



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
28 Eylül - 3 Kasım
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2017/IV

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)
Serhad Mutlu

Yayın Kurulu
Yusuf Duruk
Rana Önoğlu
Uluç Emre Utku

Grafik Tasarım
Ebrar Bahçıvan

Orijinal Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Levent Cival, Gülşah Gül, Ömercan
Kağızmandere, Ünal Lap, Büşra
Mahmutoğlu, İpek Ömercikli, Rana
Önoğlu, Melis Öneren Özbek, Burcu
Meltem Tohum, Sel Öykü Uğur, Uluç
Emre Utku, Nesibe Yoldaş

Ön Kapak Görseli:
Au Revoir les Enfants (1987)

Arka Kapak Görseli:
Babamın Kanatları (2016)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Dergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Eylül 2017

Editörden

Her sene olduğu gibi sonbahar ayları gelince sinefilleri Filmekimi heyecanı sardı. Bu yıl da uluslararası festivallerde ses getiren ve bizlerde merak uyandıran filmleri ilk kez görme fırsatı bulacağız. Filmekimi'nin güzel yanlarından biri sunduğu keşif imkanının yanı sıra tanıdığımız ve sevdiğimiz ustaların da en yeni filmlerini bizlerle buluşturuyor olması.

Kişisel olarak en merakla beklediğim film Guillermo Del Toro'dan *The Shape of Water*. Uzun süre sonra *Devil's Backbone* ve *Pan's Labyrinth* masalsiliğinde ve bir o kadar etkileyici bir işle karşımıza çıkacağını umuyorum. Del Toro aktif yönetmenler arasında en kendine has yeri olan sanatçılardan biri ve her filmi beklenti ve heyecan uyandırıyor haliyle. *The Shape of Water* için de şu ana kadar gelen yorumlar oldukça umut verici.

Tabii bu senenin heyecanla beklenen başka bir filmi de *Mother!*. Almanya'da vizyonda olan filmi geçtiğimiz günlerde izleme fırsatı yakaladım. Hakkında ne söylenebilir diye oldukça uzun bir süre düşündüm doğrusu ve hala nasıl tarif edeceğimi bilemiyorum. Darren Aronofsky'nin diğer filmleriyle yan yana koyacak olursak şunu söylemek mümkün; bu film *The Wrestler*'in değil *The Fountain*'in yönetmeni tarafından çekilmiş. Aronofsky adeta gördüğü bir kabusu perdeye yansıtıyor. Hikayenin gelişimi, karakterin çaresizliği ve dehşeti gerçekten de bir karabasanı andırıyor.

Filmin bir ana akım korku filmi gibi pazarlanıyor olması da ilginç. Zira *Mother!* kesinlikle kafa dağıtmak veya "keyifli" vakit geçirmek için izlenecek bir yapım değil. Aldığı tepkiler de iki aşırı uçta toplanıyor. Kimilerine göre başyapıt, kimileri içinse gösterişçi ama içi boş bir film. Gösterişçi olduğunu inkar etmek zor. Bana göre bunun altından kalkmayı başarıyor. Özellikle ses kurgusundaki ustalık filmin her dakikasını kaplayan dehşet hissiyatının seyirciye geçmesine büyük katkı sağlıyor.

Mother! kolay kolay başkalarına önerilecek bir film değil. Herkeste bırakacağı etki çok farklı ve kendine has olacaktır. Öte yandan olumlu ya da olumsuz, bu etkinin gördüğünüz çoğu filmde daha büyük olacağı kesin.

Serhad Mutlu
serhadmutlu@gmail.com

İçindekiler

Gündem 4

Louis Malle Filmleri

Le feu follet 7

Lacombe, Lucien 9

Murmur of the Heart 11

Atlantic City 13

Au revoir les enfants 15

Vanya on the 42nd Street 17





36

BASKA SİNEMA



Dosya: Satyajit Ray

Giriş	18
Satrajit Ray Sineması'nın Mihenk Taşları	31
Apu Üçlemesi	34

Başka Sinema

36	Manifesto
37	Tutku Oyunu

Dizi Kuşağı

38	The Handmaid's Tale
----	---------------------

Gündem

74. Venedik Film Festivali'nin kazananları açıklandı

Festivalin büyük ödülü Altın Aslan'ı, *The Shape of Water* adlı filmiyle Guillermo Del Toro aldı.

En İyi Yönetmen Ödülü'nün sahibi *Jusqu'à la Garde* filmi ile Fransız yönetmen Xavier Legrand oldu. Büyük Jüri Ödülü dalında ise ödül İsrailli yönetmen Samuel Maoz'un filmi *Foxtrot*'a verilirken, Jüri Özel Ödülü'nü de *Sweet Country* filmiyle yönetmen Warwick Thornton aldı.

En İyi Kadın Oyuncu ödülünü, İtalyan yapımı *Hannah* ile Charlotte Rampling kazanırken, Filistinli Kamel El Basha da *The Insult* filmindeki başarılı performansıyla En İyi Erkek Oyuncu ödülünü aldı.

En İyi Senaryo Ödülü *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* filmiyle Martin McDonagh'e verildi.

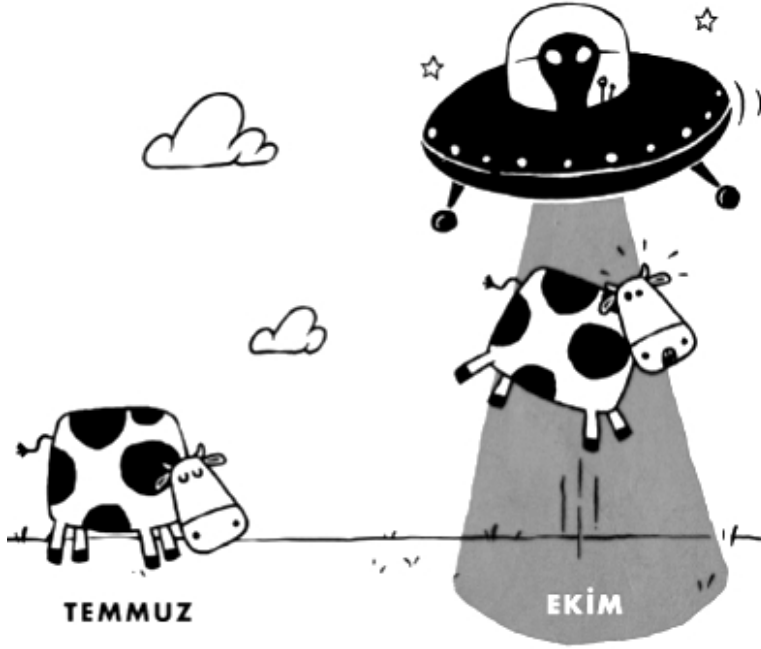
En iyi çıkışı yapan genç oyunculara verilen Marcello Mastroianni ödülü de "*Lean On Pete*" filmindeki rolüyle başarılı bir çıkış yakalayan Charlie Plummer'ın oldu.



İstanbul Modern Sinema, «iyi bir komşu» başlıklı 15. İstanbul Bienali'ne paralel bir film programı sunuyor. Seçkide Avrupa'nın göçmen dramını bir meydan üzerinden anlatan, Yannis Sakaridis imzalı *Amerika Meydanı* (2016), Pedro Costa'nın Fontainhas mahallesi üzerine yaptığı üçlemenin son filmi *Gençler Yürüyor* (2006), Hayao Miyazaki'nin yönettiği *Komşum Totoro* (1988), *Perihan Abı* (1986) dizisinin ilk iki bölümü ve Nobel ödüllü bir yazarın 40 yıl önce terk ettiği mahallesiyle yüzleşmesini izlediğimiz Arjantin filmi *Saygın Vatandaş* (2016) gibi filmler yer alıyor.

2018 Oscar ödülleri için rekabet şimdiden başlıyor. Oscar yarışı için Kore Savaşı'nda yaşanan gerçek bir hikayeyi beyaz perdeye taşıyan ve Muharrir Gazi Süleyman Astsubay'ın öyküsünden esinlenerek perdeye uyarlanan *Ayla* 90. Oscar yarışında Yabancı Dilde En İyi Film kategorisi için Türkiye'yi temsil eden yapım olacak! T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile sinema alanındaki meslek örgütlerinin temsilcilerinden oluşan 17 kişilik seçici kurul, başvurulan 13 film arasında *Can Ulkay* imzalı tarihi savaş dram yapımını seçti.

25 Eylül -1 Ekim tarihleri arasında 24. düzenlenecek Adana Film Festivali, bu yıldan itibaren Türkiye'de bir ilki gerçekleştirerek Vizyon Sahibi Yönetmen Ödülü vermeye başlıyor. Bu ödüle ülkemizde ve dünyada hak ettiği değeri yeterince göremeyen sinemacıların onurlandırılması ve keşfedilmesi amaçlanıyor. Vizyon Sahibi Yönetmen Ödülü, bu yıl Nijerya asıllı Amerikalı yönetmen Andrew Dosunmu'ya veriliyor.



Beyoğlu'nun simge yapılı-
rından Beyoğlu Sineması'nın,
borçları nedeniyle kapanma
kararı almasının ardından
kurtarma projesi kapsamında,
Beyoğlu Sineması kartları sa-
tıfta. 1 Haziran 2018'e kadar
geçerli kartlar www.beyoglu-sinemasikarti.com ve Beyoğlu
Sineması gişesinden satın alı-
nabiliyor.

1960'ların Yeni Dalga akı-
mının en çok hatırlanan yüz-
lerinden Fransız aktris Jeanne
Moreau hayatını kaybetti.
89 yaşındaki Moreau, *Les
Amants*, *Ascenseur pour l'ec-
hafaud*, *La Notte*, *Jules et Jim*
ve *Le journal d'une femme de
chambre* gibi önemli filmlerde
oynamıştı.

16. Filmekimi Başlıyor!

İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) tarafından 16. kez düzenlenen sonbaharın müjdecisi, sinemaseverlerin Ekim ayı gözdesi Filmekimi bu yıl da İstanbul'un yanı sıra Türkiye'nin farklı şehirlerindeki gösterimlerini sürdürüyor.

Filmekimi gösterimleri 29 Eylül-8 Ekim tarihlerinde İstanbul'da bu yıl da Beyoğlu ve Atlas Sinemaları, Kadıköy REXX Sineması ve Cinemaximum City's Nişantaşı'nda yapılacak. Filmekimi programında bu yıl, Cannes'da Altın Palmiye kazanan *The Square*'den, Juri Büyük Ödülü dahil dört ödül kazanan *120 BPM*'ye; Juliette Binoche, Gérard Depardieu gibi isimlerin oyuncu kadrosunda yer aldığı *Bright Sunshine* in'den, *The Lobster* ile aklımızı alan Yorgos Lanthimos'un Cannes En İyi Senaryo ödüllü yeni filmi *The Killing of A Sacred Deer*'a, birçok sıra dışı yapım yer alıyor. Filmekimi kapsamında Michael Haneke'nin Cannes Film Festivali'nde yer alan filmi *Happy End* ve Robert Pattinson'ın müthiş performansı ile dikkat çeken Safdie kardeşlerin son filmi *Good Time* gibi merakla beklenen birçok filmi izlemek mümkün olacak.

Kaynaklar:
beyazperde.com
iksv.org
filmloverss.com
istanbulmodern.org
sinemalar.com
ntv.com.tr



Louis Malle Filmleri

Sinema ve edebiyat arasındaki anlatım farkı çok büyüktür. Bu nedenle bir kitabı sinemaya uyarlamanın fazlasıyla zor olduğunu düşünürüm. Edebiyat köklüdür, uzun evrelerden geçmiş ve günümüzdeki haline bürünmüştür. Gücünü yazının icadından bugüne gelen etkileyici kümülatifliğinden alır. Birikimi sinemanın belki birkaç katıdır. Sinema ise 1900lerin başında ortaya çıkar, sanatların en küçük kardeşidir. Hegel'in tanımladığı 6 sanata gelen devrimsel bir yenilik, teknolojik bir sürprizdir; Canudo'nun dediği gibi 7. Sanat olmuştur. Gençliği sağolsun, anlatı bakımından edebiyata oranla bazı avantajlara sahiptir; ama tabii aynı nedenden dolayı güngörmüş edebiyat karşısında kimi zaman da geri kalır.

Edebi bir eserde genel karakterin iç dünyasını, yaşadığı çevreyi anlamaya günümüzü verirken, eserin sinema uyarlaması bize tüm bunları maksimum 3 saatte anlatmaya çalışır. Hayli zor olan bu işi başarmak hususunda ise sinemanın o büyüleyici dilini ve edebiyata göre anlatı avantajlarını (görsellik, müzik) başarıyla kullanabilmek çok ama çok önemlidir. Kendisi için ve/veya çevresi için problemleri bir bireyi *The Shining* (1980)'deki gibi bol bol "choker shot"larla verebilir, ya da düşünceli bir adamın nasıl bir dönemden geçtiğini izleyicinin daha iyi anlayabilmesi için koskoca şatosunun odalarını uzun planlarla teker teker sessizce gezdirir, ona aile yadigarlarını göstererek yaşlandığını daha derinden hissetmesini sağlayabilirsiniz tıpkı *Il Gattopardo* (1963)'daki gibi. Ya da *Last of the Mohicans* (1992)'da olduğu gibi kitaptaki kahramanlık hissiyatını başarılı çekimlerin yanında bir de film müziğiyle taçlandırabilirsiniz. Film müziğinin yanı sıra ses kullanımı da yönetmenin elindeki büyük bir güçtür. Mesela *Jaws* (1975)'de pek çok sahnede köpekbalığını görmez ama ses efektleriyle gerginliği iliklerimize kadar hissediyoruz. Bu örnekleri vermemin sebebi, hepsinin kendi tarzlarında başarılı kitap uyarlamaları olduğunu düşünmem, Stephen King *The Shining* pek öyle hissetmese de...

Malle'nin *Le Feu Follet* (1963)'i de bir kitap uyarlaması. Üstelik Fransanın işgalinde Nazilerle saf tutan faşist bir yazarın kaleme aldığı bir kitap. Yazar, eseri Fransız sürrealist şair Jacques Rigaut'u model alarak kaleme alıyor. Rigaut ilginç bir adam. Zaten hangi sürrealist değil ki dediğinizi duyar gibiyim. O da intihara meyilli, depresif, karanlık, dadaist... bir anekdot: öylesine ilginç bir adam ki bu, 30 yaşında intihar ettiğinde mermiyi tam kalbinin ortasından geçirebilmek için cetvel kullanıp ince hesaplamalar yapmış.

Filmde de bu karamsar anlatı fazlasıyla hakim. Böylesine karanlık bir filmde çok hoşuma giden bir ikilik ise Malle'nin karamsar anlatıların neredeyse imza özelliği olan *chiroscuro*'yu hiç kullanmaması. Film siyah-beyaz ama tamamen aydınlık. Paris, Versailles, yüzler... hepsi aydınlık; bir şey dışında: ana karakterimiz Alain Leroy'un düşünceleri. Alain, Amerikalı aşkı Dorothy'nin de baskısıyla alkolizmden kurtulmaya karar verip Versailles'de bir klinikte tedavi gören 30lu yaşlarında depresif bir adam. Filmde Alain'ın tedavisinin artık tamamlandığını, ama onun kendisini insan içine çıkmaya hazır hissetmediğini görüyoruz. Yine de, doktorunun da etkisiyle, sosteye

Le feu follet

■ Ünal Lap

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

Louis Malle, Pierre

Drieu La Rochelle

Oyuncular:

Maurice Ronet, Léna

Skerla, Yvonne Clech

1963/Fransa/

Fransızca/108'

29 Eylül Cuma

19.00

arkadaşlarının burjuva ortamlarını şöyle bir dolanıyor o hem korkup hem de çok sevdiği Paris'de. Hikaye bundan ibaret. Olaylar çok temel; diyalog ağırlıklı bir film. Malle, "tutunamayan" bu adamı, plot süresi birkaç gün olan eserinde çok iyi anlamamızı sağlıyor. Alain hakkında bildiklerimiz bu birkaç günün çok ötesine, belki de karakterin tüm hayatına kadar gidiyor.

Alain, sevemeyen biri. Dokunmak filini, hissetmek fiiliyle buluşturamıyor. Kendi deyişle hayatını hep bir şeyler olmasını bekleyerek geçirmiş, artık bıkmış. Kendisini sevmiyor, en azından insanların onu sevmesi için insanları sevmeyi deniyor. Zamanında bunu da başaramayıp kendini alkole veriyor. "Sevmek" fiiline onu en yakın hissettiren kişi olduğunu düşündüğüm Amerikalı eşi Dorothy'nin de zoruyla tedavi oluyor. Ama dönüşü hiç de iyi olmuyor. Beklemekten ve ötekileşmekten iyice bıkmış bir hale tekrar deniyor, yine beceremiyor, yine istediği kabuğa bürünüp insanların içinde bir yer edemiyor. Bunu fark ettiğinde ise filmin en vurucu cümlelerinden birini edip uykuya dalıyor: "Yarın kendimi öldüreceğim."

