DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

BİR DÜNYA SİNEMA

MARTHA P. NOCHIMSON

World on Film: An Introduction >> Çeviren: Özgür Yaren

deki Sinema

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİR DÜNYA SİNEMA

MARTHA P. NOCHIMSON

İngilizceden Çeviren
Özgür Yaren

BİR DÜNYA SİNEMA
MARTHA P. NOCHIMSON

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

66 — Sinema

BİR DÜNYA SİNEMA
World On Film
Martha P. Nochimson

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012 >
© Copyright © 2010 Blackwell Publishing Limited

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan > **Kitap Editör**: Y. Gürhan Topçu **İngilizceden Çeviren**: Özgür Yaren > **Teknik Hazırlık ve Kapak Tasarım**: Andrê Ubrick > **Baskı**: Tarcan Matbaası (0 312 384 3435) > **Birinci Baskı**: Mart 2013 (1000 Adet) > **ISBN**: 978-9944-492-66-9 > **Bandrol Seri No Aralığı**: THG-AFF 908691-919690

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi,
1989 Sokak, No: 8
BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: +90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İÇİNDEKİLER

Teşekkürler 1
Bu Kitabı Nasıl Kullanmalı?..... 2

BİRİNCİ KISIM: ULUSLARIN SİNEMALARI 5

GİRİŞ: Başka Diller, Başka Öyküler 6
1. FRANSA: Sinemada Fransız Devrimleri 27
2. RUSYA: Ütopya ve Distopya 73
3. ALMANYA: Karanlıktan Aydınlığa 109
4. İTALYA: Tarih Miti, Yeni Gerçekçilik ve Ötesi 149
5. JAPONYA: Feodalizmi ve Modernizmi Göstermek 195
6. HİNDİSTAN: Bileşim ve Çelişki Sineması 235

İKİNCİ KISIM: KÜRESEL KÖYDE FİLM YAPIMI 277

GİRİŞ: Bildikleri Gibi Yapanlar 278
7. İSPANYA: Fikirlerle Oynayan Luis Bunuel 289
8. İSVEÇ: Ingmar Bergman, Varlık ve Hiçlik 307
9. HONG KONG: Wong Kar-wai, Şimdi Görüyorsunuz 329
10. SENEGAL: Sömürge Sonrasının Öncüsü, Ousmane Sembene 353
11. ANAKARA ÇİN: Jia Zhangke, Özgürlük ve Altıncı Kuşak 377

SÖZLÜK 403

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

TEŞEKKÜRLER

Bir Dünya Sinema yıllar boyunca zamanımı eşsiz dehaya, cesarete ve tutkuya sahip yönetmenlerin ve oyuncuların eşliğinde geçirmemi sağladı. En başından sonuna kadar keyif aldım. Karşılaşmalarımın çoğu perde ya da ekran karşısındaydı. Tanık olduğum sinemanın güzelliği ve orijinalliği karşısında gözlerimin hayretle fal taşı gibi açıldığı anlar oldu. Kaç kez izlerseniz izleyin bir Fellini filmi sizi her defasında şaşkınlığa düşebilir. Aynı şey Jean Renoir'ın, Akira Kurosawa'nın, Yasujiro Ozu'nun, Vittorio De Sica'nın, Rainer Werner Fassbinder'in filmleri ya da Jean Gabin'in, Amitabh Bachchan'ın, Marcello Mastroianni'nin, Toshiro Mifune'nin performansları için de geçerlidir. İlerleyen sayfalarda çalışmalarına yer verdiğim bazı sanatçıların otobiyografik yapıtlarını okudum ve özellikle iki örnekte, Wong Kar-Wai'nin ve Jia Zhangke'nin özyaşam öykülerinde sergilenen iç diyaloglardan özel bir haz aldım.

Columbia Üniversitesi'ndeki üniversite seminerlerinden, meslektaşlarımdan, arkadaşlarımdan ve ailemden muazzam destek aldım. Adet olan sıralamayı bozup öncelikle Wiley-Blackwell yayınevindeki editörüm eşşiz Jayne Fargnoli'ye, meslektaşları Margot Morse'ye ve şu anda film çalışmaları alanına yelken açan Ken Provencher'e teşekkür etmek istiyorum. Titiz çalışmasıyla kitabın son haliyle biçimlenmesinde büyük katkısı olan gözüpek redaktör Karen Backstein'e de teşekkürler. Columbia'da Üniversite Seminerleri müdürü Robert Belknap'a desteği ve rehberliği için teşekkürler. Ayrıca Columbia Üniversitesi Üniversite Seminerlerine metnin yayına hazırlanmasındaki yardımlarından ötürü minnettarlık duyuyorum. Bu çalışmada sunulan fikirler Sinema ve Disiplinler arası Yorumlama üzerine Üniversite Seminerlerindeki tartışmalardan çok ilham aldı. Kitabın bölümleri için tavsiyeler veren, zaman ayıran ve zahmete giren Patricia Erens, Lucy Fischer, Joseph Kickasola, Thomas Leitch, Cynthia Lucia, William Luhr, Gina Marchetti, Linda Mizejewski, Rekha Morris, Diane Negra, Frank Tomasulo ve Jill Watts'a teşekkürlerimi sunuyorum. Destekleri için Bob Cashill, Gary Crowdus, Jane Gaines, Krin Gabbard, Abe Hendin ve Arthur Vincie'ye de teşekkürler. Ayrıca benim için vazgeçilmez insan Richard Nochimson'a kalbimin derinliklerinden teşekkürler.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BU KİTABI NASIL KULLANMALI?

Gün geçtikçe yaşamımızda küresel tatların yeri artıyor ancak yine de dünya sinemasının öğrenciler üzerindeki yıldırıcı etkisi ortadan kalkmış değil. Öğrenciler altyazı okumayı sevmezler! Bu durumu inkar etmek mümkün değil ama pedagoji söz konusu olduğunda bunu vurgulamanın bir yararı yok. *Bir Dünya Sinema*, ders konusu dünya sineması olduğunda öğrencilere altyazı sıkıntısını unutturacak rahat bir alan sunan pedagojik bir anlayışa dayanıyor. Aynı zamanda öğrencilerle diğer kültürlerin 'derinlikleri' arasındaki uçurum üzerinde köprü görevi görmeye niyetleniyor. Farklı kültürlere yönelik temel bilgiler vererek yapıtın öneminin kendi kültürel bağlamında takdir edilmesini sağlıyor. Bunu da 'doğrusunu' göstermeden, hazmedilmeyecek miktarda bilgi yığmadan yapıyor (oysa dikkat edin dünya sinemasıyla ilgili birçok metin genellikle bitmek bilmez bir kişi ve film isimleri listesidir; bu halleriyle daha çok telefon rehberlerine benzerler).

Kitap her bölümde öğrencilerle başka kültürlerden filmlerin kesiştiği noktaları göstermekle işe başlıyor ve okuyucusunu daha evrensel bir seyir söylemine yönelik anahtar film karelerine yöneltiyor. Her bölümün başındaki film kareleri yapıtın geri planının ve analizin derin sularına uzanan bir sıçrama tahtası görevi görüyor. Karmaşık kavramları ele almasına karşın kitap olabildiğince jargonsuz bir dil kullanıyor. *Bir Dünya Sinema* daha çok Sinema ya da Film Çalışmaları bölümü lisans öğrencileri için tasarlandı ancak başka bölümlerden lisans öğrencileri ve hatta özel programlı lise öğrencileri için de seçmeli sinema derslerinde kullanılabilir.

Bir Dünya Sinema iki kısıma ayrıldı. İlk kısım hareketli resimlerin doğuşundan yirminci yüzyılın sonuna uzanan zaman diliminde ulusal film kültürlerinin gelişimine odaklanıyor. İkinci kısım ise asıl olarak İkinci Dünya Savaşından sonra başlayan uluslararası eğilimin izlerini sürüyor. İlk kısımda her biri belli bir ulusun sinema tarihinin başlıca figürlerinden biri hakkında en az bir örnek incelemesi içeren altı bölüm yer alıyor. Bölümler ayrıca kronolojik olarak sıralanan, önemli sinemasal gelişimleri temsil

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

eden filmlerden oluşan makul bir liste sunuyor. Yine her bölümün ortasında ve sonunda düşünce ve yazılı ifade çalışmaları ve önerilen ikincil kaynaklar listesi var. Kitabın ikinci kısmı ise dünya sinemasında uluslararası damarın zirvesini temsil eden sinemacıları işleyen beş bölümden oluşuyor.

Bir Dünya Sinema bir ders döneminde öğretilebilecek materyalin en az on kat fazlasını içeriyor. Kitabın istenilen bölümlerinden belli sinemaların kültürel geri planına dair bilgi ve tek tek filmler üzerinde derinlemesine tartışmalar çıkartılarak uluslararası sinema ya da dünya sineması dersleri için bir tasarım oluşturulabilir. I. ve II. kısımların girişleri dersin yürütücüsü tarafından seçilen filmler üzerinde çalışacak öğrencilere rehberlik görevi görüyor. Bu kitaptan yararlanarak birçok farklı ders planı oluşturmak mümkün. Aslında Birinci kısımda yer alan her bölüm ayrı bir ders konusu olabilir. Ya da tek bir film kültürüne odaklanıp diğer bölümlerden o kültürün uluslararası yansımalarını temsil eden filmler seçerek bir ders planı oluşturulabilir. Örneğin İtalyan Sineması üzerine bir derste Hindistan, Japonya, Fransa ya da Almanya üzerine bölümlerden filmler seçilerek Yeni Gerçekçiliğin etkileri işlenebilir.

Birinci kısmın Fransa, Almanya, İtalya ve Rusya ile ilgili bölümleriyle ikinci kısmın Luis Buñuel ve Ingmar Bergman bölümlerinden seçmelerle Avrupa Sineması üzerine bir ders kurulabileceği gibi Japon ya da Hint sinemasıyla ilgili bölümlerden ve Jia Zhangke ve Wong Kar-Wai başlıklarından bir Asya Sineması dersi derlenebilir. Küresel köyün filmleri üzerine bir ders için ikinci kısımdaki bölümlerin tamamı ve birinci kısımdan seçmeler kullanılarak *auteur* sinemacıların nelerden etkilendiği ve neleri etkilediği gösterilebilir. Ders tasarımlarıyla ilgili ayrıntılı fikirler için *www.wiley.com/go/worldonfilm* adresini ziyaret edebilirsiniz. Sitede öğretim elemanlarının dünya sineması derslerinde sık rastladığı sorunlara çözümler öneren ve ödev örnekleri içeren bir de rehber bulunuyor. Yolunuz açık olsun!

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bir an için bu son derece etkileyici karenin altyazı okumanıza gerek bırakmadığını, uluslararası bir dille, görüntünün diliyle iletişim kurduğunu düşünün.

Bir Dünya Sinema'ya hoşgeldiniz.

Birçokları için altyazılar, yabancı bir filmin tadını çıkarmanın önündeki en büyük engeldir. Birçok insan rahatsız edici altyazıları takip etmek zorunda kalacağı için yabancı filmlerden zevk alamayacağını düşünür. Ancak bu her zaman geçerli değildir. Yönetmen Ang Lee'nin Çince filmi *Kaplan ve Ejderha* ya da *Wo hu cang long* (2000) bu önyargının üstesinden gelen bir örnektir. Seyirciler havada çekilmiş dövüş sanatları sahnelerinin yaratacağı seyirlik beklentisiyle bu filme akın etmişlerdi. Bu kitaba başlarken ele aldığımız örnek gibi her yabancı film seyirlik sahneler sunabilir. *Kaplan ve Ejderha* elbette çok daha açık ve basit bir örnektir. Sunduğu görüntüler spor karşılaşmalarına benzer. Bu kitapta karşınıza çıkacak görsel seyirlikler çoğu kez bundan çok daha büyülü olacak. Bu kitap size seyrettiğiniz filmi değerlendirmenin yeni bir yolunu gösterecek. Görüntülerin size seslendiğini ve tek yapmanız gerekenin bu sese kulak vermek olduğunu görmenizi sağlayacak. Başka bir deyişle yabancı filmleri anlamak için daha donanımlı olacaksınız. Altyazılar sizinle film arasındaki sözlü dil bariyerini ortadan kaldırmak için varlar. Ancak bu kitapta karşınıza çıkacak filmlerin hemen hepsinde sözlü dil sadece ikinci derecede önem taşıyor. Sorun altyazılar değil onlara gereksiz derecede bağımlı olmak. Altyazıları sevmeyi öğrenmeniz gerekmiyor, size gerekli olan sinemanın görsel dilini öğrenmek. *Bir Dünya Sinema* sizi bu konuda ustalaştıracak. Altyazılarla ilişkinizi sınamak için burada anılan filmlerin birini altyazısız izlemeyi deneyin. Ne kaybettiniz? Kazancınız ne oldu? Bu deneyim sizin yabancı filmler karşısındaki tutumunuzu nasıl değiştirdi?

Aslında Agnès Varda *Cinémathèque Française*'de buluşan Fransız *cinéphile*'lerden, film aşıklarından biriydi. Fransız Sinematek'i 1950'lerin ve 1960'ların Paris'inde kimi zaman altyazıları olmasa da Amerikan filmleri gösteren ünlü bir sinema salonuydu. Bu insanları büyüleyen, filmlerin görüntüleriydi. Kendi filmlerini yapmaya başladıklarında ise yönetmen olarak onları en çok ilgilendiren görüntülerdi. Bu sinefil grup daha sonra **La Nouvelle Vague/Yeni Dalga** olarak anıldı. 1. Bölümde bu grup hakkında daha çok şey öğreneceksiniz. Bu sinemacılar bir filmi anlamak için kendi dillerine ve anlatı geleneklerine dayanamayacaklarını fark ettiklerinde yeni şeyler keşfettiler. Kendi dilinizin ve anlatı geleneklerinizin rahatlığının ötesine geçtiğinizde siz de yeni şeyler keşfedeceksiniz. Bu nedenle her bölümün başında önemli bir filmden bir kareye çok dikkatli bir biçimde bakmanız istenecek. Kitap sizi o noktadan alıp derinlere, filmin diğer yönlerine, öyküye ve ulusal film kültürünün belli kültürel özelliklerine götürecek. Böylece film hakkında kendi yorumunuzu yapmanıza ve ele alınan ülkede o filmin, sinemanın gelişimindeki yerini anlamanıza yardımcı olacak.

Uyarı: Görüntülere sadece güzellikleri için değil barındırdıkları anlamlar için de bakmayı öğrendiğinizde bile bu filmlerin temposuna alışmanız gerekecek.

Hem iyi hem kötü haber, Dünya Sineması ya da Sinema Tarihi dersinde işleyeceğiniz filmlerin temposu alıştığınızdan çok daha yavaş olacak. Önce kötü haber; Amerikan sineması dışında yabancı film seyretmeye alışık olmayan birçok öğrenci bu filmleri

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

izlerken sabırsızlanacak. İlk denemelerinizde içinizden 'haydi, ilerle artık' diyeceksiniz. Bu nedenle birçok öğrenci dünya sinemasıyla tanışmak için böyle bir derse ihtiyaç duyar. Ancak eninde sonunda birçok uluslararası baş yapıtın yavaş temposuna alıştığınızda çabalarınıza değdiğini göreceksiniz. Bu filmlerde sadece olay örgüsüne odaklanan Amerikan filmi izleyicilerinin kaçırdığı çok şey var. Elbette çoğu uluslararası filmde de olay örgüsüne yer veriliyor ve Hollywood filmlerinde de derste izleyeceğiniz filmlerdekine benzer göz kamaştırıcı görüntüler var. Ancak Hollywood filmlerinin hızlı olay örgüsüne alışık seyircilerin bu filmlerin güzelliğinin ve gizeminin tadını çıkarmaya vakti olmuyor. Hollywood tarzı olay örgüsü öyle hızlı ilerler ki en can alıcı görüntüleri bile aceleyle geçip diyaloga odaklanmaya böylece aksiyonu anlamaya çalışırsınız. Bu kitaptaki tartışmalarda bunun tam tersi olacak.

Dünya sineması dersinde karşınıza çıkacak filmlerde öykünün ağır temposu size sadece neler olduğunu değil olayların nedenini de düşünme fırsatı verir. Böylece karakterlerin içinde, bu arada belki sizin de içinizde neler olduğunu, sözcüklerin ötesine geçerek anlatan görüntülere odaklanma fırsatı yakalarsınız. Örneğin Cléo'nun yukarıda gördüğünüz imgesi, sıra dışı derecede yavaş ilerleyen ve çoğu kez Marchand'ın güzelliğini, cazibesini ve kösnüllüğünü kullanan imgeler örüntüsünün bir parçasıdır. Ancak burada Hollywood usulü 'cinsellik her zaman seyirci çeker' kuralı geçerli değildir. Cléo'nun imgesine çok dikkatli bakmanız gerekir çünkü bu imge bir karakter olarak Cléo'nun sorunları hakkında çok şey anlatır. Aynı imge seyirci topluluğunun bir parçası olarak sizin sorunlu yanlarınızı da gösterir çünkü Cléo'yu bir şov insanı hatta bir kadın olarak sunan onun güzelliğinden başka bir şey değildir. Cléo bir şarkıcıdır ve yönetmen Agnès Varda, gözlerin sürekli üzerinde olduğu ve dahası yaşamı kendisine bakılmasına bağlı bir kadın olmanın ne demek olduğunu kavramanızı sağlar. Varda bu konuda size ders vermez; sizi bol bol Cléo'ya baktırır ve **nesneleştirilmeye** ya da sadece başkalarının görsel haz duyması nedeniyle önemli olabilen bir şeye dönüşmeye dair ipuçları bırakarak göz alıcı bir ünlüye bakmanın ne demek olduğu üzerinde düşünmenizi sağlar. Bu ipuçlarını nasıl fark edeceksiniz? Başlangıçta dersi yürüten öğretim elemanına ya da sınıfta yapılan tartışmalara ihtiyaç duyacaksınız. Ancak aktif bir seyirci olmaya alıştıkça ipuçlarını kendiniz fark etmeye başlayacaksınız ve sınıf gördüklerinizi anlattığınız, diğerlerinin neler gördüğünü öğrendiğiniz bir yere dönüşecek.

Şimdi de iyi habere gelelim. Tüm bu anlatılanlar aslında altyazı konusunda yaşadığınız sorunların Hollywood filmlerinden edindiğiniz izleme alışkanlıklarından, bir film izleyicisi olarak tercihinizin hızlı aksiyondan yana olmasından kaynaklandığı anlamına geliyor. Bu derste daha fazla seçeneğiniz olacak. Bu kitapta karşınıza çıkacak filmlere bir şans tanıdığınızda ve neler olup bittiğini anlamadığınız için endişelenmek yerine gördüklerinize odaklandığınızda, bir filmi ilk kez seyrederken altyazıları kaçırmanın size çok fazla şey kaybettirmeyeceğini göreceksiniz. Kaçırdığınız bir altyazıyı görmek için her zaman geriye sarabilirsiniz ancak daha önemlisi sizi altyazı bağımlılığından kurtaracak yeni izleme alışkanlıkları geliştireceksiniz. Dahası, *Bir Dünya Sinema,* ilk kez izleyeceğiniz filmlerin olay örgülerinin önemli noktalarını vererek sizin görüntülere daha fazla odaklanabilmeyi öğrenmenize yardımcı olacak. Böylece sizler de Figür 0.1'in tartışmasında modellenen çerçeve analizine benzer bir biçimde yönetmenin neler göster-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

diğini, olayların neden öyle geliştiğini çözmeye girişebileceksiniz. Kendi analizlerinizi iyi yapabilmek için sabırlı olmaya çalışın. Sonunda hem harika bir film izleme deneyimi kazanacak hem de kendinizi dünya turuna çıkmış bir gezgin gibi hissedeceksiniz.

Bu kitaptaki farklı ulusal sinema kültürlerine ilişkin bölümleri okurken bilet parası vermeden dünya turuna çıkacaksınız. Aşağıda 'ulusal sinema kültürü'nün ne demek olduğunu etraflıca tartışacağız. Ancak şimdilik şu kadar söyleyelim. Başka ülkelere yapılan gerçek yolculuklar harika birer deneyimdir ancak çoğu zaman turistler sanki her ülkenin değerleri ve tarihi aynı olmak zorundaymış gibi başka ülkeleri kendi ülkelerinin gözünden görürler. *Bir Dünya Sinema,* dünya sinemasından muhteşem örneklerle diğer ülkeleri, o ülkelerin gözünden görmenizi sağlayacak. Başka ülkeler ve başka diller hikâyelerini kendi yollarıyla anlatacaklar. Dünya hem daha büyük hem daha küçük olacak. Daha büyük olacak çünkü daha fazlasını göreceksiniz. Daha küçük olacak çünkü kendinizi daha az uzak hissedeceksiniz. Karşınıza çıkacak yeni seçeneklerle izleyeceğiniz filmlerin alışık olduğunuz yerli filmlerden ya da Hollywood filmlerinden daha farklı bakış açılarına sahip olduğunu fark edeceksiniz. İzlediğiniz filmin içinde filizlendiği tarihe ve kültüre dair bir şeyler öğrendiğinizde bu yeni perspektif çok daha anlamlı olacak. *Bir Dünya Sinema* size filmleri anlamanız için gerekli kültürel bilgileri verecek ve özellikle ilginizi çeken bir konu olduğunda, daha ayrıntılı bilgi sahibi olmanız için başka kaynaklar önerecek.

Başka ülkelerden filmler, muhtemelen farkına varmadan benimsediğiniz sterotipleri yani basmakalıp yargıları kırmanızı sağlayacak. Örneğin bir Fransızla tanışmaya gidiyorsunuz. Karşınıza nasıl biri çıkacağını umarsınız? Eğer daha önce Fransa'yı görmediyseniz, varsayımlarınız büyük ölçüde izlediğiniz filmlerden etkilenecektir. Bazı klişeler nesilden nesile değiştiği için izlediğiniz filmlerin tarihi de belirleyici olur. Örneğin Fransızları ancak Amerikan filmlerinden tanıyan izleyiciler için eski filmlerle yenileri arasında belli farklar olacaktır. Çekici bir aktör olan, güzel şarkılar söyleyip dans edebilen ve bu yetenekleriyle yıldız olabilmek için Hollywood'a gelen ve *Love Me Tonight* (Rouben Mamoulian, 1932) gibi filmlerle parlayan Maurice Chevalier'in oynadığı 1930'ların Amerikan müzikal komedilerini seyretmiş ortalama bir Amerikalı kadın izleyici, Chevalier'in tipik bir Fransız erkeği olduğunu düşünür ve muhtemelen Fransa'yı romantik bir aşk ülkesi olarak hayal ederdi. Chevalier sık sık 'çok Fransız' olduğu kabul edilen bir biçimde omuzlarını silkerdi. Beden dilinin bir parçası olarak omuz silkmenin Fransa'da Amerika'dakinden daha yaygın olduğu doğrudur ancak basmakalıp yargılar küçük bir gerçekten yola çıkarak her zaman abartılı sonuçlara varırlar. Cleo'da kaç omuz silkme gördünüz?

Benzer şekilde 1950'lerin sonlarında güzel bir Fransız oyuncu ve dansçı olan Leslie Caron'u bir genç kızın kadınlığa dönüşümünü anlatan *Gigi* (Yön. Vincente Minelli, 1958) filmindeki başrolünde gören bir Amerikalı erkek, onun tipik bir Fransız kadın olduğunu düşünürdü. Halbuki bu karakter Hollywood'un genç ve güzel Parisli fantezisinden ibaretti. Filmde yeni nesil, eski klişelere uygun olarak 'pek Fransız' bir biçimde omuz silken çok daha yaşlı bir Maurice Chevalier'i izliyordu. Sonunda Chevalier ve Caron'un başrolü paylaştığı Louis Jourdan Fransız olsalar da, öykü Fransız yazar Colette'in bir kısa romanından uyarlanmış olsa da *Gigi* Hollywood tarafından Amerikan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bakış açısıyla çekilmiş bir filmdi. Film Paris'te çekilmişti ancak sadece şehrin güzel ve ünlü mekanlarında geçiyordu. Öyle ki izleyende Paris'te sanki hiç kirlilik, suç ya da yoksulluk olmadığı izlenimi uyandırıyordu. Başka bir deyişle filmin parçaları Fransız olsa da bu parçalar Amerikan değerlerine ve klişelerine uygun olarak bir araya getirilmişti. Halbuki bir Fransız filmi sadece Fransız oyuncuları kullanmakla kalmaz, Fransız bir yazar tarafından yazılır ve Fransız bir yönetmence yönetilir. Bu insanlar işlerini yaparken Fransız ulusunun tarih ve geleneklerinden etkilenirler. Fransız film kültüründen kaynaklanan filmleri gördüğünüzde *Gigi*'nin Fransa'yı şampanya, romans ve aşkla dolu bir yer olarak hayal eden bir Amerikan fantezisi olduğunu anlarsınız. Fransa'da geçen Amerikan yapımı filmlerde adet olduğu üzere, seyircinin öykünün mekanından emin olması için *Gigi*'de Eyfel kulesinin görüntüleri yer alır. Oysa şehrin farklı mahallelerinin, farklı insanlarının göründüğü *Cléo*'da, bir çekimde bile Eyfel kulesi görünmez. Bu film Amerikan seyircilerinin bildiklerinden çok farklı bir Paris sunar.

Bugün Eyfel kulesi hala Fransa'da geçen Amerikan filmlerinin vazgeçilmez simgesi midir? Peki ya Amerikalı seyirciler için Fransız erkeklerini ve kadınlarını tanımlayan Fransız oyuncular hala Hollywood'un yirminci yüzyılda canlandırdığı Fransa fikrini mi taşıyorlar? Yoksa bu konuda değişen bir şeyler var mı? Bu kitabın ikinci kısmında film kültüründe **küreselleşmenin,** özellikle de uluslararası karşılıklı ekonomik bağımlılığın yol açtığı bazı önemli uluslararası değişimleri tartışacağız. Bu değişimin ulusal film kültürü fikrini zayıflattığı ortada. Peki bu kavramın yerini ne aldı? Şimdilik bu sorular için erken ancak *Bir Dünya Sinema*'nın ikinci kısmında uluslararası gelişmelerin ele alınacağını söyleyelim.

Sıradan Fransız yaşamına ilişkin Amerikan fantezileri olarak aşk, şampanya ve Eyfel Kulesi çoğu kez aptalca klişeleştirildi. Amerika'da da Fransa hakkındaki medya fantezilerimizdeki kadar çok aşk ve şampanya var – bu cümle özellikle mi çıkarılmış, unutulmuş mu? Gerçek Fransız filmlerini gördüğünüzde tüm bu klişeleri bir kenara atacak, öykünün Fransa'da geçtiğini anlamanın daha derin ve ilginç yolları olduğunu göreceksiniz. Hollywood'un kültürel klişelerinden, özellikle filmlerde ikincil karakterler olarak sunulan, Amerikalı oyunculardan daha güçsüz, daha çirkin betimlenen, çoğu kez Amerikalı yıldızların tepelediği hainler olarak tasvir edilen Asyalılarla ve Afrikalılarla ilgili klişelerden kurtulduğunuzu göreceksiniz. Bu karakterlerin görsel bilgisi, çoğu kez anlatıdaki ikincil konumlarını destekler. Hollywood filmlerinde ışığın en iyisi, kostümün en güzeli, çerçeve kompozisyonundaki en iyi konum Amerikalı karakterlere ayrılmıştır. Öte yandan Hint, Çin, Hong Kong ve Afrika filmlerinde Asyalıları ve Afrikalıları kendi öykülerinin kahramanları olarak çerçevenin merkezinde görmek sizin için yeni bir deneyim olabilir.

Bir Dünya Sinema'da işleyeceğiniz filmler başka ülkelerde yaşayan insanlarla ilgili yargılarınızı da ortaya çıkaracak. Sözgelimi *Cléo* kahramanın düşmanlarla ölüm kalım mücadelesine girmesi gerektiği, bir suç dehasının dünyaya hakim olmak için kurguladığı planları ortaya çıkarttığı ya da yakışıklı ama erişilmez bir adamın aşkını kazanmaya çalıştığı bir olay örgüsü içermez. Bu saydıklarımız Hollywood'un en sevdiği öykü menülerindendir. İyi ama hangimizin günleri böyle geçiyor? Oysa *Cléo*'da yönetmen Varda kahramanının hayatını öylesine ortaya döker ki dış görünümlerin altında yatanları

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

görebiliriz. Onun yerinde olmasak da kahramanın yaldızlı görünümünün altında umutları ve korkularıyla bir insan yattığını anlayabiliriz. Hikâye içinde yavaşça soyulan bu yaldızlı yüzey, Cléo'nun başarısını gösteren görüntülerle kurulur. Kahraman sadece güzel bir kadın değil aynı zamanda ünlü bir şarkıcıdır, onu asla sınırlamayan zengin ve yakışıklı bir sevgilisi vardır. Cléo prensesler gibi yaşar. En azından o güne kadar öyle yaşamıştır. Film Cléo'nun mide kanseri olup olmadığını anlamak için tahlil yaptırmasının hemen ardından başlar.

Filmin açılışında Cléo tahlil sonuçlarını beklemektedir. Beklerken kendisine daha önce hiç olmadığı kadar dürüstlükle bakar. Cléo kendisini keşfederken siz de ona katılırsınız. Gittikçe kendi narsizminin ayırdına varır ve başkalarının kıskandığı zenginliklerin esiri olduğunu fark eder. Zengin ve sadık sevgilisinin kendisini bir insan olarak değil güzel bir obje olarak sevdiğini görmeye başlar. Sevgilisiyle birlikteyken Cléo'nun hayatı onu mutlu etmeye ayarlıdır. Bu hayatta Cléo'nun kendi duygularına ve ihtiyaçlarına yer yoktur. Kanser olma ihtimali, önceleri fark etmediği birçok yanlışın farkına varmasını sağlar. Beklenenin aksine ölüm tehlikesi Cléo'yu kendi bağımsızlığına götürür. Gerçekten de birçok insan kanser olduğunu fark etmenin şokunun hayatı çok farklı bir biçimde görmelerine yol açtığını keşfetmiştir. Buna benzer bir durum sizin ya da tanıdıklarınızın başına geldi mi?

Elbette bu bir Hollywood filmi olmadığından, Cléo'nun daha açık bir yaşama yöneldiğini kendisi ya da senaryo sözlü olarak bildirmez. Bunu filmin görüntülerinden çıkarırız. Sonunda onunla ilk karşılaşmamızda nasıl da kılık değiştirmiş olduğunu birkaç küçük şokla birlikte öğreniriz. Kahramanımızın gerçek adı Florence'dir. Gösterişli sarışınlığını ise daha sonra çıkartacağı bir peruğa borçludur. Onun hayatta nereye gideceğini anlamak için lüks dairesini, boğucu günlük rutinini, başkalarının ve kendisinin onun için kurduğu sahte kimliğini terk ettiğinde yüzüne ve bedenine neler olduğunu izleriz. Nihayet kendisini allayıp pullamadan konuşabileceği birisini, şans eseri karşılaştığı Cezayir'e doğru yola çıkmış genç, açık yürekli bir asker olan Antoine'ı (Antoine Bourseiller) bulduğunda, ölümle yüzleşme ihtimali onun eski kimliğinin küllerinden yeniden doğmasını sağlar. Aslında filmin ana aksiyonu Florence/ Cléo'nun kendisiyle aynı durumda olan bir adamı bulmasıdır. Hem Antoine hem Florence muhtemel bir ölümle karşı karşıyadırlar. Muhtemel bir ölüm biri için savaş meydanında, diğeri için hastalıktadır. Birlikte güzel bir Paris parkında gezinerek tamamen dürüst ve arkadaşça birkaç saat geçirirler. Karşılaşmaları simgesel olarak yazın ilk gününe, yılın en uzun gününe, verimli bir mevsimin başlangıcına denk gelir. Florence/Cléo'nun Cezayir'e gidecek bir askerle karşılaşması, onun ilgisini şatafat ve şöhretle biçimlenmiş kendi yapay hayatından, daha önce görmezden geldiği politikanın geniş dünyasına çekmesi bakımından da önemlidir.

Belki Fransız tarihinin bu boyutunu bilmiyorsunuz. Bu filmin gösterime girdiği tarihte yani 1962'de, Fransa'nın Cezayir'deki askeri varlığının meşruiyeti ülkede ve dünyanın geri kalan her yerinde politik bilince sahip insanlar arasında sıcak bir tartışma konusuydu. Cezayir 1830'lardan beri Fransa'nın sömürgesi olmuştu. 1954'le 1962 yılları arasında Cezayirliler bağımsızlık için gerilla savaşı başlattılar. Ayaklanma Fransız sömürge hükümeti tarafından işkenceyi de içeren şok edici şiddet yöntemleriyle karşılandı. Bu çatışma Fransa'da II. Dünya savaşının hemen ardından kurulan ancak 1958'de istikrarsızlık

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ve Cezayir savaşı nedeniyle çöken dördüncü cumhuriyet zamanında meydana geldi. Sonrasında ise savaş kahramanı Charles de Gaulle beşinci cumhuriyeti kurdu. Fransız kamuoyu Cezayir sorunu hakkında tıpkı Amerikalıların 60'larda ve 70'lerde Vietnam işgalinde, 21. Yüzyılın başında Irak işgalinde olduğu gibi ikiye bölünmüştü. Halkın bir kısmı Cezayir'in özgürlüğünü destekliyor ve Fransız hükümetinin Cezayir siyasetine karşı çıkıyordu. Bazıları ise hükümeti destekliyordu. Nihayet 1962 yılında Cezayir bağımsızlığını kazandı. Gerilla mücadelesi resmi bir ateşkes yapılsa da kestirilemez bir şiddeti de içerdiğinden Fransız seyirciler için Antoine'ın sağ kalarak Fransa'ya dönüp dönmeyeceği belirsizdi. Ne Antoine ne de Cléo Cezayir hakkında düşüncelerini dile getirirler. Ancak karşılıklı olarak birbirlerinin özgürlüğünü arzuladıkları dikkate alındığında Fransız seyircilerinin kahramanların bu konuda ne düşündüklerini kestirebildiklerini söyleyebilir miyiz?

Özgürlüğe uzanan bir yolculuk kısıtlayıcı, kapalı imgelerden açık imgelere, bencil bir yaşamdan politik gelişmelerin farkında olan bir yaşam biçimine geçişle mi anlatılır? Bu bağlam, özgürlük mücadelesinin şiddetli bir çatışmayla sona eren olay örgüsünün sonucunda geldiği Hollywood filmleriyle büyüyen bir seyirci için hiçbir anlam ifade etmeyebilir. Amerikalı seyircilerin çoğu özgürlük mücadelesini işleyen filmlerin şiddet, silahlar, arabalar, uçaklar, patlayıcılar gerilim ve milyonlarca dolarlık CGI efektleri içermesi gerektiğine inanacak biçimde eğitilmişlerdir. Kendileri günlük hayatlarında şiddete başvurmasa da birçok öğrenci için kendisini şiddet yoluyla ifade etmeyen karakterler hayal kırıklığına yol açar. Psikologlar yasalara uyan, sıradan insanların neden kurmaca bir dünyada şiddet görmekten zevk aldığını açıklayacak teoriler üzerinde çalışmaktadırlar. Bu, üzerinde düşünmeye değer bir sorudur. Bir ihtimal, perdede gördüğümüz aşırı şiddetin bizi günlük hayatın olağan dertlerinden uzaklaştırdığıdır. Şiddet katarsis yani arınma ve boşalma özelliği taşıyor olabilir. Bir anlamda kendi iç gerilimlerimizi ve öfkemizi boşaltmamızı sağlayabilir. Bazen bizi rahatsız eden dertlerden bir süreliğine uzaklaşma ihtiyacı duyarız. Ancak sorunlarımızı daha iyi anlamaya ve açıklığa kavuşturmaya da ihtiyacımız yok mudur? *Cléo* aslında sinemanın cazibesini kullanarak bizi kendi hayatlarımıza yakınlaştıran filmlerdendir. Nasıl yaşadığımıza daha dikkatli bakmaya yönelik bu ilginç davetin bir bölümü, Varda'nın öyküyü her zaman idealleştirdiğimiz ancak gerçek hayatta nadiren erişebildiğimiz açıklık ve belirginlikle sonlandırmayı reddetmesidir. Filmin sonunda Cléo ya da Antoine'ın yaşayıp yaşamayacaklarına dair seyirciye hiçbir ipucu verilmez. Cléo'nun doktoruyla son konuşmasında tahlillerin pozitif çıktığını öğreniriz ancak kanserden kurtulup kurtulamayacağı sorusu yanıtsız kalır. Antoine'ın Cezayir'deki askerliği sırasında sağ kalıp kalmayacağını, bir gün ikilinin birbirine kavuşup kavuşamayacağını ise kimse tahmin edemez.

Günlük hayatı göstermekten hoşlanması ve mutlu son sunmayı reddetmesi *Cléo*'yu 1. Bölümde işleyeceğimiz Fransız Yeni Dalga sinemasının temsilcilerinden biri yapar. *Cléo* bir film boyunca anlamlı örüntüleri takip etmeyi öğrenmek, yavaş tempolu ve sonu belirsiz filmlere alışmak için iyi bir başlangıç sunar. Aynı zamanda sinemada **gerçeklerden kaçış** sorunu hakkında düşünmek için iyi bir fırsat verir. *Cléo* gerçeklerden kaçışa ve insanların kendileri hakkında inandıkları görkemli yalanlara son vermekle ilgili bir filmdir. Filmde Cléo kendini kandırmaktan vazgeçerken bize de kendimizi kandırmaktan vazgeçmeyi, film izlerken gerçeklerden kaçmamayı öğretir. Hollywood bizi gerçeklerden

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kaçışa alıştırır; tüm renklerin daha parlak olduğu, tüm arzuların karşılandığı, kahramanın üstesinden gelemeyeceği hiçbir engelin olmadığı bir fantezi dünyasına girme beklentisi yaratır. Gerçeklerden kaçışı tercih etmeyen filmler insan iradesinin ve arzusunun hepimize ıstırap veren sınırlarına dair çok daha az iyimserdir. Mutluluğumuzun karşısındaki hastalık, adaletsizlik, kötü talih, ölüm gibi, üstesinden gelmesi çok zor ya da olanaksız sıkıntılara ya da dileklerimizin karşısına çıkan daha az dramatik, ancak çoğu kez bir o kadar zorlu engellere karşı fantezi güvencesi vermeyi reddeden filmler bu kitapta karşınıza sıklıkla çıkacak. Ancak dünyaya daha gerçekçi bakmak ve dünyayı daha iyi kavramak için yeterince iyimserlikle de karşılaşacaksınız.

5'den 7'ye Cléo'da ilk kareler filmin daha sonrasında reddedeceği kaçış öyküleri gösterir. Filmin renkli çekilmiş ilk kareleri bir deste tarot kartının resimlerini sunarken bir kadının Cléo'nun falına baktığını görürüz. Tarot destesindeki her kartta falı bakılan kişinin hayatı hakkında kesin bir anlama sahip olduğu varsayılan figürlerin ve nesnelerin resimleri bulunur. Bu durum biraz Hollywood'un kaçış öykülerine benzer. Hem tarot kartları hem de Hollywood filmleri kesinliklerle ilgilenir. Cléo'nun falı ölümü öngörür ve bu durum onu çok korkutur. Ancak filmin siyah beyaz olarak çekilmiş geri kalanı onu tarot hikâyelerinden çekip, ne geleceğin ne de şimdiki zamanın değiştirilemez olduğu, dahası tarot öyküsü kadar canlı bir yoğunluğun olmadığı daha açık bir evrene sürükler. Ancak bu evren çok daha gizemli, açık ve olasılıklarla doludur. Yönetmen Agnès Varda filminde tarota ve diğer gerçeklerden kaçış öykülerine kuvvetli bir biçimde karşı çıkar ancak bu durum Varda'nın anlattığı türden hikâyelerden zevk almanız için Hollywood'u reddetmeniz gerektiği anlamına gelmez. Size tek gereken şey karşınıza çıkacak hikâyeler için yeni bir düşünme tarzıdır.

Bu noktaya kadar

Özetleyecek olursak:

- Uluslararası bir filmi kavrayabilmek için önemli olanın öykünün anlamını oluşturan imgeler olduğunu bilmelisiniz.
- Altyazılar filmi anlamak için ancak ikinci derecede önemlidir.
- Gözlemcilik becerilerinizi geliştirmek altyazılara duyduğunuz ihtiyacı azaltacağından altyazı okumayı daha az can sıkıcı hale getirecek.
- Uluslararası filmleri okuyabilmeyi öğrenmek, başka dillerde söylenen başka öyküleri, kendi toplumunuzun değil, üretildikleri toplumların gözüyle izleyebilmeye bağlıdır.
- Üzerinde çalıştığınız film kültürünün tarih, din, sanat ve edebiyatına dair kültürel bilgilere de ihtiyaç duyacaksınız. *Bir Dünya Sinema* bu bilgileri sunduğu gibi bilgilendirici ek kaynaklar da önerir.
- Çalıştığınız filmleri üreten sinemacıların değerlerine ve estetik inançlarına dair kültürel bilgilere de ihtiyaç duyacaksınız. *Bir Dünya Sinema* bu bilgileri sunduğu gibi bilgilendirici ek kaynaklar da önerir.
- Uluslararası filmlerle olan deneyimleriniz eski, işe yaramaz basmakalıp yargıları kırmanızı sağlayacak ve içinde yaşadığınız dünyaya ilişkin size daha büyük bir resim sunacak.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

- Uluslararası film izlemek çoğu kez size kaçışçı olmayan kurmaca deneyimler sağlayacak ve film izlemenin daha önce farkında olmadığınız farklı boyutlarını sunacak.
- Ayrıca hayatınıza yeni sinema zevkleri kazandırmak için Hollywood filmlerinden keyif almaktan vazgeçmenize gerek yok.

Dünya Sineması hakkında düşünmek

Daha önce sinema dersi almadıysanız film çalışmalarına giriş niteliğinde bir kitaptan faydalanmak isteyebilirsiniz (bu bölümün sonunda önerilen kitaplar listesini görebilirsiniz). Aynı zamanda filmler hakkında hazırlayacağınız ödevleri zenginleştirmek için kompozisyon dersinde öğrendiklerinize ve daha geniş bir sözcük dağarcığı için sinema kavramları sözlüğüne başvurabilirsiniz. Uygun sözcükler ve kompozisyon yeteneği olmaksızın bir sunuş metninde ya da hazırlayacağınız ödevde düşüncelerinizi bir tez etrafında düzenlemek, açık ve anlaşılır cümleler kurmak kolay olmayacaktır. Filmler hakkında herkes konuşur ancak çoğunun söyleyecekleri daha sinema salonundan çıkmadan biter. Bu düzey gerçekten iyi bir filmi tüm yönleriyle ele alacak karmaşık düşünceleri ifade etmek için yeterli değildir. İyi bir sinema kavramları sözlüğü aynı zamanda size düşüncelerinizi zaman içinde toparlama şansı verir. Bildiğiniz gibi belli filmleri günlerce, haftalarca düşünmeye devam edersiniz. Sizde gerçekten büyük bir etki bırakan bir film için bu durum aylarca sürebilir. Sinema akademisyenlerinin hazırladığı bir alan sözlüğü kullanmak, filmin en çok ilginizi çeken yönlerine odaklanmanızı sağlar. Bir de belli bir tez etrafında örülü açıklayıcı bir metin yazma deneyiminiz varsa aklınızdakileri daha düzenli bir biçimde ifade edebilirsiniz. Böylece düşünceleriniz kafanızın içinde çılgınca dönüp durarak aklınızı karıştırmaz.

Bu kitap film çalışmalarının özel kavramlarını fark etmenizi ve anlamanızı sağlamak için gerekli kavramları kalın harflerle vurgulayarak size yardımcı olacaktır. Kalın harflerle vurgulanan her kavramın yanında dikkatinizi dağıtmaması için kısa tutulan, çoğu zaman bir kaç sözcüğü geçmeyen bir açıklama göreceksiniz. Eğer kavram daha önceki bölümlerde kullanıldıysa açıklamaya hiç yer verilemeyebilir ancak kalın harflerle yazılması, size kitabın sonundaki sözlük bölümünde ayrıntılı bir açıklama bulabileceğinizi hatırlatır. Bu kitapta kullanılan bazı kavramlar film çalışmaları alanından olmayabilir. Günlük hayatınızın bir parçası olmayan bu kavramlar kalın yazılmasalar ve kitabın sonundaki sözlükte yer almasalar da kısaca, bazen parantez içinde açıklanabilir. Eğer bu sözcüklerle ilgili kısa açıklamalar yetersiz gelirse lütfen bir alan sözlüğü kullanın. Anlamadığınız bir sözcüğün anlamını öğrenmeye çalışın. Çoğu öğrenci bilmedikleri sözcüklerin anlamını tahmin edebileceklerini düşünür ancak bu tahminler çoğu zaman yanlış çıkar. Metindeki sözcükleri anlamazsanız bu kitap size çok yararlı olamaz. Bunun için elinizdeki kitabı sadece sinema alanındaki kavramları değil genel sözcük dağarcığınızı da arttırmak için bir fırsat olarak kullanın.

Öğrendiğiniz yeni kavramları uygun bir biçimde kullanmak için bu sayfalarda kullanılan film çalışmalarına özgü terimlerle, başka bir yerde duyabileceğiniz ya da okuyabileceğiniz **jargon**'u birbirinden ayırabilmeniz gerekecek. Jargon birçok anlamı olan bir kavramdır. Belli bir mesleğe, uzmanlık alanına ya da entelektüel disipline özgü

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kavramları niteleyen nötr bir sözcük olabileceği gibi karmaşık fikirleri ifade edermiş gibi yapan, yapmacık, abuk sabuk, belirsiz ya da anlamsız bir sözcük de olabilir. Bir konu hakkında yeni çalışmaya başladıysanız uzmanlık terimleriyle jargon arasındaki farkı kolaylıkla göremeyebilirsiniz. Çünkü belli konuları açıklığa kavuşturan, aslında çok önemli ve vazgeçilmez olan bazı kavramlar da ilk duyduğunuzda size yapmacık, anlamsız ya da kafa karıştırıcı gelebilir. Film eleştirisi hakkında okurken karşınıza çıkacak sözcüklerin aslında jargon olup olmadığını anlamak hem zaman hem emek ister. Derste konuşulanlar hakkında aktif olarak düşünmeniz, dersi yürüten akademisyenlere ve sınıf arkadaşlarınıza danışmanız gerekir. Eğer bu kitapta ya da derste yürütülen tartışmalarda kullanılan kavramların herhangi birine aşina değilseniz, bu sözcüklerin izlediğiniz yeni filmleri ve onlarla ilgili fikirleri keşfetmekte size yardımcı olup olmadığını değerlendirmeye çalışarak onları daha hızlı öğrenebilirsiniz.

Sinema terimlerinin ne kadar yararlı olduğunu görmek için iki basit örnek ele alalım. Giriş bölümünde kalın harflerle vurgulanan iki terimi düşünün, **görüntü** ve **gerçeklerden kaçış**. Bu iki terim size benzer anlamlı sözcüklerin veremeyeceği bir kesinlik ve ifade kolaylığı sağlıyor. Çoğu durumda sinema terimleri sözlüğünden iyi bir sözcükle söylemek istediğinizi uzun uzun anlatmaktan kurtulursunuz. Film eleştirisinde kaçış filmi narkotik gibi işlev gören bir tür eğlenceyi tanımlar. Size sıkıntı veren gerçekliği unutturacak fantezileri işler. Kaçışçı olmayan eğlenceler de fantezileri kullanır ama bunlar sizi canınızı sıkan sorunlardan kaçmanızı değil bu sorunları yeni bir açıdan ele almanızı sağlayacak, size yeni bir perspektif sunacak fantezilerdir. Kaçış filmlerinin de kaçışçı olmayan filmlerin de iyi yanları vardır. Ancak önemli olan ikisi arasında ayrım yapabilmek ve kitle eğlencesinin sunduğu olanakların farkında olabilmektir. **Gerçeklerden kaçış** terimi bu ayrımı yapabilmeye yardım eder. Bu terim yerine hangi sözcüğü kullanabilirsiniz? 'Romantik', 'kaçımsar', 'hayalperest' ya da 'idealist' aynı işi görür müydü?

Benzer biçimde **görüntü** sözcüğü film eleştirisinde yakın anlamlı diğer sözcüklerin üstlenemeyeceği özel bir işlev taşır. Film eleştirmeni görüntü sözcüğünü filmde göründüğü biçimiyle görsel bir kompozisyonu tanımlamak için kullanır. Ancak **görüntü**'nün en yakın akrabası olan "resim" kelimesini ne yapacağız? Neden film eleştirmenleri **görüntü** kelimesini tercih eder? Nedenlerden biri, resmin somut objelerle bağlantılı iken, filmdeki görsel kompozisyonun bağlantılı olmaması olabilir. Görüntü sözcüğü görünüm imasıyla aslında film materyalinde sabitlenmiş imgelerden ibaret olan filmin konumuna uyar. Bugün görüntü daha çok bir dijital bilgi derlemesidir. Ancak seyirciye hangi yolla aktarılırsa aktarılsın sinemanın görsel etkisi 'materyal' olmamasına, elle tutulamamasına dayalıdır. Bu nedenle sinema akademisyeni ve eleştirmen Gilberto Perez sinemayı 'materyal hayalet' olarak tanımlar.

Sinema eleştirisine özgü terimlerle haşır neşir olmak bu konuda hazırlayacağınız ödevler için büyük önem taşıyacak ancak bu tek şart değil. Metinlerinizi yazmak için aynı zamanda ödevinizin yönelttiği soruya cevap olarak bir tez geliştirmeniz gerekecek. Daha sonra tezinizi paragraflar halinde düzenleyeceğiniz birçok örnekle desteklemeniz gerekecek. Elbette bu paragraflarda cümle yapılarına ve sözcük seçimine dikkat etmeniz gerekecek. Dersi yürüten öğretim elemanı ödevlerinizi bölüm sonlarında yer alan proje önerileri arasından seçebilir. Örneğin giriş bölümünün sonunda yer alan 4. soruya olası

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir ödev konusu olarak bir göz atın: 5'den 7'ye Cléo *filminin tek kadın karakteri Cléo değildir. Cléo'nun menajeri Angèle (Dominique Davray) oldukça farklı bir kadınlık durumunu ortaya koyar. Başka bir kadın karakter ise Cléo'nun arkadaşı Dorothée (Dorothée Blank)'dir. Bu karakterler arasındaki farklılıkları inceleyin. Bu kadınların filmdeki imgeleri karakterlerini ve kim olduklarını nasıl tanımlıyor?* Bu soruya cevap vermek üzere nasıl bir metin tasarlardınız?

Birçok kompozisyon kitabı öğrencilere bir teze varmadan önce beyin fırtınası yapmalarını söyler. Kompozisyon derslerinde yazma öncesi sürecin bir parçası olarak tanımlanan beyin fırtınası, siz metin yazmak için olası fikirleri not alırken zihninizin serbestçe gezinmesi anlamına gelir. 4. soru için *5'den 7'ye Cléo* filmini dikkatle izlemeli ve filmde Cléo'nun, Angèle'nin ve Dorothée'nin göründükleri sahneleri not almalısınız (Aslında Cléo hemen her sahnede yer aldığı için onun her göründüğü sahneyi not almanıza gerek yok, sadece size en ilginç gelen sahneleri kaydetseniz yeter). Daha sonra notlarınızı gözden geçirmeniz gerekecek. Kadın karakterlerin nasıl kurulduğuna dair bir fikriniz oluştu mu? Bu kadınlar hangi yönlerden birbirlerinden ayrışıyorlar ya da hangi yönleri birbirine benziyor. Farklılıktan çok benzerlik mi var yoksa tam tersi mi geçerli? Bu süreç metniniz için bir tez oluşturmanızı sağlayacak. Teziniz tüm paragraflarınızın ve örneklerinizin desteklediği ana fikirdir. Bu konuda muhtemel bir tez benzerliklerin ve farklılıkların dengeli bir biçimde yer almasına vurgu yapabilir. Örneğin şöyle bir tez ileri sürebilirsiniz: 'Agnès Varda'nın *5'den 7'ye Cléo* filmindeki kadınları inceleyecek olursak, yönetmenin ne kadar farklı görünürlerse görünsünler tüm kadınların aslında kardeş gibi olduklarını ileri sürdüğünü görürüz'. Ya da teziniz 'Agnès Varda'nın Yeni Dalga filmi *5'den 7'ye Cléo*'da filmin kahramanı Cléo (Corinne Marchand), onun menajeri Angèle (Dominique Davray) ve arkadaşı Dorothée (Dorothée Blank) arasında dile getirilen farkların yaratılıştan gelen özelliklere değil farklı toplumsal konumlara' dayandığını ifade edebilir. Elbette bunlar varabileceğiniz yegâne sonuçlar değildir. Tez seçiminiz üç kadının karakterleştirilmesi üzerine aldığınız notlara dayanacaktır. Eğer bu sürece yabancıysanız, Timothy Corrigan'ın bu bölümün sonunda yer alan 'Ek Okumalar'da listelenen, sinema yazarlığı hakkındaki kitabına göz atmayı düşünebilirsiniz. *Not:* Film eleştirisinde aktörün adının ilk kez bahsedilen karakter isminden sonra parantez içinde verilmesi standart bir uygulamadır.

Hangi soruyu seçerseniz seçin en iyi yanıtınız Amerikan bağlamından gelen, tamamen kendi kişisel varsayımlarınıza dayalı olmayacak, *Cléo*'yu üreten ulusal Fransız sineması bilginizle de ilişkili olacaktır. Kitabın giriş kısmında Fransız film kültürüne ilişkin çok sınırlı bilgiyle karşılaşacaksınız. Ancak 1. Bölümde çok daha fazla öğrenecek, metin sorularını yanıtlamak için daha iyi hazırlanmış olacaksınız. Sizi 'kültür' kavramını göz önünde bulundurarak yazmaya hazırlamak için şimdi 'ulusal sinema kültürü' teriminin anlamını tartışalım.

Ulusal Sinema Kültürleri

5'den 7'ye Cléo, Fransız Ulusal sinema kültürünün bir parçasıdır, diyoruz. Peki, ulusal sinema kültürü nedir? Ulusal sinema kültürü içinde anlatılan belli hikâye türleri, belli çekim açıları ve çerçeve kompozisyonları ortak bir tarih, bazen de ortak bir din ve

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

belli bir ülkede zaman içinde gelişmiş temel resim ve edebiyat geleneklerince belirlenir. Ulusal sinema kültürüne ait filmlerin seyirci ve ana karakterler arasında kurduğu ilişki, bireysel kimliğin belli bir ulusal topluluğun içinde inşa edilmesini içerir. Bu durum bir kültürün içinde yer alan cinsel, ailevi, etnik, ekonomik değerlerin, o kültürün içinde yaşayan bireylerin kendisini tanımlamasına yardımcı olmasına benzer. Ancak filmler genellikle bir dizi inanç ve değeri saf halde 'satmazlar', aksi halde buna propaganda denir. Çoğu film sadece bir toplumun temel değerlerini değil bu değerlerde meydana gelen çatlakları da içerir. Filmlerdeki bazı ögeler kasıtlı ya da kasıtsız olarak bazı alışıldık inançlara ters düşebilirler. Sinema 1896 yılında ortaya çıkışından bu yana öyle ya da böyle uluslararası bir nitelik taşıdığı için birçok sinema kültürü birçok farklı ulusal sinema kültüründen belirgin bir biçimde etkilenmiştir. Belli bir ulusal sinema kültürü üzerinde çalışmak, sadece o kültürün baskın pratiklerini çalışmak demek değildir. Baskın pratiklerle diğer sinema kültürlerinin etkileri arasındaki gerilim de çalışma konusu olmalıdır. Bu kitabın birinci kısmında bir dizi sinema kültürünü etkileyen güçleri ve karşı güçleri çalışmak için gerekli bilgileri ve araçları bulabilirsiniz.

Fransa'da II. Dünya Savaşı'ndan sonra çıkan Yeni Dalga sinema akımının bir parçası olarak *5'den 7'ye Cléo*, öncelikle kendisini ülkede savaş öncesinde yapılan filmlerin karşısına yerleştirir. Yeni Dalga sinemacıları, kendi ebeveynlerinin ve onların ebeveynlerinin değerlerinin birçoğuna karşı çıkarlar. *5'den 7'ye Cléo*'da karşımıza çıkan bazı film pratikleri savaş sonrası İtalya'da Yeni Gerçekçiler olarak bilinen sinemacıların filmlerinin sonucudur. IV. Bölümde bu konu hakkında daha fazla öğreneceksiniz. II. Dünya Savaşı Avrupa sinemasında çok önemli değişikliklere yol açmıştır. Savaş öncesi Fransız filmleri, Yeni Dalgacı sinemacılar tarafından *les films de papa* (babanın filmleri) olarak anılır. Bu konu hakkında her şeyi Fransız sinema kültürünün 1896'dan, dünyanın ilk sinemacıları olan Lumière kardeşlerin deneylerinden itibaren gelişimini izleyeceğiniz 1. Bölümde öğreneceksiniz. Bu bölümde zaman yolculuğuna çıkacak ve Fransız tarihindeki değişimler kadar bu tarihi yansıtan ya da sorgulayan filmlerdeki değişimi de izleyeceksiniz. Bu yolculuk boyunca Fransa'daki farklı sinemacı kuşaklarıyla tanışacak ve film yapımını değiştiren teknolojik evrimi, başka sinema kültürlerinin bu ülke sineması üzerindeki etkilerini inceleyeceksiniz. Bu model, kitabın I. kısmındaki tüm bölümler için geçerli olacak. Dersin yürütücüsü bu kitap içinden işleyeceğiniz sinema kültürlerini seçtikten sonra farklı halkların perspektifleri arasında önemli ayrımlar olduğunu fark edeceksiniz. Bu arada evrensel olduğunu sandığınız birçok değerin, sizin içinde yetiştiğiniz kültüre ait olduğunu fark edeceksiniz. Örneğin Batılı kültürlerde sarışın, genç, zayıf kadınlar çekici olarak kabul edilirken (bu kabulün sonuçları *Cléo* filminde anlatılır) Asya ve Afrika kültürlerinde bu durumun geçerli olmadığım göreceksiniz. Aslında farklı Avrupa sinema kültürleri ve o kültürlerin farklı tarihsel dönemleri arasında da kadınlarda ve erkeklerde cinsel çekiciliğin standartlarında büyük farklılıkların olduğunu göreceksiniz.

Elbette ders boyunca (özellikle tek sömestrlik bir ders alıyorsanız) bu kitaptaki tüm konuları işlemeye zamanınız olmayacak. *Bir Dünya Sinema*, dünya sineması alanında bir sömestr boyunca işlenebileceğinden çok daha fazla konuyu ele alıyor. Kitabın böyle tasarlanmasının nedeni dersi yürüten öğretim elemanına her öğretim döneminde dersi farklı ve ilginç yollarla biçimlendirme olanağı verilmek istenmesidir. Bölümler

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

arasından yapılacak bir seçmeyi işlemek siz öğrencilere de ders boyunca ele alınmayan filmleri kendi kendinize keşfetme olanağı veriyor. Sinema kültürleri arasında yapılacak herhangi bir seçki size bu kültürlerin nasıl örtüştüğüne ve hangi yönleriyle farklılaştıklarına dair bir fikir verecek. İki sömestrlik Dünya Sineması dersi almış olsanız bile birinci kısımda yer alan tüm ulusal film kültürlerini ve ikinci kısımda yer alan çığır açıcı ulusaşırı sinemacıların tamamını işleyemeyebilirsiniz. Bunu başarsanız bile bu kitabın varolan tüm sinema kültürlerini kapsamadığını söylemeliyim. Ancak nasıl bir seçim yaparsanız yapın, hiçbir konuda son sözü söylemeyi amaçlamasa da bu kitap sizin için ilginç kapılar açan, tatmin edici bir giriş olacak. Bu kitap için sinema kültürlerinin ve ulusaşırı yönetmenlerin varolan tüm diğer seçenekler arasından nasıl seçildiğini merak ediyor olabilirsiniz. Bu seçimleri belirleyen kriterler hakkında düşünmek sizin için yararlı olabilir.

Birinci kısımdaki seçimler üç konu dikkate alınarak gerçekleştirildi: etki, erişilebilirlik ve konunun **kanon** içindeki yeri (kanon hakkında ayrıntılı bilgiyi aşağıda bulabilirsiniz). İlk önce etkiyi ele alalım. Kitapta işlenenler başlangıcından bu yana bir eğlence ve ifade biçimi olarak sinemanın gelişimine yön veren en baskın ulusal sinema kültürleridir. Daha sonra göreceğiniz gibi bu ilk ulusal sinema kültürleri film yapımındaki teknolojik değişimlere ve kültürden gelen desteğe erkenden erişmiş ve bu durumu sürdürebilmişlerdir. Bu sürdürülebilirliğin altında devlet desteği ya da erken dönemde ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde durup büyümeye devam edebilme başarısı yatar. Bu kitapta ele alınmayan Amerikan sinema kültürüne ek olarak en gelişkin sinema kültürleri Fransa, Rusya, Almanya ve İtalya'daydı. Bunun neden böyle olduğunu birazdan ele alacağız. Sinemanın geçerli bir eğlence formu olduğu ortaya çıktıktan sonra bütün Avrupa ülkeleri bir tür sinema endüstrisi geliştirdiler. Dünya anlatısına, görsel ve işitsel geleneklerine olduğu kadar film teknolojisine katkılarının kapsamı ve büyüklüğü bakımından baskın olan Birincil Avrupa sinema kültürlerini çalışmak size başka derslerde ya da kendi başınıza başka ulusal sinema kültürlerini çalışmaya hazırlayacaktır.

Benzer şekilde Asya'da da iki baskın sinema kültürü vardır: Bunlar sinema alanında başka uluslarla diyaloğa girmiş, üretken [film endüstrileri] olan Japonya ve Hindistan'dır. Bazı yönlerden Hong Kong da bu kategori içinde değerlendirilebilir ancak buranın yirminci yüzyıldaki siyasal konumu belirsizdir. Hong Kong asla gerçek bir ulus olmamıştır. Eski bir Britanya sömürgesiyken İngiltere'den kısmi bağımsızlık kazanmış, nihayet 1997'de Çin topraklarına katılmıştır. Hong Kong sinema kültürü, ulusal sinema kültürleri tartışılırken göz önünde bulundurulan yöntemlerle tartışılamaz ancak burada farklı bir tür araştırma yapılabilir. Hong Kong'un bir sinema kültürü olarak kimliğini, onun en seçkin yönetmenlerinden Wong Kar-Wai'nin analiz edildiği ikinci kısımda ele alacağız. Kitabın ikinci kısmında İspanya'nın İsveç'in, Senegal'in ve Çin'in etkileyici sinema kültürleri, her birinden birer yönetmenin incelemesiyle ele alınacak. Bu dersi bitirdikten sonra kendi başınıza araştırmak isteyebileceğiniz diğer sinema kültürleri arasında Latin Amerika ülkeleri (en önemlileri Meksika, Brezilya, Arjantin ve Şili), Ortadoğu (İsrail, İran, Irak, Filistin ve Mısır), Türkiye, Filipinler, Polonya, Avusturya, Danimarka, eski Yugoslavya ülkeleri ve Çek Cumhuriyeti, Afrika'dan Fas, Senegal, Güney Afrika, Mali, Burkina Faso ve Kamerun yer alabilir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Seçilen ülkelerde erişilebilirlik kıstas olarak belirlenen ikinci özellikti. Filmlerini izleyemeyeceğiniz bir sinema kültürünü çalışmanın anlamı yok. Bir filmin özeti ne kadar tutarlı olursa olsun filmi yorumlayabilmek için gerekli milyonlarca görsel ögeden yoksun olacaktır. Birçoğunuz gazetelerde okuduğunuz film eleştirisinin perdede izlediklerinizle pek uyumlu olmadığını fark etmişsinizdir. Okulunuzun sinema bölümlerindekiler, otorite konumunda olanlar ve büyük kabul gören eleştirmenler de bir film hakkında sizden farklı düşünebilirler. Dahası, ne kadar güçlü olursa olsun hiçbir sözcük muhteşem filmlerin muhteşem görüntülerinin gücünü belirtmekten ve sizi bir de kendi gözlerinizle görmeye ya da gördüğünüzü yeni bir açıdan değerlendirmeye teşvik etmekten fazlasını yapamaz. Ülkemizde dünya sinemasından örnekler nadiren gösterime girerler. Bu nedenle bu kitapta tartışılan filmlerin birçoğunu görmek için yakınlarınızdaki sinema salonlarına güvenemezsiniz. Dünya sineması çalışmayı mümkün kılan yöntem filmlerin DVD kopyalarını edinmek ya da kiralamaktır. Bazı filmlerin DVD ya da VHS kopyalarını ve elbette 35 mm. baskılarını bulabilmek neredeyse imkânsızdır. Bu nedenle filmlere erişim kolaylığı, işlenecek ulusal sinema kültürünün seçiminde önemlidir. Bu faktör bölümler içinde hangi filmlerin derinlemesine tartışma konusu yapılacağı karar verilirken büyük önem taşır. Dersi yürütenlere tavsiyem filmlere erişilebilirliği dikkate almaları ve derste işlenecek tüm filmleri önceden izlediklerinden emin olmalarıdır. Başkalarının yazdığı olay örgüsü özetlerine güvenmek sizi bu filmleri izlemenin zevkinden alıkoyar ve sınıfta ya da bir metinde bu filmleri tutarlı biçimde tartışmanızı imkansız kılar.

Bu kitapta filmlerin seçimini belirleyen üçüncü özellik diğerlerinden biraz daha karmaşıktır. Her sinema kültüründe sinema akademisyenleri ve eleştirmenler tarafından **kanonlaştırılmış** filmler vardır. Bunlar belli bir sinema kültürünün tarihini anlamak için büyük önem taşıyan filmler olarak tanımlanmışlardır. 1970'lerden bu yana kanonların doğaları gereği önyargılı olup olmadığı sorgulanır. Kanonları belirleyenlerin etnik, dinsel, sınıfsal, cinsiyet ya da ırk kimliği sorgulanmaya başlanmıştır. Kanonları belirleyenler kendi grup kimliklerini kayıran, başka kimlikleri dışlayan filmleri mi seçerler? Bunlar çok önemli sorulardır. Ancak bu kitapta yer verilen birçok yerleşmiş kanon, gerek kendilerinden öğrenenlerin gerek kendilerine baş kaldıranların aracılığıyla sinema tarihini biçimlendirmedeki tarihsel rolleri nedeniyle seçilmiştir. Sinema tarihini bilmek için bu filmleri bilmeniz gerekir. Ancak bu filmlerdeki değerlerin kimin çıkarına olduğunu da kendinize sormalısınız.

Bir Dünya Sinema, bir ulusal sinema kültürünün başlıca geleneklerini bilmenin size kanonların dışında, o kültürün marjinal filmlerini incelemek için de malzeme vereceğini varsayar. Örneğin marjinalleştirilmiş grupların seslerini ifade eden, ana akım ticari ya da akademik seyircilerin bilmediği ya da takdir etmediği filmler genellikle etnik kökenleri, sınıfları, cinsiyetler, politik görüşleri, yaşları, cinsel yönelimleri ya da bir filmin nasıl yapılması gerektiğine dair inançları nedeniyle ulusal medya tarafından kenara itilen azınlıkların görüş açısını ifade ederler. İkinci kısımda ele alınacak ulusaşırı filmlerde bu seslerin bazıları ön plana çıkarılmıştır. Ancak her zaman sinema hakkında bildiklerinize meydan okuyacak, kıyıda kalmış filmler olacaktır. Dünya kocaman ve bu kitap sadece giriş kapısı görevi görüyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bölümlerdeki Sorular

Bu kitaptaki film tartışmalarında size sık sık sorular yöneltilecek. Örneğin yukarıda bu bölümde şu soruyu bulacaksınız: **Gerçeklerden kaçış** terimi bu ayrımı yapabilmeye yardım eder. Bu terim yerine hangi sözcüğü kullanabilirsiniz? 'Romantik', 'kaçımsar', 'hayalperest' ya da 'idealist' aynı işi görür müydü?

Bu soru hakkındaki varsayımlarınız nelerdir?

Bu sorunun doğru bir yanıtı olduğunu düşünüyor musunuz? Bu soruları kendinizi kitabın görüş açısı karşısında sınamanın bir yolu olarak mı görüyorsunuz? Eğer böyle düşünüyorsanız, yanılıyorsunuz. Aslında size bölümler içinde yöneltilen hemen hemen tüm sorular gibi bu da birden fazla muhtemel cevabı olan karmaşık bir soru. 'Gerçeklerden kaçış' kavramının aslında gereksiz olduğunu, bu kavramın eş anlamlılarının ya da benzer anlamlı sözcüklerin de işe yarayabileceğini söyleyebilirsiniz. Ya da diğer hiçbir sözcüğün 'gerçeklerden kaçış' kavramının anlamını tam olarak karşılamadığını iddia edebilirsiniz. Ya da durumuna göre sunulan terimlerin bir ya da daha fazlasını eşit derece uygun bulabilirsiniz. Elbette bu durum soruların cevaplarını kanıtlarla desteklemeniz gerekmediği anlamına gelmez! Ancak kitapta size yöneltilen tüm bu soruların amacı tartışmalı ya da karmaşık konularda düşünmenizi sağlamaktadır. Lütfen bunun tadını çıkarın!

Bu, metinde size bir bakış açısını doğru olarak benimsetmeye çalışan sözcükler gördüğünüzü düşündüğünüz durumlar için de geçerlidir. Aşağıdaki Fransız sinemasıyla ilgili 1. Bölümden yapılan alıntıya göz atın. Metin 1. Dünya savaşında karşı cephelerde yer alan bir Fransız ve bir Alman subayın dostluğunu tartışıyor. İki karakter Fransız subayın esir, Alman subayın yönetici olduğu bir savaş esirleri kampında karşılaşıyorlar.

> Sinema tarihinin en sıra dışı sekanslarından birinde Boieldieu, Rauffenstein'ın elini zora sokacak bir plan tasarlar. Büyük Yanılsama'yı bir kez izlerseniz savaş esirlerinin kaçışı sahnelerinin ilk örneklerinden olan bu bölümü asla unutamazsınız. Bu bölümü, diğer filmlerdeki kaçış sahnelerini nasıl etkilediğini keşfetmek için buna benzer başka filmlerle karşılaştırmak isteyebilirsiniz. Burada Rauffenstein, Boieldieu'yü vurması gerektiği için acı çeker ancak görev bunu emretmektedir. Görevini yerine getirir ancak dostu yaralanıp öldüğünde onun yasını tutar. Bu unutulmaz sahneleri takdir etmek için filmi görmeniz gerekir. Başka hangi savaş filmi savaş alanındaki düşmanlar arasında bu tür bir ilişkiyi gösterir?

Bu alıntıda film sahnesi 'sıra dışı' olarak tanımlanıyor. Bu durumda alıntının sonundaki sorunun retorik olduğunu ve buna benzer başka bir film olmadığını söylemeniz gerektiğini varsayabilirsiniz. Ama eğer öyle olsaydı, yukarıdaki paragraf şuna benzer bir cümleyle biterdi: 'Hiçbir savaş filminde savaş alanındaki düşmanlar arasında buna benzer bir ilişki göremezsiniz'. Bu kitap içinde geçen ifadeleri uygun durumlarda sorgulayabilmenize olanak tanır. Bu örnekte belki de siperler arasında dostluğu gösteren bir kaç film izlemişsinizdir. Kitaptaki bazı sorular bazen sadece genel olarak fikir yürütebilmeniz için deneyimlerinize başvurmanız gereken noktalarda sizi uyarmaya yarar.

Başka bazı sorular ise filmdeki karakterin başından geçenlere benzer deneyimler yaşamış olabileceğinizi size hatırlatmanın uygun olduğu durumlarda karşınıza çıkar. Örneğin *5'den 7'ye Cléo* filminin tartışmasında şu bölümü bulacaksınız:

> Beklenenin aksine ölüm tehlikesi Cléo'yu kendi bağımsızlığına götürür. Gerçekten de birçok insan kanser olduğunu fark etmenin şokunun hayatı çok farklı bir biçimde görmelerine yol açtığını keşfetmiştir. Buna benzer bir durum sizin ya da

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tanıdıklarınızın başına geldi mi?

Belki siz ya da arkadaşlarınız buna benzer bir deneyim yaşamadınız. Ancak bu soru kendi hayatınızla başka bir kültürden filmdeki bir karakterin hayatı arasında bağlantı kurmanızı (eğer böyle bir bağlantı bulunuyorsa) sağlar. Bunun amacı bazı yönleriyle sizden çok farklı olan insanlarla ne gibi ortak noktalarınızın bulunabileceğini vurgulamaktır.

Özet

Bu derste muhtemelen kendinizi yeni bir sahada hissedeceksiniz. Eğer bugüne kadar sadece yerli filmler ya da yeni Amerikan filmleri gördüyseniz hayal gücünüze ancak sınırlı düzeyde hitap edildiği söylenebilir. Elinizdeki kitap İtalya'dan, Afrika'dan İsveç'ten filmlerin tadını çıkarmak için Hollywood sinemasının atraksiyonlarından vazgeçmenin gerekli olmadığını kabul eder. Bunun yerine sadece farklı hızlarda nasıl çalışıldığını öğrenmeniz yeter. Bir Hollywood filminin olay örgüsüne kendinizi nasıl kaptıracağınızı zaten biliyorsunuz. *Bir Dünya Sinema* sizi görsel ve işitsel görüntülerin farklı bir biçimde tadına varmak için zevkinizi bu yönde de geliştirmeye teşvik edecektir. Bir Hollywood filminin olay örgüsünü kavramak için görüntülerden nasıl faydalanacağınızı zaten biliyorsunuz. Bu sizin yıllar içinde öğrendiğiniz, daha önce hiç bir Hollywood filmi izlememiş insanların ise sahip olmadığı bir beceridir. Aynı zamanda elinizdeki kitap, görüntüleri öykünün altında kaynayan güçleri görünür kılan bir mikroskop, öykünün olaylarının ötesinde geniş bir duyumlar ve tinsellik dünyasına açılan bir pencere gibi kullanmaya teşvik eder.

Buraya kadar yalnızca görsel imgelerden bahsettik ancak sesin de ileride göreceğimiz sinema kültürlerinde ve **auteur**'lerin yapıtlarında çok daha büyük bir özgürlükle kullanıldığına tanık olacaksınız. Görsel imgelerin alternatif kullanım biçimlerinin seyirciyi olay örgüsünden özgürleştirmesi gibi birçok farklı ülke filminde ses paletinin zengin kullanımı seyirciyi doğrudan aksiyonla ilişkili diyalogdan özgürleştirir. Ses kuşağının diğer ögeleri (örneğin müzik) film okumalarınızda büyük önem taşımasının yanı sıra altyazıyla ilgili sorunlarınızı da azaltacaktır. Bu kitapta tartışmalar için görsel imgelerde olduğu gibi sesli imgelere yer vermek mümkün olmasa da sonraki bölümlerde film izlerken belli sesli imgelere özel olarak dikkat etmenizi söyleyecek uyarılarla karşılaşacaksınız. Altyazı, her zaman dünya sinemasından bir örnek izlemek için [gerekli] bir etken olacaktır ama anlamı diyalogun dışında birçok başka sesten de derlemeye başladığınızda bu cümleler daha az önem taşıyacak, dolayısıyla film izlerken size daha az engel olacaklardır.

Giriş kısmında size sunulan tüm noktaları daha iyi kavrayabilmenizin bir başka yolu, onları pratik olarak sınamaktır. Bu bölümün başında okuduğunuz gibi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Figür 0.2 *5'den 7'ye Cléo*, Cléo'nun dairesinden bir sahne.

bir analizi kendi başınıza gerçekleştirin. Bu arada öğrendiniz tüm yeni bilgileri uygulayın. Aşağıdaki egzersizi yaparken ayrıca giriş bölümünde okuduklarınızın ne kadarının analizinizde size yardımcı olduğunu anlamak üzere kendiniz için notlar alabilirsiniz. Uygulamalı eleştiri:

Figür 0.2 için bir başlık yazın ve filmin kısa bir analizini yapın. Bu kareyi açıklayabilmek için tüm filmi izlemeniz gerekecek çünkü bazı ayrıntılar hakkında yazabilmeniz için bu karenin öncesini ve sonrasını da değerlendirmeniz lazım. Filmi izledikten (mümkünse sadece bir kez değil) ve bu kareye dikkatlice baktıktan sonra kareyi fiziksel olarak tanımlayın. Çerçevedekiler kimler? Çerçeve içinde nasıl konumlanmışlar? Karakterlerin nesnelerle ve içinde oldukları mekanla ilişkileri nasıl? Filmin aydınlık ve karanlık noktaları hakkında konuşun. Bahsettiğiniz görsel detayların nasıl anlam yarattığını tartışın. Çerçevenin fiziksel düzenlenmesi karakterlerin kendi aralarındaki, karakterler ve mekan arasındaki, karakterler ve filmin tanımladığı biçimiyle kültür arasındaki ilişkiyi nasıl anlatıyor?

Artık dünya sinemasını araştırmaya hazırsınız.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. *5'den 7'ye Cléo*'da Florence/Cléo'yu canlandıran Corinne Marchand Varda'nın filminde rol aldığında uluslararası alanda tanınan bir oyuncu değildi. Filmden sonra da dünyaca ünlü bir şöhret olamadı. Yine de çok yetenekli ve güzel bir oyuncuydu. Seyrettiğiniz filmdeki oyuncu hakkında yıldız oyunculara dair bildiğiniz onca ayrıntıya, aşk hayatına, başka filmlerde aldığı rollere, medyada ve arkadaşlarınız arasında hakkında çıkan dedikodulara sahip olmamanız film izleme deneyiminizi nasıl değiştiriyor?
2. Günlük tv programlarında filmler olay örgüsü konseptini özetleyen tek cümlelik sinopsisler halinde tanıtılırlar. *5'den 7'ye Cléo* filmini, olay örgüsünü özetleyerek anlatabilir misiniz? Neden?
3. Başka bir sinema kültüründen etkilenmiş beş Amerikan filmi sayabilir misiniz? Bu filmlerde etkilenme hangi biçimde gerçekleşmiş? Etkilenme bu filmleri sıra dışı Hollywood filmleri haline mi getirmiş yoksa sinemacı Afrika, Asya, Avrupa, Hindistan, Çin film yapım tekniklerini Hollywood modeline mi uyarlamış?
4. Birçoğunuzun kökenleri bugün başka ülkelere dayanıyor olabilir. Akrabalarınızın geldiği ülkenin sinemasını çalışmak kökenlerini anlamanız açısından size yardımcı olabilir mi?

——— PROJELER ———

1. Avrupa sinemasına ait bir filmi Hollywood'da yapılan yeniden çevrimiyle karşılaştırıp benzerlikleri ve farklılıkları hakkında yazınız. *Nikita* (Yön. Luc Besson, 1990) ve 1993'de ABD'de yapılan yeniden çevrimi *Point of No Return* (Yön. John Badham) ilginç bir seçim olabilir. Bir başka dikkat çekici karşılaştırma Hollandalı oyuncularla çekilen ve Hollanda'da geçen *Spoorloos* (Yön. George Sluizer, 1988) filmi ile aynı yönetmen tarafından bu kez Amerika'da ve Amerikalı oyuncularla çekilen ve ilk filmin yeniden çevrimi olan *The Vanishing* (1993) filmidir. Bu filmleri öykü yapısı, tempo, toplumsal cinsiyet alanlarındaki ve politik konulardaki varsayımları açısından karşılaştırın.
2. 5'den 7'ye Cléo'yu kadın ve hastalık temalı bir Amerikan filmiyle, örneğin *The Spiral Staircase* (Yön. Robert Siodmak, 1945) gibi klasik bir Hollywood filmiyle karşılaştırın. Karşılaştırma için daha yakın tarihli *Love Story* (Yön. Arthur Hiller, 1970) ya da daha güncel bir film olan tv dizisi uyarlaması *The X Files: I Want to Believe* (Yön. Chris Carter, 2008) filmlerini de kullanabilirsiniz. Amerikan filmi örneklerinde kadınlara ilişkin varsayımlar nasıl yerleştirilmiş ve Cléo'daki varsayımlardan farklı oldukları noktalar neler? Bu filmlerin anlatı yapıları ve tempoları hangi noktalarda benzerlik ya da farklılık gösteriyor.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ek Okumalar

Corrigan, Timothy. *Film Eleştirisi El Kitabı*. Çev. Ahmet Gürata. Ankara: Dipnot, 2008. (Corrigan, Timothy. *Short Guide to Writing About Film*. 7th edn. New York:Longman, 2009).

Lehman, Peter & William Luhr. *Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying*. 2nd edn. Boston: Wiley-Blackwell, 2008.

PROJELER

3. Leslie Caron'un ve Louis Jourdan'ın rol aldığı bir Hollywood müzikali olan *Gigi* (Yön. Vincente Minnelli, 1958) ve bir Yeni Dalga filmi olan *5'den 7'ye Cléo* aynı dönemlerde çekilmiş filmlerdir. İki film de Paris'de geçer ve kendilerinden yaşça büyük daha deneyimli, arkadaşları tarafından zengin bir adamla ekonomik olarak güvenli bir ilişkiye teşvik edilen güzel genç kadınların öyküsünü anlatır. Amerikan ve Fransız örnekleri arasında Paris'in, aşkın ve kadınların anlatımındaki görüntülerin kullanımından kaynaklanan farklılıkları ele aldığınız bir yazı hazırlayın.
4. *5'den 7'ye Cléo* filminin tek kadın karakteri Cléo değildir. Cléo'nun menajeri Angèle (Dominique Davray) oldukça farklı bir kadınlık durumunu ortaya koyar. Başka bir kadın karakter ise Cléo'nun arkadaşı Dorothée (Dorothée Blank)'dir. Bu karakterler arasındaki farklılıkları inceleyin. Bu kadınların filmdeki imgeleri karakterlerini ve kim olduklarını nasıl tanımlıyor?

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FRANSA
SİNEMADA FRANSIZ DEVRİMLERİ

1

Figür 1.1 *Oyunun Kuralı / La Règle du Jeu* (Yön. Jean Renoir, 1939). S&B. 110 dk. Marki Robert de la Chesnaye (Marcel Dalio) ve karısı Christine'in (Nora Grégor) malikanesinin üst kat salonu. Ön planda Christine'in eski arkadaşı Octave'ı (Jean Renoir), ve Christine'in hizmetçisi Lisette'i (Paulette Dubost) görüyoruz. Onlara bir tepsiyle yaklaşan La Chesnaye'nin hizmetçilerinden biri. Sadece soldaki aynadan yansıması görünen Marki uşağıyla konuşuyor.

Bu gördüğün nedir?

Figür 1.1 *Oyunun Kuralı* (Yön. Jean Renoir, 1939) bir kareyi gösteriyor. Bu filmle başlıyoruz çünkü bu film Fransız sinemasının önemli yapıtaşlarından biri. Fransız sinemasıyla başlıyoruz çünkü Fransa sinemanın doğduğu yer. Tam bu kareyle başlıyoruz çünkü Fransa'nın en önemli sinemacılarından, yetenekli olduğu kadar cesur Jean Renoir'ın mükemmel çerçeve kullanımını gösteren iyi bir örnek. İlk gösterildiğinde Fransız kültürünü çok iyi tanıyan Jean Renoir'm tahmin edebileceği gibi neredeyse isyana neden olan *Oyunun Kuralı,* Fransız aristokrasinin ve üst orta sınıfının yaşamı üzerine sert bir hicivdi. Film ilk önce saldırgan Fransız yobazlarını öfkelendirdi çünkü Renoir, filmin ana karakteri Fransız asilzade Marki de la Chesnaye rolünü Yahudi bir aktöre (Marcel Dalio) vermiş, böylece zamanın Fransız kamuoyundaki gizli anti-Semitizmi yüzeye çı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

karmıştı. İkincisi Renoir'ın tahmin edebileceği gibi bazı seyirciler Fransa'nın yönetici sınıfının istisnasız bir biçimde ya ahlaksız ya da cahil ve budala olarak betimlenmesine çok öfkelenmişlerdi. Renoir'ın sinik öyküsü bazı fanatiklerce vatan hainliği olarak bile nitelenmişti. Bugüne dek Renoir'ın nükteli **karakter komedisi**ni taklit eden birçok yönetmen görmüşsünüzdür; günümüzde üst sınıfları hicvetmek artık vatan hainliği olarak değerlendirilmiyor. Ancak bu filmin 1939'daki sorunlu algılanışı ve karşılaştığı tepkiler hem dönem hakkında hem de Renoir'ın değeri hakkında bize çok fazla bilgi verir. Bu kare onun ölümsüz dehası hakkında çok şey anlatır.

Figür 1.1.'e yakından bakın. **Derin odak** kullanan (çerçevenin önündeki arkasındaki ve ortasındaki nesneleri eşit netlikte gösteren teknoloji) Renoir, sinema perdesinin yassı yüzeyinde engin bir derinlik sağlar. Görüntünün her ögesi, eylemin daha derin ve çok boyutlu olarak betimlenmesine katkıda bulunur. Bu görüntüde Marki de la Chesnaye'nin evindeyiz. Dostu Octave (Jean Renoir) ve Lisette (Paulette Dubost), karısı Christine'in hizmetçisi çerçevenin önünde konuşmaktadırlar. Seyircinin ilgisini bu diyaloğa toplamak ve dikkatinin dağılmasını engellemek için geriplanı basit tutmak ya da belirsiz bir bulanıklıkta göstermek yerine Renoir konuşanların etrafına yoğun bir dünya örerek, onları büyük ve birbirine bağlanmış bir dünyanın küçük parçaları olarak gösterir. Octave ve Lisette'in solundaki hizmetçinin yaklaşması, onların ardında bir eylem düzlemi oluşturur. Octave'm sağındaki mobilya ve yakındaki merdiven şu anda hareketsiz olan ancak doldurulabilecek iki yeni düzlem daha yaratır. Tam Octave'ın omzunun üzerinden, açık bir kapının ardından kısmen görebildiğimiz bir odanın derinliklerine doğru uzanan bir girinti, gözlerinizin daha da uzağa gidebileceği izlenimi uyandırır. Octave ve Lisette'in solunda, tam olarak yaklaşan hizmetçinin ardındaki duvar büyüklüğündeki aynada, mekanik bir kuşun tekerleklerini ve yaylarını kurcalayan Marquis de la Chesnaye'nin uşağıyla konuşurkenki yansımasını görürüz. Ayna aksi halde çerçeve dışında kalacak bir düzlemi büyülü bir biçimde görünür kılar.

Bu görüntü nefes kesici denli karmaşıktır. Hareket halindeyken Renoir'ın çok katmanlı görsel alanının etkisi daha da yoğunlaşır. Renoir'm burada başardığı, en önemli Fransız film eleştirmenlerinden André Bazin tarafından çok güzel bir biçimde dile getirilmiştir:

> Teknik olarak [Renoir'ın] çerçeve anlayışı benim yanal alan derinliği dediğim yöntemi ve montajın neredeyse bütünüyle ortadan kalkışını kapsar. [Sinemada] bize izletilenler sadece bizden saklananlar bağlamında önemli oldukları için ... *mise en scène* [çerçeve kompozisyonu] kendini perdede sunulanlarla sınırlayamaz. Perdenin dışındaki alan fiilen saklı olsa da yok olmuş değildir. Eylem perdeyle sınırlı kalmaz, perdenin ötesine aşar. Kameranın görüş alanına giren bir insan eylemin başka alanlarından gelmektedir, araftan ya da hayali bir 'sahne arkasından' değil.

Montajın neredeyse bütünüyle ortadan kalkması! Burada Bazin kendisini ve Renoir'ı zamanın montajın egemenliği altındaki sinemasına baş kaldırmış iki isyancı yerine koyar. Bu, Renoir'ın çağdaşlarının filmin coşkusunun kurgucunun çalışması sonucunda ortaya çıktığına inandıkları anlamına gelir. Kurgucu, filmin küçük parçalarını bir **montaj** içinde zekice bir araya getirerek perde üzerindeki dünyayı yaratır. Montaj, seyircinin **mizanseni** (perdedeki çevrenin kompozisyonunu) kavrayışını biçimlendiren bir dizi görüntüdür. Yirminci yüzyılın başlarında Sovyet yönetmenlerin en ünlüsü Sergei

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Eisenstein hem yaptığı filmlerde hem de yazdığı film eleştirilerinde montajın olanaklarını araştırmıştır. Eisenstein ve Amerika Birleşik Devletleri'nde sinemanın öncüsü olan D. W. Griffith, kurgu teknikleri aracılığıyla, kelimenin tam anlamıyla konulu filmi biçimlendiren iki önemli isimdir (Bkz. 2. Bölüm). Bazin yukarıdaki metni yazarken Renoir'ın film çerçevesini kullanma biçiminin sinemada bir devrim yarattığının farkındadır.

Bazin sinemacıların kurguyu bir kenara bırakmalarını önermiyordu elbette. Zaten Renoir'ın amacı da bu değildi. Ancak her ikisi de görsel öykü anlatımının başka yollarının da araştırılması gerektiğini görmüşlerdi. Renoir çerçeve içindeki uzamın yaratılma biçimlerini, derin odak ve kameranın çerçeve içindeki alanlar üzerinde akışkan olarak kaydırılması ve böylece montaj dehalarının yaptığı gibi sahne içindeki detaylara yoğunlaşmak yerine daha geniş eylem çevresini yansıtma yoluyla araştırdı. *Oyunun Kuralı* filminin Figür 1.1'de görülen sahnesini izleme zevki, seyircinin gözünü çerçeve kompozisyonunun derin uzamında gezdirebilmesini ve kameranın **pan** (çevrinme, kameranın yatay dönüşüyle sahneyi taraması) hareketlerinin serbestliğini içerir. Bu zevkin, gözün ve kameranın hareketlerini kurgucunun sıkıca kontrol ettiği ritimle sınırlayan Alfred Hitchcock'un *Sapık* (1960) filmindeki duş sahnesinin heyecanından nasıl farklı olduğunu düşünün. Renoir'ın yeniliklerini anlamanın iyi bir yolu *Oyunun Kuralı* filmini bir kereden daha fazla izlemektir: böylece Renoir'ın çığır açıcı derin uzam yaratma biçimini ve onun kameraya maksimum özgürlük sağlayan uzun çekimlerini (saniyeler yerine dakikalar süren çekim) tam anlamıyla kavrayabilirsiniz.

Başka yönlerden değerlendirecek olursak Renoir, dönemi için oldukça tipik bir sinemacıdır. *Oyunun Kuralı*'nı izlediğinizde birçok sahnenin stüdyoda çekildiğini görürsünüz. II. Dünya savaşı sonrasında, 40'ların sonu ve 50'ler boyunca yönetmenler stüdyo setlerini ve aydınlatmayı reddettiler. Gerçek mekanlarda ve **mevcut** ışıkla, güneş, ay ışığı, lambalar ve mumlar gibi doğal ve gündelik ışık kaynaklarıyla film çekmekte ısrar ettiler. Ancak bu konuda bile Renoir sinema oyununun kurallarını değiştiriyordu. Renoir stüdyo setinde manevra yapmakta ustaydı ve çoğu yapıtını stüdyoda çekti. Ancak *Oyunun Kuralı*'nı çektiği dönemde, gerçek mekan çekimi alanında muhteşem bir etki elde etmeyi çoktan başarmıştı. Örneğin *Hayvanlaşan İnsan / La Bête Humaine* (1938) filminin açılış montajına, hızla giden bir buharlı trenin kazanına kömür atan iki adamın bakış açısından gerçek mekanda çekilen görsel bir şölen niteliğindeki çekime göz atabilirsiniz. Hiç diyalog kullanılmayan, diyaloga gerek duyulmayan bu çekim, Renoir'ın gerçek mekan çekiminin etkileyiciliğini çok güçlü bir biçimde gösterir.

Renoir'ın günümüzün görece serbest dünyasından birçok bakımdan oldukça farklı bir toplumsal düzeni sunuş biçimi üzerine de düşünmek isteyebilirsiniz. Renoir'ın zamanında onun deyimiyle 'insanın ezilmemek için toplum içinde uyması gereken' katı kurallar vardır. Aslında filmin çıkış noktası da bu katı kurallardır. Filmde Atlantik Okyanusunu geçen Amerikalı pilot Charles Lindbergh'in rekorunu kıran André Jurieu (Roland Toutain), bu toplumsal katılıkla çatışmaya düşer. André, Marki de la Chesnaye'nin karısına dürüstçe aşkını itiraf etmekte ısrar ettiği için hayatı mahvolur. Kulağa komedi gibi gelmiyor ancak mutsuz bir sona sahip olsa da Renoir seyirciyi başından beri insanın başına dert açan kusurlarına ve bencilliğine güldürmeyi bilir.

Hollywood bizi kuralları yıkan ve gerçek düşüncelerini ifade etmeye cesaret

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

edenler için mutlu sonlara alıştırmıştır. Ancak 1930'lara göre daha açık bir toplum olmamıza rağmen, açık ve dobra insanların Hollywood filmlerinde olduğu gibi gerçek hayatta da başarılı olduklarını söyleyebilir miyiz? Bazıları dürüstlüklerinden dolayı ödüllendirilirler ancak izlediğiniz haberlerden çıkarabileceğiniz gibi birçoklarının ise başı derde girer. Hollywood filmlerde kuralları yıkanları sever. Herhalde siz de seversiniz. Ancak birçoğumuz gerçek hayatta gözü kara bir tutkuyla gelen sorunları istemeyiz. Renoir'ın 1939 yapımı filmi, bireysel özgürlükler konusunda fazlasıyla iyimser olan günümüz Hollywood filmlerinin ders alması gereken bir gerçeklik taşır.

Oyunun Kuralı, sıra dışı kararların gerekçeleri ne kadar zengin olursa olsun, insanların her akıllarına eseni yaptıklarında toplumsal alanda işlerin nasıl kontrolden çıkabileceğinin farkındadır. Bu filmde kimse toplumsal oyunun kurallarına gerektiği kadar dikkat etmez. Marki de la Chesnaye, karısına olan aşkını tezcanlılıkla ilan eden milli kahraman Andre Jurieu'yü, malikanesinde düzenlediği bir haftalık bir avlanma ve abartılı bir yemek partisine davet ettiğinde kuralları ihmal eder. Bu davet Marki'yi 'büyük bir adam' yapar ancak Marki'nin alicenap jesti Jurieu için sonun başlangıcı olur. Belki de suçlanması gereken La Chesnaye'in figür 1.1'de gördüğünüz aile dostu Octave'dır. Ne de olsa Marki'yi rakibini evine davet etmesi için diller dökerek kandıran, Jurieu'nün de dostu olan Octave'dan başkası değildir. Acaba Octave'ın Marki'ye yaptığı kötü tavsiye, onun da la Chesnaye'nin karısına duyduğu gizli tutkuyla ilgili olabilir mi? Bir başka toplumsal kural, la Chesnaye, kendi metresi Geneviève'in (Mia Parely) kendisini partiye davet ettirmesine budalaca izin verdiğinde yıkılır. La Chesnaye ayrıca av bekçisi Schumacher'in (Gaston Modot) uyarısını kulak ardı ederek Marceau (Julien Carette) adlı kaçak avcıyı malikanesindeki bir iş için tutmakla yangına körükle gitmiş olur. La Chesnaye yaratmakta olduğu kötü kimyaya kafa yormaktansa acullukla davranır. Schumacher'in karısı ve Christine'in hizmetçisi Lisette'in Marceau ile flört etmesi işleri daha da karıştırır ve Schumacher'i cinayete varacak bir öfkeye sürükler. Son olarak zavallı Schumacher, yoksul bir adamın karısını baştan çıkarmak orta sınıftan insanların bir imtiyazı olarak görüldüğünden Lisette'e kur yapmak için toplumsal konumunun avantajını kullanan Octave'ı da dert etmektedir. La Chesnaye malikanesinde birçok insan kaynama noktasına çok yakındır. Üstüne üstlük bir tilki avı planlandığı için ortalıkta kolay erişilebilecek çok sayıda silah vardır. Büyük Rus oyun yazarı Çehov'un yazdığı gibi eğer bir oyunun birinci perdesinde bir silah varsa, oyun bitmeden o silah mutlaka patlar. Yoksa seyirci çok kızar. Renoir bu tavsiyeye uyar. Kıskanç ve hayal kırıklığına uğramış bir aşık cinayete kalkışır. Film, la Chesnaye malikanesinin gölgeli terasında Marki'nin çıkacak skandalı önlemek için cinayeti 'bir kaza oldu' diyerek örtmesiyle sona erer.

Bu hikâye size sıradan bir melodram gibi gelebilir. Bazı yönlerden öyledir. Ancak melodramlarda hata yapanlar genellikle cezalandırılırlar. Burada ise suç örtbas edilir. Aynı zamanda çoğu melodramın aksine *Oyunun Kuralı*'nda karakterler keskin bir biçimde siyah ve beyaz olarak ayrılmazlar. Her karakter övgüye değer ve aşağılık özelliklerin bir karışımıdır. Marki de la Chesnaye yani Robert hakkında ne düşünürsünüz? Marki, eşi Christine'e karşı son derece kibar ve naziktir ancak bir yandan da metresini evlerine davet ederek onu utandıracaktır. Arkadaşlarına hatta Jurieu'ye bile karşı son derece cömerttir ama la Chasnaye'nin malikanesindeki parti sırasında düzenlediği ava

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ne dersiniz? Avlanmanın vahşetine dair sözlü bir yoruma yer verilmez ancak Renoir acı çeken tavşanları ve la Chesnaye ile arkadaşlarının öldürmekten hazzı gösterdiği görüntülerle vahşeti vurgular. Son olarak la Chesnaye'nin cinayeti örtbas etmesini nasıl yargılarsınız? Bu da masum hayvanların anlamsızca katledilmesi gibi la Chesnaye'nin eylemlerinin sonucu hakkında düşünmeyi reddetmesi çünkü bir aristokrat olarak canının her istediğini yapabileceğini düşünmesi üzerine bir yorumlama değil midir? Ülkemizde aristokrasi yok ancak Renoir bize de hitap eder. Sizce ülkemizde yasalara ve toplumun geleneklerine saygı göstermek yerine dürtüleriye hareket etme ayrıcalığına sahip olduğunu düşündükleri için her türlü belaya neden olanlar kimlerdir?

Oyunun Kuralı Fransız sinema kültürüne yapılacak bir yolculuk için mükemmel bir başlama noktasıdır çünkü bu film, birçokları tarafından Fransız ve dünya sinemasının gidişatını değiştirdiğine inanılan bir sinemacının tüm güçlü yönlerini bir araya getirir. Ayrıca daha sonra, 1940'ların sonu ve 1950'lerde sinemada uluslararası bir dönüm noktası olacak **Yeni Dalga**'ya yol açan gelişimlerin temelini oluşturmuştur. Bu devrimci sinemasal gelişimin heyecanına kapılmadan önce isterseniz birkaç adım geriye, 1895 yılının Fransa'sına dönelim. Sinemayı kökten değiştirmek Fransa'da bir gelenekti. Aslında halk eğlencesi alanında Fransa'da yapılan ilk değişimler, bir filmin halka açık ilk gösterisiyle ilişkilidir.

Sinema Fransa'da Doğdu

Bildiğimiz biçimiyle 'hareketli resimlerin' ilk halka açık gösterisi 28 Aralık 1895'de iki Fransız kardeş Auguste ve Louis Lumière tarafından Paris'te gerçekleştirilir. Lumière'ler daha sonra kameralarını neredeyse etraflarında hareket eden her şeye yöneltirler. Lumière katalogu 1898 yılında Auguste ve Louis'in 1.424 çok kısa film çektiğini (her biri en çok birkaç dakika uzunluğundadır) gösterir. Lumière filmlerinin hepsi aile, sokak ya da fabrika yaşamını gösteren belgesellerdir. Kameralarının ve projektörlerinin yasal patentlerini ellerinde bulunduran Lumière kardeşler, aynı dönemde hareketli resim teknolojisinin başka iki olası tasarımcı ve satıcısının, Amerika'dan Thomas Alva Edison'un ve İngiltere'den Robert William (R. W.) Paul'un varlığına karşın sinemanın ilk yıllarında pazara hakim olurlar.

Sinema Fransa'da Belle Époque (Güzel Çağ) olarak bilinen, yaklaşık 1870-1914 yılları arasında, Fransa ve bir bütün olarak Avrupa'nın barış ve refah dönemi yaşadığı dönemde doğar. Ancak yüzeyde görünen bu klişenin altına da bakmak istersiniz. 1914'de milliyetçi nefretin, ekonomik ve siyasal rekabetin patlamasıyla başlayan I. Dünya Savaşı hiç yoktan ortaya çıkmamıştır. Belle Époque'un şirin yüzeyi altından uç veren, Avrupalıların fark etmeye pek hevesli olmadıkları iltihap neydi? Eğer I. Dünya Savaşı hakkında daha ayrıntılı olarak okursanız, o dönemin ardından uluslararası anlaşmalarla yasaklanan korkunç teknolojilerden faydalanılan çok vahşi bir savaş olduğunu görürsünüz. Cepheden dönen birçok asker, yaralarının ve yaşadıkları deneyimlerin travmasını asla atlamamışdır. Sinemanın doğuş yıllarında Fransa'nın, ABD'nin ve Britanya'nın kapitalist ekonomileri karmaşa içindedir. Eğer sinemanın bu ilk yıllarına daha yakından bakarsanız, Thomas Edison, R. W. Paul ve Lumière Kardeşlerin bu yeni teknolojiden nasıl kar elde edebileceklerini araştırdıklarını görürsünüz. Özellikle Amerikalı Edison saldırgan bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tutkuyla dünya çapında film yapımını kontrol altına almaya çalışıyordu. Ancak sinema zamanla bu tutkulardan bağımsızlaşıp kaçınılmaz bir biçimde uluslararası bir karaktere büründü. Lumière Kardeşler, sinemaya en az kendileri kadar istekli yurttaşları George Méliès'i rekabete sokmamak için ona kameralarını kullanması için izin vermediklerinde, Méliès kendi ekipmanını R. W. Paul tarafından işletilen bir İngiliz firmasından satın aldı.

Meslekten bir sihirbaz olan Méliès Fransız sinemasının en etkili ikinci figürü oldu. Lumière Kardeşler gibi sinemaya sokak sahneleri kaydederek giren Melies, 1896'da sahnede sergilediği illüzyon gösterileri gibi filmler yapmanın nasıl olacağını merak etmeye başladı. Bu merakla yola çıkan Méliès, büyülü görünüp kayboluşlardan ve yaratıcı aksiyon öykülerinden oluşan yüzlerce kısa fantezi film üretti. Méliès'nin 14 dakikalık ünlü yapıtı *Aya Seyahat / Le Voyage dans la lune* (1902) ilk bilim kurgu film olarak kabul edilir. Şans eseri Méliès'nin *Aya Seyahat*'i ve birçok başka filmi günümüze kadar korunabilmiştir. Bu kısa filmi izlediğinizde Méliès'nin kendi zamanındaki ilkel teknolojiyle sinemadaki dijital devrime kadar ciddi bir biçimde geliştirilemeyen özel efektleri bu kadar erken bir tarihte nasıl ustalıkla kullandığına şaşıracaksınız.

Lumière Kardeşler Fransız film yapımında tekel oluşturma fikrine ilgilerini yitirince iki büyük Fransız film yapımcısı Charles Pathé ve Léon Gaumont kendi stüdyolarını kurarak ortaya çıktılar. Gerek Gaumont'un, gerekse Pathé'nin filmleri basit melodramlar ve komedilerdi ancak belirgin bir Fransız tarzına sahip olan, Fransız sinemasının özel karakterini önceden haber veren bu filmler masraflarını neredeyse hemen çıkartabiliyorlardı. Dönemin yapım masrafları düşünülecek olduğunda Gaumont ve Pathé'nin filmleri 15 kopya satıldığında masraflarını karşılıyordu ve bu iki yapım şirketinin çoğu filmi, henüz kendi filmlerini üretemeyen pazarlarda dünya çapında yaklaşık 350 kopya satmıştı. Bu büyük bir gelir kaynağı anlamına geliyordu. Kadınlar Gaumont stüdyolarında Fransız sinema tarihine erken bir giriş yaptılar. 24 yaşında Léon Gaumont'un sekreterliğini yaparak çalışmaya başlayan Alice Guy Blaché, tüm Gaumont yapımlarının yöneticiliğine kadar yükseldi. Guy Blaché aynı zamanda Gaumont için yüzlerce kısa film yazıp yönetti ancak bunların sadece bir kaç tanesi geriye kaldı. Gaumont şirketinden Guy Blaché ve rakip Pathé stüdyolarının yapım yöneticisi Ferdinand Zecca, giderleri minimumda, yapım sayısını ise maksimum düzeyde tutarak iki film şirketine müthiş bir başarı kazandırdılar.

Ancak 1914-1918 yılları arasında I. Dünya Savaşı, Fransız sinemasını rayından çıkardı. Film için hammadde bulunamaz olmuş, savaş zamanı ekonomisinin alt üst oluşu yapım takvimlerini kaosa sürüklemişti. Bu durum ABD'deki girişken sinema sektörüne o zamandan beri elinde tuttuğu bir üstünlük kazandırdı. I. Dünya savaşından sonra Fransız yönetmenler, yazarlar ve aktörler, Fransa'ya Amerika'dan ithal edilen filmlerle rekabete girmek zorunda kaldılar. Gaumont stüdyolarının sanat yönetmeni, Louis Feuillade, ithal Amerikan filmleriyle rekabet edebilmek için **dizi filmlere** öncülük etti. Bölümler halinde çektiği aksiyon öyküleriyle 'daha sonra ne olduğunu' merak eden seyircileri on üç on dört hafta art arda sinemaya gelmeye mecbur eden Feuillade, hem büyük bir şöhret kazandı hem de şirketi Gaumont'a büyük kar sağladı. Feuillade'in popüler dizileri arasında *Vampirler / Les Vampires* (1915) yer alıyordu. Dramatik etki uyandırmak için bu adın verildiği dizi aslında Drakula tarzı kan emici vampirler hakkında değil Paris'te

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bir suç örgütü hakkındaydı. Yirminci yüzyılın başında Paris sokaklarında serbest bir doğaçlama biçiminde çekilen bölümler, gazeteci Philippe Guérande (Édouard Mathé) ve budala asistanı Mazamette'in (Marcel Lévesque) gangsterleri takip edip yakalaması üzerineydi. İlginç cinsiyet meselelerini kışkırtıcı bir biçimde ele alan bu dizide bol bol mizah ve gerilim vardı. Tahmin edebileceğiniz üzere Les Vampires adlı mafya örgütünün resmi liderleri erkeklerdi ancak onları yönlendiren güç Musidora adlı bir oyuncunun canlandırdığı İrma Vep adında bir kadın karakterdi. İrma Vep adının harflerini karıştırdığınızda karşınıza 'vampire' sözcüğü çıkıyordu. Musidora, Vep'i o kadar başarılı bir biçimde canlandırıyordu ki seyirciler ondan nefret etmeye bayılıyordu. Son bölümde bu karakter öldüğünde her şey öylesine sakinleşiyordu ki dizinin kahramanları Guérande ve Mazamette bile onu özlüyordu. Dilerseniz *Les Vampires*'in DVD'sini bulabilirsiniz. Bu diziyi günümüzün komedi ve drama türündeki televizyon dizileriyle karşılaştırmak çok zevkli olabilir.

1920'lerde sinema sektörünün canlılığı sayesinde Fransız endüstrisinin merkezi Paris, sinemasal deneyler için yeterince özgür bir ortam sunmayan ülkelerden sinemacıları mıknatıs gibi kendine çekti. Danimarkalı yönetmen Carl Dreyer, başyapıtı *Jan Dark'ın Çilesi / La passion de Jeanne d'Arc*'ı sahne adı Falconetti olan Korsikalı bir oyuncuyla 1928 yılında Paris'te çekti. Belçika doğumlu yönetmen Jacques Feyder özel efektler kullanarak sergilediği melodram ve fantezilerle deneylere girişti. Ayrıca o dönem için gerçek mekanda çekim cesaret isterdi. Feyder'in özel efektleri gerçek mekanda çekimi, geleneksel melodramla bir araya getirdiği kombinasyonunun bir örneği, boyanmış renkli kareleri ve muhteşem çöl görüntüleriyle *Atlantis Kraliçesi / Queen of Atlantis* (1920) filminde görülebilir. 1920'lerin Paris'indeki en önemli uluslararası gelişme, şehrin Sürrealistler (Gerçeküstücüler) adı verilen devrimci bir sanatçı topluluğunun merkezi haline gelmesiydi. Sürrealizm, bilinçaltını fantastik resimler ve çizgisel olmayan (olayların kronolojik sıralamasına değil hayal gücünün derinliklerine uzanan bir tür serbest çağrışıma dayanan öykü yapısı) öykü anlatımıyla temsil eden, bir yirminci yüzyıl edebiyat ve sanat akımıydı. Fransa doğumlu Germaine Dulac ile İspanyol sanatçılar Luis Buñuel ve Salvador Dali, rüyaları çağrıştıran sanat ekollerinin sinemasal olanaklarını sınamak üzere Paris'te buluşmuşlardı.

Sürrealistlerin yaptığı en ünlü film olan *Endülüs Köpeği / Un Chien Andalou* (1929), Buñuel ve Dali'nin işbirliğinden doğmuştu. Méliès'nin *Aya Seyahat*'i gibi *Endülüs Köpeği* de sinema öğrencilerinin mutlaka izlemeleri gereken bir filmdir. Şiddet ve 'şok sineması' günümüzde sıradanlaştı ancak Dali ve Buñuel'in zamanında göz bebeğini kesen usturayı ve insan bedenlerindeki açık yaraların üzerinde dolaşan karıncaların görüntülerini tekrar tekrar göstermeleri skandal yaratmıştı. Bu vahşi görüntüler sayısız sanatçıyı etkiledi. Bilgisayarda yaratılan görüntüler sayesinde patlayan şehirlere ve parçalanmış bedenlere alışık olsanız da *Endülüs Köpeği* bugün hala sizi şok etme gücüne sahiptir.

Buna rağmen tüm diğer endüstrileşmiş ülkelerde olduğu gibi Fransa'da da seyirci kitlelerine hiçbir zaman çekici gelmeyen sürrealizm, sinemanın ticari gelişimindeki bir sonraki sıçrama değildi. Bu sıçramayı, 1930'larda **senkronize ses**li filme geçiş gerçekleştirecekti. Konuşma sesinin ve diğer efektlerin eylem halindeki karakterlerin görüntüleriyle eşleştirildiği sesli film, dünyanın tüm sinema kültürlerini bütünüyle de-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ğişmeye zorladı. Sinema aslında hiçbir zaman tamamen sessiz olmamıştı. Görüntülere her zaman müzik ve bazen de ses efektleri eşlik ediyordu. Ancak 1930'larda teknolojik gelişmeler, karakterlerin konuşma seslerini dudak hareketleriyle eşleştirmeyi mümkün kıldı. Senkronize ses Fransız sineması için bir başka yenilgi oldu zira bu teknolojinin öncüsü Amerikan sinemasıydı. Her şeye rağmen sesli dönemle birlikte Fransa dünya sinemasının harika dönemlerinden biri olarak kabul edilen bir sinemasal yaratıcılık dönemine girdi.

1930'lardan 1979'daki ölümüne dek Jean Renoir, babası usta empresyonist (izlenimci) ressam Auguste Renoir'ın resimde elde ettiğine benzer muazzam bir etkiyi sinemada elde etti. Yukarıda gördüğümüz gibi Jean Renoir montaja (kurgu) daha az bağımlı bir sinemaya ve insan gözünün derin odak, akıcı hareket gibi özelliklerinin yerini tutacak biçimde daha fazla kamera kullanımına öncülük ederek bu alana damgasını vurdu. Renoir'ın kariyerinin en yaratıcı döneminde son derece liberal toplumsal eğilimleriyle yeni film estetiğinin bir araya gelişi, Fransa'da kendi yapıtlarından ilham alan ve şiirsel gerçekçilik olarak tanımlanan bir sinemanın egemen olmasıyla sonuçlandı. Şiirsel gerçekçilik genellikle tarihsel tutarlılıkla stilize estetiği harmanlayan bir mizansen yaratmak

ALAN ARAŞTIRMASI

Jean Renoir

Doğum: 15 Eylül 1894, Paris, Fransa
Ölüm: 12 Şubat 1979, Los Angeles, Kaliforniya

Seçme Filmografi

Boğulmaktan Kurtarılan Boudu / Boudu sauvé des eaux (1932)
Madame Bovary (1934)
Taşrada Bir Gün / Partie de campagne (1936)
Mösyö Lange'ın Suçu / Le crime de Monsieur Lange (1936)
Les bas-fonds (1936)
Büyük Yanılsama / La grande illusion (1937)
Hayvanlaşan İnsan / La Bête Humaine (1938)
Oyunun Kuralı / La Règle du Jeu (1939)
Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü / Le journal d'une femme de chamber (1946)
Irmak / Le fleuve (1951)
Jean Renoir'ın Küçük Tiyatrosu / Le petit theater de Jean Renoir (televizyon için, 1970)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

için stüdyo ortamında sanatsal kontrolden faydalanan bir sinema tarzı olarak tanımlanır. Renoir'ın filmlerindeki görsel heyecan sıra dışı mekanlara ya da fantastik ya da aksiyonla doldurulmuş öykülere bağlı değildir. Aksine Renoir sinemayı sıradan yaşamın cazibesini göstermek için kullanmıştır.

Boğulmaktan Kurtarılan Boudu / Boudu sauvé des eaux (1932)

Burjuva toplumunda gerçekçilik kadar şiir de var mıdır?

'Burjuva' sözcüğünü dilimize kazandıran Fransızlar, kültür üzerinde hem istikrar sağlayıcı hem de boğucu etkilere sahip bu sosyoekonomik sınıf kavramını açıklığa kavuşturmak için sanatlarında sıklıkla ele almışlardır. *Boudu*'da Jean Renoir, ailenin kutsallığını korumayı ve mülkiyeti güvence altına almayı amaçlayan katı normatif kurallar ve adetler dizisinin yarattığı düş kırıklığını sorgulayarak burjuvazinin, konformist orta sınıfın hikâyesini anlatır. Tanıdık geldi mi?

Burjuvazinin makul ve güvenli bir topluma duyduğu arzu toplumların maceralardan ve kargaşadan uzak kalmasını sağlarken toplumların kültüründe meydana gelecek yeni ve gerekli değişimlere karşıda engel oluşturur. Birçok açıdan bu çerçeve sadece Renoir'ın şiirsel gerçekçiliğe yaklaşımını değil burjuvazi varoluşunun çelişkilerine yönelik güçlü kavrayışını da özetler. Bu çerçevede Renoir sıradan burjuva yaşamının güzelliğini ve huzurunu, çerçeve içinde çerçeve kompozisyonunun kararlılığını ve oranlarını kullanarak inşa ettiği bu çarpıcı görüntüyle yüceltir. Figür 1.2, tam bir burjuva ailesi olan Lestingois'lerin hizmetçisi Anne-Marie'yi komşudan kibrit istemek gibi çok da ilginç olmayan bir gerekçeyle bir pencereye yaslanırken betimler. Renoir bu karede basit bir eylemi kaydediyor olsa da Anne-Marie'yi bir üçlü çerçevenin sınırları içine dramatik bir biçimde yerleştirmekten müthiş zevk alır. Renoir, Anne Marie'yi tüm çerçevelerin, film karesinin, kameraya yakın pencerenin ve bir boşluğun ardından karşımıza çıkan, Anne Marie'nin yaslandığı mutfak penceresinin merkezine yerleştirir. Derinliği daha da arttırmak için Renoir, Anne-Marie'nin arkasında bir başka pencere görmemizi sağlar.

Filmi izlediğinizde bu karenin Renoir'ın **akışkan**, akıcı bir biçimde kayan kamerasının sergilediği baş döndürücü bir görüntüyle ortaya çıktığını fark edeceksiniz. Bu çekimde Anne-Marie'yi ancak kamera hareketini tamamladığında, yani koridorun sonundaki yemek odasının derin uzamında öğle yemeklerini yiyen Lestingois ailesini iki farklı perspektiften görebilmemiz için bir koridor boyunca çevrindikten sonra fark ederiz. Burada Renoir'ın gerçekçi görünürken olağanüstü bir etki de yaratmak için stüdyo setini nasıl da ustalıkla kullandığını görebilirsiniz. Bugün izlemeye alışık olduğunuz büyük bütçeli seyirliklerde ve aksiyon filmlerinde bu teknik sıklıkla kullanılır ama bu filmlerde yönetmen kameraya eylem boyunca çevrinme hareketi yaptırır ya da sıra dışı bir olayın, örneğin bir araba takip sahnesinin ya da gösterişli bir toplumsal törenin önemini vurgulamak için kamerayı çarpıcı bir çerçeve kompozisyonu karşısında konumlandırır. Buradaki gibi, *Boudu* filmindeki günlük yaşama dair birçok taze ve canlı karede Renoir en küçük, görünüşte en önemsiz jestleri düzenlerken bile yoğun bir zevk aldığını gösterir. Bununla birlikte Anne-Marie'nin bu üçlü çerçeveyle nasıl sımsıkı sarıldığını kabul edersek, Figür 1.2 aynı zamanda burjuva düzeninde insana sıyrılıp kurtulma ihtiyacı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

hissettiren bir baskı duygusunun varolduğunu ima etmiyor mu?

Boğulmaktan Kurtarılan Boudu, Lestingois ailesinin bütün üyelerinin, burjuva adetlerine yabancı, yoksul, başıbozuk bir adam olan Boudu ile karşılaşmak durumunda kaldıklarında burjuva aile yuvasının huzurlu ancak kısıtlı keyfinden nasıl sıyrıldıklarını anlatan komik bir hikâyedir. Her şey orta yaşlı bir kitapçı olan Monsieur Lestingois'in (Charles Granval) bir köprüden ırmağa atlayan bir adamı fark ederek onu kurtarmak için müdahale etmesiyle başlar. Evine getirdiği yabancı kendine geldiğinde Monsieur Lestingois, intihara kalkışan Boudu (Michel Simon) adında bu adamın sokaklarda yaşayan, kaba, biraz dengesiz biri olduğunu fark eder. Her şeye rağmen Lestingois, yalnız bırakıldığında tekrar köprüden atlayacağından korktuğu Boudu'nun ailesiyle birlikte kalmasına karar verir. *Oyunun Kuralı* filminde olduğu gibi burada da Renoir toplumsal kurallara karşı gelerek yapılan hiçbir iyiliğin cezasız kalmayacağını gösterir.

Michel Simon, ilkin sizi iğrendirecek denli yabani ve kaba saba Boudu rolünü büyük bir başarıyla canlandırır. Asla Lestingois'e olması gerektiği gibi minnettarlık duymayan, kirli ve dağınık bir adam olan Boudu tam bir ayaklı felakettir. Büyük ihtimalle ilkin onu tertipli apartman dairelerinde istemeyen Madame Lestingois (Marcelle Hainia) ve Anne-Marie ile özdeşleşirsiniz. Ancak onlar gibi siz de Boudu'nun pratikliğini ve onun görgü kurallarından bu denli habersiz oluşunu ilginç bulursunuz. Filmi izlediğinizde fark edeceğiniz gibi, aslında Boudu'yla intihar girişiminden önce tanışırız. Böylece merhametli Lestingois'i ne gibi bir felaket beklediğini önceden biliriz. Filmin başında Paris'te şirin bir parkta paçavralara bürünmüş gezinen Boudu'yu, görünüşe göre ondan daha iyisini bulabileceğine karar vererek terk eden köpeğine homurdanırken görürüz. Başıboş bir sokak köpeği bile Boudu'yla birlikte olmak istemez. Orta sınıftan bir kadının yanındaki çocuğuna 'her zaman kendinden daha zor durumda olanlara yardım etmesi' için nasihat ederek kendisine 'ekmek alması için' beş frank verdikten hemen sonra Boudu, parayı şık bir arabadaki çok zengin bir adama verir. Şaşkınlık içindeki adamın eline parayı tutuştururken 'bununla ekmek alırsın' diyerek yol göstermeyi de ihmal etmez.

Boudu filminden bu tipik sahne kolay yargılarda bulunmayı olanaksızlaştırır. Boudu hayran olunacak denli bağımsızdır ama aynı zamanda ihtiyaç duyduğu besbelli olduğu halde paradan vazgeçmesini budalalık olarak nitelendirmek çok zor değildir. Yine aynı sahnede orta sınıftan kadın cömert olmasına cömerttir ancak Boudu'nun duyguları ya da gururu yokmuş gibi davranarak onu küçük düşürücü biçimde nitelemesi nezaketsizliktir. Bunun gibi birçok **muğlak** ya da çok anlamlı (farklı yorumlara açık) sahneyle Renoir seyirciyi öykünün beklenmedik sonuna hazırlar. Bir süre sonra Boudu'nun teklifsiz halleri hem kur yaptığı Madame Lestingois'e hem de sonunda evleneceği Anne-Marie'ye cinsel olarak çekici gelmeye başlar. Yaban ve berduş Boudu hiç evlenir mi? Evlenir ancak bu evlilik çok uzun sürmez. Enfes bir düğünden sonra, düğüne katılanlar sandalla baharın büyüleyiciliğini barındıran doğada yol alırlarken Boudu her zamanki dikkatsizliğiyle sandalı alabora eder. Lestingois ailesi ve Anne-Marie kıyıya varmak için canlarını dişlerine takarak mücadele ederlerken Boudu sakince kendini akıntıya bırakır. Geride kalanlar onun boğulduğunu sanarak yasını tutarlarken Boudu açık havada, çevresindeki yeşilin, ağaçların, hayvanların varlığının tadını çıkartarak mutlulukla yoluna devam eder.

Renoir'ın burjuva Lestingois ailesi ve sıra dışı Boudu karakterlerini işleyişine

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİGÜR 1.2 *Boğulmaktan Kurtarılan Boudu / Boudu sauvé des eaux* (Yön. Jean Renoir, 1932). S&B. 85 dk. Anne-Marie (Séverine Lerczinska), burjuva Lestingois ailesinin hizmetçisi, mutfakta iki pencere çerçevesi katmanın ardından görülüyor. Peki burjuvazi ne demek?

baktığımızda sonunda her hayat tarzının tuhaf da olsa kendine özgü mantığı ve güzelliği olduğunu görürüz. Renoir, sizi Boudu'nun soytarılığı andıran hayvansı varoluşunda sıcak bir enerji olduğunu görmeye zorlar. Karısıyla birlikte yaşadığı evde metresini de barındıran şişman ve kel Lestingois'in kibarlığında da bir güzellik görüyor musunuz? Bu elbette Hollywood'un romantik roller için uygun gördüğü genç, kaslı erkeklere alışık seyirciler ya da Lestingois'i sertçe yargılamak isteyen feministler için daha zor olacaktır. Herhalde gerçek hayatta metreslere Lestingois'in Anne-Marie'ye davrandığı gibi sıcakkanlılıkla ve ilgiyle davranılmaz. Bu durumda Renoir'ın Lestingois'in erkek rolünü duygusallaştırmayı amaçladığını mı düşünmeli? Yoksa şiirsel gerçekçilik bu karmaşık cinsel yaklaşımlarla Lestingois'ın davranışını onaylamasa da cinsiyetler arasındaki mücadeleyi siyah ve beyaz karşıtlıklardan çok gri alanlar olarak görmemizi mi sağlar?

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Büyük Yanılsama ya da La Grande Illusion (1937)

Savaşın şiirsel gerçekçiliği de ne demek?

Bu fotoğrafta Jean Gabin'e, 1930'ların ve 40'ların Fransız sinemasının en büyük yıldızlarından birine bakıyorsunuz. O zamanlar Fransa'da Hollywood film endüstrisinde olduğu kadar ısrarlı bir biçimde film yıldızları yaratıp yükselten bir sistem yoktu. Hem yurt içinde hem de uluslararası düzeyde yıldız kabul edilen az sayıdaki Fransız aktörden biri olan Gabin, Fransız film endüstrisinin film yıldızlarından beklediği her şeye sahipti. Gabin şöhretine başı derde girmiş işçi sınıfından karakterleri canlandırarak kavuşmuştu. Gabin'in canlandırdığı karakterler genel olarak emekçiler üzerindeki toplumsal baskıları yansıtmak bakımından çok gerçekçi çizilmişlerdi ancak emekçi Gabin kahramanı genellikle işçi sınıfı varoluşundan gelen engelleri sert yaşam gücüyle aşardı. Birçok açıdan Gabin, bir emekçinin **abartılmış** (yoğun) ancak romantikleştirilmemiş bir temsili, şiirsel gerçekçiliğin özünün ete kemiğe bürünmüş haliydi.

Bu karede gördüğünüz gibi Gabin Amerikan sinemasındaki estetik ameliyatlarla biçim verilmiş ya da keskin yüz hatları ve düzgün fiziğiyle seçilmiş aktörlerin plastik mükemmelliğini taşımasa da güçlü bir karizmaya sahiptir. *Büyük Yanılsama*'yı izlediğinizde bu aktörün çekiciliğinin dokunaklı ifadesinde ve özgünlüğünde yattığını anlarsınız. Gabin başka yönetmenlerle de çalışmış olsa da, ona yeteneklerini gösterebilmesi için *Les bas-fonds* (1936) ve yukarıda bahsedilen *Hayvanlaşan İnsan* gibi birçok önemli yapıtında yer veren Renoir'ın, Gabin **persona**sımn yaratılmasında önemli payı vardır. Gabin daha sonra kendisini iki önemli rolde, *Sisler Rıhtımı / Le quai des brumes* (1938) filminde Jean, Şafak Vakti / *Le jour se lève* (1939)'de François rolünde oynatan Marcel Carné ile çalışır. Yaşı ilerledikçe Tanrı vergisi karizmasıyla *Touchez pas au grisbi* (Yön. Jacques Becker, 1954) filminde canlandırdığı yaşlı gangster Max le Menteur (yalancı) rolü gibi yaşlı karakterleri başarıyla canlandırmıştır.

Büyük Yanılsama'da Teğmen Maréchal rolünde Gabin, savaştan önce otomobil tamirciliği yapan, I. Dünya Savaşı sırasında yetenekleri ve hizmetleri sayesinde subay rütbesine yükselmiş bir karakteri canlandırır. Film Maréchal'in Almanlar tarafından esir alınmasını ve 'kaçmanın olanaksız olduğu' bir hapishaneden arkadaşı Teğmen Rosenthal (Marcel Dalio) ile birlikte kaçışını anlatır. Gabin'in karakteri aracılığıyla *Büyük Yanılsama,* Avrupa'da gerçekleşen, etnik gruplar ve sosyoekonomik sınıflar arasındaki ilişkiyi değiştirmekte olan bir toplumsal devrimin öyküsü haline gelir. Filmi ilerlerken, önceleri dönemin yaygın anti-semitik inançlarını benimsemiş olan Maréchal'ın, zamanla Fransız Yahudisi Rosenthal ile yakın arkadaş oldukça bu inançlarını geride bıraktığını görürüz. Aynı zamanda hem Alman hem Fransız ordularındaki aristokrat subayların soylu olmayanların güç kazanmasını fark etmekle kalmayıp desteklemek gerektiği gerçeğiyle yüzleştiklerine tanık oluruz.

Boudu'da olduğu gibi yönetmen Renoir toplumsal koşulları, bu filmde etnik ve sınıfsal gerilimleri canlı ayrıntılarla göz önüne serer. Aslında hain olan savaşın kendisidir. Bu özellikle savaş filmleri için çarpıcı bir durumdur. Bir **tür** (genre) olarak savaş filmlerinde çarpışan tüm taraflara sempatiyle ele alan başka örnek bulmak için çok uğraşmanız gerekir. Renoir, *Boudu*'da olduğu gibi bu filmde de sahneleri genellikle dikkatlice kurul-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİGÜR 1.3 *Büyük Yanılsama / La Grande Ilusion* (Yön. Jean Renoir, 1937) filminden bir kare. S&B. 114 dk. Jean Gabin, Teğmen Maréchal rolünde.

muş ve aydınlatılmış bir sette, derin odak kullanarak çeker.

Büyük Yanılsama'da anlatının önemli anları, Fransız, İngiliz, Amerikalı ve Kanadalı askerlerin tutulduğu, yüksek seviyeden bir asilzade olan yüzbaşı Von Rauffenstein'ın (Eric van Stroheim) komuta ettiği bir Alman savaş esirleri kampında ve Maréchal ile Rosenthal'ın kaçtıktan sonra saklandıkları küçük bir Alman çiftlik evinde geçer. Savaş esirleri kampında silahı elinde tutanlar Almanlar olmasına rağmen, Renoir tutukluları ve gardiyanları aynı şeyleri isteyen, hatta birbirlerinin duygularına saygı gösteren sıradan insanlar olarak betimler. Renoir, Rauffenstein'ın Maréchal ve Rosenthal gibi tutuklu olan, Fransız asilzade Yüzbaşı de Boieldieu (Pierre Fresney) için duyduğu saygıyı ayrıntılı bir biçimde aktarır. Rauffenstein, Boieldieu'ya ve ona duyduğu saygıdan ötürü Maréchal ve Rosenthal'e karşı kibardır. Ancak Boieldieu, Rauffenstein'ın anlamadığı durumu, zamanın değiştiğini fark etmiştir, ateş altındaki performanslarından ötürü Rosenthal ve Maréchal'e eşitleri gibi davranır. Oysa Rauffenstein bu iki askeri toplumsal olarak daha aşağı ve değersiz görür.

Boieldieu, Maréchal ve Rosenthal'in kaçmasını sağlamak için hayatını ortaya koyduğunda düşünce yapısının derinliklerini göz önüne serer. Sinema tarihinin en sıra dışı sekanslarından birinde Boieldieu, Rauffenstein'ın elini zora sokacak bir plan tasarlar. *Büyük Yanılsama*'yı bir kez izlerseniz savaş esirlerinin kaçışı sahnelerinin ilk örneklerinden olan bu bölümü asla unutamazsınız. Bu bölümü, diğer filmlerdeki kaçış

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sahnelerini nasıl etkilediğini keşfetmek için buna benzer başka filmlerle karşılaştırmak isteyebilirsiniz. Burada Rauffenstein, Boieldieu'yü vurması gerektiği için acı çeker ancak görev bunu emretmektedir. Görevini yerine getirir ancak dostu yaralanıp öldüğünde onun yasını tutar. Bu unutulmaz sahneleri takdir etmek için filmi görmeniz gerekir. Başka hangi savaş filmi savaş alanındaki düşmanlar arasında bu tür bir ilişkiyi gösterir?

Peki, başlıkta anılan 'büyük yanılsama' nedir? Bu soruyu bir başka soruyla yanıtlamak üzere gelin, Fransızların ve Almanların birbirlerini öldürdükleri bir savaşta bir Alman olan Rauffenstein ve bir Fransız olan Boieldieu'nün birbirlerini takdir etmelerinin neyi ortaya çıkarttığım soralım. Filmde halkları birbirinden ayıran yanılsama bundan başka Maréchal ve Rosenthal, kamptan kaçtıktan sonra yoksul bir Alman çiftçinin karısı Elsa'nın (Dita Parlo) evine sığındıklarında bir kez daha anılır. Bu kez savaşlarla parçalanıp ayrı düşmüş insanların birlik olması gerektiği vurgulanır. Elsa küçük kızıyla birlikte yalnız yaşayan bir kadındır ve bir Alman olmasına karşın Maréchal ve Rosenthal'e acır. Onları doyurur ve tekrar sağlıklarına kavuşturur. Rosenthal, Yahudi olmasına karşın Elsa, kızı ve Maréchal'e noeli kutlamak için yardım eder. Maréchal ve Elsa birbirlerine aşık olurlar ancak bu insanların karşılıklı ilgileri savaşın onları film bitmeden ayırmasını engelleyemez.

Renoir'ın filmi sadece savaşı değil insanları birbirlerine yabancılaştıran sınıf, din ve milliyeti de protesto eder. Yine de Renoir'ın şiirsel gerçekçiliği kullanışı, kimi zaman toplumsal sorunları yumuşatarak sunduğu gerekçesiyle eleştiri konusu olur. Acaba Renoir'ın daha iyi bir gerçekliğe olan arzusu, I. Dünya Savaşı sırasında varolan ve daha sonra II. Dünya savaşını ve Holokost'u doğuracak sert etnik ve dinsel gerilimleri olduklarından daha önemsiz göstermesine mi neden olmuştur? Fransa ve Almanya'daki soylular başka sınıflardan insanların iyiliği için parmaklarını kımıldatmazken Renoir'ın Boieldieu ve Rauffenstein'ın soyluluklarını hayal etme biçimi inandırıcı mı? Son derece sevecen ve cömert bir Musevi olan Rosenthal ile işçi sınıfından dürüst ve hoşgörülü bir Fransız olan Maréchal'in arasındaki potansiyel uyumun bu pırıltılı tasvirine itiraz etmeli mi? Else ve Maréchal'in aralarındaki aşk, böylesi bir savaş zamanı anlaşmanın istismar edilebileceğini çabucak unutalım diye mi romantize edilmiş? Filmdeki tarafsız İsviçre imgesi bile, bu ülkenin iki dünya savaşı sırasında tarafsızlık kimliğini çıkar elde etmek ve zenginleşmek için kullandığını, Holokost'un Yahudi kurbanlarının çaresizliğini sömürdüğünü düşünecek olursak kimilerine sorunlu gelebilir. Belki de Renoir'ın filmlerini bize en iyi insan davranışı için rol modeli oluşturmaları nedeniyle yüceltmeliyiz. Sizce Renoir özgürleştirici bir tutumla sterotipleri (basma kalıp yargıları) aşmamızı mı sağlıyor yoksa olumlu sterotipler kullanarak savaş hakkında gerekli soruları sormamızı mı engelliyor?

Renoir'ın Çağdaşları ve Fransız Sinemasının Altın Dönemi

1930'larda Jean Renoir ve çağdaşları bir karmaşa ikliminde çalıştılar. Avrupa yüzyılın ikinci dünya savaşına doğru yaklaşıyordu. Fransa'da 1870'de biçimlendirilmiş bir parlamenter demokrasi olan Üçüncü Cumhuriyet, sosyoekonomik zorluklarla boğuşuyordu. 1936 yılı, Léon Blum'un liderliğinde sosyalist hükümetin yükselişine tanıklık etti ancak bu durum sadece bir yıl sürdü ve ardından gerici, muhafazakar bir hükümet

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

geldi. 1930'lar boyunca Fransız sinema endüstrisi de istikrarlı değildi. Fransız sinemasının ses teknolojisi devrimine hazırlıksız yakalanması deneyimli Amerikan film stüdyolarının uzmanlarını büyük karlarla Fransa'ya ihraç etmelerine fırsat sağladı. Büyük bir Hollywood stüdyosu olan Paramount, ne Fransızca'dan ne de Fransız kültüründen anlayan Robert Kane'i, Joinville stüdyolarını sesli film yapımına adapte etmesi için Paris'e gönderdi. Jean Renoir ve onun çağdaşları Jean Vigo, Marcel Carné (ileride ondan bahsedeceğiz) gibi büyük sinemacılar, Gaumont ve Pathé ile başlayan Fransız ulusal eğlence sineması karakterini korurlarken Amerikan film stüdyoları uluslararası pazara ve bu arada Fransız pazarına kar getiren ancak anonim, fabrikasyon film yapımlarını boca ettiler.

Fransa'nın kendi film endüstrisini hayatta tutma mücadelesini yansıtan filmlere bir göz atalım. Paris bu dönemde çeşitli **avant-garde**, deneysel film yapımlarına sahne oldu. Luis Buñuel bugün hala dinsel ve politik alanlarda put kırıcılığı ve cinsel özgürlüğü nedeniyle (film mastürbasyon sahnesine yer veriyordu) şok edici bulunan sürrealist *Altın Çağ / L'âge d'or* (1930) filmini burada çekti. Alternatif yaşam tarzı ve gay'liği konusunda dürüst davranan parlak bir sürrealist olan ve 1963 yılında ölümüne kadar Fransız sineması içinde yapıt veren Jean Cocteau da ilk filmi Şairin Kanı / Le sang d'un poète (1930)'nı Paris'te çekti. Ancak kişisel ve politik nedenlerle hem Cocteau hem Buñuel Paris'i terk ettiler ve II. Dünya savaşından sonra pek az film çevirdiler. Özgün Fransız filmlerinin büyük çoğunluğu 1930'ların koşullarında **atölye**'de üretildi. Bu sinemacıların arasında yukarıda anılan Renoir, Marcel Carné, René Clair, Jean Vigo gibi isimlerin yanısıra Sacha Guitry, Marcel Pagnol, Jacques Feyder ve Julien Duvivier gibi yönetmenler vardı (bu dönemde kadınlar artık Fransız film endüstrisinde yaratıcı önem taşıyan pozisyonlarda bulunmuyorlardı).

Birazdan göreceğimiz gibi Fransız atölye prodüksiyonu, Amerikan sinema endüstrisiyle kıyaslandığında çok daha küçük, çok daha kişisel ve daha az formüllere dayalı film yapımını içeriyordu.

L'Atalante (1934)

Evlilik hayatının şiirsel gerçekliği nasıl olur?

Yönetmen Jean Vigo'nun çerçeve kompozisyonlarının en iyi örneklerinden birine bakıyorsunuz. Burada Vigo *L'Atalante* adlı mavnanın kalabalık mutfağını göstermek için çok yüksek açılı bir perspektif kullanır. Duvarların ve ocağın arasında dar bir alanda sıkışmış, *L'Atalante'nin* kaptanı Jean (Jean Dasté) ve karısı Juliette (Dita Parlo), mavnanın kamarotuyla (Louis Lefebvre) akşam yemeği yemektedir. Bu grup yukarıdan aşağıya doğru çekildiği için bu fazlasıyla sıkışık alanın üstüne bir de tavanın ezici ağırlığının inmesini engelliyor. Aksine bir derinlik algısı yaratarak aslında olduğundan daha derin bir mekan izlenimi uyandırıyor. Dahası sahneyi insan yüzlerinin ve bedenlerinin güzelliğini ortaya çıkaracak biçimde ışıklandırıyor. Bu sahnede ışık, yıpranmış ocağı ve masayı, şişeleri, tabakları, çatal ve bıçakları gerçek hayatta basit bir yemek için masaya oturduğumuzda sahip olamayacakları bir cazibeye büründürüyor. Stüdyo seti kullanan Vigo, tekne hayatının köhne atmosferini titizlikle yeniden yaratmış, bu atmosfere insan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lara olan sevgisini anlatan bir şiirsellik kazandırmıştır. Figür 1.4, Vigo'nun 1930'ların Fransa'sında nehir üzerindeki yaşamın kusursuz bir temsili ile beklenmedik perspektif ve aydınlatmanın muhteşem bileşimini elde ettiği sayısız kareden sadece biridir. Vigo bu filmde sualtı ve hava çekimleri, gece ve sis içinde meydana gelen aksiyonları bile denemiştir. Dönemin sinema teknolojisinin sınırlarını, **dolly**, **el kamerası** ya da **dijital kurgu** gibi tekniklerin var olmadığını düşünecek olursanız bu karelerin mucizeden eksik kalan yanları olmadığını görürsünüz.

Vigo cinsel arzunun anlatımında eşit derecede cüretkar ve özgün bir yönetmendir. Cinsel arzuyu doğallıkla betimler, böylece zamanın film uylaşımlarını yıkar ve bazılarını şok eder. *L'Atalante* arkadaşlarının ve ailesinin tanımadığı bir mavna kaptanı olan Jean ile evlenen taşralı bir kız olan Juliette'in hikâyesi aracılığıyla evlilik içinde ve dışında cinsel tutkunun patlayışını komik bir dille ele alır. Filmin başında düğüne katılan konukların biri Juliette için küçümser bir edayla 'o her zaman farklı olmak zorundaydı' der. Elbette Juliette'in düğünden hemen sonra kendini çamaşırların aylardır yıkanmadığı, sayısız kedinin her bulduğu yere yuva yaptığı bir mavnada bulması, onun için büyük bir yeniliktir. Juliette kendini Jean'a karşı fiziksel bir tutkunun esiri olmuş halde, onun yakın çevresiyle, eksantrik ikinci kaptanı Père Jules (Michel Simon) ve hizmetlisi olarak çalışan genç oğlan arasındaki gerilimlerin ortasında bulur. Père Jules karakteri sayesinde daha önce Boudu'yu canlandıran Michel Simon ile yeniden karşılaşırız. Simon burada da Renoir'ın filminde olduğu gibi her anlamda teklifsiz ve serbesttir ancak bu kez canlandırdığı karakterin mavnanın iş bitirici zamparası olarak toplumda bir yeri vardır. Zamanının çoğunda anlamsızca homurdanan Père Jules kontrolden çıkmış, görgü kurallarına uymaksızın arzularına boyun eğen bir karakter gibi görünür ancak filmin sonunda onu pişman bir tövbekar olarak görürüz. Juliette ve Jean'ın evliliği yoksulluklarından doğan sıkıntılar nedeniyle bitmek üzereyken durumu kurtaran Père Jules olur.

Jean, Juliette'i daha önce hiç görmediği Paris'e götürdüğünde, vitrinlerde sergilenen, erişemeyecekleri lüks ürünler ve hızla konuşan satıcının (Gilles Margaritas) baştan çıkartıcı sözleri Juliette'in ayaklarını yerden kestiğinde çift için sorunlar başlar. Jean'ın Parisli dolandırıcıdan geldiğini hissettiği belaya karşı şiddetle cevap vermesi, Juliette'i kocasına meydan okuyup mavnadan gizlice çıkıp Paris'i tek başına görmeye iter. Jean, Juliette'in gittiğini fark ettiğinde gururu sağduyusuna baskın gelir. Juliette dönmeden mavnasını avara edip Juliette'i Paris'te bırakır ve onu kendi başına ayakta kalmaya zorlar. Daha sonra yaptığından dolayı dehşete düşer ancak geri dönüp özür dilemeyi gururuna yediremediğinden giderek iş göremez hale gelir. Juliette ve Jean ayrı kaldıklarında birbirlerinin hasretinden acı çekerler. Çiftin engellenmiş arzuları seyirciye her ikisinin birbirlerinden kilometrelerce uzaktaki yataklarda, sadece yitirilen eşin tatmin edebileceği dürtüleri hissederek yattıkları görüntüleri son derece erotik bir biçimde bir araya getirilerek aktarılır. Jean'ın sinir bozukluğu, onun L'Atalante'nin kaptanlığını yapmasına engel olmaya başladığında Père Jules, Juliette'i aramaya gider ve onu tutkulu bir biçimde tekrar bir araya gelmeleri için Jean'a geri getirir. Burada bir tür şiirsel gerçekçi sembolizm varsa, Paris'in materyalist dünyasının evliliği tehdit ettiğini ve Père Jules'de beden bulan erotik duyguların doğal hazzının işleri yoluna koyduğunu ve evliliği kurtardığını söyleyebiliriz.

Büyük olasılıkla *L'Atalante*'yi mesaj veren bir film olarak görmeyeceksiniz. Fil-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİGÜR 1.4 *L'Atalante* (Yön. Jean Vigo, 1934) filminden bir kare. S&B. 89 dk. L'Atalante adlı mavnanın ufak gemi mutfağını gösteriyor. Juliette (Dita Parlo) ve Jean (Jean Dasté) karenin sağ tarafında oturmaktalar. Alt sol köşede, mavnada ayak işlerine koşan kamarot "oğlan"ı (Louis Lefebvre) enseden görüyoruz.

min sembolizmi, Vigo'nun Parizyen yaşamın hızlı temposunu ve vitrinlerdeki abartılı ürünleri gölgede bırakan, dünyanın doğal hazlarının taşkınlığından aldığı zevkten yayılan görsel şiirle yumuşamıştır. Vigo seyircinin organik dünyanın paranın satın alabileceklerinden çok daha güzel olduğunu hissetmesini sağlar. İyi bir yüreğin zenginlikten daha önemli olduğunu söyleyen ancak görsel olarak tüketiciyi aşırılıklarına imrendiren sahnelerle maddi zenginlikler tarafından baştan çıkartılmamızı sağlayan Hollywood'un romantik komedilerinden ne kadar farklı bir film, değil mi? Eğer *Pretty Woman* (Yön. Gary Marshall, 1990) filminde iyi kalplilik o kadar önemliyse neden Edward'ın (Richard Gere) Vivian (Julia Roberts) için satın alabileceği pahalı kıyafetler hakkında o kadar lakırdı ediyor? Öte yandan Vigo'nun sunduğu doğal dünyanın büyüleyici güzelliğine karşın *L'Atalante*'nin ekonomik yoksunluğun ortasında evliliğin getirdiği mutluluğun mest edici portresini materyalizmin gücüne ve çekiciliğine gözlerini kapayarak mı elde ettiğini merak edebilirsiniz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Cennetin Çocukları / Les enfants du paradis (1945)

Şiirsel Gerçekçilik şiddet dolu bir dünyada güzelliğin trajedisini inceliyor.

Bir kadın için kavga eden erkeklerin görüntüsünü gördüğünüzde ilk tepkiniz ne olur? Belki de çerçevenin ortasındaki Garance (Arletty), sağdaki Baptiste (Jean-Louis Barrault) ve bu alt sınıf dans salonunda onların başına bela olan soldaki kabadayı hep beraber çok kalabalık görünüyorlar. Jean Vigo'nun L'Atalante'nın küçük mutfağını genişlettiği Figür 1.4'deki alanın aksine bu kare kalabalık içinde sıkışmanın klostrofobik deneyimini hatırlatır. *Cennetin Çocukları*'nda filmin aşıkları Garance ve Baptiste'in yalnızca onlar için açılan bir alanda yalıtılmış olarak kaldıkları önemli anlar yer alsa da bu kare filmin tipik görsel dokusuna uygun, yani bunaltıcı denli sıkışık insan kalabalığıyla dolu bir çerçeve örneğidir. Filmin Fransızca orijinal adı bile aşırı kalabalıkları çağrıştırır. Fransızca *paradis* tiyatrodaki en ucuz, sahneye en uzak yer anlamına gelir. Cennetin çocukları ironik olarak seyircilerin yoksul, eğitimsiz kısmını oluşturur. Sahneden uzakta sıkış tepiş koltuklarda oturup salonu gürültülü kahkahalarla doldurur, oyuna yüksek sesle tepki verirler. Kalabalıkların korkutucu gücü Marcel Carné'nin filmlerinde tekrarlanan bir temadır. *Cennetin Çocukları*'nın romantik yoğunluğuna karşıt bir örnek olarak izlemek isteyeceğiniz, zekice tasarlanmış bir fars (kaba güldürü) olan *Drôle de drame* (1937) filmde Carné'nin bu temayı komik bir biçimde kullandığını görürsünüz.

Dans salonu sekansını gördüğünüzde bu filmin bir başka karakteristik özelliğini, erkek heteroseksüelliğin tanımını genişletmesini fark edersiniz. Bütün erkeklerin aşık olduğu Garance'ın arzulayabileceği tek erkek olan Baptiste, eğlence endüstrisinin size imrenmeyi ve muhtemelen öykünmeyi öğrettiği erkek modelinden tamamen farklıdır. Baptiste ince ve uzun, yumuşak kalpli ve naziktir, fiziksel özellikleri orantısızdır, gözleri küçük, burnu son derece iridir. Geleneksel agresif bir aksiyon kahramanı olmak yerine Baptiste meslekten bir pandomimcidir. Konuşmak yerine bedeninin zarif, kontrollü hareketleriyle karakter ve durum yaratan bir aktördür. Hollywood tarzında Baptiste, efemine kabul edilir ve filmin kadın kahramanınca bir cinsel partner olarak asla ciddiye alınmazdı. Oysa bu filmde ya da Barrault'un başrolde oynadığı birçok romantik filmde durum böyle değildir. *Cennetin Çocukları*'nda Marcel Carné geleneksel erkek idealine karşı ciddi itirazlar ortaya koyar. Geleneksel ve maskülin aşıkları, sadist cinsiyet tarzlarıyla Garance'ın canını sıkarken, Baptiste ile birlikte olmak onu neşelendirir. Dahası, figür 1.5'de görüldüğü gibi Garance Baptise'i korumaya çalışırken, aslında Baptise'in her ikisini de koruyabilecek birisi olduğu ortaya çıkar. Kung Fu filmlerini çağrıştıran bir sahnede Baptiste kaba kuvvet ile enerjisini boşa harcamak yerine, saldırısını tek bir zarif harekete yoğunlaştırarak kabadayının birini aşağılar.

Aslında *Cennetin Çocukları* II. Dünya savaşının olanaksızlıkları içinde yapılmış ve ancak savaş bittikten sonra gösterilebilmiş iki filmden oluşur. İlk kısmın adı olan 'Suç Bulvarı', Garance ve Baptiste'in sahneye çıktığı tiyatroların yer aldığı bölgeyi kasteder. 'Beyazlar içindeki Adam' adlı ikinci kısım ise Baptiste'in pandomim yaparken giydiği beyaz kostüme atıfta bulunur. Fransız sinemasının yüzünü 'Yeni Dalga'ya dönmeye ha-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİGÜR 1.5 *Cennetin Çocukları / Les enfants du paradis* (Yön. Marcel Carne, 1945). S&B. 160 dk. Bir yeraltı dans salonunda güzel aktris Garance (Arletty) gangster görünümlü düzenli müşterilerinden biri (çerçevenin solunda) ile oraya şans eseri yolu düşen son derece duygusal aktör Baptiste (Jean-Louis Barrault) (çerçevenin sağında) arasındaki kavgayı önlemeye çalışıyor.

zırlandığı bir dönemde, Garance ve Baptiste'in lanetli aşkının hikâyesini anlatan *Cennetin Çocukları*, güzelliği ve tartışmalı yönleriyle şiirsel gerçekçilik döneminin sonunu özetler. Halktan bir kadın olan Garance, güzelliğin kendisi kadar idealize edilir. Garance bugün Hollywood'un tercih ettiği 'şirin', genç, sarışın, estetik ameliyatlarla düzeltilmiş seksi kızlara değil, o dönemin Fransızlarının tercih ettiği kadınsı, akıllı ve çok daha gerçekçi figüre benzer. Ancak yaydığı gizemli hava tarihsel olasılıkların ötesinde, şiirsel gerçekçiliğin ta kendisidir.

Babası terk ettikten sonra yalnız yaşayan annesinin çamaşırcılık yaparak gecekondularda büyüttüğü Garance, annesi öldükten sonra henüz 15 yaşındayken sokaklarda fahişelik yapmaya zorlanır. Bedeni alınıp satılsa da ruhu lekesiz kalan Garance'ı böylesi bir hayat nasıl biçimlendirir? Gizemli saflığıyla soğuk, akıllı ve kindar bir katil, Lacenaire (Marcel Herrand) ve insanları (daha çok seyircileri olarak) seven benmerkezcil bir aktör, Frédéric Lemaître (Pierre Brasseur) gibi birbirinden farklı çok sayıda erkeği kendine çeker. Aristokratlar bile ona sahip olmayı arzularlar. Yoksul bir kadın olarak Garance'ın konumu onu hukukun adaletsizliğine karşı savunmasız bıraktığında gururlu, soğuk ve mesafeli Montray Kontu Édouard (Louis Salou) tarafından korunma altına alınır. Garance ne Lacenaire'in ne Lemaître'in ne de Montray Kontu'nun duygularına

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

karşılık verebilecek konumdadır çünkü o her zaman Baptiste'i sevmiştir.

Ancak iki aşığın tutkularının gücü kalabalıkların acımasız dünyasıyla baş etmeye yetmez. Filmi izlediğinizde göreceğiniz gibi kıskançlık ve cinayet onları sonsuza dek ayırır. Aşıkların arasına girenler Carné'nin Parisli düşüncesiz sokak kalabalıkları görüntülerinde özetlenir. Filmin son sahnesi, görenin kendi güçsüzlüğünün farkına vardığı bir kabus biçimindedir. *Cennetin Çocukları*'nın son karesinde Baptiste, henüz bilmediği bir cinayet nedeniyle hayatının kötü bir biçimde değiştiğinin farkında olmadan uzaklaşan Garance'ın arabasının ardından koşturur. Ancak Mardi Gras bayramı kutlanmaktadır ve sokaklar eğlenen kalabalıklarla doludur. Baptiste, Garance'a seslenerek onu takip etmeye çalışırken kalabalıklar ikisinin arasına girerek Baptiste'in Garance'ı gözden kaybetmesine neden olur. Daha sonra ikisi de kalabalıklara karışıp kaybolurlar, görüntüde geriye kalan sadece çılgınca eğlenen kalabalıktır.

Şiirsel gerçekçilikte toplumsal sorunlarla insan ruhunun onları aşabilme yeteneği arasındaki iç gerilimi düşünecek olursak *Cennetin Çocukları*'nı hayatın sorunlarına karşı insan ruhunun son zaferi olarak okuyabiliriz. Montray Kontu Édouard, Garance ile ilk karşılaşmasında şiirsel gerçekçiliğin karanlığa yönelişini özetler. Garance kontun servetini ve sevgisini reddettiğinde Kont ona şöyle cevap verir: 'Birinin seni gerçekten sevebilmesi için fazla güzelsin! Güzellik, bu çirkin dünyada bir istisnadır. Bir erkeğin güzelliği sevmesi az rastlanır bir durumdur. Aslında yaptıkları sadece güzelliği satın almak böylece onun hakkında daha fazla söz duymaktan kurtulmaktır'. Tarihsel olaylar bu analizi destekler niteliktedir. *Cennetin Çocukları* II. Dünya savaşının bitiminden hemen sonra, sıradan insan kalabalıklarının nefret ve korkularının onları Nazi zorbalara çevirdiği sırada çekilmiştir. Bu kurbanlarının güzelliğinin ya da masumiyetinin, Holokost'un üstesinden gelmeye yetmediği gerçeğiyle Fransa'nın yüzleşmek zorunda olduğu bir dönemdir. Bu dönem Fransız toplumunda olduğu kadar Fransız sinema endüstrisinde de bir alt üst oluşu beraberinde getirir.

