



Boğaziçi Üniversitesi  
Mithat Alam Film Merkezi  
13 Nisan - 25 Mayıs  
Gösterim Programı ve  
Film Tanıtım Kitapçığı  
2018/II

Bu dergi Boğaziçi Üniversitesi öğrencilerince hazırlanmıştır.

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

İmtiyaz Sahibi  
Zeynep Ünal

Editör (Sorumlu)  
Uluç Emre Utku

Yayın Kurulu  
Yusuf Duruk  
Rana Önoğlu  
Serhad Mutlu

Grafik Tasarım  
Ebrar Bahçıvan

Orijinal Tasarım  
Muratcan Kazancı

Yayın Danışmanları  
Mithat Alam  
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar  
Ayberk Giray, Berkay Biçer, Betül Canitez, Burcu Tohum, Deniz Efe Açıkgöz, Dilara Çoban, Ece Zini, Gizem Sarı, Gizem Sönmez, Gülşah Gül, İpek Ömercikli, Melis Öneren Özbek, Mikail Boz, Onur Kavalcı, Ömercan Kağızmandere, Özlem Oktay, Rana Önoğlu, Serhad Mutlu, Sel Öykü Uğur, Sinem Koçak, Şeyma Çoban, Şura Aydın, Ünal Lap, Yusuf Yıldız, Yusuf Akça

Ön Kapak Görseli:  
Phantom Thread (2017)

Arka Kapak Görseli:  
The Apartment (1960)

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

Boğaziçi Üniversitesi Matbaası  
Nisan 2018

## Editörden

**B**u ay merkezde Klasik Hollywood Sineması'nın en yetenekli yönetmenlerinden Billy Wilder'ın filmleri gösterilecek. Sine- ma tarihine film noir'dan drama, gerilimden komediye birçok farklı türde başarılar kazandıran Wilder, dönemin muha- fazakar atmosferine göre oldukça cesur senaryolar yazıp yönetti. *The Lost Weekend*'de alkolizmle mücadele eden Don Birnam ve *Some Like It Hot*'ta kadın kılığına girip bir başka kadının peşinden koşan Joe ve Jerry, Wilder'ın yarattığı sıradışı karakterlerden bazıları. Yazdığı senar- yolardaki incelik ve zekayla birlikte Wilder'ın eşsiz bir başka niteliği de oyuncu yönetimiydi. Jack Lemmon, Tony Curtis, Shirley MacLaine, Kirk Douglas, William Holden gibi birçok Hollywood yıldızı Wilder'ın filmlerinde kariyerlerinin en iyi performanslarını sergileme imkanı bul- du. Merkezde gösterilmek üzere seçtiğimiz Billy Wilder filmlerini ka- çırmamanızı şiddetle tavsiye ediyorum.

Bu sayımızın dosya konusu ise ironik bir şekilde Yeni Hollywood Si- neması. 60'ların sonunda Amerika Birleşik Devletleri'nde özgürlükçü eğilimlerin artmasıyla ortaya çıkan bu özel filmler o döneme kadar be- yazperdede görülmemiş veya görülmek istenmemiş karakterleri bir an- lamda *görünür* kıldı. Bu dönemin içinde değerlendirdiğimiz yönetmen- ler, uyuşturucu bağımlıları, hırsızlar, seks işçileri, eşcinseller veya kendini toplumdaki uzak hisseden herhangi bir insanı anlatırken o güne kadar Amerikan sinemasında kullanılmamış özgün kurgu teknikleri ve hikaye anlatım biçimlerini de deneme fırsatı buldular. Martin Scorsese, Sydney Lumet, Mike Nichols gibi yönetmenleri sinema tarihine kazandıran, onlarca yönetmeni derinden etkileyen Yeni Hollywood Sineması'ndan seçtiğimiz 8 filmin eleştirisini dosya bölümünde bulabilirsiniz.

Bunların dışında bu yazı vesilesiyle söylemek istediğim birkaç şey var. Sinefil'in hazırlandığı dönem çoğumuzun da bildiği üzere okulumuzda bir dizi talihsiz olay meydana geldi. Birbirinden farklı insanların özgür- ce ve beraber yaşayabildiği, sorunların konuşarak, tartışarak çözüldüğü Boğaziçi Üniversitesi'nde karşıt görüşlü öğrencilerin birbiriyle kavga etmesi, Boğaziçili olmayan arkadaşlarımızı hatta ailelerimizi bile kam- püse sokamazken kütüphanemizin önüne kadar çevik kuvvet polisleri- nin girmesi ve hükümetten farklı düşünen öğrencilerin eğitim haklarını ellerinden almakla tehdit edilmesi kesinlikle kabul edilemez. Boğaziçi Üniversitesi'ni özel kılan çok sesli ve özgürlükçü atmosferin en yakın zamanda yeniden sağlanmasını umuyorum.

Uluç Emre Utku  
ueutku@outlook.com

# İçindekiler

Gündem 4

---

## Billy Wilder Filmleri

---

Double Indemnity 7

The Lost Weekend 9

Sunset Blvd 11

Ace in the Hole 13

Witness for the Prosecution 15

Some Like It Hot 17

The Apartment 19

## Dosya: Yeni Hollywood Sineması

---

Bonnie and Clyde 22

The Graduate 24

Midnight Cowboy 26

Easy Rider 28

The Last Picture Show 30





# 44 BASKA SİNEMA



32 Harold and Maude

34 Dog Day Afternoon

36 Taxi Driver

## !f Filmleri

38 Phantom Thread

39 Kahramanın Sonu

40 Inxeba

41 Lady Bird

42 Mudbound

43 Wild Boys

## Başka Sinema

44 Daha

45 Have A Nice Day

46 In The Fade

## Dizi Kuşağı

47 La Casa De Papel

# Gündem

## Köprüde Buluşmalar 6-13 Nisan Tarihlerinde

Türkiye’den sinemacıları uluslararası sektör profesyonelleri ile buluşturan ilk etkinlik olan ve bu yıl 13’üncüsü düzenlenen “Köprüde Buluşmalar” ortak yapım platformu İstanbul Film Festivali kapsamında, 6-13 Nisan tarihlerinde düzenlenecek. “Köprüde Buluşmalar Film Geliştirme Atölyesi”, “Work in Progress” ve “Komşular” atölyelerinde Türkiye’den ve komşu ülkelerden uzun metraj kurmaca ve belgesel projeleri ile post-produksiyon aşamasındaki filmlerin uluslararası film sektörüne ilk sunumları 12 ve 13 Nisan tarihlerinde yapılacak. Köprüde Buluşmalar kapsamında uzmanların katılımıyla düzenlenen ve görsel-işitsel sektörün yeniliklerinin ve film yapımına dair konuların irdelendiği “Sinema Konuşmaları”nın yanı sıra uluslararası market ve fon temsilcileri ile tanışma programları da yer alacak.

## 16. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali

16. Filmmor Kadın Filmleri Festivali basın toplantısı bir buluşma ile basına tanıtıldı. Sinemanın ustalarından 48 filmin gösterileceği, 10 Mart-10 Mayıs tarihleri arasında düzenlenecek 16. Uluslararası Gezici Filmmor Kadın Filmleri Festivali İstanbul’un ardından Trabzon, İzmir, Antalya, Bodrum, Mersin, Adana, Diyarbakır’da kadınlarla buluşacak.

## Sinemanın en prestijli ödülü olan Oscar Ödülleri (Akademi Ödülleri) bu yıl 90. kez verildi.

Amerikan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisi tarafından 1929’da verilmeye başlanan Akademi Ödülleri’nin 2018 yılı sahipleri belli oldu. The Shape of Water filmi, En İyi Film de dâhil 4 dalda ödülün sahibi oldu. En iyi film ödülünü “The Shape of Water”, en iyi yönetmen ödülünü Guillermo del Toro (The Shape of Water), en iyi kadın oyuncu ödülünü Frances McDormand (Three Billboards Outside Ebbing, Missouri), en iyi erkek oyuncu ödülünü ise Gary Oldman (Darkest Hour) layık görüldü.

29. yaşını kutlayan Ankara Uluslararası Film Festivali’nin Ulusal Uzun Yarışma filmleri belli oldu.

19-29 Nisan 2018 tarihlerinde yapılacak festival kapsamında düzenlenen “Ulusal Uzun Film Yarışması”na başvuran 31 film arasından seçici kurulun değerlendirmesi sonucu 10 film ön elemeyi geçmeyi başardı. Kızılay Büyüğü Fener Sineması’nda gerçekleştirilecek gösterimlerde Barış Pirhasan’ın başkanlığında, Songül Öden, Güven Kıraç, Şebnem İşigüzel ve Meryem Yavuz’dan oluşan seçici kurul filmleri seyirciyle birlikte izleyecek.



### **Altın Madalya-Sporda Kadın**

Pera Film 10 Mart - 28 Nisan arasında kadın sporcuların birbirinden farklı ve hayranlık uyandıran müthiş öykülerini sunuluyor. Kurgudan belgesele farklı seçenekler sunan Altın Madalya: Sporda Kadın programı inanılmaz kadınların gücünü ve dayanıklılığını gözler önüne seriyor.

### **Rotary Uluslararası Kısa Film Festivali, 10. kez yola çıktı.**

Gençleri çağdaş sinemaya yönlendirmek, teşvik etmek amacıyla 10 yıldır Türkiye'nin farklı şehirlerinde düzenlenen Rotary Uluslararası Kısa Film Festivali, 10. yılında Ankara'da. Bu yıl Ankara'lı sinemaseverlerle Başkent Üniversitesinde düzenlenen festivalde film gösterimleri, söyleşiler ve gala geceleri olacak.

### **50. SİYAD Ödülleri Sahiplerini Buldu!**

2017 SİYAD Ödülleri'nde (Sinema Yazarları Derneği) kazananlar belli oldu. En İyi Film de dâhil olmak üzere gecedan 4 ödülle ayrılan Reha Erdem imzalı "Koca Dünya" törene damgasını vurdu. Bu yılın en çok adaylığa sahip filmi "İşe Yarar Bir Şey" ise 3 ödülle onu izledi. Gecede ayrıca Duygu Sağıroğlu ve Deniz Türkali'ye Onur Ödülü verildi.



### **37. İstanbul Film Festivali'nin Programı Açıklandı!**

Bu yıl 37. yaşını kutlayan İstanbul Film Festivali için geri sayım sürüyor. İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSŞV) tarafından Vodafone Red sponsorluğunda düzenlenen festivalin bu yılki programı açıklandı. Festival kapsamında 12 günde, 18 bölümde 43 ülkeden 218 yönetmenin toplam 210 filmi gösterilecek. Festivalde gösterimlerin yanı sıra konuk yönetmen ve oyuncuların katılımıyla gerçekleştirilecek sohbetler, konserler ve özel etkinlikler de yer alacak. İstanbul Film Festivali tarafından sinemaya gönül ve emek veren isimlere takdim edilen Sinema Onur Ödülleri bu yıl oyuncu Perihan Savaş, yazar ve senarist Osman Şahin, yönetmen Aram Gülyüz ve yapımcı Arif Keskiner'e verilecek. Festivalin en eski sinemalarından Atlas Sineması'nın 22 yıldır müdürlüğünü sürdüren Cevdet Pişkin'e ise Sinema Emek Ödülü verilecek. Ödüller, 6 Nisan Cuma gecesi yapılacak 37. İstanbul Film Festivali Açılış Töreni'nde takdim edilecek.

37. İstanbul Film Festivali dünya sinemasının en yeni örnekleri, kült yapıtlar, usta yönetmenlerin son filmleri, yeni keşifler ve gizli hazinelerin aralarında olduğu 198 uzun metrajlı ve 12 kısa filminden oluşan zengin programıyla festival takipçileriyle buluşuyor.

### **Kaynaklar:**

<https://www.peramuzesi.org.tr/>  
<https://www.sinemalar.com.tr/>  
<http://www.hurriyet.com.tr/>



## **Billy Wilder Filmleri**

**D**ouble Indemnity, Billy Wilder'ın yönetmen koltuğunda çektiği ilk filmlerinden biri. Wilder, döneminin hikaye anlatıcılığını, ışık ve dekor kullanımını, ses ve müzik ahengini; Avrupa'dan Amerika'ya göç ederken valizine koyduğu estetik anlayışıyla birleştirip, Double Indemnity'yi günümüzün önemli filmleri arasındaki yerine sabitlemiştir. Film 1940 ve 50'li yıllarda sinemacılarının çok da farkında olmadan oluşturdukları "Kara Film" tonuyla Amerikan toplumunun geçtiği kara dönemi belirgin şekilde aktarır.

Filmi başlattığımız dakikadan itibaren gizemli ve çok da eğlenceli olmayan bir dünyaya giriş yaptığımızı anlarız. Öyle ki caddenin ortasında zikzaklar çizerek trafiği birbirine katan bir otomobil bize ilk selamı verir. 5. dakikaya gelene kadar da yüzünü görmediğimiz protagonistimiz Walter Neff odasına gidip, biraz da işin heyecanını kaçırarak yaptığı cinayet itirafıyla başına gelenleri birer birer anlatmaya, bizler de her olayı flashbackler ile görmeye başlarız. Walter bir sigortacıdır, müşterisine gittiği bir gün evde gördüğü Phyllis Dietrichson adındaki kadını görüşü, onun için sonun başlangıcıdır. Phyllis ise sevmediği kocasıyla beraber kendi tabiriyle azap çekmekte, onu öldürüp sigortadan alacağı parayla kendine yeni bir hayat kurmak istemektedir. Walter aşık olmuştur ve duyduğu tutku, aşkı için birini öldürmeye bile cesaret edecek noktaya getirir onu. İkili Walter'ın işini iyi yapan bir sigortacı olması ve her şeyi en ince ayrıntısına kadar planlamasıyla cinayeti gerçekleştirir hatta Walter'ın taktikleriyle iki kat tazminat alacaklar ve parayı da paylaşacaklardır. Ancak hiçbir kara film bu denli basit bir sonla bitmez, bu hikayenin iş bozanı da Walter'ın patronu Barton Keyes'dir. Keyes olayın kaza veya intihar olmadığını çok net bir cinayet işlendiğini kolayca anlar, maktul bellidir ancak Keyes'in öğrenemediği katilin kim olduğudur.

Film birçok yönden ironiktir. Aslında hikayenin sonunda ne olduğunu hemen öğreniriz ama ne Wilder'ın yapmak istediği ne de kara filmlerin sevdiği tarz seyirci de dedektiflik gerilimi yaratmaktadır. Ne olduğu bellidir, bizim ilgilendiğimiz nasıl olduğudur. Alaycı diyaloglar, tezat oluşturan yer ve olaylar bütünü... Mesela cinayetin planlandığı bir sahnede Walter ve Phyllis bebek mamalarının önünde durup insan öldürmeyi yakalanma riskini en aza indirip nasıl yapabileceklerini tartışır. Mesela Phyllis hemşire olarak hizmet ettiği kadını öldürüp onun kocasıyla evlenir, iyileştirici olmak yerine ortadan kaldıran olur. İroniyi ve alayı seven kara film senaristi Raymond Chandler'ın yazdığı diyaloglar da poker masası atışmaları gibidir.

Birinci Dünya Savaşı'nın bitmesi ve Amerika'nın yaşadığı Büyük Buhran ile her anlamda kayıplar yaşamaya devam eden toplum savaştan sonra ülkesine dönen "kahraman adamların" onurunu

## Double Indemnity

■ Şeyma Çoban

**Yönetmen:**

Billy Wilder

**Senaryo:**

Billy Wilder,

Raymond Chandler

**Oyuncular:**

Fred MacMurray,

Barbara Stanwyck,

Edward G. Robinson

1944/ABD/

İngilizce/107'

**13 Nisan Cuma**

**18.00**

yüceltmek ve dönemin ahlaki kanunlarına uymak amacıyla filmin kadın karakterine karşı hep nefret ve kin doludur. “Ah şu kadınlar! Onlarsız hayat ne de güzel.” mottosuyla bugün dahi göremediğimiz küstah, robotik denebilecek derecede duygularını kontrol edebilen bir femme-fatale yaratmıştır Wilder. İstedığı erkeği, kolaylıkla manipüle eden, hizmet ettiği insanları öldürüp aile yıkan, adeta bir kötülük makinesidir Phyllis. Film boyunca sadece bir kez takım elbisesini değiştirmiş Walter’ın aksine, sürekli kıyafet değiştirir ve aslında birçok maskeye sahip olduğunu, istediği şeyi elde etmek için Walter’ı parmağında oynattığını belli eder bize. Bu taraftan bakıldığında, bir anlamda olayların objektif şekilde anlatılmadığının da farkında olunmalıdır çünkü Walter kendi gözünden anlatır olayları ve ona göre o, masum bir katildir hatta kurban da kendisidir. Filmin sonunda da hiç şaşırtmayacak şekilde Walter tarafından tek kurşunla öldürülür. İntikam alınmış, adaletin büyük bir kısmı sağlanmıştır.

Kara filmin en önemli mizansen unsurlarından biri olan ışık, *Double Indemnity*’de de oldukça profesyonel bir biçimde kullanılmıştır. Walter, Phyllis ile karşılaşmadan önce her yer aydınlıktır. Ancak akabinde her şey karanlık ve buğulu olur. Gizem ve belirsizlik artar. Panjurlardan yansıyan gölgeler Walter’ın üzerine düşer ve onun sahip olduğu suçlu kimliğini belli eder. Arkasından gelen, geçmişte yaşadıklarını ve katil oluşunu her daim hatırlatan koca gölgesi peşini bırakmaz. Phyllis’i öldürdüğü sahnede de artık her yer karanlıktır. O kadar dibe batmışlardır ki seyirci suçluların silüetinden başka bir şey göremez.

Filmdeki en ilginç karakterlerden biri şüphesiz Keyes’tir. Öncelikle itiraf ona yapılmaktadır, Walter polise gitmektense her şeyi patronu Keyes’e anlatıp bir nevi günah çıkarmaya çalışır. Keyes zeki bir sigortacıdır bu nedenle tazminat ödemediği olayları ayrıntılarıyla inceler. Dietrichson olayında da işlerin karmaşık olduğunu hemen fark eder. Walter ve Keyes arasındaki dostluk da oldukça ilginçtir. Sürekli çakmağını kaybeden Keyes’in sigarasını o dönemdeki, “erkekler sadece kadınların sigarasını yakmalı” adabını ihlal eden Walter yakar. Bu onlar arasındaki bir güç ve otorite savaşıdır. Öyle ki filmin sonunda, tüm gerçekler ortaya çıktığında her şeyini kaybeden ve ölmek üzere olan Walter’ın sigarasını Keyes yakar ve kimin her zaman patron olduğunu gösterir adeta.

Avrupalı yönetmen Billy Wilder Nazilerin baskısından kaçıp Hollywood’da klasik kara filmin en güzel örneklerini sunmuş ve tüm zamanların sinemacıları için ilham kaynağı olmuştur. *Double Indemnity* ise anlatımı, mizanseni ve sinematik her yönüyle listelerdeki yerini hep korumuştur. Günümüzde kara film incelemesi yapmak isteyen veya sinemada yönetmen yeteneklerini keşfetmek isteyen her sinefilin bu filmde büyük keyif alacağına eminim.



## The Lost Weekend (1944): Bir Film Noir Teması Olarak Alkolizm

Ünlü yönetme Billy Wilder tarafından çekilen *The Lost Weekend* (1944) Hollywood'da 1940'lı yılların başı ve 1950'li yılların sonunu kapsayan bir dönemde çekilen film noir yapımlarından bir tanesidir. *The Apartment* (1960), *Some Like it Hot* (1959) gibi filmlerin de yönetmeni olan Wilder, Avrupa'daki Hitler faşizminden kaçarak 1933 yılında Amerika'ya yerleşmiş ve Almanya'da başladığı film çalışmalarını burada sürdürmüştür. Hayatının sonuna kadar Amerika'da kalan Wilder, 2 kez en iyi yönetmen olarak Oscar kazanmasının yanı sıra kariyerini hem yönetmen hem de senarist olarak sayısız ödülle doldurmuştur. Bu yazıda, Wilder'a en iyi yönetmen ödülünü kazandıran filmlerden biri olan *The Lost Weekend* (Türkçe'ye Yaratılan Adam olarak çevrilmiştir.) filmini inceleyeceğiz.

Filmde bir bağımlının gözünden yaşadığı krizleri, insanlara karşı hissettiği suçluluk duygusunu ve bağımlılık nesnesine karşı – bu filmde alkol örneği üzerinden gidiyoruz- tükenmek bilmeyen açlığı objektif, zaman zaman da korkutucu bir şekilde ele alan Wilder, filmin senaryosunu tesadüf eseri eline geçen ve Charles Jackson tarafından yazılan bir kitaptan esinlenerek yazmıştır. Dönemin en çok satan kitapları arasında bulunan bu kitabın telif hakları için o dönemlerde Paramount'un üst düzey yapımcılarından biri olan Buddy DeSylva ile iletişime geçen yönetmen, sektörün profesyonelleri tarafından yaptığı seçim nedeniyle oldukça sorgulanmıştır. Yine de, DeSylva Wilder'ın talebini yerine getirerek bu kitabın telif haklarını satın almış ve filmin yapımına yeşil ışık yakmıştır.

