



sinefil

**Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
9 Kasım-15 Aralık 2015
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2015/V**

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Sevgihan Oruçoğlu
Eylem Taylan
Serkan Küpeli

Grafik Tasarım
Muratcan Kazancı

Orijinal Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Özgür Deniz Barut, Berkay Biçer,
Hakan Çakmak, Sena Göker, Aslı İldir,
Berna Naldemirci, Sena Özkurt, Utku
Öztürk, Ezgi Türker, Yasin Yıldız, Ozan
Yolcu

Teşekkürler
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kirkoç

Ön Kapak Görseli:
Carol (2015)

Arka Kapak Görseli:
The Great Beauty (2013)

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

Editörden

Filmekimi sayesinde her sene olduğu gibi sonbahar aylarına pek çok güzel film ile giriş yapmış olduk. Her yıl Filmekimi'nde gördüğümüz filmlerden sonra o senenin ne kadar bereketli, tatmin edici veya doyurucu bir sinema yılı olacağına dair öngörüler belirginleşir. Bana göre 2015 senesini sinema tarihinin en zengin yıllarından biri olarak anmayacağımız ortada. Elbette ilk cümlede belirttiğim gibi güzel ve dikkate değer filmler görme fırsatını yakaladık; ancak kendine kalıcı bir yer edineceğine inandığım eserlerin sayısı bir ya da ikiden fazla değil.

Dikkate değer bulduğum filmlerden ilki bu senenin eleştirmenler ve festivallerce kıymet gören korku filmleri kontenjanında kendine yer bulan *The Witch*. Kuşkusuz etkileyici atmosferi ve estetik anlamda başarılı olduğum görselliği sayesinde takdiri hak etmekle birlikte korku sinemasına olan kişisel mesafemin de etkisiyle film bittikten çok kısa süre sonra üzerimdeki etkisini yitirdiğini söylemeliyim. "Etkisini yitirme" konusunda benzer bir sonuca vardığım diğer bir film ise iki yıl önceki Filmekimi'nde en çok beğendiğim işlerden biri olan *Frances Ha*'nın yaratıcılığı Noah Baumbach ve Greta Gerwig'in imzasını taşıyan *Mistress America* oldu. *Frances Ha*'yı oldukça anımsatan *Mistress America* ne yazık ki çok daha aceleye gelmiş gibi hissettiren bir senaryoya sahip. En çok hoşça giden diyaloglarda bile yapaylık seziliyor. Sanki yalnızca oyuncular değil, karakterler de senaryoyu okumuş ve ona göre hareket ediyorlar.

Bu yılki Filmekimi'nin en keyifli filmi ise *Me and Earl and The Dying Girl*'dü. Okul hayatı süresince edindiği "görünmezlik" yeteneği sayesinde kimsenin dikkatini ve tepkisini çekmeden, sessiz sedasız liseyi bitirmek üzere olan Greg ve yıllardır birlikte film parodileri çektiği "iş arkadaşı" Earl'un lösemi hastası Rachel'la tanışmalarıyla verdikleri ilk "gerçek" arkadaşlık sınavı görülmeye değer. Sona doğru bir anda değişen ton izleyicide bir anlık şaşkınlık yaratsa da filmin tutarlılığından bir şey götürmüyor. Avrupa sinemasına yapılan açık göndermelerin ve filmin perdeden izleyiciye net bir şekilde yansıyan sinema sevgisinin de gördüğü ilgi ve beğenide payı olduğu kesin.

Macar yönetmen László Nemes'in *Son of Saul*'u ise *Mistress America* veya *Me and Earl and The Dying Girl* gibi "keyifli" bir film değil. İzleyiciyi dehşete düşürme konusunda ise *The Witch*'ten aşağı kalır yanı yok. Toplama kampında ölen insanların yakılmasında Nazilere yardım etmek zorunda bırakılan esirlerden biri olan Saul'un kampta hayatını yitiren bir çocuğu sahiplenişini ve onun için yapacağı düğün bir cenaze ile kendi içinde kalmış olan insani kırıntıyı bulmaya çalışmasını izliyoruz. Nemes'in kamerası film boyunca Saul'den ayrılmıyor ve onun tecrübesini izleyiciye birebir yansıtmaya çabılıyor. Kampta yaşanan her şeyi Saul'un gözünden görüyor ve onun kulağından işitiyoruz. O ne kadar biliyorsa biz de ancak o kadarını biliyoruz. *Son of Saul*'u bu denli etkili kılan yönü de bu zaten.

Tüm filmlerin arasından sıyrılan yapıım ise Todd Haynes'in son harikası, Cate Blanchett ve Rooney Mara'nın inanılmaz performans sergiledikleri *Carol*. Bir yandan sizi göğsüne yaslanmış ve başınızı okşarcasına huzurlu bir yandan da saçınızdan tutup kafanızı duvara çarpıyormuş gibi sert bir film *Carol*. Film hakkında başka ne desem bilemiyorum. Anlatmak yersiz, hissetmek gerekiyor.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

*Boğaziçi Üniversitesi Mithat Alam Film Merkezi olarak, Soykırımın 100. yılında, yaşanan trajediyi ve insan hikayelerini anlatarak ve paylaşarak 1915'in perdesinin aralanmasında katkımız olsun istiyoruz. Bu doğrultuda Aralık ayında 100'LEŞME başlığı altında, Hrant Dink Vakfı'nın desteğiyle gerçekleştireceğimiz, film gösterimleri ve bir de panelden oluşan programımız önümüzdeki günlerde www.mafm.boun.edu.tr adresinden ilan edilecektir.

İçindekiler

Gündem 4

Filmekimi

Mantıksız Adam 7

Saul'un Oğlu 9

Emanet 11

Ben, Earl ve Öteki Kız 13

Carol 15

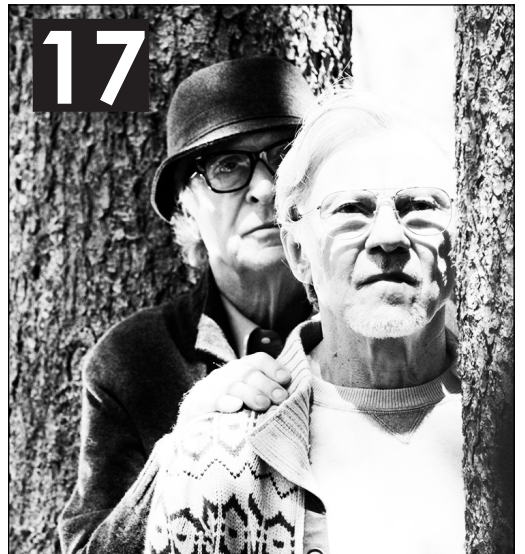
Paolo Sorrentino Filmleri

The Consequences of Love 18

Il Divo 20

The Great Beauty 22

Youth 24





37

BASKA SİNEMA



Dosya: Göç

-
- 26 Kültür Çatışması
30 Kimliksizlik
32 Kolonyalizm
34 Siyasi Göç

Başka Sinema

-
- 37 Mustang

Gölgede Kalanlar

-
- 39 Kiss of the Spider Woman

Gündem

Emin Alper'in Venedik'te jüri özel ödülü kazanan filmi *Abluka*, uluslararası yolculuğuna devam ettiği 28. Tokyo Film Festivali'nde de büyük ilgi gördü. Emin Alper festival merkezi olan Roppongi Toho sinemalarında yapılan gösterim sonrası seyircilerin sorularını yanıtladı. Yoğun bir politik şiddet ortamında ayakta kalmaya çalışan iki kardeşin paranoya ve deliliğe uzanan öyküsünün Türkiye'nin içinde bulunduğu



ortama denk düştüğü ortada ancak Emin Alper yer ve zamanla sınırlı kalmayarak, her yerde yaşanabilecek insanlık hallerini anlatmak istediğini özellikle dile getiriyor.

S.Ü. Sakıp Sabancı Müzesi'nin (SSM) Akbank Sanat işbirliğiyle gerçekleştirdiği "ZERO. Geleceğe Geri Sayım" sergisi kapsamında düzenlenen SSM Alman Sineması Günleri devam ediyor. 10 Ocak 2016 tarihine kadar SSM'de sürecek olan film günlerinde Michael Haneke ve Roman Polanski gibi usta sinemacıların filmlerinin yanı sıra Wim Wenders'dan Paris-Texas ve Sırlar Otel gibi yapımlarla sinemaseverlere çok boyutlu bir sinema şöleni sunacak. Etkinlik kapsamındaki tüm yapımlar ücretsiz olarak sinemaseverlerle buluşacak.

Geçen yıl Reyhan Tuvî'nin Gezi belgeseli *Yeryüzü Aşkın Yüzü Oluncaya Dek* nedeniyle yaşanan sansür tartışmalarının ardından bu sene Antalya Film Festivali'nde ulusal belgesel yarışmasının kaldırılmasıyla birlikte sinemacılar tepki geldi. Hürriyet'in haberine göre 150'den fazla sinemacının imza attığı 'Bu toplu bir sansürdür' başlıklı ortak açıklamada sinemacılar sansürcü yaklaşım terk edilene kadar Uluslararası Antalya Film Festivali'nin hiçbir etkinliğine katılmayacaklarını açıklayarak tüm sinemacıları da desteğe çağırıyor.

20 yıldır Türkiye'yi şehir şehir gezen, Artvin, Sinop gibi sinemanın bile olmadığı kentlere uğrayan Gezici Festival, 21'inci yolculuğuna hazırlanıyor. Ankara Sinema Derneği tarafından Kültür Bakanlığı'nın katkılarıyla düzenlenen 21. Gezici Festival, her yıl olduğu gibi Ankara'dan yola çıkacak. 27 Kasım - 3 Aralık'ta başkentteki gösterimlerinin ardından, 4-7 Aralık tarihleri arasında Bursa'ya konuk olacak. Gezici Festival yolculuğunu, 9 - 10 Aralık'ta Kastamonu'da tamamlayacak.

Türk Sineması'nın özellikle yurt dışında yeni pazarlar oluşturması, bağımsız sinemacıların filmlerinin tanıtım ve pazarlama yönünden geliştirilmesi amacıyla yeni bir dernek kuruldu. Kısa adı SİNEGED olarak saptanan İstanbul Sinema Geliştirme ve Tanıtma Derneği ilk toplantısında bağımsız sinema filmlerini de ayrı bir öbek içerisinde toparlayarak tanıtım ve pazarlamalarını desteklemeyi öncelikli hedefleri olarak kararlaştırdı. SİNEGED sinemada sosyal sorumluluk projelerinde ve öğretim çalışmalarında da aktif olarak yer alacak.



Mustafa Kara'nın yönettiği *Kalandar Soğuğu*, *Uzakdoğu*'nun saygın sinema etkinliği 28. Tokyo Film Festivali'nden iki önemli ödülle döndü. *Olağan Şüpheliler*, *X-Men* gibi filmlerle tanınan büyük Hollywood yönetmeni Bryan Singer'ın başkanlığındaki jüri, Mustafa Kara'yı en iyi yönetmen seçti. Karadeniz'in bir dağ köyünde geçen *Kalandar Soğuğu*, festival kapsamında verilen Wowow en iyi film ödülünün de sahibi oldu.

Yeşil Papayanın Kokusu filmiyle tanınan Vietnam asıllı Fransız yönetmen Tran Anh Hung, Mustafa Kara'ya yönetmen ödülünü sunarken "Filmin atmosferinden büyülendim. Son yıllarda bu tarz filmler göremiyorum. Filmin karakteri ve onun ruh dünyası büyüleyici bir dille anlatılmış. Filmin gerçekliği öylesine güçlü ki bazen bir film izlediğinizi unutuyorsunuz. Mustafa Kara'yı kutluyorum" diyerek duygularını ifade etti.

28. Tokyo Film Festivali'nde en iyi film ödülünü ise Roberto Berliner'in yönettiği Brezilya filmi *Nise- The Heart of Madness* kazandı.

BIFED Bozcaada Uluslararası Ekolojik Belgesel Festivali ödülleri dünyanın uzak coğrafyalarından gelen filmlerin oldu. Festivalde Fethi Kayaalp Büyük Ödülü'nü yarışmaya Şili'den katılan, acı çekmek, yaşlanmak ve zamanın kendisi üzerine keskin bir gözlem yapan *Surire* filmi kazandı.

Antalya Film Festivali'nin jüri başkanı belli oldu. 29 Kasım - 6 Aralık tarihleri arasında Antalya Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenecek olan 52. Uluslararası Antalya Film Festivali'nde yönetmen ve senarist Ömer Vargı, Ulusal Uzun Metrajlı Yarışma Jürisi'nin başkanlığını üstlenecek.

Altın Ayı ödüllü yönetmen Fatih Akın, bu kez Almanya'nın en popüler romanı 'Tschick'i sinemaya uyarlıyor. Ünlü Alman yazar Wolfgang Herrndorf'un Almanya'da 4 milyondan fazla satan gençlik romanı 'Tschick', hali hazırda en çok satanlar listesinin zirvesinde yer alan, 30 dile çevrilmiş oldukça popüler bir kitap.

Kaynaklar:

www.beyazperde.com
www.hurriyet.com.tr
www.sakipsabancimuzesi.org



Filmekimi

“Eğer başarsaydım sevinçle taçlandırılacaktım, şimdi hapishaneyi boyluyorum!”

Dostoyevski, *Suç ve Ceza*

Filmekimi’nde biz sinefillerin beklentilerimiz yüksek izlediğimiz filmler arasında kuşkusuz Woody Allen’ın *Mantıksız Adam* (*Irrational Man*, 2015)’ı da vardı. Birey olmak ve topluma dahil olmak arasındaki derin çelişkileri, ilişkiler ve diyaloglar üzerinden bizlere yansıtan, hissettiren ve düşündürten Woody Allen bahis olunca; varoluşunun anlamsızlığına kısıp kalmış, yaşam istencini kaybetmiş ve dahil olduğu toplumun ahlaklılığını sorgulayan felsefe profesörü Abe- bir de kendisini *Jo-aquin Phoenix* oynayınca- hepimizin ilgisini çekmiştir sanıyorum. Abe, dünyayı değiştirme çabalarının ardından neden var olduğunu ve neden yaşadığını bilemez hale gelmiştir. Yaşamlarımız artık öyle bir boşluktur ki bir taş attığınızda dahi ses vermez bir kuyuya dönüşmüştür. Abe, hayatının bu noktasında, tesadüfen(!) kurtarmak ve kurtulmak arasında güçlü bir bağ kurar. Bu yeni ve yaratıcı bir çaba değildir elbette. Dostoyevski’nin *Suç ve Ceza*’sında Raskolnikov, en basit tabirle kimsenin onunla bağ kuramayacağı ve eksikliğinin bu toplumda hissedilmeyeceği bir tefeciye ve görgü tanığı bırakmamak için onun kız kardeşini öldürerek cinayet işler. Bu cinayet üzerine çalışır, düşünür. Cinayeti işledikten sonra ise vicdanıyla boğuşur. Onu özellikle mahveden tefecinin kız kardeşini öldürmüş olmasıdır. Abe’in mükemmel cinayeti Raskolnikov’un eyleminden bu noktada ayrılır. Raskolnikov, vicdan azabı çekerken, Abe hayatının anlamını yeniden bulduğunu düşünür ve onun yerine suçsuz bir adamın hapishaneye girmesini umursamaz. Bunun üstüne bir de Jill’i öldürmeye çalışarak her şeyi altüst eder. Woody Allen da bu bağlamda sürekli *Suç ve Ceza*’ya ve Immanuel Kant’ın etik anlayışına gönderme yapar. Kant’a göre; öldürmek, ahlaki olarak yanlış bir eylemse bu eylem hiçbir şekilde gerçekleştirilmemelidir. O kişinin yokluğunun, bir çok kişinin iyiliğini sağlayacak olması bile değiştirmemelidir bunu. Bu noktada, Jill(Emma Stone)’in filmdeki varlığını Abe’e vicdanını hatırlatmak olarak yorumlayabiliriz. Lakin bunlar felsefede derin ve sonu gelmez tartışmalar yaratan argümanlar ve konulardır, yüzeysel kullanımları fazlasıyla klişelere kaçır. Bu sebepten film-den çıktığınızda basit bir hikayenin ağır terimler altında ezildiğini hissetmiş olabilirsiniz. Hatta Abe’in, Jill’in yardımıyla tesadüfen bir konuşmaya kulak misafiri oluşuna kadar filmin neredeyse başlamadığını düşünmüş olabilirsiniz.

Adım adım filmi incelerken, filmin belki de en göze çarpan eyleminden, yani “mükemmel/kusursuz bir cinayet işlemek” ten başlamak mantıklı olacaktır. Woody Allen, sürekli etkilendiğimiz ama etki edemediğimiz bir düzen içerisinde işleyen hukuk sisteminin, suç ve ceza kavramlarının anlamsızlığıyla dalga geçer. Abe, kendisiyle bağlı bulunamayacak bir savcıyı öldürme planlarına girişir, hatta öldürür. Sinema tarihinde de bunun daha önce başarıyla işlenmiş bir

Mantıksız Adam

■ Berna Naldemirci

tema olduğunu hatırlayanlarınız vardır. Alfred Hitchcock'un, *Trendeki Yabancı* (*Strangers On a Train*, 1951) filminin hikayesi; tesadüfen karşılaşan iki yabancı, birbirlerinin adına cinayet işlemesi fikri üzerinden kurulur. Allen, sinema tarihinden bu filme göz kırparak; ahlaksız bir sistemin içinde kalarak, yine sisteme tabii olarak etik hareket etmenin gülünçlüğünü ve imkansızlığını bizlere göstermeyi başarıyor. Düzeni devam ettirmenin sorumluluğunu üzerine alarak mükemmel cinayeti işlemek ve sonucunda bu ölen insanın varlığından zarar gören insanlara iyilik yapmak; onun yerine masum biri tutuklanana kadar her birimizin içindeki "Bu insan olmasaydı, hayat daha iyi olurdu" yargımızın sesini yükseltiyor. Abe'in bu eylem sonrasında fazlaca böbürlenmesi, bir cinayete bir sanat eseriymişçesine bakması, Jill'in onu kısa sürede yakalamasına sebep oluyor. Yani mükemmel cinayet o kadar da mükemmel değil. Zaten bu eylemin içerisinde biraz da bir insanın hayatına son vermenin heyecanı ve ceza alma riskinin olduğu da açık. Bunun ötesinde, savcıcı öldürerek hayatın anlamını bulan ve yeniden hayattan zevk almaya çalışan Abe, onun yerine bir başkasının hapisaneye girmesini umursamaz. Kendini iyi hissetmek için bir eylemde bulunmanın etik olarak sorunu, bu eylemi her zaman gerçekleştirmenin dayanağını insanın kendisi içinde bulamayışıdır. Abe, yine bir başkası zarar görmesini diye, eyleminin sorumluluğunu üzerine alamamıştır. Buna ek olarak ceza sisteminin de işlevsizliği ortaya çıkmıştır. Delillerin bir başka adamı gösteriyor olması yeterli görülüp, cinayetin faili olmayan birine ceza verilmesi oldukça problemlidir ve tutarsızdır. Bu, akli temel alan ve bilimsel olarak ispatlanabilecek verilere dayanan sistem; nasıl insan dediğimiz bilinciyle, duygularıyla, tutkularıyla, aklıyla anlayamayan bir bütüne sahip olan bir şeyi cezalandırabilir? Ve ayrıca, savcıcı öldürmüş olmasıyla onun yerine geçecek bir başka savcının yine aynı hükümleri vermeyeceğini bilemiyoruz. İstenilen, adil olan hüküm verilene kadar birileri sürekli cinayet mi işlemeli? Hukuk sisteminin yetersiz olduğunu görüp bunu değiştirmek gibi bir çabaya girmek daha mı mantıklı? Bizleri bunları konuşmaya ve tartışmaya yönlendirmesi filmin bir noktada başarılı olduğunu göstergesidir. Daha önce de söylediğim gibi, bunlar filmin açtığı güzel tartışmalar, lakin filmde sizi tatmin edecek bir hikayeye karşılaşmayınca, filmde çıkan bu pırlı tuzla buz oluyor.

