



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
19 Eylül-31 Ekim 2016  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı  
2016/IV

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi  
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi  
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)  
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu  
Sevgihan Oruçoğlu  
Eylem Taylan  
Serkan Küpeli

Grafik Tasarım  
Ebrar Bahçıvan  
Öykü Ünal

Orijinal Tasarım  
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları  
Mithat Alam  
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar  
Medet Ağdoğan, Mikail Boz, Levent  
Civil, Deniz Sena Girginel, Ömercan  
Kağızmandere, Esen Kunt, Buse  
Kurtar, Burcu M. Tohum, Yunus Emre  
Yaşar, Yasin Yıldız

Künye  
Uğur Özlav

Teşekkürler  
Ahmet Bülent Kirkoç

Ön Kapak Görseli:  
Z (1969)

Arka Kapak Görseli:  
Eden is West (2009)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.  
Ücretsizdir.  
Dergide yayımlanan tüm yazıların  
sorumluluğu yazarlarına aittir.  
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası  
Eylül 2016

## Editörden

**U**zun yıllardan beri tek bir seneyi bile boş geçmeyen Woody Allen, buyıl da *Café Society* ile karşımıza çıktı. Sinemaseverler ve Woody Allen hayranları olarak (bu ikisi pek de birbirinden farklı ifadeler değil bana kalırsa) biz de yıllık ihtiyacımızı gidermiş olduk. Hoş, Allen senede bir değil iki, üç, beş filmle sinema salonlarını ziyaret edecek olsa hiç itirazda bulunmayız.

*Café Society*, oldukça standart bir Woody Allen filmi. Bobby, film sektöründe bir kariyer yapmak için New York'tan Hollywood'un başarılı yapımcılarından biri olan dayısının yanına Los Angeles'a gider. Dayısının asistanına aşık olan Bobby onu da yanına alıp New York'a geri dönmeye karar verir, fakat işler dşündüğü gibi gelişmez. Mekanlar, karakterler, oyunculuklar kısacası filmde gördüğümüz hemen her şey son derece alışıldık. Bir bakıma bir Woody Allen filminden beklediğiniz her şeyi barındırıyor, öte yandan bizi şaşırtacak hiçbir unsura sahip olmayışı insanın heyecanını biraz köreltiyor doğrusu. Son derece eli yüzü düzgün bir film olmasına karşın bize yeni hiçbir şey söylemiyor. Diyaloglar oldukça keyifli ve akıcı, fakat fazlasıyla bilindik.

Oyunculuklar da yerinde ve yeterli düzeyde, ancak muhteşem performanslar olduğu söylenemez. Owen Wilson'ın *Midnight in Paris*'te yaptığı gibi tam anlamıyla Allen'in yerini alan bir performans sergilemese de genellikle oynadığı filmlerde birbirine benzer sivri dilli ve geveze karakterleri canlandıran Jesse Eisenberg bir Woody Allen filminde hiç sırtırmıyor elbette.

Allen'in neredeyse tüm filmleri gibi keyifli ve Allen hayranları için tatmin edici bir film *Café Society*, ancak fazlasıyla alışıldık ve yenilikten yoksun oluşu, zamanla geri planda kalmasına neden olacaktır. Ne olursa olsun Woody Allen'in elinden çıkacak işlere burun kıvrıracak halimiz yok tabi ki. Film çekmeye devam ettikçe her sene bir *Café Society* izlemek de bana kalırsa büyük bir keyif.

Serhad Mutlu  
serhadmutlu@gmail.com

# İçindekiler

Gündem 4

---

Costa-Gavras Filmleri

---

Z 7

The Confession 9

State of Siege 11

Missing 13

Amen 15

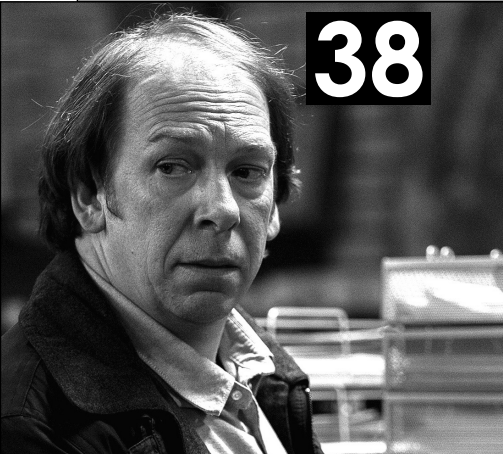
Eden is West 17





**33**

# BASKA SİNEMA



Dosya: Filmde Teknik

---

Kurgu	19
Sanat Yönetimi	23
Görüntü Yönetimi	26
Ses	29

---

Başka Sinema

---

33	Mon Roi
35	13 Minutes

---

Gölgede Kalanlar

---

36	Round-Up
----	----------

---

Dizi Kuşağı

---

38	The Night Of
----	--------------

# Gündem

Bu yıl 15'inci kez Ekim ayında sinemaseverlerle buluşacak olan Filmekimi'nin programı giderek genişliyor. Ayrıca Filmekimi'nin programında bu yıl 3 tane Romanya sineması örneği yer bulacak. Romanya'nın tekinsiz kırsalının görsel büyüleyiciliğiyle süslü psikolojik gerilim Dogs, Bogdan Mirică'nın ilk filmi olma özelliğini taşıyor. Cristan Mungui imzalı Graduation ise Cannes Film Festivali'nde En İyi Yönetmen Ödülü'nü paylaşmaya layık görülen bir film. Cristi



Puiu'nun Sieranevada'sı ise Romanya Yeni Dalgası'nın yeni dönem temsilcilerinden biri.

Filmekimi **7-16 Ekim 2016** tarihleri arasında İstanbul'un farklı mekanlarında gerçekleştirilecek.

Arabesk müziğin en önemli isimlerinden Müslüm Gürses'in yaşam öyküsü beyazperdeye taşınıyor. 2013 yılında kaybettiğimiz büyük ses sanatçısını beyazperdeye uyarlama konusunda senaristliği Hakan Günday üstlenecek.

ICNN yapımı olacak olan filmin yönetmeni ve oyuncularını şu an için belirsizliğini koruyor. Müzik dünyasında "Müslüm Baba" olarak tanınan sanatçının hayatını anlatacak filmin danışman kadrosunda ise gazeteci-yazar Tuğrul Eryılmaz, sosyolog Meral Özbek, psikiyatrist Cemal Dindar ve müzik tarihçisi Murat Meriç bulunuyor.

Geçtiğimiz yıl "En İyi 10 Kısa Film"i belirleyen Antalya Sinema Derneği, bu kez de en iyi 10 animasyon filmi seçiyor. Filmler jürinin beğenisine sunuldu. Değerlendirmenin sonucu, Ekim ayında kamuoyuyla paylaşılacak. Antalya Sinema Derneği, 'En İyi On Animasyon Film' oylamasının ardından, seçilen filmlerin yönetmenleriyle yapılacak röportajların kitaplaştırılmasını ve söz konusu on filmin çeşitli festivallerde gösterimlerinin yapılmasını planlıyor.

İngiliz Film Akademisi tarafından düzenlenen **Londra Film Festivali** bu yıl 60. yaşını kutluyor. İngiltere'nin en önemli sinema etkinliklerinden biri olan festivalin bu seneki seçkisi belli oldu.

**5-16 Ekim** tarihleri arasında gerçekleşecek olan festivalde 193 kurgunun yanı sıra 53 belgesel gösterimi gerçekleşecek. Festival kapsamında 144 kısa film sinema severlerle buluşacak. 12 gün sürecek olan festivalde dünya prömiyerlerini yapacak 18 film bulunuyor.

Oscar ödülleri, resmi adıyla Akademi Ödülleri bu yıl 89. yaşını kutlayacak. Geçtiğimiz yıl László Nemes imzalı dram filmi Saulun Oğlu ile Macaristan'ın kazandığı ödül için bu yıl ülkeler tekrar adaylarını göndererek bu yılın kazananı olmaya çalışacak. Türkiye'nin adayı henüz belirsizliğini korusa da diğer ülkelerin yapımları yavaş yavaş açıklanmaya başladı.



19 - 25 Eylül tarihlerinde gerçekleşecek Adana Film Festivali'nin en iyi uzun metraj filmini seçecek jürinin başkanlığını ünlü yönetmen ve senarist Tayfun Pirsemoğu (Ben O Değilim, Saç, Pus, Rıza) yaparken jürinin diğer üyeleri ise başarılı yönetmen Emin Alper (Abluka, Tepenin Ardı), başarılı görüntü yönetmeni Türksoy Gölebeyi (Kar Korsanları, Sivas, Bulantı), sinema ve tiyatro oyuncuları Hatice Aslan ve Muhammet Uzuner olarak açıklandı.

Erhan Tuncer'in ilk filmi olan Ağustos Böcekleri ve Krıncalar, Mehmet Can Mertoğlu'nun 69. Cannes Film Festivali Eleştirmenler Haftası'nda yarışmış ve 'Yılın En Yenilikçi Yönetmen Ödülü'nü almış olan filmi Albüm, Kıvanç Sezer'in 51. Karlovy Vary Film Festivali Ana Yarışması'nda, Dünya prömiyerini yapan ilk filmi Babamın Kanatları, Çağdaş Çağrı'nın ilk filmi olan Geçmiş, yönetmen Reha Erdem'in, 73. Venedik Film Festivali'nde 'Ufuklar' kategorisinde yarışacak filmi Koca Dünya, Güven Beklen'in yönettiği "Mehmet Salih" isimli ilk filmi, Derviş Zaim'in imzasını taşıyan "Rüya", Handan Öztürk'ün "Bana Git De" ve Hiner Saleem'in "Dar Elbise" isimli eserleri dünya prömiyerlerini yarışma kapsamında yapacaklar. Yüksel Aksu tarafından yönetilen İftarlık Gazoc ve Çağan Irmak'ın yönettiği Nadide Hayat da yarışmanın finalistleri arasında yer alacak. Cemil Ağacıkoğlu'nun Tarla isimli filmi ise, yine büyük ödül için jüri karşısına çıkacak eserlerden biri olacak.

## SineBU Eylül'de de Dopdolu!

[Kalandar Soğuğu](#), [Saraybosna'da Ölüm](#) ve [Küçük Adamlar](#) SineBU izleyicisi karşısına ilk kez çıkarırken; [Rüzgarda Salınan Nilüfer](#) ön gösterimi ile, [Veronique'in İkili Yaşamı](#) ve [Neon Seytan](#) ise son gösterimleriyle SineBU'da olacak.

Büyük finale adım adım yaklaşan Game of Thrones'un yeni sezon kadrosundan bir haber daha geldi. Angela Lansbury'nin dizinin yeni bölümlerinde konuk oyuncu olarak yer alacağı açıklandı. Lansbury; 1984 ile 1996 yılları arasında yayınlanan Murder, She Wrote'da canlandırdığı Jessica Fletcher rolüyle akıllara kazınmıştı.

Çekimleri geçtiğimiz günlerde başlayan Game Of Thrones, 2017'nin yaz aylarında ekranlara dönecek.

## Kaynaklar:

[www.beyazperde.com](http://www.beyazperde.com)  
[www.iksv.org](http://www.iksv.org)  
[www.altinkoza.org.tr](http://www.altinkoza.org.tr)



## Costa-Gavras Filmleri

**Z** (1969), Costa-Gavras'ın, Vassilis Vassilikos'un aynı adlı romanından (1966), sinemaya uyarladığı bir film. Z Yunan alfabesinde "Hayatta", "Ölümsüz" anlamlarına geldiği için filmin Türkçe ismi "Ölümsüz (Z)"dir. Film, adı hiç zikredilmesede de 1963 yılında Yunanistan'da gerçekleşen bir politik suikastı ve bu olay çevresinde tüm devlet mekanizmasının bu suikastı nasıl örtbas etmeye çalıştığını konu alıyor. Filmde suikasta uğrayan Vekil (Y. Montand), aynı canlandırdığı G. Lambrakis gibi hümanist, savaş karşıtı ülkenin pek çok bölgesini gezip konuşmalar yapan bir politikacı. Konuşmaları engellenen Vekil, en sonunda güvenliksiz 200 kişilik salonda konuşma yapar. Konuşma bittiğinde binanın ön kısmına çıkıp polis şefiyle temas kurup sıkıntıları dile getirmek için alana doğru yürür. Tam bu sırada Vago ve Yago (gerçek suikastçiler E. Emannouilides ve S. Gotzamanis) adlı iki suikastçinin "Kamikaze" aracı Vekil'in üzerine gelir ve Vekil başına aldığı bir sopa darbesiyle yaralanıp hastaneye kaldırılır. Aradan geçen birkaç gün içinde sağlık durumu kötüleşir ve hayatını kaybeder. Bu sırada ise tüm devlet mekanizması bunun bir politik suikast olmadığı konusunda canla başla çalışmaktadır. Eylemler boyunca sağcıların yaptığı taşkınlıklara müdahale etmeyen polis Vekil'in öldürülmesini protesto eden bir gruba karşı saldırır. Olayın beklenmedik yönünü belirleyen ise bir Gazeteci (J. Perrin) ve Savcı'nın çabalarıdır. Filmdeki Savcı (J.L. Trintignant) gerçek hayatta sonradan Yunanistan Cumhurbaşkanı olan C. Sartzetakis'tir. Tıpkı gerçek olaylarda olduğu gibi soruşturmanın bitimine yakın Hükümet düşer, istikrarsız süreç ardından 1967 yılında Yunan Askeri Darbesi gerçekleşir ve 1974 yılına kadar bu durum devam eder.

#### **Bilgi mi eylem doğurur, eylem mi bilgi?**

Z filminin merkezi noktalarından birisini ideoloji kavramı oluşturur. Filmin başından itibaren bir askeri şef sağcı muhafazakar bir çizgide solculara karşı yapılacak bir siyasi mücadeleyi bitkilerin *küften arındırılması* metaforuyla açıklığa kavuşturmaya çalışır. Solcular toplumun bütünlüğüne zarar veren zararlılardır. Böylece sağcı suikastçiler bu toplumsal yapının "sağlıklı" yaşayabilmesi için gerekli "antikorlar" olarak işlev görürler. Costa-Gavras film boyunca yöneticiler tarafından dillendirilen *ideolojik arındırma* ve *homojenleştirme* işlemini aslında ideolojik olanın kendisi olarak anlamlandırır ve onları yapıbozuma uğratmak için *teşhir eder*, eleştirel olarak yanlış bilinci değiştirmeye çalışır. Hem Savcı hem de Gazetecinin işlevi toplum açısından bilinmez olan (kaza gibi gösterilenin suikast olması, bunu devlet yetkililerinin planlamış olması) bir konunun üzerine yüreklilikle gidip bir teşhir işlemi yapmaktır. İnsanlar olan biteni bilmemekte ve olağan yaşamlarına devam etmektedir. Bu durumda Gavras izleyiciye insanlar gerçekleri bilseydi her şeyi değiştirirdi demektedir. Costa-Gavras Z'de, toplumsal değişim sürecinde bilgiye özel bir önem atfetmektedir ve yapıcı dönüşümün ancak kitlelerin gerçekleri bilmesi, dolayısıyla yanlış bilinçten kurtulmalarıyla mümkün olduğu inancındadır.

Devletin pek çok ideolojik aygıtı olduğunu belirten Yapısalcı-Marksist ideoloji anlayışı aslında Hukuk kurumunu da ideolojik mücadelenin bir alanı olarak görür. Filmde, Costa-Gavras da,

**Z**

■ Mikail Boz

#### **Yönetmen:**

Costa-Gavras

#### **Senaryo:**

Jorge Semprún

#### **Oyuncular:**

Yves Montand, Irene

Papas, Jean-Louis

Trintignant

1969/Fransa-Ceza-

yir/Fransızca-Rus-

ça-İngilizce/127'

**30 Eylül Cuma**

**19.00**

Başsavcı'nın gelip adeta yargılar gibi Savcı'ya konuştuğu sahnede hukukun ideolojik yönüne vurgu yapar. Fakat Savcı'nın adaletten yana taraf olması ve olayı en son noktasına kadar soruşturmasını belli bir ideolojik mücadelenin alanı olarak görmez, bunu Kantçı evrenselci-aşkın ahlak ve hukuk anlayışının Savcı'nın değerlerindeki bir karşılığı olarak kabul eder. Bu yüzden filmde gerçek hayatta Lambrakis'in ölümü ardından sokaklara çıkan 500 bin insan ve talepleri pek görünmemektedir; ya da hukuki süreci ivmelendiren ve onu belli evrensel talepler çerçevesinde düzenleyen bu türden bir halk tepkisi olduğu belli değildir; Savcı'nın iyi/doğru'nun peşinden koşmasıdır. İnsanlar hayatlarında bilgi>bilinç>eylemlilik (praksis) çizgisini mi takip eder yoksa eylemlilik>bilinç>bilgi mi? Gavras ilkinin seçer. Ancak hükümetin bu toplumsal eylemlerin şiddetlenmesini istemediği için adil bir soruşturma yürütmek *zorunda* kaldığını da söylemek mümkündür; yani insanlar eyleme geçerek gerçek bilgiyi bulmaya çalışırlar, hükümet zorlarlar.