Bunu yapmadan önce eski arkadaşlarını şöyle bir dolanıyor. Eskiden değer vermeye çalıştığı insanları görüp veda ediyor. Eski dostunun evine gidiyor, geçmişte belki de tıpkı kendisi gibi "tutunamamış" bu dostu artık evli, çocuklu ve üstüne kitap yazmayı arzu ettiği bir tutkuya sahip. Parkta yaptıkları yürüyüş, "büyüme" üstüne duyduğum belki de en güzel diyaloglardan biri. Arkadaşı, kendisinin yeni bir hayat için çocukluğu terk ettiğini Alain'e hatırlatırken Alain'e onun ise çocuklukta sıkıştığının, artık büyümesi ve olgunluğa, paraya, başarıya erişmesi gerektiğini hatırlatıyor. Tam bu cümlelerin ardından ikilinin yanında koşarak geçen çocuk grubu ise Alain'in hislerini sanıyorum ki özetler nitelikte. Tüm bunlar olurken Malle'nin müzik olarak Erik Satie'yi seçmesi ise adeta sahneyi bir üst seviyeye çıkarıyor.

Le Feu Follet, zor bir dönemden geçen/geçmiş olan herkesin kendinden bir parça bulabileceği karanlık bir film. Hiçbir zaman olmak istediği kadar iyi bir insan olamayan Alain'in mutsuzluğuna dair çok fazla şey hissedebilmemiz, inanıyorum ki mutsuzluğun fazlasıyla güçlü olan evrensel bir duygu olmasından ileri geliyor.

Şu da söylenmeli ki, eser buram buram Fransız Yeni Dalgası kokuyor. Mekan tercihleri, teknikleri, insan ilişkileri, fazlasıyla radikal ve içsel olan konusu... hepsi Yeni Dalga anlayışına pekala oturuyor. Yeni Dalga'nın nispeten az bilinen yönetmenlerinden olan Malle, bu filmin en sevdiği ve en öznel biçimde işlediği film olduğunu söylüyor. Bunun nedeni kendisinin de bir zamanlar zor bir dönemden geçmiş olması olsa gerek.

Yazımı bitirirken müzikten de bahsetmek istiyorum. Satie, filme muhteşem gitmiş. Alain düşünürken, ikilemdeyken veya insan için-deyken bir anda ortaya çıkan bir Satie eseri anlatıyı fazlasıyla güçlendiriyor, seyir zevkimizi ise pekala artırıyor. Eser, kuvvetli Malle kurgu ve anlatısı, başarılı Yeni Dalga esintisi ve bu vurucu müzikleriyle Malle'nin filmografi için çok ama çok değerli.

Filmde ana karakter Lucien'in başından geçenler anlatılmakta. Birçok farklı konunun işlendiği filmde Lucien'nin çocukluktan yetişkinliğe hızlı geçişini gözlemliyoruz. Lucien bu süreçte iş, para, statü sahibi oluyor. Çevre ediniyor, kadınlarla birlikte oluyor, âşık oluyor. Savunduğu ülküler değişiyor ve dönem şartlarının çarkları arasında erken gelen bir ölüm onu buluyor.

En çekirdekte başıboş kalmış, sahip çıkılmayan bir gencin sürüklenişini izliyoruz. Huzurevinde çalışan Lucien, izin alarak evine döndüğünde annesinin kaldıkları yerin sahibi patron ile bir ilişkisi olduğunu fark eder. Babası hapiste olan genç, evinde istemediğini öğrenmesi ile dönemin birçok genci gibi direnişe katılmaya karar verir. Direnişin o bölgedeki lideri -köy öğretmeni- Lucien'i direniş için uygun görmez ve Lucien için huzurevine dönmek dışında bir seçenek kalmaz. Yolda bisikletinin tekerleği patladığı için dışarı çıkma yasağının olduğu saatlerde hala sokaklarda olan Lucien müzik, ışık ve kahkahaların taşıdığı bir binaya rast gelir. İzlediği bina Alman polisinin ofisi olan Lucien, bir adam tarafından ensesinden tutulup içeri sokulur. Başıboş dolanan köylü bir çocuk olduğunu fark eden polisler içki ikram ederek onu sarhoş ederler. Sarhoşluğun etkisi ve polislerin babacan tavırları ile sordukları soruları içtenlikle cevaplayan gencimiz, direniş lideri öğretmeni polise gammazladığını öğretmen getirilmeden kısa bir süre önce fark eder, af dilemek için yaklaşır ama babasının yokluğu ile yine aşığlanır. Alman polisinin güvenini kazanan Lucien göreve alınır. Gidecek yeri olmayan gencimiz için, içinde büyüdüğü köy hayatından sonra sahip olduğu lüks, para, statü ve en önemlisi ait olma hissi fazlasıyla tatmin edicidir ve hızla yeni işinin içerdiği şiddete ve gaddarlığa uyum sağlar. Jean-Bernard isimli Alman polisi Lucien'i gizlenen Yahudi bir terziye götürür. Diktirdiği takımı almak üzere terziye gittiğinde terzinin kızını görür ve ona âşık olur. Kızı görmek için evine gidip gelen Lucien bu süreçte aile ile de bolca vakit geçirir. Zamanla kız da -France- ona karşılık verir ancak savaşın bitimine yakın France'nin babası daha fazla baskıyı kaldıramaz ve yaşadığı bütün gurur kırıcı olayların ağırlığından sebep, çaresizlik ile gidip teslim olur. Bu olaydan kısa bir süre sonra polis ofisi direnişçiler tarafından taranır ve şans eseri Lucien kaçır ancak tanıdığı polislerin hepsi savaş sürecinde veya son baskın ile ölmüştür. Bir süre sonra fark edilen France ve babaannesini almak için bir Alman polisi gelir ancak genç âşık kadını kurtarmayı tercih eder ve polisi vurur. Kaçıp terk edilmiş bir çiftlikte getirdikleri ile hayatlarına devam etmeye çalışırlar ancak son sahnede gördüğümüz yazı savaşın bitiminden sonra diğer Gestapolar gibi Lucien'in de yargılandığını ve kurşunlanarak öldürüldüğünü bildiriyor.

Köy öğretmenin direnişin yöresel lideri oluşunu, fark etmeden de olsa Alman polisine gammazlaması ve Yahudi ailelerine yapılan baskınlardaki gaddarlığı ile kötü bir insan olduğuna karar vermek isteyeceğimiz Lucien, hayat hikayesi ve olayların gelişimi göz önünde bulundurulduğunda Mr.Horn'un -terzi- dediği türde bir his uyandırıyor insanda 'Senden hoşlanmadığım gibi, nefret de edemiyorum.' İnsanın hangi şartlar altında, nasıl şiddete ve gaddarlığa karşı duyarsızlaşacağını bize bir acıma bir kızgınlık hissettirerek anlatan Louis Malle; ayrıca düşüncesiz davranışların, kabalığın, saygısızlığın da insanları kategorize ederken ne derece göz bulduğunu, bize Lucien'in kötü niyetli olmayan ancak cahillikle yapılan davranışlarının uyandırdığı hislerle anlatıyor.

Filmin merceğinde yalnızlığı ve sahipsizliği ile sürüklenen ve kullanılan, yetişkinliğe kalkışan ama altından kalkamayan, eline yüzüne buluşturan genç bir çocuğu görüyoruz. Lucien zaten ailesi nedeniyle yeterince ezilmiş bir

Lacombe, Lucien

■ Nesibe Yoldaş

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

Louis Malle, Patrick Modiano

Oyuncular:

Pierre Blaise, Aurore Clément, Holger Löwenadler
1974/Fransa/
Fransızca/138'

6 Ekim Cuma
19.00

çocuk. Sahip çıkılmaya, güçlü hissetmeye, toplum içinde kendi yerini, varoluşunu oluşturmaya ihtiyacı var. Patronun direnişe katılan oğlunu övmesinin ardından direnişe katılmak üzere görüşmeye gittiği liderin Lucien'i yetersiz bulması, yeterince yıpranmış genç için oldukça olumsuz bir darbe. Lucien ile konuşmasından önceki dakikalarda küçük bir öğrenciyi başarısızlığı nedeniyle diğer öğrenciler içinde nasıl aşağıladığını izliyoruz köy öğretmenin. Benzer tavrını Lucien'e de gösteriyor. Lucien çağımızda da var olan ve her zaman var olacak boşlukta olan gençlerden. Savunulan fikirden çok ait olma hissini kovalıyor. Köy öğretmenin elinin tersiyle ittiği Lucien'e aradığı babacan tavrı Alman polisleri gösteriyor. Jean-Bernard onu takım diktirmeye götürdüğünde 'İlk takım elbisesi, bir erkeğin hayatında önemli bir adım.' diyor. Yanı sıra ofisteki temizlik, yemek gibi işlere bakan Marie onu odasına çağırıyor ve Lucien, statüsü sayesinde arzulan bir erkek oluyor. Annesine düzenli para bırakarak babasının yerini doldurmaya çalışan gencimiz artık olmaya çalıştığı gibi bir yetişkin.

Lucien içi dışı bir ve düşüncesiz bir genç. Dönemin diğer polisleri gibi insanları silah zoruyla istediğini yapmaya zorluyor. Olay olarak aşkın işlendiği filmde bu tavrını France'ye karşı asla görmüyoruz. France onun için oldukça değerli ve nadir bir çiçek. Kendini ona beğendirmek ve gönlünü alabilmek için elinden geleni yapıyor. Bu aşkın saflığını gören Mr.Horn France'ı ona bırakarak teslim olmayı göze alabilecek kadar güveniyor. Kimi sahnelerde Lucien öyle tatlı bir âşık ki, patronu öldürüldüğü için bağırıp çağırırken laf France'ye gelince birden sesi yumuşuyor. Mr.Horn'a karşı da, bir insana duyabildiği kadar saygı duyuyor ancak davranışları cahillliği nedeni ile alabildiğine saygısızca. Lucien'in aile üyelerine karşı olan tavırları ve bağlılığı hem şirin hem de oldukça rahatsız edici, ancak tamamıyla aileye açlığını gözler önüne seriyor. Hatta bağlılığı öyle bir seviyedeki sahip olduğu statü, para umurunda olmadan ailesini yani France'i korumak uğruna Alman polisini vuruyor. Yetişkinlik oyunu oynayan Lucien sahip olduğu statü veya düzenli gelirle değil, gösterdiği sahiplenici tavır ve ait olduğu bir aile edinerek bunu gerçekleştiriyor.

Bir savaş draması olan film, o dönemde yaşananları şimdiki bilgilerimizi göz önünde bulunduracak olursak, bütün acı ögelere rağmen geçeceğinden yumuşak yansıtmış diyebiliriz. Anlattığı dönemi eleştirirken insanı da eleştiren film bunu küçük diyaloglara saklamış. Mr.Horn'un Jean-Bernard'ın babasından bahsettiği replikler insanların şartlar izin verdiğinde kolaylıkla onursuzlaşabileceğini bize anlatıyor. Erdemli bir babanın erdem sahibi olmayan oğlundan bahsediliyor.

Filmde ayrıca 1940-1944 Fransa'sında yönetim her ne kadar Alman elinde olsa da halkın direnişi desteklediği ve hatta desteklemeyenlere karşı cephe aldığını görüyoruz. Bunu polis binası direnişçiler tarafından basılmadan önce Lucien ile mahkûm arasında geçen diyalogdan anlayabiliriz. Mahkûm 'utanmıyor musun?' diyor. Durumu kullanarak Yahudilerin üstüne giden ve onları dolandıran kişiler bile Gestapo'yu onaylayacak kadar gaddar değil. Buradan anlıyoruz ki Gestapo kavramı oldukça ağır ve vahşi. Kötülüğün ileriki boyutu.

Filmde birkaç replikte sosyalizm ve sosyalistlerden de bahsediliyor. Alman polislerinden biri direnişçilerin ve köy öğretmenlerinin genel olarak sosyalist olmalarından bahsediyor. Filmin genel yapısında kırsalda yaşayan yoksul halkın para sahibi olan bireyler tarafından bastırıldığı -Lucien'in annesinin patron ile olan ilişkisi- ve otoriteyi elinde bulunduran Alman polislerinin halkın genelinin aksine zevk ve sefa içinde geçen hayatları ile Yahudilere kurulan baskıdan daha fazlasını eleştirdiğini söyleyebiliriz.

70'lerde -önceleri Fransız Yeni Dalgası'nın umudu- yönetmen Louis Malle tarafından çekilen sekizinci uzun metrajlı film: *Kalp Mirası*. Film seti 1954 Fransa'sının Dijon şehrinde sosyo-ekonomik statüsü yüksek bir ailenin bireylerinin yaşamları etrafına kurulmuş. Filmin hikayesi, özelde aile içinde genelde 50'ler Fransız toplumunda çok yönlü temaları işleyerek evriliyor. Bu yapımda hem yönetmenliği hem de senaristliği üstlenen Malle kendisinden beklenecek şekilde cesurca; çocukluktan erişkinliğe geçiş döneminde yaşanan seksüel gelişimden enseste, din ve eğitim kurumlarının yozlaşmışlığından fahişeliğe, sömürgeci düzenden savaş karşıtlığına; her biri ayrı tartışmalı temalı bir şekilde hikaye örgüsüne yerleştirerek akıcı olarak izleyiciye sunuyor. Özellikle iki karakterin gelişimi filmin odağında; anne rolündeki, Antonioni'nin *Macerà*'sından (*L'avventura*, 1960) kayıp kız olarak tanıdığımız İtalyan aktris Lea Massari ve ergenlik döneminden geçmekte olan evin en küçük oğlu rolünde, ilk aktörlük deneyimi ile beyaz perdeye yansıyan Benoît Ferreux. Ailenin geri kalan bireyleri ise; duygusal mesafe koyucu bir erkek olan Fransız burjuvazi mensubu jinekolog doktor baba Charles Chevalier ve küçük kardeşleri için ezinç kaynağı olan Thomas ve Marc Chevalier adında iki uslanmaz ağabey. Arka planda dönemin Fransa'sının Vietnam'da girdiği savaşa, emperyalizme ve burjuvaziye yapılan ince göndermeler eşliğinde; Fransız yönetmen Louis Malle hikayesini ailenin yaşantısından kısa ve müstakil kesitler sunarak inşa ediyor.

"Baban baklı. Ben pek anne gibi değilim." - Clara

İl sahnelerden de açıkça anlaşılabilceği üzere, üç çocuğunun yanında genç ve heyecanlı şekilde beliren ve fiziksel olarak çekici bir kadın olan Clara, bir anne figüründen ziyade çocuklarıyla kurduğu içten ilişkilerle arkadaşmış algısı oluşturuyor. Erken yaşta siyasi sorunlar hasebiyle İtalya'dan Fransa'ya göçen ve yoksullukla mücadele eden bir genç kızken, burjuva bir ailenin oğluya aşk yaşamınca hayatı değişiyor. Clara filmde evli ve üç çocuklu olmasına karşın hala ele avuca sığmayan, sorumsuz ve akli havada halleri ile bir yetişkin duruşu sergilemiyor. Kocasını aldatıyor, çocuklarına sınırlar koymuyor. Küçük oğlu ile yaşadığı cinsel birlikteliği beyaz perdede hafifleten şey belki de bu karakter özellikleri oluyor. Clara'ya tezat baba Charles, bulunduğu hemen her film karesinde sert ve soğuk duruşuyla çocuklarını azarlıyor. Aile içi disiplini babanın yokluğunda ise maskülen görümlü kadın hizmetli sağlamaya çalışıyor. Aile içi bu dinamikler bilhassa küçük çocuğun anne ile olan bağını tanımlayıcı unsurlar olarak filmde karşımıza çıkıyor.

"Annesinin gözdesi, hep sınıf birincisi!" - Thomas & Marc

Evin büyük iki erkek çocuğu ne kadar alaycı ve arsızsa, Laurent o kadar hassas, akıllı ve annesinin özel ilgisine sahip bir çocuk. Sürekli kitap okuyan, caz müzik dinleyicisi, derslerinde başarılı,

Murmur of the Heart

■ Büşra Mahmutoğlu

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

Louis Malle

Oyuncular:

Lea Massari, Benoît

Ferreux, Daniel

Gélin

1971/Fransa/

Fransızca/118'

13 Ekim Cuma

19.00

tatlı ve masum simalı bu erkek çocuğun Louis Malle'in çocukluğuna olan benzerliği yönetmenin kendi tercihi olarak biliniyor. Film boyunca bu sayede enfes caz müzikler dinlemek mümkün. Hikayenin akışında Laurent'in adolesan dönemine tanıklık eden izleyiciye, onun seksüel ve psikososyal değişim/gelişimi olaylar silsilesi halinde aktarılıyor. 14 yaşındaki başrol oyuncusu dükkandan mal aşırıyor, alkol ve tütün kullanıyor, okuduğu Katolik okulda yardımcılığını yaptığı rahip tarafından cinsel tacize uğruyor, genel evde ilk cinsel tecrübesini yaşıyor ve bir yandan mütemadiyen ağabeylerinin muzipliklerine maruz kalıyor. Fakat Laurent, aslında her biri ayrı travmatik olan bu olayların pek de etkisi altında kalıyor gibi yansıtılmıyor beyaz perdeye yönetmence. Hatta film müddetince onu tek etkileyen şeyin, annesi Clara'nın diğer erkeklerle olan ilişkileri olduğu söylenebilir.