Son olarak, Jill'i öldürme fikriyle etik eylemden uzaklaşan Abe'in asansör boşluğuna düşerek hayatını kaybetmesi ve bir anda her şeyin bizim açımızdan anlamsızlığa gömülmesiyle son buluşu Woody Allen'in ilk defa yaptığı bir şey değil aslında. *Maç Sayısı* (*Match Point*, 2005) ve *Cassandra'nın Rüyası* (*Cassandra's Dream*, 2007) 'ndan alışkın olduğumuz temalar ve yaklaşımlar bunlar. Suçlu olma ekseninde kontrolü elimizden kaçırdığımız ve dolayısıyla sürekli kaybettiğimiz bir olaylar bütünü olarak ele alabiliriz bu filmleri. Jill'in dediği gibi bir cinayet çoğu kez bir başka cinayeti mecbur ve meşru kılar.

Istanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV)'nin düzenlediği '14. Filmekimi' 3-11 Ekim arasında çeşitli sinema salonlarında düzenlendi. Festivale damgasını vuran filmlerden biri 2. Dünya Savaşı'na ve Yahudi soykırımına farklı bir bakış açısı getiren *Saul'un Oğlu* (*Saul Fia*, 2015) oldu. Macar yönetmen László Nemes'in ilk uzun metrajlı filminin bu seneki Cannes Film Festivali'nde FIPRESCI ödülüne, François Chalais ödülüne, Vulcan Ses Tasarımı ödülüne ve asıl önemlisi Grand Prix'e layık görülmesinin nedenlerinden biri kullandığı çekim tekniğiyle seyirciyi farklı bir şekilde şahitlik etmeye zorlaması. Filmin konusu, ana akım soykırım filmlerinden farklı olarak doğrudan mağdur Yahudileri değil, 'Sonderkommando'ları yani Yahudilerin gaz odasına götürülmesi, cesetlerin toplanması ve yakılması, gaz odasında öldürülenlerin eşyalarından değerleri olanların ayıklanması gibi Nazilerin 'pis' işlerini yapan Yahudi esirlerden birini temel alıyor. Bu esirleri konu alabilmek için de Claude Lanzman'ın *Shoah* (1985) filminden bol bol yararlanmış. Filmin en başında bu kavramın tanımı yapıldıktan sonra film başlıyor. Ana karakter, Saul Ausländer (Géza Röhrig), 1944 Ekim'inde Auschwitz'de 'Sonderkommando'lardan biri ve gaz odasında öldürülenler arasında bulunduğu kendi oğlu olduğuna inandığı bir oğlan çocuğunu Yahudi geleneklerine uygun bir şekilde gömme çabası filmin ana eksenini.

Olayların akışına tamamen Saul Ausländer'ın gözünden tanıklık ediyor olmak ve baş kahramanın yaşadıklarını onunla beraber yaşamak filmin içine tamamen girmeyi sağlıyor. Her dakika, Auschwitz Saul'un ensesinden ya da onun gözünden görülüyor. Filmin dramını ve şiddetini Saul'un gördüğü veya gösterdiği kadarıyla görüyoruz. Nemes, yaşanan şiddeti ve trajediyi olduğu gibi Saul aracılığıyla vererek seyirciyi kendi hayal gücünü zorlamaya teşvik ediyor. Bu yüzden, filmi izlerken yaşadığınız gerilim hiç azalmıyor. Yaşadığınız gerilimden ziyade filmde kendinizi bir kahraman gibi hissederek çok fazla empati kurduğunuz ve koşulları Saul'la beraber hissettiğiniz için rahatsızlık duyuyorsunuz(1). Soykırımın gerçekliğini ve dehşetini ana akım soykırım filmlerinden daha şiddetli hissediyor ve çaresiz hissediyorsunuz. Yönetmenin bu şekilde bir tekniği tercih etmesinin sebebi, diğer Holokost filmlerinde yer alan 'kahraman' karakter bakış açısından uzaklaşarak toplama kamplarının korkunçluğunu ve dehşetini tek bir birey üzerinden anlatmak denilebilir. Verdiği bir röportajda, toplama kamplarında hayatta kalanlarla ya da kahramanlarla ilgilenmediğini, bunların gösterilenin aksine istisnai durumlar olduğunu, kendisinin daha çok basit ve minimalist bir şekilde hikayeyi anlatmak istediğini söylüyor. Bu kapsamda ise bu perspektifi veren bakış açısı tabii Saul Ausländer'ın bakış açısı oluyor. Yönetmenin, *Schindler'in Listesi* (*Schindler's List*, 1993) gibi oldukça beğeni toplamış, izleyenlerin duygularına yoğun şekilde hitap eden ancak kahraman temelli filmlerden uzaklaşmaya çalıştığı ve daha gerçeği yansıtan filmler yapmaya çalıştığı ortada. Bir Holokost filmini bu şekilde ele aldığı için destek bulmakta zorlandığını –hem Fransızlardan hem İsrail'den destek bulamıyor- söylersek yanılmış olmayız. Nemes verdiği röportajda, Holokost hakkında çok fazla film olduğunu ancak hiç birinin kamplarda olanları, olanaksızla-

Saul'un Oğlu

■ Ezgi Türker

rı, kaosu ve bir insan olarak kampta yaşamının ne olduğunu gerçekçi bir şekilde yansıtmadığını söylüyor(2).

Gaz odasından canlı çıkmayı başaran ancak Nazilerin vücudunu incelemek istemesi üzerine öldürülen çocuğun Saul'da yarattığı etki bize Auschwitz'de günlerin nasıl geçtiğini ve neler yaşandığının kesitini bir buçuk gününü anlatarak sunuyor. 'Sonderkommando'ların da diğer Yahudiler gibi zaman geçince gaz odalarında yeni gelen 'Sonderkommando'larca öldürüldüğü düşünülürse, çocuğun Yahudi geleneklerine uygun olarak gömülmesi Saul'un hayattaki tek amacı oluyor. Bu kapsamda kendini ve başkalarını tehlikeye sokuyor, yine de peşini bırakmıyor. Hatta öldürülme sırasının kendilerine geldiğini düşünerek silahlı isyan çıkaran Sonderkommando'ları bile yarıda bırakıyor denilebilir. Çocuğu gömme arzusuna kendini o kadar kaptırıyor ki kamptaki birini haham olduğu için ölmekten kurtarıyor ancak sonradan oğlan çocuğunu gömebilecekleri en uygun noktada kurtardığı adamın 'Kaddish' duasını bile okumaktan aciz olduğu yani aslında haham olmadığı ortaya çıkıyor. Burada önemli olan çocuğun kendi çocuğu olup olmadığı konusunda tam bir cevaba ulaşamıyor seyirci çünkü sorulduğunda 'oğlum' dese de inandırıcılıktan uzak geliyor.

Filmin en temel vurgusu, şüphesiz Saul'u oynayan başkarakterin, Géza Röhrig'in kişiliksizleşmiş, duyarsızlaşmış ve insanlıktan çıkmış 'Sonderkommando'yu oldukça başarılı bir şekilde oynaması olmuş. Holokost gibi bir travmanın asla anlaşılamayacağı ve yaşayanlar gibi algılamayacağının kesin olduğu göz önüne alınırsa eğer, Saul'un etrafındaki çocuk hariç her şeye olan duyarsızlığı aslında bir çeşit savunma mekanizması olarak düşünülmeli. Auschwitz'te 'normal' olarak algılanan şeylerin, ölümün ve öldürmenin genel algıların dışında olduğu kabul edilirse, kameranın açısı ve Saul'un tepkileri oldukça örtüşerek bize dehşetin boyutunu yansıtıyor. Saul ve diğerleri etraflarında olan kendi kimliklerinden olan insanların ölümüne bir şekilde alışmak zorundalar. Çocuk ise Saul'un aslında duyarsız ve insanlıktan çıkmış bir insan olmadığını, kendine ait değerleri olduğunu kanıtlıyor. Travmanın 'temsiliyet sorunu' düşünüldüğünde film bu soruna oldukça güzel cevap veriyor. Genel perspektiften ziyade minimal bakış açısıyla kavrayabileceğimizden çok daha üstün bir takım şeylerin yaşandığının ve bunun yaşamayanlar tarafından tamamen anlaşılamayacağının işaretini veriyor.

Yabancı dilde Oscar adayı olan film, travma çalışmaları ve filmde bir travmanın nasıl işlenebileceği üzerine iyi bir ders niteliğinde. Olumsuz anlamda eleştirilebilecek tek yön olarak oldukça başarılı bir şekilde verilen perspektif seyirciyi yer yer fazlaca yorarak kafa karıştırıcı olabiliyor. Yine de filmin genel atmosferi düşünüldüğünde bu kafa karışıklığını film kaldırıyor. Nemes'in şu an üzerinde çalıştığı projesi *Sunset* ise 1910 Budapeşte'sinde ve bir kadın hakkında olacak. Umuyoruz ki, bu başarılı uzun metraj filminden sonra aynı başarıyı ikinci filminde de görebiliriz.

(1)<http://www.parelelsinema.com/son-of-saul-estetiri/>

(2)<https://mubi.com/notebook/posts/an-interview-with-laszlo-nemes>

Ingilizcesi *Coin Locker Girl*, Korece original ismi ise *Cha I Na Ta Un* olan bu film, yönetmeni Han Jun Hee'nin ilk filmidir. Dünyaya prömiyerini Cannes Film Festivali'nin Eleştirmenler Haftası bölümünde yapan filmin, Bucheon Film Festivalinden (Kore) Jürinin Tercih, Griffoni Film Festivalinden (İtalya) ise En İyi Film ödülleri almıştır.

Film, metro istasyonunda kitlendiği emanet dolabında dilenciler tarafından bulunan yeni doğmuş bir kızın hayatı ile birlikte sevgisizlik, benlik, merhamet ve çok az da olsa aşk konusunu işlemektedir. Kore filmlerinin genel karakteristik özellikleri bu filmde de aynen beyaz perdede görülür ve filmde izleyici vahşete, kana, dövüşe ve drama doyar.

Metro istasyonunda bulunan bu talihsiz kıza bulunduğu dolabın numarası olan on sayısından ötürü Bir Sıfır (Il Young) adı verilir. Incheon'daki (ülkenin en önemli liman ve ticaret kentlerinden birisidir) bir Çin mahallesindeki illegal örgüt lideri olan "Anne" kod adlı kadın tarafından sahiplenilip örgüt içerisinde büyütülen ve belirli bir yaştan sonra çeşitli görevlerde kullanılan "Bir Sıfır" zamanla "Anne"nin sağ kolu olur ve örgütün önemli işlerine Suk Hyun ile birlikte gönderilir. Örgüt tefecilikten organ mafyalığına kadar geniş bir yelpazede iş yürütüp parasını alamadığı insanların göz korneasından böbreğine kadar bir çok organını satan bir oluşumdur. Altında bir çok kirli iş yapan insanı bulandıran oluşumun başındaki "Anne" bir başka "Anne" tarafından son derece sevgisiz ve acımasız bir şekilde büyütülmüştür. "Anne" kendi "Anne"sini öldürerek şu an bulunduğu konuma geçmiştir. Örgütteki ilişkiler örgütteki kişilerin örgütün işine ne kadar yaradığı ile doğru orantılı olduğu için örgüte çalışanlar hayatta kalmak adına bu işe yararlılığı cansiperane sürdürürler. Film içerisinde "Anne" bir kaç kere Bir Sıfırdan bile halen işe yarar oluşunu kanıtlamasını ister.

"Anne"nin kendi annesini öldürmesine rağmen ölüm yıl dönümlerinde kendi başına bir anma düzenlemesi bize örgütteki hiyerarşi hakkında bilgi vermektedir. Sevgisizliğin nesilden nesile aktarılması örgütün gücünü kaybetmemesi ve uzun ömürlü olmasının formülüdür aslında. Sevilen bir şey ya da kişinin olmaması aynı zamanda kaybedilecek bir şey ya da kişinin olmadığı anlamını taşır ve örgütte ileri gelenlerin korkusuz ve acımasız olmasını sağlar. Ömürleri boyunca bir sevgi kırıntısı dahi görmemiş insanlar benliklerini örgütle özdeşleştirir ve yapılan işlerin doğru, yanlış, iyi ya da kötü oluşunu sorgulamadan verilen emirleri örgütün faydası doğrultusunda yerine getirir. Örgüt içerisindeki insanların birbirine olan bağlılığı da karşılıklı sevgilerinden ya da merhametlerinden değil tamamen yaşamlarının örgütle birleşmiş olması ve birbirlerine muhtaç olmalarından kaynaklanır. Örgütün tepesindeki aile sayılabilecek kişilerin tamamı bu sevgisizlik nedeni ile ciddi tramvalar yaşamış hatta halen yaşamaktadırlar. Bunlardan en dikkat çeken uyuşturucu müptelası, pembe saçlı Ssong'tur. Bir Sıfır'a zaman zaman ablalık taslasa da kendi başının çaresine bile bakamayan birisidir Ssong.

Bulunduğu vahşi ve kanlı ortamın yanı sıra sevgi denen olguyu hiç tatmamış olan Bir Sıfır tam bir erkek gibi büyümüş ve kendisine hiç

Emanet

■ Özgür Deniz Barut

bir sevgi beslenmediğinden kimseye de sevgi beslemeyen bir yetişkin halini almıştır. Bir Sıfır yapılan vahşi işleri onaylarcasına yapar ancak bunu yaparken zevk alır bir tavır takınmaz. Örgütün işleyişinde bir sonraki “Anne” olma konusunda ciddi ve güçlü bir aday olarak “Anne”nin de gençliğidir adeta.

Bir tahsilat için evine gittiği ve hakkında hiçbir bilgi ve fikir sahibi olmadığı bir adamın (Chi Do) ona karşı olan davranışları Bir Sıfır’ın dengesini sarsar ve gittiği tahsilattan parayı dahi almadan oradan uzaklaşmasına neden olur. Chi Do’nun davranışları karşısında ona beslediği sevgi ile birlikte “Anne”nin otoritesini ve kendi yetiştirme tarzını sorgulamaya başlar.

Oğlunu borcuyla birlikte mafyanın eline bırakan babasının sırta kadem bastığından habersiz borcu ödemeye çalışan Chi Do yeteneğiyle Le Cordon Blue’nun sınavını geçebilmiş ancak parasızlıktan gide-memiş bir aşçıdır. Çalıştığı restoranttan kazandığı paralarla bir yandan borcu öder diğer yandan ise Fransa için para biriktirir. Bu ideallerinden bahsettiği Bir Sıfır hiç bir amacı olmayan hayatına bunun bir amaç olarak eklese de Chi Do kısa sürede örgütün öldürülecekler listesine girer. Suk Hyun’un sert uyarısına rağmen öldürüleceği fikrine sahip olmayan genç adam Bir Sıfırın uyarısını da anlayamasa da Bir Sıfır ile birlikte kaçmayı denerler. Kaçış faslı fazla uzun sürmez ve Chi Do boğazı kesilerek vahşice öldürülür. Bu ölümle birlikte Bir Sıfır da artık örgüt için işine yaramayan ve ortadan kaldırması gereken biri haline alır.

Yetiştirme tarzını ve “Anne”nin otoritesini sorgulama haline can derdi de düşünce Bir Sıfır örgütten iyice kopar. Örgütün önemli adamları ile birlikte kendisine yakın isimler de Bir Sıfır’ın üzerine gelir. Ciddi bir mücadelenin ardından Suk Hyun’un Bir Sıfır’a olan merhameti ve sevgisi ile ölümden kurtulur ancak örgütte “Anne”ye yakın kişiler arasında Bir Sıfırdan başka hiç himse sağ kalmaz. Bir telefonla “Anne”ye ulaşan Bir Sıfır “Anne”sini öldürmek üzere geldiğinin haberini verir. Kaderi karşısında son derece soğuk kanlı olan “Anne” Bir Sıfırdan gelen ölüme karşı koymaz ve döngünün tamamlanmasına izin verir.

Film baştan sona kadar kapalı ve yağmurlu havada yoğun olarak ise gece sahnelerinden oluşmaktadır. Sinematografik anlamda yaratılan şehir adeta Batman’siz bir Gotham’dır. Bu Gotham’da adaletin sağlandığı ve suçluları cezalandırıldığı klasik anlatı yapısından ziyade kişisel hesaplaşmalarını yaşayan iki kadının dramatik hikayesine mekan olmaktadır.

Filmde aksiyon bir an olsun düşmemekte. Filmin ritmi yüksek, seyirciyi kolayca içine çeken bir yapısı var. Oyunculuklar epey başarılı özellikle “Anne” rolündeki Hye Su Kim sayfalarca replikle anlatılamayacak ifadeleri gözleriyle verebilmekte. Otoriter ve karizmatik lider “Anne” karakterinin altından başarıyla kalkıyor.

Feminist bir mafya filmi olarak da nitelenebileceğimiz film. Zor bir dünyada birbirini temelde sevse de tüm ilişkilerini sevgisizlik üzerine kurmuş iki kadının kesişen hikayesini anlatmakta. Filminden çıkınca bende bir kamyon çarpmış etkisi oluşmuştu. Film Kore Sinemasını sevenlerin kaçırması gereken iyi bir film.

Amerikalı senaryo yazarı Jesse Andrews'ın aynı adlı çok satan romanından uyarlanan *Ben, Earl & Ölen Kız* (*Me and Earl and the Dying Girl*, 2015) Sundance Film Festivali'nden hem Jüri Büyük Ödülü hem de İzleyici Ödülü ile dönünce dikkatleri üzerine çekmeyi başardı. Sinemaseverlerin heyecanla beklediği Amerikan bağımsızlardan olan *Ben, Earl & Ölen Kız*, 14. Filmekimi'nde beyazperdede izleyicilerle buluşma fırsatı buldu. İzleyicilerden ve eleştirmenlerden olumlu yorumlar alan filmin başrollerini, Amerikan gençlik filmlerinin klasik örneklerinden *Project X* (2012)'den tanıdığımız Thomas Mann ve *Bates Motel*'den aşına olduğumuz Olivia Cooke üstleniyor.

