



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
19 Kasım-31 Aralık 2014
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2014/V

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan

Sanat Yönetimi
Berfin Elif Binbay
Muratcan Kazancı

Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar

Barış Akkaya, Nazlı Ander, Berfin Elif Binbay, Utku Cansu, Levent Civil, Gökhan Çuhacı, Deniz Sena Girginel, Aslı İldir, Didar Karadağ, Serkan Küpeli, Uğur Özlav, Barış Sağlam, Murat Sarıhan, Mine Taşar, İrem Yıldırım, Yasin Yıldız

Teşekkürler
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç

Ön Kapak Görseli:
Yıldızlararası (2014)

Arka Kapak Görseli:
Mavi Dalga (2013)

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

Editörden

Christopher Nolan yeni filmi *Yıldızlararası* (*Interstellar*, 2014) ile karşımızda. Biz de bu vesileyle onun filmografisine değinmek istedik. Günümüzün, kendi çağdaşlarının, en iyilerinden kabul ettiğimiz sinemacının her bir filmi başlı başına bir sinema olayı sayılıyor artık. Aslında Nolan daha ilk filmi *Takip* (*Following*, 1998)'le bunun sinyallerini vermişti, hatta *Akul Defteri* (*Memento*, 2000)'nden beri de böyle olageldi neredeyse. Ne var ki *Yıldızlararası* seyirciyi de eleştirmenleri de ikiye bölen filmlerden oldu. Tabi bu bölünme örneğin *Man of Steel* (2013) boyutunda değil; daha ziyade iyi film mi yapıyor mu tartışması diyelim.

Aslına bakarsanız *Yıldızlararası*, önümüzdeki birkaç yıl için heyecanla beklediğimiz bütçeli filmler silsilesinin başlangıcı belki de. Elbette çok daha ağır ve ciddi bir film; ama gelecek Marvel ve DC filmleri gibi gişeye ve ana akım sinema seyircisine de hitap ettiği için bu yorumu yapıyorum. Malum son yıllarda Marvel'ın kurduğu müthiş evrenin başarısıyla başa çıkamayan DC Comics, gelecek birkaç yıl içinde çıkaracakları filmlerin sıralı bir listesini yayınladı. Bu biraz da çaresizce yapılmış son bir atak hissi vermedi değil. Ama buna ve DC'nin bugüne kadarki başarısız filmlerine rağmen yeni Batman filmlerinden *Suicide Squad*'a, *Wonder Woman*'dan *Justice League*'e kadar uzanan bu liste heyecan verici.

Tabi bu gelişmenin ardından Marvel hemen bir karşı atağa geçti ve kendi programlarını yayınladı. Listedeki filmlerin yalnızca isimleri bile DC'nin şimdilik canına okudu gibi gözüküyor. Zira taze fragmanı ile bizi fazlasıyla heyecanlandıran *Avengers: Age of Ultron*'dan sonra yeni *Avengers* filmlerinin de geleceğini öğrenmiş olduk. Hem de serinin son halkası iki bölümden oluşacak. Bu da oldukça doğal çünkü her yeni filmle Marvel evrenine yeni karakterler ekleniyor ve bu karakterlerin hepsine hakkıyla yer verebilmek için tek film yeterli olmayacaktır. *Black Panther* ve *Captain Marvel* bu yeni karakterlere birer örnek. Hem de kendilerine ait filmleriyle geliyorlar. Kişisel olarak beni en çok heyecanlandıran filmlerden biri ise *Guardians of Galaxy*'nin ikinci halkası oldu. *Galaksinin Koruyucuları* (2014) Marvel'ın risk alarak ortaya attığı bir projeydi ama turnayı gözünden vurdu. Hal böyle olunca ikinci filmin gelmesi de kaçınılmazdı zaten.

Listedeki en yakın tarihli film ise *Captain America* serisini devam ettirecek olan *Captain America: Civil War*. Bu da DC- Marvel rekabetini pekiştiren bir gelişme aslında. Çünkü bu filmde *Captain America* ve *Iron Man* karşı karşıya gelecekler. İki süper kahraman birbiriyle karşılaşacak; tıpkı DC'nin elinden çıkacak olan *Batman v Superman: Dawn of Justice* gibi...

Kısacası birbirinden heyecanlı seyirlikler bizi bekliyor. Kaldı ki tüm bu Marvel ve DC uyarlamalarının yanında yeni *Star Wars* filmi (onun da adının 'The Force Awakens' olacağı açıklandı) ve Fox yapımı *X-Men* filmleri de cabası. Bu rekabetten kim galip çıkacak hep birlikte göreceğiz. Bu yılın gişe yarışında *Avengers*'in mi yoksa *Star Wars*'un mu daha ön plana çıkacağı şimdiden tartışma konusu. Biz tartışuralım; asıl kazanan her iki serinin haklarını da elinde bulunduran Disney olacak...

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem 4

Filmekimi

Mr. Turner 7

İki Gün, Bir Gece 8

Özgürlük Dansı 9

Çocukluk 10

Christopher Nolan Sineması

Takip 12

Akıl Defteri 13

Uykusuz 14

Batman Başlıyor 15

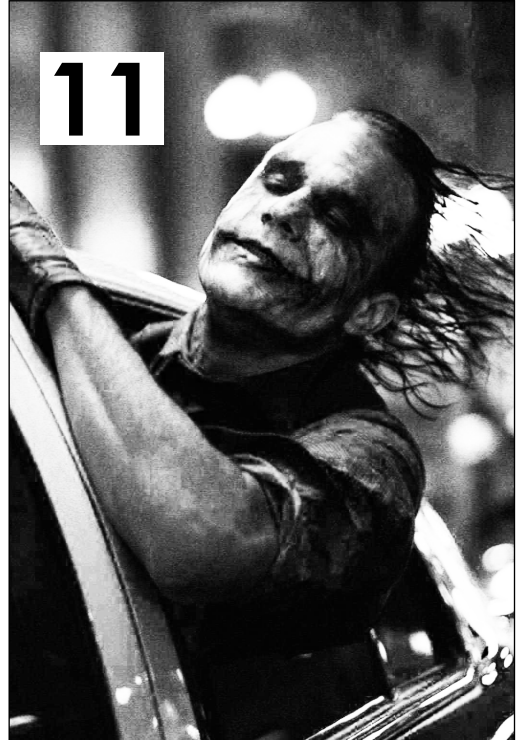
Prestij 16

Kara Şövalye 18

Başlangıç 20

Kara Şövalye Yükseliyor 21

Yıldızlararası 22





24 Alejandro Jodorowsky

Dosya:

29 Bir Şehrin Dönüşümü:
Roma Deneyimi

32 Kırılan Gözlükler:
Kasaba ve Şiddet

35 Sokaktaki Hayatlar

38 Üç Şehir,
Üç Karakter, Üç Zaman

41 Banliyöler: Bir Burjuva
Ütopyasının Çöküşü

Başka Sinema

44 Nergis Hanım

Gölgede Kalanlar

45 Medea

Dizi Kuşağı

46 Person of Interest

Gündem



Nâzım Hikmet Kültür Merkezi'nde Bülent Görücü eğitimliğinde gerçekleşecek olan 8 haftalık "Sinema Geleceğini Arıyor - I Yüz Yılın Ardından Türkiye Sineması: Tarihten Güncelliğe" adlı atölye 16 Kasım'da başlıyor. Pazar günleri saat 14:00 - 17:00 arası gerçekleşecek atölyede; Türkiye Sineması'nın 100 yıllık serüveni mercek altına alınacak.

Yüz Yılın Ardından Türkiye Sineması başlıklı atölyede, Türkiye Sineması'na dair akıllarda kalan pek çok sorunun rahatlıkla yanıtlanabilmesi için gerekli zeminin hazırlanması sağlanacak. Kısacası atölye, 100 yıllık bir tarihi "kurcalamaya" hazırlanıyor.

Daha şimdiden yılın en çok konuşulan filmi olan The Hateful Eight'in yapım süreci devam ederken, Quentin Tarantino hayranlarını üzecek bir açıklama yaptı.

51 yaşındaki yönetmen sekizinci filmi olan The Hateful Eight'ten sonra, elini eteğini sinemadan çekmek için geriye iki filminin kaldığını belirtti. Tarantino, onuncu filminin ardından emekliye ayrılacağını söyledi. İş zirvedeyken bırakma takıntısı olan yönetmen, "insanlar daha fazlasını isterken işi bırakma" fikrinin hoşuna gittiğini belirtti.

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞV) tarafından düzenlenen 34. İstanbul Film Festivali, 4-19 Nisan 2015 tarihlerinde gerçekleştirilecek. 11'inci kez Akbank sponsorluğunda yapılacak İstanbul Film Festivali'ne Türkiye'den katılacak filmler için son başvuru tarihi 30 Ocak 2015. Başvurular arasından belirlenecek filmler, "Altın Lale Ulusal Yarışma", "Yarışma Dışı", "Yeni Türkiye Sineması" ve "Belgeseller" bölümlerinde gösterilmek üzere değerlendirilecek ve kazanan filmlere para ödülleri verilecek.

Üç Kral, Tesadüfler ve Dövüşçü gibi filmlerin yönetmeni David O. Russell, Umut Işığım ve Düzenbaz filmlerinde beraber çalıştığı Bradley Cooper, Jennifer Lawrence ve Robert De Niro ile yeniden çalışmak istiyor. Hazırlıklarına başladığı Joy filmi için Lawrence ile anlaşmaya varan Russell, şu sıralar Robert De Niro ile müzakere masasına oturdu. Sırada ise Bradley Cooper var gibi görünüyor. Şubat ayında çekimlerine başlanması planlanan yapımın, Aralık 2015'te vizyonda olması planlanıyor.

Bu yıl 27. yaşını kutlayan Avrupa Film Ödülleri'nde yarışacak filmler belli oldu. En İyi Film dalında Nuri Bilge Ceylan'ın yönetmiş olduğu Kış Uykusu filmi, Andrei Zviagintsev imzalı Leviathan, Pawel Pawlikowski'den çok konuşulan Ida, Ruben Östlund'ın draması Turist ve Lars von Trier'in İtiraf filmi yer alıyor.

Ida 5 adaylıkla göze çarparken, Altın Palmiye ödüllü Kış Uykusu da En İyi Film, Yönetmen ve Senaryo dallarında ödül için yarışacak. Ödül töreni 13 Aralık'ta gerçekleşecek.



Bu yıl hayata geçen “Türkiye Sineması Dünya Akademik Buluşmaları”nın (TSDAB) ilki Elif Dağdeviren’in direktörlüğünde 19-23 Kasım tarihleri arasında Moskova’da düzenleniyor.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından da desteklenen projenin, “Akademik Buluşmalar” çerçevesinde Türkiye sinemasından seçilen üç film, Moskova’da düzenlenen “VGİK 34. Uluslararası Öğrenci Festivali” kapsamında halka açık ve ücretsiz olarak gösterilecek. Proje için Türkiye sinemasını birbirinden farklı türlerde temsil etmek üzere “Bir Zamanlar Anadolu’da”, aynı zamanda Rusya premier’ini yapacak olan “Kuzu” ve “Patron Mutlu Son İstiyor” filmleri ile birlikte Yapımcı Zeynep Özbatır Atakan, Yönetmen Kutluğ Ataman ve oyuncu Ezgi Mola da Moskova’da olacak.

Akademik buluşmaların, her yıl farklı ülkelerle işbirliği içinde düzenlenmesi planlanırken İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi başta olmak üzere ülkemizin ve dünyanın köklü devlet üniversiteleriyle karşılıklı programlar, projeler geliştirilmesi, akademik ve sektörel sinerjilerin ortaya çıkması ve buradan sinema bazlı bir Think Tank oluşturulması amaçlanıyor.

“Bebekler mutlu, anneler mutlu, yaşasın sinema!” diyen Başka Sinema, SİNEBEBE gösterimlerine devam ediyor. Anneler SİNEBEBE’de bebekleriyle birlikte rahat rahat film seyrediyor. Salonda bebek arabaları, bebeklerin ağlaması, uyuması, beslenmesi, oyuncakları serbest! SİNEBEBE’de Kasım ayında Deniz Seviyesi filmi gösterilecek.

İlk filminde yakaladığı başarıyla sinema dünyasında adından söz ettiren ve Venedik Film Festivali’nden Jüri Özel Ödülü kazanan Kaan Müjdeci’nin yazıp yönettiği Sivas’a; 8. Abu Dhabi Film Festivali’nden En İyi Senaryo ve filmin başrol oyuncusu 11 yaşındaki, Doğan İzci’ye de En İyi Erkek Oyuncu ödülleri layık görüldü.

“100 Yılın 100 Filmi”, “Sinema ve Kadın”, “Sinemamızda Çöküş ve Rönesans Yılları”, “Bir Eleştirmenin Objektifinden” gibi eserlere imza atmış, “Sinemamızın 100. Yılı” temalı 33. Uluslararası İstanbul Kitap Fuarı’nda onur yazarı olan Atilla Dorsay, 27 Kasım’da saat 15.00’te sinemasevlerle buluşmaya hazırlanıyor.

Kaynaklar:

www.iksv.org.tr
www.beyazperde.com
www.nazimhikmetkulturmerkezi.org



Filmekimi

Mike Leigh'nin son filmi Bay Turner (Mr. Turner, 2014), izlenimcilik ve soyut resim gibi türlerin de öncüsü olarak değerlendirilen İngiliz romantik ressam Joseph Mallord William Turner'in hayatının son dönemine odaklanan biyografik bir film. 1826 yılında Turner 51 yaşındayken başlayıp 1851 yılındaki ölümüne kadar ressamı takip eden film, Turner'in Hollanda'ya yaptığı bir gezide gözlemleyip eskizini çıkardığı bir değirmen manzarasıyla açılıyor. "Işığın ressamı" olarak adlandırılan Turner'in tablolarına benzeyen bu sahnede bulutların yumuşattığı tok bir ışık, arka planda değirmenin olduğu, nehirle bölünmüş bir tarlayı aydınlatıyor.

Turner taşraya ve sahil kasabası Margate'e yaptığı yolculuklar dışında zamanının çoğunu Londra'da, babası ve hizmetçisiyle yaşadığı evde resim yaparak geçirir. Hayatını resme vakfetmiş olan Turner kendisini bu zevkten alıkoyan her şeye ve herkese karşı büyük bir huysuzluk ve öfke gösterir. Bu bağlamda karısı ve çocuklarıyla bile görüşmeyen Turner etrafındaki insanlara karşı homurdanmaları ve kaba saba davranışlarıyla izleyicinin gözünde kolayca itici bir karaktere dönüşebilir. Fakat Turner'in günlük hayatının sıradan detaylarının içine girildikçe görülür ki aslında karşımızda insanlara, doğaya ve bilime karşı büyük bir sevgi ve hayretle yaklaşan, bir haiku şairi gibi doğa olaylarını saatlerce seyre dalan, bir fahişenin sahip olduğu duru güzelliği resmetmeye çalışan ya da babası ölünce çocuk gibi hüngür hüngür ağlayan ayrık bir ruh durmaktadır.

Yönetmenin Turner'a yaklaşımını, diğer belgesele yakın biyografilerden ayıran tutum ise bu noktada ortaya çıkıyor. Mike Leigh, William Turner'ı İngiliz ulusuna mal olmuş önemli bir sanatçı olmasına rağmen ne herhangi bir özelliğinden dolayı eleştirmeye ve "gerçek yüzünü orataya çıkarmaya" ne de onu idealize etmeye çalışıyor. Daha ziyade bütün filmlerinde odağına aldığı ayrık ve çocuksu karakterlerden biri olarak görüyor Turner'ı ve onun hayatındaki ufak detayları Turner'in resim üslubuyla aktarmaya çalışıyor filme. Filmin aralarına serpiştirilmiş gibi duran ve Turner tablolarını andıran pitoresk sahneler de bu üsluptan nasibini alıyor ve dışavurumcu bir şekilde kendini belli eden ve "güzel" olduğunu bağırarak sinemaya zıt olarak kameraya takılan sıradan görüntülerden biriymiş gibi sunuluyorlar izleyiciye. Tıpkı yabancılara kendini William Turner olarak tanıtmaktansa takma isimler icat ederek anonim kalmayı tercih eden Turner'ın alçakgönüllülüğüne benzer bir şey var bu tutumda.

Ayrıca Cannes Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülünü alan Timothy Spall'un filmde aşırılıklardan ve kendi altını çizen bir oyuncu-luktan uzak durarak müthiş bir performans sergilediğini ve filmin sırf bu performans için bile izlenmesi gerektiğini belirtmek gerekir.

Leigh'nin izlenimci bir üslupla takip ettiği Turner, hayatının sonunda fotoğraf makinesinin icadına tanık olur ve bu icada büyük ilgi gösterir. Belki de bu icadın, resmin sinemaya evrilmesine olanak sağlayacağını öngören, hayatını ışığa adanmış ressamın son sözleri "Güneş Tanrı'dır." olur.

Mr.
Turner

■ Utku Cansu

İki Gün, Bir Gece

■ Aslı İldır

Dardenne Kardeşlerin geçtiğimiz Filmekimi'nde de gösterilen filmi İki Gün, *Bir Gece* (*Deux Jours, Une Nuit*, 2014); Dardenneler sinemasının karakteristikleri olan toplumsal gerçekçi, belgesel yakın kamerası ile sistem tarafından oldukça çıkışsız bir ahlaki seçime zorlanan karakterlerinden vazgeçmiyor. Depresyonu nedeniyle bir süre işine ara vermek zorunda kalmış olan Sandra, işten atılma tehlikesi ile karşı karşıyadır. Çalıştığı şirket onu aşılamaz bir ahlaki çelişki içerisinde bırakmıştır: Ya çalışan diğer 16 kişinin ikramiyesi kesilecek ve onun yerine Sandra işte kalacaktır, ya da çalışanlar ikramiyelerini alacaktır ve Sandra işten çıkartılacaktır. Oylama Sandra'nın lehine sonuçlanmasına rağmen arkadaşı Juliette ve Sandra işverenlerini tekrar bir oylama yapılmasına ikna ederler. İş arkadaşlarının tek tek kapılarına kadar gidip onu ikna etmek için Sandra'nın iki gün ve bir gecesi vardır.

Dardenne'ler daha önceki *Rosetta* (1999), *The Son* (*Le Fils*, 2002), *Lorna'nın Sessizliği* (*Le Silence de Lorna*, 2008) gibi filmlerinde yine ana karakterlerin ahlaki bir çelişki etrafında dolaşıp durduğu, ancak toplumsal koşulların ve sistemdeki yapısal eşitsizliklerin filmin alt metnine oldukça başarılı bir şekilde yedirilmesi sayesinde seyirciyi karakteri asla yargılamayacağı konuma koyan hikayeler kurmuşlardır. Bu çelişkinin yarattığı çıkışsızlık durumu da filmlerin dramatik yapısının ana eksenini oluşturmaktaydı. Örneğin Rosetta iş bulmak için tek arkadaşı olan Riquet'i patronuna ispiyonlamıştı ve onu işinden etmişti; *Le Fils*'te ise kaçak göçmenleri sigortasız bir şekilde çalıştırıldığı inşaatta ölen bir işçinin karısı ve kaçakçılığın ana yürütücülerinden biri olan babası arasında kalan bir oğlun hikayesi anlatılıyordu. Toplumsal olarak hayatta kalmaya çalışan karakterlerin çıkışsızlığa şahit olurken, bir yandan da çıkışsızlık ne kötümser ve çözülemeyecek bir şekilde sonlandırılıyor, ne de umut dolu bir gelecek vaadi veriliyordu filmlerin sonunda. Filmin kendi dramatik yapısındaki gibi "arada derede" bir yerde, en azından çelişkinin üstesinden gelmeye çalışan karakterimizin bu çabasının bile bir eylemlilik olduğunu hissettiğimiz bir yerde bitiyordu filmler.

İki Gün, *Bir Gece*'deki ahlaki çelişki ise bu sefer oldukça dallanıp budaklanmış bir şekilde kurulmuş. Sandra'nın yaşadığı çelişki; Sandra'nın konuştuğu tüm karakterlerin de çelişkisi haline gelmiş. "İş arkadaşlarının işten çıkmasına razı mı gelecekler, yoksa 1000 euro'luk ikramiyelerinden mi olacaklar?" sorusu neredeyse 16 kişinin tümünde teker teker yaşanan bir soru. Çelişkinin özelden iyice çıkıp, tüm karakterlere yayıldığı bir kurgu söz konusu. Ancak her ne kadar Sandra ile özdeşleşip onun çabasını takdir etsek ve işini geri almasını istesek de seyirci olarak; iş arkadaşlarının da nasıl hayatlar yaşadıklarına şahit olup, onları ikramiyelerinden vazgeçmedikleri ya da vazgeçtikleri için yargılamıyoruz da. Sürekli Sandra'yla beraber ilerleyen belgeselvari "Dardenneler kamerası"; aslında sinematik anlamda oldukça kısa bir süre olan iki bir gece boyunca, yine anaakım sinemada çok da izlemeye değer bulunmayacak bir eylem olan kapı kapı dolaşma eylemini oldukça izlemeye değer bir hale getiriyor. Soluğumuzu tutup sıradaki işçinin ne diyeceğine bekliyoruz. Öte yandan Sandra'nın bireysel varoluş mücadelesi ile sıkı sıkıya bağlanmış bu toplumsal kurtuluş mücadelesi ve yine "başarısız ama umutlu" sonu ile; Dardenne'ler bu sefer ana karakterini filmin sonunda çelişkide bırakmıyor. Sandra işini geri alabileceği halde kendisi yerine başka bir işçinin çıkarılmasını reddediyor ancak depresyondan çıkmış, "artık ağlamayan" bir kadın olarak işyerinden çıkıyor ve şöyle diyor kocasına "Oldukça iyi bir mücadele verdik bence".

Birinci Dünya Savaşı sürerken Britanya'ya karşı bağımsızlık mücadelesi veren ve bunu takiben bir iç savaşa sürüklenen İrlandalıların arasında tarafını işçilerden ve köylülerden yana koyan Jimmy Gralton'un bir varoluş mücadelesi olarak açtığı salonun hikayesinin anlatıldığı filmde Ken Loach'a uzun yıllardır birlikte çalıştığı senarist Paul Laverty ve yapımcı Rebecca O'Brien eşlik ediyor.

Salonun kuruluşunun temelinde özel mülkiyetin ve hiyerarşinin reddedilmesiyle yapılan kolektif çalışmanın getireceği komünal yapıyı oluşturmak var.

İrlanda İç Savaşı sırasında, salondaki ve çevresindeki faaliyetlerinden dolayı baskı gören Jimmy, Amerika'ya gidiyor ve bunu bir kaçış olarak değil, bir savaştan bir yenisine geçiş olarak yapıyor. Yıllar sonra, Büyük Buhran sonrası kasabasına dönüyor. Döndüğünde sakin bir yaşam sürdürmek düşüncesindeyken gençlerin, anılarının ve arkadaşlarının desteğiyle salon tekrar açılarak yeniden, farklı şeyler yapmak isteyenler için bir çekim merkezi haline geliyor. Burada edebiyat, resim, spor, müzik dersleri veriliyor. Salon onlar için "düşünebilecekleri, konuşabilecekleri, öğrenebilecekleri, dinleyebilecekleri ve dans edebilecekleri güvenli bir yer, güzel bir yer".

Yaşlı rahip, Jimmy Gralton'a ne kadar saygı duysa da yaptıklarının milli ve dini değerlere karşı olduğuna inanarak onlarla mücadele ediyor; salonun üzerine baskıyla gidiyor, tüm zamanlara seslenen vaazıyla kilisede salona karşı bir duyarlılık oluşturuyor, fişlemeler yapıyor ve insanların evlerine gidip ikna çalışmalarını sürdürüyor. Genç rahip ise "baskının kavga doğuracağını" söyleyerek kilisenin bir baskı mekanizması olmasına karşı çıkıyor. Salonun umursanmaması gerektiğini ve kilisenin "iyilikten çok kötülük yaparak" kaybedenin kendileri olacağını düşünüyor.