### **Aydınlanmış yanlış bilincin figüranları**

Aslında bilgi ve eylem arasındaki bu dizge 1960'lardan günümüze değişen ideoloji anlayışına dikkatimizi çekiyor. Bunun için de filmde izleyicinin konumunu sorgulamak gerekir. İzleyici filmin başından beri olayın bir suikast olduğunu ve devletin içindeki kimi yapıların kirli işler yürüttüğünü bilmektedir; izleyicinin arzusu adaletin sağlanması biçimindeki sınırın ötesine çok taşmaz. Filmdeki izleyicinin konumu ile çağımız insanının bir anlatı içindeymiş gibi yaşadığı çağda her türlü bilgiye internet ile ulaşabilmesi arasında bir koşutluk var. Artık insanlar bilgi sorunu çekmemektedir. Esas sorun gizleme örtbas değil garip bir şekilde eylemlilik için *yetersiz* tam bilinç sorunudur. "Aydınlanmış yanlış bilinç" olarak ifade edilen ya da S.Zizek'in yönetilenlerin kinik tavrı karşısında yönetenlerin sinizmi olarak gördüğü durumdur bu. Artık insanlar "biliyorlar ama *gene de* yapmaya devam ediyorlar". İnsanlar kendilerini saran toplumsal auranın anlamını, politikacıların ne yaptığını, yolsuzlukları, cinayetleri bilirler. Süregiden toplumsal sorunları *tanımlarlar*, neyin *iyi* neyin *kötü* olduğu ve *olması gereken* konusunda genel bir bilince sahiptirler ama *gene de bir şey yapmazlar*. Artık filmdeki gibi her söylediğinin inanılacağına düşünen naif yönetici pek yoktur. Bugünün yöneticileri çoğu söylediğinin doğru olmadığını bilir, dinleyenlerin de bunların doğru olmadığını bildiğini bilir. Kimse inanmaz ama haz için yapma(ma)ya devam eder.

Bu durumun ilginç bir karşılığı filmdeki suikastı de gerçekleştiren sağcı "figüranlar"dır. Bu insanlar "Patron"un gelip onlara söylev çekmesini isteksizce, hayatta kalmak için dinler çünkü bu söylevi dinlemeyen iş bulamamaktadır. Hiçbir şeye inanmazlar ama kendilerine verilen ağlama, bağırma, saldıрма, öldürme rolünü oynarlar. Gavras için bunun yanıtı nesnel koşullardır; onlar *zorundadır*. Ancak yanıt belki daha zordur. Belki de bugün üzerinde düşünülmesi gereken iktidarın ve baskının olduğu yerde *direnış* olması yanında, ister açıktan ister silik *itaatin* de olması gerçeğidir.

Costa-Gavras'ın Zsi bize özellikle bunu hatırlatıyor.



**C**osta Gavras'ın dördüncü filmi olan İtiraf, 1952 yılında Sovyet kontrolü altındaki Çekoslovakya'da Prag mahkemelerinde yaşanan ve Artur London tarafından kaleme alınan aynı adlı romandan uyarlamasıdır. Parti üyesi olan ve aynı zamanda dış işleri bakanlığının yardımcılığını yürüten Artur, annesi, babası ve kız kardeşini toplama kamplarında kaybetmiş, İspanya iç savaşı ve Paris'te direnişlere katılmış, Nazi Almanyası'na karşıtlığıyla Gestapo'nun eline düşmüş olan bir komünisttir. Artur'un bir arabayla takip edilmesiyle başlayan film, bu konuyu görüşmeye gittiği ve diğer parti üyelerinin bulunduğu binadan ayrılması, çocukların oynadığı, insanların güneşli bir havada gezdiği parkı izleyerek kullandığı arabasından alınmasıyla devam eder. Üst düzey sorumlularla, Stalin fotoğrafı altında bulunan masada yapılan görüşme, kendisini takip eden ekibi seyrettiği siyah beyaz tonlardaki perde, daha sonrasında gözlerine bağlanan siyah bez ve siyah camlı gözlük, Gavras'ın durumu anlatma biçiminde içinde bulunulan tarihin ve olayların kavranmasında büyük önem oluşturmaktadır. Diğer üyeler tarafından güvenlik komitesi diye tanımlanan bu ekip, onu ve diğer suçlanan üyeleri sorguladıkları, duvarları yeşil ve siyah renkte olan, tahtaların üzerinde standart pozisyonda yatırdıkları hapisanelere götürürler. Yine bir önceki sahnelerde geçen "Devrimin devamı, ihanet ve ölümün tadımı" sözü yaşanacakların ipuçlarını vermektedir. Devam eden sahnede Artur bir sicil numarasına sahip olacak, mevki-si geçerliliğini yitirecek, verilen kıyafetleri duruşma gününe kadar taşıyıp, 22 ay süren sorgulamalara maruz kalacaktır. İlk sorgulamasında Noel Field ile olan bağlantısı ve Rajk davasıyla benzer tutulmasıyla ABD'ye bilgi sızdırmakla suçlanır. Bir asker tarafından uygulanan şiddet sırasında şapkada bulunan SSCB armasına kilitlenen kamera birden Stalin dönemi görüntüleriyle devam eder. Gavras, gerçekte olan ve suçlamalar arasındaki bağlantısızlıkları film boyunca bu geçişlerle sağlamıştır. Artur, sorgulamaları yürüten ilk komutan tarafından yapılan, parti içinde hata yapabileme ve özeleştirisinin önemi çatısı altında suçlamaları kabul etmeye ve itiraf etmeye zorlanır. Bu sahnenin sonunda geri götürülürken, bir asker'in gözlüğü geri takma esnasında kameraya takılan altın saati, yine Gavras'ın sahne sonuna iliştirdiği, oluşan tezatı gösterme biçimlerinden birisidir. Artur'un Macaristanda yürütülmüş olan ve idamla sonuçlanan Rajk davasında verdiği kabul oyu ve sonrasında söylediği "İspanya o kadar iyi değilmiş" sözü Gavras'ın film boyunca eleştirdiği, partinin ve rejimin uygulayıcılarının belirli aralıklarla hedefe koyduğu düşman potasına, bu sefer Artur'un kendisinde girdiğinin bir açıklamasıdır. Bu esnada o hayatını en başından şimdiye kadar birden farklı komutana anlatmış ve onların ilgisini sadece kullanabilecekleri noktalar çekmiştir. Babasının siyasi görüşü, kendisinin ne sebeple hangi direnişlere katıldığı, kayıtlara geçecek kelime oyunlarının dışında hiçbir önem arz etmemektedir. İdam edilmeye götürülme sahnesinde suçlanan üyenin Staline olan inancı soruşturmanın aslında bu inancın kaçınılmaz bir bedeli olduğunun anlaşılmasıyla devam eder.

## The Confession

■ Yunus Emre Yaşar

### Yönetmen:

Costa-Gavras

### Senaryo:

Jorge Semprún

### Oyuncular:

Yves Montand,

Simone Signoret,

Gabriele Ferzetti

1970/Fransa-İtalya/

İspanyolca-Fransızca/139'

7 Ekim Cuma

19.00

Artur'u 1965 yılında Monte Carlo da iki arkadaşına yaşadıklarını anlatırken görmekteyiz. Bu sahnede sarf ettiği "insan suçluya dönüşüyor, suçlu olduğu için değil inandığı için" cümlesiyle beraber film, onun soruşturmayı yürütecek diğer komutanla beraber suçlamaların kabulüne ve partinin isteğine ne şekilde evrileceğinin başlangıcıdır. Belkide filmin ikinci aşaması diyebileceğimiz bu sahneden sonra komünizmde veya sol kesimde sarf edilen burjuvanın bencilliği, tarafsız olma gibi açıklamaları manipüle ederek kayıtlara itiraf olarak geçirmek, Gavras ın filmde eleştirdiği partinin, rejimi ve içi boşalmış kelimelerle kendini kurtarma çabasının bir göstergesidir. Bu esnada Artur'un eşi, iki çocuğuyla beraber bakımsız ve kötü bir eve yerleştirilmiş ve radyodaki işinden çıkartılmıştır. Fabrikada bir iş bulan Lise gerçeğin ortaya çıkacağı inancını beslemektedir. Aslında neler olduğunu öğrenmeye gittiğinde bakan, her şeyin normal seyrinde devam ettiğini söylemişti. Artur'a döndüğümüzde, soruşturmayı eski Komünist avcısı diye anılan Gestapo komiseri, şimdi ise partinin komutanlarından Khotereo sürdürecektir. Daha önce bahsettiğim kelime oyunları ile beraber, onun bitkin oluşu ve kendinde olmayışını kullanan bu komutan, imzalattığı tüm itiraf kayıtlarıyla beraber şimdi savunmasını ona ezberletme aşamasına geçmiştir. Güvenlik bakanının partinin bu duruşmaya muhtaçlığını ve Artur'un yapması gereken bir sorumlulukmuş gibi konuşması, kurulan üst düzey yetkililerle dolu olan masanın yer aldığı sahnede, bağlı kaldığı metinle üstlendiği Troçkist örgütün faaliyetleri, duruşmanın altyapısını hazırlamıştır. Aldığı kalsiyum iğneleri, duruşma metnini ezberletme sahnelerinde yer alan hipnoz niteliğindeki uygulamalar, yine partinin çıkabilecek savaş öncesi kendini kurtarma adı altında olan hazırlıkların son aşamasıdır.

Duruşma günü suçlanan tüm üyeler, öncesinde bıraktıkları kıyafetleriyle olağan bir şekilde duruşmaya katılır. Savcı 3 saat süren metni okur ve araya geçilir. Savunma esnasında bir bakan yardımcısının pantolonunun düşmesiyle tüm salonda gülüşmeler hakim olur ve Gavras verilen bu tepkiyle, içinde bulunulan çıkmazın trajikomik durumunu gözler önüne sermiştir. Verilen zorunlu aradan sonra mahkeme, Artur ve iki üye hariç tüm sanıkları idam cezasına çarptırır. İdam edilenlerin bedenleri yakılarak torbalara sığdırılmış ve kurtulma görevi, arabayı süren kişinin de söylediği gibi üç kişi, on bir torbayla onlara verilmiştir. Kamera gülüşmelere sebep olan üyenin duruşma bitişi gülerek salonu terk etmesiyle tekrar Monte Carlo ya döner. Artur'un yaşadıklarını kaleme almasına şahit oluruz. 1956 yılında serbest bırakılmış ve Stalin'in ölümüyle beraber, kurulan Prag mahkemesinin sorumlularının bir kısmı idam edilmiş veya mahkum edilmiştir. Film, kendisini sorgulayan son komutan olan Khotereo ile tekrar karşılaştığında, Khotereo'nun söylediği "neyin doğru neyin yanlış olduğunu kimse bilmiyor" sözleri ve tüm bunları takiben son sahnede Varşova paktının işgal ettiği Prag a geri döndüğündeki şaşkınlığıyla sonlanır.

**C**osta-Gavras'ın yazıp yönettiği *Sıkıyönetim* (État de siège, 1972), yönetmenin diğer filmlerinden de edindiği "politik yönetmen" sıfatının hakkını fazlasıyla veren bir film. Dünya çapında birçok festivale çağrılan ve ödüller alan film, ilk çıktığı zamanlarda Amerika'da da beğenilir. Fakat filmin konusu ve konuyu işleme tarzı sebebiyle birçok yerde gösterimi iptal edilir. Gerçek bir olaydan esinlenerek senaryosu yazılan *Sıkıyönetim*, Uruguay'da git gide hızlanan Amerikan kadrolaşmasını ve devlet yapısının yozlaşmasını, muhalif bir kesimin bakış açısıyla seyirciye aktarıyor.

Hikâye, Brezilya Konsolosu'nun ve basit bir Amerikan memur olan Michael Santore'nin kaçırılması ile başlar. Kaçırma olayını üstlenen sol görüşlü, genç bireylerden oluşan grup, Michael Santore'nin o kadar da basit ve masum bir kişi olmadığını düşünür. Zaten film boyunca bir grup üyesinin Michael Santore'yi sorguladığı sahnelerini görürüz. İlk görüşte Santore seyirciye de masum bir kişi olarak gözükse de sorgular ilerledikçe aslında Amerikan hükümetinin özellikle Latin ülkelerindeki dış politikasında çok önemli bir kişi olduğunu görürüz. Santore'nin görev yerlerine bakıldığında ise her gittiği ülkede bir darbe teşebbüsünün gerçekleştiği gözükür. Kaçırma olayından sonra ülke genelinde olağanüstü hal ilan edilir ve Santore'yi kaçıran grubun bulunabilmesi için büyük çaplı operasyonlar yapılır. Kaçırma olayını üstlenen "Tupamaro"lar ise her gün bir ses kaydı yayınlarak isteklerini hükümete ulaştırır. Siyasi suçlardan dolayı hapisanede olan yoldaşların serbest bırakılması karşılığında iki bürokrati da serbest bırakabileceklerini söylerler. İki tarafın da ılımlı bir uzlaşmaya sıcak bakmaması üzerine iş krize dönüşür ve Tupamaro'lar planlamadıkları şeyleri yapmaya başlarlar.

*Sıkıyönetim*, seyirciye hikâyeyi devlet gözünden değil, toplum içinde "Aktivist" olarak tanımlanan kişilerin gözünden aktarıyor. Filmdeki asilerimiz -Tupamaro'lar- başarılı bir organizasyona sahip olmanın yanında çok da kuvvetli bir bilgi birikimine sahipler. Genelde üniversite öğrencisi veya mezunlarından oluşan grup, ülkenin gitmekte olduğu yolun çok tehlikeli olduğunu önceden görür ve olaya müdahale etmek ister. Buldukları coğrafyadaki siyasi gelişmeleri çok iyi yorumlayıp ona göre bir eylem planı çıkaran grup, ülkenin içinde bulunduğu hatadan dönmesinin tek yolunun ses getirecek bir eylem olduğunu düşünür ve harekete geçer. Yıllarca Amerika'nın hizmetinde çalışan ve yaş olarak karşısındakilerden daha büyük olan Santore bile sorgular sırasında soğuk terler döker. Grubun buradaki amacı da safi bir anarşistlikten ziyade, düşünce sahibi insanların hapisaneden çıkarılmasını sağlamaktır. Santore'yi kaçırdıktan sonra ona çeşitli sorular yöneltilir ve Santore'yi asıl görevini itiraf etmesi için ikna etmeye çalışırlar. Bu sorgu seanslarında asla işkenceye başvurulmaz aksine yaralanan Santore'nin tedavisi için ellerinden geleni yaparlar. Bu tutumları onların kişilerle bir sorunu olmadığını ve kurulmuş olan düzenle sıkıntıları olduğunu görmemizi sağlar.

## State of Siege

■ Yasin Yıldız

### Yönetmen:

Costa-Gavras

### Senaryo:

Franco Solinas, Costa-Gavras

### Oyuncular:

Yves Montand,  
Renato Salvatori, O.  
E. Hasse  
1973/Fransa-İtalya-Batı Almanya/  
Fransızca/120'

14 Ekim Cuma  
19.00

Gavras'ın bu grup üzerinde bu kadar yoğun bir biçimde durmasının bir diğer nedeni ise seyircinin grubun amacını yanlış anlama ihtimali. Öyle ki hikaye ile doğrudan alakası olmayan karar oylama sahneleri veya örgütün iletişim metotları senaryoda fazlasıyla yer almakta. Devlet ise bu grubun birikimini ve fikirlerini görmezden gelerek halkın gözünde onları yok etme çabasındadır. Hatta bu amaç uğruna herkesten vazgeçebileceğini film boyunca görüyoruz.

*Sıkıyönetim*'de anlatılan olaylar ve kullanılan kavramlar Türkiye'de doğmuş büyümüş bir kişiye çok da yabancı gelmeyecektir. Özellikle "Amerikancı" devlet adamlarına, devlet kanallarındaki kadrolaşmaya ve bu kadrolaşmaya göz yuman politikacılara çok da yabancı değiliz. *Sıkıyönetim* tam olarak bu nedenle tüm dünya sineması için önemli bir yere sahip. Çünkü bu eser, Yunanistan asıllı Fransız bir yönetmenin Uruguay'ı anlatan bir filmi olmaktan ziyade, bütün az gelişmiş veya gelişmekte olan ülkelerin iç işlerine nasıl müdahale edildiğini ve kapitalist düzenin kendi refahı uğruna hiçbir şeyden imtina etmeyeceğini gözler önüne seriyor. İşkencenin normalleştiği, üniversitelerin kapatılmak istendiği yani fikir özgürlüğü adına neredeyse hiçbir şeyin kalmadığı ülkede, sorunların adil ve etkili bir biçimde çözülmesinin imkânsız olduğu düşüncesi film boyunca hâkim. Bütün bunlara rağmen üç maymunu oynayan devlet ise, sorunu çözmektense krize çevirip kendi lehine bir sonuçla bitirmenin peşinde.

Film boyunca olayları sorgulama görevini ise hikâyedeki gazeteciler üstlenmekte. Seyircinin aklına takılabilecek soruları ve açıkta kalan yerleri gazeteciler, devlet adamlarına tek tek soruyorlar. Gavras, bu basın toplantılarını sadece bilgi verme amaçlı değil aynı zamanda kendi safını belli etmek amacı ile de kullanıyor. Öyle ki filmdeki tüm karakterler belli bir kısmın temsilcisi veya çalışanı. Böyle bir ortamda en güvenilir kaynak olarak gazetecilerin seçilmesi akla yatkın bir yöntem. Ancak film boyunca olaylara ve devletin o anki durumuna karşı halkın ne düşündüğünü öğrenemiyoruz. Toplum hikâyesinin çok arka planında. Anlatılan olay, ülke çapında büyük ses getiren ve normal vatandaşların seyrini değiştirmesi zor bir olay. Fakat böylesine büyük bir toplumsal olaya karşı halkın tepkisini görememek, filmin seyirci açısından samimiyetini zedeleyen etkenlerden.