Son yıllarda örneklerini çokça gördüğümüz hasta kız ve alaycı oğlan klişesinden yola çıkan senaryo, yönetmen Alfonso Gomez-Rejon'un hiperaktif kamerası ve ara ara Wes Anderson'a selam gönderen tuhaf kamera açıları sayesinde özgünlüğünü ortaya koymayı başarıyor. Eleştirmenler, daha önce *Glee* ve *American Horror Story* gibi dünya çapında üne kavuşmuş popüler işlerde imzası olan Gomez-Rejon'un yönetmenlik hünerlerini *Ben, Earl & Ölen Kız* ile ispatlamış olduğunu düşünüyor.

'Bu hikayeyi nasıl anlatacağımı hiç bilmiyorum' diyerek hikayesini anlatmayan başlayan Greg'in tek derdi liseden düşman edinmeden mezun olabilmektir ancak son sene Greg için işler düşündüğünden çok daha farklı olacaktır. Annesinin (Greg onu dırdırılanmanın LeBron James'i diye tarif ediyor) zoruyla takılmaya başladığı lösemi teşhisi konan Rachel ile sonradan gerçek bir arkadaşlığa dönüşen ilişkisi Greg'in tabiriyle hem okuldaki son sınıfını hem de hayatını mahvedecektir.

Greg'in çoğu zaman direkt olarak seyirciye bakarak anlattığı hikayenin en dikkat çekici yönü ise Greg ve Earl'ün filmin merkezine yerleştirilmiş olan sinema sevgisidir. Earl, Greg'den tamamen farklı bir aile yapısından ve mahalle kültüründen gelmesine rağmen ortak tutkuları sinema sayesinde Greg ile çok yakın arkadaş olmuştur. Greg ve Earl, hayat gibi karmaşık ve anlamsız olduğunu düşündükleri Avrupa sineması klasiklerini izlemeye bayılmaktadır. *400 Darbe*'den *Venedik'te Ölüm'e*, *Mavi Kadife*'den *Otomatik Portakal*'a kadar bir çok klasik filmin ismini değiştirerek çektikleri parodiler bu ikilinin en büyük eğlencesi ve sırrıdır. Tedavisi sırasında bu ikilinin filmlerini izleyerek hayata tutunmaya çalışan Rachel için bu filmlerin anlamı giderek derinleşmektedir. İşte tam da bu sebepten ötürü Greg, Rachel için bir film çekmeye karar verir ama bu iş görüldüğünden çok daha zor olacaktır.

Film boyunca defalarca seyircinin gözünün içine baka baka yalan söyleyen Greg'in buna rağmen hikaye içinde kendini sevdirmeyi başardığının altını çizmem gerekiyor. Ana karakterin seyirci ile bu kadar çok konuşması genellikle hem hikayenin kesilmesine hem de seyirci ile karakter arasında bağ kurulamamasına sebep olduğu için sinemacılar tarafından çok tercih edilen bir yöntem değil fakat yetenekli ve genç oyuncu Thomas Mann, güven problemi yaşayan liseli ergen Greg rolündeki etkileyici oyunculuğu sayesinde bu olası sorunların oluşmasını önleyebilmiş.

İzleyicisini birçok yönden tatmin eden bir yapım olan *Ben, Earl & Ölen Kız*'ın en büyük handikapı film boyunca tiye alınan klasik aşk

Ben, Earl ve Ölen Kız

■ Berkay Biçer

hikayeleri ile aynı kaderi paylaşması olarak göze çarpıyor. Filmin akışını dondurup 'eğer bu bir aşk filmi olsaydı' diyerek defalarca alay ettiği filmlerin yarattığı duygudan çok da farklı olmayan duygular hissettiren final bölümü yüzünden *Ben, Earl & Ölen Kız*'ın geçen senenin beğenilen yapımlarından *Aynı Yıldızın Altında* (*The Fault in Our Stars*, 2014) ve 2012'nin en çok konuşulan gençlik filmi *Saksı Olmanın Faydaları* (*The Perks of Being a Wallflower*) gibi filmlerden çok da farklı olmadığını düşünülmesine sebep olmuştur. Fakat bana kalırsa *Ben, Earl & Ölen Kız*, daha önce izlediğimiz gençlik dram filmlerinden keskin bir çizgi ile ayrılmayı başarıyor. Film boyunca bu keskin çizgi görevini; bazen birbirinden ilginç yemekler pişirmekte ustalaşmış, kadrolu sosyoloji profesörü Greg'in babası veya Rachel'in alkolik ve dul annesi Denise gibi birbirinden özenle çizilmiş yan roller üstlenirken bazen de bu keskin çizgiyi bir 'sincap' detayı veya 'makas' imgesi yaratıyor.

Film boyunca genellikle mercek altına alınan karakter Greg ve Rachel olsa da filmin adında kendine yer edinmiş Earl'ün de son derece ilginç ve özel bir karakter olduğunu söylemeliyim. Kötü çocuk bedenine bürünmüş, Avrupa sineması aşığı Earl hikayenin eğlenceli tarafının vazgeçilmez unsuru. Filmdeki diğer klasik Amerikan genci tiplerinden çok farklı olan Earl'ün daha fazla tanıtılmamasına üzülen benim gibi birçok sinemasever olduğuna eminim. Çünkü Amerikan sinemasında daha önce böyle çizilmiş bir karaktere hiç rastlamadım ve açıkcası bu karakteri oluşturan duygusal sebepleri merak ettim. Sanırım *Ben, Earl & Ölen Kız*, senaryosu romandan uyarlanan diğer birçok film gibi sadeleştirme aşamasının kurbanı olmuş. Eminim kitapta Earl karakteri okuyucuya daha iyi tanıtılmış ve Earl'ün eylemlerinin ve seçimlerinin gerekçelerini daha detaylı olarak yer bulmuştur.

Filmde göze çarpan ufak tefek eksikler olsa da *Ben, Earl & Ölen Kız* izlemesi çok keyifli ve değerli mesajlar barındıran bir film. Kanserin hasta üzerinde yarattığı çöküntü hissini romantizm yapmadan ve izleyiciyi gereksiz acıma duygusuna sürüklemekten anlatabilmek zor bir iş ve bu yönüyle *Ben, Earl & Ölen Kız* kesinlikle izleyicinin Rachel'a acımasına izin vermiyor. Özellikle kemoterapiden sonra saçları dökülmeye başlayan Rachel ile Greg arasında geçen diyalog seyirciye, kansere karşı gerçekten ne kadar duyarlı olduğunu ve kanserli hastalara gösterilen sevginin ne kadar sahibi olduğunu sorguluyor. Filmdeki etkileyici karakterlerden biri olan Greg'in tarih öğretmeni McCarthy'nin, birisi hakkında bir şeyler öğrenme süreci ile ilgili konuşmasında ne kadar haklı olduğunu ise ancak filmin sonunda anlayabiliyoruz. Açıkcası bu filmi izlemek ağzınızda cevizli bir baklavanın içindeki çürümüş cevizi çiğnediğinizde oluşan buruk tad ile aynı hissi yaratıyor. Tabii ki böyle bir benzetme yaparak filmde buruk ve beklentilerim karşılanmamış bir şekilde ayrıldığımı anlatmaya çalışmıyorum, yalnızca filmin ani değişen atmosferinin izleyicinin ruh hali üzerindeki etkisinden bahsediyorum. *Ben, Earl & Ölen Kız*'ın yetenekli oyuncu kadrosu ve dinamik çekimleri ile hiçbir mesaj kaygısı olmayan, yalnızca eğlendirmeyi amaçlayan gençlik filmlerinden bunalmış sinemaseverler için iyi bir alternatif olacağını düşünüyorum.

Trendeki *Yabancılar (Strangers on a Train)* ve *Ripley* serisi gibi gerilim romanlarıyla tanınan ve bu romanları Alfred Hitchcock'un da aralarında olduğu çeşitli sinemacılar tarafından sinemaya uyarlanan Patricia Highsmith'in yazın hayatında ortaya koyduğu en farklı eserin 1952'de takma isimle yayımladığı *Tuzun Bedeli (The Price of Salt)* olduğu söylenebilir. *Tuzun Bedeli*, yalnızca Highsmith'in diğer romanlarından değil; 1950'lerin ABD'sinin muhafazakarlığına rağmen karakterlerini trajik bir sonla cezalandırmayan bir queer aşk romanı olarak aynı dönemde yazılmış diğer pek çok eserden de ayrılıyor. İşte bu yıl Filmekimi'nde izleme fırsatı bulduğumuz *Carol* (2015) da bu önemli romanın Todd Haynes imzalı beyazperde uyarlaması. Başrollerinde Rooney Mara ve Cate Blanchett'in yer aldığı film bu yıl Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışmış ve Rooney Mara'ya En İyi Kadın Oyuncu ödülünü kazandırmıştı.

50'li yılların New York'unda bir oyuncak dükkanında çalışan Therese Belivet'in kendisinden yaşça büyük, evli ve çocuklu Carol Aird'le yaşadığı yasak ilişkiyi ele alan Patricia Highsmith romanının uyarlaması için Todd Haynes'ten daha uygun bir isim bulunamazdı sanırım. Zira Haynes'in filmografisine bakıldığında onun 1950'lerin Amerikan melodramlarından, özellikle Douglas Sirk filmlerinden oldukça etkilenmiş olduğu görülüyor. Yönetmenin Douglas Sirk'ün *Her Şey Senin İçin (All That Heaven Allows, 1955)* filmine saygı duruşu niteliği taşıyan eseri *Cennetten Çok Uzakta (Far From Heaven, 2002)*, baskılar ve sansür mekanizması nedeniyle dönemin melodramlarında ele alınamayan cinsel kimlik ve ırk meselelerini işlemiştir. *Carol* da iki kadının aşkını ön plana alarak Haynes'in melodram türünün sınırları içinde 50'lerin ABD'sine dair farklı bir portre sunmasına olanak veriyor.

Carol'un senaryosu ve Patricia Highsmith'in romanı arasında iki temel fark var. Bunlardan birincisi, filmde Therese'in sahne tasarımı yerine fotoğraf çekmekle ilgilenmesi. Böylelikle Haynes seyirciye Therese'in vizöründen *Carol*'un nasıl görüldüğünü gösterebiliyor. Genç kadının, fotoğraflarının objesi olan diğer kadına duyduğu tutkuyu yakalayan bir görüntü bu. Therese'in filmde *Carol*'un fotoğraflarını çektiği anlar, onun *Carol*'a aşık olduktan sonra kendini çevresindeki herkesten ve her şeyden soyutlayıp hayatının odak noktasına *Carol*'u yerleştirmesini vurgulaması bakımından da önem taşıyor. Nitekim Todd Haynes de Cannes Film Festivali'nde verdiği bir röportajda filmde aşık olmanın insanı yalnızlaştıran yönünü yansıtmaya çalıştığını söylemişti(1). Filmin bu hissi vermeyi başarısındaki en önemli etkenlerden bir diğeri de Rooney Mara'nın performansı. Mara, aşık olmanın getirdiği tüm belirsizlikleri, kaygıları ve yalnızlığı Therese Belivet karakterinde ete kemiğe büründürüyor.

Filmin romandan farklılaştığı bir diğer nokta ise filmde *Carol*'un bakış açısına da yer verilmesi. Tamamen Therese'in gözünden anlatılan *Tuzun Bedeli*'nin aksine *Carol*'un anlatısında iki kadının sesi de duyuluyor. Yukarıda bahsettiğim, Therese'in *Carol*'un fotoğ-

Carol

■ Eylem Taylan

rafını çektiği sahne yalnızca Therese'in değil Carol'un bakışını da içerdiğinden bu bağlamda da anlamlı. Çünkü bu sahne Carol'un pasif bir hayranlık nesnesinden ibaret olmadığını, Therese'in ona yönelttiği bakışın farkında olduğunu ve kendisinin de Therese'i arzuladığını gösteriyor. Bunun yanı sıra film, Carol'un, romanda büyük ölçüde Therese ile olan diyalogu vesilesiyle haberdar olduğumuz mutsuz evliliğini ve boşanma sürecini de karakterin perspektifinden aktarıyor. Bu noktada özellikle Carol'un kocası Harge'la ve avukatlarla yüzleştiği, kendi kimliğinden ve mutluluğundan vazgeçmeyeceğini söylediği sahneyi anmak gerek. Kitapta Therese'in aşık olduğu ulaşılmaz, gizemli bir figür olarak kalan Carol Aird bu sahneyle birlikte, hayallerine ulaşmak için toplumsal baskılara karşı mücadele veren kanlı canlı bir karaktere dönüşüyor. Cate Blanchett, üst-orta sınıfın ahlak anlayışının ve aile yaşantısının çizdiği dar çerçevede kapana kısılmış Carol'un içsel çelişkilerini görünür kılmakta –tahmin edilebileceği üzere– en ufak bir problem yaşamıyor.

Filmin romandan ayrıldığı noktalar birlikte değerlendirildiğinde, bu değişikliklerin kadın karakterlerin birbirlerine duyduğu arzunun kadın bakışı üzerinden aktarılmasını sağladığı açıkça görülüyor. *Carol*, hikayede yaşanan bu büyük aşkı karakterlerinin o duygularını deneyimleme biçimlerini de görselleştirerek anlatıyor. Therese ve Carol'un ilişkisi, karakterlerin duygularını dile getiremedikleri sözsözsel alanın yerine büyük ölçüde görsel alanda ifadesini buluyor. İlişkilerinin toplumsal kodlarla çelişmesi yüzünden film boyunca temkinli davranan, birbirlerine dokunmadan önce hemen hemen her zaman tereddüt yaşayan Therese ve Carol arasında yönetmenin bıraktığı fiziksel mesafe, o boşluk, karakterlerin birbirine duyduğu arzuyu simgeliyor. Todd Haynes, yukarıda da alıntılanmış olduğum röportajında, hedefinin sözlerle değil yalnızca görüntülerle ve müziklerle aktarılacak duyguları; hatta aşkın subjektif deneyimin temsilinin olanaksız olduğu yerde bu olanaksızlığın kendisini izleyiciye hissettirmek olduğunu belirtmişti (2). Therese'in telefonla Carol'a ona sormak, söylemek istediği pek çok şeyin olduğunu ama bunu yapamadığını söylediği sahne, Haynes'in bu sessizliğin ve iletişimsizliğin perdeye taşıdığı anlara örnek olarak gösterilebilir. Carter Burwell'in muazzam besteleri de bu sahneye (ve aynı duyguyu taşıyan benzer sahnelere) eşlik ediyor ve iki karakterin bir araya gelmesini engelleyen görünmez duvarları daha da görünür hale getiriyor.

Cannes Film Festivali'nin ana yarışma bölümünde pek çok eleştirmen tarafından favori olarak gösterilen ve büyük ödüllerden birini kazanamaması şaşkınlık yaratan *Carol*, hiç kuşkusuz yılın en kusursuz filmlerinden biri. Ve, belki de kulağa biraz fazla iddialı gelebilir ama, Todd Haynes'in bu son eseri bana göre *Aşk Zamanı* (*Fa yeung nin wa*, 2000)'ndan sonra çekilmiş en muazzam aşk filmi.

(1)https://www.youtube.com/watch?v=QSRvZcQ_mgs

(2)https://www.youtube.com/watch?v=QSRvZcQ_mgs



Paolo Sorrentino
Filmleri

The Consequences of Love

■ Sena Özkurt

Yönetmen: Paolo Sorrentino

Senaryo:

Paolo Sorrentino

Oyuncular: Toni

Servillo, Olivia

Magnani, Adriano

Giannini

2004/İtalya/
İtalyanca/100'

“Sıradışı bir şekilde ölmek cesaret ister.”

Paolo Sorrentino'nun yönettiği *Aşkın Getirdikleri (Le Conseguenze Dell'amore, 2004)* 2004 yılı Cannes Festivali'nin ve Altın Küre Ödülleri'nin ses getiren filmlerinden biriydi. İtalyan Sinema Akademisi tarafından düzenlenen David Di Donatello ödüllerinde de En İyi Film, En İyi Aktör ve En İyi Yönetmen kategorilerinde ödül alarak İtalyan sinemasının önemli yapıtlarından biri olarak adını yazdırmıştı.

Film, 10 yıldır İsviçre'deki bir otelde adeta bir hapis hayatı yaşayan İtalyan asıllı Titta di Girolamo'nun hayatına odaklanıyor. 50 yaşında, fazla konuşmayan, utangaç bir adam olan Girolomo neredeyse bütün günlerini aynı şekilde geçirmekte ve tüm ilgisini etrafındaki insanları incelemeye vermektedir. Fakat insanlar onu fark ettiğinde ve iletişim kurmaya çalışıldığında aniden içine kapanmakta, gözünü kaçırmaktadır. Uyku sorunu yaşadığı için geceleri oteldeki diğer kapıları dinlemekte, düzenli olarak haftada bir kere de uyuşturucu kullanmaktadır. Ama uyuşturucu kullanımı bile Girolomo için bir zevk olmaktan çıkmış, bir rutine dönüşmüştür. Artık hiçbir şeyden zevk almayan ve hiçbir duyguyu hissetmeyen robotik bir insan olmuştur. Toni Servillo'nun (Titta di Girolamo) soğuk bakışlı ve umursamaz olarak çok başarılı bir şekilde canlandırdığı Girolomo'nun hayatında gördüğümüz ilk olumlu değişiklik kardeşi Valerio'nun onu ziyarete gelmesi olur. Girolomo her ne kadar Valerio'yu pek de sevinerek karşılamasa da, kardeşinin gelişi hayatında birçok değişikliğe sebep olacaktır. Filmin başından beri soğukkanlı bir insan olarak gördüğümüz Girolomo, kardeşinin 20 yıllık eski bir dostunu hatırlatmasıyla ilk kez duygulanacak, 20 yıldır görmemiş olmasına rağmen onun hala en yakın arkadaşı olduğunu söyleyecek ve ekleyecektir: “bir kez arkadaş olduysak hep öyle kalırız.” Girolomo'nun sevdiği insanlara karşı bu sadakati ve gözle görülür sevgisi, eski eşi ve kızıyla yaptığı soğuk telefon konuşmasıyla çelişir. Açıklaması zor bütün bu olaylar, bizi büyük bir meraka sürükler. Bu kadar sıcakkanlı olabildiğini gördüğümüz bir insan nasıl bu otele ve rutin bir hayata hapsolabilmiştir? İnsanlara neden bu kadar soğuk davranmaktadır? Ailesiyle arasında ne geçmiştir de ülkesini bırakıp İsviçre'ye gelmiştir?