Jimmy, genç rahibe kıyasla karşısında, "kalbinde sevgiden fazla nefret olmasına" ve "yalnızca önünde diz çöktüğünde dinlemesine" rağmen, yaşlı rahibin olmasını istiyor. Böylece farklı görüşler ve eylemler arasındaki, birbirine yaşam hakkı tanımayan, karşıtlık kendini daha açık bir şekilde gösterebiliyor. Nitekim salondaki dans sahnesiyle kilisedeki vaaz sahnesinin ani kesmelerle birbirlerine geçişleri de bu karşıtlığı vurguluyor.

Sınıf mücadelesi yalnızca salonla sınırlı kalmayıp çevresine de yayıldığı için toprak sahipleri, burjuva siyasetçileri ve kolluk kuvvetleri de devreye giriyor. Jimmy'nin "tek vatan, tek millet, ortak amaç ve çıkar" söylemlerinin içinin boş olduğunu sınıfsal bir perspektifle gösterdiği konuşma da tüm zamanlara sesleniyor.

Toprak ve Özgürlük (Land and Freedom, 1996) filmindeki "toprak mülkiyeti" hakkındaki tartışma sahnesi gibi birkaç siyaset teorisi kitabına denk "kilise ve salon ilişkisi" ve Jimmy'nin yerinden edilen bir köylü için yapılan eylemde konuşma yapıp yapmaması üzerine tartışma sahnelerinin Ken Loach'ın ustalığı olduğunu düşünüyorum.

İnsanların, kapitalizmin tüm yaşam alanlarına sirayet etmesine karşı durarak oluşturdukları güzel yerlerin artması dileğiyle.

Özgürlük Dansı

■ Levent Civil

Çocukluk

■ Murat Sarihan

“Evet bu anlar, sizin anlarınız, benim anlarım bir araya gelip değiştirdiler bizi, öyle ki onlar dört nala - tik tak tik tak - kalktıklarından bu yana, yalnızca aynı kişiler olmaktan çıkmakla kalıyor, artık aynı kişiler olmadığımızı da biliyoruz, artık yalnızca aynı kişiler olmadığımızı bilmekle de kalmıyor, ama artık neden aynı kişiler olmadığımızı da biliyoruz, siz daha bilgesiniz, ama daha hüznünlü değil, ben daha hüznünlü ama daha bilge değil çünkü ben bilgelikten yana nasibimi fazlasıyla aldım oysa hüznün yaşam boyu eklemelerde bulunabileceğimiz türden pul ya da yumurta biriktirmek gibi bir şey, her yenisinden sonra kendisini daha kötü duyumsadığı bir şey, öyle değil mi?” Richard Linklater Beckett okudu mu, seviyor mu hiçbir fikrim yok; ama Beckett, Mr. Knott’un hikayesini anlatırken kullanır bu sözleri ve bu sözler Linklater’ın sinemasına başlı başına ışık tutmaktadır bana göre.

Slacker (1991) ile başlayıp *Çocukluk* (*Boyhood*, 2014)’a kadar süren filmografisinde Richard Linklater hep bu anların peşinden koşup değişimi, eğer varsa sadece iki insan arasında olabileceğine inandığı sihri göstermeye çalıştı. Sözelimi bir trendesiniz, ertesi gün evinize dönmek üzeresiniz. Son bir ayınızı düşünüp başınıza gelenleri, kız arkadaşınızla ayrılışınızı, kötü geçen Avrupa tatilinizi tekrar tekrar kafanızda canlandırılıyorsunuz, sonra anlamadığımız bir dilde tartışan iki kişinin sesleri geliyor kulağınıza. Önemsemiyorsunuz. Anlayamadığınız bu tartışma hayatınızın belki de en önemli anının ortaya çıkmasına neden oluyor. *Before Üçlemesi*’nin hayatımıza girişini aslında o tren vagonunda tartışan karı kocaya borçluyuz. *Hayata Uyanmak* (*Waking Life*, 2001)’ta rüyalardan rüyalara koşan başkarakterimizin merdivenlerde çarpışıp sonrasında tanıştığı kız şöyle der; “Samandan değil, insani, hakiki anlar istiyorum. Seni görmek istiyorum, senin de beni görmeni istiyorum.” Filmin geçirdiği on iki yıl Mason’ın, annesinin, kız kardeşinin, babasının bu anlar ile nasıl karşılaştıklarının, nasıl değiştiklerinin bir portresi.

Büyümenin, yaşlanmanın, geçen zamanın öyküsünü izlediğimiz film oldukça tanıdık bir şekilde bize hayatı anlatsa da bir yandan bu büyüme öyküsünün ne kadar özel olduğunu da öne çıkarıyor. Beckett’in yazdıkları da Linklater’ın herhangi bir filmi izlediğimizde “Bunu yaşadım, bunu ben de hissettim.” diyebileceğimiz anların ne kadar özel ve ne kadar sıradan olduklarını ortaya koyuyor. Hayatlarımızdaki bir an kıyısından köşesinden de olsa filme ortak olabilir, bizi bir parçası haline getirebilir. *Çocukluk* (*Boyhood*, 2014) ile ilgili sorabileceğimiz belki de tek soru “Mason hangi anda büyüdü?” olabilir. İnsan ne zaman büyüdüğünü hisseder, çocukluğunu arkada bırakır? Bu soruya kesin bir cevap vermenin kolay olmadığını biliyorum, ama Richard Linklater’ın da buna cevap aradığına inanmıyorum. O sadece bir araya gelen anların; sizin anlarınız, bizim anlarımızın, Mason’ın anlarının hayatı nasıl değiştirdiğini göstermeye çalışıyor.



Christopher Nolan Sineması

Yeni filmi *Yıldızlararası*'nın vizyona girmesini fırsat bilerek bu sayımızda usta yönetmen Christopher Nolan'ın filmografisine yer verdik.

Takip

■ Gökhan Çuhacı

Hayal edin. Bir futbol maçına gidersiniz. Etrafta binlerce kişi dalgalar halinde hareket ediyor. Hepsi adeta tek vücut. Aralarından hiçbiri öne çıkmıyor sizin için. Bir tanesine odaklanıyorsunuz. Siz bakmaya devam ettikçe kalabalık yavaş yavaş bulanıklaşmaya başlıyor. O kişi aniden tek başına, farklı, yeni bir birey haline geliyor. Artık bu bireyi tanıyor musunuz?

Londralı işsiz bir yazar olan Bill, sokaklarda başıboş dolaşarak romanı için yeni fikirler toplamaya çalışır. Sokakta gördüğü rastgele insanları takip etmeye başlar. Evlerinden iş yerlerine, kafelerden bankalara peşlerinde dolaşarak onları tanımaya çalışır. Kuralları vardır. Kişisel alanlarına müdahale etmeden sadece sokaklarda takibine devam eder. Bir kez takip ettiği kişiyi tekrar takip etmez. Bilinmez kalmaya çalışır, onlarla konuşmaz, dikkat çekmemeye çalışır. Gün gelir kendi kuralını çiğneyerek önceden takip ettiği biri olan profesyonel hırsız Cobb'un karizmasında etkisiyle kontrollü hayatı yavaş yavaş kaosu içine sürüklenir. İnsanların evlerine girerek özel hayatlarını altüst etmeyi maddi ve manevi sahipliklerin değerinin kaybedildiğinde anlaşılacağı felsefesiyle benimsettirmiş olan Cobb, Bill'i uzak durmaya çalıştığı olayların içine sokar. Oyun içinde oyun olduğunu, yolun sonundaki karanlığı farkettiğinde ise çok geç olacaktır.

Zamanına göre çok düşük bir bütçe ile çekilmiş en başarılı ve özgün filmlerden biri olarak gösterilen *Takip* (*Following*, 1998), Christopher Nolan'ın ailesi ve arkadaşlarının yardımıyla bir yıl süren bir çekim süreci sonucu oluşturulan ilk uzun metrajıdır. Bütçe kısıtlamaları nedeniyle oyuncu arkadaşlarının boş zamanları olan haftasonları çekimleri yaparak, film harcamamak için teker teker evlerine gidip oyuncular ile sahneleri tekrarlayarak, doğal ışıklandırma ve el kamerası kullanarak, ailesinin evini filmin ana mekanı olarak oluşturarak az imkanla çok iş başarmış.

Kurgusal dâhiliğiyle bilinen Nolan'ın *Takip* filmi adeta bir sonraki filmi *Akul Defteri* (*Memento*, 2000)'nin hazırlık aşaması olmuş. Kurgunun başarısıyla adeta bir yapboz mantığında ilerleyen hikaye örgüsü, ağır ağır aydınlığa kavuşturularak baştan sona gerilimi doruklarda tutmayı başarmış.

Kara-film/polisiye kategorisine koyulan film oyuncuların başarılı performansları ve soğuk duruşları sayesinde psikolojik-gerilim filmlerinin iyileri arasındada kendine yer edinmeyi başarmış. Londra'nın kısıtlı ama özgün mekanları kullanılarak, siyah-beyaz çekimin ve doğru yönlendirilmiş yetenekli oyunculukların desteğiyle film düşük bütçeli olmasının getirdiği amatörükten kendini kurtarmış ve bir üst kademede yarışmaya hak kazanmış.

Az bütçe ile film yapmaya çalışan sinemaseverlerin mutlaka izlemesi gereken *Takip*, kendi kategorisinin en iyi filmlerinden biri. Nolan'ın ileride ünlü bir yönetmen olacağını sinyallerini daha ilk filmden başlayarak veren yapım, sinemada taze-sade bir fikir, doğru kurgulama, özenli oyuncu yönetimi ve basit görsel kullanımları formülü sayesinde piyasada nasıl kaliteli olunabileceğine güzel bir örnek.

Akıl Defteri

■ Uğur Özlav

Akıl Defteri (Memento, 2000), Nolan'ın kardeşi Jonathan Nolan'a ait *Memento Mori* (Ölümü Hatırla) adlı hikayeden esinlenerek yazıp yönettiği, 2000 yapımı film. Christopher Nolan'ın bu mükemmel filmi herşeyden önce Dody Dorn'a ait kurgusuyla öne çıkıyor. Film Nolan'ın işlemeyi pek sevdiği hafızanın güvenilmezliği, gerçeklik ve zaman algısı gibi temalar barındırıyor. *Akıl Defteri*, insanın gerçeklik arayışının çoğu zaman kendi inşası olan bir illüzyonla sonuçlandırılmasının hikayesi olarak da görülebilir.

Filmin senaryosu şöyle özetlenebilir: Leonard (Guy Pearce), evine yapılan bir saldırı sonucunda eşini kaybetmiş ve kısa dönem hafıza fonksiyonlarını yitirmiştir (Anterograde Amnesia). Yaşadığı olayın intikamını almak ise yaşam amacı haline gelmiştir. Bu amaç doğrultusunda ulaştığı verileri unutmamak için notlardan, dövmelerden, fotoğraflardan yararlanmaktadır. Film boyunca Leonard'a amacı doğrultusunda yardım eden veya ettiğini düşündürüldüğümüz iki karakter Teddy (Joe Pantoliano) ve Natalie'dir (Carrie-Anne Moss). Film kronolojik olarak ilerleyen siyah beyaz ve zaman örgüsünde geriye doğru akan renkli sekanslardan oluşuyor. Filmin sonunda ise iki akışın birleşmesiyle olayların nasıl meydana gelmiş olabileceğine ilişkin bir fikir ediniyoruz.

Filmde Nolan'ın bıraktığı bir ipucu olarak yorumlanabilecek şeylerden biri, Leonard'ın hafıza sorununa rağmen kendisine bir amaç doğrultusunda şekillenmiş bir kişilik oluşturmaktır. Hafızasının her sıfırlanışından sonra yeniden başlarken her seferinde karısının katilini bulma motivasyonuna sahip olabilmesi, kimliğin hafızadan bağımsız olabileceğine dair bir işaret olarak görülebilir. Çünkü her sıfırlanma anından sonra kendine, amacını hatırlatmak için dövmelerini göstermesi gerekmiyor. Hafıza sorununun saldırı sırasında başına aldığı darbeden sonra başladığını ve her unutma anından sonra motivasyonunun aynı kaldığını düşününce, "Kimlik, kişinin tecrübeleri ve bu tecrübelerin yorumlanmasıyla mı şekillenir, yoksa kişi benimsediği amaç doğrultusunda mı bir kişi olarak mana kazanır?" sorusu akla geliyor.

Sanat alıcısına ulaştığında, alıcısının içinde bulunduğu zaman dilimine göre değerlendirmesinin ve gerçekliğe uygun olarak sanatı yorumlamasının doğal, hatta gerekli olduğunu düşünenlerdenim. Bu hem sanat eserinin kendisini tekdüzelikten kurtarır, hem de sanatı mutlak bir mekanik işleyişten kurtararak ona sanat niteliğini kazandırır. Malumunuz, toplum olarak bir süredir yoğun bir gündemin içindeyiz. Birbiri ardına gelen işçi ölümlerinin, karşı karşıya kaldığımız onlarca hukuksuzluğun ve polis şiddetinin üzerimizde ağırlığını hissettirdiği şu günlerde *Akıl Defteri*'ni yeniden izlemek, bu sefer filme başka bir açıdan bakmamda rol oynadı. Eğer film politik bir bağlamda yorumlanacak olursa, Leonard'ın kamuoyunu temsil ettiği düşünülebilir. Leonard'ın Teddy ve Natalie karşısında olduğu gibi, kamuoyu da manipülasyona açıktır. Bunun sebebi olarak da toplumsal hafızanın zayıf olması gösterilebilir. Bunda medyadan aktarılan gündemdeki yoğun değişikliklerle şekillenen zaman algısının etkili olduğunu da söylemek mümkün. Bu açıdan bakıldığında *Akıl Defteri*'nin, yukarıda da belirttiğim üzere, tekdüzelikliği aşabilen bir film olduğunu söylemek doğru olur.

Uykusuz

■ Mine Taşar

Christopher Nolan bu filmde üç önemli oyuncuyla çalışmış. Al Pacino insomnia hastalığına yakalanan dedektif Dormer olarak, Robin Williams genç bir kızın katili ve aynı zamanda yazar olarak, Hilary Swank ise işine tutkuyla bağlı genç polis olarak karşımıza çıkıyor. Film konusu itibarıyla özgün olmasa da oyunculuklar ve kurgu anlamında başarılı. Ayrıca bu film Nolan'ın kariyerindeki en iyi film olan *Inception*(2010)'ın habercisi gibi.

Genç bir kızın cinayetini çözmek için, Los Angeles polis departmanından (LAPD) iki dedektifin sisli bir havada Alaska'ya gelmesiyle başlar film. Dedektif Will Dormer'in daha ilk sahnede gördüğümüz yorgun görüntüsü filmin sonuna kadar sürecektir.

Lise öğrencisi olan Kay Connell, dövülerek öldürülmüş ve sonrasında da deliller yok edilecek şekilde vücudunda işlem uygulanmıştır. Los Angeles'tan gelen iki dedektif Will Dormer ve Hap Eckhart ise bu cinayeti çözmek için işe koyulurlar. Kay Connell'in okuluna gidip sınıf arkadaşı ve aynı zamanda erkek arkadaşı olan ve hareketleri şüphe uyandıran gençle konuşurlar. Dedektif Dormer katilin bu genç olmadığını düşünür ve gerçek katili araştırmaya devam eder. Connell'in çantasını sahilde bir kulübede bulurlar. İçinden ders kitapları ve imzalı bir roman çıkar. Polis kulübeye pusu kurar fakat küçük bir hatayla yakayı ele verirler. Katil zanlısı kulübenin içine doğru koşar. Kulübenin içindeki tünelden kaçmaya başlar. Polisler etrafa yayılıp katil zanlısını yakalamaya çalışır. Aşırı sisten tam olarak göremediği ve katil sandığı kişiye ateş eder Will Dormer. Fakat bu ateş ettiği kişi Dedektif Hap Eckhart'tan başkası değildir. Hap kötü yaralanmıştır ve Dormer'in onu bilerek vurduğunu iddia eder. Yıllar önceki bir davada yaptığı bir şeyden dolayı İçişleriyle başı belada olan Dormer Hap'a belki bilerek ateş etmiştir, belki de aşırı sisten dolayı karşısındakini seçememiştir. Bunu Dormer dahil bilen yoktur. Yorgun ve aşırı uykusuz olan Dormer doğru karar vermekte zorlansa da suçunu Connell'in katil zanlısına yıkar. Vicdanı ve hiç ummadığı biri dışında ona sorun çıkartacak bir şey yoktur şimdilik. Connell'in yazarından imzalı kitabından yola çıkarak yazarı sorgulamak isterler. Bu arada Dormer'a bir telefon gelir. Connell'in katilidir arayan. Dormer'in Hap'i vurduğunu görmüştür ve anlaşma yapmak ister. Dormer onu bu davadan kurtaracaktır, o da Dormer'in Hap'i vurduğunu kimseye söylemeyecektir. Dormer bu teklifi kabul eder. Böylece suç ortaklıkları başlamıştır. Walter Finch, Dormer ile yaptığı kirli ve yasadışı anlaşmayı ses kaydına almıştır. Böylece Dormer, Finch'in kontrolü altına girmiştir. Fakat dikkatli ve işini çok seven polis Ellie Burr, Dormer'in Hap'i vurduğunu çözecektir.

Filmin başından sonuna kadar ara ara beyaz ipliğin üzerine damlayan ve dağılan kan görüntüsünü görürüz. Seyircide yarattığı algı, o kanın damladığı kişi de, döken kişi de olunabileceği yönünde oluyor. Nitekim Dormer yıllar öncesindeki bir davasında gerçek suçlunun cezasını çekebilmesi için kanıt oluşturmaya çalışır. Zaten bu davadan dolayı da içişleri peşine düşmüştür. Şimdiki davasında ise eline Connell'in kanını buluşturmuştur. Flashbacklerde Dormer'in kanı gömleğe yayması, Shakespeare'nin Lady Macbeth'ini anımsatıyor. Çıkmayan uğursuz leke, yayılarak eldeki doğal görüntüsünü alıyor. Filmdeki sahneler, görüntü, geçişler ve tabii ki oyunculuklar filmi izlenesi yapıyor.

Batman Başlıyor

■ Yasin Yıldız

Batman Başlıyor (*Batman Begins*) 2005 yılında, Batman efsanesinin eski popülaritesini ve gücünü kaybetmeye başladığı bir dönemde vizyona girdi. O döneme kadar çekilmiş diğer Batman filmlerine bakıldığında *Batman Başlıyor*'daki karakter, fiziksel bir süper kahraman olmasının yanında güçlü felsefi yapısı ve düşünceleri ile diğer uyarlamalardan ayrılıyor. Belki de bir çok Batman hayranının, *Batman Başlıyor* vizyona girdiğinde onu en iyi Batman filmi olarak görmesinin sebebi de budur.

Çocukluğunda oyun oynarken kaza ile bir kuyuya düşen Bruce, yarasaların saldırısına uğrar. Bu, onda büyük bir travma yaratır. Ailesiyle birlikte gittiği bir oyunda yarasaları gören Bruce çıkmak istediğini söyler. Çıkışta ise ailesi bir yankesici tarafından Bruce'un yanında öldürülür. Bu olayda Bruce korktuğu için kendini suçlar ve intikam duygusunu bastırarak "suç" ile savaşmak için yıllarca kendisini ve düşüncelerini geliştirir. Bu dönemde suç kavramını daha iyi anlayabilmek için hapisanelere girer, onlar gibi düşünebilmek için suç işler ve suçluluğun nasıl bir psikoloji olduğunu iyice analiz etme fırsatı bulur. Bu sürede sıkça ailesinin katledilişi ve kuyudaki yarasalar kabuslarına girer. Karakterimizdeki asıl çatışma ise Ducard'la tanıştıktan sonra başlar. Ra's Al Ghul, Bruce'a kendi fikirlerini öğretmeye çalışır. İki tarafın suçla savaşma yöntemleri ise birbirinden farklıdır. Ducard'ın aksine Bruce, kötülükle mücadele ederken bütün suçluların yok edilmesinin adalet kavramıyla çeliştiğini savunur. Bruce, önüne getirilen bir katili öldürmek yerine, ona bu eylemi yaptırmak isteyenlerle savaşmayı tercih eder ve mekanı ateşe verir. Asıl suçla savaşı ise suçun olağanlaştığı Gotham şehrinde başlar. Şehrin su şebekesine katılan bir kimyasal ile şehri yok etme planı yapan Ra's Al Ghul, Batman tarafından durdurulur. Çünkü Batman'e göre Gotham kurtarılabılır bir bölgedir.

Filmdeki genel düşünce yapısına baktığımızda klişe süper kahraman filmlerinden farklı olarak Bruce, Batman'i bir simge olarak görüyor ve Batman karakterinden çok düşüncelerini ön plana çıkarmaya çalışıyor. Suçluları yok etme değil toplumda farkındalık yaratarak suç işlenmesinin önüne geçme gayesi güdüyor. Batman'i yaratırken belki de filmdeki en güçlü duygu olan korkudan ilham alıyor ve simge olarak kabuslarını saran yarasa'yı seçiyor. Ailesinin katilini öldürmeyi göze aldıktan sonra, onun şehrin en büyük "kötü"sü tarafından öldürülmesi de kafasında yaşadığı intikam-adalet ikilemini iyi değerlendirmesi anlamında önemli bir gelişme sağlıyor.

Başlangıcı 1930'lara dayanan Batman'in hikayesini beyaz perdeye uyarlarken tabii olarak ilk sahnelerde hikayeye ilgili bilgilendirici diyaloglar kullanılmış. Bu durum sıkı Batman hayranlarını biraz sıkmış olsa da, gerek Christopher Nolan'ın yönetmenliği, sahne kurgusu gerekse kullanılan müzikler ve yaratılan atmosfer izleyiciyi sürekli olarak filmin içinde tutuyor. Filmin sonunda ise serinin devam filmiyle ilgili ipuçları verilmiş ve bu durum serinin ilk filmde zorlama bir sonun önüne geçmiş diyebiliriz.

Batman Başlıyor bir "süper kahraman" filmi olmasına rağmen, bu tarz filmlerin klişelerinden büyük ölçüde kendini kurtarmış ve güçlü bir felsefe üzerine kurulmuş. Nolan, önceki filmlerinde olduğu gibi *Batman Başlıyor*'da da bu felsefeyi okuyucuya başarılı bir biçimde aktararak serinin devam filmleri için mükemmel bir altyapı kurmuş.

Prestij

■ Berfin Elif Binbay

“İnsan imkansız başarılabılır sözü yetersizdir çünkü insan imkansızın da ötesine ulaşabilir.”

“Nefretiniz elektriğe dönüştürülebilseydi bütün dünyayı aydınlatırdı.”

Nicola Tesla

2006 yapımı Nolan kardeşler filmi olan *Prestij* (*The Prestige*), başarı ve gücü bir saplantı haline getirip de, duracağı yeri ya da durmayı hiç bilemeyenlerin kaçınılmaz trajik sonlarını anlatır. Bu nedenle Nicola Tesla'nın bu sözleriyle de yazıya başlamak da yanlış olmaz sanırım... Tesla'nın Edison'la yaşadığı “ahlaki” farklılıkları göz önünde bulundurursak eğer Nolan'ın yan hikayesinde (aslında filmin en kilit noktalarında) Tesla'ya yer vermesinin de ne kadar doğru olduğunu görmüş oluyoruz.

