



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
5 Şubat-9 Mart
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2018/1

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi
öğrencilerince hazırlanmıştır.

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film Merkezi
Güney Kampüs 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)
Uluç Emre Utku

Yayın Kurulu
Yusuf Duruk
Rana Önoğlu
Serhad Mutlu

Grafik Tasarım
Ebrar Bahçivan

Orijinal Tasarım
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları
Mithat Alam
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Azad Elpeze, Berkay Biçer, Burcu
Tohum, Deniz Efe Açıkgoz, Dilara
Çoban, Eda Oğuz, Furkan Günay,
Gizem Mutlu, Gizem Özdil, Gizem Sarı,
Güney Işık Tombak, İpek Ömercikli,
Levent Cival, Onur Kavalcı, Ömercan
Kağızmandere, Rana Önoğlu, Sel
Öykü Uğur, Serhad Mutlu, Sude
Gergeroğlu, Uluç Emre Utku, Ünal
Lap, Yusuf Duruk

Ön Kapak Görseli:
Call Me By Your Name (2017)

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

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2017

Editörden

Henüz lisedeyken, bir arkadaşım Boğaziçi'ni ziyaret etmiş, o ayın Sinefil'ini alıp bana getirmiş ve "Sen de Boğaziçi'ni kazanırsan bu dergide yazarsın." demişti. O zamanlar Sinefil'de yazmak bir yana Mithat Alam Film Merkezi'ne bir şekilde dahil olma ihtimali bile beni çok mutlu etmişti. Birkaç yıl sonra üniversiteyi kazandığımda ilk uğradığım yer tabii ki Merkez oldu. Okul hayatım boyunca Merkez'de izlediğim filmler, katıldığım söyleşiler ve geçirdiğim zaman arttıkça sinema üzerine konuşabileceğim, sinema sevgimi paylaşabileceğim birçok insanla da tanışma fırsatı buldum. Bu tartışma ve bir anlamda "filmleri paylaşma" ortamının en somut ürünlerinden Sinefil'in de Merkez için çok önemli olduğunu düşünüyorum. Yeni yılın ilk sayısından itibaren bu değerli derginin editörlüğünü üstlenecek olmaktan bu sebeple çok mutluyum.

2018 yılına girerken her zaman olduğu gibi geçtiğimiz yılın en iyi filmlerini değerlendirdik. Birçok filmin izleyicileri ikiye böldüğü, yıl sonu listelerinin birbirine hiç benzemediği bir yılı geride bıraktık. Dolayısıyla listeye giren filmler kadar girmeyenlerin de çok önemli olduğunu düşünüyorum. Robin Campillo'nun *120 BPM*'i, Noah Baumbach'ın *The Meyerowitz Stories*'i ve Kogonada'nın *Columbus*'u Sinefil'in listesine girememiş olmalarına rağmen yılın kaçırılmaması gereken filmlerinden.

2017 yılı televizyon-sinema estetiği tartışmalarının daha da alevlendiği bir yıl oldu. Televizyon ve Netflix için üretilen dizilerin sinema estetiğine giderek yaklaşması bu iki ayrı türün beraber değerlendirilebilmesine de olanak sağlıyor. Örneğin, 25 yıl sonra ekranlara geri dönen *Twin Peaks: The Return* dünya çapında çoğu sinema dergisinin yıl sonu listelerinde üst sıralarda yer aldı. Mark Frost ve David Lynch'in son şaheseri gerçekten de gördüğüm en sıradışı işlerden biriydi. Lynch ve Frost son sezonda *Twin Peaks*'in eşsiz atmosferini muhafaza ederken, yaptıkları eklemelerle soru işaretleriyle dolu bu evrene yepyeni bir boyut kazandırmayı da başardılar. Ses tasarımından kurgusuna, oyuncu performanslarından özel efektlerine kadar her şeyiyle "*olağanüstü ve garip*" olarak nitelendirilebilecek *Twin Peaks: The Return* şüphesiz 2017'nin en önemli sinema olaylarından biriydi.

Sinefil'in bu sayısında geçtiğimiz yıl Avrupa'nın büyük festivallerinde ilgiyle karşılanan Nordik sinema'daki tuhaf mizah anlayışını ele aldığımız bir dosya da yer alıyor. Bu dosyanın, kendine has insan ilişkileri ve estetik tercihleriyle göze çarpan bu üretken sinemayı daha yakından tanımak isteyenler için iyi bir fırsat olduğunu düşünüyorum.

2018'in hepimiz için çok daha güzel bir yıl olması dileğiyle.

Uluç Emre Utku
ueutku@outlook.com

İçindekiler

Gündem 4

Mike Leigh Filmleri

Naked 7

Secrets and Lies 9

Vera Drake 11

Another Year 13

Mr. Turner 15

Dosya: Nordik Sinemada Mizah

Giriş 17

Sürüklenen Bulutlar 21

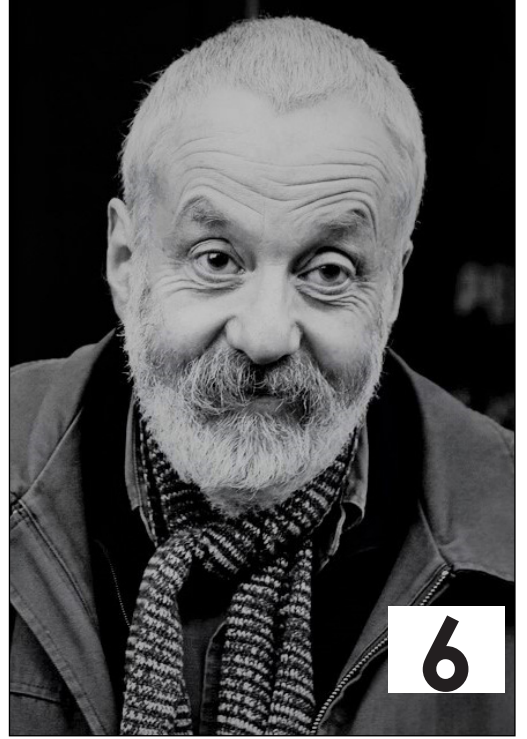
Geçmişi Olmayan Adam 23

Alacakaranlıktaki Işıklar 25

Yaşayanlar Üçlemesi 26

Sev Beni 31

Birlikte 33





52

BASKA SİNEMA



- 35 Oyun
- 36 Klovn: The Movie
- 38 Klovn Forever
- 40 The Idiots
- 42 Emret Patronum
- 44 Elling

45 2017'nin En İyi Filmleri

Başka Sinema

- 52 120 BPM
- 53 Le Redoutable
- 54 England is Mine

Dizi Kuşağı

- 55 Dark

Gündem



Akbank Sanat, Şubat ayında, Macar ve Dünya sinemasının en önemli yönetmenlerinden Zoltán Fábri'nin 1956-1978 yılları arasında çektiği beş filmi Macar Kültür Merkezi'nin katkılarıyla izleyicilerle buluşturuyor. Etkinlik kapsamında, usta yönetmenin *Atlıkarınca*, *Cehennemde İki Devre*, *Pal Sokağı Çocukları*, *Beşinci Mühür* ve *Macarlar* adlı filmleri gösterilecek.

Gösterimler ücretsizdir. Tüm filmler Macarca orijinal ve Türkçe altyazılı gösterilecektir. Salon kapasitesiyle sınırlı davetiyeler gösterimlerden bir saat önce Akbank Sanat Danışma'dan dağıtılmaya başlanacaktır.

15 Şubat'ta kapılarını açmaya hazırlanan Berlin Uluslararası Film Festivali, ana yarışma seçkisini tamamlamak üzere. Berlinale'nin ana yarışmasında yer alacak yönetmenler arasında Christian Petzold, Emily Atef, Lance Daly, Marcelo Martinessi, Cédric Kahn, Adina Pintilie, Markus Imhoof, Mani Haghighi, Måns Månsson, Axel Petersén, David ve Nathan Zellner eklenirken Raman Hui, Fernando Solanas ve Paul Williams'ın yeni filmleri Berlinale Special bölümünde izleyiciyle buluşacak.

Bu yıl 6-17 Nisan tarihleri arasında gerçekleştirilen 37. İstanbul Film Festivali'nde Ulusal Yarışma jüri başkanlığını, ulusal ve uluslararası birçok festivalden ödüllere dönen önemli kadın yönetmenlerimizden Pelin Esmer üstlenirken, jüride birbirinden önemli isimler yer alıyor. Ulusal Yarışma Jürisi'nin üyeleri görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki, oyuncu Selen Uçer, şair Küçük İskender ve sinema yazarı Barbara Lorey de la Charrière olarak belirlendi.

Bu yıl 15-25 Şubat tarihlerinde gerçekleşecek olan 17. İstanbul Film Festivali'nin açılış filmi açıklandı. Bu yıl ödül sezonunda en adı geçen filmlerinden biri olan Greta Gerwig imzalı *Lady Bird*, festivalin kapılarını açacağı film olacak. Başrolünde Saoirse Ronan'ın yer aldığı *Lady Bird*, 2002 Amerika'sında kendi yolunu çizmeye çalışan genç bir kızın, aile, okul ve arkadaşlar üçgeninde yaşadıklarından yola çıkarak bir gençlik portresi çiziyor.

The Lord of the Rings ve *The Hobbit* üçlemelerinin 3 Oscar'lı yönetmeni Peter Jackson bir sonraki projesi hakkında açıklamalarda bulundu. 2014 yılında vizyona giren *The Hobbit: The Battle of the Five Armies*'den bu yana hiçbir film yönetmeyen Jackson beyazperdeye Birinci Dünya Savaşı belgeseliyle geri dönecek.



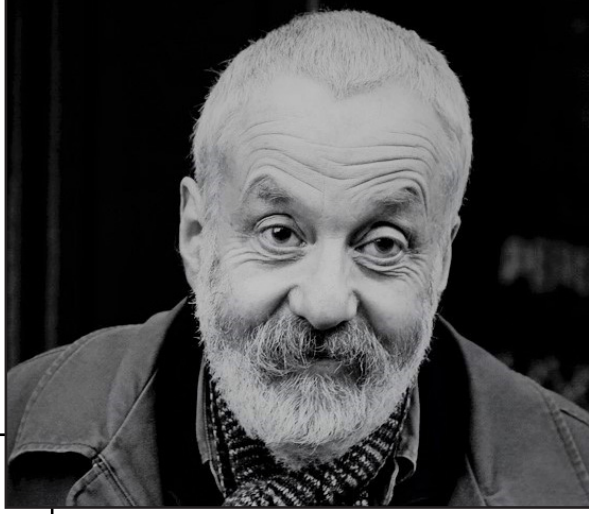
Geniş bir kitle tarafından takip edilen kısa filmlerin yapımını özendirmek, gösterimini sağlamak ve ülke sinemasına katkıda bulunmak amacıyla yola çıkan Akbank Kısa Film Festivali 2018 yılında 14. kez gerçekleşiyor. 14. Akbank Kısa Film Festivali 19 – 29 Mart 2018 tarihleri arasında Akbank Sanat'ta.

2014 yapımı sahte belgesel *What We Do in the Shadows*, FX tarafından televizyona uyarlanıyor. Dizi, filmin senaristliğini ve yönetmenliğini üstlenen Jemaine Clement (*Flight of the Conchords*) ile Taika Waititi (*Thor: Ragnarok*)'nin imzasını taşıyor.

Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından 1929'da Los Angeles'da verilmeye başlanan ve bu yıl 90. kez düzenlenecek olan Akademi Ödülleri'nin adayları açıklandı.

Jimmy Kimmel'in sunuculuğunu yapacağı törenle 4 Mart gecesi sahiplerini bulacak; Akademi Ödülleri, bilinen adıyla Oscar için geri sayım başladı ve 2018 Oscar adayları açıklandı. 2018 Oscar Ödülleri'ne teknik dallarda aday olanlar video ile duyuruldu. Canlı yayında açıklanan ana daldaki adaylarla birlikte *The Shape of Water* 13, *Dunkirk* 8 ve *Three Billboards Outside Ebbing, Missouri* 7 ödüle talip olarak ön plana çıktı.

Kaynaklar:
beyazperde.com
akbanksanat.com



Mike Leigh Filmleri

Senaristliğini ve yönetmenliğini Mike Leigh'nin yaptığı 1993 yapımı *Naked*, anlamların yitirildiği noktada; yalnızlık ve hayata karşı duyulan öfke ve kaçınılmaz gerçeğin, yani insanlığın sonunun bir özeti. *Naked*, 1993 yılında Cannes'da Mike Leigh'e En İyi Yönetmen ödülünü getirirken, David Thewlis'e de en iyi erkek oyuncu dalında Altın Palmiye'yi getiriyor.

Mike Leigh filmlerini kategorize etmek oldukça güç. Çektiği her filmle filmografisine yeni anlamlar ekliyor Leigh ve eski filmlerinin duruşunu sağlamlaştırıyor. Filmlerinde modern toplumlarda insan ilişkilerinin yozlaşmasını göstermeden anlatıyor. Klişe gibi ama son derece 'sade' konular üzerinden hiç de klişe olmayan işler çıkarıyor. *Naked*'ın Mike Leigh filmlerinden en büyük farkı senaryosunun benzersizliği. Leigh senaryonun tamamını yazmamış, oyuncularıyla karakter üzerinde uzun zaman çalışmış, film çekilmeye başlayana kadar oyuncular hiç birbirlerini görmemiş, bu süreçte oyuncuların karakterlere gerçekten 'ruh' vermesi için beklemiş ve en sonunda çekim başladığında oyuncular doğaçlama yaparak filmi oluşturmuş. Yani başka bir oyuncu aynı rolü oynayamaz hale gelmiş. Böylece oyuncunun kendi mimikleri ve düşünceleri karakterle karışmış. Bu yönüyle *Naked* filmi metot oyunculuğunun en güzel örneklerinden biri olarak da değerlendirilebilir. Bunlar göz önüne alındığında film için etkileyici bir senaryo ve oyunculuğun toplamı diyebiliriz. Diyaloglar üzerine kurulu bu film, her karakterin sahip olduğu birbirinden farklı dünya görüşüyle sizi bu diyalogların biraz daha ötesine itiyor.

Naked, Manchester'da, gece dar bir ara sokakta, bir kadına teccavüz eden filmin kahramanı Johnny (David Thewlis)'ye tedirgin edici bir kamera hareketi ile birlikte hızla yaklaşarak açılır. Filme zaten bütünüyle hâkim olan nihilistik tutum, yani ana fikir, bu sahneye gözler önüne seriliyor. Burada olay yerinden hızla uzaklaşarak birkaç plan boyunca sürekli koşan Johnny'yi izleriz. Burada maruz kalınan gerçekliğe tahammül edememe hissi film boyunca devam ediyor. Ayrıca film, sonda da aynı açılıştaki gibi Johnny'nin ortamı terk ederek hızla uzaklaşmasıyla kapanıyor. Çünkü filmin sonunda Johnny için hiçbir şey çözülmüş olmuyor. Ayrıca filmin sonunda topallayarak giden Johnny, evrim tipinin güzel bir örneği. Arabayla şehre gelen Johnny sonunda topallayarak da olsa yoluna devam ediyor. Bu durum ters bir evrimleşme gibi görünüyor ve bununla beraber her şeyini kaybeden bir insanın yaşamına devam etme zorunluluğu da böylece vurgulanmış oluyor.

Film, "kültür ve uygarlık" kavramlarının nihayetinde şiddet üreten esas olgulara dönüşmüş olduğunu ve zamanın ruhunun bireye işkence eden ve bireyi sürekli olarak çevresindeki dünyadan ve en başta kendinden kaçmaya zorunlu kılan bir yapıya bürünmüş olduğunu anlatmaktadır. Yönetmen bu düşüncesini, çoğunlukla, Johnny karakterini şehrin karanlık ve pis sokaklarında gezintiye çıkararak ifade ediyor. Johnny kendini 'yaşayan ceset' olarak tanımlıyor. Zihinsel bir varoluşa inanıyor ve tüm diyalogları nihilizm kokuyor.

Naked

■ Eda Oğuz

Yönetmen:

Mike Leigh

Senaryo:

Mike Leigh

Oyuncular:

David Thewlis,
Lesley Sharp, Katrin
Cartlidge
1993/İngiltere/
İngilizce/132'

9 Şubat Cuma

18.00

Johnny modern zaman dervişi, filozofu, seyyahı, modernizme karşı bir anti kahraman olarak bile tanımlanabilir. Diğer taraftan filmde paralel bir gidişat var ki o da Jeremy; burjuvanın kalbi, sistemin en sevdiği çarkı. Para, zenginlik, aşırılık had safhada. Bedenine tapıyor ve bu olgu film boyunca çıplak oluşuyla gözler önüne seriliyor. Sadeizm ve aşığılamaya kadar uzanan bir tatminsizliği var, insanlardan nefret ediyor. Johnny ile birbirlerini tamamlıyor gibiler. Zihinsel ve bedensel yönden aynı durumun iki ayrı ucu. Buna rağmen yönetmen tüm insanların, şehir hayatının üretmiş olduğu manevi şiddeti farklı biçimlerde hissettiğini ve farklı biçimlerde ifade ettiğini yine Johnny karakteri ile gösteriyor. Başka bir sahnede Johnny, eski sevgilisinin ev arkadaşıyla sevişirken kızı hırpalamaya başlayınca, kızın cevabı: “Seni anlıyorum, Johnny.” oluyor.

Her ne kadar mekân tasvirleri genel olarak kısıtlı olsa da özellikle dış mekân çekimler şehrin lağım kokularını bile hissettirebilecek kadar güçlü seviyede. İç mekân çekimlerde ise filmin özgün bir yanı olmamakla birlikte çoğu zaman bunaltıcı ki bu da filmin temasıyla ister istemez uygun düşüyor. *Naked*'da diyaloglar zaman zaman görüntünün önüne geçse de izlediğiniz plandan kopmuyor, aksine adeta o anın içinde yaşıyorsunuz.

Gitmek kimilerimizde bir refleks; Johnny'de de öyle. Johnny konuşuyor, insanlarla tanışıyor, dayak yiyor, kitap çalışıyor, kadınlarla sevişiyor, bazı kadınlarla ise sevişmemeyi tercih ediyor ve en nihayetinde gidiyor. Bir Londra gecesinde binanın önüne çökmüş İncil okurken, kendi deyimıyla, ‘post modern gaz odasının’ güvenlik görevlisi olan Brian ile tanışıyor. İncilden başlayıp 666 sayısından hareketle dünyanın ya da insanlığın sonunun geldiği, madde dışı bir şeye evrimleşeceğimizi iddia ettiği darwinist diyalogtan, astronomiye, Çernobil'e kadar birçok veriler sunarak, mahşer gününün evrimin bir parçası olacağı gibi önermelerde bulunuyor.

Film boyunca modernizm ve uygarlık da Johnny'nin sivri dilinden nasibini alıyor. Kahvaltıcıda tanıştığı garson kızın evinde gördüğü, Yunanlıların Disk Atan Yunanlı Heykeli (Townley Discobolus) için; ‘Merhaba, bu da pizzacı çocuk oluyor.’ demesi ya da ev sahibi için ‘Bu herif bir homeros-seksüel mi?’ demesi modern insanın mitlerle olan plastik ilişkilerine bir eleştiri. Bütün bu şiddet içerikli uygarlıkla çevrelenmiş olması yüzünden Johnny, klostrifobik bir sıkışmışlık hissi ile hayata karşı acımasız ve umursamaz bir tutum takınmış. Okuduğu kitapları okumaktan vazgeçmemesine rağmen, onları okuyarak da hiçbir konuya çözüm getiremiyor oluşu dikkat çekiyor. Sahnenin devamında garson kızın evinde güzel güzel sohbet ederlerken ve ortada hiç bir sebep yokken kız onu evden atıyor. Johnny bu sahnede tam olarak şöyle diyor: “Buradan anlaşılıyor ki kaç tane kitap okumuş olursan ol bu dünyada asla ama asla anlayamayacağın bazı şeyler vardır.”

Bütün bu yönleriyle anlayacağımız üzere *Naked* bir hikaye, roman değil. Sadece hayattan kısa bir kesit.

Bir çocuğu doğuran mı yoksa onu büyüten mi gerçek annedir? Sevgi emek ister mi yoksa kendiliğinden olması yeterli midir? Emek harcamadan sevgi olur mu? Evlatlık verilen bir çocuk için gerçek annesi neden çok önemlidir? Onu terk eden o değil midir? Sevseydi terk eder miydi? İnsan neden kendini terk eden o insanı bu kadar merak eder? Sorular bu şekilde uzayıp gider. Son bir soru daha sorayım. Bir anne çocuğunu sevmediği için mi terk eder sadece? Yani bir insan sevdiği kişinin daha iyi bir yaşamı olması için terk edemez mi?

Aile içindeki sırlar ve yalanlar, konuşulmayanlar, konuşulamayanlar her ailede yok mudur? Olmaz mı? Peki bunlardan kaynaklı acı çekmeye değer mi ya da aileniz sizi anlamazsa kim anlayabilir? Toplumun her kesiminde yaygın olan problemlerden biridir sırlar ve yalanlar. Hemen her yerde büyük sırlar ve yalanlar kol gezer.

Mike Leigh'ın 1996 yapımı *Secrets & Lies* filmi bir evlatlık meselesini işler. Cannes Film Festivali'nde ilk gösterimini yaptığında En İyi Kadın Oyuncu ve Altın Palmiye ödülünü aldı. Ödülü almasında samimi, ajitasyona yer bırakmayan hikaye anlatımının ve güçlü oyuncu performanslarının etkisi büyüktür. Filmin hikayesi yukarıda sorduğum soruların hepsini sorar ve kendince cevap vermeye çalışır. Kimini cevaplandırır kimini ise izleyiciye bırakır.

Film bir cenaze töreniyle başlar. Siyah yaşlı bir kadının cenaze törenidir. Törende sadece siyah insanlar vardır. Kadının ardından ağlayan çocuklarını görürüz. Sonrasında düğün öncesinde bir gelinin fotoğraf çekiminde buluruz kendimizi. Art arda farklı fotoğraf çekimlerine şahit oluruz. Ölümü, yaşamı, sevgiyi ve nefreti, konuşulamayan ve konuşulan sözleri, sahte ve gerçek arasındaki anları izleriz.

Aile fotoğrafları günümüzde yerini dijitalle ya da selfilere bıraksa da kimilerinin evinde hala evin en dikkat çekici yerinde sergilenir. Hep mutlu anlar resmedilmiştir. Fotoęraftaki kişiler en özenli, güzel kıyafetlerini giymiş fotoğraf stüdyosunda o güzel anı ölümsüzleştirmek istemiştir. Hep o güzel ve mutlu günleri hatırlamak için...

Yönetmen bu fotoğraf çekimindeki o özel anları öncesiyle ve sonrasıyla kayıt ediyor. Kimi çekimlerde gizlenen bir şeyleri, kimi çekimlerde sevgiyi gösteriyor. Fotoğraflar bazen insanın iki yüz lülüğünü de saklar. Fotoğraf sadece o anı anlatır öncesi ve sonrasındaki göstermez. Bu yüzden insan fotoğraflarda olabildiğince iyi olmaya, sırlarını saklamaya çalışır.

Ölümün ardından geriye kalanlar yaşamlarını sürdürmeye devam eder. Siyahı kadının kızı gerçek annesini aramaya koyulur. Evlatlık olduğunu bilen küçük bir kız çocuğu masumluğunu hep içinde taşıdığını saklayamayan Hortense arayışa başlar. Acaba onu neden istememişlerdi? Neden? Bütün zamanların problemi olmaya devam eden terk edilmişlik, kimsesizlik insanı kaç yaşında olursa olsun bir çocuk masumluğu taşıtır. İnsan ömrü boyunca bunun cevabını arar. Mike Leigh Hortense karakterini güçlü, gerçeklerle yüzleşme ce-

Secrets and Lies

■ Ömercan Kağızmandere

Yönetmen:

Mike Leigh

Senaryo:

Mike Leigh

Oyuncular:

Brenda Blethyn,

Timothy Spall,

Marianne

Jean-Baptiste

1996/İngiltere/

İngilizce/142'

16 Şubat Cuma

18.00

saretine sahip biri olarak resmeder. Terk edilen bir çocuğun suçu olamaz ki. O dünyaya gözünü açan, dünyaya gelen bir sevgi çığıdır. Terk edilmek için bir şey yapmamıştır ki. Eğer bir suçlu olmak zorundaysa o da terk eden olmalıdır. Peki onun suçu nedir? Yanlış şartlara, sahip olmak mı? Bu cesareti gösteren Hortense, yönetmenin hikaye anlatışındaki durulukla cevapları bulmaya başlar.

