oyuncu olamamış yani özünde başarısız ancak tiyatroya ve insanlığa her zaman faydasının dokunabileceğini düşünmüş birisidir. Fakat bu faydalı olabilme düşüncesi tüm karakterlerde olduğu gibi Aydın'da da taşın altına elini koyarak değil, rahatını ve keyfini bozmamayı sağlayacak bir çizgide ilerler. Zira filmin sonlarına doğru Nadir Sarıbacak'ın canlandırdığı sarhoş haldeki öğretmenin, Aydın'ın depresyon döneminde oteli işlettiğini ve depresyonedeleri otele almadığını yüzüne vurması da bunu perçinlemektedir.

Film, insan doğasındaki bencillığe ve kaybetme korkusuna dair önemli gözlemler sunarken insanoğlunun benliğindeki mutlak suçlu veya suçsuz kavramıyla da sürekli oynuyor ve seyircinin suçu daha adil dağıtmasına olanak sağlıyor. Her şeyden önemlisi de bizleri Ceylan'ın dahiyane cevherine ve sinema diline ortak ediyor.



Dosya: **Sinemada Mevsimler**

Sonbahar

Barış Sağlam

-Sonbahar, öncelikle kış mevsimine atıfta bulunur gibidir, yani içinde her zaman kış mevsiminin çağrışımlarından biri olan son kavramını taşır. Tam da bu sebeple hüznün duygusunu sanatsevere en etkili şekilde geçiren mevsimdir.

Mevsimler, doğadaki akışın belki de en estetik alameti olarak her zaman sanatçıları etkilemiştir. Fakat zamanla değişen “sanatçı bilinci” bir yanda, mevsimlerin hayatın içinde oynadığı roller ise öteki yanda bu etkilenimin sanata yansımalarını değiştirmiştir. Örneğin Vivaldi ve Beethoven sonbaharı ve fırtınayı tasvir etmeyi amaçlar, Monet ise tablolarında bu mevsimin akışını ve izlenimlerini gösterir. Elbette tüm bunların yanında sonbahar, esere sembolik yükünü taşır ve derinlik kazandırır. Sonbahar, öncelikle kış mevsimine atıfta bulunur gibidir,

yani içinde her zaman kış mevsiminin çağrışımlarından biri olan son kavramını taşır. Tam da bu sebeple hüznün duygusunu sanatsevere en etkili şekilde geçiren mevsimdir. Dolayısıyla sembolizmin sıklıkla kullanıldığı modern dönem eserlerinde sonbaharın bir kaçınılmazlığın altını çizmek için kullanıldığı görülecektir (bir çiftin kaçınılmaz ayrılığı veya hastanın öleceğinin kesinleşmesi). Modernitenin çocuğu olan sinema mevsiminin bu tarzda kullanılışının en sık görüldüğü sanat alanlarından biridir. Sonbaharda geçen filmleri incelerken tüm bunları göz önünde bulundurmakta fayda var.

Höstsonaten (1978)

Bergman'ın son dönem eserleri arasında en ilgi çekici yerlerden birine sahip olan *Güz Sonatı* (*Höstsonaten*, 1978), her ne kadar Victor, Eva ve Charlotte adındaki üç ana karakteri barındırsa da aslında Eva üzerine odaklanan bir film. Yönetmenin karakterler arasındaki gerilimi tüm gerçekliği ile aktarması hikayenin geçtiği evi yaşayan bir yapıya dönüştürüyor, Eva'nın yalnızlığa hapsediği bir yapıya...

Karakterlerin buhranlarına göz atmadan önce Bergman'ın filmde incelediği başlıca kurum olan modern aileyi nasıl yansıttığına değinmek istiyorum. Film aslında bu kuruma atılan uzaktan bir bakışın getirdiği optimizm ile başlıyor diyebiliriz. Film ilerledikçe çelişkiler ve gerilimler daha görünür bir hal alıyor ve adeta Tolstoyvari bir yaklaşımla aile kurumu tüm kutsallığıyla birlikte parçalara ayrılıyor. Aslında Bergman bu odaklanıp kutsallıktan arındırma (desacralization) yöntemini filmdeki tüm ilişkileri çözümlerken kullanıyor. Eva'nın annesi Charlotte'u gördüğünde kapıldığı neşeyi filmin sonlarındaki anne-kız diyalogunun duygusal ağırlığı ile yan yana koyarsak bu yöntem daha da açıklık kazancaktır.

Chopin'in op.28 numaralı prelüdlere ikincisi olan la minör prelüd filmde sonbaharın oynadığı role çok yakın bir işlev görüyor (Bu prelüdün romantik dönem müziğinin önemli figürlerinden biri olan Hans von Bülow tarafından "ölümün malum olması" olarak değerlendirildiğini de belirtmekte fayda var). Bergman sonbaharı şaşalı görüntülerin artık klişe haline gelmiş estetiğinde aramıyor bunun yerine filmin başında ve sonundaki iki dış çekimi kullanmayı yeterli buluyor fakat filmin neredeyse tamamının geçtiği evin içinde sonbahar renklerini kullanmaktan çekinmiyor, tıpkı prelüdün duygu yüklü

anın altını çizmek yerine yaratılan atmosfere katkı sağlamak için kullanılması gibi. Çocuğunu kaybetmiş bir anne olan Eva'nın evliliği içinde yaşadığı yalnızlık bu atmosferin yarattığı harmoninin bir parçası değildir kesinlikle. Tersine, tüm bu uyum içindeki melankoli Eva'nın içinde bulunduğu ruh halinin ve yalnızlığının dışavurumu gibidir.

Halloween (1978)

John Carpenter'ın hem yönetip hem de film müziklerini bestelediği kült korku filmi *Cadılar Bayramı* (*Halloween*, 1978), Michael Myers adlı altı yaşındaki bir çocuğun ablasını cani bir şekilde öldürmesiyle başlar. Michael elinde bıçağıyla ebeveynlerini beklerken birkaç dakika önce yaptıklarının ahlaki sorumluluklarından bihaber gibidir. Vicdan eksikliği veya ahlaki bilincin noksanlığı olarak tanımlanabilecek bu davranış biçimi film boyunca Michael'ın psikologu olan Dr. Samuel Loomis Michael'i canavar olarak tanımlarken şüphesiz bu durumu vurgulamaktadır.

Tüm bunlara rağmen Michael'ın işlediği cinayetlerin kurbanlarına göz attığımızda belli bir düzen göze çarpar. Her ne kadar filmin kader vurgusu Laurie ve Tommy'nin öldürüleceğinin ipuçlarını verse de. Michael takıntısını bir kenara bırakarak önce Annie ve Lyndia'yı hedef seçer. Bu iki karakterin Laurie'den farkı daha çok ahlaki düzeydedir. Adeta Carpenter, Michael Mayer'i kullanarak ahlaki bir mesaj veriyor gibidir. Buna ek olarak hedeflerin kadın karakterler arasından seçilmesi, erkeklerin bu cinayetlerin önünde engel teşkil ettikleri takdirde öldürülmesi mizojini üzerinden bazı eleştirilerin yapılmasına sebep olmuştur.

Cadılar Bayramı'nda müziğin ve görselliğin kullanımı diğer pek çok korku filminde olduğu gibi araçsaldır. Her ne kadar Carpenter'ın hafızalardan bugün bile silinmemiş olan meşhur teması filmdeki gerilim ögesini



oldukça besleyici bir işlev görse de bunların aşırı kullanımını bazen filmin sadece bunlardan ibaret olduğu düşüncesini akla getirir. Dolayısıyla kullanılan görüntülerin ve müziğin güzelliği filmin önermelerinin derinliksizliğine kurban gider. Tüm bunlarla birlikte Cadılar Bayramı janrının iyi örneklerinden biridir ve birçok konuda öncü işlevi görmüştür.

***The Royal Tennenbaums* (2011)**

Çoğu eleştirmen tarafından Wes Anderson'ın başyapıtı sayılan *Tennenbaum Ailesi*, New York'ta şaşaalı bir evin içinde yaşayan ve her ferdi birbirinden farklı yaşantılar süren bir ailenin hikayesini anlatıyor. Sinema eleştirmeni Roger Ebert'in deyişiyle, tamamıyla kendinden ibaret adacıkların toplamı diyebiliriz bu aile için. Öyle ki Royal ve Etheline yıllardır ayrı olmalarına rağmen bir boşanma gerçekleşmemiş, evlatlık kızları Margot yıllardır gizli gizli sigara kullanmasına rağmen hiç yakalanmamış veya Margot'a aşık olan Richie bu duygularını hiç açıklayamamış bir halde yaşamlarına devam edebiliyorlar. Diğer erkek çocuk olan Chas'ın ise altı yaşından beri babaannelerinin mezarını ziyaret etmediği ortaya çıkıyor. Tüm bu kopuk ilişkiler sadece aileyle sınırlı değil, Margot'un eşi Raleigh St. Clair ile olan ilişkisi de aynı sorunları içinde taşıyor.

Filmde başarılı bir şekilde kullanılan komedi unsurunu en çok ilişkilerdeki sıkıntılar beslese de her karakter kendi içinde taşıdığı absürlüklerle buna katkı sağlıyor. Eli

Cash'in kendini kabul ettirme arzusunun ulaştığı boyutlar, Ches'in çocuklarına karşı tuttuğu aşırı korumacı tutum ve Royal ile hizmetçisi Dusty ile olan iletişimi eseri görülmeye değer kılan unsurlardan.

Wes Anderson sinemasının sürekli övgüyle bahsedilen iki unsuru olan görsellik ve müzik bu filmde belki de ilk kez bu kadar dik-



kat çekici biçimde karşımıza çıkıyor. Yoğun bir sembolizmin Anderson'ın dekor kullanımında önemli bir rol oynadığını söylemekte fayda var. Örneğin eskiden duvarda asılı olan yaban domuzu Royal'in gelişiyi birlikte tekrar ortaya çıkıyor. Bir diğer sahnede Margot'un Royal ile dondurma yedikleri mekanda bütün masalarda kızlarıyla yemek yiyen babaların oturdugu nu görüyoruz. Ustaca kullanılan renkler mekanlara hem yapay hem de büyümlü bir hava katıyor, müzik ise bu

büyümlü havanın iyice içine girmemizi sağlıyor. Aslına bakılırsa Anderson sinemasının bu büyümlü havadan ibaret olduğunu söylemek pek yanlış olmayacaktır. İnsan ilişkileri veya varoluşsal problemler Wes Anderson'un sevimli bir estetikle inşa ettiği oyun alanları olarak karşımıza çıkıyor. Bu oyun alanları yıkıldığında geriye ise derinliksiz öyküler kalıyor. Belki tam da bu yüzden ona realist yakıştırması yapmak pek de yanlış olmayacaktır... Kim bilir?

Coen Kardeşler'in 1996 yılı yapımı filmi *Fargo*'nun son bölümünde bir sahne vardır: Frances McDormand'ın oynadığı karakter Detektif Marge, film boyunca beş kişiyi öldüren ve anlaşmazlık yaşadığı meslektaşını kereste doğrama makinesinde doğrarken yakalanan katil Grimsrud ile polis arabasında konuşur: "...Hayatta biraz paradan önemli şeyler de var, bunu bilmiyor musun... Sadece anlamıyorum..." Katil camdan dışarı bakar, kasabanın girişindeki baltalı oduncu heykelini görür ve sırtır. İzleyici olarak bizim durumumuz da Detektif Marge'dan pek farklı değildir. *Fargo*'nun sakin atmosferinde gerçekleşen gerçeküstü cinayetler dizisi basit bir hesap hatasının sonucu olmaktan çok uzak gibidir(1).

Grimsrud'un sırtısındaki sır *Fargo*'da perdeyi tamamen kaplayan karın altında kalan ilişkiler ağının sırrıdır(2). Bu anlamda kış imgesi, sinema tarihi boyunca Coen'leri etkilediği gibi birçok yönetmeni-filmi etkilemiş ve her filmde özgün biçimde yeniden yaratılmıştır. Kış, bazen gizli ilişkiler ağının varlığına işaret etme (*Fargo*, *Winter's Bone*), bazen karakterleri izole etme ya da bir mekâna kapatma (*The Shining*, *Affliction*), bazen kendine özgü bir ışıkla boşluğu aydınlatma (*Winter Light*) gibi rollerde sinemaya sızabilir ve bu şekilde, aşına hale geldiğimiz kış mevsiminin dışında yeni bir kış imgesi ortaya çıkar. Bu yazıda birer şaheser olan üç film üzerinden kış ve sinema ilişkisine bakmaya çalışacağız: *Fargo*, *Marketa Lazarova* (1967), *Buz Fırtınası* (*The Ice Storm*, 1997).

Metrik ilişkilerin kaybolması, Ölçüsüzlük

Çek Yeni Dalgası'nın belki de en iyi filmi olan *Marketa Lazarova*'da yönetmen Fransiszek Vlácil, güçlü imgeler eşliğinde paganizm ve Hristiyanlık'ın yan yana var olduğu bir 13.yy portresi çizer. Filmin büyük bölümü kış mevsiminde kaotik bir ortamda geçer. Yönetmen sinemanın farklı araçlarını yaratıcı biçimde kullanarak bir orta çağ temsilinden ziyade bir ortaçağ dokusu ve hissiyatı oluşturur. Filmde çok yakın planlar ve geniş planlar beraber kurgulanır. Perdedeki görüntü değişik lensler yardımıyla yasılaştırılır ya da derinliği sonsuzluğa doğru uzatılır(3). Ses ve görüntü kurgusu arasındaki çatışma ve filmin geçtiği mekânının sürekli değişmesi izleyicinin mekân odaklı izleme deneyimini kırar. Klasik anlatımın durumu ve ortamı 'gerçekçi' bir şekilde belirleyen anlatımına karşıt olarak Vlácil muğlak, kaotik bir orta çağ mekânı kurar.

Fargo da farklı yollardan klasik mekân anlayışından uzaklaşır. Karla kaplı ve yoğun sisli Fargo yolları figürleri belli bir çevreden soyutlar. Figürler hareket ettikçe perdede yavaşça belirip kaybolur. Hareketin bu şekilde temsili alan derinliğini azaltırken filme tedirgin edici bir sakinlik hissi verir. Bu his film müziğinde de fark edilebilir. Karlı mekânın kullanımı perdeyi ağırlıklı olarak beyaza boyar. Karakterler ufuk çizgisi, odanın köşesi gibi referans noktası olmayan bir boşluk içerisinde hareket ederler.