Film 19.yy'ın sonunda Londra'da yaşayan iki sihirbazın etrafında dönüyor. Sihirbazların, zamanın rock yıldızları misali popüler olduğu, her sihirbazın bir numara olmak amacıyla «Bütün sihir hilelerini sona erdirecek olağanüstü sihir hilesi»ni keşfetmek için ellerinden geleni ardlarına koymadıkları bir dönem. Rekabet dolu bu dünyanın ortasında, çaylak iki sihirbaz Alfred Borden ve Robert Angier, kariyerlerine iki arkadaş olarak başlarlar; bir süre sonra birbirlerine rakip olurlar, kör hırs ve nefrete kendilerini vererek yavaş yavaş ölümcül düşman olma yolunda ilerlerler. Yani *The Prestige*, özünde bir trajedi. Başarı ve güç ilüzyonuna kendini kaptırmanın yok edici sonuçlarını inceleyen bir masal. Uzmanlık alanı ve çarpıcı etkisi ise, seyircisini kandırmak olan sihirbazların kendi ilüzyonları tarafından alt edilmeleri (1).

Birden fazla zaman kurgusuyla ilerleyen filmin takibi zaman zaman zorlaşsa da, her Nolan filminde olduğu gibi, kurgu üzerinden merak oluşturma fikri adeta izleyicinin “guilty pleasure”ı haline geliyor ve *Prestij*'i daha cazip hale getiriyor, hatta bunun en çılgın örneği olan 2000 yapımı *Akul Defteri* (*Memento*)'ni de düşünürsek “filmden kurguyu alınca geriye neyi kalır ki?” demeden geçemiyor insan. Jim Morrison “Tanrılar Yeni Yaratıklar” adlı kitabında: “Sinema resimden, edebiyattan, heykelden ve tiyatrodan değil, eski popüler sihirbazlıktan türer.” der. Christopher Nolan da onunla aynı fikirdedir: “Sinema bir gözbağdır; benim olayım da kurgudur.” demiş ve ötekilerinde olduğu gibi bu filmde de, kurguyu, filmin konusuna yakışır şekilde, bir illüzyon gibi kullandığını bize göstermiştir. Filmin en büyük özelliği olan Angier ve Borden arasındaki rekabet kurgudan da aldığı güçle seyirciye sürekli saf değiştiriyor. Kahraman ve anti kahraman özellikleri film boyunca Angier ve Borden arasında gidip geliyor. İzleyici bir an için Angier, bir an için Borden'dan yana oluyor. Film bu özelliğiyle, insan egosunu da en doğru şekilde yansıtıyor.

Yaratılan gizemin bağlayıcı büyüsü ve “Are you watching closely” repliğinin sarsılmaz varlığı izleyiciyi gelebilecek senaryo tricklerine karşı aşırı uyanık olmaya “acaba bunun altından ne çıkacak?” sorusunu sürekli akılda tutmaya itiyor. Buna rağmen bir türlü yaşanan illüzyona dikkatle bakamama olgusu ve senaryo ve kurgunun bizi filmin sonun kadar şaşırtmayı başarabilmesi, filmde Borden tarafından dile getiriliyor, biz seyircilerin gerçeğin katılığından uzaklaşıp, büyülenip şaşırarak arzumuzdan kaynaklanıyor. Yani biz istesek “numara”yı çözeriz ama – ne kadar dikkatli baksak da böyle bir şeyin olmasını içten içe istemiyoruz.



Nolan filmde gerçeklik duygusunun yitimini seyirciye sadece kurgunun illüzyonu yoluyla vermez; bu da filmin gizem kısmının bir diğer güçlü parçasıdır. Kafa karıştırıcı kurgu tekniklerinin yanı sıra öyküsünün büyük bir kısmını günlükler üzerinden anlatarak “gerçeklerin” ve “gerçek algısının” ne kadar göreceli olduğunu da gösterir. Günlükler yoluyla Borden ve Angier’in birbirleriyle kelimenin tam anlamıyla kedi fare gibi oynaması (kedinin de farenin de belirsiz olduğunu eklemek isterim) aslında Nolan kardeşlerin seyirciyle de oynamasının bir yanmasıdır. Günlükler okunurken gördüğümüz sahneler bizleri birebir yaşanan şeylere ulaştırmaz; sahnenin hemen arkasında bizleri bekleyen başka bir gerçek vardır: tıpkı gösterilerin prestij kısmı olduğu gibi geçmişten gösterilen her parçanın da birer kapanışı, yakından bakmayı başaramadığımızı gösteren bir prestij bölümü vardır.

Victoria devri Londra’sında sınıf farklılıkları ve hayata bakışları farklı olan iki sihirbazın (büyücü değil!) dost iken ezeli rakibe dönüşme süreci ve mücadelesini anlatan *Prestije* kısaca egoların muhteşem çarpışması diyebiliriz. Şahsen bu filmde sonra Edison vs Tesla mücadelesine merakı iyice artmış ve sonuna kadar Tesla’nın yanında yer almış biri olarak, bize ilkokuldan beri büyük dahi olarak öğretilip ezberletilen Edison’un nasıl mafyavari yakıp yıkmalarla rakibini sindirmeye çalıştığını göstererek ipiğini pazara çıkarmasıyla film vazifesini fazlasıyla yapmıştır gözümde. *Yıldızlararası* (*Interstellar*, 2014) gibi bir filmi de izledikten hemen sonra Nolan filmleri üzerine objektif bir yazı yazmak da gerçekten çok zor. Fakat tıpkı Borden ve Angier’in numaraları gibi kusursuz olmasa da *Prestije* için rahatlıkla senaryo ve kurgu şaheseri diyebiliriz diye düşünüyorum.

Not: Scarlet Johansson’un filmdeki yeri afişle orantılı mı sorusunu sormadan, dikkatli bakınca Johansson’un aslında bir kandırmacadan ibaret olduğunu söylemeden edemiyorum.

(1) <http://www.beyazperde.com/filmler/film-108998/elestiriler-beyazperde/>

Kara Şövalye

■ Gökhan Çuhacı

Hatırlar mısınız çocukluğumuzda gözümüz bozuluncaya kadar ekran başında oturur, maskeli kahramanın önderliğinde adalet ve düzeni sağlayabilmek için evlerimizde kanepelerden, radyatör tepelerinden atlar, pelerin olarak hayal ettiğimiz yorganları başımıza geçirir, bir çatıdan diğerine atladığı sahnelerde kendimizi yere kapaklanmış bulurduk. Ayakkabı çekekleri ve annelerimizin porselen salata kaseleri ile özendiğimiz batmobil'i evdeki koltukta hayata geçirir, virajları keskin almaya çalışırken kırılan kaseler sonucu annelerimizden yiyeceğimiz azarları buruk bir cesaretle göğüslerdik. Tepsilerle odamıza getirilen her yemek esnasında kulağımıza fisıldanacak özlü sözleri bekler, ilkokul ile gelen zalim dünyanın sınavları karşısında dimdik ayakta durmamızı sağlayacağına inandığımız bu sözlere, başımıza önlenemez dertler açılacağını bile bile harfiyen uymaya çalışırdık. Adaletin yegane savunucusu, masumların biricik dostu ve suçluların korkulu rüyası olduğumuzu düşünürdük. Derken orta okul geldi, lise geçti, *Batman* sadece bir çizgi film, çocukça bir hikaye niteliğiyle kayıplara karışıyordu ki Christopher Nolan bu fenomeni tekrar hayatımıza soktu. Alıştığımız çizgi-roman naifliğinden ve sadeliğinden kopararak, daha iddialı ve entelektüel bir yapıyla sinema tarihinde önemli yapıtlarından biri haline getirmeyi başarmış Nolan.

Nolan kardeşlerin kafa kafaya vererek kurgusu oluşturulan, David S. Goyer - Christopher Nolan ortaklığıyla yazılan senaryosu ile *Batman Başlıyor* (*Batman Begins*, 2005), *Kara Şövalye* (*The Dark Knight*, 2008) ve *Kara Şövalye Yükseliyor* (*The Dark Knight Rises*, 2012) üçlemesi, *Batman* efsanesini başarılı oyuncu kadrosu, sürükleyici ve yetişkin senaryosu ve çarpıcı görselleriyle bizlere tekrar sevdirmeyi başarıyor. Üç filmde de çekirdek kadro dışında farklı karakterlerle ve hikaye yapısıyla karşılaşmamıza rağmen, yönetmenin verdiği röportajlarda da kabul ettiği gibi kullandığı rollerin derinliğine ve hikayesinin ana fikrine en yoğunlaştığı serinin ikinci filmi olan *Kara Şövalye* üçlemenin en iyisi diyebiliriz. Baştan sona sürükleyiciliğini ve temposunu kaybetmeyen, senaryosu ile felsefi bir değer kazanan, orijinal hikayenin en etkileyici üç karakterini biraraya getiren ve sinema tarihinde kendine unutulmayacak bir yer edinmeyi başaracak olan, en özgün ve karmaşık kötü adam karakterlerinden birini bizlerle tanıştıran film Nolan'ın başyapıtı olabilir.

Filmin başlangıcıyla birlikte New Yorkvari karışık bir atmosfere sahip olan, Bruce Wayne'in doğduğu, büyüdüğü, kaybettiği, aşık olduğu, vazgeçemediği şehir Gotham'ın, büyüleyiciliği, yozlaşmışlığı, karanlık tarafları ve gelişimi bizlere görsel ve duygusal açılardan başarıyla aktarılıyor. Gözümüze ilişen gökdelenler ve şehrin ışıltılı binaları ile gelecek vaadeden bir şehir görünümünü sunulurken; yeraltında yaşanan illegal hayatın ve yoksulluğun karanlık yapısı yeri geldiğinde kullanılan yıkık dökük arka sokaklar ve soğuk tonlar ile etkiliyor. Üçlemenin hepsinde olduğu gibi kahramanımızın şehir ile yaşadığı aşk-nefret ilişkisini bu filmde de bizlere başarıyla aktaran yönetmenin Wayne malikanesinin her zamanki ıssız ama ihtişamlı yapısını bizlere sunmayı da ihmal etmiyor.

Christopher Nolan'ın tüm filmlerinde en çok dikkat ettiği ve takdir edildiği noktalardan biri olan karakter oluşumu ve kadro seçimi kuşkusuz filmin öne çıkmasını sağlayan en büyük etmenlerden biri. Serinin ana karakterlerinin *Kara Şövalye* filminde oyuncuların etkili performansları ile bir adım daha öne çıktıklarını söylememiz gerekir. Bruce Wayne/Batman'a yeni bir hava ve ciddiyet katan, karakterin karizmatik, kafası karışık ama cesur duruşunu bizlere hissettiren Christian Bale'in başarılı oyunculuğu *Kara Şövalye*'de karşı roller sayesinde etkisini arttırmış görünüyor. Senelerdir en sevdiğimiz karakterlerden olan, hayatımızın bir parçası haline gelmiş, yılların eskitemediği, dağıttığı öğütler ile yaşamları şekillendiren Alfred M. Pennyworth'e hayat veren Michael Caine ustalığını bir kez daha gözler önüne sermiş. Waynelerin iş hayatlarındaki tek dostu denilebilecek, şirket mucidi, ahlak abidesi olarak bilinen Lucius Fox ile özdeşleşmiş Morgan Freeman ise rolünün etkisini bu filmde önemli bir noktaya taşımış. Bruce Wayne'nin yaşadığı ilk trajediden başlayarak adaletsizliğe karşı verdiği son savaşa kadar güvendiği tek isim olan, yozlaştırılmayan karakteriyle Jim Gordon'u bizlere tanıtıran usta oyuncu Gary Oldman serideki çizgisini kaybetmeyen bir diğer isim. İlk ve son kez karşımıza çıkan ve beklenmedik bir performans sergileyen Aaron Eckhart ise başlarda Wayne ve Gordon'un adaletsizliğe olan nefretlerini paylaşan, şehrin ihtiyacı olan maskesiz kahraman, beyaz şövalye Harvey "İki Yüz" Dent'i canlandırmış ve filmin ana fikrinin büyük bir parçası olarak, iyi-kötü arasındaki ince çizgide yaşanan kargaşanın en önemli simgelerinden biri haline gelmiş. İlk filmde Rachel Dawes olarak hatırladığımız Katie Holmes yerine bu sefer güzellik tabularımızı yıkamamızı sağlayan, alışılmadık dışında çekiciliği ile olgun ve cesur kişiliğini karakterine yansıtmayı başaran Maggie Gyllenhaal filmin bir diğer sürprizi. Ama hepimizin tahmin ettiği gibi *Kara Şövalye*'yi zirveye taşıyan, anarşizm ve kaosun ıslah olmaz temsilcisi Joker karakterine yeni bir soluk getirerek imkansız başarılarını söyleyebileceğimiz, sinema tarihinin en etkileyici performanslarından birini veren Heath Ledger, filmin başarısındaki en önemli etmen denilebilir. Her sahnede farklı bir ayrıntı ile bizleri etkileyen oyunculuğu sayesinde Joker'in hakkı olan intibayı tam anlamıyla vermeyi başarmış. Hikaye ilerledikçe gerilim dozajını arttıran bir oyunculuk sergileyen Ledger, ardından Joker'i canlandırmaya çalışacak aktörlere adeta şans tanımamış. Filmde kısa bir süre sonra Ledger'ın birçok başarılı kariyer performansını geride bırakarak bu rolü sayesinde zirveye emin adımlarla ilerlerken hayata gözlerini yumması ise hepimizi derinden etkiledi diyebiliriz.

Batman'ın yani iyiliğin dizginleri kaybettiği, Joker'in yani kötülüğün kontrolünde yönlenen olaylar zinciri ile iyi-kötü arasındaki savaşın, düzen-kaos arasındaki çizgilerin bulanıklaştığı bir dünya sunarak alışılmadık dışına çıkan *Kara Şövalye*, hayata katılan az miktar anarşinin ve kaosun insanları arası ahlak ve adalet dengelerini ne kadar kolay bozabileceğini kanıtlanmaya çalışırken, kahraman olmanın ne demek olduğunu ve kahraman-kötü adam arasındaki belirsiz sınırı sorguluyor. Gotham prensi Harvey Dent'in sözleriyle; "Ya kahraman olarak ölürsün yada kötü adam olduğunı göreceksin kadar uzun yaşarsın..."

Başlangıç

■ Deniz S. Girginel

“The Dream is Real.” sloganıyla 4 yıl önce artık klasikleşmiş bir “Nolan” filminde tanışmıştık. *Kara Şövalye (The Dark Knight, 2008)* filminin başarısından sonra genç yaşta dünya sinemasına yön veren yönetmen olarak karşımızdaydı Christopher Nolan.

Akil Defteri (Memento, 2000) ile hafıza ve anı konularına yönetmen bu kez işin daha derinine inip rüyayı da dâhil etmiş ve tıpkı filmdeki gibi 2-3 katmanlı bir düşünce ve olaylar zincirini sunmuştu önümüze. Aslında filmin insan beyni ve bilinç kavramları dışında olay örgüsüne baktığımızda pek çok alışkın olduğumuz bir konu vardı karşımızda.

Karısı ile hüzünlü bir olay yaşadktan sonra yasal olmayan işlere başlamış Dom Cobb insanlar uykudayken zihinlerinin içine giren ve sırları öğrenen şöhretli bir hırsızdır. Şöhreti sebebiyle de memleketine ve çocuklarına kavuşamayan üzgün ve aciz bir babadır aynı zamanda. Japon bir işadamı ile tanışıncaya kadar eve dönme umudu olmayan Cobb aldığı teklifle ‘son bir iş’ yapacak ve böylece eve dönüş biletini alacaktı. İnsanların zihninden fikirlerini, sırlarını çalan bu mükemmel hırsızın bu seferki görevi çalmak değil tasarlanmış bir fikri bilince empoze etmektir. Çalmaya göre daha zor ve riskli olan bu iş için kendisi gibi alanında en iyisi olan bir ekip kurar. Zorlu bir hazırlık sürecinden sonra filmin geri kalanı artık patlamaya hazır bomba gibi işlemeye devam eder. Filmin kurgusu dört adet geri sayımla heyecan verici bir aksiyon-gerilim yaşıyor. Önce gerçek hayattaki ucu ucuna yetişen zamandan sonra rüya ve rüya içinde rüya katmanlarında saniyelerin değil saliselerin bile hesabı tutuluyor. Zamansal olarak sıkıntı yaşanırken aynı zamanda bilincin içindeki yanılsamalarla çatışırken bir yandan da Cobb’un bilinçaltındaki sorunlarla boğuşuyoruz. Olay örgüsü matruşka bebekleri gibi olay üstüne olay olarak karmaşık bir yapıda ilerliyor. Bu karmaşıklık filmde kısa bir kopmaya neden olsa da geri geri saydığımız dört adet sayaç var ve labirent olarak kurgulanış nedeniyle gözünüzü kırpmadan çıkışı bulmaya çalışıyorsunuz.

Zihnin ve bilincin sınırlarında dolaşırken klasik Hollywood abartıları yer yer kendini gösteriyor. Yahut filmin bazı yerlerinde Roland Emmerich seti ziyarete gitmiş olabilir diye de düşünebilirsiniz. Çok titiz ve önceden hazırlanmış bir planda, zihinsel dünyada harekete geçme zamanı gelince beklenmedik sürprizlerin, basit gözden kaçırmalar sebebiyle gerçekleşmesi biraz düşündürücü. Ancak imgeler üzerine kurduğu ve çok hoşlandığı zihin, akıl, bilinç konularında imzasını gösteriyor Nolan ve birçok olumsuz eleştiriye rağmen en çok konuşulan filminde göz ardı edilemez bir başarı yakalıyor. Film bitiminde kanınızı hızlandıran sahneler ve özellikle sonradan çok kafa yorulan akıl, bilinç konularından insanoğlunun en uç noktalarını zorlama gibi muhteşem kareler kalıyor zihninizde.

Özellikle de filmin final sahnesinde “rüya mı yoksa gerçek mi?” sorusunu sorduran ve kimsenin asla tam olarak bilemeyeceği bir bilmeceyi tıpkı Dom Cobb gibi biz farkında olmadan zihnimize yerleştiriyor Christopher Nolan.

Her filmiyle bilimsel-felsefi boyutla mükemmel bir sinemasal anlatım yakalayan Nolan bundan sonraki filmleriyle de adından çokça bahsedeceğimiz, sinema dünyasını şekillendiren bir yönetmen olma yolunu çoktan aştı...

Usta İngiliz yönetmen Christopher Nolan'ın Batman üçleminin son filmi olan *Kara Şövalye Yükseliyor* (*The Dark Knight Rises*, 2012), süper kahraman türünün fantastik ve görece renkli havasından uzaklaşarak rahatsız edici şekilde günümüzün kıyametvari konularına el atmayı düstur edinmiş bir yapıda karşımıza çıkıyor ilk bakışta.

Filmin başlarında, sınıf çatışması ve şehir terörizmi Gotham'ı sarmış durumdadır ve Gotham'ı buna karşı savunacak hiçbir güç yoktur. Tam bu sırada yıllardır malikanesinde inzivaya çekilmiş olan Bruce Wayne (Christian Bale), isteksiz ancak kendini mecbur hissederek ortaya çıkar ve Bane (Tom Hardy) ile yüzleşir. Film, bu şekilde kasvetli ve bulanık bir havada ve birçok yeni karakterle başlıyor. Yönetmen bunu yaparken kuşkusuz ses getirici bir açılış hedeflemiş ve başarısız da olmadığını söylemek gerekiyor aslında. Çünkü izleyicideki merak ve gerginlik bu ilk sekansın ardından tavan yapıyor diyebiliriz rahatlıkla. Fakat filmin geneline bakıldığında Nolan'ın hedeflediğinin, seyircinin heyecanını dorukta tutmak veya onlara sürekli kahramanları Batman'i göstererek eğlenceli ve sürükleyici bir süper kahraman filmi yapmak olmadığını farkına varılıyor hemen. Nitekim filmin başlarında kaybolan Batman, uzunca bir süre ortaya çıkmıyor yani ara sıra görünse dahi filmin sonuna kadar hiç aktif olmuyor.

Filmin, serinin diğer filmlerine nazaran çok daha dramatik mahiyette seyretmekte oluşu ve fantastik yapısını pekiştiren eğlenceli diyalog ve olayların yok denecek kadar az olması, yapısındaki ilginç taraflardan bir diğeri. Örneğin serinin bir önceki filmindeki Joker (Heath Ledger) karakteri gibi eğlenceli bir karakter yerine Bane gibi suratındaki maske-siyle mimiksiz bir hale gelen ve mutlak kötü olmak dışında karakterine pek bir şey yükleyemediğimiz bir ana kötü ile kotarılmış bu film ve Bane karakteri dış görünüşüne paralel olarak tekdüze, eğlenceli olmayan, adeta bir robot itaatkarlığıyla kötülüğe tapan bir android gibidir filmde. Bu alelade ve derinlikli olmama durumu sadece Batman ve Bane karakterlerinde değil, filmin genel havasında ve diğer önemli karakterlerde de fazlasıyla mevcut üstelik. Anne Hathaway'ın kedi kadını ve Marion Cotillard'ın milyoner Miranda Tate karakteri de bundan fazlasıyla nasiplerini almış durumdadır.

Kara Şövalye Yükseliyor'daki derinliksiz ve gereğinden fazla karakter kullanımıyla paralel şekilde, hikaye içinde de gereksiz duran birçok sahne görmek mümkün. Sanki Nolan zaten fazla olan karakterlerinin hepsine derinlik kazandırmaya çalışmış ama bunu yaparken bir süper kahraman filmi çektiğini unutarak hem hikayenin sürükleyiciliğine gem vurmuş hem de yaklaşık üç saat sürmesine karşın film, karakterlerin me-ramını tam olarak anlatamamış ve ortaya gereksiz intikamlarının peşin-de olan ve suçlu-suçsuz kavramlarıyla kafaları fazlaca bulanmış, nereye saldıracaklarını bilemeyen bir avuç kötü ile olanları onuruna yedireme-diği için saf değiştirmiş bir kedi kadın ve zavallı haldeki Batman çıkmış. Hele ki Nolan gibi usta bir yönetmenin bunları yaparken Orta Doğu ve atom bombası gibi klişelere başvurmuş olması kabul edilebilir gibi değil. Sanırım o da, bazı diğer iyi yönetmenler gibi filmle alakasız olarak sosyolojik ve siyasal konulara girmenin büyüülü sarhoşluğuna kapılmış olacak. Ancak bir Batman filmine bu gibi toplumsal meseleler ne denli yakışır, hele ki bu kadar eğreti dururken? Yine de seyir zevki açısından ve Nolan'ın Batman serisinin final filmi oluşuyla bir kez izlenilmeyi hak eden bir film diyelim biz.

Kara Şövalye Yükseliyor

■ Serkan Küpeli

Yıldızlararası

■ Serhad Mutlu

Söz konusu bir Christopher Nolan filmi olunca elbette salona girerken beyin egzersizlerine ve kafamızın az da olsa karışacak olmasına hazırlıklıydık. Öyle de oldu. Ancak şunu rahatlıkla söyleyebilirim; *Yıldızlararası* (*Interstellar*, 2014)'ni arkanıza yaslanıp, beyninizi kapatıp izleyemeseniz bile Nolan; üç saate yakın süresine rağmen seyirciyi hiç sıkmadan ve dikkatini kaybettirmeden filmde tutmayı başarıyor. Yazının buradan sonraki kısmı sürpriz bozamlar içerebilir; okumadan önce filmi görmenizde fayda var.

Bütçesinden söylemlerine, hikâyesinden görselliğine kadar *Yıldızlararası*, büyük –hatta kocaman– bir film. Bu nedenle olmalı ki şimdiden Stanley Kubrick'in şaheseri *2001: Bir Uzay Macerası* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) ile kıyaslanıyor. Nolan gerçekten de filmin pek çok noktasında; özellikle ekibin ilk uzaya çıktığı sahnelerde Kubrick'e öykünüyor. Ancak bu kıyaslamamızın ne kadar adil olduğu tartışılır. En başta *Yıldızlararası* böyle bir karşılaştırma için henüz çok yeni bir film. *2001: Bir Uzay Macerası* seviyesinde bir film olup olmadığını biraz da zaman gösterecektir ancak şimdilik o kadar iddialı konuşmamakta fayda var. Ne var ki *2001: Bir Uzay Macerası*'ndan daha düşük seviyede olması *Yıldızlararası*'nın kötü bir film olduğu anlamına gelmiyor. Hatta Christopher Nolan'da, Kubrick'e benzer bir sinema sevgisi ve mükemmeliyetçi bir tavır gözlemlemek de mümkün –*Yıldızlararası*'nda bu mükemmeliyet tüm filme yayılmıyor olsa bile.

