



sinefil

Boğaziçi Üniversitesi
Mithat Alam Film
Merkezi
1 Nisan - 9 Mayıs 2019
Gösterim Programı ve
Film Tanıtım Kitapçığı
2019/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
Rana Önoğlu

Yayın Kurulu
Serhad Mutlu
Yusuf Duruk
Eren Yiğit Ekici
Ahmet Efe Ekici

Tasarım
İlke Nur Güven

Yayın Danışmanları
Zeynep Ünal

Katkıda Bulunanlar
Metin Kiper, İlayda Tenim, Emre
Öztürk, Eda Oğuz, A. Baran
Acıdere, Ece Zini, Deniz Efe
Açıköz, Belemir Aydın, Toprak
Karakaya, Berkay Tungir, Ömercan
Kağızmandere, Cemre Özev, Sinem
Koçak, Burcu Meltem Tohum, Aysen
Ece Börk, Büşra Deveci, Rana Önoğlu

Ön Kapak Görseli:
Morvern Callar (2002)

Arka Kapak Görseli:
We Need To Talk About Kevin
(2011)

Sinefil, iki aylık süreli yayındır.
Ücretsizdir.
Gergide yayımlanan tüm yazıların
sorumluluğu yazarlarına aittir.
Boğaziçi Üniversitesi Matbaası
Şubat 2019

Editörden

Merkez bu ay günümüz sinemasının en yetenekli yönetmenlerinden Lynne Ramsay'i ağırlıyor. İstanbul Film Festivali Uluslararası Yarışma Jüri Başkanı Ramsay 11 Nisan'da Rektörlük Konferans Salonu'nda olacak. Henüz dört uzun metrajlı filmi olmasına rağmen cesur ve stilize sinemasıyla çoğumuzu derinden etkileyen Ramsay'in okulumuzda gerçekleştireceği söyleşinin üniversitemiz öğrencileri ve tüm İstanbullu sinemaseverler için büyük bir şans olduğunu belirtmeliyim. Ramsay'in çektiği filmlerin eleştirisini Sinefil'in yeni sayısında bulabilir, filmlerini Cuma günleri Merkez'de izleyebilirsiniz.

Bu ayki dosya konumuz Savaş Günlerinde Aşk. Filmleri seçerken usta yönetmenlerin "klasik" diyebileceğimiz başyapıtlarının yanı sıra modern sinemadan da iyi örnekler yer vermeye çalıştık. Douglas Sirk, John Huston, Christian Petzold, Joe Wright gibi isimlerin savaş ve romantizmi harmanladıkları filmleri üzerine yazılar da Sinefil'in Nisan sayısında yer alıyor.

Bu sayıda dizi kuşağında Büşra Deveci Fleabag'i yazdı. 2016'da çıkan ilk sezonunun ardından ekranlara geri dönen Fleabag'in kendine özgü drama ve mizahına ilgi duyanlara Büşra'nın yazısını okumalarını tavsiye ediyorum.

Ayrıca hepimizin bildiği gibi geçtiğimiz haftalar Boğaziçi Üniversitesi öğrencileri ve sinemaseverler için oldukça zordu. Okulumuz psikoloji öğrencisi Arda'yı ve kurgucu Ayhan Ergürsel'i kaybettik. Bu iki değerli insanla maalesef tanışmamış olsam da ne kadar sevildiklerini ve onları tanıyan insanları ne kadar mutlu ettiklerini biliyorum. Hepimizin başı sağolsun.

Uluç Emre Utku
ueutku@outlook.com

İçindekiler

Gündem 4

Lynne Ramsay Filmleri

Ratcatcher 7
Morvern Callar 9
We Need to Talk About Kevin 11
You Were Never Really Here 13

Dosya: Savaş Günlerinde Aşk

Casablanca 15
The African Queen 17
From Here to Eternity 19
A Time To Love
And A Time To Die 21
For A Lost Soldier 23
Atonement 25
Phoenix 27



29

BAŞKA SİNEMA

Başka Sinema

30

Sibel

31

Herkes Biliyor

32

Sonsuzluğun Kapsısında

33

Asla Gözlerini Kaçırma

34

Dizi Kuşağı

34

Fleabag

Anısına

38

Agnes Varda



Gündem



13. Asya Film Ödülleri Sahiplerini Buldu!

Büyük ödülün sahibi geçtiğimiz sene Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ile ayrılan Hirokazu Koreeda imzalı "Shoplifters" oldu. En İyi Yönetmen Ödülü'nü "Burning"ın yönetmeni Lee Chang-dong kazanırken, Yimou Zhang'ın yönettiği aksiyon ve savaş filmi "Shadow" törenden toplam dört ödülle ayrıldı.

17. Filmmor Kadın Filmleri Festivali, Yolculuğuna Hazır!

7 Mart'ta İstanbul'daki sinemaseverlerle bir araya gelecek olan festival, 8-10 Mart'ta Giresun'u; 6-7 Nisan'da İzmir'i; 13-14 Nisan'da Mersin'i; 20-21 Nisan Antalya'yı; 27-28 Nisan Adana'yı; 4-5 Nisan'da ise Diyarbakır'ı ziyaret edecek. Festivali boyunca Türkiye ve dünyanın çeşitli bölgelerinde bulunan sinemaya ve hayata feminist kadrajlarıyla yaklaşan usta isimlerden 74 farklı filmin gösterilecek olmasının yanı sıra atölyeler, paneller, söyleşiler ve forumlar da düzenlenecek.

69. Berlin Film Festivali'nde Büyük Ödül 'Synonymes'in!

Bu yıl, 7-17 Şubat tarihleri arasında düzenlenen 69. Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı, Nadav Lapid'in yönettiği "Synonymes"ın olurken oyuncu ödüllerine Çin yapımı "So Long, My Son"ın başrollerine layık görüldü. En İyi İlk Film Ödülü ise yönetmen Mehmet Akif Büyükatalay'ın filmi "Oray"a verildi.

72. BAFTA Ödülleri'nde Kazananlar Belli Oldu!

İngiltere'nin en prestijli ödülleri olan BAFTA Ödülleri'nde bu yılın kazananları açıklandı. Yorgos Lanthimos imzalı "Sarayın Gözdesi" yedi ödülle zirveye çıkarken Alfonso Cuarón'un son başyapıtı "Roma" büyük ödül de dahil olmak üzere dört ödülle onu takip etti. Birden fazla ödül kazanan üçüncü film ise Freddie Mercury biyografisi "Bohemian Rhapsody" oldu.

Ankara Uluslararası Film Festivali, Kendi Hikâyesini Anlatacak!

30. Ankara Uluslararası Film Festivali, bu yıl 18-28 Nisan tarihleri arasında izleyicileriyle buluşacak. Festival, 30. yıl anısına izleyicileriyle bir belgesel paylaşmayı planlıyor. Ulusal Uzun Film kategorisinde yarışacak olan filmleri Tolga Karaçelik başkanlığında Ebru Ceylan, Tülin Özen, Cem Erciyes ve Tolga Tekin tarafından değerlendirilecek.

**30. ANKARA
ULUSLARARASI
FİLM FESTİVALİ**

DÜNYA
KİTLE
İLETİŞİMİ
ARAŞTIRMA
VAKFI

30th ANKARA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
18 - 28 NİSAN / APRİL 2019

BOĞAZIÇI ÜNİVERSİTESİ
MİTHAT ALAM FİLM MERKEZİ

Festival* Sohbeti :

LYNNE RAMSAY

**11 NİSAN
PERŞEMBE
SAAT: 19:00**

**Yer:
Rektörlük
Konferans
Salonu**

**Moderatör:
MELİS
BEHLİL**



İSTANBUL
KÜLTÜR
SANAT
VAKFI

* 38. İstanbul Film Festivali kapsamında bir etkinliktir.

Kapasite sınırlıdır. Lütfen, mafm@boun.edu.tr'ye e-posta yoluyla ya da 0 212 359 46 77-78'den kayıt yaptırın.

38. İstanbul Film Festivali

12 gün boyunca, 19 bölümde 45 ülkeden 187 yönetmenin toplamda 186 filminin gösterileceği 38. İstanbul Film Festivali'nin programı açıklandı. Uluslararası Yarışma kategorisinin Lynne Ramsay jüri başkanlığındaki jüri üyeleri arasında Philippe Lesage, Damla Sönmez, Moe Dunford ve Berlin Film Festivali Avrupa Film Marketi direktörü Matthijs Wouter Knol yer alıyor. Ulusal Yarışma kategorisinde yarışan filmlere En İyi Film, En İyi Yönetmen, Jüri Özel Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Erkek Oyuncu, En İyi Senaryo, En İyi Görüntü Yönetmeni, En İyi Kurgu ve En İyi Müzik dallarında ödül verilecek. Ayrıca festivalde Stanley Kubrick seçkisi ve Berlin Film Festivali seçkisi izleyicilerle buluşacak. Birçok filmin galasının da yapılacağı İstanbul Film Festivali kapsamında Netflix'in ilk Türk dizisi Hakan: Muhafız galası gerçekleştirilecek. Onur Ödülleri Selda Alkor ve Göksel Arsoy'a verilecek olup Yaşam Boyu Başarı Ödülü Şerif Gören'in, Sinema Emek Ödülü ise Jak Şalom'un olacak.

Festival Sohbeti: Lynne Ramsay

Başrolünde Joaquin Phoenix'in yer aldığı son filmi You Were Never Really Here 2017'de prömiyerini Cannes'da yaptı ve eleştirmenlerin büyük beğenisini kazandı. Ramsay En İyi Senaryo, Phoenix En İyi Erkek Oyuncu ödüllerini kazandı. Bol ödüllü We Need to Talk About Kevin / Kevin Hakkında Konuşmalıyız 2011'de Cannes'da ana yarışmada yer alan tek Britanya filmiydi. İlk uzun metrajlı filmi Ratcatcher / Sıçan Avcısı, 14 Nisan'da 13.30'da festivalde gösterilecek. Bu festival sohbetinde İstanbul Film Festivali'nin Uluslararası Yarışma jüri başkanı Lynne Ramsay, akademisyen ve sinema yazarı Melis Behlil'le kariyer çizgisini, sinema dilini, dijital çağda sinemacılığı, #timesup ve #metoo hareketlerini konuşacak. 11 Nisan Perşembe – 19:00
Yer: Rektörlük Konferans Salonu

İstanbul Film Festivali, dünya sinemasının en etkili yönetmenlerinden Stanley Kubrick'i, ölümünün 20. yılında özel bir bölümle anıyor. Toplattığı ilk filmi Korku ve Arzu'dan gösterime girdiğini göremediği son filmi Gözleri Tamamen Kapalı'ya, Kubrick'in tüm uzun metrajlı filmleri festivalde beyazperdede gösterilecek.

Çağdaş sinemacıların birçoğunun ilham kaynağı olarak gösterdiği Stanley Kubrick titizliği, setlerde sertliği, mükemmeliyetçiliği, tavizsiz yaratıcı egemenliği, teknik yeniliklere verdiği önem ve özgünlüğünün sonucu olan olağanüstü filmleriyle usta ve dahi bir yönetmen olarak sinema tarihine geçti. Bu söyleşide usta yönetmenin zaman içinde dönüşen tarzı, gözetildiği idealler, ulaştığı teknik ve yaratıcı düzey tartışılacak.

Konuşmacılar: Kutlukhan Kutlu, Ahmet Rıfat Şungar, Natali Yeres

Moderatör: Ali Deniz Şensöz

12 Nisan Cuma – 16:00

Yer: Mithat Alam Film Merkezi

Kaynak

<http://www.beyazperde.com>
<http://www.mafm.boun.edu.tr>



Lynne Ramsay Filmleri

I

skoç yönetmen Lynne Ramsay'in ilk uzun metraj filmi olan *Ratcatcher* (1999), 1970li yılların Glasgow'unda, fakir bir mahalledeki çöp işçilerinin grevi sırasında yaşanan çocuklukları merkezine alıyor. Çocukluğu, hayatın kayıp cenneti değil, insanın peşini son nefesine kadar

birakmayacak travmaların kaynağı olarak ele alan film, çocuk olmak ve büyümek arasındaki çizgiyi ve tehlikeli gerilimi izleyiciye hissettiriyor. Film, her ne kadar merkezine çocuk bireyin iç dünyasındaki çalkantıları koysa da, gerek mekan ile eşyanın kullanımı gerekse bu kullanımın geniş bir sosyal ve ekonomik mahrumiyet paydasında ortaklaşmış kesimle olan ilişkisi, filmde mükemmel bir şekilde yansıtılmış. Dar gelirlielerin yaşadığı ortak konutlar, toplanılmayan çöp yığınlarıyla dolu kirli sokaklar, hastalık taşıyıcısı fareler, uyumsuz ve hayata karşı sinirli ebeveynlerin arasında sıkışmış, ne büyüebilmiş ne de çocukluklarını yaşayabilmiş çocukların birbiriyle olan ilişkisi, izleyiciyi filmin akışına kaptırmaya fazlasıyla yetiyor. Bu sıkışmışlık içinde bulunan çocuk imgesinin sığınacak yer arayışı, bunun için son durakta inip çavdar tarlasında koşması gibi etkili metaforlar ise filme derinlik katmayı başarmış denilebilir. Fakat bunu öncelikli olarak güçlü görsel betimlemelere, titiz renk seçimine -özellikle ölüm ve tehlike temasını çağrıştırması bakımından kırmızı- ve ustalıkla kullanılmış farklı açılardaki kamera çekimlerine borçluyuz. Lynne Ramsay'in başarılı görsel betimlemelerle elde ettiği bu becerikli yaklaşım, onun aynı zamanda usta bir fotoğrafçı olmasından kaynaklanıyor olmalı. Görsel öğelerin oluşturduğu uyumun yanında, basit materyaller ile güçlü anlamlar yaratan bir kamera kullanımı, Lynne Ramsay'in ilk filmi unutulmaz kılan bir başka etken.

Kaza eseri akranı olan arkadaşının ölümüne sebep olan James (William Eadie), film boyunca, bir çocuk için oldukça zor olan bu yükü büyük bir ızdırapla taşıyor. Bunun yanında, James karakterinin akranlarına göre çelimsiz ve daha melankolik bir ruh halinde olması ile vurgu güçlendiriliyor. Kendisinden daha gelişkin olan akranlarının çeşitli zorbalıklarına maruz kalan James, bunun yanında kayıtsız ve sevgisiz bir baba ile muhattap olmak zorunda kaldığı için, duygusal çıkış noktası olarak iki şeye yöneliyor; birincisi çöp yığınlarının arasında yaşayan hastalık yayıcı fareler, ikincisi ise beraber takıldığı çocuk çetesinin sistematik cinsel istismarına maruz kalan Margaret Anne'ye (Leanne Mullen) karşı hissettiği platonik aşk. Kendisi gibi akran zorbalığına maruz kalan, bunun yanında cinsel olarak istismar da edilen Margaret Anne ile James'in yakınlaşma sahneleri, aynı şekilde bir kaçışı da çağrıştırıyor. Cinsel gerilimin yükseldiği sahnelerde beklenen yakınlaşmaların gerçekleşmemiş olması filmde gelişimini tamamlamamış, eksik kalmış ve büyümeye direnmiş çocuk imajını oldukça güçlendiriyor. Çevresine adapte olamayan bu imaj yaşadığı ortam içinde aşağılanmış, "yasaklanmış" bir kadına karşı duyduğu hisler ile dışlanmışlığı perçinleniyor ve iş en sonunda James'in gerçekliği bükmesi

RATCATCHER

■ Metin Kiper

Yönetmen:

Lynne Ramsay

Senaryo:

Lynne Ramsay, Liana Dognini

Oyuncular:

Samantha Morton,
Kathleen Mcdermott,
Linda McGuire

2002/İngiltere,
Kanada/İngilizce,
İspanyolca/97'

5 Nisan
Cuma

noktasına kadar geliyor. Ciddi bir sosyal gerçeklik portresi çizen filmde, başrol oyuncusunun bir farenin kuyruğuna balon bağlayarak onu Ay'a göndermesi ve Ay'da kendi gibi farelerle beraber bir habitata sahip olması, izleyiciye ters köşe yapıyor.