Kar ve sisin mekân algılanımına etkisi Werner Herzog'un *Encounters at the End of the World* (2007) filminde de izlenebi-

lir. Ekstrem koşulların yönetmeni Herzog bu belgesel filminde Antartika'ya giderek orada çalışanların hayat hikâyelerine ve yaşadıkları çevreye odaklanır. Kamerası konuşan çalışanlardan biri şunları söyler: "Bu yer haritanın sınırlarından öteye sızarak isteyen insanlar için bir doğal seçim görevi görüyor..." Filmden karşılaştığımız

kişiler buradaki sözleri destekler niteliktedir. Antartika'da yaşayanların çoğunluğunun sıradışı hayat öyküleri olduğunu öğreniriz. Daha da dikkat çekici olan şey ise kameraya konuşan kişinin mevsimlerin birbirinden

ayrılmasının zorlaştığı, harita çizgilerinin birbirine yakınsadığı, hareketsiz gibi görünen ama kendi içinde dinamik bir yapıya sahip olan Antartika'yı bir sınır ötesi mekân olarak tanımlanmasıdır. Antartika'da yaşayanlar normlardan kurtulmak için haritanın sınırını aşarak gelmişlerdir. İşte bu noktada Herzog'un yaratıcı belgeselciliği devreye girer. Koloniden ayrılarak ölüme yürüyen pengueni çeken Herzog, penguen ile normların ötesine geçmeye çalışan insanlar arasında benzerlik kurar. Ölçünün olmadığı bu mekânda delilik-akıllılığın birbirinden ayrılamayacak derecede yakınlaştığını görürüz. Benzer bir tema Kubrick'in *Cinnet*'inde (*The Shining*, 1980) de işler. Etrafı karlarla kaplı ve dünyadan soyutlanmış bir evin ilgi çekici tarafı, içindekilerin belirli kurallara uymak zorunda olmamasıdır. Kış, *Cinnet*'te evi kapalı bir kutu haline getirerek evi gerçekliğin ölçülerinden serbest bırakır.

Fargo'da olay çözüldükçe sinin de azalması ve mekânı belirten referans noktalarının görünür olması da ölçünün ya da kuralların yeniden ortaya çıkmasıyla ilişkilendirilebilir.



Filmden kuralları koyan otorite figürü olarak polis vahşetin alanına girer ve bu alana ölçüyü getirir. *Marketa Lazarova*'da da olay örgüsü ve mekân aynı yönde değişim geçirir. Mevsim kıştan, bahara dönerken, karakterlerin şiddetli eylemlerinin yerini insanlar arası ilişkiler alır. Kaotik ve tehditkâr kış manzaraları yerine sakin, ağaçlı mekânlar



öne çıkar. Pagan ritüelleri yerini Hıristiyan Krallığının düzenli o r d u l a r ı n a bırakır. Film başından beri kanun fikriyle ilgili bir tartışma yürütür. Farklı karakterlerin ailenin, tanrının ve kralın kanun-

larından bahsettiklerini duyarız. Ne var ki film iktidara sahibi tüm bu kanun koyucuların üzerinde bir dünya kurar. Filmden üç kale üç farklı nizamı temsil eder. Kale duvarlarının dışında ise vahşi hayvanların hâkimiyetindeki karla kaplı ormanlar vardır. Doğanın şiddeti filmden kanunlardan bahsedilen karakterlerin acımasız eylemlerinde yeniden ortaya çıkarken insan ve hayvan figürleri ayırt edilemez hale gelir. *Marketa Lazarova*'nın kışında kanunlar insanlar için iktidar aracı olmaktan fazlası değildir. Filmin sonuna doğru üç nizam birbiriyle çarpışmadan önce isyancı topluluğun lideri Kozlik karakter şöyle bağırır: "Savaş kralının efendisidir. Savaş benim eylemlerimin yargıdır..." *Marketa Lazarova*'nın kışı saf güce ve ilkel itkilere dayalı bir dünyanın köklerine bizi götürür. Kanun koymanın şiddetine dair güçlü imgelerle izleyiciyi karşı karşıya getirir.

Buzlanma, Mahremiyet

Ang Lee *Buz Fırtınası*'nda bir ailenin gündelik hayatını ve fırtınalı bir gecede aile üyelerinin başından geçen olayları perdeye yansıtır. Aileyi günlük koşuşturma içinde

kahvaltıda ya da arkadaşlarıyla bir akşam yemeğinde izleriz. Bu sahnelerde başta az hissedilen, film ilerledikçe daha da artan depresif ve boğucu bir hava vardır(4). Aile üyeleri birbirleriyle konuşmaktan kaçınıyor, durumu kurtarmak için ortamdaki gerilimi görmezden gelirler. Sık ağaçlı bir çevrede ailelerin oturdukları kutu gibi evler ve aile üyelerinin birbirleriyle karşılaşmasını önleyen odalar bireylerin yalnızlıklarına ve aradaki iletişim eksikliğine işaret eder. Bu tarz bir mimari ile insan ilişkileri arasında bir benzerlik daha kurmak mümkündür: Kendini ormandan-doğadan



uzaklaştırma, burjuva ahlakı ve cinsellik arasındaki gerilime paralel olarak düşünülebilir. Ben Hood karakteri bu ikilemi karısını aldatarak yaşarken, karısı Elena cinsellikten uzak durur. Erkek evlat Paul Hood ise flört etme konusunda sıkıntılar yaşamaktadır. Ailenin yaşça en küçük üyesi Wendy cinselliği yeni keşfetmektedir. Hood Ailesi'nin cinsellikle olan sorunlu ilişkisi 'ahlaken' üzerine konuşulmaktan kaçınılsa da film ilerledikçe burjuva gerçekliğinin kesintiye uğradığı anlarda bastırılmış dürtüler su yüzüne çıkar. Wendy televizyon izlemek için gittiği erkek arkadaşının evinde arkadaşının küçük kardeşine tuvalette soyunmayı teklif eder. Elena eczaneden ilaç çalarak hayatın tekdüzeliğinden kopmaya çalışır. İki aile üyesi de heyecan verici deneyime ulaşmadan yakalanır ve tekrar gündelik hayata itilir. Ben ve Paul ise yaşamadıkları heyecan verici ilişkilerden ötürü bu gerilime dâhil olur. Aile üyelerinin kaçamadıkları ve üzerine konuşamadıkları bu gerilim film ilerledikçe artar. Baba ve oğul arabada cinsellik hakkında başarısız bir konuşma denemesi yaparlar. Elena, Ben'in kendisini aldattığının farkında olsa da bunu açıkça söyleme-

yi başaramaz. Ben, Wendy'yi 'uygunsuz' biçimde erkek arkadaşıyla yakaladığını karısına söyler ama ikisi de bunun üzerine konuşmaz. Ang Lee filmde aile üyelerinin konuşamama anlarını başarıyla yakalar.

Film çözümlene noktasına yaklaşırken hava durumu raporunda gece buz fırtınası olacağı söylenir. Aile yaş aralıklarına göre üç gruba

ayrılır. Ben ve Elena anahtar partisine, Paul arkadaşı ile buluşmaya gider. Wendy ise erkek arkadaşının kardeşinin yanına gidecektir. Fakat film beklentinin aksine karakterlerin sorunu çözüme ulaştırdıkları bir çözümlene noktası ver-

mez. Buz fırtınasının olduğu gece üç grup için de cinsellikle ilgili problemler derinleşir ve başka bir boyuta taşınır. Dışarıdaki orman buz tuttukça beklenen çözümleyici eylem ertelenir. Sanki ormanla beraber karakterler de git gide hareketsizleşir. Trenin buzdan ötürü durmasına benzer biçimde gerçeklik bir an için donar. Buz fırtınası, gündelik hayatın akışında konuşulamayanları gerçeklikten koparak radikal biçimde perdeye yansıtır. Fırtına filmin başından beri artan gerilimi çözmez ama onun kökenine dair bazı şeyler söyler: Wendy'nin cinsellikle ilişkisi çıplaklığa ve tene dairdir. Ne yaptığıının bilgisine sahip olmasa da giysilerinden sıyrılmaya dürtüsüyle hareket eder. Paul'un durumunda ise harekete geçirici olan uyku hapıdır. Paul'un arkadaşı bilincini yitirir ve eşyaya dönüşür(5). Ben ve Elena'nın gittiği anahtar partisi, kadınların beraber eve dönecekleri eşleri belirlemek için araba anahtarları dolu kutudan anahtar seçtikleri bir partidir. Partinin radikalliği bütün ahlaki yargılardan ve gündelik hayatın zorunluluklarından soyutlanmış olmasından ileri gelir. Bu noktada eşine sadık kalmak gibi ahlaki yükümlülükler bahis ko-

nusu değildir. Partinin kuralları bellidir ve oyuna katılanlar da bu kuralları kabul eder. Bir kişiyi seçmek için araba anahtarı seçmek ise gündelik hayattaki ilişkilerde görünmez olan maddiyat odaklı ilişki kurma biçiminin partideki mükemmel imgesidir. Buz fırtınası bu manada gündelik yaşamdan heyecanlı bir kaçış değil, bastırılarak gündelik yaşamı mümkün kılan cinsel dürtülerin perdeye yansıdığı kökensel bir dünya yaratır.

Örtü Olarak Kar

Yazının başındaki meseleye geri dönersek, *Fargo*'da anlaşılamayan şey nedir? Filmin olay örgüsü oldukça sadedir. İki

katil (Carl ve Grimsrud) ipucu bırakmama-yı hiç önemsemeyen cinayetler işler, detektif ise ekstra bir çaba göstermeden Grimsrud'u yakalar. Detektif Marge, Lundegaard'la konuşurken ondan şüphelenmez bile. Buna rağmen Lundegaard üzerindeki baskıya dayanamayarak kaçmaya başlar. Yine detektif katillerin kullandıkları arabayı şans eseri bir görgü tanığı sayesinde bulur. Kısaca ifade etmek gerekirse *Fargo* olay örgüsünden çok daha fazlasıdır. Eğer olayların nasıl bu hale geldiğine dair bir başlangıç noktası belirlemeye çalışacaksak bakmamız gereken şey Lundegaard'ın içinde bulunduğu çerçevedir. Lundegaard'ın karısıyla kurduğu ilişki zaten başından beri bir belli işlevleri olan (yemek yapma, çocuğa bakma) bir eşya ile kurulan ilişkiden fazlası değildir. Kadını Lundegaard'ın gözünden tam bir karikatür olarak izleriz ve başına gelen kötü olayları pek umursamayız(6). Lundegaard karısının, kayınpederi için (maddi?) değerini kullanarak para kazanmaya karar vermesi bu çerçevenin bir parçasıdır. Bir diğer parça kayınpeder-damat arasındaki ilişkidir. Lundegaard'ın kendi yatırımı için kayınpederinden borç istediğini ama işlerin



beklediği gibi gitmediğini izleriz. Olayların bu şekilde ilerlemesinin sağlayan bunun gibi birçok parça sıralanabilir.

Filmin sonuna doğru Steve Buscemi'nin karakteri Carl kayınpederden aldığı 1 milyon doların büyük bir kısmını karın altına gömer. Birkaç sahne sonra Grimsrud tarafından *gereksiz yere* öldürülür. *Fargo*'nun şa-

şırtıcılığı burada yatar. İzleyici olarak biz de (Carl gibi) böyle bir cinayeti beklemeziz. Filmin sonunda vahşet, olay örgüsünden bağımsızlığını ilan etmiş gibidir. Bu manada *Fargo* klasik suç filmlerinde göremeyeceğimiz, aşırı [excessive] olanı perdeye taşır. *Fargo*'da gözle görünmeyen ama boşluğu hissedilen şey karların altına gömülen umutlardır: Carl'ın, Lundegaard'ın ve daha birçok kişinin onlara ulaşmak için adam öldürdükleri, beceriksizce çırpındıkları umutlar. Grimsrud'un Carl'ı makinede en küçük parçasına kadar doğradığı sahne bu açıdan da ilgi çekicidir. Ona canlılık veren şey makinede doğranan uzuvlardan çok uğruna çabalamaya değercek umutları ve hırslarıdır. Bu açıdan kış vahşetin arkasındaki ilişkiler ağının üstünü örten bir beyazlık olarak perdede var olur.

Filmin başında "Gerçek bir hikayedir" yazar. *Fargo*'nun örgü posterini hatırlayalım. Film ilişkiler ağıyla örülmüş gibidir. <http://www.criterion.com/current/posts/2809-cinema-of-the-wolf-the-mystery-of-marketa-lazarova>

Ailelerin dolaplarındaki ilaç kutuları bu durumun yaygınlığını gösterir.

Arkadaşı bayıldıktan sonra gürültülü bir şekilde yere düşer. Paul arkadaşını kollarından çekerek taşır.

Klasik bir suç filminde rehinenin durumu en önemli meseledir.

*“What a strange thing!
to be alive
beneath cherry blossoms.”
Kobayashi Issa(1)*

Ernest Hemingway, Paris’te yaşadığı zamanlardaki anılarını bir araya getirdiği *Paris Bir Şenliktir* isimli kitabının Seine Nehri’nin İnsanları adlı bölümünde şöyle der: “Fakat biliyordun ki her zaman bahar gelecek... O coşkun nehirlerin donduktan sonra yeniden çağlayacağını bildiğin gibi..” (2) Hemingway, *Paris Bir Şenliktir*’i oluşturan diğer anılarında da yer yer bahara çeşitli övgülerde bulunmuştur. Hemingway’ye göre “Bahar geldiğinde, bu yanlış bir bahar bile olsa, hangi noktada en mutlu olmak gerektiği dışında başka bir sorun yoktur.” (3) Bahar bir yeniden doğuş ve yenilenme zamanıdır; ağaçların mis kokulu çiçeklere boğulduğu, doğanın bir ressamın paletini andıran renklere büründüğü mevsimdir. Her bir canlının soğuk ve donuk kış mevsiminin anılarından bir yıl daha sıyrıldığı coşkulu bir zamandır.

Sanatın resim, edebiyat, müzik gibi çeşitli alanlarında da bir metafor olarak bahara sıkça referans verildiğini görürüz; bazen bu referanslar sanatı üreten kültürlerle göre yoğunlaşır, Uzak Doğu kültüründe oldukça önemli bir yeri olan bahar mevsimi Uzak Doğu sanatında sıkça kendine yer bulurken Batı sanatında bahar mevsimi daha az kutsanır. İnsanların mevsimlerle ilişkileneceği manevi olduğu kadar fizikseldir de bu sebeple çoğu zaman sinemanın da imge olarak beslendiği kaynaklardan biri olarak görülür. Bahar mevsimi sinemada bir imge olarak diğerleri kadar çok yer bulamasa da Yasujiro Ozu’nun *Geç Gelen Bahar* (*Bashun*, 1949), Eric Rohmer’in *Bir Bahar Öyküsü* (*Conte de Printemps*,) gibi değerli filmler için önemli bir referans

noktası durumundadırlar. Sinema tarihinde daha yakın bir zamana geldiğimizde, bahar mevsiminin genellikle birbirinin aynı olan Hollywood yapımı bahar tatili temalı filmlerce sıkça kullanıldığını söylemek yanlış olmaz. Fakat 2012 yılına gelindiğinde Harmony Korine’nin *Bahar Tatili* (*Spring Breakers*, 2012) isimli filmiyle Hollywood’un bu aynı kalıptan çıkma hikâyelerine yine aynı tema üzerinden farklı bir bakış getirdiğini görebiliriz. Bu yazıda birbirinden farklı bu üç filmi ve filmlerin baharla nasıl bir ilişki kurduğunu incelemeye çalışacağım.