Girolomo'nun bu rutin ve acıklı sayılabilecek hayatı sürekli gittiği bir kafede garsonluk yapan Sofia'nın hayatına girmesiyle tamamen değişir. Artık Girolomo kendi deyişle “kaybetmeyi bırakmıştır.” Sofia 10 yıldır amaçsızca yaşayan ve kendine söylenenleri yapmayı kabul eden Girolomo için bir umut kaynağı olur. Aşktan aldığı güçle artık onu engelleyen insanlara karşı koyabileceğini ve hapisten kaçabileceğini düşünür. Sofia'nın Girolomo'nun hayatına girmesiyle, biz de yavaş yavaş Girolomo'nun geçmişini öğrenmeye başlarız. Girolomo Sofia'ya hayatını ve duygularını açarken, bir yandan da filmin başından beri olanlara sadece seyirci olabilmiş bizlere de açılmaya başlar. Haftada sadece bir gün dışarı çıkan, pahalı arabalara

17 Kasım Salı

19:00

binen ve destelerce parayı bankaya gidip gözü önünde teker teker saydıran Girolomo'nun bütün bu parayı nasıl elde ettiğini bir türlü öğrenememişken, Girolomo'nun geçmişinin karanlılığıyla ilk defa tanışırız. Sıkıcı ve anlaşılmaz bir hayat izlerken bir anda kendimizi tehlikenin içinde ve sırlarla dolu bir dünyada buluruz. Sofia'ya duyduğu sevgi Girolomo'nun zincirlerini kırıp değişmek istemesine yol açar ve 10 yıl önce yapamadığını yapıp, tüm zorluklara cesaretle karşı koymak uğruna her şeyi göze alabilecek bir adama dönüşmeye başlar. Aslında Sofia ile aralarında tutkulu bir ilişki başlamaz, sadece Girolomo kendisini Sofia'ya yakın hissetmeye, sırlarını onunla paylaşabileceğine inanmaya başlar. Uzun zamandır kimseden görmediği ve kimseye karşı beslemediği bu kuvvetli duygu, Girolomo'nun etrafındaki insanlara da daha fazla tepki vermesine, onlarla daha çok konuşmasına ve onları anlamaya çalışmasına sebep olur. Bunun için attığı ilk adım da onunla aynı otelde kalan ve akşamları beraber kumar oynadıkları yaşlı bir çift olur. Para kazanma hırsıyla sürekli kumar oynayan ve bu uğurda hile yapmaktan bile çekinmeyen bu insanlara karşı Girolomo ilk kez gerçek bir tepki verir ve onları tam da hile yaparken yakalar. Bu, artık Girolomo'nun hayatını kısıtlayan tüm engellere ve ona yapılan tüm haksızlıklara karşı koyacağını belirttiği bir savaş çılgınlığıdır aslında. "Utangaç insanlar her şeyi fark ederler; ama fark edilmezler" der Girolomo, ve filmin ikinci yarısından itibaren de etrafındaki her şeyi fark ettiğini ve bu farkındalık sayesinde hayatını değiştirmeye başlayacağını yavaş yavaş izlemeye başlarız. Aşkın getirdiklerinin gerçekten de hayat değiştirici bir etkisi olur Girolomo üzerinde ve artık iyi ya da kötü olsun tüm sonuçlara hazırdır, yeter ki gerçekten yaşayabildiğini hissetsin.

Belirli mekânlarla sınırlanmış Girolomo'nun hayatı ani kamera ve sahne değişimleri ile tekno-pop sayılabilecek hareketli bir müzik eşliğinde adeta dans ediyor. Hikâye yavaş akan bir kurguya sahip olmasına rağmen, bu alışılmadık kamera ve ses kullanımı filmi sürekli tetikte izlememize sebep oluyor. Sesler ve görüntüler ardı ardına birbirini tamamlarken, gerçekle hayal de birbirine geçiyor ve kurguyu ilginç kılıyor. Her an yaşanabilecek bir olay, bu kendi halinde sessiz sakin adama zarar verebilir diye düşünüp tedirgin oluyoruz; çok az konuşmasına rağmen bu hayata küskün adamın söylediği her laf film bittiğinde aklımıza mihlanmış oluyor. Girolomo'da biraz kalabalıklar içinde kaybolan kendi benliğimizi, biraz sevgiye duyduğumuz ihtiyacı ve biraz da haksızlıklara karşı susup saklandığımız zamanları görüyoruz. *Aşkın Getirdikleri*, Toni Servillo'nun müthiş oyunculuğu, perdede çok sık görülmeyen sinematografisi, film bittikten sonra tekrar dinlemek isteyeceğiniz müzikleri ve yalnız bir adamın sıkıcı olmasını beklediğimiz ama sıra dışı olduğunu gördüğümüz hayatını anlattığı konuyla uzun süre etkisinden çıkamayacağınız, hakkında uzun uzun düşüneceğiniz bir film.

Il Divo

■ Hakan Çakmak

Yönetmen: Paolo Sorrentino

Senaryo:

Paolo Sorrentino

Oyuncular:

Toni Servillo, Anna Bonaiuto, Giulio Bosetti

2008/İtalya-
Fransa/İtalyanca-
İngilizce/110'

24 Kasım Salı

19:00

Paolo Sorrentino'nun yazıp yönettiği uzun metrajlı dördüncü filmi *Il Divo* (2008)'de İtalyan siyasi sahnesinde uzun yıllar mafya ile karmaşık ilişkileri nedeniyle tartışmalı bir şekilde var olmuş isimlerden Giulio Andreotti'nin hayatından bir kesit izliyoruz. Filmin başrolünde Sorrentino'nun favori oyuncusu olarak bahsetmede bir yanlışlık görmediğim Toni Servillo yer alıyor. 2008 Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'ne layık görülen film Andreotti'nin 70'lerde başlayıp 90'ların başına kadar devam eden politik cinayetler dizisiyle olan muhtemel bağlantısını muhteşem bir görsellikle anlatıyor.

Andreotti'nin zamanında gerçekleşmiş en sarsıcı olayın kendisinin başbakanlık pozisyonu için rakiplerinden Aldo Moro'nun 1978'de Kızıl Tugaylar örgütü tarafından kaçırılması ve Andreotti'nin örgütle müzakereyi bütün baskılara rağmen reddetmesi üzerine öldürülmesi olduğunu filmde öğreniyoruz. Andreotti'yi de en fazla etkileyen olay gibi işlenen Aldo Moro'nun öldürülmesi dâhil o dönemde İtalya'da öldürülen 236 kişinin ölümüyle kendisinin bağlantılı olabileceğini güçlü bir şekilde ima edilmiş olsa da, Andreotti ömrü boyunca bahsedilen suçlardan asla hüküm giymemiş olması yönetmenin kendisi hakkındaki yargıyı belirsiz bırakmasına olanak sağlıyor. Sorrentino, bu önemli politikacının İtalyan siyasi tarihindeki yerini kabul ediyor etmesine ama filmde Andreotti'yi neredeyse bir parodi figürü olarak sunuyor. Toni Servillo'nun canlandığı Andreotti filmde aşağı doğru kıvrılmış kulakları, ifadesiz yüzü, kalkık omuzları ve kambur duruşuyla bir siyasi figürden çok çizgi filmlerden tanıdığımız cenazeci karakterine benzetilebilir. Fakat Servillo'nun performansı sayesinde film boyunca neredeyse hiç mimik kullanmamasına rağmen bu ifadesiz surat altındaki rahatsız, kısıtlanmış ve potansiyel olarak tehlikeli bir adamı hissetmek hiç zor olmuyor.

Filmde bizzat Andreotti'nin ağzından kendisinin kaderden çok tanrının takdirine inandığını birden fazla kez duyuyoruz. Bu inanç kendisinin siyasi konumu ve bu konumu korumak için yaptıklarını haklı çıkarma yolu olduğu olarak algılanabilir fakat Andreotti'nin siyasi konumunun ve onlarca cinayetin getirdiği sorumluluğun kendisini etkilemediğini söyleyemeyiz. Tıpkı sürekli farklı yöntemlerle başa çıkmaya çalıştığı migren hastalığı gibi, Andreotti'nin sahip olduğu gücü iyi veya kötü bir şekilde kullanmasının getirdiklerinin sorumluluğuyla da baş etmeye çalıştığını görüyoruz. Kendisinin cumhurbaşkanlığı seçiminden önce yandaşlarının yönlendirmesiyle aday olacağını söyledikten sonraki ifadesi de bunu doğrular nitelikte. Andreotti'nin eşine coşkulu bir şekilde yaptığı hayali itirafın sonunda da belirttiği gibi kutsal bir vazifesi olduğuna ve iyilik için kötülüğün ne kadar gerekli olabileceğine içtenlikle inanıyor. Bununla birlikte filmde Andreotti'nin bütün bir geceyi gergin bir şekilde yürüyerek geçirmesi, Moro sanrıları gibi yaptığı kötülüklerin politikacının omzuna nasıl bir yük yüklediğini gösteren kolay hükümlere varmamızı engelleyecek sahneler de mevcut.

Aslında filmin başındaki elektronik müzik eşliğindeki paralel ilerleyen çarpıcı ve detaylı cinayet/suikast sahneleri filmin oldukça ciddi bir konuyu hiç de beklemediğimiz bir şekilde anlatacağının ipucunu veriyor ve tabii bununla birlikte görsel olarak ne kadar doyurucu film izleyeceğimizin de. Hristiyan Demokratlar içindeki Andreotti'nin grubunun üyelerinin tek tek ağır çekimde izlediğimiz bir western filmini andıran sahnelerden, Andreotti'nin koruma ordusuyla yürüyüş sahnelerine ve cumhurbaşkanlığı seçimi sahnelerine kadar filmin hemen hemen her sahnesinde yönetmenin Dinamik kamerası, bol kesmeli video klip estetiğindeki mizansenleri, sıçramalı kurgusu ve hikayenin dramatik yanını vurgulayan yerinde müzik seçimleriyle muhteşem bir görsellik hâkim. Bununla birlikte oldukça akılda kalıcı ifadelere de yer veren filmde yine bir rahibe karşı kullandığı "Rahipler oy verir, Tanrı vermez." ifadesi Andreotti'nin nasıl bir siyasetçi anlamamıza yardımcı oluyor.

Biraz da filmin ne olmadığından bahsetmek gerekirse: Il Divo Andreotti'nin uzun ve olaylarla dolu hayatını anlatan bir siyasi biyografi değil; bunun yerine sadece bir zaman diliminde 90'larda kalmayı tercih ediyor, Andreotti'nin hayatıyla ilgili de çok önemli detaylar öğrenmiyoruz. Filmin Andreotti'nin siyasi kariyerinin genel olarak İtalyan siyasi dünyasına etkisini anlatmak gibi bir derdi de yok. Hatta İtalyan siyasi tarihine hâkim birisi olarak izlemek ve çoğu izleyici gibi hiçbir isim hakkında bilgi sahibi olmadan izlemek arasında bir fark olmadığı söylenebilir. Filmin en başında bazı önemli gruplar ve olaylar hakkında kısaca bilgilendiriliyor fakat filmin geri kalan kısmında bu bilgilendirme gittikçe hızlanıyor ve bizden de onu yakalamamızı bekliyor. Fakat bana göre filmdeki odaklanmamız gereken şey bu siyasi figürler, mafya, Vatikan, terör örgütleri arasındaki bağlantı ağından çok Andreotti'nin kendisi olduğu için yakalayamamak da çok bir şey kaybetmiş olmayız. Zaten filmdeki bu kalabalığa rağmen, hiçbir karakter veya olay bizi filmin gerçekliğinden koparmıyor, aksine izleyicinin kendini filmin içinde hissetmesi daha da kolaylaşıyor.

Filmde pek çok kez Andreotti'yi zekâsından ve nerede nasıl davranacağını iyi bilmesinden dolayı takdir etsek de, pek çok defa da kınıyoruz. Film olayların yorumlanması konusunda tamamen tarafsız olmasa da Andreotti'nin İtalyan siyasi tarihindeki en becerikli suçlu mu yoksa en fazla haksız yere yargılanan siyasi figür mü olduğunu tahlil etmemiz için yeterince materyal sağlıyor. Çoğunlukla Andreotti'nin bakış açısından ve defalarca da kendisinin karşısında duran kişiler tarafından yorumlanan bir dizi olaydan sonra, onun kendi isteği ve güç arzusuyla büyük suçlar işleyen bir canavara veya durumun daha iyi olması için kötü şeyler yapmak zorunda kalan bir adama daha yakın görmek tamamen izleyicinin takdirine kalıyor. Bir sahnede Andreotti okuduğu polisiye kitabın kaldığı sayfasını yırtıp, katili bilmek istemediğini söylüyor. Sorrentino da tıpkı onun gibi Andreotti'yi kesin olarak yargılayabileceğimiz kısımları filmde çıkarıp izleyiciye daha geniş ve eğlenceli bir alan bırakıyor.

The Great Beauty

■ Yasin Yıldız

Yönetmen: Paolo Sorrentino

Senaryo: Paolo Sorrentino, Umberto Contarello

Oyuncular: Toni Servillo, Carlo Verdone, Sabrina Ferilli

2013/İtalya-Fransa/
İtalyanca/141'

8 Aralık Salı
19:00

Paolo Sorrentino'nun yazıp yönettiği *Muhteşem Güzellik* (*La Grande Bellezza*, 2013) vizyona girdiği sene Avrupa'nın en fazla ses getiren filmi oldu. Konusu itibarıyla kapsamlı bir modernizm ve şehir hayatı eleştirisi yapan film, 2014 yılında yabancı dil kategorisinde BAFTA, Altın Küre ve Akademi Ödülleri'nde en iyi film seçildi. Paolo Sorrentino'nun en iyi filmleri arasında gösterilen film, konusunun yanında müthiş şehir tasvirleri ve değişen hızlarda ilerleyen senaryosuyla dünya sinemasında önemli bir yere sahip. Paolo Sorrentino'nun *Il Divo* (2008) ve *Olmak İstedğim Yer* (*This Must Be the Place*, 2011) filmlerinde de görüntü yönetmenliği yapan Luca Bigazzi bu filmde de görevini fazlasıyla yerine getiriyor ve kartpostal tadındaki çekimleri ile seyirciyi sürekli olarak filmin içinde tutuyor. Tabi ki tüm bunların yanında Toni Servillo'nun etkileyici oyunculuğu da filmin en kuvvetli yanlarından.

Jep Gambardella, Roma'nın en seçkin çevrelerce tanınan ve saygı duyulan eski bir yazardır. 20'li yaşlarda yazdığı romanı sayesinde Roma'daki elit çevrelerin dikkatini çeker ve kendini o insanların hayatının içinde bulur. Film Jep Gambardella'nın altmış beşinci yaş gününden sonraki hayata karşı bakış açısındaki değişimi anlatıyor. Geceleri sosyete partilerinde, gündüzleri ise sanat galerilerinde geçen Jep, yaşadığı hayatta hiçbir şeyin samimi gelmediğini ve etrafındaki insanların davranışlarının birbirine korkunç derecede benzediğini düşünmeye başlar. Roma'daki "üst sınıf" insanlara evinde sıklıkla partiler veren Jep, onların bu yozlaşmış hallerini gördükçe iyice ürpermeye başlar. Davranışları, giyim tarzları, hoşlandıkları sanat eserleri birbirine aşırı derecede benzeyen bu insanlar onun gözünde devasa tek bir canavara dönüşmeye başlar. Çevresindeki insanların birbirlerine karşı takındıkları yapmacık davranışlardan ve sahte gülümsemelerden iyice bıktığını farkeder. Öyle ki, Jep filmin bir kısmında uzun uzun cenazelerde nasıl davranılması gerektiği, ne tür elbiselerin cenazeye uygun olduğu gibi yazılı olmayan sosyete kurallarından bahsediyor. Jep, bu yozlaşmış dünyada kendisini çok yalnız hissetmeye ve geçmişe dönük öz eleştiriler yapmaya başlar. Tek samimi muhabbet edebildiği kişi ise evinde çalışan hizmetli kadındır. Onunla çok az konuşmasına şahit olsak da sadece onunla yaşadığı hayata karşı düşüncelerini paylaşır. Bu yaşam tarzının kendini rahatsız ettiğini bilmesine rağmen bu sosyete-den kopamaz ve tepkisini sürekli olarak bastırır. Çünkü Jep muhteşem güzelliği bu şehirde bulabileceğini düşünür.

Muhteşem Güzellik, bir öz eleştiri ve kendine dönüş filmidir. Hayatının sonuna kadar doğru sanıp üzerine düşünmediği şeylere artık eleştirel bakabilen Jep, aslında herkesin "çoğunluk" kavramının üzerine düşünmesi gerektiğini söyler. Geçmişte yaşadığı bir aşk hikayesi artık onun için bugünden daha önemli hale gelmiştir. Tavana baktığı zaman artık denizi görür, kadınlarla birlikte olduğu zaman yalnız kalmak ister. Artık kendine çekilmeye ve muhteşem güzelliği şehirde ve insanlarda değil kendisinde aramaya başlar. Ve belki de Jep, yıllardır muhteşem güzelliği aradığı için başlamadığı kitabına artık bu arayış sayesinde başlayabilecektir.

Filmin hızlı ilerleyen temposunda olaylar ve karakterler seyirciye sürekli olarak Roma'nın şehir güzellikleri ile birlikte aktarılıyor. Jep, hayatı boyunca muhteşem güzelliği de bu şehirde arar. Ancak, Roma sosyetesinin sapkın yaşam tarzından dolayı aradığı güzelliği bir türlü bulamaz. Ancak aramaktan da vazgeçmez. Bu amaç uğruna bazen eski sevgilisinin kendisinden ayrılma sebebini arar, bazense Katolik rahibe ile röportaj yapmak ister. Filmin sonundaki Katolik ögeler ise ilk başlarda Hristiyanlığa bir methiye gibi gözükse de aslında dinin insanlara nasıl pazarlandığını ve bu korkunç insanların hiç çekinmeden 104 yaşında bir kadını bile kendi amaçları ve popülariteleri için kullanabileceklerini gösterir.

Yaşam tarzı eleştirilerinin yanında, filmde ciddi bir sanat eleştirisi ve irdelemesi de mevcut. Film boyunca klasik ve modern sanat eserleri sürekli farklı mekanlarda gösterilmekte. Küçük bir kız çocuğunun ağlayarak ortaya çıkardığı tablonun, birçok anahtar kullanılarak zor zor ulaşılabilen klasik dönem sanat eserleri ile dolaylı yoldan karşılaştırılması da filmin en çarpıcı karşılaştırmalarından. Çoğunluğun beğendiği herhangi bir şeye "Kral çıplak" diyemeyen bu topluluğun zevkleri ise seyircinin yorumuna bırakılmış. Filmde açık açık belirtilmese de ciddi manada izole edilmiş bir Avrupa yaşamı bizlere yansıtılıyor. Gençlerin İtalya'dan göç edip Amerika'ya gitmesi sitemkar bir dille eleştiriliyor. Özellikle Amerikanvari hiçbir temanın filmde işlenmemesi de bu önermeyi doğrulayan etmenlerden. Zaten filmde "Amerika" kelimesinin geçtiği diğer yer ise "We Speak No Americano" şarkısı ki burada da Paolo Sorrentino'nun yaptığı ironi açıkça ortada. Her ne kadar film boyunca Roma'nın makyajlı bir şehir olduğu vurgusu yapılsa da klasik dönemden kalma adetlerin ve sanat eserlerinin gayet başarılı ve üst düzey olduğu fikri seyirciye aktarılmış.

