



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
16 Şubat-26 Mart 2015
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2015/1

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
Serkan Küpeli

Grafik Tasarım
Berfin Elif Binbay
Muratcan Kazancı

Orijinal Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Barış Akkaya, Eşref Akmeşe, Mikail Boz, Levent Civil, Gökhan Çuhacı, Efe Daşman, Oytun Elaçmaz, Hüseyin Gençalp, Deniz Sena Girginel, Nazlı Özüm Gündüz, Serkan Küpeli, Uğur Özlav Barış Sağlam, Murat Sarıhan, İrem Yıldırım, Yasin Yıldız

Teşekkürler
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kırkoç
Hilal Çelikçi

Ön Kapak Görseli:
Leviathan (2014)

Arka Kapak Görseli:
Toz Ruhü (2014)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2015

Editörden

Mithat Alam Film Merkezi her zaman olduğu gibi yeni döneme de dopdolu bir programla başlıyor. Ahmet Rifat Şungar, Damla Sönmez, Nesrin Cevadzade, Taner Bırsel, Murat Mentеш, Kaan Müjdedi, Murat Düzgünoğlu, Nesimi Yetik, Nesli Çölgeçen ve Farah Zeynep Abdullah Şubat ve mart aylarında Merkez'in konuğu olacak. Bu zengin listede yer alan yönetmen ve oyuncuların bazı filmleri de gösterim programında yer alacak. Biz de bu programın bir kısmına Sinefil'de yer ayırmaya çalıştık.

Yeni yılın ilk sayısında geçtiğimiz yıla dair de pek çok değerlendirme bulacaksınız. Ben de az da olsa 2014 filmlerine dair kimi fikirlerimi paylaşmak istiyorum. En baştan belirteyim; geçtiğimiz yıl sinema açısından oldukça zayıftı aslında. Bu yazıda dikkatimi çeken kimi filmlerden söz edeceğim ancak söz konusu filmler 2013'te –ne yıldız ama!- gösterilmiş olsalardı neredeyse hiçbirinin lafını bile etmezdim doğrusu.

İlk olarak elbette Nuri Bilge Ceylan'a Cannes'da büyük ödül Altın Palmiye'yi getiren *Kış Uykusu*'ndan söz etmek gerek. *Kış Uykusu* yönetmenin hem en uzun hem de en çok konuşan filmi olmasına karşın 196 dakikalık süresini hiç hissettirmeden keyifle izlenen bir film. Çarpıcı diyalogları, ağıdalı diline rağmen hikayeye ve oyuncuların ağızlarına o kadar güzel oturuyor ki *Kış Uykusu* için Ceylan'ın diyalog yazma açısından en başarılı çalışması olduğunu düşünüyorum.

Oyuncu performanslarıyla dikkat çeken iki yapım ise bana göre *Nightcrawler* ve *Whiplash*'ti. *Nightcrawler*'da Jake Gyllenhaal adeta bambaşka bir vücutla karşımıza çıkıyor. *Whiplash*'in başarısı ise büyük ölçüde J. K. Simmons ve Miles Teller'in kimyasından ileri geliyor. İki oyuncu karşılıklı döküyorlar, ancak J. K. Simmons muhtemelen hakettiği gibi Oscarı kazanacağı müthiş performansı ile geçtiğimiz yılın en akılda kalan oyuncularından biriydi.

2014'ün bana göre en iyi iki filmiyse *Leviathan* ve *Force Majeure*'dü. İlki oldukça incelikli ve sarsıcı bir politik taşlama, ikincisi ise çok daha sade bir aile dramı olmasına karşın seyirciye çok kolay empati kurduğu için bir o kadar sarsıcı. *Leviathan* da sık karşımıza çıkmayacak bir öykü anlatıyormuş gibi gözükse de günümüz Türkiye'si için düşünecek olursak bize bir o kadar yakın.

Zayıf olarak değerlendirdiğim geçtiğimiz yıl içinde sinema salonunu en fazla eğlenerek terk ettiğim film ise *Guardians of the Galaxy*'di. Çizgi-roman uyarlamaları özellikle geçen yıl –bu yıl da olacağı gibi- daha da ön plana çıkmaya başladı. 2015'in her türden film için daha keyifli ve başarılı bir yıl olması dileğiyle...

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem 4

Taner Birsel

İtiraf 7

Kaç Para Kaç 9

Ödüllü İlk Filmler

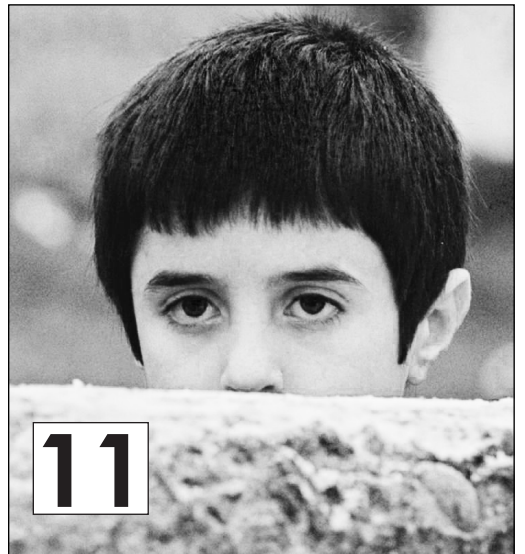
Sivas 11

Neden Tarkovsky
Olamıyorum 13

Nesli Çölgeçen

Züğürt Ağa 15

Selamsız Bandosu 16





43

BASKA SİNEMA



Dosya:

17 Sinemada Tabu ve Erotizm

22 Sinema ve İnanç
Bağlamında Bireyin Çilesi

27 Aile Miti Sarsılıyor:
Bir Tabunun Yıkılışı

30 Tabuyu Sorgulamanın Bir Adım
Ötesi: Tabunun Tüketimi

34 2014 Yılı Değerlendirmesi

36 2014'ün En İyi On Film

Başka Sinema

43 Leviathan

44 İki Gün Bir Gece

Gölgede Kalanlar

45 The Music Room

Dizi Kuşağı

47 The Leftovers

Gündem

Apple'ın kurucularından ve teknoloji dünyasının en büyükleri arasına girmiş olan Steve Jobs'ın yeni beyazperde uyarlaması, Universal Studios'un yaptığı açıklamaya göre 9 Ekim 2015 tarihinde sinemaseverler ile buluşacak.

Jobs'ı canlandıracak olan aktör ise Michael Fassbender olarak kararlaştırılırken, şirketin diğer kurucusu Steve Wozniak'a Seth Rogen, eski Macintosh pazarlama şefi Joanna Hoffman'a Kate Winslet ve eski CEO John Sculley'e de Jeff



Daniels hayat veriyor.

Danny Boyle'un yönetmenlik koltuğuna oturduğu yapım, üç uzun sekans olarak, Apple'ın üç büyük ürününün çıkışı öncesi ayrı ayrı gösterilecek.

Beyazperdedeki Sherlock Holmes efsanesi devam ediyor. Yönetmenliğini Bill Condon'un üstlendiği Mr. Holmes filmi, acar dedektifin uzun zaman önce emekli olmuş halini yani hayatının son baharını ön plana alıyor.

Son olarak Alacakaranlık serisinin en geniş halkası olan Alacakaranlık: Şafak Vakti filmiyle yakın dönemde perdeye aktardığı Wikileaks: Beşinci Kuvvet filmiyle sinema salonlarına konuk olan yönetmen Condon; bu defa Sherlock Holmes'un emeklilik dönemini ön plana alan bir öyküyle karşımıza çıkıyor.

Son dönemin en çok satan romanlarından olan Fifty Shades of Grey çok yakında vizyona giriyor. Filmin Berlin'de gerçekleşecek olan prömiyeri öncesi heyecan yükselirken, yapımla ilgili ilginç gelişmeler de yaşanıyor. Variety'nin haberine göre Grinin 50 Tonu filmine yasak geldi.

Erotik uyarılmanın, Malezya'da yasaklandığını paylaşan mecraya göre, Malaysian Film Censorship Board (LPF) filmi sınıflandırmayı reddetmiş. Gereke ise bir sinema filminden öte bir pornografi ürünüyle karşı karşıya kalınmışymış.

Uzun süredir büyük beğeni ile takip edilen ve son dönemin en başarılı çizgi-dizi işlerinden biri olarak görülen SüngerBob Kare Pantolon çok yakında yepyeni bir macera ile beyazperdeye teşrif edecek.

Kötü kalpli Burger-Beard ile mücadele edecek olan kahramanımızın tanıtım posterleri arasına bambaşka bir örnek katıldı. Süngerbob bu kez İstanbul semalarında Boğaz Köprüsü'nde görüldü!

Yönetmenliğini Paul Tibbitt'in yaptığı ve kadrosunda Antonio Banderas'ın yer aldığı yapım 6 Şubat 2015'te vizyonda olacak.

Çizgi roman dünyasının çok sevilen efsanevi kahramanları Asteriks ve Obeliks bir kez daha beyazperdeye konuk oluyor. Hem çizgi sinema filmi hem de uzun metrajlı filmler ile daha önce sinemalarda izlediğimiz dostlarımız, bu kez 3D olarak bambaşka bir animasyon formunda vizyona eşlik edecekler.

Daha önce Yukarı Bak filminde görev alan Louis Clichy'nin yönettiği bu ilgi çekici animasyon filmi, Asteriks: Roma Sitesi, 27 Şubat 2015 tarihinde Türkiye genelinde 3D olarak vizyonda olacak.



Yönetmenliğini Francis Lawrence'ın üstlendiği Açlık Oyunları serisi, beyazperde macerasına tam gaz devam ediyor. Serinin yeni halkasının IMAX 3D seçeneği ile sinema severlerle buluşturulması hedefleniyor! Serinin bir sonraki halkası IMAX için yeniden dijital düzenleme sürecinden geçerek seyirciye servis edilecek.

Sinema dünyasının efsane ismi Johnny Depp, Los Angeles'ta küçük ve özel bir seremoni ile bir kez daha dünya evine girdi. Daha önce Lori Anne Allison ve Fransız şarkıcı Vanessa Paradis ile evlenmiş olan aktör yeni evliliğini The Rum Diary filminde birlikte rol aldığı Amber Heard ile yaptı.

Berlin Film Festivali'nin programından dikkat çeken yedi film, Berlinale'den hemen sonra dünyada ilk kez !f İstanbul'da gösterim şansı bulacak. *Motör: Koypa Kültürü & Popüler Türk Sineması* da özel kurgusuyla !f İstanbul'da olacak.

12 Şubat'ta başlayacak 14. !f İstanbul Uluslararası Bağımsız Filmler Festivali aynı zamanda Digitürk Galaları bölümünde *The Forbidden Room (Yasaklı Oda)* adlı filmin yönetmeni Guy Maddin, *The Yes Men Are Revolting (Yes Men İsyanda)* ile Igor Vamos ve Andy Bichlbau, diğer adı ile Yes Men'i İstanbul'da ağırlayacak. Öte yandan *I am Michael (Ben Michael)* ile Justin Kelly ve Reiner Werner Fassbinder'le 1970'te yaptığı konuşma ve röportajları buluşturduğu *Fassbinder – To Love without Demands (Fassbinder: Talepsiz Sevmek)* ile Danimarkalı sinemacı Christian Braad Thomsen, filmlerinin gösterimleri için İstanbul'da olacaklar.

The Act of Killing ile şaşırtan, Joshua Oppenheimer'in yeni filmi *Look of Silence (Sessizliğin Bakışı)*, bilimkurgu ile müzikali buluşturan, camp film sevenler için hazine değerindeki Dyke Hard ve Afrika'da LGBTİ haklarının trajik durumunu gözler önüne seren, *Stories of Our Lives* seyirciye merhaba diyecek.

Önümüzdeki sezonun en çok merak edilen yapımlarından biri olan Batman v. Superman cephesinden beklenen vizyon tarihi geldi. DC aleminin beyazperdedeki öykü evrenini genişletme projesinin ilk ayağı olan Batman v. Superman: Dawn of Justice, 25 Mart 2016 tarihinde izleyiciyle buluşacak!

Kaynaklar:

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



Taner Birsel

Mithat Alam Film Merkezi Şubat ayında usta oyuncu Taner Birsel'i ağırlıyor! Biz de bu sayımızda Merkez'in gösterim programında da yer alacak olan *İtiraf* ve *Kaç Para Kaç* filmlerine yer verdik.

Zeki Demirkubuz'un, *Yazgı* ile başlayan "Karanlık" üstüne hikâyeler serisinin ikinci filmi, olan 2001 yapımı *İtiraf*, başrollerde Taner Birsel ile Başak Köklükaya'yı buluşturuyor. Taner Birsel'e 21. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nde en iyi erkek oyuncu ödülü kazandıran Harun'u merkeze koyan ve onun karısı Nilgün ile ilişkisinin anlatıldığı film aynı zamanda 13. Ankara Uluslararası Film Festivali'nde Zeki Demirkubuz'a en iyi yönetmen ödülünü kazandırdı.

Film açılırken içerisinde barındırdığı "karı-koca" ilişkisindeki karşıt-lıkların "Boğazlaşacağını" resmediyor gibi: Boğaz'ın neresinde olduğun-za göre diğer taraf her zaman karşıtıdır.

Mühendis olan Harun, Nilgün'ün yoklama yapıyormuşçasına konuş- malarından şüphelenerek iş için bulunduğu İstanbul'dan Ankara'ya dö- ner ve ertesi gün artık geçmişte kalmış olan "redial" tuşu marifetiyle ka- rısının kendisini aldattığını öğrenir. Ancak bu şüpheli durumu Nilgün'le konuşup ondan bir itiraf dinlemedikçe kesin bir yargıya bağlayamaz. Nilgün'le konuşmak istediğindeyse sohbet ters teper ve her iki karakter- de de film boyunca devam edecek olan insan hallerinin değişimini yaşa- maya başlar. Harun, Nilgün'ü tehdit eder. Nilgün'se sıkışıp kalmışlıktan dolayı daha hırçınlaşır.

Restoranttaki ve yatak odasındaki tartışma sahnelerindeki senaryo çok kuvvetli ve oyunculuklar oldukça başarılı. Özellikle Harun'un ettiği küfürler Taner Birsel'in ağzına o kadar çok yakışıyor ki pek sevmediğim Zeki Demirkubuz senaryolarının en beğendiğim özelliği olan günlük konuşma dilini ortaya koyuyor.

Harun'un yaşadığı medcezirler sonunda ilişkinin geçmişindeki ya- şanmışlıklarına da itirafını getiriyor. Ölümüne sebep oldukları, Harun'un eskiden en yakın arkadaşı ve Nilgün'ün eski kocası olan, Taylan'ın anne- sine ve kardeşine edilen itiraf ve akabinde anne ve kardeşin Harun'a olan tutumlarının değişmesiyle gerçeği bilmeden yahut aldatılarak bir şeyler yaparken gerçeği öğrendiğimizdeki sarsılma ve tepki gösterme sürecini çok çarpıcı bir şekilde anlatıyor yönetmen.

Rahmi Çakmak'ın *İtiraf*'ta ihaneti anlatıyorsunuz değil mi?" sorusu üzerine Zeki Demirkubuz şöyle cevap veriyor: İtiraf, kötü bildiğimiz, başımıza gelmesinden büyük korku ve titizlikle kaçtığımız şeylerin, yani kötülüğün, aslında bugünkü insanlığın anladığı bir biçimde kötü bir şey olmadığını, kendini arayan, kim olduğunu anlamak isteyen insan için belki de en önemli yol, bizi gerçek bir insan olmaya götürecek en gerçek yol olduğunu iddia eden bir film. İşte orada da ihanet üzerine şekilleniyor öykü. İhanet, reflekssel olarak bize yaşattığı durum açısından kötü bir şeydir. Ama bir başka açıdan bakarsak; ihanet, kim olduğunu anlamaya çalışan ve sahidin bunu merak eden bir insana, korkunç derecede her şeyi sorgulayabilen ve yüzleşebilen bir insan olma fırsatı da verir. Acı da buna benzer. Kayıp da... Dikkat edin! Hem sosyal, hem de kişisel hikâyelerimizde acıyla ne zaman derin ve açık bir bağ kursak, daha olgunlaşmış, daha bilgili kişiler oluruz. Böyle bir duygunun üzerine yazdım *İtiraf*'ı.(1)

Bitirirken ayrıca belirtmek istiyorum ki Taylan'ın ve Nilgün'ün Ha- run'u aldattığı kişinin telefondaki sesinin Zeki Demirkubuz olması iz- leyici için hoş bir cameo oluyor.

Demirkubuz, Z. (2001). İki maddelik bağımsızlık manifestosu: *Yazgı* ve *İtiraf*. (R. Çakmak, Röportaj Yapan)

İtiraf

■ Levent Cival

Yönetmen:

Zeki Demirkubuz

Senaryo:

Zeki Demirkubuz

Oyuncular:

Taner Birsel, Başak Köklükaya, İskender Aydın

2002/Türkiye/
Türkçe/100'

17 Şubat Salı

18:00

Kaç Para Kaç

■ Yasin Yıldız

Yönetmen:

Reha Erdem

Senaryo:

Reha Erdem

Oyuncular:

Taner Birsel, Bennu
Yıldırım, Zuhâl
Gencer

1999/Türkiye/
Türkçe/100'

Reha Erdem'in yazıp ve yönettiği ikinci sinema filmi olan *Kaç Para Kaç* 1999 yılında vizyona girdi. Filmdeki en küçük rollerin bile Meral Çetinkaya, Köksal Engür gibi usta oyuncuların oluştüğünü düşünürsek, Reha Erdem'in bu film üzerine ne kadar düşüğünü anlayabiliriz. *Kaç Para Kaç* filminde konuya ve konunun işlenişine bir bütün olarak bakıldığında filme, tek karakter üzerinden giden, psikolojik çatışmaların sıkça yaşandığı, sonunda kötünün cezalandırıldığı bir trajedi denilebilir. Film boyu baş karakterin etrafında dönen bir dünya karşımıza çıkıyor ve karakterin her türlü kişilik değişimi, iç çatışmaları tüm gerçekçiliğiyle seyirciye aktarılıyor. Filmin başrolünde ise yine usta bir tiyatrocunun Taner Birsel karşımıza çıkıyor. Taner Birsel 90'lı yılların başında birkaç sinema filmi de olsa da, Türk sinemasında tanınmasında bu filmin payı çok büyük.

Selim, İstanbul'da gömlekçi dükkanı olan, insanlarla konuşmayı pek sevmeyen, içe kapanık, orta sınıf bir esnaftır. Film boyunca işlenen "Para" teması, daha ilk sahnelerden seyircinin karşısına çıkıyor. Selim'in paraya olan tutumu paragöz bir insan olmasından kaynaklanmaz, paraya çok büyük saygı duyar. Selim yağmurlu bir akşamda eve dönerken taksiye binmeye karar verir. Bir taksinin yolcu indirdiğini görür ve hemen taksiye atlar. Oturduğu koltuğun altına baktığında yerdeki döviz dolu çantayı görür. Bu sırada çantanın sahibi de arabanın yanından koşar ve göz göze gelirler. Selim'in benliği ile ilk çatışması bu olayla başlar. Ahlaki olanın arabayı durdurmak olduğunu bilse de Selim arabayı durdurmaz ve devam eder. Ancak içi rahat değildir çünkü hayatta belki de en çok saygı duyduğu şeye bu kadar basit bir yolla erişmeyi kabul edemez ve arabadan iner. Adama doğru seslenir ancak bulamaz. Yaptığı şeyin doğru olmadığını farkındadır ancak filmin başındaki sağlam karakter, paranın çekim gücü karşısında aciz bir insan haline gelmiştir. Artık suçludur ve bu suçtan kurtulmak o kadar kolay değildir çünkü bulduğu parayı hayatı boyunca çalışsa kazanamayacağını farkındadır. Film boyunca seyircinin de fazlasıyla hissettiği psikolojik gerilim burdan itibaren başlar. Filmin sonuna kadar devam eden bu ruh hali seyirciyi de büyük oranda etkiliyor çünkü seyirci olarak biz de aslında bir taraf seçmekte zorlanıyoruz. Selim'in yanında mıyız yoksa karşısında mıyız tam olarak kestiremiyoruz. Selim'in parayı sahiplenişinin ahlaki açıdan doğru bir hareket olmadığını bilsek de parayı öylece bırakmak hiç birimiz için kolay olmasa gerek. İşte bu yüzden Selim de kendini muazzam bir ikilemin arasında bulur. Zaten kimseyle konuşmayan Selim iyice kendine kapanır ve insanlardan uzaklaşmaya çalışır. Selim'in yaşadığı bu çatışma ise dükkanı soyulduktan sonra tavan yapar. Filmin başında dürüst olarak tanıdığımız Selim'in artık aynı Selim olmadığını, masum birine iftira atacak kadar gözü döndüğünü ve kişiliğinin büyük ölçüde değiştiğini görürüz. Selim artık hem bir hırsız hem de dükkanı soyulan bir esnaftır. Bu iki kişiliğin birbiriyle yüzleşmesini ise bir vapur sahnesinde görüyoruz. Hem dükkanı soyan çocuğu hem de Selim'in paralarını aldığı adamı aynı vapurda gören

Selim birinden kaçarken birini kovalamaya başlar. Aslında üçü de çaresizdir çünkü vapur yoldadır ve kimse kaçamaz. Karakterlerin içinde bulunduğu çıkmazı daha güzel anlatan bir sahne olamazdı diye düşünüyorum. Selim artık yaptığı davranışı tamamıyla kabul ederek -en azından öyle davranarak- parayı harcamaya başlar çünkü o kadar paraya sahip olup orta sınıf bir esnaf standartında yaşamayı kabul edemez. *Kaç Para Kaç*'ın belki de en vurucu yeri olan final bölümünde ise Selim tamamen farklı bir kişiliğe bürünmüş halde karşımıza çıkar ve seyirci şaşkın bir halde Selim'i izlerken, Selim kendi cezasını kendisi keser. Filmin sonunda şu soru seyircinin aklında kalır: " Filmin başındaki Selim değişti mi, yoksa sadece bastırılmış duygularını mı ortaya çıkardı ?"

Tiyatro ve sinema gibi seyirci ile iç içe olan sanatlarda, eser sahibi aktarmak istediklerini oyundaki veya filmdeki karakterler yardımıyla izleyiciye sunar. Yani anlatılmak istenenin sağlıklı bir biçimde aktarılması için karakter ile seyirci arasında güçlü bir iletişim olmak zorundadır. Hâliyle eğer filminizde çok fazla konuşmayan bir karakter var ise bu iletişim büyük ölçüde karakteri canlandıran oyuncunun performansına bağlı oluyor. *Kaç Para Kaç*'ta da buna benzer bir durum mevcut. Baş karakterimiz Selim'in soru sorulmadığı takdirde neredeyse hiç konuşmadığı gerçeğini göz önüne alırsak, hikayede yer alan bütün çatışmaları ve fikirleri seyirciye ulaştırma görevi büyük oranda Taner Birsel'in omuzlarına kalıyor. Bir bakıma *Kaç Para Kaç*, Taner Birsel'in tek kişilik gösterisidir ki filmde onun olmadığı tek bir sahne bile yok.

Kaç Para Kaç ile seyirci arasındaki ilişkinin üstünde durmak gerekirse, Reha Erdem film boyunca seyirciyi boş bırakmıyor ve sürekli bir etik muhakemesi yapmak zorunda bırakıyor. Ve bunu yaparken de yine karakterlerden yardım alıyor. Film boyunca seyirci ne zaman kendini huzursuz hissetse ve "Neden kimse şüphelenmiyor" düşüncesine kapılsa, imdada karısı yetişiyor ve seyircinin sormak istediği şeyi soruyor: "Nasıl ?". Baş karakterimiz Selim ise seyirciye bir an olsun sıcak gözükmese de seyirci onu sahipleniyor. Taner Birsel film boyunca karakterin ruh halini bize öyle bir yansıtıyor ki camın arkasından gerçek bir olay izliyormuş havasına kapılıyoruz. Filmi izledikten sonra filmin genel hikayesinden çok Selim karakterinin aklımızda kalmasını da yine bu oyuncululuğa borçluyuz.