Dört Mevsim Öyküleri

Eric Rohmer, başlangıçta Fransız Yeni Dalgası’nın bir parçası olarak film yapmaya başlamış olsa da diğer Yeni Dalga yönetmenlerinden oldukça farklı bir çizgiye sahip olmuş, genellikle 1967’den sonra yaptığı filmleriyle başarıyı yakalamış ve bu tarihlerden sonra da başarılı filmler çekmeye devam etmiştir. Rohmer’in filmografisini oluşturan filmlerin bazıları seriler halinde ortaya çıkmıştır; bu seriler *Altı Ahlak Hikayesi*, *Komediler ve Atasözleri* ve *Dört Mevsim Öyküleri*’dir. *Bir Bahar Hikayesi*, Eric Rohmer’in *Dört Mevsim Öyküleri* serisinin ilk filmidir. Rohmer filmlerinde olaylar çok dramatize edilmez, karakterler genellikle oldukça sakin, günlük hayatları ve kendi problemleriyle çok meşguldürler. Bu filmlerde yönetmenin karakterleri, yaşadıkları, çalıştıkları ve zaman geçirdikleri yerler ile gerçek birer kişi olarak karşımıza çıkarlar; insanların kararlar arasında bocalamaları, tercihleri, birbirleriyle olan ilişkileri, aşkı arayışları oldukça doğal bir

şekilde seyirciye yansır. Bu filmler, mükemmel bir samimiyetle oldukça yumuşak bir gerçeklik ortamında sunar karakterlerini. *Bir Bahar Öyküsü* de bu açıdan oldukça tipik bir Eric Rohmer filmi olarak görülebilir. *Bir Bahar Öyküsü* kısaca Parisli bir felsefe öğretmeni Jeanne'in öyküsünü, onu babasıyla bir araya getirmeye çalışan genç konservatuvar öğrencisi Natacha ile olan ilişkisi üzerinden anlatır.

Film, güzel bir bahar gününde Paris'i göstererek başlar. Gerçek insanların yaşadığı evler, gerçek insanların yürüdüğü sokakları görürüz, yeşeren ve çiçek açan ağaçlar da kadrajın bir parçası haline gelir, bu sahne ile başrol oyuncularından bir lisede felsefe

öğretmeni olarak çalışan Jeanne ile tanışırız ve kamera Jeanne'ı takip etmeye başlar. Önce oldukça dağınık bir evin içinde görürüz Jeanne'ı, hayal kırıklığı içinde etrafı toplamaya çalışsa da evden birkaç eşya ve yanına iki kitap alarak ayrılır, daha sonra başka bir eve girer, bu evin Jeanne'in kendi evi olduğunu; fakat bir süreliğine kuzeninin yaşadığını öğreniriz. Jeanne'in katıldığı bir partide de diğer karakterimiz Natacha ile tanışırız, iki kadın da bu partiye çok isteyerek katılmamışlardır, tamamen yabancı oldukları bu ortam onları birbirlerine yakınlaştırır. Natacha konservatuvarda okuyan genç bir piyano öğrencisidir, annesi ile babası ayrılmış ve babası Natacha'nın çok da sevmediği kız arkadaşı Eve ile birlikte yaşamaktadır. Jeanne çoğunlukla erkek arkadaşı ile yaşasa da erkek arkadaşı seyahatte olduğundan dolayı eve gitmek istemediğinden bahseder, Natacha da tek yaşadığı evine Jeanne'ı davet eder, sonrasında Natacha'nın babası Igor'un da dâhil olmasıyla birlikte olay örgüsü gelişir. *Bir Bahar Öyküsü* adının da desteklediği gibi henüz filizlenecek bir aşkın da tasviri gibidir, Rohmer filmi izlemenin en güzel yönlerinden biri de birbirleriyle henüz tanışan insanların oldukça doğal bir samimiyetle birbirleriyle ilişkilenebil-

mesidir. Doğadaki döngüsellik, insan ilişkilerinde de hayat bulur. Filmin önemli bir kısmı Natacha'nın ailesinin şehirden uzaktaki büyük bahçeli evinde geçer. Bu evde Natacha'nın ve ailesinin hayatına dair pek çok şey öğreniriz, Japon şair Issa'nın bir şiirinde dediği gibi "Kiraz çiçeklerinin gölgesinde yabancı diye bir şey yoktur." Natacha ile Jeanne da bu kiraz çiçekleri altında uzun sohbetler ederler, baharın



bazen dingin bazen coşkulu halleri Natacha'da can bulur; baharın özdeşleştirildiği tüm o coşkunluklar doğrudan Natacha'nın kişiliğidir. Natacha hayal kurmayı sever, düşünmekten hoşlanmaz. Bahar havalarının tahmin edilemezliği gibi Natacha'nın

duygu durumu da tahmin edilmez, bazen olgun bir genç kadın bazen haylaz bir çocuk gibi davranır. Yemyeşil çimenlerle, çiçeklerle yüklü ağaçlarla süslenmiş bu sahneler izleyiciyi görsel açıdan büyülerken, film içtenliği ve baştan çıkaran masumiyetiyle izleyicide bahara karşı bir özlem uyandırır. Filmi Rohmer'in filmografisindeki çoğu filmden ayıran diğer bir özellik de müzik kullanımı, genellikle kamera önünde gerçekleşen aktivitelerin doğal seslerine yer veren Rohmer, *Bir Bahar Öyküsü*'nde Beethoven ve Schumann'dan parçalar kullanarak filme bir şiirsellik de kazandırıyor.

Filme bahsedilmesi gereken diğer bir tema da insanların, olayların ya da ilişkilerin doğal gelişim süreçlerine müdahale etmeye çalışmaları, bir şeylerin gerçekleşmesi için zorlamaları; fakat Rohmer bize filmde baharın gelişiminin engellenemeyeceğini ve bunun doğal döngüsü içerisinde gerçekleşeceğini gösterir. *Bir Bahar Öyküsü* oldukça iyimser bir sona sahiptir, daha iyi bir geleceğe bakar umutla, doğada bulduğumuz yenilenme ve yeniden doğuşun bir yansıması şeklindedir. Filmin sonunda Jeanne kendi evine döner, solmuş çiçeklerin yerini taze çiçekler alır, bu Jeanne'in baharının başlangıcı olarak da görülebilir.

Kiraz Çiçeklerinin Ülkesine Geç Gelen Bahar

Yazının henüz başında bahsettiğimiz diğer bir yönetmen-film ikilisi de Yasujiro Ozu ve 1949 yapımı *Geç Gelen Bahar* isimli filmi. Yasujiro Ozu, filmlerinde oldukça minimal hikâyeler anlatır, olay örgüsüne karşı direnir ve filmlerinin pek çoğunun hikâye tarafından yönlendirilmediğini görürüz. Bu filmlerde de Eric Rohmer'in sinemasında olduğu gibi, karakterleri yaşadıkları, ait oldukları çevrelerde günlük meşgaleleri içerisinde buluruz. Ozu'nun da filmlerinde olayların pek fazla dramatize edilmediğini ve çoğu zaman dramının yükseldiği yerlerde kameranın dramadan uzaklaşıp başka bir karakteri takip ettiğini görürüz. *Geç Gelen Bahar* da Ozu'nun İkinci Dünya Savaşı sonrasında çektiği başyapıt olarak değerlendirilen eserlerinden biri. Diğer pek çok filmi gibi *Geç Gelen Bahar* da oldukça dingin ve sade bir yapıya sahip olmasına rağmen filmi içselleştirmek, sahip olduğu katmanlara ulaşip bunları sindirebilmek için pek çok kez izlenmesi gerekir; bu izleme deneyimlerinin her birinde çok farklı tatlar alacağınız neredeyse kesin gibidir.

Geç Gelen Bahar, daha önce bahsettiğimiz gibi oldukça minimal bir öyküye sahiptir, kısaca 27 yaşındaki kızı Noriko'nun evlenmesini sağlayabilmek için yeniden evlenecekmiş gibi davranan bir profesörün öyküsünü anlatır. Film, Ozu'nun sıkça kullandığı tren ve tren yollarının, yaprak ve çiçeklerle yüklü ağaçların, geleneksel Japon evlerinin çatıları üstünde esen ve dalları hareketlendiren bahar meltemlerinin görüntüsüyle açılır. Filmde gerçekleşecek olayları karakterlerin sohbetleri sırasında öğreniriz, yönetmen olayların kendisini bize göstermez, mesela *Geç Gelen Bahar*'da Noriko'nun evleneceği adamı hiç görmeyiz. Bu



filmde de Ozu pek çok filminde olduğu gibi aile ilişkilerini anlatır; fakat belki de Ozu'nun en güçlü aile tasviri *Geç Gelen Bahar*'dır. Noriko, babasına oldukça bağlı bir kadındır, evlenmeye karşı çıkmasının en önemli sebebi babasından ayrılması ve babasının kendisi olmadığı takdirde büyük zorluklar yaşayacağını düşünmesidir. Bu yüzden babası da Noriko'yu bu evliliğe razı edebilmek için başka bir kadınla yeniden evleneceğini söyler.

Filmde bahar ögesi farklı şekillerde kullanılır, öncelikle dış mekânlarda geçen sahnelerde, denizin dalgaları, bahar meltemleri, çiçek açmış ağaçlar ve kuş cıvıltıları arasında gerçek bir bahar sahnesi resmedilir. Bunun yanı sıra bahar genellikle mevsimlerin en çok kutsananı, yeniden doğuş, bereket ve mutlulukla ilişkilendirilen bir imge olarak karşımıza çıkar; insan hayatında da gençlik yılları ömrün baharı olarak değerlendirilir, yaşlılık döneminin uysal; fakat huzurlu mutlulukları ise insan hayatı için bir 'ikinci bahar'dır. Bu bakış açısından baktığımızda, Noriko hayatının en güzel yıllarındadır; ömrünün baharının son yıllarına yaklaşmaktadır. Evlenme, mutlu olma vakti gelmiş de geçiyordur; en bereketli (20'li yaşlar genellikle kadınlar için doğurganlığın en uygun olduğu zamanlar olarak düşünülür ve "annelik" duygusunu yaşatma imkânından dolayı bu yıllar, bereketli olarak görülüp, kutsanır.) coşku ve gençlik dolu yıllarını babasının yanında tüketmemeli kendine bir hayat kurmalıdır. Zamanın geçişine bir boyun eğme durumu söz konusu olduğu söylenebilir, baharlar yazlar geçecektir dolayısıyla bu zamanı henüz baharı yaşarken değerlendirmelidir.

Baharın filmdeki diğer bir referansı da bir bütün olarak doğrudan Japonya ve Japon halkıyla alakalıdır. Henüz İkinci Dünya Sava-

şı'ndan çıkan Japonya'nın yaşadığı değişimler, savaşın insanları üzerinde bıraktığı etkiler ve insanların eski yaşamlarına dönüşü de Japon halkı için 'geç kalmış bir bahar' gibidir. Filmde de Noriko'nun savaş zamanından kalma rahatsızlıklarının olduğunu ve bundan yavaş yavaş iyileşmeye başladığını görürüz. Bunun yanı sıra, Geleneksel Japonya ile Modern Batılılaşmış Japonya tasvirleri de gözümüze çarpar, bu ayrım evler kıyafetler, yaşam tarzlarıyla gösterilir, geç kalmış baharını yaşayan Japonya, baharın bin bir rengini ve çeşitliliğini de içinde barındırır.

Hazların Baharı

Yazı kapsamında incelemek istediğim diğer bir film de Harmony Korine'nin 2012 yılında çektiği ve Türkiye'de de 2013 yılında vizyona giren *Babar Tatili* isimli filmi. Film, geçtiğimiz bir yılda pek çok sinema yazısının konusu oldu, kimi eleştirirler hakkında olumsuz eleştiriler yaparken kimileri de filmin endüstriyi domine eden diğer bahar tatili temalı Hollywood gençlik filmlerinden farklı olması sebebiyle oldukça olumlu yazılar yazdılar.

Film temelde kampüs yaşamının stresini geride bırakıp, kendilerini yüksek oranda çıplaklık, seks, alkol ve uyuşturucu kullanımını içeren hazlara kaptıran dört Amerikalı üniversite öğrencisini anlatır. Buna benzer öyküleri olan Hollywood'un diğer bahar tatili filmlerine göre film oldukça eleştirel bir duruşa sahip. Günümüzde, Amerika başta olmak üzere dünya gençliğinin sevdiği Disney yıldızlarının başrol oyuncularını olarak bu tarz bir eleştirinin parçası haline gelmesi filmin değerini artıran öğelerden birisi. Bunun yanı sıra Hollywood'un bahar tatili filmlerinin aksine sahip olduğu parçalı anlatım yapısı, doğrusal olmayan kurgusuyla "sanat sineması"nın oldukça aşina olduğu bir film diline sahip. Başlangıçta fazla eleştiri almasına rağmen yabancı medyada "arthouse" olarak kategorize edilmesi de *Babar*

Tatili'ni farklı kılan noktalardan biri.

Babar Tatili, popüler kültürün seks, şiddet ve güç gibi öğelerin kullanımına dair çeşitli okumalar yapmamızı sağlıyor. Bu öğelerin kullanımının zengin ya da ünlü olma mentalitesiyle ilişkisini irdeliyor, bugünün gençliğinin Amerikan Rüyası'nı bir anlamda ters yüz ediyor. Neredeyse tüm karakterler bir şeylerin



sembolü durumunda Alien tüm görkemiyle çalışmadan elde ettiği zenginliğiyle Amerikan Rüyası'nın cazibesini temsil ederken, Brit and Candy gibi karakterler de seks ve şiddetin güç elde etmede kullanımı ve bu durumun popüler kültürdeki yerini

temsil ediyor. (4) *Babar Tatili*, bir parti filminden insanlık dışı bir cinayet filmine doğru evrilirken bizi de her bahar tekrarlanarak bir ritüel haline gelen bu "hedonistik cehennem"(5) üzerine düşünmeye sevk ediyor.