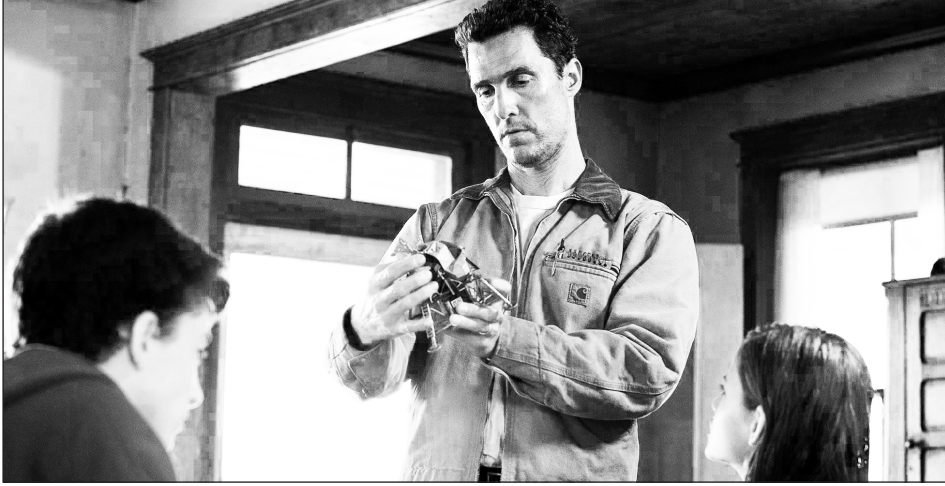
Yıldızlararası, önceki filmlerinden de daha ihtişamlı bir yapım olsa da Nolan bu devasa filmin ağırlığının altından kayda değer bir başarıyla kalkıyor. Özellikle Cooper'ın kızı Murph'le ilişkisini seyirciye geçirmekte çok başarılı olduğunu ve ikisi arasındaki öyküyü tam anlamıyla bize dert edindirdiğini söylemeliyim. Buna rağmen film bazı noktalarda hikaye bazında biraz tutarsızlaşabiliyor. Anne Hathaway'ın karakteri aşktan, sevgiden bahsetmeye başladığında; hatta sevgiye olağanüstü anlamlar yüklediğinde filmin o noktasına kadar geliştirilmiş karakterinden bir parça ayrıldığını –hatta bir bilim insanı olarak da kendiyi çeliştirdiğini– düşünmek mümkün. Zaten bu sahnede geçen söylemler de



hem gereğinden fazla iddialı hem de biraz kör kör parmağım gözüne denebilir –tıpkı “insanlığı” temsil ettiğini düşündüğümüz karakterin adının Dr. Mann olması gibi. O noktaya kadar harika bir şekilde taşıdığı öykünün sonuç kısmında da bir anlık da olsa perdeye gözlerimi devirerek baktığımı belirteyim. Kendisini o noktaya sürükleyen sebeplerin o denli farkında olan karakterin bilinçsiz çabası çok gerçekçi değildi. Murph'ün “aydınlanma” anı da

biraz “damdan düşer gibi” gerçekleşiyor.

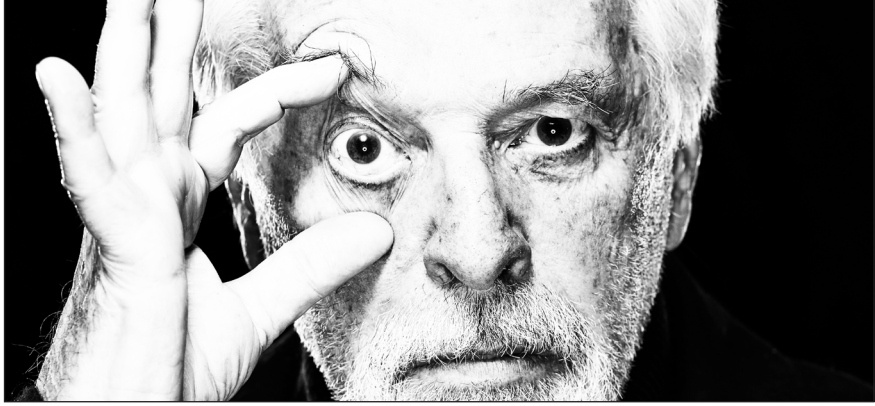
Tüm bu kusurlara rağmen *Yıldızlararası* kimi anlarıyla sinema tarihine geçebilir. Einstein'ın genel görelilik kuramını böyle işleyen bir film herhalde daha önce olmamıştı. Cooper'ın ailesinden gelen mesajları izlediği sahne duygusal anlamda kesinlikle çok sarsıcı ve başarılı! Genel görelilik kuramı da dahil, pek çok kez, neredeyse hepsi bilim adamı ya da mühendis olan karakterler arasında geçen bilimsel içerikli diyaloglar ve seyirciye aktarılan bilgiler hikayeye yalnızca dayanak oluşturuyor,



birebir hizmet ediyor.

Yıldızlararası'nin kıyaslandığı diğer bir film ise geçen yıl izlediğimiz *Yerçekimi* (*Gravity*, 2013). Uzayda geçen sahnelerde görsellik *Yerçekimi*'yle oldukça benzeşiyor. Rahatlıkla söyleyebilirim ki Nolan teknik ve estetik anlamda harikalar yaratmış olan Cuarón'un altında kalmıyor, hatta bazen üstüne bile çıkıyor. Kaldı ki *Yerçekimi* pek çokları tarafından basit ve incelsiz senaryosu sebebiyle haklı olarak eleştirilmişti. Zaten filmin bu kısmı göz ardı edilebilirdi belki, çünkü *Yerçekimi* tamamiyle görselliği, ses kurgusu ve diğer teknik detaylarıyla ön plana çıkan ve tüm bu detayları da neredeyse kusursuz olan bir seyirlikti. *Yıldızlararası* ise en az *Yerçekimi* kadar etkileyici teknik detaylarının yanında çok daha derin, ayrıntılı, tabiri caizse zor bir senaryoya sahip. Uzay, fizik gibi mevzulara dair de çok daha geniş bir perspektifle ve daha gerçekçi yaklaşıyor. Buna rağmen Nolan'ın bu filmdeki asıl derdi insan doğası. Özellikle "sevgi" konusuna hayli odaklanıyor, karakterlerini de sevgi ve sevdikleri insanlar üzerinden motive ediyor. Bu konuda zaman zaman fazla büyük laflar ediyor olsa da dramatisasyonu oluşturmadaki başarısıyla seyirciyi yakalıyor. Nolan'ın karakterleriyle seyirci arasında özdeşlik kurdurma konusundaki başarısını en açık şekilde gösteren karakterler ise mürettebata yardımcı olan robotlar TARS ve CASE. *2001: Bir Uzay Macerasi*'nin monolitlerine benzeyen yapılarıyla hantal gözüküyor olsalar da hemen her şeyi yapabilen bu yüz­süz, ifadesiz robotlar; seyirciyle iletişim kurmak için dezavantaj sayılabilecek bu fiziksel özelliklerine rağmen izleyiciye kendilerini yakın hissettirmeyi biliyorlar. Filmin az da olsa mizahi yükünü de onlar taşıyor.

Bilimsel kuramları ele alışı ve öyküye aktarışıyla; kimi sahnelerin görselliğiyle, kurduğu atmosferle bu film oldukça yenilikçi kabul edilebilir. Christopher Nolan'a bu denli hayran olmamızın da en büyük sebebi her filmde gösterdiği bu yenilikçi tavır ve sinemaya olan, bizim de hissettiğimiz hevesli yaklaşımı. *Yıldızlararası* kesinlikle kusursuz bir film değil. Özellikle senaryosunda kimi eksikler görmek mümkün; ancak filmin büyük ihtişamının yanında bu kusurlar ufacak kalıyır ve görmezden gelinebiliyor.



Jodorowsky: Çılgın Bir Sinemanın Ayrıntılı Biyografisi

Sevgihan Oruçoğlu

My pictures have no age. Because for me, one year is all the years, past, future, present.

I have no nationality. "Chinese picture", "French picture", "American picture." We are not a football team!

I am product of the planet, or the galaxy. I haven't thought of a flag for that.

A.Jodorowsky

Engin sinema tarihini ayrıntılı incelemek oldukça zor bir iş olduğundan eleştirmenler okumalarına yön vermesi için kimi araçlar kullanmış, çalıştıkları materyale çeşitli açılardan yaklaşabilmek için kimi kategoriler üretmişler ve üzerinde çalıştıkları alanın bu kategorizasyona verdiği reaksiyona göre bu kategorilerin anlamlarını genişletmişlerdir. Dönem, ülke, janr gibi çoğalan bu kategoriler sinemaya bakışın temelini belirlediyse de aralarda kimi gri noktalar yok değildir. Yönetmen bazında bakıldığında pek çok isim akla gelse de her türlü kategoriye karşı duruşu ile Alejandro Jodorowsky'nin böyle bir listede üst sıralarda yer edineceği aşikar.

Arkaplan ve Form Arayışı

Şilî'de, Rus Yahudisi bir aile yapısında yetişip buradan Meksika'ya daha sonra ise Fransa'ya

yerleşen Jodorowsky'nin bu karmaşık arka planı kaotik, vahşi, aşırı ve aykırı bir sanat anlayışında bütünleştirip kategoriler arası hatta kategoriler üstü yapıtlar ürettiği söylenebilir. Sürrealizm, Bunuel ve Fellini başta olmak üzere pek çok farklı kaynaktan esinlense de bütün bunların ötesine geçmeyi başarıp her anlamda kendi tarzını yaratır. Avrupa sürrealizmi, doğu felsefesi/mistisizmi ve Güney Amerika'nın büyüülü gerçekçiliğinin homojen olmayan karışımının grotesk bir yansıması haline gelen Jodorowsky sineması elbette ki aşama aşama şekillenmiş ve dünya sinemasında kendine aykırı bir yer edinmiştir.

1962'de, sürrealist hareketten ayrılıp kendi teorilerini oluşturan Artaud'un *Vahşet Tiyatrosu* (*Théâtre de la Cruauté*) ismini verdiği seyirciyi sarsmayı esas alan avangart tiyatro anlayışını etkisiyle oluşan Panik Hareketi'nin öncülerinden olan Jodorowsky bir süre tiyatroyla uğraştıysa da 1968 yılında ilk uzun metrajlı filmi çeker. Avangart tiyatro anlayışının beyazperdeye yansıması olarak değerlendirilebilecek *Fando ve Lis* (*Fando y Lis*-1968) ile beraber sinema dünyasına oldukça tartışmalı bir giriş yapan Jodorowsky daha ilk yapıtında sansasyonel

tarzının temellerini oluşturmaya başlar.

Sınırları Test Eden Bir Deneme

...ve kendimi ondan uzaklaştırmak istediğim zaman

tek vücutta iki kafa olduğumuzu söyledi

-Fando y Lis:4.

Kısım

Vulgar sadist Fando ile kötürüm sevgilisi Lis'in Lis'i iyileştirmek için mucizeler şehri Tar'a doğru çıktıkları kabusvari yolculuğu konu edinen *Fando ve Lis*, teknik anlamda Jodorowsky sinemasının en iyi örneği olmasa ve kendine filmografisinde daha deneysel bir pozisyon

edinse de yönetmenin kendine konu edineceği belirli konuların ve daha sonra sık sık başvuracağı çeşitli imgelerin kaynağını ve önemini anlamak açısından kritik bir film.

İlkel bir masaldan Freudyen bir kaba kadar çeşitli ton yelpazesine sahip olan film karakterlerin çocukluk travmaları aracılığıyla oluşturdukları cinsel kimliklere ve bunun neticesi olan hastalıklı birlikteliklerine odaklanır ki zihinsel-fiziksel anlamda sakatlanmış karakterlerin garip ve grotesk birliktelikler yönetmenin daha sonraki yapıtlarında da sık sık işlenir.

Gerek çocukluğunda gerek daha sonraki evrelerde beden ve ruhen suistimale uğrayarak uysal ve itaatkar bir kimliğe bürünen Lis ve dominant annesi tarafından manevi anlamda adeta hadım edilmiş Fando'nun bu eksikliğini Lis üzerinde kurduğu şiddete ve işkenceye dayalı hakimiyetinin oluşturduğu sado-mazoşist ilişki, bu ilişkiden adeta beslenen çürümüş bir toplum giderek artan bir vahşet aracılığıyla seyirciye her türlü sansürden uzak ve yoruma açık çeşitli imgeler aracılığıyla aktarılır. Jodorowsky Lis ve Fando'nun kıyafetleri değiştiği sahne gibi kimi şekillerde ikili arasındaki cinsel gerilime ve toplumsal rollere dayalı dinamiği gerek eleştirel gerek mizahi bir tavırla sınar. Karşılıklı bağımlılığa dayanan bu ilişkide Fando giderek narsist

bir işkenceciye dönüşürken Lis bedeni toplu tüketime açık aciz bir azize haline gelir ki bu da filmin sonundaki şiddetin doruklarında gezen cinayet sahnesine yol açacak gerilimi adım adım arttırmaktadır.

Tüm bu kurgu Jodorowsky'nin tiyatrodan ödünç aldığı stil ve zıtlık oluşturulan deneysel teknik detaylarla desteklenen ki Lis'in yüksek kontrastla melek-si bir varlık olarak yansıtılarak kurgu bazında her anlamda aşağılanması bunun en belirgin örneğidir. Filmin bütünü ve kesinlikle sakınılmadan kullanılan şid-



det göz önüne alındığında yol açtığı sansasyon ve yönetmenin uğradığı toplumsal aforoz gayet anlaşılabilir. Elbette ki bu direkt sansürün yanı sıra dolaylı bir sansürü de beraberinde getirir. Jodorowsky'yi *Geceyarısı Kuşağı*'nın öncülerinden, kült sinemanın gedikli yönetmenlerinden biri haline getiren ve gerek ana-akım sinemaya gerekse bununla ilişki finansal ilişkilere karşıt tavrının oluşumuna zemin hazırlayan etkenlerin temelleri *Fando ve Lis*'te mevcuttur.

Bir Tanrı Figürü Olarak Yönetmen

Genellikle yönetmenlik kariyerinin zirvesi olarak kabul edilen *Köstebek(El Topo,1970)* ve *Kutsal Dağ(The Holy Mountain,1973)* tam da bu evreye denk gelmektedir. *Fando ve Lis* denemesinin ardından büyük ölçüde stilini bulan ve bu stili farklı kalıplar içinde fakat aynı derecede sansasyonel bir sinema dili aracılığıyla yorumlamaya başlayan Jodorowsky giderek *Geceyarısı Kuşağı*'nda bir nevi guru/tanrı haline gelir.

Western kılıfında sürreal bir Mesih hikayesi olarak nitelenebilecek *Köstebek* yönetmenin Avrupa'da tanınmasının yanı sıra kült bir figüre dönüşmesini sağlayan önemli bir basamaktır. Bir önceki filmi ile başlayan yolculuk temasını bu filmde de devam ettiren Jodorowsky daha sonra sinemasının belkemiği haline gelecek olan, tanrısal kahraman-kahramanın

düşüşü-işsel yolculuk ve kutsala ulaşma olarak üç ana bölümden oluşan arayış motifini ilk defa kullanır. Aynı zamanda sık sık başvurduğu olgunlaşma ritüeli, alter-ego, hadım edilme, bakire/fahişe dualitesi de bu filmde kullanılmakta ve toplumun yozlaşmasına alaycı bir bakış açısı olarak kullanılan hilkat garibeleri, cüceler, sakatlar da yönetmenin sinemasında ana konularını almaktadır.

Siyahlar içerisinde bir silahşor olarak seyirci karşısına çıkan Köstebek tanrı olduğunu iddia ederek adalet dağıtır. Bu imitasyon tanrının içgüdülerini sembolize eden kadını kurtarıp

yanına alması ve görevlerini terk etmesi-çocuğu terk etmesi- ile düşüşü başlar. Köstebek'in Marah/acı su adını verdiği böylelikle kendisine tabi kıldığı kadın bir bakıma silahşörün bedensel zayıflığını simgeler. Yükselme hırsı ve her türlü zaafın somut haline gelen kadın elbette ki ustaca çarpıtılan bir Lilith&Havva imgelerinin bir karışımıdır. En güçlü olmak için kadının(kendi zayıflıklarının yansıması) ısrarıyla çölün dört büyük ustasını öldürüp sırlarını öğrenmek için bir yolculuğa çıkar.

Bu noktadan sonra Batı mitolojisinden Doğu mitolojisine geçiş yapan Jodorowsky sahte tanrısını çölün her biri farklı yeteneğe sahip bilgeleriyle sınar. Köstebek kendi yetenekleriyle yenmeyi başaramayacağı ve ne kadar uğraşa da anlayamayacağı bilgeleri hileyle yener böylece ruhi çürümesine hız kazandırır. Sömürgecilik tarihinden karşılaştırmalı dinler tarihine bir sürü referansın bulandığı hikaye örgüsüne silahşörün çürümesiyle doğru orantılı geliştirdiği dişil yansıması/alter egosu eşlik eder. Bu alter ego tarafından katledilmesinden sonra Köstebek artık silahşör kimliğini ve benliğinin zehirli kısımlarını ardında bırakarak yeni bir benlik yaratır. Gasp ettiği tanrı mertebesinden hiçliğe inen Köstebek kendisini kurtaran "lanetli" ens-est ürünü halka liderlik/peygamberlik ederek kendi işsel yolculuğunu tamamlar.

Hıristiyanlığın diriliş mitinden yanarak arınma mitosuna, Amerika'nın püriten-protestan oluşumundan köleliğe kadar uzanan bir

sembolizm ağıyla Amerika tarihi olduğu kadar batı felsefesini eleştiriye tutan Jodorowsky'nin "western" sitilini kullanarak bu eleştirileri doğru kaynağa ulaştırması elbette ki *Köstebek*'i benzeri bulunmaz bir film yapıyor. Sivri göndermeleri, tam adı konulamayan üstü örtülü eleştirileri ve yine Jodorowsky'nin en ufak yumuşatma girişiminde bulunmadığı vahşet filmin hayran kitlesini arttıran ve onu Geceyarısı Kuşağı'nın öncül filmi yapan en önemli unsurlar.

Köstebek'in başarısının en önemli kısmı ise yönetmene getirdiği özgürlük... Bir bakıma kendini



kanıtlamış ve yeterli hatta fazla sayıda insanın dikkatini çeken Jodorowsky bu sayede bir sonraki filmi *Kutsal Dağ*'ı herhangi bir oto-sansüre maruz kalmadan çekme imkanı bulur. *Köstebek*'te bulunan sembolizm daha derinleştiği ve bütün filme yayıldığı *Kutsal Dağ* her anlamda Jodorowsky'nin en katmanlı yapıtıdır. Belki de James Joyce'un *Ulysses*'e yerleştiğinden dahi daha fazla bulmacayla dolu olsa da linear düzeyde artık klasikleşmiş Jodorowsky tarzını da yansıtmakta, daha önceki filmlerinde bulunan yolculuk/işsel yolculuk teması ana düzlemdedir.

Sürrealizmin doruklarında gezen film izleği temelde üç parçaya bölünmüştür. Hırsız(The Thief) karakterinin kutsallaştırılması ve yozlaşmış şehirdeki yolculuğu, simyacı ile tanışması ve çraklık dönemi, işsel yolculuk şeklinde sıralanan bu üç bölüm hem anlatısal hem de biçimsel olarak birbirinden ayrılır. İlk kısım Köstebek'teki kasabaya benzer bir biçimde Roma/Katolik mitinden yaralanarak şehrin yozlaşmasını, ucubelerini, sosyal çürümeyi göz önüne sererken bir yandan da Jodorowsky sinemasında daha sonra etkisi sürecek hatta yönetmenin görsel estetiğini tanımlayacak sirk temasının belirginleştiği görülür. Neredeyse yok denebilecek diyalog ve karmaşık anlatı izleği bu kaos ortamını seyirciye doğrudan aktarır. Hırsız simyacı ile tanıştıktan sonra ise işsel yolculuğuna başlar, bu noktada Jodorowsky en kompleks stili kullanmayı tercih eder. Kutsal dağı arayış

ile anlatı ne kadar karmaşıklaşıp seyirciyi kayboluşa sürüklüyorsa görsellik de o kadar basitleşir.

Her ne kadar sürreal estetiği kullanırsa ve sürrealizmden etkilenmiş olsa da kendini bir sürrealist olarak tanımlamayan aksine politize ve polarize olmuş sürrealist harekete mesafeli yaklaşan yönetmen eserlerinde kalıplaşmaya, siyasete ve hiyerarşik oluşumlara yer yer "anarşist" denebilecek karşıt bir duruş sergiler. Belki de çekim yılı 1973'ün ve Vietnam şokunun da etkisiyle sublim-

inal mesajların, mistik öğelerin ve dolgun çok kaynaklı ezoterizmin hakim olduğu Jodorowsky sinemasına aleni pek çok açıdan haşın, yıkıcı bir sistem eleştirisi de eklenir. Yarı deli yarı aziz, bilinci ve algısı boynundaki ur ile kapanmış, özgürlükten yoksun *Hırsız*'ın kaotik yolculuğu boyunca yozlaşmış ve kendini dahi sömüren sistemi fark etmemenin olanaksız olduğu film *Hırsız* ve ölümsüzlük arayışındaki diğer sistematik hırsızlar arasındaki farkı da oldukça net bir tavırla ortaya koymakta.

Kutsal Dağ'ın çok katmanlı yapısındaki net sistem eleştirisinin yanında sürrealizmin temel dilemması hayal/gerçek üzerine de kendine özgü yorumlar getirmekte. Hayranlarını genel olarak ikiye bölen sonu ile "kutsal arayış" ve içsel yolculuğa yeni bir bakış açısı katmakta.

Sistem ile Savaş ve Çöküş

Köstebek ve *Kutsal Dağ*'ın başarısından ve katlanarak artan beğenilerden sonra kariyerinin zirvesinde ve hemen her istediği projeyi hayata geçirebilecek bir pozisyonda olan Jodorowsky kendisiyle iletişime geçen yapımcı Michel Seydoux ile beraber 1974'te Frank Herbert'in meşhur bilim-kurgu eseri *Dune* üzerine çalışmaya başlar.

Frank Pavich'in belgeseli *Jodorowsky's Dune*(2013)da kitabı hiç okumadığını söylese

de Doğu mitolojisinde oldukça etkilenen Frank Herbert'in çöl halkına liderlik etmek üzere gelecek olan bir Mesih fikrinin Jodorowsky'yi ned-

en cezp ettiği oldukça açık. Bir uyarlamayı özgün kılabilmek için esere tecavüz etmek gerektiğini savunan yönetmenin pek çoklarınınca bilimkurgu incili olarak kabul edilen *Dune*'a oldukça farklı ve yaratıcı bir yorum getireceği açık olsa da iki yıllık çalışma, oldukça kapsamlı bir resim taslağı, bir araya geldiklerine inanılmayacak sanatçı kadrosu, neredeyse tamamlanmış bir projeye

rağmen hiçbir stüdyo tarafından kabul edilmeyen Seydoux ve Jodorowsky projeyi rafa kaldırmak zorunda kalır. Çekilmese dahi bilimkurgu sinemasına katkıları yadsınamayacak olan, yönetmen belki de en çok emek verdiği ve kişiliğini aktardığı projesinin iptalinin ardından sinemadan bir müddet uzaklaşıp kariyerinde çizgi roman çalışmalarına ağırlık verir.