Gerek filmin konusu gerekse dönemin şartları nedeniyle pek çok usta yönetmen ve oyuncu bu filmin bir kariyer intiharına sebebiyet vereceği konusunda hem fikirdi. Filmde işlenen alkolizm konusu, o dönemler Hollywood için en az homoseksüellik kadar tabu olan konulardan biriydi. Bunun sebebi ise o dönemlerde Hays Code ismi verilen ve ekranda hangi konuların yer alıp alamayacağını oldukça net bir şekilde ifade eden bir grup kuralların tüm yönetmenler tarafından uygulanmak zorunda olmasıydı. 1960'lara doğru bu kurallar bütünü yıkılarak daha özgür bir sinemanın yapılanabilmesine yol açmıştır. Filmin tamamlanmasından çok sonra yapılan bir röportajda ise Wilder şöyle demiştir;” Ben yalnızca bu filmin çok başarılı olacağını ön görmekle kalmadım, aynı zamanda alkolik rolünü oynayacak erkek oyuncunun (Ray Milland) Oscar alacağı tahminimde de haklı çıktım.” Şüphesiz ki, yaptığı bu tehlikeli seçim Wilder'ın Hollywood'da yapılan en güzel film noir örneklerinden bir tanesini yaratmasına vesile olmakla kalmamış aynı zamanda günümüzde bile geçerliliğini hala korumakta olan psikolojik bir fenomene gerçekçi bir gözle bakmamızı sağlamıştır.

Milland, rolünü büyük bir ustalıkla sergilemiş ve izleyicide aynı anda üzüntü, acıma ve kızgınlık duygularını simultane bir şekilde uyandırmış

## The Lost Weekend

■ Sel Öykü Uğur

### Yönetmen:

Billy Wilder

### Senaryo:

Billy Wilder,  
Charles Brackett

### Oyuncular:

Ray Milland,  
Jane Wyman  
1945/ABD/  
İngilizce/99'

20 Nisan Cuma

18.00

ve fakat bu duyguları uyandırırken sempatisinden hiç ödün vermemiştir. Rolüne çalışabilmek için filmde rol icabı yattığı hastanenin (Bellevue Hastanesi) psikiyatri koğuşunda 1 gece kalan Milland, aynı gece kendisiyle birlikte alkolikler koğuşunda kalan hastalar hakkında bilgiler edinmiştir. Milland ile birlikte aynı koğuşta bulunan pek çok kişi reklam sektörünün önde gelen isimleri olması bakımından önemlidir ve bu konuya filmin içinde de yer verilmiştir.

Ana karakterimiz Don Birnam New York'ta erkek kardeşiyle birlikte yaşayan ve hiç başlamadığı kitabını bitirip raflardaki yerini görmeyi hayal eden bir yazardır. Alkol ile mücadelesinde erkek kardeşi ve kız arkadaşından yardım alan Birnam, bir yazar olarak çok erken yaşta büyük başarılarla ulaşmış ancak sonrasında bu başarıyı sürdürümemeyi ilham almak için başvurduğu alkolün onu talihsiz bir kısır döngüye itmesiyle birlikte her geçen gün bağımlılığına biraz daha yenik düşmüştür.

Filmde bağımlılığa dair bir diğer tema da anlaşılma duygusudur. Birnam alkol krizi geldikten sonra parası olmadığını bilmesine rağmen bir bara gider ve hesabı ödemek için yanında oturan bir kadından para çalmaya çalışır. Yakalanmasının hemen ardından barda piyano çalan kişi "barda hırsız var" diyerek şarkı söylemeye başlar ve bardaki herkes ona nakaratlarda eşlik eder. Ana karakterinin utancını karikatürize eden bu sahne aynı zamanda bağımlıların içinde yaşadığı anlaşılma hissini ve yabancılaşmayı güçlü bir şekilde ekrana taşıyor. Bununla birlikte, bağımlı kişilerin istediklerine ulaşmak için yanlış olduğunu bildikleri bir takım hareketleri yaparak gerek sosyal gerek etik kuralları çiğnemeleri ve sonrasında bundan azap duymaları ekrana yine objektif bir şekilde yansıtılmıştır. Helen'in bitmek bilmeyen ısrarlı aramaları ve Don'un başarılı olacağına duyduğu inanç ise filmde çok da iyi temellendirilmiş bir durum değil. Helen'i bir yandan severken bir yandan da bütün gücüyle iten Don, yüzüne ne zaman dönse Helen aynı inanması güç bir şefkatle onu beklemektedir. Bu açıdan bakınca hikaye klasik bir Güzel ve Çirkin temasını da barındırıyor. Nat'in son sahnede söylediği "Ohio'daki leylaklar nasıllar?" sorusu ise Birnam'ın filmin başlarında Nat'e aşkı anlatırken kullandığı bir benzetmeden geliyor. Nat'in yüzündeki ifade ise bu sahnenin ve repliğin unutulmaz olmasını sağlayan yegâne şey.

Filmin sonu gerçekten kendisinden vazgeçmek üzere olan bir alkoliğin sonu mudur? Yoksa yazının başında bahsettiğim Hays Code'un uygulanabilmesi için bir basamak mıdır? En nihayetinde, alkolizm gibi bir konuyu ele alarak Wilder zaten bu kurallar arasında yer alan bir kuralı nispeten ihlal etmiştir. Bir intihar ile filmi sonlandırmak bu kurallardan ikincisini ihlal etmek anlamına gelecekti. Sonunda doğru yolu bulması ve kendisine olan özgüveninin yerine gelmesi filme masalsi bir anlatım katıyor. "...Ve sonsuza dek mutlu yaşadılar" söz dizisinin oldukça uygun olacağı filmin final sahnesi, aynı konunun günümüzde işlenirken hem içerik hem de final açısından ne kadar farklı olabileceğini düşündürüyor.

**S**unset Blvd., 1950 çıkışlı bir Billy Wilder draması. Pek çok farklı türde verdiği eserlerle bilinen Wilder, *Sunset Blvd.*'da, *Double Indemnity* (1944) ile gösterdiği film-noir anlatısını biraz azaltıp kullanarak ortaya hem duygusal bir ikili ilişkiyi, hem de gelişen modern sinema ile sessiz sinema arasındaki geçişi ve çarpışmayı konu alan bir film çıkartmış. *Double Indemnity*'de kullandığı yoğun dış sesli anlatıyı *Sunset Blvd.*'da da görmekteyiz. Dış sese dair etkileyici olan şey ise, zaman zaman ekranda gösterilen anın içindeki; zaman zaman ise ekrandaki zaman ve mekandan bağımsız bir Joe Gillis (William Holden) karakterine ait olması. Olayları bazen Joe'nun anın içindeki karakterinden, bazen ise ne olacağını bilen zaman-ötesi anlatıcılığından bize dinleten Wilder, bu iki farklı kavramı beceriyle harmanlamış. Bu geçiş, rahatsız edici değil; aksine izleyiciyi düşünmeye sevk ederek kişinin analiz kanalını açık tutmasını sağlayan cinsten. Benzer şekilde filmin sonunu en başa kurgulamayı seçen Wilder, bu yolla da izleyicinin merakını aktif tutarak, izleyicilerin filmdeki ilişkilerin öylesi bir hale nasıl geldiğini anlamak için çaba harcamasını amaçlıyor. Bu da, sinema tarihini az çok bilen izleyicilere yönelik birtakım diyalogların da desteğiyle büyük ölçüde başarıyor.

*Sunset Blvd.*, senarist (ve özellikle belirttiği üzere diyalog yazarı) Joe ve eski sessiz film şöhreti Norma Desmond (Gloria Swanson) arasındaki ilişki çevresinde gelişiyor. Bu ilişki, biraz dikkatli bakıldığında esasında sessiz sinemanın sesli filmlerle olan ilişkisine dokunuyor. Zira Norma'nın ününe son veren şey, büyük ölçüde filmlere diyaloglar eklenmesi. Bu diyalogları ekleyen kişilerden biri de elbette Joe. Fakat ilginçtir ki Norma, onu işsiz bırakan bu ilerlemeye duyduğu öfkeyi Joe'ya karşı duymuyor. Belki başlangıçta biraz; ama ardından aynı çatıyı paylaşmaya başladıkları Joe ile gelişen ve özellikle Norma için pekala derinleşen bir ilişki söz konusu. Bu ilişkiyi Norma'nın gelgitli psikolojisine ve Joe aracılığıyla güçlenen sahneye dönüş umuduna bağlamak mümkün ve en doğal görünen şey. Ama aynı zamanda, dönemin sessiz sinema yıldızlarının kariyerlerine devam edebilmeleri için modern sinemaya ayak uydurmaları gerek-

## Sunset Blvd

■ Ünal Lap

### Yönetmen:

Billy Wilder

### Senaryo:

Charles Brackett,

Billy Wilder,

D. M. Marshman Jr.

### Oyuncular:

William Holden,

Gloria Swanson,

Erich von Stroheim,

Nancy Olson

1950/ABD/

İngilizce/110'

27 Nisan Cuma

18.00

liliğinin de bir göstergesi. Sessiz sinemanın en büyük starlarından Buster Keaton'ın bile sinemaya ses geleceki filmlerinin sallantılı olduğu göz önüne alındığında, dönemin Hollywood'undaki köklü değişimin etkileyici olduğu kadar yıkıcı olduğunu da görüyoruz. Norma, bu yıkıcı etkileri tüm çıplaklığıyla görmemizi sağlayan bir karakter. Maddi olarak olmasa da manevi olarak yaşadığı derin çöküntü, dışavurumcu izler taşıyan şatosunda onu intihara meyilli, depresif bir kadın haline getirmiş. Bu arada filmde Buster Keaton'ın da kısa süreliğine görünmesi, sanıyorum ki sessiz sinemaya saygı duruşu niteliği taşımaktan ziyade Hollywood ve Amerikan film piyasasının acımasızlığına dem vuran bir imaj. Doğal ve olması gereken ilerlemenin, yani sesli sinemanın başlangıcının, yanısıra Wilder diğer filmlerinde de rastlanan politik eleştirilerinden de geri durmuyor. Hollywood'un tekelleşmesini ve emektarlarını bir bir tüketmesini görmemizi sağlayarak dönemi için sert bir piyasa eleştirisi sunuyor bizlere.

Belki kulağa başta ilginç gelebilir ama Norma'nın şatosu ve uşak Max'in, dışavurumcu sinemanın en kuvvetli örneklerinden biri olan *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920)'yi anımsattığını düşünüyorum zaman zaman. Dekor, kostümler ve Norma ile Max'in soğuk oyunculuğuyla inşa edilen bu şato atmosferinin, Wilder'ın Nazilere kadar Almanya'da kaldığı düşünüldüğünde belki Alman dışavurumculuğuna bir nebze öykünmeden kaynaklı olduğu söylenebilir. Bu öykünme kendini filmde son derece ince ve profesyonelce hissettiriyor. En başta zombivari görünen Max'e zaman geçtikçe ısınmamız, hatta bir yerden sonra bu karaktere derin sempati kurmamız, Wilder'ın senaryo özelinde bakıldığında kendini özellikle hissettiren başarısının temel ve net göstergelerinden de biri. Bunun yanısıra fade-outla sağlanan akıcı kurgunun, 2 saate yakın bir ekran süresi olan filmin kendi içerisinde bölüm bölüm kopmasını engellediği söylenebilir.

Klasik sinemaya ilgisi olan izleyicilere zaman zaman gülümseme fırsatı da sunan *Sunset Blvd.*; içerdiği kaliteli diyaoglar, sinema sektörünün içinde geçen anlatısı ve dramatik sonuyla izleyiciye ilk dakikadan vaat ettiği heyecan ve sürekliliğin tümünü başarıyla sunuyor.

“Hiçbir şey okumayan kişi, yalnızca gazete okuyan kişiden daha çok bilgilidir.”

Thomas

Jefferson

**H**ollywood'un Altın Çağı'nın en önemli yönetmenlerin biri olan Billy Wilder, *Some Like It Hot* (1959) ve *The Apartment* (1960) gibi komediler sayesinde geniş bir hayran kitlesine ulaşmıştır. Fotoğrafların, izleyicinin dikkatini dağıttığını bu nedenle hikayenin anlaşılabilirliğini zayıflattığını savunan Avusturya asıllı Yahudi yönetmen senaryo ve diyalog yazmada ustalaşmıştır. 21 kere Oscar'a aday gösterilen; En İyi Uyarlama Senaryo ve En İyi Özgün Senaryo kategorileri dahil olmak üzere toplam 7 kez eve ödül götürün Wilder, döneminin en popüler yönetmenlerinden birisi olmasına rağmen ana akım sinemanın sınırları içinde kalmamış cesur bir sanatçıdır. Eleştiri, *auteur* yönetmenin filmlerinde daimî bir öğe olarak dikkat çekmektedir: *Sunset Blvd.* (1950) ile Hollywood'u yerden yere vurmuş, *Sabrina* (1954) ile sınıf çatışmasını işlemiş, *Garsoniyer* ile kadını metalaştıran zihniyete yöneltmiştir eleştiri oklarını. Wilder'in, çıktuktan hemen sonra sansasyon yaratan ve gişede büyük bir başarısızlığa uğrayan filmi *Ace in the Hole* (1951) ise ağır bir görsel ve işitsel medya eleştirisi yapmakla kalmıyor; toplumsal yozlaşma ve sistemsel çürümenin boyutlarını da izleyicinin gözüne sokuyordu.

1951 yapımı *Ace in the Hole*, başrolünde Kirk Douglas'ın olduğu bir kara film. Chuck Tatum rolünde karşımıza çıkan Douglas, etik değerlerden yoksun bir gazeteciyi canlandırıyor. Büyük gazetelerden yalan habercilik, patronun karısıyla gizli ilişki yaşamak ve alkol düşkünlüğü gibi sebeplerden kovulan Tatum, kendini sıkıcı ve durgun New Mexico'da bulur. Albuquerque Sun=Bulletin gazetesinde yazmaya başladığında bunun yalnızca birkaç ay sürecek kısa bir macera olduğu ve yakalayacağı bir flaş haber sayesinde büyük gazetelerden birine transfer olacağı umudunu taşımaktadır. Fakat işler umduğu gibi gitmez, geleli bir yılı geçmektedir ve henüz ortada iyi haber değeri taşıyan hiçbir şey yoktur. İyi haberin ne olduğunu tanımlamak zor da olsa, Tatum'un habercilikte gönülden inandığı bir görüş vardır: “*En iyi satan haber kötü olandır; çünkü iyi haber, haber sayılmaz.*” Beklediği haber ona gelmiyorsa, onu yaratmayı bile göze alabilecek bir iş ahlakına sahip Tatum için beklediği fırsat çingiraklı yılan avı haberi yapmaya gittiği sırada oluşur. Yerel bir dükkân işleten Leo Minosa'nın mağarada göçük altında kaldığını öğrenen Tatum, bu haberin büyük bir habere dönüş(türül)ebilme potansiyelini fark eder. Olayın uzaması ve iyi bir habere dönüşebilmesi için kurtarma operasyonunu bilinçli olarak yavaşlatan Tatum'a en büyük desteği, bu süreci kendi çıkarları uğruna kullanan şerifin ve Minosa'nın karısının göstermesi, filmin yalnızca medya eleştirisine odaklanmadığını açıkça gösteriyor. Tatum'un elinde devleşen haber tüm Amerika'da yankı uyandırır. Kurtarma çalışmaları uzadıkça popüleritesi artan bu haber sayesinde yüzler-

## Ace in the Hole

■ Berkay Biçer

**Yönetmen:**

Billy Wilder

**Senaryo:**

Walter Newman,

Billy Wilder,

Lesser Samuels

**Oyuncular:**

Kirk Douglas,

Jan Sterling,

Robert Arthur

1951/ABD/

İngilizce/111'

4 Mayıs Cuma

18.00

ce insan Minosa'nın mahsur kaldığı mağaranın olduğu bölgeye akın eder. Gya gkteki adam için orada toplanan kalabalık zaman içinde bölgeyi bir panayır yerine çevirecektir: alışveriş dkkanlarından lunaparka her türlü eğlenceyi bulabilecekleri bir alana.

Oldukça özenli senaryosuna rağmen ilk gösterimlerinden sonra sinema eleştirmenleri tarafından inandırıcı olmamakla suçlanan *Ace in the Hole*, belki de bazılarımızın görmek istemediği kadar gerçekçi olduğu için bu eleştirilere maruz kaldı. Billy Wilder, bu filmde doğruluğunu çoğu zaman sorgulamadan kabul ettiğimiz hikayelerin görsel ve işitsel medya tarafından ne ölçüde manipüle edilmiş olabileceğini gözler önüne seriyor. Aslında bizlerin basılı ve görsel medyada çokça tanık olduğumuz hikayelere çok benziyor *Ace in the Hole*: penguen hikayeleri gibi. Öte yandan usta yönetmen, bu tarz manipülasyonlara prim veren okuyucuların da aslında hiç masum olmadığını net bir Şekilde gösteriyor. Her yerde, her zaman eğlence arayan topluma getirdiği eleştiriler, reyting uğruna gerçeklerle oynayan medyaya yönelttiği eleştirilerden daha hafif değil. Aslında odakta, herkesin kendi çıkarları doğrultusunda hareket ettiği bir sistemin eleştirisi var: giderek duyarsızlaşan ve yozlaşan bireylerin, kitle iletişim araçları tarafından manipüle edilmeleri veya bu manipülasyona göz yummaları da bu sisteme dahil. Filme dair bir başka değerli nokta ise Wilder'ın bu kadar geniş kapsamlı bir eleştiri yaparken siyasi otoriteleri denklemin dışında bırakma cesaretini gösterebilmiş olması. Şerifin, gelecek seçimlerde kendisine oy kazandıracadına inandığı bu olayda, görevinin yükümlülüklerini yerine getirmek yerine Tatum'un en yakın işbirlikçisi konumuna gelmesi, eleştirilerin odağına bir de yozlaşmış siyasi otoriteleri ekliyor. Sanıyorum ki *Ace in the Hole*'un senaryosu, işaret ettiği toplumsal ve sistemsel bozukluklar açısından bakıldığında, Türkiyeli sinema izleyicisinin kolaylıkla kavrayabileceği bir alt metne sahip.

Wilder, hem senaryo yazarı hem prodüktör hem de yönetmen olarak ilk defa görev aldığı film olan *Ace in the Hole*'un senaryosunun, film gösterime girdikten sonra birçok eleştirmen tarafından olumsuz değerlendirilmesi üzerine, bir açıklamasında, "*Aynı Şeyler her gün gerçek hayatta oluyor. Ama bunu bir filmde anlatınca, eleştirmenler çok abarttığını düşünüyorlar.*" diyerek senaryosunu savundu. Filmin zgn ve gerçekçi senaryosu geç de olsa son yıllarda hak ettiği değeri görmeye başladı. Roger Ebert, 50 yıldan uzun zaman geçmiş olmasına rağmen filmi hala çok etkileyici bulduğunu söylerken Time Out London, 1950'lerin en başarılı Amerikan filmlerinden biri olduğunu yazdı. Son olarak, Chuck Tatum rolündeki Kirk Douglas ve Bayan Minosa rolündeki Jan Sterling, bu iki derinlikli ve çok yönlü karakteri başarıyla oynadıkları için birçok övgü topladı. Öyle ki Ebert, Kirk Douglas'ın performansı için "*ylesine enerjik ve saldışandı ki neredeyse korkunçtu.*" yorumunda bulunmuştur.

**J**anrı gizem, gerilim ve drama olan, bittiğinde şaşkınlıktan ağzı bir karışık açık bıraktıran filmleri severim. Şu ana kadar bu türde izlediğim pek çok film, büyük ihtimalle türün kendi gerekliliğinden, sadece son beş-on dakikasında vurucu hale geldi. Film izleme zevkimi çok da zedeleyen bir şey değil, sonuç odaklı izleyicilerden değilim... Yine de yapılan her hamlede seyirciyi şaşırtan filmlerin yeri benim için ayrıdır. *Double Indemnity*, (1944) bu tür filmlerin en iyilerinden biridir ve aynı yönetmenin, Billy Wilder, yönettiği bir diğer gerilim/gizem filmi olan ve bu yazıda incelemesini yapmayı deneyeceğim *Witness for the Prosecution*, (1957)'dan da bu açıdan daha iyi konumda olduğunu düşünüyorum. Asıl filmimize dönecek olursak, başrollerinde efsane kadın Marlene Dietrich'in, filmde avukat olarak gördüğümüz ve performansıyları Akademi Ödülleri'yle birlikte başka iki ödülde daha En İyi Aktör adaylarından olan Charles Laughton ve döneminde çekilmiş filmlerin romantik başrollerinde sık sık yer alan Tyrone Power'ın yer aldığı, başarılı bir film *Witness for the Prosecution*. Agatha Christie'nin öyküsünden uyarılma.

Film, son birkaç dakikasına kadar gayet normal ilerliyor ama alttan alta gerilim vermeyi de eksik etmiyor. "Acaba sonunda n'olacak?" diye merak ede ede geçti iki saat ve en sonunda art arda iki şok yaşattı bana. Filmin izleyiciye verdiği bilgiler o kadar kısıtlı ki gidişata dair elinizdekilerle bir tahminde bulunmaya çalışıyorsunuz ama son çeyrekte art arda gelen yeni bilgilerle, önceki tahminleriniz uçup gidiyor. Spoiler vermeyeceğim, zaten türünden anlayacağınız üzere bu seyirciyi illa ki bir yerinde şaşırtacak bir film o yüzden bazı şeyleri bilerek ya da bekleyerek izlemeye başlamış oluyorsunuz tahminimce. Dolayısıyla, bazı şeyleri söylemekte sakınca görmüyorum. Umarım film keyfinizi bozacak bir şey söylemem.

En başa dönecek olursak film bir mahkeme sahnesiyle başlıyor. İşlenmiş bir suçu konu edineceğini bu sayede ve başrollerden biri olan Charles Laughton'ın canlandırdığı Sir Wilfrid Roberts karakterinin avukat olmasıyla anlıyoruz. Zaten mahkeme sahnesiyle ilk ipucunu verdikten sonra yönetmen Wilder, çok oyalanmıyor ve kalp rahatsızlığı yüzünden hastanede yatmakta olan sinirli ve puroya aşık avukat Roberts'ın uzun bir aradan sonra ofisine gidiş sahnesiyle devam ediyor filme. Yanındaki anaç hemşire Miss Plimsoll'ün (Elsa Lanchester) sürekli dinlenmesi ve ilaçlarını içmesi yönündeki baskılarına kulak asmayan dolayısıyla kendi rahatsızlığını pek de önemsemeyen bir avukat Sir Wilfrid. Müvekkillerinin ve meslektaşlarının ona davranışlarından mesleğinde başarılı olduğunu ve çok zor durumda bile olsa ilgisini çeken bir davadan geri kalmayacağını seziyoruz.