Türk Sineması'nın farklı bir soluk arayışında olduğu 90'lı yıllarda, Reha Erdem de parayı yalnızca zengin-fakir ayrımı yapan bir meta olmaktan kurtararak seyirciye alışık olduğunun dışında bir hikaye sunuyor. İnsanların iradesinin para karşısında sanıldığı kadar kuvvetli olmadığı düşüncesini seyirciye aktaran bu eseri, filmde geçen şu diyalogla özetleyebiliriz sanırım :

(Selim çocukların yerden bulduğu paranın sahibini aramaktadır ve uzaktaki bi simitçi'yi yanına çağırır)

Selim: " Simitçi! 100 dolar kaybettin mi? "

Simitçi: " Bi' bakıym abi."

18 Şubat Çarşamba
18:00



Ödüllü İlk Filmler

Mithat Alam Film Merkezi bir kez daha genç yönetmenleri ağırlıyor. Kaan Müjdeci *Sivas*, Murat Düzgünoğlu *Neden Tarkovsky Olamıyorum...*, Nesimi Yetik ise *Toz Ruh* filmleriyle Merkez'in konuğu oluyorlar.

Önce ismiyle, sonra kadrajıyla, daha sonra konusuyla ve en sonunda Venedik'ten jüri özel ödülüyle bizi ters köşe yapan bir film, Sivas. Evet, önyargılar devreye sokulup, birçok festival filminde olduğu gibi bağımsız film yapmak adına klişelere kaçılan, sanat filmi olsun diye uzun sahneleri olan bir film beklenildi. Ayrıca Sivas ismi ile akıllara ilk Sivas Katliamı'nın gelmesi; Anadolu'da geçen bir taşra yalnızlığını işleyen filmlerden biri olduğu zannedilmesi film gösterime girmeden boy gösterdi. Lakin bu sefer yanılmanın keyfi hiç bu kadar hoş olmamıştı. Tüm olumsuz önyargı ve klişe beklentilerini mütevası bir şekilde, hatta bence hiç iddia etme gereksinimine duymadan ön gösterimden itibaren bir bir haksız çıkardı Sivas.

Eleştirilerde sık sık duyacağınız ve filmi izlediğinizde göreceğiniz gibi Sivas bir Lassie filmi değildir. Hollywood'daki gibi tatlı bir oğlan çocuğunun akıllı köpeğiyle beraber sevgi dolu maceraları da yoktur! Var olan şeyler gerçeklik üzerine kurulmuş. Gerçek bir çocuk, süper güçleri olmayan bir köpek ve onların gerçek yaşamları...

Film, Yozgat'ın ücra bir köyünde; sert bir coğrafyada, bozkırın dağ tepe uzandığı bir yerde geçer. Yönetmenin dar kadrajından Anadolu'nun en saf halini filmin başından sonuna kadar hissedilir. İlk sahnelerde beş çocuğun oyun oynaması görülür. Ancak bu oyunlar çocukça ve arkadaşça olduğu kadar, sanal oyunlardaki gibi rekabet üzerine kurulu. Füze fırlatmada, güreşte gizli bir yenme duygusu hep oyunun içinde. Aslan'ın saklambaç sahnesinde huzursuzluk ve rüya hissi hakim. Sonraki sahnelerde Aslan gündelik hayatın içinde; okulda gözlem yapan ve dikkat çekmek isteyen, evde abisinden akıl alan, banyo yaparken de annesinin yardım etmesine direnerek büyüdüğünü kanıtlamak isteyen bir çocuk olarak görülür.

Gündelik hayatın içindeki ilk değişiklik, okulda sahnelenecek olan Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler oyununda, prensesin / sevdiği kızın / Ayşe'nin prensi değil de ancak cüce rolüne seçilmesiyle olur. Prens rolünü kaptırdığı muhtarın oğlu ile var olan yarışını daha da alevlendirecek bu olay, Aslan'ın çekingenliğini yanına alıp, gururunu barakarak öğretmeninin evine gitmesine kadar varır. Yüzünün yarısını duvarın arkasına saklayarak prens olma isteğini, bunu aslında kendisinin hak ettiğini düşünmesini yarım cümleleri ve gözleriyle anlatır.

Aslan'ın Sivas'la tanışana kadar süren hüznü, Sivas'tan sonra yerini güce, erkeklığe, popülerliğe ve sorumluluğa bırakır. Bir dövüş sonrasında sahibinin öldüğünü sanıp dövüş yerinde terkettiği Sivas, Aslan'ın yakın ilgisiyle, sevgisiyle tekrar o heybetli delikanlı görünüşünü yakalar. Köpeğin yaralandığını anlayıp gece boyunca başında bekleyen Aslan, filmin en akılda ve en duygulu repliğini söyler: "Sivas, üşüdün mü oğlum?"

Artık bu sözden sonra, ikisinin masum ve karmaşık ilişkisi başlamış olur. Sivas; kendisini ölümden kurtaran bu küçük sahibiyi beraber dağ bayır gezer, iyi beslenir. Önceleri küçük dövüşler sonraları da büyük gösterilerden kazandığı zaferle görevini yerine getirmenin gururu içersindedir. Aslan ise Sivas'la birlikte gelen şöhretini son damlasına kadar kullanmaya karardır. Piyesteki prens rolü artık onun için önemli değildir. Çünkü o oyunda değil, gerçek hayatta bir rol kapmıştır. Okuldaki arkadaşlarına karşı dik, Ayşe'ye daha cesur davranır. Ayşe'nin üstüne yurulanma sahnesi Aslan'ın cesurluğuna bir örnektir. Artık ailesine özel-

Sivas

■ Deniz Sena Girginel

Yönetmen:

Kaan Müjdecı

Senaryo:

Ali Aydın

Oyuncular:

Okan Avcı, Ozan

Çelik, Ezgi Ergin

2014/Türkiye-
Almanya/Türkçe/97'

likle de abisine karşı diklenip kafa tutma aşamasına gelmiştir. Özellikle dama çıkıp yarı çıplak bir şekilde abisiyle kavga ettiği sahne gerçekten müthiş; hayranlıkla izlenecek, akıllardan silinmeyecek bir performans.

Küçük adam, köyde erkeklerin toplandığı sohbet gecelerine katılıp, akşam d eve arabayla bırakılır. Lakin bütün bu kafa çeldirici popülerliğin yanında Aslan'ın içten rahata eremediği aşikar. İlk başta Sivas'ı dövüştürmek istemese de toplumun gözünde kabul görme açısından ve abisinin etkisiyle dövüslere katılır Aslan. Dövüş sonrası kanlar içinde gördüğünde yahut dövüş sırasında Sivas'a bir şey olacak diye korkar. Her yarıştan sonra özür diler bakışlarla bir daha dövüştürmeyeceğim dese de, artık kontrolün onda olmadığını anlar Aslan. Her ne kadar büyük adam tavırlarıyla hareket etse de çocukluğunun ve masumluğunun en bariz sahneleri hep hayvanlarla birlikte. Abisinin emanet ettiği atı harekete geçirmek için attığı taş atın boynuna denk gelir. At düşünce yaralandığından korkarak "Gaaallk kuu.." diyerek ata üzülmeye başlar. Çocukla bir hayvanın ilişkisindeki en saf hali gözler önündedir.

Filmin son sahnelerine kadar çocukça bir perspektiften baksak da, büyük bir yarış için şehir dışına çıkıldığında bir kat fazla gerçeklikle tanışılır. Buradaki dövüş köydekiler gibi değildir. Daha fazla insan, daha fazla iddia ve daha fazla risk vardır. Sivas'ın kontrolünü yitirdiğini, olayları artık kendi yönlendiremediğinin farkına varır Aslan. Bu onu rahatsız etse de elinden pek bir şey gelmez artık. Son sahnede Neşet Ertaş'ın 'Hata Benim'i eşliğinde Sivas'ın hüznünü, Aslan'ın belli etmek istemediği çaresizliği havaya yayılır. Bizler de bu sahne de tıpkı Kaan Müjdec'i'nin dediği gibi bazen Aslan, bazen köpek oluruz.

Sinemaya en iyi bildiği yerden, memleketinden başlayan yönetmen Sivas'tan önce bu konuyla ilgili çalışmalar yapmış ve kısa belgesel "Babalar ve Oğulları" (2012) çekmiş. Dövüslere toplumun her kesiminden kişilerin katıldığını, köpekleri ve sahiplerini çok iyi araştırdığını, gözlemlediğini, dövüslere katıldığını söyleyen Müjdec'i: "Açıkçası filmim bir 'hayvanları koruyalım' veya 'köpek dövüşü zararlıdır' filmi değil" diyerek sonradan oluşabilecek tartışmaları da önlemiştir.

Evet, gerçekten de filmde dövüş sahnelerinde koltukta hop oturup hop kalkıyor olsanız da kamera köpek sahiplerini bir canı gibi değil, hayatta karşılaşılabileceğiniz birileri olarak gösterir. Tıpkı Aslan gibi köpekleri bir çocuğu olarak görsele de yine de dövüştürürler. Filmin sonunda çıkan "Bu filmde hiçbir hayvan zarar görmemiştir" yazısı rahat bir nefes aldırılmaktadır. Yetmeyenler için bir de filmden sonra kamera arkası görüntüleri yayınlanıyor ki bu da son noktayı koyar

Son olarak Sivas; yazılanlardan, konuşulanlardan başka pek çok şeyi de içinde barındırıyor. Daha ilk filminde böylesine bir hikaye yakalamak, amatör oyuncularla çalışmak, bir çocuğu başrol yapmak ve bir köpeği bu kadar doğal yakalayabilmek kesinlikle her yönetmende olan bir şey değil. Bakışlarını bu kadar etkili kullanabilmiş çocuk oyuncu çok nadir görürüz. Ki zaten bundan ötürü dünyanın en prestijli festivallerinden biri olan Venedik Film Festivali'nde Premio Bastir D'Oro En İyi Erkek Oyuncu Ödülünü kaldırdı Doğan İzci. Çok büyük bütçelere gerek duymadan Anadolu'nun bitmeyen hikayelerinden birini yakalayan Kaan Müjdec'i, bütün sinemaclar için umut vadedyor.

02 Mart Pazartesi
18:00

Film yönetmenliği, sinemanın bütün alanları gibi zor fakat ilgi çekici olduğundan dolayı, yönetmenin yaşamı çoğunlukla beyaz perdeye aktarılmış ve kamera arkasındaki egoyu anlatan bu filmler ilgi çekmiştir. Örneğin Federico Fellini'nin ürkek bir yönetmenin psikolojik gerilimini anlattığı film *8 Buçuk* (8½, 1963) filmi en ünlü yönetmen-temalı filmlerden biridir. Yine aynı şekilde Fransız Yeni Dalgası'nda yazar-yönetmen temaları sıklıkla kullanılır. Jean-Luc Goddard'ın *Nefret* (*Lé Mepris*, 1963) ve François Truffaut'un *Gecenin Ötesi* (*La Nuit Américaine*, 1973) filmleri yönetmenin film yaratma sürecinde yaşadığı sıkıntıları anlatır.

Açılışını 21. Altın Koza Film Festivali'nde yapan *Neden Tarkovski Olamıyorum* (2014), genç yönetmen Bahadır'ın, Andrey Tarkovski gibi film çekmek istemesi üzerine yaşadığı sıkıntıları anlatan film. Murat Düzgünoğlu'nun filmi Adana'dan 'Yılmaz Güney ödülü' ve 51. Antalya Altın Portakal Film Festivali 'En iyi yönetmen ödülü' ile döndü. Türkiye Sineması'nda son zamanlarda 'moda' diyebileceğimiz minimalist art-house filmi çekme isteğiyle ilk uzun metrajına girişen Bahadır (Tansu Biçer) karakterinin bütçe ve teknik sıkıntılar nedeniyle yaşadığı olumsuzlukları anlatan film, trajikomik bir biçimde verilmesine karşın, yönetmenin film boyunca herhangi bir üslup çizememesiyle sınıfta kalıyor.

Yönetmen filmin fikir aşamasında anlatmak istediği "neden Tarkovski olamıyorum" sorunsalını başkarakter yaratırken yanıtlamış belki de. Bir sanatsal eser üretirken başkarakterin kişiliğini eser üreticisinin kendi öz kişiliğinden soyutlamak gerektiğini başaramayan yönetmen, başkarakterini bağımsız bir karaktere çeviremiyor. Bahadır gerçekten de Tarkovski filmlerinde görüldüğü gibi amaçsızca yaşayan bir karakter. Fakat bu amaçsızlığı bir gönderme hususuyla değil; aksine filme oturmamış bir karakter olmasından ileri gidiyor. Başkarakterin kız arkadaşı, en yakın arkadaşı, film setindekiler, hatta yapımcı bile film içinde neden-sonuç içinde. Bahadır'da bu yok. Karakterin neden sonuç ilişkisinde hareket edememesi, yönetmenin kendine benzer karakter yaratmaktan kaçamamasından ileri gelebilir. Bir başka durum, gerçekten Tarkovski filmi içinde olan bir karakter yaratmak istemesi olmuş olabilir. Fakat filmin diğer karakterleri kendi içinde tutarlı karakterler. Başkarakter ise uyumlu bir dünyada uyumsuz. Yani *kitsch* yaratmak isterken filmin kendisine yabancı bir karakter olmaktan ileri gidemiyor.

Filmin teknik sorunları ise sadece çorbada tuz. Kurgudaki aksaklıklar ses mühendisliğine de yansımış. Film boyunca devam eden foley ve adr senkronizasyonundaki sorunlar bir süre sonra izleyiciyi rahatsız etmeye başlıyor. Bunun yanında filmin yargıda bulunan başkarakterinin olmaması, bazı sorunları da beraberinde getiriyor. Tam anlamıyla çekilmeye cesaret edilemeyen sevişme sahnesi, sonrasında eklenen diyalogla kottarılmaya çalışılmış; fakat bu da 'erkek bakışı' eklemekten ileri gitmiyor. Sosyal açıdan sıkıntılı filmde karakterler kadınları ve Arapları aşağılıyor. Yönetmenin bu konulardaki görüşünü göstermek için kullanacağı yol olan başkarakterin de kişiliğinin olmaması, filmin sosyal sorunlara cevap verememesine yol açıyor. Ortaya gerçekten de bir yöne gidemeyen, üslupsuz bir film çıkıyor.

Bu filmde çıkarılabilecek en önemli sonuç 'nasıl Tarkovski olunamaz' olabilir. Yetersiz bütçe ve teknik destek ile sanatsal kaygısı olan bir film çekilebilir; fakat önem verilmemiş senaryo, dikkat edilmeyen teknik sorunlar ve belki de en ölümcül hata olan başkarakter yaratıcısından ayrı bir birey olarak çizmeden çekilen filmlerle Tarkovski olmak mümkün değildir.

Neden Tarkovsky Olamıyorum

■ Efe Daşman

Yönetmen:

Murat Düzgünoğlu

Senaryo:

Murat Düzgünoğlu

Oyuncular:

Tansu Biçer, Vuslat

Saraçoğlu, Esra

Kızıldoğan,

Menderes

Samancılar

2015/Türkiye/
Türkçe/110'

03 Mart Salı

18:00



Nesli Çölgeçen

Usta yönetmen Nesli Çölgeçen, Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor. Türkiye Sinemasının da en önemli filmlerinden olan *Züğürt Ağa* ve *Selamsız Bاندosu* ise hem Merkez'in gösterim programında hem de bizim bu sayımızda yer alıyor.

Türkiye sinemasının unutulmaz yapıtlarından biridir *Züğürt Ağa*. Çekildiği 1985 yılından bu yana en çok referans alınan filmlerden biri olmuş, hikayesiyle ve Şener Şen’le vücut bulan ağa karakteriyle hayatlarımıza hiç çıkmamacasına girmiştir. *Züğürt Ağa* sinemamızda o kadar kültleşmiştir ki filmi ilk kez izleyen biri yeni bir hikayeyle karşılaşmaktan ziyade yıllardır tanıdığı, bildiği sahneleri izlediği hissine kapılır.

Züğürt Ağa, Türkiye’nin yoğun bir değişimden geçtiği 80’leri mizahla harmanlanmış incelikli bir senaryoyla aktarır. Ağanın hikayesi Güneydoğu’da küçük bir köy olan Haraptar’da başlar. Köyde kuraklık baş göstermiş, köylüler zor duruma düşmüştür, hatta açlık öyle bir noktaya gelmiştir ki artık fırsatını bulan köyü terk ederek şehre göçer. Göçe direnen ve ağalık statüsünden vazgeçemeyen Ağamız, bu hengamede, yardım dilenen köylüler, alacaklı şehirli dostları, “Karı istiyem!” diye bağırın babası, sürekli şikayet eden karısı ve huysuz annesiyle hep bir yandan baş etmeye çalışır. Ancak o da yanına maraba olarak aldığı Kekeş Salman’ın köylüleri hırsızlığa teşvik ederek kendisini dolandırmasından sonra varını yoğunu satarak İstanbul’a göç eder.

Göç, Ağa için herkese olduğundan daha zor gelecektir. Hayatı boyunca hiç çalışmamış, sahip olduğu tek zanaat çığ köfte yapmak olan bir adam olmanın yanında saf ve vicdanlı bir karaktere sahiptir Ağa. Çok geçmeden şehir hayatı Ağa’nın varını yoğunu elinden alır, bu duruma katlanamayan karısı ve çocukları da evi terk eder. Sonunda Ağa, babasının evliliğinden yadigar gizli aşkı Kiraz ve çığ köfte tezgahıyla İstanbul’da yaşam mücadelesine devam etmek zorundadır.

Züğürt Ağa, 80’ler Türkiye’sinin değişen ekonomik, sosyal ve siyasal yapısını Ağa’nın kişisel hikayesi ekseninde ustaca aktarıyor. Kırsalın çöken feodal yapısının yerini artık şehrin kaotik kuralsızlığı ve ahlaki akışkanlığı alır. Ağa’nın sahip olduğu değerler şehirde geçersizdir ve herkes gibi o da bu değişime ya ayak uyduracak ya da yok olacaktır. Yeni düzende sadakatın ve ideolojilerin yerini ekonomik çıkarlar alır, feodal yapının maraba olmaya mahkum köylüleri yeni liberal düzende ağalarının işvereni olabiliyordur. *Züğürt Ağa*, sadık kahyası ve çok değer verdiği çizmeleri gibi eski hükümdarlığının tüm alametlerini şehirde kaybeder. Ağanın çaresizliği domates sattığı, ceketini çaldığı, çizmelerine karşılık çığ köftelik malzeme satın aldığı sahnelerde belirginleşir. Filmin, zamanla ve mekanla değişen değerleri ve bu değişim karşısında kırsal kesim insanının yaşadığı çaresizliği odağa alan konusu; başlık parası, kadının toplumdaki konumu, din adamlarının köylüler üzerindeki etkisi gibi yan meselelerle zenginleşiyor ve bütün bunlar gerçekçi bir dille aktarılıyor.

Sejircisini acı acı güldüren senaryosu yanında *Züğürt Ağa*’yı unutulmaz kılan öğelerden biri de oyunculuklardaki başarısıdır hiç şüphesiz. Birçoğumuzun belleğinde Şener Şen ve Erdal Özyağcılar hala bu filmdeki rolleriyle kazalıdır. Ayrıca, Ağa’nın dırdırcı karısı rolündeki Füsün Demirel, buradaki rolüyle 1986 Antalya Altın Portakal Film Festivali’nde En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu ödülünün sahibi olmuştur.

Yetkin oyunculuklara ve dönemini gerçekçi bir dille ve detaylı gözlemlerle yansıtan sağlam bir senaryoya sahip olan *Züğürt Ağa*, üzerinden otuz sene geçmesine rağmen hala ilgiyle izlenen kült yapımlar arasında yer alıyor. Ağa’nın siyah çizmelerinin yerine giydiği plastik terliklerle çığ köfte sattığı, sonrasında boş tepsisini sallayarak uzaklaştığı son sahne Atilla Özdemiroğlu imzası taşıyan müziğin de etkisiyle sinemamızın en hüzünlü sahnelerinden biri oluyor. Köynün gururlu ağası, şehirde insanlığı güzel ama züğürt çığ köfteci ağa olarak hayata tutunuyor.

Züğürt Ağa

■ Nazlı Özüm Gündüz

Yönetmen:

Nesli Çölgeçen

Senaryo:

Yavuz Turgul

Oyuncular:

Şener Şen, Erdal

Özyağcılar, Füsün

Demirel, Nilgün

Nazlı

1985/Türkiye/
Türkçe/101

16 Mart Pazartesi

18:00

Selamsız Badosu

■ Oytun Elaçmaz

Yönetmen:

Nesli Çölgeçen

Senaryo:

Nesli Çölgeçen

Oyuncular:

Şener Şen, Ali
Uyandıran, Üstün
Asutay, Uğur Yücel

1987/Türkiye/
Türkçe/107'

17 Mart Salı
18:00

“Açılışı Ankara’da yapılan, içinde Başbakan Recep Tayyip Erdoğan’ın da bulunduğu Piri Reis Yüksek Hızlı Treni Sakarya’nın Arifiye ilçesi Garı’nda durmayınca burada Vali Hüseyin Avni Coş ile birlikte bekleyen yaklaşık 200 kişi hayal kırıklığı yaşadı. Tren yavaşladı ancak durmadan gitti.”(1)

Selamsız Badosu (1987) da yukarıdaki gibi trajikomik bir burukluğun hikayesidir. Bay Başkan Latif Bey yurt gezisine çıkan Cumhurbaşkanını kasabaya getirebilme telaşı içindedir. Devlet büyüğüyle beraber sermaye ve kalkınma da gelecektir çünkü. Ancak seyahat rotası belirsiz cumhurbaşkanının kasabaya gelmesi için farklı bir şey yapmaları gerektiği kanaatindedir Bay Başkan. Böylece bir bando oluşturma fikri akıllarına yatar ve bir hayalin peşinden koşmaya başlarlar. Çünkü ellerinde ne para vardır ne de akıllarında bir bandonun ne gerektirdiğine dair bir fikir. Selamsız Kasabası ve halkı, Bay Başkan’ın da bir replikte söylediği gibi “Gelip geçen yabancılar selam vermeye bile değer bulmazmış, adı da buradan gelirmiş”.

Hikaye çıkış noktası olarak bu kalkınma çabasını ele alır. Tren yolu geçmesine rağmen Cumhuriyet dönemi kalkınmasından payını alamamıştır Selamsız. Kentten uzak ıssız bir uçta kalan ve devletin kendilerini görüp ellerinden tutmasını bekleyen kasabanın öyküsü de gücünü köy edebiyatından alır gibidir. Selamsız’ın bu uzaklığı filmi de biraz zamanın dışına çıkarmıştır. Beklenen tren sanki çok uzun zamandır ufuklarda hayal edilendir ve bu hayal hep sürecektir. Geçmişe ait bir hikaye değildir, ancak geçmişe ve her zamana ait bir öyküdür onunki.

Bandoyu kurmak için önce bando şefi bulmaya karar veren Bay Başkan ve meclis üyelerinin gazeteye verdikleri ilan üzerine çıkıp gelen Şef Murat kasaba halkı tarafından bir kurtarıcı gibi karşılanır ve bandoyu oluşturmak için Bay Başkan’a yardım etmeyi kabul eder. Ancak bandoyu kurmak için elde hem yeterli maddi olanak yoktur hem de kasabanın varlıklı ağası Tahir’in muhalefeti vardır. Tahir Ağa’nın bando ve onla geleceği düşünülen değişime karşı muhalefeti ve isteksiz tavır köy edebiyatı ve onu izleyen sinema anlayışını düşündüğümüzde temsili bir değer kazanmaktadır ve film tarihsel bir bağlama oturmaktadır.

Şef’in kasabada bandocu olmamasına rağmen bandoyu kurmayı kabul etmesi ve sonra hevesli bir şekilde sunduğu pratik fikirler onun sonradan ortaya çıkacak bir hikayesinin olduğunu izleyiciye belli eder gibidir. Kendisine tahsis edilmiş olan lojmanda, ilk geldiği günlerden birinde ayna karşısında hayali bir şekilde bandoyu yönettiği sahne de bunu desteklemektedir. Maddi imkansızlıklardan ötürü gönülsüz kasaba esnafından oluşturulan ve kasaba halkının ilgi odağı olan bando bir süre sonra başarısız olur. Şefin geçmişte alkolik olduğu ve bunun getirdiği sorunlar su yüzüne çıkar. Ancak bu sırada çok daha vahim bir şey daha olur; cumhurbaşkanının programı açıklanır ve Selamsız bu programdaki yerlerden biridir. Bay Başkan’ın omuzlarındaki yük daha da ağırlaşır ve hayalini kurduğu mebusluğa uzanan yolun öbür ucu elindeki belediye başkanlığından olmaya kadar uzanır. Ancak Şef’in onları bıraktığı dönemde esnaf bandocular müziğe daha fazla sarılırlar ve onların çabasını gören Şef de kendine gelir. Her şey cumhurbaşkanını karşılamak için hazırdır artık. Ve filmi unutulmaz kılan, bugün bile hatırlanmasını sağlayan sonu da bu karşılama töreniyle noktalanır. Kasabaya yaklaşan trenden tek görünen cumhurbaşkanının “selamlayan” elidir. Trenin arkasından ne olduğunu anlamadan koşan Uğur Yücel de filmin izleyiciye kalan anısı olur.