Filmin odaklandığı esas eleştiri konusu ile, toplumun ve toplumsal ilişkilerin çürümüşlüğü, zaten filmin beklenilmeyen bir ölümle beraber başlaması, sinyali en başından vermiş oluyor. Güven eksikliği ve kurulan sıcak ilişki ve iyi niyetlerin çok kısa bir süre içinde kırılmasının altında oldukça güçlü bir toplumsal eleştiri anlaşılıyor. Belki de filmin en güzel tarafı, bu kırılğan güven yapısının mekansallıkla olan ilişkisinin doğrudan ve başarılı bir şekilde kurulmuş olması. Yozlaşmış bir toplum yaşamının izlerine, içerisinde çöp yığınlarının tepeler oluşturduğu sokaklarda rastlıyoruz. Mekanın, çocuk bireyleri ve onların duygularını sınırlandırdığı sosyal konut ortamı, izleyicinin kafasında daha kolay bir şekilde karamsarlık dolu bir tablo çizilmesini sağlıyor. Karamsarlık da, kirliliği ve ölümlü bir dere, çöp yığınları arasından çıkan fare ile kurulan hayali ilişkiler ve türevi dramatik anlamsallaştırmalar ile oluşturuluyor. James'in çöp yığınları arasında kendisi için yaratmış olduğu dünya, bir yandan da kapana kısılmış olmanın verdiği bir eğilim. Kapana kısılan fare görüntülerinin, nelerin metaforu olduğu ise filmi izledikçe açığa çıkıyor. Birbirlerine bağırarak küfreden ve şiddet uygulayan aile bireyleri, daha özelden ebeveynler, toplumsal görevlerini karşılayamamaktan dolayı yeriliyor. Genç, mutsuz ve umursamaz aile babası bu noktada yönetmenin en çok ön plana çıkarmaya çalıştığı karakter olabilir. İşçi sınıfına mensup genç bir erkeğin, hayattan beklentilerini karşılayamaması ve sağlıklı bir aile hayatı üretememesi ve bunun yaratmış olduğu derin sevgisizlik ve güvensizlik, toplumsal yozlaşmanın temel sebebi olarak ele alınmış. Ucuz atıştırmalıklarla evinde ve iş saatinde çıplak olarak kestiren sinirli ve sorumsuz baba, başka bir çocuğun hayatını kurtararak elde ettiği saygınlığı sarhoşlukla ve şiddetle çok kısa bir süre içerisinde çarçur edebiliyor. Aynı şekilde, çöp yığınlarının oluşmasına rağmen kararlı bir şekilde devam eden çöp işçilerinin grevi, grev kırıcılar tarafından kırılıyor ve buna karşı çıkacak birkaç çocuk dışında kimse gözükmüyor. Herhangi bir birlik veya karşılıklı anlaşılma durumu olmadan, hayatın bir yerine karşı öfkeli ve şüpheli bir topluluk görüyoruz. Bu noktada kurulan güven ilişkileri, mekanın dışına çıkmaya çalışan çocuk geri dönüyor, bir çocuğun hayatını kurtaran baba kendi oğlu ile sağlıklı bir iletişim bir yana, nefret dolu bir ilişki kuruyor ve fiziksel bariyerlerin kalkmasına rağmen, duygusal bariyerler yüzünden platonik aşklar, platonik aşk olmaktan öteye geçemiyor. Filmin sonunda yükünü daha fazla taşıyamayan James, kendisini derenin sularına bırakırken, ailesinin, çok istediği yeni eve taşınmasına bile şahit olamıyor. Eksiklik ve yarım kalmışlık, filmin her anında kendini hissettiriyor.

Filmin izlerken en çok zorlanılan kısmı, Glasgow aksanını anlayabilmek. Hatta İngilizce konuşulduğunun ayırdına varabilmek bile bazen çok zor olabiliyor. Amatör bir kadrodan oluşan çocuk oyuncular ise harika bir iş çıkarmışlar. Film kadrosu, izleyiciye uyandırılmak istenen sıkışmışlık ve talihsizlik duygularını verirken, gayet başarılı bir performans sergilemişler. Çoğu insanın kendinden bir şeyler bulabileceği bir film *Ratcatcher*.

B

ir deri ceket, çakmak, walkman, bir karışık kaset ve cenaze için bir miktar para... Bilgisayarda bir kitap ve intihar notu... Mutfak girişinde yatan cansız bedeni dışında Noel gecesi intihar eden partnerinden Morvern Callar'a kalanlar bu kadarla sınırlı. İlk kısa filmlerinden itibaren

yaralı ve yalnız karakterleri incelikle ekrana taşıyan Ramsay, Ratcatcher (1999)'dan sonraki ikinci uzun metrajında Alan Warner'ın 1995'te yayımlanan Morvern Callar isimli romanını beyaz perdeye uyarlıyor. Kitaba ve filme adını veren Morvern Callar'ı, donuk mavi gözleri ve aynı anda hem hiçbir şeyi hem de her şeyi ele veren yüzüyle Samantha Morton canlandırıyor. Sessizlik ve Kimlik Yaratımı

İfadesiz yüzüne vuran kırmızı Noel ışığını izlerken ne yapacağını heyecanla beklediğimiz Morvern, yerde cansız yatan partnerinin cebinden para alarak arkadaşı Lanna'yla Noel'i kutlamaya gidiyor. Yakınlarına partnerinin gittiğini söylüyor, intihar notunda yayınlatması istenen kitabı kendi ismiyle yayıncılara yolluyor ve cenaze için bırakılan parayı Lanna'yla spontane bir İspanya seyahatine harcıyor. İşte bu hareketleriyle Morvern Callar, sinema tarihinin en sessiz ve gizemli karakterlerinden birine dönüşüyor. Fakat bu sessizliğini, oradan oraya savrulan, pasif bir karakter olmasına yormak çok büyük bir hata olur. Tam aksine, Morton'un performansı ve Agnès Varda'nın Vagabond (1985)'una yapılan göndermeler, bir sosyoloji terimi olarak güçlü bir 'agency'nin – birey oluş süreci ya da birey şeklinde çevirebiliriz belki- göstergesi. Görsel ve anlatsal benzerlikler barındıran bu iki film, parçası oldukları feminist gelenekte sessizliği bir başkaldırma ve karşı çıkma aracı olarak kullanıyor. Ramsay, sessizlik ve müzik kullanımıyla kadın karakterleri nesneleştirilen eril bakış egemenliğini yok ediyor. Bu sayede Morvern sabit ve pasif değil; tahmin edilemeyen, sürekli kendini yıkan ve yeniden yaratan bir karakter olarak karşımıza çıkıyor.

Morvern'in somut olarak İspanya'ya ve soyut olarak içine doğru çıktığı yolculuk, kendine bir kimlik yaratma süreci olarak da yorumlanabilir. Gerek sosyal sınıfı sebebiyle toplum tarafından gerek yakın çevresi tarafından kendisine dayatılan birçok kimlik mevcut. İlk olarak ölü partneri bıraktığı noktaki direktiflerle Morvern'ı belli kalıplara sokmaya çalışıyor. Morvern ise kitabı kendi adıyla yollayarak ve parayı cenaze için kullanmayarak ona miras bırakılan kişilikten sıyrılıyor. Partnerinin cesedini ironik bir biçimde 'I'm Sticking With You' parçası eşliğinde bir ritüel halinde parçalara ayırdığı sahnede bedenini çerçeveleyen kapı ve yüzünü gösteren ayna, partneri gibi Morvern'in vücudunu/kişiliğini de parçalara ayırıyor. İkinci bir deri gibi giydiği ve belki de partnerinin kılığına bürünmesine yardımcı olan deri ceketini İspanya'da çıkarıyor. Bu sayede deri değiştirerek partnerinin ona biçtiği kişilikten özgürleşmiş oluyor.

Amatör oyuncularla çalışmayı seven Ramsay, bir kuaför salonunda keşfedilen doğal ve uçarı Kathleen McDermott

MORVERN CALLAR

■ İlayda Tenim

Yönetmen:

Lynne Ramsay

Senaryo:

Lynne Ramsay,

Liana Dognini

Oyuncular:

Samantha

Morton, Kathleen

McDermott, Linda

McGuire

2002/İngiltere,
Kanada/İngilizce,
İspanyolca/97'

(Lanna) ile Morton'un soğuk ve ustaca performansının tezatlığından yararlanıyor. Bu tezatlık ikilinin arkadaşlığında hassas bir denge oluştursa da filmin sonlarına doğru Lanna'nın Morvern'i kasabalarına ve onun için kafasında yarattığı kişiliğe zincirleme çabasına dönüşüyor. Morvern'in cevabı ise tuvalete gideceğini söyleyerek yolculuğuna yalnız devam etmek oluyor. Süpermarkette çalıştığını söylediğinde ona inanmayan ve bunu çok komik bulan yayıncılar, işçi sınıfından olduğu için ona belli sıfatlar atfeden toplumun birer temsilcisi. Filmin bu aşamasında artık kimlik yıkmak ve yenilerini yaratmak konusunda ustalaşan Morvern, 180 derece kuralını hiçe sayan mistik mezarlık sekansında sessizliğini bir performansla dönüştürerek onlara hayallerindeki gizemli yazar kimliğini sunuyor. Bir yandan da filmin başından beri Morvern'in ismiyle özdeşleşemediğini hissediyoruz. İspanyolca "sessiz olmak" anlamına gelen "Callar"ı geride bırakarak İspanyol aileye kendini Jackie olarak tanıtıyor. Bu sayede benliği ve ismi de birbirinden kopuyor.

Sessizlik ve Müzik

Açılış sekansından itibaren filmde en çok dikkatimizi çeken unsur hiç şüphesiz sessizlik. Ramsay'nin sessizliği, Godard'ın soundtrack boşluğundan farklı olarak bir anlatı ögesi, filmin şiirsel realizmine eşlik eden bir araç. Morvern kendisine hazırlanan karışık kaseti walkman'e koyup kulaklıklarını taktığı anda ise filmi müzik domine etmeye başlıyor. Morvern'in walkman'e sarıldığı her an gündelik hayatla ve yaşadığı travmayla bağlantısını koparmasına yardımcı oluyor. Dinlediği müzik ve kendi sessizliği, Lanna'nın da "Hangi gezegende yaşıyorsun sen?" sorusuyla ima ettiği kendi küçük dünyasına bir giriş bileti.

Daha önce de belirttiğim gibi, Ramsay sessizlik ve müzik kullanımıyla kadın karakterleri nesneleştirilen eril bakış egemenliğini yok ediyor. Yalnızca izlemenin verdiği hazla kadını nesneleştirilen birçok filmin aksine işitselliği ön plana çıkarıyor. Başarılı bir ses dizaynıyla sürekli değişen işitsel sınırlar, Morvern'in iç dünyası ve gerçek dünya arasında bizim de seyahat etmemize olanak veriyor. Böylece sürekli bir kimlik yıkıp yenisini yaratan Morvern, hem müziği dinleyen özne hem de görüntünün nesnesi olarak karşımıza çıkıyor.

'Gündeliğin Büyüsü'

Morvern Callar (2002), yüzeyde bir travmaya ve döneminin hedonist gençliğine odaklanan bir film için fazla güzel ve estetik. Bunda aslen fotoğrafçı olan Ramsay kadar daha önce de birlikte çalıştığı görüntü yönetmeni Alwin Küchler'in de büyük payı var.

Morvern yasını tutarken sessizce kendi dünyasına çekildiği anlarda dahi doğayla bağlantısını koparmıyor. Doğaya duyduğu büyük hayranlık yalnızca etrafı gözlemleyip var olabilmekten büyük bir haz almasını sağlıyor. Ramsay bunu bir röportajında 'the sublime in the everyday', burada kullandığım haliyle 'gündeliğin büyüsü' olarak tanımlıyor. Şüphesiz, Morvern Callar'ı bir filmde çok kişisel bir deneyime dönüştüren şeylerin başında da Morvern'in partnerini gömdükten sonra kulaklıklarıyla güneşin tadını çıkarması, kırışmış bir elin sessizce işaret ettiği pencere, gece yarısı karanlıktan aydınlığa takip edilen bir böcek ve Morvern'in elinde yürüyen karınca geliyor.

Ratcatcher (1999) ve *You Were Never Really Here* (2017) gibi muazzam filmlere imza atan Lynne Ramsay, geçtiğimiz yıl Cannes Film Festivali'ne damga vurmuştu. Festivalde *You Were Never Really Here*, Lynne Ramsay'ye En İyi Senaryo ödülünü getirmiş, aynı zamanda Joaquin Phoenix'e En İyi Erkek Oyuncu ödülünü kazandırmıştı. 38. İstanbul Film Festivali jüri başkanı, İskoç yönetmen Ramsay, kariyerinin üçüncü filmi, yine bol ödüllü, *We Need to Talk About Kevin* (2011)'da, annelik kavramına, bu kavramın toplum için ne demek olduğuna, nasıl bir suçlama ve baskı unsuru olarak kullanılabileceğine dair cesur soruları beyaz perdeye taşımış.

Kariyeri boyunca verdiği tüm performansları ile kendine hayran bırakan Oscar ödüllü kadın oyuncu Tilda Swinton ve genç yetenek Ezra Miller'ın başrollerinde oynadığı *We Need To Talk About Kevin*, aslında Kevin değil, Eva hakkında bir film:16 yaşındaki oğlu katliam yapan bir annenin ve anne-oğul arasında zaman zaman savaşa dönüşen uzaklığın hikâyesi.

Filmde Kevin'in gerçekleştirdiği katliamın öncesini ve sonrasını, Eva'nın geçmişle bugün arasındaki gidiş gelişleriyle Eva'nın anıları olarak görüyoruz. Anlatı perspektifinin bu şekilde kuruluşu, Eva'nın çelişkilerini, duygularını, çatışmalarını anlamamızı kolaylaştırıyor; seyirci olayları onun gözünden görerek adeta Eva'laşıyor. Film kıpkırmızı bir sahne ile başlıyor. Sahne ilerledikçe domates festivali olduğunu anladığımız bu görüntü, kadrajın tamamına hâkim olan kırmızı renk ve hareket halindeki insan bedenleriyle, adeta bir toplu doğum. Eller üzerinde coşkulu bir şekilde giden Eva, filmin genelindeki mutsuz halinden oldukça uzak. Eva'nın kolları yana açık şekilde eller üstünde taşınması, İsa'nın çarmıha gerilme anlatısını ve kurban olma ritüelini anımsatıyor. Film, ilk dakikasından itibaren Eva'nın bir şeylerin kurbanı olacağına dair bir endişe yaratıyor izleyicide.

Eva seyahat etmeyi seven bir kariyer insanı. İlk çocuğunun doğumuna hazır olmadığı her sahneden belli. O zamana kadar alışıktığı ve sevdiği her şeyden vazgeçmiş gibi. Tüm bu değişimlerin üzerine bir de Kevin'in "zor" bir çocuk olması eklenince Eva, gün geçtikçe daha depresif ve mutsuz hale geliyor. Film boyunca Kevin ve Eva arasındaki gerilime tanık olunurken; filmde işaret edildiği şekilde annelik rolünü üstlenmekte güçlük çeken Eva'nın Kevin'la yakınlaşma çabalarının yanıtız kaldığı görülüyor. Kevin'in psikolojik zorlamaları karşısında kimi zaman kendine hâkim olamayan Eva, bazen şiddete başvursa da genel olarak sabırlı bir tutum sergiliyor. *We Need To Talk About Kevin* ilk bakışta düşünülebilenin aksine anne oğul arasında güzel bir ilişkinin oluşamayışıyla ilgili olarak ne Eva'yı ne de Kevin'i suçluyor. Bu anlamda ana akım

WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN

■ Eda Oğuz

Yönetmen:

Lynne Ramsay

Senaryo:

Lynne Ramsay,
Rory Stewart
Kinnear

Oyuncular:

Tilda Swinton,
John C. Riley, Ezra
Miller

2011/İngiltere,

A.B.D./

İngilizce/112'

19 Nisan
Cuma

sinemadakinin aksine film, bir suçlu ve/veya kahraman ilan etmezken; toplumsal cinsiyet kabullerinin kadında yarattığı tahribatı, sorunlu bir anne-çocuk ilişkisi ekseninde eleştirel bir durum tespiti olarak ortaya koyuyor.

Toplumun biçtiği baba rolünü ziyadesiyle üstlenen Franklin (John C. Reilly), annenin doğum sonrası depresyonunu ve çocuğuna yeterli ilgi gösterememesini görmezden geliyor ve süreci doğal karşılıyor. Daha sonra Kevin bu durumu anti-ödipus manevrasına çevirip babayla arkadaş olup anneyi yok etmeye karar veriyor. Toplumsal gerçeklikte olduğu gibi film anlatısı içinde de babanın adeta “görünmez” olması bilinçli bir tercih. Eva istemediği halde şehirden banliyöye taşınma ve boşanma gibi hayati konularda kararlar alan Franklin, kararlarına itaat edilmesini bekliyor ve Kevin-Eva mücadelesinde sorumluluğu Eva’ya yükleyerek anneyi çocukla baş başa bırakıyor. Baba, Eva ile Kevin arasında süregelen gerilime etkili bir şekilde müdahil olmazken, Eva’yı eleştiren sözlerinden Franklin’in aslında Eva’nın anneliğini sorguladığı ve yargıladığı anlaşılıyor.

Franklin, görülmediği kadar aynı zamanda görmeyen bir baba ve kocadır. Katliamın gerçekleştirileceği araçlar olan ok ve yay takımını Kevin’a Franklin alıyor, çünkü oğlunun “şiddete meylinin” farkında değil. Çocukluğunda oyuncak ok ve yayla tanışan Kevin’a bir ergen olduğunda gerçek ok ve yay takımını alan da yine Franklin.

Kevin’in doğumunun ardından, okul arkadaşları da dahil birçok kişinin hayatına mal olan Kevin’in işlediği suçla Eva’nın yaşamı bir kez daha değişiyor. Kevin içeride, Eva dışarıda hapis hayatı yaşarken; anne oğlun hapsolmuşlukları arasındaki fark, Eva’nın kendi inşa ettiği hapisaneyeye mahkûm olması, adeta oğlunun suçunun yarısını üstlenmesi. Hapishanede Kevin’ı ziyarete gittiğinde karşısında oturan oğlunun kopardığı tırnakları ağzından çıkarıp masanın üzerine koyduğunu gören Eva’nın, akşam evde, marketten aldığı kırık yumurtalardan yaptığı omleti yerken; omletten çıkan yumurta kabuğu parçalarını, tıpkı hapisteki Kevin gibi, ağzından çıkarıp masanın üzerine koyması bize ikili arasındaki bu ortaklığı gösteriyor. Eva bu sahnelerde koşulsuz bir adanmışlıkla kendini Kevin’a verdiğini, hatta kendisini onunla bir gördüğünü de kanıtlar gibi.