Paolo Sorrentino, filmde kullandığı imgelerin açıklamasını ise filmde yapma isteği duymamış. Filmde her izleyenin farklı bir biçimde yorumlayabileceği birçok olay ve karakter mevcut. Zaten filmdeki her karakterin birbirinden güçlü olduğu göz önünde bulundurulursa, bunların her birine "Şu nedenle filmde var" tarzı cümleler kurmak biraz abes kaçabilir. Zaten filmin atmosferi içinde seyirci, tüm duyguları ve düşünceleri bizzat anlıyor ve hissediyor. Filmin en sağlam yanlarında birisi olan muhteşem kalitedeki çekimler de buna yardımcı oluyor. Aynı şekilde filmin ses kurgusu da oldukça başarılı. Filmde kullanılan 25'ten fazla müzik sayesinde, Sorrentino izleyicinin ruh halini başarılı bir biçimde yönetiyor.

İnsanın kendisi ile yüzleştikten sonra, hayata bakış açısının nasıl değişebileceğini eleştirel bir dille seyirciye aktaran *Muhteşem Güzellik*, yakın dönem Avrupa sinemasında çok önemli bir yere sahip. Tek bir filmin içerisine şehir betimlemesi, yaşam tarzı ve hayat eleştirisini sığdıran Paolo Sorrentino bu film ile daha sonra çekeceği filmler hakkında oluşacak beklentiyi de bir hayli yükseltmiş. Özellikle ana akım sinemanın sürekli hikaye anlatan filmlerinden bıkan sinemaseverler için bu film güzel bir seçim olabilir.

Youth

■ Ozan Yoleri

Yönetmen: Paolo Sorrentino

Senaryo:

Paolo Sorrentino

Oyuncular: Michael Caine, Harvey Keitel, Rachel Weisz

2015/İtalya-Fransa/
İngilizce/118'

15 Aralık Salı

19:00

Gençlik (*Youth*, 2015); aynı anda pek çok temaya el atan, bu temaların bir kısmını sonuna kadar işleyen, bir kısmını ucu açık bırakan, bir kısmına ise şöyle bir dokunup geçen bir film. Popüler kültürden klasik müziğe, sinemadan futbola kadar geniş bir yelpaze içerisinde yolun sonuna yaklaşmış biri müzisyen, diğeri yönetmen iki ihtiyar arkadaşın geçmişlerine, bugünlerine ve geleceklere dair sorularla karşı karşıya kalıyoruz. Sorrentino gençliği anlatmak için dolaylı bir yol seçiyor ve bunu İsviçre Alpleri'ndeki lüks bir otelde tatil yapmakta olan iki yaşlı adamın ekseninden aktarıyor.

Bu iki ihtiyarın yaşlılığa yaklaşım biçimleri ikisi arasındaki temel farkı oluşturuyor. Müzisyen olan Fred (Michael Caine) durumu oluru bırakıp kayıtsız bir biçimde günlük rutinine devam ederken eskinin büyük yönetmeni Mick (Harvey Keitel), kendi deyimiyle bugüne kadarki en önemli işi olarak gördüğü yeni filminin senaryosuna dört elle sarılıyor. Mick'in senaryosunun neyle ilgili olduğunu, neden bu kadar büyük olduğunu film boyunca öğrenemsek de bu konudaki hevesi son ana dek Fred'le arasındaki karşıtlığın en belirgin yansıması. İki eski dostun arkadaşlıklarının bir de hukuksal boyutu var ve bu sayede hikayede aşk temasına geçiş yapıyoruz.

Fred'in kızı Lena (Rachel Weisz) ve Mick'in oğlu Julian arasındaki evlilik filmde kendini oynayan pop şarkıcısı Paloma Faith'in gelişimle son buluyor. Bu noktadan sonra Lena bir süreliğine filmin odak noktasına yerleşiyor. Önce aşk acısını onun bakış açısından görüyoruz. Ardından babasıyla o ana kadar hiç bahsi geçmeyen annesi hakkında konuşuyorlar. Bu sahnenin ardından yeniden Lena'nın aşk hayatına geçiyoruz, ancak bu kez izleyiciler olarak başladığımız noktadayız, çünkü Lena tekrar özüne dönüyor ve bir yan karakter olarak devam ediyor. Lena'dan bahsetmişken, Sorrentino'nun baba-kız ilişkileri açısından vasatın üzerinde olmayan ve belirli kalıplara yaslanan bir yol izlediğini belirtmeliyim. Bu, daha önce örneklerini gördüğümüz ve Sorrentino özgünlüğünün uzağında kalan bir ilişki portresi.

Paul Dano'nun oynadığı Hollywood aktörü Jimmy'nin rolüne hazırlanmasını gerekçe göstererek insan ilişkilerinde gözlemci rolünde kalması, ardından bir sabah herkesi şaşırtacak bir şekilde karakterinin kostümüne girmiş, makyajını yapmış olarak kahvaltı masasına oturması da filmin sürprizlerinden biri. Jimmy, kariyeri *Birdman* (2014) gibi tek bir role sıkışmış ve tanınırlığını adı Mister Q olan bu filmde canlandırdığı robota borçlu olan bir aktör. Bu durumda onda yarattığı hayalkırıklığı ve hoşnutsuzluğunu önce Fred'le konuşurken, ardından hayranı olan genç kızla kurduğu diyalogla gözlemliyoruz. Kahvaltı masasındaki hali ise daha çok metod oyunculuğunu hatırlatır görünüyor, sanki Jimmy'nin bir blockbuster oyuncusundan fazlasını heybesinde taşıdığı izlenimi veriyor Sorrentino.

Bu dört karakterin anlatımında gerek Michael Caine ve Harvey Keitel'in gerekse Paul Dano ve Rachel Weisz'in oyunculukları yönetmenin güçlü silahları oluyor. Dört oyuncunun da sergilediği kusursuzca yakın performanslar filme önemli katkı yapıyor. Bir örnek vermek gerekirse, kağıt üzerinde basit bir tirad olarak kalabilecek Lena'nın babasıyla yüzleştiği monolog, Weisz'in yüzünün close-up çekimiy-

le sinemanın romana ve tiyatroya üstün geldiği anlardan bir yenisini müjdeliyor.

Filmde ana hikayeye tam olarak bağlantısı olmayan, bu açıdan filmin bütünlüğüne pek katkı sağlamayan, ancak kendi başlarına irdelemediğinde kayda değer olan bazı sahneler de var. Maradona ve İngiltere'ye attığı gol, Just Dance oynayarak dans eden masöz genç kız, birbirleriyle hiç konuşmayan ve Fred ile Mick'in bahislerinin öznesi olan yaşlı çift; hepsi kendi içlerinde küçük hikayeler vadediyorlar. Aynı bir parantezi hak eden kısım ise birkaç kez karşımıza çıkan "Tanrı'nın Eli" Maradona. Böyle bir filmde Maradona'yı ve 1986 Dünya Kupası'nın bir yansımısını görmek özellikle futbolseverlerde karmaşık duygulara yol açacaktır.

Buna karşılık film ana eksenine Fred ve Mick'i oturtmasına karşın zaman geçtikçe hikayeye yukarıdakilere ek olarak başka yan karakterler ve onların küçük öyküleri de dahil olmaya başlıyor. Yazının başında bahsettiğim ucu açık kalan ve küçük temaslarla sınırlanan bu hikayeler ilginç olmakla birlikte, bütüne bakıldığında filmin dağınık görünmesine yol açıyor, ki *Gençlik*'in en büyük zaafı da bu oluyor. Ortada bütünlüklü bir hikayeden çok belli bir zaman dilimi içerisindeki yer yer birbirinden kopan durumların anlatılması söz konusu. Hikayenin yoğunlaştığı anlarda hissedilen şiirsellik, bu bağlantılı olmayan anlar tarafından ister istemez sekteye uğruyor.

Gençlik'in öldürücü yumruğu ve gerçeğe tutulan acımasız aynası Jane Fonda'nın hayat verdiği Brenda Morel karakteri. Mick'in son filmde başrol oynaması için anlaşmaya vardığı Brenda Morel'in bu kısacık rolü, Hollywood'un karanlık yüzüne değinirken hemen ardından Mick'i geçmişiyse ve büyük beklenti içinde olduğu son film projesiyle yüzleştiriyor. Bir renk cümbüşü içerisinde ilerleyen, canlı renklerle bezeli ekranın en karanlık tonlara yine bu sahnede bürünmesinde bir tesadüf yok hiç kuşkusuz.

Sorrentino'nun daha önce de beraber çalıştığı görüntü yönetmeni Luca Bigazzi'nin en sıradan çekimlere bile kattığı estetik yaklaşımın, filmin dilini hayli güçlendirdiği söylenebilir. İkilinin bu noktadaki işbirliği ve ince işçiliği daha önceki filmlerinde olduğu gibi bu filmde de özgün ve dikkat çekici bir görsellik yakalamalarını sağlıyor, ve filmi doğrudan doğruya "büyük perdede görülmesi gereken filmler" klasmanına sokuyor.

Fellini'ye olan hayranlığı Sorrentino hakkında sık dillendirilen konulardan biri. Filmin farklı noktalarında bu durumun emarelerini görmek mümkün, bilhassa rüya ve hayal sahnelerinde. Özellikle Mick'in kariyerinin gözlerinin önünden geçtiği bölüm hem sinematografik mükemmelliği hem de takip eden sahnenin bir "foreshadowing"i olması açısından hikayeye kattığı değeriyle oldukça etkileyici.

Kapanış jeneriklerinin akışını da içeren son sahne ise Fellini'nin *The Orchestra Rehearsal (Prova d'orchestra, 1978)* filmini hatırlatıyor. Filmin bağlamı içerisinde anlam kazanan Fred'in başyapıtı "Simple Songs" eşliğinde akan – ya da daha doğru bir tabirle dolanan- jenerikler, film biterken izleyiciyi filmin o ana kadar anlattıklarıyla baş başa bırakıyor.



Dosya: **Göç ve İltica**

Kültür Çatışması

Utku Öztürk

İnsanlar ilk zamanlardan beri kendilerini, başka insanları ve dünyayı anlamaya, anlamlandırmaya çalışmışlardır. Hayatlarını devam ettirmek için sürekli yeni bir takım şeyler keşfetmişler ve bu da onların dünyayı algılama biçimini şekillendirmiştir. Gözlem ya da tecrübeler yoluyla edindikleri bu bilgileri ve algılama biçimini zamanla birbirlerine de aktarmaya başlamışlardır. Toplu halde yaşamaya başladıklarından itibaren, farklı bireylerin düşünceleri belli bir düzeyde bir araya gelip o topluluğun ortak bilincini ortaya çıkarmıştır. Bu bilinç değişerek, farklılaşarak kümülatif bir biçimde nesilden nesile aktarılmıştır. Topluların sosyal yapısı; bu kısmen ortaklaşmış algının ürettiği, etkilediği, etkilendiği kavramların, olayların,

kuralların bir bütünüdür. Bireyler, dünyaya geldikleri toplumun içerisinde belli bir süre bu mirası öğrenir ve üretkenlik kazandığı itibaren ona katkı yapar, onu şekillendirir. Bu “kültür” dediğimiz kavramı oluşturur. Konuştuğumuz dilden, inanç sistemlerimize, bilimden, sanata, kanunlardan, günlük hayatımızın en basit öğelerine kadar her şey içinde bulunduğumuz toplumun kültürünün bir parçasıdır.

Zamanla dünyada yaşayan insan sayısı artmış ve kültürler yapısı sebebiyle daha hızlı gelişmeye, coğrafyalara göre değişiklikler göstermeye başlamışlardır. Farklı coğrafyalarda aynı sorulara farklı cevaplar üretilmiştir. Aynı zaman diliminde Mezopotamya’da yerleşik yaşama geçmiş tarım toplulukları varken, dünyanın farklı yerlerinde göçebe topluluklar

yaşamaktadır. Değişik kültürün sorunlarıyla bazı toplumlar daha geç tanışmış hatta belki de hiç tanışma fırsatı bulamamışlardır. Coğrafi keşifler öncesi Yerli Amerikan Uygarlıkları dünyanın birçok yerinde yaşanan kültürlerin hepsinden farklı ve izole bir biçimde varlığını sürdürmüştür. Avrupa uygarlıkları arasında kültürel olarak müthiş bir uçurum vardır. Bu örnek bir yana aynı toplumun değişik alanlarında yaşayan kesimleri için bile kültürler kendi içinde çok büyük değişiklik gösterir. Etnik kökenler, sınıf farklılıkları, inançlar, ideolojiler, felsefeler ve akımlar; ortaya “alt kültür” diye adlandırılan yapıları oluşturur. Feodal Dönem Avrupası’nda; saray, tüccarlar, zanaatkarlar ve köylüler ayrı kültürlerdir. Ya da aynı ülkede yaşayan Müslüman, Hristiyan ve Museviler ya da ateistler yine çok net bir biçimde birbirinden ayrışır. Osmanlı’da saray ve halkın, dili ve edebiyatı tamamı ile birbirinden farklıdır. Blues’un ortaya çıkışı yine bir alt kültür olan Afrikalı Amerikalılarla olmuştur.

“Kültürel çatışma” ise aslında bu alt kültürlerin baskın olan kültürün karşısında yok olmama ya da başka zıt bir alt kültür karşısında varlığını sürdürme çabasıdır. Toplulukların kültürel varlığını ya da geçerliliğini kaybetme korkusu ve ekonomik çıkarlar çatışmasının temelinde yatan ana unsurlardır.

Bir şekilde bir yerden bir yere göç eden insanlar ait oldukları kültürden kopup kendilerini yabancı bir kültürün içinde bulurlar. Yeni geldikleri yerde toplumda bir yer edinmeye ve yeni kültüre adapte olmaya çalışırken bocalarlar. Yaşadıkları bu sorunların çözümünü çaresizce kendi kültürlerinde aramaya başlarlar. Kendileri gibi göçmenlerle ortaklaşarak bir alt kültür yaratırlar. Çoğu zaman bir nevi sırtlarında getirdikleri kültüre sahip çıkmak ve kendilerine bir aidiyet bulamadıkları bu yeni toplulukta asimile olmamak için buna başvururlar.

Bunun en büyük örneklerini 1950’lerde Avrupa’ya yaşanan işçi göçlerinde gözlemliyoruz. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Alman-

ya, Belçika, Avusturya ve Fransa gibi ülkeler ekonomik kalkınma hareketleri başlatmıştır. Azalan genç nüfusun iş gücü talebini karşılayamaması sebebiyle bu ülkeler Avrupa ülkelerinden göç almakla birlikte kültürel farkın daha fazla olduğu Cezayir, Fas, Tunus, Yugoslavya ve Türkiye’den de göç almışlardır. Dönemin şartlarında daha dünya kültürü kavramı oluşmadığını ve günümüz iletişim araçlarının olmadığını düşünürsek bu kültürel farkın boyutunu tahmin edebiliriz. Ayrıca göçmenlerin çoğu vasıfsız eleman ihtiyacını karşılamak adına bu ülkelere gittiğinden eğitim ve kültür seviyeleri düşüktü. Çoğu gittikleri ülkenin dilini bile bilmemekteydi. Bu çatışma sebebiyle göç alan ülkelerde yaşanan sosyokültürel problemler aslında iki toplumu da etkilemiştir. Öte yandan göçmenlerin yaşadığı öne çıkan çatışma unsurları; kültürlerarası karşılaşma ve etkileşim, yabancı düşmanlığı ve ayrımcılık, asimilasyon ve dışlama, kurumsal ilişkilere intibaksızlık, güvensizlik ve gettolaşma olmuştur.

Fassbinder’in eseri *Angst Essen Seele Auf* (*Korku Ruhunu Kemirir*, 1974) bu konuya çok yalın bir biçimde eğilmiştir. Aslında bire bir çevrildiğinde “Korku Ruhunu Kemirmek” olan film yabancı kavramını irdelemeye buradan başlamıştır. Filmde Fa’stan Almanya’ya gelen Ali’nin kendisinden yaşlı Alman bir kadın olan Emmi’yle yaşadığı ilişki odak alınarak daha çok yabancı nefreti irdelenmiştir. Dönemin Almanyası nazi kültüründen çıkmış ve aslında bunun etkilerini hala yaşamaktadır. Buradaki Araplar toplumunda kendine bir yer edinmeyerek kendi alt kültürlerini oluşturmuşlardır.

Filmde gördüğümüz Arap’ların barı aslında bu alt kültürün göstergesidir. Kimsenin değer vermediği ve dışladığı Araplar; bir yandan toplumda kendine bir yer edinmeye çalışmakta, diğer yandan ana kültürün düşmanlığı karşısında çareyi kendi kültürlerinde ortaklaşmakta bulmaktadır. Daha ilk sahnede Ali, her akşam geldiği barı anlatırken “İyi müzik, Arap arkadaşlar. Başka yerleri bilmem. Araplar ve

Almanlar iyi değil...Almanlar,Araplar ile bir değil” diyerek aslında kendisinin toplum içinde dönem göçmenlerinin uğradığı ayrımcılık ve dışlamayı ortaya koyar. Hatta kurumsal ilişkilerdeki intibaksızlığı, iş yerinde “Alman, efendi; Arap, köpek.” şeklinde belirtir. Ali’nin geceleri uykularının “Belki de Almanlar haklı, Araplar insan değildirler.” Düşünmesi aslında yabancı düşmanlığının, göçmenlerin maruz kaldığı psikolojik şiddetin ve güvensizliğin bir göstergesidir.

Film, Fassbinder’ın izleyiciye sunmayı sevdiği karmaşık çıkar ilişkilerini, kültürel çatışmanın ekseninde ortaya koyan örneklerle dolu. Göç sonrası insanların yaşadığı sosyokültürel problemlerin çözümsüzlüğünde bir çok zaman çıkarların ters düşmesi etkili olmuştur. Bir sahnede Emmi’nin kızının eşinin kendi fabrikasındaki göçmen işçilere duyduğu nefrete tanık oluruz. Bu nefretin altında yatan temel unsur aslında kendinden daha ucuza ve daha çok çalışan göçmenler yüzünden işini kaybetme korkusudur. Ya da kültürel anlamda birbirine hoşgörüsüzlüğün aslında çıkarlar sözkonusu olduğu anda değiştiği durumlar mevcuttur. Ali’yle Emmi’nin evliliğinden sonra yakın çevrelerinden, sokaktaki sıradan insanlara kadar toplum onları dışlar, soyutlar, hakaretlere maruz bırakır ve taciz eder. Çocukları Emmi’yi Ali’yle evlendiği için fahişe olarak görmüş, Emmi’nin yıllardır kullandığı bakkalı kendisine satış yapmamakta, komşuları ve arkadaşları onunla ilişkisini kesmektedir. Belli bir süre sonra herkesin kendi çıkarları doğrultusunda tekrar Emmi’yle ilişkisini düzeltmesi gerekir. Çünkü bireysel çıkarları bu nefretten daha baskındır.