(1) Hürriyet Gazetesi <http://www.hurriyet.com.tr/gundem/26889004.asp> (26 Temmuz 2014 tarihinde ulaşıldı)



Dosya: Tabuları Yıkan Filmler

Sinemada Tabu ve Erotizm

Barış Akkaya

...erotizm, çoğalma odaklı olmayan insani cinselliğe referansla, hem tabuların işlediği hem de tabularla çizilen sınırların ihlal edildiği bir alan oluşturur.

Tabu tanımı gereği üzerine konuşulması zor bir konudur. Kültürden kültüre farklılaşabilen ve herhangi bir mantık dizgesi takip etmeyen tabunun 'toplumun devamını sağlayan' çoğalma ve ölüm gibi olaylarla ilişkili olarak etkinlik göstermesi çok şaşırtıcı olmasa gerek. Bu bağlamda erotizm, çoğalma odaklı olmayan insani cinselliğe referansla, hem tabuların işlediği hem de tabularla çizilen sınırların ihlal edildiği bir alan oluşturur. Modern gündelik hayattan net çizgilerle ayrılmış bu alan birçok farklı filmde tekrar tekrar ortaya çıkar; saklanması ve konuşulmaması tembihlenen erotizm sinema tarihinde kendine geniş bir yer bulur. Bu yazıda farklı filmlere referansla erotizmin sinemadaki varlığına ve bu varlığın tabularla olan ilişkisine göz atmaya çalışacağım.

Gündeliğin İnşası: Tabu ve Şiddet

Vizyona girdiğinde büyük beğeni toplayan *Utanç (Shame, 2011)* orta yaşlı bir New York sakininin cinsellikle kurduğu problemlili ilişkiyi perdeye taşır. Filmin başkarakteri Brandon büyük bir plazada çalışan, düzenli hayata sahip bir porno bağımlısıdır. Brandon aynı zamanda evine gelen kişilerle, bazen para karşılığı, cinsel ilişkiye girer. Filmin en ilgi çekici taraflarından biri yönetmen Steve McQueen'in hikayeyi anlatırken kullanmayı tercih ettiği soğuk renkler ve fazla hareket etmeyen kameradır. Böyle bir estetiğin hissiyatı Brandon'ın içinde bulunduğu durumu izleyiciye hatırlatır. Brandon'ın cinsellikle kurduğu ilişki bağlamdan tamamen uzaklaşmış, yalıtılmış bir öznenin nesne ile kurduğu ilişkidir. Yüksek gökdelenler, plazalar ve camlarla bezenmiş bir şehirde yaşayan Brandon için

cinsellik, parayla satın alınabilen bir mülkiyettir. Brandon cinselliğin başlangıcını, sonunu belirler ve belirli direktiflerle onu kontrol eder. Brandon'ın düzenli tatminsizliği kardeşi Sissy'nin onun evine taşınmasıyla daha da görünür hale gelir. Brandon, Sissy de dahil herhangi bir insanla yakın bir ilişki yürütmeyi beceremez. O sanki gündelik hayatta kurduğu ilişkilerde de porno izlemekte kullandığı bilgisayar ekranının diğer tarafı gibi güvenli bir alanda kalmaya lanetlenmiştir. Bu manada diğer insanlara 'dokunamamanın' verdiği tatminsizlik duygusu film ilerledikçe kademe olarak artar.

Tabu ile dokunma ya da karşılaşma arasında temelde yasaklayıcı bir ilişki bulunur. Tabular tabu olan nesneyi kişinin bilincinden kaldıracak o kişinin nesneye temasını önler. Tabunun bu izole edici işlevi kişiyi diğer nesnenin şiddetinden ayırır ve o kişinin bireyselliğini güvence altına alır. Bu açıdan *Utancı*'ta Brandon'ın izole dünyası ve tatminin sürekli ertelenmesi arasındaki bağ görülebilir. Brandon'ın sürdürmekte olduğu hayat, çoğu modern insan için de geçerli olduğu gibi, dürtülerin belirli zaman ve mekanlarda bastırılarak düzenlenmesine dayanır. Bu ortak bastırma taahhüdü kişinin sosyal yaşamını oluşturur. Üretim amaçlı çalışma kişinin belirli zaman aralıklarında 'hayvani', 'doğal' dürtülerini bastırarak ortak bir hedef için işlevsel olacağını varsayar. Brandon'ın durumunda çalışma saatleri dışındaki cinselliğin de sahici bir temas olanağından uzak olduğunun farkına varırız. Brandon porno alışkanlığından kurtulmaya çalışsa da diğer insanlarla sağlıklı bir ilişki kurmayı beceremez, kalıcı bir tatminsizlik duygusu Brandon'ın davranışlarına eşlik eder. Brandon için cinselliğin paraya ya da kontrol edilebilen bir nesneye indirgenmesi irrasyonel ve şiddetli bir alan olan erotizmin çalışma koşullarına uygun olacak şekilde ehlileştirilmesiyle paralel olarak düşünülebilir. Brandon'ın ekonomik işlevini devam ettirebilmesi, iş saatlerini ve boş saatlerde yapılan etkinlikleri tamamen ayırarak birbirinin alanına girmesinin engellenmesini gerektirir. Bu açıdan Brandon'ın cinsellikten alacağı zevk de çalışmaya eşitlenerek hiç ulaşılmayacak şekilde ertelenir. Buna rağmen bu ayırımındaki çatlaklar



birbirinden ayrı gibi gözükse bu iki alanın birbirine karışmaya başlamasıyla gözler önüne serilir(1).

Severine, Bunuel'in sabah saatlerinde randevuvinde çalışan bir burjuva ev kadının hikâyesini perdeye taşıdığı *Gündüz Güzeli* (*Belle de Jour*, 1967) filminin başkarakteridir. Severine modern hayatın gereğine uyarak kocasıyla güzel bir dairede yaşarken aynı zamanda dürtülerini ve merakını takip ederek randevuvinde Gündüz Güzeli ismiyle çalışmaya başlar. Filmde iki ayrı kimliğin ve iki ayrı dünyanın (gündelik ve fantezi) karşı karşıya gelmesiyle gerilim yükselir. Gündüz Güzeli'nin tehlikeli müşterisi Marcel, Severine'i kocasıyla yaşadığı eve kadar takip eder. Bunuel kendine özgü mizah anlayışı ile Severine'nin iki yaşantısını birbirine paralel olarak kurgular. Bu açıdan film, Severine'in fantezi dünyasını somutlaştırarak fantezileri saklı kalması öğretilen güvenli alanından çıkarır.

Estetik bir eser ortaya koyma ve disiplinli çalışmanın birbirini takip ettiği düşünülse de aradaki ilişki net çizgilerle belirlenmiş değildir. 2001 yılı yapımı *Piyano Öğretmeni* (*The Piano Teacher*) konservatuarda hocalık yapan orta yaşlı bir kadın (Erika Kohut) ile genç öğrencisi arasındaki ilişki perdeye taşır. Isabella Huppert'in başarıyla canlandırdığı başkarakter Erika hayatını kesin çizgilerle ikiye ayırmış gibidir. Konservatuarda öğrencileriyle kurduğu ilişkide herhangi bir duyguya yer vermeyen Erika, çalışma saatlerinden artan vaktini seks mağazasında porno izleyerek ya da açık hava sinemasında arabada sevişen gençleri gözetleyerek geçirir(2). Haneke Erika'nın bu ikili yaşamını filmin başında farklı sakanlarda tekrar tekrar hatırlatır: Seks mağazası sahnesinde Erika'nın birkaç saat önce çalışmakta olduğu Schubert'in trio parçası çalmaya devam eder. Erika tuvalette kendini jilette keserken, otorite figürü olan annesi kapının ardından onu yemeğe çağırır. Disiplin ve düzenli çalışmayı bize hatırlatan seslerin bu sahnelerdeki varlığı, tabularla ayrılmış bu iki dünyanın aslında birbirine çok uzak olmadığına işaret eder. Yine Erika'nın annesiyle kurduğu 'şiddetli geçimsiz' ilişki ile koltuğun altında bir kutuya gizlenmiş seks oyuncak-

larının birbirini dışlayan ama birbirinin devamını mümkün kılan bir bağa sahip olduğu düşünülebilir. Buna rağmen filmde tabuların üzerine inşa edilen alanın herhangi bir şey değil de sanatın icrası olması oldukça şaşırtıcıdır. Schubert ve Schumann gibi romantik bestecilerin eserlerinin çalınması için gereken disiplinli çalışma sanki bu eserlerin dışı vurduğu duygulara zıt bir yerde durur. Haneke kamerasını sanatın ifade ettiği duygu ve düşüncelerden işin performans boyutunun gerektirdiği bedensel disipline ve çalışmaya çevirir. Bu anlamda Erika'nın öğrencilere uyguladığı kurumsallaşmış şiddet öğrencilerin eğitiminin alışıldık bir yönünü oluşturur.

Sınırın Öte Tarafı

Hayvanlardaki çoğalma eylemi ve insan cinselliği arasındaki temel farklardan biri insanın tabularla (tabuların yasakladığı ya da emrettiği şekilde) hareket etmesidir. Liberal söylemin 'insanın doğasına dönmesi' olarak adlandırdığı yasaklanmış erotik davranışlar, tabunun çizdiği sınır ile yakından ilişkilidir. Bu anlamda tabunun çizdiği sınırı ihlal eden davranış insanın doğal-hayvansal doğasına dönmekten ziyade şiddetle çizilen sınırın geçilmesini temel alır. Bu sınırı geçme davranışı tabuyu önceler ve onu tamamlar(3). Bu davranışın tekrarlanması, beklenenin aksine, tabuyu yıkmaz. Aslında bir kimsenin tabu ile ilişkisinin en görünür olduğu an tabulaştırılmış, yasaklanmış davranışın yapıldığı andır. Yasaklanmış davranış kişide utanma ya da tikslenme gibi öğrenilmiş tepkilere sebep olabilir. Erotizm de bahsi geçen duygulardan soyutlanmış değildir, tam tersine bu duygular hayvansal bir çoğalma etkinliğine dönmeyi imkânsızlığını gösterir. Bu manada tabularla organize edilmiş gündelik yaşam ve sınırı aşan şiddetli davranışlar birbirini bütünlür.

Gündüz Güzeli'nin çok da açık olmayan sonunu düşünelim: Severine'nin fantezi dünyası ve sosyal yaşamı karşı karşıya gelerek birbirine karşı. Filmin sonunda organik bir sentez oluşmuş gibidir. Yasaklayıcı koca figürünün sakatlanarak statüsünü yitirmesi sonucu Severine'nin erotik rüyaları da son bulmuştur. Filmin sonunda Severine kocasından herhangi bir şeyi saklamaya ihtiyaç duymasa da randevuevine geri dönmeyi

tercih etmez.

1996 yılı yapımı Cronenberg filmi *Çarpışma* (*Crash*) fantezinin kökenine dair çarpıcı bir hikaye anlatır. James Ballard'ın kitabından uyarlanan film yazarıyla aynı isimdeki başkarakterin bir araba kazası sonrası kazaları fetiş haline getirmiş bir grup insanla tanışmasını anlatır. Filmin etkileyici sahnelerinden birinde grubun başındaki



kişi Vaughan ve birkaç dublör James Dean'in araba kazasını yeniden canlandırır. Canlandırılan kişilerin bedenleriyle tehlikenin içinde bulunduğu bu ritüeli izleyenler arasında James Ballard da vardır. *Çarpışma*, sanatın nesnesinin beden olduğu performans sanatlarını hatırlatır, hatta dublörlerden biri

hafifçe yaralanır bile. *Çarpışma* gösterisi filmde televizyon yönetmeni olduğunu öğrendiğimiz James'i derinden sarsar. Katılımcılar televizyon izlerkenki gibi ekranın diğer tarafındaki güvenli bölgeden değil gündelik hayatın içinde ölümle yüz yüze gelmektedirler. Bu açıdan kazaya katılan kişiler güvende olduğunu bilmesine rağmen korkan korku filmi izleyicisinin tersine tehlikeyi otantik biçimde tecrübe etmeye çalışırlar. Bununla paralel olarak James de film ilerledikçe adım adım izleyici koltuğundan ayrılarak kaza yapan arabaların içinde yer alır. *Çarpışma*'da gündelik gerçekliğimizin bir parçası olan arabalar dönüşüme uğrayarak fanteziler için bir çerçeve görevi görmeye başlar. Günlük kullanımda kişilerin bir yerden diğerine ulaşmasını sağlayan araç konumundayken bu işlevini kaybederek ölüm tehlikesinin ve cinselliğin beraber deneyimlenebildiği bir mekâna dönüşür. Bu dönüşüm kaza sonrasında James'in otoyollara ve trafiğe başka bir gözle bakmaya başlaması gibi her gün karşılaşılan nesnelerin anlamının tersine çevrilmesi olarak düşünülebilir. Arabanın bir yandan bir kimseyi güvenli biçimde bir noktadan diğerini ulaştırma işlevi bir yandan da çarpışmayı mümkün kılması aynı nesnenin iki ayrı anlam düzlemindeki karşılığıdır. Bu manada fantezi dünyası nesnenin kendine özgü özelliklerinden çok sosyo-ekonomik düzendeki işlevinin tersine çevrilmesiyle kurulur.

Oshima'nın zamanının ilerisindeki filmi *In the Realm of the Senses* (1976) tabuların çizdiği

sınırın ihlal edildiği, erotizmin doruk noktasında perdeye yansıdığı çarpıcı filmlerden biridir. Filmin başkarakterleri Sada ve Kichi arasındaki ilişki Çarpışma'dakine benzer şekilde otantik bir cinsellik deneyimini temel alır. Yine Çarpışma'ya benzer şekilde filmin geçtiği klasik Japon evlerinin düzenli iç mimarisi karakterlerin eylemleriyle zıtlık oluştururken, bu şiddetli eylemler için bir çerçeve görevi görür. Filmde kısıtlanamayan cinselliğin devamlılığı Sada'nın başkalarıyla seks karşılığı kazandığı paraya bağlıdır. Buna rağmen Sada ve Kichi'nin ulaştıkları radikal nokta onların tekrar gündelik yaşama dönme olanağını ortadan kaldırır. Sevişmekten dolayı yemek yemeyip, uyku



uyumayan başkarakterler ölüm ve yaşamın müsrif döngüsüne katılmış gibidir. Onlar sosyal kimliklerinden sıyrılarak saf bir erotizmin alanına girerler. Kichi ve Sada'nın evden çıktığı nadir anlarda sosyal düzene uyum sağlayamadıklarını izleriz. Başkarakterler kalıcı bir çıplaklık ve kesintisiz bir cinselliği kovalarken bireyselliklerinden feragat eder. *Utanç*'taki izole edilmiş, güvenli cinselliğin aksine Sada ve Kichi'nin tatmini ertelemeye tahammülü yoktur. Onlar bu nedenle geleceğe dair tasarılar kurmaz, hatta zamanı takip etmeyi bile bırakırlar. Bu eğilim film ilerledikçe karakterleri ölüme yaklaştırır. Sada ve Kichi'nin durumunda tabunun çizdiği sınırın ihlali o kadar radikal boyutlardadır ki geriye dönmenin imkânsızlığını Kichi'nin son sözleri bize hatırlatır: "Eğer beni boğarsan yarı yolda durma. Sonrası çok acı verici oluyor." Sada Kichi'yi öldürerek onu insan bedeninin getirdiği sınırlardan serbest bırakır ve sonsuzluğa ulaştırır(4).

Anlam Dünyasının Kaybı

"Yaşamları, cam ve demirden yapılmış bir yapı içinde bürodan eve, evden büroya düzenli bir gidiş gelişini izleyen insanlarla, batağa itilmişler, elini kana bulamışlar, pislik ve rezillik içinde yüzüp duranlar, kükrremeli seslerin doldurduğu labirentlerde yollarını şaşırarak ötede beride dolananlar arasında kolay geçilecek bir bölge bulunduğu gibi, aynı zamanda bunların arasındaki sınır gizlice birbirlerinin yanına başına kadar sokuluyor, her an aşılabilir bir nitelik taşıyordu." R.Musil, Öğrenci Törless'in Bunamları'ndan

Erotizm ve ölüm arasındaki ilişki farklı dö-

nemlerden pek çok sanat eserine konu olur. Yaşadığı dönemde kavgacılığıyla ünlenen sansasyonel ressam Caravaggio'nun 1610 tarihli "Golyat'ın kafasıyla Davut" resmi de benzer bir ilişkiyi barındırır. Resimde Golyat'ın kesik başı Caravaggio'nun kendisiyken Davut'un yüzü ise Caravaggio'nun sevgilisi olması muhtemel olan asistanının yüzüdür. İncil'den bir hikâyeyi res-

meden ışık ve karanlığın yan yana geldiği bu tabloda Caravaggio neden kendisini ve sevgilisini resmeder? Resmin çok katmanlı anlam yapısı bu soruya net bir cevap vermese de aynı konu sinemaya da yabancı bir konu sayılmaz. Şehvet ve tutkunun aşırı uçlarda tecrübe edilmesi karakterlerin benliklerinde

çatlaklara sebep olur ve bazı durumlarda onları ölüme yüz yüze getirir.

Piyano Öğretmeni'nde Erika'yı günlük rutinlerini gerçekleştirirken seyrederek Erika'nın saçını tarayıp, dişini fırçalaması ile kendini jilette kesmesi ve mazoşist bir cinsellik arzulanması birbirine zıt gibi görünen iki eğilimin karşılığıdır. Bir yandan hayatını devam ettirmek için bedenine özen gösterirken öbür taraftan bu bedeni erotik bir davranışta deforme etme isteği ağır basar. Bu iki eğilim birbirinin mantıksal eşdeğeri olarak filmde paralel biçimde görülür. Bu durum Erika'nın diğer insanlarla ilişki kurma biçimine de yansır. Annesiyle ve Walter'la kurduğu ilişkilerde şiddet ve disiplin yan yana varolur. Film boyunca ilişkilerinde şiddet dozu kademeli olarak artar, iki ilişkide de şiddetli olanakları ve havadaki gerilimi hissederek. Buna rağmen Erika ilişkilerini sonlandırmaya yeltenmez. Burada süre giden arzular ekonomisi filmin sonunda Walter'ın tecavüzüyle son bulur(5). Filmin sonunda Walter'ın uyguladığı fiziksel şiddetten daha radikal olanı uyguladığı psikolojik şiddettir. Walter Erika'nın kafasındaki imgeyi gerçekleştirerek fantezi dünyasına son verir. Bu sınır deneyimi Erika'nın kurmuş olduğu dünyanın özüne dair bir şey söyler. Arzunun nesnesinin arzulanan kişiden kaçmasıyla oluşturulan imgeler ve tasarılan dünyası (Erika'nın mektubunun ait olduğu dünya) Walter'ın uyguladığı şiddetle yıkılır. İmgeler ve olasılıklar dünyasının Walter'ın tecavüzüyle askıya alınması Erika'yı ehlileştirilemeyen ve organize edilemeyen şiddetle yüzleştirir. Erika'nın yaşadığı deneyim

mevcut anlamlar ve arzular dünyasının yıkıma uğradığı, disiplin ve şiddetten beraber varolduğu gündelik ekonomiye geri dönmenin mümkün olmadığı, yeni bir dünya ya da gelecek tasarısına olanak vermeyen bir durumla sonuçlanır.

Volker Schlöndorff'un Cannes'da FIPRESCI ödülü alan ilk filmi *Genç Törless* (*Young Torless*, 1966) şiddetin tabunun sınırlarından taşarak ta-

nadık dünya tahayyülünü yıkıma uğrattığı, erotizm ile kurban etme arasında gezinen bir deneyimi perdeye taşır. R.Musil'in I.Dünya Savaşı'ndan önce yazdığı Faşizmin ufuktaki izlerinin hissedildiği romandan uyarlanan film askeri okulda okuyan üç arkadaşın hırsızlık yaptığını öğrendikleri Bazini'ye

işkence etmesini konu alır. Film askeri okulun disipline ettiği öğrencilerin dünyasını gözler önüne serer. Şiddetin organize edilip düzenlendiği okulda öğrenciler gelecekteki hayatları için hazırlık yapmaktadırlar. Film öğrenci hayatının bütün sıkıcılığının altında hissedilen şiddetli dürtüleri ve bu dünyayı bölen içsel istekleri Törless'in gözünden yakın planlarla perdeye taşır. Bir sahnede Törless ve Beineberg'in cinsel isteklerini tahmin etmek amacıyla Bozena adında bir fahişeyi ziyaret ederler(6). Törless Bozena'nın ailesinden bahsetmesinden rahatsız olur. Bazini'nin hırsızlık olayıyla Beineberg, Reiting ve Törless'in bildiği karanlık odanın temsil ettiği arzular kendi nesnesini bulur. Bir sahnede Beineberg Törless'e "Bu o kadar da cezalandırmakla alakalı değil. Ben bu durumdan bir şeyler öğrenmek istiyorum." diyerek bahsedilmeyeni dillendirir. Törless baştan Bazini'yi hırsız diye yaftalayıp şikayet etmekte acele etmek istediye de arkadaşlarının etkisizle bundan vazgeçer. Bu noktadan itibaren Törless adını koymadığı, üstünü kapatmadığı bir karanlığa/boşluğa doğru çekilir. Kitapta ve filmde bunu en açık şekilde Bazini'nin ilk kez dayak yediği sahnede hissediyoruz. Törless diğer iki arkadaşı gibi Bazini'yi dövmeye katılmasa da olayın tam görüldüğü ama bağrışma ve tepinme seslerinin duyulduğu Törless'in noktasından olayın deneyimi basit bir sınırı aşma olarak tanımlanamaz.

Bazini filmin ilerleyen kısımlarında tamamen bir nesne konumuna indirgenir. Her seferinde dozu artan şiddetle karşılaşan Bazini'nin ne noktada tepki vereceği sorusu Törless'i rahatsız



eder. Bununla beraber Törless kendini Bazini'yle özdeşleştirir ve ona doğru bir çekim hissediyor. Bazini aynı zamanda tabuların çizdiği yasakların vücut bulduğu kişidir. Törless Reiting ve Bazini'nin cinsel yakınlaşmasından iğrense de kendisi de Bazini'yle ilişki kurar. Törless'in Bazini'yle kurduğu sado-erotik ilişki ahlaki sınırların ihlali temsil ediyorken aynı zamanda sınırın teme-

lindeki boşluğu Törless'e açar. Uygulanan şiddetle beraber Törless Bazini'yi herhangi bir kimlikten ve pozisyonlardan soyutlar. Törless üzerine aile, toplum gibi kavramları ve hatta fantezilerini kurduğu temeli yitirir. Bu ona hayvansal bir özgürlüğün kapısını aralamaz, filmin sonunda ne kadar sakinleşmeye çalışsa da Bazini'ye duyduğu yakınlığın hesabını veremez.

Bazini'nin sınıf tarafından linç edildiği sahnede Bazini filmin başında Törless'in köyde gördüğü iç organları çıkmış domuz gibi baş aşağı asılır. Bu sefer şiddet planlanmış biçimde el birliğiyle ortaya çıkar. Tabunun çizdiği sınırın organize şekilde ihlal edilmesi sosyal hayatı sosyal hayat yapan şeydir(7). Bazini'nin kurban edilmesi okuldaki düzeni yeniden kursa da Törless bu düzene yeniden katılamaz(8).

[1] Sissy'nin Brandon'ın patronuyla sevişmesi ayrı olması 'gereken' bu iki alanın birbirine karışmasının bir temsili olarak düşünülebilir. Aynı zamanda Brandon'ın ofisteki bilgisayarında da pornolar olduğunu öğreniriz.

[2] Erika'nın hareketlerinden bunları daha önce de yaptığını fark edebiliriz.