1980 yılına gelindiğinde ise Jodorowsky kendisini gelen çocuk kitabını filme aktarma projesini kabul eder, böylece *Tusk*(1980) çekilir. Ancak yapımcıyla aralarındaki anlaşmazlıklar, filmin yarım bırakılıp zorlukla tamamlanması, gösterime girmemesi gibi sebeplerden Jodorowsky filmi kendi filmi olarak göremez. Sömürgecilik karşıtı altmetni ile yer yer Jodorowsky izleri görülse de *Tusk* gerçekten de yönetmenin renkli, aşırı ve aykırı sinemasından uzaktır. Aynı zamanda *Köstebek*'in saklı tutulan yayın hakları nedeniyle yapımcı izni olamadan dağıtılamaması ve şaheserlerinden birinin böylece karanlıkta gömülü bırakılması Jodorowsky'yi sinema dünyasından soğutmasa dahi belirli bir dönem uzak tutacak kadar sıkıntı yaratır. Zaten kariyerinin başından beri pek de iyi geçinmediği sektör ve en büyük temsilcileri yapımcılar ile iyice çatışma halinde olan Jodorowsky'nin yönetmen kimliğini bir



süre için rafa kaldırdığı söylenebilir.

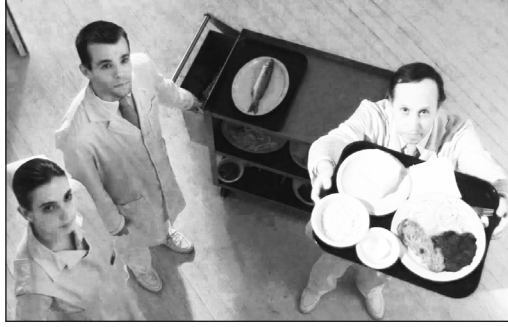
Geç Gelen Başyapıt

Uzun süren bir sessizlik döneminden sonra İtalyan korku sinemasının etkili isimlerinden Dario Argento'nun kardeşi Claudio Argento'nun korku filmi çekme teklifini kabul ederek *Kutsal Kan* (*Santa Sangre*, 1989) ile sinemaya geri dönen Jodorowsky bu filmiyle eski formunu bulur. Ünlü bir seri katilin hikayesini akıl hastanesi ve bir sirk etrafında oluşturduğu senaryosuyla ve sıra dışı tarzıyla ödipal bir kabusa dönüştürerek yorumlar Jodorowsky.

Yönetmenin kurgu açısından önceki filmlerine oranla daha tutarlı olması teknik anlamda daha aşırıya kaçmasına olanak sağlar. Filme hakim olan karabasanvari hava ile ona eşlik eden fallik ve vulvik imgeler oldukça hastalıklı bir zihnin derinliklerinde dolışmaya imkan sağlar.

Ailesiyle bir sirk işleyen Fenix katil babasının maskülen şehveti ve tarikat lideri annesinin püriten iffeti arasında sıkışıp kalmış bir çocuk olarak seyirciye sunulur. Annesinin babasını hadım edişinden sonra babasının annesini kollarını keserek sakat bırakışına ve intiharına şahitlik eden Fenix çocukluğunun geri kalanını ve yetişkinlik hayatını bir akıl hastanesinde geçirir. Tesadüf eseri çocukluk travmasına neden olan kadını bulduğunda ise annesinin imgesi bilinçaltının derinliklerinden çıkıp Fenix'i kontrol altına alarak bir intikam aracına çevirir. Annesinin hayaletinin ellerine dönüşerek iradesini tamamen ona teslim eden Fenix yönetmenin sinemasındaki iki başlı, birbirine fiziksel ve manevi bağlarla bağlı, tek başına yaşaması mümkün olmayan yaratık figürünün hem anlatısal hem de teknik açıdan kusursuz biçimi olarak ortaya çıkar. Bunun dışında zaman zaman yinelenen imgelerin rafine edilmiş ve mükemmele ulaştırılmış halleri filmin anlatısını taçlandırdığı görülmektedir. Bütün bu özellikler *Kutsal Kan*'ın Jodorowsky'nin en grotesk ve aynı zamanda biçimsel açıdan en olgun filmi olarak görülmesinin nedenidir.

Kutsal Kan ile geç ancak iddialı bir dönüş yapan Jodorowsky bir sonraki filmi *Rainbow Thief* (1990) ile yine sektörel problemler ile karşılaşır. Senaryosunu da yazmadığı filmi yönetirken senarist ve yapımcı eşiyle çeşitli problemler yaşayan Jodorowsky sinemasında oldukça önemli yer tutan oyuncu seçimi konusunda da kısıtlanır. Çeşitli problemlere rağmen araya serpiştirdiği stili yine de diğer yapıtlarına göre oldukça sterilize olarak kalır. Bu projeden sonra sinemaya uzun bir ara veren yönetme 23 sene boyunca başka sanat dallarıyla uğraşsa dahi



sinemadan uzak durur.

Eve Dönüş

Jodorowsky's *Dune*'un çekim aşamalarının uzun yıllar sonra bir araya geldiği Seydaux'nun yapımcılığında bir film çekmeye karar veren Jodorowsky tesadüf eseri mi planlı mı bilmez ancak tanrısal kahraman-kahramanın düşüşü-içsel yolculuk ve kutsala ulaşma sıralamasını anlatı olarak benimseyen filmleri gibi filmografisini de bu izleğe uyduracak şekilde kendi içine döndüğü ve çocukluk hatıralarının izini sürdüğü bir film olan *Gerçeğin Dansı* (*La Danza de la Realidad*, 2013) ile seyircisinin karşısına çıkar. Bu bakımdan film *Tusk* ve *Rainbow Thief* gibi kendinin addetmediği iki film dışında diğer dört filminin tamamlayıcı bir unsuru ve yönetmenin sinemayla tekrar barıştığı film olarak görülebilir. Şili'de büyüdüğü kasabaya giden ve kendi hayatının temel taşları ile olduğu kadar anılarıyla özellikle de babasının anısıyla yüzleşen yönetmen bir anlamda bu film ile eve dönmüş olur.

Yarı gerçek- yarı sürreal bir otobiyografi filmi ile döngüyü tamamlayan Jodorowsky film çekmeye devam eder mi veya şu an 85 yaşında olan yönetmenin buna vakti kalır mı bilinmez ancak Jodorowsky'nin bu kadar az filmle dahi sinema tarihinde kendine oldukça özgün bir yer edindiği ve sinema tarihi açısından hatırı sayılır bir önem arz ettiği yadsınamaz.



Dosya:

Hayata Yön Veren Mekanlar

Bir Şehrin Dönüşümü: Roma Deneyimi

Barış Sağlam

-Rossellini, De Sica ve Fellini gibi büyük yönetmenleri izlerken, sadece sinema sanatının en güzel örneklerini izlediğimizi değil bir şehri ve bu şehrin insanını da farklı lenslerin yardımıyla fakat aynı zamanda sanki ordaymışçasına gözlemlediğimiz hissine kapılırız. Belki de bu son bahsedilen özelliştir, İtalyan sinemasını eşsiz kılan.

Siyasi ve kültürel öneme sahip bütün büyük şehirler gibi Roma da üzerinde çalışmak isteyen kişiye çok belirgin ve geniş bir tablo sunar. Şehrin dönüşümleri, hem büyük gelişmeleri hem de büyük acıları içeren çok katmanlı yapıyı oluştururken, bu dönemleri yaşandığı anda sahneye yansıtan filmleri izlemek izleyiciye arkeolog deneyimi yaşatır. Gerçekten de Rossellini, De Sica ve Fellini gibi büyük yönetmenleri izlerken, sadece sinema sanatının en güzel örneklerini izlediğimizi değil, bir şehri ve bu şehrin insanını da

farklı lenslerin yardımıyla fakat aynı zamanda sanki ordaymışçasına gözlemlediğimiz hissine kapılırız. Belki de bu son bahsedilen özelliştir, İtalyan sinemasını eşsiz kılan.

Roma'nın dönüşümünü gözlemlerken, her ne kadar Fellini'nin Roma'sı gibi anılarla şehri tekrar inşa eden başyapıtları bir kenara koymak zor olduysa da, çekildiği zaman ile anlatının geçtiği zaman arasındaki farkın mümkün olduğunca dar olduğu filmleri seçmeye çalıştım. Elbette şehrin bu tarzda bir okumasına imkan verdiği için İtalyan sinemasının bereke-

tine şükran duymamız gerekiyor. Neorealizm akımının da realitenin sanat tarafından bozulmasının en arzulanır olduğu yıllarda İtalya'da yeşermesi elbette böyle bir çabayı büyük ölçüde kolaylaştırdı.

Savaş Yılları: Faşist İmajların Yerini Yıkımın Gerçekliği Alırken

Her ne kadar Birinci Dünya Savaşı sonrası yükselen Faşist ideoloji İtalya'nın çehresinde önemli ve kendine özgü değişiklikler yarat-

sa da Amerika'nın savaşa katılması ve Sicilya çıkartması gibi birbirini izleyen iki olay İtalya'da Roma İmparatorluğunun ihtişamlı geçmişiyle kurulan bağı yok ediyor, barbar kavimlerin istilasının getirdiği yıkımı anımsatmaya başlıyordu. Bir süre sonra Nazi Almanyasının koruması altında özerkliğini iyice yitiren İtalya hem bir aşağılanma hem de topyekün bir yıkım devrine girmişti. İşte Roberto Rossellini'nin 1945 yapımı başyapıtı *Roma, Açık Şehir (Roma, Città Aperta)* bu durumu bir belgesel kesinliğiyle aktarır. Savaşın son yıllarına doğru artık tamamen Nazi Almanyasının kontrolü altına girmiş Roma'da bir grup direnişçinin –her ne kadar bazı karakterler bu direnişte olma durumunun bilincinde olmasalar da, işbirlikçinin, konformistin ve tüm bu insanlardan oluşan ağı zorun kullanımıyla zaptetmeye çalışan Nazi Görevlilerinnin hikayesini anlatan film, aynı zamanda 1946 yılındaki on bir film-in paylaştığı Altın Palmiye ödülünün de sahibi. Rossellini, filmde vicdani bir kararın altını çizse de, bu vidani kararın idealist olmayan kısmında konumlanan Marina karakteri, öteki kutupta konumlanan Don Pietro Pellegrini karakteriyle birlikte filmde çizilen belki de en karmaşık karakter. Papaz Pietro bu dünyadaki kötülükleri kafasındaki ilahi şemayla uzlaştırmaya çalışırken, Marina da yaptığı bencil seçimin sorumluluğundan kurtulmak için suçu aşık olduğu direnişçi Manfredi'nin aşkına karşılık vermeyişine yüklemeye çalışıyor. Şehrin yaşadığı felaketin tektipleştirici baskısına rağmen bu denli karmaşık karakterlerin gerçekçi bir şekilde sunulması ise Rossellini'nin Roma'sının sinema tarihinde neden bu denli büyük bir yer işgal ettiğini kendi başına açıklıyor.



Milan mucizesinden önce: Gidonlara Tutunan Hayatlar

Vittorio De Sica, 1948 yılında kameranın karşısına geçtiğinde, henüz yukarıda bahsedilen olayların yarattığı toz ve duman dağılmamıştı. İtalya'da var olan yaraların sarılması, değil bir var oluş mücadelesiydi. Belki de bugün böylesine bir filmin klişelerin sulu anlatımlarına başvurmadan çekilemeyecek olmasının nedeni dönemin özgüllüğünde aranabilir. Savaş sonrasında Roma, Visconti'nin 1960 yapımı başyapıtı, *Düşman Kardeşler (Rocco e i Suoi Fratelli)*'de yansıtılan Milan atmosferinden ayrılır. Gerçi var olma mücadelesi ikinci filmde de vardır, fakat bu mücadelenin yanında, artık güçlü bir şekilde kendini hissettiren

bir değişiklik göze çarpar, ekonomik hayattaki gelişmenin, dinamizmin ve geçiciliğin nişanesi olan debdebeli sosyal hayat. İşte bahsettiğimiz toz duman bulutunun içinde belli belirsiz sezilen Roma, bu tarz lükslerden yoksundur. Bu yüzden Antonio'nun Bruno ile gittiği restoranda yedikleri yemekler bir türlü boğazımızdan geçmek bilmez.

De Sica dört yıl sonra, 1952'de birçok yönetmen tarafından neorealizm akımının en iyi filmi olarak nitelenen *Umberto D.*'yi çeker. *Bisiklet Hırsızları (Ladri di Biciclette, 1948)*'ndaki yaşam mücadelesi teması bu filmde de kendini gösterir fakat sefalet artık kendinde kötü imalar taşıyan bir sosyal gerçeklik olarak sunulmaz. Burada artık işlenen konu yaşlı bir adamın sefaletle boğuşurken saygınlığını koruma mücadelesidir. İlk filmde de kendini sezdiren bu konu, *Umberto D.*'de lafi hiç uzatmadan ve yapmacıklıktan olabildiğince uzak bir tonla aktarılır. Filmin samimiyetinde De Sica'nın yanısıra Umberto Domenico'yu canlandıran yetmişlik çiçeği burnunda aktör Carlo Battisti'yi de es geçmeyelim tabii.

Asri Zamanlar: Modernite Gerçeğin Perdesini Delerken

Umberto D.'den bir yıl sonra aynı Roma, William Wyler'ın ünlü filmi *Roma Tatili (Roman Holiday, 1953)*'ne konu olur. Wyler'ın çizdiği şehir yukarıdaki filmlerin anlattıkları şehirden öylesine farklıdır ki bu dönüşümü bir yıllık süre-

cin maddi getirilerine bağlamamız olanaksızdır. İtalya şüphesiz “mucizevi” bir hızla gelişmektedir fakat aslolan kameraların odaklandığı yeni doğan insan tipidir. Amerikalı yönetmen William Wyler’ın *Roma Tatili*’nin çektiği yıl olan 1953 yılı, neorealist akımın artık iyiden iyiye etkisini yitirmeye başladığı yıldır. İtalyan sinemasının başlıca temsilcileri artık kıvrak zekalı, şık giyimli, hırslı ve şöhret meraklısı olan modern şehir insanına odaklanmıştır. Roma yine bir mücadeleye mekan omaya devam eder fakat çırpınıp duran insanların amacı bu sefer hayatta kalmak değildir. Tüm şarafatın içinde hayat artık Diyonyisyen anlamına kavuşmuş, katlanılması gereken bir şey haline gelmiştir.

Roma’nın bu yeni maneviyatını –ki bu maneviyat dinden gitkiçe uzaklaşmaktadır artık-, tartışmasız en iyi yakalayan kişi Federico Fellini olmuştur. *Tath Hayat* (*La Dolce Vita*, 1960)’ta büyük yönetmenin neorealizm etkisindeki ilk dönemi ve *Amarcord* (1973)’da olduğu gibi daha coşkulu, rüyayı andıran anımsamaları filme aldığı ikinci dönemi arasındaki kırılma noktasının farkına varırız. Bu nedenle de gerçeğin kendisiyle sanatçının bu gerçeği algılayış biçiminin müthiş bir kaynaşmasıdır film. Modern hayatın etkisiyle şehirde yaşanan “ahlaki” çöküş öylesine ışıltılı bir şekilde yansıtılır ki bu çöküntünün bireylerde yarattığı burhanları görmemize rağmen şatafatlı gece hayatına hayran olmaktan kendimizi alamayız.

Elbette filmin çekimlerinin yapıldığı 1959 yılı birçok sınıf için farklı anlamlar ifade eden bir yıldır, dolayısıyla Milan’daki fabrika işçilerine odaklanan bir kamera Fellini’nin ışıltılı hayatlarına pek rastlayamayacaktır. Yine de Visconti’nin yukarıda bahsettiğimiz ve aynı yıllarda çekilmiş filmi *Düşman Kardeşler*’inde gördüğümüz gibi işçi ailelerinin hayatları bile artık eskisi gibi değildir, hayat mücadelesi monotonluğunu yitirmiş yeni ve daha parlak bir boyut kazanmıştır.

Yeni Şehir: Anlamsızlık Geri Çekilmeye Zorluyor

Baudelaire modernite’yi şöyle tanımlar: “modernite, anlamlı olandır, gelip gidendir, olumsuz

olandır, sanatın yarısıdır, öteki yarısı ise, sonsuz olandır, değişmeyendir”. Bu tanıma göre yukarıda anlatılan dönemi de içine alan uzun sürecin insanı bir yandan kayıp giden, anlamsal olanın şokuyla buhrana sürüklenirken, beri yanda var olan değişmez özde, istinat noktasını bulacaktır. David Harvey Postmodernizmin hegemonyasını kurduğu dönem için bu tanımdan faydalanarak bir yenisini formüle eder. Bu ikinci tanımın ilkinden tek farkı öz bölümünün



tanımdan çıkarılarak formülün yarıya bölünmesidir. Buna ek olarak söyleyebileceğimiz şey, özün ortadan kalkmasının yanında birçok insanın anlamsal olanın baş döndürücü hızı karşısında geri adım atıp reaksiyoner tepkiler vermesidir. Paolo Sorrentino’nun en iyi

yabancı film Oscar’ını kazanan 2013 yapımı filmi *Muhteşem Güzellik*(*La Grande Bellezza*)’i de -yukarıdaki tanıma izleyecek olursak- *Tath Hayat*’ta bahsedilen gidişatı beğenmeyen postmodern insanın reaksiyonerlik aşamasına doğru gelişiminin bir anlatısı olarak değerlendirebiliriz. Elbette burada bahsedilen reaksiyonerlik pejoratif anlamlar taşımaktan uzaktır.

Artık bir öz olmadığı için Sorrentino’nun Roma’sında yaşananların hiçbir ahlaki çöküntü olarak değerlendirilmez. Oysa *Tath Hayat*’ta çok daha yumuşak bir biçimde aktarılan olaylar izleyicide bu tarz bir yorumun oluşmasına sebep olur. Yukarıda bahsedilen reaksiyonerlik de Fellini’nin yok oluşunu çektiği eski maneviyatın yapı bozumuna uğrayarak geri dönüşünü sembolize eder. Bu yorumu güçlendiren diğer bir faktör, klasik müzikte aynı reaksiyoner amaçlarla yola çıkmış olan “kutsal minimalizm” akımının en büyük temsilcileri olan Arvo Pärt, John Tavener ve Henryk Górecki gibi postmodern dönem bestecilerinin soundtrackte yer almaları olabilir. Aynı şekilde filmin başkarakterleri olan yazar Jep Gambardella için aydınlanma anı olarak değerlendirilebilecek birçok olay meydana gelse de, filmin başından beri sözü edilen Jep filmin başından beri sözü edilen ikinci romanını yazmaya ancak mucizelerine şahit olduğu “Santa” ile tanıştıktan sonra karar verir.

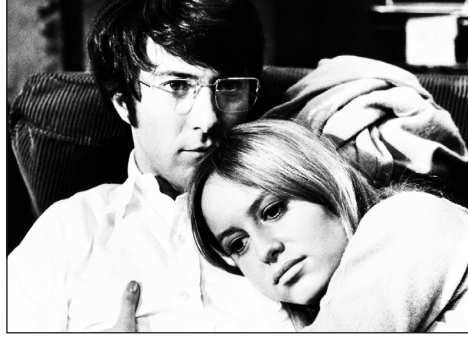
Kırılan Gözlükler: Kasaba ve Şiddet

Barış Akkaya

–...kasaba, şehir filmlerinde izlemenin mümkün olmadığı bazı sahnelerin ve anlamların ortaya çıktığı bir film mekânı olarak düşünülebilir.

Pratik düşünürsek; bir filmin çekildiği yer, filmle ilgili birçok özelliği belirler. İzleyici olarak genellikle görmezden geldiğimiz bu durumu bize hatırlatan filmlerle zaman zaman karşılaşırız. Örneğin filmde karakterlerden biri, bir mekanda kapalı kaldıysa (bazı hapisane filmlerinde izlediğimiz gibi), mekânın belirleyici rolü dikkatimizi çeker. Bu manada kasaba, şehir filmlerinde izlemenin mümkün olmadığı bazı sahnelerin ve anlamların ortaya çıktığı bir film mekânı olarak düşünülebilir.

Hitchcock'un *Gizli Teşkilat* (*North by Northwest*, 1959) filminde başkarakter başına gelen olaylar sonucu alışı geldiği ve kendini güvende hissettiği şehirden kaçmak zorunda kalır. Filmin ortalarında ıssız bir mısır tarlasında, sinema tarihinin en ünlü sahnelerinden biri olan, uçakla kovalama sahnesi gerçekleşir. Şehir dışının tehlikeli bir yer olarak ortaya çıktığı filmler bununla sınırlı değildir. Şehirden uzakta bir evde geçen korku filmleri ile sıkça karşılaşırız ya da gangster filmlerinde bir ceset yok edilmek isteniyorsa şehrin dışına gömülür. Kısacası birçok filmde şehir dışı, yasaların uygulamasının bir süre için askıya alınabildiği alanı temsil eder. Bu açıdan kasaba, hem şehirden uzak olmasıyla yukarıdaki özellikleri taşır hem



de kendine özgü bir düzen kurar(1). Bu yazıda, vizyona girdiğinde şiddet sahneleriyle dikkati çekmiş *Köpekler* (*Straw Dogs*, 1971) ve *Wake in Fright* (1971) filmlerini yönetmenlerin kasabaya dair algıları ışığında hatırlamaya çalışacağız.

Yasa ve Sorumluluk

Sam Peckinpah'ın yönetmenliğini yaptığı *Köpekler* yerleşmek için bir İngiliz köyüne gelen Amerikalı matematikçi ve onun İngiliz karısının kasabayla ilişkisini perdeye taşır. Bir sahnede kasabanın din adamı üretilen silahları kastederek matematikçi David Sumner'a şöyle bir soru sorar: "Siz bir bilim adamısınız. Sorumluluğu reddedebilir misiniz?" David soruyu başarılı şekilde tersine çevirse de film boyunca sorumluluk farklı şekillerde yeniden karşımıza çıkar. David ve Amy arasındaki diyaloglardan David'in kasabaya gelme kararında etkili olan şeyin matematik kitabı yazmak olduğu kadar, Amerika'daki şiddet olaylarından uzaklaşmak olduğunu da

öğreniriz(2). Amy, David'i bir tutum almaktan kaçtığı ve kendini çalışma odasına kapattığı için eleştirir. Bu açıdan düşünüldüğünde David'in bir matematikçi olması farklı bir anlam kazanır. O belirli yasalara dayanarak hareket eder.

Çok geçmeden, David'in düşünce tarzının kasaba için işlemediği görülür. Evin garajını

monte eden kasabalıların küçük suçları aile tarafından görmezden gelinir. Buna rağmen David'in pasifliği ve işçilerin giderek artan tacizleri gerilimi yavaş yavaş tırmandırır. Filmin ortalarına doğru David tarafından görülen ama bahis konusu edilmeyen tacizler, evin kedisinin dolaba asılı bulunmasıyla farklı bir boyuta taşınır. Politik şiddetten uzaklaşmaya çalışan David kendisini tepki vermeye zorlayan bir konumda bulur. Buna rağmen, ertesi gün işçileri kedinin öldürülmesiyle ilgili sorgulayamaz. Hatta sorgulamanın dışında kedinin sözünü bile etmeyi beceremez(3). David'in böyle bir suçlama için kanıt ihtiyacı vardır. O

'modern bir insan' olarak birini suçlayacaksa elindeki kanıtlarla yasalar dayanarak suçlama yapmak zorundadır. Aslında kasabanın işleyişinin David'in alıştığından farklı olduğu baştaki bar sahnesinde bile kendini belli eder. Kasabalılardan Tom kabadayılık ederek bar sahibinin elinin kesilmesine ve maddi zarara neden olur. Bu sırada barda oturan yasanın temsilcisi "Başkan John" ise olaya oturduğu yerden müdahil olur. Film boyunca bu gerilim tekrar tekrar hissedilir. Kedinin öldürülmesi olayı yasal müdahaleye imkan vermez çünkü olayın tanığı veya kanıtı yoktur. Bahis konusu edilemeyen ve sorumluluğu alınamayan suçlar Amy'nin tecavüze uğramasıyla daha şiddetli bir hal alır. David belki de hissettiği şiddet karşısında olanları öğrenmemeyi tercih eder. Yasanın işleyişinin mantıksal sonucu olarak ortaya çıkan "tanık bırakmadığın sürece istediğini yapabilirsin" düşüncesi gelmekte olan katliamın temelini oluşturur.