Nitekim öyle de oluyor. Ofisine geldiği ilk gün zengin bir

## Witness for the Prosecution

■ Gizem Sarı

**Yönetmen:**

Billy Wilder

**Senaryo:**

Larry Marcus,

Harry Kurnitz,

Billy Wilder

**Oyuncular:**

Tyrone Power,

Marlene Dietrich,

Charles Laughton

1957/ABD/

İngilizce/116'

11 Mayıs Cuma  
18.00

kadını öldürmekle ve parasına konmakla suçlanan, rahat tavırlarıyla izleyiciyi işkillendiren Leonard Vole (Tyron Power) Sir Wilfrid'in kapısını çalıyor. Sir Wilfrid en başta kendini fazla zorlamaması, zor davalar almaması gerektiğini öne sürerek davayı kabul etmese de ağlayan, sızlayan bir eş görmeye dair tahminlerini boşa çıkaran Vole'un vakur duruşlu eşi Christine'i (Marlene Dietrich) görünce fikri değişiyor ve davayı kabul ediyor. Bunda hemşire Miss Plimsoll tarafından içmesi yasaklanan puroları ve içkileri doyusya tüketebileceğinin ayırımına varmasının da etkisi yok değil. Çünkü uzun saatler süren sorgu ve araştırma kısımlarında Sir Wilfrid elinden purosunu düşürmüyor, on birinci parmağı oluyor diyebilirim.

Filmin afişinde gördüğümüz, Sir Wilfrid'in tek gözüne taktığı gözlük onun karşısındaki kişinin doğru söyleyip söylemediğini anlaması için kullandığı yöntemlerden biri. Ne kadar doğru sonuçlar verdiği tartışılır ama filmin leitmotivlerinden biri olduğu kesin.

*Witness for the Prosecution*, çoğunlukta sabit mekânlarda geçen ve uzun diyaloglarla örülü bir film. Son bir saati filmin en başında gördüğümüz mahkeme salonunda geçiyor. Ama bilinmezlerle başbaşa olmak filmin sıkıcı olmasını engelliyor. Kaldı ki diyalogları zekice yazılmış ve özellikle Vole ile Christine çiftinin müthiş oyunculuk sergiledikleri filmi izlemek onu baştan ilgi çekici kılmaya yetiyor. Gerçekten, özellikle Vole benim için filmin en iyi oyuncusuydu. Bir yalanı ne kadar güzel inşa edip oynadığını ilgiyle izledim. Filmin başından itibaren kendimi onunla özdeşleştirmiş olmamın da bu hayranlığımın etkisi var.

Filmin asıl çatışması Leonard Vole'un zengin kadın Mrs. Emily Jane French'i gerçekten öldürüp öldürmediğini bulmak üzerine kurulu olsa da tahmin edebileceğiniz üzere film ilerledikçe çok daha başka çatışmalar devreye giriyor (Christine'in kafa karıştırıcı sözleri ve eylemleri bu diğer çatışmaların yaratıcısı durumunda.). Belki kendinizce bu çatışmaya bir cevap bulup bu ana meseleyi gözardı etmiş olabilirsiniz. Ama erkenci davranmamak da seçeneklerden biri tabii.

Filmi izlerken çok gerilmedim ama son dakikalarda tam film bitti diye düşünürken gelişen olaylar bomba etkisi yarattı. Bu etkiye rağmen başarılı bir final diyemem... Çünkü bu ani olaylar filmi biraz absürdlüğe sürüklemiş. O dönemin filmlerinde suçlunun cezasız kalmaması bir normdu diyebiliriz ama bu filmde keşke suçlular cezasız kalsaydı, öylesi daha iyi olurdu kesinlikle. Filmin güzelliğini zedeleyen (bana kalırsa) tek unsur ortadan kalkmış olurdu. Buna rağmen iyi ki izledim dediğim çok güzel bir film *Witness for the Prosecution*.



“Bir tür olarak komedi, insanların ve olayların gülünç yanlarını ortaya koyarak izleyenleri güldürmek ve düşündürmek amacını güder. Çünkü her gülünç şeyin altında acı bir gerçeğin olduğuna inanılır.”

2000 yılında Amerikan Film Enstitüsü tarafından tüm zamanların en iyi Amerikan komedi filmi seçilen *Some Like It Hot* (1959) yönetmen Billy Wilder’in en bilinen filmlerinden biridir. Komedi dozu en yüksek olan filmi de diyebiliriz. Ayrıca, Doğu Avrupa ve Yahudi kökenli olan Billy Wilder sinemaya büyük başarılarla da hediye etmiştir. Bunlardan bazıları, *Sunset Bulvarı* (1950), *The Lost Weekend* (1946), *Sabrina* (1954), *The Apartment* (1960)’dir.

*Some Like It Hot*, adından da anlaşılacağı gibi cinselliğe vurgu yapan bir filmidir. Adını “Caz! Evet, gerçekten ateşli. Sanırım bazıları sıcak sever. Ben klasik müziği tercih ederim.” repliklerinden almıştır. Kadın ve erkek arasındaki o gerilimi temsil ettiği gibi bir müzik türü olan cazın o ateşli, kıpır kıpır havasına da yer verir.

Öykümüz 1920 yılında Chicago’da başlar. 20’li yıllar New Orleans cazının Chicago’da süren parlak dönemidir. Ayrıca bu yıllar Prohibition Era olarak adlandırılan yasaklama dönemini de kapsar. Prohibition Era, Amerika’da 1920 ile 1933 yılları arasında uygulanan içki yasağı dönemine verilen addır. Bu yasak çerçevesinde ülke çapında alkolün üretilmesi, satılması ve taşınması yasaklanmıştır. Alkolü yasaklayan bir yasa çıkarmak alkolü durdurmaya yetmemiştir. Devletin, ülkenin her yerini denetleyecek gücünün olmamasından kaynaklı açık organize suç teşkilatlarına gün doğmuştur. Dutch Schultz, Al Capone ile Lucky Luciano gibi gangsterler, ülke çapındaki alkol satışı yapan teşkilatlara yasadışı içki tedarik ederek hatırı sayılır servetler yapmışlardır. Bu yasak, alkolün pahalı bir şekilde satılmasına imkan vermiş ve bu da Amerika’da günümüzdeki mafya babası anlayışının oluşumunu sağlamıştır. Yasak içki satımıyla başlayan teşkilatlardan mafya babasına dönüşenler ürün yelpazelerini genişletmişlerdir ve esrar gibi bağımlılık yapan diğer ürünleri de el altından satmaya başlamışlardır. Öykünün geçtiği zamanı dikkate alarak gangsterleri de öyküye katan yönetmen, olay örgüsünü bu şekilde örmeye başlamıştır.

Film bir kovalamaca sahnesiyle başlar. Kara Filmlerin revaçta olduğu bir dönemde çekilmesi dikkate alınırca suç, gangster filmlerinden yararlandığı görülmektedir. Bu şekilde öyküde durumların oluşmasını sağlayan katalizör görevi sağlanmış olur. Joe (Tony Curtis) ve Jerry (Jack Lemmon), iş aramakta olan iki müzisyendir. ABD’de sıkı bir alkol yasağının uygulandığı bu günlerde, Saint Valentine’s Günü Katliamı (1929) olarak bilinen ve yedi kişinin ölümüyle sonuçlanan çeteler arası bir çatışmaya tanık olurlar. Kılık değiştirerek kasabayı terk etmeye karar veren ikili, kadın kılıfına girip tamamen kızlardan oluşan bir orkestraya katılmayı başarırlar. İpin ucu da burada kopar. Bu kopuş sinema tarihinin en iyi komedi filmlerinden birini armağan eder.

## Some Like It Hot

■ Ömercan Kağızmandere

**Yönetmen:**

Billy Wilder

**Senaryo:**

I. A. L. Diamond

Billy Wilder

**Oyuncular:**

Marilyn Monroe,

Jack Lemmon,

Tony Curtis

1959/ABD/

İngilizce/121’

18 Mayıs Cuma

18.00

*Some Like It Hot*, Alman yapımı *Fanfare der Liebe* (1951)'in bir nevi yeniden çevrimidir. Amerikan, Hollywood sinema tarzını ve gangsterleri işin içine katmasıyla öyküye yeni bir format katar. Ayrıca, *Fanfare d'Amour* (1935) Fransız filmi ile de erkeklerin kadın kılığına girmesi konusunda akrabalık taşır.

Kadınlardan oluşan koroya giren Joe ve Jerry yani yeni adlarıyla Josephine ve Daphne yeni katıldıkları koroda önceden olduğu gibi kontrbas ve saksafon çalar. Saksafon 1840'ların başında Paris'te Belçikalı klarnet sanatçısı Antoine-Joseph Sax tarafından bulunmuştur. "Sax'ın Sesi" anlamına gelmektedir. Klasik müzik orkestraları için üretilmesine rağmen saksafon kendine caz müzikte yer bulur. Kontrbas ise bir orkestranın olmazsa olmazı olduğu halde tek başına kullanılamaz. Bundan kaynaklı başka müzik aletlerinin sesini zenginleştiren onların ortaya çıkmasını sağlayan ama kendini gösteremeyen bir alet olarak orkestralarda yerini alır. Karakterlerimiz ve çaldıkları aletler arasında bir bağ vardır. Joe saksafon çalar, saksafon gibi klasik, değer verilen, önemli bir çevrenin bir ferdi olmayı başaramaz. Yakışıklıdır ve kadınlardan ilgi görmeye alışıktır fakat caz gibi ateşli ve haşarıdır. Özgürdür ve kalıplara sığmaz. Jerry ise kontrbas çalar. Sürekli Joe'un arkasını toplamakla meşguldür önüne birçok fırsat geçse de o yine de orkestrada kontrbasın yaptığı gibi kurtarıcı rolüne soyunur.

Orkestrada tanıştıkları sarışın Afrodit Marilyn Monroe yani Polonya asıllı Sugar Kane Kowalczyk'e kalplerini çaldırırlar. Doğal olarak Sugar Kane'i ilk gördüğümüz sahneden itibaren, biz izleyenleri büyüdü altına alan Marilyn Monroe o güne kadar yaptığı filmler arasındaki en iyi performansını gösterir. Bir ikon olan Marilyn Monroe her sahnede ateşi yükseltmeyi başarır. Söylediği şarkılarla, giydiği kıyafetlerle biz izleyenleri etkisi altına alır.

Yönetmen seyirciyi etkilemeyi olağan olan bütün öğeleri ters yüz ederek başarır. Bilinen kadın erkek rollerinin yerini değiştirerek bu işe koyulur. Erkek olmanın maço ve dominant kodlarını sarsar. Kadın kılığına giren Joe'yu tekrar erkek olarak farklı birine çevirir. Bu şekilde hem cinsiyet hem de kişilik olarak roller sürekli değişir. Akılcı diyaloglarıyla yer yer sistem eleştirisi yapmayı da ihmal etmez. Bu film, doğal olarak kendinden sonra gelen birçok filmi etkilemiştir. Bundan Türk Sineması da nasibini almıştır. Hulki Saner yönetiminde çekilen *Fıstık Gibi Maşallah* (1964) ve *Fıstık Gibi* (1970) örnek verilebilir. Bu iki filmde de Sadri Alışık, Jack Lemmon'un oynadığı Daphne rolüyle harika bir performans çıkarmıştır.

Marilyn Monroe çağdaşları tarafından küçümsenmiş olsa da masum, dalgın, çocuksu ve yüksek enerjisi ile filme damga vurur. Dönemin yakışlı oyuncusu Tony Curtis ise kadın kılığına girerek erkek maçoğunun imajını sarsar. Jack Lemmon'un dengeli, komik performansı, kadın olarak düştüğü halleri ise filmin enerjisini yükselterek *Some Like It Hot*'in bir komedi başyapıtı olmasını sağlar.

*"I've decided to become a mensch, you know what that means? A human being.*

*C.C. Baxter, The Apartment"*

**B**illy Wilder'ın 1960 yapımı *The Apartment*, içinde en tahrip edici insan ilişkilerinin olduğu, karamsar, ekşi, melankolik bir film: Yılın en kısa ve uzun günlerinde, alacakaranlığın hızla düştüğü ve sokakların giderek daha da soğuk olduğu, ofis partilerinden sonra bazı insanların ailelerinin yanına gittiği ve gri hayatlarına devam ettiği apartman köşeleri var bu filmde ve insanlar bu evlerde ağaç yakmaktan bile rahatsız olmuyorlar, sadece içinde buldukları anı tüketiyorlar. Wilder, bu filmi yaptığı dönemde döneminin önemli, çok çalışan yönetmenleri arasında sayılıyordu. Yönetmenin en adının duyulduğu ve yoğun olduğu bu dönemde *The Apartment* birçok açıdan değerlendirmeye tabii tutulan bir film. Filmin türünü daha çok komedi olarak değerlendirenler dışında, *The Apartment* filminin çekim açıları o dönem için dikkat çeken önemli unsurlardan biriydi. Yönetmenin kullandığı çekim açıları King Vidor'un 1928 yapımı *The Crowd* adlı filmi hatırlatıyordu; uzun, sade ve delici.

Jack Lemmon'ın canlandığı C.C. Baxter karakteri filmde anlatıcı görevini üstlenen en ağır toplardan biridir; büyük bir sigorta şirketinde çalışan, hayatını profesyonel olarak geliştirmeye adanmış bir adam. Herkese karşı kibar ve zarif olan Baxter, kendisine gelen insanları hiçbir zaman geri çevirmeden, onları hayatının içine sokuyordu. Öyle açık bir karakter ki o, geceleri sokaklarda yağmur yağarken, evini başkalarının kullanmasına izin verir ve bu kişiler onun adını bilmek zorunda bile değil, amaçları sadece almak. Başkaları için her türlü sıkıntıdan, dertten kaçma, anlık kurtulma sağlayan bir sığınak olan Baxter'ın apartman dairesi en büyük gerçekçiliği yansıtıyor. Onun dünyasının gerçekte kendi, içinde yaşadığımız dünyayı temsil etme potansiyeli yüksek. Wilder, bu filmle Hollywood'un anlayışından uzakta bir kompozisyon çiziyor. Eğer *The Apartment* için bir tema söylemek gerekirse onun "yetişkinler için bir hikâye anlatıcısı" olduğunu belirtebiliriz. Bu filmi zaman ve tür açısından benzersiz kılan şey ise yönetmenin 1944 yapımı *Double Indemnity* ve 1950 yapımı *Sunset Boulevard* gibi noir filmlerinde bulunan karamsarlık ve ironik unsurlarını etkin bir şekilde kullanmasıdır. Filmde baskınlık kuran hicivsel dokunuşlar deneyimlerimize aittir ve bu hepimizin bir şekilde kendimizle ilişkilendirebileceğimiz bir şeydir. Wilder'ın senaryo yazımıyla ilgili altın kurallarından biri şudur: Daha ince ve zarif ama şeffaf bir hiciv anlatımı. Filmde Fran Kubelik karakterini canlandıran Shirley MacLaine, Bay Sheldrake karakterini canlandıran Fred MacMurray ve Baxter arasında dönen ilişkiler, filmin anlatımında sayısız sadakatsizlik, hayal kırıklığı ve ayrıntılar barındırıyor.

*Fran:*

*What is it?*

*Bud:*

*(with difficulty)*

*The mirror – it's broken.*

*Fran:*

## The Apartment

■ Burcu Tohum

**Yönetmen:**

Billy Wilder

**Senaryo:**

Billy Wilder

I. A. L. Diamond

**Oyuncular:**

Jack Lemmon,

Shirley MacLaine,

Fred MacMurray,

Jack Kruschen

1960/ABD/

İngilizce/125"

25 Mayıs Cuma

18.00

*I know. I like it this way –  
Makes me look the way i feel.”*

Wilder, *The Apartment* filmini çekme kararını *Some like it Hot* filmini çekerken almış. Bunun arka planını net olarak bilmesek de *Some like it Hot* filmini izleyenler, *The Apartment* için bakış açılarını bu bilgiden hareketle şekillendirebilirler. Film, geniş ekranda siyah beyaz olarak çekildi: Noel ve yılbaşı partileri, barlar ve lokantalarda tatillerin tüm hızıyla sürdüğü günleri Baxter’ın dairesinin tasarımı, yatak odasının kapısı, dekorun dikkat çekiciliği takip ediyor. Peki, Wilder nasıl oldu da *Some like it Hot* filminden etkilenip, onun yansımaları *The Apartment*’a yedirmişti? Bu sorunun cevabı yönetmenin filminde kullandığı gizli özne ve objelerle bağlantılı olabilir. Bir örnekten yola çıkacak olursak, filmde Baxter’in apartman dairesi gizemli bir arzu nesnesi olarak karşımıza çıkıyor. Filmin anlatımındaki ağırlığın yarısı onun evinin anahtarında buluşuyor. Bu konuya ilişkin filmle ilgili çok yorum var: *The Apartment* kimilerine göre “kirli bir peri masalı” ya da “kirli, pis bir film”. Ancak buna rağmen filmin naif ve zarif bir duruşu var. En önemlisi 1960’ların hızla dönüşen Hollywood sinema ikliminde, bizi kısa bir serüvene çıkarıyor. Bu da bizi az çok o dönemin sinema dünyasını algılamamıza salık veriyor. Wilder’ın filmlerini klasik yapan şey filmlerinde alt nesneyi sağlam bir şekilde tanımlamak ve onu olabildiğince harcanmaya hazır etmek. O, sinemasında her zaman spesifik objeleri göz önünde tutmayı tercih etmiştir. *The Apartment* filminde de ev anahtarının yanı sıra şapka, filmde dikkat çeken önemli objelerdendi. Ev anahtarı sadece *The Apartment* için spesifik bir obje olurken şapka, Wilder sinemasının geneline hâkim olan bir objedir.

*“Fran:*

*Don’t be too sure. Just because i wear a uniform – that doesn’t make me a Girl Scout.”*

Yönetmene göre bir filmde en büyük hüner insan deneyimiyle ilgili konuyu bulup filme onu iliştiirmektir; kurallar açık olacak, insanları dahil edeceksiniz, onlar sizin için bir atmosfer yaratacak vs bunların hepsi filmi oluşturan önemli unsurlardır. O yüzden Wilder, *The Apartment*’ı olabildiğince fazla tiplemeyle doldurmuştu. *The Apartment* da tıpkı yönetmenin diğer filmleri gibi kimsenin mükemmel olmadığını, herkesin belli bir ya da birkaç zaafı olduğunu ve bunun iyileştirilmesi güç bir durum olduğunu vurguluyor. Wilder’a göre mükemmel olmamamız bizi bir arada tutan ve birbirimizi sevmemizi sağlayan şeydir. O yüzden yönetmen, sinemayla seyirciyi bu durumun içine çağırarak istemiş. *The Apartment*, aslında bu doğrultuda tam da bizi ortak bir buluşma alanına toplayıp, kusurlarımız, zaaflarımız olmasına rağmen bizi birbirimizi sevmeye davet ediyor. 2002 yılında Robert Horton’un Wilder ile yaptığını röportajda yönetmenin sanılanın aksine *The Apartment*’ı hiçbir zaman komedi filmi olarak düşünmediği ortaya çıkmıştı. Film sinemaya gelince, izleyenler, eleştirmenler bu filmi daha çok komedi türüne yerleştirmeyi uygun bulmuşlardı ancak *The Apartment*, içinde duygu yoğunluğu barındıran ve olsa olsa trajedi-komik olabilecek bir filmi. Bu, Billy Wilder’ın insan doğasını sergilediği illüzyonun ve büyüünün tek çatı altında toplandığı bir dünyadır.



## Dosya: **Yeni Hollywood Sineması**

### Bonnie and Clyde

Ayberk Giray

**6**0'lı yılların sonunda ABD bir değişim sürecine giriyordu. Azınlıklar yurttaşlık haklarını arıyorlardı, kadınlar cinsiyet eşitliği için savaşıyor, karşı-kültür

yaygınlaşıyor ve ABD'nin dış politikası savaş karşıtlarınca eleştiriliyordu. Gençler Amerikan rüyasından vazgeçip alternatif değerleri benimsiyorlardı. Ülkeye hakim olan muhafaza-

kar hava kırılmıştı; yarattığı boşlukta özgürlükçü, eşitlikçi ve radikal hareketler kendine alan bulmuştu.

Bu dönemde sinema hem bu değişimden etkilenmiş, hem de parçası olmuştu. “Yeni Hollywood Sineması” dediğimiz 67de başlayıp 70lerin sonuna kadar giden dönemde filmler önceleri tabu olan konuları işleyebiliyor, klasik anlatıyı hem biçimsel hem de içerik olarak değiştiriyordu. Avrupa ve 3. Dünya sineması karşısında geri planda kalmaya başlayan Hollywood stüdyo sistemini terk edip film yapımcılarına daha fazla yetki veriyordu, bu da dönemin ruhunun kendini filmlerde daha fazla göstermesine olanak sağlıyordu. Perdede bireyci kapitalizme, muhafazakar ataerkil aile temsiline ve bastırılmış cinselliğe başkaldıran karakterler boy gösteriyordu.

*Bonnie and Clyde* (1967) Amerikan Yeni Dalgası’nı başlatan filmler arasında yer alıyor. Film, 30lar’ın başında ekonomik bunalım döneminde bir dizi banka soygunu ve arabacı hırsızlığı yapan ve sonunda polis tarafından öldürülen ünlü kanun kaçağı çifti anlatıyor. Filmin gerçek karakterlere ne kadar sadık kaldığı şüpheli, ama izlediğimiz Bonnie Parker (Faye Dunaway) ve Clyde Barrow (Warren Beatty) karakterlerinin dönemin ruhunu taşıdığı kesin. Zaten bunun sonucunda da gişede en çok hasılat yapan 4. film olurken Akademi Ödülleri’ndeki 10 adaylığının ikisini kazanmayı başarıyor.