Mike Leigh, her filminde oynattığı benzer oyuncu kadrosuyla ve kamera açılarıyla İngiliz Sineması'nda kendine özgü hikaye anlatımıyla biz izleyenleri büyüler. Annesini bulmaya çalışan Hortense kağıtlarda bir karışıklık olduğunu düşünür. Yönetmen bizi burada şaşırtır. Siyah olan Hortense'nin annesi beyaz bir İngilizdir. Türk insanı, Siyahlara Türkiye'de zenci der. Bunu ırkçılık olarak yapmaz. Fakat Amerika'da, İngiltere'de Negro denerek aşağılanırlar. O yüzden ben de siyah kelimesini kullanıyorum. Biyolojik olarak mümkün olan bir durum beyaz birinin siyah bir çocuğunun olması. Yönetmen burada bu konuyu da tartışmaya açar. 1960'larda Amerika'da siyahlar, beyazlarla aynı tualeti kullanamaz, aynı otobüse binemezken, günümüzde pek de bir şeylerin değişmediği kanısındayım. Hala zihinlerde üstün ırk ve köle toplumların ırkçılığı mevcut.

Duygusal sahnelerin bir insanlık hali olduğu, abartılmadan resmedildiği filmde anne bulunur. İki arasında diyaloglar başkaları tarafından duyulmanın verdiği korku, pişmanlık ve merak gibi duyguların harmanlandığı telefon sahnesinde kendini gösterir. İki arasında gizem bu şekilde korunmuş olur. Film izlerken anne eğer çocuk beyaz olsaydı onu vermeyebilir miydi sorusu seyircinin kendine sorduğu bir soru olarak yerini alır. Yönetmen burada klişeye düşmüyor ve ikisinin karşılaştığı sahnede annenin kızın siyah olduğundan haberi olmadığını söylüyor. Çünkü annenin dediği "Seni hiç görmedim, görseydim veremezdim ki." sözü bütün soruları cevaplıyor.

Diğer karakterlerin filme katkısı yadsınamaz. Yan olaylar ve ailenin bugünü ve dünü ile her şey ortadadır. Bir tarafta yanlış ilişkilerden doğan iki çocuk sahibi anne, bir tarafta da hep çocuk özlemiyle yaşayan dayı ve yenge... Gerçekler ve yalanlar üzerine kurulu insan hayatları... Gerçeğin anlık kaydını tutan fotoğraflar... Gerçeklik ve gerçek olmasını istediklerimiz ile beraber fotoğraf çerçevelerinden bakan aile fertlerinin gülüşleri... Fotoğrafta samimice bakılan ya da maskelerin geçirildiği o anlar... Bu çatışmalar ve güçlü oyunculuklar, filmdeki ritimle birleşince ortaya bir başyapıt çıkıyor. Saklanan, paylaşılmayan olayların aile fertlerini bir uçurumun kıyısına getirmesi açısından, gerçek hayatla ilişkisi üst düzeyde. Film çekildiği 1996 yılının hayat tarzını, şuan için nostaljik olan birçok şeyi içinde barındırmasından dolayı 22 sene öncesinden bizlere ışık tutuyor. Işığın geldiği yana bakmalı ve samimiyetle çevremizdekilerin elini tutmalıyız. Kısacası filmde kendimizden bir şeyler bulmamız için bu başyapıtı izlemeliyiz.

Temelleri 1920'lerde Sovyet Sineması'nda atılmaya başlanan gerçekçilik akımını, başta Fransız şiirsel gerçekçilik ve İtalyan neo-realizmi olmak üzere kendine has bir sinema kültürü olan ülkelerin hemen hepsinde görmek mümkündür. Britanya'da ise gerçekçilik akımı, 1950'lerde toplumsal gerçekçilik olarak nüksetmiştir. Bu akımın en çok bilinen yönetmenlerinden Lindsay Anderson, Karel Reisz ve Tony Richardson toplumsal sorunlara değinen birçok film çekmiştir. Sansür denetlemelerinin rahatlaması sayesinde çok yönlü karakterler yeşermeye başlar, artık karakterler cinsel hayatı olan ve ekonomik sorunlar yaşayan yani "toplumdan" bireylerdir. Toplumcu gerçekçilik akımında, homoseksüellik, fahişelik, kürtaj, yabancılaşma ve benzeri konulara sık sık değinilir. Bu yönden toplumcu gerçekçilik akımını 90lar Türkiye sinemasına benzetmek mümkündür.

Yukarıda bahsettiğimiz gerçekçilik akımının uzantılarında şüphesiz Ken Loach ve Mike Leigh gibi yönetmenler yer alıyor. Mike Leigh, kazandığı onca ödüle rağmen kendi çizgisinden ödün vermeyen nadir yönetmenlerden biri. Çoğu filminde o alışageldiğimiz "sıradanı" gösterir bize. Varlığından bile bihaber olduğumuz bacası tüten evlerin içine gireriz, hiç tanımadığımız yüzlere aşına oluruz; acılarını, umutlarını olabildiğince gerçekliğiyle paylaşıyoruz. Mike Leigh filmografisinde gerçekçilik dendiğinde oyuncularla uyguladığı doğaçlama tekniğinden bahsetmemek neredeyse imkânsızdır. Leigh, oyunculara bir senaryo vermektense onlarla aylarca birebir çalışıp onlara karakteri anlatır ve böylece oyuncular karakteri oynamaktan ziyade bir süreliğine o karaktere dönüşürler, kendilerine has mimikleri, tarzları ve aksanları olur. Film çekilmeye başladığında üstünkörü bir senaryo yazılır ve o senaryo doğaçlamalarla her çekimde daha da iyileştirilerek nihai senaryo elde edilir.

Vera Drake, 2004 yılı yapımı düşük bütçeli bir film. Hikâye, savaş sonrası kendini toparlamaya çalışan 50ler Britanya'sında geçer. Film, ana karakterimiz olan Vera Drake'i sislî Londra sokaklarında izleyerek başlarız. Kendisi, geçimini temizlik ve bakıcılıkla sağlayan işçi sınıfından bir kadın. Vera'nın en çok gözümüze çarpan özelliği kuşkusuz çok insaniyetli ve yardımsever olması, nitekim kendisi genç kadınlara yardım etmek için onlara karşılıksız kürtaj yapar. Günün birinde, kürtaj yaptığı kadınlardan biri hastanelik olur ve bir kadının en tabii haklarından biri olan kürtaj daha yasak olduğu için Vera tutuklanır. Film genel olarak Vera'ya odaklansa da, onun dışında kocası George ve onun kardeşi Stan, çocukları Ethel ve Sid ve Ethel'in müstakbel eşi Reg başta olmak üzere birçok karakter var. Leigh her karakteri küçük hikâyelerle kuruyor filmde, örneğin, Vera kürtaja ihtiyacı olan kadınlara arkadaşı Nellie sayesinde ulaşır. Nellie, her hafta Vera'ya çay içmeye gelir ve bu sırada ona yarım paket bile olmayan şeker, çay, konserve gibi erzakları yaklaşık 60 pounda satar, nitekim sonraları onun kürtaj için kadınlardan da Vera'dan habersiz para aldığını görürüz.

Vera Drake

■ Gizem Özdi

Yönetmen:

Mike Leigh

Senaryo:

Mike Leigh

Oyuncular:

Imelda Staunton,

Sally Hawkins,

Richard Graham

2004/İngiltere/

İngilizce/125'

23 Şubat Cuma

18.00

Vera Drake, dönemin sosyo-kültürel özellikle yansıtmasının yanı sıra, bir yandan da birçok ahlaki soru yöneltir biz seyircilere. Leigh'nin bir yandan imzası haline gelmiş olan paralel hikâyede burjuvadan genç bir kadın olan Susan'ın kürtaj yaptırmak için geçtiği yolları izleriz. Kendisi jinekolog ve psikiyatristle görüştüğünden sonra –bunların binlerce poundtan fazla tuttuğunu belirtmekte yarar var- şömineli bir odada kürtaj olurken diğer yandan Vera'nın 8. kez hamile kalan kadının imdadına yetişmesini izleriz. Bu durumda ikisi de illegal olmasına rağmen ne gariptir ki Susan'ın başvurduğu kişilerin başı asla derde girmez. Aynı şekilde, çocuklarını seven, mutlu bir evliliğe sahip Vera ile eşine çamaşır makinesi aldırma için hamile kalan Joyce'u aynı masaya oturtur Leigh. Dahası, burjuva ve işçi sınıfı arasındaki ayrım sadece yaşayış tarzıyla değil kullandıkları İngilizceyle de verilir. Vera “vernacular English” adı verilen grameri bozuk bir İngilizceyle konuşurken Susan'ın üst-sınıf İngilizcesi hemen göze çarpar. Kısaca film, çizdiği bu çarpıcı tezatlarla insanı yet, bürokrasi, sınıf farkı, kadın hakları üzerine birçok şey öğretir ve sorar bizlere.

Oyunculuktan bahsedecek olursak; bütün oyuncular karakterlerin kendine has özelliklerini aktarmada çok başarılı. Özellikle, Vera'nın polisler tarafından alındığı sahnede masadaki her bir karakterin kendine özgü ve farklı bir tepki verdiği şahit oluruz: Joyce umarsızlığı, Sid çocuksu şaşkınlığı, George üzüntüsüyle ön plana çıkar. Bu sahnede hiçbir karakterin o ana kadar polislerin geleceğinden haberdar olmamasını belirtmekte fayda var, bu bize karakterlerin oyuncular tarafından nasıl özümse edildiğini daha açık bir şekilde gösterir. Görüntü yönetmenliğinde ise Mike Leigh'nin *Sırlar ve Yalanlar (Secrets & Lies, 1994)* ve *Ömrümüzden Bir Sene (Another Year, 2010)* gibi filmlerde de birlikte çalıştığı Dick Pope var. Filmin renk paletine sıcak renkler hâkim, özellikle Vera'nın bulunduğu sahnelerde yoğunlaşan bu renkler karakterin naifliği ve iyiliğini vurgulamakta epey etkili. Vera'nın kadınlara yardım ettiği sahnelerin görece karanlık olması ise onların içinde bulunduğu korkuyu ve çaresizliği iliklerimize kadar hissettiriyor bize.

Vera Drake, sonunda iyilerin ödüllendirilip kötülerin cezalandırıldığı bir film değil, belki de onu bu kadar etkileyici yapan unsur da bu. Filmin sonunda Nellie'ye ne olduğunu bilmiyoruz, bilmemiz de gerekmiyor açıkçası çünkü günün sonunda buruk bir şekilde sofrada oturan aileye odaklanıyor film. *Vera Drake*, Mike Leigh'nin filmografisinde belki en iyi yere sahip olmayabilir, ancak kesinlikle yönetmenin karakterleri filmde nasıl kurduğu, paralel kurgusu ve işlediği konular gibi ana özellikleri hakkında bir sezkiye sahip olmak için iyi bir film. Vera'nın parmağından 27 senedir hiç çıkarmadığı yüzüğü çıkarması istendiğinde elindeki tereddüt ve titremeyi izlediğimiz Bressonvari sahne bile filmi izlemek için başlı başına bir neden. Leigh, *Vera Drake* ile “duygusal, öznel, sezgisel, içgüdüsel, savunmasız ve biraz da umutsuz” filmlerine bir yenisini daha ekliyor.

Ingiliz yönetmen Mike Leigh'in yazdığı ve çektiği 2010 yapımı *Another Year*, aldığı tüm ödülleri sonuna kadar hak eden bir film. Başrollerinde Jim Broadbent, Ruth Sheen ve Lesley Manville yer alıyor ve özellikle Manville iki saat boyunca çizdiği yalnız, yakın arkadaşının sahip olduğu evli ve mutlu yaşama özenen kadın tiplemesini mükemmel bir şekilde yorumluyor. Her ne kadar *Another Year*'daki yaşam ana karakterler Gerri ve Tom'un ve onların sakinliğe erişmiş dingin yaşamları etrafında şekillense de, bu ailenin bir türlü düzlüğe ve mutluluğa erişememiş arkadaşlarının hayatlarıyla ve onların başından geçen olaylarla zenginleşiyor. Burada özellikle Gerri'nin çalıştığı hastaneden arkadaşı olan ve Lesley Manville'in canlandırdığı mutlu bir ilişkinin ve mutlu bir aile yaşamının peşinde olan Mary karakteri deyim yerindeyse döktürüyor.

Adından da anlaşılabilceği üzere *Another Year* Gerri-Tom Hepple çiftin geçirdiği bir yıla odaklanıyor. Filmin başındaki ilkbahar mevsimiyle birlikte karakterler tanıtılıyor. Sonra yaz, sonbahar ve kış mevsimlerinde ailenin yaşadığı mutlu ve hüzünlü olaylar anlatılıyor. İlk sahnede yakın çekimle psikolojik danışman Gerri'nin bir hastasının yani Janet'in kendisini ve sorunlarını anlatıyor. Filmin bir yerinde bu hasta kadına mutlaka dönüleceğini düşünmüştüm, bilirsiniz, duvarda asılı silah varsa o silah bir yerde patlar. Ama sonradan anladım ki bu sadece Gerri'nin meslek yaşamında karşılaştığı herhangi bir hastadan sadece bir örnek. Gerri'nin hastane ortamına giriş için yaratılmış ve onun da sakin ve çözüm odaklı yapısının tanıtılması için kullanılmış bir sahne ve karakter. Sonuçta *Another Year* gerçekçi bir yaşamı anlatıyor ve filmin başka bir yerinde hasta kadının görünmemesi bu gerçekliğe gerçeklik katıyor, zedelemiyor.

Film bir insanın kendi içinde yaşadığı veya bundan da önemlisi çevresindekilerle -gerek arkadaşları gerek aile üyeleri- oluşturduğu karşıtlıklar üzerine kurulu. Gerri ve Tom ne kadar mutlu ve monoton bir hayata sahiplerse onların arkadaşları bir o kadar ters yaşamlara sahip. Örneğin Mary, Gerri'nin arkadaşı rolüyle filmin bütününde yer alıyor. Hemen hemen aynı yaşta olmalarına rağmen Mary bekâr ve evlenip birlikte güzel bir hayat inşa edeceği bir adam arayışında. Gördüğü neredeyse her insandan sevgi ve ilgi isteyen bir kadın. Filmin bir yerinde Mary bu yaşa gelmiş olmasına rağmen Hepple'ların aksine küçük bir dairede ve tek başına yaşadığından yakınıyor mesela. Yeni bir araba alınca mutlu oluyor, gücün en azından bir arabanın içindeyken onda olması, kendine ait bir şeyin oluşu onu mutlu ediyor. Ama onun aradığı şey mutlu bir aile ve bu yüzden sık sık Mary ve Tom'un evine gidip geliyor. Onlara imreniyor. Kendisi sahip olamadığı yaşama ucundan da olsa dokunmak onun için ihtiyaç meselesi. Yalnız, heyecanlı ve sevgisiz kadın rolünde Lesley Manville gerçekten harikalar yaratmış. Mimikleri, davranış ve konuşma biçimi bu kadar gerçekçi çizilebilirdi... Manville zaten böyle harika bir oyunculuktan sonra pek çok ödüle aday oldu ve kazandı.

Another Year

■ Gizem Sarı

Yönetmen:

Mike Leigh

Senaryo:

Mike Leigh

Oyuncular:

Lesley Manville,

Jim Broadbent,

Ruth Sheen

2010/İngiltere/

İngilizce/129'

2 Mart Cuma

18.00

Hepple'ların bahar ayı anlatıldıktan sonra yaz mevsiminin onların ailesine nasıl geldiğini seyrediyoruz. Tom'un yakın arkadaşı Ken'in (Peter Weight) gelmesiyle filme de renk geliyor. Sürekli içki ve sigara içen ve Mary'e olan ilgisini belli eden yalnız birisi Ken. Ancak şişman ve neredeyse sürekli sarhoş olduğu için Mary'den bir karşılık bulamıyor. Hatta Mary ondan öğreniyor bile diyebiliriz. Belki de kendisi gibi yalnız olan bir insanın varlığı ona sürekli kendi yaşamını hatırlattığı ve bir ayna görevi gördüğü için Ken'den uzak duruyor. Bir etkisi de Mary'nin Hepple çiftinin otuzlarında ki bekar oğlu Joe'ya (Oliver Maltman) duyduğu ilgi olabilir. Joe ile ne zaman görüşse ona sürekli sarılmak istiyor. Birlikte bir ara bir şeyler yapmak istiyor. İkisinin arasında geçmiş yıllarda bir iki seferliğe mahsus bir şeyler yaşandığının sinyalleri verilse de açık açık söylenmiyor. Belki hiç yaşanmadı ama Mary'nin Joe'ya olan özel ilgisinin ardında bir şeyler olmalı. Hem eğer Joe ile bir ilişkiye başlarsa resmen Hepple ailesine katılmış olacak, bu Mary için mükemmel bir olay.

Tam muhtemelen Mary ve Joe bir şey yaşamayacak diye düşünürken sonbaharla birlikte Joe eve sevgilisi Katie (Karina Fernandez) ile geliyor ve Mary'nin bütün umutları yerle bir oluyor. Kendi kendisini heveslendirmesi mecburen son buluyor. Ama tabii Mary'deki yıkıcı etkinin aksine Gerri ve Tom oğullarının sonunda bir eş adayıyla karşılırlarına çıkmış olmasından çok memnun. Katie'nin tatlı birisi olduğunu ve onu sevdiğinin sinyallerini sürekli veriyorlar. Bu karşılıklı sevgiden rahatsızlık duyan ve kıskançlığı had safhaya çıkaran Mary ile Gerri'nin arası açılıyor. Gerri ve Tom, Katie'nin gelişyle Mary'nin oğullarına duydukları ilginin yönünü anlıyorlar ve iyice ipler kopuyor, aralarına soğukluk giriyor. Anlaşılan o ki bu durum Hepple'ları çok da üzüyor, asıl üzülen ve Gerri'nin dostluğunu özleyen Mary oluyor ve mecburen tavırlarına ve duygularına çekidüzen vermek zorunda kalıyor.

Another Year'daki bir yıl kış mevsimiyle son buluyor. Tom'un kardeşi Ronnie'nin (David Bradley) eşinin cenazesıyla başlıyor kış mevsimi onlar için. Ronnie ve ailesinin birbirinden kopuk hayatlara sahip olduğunu aile içindeki konuşmalardan anlıyoruz. Cenaze sonrası Hepple'lar Ronnie'yi de alıp eve dönüyor ve bir gün Hepple'lar bahçe işleri için evde yokken Mary geliyor ve Ronnie ile tanışmış oluyor. Birlikte muhabbet etme çabası içinde olan Mary'nin Ronnie ile aralarında en ufak bir ortak yön meydana çıktığında bile bakışlarının değişmesi onun sevgi arayışında olduğunun bir kez daha altını çiziyor. Gerri eve geldiğinde ona sarılıp özür dileyen Mary'nin eski uçarı havasının gittiğini ve gerçeklerin ayrımına vardığını anlıyoruz.

Another Year, bir aileyi ve bu ailenin sıkıcı ama mutlu yaşamını renklendiren arkadaşlarını ele alıyor. İlişkilerin, yalnızlığın ve gerçek hayatın mükemmel bir biçimde kurgulandığı, çok iyi oyunculara sahip bir film.

Mr. Turner, İngiltere'nin en büyük ressamlarından kabul edilen Joseph Mallord William Turner'ın biyografisini beyaz perdeye aktaran bir Mike Leigh draması. J.M.W. Turner, 18. Yüzyılın sonları ile 19. Yüzyılda aktif olup hem dönemine damga vuran, hem de çağının ötesine uzanabilmeyi başarmış olan bir İngiliz romantiği. Turner, eserlerinde hem doğanın öfkesini hem de dinginliğini belirli ölçülerde kullanarak ortaya rengarenk bir kanvas çıkarabilen biri. Güneş ışığını kullanımı, renk seçimleri ve uğruna ölümü dahi göze alıp bizzat içinden izlediği o fırtınaları müthiş tekniğiyle kanvasa aktarmasıyla bilinen Turner'a, usta yönetmen Mike Leigh'in kadrolu aktörlerinden Timoth Spall hayat veriyor. Spall, aynı zamanda Harry Potter'ın Kalkuyruk'u olmasıyla da pekala bilinen bir isim. Muhteşem performansıya Cannes'da En İyi Oyuncu seçilen Spall, bu film için 2 yıl süren resim dersleri de almış. Sanıyorum ki bu, Leigh ve Spall'ın filme verdiği değer somut bir göstergesi. *Mr. Turner*'ın British Film Institute desteğiyle çekilmesi de İngiliz sanat dünyasının Turner'a verdiği değere ve böylesine önemli bir projeyi emanet ettikleri Leigh'e duydukları güvene bağlanabilir.

Mr. Turner, kesinlikle alışıl gelmiş bir biyografik film değil. Filmde, ressamın çocukluğundan itibaren elinden tutup onun gelişmesini ve ünlenmesini izlemiyoruz asla. Mike Leigh, Turner'ı anlatma fikrini kendi sinema anlayışına göre yoğurmuş ve ortaya aslında pek sıradışı olan bu adamı bile sinemasından alışkın olduğumuz şekilde sıradan işlediği, ağır ve dolgun bir drama çıkmış. Turner'ı tanımayan bir kimsenin filmi kurmaca bir tarihsel drama sanması çok olası. Ama şu bir gerçek ki filmin Leigh'in elinden çıktığı, temposuyla, karakterleriyle ve alışıl gelmişin çok dışındaki giriş, gelişme, sonuç anlayışıyla anlaşılabilir. Yapısı bakımından *Mr. Turner*, temel film paradigmasına sahip bir anlatıdan çok uzakta konumlanan bir durum kesit hikayesi olarak tanımlanabilir. Belirli plot noktalarıyla ayırmak mümkün olmasa da *Mr. Turner*'ın yine 3 farklı bölümden oluştuğuna düşünüyorum. Bu ayrımı hissettiren şey filmin farklı bölümlerinde Turner'ın farklı kimliklerine ağırlık verilmiş olması. Zaten henüz daha filmin başında yönetmen Turner'ı bize 3 farklı uzamda 3 farklı kimliğiyle tanıttıyor. Öncelikle benzersiz bir manzaraya karşı sanatını icra eden "resam" Turner, ardından halkın içinde evine doğru yürüyen "sosyal" Turner ve son olarak da evine giren ve ev halkıyla kucaklaşan "aile adamı" Turner. Belirli bir süre ekseriyetle sanatına verdiği önemi gözlemlediğimiz Turner'ın, sonra özellikle Royal Academy of Arts üyeleri içindeki sosyal karnını inceliyor, son olarak da tüm kayıpları ve kazançlarıyla iyice olgunlaşan duygusal yönünü ve aile hayatına bakışını gözlemeleme imkanı buluyoruz.

Tablolarında özellikle güneş ışığına verdiği önem ve muhteşem renk skalasıyla değer kazanan Turner'ın bu kavramları işlerken

Mr. Turner

■ Ünal Lap

Yönetmen:

Mike Leigh

Senaryo:

Mike Leigh

Oyuncular:

Timothy Spall,

Paul Jesson,

Lesley Manville

2014/İngiltere,

Fransa, Almanya/

İngilizce/150'

9 Mart Cuma

18.00

harcadığı dikkatin benzerini *Mr. Turner*'da Leigh özelinde de görmek mümkün. Leigh ve görüntü yönetmeni Dick Pope, muhteşem bir sinematografiyle inşa etmişler eseri. Özellikle bazen kusursuz bir simetri ve muhteşem bir dengeyle kurduğu özel sekansları gözden kaçmayan Leigh, Turner'a selam dururcasına pek çok güzel manzara da kullanmış. Tıpkı Turner gibi Leigh ve Pope da güneş ışığının nehirler üzerine düşüşüne, rüzgara, dalgalara, yani aklınıza gelecek her doğal ayrıntıya dikkat etmiş. Sanıyorum ki cut-away niyetine geçişlerde kullanılan manzaralar bazı Turner eserlerine benzemeleri için hususi olarak seçilmiş. Zamanında bizzat Turner'ın resmettiği mekanlar olmasalar bile ressam hayatta olsa muhtemelen filmde de pek çok kez gördüğümüz o minik çizim defterini büyük bir hevesle açar ve bu manzaraları derhal resmetmeye başlardı. Şunu da söylemeli ki filmdeki kurgusal devamlılık kusursuza yakın. Tek bir *cut*'ta dahi gözlerimiz rahatsız olmuyor, geçiş kendisini hissettirmiyor. Renkler yumuşacık, özellikle açık alan sahnelerindeki sepya-vari eskitilmişlik hissi seyir zevkini arttırıyor. Doğal ışığın ve renklerin bu benzersiz kullanımıyla iyice güçlenen *Mr. Turner* sinematografisi zaten Oscar, BAFTA ve Cannes'da En İyi Sinematografi ödülü için aday gösterilmiş ve evine Cannes'da bu ödülü kazanarak dönmüş. Bu başarı, Mike Leigh ve Dick Pope'un uzun yıllardır süregelen çalışma arkadaşlığının meyvelerinden biri olsa gerek.