PROJELER

1. İzlediğiniz Fransız şiirsel gerçekçi filmlerde cinsellik nasıl tanımlanıyor? Bu dönemden bir film seçerek, cinsel olarak çekici olmanın ne anlama geldiğini ve cinselliğe ilişkin egemen toplumsal eğilimlerin neler olduğunu ele alacağınız bir metin yazın.
2. Jean Renoir'ın *Büyük Yanılsama* filminin başlığı ne anlatıyor? Renoir'ın filminde hangi yanılsamaları canlandırdığını keşfetmek üzere filmdeki karakterleri ve eylemleri analiz edeceğiniz bir metin yazın.
3. *Cennetin Çocukları* birçok açıdan dönüşümlü bir filmdir. Seyirciyi eğlendirenler hakkında yapılmış bir eğlenceliktir. Filmin dönüşümlülüğünü ele alacağınız bir metin yazın. Metninizde *Cennetin Çocukları* filminin karakterlerinin sorunlarını sunuş biçimiyle, eğlencelik bir film olarak kendi toplumsal rolü hakkında nasıl bir yorumda bulunduğunu ele almak isteyebilirsiniz. Ya da filmdeki karakterlerin hayatlarıyla sahnede canlandırdıkları roller arasındaki ilişkiyi değerlendirebilir, bu filmden hareketle başka türlü yeterince anlatılamayacak duyguları popüler kültürün nasıl sunduğuna değinebilirsiniz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

•••••••• EK DÜŞÜNCELER ••••••••

1. Alan derinliğini ve kamera hareketlerini öne çıkarmanın montajla elde edilebileceğinden çok daha gerçekçi bir sinema yaratabileceğine inanan ekole katılıyor musunuz? Görsel sanatlarda derinlik yanılsaması yaratmanın film ve yaşamı birbirine daha fazla karıştırmaya yol açtığını savunan eleştirileri nasıl değerlendirirsiniz? Derin odak ile yaratılan katmanlı uzam yanılsaması, sizce seyircilerin sinemada izledikleri öykülerin gerçek olduğunu düşünmesini kurgu ile yaratılan uzama göre kolaylaştırır mı?
2. Jean Renoir, Marcel Carné ve Jean Vigo filmlerinde seyircileri talihsiz, yoksul, sıra dışı ve marjinal karakterlerle özdeşleştirirler. Bu durum René Clair'in enfes ve özgün müzikal toplumsal taşlaması *À nous la liberté / Hepimize Özgürlük* ve Sacha Guitry, Jacques Feyder gibi bu dönemde popüler olan ancak günümüzde filmlerini bulmanın pek kolay olmadığı yönetmenlerin yapıtları gibi diğer şiirsel gerçekçi filmler için de geçerlidir. Bizden farklı insanlar için empati ve ilgi uyandırmak toplumsal sorunların çok daha karmaşık yönlerini önemsiz göstermek pahasına yapılacak kadar önemli midir? Yoksa böylesi fanteziler yanılsamalarımız kırıldığında geri tepmeye mi yol açarlar?
3. Bir Fransız filminde yıldız oyuncu olmakla Hollywood starı olmak arasındaki farklar nelerdir? Jean Gabin Hollywood filmlerinde oynamaya başlamadan önce Marlene Dietrich ile ilişkisi insanların ilgisini çekmiş miydi? Bir Fransız aktör olarak Gabin, Fransız toplumunun erkek kimliği fikrini örneğin Marlon Brando'nun bir Hollywood yıldızı olarak Amerikalıların erkek olmanın ne demek olduğuna dair düşüncelerini değiştirdiği gibi değiştirebilmiş midir?

Dördüncü ve Beşinci Cumhuriyetler ve Yeni Dalga'ya Prolog

İkinci Dünya savaşı sırasında, 1938-45 yılları arasında Adolf Hitler'in faşist hükümeti Fransa'yı işgal ettiğinde Jean Gabin ve Jean Renoir'ın da içinde olduğu bir grup Fransız oyuncu ve yönetmen Amerika'ya kaçtılar. Hitler'in yenilgisinin ardından gidenler geri dönerken Fransa art arda gelen iki önemli politik düzenlemeden geçti ve sinema endüstrisinde de bazı değişiklikler oldu. 1946'da Dördüncü Cumhuriyet ilan edildi ve 1958'e kadar sürdü. Dördüncü Cumhuriyet, Alman işgaliyle yıkılan Üçüncü Cumhuriyetin parlamenter yönetimini restore etmeye yönelik bir girişimdi. Ancak on iki yıl boyunca istikrar getiremediği gibi Fransa'dan bağımsızlığını kazanmak için gerilla mücadelesi başlatan Fransız sömürgelerinden biri olan Cezayir'in bağımsızlık müzakerelerinin baskısına dayanamadı. Cezayir'e bağımsızlık vermek istemeyen muhafazakar güçler, askeri darbeyle tehdit ediyorlardı. Fransız II. Dünya Savaşı kahramanı Charles de Gaulle, toplumsal düzeni sağlamak üzere güçlendirilmiş yetkilerle donatılan bir yöneticinin etrafında biçimlenen Beşinci Cumhuriyetin ilk başbakanı olmayı kabul ederek ülkesini askeri bir diktatörlük olmaktan korudu. Savaş sonrası dönemi aynı zamanda şi-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

irsel gerçekçilikten sıkılmış ancak yeni ve belirgin bir yönelimi olmayan Fransız sinema endüstrisi için de kaos zamanıydı.

1944'de Avrupa'daki savaş sona erdiğinde yeni Fransız hükümeti, yapımcılara sinema salonlarını donatacak ve Fransız sinema endüstrisini canlandıracak finansal destekler sunan Fransız Sinemasının Kurtuluşu Komitesini kurdu. Ancak sinemasal yaratıcılık bir anda canlanmadı. Bu dönemin yönetmenleri, ülkenin savaş sonrası durumunu ele alacak yeni bir sinema yaratmak yerine nostaljik filmler yapmakla eleştirildiler. Nostaljiyle suçlanan bu dönem filmlerinin değerini kendiniz belirleyebilmek için aralarında Claude Autant-Lara, Jean Delannoy ve René Clement gibi deneyimli yönetmenlerin de çalışmaları olan bu filmlere göz atmanız iyi olur. Karşılaştırmak için savaş sonrası Fransa'sında yapılmış ve belli ölçüde canlılık ve yaratıcılık taşıyan filmlere, Jacques Becker, Robert Bresson ve Henri-Georges Clouzot gibi yönetmenlerin yapıtlarına da bakmak isteyebilirsiniz. Bu sinemacıların işçi sınıfına ve marjinalleştirilmiş insanlara dair filmleri savaş dönemi Fransa'sının zorluklarını dolaylı yolarla yansıtır. Filmlerde bu insanların hayatları şiirsel gerçekçilere yakın ancak savaş zamanında yüzeye çıkan gaddarlığın bilgisiyle ondan farklılaşmış bir sanatsallıkla sunulur.

Örneğin Robert Bresson'un *Bir Taşra Papazının Günlüğü / Journal d'un curé de campagne* (1951) filmi yoksul bir din adamının hikâyesini anlatırken katı bir keşiş hayatı spiritüalizmini ya da ruhun saflığına erişebilmek için maddi dünyanın ayartmalarını reddetmeyi ele alır. Bu tema Renoir ve Vigo'nun çakırkeyif ve lirik hümanizmasından tamamen farklıdır. Tarihin bu noktasında Bresson'un hayalgücünün dünyanın hazlarından vazgeçme dürtüsüne esir olmasının nedeni ne olabilir? *Le salarie de la peur* (Yön. Henri-Georges Clouzot, 1953) filmi frenleri iyi çalışmayan kamyonlarda nitro-gliserin taşıyan kamyon şoförlerinin hayatını anlatarak kaosun hüküm sürdüğü savaş yorgunu bir ülkenin istikrarsızlığını ele alır. Ancak aynı dönemde değişim rüzgarları beraberinde verimli sinemasal deneyleri de getirir. Kamera arkasına geçmiş en yenilikçi yönetmenlerden biri olan Jacques Tati, tatile çıkmış tuhaf ancak sıradan insanların (postacılar gibi) hikâyelerini anlatan *Jour de Fête* (1949) ve *Les vacances de Monsieur Hulot* (1953) filmlerini çeker. Bu kaygısız filmlerde Tati stüdyonun dışında gerçek mekanda yapılan çekimlerde sesin ve görsel imgelerin neşeli ve orjinal kullanımının öncülüğünü yapar. Öyle ki bir kapının açılıp kapanma sesleri asıl hikâye haline gelir. Ancak bu dönemin belki de en özgün yönetmeni, yıllarca tiyatroda gerçeküstücülüğü deneyen, sonunda kendi sinemasal sesini bulan Jean Cocteau'dur. Jean Cocteau, *Güzel ve Çirkin / La Belle et la Bête* (1946), *Orfeus / Orphée* (1950), *Orfeus'un Yemini / Le testament d'Orphée* (1960) filmlerinde bilinçaltına yaptığı sürrealist yolculuklarda kişisel bir yoğunlukla, varlığının en derininden gelen sesle, bir sanatçının hayatını anlatır. Ancak bazı eleştirmenler onun aynı zamanda dolaylı, rüyaya benzer bir tarzda gelişen II. Dünya savaşı deneyimlerini yansıttığını ileri sürer. Jean Cocteau'nun filmlerinin belirgin psikolojik anlamları kadar o filmlerin taşıdığı toplumsal imalar üzerine de düşünmek istersiniz.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Orfeus / Orphée (1950)

Rüyalar aleminin filmini nasıl çekersiniz?

Bu karede lastık eldivenli bir adamın aynadaki aksini görüyorsunuz. Tek tek düşünüldüğünde gayet sıradan olan bu nesneler bir araya getirildiğinde sıradanlıktan uzaklaşıp ortaya bu tuhaf görüntüyü çıkarıyorlar. Bu görüntü seyirciyi yani sizi Orfeus'a (Jean Marais) dönüştürüyor çünkü yönetmen Cocteau bu sahneyi Orfeus'un bakış açısından çekmiş. Aynadaki yansıma bize aitmiş gibi görünse de birazdan Orfeus eldivenleriyle hiç beklenmedik bir şey yapacak. Ölümün (Maria Casares) hizmetkarı Heurtebise (François Périer) Orfeus'a lastik eldivenlerini kullanarak aynanın içine girebilmeyi böylece Yeraltı olarak bilinen fantastik dünyaya geçebilmeyi öğretiyor. Aynayı ölüme açılan bir kapı olarak kullanan bu görüntü ölümü başka bir gerçeklik düzeyi olarak sunuyor. Zaman ve uzamın tıpkı rüyalarda olduğu gibi başkalaştırılması, böylece insanların ve nesnelerin bir yerden başka bir yere büyülü yollarla geçebilmesi, *Orfeus*'un ve genel olarak Jean Cocteau'nun gerçeküstü filmlerinin tipik özelliklerindendir.

Orfeus'da Cocteau, en sevdiği mitolojik figür olan Orfeus'un hikâyesinden esinlenir. Ölüm, müzisyen Orfeus'un karısı Öridike'yi alır. Bu mitin Cocteau'ya çekici gelmesinin nedeni bir sanatçı hakkında olmasıdır. Cocteau, sanatın ve sanatçının doğasına dair düşüncelerle yakından ilgilidir. Antik Yunan mitolojisinde Örikide yılan ısırması sonucu ölür. Ölen karısının ardından Orfeus öyle güzel ve hüzünlü şarkılar çalar ki yeraltının tanrıları ona acıyarak karısını yaşayanlar dünyasına geri götürmesine izin verirler. Ancak Orfeus yeraltındaki yolculukları sırasında Örikide'ye dönüp bakarsa onu bu kez sonsuza dek yitirecektir. Yine de Orfeus dayanamaz ve dönüp karısına bakar. Böylece Ölüm karısının canını alır. Mitin aslının sanat, yaşam ve ölüm ilişkisini anlatımı hakkında ne dersiniz? Cocteau bu mite ve sanatçıların gücüne dair modern bir yaklaşım sergiler.

Cocteau'nun *Orfeus*'unda Örikide'yi (Marie Dea) yılan değil bir yirminci yüzyıl şairi olan Orfeus'un teknoloji takıntısı tehlikeye sokuyor. Orfeus, Prenses adında koyu saçlı ve güzel giyimli bir kadının otomobilindeki radyodan gelen bir mesajla büyüleniyor. Daha sonra Orfeus bu baştan çıkarıcı teknolojinin sahibi olan kadının, karısını kendisinden ayıran Ölüm'ün ta kendisi olduğunu anlayacaktır. Cocteau'nun bu mitolojik hikâyeyi nasıl değiştirdiği üzerine kafa yormak ilginç olabilir. Cocteau'nun öyküsü de sanat, yaşam ve ölüm hakkındadır ancak yönetmen hamile bir kadını sofistike ve kadınsılaştırılmış teknolojinin karşısına yerleştirir. Sizce Cocteau yirminci yüzyıl hakkında ne söylüyor? Cocteau'nun mitte yaptığı değişiklikler, onun II. Dünya savaşı sırasında tanık olduğu ölüm teknolojisinin müthiş yükselişiyle ilgili olabilir mi? Cocteau'nun gerçekleştirdiği bir başka değişiklik ise Orfeus'un Yunan mitolojisindeki gibi yakışıklı olmasının yanı sıra absürt bir adam olmasıdır. Oysa eski mitolojide durum böyle değildir. Cocteau'nun Orfeus'u Ölümün arabasındaki radyoya kulak verdiği sırada pek budalaca görünür. Özel lastik eldivenlerle aynalardan geçmek de absürt bir durumdur. Orfeus'un karısını kurtarmak için lastik eldivenlere bel bağlamasının da komik bir tarafı vardır.

Cocteau, Orfeus'un hikâyesini yeniden anlatırken sinemayı kullandığı için ölüm betimlemesi çok daha görsel ve daha spesifik olmalıdır. Ancak Cocteau'nun cehennem betimlemesindeki tuhaflıklar görsel bir aracın gereksinimlerinin ötesine geçer. Yönet-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

men seyircisini Yeraltı dünyasına dair sıra dışı önermelerle kışkırtır. Önce Orfeus'un Ölüm olduğuna inandığı kadının ölümün kılıklarından yalnızca biri olduğunu öğreniriz. Daha sonra Orfeus'un gittiği yeraltı dünyasının II. Dünya savaşı sırasında bombalanmış Avrupa sokaklarına benzediğini ve takım elbiseli adamların oluşturduğu bürokratik komitelerle yönetildiğini keşfederiz. Komiteler Ölümün değişik kılıklarını ve hizmetkarlarını kurallara uymadıkları gerekçesiyle sertçe cezalandırırlar. Sadece Orfeus'u almasını buyuran resmi emirlere rağmen Orfeus'un karısını aldığı için Prensesin cezalandırılacağı ortaya çıkar. Orfeus ve karısı Örikide Yeraltı dünyasından kaçarak normal bir hayat sürmek üzere evlerine dönerlerken Prenses ve hizmetkarı yeraltında kendilerini korkunç işkencelerin beklediği cehennemin derinliklerine doğru yola çıkartılırlar.

Orfeus gibi bir film izlemek rüya görmeye benzer. Eğer rüyalardan hoşlanıyorsanız, filmin tüm tuhaflığıyla sizin için açılmasına izin verdiğiniz, zaman ve uzamdaki değişiklikleri, **aykırı** nesne ve mekanların (nesnelerin ve mekanların olması gerektikleri yerde ve olması gerektikleri biçimde olmaması) aniden ortaya çıkışını kabul ettiğiniz takdirde *Orfeus*'dan da hoşlanabilirsiniz. Ancak bunun bir rüya olmadığını, filmlerin bir anlamı olması gerektiğini düşünüyor olabilirsiniz. Haklısınız. Ancak rüyaların da bir anlamı olabilir. Peki, rüyaların anlamı nasıl ortaya çıkarılır? Genellikle rüyalarımızdaki imgelerin ve sözcüklerin şiirsel çağrışımlarını bulmaya çalışırız. *Orfeus*'da Yeraltı dünyası ile rasyonel aklımızın altında yatan bilinçaltı arasındaki ilişki üzerine düşünebiliriz. Orfeus karısıyla ilişkisini düzeltmek için neden bilinçaltına inmek zorundadır? Bir şair olan Orfeus'un teknoloji tarafından baştan çıkarılarak yaşam verme gücü olan ve karnında bir can yaratan eşinden uzak düşmesi ilginçtir. Genelikle şairleri böyle düşünmeyiz. Daha da ilginci, Orfeus'un karısıyla biraraya geleceği yere açılan kapı neden bir aynadır? Aynalar narsisizmle ilişkilendirilir. Orfeus kendisi ve karısı arasında yarattığı ayrılığın üstesinden gelebilmek için neden boğazına dek narsist bir deneyime batmak zorundadır? Halbuki Orfeus'un derdinin dermanının çok daha üretken ve açık bir aşk fikrine erişmek üzere haddinden fazla yoğun öz sevgisinden vazgeçmesinde olacağını düşünürsünüz. Cocteau'nun filmlerinde birçok gizem bulunur.

Gündelik yaşamınızın altında yatanın nasıl bir dünya olduğunu düşünmek sizi bilinçaltına götürebilir. Bu düşünce Cocteau'nun filmini anlamada da işe yarayabilir. Elbette bu antik Yunanların Hades ve Örikide'nin kaçırılması hakkında konuşurlarken akıllarına getirmedikleri modern bir fikirdir. Bilinçaltını Orfeus'un büyülü bir biçimde ziyaret edebildiği bir mekana, yeraltı dünyasına çevirerek Cocteau aksiyon olay örgüsünü dengesiz bir adamı derinlemesine inceleme sürecine çevirmeyi bilmiştir. Cocteau'nun gerçeküstü draması bize Orfeus'un hastalığını göstererek kendi hayal mahsulü yaşamlarımıza sağlık kazandırmanın bir yolu mu? Yoksa Cocteau sinemayı seyircileri Orfeus'un mustarip olduğu yanılsamalara çekmek için mi kullanmış? Bunlar sanatın toplumdaki işlevinin kökenlerine indikleri için ilginç sorulardır. Acaba sanat gizli ihtiyaçlarımızla ve arzularımızla yüzyüze gelmenin sağlıklı bir yolu mudur? Yoksa patolojik bir ifrat mıdır? Kendi Yeraltı dünyası/hayal gücü/bilinçaltını rüyamsı görüntülerle serbest bırakan Cocteau Fransız sinemasına gerçeküstücülüğe doğru itmiş ve seyircisine bu sorulara kafa yorma şansı tanımıştır. Ancak döneminin en önemli yönetmenlerinden biri olmasına rağmen Fransız sinemasının geleceğini biçimlendirmemiştir.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

FİGÜR 1.6 *Orfeus / Orphée* (Yön. Jean Cocteau, 1950) filminden. S&B. 95 dk. Orfeus'un (Jean Marais) kendi bakış açısıyla çekilmiş çarpıcı bir ayna imgesi. Orfeus'un parlak lastik eldivenlerle sıkı sıkıya sarılı ellerinin ardından gördüğünü siz de görüyorsunuz. Çerçevenin solunda kısmen Orfeus'un eldivenli ellerinin ardında, filmde sofistike bir kadın kılığında karşınıza çıkacak Ölümün (Maria Casares) hizmetkarlarından biri olan Heurtebise (François Périer) bulunuyor.

Yeni Dalga

1950'lerin başında eleştirmenler ve sinemacılar Fransız sinemasının (Cocteau, Becker, Bresson ve Clouzot'nun ilginç yapıtlarına rağmen) durağan yapısına dair canlı bir tartışma başlattılar. Paradoksal olarak Fransız sinemasının cansızlığı, savaş sonrası Fransız hükümetinin sanat desteğiyle teşvik edilen 'nitelik geleneği'nin eleştirel ve ticari düzeydeki *başarısı* ile açıklanıyordu. 1953'de Fransız yasama organı savaş sonrası başlattığı sinema destek politikasını yeniledi. Bu dönemde teşvik almak için bazı sinemacılar nitelik bakımından garantili görülen klasik edebiyat ve tiyatro uyarlamalarına giriştiler. Bu filmler gayet güzelce yapılmış ve Fransız seyircisiyle birlikte dünya seyircileri arasında bile son derece popülerleşmişlerdi. Peki sorun neydi? Bir grup genç, idealist ve öfkeli eleştirmen nitelik geleneğine karşı çıkıyorlardı çünkü bunun ileriye, modern hayatla ilgili orijinal fikirlere bakmak yerine geriye bakmak anlamına geldiğini düşünüyorlardı. Bu gençler André Bazin'in 1951'de yayınlamaya başladığı *Cahiers du Cinéma* (Sinema Defterleri) dergisi etrafında toplanarak eleştirileri ve hükümet yardımı almadan yaptıkları kendi filmleriyle nitelik geleneğini topa tuttular.

Eleştirmen Pierre Billard'ın döneminin popüler bir dergisi olan *Arts*'da yazdığı bir makalede Yeni Dalga adını verdiği, farklı sinemacılardan oluşan bu grupta Agnès Varda, kocası Jacques Demy ve Claude Chabrol gibi yönetmenler yer alıyordu. Chabrol'un küçük bir Fransız kasabasında felakete uğramış yaşamları konu alan *Le beau Serge* (1959) adlı filmi ilk konulu uzun Yeni Dalga filmi olarak kabul edilir. *Paris Bizimdir* adlı başyapıtıyla bilinen (*Paris nous appartient,* 1960) Jacques Rivette ve *Ma nuit chez Maude* filmini çektiği 1969'a dek uluslararası bir isim olamasa da Eric Rohmer daha sonraki gelişmeler üzerinde büyük etkisi olan Yeni Dalgacı sinemacılardandır. Ancak hem Fransız sinemasını hem dünya sinemasını sarsan asıl Yeni Dalga sinemacıları Alain Resnais, François Truffaut ve Jean-Luc Godard'dır. Godard'ın *Serseri Aşıklar* (À bout de souffle, 1960) filmi bu dönemin ilk önemli filmi değilse bile ilk etkisi büyük olanıdır.

Yeni Dalga'nın savaş tamtamları daha 1948 yılında eleştirmen Alexandre Astruc'un *L'Écran français* (Fransız Perdesi) dergisinde yazdığı bir makalede duyulur. 'Yeni Avant-Garde'ın Doğumu: Caméra-Stylo' başlıklı bu makalede Astruc kamerayı kalemle (Stylo) karşılaştırarak filmi son derece kişisel bir beyan olarak biçimlendirecek yeni bir yönetmen-film ilişkisi ortaya koyar. Kamerayı kişisel bir ifade aracı olan kalem gibi kullanan yönetmenler daha sonra **auteur** olarak anılacaklardır. Yeni Dalga eleştirmenleri tarafından auteur yönetmen, ister yapımcı ister yıllar önce ölmüş klasik yazar olsun başkalarının vizyonuna hizmet eden yönetmen tipinin karşısında konumlanır. Bu yönetmen tipine görevi salt sahneyi düzenlemekten ibaret olan zanaatkar anlamında **metteur-en-scène** adı verilir. 1954'de François Truffaut *Cahiers du cinema* dergisine yazdığı 'Fransız Sinemasındaki Belirgin bir Eğilim' başlıklı makalede Astruc'un düşüncelerini çok daha ateşli, iddialı ve **polemikçi** bir biçimde yineler. Truffaut bu makalede nitelik geleneği yönetmenlerini sinemanın gerçek olanaklarını keşfetme yeteneği olmayan edebiyat köleleri olarak anar. Bu iki sinemacı grubu basında uzun süre polemik savaşına girerler. Savaşın kazananı Yeni Dalga olur.

Truffaut, Godard, Renais, Varda, Demy, Rivette, Chabrol ve Rohmer arasında müthiş farklılıklar olsa da tüm bu sinemacılar Yeni Dalga auteur'leri olarak anılırlar. Hepsi de tüm dünyada sinemanın geleceğini değiştiren belli sinemasal idealleri paylaşır. Bu sinemacılar ideal olarak edebi malzemeden uyarlamadan hatta bitmiş bir senaryo kullanmaksızın doğaçlamayla filmin öyküsünü yaratan, auteur olarak adlandırdıkları yönetmene dikkat çekerler. İdeal olarak auteur yönetmen set, yapay ışık, stüdyoda kontrollü ses prodüksiyonu, dublaj ya da seslendirme yani kurgucu tarafından filme sonradan eklenen diyalog kullanmayacaktır. İdeal olarak Yeni Dalga auteur'ü mevcut ışığı kullanarak mekanda çekim yapar, sesi doğrudan kaydeder. İlginç bir ilkeler dizisi! Ancak Yeni Dalganın auteur felsefesini sinema teknolojisinde önemli bir ilerleme olarak kabul edilen Arriflex kameralar olmaksızın hayata geçirmek mümkün olmazdı. Arriflex 1937'de piyasaya çıkan 35 mm film kaydeden beş buçuk kilo ağırlığında hafif bir kameraydı. 1952'de 16 mm kayıt yapabilen Arriflex kameralar piyasaya çıktı. Bu kameralar hafifllikleri sayesinde taşınabilir ve elde kullanılabilir aygıtlardı. Daha önceki diyalog kaydederken sorun çıkaran hantal ve gürültülü el kameralarından çok daha sessiz çalışıyorlardı. Arriflex kameralar Yeni Dalga yönetmenlerinin mekan içinde rahatça hareket edebilmelerine izin veriyor, daha büyük ve ağır kameralarla elde etmenin mümkün olmadığı

spontan görüntülerle filmler kişisel damgalarını vurabilmelerini sağlıyordu (Ancak Yeni Dalga auteur'leri mekanda ses kaydı yapabilmelerine olanak sağlayan teknolojiye erişene kadar seslendirme tekniğine bağlı kaldılar).

Yeni Dalga auteur'leri profesyonel olmayan ya da mesleğinde yeni oyuncularla çalışmayı tercih ettiler. Ancak sinemacılar belli oyuncuları kullandıkça Gabin'in şiirsel gerçekçi filmlerin yıldızı olması gibi Yeni Dalga yıldızları ortaya çıktı. Bu yıldızların arasında Brigitte Bardot, Anna Karina, Alain Delon, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud ve belki de uluslararası olarak en çok tanınan Jeanne Moreau ve Catherine Deneuve gibi oyuncular vardı. Peki, kadın auteur'ler var mıydı? Agnès Varda Yeni Dalga'nın öncülerindendi ancak bu dönem belirgin bir kadın yönetmen patlamasına tanıklık etmedi. Yeni Dalga auteur'lerinin büyük çoğunluğu erkeklerdi. Uzun ömür ve yoğunluk anlamında Jean-Luc Godard Yeni Dalga'nın auteur örneği olarak ortaya çıktı. Godard sinemadaki bu devrimin ilk yıllarında yer aldığı gibi bugün bile yaratıcı ve kişisel filmleriyle seyirciyi şok etmeyi sürdürüyor.

Paris'te doğmasına karşın Fransız-İsviçreli orta sınıf bir ailenin çocuğu olan Jean-Luc Godard İsviçre'de büyür. Paris Sorbonne üniversitesinde etnoloji eğitimi alır ancak sinemaya yönelik artan ilgisi onu derslerinden uzaklaştırır. Başlarda ailesi Godard'ı destekler ancak 21 yaşma geldiğinde ona para vermeyi bırakırlar. Genç bir burjuva için

ALAN ARAŞTIRMASI

Jean-Luc Godard

Doğum: 3 Aralık 1930, Paris, Fransa

Seçme Filmografi

Serseri Aşıklar / À bout de souffle (1960)
Kadın Kadındır / Une femme est une femme (1961)
Hayatını Yaşamak / Vivre sa vie: Film en douze tableaux (1962)
Küçük Asker / Le petit soldat (1963)
Nefret / Le mépris (1963)
Çete / Bande à part (1964)
Alphaville / Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution (1965)
Çılgın Pierrot / Pierrot le fou (1965)
Haftasonu / Le week-end (1967)
Her şey Yolunda / Tout va bien (1972)
Selam Meryem / Je vous salue, Marie (1985)
Yeni Dalga / Nouvelle vague (1990)
Notre musique (2004)

daha 'uygun' bir işte çalışmayı reddeden Godard kimi zaman hayatta kalmak için para ve yiyecek çalmak zorunda kalsa da sinemaya olan ilgisini sürdürür. 1952'ye gelindiğinde Godard *Cahiers du Cinéma* için eleştiri yazmaya başlar. 1960'ların ilk yıllarında *Serseri Aşıklar, Hayatını Yaşamak, Alphaville, Nefret* ve *Haftasonu* gibi filmlerle birçok başarı elde ettikten sonra kurmaca filmlerin dolaylılığına karşı tahammülünü yitirir. 1970'lerin büyük bir bölümünde büyük Sovyet belgesel sinemacının onuruna Dziga Vertov (bkz. 2. Bölüm) adı verilen devrimci sinemacı gurubunda yer alır. Bu sinemacılar auteur fikrini bir kenara bırakırlar ve eylem gruplarının politik iradesini temsil etme iddiasında oldukları Yeni Dalga tarzı filmler yaparlar. Daha sonra Godard bir auteur olarak kurmaca filmlere geri dönse de hikâye anlatımını gerçek hayatı açığa çıkaracak bir tarza yöneltmek için belgesel ve kurmacayı gittikçe daha fazla karıştırıp biraraya getirmeyi tercih eder. Örneğin *Notre musique* (2004)'de Godard farklı 20. yüzyıl savaşlarına ilişkin haber filmlerinden görüntülerle savaş hakkındaki kurmaca filmlerin görüntülerini ve kendi ülkesindeki aralıksız savaş hali nedeniyle umutsuzluğa düşmüş genç bir İsrailli gazetecinin öyküsünü biraraya getirir.

İlk filmlerinden bugüne Godard bir film projesine nadiren senaryoyla başlar. Bunun yerine çekimlerin bir gün öncesinde birkaç sayfa yazarak çekime başlayacağı sırada basitçe doğaçlama yapmayı tercih eder. Kamerasını ve ses kayıt cihazını alıp sokağa çıkan Godard nadiren dekor ya da yapay aydınlatma kullanır. Filmlerinde yıldız oyunculara yer vermesi daha da seyrek görülür. Bu kuralın önemli bir istisnası *Nefret* (1967) filmidir. Godard, *Nefret*'te tüm dünyada tanınan seksi oyuncu Brigitte Bardot ve Amerikalı yıldız Jack Palance'a yer verir. Kötü adam rolleriyle ün kazanmış Palance'ın şöhreti itici bir Hollywood yapımcısı olan Jeremy Prokosh rolünde ona avantaj kazandırır. Aynı filmde efsanevi Alman yönetmen Fritz Lang kendisini kurmaca bir durumda rezil yapımcı Prokosh ile çalışan yönetmen rolünde canlandırır. Hollywood'dan etkilenmiş film yapımına yönelik bir taşlama olan *Nefret*, Godard'ın kurmaca ve gerçeklik karışımının, yönetmenin hayat ve sanat politikaları hakkındaki doğrularını nasıl ilettiğini gösteren iyi bir örnektir. Godard'ın Hollywood'la olan karmaşık ilişkisi ilk filminden başlayarak (ama özellikle *Serseri Aşıklar*'da) göze çarpar.

Serseri Aşıklar / À bout de souffle (1960)

Yeni Dalga Suç Gerilim Filmi nasıl olur?

Hırsız, yalancı ve katil Michel Poiccard'ı (Jean-Paul Belmondo), Yeni Dalganın ilk büyük **anti kahramanını** görüyorsunuz. Davranışlarıyla yerleşik kurallara karşı gelen öykü başkişilerine anti kahraman denir. Bu karede arkadaşının yatak odasına gelmeden önce Michel tesadüfen bir motosikletli polisi öldürmüştür. Polisi öldürdüğünde Michel tuhaf, başıbozuk bir ahlaksızlık sergiler. Polisin Michel'i çalıntı bir araba kullandığı ve hız yaptığı için takip ettiği doğrudur ancak Bu durum Michel'in bir insanın hayatını sonlandırması için bir gerekçe değildir. Cinayet tamamen şans eseri gerçekleşir; Michel çalıntı arabanın torpido gözünde bir silah bulur. Umarsızca anı yaşamak, özgür ruhlu, oyuncu ve maceraperest olarak dramatize edilen Michel için tipik bir davranıştır. Ancak Michel'in kendini hayatın akışına bırakan tutumuna dair ilk izlenimimiz bunun ne denli ölümcül olabileceğidir. Hollywood sineması gibi Yeni Dalga da modern kültürde

FİGÜR 1.7 *Serseri Aşıklar / À bout de souffle* (Yön. Jean Luc Godard, 1960). S&B. 90 dk. Michel Poiccard (Jean Paul Belmondo) borç para istemeye geldiği genç kadının yatak odasında iki aynayla oynuyor.

mümkün olan özgürlükle yakından ilgilidir. Ancak Hollywood'un aksine Yeni Dalganın auteur'leri ne kadar çekici görünseler de karakterlerinin bizi vahşi yaşamlarıyla baştan çıkarmasına izin vermez.

Figür 1.7'de Michel'in doğal, içten gelen tavrını en çekici biçiminde görüyorsunuz. Bu karede Michel merakla ışıkla oynuyor ve iki taraflı bir el aynasının makyaj masası aynasındaki görüntüsüne kusursuz bir daire biçiminde yansıttığı ışıkla gerçeküstü, rüyamsı bir görüntü yaratırken, yüzü oyulup elinde tuttuğu aynanın diğer yüzüne yansıtılmış gibi görünüyor. Bu efekt stüdyo teknolojisi olmaksızın Paris'te gençlerin tuttuğu onca küçük ve pasaklı apartman dairelerinin biri olan mekanda mevcut ışık kullanılarak elde edilmiş. Bu çekim şans eseri aktör Belmondo sahnenin çekilmesini beklerken aksesuarlarıyla oynadığı sırada Godard'ın aklına gelmiş olabilir. *Serseri Aşıklar* filmi boyunca Godard ışık ve aynalarla oynadığı için filmin kanun kaçağı kahramanı ile yönetmen arasında bir özdeşleşme gerçekleşmiş gibi görünüyor. Burada bir çeşit **dönüşlülük** ortaya çıkıyor. Filmin hikâyesinin aynı zamanda filmin nasıl yapıldığına dair düşünceleri yansıtmasını, filmin kendi ortamına dönmesini dönüşlülük olarak tanımlıyoruz. Bu bize Godard'ın kendisinin de bir parçası olduğu yenilikçi sinemayı nasıl anladığına dair ipucu veriyor. *Serseri Aşıklar*'da yönetmenin kahramanı toplumla olanaksız bir çatışmaya girmiş yaşı geçkin bir ergen olsa da aynı zamanda taze ve cinsel açıdan çekici bir nefes gibidir. Bu açıdan Jean Renoir'ın Boudu'sunu andırır ancak ondan çok daha tehlikelidir.

Michel el aynasını bıraktıktan birkaç saniye sonra makyaj masasındaki büyük aynadan yansımasını seyreder ve yüz hareketleriyle Amerikalı film yıldızı Humphrey Bogart'ı taklit eder. Burada Yeni Dalganın bir başka boyutu, Hollywood filmlerinin kimi yönlerine olan şaşırtıcı sevgisi karşımıza çıkar. Kendilerini stüdyo sisteminden kopmaya adamış bir grup sinemacının nasıl olup da fabrikasyon film üretiminin simgesi olan Amerikan sinemasını idolleştirdiğini merak edebilirsiniz. Ancak *Cahiers du cinéma* dergisinin eleştirmenleri birçok Hollywood yönetmenini uymaları gereken stüdyo baskılarına rağmen auteur olarak kabul ederler. Auteur Hollywood yönetmenleri listesinde Alfred Hitchcock, Howard Hawks, John Ford ve Nicholas Ray gibi yönetmenler yer alır. Aynı zamanda bazı Amerikalı yıldız oyuncular da Yeni Dalga yönetmenleri tarafından Hollywood ünlülerinin bildik yapmacıklığının aksine Jean Gabin'i hatırlatan sahici bir insancıllık taşıdıkları için yüceltilirler. Peki, neden Godard *Serseri Aşıklar*'da Gabin'i oynatmadı? Bu sorunun cevabı Michel Poiccard yani 'Bogie' modern aylak adam örneğiyken Gabin'in işçi sınıfından geleneksel bir adamı temsil etmesi olabilir. Gabin her zaman onu sınıfına bağlayan bağları akla getirir ancak *Serseri Aşıklar*'da bu tür bir sınıf dayanışması yoktur. Aslında bu filmde sıradan arkadaşlık da söz konusu değildir. Michel ziyaret ettiği kızın kendisini görmediğinden emin olduğu an onun parasını çalar.

Serseri Aşıklar büyük Amerikan filmlerini ve yıldızlarını yüceltse de Michel'in aşık olduğu, Paris'te yaşayan Amerikalı kız Patricia Franchini'nin (Jean Seberg) aracılığıyla temsil edilen gayet Amerikan karşıtı bir boyutu vardır. Filmin sonunda onca romantik maceradan sonra Patricia bir anda, tıpkı Michel'in polisi öldürdüğü gibi Michel'e ihanet edip onu ele verir. Film boyunca Michel bir arkadaşının kendisinden ödünç aldığı parayı geri almaya uğraşır. Böylece Patricia'yı İtalya'ya götürebilecektir. Patricia sadık görünür ancak aniden Michel'i polise ihbar eder. Gerçeği Michel'e itiraf ederken, onu sevmediği için ihbar ettiğini söyler. Eğer sevgiliden ayrılmanın bu tuhaf yöntemi şaşırtıcı ise bundan sonra olanlar daha da ilginçtir. Michel tam o sırada yorulduğunu, kaçmak istemediğini fark eder. Polisler geldiğinde bu kez Michel'in talihi yaver gitmez. Michel'e borçlu olan adam tam o sırada gelip Michel'in kendisini polislerden savunması için ısrarla eline bir silah tutuşturur. Polis ateş etmeye niyeti olmasa da elinde bir silahla gördüğü Michel'i vurur ve onu ölümcül derecede yaralar.

Michel o gün kaçmak isteseydi ya da arkadaşı gelmeseydi, eline bir silah tutuşturmasaydı, daha da geriye gidelim, kendisine ceza yazmak isteyen polisi vurmasaydı olayların nasıl gelişeceğini merak etmemek mümkün değil. Kaç Hollywood suç filminin sonu böylesine merak uyandırabilir? Michel, Patricia'nın gözü önünde, sokak ortasında ölür. Patricia'nın Michel'e bakarken ne hissettiğini kestirmekte zorlanırsınız. Patricia üzgün olduğunu söylemez ancak Michel öldüğünde doğrudan kameraya bakar, aniden kafasını kameradan ve tabii seyirciden diğer yöne çevirir. Bu bir film karakteri için alışılmadık bir harekettir. Film karakterleri duygularını ve bazen düşüncelerini aktarmak için kamerayla yüz yüze gelirler. Patricia'nın kameradan saklamak istediği nedir?

Yeni Dalga filmlerinin yapımında doğaçlama ve (stüdyoya kıyasla daha az şeyin kontrol edilebildiği) Paris sokaklarında kamera kullanımı ne kadar önemliyse Yeni Dalga öykülerinin olay akışında şans faktörü de o derece önemlidir. İzlediğiniz diğer Yeni Dalga filmlerinde şansın rolü üzerine düşünmek isteyebilirsiniz. Acaba nitelik gelene-

ğine karşı Yeni Dalga isyanı bir ölçüde hayatın absürt, akıl dışı ya da anlaşılmaz olduğu düşüncesine mi dayalıdır? Patricia ve Michel nereye gittiklerini, neden gittiklerini asla bilmezler. Ancak bu ikilinin yaşamlarını anlamınıza yardım edecek ipuçları için filmi incelerseniz, onlar hakkında pek çok fikriniz olduğunu fark edersiniz. Özgürleşmiş Amerikalı kadınla temsil edilen modern dünyada çok mu fazla özgürlük var? Michel ve Patricia onları kurtarabilecek geleneksel sınırlardan yoksunlar mı? Aynı zamanda bu bir gerilim filmi olmasına karşın seyirciye birçok gerilimin dikkatlice açıklığa kavuşturduğu pek çok şeyi açıklamayı reddetme özgürlüğü sunar. Seyirci olarak gereğinde fazla özgürlüğe sahip olduğunuzu mu düşünüyorsunuz? Godard'ın açıkça Patricia'nın neden Michel'e ihanet ettiğini anlatmasını mı isterdiniz?

Godard bu tür bir uylaşımla ilgilenmez. *Serseri Aşıklar* filminin hikâyesini sıkıca yapılandırılmış bir Hollywood formülü çerçevesinde anlatmak çok daha kolay olabilirdi. Yine de Godard seyirciyi ve karakterleri radikal bir belirsizlik haline sokar. Filmde kamera Hollywood'un ölçülüp biçilmiş çerçevelemesine ve olay örgüsü içindeki öneme odaklanmış kurgusuna uymak yerine Michel ve Patricia'nın rastgele bakışlarını yani André Bazin'in sinema için en iyisi olduğuna inandığı gözün doğal hareketlerini taklit eder. Godard'ı rahatsız edici de bulsanız, Hollywood'un seyircisini gündelik yaşamdan alabildiğince farklı bir gerilim dünyasına girmeye alıştırmasından mümkün olduğu kadar uzak durma arzusuna saygı duyabilirsiniz. *Serseri Aşıklar* gerçeğin ön görülemeyen doğasına olabildiğince benzeyen bir gerilim filmidir. Sizce Godard hayatın akışı ve suç arasında denetime ilişkin kültürel beklentileri boşa çıkaracak ve kendimiz için koyduğumuz kuralları tehdit edecek rahatsız edici bir benzerlik olduğunu mu gösteriyor?

Hayatını Yaşamak / Vivre sa vie (1960)

Yeni Dalganın Modern Kadınları

Özgürlük, şans, kadınlar ve sinemasal dönüşlülük *Hayatını Yaşamak* filminin de merkezinde yer alır. Anna Karina'nın bu karesine sadece bu sayfada değil filmde de dikkatlice bakarsanız bunu görebilirsiniz. Bir dönem Godard'ın favori oyuncusu olarak Anna Karina Yeni Dalga'nın yüzlerinden biridir. Burada Nana rolünde Paris'te bir bistroda şans eseri tanıştığı yaşlı bir filozofla konuşmasını keserek doğrudan kameraya bakar. Onca konu arasında dili kullanmanın zorluğu gibi oldukça entelektüel bir alanda tartışmaktadırlar oysa Nana hoş, eğitimsiz bir fahişedir. Seyirci beklentilerinin tersine hareket ederek Godard Nana'yı yaşlı adamı baştan çıkararak müşterisi olmaya ikna etmek yerine Eflatun'un ve 17. yüzyıl filozoflarının düşüncelerinden bahsederken gösterir. Derken Nana aniden kameraya döner. Sessiz bakışının bir anlamı olmalıdır ama ne? Nana yeni arkadaşına sessizlik içinde yaşamak istediğini söylediğine göre bu davranış böyle bir hayatın mümkün olup olmadığını sınamak için yapılmış olabilir. Tanınmayan adam bunun mümkün olmadığını düşünür. Nana'nın size doğru bakışının ne anlama geldiğini çıkarmaya çalışırken siz de ona katılabilirsiniz. Ancak burada bir başka durum daha vardır. Size bakarak Nana filmin yanılsamasını kırmaktadır. Bazı komediler ve deneysel filmlerin dışında film karakterleri seyirci yokmuş gibi davranırlar. Aksini yapmak seyirciyi olup bitene inanmaktan alıkoymaktır. Godard sizi düşünceye yöneltmek için

filmle olan ilişkinizin arasına girer. Acaba Nana dilin ve kurmacanın iletişim kurmaya yetmezliğini mi dışa vurmak istemektedir? Daha iyisini yapabilmek için ikisinden de vaz mı geçmelidir? Sessizlik işe yaramayıp Nana filme geri döndüğünde bu bir umutsuzluk ifadesi olarak mı anlaşılmalıdır?

Anlam, film boyunca Godard'ın olduğu gibi Nana'nın da sorunudur. Nana ve Godard, dönüşlülükle, yani *Serseri Aşıklar*'da gördüğümüze benzer biçimde filmin kendi hakkında konuşmasıyla ilgilidir. Ancak bu filmde kurmaca ve belgesel arasındaki gerilim çok daha büyüktür. Godard Nana'yı film içinde tutmakta Patricia ve Michel'le olmadığı kadar zorlanır. Nana filmin kurmacasından defalarca kaçar ve kameraya doğru konuşarak film yapım sürecinin dışında kalır. Godard neden kurmaca olmak istediğinden emin olmayan bir film yapmıştır? Bunun nedeni insanların dünyayı düzenlemek için kullandıkları kategorilere Godard'ın tahammülünün kalmaması mıdır? Nana'nın hikâyesi birçok bakımdan insanın toplumsal organizasyondan hoşnut olmama dilemması hakkındadır ve bu Godard'ın topluma yönelik memnuniyetsizliğini yansıtır.

Serseri Aşıklar'da Godard kendisi ve bir suçlu arasında bağlantı kurar. Bu filmde ise kendi kimliğini ya da kendi rolünü tanımlayamayan bir kadınla özdeşleşmiş görünmektedir. *Hayatını Yaşamak* Nana kocası Paul'den (André S. Labarthe) küçük çocuklarını da ona bırakarak ayrılırken başlar. Diyalogları Nana'nın 1960'ların başından bir feminist olduğu izlenimini uyandırır. Kariyer sahibi olmak için bağımsız olmak istemekte ancak Paul'un onun bu tutkusuna saygı duymadığını hissetmektedir. Ancak film ilerledikçe Nana'nın tutkularının onu feministlerin arzu edeceği bir konuma yöneltmediğini görürüz.

Başlarda Nana filmlerde oynamak ister ancak bu alanda bir yere varamayınca hayatını sürdürmek için fahişelik yapmaya başlar. Godard Hollywood'un sıklıkla yaptığı gibi fahişeliği cazibeli olarak göstermemek için her çabayı sarfeder ve bağımsızlık için mücadele veren Nana'nın erkeklerce gittikçe daha fazla sömürüldüğünü gösterir. Muhabbet tellalı Raoul'un (Saddy Rebot) Nana'ya seks işçiliğinin kurallarını öğrettiği sahneler ve özellikle Nana'nın müşterileriyle birlikte olduğu sahneler seksi olmaktan çok uzaktır. Godard'ın bu sahnelerde bir fahişenin hayatını alabildiğine renksiz betimlemesini nasıl açıklarsınız? Nana mekanik cinsellikten sıkıldığı için yukarıda anlatılan bistrodaki yabancıyla derin düşünceler üzerine konuşmayı tercih etmiş olabilir. Birlikte yaşamayı deneyeceği genç bir adamla karşılaştığında Nana'ya çekici gelen cinselliğin ötesinde sanat ve kültür tutkusu olur. Ancak Nana tam Raoul'a işi bırakmak istediğini söyleyeceği sıra Raoul onu bir başka muhabbet tellalına satmaya karar verir. Nana'nın yeni sahibine verilişi sırasında bir çatışma çıkar ve Nana iki gangsterin ateşi arasında kalarak kazayla öldürülür. Pazarda bir ürün hem de gözden çıkarılabilir bir ürün olmaktan öteye gidemez. Nana'nın şok edici, anlamsızca ani ölümü *Serseri Aşıklar*'da Michel'in ölümünü hatırlatır.

Hayatını Yaşamak'da Godard'ın genellikle filmlerde haz vermesi için yer verilen her şeyden sakınmak için elinden geleni yapması bazı seyircileri kızdırır. Bu siyah beyaz filmde Nana son derece güzel olmasına karşın değer verilecek bir karakter değildir. Oğluyla ilgilenmez, yalan söyler, aldatır ve özgürlüğünü kayda değer bir şeyin üstesinden gelmek için kullanmaz. Dahası Godard seyircinin Nana'nın hikâyesine odaklanmaktan çok kamerasıyla neler yaptığını düşünmesini ister gibidir. Filmin ilk karesinde yönet-

FİGÜR 1.8 *Hayatını Yaşamak / Vivre sa vie* (Yön. Jean Luc Godard, 1960). S&B. 85 dk. Nana (Anna Karina) Paris'te bir bistroda konuştuğu yaşlı filozofa değil kameraya bakıyor.

men Nana'yı yüz hatlarının gölgelerle perdeleneceği biçimde **arkadan aydınlatılmış** olarak gösterir. **Arkadan aydınlatma** oyuncunun bulunduğu yerin ve önünün karanlık tutularak ışıkların sadece figürün arkasında kullanılmasına denir. Bu teknik genellikle oyuncunun hafifçe karanlıkta bırakılmış kafasının etrafında romantik bir ışık halesi yaratmak için kullanılır. Burada arkadan aydınlatma Nana'yı romantik değil kafa karıştırıcı gösterir. Daha fenası Nana filmin sonunda genellikle ana karakterlerin ölümüne eşlik eden hiçbir hazırlık ya da tantana olmaksızın aniden ölüverdiğinde, sizi Nana'yla hiçbir yere varmayan bu yolculuğa çıkarttığı için Godard'ı suçlayabilirsiniz.

Ancak tam da bu düşünceyle kendinizi Godard'ın bir auteur olarak yapmaya çalıştığı şeyi takdir eden bir konuma yerleştirmiş olursunuz. Godard, size umduğunuz mutlu ya da trajik sonu vermek yerine Nana'nın ani ölümüyle onun hayatının modern, materyalist bir toplumda gözden çıkarılabilirliğini gösterir. Bunu da o anda mümkün olduğunca kurmacayı belgesele yaklaştırarak yapar. Yaşanan gerçekten onun (Nana'nın) hayatı mıdır? Yoksa Godard bireylerin kaçınılmaz olarak çok daha büyük *tüzel* güçlerce ezildiği bir dünya mı sunmaktadır? Godard'ın geleneksel öykü yapısını bir kenara bırakması, geleneksel filmlerce görmezden gelinen modern anlamsızlık deneyimimizi fark etmemize yardımcı olabilir mi? Yoksa sanatçı olarak her türden insan deneyimlerini

biçimlendirme konusunda sorumluluklarını yerini getiremiyor mu? Godard bu konuda çoğu Yeni Dalga yönetmeninden çok daha radikal olsa da her Yeni Dalga yönetmeni avutucu, dertsiz tasasız gerçekten kaçış fantezilerinden kendi yol ve yordamıyla uzak durmayı bilir. Belki de diğer Yeni Dalga yönetmenlerine göz atmak onların neyi başarmak istediklerini anlamanıza yardımcı olabilir.

Hiroşima Sevgilim / Hiroshima, Mon Amour (1959)

Yeni Dalga Politikaya Nasıl Giriyor?

Bu karede Fransız aktris Elle ile Japon mimar Lui arasındaki romantik ilişkinin son saatlerini görüyorsunuz. Bunlar gerçek isimler olmadığı için (Fransızca'da dişil ve eril 3. tekil kişi adılları) filmin soyut bir mesajına işaret eden soyutlamalar olduğu duygusuna kapılıyorsunuz. Bu izlenim filmin Hiroşima'da geçmesiyle de destekleniyor. Hiroşima ve Nagazaki'nin 1945'de Amerika'nın atom bombalarıyla yakıp yıktığı ve kilometrekarelerce genişlikte bir alanda sivilleri öldürdüğü ve yaraladığı Japon şehirleri olduğunu biliyorsunuz. Bombalar Amerikalıları amaçlarına ulaştırdı ve Japonya ABD, İngiltere, Rusya ve Fransa'dan oluşan müttefik güçlerine teslim oldu. Ancak Japonya'nın ödediği korkunç bedel nedeniyle ABD'nin savaşı kazanmak için sivillere o denli zarar vermesinin etik olup olmadığı tartışma konusuydu. Hiroşima o günden bu yana barış yanlısı protestoların ve savaş karşıtı hareketlerin merkezi oldu. Filmin adı *Hiroşima Sevgilim* savaşın vahşetini ve aşkı bir araya getirerek, savaş karşıtı bir film yapmak üzere Hiroşima'ya gelen Fransız aktris ile bu kentte yaşayan Japon bir mimar arasındaki kısa aşk ilişkisinin hikâyesini anlatan filmin tuhaflığını özetliyor.

Figür 1.9'da gördüğünüz gibi karakterlerin adları soyut olsa da mekan son derece gerçek ve basit bir biçimde fotoğraflanmış. Burada iki sofistike kahraman arasında sıkışmış yaşlı köylü kadının masum kafa karışıklığından doğan komik bir durum da var. *Hiroşima Sevgilim*'in hikâyesi de oldukça basit. Hiroşima'daki film çekiminin son gününde Elle, şans eseri tanıştığı Japon bir mimar olan Lui ile birlikte olur. Her ikisinin de mutlu evlilikleri olduğu için sonunda muhtemelen bir daha hiç görüşmemek üzere ayrılmak zorundadırlar. Ancak birbirleriyle karşılaşmalarını hiç unutmayacaklarına inanırlar. Birlikte sadece bir iki gece geçirdikten sonra onları birbirlerine böylesine güçle çeken şey ne olabilir? Film bu sorunun cevabını vermez ancak yönetmen Resnais, büyük resmin içinde önemsiz görünen bu aşk ilişkisinin Elle ve Lui için tarihlerinin kabusundan kaçmanın bir yolu olduğunu güç bir biçimde ima eder.

Filmin başında ikili çıplak ve sarmaş dolaş, birbirlerine sarılmışlarken Lui, Elle'nin Hiroşima'ya bombanın düşmesinden sonraki felaket günleri hakkında hiçbir şey bilmediği konusunda ısrar eder. Elle ise ısrarla Hiroşima müzesine yaptığı dört ziyarette görülecek her şeyi gördüğü söyler. Birbiriyle sarmaş dolaş olan çiftin böyle bir konuda konuşmaları tuhaf görünebilir ancak bu durum filmin ne hakkında olduğunu eksiksiz olarak özetler: kişisel olan ile politik olan arasındaki ilişki. Hiroşima bombalandığında Lui ailesini yitirmiştir. Elle ise Fransa'da küçük bir kasaba olan Nevers'de bir Alman askerle aşk ilişkisi yaşamış ancak asker bir keskin nişancı kurşunuyla kolları arasında ölmüştür. Bu olaydan sonra Elle düşmanla birlik olmaktan dolayı kasaba halkınca ciddi

FİGÜR 1.9 *Hiroşima Sevgilim / Hiroshima, Mon Amour* (Yön. Alain Resnais, 1959). S&B. 90 dk. Filmin Elle (Fransızca dişil 'o') olarak bilinen kahramanı (Emanuelle Riva) bir bankta Lui (Fransızca eril 'o') olarak bilinen sevgilisiyle (Eiji Okada) oturuyor. Muhtemelen sonsuza dek ayrılmak üzereler. Aralarında ne olup bittiğini merak eden yaşlı bir kadın oturuyor.

bir biçimde cezalandırılmıştır. Elle ile Lui arasındaki ilişki II. Dünya savaşının duygusal yaralarının her ikisi için de kapanmadığını gösterir.

Ancak film Hiroşima'yı bombalamanın bugün bile üzerinde konuşulan olumlu ve olumsuz yanlarını tartışmak ya da Elle'nin düşmanla yakınlaşmasını yargılamak yerine iki sevgilinin ilişkisine odaklanır. Yönetmen Resnais soyut sorularla değil böylesine korkunç deneyimlerin orada olmayanlarca anlaşılmasının nasıl mümkün olabileceğine dair kişisel dilemmayla ve insanların bu deneyimleri hiç unutmaması, onlardan bir şeyler öğrenebilmesi için belleği canlı tutmayla ilgilendiğinden hikâyesini anlatmak üzere bu yolu seçer. Resnais aynı zamanda insanların onca derin acılardan sonra nasıl yaşamaya devam ettiklerini anlatır. Sizce bir müze, bombalama sonrası günlerin filmlerini gösterse bile Hiroşima yangınları sırasında neler olduğunu gerçekten anlamamızı sağlayabilir mi? Lui, sağlayamayacağını düşünür. Elle ise Hiroşima'yı anladığını düşünürken Lui'nin Nevers'de genç bir kız olarak yaşadıklarını anlayamayacağına inanır.

Elle zaman geçtikçe genç Alman askerle yaşadığı ilişkinin anılarını yitirdiği için üzülmektedir. Genç askeri unutmamak için mücadele etmesine rağmen unutmuştur ve bu durum Elle'i onu sevdiğinden ötürü cezalandırılmasının sızısı kadar üzmektedir. *Hiroşima Sevgilim*'in sonunda havaalanına gitme vakti geldiğinde Elle, Lui'ye acı içinde

bağırır: 'Seni unutacağım. Seni şimdiden unutmaya başladım!' Ancak Lui ile gözleri birbirlerine kilitlendiğinde birden sakinleşir ve ona 'Senin adın Hiroşima' der. Lui onu onaylar ve ekler, 'Senin de adın Nevers, Fransa'da Nevers'. Bu her ikisi için de bir tatmin anıdır. Ancak aslında olup biten nedir? Bir biçimde anlaşmaları, birbirlerinin başından geçenleri sonunda anlamaları ve artık her ikisinin de geçmişin hayal edilemez acılarından kurtulmaları mümkün müdür?

Eğer mümkünse, nasıl? Resnais bu soruya çok kişisel bir cevap verir. Ona göre evlilik sadakatinin kurallarını yıkıp bir ilişki yaşayan bu adam ve kadın, mutlu ve saygıdeğer yaşamlarının sınırları içinde bulamayacakları bir şey bulurlar. Bu sizi ikna etti mi? Sizce her ikisinin de ihtiyaç duyduğu iyileşme ancak normal hayatlarının dışında ve etnik farklılıkların sınırlarının ötesinde mi gerçekleşebilir? Kültürel bir olayın yaraladığı kişisel yaşamlar hakkında ne biliyorsunuz? Sevdiklerini savaşta, terörist saldırıda ya da doğal bir felaket sonucu kaybeden ailelerin benzer bir deneyim yaşadığını söyleyebiliriz. Suçsuz yere hapsedilenler için de aynı şey söylenebilir. Peki yıllarca çalıştıkları şirketin emeklilik primlerinde hile yaptığını fark edenler ya da yetersiz sağlık sistemi nedeniyle virüslü kan nakline maruz kalarak AIDS olan insanlar? Buna benzer acılarla insanların nasıl başa çıktığını düşündünüz mü hiç? Böyle kabus gibi bir geçmişe sahip biri huzura kavuşabilir mi? Bunlar elbette güç kullanarak yapılan hataların düzeltilebileceğini öneren vahşi bir intikam öyküsü anlatmadığı sürece Hollywood'un uğraşmak istemediği sorulardır. Bu film toplumsal felaketlerle ilgili Hollywood öykülerinin takıntı haline getirdiği çözüm olarak 'kötü adamları öldürmeyi' asla akla getirmez. Onun yerine normal sınırlarımızdan kurtulduğumuzda başkalarınca anlaşılmanın üzüntüyü hafifletebileceğini önerir. Bu sizce nasıl bir politika?

Jules ve Jim / Jules et Jim (1962)

Yeni Dalga'nın Erotizmi

Bu karede Yeni Dalga'nın sadece Fransa'da değil tüm dünyada en ünlü aktristi Jeanne Moreau'yu görüyorsunuz. İlk kez Yeni Dalga yönetmeni François Truffaut, *Jules ve Jim* filmiyle Moreau'yu büyük bir yıldız oyuncu olarak Yeni Dalga'ya özgü bir farkla sundu. Dikkatle bakarsanız Moreau'nun o dönemde sinema perdesinde görmeye alıştığımız standart kadın tiplemelerinin hiçbirine ait olmadığını fark edersiniz. Vamp kadın, eş ya da saf genç kız tiplemelerine uymaz. Bunun yerine Moreau, Truffaut'nun filminde cinselliği, zekayı, bağımsızlığı ve öngörülemezliği harmanlayan bir imaj sergiler. Alışıldık anlamıyla güzel olmayan Moreau, sinemasal kadınlığın kurulu kategorilerinin dışında kalır. Godard, tipik bir güzelliğe sahip olan Anna Karina'yı, *Hayatını Yaşamak* filminde kolayca canlandırabileceği saf genç kız kategorisini yıkmak üzere oynatmıştır. Ancak Moreau'yu özellikle *Jules ve Jim* filminden sonra kolayca içine alabilecek bir kategori yoktur. Yukarıdaki kare onun benzersiz perde varlığının iyi bir örneğidir. Saf kız kategorisine ait beyaz ipek pijamalarıyla cinsel olarak deneyimli kadını çağrıştıran bir mekan olarak yatak odasında sevgilisini beklenmedik bir biçimde silahla tehdit eder. Silahıyla hedef aldığındaki duruşunda feminen yumuşaklık ya da alçakgönüllülük klişelerinden eser yoktur ancak bu duruşla üzerindeki narin, pürüzsüz kumaş çelişir.

FİGÜR 1.10 *Jules ve Jim / Jules et Jim* (Yön. François Truffaut, 1962) filminden bir kare. S&B. 105 dk. Beyaz ipek pijamalı Cathérine (Jeanne Moreau) bu görüntüde görünmeyen sevgilisi Jim'e silah doğrultmuş.

Filmin adı dikkati hikâyenin merkezindeki iki adama yöneltse de *Jules ve Jim* aslında kontrol edilemeyen ve kendini kontrol etmeyi istemeyen bir kadın olan Cathérine hakkındadır. Birçok Yeni Dalga filminde olduğu gibi *Jules ve Jim*'de de sınırda yaşayan, özgürlüğün sınırlarını zorlayan insanların öyküsünü anlatılır. Jules (Oscar Werner) Alman, Jim (Henri Serre) ise Fransız'dır. *Hiroşima Sevgilim*'deki Lui ve Elle gibi onlar da zorlu bir çatışma tarihine sahip ülkelerin vatandaşlarıdır. Ancak birbirlerine belki de çoğu sıradan erkek arkadaşlığında olduğundan çok daha yakındırlar. Bazı öğrenciler Jules ve Jim'in gay olduğunu düşünürler. Aynı kadına yani Cathérine'e olan aşklarının aslında birbirlerine duydukları arzuyu doyurmanın dolaylı bir yolu mu olduğu yoksa bunun *Cennetin Çocukları*'ndaki Baptiste karakteri gibi erkek heteroseksüelliğinin geniş bir biçimde tanımlandığı Fransız sinemasının bir başka örneği mi olduğuna siz karar verin. Cathérine her ikisini de sevdiği için aralarında bir ménage à trois (üçlü bir ilişki) kurulur.

Cathérine sınıflandırılamasa da erkekler sınıflandırılabilir. Jules koca, Jim özgür yaşayan aşıktır. Bazen Cathérine bir kocanın sevgisinin güvenliğini ister, bazen de maceraperest aşığının heyecanını. Cathérine ve Jules'ün bir kızı olur ancak bu da Cathérine için hiçbir şeyi değiştirmez. Hatta arada başka aşıkları da olur. Jim artık Cathérine'in oyununu daha fazla oynamak istemediğinde doğuştan evlenilecek kadın özellikleri olan eski bir kız arkadaşıyla evleneceğini söyler. Önce Cathérine gözyaşlarına boğulur ancak aniden ruh hali değişir ve yukarıda gördüğümüz gibi Jim'e silah çeker. Jim kaçar ancak kısa zaman sonra bu üçlü artık aşina olduğunuz o Yeni Dalga rastlantılarının biri sonucunda tekrar biraraya gelir. Cathérine, Jim'i kullandığı arabaya davet eder ve Jules'a 'dikkatle izlemesini' söyler. Daha sonra yüzünde bir gülümsemeyle arabayı kırık bir bariyere sürer. Yolcu koltuğunda oturan Jim bu kez kaçmaya çalışmaz ve ikisi de ölürler. Cathérine'in fırtınalı ruh hali aniden onu Jim'le birlikte ölüme götürür.

Yönetmen Truffaut'nun bu alışılmadık üçgeni yaratmasının ardından onlarca yıl geçti. Cathérine'i ve onun aile ve gönül ilişkilerini bugün de 1962 yılında olduğu kadar sıra dışı, şok edici ve muhtemelen öfke uyandırıcı buluyor musunuz? Yoksa *Jules ve Jim*'i sadece bir başka feminist film olarak mı görüyorsunuz? Yeni Dalga hakkında bil-

dikleriniz doğrultusunda düşünün. Bu feminist bir film olabilir mi? Genellikle erkeklerle ilişkilendirdiğimiz türden bir erotik özgürlüğü kendisine bağışlayan bir kadını anlattığı doğru ama sizce Truffaut bu filmi toplumda kadınların toplumsal zorlukları hakkında düşünmeye yönlendirmek için mi tasarlamıştır? Truffaut, birçok açıdan Cathérine'i kadınların erkeklerde yol açtığı erotik sorunları araştırmak için kullanıyor gibi görünür. Cathérine'in erotik spontanlığı onu cinsiyetçilikten değil geleneksel sınır ve kılavuzların modern zamanlarda kaybolmasının sıklıkla kendileri ve başkaları için ölüm getirmesinden mustarip Yeni Dalga kahramanları kardeşliğinin bir parçası kılmaz mı?

Yeni Dalga'nın Ötesi

Genel olarak Yeni Dalga'nın 1968'de sona erdiği kabul edilir. Aşağıdaki üç ifadeden hangisinin bu akımı özetlediğini düşünürsünüz?

A. Yeni Dalga Fransız Sinemasını sonsuza kadar değiştirmiştir.

B. Yeni Dalganın ardından eski film pratiklerine bir geri dönüş yaşanmıştır.

C. Hepsi.

İpucu vereyim. C şıkkını seçin. Jean-Luc Godard alan araştırmasında duyduğunuz Dziga Vertov grubundakiler gibi sinemacıların tavizsiz politikaları asla popüler olamadı. Bu tipten uç örnekler genel olarak 1970'lerin bir özelliği olarak kaldılar. Ancak Yeni Dalga sayesinde mekanda çekim, profesyonel olmayan oyunculara ve doğal ışığa duyulan ilgi, Fransa'da ve dünyanın başka yerlerinde film yapımının kalıcı bir parçası haline geldi. Aynı durum II. Dünya Savaşında ve Afrika'nın Fransız bölgelerinde Fransızların pek de kahramanca olmayan davranışları gibi önceden tabu olarak kabul edilen konular için de geçerli oldu. II. Dünya savaşı boyunca pek çok Fransız'ın faşizme sempati duymalarını tartışan Yeni Dalga sonrası filmleri daha iyi anlayabilmek için bu politik konuların tarihine göz atmak isteyebilirsiniz. Her ikisi de Holokost hakkında olan *Acı ve Merhamet /Le chagrin et la pitié* (Max Ophuls, 1971) ve Claude Lanzmann'ın daha sonra çektiği Şoah / Shoah (1985) böyle filmlerdendir. Ayrıca Bertrand Tavernier ve Patrick Rotman'ın Cezayir savaşı hakkındaki Fransa'nın sömürgeci politikalarına karşı İsimsiz Savaş / *La Guerre sans Nom* (1992) filmini daha iyi anlayabilmek için Afrika'daki Fransız emperyalizmi tarihine bakabilirsiniz. Ancak çok sürmeden Fransız sineması içli melodramlara geri döndü.

1980'ler, Yeni Dalga boyunca kazandığı momentumu yitirmekte olan Fransız sineması için kriz dönemiydi. Bu dönem boyunca eleştirmenler **nostalji** filmlerinin, yani popüler bir duygu olarak daha basit ve anlaşılır görünen geçmişe özlemi tatmin eden filmlerin hızlı artışından şikayet ettiler. 'Kültürel Miras' filmleri denen bu yapımlar, 1950'lerin 'nitelikli filmler' mirasını geri getiriyordu. 'Nitelikli filmler' gibi kültürel miras filmleri de Fransız edebiyat klasiklerinden alınan eski, güven veren hikâyeleri pırıltılı, renkli, yıldızlarla donatılmış, Hollywood'a rakip olabilecek seyirlikler olarak üretiliyorlardı. Bu tipteki yapımların tanımlayıcı filmi Marcel Pagnol'un Fransa'nın Provence bölgesinden bir ailenin hayatını edebi bir dille öykülemesinin iki bölümlü, büyük bütçeli bir Technicolor uyarlaması olan *Jean de Florette*'dir (Yön. Claude Berri, 1986). Serinin ilk filmi, filme adını veren Jean de Florette'in (Gerard Depardieu) büyük Fransız pop starı Yves Montand ve yükselen bir yıldız olan Daniel Auteuil'in canlandırdığı açgözlü

komşuları yaşlı César ve yeğeni Ugolin yüzünden ölümünü anlatır. Babasının ölümü hakkındaki çirkin gerçeği yalnızca Jean'ın küçük kızı Manon bilir.

Serinin ikinci filmi *Manon des sources* (1986) şimdi büyümüş ve son derece güzel bir genç kız olmuş Manon'un (Emanuelle Béart) babasını ölüme sürükleyenlerden intikamı hakkındadır. Fransız eleştirmenlerin 'nostalji filmi' demekle neyi kastettiklerini anlamak için bu iki filmi izlemelisiniz. Yeni Dalga geleneğine uygun olarak iki bölümlü *Jean de Florette*, elbette Provence'ın doğal manzarasını kullanır. Filmi seyrederken neredeyse ağaçları koklayabilir, esen rüzgarı hissedebilirsiniz. Peki bu filmin çağdışı gibi görünmesinin nedeni nedir? Bazı eleştirmenler filmi eninde sonunda adaletin yerini bulduğu adil bir dünyaya ilişkin sahte umutlar beslemekle suçlarlar. Filmde Jean'ın César'ın varlığından haberi olmadığı çocuğu olduğu ortaya çıkar. César'ın öz oğlunu ve çok istediği varisini öldürdüğünü keşfetmesi çok dokunaklıdır. Böyle bir tanrısal adalet, Yeni Dalga'nın etkilediği filmlerin modern anlamsızlık duygusundan çok uzaklara düşer. Yeni Dalga'nın en tanınmış yönetmenlerinden, kültürel miras filmi yaparak herkesi şaşırtan François Truffaut'nun *Son Metro* filmine de göz atabilirsiniz. *Son Metro* edebiyat uyarlaması değildir ancak bazı eleştirmenler filmin II. Dünya Savaşı sırasında Nazilere karşı direniş hareketine yönelik aşırı duygusal bir bakış olduğunu düşünürler.

Beri yandan 1980'ler aynı zamanda ***cinéma du look***'un gelişimine de tanıklık eder. Fransız sinemasındaki bu akım *'havalı'* bazen sürreal bir sinematografi, yüksek hızlı montaj tarzı ve reklamcılığın teknik ustalığından etkilenmiş görsel efektleri bir araya getirir. *Cinéma du look*, sık sık iyi bilinen filmlerden ünlü sahnelere ya da yıldızlara gönderme yaparak seyirciye göz kırpar. Bu akımı temsil eden üç yönetmen Jean-Jacques Beineix, Luc Besson ve Leos Carax'dır. Yeni Dalga'nın yaratılmasında önemli bir rolü olan *Cahiers du cinéma* dergisi, sinemayı ticarileştirmekle ve bir mağaza vitrinine çevirmekle suçladığı *Cinéma du look* akımını yerden yere vurur. Bu bakış açısının tipik bir örneği eleştirmen Marc Chevrie'nin yaptığı şu yorumdur: 'Artık bakmak yerine fark ediyorsunuz. Tıpkı bir kataloğa göz atar gibi'. Luc Besson'un *Nikita / La Femme Nikita* (1990) filminde yaptığı gibi büyük oyuncu Jeanne Moreau'ya **misafir oyuncu** olarak şöhretinden faydalanılan kısa bir sahnede yer vermek onu **metalaştırmak** yani onu pazarlanabilir bir nesneye dönüştürmek midir? Jean-Jacques Beineix bu tür eleştirileri doğru olanı umursamadığını söyleyerek cevaplar. Onun tek amacı, baştan çıkarma ve büyü sanatı olarak sinema yapmaktır. Beineix'nin aynı zamanda *Cinéma du look*'un ilk ve en önemli filmi olan *Diva* (1982)'sını izleyerek bu tartışmada kendi kararınızı verebilirsiniz.

Diva birbiriyle çakışan iki farklı macerada Paris'te çılgınca gezinen farklı ırklara mensup kahramanlar sunar. Bir grup sesinin kaydedilmesine izin vermeyen bir sopranonun gizlice yapılmış, servet değerindeki kayıtlarını ele geçirmek istemektedir. Diğer grup ise aslında uyuşturucu ticaretinin lideri olan polis şefinin suçunu ortaya çıkaracak bir kasetin peşindedir. Öyküler sık sık trafik kazalarına ve şiddete yol açarak çakışırlar. Genç bir Fransız oğlanla (Frédéric Andréi) onun sesini gizlice kaydettiği güzel, olgun siyahi soprano Cynthia Hawkinds (Wilhelmina Fernandez) arasında tuhaf bir aşk ilişkisi başlar. *Diva*'nın mekanda çekim yapmasına karşın Paris'i yapay bir güzellik ve merak nesnesi haline getirdiği doğrudur. Peki film aynı zamanda modernite hakkında bir doğruluk ögesi de içerir mi? Yoksa *Cahiers*'in suçladığı gibi reklam cazibesine fazla mı yakın düşer?

Yeni Dalga sonrası sinemayla ilgili bir başka konu 1980'ler ve sonrasında kadınların Fransız sinemacılar arasına dönmeleriyle ilgilidir. Fransız sinemasında hala etkin bir güç olan Agnès Varda'ya 70'ler, 80'ler ve 90'lar boyunca aralarında Diane Kurys, Coline Serrau, Catherine Breillat ve Claire Denis'in de bulunduğu birçok Fransız kadın sinemacı katılır (Belçikalı olmasına rağmen Fransızca konuştuğu için Chantal Akerman da bu listeye eklenebilir). Ancak filmlerin feminist bir sinema ekolü için alan açıp açmadığı tartışmalıdır. Diane Kurys'in *Coup de Foudre* (1983) filmi lezbiyen aşkı konu alan sarsıcı bir yapıttır. Ancak Coline Serrau'nun Üç Adam Bir Beşik / Trois hommes et un couffin (1985) filmi, Hollywood tarafından Üç Adam Bir Bebek (1987) ismiyle yeniden çevrilen tamamen ticari bir komedidir. *L'une chante, l'autre pas* (1977) gibi filmlerle Agnès Varda belirgin bir feminist bakış açısı önerir. Breillat ve Akerman'ı da *36 Filette* (1988), *Jeanne Dielman: 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1985) gibi filmleriyle bu alanda değerlendirebiliriz. Ancak 1987'de Akerman en azından Fransız kültüründe 'kadın filmleri' fikrinin modasının geçtiğinde ısrar eder: 'Artık Fransa'da erkeklerin sinemasıyla kadınların sineması arasında ideolojik bir farklılık kalmadı'.

Akerman'ın önerisini sınamak üzere *Güzel İş / Beau travail* (1999) filmine bir göz atalım ve yönetmeni Claire Denis'in cinsiyetinin algılamamıza uyumlu olup olmadığına bakalım. Aslında Denis'in *Güzel İş* filmini Fransız sinemasının mevcut durumunun öncüsü olarak değerlendirebiliriz. Sizce Denis, Fransız sinemacıları tarihsel olarak bölen gerilimleri nasıl ele almış? *Güzel İş* filmi üzerinde düşünür ve yorum yaparken ve Fransız sinemasının zengin tarihinin mirasçısı olarak yönetmen Denis'i değerlendirirken aşağıdaki karşıtlıklar listesini kullanabilirsiniz:

1. Montaja karşı insan gözünü taklit eden çerçeve kompozisyonları ve kamera hareketleri
2. Belgesele, nitelik geleneğine, sürrealizme, Yeni Dalgaya, kültürel miras filmlerine ve *cinéma du look*'a karşı şiirsel gerçekçilik.
3. Profesyonel olmayan oyunculara karşı yıldız oyuncular.
4. Mekanda çekime ve kendiliğindenliğe karşı iyi işlenmiş, stüdyoda üretilmiş efektler.
5. Perde için doğaçlanan öykülere karşı edebi yapıtların uyarlaması.
6. Geleneksel değerleri hatırlatma yerine tabuları yıkma.
7. Teknik virtüözlüğe karşı belgesel gerçeklik.
8. Hollywood pratiklerini yıkmaya karşı Hollywood'la kendi kurallarıyla rekabete girme.
9. Cinsiyet açısından nötral filmlere karşı cinsiyetçi perspektif.

Güzel İş / Beau Travail (1999)

Bugün Fransız Sineması Nerede?

Bu kare *Güzel İş*'i *cinéma du look* içinde sınıflandırma ihtimalini akla getirir. Bu modaya uygun çerçeve kompozisyonunda deniz ve karanın karşıtlığından doğan ıssız, rüyamsı görüntüyle Başçavuş Galoup (Denis Lavant) ve lejyoner Gilles Sentain (Colin Grégoire) arasındaki ana çatışmayı görselleştirir. *Cinéma du look* filmleri gibi *Güzel İş*

FİGÜR 1.11 *Güzel İş / Beau Travail* (Yön. Claire Denis, 1999). Renkli. 90 dk. Kuzey doğu Afrika'da Cibuti sahillerinde çekilen bu karede solda Gilles Sentain (Grégoire Colin), sağda Baş Çavuş Galoup (Denis Lavant) birbirlerine düşmanlıkla bakıyorlar. Denizin lacivert suları iki adamın üzerinde durduğu neredeyse renksiz, boz, kuru topraklarla müthiş bir kontrast oluşturuyor.

de başka önemli filmlere sofistike göndermeler yapar. Örneğin Doğu Afrika'da Cibuti'de üslenmiş Fransız Yabancı Lejyonundaki askerlerden Galoup ve Sentain arasındaki düşmanlık hakkındaki bu filmde Michel Subor, Bruno Forestier adında bir komutanı canlandırır. Yönetmen bu karakter ile Subor'un aynı adlı bir lejyoneri canlandırdığı *Küçük Asker* (Jean-Luc Godard ,1963) filmine gönderme yapar.

Bu çerçevenin yer aldığı sekans ilerledikçe sürreal bir tona bürünür (hatırlayacağınız gibi *cinéma du look* sıklıkla sürreal imgeler kullanır). Filmin dışsal bir olayı mı anlattığını yoksa bu çerçevede yer alan iki adamın, çerçevenin solunda Gilles Sentain'in, çerçevenin sağında Galoup'un içsel çatışmasını mı görüntüye döktüğünü kesin olarak bilebilmenin mümkün olmadığını görürsünüz. Lejyondaki tüm askerlerin sahilde öğle yemeği yedikleri bir sahne içinde kurgulanan bu kare, Sentain ve Galoup lokmalarını çiğnerken birbirlerine düşmanca bakışlar attıkları sırada aniden araya girer. Burada bir **sıçramalı kesme** (görüntüler arasında mantıksal bir geçiş içermeyen kurgu) iki adam arasındaki söze dökülmemiş öfkeyi fiziksel bir yüzleşmeye çevirir. Aniden Sentain ve Galoup, birbirlerine duydukları öfkenin çarpıştığı bir alanın iki kenarında görselleştirilirler. Yönetmen Claire Denis, birbirlerinden çerçevenin izin verdiği kadar uzakta duran bedenlerin koreografisi aracılığıyla bir öfke dünyası yaratır. Bu bir aksiyondan diğerine geçen bir sıçramalı kesme midir? Yoksa Sentain ve Galoup karşı karşıya gelse sahilin nasıl görüneceğini gösteren bir fantezi mi?

Tüm bunlara karşın *Güzel İş* filmini *cinéma du look* olarak sınıflandırmak hatalı olacaktır. Figür 1.11 Jean-Jacques Beineix'nin bu türün tanımlayıcı filmi olan *Diva*'sındaki gibi son model otomobillerin ve kısa plastik giysiler giymiş kadınların pürüzsüz

bir görüntüsü değildir. Bu kare hakimiyet alanlarını sahiplenen iki adamın birbirlerine doğru gittikçe daralan bir dairede hareket ettiği, psikolojik çağrışımları olan, çarpıcı bir sekansın parçasıdır. Film gittikçe daha yakın çekimlere geçerken derin odaktan başka hiçbir şeyin olmadığı bu karenin uzun çekimini ve genel planını geride bırakıp öfkeli yüzlerin giderek daha yakın ve ayrıntı plan kesmelerine geçeriz. Yani sekans, Jean Renoir'ın sevdiği tarzda uzun bir çekimle başlar ve montaj tekniğiyle ilerler. Yönetmen Claire Denis askeri bir yaşam içinde kadınlar olmaksızın bir arada yaşayan erkek toplulukları hakkındaki gerçeklere yönelik büyük bir ilgiyle karmaşık bir sinema dili kullanır.

Güzel İş, Herman Melville'in tamamen erkeklerden oluşan (homososyal) alt kültürlerdeki gerilimler hakkında müthiş bir 19. yy öyküsü olan *Bily Budd*'ın gevşek bir uyarlaması olduğu için kolaylıkla kültürel miras filmi olarak etiketlenebilir. Fransız kültürel miras filmleri genellikle Fransız edebiyatından uyarlanır ancak Amerikalı Melville'den uyarlanan öyküsüyle *Güzel İş* de bir edebiyat klasiği uyarlamasıdır. Yine de Denis'in filmi bu kategoriye bütünüyle sığmaz. Kültürel miras filmlerinin yaptığı gibi seyirciyi çok daha güvenli, geçmişte kalmış idealize edilen bir altın çağa götürmek yerine *Güzel İş* Melville'in öyküsünün tam kalbinde yer alan homoerotizm tabusuyla yüz yüze bırakır. Melville'in *Billy Budd*'ı genç güzel bir denizcinin adamları üzerinde otorite sahibi yaşlı ve deneyimli denizci Claggert tarafından görünüşte belli bir nedeni olmaksızın idam edilmesini anlatır. Melville 19. yüzyılda mümkün olduğu kadar açık bir biçimde Claggert'in Budd'a olan düşmanlığının genç denizciye karşı hissettiği yasak duygularını bastırma girişiminden kaynaklandığını ortaya koyar. *Güzel İş*'de ise Galoup, Gilles Sentain'e karşı açıklanamaz bir nefret duyar. Cesur, iyi bir asker olan Sentain'i tehdit olarak hissetmesi Galoup'un kafasını karıştırır. Galoup'un büyüyen öfkesi, yönetmen Denis'in seçtiği kusursuzca yarı çıplak, kimi zaman bütünüyle çıplak erkek bedeni görüntüleriyle birleşerek bu bütünüyle erkeklerden oluşan askeri ortamda *Billy Budd'ın* sözcüklerle yarattığına benzer erotik bir **alt metin** yani üzerinde konuşulmayan gizli eğilim yaratır.

Güzel İş homososyal bir çevrenin kontrol edilmediği takdirde sorun yaratabilecek altmetinsel tutkularının merkezine alacak biçimde kurulmuştur. Son noktada Sentain'in çölde kaybolmasından, belki de ölümünden Galoup sorumludur. Sonuç olarak Galoup lejyonerliğe yakışmayan merhametsiz ve uygunsuz davranışlarda bulunma suçlamasıyla askeri mahkemede yargılanır ve lejyondan atılır. Galoup tarafından hatıra biçiminde anlatılan, sadece geçmiş ve şimdiki zaman arasında değil dış gerçeklik ve Galoup'un içsel fantezileri arasında da gidip gelen öykü, kültürel miras filminin çizgisel yapısından (bu arada Melville'in öyküsünden) farklılaşır. Filmin çizgisel olmayan yapısı yönetmen Denis'e Galoup'un ordudan atıldıktan sonra Marsilya'daki yaşamıyla umutsuzca komutanının takdirini kazanmaya çalışan katı disiplinli bir asker olarak lejyondaki yaşamını ve Kuzey Afrikalı güzel bir kızla ilişkisi olan bir adam olarak Galoup'u karşılaştırma olanağı sunar. Sevgilisi Galoup'u lejyonun neredeyse renksiz, sert yaşamının tamamen karşısında yer alan Afrika yaşam tarzının rengi ve ritmiyle tanıştırır. Galoup'un sevgilisiyle yaşadığı sevecen sahneler, tıpkı kumandan Forestier'le olan sahneleri gibi filmin homoerotizm alt metnini karmaşıklaştırır. Acaba Sentain'le olan rahatsız edici ilişkisi cinsel arzulardan çok komutanın gözüne girme rekabetiyle ilgili olabilir mi? Homosos-

yal bir çevrede yer alan erkek psikolojisi ve erkek kimliğinin kurulması hakkındaki bu filmin Afrika sömürgelerinin birinde yetişmiş bir kadın tarafından yönetildiği gerçeği bu sorunu daha da karmaşıklaştırır mı? Acaba bu erkek yönetmenlerin elde edemeyeceği bir bakış açısından yakalanmış feminen bir erkek kavrayışı mıdır? Yoksa *Güzel İş* bir erkek tarafından yönetilse hiçbir ideolojik farklılığın olmayacağı konusunda Chantal Akerman'a katılıyor musunuz?

Filmin son kareleri meydan okuyucudur. Tamamen gerçek görünürler ancak figür 1.11'de görselleştirilen olay gibi Galoup'un fantezilerinin vücut verdiği bir içsel yaşamdan başka bir şey olduğuna inanmak zordur. Film bitmek üzereyken bilincini yitirmişse de canlı kalan Sentain'i görürüz. Rengarenk elbiseler içinde Afrikalı bir kadın onunla ilgilenmektedir. Ancak film Galoup'un bakış açısını sunar. Galoup, Sentain'in nerede olduğunu bilmemektedir. Acaba bu görüntü, onun böylesine acımasızca davrandığı rakibinin olmasını istediği durumu mu göstermektedir? Daha sonra Galoup'u silahını göğsüne koymuş yattığı yatağı dikkatlice düzelten bir sivil olarak görürüz. Galoup'un omzunda küçük bir kas seyirir ve film bir kesmeyle Galoup'u kız arkadaşıyla beraber gittikleri Cibuti'de bir dans kulübünde görürüz. Galoup binlerce kilometre ötede, Marsilya'daki evinde kendini bir kulübün tekinsiz boşluğu içinde katı asker gövdesiyle *The Rhythm of the Night* adlı bir şarkıya eşlik ederken canlandırır. Film jeneriğe geçerken Galoup'u en azından kendi kafası içinde dans ederken bırakırız. Galoup neden kendini gerçek hayatta tıklım tıklım dolu olan bir dans kulübünde tek başına dans ederken görür? Galoup erkekliğin daha geniş bir yorumunu mu öğrenmiştir? Yoksa filmin kapanışında belirgin bir intihar havası mı var? Yoksa ikisi birden mi?

Bazı eleştirmenler hala sinemayla ilgilenen büyük Yeni Dalga yönetmenleri Godard, Varda, Chabrol, Rivette ve Rohmer dışında günümüzde Fransa'nın en iyi yönetmeninin Denis olduğuna inanırlar. Her durumda Denis kendisinden önceki büyük sinemacıların mirası olan sinema dağarcığına hakimiyetiyle heyecan uyandırıcı yeni bir Fransız deneyiminin bir parçasıdır. Bu dağarcığın içinde plan-sekans, montaj, sürrealizm, gerçekçilik, derin odaklı kareler, spontan mekan çekimleri, stüdyo ışığıyla aydınlatılmış setler, uyarlama, doğaçlama yer alır. Denis bu listeye cinsiyet, ırk, politika gibi bir zamanlar Fransız sinemasında tabu sayılan konulara sorgulayıcı bir bakışı da ekler.

Yeni Dalganın kalıcı etkisi kurallar konusunda Fransız Yeni Dalga yönetmenlerinden çok daha insafsız olsalar da Dogma 95 manifestosunda görülebilir. Danimarkalı grup sinemacılara Yeni Dalgacıların koymadığı hangi engelleri koydu? Eğer yönetmenler gerçekten bu kurallara uysalardı hangi tür filmleri çekmek imkansız olurdu? Bu 'Saflık Yemini'nin avantajları neler olabilir? Dogma 95 sineması ilginizi çekti mi? Şu filmleri deneyebilirsiniz: *Kutlama / Festen* (Yön. Thomas Vinterberg, 1998), *Kral Sağ / The King is Alive* (Yön. Kristen Levring, 2000) ve *Karanlıkta Dans / Dancer in the Dark* (Yön. Lars Von Trier, 2000). Bu Dogma sinemacıları gerçekten manifestolarındaki kurallara uyuyorlar mı?

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Sizce *L'Atalante*'nin yönetmeni Jean Vigo'nun anısına kaç ülkede ödüllü film yarışması düzenleniyor? Yazılı ve elektronik kaynakları tarayarak araştırın. Vigo'nun adıyla verilen bir ödülün şartları neler olabilir? Bu araştırmayı yaparken bulduklarınız size şaşırttı mı?

•••••••• EK DÜŞÜNCELER: Dogma 95••••••••

1995'te aralarında Thomas Vinterberg, Lars Von Trier ve Kristian Levring'in de bulunduğu bir grup Danimarkalı yönetmen, kendilerini Dogme 95 olarak adlandırıp 'Saflık Yemini' adını verdikleri katı kuralları olan bir manifestoyu yazıp imzaladılar:

Birinci Kural: Çekimler mekanda yapılmalıdır. Set ve dekor kurulmamalıdır (Eğer belli bir sahne donatısı hikâye için gerekliyse çekimler için bu donatının bulunabileceği bir konum seçilmelidir).

İkinci Kural: Görüntüden bağımsız ses ya da sesten bağımsız görüntü üretilmemelidir (Sahnenin çekildiği yerde yoksa müzik kullanılmamalıdır).

Üçüncü Kural: Mutlaka elde taşınan kamera kullanılmalıdır. Elde taşınan kamerayla elde edilebildiği kadarıyla hareketsizlik serbesttir (Film kameranın bulunduğu yerde geçmemeli, çekimler filmin geçtiği yerde yapılmalı).

Dördüncü Kural: Film renkli olmalı. Özel aydınlatma kabul edilemez (Eğer pozlama için çok az ışık varsa çekim kesilmeli ya da kameraya tek bir lamba iliştirimelidir).

Beşinci Kural: Optik oyunlar ve filtreler yasaktır.

Altıncı Kural: Film bayağı aksiyon içermemeli (Cinayet, silahlar vs. filmde yer almamalı)

Yedinci Kural: Zamansal ya da coğrafi yabancılaştırma yasaktır (Yani film burada ve şimdi geçmelidir.)

Sekizinci Kural: Tür sineması kabul edilemez.

Dokuzuncu Kural: Film formatı Akademi 35 mm. olmalı (Bu film ses de kaydeder, diyalog ve ortam gürültüsü için sonradan kayıt yapmaya gerek kalmaz).

Onuncu Kural: Yönetmen jenerikte belirtilmemelidir.

PROJELER

1. Sürrealist filmler geleneksel olarak kadınlarla ilişkilendirilen bilinçaltını ele alırlar. Öncü Fransız sürrealist Jean Cocteau'nun filmlerinde kadınların rolü üzerine bir deneme yazın. Kadınlar Cocteau'nun filmlerinde genellikle sinemada olduğundan daha mı belirgin rollerdeler? *Orfeus*'a ek olarak *Güzel ve Çirkin* (1946) ve *Sonsuz Dönüş /L'éternel retour* (1943) filmlerine göz atmak isteyebilirsiniz.
2. İnsan hayatını inancın ya da aklın pek az etkileyebildiği, rastgele olaylar bütünü olarak kabul eden modern inanç yeni dalga filmlerinde güçlü bir biçimde ifade edilir. Seçeceğiniz bir yeni dalga filminde şansın rolünü inceleyeceğiniz bir deneme yazın.
3. *Küçük Asker / Le Petit Soldat* (Yön. Jean Luc Godard, 1963) ve *Güzel İş / Beau Travail* (Yön. Claire Denis, 1999) filmlerinde Afrika'da Fransa'nın politik etkisinin anlatılışını karşılaştırın ve farklılıkları belirleyin. Metninizde Godard ve Denis'in politik farklılıklarına değinebilir ya da iki yönetmenin askeri yaşamın cinsel ve duygusal boyutlarını dramatize etme tarzlarını karşılaştırabilirsiniz. Godard ve Denis'in ele aldıkları biçimde cinsiyet farklılıkları görebiliyor musunuz?
4. *Cahiers du cinéma*, cinéma du look'u insanları metalaştırarak yani onları tüketim ürünleri gibi nesnelermiş gibi anlatarak sinemayı reklamcılık düzeyine indirmekle eleştirir. Bu eleştiriye katılarak ya da karşı çıkarak *Diva* (Yön. Jean-Jacques Beineix, 1982) filmini tartışan bir deneme yazın. Beineix reklamların ürünlerle tüketicileri cezbetmesi gibi dikkatimizi karakterlerine çeken 'kıyak' bir film mi yapmıştır yoksa Fransa'nın metalaştırılmış tüketici kültürüne karşı şık ve eleştirel bir bakış mı sunmaktadır?
5. YouTube'u kullanarak genç ve bağımsız sinemacıların videolarına göz atın. Kendilerini Hollywood pratiklerinden uzak tutan bu sinemacıların üzerindeki Fransız sinemasının çeşitli sinema akımlarının özgürleştirici etkisini tartışın. Sizce genç sinemacılar bu cüretkar ve yenilikçi filmlerden etkilenmek için bu filmleri gerçekten görmüş mü olmalılar? Fransız filmlerini görmüş olmak onları sanatlarında daha iyi yapar mı?

Ek Okumalar

Hayward, Susan. French National Cinema. New York: Routledge, 1993.

Lanzoni, Remy. French Cinema: From Its Beginnings to the Present. Londra: Continuum, 2004.

Neupert, Richard. A History of French New Wave Cinema. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.

Powrie, Phil. French Cinema in the 1980s: Nostalgia and the Crisis of Masculinty. New York: Oxford University Press, 1997.

Powrie, Phil. French Cinema in the 1990s: Continuity and Difference. New York: Oxford University Press, 2000.

Renoir, Jean. My Life and My Films. New York: Da Capo Press, 2000.

Temple, Michael and Michael Witt (ed.). The French Cinema Book. Londra: British Film Institute, 2008.

RUSYA
ÜTOPYA ve DİSTOPYA

2

Figür 2.1

Figür 2.2

Figür 2.3

FİGÜR 2.1-2.3 *Potemkin Zırhlısı / Bronosets Potyomkın* (Yön. Sergei Eisenstein, 1925) filminden üç kare. S&B. 66 dk. Sırasıyla dört kadın işçi, dört erkek işçi ve Grigori Vakulinçuk'un (Aleksandr Antonov) naaşı.

Bu gördüğün nedir?

Bu gördüğün *Potemkin Zırhlısı* (1925) filminden bir dizi karenin birlikte kurgulandığı bir **montaj**. Peki bunda kayda değer olan ne? Bütün filmler birlikte kurgulanmış bir dizi kareden oluşmuyor mu? Öyle, ancak bu örneği ayrıcalıklı kılan, filmlerinde ve eleştirel yazılarında montajın sunduğu türlü olanakları araştıran, Sovyetler Birliği'nin en büyük sinemacılarından, *Potemkin Zırhlısı*'nın yönetmeni Sergei Eisenstein'ın öncülüğünü yaptığı ve kuramsallaştırdığı, kimi zaman entelektüel montaj ya da atraksiyonlar montajı olarak da adlandırılan özel bir dizilim yani **diyalektik montaj** olması. Eisenstein'ın diyalektik montajı, Hollywood'un tercih ettiği film kurgulama tarzı olan ve pürüzsüzce akan bir sekans yaratarak eğlendirici bir yanılsamayla seyircinin hikâyeyi takip etmesini sağlayan **devamlılık kurgusundan** çarpıcı derecede farklı bir montaj anlayışıdır. Diyalektik montaj kullanan Eisenstein, yanılsamayı kırıp seyirciyi düşünmeye yönlendirmeyi amaçlamıştır. Rusya'daki önemli sinemacıları çoğu, ülke Sovyetler Birliği'nin bir parçası olduktan sonra aynı amaçla filmler yaptılar. Bu nedenle Rus sinemasına giriş yapmadan önce Eisenstein'ın diyalektik montajını incelemek şarttır. Eisenstein aynı zamanda tüm dünyadan sinemacıları etkilemiştir ve yapıtları dünya sinemasına dair temel eğitimin bir parçasıdır.

Önce dört kadının, sonra dört adamın ve en son Grigori Vakulinchuk'un (Aleksandr Antonov) cenazesinin görüntülerinden bu montajın ölüm hakkında olduğunu çıkarabilirsiniz. Ancak bu kareler arasındaki bağlantı nedir? Bu adamlar ve kadınlar, Potemkin savaş gemisindeki isyanın kahramanlarından biri olan Vakulinchuk'un yasını tutmaktadırlar ve film bağlamında izlendiğinde bu anlam yeterince açıktır. Dahası, Eisenstein'ın kurguladığı montaj **ara yazılar** (sessiz filmlere sözü ekleyebilmek için film aralarında görülen yazılı kartlar) formunda ek bilgiler de içerir. Genellikle arayazılarda filmdeki diyaloglar ya da dış ses yorumları doğrudan yazıya geçirilir. Ancak burada Eisenstein, Vakulinchuk'un ölümü üzerine yorum yapan bir dizi cümleyi bölerek dilediği vurguyu gerçekleştirir. Dört kadının görüntüsünden önceki ara yazıda 'Devrim için ölenlere ebedi şan olsun!' yazar. Erkeklerden önce 'Hepimiz birimiz!', Vakulinchuk'un görüntüsünden önce 'Birimiz...', yazar ve bu cümle Vakulinchuk'un görüntüsünden sonra yeni bir ara yazıyla tamamlanır; 'hepimiz için!'. Ara yazılar birlik mesajı verdikleri için bunun nasıl olup da çatışma ve gerilim üreten bir sekans olarak kabul edildiğini merak edebilirsiniz.

Ancak bu montajın seyircide içsel gerilim yaratma nedeni tam da yazılı sözcüklerin ekrandaki varlığıdır çünkü insan beyninde yazı ve resim farklı yollarla işlenir. Alışık olduğunuz **senkronize sesli** filmler bilgi akışını ara yazılarla kesmeye gerek duymazlar. Yani sessiz film, artık sesli filmde karşımıza çıkmayan bir çatışmaya sahiptir. Ancak 2.1-2.3 figürlerinde ara yazıları görmeseniz de Eisenstein'ın görüntülerinin Hollywood yapımı bir sessiz filmde olduğu gibi pürüzsüzce akmadığım fark edersiniz. Eisenstein seyirciyi bağlantısız karelere bakmaya zorlar. Bu karelerin **dizilimi,** onları birbirine bağlayan kurallar, Hollywood sinemasının meraklı macera ve romans dünyasını kurmazlar. Peki, Eisenstein'ın görsel çatışması ne yaratır?

Potemkin Zırhlısı'nı ister ilk görüşte sevin, ister sevmeyin, büyük olasılıkla Eisenstein'ın mirasının önemli özelliklerini hemen fark edersiniz. Bu karelerin verdiği anlık hazzı duysanız da duymasanız da hem onların **süreksizliğini** yani görüntüler arasındaki akışın kesintiye uğramasını hem de Eisenstein'ın en önemli özelliklerinden bir diğeri olan yıldız oyunculara yer vermeyişini fark edersiniz. Yukarıdaki karelerde yalnızca Vakulinchuk'u canlandıran aktör tanınır. Zaten içlerindeki tek profesyonel (ama yıldız değil) oyuncu da odur. Daha sonra profesyonel olmayan oyuncuların yüzlerinde ezilenlerin yaşamının zorluklarından izler taşıyan işçi sınıfından insanlar olduğunu görürsünüz. İşçi sınıfından insanlara dair çoğu ticari film (ki geri kalan filmlerle kıyaslandıklarında oldukça az sayıdadırlar) karakterlerini daha çekici kılmak için pırıl pırıl sunar. Oysa *Potemkin Zırhlısı*'nda anonim, ağır çalışmanın sertleştirdiği yüzleriyle yoksul Rus işçilerinin kısa görüntülerinin olduğu düzinelerce montaj görürsünüz.

Eisenstein yıldız kullanmamayı tercih eder çünkü o sinemayla ilişkilendirilen pırıltılı cazibeden uzak durmak ister. Devamlılık kurgusundan kaçınır çünkü pasif olmaktansa aktif seyirciyi tercih eder. Devamlılık kurgusu seyirci için işin büyük kısmını halleder. Oysa Eisenstein tanınmayan insanların görüntülerinden oluşan parçaları umulmadık bir biçimde yan yana getiren kolaj tekniğini kullanır. Böylece filmin kurgusu noktaları bizim yerimize birleştirmez. Onun yerine görüntüler arasındaki ilişkiyi kendi kendimize bulmamızı ister.

Eisenstein'ın bir başka seçimi, hikâyeye Hollywood'da olduğundan daha az önem vermesidir. Onun hikâyesi çok iyi bilinen tarihsel bir olaydan alınmıştır ve çok kolay olduğu için seyircinin özel dikkatine ihtiyaç duymaz. Böylece seyirci görüntülere odaklanabilir. Bu film Çar II. Nikola'nın donanmasında yer alan Potemkin Zırhlısında, gemi Odessa'dan demir aldıktan kısa bir süre sonra meydana gelen bir ayaklanmayı anlatır. Subayların her fırsatta kötü davrandığı denizcilere yemek olarak su gibi bir çorbanın içinde kurtlu et verildiğinde huzursuzluk başlar. Kokmuş etin içindeki kımıl kımıl kurtçukların ayrıntı çekimi, yemeğin ne kadar mide bulandırıcı olduğunu vurgular. Denizciler bu yemeği yemeyi reddettiğinde seyircilerle aralarında bir duygudaşlık kurulur. Bir savaş gemisinin askeri ortamında disiplinin gerekli olduğuna inanıyor olsanız da çürümüş et görüntüsünden sonra muhtemelen siz de subaylara karşı askerlerle birlik olmayı tercih edersiniz. Böylece geminin kaptanı muhafızlarına alelacele hoşnutsuz askerlerin bir kaçını emre itaatsizlikten kuşuna dizme emri verdiğinde siz yine büyük ihtimalle emir komuta zincirini ters yüz edecek isyanın kıvılcımını çakan sıradan bir bahriyeli olan Vakulinchuk'a tezahüratta bulunursunuz.

Ayaklanma sırasında Vakulinchuk öldürülür ve kıyıda yapılan cenazesinde denizciler ve Odessa halkı onun için yas tutarken figür 2.1-2.3'ü içeren montaj sahnesi karşımıza çıkar. Ancak bu gayri resmi anma töreni, düzeni sağlamak adına rastgele sivilleri öldüren Çar'ın askerlerinin gelmesiyle aniden kesilir. Potemkin'deki isyancı denizcilerin başı şimdi gerçekten beladadır çünkü sırada onlar vardır. Buraya kadar filmin hikâyesi hakkında ne düşünüyorsunuz? Buraya kadar fazla geciktirim ya da sürpriz yok.

Ancak Eisenstein geciktirim ya da sürpriz için uğraşmaz çünkü onun tek niyeti heyecanlı bir savaş hikâyesi anlatmak değildir. Onun asıl amacı seyircinin yöneten sınıfların işçi sınıfı üzerindeki tiranlığı üzerine düşünmesini sağlayacak açık bir perspektif sunmak üzere diyalektik montajı kullanmaktır. Eisenstein'ın bazı montajları gerçekten hedefi on ikiden vurur. Çarın askerlerinin Odessa'da sıradan Rus halkına saldırdığı sahnede sinema tarihinin en ünlü montajlarından birini yaratır. Bu çok bilinen montaj sahnesi Odessa Merdivenleri sekansında yer alır. Bu sekansta Çar'ın askerleri, limandaki halka saldırırken iki annenin çocuklarıyla birlikte öldürülüşüne tanıklık ederiz. İlkinde yüzü belli olmayan pırıl pırıl üniformalı bir asker, kucağında yaralı çocuğuyla kendisinden yardım isteyen silahsız bir kadını öldürür. İkincisinde limana inan uzun basamakların başında bebeğinin içinde olduğu pusetiyle birlikte askerlerden kaçmaya çalışan genç bir kadın vurulup öldürülür. Genç kadın kanlar içinde yere düştüğünde, talihsiz bebeği taşıyan sahipsiz kalmış puset, şiddet ve kaosun ortasında tekinsiz bir yavaşlıkla merdivenlerden aşağı kayar. Bu diyalektik montajlar, katliam sahnelerinin arasındaki geçişlerin aniliğiyle ve tek **kahraman**lı hikâyelerle ilişki kurmamasıyla Hollywood montajlarından ayrılır. Seyirci özdeşleşmesini belli karakterler üzerinden telkin etmek yerine Eisenstein'ın umduğu biçimiyle seyircinin tüm işçi sınıfıyla özdeşlik kurmasını sağlayacak fikirlerle gerçekleştirir. Bu montajlar egemen sınıfların yoksulları hiçbir şekilde umursamadıkları ve güçlerini (annelere ve çocuklara karşı bile) sevgisizce ve merhametsizce kullandıklarına dair genel bir dehşet duygusu yaratmayı hedefleyen yoğun metinlerdir.

Potemkin Zırhlısı seyirci sempatisinin aşk hikâyelerinde ya da aksiyon filmlerinde olduğu gibi yıldızlar ve geleneksel kahramanlarla yaratılan özdeşleşme yoluyla yönlendi-

rilmesine değil temel insani çıkmazların seyircilerce algılanmasına dayalıdır. Örneğin Vakulinchuk, acımasız subaylarına cesurca karşı çıktığında onu bir kahraman olarak görmeye başlayabilirsiniz. Ancak Eisenstein'ın komünist ideolojisi, Vakulinchuk'un Rus halkını Çar'ın tıranlığından kurtaracak tarihsel olayların kaçınılmaz akışının sadece küçük bir parçası olduğunu öğretir. Bu nedenle Eisenstein, Vakulinchuk'un filmin ortasında ölmesine izin verir. Bu bir Hollywood film kahramanının başına asla gelmeyecek bir durumdur. Eisenstein sizin Vakulinchuk'a değil onun davasına bağlanmanızı ister. Eğer bu politik perspektifi onun montaj hakkındaki görüşleriyle bir araya getirirseniz, biçimin işlevi izlediğini görürsünüz. Görüntülerin süreksizliği belli bir karaktere bağlanmanızı engelleyip halk kitleleriyle birlikte olmanızı sağlar. Elbette kitle bireyleri de içerir ama bireylerin her biri, hatta Vakulinchuk bile bir bütün olarak halkın hikâyesine açılan küçük bir penceredir.

Bu hikâye, Potemkin'deki isyanın bastırılması için gönderilen birçok başka savaş gemisindeki denizcilerin de emirlere uymayıp isyana katılmasıyla sevindirici bir sona ulaşır. Eğlence sinemasından alışık olduğumuz filmler burada Çar'ın donanmasını hükümete karşı bir devrim için bir araya gelen kahramanlar olarak sunardı ancak Eisenstein'ın filminde isyan, bireyler sayesinde meydana gelmez. Kardeş olduklarını fark eden, kendi refahlarından başka hiçbir şeyi umursamadığını bildikleri Çar'ın hükümeti için birbirleriyle savaşmayı reddeden bir grubun üyeleri arasında kendiliğinden gerçekleşir. Eisenstein filmin sonunda sadece Potemkin'deki denizcilerin ölmeyecek olmasını değil tek bir yürek olarak çalışıp savaşacak Rus halkının yeni oluşmakta olan birliğini de kutlayan büyük bir sevinç gösterisi sunar.

Bu hikâyeyi gerçekçi buldunuz mu? Muhtemelen bulmadınız. Potemkin'in öyküsü ana hatlarıyla doğru olsa da kuşkusuz Eisenstein bu olayı ideali etmişti. İkinci bir soru: Evrensel dayanışmanın övülmesi size çekici geliyor mu? Muhtemelen geliyor. Kriz anlarında insanların bencilliği bir kenara bırakıp başkalarına yardıma koştuğuna tanıklık edebiliriz. Dünya Ticaret Merkezi kulelerinin patlatıldığı 11 Eylül felaketinin kurbanlarına yönelik sevgi ve yardımlar bunun bir örneği. Eisenstein, toplum, üyelerini aksi yönde koşullamasaydı, insanların genellikle böyle davranacağını ileri sürerdi. Aynı zamanda kendimizi başkalarının rekabetinden korumamız gerektiğine dair yanlış bilgilerle insanları eğiten kapitalizmin ekonomik ve politik yapılarının, bizi birbirimize karşı yabancılaştırdığını söyler, içinizde rekabetçi duyguların uyanmasına izin vermeyin derdi. Başka bir deyişle *Potemkin*'de Eisenstein, seyircinin tarihi algılamasını ütopyacı bir öykü anlatmak için biçimlendirmek üzere diyalektik montajı kullanır. Ütopyacı öykü, dünyayı olduğu gibi değil, olabileceği ve olması gerektiği gibi (bu örnekte Komünist teori çerçevesinde) gösterir. Ütopya, insanların mutluluk içinde yaşadığı, kusursuz bir dünya hayaline denir. Elbette bu fantezinin Yunanca'dan gelen iki kökten, u (yok) ve topia (yer) bir araya gelen bir sözcükle ifade edilmesi tuhaf bir durum değildir.

Potemkin, Sovyet sinemasındaki ütopyacı dürtünün en önemli örneğidir. İktidara karşı doğruları söyleyen sıra dışı insanların öykülerindeki ütopyacı dürtüye zaten aşinasınız. Bu insanların arasında Martin Luther King, Gandhi, Nelson Mandela, II. Dünya Savaşı sırasında Winston Churchill ve Charles de Gaulle, özellikle Amerika'nın güneyindeki ayrımcılığa karşı çıkmasıyla John F. Kennedy ve hatta Sean Penn gibi bazı film yıldızları ve eğlence dünyasından isimleri sayabiliriz. Bildiğiniz gibi Hollywood böyle

kahramanların filmlerini yapmaya sadece kişisel bakış açısından olmak kaydıyla isteklidir. Eisenstein'ın öyküsü ise tek bir kahramanın değil bütün bir sınıfın cesaretini anlatır.

Potemkin, Eisenstein ve diğer Sovyet yönetmenlerin karşı çıktıkları sınıflı yapısıyla kapitalist sistemin sunduğu ödülleri kazanmaya dair bildik Hollywood öyküleri alışkanlığına karşı tam bir meydan okuma sayılır. Göreceğimiz gibi Sovyet sinemacıların ve politik bağlamlarının etkileşimi, onların filmlerini anlamamız için büyük önem taşır. Yine de bu etkileşim oldukça karmaşıktır ve Çarların hakimiyetini sona erdirerek yetmiş yıl boyunca (bunun neredeyse otuz yılı Josef Stalin'in rejimiyle biçimlendirilen) Komünist yönetimi sürdüren Rus Devrimi hakkında olabildiğince bilgi edinmeyi gerektirir. Sizin açınızdan bu dönem hakkında ek kaynaklar okumak akıllıca olacaktır.

Sovyet tarihinin karmaşıklığının büyük bir bölümü Stalin'in Sovyet sinemacıları Rusların kardeşliği hakkında konuşmaya teşvik ederken 1930'da başlayan iktidarı sırasında sık sık Rusları birbirine düşüren politikaları uygulamasının yarattığı sancılı ironiyle ilişkilidir. Stalin, Sovyetler Birliğini bölerek ele geçirmeyi amaçlayan bu politikaların ardındaki isimdir. Böylece en büyük iktidarı elinde tutabilecektir. Sovyet yurttaşlarının Stalin yüzünden katlandığı acılar, erken dönem ütopyacı Sovyet filmlerine karşı bir tepkiye yol açtı. Stalin'in ölümünden sonra sinemacılar yavaş yavaş Rusya'yı bir **distopya** olarak perdeye yansıtmaya başladılar. Distopyacı bakış, parıltılı, idealist ütopyacı bir yaşam betimlemesinin ardındaki gerçekliği, sinik (alaycı) bir biçimde meydana çıkarmaktır. Ancak hikâyemizde buna daha sonra yer vereceğiz. Şimdi sinemanın heyecan verici ilk günlerine, Sovyetler Birliği doğduğundaki ütopyacı idealizm zamanlarına dönelim.

Rus Devrimi ve Sovyet Sinemasının Altın Çağı

1895'de, Rus deviminden 22 yıl önce Auguste ve Louis Lumière kardeşler hareketli resimleri Fransa'da ilk kez halka sergilediklerinde Rusya'da hala monarşi hüküm sürüyordu. Devletin başında ülkenin günlük yönetimini bir başbakana ve Duma adında bir yasama organına bırakan Çar bulunuyordu. Lumière'lerin filmlerini Rusya'da göstermeleri, son Rus çarı II. Nikola'nın saltanatının başlangıcına tesadüf eder. Ancak Nikola, Rusya'da sinema endüstrisinin gelişimini teşvik etmek için pek bir şey yapmadığından Çarlık Rusya'sında sinemanın başlangıcı, ulusal sınırların ötesine genişleyerek karlarını arttırmaya hevesli Fransız film şirketlerinin kontrolünde gerçekleşir. 1904'de Fransız film şirketi Pathé Rusya'da ofisler açar ve Rusya'nın büyük şehirlerini Fransız filmlerine boğar.

1906'da bazı girişimci Rus işadamları kendileri için Pathé'nin ilgilenmediği kırsal bölgelere film götürdükleri bir alan bulurlar. Nehirlerde mavnaların üstünde projektörler ve jeneratörler kurarak hayatlarında büyük şehirlere gelmemiş köylülere film gösterirler. 1907 ile 1913 arasında Rus girişimciler nihayet kendi ülkelerinde film prodüksiyonuna başlarlar. Büyük şehirlerde gösterilmek üzere yaptıkları filmlerin sayısı 129 kadar yüksek bir rakama ulaşır. I. Dünya Savaşı patlak verdiğinde yerli film üretimi, yurtdışından film ithalatı güçleştiği için daha da artar.

Ancak tam Rus sineması kuruluş aşamasındayken 1917 Rus Devrimi Komünist isyancıların zaferiyle sonuçlanınca her şey değişir. Devrimin bir sonucu olarak çar idam edilir, monarşi hükümeti çöker, Sovyetler Birliği kurulur ve Rus sinemasına karşı Sovyet

sineması doğar. Sovyetler Birliği'nin genç komünist hükümeti, sinemanın kendi felsefelerini yaygınlaştıracak ve Çarlık rejimiyle ilişkilendirilen inançlardan arta kalanı yok edecek potansiyelini kullanma konusunda çok heveslidir. Sovyet hükümeti, Çarlık Rusya'sının **burjuva** ideallerinin ve değerlerinin eski moda ve tehlikeli olduğunu göstererek bu değerleri baltalayacak filmler yapmaya isteklidir. Burjuvazi en basit tanımıyla 'orta sınıf' demektir. Ancak Sovyetlerin bu sınıfa duyduğu karşıtlık bağlamında önemli olan burjuvazinin Rusya'daki tüm mülke ve üretim araçlarına yani işçilerin emek verdiği ancak kârın çok küçük bir bölümünü alabildiği fabrikalara sahip olmasıdır.

Sovyet hükümeti, orta sınıf mülkiyet sahiplerine eleştiri niteliğinde bir tarih kuramı geliştiren Alman ekonomist ve tarihçi Karl Marx'ın kuramsal yazılarının burjuva karşıtı tutumunu benimsedi. Marx, *Komünist Manifesto* ve *Das Kapital* gibi önemli çalışmalarıyla, komünistlerin Çar'a karşı elde ettikleri zaferin neden sadece Rus halkının yararına olmakla kalmayıp aynı zamanda tarihsel bir gereklilik de olduğunu açıklarken kullandıkları kuramsal bir model yarattı. Çarlık yönetimi feodalizmin, toplumu aristokrasi ve hanedanlığa karşı sadakat ve itaat temelinde düzenleyen yüzlerce yıllık ilkelerine dayanıyordu. Marx'ın kuramında ise tarihsel koşullar içinde işleyen ve ülkeleri öngörülebilir ekonomik gelişme evrelerine yönlendiren bir dinamik vardı. Feodalizm bu ekonomik gelişme evrelerinden sadece biriydi. Marx'a göre feodalizmden sonraki evre, toplumu burjuva mülkiyet sahipleri etrafında düzenleyen kapitalizmdi. Marx, bir kültür kapitalist evreye eriştiğinde kat etmesi gereken bir evre daha olduğunu, bunun da tüm varlıkların toplumun bütün üyelerinin ortak mülkiyetinde olduğu, işçilerin kurduğu komünist yönetim aşaması olduğunu öngörmüştü. Aslında bu durum, feodalizmin çöküşünü asla bütünüyle tecrübe etmemiş Sovyetler Birliği için söz konusu değildi. Ancak 1917 devriminin liderleri Çar'a ve Rus burjuvazisine karşı işçi sınıfı adına zafer kazanan Rusya'yı, tarihin Marksist motifinin yaşayan bir kanıtı olarak sundular. Burjuvaziye yönelik Sovyet karşıtlığını bilmek, Sovyet sinema kültürünü anlamanın temel koşulu olduğu için burada 'burjuvazi'nin Marksist tanımını isteyebilirsiniz.

Marx, **burjuvazi**yi işçi sınıfını sömürmekle eleştirmenin ötesine geçmiştir. Benzer görüşteki bir felsefeci olan Friedrich Engels'le işbirliği içinde Marx aynı zamanda egemen burjuva girişimcilerinin düzenlediği, böylece tüm insan ilişkilerinin özel mülkle gelen statü ve güçle tanımladığı toplumların kuramını formüle etti. Onun bakış açısından, başarılı bir orta sınıf mülk sahibi arkadaşlıklarını, mülk sahipliğini kolaylaştıracak şekilde seçer, işçilere fabrikasındaki makinelerden farkı olmayan objeler gibi davranır, karısını ve çocuklarını bile kendi malı olarak görür. Marksist bakış açısıyla romantik aşk ve arkadaşlık burjuvazinin yapılan her şeyin ekonomik bir temeli olduğunu gizlemek üzere kullandığı yanılsamalardır. Marx aynı zamanda 'kitlelerin afyonu' olarak tanımladığı dinin burjuvaziyi işçi sınıfının öfkesinden koruduğunu ve işçileri otoriteye karşı ayaklanmaktan alıkoyduğunu ileri sürer. *Potemkin*'de Eisenstein'ın ayaklanmayı Marksizm'in dine bakışı aralığıyla gördüğünü anlarsınız. Eisenstein, savaş gemisindeki rahibi, çile çeken askerlere karşı hiç merhameti olamayan subaylarla işbirliği içinde gösterir. Marx'a göre kısmen bu yanılsamalar aracılığıyla burjuva topluluğu işçi sınıfını sömürebilmiş, işçileri emeklerinin karşılığından mahrum bırakmış ve en az yatırımla en çok kârı elde edebilmiştir.

Sovyet filmlerinden komünistlerin burjuva yanılsaması olarak tanımladığı roman-

tik aşk ve din temalarını silebilmek için 1918'de hükümet Eğitim Komiserliğine bağlı Okul dışı eğitim departmanı içinde *Narkompros* kısaltmasıyla anılan özel bir sinema alt bölümü oluşturur. Bu rejim altında film stüdyoları fabrikalar gibi değerlendirilir ve bunun sonucunda tüm diğer fabrikalarda olduğu gibi stüdyolarda da 'ürün', bu durumda film yapımları, tüm stüdyolardan katılan işçilerin oluşturduğu bir komitenin kontrolüne girer. *Narkompros*, Sovyetler Birliği'nin herhangi bir yerinde üretilen tüm filmleri sansürleyebilecek merkezi bir komite olarak iş görür. Ancak bu noktada komite değerlendirmelerinde görece liberal davranır. Öncelikli amacı Rusya'da üretilen filmlerin anti-Sovyet propagandası ya da pornografi içermemesidir. Yine de 'Anti-Sovyet mesaj' kavramının muğlaklığından geniş bir manevra alanı doğar. Pratikte bu durum Sovyetler Birliği'nin ilk birkaç yılı sırasında Sovyet sinemacıların diledikleri projeyi seçme özgürlüğüne (1930'dan sonraki kırk ya da elli yıl boyunca sahip olamayacakları kadar) sahip oldukları anlamına gelir. Buna karşılık neyin Sovyet karşıtı propaganda olup neyin olmadığının açık olmayışı, bir kez film yapılıp dağıtıldıktan sonra her şeyin olabileceği anlamına da gelir. Sinemacılar birbirleriyle kökten görüş ayrılıklarına sahip eleştirmenlerce ve hükümet yetkililerince aynı anda hem iyi birer komünist olmakla övülürlerken hem de Sovyet karşıtı olmakla suçlanırlar. Pornografinin de tanımı belirsizdir ama genellikle romantik burjuva gösterileriyle ilişkilendirilir. Sovyetlerdeki pornografi tanımı uyarınca *When Harry met Sally* (Yön. Rob Reiner, 1989) gibi romantik filmler pornografik olarak değerlendirilebilirdi.

Narkompros'un Sovyet sinemacıları üzerinde yetkisi olan çok geniş ve koordinasyonsuz bir bölgesel ve yerel komiteler ağının tepesinde olması da işleri oldukça karmaşıklaştırır. Sovyet sinema endüstrisinin sayısız komite tarafından kontrolü, grupların aniden ortaya çıkıp aynı hızla kayboldukları ve arada sinema üzerinde karar yetkisi için savaştıkları kaotik bir meydan kavgasına yol açar. Sonunda Stalin'in iktidara gelişiyle güçlendirilip merkezileştirilen komiteler sistemi Sovyet sinema endüstrisini neredeyse yok eder. Ancak erken dönemlerinde, kabaca 1922-1929 yılları arasında partinin önde gelenleri iktidar mücadelesiyle meşgulken Sovyet Komünizmi ideallerinin coşkusu, ülkede sinemanın altın çağını yaşamasına olanak vermiştir. Bu dönemin önde gelen yönetmenleri arasında yenilikleri hala farklı sinema kültüründen sinemacılara ilham veren Sergei Eisenstein, Aleksandr Dovzhenko, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Lev Kuleşov gibi isimler vardır. 1930 sonrasında, aşağıda ayrıntılarıyla değineceğimiz Stalin'in baskıcı politikaları tarafından sindirilene kadar bu isimler işçilerin kardeşliği ideallerinin güç verdiği ütopyacı bir sinema yaratırlar ve henüz Sovyet yurttaşlarının gerçek hayatlarında var olmasalar da bu idealleri perdede ete kemiğe büründürürler. Ancak elbette bu ideallerin düşsel varlığı, ütopyanın yani olmayan ülkenin bir parçasıdır. Aşağıda göreceğiniz bazı filmler sınıfta derinlemesine tartışılacak, bazılarını ise kendiniz izleyip değerlendirebilirsiniz. Ancak bu filmlerin hepsi de Rus/Sovyet sinema kültürünü kavramaya yardımcı olacak.

Toprak / Zemlya (1930)

Ütopyacı Komünistin bahçesi nasıl yeşillenir?

Figür 2.4'de buğdayı sapından ayıran bir Rus köylü kadınını görüyorsunuz. Son derece alt açıyla yapılan çekimde bu köylü kadın, gökyüzüne karşı dikilen büyük bir figür olarak görünür. Güneş kadının çehresinde ve elinde tuttuğu buğday saplarında parlamaktadır. Sıradan bir Sovyet kadınıdır ama aynı zamanda bir toprak tanrıçasıdır. Figür 2.5, aynı montajın bir parçasıdır. *Toprak* filminin kahramanı Vasili 'Basil' Opanas'ı, buğday tarlalarında traktör sürerken gösterir. Vasilinin sürdüğü, bölgedeki ilk traktördür. Komünist partinin merkez komitesi tarafından yerel çiftçi kolektifine gönderilmiştir. Filmde traktör, gerici yerel özel mülk sahiplerinin anlamayacağı ve direneceği bir araç ve tarımda geleceğin simgesi olarak anlatılır. Bu pek heyecan verici bir olay örgüsü değildir ama bu montajda Dovzhenko, genel olarak hasat yapanların, özelde Basil'in coşkulu görüntülerini kullanarak traktör etrafında bir mit yaratır. Buğday başaklarını derleyen toprak tanrıçasının görüntüsü, genç bir toprak tanrısı olarak Basil'in görüntüsüyle yan yana getirilir. Basil çalışırken erkeksi, yaşam dolu, canlı ve neşelidir. Figür 2.6 aynı montajın bir parçasıdır. Bol güneşli gökyüzünün aydınlattığı başka bir çiftçi imgesinin tamamen egemen olduğu bu çerçeve, bir anlamda hoşnutlukla çalışan işçilerin birliğini akla getirir.

Peki bu bir Eisensteinvari diyalektik montaj mıdır? Siz artık *Potemkin Zırhlısı* deneyiminizi kullanarak bu üç görüntü hakkında eğitimli bir tahminde bulunabilecek konumdasınız. Elbette filmin tamamını görürseniz daha iyi bir konumda olacaksınız. *Potemkin*'de olduğu gibi bu kareler anlatısal bir eylemi değil bir fikri, hasat zamanı kendini gösteren işçilerin asaletini ve birliğini ifade eder. Burada *Potemkin*'de olduğu gibi profesyonel olmayanların varlığının profesyonel oyuncuları aştığını ve hiçbir oyuncunun kadın ya da erkek çekiciliğinin Hollywood etkisindeki medyada portrelendiği gibi pürüzsüz bir biçimde seksi ve göz kamaştırıcı olmadığını görüyoruz. *Potemkin*'de komünist bir bakış açısıyla donanmadaki kardeşçe sevginin sunulması gibi *Toprak* da komünizm altında çiftlik yaşamının ütopyacı bir vizyonunu sunar.

Büyük ihtimalle bu noktaları biraraya getirdiğinizde bunun diyalektik montaj olduğunu sonucuna vardınız ve yine büyük ihtimalle bu filmi ilk seyrettiğinizde filmin sabrınızı zorlayacak kadar **didaktik** olduğunu, hikâye anlatmak yerine size işçiler hakkında bir ders vermek istediğini fark ettiniz. İşçi kolektifine, köylü toprak sahipleri kulaklarda bile olmayan bir traktör veren Komünist partinin üstün teknolojisini gösteren film, özel mülkiyetin karalandığı ve mülkiyetin kamuya ait olduğu kolektif çiftlikler için yapılan bir propagandadır. Kulaklar sadece paraya önem veren ve doğayla işbirliği erdeminden yoksun –neyse ki ölmekte olan- burjuva yaşam tarzının bir parçası olarak temsil edilirler. Yukarıdaki montajda ise bunun tam karşıtı, yani kolektif çiftlikteki işçiler arasındaki yoldaşlık duygusu yer alır.

Eisenstein'ın filmleri gibi *Toprak* da film dili alanında yeni keşifler yapma tutkusuyla dolup taşar. Hasat sahnesi kurgu yoluyla yaratılmış harika bir sinemasal ritimle bir araya getirilmiş güzel film kareleriyle doludur. Zarif ve marifetli hareketler sergileyen kadınları büyük bir zevkle izleriz. Sayısız büyüleyici perspektifle doğadan ve işleyen makinelerden görüntüler sunulur. Yoksa buğday hasadının ayrıntılarıyla ilgilenmediği-

Figür 2.4

Figür 2.5

Figür 2.6

FİGÜR 2.4-2.6 *Toprak / Zemlya* (Yön. Aleksandr Dovzenko, 1930). S&B. 73 dk. Sırasıyla tarlada çalışan bir kadın, traktör süren Basil (Semyon Svashenko) ve buğday hasatını memnuniyetle izleyen bir çiftçi görüyoruz.

nizi mi söylüyorsunuz? Eğer öyleyse size düşünüp taşınmak için bir kaç soru. Eğer bu montaj alışıldık Hollywood tarzı seks ve şiddet içerseydi, ilginizi daha kolay mı çekerdi? Başka bir deyişle, eğer bir gece kulübünde baştan çıkarıcı bir dans sergileyen kadın bedenleriyle ya da işin içine makineler girecekse, becerikli erkeklerin kullandığı silahlarla ve savaş makineleriyle ya da araba takip sahneleriyle daha mı çok ilgilenirdiniz? Eğer öyleyse bu tercihler size bir gecelik eğlencenin parçası olarak sinemada alıştığınız değerler hakkında ne söylüyor? Eğer bu montajın önerdiği çalışmanın ve doğanın zevkini *de* tecrübe edebilseydiniz, bu sizi nasıl değiştirirdi?

Aslında *Toprak*'da potansiyel bir şiddet ve seks hikâyesi bulunur. Toprak sahibi zengin köylüler, yoksul çiftçilerin ve onların traktörlerinin kontrol ettikleri topraklar üzerindeki meydan okumasına Basil'e saldırıp onu öldürerek cevap verirler. Traktörün geldiği günün gecesinde, uzun hasat montajından sonra, Basil ayışığı altında nişanlısının evinden kendi evine neşe içinde danslar ederek dönerken, zengin toprak sahibi köylülerin birinin oğlu Tomas (Pyotr Maşoka) tarafından vurularak öldürülür. Sevdiğinin ölümünün acısıyla Natalya (Yelena Maksimova), üstündekileri çıkarıp atar ve çırılçıplak kalarak kendisini büyük üzüntüsüne kaptırır. Hollywood'da bu hikâye iyi bir aksiyona ve çıplaklığın cinsel sömürüsüne yol açabilirdi ama Sovyetler Birliği'nin bu döneminde hem Basil'in ölümü hem de Natalya'nın çıplaklığı, burjuva benzeri kulak toprak sahiplerinin ezdiği insanların başkaldırı öyküsünün bir parçası oluyordu.

Filmin geri kalanının büyük bölümü diyalektik montajla sunulan cenaze törenini kapsar. Cenaze, işçilerin Basil'in ölümünün yol açtığı acıdan doğan dayanışmasını anlatır. Montaj, giderek birlik olan çiftçilerle, eski burjuva davranış tarzına bağlı olduk-

ları için bu birliğin dışında kalan karakterlerin birbirleriyle çatışan imgelerini yan yana getirir. Birliğin dışında kalan köylülerden biri katı kalpli papaz (Vladimir Mihaylov) kilisesinde tek başınayken, Basil'in yasını tutanlara cenazesinde ayin istemedikleri için lanet yağdırır. Unutmayın, Sovyet rejimi radikal seküler karaktere sahiptir. Dinin, insanların birliğini engelleyen bir güç olarak tasvir edilmesi istenir. Birlik dışında tasvir edilen karakterlerin bir diğeri ise Basil'i öldürmenin verdiği suçluluk duygusunun deliye döndürdüğü, anlamsızca daireler çizerek koşan ve yas tutanlara suçunu bağırarak itiraf eden hain Tomas'dır. Ancak yas tutanlar Basil'in anısıyla ve işçiler için daha iyi bir gelecek düşüncesiyle öylesine meşguldürler ki onu duymazlar bile. Dışarıda kalan üçüncü karakter, Basil'in nişanlısı Natalya'dır. Natalya, Basil'in cenazesiyle yüzleşemediği için evinde yalnız kalır. Ancak çılgınlığın eşiğine geldiği için diğer işçilerden ayrılmaz. Bu noktada yönetmen Dovzhenko, komünist dogmadan genç kızın kişisel acısını çekmesine izin verecek kadar sapar. Makul bir yas döneminden sonra Basil'in fedakarlığı sayesinde Natalya'nın da hayatı kolaylaşır. Bir sonraki baharda, film sona ererken Natalya, bir başka erdemli genç işçiyle aşka tekrar kavuşur.

Potemkin'de olduğu gibi *Toprak*'ın sinematografisi genel olarak film yapımında yeni pencereler açar ve politik bir mesaj taşımasına rağmen perdede insani tutkulara dair bir anlayış geliştirmeyi de başarır. Basil'in vurulmadan önce ayışığı altındaki dansı, perdede nadir görülen erkeksi bir neşe ve gurur ifadesi yansıtır. Yas tutanlardan ayrı kaldığı için Natalya'nın yalnız kederi, keder anında tüm dışsal bağlardan kelimenin tam anlamıyla soyunma olarak tasvir edilir. Filmin mükemmelliği ve güzelliği, ideoloji ve sinema arasındaki ilişkiyi sorgulamaya zorlar ve komünist ideolojiye katılmasa da seyircinin *Toprak* filmini izlemekten zevk alabileceğini düşündürür. Aslında görüntülerin anlamı sözcüklerin anlamından çok bireysel yorumlamaya dayalı olduğu için, *Toprak*'ın güzelliği görsel medyanın gerçekten tek bir inanç sisteminin sınırları içinde kalıp kalamayacağı sorusunu akla getirir. Örneğin birçok ütopyacı Sovyet filmi gibi bu film de tüm insanlığın iyiliği için bir adamın kendisini feda etmesine dayanır. Dovzhenko niyet etsin ya da etmesin, bu feda motifi, kaçınılmaz biçimde İsa'yı çağrıştırır ve Sovyet Rusya dine karşı kökten bir düşmanlık beslese de, kapıyı Hıristiyanlığa açar.

Film Kameralı Adam / Chelovek s kino-apparatum (1929)

Ütopyacı haberci asla durmaz!

Bu görüntüler Dziga Vertov'un *Film Kameralı Adam* filminin ruhunu yansıtıyor. *Film Kameralı Adam* yönetmeninin görece yeni bir teknoloji olan sinemaya ve onun sınıf mücadelesinin bir aracı olma ve bir o kadar da hayatı kayıt altına alabilme potansiyeline duyduğu heyecanla dolup taşan bir belgesel film. Denis Arkadiyeviç Kaufman adıyla dünyaya gelen Vertov, sinemacı olduğunda kendine 'dönen uç' anlamına gelen bir isim yakıştırdı. Vertov'un filmi üç büyük Sovyet şehri olan Moskova, Kiev ve Odessa'dan uzun ve kesintisiz montaj sahneleriyle Rus günlük yaşamını anlatır. Belgesel bir film olmasına rağmen, tek bir şehrin hayatına tanıklık ettiğimiz yanılsaması yaratılarak, hangi sahnenin hangi şehirde kaydedildiği belirtilmez. Benzer biçimde çoğu çekim spontan ve habersiz çekilen görüntülerden oluşurken bazı sahnelerin poz verilerek çekildiği ve

FİGÜR 2.7

FİGÜR 2.8

FİGÜR 2.7-2.8 *Film Kameralı Adam / Chelovek s kino-apparatum* (Yön. Dziga Vertov, 1929). S&B. 68 dk. Figür 2.7 bir olmuş insan gözü ve kamera lensini gösterir. Figür 2.8 Yaklaşan treni sıra dışı bir açıdan yakalamak için rayların üzerine uzanmış kameralı adamı gösterir.

kamera için canlandırıldığı, bazı birkaç çekimde ise kameranın aslına sadık belgesel anlatımının yanı sıra oyunculuğunun potansiyelini gösterecek biçimde özel efektler kullanıldığı çok açıktır.

Figür 2.7 Vertov'un sinemada devrim yapma niyetiyle 1923'de kaleme aldığı manifestoda kendisi hakkında yaptığı tanımlamanın görsel bir metaforudur: "Ben sinema-gözüm (*kino-oki*). Ben mekanik gözüm. Bir makine olarak ben size dünyayı sadece benim görebileceğim biçimde gösteriyorum... Benim yolum yeni bir yöntemle deşifre ettiğim dünyanın, sizin için bilinmeyen bir dünyanın taze bir kavrayışını yaratmaya uzanır". Figür 2.8 *Film Kameralı Adam*'da Vertov'un, kameranın seyircisine her şeyi

ve herkesi ulaşılır kılma potansiyeline olan coşkun inancını canlandıran çok sayıda sekanstan birine ait bir görüntüdür. Bu kare, korkusuz kameramanın raylardan zamanında kaçamayacak gibi göründüğü bölümün bir parçasıdır. Ancak tren geçtiğinde kameramanın rayların arasında kendisi için bir çukur hazırladığını, böylece tren üzerinden geçip giderken tek parça halinde kaldığını görürüz. Yataktan kalkar gibi sığınağından fırlayan kameraman bir sonraki maceraya yönelir!

Lensini gündelik yaşama çevirirken takip ettiğimiz kameraman, Vertov'un kendisi de sinemacı olan ancak ismini değiştirmeyen kardeşi Michael Kaufman tarafından canlandırılır. Kameramanın maceraları genellikle eğlenceli bir ruh haliyle aktarılır. Moskova'da kaotik bir sokağı dört bir yanından tramvaylar geçerken, soğukkanlı bir biçimde kaydeder. Bir barajın tepesine çıkıp gökgürültüsü gibi çağlayarak aşağı akan suyu, baraj duvarının tam kıyısından kaydeder. Saçı bile bozulmadan, kamerasını kah bir balona yükleyip gökyüzüne çıkar, kah maden ocağına sokup yeraltına iner. Antik bir ruh haliyle özel efektler yoluyla binaların tepelerinde, hem de binanın yarı boyunda büyüklüğünde belirir. Belki de en gülünç sekans onu kamerasıyla birlikte bir bira bardağının içinden çıkarken yakalar.

Bu neşeli filmde ne Vakulinçuk'ların ya da Basil'lerin fedakarlıkları, ne de Çar yanlısı ya da kulak düşmanlar yer alır. Tüm bunlar bir hikâyeyi gerektirir ve Vertov anlatının ütopyacı sinemanın düşmanı olduğuna, "burjuva icadı bir kitlelerin afyonu" olduğuna inanır. Onun ideali "günlük işlerini yapan sıradan ölümlüyü" filme kaydetmektir. Ancak Vertov'un içindeki sanatçının başka fikirleri de vardır. Bu film sık sık izlemekte olduğumuzun sadece bir film olduğunu hatırlatarak, Vertov'un gerçekçiliğini kırar. Kameramanı üstü açık bir arabada, onun yanı sıra giden bir başka arabadaki bir grup insanı çekerken gördüğümüzde, orada göremediğimiz başka bir kamera daha olduğunu biliriz. Yanında giden arabadakileri kaydeden kameralı adamı kaydeden başka bir kamera. Ayrıca bu filmde kullanılacak çekim parçaları üzerinde çalışan kurgucuyu iş başında gösteren sayısız bölüm bulunur. Vertov aynı zamanda hareketli görüntüyü durduran **donuk kareler** kullanır. Peki, film seyretmekte olduğumuzu hatırlatan bu dönüşlülüğün, Vertov'un hayatı olduğu biçimiyle anıp övdüğü bir filmdeki işlevi nedir? Dönüşlülük seyircisine hayatı asla olduğu gibi göremeyeceğini, filmlerde *her zaman* **dolaylı** görüntüleri, yani hayatı bir başkasının kişisel bakış açısından aktaran görüntüleri izlediğimizi hatırlatır.

Bu başkası, Vertov'un bizi uyardığı üzere, kolaylıkla kameranın mümkün kıldığı erişimi kötüye kullanabilir. Filmde Vertov, sinema-gözün her yerde bulunmasından rahatsız olanları görmemize de izin verir. Parkta bir banka uzanmış bir kadın, bacaklarına odaklanarak kaydedildiğinde kızgınlıkla yerinden kalkıp öfkeyle uzaklaşır. Bir hükümet dairesinde boşanma kağıtlarını imzalayan bir başka kadın yüzünü çantasıyla kapatır. Bu yolla Vertov bazen kameranın dikizciliğinden rahatsız olmamızı sağlar. Mezar başında yaşlı bir kadın, belli ki kameramanın farkında olmadan kendini üzüntüsüne bıraktığında, gerçekten orada olmalı mıyız? Ya da sağlık personeli, başından yaralanmış, bilincini kısmen yitirmiş bir adama müdahale ederken ambülansın içinde olmalı mıyız? Vertov, sinema-gözün, insanların gerçekliğine açılan bir pencere olduğuna inandığına göre neden bu eleştirel sekanslara yer vermiş olabilir? Genel anlamda Vertov komünizm ve sinemaya yönelik ütopyacı tutkusuyla, kamerasını Rusya'nın sokaklarına çevirmenin, gündelik işlerin ve işçilerin önemini vurgulayacak yeni bilgiler üreteceğine inanır. Ancak Vertov,

FİGÜR 2.9

FİGÜR 2.10

FİGÜR 2.9-2.10 *Ana / Mat* (Yön. Vsevolod Pudovkin, 1926). S&B. 90 dk. Figür 2.9 Komünist Parti'nin bayrağını tutan 'Ana'yı (Vera Baranovskaya) gösteriyor. Figür 2.10 annenin Çar ordusunun silahlı askerleri tarafından katledilmeden önceki yüz ifadesini gösteriyor.

sinema asla rahatsız edici olamazmış gibi davranamayacak kadar dürüst ve moderndir. Görecelilik, yani aynı sorunun birçok farklı yönünü, hangisinin doğru olduğunu söylemeden göstermek, modernitenin bir parçasıdır. Aynı filmde kameranın kültürel rolüne ilişkin sayısız bakış açısı sunarak, Vertov kavrayışlı bir modernite sergiler. Günümüzde televizyondaki "reality şov" çılgınlığı, oyuncuları ya da hikâyeyi aradan çıkararak insanları sözüm ona oldukları gibi gösteren programlar türetti. Peki bu programlar modern anlamıyla gerçek midir? Kamerayı sıradan insanların sıradan yaşamlarına yöneltmenin etiğini hiç sorgularlar mı? Yoksa böylesi pratiklere ilişkin sorunlar olabileceğini bize unutturmaya mı çalışırlar?

Ana / Mat (1926)

Anne ve çocuğu arasındaki ütopyacı komünist ilişki nasıl olur?

Filme adını veren ana, Niovna Vlasova'ya (Vera Baranovskaya) bakıyorsunuz. Görebileceğiniz gibi ana, zor bir hayat geçirmiş, yoksul bir proleter kadın. Bu karede yüz hatları bozulmuş ve şeklini yitirmiş gibi bir parça grotesk görünüyor. Baranovskaya profesyonel bir oyuncu ve filmde yüz ifadesinin gevşediği anlar da var. Bu anlarda onun çok daha çekici ve çok daha normal bir kadın olduğunu görüyorsunuz. Ancak filmin çoğu kısmında annenin yüz hatları yoğun tutku ve acıyla çarpılıyor. Yönetmen Pudovkin, Baranskaya'yı güzelliği için değil yeteneği için seçmiş. Bu durum beklentilerinizle örtüşmeyebilir çünkü günümüzde Susan Sarandon'un söylediği gibi yönetmenler oyuncuları yetenekleri nedeniyle değil, yerlerinde olmak istedikleri yakışıklı adamlar ya da elde etmek istedikleri güzel genç kızlar oldukları için seçiyorlar.

Pudovkin'in *Ana* filmi genellikle başlığa adını veren karakterin öyküsüyle açıklanır. Ancak filmi izlediğinizde, annenin kocasının kendisine malıymış gibi davrandığı burjuva tarzı korkunç bir evliliğe ayak uydurma çabalarına ekran süresi olarak önemli bir bölüm ayrılsa da aksiyonun çoğunlukla kadının oğlu Pavel Vlasov'un yüz yüze kaldığı çıkmazlarla ilgili olduğunu (Nikolay Batalov) görürsünüz. Pavel, adaletsiz ve gaddar bir burjuva kültürü içinde yönünü bulmaya çalışırken büyük acılar çeker. Filmin merkezinde anne ile oğlu arasındaki ilişki yer alır. Bu ilişki bizi anne ile oğlun arasındaki bağın güzelliğinin, tıpkı *Potemkin* ve *Toprak*'daki halkın ruhu gibi ancak komünist devrimcilerin ütopyacı rüyalarıyla ortaya çıkabileceğine ikna etmeyi amaçlar. Sovyetler öncesi dönemde Rusya değişmediği sürece ülkesinde kendisi için bir gelecek olmadığını görebilen Pavel'in devrimcilere katılmasıyla amaçlanan mesaj budur. Başlarda, özellikle oğlunun evlerinin döşemesinin altına silah sakladığını gördüğünde annesi Pavel'in ne yaptığını anlamaz. Çarlık askerleri Pavel'i tutuklamakla tehdit ettiklerinde, silahları teslim ederek oğlunu kurtarmaya çalışır ancak böyle yapmakla durumu daha da fena hale getirdiğini fark eder. Pavel tutuklandıktan sonra annesi de Çar'ı devirme çabasında oğluna katılması gerektiğini anlar.

Ana filminin zirvesinde Pavel baskıcı askerlere, hapishanelerdeki gardiyanlara ve burjuva fabrika sahiplerine karşı düzenlenen bir işçi ayaklanması sırasında hapisten kaçar. Annesine kavuştuğu kısa ama yoğun an, Çar'ın askerlerinin biri tarafından öldürülmesiyle son bulur. Pavel, anasının kollarında ölür. Tam bu noktada annesi, katledilmiş bir başka işçinin düşürdüğü bayrağı alır ve gururla sallayarak saldırıya geçmiş askerlere meydan okur. Böylece oğlunun uğruna öldüğü değerleri savunmak için kendisini feda eder. Burada yine karşımıza Sovyet Altın Çağı sinemasının ütopyacı anlatımı çıkar. Ana oğlun fedakarlıklarının asaleti, iki sıradan insanın acı veren ölümü olarak değil, komünist dogma hayallerinin söz verdiği tarzda bir toplumun ilk adımı olarak anlatılır. Hollywood'da anneler oğulları için ölseler de annelik genellikle politize edilmez. Ama yine de hükümetin adaletsiz kabul ettikleri eylemlerini ve çocuklarının haksız yere öldürülmesini protesto eden Cumartesi annelerini duymuşsunuzdur.

Yönetmen Pudovkin, montaj konusunda Eisenstein, Dovzenko ve Vertov kadar

tutkuluydu. Ancak *Ana*'yı dikkatle incelerseniz görüntülerin akışının *Potemkin Zırhlısı, Toprak* ya da *Film Kameralı Adam* filmlerine göre daha çok devamlılık gösterdiğini fark edersiniz. Bunun nedeni Pudovkin'in, Eisenstein'ın diyalektik montaj kuramlarına karşı eleştirel bir tavır almasıydı. Eisenstein'ın görüntüler arasındaki çatışma ve gerilim idealinin, seyircinin hikâyeyi izleyebilmesini çok zorlaştırdığını düşünüyordu. Oysa diğer Sovyet yönetmenlerin aksine Pudovkin için hikâye önemliydi. Pudovkin ve Eisenstein arkadaştılar ve film yapımına dair farklı fikirlerini tartışmak için sık sık buluşurlardı. Pudovkin, her ne kadar Eisenstein tarzı montajı eleştirse de kimi zaman Eisenstein'm filmlerini cömertçe övmekten geri durmazdı. Ayrıca Eisenstein'la bazı sezgileri ortaktı. *Potemkin*'de de bir anne ve oğlunun, soğuk ve duygusuz askerlerin elinde ölümünü anlatan bir sekans olduğunu hatırlarsınız.

Tretya Meşçanskaya / Tretya Meschchanskaia (1927)

Seks ve ütopyacı şehir

Eisenstein ve Vertov'un filmlerindeki kadar montaja bağımlı olmayan, yaratıcı bir film karesine bakıyorsunuz. Başka bir deyişle, bu karenin etkisi bir diyalektik montajla ilişkisinden değil, **mizansen**inden yani iç düzenlemesinden kaynaklanıyor. Karenin mizanseni, filmin kahramanı Lyudmila (Lyudmila Semyonova) ve Moskova'daki ünlü Bolşoy tiyatrosunu restore eden inşaat ekibinde ustabaşı olarak çalışan Kolia'nın (Nikolai Batalov) mutsuz evliliğini özetliyor. İşçi sınıfının üyeleri olarak devrimden yarar gören Lyudmila ve Kolia'nın küçük bir apartman dairesi ve bolca yiyecekleri vardır. Ancak filmi izlediğinizde Kolia'nın Lyudmila'ya sadece kendisine hizmet etmek üzere yaratılmış gibi davrandığını görürsünüz. Eğer aklınızdan 'burjuvazi' geçtiyse, doğru yoldasınız. *Tretya Meşçanskaya*, kadınların onlara mülkleri gibi davranan burjuva eğilimine sahip erkeklerden kurtuluşunu savunan erken dönem bir Sovyet feminist filmidir. Lyudmila'nm kurtuluşuyla ilgili bu hikâye, şehirde ev sıkıntısı olduğu için Kolia'nın arkadaşı Volodia'yı dairelerini paylaşmak üzere eve getirmesiyle başlar. Karı koca yatakta uyurlarken Volodia'yı kanepede yatırırlar. Film üç karakterin yatak ve kanepeyi farklı düzenlemelerle kullanmasını anlatan bir komedidir.

Yukarıdaki karede yönetmen Abram Room, mutsuz eş Lyudmila ile Volodia arasında bir kıvılcımlanma olduğu anı yakalar. Kolia, iş seyahati nedeniyle uzaktadır ve Volodia, Lyudmila'ya daha önce hiç tatmadığı bir ilgi ve şefkatle yaklaşır. Room'un akıllı çerçeve kompozisyonu derdini anlatmak için Volodia'nın tam görüntüsüne bile ihtiyaç duymaz. Gerekli olan her şey, Volodia'nm elinin nazik dokunuşuyla ve Lyudmila'nın kocası olmayan bir adamın ilgisinden hoşlanmanın verdiği suçluluk duygusunu aktaran mahzun bakışıyla anlatılmış olur. Buradaki ahlaki çatışma, Lyudmila'nın nikah yüzüğünün belirgin görüntüsüyle görsel olarak vurgulanır. Bu görüntünün bir aynanın çerçevesi içine yerleştirilmesi tabloya arzu ögesini de ekler. Bu ikili imge seyirciye aynı anda hem o andaki mutsuz durumun izlerini taşıyan ögelerini, hem de gelecekteki mutluluk potansiyelini gösterir.

Birlikte olmaya başladıktan sonra yatağı Lyudmila ve Volodia paylaşırlar. Kolia ise kanepeye sürgün edilir. Ancak Room'un öyküsü romantik bir üçgen hakkında Hol-

FİGÜR 2.11 *Tretya Meşçanskaya / Tretya Meschchanskaia* (Yön. Abram Room, 1927). S&B. 95 dk. Bir adamın eli, alnına düşen saçlarını düzeltmek için uzanırken, filmin kahramanı Ludmilla'nın (Lyudmilla Semyonova) aynadaki yansıması. Aynada Ludmilla'nın parmağındaki evlilik yüzüğünü açıkça görebiliyoruz. Aynanın dışında, çerçevenin sol altında Ludmilla'nın omzunu görüyoruz.

lywood'da görmeyi bekleyebileceğiniz melodramatik patikaların hiçbirini takip etmez. Hollywood melodramlarında iyi eş, kocası kötü biri olduğu için yoldan çıkar ancak iyi niyetli aşığıyla mutlu olabilmesi ya imkansızdır ya da ancak yeterince çile çektikten sonra mümkün olabilir. Bu patikalar altın çağını yaşayan Sovyet sineması için fazla burjuva kaçar. Kolia kötü bir adam olarak sunulmaz, Volodia'nın da başlarda göründüğü kadar ideal bir aşık olmadığı ortaya çıkar. *Tretya Meşçanskaya*'nın ele aldığı asıl sorunun kadına sahip olma biçimindeki burjuva duygusu olduğu ortaya çıkar. Burada erkeğin Volodia ya da Kolia olması fark etmez. Volodia bir kez Lyudmila'yı 'elde ettiğinde', ona Kolia'nın daha önce davrandığı gibi davranır. Bu durumu protesto eden Lyudmila bir süre sonra yatakta tek başına uyumaya başlar. Volodia kanepeye sürülür ve Kolia sallanan sandalyede uyur. Lyudmila için dönüm noktası Volodia'nın çocuğuna hamile kaldığında ortaya çıkar. Kendi zamanına göre çok çarpıcı bir fenomen sayılacak bir sekansta, üçü bir arada Lyudmila'nın kürtaj olup olmaması gerektiğini tartışırlar. Ancak sonunda Lyudmila çocuğu doğurmaya ve iki adamı dairelerinde baş başa bırakıp ayrılmaya karar verir.

Lyudmila kadın haklarına ilişkin burjuva karşıtı ve son derece ütopyacı bir karar verir. *Tretya Meşçanskaya*'da aşkın coşkusunun kısa ömürlü olduğunu görürüz. Kolia

ve Volodia ona sahip olmadıkları zamanlarda Lyudmila'ya iyi davranırlar. Ancak Lyudmila 'onların' olduğunda, onu köleleriymiş gibi görürler. O dönemde çalışan kadınlar tek başlarına kaldıklarında yokluk ve sefaletle boğuşuyor olsalar da Lyudmila evi terk ederken yeni özgürlüğünün verdiği güçle ve zafer coşkusuyla dolup taşarken, yönetmen kadınların hayatına ilişkin olmasını istediği gibi ütopyacı bir tablo çizer. İşin komik yanı, Lyudmila gittiğinde evdeki iki adam –biri yatakta diğer kanepede yatar- ne yapacaklarını bilemezler. Film hikâyeyi seyirciye göz kırparak bitirir. Hala ev ortamını burjuva alışkanlıklarıyla düşünen Volodia ve Kolia, aralarından kimin 'kadın' rolü oynamaya zorlanacağını merak ediyor gibidirler.