Eva’nın bedel ödemek amacıyla hapsoldüğü dünyayı izleyen seyirci, film boyunca Eva’nın deneyimine ortak olarak anneliği sorguluyor. Acaba, annelik gerçekten güdüsel mi? Kadın, doğurduğu çocuğu sever mi ve kendini doğal olarak çocuğuna yakın hisseder mi? Bir çocuk suç işlediğinde “anne” olmayı beceremediği söylenen kadını suçlu olarak kodlamak ne kadar doğru?

Doğal olarak atfedilen toplumsal cinsiyet kabullerinde kadına düşenleri sorgulayan *We Need To Talk About Kevin*, alışlagelmiş senaryolara bağlı olarak bir suçlu, kurban ya da kahraman arayan seyirciye istediğini vermiyor, rahatlık ve kesinlik beklentisini yıkıyor. Bu bağlamda filmin bu sorgulamaları ve verdiği rahatsızlık hissi ile yönetmenin en başarılı bir filmlerinden olduğu söylenebilir.

Y

You Were Never Really Here (2017), Lynne Ramsay'ın 2017'de Cannes'dan En İyi Oyuncu ve En İyi Senaryo olmak üzere iki önemli ödülle dönen son filmi. Gerek konusu gerek başrolündeki Joaquin Phoenix'ın canlandırdığı Joe karakteriyle bize *Taxi*

Driver (1976)'ı anımsatan film, hikayesini ise Joe Bini'nin müthiş kurgusuyla 89 dakikada tamamlıyor. *There Will Be Blood* (2017), *The Master* (2012), *Phantom Thread* (2017) gibi filmlerinden tanıdığımız Jonny Greenwood'un bestelediği müziğiyle harmanlanmış film, klasik hikaye kalıplarının dışına çıkıyor.

Hikayenin başrolüne, eski bir asker olan ve kaçırılan küçük kızları kurtarıp şehirde adalet dağıtan kiralık katil Joe'yu koyuyor film. Joe, intihara meyilli bir karakter ve vücudundaki derin yaralar gibi kendisinde iz bırakan travmatik geçmişini ise unutamıyor; yönetmen bize bunu karakterin zaman zaman yaşadığı geri dönüşlerle aktarıyor. Örneğin, çocukluğunda hem annesinin hem de kendisinin babasından gördüğü işkencelere odaklanıyoruz, ya da askerken şahit olduğu vahşetlere. Küçük Joe, gardioba saklanıp kafasına poşet geçirerek bütün bunlardan, annesinin çığlıklarından kurtulmaya çalışıyor. Ancak bu çığlıkları hala duyduğunu, filmin başında kafasına hala poşet geçirmesinden anlıyoruz. Bütün bu acıları sonlandırmak için tek bir yol var, Joe bir sahnede tren raylarına bakarken de bunu düşünüyor; ancak hala bakması gereken yaşlı bir annesi var ve onu hayatta tutan oldukça ince çizgi de bu. Küçükken babasının ona yaptığı işkenceleri engelleyemeyen Joe, en azından hayattayken bakıma ve ilgiye muhtaç annesini yalnız bırakmak istemiyor.

Filmin daha 11. dakikasında, okuduğu kitabın beğenmediği bir sayfasını koparıp atması Joe'nun tüm karakterini özetliyor. Sıradan bir insan için kurallar ve kanunlar uyulması gereken, baş eğilmesi gereken bir şeyken Joe, bunları tek bir hamlede yırtıp atabiliyor ve yerine kendi kurallarını koyuyor. Yaşadığı geri dönüşlerden de anladığımız gibi Joe'nun her ritüelinin aslında bir nedeni var. Babası, annesine işkence ederken çekiç kullandığı için o da çekiç kullanıyor, ya da babası yüzünü havluyla kapatıp rahatladığı için o da yüzünü havluyla kapatıyor. Bu acımasız adama karşı hiçbir zaman annesini ve kendisini koruyamayan Joe, babasının ritüellerini bu sefer iyi bir amaç uğruna uyguluyor.

Hikayenin başladığı yerde Joe, eyalet senatöründen oldukça yüklü bir para karşılığı kızını kurtarması teklifi alıyor. Joe'dan kızını kaçırana karşı oldukça acımasız olmasını isteyen senatör, reşit olmayan kızların çalıştırıldığı bu yere polis yerine onu göndermesini ise bize böyle açıklıyor. Ancak işin aslının öyle olmadığı daha sonra anlaşılıyor.

Filmimizin asıl başladığı yerse Joe'nun Nina'yı kurtardıktan sonraki kısmı. Kızı kurtarıp otel odasında senatörle buluşmayı bekleyen Joe, televizyondan duyduğu, senatörün intiharı haberiyle sarsılıyor. Ancak daha bunun etkisini atlatmadan otel odası basılıp Nina geri kaçırılıyor. Bu sahneyi yüzünde bir kurşunla zar zor atlatan Joe, filmin geri kalanında yüzünün

**YOU
WERE NEVER
REALLY HERE**

■ Emre Öztürk

Yönetmen:

Lynne Ramsay

Senaryo:

Lynne Ramsay

Oyuncular:

Joaquin Phoenix,

Judith Roberts,

Ekaterina

Samsonov

2017/İngiltere,
Fransa, A.B.D./
İngilizce/89'

26 Nisan
Cuma

sağ tarafında büyük bir şişlikle dolaşüyor. Aynı zamanda senaryoyu da yazan yönetmen tarafından verilen bu karar, *Chinatown* (1974)'in başrolündeki J.J. Gittes'e bir selam duruşu gibi okunabilir. Jack Nicholson'ın canlandığı bu karakter burnunu büyük işlere soktuğu için mesaj kaygısıyla burnu bıçakla kesiliyor ve filmin önemli bir kısmında yüzünde bir sargı beziyle dolaşıyordu. Seyircinin bir filmde beklentisini alt üst eden *Chinatown*'ın Lynne Ramsay üzerindeki etkisi de hissediliyor. O da Jack Nicholson gibi önemli bir yıldızı başrolüne alıp, hikaye gerektiriyorsa seyirciyi umursamadan Joaquin Phoenix'in filmin önemli bir kısmında yüzünde büyük bir şişlikle dolaşmasına izin verebiliyor. Böylece biz de başrolümüzdeki Joe'nun burnunu kendisinden daha büyük işlere soktuğunu anlıyoruz.

Film boyunca ritüelleri olan acımasız bir kiralık katil olarak görülen Joe'nun bu noktadan sonra hayatında geri dönülmez bir yıkım başlıyor. Önce patronunun ardından da annesinin öldürüldüğüne şahit oluyor. Artık bir yaşama nedeni kalmayan Joe, hala annesinin evinde olan katillerden birinden bütün bunların nedenini öğreniyor: Senatörün ölmeden önce seçim kampanyasını yürüttüğü Vali Williams, küçük kızları pazarlıyor ve senatörün kızı Nina da onun favori kızı. Joe'nun niçin kanun adamı olmayı bırakıp bir kiralık katil olarak sokaklarda adalet dağıtmayı tercih ettiğini ise böylece çok daha iyi anlıyoruz. Annesinin ölümünün ardından cebine doldurduğu taşlarla kendini gölde boğmaya çalışan Joe, Nina'nın hayalinden kurtulamıyor ve intihar etmekten vazgeçiyor. Nina, artık onun yaşama nedeni haline geliyor.

Joe'nun Nina'yla olan benzerliği daha filmin başında ikisinin de sayıları geriye doğru saymasıyla başlıyor. İkisi de geçmiş acılarla dolu iki karakter ve Joe onu kurtarmak için elinden geleni yapmaya karar veriyor. Bu noktadan sonra artık "kiralık" olmaktan çıkan Joe, kendi kendisinin Tanrısı haline geliyor ve Vali'yi evine kadar takip ediyor. Daha önce patronuna yeşil rengini sevdiğini söyleyen Joe, arazisi ve duvarları yemyeşil devasa bir malikaneye karşılaşıyor. İçeri girdikten sonra hiçbir şiddet sahnesi göstermeyip sadece bunların sonucunu göstermesi yönetmenin önemli bir tercihi. Çünkü bu noktadan sonra Joe'nun öldürdüğü hiçbir cesedin onun için anlamı yok, tek istediği şey kızı kurtarmak. Yatak odasına geldiğindeyse Vali'nin cesediyle karşılaşıyor. Vali'nin boynu oldukça derin bir şekilde kesilmiş ve bu, elindeki çekicinin bir sonucu değil. Joe, bu noktada yatağa çöküp yıkılıyor ve bir kez daha, babasının kendisine binlerce kez hatırlattığı gibi "zayıf" olduğunu hatırlıyor. Vali'nin elinden kurtarmak için gittiği kızın zaten kendi kendisini kurtardığını, kendisinden çok daha güçlü ve üstün olduğunu anlıyor.

Aşağı kata indiğinde yemek masasında onu bekleyen Nina'nın "Sorum yok, geçti Joe" demesi ikisinin birbirlerini çok iyi anladıklarını bir kez daha kanıtlıyor. Ve Nina bunları derken yemek masasındaki tabaktan sadece "yeşil" bezelyeleri yiyor. Birbirlerinden başka kimsesi kalmayan iki karakterin ve filmin son sahnesi, Joe'nun hayalinde kurduğu bir intihar sahnesinin de gerçekleştiği restoranda gerçekleşiyor. Joe, niçin intihar edemeyeceğini bir kez daha anlıyor ve Nina'yla birlikte nereye gideceğini bilmediği bir yere yolculuk etmek için restorandan ayrılıyor. Filmin sonunda ise Lynne Ramsay bize iki karakterin terk ettiği boş masayı izletiyor. Kısaca hikayede bize, yani izleyiciye artık bir yer kalmıyor.



Dosya:

Savaş Günlerinde Aşk

CASABLANCA

A.Baran Acidere

Michael Curtiz'in yönettiği 1944 yapımı Casablanca filmi, Ingrid Bergman ile Humphrey Bogart'ın canlandığı Ilsa ve Rick karakterlerinin aşkını ve bu aşkın çevresinde de dönemin siyasi güç ilişkileri, toplum-birey çatışması, fedakârlık gibi temaları merkeze alır ve anlatısını oldukça Hollywood'a özgü bir üslup ile ekrana taşır.

Film İkinci Dünya Savaşı'nda, Fransa'nın Alman işgali sırasında kurulan Vichy hükümeti kontrolündeki Casablanca şehrinde geçer. Şehir savaştan kaçabilmiş ve Amerika'ya göçebilme umuduyla uzun yollar kat etmiş orta-üst sınıf Avrupalı mültecilerle doludur; bu bakımdan da oldukça sıra dışı bir toplumsal dinamığe sahiptir. Bir yandan şehrin ekonomik olarak canlandığını, yeni iş olanaklarının ortaya çıktığını ve yerel halkın bu durumdan faydalandığını görürken diğer yandan da dışarıdan gelen insanların kumar oynayarak vize para-

larını denk getirmeye çalıştığını ya da rüşvet yoluyla vize elde etmeye çalıştıklarını görürüz. Gestapo amirinin de dediği gibi Casablanca’da insan hayatı oldukça ucuzdur ve hangi sınıftan olduğunuzun, kim olduğunuzun pek bir önemi yoktur.

Film boyunca, Bogart’ın canlandığı Rick karakterinin gazinosu, Casablanca şehrinin ev sahipliği yaptığı bu insanlarla haşır neşir olacağımız yerdir. Bu gazino Casablanca’nın o sıra dışı dinamiğini oluşturan tüm insanların toplandığı, yasa dışı işlerin tasarlandığı, konuşulduğu, çok farklı milletlerden insanların etkileştiği, müziğiyle ve dekoruyla oldukça klasik bir Amerikan gazinosudur.

Filmin başında öğreniriz ki iki Alman polisi öldürülmüş, üzerlerinde bulunan ve Amerika’ya gidiş bileti niteliği taşıyan transit geçiş mektubu da çalmıştır. Bunun üzerine Gestapo subayları, Vichy hükümetine bağlı Casablanca polis amirliği ile iş birliği içerisinde katili bulmaya karar verir ve bilirler ki katil her kimse o akşam Rick’in mekânında olacaktır. Mektupları bulunduran Ugarte (Peter Lorre), bu durumu sezercesine onları Rick’e emanet eder ve kendisi Gestapo tarafından gözaltına alınır. Rick gözaltı sırasında kendisinden yardım isteyen Ugarte’ye yardım etmez ve şöyle söyler: “Kendimi kimse için riske atamam.” Filmin genelinde gördüğümüz bu tavrı Rick’in egotist bir karakteri olduğu fikrini oluşturur, ancak bir yandan Kaptan Renault, Rick’e sürekli duygusal olduğunu söyler. Kaptan Renault, bu fikrini Rick’in geçmişte Habeşistan’a ya da İspanya muhalefetine etmiş olduğu yardımları öne sürerek destekler. Rick’in kimseyi umursamaz ve bencil tavrının oluşturduğu imaj Kaptan Renault’un bu misillemeleriyle sarsılır ve film boyunca da bu imajın çözüldüğü görürüz.

Rick’in bireysel ve umursamaz tavrının karşısına film Laszlo (Paul Henreid) karakterini oturtur. Laszlo, Gestapo tarafından uzun yıllardır takip edilen bir direnişçidir ve Amerika’ya kaçabilmek için eşi Ilsa (Ingrid Bergman) ile Casablanca’ya gelmiştir. Her ne kadar Casablanca Fransız devletinin toprakları dahilinde olsa da Gestapo bir şekilde Laszlo’yu ele geçirmek ister. Kaptan Renault, Gestapo’dan emir almadığını iddia etse de görürüz ki onlara vaze yapmak için elinden geleni yapar ve Laszlo’ya yize vermeyip Gestapo için onun Casablanca’da kalmasını sağlamak da bunlardan biridir. Laszlo’nun umudu Ilsa ile beraber Ugarte’nin transit geçiş mektubuyla Amerika’ya kaçmaktır ancak Ugarte ölmüştür ve mektuplar Rick’in elindedir. Laszlo gazinoda Gestapo subaylarının söylediği marşa

karşı Fransız marşını okutmasıyla, direnişte aldığı aktif rolle kahraman gibi addedilirken, Rick kendi bireysel sorunlarına gömülmüştür. Laszlo geçiş mektuplarını Rick’ten satın almak istediğinde, Rick bireysel motivasyonlarından ötürü mektubu vermez ve bu da toplumsal mücadelenin bekası ile bireysel çıkarların çatıştığı bir alan yaratır.

Film bize Rick’in tüm bu umursamaz, melankolik tavrının sebebi olarak Ilsa ile arasındaki aşkı işaret eder. Ilsa ile Rick Paris’te aşklarını yaşarlarken Paris’teki Alman işgalinden dolayı ayrılmak zorunda kalırlar çünkü Rick Gestapo tarafından aranmaktadır. Birbirlerine söyledikleri onca aşk dolu sözden sonra şehirden kaçacakları trene Ilsa gelmez. Böylece Rick tek başına gider. Onca yıl Rick bunu bir terk edilme olarak kabul eder ve acı çeker, halbuki işler Ilsa için çok daha karmaşıktır. Rick ile tanıştıkları sırada Ilsa Laszlo ile evlidir ancak Laszlo’nun toplama kampında öldüğüne inanır. Rick ile trene binecekleri gün, Ilsa Laszlo’nun yaşadığını ve bir yerde yaralı bir şekilde saklandığını öğrenir, bu yüzden de trene binmez. Ilsa tüm bunları Rick’e anlatırken Laszlo Fransız direniş hareketinin Casablanca toplantısına giderken yalanlar ve Rick’in gazinosuna sığınır. Bu sahne Rick ile Laszlo arasında geçen konuşma Rick’in çatışmasının özeti niteliğindedir. Rick neden savaştığını sorduğunda Laszlo “Neden nefes aldığımızı da tartışalım bari” cevabını verir. Bu cevap Laszlo’nun politik bilincinin seviyesini, kendi kimliğini toplumsal mücadelenin bir parçası olarak gördüğünü gösterir ve sonrasında da göreceğimiz üzere Rick’i “kendisi ile yüzleşmeye” teşvik eder. Laszlo Rick’ten geçiş mektupları ile Ilsa’yı kurtarmasını ister. Ancak Rick’in farklı planları vardır; Kaptan Renault ile anlaşıp Laszlo’yu tuzağa düşürecekmiş gibi davranır ancak görürüz ki her şeyi Laszlo ve Ilsa’nın uçağa binip kurtulması için yapar. Rick’in bu kararı hem toplumsal mücadelenin bekası hem de sevdiği kadının mutluluğu içindir. Yani Rick kendisini feda etmeyi göze alarak film boyunca inşa edilen umursamaz ve bencil imajını altüst eder.

Savaş yılları boyunca süregelen bir aşkın toplumsal mücadele içinde nasıl eridiğinin, onunla nasıl bütünleştiğinin hikayesini anlatır Casablanca bize. Rick vermiş olduğu karar ile âşık olduğu kadından belki bir daha görüşmemek üzere ayrılır evet, ama bir yandan hem onun mutluluğunu güvence altına alır hem de politik mücadeleye katkıda bulunur, böylelikle içindeki çatışmayı kendini feda ederek uzlaşmaya taşır.