Babar Tatili'ni *Bir Bahar Öyküsü* ve *Geç Gelen Bahar*'dan ayıran en önemli nokta, diğer filmlerin aksine burada baharın getirdiği coşkunlukların, mutluluk, yeniden doğuş, yenilenme, yeni bir gelecek umudu gibi hislerin kutsanmamasıdır. Filmdeki karakterlerin, *Babar Tatili*'nde tamamen farklı bir insan olacaklarına, daha mutlu ve özgür olacaklarına dair umutları, düşünceleri filmde ironik bir şekilde izleyiciye sunuluyor.

(1) Kobayashi İssa, *The Spring of My Life and Selected Haiku*.

(2) Ernest Hemingway, *Paris Bir Şenliktir, Seine Nehrinin İnsanları*.

(3) British Film Institute, *Ten Great Films Set in the Spring*.

(4) *Spring Breakers not What I Thought it was*, *Film Journal*.

(5) Richard Roeper, *Spring Breakers*, www.rogerebert.com

-Sıcak ve nem gibi fiziki koşullar nedeniyle bireyin muhafaza edilmiş yaşamının sokak ile temasının arttığı yaz mevsimi enteresan bir dönüşüme neden olur ve adeta modern bireyin kamusal alandaki varlığını tanımlayıcı bir etki yaratır.

Içinde yaşamakta olduğu ortam ile karmaşık bir ilişki ve karşılıklı etkileşimi olan insanın bu ilişkiyi daimi olarak dönüştürdüğü ve çevrenin değişen etkileri ile yeniden tanımladığı görülmektedir. Modern dünya algısı bireyi kapalı kapılar ardında tekil olarak ele almaya yönelik olsa da zaman zaman bu algının oluşturduğu barikati kaldıracak kimi etkenler ortaya çıkabilir ki bunlar yine ortamın içerisinde bulunan etmenlerden başkası değildir. Gerçek anlamda bir “sokak” kavramının belirginleşmesine neden olan ve “içeri” ile “dışarı”nın ayrımını vurgulayarak monolitik bireyin bu kavramlar arasındaki hareketini sergileyen yaz mevsimi bu etmenlerin başında sayılabilir.

Sıcak ve nem gibi fiziki koşullar nedeniyle bireyin muhafaza edilmiş yaşamının sokak ile temasının arttığı yaz mevsimi bu karşılaşma ile beraber enteresan bir dönüşüme neden olur ve adeta modern bireyin kamusal alandaki varlığını tanımlayıcı bir etki yaratır. Yaz mevsiminin sinemada kullanımında ise bu dönüşümden yararlanılarak ana temanın bu eksenle anlatıldığı örneklerle rastlanılabilir. *Doğruyu Seç* (*Do The Right Thing*, 1989), *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954), *Denizin Dışları* (*Jaws*, 1975) filmleri yaz mevsimini araç olarak kullanıp temalarını güçlendirmeleriyle ön plana çıkmakta.



1) Kamusal Alanın Mevsimsel Dönüşümü

25.Yılıni dolduran ve modern klasikler arasında sayılan Spike Lee imzalı *Doğruyu Seç* kuşkusuz ki bunaltıcı yazın ve boğucu sıcakın beyazperdede en başarılı şekilde yansıtıldığı örneklerden. Filmin esas amacının seyirciye sıcaklığı ve buna bağlı yükselen tansiyonu hissettirmek olduğunu söyleyen Lee(1) filmi yazın en sıcak gününde Brooklyn’de bulunan ve Afro-Amerikan popülasyonu ile bilinen Bedford-Suyvesant çerçevesine yerleştirir. Lee izleyicinin bu atmosferi tam olarak deneyimleyebilmesi içinse başta ışıklandırma ve seyircinin daima sıcaktan haberdar edilmesi olmak üzere çeşitli detaylardan yararlanarak amacına ulaşır ve bunaltıcı bir

yaz günü hissinin en ufak detayıyla seyirciye yansıtır.

Doğruyu Seç’te sıcaklığın zaten var olan ve kaynamaya hazır ırksal ve kültürel çatışmaya bir metafor olarak kullanıldığını söylemek mümkün. Film aslında mahalledeki farklı grupların varoluş mücadelesi ve

öğrenilmiş/öğretilmiş ırkçılığı incelemekte. Yazın kentsel alandaki etkisi ve harekete geçirdiği sosyal dinamikler gün boyu birbirleri ile temas halinde olan; şehrin, sıcaklığın ve yazın tüm etkisini hissedilen “mahalle” sakinleri ile açığa çıkar. Giderek artan sıcaklık tansiyonu yükseltirken mahallelinin tahammülünü azaltır ve hâlihazır-

da var olan ırksal ve sınıfsal mücadeleyi ortaya çıkarır.

Mahallede demografik olarak Afro-Amerikan yoğunluğu varsa da Porto-Rikolular, taşınalı daha bir yıl olsa da mahalle silüetinde belirli bir yer edinmiş Koreli aile gibi sokak dinamiğine azımsanamayacak kadar çok katkıda bulunan başka gruplar da mevcuttur. Yirmi yılı aşkın süredir mahallede hizmet veren Sal'ın Meşhur Pizzacısı ve mekanı işleten İtalyan Fragione ailesi mahalle yapılanmasının ve sokak dinamiğinin çok önemli bir parçası olarak seyircinin karşısına çıkar. Fakat mahalleyi sokağa döken sıcak tahammül sınırını giderek azaltmasıyla başta Sal'ın dükkanı olmak üzere bu yapılanmanın unsurlarını yeniden tanımlar.

Sal dükkanı her ne kadar mahalleyle bütünleşmiş ve sosyo-ekonomik dengenin bir parçası olarak görse de gerçekte mahallenin majör topluluğu olan Afro-Amerikanlar ve Fragione ailesi arasında mekanın aidiyetine yönelik bir anlaşmazlığın gizli olduğu görülebilir. Öğrenilmiş/öğretilmiş normlar dükkanın ve İtalyan ailenin mevcudiyetini mahallenin bölgeselliğinde aykırı bir unsur olarak algılanmasına neden olurken mahalle sakinleri Sal'ın dükkanını uzun yılların ortak paylaşımı nedeniyle mahalle dokusunun bir parçası olarak görmektedir. Lee'nin filmi oturttuğu iki eksen; sevgi ve nefret bu ayrımında ortaya çıkar. Öğrenilmiş nefret ve kazanılmış sevgi tek bir mahalledeki belirli bir mekanın birbiriyle savaşan iki yüzünü açığa çıkarır. Başta mahallenin gençleri olmak üzere herkes Sal'in ve dükkanının oradaki varlığından memnun gibi görünürken yazın beraberinde getirdiği bunalım ve öfke mekanın aidiyetine yönelik görüşteki kutuplaşmayı şiddetli bir biçimde ortaya çıkarır. Ard arda gelişen olaylar ve giderek artan sıcaklık kırılma anını kaçınılmaz kılar. Lee tekniğiyle film boyunca tansiyonu bazı anlar ile düşürerek bu kırılma anını ertelese de giderek şiddetlenen tartışmalar, sıcaklığa yapılan vurgu ve giderek kısalan, seyrekleşen "serinleme anları" ile kırılmanın kaçınılmazlığını ve mahallenin dinamiğinin



kırılma anını vurgular. Lee'nin ortaya koyduğu bu teknik seyirciyi atmosferin tamamen farkında olarak her gelişmeyi potansiyel bir çatışma faktörü olarak ele almasına neden olurken olayların çıkış noktasının da ne kadar rastgele olduğunu daha doğrusu bir çıkış noktasından ziyade bir bahane olduğunu; gelişmelerin temel nedeninin hâlihazırda toplumda bulunan ve sıcak gibi bir dış faktör nedeniyle açığa çıkan çatışmalar olduğunu göstermektedir.

Buggin' Out bezgin bir şekilde dükkana geldiğinde gerçekte belirli bir amacı ya da saldırısının belirli bir hedefi yoktur ancak zaten gün boyu sıcak ve bu sıcaktan kaynaklanan gerginliklerle(Mookie ve Pino'nun tartışmaları vs.) sabrı zorlana Sal ile karşılaşınca Sal ve dükkanı birden onun hedefi haline gelir ki günlük rutin bir karşılaşma bir iktidar testine dönüşür. Sal'in ters muamelesi karşısında Buggin' Out duvardaki fotoğrafları gösterip neden aralarında hiç siyahi olmadığını sorarken aslında Sal'in muamelesini eleştirmekte ve ona içinde bulunduğu mahalleyi hatırlatarak oranın kurallarına uymasını istemektedir. Sal'in buna karşılık kendi mekanında istediğini yapabileceğini söylemesi ise aslında dükkanın mahalle dokusunda aykırı bir unsur olduğunu göstermektedir.

Çok benzer bir çatışma Raheem ve Sal arasında da görülebilir. Temel problem aynıdır: Sal mahalle kültürüne adapte olmak istememekte ve kendi özerkliğini yaratma arayışındayken Raheem ise tanınma ve kabul görme açısından taviz vermemektedir. Sal'in dükkanının ve hatta Korelilerin dükkanının mülkiyeti özel midir yoksa kamusal bir yönü var mıdır gibi sorular cevapsız bırakılsa da bu ikilemin çok daha geniş bir yapısal problemden kaynaklandığı açıktır ve herkesin karşı karşıya geldiği gerilimli bir ortam yaratan yaz bu problemleri açığa çıkartmaktadır. Bireyler ise gün boyunca tatlı-sert bir tavırla bu problemlerle yüzleşmek durumundadır.

Bu noktada polislerin müdahalesi ve Raheem'in ölümü şiddetli bir kırılma yaratır. Mahalle yüksek sıcaklık altında dengesini test etmektey-

ken polislerin müdahalesi alanı ve süreci değiştirmektedir. Mahalle sakinleri (burada Sal'i, ailesini, Korelileri direkt mahallenin döngüsünden etkilendikleri ve bu döngüyü etkiledikleri için mahalle sakini olarak saymak gerekir) kendi doğrularını normlar ile test ederlerken polislerin varlığı ve eylemleri yasanın verdiği harici ve direkt müdahale hakkı ile durumu farklı bir noktaya taşımaktadır. İrادی müdahalenin ardından mahallelinin tek yapabileceği gün boyunca biriktirdiği gerilimi kullanarak kamusal alanını tekrar kazanmaktadır ki bu da Mookie'nin Sal'in dükkanına fırlattığı çöp kutusu aracılığı ile gerçekleşir. Filmin sonunda mahallenin dişi ve erkek liderleri sayılabilecek Mother Sister ve Da Mayor'ın ertesi gün mahalleden geriye ne kaldığının analizini yaparken geriye insanların kaldığı sonucuna ulaşması kamusal gücün mahalleliye iade edilmesi olarak okunabilir. Ancak radyonun sıcaklığın devam edeceğinin durulması ise sıcaklık film boyunca bölgesel problemler ile eşleştirildiğinden yapısal bir değişimin gerçekleşmediği ve bu problemlerin hala geçerli olduğunu kanıtlamaktadır.

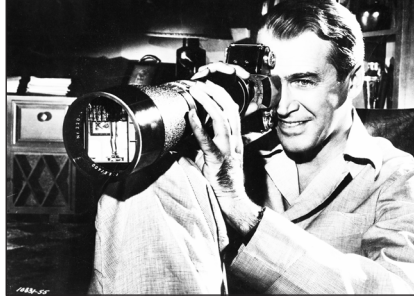
2) Özel Yaşama Mevsimsel Bir Bakış

Doğruyu Seç'te yaz kamuyu bir araya getiren, modern ve şehirli bireyi tekil alanından çıkararak topluluk haline getiren bir unsur olarak işlenirken Alfred Hitchcock *Arka Pencere*'de yaz mevsimini bireylerin özel hayatlarını göz önüne seren bir dürbün olarak kullanmakta, yazın görünürlüğünü arttırdığı mahremiyeti dış bakışa ve spekülasyona açık hale getirmektedir.

Bir iş kazasında yaralanan profesyonel fotoğrafçı L. B. Jefferies/Jeff'in kırılan bacağı yedi hafta süresince onu evine hapseder ve bu da yaz mevsiminin ortasında bir sıcak dalgasına denk gelmektedir. Film Jeff'in alçısının çıkmasına bir hafta kala başlar. Bu noktaya kadar Jeff bunalmından, kişisel problemlerinden ve sıcak havada evde hapis kalmanın getirdiği bunaltıdan kaçmak için bakışını odasının penceresinden görülen kısıtlı manzaraya çoktan bir alışkanlık hatta saplantı haline getirip yavaş yavaş bir

röntgenciye dönüştüğü zamana rastlar. Jeff'e bu fırsatı tanıyan dayanılması imkansız yazdır çünkü hava Jeff'in komşularını pencerelerini görülmek pahasına ardına kadar açarak özel hayatlarını teşhir etmeye zorlayacak kadar sıcaktır. Hitchcock ışıklandırma ve setin fiziksel kurulumu aracılığıyla

New York'ta bir apartman dairesinde sıkışıp kalan kısıtlı bir bakışla da olsa çevresindeki



blokları ve izlendiklerinden habersiz rutinlerini sürdüren komşularını gözetirken aynı zamanda da onların hayatlarına ve hayatlarını yaşayış şekillerine yine kendi kısıtlı bakışıyla yorum getirmekte özel yaşamı bir bakıma spekülasyona açmaktadır çünkü Jeff komşularını

gözetlemekle kalmadığı gibi evine gelen sevgilisi Lisa ve hemşire Stella ile izlenimlerini ve yorumlarını paylaşmaktadır.

Hitchcock Jeff ve penceresi aracılığıyla ve yaz mevsimine has bu açıklığı kullanarak "bakış"ın sübjektifliğini, gücünü ve temel kısıtlamalarını ortaya koyar. Bakış sübjektiftir çünkü Jeff'in algısı tarafından elde edilmektedir, bu nedenle de Jeff'in anlayamayacağı bir şeyi yakalamayı imkansızlaştırması bakışı kısıtlar. Aynı zamanda fiziksel olarak da kısıtlıdır çünkü pencerenin açıklığı yalnızca bazı şeyleri göstermekte ve diğer dairelerin de tamamı görünmemektedir. Ancak kısıtlı da olsa bu bakışın Jeff'e belirli bir güç verdiği de aşıkardır; ardına kadar açık pencereler aracılığıyla görünmeden gördükleri onu üstün bir pozisyona yerleştirmektedir. Nitekim bu yolla edindiği bilgileri birleştirerek komşularından Mr. Thorwald'ın karısını öldürdüğü sonucuna ulaşır. Jeff'in bu sonuca varmasına neden olan altı haftadır izlediği komşularının rutinine uymayan hareketleri ile tetiklenen şüphesi ve daha önceleri yine aynı yolla gözetleyerek edindiği Thorwaldların özel hayatlarına dair bilgilerdir.