Stalinizm, Sovyet Sinemasının Düşüşü ve Canlanması

Sovyet sinemasının altın çağı bir grup sinemacı dahi tarafından yaratıldı ancak görece olarak engellenmemiş yaratıcılıklarının patlaması çok uzun sürmedi. 1928'de Komünist Parti Merkez Komitesi Sovyet film yapımının serbest çeşitliliğine son verme niyetiyle bir konferans düzenledi. Konferans yönetmenlerin filmlerini kendilerini izleyecek 'milyonlar için' yapması gerektiğini karara bağladı. 'Milyonlar için film', bu konferanstan sonraki yirmi yıl boyunca dogma gibi defalarca tekrarlanan bir kavram oldu. Peki 'milyonlar için film' ne demekti? Eisenstein'ın, Vertov'un, Dovzenko'nun, Pudovkin'in ve Room'un burada gördüğümüz tematik olarak iyi komünist inançlara uygun olarak düzenlenmiş filmleri, parti bürokratlarının acımasız eleştirilerine hedef olurken, Komünist Parti'nin milyonlar arasında eğitimli bir beğeni yaratabilecek deneysel filmleri onaylamadığı ortaya çıktı. Eğitim, işçileri Komünist Partili patronlardan gereğinden çok bağımsızlaştırır mıydı? Bu dönemin tarihine bir göz atın ve kararı kendiniz verin! Burada konferansta ortaya çıkan çok dar tanımlanmış propagandacı hedefler nedeniyle film yapımı üzerindeki denetimin sıkılaştırıldığını söylemekle yetinelim: "*Konulu film, komünist eğitim ve ajitasyonun bir aracı ve sosyalizmi kurma sürecinde kitleleri temel görevler etrafında organize edip eğitmeye yarayan bir parti silahı olmalı.*"

Aynı anda Josef Stalin Sovyetler Birliği'nde iktidara geldi. Önceki Sovyet lideri V.İ. Lenin 1924'de ölmüştü ve 1928 parti konferansına gelindiğinde Stalin temel politika kararlarında belirleyici bir rol kazanmıştı. Stalin, Kültür Devrimi olarak bilinen sancılı bir baskı dönemini getiren 1928 konferansının mimarıydı. 1930'a gelindiğinde, ülkenin –bu arada film endüstrisinin de- tüm kontrolü 1953'deki ölümüne dek tamamen Stalin'e geçmişti. 1928'deki konferanstan sonra 1934'de ilk Tüm Sovyet Yazar Sendikaları Kongresinde Stalinist bir doktrin olan sosyalist gerçekçilik ilan edildi ve sansür daha da baskıcı hale geldi. Sosyalist gerçekçiliğin kuralları Kongre tarafından konuldu. Sözde sinemayı doğruluk ve tarihsel tutarlılık standardında tutmayı amaçlayan bu kurallar ilk başta zararsız, hatta yararlı görülüyordu ancak bu doktrinin dile getirilmeyen niyeti acımasız ve diktatörceydi. Doğrulukla kastedilen komünist dogma, tarihsel tutarlılıkla kastedilen ise tüm hikâyelerin komünizmi kabul edilebilir bir insanlık geleceğinin tek kılavuzu biçiminde göstermesi gerektiğiydi. Bu kuralların bir sonucu olarak sosyal gerçekçi anlatı için üç basmakalıp figürü içeren çok basit bir formül ortaya çıktı: Parti lideri, sıradan insan ve sınıf düşmanı. Parti lideri, eğitimsiz, köylü ancak özünde iyi ve akıllı yurttaşın politik olgunlaşmasına rehberlik edecek, böylece yurttaş sınıf düşmanını

tanıyarak onu alt edebilecekti. Bunun dışında her tür üslup ya da estetik yenilik, Sovyet dogmasının sınırlarından kaçabilecek sanatsal nitelikler için şemsiye kavram olarak kullanılan 'formalizm' ya da 'biçimsellik' olarak görülüp reddedildi.

Bu dönemde üretilen filmlerin tahmin edilebilir, monoton ve genellikle Ruslar arasında pek popüler olmayan yapımlar olması sürpriz sayılmazdı. Sosyalist gerçekçilik ve Sovyet altın çağı filmleri arasındaki farkı görmek için bu dönemden en az bir film izlemek isteyebilirsiniz. Bu amaçla Sosyalist gerçekçi formülün görece başarılı yapımlarından biri olduğu için Çapaev / *Chapaev* (Yön. Georgi ve Sergey Vasilyev, 1934) uygun bir seçim olabilir. Film tarihsel bir figürü, Rus devrimi sırasında doğu cephesinde anti-bolşevik orduya karşı direnişi yöneten V. I. Çapaev'i konu alır. Eğitimsiz, köylü geçmişiyle Çapaev ideal bir sosyalist gerçekçi kahramandır. Doğuştan gelen cesaretiyle sınıf düşmanına karşı başarılı olmuş Çapaev'i onurlandıran bir yapım sadece tarihi bir film değil aynı zamanda komünizmin geleceğin hareketi olduğunun kanıtıdır. Vasilyev kardeşlerin Çapaev'i filmin başında çok kusurlu bir karakter olarak çizmelerine izin verilir çünkü hikâye ilerledikçe Çapaev, deneyimli komünist liderden doğruları öğrenir ve sıradan bir adamı büyük bir kahramana çevirenin Sovyet idealleri olduğunun altı çizilir.

Bu dönem boyunca Sergei Eisenstein'ın son bitmiş işleri ortaya çıkar: *Alexander Nevski* (1938), *Korkunç İvan I* (1944) ve *Korkunç İvan II* (1958). Bu filmlerin sonuncusu Stalin tarafından yasaklanır ve on yıl boyunca seyirci önüne çıkamaz. Her iki filmde Eisenstein, sosyalist gerçekçi anlatı formülünden mümkün olduğunca kaçınmak için Rusya'nın uzak geçmişine ait tarihsel konuları seçer. Her ne kadar *Alexander Nevski* 13. yüzyılda geçse ve bu sayede alışıldık kendini beğenmiş akıl hocası parti lideri tablosu göstermekten kaçınsa da bir avuç düzensiz adamdan oluşan birliğini başarıya taşıyan Çapaev benzeri bir liderin hikâyesini ve Nevski'nin verdiği ilhamla dayanışma içinde aşılmaz engelleri aşan Rus halkını anlatır. Nevski, Sovyet Rusya'da bir film yıldızı olmaya en çok yaklaşabilmiş isim olan Nikolay Çerkasov tarafından canlandırılır. Çerkasov aynı zamanda iki bölümlü *Korkunç İvan*'da İvan rolünü canlandırır ancak bu filmlerde parlak performansıyla büyüklük duygusu ve paranoyası bakımından Stalin'e çarpıcı derecede benzeyen karmaşık bir adamı ortaya koyar. Bu etkileyici film biyografisini görmeniz gerekir: İvan'ı ulusal bir kahraman olarak sunan birinci bölüm Stalin ödülü kazanır ve hikâyede kendisinin bir yansımasını –doğru olarak- gören Stalin'in onayını alır. Ancak ikinci bölümdeki Stalin yansıması, İvan'ın paranoyasına daha yakından baktığı için Stalin tarafından yasaklanır ve Eisenstein'ın ömrü boyunca rafa kaldırılır.

1940'ların sonuna doğru giderek paranoyaklaşan Stalin sosyalist gerçekçiliğin tanımını daha da daraltır. Artık tüm Sovyet filmleri, komünizmin hakikatinin yanı sıra Stalin'in başarılarını da yansıtmak zorundadır. Çok sayıda Sovyet filmine absürt bir biçimde gülümseyen diktatör imgesi ve onu nerdeyse tanrısallaştıran tapınmacı diyaloglar dahil edilir. Stalin'in 1953'deki ölümü sonrasında Sovyetler Birliği, Stalin'in dayattığı kurallardan kısmen kurtulur ancak görevi devralacak selefin belirlenmesi için prosedür olmadığından Sovyetler Birliği istikrarsızlaşır ve ülke bir sıkıntılı politikadan diğerine sürüklenir. 1955'de iktidara gelen Nikita Kruşçev Sovyet yurttaşları için daha geniş bir özgürlükler dönemini başlatır. Ancak sadece dokuz yıl sonra 1964'de ondan daha muhafazakar bir lider olan Brejnev, Kruşçev'i koltuğundan ederek yerini alır ve 1982'ye

dek Sovyetler'i yönetir. Daha sonra yönetime gelen Yuri Andropov liberalleştirici reformlar planlasa da, planlarını uygulayamadan 1984'de ölür. Ancak Andropov'un yerini alan Mihail Gorbaçov, izlediği *glasnost* ya da açıklık politikası ile Sovyet yönetimine en liberal formunu verir. 1991'de Boris Yeltsin'in başını çektiği bir grup muhafazakar partili Gorbaçov'u devirdiklerinde, reformlar tehlikeye girer ama aynı yıl Sovyetler Birliği dağılınca Yeltsin'in de planları değişir ve Yeltsin kendini ne komünizm ne de sert lider kontrolü isteyen Rusya'nın lideri olarak bulur.

Stalin'in ölümünden sonra Sovyetler Birliği'nin politik kaderinin gelgitleri sırasında Sovyet sineması kaçınılmaz bir biçimde artan ifade özgürlüğüne doğru yön alır. 1953 – 1991 yılları arasında Sovyet seyirciler, gittikçe daha çok sayıda komünizmin Sovyet Birliği'ndeki uygulanış tarzını sorgulayan film izlerler (bu filmler genellikle amaçlarını maskelemek zorunda kalsa da). Bu filmler arasında Avrupa ve Amerika'ya ihraç edilen ve bir ölçüde ticari başarı kazanan *Uçan Turnalar / Letyat zhuravli* (Yön. Mihail Kalatozişvili, 1957) ve *Askerin Türküsü / Ballada o Soldate* (Yön. Grigori Çukri, 1959) gibi yapımlar da vardır. 1970'lerin sonuna doğru Sovyetler Birliği, Hollywood seyircilerinin alışık olduğu romantik komedilere bile yer açar. *Moskova Göz Yaşlarına İnanmaz / Moskva slezam ne verit* (Yön. Vladimir Menşov, 1980) 1958'de yirmili yaşlarını süren üç kadının 1978'de kırklı yaşlara gelene dek geçirdikleri yirmi yıllık aşk arayışlarını anlatan sevimli bir filmdir. Üç kadının her biri farklı Rus işçi kadın tipini temsil eder: seksi erkek avcısı Liudmilla (İrina Muravyova), müstakbel eş ve anne Antonina (Raisa Ryazanova) ve filmin kahramanı, hırslı kariyer kadını Katerina (Vera Alentova). Film sevecenlikle her kadının uğradığı hayal kırıklıklarını ve 'işçi cenneti' Moskova'da yanlış giden her şeyi nasıl gülerek karşıladıklarını anlatır. Katerina uygun bir eş bulamadığı için kızını tek başına yetiştirmek zorunda kaldığı sıkıntılarla dolu yıllardan sonra bir işçi sınıfı filozofu-kahramanı olan Goga'yı (Aleksey Batalov) bulur. Erkeksi ancak duyarlı, sağduyulu ve yönetici sınıfa özgü statü arzusuna bağışık bu karakter yeni Sovyet kahramanını tanımlar. Filmin sonunda Katerina, Goga'ya "Ah. Seni ne kadar uzun süredir arıyordum!" dediğinde bütün bir ulusun Stalinizm sonrası duygularını özetliyor gibidir. Ancak bilge, güçlü, nazik, gururlu Goga'nın, bu proleter beyaz atlı prensin böylesi bir idealin son pırıltılı örneği olduğu ortaya çıkar. Sovyet işçi sınıfına dair ütopyacı vizyona olan direncin bendine sığmayıp taşacağı günler yakındır.

Yeni Özgürlükler

Stalin'in ölümü sonrasında gelen 'rahatlama' döneminde çekilen *Moskova Göz Yaşlarına İnanmaz* ve ona benzer birçok filmin ortaya koyduğu gibi, çoğu Rus sinemacının istediği, filmlerinde gündelik insan arzularını ve düş kırıklıklarını işleyebilme özgürlüğüydü. Bu dönemde sinemacılar, karakterlerinin sıkıntısı ne olursa olsun komünizmi her derde deva ilaç olarak sunma baskısının hafiflediğini hissetmişlerdi. Ancak yeni Rus sinemacıları arasındaki en önemli yönetmen olan Andrey Tarkovski, daha büyük hedeflerle film yapıyordu. İnsani dertlerle ilgili daha gerçekçi olma arzusu yoktu. Gerçekliğin Sovyet tarzı tanımlamasına ise tahammül edemiyordu. Sosyalist gerçekçiliğin dar sınırlarına karşı tek kişilik bir başkaldırı olan Tarkovski, zeka pırıltısı, karmaşıklık ve teknik etkileyicilik bakımından Rusya'nın altın çağıyla yarışıyor, kimilerince bu dönemi

••••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••••

1. Teorik olarak diyalektik montaj, birbirleriyle çatışan kareleri art arda getirerek görüntü akışını kırar ve böylece seyirciyi düşünmeye yöneltir. Ancak Eisenstein'ın tekniği acaba her zaman politik bakış açıları mı doğurur? Elbette Eisenstein'ın teorisine uyan örnekler vardır: bir koyun sürüsünün iş çıkış saatinde metroya giren insan kalabalığı görüntüsüyle yan yana geldiği, çok bilinen bir diyalektik montaj seyirciyi sosyal uyum konusunda düşünmeye iter. Ancak Eisenstein bu yolu gösterdikten sonra dünyanın her yerinden sinemacılar çok farklı nedenlerle bilinçli olarak bu tür montajı kullanırlar. Hollywood yapımı filmler genellikle felsefe ya da politika yapmak için değil, şaşırtıcı bir biçimde mizah ya da geciktirim elde etmek için görüntüleri yan yana getirir. Daha önce gördüğünüz Komedi ya da aksiyon filmlerinde bu tür bir montaj örneği hatırlıyor musunuz? Bunun yanı sıra bazen televizyon reklamlarında başvurulan gösterişli montajlar üzerinde düşünebilirsiniz. Reklamlar genellikle gerilim yaratacak görüntü sekansları kullanırlar ama bu görüntülerin amacı seyircileri belli ürünleri ve hizmetleri satın almaya yönlendirmektir. Bu bilgiyi aklınızda tutarak diyalektik montajda ütopyacı fikirlerin önemini düşünün. Ütopyacı fikirlerin hizmetinde kullanılmıyorsa diyalektik montaja ne oldu?
2. Sovyet sinemasında fantezi, romantik aşk gibi bir burjuva yanılsaması olarak görülüyordu ancak zaman zaman Sovyet altın çağı filmleri arasında kendine yer açtığı da oldu. Bu türden iki filmi kendiniz için izlemek isteyebilirsiniz: *Aelita, Mars Kraliçesi* (Yön. Yakov Protazanov, 1924) ve *Bay Batı'nın Bolşevik Diyarındaki Sıradışı Maceraları / Neobychainye priklyucheniya mistera Vesta v strane bolshevikov* (Yön. Lev Kuleshov, 1924). *Aelita*, etkileyici dışavurumcu kostüm ve dekoruyla çılgın bir bilim kurgu filmidir (Dışavurumculuk hakkında derinlemesine bir tartışma için bkz. Böl. 3). Bir Sovyet yönetmeni nasıl ütopyacı Sovyet gündemine uyacak bilim kurgu filmi yapar, hayal edebiliyor musunuz? *Bay Batı'nın Bolşevik Diyarındaki Sıradışı Maceraları*, Amerika'daki kapitalist sınıfla dalga geçmek için Amerikan westerni fantezisini kullanan kaçık bir hicivdir. Filmde Jeddy adında kovboy korumasıyla Sovyetler Birliğine gelen Amerikalı milyonerin komünist hayatı umduğundan farklı bulduğu anlatılır. Bay Batı'nın neler keşfettiğini tahmin edebilir misiniz? İzleyip kendiniz görün.

PROJELER

1. Komünist olmayan ülkelerde de kapitalizmin aileyi mülkiyete ve kadınları nesneye çevirdiğine dair eleştiriler yapılır. Aslında yönetmen Abram Room, Tretya Meşçanskaya filminde komünist olmayan feministlerin de dikkat çektiği geleneksel evlilik kurumunun kadınların yaşamı üzerinde dayattığı kısıtlamaları ele alır. Lyudmila'nın sorunlarıyla seçeceğiniz feminist tutum alan herhangi bir Amerikan filminde işlenen sorunlar arasındaki benzerlikleri ele alan bir metin yazımz.
2. *Potemkin Zırhlısı* filminden bir diyalektik montaj sahnesi seçerek Eisenstein'ın vermek istediği fikirleri tartışan bir metin yazınız. Diyalektik montajı metninizde açıkça tanımlamaya ve tartıştığınız film karelerini ayrıntılı bir biçimde belirtmeye dikkat ediniz.
3. İzlediğiniz bir Sovyet filmindeki ütopyacı vizyon hakkında bir metin yazınız. Metninize 'ütopyacı' kavramını tanımlayarak başlayınız. Üzerinde yazmak için seçtiğiniz film hangi yönden ütopyacı? Olay örgüsü, karakterler, tema, görüntüler? Tezinizi çok sayıda spesifik örnekle destekleyiniz.
4. *Film Kameralı Adam* (Yön. Dziga Vertov) filmiyle günümüzde 'reality şov' adını verdiğimiz televizyon programlarını karşılaştırınız. Filmden belirli sahneler ve belirli 'reality şov' programları kullanarak ikisi arasındaki farklılıkları ve benzerlikleri tartışınız. Gerçekliğin farklı tanımları söz konusu mu?

geçiyordu. Tarkovski, Stalinist dönemde her şeyi basit bir biçimde Sovyet ideolojisinin ütopyacılığı çerçevesinde açıklamanın şifresi olarak 'milyonlar için filmler' talep eden bir hükümet tarafından reddedilen insan varoluşunun kalbindeki şiddet ve uyumsuzluk üzerine düşünmeye kararlıydı. Sovyet ideolojisinin aksine Andrey Tarkovski hiçbir şeyi açıklamıyordu.

Tarkovski, yaşamı boyunca Sovyet yaklaşımlarında ortaya çıkan rahatlama sayesinde Rusya'da daha önce görülmemiş türde filmlerle deney yapma şansına sahip oldu. Ancak Sovyet otoriteleri, onun filmlerinde kullandığı gizemli imgeler ve sıra dışı hikâyeler aracılığıyla sosyalist gerçekçiliğin onaylanmış formüllerine güçlü bir biçimde meydan okuduğundan (haklı olarak) şüpheleniyorlar ve bazen onu engelliyorlardı. Sonuç olarak Tarkovski beşi Sovyetler Birliği'nde olmak üzere sadece yedi konulu film çekebildi. İz Sürücü / *Stalker* (1979) filmini tamamladıktan sonra son iki filmi olan *Nostalji* ve *Kurban*'ı İtalya'da ve Fransa'da tamamlamak için ülkesini geri dönmemek üzere

terk etti. Tarkovski'nin kendisinden önceki Sovyet yönetmenlerden farkı neydi? Sovyet sinema kültürüne kısa bir bakış, Tarkovski'nin sinema büyüklerinin tarihten, gündemdeki olaylardan ve en çok da komünist sosyal ve kültürel teorilerden ilham aldığını gösterir. Bunun sonucu olarak Sovyet sineması *dış* olaylara, politik ve toplumsal ilişkilere yönelmiştir. Tarkovski ise bunun aksine *iç* dünyaya odaklanır. İpuçlarını insanın iç dünyasının, bilinçaltının, duyguların ve dürtülerin dünyasının derinliklerine inmiş sanat yapıtlarından; 15. yüzyıl Rus dini ikona resmi okulundan, 14.-15. yüzyıl Rönesans resminden ve dünya sinemasından derler. Tarkovski Sovyetleri terk ettikten beş yıl sonra ve ölümünden kısa bir zaman önce, 1984'de yayınlanan *Mühürlenmiş Zaman* adlı kitabında akıl hocası olarak Rusya'nın büyük 19. yüzyıl yazarları Dostoyevski ve Tolstoy'u anar. Fyodor Dostoyevski, *Suç ve Ceza* (1866), *Budala* (1868) ve *Karamazof Kardeşler* (1880) romanların, Leo Tolstoy, *Savaş ve Barış* (1869) ve *Anna Karenina*'nın (1877) yazarıdır. Tarkovski, Dostoyevski'yi 'insan ruhunun karmaşasını, çöküşünü ve yetersizliğini' keşfe çıkan bir model olarak görür. Burjuva sınıfını eleştirdiği için Sovyetler Birliğinde saygı gösterilen Tolstoy'da ise edebi bir incelik ve ayrıntılarda ortaya çıkan bir deha görür. Dostu ve öğrencisi Alexandr Sokurov, Tarkovski'nin ona, edebiyatın sinemacılar için çok önemli olduğunu öğrettiğini söyler. Görebileceğiniz gibi Tarkovski dinin spiritüel boyutu ve tarihte Çarlar dönemi gibi komünist hükümeti doğal olarak alarma geçiren konulardan ilham almıştır.

Tarkovski'nin kitabı aynı zamanda yapıtları bilinçaltına yapılan birer yolculuk gibi olan Luis Buñuel'in sürrealist sinemasının onun filmleri üzerindeki etkisine ışık tutar (Buñuel'in filmleri hakkında daha geniş bir tartışma için 7. Bölüme bkz.). Buñuel de kendi ülkesi İspanya'dan dinsel ve politik nedenlerle uzaklaşır ve sinemacı olarak kariyerine Paris'te başlar, hayatının büyük bir kısmını Meksika'da geçirir ve o da

ALAN ARAŞTIRMASI

Andrey Tarkovski

Doğum: 4 Nisan 1932, Zavrazhe, Ivanono SSCB (Bugünkü Rusya)
Ölüm: 28 Aralık 1986, Paris, Fransa

Seçme Filmografi
İvan'ın Çocukluğu / Ivanovo detstvo (1962)
Andrey Rublev / Adnrey Rubylov (1969)
Solaris / Solyaris (1972)
Ayna / Zerkalo (1975)
İz Sürücü / Stalker (1979)
Nostalji / Nostalghia (1983)
Kurban / Offret (1986)

Tarkovski gibi dışa değil içe döner. Bir başka deyişle Tarkovski *Potemkin Zırhlısı*'nın seyircilerine işçilerin dayanışmasını öğreteceğini uman Eisenstein'ın politik istekliliğinden nasibini almamıştı. Tarkovski'nin, kamerasını alıp sokağa çıkma ve gidebileceği her yere gitme hevesindeki Dziga Vertov'un sinemasına biçimini veren gerçekçiliğe karşı bir ilgisi yoktu. Tarkovski'nin sineması insan ruhunun derinliklerindeki içsel olayların ve duygusal bir düzlemdeki insan ilişkilerinin sinemasıydı. Bu büyük sinemacı, filmlerini seyircisi üzerinde spiritüel bir etki bırakmayı amaçlayan, en derin duygularını ve içgörülerini keşfedip ifade edecek kişisel bir arayış olarak tanımlıyordu: 'Sanata biçilen işlev, çoğu zaman sanıldığı gibi fikirleri yaymak, düşüncelerin propagandasını yapmak değildir. Sanatın amacı bir insanı ölüme hazırlamak, ruhunun tarlasını sürüp çapalamak ve insanı iyiye yöneltmektir'. 'Bu görüşlerin, '*konulu film komünist eğitimin bir aracı olmalıdır*' kararını dayatan 1928 parti konferansının ültimatomlarıyla nasıl çatıştığını düşünün. Aynı zamanda Tarkovski insan ruhuyla ilgilendiği için onun organize dini desteklemediği düşünülür. İleride göreceğiniz gibi Tarkovski'nin spiritüel ilgileri, onu tüm hiyerarşilerin ruhu kirletmeye eğilimli olduğu düşüncesine ve evrenin enginliğinin seküler bir kavrayışına götürür.

Tarkovski'nin içsel yaşama olan ilgisi onu Sergey Eisenstein'ın diyalektik montajının tam karşıtı bir yaklaşımla film yönetmeye ve kurgulamaya iter. Onun filmleri **plan-sekanslara** ağırlık vererek kurgulanmış sekansları en aza indirir. Plan-sekans (çekim-ayrım) tek tek çekimlerin süresini uzatır. Yönetmen filmi kısa, yaklaşık otuz saniyelik parçalar halinde çekmektense kamerayı dakikalar boyunca açık tutarak belli bir konumdan tek bir sahneye odaklanır ya da mizansen (eylemin sahnelendiği alanda insanların ve nesnelerin düzenlenmesi) etrafında dolanır. Tarkovski'nin anladığı biçimiyle plan-sekans, fikirler üzerindeki vurguyu kaldırır ve sahnenin atmosferi ve dokusu üzerinde derin düşüncelere dalmayı teşvik eder. Bu diyalektik montajın keskin kesmeleriyle yaratılan yüksek gerilimden oldukça farklı bir sinemasal deneyimdir. Plan-sekans ayrıca kurgunun önemini azaltır ve kamera kullanımına daha çok vurgu yapar. Yine de Eisenstein'ın diyalektik montajı gibi Tarkovski'nin plan-sekansları da aktif bir izleyiciyi cesaretlendirmeyi amaçlar.

Tarkovski, plan-sekansları kullanmakla duyumsal imgeyi, etik esinlenmeyle kaynaştırmayı amaçlar. Tarkovski'nin sözleriyle "şiirsel bağlantılar yoluyla duygular kabarır ve seyirci daha aktif kılınır. Seyirci, yazarın itiraz kabul etmez sözlerinden ibaret örgünün sunduğu hazır çıkarımlarla desteklenmeden hayatın keşfi sürecine katılır". Tarkovski'nin filmleri, distopyayı andıran hükümet politikaları ve değerlerinin, spiritüel ihtiyaçlara ve tatminlere karşı dayattığı kısıtlamalara karşın, seyirciyi insan ruhunun derinliklerine dalmaya cesaretlendirir.

Andrey Rublev (1969)

Neden her şey ters gitti?

Figür 2.12 genç bir onbeşinci yüzyıl katedral ressam çırağı olan Foma'yı (Mihail Kononov) filmin ana karakteri, usta dini ikona ressamı Andrey Rublev (Anatoli Solonitsyn) ile konuşarak ormanda yürürken gördüğümüz bir dizi plan-sekanstan bir karedir. Her genç gibi Foma da acelecidir. Usta ressam olmak için beklemek istemez. Rublev ona sabırlı olmasını ve sıkı çalışmasını öğütler. Ancak kamera karakterlerden uzaklaşıp pan hareketiyle yavaş ve kararlı bir biçimde doğayı tarar ve seyircinin dikkatini bu diyalogdan uzaklaştırır. Daha sonra yaşlı Theophanes (Nikolay Sergeyev) Rublev ile hayatında tanık olduğu korkunç değişimler üzerine konuşur. Artık hiçbir şey alışık oldukları gibi değildir. Bu insanlar Sovyet altın çağı sinemasındaki karakterlerden tamamen farklıdırlar. Proleter (sınıflı toplumun en altında yer alan emekçi kesim) değil keşiştirler. Ancak bu karakterler bize Sovyet sinemasındaki yeni bir dinci etkiyle tanıştırıyor değillerdir. Aksine, ruhla ne kadar ilgiliyseler, kilisenin adalet ve doğruluk sağlayabilmesi konusunda o kadar umutsuzdurlar. Onlar sohbetlerinde melankoliye yenik düşerken, kamera onlardan uzaklaşıp etraflarındaki doğal çevrenin baş döndürücü güzelliklerine kayar.

Dünyanın gidişatına dair kötümserliklerini ifade eden karakterlerle, kendisini doğanın muhteşemliğine kaptırmış kamera arasındaki bu bölünme Andrey Rublev'in ve Tarkovski'nin diğer distopyacı filmlerinin tipik bir özelliğidir. Beyaz duvar önündeki kır at karesi *Andrey Rublev*'in ilerleyen sahnelerinde, savunmasız bir köye yapılan, tecavüz, cinayet ve nedensiz şiddetle dolu kanlı bir baskının tam ortasında karşımıza çıkar. Bütün bir kültür yıkılmaktadır ve Tarkovski, alışık olduğunuz herhangi bir aksiyon filminde görebileceğiniz gibi şiddetin yoğunluğunu arttıracak sahneler kurgulamak yerine seyircinin dikkatini savaştan uzaklaştırır. Kır at sahnesinde beyazın gözleri tutsak eden mümkün olan her tonu üzerinde düşünmemizi ister. At ve duvar; doğa ve kültür. Hayat kusursuz olmaktan çok uzaktır ama sanatçı, bizim bu dertli dünyayla ilişkimizi güzellik yoluyla uyumlu hale getirebilir. Bu yaklaşım, savaş filmi seyretmeye dair öğrendiğiniz her şeyle çelişecektir. Ama belki de Tarkovski'nin bu savaş sekansında açığa çıkarttığı şey, deneyimlerinizin belli boyutları açısından aksiyon filmlerinde genellikle karşınıza çıkanlardan çok daha anlamlıdır.

Andrey Rublev yaklaşık olarak 1360 -1427 yılları arasında yaşamış ve gelmiş geçmiş en iyi ortaçağ ikona ressamı olarak bilinen bir Rus keşişin hayatından esinlenmiştir. Film, insani şiddet, aldatma, kötülük ve utanmaz bencillikle etrafı sarılı olduğu için artık resim yapmak içinden gelmeyen bir sanatçının hikâyesidir. Rublev hayatını dinsel bir çağrıya adadığından, onun için öte dünya umuduyla bu dünyadan vazgeçmek ve sadece tanrı için resim yapmak kolaydır. Ancak yeryüzündeki insan davranışlarından o denli dehşete kapılmıştır ki artık onu cennet umudu teskin edemez. Gazetelerde her gün okuduklarınızı düşünürseniz, keşiş olmasanız da benzer bir biçimde hissedebilirsiniz. Hollywood etkisindeki filmlerde bu berbat hissin çözümü, pek çok cefaya katlandıktan sonra 'kötü adamları' alt eden güçlü bir kahraman düşlemektir. Ancak Rublev, 'kötü adamların' alt edilebileceğine inanmaz çünkü tüm insanlığın olumsuz duygularla kaynadığını görür. Onu en çok, aynı olumsuzlukları kendisinde görmek mutsuz eder. Kahramanın

FİGÜR 2.12

FİGÜR 2.13

Figür 2.12- 2.13 *Andrey Rublev* (Yön. Andrey Tarkovski, 1969). S&B. 205 dk. Figür 2.12'de genç ressam çırağı Foma'yı (Mihail Kononov) kalın ve kıldan ince dallarıyla bir ağacın ve çalıların oluşturduğu güzel yapının önünde dururken görürüz. Filmde çok daha sonra beyaz bir duvarın önünde bir kır atın durduğu Figür 2.13'ü görürüz. Bu kare bir Rus köyü olan Vladimir'in kanlı işgal sahnelerinin arasına girer.

suçluluk duymadan iyi bir amaç uğruna onca berbat şeyler yaptığı aksiyon filmlerinin ardından Rublev'in ıstırabı ilkin size gülünç gelebilir. Ancak sıradan aksiyon filmleri sizin de koşulların yönlendirmesiyle yanlış yapmaya zorlandığınızı keşfettiğinizde hissettiğiniz duyguları gerçekten yansıtır mı? Eğer ülkenize ya da halkınıza büyük zararlar vermiş güvenilmez yöneticilere boyun eğmeye zorlansaydınız nasıl hissederdiniz? Durup bir an bu durumu düşünürseniz, sizin de içinizde bir parça Rublev olduğunu görür müydünüz?

Sonunda Rublev resim yapmaya geri döner. Bu onun şeytanın alt edilebileceğini keşfetmesinin değil, bu dünyaya ilişkin bir parça olsun umudunu yeniden kazandığının bir işaretidir. *Andrey Rublev* dünyaya ilişkin son derece distopyacı bir bakışa sahiptir. Rublev'in de bir parçası olduğu kilisenin idealleri yeryüzünde adalet ve mutluluğa asla hizmet etmez. Kilisenin dünyevi devlet adamlarının en kötücülleriyle işbirliği yapan günahkarlarla dolu olduğunu görürüz. Bu durumda sona eren, kahramanımızın yeteneğini doğruluk sözü verdiği halde büyük kusurları olan bir sistemin hizmetinde kullanmaya

yönelik itirazı mıdır? Rublev bu kusurlu dünya ile hiç beklenmedik bir yolla barışır. Filmin son parçasında Rublev'in daha önce tanışmadığı Boriska (Nikolay Burlyayev) adında umutsuz bir genç adam, gizemli bir biçimde müthiş bir şey başarır. Veba salgını yetim bırakmazdan evvel Boriska'nın babası çan ustasıdır. Vebanın vurduğu kasabadan kaçamayacak denli çaresiz Boriska, ölmüş babasını yeni yapılan bir katedralin çanlarını dökmesi için işe çağıran ulakları, çan yapımının sırrının babasından kendisine geçtiği konusunda yanıltır. Bu tehlikeli bir yalandır çünkü eğer sözünü yerine getiremezse onuruna katedral inşa edilen bey onu öldürecektir. Rublev'in gözü önünde Boriska, çan yapımına dair hiçbir fikri olmadığı halde, rüyalarında bile göremeyeceği kadar başarılı olur. Peki, ama daha önce hiçbir çaba, hatta Rublev'in hayran olduğu, şimdi ölmüş Theophanes'in hayaletiyle konuşmak bile onu inanmaya ikna etmeyi başaramamışken, Rublev'in inancı neden bu tuhaf başarıyla tazelensin?

Bu sorunun birçok farklı cevabı olabilir. Tarkovski'nin yazılarına dayanan bir yorumu ele alalım. Tarkovski "Güzellik, parçaların dengesinde gizlidir" diye yazar. Onun denge kavramı bize bu gizemli filmi kavramak için yardımcı olabilir. Yönetmen içinde insanların aynı ulustan, aynı kandan olsalar bile birbirlerine anlaşılmaz bir biçimde korkunç davrandığı, son derece güzel bir dünya sunar. Bu durumda Boriska'nın başarısı mutsuz ressama nasıl esin verir? Belki de acımasız ve amaçsız şiddetle dolu bir dünyada kötülüğün gizemleri, akıl ermez insani başarı mucizeleriyle dengelenmiştir. Sonuç olarak Rublev çoğu zaman masumları katledilmekten koruyamayan, kimi zaman onların acı çekmesine neden olan kiliseye hizmet etmek üzere yeteneklerini yeniden kullanabilir. Bu ilginç bir cevaptır. Belki biz de Tarkovski'nin, sanatın yalnızca dünya kusursuz *olmadığı* için var olduğuna, dünya kusursuz olsaydı, sanata ihtiyaç duymayacağımıza dair inancını düşündüğümüzde, Rublev'in kararını anlayabiliriz. Rublev'in yolculuğu, ona yeteneğinin yalnızca etrafında tanık olduğu sefaletten ötürü değerli olduğunu anlamasına yardımcı olur. Boriska'nın başarısı öyle tesadüfi ve şans eseridir, herkes için öylesine yararlı ve cesaretlendiricidir ki, Rublev'e dünyaya karşı yükümlülüklerini hatırlatır.

Size teselli ve umut verse de vermese de bu politik olmayan cevabın neden Sovyet yetkilileri sinirlendirdiğini tahmin edebilirsiniz (Yoksa *Andrey Rublev*'de Sovyet yetkilileri mutsuz edecek başka şeyler de mi var?). Dahası, Sovyet hükümeti ironik olarak birçok Sovyet yurttaşının kilisenin başarısızlığa uğramış idealleriyle Sovyet hükümetinin başarısızlığa uğrayan idealleri arasındaki benzerliği göreceğini anlamış olmalıdır. Filmini eski Rus dini ikona resminin güzelliğine adama cesareti göstermekle Tarkovski Sovyet alarm zillerini harekete geçirdi. Stalin kuşkusuz Eisenstein'ın *Korkunç İvan II. Bölüm* filmini göstermesini yasakladığı gibi Tarkovski'nin filmini göstermesini de yasaklardı. Sovyet hükümetinin Tarkovski yaşarken ona bir takım sıkıntılar yaşatmasına karşın filmlerini göstermesine izin vermesi, yönetmenin ülkesinde gerçekleşen değişimleri gösterir.

Tarkovski'nin insan ruhunun enginliğini keşfetme yeteneği bir yana, *Andrey Rublev*'in cinsiyet meselelerinde muhafazakar olduğunu kaydetmek gerekir. Hayatın spiritüel boyutlarını bütünüyle erkeklerin açısından ele alan *Andrey Rublev*'de film boyunca sadece iki kadın dikkat çeker. Bir keşiş olarak Rublev kadınları kendi ideallerini izlemesini engelleyen çeşitli engel biçimleri olarak görür. Şiddet düşkünü dünyevi erkekler

Rublev'in kendini içinde bulduğu dışsal koşullara yönelik bir tehditlerse, kadınlar da Rublev'in iç dengesine yönelik bir tehdittir. Filmin bir yerinde Rublev, yetkililerin acımasızca peşlerine düşüp avladıkları pagan bir kültün düzenlediği, cinselliğin kutsandığı bir geceyarısı ritüeliyle karşılaşır. Rublev bir ormanda birbirlerini kovalayan çıplak kadın ve erkekler görür. Bu arada kendisini ona sunan güzel bir kadın olan Marfa'yla karşılaşır. Rublev, Marfa'nın erotik davetiyle baştan çıkar ancak ondan uzaklaşma iradesini bulur. Rublev'in geleneksel erdem gösterisini nasıl değerlendirirsiniz? Rublev bunu kesinlikle günaha karşı kazanılmış bir zafer olarak görür. Ancak filmi daha çok iki anlamlı olarak görebilirsiniz. Bir yandan Marfa çekici, sıcak ve cömerttir. Diğer yandan cinselliğini gösterişle sergilediği için rahatsız edicidir. Bu filmin kadın cinselliğinin cazibesini reddetmediği ancak bu cazibeyi erkekler için bir bela kaynağı olarak gördüğü anlaşılır.

Filmde bir biçimde ilgi gören diğer kadın ise Rublev'in köyün işgali sırasında ona tecavüz etmek isteyen bir askeri öldürerek kendisini kurtardığı zihinsel özürlü bir kızdır. Rublev cinayet işlediği için kendini affedemez ve bu nedenle ıstırap içinde yaşar. Yine de genç kız, Rublev'in fedakarlığının karşılığını korkunç bir açlıkla geçen kıştan sonra köye bolca yiyecek ve incik boncukla dönen, fırsatım bulsalar kendisine tecavüz edebilecek aynı işgalci asker grubuyla giderek öder. Bu film, kadınların düşünceyle değil arzu ve iştahlarıyla hareket ettiğini ileri sürer. Kadınlar asla kahramanın arayışına hizmet etmeyecek, neredeyse anlamsız gizemler kaleminden sayılırlar. Bununla birlikte Tarkovski, sanat, güzellik ve belki de hakikatin de irrasyonelle benzeştiğini söyler. Böyle bir ortamda kadınların konumu hakkında biraz kafanız karışmış olabilir. Daha sonraki filmlerinde Tarkovski'nin kadınlara ilişkin görüşleri biraz sonra göreceğimiz gibi berraklaşır.

Solaris / Solyaris (1972)

Gözü açılmış komünist nereye kaçabilir?

Figür 2.14'de *Tretya Meşçanskaya*'daki ayna sahnesinden çok daha gizemli bir biçimde ayna kullanarak elde edilen bir ikili görüntü yer alıyor. Kris Kelvin (Donatas Banionis) ve karısı Hari'nin (Natalya Bondarchuk) ikili görüntüsü, Kris Kelvin'in gündelik gerçekliğe ilişkin tüm kavrayışına meydan okur çünkü bu görüntü mantıksal ve biyolojik olarak olanaksızdır: Kris, Hari ile Solaris uzay istasyonunda, o öldükten bir sene sonra buluşur! *İnatçı bir 'gerçekçi' olan psikolog Kris, hükümet göreviyle* istasyon mürettebatının yaşadığı kitlesel halüsinasyon olayını araştırmak üzere Rusya'dan Solaris gezegenindeki uzay istasyonuna vardıktan kısa bir süre sonra canlanmış gibi görünen Hari'yi bulur. Bu tuhaf durum onu bir tür histeriye iter. Bir doktor olarak istasyondaki diğerlerinin sorunlarını ele almadan önce kendisini iyileştirmelidir. Bu pek kolay olmayacaktır.

Bu kare filmin büyük bilmecesini içinde barındırır: Sovyetler Solaris Denizinin yer aldığı bilinmeyen bir gezegene gitmişlerdir. Sovyet bilim insanlarına göre bu deniz bir beyin gibidir ve Sovyet astronotların bilinçaltlarındaki görüntülere dayanan üç boyutlu, canlı replikalar yaratabilmektedir. Figür 2.14'de Hari, Kelvin'in hayal ürününden ibaret değildir. Hari'nin gölgesi, Kelvin'in göğsüne düşer. Bu durumla birlikte *Solaris* burnunu bir inanç sistemi olarak sosyalist gerçekçiliğe sokmuş olur. Bir kez Kris Kelvin

dış uzaya gitmek için Sovyetler Birliğindeki evinden ayrıldığında artık onun deneyimleri komünist dogma tarafından açıklanamaz. O da Solaris görev mürettebatı gibi Solaris deneyimiyle tepeden tırnağa değişmiş bir insan haline gelir.

Solaris uzay istasyonundaki tuhaf olayları rapor eden ilk pilot olan Henri Berton (Vladislav Dvorzetski), Solaris'e doğru yola çıkmadan önce Kris'i muhasebeci ruhlu bir adam olarak tanımlar. Berton hayatını hesapları karşılaştırıp rakamları üst üste koyarak geçiren bir adam imgesi kullanır. Kelvin hakkındaki bu teşhis, onun babasıyla birlikte olduğu sahnede onaylanır. Kelvin babasına karşı mesafeli bir tavır takınır ancak daha sonra görünen yüzeyin altında duygularının çalkalandığını görürüz. Kelvin'in kendisi de serinkanlı ve mesafeli hali nedeniyle tedirgindir ve bu durumun Hari'nin intiharının nedeni olduğunu hisseder. Ancak Solaris uzay istasyonunda keşfettiği şey onu çok korkutur. Önce orjinal Solaris ekibinin üyesi olan eski arkadaşı Dr. Gibaryan'ın da (Sos Sargsyan) intihar ettiğini ve diğer iki bilim adamı Dr. Snaut (Jüri Järvet) ve Dr. Sartorious'un (Anatoli Solonitsin) duygusal çöküntünün farklı safhalarında olduğunu öğrenir. Hari'nin yanı sıra Kelvin başka tuhaf, bilinmeyen, Sartorious ve Snaut'un 'misafir' olarak andığı, oraya Sovyet yetkililerce gönderilmediği besbelli figürler de bulur. Kelvin, Hari gibi bu elle tutulur figürlerin tuhaf bir biçimde çalkalanan Solaris Denizi tarafından meslektaşlarının anılarından yaratıldığını öğrendiğinde içinde bir kriz patlak verir. Bu koşullar altında gerçekçi olmak ne anlama gelir?

Filmin geri kalanı bu soru üzerinde kafa patlatır. Tarkovski'nin Stanislaw Lem'in aynı adlı romanından uyarlanan filminin en kafa karıştırıcı yönü, Kris Kelvin'le birlikte seyircinin de iç ve dış gerçeklik arasında incelen çizgiyi tecrübe etmesine izin vermesidir. Büyük ihtimalle bu muhteşem filmle ilgili en büyük probleminiz bu deneyimdir. Başlarda bir gizemle yüzleşmek ilgi çekicidir. Ancak gizem geleneksel bilim kurguya alışık birçok seyirci için yeterince hızlı çözülmeyince birçok seyirci yerçekimi ve diğer doğa yasalarının birdenbire geçerliliğini yitirdiğini hissetmeye başlar. Kelvin de böyle hisseder ve bu his onu fiziksel olarak da hasta eder. Bu durum kendisinin bir parçası olan bilinçaltı yaşantısını dikkatle kontrol altına alıp rahatlayana dek devam eder. Kelvin'in yolculuğu bildik uzaylı canavar öldürme maceralarından çok daha büyük bir cesaret gerektirir. Kelvin'le birlikte böylesine bir serbest düşüş için kendinize izin verebilir misiniz? Bunu yapabilirseniz, film size legal yollardan zihin açıcı bir deneyim sağlayabilir.

"Normalliğin" sınırlarının ötesi hakkında en iyi sezgisel kavrayış, Kelvin'in ilk defa tecrübe ettiği dönüşümden daha önce geçmiş olan Dr. Snaut'tan gelir: "Biz uzayı ele geçirmek istemiyoruz. Bizim istediğimiz Dünyayı sonsuza kadar genişletmek. Biz başka dünyalar değil bir ayna istiyoruz. Temas arıyoruz ama bunu asla elde edemeyeceğiz." Belki de Solaris Denizi, insanların **başka** yaşam formlarını değil aynadan yansıtılmış kendi gerçekliklerini görmek istediklerini anladığı için kozmonotların anılarından canlı figürler yaratır. Tarkovski'nin vizyonunun Lem'in romanındaki benzer bakış açısıyla desteklenerek komünist ve komünist olmayan kültürlerle ilişkili olarak kurulduğunu düşünebiliriz. Tüm dünyanın inandığımız şeylerin bir yansıması olmadığını keşfetmenin şokunu hepimiz bastırıyor muyuz? Aslında George Clooney'in oynadığı, Steven Soderbergh'in yönettiği (2002), Tarkovski'nin filminin bir uyarlaması olan aynı adlı bir de Hollywood filmi de vardır. Bu filmi Kris Kelvin'in dilemması üzerinde kapitalist bir düşünce denemesi olarak incelemek isteyebilirsiniz.

Figür 2.14 *Solaris / Solyaris*'in (1972) kahramanı Kris Kelvin (Donatas Banionis), ve karısı Hari (Natalya Bondarçuk) aynaya bakıyorlar. Renkli. 165 dk.

Tarkovski'nin *Solaris*'inde yönetmen, kahramanının Sovyet hükümetinin varsayımlarındaki temel bir yanlışı keşfettiği bir gelecek hikâyesiyle, komünizmin geleceğin hareketi olduğuna dair ısrarlı Sovyet görüşüne belirgin bir biçimde karşı çıkar. Ancak Tarkovski, Kelvin'in Sovyet yöneticilerini Andrey Rublev'in savaşmak zorunda kaldığı acımasız kötü adamlarla aynı tipte göstermez. *Solaris*'deki yöneticiler daha çok yetenekleri sınırlı insanlardır. Bu sınırlılık onların toplumsal ve bilimsel projelerini başarısızlığa mahkum eder. Kris yetkililerin sınırlılıklarını öğrenirken insan olarak kendi sınırlılıklarını ve bir bilim adamı olarak kendi sorunlarını da öğrenir. Filmin **yan hikâyesini** ya da ikincil hikâyesini oluşturan aşk hikâyesinde Kris kendisinden farklı bir kadınla, onun ötekiliğiyle iletişim kurma konusundaki yetersizliğiyle yüzleşir.

Eski fikirlerimizi ve düşünce alışkanlıklarımızı yıkıp, insanları gerçekte oldukları gibi görmektense, başkalarını onlar hakkındaki sterotiplerimize uydurmaya çalışmıyor muyuz? Tarkovski, zihinlerimizin aslında ne kadar kapalı olduğunu fark etmenin korkunçluğunu hatırlatır. Solaris deneyimini yaşayanlar intihara ve duygusal çöküşe eğilimli hale gelirler. Kelvin bir daha asla, tamamen dünyadaki haliyle aynı adam olamayacaktır. Kelvin'in kendi dar limitlerinin ötesindekilerle yüzleştiğinde yaşadığı değişimlere dair Tarkovski'nin görüşleri filmi ikinci, üçüncü defa izlediğinizde daha da berraklaşır. Bu, bir izleyişte anlayabileceğiniz bir film değildir çünkü seyircide –gerek bireysel, gerek bütün bir kültürün çapında- egonun limitlerine dair entelektüel farkındalık yaratmak Tarkovski'yi tatmin etmeyecektir O, Kelvin'in deneyimlediği, açıkça tanımlanan varoluşun kendini beğenmiş kesinliğine son veren yeni bilgiyle yaşamanın duygusal zorluğunun benzerini seyircinin de deneyimlediğinde ısrar eder. Tarkovski'nin bilginin insanları değiştirebileceğine inanıp inanmadığına kendiniz karar vermek isterseniz *Solaris*'i birçok kez izlemelisiniz. Yoksa sonsuza dek kendi egolarımıza tutsak mıyız?

Sovyetler Sonrası Sinema

1991'de Sovyetler Birliği resmen dağıldığında Rus sineması 1917'den sonra ilk kez yeniden doğdu ve bireylerin birbirleriyle uyum içinde kusursuz komünist dayanışma içinde bir araya gelmek için can attığı iddialarını çöpe attı. Modern dünyada yolunu kaybetmiş, başkalarıyla ve ülkeleriyle nasıl ilişki kuracaklarını şaşırmış insanların hikâyeleriyle Sovyetler sonrası sinema ya da Rus sineması kolay ütopyacı yanıtlardan kurtulup insan olmanın ne demek olduğu, adil bir toplumun tanımı gibi sorunlarla boğuşmaya başladı. Aslında Sovyetler Birliği son yıllarına yaklaşırken, filmleri çoktan Sovyet sisteminin ideallerine dair şüpheleri dile getirmeye başlamıştı.

Maalesef birçok son dönem Sovyet filmi ve Sovyetler sonrası Rus filmlerine Rusya dışında erişmek zordur. Örneğin Sovyetler sonrası dönemin başına buyruk yönetmeni Kira Muratova'nın filmleri, özellikle yönetmenin karanlık imgeleminin örneklendiği, çocukların bile katil olduğu zehirli günümüz yaşamından üç kısa öykünün bir araya getirildiği Üç *Hikâye / Trii istorii* (1997) filmini bulmak kolay değildir. *Mavi Taksi / Taksi-Blyuz* (Yön. Pavel Lungin, 1990) ise, Sovyetler Birliği'nin eli kulağında çöküşünün kazançlarını ve kayıplarını ele alan ilginç bir kara mizah örneğidir. Filmde "eski güzel komünist günleri" özleyen yaşlı bir taksi şoförü olan Şlikov, şans eseri kendisini taksisinde bulan genç ve uçarı Yahudi caz müzisyeni Liosha'ya boş yere eski Sovyet değerlerini öğretmeye çalışır. Daha kolay bulunabilen bir diğer film ise *Küçük Vera / Malenkaya Vera*'dır (Yön. Vasili Pichul, 1988). Genç bir işçi kızın hikâyesini anlatan bu film Rusya'daki açık cinsellik sahnelerine yer veren ilk yapımdır. Vera (Natalya Negoda) komünist rüyalarını gerçekleştirmiş bir Sovyet işçi anne babanın son derece çekici kızlarıdır. Bu ailenin evleri, bol bol yiyecekleri ve işleri vardır ancak sonuç bir "işçi cenneti" değil bir Sovyet kabusudur. Bu Sovyet ailesi bir burjuva ailesi kadar ekonomik bir birimdir. Dahası Vera'nın anne babası ve birçok arkadaşı sıkılmış, asabi, genellikle sarhoş ve tacizkar insanlardır. Davranışları kısıtlı, sözleri yavan bu insanlar kendileri gibi olmayanları anlamakta güçlük çekerler. Bu melodram, Marksist iyimserliğin bir yanılsama olduğunu bir zamanlar yasak olduğu biçimde ele alır. Vera ne yaparsa yapsın, ne kendi proleter ailesinden ne de daha iyi, daha burjuva bir yaşam için kurduğu sorunlu hayallerden kaçamaz.

Güneş Yanığı / Utomlyonne solntsem (Yön. Nikita Mihalkov, 1994), Sovyetler sonrası dönemin çok daha kötümser ve kızgın bir filmidir. Rusya dışında da kolaylıkla erişilebilen bir film olmasının yanı sıra 1995 yılında en iyi yabancı film Oscar'ını da almıştır. *Güneş Yanığı,* Rus tarihi hakkında önceleri yasaklı olan acı dolu gerçekleri ortaya koyan, gerçek bir Sovyetler sonrası filmdir. Bir Rus devrim kahramanı olan General Sergey Petroviç Kotov'un Stalinist tasfiyesini; Stalin kendisini totaliter iktidarı için tehdit olarak gördüğü için düzmece suçlamalarla idam edilmesini anlatır. Yeni özgürlükleri sonuna kadar kullanan film, saunada Kotov (Nikita Mihalkov) neredeyse çırılçıplak uzanmış yatarken, kendisi gibi çıplak 9 yaşındaki kızı Nadya (Nadezda Mihalkova) sırtına uzanmış, ona bir ağaç dalıyla vururken (saunanın geleneğinin olmazsa olmaz bir parçası) açılır. Daha sonra çok popüler Stalinist bir film olan, daha önce değindiğimiz Çapaev'in açılış sahnesine çok benzeyen bir sahneye geçer: Kotov ordu ve kulaklar arasındaki bir sorunu çözmek üzere tarlalarda atını gösterişle dörtnala sürer. Ancak filmin geri kala-

nı, Çapaev'de karşımıza çıkan, anayurt sevgisinin şerefle ödendiği Sovyet kahramanlık mitini yok eder. Bunun yerine Mihalkov, Kotov'un Rusya için duyduğu yakıcı sevgiye, hem kişisel hem politik ihanetle vahşi bir biçimde karşılık verildiğini gösterir. Büyüleyici renklerle çekilmiş bu güzel ve yakıcı film, Stalinist yılları, Ruslar için yaşamın her alanında çileli bir dönem olarak ortaya serer.

Yine de Sovyetler sonrası filmin yeni ustası, daha çok bir ana akım yönetmen olan Mihalkov değil, Andrey Tarkovski'nin çok daha deneysel sinemacı öğrencisi, bol miktarda kullandığı plan-sekansları, içsel ve bilinçaltı yaşamına ilgisiyle Aleksandr Sokurov'dur. Kariyeri Sovyetler Birliği dağıldıktan sonra tomurcuklanan Sokurov, *Rus Hazinesi / Russkiy kovcheg*, filmiyle Tarkovski estetiğinin sınırlarını zorlar. *Rus Hazinesi*, Rus tarihi hakkında, hiç kurgu yapılmadan tek bir planda çekilen, yani 99 dakikalık kesintisiz tek bir çekimden oluşan bir filmdir. Film Rus tarihini, zaman içinde akıp giden, ayrıntılı ve şölensel bir balo olarak gösterir. Sokurov, komünist dogmanın özünde yer alan ideolojik tarih anlayışını, geçmiş yüzyıllarda kalan ve işçilerin hükümetince yerlerinin alınmış olması gereken Rus asilzadeleri hayata döndürerek yıkar. Sokurov'un estetiğinin merkezinde, onun en büyük ilham kaynağı Andrey Tarkovski'nin filmlerinde olduğu gibi **plan-sekanslar** çok daha ölçülü bir şekilde yer alır.

Molok / Moloch (1999)

Mutlak İktidarın distopyavari doğası nedir?

Figür 2.15, *Molok*'un açılışında yer alan bir dizi plan-sekanstan bir parçadır. Film, Hitler'in II. Dünya Savaşının sorunlarından uzaklaşmak için dağlardaki kalesinde geçirdiği kaygısız bir haftasonunu anlatır. Açılış montajı Hitler'in metresi Eva Braun'u (Yelena Rufanova) tek başınayken betimler. Eva, Hitler'in (Leonid Mozgovoy) gelişini beklerken balkonda ve Hitler'in konferans odasında dans ederek zaman geçirmektedir. Başta çıplakmış gibi görünür ancak bir süre sonra bunun bir yanılsama olduğu ortaya çıkar. Eva'nın bedeni transparan bir naylonla sarılıdır. Bu bir **anakronizm**, yani filmin geçtiği ve henüz naylon iç çamaşırların üretilmediği 1940'lara uymayan bir ayrıntıdır. Ancak bu anakronizm, filmin gerçeküstü niteliğinin bir parçası haline gelir. Eva'nın yer aldığı plan-sekanslar, bulutların arasında kaybolmuş gotik kalenin **genel çekimleriyle** (belli bir mesafeden görülen imgeler) yan yana getirilmesi, her şeyi bir masaldan ya da hayalden alınan bir sahne gibi gösterir. Eva bu şekilde vakit geçirirken kendisini tehlikeli bir biçimde balkon korkuluklarının kıyısına yaklaştıran jimnastik egzersizleri yapar, vücudunu kaleye dürbünle baktığını gördüğü bir Alman askere sergiler, üzerine svastika (Nazi Almanyasının simgesi olan gamalı haç) işlenmiş ve Nazi hükümetinin favori renkleri olan siyah, beyaz ve kırmızı mücevherlerle süslenmiş küçük bir kutuyu açar. Kutunun iç yüzünde yer alan Meryem Ana'nın resmini öper. Bu geniş tutulmuş açılış sekansında tek bir söze yer verilmez.

3. bölümde Sokurov'un bu açılış sahnesinde III. Reich'ın görevlendirmesiyle çekilen ve Adolf Hitler'i öven son derece manipüle edilmiş bir belgesel olan Leni Riefenstahl'ın İradenin Zaferi / Triumph des Willens (1935) filmini hicvettiğini fark edeceksiniz. Eğer Riefenstahl'ın 1936'da Almanya'da düzenlenen olimpiyatlar hakkında benzer

biçimde yaptığı Nazi propaganda "belgeseli" *Olympia* (1938) filmini gördüyseniz, bu filme yapılan göndermeleri de fark edebilirsiniz. Ancak Sokurov, Riefenstahl'ın yaptığı gibi "şok ve korkuyla karışık saygı" üretmeye çalışmak yerine Riefenstahl'ın Hitler'i mesih gibi sunduğu absürt portresiyle ve Aryan bedenin fiziksel mükemmelliğini betimlemek üzere yaptığı aşırı girişimlerle alay eder. Sokurov aynı zamanda ideoloji hakkındaki kendi distopyacı duruşunu da ortaya koyar. Hitler İradenin Zaferi'nde bulutların arasında uçağından inerken tanrı gibi görünmek niyetindedir. *Molok*'da ise bulutlar Hitler'in içinde çoktan kaybolduğu gerçek dışılık sisleridir. Eva'nın kutusunun kapağındaki svastika, İradenin Zaferi'nde Üçüncü Reich'ın dayatıcı ve hatta korkutucu güç simgesini önemsizleştirir. Dahası, Eva kutusunu açtığında gamalı haçın sadece kökleri çok daha derine uzanan Meryem Ana'nın Hristiyan imgesi üzerindeki kapak olduğunu görürüz.

Eva'nın bedenini sergileyişi, Riefenstahl'ın çıplak kadın ve erkek bedenlerini Nazi faşizminin başat temalarından biri olan Aryan ırkın üstünlüğünü göstermek için yüceltilmiş bir çıplaklıkla sergilediği *Olympia*'nın başındaki uzun ve sessiz montajı hatırlatır. Sokurov'un Eva'sı sadece narsisttir. Bedeni salt teşhirci bir niyetle sergilenir. Yüzlerce metre yüksekten düşmenin kıyısından geçtiği için Eva'nın teşhirciliğinde öz yıkımcı bir yön de vardır.

Eva'nın ilk çekimlerinden itibaren Sokurov seyirciyi uzun ve sessiz düşünce zamanlarına hazırlar. Bu acelesi olmayan açılışın ritmi film boyunca sürdürülürken, Sokurov mizansen, çerçeve tasarımı, karakterlerin yüz ve beden ifadeleri, Hitler'in arkadaşları ve meslektaşlarıyla yaptığı, bol miktarda anlamsız hatta çılgınca diyaloglar aracılığıyla filme uzatılmış düşünce anları serpiştirir. Plan-sekanslar seyirciye Hitler'in kontrolü elinde tutmak üzere zorbaca girişimlerinin gerçeklikten kopukluğunu tecrübe etmesi için zaman verir.

Molok'un bir hikâyesi yoktur. Kaleyi saran sis, Hitler'in etrafındakilere çektirdiği kör şaşkınlığın bir metaforu olarak giderek belirginleşirken gerçekleşen bir dizi olayı anlatır. Hitler geldiğinde, kalenin çalışanlarını denetlediği bir resmi töreni takip eder. Bu tören Hitler'in İrade'nin Zaferi'nde Nürnberg şehrine Almanya'nın mesih lideri olarak geldiğinde katıldığı sayısız kamusal törenin evcil bir parodisidir. Riefenstahl'ın Hitler'i en bilge ve en güçlü lider olarak sunuşu *Molok*'da, Hitler'in hizmetçilere nazik ve sakin bir ses tonuyla bedenlerine dikkat etmeleri gerektiğini söylerken absürt bir biçimde kendini beğenmiş banalliğe indirgenir. Hitler'in tek yaptığı günlük gazetelerden klişe sağlık ipuçları vermek olduğu halde, hizmetçiler yaltaklanarak onu övmek için botlarını yalamak dışında ellerinden ne gelirse yaparlar. Dahası film ilerledikçe Hitler'in konuşma tarzı giderek daha fazla ajite olur ve Sokurov tekrar tekrar Hitler'in insan bedeninden ve elbette insan yaşamından patalojik bir biçimde iğrenmesine ve korkmasına vurgu yapar.

Eva'ya yaptığı bu ziyarette Hitler zamanını birbirinden daha sadist ve teşhirci performanslar sergileyerek, onun kadar itici bakanları Josef Goebbels (Leonid Sokol) ve Martin Bormann'a (Vladimir Bogdanov) gözdağı vermek ve sanki birileri tarafından izlenmedikçe hiçbir şey varolmuyormuş gibi, maiyetindeki sıradan askerlerin o yemek yerken kendisini merakla izletmekle ve sözde özel yaşamının başka yönlerine tanıklık etmelerini sağlamakla geçirir. Zaman zaman Hitler ağzından özgün düşüncelerle ve bilgelikle dolu olduğuna yürekten inandığı bir takım mantıksız sözcükler saçar. Kendisine

Figür 2.15 *Molok*'dan bir kare (Yön. Aleksandr Sokurov, 1999). Renkli. 108 dk. Hitler'in metresi Eva Braun (Yelena Rufanova), Hitler'in kalesinin sisli balkonunda, üzerinde yalnızca transparan bir iç çamaşırıyla boylu boyunca uzanmış, gizemli bir ışık üzerinde parlıyor. Uzaklarda gök gürlüyor.

bir konser filmi gösterildiğinde çılgın performansının doruğuna çıkar ve ayağa fırlayıp perdedeki orkestra şefiyle birlikte çılgınca orkestrayı yönetmeye kalkar. Bu sahne gerçek Goebbels'in Almanya ve bir orkestranın uyumu arasında yaptığı şiirsel benzetmeye ilişkin ürkütücü bir parodidir. Ancak bu haftasonu kaçamağında Hitler'in yarattığı uyumdan başka her şeye benzer. Hitler'in kalede kendisinden başka herkesi birleştirdiği doğrudur ancak onları birleştiren, Hitler'in anlaşılmaz talepleri doğrultusunda umutsuzca çalışmaya uğraşırlarken duydukları korkudur.

Hitler'in oynamadığı ya da kendisini sergilemediği tek zaman Eva ile yalnız kaldığı anlardır. Bundan sonra kendisinin gerçeklikten derin kopuşunu ortaya koyar. Bu anlarda periyodik olarak tuhaf bir biçimde sessizleşir, periyodik olarak hayali ölümcül hastalık korkularıyla boğuşur ve filmin doruk noktasında sadist, histerik ritüel birleşmesiyle kendini bitirir. Seks sahnesi açıkça gösterilmez ancak film ertesi sabah Hitler'in Eva'yı "aşk yaparlarken" ciddi bir biçimde dövdüğünü, Eva'nın aşırılıklarının tehlikesini açıkça gördüğünü ancak Hitler'in bunun farkında olmadığını ortaya koyar. Film, Hitler'in cinsel işlevsizliğiyle politik deliliği arasında bir ilişki olduğunu mu ima eder? Muhtemelen. Ancak Sokurov bu sorunun üzerinde sizden dikkatle izleyip karar vermenizi istemenin ötesine geçmez. Bu filmin açıkça ortaya koyduğu, Hitler'in büyüklük kompleksidir. Hitler, Eva'dan ve kaleden ayrılıp savaşa geri dönerken, bilinci güçbelâ yerindedir. Ölümü ele geçireceğini mırıldanıp durur. Werner Herzog'un *Aguirre, Tanrının Gazabı / Aguirre,*

der Zorn Gottes (1972) filmini daha önce seyrettiyseniz, bu mırıldanmaların Aguirre'nin (Klaus Kinski) Hitler'e benzer deliliğine de eşlik ettiğini hatırlarsınız (bkz. 3. bölüm). Sovyet sinemacıların empoze ettiği ideolojinin rolünü tamamen ters yüz eden Sokurov, Tarkovski'nin kişisel yaşamı politize eden ve böylece film sanatını gösterişli bir ahlaki derse dönüştüren filmlere karşı isyanını sürdürür. *Molok*'da ideoloji absürtlüğe indirgenir.

Sovyetler sonrası Rus sinemacılar, bir açıdan erken dönem Sovyet sinemacılara benzerler. Hatırlayacağınız gibi Eisenstein da Sovyet dogmasına bağlılığına karşın anlatmak değil göstermek ve seyirciyi kendi kendine düşünmeye sevk edecek biçimde heyecanlandırmak istemiştir. Ancak Eisenstein, Sovyet ideolojisine öylesine inanır ki açıkça düşünen herkesin komünist olacağını hisseder. Sovyetler sonrası Rus sinemacılar çok daha göreceli dirler. Rus sineması Sovyet dönemindeyken, yeni bir medyum olan sinemanın ütopyacı olanaklarına yönelik olarak umut, neşe ve coşku doluydu. Sinemasal dilin heyecanlarını keşfetme neşesiyle doluydu. Aynı sözler Aleksandr Sokurov'un hayal gücüyle dolu filmleri için de söylenebilir. Aynı zamanda günümüzde Rus sinema kültürü, söz verilen işçiler cennetini asla yaratamayan Sovyet komünizminin doğurduğu ütopyacı umutların aldatmasından doğan öfke, umutsuzluk ve acıyla doludur. Bugün Rus sineması distopyavari bir toplumsal ve kültürel çerçeveden farklı imgeler sunmakta ve Ruslar bu çerçeveden daha iyisini başarmak için uğraşmaktadırlar.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Kuleşov'un deneyi neydi? Basılı ve online kaynakları kullanarak Lev Kuleşov'un (Lev Kuleshov) adını araştırın. Kimdi? Ne zaman yaşadı? Sinemaya en büyük katkıları nelerdi? İpucu: Kuleşov, montaj teorisi alanındaki çalışmalarıyla ünlenmiştir.

Ek Okumalar

Beumers, Birgit. *A History of Russian Cinema.* New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Condee, Nancy. *The Imperial Trace: Recent Russian Cinema.* New York: Oxford University Press, 2009.

Eisenstein, Sergey M. *Film Biçimi*, Çev. Nijat Özön, İstanbul: Payel, 1985. Ayrıca Bkz. Eisenstein, Sergei. Ed. ve çev. Jay Leyda. *Film Form: Essays in Film Theory.* New York: Mariner Books, 1969.

Gillespie, David. *Russian Cinema (Inside Film).* New York: Longman, 2002.

Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society: From the Revolution to the Death of Stalin.* New York: I. B. Tauris, 2001.

Leyda, Jay. *A History of Russian and Soviet Film.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1983.

Tarkovsky, Andrey. *Mühürlenmiş Zaman*, Çev. Füsun Ant. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2010. Ayrıca bkz. Tarkovsky, Andrey, çev. Kitty Hunter-Blair. *Sculpting in Time: The Great Russian Filmmaker Discusses His Art.* Austin: University of Texas Press, 1989.

Vertov, Dziga. *Sine-Göz*, çev. Ahmet Ergenç. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2007. Ayrıca bkz. Vertov, Dziga, ed. Annette Michelson, çev. Kevin O'Brien. *Kino-Eye: The Writings of Dziga Vertov.* Berkeley: University of California Press, 1985.

PROJELER

1. Aşağıdaki üç filmin ikisinde komünist ideolojinin aile anlayışındaki benzerlik ve farklılıkları değerlendirin: *Tretya Meşçanskaya* (Yön. Abram Room, 1927), *Moskova Gözyaşlarına İnanmaz* (Yön. Vladimir Menşov, 1979), *Güneş Yanığı* (Yön. Nikita Mihalkov, 1994). Bu filmlerin hangisi sinemayı "komünist eğitim ve ajitasyonun bir aracı ve sosyalizmi kurma sürecinde kitleleri temel görevler etrafında organize edip eğitmeye yarayan bir parti silahı" olarak kullanır?
2. Sokurov'un filmi *Molok*'un (1999) hangi özelliğinin onu Sovyetler sonrası sinemasının bir örneği yaptığını tartışacağınız bir metin yazın. Önce yukarıdaki ilgili paragraftan yararlanarak Sovyetler sonrası sinemayı tanımlayarak başlayın. Daha sonra *Molok* filmini dikkatlice izleyerek tanımınıza uyan özelliklerin bir listesini çıkarın. Görüntülerden, olay örgüsünden, kamera kullanımından, karakterler ve temadan örnekler kullanarak Rusya, Sovyetler Birliği'nin bir parçasıyken bu filmin neden yapılamayacağını açıklayın.

PROJELER

3. Andrey Tarkovski'nin filmi *Solaris* (1972) ile bu filmin Steven Soderbergh'in yönettiği, George Clooney'in başrolde Kris Kelvin'in canlandırdığı Amerikan yeniden yapımını karşılaştırın. Kelvin rolünde karizmatik yıldız George Clooney'in film üzerinde ve seyircinin karakterle kurduğu ilişkideki etkisini tartışın. Başrolde büyük bir yıldızın mı yoksa daha az bilinen bir aktörün olması daha iyidir? Aynı zamanda iki filmde sinemasal medyumun kullanımını kıyaslayın. Soderbergh kurguya mı yoksa plan-sekanslara mı ağırlık veriyor? Peki, filmin ideolojisi hakkında ne dersiniz? İki filmin tarih, iktidar ve insan psikolojisi üzerindeki bakış açıları benzer mi yoksa farklı mı? Tezinizi desteklemek üzere filmlerden olabildiğince çok örnek kullanın.
4. *Andrey Rublev*'in açılış sahnesini inceleyin. Bu sahnenin filmle ilişkisini tartışacağınız bir yazı yazın. Bu sahnede Rublev yer almaz ve geleneksel bir perspektiften bakıldığında bu sahnenin hikâyeyle bir ilişkisi yoktur. Filmin anlattığı, gözü açılmış bir sanatçı olan Rublev'in hikâyesiyle bir insana kısa bir süre gökyüzüne çıkmanın tadını yaşatıp ölümle sonuçlanan başarısızlığa uğramış bir balon uçurma girişiminin canlandırılması arasındaki ilişki nedir? Açılış sahnesinden ve filmin Rublev'in maceralarına tanıklık ettiğimiz geri kalanından mümkün olduğunca çok ayrıntı kullanarak tezinizi destekleyin.

ALMANYA
KANANLIKTAN AYDINLIĞA

3

Figür 3.1 *Mavi Melek / Der Blaue Engel* (Yön. Josef von Sternberg, 1930) filminden bir kare. S&B. 107 dk. Profesör Rath (Emil Jannings) Mavi Melek kabaresine ikinci kez dönmektedir. Profesör, Lola Lola'nın (Marlene Dietrich) soyunma odasına yaklaşırken iki palyaço ve elinde bir tavşan tutan gezici kumpanyanın müdürü Kiepert (Kurt Gerron) tarafından selamlanır.

Bu gördüğün nedir?

Erken sesli Alman filmlerinin en ünlülerinden biri olan *Mavi Melek* filminden bu karede terbiyeli bir **burjuva**, orta sınıftan bir öğretmen olan filmin ana karakteri Emanuel Rath'ı (Emil Jannings), uygunsuz ve ahlaksız bulduğu Mavi Melek kabaresine dönerken görüyoruz. Emanuel Rath, daha önce de gecelerini "sınırlarını aşarak" harcayan bazı öğrencilerini takip ederken bu kabareyi bir kez ziyaret etmişti. Peki neden geri döndü? Ona göre bunun nedeni ilk ziyaretinde kargaşa nedeniyle unuttuğu şapkasını geri almak ve intikamcı öğrencilerinden birinin ceketinin cebine sokuşturduğu kadın iç çamaşırını iade etmek. Ancak bu karenin sunduğu görsel enformasyon, daha derin gerekçelere işaret ediyor. Kabareye ikinci kez gelen Rath, yukarıda gördüğünüz gibi sırtı kameraya dönük olarak çerçevenin sağ kenarında yer

alıyor. Geniş bir pelerin ve silindir şapka takıyor. Koyu renkli şapkası ve pelerini arasında sadece boynu ve yakasında ince bir şerit ışık görünüyor. Profesör Rath mekanı perdede kara bir delik ya da gölge gibi kaplıyor. Onunla ilgili her şey seyircinin görüşünden saklanmış. Yine de **dışavurumcu** bir teknik olan **ikizleştirme** yani bazı karakterlerin, kimi zaman "alter ego" olarak tanımladığımız diğer başka karakterlerin gizli yönlerini yansıtan aynalar olarak kullanımı sayesinde açık edilen çok şey var.

Yüzü Rath'a dönük adamların her biri profesörün satirik bir imgesi gibi. Rath bilmese de üç adam seyirci için görüntüyü bozan çok yüzlü lunapark aynalarının panellerini oluşturuyor ve bu ayna Rath'ın imgesini diğerlerinin üzerine yansıtıyor. Hemen Rath'ın önünde duran gezici kumpanyanın müdürü Kiepert (Kurt Gerron), onun resmi giysilerinin ve davranışlarının kaba bir hicvi gibi. İki palyaço, onun resmi görünümlü yakasının, seyrek saçlarının ve dikkat çekici burnunun daha acınası versiyonlarına sahip olduklarından, Rath'ın çok daha deforme imgelerini oluşturuyorlar. Von Sternberg, Rath'ın yüzünü görmemize izin vermeyerek onunla ilgili bir gizlilik duygusu uyandırıyor. Rath'ın sıkı sıkıya örtülmüş bedenini onun grotesk ikizleriyle çevreleyen yönetmen, bu çok terbiyeli öğretmenin dış kabuğunun altında bilinç dışı güçler olduğunun ipucunu veriyor. Bu çerçeve kompozisyonunda Rath ve onun ikizlerinin oluşturduğu klostrofobik kalabalık, yüzeyin altında saklı tehdit edici güçlere eşlik eden bir baskı duygusunu çağrıştırıyor.

Yönetmen Joseph von Sternberg'in gerçekliğin görünümlerinin altında yatan boyutlarını ortaya koymak üzere bu karede ikizleştirme kullanışı büyük ölçüde dışavurumculuktan etkilenmiştir. **Dışavurumculuk** yirminci yüzyılın başlarında Almanya'da ortaya çıkan, resimde, heykelde, şiirde, edebiyatta ve dramada olduğu gibi sinemada da kendini göstermiş ve tüm batılı ülkelerde sanat üzerinde büyük etkisi olmuş bir sanat akımıdır. Dışavurumcu imgeler birçok Amerikan filminde görülür ve Alfred Hitchcock'un ilk çalışmalarını derinden etkiler. Peki dışavurumculuk nasıl olur? Şimdi Alman dışavurumculuğuyla karşılaşmış oldunuz. Kısa bir tanım işinize yarayabilir. Dilerseniz dışavurumculuğu bir kaç cümleyle ele almadan önce *Mavi Melek*'in **olay örgüsü**nü inceleyelim. Filmin olay örgüsü yapıtı anlamanın sadece ilk adımıdır ancak olay örgüsünü canlı bir biçimde akılda tutmak, daha soyut düzlemde düşünmek için sıçrama tahtası görevi görür.

Mavi Melek entelektüel Profesör Rath'ın öğrencilerini pespaye bir gezgin kabare şovunun seksi, hafifmeşrep yıldızı Lola Lola'yı (Marlene Dietrich) görmek için kaçmalarını engellemeye çalışırken nasıl şans eseri ham kösnüllüğün hazlarıyla tanıştığının hikâyesini anlatır. Genç adamların kabaran hormonlarını zaptetmeye çalışırken o da Lola Lola'nın büyüsüne kapılır. Lola Lola da Dr. Rath'dan etkilenir. Rath onunla evlenmek ister ve birçok münasip erkek ona şampanya ve para teklif etmesine rağmen daha önce hiçbirinden evlilik teklifi almamıştır. Bunun iyi bir gerekçesi vardır. Saygıdeğer sosyetenin kimin evliliğe uygun olduğuna dair çok kesin bir fikirleri vardır ve toplumsal adetlere uymayan erkekleri pek iyi karşılamaz. Aşkın aklını başından aldığı Rath, öğretmenlik yaptığı lisenin müdürüne Lola Lola'ya yönelik ciddi niyetini açıkladığında prestijli mesleği profesörlükten ayrılmaya zorlanır. Başlarda Lola'yla evlendiği için pişman olmayacak kadar heyecanlıdır ancak uygun

bir iş bulamadığı ve karısıyla turneye çıktığında tiyatro topluluğunun üyeleri onu yaşlı, işe yaramaz bir budala olarak görürler. Üstüne düşeni yapmaya zorlandığında, figür 3.1'de **ima edildiği** gibi kumpanyanın palyaçosu olur. Bu aşağılanmaya dayanamayan Rath, kırgın bir adam olarak ölür.

Von Sternberg'in filmi birçok farklı düzeyde okunabilir. *Mavi Melek*'in olay örgüsü 1930'ların Alman toplumundaki sınıfları ayıran kadim ve aşılmaz engelleri yansıtır. Film aynı zamanda dışavurumcu sanatta yaygın olduğu üzere zihin-beden dikotomisi ve tüm medeni insanlarda akıl ve içgüdü arasındaki çatışmaya dair evrensel gerçekleri anlatır. Son olarak Adolf Hitler iktidarının arifesinde Weimar Almanya'sında yapılan film, saygıdeğer Rath'ın karanlık tarafa beklenmedik geçişini anlatırken Alman nüfusunu, Hitler'in insanlığa karşı korkunç suçlarını işlemesine izin vermeye yetecek kadar çeken ateşli ve yıkıcı enerjiye dair bir şeyler ifade eder. Böylece *Mavi Melek,* Almanya'nın II. Dünya savaşı sonrasında kendi yıkımına yol açmasına dair tuhaf bir biçimde kehanette bulunmuş olur.

Mavi Melek'i anlamak isterseniz Weimar Almanya'sını ve onun çalkantılı koşullarına dair söz edebilmeleri için Alman dışavurumculuğun sanatçılara sunduğu söz dağarcığı hakkında bir şeyler bilmeniz gerekir. Gerçi film görsel olarak öyle etkileyici, yıldızları Marlene Dietrich ve Emil Jannings'in performansları öyle kayda değerdir ki politika ya da sanat hakkında detaylı bilginiz olmasa da zevk alabilirsiniz ancak filmin gerisinde yatan tarihi anlamak hem filmin zengin altmetnine hen de Alman sinema kültürüne kapıları açacaktır.

Weimar Almanyası yirminci yüzyılda iki dünya savaşının ortasında, 1919-1933 yılları arasında, Almanya'nın 1919'da Weimar şehrinde kaleme alınan anayasaya dayanan yönetimi altındaki dönemini tanımlar. Weimar Almanya'sı bir cumhuriyetti ama Almanya'nın küçük düşürücü bir yenilgiye uğradığı I. Dünya savaşı sonrasında ülke politik ve ekonomik olarak öyle istikrarsızdı ki Sosyalizm, Komünizm ve Faşizm gibi radikal politik hareketler ülkenin hakimiyeti için birbirleriyle çatışıyorlardı. Almanya'nın bu dönemdeki en gurur verici başarısı sanatını geliştirmesiydi. Özellikle mimari, mobilya ve giysi alanında şık ve etkili modern formların üretildiği Weimar'daki Bauhaus Sanat ve Tasarım Okulu öne çıkıyordu. Ancak *Mavi Melek*, Bauhaus'un modern ve yenilikçi sanat formları denemelerinden çok yine Weimar yıllarının bir ürünü olan ve bu dönemin şiddet ve karmaşasının derinine inmeyi amaçlayan Dışavurumculuğu yansıtır. Yukarıdaki görüntü bu kargaşalı üslubun yeniliklerinin bir örneğidir.

Yalnız burada şiddetin, silahların ve fiziksel kavgaların apaçık biçimlerini görmek yerine bütün gerçeklik yapısının parçalandığı, çok daha rahatsız edici bir duyguyla karşılaşırız. Rath'ın profesör olarak davranışlarının ve giyiminin, onun 'ikiz'lerinde gördüğümüz parodisi, sıradan dış görünümün altında bu çok makbul adamın kimliğinin istikrarsız olduğunu gösterir. Acaba bu Rath'ın Alman burjuvazisi (orta sınıfı) içinde sıra dışı biri olduğu anlamına mı yoksa tüm ülkenin "Profesör Rath sendromundan" mustarip olduğu anlamına mı gelir? Rath'ın öyküsünün baskı altındaki bir kültürün genel istikrarsızlığını ortaya koyup koymadığı hakkında kendi görüşünüze varmak için filme daha yakından bakmalısınız. Ancak filmin olay örgüsünün daha önce bahsettiğimiz ikiz imgelerin yarattığı etkiyi yoğunlaştırdığını görürsünüz: Profesör Rath'ın karakterindeki çatışmacı gerilimler onu aynı anda iki yöne; profesör olarak toplumda kabul görmeye ve

Lola Lola'yla kişisel arzularını tatmin etmeye sürükler. *Mavi Melek* filmdeki birçok karakteri ikizleştirir. Özellikle Lola Lola sık sık çoklu ayna imgeleriyle görünür. Lola'nın kişiliği de saygın bir adamın onayını alma isteğiyle kontrol edilemeyen arzularının baskısı arasında bölünmüştür.

Filmdeki ürkütücü Dışavurumcu imgeler dikkatinizden kaçmayacaktır ancak olay örgüsünde Holywood tarzı hızlı ileri sarmaya alışık olduğunuz için bu imgelere gereken zamanı veremeyebilirsiniz. Filmi izlediğinizde yukarıdaki görüntüdeki titiz ve disiplinli Rath ile bayağı, dediğim dedik Kiepert arasındaki benzerliği siz de fark ettiğiniz halde, filmin hikâyesine odaklanmaya alışık olduğunuz için bunu dikkate almamış olabilirsiniz. Ancak görüntülerin dertlerini anlatabilmeleri için onlara yeterince zaman tanırsanız, küçük ayrıntıların filmin diğer boyutlarına dair çağrışımlar uyandırdığını ve hikâyenin ötesinde anlam kazandırdığını görürsünüz. Rath'in ve küstah Kiepert'in ikizleştirilmesi bize Rath'in öğrencilerine zorbalık ettiği önceki sahneleri çağrıştırabilir. Rath'ı sadece muteber bir beyefendi olarak değil zorbalık eden biri olarak düşünmek, size göre başına gelenlerin anlamını değiştirebilir.

Görüntülerin yarattığı başka çağrışımlar da ilginç sorular doğurabilir. Figür 3.1'de Kiepert'in elinde bir tavşan tuttuğunu hatırlayın. Tavşan genellikle cinsellik, yumuşaklık, pasiflik ve şirinlikle ilişkilendirilir. Kiepert, Rath'ın ikizi işlevi gördüğü için, elinde tuttuğu tavşan, Rath ve cinsellik arasındaki potansiyel olarak birbirleriyle çatışan birçok çağrışımı akla getirir. Acaba Rath, kendisinden çok daha güçlü bir şeyin elinde tuttuğu pasif bir tavşan mıdır? Yoksa tavşan, Rath'ın Kiepert'in otoritesi altındaki Lola'da gördüğü cinsellik midir? Belki her ikisi de. Çok sayıda yoruma açık olasılığın varlığından hoşlanır mısınız yoksa canınız mı sıkılır? Karşınıza çıkan görüntülerin daha az belirsiz olmasını mı tercih edersiniz, yoksa tek bir görüntünün zenginliği mi ilginizi çeker? *Mavi Melek* bu türden çağrışım bilmeceleriyle doludur. Bu bilmeceler yoğun ve hızlı bir biçimde ortaya çıkarlar. Örneğin zavallı palyaçoların Rath'a bakışlarındaki keder sizi huzursuz edebilir. Benzer biçimde filmin sonunda palyaço kostümünü giyip kendi şehrinde soytarı olarak çıkan Rath, sahnede asılı tül perdenin arasından geçerken zorlanır. Perdenin duvağa benzer dökümlü kumaşı, görüşü engelleyen, içinden çıkılmaz, delirtici bir güce dönüşür.

Dışavurumculuk derli toplu bir tanımı yapılamayacak kadar karmaşıktır, ancak temel özellikleri hakkında muhtemelen bir fikir sahibi oldunuz. *Mavi Melek* hakkında dikkatlice düşünürseniz, Dışavurumculuk konusundaki en etkili kaynaklardan biri olan Lotte Eisner'in *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt* kitabındaki akımın temel niteliğinin özeti sizi şaşırtmaz: "[Dışavurumcu sanatta] olaylar ve nesneler kendi başlarına bir şey ifade etmezler: sadece neden oldukları içsel tasavvur söz konusudur. Bunların anlık ve tesadüfi formlarından çok özlerini araştırmamız gerekir". Başka bir deyişle Dışavurumcu sanatçı, her gün etrafımızda gördüklerimizin içindeki ebedi formu göstermek için çabalar. Ebedi olan sözcüklerle yakalanamayacağından, Dışavurumcu sinemacı, görüntüye tepki vermesi için rasyonel olmayan insani yeteneklere güvenir. Ancak ebedinin Dışavurumcu tanımını tanrıyla aynı kefeye koymamalısınız çünkü Dışavurumcu filmlerde gündelik insan gerçekliğinin ötesindekiler rasyonaliteden kaçan, büyük ölçüde şeytani şeylerdir. Yani sinemada Dışavurumculuk rasyonel olanın üzerinde akıldışı ve bilinçaltını vurgular. Lot-

te Eisner'in tanımı, anlattığı hikâye hayattan daha maceralı olsa da sinemanın bize gündelik yaşamın gerçekçi bir resmini sunacağına dair beklentilerimizi, Dışavurumculuktan etkilenen Alman filmlerinin nasıl değiştirdiği sorusunu akla getirir.

Tüm bunlar nereye varıyor? Olay örgüsünün çözümünün birincil önem taşıdığı filmlere değil elbette. Burada olay örgüsü sona varmak için bir araçtır. Olay örgüsü, gündelik olayların rüyaları andıran anlatımının ardındaki büyük insani hakikatleri okumamıza yardım etmeye yarar. *Mavi Melek*'de Profesör Rath'a ne olacağından çok daha fazlasını keşfederiz. Onun hayatının toplumsal düzene uymayan bir yola girmesi yoluyla bu keşifte bulunuruz. I. Dünya savaşından hiç bahsedilmese de dönemin seyircilerinin zihninde savaş öyle açık seçik yer alır ki seyirciler bu keşmekeşle ilişkiyi muhtemelen kendileri kurabilmişlerdir. Bu olayları daha da soyut bir düzlemde değerlendirirsek, bu olayların yaşamın özünde trajik olduğunu gösterdiğini söyleyebiliriz. Vahşi arzu, dürtü ve içgüdülerin taşmasını, bunlardan çok farklı ancak eşit derecede önemli güvenlik ihtiyacı ile bir araya getirme yeteneğimiz olmadığı için, insana mutlu olmak yasaklanmış gibidir. Dışavurumculuk, insan yaşamındaki uyumsuzluk ve adaletsizliği araştırmak için genellikle rahatsızlık duygusunu deliliğin, heyecan verici cinselliğin ve her türlü saplantının aşırı portreleriyle ele alır. (Amerika'ya giden birçok Alman sinemacı, Dışavurumculuğun dönüştürülmüş biçimlerini kararsızlık ve korkuyu vurgulayan film türlerinde; korku, suç filmleri ve melodramlarda kullanmaları konusunda Hollywood yönetmenlerine ve set tasarımcılarına ilham vermiştir. Eğer Alfred Hitchcock'un Şüphe filmindeki gölge motifine bakarsanız, Dışavurumcu etkinin heyecan verici bir örneğini görürsünüz.) Weimar Cumhuriyeti dönemi Alman sinemasında güçlü bir iz bırakan Dışavurumculuk, bu ulusal sinema kültüründeki tek estetik olmamakla birlikte, ortaya çıkışı bakımından ufuk açıcıdır ve yirminci yüzyıl Alman tarihindeki travmayla ayırt edilemez denli iç içe girmiştir.

Erken Tarih

Sinema Almanya'da, Amerika, Fransa ve Rusya'yla aynı zamanda ve aynı biçimde, yorgun ve dertli işçi sınıfını ucuz tarafından eğlendirecek yeni ve acayip bir atraksiyon olarak başlar. 1895'de Max Skladanowsky adlı bir fotoğrafçı ve mucit, belgesel konuları olan hareketli resimlerden kısa bir program sunar. "Canlı fotoğraflar" adını verdiği programını Berlin'de özenle dekore edilmiş bir vodvil tiyatrosu olan Wintergarden'de gösterir. 1896 - 1917 arasında Oskar Messter adında bir girişimci bu yeni eğlence biçimini yaymak için teknoloji geliştirmek üzere ısrarla çalışır ve organize, stüdyo tarzı yapım ve dağıtım sistemine öncülük eder. Messter bu yeni medyumda potansiyel görür ve Almanya'nın uzun konulu film geliştirmek için Avrupalı ve Amerikalı film şirketleriyle rekabete girmesi gerektiğinin farkına varır. Ancak her yeni kültürel gelişme gibi hareketli resimler de özellikle bu yeniliği potansiyel ahlaksız bir etki olarak gören dindar çevrelerde belli derecede kaygı yaratır. Yine de Almanya'da hükümet bu yeni formu potansiyel bir halkla ilişkiler aracı olarak gördüğü için kilise organizasyonlarının protesto gösterilerine çok rağbet eden olmaz.

1917'de Alman sineması bir dönüm noktası yaşar. Almanya I. Dünya savaşını yitirmektedir ve ülkede kargaşa hali vardır. Alman hükümeti sinemayı kullanarak halkın

moralini yükseltme olasılığını görür. 18 Aralık 1917'de, Kraliyet Fotoğraf ve Film Dairesi'nin himayesinde Alman Genel Kurmayı UFA (Universum Film AG) yapım şirketini kurar. UFA'nın çağdaş Almanya'dan iyimser imgeler sunacak ve Alman ideallerine hizmet edecek filmler üreten ve Alman ordusuyla sivil halka dağıtan, hükümet denetiminde bir yapım şirketi olması amaçlanır. Alman sinema inisiyatifi, UFA yapımlarının dağıtılacağı 900 sinema salonu ile iddialı bir başlangıç yapar. Ancak I. Dünya savaşı biter bitmez UFA hükümet kontrolünden kurtulur. Alman hükümetinin sesi olmak yerine, daha geniş, uluslararası bir vizyon geliştirir; film yapımı alanında var olan tüm diğer uluslarla ticareti ve o dönemde de bugün olduğu gibi büyüklük, kar ve teknik kalite alanında uluslararası arena başı çeken Amerikan film yapımıyla rekabet etmeyi mümkün kılacak özgün ve eğlendirici filmler yapmayı hedefler. 1918'de UFA, Almanya'nın Sovyetler Birliği'nde film yapmasına izin veren ve Rusya'ya UFA tarafından yapılan 210 filmin herbirinden 10 kopya satın alma şartı koşan anlaşmalar gerçekleştirir. 1920'de Ernst Lubitsch'in *Tutku / Madame DuBarry* filmi ABD'ye ihraç edilen ilk yapım olur (1922 yılında Amerika'ya göçecek Lubitsch, Alman film endüstrisi için bir kayıp olacaktır). 1926'ya gelindiğinde UFA Avrupa'daki en geniş yapım tesisi olan Berlin'in güney batısındaki Babelsberg Stüdyolarını kurar. Bir yıldız sistemi vardır ve kendi filmlerini dağıtacağı 5000 sinema salonuna sahiptir.

UFA, Hollywood'u kendi oyununda yenme hedefine yaklaşırken, rakibinden çok daha farklı bir stüdyo organizasyonu geliştirir. Hollywood **stüdyo sistemi** başlangıcından itibaren teknolojiye odaklanmışken ve filmi ürün olarak ele alan fabrika yaklaşımı geliştirmişken, UFA anlamlı bir biçimde hayalgücü ve makinelerin işbirliği yönünde ilerler. **Yüksek kültürü** ve **düşük kültürü** öylesine rahat bir biçimde bir araya getirir ki ciddi sanat ve sinema arasındaki çizgi neredeyse kaybolur. Örneğin daha sonra UFA tarafından yutulacak olan Decla adında küçük bir şirket tarafından çekilen *Dr. Caligari'nin Muayenesi* (Yön. Robert Wiene, 1919), bir karnavalda geçen, trans halinden uyandığında gelecekten haber veren uyurgezer bir adamın hikâyesini anlatan ciddi ve zorlu bir filmdir. Film, akıl sağlığının ve gerçekliğin doğası üzerine yoğun Dışavurumcu arayışlarıyla bugün bile seyircinin ilgisini çeker. UFA kar elde etmeyi amaçlayan ticari bir girişimdir ancak Hollywood kendisini "sadece eğlence" olarak tanımlamakta ısrar ederken, UFA kapılarını sanatsal filmler yapma niyetini açıkça beyan eden ciddi sinemacılara da açar. Bunların arasında Robert Wiene'nin yanı sıra Friedrich Wilhelm Murnau, Georg Wilhelm Pabst, Detlef Sierck (Hollywood'a geldikten sonra aldığı Douglas Sirk adıyla tanınır) ve Fritz Lang gibi yönetmenler yer alır. Aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacak çığır açan erken Alman filmlerinin hepsi UFA yapımlarıdır: *Mavi Melek, Metropolis, Dr. Mabuse* (bu film de *Caligari* gibi UFA'nın bir parçası olan Decla tarafından yapılmıştır).

1919'da *Caligari*'nin yapımından 1932'ye dek Alman sinemacılar bilinçli olarak I. Dünya savaşı sonrası Almanya'daki toplumsal kargaşayı ve Adolf Hitler'in diktatörlüğüne yol açacak istikrarsızlığı ele alırlar. 1932'de Hitler politik iktidarı talep ederken, Fritz Lang ifade özgürlüğünü izin verildiği ölçüde kullanarak *Dr. Mabuse'nin Vasiyeti*'ni yönetir. Daha önce yönettiği *Kumarbaz Dr. Mabuse*'nin devamı olan bu film, Mabuse'yi kendisi de bir suçlu ve deli olan Hitler'e öyle benzer biçimde portreler ki film yasaklanır

Figür 3.2 *Nosferatu / Nosferatu, eine Symphone des Grauens* (Yön. F. W. Murnau, 1922) filminden bir kare. S&B. 81 dk. Kont Orlok'u (Max Schreck) Wisborg'a yaklaşırken ve ölüm gemisinin ambarında saklandığı yerden ortaya çıkarken görüyorsunuz.

ve Lang Almanya'da Nazi yönetimindeki UFA için bir kaç film çekecek kadar kalsa da 1934'de Paris'e kaçmak, oradan da Amerika'ya göç etmek zorunda kalır.

Hollywood, UFA'dan daha çok para ve daha iyi teknoloji sunar ancak eğlenceye öylesine bağlıdır ki çoğu kez toplumsal sorunlara gözünü yumar. 1920'lerin ekonomik patlamasının aşırılıklarını ve 1930'lardaki Büyük Depresyonun ekonomik çöküntüsünün yol açtığı acıları **dolaylı** olarak dile getiren Amerikan filmleri olsa da, dönemin Amerika'sındaki insani acıların derinliğini dile getirmeye istekli pek az film vardır. Bunun aksine, 1920'lerin önemli Alman filmleri, politik ve toplumsal yaşamın karanlık yönlerini dile getirmelerine yardım edecek Dışavurumculuğun estetiğine başvurmakta oldukça cesurdurlar. Bir kaç isim vermek gerekirse, *Dr. Caligari'nin Muayenesi / Das Cabinet des Dr. Caligari* (Yön. Robert Wiene, 1920); *Kumarbaz Dr. Mabuse / Dr. Mabuse, der Spieler* (Yön. Fritz Lang, 1922); *Nosferatu / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Yön. F. W. Murnau, 1922) ve *Metropolis* (Yön. Fritz Lang, 1927) böyle filmlerdendir. Bu listeye *Son Adam / Der letze Mann* (Yön. F. W. Murnau, 1924); *Faust* (Yön. F. W. Murnau, 1926); *Pandora'nın Kutusu / Die Büchse der Pandora* (Yön. G. W. Pabst, 1929), *Kayıp bir Kızın Günlüğü / Tagebuch einer Verlorenen* (Yön. G. W. Pabst, 1929) ve *M* (Yön. Fritz Lang, 1931) filmlerini ekleyenler de vardır. Şimdi bu önemli erken dönem yapıtlarını bazılarını ele alacağız. Bu filmlerin bazılarını sınıfta ele alabilirsiniz, bazılarını ise kendi başınıza araştırmak isteyebilirsiniz.

Nosferatu / Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922)

Bir vampiri dışavurumcu yapan nedir?

Bu karede Murnau'nun, Bram Stoker'in *Dracula* adlı romanından perdeye uyarladığı vampir mitolojisini Dışavurumcu bir biçimde görselleştirdiğini görüyoruz. Ancak Murnau, Stoker'in telif haklarıyla ilgili olarak bir davayla tehdit edildiği için canavarın adını Kont Orlok (Max Shreck) olarak değiştirmek zorunda kalır. Ek tedbir olarak kahramanın ülkesini ve adını da değiştirir. Stoker'in İngiliz kahramanı Londra'dan Jonathan Harker, Murnau'nun filminde küçük Alman kasabası Wisborg'dan Hutter (Gustav von Wangenheim) oluverir. Harker'in karısı Mina ise Hutter'in karısı Ellen (Greta Schroeder) adını alır. Ancak Murnau'nun yaptığı en önemli değişikliğin yasal zorunluluklarla ilgisi yoktur.

Bu karede fark edebileceğiniz gibi vampir gündelik gerçekliğin yüzeyi altında gizlenen tekinsiz güçlerle ve biçimsizleştirmeyle ilişkilendirilen belirgin Dışavurumcu özellikler taşır. Burada Orlok aşağıdan, onu bilmeden Wisborg'a getirdikten sonra mürettebatı ölmüş geminin ambarının gölgeleri içinden ortaya çıkmaktadır.

Soluk benzi, kel kafası ve iskelet gibi görünümü, Orlok'un anlatıdaki konumunu görselleştirir. Toprağın altında tünel kazarak hayatını sürdüren albino köstebekler gibi gün ışığından saklanan bir varlıktır. Uzun tırnakları cesetlerinki gibidir. Toprağa verildiği halde tırnakları uzamaya devam eden ölü bedenleri hatırlatır. Geminin ambarından sinsice yükselişi, sadece aşağıdan değil, gizli bir saklanma yerinden çıktığını gösterir. Orlok, Drakula'yı Bram Stoker'in yaptığı gibi seçkin, saçları olan, gerçekçi (ve uğursuz) görünümlü Avrupalı aristokrat olarak sunan Hollywood versiyonlarıyla keskin bir karşıtlık içindedir. Hollywood Drakula'yı havada ve uçan görüntüleriyle ve gizlilik yerine hipnotik ve baskıcı güçle ilişkilendirir. Filmin her sahnesinde gölgelerin derinliklerinden ortaya çıkan Murnau'nun Orlok'u ise tam aksine, kapalı kapıların, tabutların ardında, yüzeyin altında ya da ardında yer alır ve asla uçmaz.

Murnau'nun filmi Transilvanyalı şeytani vampirin Almanya'da hiçbir şeyden şüphelenmeyen masumların hayatına nasıl tecavüz ettiğine dair temel Drakula hikâyesini anlatır. Ancak Murnau'nun Orlok'unda giderek gerginleşen yirminci yüzyıl başı Almanya'sının neden olduğu, Dışavurumculuğa özgü bir hastalık kendini gösterir. Filmi izlerken Murnau'nun Dışavurumcu biçimin yönlendirici imgelerini nasıl yaratıcı bir biçimde yöneterek Orluk'u yükselen bir iblis olarak gösterdiğine şaşırabilirsiniz. Murnau'nun filmindeki bir başka Dışavurumcu öge ise, Orlok ve Stoker'in romanında yer almayan filmin kahramanı Hutter arasındaki örtük ikizleştirmedir. Filmde yer yer Hutter'in bedeni Orlok'u hatırlatır, kimi zaman ise Orlok, köyündeki sakin yaşamıyla mutlu olmak için her şeye sahip olsa da macera ve servet için büyük bir arzu duyan Hutter'in içindeki gizli bir şeylerin grotesk görünümü olarak anlaşılır. Bu ikizleştirme, tam 60 yıl sonra, yakında kendisinden daha çok bahsedeceğimiz II. Dünya savaşı sonrası Alman sinemacısı Werner Herzog tarafından fark edilip tepe tepe kullanılır.

Murnau'nun *Nosferatu*'su erken dönem Alman sinemasını etkilediği için Dışavurumculuğu kavrayışımıza önemli katkılarda bulunur. Alman Dışavurumcu sinemasında

topluma karşı tehdit her zaman irrasyonel olandan gelir ancak Murnau'nun vampir filminde irrasyonalite (akıldışılık), canavara karşı tek etkili savunmadır. Bu anlamda *Nosferatu,* Drakula mitinin, Stoker'in romanını kopya eden Hollywood uyarlamalarından radikal olarak farklılaşır. Stoker'in romanında Drakula'ya karşı en iyi savunma, akılcı bilim adamı Dr. Van Helsing'dir. Murnau'nun versiyonunda ise tam aksine, Wisborg'un nüfusu Orlok'u ve sıçanların istila ettiği sayısız tabutunu bir zamanların huzurlu kasabasına getiren geminin yaydığı vebayla kırılırken bilim adamı çaresiz kalır. Durumu kurtaran ise Hutter'in karısı Ellen olur. Ellen, okuduğu kadim bir kitapta, vampirleri öldürmenin tek yolunun kalbi saf bir kadının fedakârlığından geçtiğini öğrenir. Kalbi saf bir kadın, iblisin kanını emmesine izin vererek onu oyalamalı ve gecelere ait bu yaratığın, kendisi için ölümcül olacak güneşin doğuşunu fark etmesini engellemelidir. Murnau'nun filmi Ellen'in çileli fedakarlığıyla biter. Orlok sabah ışığıyla birlikte yok olurken, Ellen'in ölmeden önce zaferin tadını çıkartmak için çok az zamanı kalır. Ellen'in vampiri başarılı bir biçimde alt etmesini erken feminizm olarak yorumlar mısınız? Bu konuyu tekrar düşünmek isteyebilirsiniz. Geleneksel olarak kadınlar irrasyonel güçlerle, iyi kadınlar ise fedakarlıkla ilişkilendirilir. Murnau'nun *Nosferatu*'sunda Dışavurumculuğun son derece modern bir yönü olsa da cinsiyet meselelerinde epeyce geleneksel olduğunu görürüz. Kadının, erkek egemen bir toplumun hizmetinde hayatını feda ettiği bir hikâyede yeni bir şey yoktur.

Kumarbaz Dr. Mabuse / Dr. Mabuse, der Spieler (1922)

Dışavurumcu izleri fark ettiniz mi?

Her şeye karşın kadınlar erken Alman sinemasında son derece öne çıkarlar. Kadınların her zaman klişelerle mi dramatize edildiği, yoksa kimi zaman modern, özgürleşmiş bir bakış açısıyla mı anlatıldığı sorusunun cevabını siz vereceksiniz. Bu karede hapiste gösterilen iki kadın, *Dr. Mabuse*'nin esas kadın karakterleridir. Oturan La Carroza (Aud Egede Nissen) bir kumarhanede dansçıdır. Aynı zamanda eleştirmenlerce çoğu kez Hitler'le kıyaslanan bir karakter olan, filmdeki tüm belaların kaynağı, suç dâhisi Dr. Mabuse'nin bir kenara atılsa da kendisine fanatik derecede sadık metresidir. La Carroza, Mabuse'nin (Rudolf Klein-Rogge) planladığı ve kendisine işlemesi için emrettiği bir cinayetin zanlısı olarak yakalanmıştır. Onun yanında ayakta duran kadın ise canı sıkılmış ve kendine yeni maceralar arayan Dusy ya da Kontes Told'dur. Dusy, savcı Norbert von Wenck (Bernhard Goetzke) tarafından La Caroza'dan itiraf alabilmesi için hapishaneye yerleştirilmiştir. Seyirci tüm şehri kasıp kavuran kargaşanın gerisinde Mabuse'nin olduğunu bilir ancak filmin bu aşamasında filmin gözükara kahramanı von Wenck hala bu durumun farkında değildir. La Carroza'nın henüz kim olduğu bilinmeyen kötü adamla ilişkili olduğunu düşünen von Wenck, güzel dansçının sırlarını aralamada, kadının bakış açısını anlayabilecek Dusy'nin bir erkek polisten çok daha başarılı olacağına inanır. Von Wenck'in varsayımları kadınlara güç mü veriyor yoksa size basmakalıp cinsiyet yargısı gibi mi geliyor?

Bu filmde Dışavurumculuğun etkisini nerede görüyoruz? Bu kareyi dikkatle incelersek çerçevenin solundaki gerçekçi biçimde betimlenmiş, endişeli olduğu besbelli

Figür 3.3 *Kumarbaz Dr. Mabuse / Dr. Mabuse, der Spieler* (Yön. Fritz Lang, 1922) filminden bir kare. S&B. 122 dk. Sağda oturan Cara Carroza (Aud Egede Nissen), onun yanında ayakta Gräfin (Kontes) Dusy Told (Gertrude Welker) hapishanedeler. Çerçevenin sağında aralarından parlak günışığının düştüğü hapishane parmaklıklarının ve Dusy Told'un gölgelerini görüyoruz.

kadınla sağdaki Kontesin ve hapishane penceresi parmaklıklarının gölgesi (gölge dışavurumcu bir motiftir) arasında ikiye bölündüğünü görürüz. Çerçevenin gerçekçilik ve Dışavurumculuk arasında ikiye bölünmesi, filmin doğası hakkında bize çok şey sözler. Aslında birçok eleştirmen *Dr. Mabuse*'nin Dışavurumcu değil gerçekçi gelenekten bir film olduğunu düşünür. Bu kareyi ve filmin genelini dikkatli bir biçimde incelerseniz bu konuda kendi fikrinizi geliştirebilirsiniz. Yukarıdaki kare, hapishane hücresini sıradan bir oda olarak gösterir. Filmin dekorları büyük ölçüde benzer bir niteliktedir. Filmi izlediğinizde aksiyonun da gerçekçi olduğunu görürsünüz. Geleneksel bir polisiye öykü olarak biçimlenen film, Mabuse'nin her biri gerilim filmlerinden alışık olduğumuz geleneksel karakterler olan hilekâr kumarbaz, kalpazan, borsa manipülatörü rollerinde nasıl zekice polislerden paçasını kurtardığını gösterir. Filmle ilgili sayısız yorumcu, *Dr. Mabuse*'nin alt başlığının "zamanımızın bir portresi" olduğuna dikkat çekerek bunu Lang'ın Almanya'daki gündelik yaşamın gerçekçi bir betimlemesini ortaya koymayı amaçlamasının bir işareti olarak görür.

Buna karşın eğer daha derine gidersek, filmin Dışavurumcu olduğunu bildiğimiz birçok özelliği olduğunu fark ederiz. Filme hakim olan gerçekçi dekorlarda bile gizlenmiş Dr. Mabuse'u tasvir eden Dışavurumcu bir klostrofobi duygusu vardır. Bunun yanı sıra filmde akıl dışılığın gücü ve işlevine büyük bir vurgu yapılır. Dr. Mabuse

meslekten bir psikoanalisttir ve bilinçaltına dair bilgisini kurbanları üzerinde güç kazanmak, onları hipnotik bakışlarıyla taşa çevirmek için kullanır. Kumar masasında diğer oyuncuları hipnotik müdahalelerle çaresiz bırakır. Dusy'i kendisi için istediğine karar verdiğinde, Dusy'nin kocası Kont Told'un (Alfred Abel) duygularını manipüle ederek onda çaresizlik hissi uyandırır ve intihar etmeye karar vermesine neden olur. Mabuse kendi amaçları için bir sokak dolusu kalabalığı histeriye yönlendirir. Akıldışı güçlerle yaşayan Mabuse'nin ölümü de akıldışı güçler nedeniyle olur. Von Wenck nihayet aradığı adamın Mabuse olduğunu keşfettiğinde, Mabuse'nin açığa çıkarttığı bilinçaltı güçleri çoktan kontrolden çıkmış ve onu sayıklayan bir embesile çevirmiştir. Aslında Mabuse tamamen yıkılmadan hemen önce kalpazanlık makinesinin tehditkar canavarlara dönüştüğünü görmesi açıkça Dışavurumcu bir imgedir.

Yine de bu filmde düzeni eski haline getiren rasyonalite olur. Bu, pek Dışavurumculukla ilişkilendirilmeyen bir özelliktir. Yasalar Mabuse'yi alt edemese de onu bir akıl hastanesine kapatmak mümkün olur. Dahası perde uyarlamasında Norbert Jacques'ın *Dr. Mabuse* romanından kilit önemde bir ayrıntıyı ihmal eden yazar Thea Von Harbou, von Wenck'in bir rasyonalist olarak rolünü pekiştirmiştir. Kitapta von Wenck, Dusy Told'a aşık olur ve Mabuse yakalandıktan sonra onunla evlenir. Ancak filmde von Wenck'in Dusy'le ilişkisi tamamen profesyonel ve centilmencedir. Bir filmden cinsel gerilimi çıkartmak günümüzün ticari aklına uymayan, radikal bir karardır. Dışavurumcu etki geçmişine boğazına dek batmış bir sinema kültürü bağlamında, Von Wenck ve Dusy'nin arasındaki romansın ihmal edilmesi, kahramanı Dışavurumculuğun birincil ilgi alanı olan irrasyonel güçlerden uzaklaştırmak yönünde ilginç bir karar verildiğini güçlü bir biçimde akla getirir.

Dr. Mabuse'nin Dışavurumculukla ilişkisi pek basit değil. Karakterlerin şehrin altında gizlenmiş bilinmeyen bir tehlikenin varlığına dair ürkütücü duygularıyla (Dışavurumcu bunalımı çağrıştıran bir nitelik), seyircinin Mabuse'nin neler planladığını açıkça bilmesinin, tekinsizlik potansiyelini ortadan kaldırması arasında bir **gerilim** vardır. Sizce bu, tüm şehri akıl hastanesi çeviren deli bir adam hakkındaki Dışavurumcu bir film midir yoksa yasaların rasyonel gücünün deli bir adama diz çöktürdüğünü göstermek için Dışavurumcu imgeleri ödünç alan gerçekçi bir film mi?

Metropolis (1927)

Bilim kurgu Dışavurumcu olabilir mi?

Bu üç kare, Metropolis filminin hem kahramanı hem de kötü kadını Maria'nın çok sayıdaki ikizlerini gösterir. İkizleştirme elbette Dışavurumculuğun başat tekniklerindendir ve çeşitli biçimleriyle Maria, filmin olay örgüsünün ve tematik odağının merkezinde yer alır. Nitekim I. ve II. Dünya savaşları arasında Almanya'daki kargaşayı yansıtan kültürel bir felaket öyküsü olan *Metropolis*, iki farklı sanat akımını, modernizmi ve Dışavurumculuğu bir araya getiren bir bilim kurgu film fantezisidir. Metropolis, günümüzde tuhaf görünmese de 1927 yılında sadece geleceğe dair bir hayal olan, makineler tarafından yönetilen bir şehirdir. Metropolisin pırıltılı yukarı şehri, 1920'lerin sonlarında gerçekleşmeye başlayan gökdelenlerin egemen olduğu fütürist bir kent fantezisidir. Aynı

zamanda Metropolis'in aşağıdaki şehri, gözlerden uzak, ısı ve duman püsküren bir tür Dışavurumcu makine cehennemidir. Filmin Dışavurumcu alt metni, şehrin yüzeyinin altında, yukarıda yaşayan efendilerin haklarında hiçbir şey bilmedikleri patlamaya hazır büyük bir parçasının gizli olduğudur. Thomas Elsaesser'in Metropolis hakkındaki kitabında işaret ettiği gibi yeraltı dünyası "yükselen ısı, artan basınç, köpüren sıvılar, eli kulağında patlamalar ve kabaran sellerle" doludur.

Ancak *Nosferatu* gibi Dışavurumcu filmlerde gözlerden uzak olanlar korkutucu ve tehlikeliyken, *Metropolis*'de yüzeyin altında farklı şeylerin karışımları yatar. Metropolis şehrinin efendilerinin bir keşfi olan Gerçek Maria (Brigette Helm), figür 3.4'de gördüğünüz gibi saf ve masumdur. Filmin başında onun şehrin derinliklerinden ani ve beklenmedik bir biçimde ortaya çıkışı ve Metropolis'in yöneticisi Joh Frederson'un (Alfred Abel) oğlu Freder Frederson'a (Gustav Frohlich) kendisini göstermesi, olay örgüsü için bir katalizör işlevi görür. Freder Metropolis'in yukarılarındaki zevk bahçelerinde, ayrıcalıklarının ve pahalı yapay ürünlerin tadını çıkarırken, birden asansör kapıları açılır ve güzelliğin çok daha doğal bir formuyla karşı karşıya kalır. Gerçek Maria, etrafında toplanan hırpani görünümlü, üstü başı kirli ve korkmuş bir grup çocukla Freder'in karşısına çıkar. Üst sınıfa ait bölgenin işgüzâr görevlisi tarafından tekrar asansöre tıkılmadan önce gerçek Maria, Freder'e sakince "Bunlar senin kardeşlerin" diye seslenir. Freder bu yürekleri durduran saflıktaki yaratığı bulmak için arayışa girer. Metropolis'in kaderi değişmek üzeredir.

Filmin kahramanı Freder hem şehrin altındaki korkunç makineleri keşfeder hem de daha önce bilmediği kardeşçe sevgi yeteneğinin farkına varır. Aynı zamanda figür 3.6'da gerçek Maria'nın üretilmiş bir kopyası olan sahte Maria ile karşılaşması yoluyla yukarı dünyanın yapaylığını keşfeder. Freder, Metropolis'in baş bilim adamı Rotwang'ın (Rudolf Klein-Rogge) figür 3.5'deki robotu dönüştürerek gerçek Maria'yı kopyalama işlemini görmese de Metropolis'in efendilerinin sahte Maria'nın kızıştırdığı aşikar hırsına tanıklık eder. Üç Maria ve *Metropolis*'in efendileriyle işçileri arasındaki ilişki hakkındaki bu masal, Fritz Lang'ın bu filmi yaptığı dönemde Alman işçi sınıfının felaket yaşam koşullarının bir portresi olarak dönemin Almanya'sının perspektifinden anlaşılmalıdır. Ancak makinelerin Metropolis üzerindeki insanlıktan çıkaran etkilerine dair bu imgenin günümüz toplumunu yansıttığını da ileri süren eleştirmenler vardır.

Sizce işçi sınıfının Fritz Lang'ın filmindeki aşağı şehrin yukarı şehirden ayrı tutulması gibi farklı mahallelerde yaşayıp farklı okullara gitmesi, ekonomimizden sorumlu insanların işçi sınıfını pek umursamadıklarının bir kanıtı mıdır? Günümüzde ekonomiyi elinde tutanlar, daha insani bir toplum yaratmak için zengin ve yoksul sınıflar arasındaki uçurumu azaltmak isteyen Gerçek Maria gibi birisini dikkate alırlar mı? Metropolis'in efendileri elbette Gerçek Maria'nın işçileri harekete geçirebilme gücünden ve Joh'un liderlik makamının selefi olan Freder'den endişe duyarlar. Statükonun onlar için iyi olduğuna inanırlar. Ancak *Metropolis* statükonun aslında efendiler için de iyi olmadığını gösterir; Sahte Maria tüm efendileri arzu ve çılgın rekabetle deliye döndürdüğünden, artık onlar da güç yapısı içinde kalamayacaklardır. Sahte Maria efendileri efendilik edemeyecek hale getirir ve işçilere makinelere saldırmaları için esin kaynağı olur. Bu da sellere ve pırıltılı yukarı şehir için gerekli güç kaynağının yok edilmesine yol açar.

FİGÜR 3.4

FİGÜR 3.4-3.6 *Metropolis* filminden bir kare (Yön. Fritz Lang, 1927). S&B. 123 dk. Gerçek Maria, androjen robot ve sahte Maria (Brigette Helm).

FİGÜR 3.5

FİGÜR 3.6

1920'lerin Almanyası'nın perspektifinden bakıldığında *Metropolis* ülkeyi bir sonraki dünya savaşına sürükleyen politik ve tarihsel karmaşa hakkındadır. Ancak bunun aynı zamanda iktidar ve egemenlikle ilişkili çok daha geniş ve zamansız bir konu olduğunu görebilirsiniz. Toplumsal eşitsizlik sorunlarını ne bilim, ne siyaset, ne de endüstri çözebilir. Kadınların konumuna dair ne yapılabileceği de belli değildir. Joh ve Rotwang iktidarı kendi ellerinde tutmak isterler. Freder ise onu hizmet etmek için kullanmak ister. Sonunda Joh ve Rotwang, Gerçek Maria'yı kaçırıp sahtesini yaparken onu bir yere kilitleseler de Freder'den uzak tutamazlar ve bu mücadeleyi Freder kazanır. Gerçek Maria filmin başında yorgun işçilere seslenirken dünyadaki adaletsizliğin giderilmesi için "baş ve eller arasında kalbin aracılık etmesi gerektiğini" söyler. Gerçek Maria'nın etkisi altındaki Freder, işçilerle babası arasında yani başla eller arasında aracılık ederek Metropolis'i kurtarır. *Metropolis*'le, Almanya'yı ve İkinci Dünya Savaşı'nın kökenlerini anlamanın bir yolu olarak fazla ilgilenmeseniz de filmin ataerkillik ve kadınlık hakkında söyledikleri ilginizi çekebilir.

Bazı eleştirmenler *Metropolis*'de sorunun ortaya konulduğu resmi, kalp ve başı kusursuz bir uyumla bir araya getirme gibi pek çok soru işaretleri doğuran çözümden daha ikna edici bulurlar. *Metropolis*'in merhametli ve sevgi dolu bir karakter olan Maria'yı (Meryem), uzak ve korkutucu babayla sıradan insanlar arasında aracılık eden, fedakar oğulla bir araya getiren olay örgüsünün Hristiyanlıkla ilgili önemli **imalar** barındırdığını herhalde fark etmişsinizdir. Bu yorumlamada *Metropolis*, sıradan görünümlü yüzün altındaki canavarca bir şeyleri ortaya çıkarmak yerine, altında evrensel kardeşçe sevginin keşfedilmeyi beklediği, güzel ancak soğuk ve kişiliksizleştirilmiş bir yüz sunar. Ancak işçilerin gözlerden uzak koşulları aynı zamanda Hitler'in toplama kamplarında çekilen fotoğrafların ürkütücü bir habercisidir. Ayrıca başlangıçta mevcut olan karşıt fikirli ögelerden arındırılmış nihai uyum vizyonunun, o dönem Almanya'da kök salmaya başlayan ve politik mükemmelliğe erişmek için Avrupa'nın Yahudilerine soykırım uygulayan, çingeneler, eşcinseller, Katolikler ve entelektüeller gibi dışlananları toplama kamplarındaki gaz odalarında ortadan kaldıran Faşizm ideolojisiyle pek çok ortak noktası vardır.

Hikâyesindeki sorguya açık fikirler nedeniyle bazı eleştirmenler filmin anlatısındaki kusurlara karşın görsel bir başyapıt olduğuna inanırlar. Büyük İspanyol sürrealist sinemacı Luis Buñuel (Bkz. 7. Bölüm) filmin olay örgüsünü "romantik çöplük" olarak tanımlar. Ancak ona göre "öykünün önüne filmin plastik-fotografik temelini koyarsak, *Metropolis* her standardı aşacak, hayal edilebilen en muhteşem resimli kitap gibi şaşkına çevirecektir." Bir filmi değerlendirirken anlatıyı görsel malzemeden ayırmanın doğru olup olmadığını siz değerlendirin. Bu sorunun cevabı ne kolaydır ne de apaçık ortada. Bu sorun, film çalışmalarını çekici kılan birçok karmaşık konunun sadece bir tanesidir.

Nazi Sineması ve Ötesi

Faşist diktatör Adolf Hitler 1933'de iktidara geldiğinde, aralarında Ernst Lubitsch ve F. W. Murnau'nun da olduğu sayısız sinemacı, Amerikan dolarının cazibesine kapılarak çoktan Hollywood'a göçmüştü. Nazilerin Hitler hükümetini adlandırdıkları biçimiyle III. Reich giderek baskıcı hale gelen toplumsal koşullar yarattığı için pek çok

oyuncu, yönetmen ve yazar daha Almanya'yı terk etti. Gidenlerin bazıları Hitler hükümeti tarafından rahat bırakılmadıkları için ülkede kalmanın ölüm riski taşıdığından korkuyorlardı. Bu sanatçılar arasında Fritz Lang, Peter Lorre, Douglas Sirk ve G. W. Pabst gibi isimler vardı. Onların, özellikle de Yahudi sanatçıların korkuları haklı çıktı. Almanya'da Nazi dönemi boyunca UFA ve tüm film yapımı, 13 Mart 1933'de başkanlık kararıyla Almanya'nın Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı olarak atanan Joseph Goebbels'in sıkı kontrolü altına girdi. Goebbels, Alman sinemasının toplumsal uyum idealini yansıtması ve bu yolla Alman halkının kendilerini Faşist olarak tanımlaması için sıkı bir sansür uyguladı.

Bunun sonucu olarak dönemin birçok filmi devletin toplama kamplarına gönderilen sözde düşmanlarına karşı nefret dolu telkinlerde bulunuyordu. Ancak filmlerin çoğunluğu, seyircinin dikkatini Holokost'un dehşetinden uzaklaştıran masum görünüşlü masallar ya da "istenmeyen" grupların olmadığı bir ülkede hayatın ne kadar mükemmel olacağına dair örtük Hitler propagandası yapan, coşkulu bir uyum içindeki olanaksız bir topluma dair çılgın fantezilerdi. Bu dönemin kaçış filmlerine ilişkin son zamanlarda yapılan çok daha ayrıntılı araştırmalar, Nazi Almanyası sinemasının iki ilginç boyutuna dikkat çekerler. Erica Carter'in *Dietrich'in Hayaletleri: III. Reich'da Yüce ve Güzel / Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in the Third Reich* kitabında olduğu gibi bazı eleştirmenler Goebbels'in filmleri kontrol altına almaya yönelik tüm çabalarına rağmen birçok filmin çelişkili ve onaylanmış ideoloji hakkında hükümetin düşündüğünden çok daha belirsiz mesajlar içerdiğini ileri sürerler. İkinci olarak Jochen Schulte-Sasse gibi bazı eleştirmenler Nazi sinemasını, seyircilerin filmler yoluyla insanlıktan çıkaran fikirlerin peşinden gitmek üzere nasıl kolaylıkla ikna edilebileceğini ve eğlence sektöründe dileyen bürokratlarla iş adamlarının toplumsal olarak yıkıcı fikirlerden nasıl kazanç sağlayabileceklerini gösteren, diğer ülkeler için ibret verici bir uyarı olarak görürler.

Nazilerin sinemayı açık propaganda amacıyla nasıl kullandıklarını gösteren kayda değer bir örnek, Leni Riefenstahl'ın yönettiği İradenin Zaferi (1935) adlı filmdir. Riefenstahl henüz sanat öğrencisiyken hem oyuncu hem de yönetmen olarak, erken dönem Dışavurumcu filmlerin etkisinden ve 1934'de Almanya'yı terk etmeye zorlanan büyük Alman yönetmen ve menajer Max Reinhardt'dan çok yararlanır. Buna rağmen Riefenstahl, 1934'de Nürnberg'deki Nazi parti kongresinin belgesi olan İradenin Zaferi'yle başlayarak, yeteneğini Josef Goebbels'in emrine sunar. Hitler'in uçakla Nürnberg'e inmesiyle başlayan ve sayısız yürüyüşü, resmi geçiti, askeri gösterileri anlatarak ilerleyen, arada Hitler gençlik kampına uğrayan İradenin Zaferi, Üçüncü Reich tarafından belgesel olarak sunulur. Ancak aslında film, Nazilerin poz verdiği, tamamıyla kurmaca bir yapımdır. Filmin ilk karelerinden itibaren Riefenstahl övgüye değer bir teknik ustalıkla Hitler'i kendi görmek istediği gibi, yani Almanya'nın kurtarıcısı ve şefinin önünde bir araya gelen bir orkestra gibi ardında halkın mutlak uyum içinde biraraya geldiği bir lider portresi biçiminde düzenleyerek Alman halkına ve dünyaya sunar. Hitler'in bulutların arasından Nürnberg'e inişi açıkça ona tanrısal bir rol kazandırmayı amaçlar. Filmin geri kalanı Alman halkı ve partililerce yere göğe sığdırılamayan Hitler'in aralıksız görüntüleriyle devam eder. Film ilerledikçe, Dışavurumculuk geleneğinin birbirinden daha

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Thomas Elsaesser'in kitabından bir sayfa seçerek *Metropolis*'deki toplumsal durumu, günümüz dünyasında dair bir eleştiriymiş gibi canlandırmaya çalışın. *Metropolis* üzerine yazdığı kitapta Elsaesser yeraltı şehrindeki işçileri, Asya ve Latin Amerika'da atölyelerde çalışan işçilerle, yukarı şehirdeki efendilerin servetlerini ise yuppie rüyasıyla karşılaştırır. Metropolis'de bilimin yıkıcı bir biçimde uygulanması, günümüzdeki çevrecilik ve çokuluslu şirketlerle ilgili sorunlarla kıyaslanabilir mi?
2. UFA'nın tarihini okuyun. Sinemaya devlet desteği, sinemacılar için ifade özgürlüğüne ve yaratıcılığa yardımcı mı yoksa engel mi olur? Yoksa her ikisi de mi? Hükümetin ulusal sinema üzerindeki etkileri nelerdir?
3. Dışavurumculuk batı kültüründe gözden uzak ve gizli olanlara dair endişeyi kışkırtır. Aynı zamanda kişiliğin gizli derinliklerini ortaya çıkarmak için ikizleştirmeye başvurur. Bunlarda hangisinin sinemaya etkileri daha büyük olmuştur? Dr. Jekyll ve Mr. Hyde öyküsünün sinema uyarlamalarından, Alfred Hitchcock'un ve Orson Welles'in filmlerinden başlayarak, farklı sinema kültürlerinin ikizliği ve gizlenmiş tehlikeyi nasıl kullandıklarını düşünün. Seçtiğiniz filmler bu tekinsiz görünümler tarafından yaratılan sorunları, aklını kullanan bir karakter aracılığıyla mı yoksa irrasyonel güçler aracılığıyla mı (örneğin insan kalbi) çözüyor?
4. *Metropolis* gibi biz de çoğu kez uyumu toplumsal hedef olarak düşünürüz. Oysa Fritz Lang'ın filmine dair eleştiriler, uyum arzusunun Adolf Hitler'in faşist devleti gibi kalabalıktan ayrı düşen ya da yöneticilerin beğenmediği her şeyin ve herkesin ortadan kaldırıldığı bir diktatörlüğe yol açabileceğini ileri sürer. Bir toplumda gereğinden fazla uyum olabilir mi? Demokrasi ideali huzurlu bir uyuma mı birçok farklı görüş açısının yaratıcı bir biçimde çarpışmasına mı işaret eder?

yaratıcı ışık ve gölge düzenlemelerinin yer aldığı sahnelerde Hitler gittikçe daha yüksek peronlara çıkar, etrafındaki Nazi partisinin sembollerinden oluşan süslemeler gittikçe daha çok artar, özellikle svastika sembolü gittikçe daha fazla görülür. Hitler'in tavırlarının sizi dönemin Alman halkı gibi büyülediğini ya da bitmek bilmez bayrak sallama fasıllarından ve vurgulu nutuklardan sıkıldığınızı anlamak sizin için ilginç olabilir. Benzer bir biçimde Riefenstahl'ın iki bölümlü filmi *Olympia* (1938), Berlin'de düzenlenen 1936 Olimpiyat oyunlarını anlatan, bu arada Almanların ırk olarak üstün insan (übermenschen) olduklarına dair Nazi propagandasını yaymayı amaçlayan bir belgeseldir.

Hem İradenin Zaferi hem de *Olympia* filmlerine kolaylıkla erişebilirsiniz. Oysa aynı dönemde yapılmış onca önemsiz melodram ve hafif fantezi filme ulaşmak çok daha

PROJELER

1. F. W. Murnau'nun *Nosferatu* filminin Dışavurumcu imgelerini tartışacağınız bir yazı yazın. Filmden Dışavurumcu imgelerin atmosfer yaratmada, geciktirim sağlamada ya da filmin temasını açıklamada özellikle etkili olduğu üç sahne seçin. Bu görüntüleri ayrıntılı bir biçimde açıklayın ve okuyucunuza bu imgelerin nasıl iş gördüğünü anlatın. Metninizde Dışavurumculuğun açık bir tanımına yer vermeyi unutmayın.
2. Kafa ve yürek arasındaki iş bölümüyle ilgili konular hem Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927) hem de Josef von Sternberg'in *Mavi Melek* (1930) filminin merkezinde yer alır. İki filmin aynı temayı nasıl farklı biçimde ele aldığına dair karşılaştırmalı bir yazı yazın. Olay örgüsünden, karakter kuruluşundan ve görüntülerden ayrıntılı örnekler verin.
3. Sinemada "seks satar" diye bir laf vardır. Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse*'de savcı von Wenck ile Kontes Dusy Told arasındaki cinsel gerilimi ortadan kaldırma kararını değerlendirdiğiniz bir yazı yazın. Bu karar sizce filmin hem toplumsal sorunları ifade etme hem de seyirciyi eğlendirme kapasitesini güçlendiriyor mu yoksa zayıflatıyor mu?
4. *Metropolis*'in üç Maria'sını 21. Yüzyıl için güncelleyen kısa bir senaryo yazın. Günümüzde kimler Gerçek ve Sahte Maria olurdu? Bu isimler ülkeyi nasıl etkilerlerdi? Robot Maria bir makine mi yoksa biyolojik olarak tasarlanmış bir klon mu olurdu?

zordur. Yine de eğer III. Reich zamanında Almanların sinemada neler izlediğini görmek için biraz dedektiflik yapmaya kararlıysanız, aşağıda biraz çabayla erişebileceğiniz birkaç film adı bulabilirsiniz: *Heimat* (Yön. Carl Froelich, 1938): Herman Suderman'ın (1893) bir oyunundan uyarlanan, küçük bir Alman köyündeki evini terk edip Amerika'ya giden ve sekiz yıl sonra ünlü bir opera yıldızı olarak geri dönen bir kadının hikâyesini anlatan bir melodramdır. *Kadınlardan Daha İyi Diplomat Olur / Frauen sind doch bessere Diplomaten* (Yön. Georg Jacoby, 1942): Diplomatik bir göreve gönderilen çekici bir dansçıyı anlatan müzikal filmdir (ilk renkli Alman filmi). *Münchhausen* (Yön. Josef von Báky, 1943): Alman edebiyatında fantastik maceralara giren tuhaf ve büyülü bir karakter olan Çılgın Baron Münchhausen hakkında özel efekt dolu bir fantezidir.

Hitler'in yenilgisinden önce UFA'nın gösterime soktuğu son film *Kolberg* (1945) biraz uğraşarak bulabileceğiniz filmlerdendir. Üçüncü Reich'ın çöküşünden hemen önce Nazi sinemasının durumu hakkında fikir vermesi için izlenebilir. Nazi denetimindeki sinema endüstrisinin en pahalı filmi olan *Kolberg*'in yönetmeni, aynı zamanda Yahudilerin halk olarak toptan kötülendiği, nefret propagandasının en ünlü örneği olarak kabul edilen *Yahudi Süss / Jud Süß* (1940) filmini de yöneten Veit Harlan'dır. *Kolberg* ise Hitler'in

bocalayan askeri birliklerinin moralini yükseltmeyi amaçlayan, bazı konuşmaları bizzat Goebbels'in kaleme aldığı tipik Nazi tiratlarının bir başka türüdür. Film 19. yüzyılın başlarında Alman şehri Kolberg'deki Napolyon savaşları hakkındadır. Bu savaşta seyircilere Hitler'i hatırlatması amaçlanan ve Alman kararlılığının erdemlerini sergileyen bir yurtseverin telkinleriyle Prusyalılar, Napolyon'a karşı başarıyla direniş gösterirler. Goebbels, *Kolberg*'i öylesine önemser ki filmin savaş sahnelerinde figüran olarak oynatmak üzere cepheye gönderilecek birliklerden askerleri alıkoyar. Ancak setteki binlerce figürana yetecek kadar çok 19. Yüzyıl üniforması olmadığından kameranın uzağında kalan askerlere tuvalet kağıdıyla süslenen Nazi üniformaları giydirilir. İşin komiği, "ölmek var dönmek yok" mesajı veren *Kolberg*'in Berlin prömiyerinden sadece üç ay sonra Almanya teslim olur.

İkinci Dünya savaşının sonrasında kötü durumdaki birkaç stüdyo dışında UFA'dan geriye pek az şey kalır. UFA'nın finansal kaynakları tükenmiş, sanatçılarının çoğu ya ülkeyi terk etmiş ya da Nazi işbirlikçisi olarak damgalanmıştır. Şirketin varlıklarının % 70'i, galip gelen müttefik kuvvetlerince dörde bölünen Berlin'in bir bölgesini işgal eden Rusların kontrolündedir. Almanya kısa bir süre sonra Batı Almanya ve Doğu Almanya adıyla kalıcı olarak ikiye ayrılır. Kendisini Batılı kapitalist demokrasi olarak yeniden biçimlendiren Batı Almanya'da film prodüksiyonu tek tük de olsa devam etti. Ancak Hitler ve Goebbles gitmiş olsalar bile Almanya'nın yirmi yıl boyunca II. Dünya Savaşındaki rolünü ciddi bir biçimde ele almayı reddetmesi nedeniyle Alman film endüstrisi için **kaçışçı** operettalar ve melodramlar dışında film üretebilmesi olanaksızdı. Almanya'nın geçmişiyle yüzleşmesi neden bu kadar uzun sürdü? Bu sorunun cevabı tarihte zulmeden her kültürün işlenen suçların sorumluluğunu üstlenmek için isteksiz davranması olabilir. Kuşkusuz Hitler döneminden çok daha az travmatik sorunlarla yüzleşmeye bile gönülsüz birçok toplum vardır. Arkadaşlarınız ya da siz kendi toplumunuza ilişkin acı gerçeklerle yüzleşeceğiniz filmlere gider miydiniz? Elbette bu sorunun cevabı kişiden kişiye değişir. Bu nedenle bu konuyu Nazi diktatörlüğü sırasında üretilen filmleri ve izlemeye alışık olduğunuz filmlerle politika ilişkisini göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir.

Ancak Batı Almanya'da yenilgi ve suçluluk duygusunun acısı henüz hala tazeyken, Doğu Almanya komünizm adına faşizmi rahatlıkla reddedebiliyordu. Batı Almanya'da ülkenin II. Dünya Savaşındaki rolünü sorgulayan filmler yapılmadan çok daha önce Doğu Almanya, Nazi yönetiminin savaş suçlarını ele alan birkaç film üretti. *Aramızdaki Katiller / Die Mörder sind unter uns* (Yön. Wolfgang Stautde, 1946) Almanya dışında da görece bilinen bu türden az sayıda yapımdan biridir. Çoğu tarihçi Almanya'nın geçmişiyle yüzleşmeye başladığı tarihi 28 Şubat 1962 olarak kaydederler. Bu, birçok genç Alman sanatçının bağımsız kısa filmlerini gösterdikleri Oberhausen film festivali için bir araya gelen bir grup yönetmenin Oberhausen Manifestosu'nu ilan ettikleri tarihtir. Bu manifesto, imzacılarının, yapımcıların ticari kaygılarla dayattıkları sınırlamalardan bağımsız olduğunu ilan eder ve kısa filmleri, geleceğin Alman sinemasının laboratuvarı olarak tanımlar. Birçokları bu manifestoyu Yeni Alman Sineması'nın resmi başlangıcı olarak tanımlar. Başka bazı eleştirmenler ise esas olarak kısa filmcilerden oluşan dar bir çevrenin, Alman sinemasının yaratıcılığı adına öncü uyanışından ibaret olduğunu, Yeni Alman Sinemasının önemli yapıtlarının ancak on yıl sonra ortaya çıktığını ileri sürer.

Yeni Alman Sinemasıyla ilişkili sinemacılar birbirlerinden çok farklıydılar ancak her biri kendi yöntemleriyle Nazilerin yönetimi altında Almanya'ya neler olduğunu kavramanın ve savaş sonrası Almanya'daki gelişmelere eleştirel olarak bakmanın yolunu aradı. Yeni Alman Sinemasını yaratan ikon kırıcı sanatçılar, bir önceki kuşağın faşist ideoloji ve pratiklerle kirlendiğini düşündükleri için kendilerinden önceki sinemacıların rehberliğine dayanmadan yeni yapıtlar üretebilme sorunu hakkında kendi sözlerini söylediler. İradenin Zaferi'ni izlemek Yeni Alman Sinemasının neye karşı çıktığını daha iyi anlamanıza yardımcı olacaktır. İradenin Zaferi'nin kendi hikâyesi yoktur. Ancak bu film tamamen anlatının gücü hakkındadır. Mitinglerin, resmi geçitlerin ve askeri tören görüntülerinin altında, tanrısal Hitler'in buyruğu altında tek bir vücut olarak hareket eden Alman halkına dair bir anlatı gizlidir. Bu hikâyenin mutlak doğası ve Almanları büyük ölçüde etkisi altına alabilme becerisi, sonraki kuşak Almanlar için dehşet verici bir rezalet olarak görülür. "Nazi hikâyesinin" birçok Alman için günlük hayatın gerçekleriyle yer değiştirmesi nedeniyle işlenen suçların ışığında, anlatının kendisi Yeni Alman Sinemasının bir parçası olan sanatçılar arasında şüpheli hale gelmiştir.

Bu yönetmenler arasında Margarethe von Trotta ve Volker Schlöndorff gibi bazıları, doğrudan resmi Almanya'nın yalanlarını ortaya çıkaran bir karşı hikâye anlatma yoluna giderler. Parlak ancak zor bir sinemacı olan ve film yapımına uluslararası düzeyde etkileri bulunan Rainer Werner Fassbinder ise anarşinin estetik ilkelerini benimser. Fassbinder, tutarlı, anlaşılır yapıda anlatıyı bir yana bırakarak onu kültürel bir cazibeye sahip olmaktan çıkarır. Dünya sineması üzerinde önemli etkileri olan bir başka sinemacı Werner Herzog ise hem Weimar sinemasının Dışavurumcu özelliklerine geri döner hem de gündelik hayatı, takıntılı kahramanlarının zihnindeki hikâyelerle yan yana getirmek için dış dünyanın ayrıntılı ve önemsiz detaylarına dayanan bir sinema geliştirir. Fassbinder'in aksine Wim Wenders anlatının sonunu aramak yerine açık ve zehirli bileşenler içermeyen hikâyenin olanaklarını keşfetmek üzere doğaçlamayı kullanan ölçülü bir yaklaşım geliştirir. Fassbinder, Herzog ve Wenders'i aşağıda tartışabiliriz.

Ancak dilerseniz Yeni Alman Sineması'nın çok daha rahat izleyebileceğiniz yapıtlarından biriyle başlayalım: *Katharina Blum'un* Çiğnenen *Onuru / Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (Yön. Margarethe von Trotha ve Volker Schlöndorff, 1975). Çığır açıcı kadın kahramanı, politik öfkesi ve oldukça geleneksel olay örgüsü yapısı olan bu film, güçlü bir özgürlükçü ideolojik dürtüyle heyecanlı bir öykü anlatmak için yenilikçi ve modern müzik ve kurgu teknikleri kullanır. Bir gemide başlayan filmde resmi görünümlü biri tarafından gizlice filme alman yakışıklı bir genci fark ederiz. Filmin ses kuşağında uyumsuz notalarını işittiğimiz **atonal müziğin** sarsak ritminden genç adamın tehlikede olduğunu çıkarırız. Hikâye 1970'lerin Almanya'sında geçse de bu giriş sahnesi faşistlerin altedilmesinden bu yana ülkede pek az şeyin değiştiğini izlenimini yaratır. Von Trotta ve Schlöndorff bir polis devleti atmosferi yaratarak işe başlarlar. Olay örgüsü ilerledikçe toplumsal baskı sorunu daha da şiddetlenir. Genç adam Ludwig Götten'in (Jürgen Prochnow) takip edildiğini bildiği ortaya çıkar. Ancak polisleri atlatmayı başaran genç adam, kendini Katharina Blum (Angela Winkler) ile tanışacağı bir partide bulur. Ludwig ile Katharina birbirlerine ilk görüşte Romeo ve Jülyet gibi aşık olurlar ve tıpkı Romeo ve Jülyet gibi ailelerince değil ama polis ve medya tarafından birbirlerin-

den ayrılırlar. Katharina'nın aşık olmaktan başka bir suçu olmasa da Ludwig'le ilişkisi olduğu suçlamasıyla gazetelerce mahkum edilir. Genç kadının hayatı polis ve manşete çıkmak için her şeyi yapabilecek kötü niyetli muhabirin bilinçli yalanları yüzünden mahvolur. Filmin en güçlü yanlarından biri, aslında Ludwig'in de yasadışı bir şey yapıp yapmadığından emin olmayışımızdır. Polisin çarpık mantığı ve haber medyasının etik olmayan davranışı nedeniyle polisin ona karşı yönelttiği suçlamaların aslının olup olmadığını bilemeyiz.

Sonunda –filmin başında düzgün, ilkeli, çok çekici ve güzel bir kadın olan- Katharina, polisin gaddarlığı, durumu hakkında hiçbir şey bilmeyen insanlardan aldığı nefret mektupları ve insanın kanını donduran hilekâr muhabir Werner Tötges'in (Dieter Laser) yaptıkları yüzünden uçurumun kenarına sürüklenir. Tötges, işi Katharina'nın hasta annesinin yattığı hastaneye gizlice girerek zavallı kadını Katharina hakkında olumsuz bir portre çizmesine yarayacak bilgiler vermesi için tehdit etmeye kadar götürür. Tötges'in taktikleri Katharina'nın annesinin ölümüne neden olsa da bilincini neredeyse yitirmiş kadın zorlukla konuşabildiği için sonuç vermez. Ancak o odada bulunduğuna göre Tötges köşesi için uydurduğu yalanların doğrudan zavallı kadının ağzından çıkmış olduğunu iddia eder. Annesinden yoksun bırakılan ve Tötges'in kötülüklerinden dolayı öfkenden çılgına dönen Katharina, Tötges'i baştan çıkararak dairesine getirtir ve onu öldürür. Filmin sonunda Katharina uzun cezasını çekmek için cezaevinin yolunu tutarken, muhabirin cenazesinde Katharina'nın özgür bir kültürün, özgür basının kalbine darbe indirdiğini iddia eden resmi konuşmalar yapılır. Filmin gerçeklik olduğunu bildiğimiz olgularla politikacıların ve gazetecilerin "resmi hikâyesi" arasında yarattığı uçurum, seyirciyi resmi söyleme karşı eleştirel ve dikkatli olması gerektiği hakkında uyarmış olur. Film bizden hükümet açıklamalarının ve gazetelerde anlatılanların yıkıcı yalanlar üzerine inşa edilmiş olabileceğini unutmamamızı ister.

Peki Von Trotta ve Schlöndorff, neden Naziler yenildikten yirmi yıl sonra hükümete yönelik eleştirel bir sorgulamayı teşvik etmek istediler? Bunun sebebi II. Dünya Savaşı sırasında Almanya'nın ve dünyanın başını belaya sokanın yoldan çıkmış liderlere körü körüne bağlılık ve sadece kendi kişisel durumunu düşünen bir toplum olduğu düşünmeleri olabilir. Bir başka neden ise Almanya'yı o dönemde etkisi altına alan yurt içi kaynaklı terörizmin bu bağlamda değerlendirilmesini sağlamaya çalışmak olabilir. Bu grupların en ünlüsü, başlarda Batı Almanya'daki öğrenci hareketlerinin bir parçası olarak ortaya çıkan ve sol kanat radikallerden oluşan Baader-Meinhof çetesiydi. Von Trotta ve Schlöndorff, Baader-Meinhof'un şiddetinin savunucusu olmak istemeseler de yönetimdeki yozlaşmanın ve haber medyasının nasıl aşırılığı kışkırttığını göstermek istedikleri muhakkaktır. Bu sinemacıların, yetkililerin ve gazetecilerin söylediklerini sorgulamaksızın pasif bir biçimde kabul etmek yerine aktif düşünceyi ve kamusal sorgulamayı teşvik etme arzuları, Yeni Alman Sinemasının merkezinde yer alan bir dürtüydü. Fassbinder, Wenders ve Herzog'u güdüleyen de koyun gibi bir toplumun, yozlaşmış ve acımasız hükümet liderlerinin onlara çizdikleri gerçeklik çerçevesini itaatkar bir biçimde kabul etmelerinin yarattığı aynı dehşetti. Bu yönetmenler eleştirel ve aktif bir seyirci yaratmak için görüntü temelli film yapımıyla oldukça agresif deneyler yaptılar. Bu bölümde ele aldığımız Alman sinema kültüründe hiç olmadığı kadar güçlü bir biçimde düşünce

özgürlüğünü savunan bir yol seçtiler. Anlam yaratmanın görsel yollarına verdikleri ağırlık, düz ve yalın *Katharina Blum*'dan daha etkileyici bir meydan okuma yarattığı için bu yönetmenlerin bazı filmlerini daha detaylı olarak ele alacağız.

Maria Braun'un Evliliği / Die Ehe der Maria Braun (1979)

Alman Sinemasını Yeni Kılan Ne?

Bu çarpıcı karede **genel planda**, cezaevinden salıverileceği gün kocası Hermann Braun'u (Klaus Löwitsch) almak için bekleyen filmin kahramanı Maria'yı (Hanna Schygulla) görüyoruz. Birazdan Hermann'ın neden hapiste olduğunu da tartışacağız ancak şimdilik bu görüntüye odaklanalım. **Derin odak** sayesinde görebildiğimiz üzere, ironik bir biçimde demir parmaklıkların ardında olan Maria'ymış gibi gösteriliyor. Maria'nın hapsedilmişlik duygusu onun şık ve moda giyimiyle daha da artıyor. Maria geniş siperiyle gösterişli şapkası ve bol dökümlü paltosu tarafından çepeçevre sarılmış gibi görülüyor. Kamera iki dizi hapishane parmaklıkları ve onların gölgelerinin oluşturduğu karmaşık motiften kaynaklanan bir görsel yanılsamayı yakalamış. Parmaklık dizileri birbirlerinin aynısı olmasına karşın kameraya daha yakın olan parmaklıklar, Maria'nın yakınındakilere göre daha geniş aralıklarla dizilmiş gibi görünüyorlar. Bu hapishane görselleştirmesini yukarıda gördüğünüz *Kumarbaz Dr. Mabuse*'ye ait kareyle bir arada ele alırsanız, bu karşılaştırma erken Alman sineması ve Yeni Alman Sineması arasındaki sürekliliğin varlığına ya da yokluğuna ilişkin size bir fikir verir mi?

Bu soruyu ve başka soruları Rainer Werner Fasbinder'in *Maria Braun'un Evliliği* filminin bütününün bağlamında ele almak daha kolay olacaktır. Fassbinder'in perspektifini ve yenilikçi sinemasal dilini ancak filmin tamamını analiz ederek saptayabilirsiniz. Kocasını bekleyen Maria'nın görüntüsü, elbette klostrofobik bir düzenleme olması nedeniyle Dışavurumculuğu çağrıştırır ama tekinsiz, gizlenmiş tehlikeyi de akla getirir mi? Fassbinder'in gizliliğe ilişkin çok farklı sosyal ve estetik eğilimleri, filmin açılış yazıları bölümünde doğrudan filmin adıyla ortaya çıkar. Bu ilk görüntüleri izlerken faşist ideolojinin fantezileri kelimenin tam anlamıyla paramparça hale gelir. II. Dünya Savaşının son zamanlarıdır ve etraflarında bombalar yağarken güzel, seksi Maria, Hermann ile evlenmektedir. Bu kara mizah sahnesinde, nikah dairesinin duvarında bombaların açtığı bir delikle Hitler'in resmi yerinden fırlar, camlar kırılırken Maria ve Hermann "Evet" derler. Hermann'ın kaçıp bombalardan saklanmak isteyen nikah memurunu tutup evlilik belgesini zorla imzalatması gerekir. Almanya parça parça dağılıp gitmektedir. Fassbinder dağılıp giden ülkeyi yeniden bir araya getirmeye uğraşmaz ve elbette film bir başka patlamayla sona erer. Fassbinder güneşli ve mutlu sonlara olan düşmanlığını, Alman sinemacıların Alman yaşamının gerçekliğini doğru temsil edebilmelerinin önünde Hollywood filmlerinin pırıltılı ve mutlu fantezilerini engel olarak görmesiyle açıklar.

Maria, bu filmde Fassbinder'in dalga geçtiği Hollywood tarzı imkansız mutlu son arzusunun ete kemiğe bürünmüş halidir (Acaba aynı zamana Fassbinder'in er ya da geç çuvallayacak olduğunu düşündüğü savaş sonrası Alman kapitalizm hırsının da kişiselleştirilmiş hali olabilir mi? Bunun kararını filmi gördükten sonra siz verin). Açılış sahnesinde Maria, faşizmin vaat ettiği mutluluğu çaresizce arayışının bir işareti olarak evlilik

cüzdanına hem fiziksel hem de duygusal olarak sıkı sıkıya sarılır. Ancak henüz resmi belgeler elindeyken sevinci kursağında kalır. Kocası Hermann evlilik töreni maskaralığından neredeyse hemen sonra gider. Daha fenası, bir buçuk günlük balayı izninden sonra diğer Alman askerleri gibi cepheye dönmek zorunda olan Hermann, savaş bittikten sonra kayıplar arasında kalır. Hermann savaş bittiğinde eve dönmese de Maria inatla ona tekrar kavuşmayı bekler. Maria'nın kocasına bağlılığı başlarda gerçek aşka sadakat olarak görülür ancak sonunda film onun davranışlarını sorgular.

Fassbinder, Maria'nm tuhaf ve rahatsız edici bir başarı hikâyesi uydurmasına neden olan şizoid kişilik bölünmesini görmemizi ister. Maria, Hermann'a duyduğu sonsuz aşka bağlılık sözü verirken aynı zamanda Amerikan işgal güçleri için çalışan bir gece kulübünde müşterilerle yatmanın da işin bir parçası olduğu hostesliğe başlar. İşgal güçlerinden Amerikalı siyah bir asker olan Bill Maria'ya aşık olur. Maria kendisine ve ailesine bakması için Bill'le birlikte olmaya karar verir. Hermann beklenmedik geri dönüşüyle Maria'ya sürpriz yaptığında Maria ve Bill'i yatak odasında çırılçıplak vaziyette bulur.

Hayatındaki gerçekler Maria'nın kafasındaki masala uymasa da gerçekliği sahip olmak istediği görüntüye uydurabilmek için aşırı hamlelerde bulunur ancak ne yapsa işler daha da sarpa sarar. Hermann yatak odasına girip ikisini bir arada bulduğunda Maria Bill'i öldürmekle işe başlar. Neden cinayet işlediği çok açık değildir. Bill'i sevmektedir, Bill durumun tuhaflığını anlamıştır ve Hermann'a karşı bir tehdit oluşturmaz. Peki Maria Amerikalı aşığını neden öldürür? Bu sorunun hepsi de Maria'nın her şeyi kendi konumunun gerektirdiğinden farklı olarak görmesiyle ilgili çok sayıda cevabı vardır. Acaba Maria, Hermann'ı tercihiyle etkilemek mi istemiştir? Suçunun kanıtlarını ortadan kaldırmaya mı çalışmıştır? Bill'e karşı duyduğu yakınlığın sonsuz mutluluğuna ve ebedi aşkına dair masalı tehdit ettiğini mi düşünmüştür? Bunun cevabını Hermann da bilmez gibidir. Yine de şövalye ruhuyla cinayeti üstlenir ve hapse girer. Hermann'ın yaptığı da Maria'nın eylemleri kadar anlamsız görünür. Özellikle uydurulabilecek meşru müdafaa dahil her türlü açıklama Maria'yı beraat ettirip Hermann'la evlilik hayatına başlamasını sağlayabilecekken! Ancak görünen o ki şüphe götürür idealler uğruna her ikisi de birbirlerine kavuşabilecekleri gerçekçi ihtimali ertelemişlerdir.

Bütün film, karakterlerin ideallerinin onların yaşamlarındaki rolünü değerlendirmeniz için bir tür meydan okumadır. Onların nasıl yaşayacaklarını tamamen para belirler ancak tüm karakterler içinde yaşadıkları koşullarda çok tuhaf görünen bir coşkuyla aşka dair ideallere sarılırlar. Sabit fikirler ve gerçeklik arasındaki bu çatışma nedeniyle karakterler savaş sonrası Almanya'da nasıl para kazanılacağını bilemezler. Bu karakterler, Fassbinder'in Almanya'nın ekonomik mucizesi denilen, ülkenin II. Dünya Savaşında aldığı büyük yenilginin yol açtığı yıkımın yaralarını olağanüstü bir hızla sardığı ancak kendini kandırmanın yol açtığı felaket sorunları da kapsayan süreçle ilgili araştırmasının araçları haline gelirler.