C.S. Forester'ın romanının uyarlaması olan, yönetmenliğini John Huston'un yaptığı The African Queen (1951),

I. Dünya Savaşı'nın başlarında Orta Afrika'da geçmekte olan, hem bir aşk hem de vatani savunma üzerine bir hikaye anlatıyor.

Afrika'daki küçük bir köyde Samuel Sayer (Robert Morley) ve Rose Sayer (Katharine Hepburn) misyoner olarak Metodist kilisesini kurmuşlardır. Charlie (Humphrey Bogart) ise yakınlardaki bir madende çalışmakta, aynı zamanda malzeme taşımaktadır. Ancak dengeler I. Dünya Savaşı'nın çıkıp bölgenin Alman askerleri tarafından darmaduman edilmesiyle değişir.

İlk başta itaatkar ve çekingen olan Rosie'nin film boyunca karakter değişiminin yolculuğuna tanık oluyoruz. Hiç kendi başının çaresine bakmak zorunda kalmamış ve abisinin izinden gitmiş, bir nevi evin hizmetçisi gibi davranıyor en başta, soğuk ve mesafeli. Misyoner olan abisi Samuel'e çok saygı duyan Rosie, abisinin hastayken aslında başarısız olduğu için son şans olarak misyonerliği seçmesini sayıklaması ile birlikte içinde bulunduğu balonun dışına çıkıyor. Sonrasında abisinin ölümü konusunda o kadar hassas olmuyor. Charlie abisini gömmeyi teklif edip ona kaçma şansı sunuyor. Ancak Rosie onun yerine çevresinde yıkım yaratan Almanlara karşı bir şeyler yapmak istiyor ve Charlie'ye bomba yapıp Alman gemisini yok etme planını ortaya koyuyor. Kendi içindeki gücü keşfediyor ve cesaretleniyor. Tekneyi idare ediyor hatta bombalamayı tek başına yapmak istiyor.



İlk defa fiziksel bir eforu deneyimliyor ve deneyime heyecanla yaklaşıyor. Kıyafetinin muhafazakarlığı da değişiyor. İlk önce onun yakınında banyo yaptıktan bile çekinen kadın, onunla birlikte uyuyor. Charlie'nin sarhoşluğuna dayanamayıp onun bütün cinini denize boşaltan kadın, sonrasında bu hareketinden dolayı özür diliyor. Kendi katı yapısının dışına çıkıyor. Yine filmin başlarında tertemiz kıyafetleri olan ve çok özenli giyinip, asılma sahnesinde kir pas içinde ama buna aldırmaz. Öncesinde Bay Allnut diye hitap ettiği Charlie'ye birbirlerine alıştıktan sonra ilk adını soruyor ve Charlie diye hitap edebilmeyi başarıyor. Humphrey Bogart ise önceki filmlerinin çoğunluğunu içeren kara film temasından çok ayrılan bir yapıda karşımıza çıkıyor. Filmde canlandırdığı Charlie Allnut karakteri kendi işine bakan, her şeyden biraz anlayan, gürültücü, vurdumduymaz ve içkisini seven bir adam. Teknesi ile maceralara atılıyor, din ile hiçbir ilişkisi yok. Rosie ile zıt karaktere sahip. Çevresinde olup bitene karşı bir şey yapmaktansa kendini kurtarmaya çalışan

biri ve memleketi olan Kanada'ya (o zaman Britanya İmparatorluğu'nun bir parçası) bir bağlılığı yok. Rosie istediği için kendini savaşın bir tarafında buluyor ve Rosie çıktıkları yolculukta değişmesine sebep olan en büyük etken. Yolculuk boyunca kendisini saran karamsarlığına karşın Rosie hep ona iyimser yaklaşıyor çünkü dünyayı da o şekilde görüyor. Bu iki farklı karakter birbirlerine karşı gelişen ilgilerine karşı koyamıyorlar. Birlikte doğa ile savaşıyorlar, güçlüklerin üzerinden birlikte gelmek, keşfedilmemiş alanlara gitmek ikisini yakınlaştırıyor. Vahşi doğanın ortasında Adem ve Havva gibi sadece ikisi kalıyor. Yollarını kaybediyorlar, arıların saldırısına uğruyorlar, fırtına atlatıyorlar ve gemilerini tamir etmek zorunda kalıyorlar. Ama her türlü tersliğin üzerinden birlikte gelmeyi başarıyorlar. Kendilerini savaşın içinde bulmak ve aslında Rosie'nin savaşta kendi mücadelesini yaratıp sonra da ortak hedef haline gelen Luisa gemisini bombalamak da onları bir arada tutuyor, hayattaki yollarını birleştiriyor. Patlama öncesi Charlie'nin (kendisinden hiç beklenmeyecek bir hareket olan) evlilik teklifi üzerine evlenmeleri de Charlie'nin karakter değişiminin güçlü bir örneği. Patlama sonrasında yine onları bir araya getiren de üstünde maceralar atlattıkları African Queen'in isminin yazılı olduğu tahta parçası oluyor. Bütün film boyunca savaş zamanında oluşan bir aşka tanıklık etmek de hikayedeki asıl mücadele, hedeflerine ulaşmak için doğaya karşı verdikleri. Filmdeki diğer taraflar olan Almanların ve yerlilerin ne dediğini anlamak mümkün değil, Almanlar direkt olarak kötücül gösteriliyor ve bir stereotip içinde bırakılıyor. Yerliler ise en başta kilise şarkısına asla eşlik edemiyor, yarım tüttürülmüş sigaraya bile muhtaç

ve yeri geldiğinde savaşın karşı tarafına geçebiliyorlar. Filmde bu iki tarafı oldukça sığ yansıtılıyor ve figüran olmanın ötesine geçemiyorlar. Yönetmen bize hem romantik hem de macera dolu bir hikaye sunuyor. Aslında nehrin kıvrımları gibi hikaye de o kıvrımlardan, sakinliklerden ve heyecandan geçiyor. 50'lerde stüdyoda film çekmek hakimken bu filmin Afrika'da çekilmiş olması da gerçekçiliğini artırıyor ve diğer filmlerden farklı bir yerde durmasını sağlıyor. Prodüksiyon zamanında çekilen zorluklar, karşılaşılan hastalıklar filmin gerçekteki hikayesini güçlendiriyor. Technicolor teknolojisini kullanan görüntü yönetmeni Jack Cardiff, bu şekilde filme canlı renkler ve keskinlik kazandırıyor. O zamanlar için Afrika'nın daha iyi akıllarda canlanması için önemli bir rol üstleniyor, hatta Bogard'ın ve Hepburn'ın performansları ile birlikte filmin günümüze kadar güncel kalması için yardımcı oluyor. Bütün yukarıda söz edilen öğeler aslında çok fazla karakterden oluşmayan bir filmde seyircinin ilgisinin azalmamasına yol açıyor. Komedi öğelerine de sahip olan film izleyenlere keyifli dakikalar sunuyor ve bir klasik olarak günümüzde yerini alıyor.



James Joyce'un yayımlandığı zamanda çok tartışmaya yol açan aynı adlı romanından uyarlanan *From Here to Eternity* (1953) 1950'lerin Amerikan sinemasının en önemli örneklerinden biridir.

1940'ların ilk yarısında Hawaii'de bir askeri üsse transfer olan Er Robert Prewitt (Montgomery Clift), burada yeni bir başlangıç yapıp geçmişini arkada bırakmayı istemektedir. Daha önce görev yaptığı askeri üssün boks takımında etkileyici bir başarı gösteren Prewitt, bir maç sırasında yakın bir arkadaşını sakatlayınca bir daha dövüşmemeye karar verir. Fakat yeni üssünde görev yapan Yüzbaşı Holmes ve boks takımı onu bu kararından vazgeçirmek için ellerinden geleni yapacaklardır. Kısa süre içinde askeri üsteki neredeyse herkes Prewitt'e karşı cephe alır ve ona zulüm etmeye başlar. Bu süre boyunca Prewitt'in yanında olan insanlar, neşeli ama saf Angelo Maggio (Frank Sinatra) ve karizmatik Başçavuş Milton Warden (Burt Lancaster) olur. Prewitt ve Maggio'nun şehre indikleri bir gün, Prewitt bir gece kulübünde eskortluk yapan Alma ile tanışır ve kısa sürede ona âşık olur. Bu sırada, Milton Warden Yüzbaşı'nın karısı Karen Holmes ile yasak bir ilişki yaşamaya başlar.

Milton Warden rolündeki Burt Lancaster ve Karen Holmes rolündeki Deborah Kerr arasındaki kimya izleyicilerin filmin en güçlü yanlarından biridir. İkilinin sahildeki öpüşme sahnesi en ünlü film karelerinden biridir. Aslında ikilinin ayakta öpüşmesi planlanmaktadır fakat Lancaster sahile yatmalarını tavsiye eder. Günümüzde birçok sinemayla alakalı kitabın



kapağında görebileceğimiz bu kare aslında 1953'te birçok tartışmaya yol açmıştır. Filmin bazı sinemalarda yasaklanmasına sebep olmuş, film bazı sinema görevlileri tarafından sinema salonlarına gelmez gelmez çalınmıştır. Warden ve Karen çifti ünlü sahil sahnesinin de etkisiyle filmdeki popüler çift olabilir fakat Prewitt ve Alma arasındaki dinamik filmin en ilginç yanlarından biridir. Prewitt'in Alma'nın evine geldiği ilk sahnede, her zaman evlenme hayalleri kuran Prewitt ilişkilerini bir evliliğe benzetir fakat Alma ilişkilerinin bir evlilikten daha iyi olduğunu iddia eder. Filmdeki iki ilişkide de sınıf farklılıkları ve evlilik tartışma konuları arasındadır. Alma, toplumun büyük bir kesimi tarafından hor görülen bir mesleğe sahip olmasına rağmen Prewitt'i kendine layık görmemektedir ve daha yüksek gelirli ve daha düzenli bir hayat sağlayabileceği biriyle evlenmek ister. Karen ise kocasını Warden için bırakmak ister fakat Warden'ın yüzbaşı olması için ona baskı yapar. Daha düşük rütbeli bir erkek için kocasını bırakmak

istememez ve bunu anlamsız bulur. Filmde bu romantik ilişkiler üzerinden dönemin eşitsizlikleri ve sosyal ve ekonomik yapısı gözler önüne serilmiştir. *From Here to Eternity*, bir savaş filmi olarak değerlendirilse de son sahnelerine kadar aslında iki romantik ilişki üzerinde yoğunlaşır. Bu ilişkilerdeki iki erkek karakter de askerdir fakat bu karakterleri savaşıırken hiç görmeyiz.

Cannes Film Festivali ve Altın Küre ödülleri Fred Zinnemann'a ödül getiren film, 1954 Akademi Ödülleri'nde 13 dalda aday olarak En İyi Film ve En İyi Yönetmen dahil olmak üzere o zaman için rekor olan 8 Oscar kazanmıştır. 1940'ların sonundan itibaren kariyerinde büyük sıkıntılar yaşayan Frank Sinatra, Angelo Maggio rolünü kazanmak için çok uğraşır. O zamanki eşi Ava Gardner'ın stüdyo bağlantılarını kullanan Sinatra, Maggio rolünü elde ettikten sonra bu role tamamen kendini adar. Performansındaki başarısının büyük bir kısmını Montgomery Clift'e borçlu olduğunu söyleyen Sinatra, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu kategorisinde Oscar ve Altın Küre kazanmıştır. *It's a Wonderful Life* (1946) filmindeki Mary rolüyle ünlenen Donna Reed, Alma rolüyle En İyi Yardımcı Kadın Oyuncu Oscar'ını kazanmıştır. James Joyce'un romanında Alma karakteri bir seks işçisiyken sansür sebebiyle filmde kulüpte çalışan bir eskort olarak yazılmıştır. Her iki şekilde de bu karakter dönemin oyuncularını için cesur bir seçim olarak görülmüştür. İlerleyen yıllarda Shirley Jones, Elizabeth Taylor ve Jane Fonda gibi isimler seks işçilerini canlandırarak Reed gibi Oscar kazanmıştır. Kitabın filme uyarlanması sırasında yapılan tek değişiklik Alma karakteri değildir. Sinatra'nın canlandığı Maggio karakteri kitapta homoseksüel ilişkiler içinde bulunur ve kitap Amerikan ordusunda eşcinsellerin yaşadığı hayatlara değinir fakat dönemin kuralları yüzünden bu kısımlar filmde

çıkarılmıştır. Karen'in cinsel hastalık kapmasıyla başlayan bir olay dizisi de aynı sebeplerden dolayı filmde tamamıyla çıkarılmıştır.

Deborah Kerr ve Burt Lancaster, filmdeki performanslarıyla büyük beğeni toplamışlar ve ikisi de Oscar'a aday olmuştur. Deborah Kerr daha önce geleneksel ve basmakalıp kadın rolleri oynarken bu filmdeki rolüyle farklı ve seksi bir kadın oynama şansını elde etmiştir. Burt Lancaster ise *From Here to Eternity*'den önce genellikle karanlık suç filmlerinde rol almıştır. İki oyuncu da genelde oynadıkları tiplerin dışına çıkarak o dönemde Hollywood'da çok az oyuncunun gösterdiği bir cesaret göstermiş ve kariyerlerini bir üst seviyeye taşımıştır.

From Here to Eternity her açıdan güçlü bir yapımdır fakat Montgomery Clift, Robert Prewit rolünde olağanüstü bir performans sergiliyor. Hollywood'da metod oyunculuk yapan ilk yıldızlardan olan Clift, Marlon Brando gibi oyuncular için ilham kaynağı olmuştur. Yönetmen Fred Zinnemann, Clift'in, olduğu her sahnede diğer oyuncuları zorlayarak daha iyi performans vermelerini sağladığını söyler. Burt Lancaster, Clift ile olan ilk sahnesinde onun karşısında oyunculuk yapması gerektiği için titrediğini itiraf eder. Stüdyo şirketinin başında olan Harry Cohn, Clift'in başrolü almasını istemediğini söyler ve gerekçe olarak da Clift'in kibar yapısını ve homoseksüelliğini öne sürer. Film için eşi görülmemiş bir bağlılık ve ciddiyetle hazırlanan Clift, karakteri için boks ve müzik dersleri alır. Clift'in rolü için önceden büyük bir hazırlık dönemi geçirmesi, kısa sürede diğer oyuncuların da işlerini daha ciddiye alması için bir etken olmuştur.

Douglas Sirk'ün Erich Maria Remarque'nin romanından uyarladığı ve Türkçeye *Sevmek Zamanı, Ölmek Zamanı* olarak çevrilebilecek *A Time to Love and a Time to Die*, İkinci Dünya Savaşı yıllarında genç bir Alman askeri olan Ernst'ün üç haftalık izin dönemine odaklanan 1958 yapımı savaş karşıtı bir filmidir.

Ana karakterimiz Ernst (John Gavin) ile izne çıkmadan hemen önce, Doğu Cephesinde tanışırız. Savaşın son günleridir ve Ernst ile diğer askerler birkaç Rus sivili öldürmekle görevlendirilmişlerdir. Cephedeki bir diğer asker olan Hirschland, sivilleri öldürmek yerine intihar eder, ancak Ernst sorumluluğunu yerine getirir. Ernst'in filmin ana karakteri olduğunu çoktan anlamışızdır ve filmin adından yola çıkarak bu karakterin yaşayacağı bir aşka tanıklık edeceğimizi biliriz, bu yüzden Ernst ile tanışmamızın bu şekilde olması oldukça tuhaf gelir. İlerleyen sahnelerde iki yıllık askerliği sonrasında nihayet izne çıkan ve ailesini yeniden göreceği için çok heyecanlı olan Ernst'in, yaşadığı yere gittiğinde bombaların yakıp yıktığı bir evle karşılaştığını görürüz. Ailesinin hayatta olup olmadığına dair en ufak bir fikri yoktur.