"Mutsuz, utanmış ya da üzgün hissetmeni istemiyorum. Bunu, bir daha asla yaşanmayacak, çok güzel ve kutsal bir an olarak hatırlayacağız. Bu bizim sırrımız olarak kalacak." - Clara

Laurent'a kalp hırılması teşhisi koyulması filmde olayların akışını etkileyen belki de en önemli dönüm noktası. Hastalandıktan sonra tedavi amacıyla annesiyle birlikte evden uzaklaşan ve sanatoryuma giden Laurent'in annesi ile arasındaki romantik ilişki, burada daha seksüel bir hal alıyor. Zairen Laurent kendi yaşına yakın kızlarla ilgileniyormuş gibi dursa da, Clara ne zaman başka bir erkekle keşişe bir şekilde oğlunun tepkisi ile karşılaşılıyor. Clara ile hali hazırda kuvvetli bir anne-oğul bağına sahip Laurent ergenlik döneminin getirisi değişimlerle de annesine karşı bu süreçte daha da yoğunlaşıyor. Clara'yı önce banyoda gözetleyen oğlu, sonrasında onun takılarını ve iç çamaşırlarını kullanarak rol yapıyor. Öte yandan aşığından ayrılan ve duygusal olarak kırılan durumda olan Clara, teselliye dönüp oğlunda buluyor. Hikaye beklenen sona doğru evrilirken bir gece alkolün de etkisi ile Clara, oğluyla kendine dair paylaştığı diğer pek çok şeyin yanı sıra yatağını da paylaşıyor.

Yönetmen tarafından doğal bir akışla sunulmaya çalışılan eneset tema için başarılı denebilir zira nihayetinde izleyici beklediğinden daha az tepkili olduğunu fark edecektir. Adını Laurent'in hastalığından alan film için tıpkı onun gibi hassas, çetrefilli ve bir o kadar gençlik arzularıyla dolu demek mümkün. Filmin Akademi Ödülleri ve Altın Palmiye adaylığı bulunuyor. Dokunaklı ve provokatif bir Louis Malle sineması örneği olan bu yapım, hem dürüstlüğü hem de aynı anda vurucu ve yumuşak olabilen hikaye anlatıcılığı ile anılmayı hak ediyor. Filme bu dokuyu kazandıran ise performansları ile Massari'nin Clara'sı ve Ferreux'un Laurent'idir. Otobiyografik unsurlar içeren, kâh dram kâh komedi çeşnili, yapılmış en iz bırakan ergenlik çağı filmlerinden biri, mutlaka izlenmeli.

1 980 yılında *Taking Off* ve *Six Degrees of Separation* filmlerinin senaristi John Guare tarafından yazılan ve yönetmen Louis Malle tarafından çekilen *Atlantic City*'nin en ilginç yanlarından biri daima yıkılan ve yeniden yapılan yollar ve binaları görebilmeniz olabilir. Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan, ve BAFTA tarafından en iyi yönetmen ödülleri kazandıran bu film, organik dokusuyla izlemesi oldukça keyifli. Fransız yeni dalga akımının yenilikçi yönetmenlerindeFn olan Malle, Fransız asıllıdır.

Susan Sarandon tarafından canlandırılan Sally, Atlantik'teki kumarhanelerden birinde kurpiyer olma hayalleri olan bir mutfak görevlisidir. Eşinin kız kardeşi ile kaçmasından sonra kurpiyer olup Monte Carlo'nun ilk kadın kurpiyeri olma hayali olan Sally'nin hayalleri kocası ve kız kardeşinin yeniden ortaya çıkmasıyla yavaşça suya gömülmeye başlar. Halbu ki, bu tuhaf ikili ortaya çıkmadan önce Sally Fransızca öğrenen, arya dinleyen ve kendisini geliştirmeye çalışan, kendi halinde genç bir kadındır.

Yıkılmak üzere olan bir binada yaşayan Sally'nin, tıpkı bina gibi unutulmuş ve yaşlanmış 2 komşusu vardır. Grace ve Lou. Grace bir benzerlik yarışması için gençliğine Atlantic City'e gelmiş ve sonrasında kendisine burada bir hayat kurmaya karar veren süslü bir kadındır. Geçmişinde yaşadığı güzel ve zengin günler tıpkı içinde kaldığı bina gibi sadece eskiden bilenlerin hatırlayabileceği şekilde silinip gitmiştir. Rahmetli eşinin arkadaşı olan Lou ile arasında ise oldukça karmaşık bir ilişki vardır. İkilinin arasındaki ilişki sadece sevgili değil ama aynı zamanda efendi-uşak, mağdur-hırsız ve hasta-hemşire dinamiklerini de barındırıyor. Grace kendisine hizmet etmesi için Lou'ya para verirken Lou da Grace'in çeşitli eşyalarını satarak kazandığı parayla bahis oynuyor. Bu durumun farkında olan Grace yine de Lou'yu hayatında tutmaya kararlı görünüyor. Öte yandan, Grace'in pek çok ihtiyacını Lou karşılıyor ve fakat Grace Lou'yu uşağını çağırır gibi bir çan aracılığı ile çağırıyor. Grace'in yanında ayak işlerine bakan ve kuruşlarla kumar oynayan/oynatan bir adam olarak görsek de Lou gençliğinde Atlantic City'i kasıp kavuran mafyanın bir üyesi olduğunu ve bu günleri özlediğini sık sık hatırlıyor. Hayatında ve etrafında eskijen pek çok şeye rağmen Lou'nun kıyafetleri eski değil, çünkü o eski bir mafya üyesi.

Robert Joy tarafından canlandırılan Dave, eşinin kız kardeşi ile kaçtıktan sonra baba olacağını öğrenir ve bebek için para bulma ümidiyle uyuşturucu teslimatı yapılan bir telefon kulübesindeki paketi çalarak Atlantic City'e doğru giderler. Burada kalacak yerleri olmadığı için, terk ettiği eşinden yardım isteyen Dave kendisini karmaşık bir mafya bağlantısının ortasında bulur. Çaldığı paketi satmasına yardımcı olan kişi aynı zamanda Dave'i ele vererek öldürülmesine sebep olacaktır.

Filmin 1980'lerdeki Atlantic City enerjisini tamamen vermeye başlaması da tam olarak bu noktadan sonra oluyor. Sally'nin iş sonrası yaptığı vücut bakımı ritüeli sırasında onu gözetleyen Lou Sally'i arzulamaktadır. Uyuşturucu satarak kazandığı parayla hem Sally'nin

Atlantic City

■ Sel Öykü Uğur

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

John Guare

Oyuncular:

Burt Lancaster,

Susan Sarandon,

Kate Reid

1980/Fransa,Kanada/
İngilizce/104'

20 Ekim Cuma

19.00

başı döndürebilmiş hem de kendisini tıpkı o eski günlerdeki gibi havalı hissetme şansına kavuşmuştur. Lou'nun Sally ve Grace arasında yaşadığı aşk üçgeni hem çok doğal hem de sempatik. Sempatik olmasının sebebi, Lou Sally'e olan hislerinin fiziksel olduğunu ve Sally'nin yanında havalı hissettiği gerçeğini saklamadan yaşıyor. Öte yandan, kavga dövüş bir hayat sürdürdüğü Grace ise, Lou gibi yaşlı bir tilkinin kürkçü dükkanı olmuşa benziyor. Lou'nun gangsterlere özenmesi, hali hazırda onlardan biriymiş gibi davranması ve sonrasında ilk gangster tarzı işinin yaptıktan sonra çocuklar gibi mutlu olması ise daha önce bahsettiğim organik yapıyı daha da güçlendiren bir unsur. Lou, yakalanma riskini düşünmeden işlenen suçu kendisinin işlediğini gördüğü insanlara anlatıp sevincini paylaşan küçük bir gangster.

Filmde kendisini en zayıf karakter olarak Sally'nin kız kardeşi Chrissie'i göstermek mümkün. Aksiyonun tam ortasında olduğu halde ne tam olarak zarar gören ne de tepki veren bir yapısı var. Hayat konusunda toy olduğu oldukça belirgin olan bu genç kadın, aynı zamanda güçlü bir spiritüel anlayışa sahip. Lou ve Sally arasındaki yaklaşma esnasında Chrissie de Grace ile yakınlaşarak onun vücut ağrılarını dindiren bir masaj uygular ve böylece ikili arasında sırdaşlığa ve hemşireliğe dayalı bir ilişki ortaya çıkar. Chrissie, filmde 70'lerden kalan çiçek çocukları iyi bir şekilde temsil ediyor, ancak varlığı çok etkili değil.

Film Roger Ebert başta olmak üzere pek çok ünlü eleştirmenin dikkatini çekmiş oldukça olumlu yorumlar almıştır. Bu film için 1981 yılında New York Times'a bir değerlendirme yazısı yazan Vincent Canby filmde resmedilen Atlantic City'i ölümlerin ve hala hayatta olanların yollarının kısa bir süre için kesiştiği hala ilişkide buldukları ama sonrasında ayrıldıkları bir şehir olarak betimlemiştir. Bu yorum, ismini filme veren şehrin resmedilişini ve filmi anlamak için gerçekten çok uygun. Bu satır sayesinde hem Sally ve Lou arasındaki ilişkinin dinamiklerini anlıyoruz, hem de bu ilişkinin kısa sürede bitip Lou'nun diğer suç ortağı ve partneri olan Grace'e geri dönüşünü.

Roger Ebert ise, Lou'nun küçük gangsterlik sevincini Scorsese'nin GoodFellas filmindeki anlatıcının sevincine benzetmektedir. Ebert'e göre filmin tamamını eski bir gangstermiş gibi davranarak geçiren Lou, son anda yaptığı iş ve sonrasında gösterdiği çocuksu sevinç ile aslında yaptığını iddia ettiği işlerin hiçbirini yapmadığını kesin bir şekilde göstermiş oluyor. Benzer şekilde, aslında Lou'nun gençliğinin çok sıradan geçtiğini eski bir dostuyla karşılaştığı sırada paylaştıkları bir andan da anlayabiliriz. Bu eski dostun Lou ile ilgili en çılgın anısı bir gün birlikte 100 kutu prezervatif almaya çıkmış olmalarıdır.

Filmin iki renkli karakteri Lou ve Grace filmin kapanış sahnesinde kol kola yürüyerek ilişki çorbalarına suç ortaklığını da eklediklerini ilan ederler.

Insanlık ayıbı, Holocaust! Toplama kamplarında çalıştırılan ve yakılan insan toplulukları yani ezilen Yahudilerin dramı. Vahşetin ve gözü dönmüştüğün zirve noktası. Bebekler, anneler, çocuklar, yaşlılar hepsini bir an dahi yüreği sızlamadan öldüren, aklını kaçırmış, kindar, öfkeli Alman askerleri. Birçok filme konu olan İkinci Dünya Savaşı ve Yahudi Soykırımı.

Hollywood İkinci Dünya Savaşı sırasında çektiği propaganda amaçlı filmlerle Amerikan halkını savaşa hazırladı. 1940-1950 yılları arasında çokça filme konu olan Amerikan askerlerinin zaferi ve savaş sonrası buhranları o zamanın filmlerinin konusu oldu. Daha ileriki yıllarda Yahudilere yapılan soykırım resmedilmeye, insanlara anlatılmaya başlandı. 1959 yılında George Stevens tarafından çekilen *Anne Frank'in Hatıra Defteri* bir çocuğun gözünden durumu anlatıyordu. 1961 yapımı *Nunberg Duruşması*'nda, Alman askerleri yargılanıyordu. 1964 yılında Stanley Kubrick tarafından çekilen *Dr.Garipaşk* ise o zamana kadar çekilen İkinci Dünya Savaşı filmlerinden ayrıksı bir yapıya sahipti. Savaşı bir parodi haline getiren film savaşın anlamsızlığını ve kahramanlık kavramını yerle bir ediyordu. Diğer filmler ise karşı tarafı yok sayan savaşı meşrulaştıran bir yapıya sahipti. Amerikan filmleri Hitleri canavarlaştırırken, Japonya'ya attığı atom bombasını yok sayıyordu. 1959 yapımı *Hiroşima Sevgilim* adlı Fransız filminde ise bu yok sayılan Japonya'da süren nükleer soykırım iki aşğın gözünden resmediliyordu. Daha sonraki yıllarda Amerikan askerlerinin destanı Vietnam Savaşı ile devam etti. Şimdi ise Amerikan filmlerinde 11 Eylül sonrası Irak ve Afganistan'da yapılan kahramanlıklar, onlar öyle söylüyor, anlatılıyor. Clint Eastwood'un yönetmenliğini yaptığı *Keskin Nişancı* da tek taraflı olarak anlatılan film Amerikan kahramanlığına örnek verilebilir.

Bir türlü eskimeyen bir konu olarak hala kullanılmaya devam eden Yahudi Soykırımı, Hollywood tarafından dönüşümlü olarak çekilen filmlerle sıcak tutulmaya çalışılıyor. Yahudilere yapılanın kesinlikle bir insanlık suçu olduğunu düşünüyorum. Ama bununla birlikte bu olay esnasında Alman halkının bu soykırım için bir şey yapmamasının sosyolojik sebeplerini merak ediyorum. Bu olay sonucunda 1948 yılında kurulan İsrail Devleti'nin şu an yaptıkları kafama takılmıyor değil. İroni burada ortaya çıkıyor. Katledilerek öldürülen bir soyun devamı şimdi Filistin'de insanları abluka altına alıp modern bir soykırım yapıyor. Dünya ise buna tepkisiz çünkü İslam'ı terörizm ile aynı kefeye koymaya başladı. Yapılan araştırmalar bunu gösteriyor. 11 Eylül sonrasında tırmanışa geçen İslamafobinin sonucu bunlar.

Vietnam'da insanlar katledilmedi mi? Irak'ta, Suriye'de, Afganistan'da, Kosova'da, Azerbaycan'da, Ruanda'da şimdi ise Arakan'da yapılan vs. liste bu şekilde uzayabilir. Bu listedeki katliamlar günümüze daha yakın tarihli. Ama soykırım denilince akla ilk Yahudi Soykırımı geliyor.

Bu kadar propaganda haline gelen Yahudi soykırımı filmleri sanki torunlarının Filistin'deki Müslümanlara yaptıklarını, Mavi Marmara'da öldürülen Türk gençlerini yok sayarcasına tekrar tekrar pişirilip

Au revoir les enfants

■ Ömercan Kağızmandere

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

Louis Malle

Oyuncular:

Gaspard Manesse,

Raphael Fejtö,

Francine Racette

1987/Fransa/

Fransızca/104'

27 Ekim Cuma

19.00

sunuluyor insanların önüne. Diğer taraftan Naziler öyle bir hal almış ki Indiana Jones'un düşmanı olarak resmedilmiştir seride, çizgi romanlarda canavar olarak tasvir edilmiştir, günümüzde ise çocukların bilgisayar oyunlarında Nazi zombiler halini almıştır. Nazi tasviri Star Wars'da bile karşımıza çıkmaktadır. Bu kadar Yahudi Soykırımını filmleri ve propagandasını konuştuğuktan sonra filmimizi anlatabiliriz.

Louise Malle tarafından 1987'de çekilen *Au revoir les enfants* Türkçe adı Elveda Çocuklar olan film 1987'de Venedik Film Festivalinden Altın Aslan ödülünü almıştır. İşlediği konu bakımından yenilikçi olmayan film soykırımını farklı bir hikaye ile anlatıyor. Film bir toplama kampında değil de bir Katolik okulunda geçiyor. Bu bakımdan film Katolik Hıristiyanlar için bir nevi günah çıkarma olarak da anlaşılabilir.

Film bir çocuğun annesinden ayrılmaması ile başlıyor. Okula gitmek istemeyen Katolik Julien'in annesine mızızlanması, sonrasında trene binmesi ile devam ediyor. Disiplinli olan okulda hocalar katı değil aksine sevecen ve idealist olarak resmediliyor. Derslerin yanında Fransa'ya yapılan işgale karşı sergiledikleri tutum gösteriliyor. Bu şekilde seyirci, çocukların dünyasına o soğuk İkinci Dünya Savaşı atmosferine daha kolay girebiliyor.

Katolik okuluna üç Yahudi çocuk farklı isimlerle kaydediliyor. Film Julien ve Jean Bonnet'in öyküsünü anlatıyor. Derslerde başarılı olan Julien'a rakip olabilecek kadar iyi olan Yahudi Jean Bonnet arasındaki farklılık ve aslında bir olma hali tasvir ediliyor.

Dingin bir anlatıma sahip olan film acele etmeden, olayları abartmadan, kişileri yüceltmeden basitleştiriyor hikayesini. Hikaye anlatımı basitleştikçe daha da etkili olmaya başlıyor. İnsan, izlemeye başlarken bunun bir soykırım hikayesi olduğunu biliyor. Çocukların ne zaman arkadaş olacaklarını, sonundaki dramı bekliyor. Hikayedeki anlatım basitleştikçe insanı korkutan bir atmosfere eviriliyor. Basitlikten kastım, olay örgüsü dramatize edilirken abartılar, bazı klişelerden uzak olmak anlaşılabilir. Basitlik aynı zamanda bazı klişelerin de özellikle kullanılması şeklinde de filmde yer buluyor. İzleyici bir şeyleri tahmin ediyor, bekliyor ama izlemekten de yaralanmaktan da kendini alamıyor.

Julien ve Jean Bonnet arasında başta bir kıskançlık boy gösteriyor. Jean Bonnet piyano çaldığında aslında onun daha üst düzey bir eğitime ve aileye sahip olduğunu anlıyoruz. Müzik hocası da bu duruma şaşırıyor. Müzik hocasını Üç Renk: Kırmızı ve Veronique'nin Çifte Yaşamı'nın yıldızı Irene Jacob oynuyor.