Maria'nın ekonomik başarısı zamanla onun iş ortağı ve aşığı olan sanayici Karl Oswald'ın ilgisini çekmek için serbestçe kullandığı cinselliğine bağlıdır. Maria, Oswald'la paylaştığı cinsellik ve başarıyı, Hermann'ın kendisinin ruh eşi olduğuna dair inancından öylesine takıntılı bir biçimde ayrı tutar ki Oswald, Hermann varolduğu sürece asla Maria'yı tam anlamıyla elde edemeyeceğini anlar. Bu nedenle Oswald,

FİGÜR 3.7 *Maria Braun'un Evliliği / Die Ehe der Maria Braun* (Yön. Rainer Werner Fassbinder 1979) filminden bir kare. Renkli. 120 dk. Maria (Hanna Schygulla) hapishaneden salınacağı gün kocasını almaya gelmiş. Bu karede onu iki parmaklık sırasının ardında görüyoruz. Odaya çerçevenin solundan parlak bir ışık düşüyor. Çerçevenin solundaki duvarın üzerinde karışık gölgeler yer alıyor. Maria geniş bir şapka ve bol bir palto giyiyor.

Hermann'dan kurtulmak için Maria'ya belli etmeden onunla bir anlaşma yapar. Eğer Hermann hapisten çıktıktan sonra Almanya'yı terk eder ve ölümcül bir hastalığın son evresindeki Oswald ölene dek geri dönmezse, ona vasiyetinde küçük bir servet ayıracaktır. Yukarıdaki karede Maria, Hermann'ın daha önce tahliye olduğunu öğrenmek üzeredir ancak kendisine bir tek kelime etmeden neden gittiğini anlayamaz. Böylece Maria'nın Hermann'la kavuşması yine ertelenir. Siz de Fassbinder'in bu kareyi hapiste olan Maria'ymış gibi düzenlemesinin nedeninin, Maria'nın içinde bulunduğu durumu görmesini engelleyen düzenbazlık olduğunu mu düşünüyorsunuz? Bu kare için ilginç bir yorum olurdu.

Peki Oswald, ortaklıkları büyük ölçüde finansal olmasına karşın Maria'yı elde etmek için neden bu denli inat eder? Neden Maria, Hermann hakkındaki fantezilerine böylesine sarılır? Oswald öldüğünde Hermann neden geri döner? Halbuki bu noktada artık Maria'yı doğru dürüst tanıdığı bile söylenemez. Onunla birlikte olma şansını en yüksek teklif verene satan, neredeyse yabancı bu adam kapıda göründüğünde, Maria neden hayallerinin gerçek olduğuna ısrar etmeye mecbur hisseder? *Maria Braun'un Evliliği*'nde Almanların Hitler'e olan sevdasına ve Hitler'in Alman halkının doğuştan gelen üstünlüğü propagandasına dair tek kelime edilmese de Fassbinder'in bu saplantılı hikâyede bu meseleyi ele aldığını ve Maria'nın hikâyesiyle betimlenen ekonomik mucizenin, Almanya'nın savaşın yol açtığı felaketten pek az şey öğrendiğini akla getirdiği düşünü-

lebilir. Artık daha önce olduğu gibi soykırım yapıp tüm komşularına savaş açmasalar da hala deneyimlerinin bulgularından çok, cazibeli mitlere ve hikâyelere inanmaya devam etmektedirler.

Almanya'nın savaş sonrası refahının istikrarsızlığına ilişkin yine tek bir kelime edilmese de Fassbinder sözlerini ortamın görsel yönlerini kullanarak ortaya koyar. Hermann'ın, Maria'nın evine gelişinin üzerinden fazla zaman geçmeden, Maria bir açıklama olmaksızın etrafta çılgınca koşmaya başlar ve kaza eseri ocağının gaz sızdırdığı mutfakta bir sigara yakarak kendisinin ve uzun süredir kayıp kocasının ölümüne yol açar. Maria'nın başarısı ve Hermann'la ilgili saplantısı böylece buharlaşıp giderken filmin sesi ve görüntüleri, onun küçük hikâyesini Almanya'nın büyük hikâyesiyle ilişkilendirir. Fasbinder'in ses kuşağında Batı Almanya'nın Macaristan'ı yendiği bir Dünya Kupası maçının son yedi dakikası verilirken, Hitler'den sonra Almanya'yı yöneten dört şansölyenin yüzlerinin bütün ekranı kaplayan negatif baskılarının **montajı** perdeye gelir: Konrad Adenauer, Ludwig Erhard, Kurt Kiesinger ve Helmut Schmidt. Bu sekansta Kurt Kiesinger ve Helmut Schmidt arasında görev yapmış Willy Brandt'ın resminin yokluğu dikkat çekicidir. Sonunda Schmidt'in negatifi pozitif fotoğraf görüntüsüne dönerken film sona erer.

Fassbinder'in filmini bitirmek için seçtiği yol bir **dikotomiyi,** Maria'nın fantezileri ve hayatı arasındaki bölünmeyi akla getirir. Bu bölünme yönetmenin hikâyesinin gerçek konusu olan Almanya'nın "kazanan" olarak eski yerini alma coşkusunu ve görünüşteki bolluğunun istikrarsızlığını yansıtır. *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru* filminde olduğu gibi Fassbinder'in filmi, Yeni Alman Sinemasının büyük bir kısmını belirleyen varsayıma dayanarak kişisel ve politik olan arasında önemli bağlantılar kurar. 1965'de Fassbinder *Maria Braun*'u yaparken Almanya'daki tehlikeli ikiyüzlülüğün farkındadır. Ancak Fassbinder'in Alman tarihinde Nazi dönemiyle ve ekonomik mucizeyle ilgili olarak dürüstlüğün öneminde ısrarcı olması ve onun bu çabasına dönemin diğer sanatçılarının ve entelektüellerinin de katılması sayesinde 1980'lere gelindiğinde Almanya geçmişinin değerlendirilmesinde gerçekleri her şeyin üstünde tutmak için adımlar atmaya başlar.

Berlin Üzerinde Gökyüzü / Der Himmel über Berlin (1987)

İyi Almanlar cennete mi gider, cenneti terk mi eder?

Wim Wenders'in yönettiği *Berlin Üzerinde Gökyüzü,* Yeni Alman Sinemasının gelişimi içinde oldukça geç yapılmış bir filmdir. Birçok eleştirmen, bu filmin Yeni Alman Sinemasının tarihsel gerçeklerle yüzleşme ve inkârı reddetme talepleri konusunda yeni bir yönelime sahip olduğuna inanır. Ancak *Berlin Üzerinde Gökyüzü* tartışmalı bir filmdir. Bu filmin inkârın yeni bir biçimi olduğunu ileri süren eleştirmenler de vardır. Aşağıdaki tartışma bu konuda kendi kararınızı vermenize yardımcı olabilir. Filmin yeni ya da eski Alman sinemasında alışık olunmadığı kadar zayıf bir öyküsü vardır ve "saf izleme sineması" olmak için uğraşır. Filmin üçte biri koruyucu meleklerin Berlin etrafında uçarak dünyayı, nesnelerin ötesini ve insanların özlerini görebilen tanrısal bir perspektiften gözlemelerine ayrılmıştır. Wenders tanrısal perspektifin böyle olabileceğini hayal eder. Bu tür bir film herhangi bir biçimde ideolojik olabilir mi? Bir bakalım.

Berlin Üzerinde Gökyüzü'nün ana hikâyesi, filmin kahramanı Damiel (Bruno

FİGÜR 3.8 *Berlin İlzerinde Gökyüzü / Der Himmel über Berlin* (Yön. Wim Wenders, 1987) filminden bir kare. S&B. 127 dk. İki melek, solda Damiel (Bruno Ganz) ve sağda Cassiel (Otto Sander) Berlin'de göz gezdiriyorlar.

Ganz) adlı meleğin hayatı duyular aracılığıyla tecrübe edebilmek için sonsuzluktaki yerinden ve insan varoluşunu meleklerin nesnelliğiyle görebilme yeteneğinden feragat etmesi hakkındadır. Damiel insan olduğunda film de bir hikâye anlatmaya başlar. Yani diyebiliriz ki Damiel'in insan olma özlemi aynı zamanda anlatıya, saf, meleklere özgü bir gözlem yerine her ayrıntıyı anlamlı kılan olay yapısına duyulan özlemdir. Filmin başında Damiel ve arkadaşı diğer koruyucu melek Cassiel (Otto Sander) Berlin etrafında uçtukları sıradaki öykü eksikliği, Wenders'in bu meleklerin özgürlüğünü anlatabilmesini sağlar. Bu noktada bazı ayrıntıları içermeyi bazılarım ise dışlamayı gerektirecek bir anlatı çerçevesi bulunmaz. Melekler her şeye bakarlar. Yukarıda figür 3.8 Damiel duyuların evrenine inmeden önce Damiel ve Cassiel'i Berlin şehrini korurlarken gösterir. Çerçevedeki her ayrıntı meleklerin engellenmemiş özgürlüğünü anlatır. Erken Alman sinemasının klostrofobik, Dışavurumcu etkiler taşıyan karelerinde çok az rol alan açık hava ve geniş uzam, burada ve *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'nün birçok çekiminde başat önemdeki imgelerdir. Bu görüntüde gördüğümüz meleklerin Avrupa-Amerikan imgelemindeki meleklerin sırtlarından fışkıran geniş kanatları yoktur. İnsan giysileri giymiş olsalar da bu meleklerin Profesör Rath ve Maria Braun'unki gibi şapkaları ve ağır, kabaran paltoları da yoktur. Melek başları gün ışığı altında örtüsüzdür. Ancak Damiel kahve tadının, kışın ciltteki soğuk hava hissinin, sigara içmenin yarattığı duyumların ve bir sirkte trapezci olarak çalışan ve uçmanın insani biçimini gerçekleştiren Marion'a (Solveig Dommartin) aşkını ifade edebilme yeteneğinin özlemini çekerken siz de filmde artık bir şeylerin olmasının özlemini çekiyor olabilirsiniz. Acaba filmin amacı bu mudur? Yönetmen Wim

Wenders, meleklere özgü özgürlüğün dezavantajlarını ve insan varoluşunun avantajlarını tecrübe etmenizi sağlıyor olabilir mi? Hem de yakın tarihteki onca soruna karşın!

Wim Wenders bu filmi Hollywood'da dört yıl kalıp döndükten sonra yapar. Kendisinin söylediği gibi bu filmi yapmasındaki amacı kısmen kendisini Berlin'e yeniden yakınlaştırmak ve değişen bir şehrin tarihsel bir belgeselini ortaya koymaktır. Bazı eleştirmenler filmi tarihle ilişkili çok daha büyük bir proje olarak görürler. Wenders, hikâyesi olmayan ve ayrıntıları hüküm vermeden, yorulmaksızın inceleyen meleklerin mutlak özgürlüğü ile Damiel'in insan olma arzusu arasındaki farklılığı araştırırken aynı zamanda insanların kimlik yaratabilmeleri için tarihin sınırlarının gerekliliğini de araştırıyor görünmektedir. Damiel, *Komiser Kolombo* dizisinin yıldızı olan ancak şu anda Berlin'de bir film üzerinde çalışan Amerikalı oyuncu olarak kendini canlandıran Peter Falk ile tanıştıktan sonra insan olma arzusuyla yanıp tutuşur. Filmin komik ögesi olan Falk, insan bedenine yolculuk yapan ve Damiel'i göremese de hissedebilen eski bir koruyucu melek olarak karakterize edilir. Wenders'in kahramanı için rol modeli görevi gören Falk tarihe ve anlatıya girmek üzere daha iyi tanımlanmış bir kimlik olarak ortaya çıkar.

Melekler duvarlardan geçip havada yolculuk edebiliyorlarsa ve insanların zihinlerini ve kalplerini okuyabiliyorlarsa, insanlaşmış melek Peter Falk da "meleklerin bilemeyecekleri şeyleri" bilme, hayatı bedeni aracılığıyla tecrübe edebilme ve kendi yaşam hikâyesine sahip olabilme ayrıcalığına sahiptir. Falk'ın oynadığı, Holokost hakkındaki filmin hatırlattığı gibi bu hikâyenin sorunlu yönleri de vardır. Damiel, Falk'ı bu film içindeki film setinde görür. Set, III. Reich'ın Yahudilere giysilerine dikmeleri için zorunlu tuttuğu sarı yıldızlar giymiş figüranlarla doludur. Holokost hakkında bir konuşma olmaz, sadece Nazi üniformalı figüranların soykırıma uğrayan Yahudiler gibi giyinmiş figüranlarla bir araya gelip kaynaştığı, bu arada yönetmenin savaş sahnelerinin koreografisini düzenlemekle meşgul olduğu setin çağrışım uyandıran görüntüleri bulunur. İronik olarak Wenders filmini çekerken meleklerin özgürlüğü Doğu Alman yetkililer için gerçek bir politik mesele haline gelir. 1987'de Berlin Duvarı hala ayaktadır ve Berlin politik olarak ikiye bölünmüş bir şehirdir. Wenders bazı sahnelerini Doğu Berlin'de çekmek ister ancak Doğu Alman hükümeti duvarların içinden, özellikle de Wenders'in sinemanın büyüsü yoluyla göstermeyi planladığı gibi Berlin Duvarından geçen melek görüntülerine izin vermesi söz konusu olmayacağından, gerekli izinleri alamaz. Bu konuda net bir açıklama yapılmasa da bariyerlerin ortadan kalktığını gösteren görüntüler, dönemin Doğu Alman hükümetinin gündemine uygun düşmez.

III. Reich dönemi filmlerindeki tipik kapalılık ve baskının aksine Wenders akışkanlık ve açıklıkla çalışmaya kararlıdır. Batı Almanya'da kendi Berlin Duvarını kurar ve duvardan geçen melek sahnelerini çeker. Dahası, Wenders, *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filmini senaryo kullanmadan çeker. Gün be gün çekilen filmin ne yöne ilerleyeceğini kimse bilmez ve diyalogların çoğu, oyuncuların doğaçlamasıyla ortaya çıkar. Bununla birlikte Wenders'in aradığı özgürlük, Damiel'in insani sınırlar içine girişini takdir edebileceğimiz bir perspektif yaratmış görünmektedir. Meleklere özgü huzuru ve her şeyi görebilme yeteneğini kaybetmek, Damiel için bazı yönlerden olumlu sayılabilir. Damiel ve Marion bir araya geldiklerinde, Damiel kendini bir tür dünyevi melek olarak görür ve "Eskilerinin yerine yeni kanatlar çıkacak" der.

Bazı eleştirmenler Damiel'in tarihe girişinin, bize sadece bireysel arzunun anlatıya gerek duyduğunu düşündürmekle kalmadığını, aynı zamanda kolektif arzuyu ve bütün bir kültürü bir araya getiren tutkuları da düşünmemizi sağladığı yorumunu yaparlar. Bu açıdan bakıldığında Wenders kişisel olanı, Almanya'nın muzdarip olduğundan farklı bir tarih isteyen kolektif arzuları canlandırmak için kullanmaktadır. Wenders'in olumlayıcı vizyonunun, Alman sinemasının olumsuzluk ve yabancılaşma geleneğiyle karşıtlık oluşturduğunu düşünen eleştirmenler de vardır. Bu iyi bir gelişme olabilir ancak bazı eleştirmenler bu konuda kuşkuludur. Acaba Wenders, mutlu sonların neredeyse kaçınılmaz olduğu Hollywood'da geçirdiği zamandan etkilenmiş olabilir mi? Peki Wenders'in II. Dünya Savaşını bir film olarak anlatmasına ne diyorsunuz? Bu anlatımın III. Reich'ın yarattığı dehşetle olan mesafesi yeni bir tür inkâr anlamına mı gelir?

Eğer aşk Marion ve Damiel'in sorunlarını çözüyorsa, Wenders'in seyircisinin Alman tarihiyle olan ilişkisini **depolitize** ettiğini, yani Almanya'nın geçmişiyle hesaplaşmanın toplumsal değil kişisel bir yolunu gösterdiğini söylemek doğru olur mu? *Berlin Üzerinde Gökyüzü*, Hitler Almanyası'ndaki zulmedenlerle zulüm görenleri beraber kahve ve sigara içen film figüranları olarak göstermekle Holokost'u önemsizleştirmekte midir? Bu film, meleklerden daha aşağıda olmanın sınırlarının ve avantajlarının farkında olmamızı sağlayarak insan olmayı kutlamakta mıdır yoksa kendimizi iyi hissettirecek bir romans hikâyesiyle sorunlarımızı yalıtmamızı mı sağlamaktadır? Eleştirmenler bu sorular üzerinde uzun uzadıya tartışmışlardır. Kendi sınıfınızda da *Berlin Üzerinde Gökyüzü* hakkında benzer tartışmaların patlak vereceğini görebilirsiniz.

ALAN ARAŞTIRMASI

Werner Herzog
Doğum: 5 Eylül, 1942, Münih, Almanya.

Seçme Filmografi
Hayat Belirtisi / Lebenszeichen (1968)
Cüceler de Küçük Başlarlar / Auch Zwerge haben klein angefangen (1970)
Aguirre, Tanrının Gazabı / Aguirre, der Zorn Gottes (1972)
Herkes Kendi Başına, Tanrı Herkese Karşı / Jeder für sich und Gott gegen alle (1974)
Vampir Nosferatu / Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)
Woyzeck (1979)
Fitzcarraldo (1982)
Cobra Verde (1987)
Küçük Dieter'in Uçması Gerek / Little Dieter Needs to Fly (1997)
Grizzly Man (2005)

Werner Herzog'un uzun kariyeri, Alman sinemasının II. Dünya Savaşı sonrası izlediği yörüngenin tek kişilik bir özeti gibidir. İlk kısa filmlerinden 1970'ler ve 1980'ler boyunca çektiği uzun konulu filmlere ve bu dönemde meşgul olduğu belgesellere uzanan kariyeri boyunca Herzog bıkıp usanmadan bizi Alman sinemasının Holokost ve onun gibi hakikat ve toplumsal sorumluluk gerektiren konuları nasıl ele alacağını düşünmeye provoke eder. Herzog'un filmleri Nazi Almanyasının toplumsal fonksiyon bozukluğunu ve savaş sonrası inkârcı Almanya'yı çok dolaylı bir biçimde ele alma eğilimdedir. Sanatta dolaylılık, doğrudan ilgilendiğiniz konu ya da durum hakkında konuşmaktansa benzer durumlara odaklanmak demektir. Herzog'un yapıtları söz konusu olduğunda bu ne Naziler ne de savaş sonrası Almanya hakkında doğrudan hikâyeler anlatmamak demektir. Bunun bir istisnası, Herzog'un 2001 yılında yaptığı, II. Dünya Savaşı sırasında Berlin'de bir sirkte güçlü adam olarak çalışan bir Yahudi hakkındaki gerçek hikâyeyi anlatan *Yenilmez / Invincible* adlı filmdir. Herzog doğrudan hikâyeler yerine onlarla karşılaştırılabilecek kültürel delilik ve histeriyi ortaya koyan durumlara dair hikâyeler anlatır. Karakterlerinin saplantılarını perdeye getirirken Herzog sık sık perdedeki kişisel yoğunluğu ve perde arkasındaki öfke nöbetleriyle Herzog'un sinemasal delisini saygı uyandıran bir enerjiyle canlandıran dengesiz bir aktör olan Klaus Kinski ile çalışır (bu fırtınalı profesyonel ortaklığın öyküsünü Herzog ve Kinski hakkında yazılan kitaplarda ve Herzog'un yaptığı *En İyi Düşmanım / Mein liebster Feind Klaus Kinski* (1999) adlı belgeselde bulabilirsiniz. Bu işbirliğine dair öğreneceksiniz, Herzog'un filmlerine çok iyi ışık tutacaktır).

Vampir Nosferatu / Nosferatu: Phantom der Nacht (1979)

Yeni Alman Sineması Vampiri Nasıl Olur?

Burada Drakula'yı canlandırma anlamında Herzog'un F.W. Murnau ile bağlantısını hissedebilir, Lucy ve Drakula'yı gölgelerin ve aynanın arasında gösteren bu **dar çerçevede** (yakın çekim çerçevede) Dışavurumculuğun erken Alman sinemasında yaygın olan klostrofobi ve ikizleştirme gibi özelliklerine benzerliği görebilirsiniz. Herzog'un filmindeki birçok görüntü kasıtlı olarak Murnau'nun filmindeki belli çekimleri model almasına karşın bu çekim tamamen Herzog'a özgü. Murnau'nun aksine Herzog vampire tek karşı durabilecek olanın Lucy olduğu konusunda bizi önceden yeterine uyarıyor. Burada Lucy'nin ikiz görüntüsü, vampirinkini aşan bir güç sergiliyor. Drakula ve Lucy bakışırlarken Lucy'nin aynadaki görüntüsü ikisinden ayrı durup vampiri fark ettirmeden gözlemliyor gibi görünüyor.

Vampir hikâyeleri filmlerin depolitizasyonu gibi görünebilir ancak Herzog, bu filmi politik bir eylem olarak yaptığını söyler. Herzog burada, kendilerinden önceki sinemacı kuşağın yapıtlarını rehber olarak kullanamayacaklarını düşünen Yeni Alman Sineması yönetmenlerinin bu sorununu çözdüğünü kastetmektedir. Yeni Alman sinemacılarının gözünde Hitler dönemi yönetmenleri, Herzog'un kuşağının ortaya çıkarmak istediği bir kötülükle işbirliği yapmakla itibarlarını yitirmişlerdir. Bu nedenle Herzog sinemasal atalarıyla bağlantı kurma gerekliliğini hissetmiştir. Murnau'yu gelmiş geçmiş en büyük Alman yönetmen, *Nosferatu*'yu ise Murnau'nun en önemli filmi olarak gören Herzog,

FİGÜR 3.9 *Vampir Nosferatu / Nosferatu: Phantom der Nacht* (Yön. Werner Herzog, 1979) filminden bir kare. Renkli. 107 dk. Lucy (Isabelle Adjani) ve Kont Drakula (Klaus Kinski) Lucy'nin yatak odasındalar. Çerçevenin ortasında, aynalı bir tuvalet masasına oturmuş Lucy yer alıyor. Sırtı kameraya dönük. Çerçevenin sol köşesinde korkudan irkilmiş Lucy'nin aynadan yansıyan yüzünü görüyoruz. Lucy'nin korkusunun kaynağı Drakula çerçevenin sağında dikkatle ona bakıyor.

kökleriyle bağ kurabilmek için kendi *Nosferatu*'sunu çeker. Ancak bu onu Murnau'nun filmini önemli ölçüde değiştirmekten alıkoymaz.

Murnau gibi Herzog da Almanya'da bir ev almak isteyen Transilvanya Kontu Drakula (Klaus Kinski) ile görüşmesi için patronu tarafından gönderilen Jonathan Harker'in (Bruno Ganz) farkında olmadan nasıl korkunç bir kötülüğü serbest bıraktığına dair Bram Stoker'in hikâyesini yeniden anlatır. O tarihte Almanya'ya gelmek için bir nedeni olan Drakula'nın bir vampir olduğu ortaya çıkar. Ancak 1979'da *Drakula* romanının telifi kalıp kamu malı haline geldiğinden, Murnau'nun aksine Herzog karakterlerin kitaptaki isimlerini kullanabilmiştir. Daha da önemlisi Herzog'un filminin görsel ve anlatısal boyutları arasında Dışavurumculuğun motiflerini yansıtan bir kısıtlama olsa da Herzog farklı yöntemlerle başka etkiler de elde eder. Herzog'un vampiri Kont Orlok gibi soluk ve saçsızdır ve tıpkı onun gibi düzensiz uzamış tırnaklı, gittikçe sivrilen parmakları vardır. Ancak Klaus Kinski'nin bir aktör olarak vahşi enerjisi, ortaya sakin dış görünümünün altında içsel tutkularla titreyen bir Drakula çıkarır. Dahası bu Drakula gündelik gerçekliğin arkasına gizlenen bir yaratık değildir. Kirli ve karanlık havalarda yaşayan, yarasaların uçuşuyla ilişkilendirilen bir yaratıktır. Aslında Figür 3.3'ün Herzog'un filmde bir karşılığı yoktur. Herzog'un Drakula'sı havayı kendiliğinden klostrofobik hale getirir ve karakterleri Murnau'nun filminde olduğundan daha beter bir tutsaklığa mahkum eder.

Herzog'un ve Murnau'nun filmleri arasındaki bir başka farklılık ise, Herzog'un Lucy'sisi de Murnau'nun Ellen'i gibi Drakula'yı öldürse de Herzog'un filminde Lucy ve Kont öldükten sonra vampir tehlikesinin çok daha büyük olmasıdır. Lucy, Jonathan'ın Kont tarafından ısırıldığını ve iblise dönüştüğü için tuhaf davranmaya başladığını bilmez. Filmin son sahnelerinde kasabalılar vampir tehlikesinin alt edildiğine inanırlarken Jonathan kötülüğü dünyaya yaymak üzere atıyla oradan ayrılır. Jonathan uzaklaşırken atının ayakları altındaki kum rüzgarla savurularak zemine tamamen katı değilmiş gibi tekinsiz bir görünüm verir. Aynı zamanda kara bulutlar, boşluktaki havayı emer gibi bu tehditkar atlının üzerinde alçalır. Herzog, Murnau'nun iblisinin Almanya'da Hitler'in yükselişini haber verdiğini söyler. Kendi filmi geri dönüp bir rahatlama duygusu olmaksızın bu tarihe bakar. Herzog'un, Hitler ölmüş olsa da (Avrupa tarihinin derinliklerine gömülmüş, kendiliğinden hayat bulan gücüyle vampirin temsil ettiği) ruhunun hayatta ve iyi durumda olduğundan korktuğunu söylemez misiniz?

Nosferatu'da Herzog'un hedeflerinden biri, Dışavurumcu "atalarıyla" farkındalığı olan bir bağlantı kurabilmektir ama bütün filmlerindeki çalışma tarzını belirleyen çok daha büyük hedefleri de vardır. Herzog bilinçli olarak kendini Hollywood'un karşısına yerleştirir. Çekeceği film yapım sürecine girmeden Herzog yazılı bir senaryo anlatısı ya da **tretman** hazırlar ama diyaloglarda doğaçlamaya ve çekimlerde kendiliğindenliğe de yer bırakır ve **resimli taslak** yani her film karesinin sahne sahne nasıl görüneceğini gösteren *storyboard* kullanma fikrini reddeder. Dahası, her şeyin aksiyon sahnelerinin anlatımını desteklediği filmler yapmayı reddeder. Neredeyse her zaman stüdyo setleri yerine gerçek mekanlar kullanır ve perdedeki zamanın önemli bir kısmını, hikâyeyi yarıda kesip kamerasını sahne düzenlemesinde düşünceli bir biçimde gezdirerek belli bir ruh hali yaratmak için ayırır. Herzog'un kamerası Drakula'nın şatosunun yer aldığı dağlarda neden onca uzun süre gezinir? Herzog, doğayı Hollywood filmlerinde olduğu gibi sadece aksiyonun meydana geldiği bir mekan olarak değil, seyirciye karakterlerin içinde neler olup bittiği duygusunu vermek üzere içsel bir bölge çağrışımı yapmak için de kullandığını anlatır. Bir tarafınızla olay örgüsünde bir sonraki aşamayı merak ediyor olsanız da onun yarattığı ruh halinde rahatlamaya çalışmak ilginç olabilir.

Aguirre, Tanrının Gazabı / Aguirre, der Zorn Gottes (1972)

Yeni Alman tarihi nedir?

Film görüntüleri için her zaman önem taşıyan ses, Don Lope de Aguirre'yi (Klaus Kinski) merkezinde gördüğümüz, tam güneş ışığı altında, bereketli Amazon nehri ve kıyılarındaki yağmur ormanının hiçbir engel ya da sınırla bölünmemiş, uçsuz bucaksız organik doğal manzarasını sunan bu karede özellikle önem taşıyor. Aguirre sonsuz olasılığın yer aldığı bir evrenin merkezinde yer alıyor. Ancak bu sahnedeki kendi dışsesi, dışsal sınırların yokluğuna rağmen Aguirre'nin muazzam bir içsel, yüksek ateş kaynaklı serap içine hapsolduğunu açıkça gösterir. Ölmek üzere olan Aguirre hayatını Brezilyada olduğu rivayet edilen altınla dolu mitolojik şehir El Dorado efsanesine adamıştır. Francisco Pizarro liderliğindeki bir grup İspanyolla birlikte cangıldaki hazine avının doruğunda ölüm ve yıkım sahnesi gerçekleşir.

FİGÜR 3.10 *Aguirre, Tanrının Gazabı / Aguirre, der Zorn Gottes* (Yön. Werner Herzog, 1972) filminin son sahnelerinden bir kare. Renkli. 93 dk. Aguirre (Klaus Kinski) 16. Yüzyıl zırhları içinde., Peru'daki Urubamba ırmağı üzerindeki bir salda elinde bir maymunu kavramış, dikiliyor. Aguirre güneş çarpması, açlık ve susuzluktan acı çekiyor. Etrafında adamları ve kızı ölü yatıyorlar. Sal ona doğru yönelen maymunlarla kaynıyor. Aguirre hummalı ve tamamen sanrılı bir halde.

Bu maceraya beraberinde neden genç ve güzel kızını da getirmiş olabilir? Kapanış anı niyetini de ortaya çıkarır. Cesetlerle dolu salda ölmek üzere olan bir keşiş ve onlarca küçük maymundan başka yaşayan kimse kalmamıştır. Aguirre artık kendisinin sadece insan olmaktan ibaret olmadığına dair halüsinasyonlar görür ve içten içe az önce ayaklarının dibinde düşüp ölen kızıyla evlenerek nasıl sonsuza dek sürecek saf bir hanedanlık yaratacağını haykırır. Aguirre'nin kendisini bir tanrı olarak hayal etmesine neden olan çirkin büyüklük kompleksi ve kendisine uygun bir eşin ancak kendi kanından, kendi bedeninden yaratılan bir kadın olabileceğine dair inancına yapılan vurgu, filmin son çekiminde kamera salın etrafında daireler çizerken ve Aguirre'nin hiç de özgür olmayan özgürlüğünü bize gösterirken ortaya çıkar. Sarı saçları, yuvalarından fırlamış deli mavi gözleri ve insanüstü kaderi hakkındaki tiradıyla Aguirre, Hitler'in çılgın sanrılarındaki solgun Nordik kahramanlarının hayaletine benzer. Ayrıca bu imge, doğadan belgesel görüntülerle stilize donuk tabloları bir araya getiren Herzog estetiğinin ideal örneğidir. Bu resmi zırh içinde Aguirre, 16. Yüzyıl saray resminden bir imgeye benzerken, etrafındaki her şey, Herzog'un otantik bir belgesel mekanı olması için oyuncuları ve çekim ekibini büyük güçlüklerle ve hayati tehlikeler atlatarak getirdiği Peru'daki Urubamba ırmağında akıp gitmektedir. Maddi gerçeklik ve idealleştirme arasındaki bu **gerilim** Herzog'un bu yapıttaki en belirgin mührüdür. Herzog'un filmleri bir yandan etraflarındaki dünyaya meydan okuyarak kozmik hayallerinin peşinde koşan Avrupalı çılgın adamların hikâyelerini anlatırken, her zaman hikâyenin geçtiği mekanların **maddi niteliğini** de araştırır. Doğa, saplantılı insanlardan çok daha başka bir hikâye anlatır.

Ancak bu film gerçekten otantik bir tarihsel perspektif sunar mı? Herzog, tarihsel kişiliklere dayanarak filmlerinin inanırlığını arttırmak ister ancak *Aguirre*'de birçok diğer filminde olduğu gibi tarihi çok gevşek bir biçimde kullanır. Burada tarihin hakkında neredeyse hiçbir şey bilinmeyen küçük bir parçasını alır ve onun etrafında kurmaca bir dünya inşa eder. Lope de Aguirre, ancak Herzog'un şans eseri rastladığı eski bir tarih kitabının yarım sayfasında ve kendi yazdığı, İspanya Kralı Filip'e tahttan indirildiğini ilan ettiği bir mektupla karşımıza çıkar. Herzog'un bu tarih fragmanları etrafında inşa ettiği hikâyede Aguirre ilk başta Pizarro'yla birlikte El Dorado'yu bulmak için denize açılan tali bir karakterdir. Ancak komutanı Don Pedro de Ursua (Ruy Guerra) ile bir keşif görevine gönderildiğinde zor kullanarak başa geçer. El Dorado'yu asla bulamayacağından korkan Pizarro, artık İspanya'ya dönüp dönmeyeceklerini kestirmek için Ursua'yı önden gönderir. Ekspedisyonda yer alan Ursua'nın karısı, geride Pizarro'nun kampının görece güvenliği içinde kalmayı reddeder. Aguirre de aynı biçimde kızını yanına almakta ısrar eder. Filmin başındaki **yazı kartlarında** El Dorado'nun Amazon yerlileri tarafından kendilerine uyguladıkları şiddetten ötürü İspanyollardan intikam almak için uydurulmuş bir kurmaca olduğu seyirciye anlatılır. Böylece sanrıların ve yanılsamaların aurası ardından gelen hikâyenin her yanına siner. Aguirre, arayışın boşuna olduğuna karar veren Ursua'ya karşı bir isyan başlatırken sanrılar tamamen deliliğe döner. Aguirre kararlarının çevresinde gördüğü gerçeklik tarafından yönlendirilmesini reddeder ve zafer hayallerini tercih eder. Peki, Herzog'un tarihi manipüle ederken benzer özellikler gösterdiğini söyleyebilir miyiz?

Bu olayların hiçbirine ait tarihsel bir kanıt bulunmadığı için, filminin "gerçek" görünmesini isteyen Herzog, Ursua'yla beraber yolculuk eden bir keşişin yazdığını ileri sürdüğü bir günlük icat eder. Aslında Herzog'un atıfta bulunduğu keşiş gerçekten o dönemde yaşamış ve günlük tutmuş olsa da günlüğünde tamamen farklı bir takım olaylardan bahsetmiştir. *Aguirre*'nin hikâyesi tamamen kurmacadır. Herzog'un tarihsel sahteciliği ve hikâyesine sıra dışı şıklıkta saray elbiseleri giymiş kadınların tuhaf ve beklenmedik bir biçimde dahil olması, yönetmenin kendisinin de çok hoşuna gider. Herzog hikâyenin gerçeklerine dair sahte iddialarına ilişkin son derece ukalâ davranır Ancak aynı zamanda hikâyenin geçtiği çevreye karşı son derece özenlidir. Filmde anlatılan ekspedisyonda Pizarro'ya yüzlerce Perulu yerli eşlik eder. Bu yerliler figüran değil, bizzat yönetmenin işe aldığı gerçek bir kabilenin üyeleridir. Dahası filmde hiçbir özel efekt ya da dublör yoktur. Ekspedisyondaki her şey katılanlar tarafından gerçekten yapılır. Buna Peru'da Machu Picchu'nun tehlikeli biçimde sarp ve nefes kesici güzellikte uçurumlarından aşağıya inmek, sallar inşa etmek, oyuncuların ve teknik ekibin canlandırılan karakterlerden yalnızca birazcık daha iyi yiyecek ve barınak olanaklarına sahip olduğu zorlu doğa koşullarında yaşamak da dahildir. Filmin sonunda ortaya çıkan düzinelerce küçük maymun özel efektlerle yaratılmış değildir, gerçekten salda serbestçe koşuşturan, hayvan terbiyecisinin eşliğinden mahrum Herzog'u ve oyuncuları ısıran canlı hayvanlardır.

Herzog sinemasını gerçek ve kurmacanın tartışmalı birlikteliği karakterize eder. Herzog'un elbette bir kurmaca olan *Nosferatu*'sunda yönetmen, kurmaca Drakula karakterini Jonathan Harker'in kasabasına getiren kurmaca ölüm gemisinin vebalı sıçanlarla dolu olarak gösterilmesini talep eder. Sıçanların gerçek olması yetmez, renklerinin

de inandırıcı olması gerekir. Herzog kendi hesabına Macaristan'daki bir laboratuvardan kırk bin sıçan satın alıp, beyaz laboratuvar sıçanları yeterince gerçekçi görünemeyeceği için onları griye boyamakla uğraşır. Acaba Herzog'un gerçekçiliğin bu biçimine takıntılı bağlılığı, filmini iyileştirmiş midir? Bu görüntüler kurgu teknikleri ya da bilgisayar desteğiyle üretilmiş olsa daha mı az etkili olurdu? Hezog'un *Fitzcarraldo* filmini yapım süreci de hikâyesinin saplantılı doğasını çağrıştırır. *Fitzcarraldo*, Amazon cangılında bir opera salonu inşa edebilmek için kauçuk baronu olmaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatır. Hayalini gerçekleştirebilmek için Fitzcarraldo, kendisi için çalışan adamları bir gemiyi tüm riski pahasına dağın üzerinden aşırmaya zorlar. Herzog'a gelince, o da kendi adına ekibini ve oyuncularını Fitzcarraldo'nun yaptığını taklit etmeye zorlar. Film ekibi mekan çekimleri için gemiyi dağdan yürütmeye zorlanır. Herzog dağın bir kısmını dinamitleyerek işi bir ölçüde kolaylaştırır ancak bu, ekip ve oyuncular geminin karadan yürütülmesiyle meşgul olduğu için çekimlerin sık sık kesintiye uğradığı aylarca süren bir süreç alır. Bu deneyimin gerçek fizikselliğine sadakatin, sinema deneyiminizi daha değerli hale getirdiği konusunda Herzog'a katılıyor musunuz? Sizce Herzog'un gerçekliğin bu formunu elde etme uğraşı içinde ekibini tehlikeye atmaya hakkı var mı?

Aguirre'nin öyküsünde basit bir ahlaki ders bulunmaz. Aguirre ne tamamen kötü ne de iyi bir karakterdir. Kızını sever, her türlü tehlikeye cesaretle göğüs gerer, cin gibi kurnazdır, körlük derecesinde inatçıdır, büyüklük kompleksi vardır, yasa ve geleneklere saygısız, açgözlü, sabırsız, enerjik ve karizmatiktir. Köleleştirilmiş yerlilere karşı ırkçıdır ve on adamın dayanıklılığına sahiptir. Nihayetinde Herzog, Aguirre'nin bir etiket verilemeyecek kadar farklı yönleri olduğunu söyler gibidir. Peki sizce bu doğru mu? Bazıları onun olumsuz özelliklerinin olumlu olanlarından kat kat fazla olduğunu, onu yıkıcı bir megaloman olarak değerlendirebileceğimizi söyler. Herzog neredeyse ülkesini yok edecek insan ihtiraslarına dürüst ve önyargısız bir biçimde bakmamızı mı ister? Yoksa kendisi de tarihiyle vurdumduymazlıkla, kasıtlı ve aldatıcı bir biçimde oynayan, kahramanı kadar inkârcı biri midir?

Yeni Alman Sineması ve Uluslararası Toplum

Yeni Alman Sinemasına yaptığımız bu giriş, yeni Alman sinema tutkunlarının hepsinin savaş sonrası Alman tarihiyle ve Nazi geçmişinin en sorunlu boyutlarıyla ilgilenmelerine rağmen birçok önemli açıdan birbirlerinden farklı konumlarda olmalarının yanı sıra hikâye anlatmanın yollarını bulmada çok daha geniş bir özgürlük arzusunu yansıttıklarını ve Hollywood tarzı anlatı pratiklerinden ve propaganda anlatılarından kurtulma ihtiyacı duyduklarını gösterir.

Bu sinemacılar faşizmin dehşetini atlatmış bir ülkede yaşadıkları için, hayatı çok daha düzenli hale getirmesi gereken kültürel yapıların kolaylıkla baskı ve adaletsizlik yaratabileceğiyle ilgilidirler. Bazı filmlerinde anlatının sınırları politik baskı için bir metafor haline gelir. Bu sarsıcı yaklaşımı benimsemekle Fassbinder *Maria Braun'un Evliliği*'nde sadece Hitler gittikten sonra Almanya'nın daha iyi yönde değiştiği inancını sorgulamakla kalmaz, sanki tüm anlatılar Hitler'in sevdiği propaganda metodu olan "Büyük Yalan"ın bir parçasıymış gibi, bütün "hikâye" kavramının altını boşaltır. Hitler herhangi bir şeyi yeterince yüksek sesle ve uzun süre tekrarlarsa, sonunda insanların ona inanacağını ve bunun

Almanya'nın gerçekliği haline geleceğini ileri sürmüştür. Maria'nın hikâyesi hepimizin bu şekilde etki altına girdiğimizi akla getirir. Şüphesiz kimse kendisi ya da ülkesi hakkında böyle düşünmek istemez. Maria'nın Hermann hakkındaki hikâyesini sürekli ve ısrarla kendine tekrarlaması, Batı Almanya'nın ekonomik mucize hikâyesiyle karşılaştırılabilecek, kendi kendine zarar veren bir yanılsamadır. Normalde başarı olarak anlaşılan olgu, bu filmde kendini aldatmanın tehlikeli bir biçimi olarak ortaya çıkar. Hikâye anlatımından teselli bulmamıza her şeyden önce filmin yapısı izin vermez. Çünkü filmin yapısı dünyanın bir anlamı olduğunu hissettirecek küçük, hoş bir masal anlatmak yerine, Fassbinder'in sözleriyle "hayal gücünün anarşisini" aktaran açık uçlar bırakır. Fassbinder, hikâyelerin yarattığı düzene olağan bir biçimde yerleştirilmiş üstünlük duygusuna karşı hakikat olarak gördüklerini ileri sürer çünkü bu üstünlük duygusu Hitler'in de ortaya koyduğu gibi kolaylıkla şizoid ve ölümcül bir kültür yaratabilir.

Herzog ülkesinin geçmişini incelerken başka bir yola girer. Aguirre'de olduğu gibi filmlerini, metafor olarak ele aldığı ihtiraslı çılgınlar yoluyla Alman saldırganlığını ve şiddetini araştırmak için kullanır. Herzog saplantılı, yıkıcı, Hitlervari figür taşlamalarını, bir yandan bu figürlerin deliliğini ve gaddarlıklarını ortaya koyup, bir yandan da seyircinin dikkatini onların hayranlık uyandıran dayanıklılığına, kararlılıklarına ve karizmalarına çekerek karmaşık hale getirir. Aguirre çılgın olabilir ancak bazı açılardan etkileyici ve çekicidir. Herzog delilerinden hoşlanır ve bizim de onlardan hoşlanmamızı ister. Bir yandan enerjik bir biçimde buyurdukları gibi onlarla ilgilenmemizi, diğer yandan felaket getiren liderliklerini gerektiği gibi değerlendirmemizi ister.

Wenders'in, anlatının insan hayatındaki rolüne ilişkin düşünceleri, onu anti-Fassbinder gibi yapar. Fassbinder bizi hikâyelere bağlılıktan kurtarmaya çalışırken, Wenders anlatı yapısı ve insan kimliğinin gelişimi arasında olumlu bir ilişki kurmak üzere oyuncu bir fantezi formunu kullanır. *Berlin Üzerinde Gökyüzü* filminde Wenders hikâyelerden ve politik baskı yaratmak üzere sömürülen türde sınırlardan bağımsız bir melek olmanın nasıl olacağını hayal etmemizi ister. Damiel ve Cassiel çekici olsalar da insan hayatına renk ve tat veren çok şeyden mahrumdurlar. Elbette Wenders Büyük Nazi Yalanını savunmaz ama bizden pire için yorgan yakmamamızı ister. Damiel'in bir bedene ve Marion'la birlikte yarattıkları bir hikâyeye inişiyle Wenders anlatının insan kimliğinin vazgeçilmez bir parçası olduğunu söylemek istiyor gibidir.

Hitler rejiminin ölümcül büyüklük kompleksi içinde olması ve yol açtığı insani anlamdaki maliyet, Yeni Alman Sinemasını kültürel olarak harekete geçiren kaynaktır ancak bu filmler Almanya'nın özel tarihsel konumunun yol açtığı konuları, uluslararası alanda ses getirecek bir biçimde ele almışlardır. Doğrusu her ülke, sinemacılarını III. Reich'da Joseph Goebbels'in dayattığı biçimde yoğun sansüre ve propaganda ısrarına maruz bırakmaz. Ancak her ülke halkı bir noktada, yaşam tarzlarının üstünlüğü, güvenliği ve mutluluğu hakkında hikâyeler duymak ister (bu hikâyeler doğru olmasalar da). Bu nedenle hem Nazi sineması hem de Yeni Alman sineması Alman kültürünün tarihsel yansımaları olmakla kalmayıp politika, tarih ve sinema ilişkisini yansıtan aşırı modeller olarak iş görürler.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Werner Herzog'un 2005 yapımı filmi Grizzly Man'in çekimlerinde korkunç bir kaza meydana geldi. Yazılı ve online kaynakları kullanarak ne olduğunu araştırın ve Herzog'un bu şartlar altında doğru davranıp davranmadığını tartışın. Bu bilgi Herzog'un başka filmlerini yorumlamayışımızı etkiledi mi?

EK DÜŞÜNCELER: DOĞU ALMAN SİNEMASI

Batı Alman sineması 1960'ların sonuyla 1970'lerin başlarında ülke sınırlarının dışında da tanınmaya başladı. O zamandan bu yana Alman sinemasının temaları ve estetiği tüm dünyada eleştirmenler arasında ve film çalışmaları programlarında tartışma konusu olageldi. II. Dünya Savaşı sonrasında ülkenin geri kalanından bir duvarla ayrılan Komünist Doğu Almanya'nın (Demokratik Almanya) sinema kültürü de ayrı olarak gelişti ancak dış dünyada daha az tanındı ve filmleri Almanya dışında yeni yeni erişime açıldı. Oysa Almanya'nın II. Dünya Savaşı sonrasındaki bölünmesinden 1989'da "iki Almanya" arasındaki duvarın yıkılışına kadar süren Doğu Alman sinema kültüründen bahsetmeden Alman sinemasını tartışmak eksik kalır. Batı Alman sineması ülkenin Nazi geçmişiyle yüzleşmeye uyak sürürken, Doğu Almanya hükümet politikalarına karşı hiçbir eleştiri yapılmamasını sağlamak için filmlerini sansürlüyordu.

Doğu Almanya'daki en büyük film stüdyosu DEFA (*Deutsche Film-Aktiengesellschaft*), anti faşist filmler yaparak ve komünizmin öngördüğü biçimdeki hükümetlerin üstünlüğünü portreleyen, Doğu Almanya'daki gündelik yaşamı yansıtan yapımlarla kendisini Batı Almanya'daki UFA'nın karşısına yerleştiriyordu. DEFA'nın filmleri, ideolojik katılığın zirvesindeyken siyah beyaz çekiliyordu (bu arada başka ülkelerde tamamen renkli filme geçilmiş olmasına karşın) ve birçok açıdan Hollywood filmlerinin gerçekçi üslubuna çok yakın düşen sosyalist gerçekçi estetiği yansıtması gerekiyordu. Klasik dönem Alman filmlerinde gördüğünüz fütürizm, Dışavurumculuk gibi öznel vizyonların hiçbirini içermeyen bu tarza bazen **sıfır derece** film yapımı denir. Aslında sosyalist gerçekçilik, geridönüş, zincirleme kurgu, öznel bakış çekimi gibi tekniklere bile hoşnutsuzlukla bakar çünkü bu tekniklerin eğitimsiz işçi sınıfı tarafından anlaşılmayacağı, kafa karışıklığına yol açacağı düşünülür. Parti işçilerin soru sormasını değil, komünist hedeflerle karmaşık olmayan bir ilişki içinde olmasını ister. DEFA'nın sinemacılarından, fotografinin nesnel olduğu, varolan gerçekliği perdeye doğru olarak yansıttığı varsayımına uygun olarak çalışmaları istenir. Hollywood kimi zaman geridönüş, zincirleme kurgu, öznel bakış çekimi ve diğer seyircinin kafasını karıştırabilecek tekniklere izin verse de genel olarak Doğu Alman sinemasına egemen görünmez kurguyu tercih eder. Ancak Hollywood'un amacı kârını olabildiğince arttırmakken, Doğu Almanya'da parti yetkililerini ilgilendiren ideolojidir. Onlar, gerçekliğin en iyi biçimde komünizm tarafından sunulduğunu gösteren filmler isterler.

DEFA tarzı öykülemenin iyi bir örneğini görmek için, okuldan atılan liseli ergen çocuklar hakkında, geniş ölçekli dağıtılabilmiş bir Doğu Alman yapımı olan *Berlin – Ecke Schönhauser* (Yön. Gergard Klein, 1957) filmini seyredebilirsiniz. Film şaşırtıcı biçimde fazla belirgin bir ideoloji içermez. Filmin Doğu Alman hükümetine sunduğu en büyük destek, Doğu Alman polislerin genç isyankarlara kendilerini bulabilmeleri için ellerinden gelen yardımı gösteren, anlayışlı, nazik insanlar olarak betimlemesidir (Doğu Almanya'daki komünist hükümetin düştüğü 1989'dan sonra yapılan filmler, bunun saf bir propaganda olduğunu ileri sürerler). Ancak komünist polislere olan sevgisi bir yana, *Berlin – Ecke Schönhauser* dönemin Hollywood filmlerine dikkat çekecek derecede benzer. Ebeveynlerinin kendilerini anlamadığını düşünen ve hayatta nasıl bir yol izleyeceklerini bilemeyen gençlerin endişelerini anlatan film, Hollywood'un 1950'lerde sevdiği tarzda, kafası biraz karışık olsa da düzgün ve sorumlu bir oğlanla, onun sevgisi sayesinde korkunç hatalar yapmaktan kurtulan tatlı, masum bir kız için mutlu sona odaklanır. Film dönemin Hollywood'unda popüler olan tatlı, romantik müzikleri bile kullanır.

Doğu Alman sinema endüstrisinin kontrolü 1965'de Komünist Parti'nin 11. Plenum adıyla düzenlediği, sinemacılar için yeni ve daha katı kurallar getiren konferanstan sonra sıkılaştırılır. Konferanstaki tartışmalar DEFA'nın finansal meselelerine odaklanarak başlasa da beklenmedik bir biçimde sosyalist gerçekçiliğin kabul edilebilir tek sanat tarzı olduğunu dayatan acımasız politikalara dönüşür. Konferansın sonucu, 1965'den önce çok fazla curcuna yaratmayan filmlerin yasaklanması olur. Sansürün nedeni olarak, ülkeyi eleştirmenin vatanseverliğe sığmayacağı, çünkü bunun seyirciyi bunaltacağı ve Doğu Almanya'nın hayatta kalma şansını azaltacağı açıklanır. Bu görüşler hakkında ne dersiniz? Ülkemizde de kimi zaman sorunları ortaya koyan filmler hakkında benzer görüşler dile getirilir. Siz medyada sadece ülke hakkındaki olumlu görüşlerin yer alması gerektiğine katılıyor musunuz?

Tavşan Benim / Das Kaninchen bin ich (1965) filminin yasaklanması, 11. Plenumun yeni kurallarının en olumsuz sonuçlarından biridir çünkü filmin yönetmeni Kurt Maetzig hem hayatı boyunca adanmış bir komünist olmuştur, hem de DEFA'nın en önemli yönetmenlerinden biridir. Özellikle bu filmin sansür edilmesinin etkisi öyle büyük olur ki yeni kurallar uyarınca yasaklanan filmler "tavşan filmleri" olarak anılmaya başlanır. Maetzig'in filmi Maria adında genç, güzel bir Doğu Alman kadının, ülkesinin sert, baskıcı adalet sistemiyle ve etrafındaki erkeklerin arsızca cinsiyet ayrımcılığı yapmasına karşı verdiği mücadeleyi anlatır. Maria'nın üniversiteye gitme tutkusu, erkek kardeşi Dieter'in (Wolfgang Winkler) kapalı bir yargılamada yıkıcı faaliyetlerde bulunmaktan mahkum edilmesiyle engellenir. Yargı halka kapalı olarak yürütüldüğü için Maria'nın kardeşine atfedilen suçun ne olduğuna dair hiçbir fikri yoktur. Kardeşinin affedilmesi için uğraşan Maria, farkında olmaksızın Dieter'e en üst sınırdan ceza veren (evli) yargıç Paul Deister'in (Alfred Müller) ilgisini çeker. Maria kardeşine yardım etmek için çırpınırken yargıçla olan ilişkisinin zorlukları, Maria'yı Deister'in tutkularının, Komünist Parti politikalarının, Deister'in karısının öfkesinin ve kız kardeşinin düşmanıyla ilişkisini öğrenen Dieter'in şiddetinin masum kurbanı haline getirir. Ancak filmin sonunda Doğu Almanya biraz daha liberalleşir ve Maria

kendi ayakları üzerinde durmayı öğrenir. Son sahnede ona ıslık çalan erkeklerin önünden özgür bir kadın olarak özgüvenle geçerek, her zaman istediği eğitimini almak için yürümeye devam eder. Eğer filmin başlığının ne anlama geldiğini merak ediyorsanız bu filmi kendiniz izlemelisiniz.

Filmin komünist sistemin bazı yönlerini eleştirmesi ve geridönüşlerle birlikte Fransız Yeni Dalga'sını çağrıştıran radikal teknik denemeleri –örneğin Maria'yı doğrudan kameraya konuşturması- aşırı karamsar olduğu ve Doğu Almanya'nın ihtiyaç duyduğu iyimserliği taşımadığı gerekçesiyle 11. Plenum tarafından yasaklanmasına yol açar. Sansürcüler filmin karşı devrimci olduğunun işaretlerini verirler. Bu çok ciddi bir suçlamadır. Maetzig gerçek sorunların halı altına süpürülmesini engellemek için sanatta dürüstlüğün önemli olduğunu iddia etmeye çalışır ancak bu çekişmeyi kaybeder. Böylece, *Tavşan Benim* filminin ilk gösterimi 1990'a kadar yapılamaz.

Taşların İzleri / Spur der Steine (Yön. Frank Beyer, 1966), 11. Plenum'un bir başka kurbanıdır. Bu da belirgin bir biçimde politik bir filmdir ve adalet sistemi yerine üretkenliği ve verimliliği engelleyen iktidar düzenlemelerini konu alır. Önemli Doğu Alman sanayi merkezleri olan Leuna ve Schkopau'yu çağrıştıran hayali Schkona şehrinde büyük bir enerji santralinin kuruluşunu anlatır. Filmde, Amerikan filmlerinde olduğu gibi A ve B hikâyeleri yer alır. A hikâyesi enerji santrali hakkında kötü kararlar almak ve ahlaksız bir hayat sürmekle suçlanan Werner Horrath (Eberhard Esche) adlı parti sekreterinin yargılanmasını anlatır. B hikâyesi ise Werner'in Schkona'da birlikte çalıştığı ve evli ve çocuklu olmasına rağmen ilişkiye girdiği proje yöneticisi Kati Klee'yle (Krystyna Stypulkowska) ilişkisi hakkındadır. A hikâyesi Werner'in hikâyesidir. B hikâyesi ise Kati'yi anlatır ve *Tavşan Benim*'de olduğu gibi kadının hikâyesi, onu seven erkeğin koruması olmaksızın kendi ayakları üzerinde doğrulmasıyla sona erer.

Film Komünist Parti'yi Horrath'ın davası boyunca dikkat çekecek kadar insani ve düşünceli gösterse de partinin kendisini üyelerinin özel yaşamına karışmaya ne denli yetkili gördüğünü açıkça ortaya koyar. Aynı zamanda çekici, karizmatik, son derece bağımsız ve aynı zamanda Kati'ye aşık bir inşaat takımı formeni olan, Hannes Balla (Manfred Krug) aracılığıyla bireycilik konusunu ele alır. *Taşların İzleri*, bağımsız bir figür olan Kati'nin karakterizasyonunda çeşitli feminist konulara değinmesiyle döneminin ilerisinde yer alan bir filmdir. Aynı zamanda geridönüşlü bir yapı kullanarak, sosyalist gerçekçi çizgisel anlatı tercihine kafa tutar. Film Horrath'ın duruşmasıyla başlar ve geridönüşle davaya yol açan olaylara gider. Bugün gerçekte insan beyninin de düz bir çizgide ilerlemek yerine zamanda ileri ve geri hareket ettiği genel kabul görse de 1960'larda çizgisel olmayan sanat ayıplanıyordu. Nitekim Beyer'in filmi büyük ölçüde hükümet tarafından finanse edildiği ve o yılın Doğu Alman sinemasının vitrinindeki film olması beklendiği halde, açıksözlülüğü ve sıra dışı hikâye yapısı Komünist Parti'yi alarma geçirir. Parti filmin birkaç gösterimine izin verir ancak gösterimleri şiddetle yanda kesmesi için ajanlarını gönderir ve tehlikeli bir film olması dolayısıyla *Taşların İzleri*'ni yasaklar. Bu filmin de halkın önünde gösterime çıkabilmesi için 1989'da Komünist hükümetin düşmesi beklemesi gerekir.

Duvar yıkılıp Doğu Almanya'nın komünist hükümeti düşene kadar, Doğu Alman-

ların ülkenin hedeflerini engelleyici nitelikte olduğuna hükmedilen düşüncelerini ifade etmeleri engellenir. Bununla birlikte Doğu Alman yönetmenlerin *alltags* (gündelik hayata dair filmler) adını verdikleri filmler yapmaya başladıkları 1970'lerde sınırlı bir özgürleşme sağlanır. Bu filmler pratikte ne komünizmi ele alır ne de onun üstünlüğünü dile getirir. Bunun yerine *alltags* filmleri kişisel olanı politik olandan ayırarak sosyalist gerçekçilikten farklılaşır. Başka ülke sinemalarında olduğu gibi *alltags* filmleri, toplumsal meselelere değinmemek için ellerinden geleni yaparak aileler, aşk ve arkadaşlık hakkında gündelik hikâyeler anlatırlar.

Paul ve Paula Efsanesi / Die Legende von Paul und Paula (Yön. Heiner Carow, 1973) renkli çekilmiş bir *alltags* filmi örneğidir. Aynı zamanda, sıradan hayata ilişkin olarak herhangi bir biçimde politikaya değinmeden film yapmanın imkansız olduğunun kanıtıdır. Filmdeki hiç kimsenin Komünist Parti'yle ya da hükümetle ilişkisi olmasa da Carow'un coşkulu, kaygısız bir kadınla maddi başarı peşinde koşan bir adam hakkındaki hikâyesi, daha az romantik, daha az oyunbaz "tavşan filmlerinde" lanetlenmiş olan bireyciliğe yakın durur. Bu da partinin daha önce ortaya koyduğu, her türlü kişisel zevkin toplumun sosyalist hedefleri uğruna feda edilmesi gerektiğine ilişkin ısrarında yumuşama olduğunu gösterir.

Film hayat dolu ve çekici bir kadın olan Paula'nın (Angelica Domröse) güvenilmez ancak cinsel anlamda maceraperest -Paula'yla iki çocuk yapmaya yetecek kadar uzun süre birlikteyken bile başka kadınlarla maceralara giren- bir adamla ilişkiye sürüklenmesiyle başlar. Paul (Winfried Glatzeder) ise rahatını sağlayan her türlü lüksle bile yetinmeyen, o para kazanmak için dışarıda olduğunda kendisine sadakatsiz davranan, günümüzde kupa kızı (yaşlı bir erkeğin genç ve güzel karısı) denilen bir kadınla evlenerek filme başlar. Paul ve Paula ilk görüşte birbirlerine aşık olduklarında, ailelerine karşı birçok sorumlulukla yüklüdürler ancak her ikisi de artık eşleriyle mutlu değildirler. Paula serseri aşığını hayatından çıkaralı çok olmuştur ve Paul'un güzel ancak sadakatsiz ve açgözlü karısına karşı sevgisi çoktan tükenmiştir. Bu filmde Paul ve Paula'nın bireysel arzuları lehine daha geleneksel ahlak değerlerinin çöküşünü kutlamadaki isteklilik, Doğu Alman sinemasında önemli bir değişime işaret eder. Filmde aynı zamanda birkaç fantezi sahnesiyle, evli ya da evlenmemiş kadınlar ve erkekler arasında bol miktarda cinsellik içeren sahneler vardır. Bu durum Alman sansürcüler adına, hikâye anlatımında, işçi sınıfının kafasını karıştıracağından ve sınıfın Komünist dogmayla ilişkisine zarar vereceğinden korkulan "karmaşıklığa" yönelik daha önce benzeri görülmemiş bir hoşgörüye işaret eder. Ancak Paula'nın hayatının aşkıyla mutluluğu bulabilmesi için ödemesi gereken bedelde, bireyciliğe karşı eski ayıplamanın ve cinsiyetçiliğin izlerini bulabilirsiniz. Artık daha çok Doğu Alman filmi erişilebilir olduğuna göre, Doğu Alman sinemasının gelişimini değerlendirmek için *Paul ve Paula Efsanesi* gibi bir *alltags* filmiyle "tavşan filmlerinden" birini karşılaştırmak eğlenceli olabilir.

PROJELER

1. Almanya'da Nazi döneminde çekilen bir filmi inceleyeceğiniz bir yazı yazın. Veit Harlan'ın Kolberg'ini bulabilirseniz, bu filmin II. Dünya Savaşı sırasında Almanların moralini yükseltmek için geçmişi nasıl kullandığını analiz edin. Ya da Leni Riefenstahl'ın *İradenin Zaferi*'nde törenlerin kullanışını tartışın. Riefenstahl güzel görüntüler kullanarak seyirciyi Nazi faşizminin zalimliğini desteklemeye nasıl ikna ediyor? *Heimat, Frauen sind doch bessere Diplomaten, Munchhausen* ya da *Beyaz Rüya* gibi filmleri bulabilirseniz, Nazi propagandası bağlamında bu filmleri analiz edin. Sizce bu filmler Joseph Goebbels'in yönlendirdiği Nazi propagandasının saf formları mı yoksa içlerinde çelişkili mesajlar da var mı? Tezinizi kanıtlamak için filmden ilgili ayrıntılar kullanın.
2. *Berlin Üzerinde Gökyüzü*'nde Wim Wenders siyah beyaz görüntülerle bol renkli görüntüleri bir araya getirir. Filmi dikkatle inceleyerek Wenders'in neden siyah beyaz ve renkli fotografiyi birbirinin ardından kullandığını açıklayan bir yazı yazın. Tezinizi kanıtlamak için ilgili film karelerinden örnekler verin.
3. Werner Herzog doğayı, karakterlerinin iç dünyasını yansıtması için kullandığını söyler. Herzog'un filmlerinden birini seçin ve ilgili film karelerine referans vererek Herzog'un incelediğiniz filmde nasıl bir iç dünya yarattığını tartışın. Tezinizi kanıtlamak için belli doğal manzaralı sahneler seçerek ayrıntılı biçimde tanımlayın.
4. *Maria Braun'un Evliliği*, Werner Rainer Fassbinder'in II. Dünya Savaşı sonrası Almanya'ya dair üçlemesinin bir parçasıdır. Üçlemenin diğer filmleri *Lola* (1981) ve *Veronika Voss*'dur (1982). *Maria Braun*, II. Dünya Savaşının hemen sonrasındaki Almanya'yı anlatır. Diğer iki film ise Almanya'nın kendini toparlamaya başladığı daha sonraki dönemleri. *Lola*, *Veronika Voss*'dan önce yapılsa da daha sonraki bir dönemi anlatır. Bu iki filmden birini seçerek Fassbinder'in Maria Braun'da kullandığı, insanların, hayatlarının anlamına dair kendilerini inandırdıkları hikâyelerin yıkıcı sonuçlarıyla ilgili temayı sonraki filmlerde nasıl geliştirdiğini anlatan bir yazı yazın.
5. Yeni Alman Sineması Hollywood tarzı film yapımına isyan etmiştir. Peki ama pratikte bu ne anlama geliyor? Volker Schlöndorff ve Margarethe von Trotta'nın yönettiği *Katharina Blum'un Çiğnenen Onuru*'nu izleyerek Hollywood etkisindeki bir sinemacının aynı hikâyeyi nasıl ele alacağını tartışın. Eğer mümkünse, karşılaştırma yapmak üzere yasaların zulmettiği masum bir insanı işleyen bir Hollywood filmi bulun.

PROJELER

6. *Nosferatu*'dan (1922), *Nosferatu*'ya (1979) Alman filmlerini ele alırsanız, bu sinema kültürünün tarihine ilişkin bilginizi, aynı hikâyenin iki Alman versiyonunu karşılaştırmak için nasıl kullanabilirsiniz? Murnau ve Herzog'un Drakula hikâyesini ele alışlarındaki farklılıkları II. Dünya Savaşı nedeniyle Almanya'da meydana gelen değişimleri değerlendirerek karşılaştırın. Her iki filmden olabildiğince çok sayıda ilgili sahne kullanarak karşılaştırmanızı destekleyin.

Ek Okumalar

Bergfelder, Timothy, Erica Carter ve Deniz Göktürk (ed.). *The German Cinema Book.* Gözden geçirilmiş baskı. Londra, British Film Institute, 2008.

Carter, Erica. *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film.* Londra: British Film Institute, 2008.

Eisner, Lotte H. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt.* 2. Baskı. Berkeley: University of California Press, 2008.

Elsaesser, Thomas. *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary.* New York: Routledge, 2000.

Fassbinder, Rainer Werner, ed. Michael Töteberg ve Leo A. Lensing, çev. Krishna Winston. *The Anarchy of the Imagination: Interviews, Essays, Notes.* Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1992.

Feinstein, Joshua. *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in East German Cinema 1949-1989.* Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2004.

Kreimeier, Klaus. *The UFA Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945.* Berkeley: University of California Press, 1999.

Roberts, Ian. *German Expressionist Cinema: The World of Light and Shadow.* New York: Wall-flower Press, 2008.

İTALYA
TARİH MİTİ, YENİ GERÇEKÇİLİK VE ÖTESİ

4

FİGÜR 4.1 *La Strada / Sonsuz Sokaklar* (Yön. Federico Fellini, 1954) filminden bir kare. S&B. 108 dk. İki sokak komedyeni, soldaki Gelsomina (Giulietta Masina) ve sağdaki Zampanò (Anthony Quinn) bir gösteri sergiliyorlar. Yüzlerini abartılı bir palyaço makyajıyla boyamış ve eski püskü kostümler giymişler. Elinde antika bir alaybozan tüfek tutan Zampanò avcı rolünde. Gelsomina ise avcının peşine düştüğü kuşu canlandırıyor. Arkalarında kalabalık onları izliyor.

Bu gördüğün nedir?

Bir köyden diğerine giderek kıt kanaat geçimlerini sağlamaya çalışan iki kişilik bir sokak tiyatrosu topluluğunu görüyorsunuz. Filmin adı *La strada / Sonsuz Sokaklar* buradan geliyor. Daha doğrusu filmin adıyla ilgili yapılan yorumlardan biri de bu. Filmin adına ilişkin daha derin bir kavrayış, yönetmen Federico Fellini'nin Zampanò'yu (Anthony Quinn) ve Gelsomina'yı (Giuletta Masina), yol hayatını hem erkek hem de kadın bakış açılarından ele almak için kullandığını öne sürer. Yukarıda resmedilen, kalabalığı güldüren komik rutin, *La Strada*'da cinsiyetlerin çatışmasının iyi bir örneğidir. Bu sahnede Zampanò silah onda olduğuna göre gücün de kendisinde olduğunu düşünür. Ancak Gelsomina, seyircinin Zampanò'ya gülmesini sağlayarak onu şaşırtır. Zampanò

ve Gelsomina en yalın haliyle özüne inilmiş eğlenceyi temsil ederler. İkili küçük İtalyan köylerinde, spot ışıklarının ve payetlerin yokluğunda insanları eğlendirirler. Aynı zamanda en yalın haliyle özüne inilmiş olarak kadın ve erkeği temsil ederler. Fellini'nin toplumdaki alçakgönüllü konumlarına karşın Gelsomina ve Zampanò'nun insanlığın temellerine ilişkin bilmemiz gerekenleri ortaya koyduklarına dair inancı **yeni gerçekçiliğin** mirasıdır. Yeni gerçekçilik, II. Dünya Savaşından sonra 1945'de doğan ve dünyada ün kazanan İtalyan sinema ekolüdür. İtalyan Yeni gerçekçiliği olarak ünlenen bu akım, yoksulları ve işçi sınıfını anlattığı öykülerinde gerçekliği amaçlayan, bunu da Hollywood'un tercih ettiği pırıltılı teknikler kullanmadan yapan güçlü bir filmsel anlatı formudur. Bu akım ancak İtalyan toplumsal ve politik tarihi bağlamında tam olarak anlaşılabilir.

Dilerseniz önce yeni gerçekçi anlatıyı ele alalım. Zampanò ve Gelsomina'nın olduğu kareye yeniden bakın. Fellini stüdyo setleri, detaylı kostümler ve makyaj kullanabileceği halde bunlardan kaçınmıştır. Zampanò'nun kaba kostümü, karakterin gerçekten kendisi için bulup buluşturup ayarlayabileceği türdendir. Bu nedenle Zampanò'nun kostümü onun karakter özelliklerinin bir parçası olur ve kendi ham, eril gücünün çekici ve itici yönlerinin çatışmasını sergiler. Hollywood'un kaslı adamları ise bunun aksine, erkeklere dair kamusal fantezileri karşılamak üzere kostüm tasarımcısı tarafından giydirilirler. Bu tür kahramanların aksiyon filmlerindeki giyim tarzlarından onların karakterlerine dair hiçbir şey öğrenemeyiz. Zaten bu tür filmler genellikle saldırgan erkeklere ilişkin rahatsız edici sorular sormazlar.

Gelsomina da sahnedeki kadınların nasıl giyinmesi gerektiğine dair profesyonel görüşlere kafa tutar. Melon şapkası ve pelerini ona **androjen** görünüm kazandırır. Bu görünüm hem maskülin hem feminen özellikleri birleştirir ve örneğin *Mavi Melek* filminde Lola'nın (Marlene Dietrich) taşıdığı alışıldık **fetişleşmiş** 'showgirl' özelliklerini içermez. *Mavi Melek*'de yönetmen Josef von Sternberg cinsiyet rollerine ilişkin benzersiz bir yaklaşım benimser ancak Lola'nın gözlerini, dudaklarını, saçlarını, bacaklarını, göğüslerini, kalçalarını ve kasıklarını vurgulayan kostümler kullanarak sahnedeki kadınların cinselleştirilmesini, neredeyse seksi olduğu kadar komik bir biçimde abartır (bkz. 3. Böl.). Fellini'nin gerçek hayattaki karısı Giuletta Masina'yı Gelsomina olarak kullanışı ise bunun tam aksine göz alıcılıktan hesaplı bir biçimde uzaktır. Filmde onun bacaklarını göremezsiniz. Ayakları pırıltılı yüksek topuklar yerine hantal botların içinde saklıdır. Gözleri ve dudakları cinsel bir cazibe yaratacak biçimde sergilenmek yerine palyaço makyajı ardında gizlidir. Saçları süslü ve bakımlı değil kısa kesilmiş ve darmadağınıktır ve kostümü öyle biçimsizdir ki içinde ne olduğunu bilmek mümkün değildir. Yine de Gelsomina'nın, perdedeki kadınları tanımlayan basmakalıp tariflere sığmayan tatlı ve çekici bir yanı gün yüzüne çıkacak bir yol bulur.

La strada'nın öyküsü evlilik, aşk ve cinsel kimliğe ilişkin alışıldık film uylaşımlarını tersyüz eder. Hikâye Gelsomina'nın yoksul düşmüş annesi tarafından diğer çocuklarına bakabilmek için para karşılığı Zampanò'ya satılmasıyla başlar. Gelsomina Zampanò'yla olan maceralarında onun maço yönünün diğer kadınlara çok çekici geldiğini fark eder. Ancak karısı olarak onun düşüncesiz gaddarlığına tahammül etmek, umursamaz bencilliğine tanık olmak zorundadır. Gelsomina, Zampanò ile kısa bir süre beraber çalıştıkları gezgin bir sirkte cambazlık ve palyaçoluk yapan soytarı Il Matto (Richard

Basehart) ile tanıştığında bir nebze olsun mutluluğa kavuşur. Soytarı filmdeki erkeklik portresini karmaşıklaştırır. Yerden yukarıda gerili telde çalışan Il Matto, daha geniş bir insanlık görüşüne sahip ve sorunlara mizah ve zeka yoluyla yaklaşabilen alternatif bir erkeklik imgesini temsil eder. Soytarı Gelsomina'ya karşı daha mutlu bir kadın erkek ilişkisi beklentisini akla getiren özel bir duygusal yakınlık besler. Aynı zamanda soytarı, Zampanò'nun cahil gaddarlığından nefret eder. Bu durum her karşılaştıklarında Zampanò'nun soytarı saldırmasına neden olur. Etrafta başka göstericiler varken her zaman biri Zampanò'yu dizginler. Ancak soytarı yolda Zampanò ve Gelsomina'yla karşılaştığında Zampanò yanlışlıkla soytarı onu öldürür. Dünyadaki Zampanò'ların her zaman bir yolunu bulacaklarını öne süren bu olay filmin dönüm noktasıdır.

Bu izlenim Zampanò, yaptıklarını anlatırsa Gelsomina'yı öldürmekle tehdit edip suç mahalinden kaçarak cinayetten ceza almadan kurtulmayı başardığında daha da belirginleşir. Ancak soytarının ölümünün şokunun yarattığı travma öyle derindir ki Gelsomina iş göremez hale gelir. Onu ihbar etmeye korksa da Gelsomina, Zampanò'ya her zaman işlediği suçu hatırlatacaktır. Zampanò'nun bu duruma çözümü, Gelsomina uyurken onu yolda eski bir paçavra gibi terk edip gitmektir. Yıllar sonra Gelsomina'nın öldüğünü duyduğunda Zampanò daha önce hiç hissetmediği duygular hissetmekten şaşkınlığa düşer. Yitik aşkı ve yol açtığı tamiri imkansız zarardan ötürü vicdan azabı duyar. Hayatında ilk kez kendi bencil arzularının ötesinde daha büyük bir dünya olduğunu fark eder. Zampanò kendi denetimsiz gücünün bir başka kurbanı haline gelir. *La strada* basit ve melodramatik öyküsüne karşın, genellikle seyircileri üzerinde güçlü bir duygusal etki bırakır. Bu kör tutku ve yitiriş hikâyesinden etkilenip etkilenmeyeceğinizi görmek sizin için ilginç olabilir.

Dilersiniz şimdi de filmin toplumsal ve politik imalarına bakalım. İtalyan tarihi hakkında bir şey bilmeseniz de Gelsomina, Zampanò ve Maskara'nın öyküsünün bir mesel, yani evrensel bir mesajı olan basit bir öykü olduğunu kolayca görebilirsiniz. Bu karakterler çatışmaları ve yanlış anlamalarıyla erkek ve kadının en temel yönlerini temsil ederler. Bu meselde erkekliğin ve kadınlığın neredeyse trajik bir biçimde sunulması, standart **cinsiyet** inşalarını ya da erkek ve kadın olmanın ne anlama geldiğinin tanımının altını oyar. Ancak bu filmin İtalya'nın özgün tarihsel ve toplumsal sorunlarına işaret eden yönleri de vardır. Zampanò karakterinin İtalyan sinema tarihiyle ve Ventennio ile yani İtalya'nın Benito Mussolini'nin faşist hükümetinin yönetiminde olduğu 1922-43 yılları arasını kapsayan dönemle olan ilişkisini anlayabilirseniz, bu karakteri daha iyi anlamlandırabilirsiniz.

Kaslı güçlü adam, neredeyse İtalyan sineması kadar eski bir karakterdir. Bu karakter ilk kez asil efendilerine hizmet eden Maciste adında nazik bir dev olarak ortaya çıkar. Maciste'nin (Bartolomeo Pagano) bir karakter olarak ortaya çıkışı, aşağıda bahsedeceğimiz önemli ve başarılı İtalyan sessiz filmi *Cabiria*'da (Yön. Giovanni Pastrone, 1914) gerçekleşir. Bu rolü oyunculuk deneyimi olmayan bir liman işçisine veren filmin yönetmeni Pastrone'nin o dönemde Maciste'nin sansasyon yaratacağını ve çok popüler olacağını bilebilmesi olanaksızdır. Ancak bu karakter öyle ün kazanır ki sonraki yıllarda düzinelerce Maciste filmi yapılır. Yine de kimi zaman "karanlık

yirmi yıl" olarak çevrilen Ventennio döneminde güçlü adamın imajı değişir. Bu dönemde kaba kuvvet, elit faşist erkekliğin ayırt edici özelliği haline gelir ve değişikliğe uğrayan Maciste figürünün zorbalığı faşist amaçlar için önemli bir destek unsuru olur. Faşist İtalyan sinemasının kahramanı olarak güçlü adamın yumuşak kalbi, filmlerin olumlu olarak sunduğu zorba bir militarizmle değiştirilir. 1954'de Fellini bu figürü bir kahraman olarak değil erkekliğe dair cahilce ve tehlikeli düşünceleri olan bir adam olarak sunar. Fellini İtalya'nın yakın tarihindeki saldırgan, kaslı Ventennio kahramanlarına gölge düşürmüş olur. Bu nedenle *La strada*'nın İtalya'nın faşist geçmişine dair artan ulusal öz bilinçliliğine ilişkin söyleyecek çok sözü vardır. Ancak bu geçmişin nelere yol açtığını açıklığa kavuşturmak için biraz geri dönüp İtalyan sinemasının başlangıcına gitmemiz gerekir.

İtalyan Sineması ve Risorgimento

İtalya'da sinema 1896 yılında, *Umberto e Margherita di Savoia a passegio per il parco* (*Savoylu Umberto ve Margherita'nın Parkta Gezintileri*) adlı çok kısa bir belgesel filmle başladı. Film İtalya'da dönemin kral ve kraliçesini gösteriyordu. 1896'da İtalya henüz bütünüyle birleşmiş bir ülke değildi. Ancak ulusal birliğe ve Risorgimento'nun sonuna adım adım yaklaşıyordu. *Risorgimento*'nun tam karşılığı diriliş olsa da bu sözcük İtalya'da, Napolyon'un 1815 öncesinde dayattığı gibi ayrı krallık ve bölgelerin birleşmesi anlamında kullanılır. Ancak bu kez birleşme İtalyanlar tarafından ve İtalyanlar için tasarlanmıştır. Talihsizlik eseri 19. yy. birleşik İtalya hedefinin önünde her kavşakta engeller çıkarır. Bölünmüş bir İtalya'da daha güçlü hisseden İtalyan kralları ve soyluları, sınırlarını bugünkü İtalya'ya doğru genişleten Avusturya İmparatorluğu, Roma civarında kendi politik egemenliğini tasarlayan Papa bu engellerdendir. *Risorgimento* aynı zamanda birleşme amacına sadık olması beklenenlerin entrikalarından ve ihanetlerinden de zarar görür. Ayrıntılarını ayrıca okuyup öğrenmek isteyebileceğiniz iç ve dış savaşlar 1815'den 1915'e dek sürer. İtalya haritası I. Dünya Savaşı sonrasında (1918) ülkenin sınırları nihayet bugünküne yakın bir biçimde tanımlanana kadar sürekli değişir. İtalyan politikası bu istikrarsızlık tarihiyle biçimlenmiştir. Elbette İtalyan sineması da.

İtalya'da erken dönem sessiz filmler hikâyeler anlatmaya başladıklarında, pek çoğu, antik Roma dönemindeki askeri zaferleri değerlendirerek İtalyanların ulus olarak birlik olma arzusunu yansıtır. Birleşmiş bir İtalya için savaşanların kahramanlığını vurgulayan *Risorgimento* hakkında filmler de vardır. Şans eseri bu dönemde üretilen filmlerin bir kısmı günümüze dek gelebilmiştir. Bu filmlerin en bilinenleri emperyal antik Roma temasını vurgulayan yapımlardır: *Gli ultimi giorni di Pompeii /Pompei'nin Son Günleri* (Yön. Arturo Ambroiso ve Luigi Maggi, 1908) ve aynı öykünün Mario Caserini ve Eleuterio Rodolfi tarafından 1913'de yeniden çevrimi, *Quo Vadis?* (Yön. Enrico Guazzoni, 1912) ve Maciste karakteriyle bağlantılı olarak yukarıda bahsedilen *Cabiria* (Yön. Giovanni Pastrone, 1914). Vatansever anlamlarının ötesinde bu filmler İtalyan film endüstrisinin göz alıcı setler ve özel efektler yaratmaktan hoşlandığının ve İtalyan sinemasının film tasarımı alanında uluslararası bir trend belirleyici olduğunun delilidir. Yıkılan binaları, patlayan bir volkanı, İtalyan cesaretini ve heyecan verici aşk hikâyelerini göstermek için uygun bir bahane olduğundan, İtalyan seyircilerin favorisi Vezüv yanardağının Pompei antik kentini lavlara gömen uyanışı temasıydı. 1924'de ve

1951'de yeniden çevrilen *Quo Vadis?* İncil temalı epik filmlerin erken bir örneğiydi ve Roma mimarisinin ve heykel sanatının görkemini ve Romanın kudretli günlerini temsil eden karmaşık ve devasa setler kullanıyordu.

Bu dönemin en etkileyici filmlerinden olan *Cabiria* önemini bir kaç nedene borçluydu. Bildiğiniz gibi bu film seyirciyi Maciste karakteriyle tanıştırmıştı. Dahası bu melodramın dahice tasarlanıp inşa edilen setlerinin, özellikle Etna yanardağının görkemli patlayışıyla ilgili setin öncü Amerikalı sinemacı D. W. Griffith'e epik klasiği *Hoşgörüsüzlük*'ün (1916) setleri için ilham verdiği söylenir. Pastrone'nin filmi aynı zamanda filmin ara yazılarını kaleme alan, *Cabiria*'ya ve İtalyan sinemasına eğitimsizler için ucuz bir eğlence olarak küçümsenen bu medyumun çok ihtiyaç duyduğu prestiji sağlayan dönemin saygın edebiyatçısı Gabriele D'Annunzio'nun varlığı sayesinde önem kazanır.

Son olarak *Cabiria* İtalyan sinemasının gelişiminde önemli bir yere sahip diva geleneğinin bir parçasıdır. "Diva" terimi günümüzde kabaca huysuz, kaprisli ve göz kamaştırıcı tüm kadınları tanımlamak için kullanılır ancak bu kavramın İtalyan sessiz sinemasında özel bir anlamı vardır. Divalar film tanrıçalarıdır. Hikâyeler üzerinde hem olumlu hem olumsuz, genel olarak muğlak etkileri olan, karanlık, seksi ve son derece bağımsız kadınları canlandıran, özel bir grup oyunculardır. *Cabiria*'da böyle bir karakter, tanınmış divalardan biri olan İtalia Almirante-Manzini tarafından canlandırılır. Ancak divaların en ünlüleri Francesca Bertini ve Lyda Borelli'dir. *Divismo*, yani diva kültü dünya sinema tarihinde nadir görülen, aktrislerin aktörlerden daha büyük bir itibara sahip olmalarını ve dönemin erkek oyuncularının rüyalarında görecekleri yüksek ücretler isteyebilmelerini sağlayan durumlar yaratmıştır.

Filmde küçük Cabiria (çocuk rolünde Carolina Catena, yetişkin rolünde Lidia Quaranta) varlıklı ailesinden kopartılır; bakıcısı Croeassa (Gina Marangoni) tarafından ölümden kurtarılır; korsanlarca kaçırılır ve eski bir seremonide neredeyse antik bir tanrıya kurban edilir. Korkunç sona yakın olduğu bu ve bunun gibi anlarda genç, yakışıklı, asil Romalı asker, Fulvio Axilla (Umberto Mozzato), ve kölesi Maciste (Bartolomeo Pagano) tarafından durmadan kurtarılır. Bu iki karakter savaşa gitmeye zorlandıklarında Cabiria'yı varlıklı, güçlü ve güzel Sophonisba'ya yani divaya emanet ederler. Bu erken dönem filmlerin popüler kadın kahramanları genellikle Cabiria gibi edilgen ve erdemliyken diva erkek otoritesine direnerek hikâyenin tozunu attırır. Bu filmlerin sonunda rutin olarak divanın karakterinde fedakar bir yan ortaya çıkar. Diva sevdiği adamın iyiliği için kendini feda eder ancak bu kadınların asıl çekici yönü karizmaları ve bağımsızlıklarıdır. *Cabiria*'daki Sophonisba da bu özelliklere uyum sağlar ancak erkek otoritesine karşı gelmekle ve erkeklerin kendi öz denetimlerini yitirmelerine yol açacak denli güçlü bir arzu beslemelerine neden olmakla suçlu olsa da kötü bir karakter değildir. Çok bencil ve inatçı olsa da Cabiria'ya kadın olmayı öğretme konusunda yararlılık gösterir. Şans eseri Cabiria iyi bir öğrencidir ve film onun rüyalarının erkeği asil Fulvio'yla evlenmesiyle sona erer.

Divismo, aktif ve isyankar kadınların Maciste figürünün gaddar faşist versiyonuna yer açmak üzere perdeden kaybolduğu Ventennio döneminde devam etmez. Ventennio'nun büyük perde tanrıçaları, karanlık bir çekiciliği olan Almirante-Manzini, Bertini ya da Borelli'ye değil, dönemin tanınmış sarışın aktristi Isa Miranda'ya benzerler. Mi-

randa ve aynı dönemin benzer oyuncuları, coşkulu divalar gibi değil, daha önceki edilgen ve duyarlı saf kızlar gibi kadın kahramanları canlandırırlar.

Ventennio döneminde duygular, bir erkeğin Mussolini için öldürme ve ölme kabiliyetine zarar verebileceği için hor görülüyordu. Dönemin iki popüler tarihi filminde, *Vecchia guardia / Yaşlı Gardiyan* (Yön. Alessandro Blasetti, 1934) ve *Scipione l'africano / Afrikalı Scipio: Hanibal'in Yenilgisi* (Yön. Carmine Gallone, 1937) filmlerinde erkekler ancak aşkın "kadınsı" bir duygu olduğu anladıktan sonra ülkeleri için savaşçı olarak ölmeyi seçip kahraman olabiliyorlardı. Faşist hükümet İtalyan sineması üzerindeki kontrolünü ağırlaştırdıkça bu tür kadın düşmanı öyküler de çoğaldı. Mussolini sinemayı vatansever bir araç olarak kurumsallaştırıp filmlerde sansür uygulamaya girişti. Aynı zamanda sinemayı asla onaylamamış olan Roma Katolik Kilisesi, İtalyan sinemasını sapkın ve ahlak dışı olarak tanımlanan ögelerden temizlemek için başlattığı seferberliği sürdürdü. Hem Kilise hem de faşist hükümet, kimi zaman güçlerini çoğu insanın yüce gönüllü bulabileceği amaçlar uğruna kullandılar, müstehcenlikten ve hayvanlara zulümden arınmış bir sinema için ısrarcı oldular. Ancak hangi davranışların sapkın, hangi öykülerin hükümete ya da dine karşı yıkıcı olduğu konusunda çok dar kafalıydılar. 1924'de Mussolini hükümeti, İtalya'da yapılan tüm filmleri değerlendirmek üzere Sansür Kurulunu kurdu. Kurul kamu güvenliği dairesinden bir bürokrat, bir yargıç ve sürece annelerin faziletli sesini dahil etmesi hedeflenen bir İtalyan anneden oluşuyordu. Temsilci annenin Sansür Kurulu üzerinde ne tür bir etkiye sahip olduğu çok belirgin değildi. Eğer sansür konusu ilginizi çekiyorsa, İtalyan tarihinin bu dönemini araştırabilirsiniz.

1936'da Mussolini Minculpop olarak kısaltılan Halk Kültürü Bakanlığı'nı kurdu. Minculpop politikaları yönetmenleri hükümete ve aileye itaati yücelten, kadınları erkek otoritesine karşı itaatkar olarak tasvir eden, faşizmi destekleyen filmler yapmaya teşvik ediyordu. Mussolini yeni sinemacılar yetiştirecek hükümet destekli bir okul (*Centro Sperimentale di Cinematografia*) kurarak amaçlarına ulaşmayı umuyordu. Ancak bu kurum tam olarak Mussolini'nin öngördüğü biçimde iş görmedi. Aslında bazı eleştirmenler bu okuldaki öğrenciler arasında yayılan eğilimler sayesinde dönemin birçok İtalyan filminin gizli yıkıcı mesajlar içerdiğine inanırlar.

Bu eleştirmenler, Ventennio döneminde faşizmi bütünüyle ve içtenlikle savunan pek az film olduğunu, "beyaz telefon filmleri" olarak bilinen kaçışçı romantik filmlerin ve komedilerin bile resmi politikaları dolaylı olarak eleştirdiğini ileri sürerler. Aldatıcı bir basitliğin altında karmaşık bir film olan *Il Signor Max* (Yön. Mario Camerini, 1937) bir beyaz telefon filmi olarak çok dikkat çekicidir. Film üst sınıftan güzel bir kadının gönlünü kazanmak için sosyete playboyu kılığına giren işçi sınıfından bir adamın hikâyesini anlatır. *Il Signor Max* görünüşte hafif bir romantik komedinin ötesi değildir ancak Marcia Landy gibi bazı eleştirmenler bu filmin aile kurumunu sorguladığını ve erkek kimliğinin sorunlarını ortaya koyduğunu vurgularlar. Buna benzer bir başka etkileyici film olan *La corona di ferro / Demir Taç* (Yön. Alessandro Blasetti, 1941) siyasi iktidara dair çarpıcı derecede karmaşık bir bakış sergiler. *Demir Taç* gizli kimlikleri, büyülü bir tacı, yabanda aslanlar tarafından yetiştirilen, görünüşü ve davranışlarıyla Hollywood'un Tarzan karakterini andıran erdemli ve yakışıklı bir Maciste figürünü, prensesleri ve ormanda tek başına yaşayan bilge büyücü bir kadını içeren bir masal biçimindedir. Bu

filmin faşist bir kavram olan saflığın savunucusu mu yoksa totaliter hükümetlerin bir eleştirisi mi olduğunu karar vermek için kendiniz izlemek isteyebilirsiniz.

Birçok Ventennio filminin direnişçi bir yanlarının olması, faşist hükümetin tüm baskılarına rağmen *Centro Sperimentale*'nin Roberto Rosselini ve Vittorio De Sica gibi birçok özgür düşünceli sinemacıyla dolu olmasından kaynaklanır. Bu sinemacılar nihayet II. Dünya savaşı sonrasında İtalya'da ortaya çıkacak olan **yeni gerçekçi** film akımının öncüleri olacaklardır. Yeni gerçekçiler sadece Mussolini'nin ve hükümetinin benimsedikleriyle çelişen değerlere ve düşüncelere aykırı düşmekle kalmıyorlar aynı zamanda yerde yere vurdukları Mussolini'ye utançla bakıyorlardı. Mussolini hükümeti tarihin, özellikle Roma İmparatorluğu'nun zaferle dolu günlerinin, muzaffer bir geleceğin önsözü olarak kullanılmasını talep ederken yeni gerçekçiler sıradan insanların yaşamlarını iyileştirmelerine engel olan sınırlamalar ve geleneklerle dolu olarak gördükleri geçmişi eleştirel bir gözle ele alıyorlardı. Mussolini sinemanın güçlünün başarılarını idealize etmesini istiyordu oysa yeni gerçekçiler çalışanları ve yoksulların yaşamlarındaki baskıları göstermenin yolunu arıyordu. 1930'da İtalya'da senkronize sesli filmler başladığında Mussolini hükümeti filmleri sansürlemenin yeni bir yolunu buldu. Halk Kültürü Bakanlığı sözlü bölgesel diyalektlerin İtalyan filmlerinde kullanılmasını yasakladı ve faşistlerin büyük İtalyan kimliği yaratma girişiminin bir parçası olarak sinemada standartlaştırılmış İtalyanca'nın kullanılmasını şart koştu.

Yeni gerçekçi sinemacıların İtalyanların kimliklerini kazanabilmelerine yardım etmek için neler yapabileceklerine ilişkin görüşleri çok farklıydı. Bölgesel diyalektlerin filmlerinde gösterilen toplulukların anlatılabilmesi için önemli olduğunu gittikçe daha fazla hissediyorlardı. Mussolini'nin tercih ettiği Hollywood benzeri filmlerin göz kamaştırıcı etkisi, mümkün olan en yapay güzelliği elde etmek üzere stüdyo setlerinin, kostümlerin, makyajın ve aydınlatmanın kullanılışını gerekli kılıyordu. Yeni gerçekçiler ise kameralarının gerçek mekanlara götürmekte, doğal ışık ve ses kullanmakta ve karakterlerini sentetik yollarla güzelleştirmekten kaçınma konusunda ısrarcıydılar. Yıldızların dikkatlice hesaplanmış üsluplarından sakınmak için sık sık profesyonel olmayan, genç, tanınmayan oyuncular kullanmayı denediler. Yeni gerçekçiliğin köklerinin İtalyan sinema tarihinde II. Dünya Savaşı sonrasından çok daha gerilere gittiğini belirtmek gerek. Ventennio döneminde bile az sayıda sinemacı eski inançların ve adaletsiz ekonomik koşulların esir aldığı yoksulların sefaletini yakalayabilmeyi deniyorlardı. Örneğin aşağıda ayrıntılı olarak tartışılacak *Ossessione / Tutku* (Yön. Luchino Visconti, 1940) Mussolini hükümetinin gerçekten sansürlediği az sayıda filmden biriydi. Bu film yoksul köylüler arasındaki romantik bir üçgeni anlatıyordu ve savaş sonrasının simgeleşen yeni gerçekçi filmi *Roma città aperta / Roma Açık Şehir* (Yön. Roberto Rosselini, 1945)'den beş yıl önce çekilmiş olmasına karşın sıklıkla yeni gerçekçi bir yapıt olarak anılıyordu. Ancak 1914 kadar erken tarihlerde bile yeni gerçekçi üslupta filmler bulmak mümkündü.

Yeni Gerçekçiliğin Evrimi

Assunta Spina (1914)

Diva'nın Çamaşırhanede Ne İşi Var?

Assunta Spina'nın (Francesca Bertini) bu görüntüsü, jenerikte yönetmen olarak ismi rol arkadaşı Gustavo Serena'yla birlikte geçse de Bertini'ye göre tamamen kendi yönettiği filmin ilk karelerinden biri. Bu durum kadınların İtalyan sinemasına katılımlarının baskılanmasının erken örneklerinden biri. Üstelik bu dikkat çekici bir katılım. *Assunta Spina* ilginç ve sofistike bir yönetmenlik ürünü olarak ortaya çıkıyor. Figür 4.2'nin da parçası olduğu ilk montaj, önemli bir etki yaratmak için bir görüntünün diğerinin üzerine bindirildiği **zincirleme kurgu** tekniğini kullanıyor. Filmin açılış karesi yalnızca eski bir iskeleyi ve küçük bir kayığı gösteriyor. Arkada güzel bir Napoli panoraması yükseliyor. Yavaşça çamaşırcı Assunta figürü zincirleme kurguyla deniz kenarında beliriyor. Bu stratejinin gerisindeki etkileyici psikolojiyi göz önünde bulundurun ve büyük Diva Bertini'yi işçi sınıfından bir kadın olarak görmenin seyircide yarattığı güçlü şaşkınlık duygusunu düşünün.

Assunta Spina'nın yönetmeni, seyirci siyasetini karşılamak üzere Bertini'nin iskeleye yürümek yerine derinlerden gelen bir tanrıçanın büyüyle cisimleşmesi gibi zincirleme geçişle iskele üzerinde belirdiği bir **montaj** yaratıyor. Filmin geri kalanında Bertini önlük ve düz giysiler giyse de seyirci karşısına ilk çıkışı divanın hükmedici pozu biçiminde oluyor. Burada gördüğümüz gibi Bertini, saçları yapılı, makyajı yerinde ve bedenini zengin dökümlerle örten büyüleyici bir şala etkileyici bir biçimde sarınmış olarak karşımıza çıkıyor. Bu şal zaman zaman karşımıza yeniden çıkacak ve her defasında seyirciye çamaşırcı kadının gerisinde divanın olduğunu hatırlatacak biçimde kahramanı sarıp sarmalayacak. *Assunta Spina* yeni gerçekçi bir film değil ancak İtalyan sinemacıların doğal ışığa, mekan çekimlerine ve çalışan insanlarla ilgili hikâyelere olan erken ilgisini ortaya koyuyor. Giovanni Pastronne, görkemli epik filmi *Cabiria* için oyuncularını çoktan mekana çıkarmıştı ancak bunu bu filmin merkezindeki gibi sıradan bir kadının değil aristokrasinin sorunlarını araştırmak için yapmıştı. İlgi çekici bir nokta da *Assunta*'nın ancak sinema endüstrisindeki gücü sayesinde bu mütevazi kadının öyküsünün yapımını temin edebilen Bertini'nin kendi parlak fikri olmasıydı.

Assunta'nın hikâyesi, karizmatik divanın operalara yakışan, bu nedenle yeni gerçekçi olmayan bir yapıtın işaretini taşıyan acılarını, sıra dışı bir biçimde işçi sınıfı ortamına uyarlayan saf bir **melodramdır.** Assunta cazibesi kendisini ve sevdiği erkekleri mahveden bir işçi güzelidir. Film kadın cinselliğini erkekler için çok tehlikeli gören ve çekiciliği nedeniyle ne olursa olsun suçu kadına yükleyen, cinsiyetçi, "suç kadında" anlatılarının mükemmel bir örneğidir. Assunta'nın sevgilisi Michele Boccadifuoco (Gustavo Serena) tarafından imzasız bir mektup nedeniyle reddedilmesiyle olay örgüsü hızlanır. Mektubu yazan Raffaele (Luciano Albertini) de Assunta'ya aşıktır ve yazdığı mektupla Assunta'dan onu reddetmesinin intikamını almış olur. Raffaele mektubunda Assunta'nın Michele'ye karşı sadakatsiz olduğu yalanı yer alır.

FİGÜR 4.2 *Assunta Spina*'dan bir kare (Yön. Francesca Bertini ve Gustave Serena, 1915). S&B. 85 dk. Filmin kahramanı çamaşırcı Assunta Spina (Francesca Bertini), Napoli dışında bir iskele üzerinde. Elle boyanmış sepya kare yeşil renkle yıkanmış.

Michele'nin imzasız bir mektubu hiç sorgulamamasını ve öfkeyle kontrolden çıkıp masum Assunta'yı yüzünden yaralayarak cezalandırmasını tuhaf bulabilirsiniz. Assunta'ya saldırdığı için Michele'nin hapse konulması nedeniyle Assunta'nın suçlanması daha da garip gelebilir. Dahası Assunta, Michele'yi ziyaret edebilmesi için onun Napoli'deki bir hapishaneye konulmasını sağlamanın bedeli olarak kendisiyle birlikte olmak isteyen mahkemenin başkan yardımcısı Don Federigo'ya (Carlo Benetti) kendini sunmak zorunda kaldığında film yine günahkar olanın Assunta olduğunu ima eder. Assunta'nın her yaptığı yanlıştır. Sonunda Michele hapisten çıktığında Assunta'nın tutkusu ve güzelliği yine "sorun yaratır". Bu kez bir cinayet söz konusudur. Assunta'nın erdeminden taviz verdiğini öğrenen Michele Federigo'yu öldürür. Bu durumda gerçek diva geleneği uyarınca Assunta, "günahlarını" telafi edebilmek için Federigo'yu öldürenin kendisi olduğunu söyler. Onu son gördüğümüzde yasalarca cezalandırılmak üzeredir. Elbette film de Assunta'nın cezasının çekmesi gerektiğini önerir. Bazı öğrenciler sınıfta böyle cinsiyetçi bir filmin gösterilmesinden dolayı kızgınlık duyabilirler. Ancak cinsiyetçi bir kültürün nasıl düşündüğünü ve nasıl davrandığını gösteren *Assunta Spina* kadar güçlü pek az kanıt bulunur. Bu bilgiye sahip olmanın önemli olduğunu düşünüyor musunuz? Yoksa cinsiyetçi filmlerin toplumumuzun cinsiyet eşitliğine yönelik ilerleyişini tehdit ettiğini mi düşünüyorsunuz? Başka bir deyişle bu örnekte sansürden yana mısınız? Eğer öyleyse bir başka konuyu dikkate alın. Bu film kendi zamanına göre yoksul insanlara sempatiyle yaklaştığı için yenilikçi sayılır. İtalya'da 1940'larda ortaya çıkan yeni gerçekçi filmlerin ataları olan filmleri izlemeyi önemli buluyor musunuz?

Ossessione / Tutku (1943)

Ventennio sinemasında yeni gerçekçiliğe yer var mı?

Gördüğünüz kare işçi sınıfı çevresinde özlem, günah ve bastırmayı anlatıyor. *Assunta Spina* gibi *Ossessione* de yoksullar arasında cinsiyet savaşlarını ciddiyetle ele alıyor ancak burada tüm suç kadına yüklenmek yerine kadınların ancak evlenerek güvenli bir yer bulabildikleri sınıflı toplumun sorunlarıyla açıklanıyor. Yine ulaşılan etkinin önemli bir kısmı oyuncuları önceki tiplerinin aksi rollerde oynatmakla elde ediliyor. Daha önce yalnızca sosyete kadınları ya da tarihi dramalarda asil hanımefendi rollerinde oynayan Clara Calamai, bu filmde ev elbisesi ve önlük giyerek ve Giovanna'nın konumundaki bir kadının saçları ve makyajıyla kariyerinin en belirleyici rollerinden birini canlandırıyor. Daha önce hafif komedilerin hoş çocuğu rolleriyle yıldızlaşan Massimo Girotti, zorlu bir rol olan yoksullaşmış, geçim derdine düşmüş Gino'yu üstlenmiş. Marlon Brando yırtık bir tişörtle boy gösterdiği *A Streetcar Named Desire / Arzu Tramvayı* (Yön. Elia Kazan, 1951) filminde Amerikalı seyircileri büyülemeden neredeyse on yıl önce Girotti seyircisini ve kendisini traşsız, terli, yıpranmış bir pantolon ve eprimiş bir atletle Gino rolünde sürükleyici bir performansla şaşırtıyor.

Yönetmen Luchino Visconti bu filmde daha sonraki yeni gerçekçi filmlerinde yaptığı gibi amatör oyuncular kullanmadı. Burada gördüğünüz sahne de mekanda çekilmiş değildi. Yine de *Ossessione*'nin büyük bir bölümü Ferrara ve Ancona'nın taşrasında, sokaklarında ve Kuzey İtalya'daki Po Irmağının kıyılarında çekildi. Yine de buradaki sahne tasarımı bu karşılaşmanın meydana geldiği taşradaki bir meyhanenin dokusunu gerçekçi bir biçimde yakalamaya uğraşıyor. Visconti'nin kapı aralığını, Gino ve Giovanna'nın bakıştıkları görüntüyü çerçevelemek için kullanışı, bu iki insanın kendilerini içinde buldukları sınırları vurguluyor.

Adının da ima ettiği gibi ateşli bir arzuyu anlatan bir melodram olan *Ossessione*, ölüm ve hapisle sona eriyor. Bu, faşist hükümetin tercih ettiği bir İtalya imajı değildi. Genç ve hayat dolu bir kadın olan Giovanna, yoksulluğunun zorlamasıyla tavernasından gelen sabit gelirle yaşayan yaşlı bir adam olan Giuseppe Bragana'yla aşksız bir evliliğe razı oluyor. Bir yandan yaşlı ve hükmedici bir kocayla, bir yandan yoksullaşmış kırsal İtalya'da iş bulamadığı için serseri hayatı yaşayan Gino ile başa çıkmaya çalışan Giovanna kocasını aldatır. Film genel olarak kahramanlarının cinsel tatmin ve hayat arkadaşlığına hakkı olduğunu kabul eder ve işledikleri günah nedeniyle toplumun düzenini suçlar. Ancak her şey bu kadar basit değildir. Film aynı zamanda Gino ve Giovanna'nın onları vahim seçimler yapmaya zorlayan, daha sonra onları cezalandıran toplum tarafından iki kere acı çektirildiğini açıkça ortaya koyar. İkisi birlikte olabilmek için Giovanna'nın kocasını öldürürler ancak yasadan kaçamazlar. Yani doğuştan iki sıfır yenik başladıkları hayatta asla mutlu olamazlar. *Ossessione*, Giovanna ve Gino'nun işledikleri cinayeti hoş görmeksizin onlar için ustalıkla sempati yaratarak, bu kara yazgılı ilişkinin ekonomik bir yorumuna kapıyı açar.

FİGÜR 4.3 *Ossessione / Tutku* (Yön. Luchino Visconti, 1943) filminden bir kare. S&B. 134 dk. Giuseppe Bragana (Juan de Landa) evde yokken karısı Giovanna (Clara Calamai) ve gezgin işlerde çalışan Gino (Massimo Girotti), Giuseppe'nin yokluğunu öğleden sonra kaçamak yapmak için değerlendiriyorlar.

Özel yaşamında eşcinsel olduğu için sırrı açığa çıktığı takdirde faşist hükümet tarafından sapkınlıkla suçlanarak idam edilecek olan Visconti bu filmdeki karakterlerini yaratırken alışılmadık çeşitlilikte cinsiyet inşaları dener. Filmdeki çifti çok olağandışı bir biçimde sunar. Giovanna güzel olmasına karşın Ventennio'nun sarışın, edilgen kadını olmak yerine karanlık diva geleneğine geri döner ve faşist düşüncenin egemen erkek idealinin aksine Gino, Giovanna'nın aşığı olarak bir ölçüde duyarlılık taşırken eril cinsel **seyirlik** (sinemada genellikle kadınlara ayrılan bir konum) olarak fotoğraflanır. Filmde aynı zamanda yakışıklı Gino'dan hoşlanan ve eşcinsel bir ilişki özleminde olan Spagnolo (Elio Marcuzzo) adlı bir karaktere yer verilir. Filmin yoksulların sefaletini anlatışı, (cinselliği sıra dışı biçimde ele alışıyla birleşince) Mussolini'nin faşist İtalya'sında sansürle başının derde girmesine yol açmıştır. Hepimizin bildiği gibi sıra dışı cinsiyet inşaları ve mutlu faşist imajla çelişen örtük, karmaşık mesajlar sunduğu halde sansürden geçen filmler vardır. Örneğin sansür görevlileri belli ki yukarıda bahsedilen *Il Signor Max*'ın yıkıcı yan anlamlarını görmemiştir. Sansürcüler *Ossessione*'nin negatiflerini yok ederlerken, *Il Signor Max* geniş gösterim olanağı bulmuş ve oldukça başarılı olmuştur.

Ossessione'yi izleyebilmeyi yönetmen Luchino Visconti'nin filmin kendini kişisel baskısını gizlice saklamasına borçluyuz. Bu durumda Ventennio döneminde yeni gerçekçilik olabilir mi? *Ossessione*'nin yeni gerçekçi bir film olduğuna inanıyorsanız cevap hem evet hem hayırdır.

Ossessione'nin eksiksiz bir **yeni gerçekçi** film olup olmadığına karar verebilmeniz için Luchino Visconti, Roberto Rosselini ve aşağıda ele alacağımız Vittorio De Sica'nın yeni gerçekçilik akımının asıl dönemi olarak kabul gören 1945-1952 yılları arasında çektiği filmlerini görmüş olmanız gerekir. Başlangıç için dilerseniz Visconti'nin özelliklerine ve sinemasal stratejilerine daha yakından bakalım. *Ossessione*'nin başlangıcı, kesinlikle gerçek mekan çekiminin, doğal ışığın ve yoksulların gerçek yaşam alanlarının avantajlarını kullanır. Açılıştaki kareler Gino'yu Bragana tavernasına ve Giovanna'ya getiren kamyon hareket halindeyken, çizik ön camının ardından çekilmiştir. Seyircinin eylemle tanışması stüdyo setinde değil gerçek açık alanda meydana gelir. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi yeni gerçekçilik beceri gerektirmeyen ve sanatsal olamayan demek değildir. Visconti, seyircinin gördüğü kadarıyla kırsal yolu kamyon penceresinin ardından dar çerçeveyle sunarak doğal mekanı sanatsal ve güçlü bir biçimde kullanır. Bu düzenleme, Figür 4.3'deki çerçeveli perspektifte olduğu gibi dolaysızca, dar alanlara hapsedilmiş yaşamların duygusunu aktarır. Visconti stüdyo setlerinin dışına çıkmayı göze aldığında mekan çekimini önceden belirlenmiş amaçlarını elde etmek için değerlendirir.

Visconti'nin Gino'yu seyirciye sunuşu, onun kamera ve kurgu yeteneklerini de ortaya serer. Kamyon durduğunda Gino'nun kamyonun arkasında uyuya kaldığını görürüz. Visconti, üst açı, alt açı, uzun çekim ve karşı açılardan oluşan bir kombinasyon kullanarak Gino'nun yüzünü Giovanna'nın bakış açısından gördüğümüz ana kadar bizden saklar. Giovanna'nın bakış açısından yapılan **karşı açı** çekim bizi ansızın çarpıcı erkek güzelliğiyle etkiler. Visconti, etkili bir kurgu yoluyla seyirciyi karakterlerinin yaşamlarını, özellikle Giovanna'nın Gino'ya ilk bakışta aşkının etkisini onlar gibi tecrübe etmeye davet eder. Visconti'nin sinema becerisi, bizi kesintisiz bir biçimde, duygusal olarak resmettiği dünyaya bağlar. Dar ve sıkışık odalar baskıyı akla getirir. Po Irmağının kıyısındaki kumsalın ve suyun güzel açıklığı ise özgürlüğü çağrıştırır. Sis, insanların denetim altına alamadığı kör edici güçleri ima eder. Bir bebeğin kaderi kötü koşullarda yenilenmenin ve silkinip canlanmanın mümkün olup olmadığını sorgular. Visconti'nin öykünün içinde açılıp geliştiği ekonomik koşullara yaptığı vurgu, yönetmenin tutkulu Giovanna ve Gino imgeleminin **yeni gerçekçi** bir yönü olduğunu akla getirir. Ancak bir kez Mussolini'nin faşist diktatörlüğünden kurtulduğunda o ve yeni gerçekçiliğin diğer devleri; Roberto Rosselini ve Vittorio De Sica çok daha cüretkar sinemasal yenilikleri deneyebilmişlerdir.

Roma, città aperta / Roma Açık Şehir (1945)

Yeni gerçekçiliğin politikaları nelerdir?

Roberto Rosselini'nin ilk tam anlamıyla yeni gerçekçi İtalyan film olarak genel kabul gören *Roma Açık Şehir*'in en güçlü sahnelerinden birine ait bir görüntüye bakıyor-

FİGÜR 4.4 *Roma, città aperta / Roma Açık Şehir* (Yön. Roberto Rosselini, 1945) filminden bir kare. S&B. 100 dk. Çerçevenin ortasında Pina (Anna Magnani), kolunu sıkan Alman askerine öfkeyle bakıyor. Bir direniş savaşçısını bulmak için binadaki herkesi uyandıran komşuları etrafını sarmış.

sunuz. *Roma Açık Şehir*, II. Dünya savaşı bitmek üzereyken, Mussolini'nin 1943'de bir diktatör olarak devrilmesinin hemen ardından Nazilerin Roma'yı işgalini anlatır. İkinci çocuğuna hamile bir bekar anne olan Pina (Anna Magnani), nişanlısı Francesco'nun (Francesco Grandjacquet) Naziler tarafından bir polis kamyonuna sürüklendiğini fark etmeden saniyeler önce bir Alman askerin uyarılarına direnir. Sonuçlarını düşünmeden Francesco'nun ardından kendini ortaya atar ve vurulup ölür. Pina'nın rahibi kendi canını tehlikeye atarak ölü bedenini kolları arasına alıp kucaklar. Bu görüntü bir Pietà'yı yani Meryem'in oğlu İsa'nın ölü bedenini kucakladığı sahneyi, özellikle de Michelangelo'nun muhteşem heykelini andırır. Bu sahne gerçek bir mekanda, Roma'da bir işçi sınıfı mahallesinin sokağında, II. Dünya Savaşının sona ermesinin hemen ardından çekilmiştir. Almanların boşalttıkları apartmanın sakinlerini canlandıranlar sıradan Romalılardır. Sesli çekim stüdyosundan kurtulan Anna Magnani, sadece birkaç ay önce buna benzer gerçek olayların sık sık gerçekleştiği bir sokaktadır. Yakınlarda bir felaket geçiren bir bölgeye film ekibini ve oyuncuları götürdüğünüzü düşünün. Bu durum bir oyuncunun performans yoğunluğunu nasıl değiştirirdi? Gaddar faşist bir hükümetin yıllarca çektirdiği acılardan sonra oyun performansının ne kadar güçlü olabileceğini düşünün.

Yönetmen Roberto Rosselini'nin bu filmde rol verdiği az sayıda profesyonel oyuncudan biri olan Magnani, *Roma Açık Şehir*'deki diğer profesyonel oyunculardan farklı olarak aynı zamanda bir yıldızdır. Buna rağmen filmde gördüğünüz kareden kısa bir süre sonra bir Alman asker tarafından vurulup öldürülür. Filmin henüz ortasına varmadan Pina'nın ölümünün yarattığı şok bize yeni gerçekçi gündem hakkında ayrıntılı bir bilgi vermiş olur. Rosselini, **yıldız sistemini**, bu sistemin dibini oymak için kullanır. Yıldızlar normalde filmi sonuna kadar taşırlar, nadir durumlarda karakterleri ölseler bile bu filmin sonunda bir zirve anı sırasında gerçekleşir. Burada Magnani, nedensiz şiddetin masum kurbanı (Nazi gardiyanlar ve İtalyan mahkumlarla dolu, hızla uzaklaşan bir kamyona ne yapabilir ki?) olarak *Roma Açık Şehir*'de büyük bir şok etkisi yaratır. Ancak filmi taşıyan onun kişisel hikâyesi değildir. Rosselini filmi ticari sinemanın uylaşımlarını kırmak için tasarlamıştır.

Roma Açık Şehir, Pina ve Francesco'nun hayatlarını Alman işgalinin baskısı altında mücadele veren diğerlerinin hayatlarıyla yan yana getirir: Önemli bir direniş lideri olan Giorgio Manfredi (Marcello Pagliero), direniş hareketine sempati duyan Katolik rahip Don Pietro (Aldo Fabrizi), Pina'nın akranlarıyla birlikte yetişkinlerden habersiz kendi gizli direniş eylemlerini gerçekleştiren 8 yaşındaki oğlu Marcello (Vito Annichiarico) ve lezbiyen bir Alman subaydan aldığı lüks hediyeler karşılığında kendinden taviz vererek onunla ilişkiye giren, Manfredi'nin revü dansçısı sevgilisi Marina Mari (Maria Michi). Bu karakterler, başlarına gelenlere kimlerin yol açtığını aslında bilmeseler de, yaptıkları seçimlerin birbirleri üzerinde etkileri olur. Örneğin Marina'nın düşüncesiz bencilliği, moda elbiseler, daha iyi bir daire ve bağımlı olduğu uyuşturucunun temin edilmesi karşılığında bilgi vermeye gönüllü olması yüzünden bazıları onu tanımayan önemli karakterlerin neredeyse hepsini kötü sona mahkum eder. Film savaş meydanlarında geçen savaş filmlerinin bildik kahramanlıklarını göstermek yerine seyirciyi savaşın sıradan insanlar üzerindeki dehşetli etkisini göstererek bizi etkilemeye çalışır.

İtalyanların henüz taze, duygusal savaş sonrası yaraları, bu filmde Nazilere karşı gösterilen hınçta kendini belli eder. Dünyanın geri kalanı tarafından da paylaşılan bu hınç, filmin savaş zamanı İtalya'sının gözü pek portresini bağrına basar. Ancak bugün bazıları filmin kendi dönemi için abartılı olup olmadığını sorgular. Bazıları Rosselini'nin Nazilere karşı duyduğu nefretin, onu saf iyi ve saf kötü olarak muntazam bir biçimde ikiye ayrılan karakterler yaratmaya ittiğini ileri sürer. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz? Karakterler sizce de saf mı, yoksa Rosselini onları nüanslar ve hemen göze çarpmayan karmaşık tonlarla mı kurmuş? Yönetmenin güzel çerçeve kompozisyonları, seyircinin karakterleri değerlendirmesini nasıl etkiler? Örneğin Pina Nazilerce vurulmadan kısa bir süre önce, eğilmiş metaller yumağı içinden alt açılı yukarıya doğru bir çekimde rahip Don Pietro Almanların yakınlardaki bir binadan birisini gaddarca dışarı çıkardıklarını görür. Bu çekim bizi Pina'nın ölümüne nasıl hazırlar? Karakterler hakkındaki görüşlerimizi nasıl renklendirir? Ayrıca Rosselini'nin müziği Alman saldırganlığının İtalyan kurbanlarını anlatmakta kullanması hakkında düşünmek isteyebilirsiniz. Özellikle Pina'nın atılgan oğlu Marcello ve en az onun kadar cesur diğer çocuklarla ilişkilendirilen melodiye dikkat edin. Son olarak, *Roma Açık Şehir* filminin başlarına dağılmış sayısız komik sahnenin işlevi nedir?

Roma Açık Şehir aynı zamanda cinsiyet politikaları bakımından da yeniden değerlendirilmiştir. Filmin adı tecavüz imasını akla getirir. "Açık şehir" bu bağlamda ilkin aklınıza gelebileceği gibi birçok fırsatın olduğu bir olay yeri anlamına gelmez. Almanlar, Mussolini devrildikten sonra Roma'yı açık şehir ilan ettiklerinde, onu hiçbir politik ya da kültürel hakkı ve bütünlüğü olmayan, tamamen kendi iradelerine bağımlı bir şehir olarak ele alacaklarını kastediyorlardı. Alman karakterlerin cinselliği ve işledikleri kötülükler arasında yapılan benzer bir ilişkilendirme size homofobik olarak gelebilir. İki üst rütbeli Alman subayının, Binbaşı Bergmann (Harry Feist) ve yardımcısı Ingrid'in (Giovanna Gallletti) kötülükleri üstü kapalı da olsa eşcinsel olmalarıyla ilişkilendirilmiştir.

Dahası direniş kahramanı Giorgio Manfredi'nin yakalanışının ve işkence edilmesinin ve aziz ruhlu rahip Don Pietro'nun ölümünün suçu tamamen İtalyan direnişine ihanetinin temelinde biseksüelliğinin yattığı Marina'nın omuzlarındadır. Bergmann, Ingrid ve Marina'yla yan yana getirilen İtalyan direnişçileri ise heteroseksüeldirler. Bu karakterlerin ve özellikle hamileliğinin gürbüz sıcaklığıyla bir arada kendisini (Nazilerin mahvettiği) Toprak Ana'ya dönüştürdüğü Pina'nın cinsellikleri sağlıkla ilişkilendirilir. Pina ve Marina arasındaki karşıtlık, kadın cinselliğinin sadece üremeyle ilişkiliyken iyi bir şey olduğuna dair eski cinsiyetçi inancın yenilenmiş hali midir? Bu sterotiplerin, filmin yarattığı yakıcı savaş imgesinin altım oyduğunu düşünüyor musunuz? Yoksa Rosselini'nin, insanlık onurunun en kötü koşullar altında bile inatla direneceği hatırlatması, filmdeki cinsel klişelerle ilgili sorunları dengeliyor mu?

Roma Açık Şehir hakkındaki bir başka eleştiriye açık konu ise filmin gerçekten İtalyan faşizmiyle yüzleşip yüzleşmediğidir. Aslında bu film, savaştan otuz yıl sonra bile Alman savaş suçlarına odaklanan ve İtalyanların birbirlerine karşı uyguladıkları şiddeti ele almaktan kaçman İtalyan filmlerinin bir temsilcisidir. Rosselini'nin öncü filminde Nazi'lerle işbirliği yapan İtalyanlar görünseler de Almanların barbarlıklarına olanak sağlamaktan daha fazlasını yapmazlar. Neredeyse direniş kahramanları kadar gaddarca kurban edilen Marina bir budala olarak tasvir edilir. Kameranın bakışını İtalyan faşistlerin insanlık suçlarına çeviren İtalya'nın *Konformist / Il Conformista* (Yön. Bernando Bertolucci, 1970) ve *Finzi-Contini'nin Bahçesi / Il giardino dei Finzi-Contini* (Yön. Vittorio De Sica, 1970) gibi filmler ancak 1970'lerden sonra yapılmaya başlanır.

Roma Açık Şehir hakkında değerlendirme yapmak için pek çok tarihsel ve kültürel konunun hesaba katılması gerekir. Bunların arasında filmde yıldız oyuncuların eksik oluşunun günümüz seyircisi üzerindeki etkileri de yer alır. Rosselini seyirciye yapım değerleri yıldız oyuncuların ışıltılı görüntülerini içerdiğinde mümkün olamayacak saf empati deneyimi için şans verir. Peki, amacına ulaşabilmiş midir? Bu karmaşık bir sorundur çünkü birçok ticari film bizi ancak yıldızların moda giysiler içindeki idealize edilmiş güzelliğiyle empati kurmaya ve çirkinlikle yoksulluğu kötülükle bir görmeye alıştırmıştır. Siz ana karakterlerin yoksulluğunu ve üstlerinden dökülen giysilerini onlara sempati duymanızı engelleyen bir engel olarak görüyor musunuz? Yoksa stüdyo yapımı pırıltıları olmadığı zaman onları daha mı etkileyici buluyorsunuz? Bu sorula, *Roma Açık Şehir*'i izleyen üç önemli yeni gerçekçi filme baktığımızda daha fazla önem taşır: *Bisiklet Hırsızları, Yer Sarsılıyor ve Umberto D.*

Ladri di biciclette / Bisiklet Hırsızları (1948)

İyi bir adamı ne kadar zorlayabilirsiniz?

Bisiklet Hırsızları nın zirve olayından bu karede filmin kahramanı Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) çaresizlik içinde bisiklet çalma dürtüsüyle boğuşuyor. Antonio'nun bisikleti çalınmış ve polisin bir yardımının dokunmayacağı ortada. Bu onun için korkunç bir durum. Antonio Ricci için bisiklet boş zamanlarını değerlendireceği bir araç değil evinin ekmek teknesi. Onsuz çalışıp ailesini geçindiremez. Antonio dürüst bir adamın kalbine sahip olsa da hayatta kalma güdüsü onu suç işlemeye yöneltiyor. Belli ki çok gerilimli bir an. Peki, o zaman yönetmen Vittorio De Sica bu sahneyi neden **genel çekimde** yani Antonio'nun yüz ifadesini göremeyeceğimiz bir mesafeden çekiyor? Bu seçimi değerlendirmenin bir yolu, De Sica'nın **yakın plan** yüz çekiminden kazanabileceği geleneksel yoğunluktan vaz geçerken başka bir şeyi, hikâyenin bağlamını kazandığını anlamaktan geçiyor. **Yeni gerçekçilik** bireyleri, etraflarındaki toplumsal ve kültürel baskıları görmezden gelerek anlatmayı reddediyor. Bu genel çekimde Antonio'nun bedeni, onun arzu nesnesinin öylece durduğu geniş Roma sokağının gölgesinde küçülüyor ve birazdan gerçekleşecek hırsızlığın çok geniş ve karmaşık ögelerin bir parçası olduğunu görmemizi sağlıyor. Dahası, mekanda çekilen bu kare gerçek mekanı şiirsel bir etki sağlamak için kullanıyor. Antonio ve bisiklet arasındaki mesafe, sokak lambasının direği tarafından ikiye bölünmüş görünüyor. Bu da onun birazdan işlemeyi düşündüğü suça dair görsel bir çağrışım yaratıyor. Bu durumda Antonio bisikleti çalabilmek için hem simgesel (yasanın koyduğu sınır) hem de fiziksel (sokaktaki direk) bir çizgiyi geçmek zorunda.

Bu kare yeni gerçekçi imgenin karmaşıklığını gösteriyor. Stüdyo yapaylığından kurtulan yeni gerçekçilik, hâlihazırda gündelik yaşamımızın içinde olan şiirselliği bulduğu gerçek nesnelerden meydana geliyor. Antonio profesyonel bir oyuncu tarafından seslendirilse de De Sica'nın perdede Antonio rolünü oynamak üzere profesyonel olmayan bir oyuncu seçimi, yönetmeni çok pahalı bir oyuncunun ünlü yüzünü sergileyecek seçimlere iten (yıldızın da yüzünü sergileyecek biçimde poz vermeyi talep ettiği) yıldız sisteminin kurallarından bağımsız kılıyor. Bu çekim aynı zamanda bize uylaşımlara sıkı sıkıya bağlı yönetmenlerin filmlerinde görünen Roma'dan çok farklı bir Roma imgesi sunuyor. Bu, sıradan insanların Roma'sı. Aksiyonu antik Roma ya da ışıltılı Roma sosyetesi fonunda göstermek yerine çalışan insanların yaşadığı sokaklardaki hayatı sunuyor ve bu hırsızlık vakasına soyut yasakları uygulamakta zorluk çekebileceğimiz bir durum yaratıyor. Elbette yasanın soyut ilkeleri gereği hırsızlık yasadışıdır. Ahlakın soyut ilkeleri gereği çalmak yanlıştır. Ancak bu soyutlamalar karmaşık koşulların bağlamına yerleştiriliyor. Daha önce Antonio'nun karısının, bisikleti rehinciden kurtarmak için gerekli küçük ama bu aile için yaşamsal önemde bir miktar parayı buluşturabilmek üzere yataklarındaki çarşafı çıkarıp sattığını gördük. Ayrıca Antonio'nun 9 yaşındaki oğlu Bruno'nun (Enzo Staiola) sabah babasıyla beraber işe giderkenki gururuna tanıklık ettik. Savaş sonrası İtalya'da yoksulların çocukları ille de okula gitmek durumunda değillerdi. Küçük Bruno da bir benzin istasyonunda çalışıyor. Hırsızlığa karşı tepkilerimiz bundan dolayı Antonio ve ailesinin korkunç yoksulluğunca etkisi altında kalıyor.

FİGÜR 4.5 *Bisiklet Hırsızları / Ladri di Biciclette* filminden bir sahne (Yön. Vittorio De Sica, 1948). S&B. 93 dk. Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) gün ortasında bir sokakta çalmayı planladığı bisiklete suçlulukla bakmakta.

Bu nedenle yeni gerçekçilik sıklıkla ***pathos***, yani aşırı duygusal etki kullanmakla eleştirilmiştir. Bu akım derdini anlatmak için basit **kutuplaşmalara**, iyi ve kötü arasındaki belirgin zıtlıklara dayanmakla da suçlanır. Bu eleştirilere katılıyor musunuz? *Bisiklet Hırsızları* söz konusu olduğunda basit kutuplardan bahsetmenin pek yerinde olmayabileceği, çünkü Antonio'nun hem sempati yarattığı hem de suça karıştığı söylenebilir. Dahası, Antonio'nun bisikletini çalan oğlanın Antonio'dan bile daha büyük dertleri vardır. Antonio'nun çalmaya çalıştığı bisikletin sahibi bile bu durumda kolay cevapların mümkün olmadığını anlar. Antonio yakalandığında bisikletin sahibi onun ve oğlu Bruno'nun perişan halinden etkilenerek şikâyetçi olması için baskı yapan kalabalığa rağmen hırsızlığı ihbar etmez. Bu karmaşıklık filmin finalinde, yani tam da Hollywood'da olay örgüsünün basitleştiği noktada inşa edilir. Hollywood'da filmin sonu kimin kazandığını, kimin kaybettiğini açıkça ortaya koyar. Ancak *Bisiklet Hırsızları* filminin sonunda Antonio ve Bruno sokağın kalabalığına karışıp giderler. Gelecekleri belirsizdir. Her gün çevremizde gördüğümüz insanların hayatları gibi Antonio ve Bruno'nun hayatı da Hollywood melodramlarında alışık olduğumuz üzere ışıltılı bir başarı ya da kesin bir mahvoluş biçiminde anlatılmaktansa açık bırakılır. *Bisiklet Hırsızları* hayatı grinin tonlarıyla gösterir.

La terra trema: Episodio del mare / Yer Sarsılıyor: Deniz Bölümü (1948)

Bir adam tek başına ayakta kalabilir mi?

Filmin kahramanı 'Ntoni Valastro'nun (Antonio Arcidiacono) bu ayrıntı çekimi, İtalya'da II. Dünya Savaşının hemen ardından üretilen yeni gerçekçi filmlerin en safı olan *Yer Sarsılıyor*'un az sayıdaki ayrıntı çekiminden biri. Visconti bu ayrıntı çekimi yıldız oyuncusunun yüzünü gösterme ihtiyacıyla kullanmıyor. Antonio Arcidiacono bir yıldız değil. Profesyonel bir oyuncu bile sayılmaz. *Yer Sarsılıyor*'da hiç profesyonel oyuncu yer almıyor, tüm oyuncular Sicilya'da hikâyenin geçtiği Acitrezza köyünün sakinleri. İlk kez *Bisiklet Hırsızları*'nda rol alan oyuncuların bazıları daha sonra alçakgönüllü oyunculuk kariyerine devam etmeye çalışsalar da *Yer Sarsılıyor*'daki oyuncuların hiçbiri bir daha hiçbir filmde oynamadı. Filmdeki performanslarından ötürü tanıtım yazılarında da yer almadılar. Göreceğiniz gibi Visconti filminin oyuncularını perdede sadece "Sicilyalı balıkçılar" olarak tanıtmayı seçti. Seyircilerini filmdeki karakterlerin yaşadıkları sıkıntıların pek çoğunu, oyuncuların gerçek hayatta da tecrübe ettikleri konusunda uyarmak için elinden geleni yaptı. Açılıştaki jenerikte hiçbir oyuncunun ismine yer verilmediğini fark edemeyen seyirciler için, Visconti tüm oyuncuların "kendi diyalektlerini konuşan" (ancak faşist hükümet düştükten sonra mümkün olabilen bir özgürlük) köylüler olduğunu doğrudan anlatır. Açılışta aynı zamanda filmin temasının "insanın insanı sömürmesinin insan kadar eski hikâyesi" olduğu açıkça belirtilir. Visconti'nin sıradan insanların tutkularını en iyi, formel bir eğitimin yükünü taşımayan, profesyonel olmayan oyuncuların temsil edebileceğine dair **yeni gerçekçi** inancı geçerli kılıp kılmadığını değerlendirmek size kalmış. Visconti profesyonel oyuncu kullanmadığı gibi Sicilya taşrasının ham güzelliğini belgeleyerek ve köyün evlerinin içinden, meydanlarından ve açıklıklarından faydalanarak her sahneyi Acitrezza'da gerçek mekanda çekti.

Yine de Visconti yeni gerçekçiliğin basit bir yorumuna sıkı sıkıya yapışmadı. Yukarıda gördüğünüz gibi yakın plan çekimler yeni gerçekçiler tarafından genellikle reddedilse bile gerektiğinde kamerayı karakterlerinin yüzlerine yaklaştırmaktan asla çekinmiyordu. Yukarıda 'Ntoni Valastro'yu, yüzyılların geleneğine baş kaldırarak topluluğu içinde aktif bir liderlik rolü üstlenmek zorunda kaldığı çok önemli bir anında görüyorsunuz. 'Ntoni tüccarların balıkçılar üzerindeki gücünü protesto ediyor ve balıkçı kardeşlerini tekne dolusu balık için tüccarların biçtiği fiyatı reddetmeye çağırıyor. Balık fiyatları öyle düşük ki 12 saat, hatta daha fazla çalıştıktan sonra bile balıkçılar ailelerini besleyemiyor. Tüccarlara karşı başkaldırı sahnesinde Visconti, 'Ntoni'nin etrafındaki her şeyin üzerine yükseldiği bu kareyle aniden araya giriyor ve yönetmen kahramanının kendi sözleriyle yanıp tutuşmasını aktarabilmek için ayrıntı çekimin gücünden faydalanıyor. 'Ntoni'nin bu nadir ayrıntı çekim görüntüsü, karakterin topluluğuyla olan ilişkisindeki değişim hakkında her şeyi anlatıyor. Bize anlatıldığı gibi 'Ntoni Acitrezza'nın dışında büyük bir dünya olduğunu askere gittiğinde öğrenmişti ve bu yeni bilgiyle harekete geçti. Bu yakın çekim, onun kendine olan inancını aktarıyor; söylediği sözler sadece yeni sosyal rolünün ayrıntılarını ortaya koyuyor.

Filmin geri kalanı 'Ntoni'nin kendisinden önce babasının ve onun babasının iz-

FİGÜR 4.6 *La terra trema: Episodio del mare / Yer Sarsılıyor: Deniz Bölümü* (Yön. Luchino Visconti, 1948) filminden bir kare. S&B. 154 dk. Bu karede 'Ntoni (Antonio Arcidiacono) balık tüccarlarına karşı bir başkaldırıyı yönetiyor. Elinde birazdan denize atacağı, tüccarların onu ve diğer balıkçıları aldatmak için kullandıkları hileli teraziyi tutuyor.

lediği yolu izlemeyi reddetmesinin sonuçlarını ele alır. Burada Amerikan filmlerinin aksine değişimi sağlamak neredeyse olanaksızdır. 'Ntoni, ailesini evlerini ipotekleyip alacakları parayla Valastro'lar olarak kendi hesaplarına çalışmaya ikna eder. Ancak daha sonra olanlar Hollywood filmlerinin Amerikan iyimserliğiyle pek bağdaşmaz. Aksine *Yer Sarsılıyor,* sıradan insanların topluluklarının geleneklerine ve tarihlerine karşı geldiklerinde olabileceklerin karmaşıklığını ortaya koyar. Sonunda yukarıdaki görüntünün sadece güçle değil körlükle ilgili olduğu ortaya çıkar. 'Ntoni her şeye hakim gibi görünür ancak aynı zamanda etrafındaki her şeyi bozup yok eder. Balıkçıların sömürülmesindeki adaletsizliğe odaklanırken, bir insanın kalabalıktan ayrıldığında olabilecekleri görmeyi başaramaz. Başlangıçta gelen iş başarısına karşın 'Ntoni ve Valastro'lar, nesillerdir var olan şeyleri değiştirmeye çalıştıkları için ciddi bir biçimde cezalandırılırlar. Kötü bir balık avı onları yıkmaya yeter. Tacirler Valastro'ları ibret olması ve diğer balıkçıların geleneksel konumlarından ayrılmasının önünü kesmek için ailenin kötü talihinden faydalanırlar. Filmin sonunda 'Ntoni zengin bir tacire iş için yalvarmak zorunda kalır ancak Visconti yine sahneyi umduğunuzdan daha karmaşık düzenler. 'Ntoni uzun bir süre yalvarışlarını zevkle seyreden tacirin tacizlerine maruz kalır ancak göreceğiniz gibi, bir noktada tacirin bile saygı duymasını gerektirecek bir biçimde onuruna sahip çıkar. *Bi-*

siklet Hırsızları'nda olduğu gibi *Yer Sarsılıyor*'da da kendimizi kahramanın geleceğinin nasıl olabileceği ve çuvallayan girişiminin başarılı olabilmesi için ne gerektiği üzerine kafa patlatırken buluruz.

Yer Sarsılıyor, toplulukların nasıl işlediklerine dair içgörüsüyle, sol eğilimli Visconti'den balıkçılar hakkında Komünist fikirleri doğrulayacak bir film yapmasını isteyen İtalyan Komünist Partisi'nin beklentilerinin ötesine geçer. İKP, bu filmi 1948 seçimlerinde propaganda malzemesi olarak kullanmak ister. Ancak Visconti'nin yapıtı, filmin sonunda yeni düşmüş faşist hükümeti hedef almasına karşın politik propaganda malzemesi olamayacak kadar insani bir karmaşıklık içerir. Filmin sonunda 'Ntoni bir iş için yalvarır, tüccar keyiflenip nahoş kahkahalar atarken ardındaki duvarda açıkça Mussolini'nin adı okunur. Ancak bu görüntü faşizmi kapitalistlerle ilişkilendirse de Visconti'nin filminde daha önemli bir işlev taşır. Valastro'lar için her şey kaybedilmiş gibiyse de kötü niyetli tüccarın görsel olarak karşılaştırıldığı Mussolini'nin de bir zamanlar yenilmez sanıldığını unutmamak gerekir. Visconti'nin filminin sonunda yer verdiği umut budur.

Tam adı *Yer Sarsılıyor: Deniz Bölümü / La terra trema: Episodio del mare* olan film aslında işçiler ve kapitalistler hakkında tasarlanan bir üçlemenin ilk bölümüdür. Diğer bölümlerin madenciler ve çiftçiler üzerine olması planlanır ancak Visconti'nin bu filmi yaparken karşılaştığı zorluklar ve geniş seyirci kitlelerinin onun sinema mücadelesini benimsemekte başarılı olamayışı, onu projeyi tamamlamaktan alıkoyar. Bunun yerine yeni gerçekçiliği daha ticari sonuçlara uyarlama yolunu seçer: *Risorgimento* döneminde geçen, operayı andıran bir aşk hikâyesi olan *Senso* (1954), yoksullukla mücadele eden güneyden müreffeh kuzeye, İtalyan halkının ekonomik değişiminin kurmaca anlatısı olan *Rocco ve Kardeşleri / Rocco e i suoi fratelli* (1960) ve dönemin devrimlerinin zenginler tarafından sömürülen yoksullar için pek az şey değiştirdiğini kötümser bir biçimde gösteren hikâyesi için *Risorgimento*'ya geri dönen *Leopar / Il gattopardo* (1963).

Umberto D (1952)

Sonunda bizimle birlikte kim kalacak?

Karşımızda tarihin bireyler üzerindeki ağırlığını, ağır, antik sütunların hakim olduğu bir alanda kendi uzamlarıyla idare eden küçük bir adam ve küçük bir köpek aracılığıyla anlatan **yeni gerçekçi** bir çerçeve var. Filmin ana karakteri Umberto Domenico Ferrari (Carlo Battisti) yaşlı bir adam ancak bu görüntüde insan ömrü tarihi yapıların ezici bir biçimde gölgesi altında kalıyor. Dahası bu çerçeve doğal, organik yaşamdan yoksun bir uzam aktarıyor. Bunun tek istisnası Umberto'nun küçük kaniş dostu, Flike. Çerçevenin bu görsel etkisi neredeyse "toplumla karşı karşıya kalan adam" tanımının görsel evirmecesi gibi. Aslında anlatının bu noktasında Umberto yoksulluk ve yaşlılıkla kenara sürüklenmiş durumda. Bir zamanlar görece iyi gelirli bir devlet memuru olan Umberto artık sadece kendisini ve köpeğini besleyip barındırmaya bile yetmeyen bir emekli maaşına kalmış durumda. Bu çekimde Umberto kendisini sokakta dilenmenin gerekliliğine razı etmeye çalışıyor. Yüzyılların ağırlığı, yaşlılığın her zaman insanların ruhunu sınadığını bir dönem olduğu duygusunu uyandırıyor. Ancak filmin geri kalanı aynı zamanda savaş sonrası İtalya'da yadsınan sosyal sorumluluğu gösteriyor.

FİGÜR 4.7 *Umberto D* (Yön. Vittorio De Sica, 1952). S&B. 91 dk. Emekli bir devlet memuru olan Umberto Domenico Ferrari (Carlo Battisti), sadık köpeği Flike'yle birlikte antik Roma sütunlarının önünde duruyor.

Umberto D yeni gerçekçilik eğilimini koruyarak, seyircinin görmezden gelmeyi tercih ettiği insanlar hakkında düşünmesi istiyor. İtalya II. Dünya Savaşının yaralarını sararken kapitalizm bir bütün olarak daha müreffeh bir toplum yarattı. Ancak ülke, ömürleri boyunca sadakatle ülkelerine hizmet edenlere olan borcunu kabullenmeyi reddederek yaşlı yurttaşlarını acımasızca ihmal etti. Eşsiz bir güçte ve yoğunlukta film olan *Umberto D* bizi Umberto ve köpeğinin durumuyla özdeşlemeye davet eder. Yeni gerçekçi yönetmenin tipik karmaşıklığıyla Vittorio De Sica, bu yaşlı adamın daha az sevimli yönlerini görmemize izin verir: Umberto kimi zaman kendi bildiği gibi yapmakta ısrarcı olur. Böyle durumlarda pek sempatik görünmez. Ancak De Sica aynı zamanda Umberto'nun insani olarak düştüğü zor durumu kalbimize işler. Bunu görmezden gelmek mümkün değildir. Açlığın ıstırabına karşın onurunu korumak için mücadele ettiği (yukarıdaki gibi) sahneler bir kez izlendiğinde bir daha asla unutulmaz. Ancak filmin sonunda Umberto'nun artık kendine ve köpeğine bakamayacağını anlayıp kendini ve sevgili köpeği Flike'yi öldürmeyi seçtiği sahne çok daha büyük bir darbe indirir. De Sica filmin sondan bir önceki sahnesini sunarken etkileyici derecede incelik ve zarafete başvurur. Yaşam gücü Umberto'nun üzerinden öylesine büyük bir tufan gibi geçer ki yaşlı adamın elinden hayatı adaletsiz bir toplumun ona sunduğu yetersiz koşullarda bile kucaklamaktan başka bir şey gelmez.

Carlo Battisti'nin Umberto olarak performansı, yıldızlığın ya da formel eğitimin getirdiği davranış tarzlarıyla bozulmamış amatör oyunculara olan yeni gerçekçi inancın abidesi gibidir. Floransalı bir matematik öğretmeni olan Battisti'nin bu filmden önce hiçbir oyunculuk deneyimi yoktur. Bu filmden edindiği deneyimi ise ikinci bir kariyere olanak sağlaması için kullanmamıştır. Yine de hem diyaloglardaki doğallığı hem de içinden tüm insani duyguların etrafa yayıldığı yarı saydam bir yüzey gibi kullandığı tüm bedeninin ve yüzünün ifade gücü dikkatinizi çekecektir. Bu muhteşem performansa tanık olduğunuzda tüm yıldız sistemi üzerine yeniden düşünmek isteyeceksiniz. Ayrıca bu yeni gerçekçi filmin bir insan hikâyesi anlatırken hayvanların spontan doğasını kullanması üzerine dikkatlice düşünmek isteyebilirsiniz. Küçük köpeğinin, Umberto'nun içine düştüğü durumu anlamamızdaki rolü çok büyüktür. Hollywood filmleri bir köpeğin kendiliğinden yeteneklerini De Sica'nın yaptığı gibi seyircide belli duygular uyandırmak için kullanabilir mi?

De Sica, *Yer Sarsılıyor*'da olduğu gibi İtalya'nın umulduğu kadar silinmemiş faşist geçmişine göndermede bulunur. Umberto bir kadının geniş dairesinde bir oda kiralar. Umberto'nun ev sahibesi hem faşist sosyal politikalara hem de filmin gerektirdiği üzere Ventennio dönemindeki hükümete uzanan bir bağlamda betimlenir. Antonia (Lina Gennari), faşist dönemin beyaz telefon filmlerindeki ve melodramlarındaki endamlı, iyi giyimli sarışın kadın kahramanlarını hatırlatır. Özellikle Isa Miranda tarafından kimi zaman romantik eğlence filmlerinde kimi zaman acıklı melodramlarda dikkat çekici bir biçimde canlandırılan bu tür bir karakter sosyetenin cazibeli bir üyesidir. Burada De Sica, bu karakter tipini, yaşam tarzını sürdürebilmek için idare ettiği sıradan insanların bakış açısından göstererek, ters yüz eder. Antonia yapmacık tavırlı, istismar ettiği Umberto ve arsızca sömürdüğü hizmetçisi Maria (Maria-Pia Casilio) sayesinde müzik ve "iyi" arkadaşlarla "kültürlü" akşamlar geçiren, görünüşte sosyetik bir karakter olarak görünür. İtalyan halkını yüksek ahlaki davranış normlarının gerekliliğine ikna ederken bir yandan da türlü vahşetlere imza atan faşist hükümet gibi bu ev sahibesi de ikiyüzlüdür. Umberto dışarıdayken, onun odasını cinsel açlıklarını gidermek isteyen çiftlere saatlik olarak kiralamaktan çekinmez ama Maria evli olmadığı halde hamile kaldığı için onu kapı önüne koyar.

Flike haricinde Umberto'nun tek dostu Maria, sıradan İtalyanların Antonia gibi faşistlere benzeyen kapitalistlerce boyunduruk altına alınmaya devam etmesini temsil eder. Maria'nın Umberto için duyduğu sempati, İtalyan halkının içindeki iyiliğin kaybolmadığını akla getirir. Ancak Maria ancak Antonia dairesini yenileyene ve Umberto'nun içine düştüğü duruma aldırmadan onun küçük sığınağını yerle bir edene kadar direnebilir. Antonia açıkça Umberto'nun eski sıvalar ve ahşap parçaları gibi atılması gereken bir tür çöplük olduğunu düşünür. De Sica'nın savaş sonrası İtalya'nın "ekonomik mucizesi" hakkındaki görüşü budur. Ev sahibesini canlandıran Linda Gennari profesyonel bir oyuncu olsa da bir yıldız değildir. Ancak onun formel eğitimi, acımasız bir kalbi saklayan yapay bir kibarlığı sergilemesini kolaylaştırır. Maria'yı canlandıran Maria-Pia Casilio ise küçük bir İtalyan filmi olan *Canzoni di mezzo secolo*'daki (Yön. Domenico Paollela, 1952) kısa bir rol haricinde ilk kez bu filmde oynamıştır. Yine de birçokları, onun performansını büyüleyici olarak değerlendirir.

Bugün genellikle yeni gerçekçi bir klasik olarak değerlendirilse de *Umberto D* zamanında başarılı bulunmamış, akımın sonunu ilan ediyor gibi görülmüştür. Başlarda yeni gerçekçilik çok popüler ve heyecan vericiydi ancak kısa süre sonra savaştan bunalmış toplum, ezilenlerin ve çaresizlerin sorunlarına eğilmeyi istemez oldu. Halk gittikçe 1945-1952 yılları arasında üretilen başyapıtlara sırtını dönüyordu. Bu yapımlar tüm dünyada sinema kültürünü etkiledikleri sırada İtalya'da gişede çuvallıyorlardı. *Umberto D* birçok eleştirmen tarafından tam anlamıyla yeni gerçekçi filmlerin sonuncusu olarak kabul edilir. Bazıları bu yürekleri durduran yapıtla akımın sıkı bir veda yapmış olduğunu ileri sürer. Diğerleri ise yeni gerçekçiliğin İtalyan sinema perdelerinde görünmeye devam eden işçi sınıfından İtalyanlar'a dair ticari olarak başarı kazanan sayısız hikâyenin temeli olduğunu doğrular. Bu filmler arasında yoksul gangsterlerle ilgili komik bir hikâye olan *I soliti ignoti* (Yön. Mario Monicelli, 1958), yukarıda bahsettiğimiz üzere köyden Roma'ya göçenlerle ilgili *Rocco ve Kardeşleri* (Yön. Luchino Visconti, 1960), İtalyan sendika hareketiyle ilgili karanlık bir komedi olan *I compagni* (Yön. Mario Monicelli, 1963) ve aşağıda da ele alacağımız, daha yakın dönemden, yoksul Arnavut işçilerin hayatını ele alan *Lamerica* (Yön. Gianni Amelio, 1994) yer alır. Her şeye rağmen yeni gerçekçiliğin İtalyan sineması geliştikçe sadece biçim değiştirdiğini, hikâyelerinin İtalyan toplumunun en alt sınıfının çemberinden çıkarttığını ve yeni gerçekçi kameranın dikkatli bakışını orta ve üst sınıflara da çevirdiğini ileri sürenler de vardır.

Federico Fellini, yeni gerçekçiliğin sona erişinden sonra İtalyan sinemasının seyrini değiştirecek ve dünyaya insan zihninin içsel ürünlerinin sinemada nasıl kullanılacağını öğretecek bir yönetmen olarak ortaya çıkacağını kimsenin hayal edemeyeceği mütevazi bir çevreden gelir. Buna rağmen, onun çocukluğu ve gençliği hakkında daha fazla şey bilseydik belki de Fellini'nin hayatının ilk dönemleriyle daha sonraki dönemleri arasındaki uçurum şaşırtıcı olmaktan çıkacaktı. Ancak Fellini'nin 1939'da doğduğu şehir olan Rimini'den Roma'ya gelip İtalyan sinema dünyasına girişinden önceki hayatına dair pek az güvenilir bilgimiz vardır. Fellini'nin annesinin ev kadını, babasının ise gezgin bir satıcı olduğunu biliyoruz. Çocukluk dönemlerinde Fellini'nin resim çizmekten ve Amerikan çizgi romanları okumaktan keyif aldığını ve bir dizi mizah dergisine karikatür çizdiğini de biliyoruz. Daha sonra Roma'da ünlü bir mizah dergisi olan *Marc'Aurelio*'da çalışmaya başlar ve burada film kariyerine başlamak üzere ilişkiler kurar. Yine de Fellini'nin hayatının ilk yıllarına dair yanlışlığı tescilli ya da henüz kanıtlanmamış sayısız dedikodu bulunur. Hakkında anlatılan asılsız hikâyelerin biri onun bir trende doğduğudur. Bu pek ihtimal dahilinde değildir çünkü doğduğu tarih olan 20 Ocak 1920'de tren işçileri grevdedir. Fellini'nin kendisi de ne kadar yaramaz bir çocuk olduğuna dair hikâyeler anlatır ancak çocukluğunu bilenler, onun pek uysal bir çocuk olduğu konusunda hemfikirdirler. Fellini ayrıca Roma'ya gelmeden önce Floransa'da bir mizah dergisinde çalıştığını söyler ancak bu hikâye de gerçek değil gibidir. Bu konuda dedektiflik oynamayı ve yönetmenin ilk yıllarına dair araştırmalar yapıp bu döneme ait bilgilerimizi arttırmayı denemek isteyebilirsiniz.

Fellini'nin Roma'ya geldikten sonraki biyografisi üzerinde daha az soru işareti vardır. 1945'de genellikle ilk yeni gerçekçi film olarak anılan *Roma Açık Şehir*'in senaryo grubunun bir parçası olarak büyük İtalyan yönetmen Roberto Rosselini'yle birlikte

çalışmaya başlar. Aynı filmde yönetmen yardımcılığı yapmayı da başarır. Bir başka sarsıcı yapıt olan *Paisà*'da (1946) bu kez senarist olarak yine Rosselini'yle çalışır. Roma'da daha sonra en önemli filmlerinde yönetmenlik yapacağı aktris Giulietta Massina'yla evlenir. Evlilikleri Fellini'nin ölümüne dek sürer ama ona karşı sadakatsizlığı pek ünlüdür ve kendisi de biyografik izler taşıyan bazı filmlerinde, özellikle *8½* ve *Giulietta degli spiriti* (1965) filmlerinde sadakatsizliğini kaydeder. Dostu Tullio Kezich, Fellini'nin "şans eseri karşılaşmalara, aşk ilişkilerine ve arkadaşlıklara inandığını, o söz konusu olduğunda tüm bunların inanılmaz bir hızla gerçekleştiğini" aktarır.

Fellini'nin bir yönetmen olarak ilk solo uçuşunda *Varyete Işıkları / Luci del varietà* (1950) ile yeni gerçekçi kitaptan bir yaprak çevirir. Fellini finansal durumu tepe taklak giden bir gezgin kabareyi anlatırken aynı anda yoksulların "gerçekçi" ekonomik durumunun, bilinçaltının içsel güçleri tarafından bulanıklaştırıldığı sınırları keşfe çıkar. İkinci filmi *Beyaz Şeyh / Lo sceicco bianco* (1952), küçük bir kasabadan gelen alt orta sınıftan bir çiftin balayını anlatan bir komedidir. Bir dizi budalaca tesadüf sonucu yeni gelin kendini sinemada popüler bir fantezi karakteri olan Beyaz Şeyh ile vakit geçirirken bulur. *Beyaz Şeyh*'in ardından her biri yoksul, işçi sınıfından İtalyanların hayatlarına daha ciddi bir bakış yönelten bir dizi başarılı film gelir. Bu filmlerin arasında bir grup taşralı delikanlının yetişkinlik yolunda karşılaştıkları sorunları anlatan *I vitelloni* (1953) yer alır ve daha sonra Fellini *La Strada*'yı (1954) yapar.

La strada üzerinde çalışırken Fellini aniden ciddi bir depresyonun pençesine düşer. Yönetmen bu durumu daha sonra "bir tür ruhsal Çernobil" olarak açıklar. Bu olay onu sonraki tüm filmlerini derinden etkileyecek olan psikoanalize yöneltir. Depresyon döneminde Fellini, Emilio Serradio adlı bir psikiyatrist ile bir çok seansa katılır ancak bu seansların ne kadar süreyle tekrarlandığı pek açık değildir. Bu seanslar rüyalara ve insan zihninin içsel ürünlerine yönelik bir ilgi doğurur. Bununla birlikte Fellini sinemasında psikolojinin asıl etkisi 1960'ların başlarında yönetmen Jung'cu bir psikiyatrist olan Dr. Ernst Bernhard'ın hastası olduğunda görülmeye başlar. İsviçreli psikiyatrist Carl Jung etkili bir terapötik uygulamanın kurucusudur ve bilinçaltında muhafaza edilen, sanat ve rüyalarda serbest kalan mitolojilerin psikiyatrik analizinin önemi üzerinde düşünmenin öncülüğünü yapmıştır. Bernhard'la çalışması sonucunda Fellini rüyalarını ilk olarak 30 Kasım 1960'da yazmaya giriştiği bir günlükte biriktirmeye başlar. Son yıllarında rüya kitabına giriş ekleme konusunda eski enerjisini yitirse de Fellini rüyalarını kaydetmeyi yaşamı boyunca sürdürür.