Ailesini aramaya başlayan Ernst, uzun süredir annesinin doktorluğunu yapan Bay Kruse'a ulaşırsa belki ailesinin nerede olduğunu öğrenebileceğini düşünür. Ancak Kruse bir toplama kampına götürülmüştür ve evinde yalnızca Ernst'in çocukluk arkadaşı

olan kızı Elizabeth (Liselotte Pulver) kalmıştır. Karşılaştıkları ilk anda Elizabeth ve Ernst arasındaki aşkın kaçınılmaz olduğunu anlarız ve beraber geçirebilecekleri yalnızca üç hafta olmasına rağmen hemencecik âşık olmaları ve evlenmeleri bize garip gelmez. Tıpkı asker arkadaşının “Daha ne kadar yaşayacaksın biliyor musun? Üç hafta! Sonra yine cephe desin.” diyerek Ernst'e hatırlattığı gibi, çiftimizin birbirini uzunca tanımak, birbirleri için doğru kişiler olup olmadıklarına karar vermek için hiç zamanı yoktur çünkü ölüm kapıdadır. Filmin odağı çoğunlukla bu iki insan ve onların aşkı olsa da hikâye Ernst'ün gündelik karşılaşmaları ve kendini sorgulayışı üzerinden genişler. Üç haftalık izninin sonunda cepheye dönen Ernst, tıpkı filmin başında onunla tanıştığımızda olduğu gibi sivilleri öldürmekle görevlendirilecek, fakat bu sefer farklı bir tercihte bulunacaktır. Savaş döneminde geçen bir aşk hikayesine odaklanan bir film izlemek istiyorsanız *A Time to Love and a Time to Die*'ı seçmeniz için iki önemli sebep var: Bunlardan ilki filmin ana karakterinin bir Alman askeri olması ve yalnızca onun değil, ama onun iletişimde bulunduğu pek çok Alman askerlerinin de sempati



duyabileceğimiz karakterler olarak sunulması. Film boyunca karşılaştığımız Nazilerin hemen hiçbiri şeytanlaştırılmış figürler değil. Bunun en önemli örneği Ernst çocukluk arkadaşı Oscar Binding (Thayer David) ile karşılaştığında ortaya çıkıyor: Bölge liderliği yapan Oscar'ın uzun zamandır görmediği arkadaşı Ernst ile karşılaşınca yaşadığı mutluluk, onu evine davet etmesi ve mükemmel bir misafirperverlik örneği göstererek sıcak bir duş almasını ve bir şeyler içmesini sağlaması bizlere Oscar'ın iyi bir arkadaş olması gerektiğini düşündürürken, aynı 'iyi arkadaş' Oscar'ın üzerinde bir subay üniforması ve kolunda kocaman bir svastika sembolü görüyor olmak ister istemez aklımızı karıştırır. En minimum seviyede bile olsa, bir Nazi'ye nasıl sempati duyabilmişizdir? Douglas Sirk'ün Ernst'e bu tip karşılaşmalar yaşatmasının sebebi tam olarak bu soruyu sordurmak ve seyirciye iyi bir arkadaş, ebeveyn, kardeş yahut komşunun da korkunç şeyler yapabileceğini, diğer bir deyişle kötülüğün sıradanlığını fark ettirmemiş gibi gözüktür.

A Time to Love and a Time to Die'i önemli kılan bir diğer etken ise öğrenildiğinde filmi daha da anlamlı kılan otobiyografik öğelerdir. Filmin yönetmeni Douglas Sirk, ilk evliliğini kendisi gibi Alman

bir kadınla yapmıştır ve bu evlilikten sonradan Nazi partisine katılacak bir çocuğu olmuştur. Sirk, ikinci evliliğini Yahudi bir kadınla yapar ve Almanya'yı terk edip Amerika'ya yerleşmek zorunda kalır. Oğlu ise bir Yahudi ile evlendiği için babasını asla affetmeyecek ve onunla görüşmeyi tamamen kesecektir. Douglas Sirk'ün hayatına dair bu detayları öğrendiğimizde, onun kişisel tecrübesi ile yarattığı film arasında bağ kurmak hiç de zor olmaz. Belki de Sirk, *A Time to Love and a Time to Die* filmi çekerek, savaşa katılıp öldüğünü öğrendiği oğlu için aşk ve kendini buluş içeren bir üç hafta hayal etmiştir yalnızca.

Erich Maria Remarque tarafından yazılan kitabın orijinal adı *A Time to Live and a Time to Die* iken, film uyarlaması ufak ama etkili bir değişiklikle *A Time to Love and a Time to Die* olarak adlandırılır. Fransız Yeni Dalgasının belki de en meşhur yönetmeni olan Jean-Luc Godard, bu değişikliği takdir eder ve film üzerine yazdığı bir makalede *A Time to Love and a Time to Die* isminin *Le Plaisir* (1952) isminden sonra dünya sinema tarihinin en güzel film ismi olduğunu söyler. Filmin adındaki bu değişiklik gerçekten de çok yerinde olmuştur çünkü film, ölümle ve yaşamla ilgili olduğu kadar sevgi ile de ilgilidir. Douglas Sirk film boyunca bizlere bitmek bilmez bir ölüm korkusu ile yaşayan çaresiz karakterleri gösterir, ancak tıpkı Ernst ve Elizabeth'in gördüğü ve düşen bir bombanın yarattığı ısıyla vaktinden önce çiçek açmaya zorlanan bir ağaç gibi, karakterlerimiz de bu kötü koşullarda sevginin ve aydınlanmanın doğuşuna şahit olacaklardır.



Savaş Günlerinde Aşk dosyasında heteroseksüel aşklara odaklanan filmlerin dışında kalan tek yapıt olan *For a Lost Soldier* (1992), İkinci Dünya Savaşı sonlarında Alman işgali altındaki Hollanda'da geçiyor. "Açlık kışı" olarak anılan, 1944-1945 yılları arasında Amsterdam gibi nüfusun daha yoğun olduğu bölgelerde ortaya çıkan kıtlıktan dolayı şehirdeki çoğu yemek bulma sıkıntısı çeken aile çocuklarını kuzeydeki bakıcı ailelere teslim etmek zorunda kalır. Filmin geçmiş ve modern zamana yayılan iki parçasından ilki tam olarak bu kıtlık zamanında bir annenin oğlu Jeroen'i ülkenin kırsal kesimine geçici bir süreliğine yollamasıyla başlar. Film, bale koreografılığı yapan yetişkin Jeroen'in çocukluk hatıralarında neredeyse kaybettiği ve ona dair hiçbir kanıtın olmadığı Kanadalı bir askerle savaşın son yıllarında yaşadıklarını yansıtan bir dans gösterisini merkezine alır. Dansçılar bir türlü istenilen sonucu veremez, çünkü Jeroen'in bu performanstan ne istediği belirsizdir. Bağımsızlığın kazanıldığı yıllara ve kutlamalara dair arşivlerden dansçılara görüntüler izleten Jeroen'in amacı kendisinin tabiriyle 'hatıraların hatırasına' ulaşmaktır, bu yüzden anılarına tekrar ulaşmak için açlık kışında geçirdiği Hollanda'nın kuzeyinde yer alan Friesland'a yolculuğa çıkar. Roeland Kerbosh'un yönetmenliğini yaptığı film, Rudi van Dantzig'in aynı adlı otobiyografik romanından uyarlanmıştır.

Hem van Dantzig hem de Kerbosh, çocukluklarını geçirdikleri Dünya Savaşı sırasında aynı süreçleri yaşayıp kentten kırsal kesime göç etmek zorunda kalmışlardır. Şehirdeki hayatından hemen kopamayan 12 yaşındaki Jeroen, yörenin törelerine ayak uydurmakta zorlanır, hatta pek de umursamaz. Yemek masasında edilen duaya bakıcı ailesiyle eşlik etmez, arkadaşıyla geçirdiği günlerde eve geç gelir. 1945 yılında Hollanda'yı Alman işgal güçlerinden kurtaran Kanada kuvvetlerinin kasabayı da özgürleştirmesiyle Jeroen'in hayatı değişir. Askeri birliktteki asker Walt ile küçük Jeroen iletişim kurmaya çalışır. Her iki taraf da karşıdakinin konuştuğu dili bilmediği için iletişim başlarda sekteye uğrar. Herkesin toplanıp dans ettiği işgalden kurtulma partisinde Walt ve Jeroen tekrar karşılaşır, fakat kalabalık herhangi bir iletişim kurmak için büyük bir engeldir. Bu sahneyi hemen mavi bir ışığın altında kalabalığın çoktan terk ettiği, Jeroen ve Walt'un ağır çekimde dans ettikleri sahne izler. Bu romantik anı



gerçek mi, yoksa bu yetişkin Jeroen'un geçmişin mekanlarını takip ederken kafasında canlandırdıkları mı, film hiçbir zaman açıklamaz.

Çevirinin olanaksızlığından ve filmin karakter psikolojilerine odaklanmama seçiminden dolayı yirmilerinin başlarındaki Walt ve ergenlik öncesi dönemini yaşayan Jeroen'in arasındaki ilişki de her zaman muğlak kalır. Bu kadar küçük yaşta bir çocuğun bir yetişkin tarafından duygusal olarak manipüle edilmesi olasılığından doğan gerginlik her zaman bir kenarda zeminini korusa da, yönetmen bu zemini filmin kör alanı haline getiriyor. Filmin en önemli yanlarından biri de bu kör alanı oluşturmak için öyküde tuttuğu sosyal ve psikolojik yansımalarının yokluğu. Çoğu eşcinsel, büyüme filmlerinin hemen atlayacağı 'günahın ortaya çıkışı', 'sapkınlığa yönelenlerin suçlanması' ve bundan doğan zararlar silsilesinin aksine For a Lost Soldier'da bunlara dair tek bir iz yok. Walt ile Jeroen'un yaşadığı bu duygusal ve kısmen cinsel ilişki hiçbir zaman dışardaki etkenler tarafından yargılayan bir göze maruz kalmıyor, veya en azından film bunu hiç göstermiyor. Bir açıdan bunun sebebi kitabın yazarı van Dantzig'in yaşadıklarının da bu yönde gerçekleşmiş olmasıyla açıklanabilir.

Hikayedeki ilişkinin uçlara ve daha tehlikeli sulara sürüklendiği kısımlar da var. Walt'un Jeroen'u öpmesi ve olası bir cinsel ilişki yaşamaları, bu esnada Walt'un "Sen benimsin" diye fısıldaması ikilinin ilişkisindeki tansiyonu izleyici için artırıyor. Fakat izleyici ve karakterler arasındaki duygusal uçurum da bu noktalarda kendisini belli ediyor. İlişkinin bu kör alanları izleyici için gerilim unsuru olması pek olası iken, karakterler için duygusal bağlarının daha da sıkılaşmasıyla sonuçlanıyor. Kanadalı Walt ve Hollandalı Jeroen'un sözlü iletişimsizliklerinde Jeroen'un beyanının imkansız olduğu bu ilişkide cinsel istismar nasıl ele alınmalı? Hatta en başta on iki yaşındaki bir çocuğun beyanı ne anlam ifade ediyor? Film sosyolojik temelli bu sorulara cevap vermiyor, odağına bir çocuğun hatıralarındaki askerin kayıp izlerini oturtuyor. Savaşın sona ermesiyle beraber Walt, Jeroen'e haber ver(e)meden kasabadan ayrılıyor. Askere dair anıları dışında hiçbir kanıtı olmayan Jeroen, savaş sırasındaki aşkına karşı hissettiği duyguyu tekrar ortaya çıkarmak için bu deneyimi dansa çevirmeye çalışıyor. Filmin de ana teması olan özgürlük, Jeroen'un dansa aradığı temel anlatı haline geliyor. Walt'u ve onun temsil ettiği askeri birliği kurtarıcı bir imge olarak hem kilise hem de kasabadaki bakıcı aileler tekrar ve tekrar kuruyor. Bu durum diğerleri için tek taraflıyken, Joen için ise Walt iki türden özgürlük vadediyor. Hem Kanadalı bir asker kimliğiyle Hollanda'ya getirdiği ve artık Jeroen'un kendisini ait hissetmediği Friesland'tan ayrılmasını sağlayacak siyasi bir özgürlük, hem de erkekliğiyle beraber getirdiği ve Jeroen'e kendi kimliğini keşfetmesi için tanınan cinsel bir özgürlük.



Ian McEwan'ın bol ödüllü, aynı adlı romanından uyarlanan *Atonement* (2007); 1930'lu yılların İngiltere'sinde geçen, ana karakter Briony'nin yanlış şahitliği yüzünden yaşanmamış bir aşkı -arka planına 2. Dünya Savaşı'nı alarak- anlatıyor. Başlangıcında yazar olarak tanıtılan Briony'nin ağzından bir çeşit hikaye içinde hikaye anlatan film, finalinde ters köşe yaparak olayların gerçekçiliğini ve etkileyciliğini arttırıyor. Festivallerden birçok ödülle ayrılan bu filmin yönetmenliğini ise Joe Wright üstlenmiş. Yönetmen; hareketli kamera kullanımı, sık sık plan değiştirmesi ve bol müzik ile klasik anlatıya yakın, dinamik bir eser ortaya koymuş.

Filmin daha en başından Briony'nin ergen bir kız olarak çevresinden beklediği ilgiyi bulamadığı; hizmetçilerinin, kuzenlerinin ve Cecilia'nın eserine yaklaşımlarıyla vurgulanıyor. Yaptığı yalancı şahitliği, o yaşta birisi için kabullenmesi zor olan bu durumdan kurtulmaya yönelik bir hareket olarak ele alabiliriz. Bireysellik o yaşlarda yeni yeni inşa edilmeye başladığından, bu hareketin çevresindeki olaylarda önemli bir rol üstlenme gereksiniminden, kendini birey olarak kabul ettirme isteğinden kaynaklandığı söylenebilir. Film boyunca Briony bu davranışından dolayı kendisini suçlasa da bu bakış açısı onu kötü bir karakter olarak ele almamız gerektiğini söylüyor. Hikayedeki asıl kötünün çikolata milyoneri olan Paul olduğunu söylemek doğru olsa gerek. Daha ilk tanışmamızdan onun savaştan maddi kazanç sağlamaya dair planları olduğunu öğreniyoruz. Bu da onun bencil ve çıkarıcı bir karakter haline gelmesinin önünü açıyor. Lola'ya yapılan saldırının faili olduğunun bir işareti, Lola'nın çikolatayı ısırmasına yönelik ısrarında saklı. Bu sahnedeki tutumu Lola'ya karşı bir cinsel ilgi gösterdiğine işaret ediyor.

Seyircinin hikayede kendine bulduğu konum ise Robbie ile özdeşleşme yoluyla gerçekleşiyor. Paul'un aksine Robbie, saf iyi bir karakter olarak gösterilmiş. Briony'yi sudan kurtarması, suçlandığı gece kuzenleri bulup getirenin o olması, eğitilmiş ve onurlu birisi olarak gösterilmesi(Cecilia'ya babana borcumu ödeyeceğim demesinden dolayı) gibi durumlar bizi onunla özdeşleşmeye itiyor. Bu tip siyah ve beyaz karakterler filmi klasik anlatıya daha da yakınlaştırıyor. Öte yandan Joe Wright, bu durumu çeşitli noktalarda değiştirmeye de çalışıyor. Havuz başında vazunun kırılmasında ve kütüphanede Briony'e yakalanmalarında, önce olayları Briony'nin bakış açısından sonra zamanda geri giderek olayın aktörlerinin gözünden görüyoruz. Bu sahnelerde olayın içeriği değil de sadece sonu verilince nasıl sorusunu sormamız sağlanıyor, bu şekilde merak ögesi de korunuyor ve aynı zamanda Briony'nin olayları nasıl yanlış anladığı vurgulanıyor. Robbie cepheye gitmeden 6 ay kadar önce Cecilia ile bir restoranda oturmaları ve yaklaşık 5 dakikalık Dunkirk tahliyesindeki ortamı anlatan plan, filmin en etkileyici bölümleriydi. Restoran sahnesinde, Robbie'nin aklındaki tereddüt, hareketleriyle çok güzel anlatılmış. Robbie Cecilia'nın ona olan ilgisinin hapse girmesinde kendini



suçlamasına, ona bir şey borçlu olduğuna dayandığını veya yıllar önce geçen kısa bir olayın kendisindeki kadar büyük bir tutku yaratamayacağını düşünüyor; ama bir yandan da bu ilginin daha saf temellere dayandığına inanmak istiyor. Robbie çayı karıştırırken Cecilia elini onunkinin üzerine koyduğunda aniden gelen bitkinlik, çekinme ve korku hissi el hareketleriyle çok güzel anlatılmış. Bir yanda aklında bu ilişkiye dair böyle tereddütler varken öte yandan Cecilia elini onun yüzüne koyduğunda gözlerini kapatarak duyularını dokunuşuna odaklayacak kadar yoğun bir tutku hissediyor Cecilia'ya karşı. Duyguların düşüncelerle çelişmesinin yarattığı yıpratıcı etki bu sahnede Robbie'nin tutumuyla etkileyici bir şekilde vurgulanmış. En sonunda kendini duygularına teslim etmesi ise savaş sırasında hayata tutunmak için ona gerekli olan motivasyonu sağlıyor. Yaklaşık 5 dakikalık Dunkirk planı, yönetmenin yeteneğini sergilemek için yaptığı bir gösteri olarak nitelendirilebilir. Odağını ana karakterlerden kaybetmeden ortamın karmaşasını, savaşın insanlar üzerinde yarattığı delirme hallerini müthiş görüntüler eşliğinde sunuyor bize Joe Wright. Bu noktada 2. Dünya Savaşı'nın filmdeki rolüne de değinmek gerek. Genel olarak savaşın bu filmdeki işlevi, o insanlık trajedisini vurgulamaktan çok Robbie'nin durumunun daha fazla dramatize edilmesine yönelik. Fransızların Robbie ve diğerlerine yiyecek getirdikleri sekansta Fransızca bilmeyen askerlerle Fransızlar arasındaki ilişkiye hiç değinilmemesi, konuşmanın Robbie'nin durumu hakkında bilgi vermeye yönelik olması da bu argümanı destekliyor. Ara ara savaşın dehşetine yönelik bazı sahneler olsa da genel olarak odak savaşın Robbie'nin duygu durumunu nasıl etkilediği üzerinde kalıyor. Ki bu durum da filmin aslında romantik bir dram anlatmak istediği göz önünde bulundurulduğunda gayet normal. Savaş zamanında aşkı anlatan bu filmde savaş, trajediyi yaratmak için kullanılan bir araç rolü üstleniyor. Yıllar sonra Briony'nin ablasının evinde

giderek bu aşkın kahramanlarıyla yüzleştiği sahne, bize Briony'nin bu olay hakkındaki düşüncelerini ve geçmişiyile hesaplaşmalarını anlatıyor. O evde kendisini, ablasının ve Robbie'nin agresif tepkileriyle cezalandırıyor. Bu tepkilerin dışında Briony'nin kendisini suçlu hissettiği, hastanede eğitim aldığı zaman bir sahnede elini sürekli fırçalamasıyla da vurgulanıyor. En insanın bir eylemi gerçekleştirirken el çok kullandığı araç konumunda bir uzuv ve onun kirlenmesi, asla temizlenememesi metaforu insanın geçmişinde yaptığı kötü bir şeyin vicdan azabından kurtulamamasına işaret ediyor. Eseri sanatçının psikolojisi üzerinden yorumlamaya olanak sağlayan bu kısımlar filmin anlatısına bir zenginlik katıyor. Evde geçen bu sekansta Robbie'nin tüm tahsilime rağmen sizin gözünüzde hala bir uşaktım şeklinde sert çıkışına değinmenin de önemli olduğunu düşünüyorum. Burada dolaysız bir şekilde sosyoekonomik konumun insanların bakış açılarını içten içe fazlasıyla etkilediği vurgulanmış. Her ne kadar Robbie mental açıdan o ailenin bireyleri ile denk olsa bile bir kriz durumunda tereddütsüz gözden çıkarılan kişinin o olması bu konunun altını çiziyor. Aynı durum Cecilia ve Robbie'nin saldırının failini öteki uşak Danny olarak düşünmesinde de ortaya çıkıyor. Robbie bu önyargıdan nasibini almış olmasına rağmen kendisi bunu kırmaya çalışmıyor, asıl suçlunun milyoner olan Paul olduğunu düşünmeden uşak Danny olduğuna kanaat getiriyor. Bu da filmin alttan alta değindiği bir mesele olarak bu sahnelerde ortaya çıkıyor.