Costa-Gavras'ın bu cesur ve etkileyici filmi, hem dönemin siyasi koşullarını anlamada hem de Amerikan emperyalizminin uluslararası ortamda nasıl bir metodoloji kullandığını görmek açısından önemli bir yapıt. Filmin didaktik anlatımının yanında çok sağlam sanatsal bir yanı da var. Özellikle kurgusu ve hikâyeyi ele alış biçimiyle, konudan bağımsız olarak da çok başarılı bir film. Böylesine bir konu işlemesine rağmen mizahi öğeler bile senaryonun içine başarılı bir biçimde işlenmiş. Her ne kadar film boyunca detaylı bir biçimde anlatılsa da, izlemeden önce konuyla ilgili -özellikle Tupamaro'lar ile ilgili- ufak çaplı bir araştırma yapmak seyir kalitesini artıracaktır.

“Bu film, gerçek bir öyküyü anlatmaktadır. Olaylar, belgelere dayanmaktadır. Bazı isimler, masumları ve filmi korumak için değiştirilmiştir.”

**B**öyle başlıyor Costa-Gavras’ın 1982 yapımı *Missing* filmi. Tıpkı *Z* filminin başlangıcındaki “Gerçek olaylarla ve kişilerle olan benzerlikler tesadüf değildir.” gibi açık açık gösterilerek anlatılıyor her şey. Thomas Hauser’in Charles Horman’ın İnfazı: Bir Amerikan Kurbanı kitabından uyarlanan, sade bir dile ve sağlam bir üsluba sahip olan senaryo Akademi Ödülü kazanırken Costa-Gavras da Yılmaz Güney ve Şerif Gören ile birlikte Cannes Film Festivali’nin büyük ödülü Altın Palmiye’yi paylaşmıştı.

11 Eylül 1973 tarihinde, Şili’de yükselen sol hareketin bastırılması için gerçekleştirilen askeri darbenin başkent Santiago’da yaptığı katliamlar devam ederken ortadan kaybolan/kaybedilen oğlunu aramak için ülkeye gelen ‘Amerikalı’ bir babanın hikâyesinin merkeze alındığı filmin başrolünde, bu rolüyle Cannes’da en iyi erkek oyuncu ödülünü kazanan Jack Lemmon var.

New York’ta kendi halinde, orta halli bir iş adamı ve ilahiyatçı olarak yaşayan Ed Horman, askeri darbe ertesinde kaybolan/kaybedilen oğlu Charles’ı bulmak ve ülkesine geri götürmek için Şili’ye gelir. Burada oğlunun eşi Beth ona eşlik edecektir. Bir tarafta muhafazakâr, düzenle iş birliği içerisinde çalışmayı önemli bulan Ed, diğer taraftaysa yaşananlar öncesinde zaten bürokratik ve diplomatik kadroların çürümüşlüğü’nün farkında olan Beth karakterleri çarpışmaktadır. Arama sürecinin başlarında iki farklı tavır içerisindeki kayınpeder-gelin ikilisinin, olayların netliğe kavuşmasıyla yakınlaştıklarını görmekteyiz. Olayların açığa çıkması adım adım yaşanır. Öğrenilen her yeni bilgi, katliamların vahşeti üzerine kurulur. Zaten adalet sistemini ayaklar altına alan askeri yönetimin uyguladığı yargısız infazlar, şehrin neredeyse her köşesine yayılmıştır. Bu durumda Ed ve Beth, yalnızca Amerika Birleşik Devletleri vatandaşı oldukları için Şilililer’e göre ayrıcalığa sahiptir.

Darbenin yapıldığı gün Vina del Mar kentinde tatilde olan Charles da aynı ayrıcalığa sahip olduğu için ABD’li subayların hem Şili hem Latin Amerika politikasındaki etkisini öğrenmiştir. Zira Vina kenti, ABD’li subayların cirit attığı ve darbeye katkıda bulunmak için seçtikleri bir üs konumundadır. Bu şehirde subaylarla tanışan, onlara sorular soran ve sırf “Amerikan” olduğu için bu cevapları alan Charles’ın kimliği araştırıldığında, onun sol görüşlü bir yazar olduğu fark edilmiştir. Herhangi bir araç bulamadığından Santiago’daki eşinin yanına bir subayla dönen Charles, subayın kendisini evine değil de bir otele bırakmasını istemesiyle başlattığı diplomatik ve askeri çevrelerle siviller arasında güvensizlik duygusuna film boyunca şahit oluyoruz. Hatta yer yer gerilim öğeleri ve Vangelis’in müzikleriyle bu, izleyiciye hissettirilmeye çalışılan bir şey haline geliyor.

Ed, oğlunu ararken aynı zamanda oğlunun yaşam tarzını, politik

## Missing

■ Levent Civil

### Yönetmen:

Costa-Gavras

### Senaryo:

Costa-Gavras, Donald Stewart

### Oyuncular:

Jack Lemmon, Sissy Spacek, Melanie Mayron  
1982/ABD/  
İngilizce-İspanyolca/122’

21 Ekim Cuma  
19.00

görüşlerini, düşüncelerini ve günlük hayatını keşfediyor. Eğer böyle bir olay yaşanmamış olsaydı, hayatına New York'ta sıradan bir Amerikan vatandaşı olarak devam edecek olan Ed, güvendiği ve sahiplendiği ülkesinin hükümetinin başka ülkelerdeki faaliyetlerini görünce giderek sorgulamaya ve değişmeye başlıyor. Bu değişim her bir adımda giderek artıyor ve en sonunda diplomatlarla ters düşmesine kadar varıyor. Oğlunun kaderini devlet görevlilerinden değil de Ford Vakfı'nda çalışan birinden öğrenmesi bu gibi durumlarda özel kurumların da devlet gibi, hatta kimi zaman devletten daha etkin çalışabileceğini gösteriyor. Zira Charles'ın bulunması için göstermelik bir çaba sarf eden memurlar, zaten Charles'ın başına gelenleri biliyorlardı. Fakat çeşitli komplo teorileriyle ve uydurma hikâyelerle bunu örtbas etmeye çalışıyorlar. Öyle ki askeri hükümeti suçlamaya bahane bulmak için Charles'ın asker üniforması giymiş solcular tarafından kaçırılmış olabileceğini söylüyorlar yahut yine solcular tarafından ülke dışına çıkartıldığı haberini aldıklarını belirtiyorlar. Artık gerçeklerin farkına iyice varan Ed, bunların hiçbirine pay vermiyor.

Dönemin ABD Başkanı Richard Nixon ve dışişleri bakanı Henry Kissinger'in resimlerini kimi sahnelerde görmemiz, birçok sahnede Marlboro, Coca-Cola, Ford gibi markaları görmemiz gibi tesadüf değildir. Şili'de sayıları üç bini aşan şirketlerin çıkarını korumak için Marksist Salvador Allende hükümetini yıkma teşebbüsü gösteren ABD destekli ordunun katliamlarını gerçekleştirdiği merkezi yerlerden biri de Şili Ulusal Stadyumu. Binlerce insanın öldürüldüğü, işkence gördüğü ve hapis tutulduğu stadyuma Charles'ı aramak için gelen Ed'in orada bulunan bir Şilili'den aldığı "Benim babam buraya gelemiyor." cevabı yaşananların acımasızlığıyla bir kez daha yüzleştiriyor.

Ülkenin yoksul ve sol kesiminin içinde bulunduğu baskıcı kaos ortamında normal yaşantısına devam edebilenler her zaman olduğu gibi burjuvalar oluyor. Partiler verilerek asker selamlıyorlar; özel sermaye yatırımlarının korunacağı güvencesi içerisinde geleceğe umutla bakıyorlar. Diğer taraftaysa üç yıllık Allende hükümet sayesinde toplumsal paydadan aldıkları artan payın kesilmesiyle karşı karşıya kalan işçi ve köylüler, sokaklarda öldürülen gençler, yabancı ülkelerin büyükelçilikleri ve konsolosluklarında sıkışıp kalmış olan mülteciler... Ve tabii ki medyanın suskunluğu. Film gösterime girdiği tarihte, askeri darbeye ülkede diktatörlük kuran Pinochet'nin hala iktidarda olması sebebiyle yasaklıydı.

Charles'ın "Her yerde ceset var." düşüncesiyle umutsuzluğun görülüp, arkadaşı Terry'nin "Olumlu düşün. Gül, bugün yapılabilecek en iyi şey bu." demesiyle umudun arandığı filmde Ed'in "Ne biçim bir dünya burası." hayretiyle kalıyoruz. Ayrıca yapım şirketi Universal'ın filmin başında "Şili, Eylül 1973" yazılmasını "Böyle şeyler hala yaşanıyor. Dünyanın dört bir tarafında insanlar hala kayboluyor." sözleriyle reddeden Costa-Gavras tarafından da sorgulamaya davet ediyoruz.

**C**onstantine Costa- Gavras'ın 2002 yapımı Amin (Amen) filmi İkinci Dünya Savaşı'nda S.S ordusunda subay olarak görev yapan kimya mühendisi Kurt Gerstein'in kirli suyu arıtma amaçlı olan buluşunun kamplarda Yahudileri öldürmek için kullanılmasını anlatıyor. İşin çetrefilli tarafı ise Gerstein'in bu işe bulaşmamasını öneren aile, vatan sevgisi gibi pek çok kişi ve etmene karşı vicdanını dinlemesi. Kurgulanmış ve niyet edilmiş de olabilir fakat Alman tarafından bakmanın getirdiği mesafeli duruş ister istemez filmin Yahudi tarafından bakıldığında yaratacağı empati duygulanımını kısıtlıyor (Bkz. Roman Polanski-Piyaniist).

Filmin söz öbekleri ve argümanlarla kurgulanmış işleyişinden dolayı daha çok analitik bir bakış açısına sahip olduğunu söylemek mümkün. Oyunculukların vuruculuğundansa sözleri öne çıkıyor ki bu durum oynanmak için değil okunmak için yazılan senaryoları andırıyor. Yönetmen "Anlatma, göster!" sözünün tavsiyesine pek de kulak asmamış gibi gelse de özellikle Gerstein'in delikten bakıp irkilmesiyle geri çekilişi, trende kafasını birkaç kez duvara vurması, korkunç bir şey gördüğünü söylerken kusma dürtüsüyle cümle bitiminin havada kalması gibi etmenler onun gördüğünü göremediğimiz için eksik kalan "bilmenin getirdikleri"ni deneyimlememizi olmasa da kısmen anlamamızı sağlıyor: sorumluluk, kirlenmişlik, ciddiyet, tiksinti. Buna karşılık Gavras, yaptığı sıralamayla Gerstein'in karısına çocukları da alıp gitmelerini söylediğinde karısından aldığı "Başka bir kadın mı var?" sorusundan dolayı "bilmeme"nin insanı düşürdüğü naif ve gülünç durumu Gerstein ile eş zamanlı yaşatıyor. Buna ek olarak Gerstein'in, pasaport almak üzere ziyaret ettiği arkadaşının miyopluğundan dolayı savaş halini birinci elden deneyimlemesinden dolayı kağıt işleri ile uğraşarak ülkesine yardım ediyor olduğunu sanmasının ve trenlerin içindekileri önemsememesinin getirdiği hafifletici "kendiyile ve eylemiyle gurur duyma" durumunun bilmemenin tehlikesini de akla getiriyor. Gavras'ın bu sahneler ile, bilme-bilmeme tezatının sağladığı yahut sebep olduğu yönleri yalnızca Yahudi katliamı kapsamında değerlendirmektense epistemolojik bir genişletmeye götürdüğü de düşünülebilir.

Sahne-müzik zamanlamaları katliama karşı olan karakterlerin içinde bulunduğu atmosferi hissettirebilmekte. Özellikle kullanımı açısından vicdanın sesi olarak düşünülebilecek keman eşliğinde, dolu ya da boş vagonların geçişleriyle yaşadığımız hatırlatışı Emin Alper'in Abluka'sındaki zilin ısrarla çalmasının verdiği "köşeye sıkışmışlık" ve "durduramamanın çaresizliği"ne benzetmek isabetsiz olmasa gerek. Yönelimlerin çeşitlendirilebilir olduğu gruplar var. Başını çevirmek, sabırlı olmak, sessiz kalmak. Karşı duruş sergilemenin ya uygulanabilir hale geleceği zamanı beklemek (ki bu durumda zaten işlevselliğini yitiriyor) yahut koz olarak kullanıldığında beklendiği etkiyi yaratmamasından korkmak. Güç dengelerinin, vasıfların/statülerin barındırdığını sandığımızdan çok daha farklı yetkinlikte işlediğine tanıklık etmek. Etik-vicdan-kabulleniş üçgeninde sıkışıp

## Amen

■ Buse Kurtar

### Yönetmen:

Costa-Gavras

### Senaryo:

Costa-Gavras, Jean-Claude Grumberg

### Oyuncular:

Ulrich Tukur,  
Mathieu Kassovitz,  
Ulrich Mühe  
2002/Fransa-Almanya-Romanya/  
İngilizce-Fransızca-İtalyanca-Almanca/132'

kalmak ve yapabileceğin en iyi yardımın kötülüğe katkıda bulunarak mümkün olmasını kararlaştırmanın getirdiği katlanmak zorundalığı. İnsan ırkının anlaşılabilir “zalimliğe veya yanlışla kolay kapılabilir” fakat “iyiliğe veya doğruya” önceliklerin farklılaşmasından kaynaklanan mesafeli duruşu. Gerstein’in hakkındaki suçlamanın “kendini adanmış bir Hıristiyanın, böylesi suçlu bir sisteme dahil olmasını engellemek adına yetkisi dahilindeki her şeyi yapmamış olmasının ne anlaşılabilir ne de affedilebilir bir tarafının olmaması” şeklindeki yargısının keskinliği...

Bütün bunlar meseleyi çoğu zaman “doğru-yanlış” a indirgemenin ütöpik sayılabilecek basitliğini uygulayamayacağımız karmaşıklıkta bir dünya/medeniyet/düzen distopikliğinde yaşadığımızı öneriyor olabilir. Kamuoyunu arkasına almaman, yaptırım gücünü artırarak kurumu ya da kişiyi korkulması bir ilahilikle donatması Hitler’in sebep olduğu “karşı çıkmanın zorluğu”nu bir parça açıklayıcı kılıyor. Kadınların çok büyük bir çoğunlukla yetkinlikten uzak aracı yahut yardımcı eş rollerde bulunmaları ataerkilliği arttırdığından testosteron ile saldırganlığı (dolayısıyla savaşı) bağdaştırmak niyetini de barındırıyor olabilir. Her halükarda zor koşulların insanları içine soktuğu olağandışı/olağanüstü durumları anlamaya çalışmak, farklı açılardan bakabilmek, bürokrasi ve din filmin çok yönlü eleştirel yapısını takdir etmeyi gerektiriyor. Ricardo isimli papazın “Papa’nın protesto etmek zorunda” önerisinin Papa’nın danışmanınca “protesto”dan ziyade “zorunda” lafına takılması Cem Yılmaz’ın Gora’sındaki Arif karakterinin “Uzaylılar tarafından kaçırıldım! Evet, tarafından” ince göndermesini anımsatıyor. Bazı kimliklerin yaptıklarının “sorgulama” yahut “karşı çıkma”dan arındırılmış kutsallığı da onların yalnızca insan olduklarını hatırlatıcı biçimde hatalar ile sonuçlanıyor. Ricardo’nun elinden geldiğince bilgisini yetkililerle paylaşarak karşı duruş sergilemelerini sağlamaya çalıştığını görüyoruz. Özellikle Amerikan elçisinin Hitler’in Stalingrad’a çıktığından beri onların zayıflığına güvendiği ve Yahudi mültecileri kabul etmenin sebep olabileceği iç sorunların savaş güçlerini düşüreceğini açıklaması işlerin her zaman hümanist boyutla halledilemeyeceğini ortaya koyuyor. Ricardo’nun “Diplomasi ile İncil bir arada olabiliyor mu?” diyerek babasını iğnelemesi de seçimini İncil’den yana yaptığını belirten bir ayrımdır. Gelgelelim elinden başka şey gelmediği durumda ise Yahudi konvoyuna katılması pek çok Yahudi’nin ölümünün önüne geçmesi açısından sorgulanması gereken bir anlatım biçimi. Babasının “Nedamet bile gurura dönüşebilir.” lafının değindiği nokta da bu. Ricardo’nun kampta yakılarak, Gerstein’in hücrelerinde asılı bulunarak ölmesi; doktor olan S.S subayının ise Vatikan dahilinde Arjantin’e gönderilerek suçlamalardan uzak bir hayat sürmesi şeklindeki bir son ile Gavras’ın kendi çıkarlarını gözetenek davranış sergileyenlerin kurtulduğu bir sistemde yaşadığımızı dair önerisi göz ardı edilmesi zor bir yargı. Gerstein’in motivasyonunu çizgisel/doğrusal tarih anlayışına uygularsak içinde bulunduğumuz durum “Dünden iyi, yarından kötü.” olmalı. Bense bunu fazla iyimser buluyorum.