Fellini'nin rüyalara ve psikoanalize olan ilgisinin en dolaysız sonucu, bir sanatçı olarak yönetmenlik tarzını tuhaf, güzel ve kara mizah ürünü *Tatlı Hayat* filminde değiştirmesiyle ortaya çıkar. Bu filmde her katmandan Romalıların ve bazı uluslararası figürlerin yaşamları, kafası karışık ve umarsız gazeteci Marcello Rubini'nin (Marcello Mastroianni) rüyaları andıran kişisel ve mesleki maceraları aracılığıyla gevşek bir biçimde birbirine bağlanır. *Tatlı Hayat* insanların yaşadıkları gerçekliğin farklı düzeylerini merak uyandırıcı bir biçimde öykülemesiyle, dünyanın her yerinden insanların film yapımı hakkındaki düşüncelerini değiştiren bir yapıttır. Fellini'nin içsel gerçekliğe olan büyük merakı, onun basit çizgisel anlatıdan, geleneksel **devamlılık kurgusundan**, sıradan çekim kompozisyonundan ve mazlum öykülerinden kopmasını sağlar. Fellini giderek artan bir

biçimde içsel gerçekliğin, kitle kültüründen, özellikle de filmlerden nasıl etkilendiğiyle meşgul olur. Bu da onu kendi ruh halini yansıtan, daha biyografik etkiler taşıyan filmler yapmaya iter. Bu filmlerin bazıları *Amarcord* (1973) ve *8½* filmlerinde olduğu gibi doğrudan kendi hayatının dolayımıyken, *Fellini – Satyricon* (1969), *Ve Gemi Gidiyor / E la nave va* (1983) gibi bazıları ise mitolojiden ve tarihten alınan ancak dolaylı olarak kendi kişisel tereddütlerini ve korkularını anlatan hikâyelerdir.

••••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••••

1. Bazı eski İtalyan filmlerine göz atarak İtalyan sinema kültüründe *Cabiria*'dan (1914) sesli film İtalya'ya gelmeden önce çekilen düzinelerce Maciste filmine, *Fellini Satyricon*'dan (1969), 1960'lar boyunca uluslararası başarılar kazanan Maciste hakkında kaslı adam filmlerine, mitoloji ve Antik Roma tarihinin rolünün izini sürün. Bu filmler arasındaki farklılıklar, tarihin ve mitolojinin İtalyan sinemasında değişen rolü hakkında bir ipucu veriyor mu?
2. İtalyan yeni gerçekçiliğinin belirlenimciliğini (determinizm) aynı dönem Amerikan sinemasının, örneğin *Rıhtımlar Üzerinde* (Yön. Elia Kazan, 1954) filminin iyimser eğilimiyle karşılaştırın. Bireyler üzerinde politikanın ve kültürün etkisine dikkat çektiği taze bir yanı olmasına karşın Kazan'ın filmi kahramanı Terry Malloy'un (Marlon Brando) rıhtım işçisi olarak çalıştığı limanın yozlaşmış patronlarına karşı giriştiği savaşta tamamen başarılı olur. *Rıhtımlar Üzerinde*'deki başkaldırıyı *Yer Sarsılıyor*'da 'Ntoni'nin başkaldırısıyla karşılaştırın. Sizce İtalya'nın yeni gerçekçi filmleri, bu ülkenin gelenekleri daha güçlü olduğu için mi daha kötümser? Yoksa Hollywood ABD'de geleneksel iktidar dinamiklerinin gücünü görmezden gelmeyi seçtiği için sahte bir iyimserliğe mi sahip?

PROJELER

1. İtalyan sinema divalarının tarihini araştırın. Çalışmanıza örnek konu olarak Lyda Borelli ya da Francesca Bertini'yi seçin ve kariyerleri hakkında bir araştırma ödevi hazırlayın. Bu divaların ne tür rollerde oynadığını ve kariyerlerine nasıl hazırlandıklarını ya da divaların İtalyan sinemasındaki kadınların tarihi içindeki konumlarını ele alabilirsiniz. Tezinizi desteklemek için mümkün olduğunca spesifik ayrıntılar kullanın ve dipnotlarla kaynakça kullanımını doğru yapmaya dikkat edin.
2. *Umberto D*'deki Umberto karakterini tartışacağınız bir eleştiri yazın. Bu karakter size hangi yönleriyle sempatik geliyor? Hangi yönleri sempatik olmaktan uzak? Tezinizi desteklemek için filmden olabildiğince ayrıntı kullanın.
3. Bazıları insanların kendi hayatlarında yeterince acı olduğunu, bunun için yeni gerçekçi başarısızlık ve keder öyküleri istemediklerini, bunun yerine Hollywood'un anlattığı türden iyimser hikâyelere ihtiyaç duyduklarını söylerler. Bu sorunu değerlendirdiğiniz bir eleştiri yazın. Özellikle çalıştığınız yeni gerçekçi filmlere ve izlediğiniz Hollywood filmlerine referans vererek seyircilerin mutlu sonlardan elde ettiği teselliyi kendilerininki gibi kolayca çözülemeyecek sorunları olan insanları izlemenin vereceği teselliyle karşılaştırın.
4. Yeni gerçekçiliği araştırın. Bu İtalyan sinema ekolü hakkında geniş bir betimleyici metin yazın. Yeni gerçekçi filmlerin özelliklerine odaklanın ve tezinizi desteklemek için belli filmlerden özgün ayrıntılar kullanın.

ALAN ARAŞTIRMASI

Federico Fellini

Doğum: 20 Ocak, 1920, Rimini, Emilia-Romagna, İtalya
Ölüm: 31 Ekim, 1993, Roma, İtalya

Seçme Filmografi
Varyete Işıkları / Luci del Varietà (1950)
Beyaz Şeyh / Lo seicco bianco (1952)
Aylaklar / I vitelloni (1953)
Sonsuz Sokaklar / La strada (1954)
Cabiria Geceleri / Le notti di Cabiria (1957)
Tatlı Hayat / La dolce vita (1960)
8 ½ (1963)
Fellini – Satyricon (1969)
Amarcord (1973)
Ve Gemi Gidiyor / E la nave va (1983)
Ginger ve Fred / Ginger e Fred (1986)

Tatlı Hayat / La dolce vita (1961)

Yeni gerçekçilik sonrası film nedir?

Tatlı Hayat'tan bu görüntüyü ve filmin kendisini açıklayan anahtar kavram **senkretizmdir**. Bu kavram genellikle karşıt ilkelerin, yerlerin, nesnelerin ve/ya da zamanların füzyonu olarak anlaşılır. Senkretizm nötr bir kavramdır. Bütünleşmiş karşıtlıklar zengin ve yaşam dolu olabileceği gibi, figür 4.8'de olduğu üzere kaotik ve kafa karıştırıcı da olabilir. Burada Fellini 1960'ların revaçta Roma'sım farklı kültürlerden ve yüzyıllardan insanların, inançların ve şeylerin yıkıcı ve kafa bulandıran bir karmaşası olarak tanımlar. Bu görüntü ortada Sylvia (Hollywood'un bir seks tanrıçasına çevirdiği İsveçli aktris Anita Ekberg) ve en sağda onun sevgilisi Robert (en iyi Tarzan rolüyle bilinen Amerikalı aktör Lex Barker) arasındaki gergin bir anı aktarıyor. Sylvia, sembolik olarak ikisinin arasında duran Frankie Stout'u (Alain Dijon) kıskandığı için Robert'e çok kızgındır. Bu insanlar arasında göz temasının bulunmaması, uluslararası grupların ortak davranış kurallarını paylaşmadıklarını ima eder. Bu sahnedeki duygusal kaos, tüm filme yayılan ve modern dünyayı yok olmuş değerler sistemi ve zengin fakat sığ insanlardan oluşan bir yer olarak korkutucu bir biçimde betimleyen kaosu yansıtır.

Burada gece kulübü bile nesnelerin tuhaf ve tutarsız bir biçimde bir araya gelmesinden oluşur. Antik duvarların kaba dokusu ve sağda, yerde duran büyük heykel başıyla masadaki pürüzsüz, makine üretimi yemek takımı ve cam ürünler arasındaki tezata dikkat edin. Sizce gece kulübü antik eserlerin görkemini önemsizleştiriyor mu? Yoksa günümüzün tüketim ürünleri, eski nesnelerle ilgisiz görünmeleri için mi tasarlanmış? Gazeteci Marcello (Marcello Mastroianni), tüm kargaşayı kenardan izliyor. Onun filmdeki rolü bu. Bu rol filmin sonunda kendisi de sığ, acımasız ve tamamen kendini kaybetmiş bir hale gelene dek sürer. Figür 4.8'de ve filmin tamamında Fellini, başlangıcından beri İtalyan sinema kültürünün bir parçası olan İtalyan tarihine ve kimliğine olan ilgisini ortaya koyar. Ancak geçmişe dair görüşlerini kararlı bir İtalyan kimliği için çapa görevi görecek biçimde bildirmek yerine geçmişle kopan ilişkiyi gösteren imgeler yoluyla Fellini, bugünün kararsızlığını ortaya koyarak bu gece kulübündeki dışsal çelişkilerde kendini gösteren içsel kargaşaya işaret eder.

Filmin en başından itibaren eski ile yeni arasında tedirgin edici, rüyaları andıran bir gerilim mevcuttur. Başlangıçta bu durum komik görünür. Filmin açılış çekiminde iki helikopter iki küme antik Roma harabesi arasında alçaktan uçar. Bu manzaraya bir tutam tuhaflık katmak için Fellini helikopterlerin birinden, Vatikan'a götürülmek üzere kocaman, yaldızlı bir İsa heykeli sarkıtır. Bu cüretkar çekim modern teknoloji, İmparatorluk Roma'sı ve Hıristiyanlık arasındaki iktidar ilişkilerini derli toplu bir biçimde özetler. Modern makine, İtalya'nın geçmiş şan ve şerefine ve bu geçmişin kutsal olanla bağlantısına baskın gelmiştir. Yine de oyuncu bir atmosfer vardır. Bu olayı gazetesi için takip eden Marcello helikopterlerin birinde uçmaktadır ve bir çatıda güneşlenen kızlarla flörtleşmek için durumdan faydalanmaktadır. Modernite ancak yavaş yavaş endişe verici görünür.

Filmin geleneksel anlamda bir öyküsü yoktur. Bunun yerine Marcello'nun kendisine hiç bir değer ve destek sunmayan bir kültür içinde çöküşünü takip eder. *La dolce vita* savaş sonrası Roma'nın her yerinde Marcello'yu izler. Bu bir zoraki **senkretizm**

çalışmasıdır. Şehrin bir bölümünde, 1960'larda bir grup delifişek uluslararası ünlünün seçkin gece hayatı için toplandıkları dünyaca ünlenmiş bir cadde olan Via Veneto caddesi yer alır. Bir başka bölümünde Marcello'nun Hollywood seks bombası Sylvia'yla olan maceralarına şehrin en ünlü turistik cazibe kaynaklarından biri olan Trevi çeşmesinde tanıklık ederiz. Sylvia, devasa antik tanrı heykellerinin arasında gülüp eğlenirken Marcello onu suyun içine kadar izler. Marcello kendisini şehrin başka bir bölümünde, savaş zamanı bombalanan binaların yerine dikilen çirkin savaş sonrası apartman binaları arasında bulduğunda yanında bizi de götürür. Ancak onunla birlikte şehrin zenginlerine ait eski palazzolara, görgülü bir üniversite profesörüyle ailesinin şık odalarına; bir fahişenin virane dairesine ve iki çocuğun Meryem Ana'yı gördüklerini söyledikleri için çılgın bir kalabalığın toplandığı ve çocukların belli ki bu ilginin tadını çıkardıkları bir tarlaya gideriz. Marcello bir haberci olarak gittiği her durakta yeni dünyanın aldığı biçimle başa çıkmakta giderek daha çok zorlanır. Marcello'nun gerçekten hayran olduğu Profesör Steiner'in (Alain Cuny) kendisini ve iki masum çocuğunu açıklanmayacak bir biçimde öldürmesi dönüm noktası olur. Fellini bize Marcello'nun bu trajediye tepki gösterdiği hatta Steiner'in yaptığına dair açık bir yorumda bulunduğu bir sahne sunmaz. Bunun yerine klasik yanlısı bir duruşu olan Steiner'in, Marcello gibi geçmişten gelen kalıtı silip süpüren modern olaylara ayak uydurmakta zorluk çektiğine dair ipuçları verir.

Polisin, Steiner'in karısına olanları anlattığı sahneden sonra Fellini geçiş kullanmaksızın Marcello'nun tamamen farklı bir insana dönüştüğü, gelecekten bir zamana atlar. Artık gazetecilik yapmak yerine halkla ilişkiler alanına girmiştir. Tüm hayatı bitmeyen bir orji içinde yaşayan, en temel dürtülerine teslim olmuş, birbirlerini ve kendilerini sürekli olarak küçük düşüren insanlarla birlikte parti yapmaktan ibarettir. Film Marcello'nun ve zevk peşinde koşmaktan yanıp kavrulmuş grubunun okyanustan kıyıya vurmuş büyük, tanımlanamayan, ölü bir deniz yaratığını gördükleri bir sahilde sona erer. Bu tuhaf, mide bulandırıcı görünümlü ancak acınacak haldeki canavara karşı farklı tepkiler, bu gizemli sahneden ne anlamamız gerektiğini çıkartmamızı zorlaştırır. Grup sahilde uzaklaşırken, Marcello genç, güzel bir kızın kendisini çağırdığını fark eder. Kızı gazetecilik yaptığı dönemlerden tanır ama ne söylemeye çalıştığını anlayamaz. Nihayet omuzlarını silkip çılgınca eğlenen grupta en arkada kalanla birlikte oradan uzaklaşırken, genç kız, ona farklı seyircilerin farklı anlamlarda yorumlayabilecekleri bir ifadeyle bakar. Bununla birlikte, filmin sonundaki kültürel anlamlandırma ve iletişim sıkıntısı besbellidir.

Yeni İtalya sınırsız olanaklarının ve zenginliğinin yıkıcılığıyla Marcello'yu şaşkına döndürür. Marcello'nun tepkisinin ne anlama geldiği ve onun hayatının, deneyimlerinizle ilişkisinin nasıl olduğu, üzerinde kafa yorabileceğiniz bir konudur ancak Fellini, Marcello'nun açmazlarının tek nedeninin ekonomi olmadığını gösterir. Marcello'nun kendi kültürüne karşı verdiği tepki, geleneksel olarak mitoloji ve dinin yönlendirdiği hayali özlemleri yansıtır. Ancak din, helikopterden sarkan bir heykele ve iki çocuğun fantezilerinin esiri olmuş bir kuru kalabalığın cahil histerisine indirgenmiştir. Marcello'nun tapınırcasına Sylvia'nın peşine düşmesi ve onun ardından Trevi çeşmesine girip taştan tanrılar arasında sırılsıklam olmasıyla ve Sylvia'nın vücuduna dökülen suyun yarattığı hislerin tadını çıkarırken onu güç bela fark etmesi nedeniyle şaşkına dönmesiyle sona eren sahnenin gösterdiği gibi, mitoloji ise çoktandır hayati bir güç olmaktan uzaktır.

FİGÜR 4.8 *Tatlı Hayat / La dolce vita* (Yön. Federico Fellini, 1961) filminden bir kare. S&B. 174 dk. 1960'larda göz alıcı bir Roma caddesi olan Via Veneto'da kalbur üstü bir gece kulübünde antik Roma harabeleri ve eserleri, antik Roma'nın modern reprodüksiyonları ve modern İtalyan dekorundan oluşan kaotik bir melange yani karışım buluruz. Bu gece kulübünde aynı zamanda karşımıza İtalyan ve Amerikalılardan oluşan bir karışım çıkar. Çerçevenin ortasında İsveç doğumlu Amerikalı film yıldızı Sylvia (Anita Ekberg), çerçevenin en sağındaki sevgilisi Robert (Lex Barker) ile tartışmakta. Onların arasında Frankie Stout (Alain Dijon) ve en sol köşede baş kahramanımız gazeteci Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) sahneyi izliyor.

Filmin sonunda ruhsal olarak yorgun düşmüş Marcello, manevi arınmanın da yiyecek ve barınma kadar önemli bir ihtiyaç olduğunu anlamış gibidir. Sizce Fellini'nin istediği dine dönüş müdür? Böyle bir dönüşün mümkün olduğunu göstermekte midir? Bu soruyu cevaplamak için Fellini'nin biyografisini bilmeniz gerekir mi?

Fellini'nin Roma'sı tüm savaş sonrası zenginlikleriyle tatlı hayat dışında her şeyi sunar. Şehrin tüketici materyalizminin anlamsızlığı her şeyi, İtalyan kültürünün geleneksel köşe taşlarından biri olan aileyi bile istila eder. Ailenin çöküşünün en uç örneği Steiner'in kendi çocuklarını öldürmesidir. Ancak Marcello da bu sorunun sonuçlarından biridir. Babasıyla çok zayıf bir ilişkisi vardır. Marcello'nun çocukluğu Ventennio dönemine denk geldiğinden, sağlam İtalyan ailesi hakkındaki faşist iddialara şiddetle karşı çıkar ve modern istikrarsızlığın köklerinin derine uzandığına dair güçlü bir kanıt oluşturur. Marcello'nun kendisi de evlenmeye hatta duygusal dürüstlüğe elverişsizdir. Dikkatini sadece birlikte oldukları zaman çeken sayısız kadın arasında düşüncesizce gezinip durur.

La dolce vita'da Fellini bazı yeni gerçekçi teknikler kullanır ama aynı zamanda bu tekniklerin 1960'ın Roma'sına uyup uymadığını sorgular. Örneğin Fellini, Marcello'nun "Meryem Ana'yı gören" çocukların hikâyesi üzerine çalıştığı bölümde mekan çekimi kullanırken, bu yöntemin her zaman dürüst olup olmadığını sorgular. Bu sahnede muhabirler bütün ekipmanlarıyla çocukların "Meryem Ana'yı gördükleri" tarlaya yayılırlar. Marcello en büyük haber ekibinin müdürünün uydurma olduğu besbelli bir olaydan en büyük etkiyi elde etmek için nasıl dikkatlice hesaplar yaptığına şahit olur. Yani gerçek bir mekan da aslında olayın sahte doğasını saklayabilir.

Fellini *La dolce vita*'da amatör oyuncu kullanmaz ama yıldız oyuncuları yeni gerçekçi bir ruhla, yıldız sisteminin etkisizliğini göstermek üzere kullanır. Çok ünlü isimleri, özellikle Anita Ekberg ve Lex Barker'i kullanarak uluslararası şöhretlerinin absürtlüğünü gösterir. Ancak Fellini için *la dolce vita*'da oyunculuk alanındaki en önemli gelişme, yönetmenin Marcello Mastroianni ile meslek ilişkisinin doğuşu olur. *La dolce vita*'dan önce zaten İtalya'da ünlü olan Mastroianni'yi bu film uluslararası bir yıldıza ve tüm kariyeri boyunca Fellini'nin kilit önemde yaratıcı ortaklarından birine dönüştürür. Fellini, Mastroianni'de, modern dünyadaki erkek kimliğine dair kaygılarını canlandırabilecek yıldız karizmasına sahip bir oyuncu ve çekici bir dış görünüm bulur. Jacqueline Reich'ın *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity ve Italian Cinema* (*Latin Aşığın Ötesinde: Marcello Mastroianni, Erkeklik ve İtalyan Sineması*) kitabında vurguladığı gibi Mastroianni, yakışıklı ve karizmatik haliyle eski İtalyan *commedia dell'arte* geleneğinde yer alan ***inetto*** yani talihsiz budala olarak yorumlanabilir. Yine de Fellini'nin komik *inetto*'yu çağdaş kaosun odağı olarak kullanımı asla "salt gülmeye yarayan" bir kaybeden rolü değildir. Mastroianni'nin eril düş kırıklıklarını ve kuşkuları anlatabilme yeteneğinin ihtişamı, Fellini'nin tamamen kahramanının bilinçaltı yaşamına daldığı başyapıtı 8½'u mümkün kılabilmiştir.

8 ½ (1963)

Yeni gerçekçi sonrası erkek nedir?

8½ filminin açılış montajının bir parçası olan bu görüntü, Fellini'ye belirgin bir biçimde benzeyen bir film yönetmeninin yaratıcı krizine dair öyküye başlarken seyirciyi güzelliği ve tuhaflığıyla şaşırtmasıyla ünlüdür. Bu açılış montajında Fellini bize bir trafik sıkışıklığının sessiz, soldurulmuş görüntülerini sunar. Ses kuşağında bir hata mı var yoksa film fazla mı pozlanmış? İzlediğimiz filmin teknik konularıyla ilgili bir seyirci huzursuzluğu yaratarak Fellini *8 ½*'u başından itibaren bir film izlemekte olduğumuzu fark ettirecek **dönüşlü** bir film olarak kuruyor. Fellini, arabasının dumanla dolduğunu fark eden, bizim sadece arkadan gördüğümüz bir adama arabalarının içinden tuhaf sabit bakışlarla bakan insanları göstererek seyirci olma farkındalığım arttırıyor. Adam zorlukla solurken ve dışarı çıkabilmek için camları yumruklarken ses kuşağındaki ilk sesleri duyuyoruz. Diğerleri adamın yardımına koşmak için hiçbir girişimde bulunmadan ona bakmaya devam ediyorlar. Sonunda arabasından kurtulabildiğinde, çarmıha gerilmenin ve yeniden dirilişin tuhaf bir karışımı olan figür 4.9'daki imgeyi görüyoruz. Bir sonraki çekimde bu figür aniden bir kumsalın üstünde uçmaya başlıyor ancak öteki ucu yerdeki bir adamın elinde olan, ayak bileğine bağlı bir ip onu uçup gitmekten alıkoyuyor. Uçan adam yere çekilirken *8½*'a bu adamın rüyasıyla girdiğimizi fark ediyoruz ancak rüya görenin uyanık halini lüks bir kaplıcadaki banyo aynasında bezgin suratına bakana kadar görmüyoruz. Karşımızda bulunduğu yerde olmak istemeyen yönetmen Guido Anselmi (Marcello Mastroianni) duruyor.

Fellini'nin, Guido'nun rüyasıyla onun dış gerçekliği arasında yarattığı karışıklık, sadece bir filmi açmanın akıllıca bir yolu olmakla kalmaz. Bu açılış aynı zamanda filmlerdeki imgelerin karmaşık yollarla yaşamı yansıttığının bilincinde olmamızı sağlayan

FİGÜR 4.9 *8½* filminden bir kare (Yön. Federico Fellini, 1963). S&B. 138 dk. Guido Anselmi (Marcelo Mastroianni) karakteri tıkalı trafikte elleri iki yana açık, yükselmiş vaziyette. Önünde gün ışığı altında sayısız araba uzanıyor. Solda yolcular karanlıktaki otobüsün penceresinden ifadesiz gözlerle dışarıyı izliyorlar ama aslında hiçbiri gizemli bir biçimde yükselmiş bu figüre bakmıyor.

bir **dönüşlülük** yaratır. Bunun yanı sıra Fellini için rüya ve gerçeklik arasındaki bir karışıklık, Guido'nun bir dizi klişe saçmalıktan ibaret olmayan, modern insanların nasıl yaşadıklarına dair söyleyecek sözü olan bir film yapabilme mücadelesinin hikâyesine başlamanın iyi bir yolu olur. Rüyalar (içsel fantezi yaşamı) ve dışsal olaylar arasındaki belirsizleşen sınır, Guido'nun dünyasının dış hatlarını oluşturur ve bir yönetmen olarak sorununu açığa çıkartır. Guido gördüğü düşlerle yaşadığı deneyimler arasındaki ödün verilmiş sınırlardan öylesine rahatsızdır ki evrene ya da yaratıcı yaşamına ilişkin hiç bir somut plan algılamaz olmuştur. Bu nedenle çektiği film üzerinde tutarlı bir biçimde çalışmak için yoğun baskı altındadır. İşler onun için öyle kötüye gitmektedir ki Guido oyuncuları ve menajerlerini kaplıcaya çağırdığında onlara ne söyleyeceğine dair hiçbir fikri olmadığını fark eder. Guido'nun kadınlarla ilişkileri de fantezileriyle günlük hayatındaki deneyimlerin denetim altına alınamaz bir biçimde karışmasının yarattığı sıkıntıdan etkilenir. Ak saçlı, geleneksel annesinin (Giuditta Rissone), zayıf, sinirli, spiritüel karısı Luisa'nın (Anouk Aimee), semiz, frapan ve boş kafalı metresi Carla'nın (Sandra Milo) ve arzuladığı, rüyasında gördüğü, yattığı her ırktan, bedenden, yaştan ve tarzdan sayısız kadının kaotik bir biçimde iç içe geçmiş anıları ve fantezileri Guido'nun peşini bırakmaz.

İçinde yaşadığı kırılmış ve parçalanmış gerçeği nasıl betimleyeceğini anlayabilmesi için Guido'nun bir yönetmenin ne yaptığına dair tanımını tepeden tırnağa değiştirmesi gerekir. Amerikan filmlerinin aksine *8½*'da kariyer başarısızlığı başka tür bir başarıya yol açar. Film boyunca Guido kişisel ve mesleki bir felaketten diğerine sürüklenirken, yaratıcı yönünün kurtuluşunu sağlayacağına inandığı gerçek bir insan olan, son derece güzel, genç sinema tanrıçası Claudia Cardinale'nin varışını bekler. Ancak Claudia geldiğinde onun en büyük başarısızlığı olur. Claudia'nın gerçekliğiyle onun film bo-

yunca Guido'nun kafasında dönüp duran saf ve temiz bir bakire olarak fantezisi çatışır. Claudia, Guido'nun onu rüyalarındaki kadın yapmak yani kimliğini kontrol altına almak için yaptığı budalaca girişimlerine gülüp geçer. Bu düşkırıklığı, Guido'yu intiharın eşiğine getiren toptan çöküşünden önce gerçekleşir. Guido kendini öldürmez ancak filmin sonunda yıkım ekibi, yapımcısının Guido'nun yapmak istediği film için inşa ettirdiği inanılmaz pahalı seti yerle bir ederken başka bir şeyler ölür. Yıkılan seti izlerken Guido beklemekte olduğu hayali gözlerinin önünde bulur. Filmdeki tüm çatışan karakterlerin birbirleriyle dans ettiğini görür ve parçaların kendi tasarımlarını oluşturmalarına izin vererek onlara katılır.

Guido için ve onunla birlikte dans eden karakterler gerçekten orada mıdırlar? Sağduyu, olmadıklarını söyler ancak eğer Guido yaşamındaki tüm parçaların uyum içinde dans ettikleri bir ana erişmişse gerçekten bir şeyler olmaktadır. Fellini, Guido'nun dışsal deneyimi düzenlemenin eski yöntemlerinin harabesinde içsel bir zafer elde ettiğini ileri sürer. Savaş sonrası filmlerin yoksul karakterleri gibi tuzu kuru Guido da sanatını yönlendiren ekonominin tehdidi altındadır. Ancak *Bisiklet Hırsızları*'nın ve *Yer Sarsılıyor*'un kahramanlarının aksine Guido yoksul, sömürülen bir işçi değildir. Hali vakti yerinde bir sanatçı olarak onlardan daha fazla kaynağa sahiptir. Onlar gibi sınıfsal ve finansal iktidarın egemen olduğu bir dünya tarafından ezilmek yerine, Guido kendi ruhsal enerjisinin büyük rezervlerine erişir ve dünyayla diyalog kurabilmek için sanatını kullanır. Ne olaylar tarafından ezilir ne de olaylar üzerinde kendi iradesini dayatır. Guido'nun kendi sanatsal enerjisine erişebilme yeteneğinin erdemiyle, *La dolce vita*'nın sonunda iç ve dış gerçeklikler, daha önceki kafa karışıklıklarının üstesinden geldiğinin işareti olan bir dans sahnesinde biraraya gelirler. Fellini'nin daha sonra çektiği tüm filmler öyle ya da böyle, karakterlerinin bilinç altı enerjileriyle olan ilişkilerinin içinde saklı olan anlamın yeniden sorgulanmasıdır. Ancak sonuç her zaman zafer olmaz. Fellini'nin sonraki filmlerinde kahramanlarını nasıl bilinç altına doğru epik yolculuklara gönderdiğini keşfetmek için zaman ayırmak isteyebilirsiniz.

İtalya'nın Savaş Sonrası Toparlanma Tartışması

Anlam yaratmanın eski yöntemlerinin yeni dünyada geçerliliğini yitirmesi ve Fellini tarafından çarpıcı bir biçimde betimlenen içsel ve dışsal gerçeklik arasındaki karışıklık, İtalyan sineması için son derece hareketli bir dönem olan 1960'lar ve 1970'ler boyunca İtalyan filmlerinin konusu oldu. Bu yirmi yıl içinde İtalya dünyaya parlak yönetmenlerden oluşan geniş bir yelpaze sundu. Fellini'nin yanı sıra Michelangelo Antonioni, Ettori Scola, Bernando Bertolucci, Sergio Leone, Pier Paolo Pasolini ve Lina Wertmüller gibi sinemacılar da sahneye çıktı. Aynı zamanda Luchino Visconti, Vittorio De Sica, Pietro Germi ve Maro Monicelli taze ve heyecan verici yapıtlar üretmeye başladılar. İtalya aynı zamanda dünyaya az önce bahsettiğimiz Marcello Mastroianni ve ileride bahsedeceğimiz Sophia Loren ile Monia Vitti gibi yeni film yıldızları sundu. 1960'ların ve 1970'lerin filmleri yeni sinemasal dünyaları keşfederken sadece büyük usta Fellini'den değil, İtalyan anti-faşist sosyal felsefeci, Antonio Gramsci'nin yapıtlarından da etkilendiler. Gramsci, Mussolini zamanında hapsedilmiş ve uğradığı kötü muamele sonucu 1937 yılında henüz 46 yaşındayken ölmüştü. Ancak onun cezaevindeyken yazdığı

notlar, savaş sonrası İtalyan kültürü için, özellikle de İtalyan sinemasının 1960-1980 dönemindeki ikinci altın çağının sinemacıları arasında ilham yarattı.

Antonio Gramsci, İtalyan Komünist Parti'nin kurucu üyelerinden biriydi. İtalya'yı 1922'den 1943'e dek yöneten faşist hükümete olan muhalefeti yüzünden yetişkinlik hayatının büyük bir bölümünü hapiste geçirdi. Ancak hapishane notları, Gramsci'nin etkisini ölümünden çok sonra da sürdürmesini sağladı. Bir sosyal kuramcı olarak Gramsci, İtalya'da 19. yy. devrimlerinin sonucunda gerçek bir değişimin sağlanamamasına tepki gösterdi. Gramsci, yaşanan tüm toplumsal altüst oluşlara rağmen, zenginin yoksulu sömürdüğü iktidar yapısının temel olarak aynı kaldığını kaydetti ve kalıcı değişimin ancak insanların okullar ve popüler sanat aracılığıyla kendileri için düşünebilecek biçimde eğitildiklerinde mümkün olabileceğini ileri sürdü. Marcia Landy'nin İtalian Cinema kitabında belirttiği gibi Gramsci'nin kültürel değişimi öğretme fikri "önceden verili, otoriter ya da ahlaki ders verir nitelikte olmayan bir pedagoji"yi içeriyordu. Gramsci, eğitimi daha çok "eleştirel yetenekleri geliştirme süreci" olarak görüyordu. Gramsci'nin eğitime ilişkin görüşlerini sinemaya uyarlayacak olsak, onun II. Dünya Savaşı sonrası yeni gerçekçi filmlerin, ne kadar iyi niyetlerle de olsa doğrudan toplumsal eleştiri iletmesini doğru bulmayacağını görürüz. Gramsci, yeni gerçekçi sinemanın tipik doğrudan toplumsal eleştirisini, ne düşünmesi gerektiği söylenen seyirci yaratmanın bir başka yolu olarak yargılardı. O, seyirciye kendi çıkarımlarını yapmaya izin veren filmleri tercih ederdi. Gramsci'nin fikirlerini daha derinlemesine kavrayabilmek için onun artık kitap formunda kolaylıkla bulabileceğiniz hapishane notlarına göz atabilirsiniz.

Öte yandan Fellini'nin doğrudan toplumsal değişime yönelmeyen filmleri, seyirciye hitap etme bakımından Gramsci'ci sayılabilirler. Fellini seyirciye filmlerinin modern yaşam hakkında ne söylediğini anlatmak yerine, görsel, işitsel ve olay örgüsü yoluyla yeterince bilgi vererek bireylerin kendi sonuçlarını çıkarmasını sağlar. Dönemin bir başka sinemacısı Michelangelo Antonioni, kültürel evrimi destekleme fikrine karşı aynı derecede ilgisizken, yapıtının anlamını iletmek bakımından Gramsci'ci **reçete önermeyen** eğilimi (eğer mümkünse) daha kararlı bir biçimde benimser. Ancak bu dönemde filmleri, seyircileri toplumsal konulara yönlendirmek üzere Gramsci'ci retoriği benimseyen Ettore Scola gibi başka birçok sinemacı da vardır. Bu zengin dönemde aynı zamanda *commedia all'italiana* olarak bilinen, özellikle Pietro Germi ve Vittorio De Sica'nın çok sayıda başarılı karanlık komedisi de karşımıza çıkar. Bu yönetmenler belli politik niyetleri olmaksızın, daha özgür, daha müreffeh, yeni bir İtalya'nın avantajlarını kullanarak İtalyan toplumsal yapısını baş aşağı çevirip *la famiglia*'yı (aile) ve eski, vadesini doldurmuş toplumsal gelenekleri çoğu kez gülünç bir biçimde ortaya serer. İster komik, ister politik, ister kişisel olsunlar, 1960'ların ve 1970'lerin filmleri modernitenin sorunlarını ön plana çıkarırlar.

L'avventura / Serüven (1960)

Modern olguların inanılmaz hafifliği

Gördüğünüz çığır açıcı bir film olan ve İtalyan yönetmenini uluslararası bir yıldız haline getiren *L'avventura*'dan Antonioni imzalı bir kare. Anna (Lea Massari) ve nişan-

lısı Sandro (Gabriele Ferzetti), arkadaşlarıyla Sicilya sahillerinde yat gezisine gitmişler ancak Anna'nın ilişkilerine dair açıklayamadığı kuşkuları var. Çerçevenin kompozisyonu aralarındaki açıklığı ortaya koyuyor. Bir arada oldukları halde birlikte olmayan çift, çıplak kayalıklarda farklı yönlere bakıyor. Antonioni, karakterleri yerleştirirken seyirciyi şaşırtıyor. Bu çiftin gizemli tarafı gibi görülen Anna bize doğru bakarken Sandro'nun ifadesi gizli kalıyor. Acaba ikisi arasında asıl esrarlı olan, aşık olduğu besbelli, evlilik için hazır hissediyor gibi görünen Sandro mu? Film ilerledikçe bu konuda kendi kararınızı vereceksiniz. Tüm filmlerinde olduğu gibi Antonioni bize karakterleri arasındaki uçurumu gösteriyor. Bu da Antonioni filmlerinde bakışta bir kırılma olduğu için gözlerin birbirleriyle buluşmadığı birçok çekimden biri. Bu "Antonioni tarzı" karelerde çiftlerin ya da beş altı kişi kadar çok olabilen arkadaşlar ve tanıdıkların her biri bir başka yöne bakar. Anna gibi Antonioni de sorunun ayrıntılarını dile getirmeden kopuşu gösterir.

Kaya, su ve bedenleri birbirlerine doğru değil birbirlerinin aksine yönelmiş sevgililer... Antonioni'nin simgesel bir görsel dil kullandığını söylemek kolay. Ancak bu, Anna ve Sandro'nun yalnız bırakılması hakkında soyut olarak düşünmemizi istediği anlamına gelirdi. Oysa birçok eleştirmen Antonioni sinemasının seyirciye yönelik duyumsal bir davetiye olduğuna inanır. Yani Antonioni bu filmi izlerken yalnız bırakılma üzerine düşünmeye değil yalnız bırakılmayı hissetmeye özendirir. Bu çekimden öncekiler seyirciyi ana karakterlerin bulunduğu çevrede sakin bir tura çıkarır. Böylece kayanın ve suyun dokusunu ortaya koyan, sıra dışı derecede duyumsal çekimlerle, bu çiftin en az onlar kadar dramatik olan, yaşayan, nefes alan ögelerin dünyasında bulunduğunu gösterir. Antonioni'nin bizi bu sahne için hazırlama tarzı nedeniyle Anna'nın içsel karışıklığını, (bu çekimin duyularımızda Anna'nın sıkıntılarının yankılanmasını sağlayabilme yeteneği sayesinde) kayanın pütürlü dokusunu duyumsadığımız gibi derinden duyumsarız. Sandro'nun sırtının, onun duygularını bizden saklaması da yüzünün dönük olduğu ışıltılı ve dalgalı suların fiziksel duyumu gibidir. İnsanları hiçbir yere uymuyor gibi görünmeleri dışında doğal çevreyle karşılaştırılabilecek uyumsuz, kafa karıştırıcı ögeler olarak tecrübe ederiz. Modern dünyanın insanları şeylerle çevrilidir ama bu toplaşmanın bir tasarımı ve düzeni yoktur.

Elbette seyirci ancak kısa bir süre sonrasında öğrenecek olsa da Figür 4.10 hikâyedeki tüm mantığın ve anlatısal anlamın paramparça olduğu anı gösterir. Antonioni diğer sahneye kesme yaptığında Anna bir daha görülmemek üzere kaybolur. Ona ne olduğunu ne karakterler ne de seyirciler bulabilir. Tabii ki resmi bir soruşturma yapılır. Anna zengin ve önemli bir ailenin üyesidir. Ancak Antonioni çalkantılı sulara ve gizemi çözmeyi vaat eden esrarengiz teknelere odaklandığında bile her şey kontrolden çıkmaktadır. Sandro, daha şimdiden Anna'nın en iyi arkadaşı Claudia'yı (Monica Vitti) baştan çıkarmaya çalışmaktadır. Claudia onlarla birlikte bu mavi tura katılan ancak Sandro'nun son derece zengin arkadaşları arasında uyumsuz hisseden orta sınıftan bir kadındır. Claudia, Sandro'nun ilgisini kayıp Anna'dan kendisine yöneltmesinin çabukluğuyla şoke olur olmasına ama o da Sandro'ya ilgi duyduğu için sonunda Anna'yı bulmak için seyahat ederlerken birlikte olmaya başlarlar.

Claudia'nın filmdeki varlığı toplumsal sınıfları merkezi bir mesele haline getirir. Ancak Antonioni, konusu hakkında hiçbir entelektüel bakış açısı sunmaz. Bunun yerine

FİGÜR 4.10 *L'avventura / Serüven* (Yön. Michelangelo Antonioni, 1960) filminden bir kare. S&B. 141 dk. İlişkileri karaya vurmuş dertli sevgililer Anna (Lea Massari) ve sağda Sandro (Gabriele Ferzetti), kayalıklarda denizi seyrediyorlar.

Claudia'nm dışlanmışlığındaki rahatsızlığım hissetmemizi ve onun geleneksel orta sınıf değerleri Sandro'nun üst sınıf konumunun ağırlığı altında dağılırken yaşadığı kafa karışıklığını duyumsamamızı ister. Aynı zamanda Antonioni, İtalyan filmlerinin sınıf ve dış görünüm arasındaki alışıldık ilişkilendirmelerini karıştırıp bozar. İtalyan filmlerinde sterotipik olarak esmer, kısa boylu insanlar genellikle, yoksul güneyin Akdenizli İtalyanlarıyla özdeşleştirilirken, zenginlik ise varlıklı kuzeyin uzun boylu, sarışın İtalyanlarıyla ilişkilendirilir. Ancak üst sınıftan Anna kısa boylu ve esmerken, orta sınıftan Claudia ise bu rolle uluslararası bir yıldız haline gelecek olan uzun boylu, narin yapılı, sarışın Monica Vitti tarafından canlandırılır. Antonioni seyirciye bu filmi okumasına yardım edecek alışıldık sinema uylaşımlarından hiçbirini vermemeye kararlı görünür.

Claudia büyük servet ve ayrıcalık sahibi insanlar arasında seyahat ederken bu insanların ahlaki bir dayanaklarının olmadığını görür. Filmi izlerken Anna'nın birçok kez bencil ve kasıtlı olarak acımasız davrandığına dikkat edin. Ayrıca Sandro'nun kötücül ya da düşüncesiz davranışını not edin. Bu filmdeki canı sıkılan aristokratlar tereddüt bile etmeden birbirlerine ihanet eder ve birbirlerini aşağılarlar. Claudia, bu acımasızlık sirkini bir kenardan izler. Ancak bu durum Sandro'nun Claudia'yı rastgele bir yabancıyla aldatmasına kadar sürer. Sandro geçici bir hevesle, Claudia'yla birlikte kaldıkları kalburüstü otelde karşılaştığı hafifmeşrep bir teşhirci olan Gloria (Dorothy De Poliolo) ile birlikte olur. Claudia'nın, Sandro'nun sadakatsizliğini fark etmesi, Sandro'nun da Claudia'nm kendisini bağışlaması arzusu filmin son karesine zemin hazırlar. Ancak bu karede bağışlanmanın gerçekleşip gerçekleşmediği son derece belirsizdir. Claudia, Sandro'nun kendisinden af dilediği gecenin sabahında, elini pişmanlık gözyaşları döken Sandro'nun başının üzerine koyar. Figür 4.10'da olduğu gibi burada da çiftin göz teması yoktur.

Ancak bu kez birbirlerine bakmasalar da bu iki insan en azından o an için Claudia'nın şefkatli hareketiyle birleşirler.

Bu, kelimenin yaygın anlamıyla bir çözüm sayılmaz. Anna hala kayıptır. Bir kenara yazdığımız tüm ihanetler ve filmi izledikçe göreceğiniz çok daha fazlası hala durmaktadır. Dünya hala şeylerin gelişigüzel bir koleksiyonudur. Yine de düşünülecek olursa dünyanın duyumsal dokularına bu kadar vurgu yapan bir filmin çözüme erişmek için fiziksel dokunuşlara dayanması akla gayet uygundur. Filmin kendini inşa etme biçimi düşünüldüğünde, Claudia ve Sandro'nun artık sonsuza kadar mutlu yaşayacaklarını garanti etmese de bu, mutlu bir son sayılabilir.

Aslında film insan hayatını bitmeyen bir yalnızlaşma olarak görür. *La Notte / Gece* (1961), *L'eclisse / Tutulma* (1962) ve *Il deserto rosso / Kızıl Çöl* (1964) gibi diğer Antonioni filmleri de modern dünyada insanları birbirinden ayıran yalnızlık uçurumunu anlatır. Kendine özgü estetiğiyle Antonioni yapıtlarını İtalyan sinemasının tüm belli başlı geleneklerinden farklı bir yere koyar. Antonioni, sinemasal anlamda bildiğini okuyarak bütünlük ve anlam duygusu için seyircinin filmlerindeki imgelere teslim olmasını talep eder. Onun yalnızlık duygusunu insanlık halinin bir parçası olarak ortaya koyuşu size hitap ediyor mu?

Divorzio all'Italiana / İtalyan Usulü Boşanma (1962)

Commedia all'Italiana **nedir?**

Figür 4.11'de Pietro Germi'nin ünlü, aşırı-abartılmış komikliğiyle inceliğin kombinasyonunu görüyoruz. Antonioni klişelere ve sterotiplere karşı çalışıyorken Germi klişeler ve sterotipler üzerinden çalışır. Fefe ve Rosalia'yı Sicilyalı "tip" karikatürleri olarak gösterir: Erkek, dikkatlice arkaya yatırılmış koyu renk saçları ve bıyığıyla, kibirli ifadesiyle; kadın yüzüne çok yakın, aşırı gür, koyu saçları ve yüzündeki tüylerin bolluğuyla (tek kaşı ve fark edilir bir bıyığı vardır) ve taşkın davranışlarıyla. Ancak Germi, Fefe'nin hevesli karısının birlikte olma isteğine hemen göze çarpmayan mimikleri yoluyla, neredeyse kapalı gözkapaklarının arasından arkaya doğru fırlattığı kaçamak bakışlarla olumsuz tepkisini aktarırken çok dikkatli davranır.

Bu karakterlerin eylemleri de kalın bir fırçayla çizilmiş gibidir. Yani replikleri, jestleri ve duruma verdikleri tepkiler çoğu kez abartılıdır. Ancak Sicilya geleneklerini kurcalayıp altında yatan ikiyüzlülükleri ve absürtlükleri açığa çıkarma anlamında mizah, hedefini ustalıkla bulur. Abartılı jestlerle ilk bakışta fark edilmeyecek incelikli, karanlık ve içgörü sahibi alt metnin harmanlanması, 1960'larda ve 70'lerde popüler olan, tartışmalı ancak başarılı *commedia all'italiana*'nın ayırt edici özelliğiydi. İtalyan Usulü Boşanma'yı çalıştığınıza göre bu eğlenceli, parlak film grubunun parçası olan diğer komedilere de göz atmak isteyebilirsiniz. Bu filmler arasında *I soliti Ignoti* (Yön. Mario Monicelli, 1958), *Il Mafioso* (Yön. Alberto Lattuada, 1962), *Ieri, oggi, domani / Dün, Bugün, Yarın* (Yön. Vittorio De Sica, 1963), *Matrimonio all'italiana / İtalyan Usulü Evlilik* (Vittorio De Sica, 1964) ve *Travolti da un insolito destino nell'azzuro mare d'agosto* (Yön. Lina Wertmüller, 1974) ve Germi'nin çılgın ve gülünç filmi *Sedotta e abbandonata / Baştan Çıkarılmış ve Terk Edilmiş* (1964) yer alır.

Figür 4.11 *Divorzio all'Italiana / İtalyan Usulü Boşanma* (Yön. Pietro Germi, 1962) filminden bir kare. S&B. 104 dk. Bu karede, sağda Baron Ferdinando Cefalù olarak da bilinen Fefe (Marcello Mastroianni), karısı Rosalia'nın (Daniela Rocca) cinsel ilgisine karşı yüzünü buruşturuyor.

İtalyan Usulü Boşanma'nın asıl esprisi, Sicilyalı maçoluğunun yardımıyla derinleşen, kendi kendini kandırmanın İtalyan adalet sistemiyle bir araya gelmesinin yarattığı, cinayeti boşanmanın en kolay yolu haline getiren tehlikeli ikiyüzlülüktür. 16 yaşındaki kuzeni Angela (Stefania Sandrelli) için yanıp tutuşan, onun iki katından daha yaşlı Fefe (Marcello Mastroianni), karısı Rosalia'dan (Daniella Roca) kurtulmak üzere bir plan yapar. Niyeti Rosalia'yı başka bir adamla ilişkiye girmesi için yönlendirip daha sonra onu öldürmektir. Yasalara göre Sicilyalı bir koca namusunu kirlettiği için karısını öldürürse çok sınırlı bir ceza alır. Erkeklik onuruna dair fanteziler İtalyan halkını esir aldığı için Fefe Rosalia'yı öldürüp cezaevinden üç yıldan kısa süre dönerek Angela'yla evlenebilir. Katolik kilisesi ve İtalyan yargısı üzerine yapılan bu genel taşlama, II. Dünya savaşı öncesinde mümkün olmazdı.

İtalyan Usulü Boşanma'nın kısmen Fellini etkisini taşıdığını söylenebilir. Fefe, bildiğiniz gibi Fellini'yle yakın ilişkide bir aktör olan Marcello Mastroianni tarafından canlandırılır. Aslında Mastroianni, Fefe karakterini *La dolce vita* ve *8½*'da olduğu gibi tiye alarak canlandırır. Bu filmlerdeki Marcello ve Guido gibi Fefe de kadınlara olan arzusu kafasını karıştırıp onu ezen, yapmacık tavırlı bir karakterdir. Elbette Fellini'nin filmlerinde Mastroianni kahramanları mizah için olduğu kadar onların sorunlarının duygusal ağırlığı için de canlandırır. Film boyunca smokin ceketler içinde, uzun bir sigara ağızlığından dumanlar püfürdeterek ve kendi görünüşünün parodisini yaparak kasıla kasıla gezinir. Mastroianni, Fefe'ye ağzının kenarından yanağını emerken klik sesi çıkardığı, bu pozun ardındaki sahtekar adamı ortaya çıkaran muhteşem bir yüz tiki vererek komedinin dozunu daha da arttırır. Dışarıdan her zaman abartılı bir biçimde centilmence davranan Fefe, içinde ise her biri bize izleme zevki vermesi için görselleştirilen vahşi

fantezilerle doludur. Bu görselleştirme, Fellini'nin karakteri ve olay örgüsünü içsel dünyayı dışa vurma yoluyla sergileme tekniğinin komik bir versiyonudur. Fefe karısını bir fıçı kaynayan sabun içinde boğmak ve onu bir roketle aya yollamak gibi fanteziler kurar. Germi ve Fellini arasındaki bağlantıyı vurgulamak için İtalyan Usulü Boşanma, Fefe'nin Rosalia'yı öldürme planının bir parçası olarak *La dolce vita*'nın bir gösterimini kullanır. Germi, Fellini'nin filmindeki Mastroianni sahnelerini gösterecek kadar ileri gitmez. Bunun yerine Sylvia'nın gece kulübünde dans ettiği sahnelere odaklanır (bkz. Figür 4.8) ve seyirciyi esir almak için onun son derece seksi bedenini gösterir. Böylece bu küçük kasabada hem kilisenin hem devletin kadınlar üzerindeki baskılarının ikiyüzlülüğünü sergilemiş olur.

Fefe karısını başka bir adamla kaçması için başarıyla yönlendirdikten sonra, kasaba halkını kirlenen namusu nedeniyle öfkeden kudurduğuna ikna eder. Böylece Rosalia'yı vurduğunda kolayca kasabanın kahramanı haline gelir. Ancak erkek maçoluk deliliğinin iki ucu da keskindir. Genç ve şirin Angela, kendini beğenmiş Fefe'nin sandığı gibi pek kız oğlan kız değildir. Angela yalnızca görünüşte Fefe'nin hapishaneden dönüşünü sadakatle bekler. Fefe'yle evlendikten sonra ise Angela'nın kendi planını uyguladığı, evli bir kadın olarak konumunu kendi amaçları doğrultusunda kullandığı ortaya çıkar. Germi bize bu oyunu sizin de mutlaka görmek isteyeceğiniz, sinema tarihinin en komik kapanış çekimlerinden bir tanesinde zekice gösterir.

İtalyan Usulü Boşanma'nın ilginç cinsiyet meseleleri olduğunu düşünebilirsiniz. Germi, Rosalia'yı öylesine itici betimler ki bazı seyirciler de Fefe'nin onu öldürme planlarını alkışlayabilir. Kadınlara şiddet uygulayan erkeklerin en temel iddialarından biri "bana onu incitmekten başka seçenek bırakmadı" diyerek şiddetin aslında kadının suçu olduğunu söylemek olduğu için, filmdeki bu durum feminist alarm zillerini çaldırabilir. Siz de Rosalia'nın itici bir biçimde canlandırılmasının "suç kurbanda" etkisi yarattığını düşünüyor musunuz? Germi'nin Rosalia'yı sunuşunu dikkatle inceleyin. Aslında Germi'nin Fefe'yle kurmamızı sağladığı empati, filmin sonunda yön değiştirir ve Rosalia'nın yalnızca Fefe'nin gözünde böyle katlanılmaz göründüğünü ortaya çıkar. Acaba Germi seyirciler olarak bizim olayları Fefe'nin gözünden görmemizi, Fefe'nin yanılsamalarına kendimizi ne kadar kaptırdığımızı görüp şoke olmamız için mi temin eder? Bunlar retorik değil gerçek sorular. Çoğu zaman komedinin alay ettiği toplumsal önyargıları güçlendirmeye mi yoksa o yargılardan uzaklaşmamızı sağlamaya mı yaradığını merak ederiz. ***Commedia all'italiana*** bu konuda istisna değildir. Ancak toplumsal meseleleri fısıldayan *commedia all'italiana* ile politik komedi arasında fark vardır. Toplumsal açıdan keskin yönleri olan İtalyan komedi ve draması için ***cinema politico***'ya dönmemiz gerekir.

C'eravamo tanto amati / Birbirimizi Çok Sevdik (1974)

***Cinema Politico* nedir?**

Bu görüntünün, filmlerinin gerçekçi setleri arasında karakterlerinin fantezilerine yer vererek sinemasını biçimlendiren Federico Fellini'den nasıl etkilendiğini görebilirsiniz. Gianni'nin (Vittorio Gassman) bu "beyaz atlı prens" görüntüsünün politik olmaktan çok psi-

FİGÜR 4.12 *C'eravamo tanto amati / Birbirimizi Çok Sevdik* (Yön. Ettore Scola, 1974) filminden bir kare. S&B. 124 dk. Bu karede Gianni'yi (Vittorio Gassman), yolsuzluğa bulaşmış bir iş adamı olan Romolo Catenacci'nin (Aldo Fabrizi) utangaç, kendine güveni olmayan kızı Elide'ye (Giovanna Ralli) görünürken izliyoruz. Elide, delicesine aşık olduğu Gianni'yi düşleyerek karlı küreye bakarken, kürenin içinde yüzen pırıltılı parçacıklar arasından zihin gözüyle Gianni'yi görüyor.

kolojik olduğunu düşünebilirsiniz ancak doğrusu her ikisi de geçerlidir. Zavallı Elide'nin hayalini gösteren bu kare aynı zamanda yönetmen Ettore Scola'nın fantezi tekniğini nasıl politik amaçlarla kullandığının açık bir örneğidir. Figür 4.12 Elide'nin, Gianni'nin cazibesine kapıldığını gösterirken Gianni'nin de Elide'nin babasının cazibesine kapılmasıyla ironik bir karşıtlık kurar. Elide'nin babası Romolo Catenacci (Aldo Fabrizio), domuz kılıklı, eski faşist, yolsuzluğa bulaşmış bir iş adamıdır ve savaş sonrası İtalya'da kamuyu dolandırarak servetine servet katmaktadır. Catenacci, Gianni'nin zekasını takdir etse de onun bir avukat olarak idealizminden hoşlanmaz. Bu nedenle ona tonla para ve evlenmek için kızını teklif ederek, hileli anlaşmalarına aracılık etmesi için ayartmaya çalışır. Gianni başka bir kadını sevse de servet ve gücün çağrısına karşı koyamaz. Onun zenginlik ve düzenbazlıkla dolu bir yaşama düşüşü, savaş sonrası İtalya'nın Scola'ya göre para uğruna sanat ve kültür merkezi olarak getirdiği mirası har vurup harman savuran halini özetleyen bir metafordur.

Filmin hikâyesi geri dönüşle anlatılır. 1970'lerin şimdiki zamanından, II. Dünya savaşı sırasında kişisel güvenliklerini ya da çıkarlarını düşünmeksizin faşistlere karşı mücadele veren üç genç İtalyan'la, Gianni, Antonio (Nino Manfredi) ve Nicola'yla (Stefano Satta Flores) tanıştığımız 1944'e geri gider. Mussolini'ye karşı kazanılan zaferden sonra bu üç adamın arkadaşlığı küçük kıskançlıklar, açgözlülük ve politik ideoloji üzerine çocuksu öfke nöbetleri nedeniyle yıllar içinde dağılıp gider. Scola dünyayı Fellini'nin gördüğü gibi komik bir merceğin ardından görür. Ancak Scola, bilinçaltına karşı Fellini'yi hatırlatan ilgisinin yanına kültürel sorunları da ekler. Bu sorunlar, karakterlerinin duygusal dünyalarını İtalya mikrokozmosu olarak kulandığı, *cinema politico* ruhu içinde ele alınır-

lar. Scola kişisel olanın aynı zamanda politik olduğuna inanır. Bu yaklaşımı Fellini'nin sinemasında görmeyiz. Dahası Gramsci ruhuyla hareket eden Scola, kişisel olanın küçük ölçeğindeki insan zaaflarıyla, İtalyan toplumunun genel yaşam tarzına ilişkin daha büyük ölçekte zaaflar arasında ilişki kurmayı seyirciye bırakır. Scola, gençliğin yitip giden ideallerine ağıt yaksa da, bu hüzünlü dünyanın düzeninde büyük bir mizah bulur.

Birbirimizi Çok Sevdik'de aksiyon hikâyenin sonunda dönüşlü bir şakayla başlar. Daha sonra Antonio, Nicola ve üç arkadaşın da sevdalandığı Luciana (Stefania Sandrelli) olduklarını öğreneceğimiz üç genç, arabayla gezerek daha sonra Gianni olarak tanıyacağımız bir adamı arıyorlardır. Bu noktada hiçbirini tanımayız, sadece Gianni'nin ehliyetini kaybettiğini, diğerlerinin ise buldukları ehliyeti ona geri vermeye çalıştıklarını biliriz. Bu üç karakterin çok parası olmadığı bellidir. Arkadaşlarının kalburüstü bir semtte yaşadığını fark edince öyle şaşırırlar ki onun bu evlerin birinde bahçıvan ya da şoför gibi yatıya kalan bir hizmetçi olarak çalıştığını tahmin ederler. Onları böyle düşünmekten ancak Gianni'yi köşkün bahçesinde mülkün sahibi gibi gezindiğini ve yüzme havuzuna daldığını görmeleri alıkoyar. Ancak bu açılış sahnesinde Gianni suya düşmek yerine havada donakalır. Sizce bu sahnede Scola alışıldık serim bilgisi vermek yerine ne yapar? Seyirciye, adları, durumları ve karakterler arasındaki ilişkileri vermek yerine bir gizemle karşı karşıya bırakır.

Bu filmi daha önce izlemiş olan öğrenciler, seyircinin ilgisini uyandırmak için Scola'nın açılış karelerinde başka montaj oyunlarına yüklendiğini bilirler. Gianni'nin köşküne geldiklerinde Antonio, Nicola ve Luciana, kare kare ilerleyen ve üç kez yinelenen bir montajla gösterilir. Gianni'nin ağır ağır havuza doğru yürüyüşü de tekrarlanır. Öyle ki filmin gösterim sırasında kopup sardığını bile düşünebilirsiniz ancak öyle olmadığını göreceksiniz. Scola havuza dalan Gianni'nin görüntüsünü dondurduğunda Nicola kameraya döner ve doğrudan bize hitap ederek, Gianni'nin suya ancak film üç arkadaşın nasıl kendilerini Gianni'yi gözetlerken bulduklarının hikâyesini anlattıktan sonra gireceğini söyler. Scola mizahi dönüşlü teknikler kullanarak aksiyonla aranıza mesafe koyar. Böylece üç adam ve bir kadının basit hikâyesine, onların çatışmalarına, ayrılıklarına ve savaş zamanı birlikteliğinin duygusal anılarına dalmak yerine izledikleriniz üzerine dikkatiniz dağılmadan düşünebilirsiniz.

Film ilerlerken, Scola üç arkadaşın öyküsüne, her üçünün de Luciana ile romantik girişimlerini anlatarak başlar. Sonunda Gianni parası ve babasının konumu için Elide'yle evlenerek Luciana'ya ihanet ettikten sonra, onunla evlenen Antonio olur. Zaten Nicola, Luciana için anlık bir heves olarak kalır. Gianni'nin havada donmuş görüntüsüne geri döndüğümüzde, Gianni'nin eski arkadaşlarından geri dönülmez bir biçimde ayrıldığını ve refah içinde olsa da yalnız bir yaşam sürmeye mahkum olduğunu biliriz. Bu karakterlerin faşistlere karşı mücadele ettikleri dönemdeki yakınlıkları sıra dışı bir durum, insan yaşamının sadece ayrıcalıklı anlarında ortaya çıkan ender bir yakın arkadaşlıktır. Bu da *Birbirimizi Çok* Sevdik başlığının acı bir ironi olduğu anlamına gelir. Aşk ve arkadaşlık bir gün biter. Para ise kültür üzerinde büyük bir gücünün olmasına karşın duygusal açıdan asla tatmin edici olamaz.

Elbette bunun pek orjinal bir fikir olmadığını düşünebilirsiniz. Ancak Scola'nın politik komedisinde orjinal olan düşüncenin kendisi değil, sinemasal olarak ifadesidir. Filmi izlerken göreceğiniz gibi Scola, karakterlerin en temel ihtiyaçlarını ve arzularını

güvenceye almak yerine son noktada onlara ihanet eden İtalyan kültürünü anlatırken ilginç teknikler kullanır. Scola derdini anlatabilmek için başka filmlerden ve oyunlardan alıntılar kullanır, figür 4.12'de olduğu gibi karakterlerin bilinç altını gözetler. Örneğin filmin başlarında Antonio ve Luciana ilk buluşmalarında Eugene O'Neill'in *Araya Giren Garip Oyun*'unun bir temsilini izlemeye giderler. Oyun, savaş sonrası Roma'da sahnelenen ve üç adamın bir kadına sevdalanışını anlatan yenilikçi bir Amerikan piyesidir. O'Neill bu oyununda tiyatro seyircisine karakterlerin zihninin içindekileri aktarabilmenin yolunu dener; sahnedeki aksiyonu sık sık dondurarak karakterlerin sırayla içlerinden geçenleri seyircilere anlatmasını sağlar. Daha sonra aksiyon kaldığı yerden devam eder. Scola'nın filminde üç adamın farklı zamanlarda aynı kadına aşık olmaları ve aksiyon donduğunda kameraya dönüp konuşmaları tesadüf müdür? Belli ki değildir. Scola pek kolay anlaşılmayan, karmaşık bir dinamik içinde hayatın sanatı taklit ettiğini ve sanatın bizi hayatımız hakkında aydınlatabilme potansiyeline sahip olduğunu önerir. Peki karakterler *Araya Giren Garip Oyun*'u izlerken gördüklerini anlarlar mı? Bu Gramsci'ci bir durumdur. Hayat ve sanat arasındaki ilişkiyi sanat bilginizi kullanarak yorumlamanız, böylece Gianni, Luciana ve Antonio'yu anlamanız beklenir.

Biz, Antonio ile Luciano'nun sık sık bitip yeniden başlayan sevdalarının izlerken, Scola bizden onların yaşamlarıyla filmler arasında bağlantılar kurmamızı bekler. Yıllar süren ayrılıktan sonra Antonio ve Luciana şans eseri Roma'da bir caddede çekilen *La dolce vita*'nın setinde karşılaşırlar. Misafir sanatçı olarak karşımıza çıkan Fellini ve Marcello Mastroianni, yukarıda tartıştığımız, Marcello ve Sylvia'nın çeşmedeki ünlü sahnelerini çekmektedirler. Kendinizi Gramsci'nin yerine koyun. Sizce Scola, Luciana ve Antonio'nun yeniden karşılaşmalarını neden bu filmle ilişkilendirmiş olabilir? Trevi çeşmesinde geçen sahne hakkında, Scola'nın filmindeki çifte ilişkin algınızı biçimlendirmesini anlamanıza yardımcı olacak ne biliyorsunuz? Peki bu karşılaşmadan sonra neden ayrılırlar? Scola daha sonra Kim Novak ve İngiliz aktör Laurence Harvey'in rol aldığı, *Of Human Bondage* (1964) adlı Amerikan filminden alıntılara yer verir ve bu filmi Luciana ve Antonio'nun sonunda biraraya gelmelerinin sahnelenmesini izleyebileceğimiz bir imge olarak kullanır. Birbirlerinden ayrı kaldıkları son dönemde bu iki karakteri sinemada bu filmi izlerken görürüz. Luciana ve Antonio bu filmi izlediklerinde bir ayna baktıklarını anlarlar mı? İnsanların, sanatın kendi hayatlarını nasıl yansıttığını ve yarattığını anlamaları önemli midir? Paranın böylesine etkili olduğu bir dünyada bize yardımcı olabilecek bir şey var mıdır? *Birbirimizi Çok Sevdik*'i izlerseniz, buna benzer biçimde Vittorio De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nın da bu filmde çok güçlü ve gülünç bir rolde, Nicola'nın hayatında karşımıza çıktığını görürsünüz. Scola'nın cinema politico'su seyircisinden hikâyesi hakkında yalnızca kişisel deneyimlerine değil, tarihe ve sanata ilişkin genel bilgilere de dayanarak düşünmesini talep etmekle, cevapladığından daha fazla soru sormuş olur.

20. yüzyıl tüketim çılgınlığının İtalya'daki etkisi üzerine daha karamsar bir deneme de bir ucundan cinema politico ile ilişkili *Ladri di saponette* (Yön. Maurizio Nichetti, 1989) adlı kara komedidir. İtalyan kültürünün belleğinde yer etmiş De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları*'nı filmi için bir referans olarak kullanan Nichetti, eski De Sica klasiğindeki aile televizyon ekranından çıkıp kendisini yirmi birinci yüzyılda bulduğunda "bisiklet hırsızı"nın bugünkü televizyon reklamlarıyla karşılaşsa neler olabileceği hakkında bir dizi serbest

espri üretir. Film boyunca süregiden absürtlükle, Nichetti yeni gerçekçilerin inancına ve idealizmine geri dönmenin mümkün olmadığını ve *fin de siècle*'da yani yüzyıl biterken İtalyan sinemacıların ileriye doğru yeni bir insancıllığın arayışına takılıp kaldıklarını gösterir. Millicent Marcus, Nichetti'nin *Ladri di* saponette'de kullandığı, günümüz İtalya'sını geçmişinden imgeler yoluyla ele alma tekniği, "yer değiştirme yapan" İtalya sinemasının bir örneği olarak değerlendirir. Bu, sinemacının hikâyesini, seyirciden çevrelerindeki dünyayı görmek istedikleri gibi değil, gerçekten olduğu gibi görmelerini beklemeden çağdaş İtalya'yı tartışabileceği bir zamanda ya da yerde kurması demektir. Millicent Marcus, *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age* adlı kitabında Nichetti'nin derdini anlatmak üzere yer değiştirme kullanmasının, sayısız çağdaş İtalyan yönetmeninde de görülen tipik bir durum olduğunu kaydeder. Peki neden? Ventennio dönemindeki zulümde İtalyanların rolünü ele alan ilk filmlerden biri olan *Il conformista / Konformist*'in (1970) yönetmeni ve 1970'lerin cinema politico'sunun ilham veren isimlerinden biri olan Bernardo Bertolucci, Scola ve Nichetti'nin filmlerinde yankılanan fikri dile getirir: İtalyan halkı tüketim çılgınlığına esir olmuştur ve artık kendi kültürel gerçeklikleri hakkında düşünmek istememektedir.

Toplumsal sorunlara dair yorumu olan filmlerle ilgilenen sinemacılar için "yer değiştiren İtalya" sinemasının farklı biçimleri hala revaçtadır. Örneğin bazı yönetmenler İtalya'yı sorunlu aile öyküleri yoluyla anlatır. Gianni Amelio, adı *Bisiklet Hırsızları*'nı çağrıştıran, büyük övgü almış *Il Ladro di Bambini / Çalıntı* Çocuklar (1992) filminde İtalyan ailesinin çözülüşünün hikâyesi yoluyla İtalya'yı ele alır. Benzer olarak Francesco Rosi'nin *Tre fratelli / Üç Erkek Kardeş*'i (1981) de çağdaş İtalya'yı bir ailenin şablonunu kullanarak değerlendirir. Bazı eleştirmenler tarihsel olaylara tanıklık eden filmlerde yeni bir eğilim görüldüğünü kaydeder. Örnek olarak da Roberto Benigni'nin *La vita è bella / Hayat Güzeldir* (1997) ve Francesco Rosi'nin *La tregua / Ateşkes* (1997) filmleri verilir. *Hayat Güzeldir* bir İtalyan Yahudi ailesinin oğullarının, hem Holokost sırasında babasının toplama kampındaki cesaretine, hem de işgalci Alman ordusunun ve bazı İtalyan faşistlerinin aşağılık davranışlarına tanıklık eden anılarıdır. *La tregua* ise İtalyan Yahudisi Primo Levi'nin otobiyografik anlatımına dayanan bir filmdir. Kimyagerlik eğitimi almış olan Levi, II. Dünya savaşından sonra Auschwitz toplama kampından eve dönebilmek için İtalya boyunca yaptığı yolculukları kaleme almak üzere edebiyat ve şiirle uğraşmaya girişir. İtalyan deneyimini nasıl yansıttıklarını anlamak için, bu filmleri izlemek isteyebilirsiniz. Aynı zamanda Moretti'nin Roma'da scooter motosikletini kullanırken, birçok İtalyan filmine ev sahipliği yapan Sicilya'da tatildeyken ve bir kanser hastası olarak tedavisini sürdürürken doğrudan kameraya konuştuğu *Caro diario / Sevgili Günlük* (Yön. Nanni Moretti, 1993) filmini de görmek isteyebilirsiniz. Moretti'nin İtalyan yaşamının bugününe tanıklık etmenin otobiyografik bir yolunu bulduğunu söyleyebilir misiniz?

Film kültürleri canlılık ve yenilik dönemlerinden geçtiği gibi yorgunluk ve kafa karışıklığı dönemlerinden de geçerler. Bugün İtalya'nın konumu nedir? İtalyan sineması tarihine ilişkin bilgilerinizle bu değerlendirmeyi yapmaya hazırsınız. İtalya, dünya sinemasını ilk önce yenilikçi set tasarımı yaklaşımıyla, sonraları da stüdyo yapımlarının yapaylığından yeni gerçekçilikle sapmasıyla etkilemiştir. Fellini ve Antonioni, David Lynch'den Woody Allen'a kadar çok farklı yönetmene, bilinçaltının farklı boyutlarını anlatmak için

sinemanın potansiyelini daha serbest kullanmaları konusunda ilham vermiştir. Pek çok ülkede, özellikle ABD'de *Commedia all'italiana* ve cinema politico ekollerini izleyen filmler yapılmış, Sergio Leone, Amerikalılardan western türünü ödünç alıp yeni bir çözümle tekrar onlara satmıştır. Dünya sinemasını anlamak için İtalyan sineması tarihini bilmek ve gelecekteki gelişmeleri bilgili bir gözle izlemek şarttır.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Doğru mu, yanlış mı? Amerikalı aktör ve yönetmen Clint Eastwood, İtalyan filmlerinde oynamaya başladıktan sonra bir film yıldızı oldu. Bu soruya cevap vermenin en kolay yolu hangisidir? Basılı kaynaklar mı yoksa online kaynaklar mı? En eksiksiz cevabı nasıl bulabilirsiniz? En doğru cevap sizce hangisi olur? Bu iki araştırma tipinin avantajları ve dezavantajları nelerdir?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Hollywood'da müzik genellikle ana karakterlerin duygularını vurgulamak için kullanılır. Örneğin karakterler aşık olurken romantik müzik çalar. Karakterler korktukları zaman ise kaygı üreten müzik duyulur. Bu kural Fellini ve Antonioni'nin filmleri için geçerli midir? Bu iki usta yönetmenin yenilikçi filmlerinde elde ettikleri sıra dışı etkiler üzerinde düşünmeyi ilginç bulabilirsiniz.
2. Luchino Visconti'nin uzun sinema kariyeri karşıtlıklarla doludur. Filmleri operanın görkemli üslubundan etkilenen, İtalya'nın iktidar yapısı hakkında etkileyici tarihsel dramalardan geçim derdi hakkında sade yeni gerçekçi öykülere, engellenmiş aşklara ve özleme dair yerli melodramlara kadar uzanır. Son yıllarında Visconti eleştirmenler tarafından dekadan olarak kabul edilen sadizm, mazoşizm ve açgözlülükle dolu sapkın ve bolluk içinde hayatlara dair birkaç film yapmıştır. Visconti'nin inanılmaz derecede farklı sinema dönemlerinin ardındaki gerekçeleri incelemek için ne tür araştırma gereçlerini kullanabilirsiniz? Yönetmenin soylu aile geçmişini mi, gay kimliğini mi, İtalyan sinemasının gelişimindeki farklı dönemleri mi, yoksa önemli etkisi olduğu sık sık dile getirilen Antonio Gramsci gibi toplumsal felsefeciler üzerinde düşünmesinin etkisini mi araştırmak isterdiniz?
3. İtalya'da sinema ve politika arasındaki ilişkiyi anlamak için İtalya tarihinin farklı on yıllar boyunca yapılan çeşitli filmleri görmeniz gerekir. Örneğin Amelio Gianni'nin *L'america*, Roberto Benigni'nin *Hayat Güzeldir / La vita è bella*, Francesco Rossi'nin *La tregua*'sı gibi son dönem İtalyan filmlerinin *Umberto D* gibi yeni gerçekçi filmlerden ve Luchino Visconti'nin *Leopar / Il gattopardo* (1963) ve Bernardo Bertolucci'nin *Il conformista* filmleri gibi cinema politico'nun siyasal konumundan farklı düşmesi üzerinde düşünmek isterseniz, İtalyan filmlerinin politikayla ilişkisi hakkında genel bir fikir edinebilirsiniz.

PROJELER

1. *La strada* ve *La dolce vita* filmlerinin final sahnelerinde denizin rolünü karşılaştırdığınız bir yazı yazın. Bu yazıya hazırlanmak için iki filmi de birkaç defa izlemeli ve son sahnelerin önceki bölümlerle nasıl uyum sağladığını iyice kavramalısınız. Tezinizi desteklemek için her iki filmin de deniz kenarında geçen sahnelerinden spesifik ayrıntılar kullanın.
2. *İtalyan Usulü Boşanma*'nın cinsiyetçi karakterleri anlatan feminist bir film mi yoksa cinsiyetçi bir film mi olduğunu tartıştığınız bir yazı yazın. Elbette film, makul boşanma yasalarının olmamasının erkekleri cinayet işlemeye sevk ettiği bir kültürle dalga geçiyor ancak filmin erkeklere ve kadınlara ilişkin bakış açısı nasıl? İmkansız olan kadınlar mı yoksa erkeklerin aşka dair beklentileri mi? Hikâyeye, görüntülere ve sahnelere dikkatlice bakarak tezinizi desteklemek için mümkün olduğunca fazla ayrıntı kullanın.
3. Federico Fellini'nin *La dolce vita*'sındaki geleneksel ve modern kültür karşılaştırmalarını incelediğiniz bir makale yazın.
4. Michelangelo Antonioni, birçok filminde kamerasını İtalya'nın tüketici toplumu içinde yaşayan karakterleri çevreleyen nesneleri bize göstermek için kullanır. L'avventura'dan bir sahne seçip Antonioni'nin filmin ana karakterlerinin sorunlarını anlatmak için şeylerin görüntülerini nasıl kullandığına odaklanın. Sahneyi ayrıntılı olarak tartışın ve sahnedeki görüntülerin nasıl düzenlendiğini gösteren olabildiğince fazla örneğe yer verin.
5. Ettore Scola'nın *Birbirimizi Çok Sevdik* filmi hakkında savaş sonrası İtalya'nın ekonomik sorunlarının nasıl ele alındığını anlatan bir yazı yazın. Ana karakterlerin çoğu yoksulluktan çekiyor. Peki, zengin karakterlerin acı çekmesinin nedeni nedir? Metninizde savlarınızı destekleyen olabildiğince çok örnek sahneye yer verin.
6. Roberto Benigni'nin *La vita è bella / Hayat Güzeldir* (1997) filminin hem dublajlı hem de orjinal dilinde ve altyazılı olarak bulabilirsiniz. Her iki yöntemin avantajlarını ve dezavantajlarını tartıştığınız bir metin yazın.

Ek Okumalar

Forgacs, David ve Eric J. Hobsbawm (ed.) *The Antonio Gramsci Reader: Selected Writings 1916-1935.* New York: New York University Press, 2000.

Kezich, Tullio. *Federico Fellini: His Life and Work.* New York: Faber & Faber, 2007.

Landy, Marcia. *Italian Cinema.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

The Last Diva (Yön. Gianfranco Mingozzi, 1982).

Marcus, Millicent. *After Fellini: National Cinema in the Postmodern Age.* Baltimore, MD:Johns Hopkins University Press, 2002.

Ricci, Steven. *Cinema and Fascism: Italian Film and Society, 1922-1943.* Berkeley: University of California Press, 2008.

Sorlin, Pierre. *Italian National Cinema 1896-1996.* New York: Routledge, 1996.

Wagstaff, Christopher. *Italian Neorealist Cinema: An Aesthetic Approach.* Toronto: University of Toronto Press, 2008.

JAPONYA
FEODALİZMİ ve MODERNİZMİ GÖSTERMEK 5

FİGÜR 5.1 *Sokak Köpeği/Nora İnu* (Yön. Akira Kurosawa, 1949) filminden bir kare. S&B. 122 dk. Solda genç, deneyimsiz dedektif Murakami (Toshiro Mifune), ortada eski kurt dedektif Sato'yu (Takashi Shimura), II. Dünya Savaşı sonrası Tokyo'da yasadışı silah ticaretine bulaşmış bir kadını (Noriko Sengoku) sorgularken izliyor.

Bu gördüğün nedir?

Oyuncuların ve karakterlerin adlarına alışık olmasanız da bu dumanaltı polis sorgulaması sahnesini büyük ihtimalle görür görmez tanıyabilirsiniz. En büyük Japon yönetmenlerden biri olan Akira Kurosawa tarafından eşsiz bir özgünlükle düzenlenen bu kare bir yandan Hollywood gerilimlerini çağrıştırırken başka bir yanıyla çarpıcı derecede sıra dışıdır. Hollywood polisiyelerinde kahraman hemen her zaman çerçevenin merkezini tutar. Ancak burada filmin kahramanı dedektif Murakami (Toshiro Mifune) çerçevenin en kıyısında, gölgeler altında diğer iki karakteri yoğun ve umutsuz bir ilgiyle izlemekte. Murakami'nin amiri, deneyimli dedektif Sato (Takashi Shimura) neredeyse umursamaz bir tavırla çerçevenin en aydınlık kısmında yer alıyor. Dedektif Sato, önemli bir konumda, ortada, çerçevenin sol ve sağ kenarlarının tam arasında ve çerçevenin önü ve arkasına eşit uzaklıkta yer alıyor. İronik bir biçimde sorgulanan kadın olay örgüsü içinde en önemsiz karakter olsa da alışılmadık bir biçimde en göze çarpan yere, çerçe-

venin ön planına ve sağdaki hakim konuma yerleştirilmiş. Yasadışı silah ticaretinde kuryelik yapan bu kadın, dolayısıyla büyük bir suç organizasyonunda ancak piyon görevi görüyor. *Sokak Köpeği*'nde de çok önemsiz bir karakter olduğu için bu sahneden sonra ortadan kayboluyor. Kadının yerini sadece "ak çiçekli fahişe" rumuzuyla birlikte çalıştığı gangsterler (yakuza) biliyor.

Filmi izlediğinizde bu kompozisyonun sorgulamanın psikolojik boyutlarını dahice görselleştirdiğini göreceksiniz. Sato ilgisizmiş gibi görünürken, aşırı angaje olduğu için mesleki nesnelliğini kaybetme tehlikesi altında olan deneyimsiz asistanı Murakami'yi akıllıca devre dışı bırakır. Yukarıdaki kare Sato'nun kuryeyi karaborsada dolaşıma giren bir silahla ilgili olarak sorgulayabilmek için kontrolün onda olduğu yanılsaması yarattığını çok iyi bir biçimde temsil eder. Bu bölümün ilerleyen sayfalarında Sato'nun kendini geri planda tutuşunun, Kurosawa'nın takdir ettiği ve tarihi destanlarında kullandığı samuray geleneğinde yeri olduğunu göreceksiniz. Ancak Kurosawa, modern zaman hikâyelerinde de kahramanlarını, bir zamanların güçlü savaşçı sınıfı samurayların klasik onur kuralları olan *Bushido*'nun disiplin ve metanetin (acılara göğüs germe), çok çalışma ve *giri* ya da ödevin erdemini vurgulayan ilkeleri uyarınca yaratır. *Sokak Köpeği*'nde aynı zamanda Kurosawa'nm, oyuncu Toshiro Mifune ve Takashi Shimura'yla kariyerinin sonuna dek sürecek yaratıcı alandaki işbirliklerinin başlangıcını görürsünüz. Kurosawa filmlerinin çoğunda olduğu gibi *Sokak Köpeği*'nde de Shimura geleneksel ilkeleri genellikle Mifune'nin canlandırdığı genç adama aktaran yaşlı akıl hocası rolünde oynar. Shimura'nın perdedeki güçlü ve kararlı varlığı, Mifune'nin dakikası dakikasına uymayan, taşkın varlığını tamamlar. Bu ortaklık sürerken Kurosawa zıtların tamamlayıcı gerilimine ilişkin iyimser bir görüş ortaya koyar. Shimura'nın karakteri Mifune'nin karakterine akıllı bir tarafsızlığı ve *giri*'yi öğretirken, Mifune karakteri ise Shimura karakterinin Japon işçi ve köylü sınıflarını ve insan doğasının duygusal yanma dair kavrayışını geliştirir. Figür 5.1'de Mifune'nin ateşli enerjisini ancak sezmeye başlarsınız. Bu karizmatik aktör, Kurosawa'yla işbirliklerinin sonunda Japonya'nın en büyük uluslararası yıldızı haline gelir ve aşağıda tartışacağımız bir grup filmde yer alır.

Figür 5.1'de duman ve ışık-gölge oyunu birçok öğrenciye çok kötümser bir film türü olan Amerikan **film noir** yani kara filmi hatırlatsa da *Sokak Köpeği*'nde Kurosawa yirminci yüzyıl ortası Japonya'sına olan umudunu sergiler. Yönetmen *Sokak Köpeği*'ni sorunlu bir topluma ve tehdit altında olan insanlığa dair tipik Hollywood kara film vizyonu üzerinde kurar ancak Amerikalı muadillerinden çok daha iyimser bir eğilim benimser. Kurosawa filmine Amerikan film noir'ın en zehirli özelliği, kahramanın baş düşmanı (**nemesis**) ve onun mahvoluşunun nihai sebebi olan, insanı harap edecek denli çekici ancak ölümcül kadın figürü **femme fatale**'i kritik bir biçimde dışarıda bırakır. Kurosawa genellikle kadınlara ilişkin pek sözü olmayan bir yönetmen olarak kabul edilmesine karşın, Amerikan tarzı gerilimi uyarlarken erkeklerin olduğu kadar kadınların da içinde bulunduğu zor duruma karşı sempatik olmaya meyillidir. Kurosawa, film noir erkeğinin ıstırabını dramatize etmek için kadın karakterleri şeytanlaştırmaz, yani onlara karanlık ve karşı konulmaz güçler atfetmez. Bunun yerine yukarıdaki silah kuryesi örneğinde olduğu gibi kadınlar Japonya'daki savaş sonrası kaosun erkekler kadar kurbanı olarak betimlenirler. *Sokak Köpeği*'ndeki, tipik kara film femme fatale karakteri olarak sunula-

bilecek, cazibeli ve insanı etkisi altına alan revü kızı Harumi (Keiko Awaji) bile Japonya'nın savaş sonrası acılarından payını almış bir karakter olarak sempatiyle gösterilir.

Sokak Köpeği'nin basit fakat sürükleyici bir öyküsü vardır. Genç polis dedektifi Murakami sıcak bir günde otobüste giderken yorgunluğa ve sıcağa yenik düşer ve silahını bir yankesiciye kaptırır. Filmin geri kalanında Murakami çılgınca silahının peşine düşer, deneyimsizliği yüzünden hata üstüne hata yapar. Nihayet, silahının genç suçlu Yusa (Isao Kimura) tarafından satın alınıp defalarca adam öldürmek için kullanıldığını öğrenip dehşete kapılan Murakami, ele avuca sığmaz genç suçluyu yakalamak için Sato'yla işbirliği yapar. Ancak bu insan avından daha ilginç olan, Sato ve Murakami'nin Yusa hakkında çok farklı fikirlere sahip olmasıdır. Murakami gibi Yusa da II. Dünya savaşında cephede bulunan binlerce askerden biridir ve yenilmiş, açlıktan kıvranan bir ülkeye dönmenin acısını hisseder. Yaşlı Sato, Yusa'nın avlanması gereken bir sokak köpeği olduğunu düşünür ancak Murakami'ye göre o baskı altında yanlış kararlar verse de kendisi gibi bir insandır. Kurosawa'nın bu iki görüşün hangisini desteklediğine kendiniz karar vermelisiniz. Sato pek çok bakımdan Murakami'den daha bilgedir ancak genç adam Japonya'nın yeni şartlarını hocasından daha iyi kavramış gibidir.

Sokak Köpeği'nde 20. yüzyıl ortası Japon sinemasının en belirgin temalarından biri karşınıza çıkacak: Bombalanmış şehirlerinin yıkıntılarından kendini kurtarmaya çalışan bir Japonya'nın yeni savaş sonrası kuşağının önündeki seçenekler. Bu konu II. Dünya Savaşının galiplerinden sayılsalar da topraklarındaki savaş nedeniyle altyapıları büyük ölçüde yok olmuş Batı Avrupa ülkelerinde de yoğun bir ilgi görmüştür. II. Dünya savaşı sırasında toprakları bombalanmamış ülkelerin yurttaşları için yıkılmış ve işgal edilmiş bir ülkede genç olmanın ne anlama geldiğini anlamak güç olabilir. Filmin sonunda Yusa'yla karşı karşıya gelen ve hem bu genç suçluyu anlamanın, hem de onun suç işlemesine bir son vermek zorunda olmanın büyük sıkıntısını duyan Murakami'yle özdeşleşebilir misiniz?

Geleneksel Japon toplumunda II. Dünya savaşının yol açtığı modern yarılmanın şiddeti, Japonya'nın 20. yüzyılda ayak uydurması gereken değişikliklerin yalnızca biriydi. Sinemanın kendisi bir başka değişimdi. Sinema batı teknolojisinden doğallıkla ortaya çıkmıştı ancak yerleşik Japon kültürü için radikal bir meydan okuma sayılırdı. 19. yüzyılın sonundaki başlangıcından bu yana, sinema hem Japonlar'a yabancı etkisinin bir hatırlatıcısı görevi gördü hem de teknoloji ve demokrasi dünyasına geçiş yapan bir kültürün düşüncelerini ve duygularını ifade etmenin bir aracı oldu.

Japonya'da Erken Sinema

Japonya'ya sinema ilk kez Lumière Kardeşlerin 1896'da Paris'de ilk filmi çekmelerinden (bkz. Böl. 1) bir yıl sonra geldi. 1897'de Fransızlar ve Amerikalılar, filmleri için yeni bir yabancı pazar bulma umuduyla Tokyo'da birkaç gün arayla halka açık film gösterimleri gerçekleştirdiler. Ancak 1904'den itibaren Japonlar bu batı icadını kendileri için, Rus-Japon savaşının cephelerine film ekipleri gönderecek kadar uyarladılar. 1912'de Japonya'da dört bağımsız film şirketi vardı: Yoshizawa Shoten, Yokota Shokai, M. Pathé (Fransız Pathé şirketiyle bağlantısız) ve Fukudo. Aynı yılda bu dört şirket Nikkatsu stüdyosu adı altında birleşti. 1920'lerde sinema endüstrilerini geliştirmek isteyen

Japon sinemacılar ve yapımcılar, Amerikan yönetim stratejilerini ve teknolojiyi birinci elden gözlemlemek için Hollywood'u ziyaret ettiler. 1930'ların sonunda gelirken Japonya'ya getirilen enformasyonun da yardımıyla Nikkatsu, Shochiku ve Toho stüdyoları kontratlı personel ve stüdyo malı film seti, dekor ve aksesuarlar kullanarak yapım masraflarını kısan Hollywood modelini benimsedi. 1940'ların başında bir başka büyük stüdyo olan Daiei aynı ilkeler uyarınca kuruldu. Ancak yapım stratejileri Amerika'dan ödünç alınmış olsa da filmlerin içeriği çok farklıydı. Japon sineması Japon kültüründen ve tarihinden derlenen öyküleri anlatıyordu.

Sinema Japonya'ya geldiğinde, ülkede dönemin Batılı toplumlarının aksine hala feodal bir toplum vardı. Japon filmleri ise ülkenin daha modern bir modele geçmesi için baskı oluşturuyordu. 21. Yüzyıl Batılı kültürleri yukarı doğru toplumsal hareketliliği ve yasa önünde her yurttaşın eşitliği ilkesini de içeren modern bir toplumsal çerçeve geliştirmişlerdi. Oysa feodal kültürler değişime olanak vermiyor, kuralları herkese eşit olarak uygulamıyordu. Aksine, feodal toplumlar son derece hiyerarşik yapılardı, yani herkes toplumda belirli konumlarda doğuyordu ve sonraki nesiller de dahil herkesin bu önceden belirlenmiş konumlarda kalmaları bekleniyordu. Dahası herkesin uyması gereken yasalar yoktu. Toplumun en alt tabakasındaki insanlar için geçerli kurallar, toplumsal düzenin tepesindekiler için geçerli olanlardan tamamen farklıydı. Feodal Japonya'da hiyerarşinin tepesinde yer alan soylu ailelerin kendilerine hizmet edenlere karşı yükümlülükleri (*giri* idealleri) vardı. Ancak *giri* aşağı sınflar için geçerli değildi. Onlar baistçe soylu sınıfa boyun eğmekle yükümlüydü. Toplumun tepesindeki savaş ağaları, *Bushido*'nun kurallarını izlemek üzere yetiştirilmişlerdi. Oysa toplumun en alt tabakaları, tüccarlar ve köylüler için uymak zorunda oldukları bir onur yasası yoktu.

Yirminci yüzyılda feodalizm saf haliyle ortadan kalktı ancak geriye izleri kaldı. Binlerce yıldan beri, II. Dünya savaşının sonuna dek, aile toplumun en küçük birimi olarak kabul ediliyordu. Her bireyin, tam olarak ebeveynlerinin yaşadığı gibi yaşaması gerekiyordu. Bireyler toplum nezdinde sadece aile ya da sınıf grubunun bir parçası olarak kabul gördüğü için, herhangi bir hatalı hareketin utancı kişinin ailesine ve grubuna yazılıyordu. Amerikan birlikleri Japonya'yı işgal ettiğinde Japon hükümetini ve kültürünü, her bireyin kendi yetenekleri doğrultusunda değerlendirilebileceği ve hayatında izleyeceği yola kendisinin karar verebileceği demokratik bir ideolojiye uyacak biçimde yeniden organize ettiler. Demokratik yasal kurumlar kuruldu, feodal geleneklerin bir parçası olarak kadınların ikinci sınıf yurttaş muamelesi görmesi yasaklandı ve feodal fikirlerin toplumda yeniden dolaşıma girmemesini sağlamak için Japon filmleri sansürlendi.

Amerikan işgal kuvvetleri, Japonya'ya getirdikleri modern değişimlerden dolayı gurur duyuyorlardı. Ancak çoğu durumda, kendilerinkinden çok farklı bir kültür üzerinde yarattıkları travmaya karşı duyarlı değillerdi. Derste göreceğiniz Japon filmlerini anlayabilmeniz için Japon tarihinin, bu toplumun inançlarını ve hikâye anlatımının temellerini nasıl oluşturduğu konusunda Amerikan ordusundan daha haberli olmanız gerekir. Bu nedenle dilerseniz, Japon tarihinin konuyla ilgili ayrıntılarına kısaca göz atalım.

Sengoku Dönemi (1478-1605)

Bu zaman çizelgesine, Japon sinemasındaki Samuray hikâyelerinin kaynağı olan

Sengoku dönemiyle başlayalım. Yaklaşık olarak 15. yy.'dan 17. yy. başlarına kadar süren bu dönem kanlı savaşlarla dolu kaotik bir zamandı. Toplumsal olarak nüfus, çok katı bir biçimde dört sınıfa bölünmüştü. Bu sınıflar samuray (egemen savaşçı sınıf), köylüler, zanaatkarlar ve tüccarlardı. Bu grupların da aşağısında alt insan olarak kabul edilen bir halk sınıfı vardı. Bu insanlar, başat Japon dini Budizmin tabuları uyarınca yasak kabul edilen işleri yapıyorlardı. Kasap, deri tabakçısı, cenaze levazımatçısı, fahişe ve eğlence düzenleyicileriydiler. Bu hiyerarşinin en tepesinde, hem dini hem seküler lider olan imparator yer alıyordu. Ancak toplumun tabakalaşmasını sağlayan bu tasarım, soylu ailelerle onlara hizmet eden alt sınıflara farklılıklarını müzakere etmek için savaştan başka bir yol tanımıyordu. Samuray savaşçıların dramasıyla ve *Bushido* kanunlarıyla dolu Sengoku, aksiyon filmlerine rahatlıkla konu olabilecek, Japon sinemacıların favori dönemidir. Bu dönemde yaşanan ayaklanma ve kargaşalar Kurosawa'nın aşağıda bahsedeceğimiz *Ran* filminde olduğu gibi modern siyasal krizleri anlatmak için analoji olarak kullanılmıştır.

Tokugawa Dönemi (1605-1868)

Sengoku dönemini izleyen, kabaca 1600'lerde başlayan ve 19. yüzyıl ortalarına kadar süren Edo ya da Tokugawa dönemi de Japon filmleri için bir hikâye kaynağıdır. Ancak Tokugawa döneminde geçen filmler daha çok toplumsal baskıyla ilgilidir. Tokugawa/Edo, uyum idealiyle savaş ağaları arasındaki şiddeti engellese de kültürel geleneklerin ve kuralların katı bir biçimde uygulandığı bir dönem olmuştur. Tokyo'nun eski adı olan Edo, Tokugawa aşiretinin Japonya'yı yönettiği başkenttir. Tokugawa dönemi, hiyerarşinin tepesine Shogun adlı yöneticiyi yerleştirerek Sengoku'nun düzensiz savaş kaosuna son verir. Servetini ve konumunu barışı sağlamak için kullanmak yerine spiritüel bir lider olarak iş görmekle yetinen Sengoku dönemi imparatorunun aksine Shogun, feodal beyleri (*daimyos*) kontrol etme gücüne sahipti. Bu dönem boyunca Tokugawa Shogun'u imparatorun topraklarını elinden aldı ancak Sengoku döneminin arasında kadınların resmi görevlere gelmesini yasaklayan bir yasanın da olduğu toplumsal, politik ve yasal pratiklerinin çoğunu sürdürdü. Bu durumun tek bir istisnası vardı. Samuray sınıfının toplumsal konumu tamamen değişmişti. Artık *daimyos*'lar samuraylara savaşçı olarak ihtiyaç duymuyordular. Bu nedenle samuraylar barış zamanı bürokrasisinin bir parçası oldular. Japonya'nın Tokugawa döneminde geçen samuray filmleri yine bu nedenle *Bushido*'nun erkekçe kurallarının politik gücünün yok olmasının yol açtığı acı ve kaybı yansıtır. Tokugawa aşiretinin gerçekleştirdiği bir başka önemli değişim ise yabancı etkilerle baş etmek zorunda kalınmadığında toplumsal uyumun daha kolay sağlanabileceğine olan inanca dayanıyordu. Tokugawa izolasyoncu bir dönem oldu. Nihayet bu aşiretin çöküşüne de kendini dünyanın geri kalanından yalıtması yol açtı.

Meiji Dönemi (1868-1912)

1868'e gelindiğinde Tokugawa'ların izolasyonculuğu dayatan gücü, uluslararası ticaretten faydalanmaya hevesli tüccar sınıfının baskısı altında çöktü. Tokugawa'ların kontrolü finansal baskılarla tükenirken, imparatorluk ailesi Meiji, Shogun'dan topraklarını ve ayrıcalıklarını geri kazandı. Meiji imparatoru, antik kutsal şehir Kyoto'dan siyasal gücün payitahtı Tokyo'ya taşınarak Japonya'nın hakimi oldu. Bu dönem enter-

nasyonalizmin ve modernleşmenin sınırlı biçimlerinin öne çıkışına tanık oldu. Tarım ekonomisinden endüstriyel ekonomiye geçilirken ülke modernleşmeye başladı. Meiji döneminin sonunda başlayan sinema bu değişimin bir parçasıydı. 1940'lar gibi geç bir tarihte ortaya çıkan Akira Kurosawa gibi yönetmenler de dahil, bütün erken dönem büyük sinemacılarının kültürel kökenleri bu güçlü değişim çağına dayanıyordu.

Taisho Dönemi (1912-26), Showa Dönemi (1926-89) ve Heisei Dönemi (1989'dan bugüne)

1912'de Meiji İmparatoru öldüğünde, adını İmparator Taisho'dan alan yeni bir dönem başladı. 1926'da sona eren bu kısa dönem artan ekonomik refahın ve aynı zamanda yükselen militarizmin zamanıydı. Taisho dönemini 1926'dan 1989'a kadar süren İmparator Showa'nın saltanatı (Showa dönemi) izledi. Uzun Showa dönemi, Taisho saltanatının baskıcı militarizmini devraldı. II. Dünya savaşında Amerikalılar, Britanyalılar ve Fransızlar karşısında Japonya'nın küçük düşürücü bir yenilgiye uğramasına yol açan da bu militarizmdi. Ancak Showa İmparatoru, gücünü yitirmedi. Amerikalılar Japonya'yı önemli demokratik yeniliklere zorlarken o da ülkesiyle birlikte evrilmeyi seçti. Bugün Japonya modern uluslararası toplumsal ve politik ekonomiye tamamen entegre olduğu Heisei dönemini yaşıyor.

Yirminci yüzyılın başında, Meiji ve Taisho dönemlerinde çok canlı bir Japon sinema endüstrisi olduğunu bilsek de, maalesef o dönemin neredeyse tüm filmleri II. Dünya savaşı sonrasında Amerikalı işgal güçleri tarafından ya parçalandılar ya da yakıldılar. Amerikalı sansürcüler bu filmlerin feodal fikirlerle dolu olduğunu, bu nedenle ülkeyle tanıştırmayı amaçladıkları demokratik ideallere tehdit oluşturduklarını düşünüyorlardı. Japon sinemasının savaş sonrasında Amerikalılarca sansür edilmesi, araştırılmayı bekleyen bir alandır. Amerikan işgal kuvvetlerinin etiği ve muhakemesi hakkında uzun boylu düşünmek isteyebilirsiniz. Savaş sonrasında İtalya ve Almanya da ABD tarafından işgal edildiği halde, bu ülkelerdeki demokratik olmayan ideolojiler barındıran filmler yok edilmedi. Bugün bu filmler üzerinde rahatlıkla çalışabiliyoruz. Peki neden sadece Japon filmleri yakıldı? Bu durum ülkenin demokratikleşmesine yardımcı oldu mu?

Bazı erken Japon filmleri günümüze kadar gelebilmiştir ancak bu filmler çeşitli nedenlerle ticari olarak yeniden üretilmemişlerdir. Japonya dışında bu filmlere yönelik, araştırmacılar dışında talep olmaması, bu nedenlerin bir tanesidir. Aslında her dönemden görece çok az sayıda film ülke dışında erişilebilir durumdadır çünkü bu filmler Avrupa'dan ya da Hindistan, Hong Kong gibi Asya'nın başka yerlerinden filmlere göre daha az bilinirler. Japon sineması çalışan bir öğrenci olarak pek çok batılının hakkında hiçbir şey bilmediği, güzel ve heyecan verici bir film dünyasını izleyen bir öncü olabilirsiniz. Çoğu öğrenci gibi siz de bu bilinmeyen filmlerin tüm ulusal sınırları aşarak kendini nasıl size açtığını görünce hayret edeceksiniz.

Meiji ve Taisho Dönemleri Japon Sineması (1896-1926)

Bu güne kalan film parçalarından, dönemin yazılı belgelerinden ve Japon sinemacıların kendi aralarında aktardıkları tarihi anektodlardan, Meiji ve Taisho dönemleri boyunca öncülük eden pek çok geleneğin Japon sinemasının kalıcı bir parçası haline gel-

diğini ancak bazı erken dönem pratiklerin tamamen kaybolduğunu biliyoruz. Bu erken dönem pratiklerinin iki tanesi, kadın oyuncu yasağı ve ***benshi*** adı verilen canlı anlatıcı kullanımı, 1930'lar gibi erken bir tarihte kayboldu. *Benshi,* gösterim sırasında seyirciye sessiz filmde neler olduğunu anlatıyordu. *Benshi*'lerin filmdeki karakterleri seslendirdiği de oluyordu.

1919'a kadar klasik Japon tiyatrosunun geleneklerini izleyen Japon sinemasında kadın oyuncuya yer yoktu. Tüm kadın rolleri ***oyama*** adı verilen erkek aktörlerce canlandırılıyordu. Japon sineması, Japon tiyatrosunun gerçekçi olmayan ve ritüel kostümlere, maskelere ya da maske gibi makyaja dayalı estetik geleneklerini miras aldığı için *oyama*'lar işlerini sorunsuz görebiliyordu. Ancak Japonya sinemada batılı gerçekçiliği denediğinde ve uluslararası sinema pazarında rekabet etmek istediğinde *oyama*'lar kabul görmez oldu. Yaklaşık 1922'ye kadar sinemada görülmeye devam ettiler ancak bu tarihten sonra kadın rolleri için kadın oyuncu kullanmak kural haline geldi.

Yirminci yüzyıl başındaki sinema seyircisine sesiz filmleri izlerken canlı yorumlar sunan *Benshi* ya da canlı anlatıcılar, azalarak da olsa 1930'lara dek varlıklarını sürdürdüler. Bu tarihe gelindiğinde artık sinema salonlarında nadiren *benshi*'lere rastlanıyordu. *Benshi*, Japon seyircisinin tiyatro eğlencesinden alışık olunmayan ve ilkin kafa karıştırıcı görünen sinemaya geçişine yardımcı oldu. Kısa programlar haline gösterilen ilk filmler ya birbiriyle hiç ilişkisi olmayan kısa kliplerden oluşan derlemeler ya da hikâyeyi açıklayacak **arayazıları** olmayan yabancı filmlerdi. Japon sinema pazarı çok küçük olduğu için, Amerikalı ve Avrupalı stüdyolar Japonca arayazılara yatırım yapmıyorlardı. *Benshi* gösterim sırasında kısa klipler arasında devamlılığı sağlıyor ve yabancı filmlerin öykü ve diyaloglarını çeviriyordu. Bu arada Avrupalıların ve Amerikalıların bilinmeyen adetlerini ve anlatılarını Japon seyirciler için anlaşılır kılıyordu. *Benshi*'nin ayrıca seyirciye batı kültürüne ve filmin mekanlarına dair bilgi verdiği, ders gibi girişi konuşmalarıyla geceyi zenginleştirdiği de oluyordu.

Meiji ve Taisho sinemasının diğer gelenekleri çok daha kalıcı oldu. Japon filmlerine sansür uygulaması, polislerin filmler için uygun içeriği tayin etme işini üstlendiği 1911'de getirildi. Zina, suça teşvik edebilecek her şey, işkence görüntüleri, müstehcenlik içeren ya da kaba duyguları uyarabilecek aşk hikâyeleri, ahlaka karşı olan, yozlaşmaya yol açabilecek ya da çocukları yanlış yönlendirebilecek her hikâye, yasaklanan anlatı ögeleri arasında yer alıyordu. II. Dünya savaşının sonuna dek bu yasaklamaların büyük bir bölümü uygulanmaya devam etti.

Sengoku döneminden samuray hikâyeleri ve efsaneleri, Meiji ve Taisho dönemi filmlerinde popüler konular olarak yerleştiler. Bu dönemin filmleri aynı zamanda Tokugawa döneminde samurayların gücünün sona erişine dair öyküler geliştirdiler. Çok popüler Tokugawa samuray hikâyelerinden biri, bugün hala perdede yeniden çevrilmeye devam eden "kırk yedi Ronin efsanesi"dir. *Ronin*, efendisini kaybetmiş bir samuray savaşçıdır. Tokugawa Japonya'sında özellikle ilginç bir figürdür çünkü samurayların gücünü yitirmesinin gerisindeki politik durumu yansıtır. Tarihsel bir olaydan esinlenen hikâyede dürüst bir bey, hilekar bir bey tarafından ihanete uğrar ve uygunsuz davrandığına dair iftiraya kurban gider. Elinden toprakları ve ayrıcalıkları alınan dürüst bey, utancından intihar eder. Artık beyin tüm samurayları kendi kendilerini geçindirmek zorundadır.

FİGÜR 5.2 Bir Noh maskesi. Noh tiyatrosunda bu maskelerin sayısız çeşidi kullanılır. Şeytanları, hayvanları, tanrıları ve bu fotoğraftaki gibi insan yüzlerini temsil eden maskeler, Japon filmlerindeki birçok Noh tiyatrosu imgesi için model olmuştur.

Efsanenin sonraki bölümünde dürüst beyin 47 *ronin*'i, beylerinin masumiyetini kanıtlamak için bir araya gelirler. Beylerinin adını temize çıkardıktan sonra ise efendilerini onurlandırmak için toplu halde intihar ederler. Bu *ronin*'lerin sergilediği gibi Bushido, yerinden edilmiş samurayların çarpıcı sonuna yol açarken, Tokugawa'ların amaçlarına hizmet etmiştir. Showa döneminde, II. Dünya savaşı boyunca ise savaş için mutlak fedakarlık isteyen Japon hükümetinin amaçlarına hizmet eder. "*47 ronin*" filmlerinin en ünlüsü *Genroku Chûshingura / 47 Ronin*'dir (Kenji Miuzoguchi, 1941). Meiji ve Taisho sinemasına egemen olan diğer film **türleri** de Japon sinemasında hala mevcuttur. Aşağıda tartışacağımız bu türler arasında ***bungei-eiga*** (yüksek nitelikli edebiyat uyarlamaları), ***jidaigeki*** (Japonya'nın antik zamanlarından hikâyeler anlatan filmler) ve ***shingeki*** (günlük yaşama dair filmler) yer alır.

Japonya'nın tiyatrodan sinemaya geçişi Meiji ve Taisho dönemlerinde gerçekleşir ve **Noh, kabuki, bunraku** gibi Japon tiyatro gelenekleri bu dönemde film türleriyle bütünleşirler. İleride tartışacağımız filmlerde önemli rolleri olduğu için bu tiyatro geleneklerini biraz öğrenmek yararlı olur. Japonya'da en eski tiyatro geleneği olan Noh, gerçekçilik karşıtıdır. Son derece stilize, müzikli anlatıma dayalı bir gelenek olan Noh çok katı kurallara göre düzenlenir. Noh oyunları genellikle savaşçıların ya da aşıkların hayaletlerinin hayatlarının geçtiği yerlere geri dönüşü hakkındadır. Noh oyunlarında bir karakter tek bir duygu ifade eder ve türün mutlak uylaşımları üzerinde bireysel varyasyonlara izin verilmez. Noh oyuncusunun yüzü bir maskenin ardında gizlidir. Bu da oyuna gündelik hayatın temsili olmaktan çok dinsel bir ritüel havası kazandırır. Kadınların Noh dramalarında rol almaları yasaktır.

Tokugawa döneminde başlayan Kabuki, alt sınıfların, özellikle bu dönemde gittikçe güçlenen tüccar sınıfının tiyatrosuydu. Kabuki tiyatrosu, başlangıçta ilginç bir

FİGÜR 5.3 Kabuki oyunundan bir sahne. Kabuki'nin bu tipik görüntüsü gerçekçi olmayan bu eğlence biçiminin ritüelleri çağrıştıran, yapay üslubunu sergiliyor. Oyuncular Noh tiyatrosundaki gibi maske giymeseler de yüzlerini aynı derecede saklayan çok yoğun bir makyaj kullanıyorlar. Gelenek olduğu üzere kadın figürü bir omnagata tarafından canlandırılıyor.

biçimde sadece kadınlar tarafından hazırlanıp oynanıyordu. Ancak kabuki oyuncuları şöhretlerinden dolayı güç kazanınca kadınların oyunculuk yapması yasaklandı. Kabuki kumpanyaları erkekler tarafından alındı ve kadın rollerini ***omnagata*** adı verilen erkek aktörler canlandırmaya başladı. Böylece bu tiyatronun getirdiği güç ve para, erkeklerin eline geçmiş oldu. Kabuki oyuncusu, uzun bir geçmişe dayanan gerçekçi olmayan oyunculuk geleneğine göre eğitiliyordu. Noh draması gibi Kabuki de müzikle sıkı bir ilişki içindeydi ve *omnagata*'ların eylemlerini dans ederek sunması, repliklerini şarkı söyler gibi söylemesi ve sık sık heykelsi bir pozda donarak gözlerini seyircilere dikmesi gerekiyordu. Noh dramasında seyirciler müzisyenleri görebilirken Kabuki'de müzisyenler gizleniyorlardı. Kabuki'nin kendi geleneksel yerli ve tarihi drama repertuarı olmakla birlikte, Noh repertuarından Kabuki biçimine göre uyarlanan bazı oyunlar da vardı.

Kabuki'nin geliştiği dönemlerde bir başka tiyatro geleneği olan ***Bunraku*** kukla tiyatrosu da ortaya çıktı. *Bunraku* kuklaları kimi zaman insan boyutunda büyük kuklalardı. Her kukla tepeden tırnağa siyahlar giymiş bir kaç kuklacı tarafından yönetiliyordu. Seyirciler oyun sırasında kuklacıları görebiliyorlardı. *Bunraku* insan varoluşunun acılarına dair hüzünlü hatta trajik hikâyeler anlatan, yetişkinlere yönelik bir kukla tiyatrosuydu. Geleneklerinin ve oyunlarının çoğunu *Kabuki*'den alan bu kukla tiyatrosu *Kabuki*'yle aynı müzik enstrümanlarını kullanıyordu.

Showa Döneminde Sinema

İlk dönem Showa filmleri (1926-1945), ailenin önemine odaklanan, grubun iyiliğini kendi arzularının önüne koymanın bireyin sorumluluğu olduğunu vurgulayan, Japon resminin, tiyatrosunun, müziğinin ve şiirinin sanatsal geleneklerini aktaran hikâyeler anlatarak, geleneksel Japonya'nın feodalizmini en iyi yönleriyle temsil ediyordu. Bu filmlerin birçoğunun Donald Richie, Stephen Prince ve David Desser gibi önde gelen Japon sineması eleştirmenlerinin ve akademisyenlerin mükemmel yorumlarını içeren DVD baskılarını bulabilirsiniz. Bu erken dönemin usta yönetmenleri Yasujiro Ozu ve Kenji Mizoguchi, daha sonra Meiji ve Taisho döneminin sinema uylaşımları olan *shingeki* ve *jidaigeki*'yi geliştirmişlerdir.

Bir Yüzen Otlar Hikâyesi / Ukikusa monogatari (1934)

Savaş öncesi *shingeki* (günlük yaşam draması) Japon ailesini nasıl anlatır?

Figür 5.5'de 1934 yılının Japonya'sından geleneksel bir işçi sınıfı evi görüyoruz. Belli ki bu "gerçekçi" olmak üzere tasarlanmış bir *shingeki* filmi. Ancak bu karede iki ayrıntı filmin taşıdığı gerçeklik hakkında düşünceye sevk ediyor. İlkin işçi sınıfında iki karakter olan soldaki Kihachi (Takeshi Sakamoto) ve sağdaki Shinkichi'nin (Hideo Mitsui) satranç oynadıklarını görmek sizi şaşırtabilir. Bu oyun batıda genellikle üst sınıftan entelektüellerle ilişkilendirilir. Dolayısıyla bu ayrıntı, iki kültür arasında bir takım farklılıklar olduğunu ortaya koyar. İkinci olarak yönetmen Yasujiro Ozu, bu odayı çerçeve içinde çerçeve kompozisyonuyla göstererek, görüntüyü ustalıkla sıradan olmanın ötesine taşır. Bu karede üç çerçeve görürüz: Filmin çerçevesi, Kikachi ve Shinkichi'nin oturduğu odaya açılan koridorun çerçevesi ve iki figürün arkasında yer alan, yükseltilmiş bir geçişe açılan kemer. Sizce Ozu neden *shingeki*'sine bu tür bir estetik tanımla getirmiş olabilir? Bir ihtimal, gündelik hayatın karmaşasını vurgulama isteği olabilir. Bir başka ihtimal ise üçlü çerçevenin Japon ailesinin (yoksul ailelerin bile) gündelik hayatının sağlam ve kararlı yapısının bir metaforu olarak iş görmesidir. Ancak bu güvenlik haline karşı bir meydan okuma yaklaşmaktadır. Satranç oynayanların kılığıyla görselleştirilen bir krizin eli kulağındandır.

Genç Shinkichi, satranç arkadaşı Kihachi'nin ailesinin yakın bir dostu olduğuna inanır ve sevgisinden ötürü ona "amca" diye hitap eder. Ancak Kihachi, aslında Shinkichi'nin babasıdır fakat bu sırrı genç adamın annesi Otsune'yle (Chouko Lida) dikkatle saklamaktadırlar. Günümüzde çoğu durumda çocukları ebeveynlerinin evli olmadığını bilmelerinden sakınmaya gerek yoktur. Ancak 1934'de gayrimeşruluk büyük bir utanç kaynağı olurdu. Kihachi'nin dönemin ideal Japon babasından beklenen niteliklere sahip olmaması da benzer bir utanca yol açabilir. Kihachi çok içer, güvenilmez ve hovardadır. Shinkichi için potansiyel olarak daha da rahatsız edici olan ayrıntı ise gerçek babasının mesleğidir. Feodal olarak düzenlenmiş, hiyerarşinin her şeyden daha önemli olduğu bir toplumda Kihachi'nin meşgul olduğu oyunculuk, dönemin Japonya'sının en hor görülen mesleklerinden biridir ve genç, eğitimli, tutkulu bir adam için mutlak bir utanç kaynağıdır. Aslında Otsune, Shinkichi'ye sağken bir devlet dairesinde bürokrat olan babasının

FİGÜR 5.4 Bunraku oyunundan bir sahne. Bu görüntü seyircilerin görebildiği ancak giydikleri tepeden tırnağa kara giysilerle renkli kuklalar için fon oluşturan geleneksel kuklacıları gösteriyor. Geleneksel Bunraku tiyatrosunun bir özelliği, seyircilerin kuklaların kuklacılar tarafından oynatıldığını gördüğü halde gösterinin yanılsamasının keyfini sürmek için onları yok saymasıdır.

öldüğünü söylemiştir. Kihachi ise oğlunun kendininkinden daha iyi bir yaşamı olmasını istediği için bu yalana ortak olmuştur. Buna karşın oğlunun toplumsal hiyerarşide yükselebilmesi için Shinkichi'nin eğitimine maddi olarak katkıda bulunmuştur.

1930'ların hala feodal yapıda olan Japonyası'nın yaşadığı bu modern, ikilem dramatik çatışmanın merkezini oluşturur: Shinkichi, onu kendi konumunun üstünde olacak biçimde yetiştiren babasını nasıl kabullenebilir? Figür 5.5'de henüz sır açığa çıkmış olmasa bile, bu sorun görsel olarak yer almaktadır. Kihachi'nin oğluna ait öğrenci kepini giyerken, Shinkichi'nin ise babasının alnının terini silmek için kullandığı bez parçasını başına taktığına dikkat edin. Ter bezini bu şekilde kullanmak eğitimsiz işçi sınıfının açık bir işaretiyken, öğrenci kepi, toplumsal hiyerarşide daha yüksek bir konumun göstergesidir. Kihachi ve Shinkichi başlarına giydiklerini şakacılıkla değiş tokuş etmişlerdir. Ancak feodal bir toplum, mevki ve ayrıcalıklarla ilgili bu türden bir karışıklığı hoş karşılamaz. Bir babanın oğlunun düzeyine inmeye tenezzül etmemesi gerektiği gibi, bir işçi de kendisinden daha üst düzeyde birinin giysilerini giymeye kalkmamalıdır. Ayrıca bir oğul, ne kendisinden büyük olanları taklit etmeli ne de hiyerarşiden kendisinin altında yer alanların düzeyine tenezzül etmelidir. Bu görüntü bir karışıklığa ya da toplumsal düzenin ters yüz oluşuna dair ögeler içerir. Modernite 1930'lar Japonya'sında kendini göstermeye başlamaktadır.

FİGÜR 5.5 *Bir Yüzen Otlar Hikâyesi / Ukikusa monogatari* (Yön. Yasujiro Ozu, 1934). S&B. 205 dk. Solda gezgin kabuki grubunun yönetmeni ve müdürü Kihachi (Takeshi Sakamoto), sağda annesi Otsune'nin (Chouko Lida) sahip olduğu bar sayesinde güç bela geçimini sağlayan Shinkichi'yle (Hideo Mitsui, Koji Mitsui olarak da bilinir) satranç oynuyor.

Shinkichi, Kihachi'yi sevse de filmin sonuna doğru gerçek babasının kim olduğunu öğrendiğinde tahmin edebileceğiniz gibi kızgınlık ve utanç duyar. Kihachi'yi kabul etmeye hazır olduğunda ise artık çok geçtir. Kihachi başını alıp gider. Otsune ise Japonya'daki sınıfsal kurallara uyarak Shinkichi'nin babasının peşinden gitmemesini tavsiye eder. Filmin adındaki yüzen otlardan biri olan, özgür ruhlu Kihachi'nin nihayet yerleşip ailesiyle birlikte yaşama hayallerinin suya düştüğünü izlemek insana keder verir. Kihachi gezginliğe devam ederek oğlu için pek sıra dışı bir biçimde iyi bir baba görevi görür. Başka bir deyişle görünüşte Japonya'nın feodal ilkelerine uyup Shinkichi'nin bir devlet memurun oğlu olarak itibarını korurken, oğlunun yukarılara tırmanabilmesini mümkün kılarak ironik bir biçimde bireycilik, yeni yollar ve yordamlar adına bir kazanım elde etmiş olur.

Bir Yüzen Otlar Hikâyesi'nin diğer karelerine baktığınızda Ozu'nun çekimlerini nasıl incelikle düzenlediğini görürsünüz. Özellikle Ozu'nun karelerinde ışık ve gölgeye yer verirken parlak beyazla kadife siyahını karşı karşıya getirdiği siyah beyaz fotografinin güçlü kullanımına odaklanmak isteyeceksiniz. Aynı zamanda yönetmenin durağanlık (statik, hareketsiz yapılar) ve devinimi/karışıklığı yan yana getiriş biçimi de dikkatinizi çekebilir. Bir Ozu filminde aksiyon, olaylarla dolu bir olay örgüsü ya da sürüsüne bereket fiziksel devinim anlamına gelmez. Bütün Ozu filmlerinde olduğu gibi bu filmde de aksiyon

tüm karakterlerin yaşamlarını yönlendiren koşulları anlama çabalarıdır. Feleğin oyununa karşı yapacak pek bir şey yoktur. Elbette bu önerme, doğumunuzun kaderinizi tayin ettiği feodal bir toplumla uyum içindedir. Aynı zamanda Ozu'nun filmlerinde şeylerin olagelişlerine yönelik sessiz bir karşı koyuş da vardır. Ozu'nun bir *shingeki* yani gerçekçi film yönetme tercihi bile, klasik, gerçekçi olmayan Japon sanat geleneğine karşı bir meydan okumadır. Burada Japon sinemasının kimliğini, batılı hikâye anlatım tarzını kendi amaçları doğrultusunda benimseyen *shingeki* içinde bulma mücadelesi söz konusudur.

Ozu aynı zamanda batı gerçekçiliğine Japon estetiğinin bir boyutunu da katar. Figür 5.5'e tekrar bakın. Ozu'nun kamerayı alışılmadık derecede alçak bir konuma yerleştirdiğini göreceksiniz. Eleştirmenler, Ozu'nun kamerasını neden bu denli yere yakın tuttuğu konusunda kararsızdırlar. Ancak bir olasılık, onun sinematografiyi alçak masaları olan, yerde oturulan Japon evinin iç tasarımına uyumlu bir konuma getiriyor olmasıdır. Bir başka yorum ise Ozu'nun hayatı bir çocuğun bakış açısından yani naif ve masum bir perspektiften göstermeyi sevdiğidir. Belki de görüş açısını her şeyden önce güzel olduğunu düşündüğü gibi seçmiştir. *Bir Yüzen Otlar Hikâyesi*'ni ilk gördüğünüzden sonraki izleyişlerinizde, üzerinde düşünecek bir dizi görsel konu olduğunu göreceksiniz.

Ozu filmlerinin bir başka ilgi çekici biçemsel özelliği ise yönetmenin ansızın sahneden uzaklaşıp anlatı açısından hiçbir önemi bulunmayan alanlara odaklanma alışkanlığıdır. Örneğin filmin başında Kihachi'nin yirmi yıl aradan sonra Otsune'ye döndüğü sahnede Ozu kesmeyle çiftten uzaklaşıp bazı ev eşyasına geçer ve bir süre çay demliğiyle oyalanır. Bu bir araya gelme sahnesinde, sınırlı ekran zamanının önemli bir kısmını anlatısal önemi bulunmayan ya da pek az olan bu çekimlere ayırır. Eleştirmen Noël Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema* kitabında bu anları, Japon şiirindeki "yastık sözcüğü"nden yola çıkarak, "**yastık çekimleri**" olarak tanımlar. Yastık sözcüğü, şiirin bir dizesini kaplayan beş heceli bir sözcüktür. Düşünce ve imge akışını kıran yastık sözcüğü belirsizdir, birçok farklı anlama gelebilir. Yastık çekimi de olay akışını kırar. Burch, Ozu'nun "yastık çekimi"ni "başka bir gerçeklik düzlemi" ima etmek için kullandığı tahmininde bulunur. Ozu, filminde neden böyle bir imada bulunmak istesin? Belki de geleneksel Japon yaşamının sınırlamalarının ve katı düzeninin ötesinde yatan bir şeye işaret ediyordur. Ya da sadece Kihachi'nin tadını çıkaramadığı ev hayatının basit yönlerine dikkat çekiyordur. Her durumda bir Ozu filmi seyretmek, sadece karakterlerin neler söyleyip neler yaptıklarına dikkat vermekten daha fazlasını gerektirir. Diyebiliriz ki Ozu "bir hikâyeyi görsel olarak anlatmanın" anlamını tamamen değiştirir.

Tokyo Hikâyesi / Tokyo Monogatari (1953)

Savaş öncesi gözlerle çekilen, savaş sonrası bir *shingeki*'de (gündelik hayat draması) hayat neye benzer?

Bu gördüğünüz, savaş sonrası Japonya'sında gayet sıradan bir barda geçen çok sıra dışı bir kare. *Tokyo Hikâyesi*'ni izlerken bile ana karakter Shukishi Harayama'nın (Chishu Ryo) arkadaşlarıyla içtiği barın yan duvarından görünen bu çekimde ne olduğunu anlamak için bir kaç saniye gerekir. Burada yönetmen Ozu bir takım yapıların insan varlığını hemen hemen hiç belli etmeyecek bir biçimde yayılışını gösterir. Eğer

çerçevenin sol kenarının ortasına dikkatlice bakarsanız, ahşap çıtalar ve dekoratif eşya arasından bardaki garson kızı seçebilirsiniz. Bu, Ozu'nun "yastık çekimi"nin bir örneğidir. Artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığından şikayet eden kör kütük sarhoş üç yaşlı Japon adamın hatıralarının arasında Ozu sahnenin devamlılık kurgusunu, "eski günlerin" dayanışmasının ve ağır temposunun yerini alan modern, kişiliksizleştiren sterilliğe dair bir yorum niteliğinde olan yeni bir görüş açısıyla aniden keser.

Tokyo Hikâyesi'nin akışı biraz sarsıcı çok sayıda "yastık çekimi" ile kesilse de aslında yavaştır çünkü Ozu olayların temposunu Shukishi ve Tomi Hirayama (Chieko Higashiyama) adlı yaşlı bir Japon karı koca olan kahramanlarının ritmine uydurur. Meiji döneminde doğmuş, şimdi altmışlı yaşlarının sonlarında olan bu çift, kırsal bir köy olan Onomichi'den Tokyo'ya yolculuğa çıkarlar. Onları Tokyo'ya getiren tren aynı zamanda birçok açıdan onları yeni bir zaman dilimine, eski Meiji döneminden Showa dönemine taşıyor gibidir. Elbette köyleri savaşta bombalanmamış ve hala Japonya'nın bir zamanlarki halini çağrıştıran Hirayama'lar, Tokyo'da savaş öncesi yaşam tarzını temsil eden dinozorlar olarak görülürler. Filmin hikâyesi, ailenin iki kuşağında somutlaşan, geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki radikal karşıtlıktır. Shukishi ve Tomi beş çocuklarının Tokyo'da yaşayan üçünü, torunlarını ve savaşta ölen oğullarının dul eşi Noriko'yu (Setsuko Hara) görmek için bu savaş sonrası yolculuğa çıkarlar. Hirayamaların eski zamanların anne babaya saygı erdeminden yoksun oğulları işleriyle meşguldür. Kızları Shige (Haruko Sugimura) ise eskiden tatlı küçük bir kızken şimdi bencil ve paragöz bir modern kadına dönüşmüştür. Yaşlı çifte tek şefkatle yaklaşan ise kendi çocuklarından daha geleneksel olan gelinleri Noriko olur.

Tomi bu ziyaretin sonunda hastalanır ve eve döndükten kısa bir süre sonra ölür. Tokyo'lu çocuklar cenaze için görev duygusuyla küçük köylerine geri dönerler ancak annelerinin ölümüne karşı içtenlikle hissettikleri keder kısa sürer. Kısa bir süre sonra hepsi Shukishi'yi hayatının sonuna kadar yalnız bırakarak, savaş sonrası yaşam tarzlarına geri dönerler. Filmin bakış açısı cömert gelin Noriko tarafından ifade edilir. Shukishi'nin terk edildiğini gördüğünde "hayat hayal kırıklığına uğratır" diye yorum yapar.

"Hayat hayal kırıklığına uğratır". Birçok eleştirmen bunun bireye uydurmak için hayatı değiştirmeye yönelik modern kararlılığın aksine sessizce kenara çekilmeyi öğütleyen feodal bir bakış açısı olduğunu düşünür. Bu bakış açısı yirmi birinci yüzyıl tavırlarıyla pek uyumlu değildir. Yine de ilk (olası) tepkinizin ötesine geçmekten fayda görebilirsiniz. Birçok açıdan film, zaman değiştiğinde, hiç kimsenin kabahati olmayan hayal kırıklıklarına karşı sessizce kenara çekilmekten daha onurlu bir tepki olmadığını ileri sürer. Shukishi'nin çocuklarının böyle davranmalarının gerçek ve pratik nedenleri vardır. Modern dünyada ailenin eski, güçlü yapısına kelimenin tam anlamıyla yer yoktur. Noriko, bir mutfağı bile olmayan, tek bir kişinin güç bela yemek yiyeceği kadar yeri olan küçük dairesinde eşinin anne babasına karşı onca şefkatli davranmasıyla gelecekle kavga ediyor gibidir. Hirayama'ların çocuklarının daha geniş ve daha iyi döşenmiş evlerinde bile geniş bir aileye yetecek kadar yer yoktur. Hirayama'ların doktor olan en büyük oğlunun muayenehanesi, evinde anne babasını rahatlıkla ağırlayabileceği büyük bir alan kaplar. En büyük kızları Shige ve kocası ise sahip oldukları güzellik salonunun ufacık bir köşesine sıkışmış bir halde yaşarlar.

Sizin kültürünüzde de toplumun artık geniş aileler için uygun olmadığı doğru mu?

FİGÜR 5.6 *Tokyo Hikâyesi / Tokyo Monogatari* (Yön. Yasujiro Ozu, 1953) filminden bir "yastık çekim". S&B. 136 dk. Tokyo Hikâyesi'nin kahramanı Shukishi Harayama'mn (Chishu Ryo) arkadaşlarıyla içip eski günleri andığı bardaki bu sıra dışı çekimin hikâyeyle ya da karakter gelişimiyle hiçbir ilgisi yok gibidir. Karakterleri göremeyiz bile. Bir kez daha bakalım. Bu Harayama'nın gerçekliğine bakmanın ve seyirciye savaş sonrası Japonya'da yaşamın kişiliksizleştirilmesi hakkında karakterlerin bildiğinden daha fazlasını anlatmanın bir başka yoludur.

Tanıdığınız aile üyeleri genellikle birbirlerinden çok uzaklarda mı yaşıyorlar? Birbirlerinin hayatlarının önemli noktalarını kaçırıyorlar mı? Belki de Ozu'nun dünya görüşüyle bizimki arasındaki farklılıklar bir yana, yönetmen *Tokyo Hikâyesi*'nde hepimizin ilerleme için ödediği bedele dair derinden hissedilen bir bakış açısını ifade ediyor. Eğer olanak verirseniz Ozu çok farklı bir dönemin sıkıntılı gözlerinden tanıdık manzaralar sunabilir. Farklı bakış açıları çok ilginç ve heyecan verici olabilir. Bu, büyük olasılıkla hayata Noriko, Tomi ve Shukishi'nin ruh halinden çok sizinki gibi yaklaşan yirmi birinci yüzyıldan bir Japon öğrenci için bile geçerlidir.

Ugetsu / Ugetsu monogatari (1953)

Bir *jidaigeki* (efsanevi samuray ve krallar draması) uzak geçmişi nasıl günümüzü yansıtmak için kullanır?

Batılı giysilerden ya da modern teknolojiden nasibini almamış figür 5.7, saf bir Japon tadı verir. Wakasa Hanım (Machiko Kyo), tıpkı uyuyan Genjuro (Masayaki Mori) gibi 16. yüzyıl Japon aristokrasisinin şatafatlı giysilerine bürünmüştür. *Ugetsu* 1500'lü yıllarda, Sengoku döneminde geçer. Dönemsel ayrıntılardaki titizliğiyle bilinen yönet-

men Mizoguchi, Tokugawa öncesi dönemin tefrişatını itinayla yeniden üretmiştir. Ek olarak bu sahneye en eski Japon drama formu olan Noh oyunu havası vermiştir. Wakasa Hanımın makyajı Noh maskesine benzer. Ancak tüm bunlarla birlikte sahnenin pek geleneksel olmayan bir yönü de vardır. Wakasa uyuyan Genjuro'yu seyrederken erkek rolünde davranır. 16. Yüzyıl Japonyası'nın tipik cinsiyet hiyerarşisinin aksine Wakasa, Genjuro'yu tamamen kontrolü altına almıştır. Bundan daha tuhafı, Hanım'ın Noh maskesi benzeri yüzünün kendisini yasak bir konuma yerleştiriyor olmasıdır çünkü kadınların Noh oyunlarında rol almalarına izin verilmez. Wakasa Hanım bir Noh aktörü gibi görünmekle kalmaz, bundan bir önceki sahnede bir Noh dansı sergiler ve şarkı söyler. Bu sahnenin ihlal ettiği tehlikeli sınırların bir başkası ise Wakasa'nın soylu ilgisine mazhar olan Genjuro'nun Hanım'dan çok daha aşağı bir sınıftan gelen alçakgönüllü bir zanaatkar ve dahası evli bir adam olmasıdır.

Büyüleyici Genjuro'yu Wakasa'nın yatağına getiren bu film Japon ve Batı edebi geleneklerinden gelen öyküleri harmanlar. Bu öykülerden, biri Heian Japonyası (794-1185) döneminde, diğeri ise 15. yy. Tokugawa Japonyası'nda geçen ikisi Ueda Akinari tarafından yazılmıştır. Diğer öykü ise 19. yy. Fransız öykücüsü Guy de Maupassant'a aittir. Bu üç vinyetin, Sengoku dönemindeki iç karışıklık ve Noh geleneğine ait hayalet hikâyesiyle füzyonundan, kadınların ve erkeklerin savaşın kötülükleriyle başa çıkma yöntemleri arasındaki farklılıklar üzerine karmaşık bir düşünme denemesi ortaya çıkar. Erken dönemlere ait bu efsaneler, 1953 yılının modern yaşamının metaforları haline gelirler.

Ugetsu başlarda savaşa dair Sengoku döneminden bir hikâye anlatan sıradan bir *jidaigeki* gibi görünür. Çömlekçi Genjuro ve karısı Miyagi (Kinuyo Tanaka), küçük çocuklarıyla birlikte minicik bir köyde alçak gönüllü bir hayat sürmektedirler. Derken Genjuro çömleklerini yakındaki bir kasabaya götürmeyi ve böylece bir servet kazanmayı aklına koyar. Peki ama neden? Taşra kırsalında dört dönen savaş halinde ordular vardır ve askerlerin harcayacak bol parası bulunur. Miyagi, Genjuro'nun ayrılmasını istemez çünkü aynı askerlerin saldırmasından korkmaktadır. Aynı zamanda komşuları Tobei'nin (Sakae Ozawa) karısı Ohama (Mitsuko Mito) kocasından usanmıştır çünkü kocası, Genjuro'yla birlikte bir samuray savaşçısı olmayı istemektedir. Halbuki Ohama alçak gönüllü emekçilerin sınıf engellerini aşıp üst sınıftan samuraylara katılamayacağını bilir. Ancak erkekler, kadınların itirazlarını dinlemeyip yola çıkarlar.

Döndüklerinde kahraman savaşçı tabakasına yükselme şansı bulamamış olsa da Tobei'nin durumu fena değildir. Genjuro ise umduğu gibi çok para kazanmıştır. Ancak kadınların korktukları başlarına gelir ve bir ordu köylerini kasıp kavurur. İki çift kasabaya doğru kaçar ancak savaş yüzünden kısa süre sonra ayrı düşerler. Kasaba yolunda saldırıya uğrayabileceklerine dair uyarıldıklarında Genjuro, Miyagi'nin ve oğlunun kendisiyle gelmesine izin vermez ama kendisi kasabadayken Miyagi yiyecek için kendisine saldıran aç askerlerce öldürülür. Genjuro'nun oğlunun başına ne geldiğini ise filmin sonuna dek bilemeyiz. Öte yandan Tobei karısını yanına alır ancak kullanılmış bir samuray zırhı alacak para bulur bulmaz onu terk eder. Aklınca zengin ve ünlü olup karısına geri dönecek ve onu kendisini beklerken bulacaktır. Ancak Ohama bir grup asker için kolay lokma olur. Askerlerin toplu tecavüzüne uğrar ve fahişelik yapmaya zorlanır.

FİGÜR 5.7 *Ugetsu / Ugetsu monogatari* (Yön. Kenji Mizoguchi, 1953) filminden bir kare. S&B. 94 dk. Kalesinin mahreminde Wakasa Hanım (Machiko Kyo) uyuyan Genjuro'yu (Masayuki Mori) daha iyi görmek için lambayı yaklaştırıyor.

Savaşın bedelini kadınlar öderken erkekler saçma ve yıkıcı hayallerin peşine düşerler. Genjuro, Wakasa Hanım'a çömleklerinden satar ve figür 5.7'de gördüğümüz gibi onun büyüsüne kapılır. Nihayet Wakasa'nın bir şeytan olduğunu ve gerçekliğe dönmek için çok uğraşması gerektiğini fark ettiğinde ne kadar budala olduğunu anlar. Savaş zamanı hezeyanları, Tobei'nin maceralarının da bir parçasıdır. Ne yaptığına dair hiçbir fikri olmayan Tobei, kaos sayesinde kaza eseri yüksek bir askeri rütbeye getirilir. Ordusuna derhal evine doğru yürüme emri verir. Böylece karısı Ohama'ya ne kadar büyük bir kahraman olduğunu gösterebilecektir. Adamlarının bir parça "dinlenmek ve hoşça vakit geçirmek" için geceyi bir genelevde geçirmeye ikna ettiği Tobei, fahişeler arasında artık acı bir alaycılığa bürünmüş Ohama'yı görür ve karısının çilesinin nedeninin kendi budalalığı olduğunun farkına varır.

Mizoguchi, Tobei ve Ohama'nın hikâyesinin mutlu sonla bitmesini istemese de yapımcıların zoruyla buna mecbur kalır. Genjuro'nun sonu çok parlak olmasa da herhalde Mizoguchi'nin tercih edeceğinden daha iyi olur. Genjuro kendisini şeytan kurtardıktan sonra köyüne geri döndüğünde karısı Miyagi'nin kendisi için yemek pişirdiğini, bu arada çocuklarının da uyumakta olduğunu görüp neşelenir. Oysa Miyagi'nin öldüğünü görmüştük. Günün ilk ışıklarıyla, seyirciyle birlikte Genjuro, gördüğünün Miyagi'nin hayaleti olduğunu keşfeder. Genjuro'nun oğlunun da hayalet olup olmadığını görmek için filmi izlemeniz gerekir.

Ugetsu'yla ilgili en yaygın eleştirel yorum, Mizoguchi'nin 1930'ların ve 1940'ların Japonya'sında, özellikle erkekler arasında yanlış bir biçimde vatanseverlik olarak anlaşılan savaş heyecanı üzerinde düşünmek için eski hikâyeleri kullandığıdır. *Ugetsu*, Mizoguchi'nin özellikle pür savaş propagandası olan "47 Ronın Efsanesi"nın (bkz. yukarıda) dev bütçeli versiyonu gibi Japon savaş çabasını destekleyen filmler yaptığından ötürü özür dilemesi olarak görülebilir. Filmde en belirgin savaş karşıtı mesajlar, Tobei ve Ohama'nın yan öyküsünde yer alır. II. Dünya savaşı sırasında Japon kadınlarının Japon ordusu tarafından yasa zoruyla askerlerin ihtiyaçlarını gidermeye mecbur kılınan "avutucu kadınlar" olarak fahişeliğe zorlanması tarihi bir olgudur. Bu kadınlar savaştan sonra Japonya'yı işgal eden Amerikalılar tarafından da aynı amaçla kullanılırlar. Filmde Tobei'nin davranışlarının kalıcı bir etkisi olmaz. Ancak gerçekte Japon "avutucu kadınların" sonu pek mutlu bitmemiştir. Yani Mizoguchi, *Ugetsu* filminin yapımcısı Daiei'deki stüdyo patronlarına direnmeye çalışmakta son derece haklıdır.

Genjuro'nun, ailesinin ve Wakasa Hanım'ın şeytani hayaletinin içinde olduğu ana öykü çok daha karmaşık bir savaş karşıtı duygu taşır. Bu anlatı parçası yoluyla Mizoguchi, savaşın gerçeklerine karşı erkek kayıtsızlığıyla, samuray efsanelerinin ölümcül çekiciliği arasında bir ilişki olduğunu ileri sürer. *Ugetsu* için hazırladığı yorumlama kuşağında, eleştirmen ve sinemacı Tony Rayns, Mizoguchi'nin erkek erotik coşkusunun bencil ve narsist boyutlarının bir portresini çizdiğini, bunun da geleneksel feodal Japon erkeklerinin cinsel konumunun ilginç bir taşlaması olduğunu ileri sürer. Genjuro'nun ailesine karşı sorumluluklarını unutup Wakasa'yla erotik oyunlar oynadığı sahneler hakkında siz ne düşünüyorsunuz? Acaba Rayns haklı mı?

Ozu ve Mizoguchi'nin *shingeki* ve *jidaigeki*'si, Japon sinemasının altın çağının bir parçası olarak kabul edilir. Japon sinemasındaki bir sonraki aşama, bu yönetmenlerin kariyerleri inişe geçtiğinde başlar. Savaş sonrası Japonya, daha önce olduğu kadar saf bir biçimde eski kuşağa bağlı olmayan ancak geleneksel Japon değerleriyle yeni Amerikan etkileri arasında benzersiz ve orjinal bir geçiş oluşturan, savaş, şiddet ve erkeğin konumuna dair söyleyecek çok sözü olan dev bir Japon sineması yaratır. Japon sinemasına yeni, uluslararası bir saygınlık kazandıran ve dünya sinemasını güzelliği ve gücüyle etki eden filmler yöneten Akira Kurosawa bu yeni sinemanın içindedir.

Akira Kurosawa, samuray geleneğinden geliyordu ve o doğduğunda savaşçı sınıf elit savaşçılar olarak feodal işlevlerini çoktan geride bırakmış olsalar da orduda subay olarak görev yapan babası *Bushido* kurallarına kişisel olarak büyük önem veriyor ve sınıf geleneğinin ruhunu koruyordu. Annesi geleneksel bir Japon eş olsa da ev içinde *Bushido*'ya bağlılık sergiliyordu. Kurosawa'nın *Something Like an Autobiography* adıyla yayınlanan anılarında annesi hakkında şöyle bir hikâye anlatır: Annesinin yemek pişirdiği bir tencere alev alır. Annesi, ev yanmasın diye tencereyi çıplak elleriyle kavrar ve bahçeye taşır. Tencereyi nihayet yere bıraktığında ellerinin derisi neredeyse tamamen soyulmuştur. Elleri haftalarca sargı içinde kalır. Bu sürede Kurosawa'nın annesi iyileşmeyi beklemek dışında hiçbir şey yapamaz. Kurosawa, annesinin hiç şikayet etmeden acıya kahramanca göğüs germesini şaşkınlıkla ve gururla anlatır. Öyleyse Kurosawa'nın yetiştirilme tarzının mükemmeliyetçiliği teşvik ettiğini söyleyebiliriz. Nitekim Kurosawa yönetmen olduğunda sanatsal hassasiyete yönelik eğilimiyle ve şartlar ne olursa olsun Bushido ruhunu izlemenin gerekliliğini vurgulayan hikâyeleri yeğlemesiyle ünlenir.

Meiji döneminin sonunda doğan Kurosawa, içinde yaşadığı zamanın ruhunun en iyi örneklerindendir. Ailesinin samuray gelenekleriyle biçimlenmiş olsa da başka kültürlerin edebiyat ve sinemasından da aynı biçimde etkilenir. Etkilendiği kaynaklar arasında Rus yazarlar, özellikle de Dostoyevski'nin romanları, Amerikan filmleri, özellikle John Ford'un yönettiği filmler ve Shakespeare yer alır. Onun sinemaya olan sevgisi, bir ölçüde sinemaya tutkunluk derecesinde bağlı olan ve sık sık oğlunu sinemaya götüren babasından gelir. Kurosawa'nın abisi Heigo, tanınmış ve başarılı bir *benshi*'dir (bkz. yukarıda). *Benshi*'nin modası geçtiğinde Heigo'nun intihar etmesinin Kurosawa üzerinde yıkıcı bir etkisi olsa da Japon sinema endüstrisine girmekten geri durmaz. 1935'de daha sonra Toho adını alarak çok güçlü bir film stüdyosu haline gelecek olan PCL (Photo Chemical Laboratory) tarafından verilen bir gazete ilanına cevap verir ve kendisini de şaşırtacak biçimde bu şirketin yönetmen yetiştirme programına kabul edilir.

II. Dünya savaşı öncesi tüm diğer sinema kültürlerinden farklı olarak Japon film stüdyoları resmi bir usta/çırak sistemine göre yapılanmışlardır. Yönetmen, oyuncu ya da kameraman olacaklar, kariyerlerini okula giderek, menajerler yoluyla ve bol şansla oluşturmazlar. Bunun yerine stüdyolar film yapımının her alanı için adaylar seçerek başvuran başarılı adayları daha yukarıdaki pozisyonlara gelebilmeleri için usta zanaatçıların yanına yerleştirir. Bu politikanın sonucunda Kurosawa kendisinden önce gelen büyük yönetmenler tarafından yetiştirilir. Kurosawa'nın anıları, savaş öncesi günleri, sanatsal dostluk ve topluluklarla dolu bir dönem olarak anlatır. Ancak bu durum, film yapımında çok daha bireyci bir yaklaşımı vurgulayan Amerikan işgalinden sonra sürmez. Kurosawa yetişkin

ALAN ARAŞTIRMASI

Akira Kurosawa

Doğum: 23 Mart 1910, Omori, Tokyo, Japonya
Ölüm: 6 Eylül 1998, Setagaya, Tokyo, Japonya

Seçme Filmografi

Kaplanın Kuyruğuna Basan Adam / Tora no o wo fumu otokotachi (1945)
Sarhoş Melek / Yoidore tenshi (1948)
Sokak Köpeği / Nora İnu (1948)
Rashomon (1950)
Yaşamak / Ikuru (1952)
Yedi Samuray / Shichinin no samurai (1954)
Kanlı Taht / Kumonosu jo (1957)
Gizli Kale / Kakushi-toride no san-akunin (1958)
Kötüler Rahat Uyur / Warui yatsu hodo yoku nemuru (1960)
Yojimbo (1961)
Kızıl Sakal / Akahige (1965)
Ran (1985)
Rüyalar / Yume (1990)

bir yönetmen olduğunda stüdyoların artık çıraklık sistemini terk etmelerinden ve yeni bir yönetmen kuşağının onu rehber olarak görmek yerine, film yapma tarzını eleştirmelerinden dolayı hayıflanıyor gibidir. 1950'lerde ve 1960'larda Japonya'yı silip süpüren Yeni Dalga, Kurosawa'nın olduğu kadar Ozu ve Mizoguchi'nin filmlerini fazla feodal Japonya yanlısı bulan, aşağıda ele alacağımız çok yetenekli yönetmenler getirir.

İronik olarak genç kuşak Japon sinemacılar Kurosawa'yı reddederken ya da en azından kendilerini onun geleneğinden ayırırken, o dünya sinemasında giderek önem kazanır. Bazı Kurosawa filmleri Amerikalı yönetmenler tarafından Hollywood'a uyarlanır. Bu filmler arasında *Yedi Samuray* uyarlaması *The Magnificent Seven* (Yön. John Sturges, 1960) ve *Rashomon* uyarlaması *The Outrage* (Yön. Martin Ritt, 1964) yer alır. İtalya'da Sergio Leone'nin, Kurosawa'dan ilham alarak yaptığı "spagetti western"lerde Clint Eastwood bir yıldız haline gelir. *Bir Avuç Dolar İçin / Per qualche dollaro in più* (1964) ve İyi, Kötü ve Çirkin / Il buono, il brutto, il cattivo (1966) gibi İtalyan filmleri ***ronin*** benzeri başıbozukları konu alır. *Yedi Samuray* filminin DVD baskısındaki yorum bölümünde eleştirmen Stephen Price, Kurosawa'nın Japon ***chambara***'yı (kılıç dövüşü filmleri) yenileyerek, geleneksel *jidaigeki* tarihi filmlere nasıl yeni bir enerji vermeyi başardığını ele alır. Ayrıca Kurosawa, savaş sahnelerinde ağır çekim kullanımı sayesinde tüm dünyada aksiyon filmlerinin doğasını değiştirmiştir. Prince, özellikle Kurosawa'nın Hong Kong'lu John Woo, Amerikalı Sam Peckinpah ve Arthur Penn gibi önde gelen yönetmenler üzerindeki etkilerinin izini sürer. Arthur Penn'in *Bonnie ve Clyde* (1967) filmi, Kurosawa'nın yolunu izleyerek ağır çekimi Hollywood'da sinemasal şiddet sahnelerinin değişmez bir özelliği haline getirmiştir.

Ancak ağır çekim Kurosawa sinemasının sadece küçük bir bölümüdür. Kökenlerini Noh dramasından alan sinemasal ritimlere de bakmak isteyebilirsiniz. Ritmik olarak Noh draması bütünüyle durağan anlarla, baştan aşağı çalkalanan devinim anlarını yan yana getirir. Ekstrem durağanlıkla ani enerji patlamaları arasındaki hızlı geçişler, Kurosawa filmlerinin kurgu ve oyunculuk ritimlerinin de özellikleridir. Bu nedenle Kurosawa, sessizlikten enerjik aktiviteye hızla geçebilen, Toshiro Mifune gibi oyuncuları yeğler. Mifune'nin dalgın ve düşünceli bir halden duygusal patlamaya başdöndürücü geçişlerini *Sokak Köpeği, Rashomon* ve *Yedi Samuray*'da izleyebilirsiniz.

Kurosawa'nın sineması aynı zamanda karakterlerinin derin insani ve karmaşık kavranışıyla ön plana çıkar. Yönetmen genellikle kötü adamları saf ve şeytani bir kötülüğe indirgemez. Kahramanları ise nadiren katıksız iyi karakterlerdir. O daha çok, *Sokak Köpeği*'nde gördüğümüz gibi, hepimizin ve tarihsel koşulların içindeki iyi ve kötünün ilişkisini göstermek eğilimindedir. İyi ve kötüyü incelerken Kurosawa aslında yirminci yüzyıldaki Japon kimliğinin kilit noktasının arayışındadır. Amerikan yenilikleriyle Japonların kalıtsal ideallerini dengelemeye çalışır. Genellikle salt kendinin değil kendi isteğiyle herkesin iyiliğini düşünen bireysel bir kahramanda modern ve geleneğin kahramanca bir karışımını sağlamayı başarır.

Yine de Kurosawa'nın sinemasında cinsiyet meselesiyle ilgili bir soru işareti bulunur. Kurosawa, erkekler için ve erkekler hakkında film yapan bir yönetmen olarak bilinir. Ancak öyküleri genellikle homososyal çevrelerde (yani askeri birlikler gibi erkek topluluklarında) geçse de bu büyük sinemacının, tarihsel olarak erkeklerin egemenliğindeki Japon düzenini, bu düzenin kadınlara ne yaptığını göstermek için kullanıp kullanmadığı üzerine düşünebilirsiniz.

Figür 5.8 *Rashomon* (Yön. Akira Kurosawa, 1950) filminden bir kare. S&B. 88 dk. Rashomon bir samurayın ölümünün ve karısına tecavüz edilmesinin öyküsünü dört değişik bakış açısıyla verir. Ölen samuraym anlatımına ait bu karede hikâyenin başlıca üç karakterini görürüz. Yerde yatan Masako (Machiko Kyo), samuraym sorgu altındaki karısıdır. Ona tecavüz eden ve belki de kocasını öldürecek olan haydut Tajomaru (Toshiro Mifune), ayağını kadının sırtına dayamış olarak kadının başında bekliyor. Çerçevenin sağında Masako'nun kocası Takehiro (Masayuki Mori), elleri kolları bağlı, çaresiz bir halde oturuyor.

Rashomon (1950)

"Doşite?" ("Sorun ne?")

Doşite? Her şey! İlginç bir biçimde düzenlenmiş bu çerçeve bir orman yolunda şans eseri karşılaştığı bir samurayı ve onun karısını ele geçiren haydut Tajomaru'yu (Toshiro Mifune) gösteriyor. Toplumsal sınıfların hiyerarşisini alt üst eden bir durum. Havadaki şiddet her biçimiyle hissedilebiliyor. Görüntünün düzenlemesi ve çekimin yapıldığı dikkat çekici kamera açısı da bunu ortaya koyuyor. Aslında bu karede kameranın tuhaf konumu, *Rashomon*'da bir şeyi görmenin çok farklı yolları olduğunu ortaya koyan değişken bakış açıları motifinin bir parçası. Hikâye ünlü haydut Tajomaru'nun Masako (Machiko Kyo) ve samuray kocası Takehiro (Masayuki Mori) ile ormanda karşılaşmasını anlatıyor. Bu karşılaşma sırasında samuray ölüyor ve karısına tecavüz ediliyor. Yoksa edilmiyor mu? Samurayı kimin öldürdüğüne ve sonrasında neler olduğuna dair herkesi

farklı bir bakış açısı var. Aynı hikâye haydut, samurayın karısı, öldükten sonra samuray ve oradan geçmekte olan bir oduncu tarafından dört kez anlatılıyor. Filmin ana sorunu, gerçekler her zaman bireylerin taraflı bakış açılarıyla anlatıldıklarına göre, onlara neler olduğu sorusunun ya da herhangi bir olayın gerçeğini bilebilmemizin mümkün olup olmadığı. Burada Kurosawa savaş sonrasında ilk önemli ifadesini bireyciliğin kararsız durumu hakkında ortaya koyuyor. Herkese söz hakkı verildiğinde ve geleneksel bir cevabın yokluğunda hakikat kırılgan hale geliyor.

Eleştirmenler *Rashomon*'a katılmazlar. Belki sizler de katılmazsınız. Film başladığında ortada umutsuz bir durum vardır. Budist bir rahip (Minoru Chiaki), bir oduncu (Takashi Shimura) ve bir serseri (Kichijiro Ueda) yağmurdan kaçmak için eski bir kaleye açılan antik Rashomon kapısına sığınırlar ve burada yakınlarda yargılanan bir haydutun yukarıda özetlenen hikâyesini tartışırlar. Geri dönüşlerle olayların farklı versiyonlarını anlatırlar ve hakikati yanlışlardan ayırmanın zorluğunun acısını çekerler. Bu ayrımı yapamıyorsak nasıl hayatlarımızı sürdürebiliriz diye sorarlar. *Something Like an Autobiography*'de Kurosawa bunun insanlık halinin bir sorunu olduğunu çünkü birçok insanın yalanları yaşadığını ileri sürer: "İnsanlar kendilerine karşı kendileri hakkında dürüst olamazlar... [*Rashomon*'un] senaryosu, kendilerini olduklarından daha iyi insanlar olarak gösterecek yalanlar olmadan yaşayamayan insanları betimler... Ölen karakter bile bir medyum aracılığıyla yaşayanlarla konuşurken yalan söylemekten vazgeçmez."

Ancak belki de film, katili belli ediyordur. Eğer hikâyeleri dikkatlice incelersek oduncunun hikâyesinde, katilin kendisi olduğunu açık ettiğini savunan bir görüş vardır. Bazı eleştirmenlerin neden bu kanıya vardıklarını görmek için hikâyenin farklı versiyonlarını okumanız gerekir. Eğer katil gerçekten oduncuysa, onun işlediği suçun film hakkındaki yorumunuza büyük bir etkisi olacaktır çünkü hikâye için mutlu sonu sağlayan oduncudur. *Rashomon*'un sonunda kapıya sığınan adamlar gizli bir yerden gelen bir bebek ağlaması sesi duyarlar. Bebeği ilk önce serseri görür ve onun giysilerini çalar. Rahip bebeği ondan alır ve bebeği sarıp sarmalar. Yağmur sona erip güneş çıktığında oduncu aniden insaniyet ve şefkat gösterir ve kendi altı çocuğuyla birlikte büyütmek için bebeği evine götürür.