Jeff can sıkıntısını geçirmek ve hayatındaki problemlerden başka bir şeye odaklanmak için bu gördüğünü sandığı cinayeti saplantı haline getirirken izleyici de Jeff'in ve bakışının güvenilirliğini sorgulamaya başlar. Jeff aracılığıyla ve

onunla beraber Thorwaldları ve diğer komşuları izleyen izleyici Jeff'in bakışının gücünü de zayıflıklarıyla beraber görür bu nedenle Jeff'in kuşkularına inanıp inanmamakta kararsız kalır. Jeff cinayet hususunda en nihayetinde haklı çıksa da başka komşuları konusunda yanıldığının gösterilmesi de "bakış"ın çift yönlülüğüne işaret eder. Jeff komşularının özel hayatlarını incelemek ve ardına kadar açık pencerelerden bu hayatlara dair ipuçları toplarken seyirci de onunla beraber spekülasyon yapmaya başlar. *Arka Pencere*'de özel yaşam seyirlik bir materyal, tüketilebilir bir kaynak halini alır. "Bakış"ın bu yönünü göstermek içinse şehirden daha uygun bir ortam, yazdan daha uygun bir zaman yoktur.



3) Bir Ekonomi Alanı Olarak Yaz

Steven Spielberg imzalı *Denizin Dışları*'nde de yaz mevsimi ana zaman olarak seçilse de *Arka Pencere* ve *Doğruyu Seç*'ten farklı olarak kullanılan mekan şehir değil aksine bir ada kasabası oluyor ki bu da diğer iki filmin aksine yazın belki de günümüzde en çok ön plana çıkarılan özelliği olan ekonomiyi incelemeye olanak veriyor.

Yazın bir turizm kaynağı olarak görüldüğü bir tatil adası olan Amity'i kendine mekan olarak seçen film temel olarak adaya sularına gelen bir köpekbalığını ve ada hayatı üzerindeki etkisini konu edinmekte. temel kaynağı turizm olan adada yaz doğal olarak en önemli mevsim olarak görülür ve haliyle 4 Temmuzda başlayacak olan tatil sezonu da ada ekonomisi için en kritik zamanı belirler, adanın yerleşik nüfusu esas kazancını bu mevsimde edinir.

Tüm bu ekonomik yapılanma içerisinde seyirci adada gelişen olayları polis şefi Brody'nin bakışıyla izler ki bu da Brody adaya yeni geldiği için ekonomik dinamikleri ve güç ilişkilerini onunla beraber anlamak anlamına gelmekte. Yapılan bir kayıp ihbarı üzerine iş başına geçen ve muhtemelen köpekbalığı saldırısında hayatını kaybeden genç kadını bulan Brody en pratik çözümü uygulamaya geçirir: plajları kapayarak halkı denizden ve dolayısıyla muhtemel tehli-

keden uzak tutmak ister. Brody'nin bu yöndeki hazırlıkları ada başkanı Vaughn tarafından hemen durdurulur ve tabii ki burada Brody ada ekonomisi üzerine ilk dersi alır: plajların açık olması turist sezonu kapıya dayandığı ada için en önemli şeydir. Ufak bir risk uğruna Vaughn ne gelirden vazgeçecek ne de adanın tepkisini çekecektir ve bunda yalnız da değildir, otopsi raporunu imzalayan doktor ifadesini değiştirerek ekonomik dengeyi korumaya yardım eder.

İzleyici ve Brody tehlikenin kaynağını tanımlamış olsa da kanıtlar gittikçe artsa da Vaughn önlemler almayı reddeder ve en azından inkar edemeyeceği ve problemi kabullenmek zorunda kalacağı yere kadar problemi

erteleyerek maksimum kazancı sağlamaya, olayı gizleyerek adanın bir tatil cenneti imajına gölge düşürmemeye çalışır. Problem kesinleştiğindeyse kamuoyu toplanır ve yine yaz ekonomisini devam ettirecek bir çözümde karar kılınır. Gerçek çözümün dikkate alınması için çeşitli kayıplar yaşanması gereklidir çünkü ada halkı köpekbalığını hayati bir tehditten çok ekonomik düzene yönelik bir tehdit olarak algılamaya meyillidir.

Bu noktada adanın popülasyonu içindeki bölünme de ortaya çıkmaktadır. Sosyal düzenin ana ögesinin ekonomi olarak görüldüğü adada yerleşik halk ve dışarıdan gelenler arasında bir statü farkı olduğu gözlemlenebilir. Yazlıkçıları da turistleri de "adalı" olarak kabul etmeyen halk bu popülasyonu tamamen bir ekonomik kaynak olarak görmektedir ki bu köpekbalığını yaşamsal bir tehdit olarak görmemelerinin temel sebebidir, turistler harcanabilir bir kitle olarak görülmektedir. Brody'nin uyarılarını dinlememeleri de benzer bir sebebe dayanmaktadır; ne de olsa Brody daha ilk yazını bile yaşamamış bir yabancısıdır ve adanın yazı ve deniz turizmini merkezine alan düzenini anlaması imkansızdır. Bu tutumu *Denizin Dışları*'nin turizme ve ekonomik iktidar ilişkilerine eleştirel bir bakışla yaklaştığını söylemeyi mümkün kılıyor.

(1) <http://www.rollingstone.com/movies/news/fight-the-power-spike-lee-on-do-the-right-thing-20140620>

Dört Mevsim

Aslı İldır

-Mevsimlerin insanın en çok dokunma ve görme duyularına hitap ettiği düşünüldürse, görsel bir araç olarak sinemanın bu meseleye kayıtsız kalması da mümkün değil elbette.

Zamana ve tarihe dair bir metafor

Dört mevsim ya da teker teker mevsimler, gerçek anlamları dışında aynı zamanda edebiyat ve sinemada metaforik olarak en çok kullanılan betimleme araçlarından olagelmıştır. Doğa bir insan olarak düşünüldüğünde, mevsimler çoğu zaman bu insanın yaşamının bölümleri olarak görülürler. Kimi zaman mevsimlerin geçişi bir döngünün göstergesi, kimi zamansa ilkbahardan başlayarak ilerleyen ve kış ile sonlanan çizgisel bir zamanın göstergesi haline gelebilirler. Farklı coğrafyalar için mevsimlerin çok farklı anlamları olsa da, “dört mevsim”, ya da “mevsimlerin geçişi” teması evrensel birtakım anlamları da beraberinde getirir. Mevsimlerin insanın en çok dokunma ve görme duyularına hitap ettiği düşünüldürse, görsel bir araç olarak sinemanın bu meseleye kayıtsız kalması da mümkün değil elbette.

Mevsimleri hem metaforik düzeyde hem de gerçek anlamlarının getirdiği görsel farklılık üzerinden kullanan pek çok film var sinema tarihinde. Bu yazıda oldukça evrensel tınlayan “dört mevsim” meselesini birbirinden çok farklı şekillerde işleyen üç filmden bahsedeceğim; Alan Alda'nın yönettiği *Four Seasons* (1981), Darren Aronofsky'nin yönettiği *Requiem For a Dream* (2000) ve son olarak Kim Ki Duk'tan *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*(2003). Sa-

dece mevsimlerle ilgili bir bakış açısından çok, zamanın ve tarihin akışına dair bir bakış açısı da sunuyor filmler. Kimi zaman dört mevsimden bir tanesinin eksikliği bir anlam ifade ederken, kimi zamansa fazladan eklenen bir mevsim oldukça farklı anlamlar üretebiliyor. Zaman ve tarihi bir bütün ve bir döngü olarak düşünmek, ya da başı ve sonu olan lineer bir anlayışla kavramaya çalışmak konusunda bir zaman birimi olarak mevsimlerin ima ettiği birtakım şeyler var.

Öncelikle mevsimleri en klasik anlamı ile işleyen *Four Seasons*'da metaforik olarak kullanılmakla beraber, görsel olarak da mevsimlerin değiştiğine tanık oluyoruz. Filmimiz dört bölümden oluşuyor; ilkbahar, yaz, sonbahar, kış. Üç çiftin bir bahar tatiline çıkması ile başlayan film, çiftlerden bir tanesinin boşanma kararı

alması ile devam eder. Boşanan çiftin erkek üyesinin başka bir kadın ile evlenmesi ve bu kadının bu arkadaş grubuna dahil olmaya çalışması ile de ilerler. Temel olarak film bu üç çiftin dört ayrı mevsimde yaptıkları dört ayrı tatilden oluşuyor. Çiftlerin bu tatiller dışarındaki herhangi bir yaşantısına dahil olmuyoruz. Toplamda bir yıldan oluşan hikayesel zaman, mevsimler aracılığıyla iletiliyor seyirciye. Metaforik olarak bu arkadaş grubunun iç dinamiklerinin değişimi ile paralel bir mevsim geçişi kuruluyor. Her şeyin yolunda gibi gittiği bir başlangıç tatili olarak ilkbahar ile ilişkilerin ortama yeni gelen



bir kadın ile hareketlendiği, karmaşıklaştığı ve kızıştığı bir yazdan oluşur filmin ilk iki kısmı. Sonbaharla birlikte, ilişkiler yavaş yavaş yara almaya başlar ve yaz sırasında oluşmuş çatlak daha büyük bir yarığa yol verir ve sadece aileler arasında değil ailelerin kendi içerisinde de kavgalar yaşanmaya başlar. Son olarak kış ise tüm karşılaşmaların yaşandığı, gizli kalmış sorunların su yüzüne çıktığı ve daha sonra tatliya

bağlandığı bir mevsim olarak finali oluşturur. Film ailelerin gittikleri tatiller dışarısında girmediği ara sahneler, doğa görüntüleri ve Vivaldi'nin Four Seasons adlı ünlü eserini de birleştirerek zaten mevsim geçişlerinin iki üç kere üstünden geçiyor. Her ne kadar mevsim

geçişleri ile arkadaş grubunun iç dinamikleri arasında bir bağlantı kurulsada yeni saptamalar yaptığını söyleyemeyiz. Yer yer epey stereotipleşen karakterleri ve tiplerleriyle hafif mizahi bir hava da katılmaya çalışılmış, Amerikalı, beyaz ve orta sınıf bir arkadaş grubunun orta yaş krizi, aldatma aldatılma, yaşlanma korkusu gibi oldukça klasik birtakım sorunlarına eğilen, bu sorunları herhangi bir bağlama oturtmadan sadece mizahi ya da dramatik bir unsur olarak kullanan bir film diyebiliriz *Four Seasons* için. Dolayısıyla mevsimler ve dramatik yapı arasında kurulan bağlantı oldukça yüzeysel ve yer yer klişe kalıyor, özellikle de mevsimlerin eski çağlardan beri edebiyatta ve günlük dilde de en çok kullanılan, en aşına olduğumuz metaforlardan biri olduğunu düşünürsek.

Mevsimleri dramatik yapısını bölümlenmek için kullanmış bir başka film de Aranofsky'den *Requiem for a Dream*. Uyuşturucu başta olmak üzere çeşitli bağımlılıklar üzerine odaklanan, özellikle sistemin insanın kendi vücudu üzerindeki kontrolünü nasıl ele geçirebileceğiyle ilgili oldukça ses getirmiş bir film olan *Requiem for a Dream*, hikayesini yaz mevsimi ile başlatıyor. Karakterlerin hayatlarındaki umut vaat eden birkaç değişiklik ile nispeten iyi zamanlar yaşadıkları sahte bir güvenlik halini yansıtır

filmde yaz mevsimi. Harry ve Marion Tyrone'la Harry'nin beraber girdikleri uyuşturucu dağıtıcılığı işinden oldukça fazla para kazanırlar. Marion bu sayede kendine ait moda çizimlerini hayata geçirebileceği bir dükkan açacaktır, planlar yapılır. Diğer yanda ise Harry'nin annesi Sara izlediği yarışma programından bir telefon alır, artık televizyona çıkacaktır. Bu nedenle diyete başlayan ancak diyeti devam ettiremeyen



Sara, arkadaşının tavsiyesi ile bir zayıflama doktoruna görünür ve birtakım haplar kullanmaya başlar. Bu haplar sayesinde oldukça fazla kilo vermiş ve kırmızı elbisesinin içerisine girebilecek duruma gelmiştir. Ancak sonbaharın gelişi ile

pek çok aksilik olur, Harry, Marion ve Tyrone paralarını ve mallarını kaybederler. Sara haplara bağımlı hale gelmiş ve psikotik krizler geçirmeye başlamıştır. Kış ise tüm bir yaz mevsiminin aslında bir "rüyadan" ibaret olduğunu anlatıcısına tüm karakterlerimizin çöküşü ile devam eder ve ilkbaharı göremeden sonlanır filmimiz. Burada ilkbaharın neden olmadığı sorusu önemli bir hale geliyor, özellikle de ilkbaharın ifade ettiği, çağrıştırdığı anlamlar düşünülürse. Yeni bir başlangıç, yeniden doğma, tazelenme gibi anlamlar bir yana; ilkbahar aynı zamanda bir insanın hayatındaki "çocukluk" dönemine de denk gelir, yazı ergenlik, sonbaharı yetişkinlik ve kışı yaşlılık olarak alırsak. Filmdeki karakterlerin aileleri ile olan iletişimsiz ve sorunlu halleri, Tyrone'nun çocukluğunu ve annesini hatırlaması ve ağlaması gibi ayrıntılar sanki eksik bir çocukluk imgesi de yaratıyor, çocukluğun beraberinde getirdiği en klasik anlamların yokluğunu da; "masumiyet, tazelik, enerji, neşe, hayat dolu olma..." gibi. Toplum olarak sistem tarafından kaybettirilmiş bir "ilkbahar" ya da "çocukluk" söz konusu. Filmin dramatik yapısı da hiçbir şekilde bir çıkışa izin vermiyor, kışın sonunda adeta karakterlerimizin hepsi ölmüşçesine büyük bir karamsarlık hali ile bitiyor film. Herhangi bir bahar ihtimali bırakmıyor bize Aronofsky. Kapitalizmin ve devletin belki de en zor nü-

fuz etmesi gereken yer olan “beden”e tecavüz ediliyor, emeği sömürülüyor, uzuvları kesiliyor. Tüm bunlar çiplak bir güç tarafından gerçekleştiriliyor değiller, karakterlerimizin “öz irade”leri ile yaptıkları eylemlermiş gibi duruyor aslında en dış yüzeyde. Ancak filmin mevsimlerle olan ilişkisi bile bir şeylerin “doğal olarak” yolunda gitmediğini anlatır gibi. Ilkbaharı olmayan, daha doğrusu ilkbaharı çekip alınmış bir dünyadan bahsediyoruz. Bu noktada bireylerin “öz iradelerinin” de aslında sadece liberal söylem içerisinde üretilmiş “yaz rüyaları” olduğunu söylemek çok da aşırı olmaz.