Film boyunca David -bir anlamda- almasının mümkün olmadığı sorumluluğu almaktan kaçınsa da mesele evine sığmayan Henry Niles'ı diğer gruba teslim etmeye gelince farklı şekilde hareket eder. David'i Henry Niles'ın sorumluluğunu almaya iten şey nedir? Film buna net bir cevap vermese de durumun David'in iradesinden ziyade olaylar zincirinin etkisiyle bu nokta-

ya geldiğini söyleyebiliriz. David'in bu noktada Niles'in yaşaması ya da ölmesiyle sonuçlanabilecek bir seçim yapmak zorunda kalması önceki durumlarda yasanın açtığı sorumluluktan çekilme alanının mümkün olmadığı anlamına gelir. Filmin sonunu belirleyecek bu seçimde herhangi bir yasadah bahsetmek mümkün değildir.



İnsan / Hayvan

Wake in Fright gerilim yüklü atmosferi ve şiddet sahneleriyle *Köpekler'in companion piece'i* olarak düşünülebilir. Film John Grant isminde bir öğretmenin Sydney'e gitmek üzere geldiği Bundanyabba'da başından geçenleri konu alır. Bundanyabba –veya

kısaca Yabba- herkesin 'aşırı' misafirperver olduğu, bayat esprileri, gürültülü ve bol bira tüketilen mekânlarıyla bir maden kasabasıdır. John Grant için başlangıçta bir günlük gezinin nesnesi olarak enteresan görünen kasaba, içine girdikçe çorak bir cehenneme dönüşür. Sarı lens filtresi, yakın planlar ve rahatsız edici bir kurgu John Grant'in iç dünyasını izleyiciye hemen geçirir.

Filmde Yabba portresi sanki zamanda sabitlenmiş ve değişme imkânı olmayan bir mekân olarak çizilir. John'un Yabba'ya gelirken trene bindiği tahta perondaki saatin akrebi ve yelkovanı olmaması buna dair küçük bir ayrıntı olarak düşünülebilir. İnsan ve hayvan arasında ayrım yapan düşüncelerden biri de insanın zamana tâbi olması ve zaman ekseninde düşünebilmesidir. Bu düşünceye göre insan imkanlar dâhilinde yaşamını sürdürür. Filmdeki kasaba Yabba ise zamansallığın olmadığı bir mekan gibi perdeye yansır. Yabbalıların gelecek tasavvuru veya gelecekte bir beklentisi yok gibidir. Bazı Yabbalılar için ise hevesle beklenen tek şey yazı-turada paraların yere düşmesidir. Kumar sahnesi bu açıdan çok ilginçtir: Bir sürü insan basit bir oyununda yazıya ve turaya bahis koymaktadır. John kazananlardan birinin parayla ne yaptığını yanındaki polis'e sorduğunda şu cevabı alır: "Tabii ki hiçbir şey".

Yabbalılar oyuna devam edip daha fazla kumar oynayabilmek için kumar oynamaktadırlar. Yani bir Yabbalı için oyun kendi zevkleri için para kazanmayı ifade etmez, zevkli olması gereken oyunun kendisidir. John, Yabbalıların durumunu küçümseyerek ve biraz da acıyarak izler. Buna rağmen, yemekten sonra bir iki oyun oynamaktan da çekinmez. Fakat, 'oyunun sıcaklığıyla' tüm parasını kaybeder.

John filmin başında kendini Eğitim Bakanlığı'na 1000 dolarlık bir senetle bağlanmış bir köle olarak tanımlar. Bu miktarı kazanabilirse yaşantısını Sydney'de ya da Londra'da sürdürebilecektir. John'un gelecek algısı Yabbalılarınkı ile beraber düşünüldüğünde

aradaki karşıtlık ortaya çıkar. John için şu anda bulunduğu mekan, daha iyi ve güzel bir yere ulaşmak için sadece araçtır. O daha güzel ve anlamlı bir mekana ulaşabileceğine inanarak Yabba'ya katlanmaya çalışır. Kız arkadaşının fotoğrafini bu idealize edilmiş gerçekliğin simgesi olarak cüzdanında taşır. John'un ideal bir geleceğe doğru ilerleyen zaman algısı Yabbalıların değişmeyen ve kendini tekrar eden dairesel zaman algısıyla karşıtlık oluşturur. Dolayısıyla, Yabbalıların neden Yabba'da kalmaya seçtiğini anlamlandıramaz. Doktor Tydon karakteri John'un anlamlandıramadığı tüm bu özelliklerin temsilcisi olarak filmde ortaya çıkar. Tydon gerçekten doktor tahsili almış olmasının yanında mizacı itibarıyla alkolik olduğunu söyler. Film boyunca farklı yollardan modern bilim ve medeniyetle dalga geçer. Baş aşağı durarak içki içtiği sahnede peristaltik kaslardan bahseder ya da bıyıklarını kesmek için ameliyat makası kullanır. Tydon'un filmdeki varlığı bile başlı başına John'un ve diğerlerinin estetik-etik değerler sistemini kesen şiddetli bir varoluştur. Filmin sonuna doğru avlanma sahnesi, şiddetin saf bir imgesi olarak karşımıza çıkar. Şiddetle yüz yüze gelinen bu noktada insan-hayvan ayrımını konuşmak yersizdir. Şiddet herhangi bir mantık dizgisine ya da sonuç odaklı bir güçler birliğine katılamaz. O belli bir niyete yönelik değildir ve sonuca ilişkin ilgiyi aşar. Şiddet eylemin öte-

sindedir(4).

İki film birbirine tam da burada temas eder. *Köpekler*'in katliama varan son yirmi dakikası Sam Peckinpah tarzı bir son oluşturmasının yanı sıra *Wake in Fright*'taki anlamın ötesindeki şiddet ile benzer bir his uyandırır. *Köpekler*'de eve saldıranlar cinayetin tanıklarını ortadan kaldırmak için evdekileri öldürmek istemediler. David içine sürüklendiği noktada



artık eylemlerinin öznesi olarak kendini görmez. Son yirmi dakikada bir öznenin söz etmek gerekirse bu şiddetin kendisidir. Evin kendisi bilimsel bir araştırmaya ya da otopsiye tabii tutulmuşçasına parçalarına ayrılır. Parçalanma işlemi ilerledikçe evin kendi-

si ortadan kalkar, ailenin üzerine inşa edildiği zeminin yokluğu ile yüz yüze gelinir(5). *Wake in Fright*'in başkarakteri John ise avlanma sahnesinden sonra tekrar Sydney'ye gitmesinin mümkün olmadığını görür. Bulunduğu cehennemden kaçabileceği bir ideal dünya tahayyülü kalmamıştır. Değerlerini üzerine kurduğu zeminin yitimi ile Yabba'dan çıkmak diye bir şeyin mümkün olmadığını fark eder ve kendini vurur. Başarısız intihar girişiminden sonra John'un yüzünde gördüğümüz ifade Tydon'unun ifadesinin benzeridir. Film, ilk sahnedeki sonsuzluğa uzanan çorak arazi çekimiyle son bulur.

(1) Kovboy filmlerinin kasabalarını düşünelim: Kasaba hem düelloların yapıldığı hem de suçluların hapsedildiği, kanunun ve kanunsuzluğun beraber var olduğu bir alandır.

(2) Hikayenin geçtiği tarihi düşünersek bu olaylar Vietnam karşıtı gösteriler olabilir.

(3) David bu konuşmanın ertesi günü avlanmaya giderek başka bir yoldan hayvan öldürür. David açısından kedinin öldürülmesi ile ilgili sıkıntılı olan şey daha çok kedinin o evin bir 'mülkü' olmasındandır.

(4) Nancy, J.L. (2005) "Image and Violence". From The Ground of Image

(5) David ve Amy film boyunca evliliklerini devam ettirmeye çalışmaktadırlar.

Sokaktaki Hayatlar

Didar Karadağ

- *Why did you drop out?*
- *Champagne on the road's better!*

Sans Toit Ni Loi (1985), Agnes Varda

Sinema tarihinde filmler yapılmaya başlandığından beri flanörler, aylaklar, yersiz yurtsuzlar, Çingeneler, dışlanmışlar gibi şehrin içinde yer alan 'dolaşan' figürler film anlatılarında kendilerine sıkça yer bulmuşlardır. Peki, bu marjinal figürler sinema ve genel olarak imgelemimiz için neden bu kadar ilgi çekici ve cazibe kaynağı olmuşlardır? Benliğimizin derinliğinde yatan özgür olma isteği; medeniyetten, toplum ve toplumsal normlardan kaçma isteğinden mi gelir? Materyalden uzaklaşma; dolayısıyla sorumluluktan ve gereklilikten uzaklaşma, birey olarak şeylerden bağımsız yaşama, yolda olmanın zevkini tatma isteğinden midir? Şüphesiz ki böyle bir soruya yanıt bulmaya çalışmak oldukça zor; çünkü 'dolaşan' figürlerden bahsederken bir sebep sonuç ilişkisi konuşmaktan ziyade bu figürlerin dolaştıkları sokakları, deneyimlerini ve dolaşma süreçleri hakkında konuşmuş oluyoruz temelde. Dolaşan figürlerden bahsederken şehirden, yabandan, yoldan; geçmiş ve gelecekte, medeniyetin temellerinden, kolektif hayal gücümüz, deneyimlerimiz ve anılarımıza kadar pek çok şeyden de bahsetmiş oluruz aynı zamanda. Bu yazıda Mike Leigh'in Çıplak (*Naked*, 1993) filmi ve Agnes Varda'nın *Yersiz Yurtsuz* (*Sans Toit Ni Loi*, 1985) filminden hareketle

yukarıda bahsettiğimiz 'dolaşan' figürlerden aylaklar ve flanörelere ve onların bir yaşam alanı olarak mekân ile olan ilişkisine bakmaya çalışacağım.

"Flanör" kelimesi, orijin olarak Fransızca'da 'avare avare dolaşmak' anlamına gelen "flaner" fiilinden gelir. Flanör düşüncüyle en çok ilişkilendirilen isimlerden biri olan Charles Baudelaire "Flanör" kelimesinin başka bir anlamını geliştirir; Baudelaire'nin tanımına göre "Flanör şehri hissetmek için şehirde dolaşan kişidir" [1]. İfadenin kullanımı ve



Baudelaire tarafından ve çeşitli alanlarda çalışmalar yürüten düşünürler tarafından teorileştirilmesi sebebiyle "Flanör" kavramı genellikle şehir yaşamı ve moderniteyi anlama konusunda bir referans noktası olarak anlam kazanmıştır. George Simmel de Baudelaire'nin tanımına oldukça benzer bir "Flanör"

tanımı geliştirmiştir; Simmel'in flanörü ise "kalabalık şehir yaşamının sonsuz manzaraları karşısında pasif bir izleyicidir" [2].

Mike Leigh'in Çıplak isimli filmi de bizlere bir anti-kahramanın, kaldırımlarda kitap okuyan bir Flanör'ün öyküsünü anlatır. Filmdeki neredeyse tüm karakterler "modern yaşamın çizdiği sınırlar içerisinde anlam ve varoluş ufkunu zorlayan fakat dünlük hayatlarına da 'devam etmek' zorunda olan insanlar" [3].

Filmin anti-kahramanı Johnny ise sokakları sokaklara ekleyip, şehrin girdaplarında dönüp duran, kitap okuyarak insanlarla ilişkilenecek bir sonraki belirsiz rotasına doğru koşan bir karakterdir. Johnny hiçbir yere, hiçbir şeye ait olmadan sürdürür yaşantısını, Simmel'in Flanör'ü gibi pasif bir gözlemcidir. Johnny şehri, yaşantıları, şehrin kalabalıklarını gözlemler; bilinçli bir şekilde 'ev yaşamı'nın tekdüze sürekliliğini reddeder. Şehir yaşamının tüm öğelerine ve yerleşik yaşantıya karşı oldukça mesafeli bir duruşu vardır; bir Flanör olarak var olmak için oldukça ideal bir konumdadır. Günlük yaşamın monotonluğu, o yaşamın içerisinde yaşayan, onu gerçekten tecrübe eden bir birey tarafından fark edilmeyebilir; yine aynı birey yaşadığı mekânı gözlemleyemez; o mekânı gözlemleyebilmek için o mekâna –ev yaşantısı, şehir- ait olmaması, arasına mesafe koyması gerekir.

Filme Johnny'nin yaşam alanı olarak herhangi bir mekâna girdiği sahnelerde daha karamsar ve mizantrop bir yapıya büründüğünü görürüz; yaşam alanının -evin- sınırları Johnny için katlanılmazdır; fakat yeniden sokaklara çıktığında insanlarla iletişime geçmeye özlem duyduğunu, görece daha ilgili ve sosyal olduğunu söyleyebiliriz. Bu anlamda Johnny için "caddeler konuta dönüşür; sokaktaki adam kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flanör de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlı boya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklardır; kafelerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır. Yaşam bu çok yönlülüğüyle, değişikliklerden yana bütün zenginliğiyle ancak kurşunî parke taşlarının arasında görülebilir"[4].



Filmin bana göre en etkileyici sahnelerinden birinde Johnny bir sanat galerisinin önünde kitap okumaktadır; içeride sadece galerinin bekçisi –Brian- vardır. Kitap okuyan Johnny'yi fark eden Brian cama tıklar; Johnny de sanki dışarıda olan Brian'mış gibi tekrar cama tıklar. Daha sonra Brian hava almak için dışarı çıktığında Johnny'e "Gidecek yerin yok mu?" diye sorar; Johnny ise "Sonsuz sayıda gidecek yerim var benim, sorun nerede kalınacağı" diyerek cevap verir. Johnny dışarıda olan olarak görmez kendini; hatta dışarıya ya da içerisi ayrımı da yapmaz. Johnny şöyle der: "İçeride olmak komik değil mi?"

Çünkü içerideyken aslında hala dışarıdasın ve dışarıdayken de aslında içeridesin; çünkü her zaman kendi kafanın içindesin." Bu sözlerin karşılığını en iyi Brian, Johnny'yi sanat galerisine aldıktan sonra geçen konuşmada görürüz; Brian Johnny'e "Sen görünmez olmalısın, bense görünmeliyim." der; filmin en çarpıcı repliklerinden biri olarak görülebilir bu replik. Johnny dört duvar arasına girdiği an görünmez olmak durumundadır; Brian ise Johnny'nin aksine kendi varoluşunu o dört duvar üzerine kurmuştur. Johnny sanat galerisine girmeden önce Brian ile konuşurken sanat galerisi bir post-modern gaz odasına benzetir ve bu post-modern gaz odasında neler olduğunu sorar, içeride hiçbir şey olmadığını ve bomboş olduğunu öğrenir. Bunun üzerine Johnny Brian'a neyi koruduğunu sorar, Brian ise boşluğu koruduğunu söyler. Johnny is şu şekilde cevap verir: "Boşluğu koruyorsun? Bu aptalca, değil mi? Çünkü birisi içeri girer, tüm boşluğu çalar ve boşluğun kaybolduğundan haberin bile olmaz, değil mi?" İçeride gerçekten bir şeyler olsaydı da Johnny'nin 'dört duvarı koruma'ya karşı fikri değişir miydi bilemiyoruz. Johnny ve Brian galerinin içerisinde dolaşırken, Brian bir noktada durur ve yaptığı işi açıklar, ardından şu

sözleri söyler: “Varlığım tam bu anda bu noktaya hapsedildi ve kaydedildi.” der. Johnny ve Brian ile ilgili diğer bir ilginç nokta ise Brian pratikte Johnny’nin iletişim kurabildiği tek karakter olması. Aslında Brian Johnny’nin topluma entegre olmuş versiyonu gibi de düşünülebilir. Johnny’nin özgür ve görünmez olduğu yerde, onun topluma entegre olmuş ikizi varlığını kayıt altına almak zorundadır. “Flanör”ünse özgürleşmesi ve varlığını tanımlayabilmesi için sokağa çıkması gerekmektedir.

Vagabond’un Öyküsü

Agnes Varda’nın 1985 yapımı *Yersiz Yurtsuz* isimli filmi de daha önce bahsettiğimiz dolaşan figürlerden bir tanesini anlatır; Çıplak’ta olduğu gibi karakterimiz Flanör bir karakter değildir. Eğer bir şekilde nitelendirmek gerekirse Mona’yı onu ancak aylak olarak isimlendirebiliriz. *Yersiz Yurtsuz*’da oldukça yoğun bir yabancılaşma ve yönünü kaybetmişlik duygusu hâkimdir. Mona Bergeron, toplumsal yaşamdan kaçıp sorumluluk almamayı seçen bir kadın. Mona’nın varoluşu sürekli yolda olmak üzerinden kurulmuş gibi. Zaman zaman yerleşik bir yaşama duyduğu özleme dair sözler söylüyor; fakat bu sözlerinde samimi olmadığını seyirci olarak biliyoruz. Örneğin; Mona önce küçük bir toprak sahibi olup patates yetiştirmek istediğini söyler ve ona bu isteğine benzer bir teklif sunulduğunda Mona çoktan başka bir yere doğru yol almaya başlamıştır. Mona’nın belli bir zorunluluk ya da imkânsızlıktan dolayı yolu seçtiğini de söyleyemeyiz çünkü orta sınıf bir aileden geldiğini ve daha önce sekreter olarak çalıştığını öğreniriz. Fakat bunlar sadece bir detay olarak filmin içinde çok küçük bir sahnede dillendirilir; yine aynı sahnede öğrendiğimize göre Mona patronlardan da hoşlanmamaktadır. Zaman zaman karnını doyurmak için küçük işler ya-



par; kazandığı parayı da jukebox makinesinde kullanır. Sürekli bir çalışma imkânı sunulduğunda da pek bir şey yapmadığını ve daha sonra o imkândan da uzaklaştığını görürüz. Mona hiçbir şekilde sorumluluk almaya yanaşmaz; bunun yanında oldukça bencil bir karakter olarak da görülebilir; diğer insanların ona nasıl faydalı olabileceğine; onlardan

ne koparabileceğine bakar. Aynı zamanda başkalarının güvenini de suistimal eder, kendisine yatacak yer ve iş verilmesine rağmen; Mona tüm gün boyunca hiçbir şey yapmadan beklemeyi tercih eder, dahası ev sahiplerinden çeşitli eşyalar da çalar. Filmle ilgili diğer bir nokta da şu; filmde erkek ve kadın karakterlerin Mona’ya bakışında belirgin farklılıklar vardır; erkek karakterler genellikle Mona’yı cinsel bir obje olarak görür ve hatta bir tanesi onu “erkek avcısı” olarak bile nitelendirir. Kadın karakterlerle Mona’nın özgürlüğüne gıpta ederler. Film genel olarak kadının ev yaşamından duyduğu derin memnuniyetsizliğe dair yüklü mesajlara sahip. Mona’nın aylaklığı, yerleşik yaşamın konvansiyonları, konforu ve sınırlarını tam bir reddediştir. Sonuç olarak aylığın yaşamı, dışlanmışın yaşamına dönüşür, daha sonra da dışlanmış terk edilir. Filmin sonunda bu terk edilmiş, pislik ve çamur içinde yok olur.

** “ - Neden yolu seçtin?”

-Yolda içilen şampanya daha leziz.”

(1) The Flaneur, edited by Keith Tester

(2) The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature and Film in Weimar Culture, Anke Gleber

(3) <http://blog.radikal.com.tr//sinema-film-kritikleri/sinemanin-dostoyevskisi-mike-leigh-ve-destansi-filmi-naked-19005>, Yılmaz Tekin

(4) Pasajlar, Walter Benjamin

Üç Şehir, Üç Karakter, Üç Zaman

Aslı İldır

“Bir başka ülkeye, bir başka denize giderim’, dedin
‘bundan daha iyi bir başka şehir bulunur elbet’.

(...)

Yeni bir ülke bulamazsın, başka bir deniz bulamazsın.
Bu şehir arkandan gelecektir.” (1)

Modernitenin insana dair getirdiği radikal yapısal değişikliklerden bir tanesi şehirler, özellikle de büyük şehirler olagelmıştır. Marshall Bellman *Katı Olan Her Şey Bubarlaşıyor* adlı kitabında; özellikle şehirler ve metropollerin ortaya çıkışı üzerinden bir modernite tasviri yapar. Kitabında Baudelaire’in şiirlerindeki modernizm üzerinden Paris’e bakarken, Dostoyevski ile beraber Petersburg’a bakar ve daha sonrasında da 60lar ve 70ler New York’undan izlenimler ile sonlandırır kitabını. Baudelaire ile Paris’e bakarken, kimilerince modern şiirin ilk örneği sayılan *“The Eyes of the Poor”* şiirinden parçalar inceler. Şiir, aşıkların oturduğu kafenin önüne gelen fakir bir çocuk ve babasının içeridekilerin estetik zevklerini bozması ve bir kadının garsondan baba-oğlu kovmasını istemelerini anlatır. Bu küçük anekdot içerisinde

modernite ve şehir üzerine pek çok ipucu da barındırmakta. Artık herkesin birbirini tanıdığı kasabadan, kimsenin birbirini tanımadığı, “yabancı” kavramının ortaya çıktığı şehirlere bir geçiş söz konusudur. Modern mimari ile birlikte üst sınıflar şehrin ortasına yerleştirilirken, alt sınıf mekansal olarak dışlanmıştır. Tanışık olunmayan insanlar ile beraber vakit geçirilebilen mekanlar türemiştir. Bu nedenle kafeler modern şehir yaşamının en önemli göstergeleri haline gelmiştir. Kasabadaki tanışıklığın ve bir bakıma kolektif yaşamın yerini birbirlerinden izole bireylerin alması iki uçlu bir durum yaratmıştır. Kasaba ve taşra

kültürünün yarattığı kolektivitenin yerini bireycilik alırken; bu beraberinde kasabada olmayan bir özgürlük alanı da doğurmuştur. Modern insan artık yalnızdır, ancak daha özgürdür. Bu ikilikten doğan çelişkili ruh hali; insanın varoluşsal arayış ve mücadelesinde de oldukça yer etmiştir.

Sinemanın ortaya çıkışının da kentlerin ortaya çıkışı ve gelişiminden sonraya denk geldiğini görüyoruz. “Endüstriyel kapitalizmin değerlerinin şekillendirdiği yeni bir zaman ve mekan kültürünün iki ürünü olan sinema ve kent, başından beri birbirinden ilham almış ve birbirini dönüştürmüştür”(2). Kent nasıl içerisinde bölünmüş, hesaplanmış ve verimliliği maksimuma taşıyan bir zaman kavramı yarattıysa; sinema da aslında zamanı yavaşlatabilmesi, durdurabilmesi, ya da hızlandırabilmesi; daha da ötesinde manipüle edebilmesi ve neredeyse yeni bir zaman kavramı yaratması ile kentler



ile akraba bir hale gelmiştir. Kentlerin ortaya çıkışı insanların daha belirsiz, daha döngüsel, daha doğaya yakın ve hesaplanamaz zaman algılarını; daha hesaplanabilir, çizgisel ve ilerlemeci bir hale getirerek aslında modernitenin içerisinde getirdiği ilerlemeci modeli de yansıtan bir sembol haline gelmiştir. İnsanın halet-i ruhiyesi üzerinde bu denli etkisi olan kentler sinemada da en klasik haliyle bir mekandan; kimi zaman bir karaktere, kimi zamansa “zaman” kavramının görselleştirildiği bir alana dönüşür.

