



**sinefil**

**Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
8 Şubat-29 Mart  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı  
2016/1**

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi  
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

**İmtiyaz Sahibi**  
Zeynep Ünal

**Editör (Sorumlu)**  
Serhad Mutlu

**Yayın Kurulu**  
Sevgihan Oruçoğlu  
Eylem Taylan  
Serkan Küpeli

**Grafik Tasarım**  
Ebrar Bahçivan  
Öykü Önal  
Sel Öykü Uğur

**Orijinal Tasarım**  
Muratcan Kazancı

**Yayın Danışmanları**  
Mithat Alam  
Zeynep Ünal

**Katkıda Bulunanlar**  
Medet Ağdoğan, Berfin Elif Binbay,  
Levent Ceviz, Ilgım Coşar, Gökhan  
Çuhacı, Efe Daşman, Deniz Sena  
Girginel, Aslı İldir, Berat Toprak  
Karakaya, Buse Kurtar, Berna  
Naldemirci, Ozan Öner, Duygu  
Özbağı, Sena Özkurt, Ezgi Türker,  
İrem Yıldırım, Yasin Yıldız

**Teşekkürler**  
Utku Güneş, Ahmet Bülent Kirkoç

**Ön Kapak Görseli:**  
Mad Max: Fury Road (2015)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.  
Ücretsizdir.

Dergide yayımlanan tüm yazıların  
sorumluluğu yazarlarına aittir.  
**Boğaziçi Üniversitesi Matbaası**  
Şubat 2016

## Editörden

**H**er geçen yıl izlediğimiz filmlerin daha da keyif vermez hale gelmesi umudumuzu giderek yitirmemize neden oluyor doğrusu. “Sinema ölüyor!” diyecek kadar karamsar değilim, fakat geçtiğimiz iki senenin sinema için çok iç açıcı olmadığı ortada. Geçen yıl 2014 filmlerinden şikayet ediyorken şimdi de kendimi 2015 filmleri için benzer bir durumda hissediyorum. Akıllarımızda ciddi bir yer edinebilen birkaç filmi dışarıda tutarsak ne vizyon ne de festivaller tam anlamıyla tatmin ediciydi.

2015 senesinin diğer tüm filmlerinin arasından bariz şekilde öne çıkan *Carol* kesinlikle bu karamsar genellemeye dahil değil. Geçtiğimiz yıl his dünyamızı en çok harekete geçiren film *Carol*. His dünyamızdan bahsediyorken *Inside Out*'a da değinmeliyim tabii. Bu filmi Pixar'ın gerçek anlamda yaratıcı olduğu yıllara dönüşü olarak değerlendirmek mümkün. Her iki film için de değerlendirmemi bir adım öteye götürüp *Carol*'ın Todd Haynes'in, *Inside Out*'un da Pixar'ın bugüne kadar yaptığı en iyi film olduğunu düşündüğümü söyleyebilirim.

Ne var ki 2015 daha çok hayal kırıklığı yaratan filmlerin senesiydi. İki yıl önce *The Great Beauty* ile bir başyapıt ortaya koyan Paolo Sorrentino bu kez yine çok güzel gözükken, ancak çok daha dağınık bir film olan *Youth* ile karşımıza çıktı. Yılın en iyilerinden kabul edilen ve Oscar'a da en yakın filmlerin arasında gözükken *The Revenant* ise bir o kadar güzel görünen ancak hikayesi tatmin etmekten çok uzak olan bir film. Genel kanı benim düşüncemin çok uzağında olsa da *The Revenant* beni en çok hayal kırıklığına uğratan filmlerden biriydi. Daha ilk dakikalardan görsel olarak filme kapılmamak mümkün değil, ancak ilk bir saatten sonra insan filme tutunmak için tatmin edici bir hikaye ve karakterler görmek istiyor ve *The Revenant*'ta bunların hiçbiri yok.

Yerli sinemada ise Abluka ve Sarmaşık gibi son derece etkileyici filmler izledik. Her ikisi de güncel ülke politikasına birebir değinmeyen hatta geçtikleri yer ve zamandan bağımsız olarak değerlendirilebilecek filmler. Fakat hikayeleri, karakterleri ve özellikle de atmosferleriyle son zamanlarda toplum olarak tecrübe ettiğimiz “cinnet” halini beyaz perdeye yansıtıyorlar.

*Abluka* ve *Sarmaşık* yılın açık ara öne çıkan yerli filmleri. Her ikisi de Türkiye Sineması için önemli bir yer edindi bile. Ancak bu iki film maalesef Yerli Sinema için çok iyimser olmamıza yetmiyor. Zira geçtiğimiz yıl vizyona giren yerli film sayısı 136! Her geçen yıl bu sayı artıyor, ama ne yazık ki aynı artışı filmlerin kalitesinde gözlemlemek mümkün değil. 2016'da göreceğimiz filmler nasıl olacak henüz bilmiyoruz. Kendi adıma 2015'ten çok daha iyi bir yıl olmasını umut ediyorum.

**Serhad Mutlu**  
serhadmutlu@gmail.com

# İçindekiler

Gündem 4

---

Sergio Leone 6

---

Martin Scorsese 10

---

Sarmaşık 14

---

Defalarca İzlenen Filmler

---

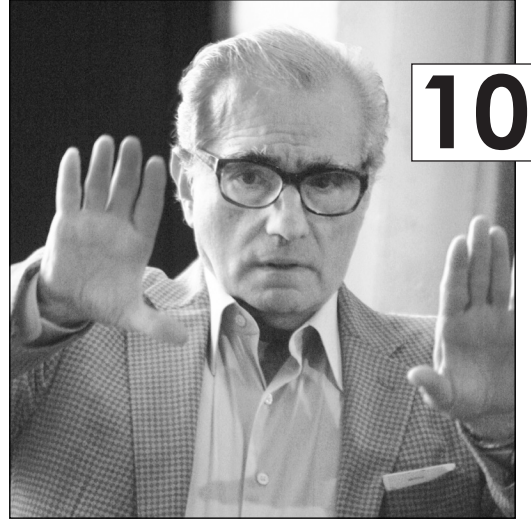
The Big Lebowski 18

Amarcord 20

In The Mood For Love 22

Le Samourai 24

Pulp Fiction 26





**57**

## BASKA SİNEMA



Dosya: Yönetmen Gözünden Kadın

---

- 28 Claire Denis
- 31 Chantal Akerman
- 34 Jane Campion
- 37 Lucrecia Martel
- 41 Krzysztof Kieslowski
- 44 Rainer Werner Fassbinder
- 48 2015'in En İyi 10 Filmi
- 

Başka Sinema

---

- 57 Dheepan
- 58 Suffragette

Gölgede Kalanlar

---

- 59 Marianne and Juliane

Dizi Kuşağı

---

- 61 Jessica Jones

# Gündem

**İstanbul Modern Sinema**, Türkiye'nin farklı kuşaklardan sanatsal kimliği ve özgün yaklaşımlarıyla öne çıkan yönetmenlerini ağırlamaya devam ediyor. Üçüncüsü gerçekleşen "**Yönetmenlerle Buluşma**"nın 4-14 Şubat tarihleri arasındaki konuğu Türkiye sinemasının "**auteur**" yönetmenlerinden biri olan Zeki Demirkubuz. Yönetmenin 2006 yılında çektiği Kader filmi- nin **135 dakikalık** uzun versiyonu **Türkiye'de ilk defa, 11 Şubat, saat 19.00'da** izleyici ile buluşa-



cak. Program kapsamında film gösterimleri ile birlikte Demirkubuz'un da katılımıyla bir söyleşi de gerçekleşecek. **4 Şubat, saat 19.00'da İstanbul Modern'de** yapılacak olan bu özel programa **ücretsiz** olacak!

Türkiye Sermaye Piyasaları Birliği tarafından düzenlenen "**Kamera Elinde Geleceğin Cebinde**" **Kısa Film Yarışması** bu yıl üçüncü kez kısa film severlerle buluşacak. **1 Şubat** itibarıyla başvuruları almaya başlayacak olan yarışmada kazanan filmlere **15.000 TL'ye** varan ödüller dağıtılacak. "Kamera Elinde Geleceğin Cebinde" Kısa Film Yarışması, "Bugünü Yaşa, Yarını Hesapla" mottosuyla birikimin ve yatırımın önemini vurgulayan filmleri arıyor. Yarışmacılar, maksimum 3 dakikalık filmlerini **1 Şubat – 29 Nisan 2016** tarihleri arasında yarışmaya gönderebilecekler.

**Uluslararası Antalya Film Günleri, Antalya Sinema Derneği** ve **Antalya Büyükşehir Belediyesi** işbirliğiyle ile **23-26 Şubat 2016** tarihleri arasında Atatürk Kültür Merkezi'nde yer alan Perge Salonu ana mekanında gösterimlerine başlayacak. Dört gün boyunca gösterimlerine devam edecek olan festival, Türkiye ve dünyadan pek çok ödüllü kısa filmi seyirciyle buluşturacak. Kısa filmlerin yanı sıra uzun metrajlı filmlere de yer verilecek olan etkinlikte, ünlü yönetmenler de gösterim sonrasında söyleşi ve soru-cevap bölümleri ile programı zenginleştirecek.

22. Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nde ödül kazanan filmler 19 Eylül 2015 tarihinde basın toplantısıyla kamuoyuyla paylaşılmıştı. Yakın dönemde ülke genelinde meydana gelen terör saldırıları haberleri sebebiyle festival ertelenmiş ve jürilerin ve izleyicilerin gösterimine konulan filmlerle sade bir festival yapılmıştı.

Adana Büyükşehir Belediyesi tarafından düzenlenen Uluslararası Altın Koza Film Festivali'nin ertelenen Töreni'nin ödül heykelleri sade bir etkinlik kapsamında 29 Ocak Cuma günü İstanbul'da sahiplerine takdim edilecek.

**İstanbul Film Akademi**'nin film yapmak için gerekli olan tüm özellikleri profesyonel düzeyde anlatan bir eğitim programı ile **Film Yapım ve Yönetmenlik Atölyesi** düzenliyor. Tan Tolga Demirci ve İlker Canıklıgil tarafından yürütülecek atölyeler 12 hafta boyunca Pazartesi ve Çarşamba olmak üzere haftada 2 gün gerçekleşecek. **Film Yapım ve Yönetmenlik Atölyesi**nin başlangıç tarihi **8 Şubat 2016** olacak. Ücretler ve dersler hakkında daha detaylı bilgi edinmek isteyenler akademinin internet sitesi olan [istanbulfilmakademi.com](http://istanbulfilmakademi.com)'u ziyaret edebilirler.

**!f**  
ist-  
an-  
bul

BAĞIMSIZ  
FİLMLER  
FESTİVALI  
INDEPENDENT  
FILM  
FESTIVALI

15. !f İstanbul Bağımsız Filmler Festivali  
15<sup>th</sup> !f İstanbul Independent Film Festival

FESTIVAL PARTNERİ  
**maximum**  
SİNEMASININ  
MARKETİNGİ



İstanbul  
18 - 28 Şubat / February 2016  
Cinemaximum City's Nişantaşı  
Cinemaximum Kanyon  
Cinemaximum Budak  
Beyoğlu Fitaş

Ankara  
3 - 6 Mart / March 2016  
Cinemaximum Armada

İzmir  
3 - 6 Mart / March 2016  
Cinemaximum Konak Pier

**15. !f İstanbul Bağımsız Filmler Festivali, 18-28 Şubat 2016** tarihlerinde İstanbul'da, **3-6 Mart 2016** tarihlerinde ise Ankara ve İzmir'de gerçekleşecek. Bu yıl "!"f İstanbul birleştiriyor!" sloganıyla yola çıkan festival, bağımsız sinemanın en iyilerini, yılın çok konuşulan ve bol ödüllü filmlerini sinemaseverlerle buluştururken, !f music partileriyle İstanbul'un eğlence hayatına alternatif olacak, !f<sup>2</sup> ile de 33 şehir, 50 farklı noktaya film götürecektir.

18-28 Şubat tarihleri arasında İstanbul'da Beyoğlu Fitaş, Cinemaximum Nişantaşı City's, Cinemaximum Kanyon, Cinemaximum Budak; 3-6 Mart tarihlerinde de Ankara'da Cinemaximum Armada ve İzmir'de ise Cinemaximum Konak Pier sinemalarında gerçekleşecek. Bu yıl !f music partileri Babylon'da, festival etkinlikleri ise DEPO ve SALT Galata'da düzenlenecek.

!f İstanbul'un bu yıla özel bölümlerinden ilki, 10 Ocak'ta kaybettığımız, sinemadan müziğe pek çok alanda unutulmaz eserler vermiş, 70'lerden bugüne, tarzı ve duruşuyla sanat ve moda dünyasını derinden etkilemiş David Bowie'nin anısına hazırlanan "David Bowie ...". Bowie'yi beyazperdede de ikon bir isme dönüştüren iki film, yenilenmiş kopyalarıyla Türkiye'de ilk kez !f İstanbul'da gösterilecek.

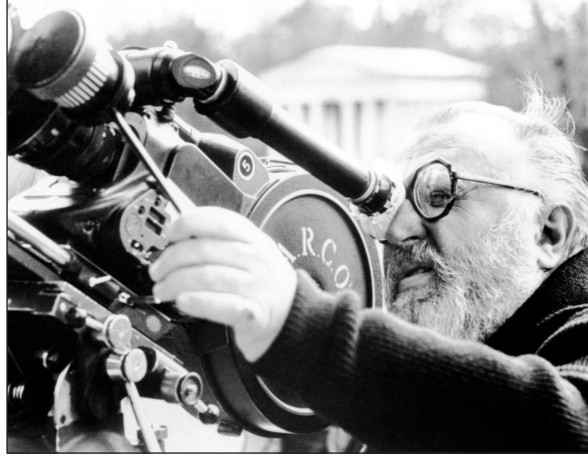
**12. İstanbul Japon Filmleri Festivali**, Şubat ayında sinemaseverler ile buluşacak. Festival boyunca yönetmen Naomi Kawase'nin başyapıtlarından An ve usta yönetmen Hayao Miyazaki'nin çok sayıda uluslararası ödül kazanan son eseri Rüzgar Yükseliyor gibi, günümüz Japonya'sını tanıtan altı film gösterilecek.

Doğruluğu hiçbir zaman kanıtlanmayan Michael Jackson, Marlon Brando ve Elizabeth Taylor'ın meşhur araba yolcuğunu ekrana taşıyacak olan **Elizabeth, Michael & Marlon**'un oyuncu kadrosu kesinleşti. Dizide; Michael Jackson olarak Joseph Fiennes'i, Elizabeth Taylor olarak Stockard Channing'i, Marlon Brando olarak Brian Cox'u izleyeceğiz.

Fransa'nın en önemli sinema ödüllerinden **Cesar Ödülleri** için adaylıklar açıklandı. Bu yıl 41. kez sahiplerine verilecek olan ödüller için adaylıklar bu sabah Paris'te duyuruldu. Adaylıklarda Dheepan, Marguerite, Trois Souvenirs De Ma Jeunesse ve Deniz Gamze Ergüven'in Fransa'nın **Yabancı Dilde En İyi Film** dalında Oscar adayı seçilen filmi Mustang öne çıktı.

#### Kaynaklar:

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



## Sergio Leone

---

Mithat Alam Film Merkezi'nin Beyazperdede İzlenmesi Gereken Filmler gösterim serisinde usta yönetmen Sergio Leone filmleri de yer alıyor!

**H**ollywood'un Altın Çağı'nın çöküşünün başladığı yıllarda, İtalya'da usta yönetmenlerin asistanlığını yapan Sergio Leone, yaratacağı "post-western" konsepti ile, türe yeni bir soluk kazandıracak; adeta birer Vahşi Batı Tiyatrosu görünümündeki klasik Amerikan kovboy filmlerini İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile süsleyerek, toz toprak içindeki western filmlerine dönüştürecek. Sonraları "spagetti western" olarak anılacak bu türün ilk temsilcisi olmasa da, Leone'nin filmleri, gişe başarısının yanında, türün en bilinen ve en çok takdir toplayan filmleri haline gelmiştir. O halde yönetmenin filmleri hangi bağlamda çağdaşlarından ayrılır? Peter Bondanella bu durum üzerine şöyle der: «[Sergio] Leone'nin ilk western filminin uyandırdığı büyük etki, yönetmenin daha önce bilinen 'klasik' western formülünden bilinçli bir şekilde ayrılmasından kaynaklanır.(1) Yine benzer şekilde Paul Cooke, *Dialogues with Hollywood'da Bir Avcu Dolar'ın* (*Per un pugno di dollari*, 1964) "spagetti western türüne popülarite kazandırdığını" ifade eder(2). Leone'nin ilk filmi, vahşi ve nihilist sinematik anlatım tarzıyla Avrupa westernlerini Hollywood westernlerinden ayıran bir yol haritası çizer. Filmin kazandığı büyük gişe başarısının ardından çekilen devam filmleri Leone'nin sinemada tür başlatıcı bir yönetmen olmasını sağlar.

Leone'nin sinematik tarzının bu kadar farklı olmasının sebebini İtalyanların İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemaya getirdiği yeni bir tarz ile açıklayabiliriz. Dönem boyunca İtalyan sinemalarında western filmleri "popüler filmler" olsa da, daha az popüler ama estetik açıdan daha büyük etki uyandıran bir akımın getirdiklerinden de yararlandıkları aşikâr: İtalyan Yeni Gerçekçiliği. Leone'nin westernlerinin temel amacı dönemin sosyo-politik çöküşünü yansıtmak değildir elbette. Asıl gayesi insanların günlük hayatına

eğlence katmaktır. Fakat bunu yaparken, yönetmenin İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının getirdiği söylemi kullandığını ifade edebiliriz.

Öncelikle Yeni Gerçekçilik akımının getirdiği en önemli özelliklerden biri filmin yapay platolar yerine gerçek mekânlarda çekilmesidir. *Bir Avcu Dolar* (*Per un pugno di dollari*, 1964) filminin açılış sahnesinde Joe'yu (Clint Eastwood) Saint Miguel adında bir hayalet kasabaya giriş yaparken izleriz. İspanya'nın Almeria şehrinin çöl bölgesinde yer alan bu kasaba, içinde insanlar yaşamasına rağmen tamamen terk edilmiş bir yer olarak gösterilir. Sokakların bu kadar boş olarak tasvir edilişi bölgede insan ilişkilerinin sifra indiğinin bir göstergesi olabilir. Leone'nin dünyası sevgi, saygı, merhamet, hoşgörü, fedakârlık ve en önemlisi yasaların olmadığı bir dünya olarak resmedilir.

Bununla beraber, çevrede beyaz rengin aşırı kullanımının yarattığı, adeta yapay bir platonun minimalistliğinde var olan mekân anlayışı, karakterlerin mekânlara girmesiyle çelişir. Karalar giyen, kirli, tıraşsız, yanık tenli çirkin adamlar mekânı yabanileştirir. Christopher Frayling'in deyiimiyle, "Leone karakterlerinin dış görünüşlerini ekseriyetle on dokuzuncu yüzyıl fotoğrafları gibi yansıtır(3). Baktığımız zaman, Dolar Üçlemesi'nde Clint Eastwood tarafından canlandırılan karakter, aslında yakışıklı bir erkek olsa da, sakalları ve makyajı, sahip olduğu doğal kusursuzluğunu bozmaktadır. Özellikle film zamanının ilerlemesi ve karakterin daha fazla yara alması, bu bozuk görünüşü daha beter hale getirir. Karakterlerin görünüşlerindeki bu olağanlık, Yeni Gerçekçiliğin getirdiği bir yenilik olup, karakterin ötesine geçen bir mesaj işlevi görür. John Ford ve Howard Hawks'ın klasik western filmlerine baktığımız zaman, karakterlerin ne kadar badire atlatırsa atlatınsın, her zaman tıraş olacak ve yıkanacak zamanlarının olduğu görülür. Yani

karakterler her türlü kavganın içine girseler de her zaman temiz ve düzenlidir.

Leone'nin filmlerindeki karakterlerin oluşturduğu bu dağınık tutum, aynı zamanda karakterlerin kişilik olarak nasıl tasvir edildiğiyle bağlantılı olabilir.

Sergio Leone'nin western filmlerinde başkarakter hiçbir zaman idealize edilmez. Leone'nin "iyi adamlar"ı temiz kalpli ve ahlaklı kişiler değildir. *Birkaç Dolar İçin* (*Per qualche dollaro in più*,

1965) filminde "İsimsiz Adam" gerçekten de kişilik açısından antagonistlerle belirgin bir şekilde ayrılmaz. Leone'nin kahramanlarının verdiği mücadele her şeyden önce bir yaşam savaşıdır; onlar hakikat, adalet veya bir ülke için değil, kendi bağımsızlığı için savaşır. «İsimsiz Adam» genelde sonunda doğru tarafta yansıtılır, fakat bunun asıl nedeni "kötü adamlar"ın ekseriyetle sadakatsiz, gereksiz yere vahşi ve fazlasıyla açgözlü olmalarından ileri gelir. Bu tam olarak Leone'nin yapıtlarını, başkarakteri ideal bir "kahraman" haline getiren klasik Amerikan westernlerinden ayıran noktadır.

Sergio Leone, klasik westernin hangi yönlerden post-western filmlerden ayrıldığı sorusuna cevabın John Ford filmlerinde gizli olduğu yanıtını verir: "[Ford] Batı'yı demitolojize etse bile -ki bu benim *Dolar* filmlerinde denediğim şey- filmlerinde her zaman belli bir romantizm nüansı mevcuttur. Bu kendisinin filmlerini güzel yapan nokta olsa da aynı zamanda [filmlerini] tarihi bağlamın dışına çıkarıyor. Ford tam bir iyimserdi, ben ise onunla tamamen zıt bir şekilde kötümserim(4). Gerçekten de Sergio Leone'nin özellikle *Dolar Üçlemesi*'ne bakıldığı zaman, yarattığı dünyanın bir tür kıyametten kurtulduğu izlenimini uyandırır. Yönetmenin filmlerinde yansıttığı ölümün her taraftan hissedildiği algısı kendi pesimist

estetik algısını oluşturur.

Leone'nin anti-kahramanlarının ölümü birer yoldaş olarak algılamaktan başka çareleri yoktur. Bu nedenle olsa gerekir ki, başkarakterlerin düelloları her zaman yalnız ve izole halde geçer. Örneğin film

okullarında "scattaco" kurgu tekniğini anlatmak için örnek olarak gösterilen İyi, Kötü ve Çirkin'deki (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966) meşhur düello sahnesi kurak bir çölde yer alan uçsuz bucaksız

bir mezarlıkta geçer. Her bir karaktere dakikalarca süren "close-up"lar, Enrio Morricone'nin giderek yükselen müziğinin yarattığı gerilimle birleşince, karakterlerin dünyalarının ne kadar acımasız olduğunu yansıtır.

Sergio Leone'nin dünyasında karakterler ya tamamen kazanacaklar, ya da her şeyi kaybedeceklerdir. Bu nedenledir ki "para" kavramı oldukça önemlidir. Klasik western filmlerde daha büyük bir amacı elde etmek için kullanılan bir araç olarak gösterilen para, Leone'nin filmlerinde amacın kendisi olarak gösterilir. Leone'nin "kahramanları" parayı harcamaz, onu "kutsal" olarak algılar. *Birkaç Dolar İçin*'de El Indio (Gian Maria Volontè), banka soygunundan daha büyük bir pay almak amacıyla tüm adamlarını bilerek ölüme yollar. Yine aynı filmde Monco (Clint Eastwood), tüm kazancına rağmen ağaçta asılı para kesesini de almayı unutmaz. İyi, Kötü ve Çirkin'de "ortaklığın" bozulmasının ana nedeni paradan daha çok pay almaktır. Filmde Blondie'nin (Clint Eastwood) söylediği söz önemlidir: "Dünyada iki tür insan vardır dostum. Silahı dolu olanlar, ve mezar kazanlar. O halde kazmaya başla." Bir şekilde para sahibi olmanın dolu silaha metafor olduğu bu düzende, iki kural vardır: Bütün para yalnızca bir kişinin elinde olacak, yoksa ağır işi yapacaktır.





Dolar Üçlemesi, yönetmenin kariyerindeki en önemli filmleri kapsayan, bir tür oluşturan üçleme olsa da, Sergio Leone'nin western macerası yalnızca bu üç filmden ibaret değildir. Bu dönemlerde başka bir tür film -sonradan *Bir Zamanlar Amerika* (*Once Upon a Time in America*, 1984) olarak izleyeceğimiz- çekmeyi amaçlasa bile önceki filmlerinin yarattığı gişe başarısı yapımcılarının bir western daha çekmesi için ısrar etmesine neden olur. Leone bu sefer, Eastwood yerine Charles Branson'u seçer ve onun karşısına dış görünüşünü aslında hiç ama hiç yansıtmayacak bir şekilde "kötü adam" olarak Henry Fonda'yı yerleştirir. Ennio Morricone'nin aynı western dünyasını yansıtan müzikleri ile beraber ortaya çıkan *Bir Zamanlar Batıda* (*C'era una volta il West*, 1968) filmi tam anlamıyla yeni düzen ile eski western kanunları arasındaki çatışmayı anlatır. Film günümüz dünya sinemasında sıklıkla kullanılan eski filmlere referanslar ile doludur. Bir başka deyişle Amerikan western sinemasına saygı duruşu olan film, neredeyse tüm büyük eski western filmlere göndermelerde bulunurken, aynı zamanda kendi hikâyesini de anlatır. Yine önceki filmleriyle benzerlikler taşıyan bir atmosferde geçen film, gerçek anlamda epik bir düello sahnesi içerir. 360 derece dönen kamerayla yapılan "close-up"lar ile Branson ve Fonda'nın bakışmaları, sanki dövüşün kendisinden daha önemliymişçesine izleyiciye yansıtılır. *Bir Zamanlar Batıda* aynı zamanda Vahşi Batı'nın çoğunlukla göz ardı edilen bir başka yüzünü de yansıtır. Bir Meksikalı olan Harmonica (Charles Branson), bir Amerikalı olan Frank (Henry Fonda) ile çatışma halindedir. Yine de bu, kültürel değil, kişisel bir çatışmadır.

Sergio Leone, önceki filmleriyle kendisini bir janrı başlatıcı yönetmen haline getirirse dahi, kariyerinin büyük bir bölümünü nadasa bıraktıktan sonra çektiği *Bir Zamanlar Amerika* filmi yapımcıların elinden kurtaramaz. 229 dakikalık bir klasik olan filmin, stüdyonun sinema gösterimi için

oldukça uzun olduğunu düşünmesinden ötürü küçük bir bölümü -yaklaşık olarak 90 dakika- kesilir ve bu şekilde gösterime girer. Daha sonraları VHS haline getirildiğinde kurtarılan bu film, "Noodles" (Robert De Niro) ve etrafındaki insanların hayatının üç farklı dönemini kesitler halinde anlatır. Karakterlerin arasında beklenmedik düzeyde bir arkadaşlık ve sadakat mevcuttur. Eğer biri, aralarındaki bu bağı kırsa hayatı boyunca bunun günahı ile yaşayacaktır. *Bir Zamanlar Amerika*, klasik Amerikan başkarakterinin eski filmlerden bu yana gösterdiği değişimi aktarır. Bunu Sergio Leone'nin sözleriyle ifade etmek gerekirse, "Çocukluğumda Amerika benim için bir din gibiydi. Sonra gerçek Amerikalılar aniden -cipleriyle- hayatıma girdi, ve bütün hayallerimi yıktı. Onları oldukça enerjik bulsam da, göze fazlasıyla aldatıcı görünüyorlardı. Diğerleri gibi askerlerdi; materyalist, hükmetme arzusuyla dolu, dünyevi zevkleri olan insanlardı(5)." Bu bağlamda Noodles karakterini analiz ettiğimizde, gerçekten de Leone'nin önceki karakterlerinden farklı çizildiği görülüyor. Noodles tam anlamıyla mahvolmuş bir adam olarak tasvir edilir; neyi kaybettiğini anlaması için son bir çaba içinde olan, eskisi gibi olmayan bir adam.

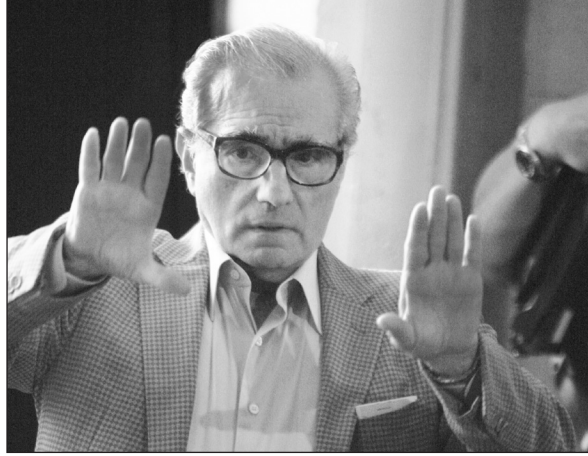
(1) Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Continuum Intl Pub Group, 1996), 255

(2) Paul Cooke (ed.), *World Cinema's 'Dialogues' With Hollywood* (Londra: Palgrave Macmillan, 2007), 179.