[3] Bataille, G. *Eroticism*, s.63

[4] Filmin sonunda Kichi'nin bedenine kanla yazılmış 'Sada ve Kichi sonsuza kadar birlikte' yazısı iki beden birbirine yakınlaşmayı mümkün kılarken aynı zamanda ikisinin birbirleriyle birleşmesini önleyen bir sınır görevi gördüğünü düşündürür.

[5] Walter'ın yarım kalan orgazmını filmin sonunda tamamladığı düşünülebilir.

[6] Bozena ve Bazini'nin isimleri arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

[7] Bataille, G. *Eroticism*, sf.65

[8] Filmde 5 sene önce benzer bir olayın meydana geldiğini öğreniriz. Olay bu dört öğrenciyi özgü bir şey değildir.

Sinema ve İnanç Bağlamında Bireyin Çilesi

Mikail Boz, Eşref Akmeşe, Hüseyin Gençalp

-Ayrıksı olan, gruptan farklılaşmış olan, olmuş olana değil, potansiyel olarak var olabilene gönderme yapar ve farklıyı temsil ettiği sürece de birliğe zarar verir.

İnanç sistemleri ve bu sistemler içinde yer alan bireylerin yaşam pratikleri her zaman, destan, mit, öykü roman vb. anlatılara konu teşkil etmiştir. Bu durum sinema için de geçerlidir. İnanç sistemleri ve bu sistemlere içkin birer unsur olan inanç pratikleri dönemsel farklılıklar gösterebilmekte ve bu farklar temel olarak içinde yaşanılan toplumun özelliklerinden etkilenmektedir.

Toplumsal yaşamın belirli bir düzene oturtulmasını amaçlayan ve bireyler için belli başlı bazı ahlak ve davranış kalıpları belirleyen inanç sistemleri, birtakım tabu ve kutsallıkları da üretir. Bu türden dokunulmaz ve tartışılmaz kabul edilen değerler geçmişten günümüze çeşitli anlatı formlarında farklı biçimlerde ve sürekli olarak işlenebilmektedir. Sanatsal anlatı formlarının kullanılması ve bu durumun süreklilik göstermesi, temel olarak inanç sistemlerinin hayatın gerekliliklerinden beslenmesi ve egemen ideolojik kalıpların sanat aracılığıyla yeniden üretilmesiyle ilişkilidir. Bu durum kaçınılmaz olarak karşıtını da doğurmuş ve inanç sistemlerinden üretilen yaşam pratiklerinin eleştirisi de çeşitli anlatı formlarında hayat bulmuştur.

Genel olarak bu tür anlatılara bakıldığında var olan düzenin bozulması ya da çeşitli kuralların ihlal edilmesinin bir çıkış noktası olduğu görülür. Bu bağlamda pek çok anlatı bir yasağın ihlal edilmesi, bir tabunun yıkılması veya aykırı bir bireyin rutini bozan davranışları üzerinde şekillenir. Anlatılarda dinleyici izleyici veya okurlara ihlal edilen kuralların olumsuz sonuçları gösterilir ve böylece var olan düzen ve düzenin savunduğu etik yapı olumlanır. Bu durum aynı zamanda anlatıyı alımlayan bireyler bir ödev ahlakının sunulduğu ve çeşitli kültürel norm ve değerlerin aktarıldığı bir süreci de ifade eder.

Bir toplumda inanç sistemleri tarafından tabu veya kutsal olarak kabul edilen kişi, nesne, oluş ve olgularla ilişkili bir tartışma yürütülmesi, bu tabuların incelenmesi ve irdelenmesi kolay de-

ğildir. Ancak modern bir sanat ve anlatım tarzı olan sinema, görsel ve işitsel anlatı yapısıyla, sunulamaz olanın sunulduğu bir mecra olarak, hem inanç sistemlerinin savunulduğu hem de eleştirel olarak ele alındığı önemli bir alandır. Bu alan, sinema filmlerinin içinde ürettiği toplumsal yapıdan beslenmektedir. Toplumun içinde bulunduğu sosyo-politik atmosfer ve toplumda egemen olan ideolojik görüşler anlatıları şekillendiren önemli etkenlerdir.

Bu yazıya konu edinilen unsurlardan biri olan sinema, insanlık tarihi göz önüne alındığında oldukça yeni bir sanat alanıdır. Bununla birlikte neredeyse insanlığın geçirdiği bütün serüvenler sinemada işlenmektedir. Bu durum kaçınılmaz olarak insanlık tarihinden soyutlanamaz olan inanç pratiklerini de kapsamaktadır. Sinema filmlerine bakıldığında pek çok filmin arka planında yoğun bir dinsellik, kutsallık ve bunlara yönelik ihlallerin cezalandırılması olgusunun yer aldığını söylemek mümkündür. Bu durum din ve çeşitli inançların tarih boyunca insanın yaşamında yoğun bir biçimde var olmasıyla açıklanabileceği gibi sinema üreticilerinin tercihleri ve ideolojik yaklaşımlarıyla da ifade edilebilir.

Bu yazıda Ken Russel'in *The Devils* (Şeytanlar, 1971), Özer Kızıltan'ın *Takva* (2006) ve Ulrich Seidl'in *Paradise: Faith* (*Cennet: İnanç*, 2012) filmleri değerlendirilmektedir. Bu filmler farklı dönem ve toplumları ele almakla birlikte temel olarak inançlar, yasaklar, tabular ve inanç sistemlerinin bireyler üzerindeki etkileri ortak paydasında kesişen özellikler göstermektedir.

The Devils filmi on yedinci yüzyıl Fransa'sında cereyan eden gerçek bir olaydan esinlenilerek beyaz perdeye aktarılmıştır. 1634 yılında Loudun kasabasında bulunan St. Pierre du Marche kilisesindeki rahibelerin geceleri şeytanların odalarına gelerek onları taciz ettiğini söylemeleri üzerine Roma Katolik Kilisesi tarafından yapılan soruşturma neticesinde peder Urbain Grandier büyüculük yaptığı

gerekçesiyle suçlu bulunmuş ve yakılarak idam edilmiştir. Dönem Avrupa'sında benzerlerine sıkça rastlanılan bu dava, sonraki yıllarda siyasi içerikli bir olay olarak kabul edilmiş ve Urbain Grandier'nin, Kardinal Richelieu tarafından desteklenen politik bir komplonun kurbanı olduğu konusunda genel bir kanı ortaya çıkmıştır.

Filmin senaryosu Aldous Huxley'in 1952 yılında yayınlanan kitabı "The Devils of Loudun"

ve John Whiting'in 1960 tarihli oyunu "The Devils" temel alınarak oluşturulmuştur. On yedinci yüzyıl Avrupa'sının kaotik ve karanlık ortamında yaşanan olay filmde çarpıcı bir biçimde ele alınmaktadır. Veba ve mezhep savaşlarından kırılan dönemin Fransa'sında feodal beylikleri

ve farklı mezhepleri ortadan kaldırmaya çalışan merkezi otorite iktidarını sağlamakta sınırlıdır. Böyle bir ortamda merkezi otorite ve Katolik inancının tabu ve yasaklarına karşı çıkan peder Urbain Grandier, skolastik düşüncenin egemen olduğu acımasız Engizisyon mahkemesi koşullarında yargılanarak çeşitli işkencelere tabi tutulur ve Şeytan'la işbirliği yaparak rahibeleri taciz ettiği gerekçesiyle ateşte yakılarak öldürülür.

Film dönemin egemen yaşam pratiği, inanç sistemi ve Avrupa'yı kasıp kavuran veba salgınının görünür kılması açısından dikkat çekicidir. Toplumsal bir histerinin egemen olduğu bir ortamda, reformist bir peder olan Grandier, Katolik inancının rahipler için koyduğu evlenme yasasını deler ve karşı yönde tezleri işleyen faaliyetlerde bulunur. Bu durum başlı başına aforoz edilmek için bir nedendir ancak madalyonun bir de siyasi yönü bulunmaktadır, bu da Grandier'in merkezi otoritenin kararlarına direnmesidir. İçinde yaşadığı kasabanın surlarının yıkılmasını engellemeye çalışan ve kasabanın ruhani lideri olarak toplumu bu amaç uğrunda hareket etmeye yönlendiren Grandier, din, aristokrasi ve siyaset kurumunun şimşeklerini üzerine çeker ve feci bir şekilde cezalandırılır.

İnançlı kişinin inancını yayma isteği aynı zamanda daha genel bir birlik istencinin dışavurumudur. Ayrıksı olan, gruptan

farklılaşmış olan, olmuş olana değil, potansiyel olarak var olabilene gönderme yapar ve farklıyı temsil ettiği sürece de birliğe zarar verir. Bu yüzden tıpkı *The Devils* filminde olduğu gibi dinden kopuş, bireyin inancından ayrılmaya başlayarak bütünlük duygusunu kaybetmesi, potansiyel olanı realize etmesidir. Bu bütünlük özgürlüğün kaybedilişi olduğu kadar köleşme, dinin politik bir araç olarak kullanılması anlamına



na da gelmektedir. Urbain Grandier'in işkence edilmesi ve yakılması farklı biçimlerde amaçlara hizmet eden bir görünüm sergiler. Öncelikle Hristiyanlıktaki rahiplerin evlenmeyeceklerine dönük genel bir ihlali gösterir. Rahibeler de dâhil pek çok kadının

gözünde bir arzu nesnesi olan Peder Grandier bu ilkeyi ihlal ederek aslında sınırı tam olarak geçmiş sayılmaz. Sınırı geçtiği nokta kasabanın işgali önündeki en büyük engel olmasıdır. Bir kez bu durum belirginleşince bastırılmış arzularıyla kıvranan rahibelerin "şeytan tarafından" aldatılmışlıkları sadece bir "gerekçe" olacaktır. Sistematik işkenceden geçenlerin, bir süre sonra gerçekten de uğradıkları deformasyonla birlikte damgalanması, şeytanlaşması ve olması istenildiği gibi davranmaları benzerlerine sıklıkla rastlanılan bir olgudur. Bu yüzden Rahip'in ve rahibenin işkence edilerek itirafa zorlanması aslında işgalin hedeflenmesi ve özgürlüğün terk edilmesi gibi bir anlamı ifade eder ve filmin sonunda bedeninin yanışıyla birlikte işgal de tamamlanır, surlar yıkılır.

Filmde hem siyasi hem de dini otorite tarafından sınırları belirlenen tabuların karşısında yer alan Grandier, bu tutumunun bedelini kendi hayatıyla ödemiştir. Ancak korkunç işkencelere maruz kalmasına ve diri diri yakılarak öldürülecek olmasına karşın Grandier, 'inandığı' yoldan asla geri dönmemiş, kendi düşüncelerine ihanet etmemiş, yıkımın ve toplumsal çürümenin zirveye ulaştığı bir dönemde özgürlüğün sembolü biçiminde resmedilerek mitleştirilmiştir.

Sonuç olarak, *The Devils* filmi ortaçağda yaşam, inanç ve sosyo-politik durum üzerine üretilmiş sıra dışı ve çarpıcı bir filmidir ve insanlık

tarihinin bir aşamasında egemen siyasi güçlerin inançları bir silaha dönüştürmesini gözler önüne sermesi açısından dikkate değerdir. Bu bağlamda filmde protest olan, merkez yerine çevrede ve bağımsız olmayı isteyen, tabuları sorgulayıp bunu yaşamsal edimleriyle destekleyenler büyük bir yıkıma uğrasa da, izleyici için empati ve sempati nesnesi kaybedenler olduğu için Katolik merkezi iktidar uzun dönemli yenilgisinin belki de son zaferini kutluyor görünmektedir.

Bu yazıda ele aldığımız bir diğer film olan *Takva*, Türk sinemasında tarikat meselesi üzerinden, bireyle- rin yaşadığı inanç pratiklerini tarihsel ve toplumsal bir bağlama oturtmaya çalışan ve bunu sosyal, ekonomik ve politik bağlamlara ele almaya girişen bir filmidir. Vizyona girdiği dönemde önemli yanıtlar uyandıran, tartışılan ve birçok ödül kazanan *Takva* zayıf yönlerine karşın son dönem Türk sineması içinde önemini korumayı sürdürmektedir.

Filmin adı olan “Takva” dini bir kavramdır. Takva Türkçe’de; Allah’tan korkma, dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp buyurdıklarını yerine getirme anlamına gelmektedir. Sade, mütevazı ve içe dönük bir yaşamı olan Muharrem’in karakteristik özellikleri ve yaşam pratiğinin bir tarikat şeyhi tarafından fark edilir. Şeyhin Muharrem’e tarikatın mali işlerini takip etme görevi vermesi ve bunun sonucunda, Muharrem’in kendi küçük dünyasından dış dünyaya açılması ve bu yeni yaşamın Muharrem’i bir yandan kendisiyle karşı karşıya getirirken bir yandan da dönüştürmesi filmin konusunu oluşturmaktadır. Muharrem, bu yeni düzen ile kendi yaşamı ve inançlarını bağdaştıramaz ve yaşadığı kaotik durum akli dengesini kaybetmesine yol açar.

Filmin anlatı yapısı, Muharrem karakteri üzerine kuruludur. Muharrem ömrünü aynı ev ve aynı işte geçiren, iş ve dergâh arasında yaşamını sürdüren, evlenmeyen, mütebedeyyin bir kişi olarak sunulur. Bu açıdan bakıldığında Muharrem kendini modern hayattan ve dış ilişkilerden olabildiğince izole etmiştir ve zorunlu haller dışında ev, iş ve dergâh dışında



çıkılmaktadır. Modern toplumun değerlerine, yaşam biçimine ve sosyo-ekonomik ilişkilerine dâhil olmamak için yoğun bir çaba gösteren Muharrem için tek sığınak inançlarıdır. Bu yaşam pratiği içinde inancı Muharrem için bir çeşit ağır kesicidir. Muharrem, kendi algı ve düşüncelerinin eseri olan “doğrular” karşısında içinden çıkılmaz bir döngünün içine girmiştir ve modern toplumla her etkileşimi bu çıkmazı

derinleştirmektedir. Bu durum modern yaşam ilişkilerinin eski inanç pratiklerini dışlaması, onları dönüştürmesinin bir sonucu olarak da okunabilir.

“...De ki: “Değişmeyen gerçek geldi, sabte ve tutarsız olan yıkılıp gitti; zaten sabte ve tutarsız olan er geç

yıkılıp gitmek zorundadır!”

Kuran-ı Kerim İsra 81. Ayet’i ve ezan sesi ile başlayan film, Nazım Hikmet Ran’ın şu dizele- riyle bitmektedir.

“Çok alametler belirdi, vakit tamamdır.

Haram, helal oldu,

Helal haramdır.

Kendi kendimizle yarışmaktayız gülüm,

Ya ölü yıldızlara götüreceğiz hayatı,

Ya da dünyamıza incek ölüm...”

Bu durum yönetmenin, filmin anlatı yapısını güçlendirmeye yönelik bir yaklaşımı olarak değerlendirilebileceği gibi, ideolojik bir yaklaşım olarak da okunabilir. Yazının önceki bölümlerinde açıklandığı üzere üretilen sinema filmleri toplumsal yapı ve film üreticilerinden bağımsız olarak değerlendirilemez. Bu yüzden filmin anlatısı izleyiciye yeni bir değersel dizge önererek senteze, Muharrem’in yaşamının örnek olarak gösterdiği gibi, yeni bir aşamaya geçişin gerekliliğini sunmaktadır.

Pek çok konuda olduğu gibi, din üzerine yapılan tartışmalar da belli düzeylerde bir kategorileştirmeye dönüşmektedir. Muhafazakâr, radikal, ılımlı gibi sıfatlar belli bir kişiye ya da gruba dönük tanımlamalardan daha fazlasını ifade eder ve “dinin özü” ne ilişkin bir tartışmayı canlı tutar. Dinin ilk ortaya çıkış dönemlerini genel olarak “Altın Çağ” olarak ifade edersek bu çağdan sonraki tüm çağlar belli ölçülerde geç-

miş özele bakan, geçmişteki o güzel günlerin yeniden gelmesini isteyen, insanların dinsel gerekliliklerinden hızla uzaklaştıklarını savlayan görüşlerin hâkim olduğu dönemdir. Şüphesiz bu düşüncelerin en fazla yükselişe geçtiği dönem kapitalizmin yükselişe geçtiği dönemdir. Kentleşme, iletişim ve ulaşım teknolojilerinde gelişme, kitlesel üretimin getirdiği tüketim biçimleri, toplumsal ilişkilerde içedönüklük

ve yalnızlaşma ve toplumun giderek dinsel özden uzaklaşmasına ilişkin sav, kendi içsel mantığıyla eski güzel günleri canlı tutma özlemini de ifade eder. Bu düşüncenin doğal sonucu ise “kötülük çağı” olarak ifade edilen günümüzün “kıyametin arifesi” olarak görülmeye başlanmasıdır. Bu duruma ilişkin duygusal motivasyon çifte değerli bir anlam taşır; toplu bir yok oluş ve diriliş olarak kıyamet yaşama duyulan bir memnuniyetsizliğin ifadesi olarak değişim isteğinin dışavurumu olurken, nostaljik altın çağa dönüş bu değişimden kaçınmanın genel yansıması halini alır.

Takva filminde de temel düzeyde İslam’ın, ya da ona inananların, kapitalizmle ve para ekonomisiyle kurduğu ilişkide ne ölçüde dinin temel emirlerine uydukları sorunu işlenmektedir. Hakkaniyetli olmayan iş ilişkileri, yardımseverlik yerine evinden çıkarılan fakir insanlar, rüşvet ve çıkar ilişkileriyle örülmüş iş ekonomisi içinde dinin araçsallaşması, bireyde dinsel öze yeniden dönüş isteğini canlandırdığı kadar bir umutsuzluk da yaratmaktadır. İdeal olan ile fiili olan arasındaki derin uçurum para ekonomisi ve toplumsal ilişkilerdeki yozlaşmanın bir sonucu olarak dinin “araçsallaşması”, inananları bu “dinsel öze” yabancılaştırır. Dinsel öz “oyunu kuralına göre oynama” adına görmezden gelinir. Cemaatin çıkarları için bireylerden haklılıklara gözlerini kapatmaları istenir ve bunu yapamayanlar umutsuzluk içinde damgalanarak, hasta muamelesi görür. Kişinin kendisi imrenilerek bakılan, çektiği acıdan dolayı hoşgörü ve yardımseverlik istenci duyuran, en çok “suskun” olduğu zaman sevilen, müzedeki fosilleşmiş bir yaratık gibi görülen, “sergilenen”

bir biçim almaya başlar.

Sonuç olarak, İnanç, birey ve toplumsal yaşam hakkında toplumda yaygın bir görüşün savunusu olarak da okunabilecek bir film olan *Takva* iki binli yılların Türkiye’sinde sosyopolitik göndermeleri olan ve kendi içinde önemli tezleri barındıran bir film olarak dikkat çekmektedir.

Yazımıza konu olan bir diğer film Ulrich



Seidl’in Cennet Üçlemesi’nin ikinci filmi olan *Paradise: Faith*’dir. Film günümüz Avusturya’sında geçmektedir. Filmin ana karakteri Anna Maria, ellili yaşlarda yalnız yaşayan bir kadındır. Kocasını Nadil’in bir kaza geçirmesi ve bu kaza sonucunda belden aşağısının felç olması,

Anna’yı katı bir dini inanca sürüklemiştir. Anna bu yaşadıklarını bir işaret gibi yorumlamakta, işlediği günah ve suçların kefareti ödeyerek bu suçtan arınmaya çalışmaktadır. Anna’nın mensubu olduğu küçük Katolik grup, çeşitli misyoner faaliyetler yürütmekte ve hedef olarak Avusturya’yı yeniden Katolikleştirmeyi istemektedir. Modern Avrupa ve Avusturya’nın içinde bulunduğu sosyo-politik gerçeklik içinde Anna Maria ve arkadaşları, faaliyetleriyle birer karikatüre dönüşmektedir. Filmin teması modern toplumda çeşitli korku ve kaygılara maruz kalan yetişkin bir birey olan Anna Maria’nın dramıdır ancak bu dramın işlenişi yer yer kara mizaha dönüşmektedir. Bu durum temel olarak, modern çağın kurallarının egemen olduğu bir dünyada geçmişe özlemi ifade eden nostaljik eğilimlerin gerçeklikten uzak olmasından kaynaklanmaktadır.

Kurtuluşun İsa’nın yolundan gitmek olduğuna inanan Anna izne ayrılır ve tatilini misyoner faaliyetlere adar. Anna tatile çıktığında aslında bir yönüyle gündelik yaşamın rutinlerinden el etek çekmektedir. Kurtuluşu sadece kendisi için görmekte sürekli çevresindeki insanların evlerine ziyaretler gerçekleştirerek onları da inançlı olmaya, Hristiyanlığın gereklerini yapmaya çağırılmaktadır. Bazen tacizkar bir tutum da takılmaktan geri durmayan Anna için her gün çevresindeki insanların

kefarecini ödediği bir bedelle son bulmaktadır. Kendini kırbaçlayarak, beline zincirler takarak başkalarının "ahlaksızlığının" bedelini ödemeye çalışır. Filmin akışı içinde bu durumun esas sebebinin Anna'nın ayrı yaşadığı Müslüman ve yarı felçli kocası olduğu anlaşılmaktadır.

Katolikliği yaşamaya ve çevresine yaymaya çalışan Anna, kendisini ne kadar cinsellikten uzak tutmaya çalışsa da doyurulmamış arzuları sürekli açığa çıkmaktadır. Bu durum kocası Nadil'in tekrar eve yerleşmesiyle ivme kazanır. Anna bastıramadığı cinselliği fetişize ettiği çeşitli nesnelere gidermeye çalışır. Bu durum süreç içinde patolojik bir hale dönüşerek, Anna'nın kutsallık atfettiği İsa ikonalarıyla mastürbasyon yapmasıyla sonuçlanır. Bu durum İsa ikonaları ve haçların dinsel tabularla çevrili birer figür olmasının yanında doyurulmayan arzuların da yöneldiği bir hedef olarak fetişleştirilmesidir.

Katolik bir Hristiyan olan Anna ve Müslüman eşi Nadil fiziksel ve ruhsal anlamda eksik bireylerdir. Anna kendi geçmişinin üzerindeki etkisinden kurtulmaya ve cinsel arzularını bastırmaya çalışırken, Nadil geçirdiği kaza sonucu ortaya çıkan fiziksel eksikliğinin sebep olduğu aşağılık duygusunun üstesinde gelmeye çalışmaktadır. Bu sebeple Anna, kendini dinin hizmetine adamakta ve ilahi bir kabul beklemekte, Nadil ise eşiyle bir araya gelerek (cinsel anlamda) yeniden tam ve bütün olmayı arzulamaktadır. Ancak her ikisi de bu amaçlar doğrultusunda çaba gösterdikçe hedeflerinden uzaklaşmaktadırlar. Nihayetinde Nadil eşine fiziksel ve cinsel şiddet uygulamaya başlar, Anna ise gösterdiği tüm çabaların ilahi mükâfatını alamamasına kendi kutsallarını cezalandırarak karşılık verir. Bu iki karakterin dini konulardaki hassasiyetleri aslen saf bir inancın göstergesi olmaktan ziyade, kendi maddi ve manevi eksiklikleri gizlemeye yarayan riyakâr bir tavrın ifşasıdır. Bu yüzden ev mekanı da giderek erkek ve kadının, Hristiyanlık ve İslam'ın iktidarlarının çatıştığı, birbirlerinin güç sembollerinin yıkılmaya çalışıldığı bir egemenlik alanına dönüşmektedir.

Sonuç olarak, film sinemanın elverdiği ölçüde günümüzde kendine yabancılaşan bir bireyin

korku, kaygı ve cinsel ihtiyaçlarını bastırmak için Hristiyanlığın limanına sığınması üzerinden modern toplum ve bireyin çarpıcı bir eleştirisi yapılmaktadır.

Bu yazıda ele alınan üç film farklı toplumsal yapı ve inanç sistemlerini yansıtmakla birlikte, temel olarak inanç limanlarına sığınan bireylerin ifrat ve tefrit arasında savrulmalarını ve genel olarak körü körüne inançların trajik sonuçlar doğurmasını sergilemektedir. *The Devils*



ortaya Avrupa'sını siyasi, sosyal ve dinsel atmosferiyle gözler önüne sererken, *Takva* 2000'li yılların Türkiye'sinde aynı konuları daha minimal ve öznel bir boyutta işlemektedir. *Paradise: Faith* ise Modern Avrupa'da çalışan orta yaşlı bir kadın karakter üzerinden tamamen maddeleşen bir dünyada çıkışı olmayan bir manevi arayışı ele almaktadır.