**U**sta yönetmen Costa-Gavras'ın 2009 yapımı filmi *Cennet Batıda* bize şu soruyu soruyor: Hangi batı? Politik filmle-  
rin usta yönetmeni filmografisinde *Ölümsüz*, *Kayıp* gibi  
başyapıtlar bulunduktan sonra günümüzün sorunu  
kaçak göçmenlere objektifi çeviriyor.

Kendi ülkemizden de bildiğimiz gibi para karşılığında insanlar tek-  
nelere, botlara bindirilerek ölüm tehlikesi yaşayarak deniz aşırı Av-  
rupa'ya kaçmaya çalışıyor. Bu kaçış esnasında ya bot batıyor, ya sahil  
güvenlik timleri tarafından yakalanan kaçaklar kamplara götürülüyor  
ya da son aşama olarak kaçtıkları ülkelere iade ediliyorlar. Ne kadar  
korkunç görünse de aslında iyi senaryo bu. Çoluk çocuk demeden  
insan tacirlerince kandırılan bu çaresiz insanlar denizde ölüme terk  
ediliyor, sahil güvenlik timlerinden kaçarken boğuluyor ya da yasak  
bölge de buldukları için kurşuna bile diziliyorlar. Üç durumda da  
ölümle son bulan bir dram karşımıza çıkıyor.

Hasbelkader karaya çıkmayı başaranlar için iş umduklarından daha  
zor bir hal alıyor. Dillerini dahi bilmedikleri ülkede yakalanma kor-  
kusu yaşayarak savunmasız, aç ve bitap bir şekilde kötü insanların  
ağına düşüyorlar. Dertlerini dahi anlatamayan bu insanlar modern  
toplumda kendi derdine düşmüş aslında rüya gibi gözükten hayatla-  
rında bencilik ve depresyon içinde boğuşan, yönünü bulmaya çalışan  
bu ülkenin insanları arasında hayatta kalmaya çalışıyorlar. Çok kötü  
bir tablo çiziyormuşum gibi gelse de söylediklerimde doğruluk payı-  
nın olduğu bir gerçek. Peki ya bu durum nasıl ortaya çıkıyor? Kendi  
ekonomisi başkalarının elinde olan istikrarını sağlayamayan ülkelerde  
görülen bu durum, kendi kendine yetememe sorunu, ülkede bir kaos  
ve korku ortamı oluşturuyor. Bu korku ve kaos beraberinde işsizliği  
de getiriyor. Hayatını idame ettiremeyen insanlar çözümü Amerikan  
Rüyası'nda arıyor. Televizyonlardan gösterilen o rüya ulaşılabilir gibi  
gelse de aslında olmayan bir durumu niteliyor. Bu çerçeveden bakılın-  
ca herkes o rüyanın peşine düşüyor. Peki rüya nasıl gerçekleştirilecek?  
Bu soru bir muamma. Asıl olan bunu biz nasıl anlıyoruz?

Bu bilgiler ışığında filme dönersek Costa-Gavras kendi tarzında  
bunlara cevap arıyor. Renkli bir sinema anlayışı gösteren filmde yö-  
netmen sahte cennetini betimliyor. Deniz, kum ve güneş. Baş karak-  
terimiz Elias kendi ülkesinden, büyük bir tekneyle, arkadaşlarıyla be-  
raber belli bir para vererek rüyaya yelken açıyor. Biz onun parayı nasıl  
bulduğunu, nasıl kazandığını, hangi zor şartlardan geçtiğini bilmesek  
de tahminler yürütebiliyoruz. Bu tahminleri, teknede olması gereken-  
den fazla insanları görerek - çoluk çocuk, kadın erkek, genç yaşlı - ve  
bu işi ticarete döken günümüz korsanlarının hayalleri, imkansızlıkları  
nasıl harcadığını görerek elde edebiliyoruz. Zaten amaç da kaçılan  
yerin doğru yer mi olduğu sorusuna cevap araması olarak karşımıza  
çıkıyor. Olaylar sahil güvenlik timlerine yakalanma ile başlıyor. Elias  
bu durumda kendini denize atıyor. Kaçmayı başardıktan sonra göz-  
lerini sahilde açıyor. Şanslı bir durum bu, herkes onun kadar şanslı  
olamıyor maalesef, ölümle sonuçlanıyor bu tür durumlar. Kendini  
çiplaklar kampında bulan Elias bütün kıyafetlerini orada bırakıyor ve

## Eden is West

■ Ömercan  
Kağızmandere

### Yönetmen:

Costa-Gavras

### Senaryo:

Costa-Gavras,  
Jean-Claude Grum-  
berg

### Oyuncular:

Riccardo Scamarcio,  
Odysseas Pappas-  
piliopoulos, Léa  
Wiazemsky  
2009/Fransa-Yuna-  
nistan-İtalya/Fran-  
sızca-Almanca-Yu-  
nanca-İngilizce/110'

28 Ekim Cuma  
19.00

sahte cennete eski hayatından hiçbir şey almadan giriyor.

Benzetmelerde bulunan yönetmen otelin adıyla bizi şaşırtıyor. Eden Oteli, yani Cennet. Dünyada olabileceklerin bir örneklem uzayını bize sunuyor. Bu örneklem sosyolojik açıdan bizim cennetimizi tasvir ediyor. Kendine otelde yer bulan Elias tesadüfler sonucunda bir çalışan gibi davranmaya başlıyor. Kimse de bu durumu yadırgamıyor ve kabul görüyor. Eli yüzü düzgün olan Elias güzellik kavramını tartışmaya açıyor. Yakışıklı olmasaydı bu kadar çabuk kanıksanabilir miydi acaba? Cevap maalesef ki hayır. Maddi evrende dış görünüş ve türevlerinden oluşan yüzeysellik bizi içine alıyor.

Otelde polisler arama yapıyor ve başka bir kaçak yakalanıyor. Elias burada da paçayı kurtarıyor. Yakalanan arkadaşı giderken Elias mecburen kendini kurtarmanın peşinde ama arkadaşı cennete kabul edilmiyor. Elias Paris'e gitmenin yollarını ararken yaşça kendinden büyük bir kadınla beraber oluyor bu otelde. Otel müdürü de Elias'dan yararlanmak istiyor. Örneklem uzayımızda bizi iki kavramla baş başa bırakıyor cinsellik ve mecburiyet. Cinsellik burada mecburiyete dönüşüyor ve istemeden yapılan bir görünüm kazanıyor. Pasaportu elinden alınan birçok insanın kadın, erkek bu sahte cennette zevk aracı haline getiriyor. Sınır dışı olma korkusu ya da çaresizlik insanları olmak istemedikleri bir durumla baş başa bırakıyor. Çalışıp ailelerine para gönderme derdinde olan bu insanlar. Gurbet elde cennet yerine cehennem yaşamaya başlıyor. Otel müdürünün yararlanmak istemesi Elias'dan kadınlara yapılan aşağılık muamelelerin erkeklerle de yapılabileceğini gösteriyor. Yok paraya çalıştırılan insanlar, sömürü yapan işverenler. O cennete izinsiz girer göçmenler farklı bir cennet yaşamaya mecbur kalıyorlar.

Costa-Gavras mümkün merteye örneklem uzayında bize hangi batı sorusunu soruyor. Ortada bir batı var ama bu kimin batısı dediriyor.

Elias kimliğinin ortaya çıkması üzerine kendini bir yolculuğa atıyor. Bu yolculuk özgürlük ve masumiyet arasında gidip geliyor. Şansı yaver gidiyor ve Paris yoluna düşüyor. Otostop yapıyor cennette onu bir yerden bir yere götürmekle görevli kişilerle tanışıyor sanki. Cennet umudun olduğu zamanlar da filiz verebiliyor. Bu filiz kök salabilir mi? Bunun burası tartışılır. Ama iyinin yanında kötünün de olması bize farklı bir ışık yakıyor.

Elias'ın Eden (Cennet) Oteli'nde başlayan yolculuğu Paris'e varınca kadar devam ediyor. Ama seyircide bıraktığı his acaba başarılı olacak mı sorusu kafamızı kurcalıyor. Alternatif sonlar yazan bizler şundan eminiz durum ne kadar kötü olursa olsun umut varsa sömürülenler de insan olduklarını ara hatırlarlar.

Sinemasal açıdan hayran olduğum yönetmen Costa-Gavras yapmış olduğu filmlerde toplumsal gerçekliği her zaman kullanmaktan geri kalmıyor. Gerçeklik üzerine dönen filmlerinde Brecht esintisi görülebilir miyiz düşüncesini ben de barındırıyor. Alman, Epik Tiyatrosu'nun babası olan Bertolt Brecht nasıl ki zamanında olayları eleştirmiş seyircisini düşünmeye zorlamışsa Gavras da bu durumu yorumsuz göstermeye çalışmıştır.



## Dosya: **Filmde Teknik**

### Kurgu

Sevgihan Oruçoğlu

**B**ir filmi iyi bir film yapan nedir sorusuna farklı pek çok şekilde yanıt verilebilir. Elbette ki bu yanıtların hepsi doğruluk payı içerse de herhangi birinin nihai doğru olduğunu iddia etmek de mümkün değildir. Ancak bir filmin iyi bir film olarak nitelendirilmesinde en önemli faktörlerden birinin bütünselliği

olduğu söylenebilir çünkü en nihayetinde bir filmi anlamsız, birbiri ardına sıralanan görüntülerden ayıran bu parçaların nasıl bir araya getirildiği ve diğer elementlerle nasıl harmanlandığıdır. Filmin kurgusu ve bunun diğer elementlerin kullanılması ile anlamlı bir anlatı haline getirilmesi bir bakıma izleyici ve film arasındaki bağı oluşturan kısım

yani seyircinin izlek ile ilişkilenererek hikayeyi belirli/seçilen bir bakış açısıyla kavramasına yardımcı olan unsurdur. Sinemada kurgu bir teknik olarak pek çok farklı şekilde kullanılabilir ve elbette bir filmin sıra dışı kurgu yöntemleri o filmin başlı başına bir başyapıt olarak nitelendirilmesine neden olabilir.

### 1-Kesintisiz Gerilim

1948 yapımı Ölüm Kararı(*Rope*) tam da bu özellikleriyle öne çıkmakta ve anlatının çekim teknikleri ile harmanlanan kurgusuyla seyircinin algısını ve film ile zamansal ve mekansal ilişkilenesinin en önemli örneklerinden birini sunmakta. Alfred Hitchcock yönetmenliğinde Arthur Laurentis'in senaryosunu yazdığı aynı ismi taşıyan tiyatro oyunundan uyarlanan filmin en büyük özelliği sahneden perdeye transfer sırasında kurgunun yardımıyla aynı hissin ve seyirciyle ilişkilenenin korunmuş olması. William H. Zielger editörlüğünde Hitchcock, sadece meraktan, mükemmel suçu planlama amacı ile bir arkadaşlarını öldüren iki genci konu alan bu gerilim filmini neredeyse bir sahne performansını aratmayacak derecede kesintisiz bir şekilde izleyicisine aktarmayı başarır. Bu başarıya ise uzun çekimler ve kurgu aşamasında kullanılan yavaş kurgu tekniği yardımıyla ulaşılmıştır. Film tek bir çekimden oluşmasa da oldukça uzun sahneler ve bu sahnelerin birleştirilmesinin neredeyse ayırt edilemeyecek kadar ustaca bir biçimde yapılması ile aktörlerin hareketlerinde bir kesintisizlik illüzyonu yakalanmış ve kapalı bir mekanda geçen senaryonun da yardımıyla adeta seyirci olaya tanık edilmiştir.

Filmin açılış sahnesiyle beraber seyirci cinayetten ve cinayetin nedeni, yöntemi, kurbanı ve faili olmak üzere her detayından haberdardır. Filmde kullanılan kurgulama tekniği sayesinde anlatının süresi gerçekte akan zamana eşitlenmiş böylelikle seyirci olay akışının içine dahil edilmiştir. Elbette adeta kesintisiz gibi görünen uzun çekimler yardımıyla ve buna eşlik eden ve tüm meka-

na hakim bir kamera hareketi ile seyirci de adeta karakterlerle beraber izleği takip etmektedir. Arkadaşlarını öldürdükten sonra ailesini, yakınlarını ve eski hocalarını adeta zaferlerine tanık olmaları ve bir sanat olarak nitelendirdiği cinayeti sergilemeye çağıran Brandon ve suç ortağı Philip'e ek olarak seyirci de sandığa saklanan ceset, cinayet aleti olan ip, faillerin amacı hakkında bilgilere sahiptir. Buna ek olarak verdikleri parti süresince gruplaşan konuklar ve ev sahipleri arasında gidip gelen seyirci hareket eden kamera ve kesilmeyen çekimler aracılığı ile an be an evin içerisinde gerçekleşen bütün olaylara hakimdir. Kesintisiz uzun çekimler sayesinde yakalanan hareketler, arka planda kalan diyaloglar ile seyircinin olayın akışındaki hiçbir detayı kaçırmaması sağlanır. Örneğin Cadell'in adeta ev sahiplerini sorguladığı sahnede masayı toplamakta olan Bayan Wilson cesedi bulmaya adım adım yaklaşmaktadır; cesedin yerini bilen ve son durumu izlemekte olan seyirci aynı zamanda Philip ve Brandon'ın köşeye sıkıştığı soruguyu dinlemekte ve giderek artan gerilimle anlatının akışına dahil olmaktadır.

Ölüm Kararı'nda kullanılan kurgusal teknikler bir taraftan da filmin temasına paralel olarak okunabilir. Cinayetin toplum için gerekli olduğuna ve entelektüel olarak üstün insanların doğru ve yanlış gibi kalıplara sıkışmadan istedikleri gibi hareket edebileceklerini savunan eski öğretmeni Cadell'in bu görüşünü alıp pratiğe dökmek isteyen Brandon'ın mükemmel hatta neredeyse bir "başyapıt" olarak nitelendirdiği cinayeti planlaması aynı zamanda filmin neredeyse kusursuz denecek kurgusu ile birleşir. Bütün film boyunca seyirci Hitchcock'un mükemmel kurgusu içine gömülmüş izleyici Cadell'in durumdan şüphelenmesi aracılığıyla adım adım cinayeti ve dolayısıyla filmin izleğini takip eder. Buna en büyük örnek ise Brandon'ın isteği üzerine Cadell'in adeta yeniden canlandığı cinayettir. Elbette bu da uzun çekimler, odada

dolaşan kamera ile izleyiciye aktarılır.

## 2-Damıtılmış Aksiyon

Ölüm Kararı'nın çekildiği dönemde kurgusu ile sinemada yarattığı devrimin bir benzerinin Çılgın Max: Öfkeli Yollar (*Mad Max: Fury Road*, 2015) filmiyle de yakalandığını söylemek mümkün. Çekildiği yıl 'En İyi Kurgu Oscarı'nı da alan, daha önce aksiyon filmlerinde çalışmamış olmasına rağmen kurguyu üstlenen Margeret Sixel'in çok uzun zamandır hiperkinetik filmlerin boyunduruğu altında bulunan aksiyon filmlerine getirdiği yeni bakış açısı nedeniyle oldukça dikkat çeken Çılgın Max: Öfkeli Yollar, klasik kurgu anlamında Ölüm Kararı'na oldukça zıt bir pozisyon-

da durmakta. Oldukça ivmeli bir şekilde ilerleyen filmin kısa çekimlerden oluşan hızlı kurgusu bu distopik bir dünyada geçen ve bilim kurgu-aksiyon hikayesinin aktarırken alışagelmış aksiyon filmlerinin ak-

sine seyirciyi boğmayan ancak hareketi yönetip aktarmada oldukça başarılı. Filmi son haline getirirken tercih edilen seri montaj tekniği, görsel-işitsel senkronizasyonu ve izleyiciye kılavuzluk eden açı değişimlerine ek olarak George Miller'ın görüntüyü rafine etmek amacıyla başvurduğu ana hareketi karenin merkezine yerleştiren yöntemi Çılgın Max: Öfkeli Yollar'ı türünün tek örneği haline getiriyor ve hızına rağmen pürüzsüz bir akışa sahip kurgu ince ancak sık örülmüş bir hal alıyor.

Elbette serinin bu dördüncü filmi bazı açılardan öncüllerinden beslense de teknik açılardan olduğu kadar anlatsal anlamda da

serinin ilk üç filminden ayrılıyor. Ana karakter olarak Max'e odaklanmayan ve hatta Margaret Sixel'in müdahalesiyle Max'in arka planına yönelik bilginin filmin açılış kısmı hariç birkaç ufak sahneye indirgenmesi ile de onu bir yan karaktere dönüştüren film böylelikle kurgunun ivmesini de korumayı başarıyor. Aynı zamanda Furiosa'yı ön plana çıkartarak çeşitli okumalara da imkan tanıyor ve alışlagelmış aksiyon filmlerinin aksine çok boyutlu bir anlatı elde ediliyor.

Elbette ki anlatının işlenişi ve kurgu aracılığıyla seyirciyi oldukça farklı iki şekilde anlatı ile angaje eden bu iki filmin birbirine zıt tutumları formun ötesinde içeriğe de

etki ediyor. Gerilimin adım adım tırmandığı ağır temposuyla Ölüm Kararı ölümün toplumdaki yerini sorgulayıp seyirciyi de beraberinde bu felsefi tartışmanın içine çekiyor. Çılgın Max: Öfkeli Yollar ise hayatın değersizleştiği bir toplumda, hayatta

kalmanın daimi devinime bağlı olduğu cehennemvari bir gelecek tasvirinde tam da bu değersizleşmeyi vurguluyor kontrollü bir şekilde seyircisini maruz bıraktığı bu ivmeli temposuyla. İki filmde de kurgu biçim ve anlam arasındaki köprüyü kurarak tutarlı bir izlek sağlıyor.