Teknik ve biyografik özelliklerinin yanı sıra *Mr. Turner*'ı bir de tarihi film ekseninden değerlendirmek gerektiğine inanıyorum. Bize döneminin sanatçı kesiminin kendi içinde neler tartıştıklarını izleme şansı sunan *Mr. Turner*, içerdiği farklı aksanlarla da hoş bir dönem filmi özelliği taşıyor. Dönem İngilteresinin halk içindeki sosyopolitik yapısını göstermekten imtina eden Leigh, tercihini aristokratlar ve sanatçıların yaşam alanlarını göstermekle sınırlamaktan yana kullanmış. Bunun nedeni, filmin birinci amacının ressam Turner çevresinde dönen bir anlatıya sahip olmayı arzulanması olsa gerek. Ayrıca filmde; kostümlerin, şatoların, evlerin ve dükkanların iç ve dış dizaynlarıyla çok büyük bir üretim maliyetine sahip olmamasına karşın başarılı bir iş çıkarılmış. Oscar ve BAFTA'da da aday gösterilen bu başarılı kostüm ve set dizaynı, filmi izlerken dönemi daha renkli gözlemeleme şansı sunuyor bizlere.

Filmin sonlarına doğru ise kameranın İngiltere'ye ayak basması ve Turner'ın bu gelişim için hissettiklerini görme şansı buluyoruz. Bir sinemaseverin bu sahneleri daha bir merakla izlemesi çok olası. Bu az bilinen yeni icada karşı dönemin duyduğu heyecanı gözlemeleme şansı da sunan *Mr. Turner*, içerdiği sanat referansları, ufak hikayelerine yer verdiği yan karakterleri ve elbette Leigh tekniği ve anlatısıyla hoş bir 2 buçuk saat geçirmemizi sağlıyor.



Dosya: **Nordik Sinemada Mizah**

Giriş

Rana Önoğlu

Tuhaf Bir Mizah Anlayışı

Öncelikle, *Nordik sinema veya İskandinav sineması* denildiğinde anlatılmak istenen sinema aslında kısmen farklı coğrafyaların sinemaları olabilir. En azından coğrafi ayrıma dikkat edilerek kullanılmışsa. İskandinav yarımadası

Norveç, İsveç ve kuzey Finlandiya'nın bir kısmını kapsarken "Nordik ülkeleri" İskandinavya, İzlanda ve Finlandiya'nın tamamını kapsayan bir ifadedir. Bu bağlamda Danimarka İskandinav ülkesi olmamasına rağmen, dilbilimsel sebeplerden dolayı İskandinav ülkesi

olarak kabul görmüştür. İskandinav ve Nordik ifadeleri birbirine sık karıştırılır ancak kuzey Avrupa'ya gidildiğinde, yukarıdaki farka dikkat edilmezse anlaşmazlık oluşabilir (1) Biz bu dosyada, bazı Nordik filmlerini yani Finlandiya'dan Aki Kaurismäki, İsveç'ten Roy Andersson, Lukas Moodysson ve Ruben Östlund, Danimarka'dan Lars Von Trier ve Mikkel Nørgaard, Norveç'ten Petter Næss'in filmlerini ele aldık.

Yönetmenlerin filmografilerinden seçtiğimiz filmlerin belirli bir mizah anlayışını taşımasını aradık. Nitekim çok yakın zamanda Roy Andersson, Aki Kaurismäki ve Ruben Östlund, bakışlarımızı kuzeye yöneltmemize sebep oldu. Bu yönetmenlerin filmleri her ne kadar birbirinden çok farklı olsa da hepsinde acı-tatlı, farklı bir mizah işliyor. Biz de aynı coğrafyanın beslediği başka yönetmenlerin filmlerini de değerlendirerek Nordik sinemasını daha yakından tanımak istedik.

Mizah denince aklımıza ilk gelen türlerden birisi olarak, komedi filmleri seçkide geniş yer tuttu. Nordik komedileri konuşulurken dikkat etmek gereken iki konu var. Birincisi; kara veya absürt bir mizaha sıkça rastladığımız bu filmleri pür komedi olarak düşünmek güç. Yani burada komedi olarak nitelenen filmlerin çoğu, aslında belirli bir mizahi bakışla yoğunlaşmış farklı janrlardaki filmler diyebiliriz. Örneğin korku-komedi, dram-komedi, müzikal-komedi gibi (2)

İkincisi ise bu filmlerin benzer temaları ve mizah anlayışını işledikleri durumlarda bile birbirlerinden çok farklı bir görsel üslupta çekilmiş olabilmeleri. Üsluplar o kadar farklılaşabiliyor ki, "Nordik" çatısının, çağrıştırdığı homojenlik ve coğrafi küçüklüğe rağmen ne kadar fazla çeşit barındırabildiğini anlıyoruz. Zaten Nordik sinema, bir yandan aslında beş ulusun sinemasının ayrı ayrı gelişimine tanıklık etmiş heterojen bir sinema ancak buradaki toplumların birbirinin içine fazlaca sızmış olmasından ve bölgedeki sinema eğitiminden kaynaklı bazı ortaklıklar bulunabiliyor. (3)

Nordik filmler üzerine özellikle 2000'ler itibariyle oluşmakta olan bir literatür mevcut (4) Örneğin, bu dosyada bulunan Birlikte (Till-

sammans, 2000), Elling (2001) ve Geçmiş Olmayan Adam (Mies vailla menneisyttä, 2002) Ellen Rees tarafından quirky feel-good (tuhafça iyi hissettiren) alt janrında tanımlandı ancak biz belki günlük kullanımda bu filmlere kabaca "komedi" diyoruz. Nitekim çevirimden anlaşılacağı üzere, sadece Nordik ülkeleri göz önünde bulundurarak tanımlanmış bu alt-tür isminin Türkçede henüz bir karşılığı bile yok.

Peki, nedir tuhafça iyi hissettiren? Öncelikle, tam bir akademik uzlaşa yok gibi görünse de Ellen Rees'e göre iyi hissettiren filmler, dram ve komedi öğelerini sentezleyerek izleyicilerle karakterler arasında duygusal bağlantılar yakalayan filmler olarak anılıyor. Tuhafça (Quirky) sıfatı ise film çalışmalarında son yıllarda, ölü mizah (deadpan), çizgi roman estetiği, kaba komedi (slapstick), çocukluk nostaljisi ve onun doğal sonucu olarak gelen naiflik ve masumiyeti görebileceğimiz bir "ton, his" olarak yer etmeye başladı. (5)

Tuhafça iyi hissettiren alt janrı, beş Nordik ülkesinin (İsveç, İzlanda, Danimarka, Norveç, Finlandiya) film endüstrilerini göz önünde bulundurularak Ellen Rees tarafından tanımlanmış bir janr. Bununla anlatılmak istenen, Nordik ülkelerin sinemasında var olan bir özellik; Anglo-Amerikan kültürüne yabancı olan ve İskandinav coğrafyasına özgü "tuhaf ama çekici" egzotizmin vurgulanması durumu. İşte yukarıda bahsettiğim filmlerin yaptığı şey, bahsedilen egzotizmi dram ve komedi öğelerini sentezleyerek ve tuhaf bir tonda vurgulamaları. Aynı zamanda, bu filmleri tek bir potada değerlendirmeye olanak tanıyan bazı biçimsel, içeriksel ve işlevsel ortaklıklardan bahsedebiliyoruz. Biçimsel olarak bu filmler dram ve komediyi sentezleyerek kurmaca bir anlatı olarak sunuyorlar; içerikte insanlar arası ilişkiler kurabilme veya bir topluluğa ve yere entegre olma çabasını işliyorlar; işlevsel olarak da hem eğlendirme amaçları var hem de idealize edilmiş, yüksek refah seviyeli Nordik "hayali cemaatler"ini temsil etmeyi hedefliyorlar. (6)

Yani, yukarıda bahsettiğim değerlendirmeye göre, bahsedilen türdeki bir mizahın işlediği Nordik filmler belirli bir janr altında bile değerlendirilebilir. Ancak bu, janrın ne olup ne olmadığına yönelik başka bir tartışmayı

da açacaktır. Dolayısıyla, son zamanlarda bahsedilmekte olan böyle bir argümana, sadece, dosyadaki bazı filmlere bu gözle bakmanın ufuk açıcı olabileceğini düşündüğüm için yer vermek istedim. Şimdi, dosyada ele aldığımız filmlere dair kısa birer giriş yazmak istiyorum.

Finlandiya

Öncelikle, Aki Kaurismäki'nin 1996-2002 yılları arasında yaptığı Finlandiya Üçlemesi'nden bahsedelim. Bu üçlemede Kaurismäki, suç, gerilim ve komedi janrlarından ve özellikle kara film üslubundan aldığı yapıları kendine has bir estetikle ve mizahla işleyerek hem deneysel hem ticari olabilen ancak ana akım sinemanın dışında kalabilen filmler ortaya çıkarmış. Serideki filmlerin ortak temaları yalnızlık, göç, bir topluluğa entegre olma çabası ve ekonomik mücadele diyebiliriz. İlk filmde, Helsinki'de işlerini kaybeden bir çiftin tutunmaya çalışmasının, ikinci filmde gittiği bir şehirde zorbalığa maruz kalarak hafızasını kaybeden bir adamın, üçüncü filmde ise gangsterlerin bir femme fatale'i kullanarak duygularını manipüle etmesiyle çalıştığı alışveriş merkezinin soyulmasına yol açan bir güvenlik görevlisinin trajik hikayesi anlatılıyor. Bakıldığında hikayeler oldukça trajik, ancak Kaurismäki bize öyle mizahi bir anlatım sunuyor ki bütün hikayelerin içindeki trajikomediyi görüyoruz.

İsveç

Roy Andersson'un Yaşam Üçlemesi, kurmaca filmde hikâye anlatımı geleneğine meydan okuyan yapısıyla bütün Nordik filmler arasında hem biçimsel özellikleriyle hem de uluslararası başarısıyla ayrı bir yerde duruyor. Andersson bu filmlerde aslında hikâye anlatmıyor veya birçok durumda anlatısında hikâye önemini kaybediyor. Onun yerine günlük hayattaki sıradan durumlar, seyirciyi rahatsız edecek veya düşündürecek bir şekilde ortaya konmasıyla önem kazanıyor. Örneğin, filmlerinde şöyle sahnelerle karşılaşırız: Bir adam eve normalde geldiğinden daha geç gelir. Kendi kabahati yüzünden dükkânı yandı. Adamın üstü başı toz toprak içindedir. Karısı yataкта uyanık onu beklemiştir. Adam geldiğinde karısına şöyle bir bakar. Dükkânın yandığını söyleyecektir.

Karısının geceliğinin eteğini kaldırır ve itirafını gerçekleştirmeden önce elini karısının baldırlarında gezdirir. Kadının bembeyaz bacaklarına adamın elinden pislik, toz toprak bulaşmıştır.

Biz zaten dakikalardır bu adamın işini kaybettiğini kendi ağzından belki onuncu kere duymuşuzdur. Mizansen öyle kuruludur ki, artık buna dikkat etmiyoruzdur. Gözümüz kadının pislenmiş bacaklarındadır. Andersson sinemasına bakıldığında bunun gibi hikâyenin trajedisinin önemini kaybettiği yüzlerce anla karşılaşırız. Andersson'a göre, mizah, insanın kendi yetersizliklerinden doğuyor. Ona göre biz kendimizin ve başkalarının eksikliklerine gülüyoruz. İnsan olma durumunu ironik bir şekilde işleyen Yaşam Üçlemesi yukarıda bahsettiğim Nordik tuhaflığını taşıyor.

Lukas Moodysson filmlerinden Sev Beni (Fucking Åmål, 1998) ise, bu seçkide Nordik mizahından en az nasibini almış film diyebiliriz. Bunun bir sebebi aslında Moodysson'un sinemasının tamamen realist ve Amerikan anlatı sinemasından hayli etkilenmiş olması. Filmlerinin görsel olarak Nordik dizilerinin üslubunu taşıyor olması, film dilindeki yerel etkileri yadsınamaz kılıyor. Aktüel kamera kullanımı, karakterlere doğru yapılan ani yaklaşım uzaklaşmalar ise bu dizilerin bir özelliği. Moodysson sinemasındaki mizah realist bir sinemada karşılaşabileceğimiz cinsten; hayatın kendi işleyişine komedi öylesine içkin ki, mizahı sinemadan eksik etmek imkânsız.

Yine İsveç'ten bir yönetmen olan Ruben Östlund, bu sene Kare (2017) filmiyle Cannes'da Altın Palmiye almıştı. Kare'de Stockholm'deki bir müzenin baş küratörü Christian'ın yeni bir serginin hazırlanması sürecinde karşılaştığı profesyonel ve kişisel çatışmalar mizahi bir dilde ele alınıyordu. Dosyanın devamında karşılaşacağımız Oyun (Play, 2011) filmi, İsveç'te 2006-2008 yılları arasında kayıtlara geçen, "abi numarası" denilen yaygın bir tür zorbalık pratiğini son derece ironik bir dilde anlatıyor. Zorbalar yaptıkları işte o kadar ileri gidiyorlar ki, olan biten şeyler, seyirciyi "Yok artık" dedirtiyor. Filmdeki zorbaların göçmenler olmasının getirdiği politik boyut, filmi tartışmalı hale getirerek mizahi yönüne gölge düşürmüştü.

Danimarka

Danimarkalı yönetmen Anders Thomas Jensen'in dediği gibi, "Danimarka'da ortada bir ceset görülse, birisi kesin bu ceset hakkında bir espri yapacaktır." Klovn: The Movie (2010) ve Klovn Forever (2015) filmlerini gördükten sonra, ciddi meseleler olarak algıladığımız birçok konunun Nordik filmlerde nasıl komedi malzemesi haline getirilebildiğini anlıyoruz. Mikkel Norgaard'ın bu iki filmi, tam anlamıyla komedi olması için yapılmış filmler. Seyirciyi güldürebilmek dışında bir amaçları yokmuş gibi görünüyor. Cinsellik, aile kurumu, dostluk gibi ciddiye aldığımız konularla ilgili esprilerin ve olayların son derece rahatça hikâye içine yerleştirildiği bu filmlerde kültürel bazı ipuçları yakalamak oldukça muhtemel.

Listedeki diğer Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, Nordik sinemasının asi çocuğu. Komedi filmleri bile neredeyse "güldürmemek" üstüne kurulu. Mizansenler, karakterler ve özellikle sinematografi o kadar absürt ki, bir Trier komedisi izlemek gerçekten kolay olmayabiliyor. Trier'in 2006'da çıkan komedisi Emret Patronum (Direktøren for det hele, 2006), tamamen Danimarkalı bir kast ile çekilmiş ve 7 ülkenin ortak yapımı. Film, bir şirketin işleyişini ve içerideki ast-üst ilişkilerini mizahi bir dille ele alıyor. Gerizekalılar (Idioterne, 1998) filmi ise Dogma 95 ilkelerine uygun çekilmiş bir komedi. Trier için mizahi olan birçok şey, kimileri için gerçekten hiç de komik değil. Bilindiği üzere kendisi 2011'de Melancholia filmi için Cannes'da yapılan basın toplantısında kendini Nazi olarak tanımladığı ve Hitler'i anladığını söylediği için eleştirilerin hedefi olmuştu. Sonrasında ise bunu tipik bir Danimarka mizahıyla söylediğini belirtmiş, kimseye saldırmak istemediğini ve bir Nazi olmadığını belirterek özür dilemişti.

Norveç

Norveç'li yönetmen Petter Næss'in bol ödüllü Oscar adayı filmi Elling (2001), bütün Nordik ülkelerde ilgi çekmiş bir komedi filmi. Ancak yine de değişik ülkelerde farklı eleştiriler aldı. Norveç'te çok iyi eleştiriler alırken, Danimarka basınında olumsuz şekilde sunulduğu

oldu. Elling, yazının başlarında anlattığım Ellen Rees'in tuhafça iyi hissettiren tanımına tam olarak oturan bir film.

Notlar

(1) <https://www.tripsavvy.com/difference-between-scandinavian-and-nordic-1626695> adresinde konuyla ilgili detaylara ulaşabilirsiniz.

(2) Nordik sinemada janrların nasıl bir yer tuttuğuna kaynakçada belirttiğim ilk kitaptan ulaşabilirsiniz.

(3) Bölgedeki ulusal farklılıklardan dolayı İskandinav sineması kategorileştirmesi bile tartışmalıdır. Örneğin 2012 yılında yayınlanan Historical Dictionary of Scandinavian Cinema kitabında Profesör John Sundholm "İskandinav sineması yoktur, en azından şimdilik, ve bunun üzerine çalışırken ilgilendiğimiz şey aslında İskandinav ülkeleri sinemalarıdır." demiştir.

(4) Kaynak kısmındaki ikinci kitabın giriş bölümünde bu konudaki çalışmalara yönelik bilgi edinebilirsiniz.

(5) Quirky ifadesinin kullanım alanlarıyla ilgili bilgiye kaynakçada bulunan ilk kitaptaki Ellen Rees makalesinden ulaşabilirsiniz.

(6) Hayali Cemaatler, Benedict Anderson'un milliyetçilik üzerine tezlerinin bulunduğu 1983'te yayınlanan aynı adlı kitapta kullanıldığı terimdir. Anderson bu kitapta "millet", kendisini hayali bir topluluğun parçası olarak tanımlayan insanlardan oluşan bir cemaat olarak tanımlar.

Kaynakça

Gustafsson, Tommy, and Pietari Kääpä. Nordic Genre Film. 1st ed. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd., 2015. Print.

Hjort, Mette, and Ursula Lindqvist. A Companion To Nordic Cinema. 1st ed. John Wiley & Sons, Ltd., 2016. Print.

Jones, Emma. "Is Nordic Humour Too Dark For The Rest Of The World?" Bbc.com. N.p., 2015. Web. 15 Jan. 2018.

Higgins, Charlotte. "Lars Von Trier Provokes Cannes With 'I'm A Nazi' Comments." the Guardian. N.p., 2011. Web. 15 Jan. 2018.

Finlandiya Üçlemesi

Sürüklenen Bulutlar

Azad Elpeze

Anlatılan senin hikayendir

Karl Marx

Eğer işsizlik üzerine bir film yapmasaydım, aynada kendi yüzüme bakmaya utanırdım, demişti Kaurismäki ve yaptı da Cannes'da özel mansiyon ödülü alan *Sürüklenen Bulutlar* (*Kauaspilvetkarkaavat*, 1996) filmiyle. 70'li yıllarda Stockholm'ün en hızlı bulaşık yıkayıcısı bendim diyordu Aki Kaurismäki garsonluktan postacılığa kadar çeşitli mesleklerde çalışmıştı. Yani en iyi bildiğini, içinde bulunmuş olduğu dünyayı çekecekti. Dekorlarını, seslerini ve umutlarını bildiği dünyayı en iyi bilenler kendi hikayelerini anlatacaklardı. Godard'ın içinde bulunduğu burjuva hayatını anlatması madalyonun diğer ucu gibi. Aki Kaurismäki politik konulu bir film yapmaz; film bizzat politiktir. Kendi kişiliğinden gelir bu. Kiyarüstemi'ye vize vermeyen ABD'yi protesto etmek için festivallerine katılmamış ve film gösteriminde okunan mesaj şöyledir: *"Bu koşullar altında festivale katılmaktan vazgeçmek zorunda kaldım. Çünkü Abd hükümetinin İranlı bir yönetmene ihtiyacı yoksa Finli bir yönetmene hiç mi hiç gereksinim duymayacağımı düşündüm, üstelik bizde petrol de yok..."*

Hatta Türkiye'deki insan hakları ihlallerinden dolayı bir zamanlar İstanbul Film festivalini de protesto etmiştir. Türkiye'de yayınlanan ismiyle *Sürüklenen Bulutlar*'a geçmeden önce Aki Kaurismäki'nin filmlerinin duygusunda ve yaratılışında çok etkin kişiliğine biraz daha bakmamız gerek. İlk filminin *Suç ve Ceza* (*Rikos ja rangaistus*, 1983)'nın sinema uyarlaması olmasından aslında Kaurismäki hakkında birçok detay çıkarılabilir. En büyük yönetmenlerin bile dokunmaya korktuğu, sinemaya uyarlanabilmesi hala en çok tartışılan kitaplardan

birini ilk film olarak çekmek tam da huzuru kaçmış ama insanları seven Dostoyevski özellikleri. Huzuru kaçmış; refah ülkesi Finlandiya'nın öteki yüzünü gösterme derdi var; içinde bulunulan dünyayı sevmek borçlu olmayı getirir çünkü.

Film işçileri çok etkileyebilir, hatta Bresson sadeliğine özenen bu filmi izleyen işçiler dün geçirdikleri günü yaşamışlar hissiyatına bile kapılabilirler. Ama Finlandiya burjuvası için çok çarpıcıdır; zaten önemli olan görmeyenlerin yüzüne vurmak. "Anlatılan senin hikayendir." sözünde tüm insanlığa seslenilir yani sadece Finlandiya işsizleri değil tüm tüm işçiler adına tüm burjuvalara çarpıcı gelsin diye amacı dürüst sinema olan Kaurismäki tarafından yapılmıştır. Huzursuz ve umutlu demiştik; seyircileri ve tüm insanları sevmesinden dolayı nerdeyse tüm filmlerini mutlu sonla bitirir. Kiyarüstemi'nin *Where is the Friend's Home?* (*Khane-ye dost-kodjast?*, 1987) filminde defter arasından çıkan bir çiçek gibi yüzümüzü güldürür.

Filmlerinde çok fazla diyalog yoktur, İskandinav sinemasının pastel boya renklerindeki görüntüleriyle bir akış yakalar zaten. Oyuncular da İskandinav ve Kaurismäkinin istediği mimiksiz ve donuk yüz



hali için soğuk Finlandiya'da rol yapmalarına gerek yok. "Ben gençken, yani 1000 bira öncesinde..." demiştir Kaurismäki. Bu da filmlerinde ne kadar çok bira ve doğal olarak sigara içtiğini açıklar, ve sessizliğini de Finlandiya özelliklerinden sayabiliriz. Bir röportajında, "Kuru üslubunuz Finlandiya'dan geliyor olmanızdan kaynaklanmıyor mu?" diye sormuştu Suzanna Petrin, Kaurismäki Finlandiya'dan değil aydan geliyorum dese de böyledir hem İskandinav hem Kaurismäki sineması.

Kaurismäki, yine bir röportajında, kendi filmlerini anlamak için izlenmesi gereken filmleri söylemişti. Ozu ve Bresson başı çekiyordu tabii. Ben *Sürüklenen Bulutlar*'ı ilk izlediğimde Fassbinder filmiyle mi karıştırdım diye düşünmüştüm; sadelik ve üslup bakımından birbirlerine çok yakınlar. *The Match Factory Girl* (*Tulitikkutehtaantyttö*, 1990) filmiyle Bresson'u taklit etmeye çalıştı Kaurismäki; yaklaştı da ama Tarkovsky'nin de dediği gibi *Bresson sadelikte ulaşılmazdı*.

Yazının girişinin uzun olacağını Kaurismäki'nin filmlerinin anlaşılması için verdiği film listesinin uzunluğundan fark ettiğimden beri yazıya başlamak zor oldu, yine de geldik. Film Lauri ve Ilona çiftinin sürüklenişini anlatıyor ve Aki Kaurismäki sevdiği rock'n roll ve blues müziklerini seyirciye dinletiyor film boyunca. Ilona, Dubrivnik isimli restoranda baş garsondur. Lauri ise şofördür. Sıradan bir hayatları ve bir köpekleri vardır. Filmin başlarında Lau-

ri, Ilona ya sürpriz yaparak renkli bir TV almıştır ama kanepesi ve kitaplık taksitlerinin devam ettiğini söylüyor Ilona. "İlerde birkaç kitap bile alabiliriz." cümlesiyle yönetmenimizin kitap hassasiyetini ve kitap fiyatının neye karşılık geldiğini de görmüş oluyoruz.