Kahramanlarımızı sıradışı yapan şey sistem karşıtı ve şiddete meyil-

li olmalarına rağmen halk tarafından sevimli olmaları. Bunun altındaki ana sebeplerden biri hem filmin geçtiği buhran yıllarında hem de gösterime girdiği 1967’de insanların sisteme ve kurulu düzene karşı olan güvenlerinin sarsılmış olması. 1929 yılındaki krizle ekonominin dibe batmasından dolayı bankalara duyulan öfke karakterlerin eylemlerinin halk tarafından kabul görmesine, hatta desteklenmesine yol açıyor. Gösterime girdiği yıllarda da ekonomik istikrarsızlıktan bunalan ve kapitalizmi eleştiren kesimin gözünde Bonnie ve Clyde sıradan suçlular-dansa ekonomik düzenle hesaplaşan kahraman görünümüne bürünüyor. Hatta bu hesaplaşma sadece ekonomik sebepler üzerinden değil, oluşan politik hareketleri bastırmaya ve kurulu düzeni korumaya çalışan muhafazakar düşünceye başkaldırı görevi görüyor. Banka soygunlarının yanı sıra Barrow Çetesi, otoriteye ve polisle de çatışmaya giriyor. Filmde polis, devlet güvenliği ve düzeni koruyan figürler yerine halka basın üzerinden yalan söyleyen ve yakaladıkları suçluları soğukkanlılıkla öldüren tipler olarak gösteriliyor.

Çatışma temasının yanı sıra *Bonnie and Clyde* bir kaçış filmi. Film-in başında Bonnie’yi eve kapatılmış, yüzünü yatak demirlerinin arkasında veya kadrajda pencere pervazına hapsedilmiş şekilde görüyoruz. Tanışmalarından bir sonraki sahnede Clyde, Bonnie’nin hayatının nasıl olduğunu büyük bir başarıyla tahmin edebiliyor. Çünkü Bonnie, işçi sınıfından genç bir kadın ve aslında

hayatı çizilmiş durumda. Bonnie'nin bu durumdan kaçıışı, 60'larda yaşayan gençlerin Amerikan rüyası düşüncesini reddedip kendi alternatif değerlerine kaçışlarıyla paralellik gösteriyor. Karakterlerin kaçış sırasında baştaki kısıtlanmış karelerin aksine geniş açık araziler önünde gösterilmesi, filmin finalinde polislerin arabanın camları arasından aynı şekilde kısıtlanmış gözükmeleri gibi detaylar bu mesajın altını sinematografik olarak da çiziyor.<sup>1</sup>

Filmde önceki dönemlerde dayatılan kutsal muhafazakar aile yapısı da eleştiriliyor. Çift, Clyde'in kardeşi Buck (Gene Hackman) ve eşi Blanche (Estelle Parsons) ile birleştiği anda sorunlar çıkmaya başlıyor. Sınıfının ve cinsiyetinin çizdiği sınırları aşan Bonnie ve bunlara sağdık kalmak isteyen ama aşmak zorunda bırakılan Blanche arasındaki gerginlik film boyunca devam ediyor. Samimi davranmalarına rağmen Clyde kardeşi Buck'a iktidarsızlığından bahsetmiyor, aralarında gerçek bir iletişim yok. C.W. (Michael Pollard) çaresiz durumda babasının yanına döndüğünde şiddet ve ihanetle karşılaşılıyor, babası onu kabul etmiyor. Bu tema en fazla aile pikniği sahnesinde belirginleşiyor. Bu sahnede filmin biçiminin farklılaştığını görüyoruz: görüntü bulanıklaşıyor, film daha huzurlu ve mistik bir havaya bürünüyor. Ama sonunda annesinin söyledikleriyle Bonnie bunun sadece anlık bir hayal olduğunu, artık bir ailesi olmadığını fark ediyor. Kutsal aile bağlarının, karakterlerin ayaklanmalarının önündeki ideolojik engelle-

ren biri olduğu belirginleşiyor.

Bu çalkantılı kaçış hikayesi o zamana kadar görülen en çarpıcı ve trajik ölüm sahnelerinden biriyle son buluyor. Kısa planlar ve hızlı geçişlerle kurgulanan sahnede Bonnie ve Clyde'ın ağır çekimde vurularak öldürülmelerini izleriz. Bu, gerçek hikayeye sadık kalmakla beraber karşı çıkışlarını romantik bir şekilde gerçekleştiren çift için beklenmedik bir son değildir. Hem 60'ların hem de günümüzdeki muhalif hareketler için bir mesaj niteliğindedir. Ölümleri, düzene karşı olan hareketlerin kaçınılmaz bir sonu olarak sunulmaktan ziyade, yenilikçi tepkilerin plansız ve bireyci olarak gerçekleşmesinin kendi sonunu getireceğini söyler. Bonnie ve Clyde'ın trajedisi neye karşı olduklarını sezmelerinden ama nasıl karşı duracaklarını bilememekten doğar.

*Bonnie and Clyde*, hem değindiği konular hem de cinsellik ve şiddet sahneleriyle ABD sinemasının sınırlarını genişleten filmlerden oldu. *The Graduate* (1967) gibi filmlerle beraber sinemadaki sansürün sınırlarını zorladı. Vizyona girmesinden bir sene sonra ABD'de film sınıflandırma sistemi oluşturuldu. Bu sistem birçok film yapımcısının daha özgür hareket etmesini kolaylaştırdı. İzleyicilerin beğenisini de toplaması ardından gelecek filmler için finansal destek oluşmasını sağladı. Bu gelişmeler "Yeni Hollywood Sineması" döneminin başlamasına önayak oldu.

<sup>1</sup> M.Ryan, D.Kellner *Politik Kamera* 1990

# The Graduate

Sinem Koçak

**1**967 yılında, sonrasında Amerikan sinemasını değiştirecek Bonnie ve Clyde'in arkasından izleyici ile buluşan *The Graduate* (1967), çok fazla tepki aldığı gibi oldukça da beğenilmişti. Filmde Hollywood tarihinde ilk defa açık olarak baştan çıkaran orta yaşlı kadın temsili, sonrasında gelecek birçok benzeri filmin önünü açmış ama aynı zamanda kamuoyu tepkisinin de temel sebebi olmuştur. Filmin yönetmeni Mike Nichols'un türünün ilk örneği olan bu filmi çekerken birçok farklı kamera açısını birleştirerek baştan çıkaran kadın figürünü oldukça güçlü bir biçimde seyirciye sunmayı başarmıştır.

Filmdeki hikaye yeni mezun olmuş, hayatıyla, daha önemlisi kendisiyle ne yapacağını bilemeyen Benjamin Baddock (Dustin Hoffman) etrafında dönmektedir. Üniversiteyi bitirdikten sonra ailesinin yanına dönen Benjamin, adına verilen partide kendisine gösterilen ilgiden kaçıp odasına sığınmışken, anne ve babasının uzun yıllardır arkadaşları olan Mrs. Robinson (Anne Bancroft)'in fütursuz ve emrivaki bir şekilde odasına girip Benjamin'den kendisini eve bırakmasını ister. Her ne kadar Benjamin bunu kabul etmese de Mrs. Robinson'un buyurgan ve dominant tavırları yüzünden mecbur kalır. Mrs. Robinson'un bu tavrı film boyunca devam eder ve daha sonrasında Ben ile kaçamak bir ilişki yaşamaya başlamalarının nedeni haline gelirler. İlk başta Mrs. Robinson'un teklifini reddetmesinden sonra konu hakkında hislerinin değişmiş olabileceği

anlar, filmin dikkat çekici ve karakteristik sahnelerinden biridir.

Yirmi birinci yaş günü için babasının hediye ettiği dalış takımını tamamen giyinmiş bir biçimde misafirlerin önüne çıkıp 2 metre derinliğindeki havuza dalmak suretiyle gösteri yapmaya zorlanan Benjamin'in dalış maskesinin içinden kendisi için kurulmuş bu tuhaf sirk gösterisine olan bakış açısını gösterir bize yönetmen. Sesler susturulmuş, görüş açısı azalmıştır. Sonunda suya giren Benjamin'i havuzun dibinde ifadesiz bir biçimde izlerken çevresinden izole hissedişini, yaşadığı hayatın anlamsızlığını en az onun kadar hissederiz. Mrs. Robinson ile ilişki yaşamaya karar veren Ben'de gördüğümüz kararsızlık ve kendine olan güvensizlik zamanla kaybolacak ve buluşmaları rutinleşecektir. Benjamin'in ev hayatı ve Mrs. Robinson ile buluştuğu otel odası arasındaki devamlı ve birbirine geçmiş sahneler Ben için hayatın monotonlaşmasını ve hayata karşı ilginin kaybolması bir süreklilik üzerinden seyirciye sunarken, filmin sinematografideki başarısını da gözler önüne koyar.

Hayata ve Mrs. Robinson'a bir tür yakınlık hissetmeye çalışan Benjamin, karşısındaki olgun kadının baskınlığı aşabilecek ve onunla bir konuşma başlatabilecektir. İşte tam da bu noktada Mrs. Robinson'un mutsuzluğunu ve geçmiş özlemini gördüğümüz sahneler karşımıza çıkar. Ancak bu sahnelerin çekim açısı sayesinde, Mrs. Robinson'un tüm duyguları seyircinin gözü önündeyken Benjamin durumdan habersiz kalır ve



Mrs. Robinson'un, kızıyla randevulasmasını istememesini, onun kendisini kızı için yetersiz gördüğüne inanır. Hâlbuki Mrs. Robinson'un suratından, tercih edilen kadın olmama korkusu kolayca görülebilmektedir.

Mike Nichols, yukarıda anlatılan tüm sahnelerde eklediği alışılmamış sinematografi teknikleri ve kamera açılarıyla karakterlerin filmin ikinci yarısında gelen kırılmaya karşı verdikleri tepkileri anlaşılır kılmayı başarıyor. Bu ister Mrs. Robinson'un, Benjamin ve Elaine arasındaki ilişkiye karşı çıkması olsun, ister Benjamin'in Elaine ile evlenme kararını tek başına alacak kararlılıkta olması olsun her durumda karşımıza çıkıyor.

Filmdeki karakterlerin hepsi iyi oturulmuş ve aktörler tarafından oldukça başarılı şekilde canlandırılmışlar. Dustin Hoffman ses tonundan postürüne kadar seyirciye Benjamin Bardock karakterinin karşılaştığı durumlarda hissettiği uyumsuzluk ve garipliği hissettirebilmiştir. Anne Bancroft'un karakterinin Benjamin'i nasıl baştan çıkardığını izlerken, muhteşem oyunculuğu sayesinde bizim hem karaktere hem de evli orta yaşlı bir kadının yeni mezun bir erkeği baştan çıkarmasına tamamen inanmamızı sağlamıştır.

Aslında hikâye Hollywood sinemasının yaşadığı değişimi ve bununla nasıl baş etmeye çalıştığını da oldukça başarılı bir şekilde özetlemektedir. Yıllar süren sinema geleneği artık, hem yönetmenler hem de seyirciler tarafından bakıldığında amaçsız Benjamin Bardock gibi elinde olanlarla daha fazlasını yapması gerektiğini bilen ama ne yapacağını bilemeyen bir birikim olarak algılanmaktaydı. *Her ne kadar eski geleneğe* devam

etmek bir seçenek olsa ve belki de üretim açısından, film şirketlerine daha cazip gelse de yeni, daha az sınırlaması ve *heyecan verici olan, yönetmenlerin kolaylıkla seçtiği seçeneği tıpkı Mrs. Robinson'un baştan çıkarmalarına dayanamayan Benjamin'in hızlı ve yoğun bir biçimde Elaine'e aşık olması gibi*. Tıpkı ailesi tarafından Elaine'le buluşmaya zorlanan Benjamin gibi Hollywood sineması da yeni bir döneme biraz gönülsüz de olsa adım atmış ve yeni oluşmaya başlayan geleneğin güzelliğini görmeyi başarmışlardır. Araya bir çok engel girmesine rağmen hikayenin sonunda Ben nasıl Elaine'le kaçmayı başardıysa Hollywood sineması ve yönetmenleri de sonunda farklı bir sinemacılık anlayışı ile filmler üretmiştir. Filmin sonunda Elaine ve Ben'in yüzlerinde gördüğümüz, ne yapacaklarını bilememe ifadesi belki de aynı zamanda yönetmenin yeni sinemacılık anlayışının geleceğinin biraz da tahmin edilemez bir halde olduğu düşüncesini yansıtıyor olabilir.

Not: Klipinde filmin son sahnesine gönderme yapan Brain+Mortar'dan Train şarkısını filmin arkasına dinlemek de ayrı bir zevk veriyor, kişisel önerimdir.



# Midnight Cowboy

Özlem Oktay

Altmışlı yıllara genel olarak baktığımızda Amerika için çalkantılı bir dönem olduğunu görmek mümkün. Martin Luther King önderliğindeki ırkçılığa karşı başlayan sivil haklar hareketinin, Vietnam'da anlam verilemeyen bir savaşın sürdüğü, dönemin lideri Kennedy'nin suikaste uğradığı ve Stonewall Ayaklanmasıyla başlayan LGBTİ direnişinin peş peşe denk geldiği bu dönemde televizyonun yaygınlaşmasıyla zayıflayan Hollywood'un da değişime uğraması kaçınılmazdı. Oscar kazanan ilk x-rated film olan *Midnight Cowboy* (1969) homoseksüellik ve seks işçiliğini merkeze koyarak tüm bunların izini yansıtıyor. İngiliz yönetmen John Schlesinger'ın Amerikan sinemasına giriş yaptığı film işlediği temalar dışında yenilikçi kamera açılarıyla ve kurgu teknikleriyle de dikkat çekiyor.

Altmışlılardan önce Amerikan sinemasında çıplaklık ve cinsellik çok fazla ön plana çıkmamakla birlikte belirli kurumlar tarafından bu tür içeriklere bir sınırlama getirilmişti. *Midnight Cowboy*'dan önce Hollywood yapımlarında homoseksüellik ve seks işçiliği yer alsa bile sadece komedi unsuru olarak veya yan karakter olarak, açıkça belirtilmeden ve bu kurallara dikkat edilerek ifade edilirdi. Schlesinger tüm bu gelenekleri

yıkacağını açılış sahnesinden başlayarak izleyiciye hissettiriyor. Ana karakter Joe Buck ile düş alırken tanışıyoruz. İlk sahnede çapraz kesimle bir yandan Joe'nun hazırlanmasını izlerken diğer yandan da çalıştığı kafede onu arayan insanları görüyoruz. Kafede herkes Joe'yu ararken döndüğünde orada olması kimse için bir şey ifade etmiyor ve herkes kendi işine devam ediyor. Aynı tavri ilerleyen sahnelerde Joe New York'a gittiğinde de görüyoruz. Saf ve iyi niyetli bir karakter olan Joe hayatta kendisinden başka kimseye sahip değil ve çevresindeki insanların işine yaramadığı sürece görünmez bir adam olarak var oluyor. Giydiği kovboy kıyafetleriyle dikkat çeken Joe'nun New York otobüsünde iletişim kurabildiği tek insanın bir çocuk olması da hala yetişkin olamadığına dair bir ipucu veriyor. Otobüs yolculuğu esnasında kasabayı izlerken bir yandan da flashbackler ile anılarını hatırlıyor ve yolculuk onun için geçmişinden kaçış haline geliyor.

Kovboy kıyafetleri giymesi ise Amerikan sinemasında bir dönem zirve yapan kovboy filmlerindeki maço erkek figürüne atıfta bulunuyor ve Hollywood'un basmakalıp erkeklik anlayışıyla oynuyor. Bunun yanı sıra erkekler tarafından domine edilen filmde çok sayıda erkek tiplmesi görüyoruz. Seks işçiliği yapan daha elit görünümüne adanlar, feminen erkekler, dindar ve dolandırıcı gibi birçok erkek tiplmesi mevcut. Fakat Joe, şehirdeki erkeklerin yeterince "erkek" olmadığını düşündüğü için oraya gittiğinde jigololuk yaparak hayatını sürdürebileceğini düşünmektedir. Bu şekilde film izleyiciye maskülenliği sorgulatıyor ve ideal bir erkek figürünün mümkün olup olamayacağına dair bir soru işareti yaratıyor. Diğer yandan kovboy imgesi New York için çok daha farklı bir şey ifade ediyor. Geceyarısından sonra



sokakta sadece iş arayan seks işçileri kalıyor ve filmin de adı olan “geceyarısı kovboyu” buna gönderme yaparak Joe’yu temsil ediyor. Fakat kovboy kılığında olması Ratso’nun da belirttiği gibi daha çok eşcinsel kültüre hitap ediyor ve tekrar erkeklik olgusu ile heteroseksüelliğin ilişkisi inceleniyor.

*Midnight Cowboy*’u döneminin filmlerinden ayıran bir diğer özellik ise Amerikan rüyasını eleştirel bir açıdan başarıyla yansıtmasıdır. Bunda İngiliz yönetmen John Schlesinger’in “hayallerin ülkesi” Amerika’yı dışarıdan bir bakış açısıyla aktarmasının katkısı göz ardı edilemez. New York’a gelmesiyle Joe kendini kalabalık ve karmaşanın içinde buluyor. Yardım etmeye çalışıyor gibi davranmasına rağmen Ratso, parasını alıp Joe’yu dolandırıyor. Bunu dışı vurmak için izleyici Joe’nun iç dünyasına davet ediliyor ve aktif bir rol üstleniyor. Joe’nun öfkesi New York sokaklarında Ratso’yu aradığı sahneler ile zihninde canlanan siyah beyaz görüntülerle geçiş yapılarak yansıtılıyor. Tıpkı diğer insanlar gibi şehir, Joe’nun da içindeki kötülüğü ortaya çıkarıyor. Film ilerledikçe saf ve sakin bir karakteri olmasına rağmen kendisinden beklenmedik hareketler yapıyor. Başlarda para istemekten bile çekinen Joe ilerledikçe para için bir adama telefon ahizesiyle vuracak kadar baştan çıkıyor. Artık tek arzuladığı şey para oluyor ancak henüz doğru bir şekilde para kelimesini heceleyemiyor. Tüm bu değişimlerden asla onu suçlu bulamıyoruz çünkü bir anlamda hayat onu böyle bir insan olmaya itiyor. Ratso ile paylaştığı evi elinden alınıyor, tecavüze uğruyor, kandırılıyor. Tüm bu şartlar altında artık hayallerini gerçekleştirmekten ziyade hayatta kalmak için elinden geleni yapması gerekiyor.

Bu arada da Ratso ile arasında cinsellikten uzak yakın bir bağ kuruluyor. Her ikisi de hayalleri olan fakat bunları gerçekleştirmek için imkanları elde edememiş karakterler. Ratso ona mentorluk yaparak şehirde nasıl

hayatta kalacağını öğretiyor ve sahip çıkıyor. Daha agresif bir yapıya sahip olan Ratso, şehirde büyümüş ve neredeyse tüm yeraltı hayatını bilen topal bir adam. Karşından karşıya geçerken arabalara bağırarak, protestoculara ters davranan Ratso’nun tek amacı Miami’ye gitmek fakat bunun için ne maddi durumu ne de sağlığı yeterli. Yolculuk tıpkı Joe’da olduğu gibi Ratso için hem geçmişinden hem de kendisinden bir kaçışı temsil ediyor. Miami’ye gittiklerinde artık insanların ona verdiği ismi değil kendi ismi olan Rico’yu kullanmak istediğini belirtiyor. Artık toplumun tüm çirkinliklerini ve duyarsızlıklarını yaşayarak öğrendiği için hayatının geri kalanını kendisine onlar tarafından atanan bir kimlikle sürdürmek istemediğini kendi adını kullanarak dışı vuruyor. Fakat Ratso asla Miami’ye ulaşamıyor ve Rico’ya dönüşemiyor. Filmin sonunda her ne kadar Joe’ya ne olduğunu bilmesek de Ratso’nun ölümü onun da sonuna dair bir ipucu veriyor. Joe ve Ratso birbirlerini aynalayan iki karakter ve ikisi de özlerinde iyi bir kişiliğe sahip. Zamanla Joe’nun Ratso’ya dönüştüğünü görüyoruz. Hayata karşı daha sert bir tavır takınmıyor ve tıpkı Ratso’nun ona sahip çıktığı gibi onunla ilgileniyor. Joe’nun karakter gelişimi bu şekilde sadece gördüğü şeye dönüşerek ilerliyor.

*Midnight Cowboy* toplumun büyük hayalleri olan alt tabakasına odaklanıyor. Bu karakterler ne toplumun duyarsızlığında var olabiliyor ne de Warhol’un dünyası gibi gösterişli hayatlarda tutunabiliyor. Toplumun ne tam olarak içinde ne tam olarak dışında kalıyorlar. Sadece hayat onları bir yerlere sürüklüyor ve buna göre şekilleniyorlar. Filmin tek sorunlu noktası Joe’nun homoseksüelliğinin meşrulaştırılması için geçmiş travmalarının kullanılması. Buna rağmen bakıldığında *Midnight Cowboy*, Hollywood için oldukça cesur ve yenilikçi bir film olarak kültürlerin arasında yerini almayı hak ediyor.

# Easy Rider

Mikail Boz

**E**asy Rider (1969), 1960'larda yükselişe geçen yeni toplumsal hareketlerin, onların yenilik arayışının ve bunun çıkmazlarının ete kemiğe büründüğü bir yapım. Dennis Hopper'ın yönetmenliğini yaptığı film, çok da görülmek istenmeyen öteki Amerika'da bir yolculuğu konu alıyor. Wyatt (Peter Fonda) ve Billy'nin (Dennis Hopper) Los Angeles'ta uyuşturucu satmaktan kazandıkları parayla motosikletlerine atlarlar, Amerika'yı baştan sona kat ederek New Orleans'taki Mardi Gras şenliği için yola çıkarlar. İkili, yolda bir hippie (Luke Askew) ile tanışıp onun komününe misafir olurlar. Çok geçmeden buradan ayrılp, "izin almadan" geçtikleri bir kasabada tutuklanıp hapse atılırlar. Burada tanıştıkları bir avukat olan George Hanson'ı (Jack Nicholson) yanlarına alıp yolculuklarına devam ederler. Hanson gece ellerinde sopalarla baskın yapanlar tarafından katledilirken, ikili Mardi Gras'a ulaşsa ve artık "zengin" olsa da, ölümden kurtulamazlar.