(3) Christopher Frayling, *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone* (London: I.B. Tauris, 2006), 126.

(4) Christopher Frayling, *Sergio Leone: Something to Do with Death* (Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2012), 258.

(5) Christopher Frayling, *Sergio Leone: Something to Do with Death* (Minnesota: Univ Of Minnesota Press, 2012), 258.



## **Martin Scorsese**

---

Mithat Alam Film Merkezi'nin Beyazperdede İzlenmesi Gereken Filmler gösterim serisinde yaşayan en iyi yönetmenlerden Martin Scorsese filmleri de yer alıyor!

“Günablarını affettirebileceğin yer kilise değil sokaklardır.”  
(Mean Streets)

**M**artin Scorsese 1942 yılında New York kentinde doğdu. Küçükken astım hastalığıyla mücadele etti ve bu hastalık kendisinin fiziksel işler yapmasını engellediği için ailesinin desteğiyle birlikte küçük yaşlardan itibaren sinemayla ilgilenmeye başladı. Kendisi bu durumu “Ben 5 ya da 6 yaşındayken King Vidor’un *Kanlı Aşk*(*Duel in the Sun*,1946) diye bir filmi vardı. Müthiş bir deneyimdi. Astımlı bir çocuktum, ailem benimle ne yapılır bilmiyordu; her fırsatta tek yaptıkları beni sinemaya götürmek oluyordu *Kanlı Aşk*’ın son sahnesi bana o kadar etkileyici gelmişti ki! O yaştaayken bile Western filmlerini izlerken heyecanda deliye dönüyordum,” şeklinde açıklar. 1960 yılında New York Üniversitesi Sinema bölümüne girdi, 1964 yılında mezun oldu ve 1966’da New York Üniversitesi’nden film dalında master derecesi aldı.

Okulu bitirdikten sonra bir kaç film denemesinde bulundu. 1972’te kitap uyarlaması olarak çektiği *Soygun ve Aşk* (*Boxcar Bertha*) filmiyle John Caassavetes’in beğenisini aldı ve Cassavetes Scorsese’yi bir sonraki filmi için cesaretlendirdi. Gelen övgülerden gerekli olan cesareti almış olan Scorsese 1973’te *Arka Sokaklar* (*Mean Streets*)adlı filmini çekti ve ilk ciddi çıkışını bu filmle yaptı. Scorsese’nin hem yazıp hem yönettiği bu film New York’taki ‘Küçük İtalya’nın sokaklarında 4 bitirim gencin hikâyesini anlatıyordu. Filmin başka bir özelliği ise Martin Scorsese-Robert de Niro birlikteliğini başlatan film olmasıdır, Robert de Niro filmde başrol oyuncularından biridir.

1974’te *Italianamerican* adlı orta metraj bir belgesel film yaptıktan sonra üçüncü filmi *Alice Artık Burada Oturmuyor* (*Alice Doesn’t Live Here Anymore*) adlı filmi çekti.

Dul bir kadının 11 yaşındaki oğluyla birlikte verdiği yaşam mücadelesinin anlatıldığı bu filmde Alice Hyatt rolünü canlandıran Ellen Burstyn başarılı performansıya dikkat çekti. İşsiz kalan ve oğluna bakmak zorunda olan Alice’nin uzun süre iş arayışı, başka bir yere taşınması, karısı aldatan Ben ile olan ilişkisi ve erkek egemen dünyadaki var olma savaşı Scorsese’nin kendine özgü ve dikkat çekici sinema diliyle seyirciye aktarıldı.

Kadınlar hakkında çektiği belki de tek film olan bu filmden sonra yönetmen, ona tüm dünyada büyük bir saygınlık kazandıracak olan başyapıtı *Taksi Şoförü* (*Taxi Driver*) filmi için kamera arkasına geçti. Travis Bickl’ isimli taksi şoförünün katıldığı Vietnam Savaşı sonrasında geldiği New York’un caddelerine sinmiş her türlü pislige bir çeşit kendince başkaldırısını anlatan film zamanla bir kült haline geldi ve yönetmen Scorsese ve başrol oyuncusu Robert de Niro’ya dünya çapında ün getirdi. New York caddelerinin oldukça farklı yönlerini konu alan film Travis’in her şeyiyle kötülüğe batmış olan bu yerleri kendi kendine temizleme çalışmalarını ve bunu yaparken yaptıklarını felsefi bir zemine oturtmasını konu almasıyla beraber bunların yanında kahramanın içsel sorgulamalarını da ele almıştır. Filmde, hoşlandığı kızı ilk buluşmasında porno filme götüren, içinde belediye başkanının da bulunduğu birçok kişiyi ‘sistemi temizleme adına’ yok etmeyi düşleyen ve kadın satıcılarından özellikle nefret eden Travis Bickle her an patlamaya hazır bir bomba gibidir. Sosyal hayatla iletişimi oldukça zayıf olan Taksi Şoförü’nün, hoşlandığı kız arkadaşı Betsy ile olan ilişkisi de inişli çıkışlıdır ve kendini bunca savaşın ortasında onu korumaya adanmıştır adeta. Taksisiyle New York gecelerinde her akşam turlarken, müşterileri ve toplumun ahlaki çöküşü hakkında ayrıntılı analizler yapar. Bu analizler ve kendince sorgulamalarla filmde belli ‘yargı’lara

ulaşmış olan Travis, düzeni değiştirmeye 'en alt seviyeden' başlamaya karar verir. Karanlık gecelerin birinde karşılaştığı Iris Steensma adlı küçük kız, uzun saçlı satıcı 'Sport' Matthew tarafından pazarlanmaktadır. Travis, yok edemediği belediye başkanının ve düzeltmediği

sistem in acısını 'Sport' Matthew'den çıkartmaya kararlıdır. Film özellikle final bölümüyle dikkat çekicidir. Martin Scorsese ve Robert De Niro ikilisine



hak ettikleri ünü getiren *Taksi Şoförü* başta Oscar olmak üzere çeşitli yarışmalarda birçok daldaki ödüle aday gösterilen film bunlardan 18'ini değişik türlerde kazanmayı başardı. Bunların içerisinde Cannes Film Festivalinde aldığı büyük ödülde vardı. Amerikan ırkçılığının zirvede olduğu 70'li yıllarda, Travis karakterinden etkilenen pek çok kişi çeşitli cinayetler işledi; toplumun ahlakını düzeltmek adına birçok suça bulaştı. Scorsese'in başarıyla çektiği bu 'nefret filmi' insanları cezptmeye devam ediyor.

Scorsese ve De Niro ikilisi 1977 yılında izleyici karşısına bu defa bir müzikalle çıktılar. *New York, New York* adlı bu müzikal yeteri kadar ilgi görmedi.

1980 yılında ise De Niro ve Scorsese'nin en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilen film *Kızgın Boğa* (*Raging Bull*) çekildi. Film, kariyerinde 106 maçın 83'ünü kazanan ve 30'unu da nakavtla bitiren orta sıklet boks şampiyonu efsane boksör Jake La Motta'nın yaşamını, yine Motta'nın yazdığı kitaptan uyarlayarak anlatır. Martin Scorsese'in siyah-beyaz çektiği filmin başrollerinde Robert De Niro'nun yanısıra Cathy Moriarty ve Joe Pesci gibi

ünlü oyuncular yer aldı. Filmde Jake La Motta'nın şampiyonluktan komedyenliğe uzanan yaşam hikâyesi çarpıcı bir şekilde anlatılırken, sinema tarihine geçen sıradışı 'şiddet' sahneleriyle akıllara kazandı. Aykırı kadrajlar ve keskin ışıklarla birlikte hikâyenin akıcı anlatımı ve oyuncuların

üst düzey performansı ile *Kızgın Boğa* sinemanın en iyileri arasında her zaman ilk 100'ün içinde gösterildi. Scorsese bu filmi siyah beyaz filmlere karşı duyduğu saygıyla

belirtmek ve renkli filmlerin dayanıksızlığına atıfta bulunmak için siyah-beyaz olarak çekti. Ayrıca filmde mutluluk duygusunu gelip geçiciliğine atıf yapmak içinse mutluluk anları renkli olarak çekilmiştir. 2006 yılında *Premiere* dergisinin hazırladığı 'Tüm Zamanların En İyi 100 Performansı' sıralamasında 10. sırada gösterilen Jake La Motta rolüyle Robert De Niro, *Kızgın Boğa* ile oyunculuk kariyerini zirveye taşıdı. *Kızgın Boğa* 2007'de Amerikan Film Enstitüsü'nce 'Tüm Zamanların En İyi 4. Film'i' olarak gösterildi. 1980'de 8 dalda Oscar'a aday gösterilen bunlardan 'En İyi Aktör' ve 'En İyi Kurgu' ödüllerini kazandı. 'Jake La Motta' rolüyle Robert De Niro 'En İyi Erkek Oyuncu' Oscar'ını kazanırken, filmin montajcısı Thelma Schoonmaker ise 'En İyi Kurgu' dalında ödül aldı.

Bu filmden sonra film çekimine 3 yıl kadar ara veren Scorsese bu kez bir kara komedi başyapıtı olan *Komediler Kralı* (*The King of Comedy*) adlı filmle seyirci karşısına çıktı. 1983 yapımı *Komediler Kralı*; bir yetişkin olmasına rağmen hala ailesiyle yaşayan bir "kaçık" olan Rupert Pupkin'in, pek yetenekli olmadığı halde

bir gün ünlü bir komedyen olacağına inanmasını konu alır. Rupert, idölü olan Langford'un TV programına çıkmanın yolunu bulursa, şöhretin kapısının önünde açılacağına dair bir saplantıya sahiptir, dönemin en ünlü komedyenlerinden biri olan Jerry Langford'u kaçıırır ve gelişen sıradışı olaylar bundan sonra gelişir. Farklı tatlardaki bazı diyalogları ve sahneleriyle hafızalara kazınan film Scorsese'in en iyi yapıtlarından biri olarak kabul edildi; hatta bu filmin öneminin yeterince anlaşılmadığı ve De Niro'nun filmdeki performansının *Taksi Şöförü*'nü bile geçtiği iddia edildi. Robert de Niro'nun finalde söylediği, "Bir günlük kral olmak, bir ömür ahmak olmaktan daha iyidir" sözleri adeta filmin bir kısa özeti niteliğindedir.

Bu filmden sonra Martin Scorsese 1985 yapımı *Saatler Sonra (After Hours)* filmini çekti. Başrollerini Griffin Dunne ile Rosanna Arquette'in paylaştığı *Saatler Sonra*, Manhattan'da bir şirkette bilgi işlemci olarak çalışan Paul Hackett'in çapkınlık yapma adına bir kadının evine gitmesiyle başlar. Filmin sonunda, bir çöp arabasının arkasından 'alçıklarla dondurulmuş heykel' şeklinde yola fırladığında, çalıştığı kurumda mesai saati başlamak üzeredir. Gece boyunca Paul Hackett'in başına o kadar çok şey gelmiştir ki, meydana *Saatler Sonra* filmi çıkmıştır. Martin Scorsese'in en fazla gölgede kalmış olan filmi' olarak tanımlanan *Saatler Sonra*, çok iyi bir kara mizah örneği olarak kabul edilir.

1990 yılında ise Scorsese-De Niro ikilisi *Sıkı Dostlar (Goodfellas)* filmiyle seyirci karşısına çıktı. Nicholas Pileggi'nin *Wiseguy* adlı kitabından uyarlanan film Henry Hill adında bir gangsterin gerçek hikâyesini anlatır. Henry Hill, Jimmy Conway ve Tommy De Vito adlı iki arkadaşıyla birlikte bir soyguna kalkışır. Gözleri daha yukarda olan iki arkadaşının soyguna katılan diğerlerini öldürmesiyle ve mafya içinde yükselmeye başlarlar. Bu durum Henry'i olumsuz etkiler ve

bu konuda bir şeyler yapması gerektiğini düşünmeye başlar. Film Hill'in mafyaya girişini, yükselişini ve kaçınılmaz olarak çöküşünü dinamik bir şekilde anlatır. 1991 yılında 6 dalda Oscar'a aday gösterilmiş, en iyi yardımcı erkek oyuncu dalında Joe Pesci'ye ödül kazandırmıştır.

Scorsese 1995 yılında başrollerinde Robert De Niro, Sharon Stone ve Joe Pesci'nin yer aldığı *Casino* adlı filmi çekmiştir. Bu film işlediği konular bakımında *Sıkı Dostlar* filminin benzeri sayılabilir.

1997 tarihli *Kundun* filminde Dalai Lama'nın 1937'de başlayıp 1959'a değin süren öyküsünü ele alır.

Scorsese, 2002 yapımı *New York Çeteleri (Gangs of New York)* filmini Herbert Asbury romanından uyarlamıştır. Hikâye 1800'li yıllar New York'unda bir ve iki nesil öncesinden yeni kıtaya gelip yerleşmiş ve kendilerini bu toprakların yerlisi/sahibi olarak görenler ile bu dönemde yoğunlukla İrlanda'dan gelen yeni nesil göçmenlerin şehirde yer bulma ve nüfuz mücadelelerini konu edinir. Martin Scorsese bu film ile En İyi Yönetmen Altın Küre Ödülü'nü almıştır.

Son yapımlarında daha çok Leonardo Di Caprio ile çalışan Scorsese, bu oyuncu ile *New York Çeteleri, Gökerin Hakimi (The Aviator, 2004), Köstebek (The Departed, 2006), Zindan Adası (Shutter Island 2010), Para Avcısı (The Wolf Of Wall Street, 2013)* gibi başarılı yapımlar ortaya koydu.

Amerikan yeni dalga akımının önemli temsilcilerinden biri olan ve sinematografik mimarisinin yanı sıra, temel dramatik arayışları olan Hıristiyanlık, suç, adalet ve şiddet unsurlarını işleyen , hikâye ve karakterleri ile unutulmaz filmler yapan Martin Scorsese, kariyeri boyunca çok sayıda ödül kazandı. 1997 yılında American Film Institute tarafından 'Yaşamboyu Başarı Ödülü' verilen yönetmen 6 kez aday olduğu Oscarda ise En İyi Yönetmen Oscarını 2006 *Köstebek* filmi ile aldı.

18 Şubat Perşembe 18:00

# Söyleşi



## Tolga Karaçelik ve Nadir Sarıbacak

Yılın en iyi yerli filmlerinden Sarmaşık'ın yönetmeni Tolga Karaçelik ve başrol oyuncusu Nadir Sarıbacak Mithat Alam Film Merkezi'nin konuğu oluyor!

**Y**azıma, 'Başka Sinema' platformuna şükranlarımı sunarak başlamak istiyorum. Başlangıcından 10 gün önce hummalı bir film seçme dönemine girdiğimiz sonrasında ise gişede " -Bir film daha alayım, nolur" ya da " - Yo, sorun değil ben ayakta da izlerim" dediğimiz festivallerde kaçırdığımız filmleri izleme imkanı sunduğu için. Sarmaşık, İstanbul Film Festivali'nde heyecanlı bekleirken festivalde izleyemediğimiz filmlerdendi. Sansür nedeniyle diğer birçok film gibi *Sarmaşık* (2015) da çekilmişti festivalden. Nihayet birkaç hafta önce büyük beklentilerle izledim. *Sarmaşık*, beklentimi karşılamadı; beklentimin çok üstünde bir film olduğunu ortaya koydu.

Açılış sekansı ile gemide en son kalan 6 kahramanımızın hayatlarından bir kesit görüyoruz. İlk başta anlamıyoruz ama film ilerledikçe ve karakterleri tanımaya başladıkça açılış sekansı; karakterler hakkında daha doğru yorumlar yapabilmemizi sağlıyor.

Angola'ya doğru yola çıkan yük gemisi Sarmaşık, armatörün iflası ile Mısır açıklarında bir yerlerde içinde gemiye sahip çıkacak 6 kişi ile mahsur kalır. Gemide kalmayı kabul eden; Kaptan Beybaba, Cenk, Nadir, İsmail, Alper ve Kürt ise ya gidecek yeri olmayan ya da birkaç hafta 'yatarak para kazanma' derdinde olan insanlar...

En başından beri gemide süregelen hiyerarşik düzen, 6 kişi kaldıktan sonra da devam ettirilmeye çalışılır. Geminin kaptanı olarak Beybaba, makinede Kürt, gemici olarak Cenk ve Alper, mutfakta Nadir, usta gemici olarak İsmail, ilk başlarda bu düzene ayak uydurur. Bu düzen ve hiyerarşik yapı, filmin gerilimini yaratan ve tempoyu diri tutan unsur olarak kullanılmış. Dolayısıyla her bir karakter ince ince filmin dokusuna nakış işler gibi işlenmiş. Sadece bir karakterin kadraja girmesi bile bazen bir şeyler olacağı hissi uyandırıp tedirgin edebiliyor.

Kaptan Beybaba; liderlik vasıflarını sonuna kadar koruyan ve bunu kullanan, herkes tarafından 'mecburi' saygı gören, babacan tavırlı ancak menfaati için her şeyi yapabilen bencil biri. Filmde bir otorite ve büyük olarak var. Hiyerarşik düzeni gittiği yere kadar götüren en önemli karakter.

Cenk; işe başlamadan önce türlü tekinsiz işlere bulaşmış sonunda biraz ortalarda görünmemek için tabiri caizse 'ağız burun dağılmış' bir halde gelir gemiye. Cenk, tıpkı bir ses düzeneğinin sesi açma kapama düğmesi gibi. Filmin ve sahnenin temposunu istediği gibi düşürüp sonra bir anda tıpkı filmdeki çekiç sahnesi gibi tek bir hareketiyle yukarılara çıkarabiliyor. Hiçbir zaman düzene ayak uydurmamış ama otorite tarafından da özel olarak cezalandırılacak kadar da toplumdan çıkmamış birisi. Toplumsal normları kabul etmeyip, başkaldıran yapısı ile her yerde dikkat çeken, kolayca suç ortağı olabilecek, herkes tarafından 'dikkat edilmesi gereken biri'.

Bu yüzden de gemideki ilk sürtüşme; düzene en çok uyan, biat eden, söylenenleri sorgulamadan koşulsuz yerine getiren, dindar ve yeri geldiğinde kraldan çok kralcı İsmail ile Cenk arasında yaşanıyor. İkinin yaşadığı çatışma önceleri insanların yaşadığı toplum kurallı çatışmalar olsa da daha sonra hiyerarşik düzene ve iktidar kavgalarına dönüşüyor. Bu kavga ise gittikçe diğerlerinin arasına da karışıyor. Önce kendi aralarında daha sonra birlik olarak Beybaba'ya karşı bir çatışma içine giriliyor.

Diğer karakterler Nadir, Kürt ve Alper ise her biri kendi hayat hikayelerinin izlerini taşıyan ve gemide gittikçe zorlaşan koşullarda

## Sarmaşık

■ Deniz Sena  
Girginel

**Yönetmen:** Tolga  
Karacelik

**Senaryo:** Tolga  
Karacelik

**Oyuncular:** Nadir  
Sarıbacak, Hakan  
Karsak, Kadir  
Çermik, Özgür Emre  
Yıldırım  
2015/Türkiye, Al-  
manya/Türkçe/104'

17 Şubat Çarşamba

18:00

kendilerini bir şekilde yaşatmaya çalışan karakterler.

Nadir, herkesin sevdiği, ortacı, Beybaba için ayakçı, odasına çekildiği zaman intihar düşüncesi ile baş etmek zorunda kalan sorunlu biri.

Alper, zamanla Cenk'in en yakın arkadaşı olan, onu sakinleştiren, dengeleyen ama aynı zamanda suç ortağı olarak yanında olan birisi. Diğerleri kadar bir savaş içerisine girmeyip savaşta yer alıyor.

Görüntüsü ve bakışlarıyla varlığını ister istemez hissettiren belki de rahatsız eden ve filmin gerçekçiliğini bozup kendi gerçekliğini yaratmasında imkan sağlayan bir karakter: Kürt. Orada olduğu bilinen ama görülmek istenmeyen, sadece başkalarına karşı onay almak adına 'oy' istenilen birisi. Filmin kırılma noktalarından biri olarak Kürt'ün ölme -diğer karakterlerin gözünde kaybolma-sahnesinden sonra geri kalanların sadece fiziksel olarak aradığı, onu bir hayalet olarak görene kadar düşünmedikleri bir karakter.

Bu 6 karakterin tek bir mekanda, yaşam mücadelesi ile birlikte var olma, yer edinme ve iktidar mücadelesi vermesi metaforik anlatımlarla bezenmiş Sarmaşık'ın, insanlarıyla da bir Türkiye portresi çizdiğini gösteriyor.

Bunların ötesinde ise Samuel Taylor Coleridge'in kurduğu romantik dünyanın psikolojik tahlilleri, metaforları ve gerçek ile hayal arasında gidip gelen sanrıları ve 'sümüklü böcekleri' ile bir deneyim ve deney var. Buradaki asıl etkileyicilik büyülu gerçekçiliği yaşayan, sanrılarıyla bir eşikten geçen ve psikolojik bunalımları ile değişime uğrayan romanlardaki yalnız, içe kapanık, bohem kahramanlar değil. Bizzat, baktığımızda her yerde görebildiğimiz karakterlerin yaşaması.

Diğer es geçilemeyen konu ise kahramanların yaşadığı sosyolojik ve bireysel değişimleri yaşatan oyunculuklar. Katmanlı anlatımla kurulmuş bir hikayeyi yormadan seyirciye aktaran ve göz dolduran performans sergileyen oyunculuklar. Osman Alkaş'ın hareketleri, bakışları, sesi, özellikle sesi Beybaba rolü ile o kadar özdeşleşiyor ki, bizde sıkça görülen oyuncu-karakter aynı kişi yanılması yaşamamızı kimse garip karşılamaz. Seyithan Özdemir'in tipolojisi, Kadir Çermik'in bakışları, Hakan Karsak'ın ruh dünyası, Özgür Emre Yıldırım'ın yine çok konuşulacak performansı, filmi başlı başına özel kılıyor. Ve tabii ki, üstüne söylenecek söz kaldı mı bilmiyorum ama içinde Nadir Sarıbacak geçen bir yapımın sadece oyunculuk olarak değil, filmin tamamı olarak kötü anıldığını henüz duyan olmamıştır. Bu özenli cast'ın Harika Uygur tarafından yapıldığını görmek de şaşırtmadı.

Ayrıca film künyesi hakkında bir bilgi sahibi olmadan salona girdiyseniz, size bir yerlerden tanıdık gelen etkileyici kadrajların sahibini film sonunda Gökhan Tiryaki olarak görebilirsiniz. Eminim bu da şaşırtıcı gelmemiştir.

Önce <Gişe Memuru> filminin yönetmeninden daha sonra dünyaca ünlü festivallerden gelmesini beklediğimiz *Sarmaşık*, bahsedilen tüm özellikleriyle bir meseleyi ve yönetmenini kendisi anlatıyor. <Festival filmi' algısını yıkıp kendi gerçekçiliğini ustalıkla kuran Tolga Karaçelik'in meseleleri ülke sineması adına önemli bir yere sahip.

Çünkü sansüre tepki göstermek için festivalden çekilen bir filmin, ödül konuşmasında sansüre uğraması bu ülkede, bu ülkenin sinemasında gerçekleşiyor. O halde Sarmaşık'a tebrik, kardeşliğimiz daim olsun...





## **Defalarca İzlenen Filmler**

---

## The Big Lebowski

■ Duygu Özbağcı

**Yönetmen:** Joel Coen, Ethan Coen  
**Senaryo:** Joel Coen, Ethan Coen  
**Oyuncular:** Jeff Bridges, John Goodman, Julianne Moore  
1998/ABD/  
İngilizce/117'

12 Şubat Cuma  
19:00

Coen Biraderler'in 1998 yılında gösterime giren filmi *Büyük Lebowski* (*The Big Lebowski*), izleyenlerin tekrar tekrar izlediği filmlerden. Coen'lerin en iyi filmi olmadığı yönünde büyük bir fikir birliği olsa da, *Büyük Lebowski*'nin çektiği dikkat yıllara meydan okuyor. Filmin hikayesini ise tesadüfler ve ana karakterin elinde olmayan aksiliklerin yönlendirdiği olaylar zinciri oluşturuyor. Film boyunca, Jeff Bridges'ın canlandığı the Dude karakterinin çevresinde gelişen olayları izliyor ve olanları sorgulamaktan ziyade kendimizi kaptırıyoruz. Günleri "white russian" içmek ve bowling oynamakla geçen the Dude'ün, milyoner bir iş adamı olan adaş Lebowski ile karıştırılmasıyla başlayan filmin daha başından itibaren absürtlüğüne içine giriyor ve kendimizi bırakmaktan başka bir seçeneğimiz olmadığını anlıyoruz.

Coen Biraderler'in diğer filmleriyle karşılaştırmak gerektiğinde *Büyük Lebowski*'nin farklı bir yerde durduğunu da söylemek yanlış sayılmaz. Kendilerinin de belirttiği gibi dram ve komedi unsurlarını iç içe kullanan ve hatta dram olmadan komedinin eksik kalacağını düşünen yönetmen-senarist ikilisi, *Büyük Lebowski*'de dramı biraz daha silikleştirmiş gibi duruyor. En ağır sahneler bile anlamsız bir rahatlıkla sonlanıyor, bir ölüm anı absürt bir hal alabiliyor, hiç bir karaktere üzülmüyoruz. Her şeyden önemlisi olayların hiç biri her hangi bir his uyandıracak kadar ciddi gelmiyor. Bu, dramın bu filmde tesadüfi bir eksiklik değil bir gereklilik olduğunu göstermeye yetiyor. Çünkü bu filmde izleyenlere anlatılmaya çalışılan şey karmaşık olaylar ve dramatik kurgu değil hayatın tüm bu hengamesine the Dude'ün gözünden bakmamızı sağlayabilmek. Modern, kaybedişi kabullenmiş, başarı derdinden uzak ve hayatı bir sis bulutunun ardından gören bu karakter, filme olan bitmek bilmez ilginin de kaynağı gibi.

Her ne kadar filmin bir anestezi halinde izlendiğini belirtmiş olsak da, karakterlerin geçmişlerine dair elde ettiğimiz bilgiler dram unsurunu bizim aklımıza yerleştirmeyi de unutmuyor. Vietnam savaşında silah arkadaşlarını kaybetmiş, sinir atakları olan ve eşi tarafından terk edilmiş bir adam olan Walter, filmin en acınası karakterlerinden olabilir. Walter'ın kişisel durumundan ziyade sebep olduğu olaylar dikkatimizi dağıtsa da, Walter üzerinden Coen Kardeşlerin Amerika'nın nasıl da her yaşayanın sahibiymiş gibi hissettiği ve bu ilüzyonu devam ettirmek uğruna kaybettiklerinin farkında bile olmadığını gösterdiğini söyleyebiliriz. The Dude'e dair öğrendiklerimiz ise kısıtlı. Büyük bir kayıp, trajedi bilmiyoruz ona dair, sadece bir zamanlar çalışan bir adam olduğunu anlayabiliyoruz. Buradan yola çıkarak karakterin tipolojisinin kusursuzlaştırıldığı sonucuna varabiliriz. Film bize karakterlerin geçmişlerine dair sadece ihtiyacımız olan bilgileri vererek dramayı bilinçli bir şekilde gömmektedir.

The Dude karakterinin silik ve anlamdan uzak hayatını izlemenin insanlar üzerinde bıraktığı etkiyi akılda tutacak olursak, bu film izleyiciye bir film deneyiminden daha fazlasını sunuyor. Filmdeki olaylar zinciri ve karakterlerin içine düştükleri durumlardan ziyade, bir var oluş biçimini bizlere izletiyor. Defalarca izlenen bir film olmasının altında yatan ise; günümüz insanının arayışlarında gizli. Koşuşturmaca

içinde, stres ve endişe zincirinden kurtulamayan günümüz insanının, hayatın anlamı sorgulanır akışına bazen pijama, terlik ve naif bir boş vermişlikle karşılık verebilme arzusu. Yani, the Dude gibi davranabilme arzusu. The Dude gibi bir adamın ve yaşam şeklinin hepimizin yoğun dönemler yaşarken aklımıza gelip, bizi boş beislerimizle yüz yüze getirdiğini söylemek de mümkün. Kendimizi “Dünya bir yana, white russian bir yana!” veya “O halı odayı dolu gösteriyordu.” demekten alamamamızın en büyük sebebi işte tam da burada. Edebiyatta da olduğu gibi sinemada da efsaneleşen karakterlerin o dönemin insanların bir ihtiyacına cevap olduğunu düşünürsek, *Büyük Lebowski*'nin Coen Biraderler'in en başarılı filmi olmaktan çok, içinde barındırdığı the Dude karakterinin güncel insanın isteklerine hitap etmesi bakımından yarattıkları en başarılı karakter olduğunu söylemeliyiz.