Mevsimlerle diğer iki filmden çok daha

farklı bir ilişki kuran son filmimiz de Kim Ki Duk’tan *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring. Requiem for a Dream*’in tersine hikayesine bu sefer fazladan bir mevsim ekliyor Kim Ki Duk. Budist bir tapınakta yetişen bir çocuğun hikayesini anlatan film, mevsimleri de pek çok şekilde kullanıyor. Mevsimler asıl olarak ana karakterin hayatının parçaları. Bu noktada filmin zamana dair oldukça güçlü bir söylemi var. *Requiem for a Dream*’deki çizgisel zaman, yani yaz ile başlayıp kış ile sonlanan ve herhangi bir yeniden doğuş ihtimali barındırmayan lineer yapı; bu filmde oldukça döngüsel bir hale bürünüyor. Bu noktada Budizm’in sunduğu hayat, tarih ve zaman algısına bakmak gerekebilir, özellikle filmin Budist öğretiler ve gelenekler ile pek çok bağlantısı olduğu düşünülürse. Budist öğretilere göre zaman bir döngü halindedir, insanlar ve toplumlar doğar, yaşar, savaşır, felaketler yaşar, yok olur ve yeniden doğarlar. Buddha geçmiş zamanda ölmüştür ancak yeni Buddhalar gelir her zaman. Zaman döngüsel, tarihin başı ve sonu yoktur, belirli bir ilerleme, birikme ve büyümeden söz edemeyiz tarih ve zaman konusunda. Daha çok Doğu anlatılarında göze çarpan bir özellik olarak daha yuvarlak ve keskin olmayan bir zaman tasviri vardır. Bu noktada *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring* bu zaman algısını mevsimler üzerinden oldukça belirgin bir şekilde yansıtıyor. İlk ilkbaharımız-



da boyunlarına ipe taş bağlayarak hayvanlara eziyet eden küçük bir çocuk, son ilkbaharımızda ise hayvanlara başka bir şekilde işkence eden bir çocukla karşılaşırız. Bu döngüsel yapı, “tarih tekerrür eder” olarak da algılanabilse de, bu fazlaca basite kaçmak olur, özellikle Budist öğretinin sunduğu zaman algısının yuvarlaklığı meselesi göz önünde bulundurulursa. Tekerrür

edecek çizgisel bir tarihin kavramsal olarak var olmadığı bir yapıdan söz ediyoruz, özellikle *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring* için. Film içerisindeki kehanetlerin gerçekleşmesi ve filmin en sonunda başladığı yere dönmesi kaderci bir bakış açısına

delalet gibi gözükebilir. Ancak filmin sonundaki çocuğa işkence yaptığı için ustası tarafından bir müdahalenin olmaması, aslında bu algıyı da kırıyor. Filmde mevsimler üzerinden yaratılan bu karmaşık yapı üzerinde düşünmeye değer, ucu açık bırakılan pek çok mesele olması da aslında tekrar ilkbahar ile başlayan ancak nereye gideceği belli olmayan muğlak bir döngüye de hizmet ediyor. Kendini çeviren belirli bir döngü söz konusu; ancak bu, içeriğin de döngüsel olacağı, “geçmişte alınan derslerin” yeni kötülükleri ya da acıları engelleyeceği anlamına gelmiyor. İkinci çocuğun birinci çocuktan bir yaşam boyu önde olmasına rağmen yine aynı kötülüğü yapması da bu tarihsel “hesaplanabilirlik” ihtimalini yerle bir ediyor.

Üç filmin de mevsimleri kendi dramatik yapılarını bölümlenmek için kullandıklarını söyleyebiliriz. *Four Seasons* mevsimlerin teker teker kendi içerisindeki anlamlarına odaklanıp, onların yarattığı atmosfer ile bir arkadaş grubunun ruh hali arasında paralellik kurarken, *Requiem for a Dream*’de ise döngüsü kırılmış, doğası bozulmuş bir dört mevsim ile parçalanmış ve çürümüş bir sistem arasında bir bağ kuruyoruz. Son olarak *Spring, Summer, Fall, Winter...and Spring*, tarih ve zaman algısı ile bir döngü olarak mevsimler arasında oldukça güçlü bir bağlantı kurarak, dört mevsimi klasik metaforik kullanımlarından çok daha özgün bir yere taşıyor.

Steve Knight'in kısa film olarak planladığı ancak sonrasında uzun metrajla dönüştürdüğü filmi *Locke* (2013); Tom Hardy'nin etkileyici solo performansı, bir araba koltuğu gibi kısıtlı bir mekanda geçişi ve gerçek zamanlı kurgusu ile deneysel denebilecek, oldukça alışılmadık bir yapım. Geçmişinde yaşadığı tek gecelik bir ilişkinin sonucunda bir çocuk sahibi olacak olan Locke, bir yandan işi için de çok önemli bir gecede bulunduğu kenti terk edip, doğacak çocuğunun yanına, Londra'ya doğru bir yolculuğa çıkar. Bir yandan henüz durumu açıklayamadığı karısı ve çocuklarına bu yolculuğu anlatmaya çalışırken, diğer yandan patronu ve çalıştığı şirketin diğer yöneticileri ile başı beladadır ve işini yarım bırakmamak için başka bir iş arkadaşını yönlendirmeye çalışır.

Seyirci olarak Locke dışında hiçbir karakter ile yüz yüze gelmeyiz, sadece seslerini duyarız. Ancak arka koltukta oturan bir diğer karakter de Locke'un babasının hayalidir. Geçireceği oldukça zorlu bu yolculuk ve vereceği birbirinden karmaşık ve riskli kararlar sırasında ara sıra babasıyla hayali bir diyaloga girer Locke. Sadece diğer karakterler ile olan diyalogları ve yüz ifadeleri dışında iç dünyasına hakim olma imkanımız olmayan Locke'un kendi kendine babasıyla yaptığı bu konuşmalar bizi karakterin belki de en derinine götürür.

Aslında klasik bir senaryoya çok da karmaşık ya da fazla kaçmayacak bu denli çok karakterli bir dramatik yapı; sadece telefon konuşmaları üzerinden gerçek zamanlı bir şekilde sahneye konduğu için oldukça güçlü bir oyunculuk, senaryo ve diğer sinematografik öğelerin kullanımını gerektiriyor. Film, aldığı tepkilere bakılacak olursa, bu denli zor bir anlatısal yapıyı işleme konusunda başarılı olmuş gibi duruyor. Kamera açılarının işlevsel kullanımı, Tinderesticks grubunun eski gitarcısı Dickon Hinchliffe'in bestelediği müzikleri ve Tom Hardy'nin güçlü performansı ile de birleşip bu tek mekanlı ve gerçek zamanlı filmi dinamik bir hale getirmeyi başarıyor.

Öte yandan, bu kadar klasik anlatıya ters öğeler içeren bir senaryoyu çekici kılmak için dramatik yapının içine belki de "gerçek olamayacak" kadar tesadüfi düğüm noktaları, kavgalar, aksilikler, ilişkiler de eklenmiş gibi. Locke'un tüm bu sadece seslerini duyduğumuz ancak Locke'un hayatında oldukça önemli yerler kaplayan bu karakterlerle olan ilişkisini anlayabilmek ve sürekli üst üste gelen düğümleri çözebilmek aslında zorlu bir iş. Tom Hardy'nin performansı ve güçlü diyaloglar seyircinin filmin dünyasına girmesini sağlıyor ve Locke ile yüzde yüz bir özdeşleşme doğuruyor. Ancak bu kayıtsız şartsız özdeşleşme beraberinde birtakım sorular getiriyor. Etik olanın hangisi olduğu, ne yapması gerektiği, kimi seçmesinin onu daha "doğru" bir insan yapacağı konusunda büyük çelişkiler yaşayan Locke'un kendisini yargıladığı kadar seyirci olarak onu yargılama ya da dışarıdan bakma imkanımız tamamen yok oluyor. Ancak tek mekanlı ve gerçek zamanlı bir filmde tutunulacak en önemli öğenin oyunculuk olduğu düşünülürse, bu özdeşleşme elbette kaçınılmaz.

Locke

BAŞKA
SİNEMA

■ Aslı Ildır

Temmuz Soğuşu

BASKA
SİNEMA

■ Efe Daşman

Açılışını Sundance Film Festivali'nde yapan *Temmuz Soğuşu* (*Cold in July*, 2014), sıradan bir Teksas'lı Richard Dane'in (Michael C. Hall), müphem bir maceranın içine atılmasını konu edinen bir film. Yönetmen Jim Mickle, *Vampir Cebennemi* (*Stake Land*, 2010) ve *Kan Kokusu* (*We Are What We Are*, 2013) filmleriyle adını duyurdu. Daha önceki filmlerinde vampir, zombi salgını gibi popüler korku temalarını neo-Western sosuyla harmanlayan yönetmen, izleyicileri bu sefer 1980'lerin Doğu Teksas'ına götürüyor. *Bubba Ho-Tep* gibi kült komedi-gerilim hikayeleri yazan Joe Lansdale'in aynı adlı romanından uyarlanan film, ayrı sosyal statülere sahip iki adamın öyküsünü 'baba olma' olgusu etrafında örüyor.

Film sıradan, ürkek ama aynı zamanda koruyucu Teksas'lı bir baba Richard Dane'in (Michael C. Hall) evine giren hırsız öldürmesiyle başlar. Herhangi bir suç işlememiş olmasına karşın kendisini rahatsız hisseden Dane, öldürdüğü gencin mezarına gider ve burada maktülün babasıyla karşılaşır. Korkutucu görünümlü, hapisten yeni çıkmış Russel (Sam Shephard) tarafından tehdit edilen Dane, kısa süre içinde olayların Teksas Polisi'nin de içinde bulunduğu bir oyun olduğunun farkına varacaktır. Dane ve Russel, kayıp genci bulmak için bir araya gelirler. Sosyal statüleri farklı, babalık statüleri aynı iki adam, filmde kendi kişiliklerini test edeceklerdir.

Filmde elle tutulabilir en önemli tema erkeklik/babalık temasıdır. Dane'i harekete geçiren koruyucu babalık içgüdüdür. Russel'i ise uzun süredir görmediği genç oğlu. Oğlunun sapık bir katil olduğunu öğrenen baba, çareyi onu öldürmekte bulur. Kendi çocuğunu nasıl öldüreceğini soran Dane'e şu sözlerle yanıt verir: "Köpeğin başkalarına zarar vermeye başladığında ne yaparsın? Ya zincire bağlarsın, ya da uyutursun. Sence hangisi daha acımasız?" Artık topluma zararlı bir oğlu vardır Russel'in, ve son babalık görevi onu oradan çekip almaktır. Kendi çocuğunu öldürmesi, onu çocuğunu sevmeyen bir adam yapmayacaktır. Aksine, son babalık görevini yerine getirecektir. Zira bir baba her şeyden önce koruyucu olmalıdır.

Bir önceki filmi *Kan Kokusu*'nda (*We Are What We Are*, 2013) feminist temalara değinen Jim Mickle'in bu filmde erkeklik olgusunu işlemesi tamamen farklı türler arasında temasal bir ilinti barındırması açısından oldukça ilginçtir. Nitekim yönetmen iki film arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar: "[...] *Kan Kokusu*'nda korku filmlerinde kadının yerine çok daha fazla ölçülü ve temkinli bir şekilde yaklaşım bilinen tabuları yıkmaya çalıştım. [Bu film ise] madalyonun öbür yüzü gibi. *Temmuz Soğuşu* daha ziyade erkek olmak ve kendi aksiyon hikayenin içine çekilen bir adamla alakalı. Tarz olarak çok farklı olmasına karşın iki film, temaları itibariyle birbirini tamamlıyor."⁽¹⁾

Yönetmen Jim Mickle, karakterlerin buldukları mekandan ve zamandan bağımsız olarak, kendi içlerine dönebilmesi için filmi bir zaman kapsülü içine almış. *Temmuz Soğuşu*, 80'lerin sonunda Teksas'ın güneyinde geçen bir hikaye; fakat izleyici kente ve mekana odaklanamıyor. Bunda kullanılan kamera tekniğinin önemli bir payı var. Son derece hareketli kamera kullanımıyla izleyici bir sonraki sahnede ne olacağını kestiremiyor. Bu da gerilime yol açıyor. Neo-noir tarzda değerlendirebileceğimiz kamera açıları ve garip sekanslar (örneğin Dane'in mikrodalga fırınla ilişkisi, ya da tabloları düzeltmesi) ile kendisini bulunduğu zamandan ve mekandan koparmak isteyen bir film ortaya çıkıyor.

(1) <http://www.pastemagazine.com/articles/2014/01/sundance-pre-view-director-jeff-mickle-on-cold-in-j.html>

Sarkı Söyleyen Kadınlar(2014), Reha Erdem sinemasının karakteristik özelliklerini barındırmakla birlikte, önceki filmlerine göre farklı bir Reha Erdem ortaya koyuyor. Bu farklılık, Reha Erdem'in geçirdiği kişisel değişimin yansıması olarak değerlendirilebilir. Söz konusu değişim olunca tabii ki filmde beklediklerini bulamayanlar da, filmi çok beğenenler de olacaktır. İki durumda da, Şarkı Söyleyen Kadınlar izlemekten pişman olmayacağınız bir film.

Çekimleri Büyükkada'da yapılan film, kıyametin gölgesindeki insanın varoluş mücadelesini anlatıyor. Bu mücadele sebebiyle ben filmi diğer adı olan *Adem'in Yakarışı* ile daha uyaklı görüyorum. Mesut Bey, depresyon nedeniyle boşaltılan adayı terk etmeyen bir avuç insandan biridir. Köpeği, doktor arkadaşı ve hizmetçisi Esmâ dışında pek kimseyle alakası yoktur. Herkesin terk ettiği günlerde adaya gelenler ise oğlu Adem, Adem'in eşi Hale ve Esmâ'nın ormanda bulup getirdiği Meryem'dir. Bu karakterlerin gelmelerinin nedeni ise, Adem'in (Allah'ın yarattığı aciz insanın) yakarışıdır aslında. Erdem'in filmin ilk sahnesinden sunduğu üzere, ademoğlu tanrı iradesi karşısında biçaredir, her olayın nedeni tanrının iradesidir. Adem'in şarkılara ihtiyacı vardır, bunun üzerine kadınlar adaya gelirler. Film boyunca asıl kontrast Esmâ ve Adem arasındadır. Esmâ Simurg'u (Simurg ve Geyik arasında bir analogi yerinde olacaktır) arayan hüthüt kuşudur, diğerlerine yolu o gösterecektir; çünkü o, Erdem'in tabiriyle, Allah'ın parlaklığını görmeyi bahşettiği kullarındandır. Esmâ'nın kostümü de buna işaret eder. Boynunda sallanan feneri ormanda geyik zannettiği şeylere yöneltilir, sonra yine bırakır ve fener hep kendisini aydınlatır, ama aslında aradığının kendi insan iradesi olduğunun filmin sonuna dek farkına varmaz. Esmâ adanın peygamberliğini üstlenmiştir, karanlıkta ışık saçandır. Adem ise, adından da anlaşılacağı üzere, bütün insanlığı temsil eder. Adem insanlığın bütün günahlarını üstünde toplamıştır, cahil ve hastadır. Kurtuluşu ancak adaya gelmesiyle mümkün olacaktır.