Televizyonda sadece insan hakları aktivistlerinin idamlarını ve doğal felaketler gibi iç karartıcı olaylar görürler. Sonra Lauri işten kovulur ama bağlantılarına güvenir. Ilonanın ona iş bulmak için şans dilemesine karşılık, Lauri "Profesyonellerin şansa ihtiyacı yoktur." der ve çıkar. Gece geldiğinde ise iş bulamamış ve sarhoştur, kapıda yere yuvarlanır. Ilona'nın çalıştığı Dubrovnik de el değiştirecek ve işçiler işsiz kalacaktır. Bundan sonra çiftimizin *sürüklenen bulutlar gibi* oradan oraya iş aramalarıyla beraber toplumsal yapıyı ve yozlaşmışlığı görüyoruz. Lauri yeni bir şoförlük işi bulur ama sağlık testinden geçemez ve ehliyeti elinden alınır. Ilona ise iş aramaktadır ve restoranların çoğunun genç ve güzel kadınları aldıklarını görür. İş bulması için aracı şirketlere para verir ama durum o kadar kötüdür ki bulabildiği işte hem garson hem aşçı rollerini müşterilere çaktırmadan yapmak zorundadır; artık iş dünyasında kimse referans veya niteliğe bakmamaktadır. Çok ağır bir işte mecbur olduğundan çalışır, ta ki o işyerinin vergisiz çalıştırıldığını ve kapanacağını öğreninceye kadar. Lauri Ilona'nın patronundan parasını almaya gittiğindeyse dayak yiyecektir Ilonanın karşısına çıkmaya utanır. Bankadaki paralarını da kumarda kaybederler ve arabayı satarlar. İyi kalpli yönetmenimiz filmi bu kadar karamsarlıkta seyirciyi üzmemeyi yediremez kendine. Sonunda Ilona eski patronuyla birlikte eski işyerindeki dağılmış işçileri toplar ve yeni bir yer açarlar. Nezih olan yere gelecek ilk müşteri gerilimi sarsar tüm izleyicileri ve sonunda kader yüzlerine gülmüştür. Bir grup umutlu insan sonunda başarmıştır. Restoran işlemeye başlar. Lauri ve Ilona restoranlarının kapısının önünde gökyüzüne bakarken müzikle film sonlanır.



Geçmiş Olmayan Adam

Furkan Günay

Fin yönetmen Aki Kaurismäki'nin sineması, sade ve boşluklu mekânlar ve bu mekânlarda kendi hayatlarını doğallıkla yaşayan alt sınıf insanlarla kurulmuş bir evrendir. Yönetmenin filmleri, Finlandiya'nın toplumsal ve politik sorunları başta olmak üzere evrensel değer de taşıyan geniş yelpazedeki birçok konuyu merkezine alır. Finlandiya'daki işsizlik sorunundan göçmenlerin deneyimlerine, işçi sınıfının durumundan şiddet meselesine birçok konu yönetmenin kendine has anlatısıyla filmlerinde yer bulur. Bunlar her ne kadar belirli bir derdi olan fimler olsalar da her biri ironi, mizah ve güldürü unsurları kullanılarak şekillenmiş anlatılardır. Kaurismäki'nin bir röportajında söylediği "Bence hayat ne denli karamsarsa filmler o ölçüde iyimser olmalı." sözü hem yönetmenin sinemaya yaklaşımını hem de filmlerinin nasıl bir anlayışla ortaya koyulduğunu net bir şekilde açıklıyor (1) Bu 'iyimser' film anlatısının kurulmasındaki en önemli unsurlardan biri ise mizah ve güldürüdür. Yönetmenin *Finlandiya Üçlemesinin* ikinci filmi olan *Geçmiş Olmayan Adam* (*Mies vailla menneisyttä*, 2002) filmi de bu anlayışın bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Geçmiş Olmayan Adam Helsinki'ye seyahatinden sonra serseri bir grup tarafından saldırıya uğrayan ve hafızasını kaybeden bir adamın tesadüf eseri içine girdiği Helsinki'nin çeperlerinde yaşayan alt sınıf insanlarla kendisine yeni bir hayat kurmasını anlatıyor. Kaurismäki filmde 'şiddet' meselesini açıklamak istediğini belirtse de yönetmenin diğer filmlerinde de gördüğümüz ve kendisinin de ifade ettiği 'iyimser' yaklaşımın mizah ile beraber bu filmde de yakalandığını görüyoruz. Filmdeki mizah ve güldürü ise karakterlerin sinematik evrendeki halleri ve parodi niteliği taşıyan durumlar ve insanlar gibi birkaç farklı noktada ele alınabilir.

Filmdeki olaylar her ne kadar absürt olarak nitelendirilebilecek derecede alışılmadık olsa da karakterler bu olayları doğallıkla

karşıyorlar ve hayatlarının bir parçası olarak deneyimiyorlar. Aslında bu durumu bir tepkisizlik hali olarak da ele alabiliriz. Genellikle donuk ifadeli ve tepkisiz olan bu insanlar karşılaştıkları sıradışı olayları da bu halleri ile karşıyorlar ve aynı ifadelerini muhafaza ediyorlar ve böylece bir tezatlık yaratılmış oluyor. Mesela Nieminen (Juhani Niemelä)'nin Lujanen(Markku Peltola)'e hafızası yerine gelsin diye vurmaya çalışması ve Lujanen'in yalnızca "Anlıyorum." diyerek yoluna devam etmesi bu tepkisizlik ve doğal karşılama haline örnek olarak verilebilir. Ayrıca normalde büyük bir reaksiyon gerektiren Lujanen ve banka görevlisi kadının kasada kilitli kalıp havasızlıktan ölmek üzere oldukları an da bahsedilen durumu karşıyor. Onların yalnızca orada oturup beklemeleri, karakterlerin tepkisiz hallerinin ve bununla beraber yaratılan tezatlığın sağladığı bir güldürü olarak değerlendirilebilir.

Karakterlerin bu doğal halleri ile de ilişkili olan filmdeki mizah ve güldürü unsurlarının hem karakterlerin reaksiyonlarında hem de diyaloglarda açıkca verilmemesi de filmin ve yönetmenin mizah anlayışı için önemli bir nokta. Kaurismäki bir röportajında özellikle Hollywood sinemasındaki şakaların çok açık ve göz önünde olmasını eleştirerek Hollywood'un ve bu durumun film yapma nedeni olduğunu belirtiyor (2). Gerçekten de *Geçmiş Olmayan Adam* filminde ve genel olarak





Kaurismäki sinemasında espriler ve güldürü unsurları filmlerdeki diğer bütün anlatılar gibi sadelik ve doğallıkla kurgulanmıştır. Filmde mizah, büyük olaylar ve şakalarla değil, küçük detaylarla ve sinematik evrende kurgulanmış zıtlıklar ve aşinalıklarla yakalanmıştır. Kibrit kutusundan çıkarılan poşet çay, odasında rock'n roll dinleyerek uyuyan sert mizaçlı Irma, ya da yapılan basit bir çarpma işlemi hatası gibi birçok küçük detay Kaurismäki'nin incelelikle kurulan, sadeliğin hâkim olduğu evreninde ve yapmacılıktan uzak karakterlerinde insanın yüzünde gülümsemeye sebep olan ve filmin atmosferini de bu yönde şekillendiren anlar olarak karşımıza çıkarıyor.

Filmin mizahi havasına etki eden bir diğer faktör de parodi niteliği taşıyan sahneler ve karakterlerdir. Film boyunca birçok bölümde gerek diyaloglarla gerek kamera hareketleri ile seyirciye yansıtılan parodi olarak tasarlanmış anları görmek mümkün. Klasik sinemada genellikle dramatik bir söyleme sahip olan Lujanen ve Kaisa (Kaija Pakarinen)'nin Lujanen'in hafızasını kaybetmesine dair konuşması, diyalogu bitiren "Kahve ister misin?" cümlesi ile ve sonrasında Lujanen'in ayağa kalkıp kapıdan uzaklara baktığı sırada kameranın ona yaklaşması ile bozuluyor. Bu sahne hem film boyunca sık sık gördüğümüz zıtlıklardan hem de dramatik anları kırıp filmde bunu bir parodi olarak ele alan sahnelerden bir tanesidir. Filmde çok net bir şekilde parodi olarak çizilen karakter ise polis memuru Anttila'dır. Anttila, özellikle Holywood sinemasında gördüğümüz, bulunduğu her du-

rumdan kazanç elde etmeye çalışan, kanunları çiğneyen, duygusuz ve zalim 'yozlaşmış polis' tiplemesinin bozulması araç-ılığıyla klasik anlatıda sahip olması gereken özelliklerden yoksun bir polis memuru olarak resmedilmiştir. Her ne kadar polis olmasından faydalanarak kendisi ile alakalı alakasız birçok alandan para kazanmayı başarsa da karşısındaki insanları korkutmaktan yoksun, sert tavırlarının hiçbir etkisi olmayan ve kendisinin bir canavar olarak tasvir ettiği fakat sevimli ve dost canlısı köpeği 'Hannibal' ile beraber Anttila 'yozlaşmış polis' tiplemesinin tam olarak bir parodisidir. Bunun yanında Lujanen'in bir rock'n roll menajeri rolünü takındığı sahneler ve kimliğini öğrendikten sonra eski evine yaptığı ziyaret ve karısının sevgilisi ile yaptığı konuşma da filmdeki parodi sahnelere ve klasik tiplmelerin ve anlatıların filmin kendine has atmosferinde kırılarak oluşturulan yapılara örnek olarak verilebilir.

Filmdeki mizah ve güldürü havasının yaratılmasında bu bahsedilen unsurlar ve daha birçok yapı film içerisinde üretilen anlamlara katkıları bakımından da farklı değerlendirmelerle ele alınabilir. Örneğin Andrew Nestingen'in Kaurismäki sineması üzerine yaptığı çalışmada bahsettikleri mizahın Kaurismäki sinemasında ne kadar önemli bir yeri olduğunu kavramak için önemli. Nestingen, Kaurismäki'nin sokratik bir figür olarak değerlendirilip onun dolaylı anlatım ve mizah aracılığıyla varoluşsal sorular soran ve bu konuları yönlendiren bir kişi olarak ele alınıp alınmayacağını sorguluyor (3) Bu değerlendirme mizahın Kaurismäki sinemasında ne kadar temel bir noktada bulunduğunu anlamamız ve bu konuyu daha birçok farklı yönden derinlemesine inceleyip onun sinemasını anlamlandırabileceğimizi göstermesi açısından üzerine düşünmeye değer.

Leigh, Danny. "I am a Lousy Film-maker" The Guardian, 17 Jan. 2003, www.theguardian.com/culture/2003/jan/17/artsfeatures1

a.g.e

Nestingen, Andrew. "The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories" Wallflower Press, 2013

Alacakaranlıktaki Işıklar

Levent Civil

Güneşin ufuktan düştükten sonra hala gökyüzünü ve yeryüzünü aydınlatığı gün batımları, bunu hissetmek isteyen insanlarda hüzün ve yalnızlık duygularını coşturur genellikle. Günboyunca yapılacak işlerin, söylenecek sözlerin, gidilecek yerlerin hesabı kapanmamışsa, ertesi güne başlamadan önce uzun bir gece beklemektedir insanı. Kapanmayan hesapların ortasında sinema, izleyicisine kimi zaman gelecek on yıllar boyunca kendinden söz ettirecek, kimi zamansa bir kenarda keşfedilmeyi bekleyen eserler sunar.

Auteur bir konseptle Aki Kaurismäki takip edildiğinde yahut Nordik bir bakışla arandığında karşımıza çıkan *Alacakaranlıktaki Işıklar* (*Laitakaupungin valot*, 2006) ikinci tarafta keşfedilmeyi beklemektedir. *Finlandiya Üçlemesi*'nin son filmi olan bu yapıt, birçok janrı tek potada eriterek Helsinki'deki bir gece bekçisinin başına gelen olaylardan hem sade bir şekilde bahseder, hem de farklı yerlerde umutsuz şartlarda yaşayıp umudu arayan insanlara ışık çakar.

Kuzey'den çakılan bu ışık, Roma'dan *Sekiz Buçuk* (8½, 1963) ile Federico Fellini'nin, Paris'ten *The Fire Within* (*Le feu follet*, 1963) ile Louis Malle'in, Londra'dan *Naked* (1993) ile Mike Leigh'in, Liege'den *Rosetta* (1999) ile Dardenne Kardeşler'in, İstanbul'dan *Uzak* (2002) ile Nuri Bilge Ceylan'ın çaktığı ışıklara katılır ve Avrupa'nın akşam karanlığını aydınlatır.

Western Alarm isimli bir güvenlik firmasında gece bekçisi olarak çalışan Koistinen (Janne Hyytiäinen) yalnız bir adamdır. Ne yöneticileri ve iş arkadaşları tarafından orada çalıştığı üç yıl boyunca kabul görmüştür ne de sosyal anlamda bir arkadaşlık ilişkisi vardır. Tek başına yaşayan biri olarak kendince ritüellere sahip olan Koistinen, bir gün kendine ait bir güvenlik şirketi kurmayı hayal etmektedir. Bu hayalini gerçekleştirmek için işletme dersleri alır. Eğitim aldığına dair belgeyi bankadan kredi çekilebilmesi için bir teminat olarak sunduğun-

da kâle alınmaz. Ne yaparsa yapsın emeğinin hiçbir kıymet görmediği durumda Koistinen, hayatına giren bir kadın ile dengesini kaybedecektir.

Mafyanın güdümünde bir kadın olan Mirja (Maria Järvenhelmi), ilk başta sadece Koistinen'in masasına oturmasıyla birlikte onun hayatına sızmaya başlar. Hayattan bulamadığı karşılıkların yarattığı boşluğu Mirja ile doldurmaya yeltenen Koistinen'in kayıtsız bir şekilde kabul ettiği olaylar zinciri onu hapse sürükler. İlkbaharın gelmesiyle umudun önce çiçeklerle yeşerdiği yeni bir hayata başlamak üzereyken engellenmesi, Koistinen'in kayıtsızlığını ortadan kaldıracaktır. Üstelik bu sefer, onu gerçekten seven bir kadın da yanında olacaktır.

Yönetim, senaryo, görüntü ve sanat açısından uzun zamandır yerleşmiş ve sağlam bir filmografisi olan Kaurismäki, üçlemenin ilk iki filmi gibi *Alacakaranlıktaki Işıklar* (2006) ile de Cannes'da Altın Palmiye'ye aday olmuştur.

Not: Dört yıl önce Jim Jarmusch'un *Sadece Aşıklar Hayatta Kalır* (*Only Lovers Left Alive*, 2013)'ını yazarak başladığım Sinefil yazarlığı, kısmet bu ya Jarmusch'un yakın bir arkadaşının filmi yazarak sonlandırıyorum. Mithat Alam'a, Merkez'e, kütüphanede ders çalışırken ilk yazımı vererek bana farklı bir sinemanın kapılarını açan Serhad Mutlu'ya teşekkür ediyor; üç buçuk sene önce kısa film grubunda tanıştığım ve önerdiği her şeyi severek takip ettiğim Uluç Emre'ye yeni görevinde başarılar



Yaşayanlar Üçlemesi: Beden, Mizaç ve Yadsıma

Burcu Meltem Tohum

Roy Andersson ve Yok Olmaya Bir Adım

Solgun, bitkin düşmüş, her yeri mezarlıklar ve festival bayraklarının kapladığı bir şehir düşünün; bu gri şehirde her şey kendi tarzında yolunda. Şehrin içindeki işletmeler başarısız, trafik her geçen gün çok daha fazla sıkışık; bu türden bir şehirle karşılaşmışsanız o zaman kesinlikle bir Roy Andersson filmindesiniz demektir: Bu tam anlamıyla Roy Andersson dünyasının yansımasıdır. Çünkü Andersson'un filmlerinin özü, genel olarak birbiriyle bağlantılı bir düzlemde, karmaşa ve trajedinin çatışmasında saklıdır. Yönetmen genellikle filmlerinin çekimlerinde geniş açı kullanmış, kamera dilini sık sık mizah dokunuşlarıyla dengelemiştir. Filmlerinde doldurulamayan sükunet ve yer yer hareket etmeyen çerçeve sekansları, o karede var olan mizah unsurunun kendiliğinden ortaya çıkmasına yol açar. Yönetmenin sanatsal duruşu da burada yatmaktadır: Andersson'un bu yaklaşımı Ingmar Bergman ve Georges Feydeau'nun kamera diline benzer. Ancak Andersson'da yer yer bir Jacques Tati havası da hissedilir. Bu açıdan filmleri kara, grimsi bir hava taşıırken aynı zamanda bizi kolayca tebessüm de ettirebilir.

Andersson'un filmlerindeki eylemler statik çerçevede, bilinçli bir şekilde bir dizi anekdot içinde gerçekleşir. Dram ile komedi unsurlarını filmin zeminine yediren yönetmen bu ikili-

le izleyicisine zorunlu bir gerginlik vermekte. Kamera kullanımındaki pasif gözlemci havası veren duruşu, filmlerindeki ölümsüz yanı ortaya çıkarıyor. Andersson'un, kamerayı nesnelere aynı mesafede tutma ve her bir hareketi tek bir çekimde yakalamayı sağlamadaki çabası en çok 2000 yapımı İkinci Kattan Şarkılar (*Sånger från andra våningen*) adlı filminde ortaya çıkmıştır. Tıpkı bu film gibi yönetmenin *The Living Trilogy*'sine hayat veren *Siz, Yaşayanlar* (*Du levande*, 2007) ve İnsanları Seyreden Güvercin (*En dvärsatt på en gren och funderade på tillvaron*, 2014) adlı filmleri uzun soluklu komedi ve absürd erdemlerin insanlı dışa vurumlarına ev sahipliği yapar.

Uzun metrajlı filmlerini, çektiği reklam filmlerinin kazancıyla finanse eden Andersson, filmlerinde tüm insanlığı simgeleyen, genellikle sıradan bir insana hayat vermek ister sanki. Böylece insan olmanın ve hayatta kalmanın nasıl bir şey olduğu duygusunu bize geçirmeyi amaçlar. Bu mütevazı, ancak muazzam bir amaç. Yönetmenin *The Living Trilogy*'de çizdiği portre başkalarına karşı sorumluluk duyduğu bir toplumla ilgilidir. Kimi yönetmenlerce eski moda olarak adlandırılan bu yaklaşım, aslında insanların gittikçe daha fazla fark etmeye başladığı, hüzünlü bir bakış açısıdır.

“Bilinmez eldekinin değeri yok olmadan önce” tam da Roy Andersson'un 2000 yapımı İkinci Kattan Şarkılar filmi için geçerli olabilecek bir ifade: Bu ifade sadece tahrip edilen dünyadan, doğadan bahseden bir ifade değil, insanoğlunun başlangıçtan bu yana hemen her türlü varlıkla olan ilişkisini özetleyen bir ifade aynı zamanda. İnsan yüzyıllardır sanatın, entelektüel olanın konusudur. Bilhassa sinema dünyasında, hayatlarımızda bire bir hissettiğimiz hissizleşme tahribatlarının bizi nereye götüreceği konusu sık sık ele alınmaya devam ediyor. Roy Andersson da İkinci Kattan Şarkılar filmini, insan ve varoluş odaklı hissizleşme konularına ayırıyor. Filmin baş



rollerinde Andersson'un diğer filmlerinde de karşımıza çıkacak olan simaları görmek mümkün: Filmde ön plana çıkan oyuncular-dan Kalle karakterini canlandıran Lars Nordh, Stefan karakterine hayat veren Stefan Larsson, Lennart karakterini sahneye taşıyan Bengt C. W. Carlsson ve Lasse karakterini canlandıran Sten Andersson gibi.

Tek bir kadrage birden fazla sekans yerleş-tirilmiş havası veren filmde, insan doğası kav-ramsal bir bakış açısıyla yoğunluyor. Yönetmen bu şekilde insan doğası, duygu durumları ve onların ortak bir bedende bulunduğu noktada benliğimize dair yorumlar, öneriler getiriyor. Film bir anlamda izleyiciye, egosantrizm ye-rine biyosantrizmi koymasını salık veriyor. Bu açıdan bakıldığında film insanın merkezci ya-pısının bir ön izlemesi niteliğinde.

İkinci Kattan Şarkılar filmi Perulu şair César Abraham Vallejo'nun bazı şiirlerini temel alarak, bu şairin dünyaya bakış açısından esinlenerek çekilmiştir. Konu genel olarak canlı cansız her türlü varlıktan esirgediğimiz sevgi üzerinedir. En saf duygu diye tanımla-nabilecek olan sevgi, yansımaları kimi zaman insanın kafasının karışıklığında, kimi zaman kibrinde, açıkçası en kırılma anında bulur. Filmde insanın en bilinmedik, fakat kimi noktalarda da aslında son derece tanıdık olan duygu durumları, birçok karakter üzerinden resmedilmiştir; baba, yaşlı adam, beyaz elbiseli küçük kız, dükkanını yakan adam, sihirbaz, şiiir yazan adam ve onun kardeşi...

Sinema konusuna ilgi duyan, meraklı izleyici için Roy Andersson, tek planda birçok se-kansı ifade etmede usta, sadece insan ve onun duygu durumları üzerine değil, pek çok toplumsal, siyasal meselede farkındalık yaratan, sinema çekim tekniği açısından yenilikçi bakış açısı getirerek kendi sinema dilini ortaya ko-yan bir yönetmandır. Dolayısıyla Andersson, sinema tarihinin teknik dilinde kırılma noktalarından birini oluşturmuştur.

Andersson, filmlerinde gerçekliğin temsili-ni taklit ederken, aynı zamanda taklidin yanlışlığını da açık eder; bu şekilde oluşturduğu kompozisyonla görüntüde hakimiyet kurar. Onun biçiminin en çarpıcı özelliği hiç kuş-



kusuz aşırı uzun çekimlerin kullanımıdır; bu film biçimini kendi filmlerinin kompozisyo-nuna öyle bir yedirir ki bu durum onun biçem yapısınca zorlanmış bir durum olarak görülmez. Misal, *Siz, Yaşayanlar* filminde aşırı uzun çekim kullanımı soyut simgecilikle ilişkilendirilmiştir. Sinema tarihinde ikinci, üçüncü dalga modernistlerine ilham veren şey de bu değil midir zaten? Filmdeki bu yaratı, düşsel, aşkın bir dünya yaratmakta kullanılmıştır. Bu şekilde film uzun çekimle belirli bir hikâyeyi ve konuyu sinema perdesine aktarmak durumunda kalmamıştır, daha çok, uzun çekimlerin hâkim olduğu filmlerde görülebilecek şekilde film kendi diline özgü bir ruhsal etkiye sahiptir.

Andersson, kamera ile izleyici arasındaki ilişkiyi insan bakışının sürekliliğine öykünme olarak ortaya koyar. Çekim açısına bu türden bir yaklaşım sadece gerçek olanları değil, her türden ortamı gösterebilir. Bu türden çekimler izleyicide onlara gösterilen uzama katılma duygusu yaratır: Uzamda hareket etme duygusu sağlandığında, çekim sırasında kameranın hareket etmesiyle katılma etkisi giderek artırılır. Böylelikle izleyici kamerayla birlikte uzamı keşfeder. İzleyici bu duruma genellikle bilinçli olarak katılım göstermez; içinde bulunmaktan çok sahneye dışarıdan bakıyor izlenimine kapılır. Bu türden bir çekim disiplini takip eden bir yönetmen elindeki hikâyeyi izleyiciye yansıtarken durağan kamera işinden sıyrılır. Seyirci yönetmenin kurgulamış olduğu deneyim sahasına katılırken sahnenin özgül unsurlarıyla buluşur. Örneğin İnsanları Seyreden

Güvercin gibi bir filmde bu türden bir çekimin izleyici açısından ne etkisi olduğuna dair yorum yapmak her zaman kolay değildir. Teknik olarak çekim içinde, kamera ve karakter hareketleri bakımından pek çok farklı etkisi olabilir. Buna bağlı olarak şunu da unutmamak gerekir ki izleyicide oluşan etki de hiçbir zaman aynı değildir. Bu tip çekimler filmi izlerken seyirci olarak bizim, sinema perdesinde oynamakta olan insanın gerçekten bu dünyaya dalmış olduğu hissine kapılmamıza sebep olur. Andersson'un açıdan izleyicinin seyir rotasını kurmasına yardımcı olur. Zira o kendine has oluşturmuş olduğu çekim tekniğiyle bizi filmde gösterdiği yerlerde gerçekten yaşatır.

Andersson'un görüntü biçem mizansen, tarzı, bir karakteri yaratma aşamaları ve kamera hareketleri her koreografisinden farklıdır. Onda görüntü, çekim dilinin temel taşlarını oluşturan kamera duruşu, yönetmenin çekim eğilimine göre ya durağandır ya da hareket halindedir. Çekim dilindeki bu temel kamera tercihi yönetmenin yakın olduğu uzam durumuna göre farklılık gösterir; kamera karakterleri izlemez, karakterlerin hareketlerinden istikrarlı biçimde bağımsız olarak kendi duruşunu oluşturur: Ya karakterler kadrajın dışına yürür ya da kamera onlardan uzaklaşır.