Tabi ki film The Dude'dan ibaret değil. Walter Sobchak, Jeffrey Lebowski, kızı Mauden hepsi karikatürize edilmiş ve The Dude'ün istifini bozmaya çalışan, onu bir nevi teste sokan sınır karakterler. Onların en büyük fonksiyonunun the Dude'ün karakterini tanıtmaları ve sınırsızlığını keşfetmemizi sağlamaları olduğu düşünülebilir. Karakterler özelden çıkıp da filme genel perspektiften baktığımızda da filmin sembolik değerini oluşturan öğeleri görmek mümkün. Örneğin, filmde çeşitli sözcüklerin ve cümlelerin bir söylem haline getirilip tekrarlandığını görüyoruz. “F\*ck” “The Dude abides!” “That rug really tied the room together” ve niceleri tercihen tekrarlanması sebebiyle özel bir ilgiyi hak ediyor. Özellikle “The Dude abides!” cümlesi, filmin izleyicide bıraktığı etkinin tek cümlelik özeti olarak sayılabilir. Bu cümle, İncil'de de sık sık geçen abide kelimesiyle, her şeye rağmen devam etme ve baki kalma anlamını The Dude'ün tavrını özetlemek için kullanılıyor. İçine girdiği türlü karışık duruma, sinir bozucu tesadüflere ve manipülasyonlara rağmen The Dude, yürüyüşünden, içtiği içkiden, kıyafetlerinden ödün vermez. The Dude her koşulda, her insana ve olaya rağmen devam eden bir yaşam tarzının alegorisine haline gelir. Bu filmin uzun süre hafızalarda net bir imge olarak kalmasının, tekrar tekrar izlenmesinin ardında yatan salt bir film sevgisinden ziyade, The Dude'ün mizahı ve simgelediği yaşam şekli olma ihtimali olduğu sonucuna varabiliriz.

*Büyük Lebowski*'nin tekrar tekrar izlenen filmlerin başında gelmesi filmin teknik öğelerdeki gücünden değil, içerdiği ana karakterin simgelediği yaşam tarzının seyircide bıraktığı etkiden kaynaklanıyor. Hem eğlenceli, hem hayattan fazla beklentisi olmayan, sürprizlere bile bilgelik seviyesiyle yaklaşıyor gibi görünen The Dude karakterini abartıyor sayılmayız. Bu role hayat veren Jeff Bridges'ın bile The Dude lakabını sahiplenip, özdeşleştiğini görüyoruz. Başarılı oyuncunun Zen budizmi hocasıyla hayat üzerine yaptıkları diyaloglardan oluşan “The Dude and The Zen Master” adlı kitabı da bu özdeşleşmenin bir kanıtı adeta. İzleyicilerin de bu özdeşleşmeden nasibini aldığını, kurulan çeşitli Dudeizm gruplarıyla ve çeşitli websiteleriyle örnekleyebiliriz. Bu bağlamda, filmin defalarca izlenmesi sinema sevgisinin ötesindeki bir bağlılığı bizlere gösteriyor.

## Amarcord

■ Yasin Yıldız

**Yönetmen:** Federico Fellini

**Senaryo:** Federico Fellini, Tonino Guerra

**Oyuncular:** Magali Noël, Bruno Zanin, Pupella Maggio  
1973/İtalya, Fransa/  
İtalyanca/124'

Federico Fellini'nin yazıp yönettiği 1973 yapımı *Amarcord*, İkinci Dünya Savaşı öncesinde küçük bir İtalyan kasabasındaki gündelik hayatı ve insanların hayat tarzlarını, Fellini'nin anlarından yola çıkarak anlatan masal tadında bir film. İtalyan-Fransız ortak yapımı olan film, vizyona girdiğinde sadece bu ülkelerde değil dünya genelinde büyük bir yankı uyandırır. Bu durumda Fellini'nin *8 ½* (1963) ve *Tath Hayat(La Dolce Vita ,1960)* gibi Oscar'lı filmleri ile yakaladığı Hollywood popülerliği de etkili diyebiliriz. 1973 yılında Akademi Ödülleri'nde Yabancı Dilde En İyi Film Oscarının da sahibi olan film, eleştirel yapısı ve üslubu ile dünya sinemasında sağlam bir yere sahip.

Fellini'nin doğduğu bölgede "Hatırlıyorum" anlamına gelen *Amarcord* (*a marcord*), tüm olayları bir gencin hatıraları ile anlatarak en ciddi konularda bile mizah seviyesini yüksek tutabilen bir film. Filmin ölüm, siyasi rejim, aile içi tartışma gibi kavramlara genç birisinin gözünden yaklaşması, seyirciye diğer filmlerde bulamayacağı özgür bir seyir deneyimi yaşıyor. Bu sayede film seyircinin tabularını bir tarafa bırakarak, bir cenaze sahnesinde bile gülebilmesini sağlıyor. Tabi bu durum filmi yalnızca mizahi anlamda değil, seyirciyi etkileme gücü açısından da benzer filmlerden ayırıyor.

Film, 1930'lu yıllarda küçük bir İtalyan kasabasında geçer. Kasaba küçüktür ama kendine has gelenekleri, şenlikleri ve kültürleri vardır. Birlikte eğlenip, birlikte üzülmürl. Başkarakter diyebileceğimiz Titta annesinin baskısıyla kiliseye günah çıkarmaya giden, okulu yalnızca arkadaşlarıyla buluşma yeri olarak gören, her olaya her duruma gülebilecek kadar neşeli ve bir o kadar da yaramaz bir gençtir. Titta'nın hareketleri ile dedesinin davranışları da birbirlerine bir hayli benzer. O da kadınlara el şakaları yapar, ciddi olaylarda bile eğlenecek bir olay bulur. Aynı evde kalan ailenin üç kuşağı arasındaki çatışma ortamında Titta'ın yaşadığı ergenlik travmalarına şahit oluruz. Bu çatışmada yine en iyi anlaşılanlar ise yine dede-torundur. Titta hayattaki başarısızlıklarının sebebini etrafındaki insanların onu küçük görmesine bağlar. Arkadaşları da Titta ile benzer tarzda kişiliğe sahiptir. Zaten kasaba halkı da onları tek bir kişi olarak görüyor diyebiliriz. Titta, şahit olduğu aile kavgaları ve yaşadığı dramlar ile birlikte bir yıl sonra daha olgun bir kişiliğe sahip olur. Ancak bu durum onun eğlenceli karakterini değiştirmez.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde küçük bir kasabadaki bir yılı anlatan *Amarcord*, birbirinden eğlenceli karakterlere ve mizahi bir anlatım şekline sahip. Kasaba halkı kendisini izleyiciye o kadar kabul ettiriyor ki bir noktadan sonra karakterlerin hareketlerini onlara çok yakıştırmaya başlıyorsunuz. Her biri birbirinden değişik kişiliklere ve davranışlara sahip olan kasaba halkı, film boyunca canlılığını hiç kaybetmiyor. Aslında *Amarcord*'u diğer filmlerden ayıran ve tekrar tekrar izlemeniz halinde bile biktirmeyen özelliği karakterlerin ve anlatı biçiminin bu denli güçlü olması. Bu filmin bu kadar akıcı ve eğlenceli olmasını sağlayan bir diğer etmen ise birçok durumla ve kavramla alay edebilmesi ve neredeyse kasabadaki insanların tüm

19 Şubat Cuma  
19:00

değer yargılarıyla dalga geçebilmesi. Kilise, eğitim sistemi, cinsellik, faşizm gibi kavramların her biriyle acımasızca dalga geçmesi, Fellini'nin film boyu güçlü bir eleştiri yapabilmesini sağlamış. Düşüncelerini ve fikirlerini senaryoda direkt olarak dikte etmektense hikâyenin değişik yerlerine yerleştiren Fellini, eleştirel üslubunu korurken filmin akışından da taviz vermemiş.

İzledikten sonra seyircinin yüzünde tebessüm bırakan filmlerden birisi olan *Amarcord*, İtalyan halkının yaşam tarzının yanı sıra halkın Mussolini liderliğindeki faşist siyasi iktidara karşı bakış açısını da alaycı bir dille ekrana yansıtıyor. Normal yaşamlarında birbirlerine karşı çok samimi ve serbestçe hareket edebilen bu insanlar, söz konusu faşist rejim olunca aynı samimiyeti ve dürüstlüğü yansıtamazlar. Faşizm hakkında fazla bilgiye sahip olmayan bu insanlar, belki de düzenlerinin bozulacağından korktukları için düzene karşı gelmekten çekinirler. Faşist rejim ise eleştiriye o kadar kapalıdır ki, kendisini savunmayanları “rejimi anlamaya karşı olan insanlar” olarak tanımlar. Asla farklı bir görüşü kabul etmez. Öyle ki bir gramofondan gelen Enternasyonal Marşı'na karşı askerlerin takındığı tutum ve sonrasında gramofona açılan ateş bu durumu en iyi anlatan sahnelerden birisi.

Hikâyenin neredeyse tamamı Fellini'nin hatıralarından ve aklında kalan anılarından oluşuyor. Ergenlik dönemindeki bir gencin gözünden, yabancı olduğumuz bir hayatı tanımaya çalışmak ise seyirciye farklı bir deneyim katıyor. *Amarcord*, tanık olduğumuz olayları ve karakterleri gerçekte olduğu gibi değil, 14-15 yaşlarında bir gencin hayal dünyasından geçirerek bizlere aktarıyor. Zaten anlatılan hikâyeler de genç bir insanın 30-40 sene sonra aklında kalabilecek tarzda olaylar. Örneğin, okulda işlenen dersler değil orada yapılan yaramazlıklar akılda kalmıştır ve senaryoda bu kısım karşımıza çıkar. Aynı şekilde sinemadaki film değil, sinemada geçen komik olaylar seyirciye anlatılır. Aslında bu durum gerçeklik olgusunu zedeliyor gibi gözükse de, filmin genel akışına baktığımız zaman Fellini'nin bunu çok da umursamadığını hatta bunu bilinçli olarak yaptığını rahatlıkla söyleyebiliriz. Fellini'nin hayal dünyasından bir parça olarak da tanımlayabileceğimiz film, izleyiciyi nedensellik arayışından kurtararak yalnızca olaylara odaklanmasını sağlıyor. Zaten kasabanın ortasından sürekli amaçsızca geçen bir motosikleti nedensellikle açıklamaya çalışmak bir hayli zor olsa gerek.

Federico Fellini'nin hayatının bir bölümünü yarı kurmaca olarak perdeye taşıyan *Amarcord*, seyirciye canlı ve eğlenceli bir kasabanın yanı sıra, bir gencin dram ve travmalarla dolu bir dünyaya bakış açısını aktarıyor. Siyasi eleştiriden, ergenlik fantezilerine kadar birçok kavramı tüm çiplaklığıyla anlatan film, sadece İtalyan sineması için değil, Dünya sineması için de unutulmaz eserlerden birisi. İkinci Dünya Savaşı öncesi yılları anlatan diğer filmlere göre çok farklı bir havası olan *Amarcord*, hem eğlenmek hem de sinemaya doymak isteyen kişiler için iyi bir alternatif.

## In The Mood For Love

■ Berfin Elif Binbay

**Yönetmen:** Wong  
Kar-wai

**Senaryo:** Wong  
Kar-wai

**Oyuncular:** Maggie  
Cheung, Tony Leung  
Chiu-Wai  
2000/Hong Kong/  
Kantonca/98'

26 Şubat Cuma  
19:00

*O kaybolan yılları hatırladı. Sanki tozlu bir pencereden bakar gibi.  
Geçmiş görebildiği ama dokunamadığı bir şeydi. Ve gördüğü her şey  
bulanık ve belirsizdi.*

Öyle filmler vardır ki, tekrar tekrar izleseniz de asla sıkılmazsınız. Repliklerini ezbere biliyor olsanız da her seferinde sanki ilk kez izliyor gibi tekrar izlemekten kendinizi alamazsınız. Evet, bu klişe cümlelerin hakkını veren filmler vardır; defalarca izlersiniz, sağlam repliklerinin her birini ezberlemekten de büyük keyif duyarsınız. Bir de öyle filmler vardır ki, repliklerinin aklınızda kalmasına gerek yoktur, defalarca izleme çabası içinde olmazsınız ama her izleyişinizde bambaşka bir halini keşfedersiniz ve film büyüsünü asla kaybetmez. Bazı filmler sabit kalır; zaman çok hızlı geçse de, algılar ve alışkanlıklar biz farkına bile varamadan değişse de... İşte 2000 yapımı Wong Kar-wai filmi *Aşk Zamanı*(In the Mood for Love, 2000) zamana ve değişime inat bu farklı büyüü koruyabilen filmlerden biri.

*Aşk Zamanı* bilinen bir hikâye ama büyüleyen bir üsluba sahip. Uzakdoğu sinemasının ustalarından biri haline gelmiş Wong Kar-wai, bu filmde yavaşlatılmış çekim eşliğinde kullandığı dikkatimizi çeken müzikleri sayesinde şiirsel bir anlatım yakalamayı başarır. Böylelikle aşkın en saf haline tanıklığımız sadece gözlerimiz yoluyla gerçekleşmez, bir yandan da filme kulak veririz. Chow Mo-wan ve Su Li-zhen, aynı apartmanın bitişik odalarına eşleriyle birlikte tesadüfen aynı gün ve saatlerde taşındıklarında eşleri tarafından aldatılacaklarının farkında değillerdir. Aldatıldıklarını fark ettiklerinde ise onlara asla benzemeyecekleri konusunda birbirlerine telinde bulunurlar. Ancak geçen zaman duyguları dizginleyemez. Chow ve Su arasında geriye dönüşün olmadığı güçlü bir bağ kurulmaya başlar. Ne yazık ki hayal kırıklıklarının etkisi ve "mahalle baskısı" aralarındaki bu güçlü bağı korumaya yetmez; yalnızlık ne kadar zor olsa da insanların kendi ahlak kavramları, kendi doğrularından farklı davranamayacağını gösterir.

"Aşk olacaksa büyüü olmalı. Aşk olacaksa tutkulu, yoğun ve estetik olmalı."

Birbirini seven iki insanın birbirine anlatacak o kadar çok şeyi varken, sözlerin kalbin derinliklerinde sessizce beklemek zorunda kalması, birbirlerine dokunamamaları, birbirlerinden kaçınmak durumunda olmaları ve tekrar tekrar hüznü, sıradan ve maalesef aşksız hayatlarına geri dönmeleri, bu nedenle büyük bir özlem biriktirmeleri ne kadar acıdır. Aşkın somutlaştığı ve gözle görünür hale geldiği filmlerden biridir *Aşk Zamanı*, iki insanın birbirlerine hiç dokunmadan da, birbirlerini tutkuyla sevebileceğini gösterir film. Aşkın fiziksel temasa bağlı olmadığını vurgusunu yaparken, dar alanlarda gerçekleştirdiği harika çekimlerle, estetik açıdan da güçlü bir sinematografi sunar. Bir yandan da fiziksel temas gerçekleşmeden de somutlaşabilen bu aşk, dar alanlar kullanılarak aktarıldığı için film alışık olmadığımız erotik bir anlatım kazanır. Bu anlatım dar mekânlarda sıkışmış hissettirir izleyiciyi. Tıpkı

Chow ve Su gibi, onların aşkları gibi. Daracık merdiven araları, kapı aralıkları, koridorlar, sigara dumanı içinde kalmış otel odaları... Yine de ışıklarıyla ve duvara düşen gölgelerle anlatılan çok şey vardır bu daracık mekânlarda. Kamera yavaş yavaş Chow'un sigara dumanında ve Su'nun muhteşem kumaşlardan oluşan kostümleri üzerinde hareket ederken bizler de bu sıkışmışlığı daha iyi kavrarız hatta hissederiz. Su'nun kıyafetleri hep aynı tarz, sanki aşklarını saklama zorunluluklarını vurgular gibi boynuna kadar çıkan daracıktır. Toplumun bu aşkı kabul edemeyeceğini bilmenin getirdiği bir daralma duygusunu anlatmak ister gibi.

*"Seninle aynı koridordan ayrı ayrı yürümeyi diliyorum. Korkuyorum, o naif o kırılğan aşkı kaybetmekten. Varlığını bilmek en güzel hediye, hissetmek ise sonsuza kadar yetecek bir tatmin. Benzersiz ve kusursuz bir tutku bu, kaybetmemek için kaybolmayı bile göze alabilirim"(1)*

Film boyunca ana karakterlerimizin dilinden düşmeyen eşlerinin yüzlerini hiçbir zaman göremiyoruz. Wong Kar-wai'nin yaptığı bu bilinçli tercih, birbirlerinde gerçek aşkı bulabilmiş kahramanlarımızın hayatlarında artık eşlerinin olmadığı, bir silüetten öteye geçemedikleri, bu nedenle izleyicinin görmesine de gerek olmadığı fikrinden doğduğunu düşündürüyor.

*Aşk Zamani* 'nın orijinal ismi 'Fa yeung nin wa' dır. "Çiçek açma çağı" anlamına gelen bu deyim, Çin kültüründe gençliğin, güzelliğin ve aşkın hızlıca geçip gitmesi durumu için kullanılan bir metafordur. (2) Bu metafor, Chow ve Su 'nun filmin final sekansında eskiden yaşadıkları yere gelip birbirlerini göremeden sadece izlerini takip etmeleriyle çarpıcı bir şekilde kullanılır. Çünkü kahramanlarımız aşklarına sahip çıkamamıştır – daha doğrusu aşklarını yaşayamamıştır. Geçmişe dönme, yaşayamadıkları şeylere kavuşma dürtüsüyle birbirlerine dönme isterken, bir şeylerin hızlıca geçip gittiğine şahitlik ederler.

*"Eskiden insanlar sırlarını saklamak için dağa çıkıp bir ağaç bulurlarmış. Bu ağaca bir delik açar, bu deliği sırlarını fısıldar ve sonra da deliği çamurla kapatırlarmış."*

Aşk için mekan her yer olabilir, her yerde yıkılmış bir mabet bulabilir. O mabedin içinden çıkan ve güçlenen bir çiçeğe sahip olmak ise zor olandır. Platonik bir aşktan öte gerçek bir aşka sahip olmak her zaman kolay değildir. Yoksa yıkılmış bir mabedin içinde sırrımızı fısıldarız bir deliğe, tıpkı Bay Chow'un aşklarını sonsuza kadar saklayabilmek için taşa sırrını fısıldaması gibi.

Anlatım teknikleri, metaforların kullanımları, oyuncuların mükemmel performansları, görüntü yönetimi ve müzik kullanımları üzerine sayfalarca yazı yazılabilecek nitelikte olan *Aşk Zamani* sadece Uzakdoğu sinemasında değil, Dünya sineması içinde de başyapıt olarak gösterilebilecek bir film. Aşkın en naif halinin anlatan bu film, saymayı bırakacak kez izlense bile size aynı kalp acımasını – evet acıma, fiziksel olarak- yaşatmayı başarıyor.

(1) <http://www.sinemalar.com/film/1821/ask-zamani#comments>

(2) <http://filmhafizasi.com/in-the-mood-for-love-2000/>

## Le Samourai

■ Ozan Öner

**Yönetmen:** Jean-Pierre Melville

**Senaryo:** Jean-Pierre Melville, Georges Pellegrin

**Oyuncular:** Alain Delon

1967/Fransa, İtalya/  
Fransızca/105'

4 Mart Cuma  
19:00

Jean-Pierre Melville'in neo-noir türünde bir Fransız klasiği kabul edilen 1967 yapımı *Kiralık Katil* (*Le Samourai*) filmi çok az diyalog ve hareketliliğe rağmen sürükleyici etiketini fazlasıyla hak ediyor. Peki bunu nasıl başarıyor? Öncelikle film-noir türünün genel arka planı karanlık atmosfer, film boyunca kulağımızda çınlayan caz tınları, Alain Delon'un canlandırdığı ve sinema tarihinin en "cool" karakterlerinden biri olarak kabul edilen Costello'nun soğuk bir imajla sergilediği şüpheli-atik tavırları ve tabii ki film atmosferinde önemli yere sahip de Roubaix imzalı film müziği. Tüm bunlar birleşince yüz beş dakikanın nasıl geçtiğini anlamayabilirsiniz.

Filmin Türkçe afiş adı "Kiralık Katil". Bu da filmin Türkiye'de sadece bir polisiye olarak pazarlandığının göstergesi. Ya filmin anlatmaya çalıştıkları görülemedi ya da görmezden gelindi çünkü adının *Samuray* olarak kalması filmin söylemeye çalıştıklarıyla çok daha fazla bağdaşabilirdi.

Film Paris'in izole, yalnızlaştırılmış banliyölerinden birinde yaşayan bir kiralık katilin, Costello'nun hikayesini anlatır. Kiralık katilimiz tek başına eski bir evde yaşamaktadır ve burada kendisi dışındaki tek canlı da kafes altındaki bir kuştur. Costello gerekmediği sürece konuşmama tercih eden, şüpheli, hareketlerine ve dış görünümüne fazlasıyla önem veren biridir. Dışarı çıkması gerektiği vakit trençkotunu giyer ve fôtr şapkasını düzelterek son bir kez aynada kendisine bakar fakat ilginç olan bir şey vardır: İyi giyimli olmasına rağmen üstündekiler diğer insanların sahip olduklarından farklıdır. Adeta öncede kalan bir zamana ait kıyafetler gibidirler. Costello için iş etiği önemlidir: Vazifesini gerçekleştirmeden önce beyaz eldivenlerini giyer ve silahını öyle kullanır, yapılan anlaşmalara bağlıdır çünkü anlaşma yapılmışsa taraflar yüklendikleri sorumlulukları yerine getirmelidirler. İş etiğine verdiği önem bir samuray savaşçısınınkini hatırlatır.

Film Bushido'dan bir alıntıyla başlar: "Samurayın yalnızlığından daha büyük bir yalnızlık yoktur. Belki ormanda yaşayan bir kaplanın yalnızlığı eş değer olabilir." Aslında bu sözler filmin de özünü oluşturmaktadır. Daha filmin başında seyircinin kafasındaki "Neden samuray?" sorusunu da fazlasıyla cevaplar niteliktedir: Costello modern zamanın bir samurayıdır. Evet bir katildir ki neden bu yolu seçtiğiyle alakalı açıklık yoktur ama iş ahlakına önem vermektedir. Görevini biri emrettiği için değil, temelinde bir anlaşma olduğu için yapmaktadır. Hedefini öldürmeden evvel beyaz eldivenlerini giymektedir (Bu basit gibi görünen ayrıntı Costello'nun bayağı bir kiralık katil olmadığını önemli ifadelerindedir.) Yalnız ve asildir. Kumar masasından ayrılırken "ben asla kaybetmem, asla tam olarak" demektedir. İşte bu sözler de ancak bir samurayın ağzından çıkabilecek sözlerdir.

Costello'nun yalnızlığı derindir tıpkı bir ormanda yaşayan kaplanına. Öyle ki ormanda bir ağacın yalnızlığı kabul edilebilir bir durumdur, normaldir ama bir kaplan, o bulunduğu tabiatının yabancısıdır ve hem yabancı olmak hem de yalnız olmak en fenasıdır. Costello'nun kıyafetlerinin ve tavırlarının diğerlerinden farklı olmasıyla anlatılmak istenen de biraz budur. Evet o yalnızdır ama her şeyden evvela yabancısıdır. Bunları düşünürken istemsiz bir şekilde aklı gelen bir Akira Kurosawa klasiği *Yedi Samuray* (*Shichinin no samurai*, 1954)'a da değinmeden geçmemek gerekir: Japonya'nın feodal düzen yıkıntı-



ları içinde yaşayan ve benliklerini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıya olan samuraylar, köylülerin teklif ettiği köyü savunma görevini, görevin bayağılığına ve samuray onurunun gerekliklerine karşı yapacak durumunda kalmışlardır; hayatta kalmak için, para için. Böylece kendi kimliklerine ihanet ederlerken bir yandan da varlıklarının devamını sağlamaya çalışmışlardır. Köylüler içinse samuraylar; amaçları için bir aracı olup, artık modaları çoktan geçmiş, geçmişin ikonları, izleridirler, yok olmaya mahkumdurlar ve samuraylar da bunu sezmektedir. Samuraylık farklı bir zamana ait olmanın simgesi gibidir. Bu açıdan bakıldığında da *Yedi Samuray*'da samurayların yaşadıklarıyla Costello'nun durumu çok uyumaktadır. O da kiralık katil olarak iş görmekte ve bunun için para almaktadır ki kiralık katil olma yolunu neden seçtiği belli değildir; fakat görevini ne olursa olsun kendi kural kalıpları içinde gerçekleştirmeye çalışmaktadır. İkinci görevini alıp bara gittiğinde piyanist kız "neden" diye sorar. Costello'nun cevabı önemlidir: "Çünkü ödemeyi aldım." Evet, son kez bir anlaşma yapılmıştır ve bu anlaşmaya uymalıdır. Asıl görevi ait olmadığı yere ilişkin aidiyetini sona erdirmektir. Bu sebeptendir ki sonradan silahının boş olduğu anlaşılır çünkü o bara girdiğinde polis tarafından vurulup öldürülmeyi çoktan kabul etmiştir, tıpkı bir samurayın artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmayacağını, değişen sistemde onun için çok önemli olan onuruyla birlikte yaşamasının mümkün olmadığını anladığı vakit hara-kiri yaparak yaşamına son vermesi gibi. Costello'nun son görevi de ait olmadığı dünyadan ayrılış, bir çeşit intihardır.

Filmle alakalı üzerinde durulması gereken iki durum daha var. Bunlardan birincisi metro sahnesinin önemi: Metro sahnesi film en önemli parçalarından biri olup, seyircinin en fazla filme gömüldüğü ve kendini film içinde hissettiği anlar yığındır. Costello'nun Paris metrosunda oradan oraya atlayarak polise izini kaybettirmeye çalışması, düşmeyen tempoyla yaşanan takip ve tabii ki soğuk atmosfer filmin film-noir ve polisiye türüne önemli mirası gibidir.

Yaşanan koşuşturmaca bir labirenti anımsatmaktadır, Costello kaçarken biz de bir yandan evdeki kuşun telaşlı ötüşlerini duyarız. İşte burada film boyunca bir dekor gibi birçok sahnede gözümüze çarpan kuşa da değinmek gerekir. Kafesteki kuş aslında Costello'nun benliğinin bir yansıması gibidir. Nasıl Costello yaşadığı dünyaya ait değilse kuş da hiç ait olmadığı kafesin içerisinde çırpınmakta ve bir kurtuluş aramaktadır. Costello'nun evde olduğu vakit tek duyduğumuz ses de kuşun ötüşüdür. Bu ötüşler Costello'nun iç dünyasındaki çırpınışlarının, çözümsüzlüklerin yansıması gibidir. Bu sebeptendir ki polis Costello'nun odasına dinleme cihazı koyduğunda tek duyabildiği kuşun ötüşü olmuştur. Ayrıca kuş sürekli çırpınmakta, kafes içinde oradan oraya uçmaktadır, bu hareketler de Costello'nun şüphesi, paranoyak hareketlerinin yansıması gibidir. Kuş tüm bunlara rağmen varlığın özüne ilişkin tehditler hissettiğinde ötüşleri yükselmekte ve sıklaşmaktadır, polisin Costello'nun evine ses kayıt cihazı koyduğu sahneden ve metrodaki koşuşturmaca sahnesinden bunu anlayabiliriz.

Nihayetinde İtalyan-Fransız ortak yapımı *Kiralık Katil*, arkasında büyük beğenilerle birlikte, sinema tarihine karizmatik karakter Jef Costello'yu, daha da önemlisi onun derin yalnızlığını bırakarak bir polisiye film olarak anılmaktan çok daha fazlasını hak etmiştir.

## Pulp Fiction

■ Ezgi Türker

**Yönetmen:** Quentin Tarantino

**Senaryo:** Quentin Tarantino, Roger Avary

**Oyuncular:** John Travolta, Samuel L. Jackson, Uma Thurman, Bruce Willis  
1994/ABD/  
İngilizce/154'

11 Mart Cuma  
19:00

**K**onusu, işleniş tarzı ve tabii ki unutulmaz film müzikleriyle kuşkusuz ki *Ucuz Roman (Pulp Fiction, 1994)* Quentin Tarantino'nun başyapıtlarından biri. Birçok ödül almış, 7 dalda Oscar'a aday gösterilmiş ve En İyi Orijinal Senaryo Oscarı'nı almış bir yapıt olan *Ucuz Roman*, adından da sezdirmediği gibi aslında konusu itibarıyla ucuz bir hikaye ve bölümler halinde anlatılarak taslak halinde bir senaryo izlenimi veriyor ancak filmi izlerken kesinlikle bu şekilde hissettirmiyor. Hikaye mafyatik ilişkileri, şiddeti, ve uyuşturucuyu yani toplumun büyük kesimini dahil etmeyen unsurları barındırsa bile izleyicide hayatın içinden kopup gelmişlik hissi uyandırıyor. Buna sebep olarak uzayıp giden bol küfürlü 'geyik' diyaloglar, gerçek hayatta başımıza gelen talihsizliklerin Tarantino diliyle önümüze koyulmuş olması ve alışılmış lineer hikayenin dışına çıkılması söylenebilir. Tam olarak bu nedenlerden ötürü *Ucuz Roman* tekrar tekrar kendini izletme yeteneğine sahip kült bir film.