The Devils'in kahramanı olan Urbain Grandier aynı zamanda tarihsel bir kişiliktir ve dinsel tabu ve dogmalara karşı reformist bir mücadeleye girişmiştir. Bu yönüyle *Takva* ve *Paradise*'nin kahramanlarından ayrılır. Grandier'in reformist çabalarına karşın, Muharrem ve Anna Maria muhafazakâr kişiliklerdir ve geçmişi diri tutmaya çalışmaktadırlar. Sonuç olarak her üç filmdeki ana karakterler de inanç ve tabuların esiri olmaktan kurtulamamıştır. Ne Grandier'in reform çabaları ne de Muharrem Efendi ve Anna'nın muhafazakâr çabaları kurtuluşu sağlamamıştır. Grandier Engizisyon mahkemesi sonucunda heretik ve sapkın olmakla suçlanarak yakılır, Muharrem aklını yitirerek felç olur ve Anna fetişleştirdiği nesnelere esiri olarak yaşadığı yabancılaşmayı patolojik bir aşamaya vardır. Üç filmde çizilen karamsar tablo çeşitli yönlerden toplumsal karşılığı olan olgulardan kaynaklanmaktadır. Bu durum göz önünde bulundurulmakla birlikte filmlerde yer alan kahramanlar ve filmlerin temaları inanç ve birey hakkında genelleme yapmayı gerektirecek birer veri olmaktan uzaktır. Filmler inanç olgusunu biraz da ona inananların üzerinden anlamaya çalışırken, sundukları karanlık atmosferle inanca mesafeli bir yaklaşım sergilemektedir.

Aile Miti Sarsılıyor: Bir Tabunun Yıkılışı

İrem Yıldırım

-Ailenin her şeyden önce, koruyup kollayan ve yaşatan bir kurum olarak yüceltilmesi söz konusu. Bütünüyle korunaklı ve güvenli, dışarının tehlikelerine ve tehditlerine karşı adeta bir sığınak...

Slavoj Zizek, *İdeolojinin Aile Miti* kitabında Hollywood filmlerinin neredeyse tamamının aile draması koordinatlarına göre inşa edildiğini söyleyerek ekler: "... aile mitini görmezden gelip doğrudan toplumsal gerçekliğe bakamayız. Yapmamız gereken çok daha zor: Aile mitini içeriden çökertmek" (1). Bu anlamda ailenin, yazısız kurallarla belirlenmiş oldukça güçlü toplumsal yasakların bir taşıyıcısı olması bir yana, kendisinin başlı başına bir tabu haline gelmesi söz konusu. Bu yazıda ise ailenin tabulaştırılması üzerine kurulu olmalarından ziyade, ona eleştirel bir bakış getiren dört filmi ele almak istiyorum.

Bir Ailenin İntiharı: Buzlaşma ve Ölüm

Ailenin her şeyden önce, koruyup kollayan ve yaşatan bir kurum olarak yüceltilmesi söz konusu. Bütünüyle korunaklı ve güvenli, dışarının tehlikelerine ve tehditlerine karşı adeta bir sığınak... Michael Haneke'nin *Yedinci Kata* (*Der siebente Kontinent*, 1989) filmi ise tam bir "duygusal buzlaşma" hikayesi olarak, duyguların alanı olarak görülen aileye ilişkin bu genelgeçer varsayımları yerle bir etmektedir. Filmin başında, Schober ailesinin içinde yaşadığı, genel normlara uygun konformist bir düzene işaret edilir. Yönetmenin yüzlerden çok nesnelere odaklı yakın planları tercih etmesi de bunun biçimsel bir göstergesidir. Ancak bunun tipik bir aile filminden çok daha fazlası olduğu da ortadadır. "İnsanlar yaşamıyorlar, sadece yapıyorlar" diyen Georg, eşi Anna ve kızları Eva dekoru andıran bu resmin içinde bütünüyle duyarsızlaşmış hatta yabancılaşmış durumdadır. Nitekim Anna karakterinin, kızının her gece "Işık biraz daha açık kalabilir mi?" sorusuna karşılık o ışığı hep kapatmasının simgelediği gibi, aile film boyunca aydınlığa çıkaran değil hep karanlıktan seslenen ve ölüme çağırın bir nefes olacaktır. Zira ailenin filmin

başlarındaki derleyip toplayıcı halleri, bir müddet sonra etraflarındaki dünya ile yıkıcı bir ilişkiye girmeleriyle son bulur. Burada aileyi düzen kurmanın, saklamanın ve biriktirmenin mekanı olarak sınırlandıran bütün söylemlerin altüst olduğunu görüyoruz. Filmin nihai kırılma noktasına kadar adım adım inşa edilen her şey, tipik bir üst-orta sınıf burjuva ailesinin bütün kurguları, sonunda tepetaklak edilir. Böylece Schober ailesinin evi yıkımın, parçalamanın ve yok etmenin yeri haline gelir. Tuvalete atılan destelerce para, kırılıp dökülen eşyalar, paramparça edilen giysiler, modern hayatın bütün dokunulmazları tek tek yok edilir.

Bir Avustralya imgesine işaret eden sahil görüntüleri ise film boyunca bu yağma anlarının arasına serpiştirilir. Ancak uzak bir hayal gibi dışarıda kalmaktadır, adeta sistemin dışında tanımsız kalmıştır. Akvaryum metaforu ise Schober ailesinin toplu intiharla sonuçlanacak hikayesinin erken ve de çarpıcı bir hatırlatıcısıdır filmde. Önce cansız nesne bir çekiç darbesiyle kırılır ve tuz buz olur. Ardından da içinde canlı ne varsa; oradan oraya savrulan balıklar, birkaç çırpınıştan sonra son nefesini verir. Talan edilmiş bir evin ortasında Schober ailesinin vardıkları son nokta da kendi ölümleri olur. Oldukça rahatsız edici bir aile portresinin çizildiği bu soğukkanlı anlatıda, kızına ilaçlı su getiren bir anne ile duvara karısının ve kızının ölüm tarihlerini not düşen bir baba imgeleri çıkar karşımıza. Ölüm bıçak keskinliğiyle aileyi böler geçer. Bütün taşların yerine oturduğu ve geleceğe yönelik planlarla çevrelenen bir aile kurgusu tamamen altüst olmuş durumdadır şimdi.

Annelik Mitinin Çöküşü

"Beni seviyorsun değil mi?"

"Sen benim annemsin."

"Bu da bir cevap."

Bu diyalogun geçtiği, Ingmar Bergman'ın *Güz Sonatı (Höstsonaten, 1978)* filmi ise yıllar sonra bir araya gelen bir anne ve kızının gecikmiş hesaplaşmasını konu almaktadır. Filmin başlarındaki alışılmış birkaç sevgi gösterisinin ardından sahibi bir yüzleşmeyle karşı karşıya kalırız; çünkü ezberletilmiş ilişki biçimlerine yüz vermeyen bir film var karşımızda. Bu anlamda, hesapsız kitapsız bir sevginin doğduğu yer olarak kalıplaştırılan ailenin çatırdaması söz konusu bu filmde. Eva'nın annesi Charlotte'a dediği gibi: "Bir anne ve kızı... Duyguların, karışıklığın ve yıkımın ne korkunç bir kompozisyonu..." Suçluluğun ve haklılığın hep iç içe olduğu, sevginin ve nefretin kolaylıkla yer değiştirebildiği bir hal bu. Her çarpışma sonrası bağışlanma ve uzlaşma isteği de söz konusu; çünkü "İnsan umut etmeyi hiç bırakmıyor." Eva'nın annesine duyduğu hayranlık ve acıma hisleri de iç içe geçmiş durumda. Annesinin güçlü ve her şeyi kontrol edebilir görüntüsünün altında, en az kendisi kadar yardıma muhtaç ve kırılabilir olabileceğinin farkında çünkü. Nitekim Eva'nın da dediği gibi "Her şey yan yana var olur." Bu noktada annesinin varlığı da yokluğu da ayrı bir dert Eva için; çünkü o asla huzurun ve tatlı rüyaların sebebi değil kızı için. Aksine bizzat kabusların, yolunmuş saçların ve kemirilen tırnakların altına kazılı... O turnedekeyken biriken özlem, varlığındaki saldırganlıkla çarpışıyor bu yüzden. Charlotte'un Eva'nın bedenini, duygularını ve davranışlarını bir savaş alanına dönüştürdüğünü görüyoruz burada. Diş tellerinden saçlarına, Chopin'in bir prelüdünü nasıl yorumladığından kitaplarına kadar... Mükemmeliyetçi bir sesin kontrollü nefesini her an ensesinde hissettiği bir cendere içindedir Eva. "Evimizdeki bütün kelimelerden sanki sen sorumluydun" deyişindeki gibi... Bütün bunlardan kurtulduğunda ise annesinin bir yabancıya dönüşerek çekip gitmesinin getirdiği ağır bir yalnızlık hissi düşer payına.

Ailenin kutsanışının temel önermelerinden biri de çocukların anne babalarının hayatlarının odak noktasına yerleşmeleri ve böylelikle onların bütün planlarının merkezini değiştirmeleridir. Bu filmde ise Charlotte'un benmerkezci bir an-



layıştan ödün vermediğini görüyoruz. Eva'nın da altını çizdiği gibi o hep kendi ışığında yaşamıştır. Eva ise bu döngünün içinde ancak oyuncak bir bebek kadar radarında olabilmektedir annesinin. Onun aklı ise hep başka yerdedir; yalnızlığına yakın kızına da bir o kadar uzaktır. Eva'dan ve onun isteklerinden, diğer kızı Helena'nın da hastalığından korkan Charlotte'un anneliğin gereklerini yerine getirmeye doğuştan yatkın olmadığına işaretleri verilir. Her kadının içgüdüsel olarak anneliğe hazır doğduğunu varsayan, tabulaşmış bir yaklaşımın apaçık bir ihlalidir bu. Zira Charlotte kızı Helena için "Neden ölemiyor ki?" diye sorduğunda ve onun hastalıklı halinden öğrendiğini açık ettiğinde, bir annenin çocuğunu kayıtsız şartsız sevmek zorunda olup olmadığını sorguluyoruz. Bu noktada Eva'nın sorusu da bütün ağırlığıyla çöküyor orta yere: "Kızının felaketi annenın zaferi midir? Anne, benim kederim senin saklı zevkin mi?"

Lynne Ramsay tarafından yönetilen *Kevin Hakkında Konuşmalıyız (We Need to Talk About Kevin, 2011)* ise anneliğin tekinsiz sularında yüzen ve ezber bozan bir başka film. Eva da tıpkı Charlotte gibi annelik gömleğini üzerine tam oturabilmiş değil. Aksine onun için aile kendisini her gün yeniden inşa etmek zorunda olduğu, karmaşa ve gerilim dolu bir duygulanım alanı. Doktorunun doğum esnasında "Kendini sıkma, direnmeyi bırak!" deyişi, adeta onun bu ruh halinin özeti gibi. Gerçekten de Eva bebeğinin çıkmasını daha o anda istemez sanki ama onu daha fazla içinde tutmak için değil de varlığını öğrendiğince ertelemek için... Nitekim doğum sonrası bebek babasının kucagındayken Eva boş ve anlamsız gözlerle önüne bakmaktadır. Hayatının bir daha asla eskisi gibi olmayacağını farkında olan bir kadının tedirgin ve huzursuz bakışdır bu. Burada doğum, annenin hayatına anlam veren ve ona derin bir farkındalık kazandıran mucizevi bir an olarak sunulmamaktadır. Anneliğin alabileceğine romantize edildiği ve kutsandığı tektip anlayış karşısında, Eva'nın kayıtsızlığı ve hatta mutsuzluğu bir tabuyu yıkmaktadır.

Film boyunca Eva ve oğlu arasında bitmek bilmeyen bir gerilim vardır. Kevin'in söylediği

gibi “Bir şeye alışkın olmak, onu seviyorsun anlamına gelmez. Sen bana alışkınsın.” Yani Kevin sanki daha en başından her şeyin farkında gibidir. Tuvalet alışkanlığı kazanmamakta diretmesi, annesiyle oynamaması ve onun sorularına bile isteye yanlış yanıt vermesi, hepsi annesine karşı hinç dolu bir tepki içerir. Babasının kucağında ağlamazken annesinin onu bir türlü susturamaması, onların ilişkilerinin daha en başından kırık dökük olduğunun göstergesi gibidir. Öyle ki Eva iş makinelerinin sesi Kevin’in çığlıklarını bastırınca bir anlığına huzur bulur. Bir yandan da oğlunun hatalarından ve tuhaf davranışlarından dolayı suçluluk duyarak nerede yanlış yaptığını sorgulamaktadır. Belki de kendi anneliğine ilişkin algısını tamir etmek için ikinci çocuğunu dünyaya getirir; ancak bu da çözüm olmaz onun için. Hayal kırıklıkları orada öylece durur ve hep bir şeyler eksiktir.

Eva'nın *Güz Sonatı*'ndaki Charlotte ile bir başka akrabalığı ise aile hayatı nedeniyle kendi özgürlüğünden ve hayallerinden gönül rahatlığıyla feragat etmemesidir. Bu yüzden onu boğan ve sıkıştıran bir yuva atmosferinin içinde bile “kendine ait bir oda” inşa etmiştir. Bu adeta çölde bir vaha gibi tek sığınacağıdır onun. Boydan boya haritalarla kaplı bu oda, Eva'nın eski gezgin günlerinin bir hatırlatıcısıdır. Kevin ise annesinin “Sevmesek de bazı şeyleri yapmak zorundayız, mesela burada olmak yerine Paris'te olabilirdim” cümlesi karşısında şaşırمامıştır; çünkü annesinin onsuz bir hayatın özlemini çektiğinin farkındadır. Bu yüzden Eva'nın odası için “Duvardaki tüm bu kağıtlar ne kadar da boktan” der ve duvarları baştan başa boyar. Eva için bu bütün bir hayatının istilasının resmidir. Bir anne olarak hezeyanın, bütün hayallerinin çocuğu tarafından talan edildiği hissini en açık göstergesidir. Burada annelik, hayattaki bütün boşlukları dolduran ve kadına tamamlanmışlık hissi veren bir deneyim olmaktan çok uzaktır.

Kardeş Tanrıların Öyküsü

Shohei Imamura'nın *Tanrıların Derin Arzuları* (*Kamiyami no fukaki yokubô*, 1968) filmi ise kurgusal Kurage adasının lanetlenmesine yol

açtığı iddia edilen ve “canavar” olarak tanımlanan bir ailenin hikayesini anlatmaktadır. Futori ailesinin denize açılması kaçak balık avıyla suçlandıkları için yasaklanmıştır ve ailenin babası Nekichi pranga altında tutulmaktadır. Üstüne üstlük, uğursuzluğun ve günahkarlığın onlar için kalıtsal bir özellik olduğu iddia edilir ada halkı tarafından. Zira Futorilerin ada hayatından dışlanmasının başlıca sebebi, toplumsal ve ahlaki normların dışında bir cinsellik anlayışına ve yaşantısına sahip olmalarıdır. Nitekim Futorilerin hepsinin aile içi cinsel ilişkide bulunduğu ya da en azından bunun gerilimini taşıdığı söylenebilir. Böylelikle enest ilişki ağlarına kapalı bir aile tabusu film boyunca alaşağı edilir.

Nitekim film süresince aralara serpiştirilen eski halk masallarından parçalar, tam da enest tabusunu altüst eden söylenceler olarak karşımıza çıkar. Bunlardan ilki, ada ilk kurulduğunda nasıl aile olunacağını bilmeyen kız ve erkek kardeşlerin en nihayetinde karı koca olduklarını anlatır. İkincisi ise gülüşüp duran kardeşleri gören öfkeli bir tanrının onlara ayrılmalarını buyurmasını konu eder. Üçüncü masal ise bir erkek ve bir kız kardeşin, tanrı ve tanrıça olarak, beraber bir ada kurmalarının öyküsünü anlatır. Diğer bir deyişle, adanın kuruluş miti kardeş tanrıların birlikteliğine dayanır. Ancak bu tabuyu çığneme ayrıcalığı bir tek tanrılara aittir; çünkü “İnsanoğlunun böyle şeyler yapması yasaktır” ve de “İnsanlar tanrıları taklit etmemelidir.” Ayrıca filmin sonunda gördüğümüz üzere, töreler ve batıl inançlarla dolu Kurage adası havaalanı ve tren istasyonu ile “modernleşmiş” durumdadır artık. Bütün bu halk masalları, modern zamanlar karşısında efsaneye dönüşen yerel bir şarkı haline gelmiştir. Film antropolojik bir bakış açısıyla kültürel bir inşa sürecinden bahseder çünkü. Böylelikle aileye ilişkin tabuların ne kadar kaygan bir zemin üzerinde hareket ettiğini ve bu kuruma dair algıların nasıl kolaylıkla yer değiştirebildiğini görürüz.

(1) Zizek, Slavoj (2012) *İdeolojinin Aile Miti*, Bilinen Bilinmeyenler Serisi 7. Kitap, İstanbul: Encore Yayınları.

Tabuyu Sorgulamanın Bir Adım Ötesi: Tabu Tüketimi

Sevgihan Oruçoğlu

-Film tabuyla içerik olarak iletişime geçip toplum tarafından sorgusuz kabullenilen kavramı mercek altına alıp yapının keyfe keder temelsizliğini ve yapaylığını göz önüne serebileceği gibi daha temel bir yöntem edinip biçimsel açıdan yaklaşarak tabuyu kullanabilir.

Sorgulayıcı ve eleştirel yapısı itibarı ile sinemanın “tabu” kavramı ile direkt bir ilişki içerisinde olduğunu söylemek yanlış olmaz. Görsel bir sanat dalı olarak sinema, toplumun yapısına işlemiş ve bu nedenle görünmez hale gelen tabuları yapı bozucu geleneği ile görünür kılmakta hatta yeri geldiğinde bir adım daha ileri giderek yok etmede oldukça önemli bir rol üstlenebilmektedir.

Elbette ki sinemanın tabu ile kurduğu bu ilişki doğrusal yahut tekdüze değil, aksine oldukça karmaşık ve çetrefillidir. Film tabuyla içerik olarak iletişime geçip toplum tarafından sorgusuz kabullenilen kavramı mercek altına alıp yapının keyfe keder temelsizliğini ve yapaylığını göz önüne serebileceği gibi daha temel bir yöntem edinip biçimsel açıdan yaklaşarak tabuyu kullanabilir. Böylece bizzat tabunun kendi işleyişindeki mekanizma ile kavramı çökererek yani bir bakıma tabuyu tüketerek ona karşı bir duruş sergileyebilir ki sinema estetiğinin gücü belki de tam burada yatmaktadır.

Cinselliğin Sistematik Analizi

Sansasyonel filmleri ile her daim tartışma konusu olan ve filmografisinin büyük bir kısmını tabu-toplum ilişkisine adanmış Lars von Trier’in son filmi İtiraf (*Nymphomaniac*, 2013) sinemanın tabu ile kurduğu ilişkide birincil yani içerik-sele yönelik diyalektikten ikincil yani biçimsel diyalektiğe geçişte durmakta. *Dogville* (2003) ile tabunun topluluktaki işleyişi göz önüne seren Trier, *Deccal* (*Antichrist*, 2009) ile çocuklarının ölümünün ardından “suçluluk” kavramı etrafında bireysel düzeyde tabunun işleyişine odaklanır. İtiraf’ın ise bu iki filmin ötesinde tabunun yapısına bir saldırı olarak okumak mümkün ki Trier’in film boyunca takındığı sınır tanımaz tavır ve seyircinin daimi provokasyonuna yönelik kurgu ve teknik de bunu kanıtlar nitelikte.

Seligman hırpalanmış ve baygın halde bulunduğu Joe’yu evine getirdikten sonra onun hikayesini dinlemek ister, Joe ise ne kadar kötü bir insan olduğunu anlatıp kendini yargılamak istemektedir zaten. Filmin buradan sonraki kurgulanışı tam da bu dinamik üzerinden ilerler. Joe doğrusal olmayan ve manipüle ettiği anlatımıyla giderek anlatımındaki öğelerin şiddetini ve dozunu arttırarak daimi olarak Seligman’ı provake etmeye ve adeta onu yargılmasını sağlamaya çalışmaktadır. Öte taraftan Seligman Joe’nun “aşırı” hikayeleri karşısında oldukça serinkanlı bir tutum izler ve kurduğu çeşitli bağlantılar ile hikayenin keskin köşelerini yontarak hazmı kolay bir hale dönüştürür. Trier’in oldukça sansasyonel bir hikayeyi bu anlatım izleğine yerleştirmesi tabunun çalışma mekanizmasına direk bir saldırı olarak okunabilir.

Hikayenin anlatımının ötesinde bizzat Joe ve Seligman’ın kimlikleri -özellikle cinsel kimlikleri-de Trier’in kurduğu yapıyı çözümlemede kritiktir. Bir nefomanyak olan Joe cinselliğin temelinde yer aldığı şiddet ve aşırılığın esirgenmediği hikayesini aoseksüel bir bakir olan Seligman’a anlatmaya başlaması ile cinsellik mefhumunun kimliksel pratikleri üzerinde belki de birbirine en zıt iki kavramı bir araya getirmektedir. Trier’in bu noktada Joe ve Seligman’ı birbirlerinin antitezi olarak konuşturduğunu söylemek yanlış olmaz.

Diğer taraftan iki karakter de toplumun cinsellik algısına ve bir üreme aracı olarak kısıtlanan toplum cinselliğine kısacası konuya dair her türlü tabuya aykırı karakterlerdir. Joe’nun kısıtlanması mümkün olmayan cinsel açlığı mütevazı ve kapalı kapılar ardında yaşanan kadının talepkar olmadığı toplumsal algıya doğrudan bir meydan okumadır ki terapi sahnesi ile Joe adeta kendi kimliği ile barışık bir portre çiz-

rek kimliğini “hastalık” olarak gören topluma başkaldırış içerisindedir. Seligman ise hiçbir cinsel aktivitede bulunmaması ise toplumun devamlılığı için önkoşul olarak sunulan üreme ve nesil devamı gibi kavramlara doğrudan bir başkaldırı haline gelir. Bunun da ötesinde Trier Saligman’ın filmin sonundaki teşebbüsü aracılığı ile daha önce üzerine çok da çalışılmamış aseksüelliğin gri bölgelerini de göstermekten geri durmuyor.

Tabii ki cinselliğin iki aşırı uçundaki bu karakterlerin varlığı cinsellik tabusunu iki farklı uçundan kemirmekte ve en nihayetinde tabunun kendisini tüketmektedirler. Nitekim filmin sonunda seyirci retrospektif bir biçimde kavramsal açıdan her türlü aşırılığa tanık olarak kendi konumlanışını bu iki aşırı ucun katkısıyla çift taraflı olarak sorgulama imkanı bulur ki tabunun etkin bir biçimde içinin boşaltılması tam da bu noktada mümkündür.

İtiraf seyircisine Joe ve Saligmanın karşılığından yola çıkarak yarattığı tabuyu sorgulamaya yönelik eleştirel alanın ötesinde başka düşünülecek alanlar da sunuyor. Gerek aile düzeni gerek cinayet gibi diğer toplumsal tabulara değinse de filmin esas analizini cinselliğin diğer sıradışı türlerini de içine alacak şekilde genişletip belirgin olarak bu tabuya yönelttiğini ve sistematik bir sorgulama kurguladığını söylemek mümkün. Özellikle cinsel dürtüsünü aktiviteye dökmeyen pedofilin Joe ve Saligman tarafından yapılan gerek ahlaksal gerek mantıksal analizinde bu rahatça görülmekte. Genel olarak İtiraf tabuların toplumda yarattığı siyah-beyaz ikiliği üzerinden kurgulanan ahlak anlayışına alternatif gri ve daha da mühimi tabunun sabitlik kaygısına karşın değişken bir bakış sunuyor.