Birçok eleştirmenin övgüyle bahsettiği, birçok ödül almış bu film; dinamik anlatım tarzı, sinemaya özgü anlatım öğeleri kullanarak seyirciyi etkilemeyi başarıyor. Hikayenin aslı olan romanın da belirli bir seviyenin üstünde olması da bu durumun önünü açıyor. Gişede de başarı sağlayan bu film, insanda kendisine dair bir farkındalık yaratmayı amaç edinmese de, sürükleyici ve zengin bir anlatı olarak karşımıza çıkıyor.

P Savaş, başladığı an itibariyle hiçbir şeyin eski haline dönemeyeceği olağanüstü bir zamanı ifade eder.

Bittikten sonra da devam eder. Geride bıraktığı hasarın yanında, yanında götürdükleriyle de insanı eksik bırakır. İnsanlık tarihi boyunca insanlar arasındaki anlaşmazlıklar, topyekun bir çatışmaya ortam hazırlamıştır. İlk kavimler arasındaki mücadeleden tutun, din mücadelelerine, devlet çıkarlarına, sömürgeciliğe kadar birçok şekilde zaman içinde var olmuştur. Yirminci yüzyılda sanayinin gelişmesi, hammadde ihtiyaçları savaşları meydanlardan alarak gelişen teknoloji sayesinde sivil hayatın içine sokmuştur. Devletler arasındaki hükmetme ve sömürme isteği, İki büyük dünya savaşının yapılmasına neden olmuştur.

İnsanlığın en kutsal varoluşu aşk, zamanın koşulları ne olursa olsun kendine yer bulmuştur. Savaşlar bile bu varoluşa engel olamamıştır. Savaş kimi zaman iki aşığın yok oluşuna kimi zamanda yeni aşıkların var olmasına sebep olmuştur. İki düşman millet, kavim ve ailelerden insanların birbirine aşık olmasına zemin hazırlamıştır.



Savaş ve aşk, nefret ve aşk, düşmanlık ve aşk... bu şekilde liste uzayıp gider. Bu uzayan listeyi masallar, hikayeler ve sanatın her çeşidinde görebiliriz. Sinema ve şarkılar da travmatize olmuş insanların hayatını anlatır. Hem şarkıların hem de sinemanın temelinde, yeniden sevilme, yeniden beden sahibi olma, cisimleşme arayışındaki insanlar vardır. *Phoenix* de Almanya'da savaş sonrasında bu tür hikâyeleri kamplardan kurtulanlar ya da cepheden dönenler için anlatmak için yola koyuluyor. İkinci Dünya Savaşı'nın askerleriyle ya da savaştan kurtulanlarla ilgili bir eve dönüş hikâyesi anlatmaya çalışıyor.

Phoenix (2014) insanlık tarihinin en utanç verici bir zamanında geçen bir hesaplaşma filmi. Yönetmen Christian Petzold *Phoenix* ile bir eve dönüş hikâyesi anlatıyor. Yönetmen bu konuda şöyle diyor: "Monteilhet'in romanında kamplardan kurtulup travmatize olmuş bir şekilde Paris'e dönen biri var. Paris savaşta yıkılmadı, oysa Berlin yerle bir oldu. Bir insan yüzünün yok olması gibi. Çünkü biz Auschwitz üzerine bir hikâye anlatmıyoruz, Auschwitz' ten sonra hikâye anlatmanın imkânsız hâle gelişini anlatıyoruz." Film 1945 yılında İkinci Dünya Savaşı sonrasında kamplardan kurtulmayı başaran yüzünden yaralanan Nelly'nin tekrar kocasıyla buluşmasını anlatıyor. Nelly, yüzünün eskisi gibi görünmesini istiyor. Ama hiçbir şey tam olarak eskisi gibi olamayacaktır. Yüzü eskisi gibi olsa da kendi eski Nelly olmayacaktır çünkü savaş ondan çok şey götürmüştür. Nelly, Almanya'da tutunamıyor ama Filistin'e ait olduğunu da düşünmüyor. Başkaları onu

böyle tanımlasa da o kendini Yahudi olarak da adlandırmıyor.

Nelly, Johnny' yi bulduğunda "Ben Nelly'im." demek istiyor fakat bunu başaramıyor. Çünkü kendine güveni yok, Johnny' nin kendini yeterince sevdiğini düşünmüyor ve öylece kalakalıyor. Johnny' nin onu tanımasını istiyor fakat Johnny onun karısı olduğunu düşünse bile bu durumu kendine yakıştıramıyor. Nasıl bir insan karısı sırf farklı bir ırka mensup diye kampa kapatılıyor ve kendi hayatına devam ediyor. Onu zamanında sevmiştir belki de ama onu kurtarmak için yeterince caba sarf etmemiş. Bu düşünceler Johnny'nin bazı şeyleri reddetmesine ya da görmezden gelmesine neden oluyor. Nelly ise ruhsal bir çöküş ve kurtuluşun yanında kimliğini kaybetmiş biri. Bedenini kaybetti, benlik bilincini, derisini, duyularını, saç tarzını, onu o yapan her şeyi. Aslında o artık yok. Filmde Nelly de Külkedisi'nde olduğu gibi ayakkabılarını giyiyor. Masalda Külkedisi ayakkabıyı giymesiyle prens tarafından tanınıyor ve seviliyor, ayakkabı ayağına olmadan önce hiç var olmamış gibi ve prens onu tanıdığı zaman o kendi oluyor. Nelly bu düşünceyle Johnny'e bakıyor "Beni tanı lütfen!" diye içinden haykırıyor, fakat Johnny onu tanımıyor. 1945 yılındayız ve masallar kifayetsiz kalıyor. Film bu ve buna benzer öykümler yapıyor ve her defasında da "Masallar bu zamanda geçersiz."i vurguluyor. Nelly, kendi kimliğini geri kazanmak için her şeyi deniyor ama nafile çünkü bu ancak Johnny' nin onu tanımasıyla olabilir. Filmde Johnny'nin suçluluk duygusu, boşanma isteği, Nelly'nin Yahudi kimliğini kabul etmeyişi Nazilerin politikasına alet olup kendine yaşam alanı yaratmak istemesinden kaynaklanıyor.

Savaş insandan onun isteği dışında birçok şeyini alıp götürüyor. Birçok filmde

aşk galip gelse de bu filmde aşkın galip geldiğini söyleyemeyiz. Diğer filmlerde aşk kendine yer bulurken burada sadece geçmişte kalan bir duygu gibi ya da yarışı tamamlayamayan bir koşucu gibi.

Filmin meselesi, Nelly'nin yüzünü geri edinme arzusu. Bu çok zor bir şey çünkü yüz insanın kimliğidir. Yüzünüz parçalanmış ya da değişmişse artık bir kimliğiniz de yok gibidir. Kimliğiniz olmadığında toplumun da parçası olamazsınız. İkinci Dünya Savaşı'ndan bir sürü insanın yüzü parçalandı ve o zamanlarda estetik ameliyat yapılmaya başlanmıştı. Fakat Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Berlin'de şehrin bir bölgesine 'Invaliden Stadt' (Sakatlar Şehri) ismi verilmiştir; yüzü yaralanmış binlerce insan vardı, bu yaralar çok korkunçtu ve o zamanlar estetik ameliyat olmadığı için bu "canavarları" kapalı sitelere yerleştirdiler. Çünkü kimse artık onları görmek istemiyordu.

Günümüzde hala savaşlar devam etmekte Filistin'de, Suriye'de, Irak'ta, Afganistan'da, Afrika'da patlayan bombalar sonucunda insanlar hayatlarını kaybetmekte, yaşayanlar ise eksik bir şekilde hayata tutunmaya çalışmakta. *Phoenix*'de cezalandırılan Yahudilerin torunları bugün Filistin'de insanları katlediyor. Acaba tarihten gerçekten ders almış olsak bize yapılan kötülüğü bir başkasına yapar mıyız diye düşünüyorum. Ama yapıyoruz.

Yönetmen filmde yüzünü kaybetme motifini Almanya'nın Nazi tarihiyle yüzleşmemesinin bir metaforu olarak kullanıyor. Aşk ise sadece bir hesaplaşma olarak kendine yer ediniyor. Nelly'i Nelly yapan şarkıcı kimliği ise tarihe hoş ve cesur bir çılgılık olarak karşı geliyor.

Not: Christian Petzold ile Melis Beylil söyleşisinden yararlanılmıştır.

BAŞKA SİNEMA

SİBEL

■ Cemre Özev

Yönetmen:

Guillaume
Giovanetti, Çağla
Zencirci

Senaryo:

Guillaume
Giovanetti,
Ramata Sy, Çağla
Zencirci

Oyuncular:

Damla Sönmez,
Erkan Kolçak
Köstendil
Emin Gürsoy

2018/Türkiye,
Fransa, Almanya,
Lüksemburg/
Türkçe/95'

Türkiye prömiyerini Adana Film Festivali'nde yapan Sibel En İyi Film ve En İyi Kadın Oyuncu Ödülleri

dahil olmak üzere toplam üç ödülle bu festivalden döndü. Hikayesi Karadeniz'in bir köyünde geçen Sibel (2018), festivallerde oldukça beğenilmesi ve güçlü kadrosuyla yılın merak edilen filmlerinden biri oldu. Yönetmenliğini Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti yaptığı bu filmde, köyde babası ve kız kardeşiyle yaşayan Sibel'in güçlenme ve kendini bulma hikayesini izliyoruz. Küçükken geçirdiği ateşli bir hastalıktan dolayı dilsiz kalan Sibel köydekilere göre uğursuzdur. Kötü şans bulaştırmaması için diğer köylüler ondan uzak durur ve dışlarlar. Isık dili aracılığıyla kendini ifade edebilen Sibel ise ormanda olduğunun efsanesi dolaşan kurdu avlayıp köydekilere kendini kanıtlamak ister. Adıyla herkesi korkutan kurdu avladığında köydekilerin saygısını kazanıp ve yaşadığı dışlanmışlıktan kurtulacağına inanmaktadır. Ormana kurt için hazırladığı tuzağa asker kaçağı Ali'nin düşmesi ve ona yardım etmeye karar vermesiyle, hayatı olağan seyrinden çıkar. Sibel'in içinde bulunduğu toplumla çatışmak pahasına kendini keşfetmesinin hikayesini anlatan filmde aktüel kamera kullanımı filmin temposunu yüksek tutarken, Damla Sönmez'in duygularını da yoğun bir şekilde bize geçiriyor. Temelde Damla Sönmez'in muhteşem oyunculuğuyla sırtladığı film birçok büyük eksiğe de sahip. Yan karakterlerin derinlemesine işlenmemesi ve kötü oyunculukları, bağlanmayan yan hikayeler, politik olarak suya sabuna dokunmamak adına Ali'nin karakterinin 'kim' olduğunun netleştirilmemesi ve yansıttığı Karadeniz coğrafyasından kopuk oluşu bu eksilerden sadece bir kısmı. Fakat filmin referanslarını mitlere dayaması ve ana karakterin ataerkiyle çatıştığı kırılma noktasını 'kadın oluş' üzerinden kurmasıyla oldukça farklı ve güçlü bir yapım olduğunu söyleyebilirim. Mit (myth) kelimesinin Yunanca kökeni muthos kelimesine dayanır. Muthos ise 'kapamak, sır olarak

tutmak' anlamlarına geldiği gibi, mute (sesssiz olmak- sessiz olan) kelimesinin de kökünü oluşturur¹. Gelin Kayası, Kırmızı Başlıklı Kız ve Kurt, Kibele-Sibel gibi evrensel ve yerel mitlere referanslarla dolu bu film evreninde mitin hem taşıyıcısı hem de yıkıcısı olanın sessiz olan(mute) ana karakter olması filmin en güzel nüansıydı. Bereket Tanrıçası'nın ismini taşıyan Sibel adına yakışır bir şekilde güçlü, doğayla iç içe, özgür, iyileştiren, büyüten bir kadın olarak resmedilmiş. Uğursuz olarak yaftalanıp dışlanan bu kadın ailesinin evini de işini de çekip çeviriyor, gerektiğinde ormanda bulduğu yaralı bir adamı da tedavi ediyor, gerektiğinde tüm köye karşı dimdik de durabiliyor. Köydeki diğer kadınlara göre oldukça özgür olan Sibel'e daha az uygulanan aile baskısının, ailesinin kadınlara karşı görüşlerinden kaynaklanmadığını babasının kız kardeşine karşı olan tutumuyla anlıyoruz. Sibel köylüler için de babası için de adeta cinsiyetsizdir. Bu nedenle diğerlerine nispeten özgürlüğe 'erkek gibi' oluşu üzerinden sahip olan Sibel dağlarda tek başına gezebilir ve tüfek kullanabilir. Ali'yle tanışıp ve onunla görüştüğü ortaya çıktığıdaysa diğer kadınları kısıtlayan kurallar ona da dayatılır çünkü onu şimdiki kadar bir kadın özne olarak görmemiş olmaları ataerki toplamlarında bir 'namus sorunu'na yol açmıştır. Sibel'in kadın olarak varoluşunu dizginlemesi gerektiğini anlayan babası evden çıkış saatlerine, başörtü takmamasına, gezdiği yerlere karışmaya başlar. Filmin kendine yakışan finalindeyse bu sessiz, mit taşıyan kadın tek tek tüm mitleri ateşe verir. Kadının boyun eğişinin simgesi olagelmiş gelin kayasını yakar, kız kardeşliğin önemini vurgularcasına kardeşini alır başını dik tutup herkesin karşısına çıkar, köy halkıyla yüzleşir ve diğer kadınlara güç verir. Tüm eksiklerine rağmen Sibel etkileyici sinematografisi, Damla Sönmez'in parmak ısırtan oyunculuğu ve referanslarıyla mutlaka izlenilmesi gereken bir film.

1 Kay, Judith W. 2005. Murthering Myths. Lanham: Rowman & Littlefield, 6.

The Salesman (2016) ve About Elly (2019) filmleri ile tanınan Asghar Farhadi'nin 8. uzun metraj filmi *Herkes Biliyor*

(Everybody Knows, 2018) ilk olarak 2018 yılında 71. Cannes Film Festivali'nde açılış filmi olarak seyirci karşısına çıkmış ve Altın Palmiye ödülü için yarışmıştı. İranlı yönetmenin İspanya'da çekilen filminin başrollerini gerçek hayatta evli olan Laura rolündeki Penélope Cruz ve Paco rolündeki Javier Bardem paylaşıyor.