Kahramanlarımız çöl, dağ, orman ve yemyeşil, nehirli manzaralar, arka fonda *Born to be Wild* gibi müzikler eşliğinde, özgürce motosikletleriyle seyahat ederler. Kazandıkları para onların "rüyasını" gerçekleştirmeye yeterli gibidir. Arzuladıkları, Billy için ekseri eğlence ise de, Wyatt zamanın artık bir sorun olmaktan çıktığı bir serüven arayışındadır. Zaten daha yolculuğun başında kolundaki saati çıkarır, toprakla ve zamanla dilediği gibi temas kuran çiftçilerin durumunu gurur duyulması gereken bir şey olarak addeder. Buna karşın daha önce varlığını hiç duymamadıkları Amerika'nın farklı yüzleri onlar için bir patlama kadar yıkıcı sonuçlar doğurur. Misafir oldukları ilk grup hippilerdir. Hippiler 1960'ların ortasında modern dünyanın baskısından kurtulmak isteyen bir karşı kül-

tür hareketi olarak ortaya çıkar. Onlar komün halinde yaşayan, gitar çalıp, gereksinimlerine yetecek kadar yiyecek üretilen kentten uzaklarda yaşamak isteyen farklı insanlardır. Onlar da son demlerini yaşıyor görünür. Varlıkları bir yandan modern dünyaya, kısmen onun "artıklarına" bağlıyken, öte yandan onu yadsımaya çalışırlar. Kendi ayakları üzerinde durup, bereket içinde yaşayıp cömert olmak isteyen bu kişiler karşılarında bir şeyler verme konusunda oldukça "cimri" bir doğa bulurlar. Nerdeyse "yağmur duasına" çıkacaklardır. Dolayısıyla kentte uzakta konumlanmış, kendi ölçüsünde bir "ütopya adacığı" olarak anlam kazanan yer sonunda "çoraklaşmış"tır. Yine de Wyatt onların başaracağından umutludur, daha doğrusu başarımlarını ister.

Kahramanlarımız yolculuklarına devam eder. Çok geçmeden "özgürlükler ülkesi" Amerika'da "izin almadan" geçtikleri için hapse atıldıkları bir kasabada akşamdan kalma ilginç bir avukat olan Hanson ile karşılaşılır. Aslında Hanson rasyonel bir insandır. Nasıl bir toplum içinde yaşadığını bilir. Onun bildiği insanlar özgürlük hakkında konuşmayı severler ama onu görünce ürker. Kentli veya kasabalılar özgürlüğü düşleyenler olarak belirirken, kahramanlarımız ve hippiler gibi kişiler özgürlüğü yaşayanlardır. Kentlilerin özgürlükten korkuları öyle çılgınca bir şeydir ki, onu gördüklerinde kötürüm bırakmak ve öldürmek en iyi çare olarak görünür. Hanson onların nasıl insanlar olduklarını bildiği için de büyük ölçüde ayık kafa ile dolaşmaz. İçinde bulunduğu gruba güveni artıp, hafiften uçuşa geçtikten sonra uzaylıların dünyaya geldiği, onların buradaki sisteme göre ideal bir toplumsal yapı kurdukları öteki dünyadan, Venüs'ten söz açar. Düşlediği ütopya adacığında savaş, lider, para yoktur. Teknolojinin getirdiği bolluk herkese özgürce ve tasasız

bir yaşam imkânı sunmaktadır. İnsan ilk defa kaderini ellerine alabilecektir. “Temas” kurulmuştur. Hanson’ın temsil ettiği özgür, yeni, farklı, ütöpik bir yaşam tasavvuru, tam da söylediği “kehanet”le son bulur. Eli sopalıların vahşetinden kurtulamayan Hanson, çıktığı yolculuğu tamamlayamadan ölür. Onun ölümü özgürlüğün yaşamaktan çıkartılıp üzerinde *konusulan* bir şey haline getirmedeki “istikrar”dır.

Filmde Wyatt ve Billy ile kovboylar arasında bir benzerlik kurulmaya çalışılır. Kahramanlarımız bir çiftliğe giderler ve motosikletlerinin tekerleğini değiştirmeye çalışır. Bu sırada ev sahibi şöyle der, *“Aracını çek, atımı ürkütüyorsun.”* Bu ilk “ürkme” onları uzaklaştırmaz; ev sahibi yardımsever bir Katolik’tir. Onlar içeride motosikletin tekerleğini değiştirirken önde de kovboylar atın nalını değiştirir. Sanki iki kovboy zaman yolculuğu yapıp modern dünyada at sürmektedir. Filmde bir geçmişe özlem vardır. Bunu daha sonra George Hanson şöyle itiraf eder, *“Buralar güzeldi ama artık her şey değişti”*. Filmin anlatım evreninde bize sunulan, Amerika’nın “bu” olmadığı, eğer Amerika eski Amerika olursa daha iyi olacağıdır. Bu yüzden çare bir önceki aşamaya dönüş olarak sunulur ama sonunda karşılaşılan ölüm gerçeği bunun ne kadar gerçekleşmesi zor bir hayal olduğunu gösterir. Geçmiş özlemi, sınırsız doğanın sıcaklığı ve makul bir yaşamı arzulayan kahramanlarımız ve hippiler, bir yönüyle üvey evlat muamelesi görür. Doğa onları beslemez; kentliler onları dışlayıp, üzerlerine ateş etmekten çekinmez. Böylece hem yalnız hem de düşman ilan edilirler.

Filmin sonunda kamyonu yolculuk eden iki kasabalının Wyatt ve Billy’i “korkutmak” için ateş etmesi ve öldürmesi bu arayışın ve yolculuğun sonunu gösterir. Hanson’ın kehanetindeki gibi özgürlük, düşünce olarak değil de görünüş olarak insanların önüne dikildiğinde ölümle cezalandırılır. Kimse ne olduğunu bilmiyor görünür. Sanki ilahi bir işaret silahın ateş almasını sağlamıştır. Acı içerisin-



de kıvranan Billy intikam isterken, yardıma giden Wyatt da aynı kaderi paylaşır. Wyatt’a ateş edildikten sonra onun kaybolup motosikletinin havada uçarak patlaması hayallerin de patlayıp yok olduğu belirsiz bir umut kırıklığını simgeler. Sistem ötekilere karşı tahammül sınırlarını çoktan aşmıştır, artık apaçık biçimde onların üzerlerine saldırır.

*Easy Rider*, içinde barındırdığı nostalji ve umutsuzluğa rağmen Amerikan bağımsız sinemasının güzel bir örneğidir. Yenilik arayışının ve onun yolculuğunun, bu yolculuğun en bilinmez ötekilerin kapısı önünden geçiyor olması, dolayısıyla “gerçekler” ütopyanın varlık kazanmasındaki en büyük engel gibi görünür. Aslında kahramanlarımız kendi hallerinde insanlardır, en başta kendilerinin özgür ve tasasız yaşayacağı bir gelecek tasavvurunun peşinden giderler. Sonunda kendi yaşam tarzları dışında, alternatif her şeye karşı kuşkucu “derinlerdeki” Amerikanlar ile karşılaştıklarında ise büyük ölçüde savunmasızdılar. Film bu gerçeklik karşısında büyük ölçüde esrik, ritüellerin engin gücünden destek bulmaya çalışan bir dil geliştirir. Böylece başarısız olan yenilik arayışının da sonucunun kötümserlik olduğunu açık bir şekilde ortaya koyar; bu yüzden de tarihsel bir kayıt gibidir. Ancak bu kayda bakmaya ihtiyacımız var. *Easy Rider*’ın sahneler arası geçişlerindeki “göz kırpmaları”, farklı ve yeni arayışta bize *yamuk bakmada* yardımcı olabilir.

# The Last Picture Show

Deniz Efe Açıkgöz

**Y**eni Hollywood yönetmenleri arasında yer alan Peter Bogdanovich, kariyerinde *Mask* (1985) ve *Paper Moon* (1973) dahil olmak üzere birçok filme imza atmıştır. Fakat hiçbir eseri *The Last Picture Show* (1971) kadar başarılı olmamış ve sinema tarihi üzerinde iz bırakmamıştır. Sinematografi, müzik kullanımı ve oyunculuklarıyla dikkat çeken film birçok açıdan zamanının çok ilerisinde bir yapımdır.

Texas'ın Anarene adlı kasabasında geçen bir yılı anlatan film, 1950'lerin başlarında Amerika'nın küçük kasabalarındaki hayatı ve bu dönemde yaşanan umutsuzluk ve değişim rüzgarlarını ekrana yansıtır. Anarene, yavaş yavaş yok olan bir kasabadır. Kasaba sakinleri ekonomik sebepler yüzünden kasabadan birer birer taşınmaktadır ve kasabanın gençleri hayatlarının nasıl şekilleneceği konusunda bir kafa karışıklığı içerisinde. Hikayenin merkezinde Timothy Bottoms'ın canlandığı Sonny karakteri vardır. Sonny, günlerini en yakın arkadaşı Duane ile geçirir fakat kasabadaki her erkek gibi Duane'in sevgilisi Jacy'i arzulamaktadır. Hayatlarında doğru düzgün bir amaç olmayan Sonny ve Duane, okul ve kızlar dışında sadece kasabadaki sinema salonuna ilgi gösterirler. Ailelerini çok az gördüğümüz bu iki karakter için kasabanın en güvenilir ismi olan Sam the Lion bir baba figürü gibidir. Zihinsel engelli bir arkadaşları Billy'e yaptıkları korkunç bir şakadan sonra suçluluk çeken Sonny, Sam sayesinde doğru davranmayı öğrenir ve o andan sonra Billy'e sahip çıkmaya başlar. Fakat Sam the Lion'ın beklenmedik ölümüyle

Sonny dahil tüm kasaba talihsiz seçimleriyle yalnız başlarına yüzleşmek zorunda kalacaktır. Sonny, eşcinsel olduğu ima edilen futbol koçunun eşi Ruth ile tanışır. Ruth yıllardır ilgi görmeyen, mutsuz ve çaresiz bir kadındır. İkili birbirinin yalnızlıklarını hafifletebilmek için bir ilişkiye başlar. Jacy, Duane'den giderek uzaklaşır ve kasabadaki birçok erkekle flört eder fakat Jacy'nin yeni hedefi olarak Sonny'i seçmesiyle karakterler arasındaki gerilim zirveye ulaşacaktır.

*The Last Picture Show*, hikayenin geçtiği dönemdeki ünlü şarkıları film müziği olarak kullanarak şu anda çok alışılabilir olmuş olan bu tekniğe öncülük yapan filmlerden biridir. Bogdanovich, filmi siyah beyaz çekmeye karar vererek artık neredeyse hiç kullanılmayan bir tekniği estetik sebeplerden dolayı kullanarak eleştirmenleri ve izleyicileri büyülemiştir. Siyah beyaz çekimleri ve öncü müzik kullanımı filmin hem 1950'lerin havasını yakalamasında yardımcı olmuştur hem de dönemde çıkan diğer filmlerden ayrı bir yere konulmasını sağlamıştır.

*The Last Picture Show*'un sinema tarihi için önemli olmasının sebeplerinden biri de muhteşem oyuncu kadrosudur. Jacy'nin annesi Lois rolünde izlediğimiz Ellen Burstyn ekranda görüldüğü her sahnede karizmasıyla öne çıkıyor. *Moonlighting* (1985-1989) dizisiyle tanınan Cybill Shepherd sinemadaki ilk performansı göz kamaştırıyor. Başka bir oyuncunun ellerinde sinir bozucu ve yüzeysel olabilecek Jacy, Shepherd sayesinde kompleks ve ilginç bir karaktere dönüşüyor. Sinema tarihinin en unutulmaz karakterlerinden bazılarını hayat veren Jeff Bridges, bu filmle büyük bir çıkış yaka-

layan başka bir oyuncu. Duane ve Sonny arasındaki Jacy için olan çekişme sebebiyle izleyicinin kolayca nefret edebileceği bir karakter olan Duane, Bridges sayesinde daha sempatik ve derin bir kişiliğe dönüşüyor. Televizyonun en prestijli ödülü olan Emmy'yi 8 kere kazanarak rekor kıran Cloris Leachman, Ruth karakteriyle kariyerindeki en önemli film performansını sergiliyor. Bu filmle Oscar ve BAFTA dahil olmak üzere birçok ödül kazanan Leachman, özellikle Sonny ve Ruth'un son sahnesinde mükemmel bir iş çıkarıyor. Peter Bogdanovich bu sahnenin hiç prova almadan çekilmesini istemiştir ve Leachman yeniden çekilmesini istediği zaman yönetmen bir seferin yeterli olacağını ve Leachman'ın bu sahne sayesinde Oscar'ı kazanacağını iddia etmiştir. Kariyeri filmdeki diğer oyuncular kadar başarılı devam etmeyen Timothy Bottoms, Sonny rolünde düzgün bir iş çıkarıyor fakat çoğu sahnesinde kadrodaki diğer isimlerin gölgesinde kalıyor.

Filmdeki bütün yıldızları gölgede bırakan isim ise Sam rolündeki Ben Johnson. Filmde sadece 10 dakika gözükken Johnson, bu performansı ile Oscar kazanarak ödülü kazanan en kısa performansa imza atmıştır. Özellikle göl kenarında geçen sahnedeki monologuyla gösterişsiz ve sade oyunculuğun en duygusal ve etkileyici örneklerinden birini sergilemiştir. Sam'in filmin ortasında beklenmedik bir şekilde ölmesi, izleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratır. Kasabanın iyi yönlerinin adeta kişiliğe bürünmüş hali olan Sam'in ölümü filmde karakterler arasında sık sık bahsedilir ve adeta Sam'le beraber Anarene kasabasının bütün toparlanma umutları da yok olmuştur.

Filmin geçtiği kasaba olan Anarene ismini Texas'da gerçekten terk edilmiş olan bir kasabadan alır fakat ismi dışın-

da kasabanın tarihi ve kültürü Kansas'ın Abilene kasabasından uyarlanmıştır. Bu uyumsuzluk filmi gerçekçiliğinden uzaklaştırılmaz aksine Anarene'in herhangi bir kasaba olabilmesi filmi daha evrensel kılar. 2. Dünya Savaşı sonrası gerçekleşen ülkedeki ekonomik ve kültürel değişikliklerin küçük kasabalarda yaşayan halkta yarattığı bunalımın altını çizen film, 1950'lerde yaşamının gerçekten nasıl olduğunu dürüst ve çarpıcı bir şekilde anlattığı için büyük beğeni toplamıştır.

Peter Bogdanovich, 32 yaşında The Last Picture Show gibi başarılı, özgün ve etkileyici bir işe imza atmıştır. Fakat kariyerinin geri kalanında çektiği filmler The Last Picture Show ile karşılaştırıldığında ne yazık ki çok sönük kalmaktadır. Ryan O'Neal'ın kızı Tatum O'Neal'la beraber karşılıklı döktürdüğü muhteşem Paper Moon dışında başka bir klasik sayılabilecek filmi yoktur. Bogdanovich, çıkışından yaklaşık 20 yıl sonra The Last Picture Show'a eleştirmenler tarafından yerden yere vurulan ve gişede başarısız olan *Texasville* (1990) devam filmini çekmiştir. Jeff Bridges ve Cybill Shepherd dahil olmak üzere The Last Picture Show'dan birçok oyuncunun rol aldığı bu yapım ilk filmin aksine renkli çekilmiştir fakat ilk filmin vuruculuğu ve önemi düşünüldüğünde bu renkler solmaktadır.



# Harold and Maude

Şura Aydın

*...dünya çok üzücü bir yerdi savaş filmlerini ve samurayları eskisi gibi sevmiyordum.. bir boşluktan aşağı mı bırakıyordum kendimi.. teller tenimi çizip canımı mı yakıyordu.. mutsuzluğuma mı alışıyordum seni severken, yoksa kan kaybından mı ölüyordum.. daha fazla parçalanacak parçam yoktu..*

*neyse*

*Birhan Keskin*

**T**akip eden yıllarda Yeni Hollywood Dönemi olarak adlandırılacak 1967-1969 yılları arası ve belki biraz daha sonrasının en belirleyici özelliklerinden biri sinemada değişen temalardır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da gerçekleşen hayatın her açıdan sorgulanması ve yeniden ele alınışı, sanatı da ve dolayısıyla sinemayı da etkileyerek farklı düşünüş biçimlerini ortaya çıkarmıştır. Özellikle *İtalyan Yenigerçekçiliği* ve *Fransız Yeni Dal-*

*ga* akımları dahilinde üretilen filmleri izleyen ve bununla birlikte Japon Sinemasının da takibinde olan Amerikalı yönetmenler, süregelen Hollywood klasiklerine ve geleneklerine alternatifler aramaya başlayarak farklı bir sinema farklı bir süreci yaratırlar.

Muhafazakar yaklaşımlara sahip 1967 öncesi Hollywood filmlerinin işlemekten kaçtığı alkol, uyuşturucu ve cinsellik gibi toplum ahlakını zedeleyici olarak değerlendirilen unsurlar 1967 sonrasında artık Amerika'da da sinemaya dahil olur. Artık seyircinin film boyunca beklediği yanıtlar belirsizlik içinde kalabilirken, kimi zaman da içinde bulunulan ve işlenen durumlar rahatsız edici bir hal alabilir. Hollywood'un klasik anlatı yapısında görülen çatışma, doruk noktaları ve çözüme erişim bu yeni dönemde karmaşa içinde bırakılır. Bu yönüyle heyecan ve gizem yaratımı delinmiş olur.





Hal Ashby kendi yaşam deneyiminden de yola çıkarak filmlerinde toplumun dışında kalmış kişileri işlemiştir. Sinematografisinde yarattığı karakterler arzuları sebebiyle ayrıksılaşmış, çoğu zaman da asıl talepleri göz ardı edilmiş iş olarak karşımıza çıkar. Bu karakterlerin konuya yerleşimi ve yarattığı anlatı ise hüznü olmak yerine sunduğu aşırılıklar dolayısıyla ve de satirik yaklaşımlarıyla şaşkın bir güldürüye alan açmaktadır. Bununla beraber Hal Ashby, hem filmlerini çektiği dönem hem de yarattığı karakterler dahilinde Hollywood'un gelenekselleştirilerek oturtulmuş temalarını başka bir noktaya taşıyan ve kıran bir yönetmendir.

Çizilen bu çerçevede, *Harold and Maude* Yeni Hollywood Dönemi'nin satirik bir yönetmeni olan Hal Ashby'nin 1971 yapımı bir filmidir. 79 yaşındaki yaşlı bir kadın ile çocuk sayılabilecek görünüme sahip olan bir gencin arasında gelişen ayrıksı aşkı anlatısının merkezinde tutmaktadır. Bu sayede genç-yaşlı ve ölüm-yaşam zıtlıklarıyla örülen tuhaflık ve tebessüm yüklü bir hikaye şekillendirilmiştir. Hal Ashby, Harold'ın genç görünümüne rağmen karakterine ölüm arzusunu yükler ve film boyunca Harold'ın kurduğu alternatif intihar düzeneklerini izlettirir. Öte yandan, Maude'ün ilerlemiş yaşına rağmen yaşam ve canlılık hali bu karakter üzerinde işlenmiştir. Sinemanın genişleyip zenginleşmesiyle

bu tür zıtlıklar şimdilerde bazı yönlere kulağa sıradan gelmeye başlamış olabilir. Fakat Hollywood'un kurduğu formüller ve denklemler Amerika'nın muhafazakar toplum yapısıyla buluştuğunda, *Harold and Maude* kendi zamanı içinde oldukça sivri bir filme dönüşmektedir.

Absürdizmin beraberinde taşıdığı gündelik anlamlandırma ve beklentiyi kıran ilişkilermeleri bu bağlamda görmek de oldukça mümkündür. İntihar düzenekleri ve cenazelerin birer eğlence etkinliğine dönüştürülmesi filmin seyirciye sunduğu absürd unsurların başında gelmektedir.. Harold da Maude de insanın temel korkularından olan "ölüm" kavramına ve ritüellerine hayatlarındaki eğlence sekmesinde başrol vererek "ölüm" çevresinde geliştirilen ve aşına olunan gerilimi en başta zedelemektedir. Örneğin; Hollywood'un süregelen anlatılarındaki yapıya göre bu filmde de "gerilim" faktörünün intihar üzerine kurulması gerekirken, Hal Ashby bu gerilimi Harold'ın intiharı bir oyuna dönüştürmesi temeline oturarak oluşturur. Çünkü seyirci olarak henüz onun bir oyun olduğunu bilmiyoruzdur ve intihar eden birinin karşısında sıkılan tepki veren bir anne de beklentilerimiz dahilinde değildir.

Ölüm; aynı zamanda kişinin bir sonuç arayışı olarak da değerlendirildiği takdirde filmin de sürüklediği yer arafta kalacaktır.