Bütün bunların yanı sıra İtiraf’ın esas tabu çökertici tavrını hatta daha da ileri gidilip iddia edilirse tabu tüketimini filmin genel moduyla sağladığını söylenebilir. Trier’in bölümlere ayırdığı film son derece kontrollü

bir tansiyon ile ağır temasına ve aşırılıkta sınır tanımayan yönlerine rağmen hazmı zor olarak nitelenebilecek bir film değil. Yer yer kara komedi unsurlarının da bulunabilmesi filmin genel modunu dahil olduğu üçlemenin diğer filmleri *Deccal* ve *Melankoli* (2011)’den farklı olarak daha nükteli bir zemine oturtmakta. Bu özelliğin ise tabu kavramının kesif, hazmı



zor içeriğini tamamen çürüttüğünü söylemek gerek.

Faşizmin Estetiğini Yeniden Düşünmek

İtiraf yarı nükteli tavrıyla nasıl ki tabu kavramına genel bir saldırı yaratıyorsa *Salo veya Sodom’un 120 Günü* (*Salò o le 120 giornate di Sodom*,

1975)’da Pier Paolo Pasolini tam tersi bir yöntem kullanır. Filmin izlemesi en zor filmlerden biri olarak nitelendirilmesi bu açıdan çok da şaşırtıcı değildir. Halihazırda oldukça aykırı Marquis de Sade’in eseri *Sodom’un 120 Günü*’nü İtalyan Faşizmini arkaplan olarak alarak sinemaya uyarlayan Pasolini’nin bu süreçte herhangi bir kısıtlama uygulamadığı veya her türlü oto-sansürden arınmış bir anlatım ve teknik kullandığı söylenebilir.

4 faşist liderin kendilerine 18 çocuğu köle olarak seçip bedenleri ve psikolojileri üzerinde çeşitli işkenceler ile otorite sağlama-larını konu alan film belki de faşizme yönelik şimdiye kadar yapılmış en direkt ve sert eleştirisi. “Salo” ismi ile 1943-45 yılları arasında İtalya’da hüküm süren Salo Cumhuriyeti (Repubblica di Salò)’ya direk bir göndermede bulunan yönetmen aynı zamanda filmin çeşitli yerlerinde bu göndermeleri güçlendirmekte; özellikle hikayeler arasında belli belirsiz geçen isimler ile bu kanı güçlendirilmekte. Örneğin “Gentile” ismine gönderme yaparak direk faşist felsefenin oluşumu hedef alınıyor.

Elbette ki uyarılama metni olarak Marquis de Sade’in eserinin seçilmesi de tesadüfi değil. Seyicinin/okuyucunun tahammülünü zorlayacak derecede ilerleyen izlek “tabu” kavramıyla çift seviyeli bir ilişki kuruyor denilebilir. Sade’in

koprofoli ve sadizme yönelik tabuları yıkıcı metnini görüntüye aktarırken cesur bir stil ile herhangi bir naifleştirme çabasından geçirmeden olanca çarpıcılığı hatta yer yer rahatsız ediciliği ile ele alan Pasolini bedene yönelik tüm tabuları da görmezden gelmeyi seçiyor. Tabu ile birebir yanlışıma üzerinden bir ilişki kurarak değil bizzat yok sayarak tabunun kalıplaşmış ve düzeni korumaya yönelik yapısını zayıflatan yönetmen böylelikle Trier'in bambaşka bir biçimde ulaştığı "tabusuzluk" mertebesine kendine özgü bir teknik ile ulaşmış oluyor.

Filmin tabu ile kurduğu ikincil ilişkilenebilirliği anlamak ise ancak faşizm ve faşist estetik ile karşılaştırmalı bir okuma aracılığı ile mümkün oluyor. Kendilerini kapattıkları evde her türlü etkiden uzakta tamamen kendi zihinleri ve bu zihinlerin ürünü olan çeşitli işkenceler ile otorite alanlarını oluşturan liderlerin elbette ki en büyük dayanağı kimsenin onların orada neler yaptığını bilemeyecek oluşu. Bu açıdan var olan toplumsal tabuların yıkılışına tanık olunuyor Sıradan toplum işleyişini değiştiren ve keyfe keder tavrı ile tabandan yeni bir ahlaki(!) kod oluşumunu baz alan faşizmin mantığı Salo Cumhuriyeti'nin sapkın işleyişinin sembolik bir temsili olan film ile gözler önüne seriliyor.

Sadece tabunun yıkımı ile değil aynı zamanda inşası ile de ilgilenen film bu yol ile toplumsal tabu oluşumunda etken öğeleri ve aslında bu oluşumun yapaylığını hatta daha da mühimi "sapkınılığı" gösterme amacı taşımaktadır.

"Her şeyin aşırısı iyidir" sözü ile başlayan film temelde faşizmin psikolojisinin ve beden üzerinden sağlanan otoritenin bu anlamda dışavurumu özelliğini kazanıyor. Aşırılık faşizmin her kademesinde esas olarak kurgulanırken eski toplumsal yapının çökertilmesi ancak yerine hemen yenilerinin inşası üzerinde duruyor Pasolini 4 liderin tamamen kendi keyiflerini tatmin etme amaçlı koydukları kurallar aracılığıyla. Kaçırılıp esirleştirilen çocukların birbiri ile kuracakları iletişime, bedenin dışı gibi doğal



ihtiyaçları veya ağlamak gibi olağan tepkileri dahil olmak üzere bedenleri üzerindeki hakimiyetlerine sınır getirerek bir bakıma bireyselliğin ve özgürlüğün tabulaştırıldığı sembolik Salo Cumhuriyeti aracılığıyla Pasolini faşizmin ahlaktan üstün "mükemmel" ve otomatikleşmiş totaliter yapısını sorgular. Bu esnada kullanılan teknik ise seyirciyi zorlamakta adeta sınamaktadır nitekim yönetmenin de esas amacı budur.

Faşizmin ve faşizme dair herhangi bir analizin tabulaştığı "modern" dünyada bu meseleyi konuşabilmek için akademinin uysal ve naifleştirici tavrından arınmak, yapısallığı bozmak gerektiğini hatırlatmaktadır adeta Pasolini. *Salo*'nun provoke edici, rahatsız edici estetiği aslında "uslu uslu faşizm tartışılmaz" şeklinde bir başkaldırı olarak yorumlanabilir. Faşizmi anlamak ve anlatmak için benzer bir estetiğe ihtiyaç duyulduğu iddia edilebilir ki Pasolini sınır tanımayan tarzı ile tam da bunu yakalar. Gerek izlemesi gerek üstüne düşünmesi oldukça zorlayıcı olan *Salo veya Sodum'un 120 Günü* aslında bu özelliği ile başarısını yakalamaktadır.

Absürt Bir Başkaldırı

Pasolini'nin *Salo veya Sodum'un 120 Günü*'nde yakaladığı tabuyu yok saymaya yönelik ve en nihayetinde tabunun tüketimini amaçlayan yöntemin bir benzerine John Waters'ın *Pembe Flamingolar (Pink Flamingos, 1972)* filminde de rastlanılabilir. Filmin atım karakterleri film boyunca öğretilmiş her türlü ahlak anlayışına başkaldırmakta hatta başkaldırmanın dışında bu yapıyı yok sayarak önemsizleştirmektedir.

Diğer taraftan filmin tonu kara komedi türüyle İtiraf'a daha yakın durmakta denilebilir. Film mizahu ve absürdizmin oldukça başarılı bir harmanı olmasının yanı sıra ahlakçı, tabularının arkasında geçişkenliğini ve değişkenliğini yitirmiş topluma oldukça sert bir taşlama da içermektedir. Tabu yine aşırılıkla tüketilerek kavramın içi boşaltılmış böylece tıpkı *Salo veya Sodum'un 120 Günü* ve İtiraf'ta olduğu gibi tek

tek tabulara değil tabunun yapısallığına yönelik bir karşı okuma geliştirilmeye olanak verilir.

Pembe Flamingolar'ın tamamına ölçsüz- lük ve anarşi hakimdir ve elbette ki Waters bütün karakterlerini de bu çizgide yaratmıştır. Özellikle Divine her türlü tabuya başkaldırır. Şaşılahtı tarzı abartı hareketleri ve trans kimliği ile her türlü yapısal ahlaki tabuyu yıkmaktadır ancak bunun da ötesinde Divine kategorile-

nemez bir mertebeye erişmektedir. Cinsiyet, ahlak, yasa ve hatta kendi bedeni dahi ona sınır oluşturabilecek, engel olabilecek bir pozisyonda değildir. Bu gibi özellikleri nedeniyle zaten kendisi dünyanın en iğrenç insanı (filthiest person alive) ilan edilmiştir ve tam da bu nedenle kendisi bu ünvanı gururla benimser hatta filmin sonunda kendini tanrı ilan etmesi de aynı mantığa dayanmaktadır. Divine sorgulanamaz bir karakter olduğundan ve onun mertebesine erişmek mümkün olmadığından kelimenin tam anlamıyla tanrı mertebesindedir.

Marble çifti ise benzer bir şekilde kısıtlanamayacak karakterlerdir. Evlerinde tamamen kendi kurdukları yapının kurallarıyla yaşarlar ancak onların da Divine ile boy ölçüşmeleri mümkün değildir. Çünkü Marble çifti tüm yapıların dışında ve üstündeki Divine'in aksine konvansiyonel yapıyı reddetmelerine rağmen kendi yapılarını kurmuşlardır ve ölçüyle, kural ile hareket etmektedirler. Oysa ki Divine tamamen bir anarşi içerisindedir ve her türlü yapısallığı fiziki ve ruhani düzeyde karşı çıkmaktadır. Tam da bu nedenle Marble çifti onun ünvanını elinden alamaz ve aynı sebeple Divine onları yargılama hakkını kendinde bulur. Divine'in kutsallığı, tanrılığı bu üst-otorite tanımaz, keyfi hükümlerinden ileri gelmektedir.

Waters Divine karakteri aracılığıyla püriten toplumun tutuculuğuna açık açık meydan okumaktadır. Film izleğindeki "mantıksızlık" filmin geneline hakim abartı ve ölçsüzlük ise sosyal yapılanmanın planlı ve ölçülü inşasına yapısal ve

açık bir meydan okumadır. Özellikle Divine'in doğum günü partisi buna açık bir örnek olarak gösterilebilir ki bu sahnedeki sirkvari atmosfer ve sınır tanımaz adeta "ayıp" kavramını aşağı eden tavır dönemin tutucu yönetimine olduğu kadar sosyal baskıya da oldukça radikal bir başkaldırır. Birlikteliklerini kaoslarıyla besleyen Divine ve arkadaş grubu manasızlıklarından ve teşhircilikten yamyamlığa kadar uzanan tabu



tanımaz oluşumlarından kendilerine anarşist bir hükümlerlik oluşturmaktadırlar. Bunun da ötesinde Waters bu karakterleri aynı zamanda sorgulamaz ve alabildiğine doğal yaratmayı seçer ve bu nedenle anlamlandırma gibi mantıksal süreçler ve tutarlılık filmin hiçbir seviyesinde işlememektedir.

Pembe Flamingolar bu kaotik yapısına ve "iğrenç" olarak da tanımlanan içeriğine rağmen kendini de hafife alan bir filmidir ve bu nedenle Pasoli'nin hazmı zor filminden tamamen farklı olarak hatta Trier'in İtiraf'ından bile daha ileri gider ve kara komediye adeta tabuya karşı bir silah olarak belirleyip (ki bu noktada geriye kalan herhangi bir tabudan bahsetmek imkansızdır) tüm manasızlığa ve rahatsız edici içeriğine rağmen izlemesi keyifli bir film haline gelir.

İçerik ve biçim açısından birbirlerinden oldukça farklı olan bu üçfilm aslında sinemanın tabu ile olan daimi çatışmasının bir sonraki evresini temsil etmektedir. Hepsinin bünyesinde barındırdığı ortak payda ise tabu kavramına farklı şekillerde de olsa çok katmanlı birer anti-tez hazırlayarak kavramsal açıdan "tabu"yu tartışmak için birden fazla alan açmaları olarak değerlendirilebilir. İşte bu çok katmanlı tartışmada aynı zamanda gözetlemeye ve itaate dayanan toplum inşasının temelinde yatan tabulaştırmanın yok oluşu da sunulmaktadır. Yattıkları tartışmalara, sansüre rağmen bu etkin tartışmalarını sürdürmekte olan filmler aracılığıyla tabu tüketilmektedir de denilebilir.



2014 Yılı Değerlendirmesi

Bariş Sağlam

Bu senenin, sinema açısından en göze çarpan niteliği sorulursa, cevap büyük olasılıkla sinemanın önemli isimlerinden birçoğunun eser vermiş olması olacaktır. Godard, Leigh ve Loach gibi Avrupa sinemasının büyük isimlerinin yanında Scorsese, Fincher ve Anderson gibi ABD’li yönetmenlerin de ilgi çekici fakat sanatsal değerleri konusunda tartışmaya gebe yapıtlarını izleme fırsatı bulduk. Senenin diğer öne çıkan olayları arasında, öncelikle coming-of-age janrının en ilginç örneklerinden biri olan *Boyhood*’un on iki senelik bir çekim sürecinin ardından vizyona girmesini belirtmemiz gerekiyor. Birçok eleştirmen tarafından övgüyle karşılanan film, daha önce *Before Sunset*, *Before Sunrise* ve *Dazed and Confused* adlı filmleri de yönetmiş olan Richard Linklater’ın imzasını taşıyor. Her ne kadar Mason ve Samantha adlı iki kardeşin büyüme serüvenleri filmin esas odak noktasını oluştursa da, kardeşlerin annesi olan Olivia’nın çocukları tek başına büyütürken yaşadığı zorluklar da başarılı bir şekilde aktarılmış. Bütün bu hikaye örgüsünün yanında, filmin kanımca en güçlü taraflarından biri ağır (burada ağır sıfatı, anlatı hızını değil anlatının etkiyi yaratma biçimini niteliyor) ve derin bir anlatımdan kaçındığı halde zaman temasını oldukça sofistike bir biçimde mercek altına almasıydı.

Senenin diğer ilgi çekici gelişmesi, genç yönetmen Damien Chazelle’in yazıp yönettiği *Whiplash*’in vizyona girmesi oldu. New York’un

en iyi konservatuvarlarından biri olan hayali Shaffer Müzik Okulu’nda geçen film (Juilliard School ile eşdeğer olarak düşünebiliriz) her ne kadar caz müzik üzerinde yoğunlaşsa da filmin sanata ve müziğe dair fazlaca orijinal bir iddia veya bir bakış ortaya koyduğunu söylemek gerçekten zor. Bununla birlikte insani haller ve duygulanımları açıklamakta oldukça başarılı bir iş gördüğünü de söyleyebiliriz. *Whiplash*’in geniş bir duygu paletini bu denli başarılı biçimde aktarmasını sağlayan en önemli etken ise şüphesiz Miles Teller ve J.K. Simmons’un muazzam oyunculukları.

Scarlett Johansson’un başrolünü oynadığı *Under the Skin* ise Jonathan Glazer imzasını taşıyor. Johansson filmde erkekleri baştan çıkararak tuzağa düşüren bir kadın-formlu-yaratık (Laura) rolünü üstleniyor. Bu “yaratık” vurgusu, filmin uyarlandığı aynı isimli kitaba göre daha muğlak bir şekilde sunulmuş ki bunun sebebi Glazer’in kadın-erkek ilişkisi temasını öne çıkarmak için Laura karakterini kadın-formunda-yaratıktan çok “kadın” olarak kullanmak istemiş olması olabilir. Matt Zoller Seitz’in de belirttiği üzere, filmi bir matematiksel eşitlik olarak algılayan izleyiciler için, *Under the Skin* oldukça zor anlar yaşatabilir, zira Glazer mantıksal yöntem izlenerek çözüme ulaştırılacak bir denklem sunmuyor. Bu yönüyle de *Holy Motors* ve *Three of Life* gibi filmlerle benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. Laura’nın erkekleri baştan çıkarmak için onları önce aracan davet etmesi,

ve bu araçta gelişen sohbetler ise Abbas Kiarostami'nin *Ten* ve *Taste of Cherry* adlı filmlerini anımsatıyor.

Wes Anderson'un son filmi olan *The Grand Budapest Hotel*, tıpkı yukarıda bahsedilen *Bohhood* gibi bu sene oldukça ilgi gören "hafif sanat eseri" örneklerinden biri. Bir diğer deyişle, iki film de izleyiciyi fazla yorup zorlamadan "sanatsal değer" iddiasında bulunuyor (bu yönüyle Haneke filmlerinin tam karşısında konumlandıklarını söyleyebiliriz). Elbette bu bahsettiğim sınıflandırmanın haricinde iki film arasında benzerlikler bulmak oldukça zor, zira *The Grand Budapest Hotel*, Anderson'u özgün bir yönetmen yapan tüm tarafları gözlemleyebileceğimiz bir film. Hatta, Anderson'un tüm filmlerinde yaratmaya çalıştığı alternatif/paralel gerçekliği sonunda olabilecek en mükemmel haliyle önümüzde buluyoruz. Bu paralelliğin altını çizmek istiyorum çünkü Anderson'un filmleriyle oluşturduğu evreni tanımlamak için en doğru nitelemeyi bu kelimenin yaptığını düşünüyorum. Tim Burton'un aksine Anderson gerçeklikten tamamen kopmayı amaçlamaz, bunun yerine gerçek ile paralel olarak akan başka bir gerçeklik kurgular ki bu yeni gerçeklik tüm ilhamını bizim dünyamızdan almıştır. Alexandre Desplat'ın film için yaptığı besteleri, Danny Elfman'ın Burton filmleri için yaptığı bestelerle karşılaştırmak burada bize faydalı bir tablo sunacaktır.

Pitoresk sahneleriyle dikkat çeken tek film elbette *The Grand Budapest Hotel* değildi, Lisandro Alonso'nun *Jauja*'sı, Pawel Pwlikowski'nin *Ida*'sı, Andrey Zvyagintsev'in *Leviathan*'ı ve Nuri Bilge Ceylan'ın Altın Palmiye ödülüne layık görülen filmi *Kış Uykusu* da görsel özellikleriyle öne çıkan filmlerdi. Bunlar arasında eleştirmenlerin listelerinde en öne çıkan film Zvyagintsev'in *Leviathan*'ı oldu. Rusya Federasyonu'ndaki yoz ilişkileri (burada yozlaşmaya belli bir sınırsallık/mekansallık atfetmek istemiyorum zira Zvyagintsev'in bize gösterdiği yozlaşma dünyanın birçok yerinde rahatça karşımıza çıkabilecek türdendi; hukuksuz el koyma vakaları eminim hiçbir okuyucunun yabancı olduğu bir durum değildir) dram türünün çerçevesi içinde aktaran Zvyagintsev'in kusursuz bir eser yaratarak bu övgüleri hak ettiğini ise ayrıca belirtmek gerekiyor. Klişe bir senaryodan yola

çıkan bu detaylı ve muazzam genişlikteki toplam tablosu gerçekten de kesinlikle izlenmesi gereken bir yapım.

Alonso'nun yönettiği *Jauja*, muhteşem görüselliliğiyle yarı gerçek- yarı düzmece bir hikaye anlatıyor. Filmin başrolünde ise Patagonya çöllerinde kızının peşine düşen Danimarkalı bir yüzbaşıyı canlandıran (Cpt. Dinesen) Viggo Mortensen var. Thirza Wakefield'in tabiriyle esasında bir Don Quixote hikayesi olan bu eser (Wakefield burada Yüzbaşı Dinesen'in karşısına çıkan ilüzyonlara atıfta bulunuyor) enteresan bir sinema deneyimi sunması sebebiyle bu senenin en özgün yapımları arasında.

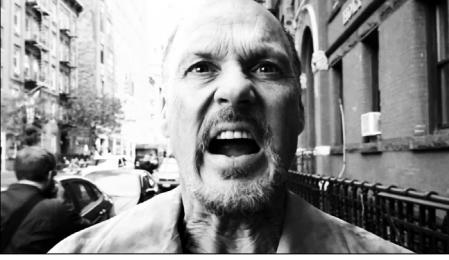
Pwlikowski'nin çok beğenilen filmi *Ida*, nistpeten kısa olan süresine (80 dakika) rağmen oldukça keyifli, anlatmak istediklerini anlatmayı başaran ve özgün bir senaryoya sahip. Polonya'da 60'lı yıllarda geçen film, 18 yaşındaki Anna (*Ida*)'nın rahibelik yemini etme sürecinde yaşadığı değişimleri ve kendi kendini tanıma sürecini anlatıyor. Pwlikowski, bu filmde, din ve siyaset gibi hayatın önemli görülen kurumları hakkında çok büyük sözler söylemek yerine, bize bu kurumların işleyişine "spontan" bir bakış attırmaya çalışıyor. Tüm bunlar, Ryszard Lenczewski ve Lukasz Zal'ın muhteşem sinematografisiyle birleşince de ortaya baş yapıt niteliğinde bir eser çıkıyor.

Alejandro González İnarritu'nun son filmi olan *Birdman*, 9 dalda Oscar adaylığı dahil olmak üzere, kazandığı ödüllerle ve adaylıklarla adından çok söz ettirdi. Bünyesinde Michael Keaton, Emma Stone, Edward Norton, Naomi Watts ve Zach Galifianakis gibi pek çok yıldız barındıran bu yapım, kuşkusuz senenin en güçlü yapımları arasında. Michael Keaton'ın canlandığı Riggan Thomson karakteri daha önce *Atmaca* adındaki süperkahraman film serisinde rol almış, fakat artık sanat alanında daha yüce (sublime) bir başarıya imza atmak isteyen bir oyuncu olarak karşımıza çıkıyor. Riggan'ın yaşadığı buhranlar etrafından sanata ve film endüstrisine dair geniş bir bakış atan film, ayrıca zekice düşünülmüş müzik seçimi ("Ich bin der Welt Abhanden Gekommen" sonlara doğru Riggan'a eşlik ediyor), izleyici için filme dahil olmayı kolaylaştıran teknik kusursuzluk/kamera kullanımı ve Keaton-Norton ikilisinin inanılmaz oyunculukları ile öne çıkıyor.

2014'ÜN EN İYİ ON FİLMİ

10 BIRDMAN

Sevgihan Oruçoğlu



Paramparça Aşklar- Köpekler (Amores Perros, 2000), 21 Gram(2003), Babil(Babel, 2006) gibi projeleriyle hatırlanan Alejandro González İñárritu'nun 2014 yılında *Birdman-veya Cabilliğin Umulmayan Erdemi* ile yılın en iyisi değilse bile en özgün filmlerinden birine imza attığını söylemek mümkün. İçinde pek çok prestijli festivalin de bulunduğu çeşitli festivallerde hatırı sayılır ödül ve adaylığı da bulunan filmin ses getirdiğini de söylemek gerek.

Çektiği süper kahraman filmlerinden sonra bu imaja bütünleşen ve oyunculuk kariyerini kurtarma çabası içindeki Riggan'ın Broadway'de tutunmaya çalışmasının öyküsü olarak özetlenebilecek Birdman'ın başarısının içerisinden çok biçiminde yattığı

söylenebilir. İñárritu'nun alışmışın dışında çekim tekniği kimi eleştirmenlerce yorucu olarak nitelense dahi filmin konusuyla oluşturduğu bütünlük ve bu çerçevede ses kullanımı gibi diğer teknik detaylar ile mükemmele yakın bir harmoni yakalayarak seyircisine oldukça profesyonel bir tavırla kalıpların dışın-da bir deneyin sunuyor.

Teknik başarısının yanı sıra Broadway ve Holl-ywood'a yönelik karşılaştırmalı ve ölçülü bir sektör eleştirisinde de bulunan film özellikle aktörlüğe ve eleştirmenliğe dair belirgin bir eleştiri olarak oku-mak mümkün. Riggan'ın psikolojik çatışmaları üzerinden olduğu kadar çevresindeki deneyimli/ deneyimsiz meslektaşları aracılığıyla objektif olma kaygısı taşımayan ve belki de bu nedenle oldukça kıymetli eleştirilerini sunan İñárritu böylelikle Bird-man'ı sıra dışı bir film haline getiriyor.

Tesadüfi(!) bir biçimde kendi kariyeriyle de pa-ralellikler taşıyan Riggan'ı canlandıran Michael Keaton'ın performansı ise Birdman'ın başarısı-nın diğer yüzü denilebilir. İñárritu'nun sıra dışı ve profesyonel tekniği ile Keaton'ın mükemmele yakın oyunculuğunun birleşimi ile film keyifli bir seyirden öte seyirciyi sorgulamadan tükettiği sanatın aslında hazmı zor olan ve hatta olması gereken bir yapıt olduğunu hatırlatıcı nitelikte.