Quentin Tarantino ve Roger Avary ortak yapıtı olan filmin hikayesi, geleneksel kronolojik hikaye anlatımına aykırı olarak karşımıza çıkıyor. Başlangıcı ve bitişi aynı mekan ve zamanda -bir restoranda, soygun esnasında- gerçekleşmiş olsa da hikayenin birbirinden oldukça farklı karakterleri barındıran katmanları var. Başlangıç ve bitiş dışında, filmin üç ayrı hikayesi var: Vincent ve Mia'nın yani Marsellus'un karısının hikayesi, Butch ve yadigar saatinin hikayesi ve Bonnie krizinin hikayesi. Hikayeler farklı da olsa hepsinden bir 'ucuzluk' ve absürlük yayılıyor ve hepsinde benzer temel noktalar var. Vincent karakterini düşündüğümüzde Butch'un hikayesi dışında bütün hikayelerde ne zaman elindeki 'ucuz romanla' tuvalete girse bir şeyler ters gidiyor ve en sonunda da ölümüyle son buluyor.

Tarantino'nun yüzümüzü gülümsettiği ve filmin en vurucu noktalarını oluşturduğu noktalar kontrast yarattığı yani bir karşıtlık durumu yarattığı durumlar. Vincent her zamanki uyuşturucu satıcısından eroin alırken arabasının çizilmesinden dem vuruyor ve tam parayı vermeden önce bunun kurallara aykırı olduğunu söylüyor. Buradaki karşıtlık, durumun zıtlığının altını çiziyor ve izleyiciyi güldürüyor çünkü hayata dair bir bakış açısı yakalıyoruz. 'Bonnie krizi' ise tam olarak bir absürlük hissi yaratıyor. Marsellus'un tetikçi adamlarının birden fazla kişiyi mermiye boğup üstelik bir kişiyi Vincent'in talihsizliğiyle öldürüp durumu düzeltmek için gittikleri evin sahibinin karısını bir kriz durumu olarak görmeleri, yanlışlıkla başından öldürülen Marvin'den daha büyük bir sorun haline gelmesi güldürüyor. Ayrıca, Fabienne ve Butch'un ilişkisinden bahsetmeden geçmek olmaz. Butch hayatını dövüşerek kazanan, çok da başarılı olamayan agresif yönü ağır basan bir karakterken, Fabienne izleyicinin sinirlerini zorlayacak kadar naif, biraz saf ve kırılabilir bir karakter. Butch'un hikayesi de zaten bu 'saf' sevgilinin hatası yüzünden ortaya çıkıyor. Bu çift, karakterler arasında yaratılmış en bariz zıtlık ve hikayeye bu zıtlıkla konu olabiliyor.

Tarantino'nun kendi tarzını hissettirdiği yerlerden biri olarak, hem sizi gerdiği hem de ister istemez güldürdüğü sahne, tabii ki Mia'nın aşırı dozdan baygınlık geçirdiği ve adrenalin iğnesi yapılması gereken

sahne. Lance'ın panik halinde sağlık kitabını araması ve Vincent'la aralarında aslında tamamen gereksiz olan diyalog, oldukça başarılı bir ayarada zıtlık durumu yaratmış. Aynı ağırkanlılığı Butch, Marsellus'la kendisini alıkoyan tecavüzcülere saldıracağı silahı seçerken yapıyor ve en son Tarantino'nun markası haline gelmiş samuray kılıcında karar kılıyor. Şiddet unsurunu oldukça sanatsal ve bol bol kullanmayı seven Tarantino, bu karar verme sahnesini tadını çıkararak veriyor.

Filmde izleyiciye farklı bir deneyim yaşatan unsurlardan bir tanesi de hikayenin izleyicinin beklediğini ya da olmasını umduğunu vermemesi. Film izleyen herkes, Mia'yla Vincent'ın birlikte olmasını Vincent'ın kendine yaptığı telkinlere rağmen beklerken, Tarantino ters köşe yapıyor ve Mia'yı aşırı dozdan ölümün döşeğine getiriyor. Yine beklenenin aksine, Butch'un kendi evinde yakalanmasını bekliyorken, tam tersine o avlayan konumuna geçiyor ancak seyirci olarak bu sefer Butch'un kaçmasını umarken Marsellus'a ışıklarda yakalanıp iki tecavüzcünün eline düşüyor. Bir başka deyişle, izlerken hikayeyi pasif bir şekilde izlemek yerine kovalamanız gerekiyor çünkü sürekli bir sürprizle karşılaşıyorsunuz. Siz izlemek istediğinizi değil, hikayenin size verdiğini izliyorsunuz ve Tarantino'nun olaylara beklenenin aksi yönde kendi yorumuyla yaptığı müdahalesiyle film 'ucuz'luktan sıyrılıp bir başyapıtı dönüşüyor. Her izlediğinizde ise bu kovalamacada farklı bir detay, ilginç bir bakış açısı yakalyorsunuz. Bu da filmi derinleştiriyor ve güzelleştiriyor.

Yarattığı gizemle izleyiciyi filme çeken detaylar, tabii ki içinde ne olduğunu bilmediğimiz ancak açanın yüzünü ışılatan, gözünü parlatan valiz, Marsellus'un ensesinde duran seyircinin gözüne sokulan yara bandı ve sonradan başka bir yerde öğrenecek de Mia'nın pilot bölümünde oynadığı dizideki espri. Bu noktada şunu vurgulamakta fayda var: Mia oynadığı diziyi anlatırken Tarantino *Kill Bill* (2003)'in sinyalinin vermiş nitelikte yine Uma Thurman başrol oyuncusu olarak bu filmle karşımıza çıkıyor. Seyircinin kendi yorumuna bırakılan bu ayrıntılar filme odak noktasını dağıtmadan bir dinamizm ve merak katıyor. Aslında, *Ucuz Roman*'ın tam olarak özelliği zaten hiçbir konuyu ve hikayeyi merkezine almadan dağılmadan ve dağıtarak örmesi, bu detaylar da buna ekleniyor.

Son olarak senaryonun ve yönetmenin başarıları dışında, oyunculuklara da hakkını vermek gerekiyor. Özellikle Samuel Jackson'ın Marsellus'un gazabını dağıtırkenki performansı ve Uma Thurman'ın 'Girl You'll Be a Woman' şarkısı eşliğindeki dansı takdir hak ediyor. Filmde herkes aldığı rolün hakkını vermiş ve bu da filmin mükemmel yapan etmenlerden bir tanesi haline geliyor. Film müzikleri ise zaten *Ucuz Roman* denilince akla ilk gelenlerden biri oluyor nitelikte Chuck Berry'nin 'You Never Can Tell'i, The Lively Ones'ın 'The Surf Rider'ı ve tabii ki Urge Overkill'in 'Girl You'll Be a Woman Soon'u akıllara kazınan parçalardan oldu.

*Ucuz Roman* boş vaktimiz olduğunda, kült bir filmi tekrar izlemek istediğimizde başucu filmi niteliğinde yerini korumaya devam ediyor. Yeni vizyona giren *The Hateful Eight*'le (2015) Tarantino aynı başarıyı yakalayacak mı göreceğiz.



## Dosya: Yönetmen Gözünden Kadın

### Claire Denis: Dokunacak Kadar Yakın

Aslı Ildır

“Sen şu seksi filmler çeken kadınsın!”  
- *Wong Kar Wai, Claire Denis’e hitaben*

Çağımızın en önemli kadın yönetmenlerinden Claire Denis’in herhangi bir filmini izlemiş olanlar için büyük ihtimalle akla gelen ilk kelime, his, ya da anı; dokunma duyusuna dair olacaktır. Filmografisi boyunca birbirinden oldukça farklı konular arasında gidip gelmiş olan Claire Denis, ilk filmi *Çikolata* (*Chocolat*, 1988)’da ipuçlarını verdiği “duygulanımsal” sinemasını neredeyse tüm filmlerinde devam ettirir; duyularla oynar, onları birbirine karıştırır, sinemanın görsel egemenliğini kırar, seyirciyi makro ve tanrısız resmin içinden alıp

mikroskobik bir yakınlığa çeker, üstelik voyöristliğin adını bile anmadan. Claire Denis sineması hakkında konuşmak kelimelerle kısıtlı oluş dolayısıyla belki de çoğu zaman yetersizdir, çünkü Denis, kendisinin bir söyleşide de dediği gibi “İnsanların ne söyledikleri ile zerre kadar ilgilenmez.” O daha çok sözün ardındakilerle ilgilenir, sözün söylemedikleri, söyleyemedikleri, beynin ve rasyonelitenin kabullenemediği, sakladığı; bir başka deyişle bilinçdışının, vücudun ve duyuların ele verdiği her şey.

Çocukluğunun büyük bir kısmını Fransız kolonisi olan Batı Afrika’da geçirmiş olan Denis tematik olarak bu deneyimden oldukça etkilenmiştir. 1988 yılında çektiği ilk uzun metrajlı *Çikolata*, otobiyografik

öğeler taşır; babası Afrika'da bir Fransız askeri olan küçük bir kız çocuğunun bu ikili dünyayı anlamlandırmaya çalışması ve bir nevi aidiyet arayışı. Hiçbir zaman ne Afrika'ya ne de Fransa'ya ait hissetmediğini söyleyen Denis için bu arada kalmışlık, kimlik arayışı, "öteki"ye karşı duyulan arzu ve korku temaları daha sonra *Beyaz İnsan* (*White Material*,2009) ile geri döner. *Çikolata*'da izlerini gördüğümüz kendine özgü duygulanımsal sinematografisi ve serbest senaryo yapısını *Beyaz İnsan*'da en uç noktalarda deneyimleriz.

Denis'in sinemasının ilgilendiği bir diğer tema ise "arzu" meselesi. Aslında buna sadece tematik bir ilgi demek pek de doğru olmaz, çünkü Denis'in sinematografisi, özellikle kamera kullanım şekli; arzuyu, bakışı ve merakı somutlaştırır çoğu zaman. Örneğin *Her Gün Başka Bir Bela* (*Trouble Every Day*,2001) *Friday Night* (*Vendredi Soir*,2002) *Çikolata* gibi filmlerinde cinsel gerilim, arzu, şiddet ve arzu arasındaki ilişki, Bataillevari erotizm ve hayvanilik gibi sorgulamalar; diyalogdan, metinden, kısacası hikâyenin somut öğelerinden çok formun kendisi ve sinematik araçlar ile verilir. Kimi eleştirmenler Denis'in kamerası için "şefkatli" kelimesini kullanıyor, çünkü Denis'in kamerası karakterlerini ayırt etmeksizin şefkatle "okşuyor". Yanlarına yaklaşıyor, vücutlarına dokunacak kadar diplerine giriyor, hatta o derece giriyor ki çoğu zaman gördüğümüz imgenin ne olduğunu ayırt etmekte zorlanıyoruz. Örneğin *Friday Night*'taki çiftin sevişme sahnesinde vücut parçaları durmaksızın birbirine karışıyor. Konvansiyonel sevişme sahnelerinde görmeye alışkın olduğumuz görsel olarak klasikleşmiş vücut kısımları (dudak, boyun, göğüs.. vb.) neredeyse birkaç saniyeden fazla durmuyor ekranda, tam karşımızdakinin ne olduğunu ayırt ettiğimiz andan gözden kayboluyor görüntü. Gördüğümüz şey bir bacak mı, karın mı, bel mi, yoksa sırt mı, bir yerden sonra sormayı bırakıyoruz; bir sevişme sahnesinden

beklediğimizi alamayacağımızı kabullenir bir şekilde kameranın iki sevgiliyi okşayışını izliyoruz. Öyle ki, Denis bu yöntemi sadece vücut parçaları için kullanmıyor; kumaşlar, desenler, dokular da yönetmenin vazgeçilmez görsellerinden. Bize dokunma hissini deneyimletmeyi seviyor, kadrajı mütemediyen bir doku ile dolduruyor.

Öte yandan, Denis'in uğraşmayı sevdiği bu "arzu" meselesi, her zaman evrensel bir arzuyu temsil etmiyor; kendisinin de belirttiği gibi daha çok "erkeklerle bakmayı seven, erkeklığı ve erkekleri merak eden, onları gözlemlemeyi ve hayal etmeyi seven" bir kadının arzusu. Bu arzu kimi zaman *Friday Night*'ta olduğu gibi sevgilisinin evine taşınmak üzere olan bir kadının arabasına aldığı bir yabancıya duyduğu merak ve cinsel arzu; kimi zaman *Her Gün Başka Bir Bela*'nın Shane ve Coré karakterleri üzerinden sorunsallaştığı şiddet içerikli arzu, kimi zamansa *Çikolata*'daki küçük kızın büyümüş hali olan *Beyaz İnsan*'da kahve çiftliği sahibi Maria Vial'in kendi politik ve ekonomik "ötekisi" olan Afrikalılara duyduğu korkuyla karışık arzu olabiliyor. Birbirinden son derece farklı içerikli arzuların ortak noktası Denis'in sinematografisinde ortaklaşıyor. Oldukça yakın kadrajlar tercih eden yönetmen, bir şekilde seyircinin voyörist güdülerini rahatsız edicilikten uzak bir yere taşımayı başarıyor. Bu "aşırı" yakınlık hali, bir yandan (karakteri tutarlı bir bütün olarak gözlemlememekten kaynaklı) tam anlamıyla bir özdeşleşme olanağını ortadan kaldırırken, bir yandan da karakterlere karşı bir şefkat uyandırıyor, onları yargılayamaz bir mesafede buluyor kendini seyirci. *Her Gün Başka Bir Bela*'daki şiddet içerikli seks sahnelerinin, filmde ima edilmemesine rağmen "yamyamlık" ve gereksiz şiddet içerdiği gerekçesiyle eleştirilmesi ve gösterildiği yıl oldukça fazla tartışmaya yol açması da yönetmenin karakterler konusundaki bu tavrının ürünü. Denis arzusu nedeniyle arzuladığı insanı vahşi ve hayvani bir şekilde öldüren iki

karakterini, yani Shane ve Coré'yi yargılamıyor. Ama yargılamaması demek, empati kurdurması anlamına da gelmiyor. Denis'in yaptığı daha çok meraklı bir izleme hali.

Korku filmleri için ortaya attığı "final kızı" kavramıyla bilinen Carol J. Glover, Laura Mulvey'in ortaya attığı "voyörist, sadist, erkek" bakışa ek olarak, "mazoşist ve reaktif" bir karşı bakışın da olduğunu savunmuştu. Özellikle *slasher* filmlerindeki kadın karakterler üzerinden öne sürdüğü tezinde aslında bu karakterlerin cinsiyet ötesi bir temsil yarattığını ve bu sayede maskülen/feminen, sadist/mazoşist bakışların birbirlerine karıştığını söylemişti. Claire Denis sinemasının en önemli özelliklerinden biri;

kadın karakterlerine verdiği bakış özgürlüğü. Bu bakış; içerisinde merakı, arzuyu, cinselliği ve bazen şiddeti de barındıran karmaşık bir bakış, tıpkı Glover'ın



savunduğu gibi karşıt gibi gözüken maskülen ve feminen bakışların bir karışımı, bu karışımla beraber yok oluşları gibi. İçeriğinden bağımsız olarak kadına bir kadın yönetmen ve kadın sinematograf (Denis daimi çalışma arkadaşı Agnès Godard) tarafından yöneltilen ve konvansiyonel voyörist bakışın tüm kurallarından uzak, serbest bir kamera ve kurgu ile de desteklenen bir bakış özgürlüğü. Denis, Jane Campion ve Wong Kar Wai'de de gördüğümüz, bilinçin ve rasyonalitenin sınırlarını zorlayan bir yöntem ile yapıyor bunu. Görselliğin ya da gözün özellikle görsel bir araç olan sinemadaki egemenliğini kırmak, diğer duylara yer açmak, zamana yer vermek, hafızanın ve bilinçdışının temsili konusunda

yeni arayışlara girmek... Çikolata'da daha konvansiyonele yakın bir tarzda anlattığı hikayenin daha sonraki versiyonunu *Beyaz İnsan*'da anlatırken; Denis'in o ana kadar hafızaya dair gerçekleştirdiği tüm denemeleri bir arada görmek mümkün. Araya giren ve nereden geldiği belli olmayan imgeler, görüntüler, anılar; zamanın ve kronolojinin hiçbir şekilde takip edilemeyecek kadar karmaşıklaşması, parça parça gözüken ve duyulan cisimler, vücutlar, sesler, kokular... Yıllar boyunca konvansiyonel sinemanın kurduğu "gerçeğe yakınlık" (verisimilitude) çabasının yerle bir edilişi; hafızaya, hafızanın gerçekliğine daha "yakın bir bakış". Maskülenitenin, Batı'nın, modernitenin

kurmaya çalıştığı o bütünlük ve rasyonalite illüzyonu ile her şeye hakim olabilme hayalinin bir kadının serbest ve samimi bakışı ile alt edilişi. Claire Denis her şeyden önce kamerasını yakına, ama özneleriyle aynı seviyeye kuran bir yönetmen. Belki de bu

nedenle sömürgeci ya da sömürge sonrası dönemlerle ilgili, bir beyazın gözünden anlatılmış hikâyeleri bir temsil etme ya da ötekileştirme çabası içermiyor. Kendini ne Afrika'ya, ne de Fransa'ya ait hissetmeyen bir kadın olarak konumluyor ve kendi pozisyonundan karşıdakilere sadece bakıyor; kimi zaman arzuyla, kimi zaman öfkeyle, kimi zaman korkuyla, kimi zaman da merakla... Olmadığı ya da hissetmediği bir politik doğruluk çabasına girmemesi, bu politik doğruluğun yaratabileceği temsil sorunun farkında olması ve ortaya sadece kendini koyması Denis'i sinema tarihine önemli kadın karakterler ve kadın filmieri kazandırma konusunda oldukça başarılı kılıyor.

# Chantal Akerman: İki Farklı Kadın İmgesi

Berna Naldemirci

**Y**akın zamanda kaybettiğimiz Chantal Akerman; kuşkusuz bizler tarafından, sinema tarihinin alışık olmadığı kadın karakterlerini yaratan ve sinemada anlatılmaya değer olanın anlamını değiştiren bir yönetmen olarak, derinlikli ve sarsıcı filmleriyle hatırlanacaktır. Aslında Akerman'ın yarattığı kadın karakterlerle beraber içinde bulunduğu çabanın, kendisini sürekli sınıflandırmaya/adlandırmaya çalışan kişilere verdiği demeçlerden de anlaşılabilir. İçinde bulunduğumuz toplum düzeninin insanlara dayattığı kimliklere karşı bir savaş açmak olduğunu söyleyebiliriz. Aile olmak, anne olmak, kadın olmak, adam olmak, feminist olmak... Akerman'ın kendisi de hiçbir zaman belirli kimliklerle anılmak istemezdi. Buna ek olarak, sinema tarihine hâkim olan alışlagelmiş ataerkil bakışın Akerman'ın kamerasında plan plan yok olduğuna tanık olabilirsiniz. *Jeanne Dielman* ile beraber Akerman, erkek odaklı ve onları kahramanlaştıran olağandışı hikâyeler yerine günlük yaşantılarımıza ve pratik hayatlarımızı görünmez emekleriyle destekleyen kadınlara odaklanır. Ama burada asıl saldırı daha önce de belirttiğim gibi kimliklere karşıdır. İçinde bulunduğumuz toplum düzeni bizlere bu kimlikleri dayatır. Farklı özellikleri olan birçok insanı belirli kimlikler altında toplayarak adlandırma ve bu belirlenmiş kimliklerin dışında kalanları (farklılıkları) yok etme çabası içerisinde. Akerman yalnızca heteronormatif düzene başkaldırmaz, aynı şekilde onun karşısında başka normlarla

kurulacak ve yine farklılıkları yok edecek bir başka düzene de karşı çıkar. Bu anlamda filmlerinin queer bir muhalefete karşılık geldiğini söyleyebiliriz. Cinselliği; eve kapamaya ve sınırlandırmaya çalışan normları ters-yüz eder. Bu nedenle *Je, Tu, Il, Elle* (1974), dil içerisindeki “ben, sen ve o” dayatmalarına kaçınılmaz olarak bir erkeği de içine alarak anlatır. Bir anlamda, bu zamirleri yıkan bir başka anlatım biçimi bulmaya çalışır. *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975)'de ise bir kadının evin gündelik akışı içerisinde yok oluşunu izleriz. Kapitalizmin aile kavramını metalaştırıp satarak sürekliliğini garantilediği düzende; ev hayatı bir fabrikaya, kadın ise bir işçiye dönüşmüştür. Arzunun bu hayat içerisinde artık bir yeri yoktur. Böyle bir arka planla, Akerman'ın, belirli kimliklerin içinde sıkışıp kalmış karakterlerinin hikâyelerini yine onları belirli kadrajlara sıkıştırarak anlattığını söyleyebiliriz.

Akerman başrolünü kendi oynadığı filmi *Je, Tu, Il, Elle*'de geçişlerin ve sembollerin güçlü olduğu farklı bir anlatım biçimini kullanıyor. Odağı kadın ve onun dünyası olan bu filmde ilk başta, “ben” in bir ayrılık sonrası kendisiyle hesaplaştığı hikâyesine tanık oluyoruz. Bir oda içerisinde kendini nereye ve nasıl sığdıracağını bilemeyen bir kadını “sen” in yani senaryonun nesnel anlatımı ışığında dinliyoruz ve izliyoruz. Kadın, önce odadaki tüm eşyaları dışarı çıkarıyor, yatağın yerini değiştiriyor, en sonunda artık üzerindeki kıyafetleri çıkarıyor ve kendi bedeniyle ne yapacağını bilemez halde günlerce bir odanın içinde vakit geçiriyor. Dışarıda hareket eden

insanları dinleyip, sayfalarca mektup yazarak zamanın geçmesini bekliyor. Mekân, zaman ve kadın birbirine karışıp bir bütün oluyorlar. Akerman'ın *Jeanne Dielman*'da yarattığı atmosfer burada da kendini gösteriyor, hareket etmeyen kadrajın içine sıkışan kadın ve o ağır kasvet ile odanın karakteri bir anda kadının karakteri oluveriyor. İkinci bölümde kadın kendini odadan dışarı atıyor ve uzun bir yolun ortasında otostop çekerken buluyoruz onu. Fransızca da var olan ama bizim dilimizde bir karşılığı olmayan "II" in yani erkek tekil şahsın hikâyesini izliyoruz. Kadın,



onu alan kamyon şoförüyle uzun bir yolculuğa çıkıyor, kadın adamı hafif bir gülümsemeyle takip ediyor ve biz filmin en uzun monoloğuna tanık oluyoruz. Filmin en geveze kısmının burası olması oldukça önemli aslında. Direksiyonunda bir erkeğin olduğu kamyonda, kontrol kuşkusuz ki bu erkeğin ellerinde oluyor. Mekânın tek sahibinin erkeğin olması sebebiyle kadının tüm hareketleri de kaçınılmaz olarak bu erkeğe bağlı hale geliyor bir anda. Beraber yemek yiyorlar, radyo izliyorlar ama komut veren taraf hep erkek olarak yansıyor kadraja. Öyle ki kadının ellerini emrivaki bir şekilde penisine götürürken bile oldukça dominant bir karakterle karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Orgazm olduktan sonra ise kendi hayat hikâyesini anlatıyor. Karısıyla yatak odalarına sıkışıp kalmış cinselliklerinden bahsediyor. Artık

karısıyla sevişmenin eve para götürmekle eş değer olduğunu yani bir görev bilinci ile yapıldığını anlatıyor. Günümüzün üremeye ve tüketmeye dayalı aile yapısının karşısında bu mutsuz ve isyankâr konuşmanın sonucunda suratında hafif gülümsemesiyle kadının bu adama dair ne hissettiğini tam olarak söylemek zor aslında. Üçüncü bölümde, kadın kamyonda iniyor, "elle" yani kadın tekil şahsın evine doğru gidiyor ve film yine sessizliğe bürünüyor. Erkeğin gevezeliğinden sonra konuşmanın anlamsız olduğu bir dünyayı tasvir ediyor Akerman.

Birbirlerine neden kızdıklarını ya da neden güldüklerini birbirlerinden başka kimsenin bilmediği ve bilemeyeceği, bakışların ve dokunuşların konuştuğu bir dünyaya varıyoruz. Belki de Akerman'ın tüm zamirleri ve dili yıkararak varmak istediği noktayı gözlemliyoruz. Bir son gibi değil de bir sürekliliği olan şu hayat içerisinde küçük bir parça gibi.

*Je, Tu, Il, Elle*'deki bu güçlü ve alaycı kadın karakterin ardından *Jeanne Dielman*'da kırk yaşlarında oğluyla yaşayan dul bir kadının hikâyesine eşlik ediyoruz. Kadınların, anne veya eş olma normlarıyla tanımlandığı ve bizlerinde aşına olduğu bir dünyayla yüzleşiyoruz. Evin içinde, ev hayatının sürekliliğini sağlamak için sessizleşen ve yalnızlaşan bir kadınla karşılaşılıyor. Ana karakterimiz hem kendi oğluyla bile iletişim kuramayacak



bir yalnızlıkla boğuşuyor hem de kendi var oluşunu anlamlandırdığı bu rutinler vazgeçemiyor. Ağır, soğuk, kasvetli ve tuhaf bir şekilde gerilimli bir filmin içinde buluyoruz kendimizi. Akerman, sinemada neyin anlatılmaya değer olduğu sorusunu sorarak günlük pratiklerimize odaklanıyor. Genellikle bir eğlence aktivitesi olarak algılanan sinema bir anda bizleri günlük hayatlarımızın ortasına bırakıyor. Hepimizin ailelerinden veya çevresinden aşına olduğu bu kadınların dünyasıyla karşılaşıyoruz. Belki de bu nedenle bu filmi izlemek ciddi anlamda izleyiciyi zorlayabiliyor. Akerman erkek odaklı kahramanlık hikâyelerinin arasında çoğunlukla arka plana itilmiş kadınların evdeki çatışmalarını ekrana yansıtıyor. Hareketsiz, yalnız ve monoton bir günlük yaşam gayesinin içine Akerman başarılı bir şekilde saatin tik-tak'larını ekliyor. Zamanın bu zorlayıcı ritmiyle, bir anda gerilimli bir atmosferin içinde buluyoruz kendimizi. Her şeyin bir saati ve uyulması gereken bir usulü var. Yemeğin pişirilmesi, alışveriş yapılması, temizliğin yapılması bir rutin haline geliyor ve en ufak bir gecikme bu kurulmuş sistemin yerle bir olmasına yetiyor. Biz de ana karakterimizle beraber onun rutinlerine alışıyoruz ve oğlunun okuldan geliş saatini ya da patateslerin haşlanması gereken zamanı biz de onunla beraber bekliyoruz. Ev bir anda fabrika, kadın ise bu düzeni çekip çeviren görünmez işçi oluyor. İşte bu noktada Akerman çok tuhaf ve bakışımızı tersine çevirecek bir metafor yerleştiriyor hikâyesinin içine. Bu çekirdek aile hikâyesinin içerisinde ana karakterimizin evdeki işlerini bitirişyle beraber fahişelik yapısının belirmesiyle, aileyi çekip çeviren özne erkek yerine kaçınılmaz olarak Jeanne oluyor. Ev işçiliği ile seks işçiliği Jeanne Dielman'da bir bütün haline geliyor. Bu noktada dikkati biraz cinselliğe

yönlendirmek mantıklı olacaktır. Bu sürekli aynı hareketleri yapmak, zamana takıntılı olmak bastırılmış cinselliğin ve şiddetin dışı vurumu şeklinde yorumlanabilir. Filmin her sahnesinin arka planında, izleyiciyi rahatsız eden bu sıradanlığın içinde sinsice bekleyen bir şiddet var. Bir anlamda, dışarısının ışığının pencereden yansıdığı, klasik bir evin karanlık salonunda yemek masasında oturmuş, bekliyoruz. Akerman bu noktada klasik film yapısına geri dönerek filmin doruk noktasını filmin sonuna yerleştiriyor. Filmin doruk noktasının ise kadının orgazm olması ve cinayet ile sonlanması bu yorumlamayı haklı çıkarıyor. Jeanne Dielman'ın kurduğu düzendeki en ufak yerinden oynayışla beraber gelen orgazm, bu arzuyu uyandıran nesneyi yok etme çabasıyla yani cinayetle sonlanıyor. Jeanne'a dair bastırılmış ne varsa gün yüzüne çıkıyor.

Son olarak, Chantal Akerman'ın sinematografisinde iki farklı kadın imgesinden bahsedebiliriz. *Je, Tu, Il, Elle*'deki özgür ve keşfetmeye açık kadın ile *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*'te kendine dair ne varsa unutmuş ve kaybolmuş bir kadın arasında bizleri düşündürten ciddi bir çelişki ortaya çıkıyor ve Akerman'ın bakış açısını daha iyi anlamamızı sağlıyor. Akerman, mekânlar ve kadınlar arasında ciddi bir ilişki kuruyor. *Je, Tu, Il, Elle*'de mekânlar sürekli değişirken, *Jeanne Dielman*'da gündelik hayatlarımıza dokunan ve belirli bir mekâna saplanıp kalıyoruz. Bu bağlamda, iki film bazında Akerman'ın heteronormatif yapıya bir eleştiri yönelttiğini söyleyebiliriz. Nihayetinde kadınların aile kavramı altında ezildiği ve anne olmak üzerinden tanımlandığı bir düzenin kadının cennetiyle sonlanmasına şaşırmanın mümkün olmuyor.