Julien, Bonnet'in Yahudi olduğunu öğreniyor. Yahudi ya da Katolik olmanın farklı bir şey olmadığını görüyor. Film ilerledikçe seyirci acıklı sahneleri beklemeye başlıyor fakat yönetmen hiç de öyle bir işe girmeden daha da sert bir son veriyor. Bu son bence bizim bir şeyleri düşünmemize, yapılan propagandaları görmemize, yaşadığımız bu günlerde yaşanan vahşetlere dur dememize neden oluyor. Dur De! İnsanlıktan çıkmaya, duyarsızlaşmaya, duygusuzlaşmaya, bencillığe, düşünmemeye dur de!

Andre Gregory, 1989'da Anton Çehov'un 'Vanya Dayı' isimli oyununu yönetmek için bir grup oyuncuyu bir araya getirdi. Ekip, oyunu sergilemeyi hiçbir zaman düşünmeden, 42. Cadde'deki terk edilmiş Victoria Tiyatrosu'nda yıllar boyunca prova yaptı. Andre Gregory ve Louis Malle bu filmi yapmak için 1994'te bir araya geldi." şeklinde bir notla sonlanan kapanış jeneriğine sahip film, Louis Malle'in son yapıtıdır.

Filmin çekildiği terk edilmiş Amsterdam Tiyatrosu, Vanya Kumpanyası'nın toplandığı Victoria Tiyatrosu'nun karşı kaldırımındadır.

On dokuzuncu yüzyıl Rus gerçekçiliğinin tiyatro ve öykü türlerinde en önemli eserlerini veren Çehov'un şehir-kır ikilemini ele aldığı ve problemlerin karakterler üzerinden anlatıldığı bir oyun Vanya Dayı.

42. Cadde'deki Vanya'yı bir sanat eserinin yapımını anlatan diğer filmlerden ayıran en önemli özelliği, ele aldığı eserle üst üste bindirilmiş bir yapısı olması. Bir ekibin, bir oyunun provasını yapmak için başlarından geçen olayları görmekten ziyade, direkt olarak prova-rını izliyoruz. İki saat süren bu seyircilik hali, bizlere sanki bir tiyatro salonundaymışçasına, hatta sahnedeymişçasına bir atmosfer sağlıyor. Bu atmosferi sağlayan iki önemli unsur oyunculuklar ve kameranın kullanımı.

Bir tarafta kırsalın çalışkan ve mağrur insanları olarak Vanya, annesi, yeğeni Sonya, kâhya Çopur, yaşlı bir kadın bakıcı varken diğer tarafta şehirde yaşayan ve Vanya'ya göre hiçbir şey yapmayan eniştesi Profesör Serybryakov ve genç ve güzel eşi Yelena var. Bu iki tarafın dışında bulunarak ortama üçüncü bir boyut katan Dr. Astrov ise nispeten özerk bir karakter.

Vanya, hayatını Rusya'nın kırsal bir bölgesindeki bir çiftliği idare etmeye adanmış, satın alınmasından bugüne kadar kendisine pek bir şey ayırmadan şehirde yaşayan ablasına ve eniştesine para yollamıştır. Ablasının ölümünden sonra yanına yerleşen yeğeni Sonya ile birlikte kabul edilmiş bir mutsuzluk, yalnızlık, harcanmışlık gibi özellikleri olan depresif bir yaşam tarzıyla yıllarca ömürlerini tüketirken eniştesinin ve yeni eşinin Yelena'nın çiftliğe gelmesiyle çiftlik, artık bir hesaplaşma meydanına dönüşecektir.

Kibirli bir karakter olan Profesör'ün çiftlik hakkında aldığı karar, Vanya'yı öfkeliendirir. Vanya pazarlığa alan vermeden safını belli eder ve Profesör'e karşı durur. Bu karşı duruş, aslında temsil ettiği toplumsal sınıfın karşı duruşudur. İki arasındaki iktidar mücadelesi çiftlik üzerinden devam ederken Vanya aynı zamanda Yelena'ya duyduğu hisler doğrultusunda ikinci bir cephe açar Profesör'e karşı.

Bu sırada başka bir cephe daha vardır çiftlikte ve bu cephe, üç kişiliktir. Çirkin bir kadın olduğunu düşünen Sonya Doktor Astrov'a, Doktor Astrov da Yelena'ya aşıktır. Yelena ise Doktor'un hisleri ve davranışları karşısında, Vanya'ya olduğu kadar net değildir. Kırsal yaşamının sıklığından bunalan Yelena, şehre geri dönmek istemektedir.

Vanya on the 42nd Street

■ Levent Civil

Yönetmen:

Louis Malle

Senaryo:

Andre Gregory,
David Mamet, Anton
Chekhov

Oyuncular:

Wallace Shawn,
Phoebe Brand,
George Gaynes
1994/ABD/
İngilizce/119'

**3 Kasım Cuma
19.00**



Dosya: Satyajit Ray

Giriş

Rana Önoğlu

Bugün, Hindistan sineması denilince birçoğumuzun aklına Bollywood, müzikaller ve melodramlar geliyor. Böyle bir genel kanının olması çok da şaşırtıcı değil

çünkü Hindistan'da 19. yüzyılın sonlarında ilk olarak film üretiminin başladığı, sinemaların açıldığı, gösterimlerin yapıldığı, nihayetinde de sektörleştiği yer Bombay (Rajadhyaksha). Bollywood

diye adlandırılan sinemanın temel özelliği, burada yıllardır dans ve müzik ağırlıklı, sinematik açılardan pek de kaliteli olmayan epik filmler veya melodramlar üretiliyor olması. Ancak, Hindistan o kadar geniş ve o kadar farklı kültürlerle ev sahipliği yapan bir coğrafya ki sinemanın da bambaşka tatlar içerecek olması mümkün görünüyor.

Hindistan, sinema adına bazı konular da en'lerin ülkesi diyebiliriz. Öncelikle, burası UNESCO istatistiklerine göre son dokuz yıldır dünyada film üretiminin en fazla olduğu ülke. 1960'lı yıllardan beri istikrarlı bir şekilde büyüyen Hindistan sineması 1971 yılında film üretimi konusunda Japonya'dan liderliği devraldı. 1975 yılında Unesco'nun yayınladığı seyirci sayısı istatistiklerine göre burası, Üçüncü Dünya ülkeleri arasında ithal filmlerden çok yerel filmlere talep gösterilen tek ülke oldu. 2013 yılına gelindiğinde dünya genelinde 1,724 tanesi Hindistan'da olmak üzere 7,610 uzun metrajlı film üretildi. Hindistan sinemasıyla ilgili ilginç olan diğer bir durum ise bu filmlerin çok sayıda farklı dilde olması. Yine Unesco'nun istatistiklerine göre, birçok ülkede bir veya iki dilde film üretimi yapılırken, Hindistan'da en az 35 farklı dilde film üretimi var.

Biz de geçtiğimiz ay Türkiye'de vizyona giren Dangal (2016) filmi üstüne, en'ler ülkesi Hindistan'a bir gidelim, sinema tarihine bir bakalım, bu coğrafyanın en önemli yönetmenlerinden olan Satyajit Ray (1921-1992) üstüne elimizden geldiğince bir dosya oluşturalım dedik.

Elbette böyle bir dosyayı bütün detaylarıyla hazırlamak daha büyük bir çalışmanın ürünü olacaktır çünkü Hindistan

kültüründe ve Satyajit Ray filmleri dahil olmak üzere birçok Hindistan filminde, coğrafyanın çok zengin olan mitolojik ve dinsel öğeleri geniş yer tutuyor. Bu temaları anlamadan filmleri tam anlamıyla çözümlenmek mümkün olmasa gerek. Dosyanın amacı, derin kültürel çözümler yapmaktan öte okuyucuya Hindistan sinemasıyla ilgili fikir vermek ve Satyajit Ray'in filmlerinden bahsetmek oldu.

Dosyadaki filmleri birkaç kıstasa göre belirledik. Öncelikli kaygımız haliyle filmlere İngilizce altyazılı olarak ulaşabilmektir. Ulaşabildiğimiz filmlerden, Satyajit Ray'in filmografisinde önemli yer tutanları seçmeye çalıştık. Yazmak istediğimiz bazı filmler eksik kaldı. Umarız başka bir sayımızda, belki de başka bir tema altında değerlendirmeye imkânımız olur.

Keyifli izlemeler ve okumalar.

HİNDİSTAN SİNEMASININ ÇOK KISA BİR TARİHİ

Sinemanın ilk yılları (1899-1931)

Önceden de belirtildiği üzere, Hindistan'da sinema ilk olarak Bombay'da doğdu. Bunun sebebi ise, önceleri tiyatro, sonraları sinema olmak üzere eğlence sektörüne yatırım yapacak ticaretle uğraşan ve çoğunluğu Parsilerden (1) oluşan kapitalist sınıfın Bombay'da oluşmasıydı. Parsi Tiyatrosu olarak bilinen tiyatro geleneği, bugün Hint sinemasının şarkı-dans-aksiyon stereotipinin atasıdır (Rajadhyaksha).

Film gösterimleri ilk zamanlarda gezici çadırlarda kullanılan projeksiyonlarla yapılıyordu (Rajadhyaksha). 1907'de, önceleri Bombay Parsi tiyatrolarında oyuncu olan Jamsedjee Framjee Madan

(1856-1923) Kalküta'da sinema olarak kullanılma amacıyla yapılmış ilk sinemayı kurdu (Hutchinson). Madan aynı zamanda yurtdışındaki stüdyoların filmlerinin gösterim haklarını satın alarak, büyük çapta film ithalatı yaparak sinemadan çok fazla para kazandı.

20. Yüzyıl başlarında hem sinemalar inşa ediliyor hem de bazı büyük tiyatrolar film gösterimleri için uygun hale getiriliyordu. İlk 'star'ların oynadığı bazı filmlerin gösterimleri, o starın tiyatro oyununun gösteriminden sonra aynı yerde yapılıyordu (Rajadhyaksha). Sessiz dönemde filmlerde birkaç Hindistan dilinde (genellikle Hintçe ve Urduca dillerinde) veya İngilizce arabaşlıklar (intertitle) oluyor ve film müzikleri canlı olarak yapılıyordu. Bir iddiaya göre Hindistan sessiz filmlerinin %99'u kaybolmuştur (Hutchinson).

1920'lerden itibaren prodüksiyon şirketlerinde hızlı bir artış oldu. Bu şirketlerin en büyük olanları tamamen Hollywood'da olduğu gibi üretim bandı ve star sistemiyle işliyordu ve hepsi de "Şirket ekolü resmi" (2) ve Parsi tiyatrosunun kolonyal/oryantalist stereotiplerinden etkilenmişti (Rajadhyaksha). Bu yıllarda da özellikle Hollywood'dan gelen filmlerin önemli bir izleyici kitlesi vardı. 1931'de, The Imperial adlı prodüksiyon şirketinin sahibi Ardashir Irani ilk sesli film Alam Ara'yı çekti.

2. Dünya Savaşı'ndan Satyajit Ray'e (1945- 1955)

2. Dünya Savaşı bitince, 1930'larda sesin gelmesiyle yerlerini sağlamlaştırmış olan stüdyoların birçoğu iflas etti. Bununla ilgili olarak, bağımsız film üretiminde bir patlama oldu. 1947'de Hindistan ulusal bağımsızlığını kazandı ve

1950'de kendini demokratik bir cumhuriyet olarak kurdu. Savaşın hemen sonrasından, bağımsızlığa uzanan ve 1950'lere kadar olan süreçte Hindistan'da sinema sektörüne bakıldığında, birçok stüdyonun iflas ettiği, bağımsız yatırımcıların öne çıktığı ve popüler bölgesel hareketlerinin olduğu görülebilir (Sesin gelmesiyle birlikte bölgesel sinemalar yükselmiş ve farklı dillerde yapılan filmlerin sayısı

artmıştır). Hal böyleyken, hükümet savaş sırasında koyduğu ham film kotasını kaldırınca film üretimi de hızlı bir artış göstermiştir.

Bağımsızlıktan itibaren, çehresi değişen sinema endüstrisi devletin yakından ilgisiyle karşılaşmıştı. Bu ilginin ilk belirtilerinden biri Nehru'nun girişimiyle kurulan K. Patil Film İnceleme Komisyonu idi. Bu komisyonun amacı, eski stüdyoların yerini alan bağımsız yatırımcıların hâkim olduğu film endüstrisini geniş çapta araştırmak (Rajadhyasha), finans, vergilendirme ve film üretiminde devletin rolü gibi konulara odaklanmaktı. Diğer amaç ise endüstrinin gelişmesine ve işlevlerine yönelik öneriler getirmektir ("Report Of The Film Enquiry Committee- Media Classification").

Patil komisyonunun 1949'taki raporu na kadar, ahlaki uzlaşma noktaları genel olarak 1943'te kurulan IPTA (Indian People's Theatre Association) tarafından belirlenmişti. IPTA, Hindistan'ın birçok bölgesinde yayılmış, Hindistan Komünist Partisi'nin kültürel kanadı olan bir tiyatro ve sinema hareketiydi. Amaçları Hindistanlı insanlara kültürel uyanışı getirmektir. IPTA bünyesinde, 1943'teki kıtlık, Bengallilerin şehirlere göçü gibi politik konularda kurmaca ve belge-

sel filmler yapan gerçekçi yönetmenler vardı. Bunların arasındaki en önemli yönetmenler Brecht'ten etkilenmiş olan Ritwik Ghatak ve Mrinal Sen idi. IPTA mensuplarının çoğu 1960'lara doğru ana akım sinemaya geçiş yaptı ve bir kısmı da kendi stüdyolarını kurdu.

Hindistan sineması 1960'lardan beri değerlendirildiğinde, "Hint filmleri" ve "Satyajit Ray etkisindeki sinema" olarak iki ana kategoriye ayrılıyor denebilir (Rajadhyasha) Hint filmleri, on iki farklı dilde üretilen ve şar-



kı-dans-aksiyon stereotipi üzerine kurulu, ulusal özelliklerin en özendirici şekilde öne çıkarıldığı kültürel bir anaakım sineması olarak tanımlanabilir. Öte yandan Satyajit Ray etkisindeki sinema, kar kaygısı gütmeyen, aileyi ve sıradan yaşantıları gerçekçi bir dille gösterirken kültürel olarak son derece köklerine bağlı birçok farklı yönetmenin ürettiği filmlerden oluşur. İki sinemanın da ortak özelliği kültürel özcülüğe dayanan bir "ulus" mefhumu üzerine kurulu olmalarıdır. Hindistan sineması, Hindistan milliyetçiliğinin kültürel hareketinden ve milliyetçi ütopyanın ulusal bağımsız-

lık vaadinin edilen diğer kültür alanlarındaki zuhurundan bağımsız düşünülemez (Rajadhyaksha).

SATYAJİT RAY

Satyajit Ray Hindistan sinemasının belki de en bilinen yönetmeni. Bugün Batı Bengal eyaletinin başkenti olan Kalküta'da doğmuştur. Aynı zamanda bir aile dostu olan önemli Bengalli sanatçı Rabindranath Tagore'nin Shantiniketan ("Barış Meskeni") sanat enstitüsünde

e ğ i t i m
g ö r m ü ş -
t ü r v e
b u r a d a
e d i n d i ğ i
b a k ı ŝ a ç ı -
s ı, ö m r ü
b o y u n c a
o n u e t k i -
l e m i ŝ t i r .

Öncele-
ri reklam-
cılıkla uğ-
raşan Ray,
1950'lere

doğru artık illüstrasyon konusunda bilinen bir figürdü. 1947'de kurucu ortaklarından birisi olduğu Kalküta Film Derneği'nin yaptığı gösterimlerde Amerikan, Avrupa ve Sovyet filmlerini görmüş ve Jean Renoir'ın Rüya Gibi Geçti (1951) filminin Bengal'deki çekimleri sırasında kendisiyle sık sık görüşmüştür. Ancak, İtalyan yönetmen Vittorio De Sica'nın Bisiklet Hırsızları (1948) filmi ni Londra'da izledikten sonra yönetmen olmaya karar verdiğinden bahseder.

1950 yılında Satyajit Ray ilk filmi Pather Panchali'nin çekimlerine başladı. Filmin Bengal'de fakir bir köyde doğan

Apu'nun hayatını anlatan hikayesi, ünlü bir Bengal romandan uyarlanmıştır. Çekim tekniği olarak İtalyan yeni gerçekçiliğinden oldukça etkilenmiştir. Çekimler stüdyo dışında yapılmıştır, yapay ışık kullanımı yoktur. Bunlar Hindistan için henüz çok yeni tercihlerdir.

Film, Hindistan'da süregiden bağımsızlık sonrası endüstrileşme ve bağlantısızlık gibi gündemleri ele alan gerçekçi yaklaşımıyla dikkat çekiyordu. Nehru'nun "uğraşmaya değer şey" in ne olduğunu araştıran, Hindistan'ın Keşfi (1946) isimli ve kısmen gezi yazısı, kısmen otobiyografi,

kısmen tarih ders niteliği taşıyan metni milliyetçi atılım için bir temel oluşturmuştu (Rajadhyaksha). Bu "uğraşmaya

değer şey", Hindistan halkı için yabancı işgaline ve kolonyalizme karşı durmaktı. Ray'ın filmi, 'geçmiş'in nereye konumlandırılacağını ve 'tarihin gelişini' tartışırken gerçekliği resmediyor olmasıyla bu kitabın tonuna hayli yakın bir dilden konuşuyordu (Rajadhyaksha).