# Dog Day Afternoon

Dilara Çoban

**C**ok sıcak bir öğleden sonra betimlemesi olarak kullanılan ama Türkçeye Köpeklerin Günü olarak çevrilen *Dog Day Afternoon* (1975), John Wojtowicz'in gerçek soygun hikâyesinin beyaz perdeye aktarılmış hali. Tükenmişliği, umutsuzluğu, kapana kısılma hissini mükemmel şekilde işleyen; toplumun dışına attığı bir bireyin duygu ve düşünce durumunu film izlediğimizi unutturacak doğallıkta gösteren, basit bir hikâyesi olmasına rağmen 1 saniye bile sürükleyiciliğini kaybetmeyen bir yapım. Filme dair kötü olan tek şey eleştirdikleri her şeye rağmen bu hikâyeyi gerçekten yaşayan insana telif hakkı olarak sadece 7500 dolar ve filmde gelen paranın %1'i ödenerek aslında eleştirdikleri toplumun bir parçası olduklarını kanıtlamaları. Bu sorun filmin sanat kısmının tamamen dışında olduğundan filmin şu anki halinden daha iyi olabileceği bir öneri ya da değiştirilmesi gereken hiçbir noktası yok.

İnsanların iş bulmak için sendikaya üye olmaları gereken, sendikaya üye olmayanların ise ailelerini geçindirebilecek para kazanamadıkları 70'lerin Amerika'sında 3 adam 12 Ağustos 1972 günü Brooklyn Tasarruf Bankası'na soygun yapmak için girer. Baştan itibaren hareketlerindeki **göze çarpan** beceriksizlik aslında ne yaptıklarının pek de farkında olmayan ve kimseye zarar vermeyen insanlar olduklarının sinyalini verirken Stevie'nin (Gary Springer) silahı gördükten sonra bunu yapamayacağım diyerek soygundan cayması bu tezi güçlendirir. 10 dakika sürmesi planlanan soygun çeşitli aksaklıklardan dolayı 12 saat sürer ve tarihe geçer. Yaşanan ilk aksaklık bir önceki geceden paraların transfer edilmesi ve kasada sadece 1.100\$ bulunması-

dır. Bunu beklemeyen Sonny (Al Pacino) ve Sal (John Cazale) veznedeki paraları alsalar bile soygun yaptıklarına değmeyen bir miktarla karşılaştıklarında paniğe kapılırlar ve Sonny'nin bankanın kayıt defterini yakmasından sonra ortaya çıkan dumandan insanların şüphelenmesiyle bankanın etrafını polisler, medya ve halk sarar.

Polislerin gelmesinden sonra bu işten kurtulmasının tek yolunun elindeki rehinelere olduğunu düşünen Sonny onları kullanarak polis olan Eugene Moretti (Charles Durning) ile anlaşmaya çalışır. Polis memuruyla konuşmak ve isteklerini belirtmek için sık sık dışarı çıkan Sonny medya orada olduğu için hiçbir zarar görmez. Hatta polis memurunun ve FBI ajanı Sheldon'ın (James Broderick) Sonny ile anlaşmak için çaba sarf ettiklerini ve anlayışlı olduklarını izleriz ancak medya faktörü ortadan kalktığı an iyi niyetli hallerinin küçük bir parçası bile kalmaz. Polis teşkilatındaki yozlaşma ve polis terörü eleştirisinden sonra filmde bir de halk eleştirisi var. Başlarda Sonny'yi gerek Attica hakkındaki politik eleştirileri (Polisin cezaevi ayaklanmasında insanları suçlu masum diye ayırmadan vurmaları) gerekse kendilerine para atmasından dolayı seven ve ismini tezahürat eden halk Sonny'nin eşcinsel olduğunu ve soygunu karısı Leon Shermer'in (Chris Sarandon) cinsiyet değiştirme ameliyatı için istediğini öğrendikten sonra ondan nefret eder. Diğer bir eleştiri ise banka çalışanlarının içinde buldukları rehin alınma durumunu önemsemeksizin Sonny'yi televizyonda olmak ve birkaç dakikalığına dahi olsa da meşhur olmak için kullanmaları insanların tanınır olma amacı için yapabilecekleri en uç şeylere bir örnek. Bu meşhur olma iste-

ği pizzacının pizzayı teslim ettikten sonra kameraların önüne çıktığı için sevinmesi, şoförün seni asla unutmayacağım gibi destekleyeceği şeyler söylemesine rağmen arabayı kullanmak istememesi gibi olaylarla da desteklenmiş. Rehinelere her zaman iyi davranan onlara zarar vermeye bile çalışmayan bir şeye ihtiyaçları olduğunda polise söyleyerek getirten hatta diyabeti yüzünden fenalaşan banka müdürü için doktor bile çağıran Sonny bu iyiliklerinin karşılığını rehinelerden göremez.

Yaptığı soygunu bedeninden memnun olmayan ve cinsiyet değiştirme ameliyatı olmak istemesine rağmen ameliyat için gerekli paraya sahip olmadığı için intihar eden karısı Leon için yapsa da Leon onunla telefonla konuşmak bile istemez. Moretti'nin ısrarı sonucu konuştuğunda ise Sonny'yi onu soyguna karıştırmakla yersiz yere suçlar ve ondan kurtulmak için intihar etmeye çalıştığını söyler. Sonny'nin yazdığı vasiyetnamede Leon'a seni tarih boyunca bir erkeğin başka bir erkeği sevmeyeceği kadar seviyorum demesine karşın Leon polisleri verdiği ifadede Sonny ile onu kullanmak için evlendiğini söyler. Yine de her şeye rağmen John Wojtowicz filmin telif hakkından aldığı 7500\$'ı adı filmde Leon olarak geçen aslında Ernest Aron olan karısına verir, karısı cinsiyet değiştirme ameliyatını olduktan sonra Elizabeth Eden adını alır ve başkasıyla evlenir.

Aile içi tartışmalarda bunalmış, anne-babası ve 2 çocuğunun geçim masrafları omuzlarında olan kelimenin tam anlamıyla tükenmiş, iyi bir insan olmasına rağmen çevresinden iyilik göremeyen ve ölüyormuş gibi hissedip ne yapacağını bilmeyen Vietnam gazisi Sonny'nin hislerini Al Pacino yer yer doğaçlama taktiğini kullanarak oyunculuğun çok dışına çıkararak adeta yaşattı. Çoğunlukla Sonny karakterinin çevresinde dönen film

sadece Al Pacino'nun oyunculuğu için bile izlenebilirdi. Her şeyi planlayan polislerle konup kendi istekleri için onlarla uzlaşmaya çalışan ve halkın başta ilgisi ardından nefretinin merkezi olan Sonny'nin aksine ortağı Sal oldukça silik ve sessiz bir karakter. Sal'in film boyunca birkaç kez konuştuğunu ve konuştuğunda masumca şeyler söylediğini görüyoruz, sigara içen rehineye sağlığı için sigara içmemesini söylemesi ve Sonny ona hangi ülkeye kaçmak istediğini sorduğunda Amerika'nın bir eyaleti olan Wyoming'ü söylemesi gibi. Tekrar hapse girmektense ölmeyi tercih edeceğini söyleyen Sal'in neden soyguna karıştığı film boyunca açıklanmayan ve merakla yol açan sorulardan biri.

70'li yılların Amerika'sını, içindeki toplumu, yozlaşmış kurumları, insanların birilerinin ölmesini bile umursamamasını, bireyseliği, toplumdan dışlanmayı, insanların birbirine tahammülünün olmasını hem eleştirel hem mizahi hem de dramatik bir dille anlatan; basit bir konuyu tek mekânda ve tek günde işlemesine rağmen her izlenildiğinde yeni bir şeyin fark edilebileceği derinliğe sahip. *Doğ Day Afternoon*, tekrar tekrar izlenilmesi gereken sürükleyiciliğiyle ve doğallığıyla kendinizi filmin içinde ya da bir haber izliyormuş gibi hissetmenize yol açan herkesin izlemesi gereken bir film.



# Taxi Driver

Melis Öneren Özbek

1976, New York. Amerikan halkı otorite figürü ile ilgili bir imtihan vermektedir. Liberal düşünce ile çeşitliliği barından tek bir Amerika'nın halinin defalarca katledildiği bir atmosfer hakimdir. Amerikan halkı, Kennedy ve Martin Luther King Jr. suikastlerine şahit olmuş, ardından Watergate skandalı ile Amerikan rüyasına güvenini tamamen yitirme noktasına gelmiştir. Tüm politik vakalar olurken halkın üzerinde nefes aldırmayan bir Vietnam Savaşı gerçeği vardır. Senelerdir bir şeylerin yolunda olmadığını fark edip ifade edememenin ağırlığı yaşanmaktadır. Halkın devlere olan güven tazeleyebileceği tek kale, Vietnam'dan gelecek zafer haberidir. Ancak 1975 yılında Amerikan ordusunun geri çekilmesiyle Amerikan halkı bir kez daha devlete karşı güvenini kaybetmiştir.

Tüm bu belirsizliğin beslediği paranoya havasının estiği zamanda Martin Scorsese, Yeni Hollywood Dönemi'ne damgasını vuracak bir film ile izleyicinin karşısına çıkar: *Taxi Driver* (1976). Cameo'ları olan bir yönetmen olarak Scorsese, bu dönemde çektiği tüm filmlerinde Fransız Yeni Dalga etkilerini görebiliriz. Yoğun renk ve müzik kullanımı, jump cut'lar, long take'ler, plan sekanslar ve voice over gibi unsurları oldukça görüyoruz. Tüm bu özellikleri içinde barındıran *Taxi Driver*, bu ulusal buhran içinde bir halkın kimlik arayışını, Travis Bickle (Robert De Niro) karakteri üzerinden anlatıyor. Filmin başarısı, sinematografik unsurlarının yanı sıra ana karakter Travis'in kimlik arayışındaki sancıyı gerçek bir politik atmosferde eşliğinde yansıtıyor olması yatıyor. Bu gerçekçilik, karakterin psikanalitik okuması, sinematografik unsurlar ile birleşerek Hollywood'a yeni bir soluk katıyor. Yeni Dönem Hollywood'un diğer yönetmenleri gibi Scorsese de doğrusal anlatıya nefes harcamıyor, onun yerine karakterlerin iç dünyasına odaklanıyor. Sinema stüdyodan sokaklara çıkıyor,

gerçek dünyanın nabzını tutuyor.

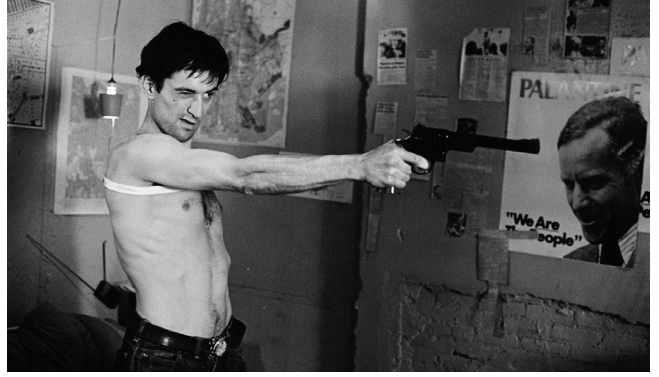
Travis, geceleri uyuyamadığı için taksi şoförlüğü yapan Vietnam Savaşı'ndan yeni dönmüş bir askerdir. Filmin "sinematografi nedir?"e cevap niteliğindeki açılış sekansı, Yeni Dönem Hollywood sinemasının bir özeti özelliğini taşır. Yoğun renk kullanımı ve kamera hareketleri ile Travis'in gözünden New York sokaklarının durum değerlendirmesini aktarır. New York sokaklarının bulanık görüntüsü, geceleyin sokaktaki türlü türlü insanlar, gerilim dolu bir müzik ve tekinsiz bakışlarıyla bir şeylerin yolunda gitmediği ilk dakikadan itibaren resmeder. Bu sekanstan itibaren güven telkin etmeyen bir anlatıcı ile karşı karşıya olduğumuzu anlıyoruz. Travis'in New York sokaklarını gözlemlerken söylediği "Someday a real rain will wash all this scum of the streets" bu güvensizliği perçinlerken karakterin salt mutsuzluğundan ziyade aslında savaş sonrası yaşanan travmayı da yansıtır. Çünkü otorite figürü olarak devlet başarısız olmuştur, askerini ve halkını yüz üstü bırakmıştır. Travis başarısız olmuştur. Erkeklik yetersiz kalmıştır. Travis için kendi kimliğini bulmasının erkekliğini yeniden kanıtlamasından geçmektedir.

Amerika'da 70'lerde yaşanan "Melting Pot", halkın savaş ile birlikte tekrar bir araya gelmesi, ırkçılığın sona ererek bütünsel bir toplum olarak var olmayı benimser. Filmde "We are Americans" olarak ön plana çıkan bu söylem, Vietnam Savaşı sonrası ülkesine dönen askerlerde savaş sonrası stres bozukluğu sebebiyle travmalara yol açmıştır. Askerler Vietnam'a ne için gittikleri konusunda daha kafaları karışıkken döndüklerinde ise hayatın devam ettiği gerçeği adaptasyon sorunlarına yol açmış ve bu durum onlara ağır gelmiştir. Çünkü onlar için aslında "biz" diye bir şey hayalden başka bir şey değildir. Bu kimlik karmaşası içinde otorite figürü olan devlete karşı aşırı derecede güvensiz-

lik besleyen Travis, bunun üstesinden ancak otorite figürünü temsili senatörü öldürmekten geçtiğine inanır. Bu motivasyonun ardında başka bir kimlik savaşı yatar.

Lacan'ın ayna evresi teorisine göre, erkek çocuk annesinden ayrı bir kimliği olduğuna aynadaki görüntüsü üzerinden anlar. Anneden ayrı bir kimliğe sahip olmak demek aynı zamanda anneden kopmak da demektir. Anneye olan arzusu, otorite figürü olan baba tarafından yasaklanır. Kastrasyon korkusu ile Ödipal döngüsünü tamamlamak için "diğer"e (kadına) yönelir. Ancak başka bir "anne" bulduğunda babası gibi sosyal toplumda var olabilecektir. Buradan feyz alarak Travis'in tüm film boyunca baba figürlerini temsil eden kadın satıcısı (Harvey Keitel) ve senatör karakterlerini öldürmek istemesinin ardında kızlarla bir ilişkiye sahip olmak istemesi yatar. Çünkü ancak bu şekilde sosyal toplumdan kendini soyutlamayacak, erkekliğinin yetersizliğini ortadan kaldıracak ve hayatına devam edebilecektir. Betsy'e (Cybill Shepherd) ulaşamamanın sebebi olarak gördüğü senatör ise, Travis için iki yönlü bir sorunu teşkil eder. Birincisi hoşlandığı kadına ulaşmasını engelleyen bir otorite figürü, ikincisi onu yüz üstü bırakmış olan devletin temsilcisi. Reddedilmenin ve Ödipal döngünün tamamlanamaması genç bir fahişeye (Jodie Foster) yardım etmesiyle devam eder. Fahişeye kötü davranan Sport'u ortadan kaldırıp kızı kurtarma arzusu o kadar ağır basar ki bunu gerçekleştirmek için her şeyini ortaya koyar. Çünkü ancak o zaman kendini tam olarak görececek, bir birey olarak varlık gösterebilecektir. Bu var olma sancısı meşhur ayna karşısındaki sahneyle tavan yapar. Ayna karşısındaki monoloğunda karakterin ruhsal istikrarsızlığı jump cut'lar ile anlatılırken, Travis'in artık kendi kimliğinden tamamen koptuğunu görürüz. Travis şu ana kadar ne olamadıysa o olmak ister. Kendi iç dünyasına dönüş yapar. Çoğu Scorsese karakteri gibi Travis de kendi yok oluşuna gitmeye başlar. Muhakeme yetisini yitirir, Sport'u öldürür ve genç kıza "sahip olarak" döngüsünü tamamlamış olur.

Filmde yer alan birçok ayna ve sinema sa-



lonu efekti izleyiciye her şeyin bir illüzyon ibaret olduğunu anlatır. Aynı Vietnam Savaşı'ndaki gibi Amerikan halkı, Vietnam'ı demokratikleştirme gibi bir illüzyon içerisinde kendisini başarısız ve aptal yerine konulmuş halde bulur. Bu illüzyonun bir temsili olan Travis, kızı kurtarmak için vurulup hastaneye kaldırıldıktan sonra gözün yeni bir hayata açar. Genç kıızı kurtaran Vietnam kahramanı olarak medyada ünlü olmuştur. Gazete kupürlerini ve televizyon haberlerinin görüntülerini gördüğümüz sahneler izleyiciye Travis'in sahip olmak istediği hayatın ta kendisini aslında gösterir. Taksi şoförü olarak geri döndüğü yeni hayatında, herkes tarafından sevilir, masanın kenarında değil diğer iş arkadaşlarıyla birlikte oturur. Film boyunca şahit olduğumuz Travis, savaşın travmalarından arınmış bir haldedir. Taksisine binen Betsy'i reddettiği sahnede aynada Travis'in görüntüsü yok olur. Travis de aslında ölmüştür. Yine her şey bir illüzyondan ibarettir.

Yönetmen Scorsese Amerikan toplumun savaş sonrası röntgenini Travis üzerinden çeker. Amerikan izleyicisinin alışık olmadığı anlatı ve anlatım biçimleri ana karakterin ruhsal halindeki dengesizliği yansıtırken, bir yandan da Amerikan toplumunun yaşadığı savaş sonrası travmaya da atıfta bulunur. Travis'in kimlik arayışı aslında tüm toplumun kimlik arayışıdır. *Taxi Driver*, melodram unsurlardan arınmış, gerçek hayatın nabzını tutan hikayesi dönemin politikalarına açık bir eleştiriyi barındırarak Hollywood sinemasının başyapıtlarından biri olmuştur.

## Phantom Thread

■ Yusuf Akça

### Yönetmen:

Paul Thomas Anderson

### Senaryo:

Paul Thomas Anderson

### Oyuncular:

Daniel Day-Lewis,  
Vicky Krieps  
2017/ABD /  
İngilizce/130'

**P**aul Thomas Anderson'ın yazdığı ve yönettiği *Phantom Thread*, 1950'ler Londra'sında bir moda tasarımcısı olan Reynolds Woodcock'un (Daniel Day-Lewis) Alma (Vicky Krieps) ile kesişen hayatını konu almaktadır. *There Will Be Blood* (2007) filminden sonra ikinci kez bir araya gelen Anderson ve Day-Lewis, seyirciyi Victoria Dönemi'nin gotik romantizmini anımsatan bir hikâye ile baş başa bırakırlar.

Filmin açılış sahnesinde ilk olarak Alma karakterini görmekteyiz fakat seyirci bu noktada bu karakterin Alma olduğunu henüz bilmemektedir. Yaklaşık 30 saniye boyunca Alma Reynolds hakkında konuşmaktadır, dolayısıyla seyircinin zihninde Reynolds'ı görmeden bir ön yargı oluşmuştur. Sonrasında değişen müzik eşliğinde geriye dönüş tekniği kullanılarak Reynolds karakteriyle tanışırız ve bu noktada filmde kullanılan müzikler sadece karakterin ve mekanların tasvirinde kullanılan önemli bir enstrüman olmayıp aynı zamanda seyircinin zaman algısını yönetmekte de önemli bir araçtır. Bunun dışında, film boyunca anlatılan olayların geçmişte yaşandığını şimdiki zamana yapılan kısa dönüşlerle hatırlatan Anderson, seyirciyi hikâyenin akışına kapılmaktan alıyarak izleyicinin merak duygusunu canlı tutar.

Filmde öne çıkan bir diğer nokta ise günün ilk öğünü olan kahvaltılardır. Reynolds için kahvaltı vakti güne iyi başlamanın sırrı ve düşünce meditasyonu zamanıdır. Bu yüzden saf sessizlik istemektedir Reynolds masadakilere. Filmde gördüğümüz ilk kahvaltı sahnesinde Johanna (Camilia Rutherford) adlı bir kadın vardır fakat anlaşılmaktadır ki Reynolds'ın ne kahvaltı için ne de Johanna için iştahı kalmıştır artık. Sahnede kullanılan kamera tekniği ile Johanna çerçeve içine yalnız olarak yerleştirilerek evdeki "öteki", istenmeyen ve "aidiyetsizleştirilen" karakter konumuna yerleştirilir. İkinci kahvaltı sahnesi ise filmin dönüm noktalarından birini oluşturur çünkü Reynolds ve Alma burada tanışmaktadır. Birinci kahvaltı sahnesindeki Reynolds'ın aksine iştahı kabarmış ve karnı "aç" olan bir Reynolds vardır karşımızda. Karakterimizin bu hali Alma tarafından uyarılmış olup ikili arasındaki "şehvet" dolu birlikteliğin başlangıcını simgelemektedir. Her ne kadar birlikte çıktıkları ilk akşam yemeğinden Reynolds'ın Alma'nın rujunu silmesi bu "şehvet" in bir parçası izlenimi uyandırsa da, Reynolds için ilk anda cinsellikten daha ziyade Alma'nın beden hatlarının mükemmelliğidir. Çünkü Reynolds 16 yaşındayken annesine elbise dikmeye başlayarak moda tasarımcısı olmuş ve tasarladığı elbiselerin kalıpları ise annesinin bedenlerine göredir. Uzun yıllar aradığı mükemmel kadını bulmuştur artık Reynolds. Filmimizdeki bir diğer kahvaltı sahnesi ise Alma'nın Reynolds'ın evinde kalmaya başladıktan sonra gösterilmektedir. Karakterimizi Reynolds her zamanki gibi masa başında düşünce meditasyonundayken, Alma gelir fakat evin "yabancı"sı olduğu için sabah ritüelini ve kahvaltı vaktinin ne demek olduğunu bilmemektedir. Sahnede seyirciye arttırılmış ses deneyimi ile Alma'nın düzeni bozma halinin tüm gürültüsü dinletilir ve bu esnada Reynolds'ın yüz ifadesini göstermektedir kameramız. Durumdan hiç hoşnut olmayan ikili arasındaki tartışma bir şeylerin artık eskisi gibi olmayacağını göstermektedir nitekim Reynolds konfor alanını yeni bir kadınla tanışmaktadır.