Dönemin göçmenleri, bazen bir şekilde kendilerine daha iyi bir ortam sağlayıp, çevresindeki insanlardan görece kabul görmeyi başarsa da aslında hala toplumla arasında net bir çizgi vardır. Emmi’nin kus kus istediği için Ali’ye verdiği cevap aslında bunu çok güzel özetlemektedir: “Almanlar kus kus yemezler.”

İlk başlarda ülkelerine döndüklerinde daha iyi şartlara sahip olma, küçük ölçekli yatırım-

lar için para biriktirme amaçlarıyla buraya giden “misafir işçiler”in göçü zamanla kalıcı bir hal almıştır. Bunda ailelerin de göçe katılması, ekonomik imkanlar dışında eğitim ve kültürel imkanların da daha iyi olması etkili olmuştur. Özellikle Türkler bu geçiciden kalıcıya evrilen işçi göçünde büyük çoğunluğu oluşturmaktadırlar. Göçmen kimliği üzerine yapılan çalışmalar, Türk işçilerini bu sürece ilişkin farklı kavramlarla ifade etmektedir. Bu insanların tecrübeleri birçok farklı sosyolojik değerlendirmenin konusu olmuştur. Türkiye’de ‘Gurbetçi’, ‘Almancı’ sonraları ‘Avrupalı Türkler’, Almanya’da ise ‘Gastarbeiter’, ‘Auslander’, gibi sözcükler sadece diğer insanların değil göçmenlerin de kendilerini tanımlamada kullandıkları sözcüklerdir. Bir yandan Avrupa ve Batılılık’a bir vurgu yapılırken, bir yandan eski kimliğinden kopmayan bu tanımlamalar aslında ilk göçmenlerin kendilerine duruma göre uyumlu tavırlar sergilemesinin ifadesidir. Hem Almanya’da hem Türkiye’de değişen yaşam pratiklerine göre farklı tutumlar sergilemektedirler.

Göç sürecinde pek çok sorunlarla karşılaşan göçmenler, özellikle kültürel kimlikle ilgili olan sorunları kuşaklar boyunca yaşamaktadırlar. Kimlik sorunlarının öznel temelleri ev sahibi toplumla artan etkileşimlerle, nesnel temelleri ise durumlarının kalıcılığa dönüşmesiyle maruz kaldıkları tepkilerde ortaya çıkmıştır. İslam kültürünün baskın olduğu bir coğrafyadan, modern sanayi toplumunun bireyci kültürüne bir şekilde dahil olan Türkler kültürel anlamda bir bocalama yaşamıştır. Kimliksel yönelimin uyumlu ya da dışlayıcı olmasının temeli toplumla kurulan temasa göre şekillenmiştir. Dışlama, ayırım ve çatışmaların yarattığı aidiyet probleminin çözümünü göçmenler; kendi kültürlerinden uzaklaşarak, toplumun kültürünü benimseme ya da kendi değer ve inançlarını aşırı yüceltme gibi birbirine zıt şekillerde bulmuşlardır.

İlk göçmenlerin kalıcı olma gibi bir yoktu. Düşük statülerine rağmen anavatanlarına kıyasla durumlarında bir iyileşme görmeleri

onları bu oynak zeminde var olabilmeye başarısı sağlamıştır. İleriki kuşaklarda ise bu pek de başarılı olamamıştır. İkinci ve üçüncü kuşaklar içinde yetiştiği toplumda kendilerini ülkenin aynı yaş gruplarıyla kıyasladıkları için, yoksun bırakıldıkları fırsat ve olanakları daha keskin bir biçimde algılamaktadır. Bu nesiller sosyologlar tarafından “iki kültür arasında sıkışmış kurbanlar” olarak yorumlanmıştır.

Fatih Akın, gurbetçilerin özellikle kimlik arayışlarını ve kültür çatışmasını çok başarılı bir biçimde yansıtan bir yönetmen. Almanya’da geçen *Duvara Karşı* (*Gegen Die Wand*, 2004) filminde, aynı



anda ilk nesil göçmenlerin kimlik arayışında edindikleri pozisyonları gözlemleme fırsatı bulurken, çocuklarının kimlik bunalımına da tanıklık ediyoruz. Geleneksel bir Müslüman Türk ailesine sahip olan Sibel’in Avrupa’nın bireyci kültürüne benimseme çabası sırasındaki çaresizliği ve intihara teşebbüs etmesi, bize iki kültür arasında sıkışmışlık hakkında bir tablo çizer. Birinci nesil göçmenler için kendi kültürünü korumak önemlidir. Aile bir bütündür ve bireycilik bu bütün için bir tehdit unsurudur. Bu yüzden Sibelin davranışları hoş görülmemektedir.

Bir yandan da karısının ölümüyle yıkılmış Cahit ise bu kimlik arayışında kendi kültüründen uzaklaşmış bir karakterdir. Yanında çalıştığı Şeref de ilk göçmenlerden olmasına karşın katı bir şekilde kendi köklerine sarılmak yerinde Almanya’ya uyum sağlamıştır. Rehabilitasyon sürecinde Cahit’le karşılaşan Sibel, ailesinin baskısından kurtulmak adına onu evlenmeye ikna eder. Cahit, Alman kültürünü benimsemiş, Sibel’le formaliteden evlilik yaparak onu özgürleştirecek biridir, en önemlisi Türk’tür. Çünkü Sibel’in ailesi kültürünü katı bir biçimde korumak istediklerinden sadece

bir Türk’le evlenmesine izin vereceklerdir.

Bu aslında inançlarına ve kültürlerine sahip çıkma adına iyice katı tutumlar sergileyen göçmen Türk ailelerinde kadının yerini de ortaya koymaktadır. Kadın, evlenene kadar ailesinin; evlendikten sonra kocasının dediklerini yapmak zorundadır. Bu Avrupa’daki özgür kadın kimliğinin farkında olan nesiller için kabul edilemez bir şeydir. Cahit’le ikna etmeye çalıştığı sırada Türk otobüs şoförü bunları otobüsten atması, yine ilk nesillerin kendinden olanların kendi kültürünü devam ettirmesi konusundaki katı algısının bir re-smidir.

Filmde kız isteme sahnesinde yaşanan bir diyalog aslında bir nevi adaptasyondan ziyade asimilasyona dönüşen yeni nesil gurbetçiler hakkında da bilgi vermektedir. Cahit, Türkçesi’nin niye kötü olduğu konusunda “Çöpe attım.” diyerek aslında tamamen artık kültürüyle ilişkisini kesmiş bu kesim hakkında çok net bir durumu gösterir.

Cahit’le ilişkisi esnasında daha özgür olmasına karşın hala kimlik bunalımı devam eden Sibel, İstanbul’a gittiğinde de ailesinin kendi üzerindeki hâkimiyetinden uzak olsa da aidiyetini sağlayamaz. İki kültüre de ait değildir bir yerde.

Almanya örneğinden yola çıkan iki film de Avrupa tarihinde çok önemli olan işçi göçünü ele alarak aslında, göç kavramının bütününde yatan sosyokültürel problemlere ışık tutmaya çalışmıştır. Aynı toplumların farklı zaman dilimlerinde şekillenen benzer sorunlara gösterdiği farklı tepkileri görmemiz açısından çok önemli eserlerdir. Göç konusunda toplumların yaşayacağı kültürel çatışmaların aşılmasında tek taraflı ve çıkarıcı düşüncelerden çok insanın temel alınmasına dair bize bir gösterim sunmuşlardır.

Kimliksizlik

Berna Naldemirci

Ölümcül Kimlikler

Çoğu kez cüzdانlarımızda taşıdığımız kimlikle var oluruz şu hayatta. Çalışabilmek için, eğitim ve sağlık hizmetlerine ulaşabilmek için devletlin legal sınırlarına girmek zorundayızdır. Kısaca devlet, cüzdانlarımızdaki kâğıt parçası sayesinde bizimle iletişim kurar. Kimlik kartlarımız doğar doğmaz dinimizi, milletimizi, dilimizi ve cinsiyetimizi belirler. Bizler de bu ortaklıklar üzerinden bol çelişkili bir hayat kurarız kendimize. Onun yokluğunda ise biran da bir hiç oluruz. Bir başka deyişle göçmen olursak, bir ülkeye kendi ülkemizde yaşayamaz hale geldiğimiz için her şeyimizden vazgeçerek sığınmak zorunda kalırsak bir hiç oluruz. Çünkü göçmen olmak, size bu kimliksizliği ya da bir başka aidiyetler silsilesini sürekli hatırlatan bir şeydir. Sığındığınız devletin tüm mekanizmaları ve vatandaşları olmadığınız bir kimliğe vurgu yaparak, sizi yaşanılmaz koşullara itebilirler. Bu noktada “kimlik” kavramından çok derin tartışmalar üretebiliriz lakin ben bu yazımda çerçevemizi biraz daraltarak üç film üzerinden bu kimliksizlik meselesine değinmeye çalışacağım. Jean-Pierre ve Luc Dardenne’nin, ülkelerindeki eşitsizlik meselesini, çoğunlukla göçmenlerin yaşadıklarını sinema perdesine yansıtarak anlatmayı seçtiklerini söyleyebiliriz. Bazen başrolümüz göçmen olur bazen de ana karakterin etrafında ona etki eden göçmenler olur. Neresinden bakarsanız bakın, Dardenne Kardeşler’in hikâyelerinde, yaşadıkları toplumda insanların kimlikleri üzerinden maruz kaldığı eşitsizlikleri görebilirsiniz. Bu bağlamda bol ödüllü *Söz* (*La Promesse*, 1996) ile *Lorna’nın Sessizliği* (*Le Silence de Lorna*, 2008) oldukça etkileyici filmlerdir. Alışılğelen sonları olmayan filmlerinde; Igor’un, Assita’nın yaşadıklarına sebep olduğunu bilerek bocaladığı vicdan

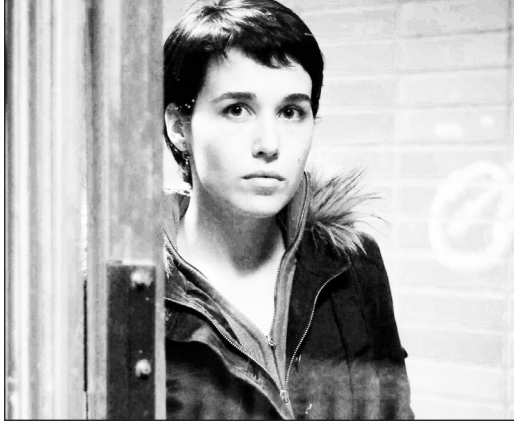
muhasebesini ve Lorna’nın tüm hayallerini onun üzerinden inşa ettiği Belçika kimliğini aldıktan sonra bile mutluluğu bulamayışını seyircinin de hayatına taşımayı başarıyorlar. Dardenne Kardeşler’in aşına oldukları bir çevreyi, başarıyla temellendirilmiş hikâyeleriyle ve omuz kameralarıyla anlatışlarıyla tam olarak bizleri gerçekliğin ortasına bırakıyor. Üçüncü olarak da *True Detective* hayranlarının ismine aşına olacağı Cary Joji Fukunaga’nın *Sin Nombre* (2009) ile Honduras’tan Amerika’ya illegal yollarla geçmeye çalışan, kısaca bir umut yolculuğuna çıkan insanların yaşadığı zorluklar üzerinden kimliksiz olmanın nasıl şiddet uygulayabileceğine değinmeye çalışacağım. Fukunaga, iki paralel hikâyeyle, yaşanılmayacak bir ülke ile burayı terk edebilme cesareti gösterseniz dahi karşılaşacağınız muhtemel tehditlerle seyirciyi ciddi ikilemlere sürüklemeyi başarıyor.

Avrupa’da “Kimliksiz” kalmak...

Söz’de Igor ve babası hayatlarını, ülkelerine kaçak gelen göçmenlere sahte kimlik ve kalacak bir yer sağlayarak ve onları çalıştırarak kazandıkları parayla geçindirirler. Bir gün müfettişlerin gelişiyile her şey değişir. Assita’nın kocası, Amidou, panikle kaçmaya çalışırken yüksek bir yerden düşer. Igor ve babası ise onu kurtarabilecekken başlarına açılması muhtemel belalar yüzünden bu kayıtsız ve kimliksiz adamı kurtarmamayı seçerler. Filmin adını veren “söz” ise işte Igor’un Amidou’ya, karısına ve çocuğuna göz kulak olacağına dair verdiği sözdür. O kadar duru ve o kadar net bir vicdan muhasebesi ki bu, film bittiğinde içinizde kocaman bir boşluk kalıyor. Ülkelerinden kalkıp dilini, alışkanlıklarını bilmedikleri Belçika’ya daha iyi koşullarda yaşamak için göç eden bu insanların devlet gözünde bir önemlerinin olmaması, Belçika kimliğine sahip olmamak-

la aynı anlama geliyor. Oysa Dünya'nın çoğu yerinde en basit ihtiyaçlarını bile gideremeyen insanların; Dünya'da savaşız, çatışmasız ve insanların aç-susuz kalmadığı bir bölge olan Avrupa'ya göçmesi kadar doğal bir şey yok. Igor ve babasının, Amidou'nun cesedini bir karton parçasının altında saklamalarını, onun cenazesine en ufak bir değer vermeyişlerini, bu sistemin göçmenler için nasıl işlediğinin filmdeki en belirgin simgesi olduğunu söyleyebiliriz.

Söz, bazı kimliklere sahip olarak, rahatça hayatını sürdüren insanlara, bu büyük eşitsizliği göstermeye çalıştığını söyleyebiliriz. *Lorna'nın Sessizliği*'nde ise Lorna hayallerini Belçika kimliği üzerine kurar. Bunun için bir başka adama, Claudy'le, ona para vererek



evlenir. Film, Lorna'nın kimliğini alışıyla beraber Sokol ile hayalini kurdukları kafe için kredi alırken başlar. Bundan sonrası artık içinde mutluluğun ve umudun olduğu bir hikâye olması gerekirken kontrolün hiçbir zaman Lorna'nın ellerinde olmadığını fark edişimizle, onunla beraber hüznü bir yolculuğa çıkarız. Başta kurulan bu tezatlık, seyirci olarak bizlerin sürekli işlerin yolunu girmesini beklememizi ve bunun gerçekleşmemesiyle Lorna'nın yaşadıkları ile olan bağımızı güçlendiriyor. Claudy'i kurtaramamanın verdiği bölünmüşlüğün üstesinden gelemiyor Lorna. Filmin sonunda, ormanın içinde her şeyden sıyrılmış, arınmış tam anlamıyla kimliksiz bir halde bırakıyoruz onu.

Umuda yolculuk...

Bugün binlerce Suriyelinin Avrupa'ya kuruluşu bulacaklarına inanarak botlarla başladıkları tehlikeli yolculuktan hepimiz haberdarız. Tabi ki Türkiye'yi geçiş yolu olarak

kullanmak meselesi yeni bir şey değil. Daha öncede kıyılarımızda umutlarıyla beraber boğulan binlerce yaşam olduğunu biliyoruz. Kaybedecek hiçbir şeyi olmayan insanların büyük risklere girdiği sular bunlar. *Sin Nombre*'de işte biraz böyle bir hikâye, Sayra'nın babasının dediği gibi çoğu Amerika'ya varmayı başaramayacak, tıpkı çoğunun Avrupa'ya ulaşmayı başaramayışı gibi. Sayra'nın hayatı, yıllar önce Amerika'ya göç edebilmiş babasının geri

dönüp, onu ve amcasını Amerika'ya götürmeye gelmesiyle değişir. Babasının Amerika'da kurduğu yeni hayatı hazmetmeye çalışırken bir yandan illegal yollardan Güney Amerika'yı aşarak New Jersey'e geçerken yaşadıkları acı dolu deneyimlerle baş etmesi gerekir. Hırsızların, katillerin

yollarıyla kesişir yolları. Göçmen olmak zordur, kadın olmak da zordur ama bunların ötesinde göçmen bir kadın olmak, zorluğu kelimelerle tarif edilebilecek bir şey değildir. Bu yolculukta, Sayra'nın hayatı Willy'le kesişir. Filmde Willy'nin tekinsiz hayatı, Sayra'nın Honduras'ta kaçmasını haklı çıkartan, Honduras'ın yaşanılmayacak bir yer olduğunu bizlere gösteren önemli simgelerden biridir. Sınırdan geçtikleri andan itibaren istenmeyen insanlar pozisyonuna girdiklerini anlayabiliriz. Sınırdan önce trenlere yardım için yiyecek bir şeyler atan çocuklar, sınırdan sonra taş atacaklardır. Trenlerin üzerinde illegal yolculuk yaparken hem göz yumulacak hem de polis bu durumla karşılaştığında onları sorgusuz sualsiz öldürebilecektir. *Sin Nombre*'yi, devletlerin çizdiği sınırların, yaratılan kimliklerin, belgelerin, izinlerin, insanları nasıl yolculuklara ittiğini nasıl değersizleştirildiğini gösteren başarılı bir eleştiri olarak düşünebiliriz.

Kolonyalizm

Ashlı Ildır

"Fransızca biliyor mu? Hayır. Ama anlıyor? Evet, içgüdüsel olarak sanırım. Aynı bir hayvan gibi."

Kamerayı Ters Çevirmek

Sömürgecilik ya da kolonyalizm, sinema-da/sanatta temsil açısından belki de en zor meselelerden bir tanesini oluşturuyor. Sadece içerdiği politik tartışmaların uçsuz bucaksızlığı ile değil, sömürgeci söylemin oluşmasında sinemanın üstlendiği rolü açığa çıkarması bakımından da incelemeye değer bir geçmişi var bu temsil biçimlerinin. Sömürgecilik literatüründe "bakış"ın bir kavram olarak en somut şekilde vücut bulduğu alan aslında sinema oluyor bir yandan da: Sömürgecinin sömürülene, "Batı"nın "Doğu"ya, "medeniyet" in "ilkelliğe", "hukuk" un "hukuksuz"a, "rasyonel" in "içgüdüsel", "erkek" in "kadın" a... Sömürgecilik söylemi ve bunun sinemadaki yansımaları tüm bu kavramları içeriyor.

Sömürenin sömürülene dair bu problemli bakışının hem soyut hem somut düzlemde en güzel yansımalarından bir tanesine örnek olarak, Antonioni'nin *Yolcu (The Passenger, 1975)* filminden bir sahneyi verebiliriz. Sahnede, Batılı bir gazeteci, Afrika'daki bir kabilenin "büyücü hekim"i ile röportaj yapmaktadır. Gazeteci kamerayı tutar, ekranda ise doktor vardır.