2015 Mayıs'ına kadar, Hindistan'ın dünya sinema tarihinde durduğu yerde büyük bir değişim yaratan yönetmen Satyajit Ray'ın Apu Üçlemesi'nin temiz bir kopyasını izlemek mümkün bile değildi. 1992'de Ray, Akademi'den "yaşam

boyu başarı" ödülü aldığı anda, Apu üçlemesinin restorasyonu için bir girişim başlamıştı, ancak Londra'da negatiflerin gönderilmiş olduğu Henderson Film Laboratuvarı'nda çıkan yangın sonucunda negatifler neredeyse kullanılamayacak hale gelmişti. Yine de, Akademi Film Arşivi, yanmış negatifleri muhafaza etti. Titiz bir çalışmalar silsilesi sonucunda, kurtarılması neredeyse imkânsız görünen negatifler 2013 yılında Criterion'ın eline geçti. 2015 yılında ise Criterion ,4K çözünürlüğündeki Apu üçlemesini birçok ekstra ile beraber izleyicilerin



zevki nesundu. Akademi, 2015 yılı itibarıyla Ray'ın 20 filmini arşivinde bulunduruyor ("Apu Trilogy: Revived From Flames |").

Bunların bir kısmı restore edilmişken, diğer kısmı raflarda sırasını bekliyor.

Apu Üçlemesi, 1955'te vizyona girdiğinde sinema severlerin gözlerini üzerine çekti. Yıllar boyu sinema geleneği dans, müzik ve starlar üstüne kurulu bu coğrafyadan bambaşka bir sinema yükseliyordu. Ray sineması, yerel olduğu kadar evrenseldi de. O yıllarda İtalya'da, Fransa'da üretilen filmlerle ortak bir dilden konuşabilirken, beslendiği coğrafyanın kültürünü abartısız ve gerçekçi bir şekilde perdeye taşıyordu. Pather Pan-

chali, Ray'e 1956 yılında Cannes film festivalinde Best Human Document ve OCIC ödülleri kazandı.

Apu'nun hikayesi, gerçekten de bir üçleme olarak tasarlanmışken, Satyajit Ray'in filmografisinde 1970'lerde, kendisinin bir üçleme olarak düşünerek yapmadığı (Robinson, 200) ancak sinema araştırmacıları tarafından baş karakterlerin benzer sosyal sınıflardan gelmeleri ve benzer dertleri paylaşmaları sebebiyle Kalküta Üçlemesi olarak bahsedilen filmleri de var. Bu filmlerin hepsi, eğitilmiş erkeklerin Kalküta'da iş konusunda yaşadıkları zorlukları anlatıyor. Zaman çalkantılı, devrimci terörist Naksalit hareketi yükselmiş, hükümetin yoğun baskısı var. Bangladeş Bağımsızlık Savaşı (3) ve mülteci krizi süregidiyor. Ulusal çapta acil durum koşulları hâkim. Bengal'de bu koşullar komünist hükümetin seçimleri kazanmasıyla sonuçlanıyor. 1960'lar ve 70'ler, Bengal için çok çalkantılı yıllar. Bu yıllarda bölgede çok büyük politik ve ekonomik değişiklikler oluyor. Bu değişimler, Satyajit Ray'in film çektiği yaklaşık 20 yıla eşlik ettiği için Ray sinemasını etkiliyor.

Pratidwandi (1970)'de Siddhartha işsizliğin hüküm sürdüğü şehirde umutsuzca iş arıyor, bu süreç ve çevresindeki insanların kayıtsızlığı onu her geçen gün daha fazla yoruyor; Seemabaddha (1971)'de Syamalendu rahat bir işte çalışıyor ancak terfi peşinde ve terfi edebilmesi için edindiği bazı değerleri ve prensipleri çığnemesi gerekiyor; Jana Aranya (İngilizce'deki anlamı "The Human Jungle") (1976)'da Somnath bir aracı olarak kendi işini yapıyor ancak bulunduğu iş onu karşılaşmak istemeyeceği koşulların içine sokuyor. Şehirdeki

şartlar zorlu olmasına rağmen, bu okumuş genç insanlar hala Kalküta'ya akın ediyor çünkü iş olanakları burada gibi görünüyor.

Ne yazık ki bu filmlerin İngilizce alt yazılı veya restore edilmiş olanlarına ulaşmak zor. Biz de Kalküta üçlemesinin her filmine ulaşamadığımız için değinmekle yetindik. Umarız bir gün Apu'da olduğu gibi bu filmlerin de keyifle izlenecek kopyalarına ulaşabiliriz.

Jalsaghar- 1958

Jalsaghar, 1920'lerde Bengal'de hali vakti yerinde bir zemindari (4) olan Biswambhar Roy (Chhabi Biswas)'un hayatının bir kesitini anlatıyor.

Biswambhar Roy, karısı Mahamya, oğlu Khoka ve hizmetçileriyle yaşamaktadır. Zenginliğini artırmak çabasında görünmemekte, üstüne üstlük, karısının eleştirilerine ve müzik odasını kapatma önerisine rağmen (Apu'nun annesinin tavrında olduğu gibi), varlığını, malikanesindeki "müzik odası"nda düzenlediği müzik gecelerine harcamaktadır.

Roy'un komşusu Mahim Ganguli, zor durumdaki Roy'a faizi karşılığında borç para vermeyi teklif etmeye üzere malikane gelir. Mahim Ganguli, ticaretle zengin olmuş, ağırbaşlılıktan uzak tavırlara sahip birisidir. Roy'un oğlunun yakın zamanda görkemli bir "olgunlaşma töreni" olacaktır. Biswambhar, Mahim'i tefeci olarak düşünüp küçümser ve oğlunun olgunlaşma töreninin masrafı başta olmak üzere, Mahim'den para alarak töreni düzenlemeyi reddeder.

Bir gün, Roy'un karısı ve oğlu, kayınvalidesinin evini ziyaret etmek için yola çıkarlar. Ancak mevsim yağmurlar, fırtınalar mevsimidir. Bu esnada müzik geceleri devam etmektedir. Dönüş yolunda

Mahamya ve Khoka'nın teknesi kötü hava koşulları nedeniyle batar ve ikisi de hayatını kaybeder. Bu durum, Roy için dayanılmaz bir acıya dönüşür. Müzik odasını kapatır, keyif gecelerine son verir.

İşte bu noktaya kadar aslında bir flashback'in içindeydik. Hikayenin bu noktasında flashback'ten çıkıp filmin en başındaki bugüne dönüyoruz. Roy kendini eve hapsedmiş, hayattan hiçbir zevk almayan birisine dönüşmüştür. Artık hiçbir şeyin kıymeti yoktur. Ancak içinde bir yerlerde tutunabildiği tek bir şey kalmıştır, o da itibarıdır. Bunu sarsmaya yönelik herhangi bir girişimi kabul etmeyecektir.

Yıllar geçer... Mahim gittikçe zenginleşir ve görgüsüzleşir, Roy fakirleşir. Mahim, her Roy'u evinde yeni kurduğu müzik odasındaki davete çağırır. Burada çok ünlü bir Kathak dansçısını ağırlayacaktır. Roy, bunun altında kalamayacaktır. Elde avuçta son kalanı da, aynı dansçıyı tutmak için harcar. İtibarını korur ve sonrasında kendini ölüme götürecektir hamleyi yapar.

Apu üçlemesinin son filmi Apur Sansar henüz yayınlanmamışken çekilen bu filmle Apu üçlemesi arasında karşılaştırma yaparak Satyajit Ray'ın spesifik konuları işleyişiyle ilgili daha fazla farkındalık edinmek mümkün olabilir çünkü ana karakter(ler)in geldiği sosyal sınıf her ne kadar farklı olsa da iki filmin de hikayesinde bazı belirli temaların üstünde duruluyor. Örneğin, Apu'nun babasının Roy'la, annesinin ise Mahamya ile birçok ortaklığı var. Baba'lar, sanatla ruhlarını doyurma peşinde koşarken, hayalleriyle ve geçmişleriyle güçlü ilişkilerini koruyup dünyanın bazı gerekliliklerini umursamaz bir tavır sergilerken,

anne'ler her zaman şimdide ve farkında tasvir edilmiş. İki filmde de ailenin erkek çocuğunun üstüne titreniyor. Aile içi ölümler, beklenmedik bir anda ve yıkıcı şekilde gelerek hikayeleri tam bir trajediye dönüştürüyor.

Yine de, Apu'nun hikayesi, Roy'un gibi melankolik ve trajik değil. Apu üçlemesi, ana karakter için bir yıkım olmaktan çok bir olgunlaşma süreci. Ancak Jalsaghar'da ana karakter yaşadıklarını sindiremeden yıkıma sürükleniyor. Filmlerin vardığı noktaların bu şekilde farklılaşmasını ise ele aldığı sosyal sınıflar üzerinden düşünebiliriz. Nitekim, Apu son derece fakir Bengalli bir ailenin çalışarak başarıya ulaşan, acı üstüne acı yaşasa da her zaman hayata tutunan oğlu. Çeşitli çevrelerdeki esnekliği, kırılğan olmasının önüne geçiyor. Roy ise soylu bir aileden gelen ve Mahim'in temsil ettiği modernizmin (5) karşısında son derece kırılğan olan bir karakter. Benzer acılarla karşılaşan bu iki karakterin, hayat çizgilerinde aştıkları ve aşamadıkları eşikler farklılaşıyor.

Shatranj Ke Khilari- 1977

Film hikayesi, 19. yy. ortalarında, Britanya Hükümdarlığı döneminden (1858-1947) hemen önceki Oudh/Awadh nevabının (6) onuncu ve son hükümdarı Wajid Ali Şah zamanında (1856), Oudh eyaletinin başkenti Lucknow'da geçmektedir. 1856 yılı, Doğu Hindistan Şirketi ordusundaki Hintli askerlerin (sepoylar) şirkete karşı isyan ettiği ve bazı Hint prenslerinin Oudh toprak ağalarına karşı ayaklandığı yıl olan 1857'nin arefesidir. Oudh eyaleti, İngiltere'ye yüksek miktarlarda harç ödeyerek yarı bağımsız kalabilen son eyaletlerdendir.

Satranç Oyuncuları'nın konusu, Munshi Premchand'ın 1924'te yazdığı aynı adlı kısa hikâyeden alınmış. Hikâyeye göre, 19. yüzyılda Hindistan'daki soylu toprak ağaları, kendilerini satranç oynama sevdasına o kadar kaptırmışlar ki, çevrelerinde olan biteni görmez olmuşlar.

Lucknow şehri, Babür İmparatorluğu'ndan sonra, Hindistan'da Müslüman kültürünün kalesi haline gelmişti. Film, Lucknow'un kültürüne, soylularının yaşam biçimine ve nevab Wajid Ali Şah'a dair bazı bilgiler vererek açılıyor. Bu açıktan sonra, hikâyeye üç paralel kanaldan ilerliyor diyebiliriz. Birisi Mirza Sajjad

(Sanjeev Kumar) ve Mir Roshan (Saad Jaffrey)'nin ev hayatları; ikincisi nevabın saraydaki yaşantısı, üçüncüsü ise Lucknow

şehrinde İngiliz mukim elçisi General Outram (Richard Attenborough)'in ofisinde olan biten konuşmalar. Satranç oyuncularının hikayesi, film içinde tamamen ayrı bir olay örgüsüne sahip olup seyirciye dönemin hali vakti yerinde aristokrasinin tutumunu gösterirken, nevab ve General Outram bir noktada karşı karşıya gelecektir.

Mirza Sajjad ve Mir Roshan, kendilerini etkilemediği sürece çevrelerinde

olan biteni umursamayan, bütün gün satranç oynayan ve hizmetçilerinin sağladığı konfor sayesinde yerlerinden kırmıdamak zorunda bile kalmayan iki toprak ağasıdır. Görünen o ki, bu ikisinin evden çıkmaları bile, oynadıkları oyun kazara kesintiye uğramasına bağlıdır. Mirza ve Mir, hiçbir şeyi umursamadan yaşayıp giderlerken, Lucknow'un yönetimi el değiştirmek üzeredir çünkü İngiltere, ortada Oudh'un bağımsızlığını garanti altında tutan bir anlaşma varken, kral Wajid Ali Şah'ın tahttan çekilmesini istemektedir.

Filmde kralı tahttan çekilmeye zorlamakla yükümlü Outram, her hareketini



hedefine odaklanmış rasyonel bir asker olarak betimlenirken, Oudh eyaletinin nevabı günlerini zevk-ü sefa içinde geçiren birisi

olarak tasvir edilmiştir. Nevab ise sadece zevk düşkününü olarak değil, aynı zamanda dünya görüşü İngiliz yöneticilerden tamamen farklı birisi olarak betimlenmiştir. Wajid Ali, güzelliğe tapan, şiirler yazan, şiddetten hoşlanmayan, bir politikacı olmak için fazla naif görünen birisidir. Bu anlamda, kolonyalist bir ideolojinin karşısında durabilecek birisi olmaktan uzaktır çünkü adeta onların penceresinden bakmamakta; dünya gö-

rüşüyle, uygulaması gereken politikanın arasındaki karşıtlığın yarattığı melankoliyi her daim yaşamaktadır. Satraç Oyuncuları, “başarı” ve “başarısızlık” olarak öğrendiğimiz şeylerin aslında ne kadar görel olduğunu, okuduğumuz tarihin kimin gözünden yazıldığını, kimin haklı kimin haksız olduğunu bir kez daha düşündürüyor.

Ghare-Baire- 1984

Bimala (Swatilekha Chatterjee), 20. yy. başlarında Nikhil (Victor Banerjee) ile evlenmiştir. Nikhil, geleneksel olanı

s o r g u -
l a y a n
ve körü
k ö r ü n e
u y g u l a -
m a y a n ,
B i m a -
l a ' n ın g ö -
z ü n d e n
“ n a z i k
y a r a d ı -
lı ş l ı ” , İ n -
g i l t e r e ' d e
e ğ i t i m
g ö r m ü ş

bir zemindardır. Evliliklerinin başından beri, Bimala'nın bir memsahib olabilmesi ve Batılı görüşlere sahip bir kadın olabilmesi için ona birçok olanak yaratmıştır. Bu sayede Bimala, bir yandan yemek yapmak, dikiş dikmek gibi kadınlara atfedilmiş bazı yeteneklere sahipken, bir yandan da İngilizce konuşup şarkı söyleyebilmekte, gündemi takip etmekte, kendisini bilim ve sanat gibi farklı alanlarda geliştirebilmektedir.

1905 yılında, çok büyük bir eyalet olan Bengal, İngiliz hükümeti tarafından Doğu ve Batı Bengal olarak ikiye bölün-

müştü. İngiliz hükümeti, bu bölünmeyi sağlamlaştırmak için 19. yy.da dikkat çekici ölçülere ulaşan Müslüman-Hindu çatışmasını alevlendiriyordu. Bu tutum, “böl ve yönet” politikasının bir parçasıydı. Nikhil de dini çatışmaya ve ülkedeki yabancıların hakimiyetine son verme hedefindeki milliyetçi Swadeshi hareketinin liderlerinden Sandip (Soumitra Chatterjee) ile yakın arkadaşlık içindedir. Nikhil, milliyetçi fikirlerini desteklediği, hatta para yardımı yaptığı Sandip'i Bimala'yla tanıştırtarak, Bimala'yı



geleneksel olarak var o l m a s ı uygun görülen alanın iyice dışına çıkarır. Filmin devamında, bir yandan ülkedeki politik ve sosyal hareket-

lilikler artarken, bir yandan da Bimala, Nikhil ve Sandip'in kendi aralarında ve dış dünya ile olan ilişkileri değişecektir.

Hikâyenin merkezinde bir anlamda Bimala var çünkü filmdeki tüm gelişmeler, Bimala'nın ev ve aile ile sınırlı olan kabuğundan çıkma yolculuğuyla ilişki halinde anlatılıyor. Dış dünyayla tanışmak Bimala için oldukça sancılı bir süreç. Sandip hem dış dünyadaki politik kimliğiyle hem de Bimala'nın hayatında gördüğü ikinci yabancı erkek olmasıyla onun için farklı bir çekiciliğe sahip. Bimala'nın politize olmasıyla, takip edece-

ği liderin kendisine çekici gelen Sandip olması, evli bir kadın olan Bimala'nın kendini tanıma ve toplumdaki rolünü sorgulama sürecine bir de ahlaki boyut getiriyor.

Özellikle Sandip'in ve Nikhil'in görüşleri üzerinden açılan politik tartışma ise, milliyetçi ideolojinin hangi araçları kullanması ve kimi hedef alması gerektiği. Nitekim, Nikhil Swadeshi hareketini milliyetçi yönüyle desteklerken, Swadeshi'nin en çok üzerinde durduğu mücadele biçimi olan yabancı malları boykot etme eylemlerinin kırsal kesimin fakir halkı için kötü sonuçlar doğuracağını düşünüyor. Bu anlamda film ele aldığı konuları farklı boyutlarıyla tartışabilen bir olay örgüsüne sahip.

GEÇ DÖNEM RAY SİNEMASI

Satyajit Ray 1983'te bir kalp krizi geçirdi ve beş yıl boyunca film çekmedi. Sonrasında, sağlık durumu film çekmeye elverişli hale geldiğinde kendini yormaması gerektiği için stüdyoda çalışmaması gerekiyordu. Bu yüzden Ray'ın son üç filminin (Ganasatru, Sakha Prasakha ve Agantuk), senaryoları çoğunlukla kapalı mekânda çekilmek üzere yazılmıştır ve senaryolar aktörler arası diyaloglar üzerine kuruludur (Robinson). Biçimsel ortaklıkların yanında tematik olarak da bir ortaklık söz konusudur. Üç film de farklı toplumsal yozlaşma biçimlerini ele alır. Bu filmler üzerinde çalıştığı yıllarda Ray aynı zamanda sosyal ve politik konularda da birçok eleştiride bulunmuştur.