Masadaki üçüncü kişi ise Reynolds'ın ablası Cyril (Lesley Manville). Evdeki işlerin yürütmesinden ve düzenin devamından sorumlu olan Cyril ise Alma ile Reynolds arasında denge merkezindedir. Fakat içkin olarak var olanın veya eskinin devam ettiricisi konumunda olan Cyril, Alma'nın "olağandışı" davranışlarını tasvip etmemektedir. Anderson, karakterlerin inşasında Cyril'i aklın, Alma'yı duyguların ve Reynolds'ı ise ikisi arasında kalmış zihnin imgeleri olarak düşünmüş desek yanlışmış olmayız. Çünkü filmin hikâyesini besleyen temalardan biri olan güç ilişkileri bu üç karakter çevresinde şekillenmektedir.

Müziğinden dekoruna, renk kullanımından kostüm dizaynına kadar hikâyenin inşasında kullanılan etmenlerin yanında oyuncuların performansları sayesinde yönetmen Anderson seyir keyfi hoş ve kaliteli bir film ortaya koymuştur.

“İnsanlar her çağda kahramanlar yaratırlar ve sonra yine kendileri, kendi istekleri ile bu yarattıkları kahramanları yok ederler.”

**H**ikâyeyi herkes bilir, İngiliz zırhlılarından kaçan iki Alman gemisi Çanakkale boğazına girdikleri anda, Osmanlı “Bu gemiler benim.” diyerek isimlerini değiştirir ve mürettebata fes giydiren kaptanlarını paşa yapar. İşte Goeben ve Breslau’nun Yavuz ve Midilli olma hikâyesi böyledir. Parçalanmak üzere olan Osmanlı, sonunu getirecek Dünya Savaşı’na da böylece girmiş olur. O yıllar Osmanlı donanmasının göz bebeği olan Yavuz, Türkiye Cumhuriyeti donanmasına da yıllarca hizmet vererek eşi benzeri görülmemiş bir başarıya imza atan bir efsaneye, bir kahramana dönüşür. Başarılarla dolu bir tarih, mücadeleye içinde geçen yıllar, belki de dünyanın herhangi bir yerinde saygı uyandırır ve bu kahramanın anısı yaşatılırdı, ama bu topraklar, en güzeli, en iyiyi, en kahramanı bile harcamasıyla bilinir ve öyle de olur. Gemi, parçalanmak üzere satılır ve on iki senelik sancılı bir ölüm sürecinden sonra ortada tonlarca metal atığından başka bir şey kalmaz. Söküm günlerinin başlangıcında, o sıralarda Alman Stern dergisinin foto muhabirliğini yapan Ara Güler, dergi tarafından bu sökümü fotoğraflamak ve bir röportaj hazırlamakla görevlendirilir. Ancak çekim süreci uzadıkça ve Güler’in kafasındaki film fikrini bu ölüm hikâyesiyle birleştirmesiyle, eline aldığı 16 mm kamerayla sökümün görüntülerini çekmeye başlar. «Röportajı yaparken elimde çok malzeme birikti. Belgeselini yapmaya karar verdim. Yavuz bu, kolay sökülüyor. Tam 12 yıl sürdü sökümü. Bir kahramanı öldürüyorlar. Bunun için adını Kahramanın Sonu koydum.”

Dünyada da olduğu gibi Türk sinemasında da deneysel sinema her daim kitlelere hitap etmekten çok yönetmenlerinin sinematik dünyalarına dair birer bireysel deney olarak görülür. *Kahramanın Sonu* da pek farklı değil. Hatta, filmin montajı yurt dışında tamamlandıktan sonra ülkeye döndüğünde, 12 Eylül yönetimine mensup sansür kurulu, filmde hiç konuşma olmaması sebebiyle filmi yasaklamış. *Meshes of the Afternoon*(1943)’ü görseler ne olurdu acaba. Filmde yer alan soytarılardan da bahsetmeden olmaz, Güler’in kafasındaki deneysellik fikrini nasıl uygulayabileceğini düşünüp lunaparktaki üç soytarı ve bir küçük kız fikrine varmış olması, her ne kadar birçok farklı yönden üzerinde düşünülüp yorumlar yapılabilecek olsa da, sanki Güler bunları yorumlansın diye değil de, safi orada olsunlar diye koymuş gibi.

Müziklerinde Ruhi Su, Udi Hirant, Sonny Sharrock ve özellikle de İlhan Mimaroglu’nun yaptığı parçalar bulunan film diyalog barındırmaması itibarıyla büyük oranda ses evreni üzerine yoğunlaşıyor. Güler, Yavuz’un geçmişini fotoğrafların arkasına koyduğu imparatorluk marşları ve türkülerle yansıtarken, ölüm sancularını, kaynak makinelerinin gürültüsü ve Mimaroglu’nun takdire şayan elektronik melodileriyle süslüyor.

Uzun yıllardan sonra ilk kez, Yeşim Ustaoglu’nun sunumuyla İf Film Festivali’nde gösterilen film, zamanının en iyi ‘foto muhabirlerinden’ olan ve özellikle de İstanbul’a tanıklığıyla gönüllerde taht kuran Güler’in yine bir kahramanın sonuna tanıklığını belgeliyor. Bu kahraman, her ne kadar kan kusan bir savaş gemisi olsa da, her ne kadar acı ve yıkımdan başka bir şeydir getirmemiş olsa da, bir toplumun belleğinde kahraman olarak edindiği yeriley ona son saygı duruşunu gösterme gayesi Güler’in zihninde öylesine yer etmiş ki, izlerken bunları düşünmüyorsunuz bile. En nihayetinde bir vesika işlevi gören film, 15 yıla varan çekim ve montaj süresiyle ve Güler’in çektiği tek film olma özelliğiyle Türk Sineması tarihinde kendine bir yer ediniyor.

## Kahramanın Sonu

■ Onur Kavalcı

**Yönetmen:**  
Ara Güler  
1975/Türkiye /  
Türkçe/26’

## Inxeba

■ İpek Ömercikli

### Yönetmen:

John Trengrove

### Senaryo:

John Trengrove,  
Malusi Bengu,  
Thando

Mqgolozona

### Oyuncular:

Nakhane Toure,  
Niza Jay Ncoyini  
2017/Güney Afrika,  
Fransa, Almanya /  
Xhosa /88'

Güney Afrika'da, kırsal Xhosa topluluğunda *ukwaluka*, yani bir nevi erkekliğe geçiş töreninde *khaukatha*, yani akıl hocası, olarak rol alan 30larındaki Xolani karakteriyle başlıyor *Inxeba* (2017). Bu törenle ataerkil bir toplumun ergen gençleri erkekliğe neredeyse zorla geçirmesi ve bu soyut kavramı, yani erkekliği, gençlerin penisi üzerinden değerlendirmesi film için bir başlangıç noktası. Filmin adı da bu ritüelin başında gençlerden bacaklarını açmaları istenerek oldukça sağlıklı bir yolla bir nevi sünnet edilmeleri, yani yaralanmaları. Tabii, bu yara sadece fiziksel bir yaradan ibaret değil. Xolani de gençken bu törenden geçirilmiş; fakat bu toplumun standartlarına göre bir erkek olamamış, eşcinsel bir adam— ve Kwanda da ona atanmış, yaşlıları tarafından hor görülen ve babasına göre çok yumuşak olan eşcinsel bir genç. Daha kendisi bile bu toplumun erkeklik standartlarına uyamamış Xolani'nin Kwanda'yı bu standartlara uydurmaya çalışması doğal olarak filmdeki ilk çatışmayı oluşturuyor. Bir diğer çatışma ise Xolani'nin aynı ritüelde akıl hocalığı yapan ve evli Vija ile olan, yıllardır süregelen ve gizli olan ilişkisi.

Filmin yönetmeni John Trengrove'un kamerası sanki Xhosa topluluğunun içinden değil de, onları dışardan gözlemleyen bir havaya sahip, ki yönetmenin beyaz olduğu göz önünde bulundurulursa bu seçim gayet anlaşılabilir. Xhosa'da bu başlatma ritüeli yıllardır, ve günümüzde hala devam eden bir ritüel ve Trengrove bunun pir parçası değil, tıpkı kısmen batıllaşmış Kwanda gibi— sanki yönetmen Kwanda karakteriyle özdeşleşmiş ve bu ritüeli onunla birlikte inceliyor. Geniş ekran kullanıldığı için de bu detaylar daha rahatsız edici bir hal alıyor neredeyse, filmde sürekli gelmesi beklenen bir kıyamet anı hissi veriyor. Vija'nın şiddet yanlısı ve kendi erkekliğine karşı olan korumacı tavrı ve Xolani'nin onun için Xhosa'ya hep geri gelmesi zaten ikisinin ilişkisinin hiç de sağlıklı olmadığını gösteriyor; fakat son ana kadar seyirci Xolani'nin ne kadar ileri gitmeye razı olduğunun farkında değil— hatta buna hazır değil.

Festival havasında, özgür cinselliğin, cinsel kimliklerin kutlandığı filmler—Amerikan yapımı filmler— eskisinden çok daha yaygın ve çoğu zaman inanılır; bu onların değerinden götürmese de bu filmlerin hepsi genelde beyaz insanların gerçeklikleri. *Inxeba*'da bu söz konusu değil. Film Xolani ve Kwanda'nın aralarında kırılğan ve paylaşılmış bir deneyimden gelen bir bağ kurduğu gibi filmin sonunda bu bağı ani ve şiddetli bir şekilde parçalıyor, ve inşaa ettiği umut verici ilişkiyi Xolani'nin Kwanda'yı öldürmesiyle bitirerek Güney Afrika'da, Xhosa'da cinselliğin, Amerika'da yaşanan cinsellikle aynı olmadığını izleyiciye kanıtıyor. Xolani film boyunca sadece kendisiyle çatışmada ama iyi olan akıl hocası gibi bir figür olarak yansıtılsa da sonunda Vija'yı korumak ve ilişkilerinin ortaya çıkmasını engellemek için Kwanda'yı tereddütsüz bir şekilde öldürmesi aslında yaşadığı toplumda cinsellik ve erkeklik görüşlerinin ne kadar kökleşmiş olduğunu ve bir bireyi ne derecede etkileyebileceğini gözler önüne seriyor.



**N**ereye gidersek gidelim yanımızda, aklımızda, cebimizdeki kimliklerimizde olacak, atsan atılmaz satsan satılmaz bir şeydir adımız. “Sen kimsin?” sorusuna vereceğimiz, aklımızda gelecek ilk ve en kısa bu cevabı belirleyen ise biz değil ailemizdir. Yani ne yaparsak yapalım ailemizin üzerimizde bıraktığı bu izi silemeyiz, kimliğimize işlenmiş bu bir iki kelime kişiliğimizi yansıtmıyor olsa bile.

*Lady Bird* (2017)'ün Christine'i bu oyunu bozmaya kararlı. Bu yüzden kendisine, kendisi yeni bir isim veriyor ve çevresindeki herkesin ona *Lady Bird* diye hitap etmesini istiyor. Film boyunca da onun ailesinden, geçmişinden uzaklaşma ve yeni, kendine ait bir hayata ulaşma mücadelesini izliyoruz. Yönetmen Greta Gerwig de bunun ne kadar mümkün ya da gerekli olduğunu sorguluyor. Herhalde buna yeterli bir cevap bulmak güç; Gerwig de bize tek taraflı bir yanıt vermekten kaçınarak baş karakterini -çoğumuzun da olduğu gibi- orta bir noktada bırakıyor.

Greta Gerwig daha sonraki filmlerinde kendisi rol alacak mı bunu göreceğiz; ancak *Lady Bird*'de Saoirse Ronan çok iyi bir seçim ve harika bir iş çıkarıyor. Tıpkı Woody Allen'ın başrolü (yaşının etkisiyle olsa gerek) başka oyunculara verdiği filmlerinde bu oyuncuların perdede birer Woody Allen'a dönüştüğü gibi Saoirse Ronan da *Lady Bird* karakteri ile aslında Greta Gerwig'in gençliğini oynuyor. Filmin gücü de biraz buna dayanıyor aslında. Oyuncu yönetiminin başarısı tüm karakterde hissedilirken bunun etkisi yalnızca performanslara değil, karakterlerin ve hikayenin gücüne de yansıyor. Filmin merkezindeki Christine ve annesi, kötü bir yönetmenlik veya inceliksiz bir senaryo içerisinde son derece sinir bozucu olabilecekken Gerwig, bizim onları daha iyi anlamamızı ve gerektiğinde onlara hak vermemizi sağlıyor.

*Lady Bird* bir tür *coming of age* filmi. Christine'nin lisenin son senesinde, bir yıl boyunca yaşadığı deneyimler, mutluluklar ve hayal kırıklıkları onun kimlik arayışında büyük rol oynuyor. Yaklaşık bir senelik dönemi anlatan filmde ardı ardına Christine ve ailesinin yaşadığı önemli ve kritik olayları izliyoruz. Noel, Şükran Günü, dönem balosu gibi özel günler ve ailenin hayatına etki eden dönemeçler etrafında şekilleniyor hikaye. Tüm bu olaylar öykü içerisinde oldukça günlük fakat kimi zaman farkında olmadan iz bırakan birer dönüm noktasına dönüşüyor. Perdeye yansıyan her günün, olayın hikayede mühim bir etkisi var. Bundan dolayı gereksiz hiçbir sahne olmadığını, şahit olduğumuz her anın bir anlam taşıdığını söyleyebiliriz. Bu yüksek tempo seyircinin dikkatini ayakta ve filmin mizahi dozunu canlı tutuyor; fakat zaman zaman biraz nefessiz kaldığını söylemek de mümkün. Sahnelerin yarattığı duygu bize güçlü bir şekilde geçiyor geçmesine ama bazen bir duyguyu tam sindirmeden diğerine atlamış gibi hissedilebiliyor.

Buna rağmen yorulmadan ve ilgiyle izlenebilen bir film *Lady Bird*. Gerwig'e Oscar adaylığı da getiren ilk yönetmenlik denemesi, onun senaryo yazarlığında olduğu kadar kamera arkasında da ne kadar becerikli olduğunu gösteriyor. Kuşkusuz, gelecekte neler yapacağına dair de büyük bir merak uyandırıyor.

## Lady Bird

■ Serhad Mutlu

### Yönetmen:

Greta Gerwig

### Senaryo:

Greta Gerwig

### Oyuncular:

Saoirse Ronan,

Laurie Metcalf

2017/ABD/

İngilizce/95'

## Mudbound

■ Rana Önoğlu

### Yönetmen:

Dee Rees

### Senaryo:

Virgil Williams,

Dee Rees

### Oyuncular:

Garret Hedlund,

Carey Mulligan,

Jason Clarke

2017/ABD /

İngilizce/134'

**M**udbound (2017) senaryosunu, hikayesi 1940'larda Amerika'nın Missisipi eyaletinde geçen 2008 tarihli Mudbound isimli romandan alıyor. Film hikâyesi, Pearl Harbor saldırısıyla beraber Birleşik Devletlerin 2. Dünya Savaşı'na girmesinden hemen öncesini, savaş zamanını ve sonrasını, savaşın ekonomik ve sosyal yapıyı hayli etkilediği Missisipi deltasında yaşayan çiftçilerin penceresinden anlatıyor.

Filmde siyahi Jackson ailesi, beyazlar için çalışmaktadır. Irkçılık ve ayrımcılığın bölge halkının içine işlediği bu coğrafyada sürekli olarak aşağılanan aile üyelerinin amacı para biriktirerek kendi arazilerini satın almak ve baskıdan kurtulmaktır. Bir gün çalıştıkları çiftliği beyaz McAllanlar satın alır ve iki ailenin kaderi Pearl Harbor saldırısıyla birlikte keşir; hem yeni çiftlik sahibinin kardeşi Jamie McAllan (Garrett Hedlund), hem de Jackson ailesinin büyük oğlu Ronsel (Jason Mitchell) orduya katılmıştır.

Jamie'nin abisi Henry (Jason Clarke), Laura (Carey Mulligan) ile evlidir. Laura, daha önce bir erkekle ilişkisi olmamış ve kabuğunu kıramamış bir kadındır. Henry'le evlendikten sonra Jacksonların çalıştığı çiftliğe taşınmaları, onun için alışkın olmadığı taşra yaşantısında mücadele etmek demektir. Henry'le olan ilişkisi de aşkın veya arzusunun belirlediği bir ilişki olmaktan gittikçe uzaklaşıp ailevi bağları korumaya ve hayatta kalmaya hizmet eden bir iletişime doğru evrilir.

Ailesine adanmışlığıyla, o yaşantının şartlarına katlanmaya çalışan Laura'nın hikâye ilerledikçe tamamen dışarıdan belirlenen koşullara uyum sağlamaya çalışan etkisiz birine dönüştüğünü görürüz. İçine girdiği bu dünyadan çıkamaz, ancak zaten onun için yaşamak da biraz böyle bir şeydir; mücadele kaçınılmazdır. Ama Jamie'nin filmin açılış sahnesinde dediği gibi, evdeki hesap çarşıya uymayabilir. Mücadeleler hesaplanan sonuçları vermeyebilir. Nitekim, Jamie ve Laura arasında, savaş öncesinde tanışmalarıyla birlikte başlayan çekim, Jamie savaştan dönene kadar bastırılmış olsa da sonunda önüne geçilemez olur. Bu durum bir yandan da Laura karakterinin iç yolculuğunun devam ettiğinin ve farkındalığının arttığıının işaretidir. Bu çiftliğin kadınları, McAllenlerden Laura ve Jacksonlar'dan Florence (Mary J. Blige), belki biraz da kadınsı sezgilerin yardımıyla çevrede olup bitenin en çok ayırında olan iki karakterdir.

Jamie ve Ronsel, savaşın içine çekilmişlerdir ve kuralına göre oynayıp, belki biraz da şansın yardımıyla oradan canlı çıkarlar. Avrupa'yı görüp Delta'ya döndüklerinde, buranın değişmediğini görürler ama kendileri için artık hiçbir şey aynı değildir. Paylaştıkları travma ve savaş sırasındaki maruz kaldıkları koşullar, aralarında rengin, dilin ve belki kültürün önemini kaybettiği bir arkadaşlığın oluşmasına sebep olur. Ne var ki Missisipi deltasının sosyal kuralları bu arkadaşlığı rahat bırakmaz.

Doğanın insanoğlunu sürekli bir mücadeleye ittiği deltanın dokusuyla, savaşın gerektirdiği mücadele mecburiyetinin paralelliği filmin tonunu oluşturuyor. İnsan doğayla uğraşırken onun kurallarına uygun oynamak zorundadır; savaş da böyle bir çağrışımınla birlikte gelir.

*Mudbound*, siyahi bir kadın yönetmenin yönettiği ve en iyi uyarılama senaryo dalında aday olan ilk film olmasıyla 90. Akademi Ödülleri'nde de adından söz ettirdi.

**B**u sene İf İstanbul Bağımsız Filmler Festivali'nde Keşif bölümünün kazananı olan *The Wild Boys* (2017)'u erotik ve fantastik bir yapım olarak tanımlamak mümkün. Kendilerinin oynadığı tiyatro oyunlarında maskelerin ardına sığınıp, cinsel arzularını yeni keşfeden ve sınırları zorlayan beş hedonist gencin, en sonunda aileleri tarafından ehlileştirilmek için Hollandalı takma adlı bir kaptana emanet edilmesini konu alıyor.

*The Wild Boys* filmi toplumsal cinsiyet dediğimiz kavramın ne olduğu sorgulatmak istiyor ve bunu da oldukça provokatif bir şekilde yapmayı başarıyor. Filmin konuyla ilgili kendi duruşu bulunuyor, aslında cinsiyet dediğimiz kavramın ne kadar değişken ve akışkan olabileceğini gösteriyor ve toplumsal cinsiyetin sınırlarının dışına çıkıyor. İlk dakikalardaki açık masturbasyon sahnelerinden rahatsızlık hissi yaratıyor ancak karakterlerin kadına dönüşme aşamalarında penislerinin düşmesi değişimin açık bir örneği haline geliyor. Sonunda ise karakterlerimizin yeni gelen denizcileri öldürmesi aslında vahşiliğin cinsiyet dışında bir kavram olduğunun da mesajını veriyor.

Filmi denizde yolculuk ve ada hayatı olarak iki bölüme ayrılıyor. Denizdeki yolculukları onlar için ne kadar sert, ehlileştirici ve kısıtlayıcı ise, ada hayatı da bir o kadar merak duygusu ve keşfi barındırıyor. Hollandalı oğlanlara bütün teknedeki iş yükünü yaptırıyor, onlara sadece bir meyve türü yediyor. Boyunlarına tasma bağlayıp kendi kaptan köşkünden onları yönetiyor. Ancak adaya geldikleri anda güç dengeleri değişmeye başlıyor; bu ada tuhaf, karanlık, keşfedilmemiş zenginliklerle dolu bir zevk adası. Ada ile birlikte tasmalarından biraz olsun kurtulmuş olan oğlanlar, Hollandalı'nın gaddarlığını karşı gelmeye başlıyorlar. Ancak kendilerinde olan değişimi görüp, bu dönüşüme karşı farklı tepkiler gösteriyorlar. Oğlanların sırlarla dolu adayı keşfedişi, orada inanılmaz haz almaları, aşırı korktukları Hollandalıyı öldürmeleri, aslında hepsi bir büyüme ve değişim içeriyor her biri için. Severine ve Hollandalı da cinsiyet metamorfozunun farklı örnekleri olarak ortaya çıkıyor. Kadın-erkek, erkek-kadın değişimleri, arada kalmışlıklar ve kendini kabullenişlerin tanıklığını yapıyor seyirci.

Görsel açıdan oldukça stilize olan *The Wild Boys*, farklı kadrajlar ve siyah beyaz çekimiyle öne çıkıyor. Kontrastın çok olmadığı, sanki bütünlü bir dünyadan izliyormuşçasına puslu bir görüntüsü var. Dikkat çekmek istediği yerlerde filmdeki sahneler çok canlı renklere kavuşuyor. Özellikle çocukların kıyafetle birbirleriyle seviştikleri sahnede, turuncu, mavi ve pembenin ahengi ve havada tüylerin uçuşması bir anda filmin başka bir havaya bürünmesine olanak tanıyor.