Bu filmden ne anlıyorsunuz? Kurosawa bütün karakterlerin yalan söylediğini anlatır. Mahkemenin kararının ne olduğunu bilmeyiz. Nihayetinde katil, alçakgönüllü oduncu olabilir. Yine de filmin sonunda parlak gün ışığı ve kurtarılan bebek, mutluluğun geri döndüğünü akla getirir. İnsanlar hakikat olmaksızın ve savunmasız bir bebeği soyan serseri gibilerinin varlığına karşın sevebilme yetenekleri sayesinde hayatlarını sürdürebilirler mi? Yoksa sevgiyi düşündüren mutlu son sadece hayatta kalabilmemiz için gerekli bir kendini kandırmacadan mı ibarettir? *Rashomon* Venedik Film Festivali'nde Altın Aslan ödülünü kazanır ve Akademi ödüllerinde en iyi yabancı film Oscar'ını alır. Gizemleri kolaylıkla açıklanamadığı için bugün bile seyirciyi heyecanlandırmayı başarır.

Yedi Samuray / Shichinin no samurai (1954)

O zaman ya da şimdi, kaostan düzen doğabilir mi?

Yedi Samuray (Yön. Akira Kurosawa, 1954) filminin sonunda doğru karşımıza çıkan bu kare, Sengoku döneminin kaosunu özetliyor. Sahnedeki iki adam, bir çiftçi topluluğunun *ronin* haydutlarından oluşan bir çetenin saldırısından korunmak için tuttuk-

FİGÜR 5.9 *Yedi Samuray / Shichinin no samurai* (Yön. Akira Kurosawa, 1954). S&B. 207 dk. Bu sahnede çerçevenin sağında, çiftçilere saldıran bir grup ronin haydutunun ateşe verdiği, yanan bir su değirmeni görüyoruz. Ön planda çiftçilerin koruyucusu iki samuray yer alıyor. Sağda Kikuchiyo (Toshiro Mifune), kucağında ağlayan bebeği alevler içindeki enkazdan kurtarıyor. Solda Kambei (Takashi Shimura) bebeğin annesinin cesedini taşıyor.

ları yedi samuraydan oluşan bir grubun üyeleri. Figür 5.9'da, haydutların saldırısı insan yaşamının temellerini tehdit eden her şeyin bir metaforu haline gelirken, solda atadan gelme samuray savaşçısı Kambei (Takashi Shimura) ve sağda samuray adayı Kikuchiyo (Toshiro Mifune) kendilerini çok acımasız bir durumla karşı karşıya buluyorlar. Yiyecek kaynağı değirmen yanıyor. Yaşam kaynağı olan bir anne ölmüş. İnsan ırkının geleceği olan bir bebek ölümden güç bela kurtulabilmiş.

Yedi Samuray'ın bu dramatik ana yol açan öyküsünde aksiyon zirvede yer alır. Küçük bir çiftçi topluluğu, daha önce de saldıran bir grup *ronin* haydutunun arpa hasatının ardından geri dönmeyi planladığını öğrenir. Çaresizlik içindeki çiftçiler köyü koruyacak samuraylar tutmak için birçok samurayın hizmet sunmaya hazır olduğu kasabaya bir heyet gönderirler. Sağduyu, çiftçilere bunun budalaca bir hata olduğunu, çiftçileri aşağı sınıf olarak gören ve onlar için sempati duymaları pek beklenmeyen samuraylara ödeme yapmak için yiyecekten başka hiçbir şeylerinin olmadığını söyler. Ancak çiftçiler gerçekten sıra dışı bir *ronin* olan, *Bushido* kurallarına sadık Kambei ile karşılaşırlar. Kambei'nin onur ilkesi onlara yardımcı olmasına yol açar. Böylece beş samuray ve bir de savaşçı adayı Kikuchiyo'yu bir araya getirerek bir grup oluşturur. Ancak en seçkin

savaşçıların planlayabileceği türden iyi tasarlanmış bir strateji kullanan Kambei ve köylüler köyü kurtarır. Ancak filmde bundan başka seyirciyi heyecanlandırıp ürperten çok daha fazlası vardır.

Figür 5.9'da yönetmen Kurosawa'yla Takashi Shimura ve Toshiro Mifune'nin işbirliklerinin en iyi örneklerinin birini görürüz. Takashi Shimura'nın canlandırdığı, bu trajedinin yükünü kontrolünü yitirmeden omuzlayan soğukkanlı Kambei ile Toshiro Mifune'nin oynadığı, bebeğin halinden ötürü aklı başından gittiği her halinden belli olan Kikuchiyo'nun yoğunluğu arasındaki karşıtlık geçmiş ve bugünün en iyi yönlerinin, Kurosawa'nın tutkuyla istediği gibi bir araya gelişini simgeler. Kambei'nin bu korkunç andaki soğukkanlılığı, çiftçi olarak doğduğu halde samuray olmaya kararlı Kikuchiyo'nun ham duygularını, çiftçilerin adına sürdürülen mücadeleyi tehlikeye atmadan açığa vurabilmesini mümkün kılar. Kikuchiyo bu sahnede "ben bu bebeğim" dediğinde, Kambei, Kikuchiyo'nun da bebekken savaşın yıkımından bu şekilde kurtulduğunu anlar. Amerikan işgalinin getirdiği etkiler altında *Yedi Samuray* Kikuchiyo'yu destekler ve toplumda yukarı tırmanmanın meşru sayılmadığı feodal dünya görüşüyle dalga geçer. Burada yanan su değirmeni metaforik bir boyut kazanırken, film görsel olarak Kikuchiyo'nun hırsından yana tavır alır. Yanan su değirmeni, bir çiftçinin oğlu olan Kikuchiyo'nun bir savaşçı olarak yetişebildiği ve kendisinin bir zamanlar kurtarıldığı gibi bir bebeği kurtarabildiği, Sengoku dönemi savaşının çember biçimindeki modern bir bakışını çağrıştırır.

Yedi Samuray'ın DVD baskısındaki yorumlama bölümünde eleştirmen Stephen Prince bu filmde çember figürünün önemine dikkat çeker. Prince'e göre çember, Kurosawa'nın temel ilkeleri olan insan bütünlüğünü, uyumunu ve tamlığını simgeler. Yinelenen mevsimlerden oluşan çember, çiftçilerin yaşamının temel metaforu olarak ortaya çıkar. Çiftçileri ilk gördüğümüzde bir çember oluşturmuş, hayatlarını tehdit eden haydut ordusundan dertlenmektedirler. Samuraylar onları korumak için köye geldiklerinde kendilerini çember olarak temsil ettikleri bir sancak tasarlarlar. Su değirmeni, köylülerin bilge kişisinin yaşadığı değirmen kulübesinin yanında boy gösterir. Çember ve daire figürüne yapılan bu vurgu, bu figürün Japonya'daki önemini, güneş imgesi olarak Japon kültüründe çok önemli bir yer tutmasını ve Japon bayrağında yer almasını yansıtır.

Bu filmdeki bir başka önemli metafor ise pirinçtir. Savaş pirinç yetiştirmeyi ya da ürün hasatını çok zorlaştırdığı için, savaşın mahvettiği Sengoku dönemi boyunca pirinç değişim aracı haline gelir. Şehirlerde binlerce kişinin açlıktan öldüğü II. Dünya Savaşı sırasında bu durum tekrarlanır. Parası olmayan insanlar ellerindeki pirinç karnelerini takas için kullanırlar. Kurosawa *Yedi Samuray*'da pirinç kullanımıyla Japonların bu yakın dönem anılarına değinir. Aynı zamanda kutsal bir tahıl olarak geleneksel Japon kültürünün bir parçası olan pirincin mitolojik konumuna da değinmiş olur. Böylece Kambei filmin başlarında köylülerden bir tas pirinç alırken, Kurosawa bu ikramı kabul eden ellerine yakın çekim yaparak samurayın şeref ve *giri* duygusunu güçlü bir biçimde ifade eder.

Japon feodal düzeninin en iyi yanları Kambei'de somutlaşır. Aynı zamanda Kikuchiyo, bu düzenin en sorunlu yönlerini sergiler. Henüz bebekken, toplumsal hiyerarşi içinde kendisinden aşağıdakilere hiçbir saygısı olmayan bir samurayın saldırısına uğrar. Sonuç olarak Kikuchiyo bir yandan saygı ve şeref kazanmak için samuraylığa yükselmek isterken diğer yandan Kambei'ye anlattığı gibi onlara karşı içinde büyük bir öfke

barındırır. Kikuchiyo köylülerin ellerinden geldiğinde samurayları zırhları için öldürebildiğini, yiyeceklerini onlardan sakladıklarını ve mümkün olduğunda onlara yalan söyleyebildiklerini kabul eder. Ancak samurayların köylere düzenli olarak saldırmalarının, kadınlara tecavüz etmelerinin ve köylüleri her daim küçümsemelerinin doğal bir sonucu değil midir diye sorar Kikuchiyo. Kambei ile Kikuchiyo'nun aralarındaki uçurumun anlaşılması ancak sessizlikle ifade edilir.

Yedi Samuray'ın büyüklüğü, bir ölçüde Japonya'daki sınıflar arasındaki tarihsel, kökü derinlere uzanan çelişkileri işlemesinden gelir. Çiftçiler ve samuraylar arasında bir anlık bir ateşkes sağlansa da büyük bir zafer elde ettikleri an (saldıran *ronin* çetesini beraberce alt ettiklerinde) bu sıra dışı ortaklık sona erer. Filmin sonunda samuraylar, topluluk çemberlerini dışarlıklılara kapatan köylüleri terk etmek zorundadırlar. *Yedi Samuray*, *Bushido* kurallarının savaş sonrası krizini soluyan Japonya'da geçerli olabileceğini mi ileri sürer yoksa ölen bir geleneğin arkasından yakılmış bir ağıt mıdır? Yoksa her ikisi mi?

Ran (1985)

Dünya neden şiddet ve nefretle dolu?

Bu karede Sengoku Japonya'sının geleneksel düzeni tepetaklak edilir. Bir kadın, Kaede Hanım (Mieko Harada), bir erkeğe, Jiro Bey'e (Jinpachi Nezu) karşı fiziksel bir üstünlük sağlamıştır. Dahası Jiro'nun babası Hidetora (Tatsuya Nakadai) tarafından alt edilen asil bir aileden gelen Kaede Hanım, gücünü kendisine üstün gelen aile üzerinde göstermektedir. Aynı zamanda *Ran*'ı izlediğinizde hayvanların da insanlara karşı üstünlüğü ele geçirdiklerini görürsünüz. Bu saldırı öncesinde Kaede Hanım, Jiro Bey'i sindirirken fiziksel hareketleri yırtıcı bir hayvanınkiler gibidir. Jiro, Kaede'nin erotik sadizmiyle açığa çıkarttığı hayvani hislere boyun eğerken Kaede, Jiro'nun boynunda küçük kesikler açıp onun kanını emer. Peki, Kaede neden Jiro'yu öldürmez? Çünkü ona canlıyken ihtiyacı vardır. Çerçevede görünenlerin aksine, bu karakterlerin erkek egemen bir toplumda yaşadıklarını unutmamanız gerekir. Kaede, Jiro'yu kölesi gibi kullanarak siyasal iktidarı dolaylı yollarla eline geçirmeye niyetlidir. Figür 5.10'daki görüntü *Ran*'ın kasvetli, kanlı ve irrasyonel patlamalarla tepetaklak olmuş dünyasını simgeler. Ancak Kaede Hanım'ın geleneksel olarak kadının ya da toplumsal olarak aşağıda bulunanların hakkı olmayan iktidarı eline geçirmesinin tarihsel nedenleri vardır. Bu işi başına açan, gerçek Bey'in kendisidir.

Kusurlu bir monark hakkında sözünü söylemek için Kurosawa William Shakespeare'in en can acıtan oyunlarından biri olan *Kral Lear*'in hikâyesini feodal dönem İngiltere'sinden Sengoku Japonya'sına uyarlar ve bunu yaparken kaynağının bakış açısını daha da karanlıklaştırır. Shakespeare'in oyununda feodal bir Britanya kralı olan Lear, iktidarın ağırlığını taşımadan ayrıcalıklarına sahip olmayı umarak krallığını üç kızı arasında bölüştürmekle kendi mahvoluşuna yol açar. Lear'ın iki büyük kızı krallığın kendilerine verilen bölgelerinin denetimini ellerine geçirir geçirmez babalarını aşağılayıp göz ardı ederler. Daha sonra babalarının onlara verdiğinden daha fazlasını elde etmek için kendi aralarında savaş tutuşurlar. Ortaya çıkan bu toplumsal çöküş içinde Kral Lear hayatını kaybeder. Lear'ın en küçük kızı da babasının yanında savaşırken onunla birlikte

ölür. Toplumsal dengenin yeniden kurulabilme ihtimali ancak Lear'ın siyasal hatası sonuna kadar ilerleyip kendini tüketince geri döner.

Kurosawa'nın uyarlamasında ise Hidetora Ichimonji Bey, topraklarını üç oğlu, Taro (Akira Terao), Jiro ve en genç olanı Saburo (Daisuke Ryu) arasında paylaştırarak eski adaletsizliklerin yerine yenilerine kapılarını açmış olur. Hidetora tahttan çekilmekle Lear'dan da budalaca davranır çünkü iktidarını şiddet yoluyla kazanmıştır ve üzerine atılmayı bekleyen pek çok düşmanı vardır (*Kral Lear*'da böyle bir durum söz konusu değildir). Hidetora zamanında krallığını genişletmek için iki büyük oğlunu asil ailelerin kızıyla evlendirmiş ve topraklarına el koymak için bu aileleri kılıçtan geçirmiştir. Hidetora, en büyük oğlu Taro'nun karısı olan, yukarıdaki karede gördüğünüz Kaede Hanım'ın bütün ailesini öldürtmüştür. Ortanca oğlu Jiro'nun karısı Sue Hanım'ın (Yoshiko Miyazake) neredeyse bütün ailesini kılıçtan geçirmiştir. Sue'nun ailesinden tek sağ kalan ise, öldürülmekle kör edilmek arasında bir tercih yapmaya zorlanan küçük kardeş Tsurumaru'dur (Takeshi Nomura). Kör edilmeyi tercih eden Tsurumaru, Jiro'nun kalesinin yakınlarında küçük bir evde karanlık içinde bir yaşam sürmektedir.

Kaede ve Sue, kayınpederleriyle bir arada yaşayabilmek için farklı yollar seçerler. Sue, kendisini karmanın (kader) sakin bir biçimde kabullenilmesini, nefret ve öfkeden sakınılmasını öğütleyen Budist geleneklere göre eğitir. Kaede ise sadece intikam almak için yaşamaktadır. Hidetora, tahttan çekilme planını duyurduğunda Kaede'ye beklediği fırsatı vermiş olur. Bu samuray felaketi içinde *Bushido*'ya yer var mı? *Yedi Samuray*'ın aksine, *Ran*'da hakim sınıflar arasında sadece açgözlülük vardır. Şeref ve sorumluluğun (*giri*) izleri ise güç bela fark edilir. Burada *Bushido* yönetici klanın günlük hayatının bir parçası değil, sadece bir idealdir. *Ran* feodal bir imparatorluğun şatafatının ilkelerden yoksun olduğunu gösterir.

Ran, seyirciyi tutsak eden hikâyesiyle olduğu kadar, Kurosawa'nın müthiş savaş sahnelerini perdede canlandırabilmek için yüzlerce figüranı ve atı bir araya getirebilme şansına sahip olduğu son filmi olmasıyla da ünlüdür. Birçok eleştirmen, BYG'nin (Bilgisayarda yaratılan görüntü) gelişimi nedeniyle bir daha Kurosawa'nın yaptığı gibi gerçek oyuncuları ve gerçek atları kullanarak nefes kesici bir aksiyon koreografisi düzenlenebileceğinden şüphe eder. Perdede gördüklerinizin çoğunun kamera karşısında değil, laboratuvarlarda ve bilgisayarlarda üretildiği bir endüstrinin neleri yitirdiği üzerinde düşünmek gerekir. Ne olursa olsun *Ran*'ın savaş sahnelerinin görselliğinin, Kurosawa'nın önceki filmlerinde bile eşi benzeri yoktur. Kurosawa, ilk renkli filmi olan *Ran*'da çarpıcı bir savaş seyirliği ortaya koymak üzere, renk kullanımındaki ustalıkla aksiyon sahneleri çekiminde uzun yıllara dayanan becerisini büyüleyici bir biçimde bir araya getirir.

Kurosawa, film projesinin büyük boyutu nedeniyle, tekrarlanması çok pahalıya mâl olacak ya da olanaksız çekimleri, örneğin yüzlerce figüranın yer aldığı ya da milyon dolarlık setlerin yandığı sahneleri yeniden çekmek zorunda kalmamak için kimi durumlarda aynı anda yedi kamera kullanır. Yönetmen, bir montajcıyla çalışmak yerine filmin kurgusunu kendisi yapar. Filmde kullanılacak sahneleri kendi başına seçer ve kareleri birbirine ekleyerek aksiyonun ritmini belirler. Kurosawa'nın *Ran*'daki savaş sahnelerinin muhteşemliğinin kaçınılmaz olarak savaşın yüceltilmesiyle sonuçlanacağını düşünüyor olabilirsiniz ancak filmi izlediğinizde bunun doğru olmadığını görürsünüz. Filmine

FİGÜR 5.10 *Ran* (Yön. Akira Kurosawa, 1985). Renkli. 160 dk. Ülkenin eski Beyi'nin karısı Kaede Hanım (Mieko Harada), bıçağı kocasının kardeşi ve toprakların yeni Beyi Jiro'nun (Jinpachi Nezu) boğazına doğrultmuş.

"kaos" olarak çevrilebilecek *Ran* adını veren Kurosawa, savaşın açgözlülüğe, intikama ve yanlış anlaşılmaya dayalı olduğunun farkındadır ve görkemli orduların ardında ölüm acısının, kanın, ateşin ve cehenneme dönen yeryüzünün olduğunu açık bir biçimde gösterir. Yönetmen bunun savaşı gözyaşları içindeki Buda'nın gözlerinden göstermek anlamına geldiğini söyler.

Ran'ın sonunda tüm ana karakterler ölür ve Hidetora'nın krallığı harabeye döner. Bu perişanlığı gösteren son görüntü, tüm Kurosawa filmleri arasındaki en lanetli imgedir. Bu sahnede Sue Hanım'ın kör kardeşi Tsumaru bir uçurumun kenarına bırakılmış, gelmeyeceğini bildiğimiz bir yardım beklemektedir. Artık ölmüş olan ablasının ona korunması için verdiği Buda parşömeni bile endişeli ellerinden kayıp gitmiştir. Kendisi de uçurumun kenarından düşmek üzeredir. Hidetora'nın tüm gücünden ve azametinden geriye, tehlikeli bir durumda, gün batımına karşı yapayalnız bir adam kalmıştır. Değerleri ve onuru olmayan bir kültürün kaderi budur. Bu aslında Kurosawa'nın savaş sonrası Japonya resmi midir? Yoksa modern dünyanın resmi mi?

Ran'da Shakespeare'den ve Sengoku döneminin tarihsel koşullarından süzülen acı, bizi bir zamanlar Kurosawa hikâyelerinde canlı bir rol oynayan insani değerlere dair soru işaretleriyle baş başa bırakır. Yönetmenin insanlığa dair umudunun kalıp kalmadığını görmek için son üç filmini incelemek isteyebilirsiniz: *Rüyalar* (1990), *Ağustos'da Rapsodi / Hachi-gatsu no kyoshikyoku* (1991) ve *Madadayo* (1993). Kurosawa'nın son filmleri 1950'lerin ve 1960'ların Japon Yeni Dalgası'na dahil olan, umutsuzluk ve bazen nihilizm (dünyanın anlamsız bir yer olduğunu, varoluşun gereksiz olduğunu savunan bir inanç) ifade eden genç çağdaşlarından etkilenmiş olabilir mi?

•••••••• EK DÜŞÜNCELER ••••••••

1. Ozu ve Mizoguchi, 1920'ler ve 1930'lar boyunca Japonya'nın en iyi yönetmenleri değillerdi ancak başka yönetmenlerin filmlerini bulabilmek çok zordur. Yine de biraz dedektiflik yaparak bu yönetmenlerin çağdaşlarına ait bir filmin VHS hatta DVD kopyasına erişebilirsiniz. Bulabileceğiniz filmler arasında Mikio Naruse, Uchida Tomu, Murata Minoru ve Yamanaka Sadeo'nun yapıtları yer alır. Bulduğunuz bu filmler sizin erken dönem Japon sinemasına ilişkin kavrayışınızı nasıl değiştirdiler?
2. II. Dünya Savaşından önce eski feodal değerlere sadık Japonlar, demokratik Batılı düşünceyi benimseyenlere saldırdılar. II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan ordusu Japonya'yı işgal ettiğinde feodalizmin Japonya'daki tarihsel etkisini kırmak ve demokrasiyi teşvik etmek için çok katı yöntemler kullandı. Feodal ve demokratik ideolojiler arasında uyuşmazlığa yol açan nedir? Bu sorunu incelemek için hem feodalizmin hem de demokrasinin açık tanımlarını araştırmanız gerekir. Daha sonra dilerseniz ülkenizde feodalizmin kalıntılarının olup olmadığını araştırabilirsiniz.
3. Kenji Mizoguchi özellikle kadınlara karşı yapılan haksızlıklarla ilgili bir yönetmen olarak bilinir. Akira Kurosawa ise sadece erkeklerle ilgilenen bir yönetmen olarak tanınır. Buna rağmen bazı feministler Mizoguchi'nin filmlerinin kadınları kendilerini feda eden, heykeli dikilesi şehitler olarak ele alan yıkıcı eril fantezileri teşvik ettiğine inanır. Bazı feministler ise Kurosawa'nın filmlerinin erkek egemen bir toplumda adaletsizliklerle karşılaşan kadınların zor durumuna yakınlık beslediğini düşünür. Bu sorun üzerinde daha uzun boylu düşünmek için iki yönetmenin yaptığı bir dizi filmi izleyip bu filmlerdeki cinsiyet meselesini değerlendirmelisiniz.
4. Japonya'da II. Dünya Savaşının en önemli olaylarından biri, iki Japon şehri Hiroşima ve Nagazaki'ye ABD tarafından atom bombası atılmasıydı. Yine de bu saldırının yarattığı yoğun travmayı ele alan pek az Japon filmi vardır. Hiroşima ve Nagazaki'deki nükleer soykırımı merkezine alan hangi filmleri biliyorsunuz? Bunlar arasında Japon filmleri var mı? Karşılaştırmak için ABD'de 9/11 travması hakkında kaç film olduğunu inceleyin.kenlerini anlamanız açısından size yardımcı olabilir mi?

PROJELER

1. *Ugetsu* ve *Yedi Samuray* filmlerindeki samuray imgesini karşılaştırın. Biraz araştırmayla Bushido kurallarını açıklayarak Mizoguchi ve Kurosawa'nın modern Japonya'da geleneksel değerlerin geçerliliğine ilişkin farklı düşüncelerini yansıtacak biçimde, samurayların bu iki filmdeki farklı betimlemeleri hakkında bir yazı yazın.
2. *Bir Yüzen Otlar Hikâyesi*, kabuki tiyatrosunda çalışan oyuncularla ilgili bir filmdir. Japonya'daki kabuki geleneğini biraz araştırarak Ozu'nun kabuki oyuncusunun yaşamını kullanarak nasıl kendi baba oğul hikâyesini anlattığını gösteren bir yazı yazın.
3. Hem *Ran*'ın hem de *Tokyo Hikâyesi*'nin merkezinde babaların yaşlanıp otoritelerini yitirmelerinin sonuçları işlenir. Bu filmlerden birini seçip ataerkil toplum düzeni hakkında hangi pozisyonda durduğunu açıkladığınız bir yazı yazın. Ya da ataerkillik konusunu bu iki filmin nasıl ele aldığını karşılaştırın.
4. Kurosawa filmlerinde durağanlığı ve yoğun devinimi karşı karşıya getirmekle tanınır. *Sokak Köpeği* ya da *Rashomon* filmlerinden sahneler seçerek bu estetiği gösterin. Oyunculuk, kurgu, çerçeve düzenlemesi, diyalog, ışık, müzik ve film yapımının dikkatinizi çeken diğer boyutlarını değerlendirerek Kurosawa'nın bu filmde zıtlıkların yarattığı şoku hangi yollar aracılığıyla kullandığını araştırın.

Yeni Dalga ve Ötesi

Savaş sonrası Japonya'da radikal gelişmeler sinemada eskiden kalma idealleri altüst eden ve önceki kuşak yönetmenlerin yapıtlarını kısıtlayan, sınırları aşan bir Yeni Dalga'ya yol açmış oldu. 1950'lerin sonu, 1960'lar ve 1970'ler boyunca Japon Yeni Dalgası, politik öğrenci hareketlerinin 30'ların sendika ve işçi sınıfıyla başlayan protesto geleneğini yeniden canlandırdığı dönemin bir parçası oldu. 50'lerde ve 60'larda öğrenciler özellikle işgal kuvvetleri 1952'de ülkeyi terk ettikten sonra bile Japonya'nın politik ve ekonomik kararlarında görülen Amerikan etkisine kızgınlık duyuyorlardı. Japon politik öğrenci hareketleri ABD'yi emperyalist (ekonomik çıkarları için kendisinden zayıf devletlere egemen olan) bir ülke olarak görüyorlardı. Japonya'daki devam eden Amerikan etkisini, ülkeye 30'larda egemen olan ve II. Dünya Savaşı'na yol açan militarizmin geri dönüşü olarak yorumluyorlardı. Japon hükümetinin Amerika'yla işbirliğini engelleme umuduyla üniversite öğrencileri sayısız sokak gösterileri gerçekleştirmişti.

Bu öğrencilerin arasından gelen Japon sinemacıların Yeni Dalga'sı (*Nuberu Bagu*), yoksulluğa, yolsuzluğa ve adaletsizliğe karşı öfkeyle doluydu. Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa'nın sinemasal geleneklerini, zamanı geçmiş uyum ideallerine yaltaklandıkları için hor görüyorlardı. Bu geleneğin yerine şiddet, açık cinsellik ve tarihi rastgele seçilmiş otoritelerin egemen olduğu bir dizi rastlantısal ve anlamsız olay olarak görme

eğilimi içeren bir sinema anlayışı için çalıştılar. Yeni Dalga filmleri, otorite figürlerine karşı seslerini giderek yükseltirlerken Japonya'da tarih boyunca zulüm gören gruplara, gençlere, kadınlara ve işçilere aynı ölçüde sempatiyle yaklaştılar. Ancak yeni dalganın bağımsız yönetmenlerce yapılan, egemen çevrelere karşı filmler olarak kendini gösterdiği Batı Avrupa ve Amerika'nın aksine tüm Japon Yeni Dalga filmleri egemen çevrelerde yani büyük film stüdyolarında yapıldı. Nikkatsu, Schochiku, Daiei ve Toho gibi stüdyolar, tüm radikalliklerine karşın Nagisa Oshima, Shohei Imamura ve Shinoad Masahiro gibi genç yönetmenlerle anlaştılar. Bunun nedeni stüdyoların, sinema seyirci sayısını dramatik bir düzeyde azaltan televizyonla rekabet etme isteğiydi.

Japon Yeni Dalga'sının ilk filmlerinden biri *Aşk ve Umut Kenti / Ait o kibo no machi* (Yön. Nagisa Oshima, 1959) idi. Bu filmi, henüz DVD ya da VHS baskısı olmadığı için sadece özel arşivlerde ya da retrospektif programlarda bulabilirsiniz. Acımasız bir dünyada yolunu bulmaya çalışan bir genç adamın hikâyesini anlatan film, Japonya'nın genç kuşağını bekleyen zor seçimlere ilişkin taze bir politik bakışa sahip olan "acımasız gençlik" filmlerindendir. "Acımasız gençlik" filmlerini yapan yönetmenler, anti-Amerikan duygularına karşın yapıtlarında Amerikalıların Japonlara tanıştırdığı modern bir bakış açısı olan bireyin arzuları ve ihtiyaçlarına öncelik verirler. Diğer kayda değer "acımasız gençlik" filmleri arasında *yakuza* dünyasındaki kafası karışık gençleri izleyen *Solgun Çiçek / Kawaita hana* (Yön. Shinoda Masahiro, 1963), anti-Amerikan bir taşlama olan *Domuzlar ve Savaş Gemileri / Buta to gunkan* (Yön. Shohei Imamura, 1961) ve politik protesto ve şiddet üzerine bir film olan *Eros + Katliam / Erosu purasu Gyakusatsu* (Yön. Yoshida Yoshishige, 1969) yer alır. Ancak Yeni Dalga filmleri arasında daha çok dünyanın gidişatı karşısında insanın güçsüzlüğünü kötümserlikle ifade eden, denetim altına alınamayan cinsel arzular ve kıskançlıklar üzerine hikâyeler yer alır. Bu filmlerde bir zamanlar güçlü ve bilgece görünen antik öğretilerin yanılsamalardan ibaret olduğu, tek gerçekliğin ise arzunun kaotik gücü olduğu işlenir. Bununla birlikte Yeni Dalga filmleri özgür bireyi tamamen göklere çıkarmak yerine bireyciliğin nimetlerini ve tehlikelerini araştırır.

Çılgın Meyve / Kurutta Kajitsu (1956)

İşleyen geleneklerin yokluğunda özgürleşir miyiz yoksa kontrolden mi çıkarız?

Bu karede ilk kez arzu duymanın hezeyanlarını yaşayan üst tabakadan, masum Haruji Takishima'yı (Masahiki Tsugawa) görüyoruz. Zengin ergenlerin su kayağı yaptıkları, yüzdükleri ve tekneye bindikleri, cinsellik çağrıştıran dalgalı suların kıyısında beraber uzanmış yeni arkadaşlar Haruji ve Eri (Mie Kitahara) sansür kurallarını aşacak biçimde çekilmişler. Yönetmen Nakahira bu sözsüz sahneyi, ilginin odağında iki bedenin heyecanının olduğu çok uzun bir çekimde veriyor. Bundan önceki Japon filmlerinde hem cinsel uyarılmaya ilişkin çok az görsel temsil yer alır hem de gençlik portrelerine nadiren rastlanır. Ergenliğin son yıllarını, bireyci, demokratik bir toplumda arzunun nasıl kontrolsüzce patlak verdiğini gösteren bir metafor olarak kullanan Çılgın Meyve, böylelikle Japon sinemasında çığır açıyor.

FİGÜR 5.11 *Çılgın Meyve / Kurutta Kajitsu* (Yön. Ko Nakahira, 1956). S&B. 86 dk. Karenin ortasında Haruji (Masahiki Tsugawa), uzanmış güneşlenirken, ön plandaki Eri (Mie Kitahara) için cinsel arzuyla yanıp tutuşuyor. Ancak bu konuda harekete geçebilmek için fazlasıyla deneyimsiz ve idealist.

"Acımasız gençlik" filmlerinin habercisi olan Çılgın Meyve, uyuşturucu kullanan, sarhoş olan, rastgele cinsel ilişkide bulunan ve genellikle başı belaya giren, sıkılmış, zengin gençler hakkındaki hikâyelerle Japon halkını şoke eden "güneş kabilesi" adı verilen çok sayıda filmden biridir. Çılgın Meyve'nin kahramanı Haruji, bu filmlerdeki karakterlerin tam zıttıdır. Son derece sorumluluk sahibi bir genç olan Haruji, abisinin ve onun arkadaşlarının avareliklerini küçümser ve Eri ile evlenip sonsuza kadar mutlu olmayı umut eder. Ancak filmin ana fikri eski değerlerin yeni gerçekliklere, yani ABD'den etkilenen bir topluma uymamasıdır.

Haruji ilk aşkının heyecanına henüz kapılmışken, rüyalarının kızının Amerikalı, babası yaşında zengin bir adamla evli olduğunu öğrenir. Belli ki tatmin edici olmayan bu evliliğin gerekçesini öğrenemesek de film bu evliliğin Amerika'dan esinlenilen materyalizmin Japonya'ya hakim olmasının bir başka boyutu olduğunu ima eder. Bir tür fahişelik olarak sunulan bu evlilik, başlarda ayrıcalıklı ve huzursuz gençler arasında hoş bir yaz aşkı gibi görünen olayların merkezindeki ölümcül yalanların gerekçesidir. Bir zamanlar ebeveynlerle temsil edilen istikrar bu hikâyede eksik kalır. Japon ailesinin çöküşünün sonuçları, Haruji'nin abisi Natsuhisa (Yujiro Ishihara), kardeşinin Eri'ye aşık olduğunu bildiği halde onunla ilişkiye girerek kardeşine ihanet etmesiyle belirgin hale gelir.

Haruji'ye olan sevgisine rağmen Eri hem kocasıyla hem de Natsuhisa'yla birlikte olamaya devam eder. Eri ve Natsuhisa, sadakatin ya da onurun pek az sergilendiği bir kuşağa aittir. Bu genç insanların bazılarının hala ideallere sahip olması kimi açılardan daha da kötüdür. Abisi ve Eri'nin arkasından iş çevirdiklerini fark ettiğinde Haruji bir öfke nöbetine kapılarak ikisini de öldürür. Çılgın Meyve, Haruji'nin çilesi ve çöküşü yoluyla Amerikanlaşmış bir Japonya'nın, yüzyıl ortasındaki Japonların görmezden geldikleri sorunlarını ele alır. Amerikan tarzı giyim kuşam, ev dekorasyonu ve Japonların sahip olmayı statü sembolü olarak gördükleri otomobiller filmin görünüşüne egemen olurlar. Açılışta filmin adı göründüğünde çalan müzik sabahın üçündeki sarhoş bir orjiyi çağrıştıran renkli Amerikan cazıdır. Tabelaların birçoğu İngilizce yazılmıştır ve karakterler zenginliklerini ve sofistike yönlerini göstermek için İngilizce konuşurlar. Natsuhisa ve arkadaşları, anne babalarından ve öğretmenlerinden bahsederken hiçbir değere saygı duymadıklarını açıkça ortaya koyarlar. Bu gençler sadece şeylere saygı duyarlar. Filmdeki bencil hedonizm (zevk peşinde koşma) günümüz standartlarına göre kısıtlı görünse ve sonraki dönemde Japonya'da popüler olacak pornografik pembe filmlerdeki seks ve sadizmle kıyaslandığında çok hafif kalsa da, bu film döneminin seyircileri için son derece şok edici olmuştur.

Filmin sinematografisi de dönemin seyircileri için birçok açıdan sarsıcıdır. Yönetmen Nakahira, Ozu ve Mizoguchi'nin filmlerinde ışık ve çerçeve düzenleme üzerinde mutlak kontrol sağladıkları özenli ve zarif karelerinin yerine, gerçek mekan çekiminin sunduğu olanaklardan faydalanarak kendiliğindenliğe öncelik vermiştir. Nakahira'nın filmi, bir sürat teknesinin etrafına püskürttüğü su gibi sadece bir anlığına var oldukları için tasarlanarak çekimi mümkün olmayan görsel ögelerin rastgele çekimiyle doludur. Çılgın Meyve'deki sezgisel keşif sinematografisi geleceğe işaret eder. Bugün birçok Japon yönetmen giderek artan bir biçimde, sahne yaratmak için profesyonel aydınlatma becerisine ya hiç gerek duymayan ya da pek az gerek duyan hafif dijital kameralara yönelmiştir. Çılgın Meyve bu gelişime dair önceden fikir vermiştir.

Çifte İntihar / Shinju ten no amijima (1969)

Uygarlık kolektif bir insan yanılgısı mıdır?

Çifte İntihar, 18. yüzyılın başlarından, Tokugawa döneminden, Japonya'nın en ünlü oyun yazarlarından Chikamatsu Monzaemon'un, *Amijima'da Aşk İntiharları* adlı tanınmış bir oyundan uyarlanmıştır. Masahiro, Chikamatsu'nun olay örgüsü izler: Bir geyşa (yeteri kadar parası olan beyefendilere zamanını sunan kadın) olan Koharu ve ailesi tarafından tutkusuz bir evliliğe hapsedilmiş bir adam olan Jihei çok acılar çektikten sonra birbirlerini yitirmektense kendilerini öldürmeyi tercih ederler. Sonuç olarak Jihei'nin karısı Osan (Shima Iwashita) terk edilmiş olur. Tutkuyla, paranın tüm değerlere baskın çıktığı ekonomi arasındaki çatışmaya vurgu yapan Chikamatsu gibi yönetmen Masahiro da materyalist modern topluma karşı beslediği Yeni Dalga öfkesini ifade eder. Yönetmen Masahiro, Chikamatsu'yu ve katı geleneklerle istikrar kazanmış bir çağ olan Tokugawa dönemini, materyalizmin ve baskının sonuçlarını ortaya çıkarmaya yardımcı olarak görür. Masahiro'nun, Chikamatsu'nun oyununda en yararlı bulduğu nokta, orjinal oyunun

FİGÜR 5.12 *Çifte İntihar / Shinju ten no amijima* (Yön. Shinoda Masahiro, 1969). S&B. 105 dk. Bir 18. Yy. genelevinde tanınmış, güzel geyşa Koharu (Shima Iwashita), çaresizce Koharu'ya aşık olan şerefli, evli bir adam ve tüccar Jihei (Kichiemon Nakamura) tarafından ziyaret edilmiş.

bunraku kuklalarıyla sergilenmiş olmasıdır. Masahiro filminde canlı oyuncuları tercih eder ancak paranın hakimiyetindeki bir toplumun insanları kuklaya çevirdiğini göstermek için, canlı aksiyon sahnelerinde *bunraku* tiyatrosundan kimi geleneklere yer verir.

Çifte İntihar insanlar ve kuklalar arasındaki ayrımı ortadan kaldırarak başlar. Film birazdan *Amijima'da Aşk İntiharları* adlı oyunun sergileneceği bir bunraku tiyatrosunun perde arkasında açılır. Neredeyse insan boyutundaki kuklaların arasında, birazdan o kuklaları seyirci önünde kullanacak olan, tepeden tırnağa siyaha bürünmüş, yüzleri bile örtülü geleneksel kuklacıları görürüz. Ancak Masahiro'nun filmi hikâyenin derinliklerine daldıkça kuklalar yerine birdenbire insan oyuncuları izlemeye başlarız. Film bu noktada yeni bir sıçrama gerçekleştirir ve artık olaylar sahnede cereyan etmez. Bunlar kuklalar mı, oyuncular mı yoksa başkaları mı? Sahne ve gerçeklik arasındaki belirsizlik asla ortadan kalkmaz çünkü ister kuklaları, ister oyuncuları ya da başka insanları izleyelim, bunraku kuklacıları, siyah merasim kostümleriyle her zaman yerlerini alırlar. Sahneler arasında dolaşırlar, bazen sessizce oturur, bazen canlı oyuncuların hareketlerini fiziksel olarak kontrol ederler.

Toplumsal eleştiriyi arttırmak için yönetmen Masahiro, Shima Iwashita'yı hem geyşa Koharu hem de Jihei'nin karısı Osan rolünde oynatır. Oyuncu Koharu'yu canlan-

dırırken zarif bir geyşa makyajı kullanır, ancak makyaj baskıcı bir maske gibidir. Osan olarak makyajdan ve kaşlarından arınır. Yüzü belirgin bir biçimde lekelidir ve dişleri çürük gibi kararmış görünür. Bu çifte rol, genelevle Jihei'nin saygın evi arasındaki farkı belirsizleştirir. Aynı zamanda film boyunca şehrin zevk mahallelerinin boğucu, satılık güzelliğiyle saygıdeğer tüccar evlerinin sıkıcı ve steril konforu arasında yapılan ayrımın altını oyar. Elbette arada yüzeysel farklılıklar vardır ancak şehrin hem saygın hem de kötü şöhretli köşeleri her biri kendi yöntemiyle eşit derecede kısıtlayıcıdır.

Elbette karakterler geleneğin boyunduruğu altında olsalar da seyirciler öyle değildir. Başından itibaren film standart hikâye anlatımının sınırlarını aşar. Bu durum bazılarını neşelendirirken bazılarının kafasını karıştırabilir. Çifte İntihar hayatınızda izlediğiniz en güzel görünen filmlerden biri olmasına, hikâyenin ise basit, tanıdık sorunlarla dolu olmasına karşın, filmin zaman ve uzamda karışıklık yaratması sıkıntı oluşturabilir. Filmin başında geçmişin *bunraku* araç gereçleriyle modern teknoloji birbirine karışırken, birçok zamansal uyumsuzluk ya da çelişki ortaya çıkar. Bu karışıklıklar yoluyla Masahiro normal olarak kabul ettiğimiz zaman ve uzamın konforlu sınırlarının ortadan kalkmasıyla başa çıkmamızı ister.

Peki, neden bunu yapar? Bir cevaba göre gündelik sınırların yok edilmesi, filmin rüya gibi görünmesini sağlar ve rüya deneyimi Yeni Dalga'nın gündemine uyar. Rüya deneyimi bizi uyanık yaşamın kurallarının otoritesinden bağımsızlaştırır ve aşıkların deneyimini yansıtır. Film bizim normallik düşüncemizi sorgular. Hem Koharu hem de Jihei, erkeğin ailesine karşı görevlerinden ötürü sorumluluk duyarak eziyet çekseler de birlikte olma ihtiyaçlarının baskısıyla karşılaştırıldığında zorunluluk yerini hiçliğe bırakır. Burada genellikle hepimizin yaşamındaki birincil gerçeklik olan toplumsal beklentiler kitle halüsinasyonlarına dönüşür. Rüyalarda Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa için çok önemli olan geleneksel *giri,* Koharu ve Jihei için hayaletten ibarettir. Olağan durumda normal olan ne varsa yabancılaşır ya da tanınmaz hale gelir.

Masahiro ve diğer Yeni Dalga yönetmenleri, tutkuların ve bilinçaltının toplumsal yapı üzerindeki gücü nedeniyle intihar tercihini canlandırırken seyirciden ne beklerler? Bireysel arzularla toplumsal düzenin çelişkisi çözümsüz olduğu için hepimiz kurtuluş olarak ölümü seçmeliyiz gibi bir mesajın verildiği çıkarımında bulunmak, konuyu fazlasıyla basite indirgemek olur. Ancak bu filmlerin seyirciden geleneksel kültürün sorunlarını ve yeni bir düzen anlayışı gereksinimini kavramasını istemeleri akla daha yatkın görünür. Yeni Dalga'nın sıradan toplum imgesi, iç içe geçmiş baskılardan oluşan lanetli bir sistemden başka bir şey değildir. Yeni Dalga filmlerinde, bir zamanların toplumsal düzeninin değişmez temeli olan *giri* ve *Bushido* kurallarının yetkinliklerini yitirdiği bellidir. Ancak II. Dünya Savaşı sonrası Japonya'da baskının ortadan kalkması mutluluk getirmez. Filmler eski dünyanın öldüğü, yeni dünyanın ise henüz doğmadığı bir resim sergilerler. Yeni Dalga ve bu akımın Japonya üzerindeki etkisini daha iyi kavrayabilmek için bu etkileyici ve önemli filmlerin başka örneklerine de göz atabilirsiniz. Bu örnekler arasında *Etten Kapı / Nikutai no mon* (Yön. Seijun Suzuki, 1964), *Böcek Kadın / Nippon konchuki* (Yön. Shohei Imamura, 1963), *Duygu İmparatorluğu / Ai no corrida* (Yön. Nagisa Oshima, 1976), Onibaba (Yön. Kaneto Shindo, 1976) ve *Tutku* İmparatorluğu*) / Ai no borei* (Yön. Nagisa Oshima, 1978) gibi filmler yer alır.

Yeni Dalga'nın en belirsiz miraslarından biri, bu akımın bazı filmlerinin ve Yeni Dalga'dan sonra gelen kuşaktan bazı sinemacıların ana akım film ve pornografi arasındaki ayrımı bulandırmalarıdır. Örneğin *Etten Kapı*, Japonların adlandırdığı üzere, *Roma pornosu,* yani savaş sonrası Japonya'nın zorlukları hakkında sosyolojik görüşleri olan ancak aşırı fiziksel sadizm gösterileriyle ve grafik cinsellikle dolu bu tür filmlere bir örnektir. Dahası, bu film büyük bir film stüdyosu olan Nikkatsu tarafından yapılmış ve ulusal dağıtıma girmiştir. Ülkenin en eski film stüdyosu olan Nikkatsu tarafından rutin olarak üretilip dağıtılan bir başka pornografik film türü ise sadizm, ensest ve tecavüz gibi eril fantezileri karşılama bakımında daha da mide bulandırıcı olan Japon "pembe" filmleridir. Örneğin *Embriyo Gizlice Avlanır / Taiji ga mitsuryosuru toki* (Yön. Wakamatsu Koji, 1966) adlı bir "pembe" filmde aksiyon neredeyse tamamen bir adamın bağladığı bir kadına işkence etmesinden oluşur. Kadın kendini kurtarıp adamı ölümcül bir biçimde yaraladığında, sürünerek kucağına gelen adam "Anne" diye fısıldar. Sadece midesi sağlam olanlara göre olan bu filmin aslında bir pornografi eleştirisi olduğunu ileri süren eleştirmenler de vardır.

Elbette sansasyonel sunuluşlarına karşın "pembe" filmlerin ısrarcı ensest fantezileri, Japon sineması için tarihsel bir konu olan ulusal kimlik mücadelesinin yabancılaştırılmış bir imgesi olarak verimli bir analize konu edilebilir. Ensest bir gerileme biçimidir. Yani gelişim sürecinde geriye doğru atılan bir adım ya da adımlardır. Savaş sonrası "pembe" filmlerde ensest patlaması, Japon sinemasının modern bir dünyada kimlikle başedebilme becerisinde bir gerilemeye işaret edebilir. Ancak bazen ilerlemenin gerçekleşmesi için önce gerileme gerekli olabilir. "Pembe" filmler de 1990'larda Japon filmlerinde ve animelerinde (Japon anime'si çocuklar kadar yetişkinler için olan, hatta daha çok yetişkinlere yönelik yapılan sofistike çizgi film biçimidir) görülmeye başlayan pek çok çocuk merkezli hikâyenin prelüdü olarak değerlendirilebilir. Kahraman olarak çocuklara yer veren filmler modern Japon sinemasının kimlik ve bilinçaltı meselelerinde taze, ilerici bir rota olarak değerlendirilebilirler mi?

Sanatta yeni başlangıçların simgesi olarak çocukların rolü, İsviçreli psikolog Karl Jung (1875-1961) tarafından araştırılmıştır. Jung, kültürel mitlerin ve sanatın insan bilinçaltını kavrama aracı olarak analizine öncülük eden teoriler geliştirmiştir. Jung'a göre hikâyelerimizde ve sanatta çocukların görünmesi, kim olduğumuzdan kim olacağımıza uzanan geçiş anlarını ifade eder. Japon filmlerini İsviçre'de geliştirilmiş psikolojik kuramların perspektifinden ele alabilir miyiz? Jung buna evet derdi. Ona göre mitler ve bilinçdışı arasındaki ilişki her kültürde aynıydı. Aynı zamanda Japonya'nın ve Batı'nın yüzyılı aşkın zamandır bütünleşmiş bir sanat geleneğini paylaştığını dikkate almanız gerekir. Aslında pekçok savaş sonrası Japon filmi, Batı sanatından ödünç alınan bilinçaltı imgelerini kullanır. Sözgelimi aşağıda ele alacağımız Hayao Miyazaki'nin anime filmi *Ruhların Kaçışı / Sen to Chihiro no kamikakushi* (2001) erimiş gibi görünen bir saate yer verir. Bu imge İspanyol gerçeküstücü ressam ve sinemacı (bkz. 1. Ve 7. böl.) Salvador Dali'nin (1911-89) bir tablosu olan *Hafızanın Israrı*'nı akla getirir. Çocuklar hakkındaki yakın dönem filmler, Jung'cu ya da gerçeküstücü imaları olsun olmasın, günümüz Japon sinemasının yönelimini belirlemede işe yarayabilir. Gerilemekte mi yoksa umutlu mu? Bu 20. yy sonu eğilimi, modern dünyanın sorunlarından çocuksu bir kaçışı mı işaret eder yoksa yeni başlangıçların mümkün olduğuna dair inancı mı?

Ruhların Kaçışı / Sen to Chihiro no kamikakushi (2001)

Eski mitler teknolojik bir dönemi insanileştirmeye yardımcı olur mu?

Figür 5.13'de gerçekçi görünen bir çocuk olan Chihiro'yu son derece fantastik bir mekanda görüyorsunuz. Chihiro burada yüzlerce yıl önce Japonya'da olabilecek bir hamamda, sessiz bir hayalet tarafından yardım edilirken resmediliyor. Hayaletin hamamda olduğunu Chihiro'dan başka kimse bilmiyor. Onun ise kafası karışmış halde. Birçok masalda olduğu gibi küçük kıza olanaksız bir görev veriliyor: Devasa, kirli bir küveti temizlemek. Temizlik için ona gerekli olan "bitkisel emici pul"u hamamın baş kalfası ona vermeyecek. Yüzü olmayan hayalet ona bu iş için gerekli olan malzemeyi büyülü bir biçimde veriyor. Bu yabancı yardımcının varlığı onu mutlu etse de bir süre sonra hayaletin kendisine çok fazla büyülü temizleyici verdiğini anlayınca rahatlaması korkuya dönüşüyor. Küçük kız "bu kadar çok ihtiyacı" olmadığını söyleyip pulları reddediyor.

Chihiro'nun sınırlara dair sağduyusu, anne babasının hayatındaki açgözlülüğün her biçimdeki yıkıcılığının yabancılaştırılmış imgeleriyle karşılaştığı *Ruhların Kaçışı*'nda yaşamsal önem taşıyor. Yüzü olmayan hayalet modern teknolojik ekonominin açgözlülüğünün bir metaforu. İnsansı özelliklere sadece bir parça sahip olan, biçimsiz bir yaratık, bir anda avucundan aralıksız dökülen çil çil altınlarla zenginlikler üretebiliyor. Biçimsiz hayalet her zaman açlık çekiyor ve bastırılmaz iştahını tatmin etmek için altınları kullanarak kurbanlarını kendisine çekiyor. Her şeyi ve herkesi yutuyor ve bu sahnedeki hüzünlü hayaletten ağzından salyalar akan, oburca tıkınan devasa bir canavara dönüşüyor. Chihiro'nun ailesine geri dönmeden önce tamamlaması gereken birçok görevi olsa da yüzü olmayan hayalet onun en büyük düşmanı olarak ortaya çıkıyor.

Japon anime filmleri birçok düzeyde iş görür. Çocukları eğlendirebilirlerken büyüklere yönelik ciddi alt metinler içerirler. *Ruhların Kaçışı* hem bir masal olmayı hem de modern Japonya'ya dair rahatsız edici bir ibretlik hikâye olmayı başarır. Film bir çift ve küçük kızları Chihiro, banliyödeki yeni evlerine giderlerken başlar. Chihiro ve ebeveyni gelir basamaklarında yukarı doğru yükselmektedir. Bu değişimle nasıl başa çıkacaklardır? Bunu pekiyi beceremedikleri kısa bir süre sonra ortaya çıkar. Daha çok zenginlik sınırlara duyulan ihtiyacı arttırır. Chihiro'nun anne babası ise nerede duracaklarını bilmek için daha çok çalışmaları gerektiğini gösterirler. Chihiro'nun babası dikkatsiz araba kullandığı için kaza yapar ve aile tuhaf bir hayalet kasabada kısılıp kalır. Burada boş bir restorana rastlarlar. Restoran leziz yiyeceklerle dolu olmasına rağmen, etrafta bu yiyecekleri kendilerine verecek ya da satacak kimse görünmez. Açılan iştahlarıyla daha sonra ödeyeceklerini söyleyerek kendi kendilerine tıkınmaya başlarlar ve dev domuzlara dönüşürler. Sadece Chihiro yemek yemeyi reddettiği için anne ve babasını kurtarıp onları insan formuna geri döndürme göreviyle baş başa kalır. Yetişkin düzeyinde *Ruhların Kaçışı*'nda çocuk, Japon ailesini endüstriyel ekonominin bencil aşırılıklarından kurtarma olasılığını temsil eder.

Peki, Chihiro günü nasıl kurtarır? Kısa bir süre sonra figür 5.13'de gördüğümüz o kocaman ve gösterişli, büyülü hamamı keşfeder. Chihiro'nun hamamda hayatta kalmasının anahtarı çalışmak, sebat, kendini dizginleme, nezaket ve sevgi; bir başka deyişle

FİGÜR 5.13 *Ruhların Kaçışı / Sen to Chihiro no kamikakushi* (Yön. Hayao Miyazaki, 2001) filminden bir kare. Renkli. 125 dk. Solda Chihiro (Rumi Hiragi'nin sesi), yüzü olmayan bir hayaletle (Tatsuya Gashuin'in sesi) karşılaşmanın şaşkınlığını yaşar. Yüzü olmayan hayalet, bir Noh maskesi takan biçimsiz, kara bir haredir. Chihiro'ya insansı bir el uzatıp ona bir düzine kadar özel müşterilerin banyolarını temizlemekte kullanılan değerli bitkisel pul verir.

geleneksel toplumun eski erdemleridir. Küçük kızın, yüzü olmayan hayaletle ve hamamı işleten zalim yaşlı büyücü Yubaba (Mari Natsuki'nin sesi) ile başa çıkabilmek için tüm bu eski erdemleri bir araya getirmesi gerekir. Yubaba figürüne dikkatli bakın. Bu figürün Asya'da sterotipik olarak beyazlarla ilişkilendirilen uzun buruna ve yüz hatlarına sahip olduğuna katılıyor musunuz? Ayrıca hamamdaki tüm karakterler geleneksel kimonolar ve Sengoku ya da Tokugawa dönemlerinde geçen filmlerde gördüğümüz köylü kıyafetleri giyerken, Yubaba'nın 19. yüzyıl İngiltere'sinde ve ABD'de giyilen Viktoryen stilde bir kıyafeti vardır. Yubaba'nın materyalistliğiyle dünyanın geleneksel kültürlerini yıkıcı bir biçimde satan ve herkesin kendini domuzlara çevirmesine yol açan "kötü Amerikalı anne" olma olasılığını araştırmak isteyebilirsiniz. Yoksa onunla ilişkili Batılı çağrışımlara dair başka bir açıklamanız mı var?

Chihiro'nun açgözlü olmayışı, ona hamamda hiçkimsede olmayan bir güç verir. Patronu Yubaba ve müşterileri altın aşkıyla deliye dönmüş durumdadırlar. Bu nedenle Yubaba hiçkimseyi kapıdan çevirmez. Her müşteri para demektir, özellikle de altın yaratan, yüzü olmayan hayalet. Ancak Yubaba'nın açgözlülüğü onun çöküşünün nedeni olur. Yüzü olmayan hayalet, insanları ve şeyleri ürettiği altınlardan daha hızlı tüketmektedir. Bu durumda Yubaba bile tehlikededir. Yalnızca Chihiro'da yüzü olmayanla baş edebilecek, eski sırları ortaya çıkaracak ve Yubaba'nın hayatını değiştirecek güç vardır. Nasıl olduğunu filmi izleyerek görürsünüz.

Ruhların Kaçışı, geleneksel erdemlere ilişkin Yeni Dalga umutsuzluğunu oyuncu bir tonda ters çevirir. Eski mitler ve tanrılar gibi geleneksel erdemlerin de Japonya'nın geleceğinde etkin bir rol oynayabileceğini, kişiliksizleştiren teknolojinin sivriliklerini törpüleyebileceğini savunur. *Ruhların Kaçışı*'nın yazarı ve yönetmeni Hayao Miyazaki benzer biçimde çok katmanlı bir dizi anime yaratmıştır. Bu filmlerin arasında endüstri (bir maden ocağı kolonisi) ve doğa arasındaki çatışmadan bahsetmek için fanteziyi kullanan *Prenses Mononoke / Mononoke Hime* (1997) yer alır. Ayrıca yönetmen Satoshi Kon'un yapıtları da ilginizi çekebilir. Kon'un animesi *Paprika* (2006) rüyaları kontrol edebilen bir aygıtın çalınması ve sadece rüyalarda varolan Paprika adındaki ergen dedektif hakkında bir hikâyedir. Paprika herkesin zihnini işgal etmeyi planlayan kötü bir adamı keşfeder. Görünüşte hayal mahsulü bir bilim kurgu fantezisi olan *Paprika*, modern toplumlarda düşünce kontrolüne dair bir alt metin içerir.

Japon sineması güçlü bir ulusal kültür duygusuyla, adetlerinden ve toplumsal yapısından gurur duyarak (onların katılığına dair soru işaretleri olsa da) hayatına başlamıştır. Son dönem Japon sineması yüksek düzeyde bir sanatsal beceriye erişse de Japon hayatının kimlerden ve nelerden oluştuğuna ve oluşması gerektiğine dair konsensüs çökmüştür. Japon sineması bugün çok sayıda ve birbiriyle çelişen seslerden oluşur. Bu ulusal sinema bugün, tarihin ve teknolojinin baskısının ülkenin eski yol ve yordamlarını hem iyi hem kötü anlamda geçersiz kılan ve Japonya için bunun ne anlama geldiğine dair umutları ve korkuları yansıtan sürekli bir tartışmaya ilerlemiştir.

Ek Okumalar

Burch, Noel. *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Cinema.* Berkeley: University of California Press, 1979.

Desser, David. *Eros plus Massacre: An Introduction to Japanese New Wave Film.* Bloomington: Indiana University Press, 1988.

Kurosawa, Akira, çev. Audie E. Bock. *Something Like an Autobiography.* New York: Vintage, 1983.

Prince, Stephen. *The Warrior's Camera.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.

Richie, Donald. *A Hundred Years of Japanese Film: A Concise History, with a Selective Guide to Videos and DVDs.* 2. baskı. Tokyo: Kodansha International, 2005.

Turim Maureen. *The Films of Oshima Nagisa: Images of a Japanese Iconoclast.* Berkeley: University of California Press, 1998.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Oyuncu Toshiro Mifune'nin ilk başrolü *Sarhoş Melek / Yoidore* (1948) filmindeki ölümcül hasta yakuza'dan *Kızıl Sakal* (1965) filmindeki idealist doktor performansına kadar, o ve Akira Kurosawa birlikte, kariyerlerine damgasını vuracak 13 çarpıcı film yapmıştır. Basılı kaynakları ve interneti kullanarak bu ikilinin 17 yıllık ortaklıklarının 1965'de sona ermesine yol açan anlaşmazlığın nedenini araştırın. Farklılıklarını neden bir türlü çözemediler? Bu sorulara kesin bir cevap vermek mümkün mü? Yoksa sadece spekülasyon yapmaya yetecek kadar mı kanıt var?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Hangisiyle daha iyi özdeşleşebiliyorsunuz, Yeni Dalga yönetmenlerinin kızgın isyanıyla mı yoksa Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa'nın gelenekçiliği sorgulamasıyla mı? Nakahira ve Shinoda'nın filmlerinde Japon toplumunun umutsuzluğu size kendi toplumunuzdaki hoşnutsuzlukları hatırlatıyor mu? Yoksa sizi can evinizden vuran, Ozu, Mizoguchi ve Kurosawa'nın gelenek sorgulamasıyla geleneğe saygıyı bir araya getirmesinin güzelliği mi?
2. Batılı erkeklik ve kadınlık kavramları Japon filmlerindeki cinsiyet inşalarından farklıdır. Birçok Japon filminde erkekler ipek kimonolar giyerler. Bunlar Japon erkekleri için standart giysiler olsalar da Batı'daki erkeklerin giyim kurallarına pek uymazlar. Erkeklerin ipekli giysiler giymelerinin, bu karakterlerin güçlü ya da etkili erkek imajlarını zedelediğini düşünüyor musunuz? Yoksa bir Amerikan filminde kadınsı görünebilecek giysiler giyen erkek karakterler, bağlamları gereği Japon filmlerinde yeterince erkeksi görünürler mi? Kadın cinsiyetinin Japonya'da kuruluşuyla ABD'de, Fransa'da, Almanya'da, Rusya'da ya da İtalya'da kuruluşu arasındaki farklılıklar nelerdir?
3. Hayao Miyazaki'nin animesi *Ruhların Kaçışı* Amerika'da Walt Disney Pictures tarafından dağıtılmış ve bu şirket, filmin Japon dağıtıcıları Ghibli International ile ortaklıklarından büyük karlar elde etmiştir. *Ruhların Kaçışı* filminin DVD'sindeki ekstraları izlediğinizde Walt Disney Productions şirketindekilerin filmin karmaşık anlamlarını kavradığını düşünüyor musunuz?

PROJELER

1. *Çılgın Meyve* aynı döneme ait bir Amerikan filmiyle kıyaslanmıştır: *Asi Gençlik / Rebel Without a Cause* (Yön. Nicholas Ray, 1955) (Natsuhisa'yı canlandıran oyuncu Japon James Dean olarak adlandırılır). Bu iki filmi karşılaştıracağınız bir yazı yazınız. Filmler savaş sonrası Amerika'da ve savaş sonrası Japonya'da gençlerin sorunları arasındaki benzerliklere ve farklılıklara dair neler sunuyorlar?
2. Bunraku tiyatrosundaki kuklacıların rolünü araştırdıktan sonra bu figürlerin Çifte İntihar filminde nasıl kullanıldıklarını anlatan bir yazı yazınız. Seyirci ve kuklacılar arasındaki ilişki nedir? Peki, bu, yönetmen Shinoda Masahiro'nun filminde amaçladığıyla aynı ilişki midir? Filmdeki kuklacılar, bunraku'daki geleneksel kuklacılarla aynı mı görünürler? Filmdeki kuklacıların anlatı üzerinde bir etkileri var mıdır? Peki, kuklacıların geleneksel kukla tiyatrosunda anlatısal bir rolleri var mıdır?
3. Derste izlediğiniz Japon filmlerinde aşkın rolünü anlattığınız bir yazı yazınız. Çıkarımlarınızı desteklemek için sınıfta izlediğiniz savaş sonrası filmlerin her birinden örnekler kullanınız.
4. Filmlerini izlediğiniz bir Japon yönetmenin yapıtlarını klasik anlatı formuyla ya da kendi seçeceğiniz bir filmdeki görsel uylaşımlarla karşılaştırınız. Bir sinemacı, filmini geleneksel görsel hikâye anlatımının kurallarından özgürleştirdiğinde neler oluyor?

HİNDİSTAN
BİLEŞİM ve ÇELİŞKİ SİNEMASI

6

FİGÜR 6.1 *Bombay / Mumbai* (Yön. Mani Ratnam, 1995). Renkli. 130 dk. Bombay filminde "Kuchi Kuchi Rakma" adlı müzikal parçadan bir kare. Nu parçada Shekhar (Arwind Swamy), bir alay genç ve çılgın oğlanla birlikte karısı Shaila Bano'yu (Manisha Koirala) kovalıyor.

Bu gördüğün nedir?

Gördüğünüzün ne olduğundan emin değil misiniz? Buna şaşırmamak gerekir. Mani Ratnam'ın yönettiği *Bombay* filminden bu canlı şarkı ve dans sekansı "Kuchi Kuchi Rakma" (Şirin Şirin Rakma), Hint filmlerinin Batılı izleyiciyi şaşkına çevirdiği tipik anlarından biri. Aslında dans hem Shekhar'ın (Arwind Swamy) hem de karısı Shaila Bano'nun (Manisha Koirala) zihnindeki bir fantezi. Shaila, Shekhar'ın kendisini yeşil bir tarlada coşkuyla kovaladığını hayal ediyor. Peki Rakma kim? Hindistan'da eşler aile planlamasına böyle mi karar veriyor? Böyle olmadığını biliyorsunuz. Bu fantezi müzikal parçanın ardından Shekhar ve Shaila arasında normal diyalogun gerçekleştiği bir sahne geliyor. Shekhar yeni bir çocuk istiyor. Shaila ise karşı çıkıyor. Derken *Bombay* aniden çiftin hayal dünyasında boy gösteriyor ve böylece onların bu anlaşmazlığa ilişkin gizli düşüncelerine ortak oluyoruz. Karşılıklı fantezilerinde Shekhar ve bir alay genç oğlan Shaila'yı kovalıyor. Bu arada Shekhar'ın konumuna benzer bir öykülü şarkı söylüyorlar. Şarkı bir adamı ve çocuk istemeyen karısı Rakma'yı anlatıyor. Müthiş eğlenceli. Ancak kimilerinin gerçekliğe geri dönmek için sabırsızlanmasına yol açabilir.

Bizi gerçekçi ev sahnesinden uzağa sürükleyen bu ton değişimi, Shaila ve Shekhar'ın şarkı söyleyen seslerinin Hindistan'da adlandırıldığı üzere **playback şarkıcılar** tarafından **seslendirilmesi** ile daha da kafa karıştırıcı olabilir. Playback şarkıcıları film yıldızlarını seslendirmek için ustalaşmışlardır ve Hindistanlı seyirciler şarkının perdedekilerce değil, bu şarkıcılar tarafından söylendiğini bilirler. **Dublaj** ya da **seslendirme**, sesin aksiyon çekilirken kaydedilmek yerine filme kurgu odasında eklendiği bir süreçtir. Playback şarkıcıların isimleri jenerikte yazılmakla kalmaz. Bu sanatçıların çoğu kez perdede görünen oyuncular kadar sevenleri vardır. Seslendirmenin coşkulu ve samimi bir biçimde yapılması Hollywood'da alışılmadık bir iş olsa da tam bir Bollywood özelliğidir. Hint sinema endüstrisi için kullanılan bu kavram, Bombay ve Hollywood sözcüklerin birleştirilmesinden oluşur.

Bollywood'da şarkılar ve danslar, filmin önemli bir bölümünü oluştururlar. Genellikle anlatısal ögelerle ton bakımından çatışan paralel gerçeklikler olarak işlev görürler ve bütün film türlerinde kullanılırlar. Bu da Hint sinemasında müzikal türünden bahsetmeyi zorlaştırır. Aslında *Bombay*, ağırlıklı olarak çok gerçekçi, genellikle ciddi, karma evlilik hakkında bir dramadır. Shekhar Hindu'dur. Shaila Bano ise Müslüman. "Kuchi Kuchi Rakma" çiftin özel yaşamı içinde neşeli bir ara gibidir. Shekhar ve Shaila Bano'nun ailelerinin bu evliliğe karşı tahammülsüzlüklerinin daha geniş, kamusal bir ölçekte yansıtıldığı sahnelere geçiş görevi görür. Şarkı biter bitmez film kesmeyle Bombay'da, Müslümanlar ve Hindular arasında patlak veren kanlı şiddet sahnelerinin montajına geçer. Hindistan sinemasına aşinalık kazanmanız için aşmanız gereken engellerden biri, bu metinlerde geleneksel olarak sıklıkla gerçekleşen ton değişimleridir.

Bombay, Shekhar ve Shaila'nın birbirlerine ilk görüşte aşık oldukları romantik bir sekansla başlar. Shekhar kur yapıp Shaila'nın kalbini kazanır ancak ne kendi ailesinin ne de onun ailesinin hayır duasını alabilir. Ancak aşıkların ailelerinin felakete yol açma ihtimali olan muhalefetleri ilkin hafif komedi biçiminde oynanır. Film ancak Shaila ve Shekhar evlenmek için Bombay'a kaçmaya karar verdiklerinde bir ölçüde melodrama döner. Büyük şehre geldiklerinde Shekhar gazeteci olmayı başarır ve Shaila ikiz doğurur. Bu arada film komediyle melodram arasında gidip gelir. Farklı kökenlerine saygı göstermek için Shaila ve Shekhar erkek ikizlerin birini Hindu, diğerini Müslüman olarak yetiştirmeye karar verirler. Bombay'da Müslümanlarla Hindular arasındaki şiddet olayları patlak verene dek her şey yolunda gider. Bu noktada film toplumsal sorun biçimini benimser. *Bombay* bütünüyle kurmaca olsa da iki din grubu arasındaki gerçek tarihsel çatışmaları işler.

Shaila ve Shekhar'ın katlanmak zorunda kaldığı Bombay'daki ilk dinsel şiddet dalgası, 6 Aralık 1992'de başlayan Babri ayaklanmaları sonucu gerçekleşir. Bu bir grup aşırılıkçı Hindu 16. yy Babri Camii'ni yıktığında meydana gelen gerçek bir ayaklanmadır. Mari Ratnam'ın filmi hem Hinduların hem de Müslümanların işledikleri insanlık suçlarını tarafsız olarak gösterir. Neyse ki Babri ayaklanmalarının Shaila ve Shekhar için iyi bir sonucu olur. Her ikisinin de ebeveynleri endişeyle Bombay'a gelirler ve çocuklarıyla torunları için birbirlerine tahammül etmeyi öğrenirler. Ancak hoş "Kuchi Kuchi Rakma" ara faslından hemen sonra, Bombay ikinci bir ayaklanma dalgasıyla tekrar çalkalanır. 5 Ocak 1993'de patlak veren Dongri ayaklanmasında Hindu aşırılıkçılar, Müslü-

man aşırılıkçıların iki Hindu'yu öldürmesinin ardından geri dönüp Dongri Camii'ne saldırırlar. Bir kez daha Bombay cinayetlere ve kundaklamalara katlanmak zorunda kalır.

Tekrarlayan şiddet olaylarında Shaila ve Shekhar'ın artık dost olmuş ebeveynleri, ailenin evi ateşe verildiğinde birbirlerini korumak için ölürler. Bu arada alışverişe gitmiş olan Shaila ve Shekhar, sokaklardaki kaostan ötürü ikizlerinden ayrı düşerler. Aileleri hem Hindulardan hem de Müslümanlardan oluştuğu için ne olduğunu anlayamayan çocukların ıstırabı, filmi trajediye yaklaştırır. Çocuklar ancak son anda, sokak çatışmaları iyice yoğunlaştığında kurtarılabilirler. Bu noktada şiddet öyle korkunç bir boyut kazanır ki her iki taraftan iyi insanlar olayları durdurabilmek için canlarını tehlikeye atarlar. Bu noktada yönetmen Ratnam filme yeni bir ton kazandırır: **sürrealizm** (bkz. 1. ve 7. Böl.). Shaila ve Shekhar hıçkırıklar içindeki çocuklarını kucakladıklarında, az önce birbirlerinin boğazlarına sarılan Hindular ve Müslümanlar bir halka oluştururlar ve Ratnam bu görüntüyü ailenin görüntüsüyle üst üste yerleştirir. Bu gerçeküstü kardeşlik simgesine nasıl tepki veriyorsunuz?

Bombay iyi çekilip kurgulanmış, çok eğlendirici bir filmdir. Tuhaf görünseler de filmin mutluluk ve acı arasında gidip gelen ruh halindeki değişimlerine kendinizi kaptırabilirsiniz (Belki de Ratnam'ın aşk ve hoşgörü hikâyesini anlatmak için kullandığı ton çeşitliliği sizi eğlendirebilir). Müslümanlarla Hindular arasındaki çatışmalara ilişkin doğrudan deneyiminiz olmasa da kendinizi daha yakından bildiğiniz dinler ve etnik gruplar arasındaki başka çatışmaları hatırlatan durumlarla empati kurarken bulabilirsiniz. Ancak olaylar hakkında genel ve belirgin bir fikir sahibi olsanız bile, Hindistan'ın din savaşlarının ve aile geleneklerinin tarihsel ve toplumsal geri planını bilmeden *Bombay*'ı tamamen anlamanız mümkün olmaz. *Bombay*, Babri ve Dongri ayaklanmalarını ve Müslümanların Hindistan'ı istila etmeleriyle başlayan, yüzlerce yıllık bir geçmişe sahip kültürel çatışmaların tarihini bilen izleyiciler için daha zengin bir deneyim sunar. Hindistan tarihi fatihlerle mücadele üzerine kurulu olduğu için ve Hint filmlerinin yüzeyinin altında tarih her zaman kendini gösterdiğinden *Bombay*, Hindistan'ın geçmişini oluşturan savaşları öğrenmek için iyi bir zemin sağlar.

Bombay'ın **anlatısının** gerisindeki yüzlerce yıllık tarihi oluşturan olaylar ana hatlarıyla şöyledir. Hindistan'a İslam 10. ve 15. yüzyıllar arasında girer. Babürler (Hint-Moğol İmparatorluğu) Hindistan'a geldiklerinde MÖ 1500'lü yıllardan başlayarak kendi sanatlarını, bilimini, dinini ve siyasetini kurmuş, gelişkin Hindu kültürüyle karşılaşır. Babür fatihler ise beraberlerinde parlak bir Müslüman kültür getirirler ve iki kültür karşı karşıya gelir. Babürler ve Hindular arasında bazı karışık evlilikler gerçekleşse de Babürlerin Hindistan'a kılıç zoruyla girmiş olmalarının geride bıraktığı acı ve öfkenin izleri günümüze dek gelir.

Babür egemenliği 18. yy'da sarsılmaya başlar ve yaklaşık aynı dönemde Britanya Hindistan'ı ele geçirmeye girişir. Hindistan'ın sömürgecilere ham madde ve pazar sağlamaya zorlandığı, İngiltere'nin ise ticaretten gelen tüm karı aldığı, bir ithalat-ihracat organizasyonu olan İngiliz Doğu Hindistan Şirketi kurulduktan sonra İngilizler, dayattıkları adaletsiz koşullara isyan eden ülkedeki egemenliklerini güçlendirmek için ordularını gönderirler. 19. yüzyıla gelindiğinde Hindu ve Müslüman Hint halkı, Raj olarak bilinen Britanya sömürge hükümeti tarafından yönetilmektedir. Ülke bir İngiliz genel

valisinin kontrolündedir ve sadece İngiliz egemenliğini kabul eden yerel Hint mihracelerinin konumlarını korumalarına izin verilmiştir. Bu dönem boyunca İngiliz Raj'ına karşı herkesi bir araya getiren nefret bir yana, Müslümanlarla Hindular arasındaki sıkıntılar daha da çetrefilli hale gelir. Ülkenin Raj'dan kurtulup bağımsızlığını kazanması 15 Ağustos 1947'ye dek gerçekleşmez. Bağımsızlık ancak Hindistandaki en üst kast olan Brahmanlardan gelen Mohandas Gandhi'nin yönetimindeki uzun ve kanlı mücadelenin ardından gelir. Hindistan'da toplumun hiyerarşik örgütlenmesine kast sistemi denir. Bu sistemde hiyerarşinin en tepesinde rahip kastı olan Brahmanlar yer alır. En alttakiler ise Dokunulmayanlar'dır. Dokunulmayanlar, esas olarak yasanın koruması dışında kalan insanlardır. Bu iki kastın arasında yukarıdan aşağıya politik lider/savaşçı/toprak sahibi kastı, tüccar kastı, zanaatkar/çiftçi kastı yer alır. Hindistan bağımsızlığına kavuştuğunda kast sistemi yasadışı ilan edilir ancak bu sistem yasal olarak sona erdikten uzun süre sonra bile sistemin getirdiği önyargılar devam eder. Aşağıda Hint filmlerinde kast sisteminin ele alınışına dair daha fazla ayrıntı bulabilirsiniz.

Genellikle büyük ruh anlamına gelen onursal Mahatma adıyla anılan Gandhi kast sisteminin muhalifi ve şiddet içermeyen sivil itaatsizliğin savunucusuydu. Mahatma Gandhi Hindistanlı yurttaşlarını kast sistemini göz ardı etmeye ve Raj'a İngilizlerin beraberinde getirdikleri modern endüstrileşmeyi reddetmek de dahil, mümkün olan her yolla başkaldırmaya ikna etmek için uğraştı. Hindistanlıların cinayet ve diğer şiddet biçimleri gibi devrimci taktikler kullanmak yerine Raj'ın etkin bir biçimde işlemesini olanaksızlaştırmasını istedi. Tahmin edebileceğiniz gibi İngiliz yöneticiler sivil itaatsizliğe genellikle şiddetle cevap verdiler ve ironik bir biçimde, tam da bağımsızlığın arifesinde Gandhi, kendisinin Müslüman Hindistanlılara karşı hoşgörülü yaklaşımlarına öfkelenen militan bir Hindu tarafından öldürüldü.

Hindistan bağımsızlığını kazanmasına rağmen, İngilizler'in ülkeyi terk etmeleri Hindu-Müslüman ilişkilerini daha da kötüleştirdi. İngilizler Hindistan'ı terk etmeden bir gece önce son politik eylemleriyle Hindistan'ı Hindu Hindistan ve Müslüman Pakistan olarak iki ülkeye böldüler. Hindistan'ın bölünmesinin sonuçları tam bir felaket oldu. Pakistan haline gelen bölgelerde yaşayan Hindular, anlamsız bir bölgecilikle saldırıya geçen Müslüman Pakistanlılar tarafından kitlesel katliamlara maruz kaldılar. Benzer bir biçimde bölünme Hindistan'ın yalnızca Hindular'ın ülkesi olduğuna dair fikirleri besledi. Sonuç olarak kendilerini bildiklerinden beri Hint şehirlerinde yaşayan Müslümanlar korkunç ve sebepsiz katliamlara uğradılar. *Bombay*'daki sokak çatışmalarının gerisinde Babür ve İngiliz istilacıların tarihi yatıyordu.

Hindistan'ın dinsel ve politik anlaşmazlıklarının tarihi nedeniyle "Hindistanlı kime denir?" sorusu, ölüm kalım meselesi haline gelmiştir. Hint sineması üzerine etkileyici çalışması *National Identity in Popular Indian Cinema 1947-1987*'de Sumita S. Chakravarty bu meselenin Hint filmlerinde geleneksel olarak nasıl yüzeye çıktığını etraflıca araştırır. Hint kültürünü daha iyi anlamak için bu çalışmaya göz atmak isteyebilirsiniz.

Hint aile gelenekleri hakkında bilgilenmek, bu filmdeki olayları daha iyi anlamanıza yardımcı olabilir. Örneğin Shekhar'ın, Shaila'ya ikinci bir çocuk verip vermeyeceğini sorması, bu çiftin ilişkilerindeki eşitliğe işaret eder. Oysa ne gerçek yaşamda ne de **sömürge** ya da erken **sömürge sonrası** dönemde, geleneksel Hint evliliklerinde

eşitlik geçerli değildir. **Sömürge** dönemi Hindistan'ın bir İngiliz kolonisi olduğu yılları anlatır. Erken **sömürge sonrası** dönem ise bağımsızlıktan sonraki yirmi yılı, 1950'leri ve 1960'ları anlatır. Bu dönemlere ait filmlerin cinsiyet inşaları hakkında öğrendikçe, "Kuchi, Kuchi Rakma"nın ima ettiği cinsiyet eşitliğinin ne denli yenilikçi ve kaygısız olduğunu anlayacaksınız. Aşağıda ele alınacak olan daha eski Hint filmlerinde toplum katı bir biçimde ataerkildir. Bu filmlerde kadınlara karşı kabadayılık yapılan ve hükmedilen sahneler kaçınılmazdır. Kuşkusuz bu filmlerde evlilik hayatının önemli kararları için kadınların izni sorulmaz.

Hindistan'daki film sansüründe de ataerkil bir ton vardır. Bu da *Bombay*'da Shaila ve Shekhar'ın neden asla tutkulu bir biçimde öpüşmediklerini ya da düğün gecelerinin anlatıldığı sahnelerde açık cinselliğe yer verilmediğini açıklar. Öpüşme ve açık cinsellik Hint filmlerinde hala endüstriyi 1920'lerden beri yöneten sıkı bir sansür siyasasının dayatmasıyla yasaktır. Ancak Hint filmlerini püritenlikle (bedensel zevkleri şüpheyle karşılayıp reddeden dünya görüşü) suçlamadan önce Batı filmlerindeki cinsel temasın grafik görüntülerinin mi yoksa Hint filmlerindeki dolaylı yöntemlerin mi daha çok hoşa gittiği üzerinde düşünmeniz gerekir.

Hint filmleri kendi yordamlarınca gayet erotiktir. Örneğin *Bombay*'da Shaila ve Shekhar'ın gerdek gecelerinde yönetmen Mani Ratnam yatak odası sahnesiyle dışarıda görünen oldukça erotik dans görüntülerini **paralel kurguyla** verir. Yani birbirlerini arzulayan Shaila ve Shekhar'ın gerçekçi görüntüleriyle dışarıdaki dansçıların gerçek olmayabilecek egzotik görüntülerini kesmelerle yan yana getirir. Seksi, pırıltılı ve teatral kostümler giyen hayalet dansçılar, tek bir parça giysi çıkarmayıp öpüşmeyi ya da cinsel birleşmeyi çağrıştıracak hiçbir harekette bulunmasalar da kendilerini son derece seksüel beden temasına savururlar. "Kuchi Kuchi Rakma"da olduğu gibi burada da dans parçasındakilerin çoğunun kim olduğunu bilmeseniz de, iki mekan arasındaki bu tuhaf, soluk soluğa kesmeyi çok ilginç bulacağınızı umabilirsiniz. Bu örnekte dansçıların Shaila ve Shekar'ın romantik imgelemlerinin fantezileri olup olmadığı bile belli değildir. Belki de dansçılar yönetmenin seyirciye gösteremedikleri yerine kullandığı saf metaforlardır. Her durumda, Ratnam'ın Hint sansürcüler sorununa bulduğu çözümün anlatıya ne kaybettirdiği ve ne kazandırdığı üzerinde düşünmek isteyebilirsiniz. Bu soru önümüzdeki filmlerde de karşımıza çıkacak.

Tekrar rastlayacağımız bir başka soru ise, hikâye anlatımına dair birçok sorunu çözseler de şarkı-dans parçalarının, araya çok fazla girdikleri ve kesintiye yol açtıkları için anlatıya olan ilgimizi yitirmemize neden olup olmadıklarıdır. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema* adlı kitabında Lalitha Gopalan, kesintilerin Hint filmlerinin ayırdedici özelliği olduğunu, bu filmlerin güzelliklerini ve güçlerini kısmen kesintilere borçlu olduğunu ileri sürerek araya giren sahneleri savunur. Eğer Gopalan'ın düşüncelerini incelerseniz, filmlerin neler yapabileceğini yeni bir gözle görmenizi sağladığını fark edeceksiniz. "Kuchi Kuchi Rakma"yı seyircinin çok daha can yakıcı olaylarla başa çıkabilmesi için acılı sekanslar arasında soluklanmasını sağlayan komik bir ferahlama anı olarak görmek mümkündür.

Değerlendirebileceğiniz bir başka olasılık ise dramatik ve müzikal sahneleri karşı karşıya getirmenin hikâyedeki kişileri daha karmaşık bir biçimde karakterize etmeyi

kolaylaştırmasıdır. Çelişkili fantezi sekansları, seyircinin ana karakterlerin tamamen gerçekçi bir bakış açısıyla görülemeyecek yanlarını görmesini sağlayabilir. Gerçekte Shekhar ciddi bir genç adam, Shaila ise çok terbiyeli genç bir kadındır. "Kuchi Kuchi Rakma" bu karakterlerin oyuncu ruhlarının açığa çıkmasına izin verir. Böylece onları gündelik hayatta asla yapmayacakları biçimde dans ederek bedenlerini coşkuyla hareket ettirirken izleyebiliriz. Figür 6.1'de aslında son derece aklı başında bir insan olan Shekhar'ın ayaklarının yerden kesildiğini görürüz.

Hint sinema endüstrisi için o şakacı Bollywood terimini kullananların pek çoğu, bunu Hint filmlerinin, Amerikan filmlerinin aşağılık kopyaları olduğunu kastetmek için yaparlar. Oysa gerçeklere daha yakından bakmak bu varsayımın hatalı olduğunu kanıtlamaya yetebilir.

Sömürge Dönemi Hindistan'ında Sinema

Amerikalılar teknolojilerini yeni Hint film endüstrisine ihraç edip hasılatı toplamadan önce Hindistan'a varma umudu taşıyan Lumière kardeşler (bkz. 3. böl.) ülkenin batısındaki liman şehri Bombay'a (şimdiki Mumbai), yeni teknolojiyi tanıtmak üzere 7 Temmuz 1896 tarihinde bir ekip gönderir. Ocak 1897'ye gelindiğinde Lumière kardeşler ülkenin kuzey doğusunda yer alan, İngiliz Hindistan'ının başkenti Kalküta'da da (şimdiki Kolkata) bir gösteri sergilerler. Ancak yeni Hint sinema endüstrisi ne Fransa'nın ne de bir başka ülkenin uydusu haline gelir. Bunun yerine Batılı ülkelerin, özellikle de İngiltere, Almanya ve ABD'nin sinema endüstrilerinden ders alarak (ve belki biraz da ders vererek) kendi özerkliğini kazanır.

Hintliler 1903'te, öncelikle kendi belgesellerini yapmaya başlarlar. Film yapım ve dağıtımında ileriye doğru ilk büyük hamle 1907'de, Bombay'da, J. F. Madan kendi adlandırdığı biçimiyle ilk resim sarayını açtığında gerçekleşir. Bundan üç yıl sonra, 1910'da üst sınıftan eğitimli bir Hintli olan (aslında Hintçe'nin evrildiği antik Sanskritçe dili alanında bilim adamı olmayı planlayan) Dhundiraj Govind Phalke, konulu uzun film yapan ilk Hindistanlı olur. Halk arasında Dadasaheb (Baba) Phalke olarak tanınan bu figürün ilgisi, Hint sineması için muazzam bir destek olur. Çünkü bu sadece Hindistan'ın ticari sinema endüstrisinin doğuşunu değil, Hindistan'ın saygıdeğer sınıflarının endüstriye girişini de gösteren bir olaydır. Başlarda sinema çok aşağı bir eğlence biçimi olarak görüldüğü için hiçbir saygıdeğer kadın bir filmde oynamaya razı olmaz. Phalke'nin 1912'de çekilen ilk filmi *Rajah Harishchandra*'da fahişeler bile rol almak istemezler. Erken dönem Hint sinemasının genel havasını belirleyen film, mitolojik olarak bilinen, krallar, doğaüstü yaratıklar ve tanrılar hakkında hikâyeler anlatan kategorinin ilk örneğidir. Bu filmin yapımına hazırlanmak için Phalke İngiltere'ye gider ve büyüyen İngiliz film topluluğundan öğrenebildiği kadar çok bilgi edinir. Döndüğünde, en azından ilk girişimi için çok gerekli kadın rolünde bir erkek oynatması gerektiğini keşfeder. Ancak Phalke'nin film yapımına tüm ailesi bir biçimde dahil olduğundan, 1919'da filmlerinde oynatmak için bazı kadın akrabalarını ikna edebilir. İlk filmlerinin başarısı sayesinde Phalke, ülkenin ilk önemli film stüdyolarından biri olan Hindustani Film Şirketi'ni kurar.

Phalke'nin ilk filmlerinin hiçbiri günümüze kadar eksiksiz gelememiştir. Bu filmlerden geriye sadece Hindistan'daki kütüphane koleksiyonlarında bulunabilecek parçalar

kalır. Benzer bir biçimde Phalke'nin 1920'lerde yaptığı, toplumsal sorunları işleyen ve Hint sinemasının kapsamını genişletmekte yararlı olan filmlerin hiçbiri günümüze ulaşamaz. Dahası, Hindistan'da 1930'larda çekilen filmlerden geriye sadece bir kaç yüz tanesi kalır. Bu nedenle sinema öğrencileri için bu dönemde İngiltere'den bağımsızlığa yol açan çalkantılı olaylarla sessiz ve erken dönem sesli Hint filmleri arasındaki ilişkiyi değerlendirmek kolay olmayacaktır. Hint sinemasının ilk yıllarına dair elimizde esas olarak o dönemde yaşamış insanların, Hint sanatçıların sömürge yaşamını nasıl yansıttıklarına dair anekdotlar halinde aktardıkları tanıklıklar vardır. Bu nedenle erişebildiğimiz Hint filmlerini anlayabilmek için öncelikle 20. yy Hindistan tarihi bilgisine ihtiyaç duyarız.

Raj, Hindistanlıların onlara karşı duygularını kaşıyacak filmlere izin vermediği için erken dönem Hint filmlerinin hiçbiri, ülkenin bağımsızlık öncesi sorunlu politik durumunu doğrudan işlememişti. Sömürge dönemi Hindistan'ında Hintlilerin ülkeleri üzerinde pek az tasarrufları vardı ve sahip olunan çok sınırlı otorite de zenginlere mahsustu. Gerçek iktidar, Hint üst sınıfların temsilcilerine Hindistan Ulusal Kongresi yoluyla küçük bir söz hakkı veren İngiliz genel valisinin elindeydi. İngilizler bu meclisi açmak için 1885'e kadar bekleyeceklerdi. Başlarda Hindistan Ulusal Kongresi'nin bağlayıcı olmayan kararları, yoksulların sorunlarına ya da Hindistan Müslümanlarıyla ilişkili konulara fazla değinmeyen, genel olarak ulusal meselelerle ilgiliydi. Ancak yirminci yüzyılla birlikte Kongre'de bazı değişimler gerçekleşmeye başladı. 1906'da son derece tartışmalı bir konu olan Hindistan'ın bağımsızlığı konuşuluyordu. 1920'de Mahatma Gandhi'nin giderek yayılan görüşlerinden etkilenen Kongre, Raj'ın "yeni reformlar" olarak sunduğu yeni siyasaya açıktan karşı çıkacak denli radikalleşmişti. Dahası, Kongre Gandhi'nin şiddet içermeyen sivil itaatsizlik ilkeleri doğrultusunda varolan tüm yetkisini İngiliz egemenliğe karşı direnmek için kullanmaya başlamıştı. Kongre'nin yaptığı çağrı, şu maddeleri içeriyordu:

1. Hindistanlıların, İngilizlerin verdiği tüm ünvanlardan feragat etmesi;
2. Hükümet yönetimine katılmayı reddetme;
3. Tüm Hindistanlıların İngiliz okullarından ve üniversitelerinden ayrılması;
4. Mahkemeleri boykot;
5. İngiliz ordusunda hizmet vermeyi reddetme; ve 1919 reformlarının herhangi birine uymayı reddetme.

Gördüğünüz gibi Hindistan kendi filmlerini yapmaya başladığında, Hindistan milliyetçiliği yükselişe geçmişti ve İngilizlerle Hindistanlılar arasındaki gerilim kadar Hindularla Müslümanlar arasındaki gerilim de artıyordu. Ancak bu gerilimler Hindistan sinemasında pek az yansıtıldı.

Şaşırtıcı biçimde Raj sinemada politik yorum yapmanın önündeki tek engel değildi. Hindistan'daki bağımsızlık hareketi de sinemayı politik bir forum olarak görmeyi reddetti. Eğitimli Hindistanlıların büyük çoğunluğu gibi Mahatma Gandhi ve takipçileri sinemayı bayağı bir eğlence türü olarak görüyorlardı. Diğer özgürlük hareketlerinin, örneğin Rusya'nın aksine (bkz. 2. Böl.) Ulusal Kongre sinemadan yararlanmadı. Bunun üzerine, Hindistan sinema endüstrisi, İngiliz hükümetin omuzlarına yüklediği yüksek vergilerle boğuşmak zorunda kaldı. Bağımsızlığın ardından sömürge sonrası Jawharlal Nehru hükümeti yönetime geldiğinde Hint hükümeti sinema endüstrisindeki vergileri

daha da ağırlaştırdı ve sömürge Hindistanı'ndaki kadar ağır bir sansür mekanizması dayattı. Bağımsızlığın ardından gelen yıllarda, Hindistanlı sinemacıların zor politik konumlarının tarihi hakkında dilerseniz daha çok okuyabilirsiniz.

Öte yandan, resmi desteğin yokluğuna rağmen, Hindistan sinema endüstrisi Hollywood dışındaki tüm diğer ulusal sinema endüstrilerinden daha popüler ve daha karlı olmayı başardı. Bununla birlikte 1927'de sesli sinemanın gelişiyle Hint sineması, endüstriye hangi dilin egemen olacağıyla ilgili bir kriz yaşadı. Hindistan yüzlerce dilin konuşulduğu çok dilli bir toplumdur. Bu dillerin beşi; Hintçe, Bengalce, Tamilce, Teludu ve Malayaam dili yaygın olarak konuşulur. 1930'lar Bombay'ın (Hintçe), Kalküta'nın (Bengalce) ve Madras'ın (Tamilce) önemli sinema merkezleri olarak ortaya çıkışına tanık oldu. Ancak diğer bölgesel sinema merkezlerinin kurulduğu 1970'lere kadar film dili meselesi, en çok ticari film yapan ve Hintçe'yi sesli Hint filmlerinin egemen dili haline getiren Bombay tarafından kararlaştırıldı. Sesin gelişi Hint sineması için kısa süreliğine politik ve sosyolojik bir kararsızlığa yol açtıysa da asıl olarak bu sinemanın kendi özgün ve özel kimliğini kurmasını sağladı. Şarkıların ve dansların her film türüyle bütünleşmesi Hint sinemasının en önemli özelliği oldu. Krallar, kraliçeler ve tahta bir vâris bulmanın gerekliliği üzerine bir aile melodramı ola *Alam Ara* (1931), ilk tam konuşmalı, şarkılı ve danslı film oldu. Film bir düzine şarkı içeriyordu ama Bollywood filmleri kırk kadar müzikal parça içerebilir. Peki, bu tür bir anlatının arkasında dürtü nedir? Bu sorunun cevabı antik Hindistan kültürünün kökenlerinde yatar. Sanskrit tiyatrosunun zirvesinde olduğu M.S. 300'lerde drama ve dans için ayrı sözcükler yoktu. Müzik ve dans, her tür dramayla bütünleşmişti. Bu nedenle sinemaya sesin gelişi, Hindistan'ın ithal ettiği modern Avrupa teknolojisiyle kökü çok gerilere uzanan Hint dramatik sanat formlarını ilişkilendirmiş oldu.

Hint sinemasına hangi dilin egemen olacağına dair ilk kararsızlık atlatıldıktan sonra sesli sinema, endüstrinin büyümesi sağladı. Sesli sinemanın başladığı 1930'larda Hindistan'da pek çok şirket sahneye çıktı. Ancak en büyük önem kazanan şirket, etkinliği sadece 1940'ların sonlarına kadar sürse de *Bombay Talkies* oldu. *Bombay Talkies* aracılığıyla yıldız sistemi Hint sinemasına öylesine yerleşti ki ele aldığımız tüm diğer önde gelen sinema kültürlerinin aksine, hiçbir yönetmen, Bollywood endüstrisinde yıldız oyuncular kadar büyük bir etki sağlayamadı. *Bombay Talkies*'i Hindistan'daki film yıldızlarının kamera arkasındaki gücünü somutlaştıran Devika Rani Choudhury ve Himansu Rai kurmuştu. Dadasaheb Phalke ailesine dayanan bir şirket kurarken, endüstride tanındığı adıyla Devika Rani ve kocası Himansu Rai, aile içi film yapımı geleneğini devam ettirmekle kalmayıp bu geleneğe, kendilerine yapımcı gücü de veren yıldız oyunculuklarını eklemiş oldular.

Devika Rani'nin sinemaya girişi aynı zamanda endüstride gerçekleşen toplumsal değişimleri de pekiştirmiş oldu. Nobel ödüllü Rabindranath Tagore'nin akrabası Brahman bir ailenin kızı olan Rani, büyüleyici bir güzelliğe sahip olduğu kadar çok iyi bir eğitim almıştı. Eşi de kendisi gibi Brahman bir aileden gelen, iyi eğitimli ve çok yakışıklı bir adamdı. Rai ilk kez olağanüstü başarılı bir sessiz filmin yıldızı olarak halkın önüne çıktı. *Asya'nın Işıkları/Prem Sanyas* (1926), Alman Franz Osten tarafından yönetilen (Rai aynı zamanda filmin yönetmen yardımcısıydı) ancak kadrosunda sadece Hindistanlı

oyuncuların bulunduğu, Buda'nın hayatını anlatan bir filmdi. Bu yapım, aynı zamanda eksiksiz biçimde günümüze gelen ve henüz DVD'ye ya da VHS formatına aktarılmamış olsa da 35 mm olarak güzel bir baskıyla yeniden hazırlanan, Hint sinemasının nadir sessiz filmlerindendir. Rani ve Rai, İngiltere ve Almanya'da film yapımına dair öğrenebildikleri her şeyi öğrenip yanlarına Osten'i de alarak Bombay'a dönmüşlerdi. Burada *Bombay Talkies* yapım şirketinin adıyla hit üstüne hit yaptılar. Bu stüdyo, aynı zamanda 1950'lerin en büyük yıldızları olan Ashok Kumar'la Dilip Kumar'ın ve Hint sinemasının en büyük yıldız oyuncu/yönetmenlerinden olan, aşağıda ele alacağımız Raj Kapoor'un kariyerlerine başladıkları yer oldu. *Bombay Talkies* pek çok mitolojik film üretti ancak zamanda toplumsal sorunları dolaylı olarak ele alan filmlerle de dikkat çekti. Devi'nin bir dokunulmazı canlandırdığı *Dokunulmaz Kız / Achhut Kanya* (Yön. Franz Osten, 1936) bu filmlerin en ilerici örneklerindendi. *Achhut Kanya*, romantik Hint melodramı geleneğinin bir parçasıydı ancak bu türü kast sisteminin adaletsizliklerini ima etmek için kullanarak çığır açtı.

1930'lar boyunca endüstriye entelektüel bir güven oluşmasını sağlayan film topluluklarının kurulması sayesinde sinema daha çok saygınlık kazandı. İlk film topluluğu 1936'da Kalküta'da kuruldu. Onu Bombay (1937) ve Madras (1938) izledi. Ancak bir yandan bu topluluklar kurulurlarken 1930'ların sonuna doğru sinema endüstrisinin değişen finansal koşulları, sinemacıların üzerine yeni bir gölge düşürdü. Himansu Rai 1940'da sinir krizinden genç yaşta öldüğünde, endüstriye bir miktar istikrar kazandıran Hint stüdyo döneminin de sonu başlıyordu. Tek tük film yapan bağımsız yapımcılar stüdyoların yıldız oyuncularını kapıştılar ve bu kırıp dökme taktikleri, hakim yapım tarzı haline geldi.

Sinema 1940'larda büyük bir iş alanına dönüşürken film bütçeleri inanılmaz yükseklikte yıldız ücretleri (tüm bütçenin %40'ına erişebiliyorlardı) nedeniyle şişmeye başladı. Artan masrafları ve film yapımına uygulanan ağır vergileri karşılamak için yapım şirketleri kara paraya yöneldiler. Resmi olarak 20.000 Rupi'ye sözleşme imzalayan bir yıldız oyuncu aslında 50.000 Rupi alabiliyordu. Aradaki fark tezgah altından karşılanıyordu. Bu tezgah altı pazarlıklar açık bir sırdı. Yıldız oyuncular kayıt dışı aldıkları paranın miktarına göre statü kazanıyorlardı.

Hindistan 15 Ağustos 1947'de bağımsızlığına kavuştuğunda endüstrinin bir ayağı ülkenin resmi ekonomisinde, diğer ayağı ise kayıt dışı ekonomideydi. Sinema endüstrisi yıldız oyuncuları kapmak için kıran kırana rekabete giren ve hevesli Hint seyircisinden büyük karlar elde eden yapımcılardan oluşuyordu. Ancak 1950'ler ve 60'lar boyunca savaş sonrası İtalyan **Yeni Gerçekçilik** (bkz. 3. böl.) ve Fransız **Yeni Dalga** (bkz. 1. böl.) akımlarının yeniliklerinden etkilenen yeni bir bağımsız sinemacı türü ortaya çıktı. Hint sineması tarihinin bu canlı döneminde film yapımı manzarasına milyonlarca Hindistanlı ve Asyalının izlediği sevilen yıldızların beslediği kitle pazarı ve ticari sinema ile 1950'lerde başlayan sanat filmlerinin ve Hint Yeni Dalgasının yükselişi arasındaki gerilim hakimdi. Hint Yeni Dalgası genellikle yıldız oyuncu kullanmıyor, buna karşılık küçük fakat son derece eğitimli bir seyirci kitlesi tarafından izleniyordu.

1950'lerin erken sömürge sonrası Bollywood, siyah beyaz filmin ve geleneksel kurgunun hazır olanaklarından faydalanırken 1960'larda hem kitle kültürü filmleri hem

de sanat filmleri renkli filme yöneldiler. İronik olarak kitle pazarına seslenen filmler, renkli sinemada belirgin bir acemilik ve kurguda genel bir beceri eksikliği sergilediler. Ticari filmlerin tüm enerjileri, bütçenin büyük bir bölümünün ayrıldığı yıldız oyunculara yönelmiş gibiydi. Buna karşın paralel sinema ya da sanat sineması sofistike çerçeve tasarımları, aydınlatma, kurgu, ses ve müzik tasarımı alanlarında becerilerini ve ustalığını giderek geliştiriyordu. Maalesef paralel sinema ürünlerinin DVD'lerini bulmak zor olduğu için 1960'ların ve 70'lerin bu iki sinema tarzı arasındaki farklılıkları saptamak kolay değildir. Bununla birlikte bu bölümde ele alınan kolay erişilebilir filmler, size karşıtlıklar hakkında bir fikir verecektir.

Bollywood sineması Hint yüksek kültürünü savunanlar ve dünyanın başka yerlerindeki ciddi araştırmacılar tarafından büyük ölçüde göz ardı edilse de, Hint sinema endüstrisinin iki dalı arasındaki gerilim bu sinemanın en karakteristik özelliklerinden biri olduğu için, aşağıdaki tartışma her iki film tarzını da dikkate alacaktır. Aşağıda ele alınan filmlerin bazıları sanat filmi olsa da çoğu ticari yapımcılar tarafından yapılmıştır. Ele alınan filmler, Hint sinema tarihi üzerindeki etkileri, izlemek için erişebilirlikleri, Hindistan'ın sınırları dışındaki seyirciye seslenebilme yetenekleri ve yapımları sırasında ortaya konan beceri ve ustalık dikkate alınarak seçilmiştir.

Erken Dönem Sömürge Sonrası Hint Sineması

Bollywood'un aile melodramları Hint geçmişini nasıl araştırıyor?

Avare / Awaara (1951)

Figür 6.2, *Avare*'nin (Yön. Raj Kapoor, 1951) kahramanı Raj'ın (Raj Kapoor) tam da ilk kez sevdiği Rita (Nargis) için umutlandığında gördüğü üzücü rüyayı anlatır. Raj çocukluğundan beri Bombay'ın gecekondu mahallelerinden birinde yaşamaktadır ve annesi onun doğru düzgün bir eğitim alıp ileride meslek sahibi olması için canını dişine taksa da etrafındaki tehlikeler ve orta sınıfın önyargıları onu gittikçe suç hayatının derinliklerine çeker. İşe bakın ki Raj, kendisinin katlanmak zorunda kaldığı tüm acıların sorumlusu olan kast sistemine dair eski moda ve acımasız fikirleriyle bilinen, Bombay'ın en nüfuzlu yargıçlarından biri olan zengin Raghunath'ın (Prithviraj Kapoor) terkedilmiş oğlu olduğunun farkında değildir.

Rüya sahnesi Raj'ın batakhanelerin çaresizliğiyle Rita'nın temsil ettiği iyi hayat vaadi arasındaki sıkışmışlık duygusunu ifade etmek için Hindu mitolojisinin ikonlarını kullanır. Tanrı Shiva'nın dans eden görünümü olan Nataraja'nın heykeli, Raj ve Rita'nın dans edip şarkı söyledikleri bu mutlu, mehtaplı rüya alemine nezaret etmektedir. Dansların büyük bir bölümü, Raj'ın geleceğinin bilinmezliğini hatırlatırcasına kalın bir sis perdesi arkasında gizlenmiştir. Elbette sislerin arasından Raj'ın kaderinin kendisini yıkıma götüreceğine dair bilinçaltı korkusunu temsil eden Shiva'nın bir başka özelliği, yakıp yıkan korkutucu kimliği kendini gösterir. Belki de size en ilginç gelecek ayrıntı, Kapoor'un tanrılarını (Ortadoğu dinlerindeki tanrı ve şeytan gibi) mutlak iyi ya da kötü olarak betimlemek yerine pek çok yaratıcı ve yıkıcı özelliğin çatışmacı bileşimi olarak sunan

FİGÜR 6.2 *Avare / Awaara* (Yön. Raj Kapoor, 1951) filminin çok ünlü rüya sekansından bir kare. S&B. 168 dk. Hikâyedeki aşıklar Raj (Raj Kapoor) ve Rita (Nargis), bir merdivende, dans eden dört kollu tanrı Nataraja heykelinin ayakları arasından, üst açıyla çekiliyor. Nataraja, Hindu dinindeki en önemli tanrılardan Shiva'nın çok sayıda görünüşünden biridir. Nataraja/Shiva müziğe ve dansa adanmıştır (mitoloji hakkında daha fazla bilgi için aşağıya bakınız). Aşıkların altlarında bir sis makinesinin yarattığı pusun ardında kadın dansçılar korosunun bir bölümünü görüyoruz.

dinsel mitolojiyi kullanabiliyor olmasıdır. Hint filmlerinin değişken tarzlarıyla Hindu tanrılarının çatışmacı yönleri arasında bir bağlantı görüyor musunuz?

Avare'nin kahramanı Raj da görünüşte birbiriyle uyumsuz pek çok özelliği kendisinde toplar. Bir yandan zengin bir ailede dünyaya gelen, duyarlı ve incelikli bir çocuktur ancak çocukluğunda yaşadığı talih dönümleri onu şiddete yaklaştırmıştır. Yetişkin olarak Raj'ın bir anı diğerini tutmaz. Batılı seyirciler için tutarsızlık olarak görülebilecek bu durum Hint ticari sineması için oldukça sıradandır. Raj'ı Hint seyircisinin gözüyle görmeye çalışmak, bu hikâyenin tadını çıkarmanıza yardımcı olabilir. Böylece Raj'ın davranış tarzının neden saldırganlıkla edilgen bir teslimiyetçilik arasında, özellikle de yanlış zamanlarda gidip geldiğini kültürel gerekçelerle açıklayabilirsiniz.

Raj'ın hikâyesini geridönüşlerle öğreniriz. Bu teknik Hintlilerin yaşamlarındaki biçimlendirici deneyimlerin yükünü araştırmak için çok uygundur. *Avare* bir aile melodramı olduğu halde geçmişe yaptığı vurgu, bu görünüşte kişisel türü Hint tarihinin daha önemli meseleleri hakkında konuşmak için kullanmanın ilginç bir yoludur. Raj'ın aile draması bizi kast sisteminin sorunlarına götürür. Film başlarken Raj, Yargıç Raghunath'a saldırdığı gerekçesiyle yargılanmaktadır. Raj'ın avukatı ve kendisini seven kadın olan Rita'nın jüriye hitap ettiği konuşmada yaptığı ifşaatlar, Raghunath'ın hem yargıç olarak

hem de kabullenmediği çocuğu Raj'ın babası olarak kusurlarını ortaya koyar. Rita'ya ve bu filme göre Raghunath, kast sisteminin sınırlamalarını katı bir biçimde dayatmasıyla hem toplumsal olarak hem kişisel olarak büyük bir zarara yol açmıştır. Elbette kast sistemi, Hindistan'ın İngiltere sömürgesiyken yaşadığı belaların önemli bir nedenidir.

Üstelik Raghunath, eğitimiyle, giyimiyle ve inançlarıyla bir İngiliz'i çağrıştırmaktadır. Dolayısıyla Raj Kapoor için bu baba-oğul melodramı Hindistanlıların, sömürgecilerinin inançlarını benimseyerek kendilerine nasıl zarar verdiklerini göstermenin eğlenceli bir yoludur. Toplumsal konumuyla ilgili yersiz gururu yüzünden Raghunath evliliğini yıkan, oğluna zarar veren ve hayatı boyunca kendi yakasını bırakmayan korkunç bir hata yapar. Statüsünü korumak için Raghunath doğurmak üzere olan çok sevdiği karısı Leela'yı (Leela Chitnis) çocuğun kendisinden olmadığına dair aşağılık bir dedikodu yüzünden terk eder. Raghunath'ın Leela'yı koruyamamasının nedeni, kastının İngilizleşmiş üyelerinin önünde iyi görünme zorunluluğu mudur? Bunun için tek oğlunu kaybetmeye değer mi?

Raghunath basit bir tek boyutlu kötü adam değildir. Oğlu gibi onun da birbiriyle çatışan çok farklı yanları vardır. Kendisinin altında yer alan aşağı kastları katı bir biçimde hor görse de kendi kastının tüm kurallarını yerine getirmez. Raghunath, kendisiyle evlendiğinde dul olan Leela'yla anlaşmalı bir evlilik değil bir aşk evliliği yapar. Bunu yapmak için bir dulun bir daha evlenemeyeceğini söyleyen katı yasağı ihlal etmesi gerekir. Kapoor, Raghunath'ın gururunun Leela'yı sokağa attığında, tek oğlunu da aşağılık gördüğü kasta itmiş olduğunu göstererek, Raghunath'ın ve bu arada İngiliz kontrolündeki Hindistan'ın iç çatışmalarını ustalıkla anlatır. Kast herkesi zehirler. Yine de filmi izlediğinizde göreceğiniz gibi *Avare*, zamanla dürüstlüğün ve yeni kuşakların tüm sorunları çözebileceğini ileri sürer.

Avare ticari bir film olarak yapılmış, Hindistan'da ve Avrupa'da son derece başarılı olmuştur. Film komedi, aşırı duygusallık, seksi aşk sahneleri içerir ve pek çok Bollywood filmi gibi formüle dayalı olarak tasarlandığı sanılır. Ancak filmi derinlemesine incelediğimizde yönetmen Kapoor'un İngilizler'in Hintlilere dayattıkları mirasa ve geleneksel Hint ataerkil adaletsizliklerine ilişkin toplumsal görüşlerini ifade etmenin eğlenceli ve seyirciyi kendine bağlayan bir yolunu bulmuş olduğunu görürüz. Kapoor'un kültürel değerlere ilişkin dolaylı hikâyeler anlatma stratejisi, sinemacıların uzun bir süre boyunca sansür probleminden kaçınmak için kullandığı yolu temsil eder. Bu dönemde çekilmiş, Hindistan tarihini ve bu tarihin sıkıntılarını farklı yaklaşımlarla işleyen ve izlemek isteyebileceğiniz başka iki film ise *Konak / Mahal* (Yön. Kamal Amrohi, 1949) ve *Sahib Bibi Aur Ghulam* 'dır (Yön. Abrar Alvi, 1962).

Avare'nin ele aldığı bir başka ciddi mesele de Hindistan'da kadınların yetiştirilme tarzıdır. Leela ile Raghunath'ın aralarındaki ilişkiye bakarak kadınların geleneksel olarak kocalarını tanrı gibi görmeleri için eğitildiklerini anlarız. Raj'ın kadınların ezilmesini bir sorun olarak görmekle kendi ezici otoritesini kurmak arasındaki sıçramalarını seyrederek sömürge sonrası Hindistan'ında erkeklerin hala eski yol ve yordama bağlı olmakla yeni yönelimlere açılmak arasındaki ikilemlerini anlayabiliriz. Benzer bir biçimde, Yargıç Raghunath'ın köşkünde, onun vesayeti altında rahat bir yaşam süren Rita'nın çelişkili bir biçimde davranması ve Raj'ı savunurken onun işlediği tüm suçla-

rın asıl sorumlusunun babası olduğu argümanını kullanması kafanızı karıştırabilir ya da canınızı sıkabilir. Rita, kadınların ve çocukların aile reislerine karşı nasıl davranması gerektiğine ilişkin tüm gelenekleri reddetmektedir. Yine de davada savunmasını kurarken ettiği sözlerden ötürü Raghunath'dan özür diler ve onun hayır duasını ister. Rita, Raj'la aynı kültürel çapraz ateşe yakalanmış gibidir. Filmin bir yandan Rita'nın Raghunath'ın otoritesinden bağımsızlaşmasını alkışlarken diğer yandan Rita'nın durumundan rahatsız olan Raj'ın ona vurarak sergilediği fiziksel istismarı erotize etmesi de canınızı sıkabilir.

Avare'nin sinematografisi kaynaklarını hem Hollywood kara filmlerinden hem de **Alman Dışavurumculuğu**'ndan alır (bkz. 3. Böl.). Filmi izlediğinizde Kapoor'un yönetmenliğinin gayet başarılı olmasına rağmen pek özgün olmadığını fark edersiniz; düşük düzeyli ve yüksek kontrastlı aydınlatmayı Alman ve Amerikan öncüllerinden almıştır. Kapoor'un filme asıl büyük katkısı kendi filmine yıldız oyuncu olarak yaptığı katkıdır. Raj Kapoor sinemasının mihenk taşı olacak sıradan adam figürünü yaratır ve Hint sinema kahramanı inşası sürecinde sonraki yirmi yıl boyunca önemli bir rol edinir. Jaghunath'ın, Raj Kapoor'un gerçek babası tarafından canlandırıldığını, Raj'ın çocukluğu rolünde ise küçük kardeşi Shashi Kapoor'un oynadığını bilmek ilginizi çekebilir. Kapoor'lar ilk dönem sömürge sonrası Hindistan'ın en önemli sinema hanedanlarındandır. Dahası Rita rolünü canlandıran Nargis, Kapoor'un sevgilisi olarak tanınır. Bu durumda da onların perdedeki romantik çift olarak müthiş popülerliklerine katkıda bulunur. Raj ve Nargis'in mesleki ve kişisel ilişkileri pek çok etkileyici, erotik olarak yüklü ve aynı zamanda Hindistanlıların bağımsızlığın coşku dolu ilk yıllarında yaşadıkları çelişkileri ele alan filmlerin üretilmesini sağlar.

Sınıf meselelerine ek olarak materyalizm ve daha yüce spiritüel değerler arasındaki çatışma her zaman Hint sinemasının ana izleklerinden biri olmuştur. Raj Kapoor'un en enfes filmlerinden biri olan *Shree 420* (1955), hayatı paranın etrafında dönen insanlarla dalga geçer. *Shree 420* ya da *Bay 420* evsiz bir berduşun öyküsünü anlatır. Bu hikâye Charlie Chaplin'in sevecen hümanizmasının bazı zengin kötü adamların acımasız açgözlülüğünü galebe çalan *Küçük Serseri*'sini hatırlatır. Ancak komedi, bu tür hikâyelerin tipik olarak işlendiği bir tür değildir. Genellikle böyle hikâyeler trajik bir hava taşırlar ve açgözlü bir toplumun yok ettiği şairleri, profesörleri, din adamlarını ele alırlar. Bu tür filmlerin bir örneği, erken sömürge sonrası dönemde kendi oynadığı filmi yöneten bir başka ünlü aktör olan Guru Dutt'un *Susuzluk/Pyaasa* (1957) filmidir. Guru Dutt toplum onu tanımayı reddettiğinde acı çeken, nihayet kabul gördüğünde daha da büyük sıkıntılar yaşayan bir şairi canlandırır. Bu filmi kendi kendinize izlemek isteyebilirsiniz. Materyal olana karşı spiritüel olanın gelmesi, Hindistan Yeni Dalgası'nın en önemli kurucularından biri olan ve uluslararası arenada yıldız bir sinemacı olabilmeyi başaran ilk Hindistanlı yönetmen Satyajit Ray'in de ana izleklerinden biridir. Bir sanat sineması yönetmeni olarak Satyajit Ray, güzel görünümlü ve karizma sahibi yıldız oyuncularla çalışmaz ve filmlerini de Bombay'da Hindu dilinde yapmaz. Hindistan'ın kuzey doğusunda yer alan Kalküta'da çalışır ve filmlerini kendisinin de konuştuğu Bengal dilinde çeker.

Yenilmez / Aparajito (1956)

Hint Yeni Dalgası, Bollywood'un formüllere dayalı olay örgülerini unuttuğunda neler olur?

Bu kareye dikkatlice baktığınızda yönetmen Satyajit Ray'in neden tüm dünyada Hint Yeni Dalgasının ya da kimi zaman anıldığı biçimiyle paralel sinemanın babası olarak tanındığını anlayabilirsiniz. Raj Kapoor stüdyo setlerinde çekim yaptığı ve Hint toplumunun en altındakileri idealleştiren filmler çektiği bir dönemde, Satyajit Ray ekibini gerçek işçi sınıfı mahallelerine götürür. Bunun sonucunda seyirci, *Yenilmez*'in merkezindeki Harihar ve Sarbojaya Ray (Kanu Banerjee Karuna Bannerjee) gibi insanların evlerinin gerçek duvarları ve zeminiyle yüz yüze gelir. İnsanların yaşadıkları binaların derme çatma su tesisatlarını ve elektrik kablolarını, Kalküta şehrinin yıkıma uğramış mahallelerindeki antik mimariyi görürüz. Ray bu film için bir miktar yapay ışık kullansa da aydınlatma genel olarak çekim mekanındaki doğal ışıkla karışık haldedir. Bu karışık aydınlatma iç mekanlarda farklı tonlarda griler, beyazlar ve siyahlar yaratırken dışarıda hafifçe fazla pozlanmış ve parlak görüntüler elde edilir (Filmin fazla pozlanması görüntüde fazla ışığa ve daha az keskin görsel dokuya neden olur). Satyajit Ray size bir sanatçının Kalküta izlenimlerini değil Kalküta'nın kendisini gösterir. *Yenilmez*'i izlediğinizde, hikâye 1930'larda geçse de kendinizi 1950'lerin Kalküta sokaklarında bulursunuz. Oyunculara bakın. Bu çift görsel olarak Nargis ve Raj Kapoor kadar çekici olmadığı gibi giysileri de stüdyoların Hint işçisi kostümleri değildir.

Yenilmez'i izlediğinizde görsel farklılıklar daha da belirginleşir. Bu fark Raj Kapoor'un filmlerinde yaratılan Dışavurumcu güzellikten değil, kameranın hayatın akışını İtalyan yeni gerçekçilerin (bkz. 4. böl.) yaptığı gibi, çekim sırasında olduğu biçimiyle yansıtma becerisinden kaynaklanır. *Yenilmez*'in hikâye anlatımı da bugün olduğu gibi o dönemde de popüler Hint sinemasının dayanak noktası olan melodramlardan çok farklıdır. *Yenilmez*, Ray'ın *Apu* üçlemesinin bir bölümüdür. Üçleme Apu adlı karakterin hayatını çocukluktan yetişkinliğe kadar izler. Üçlemenin ilk film *Yol Şarkısı /Pather Panchali* (1955) Apu'nun çocukluğunu, *Yenilmez*, Apu'nun (Pinaki Sengupta ve Smaran Ghosal'ın canlandırdığı), büyümesini ve anne babasının ölümüyle yüzleşmesini, son film *Apu'nun Dünyası/Apur Sansar* (1959) ise yetişkinliğinde karısının (Sumitra Chatterjee) doğum sırasında ölümünün ardından öfkesini yenmesini anlatır. Her şeyden önce *Apu* üçlemesinde hiç şarkı-dans parçası yoktur. Ray tüm filmlerinde müziği sadece seyirci için vurgulamak istediği sahnelerde kullanır. Sonuç olarak Ray'ın filmleri ortalama bir Hint filminden daha kısa sürer ve daha çok Batı filmlerine benzer.

Ray'ın karakterleri natüralisttir. Zalim aile reisi, derviş sabrına sahip çilekeş anne, eski usullere bağlılığının büyük acılara yol açtığı evlat gibi Bollywood sterotiplerini sergilemezler. Ray'm hikâyelerindeki olay örgüsü de tesadüfleri, yanlış anlaşılmayı, kılık değiştirmeyi, kaybolup bulunan çocukları, kahramanı ya taciz eden ya da kurtarmak için birlik olan komşu kalabalığını kullanan bildik formüllere dayalı değildir. *Apu* üçlemesindeki karakterler hayatın akışına tıpkı bizim gibi kapılırlar. Bu insanların başlarına gelenlerin bir açıklaması yoktur. Onlar da bizim gibi doğumu ve ölümü görürler, neden olduğunu bilmeden talihleri iyi ya da kötü gider. Bu durum Ray'ın filmlerinde varoluş-

FİGÜR 6.3 *Yenilmez/Aparajito* (Yön. Satyajit Ray, 1956) filminden bir kare. S&B. 111dk. Ray'ın evini gösteren çerçevenin solunda baba Harihar Ray (Kanu Banerjee) evine dönerken görülür. Sağda, ön planda ise karısı Sarbojaya (Karuna Bannerjee) ona dönmüş durmaktadır.

çuluğa yönelen bir ögedir. Bu filmler evrende bizi gözeten yönlendirici bir gücün olmadığını, dünyanın düzenini bizim kurmamız gerektiğini ve bu düzenin pek güvenilmez ima ederler.

Apu üçlemesinin diğer filmlerinde olduğu gibi *Yenilmez*'de de bu yaşamların varoluşçu biçimi, her bireyin temelde yalnız olduğu anlamına gelir. Seyirci olarak Ray ailesinin her bireyinin duygularını görüp anlama ayrıcalığımız vardır. Bazen bu duygulardan diğerleri habersizdir, bazen de karakterler duygularını anlatmayı başaramaz. Tıpkı gerçek insanların başlarına geldiği gibi. *Yenilmez*'de en az bilinçli karakter elbette içlerindeki en genç olan Apu'dur. Filmin başlarında Apu'nun babası aşırı çalışmadan ve yoksulluktan öldüğünde Apu şaşkına döner ve üzülür ama yine de hayatına devam eder ve okula giderek bir yerlere varmaya çalışır. Masrafları annesine yıkma pahasına eğitimine devam eder. Annesi ise kadınlar için pek destekleyici olmayan bir kültürde yalnız anne olarak en azından okul harçlarını karşılamaya çalışır. Apu'nun annesi, tek oğluna sıkı sıkıya tutunmaya çalıştığında onun için ne düşünürsünüz? Sizce çok mu sahiplenici davranmaktadır yoksa Ray bize makul bir tepki mi sunmaktadır? Apu, annesinin onun için yaptıklarına yeterince duyarlı davranmadığında, Ray onun bencil olduğunu mi ima etmektedir? Yoksa erişkinliğe doğru yol alan bir ergenin doğal tepkisini mi göstermektedir?

Üçlemenin ilk filmi *Yol Şarkısı* uluslararası alanda kabul gören ilk Hint filmi olur. Cannes Film Festivali'nde iki ödül kazanır ve Cannes'daki en büyük ödül olan Altın

Palmiye'ye aday gösterilir. Bu ödüle aday gösterilmek bile bir film için onurdur. Film aynı zamanda San Francisco Film Festivali'nden ve Amerikan Ulusal Eleştirmenler Birliği'nden ödüller kazanır. *Apu'nun Dünyası* da Londra Film Festivali'nden ve Amerikan Ulusal Eleştirmenler Birliği'nden ödül kazanır. Bu ödüller, buna benzer filmler yapmak isteyen ancak gişede daha geleneksel Bollywood filmleri kadar ödül alamayan Hint yönetmenlere cesaret verir. Bu filmler her şeye karşın ayrıksı kalırlar. Elbette 1950'lerin ve 60'ların Hint Yeni Dalgası'nın bir parçası olan tüm yönetmenler arasında sadece Satyajit Ray'in filmlerine bugün bile kolaylıkla ulaşılabilir. Mrinal Sen, Ritwik Ghatak gibi diğer Yeni Dalga yönetmenlerin filmleri ise ticari olarak DVD ya da VHS'de yeniden basılmamıştır. Yine de biraz macera duygunuz varsa, bu filmleri özel kütüphanelerde ya da müze koleksiyonlarında arayabilirsiniz. Kendi başınıza da *Apu* üçlemesinin diğer iki filmiyle yetinmeyip mutlaka daha çok Ray filmi izlemelisiniz. Yönetmenin daha sonra çektiği mükemmel filmler arasında, bir iş bulmaya karar veren orta sınıftan bir Hint kadının hikâyesini anlatan Büyük Şehir/ *Mahangar* (1963), göz kamaştırıcı kahramanları canlandıran bir film yıldızını anlatan *Kahraman / Nayak* (1963) ve kişisel hayatları yıkılırken, İngilizler Hindistan'ı istila ederken bile satranç oynamaya devam eden iki Hint asilini anlatan *Satranç Oyuncuları / Shantraj Ke Khilari* (1977) yer alır.

Hindistan'daki ticari yapımcılar yıldız oyuncu kullanmaktan vazgeçmeseler de Satyajit'in ününün Hindistan dışına taşmasını öğrenmekte geç kalmadılar ve daha fazla mekan çekimi kullanıp toplumsal sorunlara daha doğrudan değinirlerse uluslararası beğeni kazanabileceklerini anladılar. Genellikle Hint işi *Rüzgar Gibi Geçti* olarak anılan *Hindistan Ana* (1957), yönetmeni Mehboob Khan'ın Ray'ın yapıtlarından ders alarak çektiği ticari bir filmdi. Sonuç olarak film 1957 yılının en iyi yabancı dilde film Oscar'ına aday oldu ve Rusya'da Karlovy Vary Uluslararası Film Festivali'nde Nargis'le en iyi kadın oyuncu ödülü aldı.

Hindistan Ana / Bharat Mata (1957)

Bir kadının onuru parayla ölçülebilir mi?

Figür 6.4'de Radha'nın (Nargis) delifişek oğlu Birju (Sunil Dutt), toprak ağasının ailesinin hasatının dörtte üçünü alma girişimine direniyor. Sukhilala'nın verdiği borcun şartları hakkında bilerek yanılttığı Birju'nun okuma yazma bilmez ninesinin imzaladığı hileli bir sözleşme nedeniyle yasalar açgözlü işadamı Sukhilala'nın (Kanhaiyalal) yanında. Birju, haksızlıktan yana olan adalet sistemine tahammülü olmadığı için kendisini hedef haline getiriyor. Oğlunun tezcanlı ruh halini bilen Radha, cesurca kendini Birju'ya siper ediyor. Aynı dönemde yapılan Hint Yeni Dalga filmlerinde olduğu gibi *Hindistan Ana* yoksul insanların, tam olarak kırsaldaki yoksul çiftçilerin hikâyesini anlatıyor. Ancak yönetmen Mehboob Khan bazı Yeni Dalga tekniklerini ödünç alsa da, ortaya koyduğu melodramatik hikâye, Yeni Dalga'nın özellikleri olan ustalıklı gölgelemeden ve varoluşsal yalnızlıktan çok uzağa düşüyor.

Radha'nın ve ailesinin hikâyesi *Avare*'deki gibi Hindistan tarihine bakışın bir metaforu haline gelen geri dönüşlerle anlatılır. *Hindistan Ana,* yoksul çiftçilerin sömürge döneminde katlandıkları haksızlıklara son veren bağımsızlıkla gelen değişimleri belirgin

FİGÜR 6.4 *Hindistan Ana / Bharat Mata* (Yön. Mehboob Khan, 1957). Renkli. 163 dk. Solda Radha (Nargis), tüm köy halkının gözleri önünde insafsız toprak ağası Sukhilala'nın (Kanhaiyalal) muhafızlarına karşı oğlu Birju'ya (Sunil Dutt) siper oluyor.

bir iyimserlikle ele alır. Aynı zamanda doğanın inişlerinin çıkışlarının getirdiği zorlukları en aza indiren teknolojinin olumlu etkilerini işler. Dönemin, geçmişin şimdiki zaman üzerindeki yükleri ele alan diğer çoğu Hint filminin aksine *Hindistan Ana*'da başrolde erkek kahraman yoktur. Film, Radha'nın bir anne ve bir kadın olarak katlandığı çileler üzerinden, kadınların ilerleme için ödedikleri bedele odaklanır. *Hindistan Ana* sömürge sonrası Hindistan'da yeni bir barajın açılışıyla başlar. Traktörlerin yardığı toprağı Radha dizleri üzerinde çöküp öper. Tüm köy halkı açılış töreni şerefini Radha'nın üstlenmesini ister. Köylüler Radha'yı yeni zenginliklerinin kaynağı, köyün anası olarak görürler. Burada belli ki babalık değil analık kutsal güç olarak kabul edilir. Elbette Radha, Hint tanrısı Krişna'nın büyük kayıp aşkının adıdır; sabrı, dayanıklılığı ve onunla asla evlenemeyecek olsa da sevildiği kadar onu da seven bir tanrıya sadakati nedeniyle kutlanır. Krişna ve Radha'nın ünlü ve popüler hikâyesini internette kolaylıkla bulabilirsiniz. Hint filmlerindeki bir çok aşk hikâyesinin ardında bu efsane yer alır. Filmde tüm hayatı boyunca kayıp üstüne kayıp yaşayan Radha, açılış töreni şerefini üstlenmekte isteksiz davranır. Neden? Geri dönüşler hikâyeyi anlatır. Köy Radha'nın ve özellikle de çok sevdiği oğlu Birju'nun fedakarlıkları üzerine kurulmuştur.

Geridönüşler Birju'yu küçük bir çocukken gösterir. O zaman bile her fırsatta otoriteye karşı gelir ve genç bir adam olduğunda yolsuzluğun dibine batmış Sukhilala'nın kızı Rupa'yı, yani kendi kastından yukarıdaki bir kadını elde etmeyi arzular. Sunil

Dutt'ın Birju rolündeki enerjik, ilgi uyandırıcı performansı onu bir yıldız yapar. Yine de hem adaletsiz hem de Birju'nun öfkesine karşı hoşgörüsüz bir dünyada ailesini savunmaya çalışırken izlediğimiz Nargis'in Radha'sıyla kıyaslandığında tüm karizmasına karşın filmin ana figürü değildir. Sömürge sonrası Hintliler ve batılı izleyiciler için Birju'nun özellikle de açgözlü ve hilekar Sukhilala, Radha ve ailesinin tüm varlıklarını eline geçirdiğinde, kast sistemine ve yoksulların sömürülmesine duyduğu nefret tamamen anlaşılır. Bu nedenle bazı öğrenciler, Radha'nın oğlunu dizginlemeye çalışmasını anlamakta güçlük çekebilir. Özellikle de düştükleri sefalet kocasının ölümüne yol açtığında ve Sukhilala, çocuklarını besleyecek yiyecekler karşılığında Radha'nın kendisini sunmasını istediğinde... Ancak Radha'mn inançlarının kökü, ortak değerlere bağlılığı oğlunun hayatından bile daha yukarıya koyan antik Hint mirasına dayanır.

Yönetmen Mehboob Khan bu zafer ve yenilgi hikâyesini ülkenin çok geniş bir panoramasını kullanarak anlatır. Radha ve oğulları büyük bir gökyüzünün önünde çekilirler. Şarkı ve dans parçaları *Toprak / Zemlya* (Yön. Aleksandr Dovzenko, 1930) (bkz. 2. böl.) filminin hasat montajını çağrıştırır. Bu benzerlik tesadüf eseri değildir. Sömürge sonrası dönemin ilk zamanlarında Hindistan hükümeti komünist politikalardan etkilendiği gibi pek çok Hindistanlı yönetmen de ilk dönem komünist sinemacılardan güçlü bir biçimde etkilenmiştir. *Hindistan Ana*'nın şimdiki zamanda geçen bölümlerindeki traktör görüntüleri ve barajın önemi de bundan dolayıdır.

Sonunda Birju'nun trajedisinin, aslında onun da Sukhilala kadar materyalist olması olduğunu anlarız. Ancak Birju'nun materyalizmi, annesinin düğün takılarını açgözlü düşmanından geri alma kararlılığı biçimindedir. Düğün takıları ona göre annesinin onurunun simgesidir. Sukhilala evleri, toprakları ve hayvanlarıyla birlikte annesinin onurunu da almıştır. Film bu malların Radha'nın cömert ve güçlü ruhu yanında ikinci planda kaldığını çok açık bir biçimde vurgulasa da Birju sonuç olarak annesinin bileziklerini geri getirmek için ölüp bitmektedir. Figür 6.4'de Birju'ya dikkatle bakın. Teninin Radha'dan daha koyu olduğunu göreceksiniz. Hint sineması'nın koyu tenli Hintlilerle öteden beri sorunları olmuştur. Uzun bir süre koyu tenliler başrolde oynatılmaz. Hint sinemasının ilk yıllarında koyu ten, eksiklik olarak görüldüğü için, Sunil Dutt'un teninin yapay olarak koyultulması dikkat çekici bir seçimdir. Bu konuda çok açıklayıcı bir film olan *Meri Surat Teri Ankhen*'de (Yön. R. K. Rakhan, 1963) üst orta sınıf bir ailenin koyu tenli bir bebeğinin olmasıyla olaylar gelişir. Basitçe söylemek gerekirse baba koyu tenli bir bebek yetiştirmek istemediği için karısına bebeğin öldüğünü söyler. Çocuk başka bir ailenin evlatlığı olarak yetişir ve çok yetenekli bir müzisyen olur. Film, koyu tenin "çirkinliği"nin altında güzel bir ruh yattığı ileri sürer. *Hindistan Ana*'da Birju'nun annesinin ve köyünün şerefini iki paralık etmesinin, koyu rengi gibi doğuştan gelen bir kusur olduğunun ima edildiğini söyleyebilir miyiz?

Bu elbette onu diğer köylülerden ayıran diğer bir özelliktir. Filmin geri dönüş kısmının sonunda Birju, Sukhilala'nın zalimliğine diğerleri gibi katlanmak yerine onu öldürmekle kalmaz, kızı Rupa'yı da kaçırır. Şerefli birine yaraşmayan bu davranış Radha'nın değerleriyle bağdaşmaz. Radha, çılgın oğlunu delicesine sevse de kendisinin ve köyün şerefini kirlettiği için onu öldürür. Yine de bir Hint kadını olarak görevini yerine getirdikten sonra kederinden yere yıkılır. Bir anne olarak Birju'dan başkası umurunda

değildir. Filmin sonunda, günümüzde geçen sahnelerde bir halk kahramanı konumunda olmasının tadını çıkaramaz. Sular köylülerin refahı için baraja akarken o, oğlunun yası içinde, hatıralar arasında kaybolmuştur. Filmin bağımsızlığa ilişkin kazançları olduğu kadar kayıpları da gören karmaşık bakış açısı üzerinde uzun boylu düşünmek gerekir.

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Maalesef Hindistan Yeni Dalgası'nın filmlerini, özellikle de büyük beğeni toplayan yönetmenler Mrinal Sen ve Ritwik Ghatak'ın yapıtlarını bulmak oldukça güçtür. Sonuç olarak bu yapıtlar Hindistan dışında, hatta Hindistan'da bile unutulmuşlardır. Bu neredeyse yok olmuş sesleri dinlemek ister miydiniz? Bu işi bir proje olarak benimseyip Hindistan'daki ve ABD'deki üniversite kütüphaneleriyle, filmleri arşivleyen organizasyonlarla ve müzelerle irtibata geçmeye ne dersiniz?
2. Tüm ulusal film kültürleri, tarihleri ve kurucu hikâyeleri tarafından biçimlenirler. Batı kültürünün birçok edebi dönüm noktasından biri Eski-Yeni Ahittir. Diğer önemli yapıtlar arasında Homeros'a atfedilen büyük destanlar Odysseia ve İlyada da yer alır. Bazıları Dante'nin *İlahi Komedya*'sını da bu kategoriye alırlar. Bu kitaplar Batı kültürünü öylesine derinden etkilemiştir ki içerdikleri değerler tanıdık gelir. İçlerindeki hikâyeler modern edebiyata, sinemaya ve televizyona uyarlanır. Muhtemelen Hindistan'daki önemli kurucu metinler hakkında Bollywood'u üreten kültürün kökenlerini yorumlamanıza yardımcı olacak kadar bilginiz yoktur. Bu metinlerin en önemlileri Ramayana ve Mahabarata'dır. Bunlar içlerinde sayısız mit barındıran uzun şiirsel destanlardır. Özellikle Ram ile Sita ve Krişna ile Radha hakkındaki efsaneleri okumak yardımcı olabilir.
3. Sinemanın önemli öncülerinden biri de Sovyetler Birliği'dir. Sergei Eisenstein'ın montaj kuramının dünya sinemasına büyük etkisi olmuştur (bkz. 3. böl.). Ancak ABD ve Batı Avrupa sinemaları için Sovyet etkisi sinemasal tekniklerin öğrenilmesi düzeyinde kalır. Hint sineması ise Sovyet sinemasından teknolojinin yanısıra politika ve felsefe düzeyinde de etkilenmiştir. Rus sinemasıyla erken dönem sömürge sonrası Hint sinemacılar (özellikle de Raj Kapoor ve Nargis) arasındaki ilişkiyi araştırmak ilginç gelebilir. Erik Barnouw ve S. Krishnaswamy'nin Indian Film adlı kitabı bu konuda yardımcı olabilir.

PROJELER

1. Anne figürü, Hint sinemasında, örneğin Mehboob Khan'ın Hindistan Ana filminde büyük bir güç olarak ortaya çıkar. Ancak Hint Yeni Dalgası'nın bir parçası olan Satyajit Ray, mitolojik düzeyde devleştirilmiş tipik anne imgesine katı bir gerçekçilik anlayışıyla karşı çıkar. Bununla ilgili olarak Khan'ın *Hindistan Ana*'sı ile Ray'ın yönettiği *Yol Şarkısı* ya da *Yenilmez* filmlerinde annelerin nasıl anlatıldığını karşılaştırmalı olarak incelediğiniz bir metin yazın.
2. Bollywood'un dramayı ya da aksiyon hikâyesini müzikal parçalarla bölme özelliği pek çok Batılı seyirciyi rahatsız eder. *Avare* ya da *Shree 420* filmlerinden birini inceleyerek bu müzikal interlüdleri Bollywood gözüyle değerlendirmeye çalıştığınız bir yazı yazın. Müzikal parçalar filmin yarattığı etkiye nasıl katkı sağlıyorlar? Müzikal parçaların anlatı çizgisini bölerek, aslında anlatıyı güçlendirmiş olmaları mümkün mü? Yeni bir bakış açısı kazanmak için Lalitha Gopalan'ın kitabı *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema*'dan faydalanabilirsiniz.
3. Müslümanlarla Hindular arasındaki dinsel çatışmaların kökenleri Hindistan tarihinde yatar. Buna karşın Hint filmleri geleneksel olarak Hindistanlılar ya da farklı inanç sahipleri arasındaki kardeşlik ve hoşgörü olanaklarını araştırmışlardır. *Shree 420* ve Bombay filmlerini karşılaştırarak Raj Kapoor'un erken sömürge sonrası döneme ait filmiyle Mani Ratnam'ın 20. yüzyıl sonu filminin bu konuları nasıl ele aldığını benzerlikleri ve farklılıklarıyla tartışınız.
4. Raj Kapoor'un *Avare*'sinde ya da *Shree 420*'de Alman Dışavurumculuğunun izlerini süreceğiniz bir yazı yazın. Sınıfta tartışılmamış bir filme bakmak isterseniz Guru Dutt'un Pyaasa filmini seçebilirsiniz. 2. bölümdeki Dışavurumculuk tartışmalarım temel alarak seçtiğiniz filmin Dışavurumcu estetikten nasıl etkilendiğini ortaya koymak için çok sayıda sahneyi analiz edin.
5. Satyajit Ray'ın *Apu Üçlemesi*'ni inceleyin ve filmlerin İtalyan yeni gerçekçiliğinden nasıl etkilendiğini tartışın. Metninizde 4. Bölümdeki yeni gerçekçilik tartışmalarını kullanabilirsiniz. Ray'ın mekan çekimi ve yoksulların yaşamı gibi yeni gerçekçi vurguları Hint sinemasının genel yöneliminden nasıl ayrılıyor?
6. Hint dinleri Hollywood filmlerinde genellikle üyelerini barbarlığa ve cinayete sürükleyen şeytani kültler olarak görünürler. Örnek için bkz. *Gunga* Din (Yön. George Stevens, 1939) ve *Indiana Jones, Lanetliler Tapmağı* (Yön. Steven Spielberg, 1984). Bu filmlerden birini seçip ticari Amerikan sinemasının Hint dinlerini ele alış biçimiyle bu dinlerin *Avare* ya da *Hindistan Ana* filmlerinde boy gösterme tarzlarını karşılaştırın.

Bollywood Ağırlığını Koyar

1950'lerde ve 1960'larda bağımsızlığın ilk coşkusu zamanla yerini sömürge sonrası Hindistan'ın geleceğine dair kaygılara bırakır. Tüm işaretler İngiliz sömürgecilerin yerlerini Hintlilerin doldurduğunu göstermektedir. 1971'de Mahatma Gandhi'nin partisinden doğan Yeni Kongre Partisi, seçimleri hileyle kazanmakla suçlanınca durum daha da fenalaşır. Bu suçlama, 1975 yılında mahkemenin Başbakan Indira Gandhi'yi seçimler zamanında gücünü kötüye kullanmaktan suçlu bulduğunda onaylanmış olur. Mahkemenin bu kararına karşı Başbakan, Hindistan cumhurbaşkanını Olağanüstü Hal ilanına ikna eder. Olağanüstü Hal, Gandhi'nin mahkemeleri, parlamentoyu ve yurttaşlık haklarını askıya almasına olanak tanır (Indira Gandhi, Gandhi adını politik amaçlarla almıştır; Mohandas Gandhi'yle akrabalığı yoktur. Aslında Hindistan'In bağımsızlıktan sonraki ilk Başbakanı olan Jawaharlal Nehru'nun ailesinden gelir). 1975'den 1977'ye dek süren "OHAL"de Indira Gandhi ülkeyi kararnamelerle yönetir. Bu iki yıl boyunca Hindistan diktatörlük altına yaşar. Elbette bu politik baskı döneminde yapılan hiçbir film, ülkede demokrasinin çöküşünü doğrudan ele alamaz.

Bununla birlikte bu dönemde Hint sinema endüstrisinde büyük değişimler gerçekleşmektedir ve Bollywood'un her zaman olduğu gibi mevcut olaylara yenilikçi, dolaylı yollarla cevap verdiği söylenebilir. Aynı zamanda Hindistan'ın bağımsızlığının getirdiği iyimserlik sönmeye yüz tutarken yeni bir Hint sinema karakteri, bir aksiyon kahramanı olarak doğmaktadır. ABD'de olduğu gibi Hindistan'daki bu aksiyon figürü de sorunları şiddet yoluyla çözen başıbozuk bir kahramandır. Tam da Hindistan hükümeti diktatörlüğe döndüğünde Hint filmlerinin ilk kez kızgın genç adamlara yer vermesi ve yolsuzluğa bulaşmış finansal ve siyasal yetkilileri öldürmesi sizce bir tesadüf müdür?

Bu aksiyon kahramanıyla Raj Kapoor'un nazik Raj'ı, Guru Dutt'un *Pyasa* (1957) filmindeki acı çeken şair ve kast sisteminin kendisini gerçek aşkından ayırdığı için alkolizmin pençesine düşen Devdas karakteri arasında dağlar kadar fark vardır (Bu karakter hakkında biri sömürge döneminden (Yön. P.C. Barua, 1935), diğeri sömürge sonrası dönemden (Yön. Bimal Roy, 1955), çok büyük popülerlik kazanan iki film yapılmıştır). Yeni Hintli aksiyon film kahramanının güçlü, öfkeli, agresif enerjisi, Bollywood için karmaşık bir lütuftur. Bir yandan gişe gelirlerini canlandırıp düzenli para akışı sağlarken, diğer yandan aksiyon filmi, kahramanının fiziksel cesaretini öylesine vurgular ki Bollywood sinemasının diğer pek çok özelliği bir kenara atılmış olur.

1970'lerde erken sömürge sonrası Hint sinemasının yetkin siyah beyaz fotografisi, yerini naif, renkli sinematografiye, ham kurguya ve kaba dekora bıraktı. Beklenebileceği üzere oyunculuk yeteneklerinden çok kaslı bedenleri sayesinde rol bulan yeni oyuncu akını gerçekleşti. Yine de bu oyuncuların bazıları karakterleştirmede yeni boyutlar açan canlı performans tarzlarıyla yönetmenlerini şaşırttı. Bu oyuncuların biri Dharmendra, bir diğeri ise Sanjay Dutt'du. Ancak Bollywood'daki bu eğilimin başı çeken figürü Amitabh Bachchan idi. Bu dönemde Hindistan'da spotlar altında boy gösteren hiçbir oyuncu, Bachchan'ın etkisine erişemedi. Dolayısıyla bu oyuncunun filmlerini ve hayatını alan araştırması konusu olarak seçmek, sömürge sonrası Hindistan'ın olgunluk yıllarında patlak veren filmleri ve Olağanüstü Hal'in zorbalıklarına karşı hayali bir ulusal kahraman olduğu iddia edilebilecek kızgın genç kahramanı anlamaya yardımcı olacaktır.

Amitabh Bachchan seçkin ve sıra dışı bir orta sınıf ailede dünyaya gelir. Babası Harivansh Rai Srivastava, Cambridge Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı eğitimi almaya gittiğinde kendine soyadı olarak çocukluktan kalan takma adı Bachchan'ı ("çocuk" anlamında) seçer. Baba Bachchan'ın adını İngiliz üniversitelerinde Hindistanlılara karşı olan önyargıyla savaşmak için aldığına inanılır. Nitekim Bachchan, tüm Raj tarihi boyunca Cambridge'den derece alabilen sadece ikinci Hindistanlı'dır. Cambridge'e kabul edildiğinde evli ve Amitabh ile Ajitabh adında iki çocuk sahibi olan Harivansh Rai'nin etkileyici bir hayatı olur. Kendisinin üstündeki kasttan bir eşle evlendiğinde, görünüşe göre Hint filmlerinde benzer eşleşmelere eşlik eden büyük drama ve acılar yaşanmaz. Evlendikten sonra bir üniversitede profesör olur ve ailesinin yaşadığı Allahabad'da tanınmış bir şair olarak ün yapar. Entelektüel bir yıldız ve kimi zaman politikacı olarak kabul görür. Evi sık sık diğer sanatçılar ve politik figürlerce, örneğin sömürge yıllarında ve sömürge sonrası dönemde Hint sinemasında büyük etkisi olan Kapoor'lar ve bağımsızlık sonrasında Hindistan'ı yöneten Gandhi ailesi tarafından ziyaret edilir. Bachchan ailesi çok zengin ve nüfuz sahibi olmasa da böyle böyle insanlarla ilişkileri vardır.

Amitabh Bachchan üniversiteyi bitirdikten sonra bir şirkette işe girer ve konforlu, sıradan bir hayata doğru yol alırken, okul yıllarından kalan amatör oyunculuk anıları, Bachchan'ı şansını filmlerde denemeye iter. Ancak ailesinin bağlantılarına karşın ilk çabaları geri çevrilir. Kendisi çok esmerdir, bacakları çok uzundur. Başrol oyuncusu görünümüne sahip değildir. Şurada burada küçük rollerde boy gösterse de 1973'de *Zincir / Zanjeer* (Yön. Prakash Mehra) filminde başrolü alana kadar bu alanda geleceği çok parlak görün-

ALAN ARAŞTIRMASI

Amitabh Bachchan

Doğum: 11 Ekim 1942, Allahabad, Hindistan

Seçme Filmografi

Zincir / Zanjeer (Yön. Prakash Mehra, 1973)
Duvar / Deewaar (Yön. Yash Chopra, 1975)
Sessiz Sessiz / Chupke Chupke (Yön. Hrishikesh Mukherjee, 1975)
Şule / Sholay (Yön. Ramesh Sippy, 1975)
İki Bilinmez / Do Anjaane (Yön. Dulal Guha, 1976)
Amar Akbar Anthony (Yön. Monmohan Desai, 1977)
Kan Terlemek / Khoon Passina (Yön. Rakesh Kumar, 1977)
Trishul (Yön. Yash Chopra, 1978)
Mr. Natwarlal (Yön. Rakesh Kumar, 1978)
Silsile / Silsila (Yön. Yash Chopra, 1981)
Coolie (Yön. Monmohan Desai, 1983)
Sarkar (Yön. Ram Gopal Varma, 2005)
Son Yıl / The Last Year (Yön. Rituparno Ghosh, 2007)

mez. O günden beri Bachchan'ın görünümü, esmer cildine ve uzun bacaklarına rağmen Bollywood kahramanının tanımlayıcı görünümü haline gelir. Aslında Bachchan, 1970'ler ve 1980'ler boyunca Bollywood'u tanımlayan bir figür olur. Peki bunun sebebi nedir?

Tarih ve sinema kültürünün gelişimi arasında bağıntı kurmak karmaşık bir iştir. Yine de Bachchan'ın *Zincir*'de ebeveynlerinin intikamını almaya kilitlenmiş karakterlerin için için yanan başıbozuk öfkesini aktarmada gösterdiği şaşırtıcı yeteneğin, coşkulu seyircileri esir alışının ülkenin siyasal ufkunda olağanüstü halin görülmesine denk gelmesi sadece tesadüften ibaret değildir. Bachchan'ın ilk filminde onunla birlikte çalışanların hiçbiri gündemdeki olaylara herhangi bir biçimde değinmeye niyetli olmasalar da *Zincir*'in birden bire bu denli popüler olması, neredeyse hiç tereddüt edilmeden, sıradan insanlara yapılan haksızlıklara karşı öfkeyi güçlü bir biçimde dile getirişiyle açıklandı. *Zincir*, anne babasının gangsterlerce öldürülmesinin intikamını almayı saplantı haline getirmiş bir polisin, Vijay Khanna'nın (Bachchan) hikâyesini anlatır. Vijay'ın filmin kadın kahramanı Mala (Jaya Bhaduri) ile ilişkisi bile bu mücadeleden çok sonra gelir. Khanna bir intikam makinesi gibi tekmeleriyle düşmanlarına diz çöktürüp onları yoğun, karanlık ve öfkeli bakışlarıyla delip geçer.

Bachchan'ın ilk dönemlerinde kullandığı taşıtlar gibi *Zincir*'in yapım kalitesi de son derece düşüktür. İç mekanlar çirkin ve yapay olduğu belli dekorlarla kuruludur. Her şeyin bir fast food restoran gibi göründüğü, düşük kontrastlı, **high key** aydınlatma kullanılmıştır. Bu filmlerde harcanan paranın ve zamanın çoğu araba takip sahnelerine ve hızlı aksiyona ayrılır. Artık erken sömürge dönemi sinemasının inanılmaz derecede zengin, nitelikli iç mekanları yitip gitmiştir. Görünürde Satyajit Ray gibi Yeni Dalga yönetmenlerinin tasarladığı, derin gözlemlere dayalı mekan çekimi karelerinden bir şey kalmamış gibidir. Yine de dekorların çirkinliğinin ve kötü aydınlatmanın, bağımsızlığına yeni kavuşmuş Hindistan'ın, ilk dönem Bachchan hikâyelerinin geçtiği şehirlerde ve özellikle de işçi sınıfı semtlerinde türeyen ham modern yapılarını simgelediği söylenebilir. İki yıl sonra Bachchan *Duvar / Dewaar* (Yön. Yash Chopra, 1975) filminde başrolü oynarken, canlandırdığı karakter Vijay hala çirkin dekorlar arasında ailesinin intikamını almaya çalışmaktadır. Ancak artık Bachchan karakteri farklı duygusal boyutlar kazanmış ve daha sonra zafer kazanmış ölüm sahnesi dizisi haline gelecek sahnelerin birinde erken dönem sömürge sonrası sinemanın pasif kahramanıyla bir çeşit devamlılık da sağlamıştır. Babasının ölümünden ve ailesinin küçük düşürülmesinden sorumlu adamı kesip biçtikten sonra Vijay bir tapınakta, annesinin kendisine uzun zamandır öğretmeye çalıştığı dinin ışığını nihayet gördükten sonra, annesinin kolları arasında ölür. Bachchan'ın kahramanları gittikçe daha çok karmaşıklaşmaya ve erotik olarak ilginçleşmeye devam ederken, onların unutmayı ya da affetmeyi başaramadıkları kötü adamların ölümüne tekmeler atarak ve keskin bakışlar fırlatarak yol almaları da değişmez.

Bachchan, seyircilerin düş kırıklıklarının yarattığı dalga üzerinde yükselirken, Bollywood'un olay örgüsü yapıları erken dönem sömürge sonrası sinemada alışılandan çok daha çelişkili ruh hallerini ve tür ögelerini sergiler. Bu gelişme yeni bir eleştirel kavramı, 1970'lerin sonlarında ortaya atılan "masala film" kavramını doğurur. Masala Hindistanlıların yemekleri tatlandırmak için kullandıkları çeşitli baharatlardan yapılan karışıma verilen addır. Aksiyon, romans, komedi ve trajedinin şaşırtıcı bir karışımından

oluşan 1970'lerin aksiyon filmleriyle karşılaşan eleştirmenler, bu karışımı iyi bilinen Hint usulü baharat karışımına benzetirler. Masala filmlerinin mi Bachchan'ın ününe katkıda bulunduğunu, yoksa Bachchan'ın yeteneklerinin mi masala filmlerinin artışını teşvik ettiğini belirlemek güçtür. Masala filmlerinin türler arasında sergilediği hızlı ve sayısız geçişler için gerekli dönüşüm hızını sağlayabilecek bir masala oyuncuya gerek duyulur. Bachchan, böyle bir oyuncudur. *Zincir*'in karanlık ve sancılı trajedisinden *Chupke Chupke*'nin budala komedisine, çok farklı film türlerinde sivrilebilir ve aşağıda göreceğimiz gibi, aynı filmde dakikalar içinde komediden dramaya geçebilir.