# Jane Campion

Sel Öykü Uğur

**Y**eni Zelandalı yönetmen Jane Campion'un filmlerinde kadın protogonistlere bolca yer verdiği aşikar. Ancak, bu protogonistler kimi zaman buldukları çağın kadınlar ile ilgili taşıdıkları mevcut önyargıları kırarken kimi zaman ise tam olarak o önyargılara göre hareket ettikleri için bana biraz Emily Bronte'nin kadınlarını çağrıştırdılar. Sanat eserlerinde kadın protogonistleri görmeye başlamamız edebiyatta Emily Bronte ve Jane Austen'a kadar uzanan yani 1800'lerin başına dayanan eski bir süreçtir aslında. O zamanlardan bu zamana kadınların elde ettikleri haklar gelişme gösterirken, kadının gerçek hayatta uğraşmak zorunda kaldığı zorluklar ne yazık ki radikal bir değişim gösterememiştir. *Uğultulu Tepeler*'deki Catherine Earnshaw ile *Bir Kadının Portresi* (*The Portrait of a Lady*, 1996) filminde Isabel Archer arasındaki benzerlik belli noktalarda oldukça çarpıcıdır. Bunlar hem Post-Viktoryen (Isabel Archer) ya da Pre-Viktoryen (Catherine Earnshaw) dönemi kadınları olarak aslında hem eski dönemin tutucu ve baskıcı zihniyetiyle mücadele eden hem de yeni yeni kendilerini hem birey hem de kadın olarak tanımaya başlayan genç insanlardır. Her ikisinin de ortak yönü ise toplumun uygun gördüğü yaşayış tarzını benimsemeleri ve ilk başta sergiledikleri bireysel ve özgürlükçü ruhu eserin ilerleyen bölümlerinde kaybetmeleridir.

Bununla beraber, kadın protogonistlerin yanı sıra Campion sömürgecilik ve "Yeni Dünya: Amerika" temalarını hem *Piyano* (*The Piano*, 1993) hem de *Bir Kadının Portresi*'nde oldukça detaylı bir şekilde işlemiştir. *Piyano*'da pek çok Mauri ve onlarla hileli bir şekilde ticaret yapmaya çalışan Anglo-Saksonları görürüz. Bu hileli ticaretin en iyi örneği ise Ada'nın eşi Alistair Stewart'tır. Bu yazıda bahsedecek olduğum *Piyano* ve *Bir Kadının*

*Portresi* filmlerinde ise Bronte romanlarından küçük sahneler görmek mümkün. *Sweetie* (1989) ise, bu iki filmden farklı bir zaman çizgisinden yer almakta ve daha çok modern kadının derinlere inen korkuları ve kadınlığını kazanmasıyla ilgili.

## Piyano

19. Yüzyıl'da geçen film Yeni Zelanda'nın batı kıyasında çekilmiştir. *Piyano* filmindeki protogonist Ada McGrath, Holly Hunter tarafından canlandırılmış ve bu rol oyuncuya 66. Akademi Ödülleri'nde En İyi Kadın Oyuncu ödülünün yanısıra pek çok başka ödüller de kazandırmıştır. Ada'nın dilsiz bir protogonist olması ancak maruz kaldığı sıkıntıların dilsiz olmasından dolayı değil de, bir kadın olarak başına gelmesi filmin düşündürücü noktalarından biri olarak karşımıza çıkıyor. Yani Ada'yı dilsiz olmayan bir kadın olarak hayal etsek dahi filmde yaşadığı bütün sıkıntıları, (mesela rızası dışında evlendirilmek, evden çıkmasının yasaklanması, kocasını aldattığı ortaya çıkınca parmağının kesilmesi gibi) yine de yaşayacak olması bu noktada izleyiciyi düşünmeye sevk ediyor.

Filme ismini veren ünlü piyano ise, Ada'yı hayata bağlayan ve mutlu eden yegane şeylerden birisi. Hiç tanımadığı kocasının yanına gitmek için çıktığı yolculukta ve sonrasında piyano onun sürekli birilerine taşımak zorunda kaldığı, bir türlü tam olarak sahip olamadığı gerek kocası gerek sevgilisi tarafından üzerinde hak iddia edilen ve yasaklanan bir obje haline geliyor.

Filmin en can alıcı sahnesi ise, Yeni Zelanda'yı kızı ve sevgilisiyle beraber terk eden Ada'nın tekneyi ağırlaştırdığı gerekçesiyle piyanoyu suya attırmak istemesidir. Ada'nın piyanoya olan düşkünlüğünü bilen sevgilisi onu, bu kararında vazgeçirmeye çalışsa da sonunda Ada galip gelir ve piyano suya atılır. Tam bu sırada piyanonun ayaklarından bağlı olan

ipe Ada kendi ayağını da bağlar ve saniyeler içinde suya gömülerek boğulmaya başlar. Bu hareketin bilinçli yapılmış olduğunu Ada'nın batmaya başlarken tepkisiz kalmasından anlamak mümkün. Eğer film burada bitseydi, pek çok soru cevapsız kalabilirdi. Ada'nın sevgilisine ve kızına duyduğu sevginin gerçek olmadığı ya da piyano ile arasındaki aşkın yücelten, güçlendiren bir sevgi olmasından çok güvensizleştiren ve bağımlılık yapan bir sevgi olduğu anlamına gelebilirdi. Özellikle Ada ve piyano arasındaki ilişki hikayede kritik bir önem taşıdığı ve



Ada'nın pek çok zorluğa göğüs germesini sağladığı için filmin bu şekilde bitmemesi izleyiciye rahat bir nefes aldırıyor. Bir anda ölmek istemediğine karar veren Ada, kendisini batmaktan kurtarıyor ve böylece yeniden doğuşuna şahit oluyoruz.

### **Bir Kadının Portresi**

Amerikalı yazar Henry James'in 1881 yılında yayınlanan romanından esinlenerek çekilen film daha çok Nicole Kidman'ın şiirsel oyunculuğu, canlandırdığı Isabel Archer ile hatırlara gelmektedir. Henry James, ünlü psikolog William James'in erkek kardeşidir ve yazım tarzı bilinç, algı gibi konuları daha derinden anlamaya yönelik bir tarzıdır. Bununla beraber, Henry James "anlatıcının aldaticılığı" konusunda kendi alanında bir ilk teşkil etmektedir.

James'in Amerika ve Avrupa imajları arasında o dönemde var olan zıtlığı arka sahne olarak kurguladığı romanı, 19. Yüzyılın klasik tarzına da uyum sağlamaktadır. Yeni ve Eski Dünya arasında çizdiği kalın çizgi karakterlerinin düşünce dünyasına girmesi ve romanını psikolojik açıdan donatmasıyla zenginleşmiştir.

Romanın ve filmin ana karakteri olan Isabel

Archer, Amerikalı ve zengin bir ailenin kızıdır. Babası tarafından özgür ve dikbaşlı bir kadın olarak yetiştirilen Isabel, filmin ilk yarısında dünyayı gezmek ve keşfetmek arzusu bulunan ve bu yüzden kendisine gelen hiçbir evlilik teklifini kabul etmeyen bir karakter olarak bireysellik mücadelesini başarıyla sürdürmektedir. Filmin ikinci yarısı ise,

Isabel'in gizemli Lord Osmond ile evlenmesinin ardından geçirdiği değişimi ele almaktadır. Lord Osmond başta sanata olan düşkünlüğü ve dünyevi hayata olan ilgisizliği ile Isabel'in gönlünü çalmıştır ancak Lord Osmond'un

Isabel'e amcası tarafından bırakılan büyük servetin peşinde olduğu sonradan ortaya çıkacaktır. Lord Osmond karakteri film ilerledikçe, manipülatif, misojenist ve şeytani bir karaktere bürünmektedir. Film boyunca metresi, Isabel ve kızı Pansy ile olan diyalogları bu kadınları yönetmek ve onlara neyin doğru, neyin yanlış olduğunu belirtmekle geçmektedir.

Isabel'in geçirdiği dönüşümün sebeplerine dair Campion'un kamerasından fazla bilgi edinemiyoruz. Bu denli "yeni dünya"lı özgürlüğüne düşkün bir kadın sonradan nasıl olup da bulabileceği en kısıtlayıcı ve nobran aday ile evlenmeye karar verebiliyor, ne yazık ki karakterin motivlerini çok net bir şekilde anlamak mümkün değil. Hakikaten dünyevi varlıkla hiç ilgisi olmayan, kendisini Isabel'in dünya görüşüne adanmış olan Bay Touchett ise, Isabel'e karşı yaptığı pek çok iyiliğe rağmen Isabel'in gözünde kendisini bir evlilik adayı olarak konumlandırılmamıştır.

Bu noktada, Isabel'in ne istediğini tam olarak bilmeyen ya da başarısızlık korkusu ağır bastığı için hayallerine ulaşmaya çalışmayan bir karakter olduğunu söylemek mümkün. Hem Henry James hem de Jane Campion,

karakterleri tamamen anlatmaktansa birazını anlatıp birazını izleyicinin takdirine bırakmışlardır.

Özellikle filmin sonu ise izleyicinin hayal gücüne bırakılmış durumda. Tahmin ediyorum daha belirgin bir son çekmeye Champion'un gönlü el vermedi. Çünkü, Roma'ya ve manipülatif kocasının yanına dönmekle dönmek arasında kalan Isabel, izleyiciyi bu noktada epey geriyor ve film bu şekilde sonlanıyor. Merak edenler için, Henry James'in kitabında bu kararı net bir şekilde ortaya konduğunu söyleyebilirim.

Yine geriye dönüp baktığımızda Jane Champion'un izleyiciyi Lord Osmond'a karşı uyarmadığını söylemek doğru olmaz. Isabel'e duydukları derin aşkı ifade eden ve onunla evlenmek için can atan diğer erkeklerin aksine, Lord Osmond Isabel'e fiziksel temasta bulunan ve bunun için onun onayını beklemektense teslim olmasını direten tek erkektir. Isabel'in bu kadar emredici bir erkeği çekici bulması ve gönlünü sadece ona kaptırması ise, yukarıda da belirttiğim gibi, izleyici için oldukça şaşırtıcı olmuştur.

#### **Sweetie**

Diğer iki filmin aksine, *Sweetie* 1980'lerin sonunda yani modern zamanda geçmektedir. Bu filmde ilgimi çeken ilk noktalardan biri ise filmin ismini protagonisten değil antagonistten almış olmasıdır. Filmin başrolünde 2 kız kardeş bulunmakta; Kay ve Sweetie. Birbirinden tamamen zıt karakterlere sahip olan bu iki kardeş film boyunca kadınlık, birey olma ve sorumluluk temaları üzerinden çeşitli zıtlasmalar yaşarlar. Daha yakından tanıyacak olursak, Kay sorumluluk sahibi, yoğun arzuları ya da tutkuları olmayan ve nispeten daha gri bir hayat yaşayan bir kadındır. Sweetie ise, eğlence sektöründe parlama hayalleri bulunan, kafasına buyruk ve biraz da borderline karakteristikleri taşıyan bir karakterdir.

Ağaç ise filme damgasını vuran temalardan biri olarak karşımıza çıkıyor. Kay, ağaçlardan korkmaktadır. Toprağın altında kök salan ağaçlar, asfaltı parçalayabilir ve Kay'ın evine zarar verebilirler. Bu ağaç korkusu yoğun

bir psikanalitik okuma gerektirmektedir. Sevgilisinden cinsel olarak uzak durmakta olan Kay için şüphesiz ağaç kökleri ve asfalttaki çatlaklar bu bakımdan önemli bir yere sahiptir. Temeline indiğimizde, ağaç, güçlü kökleriyle toprak anayı delegecek ve ondan beslenecek kadar ürkütücü bir simge olarak görülebilir. Bu durumunun Kay'ın cinselliği ile ilgili olan bir kısmı da erkek arkadaşı bahçeye bir "ilişki ağacı" diktiğinde Kay'ın bunu kendi kadınlığına yapılan bir saldırı olarak görmüş olması pek olasıdır; çünkü sonrasında erkek arkadaşı ile farklı odalarda uyumaya karar verir. Ulusal masallarda, efsanelerde tanrılaştırılan ağaç simgesi psikanalizde ise doğunganlığın simgesi olan toprak anayı parçalayan bir obje olduğundan daha saldırgan anlamlara bürünebilmektedir.

Kadınlığını güvenli bir şekilde keşfedemeyen Kay'ın süreci ise filmin başında yaptığı itirafı düşününce daha da anlamlı hale geliyor. "Küçükken, Sweetie onun ağacına çıkmama izin vermezdi". Sweetie'nin seksüel kimliğini her fırsatta dışa vurması ve küçükken bir "ağacının" olması Kay'ın kendi kadınlığını kız kardeşinin yasakları sonucunda keşfedememesi ve sonucunda frijit bir kadın olarak karşımıza çıkması tesadüf değil. Sweetie'nin ağacın tepesinden düşerek hayatını kaybetmesi ise, Kay'ın kadınlığını keşfettiği ve erkek arkadaşına yakınlaştığı bir sahneyle sonlandırılıyor.

Campion'un "Sinema dünyasında daha fazla kadın görmemiz gerekiyor, ne yazık ki sinema yönetmeleri ve oyuncular arasındaki dağılıma baktığımızda kadınların yeterince temsil edilmediğini görüyoruz" yorumu yönetmenin 2014 Cannes Film Festivali'nde verdiği röportajdan önemli bir alıntı. Genel olarak Champion'un filmlerinde olanı göstermekten çok olanı anlamaya çalışmak ve belli fikirler üzerinde gezinmek duygusu hakim. Kadınlığı ve kadınsal duyguları inceleyen filmlerinde, Champion, erkeksiz bir kadını çekmektense tehlikeye yeterince yakın olan bir erkekle ilişki içindeki kadınları tercih etmiştir.

# Lucrecia Martel

Serkan Küpeli

**F**ilmlerinde ağırlıklı olarak kadınları ön planda tutan ve onların yaşamına seyirciyi ortak eden, Yeni Arjantin Sineması'nın en güçlü auteurlerinden ve sinemanın en bilinen kadın yönetmenlerinden Lucrecia Martel; 14 Aralık 1966'da, Arjantin'in Salta  hrinde doğdu.  nce Avellaneda Film Okulu daha sonra Ulusal Deneyim Film Okulu'na devam etti. Bu okulun kapanması üzerine kendi filmlerini yapmaya başladı. Martel, içinde bulunduğu durumu  oyl  açıklamaktadır: "Filmler izledim, kitaplar okudum, yazdım. Çok  zg rd m  nk n  öyle olmak zorundaydım."

1988 ile 1999 yılları arasında 4 kısa film ile televizyon için 3 belgesel hazırladı. 1995 yılında çektiği Rey Muerto (Kral öldü) isimli kısa filmi ile Havana Film Festivali'nde ödül kazandı. Bu film kendisine sürekli tacizde bulunan kocasından kaçmaya çalışan bir kadının hikayesini anlatıyordu.

2001 yılında ilk uzun metraj filmi olan La Cienega (Bataklık) filmini çekti. Bu filmde Arjantinli bir burjuva ailenin yaşadıklarını anlattı. Yaz mevsimini çocuklarıyla yazlık evlerinde geçiren aile, burjuva ahlakının sert bir şekilde sorgulandığı bir yapıya sahiptir. Olaylar karşısında duyarsız kalan ve cinsel olarak birbirine yakınlaşan aile bireyleri, kadınlar karşısında iktidarını kaybeden erkekler ile yerli halka gösterilen ırkçı yaklaşımlar filmin temel noktalarıdır. Film, Berlin Film Festivali'nde Alfred Bauer  d l 'n n sahibi olurken aynı festivalde Altın Ayı  d l ne aday gösterilmiştir.

İkinci filmi La Nina Santa (Kutsal Kız), 2004'te gösterime girdi. Otel sahibi Helena ile kızı Amalia'nın hikayesini anlatan filmde, annesiyle otelde yaşayan Amalia'nın bir doktorun tacizine uğraması ve aynı doktora annesinin aşık olması anlatılmıştır. Filmde ağır bir Hıristiyanlık eğitimi alan Amalia, durumu mucize olarak algılıyor ve doktorun ruhunu kurtarması gerektiğini hissediyordu. Ergenlik dönemindeki Amalia'nın kız arkadaşıyla olan yakınlaşmasını ve annesinin

erkeklere karşı yaşadığı soğukluğun tezat oluşturduğu film, mistik açıdan dinin yorumlanmasında insanın yalnızlığını vurguluyordu. Kutsal Kız, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye aday gösterilirken Sao Paulo Film Festivali'nde Martel'e "Onur  d l " kazandırmıştır.

 ç nc  filmi La Mujer Sin Cabeza (Başsız Kadın, 2008)'da aracıyla bir Şeye  arpan ama yola devam eden Vero'nun yaşadığı hafıza sorunu ele alınıyor.  arptığı Şeyin ne olduğuna bakmayan Vero, oluşan durumdan korku duyarken çevresindeki insanlar ona olayı unutturmaya ve giderek reddetmesini sağlamaya çalışıyorlardı. Bu açıdan film, yarattığı sorunların bedelini ödemeyen burjuva ahlakına ağır bir eleştiri getiriyordu. Eleştirmenler tarafından övgüyle karşılanan yapım, Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'ye aday gösterilirken Arjantin Akademi  d lleri'nde en iyi film, en iyi yönetmen ve en iyi orijinal senaryo dallarında ödül kazanmıştır.

Filmlerinde erkeklerden çok daha fazla kadına yer veren ve öyküsünü kadınlar üzerinden, onların bakış açısıyla anlatmayı seven Martel, özellikle en çok bilinen üç filmde (Bataklık, Kutsal Kız, Başsız Kadın) hikayesinin tamamını kadınlar üzerinden kotarmıştır. Bu filmlerden Bataklık'ta iki kadının ve onların ailesinin Arjantin'in küçük bir kasabasında, yerli halkla ilişkileri üzerinden burjuva hayatına ve burjuvazi kadınların i  dünyasına bir yolculuk yapılmıştır. Kutsal Kız filminde ise yönetmen, onaltı yaşındaki Amelia'nın, sokakta kendisini taciz eden ve annesi Helena'ya asılan, evli, orta yaşlı bir doktorun ruhunu kurtarmasını ve bu tip yanlış davranışlarından uzaklaştırma çabasını sunuyor izleyiciye. Her ne kadar bu filmlerde ele alınan konular çok üstünkörü ve sığ görünüyor olsa da Lucrecia Martel'in kamerasında her Şey ince işleniyor ve seyirciyeye duygular eksiksiz iletiliyor. Başsız Kadın filminde ise arabasıyla bir Şeye  arpan fakat bunun ne olduğuyla ilgilenmeyen, sonrasında Alain Resnais filmlerindeki gibi bir bellek sorgulayışı ve belleğin güvenilmezliği

üstüne yoğunlaşıyor. Bu filmde de yönetmenin diğer filmleri gibi başrol bir kadın ve tüm olaylar bu kadının gözünden anlatılıyor. Etrafındaki insanların bu durum karşısında takındıkları tavırla genelde tezat oluşturan baş kahramanın tavırları, filmi bir nevi ikiye bölüyor ve seyirciye hem bu olayın ardından yaşanacaklar gerçekçi bir dille aktarılıyor hem de izleyici, yaşananları bir kadının bakış açısıyla değerlendirebiliyor.

### **Lucrecia Martel Filmlerinde Motifler ve Kadın Bakış Açısı**

Lucrecia Martel'in filmlerinde sıklıkla yinelenen ve yönetmene auteur niteliği kazandıran anlamsal ve teknik özellikler oldukça yoğun. Özellikle anlamsal olarak alegorik bir anlatımı seven ve bunu yaparken kadın bakış açısıyla geniş bir panorama sunan yönetmenin diline hakim olmak için sinografisine biraz aşına olmak gerekiyor. Bu bağlamda Martel'in auteur özellikleri; anlamsal olarak yağmur, yüzme havuzları, yerli halk, merkezsizlik, kutsal aileyi tehdit, ergen cinselliği; teknik olarak da seçici alan derinliği ile ses kullanımı başlıkları altında incelenmelidir.

#### **Yağmur**

Lucrecia Martel filmlerinde yağmur; meydana gelecek olan olayların habercisidir. Martel'in filmlerinde hava genelde fırtına öncesi sıcağı olarak resmedilir. Hava güneşli ama bunaltıcıdır. Bunaltıcı havanın, fırtınaya ve yağmura dönüşmesi, anlatılacak hikayenin miladını temsil eder ve bu sıkıntılı hava film boyunca karşımıza çıkar. Görsel ve içerik olarak da havanın ağırlığı izleyicinin de filme bakış açısını etkileyerek karakterle özdeşleşmesini sağlar.

#### **Yüzme Havuzu**

*"Aileler yüzme havuzları gibidir."  
Lucrecia Martel (Wisniewski, 2008)*

Martel'in filmlerinde yüzme havuzları karakterlerin bir araya geldikleri yerlerdir. Bir röportajında sosyal olayları anlamlandır- mak için kişinin kendi ailesine bakmasının yeterli olduğunu söyleyen yönetmen, filmde de sosyalleşme ortamı olarak yüzme havuzlarını



sunmaktadır.

Bataklik filminde sürekli kirli duran havuz, bir bakıma aile kavramının yo- zlaşmasının bir karşılığı olarak algılanabil- ir. Filmin başkarakterlerinden Momi'nin bu havuza dalması da ilgisiz anne ve babanın çocuklarının içinde bulunduğu durumu ortaya koyar.

Kutsal Kız filminde yüzme havuzu, bütün otelin bir araya geldiği bir alandır. Kişilerin un- vanlarından ve karakter- lerinden sıyrılarak bütün çıplaklıklarıyla bir araya gelmelerinin simgesidir.

Başsız Kadın'da havuz bu sefer bulanıklığı tem- sil eder. Filmin başında kirli olduğunu öğrendiğimiz havuzun açılışında kimse kafasını suya sokmamaktadır. Filmin baş- karakteri Veronica'nın içinde bulunduğu hafıza sorunu, havuz suyunun kirliliğinde ve bulanıklığında karşılık bulur.

#### **Yerli Halk**

Yerli halktan insanlar, Martel'in filmlerinde önemli bir yere sahiptirler. Martel, yerli halk- tan kişileri işçi sınıfından karakterler seçerek işlemiştir. Filmlerinde üst – orta sınıf ile işçi sınıfı arasındaki ilişkileri ele alan yönetmen, yerli halka bakışın nasıl olduğunu vurgulama- ya çalışmaktadır.

Bir röportajında yerli kadınların Arjan- tin'de orta-üst sınıfa mensup ailelerin yanında para karşılığında çalıştığını belirten yönet- men, Arjantin'in kuzey bölgelerinde bu işçil- ere bakışın daha farklı olduğunu söylemekte- dir. Kuzey bölgelerinde işçilere daha çok uşak gözüyle bakılmakta ve işlere yardım dışında da ailenin bir parçası olmaları ve tüm gün boyu- nca onlara destek olmaları istenmektedir. Yö- netmen bu bakış açısının ve bağlılığın, aile içi ilişkileri de artırdığını savunmaktadır. Sonuç olarak bu düşüncesi, filmlerine de yansımıştır.

Bataklik filminde evde hizmetçi olarak çalışan Isabel'den her şeyi emredilmeden yap- ması beklenmektedir. Bu bakış açısının nedeni onun aileye ait bir meta olarak görülmesidir. Isabel o kadar aileden biri gibi görünür ki evin küçük kızı Momi ona cinsel olarak yakınlık

duymaktadır. Aynı şekilde evin büyük oğlu, Isabel'i sahiplenmenin ötesine geçerek cinsel tacize kalkışır.

Fakat başka bir yerli karakter olan Perro tarafından dövülür. Bu sahne, Martel filmlerinde orta-üst sınıf ile yerliler arasındaki gerilimli ilişkinin tek fiziksel "temas"ını içerir.

Kutsal Kız filminde yerliler bu sefer otel çalışanları olarak karşımıza çıkarlar. Bu durum doğal olarak bir aile yerine otel sahibine tabi olmalarını gerektirmektedir. Yerli çalışanların bu filmdeki kullanımları da öncekinden farklıdır: Sorunları çözen, gerekli yerlerde dert ortağı ama çoğunlukla işlerini aksatmadan yapmaları istenen işçiler.

Başsız Kadın filmindeyse yerlilerin ağırlığı daha fazladır. Filmin başlangıcında köpekleriyle yolda oynayan yerli çocuklardan birine, başkarakterin arabasıyla çarpıp çarpmadığının belirsizliği hakimdir. Karakterin çarptığı şey bize bir köpek olarak sunulsa da olay yerinin aşağı kısmında bir insan cesedinin bulunması izleyiciyi şüpheye düşürür. Filmin sonunda durum aydınlanmasa da film boyunca karaktere, çarptığı şeyin bir köpek olduğuna dair yapılan telkinler bunun çok da önemsenmediğini ortaya koyar. (İlginç bir nokta da köpek kelimesinin İspanyolcası Perro'dur ve bu isimli yerli bir karakter Bataklık filminde yer almaktadır. Bu tercih, Başsız Kadın'da arabanın çarptığı şeyin bir köpek ya da yerli olup olmadığı sorusuna farklı bir bakış açısı katabilir) Zaten karakterin evinde neredeyse yaşayan insan sayısından daha fazla yerli çalışan olması, yerlilere bakış açısını resmetmektedir.

### **Merkezsizlik**

Merkezsizlik ana temalardan biridir. Kavramın buradaki kullanımı, film karakterlerinin içinde buldukları durumla eş değerdir. Merkezsizliğin ortaya çıkışının, aileyle ilgili bir durum olduğu söylenebilir.

Bataklık filminde aileyi oluşturan önemli parçalardan biri olan anne Mechita, kuzeni Tali ile yolculuğa çıkmak ister. İki kadın, sınırın diğer yakasını kurdukları yolculuk planını erteledikçe, boş zamanın kudurtucu geçmezliği, uyku ve uyuşukluk, bıkkınlığın sünmüş zamanı altında patlamak için bekleyen yağmurun hareketini göstermeye başlar.

Film, iki kadının gülünç ertelemeleriyle uzar. Böylece iki karakter bu yolculuğa çıkamazken aynı zamanda isteklerini gerçekleştiremediklerinden ya da gerçekleştirmek istemediklerinden dolayı bir yere aidiyet duygusunu hissedemezler. Hikayenin yazlıkta geçmesi de evden uzaklığı simgeleyen başka bir merkezsizlik örneğidir.

Kutsal Kız'da kocasından ayrılmış bir kadının, kızıyla birlikte sahip olduğu otelde yaşaması yine bir merkezsizlik örneğidir. Bir kez daha aile içi sorunlar, karakterlerde aidiyet sorununa yol açmıştır.

Başsız Kadın'da merkezsizlik daha psikolojik bir hal alır. Vero'nun yaşadığı hafıza sorunu, onu içinde bulunduğu ortama ve çevresine yabancılaştırırken, karakter yeniden alıştığı merkezine dönemediği için acı çeker.

### **Kutsal Aileyi Tehdit**

Martel, filmlerinde 2000'li yıllara doğru Arjantin'de iyice güçlenen orta – üst sınıfa ait burjuva ailelere yer vermektedir. Bu aileler, daha önce de söz ettiğimiz gibi hizmetçileriyle birlikte yaşayan kişilerden oluşur. Martel'in filmlerinde burjuva aile yapısının dışarıya ne kadar doğal görünürse görünsün içerisinde sorunlar yaşandığı vurgulanmaktadır. Bunun en temel noktası ailedeki erkeğin konumundaki sorunlardır.

Bataklık filminde ailenin babası olan Gregorio, ailesiyle tamamen ilgisiz, karısını aldatan ve sadece kendi bakımıyla ilgilenen bir erkek olarak resmedilir. Öyle ki karısı yaralandığı zaman bile en küçük bir sorumluluk üstlenmez.

Kutsal Kız filmindeyse Helena karakteri, kocasından ayrılmıştır ve kızıyla bir otelde yaşamaktadır. Kocasının varlığını sadece telefon görüşmelerinde hissederiz ama genelde bu görüşmeler Helena tarafından kabul edilmemektedir. Böylece erkek figürü aileden tamamen dışlanmışken, Helena'nın kızını taciz eden bir doktor tarafından başka bir figürle doldurulmaya çalışılır. Helena'nın kızının başına gelenlerden habersiz olarak bu doktorla ilişki yaşaması da kutsal aile düşüncesini zedelemektedir.

Başsız Kadın'da koca figürü karşımıza ilgisiz biri olarak çıkar. Vero'nun yaşadığı travmayı bile fark edemeyen Marcos, sonradan

yaşanılan kazayı öğrendiğinde bile durumu reddetme yoluna gider. Aslında bu reddediş, Vero'nun, Marcos'un kuzeniyle ilişkiye girmesiyle aynı noktada incelenebilir. Bir kez daha ailedeki koca figürü, bir başka erkekle doldurulmaya çalışılmıştır.