Filme giderken, oyuncularının isimlerine bakıp, kadın olduklarını bilerseniz de filmin ilk dakikalarında bu gerçek aklınızdan uçuyor ve film sizi yine de şaşkınlık yaratmayı başarıyor. Oyunculukların seyircide bıraktığı şok etkisini yönetmen oldukça etkili kullanıyor. Metamorfozlarına tanık olduğunuz vahşi oğlanların hikayesi görülmeye değer.

## Wild Boys

■ Ece Zini

### Yönetmen:

Bertrand Mandico

### Senaryo:

Bertrand Mandico

### Oyuncular:

Pauline Lorillard,

Vimala Pons

Diane Rouxel

2017/Fransa /

Fransızca/100'

Daha

BAŞKA  
SİNEMA

■ Gülşah Gül

**Yönetmen:**

Onur Saylak

**Senaryo:**

Onur Saylak,

**Doğu Akal**

**Oyuncular:**

Ahmet Mümtaz  
Taylan,

Hayat Van Eck

2017/Türkiye/  
Türkçe/115'

**H**akan Günday'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Daba*, insan kaçakçılığı ve mültecilik ekseninde bir baba-oğul çatışmasının sebebiyet verdiği başkalaşım sürecini anlatıyor. 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde Yılmaz Güney ve SİYAD, Ulusal Yarışma'da En İyi Film Ödülünü kucaklayan yapım, Onur Saylak'ın *Sonbahar* (2008) filminde ispatladığı oyunculuğunun ardından bir yönetmen olarak da varoluşunun miladı.

Ege'de bir sahil kasabasında geçen film, insan kaçakçılığı yapan Ahad (Ahmet Mümtaz Taylan) ve 14 yaşındaki oğlu Gaza (Hayat Van Eck) üzerinden mültecilik sorunsalına el atıyor. Her insanın içinde var olan iyilik ve kötülüğün ayrıştığı, kötülüğün iyiliği alt ettiği bir hikaye yazıyor. Döven, söven, tecavüz eden, yıkıp yıkan bir baba olan Ahad'ın, Gaza'nın içindeki kötülüğü büyüttüğü, kendi yansımasını türettiği bir hikaye.

'İnsanın kullandığı ilk alet, başka bir insandır'. Kendi ülkelerindeki savaştan, açlıktan ya da yoksulluktan kaçan mülteciler, daha huzurlu, daha mutlu, daha iyi bir hayat yaşamak için, bazen sadece hayatta kalabilmek için, insan tacirlerinin eline düşüp oradan oraya savrulurken daha zor şartlarla, daha kötü muameleyle mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Çıktıkları bu sonu belirsiz yolculukta canından, malından hatta namusundan feragat ederek büyük bedeller ödüyorlar. Zulümden kaçan insanın gördüğü zulme tanık olurken müthiş bir rahatsızlık duyuyoruz ve her yerde gözlerimizin aradığı o 'adalet' gelsin yerini bulsun istiyoruz.

Filmde Ahad'ın para kazanma aracı olarak metalaştırdığı çaresiz insanlara karşı Gaza'nın tutumu daha insani. Ta ki İstanbul'da kazandığı liseyi okuma hayali elinden alınana, babasının ördüğü duvarlara hapsolana dek. Öyle ki kaçıp kurtulma çabası sonuçsuz kalan Gaza, ona hayallerini gerçekleştirmeye dair umut veren bütün eşyalarını yakıyor. Bu kabulleniş beraberinde acımasızlığı ve tutsağın tutsak ettiği insanlara hükmedişini getiriyor. Karakterin uğradığı dönüşüm, kısasa kısas bir benzetim yoluyla çarpıcı bir şekilde açığa vuruluyor. Artık Gaza kendi uçsuz bucaksız dünyasını simgeleyen uzay belgeselleri yerine, mahkum ettiği insanların kameraya yansıyan yakarışlarını izliyor. İstanbul'a gitmesini engelleyen babasına karşı o da nefes darlığı çeken göçmenin yeraltındaki depodan çıkmasına mani oluyor.

Gaza'nın dahilikten deliliğe evrilişinde edindiği tecrübeler de etkili. Anne figüründen yoksun, baskıcı ve sert bir babayla büyüyen çocuk, arkadaşlığı ve aşkı mültecilerle kurduğu empati yoluyla öğreniyor. Kadın-erkek ilişkisiyle ve ölümle tanışması travmatik bir döngü içinde gerçekleşiyor. Yanlış ve anormal olanın normleştirilmesi ve kanıksanma durumu karakterin erginliğe giden yolda vücuduna işlenen dövmeler gibi duygu deformasyonları yaratıyor.

*Daba*, insan psikolojisini kendi çirkinlikleriyle yüzleştirerek alt üst ederken insanın nasıl 'hayvan'laştığını da oldukça gerçekçi bir senaryoyla gözler önüne seriyor. Seyirciyi rahatsız etmeyi başaran filmin sahiciliği, sosyolojik bir altyapıya dayanmasının yanı sıra Hayat Van Eck'in sergilediği oyunculuktan güç alıyor.

2017 yılında dünyada vizyona giren İyi Günler (*Hao Jile*, 2017), Başka Sinema ile birlikte 2018 yılı başında Türkiye'ye geldi. Çin'li yönetmen Jian Liu'nun yazıp yönettiği animasyon türündeki film, bildik bir hikayeyi Uzakdoğu kültürüyle harmanlayıp, animasyon türünde beyaz perdeye taşıyor. Berlin Film Festivali'nde "En İyi Film" dalında aday olan film, ödülü alamasa da sinema çevrelerine sesini duyurmayı başardı.

Nişanlısının geçirdiği başarısız bir estetik ameliyat sonrası, tekrar ameliyat olabilmesi için patronunun parasını çalan Xiao Zhang paraya sahip çıkamaz. Küçük bir kasabada gelişen olaylar neticesinde, birçok kişi kendini olayların ortasında bulur. Herkesin bir gecede amatör hırsıza dönüştüğü bu kasabada, birbirinden habersiz olan bu insanların yolu sürekli olarak kesişir fakat birbirleriyle karşılaşmazlar, karşılaşsalar bile artık çok geç kalınmıştır. Film boyunca en alakasız kişiler bile aksiyonun içine atlar ve çantanın peşinde düşer.

Şiddet, suç, ihanet gibi bir çok konuyu karikatürize edilmiş karakterler ile ekrana taşıyan yönetmen, karakterlerin duygularını fazla köreltmemiş diyebiliriz. Öyle ki baş karakter Xiao Zhang hariç hiç kimse, duygusal anlamda bir ifade yansıtmıyor ve tamamen para odaklı hareket ediyor. En normal insanın dahi para dolu bir çanta karşısında ne denli değişebileceğini gösteren film, bu tarz olay filmin geçtiği dünya batı dünyasından oldukça farklı olsa da, olayların hikayedeki gelişme sırası, insanların tepkileri ve sonuçları maalesef hikayenin özgün bir biçimde anlatımının önüne geçiyor.

Genellikle Avrupa ve İngiliz sinemasından alışkın olduğumuz, para dolu çanta kovalayan insanların hikayesi, bir animasyon film olarak çekilince, izleyici doğal olarak daha cesur sahneler bekliyor. Film bu beklentiyi tam olarak karşılamasa da bu noktada yönetmeni eleştirmek çok da doğru olmayabilir. Çünkü, yaratılan dünya, oluşturulan sahneler, kullanılan sesler çok özgün ve başarılı.

Film Türkiye'de vizyona girmeden önce yapılan "Pulp Fiction (1994) filminin animasyon versiyonu" yakıştırması ise oldukça yersiz. Bu gözle filme gidip izlediğinizde büyük bir hayal kırıklığı yaşayabilirsiniz. Ancak, Uzakdoğu kültürünün etkisinde oluşturulan bir dünyada bu hikayeyi dinlemek oldukça farklı bir deneyim. Benzetildiği filmlerdeki gibi komedi ve suç unsurlarını sentezleyerek hikayeye işlese de, İyi Günler'in anlatı tarzında büyük farklılıklar var. Yönetmen, diyalogları çok arka planda tutmuş ve olaylar neredeyse tamamen görüntülerle anlatılmış. Bu durum seyirciyi filme bağlamada zaman zaman sıkıntı yaşatabiliyor. Öyle ki olayların tamamının tek bir gecede geçtiği 74 dakikalık bu film, izleyiciye olduğundan çok daha uzunmuş gibi geliyor ve alışlagelmiş aksiyon filmlerinin ritmine yaklaşıyor.

Sıradan aksiyon-suç filmlerinden kendi atmosferi ve tarzıyla ayrılan İyi Günler, eksikliklerine rağmen sinema salonunda izlenmesi gereken bir film. Yönetmen Jian Liu da bu çizgide devam ederse, ileriki yıllarda adını festivaller ile tekrar duyabiliriz.

## Have A Nice Day

BASKA  
SİNEMA

■ Yasin Yıldız

**Yönetmen:**

Jian Liu

**Senaryo:**

Jian Liu

**Oyuncular:**

Changlong Zhu,

Kai Cao,

Jian Liu

2017/Çin/

Mandarin/77'

## In The Fade

BAŞKA  
SİNEMA

■ Gizem Sönmez

### Yönetmen:

Fatih Akın

### Senaryo:

Fatih Akın

### Oyuncular:

Diane Kruger,  
Denis Moschitto,  
Johannes Krisch  
2017/

Almanya,Fransa/  
Almanca/106'

**H**akan Günday'ın aynı adlı romanından uyarlanan *Daba*, insan kaçakçılığı ve mültecilik ekseninde bir baba-oğul çatışmasının sebebiyet verdiği başkalaşım sürecini anlatıyor. 24. Uluslararası Adana Film Festivali'nde Yılmaz Güney ve SİYAD, Ulusal Yarışma'da En İyi Film Ödülünü kucaklayan yapım, Onur Saylak'ın *Sonbahar* (2008) filminde ispatladığı oyunculuğunun ardından bir yönetmen olarak da varoluşunun miladı.

Ege'de bir sahil kasabasında geçen film, insan kaçakçılığı yapan Ahad (Ahmet Mümtaz Taylan) ve 14 yaşındaki oğlu Gaza (Hayat Van Eck) üzerinden mültecilik sorunsalına el atıyor. Her insanın içinde var olan iyilik ve kötülüğün ayrıştığı, kötülüğün iyiliği alt ettiği bir hikaye yazıyor. Döven, söven, tecavüz eden, yakıp yıkan bir baba olan Ahad'ın, Gaza'nın içindeki kötülüğü büyüttüğü, kendi yansımasını türettiği bir hikaye.

'İnsanın kullandığı ilk alet, başka bir insandır'. Kendi ülkelerindeki savaştan, açlıktan ya da yoksulluktan kaçan mülteciler, daha huzurlu, daha mutlu, daha iyi bir hayat yaşamak için, bazen sadece hayatta kalabilmek için, insan tacirlerinin eline düşüp oradan oraya savrulurken daha zor şartlarla, daha kötü muameleyle mücadele etmek zorunda kalıyorlar. Çıktıkları bu sonu belirsiz yolculukta canından, malından hatta namusundan feragat ederek büyük bedeller ödüyorlar. Zulümden kaçan insanın gördüğü zulme tanık olurken müthiş bir rahatsızlık duyuyoruz ve her yerde gözlerimizin aradığı o 'adalet' gelsin yerini bulsun istiyoruz.

Filmde Ahad'ın para kazanma aracı olarak metalaştırdığı çaresiz insanlara karşı Gaza'nın tutumu daha insani. Ta ki İstanbul'da kazandığı liseyi okuma hayali elinden alınana, babasının ördüğü duvarlara hapsolana dek. Öyle ki kaçıp kurtulma çabası sonuçsuz kalan Gaza, ona hayallerini gerçekleştirmeye dair umut veren bütün eşyalarını yakıyor. Bu kabulleniş beraberinde acımasızlığı ve tutsağın tutsak ettiği insanlara hükmedişini getiriyor. Karakterin uğradığı dönüşüm, kısasa kısas bir benzetim yoluyla çarpıcı bir şekilde açığa vuruluyor. Artık Gaza kendi uçsuz bucaksız dünyasını simgeleyen uzay belgeselleri yerine, mahkum ettiği insanların kameraya yansıyan yakarışlarını izliyor. İstanbul'a gitmesini engelleyen babasına karşı o da nefes darlığı çeken göçmenin yeraltındaki depodan çıkmasına mani oluyor.

Gaza'nın dahilikten deliliğe evrilişinde edindiği tecrübeler de etkili. Anne figüründen yoksun, baskıcı ve sert bir babayla büyüyen çocuk, arkadaşlığı ve aşkı mültecilerle kurduğu empati yoluyla öğreniyor. Kadın-erkek ilişkisiyle ve ölümle tanışması travmatik bir döngü içinde gerçekleşiyor. Yanlış ve anormal olanın normleştirilmesi ve kanıksanma durumu karakterin erginliğe giden yolda vücuduna işlenen dövmeler gibi duygu deformasyonları yaratıyor.

*Daba*, insan psikolojisini kendi çirkinlikleriyle yüzleştirerek alt üst ederken insanın nasıl 'hayvan'laştığını da oldukça gerçekçi bir senaryoyla gözler önüne seriyor. Seyirciyi rahatsız etmeyi başaran filmin sahiciliği, sosyolojik bir altyapıya dayanmasının yanı sıra Hayat Van Eck'in sergilediği oyunculuktan güç alıyor.



Dizi Kuşağı:

## La Casa De Papel

■ Betül Canitez

**La Casa De Papel- Neden Türkiye’de bu kadar sevildi?**

2017’nin sonuna doğru Netflix’e eklenen La Casa De Papel, kısa zamanda herkesin konuştuğu bir dizi haline geldi. Orijinal olarak 15 bölüm yayınlanan diziyi, yayınlandığı İspanyol kanalı Antena 3 tarafında 9-6 şeklinde bölünmüştü. Netflix ise bölümün sürelerini hesaba katarak diziyi iki sezona böldü.

Hikaye klasik bir soygun hikayesinden farklıdır esasında. Çünkü çalınan şeyler bir başkasına ait değildir. İspanyol Darphanesi’nde kendilerine para basacak ve onu kaçırarak bir zaman yaratmaya çalışırlar planda. Öncelikle paraların basılacağı kağıtlar çalınır, darphaneye girilir ve soygun başlar. İçeride çalışanlar ve siviller rehine olarak alınır fakat kimseye bir zarar gelmeyecektir. Planı kurgulayan Profesör umutsuz bir idealisttir. Robin Hood olarak gözükmek istemektedir, bu nedenle de herhangi birinin kanı dökülürse kahraman olamayacağını farkındadır.

Profesörün ilk kuralı, diğer karakterlerin aralarında herhangi bir kişisel bilgi paylaşımı ya da yaklaşması olmaması yönündedir.

Profesör karakteri oluşturulurken muhtemelen kocaman harflerle yazılmış olan “idealist” kelimesi burada kendini gösteriyor. Zira 5 ay boyunca aynı evde, aynı amaçla kendilerini tehlikeye atmaya hazır insanların aralarında bir yaklaşma olmadan kalabilmeleri fazlasıyla hayalperest bir düşünce olurdu. Bu durum Profesör’ün incelikle oluşturduğu planında bir delik yaratıyor ve belki de plan bu delikten yırtılmaya başlıyor.

Birbirlerine karşı kişisel hiçbir bilgi vermemesi gereken ekip, seslenmek için şehirleri seçerler. Tokyo, Moskova, Denver, Berlin, Rio, Helsinki ve Oslo. Bu isimlerin neye göre seçildiği ile ilgili birkaç teori mevcut fakat dizide bununla ilgili bilgi verilmiyor.

Tabii ki hiçbir plan kusursuz oluşturulamaz. Profesör’ün hesaplamaya çalıştığı diğer etmenler de bir süreden sonra kontrolden çıkar. Profesör ekibin kontrolünü yitirdikçe, onlar kendileri arasında bir denge savaşı verecek ve bu uğurda herkes kendi kararlarını vermek durumunda kalacaktır.

Hikayedeki ana tutarsızlıklar ise Tokyo’ün etrafında şekilleniyor. En başında Profesör’ün

onu soyguna neden dahil ettiği çok anlaşılabilir değil. Ekipte herkesin bir görevi bulunuyor. Nairobi kalpazan, Rio hacker, Moskova kazııcı, Oslo ve Helsinki ise asker gücü olarak ekipteler. Berlin'in uluslararası bir hırsız olduğu biliniyor. Görevi belli olmadan bulunan iki karakter ise Denver ve Tokyo. İlerleyen bölümlerde Moskova'nın Denver'in katilmasını şart koştuğu belirtilse de Tokyo için bir açıklama yapılmıyor. Birbirleri ile kaldıkları 5 ay boyunca aile gibi olan ekibin durumu es geçilirse, Profesörün ilk kuralını Tokyo ve Rio bozuyor ve bu kural ihlali tıpkı domino taşları gibi diğer her şeyi de etkilemeye başlıyor. Kan dökülmeyecek kuralını Tokyo, Rio için bozuyor. Kimlikleri açığa çıkıyor. En son yaptıkları soygunda sevgilisi polisler tarafından vurulan Tokyo, ekibe dahil olduğunda birisiyle duygusal ilişkiye girmek konusunda vakit kaybetmiyor. Rio vurulduğunda, o da polisleri vurmaya başlıyor. Ekibin içerisinde Berlin'in kurallarına karşı gelen de, eğer zorunda kalırsa planı bozup çıkmaya çalışacağını belirten de o oluyor. Üstelik dışarı çıkıp Profesör'e ulaşamadığında çalgınca bir planla darphaneye geri girecek kadar da dengesiz.

Ekipteki diğer karakterler çok fazla öne çıkmama da, Nairobi izleyiciler açısından favori olabilecek bir portre çiziyor. Nairobi, Profesör'ün kurallarının uygulandığı takdirde başarıya ulaşabileceğine inanmış bir karakter. Diğerlerinden farklı olarak kendisine verilen görevi istisnasız sürdüren, üstelik darphanenin para basıcısının dahi patron olarak benimseydiği ve sevdiği bir karakter. Geçmişinde uyuşturucu sattığı ve bu sırada oğlunun velayetinin alındığını biliyoruz. Bir darphane soygununda kadın egemenliği ilan edecek kadar farklı bir karakterin dizide çok üzerinde durmamaları bir kayıp oluşturuyor.

Hikayenin diğer yönünde ise darphanenin dışında olayları yönetmeye çalışan Profesör, Salva adıyla arabulucu müfettiş Raquel'le yakınlaşıyor. Raquel'le olan ilişkisi onun bilgi almasını sağlarken, bir süreden sonra kimliğinin açığa çıkmasına sebep oluyor. Raquel aslında çok farklı başlıklar oluşturulmuş bir karakter. Büyük bir stres altında. Hem soygunun herkes tarafından izleniyor olması sebebiyle hissettiği baskı, hem iş ortamındaki erkek hegemonyası tarafından sürekli savaş halinde olması, hem de eski kocası tarafından

duygusal ve fiziksel şiddete maruz kalmış bir kadın olması onu müfettiş kimliği dışında da tanımamızı sağlıyor. Bu nedenle Salva ile olan ilişkisinde kendini bütün bu baskılardan uzakta bulabildiğini anlayabiliyoruz, fakat yine de Salva'nın kimliği ortaya çıktığında onu ifşa etmeyecek kadar fikirleri ne zaman değişti onu yakalamak güç. Hikayede karakterlerin fikirleri çok kolay etki altında kalabiliyor, bu da inandırıcılığı azaltıyor. Mesela Monica fikirlerinin değişmesi için Raquel'den daha uzun ve daha farklı bir yoldan geçiyor, ama yine de rehine durumundan soyguncuların yanına geçmek öyle kolay verilebilecek bir karar değil. Üstelik bunları tam bir romantizm içinde yapıyor olmaları kurgunun mantığını alt üst ediyor.

Peki Netflix'in diğer yapımları gibi globalde çok yankı uyandırmayan bu yapım, Türkiye'de neden bu kadar çok sevildi? Dizide arabesk bir yapı bulunuyor aslında. Karakterlerin geçmişleri acılarıyla dolu, üstelik insanların empati duyabileceği acılar. Nairobi'nin oğluna ulaşmaya çalışan bir anne olması, Profesör'ün gençken hasta olması, Moskova'nın hastalığı. Dizinin beraber anıldığı Bella Ciao şarkısı gibi partizanca bir dram içeriyor bu hayatlar. Kapitalist sistem içerisinde ezildikleri için şimdi bu yollara girmiş karakterler olarak lanse ediliyorlar. Onların zaferi aslında bir partizan zaferi. Ezilenlerin zekice bir planla sistemden intikam alıyor olmaları, ekrandan bize geçen suni bir zafer hissiyle dolmamıza sebep oluyor. Dramatik öğeler de tıpkı Türk yapımları gibi bol tutulmuş. Tokyo'nun annesi tarafından ihanete uğraması, Denver'in babasıyla kavga edip sonra onu kaybetmesi, Moskova'nın ölüm döşeginde Denver ve Monica'yla konuşması, Berlin'in kendisini feda edişi. Bütün bu öğeler aslında La Casa de Papel'i bize yakın kılıyor.

La Casa de Papel, görece eski bir yapım olduğu için global Netflix kullanıcılarının gözünden kaçmış olabilir. Artık hepimiz en yeni, en son çıkanı, en son modeli istediğimizden İspanya'da çoktan yayınlanıp bitirilmiş bir dizi dikkatlerini çekmemiş olabilir. Fakat hikayelerindeki boşluklar, eksik oluşturulmuş karakterlerle; La Casa de Papel şu sıralar herkesin yaptığı gibi abartılacak bir dizi de değil. Hikayesi sürükleyici, müzikleri başarılı, ayrıca sisteme karşı geldiği için asi bir tarafı bulunan güzel vakit geçirebileceğiniz bir dizi.