Bachchan'ın Bollywood üzerindeki etkisini abartılı bir biçimde anlatmak mümkün değildir. Kendi film kültürlerine bir yönetmenin ve akıl hocasının rehberliği altında silinmez izler bırakan Marcello Mastroianni ve Toshiro Mifune (bkz. 3. ve 5. böl.) gibi diğer yıldızların aksine Bachchan, kendi sundukları sayesinde bir dizi yönetmenin başarıya ulaşmasını sağlamıştır. Bu nedenle yukarıdaki filmografiye bakacak olursanız tek bir yönetmenin egemenliğinde olmadığını, çeşitli yönetmenlerle ortaklıkları sergilediğini görürsünüz.

ABD'deki ve İngiltere'deki bazı oyuncular gibi Bachchan'ın kariyer seçimleri de onu sinemadan politikaya yönlendirdi. 1984-1987 yılları arasında Bachchan, Başbakan Indira Gandhi'nin en büyük oğlu ve kendisinin çocukluk arkadaşı Rajiv Gandhi'yi desteklemek üzere Hindistan Parlamentosunda Kongre Partisi'nin bir üyesi olarak hizmet etmek için Bollywood'u terk etti. Bachchan kendisine verilen çığ gibi oylarla seçilmesine karşın politik kariyeri başarısızdı. Gandhi'yle birlikte o da yolsuzluk dedikodularına konu oldu. Yirminci yüzyılın sonlarına doğru hayatına mal olabilecek bir kaza atlattı ve 1990-1995 arasında kendisini inzivaya çekilmeye zorlayan neredeyse ölümcül bir *myasthenia gravis* atağı geçirdi. Günümüzde 60'lı yaşlarını süren Bachchan tekrar kamera önüne geçmiş, yeni kuşak Hint yönetmenlerin en iyilerinden isimlerle çalışmaktadır. Bachchan, her biri 20. yüzyılın son çeyreğinde Hint sinemasının gelişiminin yol haritası olarak görülen toplamda yüzden fazla filmde oynamıştır.

Şule / Sholay (1975)

Aksiyon macera trajedi masalası Olağanüstü Hal'in sıkıntılarını dile getirebilir mi?

Şule öncelikle trajik bir film olsa da figür 6.5'de masala tarzı düzenlemesini fark edersiniz. Bu komik bir andır. Yolların kralı ikili, sağda Jai (Amitab Bachchan) ve solda Veeru (Dharmendra), bir kızın dikkatini çekebilmek için rekabet ederler. Filmin ilk yarısında Jai ve Veeru, yalnızca küçük suçlar işleyen, enerjileri ve güçleri sayesinde diğer serserileri denetim altında tutan bir çift "iyi ve düzgün çocuktur". Güzel zaman geçirmek ve özgür olmak isterler. Ancak Şule'nin dünyası bu tasasız arkadaşların çocuk kalmasına olanak vermez.

Jai ve Veeru sonunda korkunç adaletsizliklere tanık olup intikamcılara dönüşürler. Mutlu gezginlerden kanun kaçaklarına dönüşümleri, filme yayılan, her biri bütün bir Hollywood filmi edebilecek maceralar dizisi içinde yollarına devam ederlerken gerçekleşir.

Filmde, kahramanların modern karakterlerine karşın eski bir Hint inanışını çağrıştıran bir tema, genel bir yapı bulunur: her insanın kendi kaderi vardır. Jai ve Veeru'nun

FİGÜR 6.5 *Şule / Sholay* (Yön. Ramesh Sippy, 1975). Renkli. 162 dk. Bu karede filmin iki ahbap kahramanını görüyorsunuz: Sağda Jai (Amitabh Bachchan) ve solda Veeru (Dharmendra) sepetli motosikletle geçerken tanıştıkları bir kız için tartışıyorlar.

bireycilikleriyle onların *karma*'ları ya da kaderleri arasındaki çatışma, filmde ilginç ve dinamik bir gerilim oluşturur. Jai ve Veeru, Takhur (Bey) Baldev Singh'e (Sanjeev Kumar) yapılan haksızlıkların intikamcısı olurlar. Aktif cesaretle, hepimizin uymak zorunda olduğu kaderin masala karışımı, Jai'ye zafer kadar trajedi de getirir.

Şule'nin başlarındaki komik sahneler, Jai ve Veeru'yu yalnızca gülünç düşmanlarla bir arada sunar. Bu gülünç düşmanlardan biri çok ilginç bir biçimde Hindistan'ın İngiliz yönetiminin güçlü ve korkutucu olduğu bağımsızlık öncesi günlerden bugüne ne kadar mesafe kat ettiğini yansıtır. Jai ve Veeru, ilk maceralarından birinde hapistedirler. Gardiyanları ise hem Hitler'in gülünç bir benzeri hem de eski İngiliz rejiminin artığıdır. Hitler'in benzeri, tıpkı komedyen Charlie Chaplin'in *Büyük Diktatör* (Yön. Charles Chaplin, 1940) filmindeki ünlü sahnede Hitler'i andıran karakterinin yaptığı gibi dünya biçiminde bir küreyle oynayan bir maskaradır. Ancak bu "Hitler", İngiliz yönetiminden beri gardiyanlık yapmakla övünürken yüz üstü düşer. Jai ve Veeru, hapisten kaçarken, bu gardiyanı budala yerine koymakta zorlanmazlar. Kahramanların bu Raj dönemi artığından kolaylıkla paçayı sıyırmaları, günümüzde yaşanan sorunların İngilizlerle ilgisinin olmadığını ortaya koyar.

Kötü Hintliler hikâyeye ancak Thakur Baldev Singh, eski bir düşmanı, bir *dacoit* ya da silahlı haydut olan Gabbar Singh'i (Amjad Khan) ele geçirmesine yardım etmeleri

için Jai ve Veeru'yu çağırdığında girerler. Eski bir kan davası yüzünden Gabbar Singh, Thakur'un gelini Radha (Jaya Badhuri) hariç tüm ailesini acımasızca katletmiştir. Radha, katliam sırasında bir Hindu tapınağında olduğu için kurtulabilmiştir. Bu kötü haydut, Thakur'un topraklarındaki köylüleri korkutmaya devam eder. Jai ve Veeru oraya vardıklarında bu kaygısız ikili sinir bozucu bir sırrı öğrenince değişim geçirirler. Bu sırrın ne olduğunu bulmak için filmi izlemeniz gerekir. Jai'de bir değişim de Radha'yla, genç kadın Hindistan'da dul kadınların geleneksel olarak giydikleri tepeden tırnağa beyaz giysiler içinde başka bir dünyadan gelmiş gibi görünürken karşılaştığında gerçekleşir. Jai, erişilmez Radha'ya karşı ne olduğunu tam anlamadığı hisler besler. Maalesef zamanla Radha'nın, Jai'nin ölümünün habercisi olduğunu anlarız. Veeru, kolaylıkla yaklaşılabilecek bir köylü kızı olan cazibeli ve ateşli Basanti'yi (Hema Malini) gördüğünde, çok daha kaygısız bir değişim yaşar. Veeru, Radha'nın aksine gökkuşağının tüm renklerini giyen Basanti hakkında neler hissettiğini hemen anlar. Veeru'nun Basanti'ye vurulması, sonunda bu çifti evliliğe götürecek bir dizi komik sahneye aracı olur.

Sizce aksiyon filminden usta bir komediye, çekici bir aşk filminden kalpleri durduran bir intikam melodramına dönüşen bu film eleştirel bir ilgiyi hak etmekte midir? Bu soruya cevap vermek ve kelimenin tam anlamıyla havada uçan, dövüştüğü kötü adamların erişemeyeceği bir yükseklikte gezinen Bachchan'ı izleme hazzını anlamak için olağanüstü hal üzerine daha çok okumak gerekir. Filmde Jai, sahneyi yukarıdan izleyen ölüm meleği Radha'nın önünde, arkadaşı Veeru'nun kolları arasında ölse de geride kalan iyi arkadaşlarına güvenli bir dünya bırakır. Bu durum, seyirciler için de geçerlidir. Ülkenin hala başı belada olsa da "kötü adamlar"ın yok olmasının yarattığı anlık bir rahatlama duygusu içinde sinema salonunu terk ederler. Aynı zamanda tanrı Krişna ve Radha'nın sevilen hikâyesi ve yitirilse bilse ebedi kalan aşkları, Jai'nin Thakur'un gelini Radha'yla olan tuhaf ilişkisinin bir kenarına teğellenmiştir. Bachchan'ın halk kültürünü dini tasvirlerle, anlatıyı erkeksi bir enerjiyle, başka hiçbir oyuncunun başaramayacağı biçimde bir araya getiren karakterler yaratabilme yeteneği Şule gibi filmlerde son derece etkin olarak ortaya çıkar. Bu yetenek, kesinlikle sinema derslerinde çalışılmayı hakkedecek kadar benzersizdir. Dahası, Bachchan'ın çokyönlülüğünü de dikkate almanız gerekir. Onun yetenekleri sadece yolsuzluklara karşı kahramanca direniş hikâyelerinin hizmetinde kullanılmış değildir. Bachchan bazen de bu battal beden kahramanlığına güldüren filmler yapar. Olağanüstü hal döneminin tam sonunda gösterime giren *Amar, Akbar, Anthony,* seyirciye en sevdikleri aksiyon yıldızı ve tüm intikam hikâyesi geleneği üzerine düşünerek gülme fırsatı verir.

Amar, Akbar, Anthony (1977)

Masala aksiyon komedisi intikamcı kahraman için neşeli bir bakış açısı sunabilir mi?

Figür 6.6, bir parti sahnesini gösterir. Bu karede adi suçlar işleyen iyi niyetli Anthony (Amitabh Bachchan), çok büyük bir paskalya yumurtasının içinden kılık değiştirmiş bir biçimde fırlar. Son derece resmi bir kılığa bürünmüş Anthony, tipik bir Bollywood şarkı ve dans parçasında üst sınıf aksam kullanarak ve araya İngilizce ve Hintçe sözcük-

FİGÜR 6.6 *Amar, Akbar, Anthony* (Yön. Manmohan Desai, 1977) filminden bir kare. Renkli. 184 dk. Anthony (Amitabh Bachchan), düzgün bir centilmenin vodvil versiyonu kostümüyle, başında silindir şapkası, monokl, şemsiye ve kuyruklu ceketiyle paskalya yumurtasından fırlayıp bir partiye dalıveriyor.

ler sıkıştırarak "Benim Adım Anthony Gonsalves" isimli bir şarkıyı söyler ve rüyalarının kızı Jenny (Parveen Babi) için bir oyun sergiler. Bu şarkıda Anthony'nin ağzından çıkan aksanların çeşitliliği çok etkileyicidir. Ayrıca filmdeki diğer şarkıların aksine bu şarkıyı playback şarkıcılar değil Bachchan'ın kendisi seslendirir. Bu sahne Bollywood müzikal interlüdlerinin abartılı bir formu olarak bir yandan seyirciye tipik Bollywood şarkı sekansının hazzını verirken bir yandan da gelenekle dalgasını geçer. Şarkıdaki esprilerden biri, Anthony Gonsalves'in filmin bestecilerinden Pyarelal Ramprasad Sharma'mn akıl hocasının adı olmasıdır. Besteci bu şekilde eski hocasını onurlandırır.

Bir başka espri ise Anthony'nin bu sahnedeki kılığıdır. Anthony, genellikle göğüs kıllarını ve Katolik bir rahip olarak yetiştirildiği için yumruğu büyüklüğünde abartılı bir haç dövmesini sergileyen çok çirkin ve ucuz giysiler giyer. Bu nedenle 6.6'daki ağırbaşlı ve resmi giysiler aslında başka bir açıdan abartılı görünür. Hem böyle partilerde pastalardan fırlayanlar genellikle dikkat çekici, dekolte kıyafetler giyen kadınlar değil midir? Bachchan'ın *Amar Akbar Anthony*'de maço yıldız imajına en ufak bir zarar vermeden, sinema maskulenliği ve feminenliği arasındaki çizgileri bir çok kere geçen performansının yarattığı çılgın masalanın bir parçası da budur.

Amar Akbar Anthony, biraz şaşkın bir intikam ve adalet hikâyesidir. Bu açıdan bildik Bachchan melodramını andırır. Bu nedenle batılı seyirciler ilk başta filmin ne kadar komik olduğunu kavramakta zorlanabilir. Ancak bir noktadan sonra, filmin intikam dramasıyla zenginleştirilmiş 'doğduktan sonra birbirlerinden ayrılan kardeşler' formülünün, aslında popüler intikam filmlerinin absürt yönlerini bilinçli bir biçimde hedef alan, saf bir **dönüşlülük** örneği grotesk bir komedi olduğu anlaşılır. Film, sıradan bir sürücü olan Kishenlal'ın (Pran) hapisten salındığında, suçunu üstlendiği mafya babası Robert'in (Jeevan) söz verdiği gibi veremli karısına ve sefalet çeken çocuklarına bakmadığını öğrenmesiyle başlar. Bu dokunaklı durum Kishenlal'in karısı Bharati'nin (Nirupa Roy) hastalığı çok ilerlediği ve kocasına yük olmak istemediği için evi terk etmesiyle daha da acıklı hale gelir. Hasta kadın fırtınalı bir havada yolunu kaybeder ve yıkılan bir ağacın altında kalıp kör olur. Kishenlal'in Robert'ten intikamını almak isterken çocuklara bakacak kimseyi bulamayışıyla melodram aşırılığa vararak komediye dönüşür. Bakıcı bulamayınca çocukları bir kilise, bir tapınak ve bir caminin kesiştiği noktada yükselen bir heykelin kaidesine bırakır.

Bu olayın 15 Ağustos gecesi, yani Hindistan'ın bağımsızlık gününde gerçekleşmesi, heykelin de Mahatma Gandhi çıkması mizahın dozunu arttırır. Kishenlal bu uğurlu zamanda ve yerde bıraktığı çocuklarının yağmurlar boşanır fırtınalar kasıp kavururken kendisini bekleyeceklerini umar. Ancak elbette korkudan çocukların her biri bir yana dağılır. Kishenlal'in Robert'le kavgasında, mafya babasının altınlarının Kishenlal'in ellerine düşmesiyle durumlar tersine döner. Şimdi sadist mafya babası yoksullaşmış, Kishenlal paraya kavuşmuştur ama çocuklarını yitirmiştir. *Amar Akbar Anthony* daha önce kutsal ve can yakıcı sayılan anneler, dini farklılıklar, Gandhi, Bağımsızlık Günü, aksiyon intikam filmlerinin formülleşmiş hikâyeleri gibi birçok konuyu makaraya alır.

Kishenlal'in çocuklarının her birinin farklı bir dinin koruması altına girmesiyle dinsel gerilimler espri konusu haline gelir. Çocukların biri Hindu bir polis tarafından sahiplenilir ve Amar (Vinod Khanna) adını alır. İkinci çocuk, yoksul ancak sevgi dolu bir Müslüman tarafından evlatlık alınır ve adı Akbar (Rishi Kapoor) olur. Üçüncü çocuk ise bir keşiş topluluğu tarafından bulunur ve iyi bir Hristiyan ismi olan Anthony (Bachchan) adını alır. Yirmi yıl sonra başka bir talihli gecede çocukların her biri, aslında anneleri olduğunu bilmedikleri Bharati'ye kan verirler. Filmin adının görünmesinden hemen önceki çekimde üç çocuğun da annelerine ve birbirlerine serum hortumlarıyla bağlı olduğu, çocukların kanının annelerine doğru aktığı bir sahneyi izleriz. Göbek bağını hatırlatan bu sahne geleneksel olarak Hint kahramanlarıyla anneleri arasındaki yakın ilişkiyi uç noktaya götürerek bu abartıyı komediye dönüştürür.

Yoğun aksiyon içeren hikâye üç kardeşin nasıl birbirleriyle ve aileleriyle bir araya geldiğini ve her birinin aşık oldukları kızlara nasıl kur yaptıklarını anlatır. Olay örgüsündeki tüm belirsizlikler, sadece mafya babası Robert yüzünden değil Kishenlal'in intikam isteği nedeniyle de dağılan ailesinin tekrar bir araya geldiği ve mutlu sonun sağlandığı büyük ve komik bir finalde çözüme kavuşur. Üç kardeşin kimlikleri bir zamanlar nasıl karanlıkta kalmışsa, finaldeki müzik parçasında da kim olduğunu bilmeyen artık kötü Robert'dir. Bunun nasıl gerçekleştiğini gösteren karmaşık olay örgüsünü ancak filmi izlediğinizde bir düzene oturtabilirsiniz. Sonuç olarak olağanüstü hal yıllarından çıkan Hin-

distan'ın, *Amar Akbar Anthony*'de yıkılmış gibi görünürken küllerinden doğan bir aile gibi resmedildiği düşünülebilir. Eğer bağımsızlık felaket ve bölünme gibi göründüyse de bunun bir yanılgı olduğu ortaya çıkar. *Amar Akbar Anthony*, Hindistan ailesinin zorlu zamanları atlattıktan sonra daha güçlü ve daha mutlu olarak geri dönebileceğini önerir.

Ancak *Amar Akbar Anthony* 1970'lerin önemli gelişmelerinin birini, tüm dünyada feminist hareketlerin yükselişini göz ardı eder. Bu film tamamen oğlanlarla ilgilidir. Filmdeki kızlar Bollywood'un bu döneminde adet olduğu üzere sadece eğlenmek içindir. Elbette bu dönem erken sömürge sonrası dönemden kadın oyuncuların kadınlar için iyi rollerin eksikliğinden şikayet ettiği, kimilerinin bu nedenle mesleklerini bıraktıkları bir dönem olur. 1970'lerin Bollywood tarzına uygun bir biçimde Jenny, hoş, neşeli ancak nihayetinde tali önemde bir aşk macerasından daha fazlası değildir. Bu bakımdan cinsiyet inşası, kadınları aksiyon hikâyesi içinde ikincil önemde gösteren Şule'ye benzer.

Hindistan'da kadınların özgürleşmesiyle ilgili konular Bachchan'ın filmlerinde kendilerine pek yer bulmaz. Bachchan'ın, Rekha adında, güçlü oyunculuğundaki yoğunluğunun ve çarpıcı görünümünün kendininkine denk olduğu bir aktrisle beraber oynadığı filmler kadınların güç kazanması meselesine uzak duran hikâyelerdir.

Başrolleri paylaştıkları sekiz film arasında Rekha'ya kendi kimliğini ortaya koymanın ve kahraman Bachchan ile eşit bir birlikteliğin peşinde olan bir kadın canlandırma olanağım en iyi veren *Mr. Natwarlal* adlı filmdir. *Natwarlal*'ın hikâyesi bir iki farklılıkla klasik Bollywood intikam hikâyesi formülünü izler.

Film, birçok Bachchan filminin merkezinde yer alan bir çocuğun kötü adamdan (bu kez Amjad Khan'ın canlandırdığı Vikram Singh) ailesinin intikamı alma hikâyesini anlatır ve neredeyse zorunlu nazlı köylü kızıyla aşk hikâyesini içerir. Bu iki hikâye, Natwarlal'ın (Bachchan), Shanno (Rekha) ve onun yakınlarıyla birlikte, ortak bir düşmanla karşı karşıya oldukları ortaya çıktığında birleşir.

Birçok Bachchan filmi gibi bu da antik masalları modern aksiyon sinemasıyla kaynaştırır. Bachchan'ın canlandırdığı karakterin adı, Tanrı Krişna'nın danseden çocuk formu olan Natwar'dan gelir. Böylece Bachchan'ın karakteri, Krişna'nın görünümlerinden biriyle aynı adı taşır ve sürekli olarak Natwar/Krişna imgeleriyle çevrelenir (Bachchan'ın aynı zamanda çocuk anlamına gelmesi sadce bir tesadüf değildir). Ayrıca filmdeki sahnelerle, flütünü çalarak köylü kızları dans ettiren, beslcdikleri hayvanların sütünden yapılan tereyağını çalan ve tehlikeli bir yılanı üzerinde dans ederek öldüren genç ve haylaz tanrı Natwar/Krişna'yla ilgili belli başlı hikâyeler arasında birçok benzerlik bulunur. Natwarlal'ın çocuk/Krişna motifiyle ilişkisi aynı zamanda Bachchan'ın köylü çocuklarıyla birlikte canlandırdığı bir müzikal parçada playback şarkıcı yerine kendi sesini kullanma kararıyla da desteklenir.

Filmin en belirgin farklılığı, Shanno'nun *Amar Akbar* Anthony'deki pasif kadın kahraman Jenny gibi olmamasıdır. Shanno, Hindistan sinemasının genellikle ülke kimliğinin kökeni olarak temsil ettiği köylü kızın benzersiz bir komik versiyonudur. Aslında *Mr. Natwarlal*'da Shanno, Bachchan'ın önceki filmlerindeki erkek badisinin yerini alır. Bu iki güçlü oyuncu arasındaki yoğun kimya sıra dışı bir kadın-erkek eşitliği ortaya çıkarır. Ancak Film Hindistan'ın kadınlara yönelik ataerkil eğilimleri sorununu görmezden gelmez. Shanno, Natwar'ın kötü adamların üstesinden gelmesi için ona her yardım etti-

ğinde yarı şaka yarı ciddi bir cinsiyetler arası mücadele patlak verir. Bu mücadeleyi her seferinde Shanno kazanır ve Natwar'ın kendi yardımı olmadan bu kavgayı kazanamayacağını isteksizce de olsa kabul etmesini bekler. Sizce bu, filmin bir eliyle aldığını öteki eliyle geri vermesi anlamına mı gelir? Bu, üzerine düşünmek için iyi bir soru olabilir.

Bu soru üzerinde düşünmenize yardımcı olması için dilerseniz belirgin bir biçimde kadın kahramanı merkezine alan ve *Mr. Natwarlal* ile yaklaşık aynı zamanda vizyona giren, Hindistan Yeni Dalgası'ndan etkilenmiş bir yönetmenin filmine göz atalım. *Ankur* (Yön. Shyam Benegal, 1974) çok farklı, çok daha gerçekçi bir köylü kızı portresi sunar. Değişen Hindistan'da kadınların yüz yüze olduğu sorunları çok farklı bir biçimde ele alır ve olağanüstü hale yol açan gerilimlerin çok daha gerçekçi bir temsilini sergiler.

Ankur / Tohum (1974)

Hindistan'ın sanat filmlerinde kadınların yeni sınırları nelerdir?

Satyajit Ray'in filmlerini daha önce gördüğünüz için bu karenin tipik bir kitle pazarı Bollywood filminden olmadığını kolaylıkla anlayabilirsiniz. Karedeki ev bir stüdyo dekoru olmak için fazla detaylıdır ve gerçek bir dokuya sahiptir. Çorak noktalarıyla ve yer yer boy veren yaban çiçekleriyle çimler Bollywood dokunuşundan yoksun gibi görünür. Işık doğaldır. En etkileyici figürler ise Laxmi (Lakşmi diye okunur) (Shabana Azmi) ve sağır dilsiz kocasıdır (Sadhu Meher). Bu figürler oyunculara benzemezler. Ne Bollywood filmleri için seçilen insanların klasik yüzlerine sahiptir, ne de güzelce makyajları yapılmış ve profesyonel olarak dikilen "köy kostümleri"nin abartılı pırıltısını kuşanmış gibidirler. Başka bir deyişle bu kare gerçek yaşamın görünümüne sahiptir.

Filmi izlediğinizde Hindistan'daki değişim meselesini Bollywood'da karşımıza çıkan fantezilere dalmadan, doğrudan ele alan hikâyenin de günlük yaşamın temposuna ve tonuna sahip olduğunu görürsünüz. *Ankur* doğrudan Olağanüstü Hal üzerine konuşmasa da Hint politik ve ekonomik yaşamının sorunlarını sömürge dönemi Hindistan'a dair gerçekçi bir hikâye aracılığıyla yansıtır. Hikâyede tüm sıkıntılar zengin bir toprak sahibinin oğlu Surya'nın (Anant Nag) kırsal bölgede bir köye varmasıyla başlar. Surya üniversiteye gitmek istese de babasının bu kırsal bölgedeki varlıklarını yönetmeye zorlanır. Bir yandan da finansal gerekçelerle babası tarafından evlendirildiği küçük yaşta kızın evliliğin gereklerini yerine getirecek yeterli yaşa gelmesini bekler. Küçük yaşdaki eşinin büyümesini beklerken figür 6.7'de gördüğünüz, dokunulmazlar kastından Laxmi'yle ilişkiye girer. Babasının aksine Surya kast ayrımcılığına inanmaz ve babasının kendi eşine karşı egemen tavrı onu dehşete düşürür. Yine de Surya'yı her ne kadar yeni ve modern Hindistan kuşağının bir üyesi olarak görmek isteseniz de film onun hakkındaki duygularınız karmaşıklaştıracaktır. Hikâye ilerledikçe Laxmi, Surya'nın yeni bir insan olarak değerini gösterebilmesi için bir tür sınama görevi görecek ve Surya bu sınavda berbat bir biçimde çuvallayacaktır.

Laxmi, Surya'nın kendisi hakkındaki yanılsamalarını suya düşüren bir gerçeklik ilkesidir. Laxmi'nin kırılma noktası da Surya'dır. Laxmi genç, güzel, parlak bir kız olsa da ailesinin iyi bir koca bulmak için gerekli çeyiz parası olmadığı için bakmak zorunda

FİGÜR 6.7 *Ankur / Tohum* (Yön. Shyam Benegal, 1974) filminden bir kare. Renkli, 125 dk. Filmin son sahnesinden bir kareye bakıyorsunuz. Hamileliğinin son günlerindeki Laxmi (Shabana Azmi), fena yaralanmış sağır-dilsiz kocası Kishtaya'yı (Sadhu Meher) evlerine götürmek için yardım etmektedir. Geri planda yanında çalıştıkları bu çiftliğin sahibinin evi yer alır. Bir kaç köylü rençber gözlerini eve dikerler. Diğerleri ise bu alanı terk eden çifte doğru yönelmiştir.

kalacağı çocuksu, sağır-dilsiz bir adamla evlenmek zorundadır. Laxmi, ailesinin geçimini Surya'nın yanında hizmetçilik yaparak kazanır. Surya'nın gelişinden önce Laxmi göğüs germek zorunda olduğu sıkıntılara, kocasının içki alemlerine ve kısır olabileceği gerçeğine sabırla katlanmaktadır. Çocuk sahibi olmayı her şeyden çok ister ama hamile kalamaz. Surya'nın gelişi, Laxmi'nin hayatını daha da zorlaştırır. Çocuk gelininin ne zaman geleceğinden emin olmayan Surya, kocası toplum önünde küçük düştüğü için kaçıp giden Laxmi'yi, karısı gelip onlarla birlikte yaşamaya başladıktan sonra da kollayacağını vaat ederek kendisiyle ilişkiye girmeye zorlar. Ancak sonunda Laxmi'nin ve seyircinin de gördüğü gibi Surya aynı anda iki farklı dünyaya, hem eskisine hem de yenisine ait bir adamdır ve ortaya çıkan tablo hiç de iç açıcı değildir. En az babasının işçilere davrandığı kadar acımasız bir adam olan Surya, karısı uygun yaşa gelip kendisiyle birlikte çiftlikte yaşamaya başladığında, onun başkalarına kast imtiyazlarını dayatmasını engellemez.

Surya, Laxmi'nin kendi çocuğuna hamile olduğunu öğrenince, karısı Laxmi'nin evden atılmasını ister. Evden atıldığında korunmasız ve işsiz kalacak Laxmi sefalete mahkum olacağı halde, Surya karısının bu isteğine kolaylıkla teslim olur (Filmin adındaki tohum tartışmasız Laxmi'nin doğmamış çocuğudur ancak filmin adının aşağıda ele

alacağımız başka bir anlamı daha vardır). Figür 6.7 bize Surya'nın ikiyüzlülüğünün, suçluluğunun ve korkaklığının zirve anının sonuçlarını gösterir. Laxmi'nin kocası ona geri dönüp, karısına ve kendisinin sandığı çocuğa bakabilmek için iş istemeye, efendinin evine geldiğinde, Surya'nın suçluluk duygusu gözlerini karartır ve zavallı adamın öç almaya geldiğini düşünür. Diğer köylülerin korkulu bakışları altında tek bir soru sormadan Laxmi'nin neler olup bittiğini anlamayan kocasını acımasızca döver.

Sömürge dönemi Hindistan'ının başat özelliklerinden biri olan kast sistemi ne *Mr. Natwarlal*'da ne de 1970'lerin diğer Bachchan filmlerinde bir kez olsun anılmaz. Bazı eleştirmenler Bachchan'ın Bollywood filmlerinde zalim ve acımasız kötü adamın Bollywood'un suskun olduğu ancak paralel sinemanın doğrudan yüzleştiği tüm toplumsal sorunlara karşılık geldiğini söyleyeceklerdir. Hint yaşam tarzının karanlık yönlerini ele almanın bu birbirinden çok farklı iki yolu üzerinde daha fazla düşünmek isteyebilirsiniz. Dolaylama ve fanteziye ne denir? Peki ya Hint yaşam tarzında ortaya çıkan gerçek meselelerin gözünü kırpmadan, doğrudan ele alınmasına neler söylenir?

Mr Natwarlal ve *Ankur* arasındaki bir başka önemli farklılık da köylüler arasındaki ilişkilerin temsilinde kendini gösterir. Hain Vikram'ın varlığı dışında Natwarlal'daki Chandanpour köyü, zor zamanlarda bir araya gelen iyi insanların yaşadığı, el değmemiş bir kırsal cennet fantezisidir. Yönetmen Shyam Benegal, *Ankur*'da çok daha gelişkin bir Hindistan kırsalı portresi sunar. Burada köy, ikiyüzlü, kendi çıkarları peşinde koşan rahiplerin kontrolünde, batıl inançlarla, açgözlülükle ve kıskançlıkla dolup taşan bir yerdir. Geleneksel Hint kadınının aşağı konumu Bachchan'ın Bollywood filmlerinde sizi şaşırtacak hatta kızdıracak kadar görmezden gelinir hatta pekiştirilirken, bu durum *Ankur*'da açıkça gösterilir.

Öte yandan Shyam Benegal, geleneksel toplumların üyelerini bir yandan koruduğunu da gösterir. Son sahnede köylüler Surya'ya karşı birlik olur. Köylüler Surya'nın Laxmi'nin çocuğunun babası olduğunu bilirler. Eski toplumsal kurallara göre bu durum Surya'ya Laxmi üzerinde belli haklar verdiği kadar ona karşı geleneksel sorumluluklar da yükler.

Köylüler, Surya'nın sorumluluklarını ihmal ettiğini gördüklerinde otoriteye karşı yeni bir eğilim doğar. Film aynı zamanda toplumsal bir devrimin tohumlarını da içerir. Final sahnesinde bir tür toplumsal patlamanın gerçekleşeceğini haber veren kaç ipucu görüyorsunuz? *Ankur*, *Natwarlal*'da olduğundan çok daha karanlık bir Olağanüstü Hal Hindistan'ı portresi çizer. Bu iki filmin birinde daha çok hakikate yer verildiğini düşünüyor musunuz? Yoksa iki film birlikte daha büyük bir hakikatin 'masala'sını mı sunuyor?

Mr. Natwarlal ve *Ankur* filmlerinin karşılaştırmasına dayanarak, Bollywood'un toplumsal meseleleri asla doğrudan ele almadığı görüşüne varmak yanlış olmaz. Aslında kitle pazarı sinemasının bu eğilimi 1980'lerin ortalarından bu yana artmıştır. *Ankur*'dan kısa bir süre sonra "kadın sorunu" hakkında çekilen, aşağıda ele alacağımız Bollywood filmini, anlattığı hikâye bakımından çok daha tartışmalı bulabilirsiniz çünkü hikâyenin merkezindeki kadın, özgürlüğünü ancak fahişelik yapmaya başlayarak kazanır.

FİGÜR 6.8 *Umrao Jaan* (Yön. Muzzafar Ali, 1981). Renkli. 145 dk. Yakın planda Umrao Jaan (Rekha) saray fahişesi olarak çalıştığı randevu evinde bir gece partisinde müşterilerini eğlendiriyor. Has ipekli giysiler giyip pahalı mücevherlerle süslenmiş Umrao Jaan, kendi yazdığı klasik Urdu üslubundaki bir şiire eşlik eden müzikle dans ediyor.

Bollywood ve Paralel Sinema

Umrao Jaan (1981)

Kadınların özgürlük için ödediği bedel nedir?

Figür 6.8'de Faizabad'daki evinden köle tacirlerince kaçırılıp Lucknow'daki bir randevu evine satıldıktan sonra Umrao Jaan'ın (Rekha) başına neler geldiğine dair bir fikir edinebilirsiniz. Ancak sıkı durun! Köhne bir odada sefalet içinde çaresiz bir hayat sürmek yerine gerçek adı Amiran olan Umrao genelevin patroniçesi olmuş, önemli sanat dallarında eğitim almış, dans, müzik ve şiir öğrenmiştir (Geleneksel olarak Jaan, tüm saray fahişelerinin isimlerine eklenen ve mesleklerini gösteren bir takıdır). Uyarlandığı romanda olduğu gibi filmde de özgürlüklerini tıpkı erkeklerin yaptığı gibi başka kadınları alıp satarak kazanan, dönemin Hindistan'ının çok az sayıda özgürleşmiş kadının Umrao'yu lüks içinde ve el üstünde tuttuğu gösterilir. Umrao bir başarı hikâyesidir. Elbette bu hikâyenin bir hayat kadınının yaşamına dair allanıp pullanmış bir kitle pazarı

fantezisi olduğunu ve "seks satar" kuralı nedeniyle Bollywood'un bu işe giriştiğini söyleyeceksiniz. Ancak yanılıyor olabilirsiniz. En azından kısmen.

Film Rekha'nın güzelliğini sömürse de Mirza Hadi Ruswa'nın yirminci yüzyılın dönümünde yazdığı saygın bir roman olan *Lucknow'un Fahişesi Umrao Jaan*'ın sadık bir uyarlamasıdır. Roman Lucknow'un randevu evlerinin aslında eğitim ve görgü merkezleri olduğu 1840-1870 yılları arasındaki dönemi anlatır. Erkeklere eşlik etmeleri için para ödenen kadınlar olarak Lucknow'un saray fahişelerine belli ölçüde saygı ve hayranlıkla yaklaşılır. Müşterilerine romantik bir biçimde yaklaşan saray fahişeleri, onlarla felsefe ve sanat üzerine sohbet ederler. Rekha'nın görüntüleri poster kızlarını andırsa da film bir başka açıdan tıpkı daha önce romanın yaptığı gibi, değişen Hint kültürü içinde kadınların zor durumunu tüm keskin kenarlarıyla, açıklıkla ortaya koyar. Rekha bu filmdeki performansından ötürü iki kez en iyi kadın oyuncu ödülü kazanır. Filmin yönetmeni Muzzafar Ali ve müzik direktörü Khayyam da birer ödül alırlar.

Film Umrao'yu otoriter Hint kocanın tiranlığından kurtulan bir kadın olarak gösterirken onun hala bir tüketim nesnesi, satılık bir eşya olduğunu da ortaya koyar. Umrao değerli bir eşya olduğu için belli bir gücü vardır ancak yönetmen Muzzafar Ali, asla kendi başına bir birey olarak kabul edilmeyen ve bunun farkında olan yetenekli, akıllı ve sevecen bir insanın çektiği acıları anlatabilmek için büyük bir çaba harcar. Müslüman bir yönetmenin sevecenlikle yönettiği film, seyirciyi Müslümanlar hakkındaki sterotipleri yeniden değerlendirmeye yönlendirir. *Umrao Jaan* kadınlara daha ataerkil yaklaşan Müslüman düşüncesini, soruna basit bir çözüm önermeden soğukkanlılıkla ele alır.

Bu dönemin Bollywood aksiyon filmlerinin aksine *Umrao Jaan* güzel bir sinematografi, kurgu ve set tasarımıyla öne çıkar. Çerçeveler çoğunlukla iyi aydınlatılmış ve iyi tasarlanmıştır. Lucknow'un çarpıcı mimarisinden faydalanmak için *Umrao Jaan*, Satyajit Ray'in filmlerinde olduğu gibi sıklıkla gerçek mekan çekimi kullanır. Filmde dramatik sahneleri kesen şarkı ve dans parçaları yer almaz; tüm şarkılar Umrao'nun seyirci önündeki performansları olarak gerçekçi bir biçimde yerleştirilmiştir.

Film tek bir istisna dışında kitaba son derece sadıktır. Romandaki olayları sadık bir biçimde takip eder hatta Bollywood'un tercih ettiği Hintçe dilinde değil Urdu dilinde çekilmiştir. Ancak roman Umrao'nun kendi hikâyesini anlatabilmesine ve toplum hakkında zekice yorumlar yapabilmesine olanak verecek biçimde birinci tekil şahısla yazılmışken film dış ses kullanarak birinci tekil şahıs anlatıcıyı tekrarlamaya girişmez. Bunun yerine *Umrao Jaan* görsel bir strateji kullanır. Seyirci Rekha'nın hayatının farklı anlarında verdiği tepkileri anlamak için yüzünün ayrıntı çekimlerini okur. Daha filmin başında Amiran'ın çocukluğunu oynayan genç aktris Umme Farwa, içinde bulunduğu koşulları algılayışının etrafındaki yetişkinlerin inançlarından ne kadar farklı olduğunu görmemizi sağlayan ifadeler kullanarak çok incelikli bir performans sergiler. Bu strateji dış ses kullanmak etkili olabilir mi? Buna sizin karar vermeniz gerekir. Ancak filmdeki diğer dikkat çekici görüntüleri unutmamalısınız. Örneğin açılış sahnesinde genç Amiran tanımadığı bir adamla nikahlanmak için törene hazırlanmaktadır. Nikah töreni sırasında filmin ilerleyen sahnelerinde ve figür 6.8.'de giydikleriyle aynı renkte giyinir ve benzer bir biçimde mücevherler takınır. Bu biçimde film anlaşmalı evlilik töreniyle saray fahişelerinin sunuluş törenini filmin başından itibaren kıyaslamış olur.

Romanda olduğu gibi İngilizler ordularıyla Hindistan'ı baştan sona önlerine katarken Lucknow'a saldırdıklarında Umrao'nun aile evine dönmesine izin verirler ve Umrao özgürlüğünü kazanır. Böylece onu Lucknow'da hünerleriyle ün kazanan bir saray fahişesi olarak yetiştiren patroniçenin denetiminden kurtulmuş olur. Ancak yine de bu hikâyede mutlu son yoktur. *Umrao Jaan*'ın son sahnelerinde, başından beri gerçekçi bir biçimde sunulan hikâye gizemli bir biçimde gerçeküstüne doğru kayar. Umrao'nun Faizabad'daki annesiyle kısa, yürek burkucu bir sahnesi vardır. Umrao bir grup adama performansını sergilerken bir an annesiyle göz göze gelip donakalır. Umrao'yu izleyen erkekler performans yarıda kaldığında da bir rüyadaymışçasına tepkisiz kalmaya devam ederler. Umrao ise gölgeli bir avluya, kaderinde yazılı olan bu kısa karşılaşmaya doğru yönelir. Saygın bir aileden gelen anneyle, hayatını kendini satarak kazanan kızının karşılaşmasından ne beklersiniz? Filmi izlediğinizde yönetmen Ali'nin bu gerçekçi canlandırmanın zirvesinde sürrealizme döndüğünü göreceksiniz. Sizce neden? Dahası, yönetmen filmin finalinde de rüyaları andıran görsel tasarımı sürdürür. Umrao henüz çocukken satıldığı, bir zamanlar muhteşem olan ama şimdi İngiliz askerlerinin harap ettiği randevu evine geri döner. Sağlam kalan tek eşya, Umrao'nun kendini birçok kez izlediği büyük, güzel bir aynadır. Son çekimde Umrao aynadan kendini izler ve eliyle aynanın yüzeyini siler. Film, Umrao'nun aynadaki kendi yansımasına baktığı donuk bir kareyle sona erer.

Umrao neden eliyle aynayı siler? Bu soruyu cevaplamak için hikâyenin bu son ana nasıl ulaştığını belirlemek üzere filmin başına dönmek gerekir. Tüm zekasına, hünerlerine ve başarılarına karşın annesi hariç filmdeki tüm saygın karakterler tarafından "fahişe" olarak kabul edilen Umrao, filmin sonunda kendini çok karmaşık bir konumda bulur. Onun aynadaki yansıması sinemanın görüntülere dayalı teknolojisini hatırlatır ve seyircilerden sıradan kitle pazarı filmlerinde olduğundan daha eleştirel bir mesafe almasını talep eder. Bizim gibi Umrao'nun da içinde olduğu durumu anlamak için elinde kalan sadece bir görüntüdür. Annesiyle hüzünlü buluşması boyunca Umrao kimliğinin gizemine dikkat çeker. Gözyaşları içinde "Kim olduğumu nasıl söylerim?" diye sorar. Bu durum Umrao'nun kendine son bakışında yankılanır mı? *Umrao Jaan*, Bollywood'un nasıl olgunlaştığının ve sanat sineması gibi bazen eğlendirmek için uğraşırken bir yandan da insanlık hallerine dair ilginç yorumlarda bulunmasının enteresan bir örneğidir. Ram Gopal Varma'nın gangster filmi *Şirket / Company* örneğinde olduğu gibi, bu uğraşı son yıllarda daha da göze çarpmaktadır.

Şirket / Company (2002)

İnsanlar özgürlükle başa çıkabilir mi?

Figür 6.9'da görünen Malik (Ajay Devgan), film başlarken yükselişte olan bir gangsterdir. Sadık mafya fedaileriyle çevrili, afili, sert, başarılı Malik'in daha da büyümek için planları vardır. Kendisinden daha önemli bir mafya babası olan Alsam Bhai'yle (Madan Joshi) ve daha küçük çaplı sokak serserisi Chandu'yla (Vivek Oberoi) ittifak yaparak Bombay yeraltı dünyasını şaşırtır. Aslam Bhai (Bhai bir isim değil, 'Bey' gibi bir saygı ifadesidir) yaşlı ve hastadır. Malik onun sabit bir gelirle kenara çekilmesini sağlayıp kolaylıkla tüm işlerini ele geçirir. Malik'in yakınındakiler tarafından çok güve-

nilmeyen, öfkeli bir adam olan Chandu, Malik'in nüfuz alanını genişletmek için ihtiyaç duyduğu fazladan adam gücünü sağlar. Basının ve polisin 'Şirket' olarak adlandırdığı Malik ve Chandu, bir süre dünya çapında, durdurulamaz bir suç makinesi gibi çalışırlar.

Şirket filmi tüm karakterlerin ve olayların tamamen kurmaca ve hayal ürünü olduğuna dair bildik uyarıyla başlasa da bir suç ortaklığının yükselişini ve çöküşünü konu alan hikâyesi, iki gerçek Bombay'lı gangsterin, Chotta Rajan ve Dawood İbrahim'in hayatlarından gevşek bir biçimde uyarlanmıştır. Ancak yönetmen Ram Gopal Varma kendi hikâyesini anlatabilmek için tarihi serbest bir biçimde kullanır. Bugüne dek ne Rajan ne de Dawood yakalanmıştır ve her ikisi de ülke dışında saklanmaktadırlar. Oysa ekrandaki ikizleri suç hayatları nedeniyle yok olurlar. Yine de Varma adaletin galip geldiği, teselli edici bir suç ve ceza masalı anlatmaz. Bunun yerine servetin cazibesinin hemen tüm karakterleri, eşleri, anneleri, hükümet yetkililerini ve sanatçıları kör ettiği bir toplum sunar. Filmdeki tek istisna, akıllı, acımasız bir Mumbai polisi olan komiser Srinivasan (Mohan Lal) karakteridir.

Buna rağmen komiserin de hatalı yönleri vardır. Rüşvet almasa da yasadışı taktiklere başvurmaktan çekinmez. Ona göre halk tehlikeli suçlulardan korunacaksa, resmi polis prosedürünün belirlediği limitleri aşan şiddetli önlemler alınabilir. Aradığı adamları gerçekten yakalar ama muhtemelen bunun nedeni zaten bu suçluların olgunlaşıp ağırlaştıkları için dalından kopmak üzere olmalarıdır. Elbette Şirket, insan doğası yasalar tarafından sınırlanmadığı için yıkıcı kaosun hüküm sürdüğü yeraltı dünyasının vahşi gerçekliği nedeniyle içinden çürümeye yüz tutar. Yönetmen Varma'nın amaca uygun eğlenceye bağlı kaldığı açıktır. Varma sadece "Şirket"i neyin parçaladığıyla değil suçun kökenlerini araştırmakla da ilgilidir. Varna'nın dünyasında suç, çerçeve düzenlemeleriyle grafik olarak gösterdiği, iyi durumda olmaktan bir hayli uzak bir toplumun semptomudur. Figür 6.9, Varma'nın kamerayı hem bu dünyanın düzensizliğini hem de bir durumun çok farklı açılardan görülebileceğini göstermek üzere yerleştirdiği onlarca karenin iyi bir örneğidir. Hikâyesini görselleştirirken seyirciye ne kadar farklı perspektiflerin mümkün olabileceğini göstermek ister gibi birbiri ardına aşırı yüksek ve aşırı alçak kamera açıları kullanır. Dünyanın şişkin göründüğü "balık gözü" karelerine, figür 6.9'dan bile daha eğik kamera açısıyla düzenlenmiş, karakterlerin nasıl oluyorsa dünyadan hiçliğe düşmedikleri kareler ekler.

Varma'nın Şirket'deki müzik ve dans kullanımı da eşit derecede anlamlıdır. Filmin büyük bir bölümünde aksiyonu müzikal interlüdlerle kesmez. Ama yine de filme göz kamaştırıcı iki Bollywood müzikal parçası ekler. İlkin filmin açılış yazıları sekansının parçası olarak müzik klibi gibi bir şarkı ve dans parçası Şirket filminde rolü olmayan şarkıcı Urmilla Matondkar'ın seslendirdiği "Aaja re tu gale lag ja" karşımıza çıkar. Şarkı ve dans sahneleri işlenen suçları gösteren grenli video görüntüleriyle bir araya getirilir. Video görüntüleri çirkin ve son derece gerçekçidir. Şarkı ve dans sahnesi ise aksine, kusursuz prodüksiyon değerlerine sahiptir ve tamamen suçun gerçeküstü bir tarzda cinselleştirilmesi biçimindedir. Böylece grenli videonun gerçekçiliğiyle, çete üyelerini koro çocuklarına çeviren şarkı aynı klişe gangster kostümleri giyen bir düzine anonim erkekle birlikte göz alıcı Matondkar'ın dansını vitrine yerleştiren dans parçası karşı karşıya getirilir. Döne döne dans ederken bir yandan da bir tabancayla oynayan seksi Matondkar, yakut kırmızısı bir ışıkla yıkanır. Peki yönetmen bu ciddi gangster filmini neden cinsel bir fanteziyle sunmak ister?

FİGÜR 6.9 *Şirket* (Yön. Ram Gopal Varma, 2002) filminden bir kare. Renkli. 155 dk. Önde gelen Bombaylı mafya babası Malik'i (Ajay Devgan) Hong Kong'da gösteriyor. Kentsel ve doğal peyzajın rüyaları andıran kombinasyonunda konumlanmış. Binaların ve ağaçların dengesi bozulmuş ama Malik ayakları yere sağlam basan, güçlü bir figür olarak görülüyor. Malik, polis tarafından zorla Hindistan'dan sürülmüş ancak bu olasılığı daha önce planladığı için, işleri eskisinden de iyi gidiyor. Yine de böylesine çarpık bir dünyada her şeyin göründüğü gibi olduğu söylenebilir mi?

Modellikten oyunculuğa geçen Isha Koppikar da Şirket'de rol almamasına rağmen Malik, Chandu ve adamlarının gittiği çılgın ve göz alıcı bir gece kulübünde "Khallas" adlı bir parçayla şarkı söyleyip dans ederek filmin ikinci fantezi figürü olarak hizmet verir. "Khallas"da görüntüler zekice kurgulanmıştır. Gerçekçi diyaloglarla gerçeküstü görüntülerin karışımıdır. Sahne göz hizasından çekilirken hareketli, popüler bir gece kulübü gibi görünür ancak üst açıyla çekildiğinde tek gördüğümüz, kısa aralıklarla yanıp sönen flaşların yanı sıra kırmızı, mavi ve yeşil ışıklar içinde kıvrılan bedenlerdir. Bu size bazı ressamların resimlerinde ve çizimlerinde yaptıkları cehennem tasvirlerini hatırlatmıyor mu? En azından bu, rüyaları hatırlatan bir başka sahne değil mi? Burada atmosfere çılgınlık hakim olsa da Malik ve Chandu'nun sahne boyunca serinkanlı kalmaları ilginçtir. Yine de olay örgüsü ilerledikçe etraflarındaki çılgınlık kısa bir süre sonra onları da yutar. Gece kulübü, kendileri için doğrusunu seçecek özgürlükleri olsa da öz denetimleri olmayan insanların çoğunu ele geçiren duyumsal aşırılıkların bir sembolü müdür? Muhtemelen araya giren bu şaşırtıcı müzikal, Varma'nın bu soruyu sormasını sağlamak üzere patlak verir.

Geleneksel Hindistan'da bildiğiniz gibi din ve kast sisteminin hiyerarşisi insan davranışını kontrol altına almayı amaçlıyordu. Ancak bu filmde ne dinin ne de kastların hiçbir izi görünmez. "Khallas" parçasında olduğu gibi Hindistan'ın yeraltı dünyasında herkes birbirine karışır. Acaba Şirket filminin bu müzikal parçada yaptığı yorumların bir parçası da bu dile getirilmeyen karışım mıdır? Liberal ve demokratik Hindistan'ın baskıcı olarak nitelediği iki güç olan kastın ve dinin yokluğu her tür düzenin çöküşüne mi yol açar? Şirket çekildiğinde Olağanüstü Hal uzak bir anıydı ve Hindistan bugün olduğu gibi refah ve gelişme dönemine giriyordu. Yirminci yüzyılın sonunda Hindistan, dışarıdan yönlendirilen işleri üstlenen ve tüm dünya ve özellikle de ABD için hizmet veren müref-

feh bir servis toplumu haline geldi. Yine de Varma bağımsız hükümetinin nihayet şaha kalkabildiği gelişen demokratik sömürge sonrası Hindistan resmi çizmez. Bunun yerine komiser Srinivasan'ın zaferine karşın Varma, Hindistan'ın zenginliklerinin kontrolden çıktığını önerir gibidir. Bağımsızlığa ve demokrasiye karşı şüpheci görünmektedir. Şirket, modern ideallere yönelik olarak son derece zor bazı sorular yöneltir.

Gerçekten de 21. yüzyıl Hint sinema endüstrisinde eğlence filmleri giderek daha da belirgin hale gelmektedirler. Ancak bu filmlerin hepsi Şirket kadar kötümser değildir. Mari Ratnam'ın *Bombay*'ı gördüğünüz gibi demokrasi ve özgürlük hakkında görece daha iyimserdir. Ratnam, Hindularla Müslümanlar arasındaki korkunç dinlerarası şiddet olaylarını özgür bir toplumdaki insanların iyi kalplilikle üstesinden gelebilecekleri bir çatışma olarak sunar. *Lagaan / Toprak Vergisi* (Yön. Ashutosh Gowariker, 2001) yakın dönemde, Şirket'den bir yıl önce çekilmiş son derece popüler bir filmdir. Film, Britanya Raj'ına karşı bir cesaret hikâyesi anlatır. Filmin kahramanı Bhuvan (Aamir Khan), Hindistan'ın kırsalındaki bir kentten genç bir adamdır. Bhuvan'a, bölgeyi işgal eden İngiliz birliğine karşı kriket oyununu kazanırsa, köyünü adaletsiz İngiliz vergilerinin yükünden kurtarma şansı verilir. Hindistanlıların anlamadıkları İngiliz kurallarıyla biçimlenen bir İngiliz oyununu oynayacak olmaları nedeniyle Bhuvan'ın bu mücadeleye girme kararı gerilim yükü altındadır. Ancak bu öyküde sıradan Hintliler bütün engellere rağmen başarılı olurlar. Fazladan bir ulusal gurur patlaması çağrısı yapan film, büyük zaferin ardından bir soruyla sona erer.

Mani Ratnam gibi Gowariker de filmini gerçeküstü bir imgeyle kapatır. Hintliler zaferlerini kutlarken kameraya dönüp doğrudan objektife bakarlarken Amitabh Bachchan'ın seslendirdiği bir dış ses, seyirciye neden böylesi Hint zaferlerinin tarihin derinliklerinde kaybolduğunu sorar. Elbette filmde anlatılan hikâye kurmacadır ancak soru, Bollywood eğlencesini ciddi bir meseleye bağlar. Tarih kazananlar tarafından yazılır. Hindistan'da yüzlerce yıl boyunca kazananlar İngilizler olmuşlardır. Acaba Hintlilerin yola koyulup kendileri için ayağa kalktığı, kaydı tutulmamış zamanların olması mümkün müdür? Yitik tarihlere ilişkin önermeleriyle *Lagaan*, Hindistan'da kitle kültürüne yeni bir yaklaşım sunar.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Sabu, bir Hollywood yıldızı olabilen tek Hint vatandaşıdır. İnterneti kullanarak bu büyük ölçüde unutulmuş oyuncunun resimlerini bulun ve ABD'ye ne zaman geldiğini, ne tür rollerde oynadığını, kariyerinin nasıl biçimlendiğini öğrenin. Sabu adında farklı insanların fotoğraflarının olduğunu fark edeceksiniz. Hangi Sabu'yu aradığınızı nasıl belirleyeceksiniz? İpucu: Sabu'nun en ünlü rollerinden biri *Orman Kitabı / Jungle Book* (Yön. Zoltan Korda, 1942) filmindeydi. Sabu ırkçı sterotipleri daha da güçlendirmek için mi kullanılmış? Yoksa pek çok Amerikalı seyircinin hakkında çok az bildiği bir kültür hakkında yeni bir kavrayış geliştirilmesini mi sağlamış? Sabu Bollywood filmlerinde olsa ne tür rollerde oynardı?

Bugün Bollywood'da ve diğer Hint sineması merkezlerinde; Bengali, Tamil, Telugu ve Malayaam sinema endüstrilerinde özgürlük rüzgarları tüm güçleriyle esmektedir. Bu sinema merkezlerinin geçmişlerine ve bugünlerine dair sundukları resimler Şirket örneğindeki gibi her zaman hoş olmasa da dünyaya Hindistan'ın imgesini sunma konusunda kendilerine güvenen sanatçılar tarafından çizilmektedirler. Hint sinema endüstrisinin yılda 1000'den fazla film üreten benzersiz dinamizmi ve sıra dışı üretimi nedeniyle yer verilmesi gereklilik olan bu giriş sadece Hindistan sinemasının ana hatlarını ortaya koyar. Hint sineması alanında bu temelin üzerine eklemenizi bekleyen daha pek çok film vardır.

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Diğer sinema kültürlerinde olduğu gibi Hint sinemasında da filmle uğraşan insanlara dair sayısız dönüşlü film yer alır. Bunlar arasında en ilginç üç tanesi *Kaagaz Ke Phool / Kağıt Çiçekler* (Yön. Guru Dutt, 1959), *Do Anjaane/İki Bilinmez* (Yön. Dulal Guha, 1976) ve *Rangeela / Rengarenk* (Yön. Ram Gopal Varma, 1995) filmleridir. Bu filmler sömürge sonrası Hint sinema endüstrisinin farklı dönemlerde kendini nasıl gördüğünü yansıtır. Bu filmleri izleyebilir ve başka kültürlerden film yapımıyla ilgili filmlerle karşılaştırabilirsiniz. Özellikle enteresan bir karşılaştırma için Guru Dutt'un *Kağıt Çiçekler*'iyle Fellini'nin *8½* (1963) filmini kullanabilirsiniz. Her ikisi de içlerinde yaşadıkları toplumların paraya bu denli önem vermeleri ve yapılan filmlerin formüllere dayanması nedeniyle çılgına dönmüş yönetmenleri anlatır. Guru Dutt'un filminin sinematografisi aynı zamanda Amerikan sinemasını derinden etkileyen Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filminin sinematografisiyle de karşılaştırılabilir. Sizce Dutt'un filmi Hint sinema endüstrisinde aynı derece etkili olabilmiş midir?
2. Büyük siyasal düşünür ve lider Mohandas Gandhi figürü pek çok Hint filminde kendini gösterir. *Amar Akbar Anthony* filminde komik bir biçimde görünürken *Gölge Cinayeti / Nizhalkkuthu* (2002) filminde çok ciddi bir biçimde boy gösterir. Modern Hindistan'ın tarihini ve Hint sinemasında Gandhi imgesini daha iyi kavrayabilmek için Gandhi'nin hayatını araştırabilirsiniz. Araştırmalarınıza Gandhi'nin kendi hayatını anlattığı ünlü biyografisiyle, Bir Özyaşam Öyküsü: Gandhi kitabıyla başlayabilirsiniz.
3. "Masala" filmini tanımladık ve bu tanımın 1970'lerin ve 80'lerin çılgın kaçış fantezilerinde nasıl uygulandığını gösterdik. Hint Yeni Dalgasında ve gerçekçi sinemanın ilk dönem öncülerinden etkilenen filmlerde bu tanımın neredeyse hiç uygulanmadığını da gördük. Hindistan'da son dönemde yapılan filmlere baktığınızda masala filminin farklı ve birbirleriyle çatışan tonlarının ve olay örgüsü ögelerinin batılı olmayan bir tarzda bir araya getirildiği yapısından uzaklaşma eğilimi seziyor musunuz?

PROJELER

1. *National Identity in Indian Popular Cinema, 1947-1987* adlı kitabında Sumita S. Chakravarty, 1947-1987 yılları arasında kitle pazarı için üretilen Hint filmlerinde kılık değiştirme temasının bolluğunu, Hindistan'ın kimlik sorunuyla ilişkilendirir. Chakravarty'nin tezinin ayrıntılarını öğrenmek için kitabını okuyarak Hindistan'da 2000 yılından sonra yapılan filmlerden birini, örneğin Company, Lagaan, Shadow Kill filmlerini ya da Umrao Jaan filminin yeniden çevrimini analiz edeceğiniz bir yazı yazın. Analizinizde 21.Yüzyıl Hindistan'ında kılık değiştirme temasının önemli bir rolü olup olmadığını saptamaya çalışın.
2. Yönetmen Ram Gopal Varma, Amitabh Bachchan için, "kişisel olarak ben onu *Black* [Yön. Sanjay Leela Bhansali, 2005] gibi bir filmde görmekten hoşlanmıyorum. Bana göre o bir süperstardır. Onu aktör olarak görmek ilgimi çekmiyor. Ben onu büyüklüğü abartılı bir figür olarak görmek istiyorum. Bachchan'ın çok parlak bir oyuncu olduğunu reddetmiyorum ama bana kalırsa onun yeteneği yıldız olmaktan ibaret" diye yorum yapar (*Black* yaşlılığında eski bir öğrencisi tarafından sefaletten kurtarılan bir öğretmen (Bachchan) hakkında gerçekçi bir filmdir). Varma'nın söylemek istediği nedir? Oyuncuyla süperstar arasındaki fark nedir? Varma'nın Bachchan hakkındaki ifadesini, Bachchan'ın gençliğin verdiği dinçliği yitirmiş bir adam olarak Black'deki performansıyla derste izlediğiniz aksiyon filmlerindeki enerjik ve erkeksi maceracı olarak performansını karşılaştırdığınız bir yazıyla tartışın. Gördüğünüz farklılıklar nelerdir? Bu performansların birinin bir oyuncuya, diğerinin ise süperstara ait olduğunu öne sürüp onları karşılaştıran Varma'ya katılıyor musunuz?
3. Western filmlerinin Hint sinemasına önemli bir etkisi olmuştur. Ancak etkilenme çift yönlü bir yol gibidir. Hint sineması da Batılı sinemacılar üzerinde çeşitli izler bırakmıştır. Çok popüler bir film olan, sekiz dalda Oscar adaylığı elde eden, en iyi sanat yönetimi, set tasarımı ve kostüm tasarımı dallarında ödül alan *Moulin Rouge*'u (Yön. Baz Luhrmann, 2001) düşünün. Baz Luhrmann'ın filmi açıkça hikâyesinin ve tekniğinin büyük bir kısmını Bollywood'dan almıştır. *Moulin Rouge*'un Hint film pratiğinden izler gördüğünüz tüm boyutlarını tartışacağınız bir yazı yazın. Hint filmlerinden olabildiğince çok örnek göstererek düşüncelerinizi destekleyin.
4. *Umrao Jaan* (1981) filminin uyarlandığı *The Courtesan of Lucknow* romanını okuyun. Filmin kaynağına ne kadar sadık kaldığını değerlendirdiğiniz bir yazı yazın. Umrao karakterini canlandırmak için gerçek bir kadın kullanabilen bir filmle kadın kahramanın erkek bir yazar tarafından sözcüklerle oluşturulduğu bir roman arasındaki farklar üzerine düşünebilirsiniz. Sizce kadının arzularının ve hedeflerinin anlatılmasında kitap mı yoksa film mi daha sarsıcı?

Ek Okumalar

Barnouw, Erik ve S. Krishnaswamy. *Indian Film.* New York: Columbia University Press, 1963.

Chakravarty, Sumita S. *National Identity in Indian Popular Film, 1947-1987.* Austin: University of Texas Press, 1993.

Gopalan, Lalitha. *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema.* Londra:British Film Institute, 2002.

Mishra, Vijay. *Bollywood Cinema: Temples of Desire.* Londra:Routledge, 2002.

Mohamed, Khalid. *To Be or Not To Be: Amitabh Bachchan.* Mumbai: Saraswati Creations, 2002.

Ruswa, Mirza, çev. Khuswant Singh ve M.A. Husaini. *The Courtesan of Lucknow: Umrao Jan Ada.* Delhi: Hind Pocket Books, 1970.

KISIM 2
KÜRESEL KÖYDE FİLM YAPIMI

GİRİŞ
BİLDİKLERİ GİBİ YAPANLAR

Hangi Film Yabancıdır?

Birinci kısım boyunca dünya sinemasından ve uluslararası sinemadan bahsettik ancak Amerikalıların yıllardır yabancı film olarak adlandırdığı filmlerden bahsetmedik. Peki neden?

Bunu pekala yapabilirdik. Nihayetinde "yabancı" kavramı, bu kitabın birinci kısmında ele alınan ulusal sinema kültürleri bağlamında gayet makul bir tanımdır. Tüm ulusal kültürler belli normlara dayanırlar ve kendi kurallarıyla inançlarının gerçekliğin temeli olduğunda ısrar ederler. Tarihleri ve inançları farklı olanlar ise "yabancı"dır. 1896'da sinema endüstrileşmiş ülkelerin kültürlerine girdiğinde çok güçlü bir yabancı kavramı vardı. Bugün teknolojinin bizi böylesine yakınlaştırdığı, karşılıklı çıkarların ekonomilerimizi ve politikalarımızı ilişkilendirdiği, bizi yiyecek ve eğlence alanında bir araya getiren bir dünyada bu kavram artık eskisi kadar güçlü değildir. Ancak ulusal kültürün uluslararası kültüre evrilme süreci yeni değildir. Bu süreç uzun süredir devam etmektedir ve tetiklediği değişimler, film yapımını öncelikli olarak ulusal sinemanın ürünü olmaktan çıkarmıştır. Yani sinemada "yabancı" kavramı uzun zamandır sorgulanmaktadır.

Nitekim 19. yüzyıl yerini 20. yüzyıla bırakırken sonraki dönemlerde küresel bir köy yaratacak kavramlar kültürel alanda boy göstermeye başlar. Küresel köy, en geniş anlamıyla ulus ve yabancı kavramlarının, bu arada yabancı sinema anlayışının da mutlak niteliğini önemsizleştiren uluslararası koşullarla ilgilidir. 1896'da Sigmund Freud bilinçaltını insan zihnindeki toplumsal koşullanmalardan bağımsız, dizginlenmemiş enerjilerle dolu bir alan olarak tanımlayan görüşleriyle psikoloji disiplinini çoktan sarsmaya başlamıştı. Freudçu bağlamda hiçbir ulusal kültür yurttaşları üzerinde rakipsiz bir denetim iddiasında olamaz ya da ulusal kurallara ve yasalara eksiksiz sadakat bekleyemez. Bu arada Karl Marx da tüm dünyanın işçilerinin başkaldırmasının yol açacağı, varolan hükümetleri alaşağı edecek uluslararası değişim dalgalarını içeren ekonomik modeliyle ulusal tarihleri yerinden eder. Charles Darwin geleneksel ahlaki değerleri ve doğayı da içeren, kainatı oluşturan kutsal planla ilişkisini yıkarak ulus devletin altını oyma işini daha da ileri götürür. Darwin, baş yapıtı *Türlerin Kökeni*'nde doğanın, farklı türleri hayatta kalmak için kaynaklara erişme mücadelesi verdikleri bir kavgada karşı karşıya getiren rastlantısal bir savaş alanı olduğunu ileri sürer. Darwin'in doğa analizinde hayatta kalma mücadelesini güç, kararlılık ve kurnazlık belirler. Bu, geleneksel olarak dünyanın yapısının da yansıttığına inanılan mutlak ahlakla çatışan bir tezdir.

Farklılıkların ulusların doğasında olduğunu savunan batının entelektüel geleneklerine karşı en güçlü saldırı ise Albert Einstein'ın 1905'de yayınlanan özel görelilik ku-

ramı ve 1907-1915 yılları arasında geliştirdiği genel görelilik kuramıydı. Eisenstein'ın ışık, madde, enerji ve zamana ilişkin karmaşık fikirleri dünyayı enerji ve maddenin teorik olarak birbirlerine dönüşebilecekleri ve algının bütünüyle gözlemcinin konumuna bağlı olduğu bir yere dönüştürdü. Bu kuramın doğrudan kültürel sonuçları olmasa da bir kaç yıl içinde bilim adamları gibi sanatçılar da meydana gelmekte olan değişimlerin nihayetinde göreli bir evren tanımlayacaklarını görmeye başladılar. Görelilik öznel algının dışında bir gerçeklik kavrayışını sorgulanır hale getirecekti.

Bu kuramın sinemada, daha doğrusu Sürrealist sinemanın ilk denemelerindeki etkisi, örneğin Luis Buñuel ve Salvador Dali'nin yönettiği, mutlak gerçeklik varsayımıyla dalga geçen *Endülüs Köpeği / Un chien andalou* (1929) filminde görülebilir. Buñuel ve Dali, parçaların bir hikâye oluşturmak üzere bir araya geldiği geleneksel anlatı dizilimine sahip olmayan bir filmle, gerçeklikten bahseden tüm bireylerin ve kültürlerin aslında noktaları kendi sınırlı perspektiflerine göre birleştirmekten fazlasını yapmadığını kanıtlamayı amaçlarlar. Film, insan zihninin ulusaşırı olduğu görüşüne dayanarak seyirciyi belli bağlantılar kurmak için kendi bireysel bilinçaltına yönlendirerek bir tür göreliliği telkin eder. *Endülüs Köpeği*'ni küresel köyün sinemaları için ilgi çekici kılan ve elinizdeki kitabın ikinci kısmında konu edilmesini sağlayan da tam bu özelliğidir. Dali ve Buñuel seyircilere Fransız ya da İspanyol yurttaşlar olarak değil hangi milletten ya da etnik kökenden geldiğinin önemi olmayan, onları ayıranlar değil birleştiren özelliklere yani zihinlerinin rüya gören bölümlerine dayanarak kendi bağlantılarını kurma kapasitesini paylaşan insanlar olarak yaklaşırlar. Elbette bilinçaltına ilişkin farklı görüşler vardır. Bazı kuramcılar bilinçaltının **arketipler** yani her insanda ortak olan temel bir imgeler kümesi yoluyla iş gördüğünü savunurlarken başkaları ise bilinçaltını doğası gereği kaotik olarak kuramsallaştırırlar. *Endülüs Köpeği*'ni izlediğinizde bilinçaltına dair hangi kuramın bu filmde iş başında olduğu hakkında düşünmek istersiniz. Film hangi bilinçaltı kuramına dayanırsa dayansın, her durumda tüm ulusal kültürlerin merkezindeki kurallarda kendini gösteren her tür düzene ve inanca meydan okur.

Endülüs Köpeği, dünyanın farklı uluslarının bugün olduğu gibi ekonomik ve kültürel anlamda karşılıklı bağımlılık içinde olduğu küresel köy döneminden önce yapılmıştır. Ancak bu film, sizin zamanınıza denk gelen geleceği farklı yollarla önceden tahmin eder. Buñuel ve Dali doğdukları İspanya'yla, yaşadıkları ve yapıt verdikleri Fransa'yla ya da başka bir ülkeyle özdeşleşmezler. Film ulusal sinemada bulunan değerleri ve geleneksel yapıları dikkate almadan sinema yapıldığında neler olacağını belirgin bir biçimde ortaya koyan, devrimci bir sinema yaklaşımıyla dünyayı gösterir. Bu nedenle ikinci kısım, ulus ötesi sinemanın babası Luis Buñuel'le ilgili bir bölümle başlar.

Ancak 1929'da Buñuel, Dali'yle birlikte *Endülüs Köpeği* filmini yaptığında dünya henüz ulusaşırı sinemayı serbestçe desteklemeye hazır değildir. Buñuel ve Dali pek çok çığır açıcı sanatçı gibi kendilerini ekonomik açıdan sürdürülemez bir durumda bulurlar. Böyle bir filmin parası nereden gelir? Yirminci yüzyılın başlarında filmleri finanse eden iki ana kaynak bulunduğunu, bunların hükümetler ve kar amacı güden girişimciler olduğunu, bu kaynakların ise Buñuel ve Dali'ninki gibi ulusal inançlardan sapan, ortalama seyirciyi kaçıracak filmlere açık olmadığını önceki bölümlerde bahsedilen altı ülke sineması örneği üzerinden öğrendiniz. O dönemlerde ulusal kültürlere meydan okuyan,

onları görmezden gelen ya da sınırlarını aşan filmler için kurumsallaşmış bir para kaynağı yoktu. Bu nedenle *Endülüs Köpekleri* gibi filmler yarattıkları onca sansasyona rağmen son derece sınırlı sayıdalardı. Buñuel bile eğer film yapmaya devam edecekse hikâye anlatımına yaklaşımı bakımından daha az radikal olması gerektiğini anlamıştı. Sonraki bölümde göreceğiniz gibi cüretkar olmaya devam etse de geleneksel anlatı yönünde bazı tavizler vermekten geri durmadı. Ancak Buñuel'in hayatı boyunca dünya çok değişti. Küresel köyde film endüstrisi alanında yeni uluslararası finans örüntüleri çok daha yaygınlaştı ve yerleşik inanç ve adetlerden kurtulmak isteyen sinemacılar için potansiyel bir ekonomik temel oluşturdu.

Sonraki bölümlerde haklarında okuyacağınız diğer ulusötesi sinemacılar, tutarlılığı ve rasyonel anlam kavramlarını ters yüz etmede Buñuel'in *Endülüs Köpeği*'nde yaptığı kadar ileri gitmediler. Ancak bu sinemacılar tarihsel olarak yerleşik kültürel normlara yabancılaşma duygusunu Buñuel'le paylaştılar. Belki uyuşmazlıkları söz konusu olduğunda Buñuel'den çok daha ölçülüydüler ama bireysel vizyonları sıkı korunan ulusal inançlarla çatışmanın yetkin yollarını buldu. Bu sanatçılar seyircileri arasında kendi ülkelerinden olsun ya da olmasın, bireysel toplumsal dogmalara ya da yerleşik düşüncelere itiraz etmek isteyen bireylere seslendiler ve ulusaşırı sinemacılar olarak yapıtlarını sinema tarihinin başından beri sahip olduğu uluslararası boyutu üzerinde inşa ettiler.

Birinci kısımda gördüğünüz gibi her ulusal sinema kültürünün erken tarihi, sınırları içinde bir tür alışverişi kapsıyordu. Baskın sinema kültürleri kendi yerli pazarlarını geliştirmenin ve teknolojileriyle filmlerini yurtdışında satmanın yollarını ararken uluslararası rekabet önemli bir faktör olarak öne çıkıyordu. Önceleri Fransa ve İngiltere ve ABD kendilerini sinema teknolojisinin lideri konumuna yerleştirmek için şiddetli bir rekabete girişti. Aynı ticari savaş, senkronize ses teknolojisi geliştirilirken de yaşandı. Yirminci yüzyılın askeri savaşları sırasında ABD, uluslararası sinema endüstrisinde egemenliğini kurdu.

Amerika bu egemenliğini savaşın kendi topraklarına sıçramamasına ve diğer ülkelerin aksine, yüksek sayıda film yapımını savaşın buhranlı yıllarında bile koruyabilmesine borçluydu. Sinemanın bir eğlence ortamı olarak geçirdiği ilk otuz kırk yılda film yapımının bir çok boyutu ulusal sınırlar arasında alış verişe konu oldu. Yıldız oyuncular, yönetmenler ve kurumsal fikirler takas edilirken, görsel hikâye anlatımının biçimsel uylaşımları olan Dışavurumculuk, devamlılık kurgusu, çizgisel anlatılar, ayrıntı çekim, genel plan, uzun plan, paralel kurgu ve zincirleme kurgu nerede olursa olsun tüm film üretim merkezlerine sızdı.

Yine de sinemanın ilk otuz ya da kırk yılı boyunca film yapanlar öncelikle kendi ülkelerindeki farklı koşullara odaklandılar. Almanya, Japonya, İtalya ve Rusya'da olduğu gibi bazı hükümetler sinemayı ideolojilerini halka yaymak ve savaş zamanı moralleri yüksek tutmak için kullandılar. Fransa'da ve Hindistan'da ise sinema endüstrileri hükümetle ya tamamen bağlantısız ya da çok sınırlı bir bağlantı içindeydi. Bununla birlikte her ülkenin sineması kendi sanatsal, edebi ve teatral geleneklerinden yoğun olarak etkilendi. Bu da filmlere belli bir ulusal karakter verdi. Benzer bir biçimde, toplumların tarihsel olayları olduğu kadar insan güzelliği, aile hakkındaki görüşler, cinsiyet ve kimlik inşası gibi alanlardaki seçimleri ifadelerini kendi filmlerinde buldu. Sizin de gördüğünüz

gibi Fransa'da yapılan filmleri izlemek, bu filmlerdeki kültürel referansların ardındaki tarih ve sanat bilgisiyle donandığınızda çok daha zengin bir deneyim sunuyordu. Aynı durum haklarında fazla bilgi sahibi olmadığımız Avrupa dışı kültürlerin sinemalarını izlerken çok daha fazla önem kazanıyordu.

Sınırları aşan uluslararası işbirlikleri standart bir pratiğe dönüşürken film tarihinin küresel boyutu gittikçe daha fazla dile getirilmeye başlandı. Yirminci yüzyılın ortasında gelindiğinde, II. Dünya Savaşı sonrasında ulusal sinema kültürü kavramı belirsizleşmeye başladı. Bunun bir nedeni, savaşın pek çok kültürü birbirleriyle kesintisiz temasa girmeye zorlaması, böylece uluslararası bir merak ve ilgi akışına yol açmasıydı. Eski bariyerler bir bir ortadan kalkarlarken yeni kültürel ittifaklar doğdu ve bu da dünya sinemasında gittikçe daha fazla değişime yol açtı. Savaştan sonra Amerikan filmleri İtalyan Yeni Gerçekçiliğinden ve Fransız Yeni Dalgasından önemli ölçüde etkilendi. Bu etkiler gerçek mekan çekiminin birden bire yaygınlaşmasıyla ve savaş öncesi filmlerde çok popüler olan gösterişli ve zengin karakterler yerine yoksul, sıradan insanların yaşamlarına odaklanan öykülerle kendisini gösterdi. Bu arada Fransız Yeni Dalga filmleri artan bir biçimde John Ford, Alfred Hitchcock, Howard Hawks ve Nicholas Ray gibi Hollywood sinemacılarından etkileniyordu. Yapımcılar filmleri için kendi ülkelerindeki film stüdyolarından değil deniz aşırı ülkelerden para bulmaya başladılar. Amerikalılar başka ülkelerde üretilen filmlere yatırım yaparlarken, Japon ve Avrupalı yapımcılar Amerikan filmlerine ve **ortak yapımlara** yani birden fazla ülkeden sinemacının kayda değer işbirliğiyle üretilen filmlere yatırım yapmaya başladılar. 1960'larda ve 1970'lerde Carlo Ponti ve Dino de Laurentis gibi İtalyan yapımcılar, Amerikalı yıldızları, yazarları, kimi zaman da Amerika'daki mekanları kullanarak Amerikan gişe canavarları üretmeye başladılar.

Aynı dönemde Amerikalılar, Amerikan stüdyo setlerini ve mekanlarını kullanmayı neredeyse tamamen bırakıp filmlerini dünyanın her yerinde çekmeye başladılar. Bu değişim Hollywood yapımcılarının sık sık Amerikalılar yerine başka ülkelerden teknisyenlere, tasarımcılara, figüranlara ve oyunculara iş vermesi anlamına geliyordu. Bugün ortak yapımlar öylesine yaygındır ki ulusaşırı durum bir istisna olmaktan çıkıp kural haline gelmiştir. Örneğin *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı* (Yön. Alfonso Cuarón, 2004) İngiliz çocuk romanı uyarlamasıdır, yönetmeni Meksikalıdır, büyük ölçüde İngiliz oyunculara yer verir, Amerikalı yapımcıların gözetimde çekilmiştir, senaristi Amerikalıdır ve İngiliz ve Amerikalı tasarımcı ve teknisyenlerin bir araya geldiği karma bir grup tarafından perdeye hazırlanmıştır. Bunun dışında dünyanın her yerinden pek çok bağımsız film, bütünüyle ya da kısmen *Canal Plus* adlı Fransız şirketi tarafından finanse edilir. Bu sayede Fransa'yı "bağımsız" olarak adlandırılan, mümkün olan her değer sistemi ve estetik pratiği içeren yeni bir sinema kültürünün başkenti olarak anabiliriz.

Yeni uluslararası sinema kültürü büyük ölçüde küresel ekonomiye, kimi zaman anıldığı gibi küresel köye aittir ve büyük ölçüde **küreselleşmenin** etkisi altındadır. Birleşmiş Milletler Batı Asya Ekonomik ve Sosyal Konseyi bildirisine göre küreselleşme "mal, sermaye, hizmet ve emek dolaşımını kolaylaştırmak için ulusal sınırlar arasındaki engellerin azaltılmasını ve kaldırılmasını" tanımlar. Bu, uluslararası ticari ilişkilerin, ülkeler arasında mal alış verişinin ötesine geçen bir olgudur. Ticari ilişkilerde her ülke ayrı bir ekonomik yapıya sahiptir. Küreselleşmede ise ekonomik yapı ulusaşırıdır. Artık ulu-

sal işçiler, üreticiler ya da hizmet sağlayıcıları için koruma duvarları yoktur. Dış kaynak kullanımı küreselleşmenin bir işlevidir. Kısıtsız yatırım küreselleşmenin bir parçasıdır. Bir ülkede belli mesleklerde kimlerin çalışabileceğini belirleyen koruyucu yasaların ortadan kalkması da küreselleşmeyle doğrudan ilgilidir. İkinci kısımdaki tüm sinemacılar ve filmler küresel dünya ekonomisi bağlamında anlaşılmalıdır.

Peki küresel dünya ekonomisi bağlamı nedir? Küreselleşme, ulus devletin dışından gelen küreselleşmiş işletmelerde çalışanların ve yöneticilerin yasal yükümlülükleriyle ilgili sorunlar doğurur. Küresel işletmelerdeki çalışanlar ve yöneticiler suç işlediklerinde hangi yargı sistemi tarafından yargılanmalılar? Sinemacılara ya da yazarlar, müzisyenler gibi diğer sanatçılara, eserlerinin yayınlandığı her ülkede müstehcenlik ya da hakaret davaları açılabilir mi? Savaş hallerinde küresel işletmelere ve çalışanlara ne olur? Film yapımı söz konusu olduğunda hikâyeyi kimin değer sistemi ifade eder? Birinci kısımda, bir toplumda üretilen her filmin merkezinde, o toplumun kültürel değer sistemlerinin varolduğunu gördünüz. Alman filmlerini anlamak için Dışavurumculuk, II. Dünya Savaşı ve Alman tarihinin diğer kendine özgü detayları ve kültürel gelenekleri üzerinde düşünmeniz istendi. Peki farklı kültürel kaynaklara dayanan *Harry Potter ve Azkaban Tutsağı* gibi filmlerde yer alan inanç sistemlerini ve değerlerini analiz etmeye nereden başlayabiliriz? Bu filmdeki inanç sistemi ve değerler İngiliz midir, Amerikalı mı, yoksa Meksikalı mı? Pek çok eleştirmen Harry Potter filmleri gibi ortak yapımların, İngiliz geleneklerine bağlı, tek bir kişinin, İngiliz yazar J. K. Rowling'in elinden çıkmış, Harry Potter kitaplarının aksine gerçek bir öze sahip olmadığını söyleyecektir. Gerçek bir öze sahip olmak bir yana, bu tür filmler harcı alem kültürel klişelerin karışımından ortaya çıkan, kesin bir biçimde tanımlanmış hiçbir görüş ifade etmeyen, bunun yerine tüm dünyada yaygın fikirlere yönelik belirsiz çağrışımlara dayanan yapımlardır. Başka bir deyişle bu filmlerin kimi zaman seyircilerin **en küçük ortak paydasına** yani en klişe, eğitimsiz, otomatik tepkilere hitap ettiği söylenir. Örneğin bebekler şirindir, muz kabuğuna basıp kaymak komiktir, karanlıkta olup bitenler korkutucudur, mutlu son haz verir. Artık büyük kazançlar elde etme olasılığı son derece arttığı ve tek bir ülkenin değil tüm dünyanın seyircileri hesaba katıldığı için, II. Dünya Savaşı sonrası döneme ait küresel filmlerin giderek artan bir biçimde, seyircinin hangi kültürden olursa olsun kolaylıkla anlayabileceği, hiçbir kültürü kırmayacak şeyler gösterme arzusu sergilediğini düşünenler vardır.

Bu durum biraz sıkıcı mı görünüyor? Aslında bunlar madalyonun bir yüzüdür. Küreselleşme elbette bakış açısından çok seyirlik eğlenceyle dolu gişe canavarı filmlerinin dostudur. Ancak auteur yapıtındaki kişisellik ögesine yeni bir anlam kazandıran bu süreç aynı zamanda auteur'ün de dostudur. Auteur kavramının savaş sonrası Fransa'da sinemanın gelişmeye henüz başladığı dönemlerde eğlence yapımını kontrol eden stüdyo sistemine alternatif olarak ortaya çıktığını hatırlayacaksınız. Küreselleşmenin bu kitabın ilgilendiği yönü, maceracı, cesur auteur kimliğidir. Küreselleşme büyük sanatçıların kendilerini herhangi bir ulusun önyargılarından bağımsız kılabilecekleri ve herhangi bir tekil inanç sistemine dayanmayan, aksine insan zihninin tüm sistemleri yargılayabilme gücünü açığa çıkaran, meydan okuyucu düşüncelerini ifade edebilecekleri bir durum yaratmıştır. Küreselleşme üretildiği ülkenin değerleriyle ya da düşünceleriyle çelişen filmlerin dağıtımını mümkün kılar. Aynı zamanda henüz kendi yerli sinema endüstrisini

geliştirecek denli yetkin teknolojiye sahip olmayan ülkelerde film yapımını da teknoloji sağlayarak ve filmleri tüm dünyada dağıtıma sokarak olanaklı hale getirir. Yabancı yapımcılar öncü bir üçüncü dünya yönetmenini destekleyebilir ya da sinema salonlarında vizyona sokulmayacak kadar maceracı bir yapımsa, filmin uluslararası film festivallerinde gösterilmesini isteyebilir.

İkinci kısma 1900'de doğan, kariyeri 7. Bölümde tartışılacak Luis Buñuel'le başlıyoruz. Buñuel zamanının çok ilerisinde ve kendinden sonra gelen pek çoklarından daha radikal bir figür ve küreselleşme ustasıydı. Daha sonra küresel sinemacının konumunu kendi yordamlarıyla tanımlayan dört farklı yönetmeni ele alıyoruz. 8. bölümde ülkesinin geleneklerinin kendi yaşamı üzerinde yarattığı baskıların fazlasıyla farkında olan ancak bundan da fazla, kendi gerçekliğinin özünün kişisel bilinç altında yattığının ayrımına varan İsveçli sinemacı Ingmar Bergman'ı okuyacaksınız. İsveç'in en ünlü sinemacısı olan, 1918 doğumlu Bergman, yaşamının çoğunu kendi ülkesinde geçirdi ve kariyerine İsveç'in en önemli film stüdyosu Svensk Filmindustri'de başladı. Ancak sistemin bir parçası olmasına rağmen uluslararası etkinlikler Bergman'a bağımsız bir yönetmenin özgürlüğünü sundu. Bergman, 1955'de Fransa'nın güneyindeki Cannes Film Festivalinde *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri / Sommarnattens leende* filmiyle prestijli Altın Palmiye ödülünü kazandı ve böylece uluslararası tanınırlık elde eden ilk İsveçli yönetmen oldu. ABD, Fransa, Almanya ve İtalya gibi hızla büyüyen sinema endüstrilerinin hatırı sayılır ekonomik kârlar elde ettiği ülkeler için Altın Palmiye bir gurur kaynağıydı. İsveç gibi küçük bir sinema endüstrisine sahip ülke için ise bu ödül ileriye doğru atılmış büyük bir adımı temsil ediyordu.

Sonuç olarak Bergman kendi yolunu çizebildi ve diğer yönetmenleri kısıtlayan muhafazakar İsveçli değerlerinden özgürleşebilmek için uluslararası tanınırlığa sahip bir yönetmen olarak konumundan faydalandı. Bergman giderek bilinçaltının insan yaşamını nasıl etkilediğine olan ilgisini tamamlayan kendi anlatı tarzını tasarladı. Hikâyelerini İsveç'in eğlence endüstrisinde gelenek haline gelmiş çizgisel yapı uylaşımını kıran ve böylece hikâye anlatımı alanında dünya sinemasında devrimci bir dönüşüm gerçekleştiren bir tarzda sundu. Bergman aynı zamanda son derece kişisel deneyimlerinden etkilenen hikâyeler anlattı. Kariyerinin büyük bir bölümünde Bergman'ın özgürlüğü saf küreselleşmenin sonucu değildi. Bergman'ın ayrıcalıkları onun yapıtlarına olan uluslararası destekten kaynaklansa da eşit derecede ulusal gururun ürünüydü. Ancak Bergman'ın kendi ülkesinin fazlasıyla baskıcı olduğunu hissettiği bir an geldi ve Bergman, İsveç kültüründen ayrıldı. Bu seçim, kendi ülkelerindeki toplumsal koşullara ne kadar öfkelenmiş olurlarsa olsunlar, II. Dünya Savaşı öncesi yönetmenlerinin çoğu için söz konusu olmamıştı. 1976 yılında suçsuz olduğu halde vergi sahtekarlığı nedeniyle tutuklanması onu öyle kızdırdı ki ulus sonrası özgürlüğü sonuna kadar kullandı ve Baltık denizinde Farö adında, İsveç toprağı olsa da ülkenin kurumlarının nüfuz alanından uzakta küçük bir adaya taşındı. Sonunda İsveç hükümeti hatası yüzünden özür dilese de Bergman ölümüne dek Farö'de kalmaya ve her anlamda "Bergman ülkesi" olan bu adada filmler çekmeye devam etti.

9. Bölümün konusu Wong Kar-Wai, küresel köyün güçlendirdiği ulus ötesi sinema auteur'ü olarak bir başka önemli figürdür. Kariyerine Hong Kong televizyonunda başla-

yan Wong, küreselleşme dalgasını kullanarak, verimli Hong Kong eğlence endüstrisinin başka türlü desteklemeyeceği yeni sanatsal zirvelere uzandı. Yönetmen olarak çalışmaya başlamadan önce Wong yerinden edilmiş bir sanatçıydı. Wong henüz çocuk yaştayken Çin anakarasındaki politik karışıklıklar nedeniyle ailesi Şangay'dan Hong Kong'a taşınmıştı. 9. Bölümde göreceğiniz gibi Wong'un yaşamındaki bu kesinti, onun sinemacı olarak gelecekteki mesleği üzerinde kalıcı bir etki bıraktı. Hong Konglu yapımcılar Hollywood'lu meslektaşları kadar ticari zihniyete sahip oldukları için, uluslararası bir hayran topluluğunun desteği olmadan Wong renk, ses, anlatı gibi ögelerle deneylere girişemez, çoğu kültürlerin zaman ve uzamın kuralları olduğuna inandığı şeylere karşı gelemezdi. Göreceğiniz üzere Wong, tıpkı Buñuel ve Bergman gibi çok serbest bir hikâye anlatma tarzını benimsemiştir. Bu tarz birey olarak seyirciye Hong Kong sinema endüstrisinin veya genel olarak toplumun kurduğu anlatı uylaşımlarına dayanmayan bağlantılar kurma ödevini yükler ya da özgürlüğünü verir (nasıl yorumlamak isterseniz).

İkinci kısımdaki diğer iki yönetmen, Senagal'li Ousmane Sembène ve Çin anakarasından Jia Zhangke, öykülerini anlatmak için Buñuel, Bergman ve Wong'un yaptığı gibi bilinçaltına başvurmaz. Bunun yerine baskıcı bir ikâme gerçeklik üreten hükümetlerin halklarına dayattıkları yanlış politik bilinci sergilemeye çalışırlar. 10. Bölümün konusu Ousmane Sembène , küresel köydeki özgürlüklerin yönetmenlere nasıl yapay zihinsel koşullandırmayla savaşma gücü verdiğinin mükemmel bir örneğidir. Sembène'nin filmlerinde gösterdiği gibi Fransa'nın yüz yıl boyunca egemen olduğu Afrika halklarına yönelik en büyük kötülüğü, Afrikalıların kendilerini Fransızların gözüyle aşağı görmelerini sağlamak olmuştur. Kendisini Senegal kültüründen ayırması, Sembène için sadece Fransa'nın dayattığı kültürel perspektifle bakmayı reddetmek anlamına gelmez. Aynı zamanda sinema endüstrisi olmayan bir ülkede film yapmak için harekete geçmeyi de içerir. Göreceğiniz gibi Afrika'daki Fransız emperyalizmi mirası, Senegal'i film yapacak teknolojinin ve sinema endüstrisinin olmadığı bir ülke konumuna sokmuştur. Sembène, ülke dışından aldığı finansal ve teknik yardımlar sayesinde Senegal'de sıfırdan bir sinema endüstrisi kurar. Dahası, sinemada anlatmayı seçtiği hikâyeler aracılığıyla, Fransız sömürgecilerin Senegallilere öğrettiği, olumsuz ve gerçekdışı öz bilince meydan okur. Yönetmen, II. Dünya Savaşı sonrası dönemin ürünü olan uluslararası film festivallerinde tanınması sayesinde öncü çalışmalarında yardım görür. Sembène'nin ülkesi üzerinde etkili olan gücü, Fransa'da, Rusya'da, İtalya'da, ABD'de, Almanya ve Fas'da kazandığı ödüllerle daha da pekişmiştir.

Kitabın ikinci kısmında son olarak 11. Bölümde bir birey olarak yönetmenin, baskıcı bir ulusal hükümetin dayattığı söylemin karşısında durabilmesini mümkün kılan küresel köyün ulus ötesi özelliğinin müthiş bir örneği olduğu için Jia Zhangke ele alınıyor. Jia kendisini tereddüt etmeden Çinli olarak tanımlıyor ancak kendisini hükümetinin dogmalarıyla özdeşleştirmiyor ve filmleri kendilerine ait bir özgürlük dili kullanıyor. 1949'daki komünist devrimden sonra Çin'de yaklaşık kırk yıl boyunca filmler katlanılmaz derecede sansüre maruz kalmışlardı. Filmlerin, grubun bireyden çok daha önemli olduğunu öğreten ve Çinlilerin başka kültürleri, başka bakış açılarını öğrenme hevesini törpüleyen komünizm ideolojisini canlandıran hikâyeler anlatmaları bekleniyordu. 1989'da Beijing'deki insan hakları protestolarından ilham alan Jia'nın film kariyeri, göreceğiniz gibi bireyin önemini anlatmaya odaklandı. Jia'nın kendi kişisel biçemiyle film yapabilme özgürlüğü kısmen Çin'in

1980'ler boyunca ağır aksak ilerleyen özgürleşmesinin ve başka ülkelerden düşüncelerin ve sanat yapıtlarının üniversite düzeyinde ve Çin popüler kültüründe görünür hale gelmesinin bir sonucuydu. Jia'nın sanat yaşamındaki diğer önemli etkiler, filmlerinin gösterildiği ve özgünlüklerinden dolayı taktir edildiği uluslararası film festivallerinden geliyordu.

Küresel Köyde Film İncelemesi

Küresel auteur'lerin sinemasını incelerken karşılaşacağınız sorunların bir kısmıyla ulusal sinema kültürlerinin parametreleri içinde üretilen filmleri incelerken de karşılaşmışsınızdır. Ancak auteur yapıt incelemesinde yeni sorunlarla da karşılaşacaksınız. İkinci kısımda yer verilen auteur'lerin filmlerini izlerken daha önce de karşılaştığınız tempo ve altyazı sorunları karşınıza çıkacak. Buñuel, Bergman, Wong, Sembène ve Jia sinemaları, Hollywood'un popülerleştirdiği basit konu, yoğun aksiyon filmlerine benzemez. Yüksek tempo başka birçok şeyin yanı sıra sıra dışı bağlantılar yapmaya yetecek kadar zaman gerektirmeyen tanıdık kültürel varsayımlara dayalıdır. Birinci kısımda size imgelerin dokularına bakma ve onları hissetme özgürlüğü sağlayan ancak altmetinlerinde ulusal değerlerin gömülü olduğu filmler gördünüz. İkinci kısımda filmlerin ağır temposu sadece duyumsal nitelikleri deneyimlemenize izin verdiği için değil, bu filmlerin ulusal değerlere karşı işlediği gerçeğine de alışmak zorunda olduğunuz için de bir gerekliliktir.

Bu, filmin kültürel bağlamını görmezden gelebileceğiniz anlamına gelmez. Aslında ulus ötesi yönetmenin eleştirel olarak ele aldığı kültürün değerlerini bilmek kesinlikle gereklidir. Ancak bu süreçte karmaşık analitik görevleri eşzamanlı olarak yerine getirmeniz gerekir. Yani size bölüm içinde sunulan arka plan bilgisine dikkat etmeli, aynı zamanda yönetmenin bu değerlerle arasına mesafe koyan ve onları eleştirel bir tavırla inceleyen bir filmi nasıl yarattığını araştırmalısınız. Örneğin 7. Bölümde karşınıza Buñuel'in yönettiği, Katolik inancını yıkıcı bir biçimde eleştiren *Samanyolu / La Voie Lactée* filmi çıkacak. Bu filmi ele alırken Katoliklik hakkında biraz bilgi sahibi olmak işe yarayabilir ancak öyle olsa bile Buñuel'in dine dair muhtemelen daha önce duymadığınız tarihsel bilgilere başvurduğunu fark edeceksiniz. 17. yüzyılda kilise dogması üzerine çatışan iki Katolik grup olan Cizvitler'le Jansenciler'in düşünsel çatışmalarını daha önce duymuş muydunuz? 8. Bölüm size bu tartışmalarla ilgili arka plan bilgilerini verecek. Böylece Buñuel'in neyi, neden eleştirdiğini anlayabileceksiniz. Bu tür hazırlıklar, ikinci kısımda karşılaşacağınız zorlu mücadelelerin bir parçası olacak. Aynı zamanda bu tür konuların sizin gündelik yaşamınızla ne tür ilişkileri olduğunu değerlendirmeniz beklenecek.

Birinci kısmın aksine ulus ötesi yönetmenlerle ilgili bol miktarda kişisel, biyografik bilgiler sunulacak. Böylece filmlerinin ilgili boyutlarını anlayabileceksiniz. Stüdyolarda üretilen filmler çoğu zaman yönetmenin biyografik açıdan tartışılmasını sağlamaya yetecek kadar kişisel olamazlar. Bazı eleştirmenler ve araştırmacılar hangi şartlar altında olursa olsun bu tür kişisel bilgileri kullanmaktan kaçınırlar ancak kimileri auteur'lerin yapıtlarını tartışırken bu bilgileri kullanmanın uygun düşebileceğini düşünürler. İkinci kısımdaki bilgileri edindikten sonra bu konuda kendi kararınızı verebilirsiniz. Örneğin Ingmar Bergman'm filmlerindeki ıstırap çeken aileleri anlamak için yönetmenin aile geçmişini bilmek gerekli midir? Jia Zhangke'nin filmlerini anlayabilmek için, ailesinin Çin'deki politik baskı ve sansürden nasıl çektiğini bilmeniz gerekir mi? Ousmane Sembène'nin

kültürel eleştirilerini anlamanız için onun nasıl ırkçılığa maruz kaldığını bilmeniz gerekir mi? İkinci kısımda hem orijinal ve parlak filmlerle hem de onları ele alma yöntemlerimiz hakkında yeni sorularla karşılaşacaksınız.

Mercek Altında Kültür: Modern Bir Karmaşa mı Yeni Bir Ayna mı?

1960'ların sonunda ve 1970'lerde Amerikalı mizahçı ve sinemacı Woody Allen, Hollywood'un sinemaya yaklaşımını ters yüz etmek için Ingmar Bergman'dan ve Federico Fellini'den yardım alan komik filmler yönetmeye başladı. Allen özellikle New York'da geçen ve hayata New Yorklu nevrotik bir Yahudi'nin bakış açısından bakan, Hollywood'da geliştirilmiş komik anlatı uylaşımlarını izlemek yerine, dünyayı korku, öfke ve özyıkımcı arzu psikolojisinin objektifinden yenilikçi ve komik bir biçimde algılayan kişisel filmlerle auteur konumunu sahiplendi. Woody Allen'ın küçük bütçeli filmleri kendilerine ana akım film seyircisinden farklı beğenilere sahip **niş seyirci** buldu. Amerikalı hayranlarıyla tüm dünyadan sevenlerinin bileşimi sayesinde Allen hayatı yeni bir aynadan yansıtabilmek için gerekli finansal koşulları sağlayabildi. Ayrıca 1978'de yönettiği *Annie Hall* filmiyle en iyi yönetmen ve perde için yazılmış en iyi senaryo (Marshall Brickman'la birlikte) Oscar'ı alarak sistemi kendi oyununda yenmeyi başardı.

Ancak yakın dönemlerde Woody Allen hiçbir zaman olmadığı kadar uluslararası bir figür haline gelse de kişisel bir tonla konuşmayı ve finansal olarak kendi ayakları üzerinde durabilen bir yönetmen olarak kalabilmek için dünya çapında niş seyirciye dayanmayı bıraktı. Bunun yerine farklı bir yolla sinemasal küresel köyün yurttaşı haline geldi. Farklı ülkelerden oyuncular ve ABD dışında mekanlar kullandı ancak *Match Point* (2005) filminde olduğu gibi birçok eleştirmenin hayat hakkında söyleyecek hiçbir sözü olmayan, eski, yıpranmış melodramların ısıtılıp yeniden seyirciye sunulması olarak gördüğü öyküler anlatmaya başladı. Eleştirmenlere göre bu filmler, güzel ve yakışıklı oyunculara rol verip onları hoş, fotojenik ortamlarda çekerek uluslararası sinema izleyicilerin en düşük ortak paydasını çekmeye çabalıyordu. *Match Point*'de Woody Allen iyi görünen ancak göründüğü kadar seçkin olmayan bir filmde çok bildik bir öyküyü anlatmak üzere güzel Amerikalı oyuncu Scarlett Johansson'u, yakışıklı İrlandalı oyuncu Jonathan Rhys Meyers'i, alımlı ve başarılı İngiliz oyunculardan oluşan bir çeşitliliği kullanarak Londra'nın etkileyici mekanlarına yer verdi. *Match Point*, İngiliz üst sınıfına girmeye çalışan ve hayalini gerçekleştirmek için zengin nişanlısıyla evliliğini tehlikeye atan bir kadını öldüren alt orta sınıftan bir adamın hikâyesidir. Filmin ahlaki değerlere ilişkin belirgin bir biçimde sergilenen bir bakış açısı yoktur. Bunun yerine film daha çok seyircisinin işlenen cinayeti onaylamayacağına dair belli belirsiz varsayıma dayanır ve sinemanın yükseliş peşindeki acımasız genç adam literatürüne yeni bir şey katmaz. Woody Allen'ın kariyeri küresel köyde farklı film olasılıklarının müthiş çeşitliliği için ilginç bir örnektir. Ancak aynı zamanda bugünün sinemacılarına bir uyarı olarak da kabul edilebilir çünkü sinemacının sıkı bir sanatsal bütünlük hissi yoksa, günümüzün uluslararası sinema topluluklarının sunduğu olanaklar ödüllendirici olabileceği kadar sığ da olabilir. Bu manzaranın tam karşısında politik, toplumsal ve kişisel meseleleri alışılmadık yollarla ele alan ve bize daha önce hiç görmediğimiz tarzda filmler sunan yenilikçi ve cesur yönetmenlerin boy gösterdiği,

Kanada, Toronto'dan New York'a, Cannes'dan, Berlin, Venedik ve İstanbul'a dünyanın her köşesinden film festivalleri yer alır. Şili'den Pablo Larrain'i, Meksika'dan Carlos Reygadas'ı, Fransa'dan Agnes Jaoui, Laurent Cantet ve Arnaud Desplechin'i, Taywan'dan Hou Hsai-Hsien'i, Belçika'dan Jean-Pierre ve Luc Dardenne'i, Polonya'dan Agnieszka Holland'ı henüz duymamış olabilirsiniz. Ancak küresel köyün koşulları bu sinemacıları zamanla dikkatinize sunabilir. Kitapta karşınıza çıkacak Buñuel, Bergman, Wong, Sembène ve Jia üzerine bölümler, ulus ötesi auteur'lerle tanışmak için size temel sağlayacaktır.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Online ve basılı kaynakları kullanarak ilk uluslararası film festivalini araştırın. Nerede ve ne zaman düzenlenmiş? Bu festivalde nasıl ödüller verilmiş? İlk ödüllerin sahipleri kimler olmuş?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Derste bazı ulus ötesi auteur'lerle ilgili konuları ele aldıktan sonra kütüphaneden daha önce hiç bilmediğiniz bir ulus ötesi auteur'ün filmini ödünç almaya ne dersiniz? Örneğin Hou Hsiao-hsien'in yönettiği, her ikisi de romantik dramalar olan *Café Lumière / Kohi jiko* (2002) ya da *Üç Kere / Zui hao de shi guang* (2005) filmlerini seçebilirsiniz. Dilerseniz Carlos Reygadas'ın doğaüstü öğeler barındıran melodramı *Sessiz Işık / Silent Light* (2007) filmine göz atabilirsiniz. Dünya sinemasında kadınların neler yaptıklarını merak ediyorsanız, her biri kendi yordamınca özgün iki baba-kız filmini, Agnes Jaoui'nin *Bana Bak / Look at Me* (2004) ya da Agnieszka Holland'ın *Washington Meydanı / Washington Square* (1997) izleyebilirsiniz. Eğer daha önce gördüklerinize hiç benzemeyen, tamamen farklı bir politik film seyretmek isterseniz, Pablo Larrain'in kara komedisi *Tony Manero*'yu (2008) deneyebilirsiniz.
2. Film festivalleri sinema salonlarına pek çok ulus ötesi auteur'ü getirse de Jonathan Rosenbaum'un *Movie Wars* (2002) kitabında vurguladığı gibi bu filmler geniş ölçekli dağıtım ağına girmeleri çok zordur. Ülkenin pek çok bölgesinde yerel sinema salonlarında Hollywood blockbuster'ları (çok satan) ve "tiksindirici" komedi filmlerinden başkasını bulmak neredeyse imkansızdır. Kendi yaşadığınız bölgeyle ilgili enformel bir araştırma yapabilirsiniz. Çevrenizde uluslararası film gösteren kaç sinema salonu var? Yaşadığınız şehirde dünya sinemasını siz, arkadaşlarınız ve aileniz için ulaşılabilir kılan üniversiteler ya da televizyon istasyonları var mı?

PROJELER

1. Şu cümleyi destekleyen ya da karşı çıkan bir yazı yazın: "Sinema her zaman belli açılardan uluslararası olagelmiştir". Yukarıda bahsedilen tüm uluslararası bağlantıları özetleyin ve değerlendirin. Bu bağlantılar küresel köyde olduğu gibi ulusal sınırları belirsizleştiriyorlar mı? Yoksa sadece farklı ulusların geleneksel iş yapma yöntemlerinin bir parçası olmaktan mı ibaretler? Yazınızda çok spesifik olmaya çalışın.
2. Uluslararası bir perspektifi olan filmlerin avantajları nelerdir? Ulus ötesi filmlerin avantajlarını ve dezavantajlarını karşılaştırdığınız bir yazı yazın. Bu karşılaştırmayı yapabilmek için çok spesifik örnekler vermelisiniz. Ulusal bir sinema kültürünün avantajlarını taşıyan ve ulus ötesi sinema kültürünün avantajlarına sahip ikişer film adı verin.
3. Tür filmleri her zaman belli bir kültürde inşa edilmiş uylaşımlara dayanır. Küresel köyde tür filmlerinin mümkün olup olmadığını tartıştığınız bir yazı yazın. Eğer mümkün olduğunu düşünüyorsanız ulus ötesi tür filmlerini tanımlayabilmeniz gerekir. Örneğin, bildiğiniz ulus ötesi bir savaş filmi var mı? Gangster filmleri? Westernler? Melodramlar? Müzikaller? Biyografiler?

Ek Okumalar

Acland, Charles. *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture.* Durham, NC: Duke University Press, 2003.

Krause, Linda ve Patrice Petro (ed.). *Global Cities: Cinema, Architecture, and Urbanism in a Digital Age.* New Bruswick, NJ: Rutgers Universtiy Press, 2003.

Nornes, Abe Mark. *Cinema Babel: Translating Global Cinema.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Rosenbaum, Jonathan. *Movie Wars: How Hollywood and the Media Limit What Movies We Can See.* Chicago: Chicago Review Press, 2002.

İSPANYA
FİKİRLERLE OYNAYAN LUIS BUÑUEL

7

Luis Buñuel
Doğum: 22 Şubat 1900, Calandra, Truel, Aragón, İspanya
Ölüm: 29 Temmuz 1983, Mexico City, Meksika

Seçme Filmografi
Endülüs Köpeği/ Un chien andalou (1929) [Fransa]
Altın Çağ / L'âge d'or (1930) [Fransa]
Ekmeksiz Toprak / Las Hurdes (1933)
Unutulmuşlar / Los olvidados (1950) [Meksika]
Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı / Ensayo de un crimen (1955) [Meksika]
Viridiana (1961) [Meksika/İspanya]
Yokedici Melek / El ángel exterminador (1962) [Meksika]
Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü / Le journal d'une femme de chambre (1962) [Fransa]
Gündüz Güzeli / Belle de jour (1967) [Fransa]
Samanyolu / La voie lactée (1969) [Fransa]
Tristana (1970) [Fransa/İtalya/İspanya]
Burjuvazinin Gizli Çekiciliği / Le charme discret de la bourgeoisie (1972) [Fransa]
Özgürlük Hayaleti / Le fantôme de la liberté (1974) [Fransa]
Arzunun Şu Karanlık Nesnesi /Cet obscur objet du dēsir (1977) [Fransa/İspanya]

FİGÜR 7.1 *Samanyolu / La voie lactée* (1969). Renkli. 105 dk. Karenin sol kenarında iki yirminci yüzyıl gezginini, yaşlıca olan Pierre'i (Paul Frankeur) ve daha genç olan Jean'ı (Lawrence Terzieff) görüyoruz. Paul ve Jean, geleneksel olarak hacıların Santiago de Compostela şehrindeki Aziz James'in türbesine gitmek için kullandıkları yolda öğle yemeği molası veriyorlar. Katıklarını yiyip şaraplarını içerlerken Pierre ve Jean, 17. yy.'dan iki adamın düellosuna tanıklık ediyorlar. Çarpışan centilmenlerden soldaki beyaz peruklu, filmde Jansenci (Jean Piat), sağdaki centilmen ise Cizvit (Georges Maréchal) olarak tanınıyor. Onların ardında ise en az üç yüz yıldır ayakta kalan bir 16.-17. yy. kilisesinin sütunlarını görüyorsunuz.

Samanyolu / La voie lactée (1969)

Bu gördüğün nedir?

Star Trek dizisinden bir sahne değil ama yine de yirminci yüzyıldan iki adam, Pierre (Paul Frankeur) ve Jean (Lawrence Terzieff), bir Jansenciyle (Jean Piat) bir Cizvit (Georges Maréchal) arasında geçen 17. yy'a ait düelloyu izliyorlar. Buñuel bizden düello yapanları sadece eski zamanları canlandırmak için kostüm giymiş insanlar olarak görmek *yerine*, tıpkı arka plandaki katedral gibi bu adamların da eski zamanlara *ait* olduklarına inanmamızı ister. Elbette normalde etrafımızdaki eski binaların varlığını gerçeğe uygun olarak kabul etsek de binalar ilk yapıldıklarında yaşamış olan, düşünceleri ve hayatları hakkında çoğumuzun hiçbir şey bilmediği bu insanları gerçek kabul edemeyiz.

Buñuel, 16. yy'dan iki genç Protestan'ın İspanyol Engizisyonun Katolik orduları tarafından takip edildiği filmin sonraki bölümlerinde fantastik zaman yolculuğuna komedi ögeleri de ekler. Gençler nehir kenarında kaçarlarken nehirde yüzmeye girmiş 20. yüzyıldan iki adamın giysilerini bulurlar. Bu giysileri giydiklerinde birden bire kendileri de yirminci yüzyıla girip takipçilerinden kurtulmuş olurlar. Bu, saldırgan bir dinsel

hoşgörüsüzlük dönemi olan 15. yüzyıl İspanyol Engizisyonu'ndan haberi olmayanların bile tahmin edebileceği kadar tuhaf bir olaydır. Tarihin bilinmeyen yönlerini kullanması Buñuel'in risk aldığı anlamına gelir. Ancak İsa'ya ilişkin sayısız komik referans kullanmakla yönetmen daha büyük bir kumar oynar. Örneğin İsa annesi Bakire Meryem'e sakallı mı yoksa sakalsız mı daha iyi göründüğünü sorarken gösterilir. Buñuel'in şok edici sinemasına hoş geldiniz. Ama DVD'nizi kapatmayın. Buñuel'in Alis Harikalar Diyarında dünyası, kendi gerçekliğiniz hakkında genellikle sahip olduğunuz fikirlerden çok uzakta olsa da o gerçekliği asıl yaşayış tarzınızdan o kadar uzak olmayabilir. O yüzden lütfen okumaya devam edin.

Samanyolu, **pitoresk yol filmi**dir. Yani çoğu filmin yaptığı gibi başından sonuna tek bir hikâyeyi anlatmak yerine yolculuğun görünüşte birbirleriyle bağlantısı olmayan sayısız bölümünden oluşur. Birbirleriyle bağlantısız tarihsel olayların çoğunda Pierre ve Jean da yer aldıkları için bu iki karakter filmde bir ölçüde devamlılık ve bağlantı duygusunu sağlar. Yine de Pierre ve Jean'ın maceraları genellikle insanları sinema salonlarına toplayan bildik eğlence öğününden değildir. Jean ve Pierre biraz yiyecek ve uyumak için uygun yer aramaktan daha heyecanlı bir şey yapmazlar. Yolda karşılaştıkları insanlar sık sık aksiyona girseler de kavgaları tıka basa aksiyonla dolu, geciktirimli olay örgüsü içinde sunulan alışıldık konularla değil kilise dogması ve resmi Katolik öğretileriyle ilgilidir. Jean ve Pierre'in karşılaştığı insanların bazıları heretikler ya da dinsel dogmaya karşı gelenler, diğerleri ise onların doğal düşmanları, içlerinde heretikleri öldürmek isteyecek kadar ileri gidenlerin de olduğu, inancın savunucularıdır. Bunlara ek olarak Jean ve Pierre sık sık insan olmayan varlıklarla, insan kılığında meleklerle ya da şeytanlarla karşılaşırlar. Bu şekilde ilk karşılaştıkları "kişi" gösterişli bir pelerin giyer, İncil'den alıntılar yapar ve hiç yoktan cisimleşir. Önce onun melek olduğunu düşünebiliriz ancak bu figür kahramanlarımıza pek ilahi sayılmayacak biçimde bir fahişeden çocuk sahibi olmalarını emreder. Jean ve Pierre bir parça şaşırsalar da tıpkı bizim filmlerdeki sıra dışı olayları izlerken patlamış mısırları ağzımıza tıkıştırdığımız gibi onlar da bir yandan yiyecek aranır ya da bulduklarını tıkınırlarken, insani ve ilahi çatışmaların resmi geçişini izledikçe bu tür durumları normal karşılamayı öğrenirler.

Tüm bunlara karşın *Samanyolu* dinle ilgili bir film olmaktan çok din hakkındaki *düşünce* tarzımızla ilgilidir. *Samanyolu* hakkında söylenebilecek en geçerli değerlendirme, bu filmin bizim nasıl düşündüğümüzle ilgili olduğudur. Luis Buñuel felsefeyi eğlenceyle bir araya getirmeyi seven bir yönetmendi. Siz de öğrencilerin çoğu gibi eğlencenin felsefeyle ya da içebakışla yani kendi düşüncelerini gözlemeyle ilgisinin olmadığını düşünüyor olabilirsiniz. Ancak içebakış Buñuel'in felsefi filmlerinin asıl hedefidir ve *Samanyolu* eğlenceyle felsefenin bir arada olamayacağı fikrine meydan okur. Buñuel eğlenceyi zihnin içe doğru bakarak ve sınırlarını test ederek eğlenebileceği ve güçlenebileceği potansiyel bir spor salonu olarak görür.

Samanyolu'nun en eğlenceli yanı, bir düşüncenin doğru ya da yanlış olduğuna karar vermek için acele etmek yönündeki düşünsel alışkanlıklarımızla dalga geçmesidir. Neyin doğru neyin yanlış olduğuna dair hükümler vermenin doğal olduğunu düşünüyor olabilirsiniz. Ancak Buñuel basit yargılara ihtiyaç duymanın, öğrenilmiş bir alışkanlık olduğunu ve bu alışkanlığı sorgulamakla iyi edeceğimizi düşünür. Buñuel'in heybesinde

seyircisini düşüncelerin oluşma biçimleriyle, toplumumuzu ve günlük hayatımızı etkileme yollarıyla oynamaya davet etmek için tasarlanmış pek çok etkileyici numara vardır. Birçok sinemacı yapıtlarını sorgulanmayan, çoğu insanın "öyle olduğunu düşündüğü", kültürel olarak paylaşılan varsayımlar üzerine kurarken, Buñuel bu varsayımlarla dalgasını geçer. Bir keresinde meşhur bir laf eder; "Tanrıya şükür, ateistim". Elbette komik bir **paradoks** ifade ettiğinin yani mantık gereği aynı anda doğru olamayacak iki düşünceyi kullandığının farkındadır. Ancak onun bu esprisi eski fikirleri gözden geçirmek için bir davettir.

Samanyolu, Buñuel'in pek çok filmi gibi gündelik mantığa ve deneyime karşı gelen **Sürrealist** tekniklere de yer verir. Bu stratejiler üyelerinin normallik ve mutlak hakikat kavramlarına karşı çıkan sanat yapıtları üretmek istediği sanatsal ve politik bir hareketten ortaya çıkmıştır. Luis Buñuel'in filmi Sürrealist bir ruhla bizi bugün pek çok gencin hiç duymadığı dinsel bir tarihle karşı karşıya gelmeye zorlarken geçmişle bugünü kaynaştırır. Yukarıda anılan paradoksunda, *Samanyolu*'nun dinsel çerçevesinde ve yirminci yüzyıl gezginlerini on yedinci yüzyıl din savaşçılarıyla karşılaştırmasında Buñuel *tüm* fikirlerin incelenmesi gerektiğini göstermek üzere sıra dışı bir yol izler. Yönetmen din tarihini konu olarak ele almakla, genellikle eleştiriye, argüman geliştirmeye hatta tartışmaya kapalı olan önemli bir konu seçmiş olur. Ancak Buñuel dinsel düşüncelere ayrıcalık tanımayı reddeder. Jean ve Pierre'in yolda karşılaştığı insanlar aracılığıyla etrafımızı saran fikirler arasındaki zamansız ve sıklıkla tuhaf çatışmaları sergiler. Jean ve Pierre'in davranışlarıyla bazı insanların ideolojik meselelere sonsuz bağışıklığını sahneler. Tüm gördüklerine karşı Jean ve Pierre değişmeyen izleyici konumunda kalırlar. Buñuel karakteri seyircisini, yani sizi değiştirip geliştirmeyi hedefler.

Jansenci/Cizvit düellosu (Figür 7.1) sizi bir **içebakış** yani iç gözlem macerasına dahil eder. Buñuel kelimenin tam anlamıyla eylem halindeki fikirlerin savaşını fiziksel bir kılış dövüşüyle sahneler. Bir kez fikirlere fiziksel bir biçim verildiğinde bu ölümcül tarihi kan davası neredeyse budalaca bir görünüm kazanır. Belki de Buñuel bize düşünceler üzerine şiddet içeren çekişmelerin absürtlüğünü göstermek ister. Söz konusu edilen sorunu şöyle açıklayabiliriz. Jansenciler, 1660'ların Avrupa'sında ortaya çıkan, son derece kötümser ya da iç karartıcı bir Katolik mezhebidir. Özgür irade kavramına karşı çıkar, insan doğasının özünde yozlaşmış olduğuna, İsa'nın tüm insanlık için değil sadece bir grup seçilmiş insan için öldüğüne inanırlar. Katolik Kilisesinin yetkilileri bu inançları sapkınlık ya da dinsel değerlere küfür olarak kabul ederler. Bugün de varlığını sürdüren bir Katolik rahip tarikatı olan Cizvitler, özgür iradenin var olduğunu, insan doğasının günahlardan kurtulabileceğini, İsa'nın tüm insanlığı kurtarmak için öldüğünü ileri süren kilise dogması adına Jansencilerle savaşmıştır. Hem Jansenciler hem de Cizvitler tam Buñuel'in incelemek istediği gibi düşünsel katılığı temsil ederler.

Normal olarak düello içeren filmler romansların aksiyon/macera özelliğini taşırlar. Erkekler bir kadın için dövüşürler. Masaların üzerine sıçrayıp birbirlerini merdivenlerde bir aşağı bir yukarı kovalarlar. Biz seyirci olarak kahramanı tutar, kötü adamın öldürüldüğünü görmek isteriz. Burada ise Jansenci ve Cizvit'in ağızlarından birbirleriyle en az kılıç hamleleri kadar çatışan resmi dinsel felsefi sözler püskürür. Uğruna çarpışılan bir kadın yoktur. Duyguların işin içinde değildir. Ve kavga hiçbir belirgin neden olmaksızın sona erer, iki adam birbirlerine saldırmayı bırakır ve birlikte dostça oradan ayrılırlar.

Buñuel bu şiddetli düellonun ani bir dönüşümle bitmesinin ne anlama geldiğini asla anlatmaz. Jean ve Pierre her zamanki gibi bu deneyimden de silkinip yollarına devam ederler. Ancak Buñuel biz seyircileri onlarla özdeşleşmeyip bu gizemi soruşturmaya davet eder. Sinema formüllerini deneysel bir biçimde duygusal değil entelektüel amaçlar için kullanır. Bu provokatif olduğu kadar komik bir stratejidir. Bu düello ne kadar tuhaf görünürse görünsün, politika, seks ya da din hakkında birisiyle girdiğiniz sıcak bir tartışma sırasında katil olmamak için kendinizi geri çektiğinizde yaşadığınız soyut deneyimlere fiziksel bir form verir. Anlaşmazlıklarımız için iyi bir çözüm müdür bu? Sorunları ele almaktan kaçınmak mı? Yoksa her ikisi de mi? Bu tutum meseleleri önemsizleştirir mi? Yoksa kendimize sağlıklı bir biçimde gülebilme şansı mı verir? Sinemada bu Buñuelci yaklaşımı özgürleştirici mi buluyorsunuz yoksa sinir bozucu mu?

Jansenciler ve Cizvitler hakkında hiçbir şey bilmeseniz bile (muhtemelen bilmiyorsunuz) hayalgücünün küçük bir sıçramasıyla *Samanyolu* filmiyle ilişki kurabilirsiniz.

Muhtemelen başkalarıyla şiddetli tartışmalara girdiğiniz olmuştur. Bu tartışmalar, onlarla ilişkinizi kesmekle anlaşamadığınız konusunda anlaşmak arasında seçim yapmaya zorlayacak denli şiddetli de olabilir. Figür 7.1'de gösterilen düello bu tür bir kavganın aksiyon filmi versiyonudur. Dahası, dindar olmasanız da Jansencilerle Cizvitlerin kavga etmesine neden olan türden sorunlar üzerinde görüşleriniz, en azından sorularınız olabilir. Eylemlerimizi kontrol edebiliyor muyuz yoksa daha büyük güçler tarafından mı yönlendiriliyoruz? İnsanlar özünde yozlaşmış mıdır yoksa iyi mi? Bazı insanlar diğerlerinde daha iyi midir? İnsanlık bu sorulara cevap buldu mu ya da cevaplar nedeniyle birbirlerini öldürmekten vazgeçmeyi öğrendi mi? Jean ve Pierre eski ve sözüm ona ölü bir kavgaya tanık olduklarında Buñuel bize geçmişin gerçekten de geçmişte kaldığına inanmadığını gösterir.

Buñuel'in filminde iç zihinsel süreçlerimizi dışsal eylemlere çeviren daha provokatif başka olaylar da bulabilirsiniz. Örneğin filmin başlarında Priscillian adlı (Buñuel'in yardımcı senaristi Jean-Claude Carrière canlandırır) bir dördüncü yüzyıl heretiği görürsünüz. Pierre ve Jean bu heretikle ormanda teolojiyi orjiyle birleştiren bir Hıristiyan ritüeli icra ederken karşılaşırlar. Bu sahne şaşırtıcı bir biçimde kozmik olduğu kadar ağırbaşlı ve asil bir tondadır. Kutsal (dinsel) olanı sekülerle, din dışı olanla ya da kutsallığı kirletenle karıştırdığı için Buñuel'e kızılabilir. Ancak yönetmen sadece sizin kutsalla dünyevi olan arasındaki etkileşim üzerine alışık olduğunuzdan daha oyuncu ve özgürleşmiş bir zihinle düşünmenizi ister. Böyle yapmak sizin olağan gerçeklik kavrayışınızın tepe taklak olması anlamına gelse de! Buñuel'in bu filmdeki en önemli talebi dini düşüncelere inançlı perspektif de dahil olmak üzere birden fazla perspektifle bakmamızdır. Örneğin *Samanyolu*'nun sonuna doğru Katoliklerin Bakire Meryem inancına hakaret ettiğini duyduğumuz Protestanlardan biri Meryem'i görmesiyle gözyaşlarına boğulur. Filmin bazı bölümlerinde Buñuel Katolikliğe saldırıyor gibi görünse de bu bölümde belli bir tarafta değil sonsuz olasılıkların yanında durduğunu gösterir.

Tahmin edebileceğiniz gibi filmin sonu bizi dinin ne olumlanmasıyla ne de inkârıyla baş başa bırakır. Bunu yapmak yerine film pek çok soru işaretiyle sona erer. Jean ve Pierre sonunda Santiago de Compostela'ya vardıklarında orada kalabalıkların kalmadığını çünkü Aziz James'in mezarındaki kalıntıların sahte olduğunun ortaya çıktığını

öğrenirler. Bütün bu yolculuk bir hiç için midir? Kararı siz verin. Jean ve Pierre filmin başında büyülü pelerinli adamın kehanetini doğrular gibi görünen bir fahişeyle (Delphine Seyrig) karşılaşırlar. Tuhaf yolculuklarının sonunda karşılarına çıkan bu fahişe onları kaygısızca yakındaki ormanla sevişmeye davet eder ve tıpkı bu yolculukta ilk karşılaştıkları adam gibi ağzından birdenbire İncil'in dilinden sözcükler dökülmeye başlarken, Jean'dan çocuk sahibi olma arzusunu ifade eder. Yolculuğun başıyla sonu arasındaki **simetri,** yani dengeli form ve ilahi olanla dünyevinin sarsıcı füzyonu, bizi hem biçimsel kapanış duygusuyla hem de gizemli bir havayla baş başa bırakır. Jean ve Pierre'in fahişeyle karşılaşması özgür iradenin mi yoksa önceden yazılı kaderin mi örneğidir? Pierre ve Jean, kadınla giderken anlık arzuların peşine mi takılmışlardır yoksa daha büyük bir planın mı parçalarıdır? Buñuel yolcularını yolun sonunda dini çağrışımlar eşliğinde bir fahişeyle karşılaştırarak dinin **parodisini** mi yapar ya da alay mı eder? Yoksa tüm din filozoflarının ilgisini çeken, İsa'nın varlığında insanın ve ilahi olanın bir araya gelişiyle ilişkili gizemleri mi anımsatır? Jean ve Pierre her zamanki gibi burada da paradokslara ve daha büyük sorulara omuz silkip sevişmek için acele eder ve bizi bu olayın anlamını düşünmemiz için yalnız bırakırlar.

Ancak Buñuel'in seyirciyi zorlaması bununla sınırlı kalmaz. Jean, Pierre ve fahişe ormana doğru bir patikadan ilerlerken zaman hala 20. yüzyıldadır. Ancak bir başka patikada İsa, ormandan gelen iki kör adamla buluşur. Bu patikada zaman iki bin yıl öncesini gösterir. İsa'nın sergilediği mucizelerle ilgili Yeni Ahit'den hikâyeleri hatırlatan film bize kör adamların kendilerini iyileştirmesi için İsa'ya yalvardıklarını gösterir. İncil'deki gibi İsa onlara görme yeteneği verir ancak film daha sonra ilginç bir olayla bizi şaşırtır. "Daha önce kör olan adamlar" yolda karşılaştıkları hendeği aşmak için göremezken mecburen kullandıkları değneklerine başvururlar. Burada gerçekten bir mucize var mıdır? Yönetmenin kendisi bu final anı için üç olası yorumlama önerir. İlki belki de İsa'nın kör adamlara görme yeteneğini geri veremediği ancak adamların İsa'yı kırmamak için görür gibi yaptıklarıdır. İsa'yla ilişkili bir sahnenin şaşırtıcı derecede insani bir açıklamasıdır bu! Belki de adamlar görebiliyorlardır ancak yollarını ellerindeki değneklerle bulmaya öylesine alışmışlardır ki, görmeye başladıktan sonra da onları kullanmaya devam ederler. Buñuel'in bahsettiği son olasılık bu adamların daha önce hiç hendek görmedikleri için değneklerine geri dönmeleridir. Buñuel sizce burada Hristiyan inancıyla alay mı ediyor? Yoksa seyircinin zihnini herhangi bir düşüncenin, hatta İncil'de geçen bir kıssanın bile analiz edilebileceği düşüncesine açmak için oyuncu bir biçimde şok etmeye mi çalışıyor?

Dilerseniz Buñuel'in *Samanyolu*'nda harekete geçirdiği zihinsel esnekliğin olası avantajlarını ve dezavantajlarını ele alalım. Elbette karşı çıkılmayan, yerleşik düşünceler bizi daha güvende hissettirir. Ancak Buñuel kapalı bir zihinden kaynaklanan güvenlik duygusunun gerçeklik olmaktan çok bir yanılsama olduğunu ileri sürer. Bu filmde kendileriyle aynı görüşte olmayanları öldüren insanlar görürüz. Bu durum insanı daha güvenli hissettirebilir mi? Soruyu olumlu yönden değerlendirecek olursak, düşünceleri değerlendirirken gösterilen esneklik bizi biraz yönümüzü kaybetmiş gibi hissettirse de gerçekten güvende olmamızı sağlar çünkü sorgulama bizi karmaşık gerçekliklerimizle bağlantı halinde tutar.

Samanyolu iki yerleşik dogmaya yönelik görece yumuşak bir meydan okumadır. Bunlar, filmlerin ciddi düşünceler hakkında olmaması gerektiği inancı ve kutsal olanla insani olan hakkında insanların katılıkla takındığı farklı tutumlardır. Ancak kariyerinin başlarında genç Buñuel'in henüz Sürrealistken yaptığı filmleri de otoriteye ve toplumsal kabul gören inançlara hararetle muhalefet eder. Buñuel henüz genç bir sinemacıyken Sürrealistlerle yolunu ayırsa da yaşamı boyunca onların devrimci estetik felsefesinden etkilenmiştir. Nitekim sinemasal hikâye anlatımında Sürrealist fikirlerle denemeler yapmaya devam eder ve zekice kotarılmış cesaretli filmleri sayesinde tüm dünyadan ve farklı kuşaklardan yönetmeni etkiler. Buñuel'den etkilenenler arasında İsveçli yönetmen Ingmar Bergman (bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak tartışılacak), Amerikalı yönetmen David Lynch ve hatta Amerikalı televizyon senaristi, *The Sopranos* adlı gangster dizisinin yaratıcısı David Chase gibi isimler vardır. Sürrealizm yukarıda bahsettiğimiz gibi, rasyonalitenin kendisine saldırarak katı, eleştirilmeyen düşünce biçimine dikkat çeken, aşırı bir sanat formudur. Bu fikirler David Lynch, Ingmar Bergman gibi sanatçıların ve *The* Sopranos, *X* Files gibi popüler TV dizilerinin yaratıcılarının yapıtlarında boy gösterdiklerinde Sürrealist etki aklın güçlerine cepheden saldıracak kadar derine inmez. Bunun yerine heyecan verici eğlenceyle belli bir düzeyde içebakışı bir araya getirir.

Buñuel'in Kariyerindeki Dönemeç

1920'lerde çalışmak ve eğitim görmek için İspanya'daki evini terk edip Paris'e yerleşen Buñuel, Sürrealistlere ve onların egemen rasyonalist burjuva ya da orta sınıf kültürün insan ruhuna deli gömleği giydirdiğine dair inançlarının çekimine kapılır. 1920'ler devrimci burjuva karşıtı ideolojilerin Avrupa çapına yayıldığı bir dönemdir. Rusya'da siyaset felsefecisi Karl Marx'ın yazılarından ilham alan politik kalkışma halihazırda Rus burjuva sınıfına karşı Komünistlerin kanlı devrimlerine yol açmıştır (1917). Marx'ın fikirleri Rus sanatı üzerinde de etkili olur. Bu etkiler 2. bölümde ayrıntılı olarak tartıştığımız dönemin Rus sinemasının ideolojisinde açıkça görülür. Hiçbir hükümeti devirme hayalleri kurmasalar da Paris'teki Sürrealistler de kısmen Marksizm'den etkilenmişlerdir. Bu nedenle Marksist düşüncenin kısa bir özetini verelim. Bir 19. yy. siyaset felsefecisi olan Karl Marx sermayenin ve fabrikalar gibi üretim araçlarının burjuva sahiplerinin tüm dünyada işçi sınıfını nasıl sömürdüğünü analiz etmiştir. Marx'ın sömürüden kastı burjuva sermaye sahiplerinin işçilerin emeğini servet kazanmak için kullanmaları ancak onlara kardan adil bir pay vermemeleridir. Marx işçilerin burjuva sınıfı iktidarına karşı başkaldıracağını (ve başkaldırması gerektiğini) öngörür. *Samanyolu*'nda Jean ve Pierre'in çoğu durumda varlıklı burjuva karakterlerin kötü muamelesiyle karşılaşmalarında Marksist etkiler görebilirsiniz. Sürrealistler de burjuvaziyi düşman olarak kabul ederler.

Ancak Sürrealistler, yazılarıyla aynı dönemde entelektüel bir değişime yol açan bir başka düşünürden, psikolog Sigmund Freud'dan daha da fazla etkilenirler. Freud'un psikoloji alanındaki çalışması aklın güçlerinden fazlasıyla emin ve yaşam tarzlarını, yok saydıkları etkili bilinçaltı güçlerinin inkarı ve bastırılması üzerine kurmuş bir burjuva sınıfı tarif eder. Bu nedenle Sürrealistler işçi sınıfının sömürüldüğünün ayırdına varsalar da burjuvazinin entelektüel sorunlarına odaklanırlar. Sürrealistlere göre burjuvazi katı düşünce yapısıyla insanlıktan çıkaran absürt bir kültüre doğru yol almaktadır. Buñuel'in

filmleri de özellikle cinselliğin dini otoriteler tarafından bastırılmasıyla dalga geçen, komik kutsal-seküler füzyonuyla Marx'dan çok Freud'u yansıtır. Buñuel'in sinemaya geçerken kullandığı Sürrealist sıçrama tahtasını daha iyi anlayabilmeniz için Freud ve Marx'ın yapıtlarını ve onlarla ilgili yazılanları okuyabilirsiniz.

Freudçu ve Marksist düşüncelerin dolaşıma girmesinin ve bu düşüncelerin yol açtığı uluslararası dönüşümlerin sonucunda Sürrealistler tüm toplumsal otoritelere ve kurumlara karşı entelektüel ve sanatsal bir savaş açan sanat formları geliştirirler. Hedeflerinde özellikle cinselliğin ve düşünce özgürlüğünün üzerindeki dini ve politik baskılar vardır. Burjuvazinin normal insan davranışını katı bir biçimde akıl ve rasyonel inançlarla tanımlamakla kendisini kandırdığına inanırlar. Freud gibi Sürrealistlerin de normal olmanın ne anlama geldiğine dair şüpheleri vardır. Sadece zihinsel hastalıkları olanların değil herkesin akıl yoluyla kontrol edilemeyen, birbirleriyle çelişen dürtülerin ve arzuların toplamından oluştuğuna inanırlar. Sürrealistlerin en önemli figürlerinden biri şair André Breton'dur. Breton 1924'de, 1925'de ve 1929'da üç Sürrealist manifesto yayınlayarak Sürrealist hareketin sanatta ve felsefede amaçlarının neler olduğunu dünyaya duyurur. 27 Ocak 1925'de yazdığı manifestoda Breton Sürrealist bakış açısını şöyle dile getirir: "Düşüncenin kırılganlığını, sarsılan evlerimizi nasıl kayan temellerin, büyük oyukların üzerine inşa ettiğimizi göstermek amacındayız." Peki siz ne düşünüyorsunuz? Etrafınızdaki insanların mantık ve aklın denetimi altında olduğunu düşünüyor musunuz? Rasyonel düşüncenin doğası gereği kırılgan olduğunu ciddiyetle ileri süren biriyle karşılaştınız mı?

Breton'un aklın kırılgan olduğuna dair yaptığı korkutucu sayılabilecek çıkarıma verdiği tepki entelektüel şiddet olur. "Sürrealizm şiirsel bir form değildir. Kendine dönen zihnin çığlığıdır. Bu zihin prangalarını kırmaya kararlıdır. Gerçek balyozlar kullanmak gerekse bile!" *Kendine dönen zihnin çığlığı.* Breton'un aklı parçaladığını hayal ettiği balyozlardan biraz daha az agresif olsa da bu tam *Samanyolu*'nda gördüğünüz durumdur. Buñuel, burjuva yanılsaması olarak gördüğü aklın yaşamlarımızı sıkı kontrol altında tuttuğu inancını güçlendirecek mantıklı bir film yapmak yerine, *Samanyolu*'ndaki epizotları seyirciye "kırılgan" akıldan bir adım geriye çekilip onun üzerinde düşünme şansı vermek için kullanır. Bu nedenle film boyunca yönetmen bizi katı aklın absürtlüğüne güldürür. Örneğin bir sahnede çok seçkin bir restoranın şef garsonu (Julien Bertheau) İsa'nın Hristiyan dinindeki önemi hakkında son derece soyut bir tartışma yürütür ancak Pierre ve Jean çıkıp pek Hıristiyan olmayan bir tarzda yemek istediklerinde çirkin bir biçimde onları reddeder. Buñuel için bu sahne, insanların nasıl sürekli birbirleriyle çatışan rasyonel bilgi ve tutkular arasında bölündüğünü gösteren komik bir örnektir. Karakterlerinin gözleri bu gerçeğe kapalıdır. Ancak Buñuel seyircilerinin zihnini kendilerini tanımaları için yönlendirebileceğini umar.

Buñuel'in zihni kendisine dönmesini ve işleyiş biçimine eleştirel olarak bakmasını sağlamak için sinemayı kullanışı 1929 ve 1930'da *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* filmleriyle başlar. Bunlar pek çok eleştirmene göre Buñuel'in gerçekten Sürrealist olan yegane filmleridir. Yönetmenin Sürrealist ressam Salvador Dali'yle beraber yaptığı 17 dakikalık sessiz film *Endülüs Köpeği* herhangi bir mantık kuralına uymayı neredeyse bütünüyle reddetmesiyle sinema tarihinde ün kazanmıştır. Geleneksel hikâye anlatımı ve

mantığın kendisi Buñuel'in ilk iki filminde neredeyse tamamen kayıptır. Aslında filmin adı *Endülüs Köpeği*'nin bile bir anlamı yoktur. Buñuel'in hiç yoktan bulduğu bu adın ardından o ve Dali filmi sahneler arasında hiçbir biçimde devamlılık olmayacak tarzda yaratırlar. Yeni bir imge akıllarına geldikçe görüntüleri tek tek çekerler. Bu nedenle filmi özetleyebilmek neredeyse olanaksızdır. Filmi kendiniz izleyecek olursanız, parçalı ve şok edici görüntülerinden afallayabilirsiniz.

Film belki de bugüne kadar yaratılmış en ünlü sinemasal **montaj** ya da görüntü serisiyle açılır. Bu açılış sahnesinde usturasını bileyen bir adam görürüz. Daha sonra gökyüzünde ince bir bulut, dolunayı tam ortasından keserek geçer. Sonra adam usturasını bir kadının gözüne yaklaştırır ve son olarak ustura göz yuvarını keser. Uyarı: Bu son sahne pek yürek kaldıracak cinsten değildir. Bu sarsıcı açılışın ardından tuhaf ve harika bir dizi imge sıralanır. Bunların arasında rahibe gibi giyinmiş, bisiklet süren bir adam ve birisinin elindeki yaradan çıkan karıncalar yer alır. Film bir adam ve bir kadın cesedinin topraktan filizlenir gibi göründüğü "Bahar" adında ölgün bir peyzajla sona erer.

Uzun yıllar boyunca bazı eleştirmenler bu filmi yorumlamaya çalışırlarken bazıları da *Endülüs Köpeği*'nin asıl amacının hiçbir mantıksal bağlantı içermediği için eleştiriye meydan okumak olduğunu ileri sürerler. Hatta yukarıda bahsedilen ünlü ustura/göz sahnesinin bile göründüğünden daha ilintisiz olduğunu savunurlar. Buna göre ustura tutan el görüntüsünün bir önceki görüntüde yer alan adama ait olduğunu gösteren bir çekim yoktur. Elbette bazı eleştirmenler kadının gözüne usturayı yaklaştıran kolun, sekansın başındaki adamınkinden farklı bir gömlek giydiğini söylerler! *Endülüs Köpeği*'nin bu görüntüler arasında herhangi bir ilişki kurup kurmadığına ya da sonradan sizin bu ilişkileri atfedip atfetmediğinize karar vermek için filmi dikkatle izlemeniz gerekir. Bu, sizin filmleri nasıl izlediğinize ve nasıl düşündüğünüze yönelik, tam olarak Buñuel ve Dali'nin Sürrealistler olarak teşvik etmek istediği bir içebakış sergilemek için gerçek bir egzersiz olacaktır.

Her şeye rağmen Buñuel, *Endülüs Köpeği*'nden sonra Sürrealizmin saf anti rasyonalizmine gerçekten inanıp inanmadığını sorgulamaya başlar ve Sürrealist pozisyonun kendisi için fazla sert olduğu kararına varır. Buñuel *Altın Çağ*'da çok sınırlı düzeyde geleneksel öykü yapısı kullanmak istese bile meslektaşı Dali buna öyle şiddetle itiraz eder ki ikinci filmde ortaklıkları sona erer ve Buñuel filmin büyük bir bölümü eski arkadaşının yardımı olmadan yapar. Yani Buñuel Sürrealistlerden güçlü bir biçimde etkilense de asla aklı tamamen terk etmez ve *Samanyolu*'nda gördüğünüz gibi aklı yok etmekten çok araştırmayı ister. Bu nedenle filmlerinde geleneksel devamlılıklarla hikâyelerini dağıtan irrasyonel patlamalar arasında bir gerilim yaratmaktan hoşlanır.

Benzer biçimde Buñuel herhangi bir ulusal sinema kültürüne de asla tam anlamıyla bağlanmaz. Fransa'da, Meksika'da ve İspanya'da filmler çekerken asla belli bir ülkenin kurallarına tabi olmaz. Eleştirmen Hamid Naficy, Buñuel'i sürgünlüğün melezliği tarafından yaratılan "belirsizliğin kaygan alanının" sakini olarak tanımlar. "... Bir ait olmama durumu, aslında özgürlük, göçebelik, evsizlik ya da avarelik hatta oportünizm". Kültürel kuralların esiri olmamak için Buñuel kendisini bir melez, kültürel bir karışım haline getirmek durumundadır. Bir yerde uzun süre kalamaz. 1946'da Faşist hükümet ve aşırı muhafazakar Kilise gibi pek çok güçlü odağın öfkesini çektiği için artık İspanya'da

çalışamaz hale gelince Meksika'da film yapmaya karar verir. Bu ülkede kendisini Meksika stüdyo sisteminin kontrolü altında bulur. Stüdyo sistemi onun Hollywood'daki kadar güçlü yerleşik film türleri içinde çalışacağı beklentisindedir. Ancak Buñuel o türlerin kurallarına sadece *görünüşte* uyar.

Eleştirmen ve tarihçi Ernesto R. Acevedo, *Buñuel and Mexico: the Crisis of National Cinema* kitabında "Meksika'da çekiği tüm filmlerde Buñuel, Meksika sinemasının ideolojisini ve imajını özel olarak ele alıp sorgular," der. Örneğin *Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı* gibi filmlerde Meksika stüdyoları tarafından talep edilen maço imajıyla çelişen erkeklere rol vererek cinsiyet uylaşımlarının altını oyar. *Unutulmuşlar/ Los Olvidados* filminde ise ülkenin unutmayı tercih ettiği umutsuzca yoksul bir sınıfı gösterir. Meksika'daki sterotipik film pratiklerine başkaldırmasının sonucunda Buñuel 1960'larda ve 1970'lerde Meksikalı sinemacıların ve elbette tüm İspanyolca konuşan ülkelerin yeni dalgası üzerinde büyük bir etkiye sahip olur (Buñuel'in süregelen önemi özellikle bugün İspanya'nın en önemli film yönetmeni olan Pedro Almodóvar'ın yapıtları üzerindeki damgasında fark edilir). Buñuel'in Latin Amerika ve İspanyol sineması üzerindeki etkisini öğrenmek için İspanya, Meksika, Arjantin, Brezilya ve Şili sineması üzerine daha çok okuyabilirsiniz.

1964'de Buñuel *Bir Oda Hizmetçisinin Günlüğü* filmini yapmak için geçici olarak Fransa'ya döner. Küçük bir Fransız kasabasındaki insanların yaşamını anlatan film görünüşte geleneksel bir bakışa sahip olsa da hem bilinçaltının bu insanların yaşamı üzerindeki gizli etkilerini hem de II. Dünya Savaşı öncesinde Fransız faşizminin politik yükselişini sergiler. Üç yıl sonra 1967'de Buñuel *Gündüz Güzeli*'yle giderek daha çok deneyselliğe yönelir. Bu filmi Fransa'da çekmekle yönetmen Meksika'yı terk edip Avrupa'ya kesin dönüş yapmış olur. *Gündüz Güzeli* göz kamaştırıcı güzellikte ancak çocuksu bir burjuva kadın olan Séverine'nin (Catherine Deneuve) hikâyesini anlatır. Séverine, evliliğini tamamına erdiremez, yani kocasıyla hiç birlikte olmamıştır. Bununla beraber kocası işteyken boş zamanlarını doldurabilmek için gündüzleri gizlice fahişelik yapar. Alışılmadık bir olay örgüsüne sahip olan filmin asıl yenilikçi boyutu ise Séverine'nin meraklı hikâyesinde Buñuel'in rüyaları kullanma biçimidir. Filmde hangi sahnelerin rüya, hangilerinin gerçek olduğunu anlamak mümkün değildir. *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel* kitabında aktarıldığı üzere Buñuel, "Rüyalar gerçekliğin devamıdır. Filmde ancak "bu bir rüyadır" diye anons etmezseniz değer taşırlar. Çünkü bu durumda seyirci 'Aa, bu bir rüyaymış, öyleyse önemli değil' der. Bu da hayalkırıklığı yaratır, film gizemini ve insanları rahatsız edebilme gücünü kaybeder," der. *Gündüz Güzeli* (1967) Buñuel'in kariyerindeki son filmlere doğru bir köprü görevi görür. Özellikle son filmlerinden biri olan *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde, burjuva yaşamı eleştirisini genişleterek, rasyonel olmayan enerjilerin derinliklerine dalmayı da dahil eder.

FİGÜR 7.2 *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği / Le charme discret de la bourgeoisie* (1972) filminden bir kare. Renkli. 102 dk. Filmin ana karakterlerinin davetli olduğu akşam yemeğinin aslında bir tiyatro oyunu olduğunun ortaya çıktığı an. Perdeler açılır ve aniden akşam yemeği davetlileri sahnede olduklarını, seyirciler tarafından izlendiklerini fark ederler. Panik içinde masadan kalkıp kaçarlar. Ancak sanıyorlar sonra filmin seyircileri bu akşam yemeği toplantısının gerçek değil bir rüyanın parçası olduğunu keşfederler.

Burjuvazinin Gizli Çekiciliği / Le charme discret de la bourgeoisie (1972)

Güçlü, zengin ancak boş bir toplum hakkındaki gerçekleri nasıl anlatırsınız?

Bu kare, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde kamusal yaşamla özel yaşam arasındaki karışıklığı görselleştiren bir rüya sahnesindendir. Özel bir akşam yemeği daveti birden kişisel bir etkinlik olmaktan çıkar ve kamuya açık bir gösteri haline gelir. Bu elbette tüm davetlilerin ait olduğu burjuva sınıfına yönelik, çok eleştirel bir imgedir. Bu, burjuvazinin her yaptığının samimi, otantik bir deneyim olmaktan çok bir performans olduğunu söylemenin bir yoludur. Sahne aynı zamanda bu insanların hayatlarının bir parçası olduğunu sandıkları şeyin aslında bir şovdan öte olmadığının ortaya çıkmasıyla korkuya kapıldığını gösterir. Karakterlerin nasıl da korkup irkildiklerini yüz ifadelerinden hatta sırtlarında gerilen kaslardan rahatlıkla görebiliyorsunuz, değil mi? Çerçevenin sol altında Madam Sénéchal (Stéphane Audran) sandalyesinden doğrulup bu utanç verici durumdan mümkün olduğunca çabuk kurtulmaya bakıyor. Sağ tarafta sahneden aniden çıkmadan önce seyircilere hayret içinde bakan Madam Thévenot'u (Delphine Seyrig) görüyorsunuz. Karenin merkezinde, çerçevenin derinliğinde sahnenin zeminindeki suflör kutusunun içinde bir adamın başı görülüyor. Dehşete düşmüş konukların repliklerini

fısıldamaya çalışıyor ancak yaşamlarındaki yanılsamayla yüzleşen konuklar performansa devam etmek istemiyorlar, öyle değil mi?

Buñuel'in filmini izleyen seyirciler rüyanın bir şeyleri açığa çıkardığını görebilirler. Peki rüyayı görenler bundan bir ders çıkarır mı? Bu sorunun cevabı oldukça karmaşık olmakla birlikte, son tahlilde olumsuzdur. Bu karede yer almayan Mösyö Sénéchal (Jean-Pierre Cassel) uyandığında rüya gördüğünü fark eder. Daha sonra film ilerledikçe hem Sénéchal'in rüyasının hem de uyanma sahnesinin, başka bir karakterin, Mösyö Thévenot'un (Paul Frankeur) rüyası olduğu ortaya çıkar. Buñuel'in sürpriz çalımları bununla da kalmaz. Thévenot uyanırken onun ve Madam Sénéchal'in gerçek bir akşam yemeği davetine gidecekleri anlaşılır. Bununla birlikte bu son davetin de aslında Thévenot'un rüyasının bir parçası olduğu ortaya çıkar. Thévenot rüyasında bu yeni davetteki konuklardan biri olan, kendisinin ve Sénéchal'in dostu Don Rafael'in (Fernando Rey), daveti veren ev sahibini öldürdüğünü görür. Sonra yine uyanır. Thévenot neden rüyasında performansla yaşam arasındaki kafa karışıklığının Sénéchal'in zihninde olup bittiğini görür? Neden arkadaşlarının birbirlerini öldürdüğünü hayal eder? Film, ortaya attığı bu sorulara sizin kendi yanıtlarınızı bulmanızı bekler.

Filmlerde rüya sahneleri alışılmadık değildir. Rüya içinde rüya ise korku filmleri dışında neredeyse duyulmamıştır. Dahası, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde rüya sona erene dek, izlediğiniz rüya olduğunu bilmezsiniz. Rüya sahnesi gerçek görünür çünkü Buñuel seyircilere sinemacıların kullandığı, karakterlerinin rüya gördüğünü bildiren tekniklerin hiçbirine yer vermez. Sadece karakterler uyanıp gördükleri rüyaya tepki verdiklerinde izlediğinizin rüya olduğunu anlarsınız. Bildiğiniz gibi Buñuel, rüyanın insan gerçekliğinin, mantıkla aklın yanılsamalarından ve burjuvazinin kendine söylediği sonsuz yalanlardan bağımsız bir uzantısı olduğu düşüncesinde Sürrealistleri izler. Başka türlü, gerçek olarak gördüklerini gerçekliğin ortaya çıkabileceği rüyalara girmeden nasıl gösterebilir ki?

Filmi izlerken rüyaların büyük bir bölümünün ana karakterleri olan Thévenot ve Sénéchal çiftleri, Madam Sénéchal'in kız kardeşi Florence (Bulle Ogier) ve hayali Güney Amerika ülkesi Miranda'nın Fransa elçisi Don Rafael'in (Fernando Rey) hayatlarındaki kusurlu yönleri yansıttığını göreceksiniz. İlk sahneden itibaren karakterlerin hepsi varlıklı, çoğu çekici ve bazıları güç sahibi (çoğu insanın isteyebileceği her şey) olsalar da planladıkları hiçbir şey gizemli bir biçimde yolunda gitmez. Film Thévenot çiftinin Florence ve Don Rafael'le birlikte akşam yemeği için Sénéchal çiftinin evine gelmesiyle başlar. Konukların eve gelişi Madam Sénéchal için sürpriz olur çünkü Mösyö Sénéchal evde olmadığı için yemek hazırlanmamıştır ve Madam yemek davetinin ertesi gece olacağını düşünmektedir. Sonunda birlikte yerel bir meyhanede yemek yemeğe karar verirler ancak meyhanenin sahibinin arka odada ölüm döşeğinde olduğu anlaşılır. Meyhanenin çalışanları onlara hizmet sunmak istese de bu koşullar altında yemek yiyemeyecekleri için oradan ayrılırlar.

Figür 7.2'de görsel vurgu kesintiye uğrayan performans üzerinde yoğunlaşır. Filmdeki olayların yapısı da göreceğiniz gibi daha büyük ölçekli bir başarısızlığı vurgular. İptal edilen akşam yemeği daveti yerine düzenlenen öğle yemeği partisi de hüsrana uğrar. Neden? Çünkü Sénéchal'lerin misafirleri eve varmaya başladığında çiftin canı sevişmek ister ve evlerinin dış duvarından tutunarak aşağı inip çalılıklara kaçarlar.

Ev sahiplerinin yokluğunda ne yapacaklarını bilemeyen misafirler evden ayrılırlar. Madam Sénéchal, Madam Thévenot ve Florence kısa bir süre sonra lüks bir restoranda çay içmek için buluştuklarında garson çaylarının bittiğini, hatta kahvelerinin ve sütlerinin de olmadığını bildirir. Garson sadece su ikram edebilecektir. Madam Thévenot yarım kalan buluşmayı terk edip Don Rafael'le önceden ayarladığı gizli randevusuna gider ancak bu buluşma da başarısızlığa uğrar. Beklenmedik bir anda Madamın kocası Bay Thévenot, Don Rafael'in dairesine gelir. Bir başka akşam yemeği ordudan bir albayın (Claude Piéplu) ve beraberindeki bir manga askerin gelişiyle bölünür. Mösyö Sénéchal askerlerin kendi arazisinde tatbikat yapmasına izin verdiğini ve onlara yemek vereceğini unutmuştur. Ancak askerler de yemek yiyemez. Henüz sofraya oturup bir lokma almadan tatbikata çağrılırlar.