"G: Dün sizi köyde filme aldığım zaman, büyücü hekim olarak yetiştirildiğinizi anladım. Sizin gibi birinin Fransa ve Yugoslavya'da yıllar geçirmesi biraz tuhaf değil mi? Kabile geleneklerine bağlı eğilimlerinizde bir değişme olmadı mı? Onları şimdi size batılı ve yanlış şeyler olarak gelmiyor mu kabile için?"

D: Bay Locke, bütün sorularınıza tatminkar yanıtlar bulabilirim. Fakat bunlardan ne kadar az şey elde edeceğinizi anladığınızı sanmıyorum. Benim cevaplarımın beni ele vermesinden ziyade sizin sorularınızın sizi ele veriyor.

G: Ben çok içtenlikle soruyorum.

D: Bay Locke, sizinle konuşabiliriz. Ama bir şartla. Sizin samimiyetinizden çok, benim size inanamam çok önemli.

G: Tabii, şüphesiz, fakat... (Hekim, kamerayı gazetecinin elinden alır ve onu çekmeye başlar. Bu sefer ekranda gazeteci vardır.)

D: Şimdi röportaj yapabiliriz. Bana daha önce sorduğunuz soruların aynısını sorabilirsiniz."

Bu sahne, belki de sinema tarihinin sömürgeci bakışı en çıplak haliyle ortaya seren; bu bakışın sadece fiziki olarak orada bulunan devlet ve asker ayaklı sömürgecinin eliyle değil; entelektüel/akademik dünya, medya ve diğer pek çok kol ile oluşturulduğunu da imler. Sömürgeci söylem; bakışın ortaya çıkış anından itibaren; kameranın konumu ile oluşmaya başlar.

Aynı zamanda bu sahne, oryantalizmin yönemi ile de ilgili çok önemli bir noktaya parmak basar. Büyücü hekim gazeteciye "sizin sorularınız sizi ele veriyor" deyişi; oryantalizmin hedef aldığı toplumlardan çok, bu söylemi ve ikiliği üreten Batı'ya dair söylediklerini hatırlattır. Fantezi, korku ve hayranlık; Batı'nın id'inde sakladığı, ortaya çıkaramadığı ve bu nedenle tanımladığı "öteki" üzerinden dile getirdiği arzulardır. Gazeteci merak eder: Büyücü bir doktor nasıl olur da Batı'nın "rasyonel aklına" (yani bir nevi "hakikat"a) şahit olup, etkilenemeyebilir, ya da "ilkel" kabilesine geri dönebilir? Bu Batı'nın kendisini sorgulamasıdır, öteki'yle karşılaşması, ancak anlam verememesidir; bu öteki ile ilgili bir şey değil, Batı'nın korkusu ve merakı ile ilgili bir şeydir. En yalın haliyle, öteki'ye bakar, kameranın iktidarını elinde tutarak. İşte bu nedenle sorulardan ve cevaplardan daha önemlisi yöntemin kendisinde gizlidir: Gözlemlmek, bakmak, kaydetmek, sormak... Doktor, kamerayı eline alıp gazeteciye doğrulttuğunda; hem gazeteci karakterinin, hem de karakteri canlandıran Jack Nicholson'un şaşkınlığı ve ne yapacağını bilemeyeşi oldukça çarpıcıdır. Bu durum onun için o kadar tahmin edilemez ve algılanamazdır ki; sadece gülmekle yetinir, gazetecinin ya da araştırmacı/gözlemci aklın oldukça kontrol dışı verdiği bir tepkidir

gölmek; kontrolün kaybıdır. Buradaki kamera sadece filmin anlatı dünyasının kamerası değil, Antonioni'nin de kamerasıdır aynı zamanda. Antonioni kendinin farkındadır, kendi Batılı kimliğinin ve bakışının farkındadır. Karakterin ve yönetmenin kesiştiği oldukça çarpıcı bir itiraf sahnesidir bu.

İnceleyeceğim iki filmde bir tanesi sömürgeci ve sömürülenin kesiştiği, dengenin sömürüne hafifçe kaydığı bir noktadan: Claire Denis'in 2009 yapımı *White Material* adlı filmi. Fransız Afrika'sında doğup büyüyen Denis'in filmlerinde sıkça karşılaştığımız bir tema, kolonyal/post-kolonyal dönem ve kendi kimliğinin yansımaları olan arada olma ve ait olamama hali. Bu halin belki de en belirgin şekilde vücut bulduğu film *White Material*. Adını bilmediğimiz ancak sömürgecilerin eski güçlerini çoktan kaybettiğini ve isyancılar ile ordu arasında bir iç savaşın devam ettiğini anladığımız bir ülkede geçiyor film. Isabelle Huppert'in canlandırdığı Maria Vial karakteri, çiftliğini korumaya çalışan bir kahve üreticisidir. Kendi ailesi çiftliği satmaya ve Fransa'ya kaçmaya çabalarken o ait olduğu, belki tam da olamadığı yeri bırakmamak için uğraşır. Hayatı boyunca tek bildiği yerde artık sadece bir "beyaz insan"dır, harcanabilir ve istenmeyen. Tüm karakterlerine oldukça yargısız ancak şefkatli bir yerden bakan Denis'in parçalı anlatımı, şiirsel kamera hareketleri ve mizansenleri oldukça etkileyicidir. Aynı Antonioni gibi kendi yerinin, kendi bakışının farkında bir yönetmendir Denis. Kameranın, sinemanın, Batılı bir eğitimden geçmiş bir yönetmen olmanın getirdiği bakışın farkındadır. Bu nedenle anlatabileceği belki de - *The Passenger*'daki gazetecinin de dediği gibi- en "samimi" konumdan anlatır hikayesini. Kamerası dikizlemez, ya da bilmek/kontrol etmek için gözlemler; sadece bakar, merakla, arzuyla, korkuyla bakar. Bu duyguların kendine ait olduğunu kabullenmiş bir bakışın öyküsüdür bu; kendi arzularını tanımaya çalışan ve sor-



gülayan. Yine de filmdeki iç savaştan kaynaklı tehdit ve korku atmosferi erotik duyguların, ya da arzuların oldukça önüne geçer. Bu sefer ötekiye olan bir korku değil; kimliğini, hayatını ve geçmişini kaybetmeye dair bir korku; ya da hiç varolmamış olduğunu, bir yere ait olmadığını ve istenmediğini fark etmenin getirdiği korku vardır Marie'de. Sahneler arasındaki boşluklar,

neden-sonuç ilişkilerinin serbestliği, kameranın serbest, izlenimci ve akışkan hareketleri, Tinderssticks'in muhteşem müzikleri ile bir fikir dikte etmek-tense; kendi deneyimini hissettiren bize Denis.

İnceleyeceğim ikinci film ise; bu sefer sömürülenin gözünden; Senegal'in en önemli yönetmenlerinden Ousmane Sembène'nin 1966 yapımı orta metraj filmi;

Black Girl. Senegal'de Fransız bir çiftin evinde çocuk bakıcısı olarak işe başlayan Diouana'nın heyecanla hayalini kurduğu Fransa'ya gitmesi ve orada işverenleri tarafından daha da aşağılanıp sömürüldükten sonra yaşadığı yabancılaşmanın hikayesidir film. Anlatım araçları bakımından eksiklikleri olsa da; içeriden ve "öteki"nin bakış açısını yansıtmaması bakımından oldukça değerli bir film *Black Girl*. Artık eski güçleri kalmamasına rağmen kendilerinde "doğal" olarak gördükleri sömürme hakkını Diouana üzerinde sonuna kadar uygulayan Fransız çift; sömürgecinin sert bir temsilidir. Filmdeki en çarpıcı anlatım unsuru ses/sessizlik ve anlatıcının kullanımı denebilir. Anlatıcı Diouana; Fransızca olarak bize hikayesini anlatır, ancak işverenleri ile "evet efendim/hayır efendim" dışında tek kelime konuşmaz. İşverenlerinin bu konudaki diyalogları ise oldukça çarpıcıdır: "*Fransızca bilmiyor mu? Hayır. Ama anlıyor? Evet, içgüdüsel olarak sanırım. Aynı bir hayvan gibi.*". Öteki'ye yüklenen bakışın çıplak bir temsildir bu; hikayeyi kusursuz Fransızca'sı ile anlatan Diouana ve işverenleri karşısındaki bilinçli sessizliği, "öteki"nin kimliğine dair, onun ağzından verilmiş en güzel cevap, en güzel direniştir.

Sürgünde Hayat: Sonsuz Bir Göç Hikâyesi

Göç etme, yani vatanını geride bırakıp belirsiz bir geleceğe doğru yola çıkma kararı her ne kadar kişinin tercihine bağlı görünse ve özgür iradeyle yapılan bir seçim gibi algılsa da mesele yakinen ele alındığında durumun tam tersi olduğu görülebilmektedir. “Gitmek” aslında çoğu zaman son çare, başka hareket alanı kalmadığında bir kaçış ihtimalidir ki çıkılan yolun belirsizliği ve riski bu kaçışı da kimi durumda mümkün kılamamaktadır. Bundan yola çıkarak esasen oldukça radikal bir karar olan göçün kaybedilecek bir şey kalmadığında mecburi bir yöntem olduğunu savunmak mümkündür.

Göç kararına zemin hazırlayan etkenler çeşitli olabilmekle beraber göçün mecburiyetinin en görünür olduğu tür politik göç olarak gösterilebilir. Kimi zaman bireyin seçim hakkının dahi olmadığı bu göç biçiminde yapısal zorunluluklar kendini en belirgin şekilde gösterir. Ölüm tehdidinden, hapis cezasından kaçan veya basitçe artık üyesi kabul edilmediği ülkeyi terk etmek zorunda kalan bireyler elbette ki pek çok zorlukla karşılaşmaya mahkûmdurlar.

Theo Angelopoulos *Kitera'ya Yolculuk (Taxidi sta Kythira, 1984)* filminde politik göçü konu edinerek özellikle de birey üzerinde yarattığı tahribe odaklanır. Spyro Yunan İç Savaşı (1944-1948) nedeniyle ülkesini terk edip Rusya'ya sığınmıştır ve sürgünde geçen bir ömrün ardından 32 yıl sonra ülkesine döner. Hayatı bir nevi sürgünde geçen Spyro elbette ki kimliksizliğin en acı formlarından birini deneyimlemiş, aidiyetsizliğin ve bunun getirdiklerinin altında yalnızlaşarak başta kendisi olmak üzere herkese ve her şeye yabancılaşmıştır.

Gittim ve Döndüm: Tersine Göç

Angelopoulos Spyro'nun yabancılaşmasını gözler önüne sermek için filme onu göstererek

başlamak yerine onu karşılayacak oğlu ve daha sonra kızını gösterir izleyiciye. Yönetmenin geniş kadrından Spyro'nun bir silüet halinde yaklaşmasını izler seyirci. Bu sırada kızı Voula “O bizim babamız ama otuz iki yıldan sonra bir önemi yok” demektedir. Bu görsel ve anlatsal tercih Spyro'nun dönüşünü anlatmak için kullanılırken aslında göçün ardından dönüşün mümkün olmadığını göstermekte geride kalanın gidene yabancılaşmış olduğunu kanıtlamaktadır. Spyro dönmüştür ancak döndüğü yer bıraktığı yer ile aynı değildir. O zihnin taşıdığı Yunanistan imgesinde hapsolmuşsa da gerçeklik değişmiş, dönüşmüş ve onu bir bakıma bu süreçte Spyro'yu geçmişin tozları içerisinde bırakarak unutturmuştur.

Angelopoulos karakterin yalnızlığını ve yabancılaşmasını daha da derinleştirmek adına onu karede yalnız bırakan geniş planlı çekimleri tercih ettiği gibi onun unutulmuşluğunu ve bu tersine göçte yaşadığı adaptasyon sorununu anlatmaya da yerleştirir.

Gerçekten de Spyro tersine bir göç yaşamakta, gittiği yolu geri dönmekte ve hatta öleni diriltmeye çalışmaktadır. Direniş zamanlarından kalma şifrelemeyi kullanarak ölü bir dili varlığa çağırarak Spyro durmadan geçmiş ile bağlantılar arayarak geride bıraktığı vatanından tanıdık bir parça bulma çabasıdır. Mezarlıkları dolaşarak kurban verdiği eski yoldaşlarına selam vermesi bunun direk göstergesidir. Kazmayı alıp toprağı kazdığı sahnede ise adeta mevcut Yunan toplumunun unuttuğu otuz yılı aşkın zamandır görmezden gelmeyi seçtiği bir bakıma metaforik olarak öldürdüğü tarihi açığa çıkarmakta çeşitli ekonomik ilişkiler içerisinde kaybolmuş halkı hatırlamaya çalışmaktadır. Spyro bu tavrıyla tam olarak Avery Gordon'un terimiyle unutulduğu sanılan ancak günlük yaşama adeta musallat olup tarihi hatırlatmaya kararlı hayalettir. (1) Nitekim kendi kızı da aynı terimi

kullanarak hayatını bir hayaletin peşinde harcamayacağını belirtir. Zaten o her anlamda bir ölüdür ve komşusunun ayakları dibine fırlattığı gazetede defalarca yayımlanan idam kararı vardır. Devlet onu fiziksel olarak öldüremese de yasal olarak öldürmüştü; en basitinden kendisine ülke sınırları içerisinde var olma hakkını elinden alarak Spyro'yu illegal hale getirmiştir. Elbette ki bunun sonucu olarak çareyi "kaçmak"ta bulan Spyro göç edecek, sığınacak bir liman arayacaktır.

Kitera'ya Yolculuk'u güçlü kılan yönlerden birisi ise Spyro'nun sürgün hayatını

göstermemesinde yatar. Sınırların dışına çıktığı anda yok olmakta o dünya açısından bir anlatı değeri kalmamaktadır. Spyro sadece Yunanistan tarafından tanındığı ölçüde filmde yer almakta ve bununla göçün arkasındaki yapı gözler önüne serilmektedir. Vatani haklarından soyulan birey hiçe indirgenmekte ve bir bakıma solmaya mahkûm bir hayalet olmaktadır.

Spyro açısından ise hatırası dün gibi tazedir. Geride bıraktığı vatanını zihninde olduğu gibi muhafaza etmiştir ve değişme ihtimali de vermemektedir. Yıllar sonra girdiği evin camlarından gazeteleri söker gibi geçmiş şimdیه taşımaya çalışmakta ve mevcut durumun adeta masada kalan tabaklar gibi yıllar yılı sabit olmasını beklemektedir. Bu açıdan onun sürgününe kendi Yunanistan'ını taşıdığı söylenebilir. Film boyunca sığındığı Rusya'da da bir hayatının olduğu kendince bir düzen kurduğunu anlasak da kendisine sorulunca Rusya'ya dair yaptığı tek yorum "çok soğuk" olur. Sadece bu yorum üzerine daha doğrusu başka bir yorumun eksikliği üzerine onun Rusya'da da her daim bir yabancı olarak kaldığını okumak mümkündür.

Göç Döngüsü

Spyro kendi Yunanistan'ını mevcut duruma taşımaya çalıştıkça onun bu çabası durulmuş

suları rahatsız edecek, iç savaşın üzeri örtülmüş çatışmalarını huzursuz edecektir. Affedilmiş olup ülkeye giriş izni verilse de bu siyasi kaçığın varlığı her açıdan yönetim için sorun teşkil etmektedir. Daha gelir gelmez komşuların sandalyelerini ararak evlerine çekilip kapıyı kapatmaları bunun kanıtıdır ki bu sembolik



olarak onun bu topraklarda huzurla oturamayacağını göstergesidir. Gerçi onun da huzurla oturma niyeti yoktur, bir bakıma yarım kalan davasını devam ettirme gayesindedir çünkü kendisine direk olarak da söylendiği gibi o değişmemiştir ve ona göre buldu

duğu sadece "çürük elma"dır. Yunan toplumu ise çoğunlukla değişmiş olmakla birlikte yapısallığını değiştirmemiştir. Spyro yine bir şeyleri gerek fiili gerek mecazi ateşleyerek dikkati buna çekmek niyetindedir. Tam da bu nedenle o polislin yani Yunan devletinin gözünde "sadece bir sorun"dan ibarettir.

Devlet bu noktada oğlunu sorumlu olarak atar çünkü Spyro gözetimde kalmalıdır biri onun sorumluluğunu almalı, hareketlerini kontrol etmeli ve daha tüm hakları iade edilmediği yani "vatandaş" olup devlete her açıdan cevap vermek zorunda olmadığı için gerektiği takdirde onun yerine devletle yüzleşebilecek pozisyonda olmalıdır. Ve tabii olarak bunu sınırlar içerisinde bulunma iznini iptal etme tehdidi izler ki bu onun için bir göç döngüsünü ifade etmektedir.

Bu noktada karısı Katerina'dan da söz etmek gerekir. Yıllar boyunca yolunu gözlediği kocası kendisine geri iade edilmiştir ve sırf bu nedenle geçmiş unutmaya eğilimleri göstermektedir. Spyro'nun Rusya'daki ikinci eşini dahi kabullenmekte tamamen her türlü acıya sünger çekerek kalınan noktadan devam etmeyi seçmektedir. Spyro'yu göçe mahkum eden yapı kendisini de başka yollardan sömürüp yıpratmışsa da Voula'nın tabiriyle yaşamını bilinmeyen bir günü

bekleyerek boşa harcadıysa da bütün bunların ardından devam etmeye istekli görünmektedir. Voula bir aileye bir kurban yeter dese de sistem by göç döngüsünde katlanarak büyümekte bu seferkine Katerina'yı da katmaktadır.

Engin Deniz Yolcusu

Katerina'ya "uzaklara gideceğiz" diyerek kendini yine bir göçün kıyısında bulur Spyro. Havaya doğru bakarak beş savaşı, hapisane, idam mangasını atlattığını söyler; seni kandırdım der bilinmeyen bir düşmana. Elbette ki mesaj "seni yine kandırarak kaçıyorum"dur. Yine kanun dışı ilan edilen Spyro göçü tekrar göze almak, bilinmeyen bir hedefe doğru yola çıkmak zorundadır.

Zaten "vatandaşlığı olmayan bu yersiz yurtsuz adam" her açıdan gözden çıkarılabilir olup bunun da ötesinde bir an önce devletin mevcut düzenini daha fazla tehdit etmemesi adına bir an önce ortadan kaldırması gereken bir pürüzdür. Apar topar ihraç edilen Spyro öncelikle Rusya'ya giden bir gemiye bindirilmeye çalışılır ki polis geminin kaptanına gelişlerini érus yolcu geldi" anonsuyla duyurur. Spyro burada tamamen yabancılaştırılmış, statüsüz ve tanımsız hale gelmiştir. Karşı gemi ise yolcunun kendi rızası olup olmadığını bilmek ister ancak böyle bir soru durum ile alakalı dahi değildir. Angelopoulos bunu filmin yapısına da işler ve bu sahnede seyirci Spyro'yu görememekte sadece ikinci elden bilgiye maruz bırakılmaktadır.