Bu kırılma noktası, onun sinema dilinden etkilenen birçok yönetmen için belirleyici unsur oldu. Andersson sadece tanınmış bir yönetmen değil, bir reklamcı; aynı zamanda eğitim almış bir görsel sanatçı. Filmlerini oluşturmada beslenmiş olduğu bu alanlar filmlerinin farklılığının ve onları izleyende far-

kındalık yaratan yönlerinin bel kemiğini oluşturmaktadır. Bu açıdan İkinci Kattan Şarkılar, insanın duygularından yavaşça koparak ve insanoğlunun ürkünçlüğüne ortaya sererek yönetmenin insanoğluna bakışıyla paralel bir doğa güzelleme niteliğinde. Andersson bu filmi içinde hem insan doğasının tahribatına dair farkındalık ve bu doğaya karşı eleştiri barındırmakta hem de bu tahribatın bir ürünü olarak ortaya çıkan depresif, karanlık ve melankolik havanın altında iyimser, canlı ve mutlu bir yapı çizmektedir. Kimi sinema yazarlarının tanımlarına göre Roy Andersson'un İkinci Kattan Şarkılar filmi kavramsal çizgiyle ilerlemektedir. Andersson'un bu filminin özünde bu tanımlamaların hem hepsi var hem de hiçbiri yok. Zira yönetmen filmde sürdürülebilirlik konularına farklı noktalardan değiniyor. Bu açıdan meselelere "gerçekçi" yaklaştığını söylemek mümkün. Andersson'un bu filmi düşünülenin aksine hayatta kalmamızı sağlayacak, hayatlarımızla ilgili harekete geçmemize destek olabilecek, pozitif enerji ve iyimserlik barındıran az sayıda filmde biri.

Domino Etkisi

Roy Andersson filmle, insan ile kurduğu ilişkiyi kurar. Reklamcı alt yapısına sahip olması filmlerinde hiçbir zaman ön planda değildir. Filmleriyle her zaman yakın ilişkide olan yönetmenin filmlerindeki insan karakterleri ve kullandığı nesnelere kendi dünyasına aittir. Bu noktada her yönetmenin filminin kendi dünyasına ait unsurları barındırdığını söyleyebiliriz ancak Andersson filmlerinde tren garından tutun da hastane yapılarına kadar birçok unsuru sırtlanır, onların hepsinin yapısıyla bizzat kendisi ilgilenir; ona sunulan, var olan yapıyla ilgilenmez. İkinci Kattan Şarkılar'ın beyazperdeye hazırlığı bu yüzden 4 – 5 yıl sürmüştür. Andersson bu özelliğiyle izleyicilerine bildik mekanlar sunmak yerine onları bilinmeyen, daha önce ortaya koyulmamış, hiçkimseye sunulmamış mekân tasvirlerine çağırılmaktadır. Roy Andersson'un sinema dili, filmi oluşturan zamanın değil, anın yoğunluğunun kanıtı gibidir. Yaşama anıtsal karelerden değil, alışılmadık ayrıntılardan, çelimsiz ya da olduk-

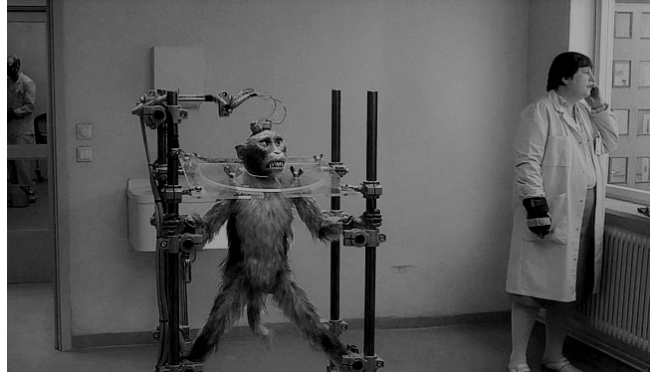


ça solgun ifadelerden bakarak, bir anlamda bunları maskelerinden arındırarak, izleyiciyi hazır, basmakalıp ifadelerden soyunmaya davet eder. Yönetmenin teknik açıdan kullanmış olduğu karakter ve insan yapısını bir anlamda yeni bir bakışla ortaya koymasında bu yaklaşım göze çarpıyor. Zira yönetmen filmlerinde sadece nesnelere, binaları, oluşumları kendi isteğine göre yeniden yaratmakla kalmıyor, aynı zamanda karakterlerin bedenlerine “beyaz perde” indirerek “insan yaratısının” yenilenmesi ve yinelenmesine de öneyak oluyor. Andersson’un filmlerinde karakterlerin yüzü, elleri, ayakları, her yerleri adeta pudra darbesi görmüş gibi bembeyazdır. Görsellikle açığa vurulamayacak kavramlar, yönetmenin kullandığı sinematografik dilin altında yatmaktadır. Andersson, İkinci Kattan Şarkılar filmi dahil olmak üzere bugüne kadar çektiği hemen her filmde izleyiciyi sessizce, mecbur etmeden ama gör-e-meddiği bir ayrıntıdan hayata bakarak ve baktırarak, filmlerine çağırılmaktadır.

Andersson’un yaşamı ile sanatı arasında filmlerinde seçtiği konular bağlamında bir paralellik vardır. Bu, yönetmen ile üretimi arasında bir uyumdur. Ancak bu tutarlılık, yönetmenin yaşama ve yaratıma karşı takındığı tutumda fire verir. Filmlerinde hayatı ciddiye almış gibi bir tavır sergileyen yönetmen, bu tavrını kendi sinema diliyle yıkar. Çektiği reklam filmlerindeki dağınıklık, özensizliğin ve anlaşılabilir karmaşıklıkla aksine filmlerinde sekans oluşturma düzenindeki özen ve titizlik dikkat çekicidir.

Kamerasını düşsel ve gerçek düşmanlarına karşı her türlü nefret, hınç ve farklı dışavurumlarını savurmak için kullanan Andersson, kalemini kamerasıyla değiştirdiğinde aklı başında ve huzurlu bir yönetime dönüşür. İkinci Kattan Şarkılar zaman zaman hüznü sahneler çizse de bakanlarda mutluluk veren kareler de eksik olmaz.

Andersson’un düşsel dünyasındaki dağınıklık filmlerinin renklerine ve biçimlerine yansımaz, onları kanıksar. *İkinci Kattan Şarkılar* önce renkli bir zemin oluşturur; anlatım dili ya da hikâye bu zemini tamamıyla örtmediği için, zeminin rengi her yandan fıkkır, sekans-



ların şeffaflığı altından yüzeye çıkar ve filmin hâkim rengi olur. Filmdeki karakterlerini bazen fondaki hâkim renk içerisine, sadece kendi sinema dilinin kendini gerçekleştirmesiyle iter. Bazen de sahnelerde çarpıcı mekanlar kullanarak, biçimin dışavurumunu sağlar. Bu anlamda yönetmenin çizgisi biçim, biçimi de çizgidir. Anlatımı ağır, metaforik çizgileri ön plana çıkaran, lirik ve dışavurumcu bir yapıdadır. Sahne dilinin kullanımı tüm filmlerinde bir uzam, bir ışık yaratma işlevine sahiptir ve bu anlatım, şaşırtıcı isabette tonlara, titreşim ve kompozisyonlara sahiptir. Andersson’un filmlerine yansıttığı mekanlar ve karakterler yönetmenin kişiliğinin süzgecinden geçirilerek filmlerinde yeni renklere bürünen, yepyeni boyutları temsil etmektedir.

Andersson gerçek hayatta yaşanması muhtemel olmayan şeylerin yönetmenidir. İnsanlar onun filmlerinde kendilerini en hazırlıksız şekilde bulur. İkinci Kattan Şarkılar içerisinde barındırdığı geometrik düzlem aracılığıyla Picasso, Matisse, Dali, Chagall gibi resim sanatının sivri yaratıcılarını anımsatır. Andersson’un sinemasında birçok olay unsuru nedensel ilintisiz veya ilişkileri bilmecemsi olsa da olay dizimi çizgisel gelişimlidir.

Aksak Ritim ve Kritik

Üretim eksikliği; aksak ritim ve kritik. Bunlar Andersson’da birbirlerine temelden bağlı bir şekilde işliyor. Andersson’un üretiminin dışavurumu eleştirel tabanlı saldırı ve basmakalıp sinema dilinin kurulu düzenine karşı çıkıştan kaynaklanır. Andersson’daki gelenek-



sel yaklaşımlar ve bariz göstergeler, dengeli kompozisyonlar ve oranlarla örtüşmüyor ama filmlerinden yansıyan hava, deneysellikten çok yalın bir şiirsellik. Süssüz filmlerinde anları, hayatları aktarırken ne bir gezgin ne de rotası belli bir şekilde ilerleyen biriydi. İkinci Kattan Şarkılar dünyayı adeta varoluşçular gibi kavriyor. Zamanı bir sinemacı gibi değil, bir felsefeci gibi ele alıyor. Gerek teknik gerekse pratik yönüyle tüm bunları yaparken anları topluyor, onları filme alarak saptıyor, meşrulaştırıyor.

Living Trilogy, yönetmenin bir hissizlik üçlemesidir. Yönetmenin 7 yıllık aralıklarla çekmiş olduğu bu üçlemesi çeşitli festivallerden eve ödülle dönmüştür. Andersson'un bu üçlemesinin odak noktası yönetmenin belli bir sıkıntı çekmesinde yatmaktadır. Zira onun için gerçek sıkıntı hayatın içinde, ayrıntılardadır, filmleri de bu durumu örneklendirmektedir diyebiliriz, hatta her bir filmi, başlı başına sıkıntının kendisini ifade etmektedir. Andersson'a özenerek film çekmek isteyen birçok kişi çıkmıştır piyasaya ancak sonuç hiç de iç açıcı olmaz. Andersson'un basit gibi görünen tekniğini mimetik bir unsurla bağdaştırmak mümkün değildir. Onun sıradışı kadraj kullanımı, sekansları, geçişleri, oluşturduğu karakterleri, kompozisyonları, Andersson'u anlamada ortaya çıkan bariz zorluklardır. Bu bileşenlerin tümünü birden kusursuz şekilde idrak etmek oldukça meşakkatli bir uğraştır ve sanatsal yeteneğin yanı sıra, yoğun bir anlamlandırma çalışması gerektirir.

Andersson'un gerçek hayata kök salmış

filmler çekmesi, sinema tarihi boyunca kendini gösterecek ve kesinlikle silinmeyecek bir başarı. Yönetmen filmlerinde belli bir tipografi çizerken yapılanın sadece bir iş olduğunu, bu açıdan genel geçer ahlak kurallarına bir anlam yüklenmediğini çünkü dünyanın böyle işlediğini vurguluyor.

Kitle iletişim araçlarının dünyayı ele geçirdiği şu zamanlarda, Andersson sinema sezgisini hiçbir zaman kaybetmiyor. Çalışmalarının her tekil parçası filmlerinin bütününe, kaçınılmaz ve pervasız rastlantısallığı beklenmedik bir anda karşımıza çıkarıyor. Bu noktaya kadar Andersson üzerine söylediğimiz her şey onun stiliyle alakalıdır. Kendisinin izin verdiği ölçüde buna hâkim olabiliriz. Onun biçembilim ve estetiğine tamamıyla türdeş olabilecek herhangi bir şey bulmak güçtür. Yönetmenin sinematografik stili filmlerinde oldukça kısa bir sürede geniş ölçüde düzgülenmiş sinema dilini anlatmak için bir anda karşımıza çıkabilir. Kimi zaman "kendisini ilgilendirmiyormuş gibi yapma" tavrı onun filmlerindeki bu algıyı yakalamamıza bir süre engel olsa da yönetmen genel sinema dilindeki kuralları ihlal ederek ya da kuralları ihlal edecek ayrıcalığa sahip olduğunu gösteren imgesel davranışlarda bulunarak, bizi tekrar farkındalığa davet eder. O yüzden Andersson'daki stil fikri onun filmlerinde kaide, taklit ve modellere bağlılık fikrinden uzaktadır. Sinema sanatında stilin göstergebilimsel bir kavram olduğu yazar. Böylece bir stil sayesinde dünyayı düşünme ve görme biçimi açıkça gösterilir. Andersson'da bu durum, herhangi bir stil sahibi olduğunu açıkça belirtmeden kendini açığa vurmaktadır. Bu yüzden senaryolarında uzak geçmiş, yakın geçmiş, şu anki durum, gelecek zaman ve geçmişte hala süre gelen zaman formlarıyla Bergman kadar yenilikçi bir sanatçıdır. Sonuç olarak filmlerin görüntü çekimlerinde izleyiciyi hem filmin içine çekme hem mesafeli öz bilinçlilik duygusu veren kamera teknikleri, hem de sahneleme durumları mevcuttur: Gerek filmlerin çerçevesi gerekse filmlerdeki çevre ve manzaranın öneminin başrolde olduğu görüntü biçimi açık bir şekilde, her yönetmenin kendi sinema dilini konuşturduğu bir sahadır.

Sev Beni

Rana Önoğlu

Sev Beni (Fucking Amal, 1998) 14-15 yaşlarında iki genç kızın çevresinde şekillenen bir gençlik filmi. Film, bu iki genç kız için pek de hareketli ve anlamlı bir günlük yaşantı vaad etmeyen bir kasabada, ergenliğin sancılı sürecinin o yaşlardaki gençlerin hayatında nasıl vücut bulabileceğini, seyirciye güçlü bir özdeşlik deneyimi yaşatacak ve yüzünden bir gülümsemeyi eksik etmeyecek şekilde anlatıyor.

Ortaokul ve lise yılları, çoğumuz için ailelerimize son derece bağımlı olduğumuz halde kendimizi ayrı birer birey olarak tanımlama mücadelesinin geçtiği yıllar olduğu için, çocukluk döneminin masumiyetinden başka çağrışımlarla da hatırlanan yaşlardır. Yaşıtların arasında nasıl anıldığının kişi için son derece önemli olduğu bu yıllarda, genç insan, bireyliğini ilan ederken olumlu olarak gördüğü “tip”lerin imajına öykünür çoğunlukla. Bu imajın inşası, kişinin ne kendisi ne de ailesi için kolay bir süreç olur.

Bir geçiş döneminin anlatımı, ancak o dönemi geçiş dönemi yapan çatışmanın kurulmasıyla gerçekleştirilebilir. Ancak burada çatışmalar genellikle çok önceden tanımlanmıştır. Hele çocukluğa dair olan havalı-ezik, tembel-çalışkan, güzel-çirkin, aptal-akıllı, yaramaz-uslu gibi birçok zıtlığın yarattığı çatışmalar, belki de herkes o dönemi tecrübe ettiği için öyle iyi tanımlanmıştır ki bazı anlatılarda birden basitleşir.

Bu hikayeleri izlerken özdeşlik kurabilmek zor olabiliyor, nitekim hayatımızın boyutları biz büyüdükçe çoğalıyor ve bu hikayelerdeki çatışmalar çok öngörülebilir hale geliyor. Karakterler ilgi çekicilikten uzaklaşıyor ve belki de hikayeler yetişkinlerin izlemekten keyif alacağı örgünlüğü sağlayamıyor. Sev Beni filmi işte tam bu noktada, izleme deneyimini her yaş için ilgi çekici hale getirebilecek bir anlatım kurmuş. Öyle ki, hikâyenin üzerine kurulu olduğu iki karakterin davranışları ve hisleri, kendini yetişkin olarak tanımlayabilecek bizlerin de sergileyebileceği davranışlar ve hisler. Yani aslında belki pek de değişmiyoruz, sadece hafızamız kendimizi unutabileceğimiz kadar zayıf.

Elin (Alexandra Dahlström), güzelliğinin farkında olan ve erkeklerin ilgisiyle bu farkındalığı güçlenmiş 14 yaşında bir kız. Birlikte zaman geçirebildiği bir arkadaş çevresi ve aynı okulda oldukları için sürekli iletişimde olduğu, kendi yaşına yakın





bir kız kardeşi (Erica Carlson) var. Elin, ilk bakışta, filmin en başındaki sahnede son çikolata kremasını yediği için kız kardeşi Jessica'ya saldırarak kadar ukala, kapısının önünde onunla iletişim kurmaya çalışan aşık bir çocuğu umursamazca geri çevirecek kadar havalı, ileride bir gün ünlü bir model veya film yıldızı olmak istediğini söyleyip duran tatminsiz ve talepkâr birisi. Amal kasabasının ve içindeki bu arkadaşların sıkıcı olduğunu, başka bir yerde yaşaması ve daha fazla keyif alması gerektiğini düşünüyor. Öte yanda Elin'e âşık olduğunu filmin en başından beri bildiğimiz Agnes (Rebecka Liljeberg) var. Agnes ise yaşlılarının gözünde Elin'den çok farklı bir genç. Zaman geçirebileceği bir arkadaş çevresi yok, hiçbir erkeğin gözdesi değil ve onunla iletişim kurmaya istekli tek kişi, kendi sınıfından ve tekerlekli sandalyeye mahkûm yürüme engelli bir kız.

Film boyunca, biz bu karakterlerin işte bu özelliklerinin aslında onlarla ilgili pek de bir şey söylemediği gerçeğine doğru adım adım gidiyoruz. Onlar hakkında bir gerçek varsa o da şu ki, yukarıda sayılan davranışlara

ve durumlara sebep olan her şey bu kişilerin deyim yerindeyse "kırılması gereken zincirleri". Yani ne Elin'in tatminsizliği kasabayla ilgili ne ünlü olma isteği gerçek bir istek; ne Agnes bir erkeğin ilgisine muhtaç, ne de arkadaşı olmamasının sebebi onun uyumsuzluğu. Bütün bunlar, karakterlerin dışarının ve kendilerinin gözünde olan imajlarına inanmış olmalarıyla ilgili. Bu inanç öyle güçlü ki, Elin sadece bu yüzden aslında hiç de ilgilenmediği bir erkekle ilişkiye giriyor, Agnes intihar girişiminde bulunuyor. Film ilerledikçe, önceleri onlar için önemli olan bu imajlar önemini kaybederken karakterler kendi gerçek isteklerinin ve güdülerinin önüne geçmeye çalışmaktan vazgeçiyorlar.

İşte bütün bu kendini bulma mücadelesi, ergenlikte çok ciddi çatışmalar yaratan ancak sonra büyük ölçüde sonlanan bir süreç olarak düşünülse de ileriki yaşlarda yaşadığımız birtakım çatışmalar aynı bu mücadeleyi andırıyor. Sev Beni'yi izlerken, o yaşlarımızı hatırlayıp duygularımızı hatırladıklarımız üzerinden yaşamıyoruz. Günlük hayatta, sürekli çevremize ve kendimize çizdiğimiz imajlarla ve bu imajlarla uyum halinde olmayan arzularımızın gerektirdikleriyle mücadele ettiğimiz için, filmi izlerken kendi zincirlerimizin bize hissettirdiklerini buluyoruz. Yaşamımızdaki dönemler arasında nasıl ortaklıklar olduğunu fark etmek; nelerin peşinde ve hangi çelişkilerin içinde olduğumuzun böylece önümüze konulmuş olması yüzümüze bir gülümseme yerleştiriyor.

Birlikte

Rana Önoğlu

Lukas Moodysson'un ikinci uzun metrajı *Birlikte* (*Tillsammans*, 2000), 1975'te Stokholm'de, aynı evde kalabalık bir şekilde yaşayan bir grup hippinin komünal yaşantısının hikayesi. Dışarıda başka bir hayat ve başka kurallar geçerliken kendini komün olarak tanımlayan bu topluluğun hareketli ve yoğun yaşam tarzı, filmin hissettireceği birçok duygunun kaynağını oluşturuyor. Sadece burjuvazinin kapitalist düzenine karşı durma fikrinden hareketle bir çatı altına toplanmış farklı karakterlerin aralarında oluşan tartışmalar, 70lerdeki sosyal, ekonomik ve politik tartışmaları görmüş birçok insan için oldukça tanıdık.

Film, *Tillsammans*lılar evdeyken 20 Kasım'da radyodan gelen bir haberle açılıyor: Franco'nun ölümü. Evde sevinçle karşılanan bu haberin üstüne bir gün, Göran'ın (Gustaf Hammarsten) kız kardeşi Elisabeth (Lisa Lindgren), alkolik kocası Rolf'la (Michael Nyqvist) tartışınca çocuklarını da alıp *Tillsammans*'a gelince hem *Tillsammans*'ın önceki üyelerinin hem de buraya yeni gelen ailenin hayatında bazı değişiklikler başlıyor. Ne var ki, filmin hikayedeki temel değişim noktası olarak olarak konumlandığı bu durum aslında sadece bazı olayların vuku bulmasına bir bahane oluyor. Olacakların tohumları zaten çok önceden atılmış. Filmin başlarında Göran ve Lena arasında açık ilişkiye dair geçen ufak diyalog, mutfakta topluca yemek yenirken birisinin çıplak geziyor olmasına bir başkası tarafından verilen olumsuz tepki, aktivist ve örgütlü bir sosyalist olan Erik'in (Olle Sarri) öteki komün üyeleriyle olan anlaşmazlığı, evde yaşayan çocukların ne yiyip ne içeceğini belirleyen kuralların bu

çocuklar tarafından memnuniyetsizlikle karşılanıyor olması gibi durumlar, aslında bazı değişimlerin gerçekleşeceğinin habercisi.

Elisabeth ve çocuklarının buraya yerleşmesiyle bazı tartışmalar seyirci için iyice görünür olmaya başlıyor çünkü komünde yaşayanlarla dışarıdan gelen bu ailenin birbirini tanıma ve birbirine uyum sağlama süreci kaçınılmaz olarak birtakım karşılıklı açılımları ve açıklamaları getiriyor. Örneğin *Tillsammans*'ta yaşayan yeni boşanmış Anna-Lasse çiftinin çocuğu Tet, Elisabeth'in çocuğunu, sadece ayakkabılarının kız ayakkabısı olduğunu söylediği için faşistlikle suçluyor, lezbiyen olan Anna'nın yeni gelen Elisabeth'le romantik bir iletişim sağlamaya çalışması nedeniyle Lasse tarafından onun lezbiyenliğinin politik mi yoksa özünden mi olduğu sorgulanıyor.

Gelişen olaylara bakılırsa yönetmenin 70'lerde oldukça gündemde olan politik tartışmalara bakışı oldukça eleştirel. Ancak film aslında bu küçük evren üzerinden insanın varoluşuna dair bir şeyler söylemek istiyor. Betimlenen komün fikri karşılıklı hoşgörü olmadığında oldukça kırılğan ve dışardan nüfuz eden liberal gi-





rişimlere karşı son derece savunmasız. Et yemenin yasak olduğu evde Elisabeth'in çocuklarından bir tanesi "sosisli" ve kola istediğinde Tet'in gösterdiği heyecan, eve gelen televizyona çocukların gösterdiği tepki, Göran ve Lena'nın açık ilişkisinin bir noktadan sonra Göran'ın bastıracağı kıskançlığı dışa vurmasıyla bozulması gibi olaylar bu savunmasızlığı tüm gerçekliğiyle gözler önüne seriyor.

Yine sosisli meselesinde gördüğümüz gibi, filmdeki mizah bir ölçüde, birey bireyliğini kaybederek sadece bir topluluğun parçası halinde işlev görmeye karar verse bile, topluluğun diğer bileşenleri aynı şekilde davranmadığında herkesin kafasındaki komüne dair idealin tuzla buz olabilmesinden kaynaklanıyor. Çocukların hem birbirleriyle hem de yetişkinlerle olan safça ilişkileri ve ironik olanı sürekli ortaya çıkarmaları ise filmdeki mizahın diğer bir kaynağı.

Çocukların, yetişkinlerden ayrı olan ve kendi aralarında kurdukları dünyaya filmde çok geniş bir yer ayrılmış. Henüz belli değer yargıları ve ideolojilerle yoğrulmamış benliklerinin doğrudanlığı, tabiri caizse insanın hamurunun yıllar içinde nasıl yoğrulduğunu ve neye dönüştüğünü de gösteriyor. Bunun en güzel şekilde görülebildiği sahnelerden bir tanesi, Elisabeth'in kızı Eva'nın, hoşlandığı komşu çocuğuna Tillsammans evini an-

lattığı sahne:

"Gürültülü Köyün Çocukları'nı bilir misin? Düşündüm de o kitaptaki ev de buraya çok benziyordu. Çünkü her şeyin tersini düşündüklerini söylüyorlardı. Örneğin güneşin parlamasının güzel olduğuna ya da yağmurun kötü olduğuna kim karar verdi ki? Tam tersi olduğuna karar verdiler ve güneş berbat dediler, yağmurun yağması ise ne kadar güzel. Tıpkı bu evde olduğu gibi. Hepimiz çirkin şeyler giyip berbat müzik dinliyoruz."