### **Ergen Cinselliği**

Martel'in ilk iki filminde; ergenlik dönemindeki gençler ve önceki başlıkların altında ele alınan merkezizlik ve kutsal ailenin dağılması bağlamında ortaya çıkan cinsel tercihleri ön plandadır.

Bataklık filminde ailenin küçük kızı Momi'nin evde çalışan Isabel'e, Kutsal Kız'da Amalia'nın kız arkadaşı Josefina'ya ve Başsız Kadın'da Candita'nın Vero'ya olan yakınlığı bu bağlamda incelenebilir.

Ele alınan üç yakınlaşmanın da kadınlar arasında olması, karşımıza yeniden kutsal aile kavramını çıkarır. Martel'in filmlerinde erkeklerin edilgen karakterler olarak çizilmesi ve ortaya konulan mesafe, bugünkü Arjantin toplumundaki değişimi de yansıtmaktadır. 2000'li yılların başındaki ekonomik kriz ile birlikte erkek figürü öncelikle aile içerisindeki liderliğini ve ekonomik gücünü; sonuç olarak da iktidarını yitirmiştir. Kendine güveni olmayan bu erkek figürü, kadınların iktidarı başka noktalarda aramasına yol açmıştır. Bu durum da eşcinsel ilişkileri ortaya çıkarmıştır.

Yaşanan cinsel yakınlaşmayla ilgili bir başka ilginç nokta, karakterler arasındaki yaş farkıdır. Özellikle Bataklık ve Başsız Kadın'da görülen yakınlaşma, aile kurumunun işlevsizliğini de ortaya koyar. Burjuva aile yaşamının bireyi ve bireyciliği ön plana çıkarmasıyla aile içerisindeki çocuklar yalnızlaşmışlar ve ilgiyi başka yerlerde aramaya başlamışlardır. Kutsal Kız filminde de Amalia'nın Josefina'ya duyduğu yakınlığın yanı sıra kendisine tacizde bulunan doktora duyduğu yakınlık da kutsal ailenin yıkılışının ve babanın eksikliğinin bir sonucu olarak ele alınabilir.

### **Seçici Alan Derinliği**

Seçici alan derinliği (shallow focus); netlik derinliğini daraltan fotografik ve sinematografik tekniktir. Derin odak (deep focus) tekniğinin aksine, bu teknik ile görüntünün sadece tek bir kısmı odak noktası içerisinde tutulur; görüntünün geri kalan kısmı bu nok-

tanın dışında, yani bulanık gösterilir. Yönetmenler ve fotoğrafçılar seçici alan derinliği ile resmin bir bölümünü diğer bölümlerine nazaran daha belirgin ederek, izleyicinin özellikle nereye dikkat etmesi gerektiğini vurgularlar.

Martel de filmlerinde seçici alan derinliğini fazlasıyla kullanmaktadır. Buradaki temel amaç, filmi izleyen kişiye her şeyi göstermek ve kameranın gördüğü ve kullanıldığı kadarını algılamasını sağlamaktır. Bu tercih, izleyicinin ana karakterle bütünleşmesini de kolaylaştırmaktadır. Tek ana karakteri bulunan Başsız Kadın filminde bu teknik fazlaca uygulanmıştır.

### **Ses Kullanımı**

Martel'in filmlerinde ses neredeyse görüntüyle eş değer bir ölçüde kullanılmaktadır. Yönetmene göre bu anlayış sözlü hikaye geleneğinin bir parçasıdır. Ses, izleyiciyle fiziksel olarak ulaşmanın da bir yoludur. Ses kullanımını saf ses ve konuşma sesi olarak ikiye ayıran Martel, ilkinin filmle ilgili izleyiciye ipucu verme amacıyla olduğunu ikincisinin ise karakterlerin yapılarının belirlenmesinde önemli olduğunu söylemektedir.

Bataklık filminde, yazlık evin bulunduğu bölgenin doğal sesi etken bir güç olarak karşımıza çıkarken Kutsal Kız filminde konuşma sesi daha ön plandadır. Özellikle filmin dini altyapısıyla bağlantılı olarak ilahilerin güçlü bir şekilde verilmesi, konuya olan vurguyu artırmaktadır. Başsız Kadın filmindeyse ses, geçmişle bağlantı olarak kullanılır. Hafıza sorunu yaşayan başkarakter, filmin bazı sahnelerinde yaptığı kaza sırasında meydana gelen sesi farklı yerlerde duyar. Böylece doğal ses ile anlatılan hikaye arasında paralellik kurularak izleyicinin dikkati sürekli tutulmuştur.

Tüm bunların ışığında Lucrecia Martel için kadını her zaman ön planda tutan, biçim ve muhteviyat bakımından alegorik bir anlatım seçen, Yeni Arjantin Sineması'nın en etkili yönetmenlerinden biri diyebiliriz. Ama daha da önemlisi aslında her filmin, Martel'in kamerasında şekillenen, yani kadın bakış açısıyla çizilen bir kadın gözlemi olması.



# Krzysztof Kieslowski: Üç Renk

İrem Yıldırım

**P**olonyalı yönetmen Krzysztof Kieslowski'nin Üç Renk (*Trois Couleurs*) isimli üçlemesinin ilk filmi Üç Renk: Mavi (*Trois Couleurs: Bleu*, 1993) bir trafik kazasında hem kocasını hem de kızını kaybeden Julie Vignon'un hikâyesini anlatır. Julie kazadan sonra kendini sil baştan inşa etmeye girişme cesaretini gösterir. Dünyanın en iyi bestecilerinden olan kocasının yarım kalmış konçertosunu tamamlamak yerine çöpe atmayı yeğler; onun soyadını kullanmayı bırakır. Acı karşısında beklenmedik tepkiler verir; öyle ki neden ağladığını sorduğu evin hizmetçisi ona şöyle cevap verir: “Çünkü siz ağlamıyorsunuz.” Eski hayatının hatıralarına sıkı sıkı tutunarak yaşamayı reddeder; geçmişin hatırlatıcısı olan her şeyi arkasında bırakmayı ister. Kazanın tek görgü tanığı olan gencin olayın detaylarını anlatmasına bile mani olur; hiçbir ayrıntıyı bilmek istemez. Çocuğun teslim ettiği kolyeyi de kabul etmez ve ona geri verir. Bu başlangıcı yapanın bir kadın karakter olması da yönetmenin bilinçli bir tercihi gibi durmaktadır. Kendisi ve geçmişi arasında kararlı bir şekilde set çekmeye çalışan güçlü bir kadın vardır ortada. Kendisinin de dediği gibi “Ne mal mülk, ne hatıralar, ne arkadaşlık, ne aşk, ne bağ istiyorum. Hepsi birer tuzak...” Bütün bunlardan kaçınmak, azade olmak ister Julie; kişisel özgürlüğünün anahtarını da burada görür. Yani bir kadının bütün bağlarından, onu tutsak eden geçmişinin izlerinden özgürleşme çabasıdır film boyunca anlatılan.

Eşini ve kızını kaybetmek, yaşayabileceği en ağır travma olmasının

yanı sıra, aslında Julie'yi hayata karşı sıfır noktasına çekmiştir tekrar. Kimseye karşı bir sorumluluğu kalmamıştır, tek tabancadır. Kendisini geçindirmeye yetecek kadar parası vardır, hiç kimseye ihtiyacı yoktur. Hayatında ilk kez “hiç kimse” olma, hiçbir şey yapmama fırsatı geçmiştir eline. Örneğin, filmin en etkileyici sahnelerinden birinde Julie, elini bir duvara sürterek kanatır. Bu sahne aslında onun acıya karşı kayıtsızlık, etrafında akıp giden her şeye karşı bir umarsızlık geliştirdiğini gösterir. Bu aslında hayata karşı inanılmaz bir açıklık kazandığının da göstergesidir. Ancak bu sefer de geçmişin gölgesi üzerindedir. Travma kişiyi belirli bir ana hapseden, onu o andan çıkarmayan bir süreçse eğer, Julie de kaza anının mahkûmudur artık. Havuzun masmavi sularında süzülürken hep bir arınma ihtimaline sarılır, geçmişi içinden süzülüp gitsin ister; ama o hep oradadır. Yeni mahallesinde bir kafede otururken bile sokaktan gelen bir flüt sesiyle hüzünlenir mesela. Gözlerini kapattığında kafasının içinde uğuldayan bir senfoni vardır hep. Bütün bunlardan uzaklaşmak için evini de değiştirir. Yeni taşındığı apartmandaki ahlakçı imza kampanyalarına yüz vermez; aksine apartmandan atılmak istenen kadınla bir yakınlık kurar. Bir striptiz kulübünde çalışan bu komşusu da bu işi neden yaptığı sorusuna “Çünkü seviyorum/istiyorum” diye cevap verir. Acıklı bir hikâyesi yoktur onu oraya sürükleyen; o da yönetmen tarafından bir “kader kurbanı” olarak çizilmemiştir.

Julie kocası tarafından aldatıldığını öğrendiğinde ise gururunun incineceğini

ve sarsılacağını zannederiz. Ancak onun hissettiği asıl şey bir rahatlama hissidir aslında; çünkü o ana dek geçmiş Julie'nin elini kolunu bağlamaya devam etmektedir. Oysa eşinin hayattayken başka bir kadını sevebilmiş olduğunu öğrenmek, hatta kadının ondan bir çocuk sahibi olacağı gerçeği Julie'yi bütün manevi ya da vicdani zincirlerinden azat etmiş gibidir. Nitekim yeni taşındığı apartmanda çocuklu aile olmamasını istemesi de kızını çağrıştıracak anılardan kaçma çabasıdır; ama bundan da kaçış yoktur en nihayetinde. Yavrularıyla birlikte bir odaya hapsettiği farenin üstüne bir kedi salmak ve hepsinin ölmesine göz yummak da Julie için başka bir dönüm noktasıdır. Geçmişin hayaletlerinin üstüne gitmek ona en azından bir özgürleşme ihtimali sunmuştur.

Kocasının bestelerini aslında Julie'nin yaptığı ihtimali de filmin bir yerinde, bir gazetecinin sorusu üzerine karşımıza çıkar. Julie'nin eşinin besteleri üzerinde belirleyici düzeltmeler yaptığını anlasak da bu iddia filmde kesin bir sonuca bağlanmaz. Yine de Julie'de hissettiğimiz bastırılmış bir potansiyele sahip bir yetenek, gizil bir güçtür. Yönetmen gözlerin gördüğünden daha fazlasını atfeder Julie'nin ruhuna. Ancak bütün bunları yaparken çok da gerçek bir karakterdir Julie. Kocasının ölümünden sonra birlikte olduğu Olivier'e söylediği gibi: "Ben de diğer kadınlar gibiyim. Terliyorum, öksürüyorum, çürüklerim var. Beni hiç özlemeyeceksiniz." Bu sözler Kieslowski'nin sahibi bir kadın karakter yaratmadaki başarısının çekirdeğinde olan şeylerdir. Ayrıca çoğunlukla yakın plan çekimlerine dayanan filmde, kamera mütemadiyen Julie'nin yüzünde gezinir; gözlerinde ve dudaklarında... Bu da filmin odak noktasının Julie'nin hisleri ve duygu değişimleri olduğunun bir hatırlatıcısıdır. Filmin sonunda kamera bir duvar resminin üzerinde gezinirken

fondaki ilahiyi andıran parça, bütün dillerin ve bilginin son bulduğu yerde bizi sevginin kurtaracağına altını çizer. O esnada Julie'nin gözünden dökülen yaşlar da bir acının emaresi değil, "iyileşmenin" belirtisidir. Yani Kieslowski filmin sonunda bu karakteri kendince özgürlüğe en yakın durakta, yani inanç noktasında bırakmıştır.

Üçlemenin ikinci filmi Üç Renk: Beyaz (*Trois Couleurs: Blanc*, 1994)'da ise "kocalık vazifesini" yerine getir(e)mediği için eşinin boşanma davası açtığı bir adamın hikâyesi anlatılır. Yani aslında başrolde bir erkek karakter vardır; ama burada bile hikâyenin gidişatında asıl belirleyici olanın bir kadın olduğunu görürüz. Dominique Vidal orgazm olmayı bir hak olarak görür, ilişkisinde zevk almayı talep eder ve bunu elde edemeyince de çaresiz bir kabullenişle bir köşeye oturmaz ve boşanma davası açar. Başka bir adamla sevişme seslerini kocasına telefonla dinletir; yani karşısındaki erkeğin cinselliğindeki bir boşluğa/zaafa apaçık işaret etmekten ve meydan okumaktan geri durmaz. Karol için o, bir türlü tatmin edemediği, ona istediği onaylanmayı bir türlü vermeyen bir karakterdir. Sanki Dominique bu tablonun tamamlanmayı bekleyen eksiksiz gediksiz bir parçasıdır ve Karol'un bütün yolculuğu ona yetişme ve onunla eşitlenme çabasından ibarettir. Karol bütün bunlara rağmen onu aramaya/sevmeye devam eder; uykusunda bile adını sayıklar. Memleketi olan Polonya'ya döndüğünde odasında duran beyaz melek figürü de Dominique'i temsil eder. Yani karısının yokluğu bile onun için bir şeyler ifade etmeye devam eder; çünkü iktidarsızlığının yegâne hatırlatıcısıdır o. Bu arada parça parça görüntülerle Dominique'i de izleriz film boyunca; onun ruh haline tanıklık etmeye hep devam ederiz. İnce ince işlediği intikam planında bile aslında edilgen olan yine Karol'un kendisidir; çünkü o plan bile

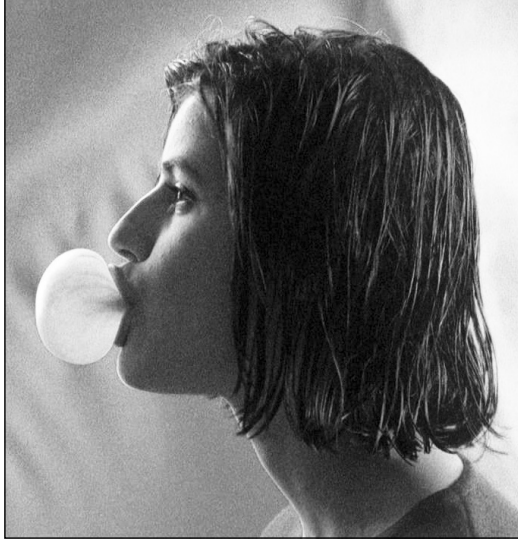
yine Dominique'e göre pozisyon aldığıının göstergesidir. Karol istediği "eşitliği" ancak Dominique yoluyla, onu referans olarak kurmayı başarabilir. Merkezde yine bir kadın vardır yani, tatminsizliğiyle ve/veya yokluğuyla bile olsa...

Üçlemenin son ayağı olan Üç Renk: Kırmızı (*Trois Couleurs: Rouge*, 1994) filmin başrolünde ki Valentine ise üniversite öğrencisi genç bir modeldir. Valentine film boyunca akıp giden olaylar dizisinin içinde oradan oraya savrulan bir karakter değildir;

aksine müdahalecidir. Dalgınlık sonucu arabasıyla ezdiği köpeği orada öylece bırakıp gitmez. Ev sahibine ulaştırır; veterinerine götürür. Üçlemenin önceki iki filminde karşımıza çıkan, elindeki cam şişeyi geri dönüşüm kutusuna atmaya çalışan yaşlı kadına nihayet yardım elini uzatan da yine o olur. Uzak mesafe ilişkisi yaşadığı, yalnızca telefonla konuşabildiği bir sevgilisi vardır. Michel'in sağlıklı bir iletişim kurmalarını engelleyen bütün karakter özelliklerine, kıskanç ve kısıtlayıcı yapısına rağmen Valentine onunla yapıcı bir ilişki, gerçek bir iletişim kurmaya çabalar. Tıpkı *Mavi* filminin finalindeki sevişme sahnesinde Julie'nin tek başınaymış gibi olması; yani cinselliği bir başkasıyla ilintili, bir başka bedene bağımlı bir şekilde yaşamadan deneyimlemesi gibi Valentine da bu ilişkide yalnızdır aslında. "Beni seviyor musun?" sorusuna Michel'den "Sanırım" cevabını alır. Yani boşlukları kendisinin doldurduğu bir ilişkidedir; bir türlü

tamamlanamaz.

Valentine aynı zamanda naiftir de; insanların doğaları gereği kötücül değil de sadece "zayıf" olduklarına inanmak



ister gibidir. Belli değerleri savunur; komşularının telefon konuşmalarını dinleyen emekli yargıca insanların mahremiyetini ihlal ettiğini düşündüğü için tepki gösterir. Ancak Kieslowski filmlerindeki kadının karakterlerin belki de en

belirgin yanını yansıtacak şekilde, hayata karşı muazzam bir "açıklık" da barındırır. Bu yüzden bu durumu ne kadar eleştirse de telefon konuşmalarına kulak kabartmaktan kendini alamaz; gizleyemediği merakı onu aynı zamanda sahici bir karakter yapmaktadır. Yönetmenin insanların özünde bir iyilik ve doğruluk, hatta yüce bir yan olduğuna inanmak isteyen tarafının bir yansıması gibidir Valentine; ama gerçeklikten ve dış dünyanın etkisinden tamamen kopuk bir hakikat arayışı değildir bu. Yargıcın dediği gibi "Kimin suçlu kimin suçlu olmadığına karar vermek alçak gönüllülük yoksunluğudur." Kieslowski filmlerindeki kadınlar da böylesi bir kibirden alabildiğine uzak, açık karakterlerdir. Bütün sahiçiliklerinin ortasında duyargaları açık ve sezgileri kuvvetlidir. Bu nedenle de yönetmenin hayatın içindeki mistik bağlantılara, yani yaşamın gözle görülmeyen bir akışı olduğuna inancının tam ortasında bu kadın karakterler vardır.

# Rainer Werner Fassbinder: Veya Varoluşun Nedenselliği

Sevgihan Oruçoğlu

**A**lman sinemasının; özellikle de modern dönem Alman sinemasının en önemli yönetmenlerinden biri olarak gösterilebilecek Rainer Werner Fassbinder'in çeşitli kontekslerde ezen ve ezilen arasındaki gerilimli ilişkiyi yansıtmakta oldukça başarılı filmografisinin geneli düşünüldüğünde kadının ve toplumsal bir durum olarak kadınlığın burada önemli bir yer tuttuğu görülebilir. Kadının hayattaki varoluş çabasını merkeze alan Fassbinder filmlerinin belki de en önemli özelliği, bunu bir bütünün parçası olarak göstermesi ve sisteme bağlılığını ortaya koyarak yapmasıdır. Fassbinder sinemasının kadınları her şeyden önce sistemin bir parçası ve çoğunlukla bu işleyişin mikro düzeyde temsilcileridir. Bu kadınlar (tıpkı filmlerdeki erkekler gibi) asimetrik sistem içinde yerleştirildikleri pozisyon nedeniyle acı çekmektedirler ancak kendilerini bu çamazdan çıkartmaları da mümkün görünmemektedir.

Fassbinder karakterlerini çeşitli güç ilişkileri içinde konumlandırır ve bu ilişkiler bir bakıma karakterlerin hapisaneleridir. Karakterlere karşı yargılayıcı bir bakışı yoksa da onların çeşitli bağlılıklar içinde sisteme entegre olarak varoluşlarını sürdürdüğünü de açık bir şekilde belirtir. Özellikle kadınların ataerkil sistemin başka eşitlikten uzak sistemlerle birleşmesiyle farklı zaman periyotlarında olsa da benzer biçimlerde sömürülmesini konu edinir. Yani Fassbinder sinemasının, kadınların zaten var olan yapısal eşitsizliklerin içinde her hareketleriyle bu sistemi tekrar etmeye mahkûm olduğunu savunarak, onları bir bakıma kaçınılmaz konumlara hapseden bağları form ve içeriğin mükemmel birleşimiyle görünür kıldığı söylenebilir.

Bu bağlar, kimi zaman ekonomik kimi zaman romantik olabildiği gibi bazen de ailesel; ancak çoğu zaman bütün bunların birbiriyle etkileşimi olarak sunulur.

## **Yutulmuş Kimlikler**

Theodor Fontane'in 1896 yılında yazdığı ve 19yy realist akımının en önemli örneklerinden biri kabul edilen romanını, *Fontane Effi Briest* (1974) adıyla sinemaya taşıyan Fassbinder; aslında dönem toplumunun işleyişini oldukça genç bir kadın olan başkarakter Effi aracılığıyla yansıtır. Film başlarken görece iyi bir aileden gelen Effi biraz inatçı ve vahşi bir portre çizmektedir. Tam olarak statüsüne uygun davranmayan Effi, adeta büyümek istememektedir ve elbette bu uyarılmasına neden olur. Ailesi onun için stratejik bir evlilik tasarlamıştır, ancak Fassbinder'in de filmin kasvetli havasıyla seyircisine yansıttığı üzere bu evlilik mutsuz olmaya mahkûmdur. Tecrübesiz Effi ailesinin yönlendirmesiyle kendisini yabancı bir ortamda, korktuğu bir adamla aynı eve hapsolmuş bulur.

19yy elit toplumuna kadın bakış açısından bakan Fassbinder, dönemin popüler teması "aldatan kadın"ı cinsiyet ilişkileri, ekonomik düzlem ve bireylerin yabancılaşması eksenlerini de göz önüne alarak değerlendirir. Orijinal metne oldukça sadık kalmasının yanı sıra teknik tercihleriyle kurgunun etkisini artırır. Effi'nin bir bakıma ehlileştirilmemiş halinin özgürce salıncakta çekiminden, giderek hapsediği ev tarafından adeta yutulup dekorun bir parçası haline gelişine kadar Fassbinder yarattığı karakterin yaşadığı toplumun içinde çözünüp kayboluşunu hatta yutuluşunu yansıtmaktadır.

Kendinden oldukça büyük kocası Instetten'in "eğitmek" istediği Effi ilk başlarda bir türlü adapte olamamaktadır.

Alışamadığı kasaba onu ürkütür ve bir türlü avuntu bulamadığı hayatından ve metaforik hapisanesi olan evden biraz da olsa uzaklaşmak için Crampas ile statüsünün yasakladığı romantik bir ilişki geliştirir. Filmin bu kısımlarını Fassbinder, Effi'nin y a b a n c ı l a ş m a s ı üzerinden aktarır. Evden korkan, hiçbir arzusu yokken anne olan ama bunu hayatının merkezi haline getirmeyip aksine öncesinde olduğu gibi yaşamaya devam eden Effi, çizilen şablona



uymayı reddeden; kendisini eğitmeye çalışan kocasının yokluğunda geriye kalan azıcık özgürlüğünü kullanarak, giderek kendi çevresini sarmakta olan kurallardan kurtulmaya çalışmaktadır. Effi'nin yasak aşkı aslında bir hevesle atıldığı bu yeni hayata direnişinin sembolüdür, ancak Effi eğitilip güç ilişkileri yumağının içinde "saygın" bir birey haline dönüştükçe unutulmaya ve geride bırakılmaya da mahkûmdur. Kocasının atamasıyla Berlin'e taşınan Effi geç de olsa elit sınıfa ve onların kurallarına adapte olur hatta onları benimser. Bu noktada eski aşk macerası eski mektuplarda saklanan- saklanması gereken- bir anı olarak kalır. Effi artık Fassbinder'in kamerasında da içinde bulunduğu ortama tamamen karışmış; adeta dekorun bir parçası haline gelmiştir. Fassbinder'in film için seçtiği ikincil isim (*Many People Who Are Aware of Their Own Capabilities and Needs Just Acquiesce to the Prevailing System in Their Thoughts and Deeds, Thereby Confirm and Reinforce It*) ise bu değişimi açıklar niteliktedir. Kendi kapasitelerini gerçekleştiremeyerek var olan sistemi kabullenen bireyler ona göre bu sistemin en büyük destekçileri haline almaktadırlar. Effi de ailesinin ve çevresinde toplanan elit tabakanın yönlendirmesiyle artık kalıp halini almış yapının içinde

yerini bulur. Doğal olarak geçmişinde yer alan başkaldırısının kanıtları ortaya çıktığında ise sistem onu dışarı atacak ve gözden çıkaracaktır.

### Yeni Bir devrin Mimarları

Fassbinder'in toplumsal döngüye yönelik

bu yaklaşımı, Effi'nin olduğu gibi çoğu kadın karakterlerinin de hapsoldükleri hayatı anlamakta kritik bir önem taşır. Yönetmenin *Batı Almanya Üçlemesi* (*BRD-Trilogie*, 1979-81-82) belki de sitemin kendini bireylerin adanmışlığı

üzerinden kurmasını en derinlemesine işleyen eserlerinden oluşur. Savaş sonrası Batı Almanya'sında kadınların hem savaşın bıraktığı ızdırıp hem de değişim ve modernitenin yarattığı sorunlar ile baş etmesini konu alan bu üçlemede her filminin merkezinde bir kadın karakter bulunmaktadır. Filmlere isimlerini de veren bu karakterler, bu yenedünyanın inşasının sanıldığı aksine umuda ve değişime değil de eski sömürü düzeninin yeni biçimlerde tekrarlanmasına bağlı olduğunun somut kanıtıdır.

*Bir Evliliğin Hikâyesi* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979) ve *Veronika Voss* (1982) filmleri ile savaş öncesi ve sonrasında kadına biçilen –ancak bu süreçte çeşitli olaylar etrafında form değiştirerek devam eden- rolü ve bu rolün birey tarafından içselleştirmesini ele alan Fassbinder, aynı zamanda bu kadınların oynadıkları (oynamak zorunda bırakıldıkları) rol ile toplumun maddi ve manevi sermayesine sağladıkları katkıyı, hatta bizzat bu sermayenin kendisi haline gelişlerini yansıtmaktadır. Üçlemenin ikinci filmi *Lola* (1981) ise bu bağlamda benzer bir zeminde durmaktadır ve seyrîciye savaş sonrasında eski güç ilişkilerinin nasıl muhafaza edildiğini gözlemleme imkânı sunar.

*Lola*'da, yeni bir devrin sembolü olan

küçük kasabanın ikili yaşamı aracılığıyla aslında modernitenin eski eşitsizliklerle beslenen bir tür asimetrik sömürü sisteminden başka bir şey olmadığını gösterilir izleyiciye. Gündüz oldukça “saygın” hayatlar yaşayan ve kendilerinden beklenen toplumsal görevleri yerine getiren kasaba halkı, kapalı kapılar ardında ve gece çürümüş alışkanlıklarına devam etmektedirler. Çeşitli yolsuzluklara imkân tanıyan yeni ekonomik düzen özellikle inşaat sektörü ile kasabanın günlük yaşamını yönetmektedir. Bütün bu çirkin sistemin tam ortasında ise bir genelev yer almaktadır.

Fassbinder’in genelevi senaryonun merkezine yerleştirilmesi elbette ki tesadüfi değildir. Seks işçilerinin küçük kasaba ekonomisinde tuttukları yer kadın sömürüsünü de ortaya koymaktadır. *Lola*’nın merkezini oluşturan ve ana

karakterlerden Marie-Louise/*Lola*’nın da çalışmakta olduğu genelev sadece bir zevk ve sefa mekanı değil aynı zamanda kasabanın komplike ve dejenere olmuş politik ve ekonomik ilişkilerinin de merkezidir. Genelevin müdavimleri elbette ki kasabanın sosyal ve politik hayatının önemli figürleridir ve kasabanın bütün halkı ne kadar uzak kalmaya çalışırlarsa çalışsın (idealist ve hümanist Essin de dâhil olmak üzere) nihayetinde kendilerini burada bulmaktadırlar. Genelev, yönetici sınıfın ve elit kesimin çürümüş hayatlarına paravan sağlamaktadır; herkes varlığını bilir ancak bunun hakkında üstü kapalı konuşmayı tercih eder. *Lola*’nın da içinde bulunduğu genelevde çalışan seks işçileri ise kendilerini oraya hapseden yapının ve toplumda yer aldıkları tabakanın da oldukça farkındadırlar. *Lola*’nın annesine

de söylediği gibi bu zaten hep aynı şekilde olagelmış düzenin sonucudur. Ancak *Lola* gerçekleşmeyeceğini bile bile bu sarmalın içinden çıkabilme ihtimaline inanmak ister. Kasabaya yeni gelen ve yeni sistemin tüm umudunu temsil eden memur Von Bohm’un dikkatini çekmek istemesi ve “saygın” biri gibi görünüp elini öptürme çabası içine girmesi kendine mahkûm olduğu hayattan kaçabilme umudu vermek içindir. Diğer taraftan bunun imkân dâhilinde olmadığını bilmektedir bu nedenle Von Bohm’un evlilik teklifini kabul edemez.