“Çevreme baktığımda, kişisel bütünlük, sadakat, liberalizm, rasyonalizm ve dürüstlük gibi bazı eski değerlerin tamamen yok olduğunu görüyorum. İnsanlar, yozlaşmayı bir yaşam biçimi, bazı şeylerin üst-

sinden gelme yolu, kabul edilmesi zorunlu bir musibet olarak görüyorlar. Maddi rahatlıklara erişmek, insanı uyuşturup duruşmuş bir kabullenme haline sürüklüyor. Başlarda belki bu sürece direnç gösterirsiniz. Ancak iç ve dış baskılar sizi öyle bir noktaya sürükler ki, geldiğiniz noktada ahlaki çürümeye aldırılmıyorsunuzdur.” (Robinson)

Ganasatru- 1989

“Ezici çoğunluğu oluşturanlar aptallardır.”

Dr. Stockmann

“...Demokrasinin prensipte hayran olunacak bir şey olduğunu düşünüyorum, ancak gerçek hayatta bazen An Enemy of the People'daki gibi durumlar oluşur. Bu da Stockmann'ın tepkisini haklı kılıyor.”

Satyajit Ray

(Yukarıdaki alıntılar, Andrew Robinson'un kaynakçada belirtilen kitabından alınmıştır)

Ganasatru'nun senaryosu, Henrik Ibsen'in 1882'de yazılmış ve ana karakteri Dr. Stockmann olan aynı adlı tiyatro metninin Hindistan'a uyarlanmış ve modernize edilmiş bir versiyonudur. Ibsen'in oyununda temel konular Viktoryen dönemin ahlaki çelişkileri ve bilimsel modernizme yönelik tepkiler olduğu için, Hindistan'ın o yıllardaki sosyal durumuyla film hikayesindeki temalar oldukça yakın. Hikâye, Bengal'deki küçük Chandipur kasabasında yaşayan ve idealist bir doktor olan Ashoke Gupta'nın (Soumitra Chatterjee), bölgenin sularında bulunan ve salgın hastalığa sebep olabilecek bir bakterinin yayılmasının önüne geçme mücadelesini ve bu yolda karşılaştığı zorlukları anlatıyor.

Dr. Gupta, görev yaptığı hastanede benzer şikayetle gelen birçok hastayla

karşılaşmıştır. Bölgede içmek için kullanılan sudan şüphelenerek suyu laboratuvara göndermiştir ve testler sonucu suyun enfekte olduğu kanıtlanmıştır. Şimdi hem hastalıkla mücadelenin bir parçası olarak hem de mesleği gereği kendini halkı bilgilendirme ve belediyeyi harekete geçmeye çağırma yükümlülüğünde hissetmektedir.

Bölgede bulunan ve önemli ölçüde turist getiren bir Hindu tapınağındaki kutsal suyun da bu bakteriyi barındırdığının kanıtlanmasıyla, yerel yöneticilerle, medya patronlarıyla ve kökten dinci Hindularla arasında bir gerilim başlar. Kasabanın belediye başkanının ve tapınağı “işleten” komisyonun başkanının erkek kardeşi Nisith olması, aile ilişkilerini hikâyenin başka bir boyutu olarak belirliyor. Halkın dini hassasiyetlerini manipüle eden rant peşindeki yöneticiler Dr. Gupta’yı alt etmek için ellerinden geleni yaparlar. Çoğunluk, tapınağın geçici de olsa kapanmaması uğruna Dr. Gupta’nın karşısında durur ancak doktor yılmayacak ve evinden barkından olma pahasına bile olsa mücadelesini sürdürecektir.

Ganasatru, toplumdaki yozlaşma her ne boyutta olursa olsun iyi insanların emeğinin her koşulda birileri tarafından değer göreceği ve umudu kaybetmemek gerektiği sonucuna varıyor ve bu sonuca giden yolda demokrasi, din, vatandaşlık, aile gibi konuları tartışmaya açıyor.

Agantuk- 1991

Cevher çamurun içinde görünmez oldu, ve herkes onun peşinde; kimileri doğuda arıyor onu, kimileri batıda; kimileri suda, kimileri taşların arasında. Ama kul Kabir gerçek değerini biçti, ve cevheri kalbinin bir köşesindeki örtüyle özenle sarıp sarmaladı.

(7)

Kabir

Satyajit Ray’in filmografisindeki son film olan Agantuk’un kaynağı, Ray’in 1981 yılında çocuklar için çıkarılan bir dergiye yazdığı “Atithi” (Ziyaretçi) isimli kısa hikayesidir (Robinson). Filmin büyük kısmı, baş karakterin hayata dair görüşlerini kendisini neredeyse hiç tanımayan insanlarla tartıştığı diyaloglardan oluşur. Bu diyalogların ilham kaynağı, Ray’in o yıllarda okuduğu iki Claude Levi- Strauss (8) kitabı: Hüzünlü Dönenceler ve Yaban Düşünce (Robinson). Agantuk’tan sonra Ray, yaşam boyu başarı Oscar’ı almış ve kısa bir süre içinde hayatını kaybetmiştir.

Manomohan Mitra (Utpal Dutta), otuz beş yıldır göçebe yaşayan bir antropologdur. Bir gün, Kalküta’daki yeğeni Anila’ya, bir süre evlerinde kalmak istediğini belirten bir mektup gönderir. Mektubun geldiği adres Delhi’de bir oteldir. Anila amcasını en son gördüğü zaman çok küçük yaşta olduğu için onu tanımamaktadır, dolayısıyla bu mektubu yazan kişiye inanmak için neredeyse hiçbir sebebi yoktur. Eşi ve oğluyla beraber rahat bir evde konfor içinde yaşamaktadır. Manomohan’ın mektubunu aldıklarında hem eşinin hem kendisinin içine bir şüphe saplanır. Anila’nın amcası olduğunu iddia eden ve aniden ortaya çıkan bu adam, gerçekten Anila’nın amcası mıdır? Zamanla, Anila ve ailesiyle, Manomohan arasında bir bağ kurulur. Adamın kimliğiyle ilgili kör noktaların hepsi aydınlanmasa da kurulan bağ, deyim yerindeyse bazı sorgulamaların ilişkiye yön vermesinin önüne geçmeye başlar.

Yine de akıllarda soru işaretleri bitme-

mektedir. Bu adam Anila'nın gerçek amacı olsa bile, acaba Kalküta'ya gelme sebebi ölen babasının mirasındaki payında hak iddia etmek midir? Bir akşam Anila ve eşi, evlerine avukat olan arkadaşlarını davet ederler. Bu adam ve Manomohan sohbet ederken, tartışma gittikçe alevlenir ve bir şekilde avukat, Manomohan'a oldukça katı davranır. Hatta o denli sertleşir ki, "ya kimliğini açıkça belli et ya da defol git"

diyecek kadar ileri gider. Buna içeren Manomohan, Santhal kabilesinin köyüne gider. Anila, eşi ve çocuğuyla onun yanına gider ve gönülünü alırlar. Birlikte Santhal kabilesinin dansını izlerler. Filmin sonunda, Manomohan yolculuğuna devam etmek üzere yola çıkar. Ona kalan mirasın ise hepsini Anila'ya bırakmıştır.

Satyajit Ray'in kendisiyle Manomohan'ın arasında birçok ortak nokta var. Kendisi de, bu karakteri kendine çok yakın bulduğunu belirtiyor (Robinson). Hikayeye göre, Manomohan üniversiteyi bırakmasını, bir bizonun mağara resimlerindeki tasvirinden etkilenip ressam olma tutkusuna kapılmasıyla açıklar. Gerçek hayatta da Ray, Santiniketan sanat okulunu benzer sebeplerle bırakmıştır (Robinson) İkisi de materyalizmden uzak fikirlere sahiptirler. Kültürlerine derinden bağlıdırlar ancak kupamanduk olmaktan kaçınırlar.

Satyajit Ray, yozlaşma konusuyla ilgili tartışmasını son filmi Agantuk'ta felsefi düzeyde ileri taşıyor. Film boyunca şu soruyu açıyor: Modern uygarlık, tüm birikimine rağmen neden durmadan yozlaşıp kendini tahrip ediyor? Verdigi cevap ise bilginin ve eğitimin kalpten çok fazla yönelik olması (Robinson).

Eleştirmenler ve Ray sinemasını takip edenler genellikle Ray'in son üç filmi ni öncekilerden ayırırlar. Son dönem filmlerinde Ray tarz değiştirmiştir ve bu onun sinemasını takip edenler için alışılmadık bir durum olmuştur. Sonraları kendisi de bir yönetmen olan, Ray'in birçok filminde rol almış aktris Aparna Sen, Ray'in eski filmlerini şiirsel ve ince bir anlatıma sahip olmalarıyla nitelenen, son dönem filmlerindeki karakter kurulumunu katı ve duygusuz olarak tanımlamıştır (Robinson) Bu düşünceyi onaylayacak şekilde, Ganasatru'da Ray, tecrübeli oyuncularla çalışıyor olmasına rağmen, oyuncu performansları zayıf ve donuk kalmış gibi görünüyor. Aynı zamanda, karakterlerin iyi-kötü, haklı-haksız gibi keskin karşıtlıklar içinde çizilmiş olmaları, başka bir deyişle iç ve dış çatışmalarının tek boyutlu olması gerçek hayatta sık karşılaşılan gri alanları görünmez kılabilir. Biz burada Shakh Proshakha (1990)'yı dosyamıza alamadık, Ganasatru ise belirli bir konuya çok eğildiği, sınırlı sayıda kavrama dair önermeler içerdiği ve vurguyu olaylara hapsettiği için Ray'in kendisine dair çok şey söylemekten uzak gibi, ancak Agantuk'un Satyajit Ray'le ilgili çok fazla şey anlattığını düşünüyorum. Bu yüzden, Satyajit Ray sinemasıyla ilgilenenlerin izlemesi gereken bir film.

NOTLAR

(1) İran'da Müslümanların dini baskısından kaçarak, tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte 8.-10. yüzyıllar arasında özellikle Kuzey Bombay çevresine göçen Zerdüş topluluk.

(2) "Patna resmi" olarak da anılan minyatür resim sanatı. 18. yüzyılın ikin-

ci yarısından itibaren, Doğu Hindistan Şirketi ile birlikte Hindistan'a yerleşen Britanyalılar için onların hizmetindeki Hindistanlılar tarafından yapılan resimlerdir. İlk önce Batı Bengal'de ortaya çıkmış, sonra İngiliz ticaretinin merkezlerine yayılmıştır.

(3) 1971 yılında dokuz ay boyunca devam eden, Batı Pakistan (bugün Pakistan) ve Doğu Pakistan (bugün Bangladeş) arasındaki savaş. Bangladeş'in Pakistan'dan ayrılmasıyla sonuçlanmıştır. http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Bangladesh_War_of_Independence

(4) Eskiden Hindistan'da toprak ve emlak sahipleri için kullanılan bir terim. Farsça zemîn (toprak) kelimesiyle dâr (sahip olan) sıfatından oluşan zemîndâr "toprak ve arazi sahibi" demektir. Bazı sözlüklerde "arazi müfettişi" diye açıklanır. Terim olarak Hindistan'da Delhi Sultanlığı, Bâbürlüler ve İngiliz sömürgesi dönemlerinde bir mülkü babadan oğula miras yoluyla veya köylüler arasında saygınlık kazanmakla yahut satın almak suretiyle elde edenleri ve kırsal bölgelerde arazi üzerinde geniş haklara sahip olanları ifade etmekteydi.

(5) Bu konuda daha detaylı okuma için şu adrese bakabilirsiniz: <http://www.filmsufi.com/2013/10/the-music-room-satyajit-ray-1958.html>

(6) Babür İmparatorluğu (1526-1858) döneminde, Hindistan'da bölgesel yöneticiye verilen ad. Vali.

(7) 15. Yüzyılda yaşamış Hindistanlı şair Kabir'in şiirinin İngilizce çevirisini Andrew Robinson, Satyajit Ray: The Inner Eye adlı kitabında Agantuk filmiyle ilgili bölümde, kullanmıştır. Buradaki Türkçe çeviri bana ait.

(8) Fransız asıllı antropolog ve etnolog. Düşünceleri, yapısalcılık ve post-yapısalcılık teorilerinde önemli yer tutar.

(9) Sanskritçe'de bir tabir. "kuyudaki kurbağa" anlamına gelir. Agantuk'ta açıklandığı üzere, kişinin kendi dünya görüşüne saplanıp kalması ve ötesini hayal etmemesidir.

KAYNAKÇA

Nowell-Smith, Geoffrey. The Oxford History Of World Cinema. 1st ed. Oxford: Oxford University Press, 1997. Print.

Robinson, Andrew. Satyajit Ray. London: I.B. Tauris & Co., 2006. Print.

Cook, David A. A History Of Narrative Film. New York: W.W. Norton, 2004. Print.

Kulke, Hermann. Hindistan Tarihi. Ankara: İmge Yayınevi, 2001. Print.

"Apu Trilogy: Revived From Flames |." Moving Image Archive News. N.p., 2017. Web. 10 Sept. 2017.

"The Film Sufi." Filmsufi.com. N.p., 2017. Web. 15 Sept. 2017.

http://shodhganga.inflibnet.ac.in/bitstream/10603/20681/8/08_chapter.2.pdf

"Record Number Of Films Produced | UNESCO UIS." Uis.unesco.org. N.p., 2017. Web. 17 Sept. 2017.

"Report Of The Film Enquiry Committee - Media Classification." Media Classification. N.p., 2017. Web. 17 Sept. 2017.

"Encyclopedia Britannica." Encyclopedia Britannica. N.p., 2017. Web. Sept. 2017.

Hutchinson, Pamela. "The Birth Of India's Film Industry: How The Movies Came To Mumbai." the Guardian. N.p., 2017. Web. 17 Sept. 2017.

Satrajit Ray Sineması'nın Mihenk Taşları

Burcu Meltem Tohum

Anlatımda Gerçekçi Bir Teori: Charulata

Satrajit Ray'ın *Charulata* eseri her ne kadar kadar 1964 yılında yapılmış olsa da günümüzde Hint sineması denilince hala en sevilen eserlerden biri olmaya devam ediyor. Rabindranath Tagore'un romanından esinlenilerek yapılan bu film zaman ve algının etkin bir şekilde sergilendiği bir yapıdır. *Charulata*, karakterler aracılığıyla iç karışıklığın sergilendiği, aşk üçgeninin tanıdık ve duyarlı bir iç görüsü ve melankolinin bir zarafet olarak yansıtıldığı meditasyon şiiridir.

Filmde Bhupati gazeteye (The Sentinel) ilgi duyan, iyi niyetli ve modern bir insanı temsil eder. Kendi çalışmalarını

karısı Charulata'dan uzak tutan Bhupati, karısı yalnız kalmasın ve biri ona eşlik etsin diye kuzeni Amal'ı davet eder. Filmin ilerleyen aşamalarında Amal'ın etrafa bulaşıcı enerjisi ve edebi zihninin eğilimi Charulata'ninkilerle eşleşir ve aralarında yavaş yavaş derin bir bağ oluşur.

Charulata yazımının başında da belirttiğimiz üzere film, Tagore'un *Nastanirh* (The Broken Nest) adlı kitabına dayanmaktadır. Ray'ın filmiyle, kitap arasında bazı temel farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin, Tago-

re'un Amal karakteri zor biridir. Charulata'nın kendisine karşı duyduğu duyguların farkındadır ve yine de bu konuda hiçbir ılımlılık göstermez, katı bir duruş sergiler. Ray'ın filminde ise Charulata her zaman Amal'ın söylediği cümlelere muhtaçtır. Charulata'nın ona aldığı hediyeler onu özgür bırakır. Bu ayrıntıyla Ray, Amal'a sevecenlik ve hassasiyet katıyor. Charulata ve Amal'ın edebi araştırmalarıyla sinemaya nüans ve dokunaklılık katarak yaşananları tercüme etmesi yönetmenin inceliğinin bir başka yönüdür. Tagore'un eserinde de ede-



biyat başat konumda olarak Charulata ve Amal'ı bir araya getiriyor. Böylece Charulata ve Amal kendi cennetlerini yaratıyorlar. Charulata'nın hem ro-

manda hem de filmde Amal'a verdiği bir defter vardır. Bu defterde ona yazdığı hiçbir şeyin başka bir yerde basılmaması gerektiği yazar. Amal, Charulata'nın bir yazısını kendi bilgisayarından yayınlamak üzere bir yere gönderdiğinde bu durum Charulata için bir güven ihlali yaratır. Böylece onların dünyaları başkalarının bakışlarına maruz kalmıştır. Ayrıca romanda Amal, Charulata'nın yazdığı hiçbir şeyi yayınlamak için yeterli bulmaz. Bu durum da eserle film arasında anlatım açısından bir fark yaratır.