## 3-Bir Uyumsuzun Portresi

Gerek Çılgın Max: Öfkeli Yollar gerek Ölüm Kararı kendilerine has hatta belki sinema için devrimci olarak nitelenebilecek kurgularıyla anlamsal bütünlüğü sağlama alsa da bunun anlamsal köprüyü kurmanın elbette ki tek doğrusal yolunun olduğunu söylemek yanlış olur. Woody Allen'in kur-



gunun doğrusal akışını tamamen yerle bir ettiği filmi Çılgın Harry (*Deconstructing Harry*, 1997) aksine anlamsal bütünlük veya doğrusal bir kurgu olmadan da başarılı bir anlatının mümkün olduğunu göstermekte. Kendini bildi bileli bir yazar olan Harry hayatında ilk defa yazamamaktadır ve durum giderek nevrotik bir hal almaya başlamıştır. Hayatından bir türlü memnun olamayan Harry'nin yazamamasının nedeni durumu gibi görünse de aslında bu bir kısır döngüdür ve hayatındaki tatminsizlik Harry'yi bu çarkın içine mahkum etmiştir.

İflah olmaz bir kötümser olan Harry kendisi de dahil hemen her şeyden nefret etmektedir. Yazılarının malzemesi de elbette ki kendi hayatından ve hayatına girme şanssızlığına uğramış insanlardan



alan Harry giderek kendi yarattığı kurgu ve gerçek arasındaki sınırı kaybetmeye başlar. Allen Harry'nin hikayesini filmin en başından itibaren karakterin içinde bulunduğu ruhsal durumla paralel olacak şekilde aktarmayı seçer ve zaten oldukça dengesiz olan Harry kendi duygusal ve sinirsel anaforuna battıkça daha güvenilmez bir anlatıcı haline gelir, giderek “odağını kaybetmektedir”. Karakterini anlatının merkezine yerleştirip olayları onun bakış açısıyla vermeyi seçen Allen giderek dibe batan Harry'nin durumuna ayak uyduracak şekilde giderek daha dolambaçlı bir anlatım kullanır. Kurgusunun süreklilikten uzak olması, anlatıcının giderek daha güvenilmez hale gelmesi seyirciyi anlatıya hakim olmaktan alıkoysa da Allen böylelikle kurguyu yapıbozuma

uğratan uyumsuzluğun bütünlüğünden belki anlamsal değil ancak biçimsel açıdan tutarlı bir izlek oluşturur.

Sahneler arası ani geçişler-jump cutlar, devamlı değişen açılar, yazını kendi hayatından besleyen Harry'nin giderek bu ikisi arasındaki git-gellerini göstermek adına kullanılan oyuncu değişiklikleri seyirciyeye alışageldik bir anlatımdan uzak karmaşık bir kurgu sunarken işte tam da bu form sayesinde karakterin zihnine bir yol bulurken hem Harry'yi hem de kurguyu bir tür yapıbozuma maruz bırakmaktadır. Hemen her şeyi

Harry'nin gözünden gören seyirci gerek stabil olmayan anlatı gerekse Harry'nin zihninin güvenilmezliğini ortaya koyan sahneler ile izleyiciye karşılaştığı kurgunun doğrusal olmaktan oldukça uzak

olduğunu gösteriyor. En nihayetinde Harry de bir tür hezeyana benzeyen bu gidişatta kendine eşlik etmekte olan seyirciyle beraber kendini çözümlenmeye çalışarak zihninin içinde geçmişin hayaletleriyle, korkularıyla yüzleşir. Zaten tıkanmasına neden olan tam da budur. Esasında Harry'nin zihinsel hesaplaşması da çift katmanlıdır. Allen fazlasıyla otobiyografik denebilecek bu filmle aslında kendisiyle bir hesaplaşma da yapmaktadır. Harry kendi yarattığı karakterlerle adeta köşe kapmaca oynarken Allen da Harry ile benzer bir ilişki içerisindedir. Elbette ki Allen'ın bu zihinsel ve çok katmanlı yolculuğu anlatmak için seçtiği yolun dolambaçlı olması kurguya bu yönden oldukça fazla katkı sağlar.

# Sanat Yönetimi

Medet Ağdoğan

*“En kötü mimarı, en iyi arıdan ayıran şey, mimarın yapısını gerçekte kurmadan önce, onu imgesinde kurabilmesidir.”*

**M**arx'ın söylediği bu söz aslında bir sinema eserinin üretilmesinde tasarımın anlamını en

iyi özetleyen cümlelerden biridir. Bir sinema filmi fikir olarak ilk ortaya çıktığı andan sinemalarda gösterildiği son ana kadar belirli bir tasarım içerir. Bu tasarımın içerisinde bulunan her şey sinema filminin eşsizliğine ve

örnektir. Filmin içerisinde bulunan parçaların birleşiminden doğan bu başarıyı incelediğimizde filmi oluşturan bu parçaların da film-den bağımsız olarak büyük bir etkisinin olduğunu görürüz. Sinema filmi senaryo yazımı, görüntü yönetimi, ses tasarımı, müzik seçimi, sanat yönetimi, kurgu yönetimi, oyuncu seçimi gibi birçok alanın birleşiminden doğan bir eserdir, filmi güçlü kılan bu alanların kendi içinde sağladığı başarı ve bunların güçlü ve tutarlı bir şekilde birleştirilmesine dayanır.

Bu kollardan olan sanat yönetiminin işi genel hatlarıyla filmin senaryosuna göre metindeki karaktere, olaya ve zamana göre mekan seçimi ve düzenlemesi, kostüm seçimi daha doğrusu filmin görsel olarak tasarımını yapmaktır. Selda Çelik'e göre bu tasarım iki alanı kaçınılmaz olarak içerir: Sinematografik anlatım yöntemlerine ve sinemanın çalışma

sistemine uygun olarak, mimariyi ve resim sanatını. Anlatı ve oyuncu, tasarlanmış ve döşenmiş bir mekâna ihtiyaç duyar. Mekânın tasarımı kaydediciye aktarılan iki boyutlu “resmin” mimari öğelerini-formunu, anlatının “gerçekliğini” yaratan bir dolu küçük ayrıntıyı, renk ve ışığını barındırır/belirler. Bazen bir



sokak, bazen yaşanan bir mekân, bazen boş bir stüdyo, bazen bir arazi, yola çıkılan senaryonun öngörülerine uygun biçimde dönüştürülecek, inşa edilecek ham mekânlardır. Sanat yönetmeniyle ekibi, yönetmenin ve kamera-

manın yorum ve önerilerini de değerlendirerek, imgesinde kurduğu mekânı arar, tasarlar, inşa eder, donatır. Yazıdan görselliğe bir yolculuktur bu; estetik, ideolojik, eğlendirme gibi kaygılar güden sanatsal bir çabadır. Filmi hareketli görüntüden ayıran da budur. İzleyenin öykünün dünyasına tanıklık edeceği ana kadar süren bu çaba sonunda ortaya çıkan ürün, farklı aşamalarda, tüm birimlerden çok sayıda insanın, emek ve hayal gücünü seferber etmesiyle, kolektif birlikteliğiyle mümkündür. Tarkovsky'e göre ise: “Birlikte gerçek bir yaratıcı atmosfer oluşuyorsa/oluşturulabiliyorsa, şu ya da bu düşüncenin kimden çıktığı, olağanüstü bir ışık etkisinin nasıl yaratıldığı, ilk kimin aklına geldiği, bir objenin ya da mekânın kaydında en şahane açının nasıl yakalandığı tamamen önemsizleşir. Dolayısıyla kameramanın, yönetmenin, sanat yönetmeninin

baskın rolünden söz etmek mümkün değildir. Kaydedilen görüntü organik bir bütüne dönüşür, yani orada her türlü ihtiras her türlü bencillik kaybolur.” İki film için bu etkileri gözlemleyeceğiz.

Stanley Kubrick’in *Barry Lyndon* (1975) filmi, W.M. Thackeray’ın 1844 tarihli *The Luck of Barry Lyndon* adlı romanının bir uyarlamasıdır. 1700’lü yıllarda geçen filmin ilk yarısında Edmond Barry’nin kuzeni Nora ile aşkları maddi sıkıntılar içindeki ailenin, Nora’yı Yüzbaşı Quinn’e peşkeş çekmeleri ile keskin bir biçimde sonlanır bunun üzerine erkekliliğini ispatlamanın bir yolu olarak yüzbaşıyı düelloya çağıran Redmond, bir aldatmaca sonucu düelloyu kazanır ve derhal kasabayı terk etmesi istenir. Bu terk ediş, Redmond’un

inişli çıkışlı hikayesinin bir başlangıcıdır, Redmond orduya girer fakat orada aradığını bulamaz. İlk bölümün sonuna gelindiğinde Redmond, Chevalier ile birlikte şehir şehir dolaşır, kağıt oyunları ile Avrupa

sosyetesini dolandıran bir kumarbaz haline gelir. Filmin ikinci kısmında Redmond, Lady Lyndon ile evlendikten sonra, Charles Lyndon’un sahip olduğu “Lyndon” ünvanını ve bu ünvanın getirdiği haklara sahip olan Barry Lyndon olarak karşımıza çıkar. Filmin ikinci yarısı Barry Lyndon’un başından geçen olayları anlatır. Filme sanat yönetimi açısından bakıldığında her sahnede Kubrick’in mükemmeliyetçiliği göze çarpıyor. Bir dönem hikayesi olan film mekanları, kıyafetleri, tabloları kısacası filmin içeriğini oluşturan en küçük detayları bile o kadar incelikle sergiliyor ki adeta o dönem baştan yaşanıyor. Bir insanın

yükselişi ve düşüşü anlatılırken 3 saat boyunca 18. yüzyıl Avrupa’sındayızdır adeta. Filmin anlattığı dönem Yedi Yıl Savaşları, endüstrileşme, modernleşme ve Fransız Devrimi gibi Avrupa ve dünyayı derinden etkileyen olaylara tekabül etmesine rağmen film bu olayları ana hikayeye dahil etmez ancak bu olayların ipuçları filmde kullanılan görsel ve işitsel unsurlarla verilir. Bu öğelerle devrim öncesi aristokrasinin bunalımlarına bir nebze tanık oluruz. Filmin görselliğini artıran en önemli unsurlardan biri de dekor ve kostümlerdir. Dönemin yapısına uygun olarak hazırlanan dekor ve kostümler görselliğin yanında hikayenin ilerleyişine ve temposuna tam olarak uygundur. Filmin başında güçsüz Barry ve çevresi oldukça sade giyinmiştir ama Barry’nin çevresi



zenginleştikçe kıyafetler de abartılı bir hal almaya başlar hatta çevreye uyum sağlayan Barry kendi kıyafetlerinde zenginlik ve güç göstergesi olan süsler kullanır. Aynı zamanda film ilerledikçe güneşli günler yerini boğuk

ve sisli günlere bırakır. Filmin ışığı ve rengi Barry’in güç ve zenginliği elde etmesindeki evrelere göre değişiklik gösterir. İrlanda’dan başlayan ve İngiltere’ye, Almanya’ya, İskoçya’ya kadar uzanan filmde kalelerin, köşkerlerin ve sarayların iç ve dış mekanlarını detaylı bir şekilde görüyoruz. Büyük bir ustalıkla hazırlanan parklar, meydanlar ve bahçelerin yanında mekanların içinde kullanılan resimler filmin seyir zevkini artıran önemli parçalardır. Filmin özellikle ikinci yarısında bolca kullanılan resimler güçlü bir görselliğin yanında o döneme ait sanat anlayışı hakkında önemli bilgiler verir. İç mekânlarda dönemin



ruhunu daha iyi anlatabilmek ve elektrik ışığının yapaylığından kurtulmak için filmde mum ışığını kullanır. Mumlar titrek ve odayı yeterince aydınlatamayan zayıf ışıkları ile bir çırpınışın, yenilenmenin ve ona karşı direnişin öyküsünü anlatır. Bu mum ışıklarının yarattığı karanlık mekanlar içerisinde yenen yemekler, oynanan kağıt oyunları ve güç ilişkileri o dönemin şatafatlı yaşantısının altındaki zayıflıkları ve çürümüşlüğü gözler önüne serer ve filmin o döneme olan yakınlığını artırır. Tüm bunların yanında filmin iniş çıkışlı duygusal yönünü en iyi anlatan unsur filmde baştan sona kullanılan klasik müzik. Handel'in Sarabande'siyle açılışını yapan film daha sonra Schubert, Bach, Mozart ve Vivaldi'nin eserleriyle doruk noktasına ulaşır.

Japonya 2. Dünya Savaşı'ndan yeni çıkmış sayılır ve iki büyük dünya savaşı atlatan bu ülke buna rağmen kendini çok çabuk toparlamış hatta büyük fedakarlıklarla çalışan Japon halkı savaştan öncekinden bile daha iyi konu-

ma gelmiştir özellikle de ekonomik anlamda. Savaşın bitmesiyle birlikte dünya hızlı bir şekilde küreselleşirken, Japonya da bu durumdan etkilenmeden duramazdı tabii ki. Ancak geleneklerine ve kültürlerine oldukça bağlı olan Japon halkı için küreselleşme her ne kadar kaçınılmaz olsa da bu durum kolay bir şekilde yaşanmamıştır. Batı tarzını ve moderniteyi benimserken bir yandan da kendi kültürlerinden kopmamaya çalışmışlardır. Yasujirō Ozu, *Kohayagawa-ke no aki* (*The End of Summer*, 1961) filminde bu durumu bir aile üzerinden aktarmaya çalışır. Kohayagawa ailesi tarafından karşılaşılan zorluklar üzerin-



den ilerleyen filmde eskiyle yeninin çatışması filmdeki kişilerin davranış ve düşünceleriyle net bir şekilde ifade edilmiştir. Filmde bu değişimi sadece kişiler üzerinden değil çevresel faktörlerle birlikte izleriz. Kişilerin kullandıkları eşyalar ve gittikleri mekanlar karakterleri anlamamızda büyük ipuçları verir. Örneğin; filmdeki kıyafetlerde Batı tarzıyla Japon tarzı yanyanadır. Bu durum bize Japon halkının yenilikçiliğe verdiği önemin yanında kendi köklerinden kopmadığını gösterir. Filmde kullanılan sanat hem o zamanın toplumsal bakış açısını hem de insanların kişiliklerinin kullanılan nesnelere yansımaları gösterir. İki yaşam tarzının kullandığı araçların birlikte kullanılması halkın Batı tarzına adaptasyonunu ve geçiş sürecini büyük bir anlayış ve

açık fikirlilikle karşılama sürecinin bir göstergesidir. Evlerde hala Japon geleneksel bardakları (porselen) kullanılıyor, iş yemeklerinde, dışarıda kafelerde, barlarda batılı tarz cam bardak kullanılması da adaptasyon sürecinin bir

göstergesi olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda arkadaşlarla yapılan bir akşam yemeğinde, her içki-içeceğe uygun farklı bardak (batılı tarzda) kullanılması Japon disiplini ve kural bağlılığınının ayrıca bir göstergesidir. Filmde oluşturulan atmosferi güçlendiren öğeler ve detaylar inceliğe işlenmiştir. Filmde Japon geleneksel içkisi sake içilirken bir yandan da kola veya Avrupa biraları içilir. Aynı zamanda arkadaşlarla yapılan bir akşam yemeğinde, her içki-içeceğe uygun farklı bardak (batılı tarzda) kullanılması Japon disiplini ve kuralcılığının bir göstergesi olarak düşünülebilir.