Kasabanın en saygın ve güçlü(!) adamlarından, müteahhit Schukert ise bu sömürü sistemini yöneten kişi konumundadır. *Lola* ile aralarındaki ilişki de aslında sömürü sisteminin nasıl çalıştığının en iyi göstergesidir. Paranın ve statünün kendisine sağlayabileceği

konforu aynı zamanda etrafındaki çemberi genişletip kimi imtiyazlar ile devamlılığı sürdürebileceğini fark etmiş olan Schukert bu düzlemde herkesin satılınabileceğine ve satılabileceğine inanmaktadır. Bu noktada bir türlü anlamadığı ve yolsuzluklarını fark eden Von Bohm’u kazanmak için de *Lola*’yı kullanması oldukça stratejik bir harekettir. *Lola* ise artık içinde bulunduğu düzenden çıkışın olmadığını kabullenmiştir bu nedenle bundan sonraki hayatı bu sistemin açıklarından faydalanarak yaşamını sürdürmeye çalışmak olacaktır. Genelevi satın almak istemesi ise kendisini yıllarca sömürmüş olan sistemi yönetme isteğidir, sistem değişmeyecek ancak sömüren artık gücü elinde tutan kişi haline gelecek, güç sadece el değiştirmiş olacak ama düzen devam edecektir. *Lola* sistemin yeniden



üretimi için Von Bohm ile evlendirilir; artık eskisinden farklı bir konumdadır ama bambaşka şekillerde köleleşmiştir. Schukert'in evine olan ziyaretinde bu açıkça görülmektedir; toplum onu tanımış ancak devamlılığını kadının bedeni üzerinden sağlayarak varlığını garantiye almıştır.

### **El Değiştiren İktidar**

Fassbinder katı sistem içerisindeki güç dengesinin değişiminin aslında düzenin devamı içerisinde oynadığı rolü bir başka filmi *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* (*Die Bitteren Tranen der Petra von Kant*, 1972) ile de ele alır; değişim bu filmde hem teknik hem de içeriksel anlamda adeta resmedilmektedir.

Kocasından boşandığını öğrendiğimiz, kariyerinin zirvesinde ve oldukça başarılı bir modacı olan Petra seyirciye öncelikle bağımsız, kendinden emin ve hayattan beklentilerin bilen bir karakter olarak yansıtılır. Filmin ilk kısımlarında Petra düşkünlüğünü her fırsatta belirttiği özgürlüğünün tadını çıkartmaktadır; kocası ile ardında bıraktığı anılarını tatsız bir şekilde ve vakur bir tavırla anmaktadır. Boşanması Sidonie'nin sandığının aksine utançla karşıladığı bir şey değil, kendisi olmak adına kazandığı bir zaferdir. Petra'nın kadın- erkek ilişkilerine bakışında konvansiyonel bir yön vardır ve geleneksel varoluşun dışına çıkmak istemektedir. Bununla beraber iktidarın getirdiği gücün farkındadır ve kendine hükmedilmesini de istemeyen Petra, kendisinin hükmeden konumunda olması gerektiğini düşünmektedir. Filmin ilk kısmında kameranın Petra'yı yansıttığı da tam bu hükmeden konumundandır, kesinlikle sahneye hakim olan Petra aynı zamanda çevresindeki insanlara da hükmetmektedir; her şey Petra'nın kontrolü altındadır.

Karin ile tanıştıktan sonra genç kadın Petra için bir arzu nesnesi haline alır ve seyirci Petra'nın filmin ilk kısmında eleştirdiği eski kocası Frank gibi yalvaran bir aşığa dönüşümünü izler. Bu noktada

olayların gelişimi Karin'in hal ve hareketlerine tabidir. Petra ise kaybettiği iktidarının arkasında ve Karin'e bağımlı perişan bir haldedir. Karin'in ilgisi için kendinden devamlı ödün veren Petra artık eski güçlü hali gibi yansımamaktadır kameralara; Fassbinder Petra'yı oldukça dar açılardan, sahneye sıkışmış halde çekmeyi tercih eder. Hala hükmünün geçtiği tek şey ise evdeki hizmetkârı Marlene'dir.

Karin'in gidişinin ardından ise Petra oldukça tatsız bir insan haline gelir; her şeye ve herkese karşı ilgisini yitiren Petra artık kimseye tahammül edemeyen ve bunun neticesinde kimsenin de tahammül edemediği biri haline gelir. Güç, iktidar hırsı Petra'nın sonunu getirmiştir. Giderek herkesin gözünden düşüşü aynı zamanda kamera aracılığıyla da somut olarak yansıtılmaktadır. Petra'nın düşüşü yanında kalan tek kişiyi, hizmetkârı Marlene'i bile fark etmesini sağlar. Evin herhangi bir eşyasından daha fazla önem vermediği Marlene'in bile ilgisine muhtaç hale gelen Petra bunu hareketleriyle belirttiğinde ise bu, ona adeta tapınan Marlene'in gözünden de düşmesine neden olur. Bu son sahnede, filmin başından beri cansız bir obje, ev ile bütünleşmiş fonksiyonel bir eşya, insandan başka her şey olarak yansıtılan Marlene'in dahi adeta canlanarak Petra'dan daha kıdemli bir hale geldiği görülür.

Klasik kadın- erkek ilişkilerinin güç üzerine konumlandığı dünyada esasen diğer ilişkilerin de aynı zemine oturduğunu gösterir izleyiciye Fassbinder. Tamamen kadınların birbirleriyle olan ilişkilerine odaklandığı *Petra von Kant'ın Acı Gözyaşları* aslında toplumsal düzeyde var olan hiyerarşi ilişkilerinin ve cinsiyet rollerinin içselleştirilmesini ve özel alana transferini yansıtmaktadır. Petra sevginin talepsiz olması gerektiğini söylese de bunun mümkün olmadığını dahası aşkın kadını toplumda bağimli kılan yapılardan biri daha olmanın dışında bir fonksiyonu olmadığını savunmaktadır adeta Fassbinder.

## 10 Youth



Paolo Sorrentino'nun son filmi *Gençlik* (*Youth*, 2015), bolca yan hikâyeyle birlikte, temelinde iki yaşlı arkadaşın Alpler'deki bir otelde geçirdikleri tatillerine odaklanıyor. Yönetmen, tıpkı bir önceki filmi *Muhteşem Güzellik* (*La Grande Bellezza*, 2013)'teki Jep Gambardella gibi *Gençlik*'te de

■ Berat Toprak Karakaya

geçmişin ken- dilerini sürükledikleri durum ile yüzleşmekle yükümlü karakterleri ana eksenine oturtuyor. Filmin ne kadar şimdiki zamanda geçtiğini söylesek de, olayların aktarımındaki ortak nokta, filmdeki karakterlerin, geçmişin her birisinin üzerinde bıraktığı izlerde saklı. Bu eski pişmanlıklar, hırslar ve aşklar, genelinde insanı biçimlendiren bütün duygular, gençliğe bir ağıt olarak hepsinin karşısında dikiliyor. Çünkü *Youth*'un aklımızda kalıcı olmasına vesile olan sahnelerinden birinde Mick'in dediği gibi: "Yaşlandığımızda geçmişteki her şey çok uzakta görünür."

## 9 Inside-Out



Pixar'ın daha önceki filmlerinde de sıklıkla işlediği sancılı büyüme süreci *Inside Out*'ta da karşımıza çıkıyor. *Kayıp Balık Nemo* (*Finding Nemo*, 2003)'daki Nemo ve *Oyuncak Hikayesi* (*Toy Story*, 1995)'ndeki Andy gibi Riley de yaşının getirdiği zorluklarla ilk defa karşılaşiyor. Riley'nin 11 yaşındaki zihninde, doğduğu andan itibaren onunla beraber olan 5 temel duygusu, Neşe, Öfke, Tiksinme, Mutsuzluk ve Korku ile onların Riley'nin hayatında verdiği kararlar üzerindeki etkileri üzerinden ilerleyen film, beynin olası

■ Sena Özkurt

işleyişi hakkında da eğlendirici ve öğretici bir model sunuyor. Hafıza sistemi, rüyalar ve bilinçaltı gibi anlaması ve anlatması zor olan kısımlarla ilgili renkli ve komik sahnelerle hayal gücünün sınırlarını zorluyor.

Film, büyümenin sandığımızdan daha zor olduğunu, büyürken arkada bırakmak zorunda kaldığımız ve unuttuğumuz anıların hayatımızda ve kişiliğimizde etkileri olduğunu, hayatın sadece siyah ve beyazdan ibaret olmadığını, üzüntünün neşeyi takip edebildiğini ve hayatın ancak böyle güzel olabileceğini de bize hatırlatıyor. *Ters Yüz*, bir çocuk filminden çok daha öteye giderek yetişkinlerin bile yüzleşmekten çekindiği konuları çocuksu ve eğlenceli bir dille anlatmasıyla sadece 2015'in değil, tüm zamanların en iyi animasyon filmlerinden.



## 8 Victoria

■ Deniz Sena Girginel



One girl. One city. One night. One take. 2015'in abartısız en iyi filmlerinden biri *Victoria*. Berlin'de kendine yeni bir hayat kuran, yeni arkadaşlar edinmeye çalışan Victoria'nın, bir gece kulübünde tek başına sabaha kadar eğlenip, çıkışta dört Berlin delikanlısı ile yaşadığı eğlenceli dakikalar yerini soyguna, kaçışa ve çatışmaya bırakıyor. Sadece Berlin'in değil, Victoria'nın ve diğerlerinin karanlık yüzü 140 dakika boyunca tek plan olarak görülüyor. Teknik açıdan kusurları bile kusursuzluğa erişmiş bir film. Birçok filmde kullanılan ama her yönetmenin harcı olmayan plan sekans çekimi *Victoria*'da sadece bir çekim tekniği olarak değil bir anlatım aracı olarak kullanılmış. Alejandro González Iñárritu, *Birdman* (2014)'de tek planı salt gerçekliği yansıtmak amacıyla

değil, "etki oluşturmak" için kullanmıştı. *Victoria*'da ise hem bir gerçeklik oluşturma hem de etki yaratma olayları iç içe geçmiş. Filmin ilk başlarında gerçeklik üzerine kurulan anlatım, soygun ve çatışma gibi daha gerilimli ve gerçek olaylara geçtiğinde bu sefer algıyı etkilemek isteyen daha sinematik bir tekniğe bürünüyor. Elbette bu teknik, kusursuzluğu sağlayan oyuncular sayesinde olmuş. Ancak oyuncuların filmde oyunculuk yaptıklarını da söylemek zor. Çünkü filmin senaryosunun 12 sayfa olduğu, oyuncuların doğaçlama yaptığı ve sadece birer hafta ara ile deneme çekimlerinin gerçekleştirildiği biliniyor. Plan sekansın gücünü ustalıklı kullanan kameramanın filmin hemen bitiminde adının geçmesi de Schipper'in jesti olmuş. Son olarak Yönetmenin de dediği gibi "Bu bir banka soygunu filmi değil, bir banka soygunu."

# 7 45Years

■ Eylem Taylan



**A**ndrew Haigh'in üçüncü uzun metraj filmi *45 Yıl* (*45 Years*, 2015), yönetmenin bir önceki filmi *Hafta Sonu* (*Weekend*, 2011)'nda olduğu gibi, iki karakterin ilişkisine odaklanıyor. Ancak *Hafta Sonu* birbirine yabancı olan iki kişinin oldukça kısa bir zaman diliminde birbirine yaklaşmasını ve hayatlarının aslında ne kadar iç içe geçmiş olduğunu keşfetmelerini konu edinen bir film iken *45Yıl* neredeyse bir ömrü birlikte geçirmiş bir çiftin bir hafta gibi bir süre içinde birbirlerine ve birlikteliklerine yabancılaşmalarının hikâyesi.

Geoff Mercer'in ölen eski sevgilisi

Katya'nın cesedinin bulunduğu haberi, karısı Kate Mercer'i kırk beşinci yılını doldurmak üzere olan evliliklerine bambaşka bir açıdan bakmaya zorluyor. Geoff'la seneler süren birlikteliğinin bir kazadan başka bir anlam taşımadığını, Katya'nın gölgesinin aslında bir an bile peşlerini bırakmadığını keşfediyor Kate. Kate'i belki de bütün hayatının bir muhasebesini yapmaya zorlayan bu keşfini yine Kate'in gözünden izliyoruz. Film, özellikle hikâyenin bütün duygusal yükünü taşıyan Kate karakterini canlandıran Charlotte Rampling'in incelikli performansına tanık olmak için izlenmeye değer.

## 6 Sarmaşık

■ Deniz Sena Girginel



**S**on zamanların en başarılı yerli yapımlarından biri olan *Sarmaşık* (2015); senaryosu, film dili, karakterleri ve oyunculukları ile beklentilerin üstüne çıkmış durumda.

Yola çıkarken üç kişiyi daha bünyesine katıp Angola'ya doğru ilerleyen yük gemisi 'Sarmaşık', armatörün iflas etmesiyle Mısır'ın yakınlarında kimsenin uğramadığı bir yerde kaptanı tarafından demirlenir. Olayın ne zaman çözüme kavuşacağı bilinmediği için gemiyi korumak adına mürettebattan sadece altı kişinin kaldığı gemide, kıtlıkla beraber güç savaşı ve çaresizlik de ortaya çıkacaktır.

Sarmaşık, Samuel Taylor Coleridge'in

"Yaşlı Gemici" kitabından esintiler taşıyıp, olay örgüsü ve özellikle de karakterleri bakımından gerçekçiliğini, gerçeklik olgusunu kendi içinde başarıyla sürdürmüştür. Sundance Film Festivali'nden merakla beklediğimiz film, Altın Portakal'da rüzgar estirmişti. Tolga Karaçelik ise *Gişe Memuru* (2010)'ndan sonra bu sefer farklı bir şekilde üzerimizde etki bırakıyor. Metaforik öğelerle kurulmuş büyülü bir gerçekçilik sunan filmin tek bir karesinin dahi kaçırılmaması naçizane tavsiyedir. Oyunculuk bakımından da ayrı bir başarıya sahip olduğunu belirtmek için sadece küçük bir ipucu, Nadir Sarıbacak.

# 5 Carol

■ Ilgım Coşar



**1** 950'lerin muhafazakârlık rüzgarlarının estiği Amerika'sında, küçük bir kasabada geçen film; biri üst sınıftan gelen olgun, gizemli, soğuk ama etkileyici, diğeri orta sınıftan gelen, ne istediğini bilmeyen genç, iki kadının birbirlerine duydukları tutkunun zamanla aşka dönüşmesini son derece başarılı ve şiirsel bir dille anlatıyor. Bu şiirsellik kimi zaman filmin akışını yavaşlatsa da, ki bu kimine sıkıcı gelebilir, yönetmen Todd Haynes kitaptan uyarlanan filmde ana iki kadın karakteri o kadar güzel ve derinlemesine anlatmış, Blachett ve Mara da üstlerine düşen görevi fazlasıyla yerine getirip harika oyunculuklar ortaya koymuşlar ki, bir de Carter Burwell

imzalı müziklerin kattığı havayla filmin sonunda resmen tüyleriniz diken diken oluyor. İki kadın arasındaki bu tutku film boyunca son derece ürkekçe, ufak imalar ve dokunuşlarla çok ince ve yavaş işleniyor, böylece seyirci kendini bu duygunun inandırıcılığına kaptırıyor ve filmle birlikte akıp gidiyor. Blachett ve Mara'nın bu mükemmel performansları karşısında filmin adının *Carol* olmasına rağmen hangisi başrol hangisi yardımcı oyuncu karar veremiyorsunuz. Altın Küre jürisi de aynısını düşünüyor olacak ki ikisini de aynı filmle en iyi kadın oyuncu kategorisinde birbirlerine karşı yarıştırdılar; ikisi arasında bir ayrım yapamamış olacaklar ki ödülü bir başkasına verdiler.

## 4 Ex Machina

■ Duygu Özbağcı



2015'in bilim kurgu filmlerinden olan *Ex Machina*, günümüz dünyasına benzer bir gerçeklikte geçiyor. Film, yapay zeka teknolojisine bilinci eklemeye çalışan Nathan'ın sınırda gezen çalışmaları üzerinden ilerliyor. Robot olan Ava ile insan Daniel arasındaki konuşmaların, derin bir paylaşıma dönüşmesiyle birlikte filmin felsefi sorgulamaları gün yüzüne çıkıyor. Nathan'ın tanrıcılık oyununun sorumluluklarını üstlenmemesi ve onlara oyuncağı gibi davranması, insanın diğer türe karşı duyduğu üstünlük hissi olarak algılanabilir. Nathan bu şekilde davranırken, Daniel ise Ava ile girdiği duygusal ilişki ve empati duygusuyla

Nathan'a karşı robotların safına doğru kaymaya başlıyor. Filmin ilginç olan tarafıysa nihai mesajıyla ortaya çıkıyor ve ardında yapay zekanın ahlaki olarak doğuracağı sorunların ve *Frankenstein*'dan beri süre gelen korkuların bir tekrarından ibaret bir söylem bırakıyor. İnsanın yaratma gücünün ve teknolojinin genişletebileceği ufkumuzun karşısında muhafazakar bir tavır destekleyen film, günden güne artan yabancı olana korkunun meşrulaştırılma çabasını da hatırlatıyor. Sinematografi ve senaryodaki başarının altının çizilmesi gerekse de, filmin söylemi hayal kırıklığı yaratan cinsten.

### 3 The Lobster

■ Ilgım Coşar



**B**azı filmler vardır; sıkılmadan tekrar izlemenin yanında her izleyişte bambaşka noktalar sunar insana, yeni bir yüzüyle tanıştıırır filmin. İşte *Yengeç* (*The Lobster*, 2015) bu tanımı tam anlamıyla karşılayan filmlerden biri. Yunan yönetmen Yorgos Lanthimos'un kariyerinin şimdiye kadar açık ara en ilgi çeken filmi olmanın yanı sıra bu kadar çok yıldızı bir arada kullandığı da ilk filmi, öyle ki neredeyse her 10 dakikada bir 'Yok artık bu da mı bu filmde?' tepkisi vermekten alamıyorsunuz kendinizi. Lanthimos siyasi kaygılardan uzak, sadece toplum ve ilişkiler üzerine yarattığı iki farklı distopya ile modern dünyayı ve gittikçe yalnızlaşan

insanların zoraki ilişkilerini öyle güzel eleştirmiş ki, günümüz dünyasından çok daha mantıklı bu distopya diyorsunuz sonunda. En azından bozuk insan davranışlarına bir sebep veriyor film. Bu da toplumsal baskılara karşı gelirsen hayvana dönüşme korkusu. Hakkında ne kadar yazı okusanız, röportaj izleseniz de yetmez. Her replikte, her açıda, her eşyada öyle güzel anlamlar var ki izlemeden bütün bunları yakalamanız imkansız ve böyle etkileyici bir filmi izlememeniz de büyük bir kayıp. Filmin açılış sahnesini film bittikten sonra hemen izlemenizi öneririm, keza resmen filmin bir özeti niteliğinde.

## 2 Mad Max: Fury Road

■ Efe Daşman



**Y**önetmen George Miller'in otuz yedi yıl önce Avustralya çöllerinde çıkardığı kaotik yolculuğun yeniden çevrimi *Mad Max Fury Road* (Çılgın Max Öfkeli Yollar, 2015) bir kurgu başyapıtı olarak göze çarpıyor. Son on yılda bilim-kurgu ve aksiyon türünü ele geçiren, sallanan kamera hareketleri ve görüntüyü olabildiğinde fazla kare ile doldurarak göz yoran "kaos sineması"na bir başkaldırı niyetindeki filmin kurgusu tamamen "merkezi kare" felsefesinin üzerine kurulu (1). Yani hareket neredeyse, görüntünün merkezinde o var. Bu da filmin aksiyon dozu yüksek sahnelerde göz yormadan takip edilmesini sağlıyor.

Filmi özel kılan bir diğer özelliği ise,

Çılgın Max'in gerçek anlamda feminist okuması yapılabilen bir film olması. Erkek başkarakterin hikâyesi ile başlayan filmin odağı, ikinci yarısında tamamen kadın başkarakterine geçiyor ve film boyunca bu denge iyi bir şekilde sağlanıyor. Kaotik bir dünyada özgürlük ve eşitlik arama sorularını izleyiciye yönelten bu film, bu düşüncesiyle benzer türdeki çağdaşlarından rahatlıkla sıyrılıyor.

Akıcı diyaloglar, sağlam karakter inşası, olabildiğince gerçekçi distopik gelecek fikri ve elbette elektrogitar çalan savaş çığırtkanları ile Çılgın Max, senenin en iyi filmlerinden biri.

(1) <https://vimeo.com/129314425>

# 1 Abluka

■ Buse Kurtar



**E**min Alper'in ikinci uzun metraj filmi Abluka(2015), yalnız Türkiye'nin içinde bulunduğu politik durumu değil, herhangi bir dönemde ve ülkede devlet baskısının yarattığı sosyo-psikolojik durumu başarıyla anlatıyor. Film oldukça karanlık, basık, zaman-mekan belirsizliğinden dolayı seyircinin ayağını basacağı sağlam bir zeminden uzak. Distopik dünyayı çevremizde hissettiriyor. Kapalı atmosferde boğuluyoruz; ısrarcılıktan ve özellikle Kadir'in sergilediği, kişi mahremiyetinin tacize varacak düzeyde sıkıştırılmasından dolayı kaçıp gitme yahut Ahmet'in yaptığı gibi saklanma ihtiyacı duyuyoruz. Bilgi eksikliğinden kaynaklanan çaresizlik, bunu alt edebilmek için komploteorileri üretmek, gerçek ile hayal arasında-

ki farkı yani yargı hakimiyetimizi kaybetmek ve nihayet paranoya süreçlerini karakterlerle birlikte yaşıyoruz ve filmi takip etmek gitgide zorlaşıyor. Ahmet'in işi gereği öldürdüğü sokak köpekleri, etiketlenmiş ve ötekileştirilmiş insanların/teröristlerin metaforik bir yansıması. Ahmet'in yaralı bir köpeği evine alması ile "biz/diğerleri" ayrımının kriterlerini sorgulamaya başlıyoruz. Devlet işlerinde sahnenin önünün yani bize yansıyanın bir dekordan ibaret olduğunu anlıyoruz. Parçalanmış ve kimi zaman birkaç karaktere göre düzenlenmiş, doğrusallığı ile oynanmış zaman çizelgesi de görünen-algılanan-gerçek arasındaki güçlü değişkenliği vurgular nitelikte.



**J**acques Audiard'ın geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülüne layık görülen *Dheepan* (2015) filmi, yirmi beş yıla yakın süren Sri Lanka İç Savaşı'nda, Tamil halkının özgürlükçü mücadelesine katılmış olan bir askerin, bir şekilde önce Fransa'ya, ardından İngiltere'ye iltica etme hikayesini anlatıyor.

Film, adını başroldeki erkek karakterden alıyor olsa da kadın ve çocuk karakterler de kendi özgünlükleriyle, sahte bir aile üzerinden hikayeye dahil oluyor. Bulunduğu tarafın kaybetmeye yüz tuttuğu savaşın son zamanlarında, çektiği acılardan artık yorulmuş ve bıkmış olan Sivadhasan, yeni bir hayat kurabilmek için Fransa'ya iltica edebilmenin yollarını arıyor. Bunu gerçekleştirebilmek için mülteci kampında tanıştığı Yalini ile kimsesiz bir kız çocuğu arıyorlar ve dokuz yaşında Illayaal'ı yanlarına alarak savaşta öldürülmüş olan Dheepan'ın ailesinin pasaportlarıyla Fransa'ya gidiyorlar.

Önceleri günü birlik işlerde çalışırken, mülteci olarak kabul edilmelerinden sonra Paris'in bir banliyösünde yerleşik bir yaşama geçen ve çevreleriyle uyum sürecine giren aile bireylerinde film boyunca, sürekli bir gerilim hali söz konusu. Bu gerilimlerin kaynağı, normal bir ailede olsalar rahatça birbirlerinden talep edebilecekleri ancak içinde buldukları koşullarda söyleyemedikleri şeyler. Zaman zaman incelendiği yerlerinden kopan bu gerilim hatları hem çevreleriyle hem de kendi aralarında tartışmalara sebep oluyor.

Dheepan, bir çetenin karargah olarak kullandığı bir toplu konutta bekçi olarak işe başla-dıktan bir süre sonra, Yalini de çetenin eski ve yaşlı liderinin bakıcılığını üstleniyor. Illayaal ise okulda Fransızca öğreneceği özel bir sınıfa katılıyor. Çetenin içinde bulunduğu şiddet sarmalının, diğer çalışanlarla girdiği ortamların ve geçmişinden gelen askeri ilişkilerinin Dheepan; çete lideri İbrahim'in Yalini; okuldaki öğrencilerin ise Illayaal üzerinde psikolojik etkisi var. Bu etki, bazen aile bireylerini birbirlerinden uzaklaştırırken bazen birbirlerine yakınlaştırıyor.

Seyyar satıcıların sattıkları neon ışıklı oyuncaklar, bir Fransız'ın kapısının önündeki paspasın Büyük Britanya bayrağı olması, kadının işi alabilmek için, inancına aykırı olduğu halde, başörtüsü takması, çocuğun tişörtünde "yeni dünya düzeni" yazması gibi sahnelere yerleştirilmiş ancak çok fazla göze sokulmayan semboller ve Tamil inancında yeri olan fil, başarılı bir şekilde yansıtıyor film boyunca.

Mülteci sorununun ve mültecilerin sorunlarının son zamanlarda Avrupa'da önemli bir gündem konusu olmasının ödül almasında payı olduğu düşünülebilir. Kimi zaman seyirciyi geren kimi zaman sorular soran ve sorduran hikayenin klişe sayılabilecek sonu, "tüm bunca şeyden sonra buraya mı varmalıydı?" diye yorumlanabilir. Yine de karakterlerin arasındaki diyaloglar, mekanların farklı ele alınışı, kameranın özgürce kullanımı adına izlenebilecek bir yapım.

## Dheepan

BASKA  
SİNEMA

■ Levent Civil

**Yönetmen:** Jacques Audiard

**Senaryo:** Jacques Audiard, Thomas Bidegain, Noé Debré

**Oyuncular:** Je-suthasan Antony-thasan, Kalieaswari Srinivasan, Claudine Vinasithamby  
2015/Fransa/Tamil Dili, Fransızca, İngilizce/115'

## Suffragette

BAŞKA  
SİNEMA

■ Efe Daşman

**Yönetmen:** Sarah Gavron

**Senaryo:** Abi Morgan

**Oyuncular:** Carey Mulligan, Helena Bonham Carter, Meryl Streep  
2015/Birleşik Krallık/İngilizce/106'

**A**çılışını Eylül ayında Telluride Film Festivali'nde yapan yeni film *Diren!* (*Suffragette*, 2015) Avrupa'da çeşitli festivallerde boy gösterdikten sonra nihayet Ocak ayında Başka Sinema kapsamında ülkemizde vizyona girdi. *Diren!* ile ikinci uzun metraj filmi yapan yönetmen Sarah Gavron'un ayrıca *Bu Küçük Hayat* (*This Little Life*, 2003) ve *Village at the End of the World* (2012) adında birer TV filmi ve belgeseli mevcut. Yönetmen daha önce Bangladeşli mülteci bir kadının hikâyesini anlattığı *Brick Lane* (2007) ile En İyi Yönetmen dalında BAFTA ödülü almıştı. Yer aldığı festivallerde oldukça olumlu eleştiriler alan *Diren!* gerçek anlamda tarihi bir figür olan Emmeline Pankhurst'un etrafında toplanan İngiliz işçi sınıfı kadınların oy hakkı mücadelesini beyaz perdeye aktarıyor.

Meryl Streep tarafından canlandırılan Emmeline Pankhurst, filmde oldukça küçük bir kesit halinde yer alsa da fikirleri, Kadınların Sosyal ve Politik Birliği (WSPU) etrafında toplanan kadın işçiler ve süfretlerin çektiği acılar, filmin asıl odak noktasını oluşturuyor. Tarihi açıdan ilk olarak varlıklı ailelerin kızları tarafından dile getirilen kadınların oy hakkı mücadelesi, kısa zamanda özellikle Londra'nın sanayi merkezlerinde zor koşullar altında çalışan kadın işçiler tarafından benimsenir. *Diren!* filmi de tam da bu kadınları ele alıyor. Patronunun mütemadi taciz ve işkencelerine katlanmak zorunda olan Violet Miller, görüşleri nedeniyle hapishaneye düşen eczacı Edith Ellyn ve çamaşırhanede doğmuş, küçük yaşlardan beri orada çalışan Maud Watts karakterleri etrafında şekillenen film, tam da anlatmak istediği gibi gerçek işçi sınıfı kadınların süfret mücadelesini ortaya koyuyor.

Filmin odak noktasını kendi deyimiyle "süfret olmayan" Maud Watts oluşturur. Yirmi dört yaşında, bir erkek çocuk annesi Maud, fiziksel ve psikolojik olarak giderek ağırlaşan çalışma koşullarının etkisiyle, doğal olarak haklarını aramaya başlar. Kadının erkekten üçte bir oranında daha fazla mesai yaptığı, daha az kazandığı, akşamları aldığı maaşı kocasına vermek zorunda olduğu bir dünyada Maud, bir gece eşine şu soruyu sorar: Kızımız olsaydı, nasıl bir hayatı olurdu?" Bu soru Maud'un hareketteki yerini temsil edecektir.