Hikâye Buenos Aires'ten iki çocuğuyla birlikte Madrid'deki küçük kasabasına, kız kardeşinin düğünü için seyahat eden Laura'yla başlıyor ve seyirci hızlıca kendini Laura'nın geniş ailesini tanımaya çalışırken buluyor. Düğüne katılacakları bir bir tanıtırken, Farhadi sanki yıllardır tanıdığımız kişilerin günlük hayatlarını sergiliyor bizlere. Düğünün tatlı telaşı ve izleyeni yakalayıcı neşesi Laura'nın kızı Irene (Carla Campa) odasından kaçırıldığı ve yatağında eski bir kaçırılmanın haber kupürlerinin bulunması ile yerini çaresizlik ve melankoliye bırakıyor. Aile bağları, geçmiş aşklar, şüphe ve felaket durumunda sınıyan güven duyguları filmin ana temaları. Düğün sahnelerinde başlayan yakın ve mutlu aile ilişkileri tablosu, Irene'nin kaçırıldığının öğrenilmesi üzerine bir "parmak doğrultma oyununa" dönüşüyor. Zor koşullardaki aile dramı olarak film hem tanınmış (Penélope Cruz, Javier Baden, Ricardo Darin) hem de daha az bilinen (Barbara Lennie, Ramon Barea, Carla Campa) oyuncuların oldukça başarılı performansları ile

seyirciyi adeta içine çekiyor. Farhadi'nin önceki filmlerinde gördüğümüz karmaşık karakter ve hikâye kurgulamasını Herkes Biliyor izleyiciye hissettirmek konusunda oldukça geride kalıyor. Yetenekli oyuncu kadrosu ve karmaşık aile ilişkileri ile gizem ve dramın çok güzel işlenebileceği yapı taşları ile başlayan film beklentileri gerçekleştirmek konusunda başarısız. Temel dramatik dönüşlerin geleceğini, belki de bilinçli bir biçimde, uzun uzun hissettiriyor film öncesinde. Tam olarak beklenenler yaşanıyor, bu yüzden de filmin yaşattığı deneyim düz bir çizgiden farksız oluyor.

Laura'nın kasabasındaki saatin mekanik parçalarının işlemesiyle başlayan film çarklardan farksız bir biçimde akmaya devam ediyor. Farhadi sırların, sırları paylaşan insanları nasıl bir araya getirdiğini ya da birbirinden uzaklaştırdığını göstermeye çalışırken hikâyenin mekanikliğinde seyirci ortada hiçbir zaman "sır" olmamış gibi hissediyor. Yönetmenin eski filmlerinin gölgesinde kalan *Herkes Biliyor*, eksikliklerine rağmen 2 saatlik süresi boyunca seyirciyi izlemeye devam etmeye ikna edebiliyor. Filmin başında gösterilen İspanya'nın küçük kasaba yaşantısı, üzüm bağlarında yetişen mor salkımları, düğün şenliklerinin mutlu atmosferi, bolca güneş ışığı ve sıcak iklim sinematografik olarak oldukça büyüleyici. Altın Palmiye ödülünü alamamış olsa da 2019'un izlenmeye değer filmlerinden biri *Herkes Biliyor*.

HERKES BİLİYOR

■ Sinem Koçak

Yönetmen:

Asghar Farhadi

Senaryo:

Asghar Farhadi

Oyuncular:

Penélope Cruz,

Javier Bardem,

Ricardo Darin

2018/İspanya,
Fransa, İtalya/
İspanyolca/133'

SONSUZLUĞUN KAPISINDA

■ Burcu Meltem Tohum

Yönetmen:

Juilan Schnabel

Senaryo:

Jean-Claude
Carriere, Julian
Schnabel, Louise
Kugelberg
Oyuncular:
Willem Dafoe,
Rupert Friend,
Oscar Isaac

2018/USA,
Fransa, İngiltere/
Fransızca,
İngilizce/111'

S

onsuzluğun Kapisında: Söylenmemiş Olanın Veda Sözcükleri

Bugüne değin Vincent
Van Gogh üzerine
birçok film yapıldı.

Bunlar arasında belki en çok bilinen, Türkçe'ye de *Yaşama Tutkusu* olarak çevrilen, Vincente Minnelli'nin yönetmiş olduğu, 1956 tarihli *Lust for Life*. Tabii, 2017 yılında bütün Van Gogh severlerin gönlünde taht kuran animasyon *Loving Vincent* da var. Gerçi bütün Van Gogh filmleri arasında kişisel olarak favorim Maurice Pialat'ın 1991 yapımı *Van Gogh* adlı filmi. Belki bu zamana kadar çekilmiş olan tüm Van Gogh filmleriyle ilgili bir dosya yazısı oluşturulmalı ancak şimdi dümenimizi en güncel Van Gogh filmine, yani *Sonsuzluğun Kapisında* (*At Eternity's Gate*, 2018) filmine döndürmemiz gerekiyor.

Hepimiz filmlerin özel bir zamanı, mekanı veya anı içine hapsedtiğine inanırız ancak bahsi geçen film türü biyografi türünde ise işte o zaman bu "özel zaman, mekan ve an"lar kendini çok daha derinden hissettirir. Yani, belli yaşanmış anlar, başkaları ve olayları bizzat yaşayanlar için zaten özelden, bir de bizim bu kayıtlı belgelere tanıklık etmemiz aslında direkt olarak bize söylenmemiş olana kulak vermemizdir. Julian Schnabel'in Vincent Van Gogh'un hayatının son dönemlerine kamerasını çevirdiği *Sonsuzluğun Kapisında* buna iyi bir örnektir.

Filmde görüntülerin üst üste binmesi, zaman zaman bulanıklaştırılması ve geri kaymasının nedeni yönetmenin bizi Van Gogh'un zihninin derinliklerinde küçük çapta bir gezintiye çıkarma isteğinde yatar. Ressamın mutluluğu arasında parçalara ayrılmış hüznü, hakikati arayışında çektiği devamlı acı, kendi zihninin ona oynadığı zihinsel işkenceler ve onun doğasının gizemi, yönetmenin bu tip kamera açısı ve teknikleriyle ortaya konuyor.

Dünyanın İhtirasları da Dünya Gibi Geçicidir

Van Gogh, ağabeyi Theo'ya yazdığı mektuplarının birinde "Sonsuz yaşama doğru fıskıran pınar"dan bahseder. Onun sonsuzluğu doğanın içindedir, aslında doğanın içinde bulunduğu her an, o bahsettiği pınardan da içmiştir. Schnabel, ressamın bu tip duygusal dışavurumlarını o kadar iyi yansıtmış ki filmde sözlerden çok bu anlar konuşur, dile gelir. Vincent

Van Gogh'u oynayan Willem Dafoe, yorgun gözleriyle, ıtraşsız karakteristik yüz yapısıyla adeta ressamın acı ve ilhamının hüznünlü neşesini yansıtmada en doğru vücut. Keza Pialat'ın Van Gogh'undaki Jacques Dutronc için de aynısını söylemek mümkün.

Yönetmen, ressamın hayatının son yıllarında Arles ve Auvers-sur-Oise'de kaldığı süre boyunca yaşadığı psikolojik ve fizyolojik sorunlarına da eğiliyor. Van Gogh'un tüm hayatını en baştan sonuna değin düşünecek olursak aslında hayatının herhangi bir döneminde içsel huzuruna tam olarak ulaşamadığını görebiliriz ancak Vincent her zaman ümit ediyor ki o içsel huzur doğanın içinde.

Fırçanın Arkasındaki Adamın Portresini Çizmek

Yönetmen daha önce Basquiat üzerine de bir film çekmişti. Bu film geleneksel bir biyografik drama çerçevesinde yapılmıştı. Ancak *Sonsuzluğun Kapisında*'nın klasik biyografi türündeki filmlerden farklı bir yol izlediğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Bunu özellikle ağabeyi Theo ve Paul Gauguin ile olan gündelik irtibat ve ilişkilerinden de fark edebiliriz. Schnabel'in filmdeki en önemli yeniliği öznel kamera kullanımı: Bazı sekanslarda olaylara Van Gogh'un gözünden tanık olurken kimi sekanslarda ise ona dışarıdan bakan bir göz olarak eşlik ederiz; izleyicinin Van Gogh ile aynı manzaraya bakabilmesi elbette bu filmi özel kılıyor.

Film izleyiciyi, tüm olumsuzluklara, hayal kırıklıklarına ve hüzne rağmen inanılmaz ve hayranlık uyandıran çalışmalar yaratabilmiş bir insanın evrenindeki yolculuğa çıkarıyor.

Mektuplarından, tanışıklıklarından, söylenilerden, defterlerden, gerçek veya tamamen hayali anlardan ilham alan film, ressamın hayatının son anlarına tanık olmak için biyografi türünün önüne geçen ve sinema tarihinde Van Gogh hakkında yapılan filmler arasında, kesinlikle kayda değer bir film.

Ölüme Değın Yaratıcı Delilik
Biyografi türünde çekilen bir film gücünü bize hikayeyi aktarma biçiminden alırken, hikayenin bilinirliği ve daha önce defalarca aktarılmış olması da onun zayıf yönlerine işaret eder. Sonsuzluğun Kapisında'da bu tip basmakalıp zincirlerin kırıldığını göreceksiniz.

I

lk olarak Das Leben Der Anderen (2008) filmiyle Oscar'ı kucaklamış olan Florian Henkel von Donnersmarck, uzun bir süre ara vermiş

olduğu yönetmenliğe, Asla Gözlerini Kaçırma (2018) ile iddialı bir dönüş yapıyor ve bu filmiyle Yabancı Dilde En İyi Film Oscarı'na aday oluyor. Almanya siyasi tarihinin en utanç verici dönemi sayabileceğimiz Hitler'in iktidara gelişi, Nazi Almanyası ve 2. Dünya Savaşı'ndan, Berlin Duvarı'nın inşa edildiği 60'lara dek izleyicisini Kurt karakteri ile uzun soluklu bir yolculuğa çıkarıyor Donnersmarck.

Kurt Barnert daha çocukluğundan resme olan yeteneği ile yaşitlarından ayrılır ve bunu fark eden teyzesi Elisabeth May, Kurt'u sanatsal anlamda beslemek için elinden geleni yapar. Film boyunca sanatın ideolojilere alet olduğunu görürüz. Bu durumun farkında olan Elisabeth, Kurt'u kendi sanatsal çizgisini bulması için hayati önem taşıyan ilk sergi gezilerine götürür. Belki de bu geziler Kurt'u ilerde, sanatını propagandalar üzerinden şekillendiren döneminin diğer sanatçılarından ayıracaktır. Ellie, Kurt'e hayatından çıkmadan önce, yıllar boyunca peşinde olacağı 'gerçek'e ulaşması için şu son öğüdü verir: Asla gözlerini kaçırma! Nazilerin yaptığı insanlık dışı şeylerden, savaştan ve getirdiklerinden, bombaların enkazından, gaz odalarından ve soyları kurutulan ailelerden... Kurt de bu işittiklerini kulak arkası eder, kendi dünyasına çekilip olan biteni görmezden gelmez.

Öte yandan kendi gerçeğinin peşinde koşan Ellie ise, ne yazık ki yaşadığı dönemde kabul görmez ve hayatı Nazi Almanyası'nın gaddarlığında son bulur. Almanya'nın karışık siyasi ortamı ile birlikte teyzesinin kayıbından sonra bir de babasının intiharı ile

Kurt çocukluğunda ve ilk gençlik yıllarında iyice travmatize olur. Ancak Donnersmarck, bana göre bunca acıyı izleyicinin duygularını sömürmeden beyaz perdeye aktarmıştır. Bu da filmi arkasına fon olarak Nazileri ve 2. Dünya Savaşı'nı alan diğer filmlerden ayıran başlıca etmenlerden biri sayılabilir.

Kurt'un üniversite yıllarına geldiğimizde, Nazi Almanyası'nın yıkıldığını ve yerini komünist rejimin aldığını görürüz. Elbette sanat da bundan nasibini alır ve sosyalist gerçekçilikle sınırlandırılır. Hayatının aşkı Ellie Seeband ile tanışır Kurt üniversite yıllarında. Başta Ellie, Elisabeth'e olan benzerliği ile Kurt'ün dikkatini çeker. Ancak tesadüfler bu benzerlikle sınırlı kalmaz. Elisabeth'in ölüm emrini veren doktor, Profesör Carl Seeband, Ellie'nin babasıdır ve bu ilişkiyi onaylamaz. Kurt, profesörle olan savaşını ve içinde bulunduğu sanat çevresinden duyduğu rahatsızlığı, Ellie'ye tutunarak aşmaya çalışır ancak bir noktada daha fazla dayanamaz ve komünist dönemde ortaya çıkardığı bütün eserleri yakarak sanatında yeni bir arayışa girer ve çözümü Ellie ile Batı Almanya'ya gitmekte bulur. Burada çağdaş sanatla tanışır ve yeni bir yaratım sürecine girer. Orijinaliğin hedeflendiği sanatta, anlamın yok sayıldığını görürüz bu defa da. Bir süre bocaladığını gördüğümüz Kurt, en sonunda, bir gazete kupüründen kendi 'gerçek'inin izini sürmeyi başarır ve filmin sonunda sanatında istediği noktaya ulaştığını görürüz.

188 dakikalık uzun bir sürede hikayesini izleyicileri sıkmadan aktarmayı başaran Asla Gözlerini Kaçırma, başarılı oyunculukları ve derinlikli karakterleri ile biz izleyicileri sanat, ideoloji, aşk, felsefe gibi kavramları sorguladığımız keyifli bir film deneyimine çağırıyor.

ASLA GÖZLERİNİ KAÇIRMA

■ Aysen Ece Börk

Yönetmen:

Florian Henckel von Donnersmarck

Senaryo:

Florian Henckel von Donnersmarck

Oyuncular:

Tom Schilling, Sebastian Koch, Paula Beer

2018/Almanya, İtalya/Almanca, Rusça/188'



Dizi Kuşığı:
FLEABAG

Neredeyse 3 yıl aradan sonra geri gelen bitli hatun, bu sefer hak yolunda! Kimden mi bahsediyorum? Phoebe Waller-Bridge'in kaleminden çıkan komedi drama dizisinin diziyle aynı adı taşıyan müstehzi, asabi ve hayli seks pozitif karakteri Fleabag'den tabii ki.

Dizi, Waller-Bridge'in 2013 Edinburgh Fringe Festivali'nde oynadığı ve festivalin en büyük ödülü olan Fringe First'ü kazanan tek kişilik gösterisinden BBC Three işbirliği ile televizyona uyarlandı. Drama ve komedinin dengesini gayet iyi tutturan, keskin kara mizahıyla öne çıkan yapım eleştirmenler tarafından da olumlu karşılandı. Rotten Tomatoes'da %100, Metacritic'te 88 gibi göz dolduran skorlara ulaşan dizi, 23 ödül adaylığından 11'ini de kazandı.

2016'da ilk sezonu yayınlanan *Fleabag*'in ikinci sezonunun seyirciyle buluşması 2019'u buldu. İngiliz dizilerinin zaten az bölüme sahip sezonlar arasında neredeyse bir jenerasyonun sığacağı boşluklar bırakmasına artık alıştığımız için bu mevzudan dert yanmadan dizinin detaylarına geçelim.

Waller-Bridge tarafından canlandırılan Fleabag ilk sezon ilk bölümden karakterinin sivri köşeleri ve karanlık tarafları ile izleyiciyi karşılıyor. Rutin olarak ayrılıp barıştıkları sevgilisi Harry'den bir daha ayrılan karakterimiz bir *one-night stand*'e kapıyı açmadan önce derin bir nefes alır, kameraya bakar ve hazırlık sürecini bir çırpıda seyirciye anlatır; dördüncü duvar bir daha asla varlığını hissettiremeyecektir. Fleabag sanki bir gece pijamalarımızı giyip şarap ve pizza eşliğinde ailemizi, en son 'takılmamızı,' 2010larda kendi kendine yetmeye çalışan 20li yaşlarında bir kadın olmanın meselelerini çekiştirdiğimiz bir arkadaşımızdır.

Hayatının hemen her alanında bir mesele ile kafa kafaya gelen Fleabag, birinci sezon boyunca yakın zamanda kaybettiği arkadaşı Boo'nun ölümünü aşmaya çalışırken bir yandan da ailesiyle olan iletişimi onu zorluyor. Ketum bir karakter olan kız kardeşi Claire (Sian Clifford) ona karşı kayıtsız sayılabilecek kadar mesafeli, eşi Martin (Brett Gelman) ise tam aksine sorun yaratacak kadar teklifsiz. Ve dahi Fleabag ile Martin arasında sezon boyu tırmanan bu 'yakınlaşma' gerginliği sezon sonunda Claire

ile Fleabag arasında ciddi bir kaosa yol açıyor. Ailesindeki sorunlar bununla da bitmiyor. Babası (Bill Paterson) ile problemlili ilişkisi, belki ağzının ortasına elinizin tersiyle vurmak isteyeceğiniz üvey annesi (Olivia Colman) yüzünden uçurumun kenarına bu kadar yakın belki de.

Değişime direnen karakterlerine rağmen olay örgüsünü A noktasından B noktasına götürmeyi başaran, karakterler arasında organik ilişkiler kurmayı ve gerilimler yaratmayı başarabilen Waller-Bridge'in dehasını en çok diyalog yazımında görüyoruz. Fleabag'in seyircinin gözünün içine bakarak dillendirdiği monologları kurgunun üzerinden büyük bir yük alıp dizinin ritmini yükseltirken karakterler arasında geçen ve geçemeyen muhabbetlerin doğallığı, bütün ayrıksılığına rağmen diziye gerçeklik katıyor.



Claire ile Fleabag'in anneleri ve gaz çıkarma üzerine konuşması, ya da yine aynı ikilinin gittiği terapi merkezinde konuşmalarına izin verilmemesi gibi tezatlar üzerinden karakterlerin ilişkilerindeki çok boyutluluğu görürken aynı zamanda mizahi elementlerin de tadına vardığımız dizide dikkati çeken detaylardan biri de kimsenin ana karaktere adıyla hitap etmemesi. Röportajlarda ve senaryoda 'Fleabag' olarak anılan karakterin gerçek adının ısrarla telaffuz edilmemesi Waller-Bridge'in kritik seçimlerinden biri kanımca. Karakterin 'herhangi biri'liğini vurgulamasının yanında izleyicinin empati kurmasını da kolaylaştırıyor.