İşte Eva'nın böyle masumca ifade ettiği şeyin, yetişkinlerin dünyasında ideolojik karşılıkları olan bir şey oluverdiğini görüyoruz. Zaten bu filmdeki mizah mantığını ve güzelliği bir cümleyle açıklamak isteseydim; basit olanla, basit olanın karmaşık karşılıklarını bir araya getirebilmesi derdim.

Birlikte, birliktelik ve yalnızlık kavramlarını da karşı karşıya getiriyor. Karısından boşanmış yalnız bir adam olan Birger ve Elisabeth'le ayrılma eşliğinde olan Rolf'un arkadaşlığı, birliktelik ve yalnızlık üzerine bir dizi tartışma açıyor. Yalnızlık uğruna çaba gösterilecek güzel bir şey midir, yoksa yalnızlık, eylemlerimizi anlamsız mı kılar? Birger o kadar yalnız hissetmektedir ki, evindeki tesisatta bir arıza olmadığı halde tesisatını bozmakta ve Rolf'u sadece sohbet etmek uğruna yardıma çağırılmaktadır. Kendi hatası yüzünden ailesini dağılmanın eşliğine getirmiş olan Rolf her gittiğinde, adam onunla sohbet etmek ister ve bu Rolf için birlikteliğin ve yalnızlığın ne olduğunu ve özgürlüğün bu iki durumla ilişkisini bir kez daha gözden geçirmek için fırsat olur.

Film sonunda ise herhangi bir ideolojik düşünce değil, kim hangi görüşte olursa olsun gösterilen bir "karşılıklı hoşgörü" herkesi birlikte tutabilen şey oluyor. Ancak o birliktelik, bir futbol maçında takım olmanın yarattığı dayanışma hissinden öteye geçebilir mi? Kim bilir.

Oyun

Rana Önoğlu

Ruben Östlund'un ikinci uzun metrajı *Oyun* (*Play*, 2011), İsveç'in en büyük ikinci şehri olan Göteborg adlı liman şehrinde yaşayan Afrika göçmeni bir grup çeteleşmiş siyahi gencin, yanlarında yetişkin kimse olmayan küçük çocukların cep telefonlarını gasp etme pratiklerini anlatıyor. Hikâye 2006-2008 arasında İsveç basınında çıkan aynı yöntemle yapılan gaspların haberlerine dayanıyor.

Tahminen 15-20 yaşlarında altı siyahi göçmenin oluşturduğu çete, alışveriş merkezlerinde peşlerine düştikleri çocukları, "abi numarası" denilen yöntemle telefonlarını kendilerine vermeye zorlamaktadır. Bu çeteden iki çocuk, gözlerine kestirdikleri ve muhtemelen hali vakti yerinde ailelerin çocukları olan hedeflerinin yanına giderek, saati sormak gibi bir bahaneyle çocuklardan bir tanesinin telefonu cebinden çıkarmasını sağlar. Telefonu gördükten sonra, abisinin, üzerindeki çiziklerle, lekelerle tam da aynı telefona sahip olduğunu iddia eden zanlı, çocukları, telefonu abisine göstermeye zorlar ve çetenin geri kalanı olaya dahil olur. Çocuklar kaçsalar da çete onları tamamen kendilerinin kontrolde olacağı ıssız bir yere, "abiye telefonu göstermeye" götürmeye ikna edene kadar takip edecektir. Bir kere tamam dediler mi çocuklar kolu kaptırmışlardır. Çeşitli şekillerde manipüle edilerek oradan oraya sürüklenecek ve nerdeyse "donlarına kadar" soyulacaklardır.

Film boyunca, paralel kurguyla Malmö'den Göteborg'a seyahat eden bir trenin içinde yapılan anonsları dinleriz. Anonslar, tren içinde uygun olmayan bir yerde duran bir bebek beşiğinin sahibine yönelik yapılmaktadır, ancak beşiğin sahibi birçok anonsa rağmen bir türlü ortaya çıkmaz. Beşik, atsan atılmaz satsan satılmaz bir şekilde seyahatin sonuna kadar trende kalır. Filmin sonunda anlarız ki beşik de bu çetede ki çocukların bir kardeşi içindir. Aynı bu durum gibi, filmde düzen ve huzur bozucu ne kadar olay varsa bu çocuklar neden olmuştur.

Filmdeki göçmen karakterler, sadece bu Afrika göçmeni aile ve çocukları değil. Filmin başlarında Göteborg'da sokakta çalan Kızılderililer gösterilir. Onların önünden geçen yerli halk son derece ifadesiz bir şekilde ama sıra dışı bir şey görmüşçesine durup bu Kızılderililere bakmaktadır. Filmin sonlarına yakın bir noktada, oldukça uzun bir sekansta bu Kızılderililerin toplu halde yemek yediklerini görürüz.

Oyun filmi göçmenleri yerleşik toplumun *sırtından geçiniyormuş* ve masum yerli halkın huzurunu bozuyormuş gibi gösterdiği için, ırkçılık konusunu gündeme getiren tartışmalı bir film oldu. Aslında film, maruz kalacağı eleştiri oklarının bir kısmını son sahnesiyle geri çeviriyor. Sonda, gaspçı çocuklardan iki tanesi sokakta otururken, gasp ettikleri çocuklardan birisinin ailesine yakalanırlar. Mağdur çocuğun babası, gaspçiyı uyarır ve elindeki telefonun kendi oğluna ait olduğunu söyleyerek telefonu almaya çalışır. Bu esnada bir itiş kakış olur. Olayı gören bir kadın, göçmenlerin iki kat daha dezavantajlı olduğunu, hele ki gaspçıların çocuk yaşta olduğunu, bunu mutlaka polise iletceğini söyler ve tartışma çıkar.

Ancak filmin olumsuz eleştirilerin hedefi olabilecek tek noktası da (çok önemli olmakla birlikte) belki buydu. Nitekim film hem hikâye hem de sinematografi açısından çok iyi çalışılmıştı.



Klovn: The Movie

Dilara Çoban

Film, Danimarkalı komedyenler Frank Hvam ve Casper Christensen tarafından yazılan, yazarların hem senaryoyu hem yazıp hem de kendilerini canlandırdıkları 60 bölümlük bir televizyon dizisinin beyaz perdeye uyarlanmış hali. Gerek doğaçlama sahnelerinin çokluğu, gerek oyuncuların karakterlerle rol yapmak dışında daha derin bir ilişkinin olması filmi diğer filmlerden daha doğal, daha farklı kılarak En İyi Senaryo (Fantastic Fest-Gutbuster Comedy Feature), Komedi Dalında En İyi Film (Zulu Awards), En İyi Oyuncu (Frank Hvam-Zulu Awards) ve En İyi Yardımcı Oyuncu (Marcuz Jess Petersen-Zulu Awards) dâhil olmak üzere toplam 6 tane ödül kazanmasını sağlamış olsa da aldığı ödüller ve filmi beğenen insan profili incelendiğinde filmin çoğunlukla Danimarkalı insanlar tarafından sevildiği ve Danimarka ve çevresinde ödül olarak başarı sağladığı görülüyor.

Film konu olarak güzel olsa da filmin genel sorunu komedi ile aşırılığı birbirine sıklıkla karıştırması ve ikisinin arasındaki çizgiyi geçerek aslında suç unsuru olan şeyleri komedi olarak göstermeye çalışmasıydı. Bunları toplumsal tabuları yıkmak amacıyla yapsa da bazı suçların filmde komedi malzemesi olarak gösterilmesi fil-

mi komik ve güldüren bir film yapmaktan ziyade şaşkınlık ve dehşet içinde izlenen bir filme dönüştürmekten başka bir katkı sağlamadı. 40 yaşındaki bir erkeğin liseli kızlarla cinsel ilişkiye girmek için uğraşması ve 13 yaşındaki çocuğa karşı yapılan tacizin komik olmakla ya da bir mesaj vermekle uzaktan ya da yakından alakası yoktu. Filmin afişinde yazan “Yılın en komik filmi” ibaresi ve aldığı ödüller toplumsal tabuları yıkmakta sadece içinde bulunduğu toplumda başarılı olduğunu gösteriyor. Filmin Warner Bros. tarafından Amerikan versiyonunu yapmak için satın alınması, filmin Amerika’da da tanınmasını sağlamaktan ziyade iki ülke arasındaki kültürel ve toplumsal farklılığının altını çiziyor.

Frank’in (Frank Hvam) sorumsuz ve saf bir insan olmasından, düşünmek yerine temel dürtüleriyle hareket etmesinden dolayı iyi bir baba olamayacağını düşünen hamile sevgilisi Mia (Mia Lyhne), çocuğu doğurup doğurmamak konusunda şüphe duymaktadır. Çocuğuna babalık yapabileceğini kanıtlamak isteyen Frank, ailesinin şehir dışında olmasından dolayı bakıcılık yaptığı Bo’yu (Marcuz Jess Petersen) kimseye söylemeden arkadaşı Casper (Casper Christensen) ile planladıkları kano gezisine dâhil eder. Amacı Bo’ya çok güzel bir tatil geçirtip babalık denemesi yapmaktır ama düşüncesiz ve başkaları tarafından manipüle edilmeye yatkın karakteri yüzünden bu planında başarısız olur. Casper için bu tatilin anlamı çok farklı olsa da arkadaşı Frank’e yardım etmeye karar verir ama yaptığı hareketlerin sonuçlarını düşünmeden sadece istediği gibi davranan biri olduğu için zarar vermekten ve başlarını derde sokmaktan başka bir şey yapmaz.

Frank ve Casper karakterine baktığımızda anlamsız sayılabilecek kadar saf olduklarını görüyoruz. Casper’in saflığının arka-



sında insani dürtülerin temelinde bulunan düşünce süzgecinden geçmemiş kötülük bulunurken, Frank'in saflığının arkasında daha masumane, çocuklukla karışık bir iyilik yatıyor. Bo'ya yüzme öğretmesi, onun güzel vakit geçirmesi için uğraşması ve Bo'nun istediği maket arabayı alabilmek için hapse bile girmesi derinlerde iyi ve yardımsever bir insan olduğunu gösteriyor. Frank elit görünen ancak kitap kulübüne bile sadece kitap kulübüne katılmış olmak için katılan, hiçbir kitabı aslında okumayıp okumuş gibi davranan ve Frank kitabı okumadığını söylediğinde bunu dünyanın en büyük sorunuymuş gibi büyütüp Frank'i oradan kovan boş insanlarla arkadaşlık ettiğinden dolayı kendisi de zaman zaman bu insanların etkisinde kalıyor. Bu kötü etkileşim Frank'e yalnızken asla yapmayacağı şeyleri yaptırıyor. Bo gibi içe kapanık, Casper'ın neden olduğu sorunlara sessizce uyum sağlayabilen bir çocuğu bile çevresinin olumsuz etkisine kanarak üzebiliyor. Her şeye rağmen Frank'in yaptıklarını kötü niyetle yapmadığını ve gerçekte iyi bir insan olduğunu anlayan Bo, onu affedip bu tatilin geçirdiği en güzel tatil olduğunu düşünüyor.

Oyuncuların kendilerini oynamalarına rağmen komik olmak için ekstra çaba sarf etmeleri, olayları abartmaları ve filmin geneline hâkim olan karakter donukluğu filmin amatör gözükmesine neden oluyor. Hem Frank ve Casper'ın partnerlerinin verdikleri tepkilerin yapaylığından ve bu karakterlere ayrılan sürenin azlığından hem de karakterler arası iletişimsizlik ve daha uzun gösterilmesi gereken olayların kısa sürede yetiştirilmeye çalışılmasından dolayı filmde anlaşılmayan çok fazla şey vardı. Casper ve sevgilisi Iben'in (Iben Hjele) görüştükları kısa süre içinde ayrılıp hemen barışmaları gibi. Film açık havada ve doğal ışıkla çekilmişti ama Danimarka'nın yüz ölçümünün küçüklüğü nedeniyle bir kano gezisi temelinde dönmesi gereken film nehrin kısalığını fark ettirmemek amacıyla



la abartılı olaylarla süslenerek çoğunlukla karada çekilen bir filme döndü. Filmde süre sıkıntısı ve hissedilen yetiştirme telaşı olmasına rağmen Danimarka'da düğün ve özel günlerin nasıl olduğuna değinmesi güzel bir detaydı. Filmin başlarındaki çiftin düğünü ve Bo'nun doğum günü partisi bu günlerde Danimarka ve diğer ülkelerin farklılığını ortaya koymakta başarılıydı.

Filmdeki güzel olan tek şey Frank'in kız arkadaşına ve doğmamış çocuğuna karşı duyduğu, saflıkla karışmış masum sevgisi ve bu sevginin başlarda umursamadığı bir çocuk olan Bo'ya da yayılmasının işlenişiydi. Bu konu güzel yerlere çekilebilecek ve ortaya izlenmesi hoş bir yapıt çıkabilecekken yönetmen ve senaristler konuyu şuan ki şekliyle işlemeyi tercih edip ortaya hiçbir kategoride yer almayan izledikten sonra ben ne izledim diye kendinizi sorgulamanıza yol açan bir film çıkarmışlar. Filmin Warner Bros tarafından satın alınmasından sonra çok zor bulunması, filmi izleyen insan sayısının çok az olması ve izleyenlerin büyük bir çoğunluğunun Danimarkalı ve filmin dizisinin hayranı olmasından dolayı filmin IMDB ve benzer platformlardaki puanı yanıltıcı derece yüksek. İlk filmin başarısından sonra, ortada 60 bölümlük hala devam eden bir dizi olmasına rağmen çekilen bir devam filmi-nin olması aynı kadro ve benzer olaylarla bu kadar uğraşarak ne anlatmak istedikleri konusunda merak uyandırıyor.

Klovn Forever

Yusuf Duruk

*Burada yazarları değil sadece eleştirmenlere vuruyoruz.**

Yönetmenliğini Mikkel Nørgaard'ın yaptığı *Klovn Forever* (2015) komedi/drama türünde 24 Eylül 2015 tarihinde ilk defa Danimarka'da seyircisiyle buluşmuş. Film Türkiye'de ise gösterime girmemiş, belki de girememiş. Bir televizyon dizisinin devamı niteliğinde çekilen *Klovn Forever* serinin ikinci filmi. Seri olarak adlandırmam devam eden bir anlam bağından ziyade öncesinde yapılmış dizi, ilk film *Klovn: The Movie* (2010) ve son film *Klovn Forever* üzerinden düşünüldüğünde verilecek bir kanaat olsa gerek, zira yönetmen de ikinci filmde bir tanıtım yapmadan veya karakterler hakkında herhangi bir bilgi vermeden seyirciye olayları gelişigüzel sunmaya başlıyor.

Serinin önceki filmi gibi Frank (Frank Hvam) ve Casper'ın (Casper Christensen) arkadaşlığı yine belli testlere maruz kalıyor ve ikili kendini türlü maceraların içinde buluyor. Frank, Casper'ın iş nedeniyle Los Angeles'e gitmesine dayanamıyor ve henüz yeni bitirdikleri "arkadaşlık kitabını" da yanına alarak Danimarka'dan Amerika'ya gidiyor. Niyeti arkadaşlık kitabı sayesinde biricik arkadaşı Casper'ı geri kazanmak. Bu minvalde devam edeceğini düşündüğümüz

film sürpriz diyemesek bile küçük oyunlar ve ufak yan hikâyelerle gitgide büyüyen bir kartopu gibi seyircinin üzerine gelmeye başlıyor. Lakin yolunda gitmeyen bir şeyler var.

Öncelikle şunu belirtmeliyim ki ince ve hoş karşılanan mizahın kesinle kültür ya da kişinin bilgi düzeyiyle alakalı olduğuna inanıyorum. Hercümerç olmuş yahut anlaşılmak için derin araştırmalar gerektiren espriler bir anlamda gerçek değerini kaybetmeye mahkûmdur. Çünkü şakanın, yapısı itibarı ile, bir aksülamel olarak kahkaha, tebessüm ya da gözyaşı görebilmesi için saniyelik zaman dilimlerine ihtiyacı var. Anlaşılmak için de... Ancak bazı yabancı filmlerde gereken alt kültür veya amiyane tabiriyle "espri anlayışı" seyircisinde hâlihazırda bulunmadığından film var olan değerinin çok altında karşılık bulabiliyor. *Klovn Forever*, açık konuşmak gerekirse, benim için böyle bir deneyim oldu. Komedi filmleri için gereken eleştiri kabiliyetine sahip olduğumu kesinlikle iddia etmiyorum lakin var olan ve önceden izleme şansına eriştiğim yabancı komedi/dram filmleri içerisinde ne yazık ki seviyesi pek de yukarılarda değil. İki üç cümle önce söylediğim gibi bunun kesinlikle bir kültür veya mizah anlayışıyla alakalı olduğuna inanıyorum. Zira ülkesinde altı sezon boyunca dizisi çekilmiş arkasından aynı isimde bir filmi ve serinin devamı niteliğinde bir başka filmi olan bir projenin komedi anlamında bir şeyler vaat etmeyeceğini düşünemeyiz.

Charlie Chaplin, Buster Keaton veya Roscoe Arbuckle ya da sessiz filmin komedi devlerinin büyük başarısının altında yatan en büyük sebeplerden birisi sanırım herkes tarafından aynı düzeyde veya aynı şekilde anlaşılıyor olmasıydı. Durum komedi üzerinden ilerleyen ve argo tabiriyle "ekmek yiyen" bu ustalar dönemin bir ih-



tiyacını karşılıyorlar, bir boşluğu dolduruyorlardı belki de. Oysa günümüz komedi sinemasında bu alan daha çok olay, anlatım hatta ince göndermelerle bezenmek zorunda. Amansız kovalamacalar, küçük itiş kakışlar yerini söz oyunlarına, belli bir karmaşada düzen yaratmaya bıraktı. Bütün komedi dünyası belki de bir anlamda kendini yeniledi ve adeta kabuk değiştirdi. Lakin bu değişim pek çok sorunu da beraberinde getirdi.

Tıpkı *Klovn Forever*'da olduğu gibi mizah belli coğrafyalarla sınırlı kalmaya başladı. Önceden Chaplin kırdığı camın sahibiyile kavga ederken hepimiz gülüyorduk. Ama şimdi bir kelime oyunu ya da o coğrafyaya ait bir durum bazılarımız için pek bir şey ifade etmiyor. *Klovn Forever* bu anlamda özellikle durum komedisi anlamında fazla yerli kalıyor olabilir. Aynı açıdan bakacak olursak bizim için de fazla arabesk veya sıradan... Pek çok sahnesinde bir izleyici olarak yeni bir şey maalesef bulamadım. İki arkadaşın dostluklarının sınanması ne yazık ki dünya sineması için yeni bir buluş değil artık. Ayrıca bir şeylerin komik olmasa bile cinselliğe bulanarak komikmiş kisvesi altında seyirciye sunulması yine eskimiş bir numara olarak hemen göze çarpıyor. Arabanın tepesinde unutulmuş çocuk beşiği, düzenlenmiş partide yanlış bir söylemde bulunarak bir çuval inciri berbat etmek, havuzda çocuk yüzdürürken çocuğu kaybetmek... Üzülerek belirtmek zorundayım ki vasat kamera şakalarında dahi artık bu denli özensiz ve sıradan işler yapılmıyor. Sanırım bu da bize komedi anlamında sadece ülkemizde değil diğer pek çok ülkede de işlerin yolunda gitmediğini gösteriyor.

Filmin teknik yapısına dair ise, yine hadim olmayarak, şunları söyleyebilirim: Filmin geneline bir çırpıda yapılmış izlenimi veren ve bence izleyiciye "Ne oluyoruz?" sorusunu sorduran gereksiz sahne kesimleri, yine izleyiciye "İşte tam olarak burada gülmeniz gerekiyor!" dercesine kameranın yaptığı yakınlaşma (zoom-in) ve uzaklaşma



(zoom-out) hareketleri ve özellikle bilgisayar efekti içeren sahneler filmin komedi alanına girmesine ne yazık ki yardımcı olmuyor. Bu minvalde işleyen pek çok komedi filmi veya dizi var ancak onların başarısını başarı yapan şey sanırım özgünlüklerini bu sorunların üzerine kuruyor olmaları. Örneğin *The Office* dizisinde karakterlerden gelecek tepkileri kamera hızlı zoom-in ve zoom-out yaparak gösterirdi. Bu hareket dizinin adeta başka bir karakteri olmuş ve gelecek tepkiyle birlikte seyirci kendisini bu harekete hazırlardı. Ne yazık ki *Klovn Forever*'da bu hâlihazırda bir şeyleri aksatıyor ve belki de varlığıyla bulunduğu sahnenin üzerini örtterek seyirciyi filmden uzaklaştırıyor.

Bazı drama filmlerinde karşılaşılan bir durum vardır: Sahne duygusal olmasa bile arkaya yerleştirilen "duygusal müzik" ile seyirci boynundan tutularak üzülmeye, hislendirilmeye ya da buyurgan bir dille "Hey, burada kaçırdığın bir şeyler var! Odaklan ve ağla!" denilmeye çalışılır. Ne yazık ki yönetmen *Klovn Forever*'da da bundan farklı bir anlayış benimsemek için gayret sarf etmemiş. Aynı üzme isteyip de üzemeyen filmler gibi *Klovn Forever* da güldürmek isteyip de güldüremeyen bir film olarak sinema dünyasında yerini alıyor.

*Klovn Forever (Frank ve Casper'ın kitaplarının tanıtım gününde yumruk yumruğa kavga etmeye başlamalarına kalabalıktan birinin tepkisi)

Idiots

Sel Öykü Uğur

Özellikle *Karanlıkta Dans* (*Dancer in the Dark*, 2000) ve *Dogville* (2003) filmleri ile tanıdığımız Danimarkalı yönetmen Lars von Trier orijinal ismi *Idioterne* olan filminde ilginç bir ilke imza atıyor. 1998 yılında Londra Film Festivali'nde FIPRESCI Ödülü'ne layık görülen film özel bazı kurallar bütünü göz önünde bulundurularak çekilmiştir. Ünlü yönetmen ile birlikte Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen tarafından 1995 yılında yaratılan *Dogma 95* akımının ikinci filmi olan bu yapıt hiç bir janraya ait olmamanın yanı sıra *Dogma 95* filmi olan diğer özelliklerin de tamamını taşıyor. Kısaca özetleyecek olursam, bir *Dogma 95* filmi aşağıdaki kriterler göz önünde bulundurularak çekilir;

1- Çekimler doğal mekanlarda yapılmalıdır. Set içeriye taşınmamalıdır. (Hikaye özel bir sahne donanımı gerektiriyorsa, stüdyo dışında bu donanımına uygun bir mekân seçilmelidir.)

2- Ses görüntüden farklı bir şekilde

üretilmemelidir ve aynı şekilde görüntüler de sestten farklı bir içerikte olmamalıdır. (Sahne içinde üretilmediği sürece müzik kullanılmamalıdır.)

3- Elde taşınan bir kamera kullanılmalıdır; bu tip bir kamera ile çekilebilecek her türlü hareket ya da hareket-sizlik kullanılabilir. (Film, kameranın durduğu yerde çekilmemeli; kamera filmin olduğu yerde durmalıdır.)

4- Film renkli olmalıdır ve ışıklandırma kullanımı söz konusu olamaz. (Eğer çekilecek olan sahnede filmin pozlandırması için ışık yetersizse, sahne kesilmeli ya da kameraya lamba gibi basit bir ışık kaynağı ilâştirilerek devam edilmelidir.)

5- Optik numaralar ve filtrelerin kullanımı yasaktır.

6- Filmin içinde gelişigüzel aksiyonlar olmamalıdır. (Örneğin; cinayet, silahlar vb gibi unsurlar olmamalıdır.)

7- Zaman ve mekan bazlı farklılıklar yasaktır. (Film günümüzde çekilmeli ve konusu bugüne ait olmalıdır.)

8- Film bir janraya ait olmamalıdır.

9- Film formatı 35 mm olmalıdır.

10 - Yönetmenin ismi jenerikte geçmemelidir.

Filmin konusuna baktığımızda, bir grup gencin toplum içinde çeşitli bölgelerde zihinsel engelli taklidi yaptıklarını görüyoruz. Film, gençlerin bu sosyal deneyi yapmalarındaki amaçlarını tanımlama anlamında pek bir öge içermiyor. Karakterlere baktığımızda da yaptıkları zihinsel engelli taklidini herhangi bir amaç uğruna yaptıklarını hissetmiyoruz. Eylemleri



belli bir trendi izlemiyor, herhangi bir gelişim gösterme kaygısı taşıyorlar. Ek olarak, bu taklitleri sadece toplum içindeyken değil, zaman zaman sadece kendi başlarındayken de yaptıklarını görüyoruz. Bu gençler arasında psikiyatrist, reklamcı, sanatçı gibi meslek sahibi profillerin yanı sıra geçmişinden kaçmaya çalışan ve çözümünü bu komün evinde bulan kişiler de var.