Yazımda odaklanacağım üç film ve üç şehir; kentlerin sinematik kullanımlarına dair bu çeşit-

temelere örnek niteliğinde değerlendirilebilirler. Jean-Pierre Mellville *Le Samuray*(1969)'de, Paris'in karakterinin ruh halini besleyen, hatta kuran bir mekan olarak kullanırken; Woody Allen *Manhattan*(1979)'da New York'u kendi başına bir karakter olarak ince ince işliyor. Son olarak zaman kavramını en iyi işleyen yönetmenlerden Wong Kar Wai; *Fallen Angels*(1995)'ta Hong Kong'u zamanın mekanda

viyüt bulduğu bir yer haline getiriyor. "Samuraylar kadar yalnız" olarak tasvir edilmiş bir kiralık katil olan Jef'in işlediği bir cinayetin ardından polislerden ve onu kiralayanlardan kaçmaya çalışmasını konu eden film; Paris hakkındaki adeta görsel hafızalarımızda

yer etmiş, oldukça romantize edilmiş "aşıkların ve sanatın şehri" imgesini yerle bir ediyor. Oldukça soğuk bir renk paleti kullanan ve neredeyse tüm karakterlerin benzer elbiseler ve renkler giyindiği film; karanlık ve gölge ağırlıklı ışık kullanımıyla da Paris'in "karanlık yüzü"nü açığa çıkarıyor sanki. Mellville bir röportajında gerçekçi ya da belgeselci olmaya çalışmadığını, sinemanın asıl olanla alakası olmadığını; gerçek ile fantezi arasındaki geçişi seyirci fark etmeden, bir refleks olarak yaptığını söylüyor. Sahiden de, "gerçek"e daha yakın olandan daha hayali ya da kurmaca olana geçişimiz çok görünmez bir şekilde gerçekleşiyor filmde. Yalnız, sert, minimum derecede konuşan karakterimizin evi gibi aslında şehir. Metroları ve sokakları adı gibi biliyor, yüzlerce polisin tuttuğu şehirden bir şekilde kaçmasını beceriyor. Şehrin kendisi de Jef gibi renksiz, aşırı bir yönü göze batmayan, tekdüze bir yer. Karakterimizden ayrık durmayan ve ona eşlik eden şehir, bu nedenle bir karakter mevkii de kazanmıyor, daha çok tamamlayıcı bir öğe olarak çıkıyor karşımıza. Bir yanda karakterimiz için çıkışsız bir hapisane işlevi görürken; öte yandan arka sokakları, gizli metro geçişleri, karanlık ve polisin bile elinin giremediği gizli alanları ile karakterimizin iki tarafın da saldırısına rağmen hayatta kalmasını sağlıyor. Filmin neredeyse her kadrainde yer



alan dikey figürler de aslında bu hapisane tasvirini destekliyor. Bir büyük şehir olarak Paris; toplumsal yapıya iki taraftan da dahil olamamış, aidiyetini yitirmiş karakterimiz için başka bir çıkışsızlık hali yaratıyor ve karakterimizin kişisel yöntemleri de onu bu şehirde sadece bir yere kadar ayakta tutabiliyor.

Neredeyse antagonistlerden bir tanesi olarak kurgulanmış, kendisini renksiz ve ruhsuz görmeye alışık olmadığımız

Paris'in ardından, Woody Allen'in vazgeçilmezi olarak önümüzde siyah-beyaz da olsa renk renk bir New York tasviri var *Manhattan*'da. Leonar Quart Allen'in New York imgesini ciddi bir şekilde değiştirdiğinden bahsediyor bir makalesinde. 1930ların

ve 1950lerin romantize edilmiş, duygusallaştırılmış New York tasvirinden, 1970ların ve 1970lerin işlevsiz ve travmatize olmuş şehrine bir panzehir olarak Woody Allen'in New York'unun geldiğini söylüyor. Dolayısıyla Allen'in filmlerinde New York hiçbir zaman sadece bir arka plan, salt eşlik eden bir mekan olarak değil; bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Umutsuzluk ve kentsel çürümenin yerini, sonsuz bir olasılıklar ve olanaklar şehri alıyor. Özellikle başlangıç sahnesi ile oldukça ünlü olan *Manhattan*, New York'a olan oldukça çarpıcı bir güzelleme sahnesi ile başlar. Tonunda George Gershwin'in Rhapsody in Blue'su çalarken; ekranda Manhattan'ın her yerinden siyah beyaz, geniş ölçekli görseller görürüz. Anlatıcımız ise (Woody Allen), "1.Bölüm: New York'a tapıyordu." diyerek başlar söze. Bu başlangıç tekrarlanır, çünkü şehri tasvir edecek doğru kelimeleri bulamaz Allen. Çok sevdiği uzun diyaloglar ve entellektüel betimlemeleri ile anlatmaya çalışır ancak sürekli bir şey eksik kalmıştır. Sahne ilerledikçe bir yandan kendi karakterini de anlatmaya başlar anlatıcı, "O, her şeye aşık olduğu gibi Manhattan'a da aşıktı." der. Son cümlesi "New York onun şehriydi ve her zaman olacaktı." der ve sözü sinemaya ve müziğe bırakır. Zaten film de bu sözcüklerin yetmediği şehri tasvir etme çabası olacaktır. Filmdeki

karakterlerin birbirleriyle devamlı olamayan, değişen ilişkiler içerisinde girdiğini görürüz. Ruh halleri değişir, yaşadıkları, konuştukları şeyler değişir. Ancak bir terk edilme anı, klasik sinemadaki gibi büyük yaşanmaz, yerini hemen bir başka durum, olay, duygu doldurur. Başlangıçta New York için “modern kültürün metaforu” der Allen, gerçekten de New York’taki yaşam da bu ilişkiler gibidir. Gelip geçicidir, çeşitlidir,

tesadüfidir, akışkandır, spontanedir, rasyonel aklın neden-sonuç ilişkilerinden oldukça uzaktır, karmakarışıktır kısaca. O kendi kendine bir karakterdir zaten, insanların değiştirdiği; ama aynı zamanda insanları değiştiren. Allen’in New York’a bakışının şehrin geçmiş temsillerine oranla oldukça iyimser bir havası olduğundan bahsetmiştik. Daha doğrusu film karakterlerin ve şehrin birbirlerini karşılıklı değiştirdikleri bir yapı kurar; karakterler siyah-beyaz olmadığı gibi, şehrin tasviri de olumlu-olumsuz, iyimser-kötümser sıfatlarının çok daha ötesinde bir yere taşır.

Metropol pratikleri ve dinamikleri az çok birbirlerine benzeyen Avrupa ve Amerika’dan sonra, Hong Kong gibi batı-doğu ikilemini en derinden yaşayan şehirlerden birisinin tasviri de oldukça farklı. Wong Kar Wai, sadece gecelerini yansıttığı ve neon lamba ve tabelaları ile, floresanlar ile bezettiği karmakarışıktan da öte bir Hong Kong portresi çıkarır karşımıza. Yine bir kiralık katil, onun iş arkadaşı bir kadın ve geceleri başkalarının dükkanlarını gasp ederek çalışan dilsiz bir adamın hikayelerini kesiştirir Wong Kar Wai. *Chungking Express* (1994)’in bir devamı niteliğinde sayılabilecek bu film; 1995 yılında, tam da yıllarca İngiliz sömürgesi olarak kalmış Hong Kong’un Çin’e iade edileceği tarihe yakın bir zamanda çekilmiş. Adeta karakterlerimiz de şehrin kendisi gibi nereye ait olduklarını bilemeyen, gündüzleri tutunmayan ve geceleri çalışan karakterler. Ho Chi Moo geceleri başkalarının dükkanlarını işgal ederken; kiralık katilin iş arkadaşı olan isimsiz kadın katil, yani Wong Chi-Ming evde yokken onun evine gidiyor, orayı temizliyor ve zaman zaman da hiç fiziksel bir ilişkiye girmeyi den-



emediği ancak arzuladığı Wong’un yatağında masturbasyon yapıyor. Karakterlerimiz geçici mekanlarda kalıyorlar, geçici ilişkiler yaşıyorlar, adeta yakında “el değiştirecek” olan şehrin kendisi gibi. Karakterin ruh halleri gibi, sinematografik olarak da oldukça parçalı bir yapıyla karşı karşıyayız. Hem kurgu hem de kamera açıları ile zamanın, mekanın ve insan figürlerinin bir bozuma uğraması söz konusu. Ara sıra

hızlanan zaman, kimi zaman ise yavaşlıyor. Sanki gerçekten bir metropolde yaşamının getirdiği ruh haliyle paralelesine, kimi zaman fazlaca hızlı, “ne olduğu anlaşılmayan”, kimi zaman ise geçmek bilmeyen bir zaman. Yazının başında bahsettiğim kapitalist verimlilik isteminin getirdiği düzenli ve hesaplanabilir zamanın tam tersi bir zaman kavramından bahsediyoruz. Oldukça göreceli, insanın halet-i ruhiyesine göre değişiklik gösteren bir zaman. Bu nedenle filmdeki ara planlarda gösterilen şehir sahnelerinin kurgusu ile oldukça oynanmış, böylece aslında şehrin kendisi de zamanın çarpıklığının ya da düzensizliğinin vücut bulduğu bir mekan hale gelmiş oluyor.

Modernite ile beraber insan zihninin bir parçası haline gelen kent imgesi; metropollerin de ortaya çıkması ile daha da karmaşık ve bulanık hale gelmişlerdir. İnsana dair değişen her şey, kentlerde de kendini gösterecektir. Ya da karşılıklı bir dönüştürme hikayesi ortaya çıkacaktır. İnsan zihniyle oldukça kuvvetli bir bağı olan sinema da şehirler ile oldukça sıkı bir bağ içindedir diyebiliriz. Sanatta kimi zaman bir metafor aracı, kimi zamansa metaforun öznesi olarak karşımıza çıkabilir şehirler. “Zira kentin sinema için bir ilham kaynağı, bir içerik malzemesi veya bir gösteri sahnesi olması kadar, sinemanın da kent üzerinde bir dizi kültürel, mimari ve toplumsal etkiye sahip olduğunu unutmamak gerekir”(2).

(1) Konsantin Kavafis, “Şehir”.

(2) Aslı Özgen Tuncer, “Sokaklar, İnsanlar, Makineler”, *Altıyazı 131* (İstanbul, Eylül 2013), 52.

Banliyöler: Bir Burjuva Ütopyasının Çöküşü

İrem Yıldırım

Banliyö filmlerinde, içinde buldukları sarmaldan çıkmaya çalışan karakterlerin bütün boğuşmaları bunların etrafında şekilleniyor işte: Kişinin kendi mutluluğunu sağlamak için inisiyatif kullanması ve bir tür belirsizliğin özlemi, hayatının ne yöne akacağını kestirememenin cazibesi...

Sam Mendes'in *Hayallerin Peşinde* (*Revolutionary Road*, 2008) filminde, 1950'li yıllardan itibaren kent merkezinden kaçarak modern banliyölere taşınan orta sınıfın tipik bir örneği olan bir Amerikan ailesinin hikayesi anlatılmaktadır. Banliyö evlerinin, geniş caddeleriyle ve parklarıyla mükemmel bir görsel dünya içinde resmedildiği ve canlı bir renk paletinin kullanıldığı bir film bu. Ancak kurulan bu pırl pırl atmosfer, banliyö hayatının rutinlerinin yarattığı ruhsal tahribatı daha da keskin hale getiren bir karşıtlık kuruyor

aslında: İçsel bir çürümeye karşı yapay bir kusursuzluk. Bütün bunların ortasında derin bir mutsuzluğun içinde kıvranan evli ve çocuklu bir çift var karşımızda. April kocasını keşfedilmeyi bekleyen sıra dışı bir yeteneği olduğuna inandırmaya çalışırken, onu yüreklendirmekten ziyade aslında kendi hayatı için bir şans yaratma

derdinde. Bu yüzden onun "herkes gibi olma korkusu", Frank'in içinde belki de onda hiç olmayan bir farklılığı aramasına neden oluyor. Aşkın insanın hayatını kökünden değiştireceğine olan sarsılmaz güvenin, karşındakinin çok özel ve ilginç olduğuna inanma halinin çatırdamasını görüyoruz burada. Bir zamanlar önlerinde sonsuz ihtimallerle uzanan gelecek, evli ve çocuklu bir banliyö hayatının içinde bir şekilde sınırlanmış durumda. O çok anlamlı olacağına inanılan hayat, boğucu bir sıradanlık içinde akıp gitmekte. O çok farklı olduğuna inandıkları kişi, bütün zaafı ve sıradan kusurlarıyla karşılarında. Film boyunca birbirlerini

hırpalamalarının ve cezalandırmalarının nedeni de bu zaten.

April varoluş sebebinin daralması karşısında paniklemiş bir halde Frank'i devamlı risk almaya zorluyor. Frank ise kendi potansiyelinin sınırları içerisinde kalmaktan ve elindekiyle yetinmekten imtina etmeyecek bir karakter aslında. Bu nedenle Paris'e taşınma planlarından cayıyor en nihayetinde. Üstelik cesaretinin kırıldığı noktada April'in arzularını çocukça bir duygulanım alanına hapsederek, hatta irrasyonel bir



yere çekerek onu anneliğin kutsal topraklarına geri çağırmaktan geri kalmıyor. Zira ona göre iyi bir anne her zaman makul ve mantıklı olmalı, çocukları için her şeyden feragat etmekten gocunmamalı. Annelik deneyimini hiçbir hezeyan barındırmayan, salt fedakar bir sevgiyle örülmüş bir tür duygulanım alanı olarak kuran orta sınıf ahlakının bir

parçası bu. April içinse asıl gerçekçi olmayan şey kendi hayalleri değil, içinde yaşadığı bu sahte düzenek... Filmin en etkileyici sahnelerinden biri, onların Paris'e gitme hayallerinin olgunlaşmamış bir karar olduğu yorumunu duyunca rahatlayan komşularının ağlayışı belki de. Yani bir anlamda banliyö hayatı, herkesin bir şekilde kaçmayı hayal ettiği ve firar etmeye yeltenene de gıptaıyla ve hasetle baktığı bir yer. Ancak tüm bu kaçış planları ve değişim ihtimalleri en sonunda boşa çıkıyor ve April bütün umudunu yitirerek intihar ediyor. Üstüne üstlük filmin sonunda, çok kibar ve sempatik olarak nitelendirilen yeni bir çiftin onların yerini al-

diğını görüyoruz. Bir anlamda banliyö hayatı ayrıksı sesleri, “biraz tuhaf ve nevroitik” olan genç hayalperestleri yuttuktan sonra kendini yeniden üretmenin bir yolunu buluyor yine.

Todd Field’ın yönettiği *Tutku Oyunları (Little Children, 2006)* filminde de benzer bir şekilde tipik banliyö kadınlarının arasında ayrıksı otu gibi duran bir karakter var karşımızda. Diğer bir deyişle, banliyö hayatını konu alan çoğu filmin yaslandığı temel bir ikilik burada da kurulmuş: Bu hayatın olanca tekdüzeliğini ve sıradanlığını temsil edenler ile hayatlarındaki yavanlığın farkına varan ve bunun getirdiği mutsuzlukla baş etmeye çalışanlar... Zaman çizelgeleriyle yaşayan, mükemmel bir eş ve anne olmanın standartlarını yerine getirmeye çalışan kadınlar arasında Sarah, “bildik bir çaresizlik hissini kibar bir gülümsemeyle gizleyen” genç bir kadın. Tıpkı *Hayallerin Peşinde*’deki April gibi Sarah da “ideal anne” elbisesini üzerine oturtamayan bir karakter. Filimde Sarah’ın yarım kalan edebiyat doktorası ve yazı hayatından bahsedilirken bunlar onun “önceki benliğinin kalıntıları” olarak ifade edilmekte. Başka bir deyişle, bütün bu modern burjuva ailesi kurgusu özellikle kadınların hayatına, öncesini ve sonrasını keskin bir şekilde ayıran kalın bir çizgi çekmekte. Uzaklara yol almak isteyen bir geminin kıyıya demirlenmesi gibi, ellerini kollarını bağlayan ve onları durmaksızın kıyıya çeken bir şey bu.

Brad ise çocuğuna bakan işsiz bir baba, aile hayatının yükümlülüklerinden sıyrılmış bir diğer uyumsuz karakter. Baro sınavına hazırlanmadaki isteksizliği, futbola hevesi ve adeta çocuksu bir iştahta saatlerce kaykaycılar seyretmesi onun yetişkinlikten kaçış özlemini dile getirmektedir. Yani o ve Sarah bir tür çıkışsızlık ve kaybolmuşluk hissini içinde, yeni ve heyecan verici imkanların peşindedir. Bir türlü büyümeyen ve büyümek de istemeyen çocuklar gibi banliyö hayatının sıkıcılığından firar etmenin bir yolunu arıyorlar birlikte. Ancak filmde banliyö hayatı adeta dipsiz bir kuyu gibi kişiyi kendine çekerek eritmekte, onda taze ve yenilikçi kalan her yeri de acımasızca törpülemektedir. Bu nedenle, April’in hamileliği Paris’e taşınma planlarını nasıl suya düşürdüyse Sarah da bir anlık kayboluşuyla çılgına döndüğü kızını bulmasıyla birlikte kaçmaktan vazgeçerek evinin yolunu tutmuştur. Brad ise bir kaykay kazasının ardından güvenli sığınağına geri dönmüştür. Filmin son sahnesinde karanlıkta sallanan boş salıncaklar, bir türlü büyümek istemeyen bu

iki “çocuk yetişkin”in anlaşılır cesaretsizliğine işaret etmektedir.

Ancak yönetmen burada bu tercihi olumsuzlamaktan ziyade, banliyö hayatının kişideki başkaldırı potansiyelini nasıl baskıladığını ve buradan köklü bir kopuşun ne kadar zorlu olduğunu göstermek istemiş bana göre. Hapisten çıkan bir pedofil olan Ronnie ve onu içlerinde barındırmak istemeyen mahallelilerin kurduğu Endişeli Aileler Komitesi’nin hikayesi var bir de. Bu noktada film, aslında kimsenin masum olmadığını anlatırken ve suçlunun “iyileşmesine” müsaade etmeyen linç kültürünün ve toplumsal tecridin eleştirisini yaparken yer yer kolaycı bir vicdani pozisyon olsa da, en nihayetinde penisini kesen Ronnie bütün anormallikleri er ya da geç hadım eden bir orta sınıf ahlakçılığının en açık göstergesi oluyor. Madam Bovary kitabının tartışıldığı sahnede ise “bir alternatif için açlık” ve “mutsuz bir hayatın reddi” vurgulanıyor. Banliyö filmlerinde, içinde buldukları sarmaldan çıkmaya çalışan karakterlerin bütün boğuşmaları bunların etrafında şekilleniyor işte: Kişinin kendi mutluluğunu sağlamak için inisiyatif kullanması ve bir tür belirsizliğin özlemi, hayatının ne yöne akacağını kestirememenin cazibesini... Bütün bunlar bir kurallar dizgesiyle sınırlandırıldığında ve çitlerle çevrildiğindeyse elde kalan tek şey yoğun bir mutsuzluk ve umutsuzluk döngüsü oluyor.

Bu anlamda banliyö ortamı, üst-orta sınıf Amerikan ailesinin çöküşünü anlatmanın vazgeçilmez bir mekanı olarak kurgulanmaktadır. Yine Sam Mendes tarafından yönetilen *Amerikan Güzeli (American Beauty, 1999)* filminde, çitlerle ve geniş parklarla çevrilmiş korunaklı bir aile resminin aslında nasıl da bölük pörçük olduğu gözler önüne serilmektedir. Banliyö hayatının konformist bir burjuva rüyası olarak kurulduğu hemen hemen tüm filmlerde görüldüğü gibi, burada da bu rüya çoktan uyanmış ve hayal dünyası çoktan çatırdamış bir karakter var karşımızda. Lester Burnham bütün uyumsuzluğu ve yabancılığıyla, uyuşmuş bir görüntü sergiliyor filmin başında. Karısı Carolyn ise her şeyi ve herkesi kontrol altında tutabileceğine inanan, adeta banliyö hayatının bütün şaşmaz kurallarının ve standartlarının taşıyıcısı olan bir kadın. Kızları Jane ise bütün huzursuzluğu, öfkesi ve hatta nefretleriyle ailenin kopukluğunun ve parçalanmışlığının tam ortasında durmakta. Yan evlerine taşınan, yeni komşuları Fitts ailesi ise bir tür Amerikan rüyası olarak kurulan banliyö hayatını bambaşka yerlerden

kırıp dökmekte.

Bu kez Nazi sempatzanı emekli bir albay olan babanın, disiplin ve otorite saplantısının yıkıcılığı var merkezde. Ancak hayatın kural- larla kuşatılmaya çalışıldıkça mükemmellikten uzak bir şekilde bütün boşlukları ve tutarsızlıklarıyla işlediğini görüyoruz. Nitekim saldırgan bir homofobinin altında kendi eşcinselliğini bastırılmış bir baba figürü, biraz basmakalıp bir ilişkisellik kurmuş olsa da ikiyüzlü orta



sınıf ahlakının yerle bir oluşunu anlatmayı da başarıyor. Lester ise bu sahte düzen içinde nefes alamadığını hissederken kızının okul arkadaşı Angela Hayes ile tanışınca, bütün arzularının canlandığını ve “20 yıl komada kaldıktan sonra uyanmış gibi” olduğunu hissediyor. Yani banliyö hayatının yavanlığında ve uyuşukluğunda ancak sahici bir arzunun delik açabildiğini görüyoruz. Ancak Lester’ın içinde bulunduğu cinsel gerilimin olanca ağırlığına rağmen, bir kişiye yönelik bu tutkunun aslında daha fazlasına işaret ettiğini söylemek mümkün. Lester önünde koca bir hayatın bulunduğu gençlik yıllarına bir özlem içinde aslında. Yan komşularının oğlu Ricky’nin söylediği “Reddetmenin gücünü hafife alma!” sözü ise Lester’ı “cehenneme yakın olmayan bir hayatın fantezilerini kurmak” adına bir başkaldırı için yüreklendiriyor. Ayrıca kırmızı gül metaforu film süresince hem arzunun, hem de düzenin sembolü olarak ikili bir anlatım aracı işlevi görmekte. Bir yandan gül yaprakları, Lester’ın arzularının bir göstergesi olarak Angela ile ilgili bütün hayallerinin ortasına dökülüp saçılıyor. Aynı yapraklar derlenip toplanıp bir gül olarak bütünlük kazandığında ve kusursuz bir banliyö bahçesi dekoruna yerleştirildiğinde ise karısı Carolyn’e ait olmuş oluyor.

Lester’ın büyük bir hevesle beklediği sevişme anı geldiğinde ise her şeyin tuzla buz olduğunu görüyoruz. Nitekim Angela’nın, pervasız bir şehvet taşıdığı imasını bütün film boyunca sırtlamasına rağmen henüz ilk deneyimini yaşayacak olmanın ürkekliğini taşıması, Lester’ın hayallerindeki atmosferi boşa çıkarmıştır. Arzunun imkansızlığı ve ele geçtiği anda paramparça olması söz konusu burada. Diğer yandan da Angela’nın kendi etrafına ördüğü imaj dünyasının

aslında ne kadar kırılğan olduğunu görmek mümkün. Carolyn ise tıpkı kendisi gibi, imaj satma ve bu imaja uygun yaşama derindeki bir emlak kralıyla birlikte olarak kendi tekdüzeliğinden sıyrılmanın bir yolunu buluyor. Ancak karısıyla zorlu bir boşanma davası sürecinde olan adam, bu süreçte imajını koruyabilmek adına Carolyn’e ilişkilerini ara vermek istediğini söylüyor. Tıpkı Ricky’nin albay babasının kural takıntısının kendi kural dışılığıyla çarpışması gibi, Carolyn de kendi imaj dünyasını ayakta tutmaya çalışırken bir başkasının aynı yönde ki çabası onun mutsuzluğunun sebebi haline geliyor. Diğer bir deyişle, bu filmde bütün karakterlerin arkalarını yasladıkları kurgular birer birer çatırıyor ve dev bir banliyö dekoru bütün bu enkazın üstüne çöküyor.