Yine statüsü alınan ve yapı tarafından göç zorlanan Spyro tıpkı filmin başında olduğu gibi kamerada görünmez hale gelmiştir. Angelopoulos bu açıdan göçün bir yere varma kısmıyla değil bir yeri terk etme kısmına odaklanmakta ve göç olgusunu daha çok geride kalanın bakış açısından yorumlamaktadır. Festival sahnelerinde Spyro mevcut değildir, ailenin geri kalanının

inmesiyle arkada kalmıştır ve daha da mühimi karaya ayak basması yasaklanmıştır. Festivalin ona adanmasıyla adeta ona bir veda niteliğine bürünmesine rağmen bir sonraki emre kadar uluslararası sulara kalması buyrulmuştur yönetim tarafından. Spyro kendini kabul edebilecek bir yer bulana kadar kendisi gibi sahipsiz



sulara bulunmak zorundadır. Ancak diğer Yunan yönetimini ilgilendiren onun ne pahasına olursa olsun ülkeyi terk etmesidir ve şartlar imkânsız da olsa onun ülkeden ihracı ne yapıp edilerek imkanı kılınacaktır. Oğlu yağmur altında denizin ortasında

bekletilmesinin düpedüz cinayet olduğunu iddia etse de bu şikâyeti yönetimde karşılığını bulamaz çünkü vatansız bir bireyin ölümünün hesabını soracak mercii bulunmadığı için bu bir suç yaratmamaktadır.

Sabahın ilk ışıklarıyla ise Spyro Katerina'yı da yanına alarak engin denizlere, bilinmeyen bir yolculuğa doğru adım atar. Angelopoulos'un geniş kadrajında ikili zar zor suyun üzerinde duran bir plakanın üzerinde etrafları sonsuz ve hiçbir devlete ait olmayan denizle çevrili olarak giderek uzaklaşırlar. Burada da seyirci arkada kalır ve göçün diğer kısmı yani varış hikâyesi anlatıdan ayrıştırılır.

Gerek başlı başına bir dönüş hikâyesi seçmesiyle gerekse hikayeyi anlatmayı seçtiği teknikle Angelopoulos göçe özellikle de politik/zorunlu göçe zemin hazırlayan oluşumları anlatır *Katerina'ya Yolculuk'ta*. Bireyin çeşitli duygusal bağlar ile bağlı olsa dahi içinde bulunduğu mekândan zorla kopartılıp yön gözetmeksizin savrulabileceğinin de etkili bir örneğini sağlamakta.

(1) Avery Gordon *Ghostly Matters* kitabında unutulmuş sandığımız toplumsal olayların birer hayalet olarak yaşamın içinde varlıklarını sürdürdüklerini ve topluma adeta musallat olduklarını öne sürer.

Deniz Gamze Ergüven'in üç kısa filminin ardından gelen ilk uzun metrajlı filmi *Mustang* (2015), bu seneki Filmekimi'nde Türk seyircisiyle buluştu. Cannes Film Festivali'nde «Label Europas Cinema» ödülünü, Ukrayna'da altıncısı düzenlenen Odessa Film Festivali'nde ise "Büyük Ödül"ü (Grand Prix) ve "En İyi Yönetmen" ödülünü kazandı. 21'inci Saraybosna Film Festivali'nde "En İyi Film" ödülünün sahibi oldu. Aynı festivalde filmin beş genç oyuncusu Güneş Şensoy, Doğa Doğuşlu, Tuğba Sunguroğlu, Elit İşcan ve İlayda Akdoğan'a da "En İyi Kadın Oyuncu" ödülü verildi. Türkiye-Almanya-Fransa-Katar ortak yapımı olan film bu kadar ödüle ek olarak 88. Akademi Ödülleri'nde Fransız filmi olarak "Yabancı Dilde En İyi Film Ödülü"ne aday gösterildi. Türkiye'den de adaylığa başvuran film, *Sivas* (2014)'ın seçilmesiyle Türkiye adayı olamıyor.

Filme adını veren "mustang" Amerika'daki özgür yabani atlar anlamına geliyor. Beş kız kardeşin de bellerine kadar uzanan saçları bu atların yelesini temsil ediyor. Film de onların özgürlük için verdikleri mücadeleyi anlatmakta. Yetim kalmalarından sonra babaanneleri ve amcaları tarafından yetiştirilen beş kız kardeş üzerinden toplumsal baskının kurbanı olmuş Türk kadınının portresini başarıyla çizmiş Ergüven. Basit bir oyunun, ahlak bekçiliği yapan komşular tarafından çarpıtılmasıyla hayatları değişen kız kardeşler, muhafazakarlığın baskıcılığa dönüşmesine bire bir tanık oluyorlar. Telefon, bilgisayar, kitaplar, dergiler ve ahlaklarını bozacağı düşünülen her şey (buna Fransız İhtilali'nin sembolü haline gelen *Halka Yol Gösteren Özgürlük* tablosunun küçük bir kopyası da dahil olmak üzere) kaldırılıp dolaba kilitleniyor. Bahçe duvarlarının boyu uzuyor, pencerelere korkuluklar takılıyor, kapılar kilitleniyor. Bakirelik testleri, görücü usulü evlendirilmeler, yemek dersleri ve "çirkin renkli elbiseler" ise Türkiye'de kadına verilen değeri (!) göstermeye yardımcı unsurlar. Bu değersizleştirilenin son basamağı ise okuldan alınmak. Filmin arka planından gelen televizyon haberleri sırasındaki siyasi söylemler veya kadın ahlakı üzerine olan programlar da toplumdaki bu değeri gözler önüne seriyor.

Bir yandan çocukluktan genç kızlığa yeni adım atmışken kadın olmaya zorlanan, dayatılan kurallarla oynamayı ve bu kuralları istediği yöne çevirmeyi öğrenen genç Türk kadını anlatırken diğer yandan yeğen(ler)leriyle ilişkiye giren ancak "bozuk" olmamalarını bekleyen amca figürüyle Türkiye'deki çarpıklığı ve erkek popülasyonunu; onun altında ezilen, sesini pek de çıkaramayan ve olanlara göz yuman babaanne figürüyle de yaşlanmış Türk kadını tüm gerçekliğiyle *Mustang*'de göstermeyi başarıyor Ergüven.

En şanslı hikaye büyük kardeş Sonay'a ait: aşık olduğu kişiyle evleniyor. Selma istemediği bir adamla evlendirilirken Ece ise amcasının tecavüzünden sonra Selma ile aynı kadere boyun eğmemek için intihar ediyor. Amcası sırayı daha da küçük yaşta olan Nur'da bulurken babaannesi torununu korumak için polise gitmek yerine çözümünü onu da evlendirmeye çalışarak buluyor ancak bu sefer (büyük yaştaki arkadaşası Yasin'in yardımcılarıyla araba kullanmayı öğrenmiş olan) Lale'nin müdahale etmesiyle onları eve kapatmak için kullanılan parmaklıklar

Mustang

BASKA
SİNEMA

■ Sena Göker

kendi korumaları oluyor. Sonrasında yine parlak zekasıyla Yasin'i bulan Lale onun yardımıyla ve ablası Nur'u da yanına alarak İstanbul'a yerleşen öğretmeninin yanına gidiyor.

Karadeniz'in böylesi bir tutuculuğa sahip bir mahallesinde geçen hikayedeki kardeşlerden birinin *Halka Yol Gösteren Özgürlük Tablosu*'nu aynasının köşesinde tutması şaşırtıcı olsa da filmin adından gelen "özgürlük" düşüncesi, çok kısa bir süre de olsa gösterilen tablo ve tablunun ana figürünün bir kadın olması, filmin ana temasının kadın ve özgürlük olduğunu açıkça göstermeye yetiyor. Her ne kadar anlatılanların hepsinin parça parça bakıldığında Türkiye'den kesitler olduğu fark edilse de hepsinin tek bir ailede toplanması ve bu kadar küçük bir olayı böylesine büyütecek bir ailedeki bu tutum değişikliği -zira her şeyin başlangıcı olan bu zararsız oyundan önce okullarına gidip istedikleri kıyafetleri giyiyor ve arkadaşlarıyla görüşebiliyorlardı- veya özgürlüğe alışmış kardeşlerin "ev hapisanesi"ne kolayca alışmaları ve buna göre hareket etmeleri insan doğası gereği tutarsız gözüküyor. Fakat özellikle de belirtmek gerekir ki tüm Türkiye'deki koşulların böyle olmadığını sürekli bir "İstanbul'a gitmek" düşüncesiyle ifade eden filmin son dakikalarındaki İstanbul sahnesi de bunu doğruluyor.

Görsel açıdan ise natürel renkleri, ışıkları ve tonlamalarıyla beş kardeşin masumiyetini seyirciye rahatlıkla aktarıyor *Mustang*. Hikayenin, en küçük kardeş Lale'nin gözünden aktarılması ise bu masumiyet olgusuna büyük bir katkıda bulunuyor fakat tüm mantıklı çözümlerin ve olgun hareketlerin beş kardeş arasında en çok ondan çıkması pek beklendik bir durum değil. Kamera kullanımına bakılırsa da çevreyi çok içine almayan ve olaya ve karakterlere odaklanan bir açı görülüyor, bu da konuya ve verilmek istenen duyguya olan odağın yoğunlaşmasına yardımcı oluyor.

Ayrıca karakterleri canlandıran oyuncuların bu kadar genç olmalarına rağmen oyunculuklarının duyguları aktarmadaki başarısı takdire şayan. Aldıkları ödüller de bu başarıyı sergiliyor. Ancak karakterlere dair eleştirilen bir nokta ise Karadeniz'de küçük bir mahallede, taşrada, geçmesine rağmen Lale'nin kurtarıcısı olan Yasin'in dışında kimsede herhangi bir şive duyulmaması ve İstanbul Türkçesi konuşulması. Bu durum filmin samimiyetini etkilese de konu itibarıyla değinmek istediği noktayı kaçırdığı söylenemez.

Futbola duyduğu ilgi ve araba kullanma isteği her ne kadar ataerkil Türk toplumu tarafından "erkeksi" karşılanırsa da ablasının renkli sütyenlerini giyip mankencilik oynamasıyla Lale'nin "kızlık"ından bir şey kaybetmediğini gösterir Ergüven. Her ne kadar filmde de söylendiği gibi "Feministler anne olmayı bilmez." diye düşünülse de bir anne olan Ergüven, Türk toplumunda her bireyin aklına kazınmış olan "nasıl ahlaklı, namuslu kadın/kız olunur" olgusuna karşı çıkar.

Filmdeki dramatikliğin devamlılığını sağlamaya yardımcı müzikler ise Warren Ellis imzalı. Piyano ve flüt ezgileri aynı zamanda natürel atmosfere de eşlik etmesiyle seyircinin kulaklarında çalmaya devam ediyor.

Kiss of the Spider Woman

Héctor Babenco'nun yönettiği, Manuel Puig'in aynı adlı romanından uyarlanan Örümcek Kadının Öpücüğü (*Kiss of the Spider Woman*, 1985), Brezilya'da askeri dikta rejiminin hüküm sürdüğü yıllarda aynı hapis hane hücrelerini paylaşan Molina ve Valentin'in hikayesini anlatıyor. William Hurt tarafından canlandırılan ve aktöre Cannes Film Festivali'nde ve Oscarlarda ödül kazandıran Molina, reşit olmayan bir erkekle ilişkiye girmesi gerekçe gösterilerek tutuklanmıştır; Raúl Juliá'nın oynadığı Valentin ise askeri rejimi devirmek için çabalayan bir devrimci grup adına faaliyetlerde bulunması sebebiyle hapidedir. Film, ilk bakışta birbirlerinden oldukça farklı yerlerde konumlanmış gibi gözükse de bu iki karakterin girdikleri iletişim çerçevesinde birbirlerini ve kendi kimliklerini sorgulayışlarını ve aralarında gerçekleşen rol değişimlerini ele alıyor.

Örümcek Kadının Öpücüğü, Molina Valentin'e daha önceden seyretmiş olduğu romantik bir macera filminin hikayesini anlatırken açılıyor. Açılış sahnesinde önce Molina'nın sesini duyuyoruz, daha sonra ise kamerayla birlikte bu sesin geldiği yönü takip ediyoruz. Böylelikle film, hikayenin anlatıldığı yerin bir hapis hane hücresi olduğunu hemen açık etmemiş oluyor ve anlatının bu şekilde kurulması, Molina'nın anlattığı film içindeki filmin onun kaçış fantezilerini yansıtan bir alan olduğunun altının çizilmesini sağlıyor. Molina, içinde bulunduğu koşulların gerçekliğinden kendisini anlattığı melodramatik hikayenin başkarakteri olan kadınla özdeşleştirerek sıyrılmaya çalışıyor.

Valentin'in de işaret ettiği üzere, Molina'nın anlattığı filmin Nazilerin Fransa'yı işgal ettiği dönemde Nazizm propagandası yapmak amacıyla çekilmiş olduğu son derece açık; ancak bu durum Molina'nın filmle ilişki kurmasını engellemiyor. Zira Molina, kendisini kuşatılmış hissetmeye bir hapis hane hücrelerinde değil, çok daha erken başlıyor. Kimliğinin toplumun erkeklik algısıyla uyumsuzluğunun bir sonucu olarak her koşulda ondan "erkek" gibi davranmasının talep edilmesinin onu hapis hane olduğu kadar hapis hane dışında da özgürlükten uzaklaştırdığının farkında. Anlattığı filmin kadın karakteriyle özdeşleşmek ise ona olmak istediği kişi olmanın ve yaşamak istediği şeyleri yaşamının hayalini kurabilme imkanını veriyor.

Molina'nın hücrede geçirdiği süre boyunca Marksist Valentin'le yaklaşması hem Molina'nın hem de anlatının ana öyküye paralel biçimde aktarılan film-içinde-filmle olan bağını dönüştürüyor. Anlattığı filmin başkarakterinin hayatını yaşamayı daha önce yalnızca hayal eden Molina, Valentin'e aşık olmasıyla birlikte bu hayalini gerçekleştirmiş oluyor. Propaganda filmindeki Fransız kadın, onlar adına casusluk yapmasını ve ilişki içerisinde olduğu Nazi subayına ihanet etmesini isteyen direnişçilere rağmen sevdiği adama yardım ediyor. Buna paralel olarak Molina'nın da hapis hane yönetimi tarafından Valentin'den üyesi olduğu devrimci topluluğa dair bilgi koparmaya zorlandığını, bu yüzden Valentin'le aynı hücreye konulduğunu öğreniyoruz. Öyle ki Molina, topluluktaki diğer kişilerin adlarını öğrendiği takdirde serbest bırakılacağına dair söz bile

alıyor hapisane yönetiminden. Ancak o, tıpkı kendini özdeşleştirdiği karakter gibi sevgisine sahip çıkmayı seçiyor, hikayesinin mutlu bir sonla noktalanmayacağını bilse de. Bu noktada Valentin'in Molina'yı politik açıdan da dönüştürdüğünü belirtmek gerek. Zira Molina, anlattığı filmdeki kadının aksine, sevdiği adama yardım ederken faşist iktidardan yana bir eylemde bulunmak şöyle dursun, bu güç ilişkilerinin karşısında duruyor. Bu yüzden Molina'nın anlattığı filmle kurduğu ilişkinin filmin ihtiva ettiği faşist ideolojiyi olumlayıcı niteliğinden bu şekilde kurtulmasını da bir direnme biçimi olarak görmek mümkün.

Molina ve Valentin'in hapisane hücrelerinde kurduğu ilişki yalnızca Molina'yı değil, Valentin'i de değiştiriyor. Her türlü haksızlığa, aşağılanmalara karşı mücadele vermeye çalıştığını ve bu çabasının kimliğinin ayrılmaz bir parçası olduğunu her fırsatta dile getiren Valentin'in Molina'yla tanışması, onu kendine dair yaptığı bu tanımları gözden geçirmeye zorluyor. Valentin kimseyi aşağılamamayı ve güç eşitsizliklerine karşı çıkmayı bir insanın sahip olabileceği en büyük erdemler arasında görüyor görmesine; ancak film ilerledikçe bu değerlerin aslında Valentin'in hayatında pek de somut bir zemine oturmamış olduğunu anlaşıyor. Valentin, her ne kadar hücrede insanların eşitsiz güç dinamikleri altında ezilmesinin adaletsizliğinden dem vursa da Molina'yı cinsel kimliği üzerinden aşağılayanların arasına katılmaktan da geri durmuyor. Molina'nın kendi deneyimlerinden, kadınlıktan ve erkeklikten söz etmesine dahi katlanamıyor Valentin; çünkü onu kendi erkekliğine yönelik bir tehdit olarak algılıyor. Ancak hücrede geçirdikleri süre içerisinde Molina'yla yakınlaştıkça onu maruz bırakmış olduğu şiddetin farkına varıyor ve bunun sonucunda da verili erkeklik



tanımlarına bakışı büyük bir değişim geçiriyor. Öyle ki, filmin başlangıcında Molina'nın geçmişteki aşklarına dair hatıralarını sabırsızlıkla yarıda keserek ona "erkek" gibi davranması gerektiğini söyleyip duran biriyken, sonlara doğru Molina'yla arasındaki bağın derinliğini anlayabilen ve bu anlayışla birlikte onunla sevmeyi kabul eden birine dönüşüyor Valentin.

Molina, Valentin'in kendine dair diğer çelişkileriyle de yüzleşmesine yol açıyor. Molina'nın politik bir bilinç taşımaması Valentin'in

onu ciddiye almasını bile engelliyor. Ciddiye almamanın da ötesinde, bu yüzden Molina'ya karşı açıkça saldırgan bir tutum takınıyor Valentin. Başka bir deyişle, Valentin'in Molina'ya uyguladığı şiddetin bir

nedeni Molina'nın cinsel kimliğinin onun üzerinde yarattığı tedirginlikse, diğeri de onun apolitik olmasına karşı duyduğu öfke. Fakat hikaye ilerledikçe bu öfkenin aslında Valentin'in kendisine yönelmekten kaçındığı, yön değiştirmiş bir öfke olduğu anlaşılıyor. Zira Valentin'in içinde bulunduğu devrimci mücadeleyle bağdaştıramadığı bir geçmişi var. Valentin, bir devrimcinin faşist iktidara karşı verdiği savaşın önüne hiçbir şeyi koymaması gerektiğini söylese de, kısa süreliğine birlikte olduğu Marta'ya duyduğu aşkın düşüncelerini kuşatmasına engel olamıyor. Marta'nın burjuva yaşantısı ve Valentin'in onun yaşantısına dahil olma arzusu ise bu çelişkileri daha da derinleştiriyor.

Filmin sonunda Valentin'i yine Molina'yla zıt bir noktada buluyoruz: Molina hayallerini filmler aracılığıyla yaşamayı bırakıp aşkı için politik bir eylemde bulunurken Valentin hapisanedeki son günlerinde onu her şeyden uzaklaştıran fantezi dünyasına, Marta'yla birlikte olabileceği tropik bir adanın hayaline sığmıyor.