Oyuncular arasında özellikle Kevork Malikyan ve Binnur Kaya göz dolduruyor. Daha önce *Jin*(2013)'de rol almış olan Deniz Hasgüler'in performansı sönük olsa da, Jin'in aksine, Meryem'e yakışan bir oyuncu olduğu kanaatindeyim. Philip Arditti'nin dramatik oyunculuğu filmin estetik mistisizmine tat katmış.

Adem'in Yakarışı Reha Erdem filmlerinde görmeye alıştığımız sinematografiyi yine gösteriyor. Müzikler ise zengin orkestrasyona sahipler, Reha Erdem'in vurguladığı ilahi bütünlük ile paralellik içindeler. Yönetmenin her zamanki üslubu bu filmde de fazlasıyla mevcut.

Filmde zaman zaman dış sesin söylediği aforizmalar, bu karışık filmdeki yol haritanız olabilir. *Adem'in Yakarışı* anlamaya çalışırken içinde kayıp olunabilecek bir film. Bunun sebebi ise Reha Erdem'in bu filmde sorulardan ziyade cevaplara yönelmesi. Yönetmenin daha önceki filmleriyle kurulan büyük benzerlikler mevcut *Adem'in Yakarışı*'nda. Bu benzerliklerin bulunması bence kaçınılmaz, çünkü bu bir cevap filmi. Özellikle *Kosmos'a* çok benzettiğim bu film, *Kosmos*'un aksine düşünsel olarak kesin bir sona ulaşıyor. Filmde verilen bu cevap, *Kosmos*'ta ve Reha Erdem'in diğer filmlerinde bulunan sorulara göz kırıyor..

Şarkı Söyleyen Kadınlar

BAŞKA
SİNEMA

■ Uğur Özlav

Sinefil 2014/II sayısından alınmıştır

Philomena

BASKA
SİNEMA

■ Gülşah Gül

Martin Sixsmith'in *The Lost Child of Philomena Lee* adlı kitabından uyarlanan ve 1952 yılında İrlanda'da yaşanmış bir hikayeyi anlatan film, 70. Venedik Film Festivali'nde En İyi Senaryo ödülünü kazandığı gibi 4 dalda Akademi ödülü adaylığını da elinde bulunduruyor.

Filme adını veren Philomena adlı genç kız, evlilik dışı hamile kaldığı için manastıra kapatılarak çalışmaya mahkum edilir. Oğlu Anthony ise zengin bir ABD'li aileye satılarak kendisinden uzaklaştırılır. 50 yıl boyunca işlediği 'günah'ı saklayan Philomena, başından geçenleri kızıyla paylaştığında kayıp oğlunu bulmak için son bir umut olarak gazeteci Martin Sixsmith ile tanıştırılır. Henüz işinden kovulmuş politika yazarı içinse yabancı olduğu bu insan hikayesi kariyeri adına yeni bir çıkış fırsatı olur. Manastır kapılarında başlayıp ABD'ye kadar uzanan bu arayış, beraberinde ikiyüzlülüğü, gaddarlığı ve yeni sırları getirir.

Filmin temel çatışması inanç ve inançsızlık olarak karşımıza çıksa da Philomena ile Martin'in arasında geçen diyaloglar sevgi ile nefreti ve merhamet ile acımasızlığı da kafa kafaya getiriyor. Zira tanık olunan olaylar ve durumlar karşısında naif duruşundan ödün vermeyen Philomena, ateist gazetecinin öfkesine ve kibrine sık sık meydan okuyor. Filmin sonunda kahramanların Rahibe Hildegard ile yüzleştikleri an bunun en açık kanıtı; öyle ki Martin ile aynı öfkeyi paylaşan seyirci, Philomena'nın soğukkanlılığı sayesinde sakinleşiyor.

Philomena'nın geçmişinden sunulan kesitlerde kötü koşullarda doğum yapmak zorunda bırakıldığı için çocuğunu ya da kendi hayatını kaybeden, acımasız rahibeler tarafından ezilerek çalışmaya itilen ve evladı para uğruna elinden alınan genç kızların dramı sergileniyor. Bu sebeple film dini otoritelere her ne kadar 'anti-katolik' olarak eleştirilse de filmin cinselliği suç olarak belleyen bağnaz zihinlere, insanlık-dışı muameleye ve yaşanmış bir adaletsizliğe karşı tepki içinde olduğunu söylemek daha doğru. Bu fikri Philomena'nın film boyunca kendini suçlu görmesine rağmen günah çıkarmak için kiliseye girdiğinde söyleyecek bir söz bulamaması destekliyor. Her şeye rağmen 'iyi rahibeler de vardı' sözlerini yinelemesi ve Rahibe Hildegard'ı affetmesi ise New York Times yazarı Kyle Smith'in söylediğinin aksine filmin '90 dakikalık organize nefret' olmadığını ispatlıyor.

Bir drama filmi olmasına rağmen *Philomena* (2013) gözlerinize inen hüznün perdesini bazen küçük tebessümlerle bazen de kahkahalarla kaldırmayı başarıyor. Yaşlı Philomena'nın babaannenizin sevdiği dizileri dur durak bilmeden anlatmasını hatırlatırcasına yaptığı kitap özetleri Martin'i ne kadar sıkıyorsa sizi de o derece eğlendiriyor. Bunun üzerine Judi Dench'in takdire şayan oyunculuğu da eklenince kahramanın saf ve tatlı tavırları ile insanlara yaklaşımı Martin'in hayretine nazaran sizde sempati hissi uyandırıyor.

Satyricon

Yusuf Atılğan'ın *Atılmış* adlı öyküsündeki atılmışlık durumu, bir insanın görülmesinin patriyarka tarafından bilinçli olarak reddedilmesi, bu reddedişin o insanı görünmez kılması ve hatta kendi görünmezliğine ikna etmesi olarak tanımlanabilir. Bu tanımı, Atılğan'ın öyküsünün başkarakterinin hangi öykü kişileri tarafından görüldüğüne ve görülmediğine bakarak da destekleyebiliriz. Başkarakter, işverenin onu işten çıkardığı andan itibaren, iletişim kurmak istediği kişiler tarafından fark edilmez ya da görmezden gelir. İşvereni onu işten atarken “yere yere” bakar. Deniz kıyısında, şehir tarafın-

dan dışarıda bıraktığını hisseder ve işsiz kalmış olmanın ağırlığını taşıırken biraz olsun konuşabilmek için dikkatini çekmeye çalıştığı sandaldaki adam, onun kendisine seslenişlerinin ve bulunduğu yöne

doğru attığı taşların farkına varmaz bile. Kayık, “atılmış” karakterin düşündüğünden uzaktadır. Manavın tezgâhından elma çaldığına tanık olanlar da onunla yüzleşmeyi reddeder, o orada değilmişçesine çevirirler yüzlerini. Öyle ki, en sonunda görülmediğine ikna olur “atılmış” olan da. Hikâyenin sonundaki tek bacaklı adamın “o oradaymışçasına” ona baktığını düşünür. Tek bacaklı

adamın yanı sıra, genç kadın ve çocuk da “atılmış” olanı görenler arasındadır. “Atılmış” olanı gören ve görmeyenleri bu şekilde ayırdığımızda, iki grubun arasında daha derin bir ayrımın ortaya çıktığını görürüz: Anlatının dışında bırakılmışlar, “yetişkin erkek” olmayanlar bakar “atılmış” olana. Genç kadın da, çocuk da, tek bacaklı adam da “atılmış” kadar görünmezdir. “Atılmışları” görmeyenler ise erkekliğin iktidarı için üretimde bulunanlar ve bu iktidarın devamından fayda sağlayanlardır. Bu noktada, görmeyenler ve görülmeyenler arasında hayatı algılama biçimlerine dair bir farklılığa da rastlayabiliriz: görmeyenler, patriyarka



tarafından dayatılan, sürekliliği esas alan ve bundan farklı anlatı biçimlerini dışlayan bir hayat algısını paylaşmakta sorun yaşamazlar. Öte yandan, “atılmış” olanlar için süreklilik bir illüzyondur. “Atılmışlık”,

aylaklık, hayatı birbirini belli bir devamlılık kuralına bağlı olarak takip etmeyen parçalar halinde algılamak, sürekliliğin diktasından kurtulmaktır. Öyküdeki karakter de, kendisine dayatılan hayat algısına hayatında rutine yer vermeyerek, sürekli bir işe girme-yerek direnmiş, bu direnişinin sonucunda yok sayılmanın, reddedilmenin şiddetiyle karşılaşmıştır.

Yusuf Atılgan'ın öyküsünün işaret ettiği atılmışlık durumuna Federico Fellini'nin pek çok başarıyı arasında pek de öne çıkmamış, hatta unutulmuş sayılabilecek filmi *Satyricon* (1969)'da da rastlamak mümkün. Fellini, sinemanın anlatım olanaklarını kullanarak, Atılgan'ın öyküsünde birbiriyle

çarpıştığını gördüğümüz iki farklı hayat algısını açımlandırır ve "görmeyenler" ile "görülmeyenler" in bu algılarla olan ilişkilenmelerini açığa çıkarır. *Satyricon*, konu edindikleri erkek

kahramanı bir yaşam öyküsü çerçevesinde anıtsallaştırarak önümüze süren biyografi yazıcılığına ve bu türden bir yazıcılığa eşlik eden belli bir tarih fikrine başkaldırır. Filmin neden-sonuç ilişkilerine indirgenemeyecek şekilde dizilmiş fragmanlardan oluşan yapısı ve yaşam öyküsüne tanık olduğumuz karakteri asla merkezine almaması, bu başkaldırının ve erkekliğin iktidarının dayatmalarından uzak bir hayat algısının tezahürleri olarak karşımıza çıkar.

Satyricon filminin öyküsüne, en kaba haliyle, şair Encolpio karakterinin hayat öyküsü olarak bakılabilir. Ne var ki film, bildik yaşam öyküsü izleklerinin altını oyan bir tavra sahiptir. Zira Fellini, bir yaşam öyküsünden özneyi silerek bu yaşam öyküsünü iktidarın kendini yeniden ürettiği bir mecra olmaktan çıkarır. Encolpio, başına gelenler konusunda herhangi bir iradeye sahip bir karaktermiş gibi tasvir edilmez. Hatta oradan oraya sürüklenişlerine bir anlam verebilmekten bile oldukça uzaktır. Filmin temelde Encolpio'nun oradan oraya savrulularının öyküsü olması, bu öyküyü de bütünlüklü bir yapı olmaktan çıkarıp fragmanlar halinde işleme, Encolpio'nun "atılmış" bir karakter olarak değerlendirilmesine imkân verir.

Kişinin yaşam öyküsü üzerinde kontrol sahibi olmadığı fikrini taşıyan filmde, parçalı anlatının verdiği kontrolsüzlük hissi filmin başka biçimsel özellikleri üzerinde yönetmenin sahip olduğu mutlak kontrolle tezat halinde işlenerek bu kontrolsüzlük fikri daha da kuvvetli bir biçimde vurgulanır.

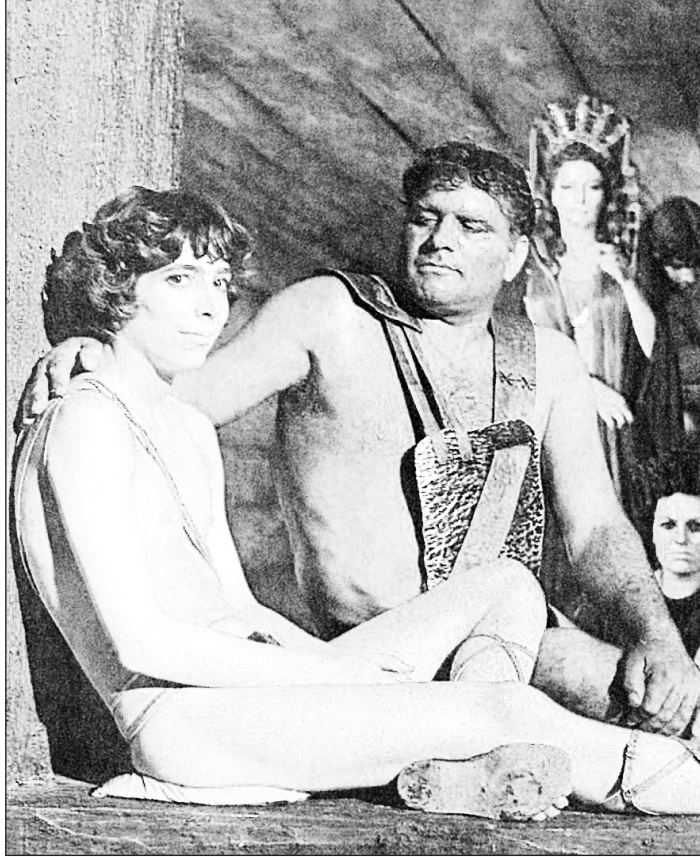
Süreklilik fikrini dışlayan hikâyeye karşılık sahnelerin mümkün olduğunca uzun planlardan oluşması, filmdeki karakterler kaderleri üzerinde herhangi bir tasarrufa sahip değilken yönetmenin stüdyo



çekimi ve dekor kullanımı gibi unsurların da yardımıyla mizansen üzerinde mutlak hâkimiyet sağlaması, Encolpio'nun "atılmışlığının" daha da görünür hale gelmesini sağlar.