Bu kritik seçimlerden bir diğeri daha önce de bahsi geçen, karakterin doğrudan seyirciyle diyaloga girmesi. Seyirciye Fleabag'in iç dünyasını başarılı bir şekilde aktarmasının yanında karakterin hissettiği mütemadi baskıyı, birileri tarafından izleniyor ve yargılanıyor olduğu hissini, "Dünya umrumda değil," imajının ardına saklamaya çalıştığı kendini gerekçelendirme ihtiyacını hayli başarılı ve ince bir şekilde ortaya koyuyor. İlk sezonda dört bir yana dağılmış halde bıraktığımız Fleabag'i ikinci sezonda, sevgili ailesiyle her şeye rağmen aynı masaya otururken buluyoruz. Sinema tarihi boyunca karakterler arasındaki tansiyonun yükselmesi

için bir katalizör görevi gören yemek masası bu sefer de yanılmıyor: geriliyor, başkası adına utanıyor ve nihayetinde kahkahalar atıyoruz. Waller-Bridge zamanında ikinci sezon için gönülsüz olduğunu dile getirmişti. Aradan geçen zamanda Fleabag’i kendisine benzer bir zihne sahip fakat ondan bambaşka bir hayat yaşayan biriyle karşılaştırma fikrine ısınmış olacak ki Fleabag’i ikinci sezonda Andrew Scott’ın canlandırıldığını bir rahibin peşinden koşarken görüyoruz.

Derdi üzüm yemek mi yoksa bağcıyı dövmek mi henüz kendisi de bilmesede bitli kızımız bu sezon tanrının peşinde. Yaşadığı trajedinin ardından kendini toparlayamayan ve suçluluk duygusunu aşamayan her karakterin yapacağı üzere Fleabag’in tanrı ile kavgaya tutuşması nispeten ucuz bir numara olsa da Waller-Bridge’in aradan geçen zamanda diyalog yazımı konusunda radikalleşmiş olması diziyi bu klişe fikre rağmen izlenir kılıyor. Bu sezon şakalar daha karanlık, daha müstehzi fakat milisaniyelik bir hassasiyetle seyirciye ulaşıyor; ki burada oyuncuların kayda değer yeteneğine, özellikle de tazecik Oscar’ı ile Olivia Colman’a kocaman bir bravo demek gerek.

Hikayeye bu sezon dahil olan kimi karakterler hikayeyi ilerletmek, çatışma yaratmak gibi misyonları olduğunu bir nebze hissettiriyor. İlk sezondaki rasgelelikten gelen gerçekçilik hissi yerini incelikle hesaplanmış bir kurguya bırakmış. Kötü değil, ama kişisel bir tercih olarak o kuru realizmden daha çok keyif aldığımı söylemeden geçemeyeceğim.

Uzun lafın kısası, *Fleabag*’in henüz üç bölümü yayınlanan ikinci sezonu, ilk sezonun mirasına sadık kalarak kendi çizgisinde kendi hikayesini yaratıyor. Bu sefer mizah hem daha pervasız, hem de trajediden burun farkıyla önde.



ANISINA: Agnes Varda



■ Rana Önoğlu

“Sanatın amacı, insanın iç ve dış dünyasını bir düzene sokmaktır”

Toplayıcılar ve Ben

Yukarıdaki cümle, Agnes Varda'nın 2000 yılında çektiği Les Glaneurs et la glaneuse (Toplayıcılar ve Ben) belgeselinden alıntılandı. Belgesel, 19. Yüzyılda yaşamış Fransız realist ressam François Millet'nin Les Glaneuses (Toplayıcılar) tablosundan yola çıkıp, modern dünyanın artıklarından dünyacıklar yaratan insanların hikayelerini ele alıyor. Toplayıcılar ve Ben, Varda'nın 1955'te La Pointe-Courte ile başlayan yönetmenlik serüveninin önemli duraklarından birisi belki de. Ona ve yönetmenliğine dair birçok şey söylediğine inandığım için, yazıyı bu belgeselden bahsederek açmak istedim.

Sanatın amacı, insanın iç ve dış dünyasını bir düzene sokmaktır sözü, Toplayıcılar ve Ben'de çöp olarak sınıflandırılan birçok nesneden tablolar yaratan bir karaktere ait. Ben bu nesnelere baktığımda bir olasılıklar yığını görüyorum, diyor karakter. Agnes Varda'nın filmografisine bakınca, onun da dünyayı tıpkı bu ressam gibi tanımladığını söylesek, çok da yanılmış olmayız. Belli ki o da kendisini çevreleyen dünyanın bileşenlerine bakınca bir olasılıklar yığını görüyor. Bundandır ki her filminde dünyaya yaklaşmanın bin bir olasılığından farklı birini seçiyor, her olasılıktaki düzeni görüp ifade ediyor. Toplayıcılar ve Ben'de, hasat zamanı kalp şeklindeki patatesleri tarlalardan toplayıp eve getirmesi gibi. Tarladaki patateslerin içindeki düzeni

görmek ve bunlardan neler yapabileceğini düşünecek kadar cesur olmak.

Ancak birçok sinemasever için, onu Varda yapan sadece bu değil. Çünkü aslında yukarıda açıkladığım durum onun yeteneklerinin niceliksel bir açıklaması. Varda'yı, diğer birçok büyük yönetmen gibi, sinema tarihinde edindiği yere koyan neleri ele aldığı ve bunları hangi üslupla ifade ettiği.

60 yılı aşkın sinema kariyerinde, Agnes Varda'nın erken dönem filmlerinden 2000'lere doğru bakınca özellikle biçimde hep bir tutarlılığı, içerikte ise kendini sürekli güncelleyen bir hali olduğunu, ancak nasıl ve neyden bahsederse bahsetsin, sinemanın özünü gittikçe daha anlaşılır şekilde dışa vurarak bir üslup edindiğini düşünüyorum. Bir olasılıklar bütününden belirli kombinasyonları yaratırken Varda'nın, gittikçe sinema yapmanın kendisine daha tutkun bir hale geldiğini ve film yapmanın kendi felsefesini düşünmeye başladığını görüyoruz. Bu, Varda için bir sinemalaşma süreci adeta. Evet, sinemalaşma. Edebiyat, psikoloji, sanat tarihi eğitimi alıp, fotoğrafçılık yapmak gibi başka alanlardan beslenen Varda, sinemanın büyümesine mi kapıldığındandır bilinmez, gittikçe sinemalaşıyor, sanatlaşıyor. Başka filmlerinde de görebilsek de, bunu en çok Les Plages d'Agnès (Agnes'in Plajları, 2008) ve Visages villages (Mekanlar ve Yüzlere, 2017) 'i izlediğimden hissettim.

60'larda çektiği Cléo de 5 à 7 (5'ten 7'ye Cleo) filmine bugünden bakınca, filmin kadın karaktere yaklaşımı, bundan sonraki filmlerinde de kadını nasıl ele alacağını haberi verirken biçimsel olarak Yeni Dalga'nın kurucularından olması. Birçok Yeni Dalga filminde olduğu gibi filmin kurguyla, zamanla ve mekanla ilişkisi lineer değil. Varda'nın sonraki filmlerinde Yeni Dalga'dan beslendiği yer, hem zaman ve mekanla ilişkisi hem de prodüksiyon pratikleri diyebiliriz. Aynı zamanda bir Left Bank mensubu olarak değerlendirildiğini unutmamak gerek. Ancak nereden beslenirse beslensin, beslendiği fikirleri ve sinema dilini tamamen özgünleştiriyor. Kurmaca çekerken belgesel dışlamaması ve bu hibrit sinema içinde kullandığı belgesel parçalarını çekerken kişilerle kurduğu ilişki, onun filmlerine tekrarlanamaz bir tat katıyor. Bu yüzden, yaptığı filmleri herhangi bir kalıba sokmak zor, kendisini bir kalıba sokamayacağımız gibi. Zaten, 2018'de verdiği bir röportajında, sınıflamaları sinemanın düşmanı olarak tanımlamıştı. "Tamamen gerçekçi", "tamamen kurmaca" vb. herhangi bir sınıflamayı görmezden geliyor, sadece "film" diyordu.1

Gelecekte de onu birtakım bağlamlar içinde değerlendirmek zor olacak, çünkü filmlerindeki tekrarlanamaz olanı çoğaltmış. Bu da Agnes Varda izlemeyi, bir Agnes Varda tanıma serüveni haline getiriyor. Drama veya belgesel, her filminde Varda "Ben buradayım, sizin de orda olduğunuzu biliyorum. Merhaba." diyor. Aslında onun filmlerini izlemek, onunla arkadaş olmak gibi; ne kadar çok izlerseniz o kadar yakın arkadaş oluyorsunuz.

Sanatçıdaki yaratıcı zihin, sanatçıyı, kendisinde bulunan yüksek çevresel farkındalıkla olan biteni yorumlayıp ortaya yeniden koymaya zorlar. Bu yeniden yorumlama hali, esere bakan kişinin de işin içine girmesiyle farklı bir bağlam daha kazanır.

Dolayısıyla yaratım süreci, bir anlamda izleyicide biter. Bu noktada, sanat eseri, izleyicisine kendisinin ne olduğunu unutturacak biçimde güçlü olabilir. Yaratıcıyı ve eseri unutup, eserin etkisine kapılırsınız. Ancak, tersi de mümkündür; kimi sanat eserleri adeta yaratıcısını ve kendisini çirliçirlik

ortaya koyar. Neyin, nasıl ve kim tarafından yapıldığı gün gibi ortadadır. Öyle ki, çıkıp aymısını sizin de yapmanızı sağlayacak her bilgiyi sizle paylaşır. Varda izledikçe onunla arkadaş olmamızın sebebi onun bu açıklayan ve paylaşılan üslubundan kaynaklanıyor.

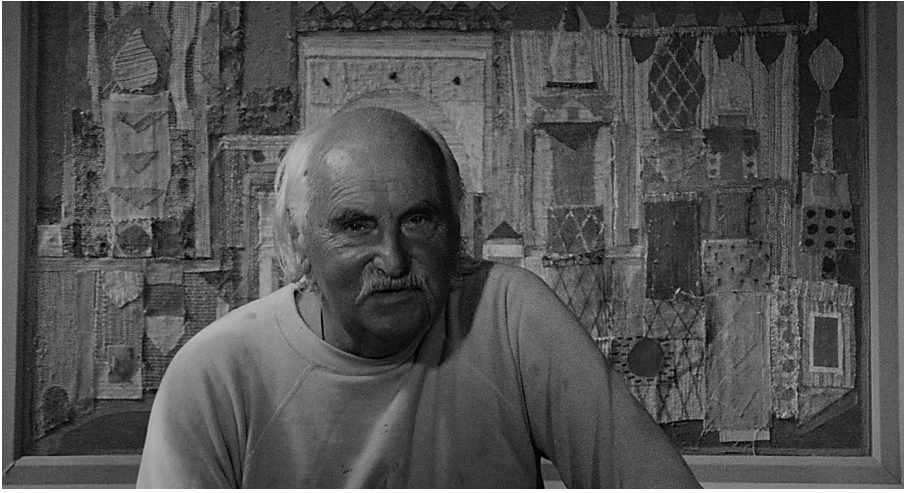
"Fransız Yeni Dalgasının Büyükkannesi" yakıştırmasını güzel bulsam da Varda'nın samimiyetinin ona böyle bir yakıştırma yapılmasında büyük payı olduğunu düşünüyorum. Çekim aşamasından

Acılı veya sıkıntılı bir durumda zamanın geçmek bilmemesi durumunu, yani duygunun, hissedil-

izleyiciye kavuşana kadar Varda filmlerine sinmiş olan ince kavrayış, bu kavrayışı tüm samimiyetiyle aktarabilen bir üslupla birleşince hepimiz adeta onu "sahiplendik".

Birçoğumuz, onu önce Cléo de 5 à 7 (1962) filmiyle tanıdık. Bu filmde Varda, kanser şüphesiyle ölüm korkusuna kapılmış genç ve güzel bir şarkıcının (Cleo) hikayesini, kendi deyimiyle "bir Paris belgeselinin üzerine resmedilmiş" olarak anlatıyordu.2 Hikâyenin iki temel yola çıkış noktasının, filmin çekildiği dönemde toplumdaki geniş çaplı kanser tedirginliği ve zamanın görececi bir kavram olması olduğunu söylüyor Varda.





len zamanla nasıl ilişkisi olduğunu, filmi neredeyse gerçek zamanlı kurgulayarak ifade ediyor. Buna rağmen, Varda bu filmde karakterle fazla özdeşlik kurmamıza izin vermiyor. Cleo (Corinne Marchand) duygularını ne kadar yoğun yaşasa da, hatta biz bunu gerçek zamanlı görsel de ona acımıyoruz veya derin bir üzüntü duymuyoruz. Duyuyorsak da bu, herhangi bir sinematik manipülasyonla olmuyor.

1 <https://www.youtube.com/watch?v=CvKDXiF2BbA&t=320s>

2 <https://www.criterion.com/current/posts/499-cl-o-from-5-to-7-passionate-time>

Varda'nın karakterlerine böyle mesafeli bakabilmesi, ya da onların benliğine saygı duyması durumunu 1985 yapımı *Sans toit ni loi* (Vagabond) filminde de görüyoruz. Genç Mona'nın (Sandrine Bonnaire) kasvetli bir tarlada cesedinin bulunmasıyla başlayan film, Mona'yı kaçınılmaz ölümüne hangi sürecin getirdiğini takip ediyor. Bu takip sırasında, bir yandan Mona'nın oradan oraya otostop yaparak, bazı yerlerde harçlık çıkarabilmek için çalışarak geçirdiği son birkaç ayını izliyoruz, diğer yandan muhatap olduğu kimselerin onun hakkındaki tanıklıklarını dinliyoruz. Film, belgesel biçiminde bir kurmaca olarak ilerliyor. Aslında Mona'ya dair çok fazla şey öğrenmiyoruz. Öğrendiklerimiz, nispeten ikame edilebilir bilgilerden ibaret. Orta sınıf bir ailenin çocuğu olduğu, sekreterlik eğitimi aldığı, ofiste çalışmak istemediği için yollara düştüğü gibi kendini ölüme sürükleyecek şekilde davranmasını pek de açıklayıcı birtakım bilgiler var elimizde. Onunla ilgili gördüğümüz en net şey "boşvermiş" ve "isyankâr" olduğu. Yollarda yaşamının ve bir yere veya şeye kök salmamanın çok içten gelen bir motivasyonu var Mona'da. Belki çocukken bir şey yaşadı, bilmiyoruz. Davranışlarını belirli bir zemine oturtacak bilgiyi Mona'nın kendisinden alamıyoruz. Durduğu aykırı yeri, onunla karşılaşan (tanıyanların diyemeyeceğimiz) ve onun gibi olmayanların konuşmalarıyla hissediyoruz. Ona kucak açanlara bile bir noktada karşı çıkıyor Mona. Her anlamda özgür görünüyor, isyankarlığının esiri olduğunu saymazsak.

Agnes Varda'nın izlediğim filmleri arasında çok sevdiğim bir diğeri ise 1967 yılında çektiği *Uncle Yanco* (Uncle Yanco, 1967) belgeseli. *Uncle Yanco*, eşi Jacques Demy ilk stüdyo filmini yapmak üzere Hollywood'a gideceği zaman, onunla birlikte Los Angeles'a taşınan Varda'nın, bu yıllarda çektiği küçük keşif filmlerinden birisi. Varda'nın, babasının kuzeniyle (Jean Varda) ilk buluşmasını anlatan 18 dakikalık bu film, belgesel görüntülerden ve canlandırmalardan oluşuyor. San Francisco'da Sausalito adlı neredeyse sürreal diyebileceğimiz bir "aquatic suburban"da geçiyor. Burada insanları, suyun içine kendi yaptıkları evlerde yaşıyorlar. Jean Varda'da bu insanlardan birisi. Değişik malzemelerden resimler yapıyor ve çevresindekiler gibi, suyun içindeki bir evde yaşıyor. Bölgenin en yaşlısı olduğu için de çevresi tarafından hiç yalnız bırakılmıyor. Varda, bu filmi kurguya olan yaklaşımını ifade etmek için çeşitli konuşmalarında anlatır. Nitekim tam Yanco'yla buluştuğu sekansı çok naif bir şekilde kurgulamış ve sonraları diğer filmlerinde de yaptığı gibi kurgu aracılığıyla duygu geçirmeye çalışmıştır.

Dünya sineması Agnes Varda'ya çok şey borçlu. Varda'ya bakınca yaratıcılığın, merakın, heyecanın, sinema ve insan sevgisinin aynı kişide birleştiğini görebiliyoruz. Onun sinemasını izleyebilmek için bir sinemasever olmak gerekmiyor. Yönettiği filmlerden ve belgesellerden herhangi bir tanesi, herhangi birine hitap edebilir. İyi ki var, iyi ki yaşadı.

Fotoğraflar:

1-<https://edition.cnn.com/style/article/agnes-vara-french-filmmaker-dead-90-intl-scli/index.html>

2-<https://variety.com/2019/film/news/agnes-vara-dead-dies-director-french-new-wave-1203175854/>