Filmde Ray, Amal aracılığıyla Charulata'ya modern bir duyarlılıkla yaklaşır, ona bir şeyi başarabildiğini ve aynı zamanda Amal ile olan ilişkilerinin görüldüğünden farklı olduğunu gösterir. Charulata, Amal için ilham kaynağıydı ve bu, onu daha iyi bir yazar yapmıştı. Amal ise Charulata için samimi duygularını paylaştığı tek kişiydi. Her ne kadar filmin sonuyla ilgili Charulata'nın son sözlerinin Tagore'un anlatısındaki gibi olduğu iddia edilse de filmin sonu romanın sonundan farklıdır. Filmde Amal ayrıldıktan sonra Charulata, Bhupati'nin bir gezi teklifine olumlu bakar. Ray bu noktada karakterler

konusunda anlatım- da attığı adımlarla, başka bir deyişle çiftin üzerinden gerçekleştirdiği geçici adımlarla yeniden bir "hayat" yaratır.

Filmde temel sorunsala bağlı olarak yansıtılan çok kilit ve etkileyici noktalar bulunmaktadır; bunlardan biri de Bhupati ile Charulata'nın ellerini birbirlerine tutuşu: Bhupati, Charulata'nın elini tutmakta tereddüt ediyor, Charulata ise basitçe onun elini tutmak üzere elini uzatıyor. Filmde dondurucu olan çerçeve Bhupati'nin bir zamanlar Charulata'nın dikkatini çekmek için getirdiği gazetesinin arka planında yatan bir sayfasını, Amal'ın yanına getirmeye aracı olarak kullandığı gazeteyi görüyoruz.

Filmle ilgili yapılan röportajlara göre filmin nihai sonu, başlangıçta Ray'ın aklında çok farklıymış; Bhupati, Charulata'nın

uzattığı eli alır ve onlar el ele yatak odasına doğru giderken kamera onları takip eder. Ancak çekimler esnasında Ray fikrini değiştirmiş ve daha açık uçlu, dondurucu bir sahneyi sergilemek istemiştir. Filmde Charulata'nın kelimesiz ifadeleri yönetmen aracılığıyla yansıtılmıştır. Kameranın gölgelendirme kullanımı görüntü yönetmeni Subrata Mitra tarafından pürüzsüz bir şekilde yansıtılmıştır. Örneğin Charulata'nın salıncakta sallandığı sahne onun dürbünü eline alışıyla yansıttığı dünyaya dokunmak, onu hissetmek ve yaşamak istediği hissi izleyiciye çok net bir şekilde yansıyor. Filmde



n a d i r e n hem çok ince hem de hüzünlü bir hava var. Ray, Tagore'un hikayesine kısıtlama getirmektense bazı eklemeler ve çıkartmalarla hikâyeye karşı bakış

açısını sunmaktadır.

hala Ray'ın en iyi filmleri arasında yer almaktadır. Ray, Charulata'da herhangi bir şey değiştirmek istememiştir. Eser bizi nasıl cezbetmeye devam ediyorsa, onu o şekilde bırakmak istemiştir.

Tek Anlatıda Birden Fazla Hikâye: Nayak

Nayak (1966), hayatın belli yerlerinde öne çıkan kişilerin içinde yatan, insan özünün ortak sınıf anlayışını ele almaktadır. Filmde oldukça hızlı bir şekilde şöhreti elde eden Arindam, içinde şiddetli patlamalara maruz kaldığı boşluk hissinden mustarıptır. Ayrıca bir "yıldızın" kendi yüzünü korumasının

gerekliliğinin bilincinde olarak orta sınıf yolcularla seyahat eder. Bu yansıma Ray'ın sınıfları birbirleriyle buluşturmasına işaret eder.

Bir yolculuk hakimdir Ray'ın bu filminde; yolculuk, sinemayı küçümseyen bir gazeteci, karısı sinemaya düşkün bir reklam uzmanı, bir fan ve bir sinema oyuncusunun ekseninde ilerlemektedir. Gazete editörü, sinemanın gerçekle olan bağlantısını sorgulamaktadır. Ancak kendi gazetesinin reklamını arttırmak için ünlü biriyle bir röportaj yapması gerekmektedir.

Film başlangıçtan sona kadar çözülmesi gereken bir dizi olayın teker teker sorgulanmasıyla başlar. Örneğin başat karakterlerin önce başının arkasını, daha sonra ellerini ve bacaklarını ve son olarak kendisini eleştirirken yüzünü görürüz. Bu, bir film yıldızının inanılmaz konumundan kendini mahrum bıraktığının görüntüsüdür, bu durum film boyunca insani duygu durumu olarak kendini açığa çıkarır. Filmde geçmişe karşı duyulan rahatsız edici unsurların ön plana çıkmış hallerinin tonlarıyla karşılaşırız. Ekranın içinde ve dışında izleyiciye ikram niyetine sunulan ve filme de adını veren “kahraman” öyküsü çeşitli karakterler üzerinden kendini tanımlar.

Filmin hikayesi esasında yolculuklar başlar başlamaz sona erip, baştan başlıyor; gazetecinin taktığı gözlükler ve tren istasyonunda ev sahipliği yapan konukların kalabalıkta kayboluşu gibi. Ayrıca filme Ray'ın gözünden bakıldığında, 1960'ların sonlarına doğru sürmekte olan birçok ana akım Hint sinemasına özgü boşluklar ortaya çıkıyor. İzleyiciler için bir kaçış aracı ve oyuncular için film izleme deneyimindeki heyecanı arttırmanın kolay bir yolu olarak görülen bu film, 50'li yılların sinemasında var olan türden bir toplumsal çekirdek yapısını barındırmıyordu. Bu yüzden filmde yıldız, sahneden perdeye geçme şansını elde etmek isteyen bir oyuncuyu dinliyor ancak

yardım etmek istemiyor. Bu tıpkı anonim bir şekilde bir arkadaşının siyasi hareketi için kaynak sağlamasına yardım etmesi ancak siyasete kendisinin dahil olmasını istememesi gibidir. Sinemanın gerçekliği yoksa, gerçek hayatın entelektüel çekirdeği yoksundur. Başarılı ve şöhretli biri olarak bolluklarınızla ne yapacağınızdan yeterince emin değilseniz, var olan gücünüzü pek de iyiye kullanmıyorsunuz demektir.

Ray, anlatısında film yıldızını bir aktör olarak değil de fenomen olarak sunmak istemiştir. Ancak bunu yaparken izleyicinin, baş karakterinin insan tarafını görmesini istemiştir. Ampirik bir gazetecinin meraklı gözleriyle film yıldızının psikolojisini araştırmak için doğru pencereden bakmamızı sağlar. Burada Ray'ın amacı gazetecinin bir amaç uğruna yıldızı ele alması yerine onu tanıma sürecine girmesini istemesidir. Trende insanların birbirlerini tanıması ve birbirlerini keşfetme süreciyle eşit orantıda bir çember birbirini takip etmektedir. Ray filmde gazeteci ile film yıldızı arasındaki bağı oldukça platonik bir düzeyde tutar. Hayatları bir tren yolculuğunda keşişirken, sınıf farklılıklarını daha az vurgulayan bir film olan *Nayak*, iki farklı insan arasında belirli bir kimya çıkarır ortaya. Ancak yolculuğun sona ermesiyle birlikte bu kimya dağılmaya başlar. Filmde “sempati” ve “yardım etme arzusu”nun tam tersi duygu durumlarıyla karmaşık ama aynı zamanda insani halleri gözler önüne seriyor. Filmde karakterler arasındaki bağ iç içe geçmiş olsa da ekrana yansıyanlar tamamen kurmuş olduğu bir iletim alanıdır.

Ray filmlerinde izleyiciye hayatın başlangıcını gösterir. Anlatımındaki boşluklarla bizi öyle meraklandırır ki, pencereden dışarı bakarak, yoldan geçenleri merakla incelemeye ittirir. Ray, filmlerinde kendi sanat ve zekâsı çok güçlü bir şekilde ortaya çıkar; zihin ve kalbi aynı anda canlandırır.

Apu Üçlemesi

Uluç Emre Utku

Satyajit Ray'ın 1955-1959 yıllarında çektiği Apu Üçlemesi, Bengal'in taşrasında yaşayan Ray ailesini ve ailenin erkek çocuğu olan Apu'yu merkezine alıyor. Şehirden uzak, imkanların kısıtlı olduğu bu coğrafyada "yaşamaya" çalışan ailenin babası Horihar yazar olma hayalleri kurup ufak tefek işlerle para kazanmaya çalışan bir rahip, anne Sarbojaya ise evin tüm işlerini halledip kızları Durga'ya bakan çalışkan ve otoriter bir kadındır.

İlk film Pather Panchali (1955) Durga'nın yaramazlıklarıyla başlar. Hayat dolu bir kız çocuğu olan Durga başka bahçelerden meyve çalıp yaşlı kadın Indir'e getirirken sanki bir oyundaymışçasına eğlenir. Annesi kızının yaramazlıklarından ve meyveleri çalınan köylülerin şikayetlerinden bıkmıştır. Günler böyle geçerken Apu *dünyaya gelir. Yönetmenin üçlemede sık kullanacağı zaman atlamalarıyla ilk kez burada karşılaşırız.* Apu artık 7-8 yaşlarındadır. Ablasının birlikte köyün ormanlarında koşturur, buharlı treni heyecanla izler, Indir Hala'yı bir ağacın altında hareketsiz gördüğünde ilk kez ölümlerle karşılaşır.

Çocuklarını yoksulluğun getirdiği tüm zorluklara karşın büyütmeye çalışan Horihar, para kazanıp ailesini iyi şartlarda yaşatmak için şehre gider. Eşinin yokluğunda daha da zor duruma düşen Sarbojaya, aşçılık yaparak evini geçindirmeye çalışır. Horihar'dan işlerin yolunda gittiğini haber veren bir mektup aldıklarında ilk kez mutlu gördüğümüz aile, şimdi de Hint halkı için bir kâbus olan Muson yağmurlarıyla mücadele etmek zorunda kalır. Sarbojaya gece ateşlenen Durga'yı korumak için elinden gelen her şeyi yapsa da Durga ölür. Horihar felaketten sonra iyice harap olmuş evine döndüğünde kızını kaybettiğini öğrenir. Yaşadıkları derin üzüntü sonrası şehre gitmeye karar veren aile köyü terk eder.

İkinci film Aparajito (1956) Ray ailesinin yeni evi Banarâş'ta başlar. Ganj nehri kıyısındaki bu kent, köy yaşantısının aksine bereketli

ve moderndir. Yönetmen, uzun bir sekansla şehir hayatını ve şehirli insanları betimleyerek bize ilk filmin geçtiği köyden bambaşka bir dünyada olduğumuzu hatırlatır. Ray ailesi de bu şehirde düzenlerini oturtmuşlardır. Apu köy ormanları yerine şehrin sokaklarında gezinirken Horihar rahiplik yaparak para kazanır, Sarbojaya da eskisi gibi ev işlerini yapıp eşi ve çocuğuyla ilgilenmektedir. Yeni hayatlarında epey mutlu gördüğümüz Ray ailesi Horihar'ın aniden hastalanıp hayatını kaybetmesiyle bir daha sarsılır. Apu'yla bir başına kalan Sarbojaya köyde yaşayan amcasının yanına yerleşir.

Sarbojaya ve amcası Bhabataran, Apu'nun babası gibi rahip olmasını istemelerine rağmen Apu okula gitmek ister. Annesini ikna eder ve okula başlar. Okuma ve öğrenme hevesiyle kısa sürede başarılı olur. Üniversite çağına geldiğinde, *sınavda üstün bir başarı göstererek* Kalkütâ'da bir kolejde burslu okumaya hak kazanır. Çocukluğunda umut ve heyecanla izlediği buharlı trenle köyü terk eder.

Kalkütâ'da okulu, dersleri ve matbaadaki işiyle meşgul olan Apu, annesini sık ziyaret edememeye başlar. Her gün oğlundan bir haber bekleyip yolunu gözleyen Sarbojaya üzüntüden hasta olur. Oğlunu görmeden hayatını kaybeder. Köye döndüğünde annesinin ölümünü öğrenen Apu *bütün eşyalarını alıp Kalkütâ'ya geri döner.*

Üçüncü film Apur Sansar (1959) başladığında Apu, küçük bir odada yaşayıp roman yazma hayalleri kuran işsiz bir adamdır. Maddi sıkıntılar çekmekte, odasının kirasını vermekte bile zorlanmaktadır. Bir gün üniversiteden arkadaşı Pulu, Apu'yu kuzeninin düğününe davet eder. Düğünden hemen önce damat aklını kaybeder. Geleneklere göre genç kızların "uğurlu saat"ten önce evlenmeleri gerektiğinden bütün aile yeni bir damat aramak zorunda kalır. Pulu sevdiği ve güvendiği arkadaşı Apu'dan kuzeniyle evlenmesini rica eder. İlk başta bunu kabul etmeyen Apu, geleneklere ve arkadaşına olan saygısından dolayı teklifi geri

çeviremez. Ailesini kaybetmiş, yalnız bir adam olarak ayrıldığı evine Pulu'nun kuzeni Aparna'yla evlenmiş olarak geri döner.

Şefkatli bir kadın olan Aparna, Apu'nun yoksul hayatını sorun etmez. Kısa sürede birbirlerine alışır ve sevgi dolu bir ilişki kurarlar. Yönetmen Apu ve Aparna arasındaki ilişkiyi anlatırken fiziksel temasa yer vermez. Bunun yerine diyaloglar ve sigara paketindeki not gibi incelikli detayları kullanır. Satyajit Ray, Apu ve Aparna ilişkisiyle Hint filmlerinde sıkça kullanılan bir klişeyi de yıkar. Halk arasındaki maddi uçurumu anlatmak için sıkça kullanılan zengin kız fakir oğlan klişesi Apur Sansar'da fakir oğlan ve onunla birlikte fakirleşen kadın olarak karşılık bulur.

Berber geçirdikleri mutlu günlerin sonunda Aparna ailesini ziyarete gider. Eve döneme-

den erken doğum yapar ve hayatını kaybeder. Ani ölümlerle hayatı yerle bir olan Apu, eşini kaybettiğini öğrendiğinde çocuğunu bile geride bırakarak yaşadığı şehri terk

eder. Beş yıl boyunca kömür madenlerinde çalışır. Bu beş yılın sonunda Pulu Apu'yu bulur ve onu çocuğuna geri götürür. Apu, oğluyla yeni bir hayata başlar.

Ray, üçlemenin her filmini başka bir yolculuk, yeni bir hayat umuduyla bitirirken sonraki filmi de bıraktığı yerden başlatarak üç bölümlü tek bir film izliyormuş hissi veriyor. Bu üç bölümde farklı yaşlarda ve durumlarda gözlemlene fırsatı bulduğumuz Apu, filmler ilerledikçe etten kemikten bir karakter haline geliyor. Yönetmen, *gözümüzün önünde büyüüp olgunlaşan karakterinin hayatına* girip çıkan

insanları da ustalıkla kullanıyor. Müthiş yan karakterler hem Apu'yu hem de Hindistan gelenekleri/sosyal hayatını anlamamızı kolaylaştırıyor.

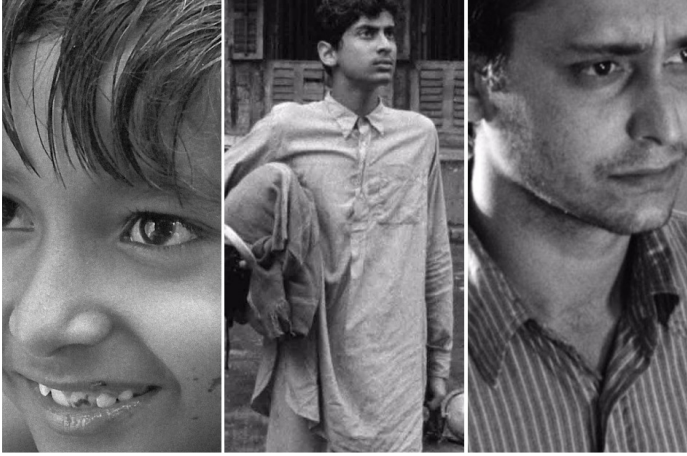
Hint halkında ikinci sınıf insan muamelesi gören, sosyal hayatta hemen hiç yer alamayan kadınlar üçlemede epey etkili bir şekilde rol alıyorlar. Apu *Üçlemesi*, erkeğine hizmet ve hürmet eden pasif kadın karakterler yerine ayakları yere basan, otoriter ve hoşgörülü kadın karakterleriyle Hint sinemasında farklı bir yerde duruyor.

İtalyan neo-realizminden etkilendiğini bildiğimiz Satyajit Ray filmlerde amatör oyuncularını kullanarak gerçeklik hissini arttırıyor. Buna rağmen Hint kültürünün sihirli detayları da üçlemede kendine yer buluyor. Mitolojide evleri koruyup kollayan bir canlı olarak işlenen yılanın

Muson felaketinden sonra ailenin evine dönmesi gibi... Bir başka örnek de Durga ve Apu'nun ormanlık alanda Indir Hala'yı ölü bulmalarından sonra gördüğümüz

dilenci. Daha önce Indir Hala'nın *söylediği bir türküde geçen «...arkamda bir dilenci bıraktım.» cümlesi yaşlı kadının, Hindistan'da yaygın bir inanış olan reenkarnasyon sonrasında bir dilenci olarak hayatına devam ettiğini düşündürüyor.*

Apu *Üçlemesi'nin tüm dünyada büyük ilgi görmesinin sebeplerinden biri de kuşkusuz Hint gelenekleriyle arasına koyduğu mesafe. En ücra köyünden modern şehirlere Hindistan'ın eşsiz kültürü üç filmde de önemli rol oynarken, Satyajit Ray evrensel bir dil yakalamayı başarıp Hint sinemasında yeni bir dönem başlatıyor.*



Manifesto

BAŞKA
SİNEMA

■ Gülşah Gül

Yönetmen:

Julian Rosefeldt

Senaryo:

Julia Rosefeldt

Oyuncular:

Cate Blanchett,
Erika Bauer, Ruby
Bustamante
2017/Almanya-
Avustralya/
İngilizce/95'

1 man sanatçı Julian Rosefeldt'in video enstalasyonu olarak beğeni toplayan çalışmasını uzun metraja taşıdığı *Manifesto*, sanatın farklı dallarından tarih ve siyasete kadar uzanan 12 farklı bildirinin düşünsel olarak ayrı ama birlikte hüküm sürdüğü bir sanat eseri. Filmde harmanlanan her bir akımı, tümünü Cate Blanchett'in canlandığı karakterlerin ağzından monolog metinler halinde aktaran Rosefeldt, adeta kendi 'avant-garde' manifestosu ile izleyicilerin karşısında.