# Görüntü Yönetimi

Burcu M. Tohum

## Mega Kadrajlar, Minimal Sekanslar

**K**urban (*Offret*, 1986), çağının öne çıkan filmlerinden biriydi. Post-modernizm unsurlarının görsel sanatlardan sinemaya geçtiği 1980'ler dönemi aynı zamanda sinema dilinde görsel yapaylığın da çokça kullanıldığı bir dönemdi. Filmlerde genellikle güçlü ve renkli ışıklandırma efektlerinin yaygın olarak kullanıldığı, dekorasyonun da film altyapısındaki bu tekniğe bağlı olarak kendi biçimini oluşturması görsel biçem derlemesini ortaya çıkarmaktaydı. Sinema dilinde bu tip unsurların kullanılması yapımın daha çok güzel sanatlar, tiyatro gibi dallara gönderme yapması ile bağlantılıdır. 1989 yapımı, Tarkovsky'nin elinden çıkma olan *Kurban* da bu açıdan birçok görsel



sahne barındırmaktadır. Tarkovsky bu filmde o dönemde moda olan klasik anlatı modelinden kaçınmıştır. Onun bu filminde görüntü yönetimi açısından yapay bir tiyatroyarılık eğilimi vardır. 1980'lerin postmodern sanatında anaakım bir kavram haline gelen filmlerde kullanılan tiyatroyarılık eğilimi görüntü yönetimi açısından filmlerde çok kullanılan bir teknik değildir. Tarkovsky, *Kurban* filminde bu tekniği sanatsal bakışın çıkarına uygun olarak kullanmıştır. Yönetmen bu teknikle filmde görüntünün arkasında bir şey saklıymuş gibi görünerek, aynı zamanda da aslında hiçbir şey saklamadığını anlatmak istemiştir. Görsel olarak bu ağırlıkta bir aracı kullanmayı tercih

etmek genellikle sanatçıların oluşturdukları film kompozisyonunda filmin gerçeklikle olan bağının yapay gözükmemesini istemelerindedir. Tarkovsky, *Kurban* filminde iç mekanları seyircinin huzuruna öyle bir sunuyor ki, tasarlamış olduğu bu mekanlar seyircinin gerçek dünyada karşılaşılabileceği mekanlar olarak ortaya çıkıyor. Tarkovsky filmlerinde gerçekliği temsil etmeyi taklit eder ve aynı zamanda takliden yanlışlığını açık eder; bu şekilde oluşturduğu kompozisyonla görüntüde hakimiyet kurar. Tarkovsky biçeminin en çarpıcı özelliği hiç kuş-

kusuz aşırı uzun çekimlerin kullanımıdır; bu film biçimini kendi filminin kompozisyonuna öyle bir yedirir ki bu durum onun biçem yapısınca zorlanmış bir şey olarak görülmez. Tarkovsky *Kurban* filminde aşırı

uzun çekim kullanımını soyut simgecilikle ilişkilendirmiştir. Sinema tarihinde ikinci, üçüncü dalga modernistlerine ilham veren şey de budur. *Kurban* filminde bu kullanım düşsel, aşkın bir dünya yaratmakta kullanılmıştır. Bu şekilde film uzun çekimle belirli bir hikayeyi ve konuyu sinema perdesine aktarmakla yazgılı olmamıştır, daha çok uzun çekim biçemli filmlerde görülebilecek şekilde film kendi diline özgü bir ruhsal etkiye sahiptir.

### a. Dardenne'lerde Farkındalık

1990'ların sonu, 2000'lerin başında dram dalında önemli bir yere sahip olan Dardenne'lerin elinden çıkma olan *Rosetta* (1999), yönetmenin de filmde kullanmayı

tercih ettiği çekim diliyle gerçekçiliğe çok yakın bir üsluba sahiptir. *Rosetta*'da temsil edilen ortam, temelde gerçek hayatın içinden oluşu ile seyirciyi filmin içine çeker. Bu şekilde Dardenne'ler filmin kompozisyonuna ve hikayesine bağlı olarak filmin olay diziminin mekanını oluşturmuştur. Çekim mekanı olarak Fransa'yı kullanan Dardenne'ler mekana dair bilinen yapıdan kaçınır. Filmin ana kahramanı ileri derecede yoksuldur, hayatını kazanmak için çeşitli şeyler yapar. Gerçek hayatta karşılaşabileceğimiz böyle bir karakteri izleyiciye yansıtmak için kendi kamera dilini kullanan Dardenne'ler kamera ile izleyici arasındaki ilişkinin insan bakışının sürekliliğine öykünme olarak ortaya koyar. Çekim açısına bu türden bir yaklaşım sadece

sadece gerçek olanları değil, her türden ortamı gösterebilir. Bu türden çekimler izleyicide onlara gösterilen uzama katılma duygusu yaratır: Uzamda hareket etme duygusu sağlandığında çekim sırasında ka-

meranın hareket etmesiyle katılma etkisi giderek artırılır. Böylelikle izleyici kamerayla birlikte uzamı keşfeder. İzleyici bu duruma genellikle bilinçli olarak katılım göstermez; izleyici içinde bulunmaktan çok sahneye dışarıdan bir bakış açısından bakıyor izlenimine geçer. Bu türden bir çekim disiplinini takip eden bir yönetmen elindeki hikayeyi izleyiciye yansıtırken durağan kamera işinden sıyrılır. Seyirci yönetmenin kurgulamış olduğu deneyim sahasına katılırken sahenin özgül unsurlarıyla buluşur. Böylece Dardenne'ler bu türden bir çekim yöntemi kullanarak teknik açıdan çeşitli amaçlarla kullanılabilen ve farklı kullanımları çok sayıda seçenek veya mantıksal olasılık üretme-



yen bir biçem seçmiş olur. Her ne kadar bu türden spesifik çekim önelimleri anaakım seyircisi için öykünülen birkaç tipik çekim çeşitlemeleri arasına girse de çekim tekniği ve bunu seyirciye ulaştırma aşamasında sinema tarihi açısından oldukça önemli bir yere sahiptir Dardenne'ler. Belli bir filmde bu türden bir çekimin izleyici açısından ne etkisi olduğuna dair yorum yapmak her zaman kolay değildir. Teknik olarak çekim içinde kamera ve karakter hareketleri bakımından kuşkusuz pek çok farklı etkisi olabilir. Buna bağlı olarak şunu da unutmamak gerekir ki izleyicilerde oluşan etki de hiçbir zaman herkeste aynı değildir. Bu tip çekimler film izlerken seyirci olarak bizi üzerimizde sinema perdesinde oynamakta olan

insanı gerçekten bu dünyaya daldırıyor hissine kaptırır. Dardenne'ler bu açıdan izleyicinin seyir rotasını kurmasına yardımcı olur. Zira o kendine has oluşturmuş olduğu çekim tekniğiyle bizi filmde gösterdiği

yerlerde gerçekten yaratır.

## b. Tektiplendirmeden Kimlik Çeşitliliğine

Diğer birçok alan gibi çekim tekniği açısından Tarkovsky'nin uzun çekimi Dardenne'lerin kavrayışından farklıdır. Nitekim Tarkovsky, uzun çekimlerini kendi film kompozisyonunda oluşturmuş olduğu olay dizisini izlemek için kullanır. Sinema tarihi boyunca bu türden bir çekim tekniği dönem dönem çoğu kez kullanılmıştır. Her yönetmenin uzun çekim biçimindeki farklılığı başka yerde yatar. Dolayısıyla Tarkovsky'nin de bu çekim yöntemine istinaden farklılığının sadece bu çekim tipi alanında yattığını söylemek güçtür. Bu açıdan Dar-

danne'ler filminde olay kompozisyonunu oluştururken olay dizisini dilimler halinde gösterir, ancak Tarkovsky daha çok film kompozisyonunda imgelerin fiziksel yönlerini açığa çıkarmak için kullanır. Bu yüzden Tarkovsky, Dardanne'lerden farklı olarak çekimlerinde çoğu zaman karakterler veya karakter etkileşimlerini değil, nesnelere veya doğal manzaraları göstermeyi tercih eder. Esasında hem *Kurban* hem de *Rosetta* çekim amacı açısından benzer bir yönelime hizmet eder; her iki filmde çekimin işlevini seyirciye orada olmanın neye benzediği duygusunu edindirmek için görüntüyle izleyiciyi buluşturur. Bu açıları baktığımızda yönetmenin kurguyu kamerada yapmasına rahatlıkla tanık olabiliriz. Dardanne'lerin

filminde kamera yoksul kesimden karakterlere yönelmişken, Tarkovsky'de toplumsal ortamlarda sıklıkla duyulması beklenmeyecek biçimde düşüncelerin ve duyguların şiirsel ve soyut ifadesini görürüz.

Bu türden bir film anlatım biçemi kamera kullanımı ve görüntü biçemi tercihinde de yönetmenler arasındaki farklılıkları ortaya koyar. Tarkovsky, Dardanne'lerden farklı olarak tercih ettiği görüntü biçimine ses açısından da el atar. Nitekim onda görüntü ve ses birbirinden ayrılmaz, etkileşim halinde olması gereken şeylerdir. Bu yüzden Tarkovsky, ferçek yaşam kaynaklarından gelmeyen çok garip sesler ve gürültüleri filmi boyunca kullanır. Bu, onun filminde görüntüde yarattığı farkındalık alanını ses ile birleştirme uğraşısıdır. Bu şekilde Tarkovsky filminde görmek istediği tablonun parçalarını birleştirir. Dardanne'ler ise filde müzik de dahil hiçbir ses kullanmaz. Onlara göre



anlatılmak istenen kompozisyonun sinema izleyicisine geçebilmesi için perdede oynayan görüntünün gerçek hayatın içinden sesler barındırması gerekmektedir. Bundan dolayı Dardanne'ler *Rosetta* da dahil bütün filmlerinde ses ile asla oynamaz. Onlarda ses, görüntü ile uyum içerisinde olan sade bir düzenektir. Her iki yönetimde de seçilmiş olan görüntü biçim unsurları fark edilir ölçüde kendilerince parçalanmış geleneğin izlerini taşımaktadır. Tarkovsky'nin görüntü biçim mizansenisi, Dardanne'ler tarzı bir karakter ve kamera hareketleri koreografisinden farklıdır. Görüntü çekim dilinin temel taşlarını oluşturan kamera duruşu, yönetmenin çekim eğilimine göre durağan ya da hareket durumdadır. Çekim dilindeki

bu temel kamera biçim seçkisi yönetmenin yakın olduğu uzam durumuna göre farklılık oluşturur; kamera karakterleri izlemez, karakterlerin hareketinden istikrarlı biçimde bağımsız olarak kendi duruşunu

oluşturur: Ya karakterler kadrajın dışına yürür ya da kamera onlardan uzaklaşır. Bu noktada ister bilinçli ister bilinçsiz bir şekilde olsun görüntü diline yönelik eğilimlerini kendi sinemasıyla harmanlayan her yönetmen anlatım diline sahiptir. Sonuç olarak filmlerin görüntü çekimlerinde izleyiciyi hem filmin içine daldırma hem mesafeli özbilinçlilik duygusu veren kamera teknikleri hem de sahneme durumları mevcuttur: Gerek filmlerin çerçevesi gerekse filmlerdeki çevre ve manzaranın önemini temsil yönetim merkezi olduğu görüntü biçimi açık bir şekilde her yönetmenin kendi dilini konuştuğu bir sahadır.

**S**inema sadece görsel değil, görsel-ışitsel bir sanattır ve ses yönetmenler tarafından, hem görüntüdeki anlamları güçlendiren dramatik bir öge hem de başlı başına bir anlatım aracı olarak kullanılabilmektedir. Çünkü ses, öncelikle, kendine özgü bir duygu durumu yaratmakta; daha da önemlisi filmin seyircisini izlediği görüntüyü nasıl algılaması ve yorumlaması hususunda yönlendirebilmektedir. Christian Metz sinemada boş enformasyon kanalının olduğunu söylemekte ve bunları da görsel imge, grafikler, konuşma, müzik ve ses efekti olarak belirlemektedir. Görüldüğü gibi bu kanalların çoğu görselden çok işitsel alana yöneliktir. Bunun anlamı, görüntü ve ses unsurlarının seyirci üzerindeki etkilerinin farklı oluşudur. Görüntü daha çok bilgi içerirken, ses duygu içermekte, duygu yoluyla görüntünün anlamını ve dramatik etkiyi güçlendirebilmektedir. Sinemanın



nitelikli filmlerinin ses tasarımları bu bağlamda incelendiğinde, diyalog, müzik ve efektlerin salt bir ses katmanı oluşturmaya yönelik olarak düzenlenmedikleri, bunun ötesine geçerek semantik boyutlara sahip olarak da biçimlendirildikleri görülebilir. Ses tasarımı hem bir bütün olarak (genel estetik kurulum) hem de her sekansın kendi iç anlamsal boyutu üzerinden yapıldığında, sesin gerçekliği, görüntünün gerçekliğini doğrudan etkilemekte; hem uzamı hem de zamanı üretmektedir. Uzamda asal olan şey, mekan duygusu yaratım başarısıdır. Yankı, armoni ve benzeri ya da özel bir mekan temelli 'ortamın doğal gürültüsü' (room tone) başarının belirteçleridir. Ses ayrıca zaman duygusunu da üretebilmektedir. Bir başka deyişle ses evreni, filmin anlatım boyutuna getirdikleriyle atmosfer yara-

tabilmekte, farklı zaman ve mekânları birleştirebilmekte ya da ayırabilmekte, arka plandaki çevresel ses (ambient sound) devamlılığını ya da devamsızlığını sağlayabilmektedir. Bütün bunlar sesin, filmin görsel olarak üretebileceği anlama nasıl farklı boyutlar kazandırabileceğini gösteren etkilerdir. Bütün bu nedenlerden dolayı yönetmenler görüntü düzenlemesiyle nasıl ilgileniyorlarsa, ses tasarımıyla da aynı anlayış içinde ilgilenmelidirler; çünkü anlatılarına daha büyük olanaklar katmak için sesi anlamsal etkinlik boyutuyla kullanmak isteyen yönetmenler, bunun için sinemada ses evreninin doğasını bilmek ve anlamakla yükümlüdürler.

Sinemasal anlatının işitsel ve görsel olmak üzere iki temel yapısı vardır ve sinemasal anlatıcı bu başlıkların altında yer alan ses, müzik, efekt, ışık, renk, dekor, oyuncular, kurgu, kamera açıları gibi birçok parçanın bütünlüşmesinden oluşur. Sinemada ses, müzik, görüntü, oyuncular, kamera açıları gibi birçok farklı öge devreye girdiği için bakış açısında/odaklanmada da daha karmaşık bir yapıyla karşılaşılır.

Sinematografik anlatıyı diğer anlatılardan ayıran bir diğer faktör de filmde dış ses (voice over) kullanımının anlatıya getirdiği boyuttur. Dış ses sinemada, diğer hiçbir anlatı türünde olmayan şekilde anlatıcı işlevi yüklenmektedir. Özellikle bazı romanların filme uyarlanmasında anlatıcı olarak bu kullanıma çokça yer verilmekte; dış ses anlatıcı, ya zamansal geçişleri ya da olayları birbirine bağlamakta kullanılmaktadır. Bu arada belgesel ya da yarı belgesel filmlerin dışında dış ses kullanımını bir filmin tümüne egemen olamadığını

belirtmekte yarar var. Sinematografide ses tasarımı “diegetic sound” ve “nondiegetic sound” olmak üzere ikiye ayrılır. “Diegetic sound”, bir yere ait olan, kaynağı bilinebilir/görülebilir olan ses demektir. Gürültü, konuşmalar ve müzik ekranda görünen bir kaynaktan gelir; örneğin izleyici hava tahmin raporunu işitir ve perdede onu bir kişinin araba radyosunu açtığını görebilir. “Nondiegetic sound” ise, sahne dışından sunulan ve kaynağı bilinebilir/görülebilir olmayan ses anlamına gelir. Gürültü, konuşmalar ve müzik ekranda görünen herhangi bir kaynaktan gelmez; örneğin dalgaların sahile vuruşu ve orada kırılışı gösterilirken aynı anda bir senfoni orkestrasının sesini duyulur. “Nondiegetic sound” kullanımı daha çok, sahnenin atmosferini güçlendirmek ve bazen de yorumlayıcı bir işlev yaratımı için kullanılır. “Nondiegetic sound” kullanımına sinemada birçok harikulade örnek verilebilir. Bizim ilk örneğimiz Krzysztof Kieslowski'nin *Mavi (Bleu, 1993)* filmi. Ünlü bir besteci olan kocasını ve çocuğunu bir trafik kazasında kaybeden Julie Vignon (Juliette Binoche) etrafında örülen hikayede, ses çok önemli bir rol oynar.

Zira ünlü bestecinin yarım bıraktığı bir senfoni vardır ve filmin sonunda aslında senfoninin gerçek bestecisinin kadın kahramanımızdan başkası olmadığı anlaşılır. Ancak bu gerçeği öğrenene kadar, film boyunca bu yarım kalmış senfoni sık sık işitilir. Müziğin ilk kez duyulduğu sekans çıt çıkmayan bir planla başlar. Kahramanımız sessiz bir evde uyurken görülür. Birden yüksek perdede müzik başlar ve kahramanımız uyanır. Müzik gerçekten çalmaya başladı da kahramanımızı mı uyandırdı yoksa müzik kahramanımızın kafasının içinde mi çalmaktadır? Bu sorunun cevabı özellikle muğlak bırakılarak sahne, kararlıkla sonlandırılır. Film boyunca müziğin kaynağı konusundaki bu muğlaklık süregider. Filmin tam da müziğin



kaynağının yani bestecisinin kim olduğu konusundaki şüpheyi konu edindiğini göz önüne alındığında, sesle oynayan bu anlatımın şüpheyi kışkırtmaktaki anahtar rolü de belirgin biçimde açığa çıkar. İkinci örnek ise Ingmar Bergman'ın *Yaban Çilekleri (Wild Strawberries, 1957)* filmi. Profesör Borg sürekli rüyalarından birini görmektedir. İzleyicinin pencerenin dışından onunla beraber izlediği sahne şöyle gelişir: Sara, piyanoya oturmuş Bach'ın füğlerinden birinin girişini çalmaktadır. Arkadan biraz önce beraber yemek yediği delikanlı yaklaşır ve onu öper. Öptüğü anda Sara'nın eli piyanodan çekilir ve hiç beklenmedik bir biçimde dış ses olarak bir çello kaldığı yerden müziği devralır. Daha önce belirtildiği gibi sinemanın ayırıcı özelliklerinden biri de anlatılarda dış ses kullanabilme yetisidir.