9 NIGHTCRAWLER

Berfin Elif Binbay

Gece Vurgunu (Nightcrawler) Amerikan kablo- lu televizyon dünyasının “kan çıkmazsa para yok” mottosunu gözünü kırpmadan benimseyen ser- best muhabir Lou Bloom'un başarı basamaklarını tırmanışının öyküsü. *The Fall*'ın senaristi Dan Gil-roy'un ilk yönetmenlik deneyimi olan *Nightcrawl- er*, Bloom sayesinde “Sosyopat nedir, nasıl olunur?” sorusunun cevabını yüze çarpmakla kalmamış aynı zamanda – kendi deyimiyle – “über kapitalist” sistemde yaşananları da gözler önüne sermiş.

Film Amerikan Rüyası'na karanlık taraf- tan yaklaşıyor. Lou Bloom hiç değişmiyor; sınır ihlallerinden ötürü fiziksel ya da metaforik olarak cezalandırılmıyor. Aksine, elde avuçta hiçbir şey olmadan çıktığı yolda kafasına koyduğunu yap- maya çalışan Lou'nun su götürmez hırsı, onu bugüne kadarki öncülü karakterlerden ayırıyor: filmin gerilim dozunu “empati kurulamaz oluşu”



yla da inanılmaz bir seviyeye taşıyor. Ayrıca Gilroy sadece karakterinin korkunç zekasına odaklan- mayı seçmiyor; habercilik anlayışının günümüzde geldiği noktaya “hakkını vererek” eğiliyor bu sayede Nighcrawler'ın değerini daha da artırıyor. İzlenmesi zor olsa da Amerikan sinemasının kari- yerist psikopatlar bölümüne şimdiden kendine has bir yer edinen Louis Bloom karakterinin hem çok iyi yazılmış hem de çok iyi oynanmış olmasıyla ve hızını kaybetmeyen gerilimiyle birlikte gözler- inizi almadığınız suçlu bir zevke dönüşmesi de kaçınılmaz.

FORCE MAJEURE 8

Serhad Mutlu



Turist, iyi-kötü karakterleri olmayan, bu nedenle de seyirciye empati kurduran gerçekçi bir aile dramı. Sadeliği ve çarpıcılığıyla yılın en dikkat çeken filmlerinden biri.

İskandinav Sinemasının önemli yönetmenlerinden biri olan Ruben Ostlund'un son filmi *Turist (Force Majeure)* aile-birey çelişkisi üzerine bir film. Sevdiğimiz insanların yanında yapabileceğimiz en ufak bir hata ya da yanlış bir seçimin nasıl geri döndürülemez olduğunu yüzümüze çarpıyor yönetmen. Bunu gayet de sakin ve soğukkanlı bir anlatımla yapıyor. Anlatmayı tercih ettiği hikaye de oldukça sade aslında. Öyle ki bir an bile benzer bir olayın bizim de başımıza gelebileceğinden şüphe etmiyoruz, kendimizi yabancılaşmıyoruz. Bu da öykünün etkisini çok daha sert ve güçlü kılıyor.

Aile babası Tomas'ın potansiyel bir tehlike anında eşini ve çocuklarını korumak yerine bencilce kendini kurtarmaya çalışması bir anda tüm bireylerin ailelerinin sarsılmazlığını sorgulamasına sebep oluyor. Olayı sadece onların ağzından duyan arkadaşları bile o durumda "ben olsam ne yapardım", "sen olsan ne yapardım" diye sormadan edemiyorlar. Hatta biz bile... İşin ilginç tarafı ise biz de dahil kimse Tomas'ı kötü adam ilan etmiyor, aksine onunla empati kurmaya çalışıyor. Ne var ki kimse aynı durumda Tomas gibi ailesini unutup kendisini kurtarmaya çalışacağına ihtimal vermiyor.



Normalde filmlerinde uluslararası ünü olmayan oyuncular tercih eden Dardenne Kardeşler, *İki Gün, Bir Gece* (2014) filminde son yılların en ünlü Fransız oyuncularından Marion Cotillard'ı kendi tarzları olan klasik Dardenne dilemmasının merkezine yerleştiriyor. Cotillard'ı ise son yıllarda görmeye alıştığımız büyüleyici femme fatale (*Inception*, *The Dark Knight Rises*) ya da yetenekli bir salgın hastalık uzmanı (*Contagion*) rollerinden tamamen farklı olarak, depresyondan yeni çıkmış orta sınıf bir kadın olan Sandra rolünde izliyoruz. Kendi üslubundan ayrılan oyuncu, yönetmenlerin yarattığı sosyal açmazın içine olağanüstü biçimde yerleşmiş.

TWO DAYS, ONE NIGHT 7

Efe Daşman

Sıkıntı, utanç ve insafsızlığın ortasındaki orta sınıfı gösteren Dardenne Kardeşler, yarattıkları karakterleri olabilecek en gerçekçi şekilde gösteriyorlar. Başkarakterin işini geri alabilmek için her şeyi yapabilecek olması, onu anlayanlar ama yine de geri çevirenler, onun yüzüne kapıyı kapatanların hepsi, başta antipatik görünmesine karşın, aslında bu durumda sen olsaydın ne yapardın sorusunu cevaplayan sıradan insanlardır. Başta antipati oluşturan karakterleri işledikleri suçları ya da etik olmayan davranışları oluşturdukları sosyo-ekonomik çöküntüden kurtulma yolu olarak gösteren Dardenne Kardeşler, böylelikle filmi belgesel havasına sokuyorlar. Marion Cotillard'ın kendisinden görmeye alışkın olmadığımız, iki gün ve bir gece içinde her an gergin orta sınıf kadın rolünün hakkından üstesiyle gelmesi, *İki Gün, Bir Gece*'yi senenin en iyi filmlerinden ve elbette oyunculuklarından biri haline getiriyor.

6 THE WONDERS

Murat Sarıhan



Alice Rohrwacher'ın 67. Cannes Film Festivali'nde Grand Prix ödülü ile geri dönen ikinci uzun metrajlı *Mucizeler* 2014'ün göze çarpan filmlerinden birisidi. İtalya'nın küçük bir kasabasında arıcılık yapan bir ailenin hikayesini izlediğimiz *Mucizeler* (*Le Meraviglie*, 2014), Gelsomina ve ailesinin çiftliklerini kaybetmemek için yaşadıkları sıkıntıları, bu sıkıntılarla başa çıkışlarını genç

kızın gözlerinden gösterirken, bir yandan da bir büyüme hikayesi anlatıyor. Babasının erkek çocuk gibi yetiştirmeye çalıştığı Gelsomina çiftlikteki günlük işlerle uğraşır babasıyla beraber arı kovanlarından bal toplamakta ve yeri geldiğinde küçük kardeşlerine bakmaktadır. Çiftliğin durumundan haberdar olan Gelsomina, 'Mucizeler' adlı bir yarışma programının ilanı görüp ailesini yarışmaya katılmak için ailesini ikna etmeye çalışır başarısız olur. Bunun üzerine onlardan habersiz yarışmaya başvurur. Genç kızın film boyunca etrafını saran çocukluk, cinsiyetsizlik, sorumluluk gibi kabukları nasıl teker teker kırdığını ve ailenin reisi konumuna geldiğine, ardından tökezlediğine tanık oluyoruz. İlk sahneden itibaren Plato'nun Mağara Alegorisi'nin sinemaya yansımış hali olarak düşünülecek film, görünenin arkasında hep bir görünmeyen olduğunu ve bu görünmeyenin de eninde sonunda ortaya çıkacağını seyirciye yansıtmaya çalışıyor. Finaline doğru Michelangelo Antonioni'nin *Macera* (*L'avventura*, 1960)'sını anımsatan film çoğunlukla Gelsomina'nın gözünden anlatılıyor ve gücünü görece ağır temposu ve oluşturduğu atmosferden alıyor.

5 MR. TURNER

Murat Sarıhan

67. Cannes Film Festivali'nde Palme d'Or için yarışan Mike Leigh'in son filmi *Bay Turner* (*Mr. Turner*, 2014) geç romantic dönemin ünlü İngiliz ressamı J. M. William Turner'ın yaşamının son yıllarına odaklanıyor. Timothy Spall'un muhteşem oyunculuğu ile Cannes'dan En İyi Erkek Oyuncu ödülü ile geri dönen film, biyografik anlatısına rağmen bu tarzdaki çoğu filmin sırtını dayamak zorunda hissedeceği tarihselliği kırıp William Turner'ın cinsel dürtülerinden günlük yaşantısına, babasıyla olan ilişkisinden sanat çevreleri içerisindeki yerine kadar çeşitli yerlere dokunarak ressamın hayatını sunabileceği en iyi şekilde perdeye yansıtıyor. İlk dakikasından itibaren kendisini ışığın ve doğanın bir parçası olarak hissedebileceğimiz William Turner başarılı bir kariyere sahiptir, sanat çevrelerince uzun seneler değer görmüştür. Ancak kariyerinin son yılları ile etrafındaki eleştirilerle daha fazla uğraşan, sanat anlayışı insanlar tarafından sorgulanan biri haline dönüşmüştür. Bay Turner çoğu insanın arayacağı huzurlu yaşlılık yıllarından



uzak bir hayat geçirmektedir, çözümünü şehir dışına gerçekleştirdiği uzun seyahatlerde aramaya başlar. Çoğu biyografik filmin aksine sanatçının küçük anlarına odaklanan ve bunları takip eden Mike Leigh, film boyunca William Turner'ın sivri kişiliğinin bu küçük anlarla nasıl yumuşadığını göstermeye çalışıyor. Nitekim Turner ölümünden önce bütün eserlerini İngiliz ulusuna bıraktığını söyleyip tek dileğinin herkesin bir gün eserlerini engel olmadan görebilmesi olduğunu söylüyor. Timothy Spall'un hayat verdiği ve Turner'ın resimlerini andıran atmosferlerin yaratılmaya çalışıldığı film 2014 yılının şüphesiz en iyilerinden bir tanesi.



Nazlı Özüm Gündüz

WHIPLASH

4

2014'ün en dikkat çeken filmlerinden biri olan *Whiplash*, mükemmeli yakalama hırsının, gelecek vadeden genç bir müzisyeni düşürebileceği psikolojik çıkmaza odaklanıyor. Yönetmeni Damien Chaz'in 2013'te kısa film olarak da çektiği hikaye, bu sene uzun metraj olarak birçok listede yılın en iyileri arasına girmeyi başardı.

Whiplash, konusu itibariyle Darren Aronofsky imzalı *Siyah Kuğu* (*Black Swan*, 2010)'yu hatırlatıyor, hatta her iki film de "mükemmel" performans karşısında büyülenen bakışlarla sonlanıyor, ancak *Whiplash* sanat ve sanatçı üzerine gerçekçi bir bağlamda düşündürdükleriyle, şizofren bir karaktere odaklanan *Siyah Kuğu*'dan ayrılıyor. Mükemmel performansın peşinde koşarken gerçek ile hayal arasındaki çizgiyi kaybeden Nina'nın yerine bu kez, en iyi olma hedefiyle yola çıkıp depresyona sürüklenen çaylak baterist Andrew'u izliyoruz. Nina'nın deliliğe sürüklenişinin yarattığı gerilim, *Whiplash*'te Andrew ve orkestra şefi Fletcher

arasındaki ilişkide ortaya çıkıyor. Andrew, takdir edilmenin ve elindekiyle yetinmenin sanatçıları "unutulmaz" olmaktan alıkoyduğuna inanan Fletcher'in mentorluğunda kendini tüketme noktasına kadar varıyor. *Whiplash*, gerilimi perdeden seyircinin vücuduna taşıyor ve adeta Fletcher'in bakışlarını Andrew'dan ziyade seyircisine yöneltiyor.

Filmin en başarılı noktalarından biri de gerek kendi karmaşık özellikleri gerekse de J.K. Simmons'ın eşsiz performansı ile sinema dünyasının unutulmaz karakterleri arasına girecek gibi gözükken Fletcher'ı yaratmaktaki başarısı. Kimi zaman *Full Metal Jacket*'in Çavuş Hartman'ı misali etrafındakileri aşağılayarak eğitmeye uğraşan, kimi zaman da babacan bir şefkatle yaklaşan bu karmaşık kişiliğe tıpkı Andrew gibi izleyici de nasıl yaklaşacağını kestiremiyor. Fletcher'in yaptıklarının ve söylediklerinin ne kadarının rolden ne kadarının kendi acımasız kişiliğinden kaynaklandığını anlamak bir noktada imkansızlaşıyor.



3 LEVIATHAN

Uğur Özlav

2014'teki filmler arasında, *Leviathan* özellikle eleştirel yönüyle ağır basıyor. Fakat salt eleştiri içeren bir film olmasının yanı sıra, *Leviathan*'ın asıl kayda değer yanı bunu devlet desteği alarak yapabileceği bir rus filmi olması. Devlet desteği almasına rağmen Rusya hükümetinin kanallarınca Rus kültürünü yanlış tanıtmakla ve Batı yanlış olmakla itham edilmesi, filmin rus salonlarının görece çok azında (o da "sakıncalı" bulunan kısımları kesilerek) oynatılma imkanı bulması, buna karşılık olarak yönetmen Andrey Zvyagintsev'in filmin yasadışı yollardan temin edilerek izlenmesini teşvik etmesi, filmin oldukça güçlü bir sosyal eleştiri ortaya koyduğuna delalet ediyor. Rus hükümetince adeta aforoz edilen filmin batı medyasında takdir görmesi, hükümet tarafından gelen eleştirilerin de dayandırıldığı nokta. Özellikle filmin asıl kötü karakteri denilebilecek Vadim'in ofisinde ilk gözünüze çarpan objelerden birinin Putin'in fotoğrafı olması, size son yıllarda insan hakları ve özgürlükler konusunda sık sık gündeme gelen Rus hükümetinin bu filme karşı tutumuna ilişkin biraz fikir verecektir. Buna ben-

zer diğer sahneleri de hatırlarsanız "büyük oyunu" görebilirsiniz.

Leviathan'ın Rus kültürünü yanlış tanıtmakla suçlanmasında, aslında filmin kendine "kültür tanıtmak" gibi bir misyon edinmemesinin de etkili olduğunu düşünüyorum. *Leviathan*'daki karakterler özellikle tasarlanmış, temsil niteliğinde olması düşünülmüş karakterler değiller. Filmin hikayesi gayet doğal, gayet gerçekçi. Karakterlere temsil niteliği yüklenecek olursa da sebebi bu olur, filmin üreticisi tarafından taşınan kaygı değil.

Karakterlere temsil niteliği kazandıran da filmin kurgusallığından ziyade mevcut gerçeklik olunca, son yıllarda politik alanda kendine müttefik yaratmaya çalışan Rus hükümeti için *Leviathan* kötü bir reklam haline dönüşüyor zira politik alanda yalnız olmamak adına uluslararası kamuoyunda iyi bir imaj bırakmak da diğer şeyler kadar önemli olabiliyor. Böyle ağır yükler altındayken bir filmin bu kadar cesur olması ve sanatsal değerinden ödün vermemesi takdire şayan.



İrem Yıldırım

BOYHOOD 2

Altın Küre’de dram dalında en iyi film ödülünü alan *Çocukluk (Boyhood)*, Richard Linklater’ın son filmi. Daha önce yıllara yayılan bir aşk hikayesini, 9 senelik aralıklarla aynı oyuncularla biraraya gelerek anlatan yönetmen (*Before* üçlemesi), bu filmde de benzer sularda yüzüyor. Ancak bu kez bir adım daha ileriye kulaç atıyor; çünkü zaman deneyini bir devam filmi ile değil, aynı filmin içinde yapıyor artık. Zira *Boyhood* çekim süreci, dört oyuncusuyla belirli aralıklarla buluşularak toplam 13 seneye yayılmış bir film. Filmin en dikkat çekici yönünün, barındırdığı bu deneyellik olduğunu söylemek mümkün. Gerçekten de film boyunca, Mason’ın 5 yaşından 18’ine kadarki yaşantısı, hayalleri ve kafa karışıklıkları bir fotoğraf albümüne bakar gibi akıp gidiyor gözlerimizin önünden. Bu da bir yolculukta yan koltuklarında oturuyormuşuz da geçen yıllarla birlikte karakterlere eşlik ediyormuşuz hissine davet ediyor bizi. Bunu yaparken de çarpıcı bir dönüşüm hikayesine

bakmak gibi bir derdi yok yönetmenin; o sadece bir büyüme hikayesine tanıklık etmeye çağırıyor bizleri. Gösteriştense uzak ama heyecan verici bir seyir deneyimi... *Boyhood*’u senenin en önemli filmlerinden biri olarak bu listenin de bir parçası yapan bu. Ancak yapım sürecinin taşıdığı cazibeyi bir tarafa bırakacak olursak, filmin belki de en incelikli tarafı yönetmenin zamanla ve anlarla kurduğu ilişki... Bu anlamda farklı zamansallıkların üst üste bindiği, eşzamanlı bir yolculuğa çıkarıyor bizi Linklater. Böylece zamanın bölünerek ve parçalanarak değil, iç içe geçerek aktığı bir düzlem arayışına işaret ediyor. Aslında geçmiş, gelecek ve şimdiki zaman hep bir arada çünkü. Bu zaman yolculuğunun bir film ile yapılması da anlamlı. Bu da gösteriyor ki zaman makinesi, sinemanın ta kendisi. Bizim onları değil, “anların bizi yakaladığı” bir dünya çünkü burası. Zira sinemanın büyüğü bu: “Her zaman şimdikiymiş gibi” bizi hep o anda tutabilmesi...



1 KIŞ UYKUSU

İrem Yıldırım

Geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'nin yanı sıra FIPRESCI ödülünün de sahibi olan *Kış Uykusu*, senenin tartışmasız en önemli filmlerinden. Jüri Başkanı Jane Campion'ın da dediği gibi karakterlerine adeta "merhametsizce dürüst" bir şekilde yaklaşan bu film, belki de asıl gücünü bu sahicilikten ve acımasızlıktan alıyor. Gerçekten de Nuri Bilge Ceylan, birbirleriyle çarpışan, bütün hesaplaşmalarından yara bere içinde çıkan, olanca kırılganlıkları ve zaaflarıyla çırılçıplak kalan karakterlerinin oldukça gerçekçi ve samimi bir portresini çiziyor bu filmde. Bunu da karakterlerini, adeta sayfa sayfa çevirme hissi yaratacak kadar çok katmanlı ve derinlikli bir anlatının içine yerleştirerek yapıyor. Film boyunca, Kapadokya'nın ortasında karlar altında kalmış bütün zirhlar bir bir çatırıyor; tutarlı ve bütünlüklü olan ne varsa sahte bir dengenin içinde sarsıntı geçiriyor. Cama atılan bir taş kadar vurucu ve keskin... Üstüne üstlük,ilmek ilmek örülmüş

diyaloglar filmin ritmini ve akışkanlığını bir an bile bozmadan 196 dakika boyunca hikayeyi taşıyabiliyorlar. Bu anlamda, uzun yüzleşme sahnelerinin, özellikle Aydın karakterinin hem karısı Nihal hem de kız kardeşi Necla ile olan tartışma sekanslarının hiçbir şekilde aksamaması söz konusu. Bütün bunların yanında, neredeyse bir kitap gibi "okunabilecek" denli edebi yoğunluktaki bir filmin aynı anda bu kadar güçlü bir sinematografiye sahip olması, *Kış Uykusu*'nun belki de en güçlü tarafı... Diğer bir deyişle, yoğun felsefi ve ahlaki tartışmalarla örülü diyalogların, hatta sıklıkla dile getirildiği üzere teatral bir anlatının yanında, görselliğin gücünden asla feragat edilmemiş bu filmde. Bu ikisini bir arada, hem de bu kadar güçlü bir şekilde yapabilmek... Tam da bu sebeple *Kış Uykusu* yılın en önemli filmlerinden biri listemizde birinci sırada. Çehov'dan Shakespeare'e, oradan Dostoyevski'ye kadar uzanan bütün edebi referanslarını kendi özgül ağırlığıyla sırtlayabilen bir film olduğu için...

Leviathan, izleyicisini hem öne sürdüğü mesaj hem de üslubundaki estetik tat ile son derece tatmin eden bir film. Bu bahsettiğim tat, mevcut mitostan ve düşünsel birikimden yararlanan sanat eserlerinde görmeye alışık olduğunuz türde bir tat. Bunu özümsemek içinse Leviathan'ın esasen Eski Ahit'teki Eyüp Peygamber'in hikayesinde bahsi geçen su canavarı olduğunu ve Thomas Hobbes'un bu yaratıktan esinlenerek isimlendirdiği aynı isimli kitabını hatırlamakta fayda var, çünkü film bu ikisine de bol bol göz kırıyor. Hobbes'un Leviathan'a benzettiği, kaostan vazgeçerek refaha ulaşmak adına toplumun ortak bir anlaşmayla yarattığı otorite figürüdür. Hobbes bu otorite merkezinin monarşi, demokrasi veya aristokrasi olabileceğini belirtir. Bu dünyevi otoritedir. Buna paralel olarak Hobbes'un bahsettiği diğer otorite ruhani alandadır, onun koşullarında bu Hıristiyanlıktır. Bu ayrım başkan Vadim ve inşa edilecek kilisenin rahibi arasındaki ilişkide öne çıkıyor. Leviathan'la kastedilen devlet ve dindir dersek yanlışlığa düşmeyiz zannediyorum. Eski Ahit'teki Leviathan'ın ne olduğuna dair olarak filmin sonlarına doğru benim yapabileceğimden daha iyi bir açıklama bulacaksınız. Kısaca, Leviathan'ın korkunç ve efsanevi bir deniz yaratığı olduğunu söyleyebilirim. Bu yaratığın neyi sembolize ettiği konusunda ise kendi fikrinizi oluşturacaksınız zaten.

Film, Rusya'nın kuzeyindeki küçük bir balıkçı kasabasında yaşayan Kolya'nın baba yadigarı arazisi ve evini rant sağlama peşindeki yozlaşmış belediye başkanı Vadim'e karşı muhafaza etme çabası üzerine kuruludur. Burada Kolya'yı Eyüp'e benzetmek mümkündür, ama aslına göre daha satirik bir Eyüp hikayesidir bu. Kolya, Eyüp gibi kaybettiklerini geri kazanmaz, aksine çektiği çilelerle kalır. Bu analogi, Kolya'nın peder Vasili ile olan diyalogundan kurulabilir. Kolya, mevcut sistemin işleyişine uyum sağlayamaması ve açısından da Hobbes'un ortaya koyduğu sosyal anlaşmanın dışında kalan bir karakterdir. Hem Kolya'nın kişiliği, hem de hayatındaki diğer insanlarla olan ilişkileri onun bu mevcut yapıyla, yani Leviathan'la karşılaşmasıyla değişime uğrar. Bu 'Leviathan ile karşılaşma' anı filmde çok belirgin olarak görülür, bahsedilen efsanevi yaratığa çok açık bir gönderme gözünüzden kaçmayacaktır.

Filmin hikayesinin gayet sade ve insani olduğu göz önünde bulundurulursa, Zvyagintsev'in *Leviathan*'ının Hobbes'unkinden büyük olduğu ve onu yutacağı söylenebilir. Film ağırlıklı olarak Hobbes'un yaptığı gibi siyasi ve dini otoriteye değiniyor olsa da, sosyal yapılar (aile, iş çevresi, arkadaşlar) ve ekonomik aktiviteler, kısacası yaşadığımız zaman diliminde insanı çizen hemen hemen her şey, bu yaratığın parçalarıdır. Farklı karakterlerin bu yaratığı farklı yönleriyle deneyimlediklerini de görürüz. Lilya, Roma, Kolya ve Dmitri kendilerince deneyimlerle bu aydınlanma anını yaşarlar.

Uzun lafın kısası, *Leviathan* bol bol sosyal eleştiri yüklü ve bu eleştiriye mükemmel sinematografisi, yerinde kullanılmış güçlü müzikleri ve şahane oyunculuklarıyla buram buram hissettiren bir yapım. Bazı sahneler size Nuri Bilge Ceylan'ı anımsatabilir. Müziklerin ise Reha Erdem'in filmlerini çağrıştırmaları mümkün.