Encolpio, filmdeki hemen hemen bütün fragmanlarda seyirci konumundadır. Kölelik ve özgürlük arasında gidip gelir sık sık; fakat iki durumu da kayıtsızlıkla karşılar. Şair olmasına rağmen onu Trimalchus'un verdiği şölende ya da başka bir yerde kabiliyetlerini sergilerken görmeyiz. Gitone üzerinden giriştiği erkeklik kavgasını bile kendisi değil, bir Romalı senatör sonuçlandırır. Zaten sonrasında da Gitone'yi tekrar kaybeder. Direnişini kendi hayat hikâyesinde özne değil, seyirci olmakla gösteren Encolpio'ya uygulanan şiddet, onu görünmez kılmak ve seyirlik malzeme konumuna düşürmek gibi birbiriyle çelişkili gibi görünen fakat aslında iç içe geçmiş biçimleriyle kendini açık eder. Hermafrodit tapınak "tanrısının" ölümüne sebep olduktan sonra kendini yine anlaşılmasız bir tutsaklık içerisinde bulan Encolpio, bir gösteri için Minotaur'un labirentinde Minotaur'la yüzleşmeye zorlanır. Böylece, özne olmayı reddeden Encolpio, Theseus'un yerine koyularak ve ergin bir erkek olduğunu ispat etmeye gelmiş bir kahraman

gibi davranmak zorunda bırakılarak cezalandırılmış olur. Encolpio'nun labirentteyken bir seyirlik malzeme olduğu için görünmez olmaktan çıktığı düşünülebilir. Ancak, labirente kendisine seslenen, onunla alay eden sese ortaya çıkması ve kendisiyle yüzleşmesi çağrısında bulunduğu cevap alamaz Encolpio. Dolayısıyla, seyirlik malzemeye dönüşmek "atılmış" olanın görünmez olmasına engel değildir; görünmezliğinin bir başka biçimidir olsa olsa. Erkeklik iktidarı, Encolpio'yu iktidarın üretimine ortak edemeyince, onun "beceriksizliklerini", Theseus gibi olamamasını, Minotaur'u



yenememesini ve Ariadne ile sevişememesini bir gösteri malzemesi olarak tüketir. Tüketecek bir şeyin kalmadığı, Encolpio'nun seyrinin artık "eğlenceli" olmadığı noktada ise bir çukura fırlatıp atarlar onu.

Gitone'nin Encolpio'ya tercih ettiği Ascilto, film boyunca görünmez olan Encolpio'nun yanında "görünen" olarak var olur. Gitone'nin aşık olarak istediği Ascilto'dur. Cinsel açlık çeken soylu kadınla ilişkiye giren Encolpio değil Ascilto olur. İkili, sonradan zengin olmuş şair Eumolpus'un konduğu olduğunda, Eumolpus'un onlarla ilgilenmesi için gönderdiği kadınlar Encolpio'yu yalnız bırakırken Ascilto'nun yanından ayrılmazlar. Encolpio'nun Ariadne'yle sevişemesine neden olan iktidarsızlık sorunuyla Ascilto hiçbir zaman karşılaşmamıştır. Ne

var ki film, Ascilto'yu emsalleştirme tuzağına düşmez. Ascilto erkeklik anlatılarında öne çıkarılan erdemleri üzerinde toplayan bir kahraman değildir. O da, Encolpio gibi, hikâyenin çoğu bölümünde tutsaklık konumundadır. Ve filmin sonunda, Ascilto başka bir karakterle giriştiği kavga sonucunda ölürken, hayatta kalan Encolpio olur. Film, sonlandığı noktada da, Encolpio'nun hayatı algılayış biçiminde bir değişim olmayacağını ima eder. Encolpio, bir geminin adı sanı bilinmeyen mürettebat üyesi olarak yeni yolculuklara atılır. Yaşiyor olmaktan başka bir erdem tanımayan *Satyricon*'a göre de, Encolpio'nun her seferinde hayata yeniden başlayabilmesi, yeni yaşantılar için daima hazır olması, Ascilto'nun "atılmış" bir adam olmadan geçirdiği kısa hayatından çok daha değerlidir.



Dizi Kuşığı: **Fargo**

■ Gökhan Çuhacı

Öncelikle dizi ve filmin başlangıcında gördüğümüz, her tekrarda hikayenin geriliminin bir kademe daha artmasına sebep olan o meşhur yazının bizleri hayal kırıklığına uğrattacak açıklamasıyla başlamak isterim. *Fargo*(1996)'yu izlemeye başladığımızda olayların gerçek hikayeden alındığını belirten yazı, filmin başından sonuna bizi gerçekliğin verdiği ürpertici hissiyat ile ekrana kilitlemişti. Filmin başarısının önemli etmenlerinden biriydi kuşkusuz. Ancak Coen kardeşler her ne kadar hikayenin gerçekliğini uzun süre savunsalarda, ileriki açıklamalarında senaryoyu olabildiğince egzotik ve gerçeğe yakın olmasına uğraştıklarını belirtip hikayenin birebir gerçek olmadığını ima ederek bu tartışmaya son noktayı koymuşlardı. Biraz araştırmaya başladığımızda ise kardeşlere esin kaynağı olan hikayenin 1986 yılında Connecticut eyaletinde Helle Crafts adında bir ev hanımının kocası tarafından öldürülmesi ve bir süre sonra polis kocasını göl kenarında yonga makinasının başında eşinin bedeninden parçalarla yakalan-

ması ile yaratıldığını öğreniyoruz. Bu yazı dizinin her bölümünün başında yine karşımıza çıksada başarılı bir hikaye örgüsü, etkili mekan kullanımı ve en önemlisi sağlam karakterleri ile bizleri bu durumu önemsemeyeceğimiz bir yolculuğa çıkarıyor.

Fargo (2014) televizyon serisi, 1996 yapımı filmininden farklılıklar gösteriyor. Karakterlerdeki değişiklikler, hikaye gelişimi, isimlerin farklılığı örnek gösterilebilir. Kendisine yeni bir çizgi, farklı bir hava yakalayarak filminden kendini koparmayı başarıyor. Coen kardeşlerin yapımçı olarak destek verdikleri dizinin oluşmasına yardımcı 2 isimden biri John Cameron, daha önce Coen kardeşlerin bir çok filminde yönetmen yardımcılığı yapmış ve yapımçı olarak görev almış olması sayesinde diziyeye Coenvari etmenler kattığı söylenebilir. Dizinin oluşumundaki en önemli isim ise *Bones* (2005), *The Unusuals* (2009) gibi başarılı dizilerde görev almış, serinin yaratıcısı ve başyazarı Noah Hawley. Hawley yapılan röportajlar sırasında Texas doğumlu olması yüzünden dizide kullanılan mekanlar ve karakterlere

çok aşına olduğundan ve hikayenin esin kaynağının bu öğeler olduğundan bahsediyor. Filmdeki karakterlerin hal ve tavırlarından, kişiliklerinden yola çıkarak kendi kafasındaki kişilikleri ve olay dizilimini yaratmaya çalıştığını anlatıyor. İzledikçe etkisini hissedeceğiniz karakterler ve onlara hayat veren başarılı oyunculuklar dizinin kalitesini arttıran unsurların başında geliyor.

Kuzey Dakota'da Fargo, Minnesota'da Bemidji ve Duluth bölgeleri dizinin başlıca mekanları olarak göze çarpıyor. Soğuk hissiyatının hiç durmadan verildiği, kar yağışının sona ermediği, fırtınaların sık yaşandığı,

sıradanlığın hayatın içine kök saldığı, sıklılığın boğduğu bir amerikan kasabası olan Bemidji'de geçen hikayede, bölge ikliminden ve yapısal düzenlemesinin basitliğinden yararlanılarak gerçeğe yakın hissiyatı ile gerilim yükseltiliyor. Hiçliğin ortasında olduğunuz ve bunun sonucu yaşayacağınız çaresizlik, unutulmuşluk düşüncesi mekanlar ve etkileyici çekimler ile bizlere aktarılıyor.

Küçük ayrıntılardan yararlanılarak dizinin kalitesi yükseltilmiş görünüyor. Dizinin başında rastlayacağımız duvardaki posterin dizinin adeta özeti olabilecek mesajı benzeri birçok öge örnek gösterilebilir. Hikayenin ilerleyişine yardımcı dokunabilecek küçük olayların flashbackler ile hikayenin bütünlüğünü, sürükleyiciliğini sağlaması, çekim tekniklerinin başarılı kullanımları ile birleşerek diziyi çekici kılan diğer unsurlar olarak göze çarpıyor. Doğru zamanlarda yaratıcı teknikler kullanarak sıradanlığı bozan sahneler bizleri ağır ilerleyen olaylar zincirine tekrar tekrar dikkat etmemizi sağlıyor. Görsel efektlerin dozajı, tepe açığı çekimleri ile mekanların yarattığı boşluk duygusu, diyaloglar sırasında kullanılan sabit kamera hareketleri ile gerçeğe olabildiğince yakın hissetmemiz sağlanmaya çalışılıyor.

Senaryosunda gerek karakterlerin yapılan-

dırılışı gerekse hikaye örgüsü ile verilmeye çalışılan mesaj bizleri etkiliyor. Hawley kendisine esin kaynağı olan Ron Rosenbaum'un "Explaining Hitler" kitabından alıntı bir görüş ile karakterlerin ana fikrini yarattığını dile getiriyor. Kitapta canavar olarak tanımlanabilecek bir kişinin yaptıklarını açıklamaya çalışmanın sadece bahane yaratmak olduğunu ve



bu girişimin başlı başına vahşice olduğunu söylüyor. İyi kalpli denebilecek insanların bu kişilikteki bireyler ile empati kurmasının, onları anlamaya çalışmasının bile korkutucu bir durum olacağını belirtiyor. İnsanların en iyi ve en kötü

noktalara ulaşabilme kapasitelerini görmeye çalıştığını belirten Hawley, günümüz Amerika'sında 2. Dünya savaşıdan sonra silahları bırakıp huzurlu bir hayat sürmeye başlaması gereken amerikan halkının teknolojinin ilerlemesine rağmen her geçen gün geriye gittiğini ve doğa kanunlarına daha fazla inanmaya başlayarak, öl yada öldür politikasını benimsemeye başladığını söylüyor. Dizide yarattığı her karakter ile bize bu sorgulamaları farklı açılardan göstermeyi başarıyor.

Dizideki karakter yapılandırılması ve oyuncu seçimi başarısındaki en önemli unsur gibi görünüyor. Yasayı hiçe sayan, para ve şiddeti günümüz toplumunda gücün sembolü olarak gören bir mafya örgütü; insanların ulaşabilecekleri noktalardan habersiz, varolan sosyetenin tekdüzeliği içinde etkisini kaybetmiş bir polis teşkilatı; erkek egemen bir meslekte kendisine yer edinmek için çabalayan, gerekeni yapmaya hazır bir kadın polis memuru; ahlak ve doğruluğu yapıtaş olarak kendi dünya görüşüne yerleştirmiş, bunun içinde kaybolmamaya çalışan, cesaret ve korkaklık arasında gidip gelen sorgulayıcı bir polis; hayatın sıradanlığı içinde yolunu kaybetmiş olduklarını fark edemeyen kasabalılar; ailesi, eşi ve arkadaşları karşısında saygısını yitirmiş, ezilenleri

oynayan, sürekli sözlü tacizlere maruz kalan, kurallara uymasının hayatını iyileştireceğine inanarak kendi yalanları içerisinde kaybolmuş bir adam ve anarşinin, sosyopatlığın beden almış hali olan, vahşeti hayat görüşü olarak benimseyen, zayıfın yaşam hakkı olmadığına, avcı olmanın hayatta kalmanın ilk ve tek şartı olduğuna inanan soğuk kanlı bir kiralık katil dizinin başlıca karakterleri. Billy Bob

Thorton'un muhteşem oyunculuğuyla bizlere kazandırdığı başarılı karakterlerden olan Lorne Malvo veya Frank Peterson bir kiralık katil. Ancak sıradan bir paragöz katil olmak yerine, insanların zayıflıklarını bularak bu yaraları

deşiyor ve sınırlarını zorlayarak yapabileceklerini görmeye çalışıyor. En uç noktalarda nasıl tepkiler vereceklerini görmek, hayatın kuralları olduğuna, ahlaklı olmanın, doğru ve dürüst yaşamının önemli olduğuna inanan insanlara duyduğu antipati ile hareket ederek kendini toplumun yok edilmesinde görevli bir tanrı olarak görüyor. Din, cesaret, dürüstlük, ahlak konularında zayıf hissedenleri tespit ederek hayatlarına vahşeti ve avcı olunmadan hayatta kalınmayacağı olduğu inancını yerleştiriyor. Martin Freeman ile hayat bulan diğer karakter ise Lester Nyegaard. Küçük erkek kardeşi tarafından sürekli aşağılanan, eşi tarafından sözlü tacizlere uğrayan, arkadaşları ile ilkokuldan süregelen ezik ilişkileri ile hayatın monotonluğu içerisinde kaybolmuş, kuralların dışına çıkmadan yaşayarak hayatın doğru ilerlediğine kendisine inandırmış, zavallı bir sigorta satıcısı. Cümlelerini bir türlü biteremeyen, kendini sözlü yada fiziksel savunmadan uzak, başkaldırmadan hayatın ağırlığı altında ezilen bir koca, kardeş, arkadaş. Martin Freeman'ın bu karakter için seçilmesi dizi ekibinin en büyük başarılarından biri denebilir. Hikayenin ilerleyişi içerisinde karakterin ihtiyacı olan herşeyi doğru şekilde bizlere aktarması, seyir

zevkini tek başına yükseltmesini sağlıyor. Yeni keşfedilen yetenek ise Allison Tomlan. Molly Solverson karakterinin hikayedeki zamanla gelişen kompleks karakteristik özelliklerini sürükleyici bir şekilde bizlerle paylaşmayı başaran Tomlan, ayrıntıların önemli olduğu bir oyunculuğun altından başarıyla kalkmayı becermiş görünüyor. Ana rollerin yanısıra dizide sıkça rastladığımız yan hikayeler ile dizinin seyir zevkini arttıran Hawley, yan rolleri ekranlarda görmeye alıştığımız simaları farklı karakterlere büründürerek kullanıyor. Bu rollerdeki oyuncu seçimleri ile hikayesine katmak istediği sürükleyiciliğe ulaşmış görünüyor.

Zor bir hikayeye doğru müzik seçimleri yapılarak dizinin etkisi artırılıyor. Başlangıçta ve belirli sahnelerde çalan müzikler ile gerilimi ve dramı yerinde tutmayı iyi başaran dizi, alıştığımız klasik tondaki müzikleri yerel müzikler ile harmanlamayı başarıyor.

Hayatta kalmak için verilen mücadelenin sürekliliğinin ve yoruculuğunun; zayıfların, korkakların, dürüstlerin, ahlaklıların, doğruların, cesurların, inananların verdikleri savaşın; avcı veya av olmak zorunda olduğun bir dünyanın; köşeye sıkıştırılan insanların psikolojisinin ulaşabileceği sınırların; özgüven ve şiddetin, dominantlığın getirisine inanan kişiliklerin; dürüstlük-ahlak ile güç-vahşilik arasındaki savaşta hapsolmuşların; sıradanlığı, değişmemeyi, ilerlememeyi seçenlerin; iç hesaplaşmalarıyla boğuşan bireylerin; hayatın sıkıcılığı içerisinde pas tutmuş hayatları kabul etmişlerin hikayesini bizlere anlatan *Fargo*, yer yer güldürüp bazen ürküterek, hayatın içinden anılar paylaşarak umudumuzu yitirmememiz gerektiğine dair mesajlar vererek kara-komedinin en başarılı örneklerinden biri olma yolunda ilerleyeceğe benziyor ve bu yolda önu açık gözüküyor.