Dış ses ve bunun anlatıcı işleviyle kullanılmasına bir başka iyi örnek de Pedro Almodovar'ın *Kötü Eğitim (Bad Education, 2004)* adlı filmi. Filmde çok fazla dış ses kullanılmasının nedeni hem görülmeyeni açıklaması hem de anlatım ritmini hızlandırma işlevi yüklenmesidir. Sanki filmin kahramanının, izleyicinin karşısına geçip oturması ve rolü hakkında ona bilgi vermesi gibi bir izlenim yaratılmaktadır. Yine bir başka örnek de François Truffaut'nun *Jules ve Jim (Jules et Jim, 1962)* filminde bir haber bülteni gibi olay anlatan dış sesin serbest anlatımı ile diegetic-mimetic karşıtlığını aynı anda yaratmaktadır. Jean Pierre Jeunet'nin *Amelie (Le Fabuleux destin d'Amelie Poulain, 2001)* filminde de benzer bir anlatım tarzı kullanılmıştır. Burada hikayeyi anlatan dış ses, filmin başında karakterlerin kesik kesik görüntüler eşliğinde tanıtılmasıyla anlatıcı rolünü üstlenmektedir. Hemen belirtelim ki dış ses tasarımı sinemanın karmaşık sisteminde çoğunlukla değişen bileşimler içinde, diğer öğelerden yalnızca biridir. Bu gibi geçiş sağlayıcı ya da sahne kurucu konuşmalar anlatıcının belirlenmesine yetmez,

filmin anlatıcısını bulmak için dış sesin ötesine geçip, ayrıntılara bakmak gereklidir.

Örneklerden de anlaşılabilirliği gibi sessiz dönemin ardından hatta o dönemde de müzik ile var olan, kısacası yedinci sanatın zuhur ettiği zamandan bu yana ses, yönetmenlerin elindeki en önemli araçlardan bir tanesi olmuştur. Öyle ki minimalist yönetmenler dahi ses ile kendilerine özgü bir dil yaratma eğilimindedirler. Minimalist sinemanın öncülerinden ve Danimarkalı Carl Theodor Dreyer ile birlikte en büyük isimlerinden olan auteur yönetmenler Japon Yasujiro Ozu ve Fransız Robert Bresson'un dahi ses bandına verdikleri önem, minimal anlatıda dahi sesin gücünün ne denli önemli olduğunu oldukça açık bir biçimde ortaya koyuyor. Çünkü minimalist sinema bir anlamda en az öge ile en kısa yoldan öyküyü izleyiciye aktarabilme çabasıdır çoğu zaman. Bu rafine sinemada dahi kendine önemli bir yer edinmiş olan ses, günümüz sinemasında da yönetmenin hikayesini kurmasında çok önemli bir rol oynuyor. Bu bağlamda ses üzerinden bu iki usta minimalist yönetmeni karşılaştırmak istiyorum biraz.

### **Yasujiro Ozu – Sessizliğin Sesi**

Ozu'nun sinemasal tarzını oluşturan minimalist anlatının hiç kuşkusuz en güçlü temeli, sese dair getirdiği bakış açısıyla olan paralelliğinde yatar. Çünkü Ozu'nun filmlerinde yalnızca anlatı ve görsel kompozisyonda bir sadelik yoktur, aynı zamanda ses de benzer bir minimalist anlatıya dönüşür. Bu açıdan Ozu'nun sinemasında ses, sessizlikle olan güçlü ve de belirsiz ilişkiyle kendini gösterir. Filmlerinin çoğunda uzun sessizlikler vardır ve bu sessizliklerin ardından gelen sesin dinginliği ve sadeliği; onu bir anlamda sessizliğin sesi konumuna getirir. Nasıl ki Ozu sineması için hayatın sadeliğinin keşfi diyebiliriz; aynı zamanda sessizliğin sesinin de keşfi diyebiliriz. Öyle ki karakterlerin konuşmasından ortam seslerine kadar, var olan tüm seslerin

düzeyleri ve de öncesiyle sonrasındaki sessizlikle kotarılan yumuşak geçişleri; onun yapısını belirleyen temel unsur olarak ortaya çıkıyor.

### **Robert Bresson – Hakikatin Sesi**

Bresson sinemasının özellikle daha sonraki usta yönetmenlerden Ingmar Bergman ve Andrei Tarkovski'yi etkilemesinin en önemli sebeplerinden biri hakikatle olan ilişkisi olmuştur. Bu noktada Bresson'un yaklaşımı, gerçeği yapıbozuma uğratarak var olan gerçekliğin ötesindeki hakikate yönelme çabasından ileri gelir. Bu sebeple örneğin görsel kullanımında, yönetmenin alışlagelmiş açılardan ve mizansenlerden uzakta bir yaklaşım sergilediğini görürüz. Benzer bir şekilde hikaye de, boşluklarla dolu ve metafor olmanın ötesinde bizzat hakikate yönelmiş yapısıyla sü-



regelen hikaye anlatıcılığından tamamen farklıdır. İşte bu noktada Bresson'un sesle olan ilişkisi özellikle dikkat çeker. Çünkü yönetmen, sinemasının her alanına zerk eden bir hakikat ilişkisini sese de uygulamaya çalışır. Bu yüzden de tıpkı diğer alanlarda yaptığı gibi, onu da bir yapıbozuma uğratar. Bresson filmlerini izlerken duyduğumuz sesler çoğu zaman ya abartılı ya da görüntüyle ilişkisi bağlamında çok bağımsızdır. Çünkü yönetmenin amacı, sesin görsellikle yani gerçeklikle olan bağını kopararak yeni bir alan içine, hakikate yönelmektir. Bu yüzden de filmlerini izlerken çoğu zaman başka bir dünyaya aitmiş gibi gelir sesler ki; bu tam da yönetmenin arzuladığı şeydir.

Filmlerinin üzerinden tek tek geçerek sesi kullanımlarını kıyaslamaktan ziyade sinemalarındaki ses bandının önemine vurgu yapmayı daha uygun gördüğüm Auteur Theory'nin bu iki ustası üzerinden sinemada sesin ne denli önemli olduğunu anlatmaya çalışırken sinemanın görselliğinin yanında işitsel bakımdan da izleyiciyi tatmin etme misyonu olduğunu söylemek çok yerinde olacaktır.

---

---

## **Sinefil Yazarlarını Arıyor!**

Bizle iletişime geçin:  
serhadmutlu@gmail.com  
maf@boun.edu.tr

---

---



## Aşkın Metafizigi Üzerine: Prensım

**M**arcel Proust tüm hayatını adadığı *Kayıp Zamanın Peşinde* romanında aşkın doğasını anlatırken aşkın kökeninde varolan melankoli duygusunu gözler önüne serer; Albertine'in kaybının ardından hissettiklerini yazar. "Uykuyla Albertine'in hatırası, uyumak için karıştırılarak alınan iki maddeydi. Unutuş görevini yerine getirmiyor değildi ama aynı zamanda özlenen görüntünün ölküselleştirilmesine ve dolayısıyla da, ilk andaki acının onu pekiştiren benzer acılarla bütünselleştirilmesine katkıda bulunuyordu." (Proust, 2016:35). Bu bağlamda aşk üzerine düşünürken yazımıza Zizek'in sorusuyla başlayalım ve bu soruyu *Prensım (Mon Roi, 2015)* filminin ana damarı sayarak bu yoldan ilerleyelim. Bakalım karşımıza neler çıkacak?

Zizek, insanların zorla ya da kendi özgür tercihleriyle aşık olduklarını söyler. Deleuzyen anlamda aşkı bir oluş, sürekli bir duygudan başka bir duyguya geçme hali olarak da tanımlayabiliriz. Prensım de bu anlamda bir kadının bir adama nasıl delicesine aşık olduğunu, bunun uğruna neleri göz önüne aldığını geri dönüşlerle bize anlatıyor. Arzuyu ardı arkası gelmeyen bir akış olarak karakterize eden Deleuze'cu arzu teorisi, *Prensım* filmindeki karakterleri yansıtan en güçlü sinematografik öğelerden biri olarak karşımıza çıkar. Karakterlerin fiziksel ve ruhsal çırpınışları bir anlamda filmin içine sinen arzu felsefesi, arzu politikası Deleuze ve Guattari için düşüncelerinin tek amacıdır; arzu cinsellik epistemolojisinin temel çerçevesini çizer, toplumsal bilinçdışı da bu politikanın en güçlü biçimde ortaya çıktığı bir alandır. Filmin kendini bir film-beden olarak yarattığı alan olarak arzunun ontolojisi üzerine kurulu olduğunu söylerken yanılmayız. Arzu yersiz-yurtsuzlaşmanın bir tezahürü olarak sürekli dolaşım halindedir, organsız beden olarak hiçbir şeye bağlı değildir. Bu durum Tony ve Georgio'nun yersiz-yurtsuzluğuyla da örtüşür. Tıpkı Şizofreni ve Kapitalizm kitabında yazıldığı gibi hastalıklı şizofren bir aşktır bu. Tüm imgeler, tüm duygular çılgıncasına hareket bir oluş halindedir.

*Prensım* de kendini toparlamaya çalışan bir kadının enkazıyla başlar sonrasında da suya atılan bir taşın yarattığı dalgalar gibi biz bu enkazın içinde kazı çalışmasına başlayarak geçmişe her şeyin başladığı aşkın bozguna uğrattığı o yarıktan önceki ilksel ana doğru bir yolculuğa başlarız. Aslında filmi bir anlamda da günlük gibi okuyabiliriz. Karşımızda bir kaza sonucu dizini kıran, bunun için de tatil köyü gibi bir klinikte tedavi olan Tony (Marie Antoniette) ile öyküye başlarız. Tony'i bir anlamda bir enkaza döndüren ve bacağındaki kırık sonucu kalbindeki yarık üzerine düşünmeye iten bu varoluşsal sorgulama ve yitik bir aşkın hikayesi

## Mon Roi

BASKA  
SİNEMA

■ Esen Kunt

### Yönetmen:

Maiwenn

### Senaryo:

Etienne Comar,

Maiwenn

### Oyuncular:

Vincent Cassel,

Emmanuelle Bercot,

Louis Garrel

2015/Fransa /Fransızca /124'

de geri dönüşlerle şimdiki zaman ve geçmiş zaman karşıtlığında anlatılmaya başlar. Agape'ye karşı arzu ve tutkuyla dolu bu aşk Tony'yi bir gece erkek kardeşi ve onun karsıyla eğlenirken geçmişten tanıdığı Giorgio'yu görmesiyle alevlenir. Aralarında çok yoğun olarak başlayan bu ilişki kısa bir süre sonra evliliğe doğru evrilir. Başta her şey güzeldir, tamdır ama Giorgio'nun sürekli uçurumda gezinen kimliği, dengesizlikleri, aşırılıkları, aldatmaları azar azar gelen mutsuzluk ve melankoliyle sarmalanmış bir enkaza dönüştürür bu evliliği. Tony hamileliği nedeniyle de sevdiği adam için bir noktaya kadar mücadele etmeyi göze alır. Sürekli kendi kimliğinden eksilterek bu ilişkiyi ihlal noktasına kadar ayakta tutmaya çalışır. Ama o sınır Giorgio tarafından sürekli olarak ihlal edilir. Film yoğun sevişme sahneleri ve yaşanan karakterlerin sürekli değişen duygularıyla aslında aşkın bir ihlal etme, bozguna uğratma hali olduğunu anlatır. Bu anlamda Giorgio sürekli olarak oluş halinde bir karakteri canlandırır. Aşk zıtlıklarından beslenir; ama bu zıtlıklar karşınızdaki kişiyi kendinin bir enkazına dönüştürmeye başlarsa. Orada aşk giderek bir kayba, bir boşluğa dönüşmeye başlıyor. Film, aşk üzerine bütün bu soruların seyircinin zihninden geçmesini sağlıyor.



**Y**akın tarihin hatta Dünya tarihinin acımasız “karizmatik” lideri Adolf Hitler’le daha çocuk yaşta tanışırız. Hitler ve ideolojisi hakkında bilinçli bir okuma yapmamış olsak dâhi; bıyığından, sert bakışlarından, hararetli konuşmalarından ve elbette ki kazandığı şöhretinden kim olduğunu ve neler yaptığı hakkında genel bir bilgi sahibi olur ve Führer’in bu dünyanın başına gelmiş kötü vakalardan biri olduğunu biliriz. Birçoğumuzun aklına gelen acaba Führer olmasaydı ya da zamanında durdurulsaydı sorusu tarihin arka sayfalarında ki teorilerde kendine yer bulsa da hiçbir zaman bunun cevabını bilemeyeceğiz. Ancak böyle bir teşebbüs olsa nasıl olurdu sorusunu gelecek nesiller için cevaplayan Georger Elser’in hikayesini Oliver Hirschbiegel’in gözünden izliyoruz.

Adından epeyce söz ettiğimiz Çöküş (*Der Untergang*, 2004) ve *Deney* (*Das Experiment*, 2001) filmlerinin yönetmeni; Führer’i bu kez farklı noktalardan ele almış. Bu ele alış hem hikaye, hem karakter hem de teknik özellikler bakımından yaratmak istenen etkiyi pek taşıyamıyor. Filmin genelinde tıpkı gerçek olaydaki gibi bir eksik kalmışlık, tamamlanamama var. Ancak Bu eksiklik gerçek olayda olduğu gibi sadece 13 dakikayla sınırlı kalmıyor.

Film, Georg Elser’in, Führer’in konuşma yapacağı Münih’te ki birahanedeki bir gizli bölmenin içine kendi yaptığı bombayı yerleştirmesiyle başlar. Sık sık nefes almalar, ekran kararmaları ve kanayan eller; yapılan eylemin gerilimini seyirciye en başından aktarıyor. Elser, bombayı yerleştirdikten sonra emin adımlarla dışarı çıkar ve askeri bir sınıra doğru giderek askerler tarafından yakalanır. Üstünden bomba planları ve birahane’nin krokisi çıktıktan sonra, Elser için gestapolar tarafından şiddet, işkence ve psikolojik baskı günleri başlamaktadır. Hatta öyle ki o yıllarda bilim adamları tarafından geliştirilen yeni işkence yöntemleri Elser’in üzerinde denendi. Filmin genel akışı, Elser’in ilk sorguya alınmasından itibaren flashbackler ve yaşanan sorgu anları arasında gidip gelir. Führer’in mutlak güce ulaşmadığı mutlu zamanlardan, bir Dünya savaşına doğru giden bir olay örgüsü vardır. Toplum yavaş yavaş çeşitli göz boyamalar ve üstün ırk bilinci ile uyuşturulmaktadır. Elbette lokal ve genel olarak komünist kesim bütün bunlara karşı koymaya çalışmaktadır. Tabii Führer’in direncine karşı etkili olamasa da. Bütün bu toplumsal değişimi Elser’in çevresinden, yaşadığı köyden görüyoruz. Georg Elser, Führer’in bu çılgınlıklarına net bir tavırla karşı çıkmakta ancak bunu etrafındaki insanların tepkisini yetersiz görmesiyle tek başına radikal bir eylem düşünmektedir. Genel olarak yakışıklı, sempatik ve çapkın bir adamın yavaş yavaş nasıl bir suikastçiye dönüştüğünü gördüğümüz *Hitlere Suikast* hikaye örgüsündeki boşluklar, karakter tasarımıındaki eksiklikler ve tamamen kahraman yaratma çabaları ile başarısız bir film. Kendini yeterince ifade edememiş. Oliver Hirschbiegel yeni bir Führer konusuyla seyirci karşısına çıkar mı bilemem ama Çöküş ve *Deney* ile hatırlamak isteyeceğim bir yönetmen.

## 13 Minutes

**BASKA  
SİNEMA**

■ Deniz Sena  
Girginel

### **Yönetmen:**

Oliver Hirschbiegel

### **Senaryo:**

Léonie-Claire  
Breinersdorfer, Fred  
Breinersdorfer

### **Oyuncular:**

Christian Friedel,  
Katharina Schüttler,  
Burghart Klaußner  
2015/Almanya /  
Almanca /114’

## Round-Up

**M**acaristan sinemasının en önemli yönetmenlerinden *Miklós Jancsó*'yu ülke sınırları dışındaki seyircilere tanıtan *Umutsuzlar* (*Szegénylegények*, 1966), Avusturya İmparatorluğu'nun rejime isyan eden Macar gerillaları ortadan kaldırmaya giriştiği 1860'ların Budapeşte'sinden kesitler sunuyor. Ancak biçimsel özelliklerinin etkisiyle film, ele aldığı dönemdeki otoriter rejimin tasvirini sunmakla kalmayıp daha modern devlet ve onun baskı mekanizmalarının insan üzerinde nasıl çalıştığı meselesi gibi daha genel sorulara cevap aramayı da olanaklı kılıyor. *Nitelim Jancsó* da, *Umutsuzlar*'ın aslında 1956'da Macaristan'daki Stalinist rejime karşı devrim yapmaya çalışan ve başarısız olan grupların karşılaştığı devlet şiddetini anlatan alegorik bir hikaye olarak değerlendirilmesi hususunda, filmin ait olduğu bağlamı aşan niteliklerine vurgu yapıyor: "Film yalnızca 1956'da olanlar hakkında değil. Film, özgür olmak isteyen insanlar ve onlara zulmedenler hakkında" (1).