Filmin ana karakterlerinden Stoffer gençlerin komün hayatını yaşadığı evin sahibi olmakla birlikte yaptıkları zihinsel engelli taklidine en derin politik anlamı yükleyen karakter. Stoffer'in argümanları arasında "Gerizekalı olmak lükstür." "Aile bir burjuva geleneğidir." gibi söylemler yer alıyor. Stoffer'e göre yaptıkları bu taklit insanın kişisel gelişimi ve özgürlüğü için büyük bir adım.

Film provakatif söylemleri ve görüntülerine ek olarak oldukça düşündürücü bazı soruların tartışılması için uygun bir ortam yaratıyor. Örneğin, karakterler zihinsel engelli taklidi yaparken hem kendilerine hem de topluma karşı sahip oldukları birtakım sorumluluklardan vazgeçiyorlar. Bu durum, insanın idrak etme yetisinin otomatik bir şekilde getirdiği sorumluluk duygusunun sorgulanmasına yol açıyor. Çünkü eğer hareketleriniz ve duygularınız bilinçli değilse, o zaman kırılan tabaklardan, ortaya saçılan tükürüklerden utanmak söz konusu olamaz. Başka bir anlamda, bilinç sorumluluktur. İkinci bir nokta ise, gençlerin yürüttüğü bu sosyal deney toplumdaki insanların zihinsel engelli kişilere karşı bakış açılarını çok net bir şekilde gözler önüne seriyor.

Peki tüm bu "gerizekalılaştırma" dene-



yini yürüten gençler gerçekten mental fonksiyon bozukluğu olan bireylerle karşılaştıklarında neler oluyor? İstesele normal hayatlarına hiçbir sıkıntı çekmeksizin uyum sağlayabilecek akli kapasiteye sahip bu gençler gerçekten açlık çeken ya da mental fonksiyonlarını tam olarak yerine getiremeyen kişilerle sık sık empati kurmakla birlikte, bu empati anı onlar için duygusal anlamda yıkıcı bir deneyime dönüşüyor.

Her insanın içinde bir "gerizekalı" yattığına inanan bu gençler, deneylerini burjuva ahlakına karşı gelmek ve çok normal görülen birtakım değerleri seyirciye sorgulatmak için kullanıyorlar. Genel ahlak değerleri hakkındaki zıt görüşleri aynı anda düşünmek için ideal olan bu filmin tek eksiği, eleştirildiği ve kritik bir gözle ele alınması gerektiğini söylediği sosyal değerler yerine net bir düşünce sistemi konumlandıramaması. Düşünce provakasyonu olarak oldukça güçlü bir duruşu olmakla birlikte insanların içlerindeki gerizekalıyı ortaya çıkardıklarında gelen kaos ortamının ideal bir senaryo olarak sunulduğunu düşünmüyorum. Filmin çizdiği çemberi, izleyici yalnızca kendisinden birşeyler katarak kapatabilir.

Emret Patronum

Deniz Efe Açıkgöz

Lars von Trier tartışmasız İskandinav sinemasının en başarılı ve en çok konuşulan yönetmenlerinden biridir. Genellikle karanlık ve sarsıcı filmlere imza atan Danimarkalı yönetmen, *Emret Patronum* (*Direktøren for det hele*, 2006) filmiyle komedi türünde de ezber bozan bir çalışmaya imza atmıştır.

Bir bilişim şirketinin sahibi olan Ravn (Peter Gantzler), şirketini satmak için planlar yapmaktadır. Fakat önünde sıra dışı bir engel vardır. Çalışanlarına patron olduğunu daha önce hiç söylememiştir ve bir çalışan gibi davranmaktadır. Yalanını devam ettirebilmek için başarısız oyuncu Kristoffer'ı şirketin asıl patronu rolünü üstlenmesi için tutar. Ravn ve Kristoffer'ın oyun oynadığı işyerinde çalışan 6 eleman da alışlagelmişin dışında karakterlere sahiptir. Uzun yıllardır şirkette çalışmalarına rağmen "patronlarını" daha önceden görmeyen elemanlar, Kristoffer'ı ilginç sorularıyla köşeye sıkıştırırlar. Kristoffer bu soru yağmuruna hazırlıksız yakalanmıştır çünkü Ravn'ın yıllar boyunca elemanlar ile patronun e-mail adresinden mailleştiğini bilmemektedir. Kristoffer'ın işi artık daha zorlaşmıştır çünkü Ravn'ın patron

adı altında, elemanlarla geçmişte yaptığı paylaşımları öğrenmek zorundadır. Film ilerledikçe, Kristoffer'ın çalışanlarına karşı olan sevgisi artar. Bu nedenle, Ravn'ın planına dahil olmak konusunda şüpheleri doğar. Kristoffer, işvereni Ravn'ın firmadaki herkesi kovmayı planladığını öğrenir ve bu onu çalışanlara daha da çok bağlar.

Ravn'ın kandırmaya çalıştığı iş arkadaşları Kristoffer'a birçok farklı deneyim yaşatacaktır. Kristoffer birinden dayak yer, biriyle uygunsuz bir ilişkiye başlar ve bir çalışanıyla yanlışlıkla nişanlanır. Bu aşırı olaylar asla gerektiği kadar ciddiye alınmaz, hatta film genellikle bu belgesel havasında devam eder. Ofis hayatındaki absürt durumlar ve belgesel havası, sahte belgesel klasiği *The Office* (2001) dizisinin etkilerini hissettirir.

The Idiots (*Idioterne*, 1998) ve *Karanlıkta Dans* (*Dancer in the Dark*, 2000) filmlerinde de izlediğimiz Jens Albinus'un canlandırdığı Kristoffer, Ravn'ın ona verdiği "patron" rolünü gerçekten benimser ve işlerin kontrolden çıkmasına izin verir. Ravn'ın şirketini almak isteyen iş adamının avukatının Kristoffer'ın eski karısı olması da durumları daha karmaşık hale getirecektir. Film, Kristoffer ve Ravn'ı birçok ahlaki teste sokar ve karakterler genelde kendi egolarına yenik düşer. Kristoffer'ın Gambini adlı hayal ürünü bir yazara olan hayranlığı filmin çözümlenmesinde önemli rol oynar ve Lars von Trier'in birçok filminde kullandığı saplantı temasını devam ettirir.

Sıradan olarak adlandırabilecek bu konunun altına Lars von Trier ilginç ve bir o kadar da komik fikirler saklamıştır. "Patron" fikri üzerinde çok kafa yoran film, çalışanlar ve Kristoffer arasında birçok absürt sahneye yer verir. Lars von Trier,



Ravn'ın firmasındaki gibi bir iş hayatına hiç sahip olmadığını ve bu iş yerindeki ortamı deneyimlerinden çok hayal gücünden yarattığını söylemiştir. Bu seçim filmin gerçeklikle olan bağının zayıf olmasının nedeni olarak görülebilir ve yaratılan bu sürreal hava filmin mizahını destekler.

Emret Patronum, türü, konusu, çekim teknikleri ve piyasaya sürülmesi açısından yönetmenin diğer filmlerinden farklı bir yerde durmaktadır. Lars von Trier'in yakın zamanda yaptığı en deneysel film olarak gösterilebilir fakat filmin bu sıradışılığı her zaman övgüyle karşılanmamıştır. Yönetmenin bu filmde hemen sonra üzerinde çalışmaya başladığı *Deccal* (*Antichrist*, 2009), *Melankoli* (*Melancholia*, 2011) & *Nymphomaniac* (2013) filmlerinden oluşan ve çok ses getiren depresyon üçlemesinin başarısı, *Emret Patronum*'u gölgede bırakmıştır.

Lars von Trier, filmde anlatıcı rolünü de üstlenir. Film sırasında sesini duyduğumuz yönetmen komedi türünden bahseder ve senaryodaki dönüm noktalarında seyircinin dikkatini belirli noktalara çeker. *Emret Patronum*, bunun yanında da birçok açıdan bir ilktir yönetmen için. Bu ilklerin en önemlisi sadece yönetmen için değil dünya için de bir ilktir. Lars von Trier, *Automavision* adı verilen yeni bir sinema tekniği geliştirmiştir. Bu teknikte bir görüntü yönetmeni kamerayla ilgilenmez ve önceden hazırlanmış bir bilgisayar tüm kamera seçimlerini yapar. Lars von Trier, bu tekniği kullanarak film üzerindeki insan etkisini düşürmeye ve daha özgür bir eser yaratmayı amaçlamıştır. Ayrıca filmdeki hataları bilgisayarın suçu olarak düşünmenin onu daha çok rahatlattığını söyler. Kendisini kontrol delisi olarak tanımlayan yönetmen bu teknik sayesinde filme daha deneysel ve özgür bir hava katmıştır.

Emret Patronum, Lars von Trier'in Cannes Film Festivali'ne gönderilmeyen ilk filmidir. Bu filme kadar Lars von



Trier son 20 yıldır festivalin en gözde yönetmenlerinden biri olmuştur. Daha önce *Avrupa* (*Europa*, 1991), *Dalgaları Aşmak* (*Breaking the Waves*, 1996) ve *Karanlıkta Dans* filmleriyle festivalden sırasıyla Teknik Başarı, Jüri Özel Ödülü ve Altın Palmiye ödülleriyle dönen ve festival tarihinde en çok ödül alan yönetmenlerden biri olan Lars von Trier, medyanın ilgisinden dolayı duyduğu rahatsızlık yüzünden uluslararası platformdan uzaklaşmak ister. Bu onu ülkesinde geçen bir film yapmaya ve bu filmi ilk olarak ülkesinde göstermeye iter. Trier, ruh sağlığının düzensizliği ve geçirdiği buhranlar yüzünden yine karanlık bir film yapmaktan kaçındığını ve komedinin ona her zamankinden daha cazip geldiğini söyler. Fakat tıpkı yönetmenin komedi olarak adlandırılabilir bir başka çalışması *The Idiots* (1998) gibi *Emret Patronum* da kara mizaha sık sık yer verir. Karakterler çoğu zaman kaybolmuş bir haldedirler ve hayatları üzerinde kontrolleri neredeyse yoktur. Fakat bu çaresizlikleri oldukça eğlenceli ve yaratıcı biçimde ele alınmıştır.

Son yılların en olaylı ve en başarılı yönetmenlerinden biri tarafından yönetilmesi, usta performansları ve eşsiz kamera teknikleriyle *Emret Patronum* tartışmasız İskandinav sinemasının son yıllardaki en önemli komedi filmlerinden biri.

Elling

Rana Önoğlu

Elling (Per Christian Ellefsen), kırklarında ve akli dengesi yerinde olmayan bir adamın annesi öldükten sonra hükümet gözetimi altında geçirdiği rehabilitasyon sürecinin ilk yıllarının hikayesi. Annesinin ölümünden hemen sonra, Norveç hükümeti Elling'e bir akıl hastanesinde kendisi gibi akli dengesi yerinde olmayan Kjell Bjarne (Sven Nordin) ile birlikte kalabileceği bir oda verir. İki senenin sonunda, oda arkadaşıyla birlikte Oslo'da bir evde, bir sosyal görevlinin gözetiminde hayata karışmaları sağlanacaktır. Kendi başlarına yaşamayı başarabilirlerse hayatlarına hükümet tarafından tahsis edilen bu evde devam edebileceklerdir. Nitekim böyle olur.

Elling yıllarca annesinin kanatları altında yaşadığı için evden çıkmak ve telefona bakmak gibi sosyal etkinliklere oldukça yabancısıdır. Son derece mükemmeliyetçi ve telaşlıdır. Kjell Bjarne, obur, pasaklı, iri yarı bir adamdır ve hayatında memnun olmadığı temel durum kırk yaşına gelmiş olmasına rağmen kimseyle yatmamış olmasıdır. İkisinin arasında sürekli bir laf dalaşı ve didişme hali vardır. Sosyal becerileri gelişmemiş bu iki arkadaş için köşedeki markete gitmek veya bir komşuyla iletişime geçmek bile mümkün değilken ve böyle gündelik işler

hemen tartışma konusu haline gelirken, sosyal görevlinin ve ilerleyen zamanın yardımıyla topluma karışacaklardır.

Kırsalın öngörülebilirliğini ve güvenliğini bırakıp şehre göç etme teması, Norveç *quirky feel good*larının ortak bir teması olarak değerlendirilir (Rees, 154) Elling ve Kjell Bjarne'nin akıl hastanesinden çıkıp Oslo'ya adapte olmaya çalışması, kimilerine göre bir köy-kent alegorisi. (Rees,155)

Filmin anlatımdaki en belirgin özelliği, bu iki akli dengesi yerinde olmayan kişinin hikayesini, onların bu özelliklerini sıra dışı bir şey gibi göstermeden sunması olmuş. Filmin başında karakterler akıl hastanesinde tutuluyor olmasalar, garip ve kendilerine has özellikleri olan insanlar olarak değerlendirilebilirler ama toplumda yaşıyor olmanın kaçınılmaz sonucu olarak "akıl hastası" olarak etiketlenmişler. Kaldı ki filmde bu konuya dair tek bir kelime bile geçmiyor. Yani herhangi bir psikolojik problemin ismini, hatta rehabilitasyon gibi bir kelimeyi bile duymuyoruz. Belki de bu yüzden, karakterlerin bazı özelliklerinin, onlarla özdeşlik kurmamızı sağlamasına izin veriyoruz.

Film sonunda, iki karakter de kendilerini gerçekleştirmiş oluyorlar. Elling, bir süredir kendinde keşfettiği bir özelliğini hayali haline getirmişti; şair olmak. Elling, film sonunda şair oluyor. Kjell Bjarne ise üst kat komşusuna âşık oluyor ve onunla evleniyor.

Petter Næss'in yönetmenliğini yaptığı Elling (2001), en iyi yabancı film dalında Oscar adayı olmuş ve tüm Nordik ülkelerinde hatırı sayılır bir gişe rakamına ulaştı. Norveç'te kabaca ülke nüfusunun 6'da 1'i Elling filmini sinemada komedi olarak izledi. Ancak bazı eleştirmenler tarafından, ülke dışına çıktığında janr filmi olarak değil sıradan bir sanat filmine dönüşen bir film olarak da değerlendirildi.



2017'nin En İyi Filmleri

10 Loveless

Azad Elpeze

Eğer peygamberlikte bulunabilsem/Ve bütün sırları bilir ve her türlü bilgiye sahip olursam

Eğer dağları yerinden oynatacak kadar büyük bir imanım olursa/Ama sevgim olmazsa

Bir hiçim.

Kieslowskinin Mavi'nin finalinde yer verdiği Elçi Pavlusun cevabıdır ; sevgi olmazsa olmaz. Andrey Zvyagintsev ise sevginin yokluğunda insanların ve toplumun anatomisini çiziyor *Loveless* filmiyle. Zvyagintsev yine uzman olduğu sular-
dan devam ediyor ve Rusya'daki bürokrasiyi ve toplumdaki sevgisizliği anlatıyor *Loveless* filmiyle. Zvyagintsev , filmdeki her karakterden ve karakterlerin toplumdaki ilişkileriyle 2 boyutlu şekilde hem mikro düzeyde boşanma sürecindeki aileyle hem de tüm Rus toplumun kılcallarına kadar sevgisizliği gösteriyor bize. Anne(Zhenya) sevgiyi arayan biri. Ailesinden bulamadığı sevgiyi hayatına ilk giren ve hiç sevmediği erkekte hamile kalarak da bulamamaya devam ediyor. Doğan çocuğunun yüzüne bile bakmıyor doğumda. Sevgiyi arayışını elinden film boyunca düşürmediği telefonunda Instagram'da aramaya devam ediyor. Baba (Boris) Zhenya da olduğu gibi yeni sevgilisini

de hamile bırakarak kendine bağlamış. Filmin en çarpıcı yeri çocuğun tüm tartışmaları duyması ve sessiz çığlık atmasıdır. Sonra çocuk kayboluyor ve aile 2 gün sonra fark ediyor. Aramayı halktan gönüllüler yapıyor ve arama kısmı Antononi'nin *İletişimsizlik* Üçlemesi gibi geri getirilmez gösteriyor. Çocuk bulunmuyor. Zhenya ve Boris'in yıllar sonraki halleri gösteriliyor sonra. Boris yeni karısından çocuğunu susturamayınca kendinden uzaklaştırıyor ve Zhenya yine telefonda. Rusya'da da ilerleme olmadığını filmin sonunda Zhenya'nın Russia yazan kıyafetiyle koşu bandında koşmasıyla çıkarabiliyoruz.



9 Baby Driver

Gizem Mutlu

Baby Driver, yönetmen Edgar Wright'ın kendine özgü mizahını aksiyon türüyle harmanladığı, çok güçlü bir görsel dile sahip. Senaryosu her ne kadar klasik bir kovalama hikayesini andırsa da gerek karakterler gerek kurgu filmi bir adım öteye taşıyor. Wright'ın artık imzası haline gelmiş zekice sahne geçişleri ve renk kullanımları klişeye düşmeden seyri kolay bir iş ortaya koyuyor. Baby'nin kulağındaki çınlamayı engellemek için dinlediği müzikler filmin nabzını tutmakla kalmıyor, kimi zaman bir önseme (foreshadowing) ögesi oluyor kimi zamansa bir sekansın ana karakteri hâlini alıyor. Filmde neredeyse nostaljik bir şekilde kullanılan ipod'dan çalan müzikler Baby ile izleyiciyi bir takım yapmayı amaçlıyor ve karakterin kendine ait iyi ahlak prensiplerini de göz önüne alarak oluşan bu takım karşısına hem soyguncuları hem polisi alabiliyor.

Baby'nin sosyal durumlarda kullanmak için topladığı film replikleri ve ufak sahnelerse filmseverleri gülümsetip ana karaktere olan sempatisini arttırmayı başarıyor. Temposu oldukça yüksek olan filmin sahneleri buna rağmen aceleye getirilmiş değil, tam tersine akılcıca detaylarla dolu. Baby Driver tam anlamıyla keyifli bir sinema deneyimini izleyiciye yaşıyor.



8 Get Out

Sel Öykü Uğur

Youtube'da 2012 ve 2015 yılları arasında Keegan-Michael Key ile birlikte Comedy Central için yaptığı komedi videoları ve *Keanu* (2016) ile son zamanlarda adını oldukça sık duyduğumuz Jordan Peele yönetmen koltuğundaki ilk denemesini *Get Out* filmi ile 2017'de yaptı. Filmde kız arkadaşının beyaz ailesi ile tanışacak olan siyahi bir erkeğin yaşadığı gerilim dolu anları izlerken Peele Amerika'da uzun zamandır var olan ırkçılık meselesini hassas bir şekilde ele alıyor. Kız arkadaşın ailesi ile tanışmak evrensel bir gerilim olmakla birlikte siyah-beyaz çatışmasının bu gerilime eklenmesi ve esasında tatlı bir heyecan olması gereken bu gergin ortamın insan avına dönüşürken araya ko-

medi unsurlarının serpiştirilmesi ile Peele bulunduğu janr içinde kritik bir noktaya ulaşmış bir filme imza atıyor. Film Obama döneminde yazılmakla birlikte, çekim ve vizyon tarihleri Trump döneminde gerçekleşmiştir. Zombileştirilen siyahi insanların içine beyaz kişilerin ruhlarının aktarılması ise filmin düşündürdüğü pek çok konu arasında önemli bir yere sahip.



7 Good Time

Sude Gergeroğlu

Safdie kardeşlerin son filmi Good Time oldukça dominant bir karaktere sahip olan genç sokak adamı Connie'nin, banka soygununa dahil ettiği zihinsel engelli kardeşi Nick'in yakalanmasının ardından kardeşini hapisten çıkarmak için uğraştığı 24 saatin hikayesini asla monotonlaşmayan ve görsel anlamda keyif verici bir şekilde filmleştirerek seyircisini çok iyi yakalıyor. Connie'nin kardeşini kurtarmaya çalışırken aldığı her karar seyirciyi de hızlı ve heyecanlı bir New York gecesinin içine sürüklüyor. Filmin başrolü Connie rolünde Robert Pattinson var, kardeşi Nick'i ise filmin yönetmenlerinden Benny Safdie canlandırıyor. Cannes Film Festivalinde Al-

tın Palmiye'ye aday gösterilen ve festivalde gösterildikten sonra altı dakika boyunca ayakta alkışlanan Good Time, dikkatleri Safdie Kardeşler'in üzerine çekerken aynı zamanda Robert Pattinson'un başarılı oyunculuğuyla senenin en ilgi çeken yapımlarından biriydi. Bes-tecisi Daniel Lopatin'e Cannes'da ödül getiren filmin müzikleri de çok başarılı.



6 Call Me By Your Name

İpek Ömercikli

Genç aşkın, doğal güzelliklerin, entelektüel bağlılıkların, ürkek ve kırılğan hislerin bir kutlaması olan *Call Me By Your Name*'in senenin en iyi filmlerinden olduğu tartışılmaz. Film, Kuzey İtalya'da yaz tatiline devam eden 17 yaşındaki Elio'nun evlerinde kalmaya gelen Oliver'la kurduğu, dış dünyanın uğraşlarından uzak ve son derece samimi bir aile ortamında yaşanan ilişkiyi anlatıyor.

Luca Guadagnino'nun yönetmenliğinde keskin, belirli ve kararlaştırılmış çizgilerden çok; doğal, doğaçlama ve rahat bir atmosfer var. Yakalanmaya çalışan şey de Elio'nun tedirgin, kendinden emin olmayan ve kendini daha yeni keşfeden karakteri olduğu için bu anlatım şekli filmi çok daha samimi yapıyor. André Aciman'ın aynı adlı romanında Elio'nun sürekli kendini, Oliver'ı ve hissettiklerini sorgulaması durumu filmde iç diyalog olmamasına rağmen çok başarılı bir şekilde yansıtıyor; Timothée Chalamet ve Armie Hammer'ın yüz ifadeleri, bakışları ve genel olarak oyunculuklarıyla

pekiştirilerek ortaya duygusal ve tensel bir hikaye koyuyor. Ana hikaye Elio'nun büyümesi, kendini tanıması ve aşık olmasıyla ilgili olduğu için iç diyalog kullanmamayı seçmek gerçekten cesur bir karar; fakat kamera sıcak aile ortamını, tarihsel, doğanın getirdiği romantikliği ve iki insan arasındaki zamana meydan okuyan bağı renkli bir sinematografi ve Suifan Stevens'in evrensel, duygusal ve ruha dokunan şarkılarıyla zenginleştirilmiş bir film ortaya koyuyor.



5 The Other Side of Hope

Güney Işık Tombak

Bohem Hayatı (*La Vie de Bohème*, 1992) ve *Proletarya Üçlemesi* gibi önemli işlere imza atmış Finlandiya sinemasının usta yönetmeni Aki Kaurismäki, Umut Limanı (*Le Havre*, 2011) ile başladığı *Tersane Üçlemesi*'nin ikinci filmi olan ve kendisine Berlin Film Festivali'nde Gümüş Ayı kazandıran *The Other Side of Hope*'ta, Avrupa'da yaşanan Suriyeli göçmen krizini zarif mizahı ve insancıl bakış açısı ile ele alıyor. 1990 yılındaki röportajında kendisini *kaybedenleri konu alan bir yönetmen* olarak tanımlayan Kaurismäki'nin bu filmde, savaştan kaçarken Macaristan sınırında kaybettiği kız kardeşini bulup Finlandiya'ya yerleşme umudundaki Suriyeli Hussein Khaled (Sherwan Haji) ile eşinden ayrılıp satın aldığı lokanta ile hayatını yeniden inşaaya girişen Helsinkili iş adamı Waldemar

Wikström'ün (Sakari Kuosmanen) çakışan hikâyeleri, yönetmenin melankoliden uzak, yer yer absürtleşen esprituél anlatımı ile izleyiciye sunuluyor. Yönetmenin klasiği olan müzik performansları, soluk bir renk paletinde sunulan nostaljik ortamları ve insanın içini ısıtan senaryosuyla *Umudun Öteki Yüzü*, insanlığa olan inancınızı tazeleyen, geçtiğimiz senenin önemli yapıtlarından.