Komünizm, dada, fütürizm, dogma 95, sürrealizm, minimalizm gibi akımlardan beslenen *Manifesto*, belli bir hikayeye veya olay örgüsüne dayanmayan, her parçanın kendi içinde anlamlı olduğu entelektüel bir donanımına sahip. Filmin inandırıcılıktan ve bütünlükten uzaklaşmasını engelleyen en büyük unsur Cate Blanchett'in takdire şayan performansı ve karakter tiplmelerinin yaratılmasında sergilenen ustalık. Rosefeldt'in Berlin'de keşfettiği değişik mekanlara uygun yerleştirme sanatını kullanarak mekandan mekana geçişi tek nokta perspektifiyle sunması da yadsınamayacak bir önem arz ediyor.

Filmde kullanılan tık-tak temelli müzik ve otoriter dış ses ile o manifestonun yaratmak istediği toplumsal hareket, yani sesini duyurma ve bir oluşu başlatma niyeti, güçleniyor. Yönetmenin çoğunlukla kullandığı tanrısal (ilahi) bakış açısı ve karakterin kameraya dönük konuşması da yine seyirciyle kurulan temasta etki altına alma ve kontrolün kimde olduğunu hatırlatma gayesi güdüyor.

Filmde işlenen manifestoların içeriği genel olarak sanatın 'ne' ve 'ne için' olduğu üzerine; ancak Rosefeldt filmin sanata yaklaşımında kesin bir tutumda bulunmaktan veya taraf olmaktan kaçınarak hem birbirini destekleyen hem de çürüten manifestoları izleyiciyle buluşturuyor. Cate Blanchett'in muhafazakar bir anne olarak yemek masasında eşi ve çocuklarıyla ressam Claes Oldenburg'un 'I am for Art' manifestosunu şükür duası olarak okuması, öte yandan bir haber spikeri olarak yağmur illüzyonu eşliğinde sanatın sahte olduğunu vurgulaması örneğinde olduğu gibi filmin sanatın lehinde ya da aleyhinde şekillendiğini söylemek mümkün olmuyor.

Filmin manifestoları ele alış biçiminde dikkat çeken bir diğer nokta okunan metin ile okuyan özne ve mekan arasında kurulan tezat. Aslında bir sinema akımı olan dogma 95 kanunlarının bir ilkokul öğretmeni tarafından öğrencilerine dikte edilmesi, dadaizmin toplumsal hicivlerinin matemli bir kadının cenaze merasimi sırasında toplanan kalabalığa karşı seslendirmesi, kavramsal sanat ve minimalizmi yerin dibine sokanın bir haber muhabiri olması ya da Komünist Manifesto'yu bir evsiz boş fabrikalar arasında okuması *Manifesto*'nun yarattığı kontrasta ışık tutuyor.

Filmin sonlarına doğru, Rosefeldt sinemacı Jim Jarmusch'un 'Nothing is original' söyleminden yola çıkarak sanatta orijinalliğin zaten yok olduğunu ancak kişinin ruhuna hitap eden bir şeyi çalmasının hırsızlığı meşrulaştıracağını vurguluyor. Senaryoda kullanılan 12 manifestonun aslında birer kopya olmasına rağmen Rosefeldt'in kullandığı çarpıcı sinematografi ve karakter dönüşümleri ile özgünlüğü yakalaması da bunun en açık örneği; çünkü Godard'ın dediği gibi "Nereden aldığınız değil, nereye taşıdığınız önemlidir."

François Ozon, sinemanın önemli auteur yönetmenlerinden biri olarak her filminde seyircisini kendine hayran bırakan eserler ortaya koymaya devam ediyor. Geçen yıl, Frantz ile aşına olduğumuz film estetiğinin dışında karşımıza çıkan Ozon, bu sefer tanıdık bir tekinsizlik yaratmayı başardığı son filmi *L'amant Double* ile geri dönüyor.

Bu yıl 70. Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye için yarışan filmlerden biri olan *L'amant Double* (*Tutku Oyunu*), François Ozon'un kışkırtıcı psikoanalitik temalarını içeren, gerilimi içinize oturan bir başyapıt.

Çoğu Türkçe çeviride karşılaştığımız gibi burada da filmin Türkçe adı olan *Tutku Oyunu* filmin derinliğini karşılamıyor. "İkiz Aşık" anlamına gelen "*L'amant Double*"de, Chloé'nin uzun süredir yaşadığı dayanılmaz mide problemlerinin nedeninin psikolojik olduğu doktorları tarafından belirtilince çareyi bir psikologa gitmekte bulur. Chloé başladığı terapi aracılığıyla Paul ile tanışır ve aşık olup ilişki yaşamaya başlarlar. Ancak ortada bir şeylerin yolunda olmadığı film boyunca hissettirilir. Bu tekinsizliği ilk başta Paul'den kaynaklandığını sansak da ortaya filmin akışını tamamen değiştiren bir karakter çıkar. Bu da Paul'ün ikizi Louis'den başkası değildir. Louis Paul'ün adeta Doppelgänger'idir. Chloé Paul'de bulamadıklarını Louis'de bulur, aynı şekilde Louis'de bulamadıklarını da Paul'de bulur. Böylelikle Chloé için tehlike ve gerilim dolu olaylar başlar.

Ozon'un filmlerinden aşına olduğumuz Ödipal öğeler bu filmde de yerini tam olarak alıyor. Filmin Chloé'nin rahmini göstermesiyle asıl sorunun nerede başlayacağı ve tüm gerilimin nerede biteceğine dair ölüm-yeniden doğma temaları üzerinden ilk sinyalleri veriyor.

Chloé'nin annesi ile yaşadığı problemler, "diğer" ile içsel rekabeti, Paul ve Louis ikiz karakterleri üzerinden oldukça başarılı bir şekilde yansıtıyor. Filmde geçen erotik sahneler ise Hollywood sinemasında şahit olduğumuz zamanı doldurmak yerine Chloé'nin psikolojik durumu ve yaşadığı içsel buhranın bir yansıması olarak başarılı bir sinematografi ile baş döndürüyor.

Ozon, tüm erotik ve gerilim öğelerini büyük bir ustalıkla izleyiciyi sıkmayacak şekilde ince işlemeyi başarmış ve böylelikle filme ayrı bir dinamik katmış. Film boyunca hakim olan kasvetli hava içerisinde ne olup biteceğini kestirmeniz zor oluyor. Ani twist'ler bir anda hikayeyi bir yerden başka bir yere götürüyor ve tüm sosyal normları bir kenara bırakıp ana karakterin içsel kaotik dünyasına dalıyorsunuz. Ozon, fantazilerin bir insanı nereye kadar sürükleyebileceğini aktarırken, film boyunca hakim olan tekinsizliğin nabzını damarlarınızda hissediyorsunuz.

Ozon: "Filmlerim her zaman, gerçeklikle başa çıkabilmek için fanteziye duyduğumuz ihtiyaç üzerinedir." Usta yönetmenin bu açıklaması *L'amant Double* için sonuna kadar geçerli diyebiliriz. Son olarak François Ozon, psikanalizi büyük bir ustalıkla harmanlayarak bir kadının çıkmazlarının zirve yapısını başarılı kamera dili ile seyirciye aktarmayı başarıyor.

Tutku Oyunu

BASKA
SİNEMA

■ Melis Öneren
Özbek

Yönetmen:

François Ozon

Senaryo:

François Ozon, Joyce Carol Oates

Oyuncular:

Marine Vacth,
Jérémy Renier,
Jacqueline Bisset
2017/Fransa-Belçika/
Fransızca/107'



Dizi Kuşığı: The Handmaid's Tale

■ İpek Ömercikli

Damızlık Kızın Öyküsü (The Handmaid's Tale, 2017) bize distopik bir geleceğe bakış sunuyor sanki; tarihin en tekrar eden hatalarından biri olan bir grubun köleleştirilmesi durumunu işleyerek dünya tarihinin başından beri süregelen 'kadın'ın toplumda belli pozisyonlara zorla yerleştirilmesini bir sonraki adıma taşıyor.

Dizi, günümüz toplumunda ve daha da kötüsü hükümet/yönetici pozisyonundaki insanların bile göz ardı ettikleri küçük ve önemsiz gözükten sorunların nasıl büyüyüp felaket ve kaosa sonuçlandığını gösteriyor seyirciye ve özellikle kendini kadın olarak tanımlayan insanların anlayabileceği ve kendiyile bağdaştırabileceği bir hikayeyi anlatıyor.

Kadınların kendi isimlerinin alınıp üst pozisyonundaki 'erkek'lere ait olduklarını belirten isimlerle çağırılmaları belki de diziyi özetliyor- gerçek adı June olan Offred ile birlikte bu cehenneme giriyoruz.

Sorun, günümüzde de olduğu gibi, kadın kavramının kadın olmayan insanlar tarafından belirlenmesiyle başlıyor. Kesin, kalın bir çizgi var 'kadın' ve 'erkek' olarak ve bu iki role belli görevler adanıyor; erkekler yönetici, kadınlar ise üretici. Ülkeye yararlı ekonomik veya entelektüel bir üreticilik değil bu, sadece çocuk üretmek, yani doğurmak. Evin işlerini yapıp, kumandanların emirlerine uymak.

Çevresel kirlilikten dolayı düşen çocuk doğumu oranları 'erkek'leri 'kadın'ları köleleştirmeye itiyor, görünürde. Bunlar tabi

ki yeni gelen hükümetin zengin 'erkek'leri. Köleleştiren kadınlara bu erkekler, İncil'den esinlenmiş bir seremoni ile tecavüz ediyorlar, çünkü kendi eşleri hamile kalamıyor. Biyoloji hepimiz biliyoruz ve bir kadının hamile kalamaması, kendi kadar eşinden de kaynaklanıyor olabilir— ki dizideki insanlar da bunu biliyor; fakat kimse buna genelde olasılık bile vermiyor ve kadınları 'üreme makinası' olarak görüldükleri için köleleştirilen, tecavüz edilen onlar oluyor. Diğer yaşlı kadınlar ise, açlıklar, temizlikçilik, gibi tarih boyunca kadınlara ait olduğu düşünülmüş işler yapıyorlar.

Günümüze hiç de yabancı olmayan bir şey de heteroseksüel olmayan kadınların cinsiyetlerine ihanet ediyor olmakla suçlanmaları. Bir erkeğe ihtiyacı olmamaları durumu erkekleri tehdit ediyor, ve üreyemedikleri için kadın olarak görülmüyorlar— bu nedenle kolonilere gönderiliyorlar. orada cürümeğe üzere.

Of-fred'in en yakın arkadaşı Moira ve başka bir arkadaşı Ofglen lezbiyenler ve bu nedenle biri bir gece kulübünde erkeklerle yatmak durumunda kalıyor, bir diğeri ise

sevdiği bir kadının ölümünü izlemek durumunda bırakılıyor.

Margaret Atwood- kitabın yazarı- baskının birçok yönden gelen iç içe geçmiş baskı çeşitlerinin çoğunu kullanarak aslında hiç de gerçeklikten uzak olmayan bir kurgu kuruyor. Dizi ise bunu çok güzel aktarıyor.

İklimi ele alalım. Şu an, ülkemizde de olmak üzere özellikle Amerika'da iklim değişikliği reddetme, bu gerçekliğe inanmama, ya da

durdurmak için yeterince çalışmama hali var. Damızlık Kızın Öyküsü'n de buna da değiniliyor ve dizi tam da doğal felaketlerin arttığı bu yıl çıktığı için her zamankinden daha da yerinde şu an. İklim değişikliği ve çevre kirliliği yüzünden üreme oranları, nüfus oranı düşüyor ve insanlığı sonuna doğru sürüklüyor doğa. Doğayı suçlamak bu durumda saçma ve yararsız, yapılması gereken bu tehdit ilk ortaya çıktığında gerekli önlemleri almak- ve tüm kaos burdan başlıyor, bir taraf diğer tarafı kontrol ederek doğadan gelen bu felaketi çok geç olmasına rağmen engelleyebileceklerini düşünüyorlar ve bunu bir bahane olarak kullanıyorlar egemenliği ele geçirmek için.

Dizide June ve Moira'nın beraber koştuğu, üniversitedeyken eğlenip konuştukları sahneler var bu sahnelerde günümüzden bazı şeyler görebiliyoruz- koşarken insanların onlara onavlamayan yüzlerle bakmaları, küçük



ama fark edilir ayrımcılıklara uğramaları. Bu sistematik ayrımcılık durumu kesinlikle günümüzde de var ve işte bu yüzden dizinin onoktadankadınları köleleştirmeye geldiğini adım adım

görebiliyoruz, ve her noktada günümüzle ilişkilendirebiliyoruz. İşte toplum ve yönetici durumundaki insanlar iklim değişikliği gibi dünya-yok edici güçlerle uğraşmak yerine kadınların özgürleşmesiyle uğraştıkları zaman, dünya geri dönülemez bir çıkmazın içine giriyor.

Tarihte kadın özgürleşmesi hep hak kazanımı, savaş bitimi, teknolojik ve entelektüel gelişmeler ve aydınlanmalarla gelmiştir.

Dizide darbeye yönetimi ele geçiren hükümet ise faşist, gelenekçi ve muhafazakar oldukları için yaptıkları ilk şey kadınları 'din'in emrettiği şekle sokmak, yani erkeğin hizmetçisi haline getirmek oluyor. Kadın kimliğinden bağımsız bir birey değil, Adem'in kaburgasından yaratılan Havva oluyor. Okumaları bile yasak, ki kadınların öğrenmesi, karar verebilmesi, tarih boyunca yasaklanan ve erkekleri tehdit eden bir durum olarak görüldü, şu an bile dünyanın çoğu yerinde öyle.

Dizide Offred'in adını aldığı Kumandan neredeyse pozitif bir şekilde gösteriliyor, ki bu çok ince ve zeki bir detay, çünkü bu erkeği neredeyse sempatik göstererek baskıyı yapan insanların kendilerini iyi gösterme çabasında değiniyor

Atwood, bu tüm tarihte böyle. Beyazlar, siyahı insanları köleleştirip, Yerli Amerikalılara

soykırım yaptıktan sonra bahaneleri Amerika'yı sivilleştirmek, geliştirmek, özgürlerin ülkesi yapmaktı. 'Zor' olan şeyi yapma cesareti gösteren iyi insanlardı onlar ve baskı uyguladıkları kısım ise eğitimsiz, anlamayan, feda edilmek zorunda olan 'aşağı' insanlardı. Aynı durum, her baskıcı/ baskı gören durumda olduğu gibi, bu dizide de gözlemlenebilir. Kumandan ve diğer kumandanlar 'iyi' insanlar, ama gerçek dünya acımasız ve onlar da hiç istemeseler de bu şeyleri yapmak, kadınları köleleştirmek durumundalar. Böyle bakınca, onlar tarafından, onları affetmek kolaylaşıyor.

Ama tabii ki de durum hiçbir ama hiçbir

zaman böyle değil. Bu insanlar, yukardaki örnekteki beyazlar ve dizideki hükümet, zaten her zaman istedikleri ve içinde bulunulan zor durumla alakası olmayan emellerini gerçekleştirmek için, bu zor durumu- burada iklim değişikliği ve üreyememeyi- bahane olarak kullanıp kontrolü ellerine geçiriyorlar ve baskı yapılan insanlara ne olduğunu önemsemiyorlar. Kendi kafalarındaki ideal ve onlara yarar sağlayan dünyayı oluşturmaya çalışıyorlar ve tarihte binlerce örneği var, ki hiçbirisi de başarılı olamadı. Ama önemli olan, bu noktaya gelebilmiş olması- hiçbir zaman gelmemeliyken.

Atwood da bunu anlatmak istiyor zaten.



Yavaşça kadınlar baskı görüyor, küçük adımlarla özgürlükleri alınıyor ve kimince ses çıkarmadığı zaman bir anda, tüm hayatları ellerinden alınıyor. Şu an bu

özgürlükler geri alınma yolunda, dizinin ikinci sezonu da çıkacak ve yavaşça eski hayatına geri dönebilir insanlar, fakat milyonlarca dönemeyen de olacak.

Hakları ve özgürlükleri almak, onları her insan için eşit duruma getirmek tüm insanların sorumluluğu. Bunların farkına varmak için hakkımızın elimizden alınması gerekmemeli.

Atwood'un anlatmaya çalıştığı da dünya bu ve bu tür distopyalara doğru gitmeden küçük eşitsizlikleri, yanlış giden şeyleri, doğayı, hepsini dikkate alıp üstünde çalışılması gerektiği.