*Umutsuzlar*'da tüm olaylar Macaristan steplerinin ortasına dikilmiş bir kalede yaşanıyor. Avusturya İmparatorluğu'na karşı *Sándor*'un liderlik ettiği direnişe katıldıklarından şüphelenildiğinden bu kaleye hapsedilen Macarlar ile onların örgüt üyesi olduklarına dair delil yaratmaya çalışan İmparatorluk memurları ve askerleri, bu uçsuz bucaksız, yeşil alanın tamamen izole ettiği kaleyi mesken tutan yegane kişiler olarak karşımıza çıkıyor. Binaların çıplak beyaz duvarları ve steplerin geniş planlarla iyice belirgin hale getirilen ıssızlığı, terk

edilmişlik hissini kuvvetlendiriyor. Kale ve çevresinde tutsakların egemen gücün bakışından kaçacak hiçbir yer bulunmuyor. Bu teslim oluşu, devletin yaşam ve ölüm üzerinde sahip olduğu söz söyleme hakkının idrakını zaman zaman kale avlusunda insan kalabalığının arasında dolaşan kamera aracılığıyla tutsakların yüzlerinden okuyabiliyoruz. Ne var ki izlediğimiz bu yüzler, seyirci olarak kendimizi özdeşleştirebileceğimiz karakterlere ait değil. Perdede gördüğümüz yüzler ve bedenlerin hayatta kalmak haricinde bir motivasyonu yok. Bunun yanı sıra, detaylı yaşamöyküleri veya karakterlere psikolojik derinlik kazandırabilecek ilişkiler geliştirmekten de kaçınıyor *Jancsó*. Bu yüzden de filmde isimleri kaç defa tekrar edilirse edilsin, hangi olaylarda rol almış olurlarsa olsunlar, bu tutsaklar bizim için birer karakter olmaktan ziyade tip olarak kalıyorlar. İşte böylelikle *Umutsuzlar*, tutsakların içinde buldukları koşulları aşarak modern devletin şiddetine dair söz söyleyebilen bir filme dönüşüyor.

Devletin temsilcileri ve niçin mahkum olduklarına henüz karar verilmemiş tutsaklar bütün kimliklerinden, kişisel geçmişlerinden ve gelecek tahayüllerinden sıyrılmış olarak, sonu gelmeyen bir şimdiliğin içinde asılı duruyorlar adeta. Askerler suçu yaratmaya, tutsaklar idam cezasından kurtulmaya çalışıyorlar. Yer yer bu mücadele askerlerin tutsaklarla oynadığı bir oyuna dönüşüyor. Tutsakların ölüm korkusunu kullanarak onları itirafçılığa ve birbirlerini ihbar etmeye zorluyor askerler. Örneğin cinayet işlediği

bilinen Gajdar János, diğer tutsaklar hakkında devletin henüz bilmediği şeyleri doğrudan tutsaklardan öğrenmek ve direnişçileri yetkililere ihbar etmek için ikna ediliyor. Zira devletle işbirliği yapmazsa sonunun ne olacağı henüz filmin başında boynuna geçirilen iple imleniyor. Gajdar János insanları bu şekilde ele verdikçe diğer tutsakların da tepkisini çekiyor ve en sonunda öldürülüyor. Ancak askerler, işbirlikçilerinin öldürülmesini bile oyunun bir parçası olarak görüyorlar ve manipülasyona devam ederek János'un muhtemel katilleri üzerinden bütün bir isyancı birliğini tespit edebiliyorlar. Bu noktada askerlerin şüphelendikleri bazı tutsakların hücre kapılarını gece özellikle açık bırakarak János'un ölümünü teşvik ettikleri,

ardından doğan kargaşayı da Sándor'un örgütünün her bir üyesini ortaya çıkarmak için kullandıkları söylenebilir; ancak film bize bu konuda açık bir cevap vermiyor.

*Jancsó*, devleti temsil edenlerin "esas" niyetlerini açık eden bir film yapmakla ilgilenmiyor. Bu yüzden de bizler, tıpkı mahkumlar gibi, yetkililerin verdikleri emirlerden fazlasını görmüyoruz ve onların spesifik durumlarda belli şekillerde davranarak neyi amaçlamış olabileceklerini bu emirlerden yola çıkarak tahmin etmeye çalışıyoruz.

Tutsakların ustaca manipüle edilmesi, her birinin geçmişleri ve diğer tutsaklarla bağlantılarıyla ilgili her şeyin en ince ayrıntısına kadar öğrenilmeye çalışılması, mahkumların hem mecazi hem de gerçek anlamda "hizaya" girmeleri için harcanan çaba, filmdeki devlet temsilinin -yazının

başında da bahsetmiş olduğum gibi- insanların yaşamları ve ölümleri üzerinde söz sahibi olan bir egemen gücü ifade etmesinin yanı sıra, her tutsağın davranışlarını ayrı ayrı yönetmeye çalışan bir iktidar biçimi olduğunu da gösteriyor. Yalnızca mahkumların askerler tarafından sıraya sokulması ve hareketlerinin komutlarla düzenlenmesine ayrılan film süresine bakarak bile davranışları teker teker düzenleyerek yöneten bir egemenlik anlayışının *Umutsuzlar*'daki varlığına işaret etmek mümkün. Kısacası perdede rastladığımız tiplerin psikolojik tahlillerinin yapılmamasının yanında filmde devletin her türlü bedensel hareketi ve davranışı özenle izlemesi ve düzenlemesinin ayrıntılı bir biçimde tasvir edilmesi de *Umutsuzlar*'ın



1860'ların yılların Budapeşte'sinden çıkarıp modern devlet tahakkümünün biçimleri üzerine bir meditatif haline gelmesinde, baskıcı devlet mekanizmalarına dair 20.

ve 21 yüzyılda da karşımıza çıkmış ve çıkmakta olan örnekleri de düşünmemize olanak vermesinde en önemli etkenlerden biri. Kim bilir, belki de *Miklós Jancsó*'nun filmde yer verdiği her karakterin kimliğini bu şekilde silikleştirmesinin kendisi bile başlı başına bir direniş biçimi olarak okunabilir: bireyleştiren, ayrı tutan ve bedenlere teker teker hükmeden modern iktidara karşı yönetmenin bir arada duran, çokluğu oluşturmaya çalışan kolektif öznenin perdede temsil edilmesine çalışmasına dayanan bir direniş biçimidir bu.

<http://www.kinoeye.org/03/03/interview03.php>



## Dizi Kuşığı: **The Night Of**

Serhad Mutlu

**S**on dönemde Amerikan televizyonlarında cinayet soruşturmaları ve bu soruşturmalarda yargılanan hükümlüler üzerine daha fazla hikaye görmeye başladık. Tabii burada artan sayıdan çok bu işlerin seyircinin ilgisini ne kadar çektiği ve popülerleştiği önemli. Geçtiğimiz yıldan bunun en büyük iki örneği; Netflix'in belgesel serisi *Making a Murderer* (2015) ve FX'in yaşanmış bir olaydan uyarladığı *American Crime Story: The People v. O. J. Simpson* (2016). Her iki dizide de hikaye, “katil kim?” sorusunun peşinde koşmak yerine hükümlünün yargı sürecine odaklanıyor ve adalet sisteminin işleyişini sorguluyor. HBO da bu yıl çok benzer bir formül uygulayan kurmaca serisi *The Night Of* (2016) ekrana taşıdı.

New York'da yaşayan Pakistanlı bir ailenin oğlu olan Nasir, tam anlamıyla “örnek” bir evlat ve öğrencidir. Birlikte, Manhattan'daki bir partiye gitmek istediği arkadaşı onu ekince babasının taksisini gizlice alıp partiye tek başına gitmeye karar verir. Ne var ki güzel ve gizemli Andrea'nın taksisine binme-

siyle planlar bozulur. Nasir partiye gitmez, bunun yerine Andrea'yla bir gece geçirir. Gecenin bir vakti uyandığında, yatakta Andrea'nın kanlar içindeki ölü bedenini görür ve panikleyerek hemen oradan kaçar.

Dizinin ilk yarım saati Nasir'in birbiri ardına yaptığı yanlış seçimlerle dolu. Daha en başından olağanüstü bir gerginlik seyircinin içine işliyor ve bunun öyle seyirlik bir suç öyküsü olmadığını anlıyorsunuz. *The Night Of*, yemeğinizi önünüze alıp bir yandan göz ucuyla takip edebileceğiniz hafif bir dizi değil. Hatta diziden çok dokuz saatlik bir film olduğunu da söyleyebiliriz. Çoğunlukla bölüm sonlarında da, hep alışık olduğumuz, bize hemen bir sonraki bölümü açtıran “cliffhanger”lar yok. Zaten dizinin hemen her anı bizi diken üstünde tutmaya yetiyor.

Dizinin en önemli sorusu ilk bakışta Nasir'in gerçekten Andrea'yı öldürüp öldürmediği, asıl katilin kim olduğu sanılabilir; ama bir süre sonra anlıyoruz ki hikaye aslında bunu o kadar da umursamıyor. Yüzeydeki öykü Nasir dışındaki şüphelileri bul-

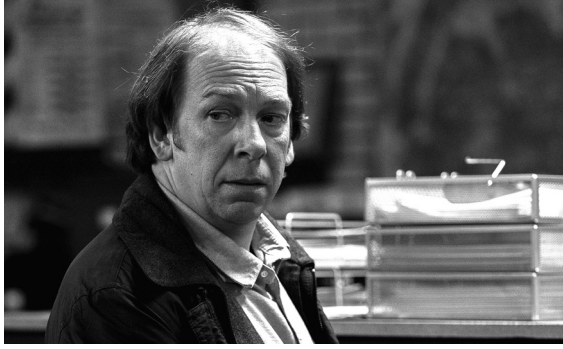
mak, asıl katili ortaya çıkarmak üzerine de olsa zamanla anlıyoruz ki önümüze sürülen şüphelilerin katil olduğuna bizi ikna edecek gerçek kanıtlar yok ortada. Bunun en büyük örneği de Andrea'nın üvey babası oluyor. Bu karakteri dizi boyunca hiç sempatik bulmuyoruz ve içten içe onun katil olduğu ortaya çıksın istiyoruz, hikaye de bize buna inanmamız için bazı sebepler sunuyor. Ancak bu sebeplerin hiçbiri yeterli değil, hatta seyirci olarak önyargımızın desteklediği unsurlar. Biz ne kadar ikna olmak istemesek de ortadaki delillerin işaret ettiği birinci şüpheli Nasir olarak kalıyor. Bu da dizideki tüm karakterleri ve bizim onlara bakışımızı etkiler hale geliyor zamanla.

Nasir'i yakalayan ve yargılayan karakterleri öykünün kötü adamları olarak görmek başlarda hiç de zor değil. A l ı ş t ı ğ ı m ız hikaye dinamikleri bize Nasir'i baş karakter olarak kabul edip, onun karşısında yer alanları da kötü kalpli insanlar gibi algılamamızı söylüyor. Daha doğrusu söz konusu alışıldık bir polisiye/suç öyküsü olsa bu böyle olurdu. *The Night Of*'da ise her ne kadar kimi zaman yöntemlerini sorgulasak da gerek savcının gerekse Nasir'i ilk sorgulayan kişi Dedektif Box'ın kötü niyetli olduğunu gösteren, onları doğrudan haksız kılan somut bir şey yok elimizde.

Bir süre sonra seyirci olarak biz de cinayeti kimin işlediğini aramaktan çok, sürecin kendisine ve tüm yaşananların karakterleri nasıl etkilediğine odaklanmaya başlıyoruz. Tabii öykü boyunca gerek fiziksel gerekse zihinsel açıdan en büyük değişimi Nasir tecrübe ediyor. Dizinin diğer ana karakteri diyebileceğimiz Avukat Stone ise belki de

tam tersine döngüsünü tamamlayıp en başta olduğu noktaya geliyor.

Stone'u ilk kez Nasir'in götürüldüğü karakolda görüyoruz. Ucuz davalar peşinde koşan, başarısız denebilecek bir avukat Stone. Karakolda insanlarla kurduğu iletişimden, onun sistemin içinden biri olduğunu, bu dünyayı çok iyi tanıdığını hemen anlıyoruz, tıpkı Dedektif Box gibi. Stone, Nasir'i gördüğü anda, onda bulunduğu ortama uymayan bir şeyler olduğunu seziyor ve Nasir'in davasını üstlenmeye karar veriyor. Dizinin antagonistlerinin arasında kötü karakterler olmamaları gibi, bizden taraf olduğunu düşündüğümüz Stone da tam anlamıyla iyi bir karakter mi emin olamıyoruz. Nasir'e yardım etmek istese de bu onun



için karşılıksız yapacağı bir şey değil aslında. Tam aksine, başarısız kariyerine üst düzey ve maddi kazancı yüksek bir dava ekleyebilmek için yaptığı son derece çıkarıcı bir hamle. Fakat bu

hamlenin çıkarıcılığı ne kadar bariz olursa olsun, çok zor durumda ve çaresiz Nasir gibi, seyirci olarak biz de ufak bir umut ışığına bile razı oluyoruz bu noktada.

Avukat Stone, hikayede yalnızca Nasir'in avukatı gibi işlevsel bir sıfatla yer almıyor. Bir yandan onun hayatını da yakından takip ediyoruz ve Nasir'den de fazla onunla özdeşlik kuruyoruz zamanla. Stone'un, alerjisi olmasına rağmen olay mahalinden alıp barınağa bırakmaya gönlünün el vermediği kediyile olan ilişkisi ve bir iyiye bi kötüye giden, tüm vücudunu sarmış olan egzaması üzerinden Nasir'in davasıyla ilgili ne kadar umutlu veya karamsar olmamız gerektiğini de takip edebiliyoruz.

Tüm dava sürecinde yalnızca Nasir'in

değil, bu olaydan etkilenen pek çok farklı kişinin de büyüklü küçüklü hikayelerini takip ediyoruz. Buna, olaya birinci dereceden dahil olan karakterler de, Nasir'in babasının dava yüzünden taksilerine el konan ve işsiz kalan ortakları da dahil. Dizi, yer yer, zanlının Pakistan asıllı bir Amerikan vatndaşı olmasının süreci nasıl etkilediğine de değiniyor. Böyle bir olayın toplumdaki önyargıları, ırkçılığı nasıl tetiklediğini, sanık bir azınlığa mensup olduğunda bunun bireysel bir olay olmaktan nasıl çıkarak bütün bir etnik grup üzerinde etki oluşturduğunu gösteriyor bize.

*The Night Of*, yazının başında verdiğimiz diğer iki örnekten sonra ekranlara gelmiş bir dizi olsa da aslında çok daha eski bir proje. Dizinin jeneriğinde yapımcı olarak 2013 yılında vefat eden James Gandolfini'nin adını göreceksiniz. *The Night Of*un bir HBO

projesi olarak ortaya çıkışında Gandolfini'nin payı son derece büyük. Hatta esasında Stone karakterini canlandıracak kişi de Gandolfini'ydi. Ancak oyuncunun talihsiz

ö l ü m ü n d e n sonra bu rol, çok yakın arkadaşı olan John Turturro'ya kaldı. Tabii, Gandolfini'nin bu karaktere nasıl hayat vereceğini merak etmeden duramıyoruz, fakat Turturro'yu Stone olarak ekranda gördüğümüz anda da bu role tam oturduğunu hissediyoruz.

Dizinin en güçlü yanlarından birisi oyunculuklar. Yalnızca Stone'u canlandıran John Turturro değil, tüm diğer oyuncular da karakterleriyle çok uyumlu. Nasir rolünde Riz Ahmed, gerçekten çok başarılı. Nasir'in masumiyetine bizi ikna eden bakışlarını çok az aktör onun kadar gerçekçi yansıtabilirdi. Genellikle Asghar Farhadi filmlerinde görmeye alıştığımız Peyman Moaadi'yi de Na-

sir'in babası rolünde görmek çok keyif verici.

Tüm oyunculuklar çok başarılı olsa da benim içime en çok işleyen karakter ve performans ise Dedektif Box rolü ile Bill Camp'e ait. Başta ısınmadığımız, ancak zamanla işini doğru yapma azmine ve samimiyetine ikna olduğumuz Box'ın soğukluğunu ve iş aşkını mükemmel yansıtıyor Camp. Box'ın emeklilik zamanının gelmesi ve bunu karşılama şekli, bunun onda yarattığı etki de dizinin küçük bir parçası olmasına rağmen çok ilgi çekici. "Son bir iş" klişesinin bu kadar içten ve gerçek bir biçimde işlendiğini nadiren görebiliriz.

Bana göre dizinin en ilgi çekici yanı ise, en başlarda masumiyetinden ve iyiliğinden emin olduğumuz Nasir'in hapisanede geçirdiği dönüşüm ve geçmişinden su yüzüne çıkan kimi olaylar ile birlikte seyirci ile arası-

na giren mesafe. Nasir'in geçirdiği her değişim ve onun ile ilgili öğrendiğimiz her yeni bilgiyle beraber, tıpkı avukatı Stone gibi biz de yalnız kaldığımızı hissediyoruz. Nasir'i iyi bir insan

olarak kabul etmek, onunla özdeşlik kurmak istedikçe, o bizden uzaklaşıyor. En sonunda, cinayeti Nasir'in işleyip işlememiş olması ise oldukça önemsiz hale geliyor. Sebebi ne olursa olsun, tüm her şey bir hata da olsa Nasir'in bu olay sonrasında yaşadıkları, edindiği tecrübeler, geçirdiği dönüşümler çok sert bir biçimde gerçek.

*The Night Of*, bu yıl izlediğimiz en iyi televizyon işlerinden birisi. Atmosferi gibi karanlık görselliği ve soğuk performanslarıyla içimize işleyen bir öyküye sahip ve başından sonuna harika planlanmış hikaye yapısı ve kurgusuyla bir mini diziden çok uzun bir film gibi.