Leviathan

BASKA
SİNEMA

■ Uğur Özlav

İki Gün, Bir Gece

BAŞKA
SİNEMA

■ Efe Daşman

Avrupa'da film festivallerinin son zamanlarda yöneldiği akıma baktığımız zaman, sosyal sorunlarla uğraşan filmlerin daha çok yansıdığını, bu tarz filmlerin Cannes, Berlin gibi önemli festivallerden daha fazla ödülle döndüğünü görüyoruz. Bu sene Nuri Bilge Ceylan'ın belki de en politik filmi diyebileceğimiz *Kız Uykusu* (2014), asıl dönüşünü bu sene 87. Akademi Ödülleri'ne de aday gösterilen *Leviathan* (2014) ile yapan Andrey Zvyagintsev, Bela Tarr'dan sonra uzun metrajda Cannes'da tekrar görünen ilk Macar yönetmen olan Kornél Mundruczó'nun *Beyaz Tanrı* (*Feher Isten*, 2014) ve en iyi kadın oyuncu dalında bu sene Oscar adaylığı elde eden *İki Gün, Bir Gece* (*Deux jours, une nuit*, 2014) bu tarz filmlere örnek gösterilebilir.

Normalde filmlerinde uluslararası ünü olmayan oyuncular tercih eden Dardenne Kardeşler, *İki Gün, Bir Gece* (2014) filminde son yılların en ünlü Fransız oyuncularından Marion Cotillard'ı kendi tarzları olan klasik Dardenne dilemmasının merkezine yerleştiriyor. Cotillard'ı ise son yıllarda görmeye alıştığımız büyüleyici femme fatale (*Inception*, *The Dark Knight Rises*) ya da yetenekli bir salgın hastalık uzmanı (*Contagion*) rollerinden tamamen farklı olarak, depresyondan yeni çıkmış orta sınıf bir kadın olan Sandra rolünde izliyoruz. Kendi üslubundan ayrılan oyuncu, yönetmenlerin yarattığı sosyal açmazın içine olağanüstü biçimde yerleşmiş.

Filmin başında Sandra, kötü bir telefonla uyanır. Depresyonu nedeniyle izne çıkmış olan Sandra, dönmeye hazırdır. Fakat kapitalist yöneticileri, çalışanlarına sene sonu prim hakkı önermiştir. Ya Sandra işine geri dönecektir, ya da çalışanların hepsi sene sonu primi alacaklardır. 16 çalışandan 14'ü oylarını primden yana kullanır. Oylamanın adil bir şekilde gerçekleşmediği için Pazartesi günü ikinci bir oylama ayarlanır. Sandra'nın önünde işini geri alabilmek için haftasonu –iki gün, ve bir gece- vardır. İş arkadaşlarını ziyarete gittiğinde, daha önce *Rosetta* (1999) ve *Lorna'nın Sessizliği* (*Le silence de Lorna*, 2008) filmlerinde karşılaştığımız dilemma bir kez daha ortaya çıkar: Ekonomik kriz içindeyken, herkesin paraya ihtiyacı vardır. Bazılarından ret cevabı gelir, bazıları ona sempati gösterir. Birisi ise Sandra konuyu açtığında gözyaşlarına kapılarak, kendi çıkarları doğrultusunda oy kullandığı için onu affetmesini ister.

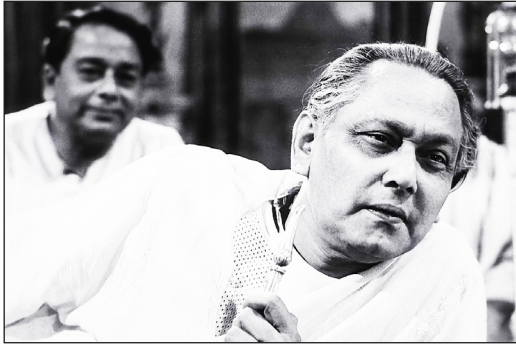
Sıkıntı, utanç ve insafsızlığın ortasındaki orta sınıfı gösteren Dardenne Kardeşler, yarattıkları karakterleri olabilecek en gerçekçi şekilde gösteriyorlar. Başkarakterin işini geri alabilmek için her şeyi yapabilecek olması, onu anlayanlar ama yine de geri çevirenler, onun yüzüne kapıyı kapatanların hiçbirini, başta antipatik görünmesine karşın, aslında bu durumda sen olsaydın ne yapardın sorusunu cevaplayan sıradan insanlardır. Dardenne'ler filmlerinde bunu sıklıkla uyguluyorlar. *Rosetta* (1999)'da başkarakter en yakın arkadaşına ihanet edip onun işini çalar. *Çocuk'da* (*L'enfant*, 2003)'da Bruno para için beğegini satar, *Lorna'nın Sessizliği*'nde ise başkarakter, vatandaşlık edinmek için kocasının öldürülmesine yardım eder.

Başta antipati oluşturan karakterleri işledikleri suçları ya da etik olmayan davranışları oluşturdıkları sosyo-ekonomik çöküntüden kurtulma yolu olarak gösteren Dardenne Kardeşler, böylelikle filmi belgesel havasına sokuyorlar. Marion Cotillard'ın kendisinden görmeye alışkın olmadığımız, iki gün ve bir gece içinde her an gergin orta sınıf kadın rolünün hakkından üstesiyle gelmesi, *İki Gün, Bir Gece*'yi senenin en iyi filmlerinden ve elbette oyunculuklarından biri haline getiriyor.

The Music Room

Sinema tarihinin belki de en gölgede kalmış, büyük yönetmeni, Kurosawa'nın deyimiyle "doğunun yükselen güneşi" Satyajit Ray'ın *Müzik Salonu* (*Jalsaghar*, *The Music Room*, 1958) filmi, bugüne kadar yapılmış en çağrışımçı açılış sahnelerinden birine sahip. Hint müziğinin en güzide örneklerinden biriyle açılan filmde orta yaşlı bir adam, derin bir yorgunluk içinde evinin çatı katındaki döşemeli bir koltuğa oturmuş, açık havada gözlerini uzaklara, boşluğa dikmiş bakar. Daha sonrasında hizmetkarlardan bir tanesi efendisinin durumunu ele veren, yüzündeki dehşet ifadesiyle elinde bir antika nargile ile kadraja girer ve aceleyle nargileyi efendisine yetiştirmeye çabalar. Efendisi hizmetkarının hazırlığını inceler ve en sonunda "Hangi aydayız?" sorusunu sorar. Soruyu soran, Huzur Biswambhar Roy

adında boş bir ovanın ortasında, geniş bir nehir kıyısına konuşlanmış bir sarayda yaşamını sürdürmekte olan bir toprak ağasıdır ve oturduğu yerin son malikidir. Roy'un geliri şanıdan ve topraklarından gelen paradır. Bu topraklar da heyelan sebebiyle gün geçtikçe küçülmekte ve onun da toprağı azalmaktadır. Huzur Biswambhar Roy soylu bir aileden geldiği için kendisine kalan bu mirası ve yetiştirilme tarzını yani bu asilliği korumak zorunda hisseder kendini. Bunun için oturduğu büyük evin müzik odası kısmını şaşalı bir şekilde düzenlemiştir ve bütün herkesi burada ağırlamaktadır. Hatta özel olarak bu müzik odasını göstermek için ülkenin en iyi, en ünlü



dansçı ve müzik adamlarını çağırmakta, onları dinlemeleri için de çevresindeki (ona göre) asil insanları toplayıp eğlenceler düzenlemektedir. Kahramanımız çok müsrif olmasına karşın eşi ise bir o kadar tutumludur ve adamı sürekli gereksiz harcamalardan kaçınması için uyarır. "Hazıra dağ dayanmaz." sözü bu film için söylenmiş olsa gerek kısacası. Huzur Biswambhar Roy, oğluna düzenlediği bir partide parasının son kuruşlarını da harcar. Artık bu muhteşem müzik odasında parti düzenleyecek parası kalmamıştır ama o son bir kez de olsa bu odayı kullanmak ister. 19. Yüzyıl'da büyüyen ve gelişen Bengal'de, 1920'li yılların sonlarına gelindiğinde son kalan toprak ağalarından biri olan ve serveti neredeyse tükenen bu adamın, yıllar boyunca yaptığı ve yapmaktan hoşlandığı çok

az şey olsa da çok da büyük bir tutkusu vardır ve film de bu konu üzerine kotarılmıştır. Evinin en önemli odası ve hayatının en önemli olgusu olan müzik salonunda gösteriler düzenleterek müzik dinlemek ve burada soylu insanlarla birlikte müzikle dolu ziyafetler çekmektir.

İçinde bulunduğu durumun vahametinin farkında olsa da klasik yaşam tarzının dışına çıkmayı hiç mi hiç düşünmeyen bu adamın tezatlarının ortaya çıkmasındaki en büyük etken de alt sınıf bir kesimden gelen, görgüsüz, kaba saba fakat çok çalışkan ve hırslı komşusu Mahim Ganguly'dir. Bu adam, Huzur Biswambhar Roy'un tam zıttıdır denilebilir aslında. Ne müzikten ne de danstan anlar. Hatta yemek ye-

mesini dahi bilmez. Ne var ki Huzur Biswambhar Roy'un aksine çalışmayı ve kazanmayı çok sever. Günümüz toplumlarında da yaşanan bu algı karmaşası, filmde de önemli bir yer tutuyor. Etik ve ahlaki kurallara göre sevilmesi ve takdir görmesi gereken kişi olan Mahim Ganguly'den seyirci adeta tiksiniyor ve nefret ediyor. Bu çalışkan, hırslı ve sınıf atlamaya çalışan insan yerine tembel, sefa düşkün, düşüncesiz ve saygınlığını çalışarak değil de atalarının zenginliği ve refahından alan Huzur Biswambhar Roy'a üzüyor ve hegemonyasının sürmesini istiyoruz. Tabii ki karakterlerle kişisel bir bağ kurmak bir filmin değerlendirilmesinde bir kistas olamaz lakin seyircinin düşürülmüş olduğu bu son derece mantıklı ikilem, tarih boyunca geçerliliğini koruyan bazı gerçeklerden süregelmektedir. Mantığa dayanmasa da yanlış olduğuna emin olduğumuz fakat bizleri kendine çeken ve insanlığın, tarih boyunca çekici bir iktidarı yüceltmeye meyilli oluşu ve garip bir şekilde onun boyunduruğu altında yaşama arzusu, bu filmle bir kez daha gözler önüne seriliyor aslında.

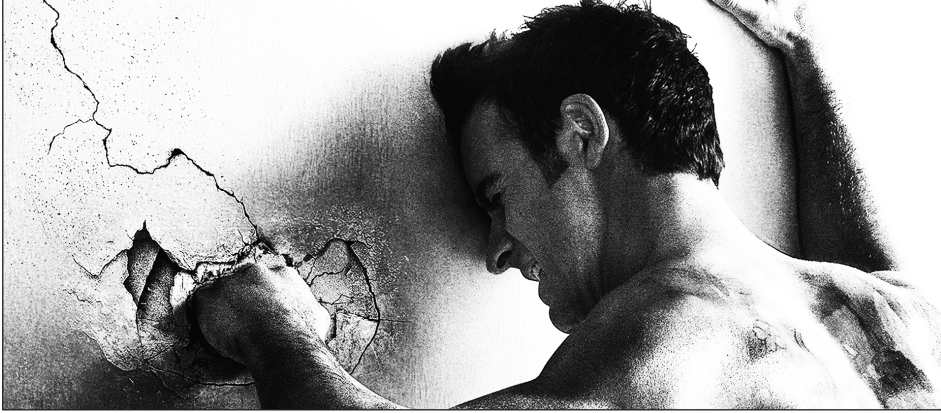
Apu Üçlemesi'nin ilk iki filminin ardından entelektüel çevrelerce büyük bir ün kazandıktan sonra Satyajit Ray'in üçlemeye bir ara verip çekmiş olduğu *Müzik Salonu*, yönetmenin Hindistan'daki sınıf sistemine ne denli hakim olduğunu ve seyirciye yansıtmadaki ustalığını gözler önüne sermesi bakımından da çok değerli bir cevherdir. Öyle ki yönetmenin, *Müzik Salonu*'ndan önce çekmiş olduğu *Pather Panchali* (1955) ve *Aparajito* (1956) filmlerinde Hint toplumunun en alt sınıfında bulunan ve hayatlarını sürdürülebilmek için dahi birçok şeyden feragat etmek zorunda bırakılan insanları anlatan kamerası 1958 yılına gelindiğinde toprak ağası Huzur Biswambhar Roy'un hayat hikayesini de aynı tarafsızlıkla anlatmasını bilmiştir. Yani Ray, yoksul kesimin dertlerini anlatırken kullandığı hüznü, eksiltmeden Huzur Biswambhar Roy'un hayatına da yedirmiştir. Çünkü dertler ve kaygılar yalnızca alt sınıftaki insanların sahip olduğu şeyler olmadığı gibi, Huzur Biswambhar Roy'un tek derdi de yitip giden saygınlığı veya tükenmiş toprağı ya da parası değildir. Huzur Biswambhar Roy'un hikayesi, aslında efendinin gururu, inatçılığı ve her şeyini kaybetmesine sebep olan fenomenlerle adeta bir Kral Lear uyarlaması diyebiliriz rahatlıkla.

Film hakkında konuşulması gereken bir diğer şey de Huzur Biswambhar Roy karakterini

canladırması olan, Satyajit Ray'in çok sevdiği Chhabi Biswas'ın performansı. Filmin çekilişinin ardından 1962 yılında hayatını kaybeden aktör için Satyajit Ray, *Müzik Salonu*'nda hemen her sahneyi tek başına oynayan Chhabi Biswas için o güne değin gördüğü en iyi karakter oyuncusu olduğunu söylemiştir.

Hayatının merkezinde müzik olan bu toprak ağasının yaşamı, zenginlik ve refah içinde geçmiş olsa da kendisini veya kendisinden sonra gelecek olan nesli bekleyen büyük tehlikenin yaşamının her anında farkındadır aslında. Ancak bunu tersine çevirmek için bir şey yapamayacağını düşünür ve kaderine teslim olur. Varoluşçu tavrını hiç bozmadan yıllar boyunca sonunu düşünmeden hareket eden bu adamın son anlarına filmin en başında tanık oluyoruz filmde. Kişisel olarak benim çok beğendiğim bir tarz olan ve "spoiler" kavramıyla alay eden bu tarzın, aklıma getirdiği bir diğer gölgede kalmış film olan *Hayat Bağları* (*Les Choses de la Vie, The Things of Life*, 1970) gibi bu film de seyirciye ilk andan nihai durağı göstererek sonucu değil de gidiş yolunu anlatmak istediğini gösteriyor. Nitekim bu da Satyajit Ray'in cevherine en ileri uça tanık olmamızı sağlıyor. Çünkü usta yönetmen, tüm filmlerinde sonuçlardan ziyade her zaman nedenlerle daha çok haşır neşir olmuş ve yaşamdan ziyade yaşama yollarını konu edinmeye çalışarak hikayelerini perçinleştirmiştir.

İçinde toplumsal değişimlere, sınıf çatışmalarına ve güç kaybına paralel şekilde verilen yaşlanmaya da dair her şeyin bulunabileceği bu harikulade Hint filminde tabii ki en ilgi çekici sahneler de müzik salonunda geçiyor. Film boyunca müzik salonunda yapılan üç farklı müzik eğlencesine tanık oluyoruz geriye dönüşler yardımıyla. Bu üç eğlencede de dahi yönetmen, kahramanın içinde bulunduğu bunalıma paralel şekilde eğlenceleri giderek daha rahatsız edici bir havada sunuyor. Bu muhteşem müzik ziyafetleri bile bir anda insana kasvet veren ve içinden bir an önce çıkılması istenen bir distopyaya dönüşüyor ki yine de bu durum, hedonist kahramanımızı gerçeklerle yüzleştirmeye yetmiyor. Belki de bu yüzden Satyajit Ray'in kahramanı, Kral Lear ile karşılaştırılmayı bu denli hak ediyor. Çünkü Kral Lear gibi o da kibir ve inatla hep yanlış şeyler yapsa dahi izleyicide sempati uyandırmayı başarıyor ve aynen Lear gibi hep yanılıyor.



Dizi Kuşığı: The Leftovers

■ Gökhan Çuhacı

Beyazlara bürünmüş sıra halinde yatan insanlar... Dizilmişler cesetler gibi. Kalkar kalkmaz sigaralarını yakıyorlar. Hızlı hızlı ciğerlerine dolduruyorlar dumanı. Ocağın başındaki kazandan taslarına bir kepçe yemek koyup, göz teması kurmadan sessizce yiyorlar yemeklerini. Çıt çıkmıyor orada da. Konuşmanın, yoldan çıkaran hain aracı olduğuna inanıyorlar. Sadece sigara dumanı kaplıyor etraflarını. Yemeklerini bitiriyorlar, çember oluşturuluyorlar. Ellerinde dosyalar, ağızlarından hiç eksilmeyen sigaraları; başlıyorlar yeni üyeleri seçmeye. Resimler dolaştırılıyor elden ele, geçmişlerine, hayatlarına göz gezdiriliyor. Her grup kestiriyor gözüne birisini, av başlıyor.

Dünya nüfusunun yüzde ikisi aniden, açıklanamaz bir sebeple kayboldu ne yapardınız? Yok olmadığınıza sevinir miydiniz? Kaldığınıza üzülür müydünüz? Bu size verilen yeni bir şans mıdır? Yoksa cehennemin ta kendisi midir? HBO'nun yeni dizisi *The Leftovers* küçük bir Amerikan kasabası üzerinden bu soruların cevaplarını aratıyor bizlere. Küçük bir toplumun tepkilerinden yola çıkarak insanlığın olası sonuna dair örnekler veriyor bizlere. *Les Revenants* (2012) benzeri bir cesaret ile klişelere takılmayarak kaybolanların gidiş sebeplerini bilimkurgu yollarında sorgulamak yerine geride kalanların trajik hayatlarını sunuyor. Temel içgüdülerimize dönmenin ne ka-

dar basit olacağını belgeliyor.

Devletin bu tarz afetler sonrası toplumu tekrar dizginleyebilmek için giriştiği gizli kapaklı dozajı yüksek hamleleri; kayıp yaşayanların tutunacak bir inanç, bir güç arayışı; insanların zayıflıklarından faydalanarak kendilerine pay çıkarmaya çalışan paranoyaklar; İnançları sınıyan insanların iradeleriyle olan mücadeleleri; çekirdek aile içerisinde yaşanan düzen problemleri ve hayatın anlamsızlığını savunarak kendi hayatlarına anlam katmaya çalışan, bu esnada inançlarını başkalarına dayatmaktan çekinmeyen orijinal bir inanç kulübü "Guilty Remnants" dizinin gezindiği belirli noktalardan birkaç tanesi.

Yıllarca bizi ekrana kilitlemiş olan *Lost* (2004)'un arkasındaki deha Damon Lindelof bu sefer *The Leftovers* ile bizleri farklı çapta yine bol bilinmezli bir yolculuğa sokmayı başarıyor. Hikayenin çıkış noktası ise Tom Perotta'nın aynı adlı romanı. Son dönemde popüler olan aşırı melankolik ve depresif havayı dengede tutmaya çalışarak yenilikçi bir hava kazandırmaya çalışmış piyasaya bu ikili. İlk iki bölümün yönetmen koltuğunda ve dizinin ortak yapımcılığında bulunan Peter Berg'e de değinmek lazım.

Dizinin dikkatimizi çeken yanlarından bir tanesi oyunculuklar. Justin Theroux'dan başlamak gerekirse adını orada burada duyduğumuz ama hayatta etkili bir performans verebileceği-

ne inanmadığımız bir aktör olmasına rağmen oynadığı Şerif Kevin Garvey karakteri ile ödül kazanmaması zor görünüyor. Dizinin odağında-ki Garvey ailesinin ve hikayenin baş kahramanı olan Kevin içinde bulunduğu ikilemlerin arasında boğulan, Baba-Oğul-Şerif-Koca görevlerini üstlenmeye çalışırken bir yandan kendi akıl sağlığıyla mücadele veren zor bir karakterin altından başarıyla kalkmış diyebiliriz. Garvey ailesinin diğer elemanlarından ikisi Tom (Chris Zylka) ve Jill (Margaret Qualley) genç yaşlarına rağmen karakterlerinin getirdiği sorumlulukları yerine getirmişler. Oyunculuğuyla karakterine daha derin bir yapı katmayı başaran Margaret Qualley gelecek için umut vaad ediyor. Garvey ailesinin dertli isimlerinden olan anne rolündeki Ann Brenneman zorlu bir karakteri oynamasına rağmen üstesinden gelmiş görünüyor.



Dizinin etkileyici özelliklerinden bir diğeri ise karakterlerini sabırla tanıtmaması. Bu sayede Rahip Matt rolünde izleyeceğimiz Christopher Eccleston ve Nora Durst ile bizleri alıp götürecek olan Carrie Coon'la tanışacak olmamız. Yan rollerde görmeye alıştığımız Eccleston, karakterine bir tam bölüm yaza senaristleri yüzüştü bırakmamış. Beklenmedik bir çıkış yakalayan Carrie Coon ise bizi şaşırtan bir diğer isim. Ünlenmeye başlamasının haklı sebeplerini karakterine ayrılan bölümlerde başarıyla gözler önüne seriyor Coon. Liv Tyler ise satış amaçlı araya serpiştirilmiş gibi görülmeye başlanan karakteri için gerekenleri yapmış denebilir. Unutmamamız gereken son isim ise *Compliance* (2012) ile tanıdığımız mağaza müdürü, *True Detective* (2014) ile rahatsızlık veren rolüyle anne ve aynı tonunu kaybetmeden tüyleri diken diken eden Patti karakteriyle karşımıza çıkan Ann Dowd. Gittikçe daha başarılı oynamaya başladığı dengesiz otorite figürü rollerini daha uzun süreler tekelinde götüreceğe benziyor.

Küçük Amerikan kasabalarında gösterilmesine alışık olduğumuz sıcak ve dostane görüntüsü yerine soğuk ve mesafeli insan toplulukları ve mekan manzaraları kullanılarak gerilimin dozajı yükseltilmiş. Başroldeki karakterlerin kendilerini hiç bir zaman güvende his-

setmemeleri sağlanmaya çalışılmış. Ev, ofis, okul ve sokaklar karakterlerin gerçeklikten gitgide uzaklaştığı duygusunu verilerek senaryonun etkisi artırılmış.

Beni en çok etkileyen unsurlardan biri olan müzikte ise Max Richter var. Richter'in dizi için özel olarak bestelediği müzikler, Mogwai'nin *Les Revenants* için yaptıklarından sonra duyduğum en başarılı müziklerden biri. Anlatılmak istenilenleri senaryosundan daha etkili halde size hissettirmeyi başarıyor. Doğru zamanlarda kullanılan melodiler adeta yaşananlar ile empati kurmanızı sağlayacak kadar etkili. Belirli sahnelere eklenmiş olan bağımsız şarkılar ise dizinin kalitesini bir üst seviyeye çıkarmış. Özellikle Nina Simone ve Apocalypticadan duyacağınız şarkıların bulunduğu sahnelere dikkat edilmesini tavsiye ederim.

Medeniyetleşme

konusunda zirveye ulaştığını düşünen insanog-lunun, günümüze kadar inançları kullanarak kontrol ettiği toplulukların açıklanamaz bir olay karşısında açıklama görevini üstlenmesi sonucu bireylerin davranışlarının oluşturacağı kaosu ve yabancılaşacakları medeniyet düşüncesini hikayenin temelinde bulunduruyor dizi. İnsanların seçecekleri yolların sonuçlarını düşünmeden hareket etmeleri ile uzaklaşacakları insanlık olgusu dizinin içerisindeki küçük ayrıntılarda saklı olarak verilmiş. Bu mesajları almak seyirciye bırakılmış. Ağır temposu ve karakter üzerinden ilerleyen, soruların cevaplarını teker teker vermeye çalışmaktansa, genel tabloyu bizlere sunan dizi, son bölümlere doğru sürükleyiciliğini artırarak ilerliyor.

Amerikan televizyonunun altın yıllarını yaşadığı şu sıralarda yenilikçi tarzıyla diğer başarılı yapımların yanında kendine yer edinmeyi başaran *The Leftovers*, diziyi bayılanlar ve diziden nefret edenler üzere gruplaşmalara da yol açacağı benziyor.

Bir ümit ışığının varlığından vazgeçmeye başladığımız şu sıralarda tek bir isteğimiz var. Terk edilmiş ölü bir medeniyetin kalıntılarıyla çevrelenmiş olmadığımızı inanmak istiyoruz. Tekrar birilerine yakınlaşmanın mümkün olduğuna inanmak istiyoruz.