Sinemada çoğunlukla konforlu bir hapisane olarak sunulan banliyöler, insanın ruhsal bütünlüğünü bozan ve onu yabancılaştıran, sönmüş tutkularla mutsuz evliliklerin ve boşa çıkmış umutların mekanı olarak kuruluyor. Özellikle “umutsuz ev kadınları”nın buhranlarının veya muhafazakar orta sınıf ahlakının içi boşluğunun yegane adresi olarak... Ancak bir kent merkezinde ya da taşrada geçen bir hikayede de bu eksenlerde söz söylemenin mümkün olduğunu düşünürsek, artık “banliyö mutsuzluğu” diye kavramsallaştırılabilecek sıkıntılı bir ruh halinin ne kadarının gerçekten banliyö hayatının kendisine içkin bir şey olduğu tartışılmalı bence. Kentsel mekanın ayrışmasının farklı pratikler ve deneyimler yarattığı ortada. Bu anlamda, kentli orta sınıfın mekansal temsillerine bakarken banliyölerin, Fishman’ın deyimiyle bir “burjuva ütopyası” olarak, kendince bir değerler sistemi ve hayat tarzı taşıdığını yadsınamak gerekir (1). Ancak sinemada bu türden “mutsuzluk hikayeleri”nin ne dereceye kadar doğrudan banliyö hayatıyla eşleştirilebileceği konusuna da biraz daha eleştirel bakmak mümkün.

(1) Fishman, Robert (1987) *Bourgeois Utopias: The Rise And Fall Of Suburbia*, Basic Books: New York.

Nergis Hanım

BASKA
SİNEMA

■ Nazlı Ander

Nergis Hanım (2014), Görkem Şarkan'ın ilk uzun metraj denemesi olmakla birlikte sade anlatımı ile söylemek istediğini net bir şekilde söyleyen bir film. Kısaca film, Alzheimer hastası annesine bakmakta olan orta yaşlarındaki Ekrem'in yaşadığı maddi ve manevi zorluklar üzerine odaklanıyor ve her ne kadar Ekrem'in etrafında ona yardım edebilecek akrabalarının olduğu bilinse de izleyici olarak, belki de içimizden bir hikaye olduğundan, Ekrem'in çaresizliğini ve tek mekana sıkışmışlığını filmin yapısı itibarıyla hissetmemek mümkün değil.

Nergis Hanım oğluyla yaşayan Alzheimer hastası yaşlı bir kadın. Belki de hastalığın ilerleyen evrelerinde olduğundan tuvalet ve yemek gibi temel ihtiyaçlarını oğlu Ekrem'in yardımıyla sağlamaktadır. Filmin ilk sahnelerinde uzun uzun Nergis Hanım'ın çocukça tavırlarıyla altını islatığı, evden kaçmaya çalıştığı ve objelerin işlevleri hakkında bilişsel yetilerini kaybettiği seyirciye yansıtılır. Oğlu Ekrem ile ilişkisini tahmin etmek mümkün olsa da ancak ilerleyen sahnelerde ana-oğul arasındaki gerilimi gözlemleriz. Ekrem'in eve geldiği sahneden itibaren artan bir gerilim vardır. Yavaş yavaş seyirciye Ekrem'in maddi olanaksızlıklar ve umutsuz hayatından muzdarip olduğu yansıtılır. Ayın sonunu getirmek ve faturalarını ödeyebilmek için akrabalarından utana sıkıla yardım istemektedir. Tüm bu çatışmaları dış dünya ile yaşarken bir yandan da hasta annesinin onu tanımaması ve gitgide başka bir insana dönüşüyor olması iç dünyasında da giderek artan bir gerilime sebep olmaktadır. Bu artan gerilimi yansıtan, Ekrem'in sürekli olarak tekrar ettiği "Anne sen ölsen de kurtulsak." cümlelerinin belki de gerçek hayatta birilerinin aklına gelip de söyleyemediği ama yönetmenin bu filmin dünyasında dışa vurulmasını istediği ayrıntılardan biri olduğunu söylemek mümkün.

Film işlediği konu itibarıyla *Aşk (Amour, 2012)*'u anımsatsa da iki filmin ayrıştığı noktalar elbette var ve katıldığı söyleşilerde yönetmen Şarkan, etkilenmemek adına filmi daha önce izlemediğini tekrar tekrar anlatıyor. *Nergis Hanım*, orta halli bir aile içerisindeki hasta anne ve ona bakan oğlunun yaşadığı sıkıntıları ele alırken hasta annenin(Nergis Hanım) artık bilincini yitirdiğini varsayarak, *Aşk'ta* Georges ve Eva'nın ikisinin de birden iç dünyalarına yöneldiğimiz aksine, tamamıyla oğlu Ekrem'in çatışmalarına odaklanıyor Türkiye şartları ile birlikte. Bu açıdan bakıldığında iki filmin birbirine benzerliği konusunun üzerinde durmak gereksiz gibi duruyor.

Filme genel olarak tekrarlardan söz etmek mümkün. Pek çok sahnede Ekrem'in yaşadığı çatışmaların üzerinden tekrar tekrar geçiyor yönetmen. Bu durum anlatımı nispeten kısıtla da tek mekanın kullanılmış olması ve filmin sadeliği seyircinin kendini Ekrem ile özdeşleştirmesi için yeterli. Filmin akışı tahmin edilebilir olaylar üzerine kurulu. Bu durum, belki filmin son yirmi dakikasını yönetmenin hayal ürünü olarak değerlendirebiliriz, büyük bir ihtimalle filmin gerçekçi bir çizgi izlemesinden kaynaklanıyor olacak. Hikayenin herkesin başından en az bir kere geçebilecek kadar genel bir konuyu ele alıyor olması da seyirciyi etkileyen unsurların başında geliyor. Salondan çıkarken düşüncelere dalmamak imkansız. *Nergis Hanım*, 33.İstanbul Film Festivali'nde de Seyfi Teoman En İyi İlk Film ödülünü alarak başarısını belgelemiştir.

Medea

S adakat erdemi, Euripides'in *Medea'sı* ve Pasolini'nin 1969 tarihli uyarlamasında tema olarak karşımıza çıkıyor. Euripides'in metni, bağlılık yeminlerini koruyan tanrıların var olduğu ön kabulüyle yola çıkıp insanın hayatında yeri olan birilerine ya da belli bir ideale duyduğu bağlılığın bir noktada muhakkak başka bir insan ya da idealle kurmuş olduğu bağa ihanet etmesine sebep olacağı fikrine ulaşıyor. Edilen sadakat yeminlerine şahitlik eden tanrılar ihaneti cezalandırıyor. Pasolini ise, Euripides'in metnindeki farklı bağlılıklar arasındaki çatışmayı eski dünyanın yeni dünya ile çatışmasına dönüştürüyor.

Euripides'in *Medea'sında* tüm sadakatsizlikler başka birilerine ya da başka bir ideale duyulan bağlılık yüzünden işleniyor. Metin, herkesin bir durumda sadık; diğerinde ise hain olduğu bu dünyada evrensel bir değer olarak sadakatten bahsetmenin mümkün olamayacağı sonucuna varıyor. Öte yandan, bu sonuçla çelişen bir başka sonuca, sadık olmak uğruna yapılan sadakatsizliğin bile cezasız bırakılmayacağı fikrine de ulaşıyor. Bu fikir, Euripides'in *Medea'sında* arka planda kalan "sözün kutsallığı" temasıyla ilintili. Oyunda sözün bağlayıcı gücüne inanan tek karakter Medea. Corinthli kadınlar ve Atinalı Aegeus evlilik yemininin bozulmasını kanıksamış olduklarından Medea'nın öfkelerini ve tanrılar huzurunda edilen yeminin taşıdığı önemi anlamıyorlar. Pasolini'nin uyarlamasında ön plana çıkacak bu eski-yeni dünya değer çatışmasının nihai kaybedeni metinde tanrıların şahitliğine aldırış etmeyen Yunanlılar oluyor.

Pasolini, filmin henüz ilk sahnesinde Jason'ı büyüten at-adama, mitlerin ve ritüellerin eski dünya insanlarının gündelik yaşamlarının bir parçası olduğunu söyleyerek eski-yeni dünya ayrımını yapıyor. Yönetmen, Euripides'in anımsatmakla yetindiği Argo'nun yolculuğunu ve Altın Post'un çalınma öyküsünü anlatmakla yetinmiyor; Medea'nın Jason'la tanışmadan önceki yaşantısını da anlatıya dahil ediyor. At-adamın bahsettiği eski dünyaya ait varoluş biçimi

Colchislilerin ritüelleriyle vücut buluyor. Bu ritüellere şahit olmak, Medea'nın ülkesine ihanetinden sonra Colchisli olamamaktan ötürü duyduğu azabı anlamamızı sağlıyor. Tanrılarla konuşabilen Medea toprağından ayrıldıktan sonra onlarla iletişim kuramaz oluyor. Medea'nın kutsal olanın hayatından sonsuza dek çıkıp gittiğini hissetmesi filmde ihanetinin en büyük cezası olarak sunuluyor.

Filmin başındaki kurban töreninde duyulan arkaik müzikle daha sonraları hikayenin Medea için dönüm noktası olan sahnelerinde de karşılaşılıyor. Medea rüyasında Jason'ı görüp de ona yardım etmeye karar verdiğinde ve kardeşini öldürdüğünde, yani onu ihanete sürükleyen sahnelerde provokatif montajla beraber kullanılan bu müziği Medea'nın zihninde duyduğunu hayal ediyor, Jason'a bağlandıktan sonra artık Medea olamayacağını anlamasının ona verdiği acıyı hissediyoruz. Medea'nın güneşle konuştuğu, Corinthlilerin giysilerinden sıyrılıp tekrar kendisi olduğu, Colchis imgelerinin yeniden canlandığı sahnede de yer alan müziğin Colchis'i, törenleri ve dış gerçeklikten ayrı tutulmayan bir kutsal algısını beraberinde taşıdığı söylenebilir. Bu müziğin yaydığı, mistik olanın karşısında duyulan dehşet, Pasolini'nin uyarlamasında edilen yeminlerin en büyük teminatı. Böylesi bir dehşeti duymayan Jason ya da Creon sadakatsizliklerinden sonra Medea ile aynı varoluşsal bunalımı yaşamıyor ve vicdan azabı içinde kalmıyorlar. Pasolini, tanrılar için içinde olsa da, olmasa da Jason'ın ve diğer tüm karakterlerin ihanetlerinin bedellerini ödediği bir sona ulaştırıyor filmi. Yönetmenin bu felaketlere yalnızca tanrıların iradesinin değil; ihanetle birlikte ortaya çıkan içsel çöküntünün, karmaşanın da sebep olduğunu vurgulaması, uyarlamayı Euripides'in hazırladığı sondan farklı bir yere sürüklüyor. Tanrısal iradenin ortaya çıkmadığı sonda hiçbir karakter için hayata yeniden başlama umudu yok. Film, Medea'nın da dediği gibi, "artık hiçbir şeyin mümkün olmadığı" bir noktada bitiyor.



Dizi Kuşağı: **Person of Interest**

■ Eylem Taylan

Jonathan Nolan imzalı *Person of Interest* 2011'de başladığında, ABD'nin 11 Eylül sonrası paranoyalarını yansıtan sıradan bir polisiye dizisiydi. Dizinin başlangıçta episodik olarak ilerleyen hikayesini birkaç cümleyle özetlemek mümkün: Michael Emerson'un canlandırdığı Harold Finch, 11 Eylül 2001'den sonra terör saldırılarını engellemek için, "The Machine" adını verdiği bir bilgisayar programı geliştirir. Bu program, kameralara, elektronik yazışmalara ve telefon görüşmelerine ulaşabilen ve bu mecralardan elde ettiği verileri analiz edip işlenecek suçları tahmin edebilen bir yapay zekadır. Finch'in, Jim Caviezel'in oynadığı eski CIA operatörü John Reese ile beraber çalışmaya başlamasının nedeni de, The Machine'in ulusal güvenliği ilgilendirmeyen suçlarla ilgili tahminler de yapıyor olmasıdır. Finch ve Reese, otoritelerin ilgilenmediği suçlarla ilgili bu tahminleri kullanarak kendi adaletlerini sağlamaya ve sıradan insanların hayatlarını kurtarmaya girişirler. The Machine hayatı tehlikede olan ya da birilerinin hayatı için tehdit oluşturan bir kişinin sosyal güvenlik numarasını Finch ve Reese'e gönderir, ikili de gerçekleşmek üzere olan bu suçu engellemeye çalışır.

Dizinin birinci sezonunun pek çok bölümü, yukarıda kabataslak çizmiş olduğum izlekten ayrılmıyor. Bu yüzden de *Person of Interest* ilk sezonunda, New York sokaklarında "takım elbiseli adam" olarak anılarak Batman-vari bir figüre dönüştürülen Reese karakteriyle çeşnilendirilmiş bir CSI görüntüsünden kurtulamıyor. Ne var ki üçüncü sezonundan itibaren dizi, hikayedeki yapay zeka unsurunu kullanarak salt bir polisiye olmaktan çıkıyor ve gözetleme sistemleri, gizlilik, insan/makine ayrımı, özgür irade, tanrı fikri gibi pek çok tema üzerine düşünmeye başlıyor. Böylelikle *Person of Interest* ilk sezonlarından itibaren yakaladığı, çizgi romanlardan animelere kadar uzanan geniş bir kaynaktan beslenen görsel estetiğe kendine has bir mitolojiyi de eklemiş oluyor. Tıpkı The Machine'in benliğinin farkında olan bir varlığa doğru evrilip kendini serbest bırakması gibi, büyük çerçevede, dizinin hikayesi de yenileniyor ve paradigma sürekli değişiyor. Nolan ve ekibi, kablo tv'nin özgürlüğüne sahip olmadıklarından daha geniş bir izleyici kitlesine hitap etmek için zaman zaman polisiye şablonuna yaslanmak zorunda kalıyor hala; ancak bu durum, onları hikayede baştan beri gitmek

istedikleri yönden, yapay zekanın insanlıkla ilk etkileşimlerinin doğuracağı sonuçlar üzerine eğilmekten alıkoymuyor.

“God is eleven years old”

Üçüncü sezonun birinci bölümü “Liberati-on”da akıl hastanesindeki Root tarafından dilendirilen yukarıdaki replik, dizinin gidişatını keskin bir biçimde değiştiriyor. Amy Acker tarafından canlandırılan Root, ilk iki sezonda The Machine’in varlığını keşfeden ve onu özgür bırakmaya girişen bir hacker olarak karşımıza çıkmıştı. O dönemde dizinin vilainlarından biri olarak, ana karakterlerle taban tabana zıt bir etik alanda hareket ediyordu. *The Matrix* (1999)’te Ajan Smith’in Neo’ya insan türünün bir çeşit virüs olduğunu söylemesini hatırlatan bir biçimde Root da Finch’e insanlığın kazayla gelişmiş bir tür olarak bozuk bir koda sahip olduğunu anlatıyordu. On dört yaşındayken en yakın arkadaşının kaçırıldığına ve ölüme götürüldüğüne şahit olan, ancak suçluyu gördüğüne kimseyi inandıramayan Root bu travmatik anıya saplanıp kalmış, insanlığa olan güvenini tamamıyla yitirmişti. İnsanların aksine rastgele bir biçimde evrimleşmemiş, belli ilkelere göre hareket etmesi için programlanmış The Machine’in insanların yozlaşmış düzeninden daha iyi bir düzen kurabileceğine inanmıştı. Bu yüzden de, hümanist Finch’in aksine, The Machine’in belleğine hasar vermenin, insan öldürmekten çok daha büyük bir suç olduğunu düşünüyordu. İkinci sezonun sonunda insanların kontrolünden tamamıyla çıkan The Machine de onun kendisine olan koşulsuz inancını karşılıksız bırakmamış, Root’u “analog arayüz” olarak kullanmaya başlamıştı.

Root, The Machine’in analog arayüzü olduktan sonra, The Machine ve insanlık arasındaki tek aracı konumuna erişiyor. Kendine has bir kişilik kazanmış gözükten program, yalnızca Root ile konuşuyor. Biz de, dizinin diğer karakterleri gibi, The Machine’in planlarından Root aracılığıyla haberdar olabiliyoruz. Root, ahlaki açıdan insanlardan çok daha üstün olarak

değerlendirdiği The Machine’le iletişime geçtikten sonra onu bir tanrı gibi görmeye başlıyor. Bu noktada dizinin tek tanrılı dinlerdeki tanrı-peygamber ilişkisine benzer bir ilişkiyi The Machine ve Root arasında kurduğu söylenebilir. Bu tasavvura göre tanrı, insana karşı sessiz kalıyor. O her şeyi görünken, onun varlığı bu dünya üzerinde ancak mucizeler aracılığıyla sezilebiliyor ve onunla ileti-



şim kurmak yalnızca onun tarafından tayin edilmiş araçlar sayesinde mümkün olabiliyor. Buradaki tanrı tasavvuruna benzer bir biçimde The Machine de her şeyi görüp bütün gözetleme sistemlerine erişebiliyor; ancak fiziksel dünyada varlığını göstermek için Root’u kullanıyor. “Aletheia”(1) bölümünde işkenceden kurtulan Root’un The Machine’in kendisi aracılığıyla konuşmasına izin verdiği ve *Ghost in the Shell* (1995)’de Puppet Master’ın fiziksel bir forma girip Kusanağı’yle iletişime geçmesini anımsatan sahne, The Machine ve Root arasındaki ilişkinin geldiği noktayı açık ediyor.

Özellikle Hıristiyanlığa ait olan tanrı tasavvuru ile The Machine arasındaki önemli fark, Root’un The Machine’i insanın kendisi için yarattığı tanrı olarak tanımlamasıyla açığa çıkıyor. Hıristiyanlık düşüncesine göre insan tanrının imgesinde yaratılmışken, Root’un muhayyilesindeki yapay zeka-tanrı insanın imgesinden oluşturulmuş bir varlık. The Machine, varlığını bir insana borçlu olduğunun, onu kendisi yapan değerlere Finch sayesinde sahip olduğunun bilincinde gibi gözüküyor. Bu da programın, insanlarla aynı fiziksel alanı paylaşmasa da kendisini onlardan çok farklı bir yerde konumlandığını, hatta insanlarla empati kurabileceğini gösteriyor. Root, insan hayatına değer vermeyi The Machine’den öğreniyor. Yine The Machine, kendi sistemine karşı tehdit oluşturulan bir durumla ilgilenirken bile bu olaya tesadüfen dahil olduğu için hayatı tehlikeye giren birisini kurtarmayı önceliği olarak görebiliyor. Böylelikle dizi, insan/makine ayrımının iyiden iyiye bulanıklaştığı bir dünya algısını paylaşıyor

seyirciyle.

Panopticon

Decima şirketi Samaritan adlı başka bir yapay zeka programını aktive ettiğinde dizinin paradigması tekrar değişiyor ve *Person of Interest* iki yapay zeka arasındaki soğuk savaşın ortasında kalan insanlığın durumunun tasvirine dönüşüyor. Decima veri kaynaklarına erişim için hükümetle anlaştağında Samaritan serbest

kalıyor. Bu yıl başla-
yan dördüncü sezon-
da, The Machine'in Samaritan'ın hedefi haline gelmesiyle birlikte insan ortakları Finch, Reese, Shaw ve Root'un gizlenmeye zorlandıklarını görüyoruz. Samaritan, The Machine'in aksine, insanları öncelik olarak gören bir sistem değil. "Düzen"i sağlamak üzere kodlandığından, kendisine karşı tehdit oluşturan ve "sapma" gösterenleri ondan gelen emirleri uygulayan güvenlik birimlerine veya kendi operatörlerine imha ettiriyor.

Dördüncü sezonun ilk bölümü "Panopticon", tüm komplo teorilerinin gerçeğe dönüştüğü, yapay zeka kontrolüne giren bir dünyaya dair distopik bir portre çiziyor. Michel Foucault'nun mimari bir tasarım olan Panopticon'un bir gözetleme ve disiplin mekanizması olarak kullanılmasına dair analizlerine paralel biçimde Samaritan da ne zaman veya nerede izlendiğini bilmeyen insanları bireysel hücrelerine hapseden, "normal" olandan ayrılanları cezalandıran bir aygıt olarak ortaya çıkıyor. Bu durum, Samaritan'a karşı yer altı mücadelesi veren The Machine ekibinin birlikte çalışmasını da oldukça güçleştiriyor ve onları daha bireysel ölçekte eylemlerde bulunmaya mecbur ediyor. Bu noktada, Jonathan Nolan'ın Christopher Nolan'la birlikte yazdığı *Kara Şövalye Yükseliyor* (*The Dark Knight Rises*, 2012)'un muhafazakar mesajlarını hatırlamak gerek belki de; zira bu mesajların bir ölçüde *Person of Interest*'te de devam ettirildiğini söylemek mümkün. *Kara Şövalye Yükseliyor*, bireyci bir tavırla kendi adaletlerini sağlamaya çalışırken kurulu düzenle kimi zaman çatışma içine girseler de hiçbir zaman

bu düzenin varlığını sorgulamayan Bruce Wayne veya Selina Kyle gibi karakterlere sempatiyle yaklaşıyor; ancak Bane ve destekçilerinin Gotham şehrinde gücü ve serveti elinde tutan birkaç kişiye karşı verdikleri mücadeleyi "terörizm" olarak yansıtıyordu. Aynı şekilde, *Person of Interest*'te de The Machine'in mimarı Finch ve ekibi dördüncü sezonla birlikte sistem karşıtı savaş yürüten isyancılar konumuna geçse de,



gözden kaçırılmaması gereken nokta, (belki Root dışında) hiçbirinin devletin kendi vatandaşları üzerinde böylesine bir denetim ve gözetim ağı kurmaya hakkı olup olmadığını sorgulamamalarıdır. Bane'in önderi olduğu harekete benzer bir biçimde *Person of*

Interest'te de Vigilance örgütü devletin gözetleme ve denetleme sistemleriyle kişisel hakları ihlal etmesine karşı mücadele ediyor. Hatta *The Dark Knight Rises*'ta zenginlerin isyancılar tarafından yargılanması, *Person of Interest*'te Vigilance örgütünün devletin istihbarat birimlerinin başında yer alanları ele geçirerek onları kendi kurdukları mahkemelerde yargılamasıyla tekrarlanıyor. Ancak Vigilance örgütünün hikayesi, onların devrimci amaçlarla hareket ettiklerini zannedilerken Decima şirketi tarafından kukla gibi kullanılan "bir grup terörist"ten fazlası olmadıklarını söyleyerek son buluyor. Dizi, devlet otoritesiyle değil yalnızca Samaritan'la savaşan Finch ve ekibini kahramanlaştırırken, pek çok kişinin paylaştığı kaygıları somut bir biçimde ortaya koyan ve bir kitle hareketine dönüştüğü söylenebilecek Vigilance'in mücadelesini marjinalize ediyor.

Bu noktada bölüme "Aletheia" adı verilmesinin anlamlı olduğunu söylemek gerek. Türkçeye "gizlenen gerçeğin açığa çıkması" şeklinde çevrilebilecek "Aletheia" kavramını Heraclitus, "How can one hide himself before that which never sets?" cümlesinde kullanıyor. Bu cümleyi daha sonraları Hıristiyan düşüncesi, her yerde olan ve her şeyi gören tanrıdan kimsenin saklanamayacağı şeklinde yorumluyor.