Muhtelif basın organlarında karikatürlerle aşağılanan, parlamento üyeleri tarafından kandırılan, hapse giren, açlık grevine başlayan işçi sınıfı kadınların; hareketin asıl kazananları olan üst orta sınıf kadınların yerine filmde temsil edilmesi yerinde bir ironi. Emmeline Pankhurst'un filmde de yer alan meşhur sözü "Köle olmaktansa asi olmayı yeğlerim" ifadesi, Maud gibi işçi sınıfı kadınların sahiplenebileceği fikirleri özetliyor. Hali hazırda çalışma koşulları bir köleden farksız kadınların mücadelesi, filmi tarihi açıdan bağlantılı tutmakla kalmıyor, aynı zamanda çekilen acıları doğru bir biçimde yansıtıyor.

Tercih ettiği odak noktasıyla, dönemi yansıtan kostüm seçimiyle, tarihi açıdan doğru kurgusuyla, sağlam oyuncu kadrosunun katkısıyla *Diren!* önemli bir tarihsel dönemi anlatma görevini layığıyla yerine getiriyor. Feminist sinemanın çekilen film sayısı bakımından doruğa ulaştığı son yıllarda *Diren!* alanında izlenilmesi gereken filmlerden biri olarak göze çarpıyor.

## Marianne and Juliane

**M**argarethe von Trotta'nın RAF(Rote Armee Fraktion-Kızıl Ordu Fraksiyonu)'in kurucularından Gudrun Ensslin ve onun kız kardeşi Christiane Ensslin'in yaşamöykülerinden esinlenerek senaryosunu yazdığı ve yönettiği *Marianne & Juliane* (1981), her şeyden önce iki kız kardeş arasındaki ilişkiye dair bir film. Von Trotta, yıllar içinde radikal bir eylemciye dönüşen ve eylemleri yüzünden tutuklandığında Alman

kamuoyu tarafından şeytanlaştırılan Marianne'in öyküsünü bir kadın hakları aktivisti olan kardeşi Juliane'in hayatına değdiği noktalarda anlatmayı seçiyor. Bu seçimle beraber filmin politik tavrının barındırdığı çelişkiler belirgin

bir biçimde ortaya çıkıyor. Zira bir yandan reformist Juliane'in hikâyede izleyicinin özdeşleşebileceği tek karakter olarak var olmasıyla Marianne davranışlarının nedenlerini anlamakta zorlandığımız bir "öteki" konumuna sürükleniyor; diğer yandan ise filmin başından sonuna dek Juliane'in kız kardeşine olan bakışının geçirdiği dönüşümlerin yansıtılması tam da onun Marianne'e bu denli yabancılaşmasının film tarafından sorunsallaştırılmasını sağlıyor.

Film, Marianne'in tutuklanması sonrasında Juliane'in yaşadıklarını anlatırken geriye

dönüşlerle bizi iki kardeşin çocukluklarına, aile ve okul yaşantılarına da götürüyor. Karakterlerin geçmiş yaşantılarından gördüğümüz kesitlerde dindar bir aileden geldiklerini ve çocukluklarının otoriter bir baba figürünün gölgesi altında geçtiğini öğreniyoruz. Ne var ki, ev içinde babanın otoritesine başkaldıran kardeşin Marianne değil Juliane olduğunu görüyoruz. Yine aynı şekilde, kardeşlerin gittikleri okuldaki disiplin kurallarına başkaldırının da Juliane



olduğu açığa çıkıyor geçmişten sahnelerde. Marianne'in ilk gençlik yıllarında politik olarak nitelendirilebilecek bir tepki verdiğini gördüğümüz bir-iki anı, onun Juliane ile birlikte Nazi toplama kamplarından

ve Vietnam'dan görüntüler izlemesini içeriyor. Bu anılarda iki kardeşin de içinde buldukları toplumun işlediği soykırım suçu ve emperyalist güçlerin Vietnam'daki varlığı karşısında dehşete düşmelerine tanık oluyoruz. Toplama kampına dair görüntüler aracılığıyla, Alman toplumunun geçmişiyle yüzleşmesi teması pek çok Yeni Alman Sineması filminde olduğu gibi burada da karşımıza çıkmış oluyor böylelikle. Ancak Marianne ve Juliane'in Nazizm'in bıraktığı izlerle ve dünyanın dört bir yanındaki baskıcı, otoriter yönetimlerin zihniyetiyle savaşmak için ayrı ayrı neler

yaptıklarını, verdikleri politik mücadeleler bakımından birbirlerinden ayrılma süreçlerini filmde izlemiyoruz. Aile içinde ve okulda konulan kuralları her seferinde ihlal etmiş olduğuna tanık olduğumuz Juliane'in yetişkinliğinde kadın hakları için verdiği mücadelenin neden mevcut yasal düzenin dışına çıkmadan kuralların iyileştirilmesi noktasında durduğunu görmüyoruz. İtaatkar bir çocuk olan Marianne'in yaşamakta olduğu burjuva hayatını ne noktada tümüyle reddetmeye karar verdiğini açıklamakla da ilgilenmiyor Von Trotta.

Filmde Marianne'in politik öznelğine dair bildiğimiz şeyler hemen hemen tümüyle onun Juliane'e anlattıklarıyla sınırlı. Örgütün çalışmalarına katılabilmek için oğlu Jan'ı ve kocasını terk ettiğini, oradaki sol harekete yardım etmek için Lübnan'a gittiğini ve sonra da geri dönüp Batı Almanya'da infial uyandıran birtakım eylemlerde bulunduğunu öğrenebiliyoruz yalnızca. Marianne'in bir "toplum düşmanı" olarak algılandığı hususunda film herhangi bir kuşkuya yer bırakmasa da kadının içinde yer aldığı eylemlerin niteliği söz konusu olduğunda izleyici karanlıkta kalıyor. Ne yaptığı eylemlerin içeriğini bildiğimiz ne de onu bu eylemleri yapmaya götüren süreci izleyebildiğimiz için Marianne büyük ölçüde Juliane'in geçmişine ait gizemli, anlaşılması güç bir figür olarak ortada duruyor. Hatta yer yer psikolojik gerilim türündeki filmlere benzer bir izleği takip eden *Marianne & Juliane*'de Marianne'in femme fatale olarak hikâyede var olduğu ve Juliane'in geçmişinden gelip onun peşini bırakmayan bir anıdan ibaret olarak kaldığı iddia edilebilir. Başka bir deyişle Marianne'in filmdeki işlevinin yalnızca Juliane'in saplantı geliştirdiği karakter olmakla sınırlandırıldığını düşünmek mümkün. Bu da filmin Marianne'in düşüncelerini anlamak için hiçbir çaba harcamadığına ve onu marjinalleştirerek seyircinin özdeşleşebileceği bir karakter olmaktan çıkardığına yönelik eleştirileri beraberinde getiriyor. Ne var ki, başkarakter Juliane'in hikaye boyuca geçirdiği dönüşüm dikkate alındığında filmi Juliane'in ideolojisini Marianne'ninkiyle çarpıştırmakla ve Juliane'den yana tavır almakla suçlamanın

çok da yerinde olmadığı görülebilir. Zira Von Trotta, Juliane'in Marianne'i pek çok kez bencillikle suçlamasına ve kız kardeşinin içinde bulunduğu hareketin onun için ne anlam ifade edebileceğini anlayamamasına eleştirel bir gözle bakıyor aslında. Bu durum da, Marianne'in öteki konumuna sürüklenmesinin metnin kendisinden çok Juliane'in perspektifi için geçerli olduğu düşüncesini doğuruyor.

Kadın hakları konusunda mücadele veren bir dergide çalışan Juliane, Marianne'in hapisanede gördüğü şiddeti yazamıyor bir türlü. Ona göre Marianne'in eylemleri verilen hak mücadelelerinin meşruluğunun altını oyduğundan, dergideki çalışma arkadaşlarının da bunu önermesine rağmen, Marianne hakkında basında çizilen olumsuz portrenin değişmesine yardımcı olabilecek bir yazı yazmaya uzun süre direnmiyor. Çocuğu Jan'ı bırakıp giden Marianne'i bencillikle suçluyor Juliane; ama kendisinin de Marianne veya Jan'a karşı herhangi bir sorumluluk almaktan, yaşadığı burjuva entelektüel hayatının korunaklılığını terk etmekten kaçındığını görüyoruz.

Marianne'in açlık grevi yapmaya başlaması ve devletin ona zorla serum vermesi, iki kız kardeşin arasındaki ilişkide bir dönüm noktasını ifade ediyor. Bu noktadan itibaren Juliane'in kendisini Marianne'in yerine koymak için çaba göstermeye başladığını özellikle Marianne'in hissettiklerini hissedebilmek adına doktor arkadaşından kendisine serum bağlatılmasını istediği sahnede görebiliyoruz. Tecrit koğuşuna nakledilen Marianne'in koğuşta intihar ettiği söylendiğinde ise Juliane bunun aslında bir cinayet olduğunu idrak ediyor ve bunca zaman kardeşinin yanında durmamış olmaktan ötürü duyduğu vicdan azabının da etkisiyle bu olayda devletin oynadığı rolü aydınlatmaya çalışıyor. Marianne'in anısı giderek Juliane'in benliğini ele geçiriyor ve film, Juliane'in hayatında Marianne'le ilgisi olmayan herkesten ve her şeyden uzaklaşmaya başladığı noktada sonlanıyor. Bu yüzden de tüm filmin Juliane'in kardeşinin yanında durmamasının bedelini ödediği bir anlatıdan ibaret olduğu söylenebilir aslında.



## Dizi Kuşığı: Jessica Jones

■ Gökhan Çuhacı

**B**irçoğumuz çıkışı açıklandığı andan itibaren *Jessica Jones*'u heyecan ile beklemeye başladık. Netflix *House Of Cards*(2013), *The Killing*(2014) ve tabii *Daredevil*(2015) gibi başarılı yapımları bizlere sunmayı başarınca beklentilerimiz arttı doğal olarak. Özellikle fenomen olmayı başaran, Drew Goddard imzalı *Daredevil* bize televizyonda da kaliteli, ayakları yere basan süper kahraman dizi-film tadında yapımlar seyrettirilebileceğini gösterdi. Bu durum Jessica Jones'a yaramayan bir durum haline gelmiş olsa da ümidimiz kesilmedi. Bu dizinin birçok eksik yanı olduğunu söyleyebiliriz ancak bazı iyi noktalarına değinmeden geçmemiz adaletsizlik olur diye düşünüyorum. Yorumlamaya geçmeden önce söylemek isterim ki birçoğu izleyiciler Marvel gezegenini ve çizgi romanı yakından tanıdıkları için hayal kırıklığına uğrayarak kötü yorumlar yapıyorlar; benim ise bu konu üzerine bildiklerim kısıtlı olması yüzünden yapacağım yorumlar genel izleyici beğenisine uygun olacaktır diye tahmin ediyorum.

İlk olarak *Daredevil* kıyaslaması yüzünden düştüğü çukurdan biraz çıkarmaya çalışmak ile başlayacağım diziyi. Matt Murdock ve Jessica Jones çok farklı karakterler. İki karakter de süper güçlere sahip ama karşılaştıkları olaylar, hayata bakışları (dalga geçme amacı kesinlikle yok!) ve kendi içlerinde yaşadıkları ahlaki savaşlar farklı. Geçmişlerinin şekillendirdiği iki farklı karakter. Bu yüzden bazı durumlara olan yaklaşımları doğal olarak karmaşık bir

halde. Birinde tüm şehrin güvenliği tehlike halinde iken, hikayenin kötü adamının daha kompleks, geneli etkileyen ve yozlaşmış bir amacı gerçekleştirmeye çalıştığını görüyor iken; diğerinde daha küçük bir gruba yayılan kişisel emellerince hareket eden, genelinde sadece bireylere tehlike oluşturacak kapalı bir duruma şahit oluyoruz. Yan karakterlerin hikayedeki önemleri birinde daha ön planda, diğerinde biraz daha silik bırakılmış denilebilir. Hell's Kitchen üzerinde değişiklikleri olmamış. Bana göre ikisi de son derece karanlık ve soğuk bir atmosfer yaratmayı başarmışlar. Son olarak *Daredevil* kadar tempolu, profesyonel dövüş sahneleri bekleyenlere ise dizide Murdock karakterinin yıllarca sürmüş, bir dövüş ustasından aldığı dersleri hatırlatmak gerekir. Jessica ise böyle bir antrenmandan geçmemiş gücünü nasıl kullanabiliyorsa o şekilde değerlendiren bir karakter. Okuduğum yorumlar arasında gördüğüm bir diğer beklentiler - hayal kırıklıkları unsuru da buydu.

Dizinin geneline dair yorum yapmaktansa karakterleri üzerinden teker teker yorum yapar isem hem hikayeye hem de iyiler-kötüler kategorilerine dair daha çok bilgi verebilirim diye düşünüyorum. Yan karakterler ile başlayabiliriz. Malcolm Ducasse mesela. Bir karakter yazılmış. Eka Darville adında daha önce rastlamadığım bir aktöre verilmiş rol. Karakter geneline bakarsak kırık, naif, uysal ve sadık bir zavallı. Aktör güzel yansıtmış bu kişiliği diyebiliriz ancak hikayede neden var onu bilemiyoruz. Arada görüyoruz ve gördükçe peki sen de busun

diyoruz ama olayların akışında bence bir önemi yok arkadaşımızın. Şirin ve sadık yancı rolü için Jessica'ya yontulmuş bir karakter gibi görünüyor. Oyunculuk fena olmamış dediğim gibi ancak gereksiz kalmış dizinin genel akışında. Üst komşu enstest abla-kardeş ise neden var onları hala çözemedim. Erkek kardeş Jessica'ya acınası biçimde aşık oluyor, Jessica sürekli bu zavallıyı tersliyor, abla bu durumu kıskanıyor. Peki ama neden diye sormadan edemiyorum. Farklı bir karakter olmuş kız kardeş ama hikayeye onun da bir katkısı olamıyor. Daha sonralarda gördüğümüz Kilgrave mağdurları yardımı grubuna ve burada bulunan karakterlere ise hiç girmeyeceğim. Bu grup neden var, birbirlerine nasıl yardım ediyorlar ve Jessica'nın başına dert açmaktan başka var olma sebebi nedir bir diğer soruşturulacak konu. Gelelim Hope Schlottman'a. Aralarda Jessica'ya neden mücadele etmesi gerektiğini hatırlatması için ayarlanmış karakterimiz. Pek derine inilmiyor anlatımında. Sadece her an zarar görebilecek, kırılabilir bir Kilgrave mağduru olarak görüyoruz.

Böylece Jessica kendi ile özdeşleştirebiliyor karakteri ve bu durumdan güç alıyor. Ancak Kilgrave bu kızcağızı nereden buluyor, kullanıyor daha sonra nasıl başka şehirde yaşayan ailesi ile karşılaşmış onları Jessica Jones'a yönlendiriyor, o kısımlar biraz karışık olmuş ya da ben anlayamadım, karar sizin. Bazı olaylar tamamen tesadüfler zinciri olarak devam ediyor.

Wil Traval dizideki adı ile Will Simpson. Nam-ı diğer Nuke. Yine Kilgrave mağduru olarak karşımıza çıkan bir başka karakter. Jessica'nın üvey kız kardeşi ve en yakın arkadaşı Trish'e saldırırken karşılaştığımız bir polis memuru. Etkileyici bir giriş yapıyor diyebiliriz bu karakter için. Aniden şiddetli bir giriş yapmasının ardından hikayenin kalan bölümünde yavaş yavaş kendini sevdirmeyi başlıyor bize. Oyunculuk sırtmıyor. Güzel yazılmış bir karakter. Kendi karakterinin yapısını aşırıya kaçmadan anlatıyor bizlere. Ahlaklı, vicdanlı Marvel dünyası polisi. Trish'e kendini

affettirmek için, vicdan azabını hafifletmek için elinden geleni yapmaya çalışıyor. Yan hikaye olarak Trish ile aralarında başlayan bir aşk hikayesi veriliyor. Karaktere biraz daha içimiz ısınıyor. Ben bilmesem de birçoğunun bildiği üzere bu karakter Nuke'e dönüşüyor. Bu yüzden ileriki bölümlerde çıldırması ve tamamen farklı bir karaktere dönüşmesi son derece normal karşılanabilir. Güzel de bir sürpriz oluyor ancak o kadar hızlı ve sıkıştırılmış, ucu açık bir halde veriliyor ki bu durum, ne olduğunu anlayamadan dizi bitiyor. Bir bölüm öncesinde Trish ile öpüşüp koklaşan Will aniden bir ordu geçmişine ve burada maruz kaldığı deneyler sonucu kırmızı hap-mavi hap yardımcı kontrolden çıkmış bir deliye dönüşüyor. Olabilir ve dediğim gibi güzel bir sürpriz ancak neden ağır ağır, gerilimi oluşturarak verilmiyor



bu durum ve aniden bunu söylemeyi unuttuk dercesine kucağımıza düşüyor böylesine önemli bir karakter değişimi bilemiyorum ama kesinlikle tartışılacak eksilerden bir tanesi.

Luke Cage karakterini çizgi romanı

okumuş birçok kişi beğenmiş. Mike Colter şimdilerde birçok yerde karşımıza çıkmaya başladı. Soğukkanlı, ızdıraplı karakterinin yanı sıra tatlı bir dev olarak tanıtabiliriz bu karakteri. Fazla derine inmemeyi tercih etmişler yapımcılar bu karakterde. Okuduğum birkaç yazıya göre bunun sebebi karakterin büyük olasılıkla kendine ait bir diziyi başlayacak olması olabilir. Ama dizinin hikayesinde önemli bir rol oynaması gereken bu kişi aralarda boy gösteriyor, Jessica ile biraz tartışma biraz romantizm yaşayıp çıkıyor. Karaktere ısınabilmemiz için bize çok fırsat vermiyor hikaye akışı. Bu yüzden söylenecek pek söz yok karaktere dair. Yapımcılar dizinin başında ve sonunda karakteri gösterme taraftarı olmuşlar anlaşılır. Her aşk hikayesinde olduğu gibi aşık olduğu insanı kaybetmiş bu yüzden hayat görüşünü değiştirmiş, anlaşılmadığını düşünen erkeğimize aşık oluyor ana karakterimiz. Jessica'nın tarafında biraz pişmanlık işin içine

girişiyor ve mükemmel Amerikan aşk hikayesi ortaya çıkıyor. Aksi ve soğuk kadın karakterin içini ısıtan acılı, duygusal erkek karakter. Ama Mike Colter güzel bir oyunculuk sergilemiş. Karakteri sevecen kılmayı bir nebze olsun başarmış diyebilirim.

Gelelim bir diğer karakterimize. Çizgi romanda Jeryn Hogarth olarak geçen erkek bir avukatı alıp Jeri Hogarth olarak değiştirecek kadın bir karaktere çevirmişler. Okuduklarımıza göre Marvel dünyasının ekranda gördüğümüz ilk eşcinsel karakteriymiş. Bu da bir başarı sayılabilir. Ayrıca karakter de son derece başarılı bir şekilde aktarılmış. Ne kadarı yapımcı ve yazarlara aittir bilemeyeceğim ama Carrie-Anne Moss kendinden birçok eklemeye yaparak etkileyici bir performans sergilemiş diyebilirim. İkiyüzlü, sert duruşlu, kariyer saplantılı ve işi gündemde olunca ahlaki duyguları sorgulanabilir kompleks bir karakter yaratılmış ve Moss son derece sade bir oyunculukla gerekenlerin hepsini yerine getirmiş. Yapımcı Melissa Rosenberg'in başarılı hareketlerinden biri olduğu söylenebilir. Eşiyile yaşadığı boşanma süreci ve sekreteriyile yaşadığı ilişki yan hikaye olarak kendi başına bir film konusu olacak şekilde başarılı kurgulanmış. Hogarth'ın dizi boyunca olaylara karşı takındığı tavırları ve Jessica ile olan ilişkisinde yaşadığı gitgelleri de açıklamaya yardımcı oluyor.

Rachael Taylor'ın oynadığı karakter ile devam edelim. Patricia "Trish" Walker Jessica'nın üvey kızkardeşi olarak hikayede yer alıyor. Aynı zamanda küçük yaştan itibaren başlayan bir televizyon kariyeri var. Çocuk yıldızlığın getirdiği şöhreti yüzünden annesi medyadaki görünüşünü arttıracaklarını düşünerek Jessica'yı evlat ediniyor. Yıllar içinde annesinin baskısı altında ezilen Trish istemeden devam ettiği çocuk yıldızlığı kariyerine Jessica'nın annesine kafa tutmaları sayesinde dur diyebilip kendi ayakları üzerinde durmayı öğreniyor. Böylece aralarında sıkı bir kardeşlik bağı oluşuyor. Jessica'nın sert tavırlarına rağmen Trish her zaman minnettar yaklaşımıyla aralarındaki bağı koparmamayı başarıyor. Jessica gibi güçlü olmayı dilediği için var olan televizyon kariyeri ile yarattığı yeni imajın etkilerini yani bolca parasını kullanarak kendini bir dövüşçü haline getirmeye çalışıyor. Adaletsizliğe karşı

olan savaşta Jessica'nın yancısı olma çabasında kendisi ancak pek başarılı olamıyor. Taylor karakteri güzel canlandırmış diyebilirim rahatlıkla. Karakterin hem korkak hem güçlü durmaya çalışan yapısını sırtmadan vermeyi başarıyor. Sürekli işleri karıştıran, yardım etmeye çalışırken eline yüzüne bulaştıran bir tip olmasına rağmen iyi niyetliliği sevimli gösteriyor karakteri. Jessica ile arasında güzel bir uyum sağlanmış. Biraz Jessica'nın güçlerini kıskanıyor ve ona benzemeye çalışması hikayede ikisinin başına ciddi dertler açıyor ama bu durumun hikayenin gerçekçiliğine katkısı olmuş denilebilir. Aralarda geri dönüşler yaşayarak ikilinin çocukluk hallerini görmemiz de renk katıyor hikayenin akışına. Kendisinin süper güçleri olmadığı için aldığı iki günlük dövüş eğitimi ile herkesi yenecek hale getirilmemesi hikayede takdir edilmesi gereken bir durum. Gerçekçilikten hiç uzaklaşmadan süper güçler olmadan ve dövüşmeden de yardım edilebileceğini göstermeye çalışmışlar. Birçok dizide düzinelere düşmanı müthiş taktikler ve dövüş teknikleriyle hızlıca alt etmeyi başaran inanılrlığını kaybetmiş karakterler ile dolu olan piyasaya kapılmadan burada daha kırılğan ve sakar bir karakter gerçekçiliği sayesinde en azından bende çekiciliğini arttırdı.

Ve son ikilimize geldik. Çizgi romanda daha gaddar, tehlikeli ve mor olarak gösterilen karakter en azından normal görünümüyle kalmayı başarmış. Bu kısımda eleştirilerim biraz daha sertleşecek çünkü Kilgrave karakterini canlandıran David Tennant çok sevdiğim bir oyuncu. Harika bir seçim yaparak başlamışlar bence bu karakter için. Bunun için kutlamak lazım yapımcıları. Daha dizi başlamadan bu karaktere olan beklentiler Tennant seçimi sayesinde iki kat artmıştı. Fiziksel görünüş ve oyunculuk kabiliyeti açısından bu tarz bir ana kötü adamı çok iyi oynayabilecek bir kişi kendisi. Ama gelelim gerçeklere; karakter hiç yönlendirilmemiş, geçmişisi son derece düz bir anlatım ile hikayeye yedirilmeye çalışılmış. Kafası karışık bir karakter ama esas amacı nedir hiç anlayamıyoruz. Jessica'ya olan saplantılı aşkı üzerinden planlar kurarak ona ulaşmaya çalışırken etrafına verdiği zarar ve açtığı tehlikeyi görebiliyoruz ama onu koruyan daha önemli rolde bir gücün olması

ve onların Kilgrave üzerindeki amaçları nedir hiç değinilmemiş. Çizgi romanda daha önce bahsettiğim gibi daha gaddar bir yapıda olan Kilgrave, dizide sadece Jessica saplantılı bir deli olarak gösterilmiş. Yeteneğinin sınırları belli edilmemiş. Büyük bir boşluk bırakılmış, böylece küçük mantık hataları fark edilmesin istenmiş bana göre. Hepsinden önemlisi ise hikayeye dahil oluş biçimi. Dizinin genel havasına ısınmadan hemen dahil oluyor ve Jessica ile başlıyorlar didişmeye. Bu kadar zeki ve güçlü bir karakteri 13 bölüm boyunca 5-6 kez yakalayıp elinden kaçırmayı nasıl başarıyor Jessica onu çözebilmiş değilim. Jessica'ya olan aşkını anlatan hatırlatmalar yeterli olmamış. Neden Kilgrave bu kadar korkutucu geliyor? Aralarında eskiden ne kadar şiddetli bir ilişki yaşanmış bilemiyoruz. Tek anlayabildiğimiz Kilgrave'in saplantısı. Bazı bölümler şiddet ve gerilim artırılarak Kilgrave'in etkileri başarılı verilmiş kabul etmek gerekiyor ama karakterin hikaye akışında alt edilemese de sürekli yakalanması gerilimi ciddi şekilde azaltmış denilebilir. Böyle bir oyuncu seçimine böylesi bir karakter gelişimi yakışmamış.

Jessica Jones'a geldiğimizde bir başka başarılı oyuncu seçimi daha gördük. Krysten Ritter başlamadan önce beni tereddüt ettirdi diyebilirim. Kesinlikle yanlış çıkardı ön yargılarımı. Karakteri kendisine çok güzel oturtmuş ve vicdan azabı ile dolu, süper kahramanlığı eline yüzüne bulaştırmış, alkolik, kusurlu bizden bir karakter olmuş. Süper güçler bize verilse büyük ihtimalle aynı duruma düşebiliriz diyor insan içinden. Gerçekçilikten kopmamış, kusurlu bir karakter olarak göstererek bence başarılı bir yol izlemişler dizide. Yan karakterler ile olan ilişkileri filme komedi unsurlarını dahil etmiş. Ritter büyük ihtimalle kendinden de biraz ekleme yaparak karakterin perişan halini bize acımadan çok, tebessüm ile izletmeyi başarmış. Sorunlardan bir tanesi ana hikayenin hemen başlaması. Biz daha Jessica'nın Özel Dedektifik bürosu olduğuna ve bu tarz işler yaptığına alışmadan başlıyor hikaye. Ne çözdüğü bir dava ne de yaptığı işlere dair bir fikir edinebiliyoruz. Gelişim bölümü hikayede buralarda bizi zorluyor. Karakteri oturtmadan ileride alışsınız dercesine olaylar akmaya devam ediyor. Buna rağmen karakter

etkileyici. Çünkü gerçek olabilecek bir yapıya sahip. Kendinizle bağdaştırabiliyorsunuz. Vicdani ve ahlaki çatışmaları abartılmadan veriliyor. Her zaman doğruyu yapacak kuralına uyulmadan kişiliğinin getirdiklerini yapıyor. Bu durum da karakteri sevmemize yardımcı oluyor. Doğruyu söylemek gerekirse dizide başardıkları en iyi noktalardan biri Jessica'nın karakter analizi olabilir. Tüm hikaye onun üzerinden ilerliyor ama sıkılmıyorsunuz. Diğerleri ile olan ilişkilerini gözlemlemek zevkli bir hale getiriyor diziyi.

Tüm karakterlerin yorumlamaları ile dizinin geneline değindiğime inanıyorum ancak toparlamak gerekirse; son dönem çizgi romanların ekrana yansıtılışlarında başlayan gerçekçilik akımı yavaş yavaş etkisini oturtuyor. Şahsi fikrim bu durumun başarılı olduğu yönünde. *Daredevil* ile doruk noktasına ulaşmış, süper güçlere sahip karakterlerin bizden biri gibi görünmesini sağlayarak hikaye ile yakınlık kurabilmemizi sağlıyorlar. Jessica Jones'ta başarılı oldukları noktalardan biri de bu. Perişan,alkolik ve kusurlu Jessica bizden biri. Süper güçleri var ama dövüş tekniği bilmemesi yüzünden çok amatörce kullanıyor bu yeteneğini. Herkesi alt edemiyor. Gücünü kullanmayı bizimle birlikte öğreniyor. Bu durum da izleyiciyi hikayeye dahil ediyor ve karaktere yakın hissettiriyor. Bir diğer başarısı dizinin *Hell's Kitchen* tasviri. Yine kırılğan, karanlık bir şehir izlenimini vermeyi başarmışlar.

Netflix son dönemde yaygınlaştırdığı aynı anda tüm bölümleri yayınlama geleneği ile aslında daha çok izlettirmeyi başarıyor dizilerini. Her hafta beklenen dizilerde genelde her bölüm aşırı etkili olmalı beklentisi ile izleniyor ancak tüm hikaye verildiğinde film tadında sonunu görene kadar devam edebiliyorsunuz ve arada sizi rahatsız eden konular aşırı gözünüze çarpmadan ilerleyebiliyorsunuz. Tüm bölümleri çıkmadan her hafta bekleyeydik hikayeden kopmadan bu diziyi izlemeye devam edebilir miydik tartışılır ancak 2. Sezon için yeşil ışık veren Netflix anlaşılan dizinin gördüğü ilgiden memnun. Kendini izletmeyi başarıyor dizi her şeye rağmen ancak 2. sezona gerek var mı bilemiyorum...