4 The Killing of A Sacred Deer

Onur Kavalcı

Köpek Dişi (*Dogtooth*, 2009) ve *The Lobster* (2015) filmleriyle tanıdığımız Yorgos Lanthimos'un son filmi *The Killing of a Sacred Deer*, Cannes Film Festivali'nde Palme D'Or adaylığı aldı ve En İyi Senaryo ödülünü kazandı. Lanthimos'un merakla beklenen filmi, kimi kesimlerden beğeni toplarken kimi kesimlerden "dağ fare doğurdu" tepkileri aldı, ancak kesin olan bir şey varsa o da, 2017'nin en tekinsiz, insanı gerim gerim geren ve sinir harbine sürükleyen filmlerinden biri olduğu. Colin Farrell'in canlandığı görünüşte kusursuz, modern bir aileye sahip başarılı bir cerrah olan Steven ile Barry Keoghan'ın hayat verdiği hayli tekinsiz bir genç olan Martin'in ismini koyamadığımız ilişkileri üzerinden başlayan

film, en eski adalet yöntemlerinden biri olan göze göz dişe diş kana kan düşüncesiyle içli dışlı bir intikam öyküsüne dönüşüyor Farrell ve ona eşlik eden Kidman deneyimli oyunculuklarıyla göz doldururken filmnin açık ara öne çıkan karakteri, rahatsız edici derecede doğallığıyla Keoghan'ın Martin'i. Kutsal geyik metaforunu ödünç aldığı Yunan mitolojisinden Agememnon'un kızı Iphigenia'nın hikâyesini, adalet, şiddet ve aile temaları üzerinden, günümüz dünyasına uyarlayarak güçlü bir anlatıma ulaşan Lanthimos, sinematografisi ve müzik kullanımıyla da bu anlatımı güçlendiriyor. İki saatlik süresi boyunca gerilimi kademeli kademeli arttıran film, bizi diken üstünde tutarak trajik finale doğru ilerliyor ve "Bakın," diyor Lanthimos, "işte tapındığınız aile kurumu ve yıkılışı".

3 The Square

Deniz Efe Açıköz

2017'nin en çok konuşulan filmlerinden biri tartışmasız Ruben Östlund'un sıradışı komedisi *The Square* oldu. Cannes Film Festivali'nde beklemedik bir şekilde Altın Palmiye'yi kazandı ve birçok eleştirmenin yılın en iyi filmleri listesinde yer aldı. Son filmi *Turist (Force Majeure, 2014)* ile birçok ödül ve övgü toplayan İsveçli yönetmen bu sene kariyerindeki en hırslı ve özenli çalışmaya imza attı.

Sansür ve sanatsal özgürlük gibi konuları kara mizahla ele alan yapım seyirciye birçok sosyal ve politik soru soruyor. Düşündüren bir komedi tarzına sahip olan film sarsıcı ve rahatsız edici olmaktan da asla çekinmiyor.

Stockholm'da bir modern sanat galerisinde çalışan Christian, Kare adını verdiği yeni bir projede insanların birbirine olan güvenlerini sorgulayan bir çalışmaya imza atmıştır. Christian'ın özel hayatındaki sorunlar ile iş hayatı talihsiz bir şekilde etkileşime geçer. Bu ilk bakışta sade görünen hikaye, Östlund için seyirciye sormak istediği zor soruları sorabileceği bir platform görevini görmektedir sadece.

Filmin zirve noktası, Terry Notary'nin unutulmaz performansıyla devleşen müze sahnesi, gelecek senelerde de filmin konuşulmasına yol açacak nitelikte.





2 On Body and Soul

Güney Işık Tombak

Tanıdık bir hikâye, düalizm içinde bir romantizm. 2017 Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı'ya lâyık görülen *On Body And Soul*, Macar yönetmen Ildikó Enyedi'nin 19 yıllık bir aradan sonra beyaz perdeye düşen ilk filmi. Bir mezbahada çalışan Endre (Géza Morcsányi) ve Mária'nın (Alexandra Borbély) kendilerini geyik olarak gördükleri ortak rüyalar sonucunda romantik yakınlaşmasını konu alan eser; mezbahanın steril vahşeti ile rüyalandaki doğal huzuru, Endre'nin yaşlı bıkkınlığı ile Mária'nın apatik körpeğini çarpıştır-

arak izleyiciye hoş bir aroma sunuyor. İlk bakışta bilindik karakterleri ve katmansız alegorik yapısı ile her ne kadar kolay izlenir bir aşk hikâyesi gibi görünse de, ana karakter Mária'nın duygusal aşırılıklarına tezat oluşturan karakterlerin ve ortamların günlük hayata dair büyülü olmayan sunumu, eserin diğer romantik filmlere göre daha gerçekçi kalmasını sağlayarak filmi standarttan ayırıyor. Ortalama üstü görüntü yönetmenliği, kullanılan duru renk paleti ve büyülü gerçekçiliğin günlük hayat ile birleşimiyle sağlanan ikilikçi senaryosu ile *On Body And Soul*, geçtiğimiz yılın akılda kalan filmlerinden.

1 Dunkirk

Uluç Emre Utku

Çağımızın en yetenekli yönetmenlerinden Christopher Nolan'ın merakla beklenen son filmi *Dunkirk*, Fransa kıyılarında kurtarılmayı bekleyen 400.000 asker ve onları kurtarmak için seferber olmuş sayısız insanın zamana karşı mücadelesini anlatıyor. Bu hikayeyi 2017'de anlatmak oldukça cesur bir tercih çünkü II. Dünya Savaşı'nın seyrini değiştiren bu olayın sonunu izleyicilerin büyük bir kısmı filmi izlerken biliyorlardı. *Dunkirk*'ün başarısı belki de bu sorunla başa çıkabilmesinde yatıyor.

Nolan, duygusal bir bağ kurabileceğimiz karakterleri veya nefret edeceğimiz düşmanları göstermeyerek bir şekilde büyük resmi önemsizleştiriyor. Kusursuz bir işçilikle çekilmiş savaş sahnelerinde zamanı ve mekanı o kadar iyi yönetiyor ki hikayenin gidişatı önemini yitirdikçe perde-deki görüntünün gücü artıyor. Bu sebeple mutlaka büyük perdede deneyimlenmesi gereken *Dunkirk*, Hans Zimmer'in müthiş müzikleri ve Lee Smith'in yaratıcı kurgusuyla yılın en görkemli filmi.



120 BPM

BASKA
SİNEMA

■ Berkay Biçer

Yönetmen:

Robin Campillo

Senaryo:

Robin Campillo,
Philippe Mangeot

Oyuncular:

Nahuel Perez
Biscayart,
Arnaud Valois
2017/Fransa/
Fransızca/140'

90'ların başında ACT UP olarak bilinen, Gücün Açığa Çıkması İçin AIDS Koalisyonu (*AIDS Coalition to Unleash Power*), örgütünün Paris'teki eylemlerini ve mücadelesini konu alan *Kalp Atışı Dakikada 120'nin* (*120 Battements Par Minute*, 2017) yönetmen koltuğunda, senaryosunu kendi örgüt günlerinden esinlenerek yazdığını açıklayan Robin Campillo oturuyor. Eski bir ACT UP aktivisti olduğunu açıklayan Campillo, hikayedekilerin gerçek kişileri yansıtmadığını fakat örgüt dinamiğini ve karakterler arası ilişkileri oluştururken kendi deneyimlerinden yola çıktığını belirtiyor.

Filmin ilk yarısının başrolü olarak nitelenebilecek ACT UP Paris, çoğunluğu HIV pozitif olan eşcinsellerin 1989'da AIDS'e karşı mücadeleyi yaymak amacıyla kurduğu bir örgüt. Hükümete, ilaç sanayisine ve toplumun kayıtsızlığına karşı mücadele veren örgütün hikayesini beyaz perdeye taşıyan *Kalp Atışı Dakikada 120*, odağına AIDS aktivizmini koyması ile *Philadelphia* (1993) ve *Sınırsızlar Kulübü* (*Dallas Buyers Club*, 2013) gibi benzer konuyu işlemiş ödüllü yapımlardan ayrılmayı başarıyor. Oldukça özenli yazılmış senaryosu, örgütün tıpkı bir kahraman gibi katman katman incelenebilmesine fırsat tanıyor. Hikayenin akışı izleyiciyi örgütün amaçları ve işleyişi hakkında bilgilendirmekle kalmıyor, aynı zamanda AIDS aktivizminin en önemli güç kaynağı olan hayatta kalma mücadelesini de seyirciye yansıtmayı başarıyor. AIDS'e karşı ürettiği ilacı pazarlamakta geciken firmaya yapılan başarılı bir protesto sonrası, HIV pozitif olan Sean'ın, hastalığın yarattığı ölüm bilinci sayesinde hayatın güzelliklerini daha net fark edebildiğini söylemesi, AIDS aktivizminin belki de en güçlü yanını açıkça ortaya koyuyor. Mücadele ruhundan faydalanarak hareketli bir tempo yakalayan ilk yarının ardından, Campillo kamerasını, örgütün sivri dilli kurucu üyesi Sean ve örgüte yeni katılan Nathan (Arnaud Valois)'in arasında kıvılcımlanan ilişkiye çeviriyor. AIDS mücadelesini bireysel boyutta görebilmeye olanak sağlayan Sean-Nathan ilişkisi, filmi derinleştirmeyi başarsa da aktivizmin yerini alan ikili ilişki filmin temposunu bir hayli düşürüyor. Odağı, ACT UP Paris'in verdiği mücadeleden, Sean'ın verdiği kişisel mücadeleye kayan *Kalp Atışı Dakikada 120*, Sean'ı canlandıran Pérez Biscayart'ın başarılı oyunculuğuna rağmen ilk yarıda yarattığı dünyayla bağını kaybediyor ve sinemada defalarca işlenmiş bir hikâye halini alıyor. Örgütün belki de en çetin ceviz aktivisti olan Sean'ın külleri sayesinde ACT UP Paris'in mücadelesine geri dönüş yapan film, düşen temposunu yükseltmeyi sonda da olsa başarıyor.

70. Cannes Film Festivali'nin jüri başkanlığını üstlenen Pedro Almodovar, gözyaşları eşliğinde yaptığı basın toplantısında, *Kalp Atışı Dakikada 120'nin* en çok etkilendiği film olduğunu söyledi. Kurgusu ve başarılı sinematografisi ile dikkat çeken film, Cannes Film Festivali'nden Grand Prix de dahil olmak üzere 4 ödül ile ayrıldı. Ayrıca Fransa, Yabancı Dilde En İyi Film Akademi Ödülü için *Kalp Atışı Dakikada 120*'yi aday gösterdi.

2017 yapımı *Le Redoubtable*'nin yönetmen koltuğunda 2011'in Oscar ödüllü filmi *The Artist*'in yönetmeni Micheal Hazanavicius oturuyor. Film, Yeni Dalga'nın kural bozan yönetmeni Jean-Luc Godard'ın 67 ve sonrası gelen politik dönemini ve evliliğini Anne Wiazemsky'nin anıları üzerinden ele alıyor.

Belki de çoğumuzun Godard'la tanışmasına vesile olan *A Bout de Souffle* (1960), *Le Mepris* (1963) ve *Bande à Part* (1964) gibi filmler *Le Redoubtable*'da bahsi geçen tarihe kadar çekilmiştir ve Godard kültü çoktan var olmuştur. Onun tekniği alışlagelmiş olandan çok daha farklıdır, izleyicinin kendini kaptırdığı sinemayı *jump-cut* kurgu biçimi başta olmak üzere kullandığı birçok teknikle adeta yerle bir eder.

67 öncesi filmlerinde yıldız oyuncularla çektiği ve kendisinin içi boş olarak gördüğü kadın-erkek aşk hikâyeleri varken, *La Chinoise* (1967) sonrası çok daha radikalleşen bir patika izler. Bu döneminde ise eleştirel dili *Weekend* (1967) filminde arabaların yanması gibi çarpıcı bir örnekte vuku bulur.

Anne Wiazemsky ile Bresson'un *Au Hasard Balthazar* (1966) setinde ilk defa karşılan Jean-Luc, kendisiyle sonraki yıl evlenir ve *La Chinoise* filmini çeker. *Redoubtable*, bu filmin çekimiyle başlar; nitekim film alışlagelen yukarıda bahsettiğimiz ilk dönem filmlerinden farklıdır ve kendisini mutsuz edecek hatta sonralarında unutamayacağı çok sayıda olumsuz eleştiri toplar. Godard'ı bilen ya da bilmeyen bir izleyici için karakterin ilk tuğlası burada örülür. Film, onun Godard kültüründen ziyade sıradan insan olma durumuyla ilgilenir, nitekim yönetmenin kendi içinde yaşadığı çelişkiler, yalnızlığı, düşüncelerini pratiğe dökmemesi film boyunca nükeseder. Bu açıdan *Redoubtable*, Godard'ın 67 sonrası sinemasal bakış açısını ve kendisinin Anne ile yaşadığı inişli çıkışlı ilişkisini anlatması yönünden başarılı bir filmidir. Yine de filmin Wiazemsky'nin bakış açısından kurulması filmin objektifliğini sorgulatabilir (Godard'ın intihar teşebbüsünün hala bir muamma olması gibi).

Louis Garrel'in performansı ne kadar iyi bir aktör olduğunu bir kez daha ispatlar nitelikte. Yenice tanıdığımız Stacy Martin ise biraz donuk kalmakla birlikte başarılı bir performans gösteriyor. Sinematografik olarak film yer yer Godard filmlerinden esintilerle sürpriz yapıyor. Hazanavicius bize, plak takıldığında filmin negatife dönüştüğü sahnede *Alphaville*'den bir selam veriyor ya da Louis Garrel'in "ben sadece Godard'ı oynayan bir oyuncuyum, iyi bir oyuncu bile değil" dediği sahnede Godard'ın yaşadığı ikilemi vurgulayarak mizahi bir gönderme yapıyor.

Sinematografik özellikleriyle ve oyuncularının performansı ile göz dolduran *Redoubtable*, parodiyle pastiş arasında gidip gelen bir film. İçerdiği mizahi öğeler ve 60lar Fransa'sının verdiği nostaljik hava filmi daha da izlenilebilir kılıyor. Bütün bu özellikleriyle Hazanavicius bu sene Oscarı kazanmasa da sinefillerin kalbini kazanacak gibi duruyor.

Öte yandan, Martin'in Wiazemsky'yle bir benzerliğinin bulunmaması, filmin Anne'yi başarılı bir aktörden ziyade Godard'ın küçük ilham perisi olarak resmetmesi veya Godard'ın nevroitik yönünün abartılması filmin eksi yanlarından olabilir. Gel gelelim, Hazanavicius Godard'ın filmini yapsa da sinemasal olarak onun öğretilerini izlemek, yani "film saniyede 24 kere gerçekliktir" demek zorunda değil. Nitekim film, Godard'ın gözlüğünün kırılması gibi yinelenen esprilerle aslında yanlışlanamaz bir biyografi sunmak gibi bir derdi olmadığını ispatlıyor.

Le Redoubtable

BASKA
SİNEMA

■ Gizem Özdl

Yönetmen:

Michel Hazanavicius

Senaryo:

Michel Hazanavicius

Oyuncular:

Louis Garrel

2017/Fransa/

Fransızca/107

England is Mine,

BAŞKA
SİNEMA

■ İpek Ömercikli

Yönetmen:

Mark Gill

Senaryo:

Mark Gill,

William Thacker

Oyuncular:

Jack Lowden,

Jessica Brown

Findlay,

Laurie Kynaston

2017/İngiltere/

İngilizce/94'

Ingiltere Benim (*England is Mine*, 2017), dünyaca ünlü The Smiths'in dünyaca ünlü solisti Steven Patrick Morrissey'nin gençlik yıllarını anlatıyor— film daha Smiths kurulmadan, Morrissey'nin diğer kurucu üye Johnny Marr'la tanışmasıyla bitiyor. Filmi izlerken sanki daha önce izlemiş hissine kapılmak kaçınılmaz; çünkü sanki herhangi bir yanlış anlaşıldığını düşünen ve hem kendine acıyan hem de aynı anda kendini herkesten üstün gören bir 'deha'nın çok da ilgi çekici olmayan hikayesini anlatıyor. Morrissey modern dünyanın en tanınan müzikal dehalarından biri olsa da, filmde bunu seyirciye aktaracak bir anlatım yeterince sağlanamamış; eğer amaç Morrissey'nin de her başarıya ulaşmaya çalışan, dünyadan nefret eden, sürekli surat asan ve pasif agresif eleştiriler yazıp kendini gerçekleştirememesi durumunun intikamını almaya çalışan somurtkan bir genç olarak yansıtılması ise, o zaman İngiltere Benim bunu başarıyor.

Belki de filmin en büyük hatası, sürekli Steven'in Morrissey olmasını bekleten bir anlatıma sahip olup, sonra asla Morrissey'i göstermemesi bize. Morrissey'nin benzersiz sesini, kendine mahsus şarkı sözlerini ve dünya tarafından anlaşılma durumundan öteye giden derin tarzını yakalamıyor, göstermiyor film seyirciye— ve asla Morrissey'e sahne ışığını, büyük anını vermiyor ve ona sadece herhangi bir kendini bulamamış gençle aynı muameleyi yapıyor. Yani, Jack Lowden'in karakteri büyük rock starı Morrissey olamıyor ve belki de amaç bu; fakat bir Smiths fanı olarak bu filmi izlemeye gidip hiç Smiths şarkısı duymamak, hiç Morrissey'nin dehasına tanık olamamak doğal olarak hayal kırıklığına uğrattıyor. Morrissey hayranı olmadan Morrissey'i bu filmle anlamak imkansız; "Never Had No One Ever" ve "Last Night I Dreamt That Somebody Loved Me"deki süregelen ve sonuçsuz sevilme arayışı, "This Charming Man" ve "Hand in Glove"da incelediği romantik yönelimlerini, anlaşılmamaktan yakınmakla birlikte nasıl anlaşılacağını bilmediğini görmek de neredeyse imkansız— tek elimizde olan huysuz, üretmekten kaçınan, Morrissey'nin "Cemetery Gates"de de benimsediği entelektüel kişiliğini yansıtmayı başaramayan bir bakış.

Filmin en güzel sahnesi belki de genç Morrissey'nin "Give Him a Great Big Kiss" şarkısını sahnede yorumladığı an— bu sahneden sonra film boyunca yine Morrissey'nin şarkı söylemesini beklememek elde değil; çünkü gerçekten genç bir Morrissey'nin sesini duyduğunuza inanıyorsunuz, Lowden'in bu sahnedeki performansı gerçekten iyi ve tamamen yönetmen tarafından harcanıyor—çünkü filmde Morrissey'nin şarkı söylediği tek sahne bu. Burada beklentiler yükseldikten sonra bir daha Morrissey'nin şarkı söylediğine tanık olmamak gerçekten hayal kırıklığına uğrattıyor ve film potansiyelini gerçekleştiremiyor.

Bununla birlikte, filmin İngiltere'nin karanlık, renksiz, kasvetli havasını başarıyla yansıtmaması Morrissey'nin müziğinin büyük bir parçası olan ve "Heaven Knows I'm Miserable Know"da en belirgin şekilde bulunan yabancılaşma temasını güzel işliyor. Şarkıda da bahsedilen monotonlaşma filmde görülüyor; fakat yine, Morrissey veya Smiths hayranı olmayan seyircinin bunu Morrissey üzerinden anlaması, hayran olan kişinin de bunu takdir etmesi çok zor; çünkü film boyu süregelen depresif atmosfer filmin sonunda aydınlatılmıyor, tam ufuk gözükmeye başladığında film bitiyor, ve bu filmin diğer anlaşılmamış-deha filmlerinden ayrılmasını engelliyor.



Dizi Kuşığı:

Dark

■ Serhad Mutlu

Beklenmedik, tekinsiz hatta doğaüstü olayların sakin ve huzurlu Amerikan kasabalarında huzuru kaçırmamasına alıştık. Özellikle son dönemde *Stranger Things*'in bu alt türü yeniden canlandırıldığını söylemek mümkün. Kendi öyküsünün gücü bir yana, yarattığı nostalji duygusu sayesinde çok büyük bir hayran kitlesi edinen dizinin etkisi sonrasında gelen yapımlarda da görülüyor. Geçtiğimiz yıl vizyona giren *O (It, 2017)* bile zaten kendi kaynağına, dönemine ve türüne atıfta bulunan ve bu türün ayak izlerini takip eden *Stranger Things*'in pek çok "numarasını" ödünç alıyordu örneğin. Bu sefer de küçük Alman kasabası Winden'in gençleri sırtlarında çanta, bisiklete atlayıp

gizemi çözmeye çalışıyor ve tabii bu keşif yolculuğuna seksenlerin unutulmaz şarkıları da eşlik ediyor. En azından bir süre...

İlk bölümleriyle *Dark* bu izlenimi yaratsa da hikaye ilerledikçe çok farklı bir yol izlemeye başlıyor. Tabii *Stranger Things*'e olan benzerliği yadsınamaz, ama kimi yönleriyle çok daha farklı ve güçlü bir yapıya sahip. Bu farklılık en başta karakterlerden kaynaklanıyor. *Dark*'ın karakterleri çok daha yalnız ve yolculuklarında kendi başlarının çaresine bakmak zorundalar. Çünkü bu yolculuğun temelinde ortak bir sebep varmış gibi görünse de her bir karakterin arayışı kendine has. Herkes farklı bir şeyin peşinde koşuyor ya da farklı şeylerden kaçıyor. Bu farklılık

sayesinde ilgi çekici bir bilim kurgu örneği olmasının yanında *Dark*, jenerasyonlar arası bir karakter öyküsüne dönüşüyor.

Dizinin ana konusu ise zaman. Geçmişe, geleceğe yolculuk edebilir miyiz? Zamanın akışını değiştirebilir miyiz? Bilim kurgu türünde bazen karşılaştığımız bu sorularla uğraşmak kolay değil. Zamanı ve zamanın yapısını/doğasını temeline alan öyküleri tutarlı bir şekilde ilerletmek oldukça zor. *Dark*, zaman üzerine yapılmış tartışmalara bir yenilik getirmiyor, şimdiye kadar edilmiş lafları tekrarlıyor sadece. Bugüne kadar bu konu çok kez işlendiği için dizinin bilim kurgu tarafında çok etkileyici bir iş çıkarıldığını söylemek zor. Ne var ki, *Dark*'ın senaryosunu güçlü kılan etkenlerden biri de bu. Açıkçası; zaman olgusuna dair özgün fikirler üretmeye çalışarak riske girmemesi, tüm bu yolculukta daha az yara almasını sağlıyor. Öte yandan çok özgün olmasa da kurduğu dünya oldukça güçlü ve inandırıcı. Öykünün kendi gerçekliğini izleyiciye kabul ettirmedeki başarısı neticesinde de karakterlerle daha fazla vakit geçirebiliyor ve onları tanıyabiliyoruz.

Dark'ın karakterlerine karşı duruşu da oldukça adil diyebiliriz. Her birine, onları umursamamızı sağlayacak dertler ve motivasyonlar vermeyi başarıyor. Ekranda çok fazla süre almayan karakterlerin bile gerçek ve insani anlarına şahit olabiliyoruz. Bu anlamda *Dark*'ın bazı konularda öykündüğü



Stranger Things'den daha başarılı olduğunu söylemek mümkün. *Stranger Things*'in karakterleri zaman zaman bir ekibin parçası olarak senaryoda temsil edilmesi gereken yeri dolduran arketiplere dönüşebiliyor. *Dark*'ta ise her karakterin eşit derecede değerli ve takip edilmeye değer yolculukları var.

Zamanı ele alan bir öyküde doğal olarak, geçmişe ve geleceğe dair de fikir sahibi olabiliyoruz ki karakterlerin sağlam temellere oturuyor olmasında bunun da etkisi çok büyük. Hikayeyi ve karakterlerin yolculuğunu etkileyen kritik olaylara şahit olmamız onların gerçekliğini bir kat daha artırıyor. Ayrıca, tıpkı karakterler gibi öykünün geçtiği kasabanın da tarihini takip edebiliyoruz. *Stranger Things*'le *Dark* arasındaki bir başka benzerlik de buradan ileri geliyor. Kasabayı etkisi altına alan garip olaylara kaynaklık eden ve oraya ait olmayan yapı burada da karşımıza çıkıyor. Hawkins'i değiştiren yapı, içinde tıbbi deneyler yapılan bir devlet kurumuyken Winden'de ise kasabaya kurulan nükleer santral doğal dengeyi alt üst ediyor.

Dark'ın keyifle izlenmesini sağlayan etkenlerden biri de görüntüleri. Gerçekten karanlık ve seyirciyi içine çekmeyi başaran atmosferi sayesinde diziyi takip etmek daha da heyecanlı bir deneyime dönüşüyor.

Türüne bir yenilik getirmese de Amerikan yapımı olmayan bir dizinin bu kadar takip edilir bir noktaya gelmesi heyecan verici. Karakterlerine gösterdiği özen, onu muadillerinden ayıran en önemli özelliği. İlk sezonun nasıl sona erdiğini düşünersek, devamının geleceğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bakalım öyküye girecek yeni karakterler de bu denli güçlü olabilecek mi. *Dark*, zamanda yolculuk üzerine büyük laflar etmekten sakınmayı ve karakterlerinin gelişimine odaklanmayı sürdürebilirse, hikayenin yapısı gücünü kaybetmeden yolculuğuna devam edecektir.