Bazı psikologlar bir türlü yenemeyen bu yemeklerin, hayatlarından beslenme konusunda burjuvazinin yetersizliğinin semptomları olduğunu söylerler. Başka bir deyişle sosyal başarılarına karşın gerçek ihtiyaçlarını tatmin edecek bir yaşam sürmedikleridir. Kendileri, evleri ve adetleri güzel görünse de hiçbiri işlevini yerine getirmez. Ancak burjuvazi sorunu bundan ibaret değildir. Buñuel aynı zamanda burjuvazinin büyük ikiyüzlülüğünü de ortaya koyar. Hem Thévenot'un hem Sénéchal'in üst düzey işleri vardır ancak lüks yaşam tarzlarını sürdürecek geliri Miranda'dan, ülkenin Fransa'daki elçisi Don Rafael'in yardımıyla kaçırıp sattıkları uyuşturucu parasıyla kazanırlar. Bir yandan da uyuşturucu ticaretini resmen kınarlar. Don Rafael özellikle ikiyüzlü bir karakterdir. Dışarıdan bakıldığında etkileyici bir diplomattır. Oysa bu görünümün altında bencil, gaddar ve Thévenot'un rüyasında olduğu gibi gerçek hayatta da cinayet işleyebilecek kadar tehlikeli bir adam vardır.

Don Rafael'in gerçek yüzü en iyi filmin son rüya sahnesinde açığa çıkar. Ülkesindeki devrimcileri acımasızca idam ettiren Don Rafael bir akşam yemeği davetinde kendisinin ve arkadaşlarının teröristlerce öldürüldüğünün rüyasını görür. Arkadaşları öldürülürken o yemek masasının altına saklanır ancak açgözlülüğünden ötürü ortaya çıkarılır. Saklandığı yerden bir dilim kuzu eti için servis tabağına uzanırken teröristler onu bulup öldürürler. Uyandığında Don Rafael bu rahatsız edici rüyanın etkisinden sıyrılmak için bir şeyler atıştırmak üzere mutfağa gider. Buñuel, bu etkileyici ancak açgözlü ve korkak Miranda'lının gerçek dünyada Fransız arkadaşları gibi varlık içinde olsa da içinde, keşfedilmemiş korkuların kaotik bir bütününden başka bir şey olmadığını ima eder.

Bu filmde hangisi daha doğrudur; bu burjuva karakterlerin dış dünyadaki başarıları mı yoksa içlerinde yaşadıkları anksiyete ve kafa karışıklıkları mı? Artık bu sorunun Buñuel'ci yanıtını kestirmeye hazırsınız. Buñuel, insanlara dair tek bir gerçeğin olmadığına inanır, öyle değil mi? Muhtemelen siz de bazı (önemli) açılardan böyle düşünürsünüz. Belki siz de birçok kereler içinizde hissetmediğiniz bir güveni dışa vurmuşsunuzdur. Belki siz de her şeyi kontrol altında tutuyor gibi görünen ancak içten içe sizin de bazen hissettiğiniz kadar kırılgan olan insanlarda benzer bir bölünmeyi fark etmişsinizdir. Eğer siz de böyle düşünüyorsanız, Sürrealizm'le ve Buñuel'le ortak yönleriniz var demektir.

Bu filmde bir hikâye yoktur, karşımızda sadece Buñuel'in burjuva yaşamının gerçek hikâyesi olduğuna inandığı bir dizi başarısızlık ve paradoks yer alır. Eğer geleneksel bir hikâye yapısı kullanmış olsaydı anlatı bağlamı içinde anlamlı eylemler göstermeye

zorlanırdı. Ancak o, bu tür insanların anlamlı yaşamlar sürdüklerine inanmaz. Öte yandan filmdeki rüyaların karakterlerin gerçek hayatlarıyla anlamlı bağlantıları olduğunu düşünmüyor muyduk? Evet, ancak Buñuel'in *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'nde bu tür bir anlamlandırmanın bile altı oyulur.

Rüya görenlerin kimliği sayesinde fark edilen ve karakterlerin belli yönlerini açıklar gibi görünen rüyalara ek olarak Buñuel hiçbir şey ifade etmeyen üç sessiz parçaya yer verir. Bu parçaların her birinde Thévonot ve Sénéchal çiftleriyle Florence ve Don Rafael'i kırda yürürlerken görürüz. Nereye gittikleri hakkında hiçbir fikrimiz yoktur. Bu parçaların rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu bilmeyiz. Aslında film, bu "yürüyüş parçalarından" biriyle sona erer. Bu yapıttaki belki de en Sürrealist öge bu parçalardır. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* tam olarak Sürrealist bir film olmadığından belli bir devamlılığa ve mantığa dayanır. Ancak bu devamlılık ve mantık rüya sahneleri ve yürüyüş parçalarıyla, özellikle de son parçayla bir ölçüde kırılır. Bu iyi giyimli, dışarıdan saygın görünümlü, birbirlerini aldatan uyuşturucu tacirlerinin eylemlerinin sonuçlarını öğrenmemizi sağlayacak bir final yerine (çoğu filmde böyle bir son olurdu), son olarak karakterlerin fark edebildiğimiz hiçbir amaçları olmadan dolaştıkları, rüya mı gerçek mi olduğunu bile bilmediğimiz bir sahneyle karşılaşırız. Finaldeki montaj, Buñuel'in bu ikiyüzlüleri "çekiciliğe" sahip olarak tanımlarken ne kastettiğine dair verdiği bir ipucu olabilir mi? Buñuel'in burjuva sınıfına ilişkin görüşlerinde Marksist ve Freudçu düşüncelerin etkisini göz önüne aldığınızda bu amaçsız gezinti sahnesi, Buñuel'in filmin adında "gizli" ve "çekicilik" sözcüklerine yer verirken aklında tuttuğu sıra dışı tanımı nasıl ifade eder?

Sonuç

Luis Buñuel'in tüm dünyadan sinemacılar üzerinde büyük bir etkisi olsa da o, belli bir ulusal sinema kültürünün ya da Sürrealizm gibi herhangi bir estetik sanat okulunun bir parçası olarak kabul edilemeyecek kadar özgün ve bireysel bir sestir. Kışkırtıcı burjuvazi eleştirisi yapıtlarında sürekli başvurduğu bir temadır ancak filmlerini herhangi bir felsefi dogmayla ilişkilendirmek mümkün değildir. Buñuel her filminde ilhamının peşinden gider. Çalıştığı ülkelere, Fransa, Meksika ve İspanya'ya eşit derecede zevk ve öfkeyle yaklaşır. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği* filminden on yıl önce Meksika'da çektiği *Yokedici Melek* filminde Buñuel Meksika burjuvazisinin sorunlarını işlemek için ilk kez yarım kalan akşam yemeği daveti motifini kullanır. *Yokedici Melek*'deki karakterlerin hiçbirinin rüya gördüğü gösterilmese de filmin tamamı rüyaya benzer bir niteliktedir. Bu çok şık akşam yemeğinde orta sınıf iddialarında olan kahya haricinde işçi sınıfından hizmetçilerin tümü parti başlamadan kolaylıkla kaçsalar da davetliler yemeği bitirdikleri halde konuk odasından ayrılamadıklarını fark ederler.

Bu etkileyici filmi *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'yle karşılaştırmak hoşunuza gidebilir. Benzer bir biçimde yönetmenin son filmi olan ve neredeyse tamamı İspanya'da çekilen *Arzunun O Belirsiz Nesnesi*'nde Buñuel İspanyol burjuvazisinin sahip olduğu tüm ayrıcalıklara rağmen ihtiyaçlarını karşılamaktan aciz oluşunu anlatır. Filmde yönetmen kimsenin rüyalarına dalmaz ancak bunun yerine tek bir rolde, filmin kadın baş kahramanı genç, baştan çıkarıcı Conchita olarak iki oyuncuyu, Carole Bouquet ve Ángela Molina'yı oynatır. Conchita yaşlı Mathieu'nün cinsel iştahını tıpkı *Burjuvazinin Gizli*

Çekiciliği'nin yemek için duyulan açlığı engellediği gibi engeller. Bazı sahnelerde serinkanlı Bouquet'in başka sahnelerde ateşli Molina'nın canlandırdığı Conchita, Mathieu'ye kâh yaklaşıp kâh onu başından savarak, sonunda dünyası kelimenin tam anlamıyla patlayana kadar onu cinsel açlık halinde tutar. Buñuel'in burjuva sınıfının öz yıkımcı davranışını canlandırmasının bir başka örneği olan bu benzersiz filmi mutlaka görmeli ve Linda Williams'ın kavrayışlı çalışması *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*'i okumalısınız.

Luis Buñuel uluslararası sinema geleneğinin parçası olarak tüm dünyadan sanatçılara, doğdukları ve çalıştıkları ülkelerindeki egemen ideolojilerinin dışına çıkmaları için ilham kaynağı haline gelmiştir. Buñuel kökenlerinin üzerindeki etkisini asla inkar etmez. *My Last Sigh* (Son İç Çekişim) adıyla yayınladığı otobiyografisinde İspanyol geçmişinden gizemli bir biçimde "çocukluğumu Orta Çağ'da geçirdiğim için şanslıydım," diye söz eder. Yine de onun filmleri sadece anayurdunun değil tüm kültürel kurumların geleneklerini büyük ölçüde aşmış görünür.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Buñuel, kısa boylu, tıknaz, sade görünümlü bir kadın oyuncu olan Muni'ye Oda Hizmetçisinin Günlüğü'yle başlayarak sonraki her filminde kısa roller vermiştir. İnternette dolaşarak biraz dedektiflik yapın: Muni'nin tam adı nedir? Buñuel'in ilk filminde göründüğünde oyuncu muydu? Buñuel'in kaç filminde rol aldı? Buñuel'den başka bir yönetmenle çalıştı mı? Yönetmen Buñuel neden bu alışılmadık oyuncuya filmlerinde rol vermekte böylesine ısrarcı oldu?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Yakın zamanlarda bireysel yaratıcı "miti" hakkında pek çok tartışma yapılmaktadır. Kendilerini kültürel çalışmalar eleştirmenleri olarak tanımlayan bazı eleştirmenler, bireylerin kendilerini toplumsal olarak önceden programlayan kültürel inançlara ses vermenin ötesinde pek az şey yaptıklarına inanır. Buñuel'in kariyeri sizce bu teoriyi destekliyor mu yoksa çürütüyor mu? Bu sorunu araştırmak için kültürel çalışmaların rakip eleştiri okulu olan auterizmin eleştirel literatürünü okumanız gerekir. Auteurizm birey olarak sanatçının özel vizyonundaki yaratıcı itkiye yoğunlaşır. Bu konuda yararlı bir giriş metni olarak David Wharton ve Jeremy Grant'in Teaching Auteur Study (British Film Institute, 2005) kitabına başvurabilirsiniz. Konu hakkında daha ayrıntılı bir çalışma, John Caughie'nin editörlüğünü yaptığı *Theories of Authorship* (British Film Institute, 1981) kitabı, özellikle de Peter Wollen'in "The Auteur Theory" başlıklı makalesidir (s. 138-151). Buñuel'in kendi sanatım tartıştığı *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel* (Rizzoli International Publications, Incorporated, 1993) kitabını da yararlı bulabilirsiniz.
2. Birçok insan Sürrealistlerin kullandıkları imgelerin simgesel olduğunu düşündüğü için Buñuel'in filmlerinde simgeler arayan eleştirel girişimlerden ve sembolizm şiir ekolünden nefret ettiğini gördüklerinde şaşırırlar. Sembolizm nedir ve Sembolizmle Sürrealizm arasında ne fark vardır? Bu meseleyi açıklığa kavuşturabilmek için internette ve kütüphanede araştırma becerilerinizi kullanmanız gerekecek.
3. Buñuel, Karl Marx ve Sigmund Freud'un teorilerinden etkilense de filmlerinin Marksist ya da Freudçu okumalarını asla onaylamamıştır. Sizce neden? İPUCU: Bu kafa karıştırıcı konu hakkında daha fazla düşünmek için Buñuel'in sanat üretimi ve tüketimi sürecinde bilinçaltının önemine yaptığı vurguyu akılda tutun. Buñuel'in Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel ve *My Last Sigh* kitaplarındaki görüşlerini ve Linda Williams'ın *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* kitabındaki Buñuel'in yapıtlarında bilinçaltının rolünü inceleyen analizini okumak Buñuel'in filmlerinde ve genel olarak Sürrealizm'de teorilerin rolünü anlamına yardımcı olacaktır.
4. Eleştirmen Harmony Wu, "Unravelling the Entanglemnets of Sex, Narrative, Sound and Gender: The Discreet Charm of Belle de Jour" adlı makalesinde Buñuel'in otoriteyle pek çok çatışmaya girmenin yanı sıra "sadist fallik bakışın önceliğine" de başkaldırdığını ileri sürer. Fallik sözcüğünü kullanarak Wu kamera imgesinin eril ve agresif olduğunu iddia etmiş olur. Wu'ya göre Buñuel, kameranın gücüne karşı sesi "direniş alanı" olarak kullanır. Genelde sesi görüntüye destek olarak düşünürüz. Örneğin bir çiftlik sahnesinde ses tasarımcısından

genellikle görebildiğimiz hayvanların, makinelerin ve hava durumunun seslerini sağlaması beklenir. Ancak bu her zaman geçerli midir? Ses ve görüntü birbirlerinden ayrılabilir mi? Yani birbirleriyle rekabete girebilir ya da çelişebilirler mi? Sizce Wu haklı mı? Buñuel'in ses ve görüntünün birbirlerine karşı iş gördükleri bir filmini hatırlıyor musunuz? Wu'nun makalesi Marsha Kinder'in editörlüğünü yaptığı Luis Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie (Cambridge University Press, 1999) kitabında bulunabilir.

5. 1981 yılında yazdığı Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film kitabının 1992'deki yeni baskısının önsözünde Linda Williams, Luis Buñuel'in filmlerinin feminist bir çalışmasını yapmadığı için pişmanlık duyduğunu belirtir. Böyle bir çalışma neleri kapsardı? Feminist eleştiri Luis Buñuel'in erkek karakterlerinin acısını çektiği burjuva işlev bozukluğu sorununun bir parçası olarak kadın karakterleri ortaya koyduğunu mu bulgulardı? Yoksa Buñuel'in yapıtında erkek egemen burjuva iktidarının suistimallerinin kadınlar üzerindeki etkilerini inceleyen, kadın kahramanların özgürleşmiş bir araştırmasını mı keşfederdi? Yoksa her ikisinden de bir parça bulunur muydu?

Ek Okumalar

Acevedo-Muñoz, Ernesto R. *Buñuel and Mexico: The Crisis of National Cinema.* Berkeley: University of California Press, 2003.

Buñuel, Luis. *My Last Sigh,* çev. Abigail Israel. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

De la Colina, Jose and Tomás Pérez Turrent, ed. ve çev. Paul Lenti. *Objects of Desire: Conversations with Luis Buñuel.* New York: Marsilio, 1992.

Kinder, Marcha (ed.). *Luis Buñuel's* The Discreet Charm of the Bourgeoisie. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Santaolalla, Isabella and Peter William Evans. *Luis Buñuel: New Readings.* Londra: British Film Institute, 2004.

Wiliams, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film.* 2. Baskı. Berkeley: University of California Press, 1992.

PROJELER

1. Bu kitabın birinci kısmında bireysel sinemacıların ulusal sinema kültürleri üzerindeki etkilerini tartıştık. Bazen bireysel sinemacılar dış etkileri dikkatle ulusal gelenekleriyle kaynaştırırlar. Buñuel'in etkileri ise daha rastlantısaldır. Örneğin İspanyol, Fransız ya da Meksika sinemasında Polonya etkisi gibi bir gelenek olmasa da *Oda Hizmetçisinin Günlüğü* (1962) filmiyle başlayarak Buñuel'in senaryolarının çoğunun yazarı olan Jean-Claude Carrière, Samanyolu filminde, başka hiçbir Buñuel filmiyle bağlantısı olmayan *Zaragosa Yazmaları / Rekopis znaleziony w Saragossie* (Yön. Wojciech Has, 1965) adlı bir Polonya filminden etkiler olduğunu söyler. *Zaragosa Yazmaları* filmini izleyerek, *Samanyolu*'nun hangi noktalarda Has'ın filminden etkilendiğini analiz ettiğiniz bir yaz yazınız.
2. Meksika'da geçirdiği zaman içinde Luis Buñuel, seyircilerin çoğunun "gerçekçilik" olduğuna inandığı bilinen kuralları izlemesini gerektiren stüdyo yapısı içinde pek çok film çeker. Ancak gerçekliğe ilişkin çok daha sıra dışı fikirleri bulunan Buñuel her zaman sıra dışı etkiler elde etmek için gündelik uylaşımları eğip büker. Buñuel'in bu dönemde çektiği geleneksel görünen en ilginç iki filmi (Fransa'da çekilen) *Oda Hizmetçisinin Günlüğü* ve *Viridiana*'dır. Bu filmlerin birini izleyerek Buñuel'in insana etki eden akıl dışı güçlere atıfta bulunarak politik ve/ya da dinsel otoritenin egemen toplumsal formlarını sorgulamak için geleneksel hikâyeyi nasıl kullandığını tartışacağınız bir yazı yazınız. HATIRLATMA: Yazınızda geleneksel anlatı yapısına ya da gerçekçiliğe dair kısa bir tartışmaya yer vermek yararlı olabilir.
3. *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*'ndeki rüyalar gerçekliğin karakterlerin bastırdıkları ya da gerçek hayatlarında yalan söyledikleri parçalarını ifade eder. Filmden en az iki rüya seçerek, bu rüyaları görenlerin gerçek hayatlarıyla nasıl bir ilişki içinde olduklarını ayrıntılı bir biçimde inceleyiniz. Filmde yer alan bu karakterlerin hayatlarının gizli yönleri, toplumun burjuva doğası hakkında neler ortaya koyuyor?
4. İlk dönemlerinde Paris'de geçirdiği günlere bakarak Luis Buñuel'in sık sık Sürrealistlerin terörist aşırılığı üzerinde düşündüğünü söyleyebiliriz. Buñuel, statükoya ya da gündelik hayata yönelik şiddet içeren eğilimleri, Samanyolu, *Burjuvazinin Gizli Çekiciliği*, *Arzunun Şu Karanlık Nesnesi* filmlerinde teröristlere yer vererek inceler. Bu filmlerden birini seçerek Buñuel'in çizdiği biçimiyle terörizm imgesini ve terörizmin burjuva toplumuyla ilişkisini tartışınız. İPUCU: Terörizmin iyi bir tanımı bu yazıyı yazmanıza yardımcı olabilir.
5. Luis Buñuel kendisini sadece kısa bir dönem için Sürrealist olarak niteler. Ressam Salvador Dali'yle *Endülüs Köpeği* ve *Altın Çağ* filmlerinde birlikte çalıştıktan sonra Sürrealist düşüncelerle ilgilenmeye devam eder ancak kendisini bu gruptan politik ve sosyal olarak ayırır. Internet'te kütüphanede yapacağınız araştırmalara dayanarak Buñuel ve Sürrealistler arasındaki ayrılığın nedenini tartışınız. HATIRLATMA: Bu konuyu ele almak için yazınızda Sürrealizmin kesin bir tanımına yer vermeniz gerekir.

İSVEÇ
INGMAR BERGMAN, VARLIK ve HİÇLİK

8

Ingmar Bergman

Doğum: 14 Temmuz 1918, Uppsala, İsveç
Ölüm: 30 Temmuz 2007, Farö Adası, İsveç

Seçme Filmografi
Yaz Oyunları / Sommarlek (1951)
Monika'yla Bir Yaz / Sommaren med Monika (1953)
Gezgincilerin Gecesi / Gyklarnas afton (1953)
Bir Aşk Dersi/En Lektion I Kärlet, 1954)
Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri / Sommarnatens leende (1955)
Yedinci Mühür / Det sjunde insegelet (1957)
Yaban Çilekleri / Smultronstället (1957)
Büyücü / Ansiktet (1958)
Kaynak / Jungfrukällan (1960)
Aynadaki Gibi / Sasom i en spegel (1961)
Kış Güneşi / Nattvardsgästerna (1962)
Sessizlik / Tystnaden (1963)
Persona (1966)
Kurtların Saati / Vargtimmen (1968)
Çığlıklar ve Fısıltılar / Viskingar och rop (1972)
Bir Evlilikten Sahneler / Scener ur ett äktenskap (1973)
Güz Sonatı / Höstsonaten (1978)
Fanny ve Alexander / Fanny och Alexander (1982)
Saraband (2003)

Yedinci Mühür / Det sjunde insegelet (1957)

Ingenting'le Tanıştınız mı?

İlgi uyandırıcı bir **chiaroscuro**, yani ışık ve gölge birlikteliği olan figür 8.1, *Yedinci Mühür*'ün dindar ancak askeri 14. yüzyıl dünyasını özetler. Sahne, Antonius Block (Max Von Sydow) adlı şövalye ve beyi Jöns'ün (Gunnar Björnstrand) Haçlı Seferleri olarak bilinen Ortadoğu'daki din savaşlarından dönüşünü izler. Avrupalı Hıristiyanlar, onları kutsal toprakları Haçlıların dinsizler ya da inançsızlar olarak adlandırdığı Ortadoğu kültürlerinden geri almaya yönlendiren kilisenin teşvikiyle uzun ve kanlı askeri çatışmalardan oluşan Haçlı Seferlerini düzenlemişlerdir. Geçerli bir tarihsel perspektife erişmek için Ortadoğu'daki bu karışıklıkları, bugünün sorunlarıyla karıştırmamalısınız. İsrail devletinin ancak 1948'de kurulduğunu, yani Haçlıların asıl hasımlarının Müslümanlar, Doğu Ortodoksu Hıristiyanlar ve sadece kimi durumlarda Museviler olduğunu, bu dönemde Musevilerin bölgede kendi toprakları olmadığını unutmayın. *Yedinci Mühür* yapılalı elli yıldan fazla zaman geçtiği için sizin yaşadığınız zaman içinde gerçekleşen hiçbir savaşa bilerek göndermede bulunamaz.

Haçlıların ilk seferleri 11. yüzyılın sonlarında başladı. Yani Block ve Jöns bu seferlere katıldıklarında kutsal savaşlar başlayalı iki yüzyıldan fazla zaman geçmişti. Bu dönemle ilgili ayrıntılı basılı ve online bilgilere erişmek kolaydır ve *Yedinci Mühür* dönemin dinsel karışıklıklarından kaynaklandığı için bu bilgilere erişmek işinize yarayabilir. Ingmar Bergman, yönetmen olarak en büyük takıntılarından biri olan ***ingenting*** (İsveççe'de "hiçlik") korkusunu canlandırmak için Haçlıların veba salgını dönemini seçmiş. *Yedinci Mühür* filmi boyunca ve Bergman'ın diğer pek çok filminde yankılanan bir sözcük olan *ingenting*, Block'un İsveçli yönetmenle paylaştığı kuşkuları akla getiriyor. Block ve Bergman, tanrı, sevgi ve anlamın sürekli çözülmenin eşiğinde olduğu ve bu çözülmenin *ingenting* karanlığını ortaya çıkaracağı düşüncesiyle paniğe kapılmışlardır. Bu endişe kimi zaman Bergman'ı depresyon ve intihar düşüncesi krizlerinden çekmesine yol açacak denli büyük bir güçle esir alır. Bergman bu dönemler boyunca aşağıda tartışacağımız rahatsız edici filmler çeker. Yönetmenin en karanlık filmi olmanın oldukça uzağında sayılan *Yedinci Mühür,* umut ve korku arasında muhteşem bir denge kurar.

Figür 8.1 bu filmin tipik özelliği olan, karanlık ve yaşam enerjisi, sevgi, umut arasındaki dengeyi açıkça betimleyen bir sahneden alınmış bir görüntüdür. Block ve Jön'ün yıllar boyu anlamsızca savaştıktan sonra İsveç'e dönerlerken karşılaştıkları korkunç gerçeği dengeler. Anayurtlarının nüfusu, son derece bulaşıcı, neredeyse her durumda ölümcül bir hastalık olan ve hakkında hiçbir şeyin bilinmediği, Kara Ölüm de denilen veba yüzünden rekor sayıda azalmaktadır. Buna karşın yukarıdaki karenin günışığında Block yıllarını savaşmakla harcadığına göre yolda karşılaştığı bu küçük aileyi koruyarak değer ifade eden bir işi yerine getirebileceğini düşünmeye başlar. "Mia" ve "Jof" isimlerine dikkat edin. Bu isimler İsveççe'de İncil'deki Meryem ve Yusuf'u çağrıştırır. Bu çift, güzel bebekleriyle birlikte Haçlı seferlerinde dinsel tahammülsüzlüğün korkunç kötülüklerine tanıklık ettikten sonra Block'un inanmak istediği Hıristiyanlığın olumlu yönlerini akla getirir. Block'un durumu için ne düşünürsünüz? Yukarıda bahsedildiği

FİGÜR 8.1 *Yedinci Mühür / Det sjunde insegelet* (1957). S&B. 96 dk. Vebanın vurduğu 14. yy. İsveç'inde, parlak güneşli bir günde birbirlerine yabancı insanlar bir kaç saat hoşça vakit geçirmek için bir araya gelirler. Çerçevenin sağında Ortadoğu'daki Haçlı seferlerinden yeni dönmüş şövalye Antonius Block (Max Von Sydow), iki gezgin tiyatro oyuncusu olan Mia (ortada Bibi Andersson) ve Jof (solda Nils Poppe) ile yanındaki yaban çileklerini ve sütü paylaşıyor. Çerçevenin sol altında şövalyenin beyi Jöns (Gunnar Björnstrand) ve onun ardında refakatçisi (Gunnel Lindblom) yer alıyor. Çerçevenin kompozisyonu chiaroscuro'nun, yani ışık ve gölge karışımının başyapıtı. Görüntünün gün ışığını yayan merkezi, ön planda ve arka planın solunda karanlık alanlarla çevrili. Solda Jof, Mia ve bebekleri Mikael'in seyahat ettikleri at arabası gün ışığını keserek gölge yaratıyor. At arabasının yarattığı karanlık, Jof'un başında harelenen ışığı yoğunlaştırıyor. Çerçevenin solunda, at arabasının yarattığı çerçevenin en solunda ölüm maskesinin asılı olduğunu fark edeceksiniz. Ancak çerçevenin sağında arkada yol açıklığa uzanıyor.

gibi *Yedinci Mühür* elli yıldan fazla bir zaman önce çekilmiştir. Ancak Block'un savaşın korkunç kötülüklerine ilişkin söyledikleri size daha yakın dönemlerdeki savaşlara katılan askerlerin ifade ettikleri duyguları hatırlatabilir. Ya da ortaçağ tarihini okuduktan sonra Haçlı seferlerinin tamamen farklı bir durum olduğunu söyleyebilir misiniz? Her durumda *Yedinci Mühür* savaş karşıtı bir film olmaya niyetlenmese de Haçlı seferlerinin gereksizliğini anlatır.

Yedinci Mühür'ün hikâyesi Antonius Block'un şatosuna ve yıllardır görmediği eşine dönme mücadelesiyle ilgilidir. Block, amacına ulaşabilmek için gerçek anlamda ölümle savaşmalıdır. *Yedinci Mühür*, bu çarpışmayı canlandırma biçimiyle ünlüdür. İlk

sahnede Block gerçekten Ölüm'le (Bengt Ekerot), uzun, başlıklı, siyah bir pelerin giymiş, uğursuz görünümlü, ak suratlı bir figürle karşılaşır. Ölüm, Block'un hayatını hemen oracıkta almak niyetindedir. Dalgalanan pelerinini açar ve onu pelerininin kıvrımlarıyla sarmalamak için Block'a doğru hamle eder. Ancak Block, Ölüm'ü reddedemeyeceği bir teklifle durdurur. Ölüm'ü satranç oynarken gösteren resimleri hatırlayan Block, ona bir satranç oyunuyla meydan okur. Eğer Block kazanırsa hayatta kalacaktır, Eğer Ölüm, Block'u yenerse şövalye ölecektir. Ölüm neden bu teklifi kabul eder? Belki de bir ölümlünün entelektüel becerilerinden korktuğu algısı yaratmak istemediği için.

Bergman, *Yedinci Mühür*'ü bir tür **yol filmi** olarak, yani hikâyesinin geçtiği belli bir yer olmayan, daha çok bir grup ana karakteri, bağlantısız olayların meydana geldiği ilgisiz yerlerde izleyen bir film türü içinde tanımlar. Ancak bu yol filminde tematik bir birlik vardır. Yol boyunca gerçekleşen her olayda Block hem Ölüm'ü satranç oyununda yenmeye çalışır hem de dini inancının çöküşüyle mücadele eder. Hayatı için Ölüm'le satranç oynayan bir adam imgesinin komik bir tarafı olduğunu düşünebilirsiniz. Ancak Block ve Jöns'ün yolculuğunun korkunç yönleri de vardır. Jof ve Mia dışında yolda gaddarlık, ahmaklık, açgözlülük ve evet *ingenting*'den başka bir şey görmezler. Karşılaştıkları en kötü insanlardan biri eski bir rahip olan Raval'dır (Bertil Anderberg). Aslında Block'u Haçlılar'a katılmaya ikna eden rahip olan Raval artık bir hırsızdır. Veba kurbanlarının cesetlerinden satabileceği ne varsa çalmaktadır. Block ve Jöns bundan başka, şeytanla birleşmekle suçlanan ve ölüme mahkum edilen masum bir genç kızı ateşe atmakla görevli bir grup askerle karşılaşırlar. Aslında Block ve Jöns, kızın vebanın suçunu yükleyebilecekleri birini arayan histerik halkın günah keçisi olduğunu anlarlar ancak onu kurtarmak için hiçbir şey yapamazlar.

Ayrıca üzerinde İsa'nın çarmıha gerilmiş figürünün olduğu bir haç taşıyan insanların oluşturduğu bir geçit alayıyla karşılaşırlar. Geçit alayındakiler, tüm insanlığa olan nefretini kusan, dinleyicilerini salgının nedeni olmakla suçlayan ve küfürlerle saldıran bir rahibin onayıyla kendilerini ve birbirlerini kırbaçlamaktadırlar.

Edindikleri savaş deneyimlerinden sonra Block ya da Jöns ne ahlaksız rahiplerin korkutucu taktiklerine kanar ne de Raval gibi soğuk kanlı kötü adamlardan ürkerler. Normalde sağduyuyla hareket edecek insanların kötü Raval'ın birbirlerine karşı şiddet kullanmaları için kendilerini tava getirmesine izin verdiklerini gördüğünde kinizmle tepki verir. Ancak entelektüel olan Block insanların çoğunluğunun cahil kötülerce bu denli kolaylıkla kandırılabilmeleri karşısında ıstırap çeker. Block inanç ve iyilik dünyası özlemindedir ancak tek bulabildiği boşluktur. Kilisede günah çıkarma sırasında *ingenting* korkusunu dile getirirken şunları söyler; "İnanmak isteyen ancak inanamayan bizim gibilere ne olacak? Neden ben içimdeki tanrıyı öldüremiyorum? Neden, acı verici, aşağılayıcı bir biçimde yaşamaya devam ediyor? Onu kalbimden söküp atmak istiyorum ama O kurtulamadığım alaycı bir gerçeklik olarak kalmaya devam ediyor... Ben bilgi istiyorum. İnanç değil... Ben Tanrının ellerini ortaya çıkarıp yüzünü göstermesini, benimle konuşmasını istiyorum. Karanlıkta ona yakarıyorum ama karşımda kimse yokmuş gibi görünüyor".

Her şeye rağmen Block *ingenting*'den vesveseye yol açacak denli korksa da Bergman onun daha büyük spiritüel güçlerle büyülü temas kurabildiği bir dünyada yaşadığını gösterir. Block'un Ölüm'ü görebilmesine, onunla konuşabilmesine ve satranç oynaya-

bilmesine izin veren sıra dışı yeteneği, Bergman'ın filmde insanların kendi taraflarında gördüğü sınırlı umudu akla getirdiği bölümdür. Bergman'ın tüm önemli filmlerinde *ingenting* çaresizliğinin yanı sıra insan ilişkilerinde bir büyünün varlığını öne sürer. Bu özellikle *Yedinci Mühür* için geçerlidir. Mucizelerin varlığı sadece Block'un Ölüm'le anlaşma yapmasında değil, filmin başlarında nazik tiyatro oyuncusu Jof'un Meryem Ana'yı çocuğu İsa'ya yürümeyi öğretirken görmesinde de vurgulanır. Filmin sonunda Jof, Block'u Ölüm'le satranç oynarken görebilir. Bu yetenek ona Ölüm oyunla meşgulken kaçabilme fırsatı verir.

Elbette Bergman'ın resmettiği büyü sadece küçük bir insani başarıdır. Block satranç tahtasını bilerek devirdiğinde Mia ve Jof'a Ölüm taşları yerleştirmekle meşgulken taş çalabilmeleri için fırsat vererek Ölüm'e karşı avantaj kazanır. Jof'un Ölüm'ü ikinci görüşü, küçük ailesine hayatta kalabilme fırsatı verir. Peki bu kaçış bir işe yarar mı? Bu konuda düşünmeniz gerekir. Mia, Jof ve bebekleri kaçtıktan sonra güzel bir sabah, deniz kenarında huzurla yürürlerken, Jof, Block'un, Jöns'ün ve arkadaşlarının ölüm dansına zorlandıkları hayalini görür. Block'un şatosuna varışında gördüklerimizden ve Jof'un hayalinden Ölüm'ün sadece Block'u değil onunla birlikte olan herkesi aldığını anlarız. Bu da bize şu anda çok mutlu olan bu küçük ailenin şiddete eğilimli, nefretle dolu İsveç'te hayatta kalıp kalmayacağını bilmenin mümkün olmadığını anlatır.

Yedinci Mühür, Bergman'ın görece iyimser erken döneminin bir parçası olarak kabul edilir. Kim olduğumuza ve tür olarak nereye gittiğimize dair meydan okuyan ancak dengeli soruşturması, 1950'lerin sonunda yönetilen benzer biçimde nüanslı bir grup filmde de yer alır. Bu filmler ona baş döndürücü bir uluslararası başarı getirir ve İsveç'i dünya sinemasında umulmadık bir üne kavuşturur. Ancak *Yedinci Mühür*'den kısa bir süre sonra seyircisine asla bütünüyle mutlu son garanti etmeyen Bergman'ın sineması çok daha korkunç ve rahatsız edici hikâyelere ve daha deneysel tekniklere yönelir.

Bergman'ın Kariyerindeki Dönemeç

Ernst Ingmar Bergman adıyla vaftiz olan Ingmar Bergman büyük, ayrıcalıklı bir **burjuva** ya da üst orta sınıf İsveç ailesinin çocuğudur. Babası, İsveç kraliyet hastanesinde vaiz olmayı seçmiş Lutherci bir rahip olan Erik Bergman'dır. Annesi Karin eğitimli bir kadın ve tiyatro yönetmenidir. Anneannesi Anna Calwagen Akerblom, İsveç'in ortasında, Stockholm'ün biraz kuzeyindeki tarihi bir kentte, ülkenin ilk üniversitesine ev sahipliği yapan Uppsala'da 14 odalı bir daireye, Uppsala'nın hemen kuzeyinde yer alan, İsveç'in en güzel bölgelerinden biri olan Dalecarlia'da ise yazlık eve sahiptir. Bergman sülalesiyle birlikte bayramları anneannesinin evinde savurgan ritüellerle kutlar ve aile yaz tatillerinde kırdaki yazlıkta biraraya gelir. Yine de bu mutlu aile etkinliklerine karşın Bergman'ın sanatı ailesiyle ciddi çatışmalarından etkilenmişe benzer. Bergman, Stockholm Üniversitesi'nde öğrenim görmeye başladığında ailesiyle görüşmeyi keser ve annesinin ölümünden yıllar sonra, babasının ölümünden ise kısa bir süre öncesine kadar ailesiyle barışmaz. Bergman yaşam deneyimlerini birçok sinemacıdan daha fazla kullanır. Verdiği birçok samimi röportaj, bir dizi ayrıntılı biyografi ve son derece samimi iki otobiyografi olan *Büyülü Fener* ve 1990'da yayınlanan, dört yıl sonra çevrilen *Images: My Life in Film* sayesinde Bergman'ın yaşamı hakkında pek çok şey biliriz.

Bergman yaşamının ilk yıllarında mutlu bir çocukluk geçirdiğini yine de çocukluğunun karmaşık mesajlarla dolu olduğunu söyler. Nitekim eğer yönetmenin otobiyografilerini okursanız çok daha az neşeli bir sonuca varırsınız. Bergman babasının ellerinde ve genellikle soğuk bir aile atmosferinde sancılı ve aşağılama dolu bir hayatı tasvir eder. Anne babası halk önünde etkileyici ve sofistike bir imaj verir ancak bu yanılsamanın ardında ikisinin arasında uzun, mutsuz bir evlilikle sonuçlanan ölümcül bir düşmanlık gizlidir. Bu aile içi travmaların Bergman üzerindeki etkilerini onun filmlerini izledikçe daha iyi göreceksiniz. Zira Bergman hemen her filminde zalim babaların ya da baba figürlerinin yıkıcı doğasına ve düşmanca bir ilişkiye mahkum olmuş kadınlara ve erkeklere göndermede bulunur.

Ingmar Bergman'ın babası Erik Bergman, otobiyografilerde karısının ve çocuklarının tam kontrolünü isteyen bir adam olarak betimlenir. Tüm hatalar ve itaatsizlikler Rahip Bergman tarafından ahlaki kusur olarak değerlendirilir. Böylece hataların ardından gelen çoğu kez irrasyonel ve acımasız cezalar oğlunun imgeleminde dinle ilişkilendirilir. Bergman babasına karşı geldiğinde ya da basit hatalar yaptığında arkasından güçlü dini kefaret iması içeren acımasız bir ritüel gelir. Önce ailesi onunla konuşmayı keser. Bergman sessizlikten yeterince üzüldükten sonra babasının çalışma odasına yastıkları yığması, onların üzerine eğilip bir halı dövücüyle dayak yemeye hazırlanması ve kaç vuruşu hak ettiğini önceden babasına söylemesi gerekir. Sonrasında babasından özür dilemeli ve onun elini öpmelidir. Bazı durumlarda Rahip Bergman oğlunu ceza olarak bütün gün boyunca kırmızı bir kız elbisesi giymeye zorlar. Başka zamanlarda genç Bergman karanlık bir giysi dolabına kilitlenir. Babasının evindeyken dolaba ışık ve kitap götürme izni vardır. Anneannesinin evinde ise ne ışığa ne de kitaplara izin verilir. Üstelik buradaki dolapta insanların ayak parmaklarını yiyen bir yaratık olduğu söylenir. Bu hikâye çocuk yaşta Bergman'ın korkuya kapılmasına neden olur. Böyle zamanlarda Bergman'ın ataerkil otoriteyi pek hoş karşılamayan annesi Karin, kocasına boyun eğmekle oğluna korumacı bir tavır takınmayı bir araya getiren karmaşık bir rol oynar.

Bergman çocukluğuna dair daha çok kültürel bir boyutta olan son derece rahatsız edici bir başka ayrıntı daha verir. 1934'de tam Hitler ve Nazizm (bkz. 2. böl.) ülkeyi ele geçirmekteyken Almanya'da aile dostlarını ziyaret eder. Aile dostu fanatik bir Nazi'dir ve Ingmar Bergman dönemin ateşli Nazi mitinglerine sürüklenir. Bütün bu gösteriş ve törenin ardında kötü ve zalim politikaların olduğunu keşfettiğinde Bergman'ın morali ciddi derecede bozulur ve nihayetinde kamusal alanda Nazizm'e karşı konuşan ailesinin onu neler olduğunu anlamak için hazırlamadan Nazi'lerle birlikte olmasına izin verdiği için çok öfkelenir.

Bergman'ın filmlerinin işlevini yitirmiş ailelerle, çürüme ve çöküş durumundaki kültürlerle dolu olması tesadüf değildir. Bergman, görünümlerin ve gerçekliğin birbirlerine karıştığını, öyle ki görünümlerin altında herhangi bir gerçekliğin var olduğunu söylemenin olanaksız olduğunu duyumsayan, çaresizliğin en dibindeki bir hikâyeci olarak boy gösterir. Nazi Almanya'sında bir ergen olarak yaşadığı deneyimi doğrudan sadece tek bir filmde, korkunç *Yılanın Yumurtası / Serpent's Egg* (1977) filminde yansıtır. Oysa babasının aile deneyimlerine dini bir havayı haşin bir biçimde sokması, Tanrı'nın olması gereken yerde boşluğun ve canavarlığın sayısız imgesiyle doğrudan yansıtılır. Antonius

Block'un yukarıda alıntılanan, itirafta bulunurken sarf ettiği sözler, Bergman'ın filmlerindeki bu iki eğilimin örneğidir. Block, Tanrının olması gerektiği yerde sadece bir boşluk olduğunu duyumsar ve daha sonra Tanrı'nın yerine ya da en azından O'nun dünyadaki temsilcisinin yerine el koymuş canavarca bir yaratıkla konuştuğunu fark eder.

Peki Bergman'ın yapıtlarını yorumlarken onun biyografisine ilişkin bilgilerimizi kullanmanın en iyi yolu nedir? Pek çok araştırmacı ve eleştirmen Bergman'ın filmlerini yorumlarken biyografik eleştiriye dayanır. Yani Bergman'ı analiz etmek için Bergman'ın filmlerini kullanırlar. Bu Bergman'ın asla onaylamadığı bir pratiktir. Sanatçıyı yapıtlarına bakarak mı anlamaya çalışmalıyız? Yoksa Bergman'ın yaşamı hakkında bildiklerimiz onun filmlerindeki spiritüel arayışı daha iyi anlamamıza yardımcı mı olmalı? Onun kendi hayatına ilişkin anlattıklarını okuduysanız, eleştirileri gördüyseniz ve filmlerini izlediyseniz bu konuda kendi kararınızı vermek için düşünmeye başlayabilirsiniz.

Bergman kariyerine film çeken bir sanatçı olarak değil İsveç tiyatrosunda yönetmen olarak başlar. Çocukken yansıtılan görüntülerden etkilendiği, hatta bir Noel'de istemediği bir hediyeyi kardeşi Dag'ın "büyülü fener" hediyesiyle değiştirmek için pazarlık yaptığı da doğrudur. Büyülü fener, Bergman'ın elle çizilmiş ve boyanmış kağıttan karelerle kendi 'filmlerini' yaptığı ilkel bir slayt projektörüdür. Ancak 1930'larda bir tiyatroda çalışmaya başlar. Stockholm'de gençler için Hristiyan topluluk merkezinde oyun sahneleme dersleri verir ve komşu liselerle topluluk merkezlerinde oyunlar yönetir. Tiyatro yapıtlarının başarısı sayesinde 1942'de o dönem İsveç'in en önemli film stüdyosu olan Svensk Filmindustri'nin senaryo bölümünün başındaki Stina Bergman (soyadı benzerliği sadece tesadüf), Bergman'ı senaryoları düzeltmek için işe alır. Bergman tiyatro için oyunlar yazmaya ve yönetmeye devam eder ancak artık zamanın çoğunu Svensk Filmindustri'deki işi kaplamaktadır. Daha sonra 1944'de senaryosunu yazdığı *Eziyet / Hets* (yön. Alf Sjöberg) filminde bir iki sahne çekme şansı verilir. Bu film ilk halleriyle Bergman'ın karakteristik temalarını içermektedir. *Eziyet* otoriter bir babanın gaddarlığıyla onun gibi gaddar bir öğretmenin tacizleri arasında kalan genç bir adamın hikâyesini anlatır. Bu filmi izlerseniz Bergman'ın yaşamından pek çok detay içerdiğini görürsünüz.

Kısa bir süre sonra Bergman düzenli olarak, düşük bütçeli, küçük de olsa Svensk Filmindustri için hızlı kâr getirecek geleneksel melodramlar çekmeye başlar. Bergman'ın anlatımına göre onun bu ilk çabaları en iyi ihtimalle başarısız filmler, en kötü ihtimalle su katılmadık fiyaskolardır. Ancak 1951'de babasının gaddarlıklarına maruz kalan genç bir baleti anlatan *Yaz Oyunları / Sommarlek* filmiyle Bergman sanatsal ve ticari anlamda ilerlemeye başlar. 1953'de gaddarlıklara ve eziyetlere katlanan bir başka genç adamın kurtuluşa özgür ruhlu bir kızla ilişkisi yoluyla kavuşmasını anlatan *Monika'yla Yaz / Sommaren med Monika* filmiyle Bergman kendi sinemasal sesini bulmaya başlar. Bergman'ın Monika'yı oynaması için keşfettiği aktris Harriet Andersson'la ortaklığı, ona kariyerinde yeni yönelimler için ilham verir. Artık klişe senaryolardan vazgeçip hayat hakkında kendi düşüncelerini ifade etmenin yollarını arayabilecektir. Yine de seyirciyi tatmin eden mutlu sonları olmayan hikâyeleri sevme eğilimi neredeyse kariyerini raydan çıkarır. 1950'lerin ortalarında bir sonraki filmi ticari bir başarı kazanmazsa artık Svensk Filmindustri'de çalışamayacağı kendisine bildirilir. Bu baskı altında keyif bir komedi olan *Bir Yaz Gecesi*

Gülümsemeleri / Sommarnattens leende (1955) filmini yazar ve yönetir. Film hit olmakla kalmaz aynı zamanda uluslararası prestije sahip Cannes film festivalinde bir de ödül kazanır. Bu ödülün tüm İsveç sinema endüstrisine verdiği heyecan Bergman'a bundan sonra oldukça uzun sürecek sinema kariyeri boyunca kendi bildiği gibi senaryolar yazma olanağı verir.

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri Bergman'ın en neşeli filmidir. Elbette yine babasının otoritesi altında eziyet gören genç bir adamı konu alır. Genç Henrik Egerman (Björn Bjelfvenstam) rahip olmak için çalışan bir ilahiyat öğrencisidir. Ancak Henrik filmde merkezi figür olmaktan uzaktır ve Ingmar Bergman'ın yönettiği bu en sevimli ve kaygısız film, mutlu sonların en mutlusuna sahiptir. Aslında film, her birinin erotik sorunları bir diğerini etkileyen ama sonunda her biri aşkı bulan ve hayallerini gerçekleştiren dört çiftin hikâyesi üzerine kurulmuş çok olay örgülü bir anlatıdır. Filmin ana çiftinin erkeği Fredrik Egerman'dır (Gunnar Björnstrand). Dul kalmış Egerman'ın ikinci karısı Anne (Ulla Jacobsson), adamın oğlu Henrik'den daha gençtir. Anne filmin başında 18 yaşına girmek üzeredir ve Egerman'la iki yıldır evlidir. Elbette bu durumun karanlık bir yönü de vardır ancak Bergman bu başarısız evliliğin hikâyesinin komik yönlerini bulur. Anne, Fredrik'i bir baba gibi sever ama aslında Anne'ye olan sevgisinden ötürü kıskançlık ateşiyle yanıp tutuşan Henrik'e aşıktır. İki gelişme olayların seyrini değiştirir. Anne'nin reşit olana kadar Fredrik'le birlikte olmama kararı ve Fredrik'in büyük bir hata yaptığını gören eski aşığı Desiree Armfeldt'in (Eva Dahlbeck) araya girmesi. Tek bir istisnayla Bergman'ın tüm filmlerinde erkek otoritesi mutsuzluk yaratırken, kadınlar kontrolü ele aldıklarında *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde olduğu gibi işlerin yoluna girmesi ilginç bir noktadır. Bu konudaki istisna, Wolfgang Amadeus Mozart'ın komik operası *Sihirli Flüt*'ün sinema uyarlamasıdır. *Sihirli Flüt*, kadınların karanlık güçlerinin tek antidotunun erkek otoritesi olduğunu söyleyen bir masaldır. Bu uyarlama, Bergman'ın erkekleri işe yaramazlıklarından kurtaran kadınlara yer verdiği diğer komedilerinin ilginç bir karşı sürümüdür.

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri'nde işleri yoluna koyan aktris Desiree'dir. Desiree'nin Egerman'dan bir oğlu vardır ancak Egerman'ın bu çocuktan Anne'yle evlendikten çok sonralarına dek haberi olmaz. Desiree çok zengin bir kadın olan annesinin (Naima Wifstrand) lüks malikanesinde bir hafta sonu partisi düzenler. Desiree'nin annesinin sorgulamaya açık bir cinsel geçmişi vardır. Serveti anılarını yazmamaya söz verdiği erkeklerden aldığı şantaj paralarından gelir. Hafta sonu partisine Fredrik'i, onun çocuk gelinini, Henrik'i ve kendi sevgilisi Kont Karl Magnus Malcolm (Jarl Kulle) ile onun eşi Charlotte'u (Margit Karlqvist) davet eder. Ayrıca Egerman'ın fingirdek hizmetçisi Petra (Harriet Andersson) ve Armfeldt malikanesinin damadı Frid (Ake Fridell) de oradadır. Hafta sonu boyunca Desiree ve annesinin yönlendirdiği beklenmedik ve büyülü olaylar, Fredrik kendisine olanlardan dolayı şaşkınlığa düşse de doğru insanları bir araya getirir.

Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri güzel bir sinematografinin, ilham verici müzik kullanımının ve çekici oyuncularca sergilenen zekice ve komik oyunculuğun keyifli bir karışımıdır. Daha önce *Monika'yla Yaz* filminde ses getiren Harriet Andersson gibi Egerman'ı canlandıran Gunnar Björnstrand da bu filmden sonra Bergman'ın birçok önemli filminde rol alır. Filmin görüntü yönetmeni Gunnar Fischer, daha önce bir kaç filmde Bergman'la çalışmıştır ancak ...*Gülümsemeler* kişisel olarak sıkıntılı da olsa 1950'lerin

sonuna dek sürecek işbirliklerini pekiştirir. Bazı araştırmacılar ve eleştirmenler Bergman ve Fischer'in *Yedinci* Mühür (1957), *Yaban Çilekleri* (1957), *Büyücü* (1958), *Kaynak* (1960) filmlerinde işbirliği yaptıkları bu dönemi Bergman'ın en verimli dönemi olarak kabul ederler.

Bergman ve Fischer birbirleriyle çalışmaktan hoşlanmadılarsa da başarılı bir ikiliydiler. Gunnar Fischer'in Bergman için tasarladığı sinematografi, figür 8.1'de gördüğünüz gibi Alman Dışavurumculuğunun ruhunu taşıyan (bkz. 2. böl.), karanlık ve aydınlığın yüksek kontrastına dayanıyordu. Alman Dışavurumculuğu Svenski Filmindustri'deki stüdyo sistemi için olduğu kadar Bergman için de önemli bir etki kaynağıydı. Fischer'in dışavurumcu kompozisyonları özellikle Bergman'ın ruhsal bozgunu ya da büyüyü çağrıştırdığı sahnelerde etkinlik kazanıyordu. Filmi izlerken, Antonius Block'un evrenin boşluğundan duyduğu korkuyla acı çektiği sahnelerde ışık ve gölgenin zekice bir araya getirilişinden siz de zevk alacaksınız. Benzer bir biçimde büyünün otantik gizemleriyle sıkılmış burjuva patronlarını eğlendirmek için tasarlanmış numaraları karşı karşıya getiren *Büyücü* filmi de Fischer'in dramatik kareleriyle dünyaya gelir. Ortaçağ İsveç'ini anlatan bir başka film olan *Kaynak*'da Bergman eski dinin Nors tanrılarıyla Hristiyanlığın kutsallarını yoğun bir karşıtlık içinde canlandırırken Fischer ışık ve gölgenin zengin kontrastıyla sahnelere hayat verir. *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri*'nde ise yaşlı Bayan Armfeldt akşam yemeğinde konuklarıyla kadeh kaldırırken genç bir süt annenin sütünden bir damlayı bir aygırın tohumundan bir damlayla karıştırdığını söylerken Fischer'in sinematografisi aşk için yakarışın büyüsüyle dolar.

Bu dönemin filmlerinde Bergman karakterlerinin psikolojisine büyük bir ilgi göstermiştir. *Yaban Çilekleri*'nde başarılı bir meslek hayatı olan seçkin, yaşlı bir adamın, yolunu şaşırmış oğluna karşı gaddarca davranmak zorunda kalmasının hikâyesini anlatırken, davranışlarının doğruluğuna dair şüphelerini dile getirdiği rüyalarını gösterir. *Büyücü*'de karakterlerin iç dünyaları, tuhaf halüsinasyonlar aracılığıyla dış dünyalarını ele geçirirler. Ancak Bergman bu zamana kadar, daha sonra yapacağı gibi somut dış gerçekliğin varlığına meydan okumuş değildir. Bu, Bergman'ın İsveç stüdyo sistemi içinde çalışsa da kendi yolunda gidebilen bağımsız bir yönetmen olarak sağlam temeller inşa ettiği bir dönemdir. Bu dönem boyunca hem tiyatroya hem de sinemaya olan bağlılığını güçlendirmiş, etrafında kariyerinin geri kalanında film yönetmeni olarak birlikte çalışacağı tiyatro oyuncularından bir grup toplamıştır. Bergman'la çalışarak uluslararası ün kazanan bu oyuncular arasında Gunnar Björnstrand, Max von Sydow, Bibi Andersson, Liv Ullman, Harriet Andersson, Gunnel Lindblom, Jarl Kulle ve Ingrid Thulin gibi isimler vardır.

1960'larla birlikte Bergman çok daha radikal ve deneysel bir tavır benimser. Bu yönelim onun popülerliğini özellikle ABD'de azaltır. Ancak onun sıra dışı filmleri Bergman'ı, filmlerin nasıl işleyebileceğine dair anlayışı tüm dünyada değiştiren 1960'ların uluslararası sinemasal devriminin öncüsü konumuna getirir. 1961-1963 arasında Bergman üç tartışmalı film yapar. Bu filmlerin görünüşleri onun daha önceki zengin ve detaylı setleri, geniş bir kişilik ve ilişki çeşitliliğine sahip çok sayıda karakteri içeren çalışmalarından radikal derecede farklıdır. Yeni filmlerinde film ekibini sadece en gerekli olanlara yer verecek kadar küçültür. Bergman'ın önceki filmleri seyirciye baş karakterlerinin çektiği acıları ve yaşadıkları kafa karışıklıklarını aktarırken, *Aynadaki Gibi* (1961), *Kış Güneşi*

(1962) ve *Sessizlik* (1963) filmleri kişisel endişelerin ötesine, kişisel çözülmelere geçer. Bergman, karakterlerinin sorunlu iç dünyalarını ima edebilmek için sıra dışı film görüntümünü ve sesi daha yoğun olarak kullanır. 1961 ve 1963 yılları arasında yaptığı filmlerde sorunlu insanların yalıtılmasını, başka insanların neredeyse hiç olmadığı mekanlarda ya da içlerinde yaşayanların kişiliklerini hatırlatacak her türlü kişisel ayrıntıdan arındırılmış odalarda, sadece dört ya da beş karakter kullanarak anlatır. Bazı eleştirmenler bu filmleri geniş ölçekli eksiksiz bir orkestranın aksine oda müziği orkestrasının küçük ölçeğini akla getirecek biçimde "oda filmleri" olarak adlandırır. Buna ek olarak Bergman'ın filmlerinin sinematografisi, yönetmenin Gunnar Fischer'le yollarını ayırmasının ve görüntü yönetmeni Sven Nyqvist'le birlikte çalışmaya başlamasının ardından fark edilir bir değişimden geçer. Nyqvist'le işbirliği bundan sonra kariyerinin sonuna dek sürer. Nyqvist, Fischer'in ustası olduğu yüksek kontrastlı sinematografiyle ilgilenmez. Bunun yerine yeni geliştirilmiş lensler ve çok hızlı filmler kullanarak Bergman için nüanslı bir gri aralığı sunan, gölgesiz kareler tasarlar. Daha sonra *Anna'nın Tutkusu / En Passion* (1969) filminde Bergman ve Nyqvist renkli sinematografinin şaşırtıcı güzellikte kullanımına öncülük ederler ve Bergman'ın kariyerinin geri kalanı boyunca bu alanda deneyler yapmayı sürdürürler.

Aynadaki Gibi (1961) soğuk ve otoriter bir babanın yönünü gittikçe daha çok kaybeden şizofren kızıyla seyirci özdeşliği kurar. *Kış Güneşi*'nin (1962) kahramanı, cemaatine karşı "babalık" görevini yerine getiremeyen Lutherci bir rahiptir. İnsanlarla iletişim kurma becerisinin olmayışı, sürekli Tanrı'ya ilişkin şüpheler beslemesi ve her zaman bir parça sallantıda oluşu onu kendi gerçekliğiyle bağlarının kopmaya başladığı bir noktaya getirir. Bu filmlerin her birinde çökmekte olan ve kişiliği çözülmeye başlayan kahramanın dış gerçeklikle bağları giderek koparken, seyirci olup biteni güvenli bir mesafeden izler. Ancak çok daha rahatsız edici bir film olan *Sessizlik*'de (1963) neyin gerçek olduğuna dair seyircilerin algısı bile kaymaya başlar.

Bu filmde iki kız kardeş, Ester (Ingrid Thulin) ve Anna (Gunnel Lindblom), Anna'nın genç oğlu Johan'la (Jörgen Lindström) birlikte tren yolculuğu yaparlarken Ester'in hastalığından dolayı Timoka adlı tuhaf bir şehirde zorla trenden indirilirler. Hemen hemen hiç aksiyon içermeyen bir film olan *Sessizlik*'in tekinsiz niteliği kısmen kız kardeşlerin ve genç oğlanın bir kaç gün geçirdiği mekanın iyi saatte olsunlar doğasından kaynaklanır. Burası hangi ülkedir? Timoka, gerçek bir şehir ismi değil, Estonca konuşmayan Bergman'ın Estonca sözlükten seçtiği bir sözcüktür. Bu kenttekiler hangi dili konuşur? Ester, Anna ve Johan bu dili anlayamadıkları gibi tanımlayamazlar bile (filmde konuşulan dili Bergman yaratmıştır). Her yerde tanklar, zırhlı araçlar vardır ama bunun nedenini bulabilmek imkansızdır. Karakterler ve bağlam arasındaki bu kopukluk, seyirciye de zorluk çıkarır. Kahramanlar kadar seyirciler de gerçekliği yitirmeye başlarlar. Hiçbir sosyal ilişkileri olmayan kız kardeşler, en temel fiziksel ihtiyaçlarıyla, tepkileriyle ve neler olduğuna dair kaba tahminleriyle baş başa kalırlar. Duygusal, huzursuz ve bencil bir kadın olan Anna, sokaklara fırlayıp birileriyle birlikte olmanın fırsatını kollar. Yalnız kalan Ester kendi hasta bedenine ve Johan'a bakmak zorundadır (Johan'ın annesi Anna, oğlunun ilgisine ihtiyaç duymadığı sürece nadiren Johan'ı düşünür) ve sürekli Timoka'lılarla iletişim kurmaya çalışır. Johan ise bu belirsiz durumda kendini daha güvende hisseder. İçine kapanmak yerine bu yeni yer hakkında meraklanır. Sonunda Anna ve Johan, Ester'i otelde

muhtelemelen ölmeye terk ederler ve tekrar yola koyulurlar. Anne ile oğlu trene tekrar bindiklerinde Johan annesini görmezden gelip Ester'in verdiği, üzerinde tuhaf dilden bir kaç sözcüğün İsveççe'ye çevrildiği bir gazeteye odaklanarak onu şaşırtır. Film nihayetinde iletişim kurulabilmesi için umuda kapıyı aralayarak biter.

Öte yandan Bergman bir sonraki filminde tüm umutlara boş vermiş gibidir. *Persona* (1966), bazı film eleştirmenlerince Bergman'ın başyapıtı ve yapılmış en önemli filmlerden biridir. Başka bazı eleştirmenler ise filmi anlaşılmaz bulurlar. Bu konuda kendi kararınızı vermek için filmi izlemeniz gerekir. *Sessizlik*'de olduğu gibi *Persona* da çok basit bir hikâye anlatır. Bir aktris olan Elisabeth Vogler (Liv Ullman) konuşmaz olur. Bir gün, sahnede Sofokles'in bir babayla kızının sorunlu ilişkisi hakkındaki oyunu *Elektra*'nın temsili sırasında, Elisabeth birden repliklerini söylemeyi bırakır ve sahne dışında da tamamen sessizliğe bürünür. Akıl hastanesine yerleştirilen Elisabeth'le burada neşeli, ayakları yere basan bir hemşire olan Alma (Bibi Andersson) ilgilenir. Doktoru, Elisabeth'in hastane ortamında ilerleme kaydetmediğini saptayınca, hasta, hemşiresiyle birlikte doktorun uzak bir adada bulunan kulübesine gönderilir. Bergman, Alma'nın da Elisabeth'in yolundan giderek onun gibi hasta olup olmayacağını doğrudan anlatmaz. Filmin son karelerinde Alma kulübeden ayrılıp bir otobüse binerek muhtemelen evine doğru yollandığında, Alma'ya ne olduğunu yorumlayabilmemiz için Bergman'ın bize ipucu verip vermediğine karar vermek seyirciye kalır.

Böylece bir kez daha Bergman karakterlerini iç düşüncelerinin ve arzularının akıntısına bırakan ve onların gerçeklikle bağını tehlikeye atan yalıtılmış bir dünyaya doğru seyircisine eşlik eder. Önceki filmlerde kafa karışıklığı ve korkunun girdabına kapılmış karakterler daha en baştan sorunludurlar. Burada ise Alma, hastasıyla tanışana kadar mutlu normalliğin özü gibi anlatılır. Elbette gündelik olarak normal kabul ettiğimiz şeylerin temelini sorgulayan bu hikâye, Elisabeth'in değil, Alma'nın hikâyesidir. Bergman'ın filmi bize Elisabeth sahnede oyun oynamayı bıraktığında, hayatının, her satırı onun bir kadın olarak belli bir rolde oynamasını isteyen toplum tarafından yazılmış bir oyundan başka bir şey olmadığını fark ettiğini gösterir. Adada, kurallarına her zaman uyacağı bir toplumun desteği olmadan Alma'nın da kendi hayatını artık inanarak oynayamayacağı bir senaryo olarak görmeye başladığını mı varsaymalı? Bu soruya cevap vermek için filmi izlemeniz ve görüntüleri, diyalogları, hikâye ögelerini tanımlamanız gerekir.

Bergman'ın Alma ve Elisabeth'i birbirleriyle karıştırabileceğiniz biçimde sunan, lezbiyen bir karşılaşma ya da Alma'nın kişiliğinin çöktüğü psikolojik an olarak anlaşılabilecek kareler göstermesine odaklanabilirsiniz. *Persona*'da, vampir filmlerinde vampirin kurbanının boynunu ısırdığı sahneleri hatırlatan, sınırların belirsizleştiği görüntüler olsa da cinsel aktivite içeren bir sahne yer almaz. Yine de bazı eleştirmenler, sınırların ortadan kalkmaya başladığı duygusunun cinsel ilişkinin karakteristik bir özelliği olmasından ötürü lezbiyenlik teması hakkında spekülasyon yapmaktan geri durmazlar. *Persona*'nın en dikkat çekici yönü ise, her tür sınırın aşıldığını ima eden görüntülerin, açılış montajından itibaren bütün filme egemen olmasıdır.

Filmin açılış montajı, hikâye hakkında açıklayıcı bilgi sunmak yerine filmin ve film projektörünün nasıl çalıştığına odaklanarak seyirciyle sinemacı arasındaki sınırları ortadan kaldırır. Filmin ilerleyen bölümlerinde Bergman'la seyirci arasındaki sınırların

benzer bir biçimde yıkıldığına tanık oluruz. Kişiliğin sınırlarına meydan okuyan bir başka olay, Elisabeth tek başına televizyon izlerken, Vietnam'dan haber görüntülerinin dehşetinin altında ezildiği sahnede gerçekleşir. 1967'de, Vietnam savaşı sırasında çekilen bu filmde bir rahip protesto etmek için kendini yakar. Elisabeth televizyondaki görüntülere kendini çok yakın hisseder. Vietnam Savaşı'nı bilmeyen öğrenciler için, 1960'lar ve 1970'lerin başı arasında Kuzey ve Güney Vietnam arasındaki askeri çatışmalara ABD'nin "demokratik" Güney Vietnam'ın, Komünist Kuzey Vietnam'a karşı yardım istediğini ileri sürerek ordusunu gönderdiğini hatırlatalım. Tüm dünyada protesto gösterilerinin odağına yerleşen bu savaş, ABD'de şiddetli bir politik alt üst oluşa yol açar. Filmde bu haber görüntülerini göstererek Bergman politik bir konum alıyor olmaz. Aslında burada Bergman'ın yaptığı daha çok Elisabeth'in dış dünyada hiçbir bağlantısının olmadığı bir ülkeyle iç dünyasında kurduğu ilişkiyi araştırmaktır. İç savaşın otomatik olarak sınırlara dair soruları akla getirmesi de ilginçtir. Bir ülkedeki ulusal çöküş, Alma'nın psikolojik olarak kaybolan kişilik yapısı sorununun politik paraleli sayılabilir mi?

Kendi güvenliğimizi inşa etmek için bel bağladığımız sınırların belirsizliği meselesi Bergman'ın daha sonraki filmlerinin ve İsveç televizyonu için ürettiği mini dizilerin konusu haline gelir. Bergman'ın bu konuda kendisiyle girdiği diyalogları izlemek için *Persona*'da olduğu gibi vampirliği çağrıştıran sahnelere yer verdiği, psikolojik çöküş yaşayan bir sanatçının hikâyesi olan *Kurtların Saati* (1968) ve biri ölmekte olan üç kız kardeşin, ölümle yaşam arasındaki çizgiyi belirsizleştiren hikâyesi Çığlıklar ve Fısıltılar (1978) filmlerini seyredebilirsiniz. 1982'de *Fanny ve Alexander* adında, beş saatlik bir televizyon dizisi çektikten sonra Bergman bir daha film yapmayacağını söyler ve yapmaz da. Yine de başka yönetmenler için film senaryoları yazar ve bir çok televizyon dizisi üretir. Bu diziler vizyona girebilecek uzunlukta kurgulanarak dünyanın her yerinden sinema salonlarında gösterime girer. Örneğin *Fanny ve Alexander* 312 dakikadan 188 dakikaya indirilir. Ancak bu yapımın her iki versiyonu da çok diskli DVD'lerde bulunabilir.

1961-1981 yılları arasında Bergman'ın filmleri evreni yönlendirecek ve sınırları yerinde tutacak bir tanrının olmadığı, ahenk ve düzen arayışındaki insanları çaresizliğe sürükleyen bir dünya sunar. Ancak 1982'den sonra *Fanny ve Alexander* ile Bergman'ın sinemasında pek çok eleştirmene göre 1950'lere kadar yaptığı filmlerin dengeliliğini hatırlatan yeni bir değişim gerçekleşir. *Fanny ve Alexander*'da Bergman yirminci yüzyılın başlarından, hayatın daha basit ve daha güvenli olduğu varsayılan "eski, güzel günlere" dair bir hikâyeyi, sadece o dönemlerde yaşayan insanların da modern filmlerinde betimlediği sorunların aynısını yaşadığını göstermek için anlatır. Bergman *Fanny ve Alexander*'da, 1960'larda yaptığı filmlerdeki gibi çözülen ruhlar, zalimlik ve kendini aldatma gibi temaları işlese de insanların ve insan kültürünün *ingenting* karşısındaki direncini de gösterir. Yoksa Bergman, içinde yaşadığımız zamana dair umut mu beslemektedir?

FİGÜR 8.2. *Fanny ve Alexander / Fanny och Alexander* (1982) filminden bir kare. Renkli. 188 dk. Bu karede genç Alexander Ekdahl'ın anneannesinin arkadaşı İsak Jacobi'nin (Erland Josephson) evinde büyülü bir an gerçekleşiyor. Alexander (Bertil Guve), Lutherci kilisenin seçkin bir piskoposu ancak özel hayatında bir sadist olan Edvard Vergerus'dan (Jan Malmsjö) saklanıyor. O gece İsak uyuduğunda İsak'ın kuzeni Aron (Mats Bergman) amcasına karşı gelerek Alexander'in, İsak'ın diğer kuzeni İsmael Retzinsky (Stina Ekblad) ile buluşmak için yasak odaya girmesine izin verir. İsak, İsmael'i o odaya kilitlemiştir. Kısa diyalogları sırasında çerçevenin solundaki İsmael, eliyle Alexander'in yüzünü örter. Neden? Bunun İsmael'in böyle sıkıca hapsedilmesiyle bir ilgisi var mı? İsmael'in insanlar arasındaki bariyerleri aşma gücü olduğunu öğrenseniz şaşırır mıydınız?

Fanny ve Alexander / Fanny och Alexander (1982)

Yasak Odanın Büyüsü Ne?

Figür 8.2'de gördüğümüz yasak oda, 10 yaşındaki Alexander Ekdahl'ın (Bertil Guve) daha önce bulunduğu her yerden farklı bir yer. Filmin başında Fanny (Pernilla Allwin) ve Alexander, amcalarının deyişiyle Ekdahl ailesinin "küçük dünyasında" yaşarlar. Alexander'in sülalesinin hesapsız zenginliği, herkesin güvende hissedebileceği, içinde sıcaklığın, neşenin, sevginin, bir aile restoranının ve bir tiyatronun bulunduğu, Ekdahl'leri dünyanın kederinden ve acısından koruyan bir fanus gibi kapalı bir aile ortamı kurulabilmesine olanak vermiştir. Ancak bu filmin hikâyesi, babaları Oscar (Allan Edwall) öldüğünde çocukların ve onları seven insanların bu durumla nasıl yüzleştikleriyle ilgilidir. Tuhaf, korkutucu yasak oda, bazı yönlerden bu ailenin talihinin dönüşünün en iyi kısmıdır.

Alexander'in babası öldüğünde ve annesi Emilie (Ewa Fröhling), Lutherci Piskopos Edvard Vergerus (Jan Malmsjö) ile evlenir. Fanny ile Alexander da anneleriyle birlikte Vergerus şatosuna yerleşirler. Emilie ve çocukları, şatonun bildikleri evden ta-

mamen farklı bir dünya olduğunu anlayınca çok şaşırırlar. Burası neşeye ya da rahatlamaya izin vermeyen, sadece dediğim dedik piskoposun katı kurallarının geçerli olduğu, zalim bir dindarlığın hüküm sürdüğü bir yerdir. Bergman hem Piskoposun hem de Ekdahl'lerin hayatlarının etrafına katı sınırlar çizdiklerini ve buna gerçeklik dediklerini gösterir. Peki Alexander'in seçimleri gerçekte Ekdahl'lerin midir yoksa Vergerus'ların mı? Aslında Bergman bu ikisinin hayatı düzenlemenin sınırsız yollarından yalnızca ikisi olduğunu açıkça ortaya koyar. Alexander'la birlikte İsmael'le tanıştığımızda, Bergman mutlak sınırları olmayan imgelemin göreceli dünyasını ve hem Ekdahl'lerin hem de Vergerus'ların kendilerini gönüllü olarak mahkum ettikleri hayali sınırların içinde yaşadıklarını gösterir.

Figür 8.2'de Ismael'i (Stina Ekblad) Alexander'i zamanın ve uzamın geçici olarak çöküşüyle açılan yaşamın sınırsız olanaklarının tecrübesiyle tanıştırırken görürsünüz. İsmael, Alexander'i tacizci üvey babası Piskopos Vergerus'a duyduğu nefretten arındırmaya girişir. Bunu Alexander'in zihninin derinliklerine indiği ve onun birey olarak sınırlarını ihlal ettiği mistik bir süreçle gerçekleştirir. Daha sonra İsmael bu yasak bağlanmayı çok daha korkutucu ikinci aşamaya taşır ve Alexander'in kendisine, Fanny'e ve annesine yaptıklarından dolayı Vergerus'a duyduğu öfkeyi intikama dönüştürmek için, onun arzusunu yönlendirir. İsmael'in Alexander'le kurduğu tüyler ürpertici bağın görüntüleriyle çapraz kurgulanan sahne, İsmael'in Alexander'in arzularını kilometrelerce ötedeki üvey babasının şatosuna yönlendirdiğini, piskoposun tuhaf bir kazayla yanarak öldüğünü gösterir. Bergman gerçekten düşmanlarımızdan böyle kurtulabileceğimize inanıyor muydu? Bergman'ın yazdığı ya da söylediği hiçbir şey böyle bir olayın gerçekten mümkün olduğunu ima etmez. Bu olay daha çok hiçbir sınırın mutlak olmadığını anladığımızda deneyimleyebileceğimiz olasılıkların ve korkunun metaforudur.

Figür 8.2'de Bergman'ın İsmael ve Alexander arasındaki bağı nasıl ayrıntı planda çektiğine dikkat edin. İsmael'in Alexander'de açığa çıkardığı güçler çok uzak mesafelere yönlendirilmiş olsa bile çok küçük bir kaynaktan, birbirleriyle sıra dışı bir yoğunlukla iletişim kuran iki insandan yayılmaktadır. Başka bir deyişle Bergman iki insan arsındaki sıkı bağların büyük gücüne dikkat çekmektedir. Karede İsmael'in feminen göründüğüne de dikkat edin. Elbette öyle görünecek, çünkü bir kadın tarafından canlandırılır. Onun androjen doğası erkek ve kadın arasındaki kesin ayrımları yıkar. İsmael, "normal" zaman, uzam ve cinsiyet kavramları açısından Vergerus'ların ve Ekdahl'ların dünyalarını temelinden yıkar. Normallik bir başka yanılsama haline gelir. Peki İsmael'in Musevi oluşunun, Protestan Vergerus'ların ve Ekdahl'lerin dünyası için yabancı oluşunun anlamı nedir? Bu tehlikeli ve büyülü varlığın dinsel farklılığını nasıl yorumlarsınız? Bergman'ın, neden Eski Ahit'i İsak Jacobi'nin evindeki yasak odada gördüğümüz büyüyle ilişkilendirdiğini anlayacak kadar Tevrat bilginiz var mı?

Her ikisi de Protestan olmasına karşın Vergerus'larla Ekdahl'lerin "küçük dünyalarının" farklı cinsiyet değerlerine sahip toplumsal sistemlere dayalı olması da ilginçtir. Ekdahl'ler bir tür anaerkil ailedir. Alexander'in anneannesi Helena'nın (Gun Wallgren) şefkatli kontrolü altına yönetilir. Oysa Vergerus şatosu ataerkil otorite figürü Edvard Vergerus'un gaddar egemenliği ve sıkı kontrolü altındadır. Alexander ve kız kardeşi Fanny ile Noel'de Ekdahl'lerin evinde tanıştığımızda, sorumluluk görünüşte ailenin erkeklerin-

de olsa da, bu konforlu ve ayrıcalıklı dünyayı asıl olarak kadınların kontrol ettiğini görürüz. Bununla birlikte Alexander'in annesi Emilie kocasını kaybettikten sonra gücünün doğasını anlamıyor gibi görünür. Gücünü anlamak yerine Emilie, Ekdahl'lerin büyük servetlerinden ötürü boğulur gibi hissettiğini Vergerus'a açar. Bu nedenle Vergerus evlendiklerinde evinden hiçbir kişisel eşyayı, mücevherleri, giysileri, kitapları, mobilyayı ya da resimleri getirmemesinde ısrarcı olduğunda, Emilie durumu kabullenir. Vergerus, çocukların oyuncaklarını getirmelerine bile izin vermez. Emilie, kişisel eşyaları olmadan da yapabileceğini görmek ister ancak yeni evliliği ona kurtuluşu getirmez. Kendini aşağılayıcı, denetleyici ritüellerin, hastalıklı ve bastırılmış bedenlerin dünyasında bulur. Bu dünyada Alexander'in Ekdahl'ler arasında öğrendiği fantezilerin ve özgürlüğün tadı, yalana duyulan sevgi olarak tanımlanıp şiddetle cezalandırılır. Alexander ve Fanny, müstakil bir evdeki yatak odasından çok ıslahhaneyi andıran bir odada resmen hapsedilir. Alexander hikâyelerini anlattığında dövülüp aşağılanır. Emilie yeni evliliğinden pişmanlık duymaya başladığında çoktan hamiledir. Üstelik Vergerus, kendisini terk etmeye yeltenirse tüm çocuklarını kaybedeceği dair tehditler savurur.

İsak, Aron ve İsmael'in hikâyede başat önem kazandıkları nokta burasıdır. Artık hayli yaşlanmış olan İsak bir zamanlar Alexander'in anneannesi Helena'nın sevgilisi, şimdi ise onun için hayatını tehlikeye atıp piskopostan torunlarını almaya girişecek kadar yakın dostudur. İsak, Helena'nın torunlarını savunurken beklenmedik bir biçimde büyülü güçleri yardıma çağırır. Filmin başlarından itibaren Alexander ve Fanny'nin büyünün varlığından haberdar olduklarını görürüz. Alexander, Helena'nın evinde bir heykelin hareket ettiğini görür. Daha sonra iki kardeş Oscar'ın hayaletini görürler ve çocuklarının akıbetinden endişe ettiği için kendilerini kolladığını anlarlar. Ancak büyük olasılıkla bu sahneyi, İsak'ın çocukları bu zalim adamdan kurtarmak için ondan büyük bir ahşap sandık satın alana kadar, çocukların fantezisi olarak değerlendirirsiniz. Vergerus sandığı satar ancak sonrasında İsak'ın aslında çocuklar için geldiğine dair şüphelerini kızgınlıkla açığa vurur, anti-Semitik hakaretler savurarak İsak'a vurmaya başlar. İsak'ın öfkesi ancak çocukları arabasının bagajına sokmanın bir yolunu bulduğunda geçer. Bu arada Vergerus şüphelerinin sağlamasını yapmak üzere çocuk odasına koşar. İsak, Eski Ahit'ten bir peygamber gibi yumruğunu göğe doğru kaldırır ve beyaz ışıklar altında büyüsünü gerçekleştirerek Vergerus için çocukların çocuk odasında olduğu yanılsamasını yaratır. Bu çocuksu bir fantezi değildir. Peki Eski Ahit'teki mucizelere bir gönderme olabilir mi?

İsmael'i bize tanıtmakla Bergman bizim ve kültürlerimizin kendimiz için yarattığı ve sonrasında gerçeklikle karıştırdığı "küçük dünyaların" ötesindeki daha büyük bir gerçekliğin gücüyle ciddiyetle ilgilendiğini ortaya koymuş olur. Belli ki İsak'ın tuhaf güçlerle bağlantısı vardır ancak onlara güvenmez. Bu nedenle İsmael'i, bırakın küçük Alexander'i, kimsenin görmesini istemez. Bergman seyircisinin bu güç üzerinde düşünmesine, bu gücün yaşamlarımızda güçlere ilişkin kavrayışımız bağlamında ne anlama geldiğini sorgulamasına olanak sağlar. Bununla birlikte *Fanny ve Alexander*'in son sahnelerinde ister Vergerus'ların acımasız dünyası, ister Ekdahl'lerin tatlı dünyası olsun, "küçük dünya" biçiminde yaşam kavrayışlarının bir yanılsama olduğunu açıkça ortaya koyar.

Fanny ve Alexander'in sondan bir önceki sahnesi, Ekdahl ailesinde gerçekleşen iki doğumun neşeli, çiçekler içinde kutlamasıdır. Alexander'in kız kardeşi, yani ölen üvey babasının kızı ile amcalarından biri olan Gustav Adolf'un (Jarl Kulle) hamile bıraktığı dadının gayrımeşru çocuğunun doğumu kutlanır. Bu tablo, hizmetçilerine aileden biri gibi davranan ve Gustav Adolf amcanın cinsel aşırılıklarına göz kırpan mutlu Ekdahl ailesine ışık tutar. Ekdahl'lerin içinde yaşadıkları fanus, Vergerus şatosundan çok daha eğlenceli olsa bile, en az onun kadar bir yanılsama değil midir?

Bergman bu soruya cevabının ipucunu kutlama partisi sahnesinde verir. Partide Gustav Ekdahl'lerin "küçük dünyasına" dair uzun, duygusal bir konuşma yaparak ailelerini dış dünyanın tüm kötülüklerine kapatmakta ne kadar haklı olduklarını anlatır. Bu Bergman'ın bakış açısı mıdır? Elbette değil! Bergman, Ekdahl adının Henrik Ibsen'in tanınmış oyunu *Yaban Ördeği*'nin kendi kendini kandırmasıyla meşhur kahramanı Hjalmar Ekdahl'den geldiğini kendisi söyler. Dahası, Gustav Amca'nın da yakında anlayacağı üzere ailenin dadısı ve çocuğunun annesi Maj (Pernilla Wallgren) Ekdahl fanusunda kalmak istememektedir. Emilie ve Helena, Maj'ın bebeğini alıp, babasının zamparalıklarından usanan, Gustav Amca'nın büyük kızı Petra'yla (Maria Granlund) birlikte ayrılmasına yardım ederler. Bu "küçük dünya", ona inanmayı reddedenlerin baskısına dayanamayacaktır. Ekdahl'lerin fanusunun sağlam kalmayacağının belirtileri, Alexander'in üvey babasının hayaleti, Alexander'in ondan asla kaçamayacağını söylediğinde ve Emilie, Helena'ya artık ailenin kontrolünün kadınlara geçtiğini söylediğinde ortaya çıkar. Daha önce altta kalanların yüzeyde kendini gösterme zamanı gelmiştir.

Bu arada Emilie, Ekdahl ailesi içindeki gücünü fark etmiştir. İşe aile tiyatrosunun yönetmeni olarak yeni, devrimci bir dramayı, August Strindberg'in *Rüya Oyunu*'nu sergilemekle başlar. Strindberg, İsveç'in en büyük oyun yazarı ve Bergman'ın en favori ilham kaynağıdır. Film aynı zamanda Alexander'in yaşamında da önemli değişiklikler olacağını ima eder. Filmin son anlarında başını anneannesinin dizine yaslar ve Helena, Strindberg'in oyununun başından replikler okurken, daha önce yasak odada gördüklerimizi açıkça dile getirir. "Her şey olabilir, her şey mümkün, her şey makul. Zaman ve uzam yoklar." Birçok eleştirmen Bergman'ın burada bir sonraki kuşağın ya da en azından Alexander'in toplum tarafından konulan yapay sınırların ötesini görebileceğine dair umut beslediğine inanır. Ancak bu bakış açısı pek çok soruyu beraberinde getirir. Bergman'ın, kültürel geleneklerin tarih içinde farklı insan kuşakları tarafından inşa edildiğine (dolayısıyla sorgulamaya açık olduğuna) dair görüşlerine katılıyor musunuz? Yoksa kültürünüzün topluma verdiği düzenin hem doğru hem de doğal olduğuna mı inanıyorsunuz? Bunun ötesinde, aileler hala kendilerini hoşlanmadıkları ya da yanlış buldukları toplumsal çerçevelerden yalıtmak için çevrelerine görünmez duvarlar örüyorlar mı? Bunun alternatifi nedir? *Fanny ve Alexander*'le bağlantılı olarak ortaya atılabilecek konulardan bir kaçı bunlardır. Aklınıza başka hangi sorular geliyor?

Sonuç

Ingmar Bergman gibi tüm sanatını herhangi bir toplumun koyduğu sınırların mutlak doğruluğunun reddi üzerine kurmuş bir yönetmenin ulusal bir sinema kültürüne kolaylıkla yerleşemeyeceğiniz görebilirsiniz. Uluslar genellikle yasalarının ve gelenek-

lerinin mutlak doğruluğunu katılıkla, kimi zaman ölümüne savunurlar. Ancak Bergman İsveç yurttaşlığını ölümüne dek korumuştur. 1970'lerde sonunda kazanacağı bir vergi anlaşmazlığı yüzünden İsveç hükümetiyle mücadelenin verdiği kızgınlıkla Almanya'da geçirdiği zaman haricinde Bergman tüm filmlerini İsveç'te çekmiştir. Bergman, her zaman bir asi olarak kalmış, kültürünün kaynaklarını radikal filmler çekmek için kullanmıştır. İsveç bugün olmadığı gibi geçmişte de asla ABD'dekine, Hindistan ya da Hong Kong'dakine benzer bir biçimde her şeyi kontrol altında tutan bir sinema endüstrine sahip olmamıştır. Ancak ülkenin önde gelen ticari yapım şirketleri Svensk Filmindustri ve İsveç Film Enstitüsü, potansiyel sinema izleyicilerinin inanç sistemlerine karşı gelmeyecek filmlerden yanadırlar. Bergman kariyeri boyunca bütçe ve dağıtım anlamında bu ticari şirketlere bağımlı olmuş, ancak sahip olduğu uluslararası ünün yardımıyla isteklerini gerçekleştirebilmiştir.

Bergman aynı zamanda ulusal kökenlerini, *Fanny ve Alexander* filminden bahsederken andığımız İsveçli oyun yazarı August Strindberg'in (1849-1912) yapıtlarıyla kurduğu güçlü bağ yoluyla ortaya koyar. Bergman'ın sinemasını, özellikle anlattığı kadın erkek ilişkilerini tam anlamıyla kavrayabilmek için Strindberg'in yapıtlarını okuyabilirsiniz. Strindberg'in oyunları, İsveç kültüründe kadınlara ve erkeklere biçilen rollere uymayan kocalar ve karıları arasındaki acımasız savaşları canlandırmasıyla ün salmıştır. Strindberg, Bergman'ın İsveçli atası olarak ona hem İsveç kültürüyle ilişki kurup hem de bir tür anarşist/varoluşçu özgürlüğe sahip olabilme olanağı verir.

Bergman'ın filmleri genellikle sinemaya gitme nedenimiz olan rahatlamayı sağlamayı insafsızca reddetseler de öyle güzel işlenmiş, yönetmenin vizyonunu iletme yeteneği öyle güçlü filmlerdir ki izlendikten sonra unutulmaları çok zordur. Sanatının gücünden ötürü Bergman uluslararası sinema tarihinde kendine önemli bir yer edinmiştir. İsveç sineması ve ifade özgürlüğü için didinen tüm dünyadan sinemacılar üzerindeki etkisi uzun yıllar, belki de sonsuza dek sürecektir.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Bergman'ın farklı filmlerinde Anna, Karin, İsak, Johan, Henrik, Marianne, Martha, David, Fredrik ve Alma gibi isimler ve Vergerus, Egerman, Vogler gibi soyadları sık sık karşımıza çıkar. Bu isimlerin çoğu Bergman'ın ailesinden, arkadaşlarından, tanıdıklarından gelir. Internet'te ve basılı kaynaklarda araştırma becerilerinizi kullanarak bu isimlerin hangilerinin Bergman filmlerinde daha çok kullanıldığını ve aynı isimlerin Bergman'ın hayatında kime ait olduğunu bulun.

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Pek çok eleştirmen Ingmar Bergman'ın filmlerinin genellikle kadın kahramanları olduğunu kaydeder. Kadınların başrollerde oynadıkları filmler arasında *Yaz Oyunları*, Monika'yla *Bir Yaz, Aynadaki Gibi, Persona, Sessizlik, Anna'nın Tutkusu, Çığlıklar ve Fısıltılar* ve *Güz Sonatı* filmleri vardır. Kadın karakterlerin spot ışıklarını erkeklerle paylaştığı filmler ise *Aşk Dersleri, Yaz Gecesi Gülümsemeleri, Kaynak, Bir Evlilikten Sahneler, Fanny ve Alexander* ve *Saraband*'dır. Kadınlara yaptığı vurgudan Bergman'ın bir tür feminist yönetmen olduğunu çıkarabilir miyiz? Bu sizin feminizmi nasıl tanımladığınıza göre değişir. *Fanny ve Alexander* dışında Begman'ın filmlerinde kadınlar asla terk edemeyecekleri aşağı toplumsal rollere hapsedilirler. Öte yandan bazı eleştirmenler kadınların sorunlarına eğilen ve gerekli önemi veren filmlerin feminist yönleri olduğunu ileri sürerler. Bergman'ın yukarıdaki filmlerinin en az altısını izlediyseniz, yönetmenin feminizmle ilişkisini nasıl değerlendirirsiniz?
2. Pek çok Bergman filminde, özellikle de *Yedinci Mühür, Kaynak, Aynadaki Gibi, Kış Güneşi, Fanny ve Alexander* filmlerinde var olan inanç krizini nasıl yorumlarsınız? İsveç'te dinin rolü, Lutherci Protestanlığın tarihi ve doğası hakkında daha çok bilgiye sahip olsaydınız, aynı zamanda dinin Bergman'ın çocukluğundaki ağırlığını bilseydiniz bu bakış açısını daha iyi yorumlayacak bir konumda olur muydunuz?
3. Ingmar Bergman, İsveçli yönetmen olarak mı yoksa ulusal kültürü aşan bir sinemacı olarak mı daha iyi anlaşılır? İsveç stüdyo sisteminde uzun süre çıraklık yaptığı, film yapmak için kullandığı paranın büyük bir bölümünün İsveçli kaynaklardan geldiği doğrudur. Yapıtlarının İsveç kültürüyle şekillenmiş ailesiyle yaşadığı erken deneyimlerin izini taşıdığı, İsveçli oyun yazarı August Strindberg'den ilham aldığı da doğrudur. Ancak İsveçli değil İskandinav figürler olan Norveçli dramacı Henrik İbsen'den ve Danimarkalı yazar Hans Christian Andersen'den de eşit derecede etkilendiği de söylenebilir. Dahası, en yoğun etki olan anlatının parçalanması, tüm batı ülkelerinde 20. yüzyıl sanatını biçimlendiren uluslararası modernizmin bir parçasıdır. Modernizm hakkında ne biliyorsunuz? Daha fazla bilgiye nasıl ulaşabilirsiniz? Sinemacıyı ulusal kültüre bağlayan nedir?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

4. Youtube'da *De Duva* (yön. George Coe, 1968) adında 16 dakikalık çok komik bir Ingmar Bergman parodisi bulabilirsiniz. Bu parodi sizce Bergman'ın önemli temalarını ve film yapımının özelliklerini hicvetmeyi başarıyor mu? Film, Bergman sinemasının hangi özelliklerini diline doluyor? NOT: Esprileri anlamak ve De Duva'nın etkili bir parodi olup olmadığını değerlendirmek için *Yaban Çilekleri, Aynadaki Gibi, Kış Güneşi* ve *Yedinci Mühür* filmlerini izlemiş olmanız gerekir. Bergman'ın parodisini siz yapıyor olsaydınız, filmde neleri değiştirirdiniz?
5. Aktris Liv Ullman'ın Bergman filmlerindeki oyunculuğu, oyuncu yönetmen işbirliğinin kayda değer bir örneğidir. Bergman'la çalışırken Ullman perdede çok karmaşık bir karakter çeşitliliğini başarıyla sergilemiştir. Ullman'ın canlandırdığı farklı karakterlerin ve her filmde Bergman/Ullman ikilisinin karşısına çıkan yeni zorlukların izini sürmeyi ilginç bulabilirsiniz. Özellikle *Persona, Çığlıklar ve Fısıltılar, Bir Evlilikten Sahneler, Anna'nın Tutkusu, Saraband* ve Ullman'ın Manuela Rosenberg rolüyle kariyerindeki en sıra dışı performansı içeren, Bergman'ın Nazi öncesi Almanya hakkındaki filmi *Yılanın Yumurtası*'nı (1978) izleyebilirsiniz.
6. *Persona*'da Elisabeth Vogler sahnede Elektra rolünü ve bu rolle birlikte toplumun ona biçtiği eş ve kadın rolünü de oynamayı bıraktığında akıl hastası olarak kabul edilir. Akıl hastalığının bir boyutu da kendimizi, kültürümüzün bize söylediği gibi tanımlamayı reddetmek değil midir? Bir toplumsal rolü oynamanın nesi fena? *Persona*'da bu soruya Bergman'ın yanıtına dair bir ipucu görebiliyor musunuz? Son olarak Bergman *Persona*'yı yönettiğinde 48 yaşındayken, Elisabeth Vogler genç bir kadındır. Bazı eleştirmenler, Lutherci burjuva ailesinin kendisine biçtiği rolü oynamayı reddeden Bergman'ın kendi orta yaş bunalımını Elisabeth'e yansıttığını düşünürler. Bu korkutucu filmi yaparken Bergman'a neler oluyordu? Kendi kafa karışıklığını ve öfkesini neden genç bir kadın oyuncuya yansıtmayı seçti?

PROJELER

1. *Yedinci Mühür*'ün başlarında Antonius Block bir rahiple konuştuğunu sanarak farkında olmadan Ölüm'e satranç oyunundaki stratejisini açıklar. Bu durum ortaya çıktığında Block oyunu kazanamayacağını, bu nedenle yakında öleceğini bilir. Block'un Ölüm'le diyaloğu, görüntü yönetmeni Gunnar Fischer'in yenilikçi kompozisyonlarının ve yüksek kontrastlı ışık kullanımının çarpıcı örneklerini içeren bir dizi çekimle sunulur. Bu sahnedeki görsel ögelerin Bergman'ın, Şövalye'nin Ölüm'le ilişkisini içeren karakter, durum ve temaları anlatmasına nasıl olanak verdiğini tartıştığınız bir yazı yazın.
2. *Fanny ve Alexander*'de öyle çok yaşam tarzı, değişik türde insanlar, farklı gerçeklik düzeyleri yer alır ki, bu filmin allting (İsveççe'de 'her şey') hakkında olduğunu söyleyebiliriz. Bununla birlikte Ismael'in gündelik sınırları aşmasında ingenting'in de önemi vardır. Bu kavram filmin sonuna doğru Alexander'i tam olarak ne zaman rahat bırakır? Her ayrıntıyı dikkate alarak Alexander'in film boyunca değişip değişmediğini ya da büyüyüp büyümediğini değerlendiren bir yazı yazın. Eğer bu karakterin değiştiğini ya da büyüdüğünü düşünüyorsanız lütfen gördüğünüz belirgin değişimleri ve bu değişimlerin gerçekleştiği sahneleri tartışın. Değişmediğini düşünüyorsanız bu doğrultuda filmin başından ve sonundan sahneleri belirleyin.
3. *Yedinci Mühür* ve *Kaynak* filmleri ortaçağ İsveç'inde geçer. Her iki film de dinin karakterlerin hayatındaki önemini ele alır. Bu iki filmde dinin sunulmasında ve ortaçağ İsveç'i görüntülerinin kullanılmasında dikkatinizi çeken benzerlik ve farklılıkları değerlendirdiğiniz bir yazı yazın.
4. *Fanny ve Alexander* ile *Bir Yaz Gecesi Gülümsemeleri* filmlerinin cinsellik ve aşk üzerine söyleyecek çok sözü vardır ve her iki film de cinselliğin ve romantik aşkın çok geniş bir yelpazesini temsil eden çok sayıda çifte yer verir. Bununla birlikte ilk film renkli, ikincisi ise siyah beyaz çekilmiştir. Bu farklılık, Bergman ve görüntü yönetmenlerine erotizmi ve heteroseksüel ilişkilerin dinamiklerini aktarırken farklı zorluklar ve farklı avantajlar sağlar. Bununla ilgili olarak Bergman'ın bu iki aşk hikâyesini anlatırken kullandığı renkli ve siyah beyaz sinemanın avantajlarını ve zorluklarını araştıracağınız bir yazı yazın.

Ek Okumalar

Bergman, Ingmar, çev. Marienne Ruuth. *Images, My Life in Film.* New York: Arcade Publishing, 1995.

Bergman, Ingmar, *Büyülü Fener.* Çev. Gökçin Taşkın. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2011. (İng. çev. Joan Tate. *The Magic Lantern: An Autobiography.* Yeni baskı. Chicago: University of Chicago Press, 2007).

Blackwell, Marilyn Johns. *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman.* Camden, SC: Camden House, 1997.

Cowie, Peter. *Ingmar Bergman: A Critical Biography.* New York: Limelight Editions, 1992.

Gervais, Marc. *Ingmar Bergman: Magician and Prophet.* Montreal and Kingston: McGill-Queen's University Press, 1999.

Hubner, Laura. *The Films of Ingmar Bergman: Illusions of Light and Darkness.* New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Koskinen, Maaret. *Ingmar Bergman Revisited: Performance, Cinema, and the Arts.* New York: Wallflower Press, 2008.

HONG KONG
WONG KAR-WAI, ŞİMDİ GÖRÜYORSUNUZ... 9

Wong Kar-wai

Doğum: 17 Temmuz 1956, Şangay, Çin

Seçme Filmografi
Gözyaşları Aktıkça / Wong gok ka moon/ As Tears Go By (1988)
Vahşi Günler / A fei zheng chuan / Days of Being Wild (1990)
Chungking Ekspresi / Chung Hing sam lam / Chungking Express (1994)
Düşkün Melekler / Duo luo tian shi / Fallen Angels (1995)
Mutlu Beraberlik / Chug gwong gwa sit / Happy Together (1997)
Aşk Zamanı / Fa yeung nin wa / In the Mood for Love (2000)
2046 (2004)
Benim Aşk Pastam / My Blueberry Nights (2007)

FİGÜR 9.1. *Chungking Ekspresi / Chung Hing sam lam* (1994) filminden bir kare. Renkli. 102 dk. Bu kare Hong Kong'da parlak renklere bezeli bir oyuncak ve hediyelik eşya mağazasını gösteriyor. Mağazanın önünde iki kadın görülüyor. Sağda bir uyuşturucu satıcısı (Brigette Lin) ve solda bir fast food büfesinde çalışan Faye (Faye Wong).

Chungking Ekspresi / Chung Hing sam lam (1994)

Bu gördüğün nedir?

Bu karenin uzamsal kompozisyonundan ve iki kadının beden dilinden tahmin edebileceğiniz gibi bu iki karakterin her biri kendi başına seyirlik malzeme olmasına karşın birbirlerinden habersizler. Sağdaki abartılı bir Amerikalı kılığına girmiş kadın (Brigitte Lin) gülünç bir sarışın peruk, güneş gözlükleri ve bir trençkot giyiyor. Adım öğrenemeyeceğimiz bu kadın, Hong Konglu bir uyuşturucu satıcısı. Soldaki sıradan görünümlü ancak neredeyse kendisi kadar büyük bir Garfield oyuncağı taşıyan kadın ise Faye (Faye Wong); Hong Kong'da Midnight Express adlı bir fast food büfesinde çalışan bir Çinli. Bu kadınlar birbirlerine bir kaç metre mesafede olsalar bile asla tanışmayacaklar. *Chungking Ekspresi* iki hikâyeye bölünen bir film. Uyuşturucu satıcısı ilk hikâyedeki iki ana karakterden biri olsa da kendi hikâyesi anlatıldıktan sonra filmden tamamen kayboluyor. İkinci hikâyede başat bir karakter olan Faye'nin yolu bu sahnede uyuşturucu satıcısınınkiyle bir kaç saniyeliğine kesişiyor. Bu nedenle filmi ilk seyrettiğimizde Faye'yi hikâyesi başlamadan önce gördüğümüzü hatırlamayız. Yönetmen Wong neden onu filmi tekrar seyredene dek fark edemeyeceğimiz bir sahneye yerleştirmiş olabilir? Aynı gerekçeyle, görmenin gizemleri nedeniyle bu iki kadın da tuhaf görünümlerine karşın birbirlerini fark etmiyorlar.

Şimdi görüyorsunuz, şimdi görmüyorsunuz. Wong'un burada anlatmak istediği, bir şeyi yalnızca görmeyi beklerseniz göreceğinizdir. Eğer o şeye ya da en azından bağlamla ilgisine aşina değilseniz zaten göremezsiniz. Bu durum hayatınızda da geçerli midir? Birçok film bu varsayıma dayanmaz ve karelerini gözlerimizi hikâyedeki önemli

nesneye ya da kişiye yönlendirecek biçimde düzenler. Böylece seyircinin nereye bakacağım her zaman bildiği yanılsamasını yaratır. Ama burada Wong seyircinin renklerle ve şekillerle dolu bir çerçeveyle baş etmesine izin vererek sinemada dünyanın gerçek akışkanlığını tecrübe etmesini sağlıyor. Film çerçevesinde genellikle dramatik ilginin konumlandığı merkez burada patronu tarafından öldürülme tehlikesi altında olan uyuşturucu satıcısı yerine parlak renklerle, türlü acayip oyuncaklarla doldurulmuş durumda. Bu çerçeve tasarımı karakterin durumuyla ilgili geciktirimi engelliyor ve dikkatimizi çekerek, ona ne olacağına dair merakımızı dağıtıyor. Wong bizi dünyayı genellikle ona empoze ettiğimiz yapıların güvenliği olmaksızın tamlık içinde görmeye yönlendiriyor. Bu bizi özgürleştirir mi yoksa endişe mi uyandırır? Bunlar "*cool*", modern ve postmodern gibi farklı tanımlamalarla anılan Wong Kar-wai'nin sinemasındaki başat sorulardır. Peki hangisi, *cool* mu modern mi yoksa postmodern mi?

Uyuşturucu satıcısının hikâyesindeki geciktirim ögesini bir oyuncak dükkanında bir kenara atmak "*cool*" mudur? İngilizce argo bir sözcük olan *cool* bağlama göre pek çok anlama gelir. Genellikle yalnızca duygusal bir içerik taşıdığı için belirsiz bir tür onaylamadan başka bir şey ifade etmez. Wong'un filmine bu sözcüğün çok daha kesin ve farklı bir tanımını uygulayabiliriz. *Cool* isyancıların, burjuva toplumunun; kuralların dışındaki insanların deneyimini ifade eder. Wong'un yaptığı tüm filmler gibi *Chungking Ekspresi* marjinal insanlarla ilgili bir filmdir. Kıyılarda yaşayan, toplumsal ana akımın bir parçası olmayan, genel toplumsal değerleri paylaşmayan insanları anlatır. Faye burada o denli marjinaldir ki hikâyeyle bir ilişkisi yoktur. Figür 9.1'deki uyuşturucu satıcısı sadece suçlu olduğu için değil kalıcı bir adresi olmadığı, nereden geldiği bilinmediği için de marjinaldir. Güneş gözlükleri ve peruğu olmadan nasıl göründüğünü bile bilmeyiz. Uyuşturucu satıcısı filmde karşılaştığımız ilk karakterdir. Onun hakkında tek bildiğimiz ise mağazalar ve farklı uluslardan yoksul insanlar arasında mekanları bulanıklaştıracak kadar hızla dolaştığıdır. Bundan daha fazlasını öğrenemeyiz.

Buraya kadar *Chungking Ekspresi*'ni tanımlarken *cool* der miydiniz? New York Film Festivali Program Yönetmeni Richard Peña der. Hatta tam olarak Wong'un uluslararası *cool*'u tanımladığını söyler. Ancak Wong'un sinemasını aynı zamanda **modern** ya da **postmodern** sinema olarak tanımlamayı da tartışabilirsiniz. *Cool* gibi bu kavramlar da pek çok farklı anlama gelebilir. Modern sanat genellikle endüstrileşmiş dünyanın yüz yüze geldiği çatışmaları ve sorunları ele alır. Örneğin teknolojinin bize hayatımız üzerinde daha fazla kontrol olanağı sağlayacağı umudu ve bununla eş zamanlı olarak teknolojinin bizi doğadan koparacağı, gerçeklikle olan insani bağlantıyı yeniden kurmaya çalışırken yolunu kaybetmiş ve marjinal insanlar olacağımız korkusunu işler. Postmodernistler genellikle insanlar için daha da büyük sorunları kafalarında canlandırırlar. Onlara göre bağlantımızın kopacağı bir gerçeklik zaten yoktur. Hayatlarımıza biçim veren, kültürlerimizin koyduğu tüm kural ve yasalar sadece onlara inandığımız için doğrudurlar. Evet, postmodernistler inandığımız her şeyin bizler tarafından yaratıldığına inanırlar. Bu nedenle postmodernist için bir toplumdan başka bir topluma gittikçe gerçekliğin yüzleri değişir. Postmodernizm araştırdığı kültürden geri çekilir ve tüm toplumsal formların belli bir nesnel mesafeden izlendiğinde tuhaf hatta komik olduğunu dile getirir. *Chungking Ekspresi* ve Wong'un diğer tüm filmleri teknolojinin insan yaşamındaki tuhaf etkilerini

kaydeden görüntülerle dolu olduğundan, toplumsal formların gerçekliğini sorguladığından ve bazen toplumsal formları nesnel bir mesafeden, komik bir biçimde gözlemlediğinden bu benzersiz sanat yapıtlarını izlediğinizde, bu kavramlar üzerinde daha derin araştırma yapmak isteyebilirsiniz.

Şimdilik sadece modernizm ve postmodernizm arasında pek çok örtüşme olduğunu ve Wong'un filmlerinin her iki formla ilişkili teknikleri de kullandığını söylemekle yetinelim. Wong'un filmleri modern ve postmodern çelişki ve belirsizliklerle doludur. Bu filmlerde koşullara, bakanın ve dinleyenin kimliğine bağlı olarak sözcüklerin ve şeylerin birbirleriyle çelişen çok sayıda anlamı vardır. Yukarıdaki figür 9.1'de Faye ilkin neredeyse görünmezdir. Ancak onu ikinci hikâyede gördüğünüzde satın aldığı Garfield oyuncağıyla birlikte özel bir anlam kazanır. Benzer biçimde Wong'un filmleri çok sayıda **parçalama** tekniği kullanır. Bu hem modern, hem postmodern sanatçıların, parçaların birbirlerine kolaylıkla uymadığı bir dünyayı yansıtmak için kullandıkları bir stratejidir. Örneğin *Chungking Ekpresi* neredeyse birbiriyle ilgisiz iki hikâyeye bölünmüştür. Modernizm ve postmodernizm ayrıca sanatın nasıl anlam yarattığını ele alan sanatı tanımlayan **dönüşlülük** tekniklerini kullanmakta da benzeşirler. Bu pratik, seyirciden belli bir filmin yapımındaki emeğin farkında olmasını bekler ve kültürün büyük ölçüde emekle yaratıldığına işaret eder. Dönüşlülük kültürel formların doğal olduğuna dair kesin inancımızı sarsabilir. Aşağıda Wong'un insanların nasıl ve neden hikâye anlattıklarını araştıran ve gerçeklik olduğuna inandığımız şeyin büyük bir bölümünün, toplumların kendi kendilerine anlattıkları hikâyelerden oluştuğunu ileri süren *Aşk Zamanı* filmini analiz edeceğiz. Wong'un filmleri aynı zamanda **metinlerarasılık** da içerir. Bu, başka bir sanat eserine göndermede bulunan sanat eseri anlamına gelir. Metinlerarası pratik, dışımızdaki dünyada değil imgelemimizde ortaya çıkan formlara ilişkin modern ve postmodern bir endişeyi yansıtır. Aşağıda Wong'un bir çok filminin birbirlerine göndermede bulunduğunu göreceğiz. Ancak Wong, bununla sınırlı kalmaz. *Benim Aşk Pastam* filminin DVD'sindeki ekstra bölümde yer alan bir röportajında filmlerini tek bir büyük filmin bölümleri olarak gördüğünü söyler.

Bu durumda sizce *Chungking Ekspresi* filmindeki ilk hikâyede filmin diğer ana karakteriyle karşılaşmamıza rağmen onu göremeyişimiz *cool* mudur, modern mi yoksa postmodern mi? Bu karakter bir polis memurudur ve onunla ilk temasımız siyah ekran üzerinde dış sesini duymakla gerçekleşir. Dış ses kendisini 223 yaka numaralı He Qiwu (Takeshi Kaneshiro) olarak tanıtır. 223 yaka numaralı polis, Hong Kong'da yaşayan bir Japon'dur. Yabancı olmak onu yeterince marjinal yapar ama o aynı zamanda polis memuru olarak da uygunsuz düşer. Kendisini kısa bir süre önce terk eden May adında bir kızdan başkasını gözü görmez. Nihayet onu görebildiğimizde kalabalık içinde bir şüpheliyi kovalamaktadır. Adamı yakaladıktan sonra ilk yapmak istediği May'ı arayıp birisini tutukladığını ona anlatmak olur ancak May evde yoktur. Bununla birlikte şüpheliyi kovalarken uyuşturucu satıcısıyla bağıntı kurmuş olur. Koşarken yanlışlıkla ona çarpar. Bu da iki karakterin aynı mekanda olduklarına dair elimizdeki tek ipucudur. Wong önce yer ve zamana dair açık bir bilgi vermez. Derken bir dijital saatten o günün 28 Nisan, Cuma olduğunu, saatin 21:00'i gösterdiğini okuruz. Bir sahnenin gündüz mü yoksa gece mi geçtiğini bir çok ipucuna bakarak anlamamız gerekmez mi? Görünen o ki bu çevrede ta-

rih ve zaman bir düzen yaratmak yerine sadece bir düzenimizin olduğunu düşünmemize izin verir. Wong'un karakterleri akışkan ve kafa karıştırıcı bir dünyada yaşarlar.

İlk kareler bize *Chungking Ekspresi* filminin ilk öyküsü hakkında pek az şey söyleseler de filmin anlattığı dünyanın **atmosferi** hakkında yeterince bilgi verirler. Wong, bunun filmlerinin merkezinde yer alan bir kavram olduğunu kaydeder. Sözlük tanımları atmosfer kavramının duygusal karakterine vurgu yapar. Wong önemli olanın sözcükler değil, sözcüklerin arasındaki sessizlikler ve ima edilenlerin atmosferi olduğunu söylemekle, atmosfer derken neyi kastettiği hakkında pek az bilgi vermiş olur. *Chungking Ekspresi* yirminci yüzyıl sonu Hong Kong'unun atmosferini betimler. Yine de bu yönetmenin Hong Kong'unu bilmek aynı zamanda şaşırtıcı bicimde ulus aşırı düşünmek anlamına gelir. Wong'un bize gösterdikleri hakkında dikkatlice düşünürsek, karakterler uzamda hareket ederken karşımıza çıkan hızın ve yönünü yitirmişlik duygusunun tüm canlı metropol kentlerini çağrıştırdığını görürüz. Elbette başlangıçta hangi ülkede olduğumuzu bilemeyiz çünkü filmdeki mekanlarda farklı uluslardan ve ırklardan çok sayıda insanın hareket ettiğini görür, pek çok Amerikan ürününe ve markasına rastlarız. Birçok büyük şehirde olduğu gibi asansör, yürüyen merdiven, tren, otomobil ve uçak gibi makineler karakterleri bir yerden bir yere taşırken mekanlar kaybolurlar. Acaba Wong bize hepimizin bildiği, modern yaşamın yarattığı anksiyetenin hikâyesini mi anlatmaktadır?

Filmde kısmen istikrar duygusu yaratan tek mekan, *Midnight Express* adında bir fast food büfesidir. Bu mekan yinelemeler yoluyla tanıdık hale gelir. Karakterlerin çoğu sık sık oraya gittiği için biz de sık sık bu mekana döneriz. Bunun dışında karakterler belli zaman belirteçlerine bağımlı hale gelirler. Bunlar ancak belli bir gözlemcinin zihninde bir anlam ifade ederler. Bu şekilde 1 Mayıs tarihi ilk hikâyenin önemli bir parçası haline gelir. 1 Mayıs, 223 yaka no'lu polisin evindeki ananas konservesi kutularının son kullanma tarihidir. Aynı zamanda doğum günü olan 1 Mayıs, polis için sihirli bir tarih haline gelir. Polis eğer bu tarihe kadar May'la tekrar birlikte olamazsa onu sonsuza kadar kaybedeceğine kendini inandırır. Genellikle polisleri sihirle ilişkilendirmeyiz. Dolayısıyla hikâyenin bu bölümü endüstriyel bir toplumda gerçekten bir düzen olup olmadığına dair modern ya da postmodern bir endişeyi vurgular.

Uyuşturucu satıcısının hayatında da son kullanma tarihi olan bir konserve kutusu vardır. Patronu ona son kullanma tarihi 1 Mayıs olan bir sardalya konservesi bırakmıştır. Uyuşturucu satıcısının bu jestten çıkardığı anlam, 1 Mayıs'a kadar paraya getirmezse öldürüleceğidir. Uyuşturucu satıcısı kadın sardalya konservesi jestini ciddiye alır çünkü uyuşturucu kuryesi olarak kullandığı zavallı Hintliler'den yana sıkıntıları vardır. Uyuşturucuyu bir alıcıya götürmeleri için anlaştığı ve yan çizmesinler diye pasaportlarına el koyduğu kuryeler, onlara tren bileti alırken birden ortadan kaybolurlar. Uyuşturucuyla birlikte ortadan kaybolan kuryeleri bu kalabalık şehirde bulmak zordur. 1 Mayıs geldiğinde hem uyuşturucu satıcısının hem de 223 yaka no'lu polisin vakti dolar ve şansları tükenir. Onlara ne olduğunu öğrenmek yerine kendimizi bir başka hikâye içinde buluruz. Sizce hangisi? *Cool*? Modernizm? Postmodernizm?

Bir hikâyeden diğerine geçerken Wong'un müzik kullanımı üzerinde düşünebiliriz. Hikâyelerin bizim için bir birlik sunmayışları gibi müzik de filmin parçalanmasına hizmet eder. İlk hikâyedeki film müziklerinin en belirgin olan "*Things in Life*" (hayattaki

şeyler) adlı parçadır. Şarkı bize tekrar tekrar "her gün aynı olacak diye bir şey yok, bakarsın bir şeyler değişir bir gün" der. Filmin ikinci bölümü başladığında ilk duyduğumuz şarkı, hikâyenin de öne çıkan parçası olan ve Kaliforniya'da olmanın güzelliklerini anlatan "*California Dreamin*" olur. Bu şarkılar iki hikâye için farklı atmosferler yaratırlar. İlk şarkı hayatın değişkenliğine odaklanırken, ikinci şarkı ise hayalini kurduğumuz özel bir yere duyulan özlemi vurgular.

Öte yandan iki hikâyenin benzer yönleri de vardır. Filmin ikinci hikâyesi de bulanıklaşmış, kafa karıştırıcı bir uzamı, bunun yanında Midnight Express'in kararlılığını, bir dizi marjinal insanı ve işinden çok aşk hayatına önem veren bir polisi içerir. Bu yinelemeler filmin iki hikâyesi arasındaki ana bağlantılar olarak iş görürler. Burada hikâyenin merkezinde kendisi de kız arkadaşı tarafından terk edilen polis memuru 663 (Tony Leung Chiu Wai) yer alır. Ancak bu hikâyede yeni bir kadın, daha önce kocaman bir Garfield oyuncağı taşıdığını gördüğümüz Faye polis memurunun ilgisini çeker. Dahası, ikinci hikâye, ilkinden daha farklı bir sona sahiptir. Polis memuru 663 kendisini terk eden kadınla bir daha asla bir araya gelemese de ve sonunda Faye tarafından da terkedilmiş olsa da Faye geri döner. Polis memuru 223'den farklı olarak 663'ün aşkı bulma ihtimali vardır. Faye geri döndüğünde bu iki karakterin değişen ancak yineleyici dünyada bir biçimde istikrarı bulabilmeleri mümkün görünür. Bazı şeyler neden tekrarlanır? Belki de bunun nedeni modern kültürün standartlaşmasıdır. Ancak Amerikan Sinema Müzesi'nde verdiği röportajda Wong insanların doğru yerde ve zamanda olduğu gibi yanlış yer ve zamanda da karşılaşabileceklerini söyler. Şeyleri böyle ele almanın çok Asyalı bir bakış açısı olduğunu kaydeder. Wong'a göre yineleme yoluyla insanlar doğru zamanı bulabilir ve daha iyiye doğru değişebilirler. Peki, *Chungking Ekpresi* modern yaşamın sürati ve kafa karışıklığının zamanlama sorununu geleneksel kültürlerde olduğundan daha karmaşık bir hale getirdiğini mi ima eder?

Bu filme nasıl bakacağımız konusunda eleştirmenler arasında görüş birliği yoktur. Bazıları bu filmi Wong'un sürekli yenilik ve tazelik arayışının, farklı film türleriyle çalışmasının, kendini yinelemediğinden emin olmaya çalışmasının bir örneği olarak değerlendirirler. Wong'un bu filme tamamlanmış bir senaryoyla başlamaması, oyuncuları ve materyalleri keşfettikçe her zaman yaptığı gibi senaryoda büyük değişikliklere gitmesi bu görüşü destekler. Ancak *Chungking Ekspresi*'nde temaların, insanların ve yerlerin sürekli ikizleştirilmesi bizi yönetmenin yinelemeyle ilgilendiği görüşüne yöneltebilir. Bir yanıyla kafanızı karıştırabilecek bu çelişkiler, bir yanıyla da Wong sinemasına daha yeni ve daha iyi bakış açılarıyla ele almak için hala fırsat olduğunun işareti olabilir.

Eleştirmen Abbas Ackbar başka bir bakış açısı benimser ve diğer eleştirmenlerin pek üstünde durmadığı bir konuya, Wong'un ilham kaynağı olarak edebiyata başvurmasına dikkat çeker. Örneğin *Chungking Ekspresi*'nin ana kaynaklarından biri, Japon yazar Haruki Murakami'nin "Güzel bir Nisan Sabahında %100 Kusursuzlukta bir Kız Görmek" adlı bir öyküsüdür. Bazı eleştirmenler ise filme Hong Kong'un geleceğine ilişkin önemli bir dönemecin gerçekleştiği 1984'den sonra yapılan tüm Hong Kong filmlerine uygulanan politik kuramı uygulamayı tercih ederler.

Hong Kong, 1842'den 1961'e kadar Britanya İmparatorluğu'nun en önemli sömürgelerinden biri olur. 1961'de aldığı "İngiltere'ye bağımlı bölge" statüsü, Hong

Kong'un durumunda önemli bir değişikliğe yol açmaz. Ancak 1984'de büyük değişimlerin ufukta olduğu ortaya çıkar. Bu yıl içinde İngiltere ve Çin Halk Cumhuriyeti 1997 yılında Hong Kong'un resmen komünist Çin'in bir parçası olacağı konusunda anlaşmaya varırlar. Hong Kong, Britanya yönetimi altında bir demokrasi olarak işlediği için İngilizler Hong Kong'un el değiştirmenin 50 yıl sonrasına yani 2046'ya dek demokrasi olarak kalması ve bu tarihte yeni bir karar verilmesi konusunu müzakere ederek anlaşmaya eklerler. Pek çok eleştirmen, Wong Kar-wai'ninkiler de dahil olmak üzere, 1984 anlaşmasından sonra çekilen tüm Hong Kong filmlerinin, eski İngiliz sömürgesi olan Hong Kong'un, Çin'in bir parçası olduktan sonra neler olacağına dair endişelerin ışığında yorumlanması gerektiğine inanırlar.

Chungking Ekspresi filmini gördüğünüzde, iki hikâyede de hiç bir biçimde doğrudan politik bir gönderme bulunmadığını fark edersiniz. Ancak *"Buying American, Consuming Hong Kong: Cultural Commerce, Fantasies of Identity, and the Cinema"* adlı makalesinde eleştirmen Gina Marchetti filmin politik duruma ilişkin dolaylı referanslar içerdiğini ileri sürer. Bu referansların biri filmde zamana ve tarihlere yapılan vurgudur. Bu Hong Kong'un Çin'e katılacağı 1997 tarihine ilişkin bir endişenin göstergesi olabilir mi? Uzamsal belirsizlik duygusu politik gücün değişeceği korkusuyla mı ilişkilidir? Wong'un hikâyesini dış görünüşüyle değerlendirmede aceleci davranmayın. Filmlerin dolaylı anlamları olabileceğini biliyorsunuz. Aynı zamanda eleştirmenlerin aslında filmde olmayan anlamları yorumladığını da biliyorsunuz. Sizce burada hangisi geçerli?

Stephen Teo gibi bazı eleştirmenler Wong'un yapıtının öncelikle küresel mi yoksa yerel mi olduğu hakkında spekülasyon yaparak Çin'e katılma meselesini önemsizleştirirler. Teo, Wong'un özel olarak Hong Kong'daki durumu mu yoksa genel olarak modern dünyanın koşullarını mı ele aldığını sorgular. Marchetti de *Chungking Ekspresi*'nde uluslararası konuların, özellikle de filmin her tarafına sinmiş Amerikan etkisiyle serpilen küresel tüketim kültürünün izlerini görür. *Chungking Ekspresi* 1990'lar boyunca Hong Kong'da yapılmış diğer filmlerden çok farklı olduğu için, Teo'nun sorusu özellikle ilginçtir. Wong'u kitabın bu kısmındaki diğer sinemacılar gibi içinde yaşadığı ülkenin geleneklerini aşan sıra dışı bir sanatçı olarak mı ele almamız gerektiği makul bir sorudur.

Başka bir yaklaşım benimsemek de mümkündür. El değiştirme bir kenara, bu şehrin tarihinin bir başka yönü de Wong'u kişisel olarak etkiler. O da diğerleri gibi Hong Kong'a Çin ana karasından göçmüştür. Hayatındaki bu kırılma onun yerinden edilmeye odaklanmasına neden olur. Bu nedenle Wong ne Hong Kong perspektifinden, ne küresel bir perspektiften değil bireysel, göçmen duyarlılığıyla konuşuyor olabilir. Ya da bunların üçü de geçerli olabilir. Hong Kong'un tarihi ve Wong'un bugüne kadar gelen kariyeri hakkında daha çok bilgi edindiğimizde bu soruyu daha iyi yanıtlayabiliriz.

Wong'un Kariyerindeki Dönemeç

Önce Wong'un adından başlayalım. Asya'nın çoğu yerinde olduğu gibi Hong Kong'da da bir kişinin soyadı, adından önce yazılır. Yani Wong yönetmenin soyadıdır. Arkadaşları ve meslektaşları ona Kar-wai derler. Avrupalı ve Amerikalı seyircileri çekmek isteyen pek çok Asyalı oyuncu ve yönetmen isimlerini değiştirmeyi tercih ederler. Hong Konglu yönetmen John Woo bunlardan biridir. Ancak Wong Kar-wai filmlerini

uluslararası alanda dağıtırken de adını Asyalı formuyla kullanır. Onun bu seçimini takdir etmek gerekir.

Wong ana kara Çin'de, Şangay'da, 1956'da doğar. 1961'de henüz beş yaşındayken ailesi Hong Kong'a taşınır. Bu on yılın onun hayatındaki önemi nedeniyle 1960'ların kültürü, filmlerinde büyük bir yer tutar. Sık sık o dönemin müziğini kullanır ve ilk atılım yaptığı filmlerinden olan *Vahşi Günler* ile bazılarının başyapıtı olarak değerlendirdiği *Aşk Zamanı* filmi bu dönemde geçer. Ailesinin ana kara Çin'i terk etme kararı yönetmenin filmleri için de önemlidir. Bu karar sonucunda Wong sadece kendi hayatını değil, Hong Kong'un da kaderini değiştirecek büyük bir nüfus hareketliliğinin de parçası olur. Wong'un Hong Kong'a göçü, Çinlilerin, özellikle de Şangay ve Guangzhou'dan gelenlerin (Kanton) büyük göçünün bir parçasıdır. Bu büyük göç 1949'da Komünist Parti, kapitalist Kuomintang hükümetine karşı başarılı bir devrim gerçekleştirdiğinde ve hükümeti komünist bir rejimle, Çin Halk Cumhuriyeti ile değiştirdiklerinde gerçekleşir. Devrim gerçekleşen pek çok ülkede olduğu gibi Çin'de de şiddetli ve kökten değişimler gerçekleşir ve yeni rejimden korkan yüzbinlerce Çinli Hong Kong'a akın eder. *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong* adlı kitapta Hong Kong gangster film türü (türün içerdiği şiddet ve sergilediği değerler krizi) tartışılırken bu tür, o göçmenlerin çocukları olan yönetmenlerin göçmen deneyiminin getirdiği travmalara doğrudan yanıtı olarak ele alınır.

Hong Kong'da göçmenlerin yaşadığı sorunlar buranın uzun süredir sakini olanların ülkenin kontrolü için İngiltere ve Çin'in giriştiği uzun mücadeleden kaynaklanan sorunlarına benzer. 1861'de yirmi yıl süren savaşın ardından İngilizler Kowloon yarımadasını ele geçirerek Hong Kong'un tamamını sömürgeleştirirler. 1898'de İngiltere ve Çin'in yaptığı anlaşmayla İngiltere Hong Kong'u 99 yıllığına kiralar, böylece yönetim 1997'ye dek İngilizlere verilir. Ancak 1941'de, Wong buraya gelmeden sadece yirmi yıl önce Hong Kong Japonlar tarafından işgal edilir. İşgal 1945'de, Japonya'nın II. Dünya Savaşındaki yenilgisine dek sürer. Savaşın sonunda Britanya yönetimi yeniden kurulur. Wong'un yetişkinliğine denk gelen 1980'lere dek İngiltere tarafından yönetilen Hong Kong politik istikrarsızlıktan kaynaklanan iç çekişmelere tanıklık eder. Bu sıra dışı kültürün pek çok Wong filminde geçen çalkantılı tarihi hakkında daha fazla okuyabilirsiniz. Yine de Wong'un sinemasına etki eden başka ögeler de vardır. Wong film yapmayı sürdürdükçe, filmleri Hong Kong gangster filmlerinde ya da burada yapılan ticari filmlerin önemli bir bölümünü oluşturan dövüş sanatları filmlerinde hiç rastlanmayan bir zarafet kazanır. Bu farklılığın izleri, Wong'un kişisel göçmen kökenlerine dek sürülebilir.

Hong Kong'un aksiyon, gangster ve dövüş sanatları filmlerini yaratan sanatçıların kökü, on yıllardır Hong Kong sinema endüstrisinin bir parçası olan dövüş sanatları filmleri geleneğine dayanır. Bu insanlar genellikle Çin'de bir liman ve sanayi kenti olan Guangzhou'dan gelen göçmenlerdir. Wong ise Çin'de güzel sanatların merkezi olan, kimi zaman Doğu'nun Paris'i olarak anılan Şangay'da doğmuştur. Hong Kong'a Şangay'dan gelen pek çok göçmen kendilerini kültürel seçkinler olarak görür ve aşağı bir eğlence formu olarak gördükleri sinema endüstrisine dudak bükerler. Wong, sinemacı olma hevesleriyle büyümez. Aynı dönemde Kanton Çin'inde yapılmış filmler onun için Hong Kong dilini öğrenmenin yolu olur. Wong ve ailesi daha kültürlü kabul edilen Mandarin

Çince'si konuşurlar. Bu da onların yeni evlerine uyum sağlamasını güçleştirir. Annesiyle Wong, Hong Kong'un sokak dilini gangster filmlerinden öğrenmek için sinema salonlarında çok vakit geçirirler. Delikanlı çağına geldiğinde Wong artık Hong Kong sinemasına aşinalık kazanmıştır. Hong Kong Politeknik Üniversitesi'nde grafik sanatı eğitimi alan Wong 1988'de mezun olur. Ancak uygun bir iş bulamadığı için yüksek ücretler sunan yeni ve büyüyen bir endüstri olan televizyona yüzünü döner. İşe senaryo yazarı olarak başlar ve romantik komedilerden suç ve aksiyon filmlerine, standart tür filmi senaryoları yazar. Çok genç yaşta ticari kitle medyasının bir parçası olmasına karşın, kısa sürede Hong Kong'un ticari sanatlarını Şangay'da vurgulanan güzel sanatlarla buluşturmayı başarır. Stüdyo çalışanı olmaktan uluslararası tanınırlığa sahip yönetmenliğe yükselişi son derece hızlı gerçekleşir ve Wong 14 farklı uluslararası film festivalinden, aralarında Cannes Film Festivali'nin son derece prestijli Altın Palmiye ödülünün de yer aldığı 18 ödül kazanır.

Wong'un yapıtlarının niteliği ilkin oyuncu ve yapımcı Alan Tang'ın ilgisini çeker. Tang 1988'de ona ilk filmi *Gözyaşları Aktıkça / Wong gok ka moon*'u çekmesi için para verir. Bu film de *Chungking Ekspresi*'nde olduğu gibi Avrupa ve Amerikan kültürüyle doymuş bir ülkede yaşayan Hong Kong'lu karakterleri anlatır. Film, Wah (Andy Lau) adında bir gangsterle ilgili, basit, geleneksel bir hikâyedir. Wah, kuzeni Ngor'a (Maggie Cheung) duyduğu arzuyla, Hong Kong yeraltı dünyasında yol gösterdiği genç bir gangster olan Fly'a (Jacky Cheung) duyduğu sadakat arasında kalır. Film Hong Kong seyircisinin 1980'ler ve 1990'lar boyunca ticari Hong Kong gangster filmlerinde vurgulanan Triad gangsterlerindeki sadakat geleneğine olan aşinalığını kullanır. *Gözyaşları Aktıkça*'da Wong da yitip gitmekte olan çete sadakatine ve karakterlerin değerlerini giderek etkisi altına alan Amerika kaynaklı materyalizmin sığlığına odaklanır. Sonunda Wah olanaksız bir seçimle baş başa kalır. Eğer Ngor için çete hayatını terk etmeyi seçerse Triad kardeşine olan sadakatine ihanet ettiği için erkekliğini yitirecektir. Eğer Fly'ı seçerse artan bir şiddet döngüsüne girecek ve sevdiğini kaybedecektir. Wah'ın kararının ne olduğunu ve modern hayatın karakterlerinin seçimlerine etkisini hakkında Wong'un ne dediğini görmek için bu filmi izlemeniz gerekir. Ancak Wah'ın seçiminin ne olacağını önceden bilseniz bile Wong'un bu filminin en önemli yönünü tecrübe etmiş olmazsınız. Yüksek aksiyon içeren filmlerin çoğu olay örgüsüne yüzeysel bir önem verir ancak *Gözyaşları Aktıkça*, Wah'ın, Ngor'un ve Fly'ın dünyasının dokusuna ve atmosferine vurgu yapar. Bu filmde seyircinin zihnini Wah'ın yaşadığı ve çalıştığı köhne göçmen semtlerindeki sesler ve ışığın yıpranmış zemine, duvarlara ve kumaşlara düşüşü işgal eder.

Gözyaşları Aktıkça'dan etkilenen eleştirmenler olsa da pek çokları bu filmin Wong'un yönetmen olarak ısınma çalışması olduğunu düşünür. Atmosfer ve mekanın dokusuna özel vurgu yapma tercihinin kendini bu filmde göstermeye başladığı ancak daha sonra görürüz. *Vahşi Günler / A Fei zheng chuan* Wong'un özel estetiği söz konusu olduğunda çok daha başarılıdır. Bu film anlatısal olarak parçalıdır. Bize gösterdiği mekanlarda kararsızlık yaratır, zamanla deneylere girişir. Bu filmin en önemli yönlerinden biri kahramanı Yuddy'dir. Yakışıklı bir Hong Kong yıldızı olan Leslie Cheung'un canlandırdığı Yuddy, içinde yaşadığı dünyanın kararsızlığına örnek oluşturur. Sürekli kadınların peşinde olan Yuddy'nin özel bir ilişkiye girme (ya da başka herhangi bir şey yapma) becerisi yoktur.

Yuddy'nin hayatının en tutarlı yönü, onu yiyip bitiren annesiyle tanışma arzusudur. Bu kişisel hikâye de kendi kültürlerinden kopartılan göçmenlerin travmatik yer değiştirmesiyle ilgili daha büyük toplumsal konuların bir yansıması olarak sayılabilir mi?

Bazı eleştirmenler *Vahşi Günler*'i bir *Ah Fei* filmi olarak değerlendirirler. Hong Kong'da yabani ve isyankar genç adamlara *Ah Fei* denir. *Ah Fei,* Hong Kong'un politik çalkantılarla dolu 1960'lı yıllarının tipik bir figürüdür. Büyük ölçüde James Dean'in Hollywood'da canlandırdığı karakterlere benzer. Ancak bu filmin *Ah Fei*'si olan Yuddy politik bir figür değildir. Yuddy'nin yaptığı hemen her şey, onun kendi imgeleminde bir dünya yarattığını akla getirir. Filmin başında Yuddy, bir yemek büfesinde tanıştığı Su Li-zhen'i (Maggie Cheung) baştan çıkarmaya çalışır. Yuddy kadına tanıştıkları dakikanın hatırasını sonsuza kadar saklayacağını söyler. Ancak Su Li-zhen evlenmek istediğinde onu reddeder. Kendisini ayakları olmayan, bu yüzden hiç konamayan bir kuşa benzetir. Uçamazsa ölecektir. Yuddy bu kuşun gerçekten varolduğuna ısrar eder ancak daha sonra böyle bir kuşun gerçekte olmadığı, muhtemelen kendi uydurduğu mitolojik bir figür olabileceği ortaya çıkar.

Bunun gibi yöntemlerle Yuddy kendi hayal dünyasında kalmak için sırtını gerçek dünyaya döner. Filmde de Yuddy sık sık sırtını döner. İlk göründüğünde sırtı kameraya dönüktür. Bazı sahnelerde aynaya bakarken ve sırtı kameraya dönük, dikkatli bir biçimde saçını tararken çekilir. Sonunda annesini bulur ancak onu görmek için eve girmesine izin verilmez. Kapalı kapıdan uzaklaşırken annesinin perdelerin ardından onu izlediğinden emindir. Bilerek yüzünü ondan saklar ve annesinin sadece sırtını görebilmesini sağlar. Filmin final sahnesinde Yuddy öldükten sonra tartışmalı bir dokunuşla Wong bize başka bir *Ah Fei* (Tony Leung Chiu-Wai) gösterir. Daha önce hiç görmediğimiz bu adamın sırtı kameraya dönüktür. Saçlarını karşısında ayna varmış gibi dikkatlice taramaktadır. Filmin son sahnesinde bu bilinmeyen adamın görünüşü, Wong'un hikâye anlatımı kurallarını kırma isteğinin bir göstergesidir. Bazıları Wong'un bu karakteri baş rolde oynatacağı bir devam filmi çekmeyi planladığı için filmin sonunu bu şekilde tasarladığını söyler. Bazıları ise Wong'un Tony Leung'a jest olarak ona bu sahnede yer verdiğini çünkü aslında Yuddy rolünü üstlenecek bu oyuncunun kişisel sorunlardan ötürü oyuncu kadrosuna giremediğini söyler. Bir başka spekülasyon ise Wong'un bu sahnede *Ah Fei* sorununun sürdüğünü vurguladığıdır. Wong bu tür eleştirel diyaloglara neden olur. Yönetmenin sonraki üç filminde türlerle, zaman ve uzamla, yalnızlık ve yer değiştirme kavramlarıyla oynarken, soruların ortaya atılmasını sağlar. *Zamanın Külleri, Düşkün Melekler* ve *Mutlu Beraberlik* filmlerinde Wong sırasıyla dövüş sanatları, suç gerilimi ve romantik melodram türlerinin benzersiz versiyonlarını yaratır.

Wong'un 1994'de çektiği, 2008'de yeni film müzikleriyle yeniden kurguladığı *Zamanın Külleri* kuşkusuz şimdiye dek yapılmış en sıra dışı dövüş sanatları filmidir. Bildik yüksek tempolu dövüş sahneleri ve türe damgasını vuran dövüş sanatı ustasının kurallarına vurgu yapmanın yerine *Zamanın Külleri* savaşçılarıyla Çin takvimi arasındaki bağlantıları anlatarak zamanın savaşçıların hayatlarındaki rolünü keşfe çıkar. Film aynı zamanda doğal renk, biçim ve hareketin senfonisi gibidir. Aksiyonun geçtiği doğayı neredeyse hikâyeleri gölgede bırakacak denli çarpıcı görüntülerle yakalar. Filmi sesini kapatıp izleseniz bile aynı hazzı alacağınızı hissedebilirsiniz. Aslında Wong'un bu filmin

görsel ögelerini nasıl tasarladığını daha iyi duyumsayabilmek için bunu deneyebilirsiniz.

Jin Yong'un yazdığı, yakın zamanlarda Louis Cha'nın güncellediği *Kartal Vuran Kahramanlar* (1957) adlı popüler dövüş sanatları romanından uyarlanan *Zamanın Külleri* orjinal hikâyeden kahramanlarının aksiyonunu Çin takvimindeki gibi 24 evreye yani zaman dilimine bölerek farklılaşır. Film üç cesur savaşçının kahramanlıkları üzerine çeşitli hikâyeler anlatır. Filmde Ouyang Feng (Leslie Cheung), kör kılıç ustası (Tony Cheung Chiu-Wai) ve Huang Yao-shi (Tony Leung Ka Fai) adlı bu savaşçıların zamana ayak uyduramadıkları için diğer insanlardan ve sevgiden uzak kaldıkları ortaya çıkar. Antik dünya, Hong Kong filmlerinde genellikle düzenin mümkün olduğu bir dönem olarak görülür ancak Wong, bu dönemin de tıpkı modern yaşam gibi kaotik olabileceğini gösterir.

Zamanın Külleri'ndeki en ilginç hikâyelerden biri bir kız kardeş ile bir erkek kardeş, Murong Yin ve Murong Yang (ikisini de Brigitte Lin canlandırır) hakkındadır. Wong bu hikâyenin Jingzhe, üçüncü güneş evresi adlı dönemde geçtiğini özenle belirtir. Bu dönem "ilkbaharda şeftalilerin tomurcuklandığı, çiçeklerin açtığı ve böceklerin hayata geri döndüğü zamandır". Murong Yang, "kız kardeşi" Murong Yin'le evlenmekten vazgeçen bir adamı öldürmesi için savaşçı Ouyang'ı kiralar. Daha sonra Ouyang'ı Murong Yin ziyaret eder ve ondan sevdiği adamı öldürmeye çalıştığı için "erkek kardeşi" Murong Yang'ı öldürmesini ister. Ouyang Feng çok geçmeden kardeşlerin aslında aynı insan olduklarını, Murong Yin'in Jingzhe devresiyle uyum içinde olmayan, son derece uyumsuz bir kadın olduğunu anlar. Burada açıkça Yin ve Yang üzerine kurulan bir oyun vardır. Yin ve Yang, Çin felsefesine göre evreni oluşturan ögelerdir. Yang erkek özdür. Eylemin, ışığın, ısının, yaradılışın ve cennetin kaynağıdır. Yin ise dişi ögedir. Pasifliğin, karanlığın, soğukluğun, materyal formların ve dünyanın kaynağıdır. Geleneksel Çin düşüncesinde Yin ve Yang birbirlerini tamamlarlar. Zıtlıklarında bir uyum vardır. Ancak Murong, Yin ve Yang kişiliklerinden oluşan, kendi kendine zarar verme eğilimdeki kadın, Jingzhe evresinde hayatın yeniden doğuşuna ayak uydurmaz. Peki, bu figürün genellikle bahar evresiyle ilişkilendirilen yaratıcı dürtülerle zıtlığının önemi nedir? Bu sorunun cevabı, Wong'un *Zamanın Külleri*'nde insan hayatına dair yaptığı genel portreyle ilişkilidir. Bu portre, filmin başında bir alıntıyla şöyle özetlenir: "Bayrak hareketsiz. Rüzgar dingin. Kızılca kıyamet insanın yüreğinde". Wong, doğanın Yin ve Yang arasındaki zıtların birbirlerini tamamlayıcı uyumundan sapmış bir insanlık resmi çizer. Murong, Yin ve Yang mevsimleri izlemez. Hikâyeleri aşkın çağrısını zamanında cevaplamadıkları için aşkı yitirmelerini anlatan Ouyang, Huang ve kör kılıç ustası da...

Çin kültürü dışındaki seyircilerin bilemeyeceği kültürel referanslarla dolu bu film, Wong'un modernliteye güçlü göndermeler yapan, herkesin bildiği komedi ve aksiyon uylaşımlarından oluşan filmografisiyle nasıl ilişki kurar? Bu sıra dışı güzellikteki filmi, Wong›un Çinli kültürel kökenlerine dönüşü olarak değerlendirebilirsiniz. *Zamanın Külleri*'nde zaman kavramının oynadığı kaderci rol ve aksiyonun gerçekleştiği mekanın biçiminin ve renginin önemi, Wong'un daha tanıdık görünen filmlerindeki zaman ve uzamın rolü için ipucu sağlar. Wong'un diğer filmlerinde hayatta zamanlamanın önemiyle ilgili kaderci bir yaklaşım görüyor musunuz? Bu filmlerde uzamla onun içinde gerçekleşen hareketin ilişkisi nasıl gerçekleşiyor? Bu sorular henüz eleştirmenlerce tam anlamıyla yanıtlanmadığı için bu konuda orjinal düşünceler geliştirebilme şansınız var.

Aslında *Zamanın Külleri* filminin geri planını (ve elbette Wong'un diğer filmlerini) daha iyi kavrayabilmek için Çin takvimi'ne kendiniz göz atabilirsiniz.

Wong'un bir sonraki filmi *Düşkün Melekler,* günümüz Hong Kong'unda geçen bir suç gerilimidir. Hong Kong'da yapılan tür filmlerine benzemeyen bu film Wong sinemasının tipik bir örneğidir. Neredeyse aralıksız aksiyon içinde sayısız toplu cinayet, bolca kan, 1960'ların kalkışmalarına ilişkin televizyon çekimlerini konu edinirken çaresiz yalnızlığı ve bağlantısızlığı sunar. Filmin asıl hikâyesi profesyonel bir katil olan Wong Chi-Ming (Leon Lai) ile ona iş ayarlayan isimsiz bir kadınla (Michelle Reis) ilgilidir. Her ikisi de yabancılaşmış, marjinal insanlar olan katil ve aracısı, para peşinde koşarken gündelik duygusal bağlanmalardan özellikle kaçınırlar. Katil olmasa da en az onlar kadar tuhaf ve kökensiz olan üçüncü ana karakter, Ching-Ming ve aracısıyla çok ilgisi olmayan bir yan öykünün merkezinde yer alır. Kendine Ho Chi Moo (Takeshi Kaneshiro) diyen bu karakter dilsiz olduğu için herkesten bağını koparmıştır (Aslında konuşabilip konuşamadığı ya da bilerek mi konuşmadığı belirsiz bırakılmıştır). Moo'yu **dış seslerle** tanırız. Dili tamamen iç konuşmalardan ibarettir. Profesyonel katil ve aracısını da aynı biçimde dış ses aracılığıyla tanırız. Dış ses genellikle seyirciyi normalde itici gelebilecek karakterlerle empati kurmaya yönlendiren bir tekniktir. Wong'un yaptığı da tam olarak budur.

Katillerin hikâyesiyle dilsiz Moo'nunki yan yana ilerlerken nadiren kesişir. Katiller bir yandan vahşi cinayetlerle erkekleri, kadınları ve çocukları bilmediğimiz nedenlerle öldürürlerken Ho Chi Moo grotesk bir komediyi canlandırır. Geceleri dükkanlara ve mağazalara girip oranın sahibiymiş gibi davranarak oradaki insanları neredeyse çılgın bir ısrarla kendinden bir şeyler satın almaya zorlar. Örneğin çaldığı dondurma arabasından çok fazla dondurma yiyen bir adamı korkutur ve adamın ailesini çağırıp onlara da zorla dondurma yedirmekle göz dağı verir. Film cinayet ve komedi arasında salınırken Hong Kong da kan banyosuna dönmüş bir tımarhane karakteri kazanır.

Yukarıda figür 9.1'i tartışırken görme becerimizin "şimdi görüyorsunuz, şimdi görmüyorsunuz" diyerek açıkladığımız yönünü ele aldık. Wong bundan başka farklı görme biçimlerini de keşfe çıkar. Aynı insanların ve aynı yerlerin, renk ve hatta biçim deneyimimizi değiştiren farklı ışık tasarımları kullanılarak ne kadar farklı biçimlerde görülebileceğini araştırır. *Düşkün Melekler*, Wong'un ışık ve renk üzerindeki araştırmaları yoğunlaştırdığı bir filmdir. Hong Kong'da aksiyonun geçtiği mekanların dokusuyla önceki filmlerinde olduğundan bile daha fazla şaşırtır. Film, farklı ışık spektrumları ve farklı renk paletleriyle gökkuşağı gibidir. Wong, filme siyah beyazla başlar. Gizli ışık kaynakları bazı beyaz değerlerini ağartırken, beyaza yakın diğer renkler grinin tonlarıyla birleşir ve derin, zengin siyah alanlarla kontrastı arttırır. Filmde ayrıca çok canlı, neredeyse agresif renkli sahneler de yer alır. Floresan ışıkları yürüyen merdivenlerin metal yüzeylerinden ve diğer insan yapımı yüzeylerden sertçe yansıyarak doğada olmayan renk efektleri yaratır. Köprü üzerinde hızla yol alan trenler gecenin ortasında bulanık ışık lekeleri oluştururlar. Karanlık sokaklardaki kirli, saydamlığını yitirmiş pencerelerden süzülen ışık belli belirsiz bir görünüm oluşturur. Televizyon ekranlarından ışıklar titreşir. Neon lambaları gece vakti şehir sokaklarını parlak kırmızılara, yeşillere, mavilere boğar. Bir McDonald's restoranı insana tuhaf bir huzur veren altınsı bir pırıltıyla ışıldar. Aynı zamanda makineler homurdanır, sirenler ıslak sokakları inletir, kulağa farklı farklı

şarkılar çalınır ve film müziklerinin güçlü ritmik vuruşlarının arasına silah sesleri girer. Karanlık bir bar nereden geldiği belli olmayan kızıl bir ışık altında titreşirken mobilyasının yüzeyinde utangaç caz notaları dolaşır. İnsan sesleri çoğu zaman anlaşılır bir dil olmaktan çok ambiyans sesine indirgenir, ne söylendiğinden çok sesin tonunu ve ruh halini duyarız. Çevre bizi olay örgüsü ve karakterler kadar çok etkiler.

Biz hayatı marjinal bakış açılarından izlerken, yönetmen algıda meydana gelen değişimleri göstermekten zevk alır. Sanki kendisini seyirci arasındaki sıradan insanlarla perdeye yerleştirdiği sıra dışı dışlanmışlar arasındaki insani bağlantıyı bulmaya zorluyor gibidir. Elbette filmin sonunda seyirci katillerle ve Moo ile bir tür bağ kurar. Onların yalnızlıklarının, diğer insanlardan vahşi bir biçimde kopmalarının bedeli olduğunu sezeriz. Özellikle filmin sonunda kiralık katil, aracısına artık onun için çalışmak istemediğini söylediğinde ve aracı kadının son olarak katilin kendi kendisini öldürmesini istediğinde... Emirleri yerine getirildiğinde aracı kadın her zamankinden bile daha çok yalıtılmış olur. Ancak filmin son sahnesinde şans eseri Moo'yla aynı yemek tezgahında, aynı zamanda yemek yerler ve Moo onu motosikletiyle bırakır. Dış seste aracı kadın, Moo'ya yaslanırken hissettiği sıcaklığı anlatır. Bunlar filmin son sözcükleridir.

Sizce Wong neden bu anlık yakınlık duygusunu filmin finaline yerleştirecek kadar önemser? Bu sorunun cevabı için belki filmin önceki sahnelerine, Moo'nun bir kadına duyduğu aşkına karşılık alamadığı bölümüne dönmemiz gerekir. Bu ilişki tek taraflı olsa da Moo'nun aşk deneyimi onu ahlaki olarak değiştirir. Başkalarının işyerlerine girmemesi gerektiğini anlar ve 'her mağazanın kendi duyguları olduğunu' düşünmeye başlar. Buradan Wong'un ahlakın temelinde dünyanın duygusal olarak zengin bir biçimde deneyimlenmesinin yattığına inandığını mı anlamalıyız? Alman film eleştirmeni Siegfried Kracauer sinemanın bize dünyayı çıplak insan gözüyle göremeyeceğimiz kadar ayrıntılı olarak gösterebilme yeteneğinin dünyayla olan ilişkimizi daha iyi yönde değiştirebileceğini ileri sürer. Kracauer'in kitabı *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* film seyrederken deneyimlediğimiz dünyayla bağlantı duygusunun nasıl insanlık yolunda ilk adımı oluşturduğunu anlatır. Yine de *Düşkün Melekler*'in son sahnesi tam olarak mutlu son sayılmaz. Bu kadın karakter kendini başkalarından öylesine korkunç suçlarla ayırmıştır ki bağlantı deneyimini çok geç yaşar. Belki de *Düşkün Melekler* adı hepimizin en iyi hayatı yaşayabilme kapasitemizin olduğunu ancak bazılarının ne yaptıklarını dahi bilmeden bu zenginliği har vurup harman savurduklarını ima etmektedir.

Wong'un bir sonraki filmi *Mutlu Beraberlik* ayrılsalar da birleşseler de asla mutlu olamayan aşıkların bildik hikâyesini anlatsa da sıra dışı bir romantik melodramdır. Bu hikâyedeki farklılık aşıkların ikisinin de erkek olmasıdır. Ho Po-wing (Leslie Cheung) ve Lai Yiu-fai (Tony Leung Chiu Wai), Hong Kong'u terk edip bir süredir Arjantin'de, Buenos Aires'de yaşamaya başlayan iki sevgilidir. Wong bu çiftin ilişkisini anlatırken hiçbir şeyi gizlemez. Filmin ilk sahnesi çok grafik ve çekinmesiz cinsellik ve çıplaklık içerir. Ancak Wong bunun bir gay filmi değil bir aşk hikâyesi olduğunda ısrar eder. Öyle mi? Yoksa bazılarının söylediği gibi bu kılık değiştirmiş politik bir film mi? Film iki erkeğin pasaportlarının ayrıntı çekimleriyle başlar ve Yiu-fai'nin Hong Kong'a dönüşüyle sona erer. Acaba bu durum 1997'deki hükümet devriyle ilgili endişenin yerini bir tür uzlaşıya bıraktığını mı ima eder? Bu filmin detaylı incelemesi bize ne anlatır?

Vahşi Günler'de olduğu gibi bu filmde de Leslie Cheung bir *Ah Fei* karakterini canlandırır. Cheung'un karakteri Po-wing, tıpkı Yuddy'nin kadın aşıklarına ihanet ettiği gibi erkek sevgilisine ihanet eder. Filmin sonunda kendisine kötü davranılmasına tahammülü kalmayan Yiu-fai, Po-wing'i kesin olarak terk eder ve babasının arkadaşından para çaldığı için terk ettiği Hong Kong'a geri döner. Burada babasıyla işleri yoluna koyup koyamayacağını görmek ister. Wong'un filmlerinde her zaman olduğu gibi basit bir olay örgüsüne önem kazandıran filmin atmosferi ve ruh halidir. Film Arjantin'de çekildiği için Wong'un görsel hikâye anlatımının karakterlerinin içinde bulunduğu çevreyle nasıl ilişkili olduğunu çok iyi görürüz. Buenos Aires, Hong Kong gibi Amerikan tüketim kültüründen ilham almış bir tüketici cenneti değildir. Şehrin bazı yerlerinde var olan modern hayatın telaşlı temposuna dair görüntüleri nadiren görürüz. Hong Kong'un aksine Buenos Aires'in neon ışıkların ve yoğun teknolojinin nüfuz etmediği bölgeleri de vardır. Po-wing ve Yiu-fai'nin yaşadıkları da böyle bir yerdir.

Wong iki karakterin kendilerini içinde buldukları mekanların dokusunu ortaya çıkarabilmek için renk ve ışıkla deneylere girişir. Özellikle de solgunlaştırılmış (desatüre) renkler kullanır, yani kırmızı/sarı/turuncu renk spektrumunun yapısını ve maviyle yeşil renklerin yoğunluğunu azaltır. Bu efekt, renkli filmi siyah beyaza yaklaştırmak için düşünülmüştür. Ancak fotoğrafçılar siyah beyaz filmin, nesnelere ve insan figürlerine önem ve dramatik etki katan yüksek kontrastlı görüntüler için uygunken solgunlaştırılmış renklerin kontrastı neredeyse olanaksız hale getirdiğini ve nesnelerin dramatik etkilerini azalttığını kaydederler. Wong, *Mutlu Beraberlik* filminde bazı solgunlaştırılmış karelerde, görüntüye tek bir nesnenin doygun renklerini koruyacak biçimde müdahale ederek kontrast elde eder. Eğer filmi dikkatlice izlerseniz siyah beyaz, renkli ve solgunlaştırılmış renkli görüntülerin birçok kez yan yana getirildiğini fark edersiniz. Tam renkli görüntülerin çoğunda Wong'un kırmızı/sarı/turuncu renk spektrumuna ve parlak yeşillere aşırı vurgu yaptığını görürsünüz. Bunlar solgunlaştırılmış görüntülerde kaybolan renklerdir. *Mutlu Beraberlik* fotoğrafik temsille coşkun dencylere girişir. Özellikle çarpıcı görüntülerden biri, Arjantin-Brezilya sınırındaki meşhur Iguazu şelalesinin solgunlaştırılmış görünümüdür. Burayı Po-wing ve Yiu-fai birlikte ziyaret etmeye çalışırlar ancak sonunda Yiu-fai tek başına ziyaret eder. Wong, Iguazu şelalesini yukarıdan gösterir. Görüntüde çağlayan köpüklü sular, suların arasından kabaran sis bulutları ve bu vahşi güzellik üzerinde nokta gibi görünen kuşlar yer alır. Bu, ayrıyken hasret çeken ancak birlikte yaşamayı başaramayan sevgililerin denetlemeyen duygularının görüntüsü olabilir mi?

Renk, atmosfer, ses ve görüntünün anlatısal önemini dikkatle değerlendirmeyi öğrenmek bizi Wong'un en çok alkışlanan filmi *Aşk Zamanı*'na hazırlar. *Aşk Zamanı* sadece adıyla bile ruh haliyle aşk arasında zaman ve uzamla ilgili bir bağlantı olduğunu anlatır.

FİGÜR 9.2 *Aşk Zamanı / In The Mood for Love / Fa yeung nin wa* (2000) filminden bir kare. Renkli. 98 dk. Karenin sağında Bayan Chan olarak da bilinen Su Li-Zhen'i (Maggie Cheung) görüyorsunuz. Küçük, sıkışık bir odada yorgunluk ve kederden iki büklüm olmuş. Çerçevenin solunda Chow Mo-wan'ın (Tony Leung Chiu Wai) profilden yansıması görülüyor. Onun da başı iki büklüm olmuş kadının bedeniyle aynı yönde ve aynı açıyla öne eğilmiş.

Aşk Zamanı / In The Mood for Love / Fa yeung nin wa (2000)

Bunun aşkla ne ilgisi var?

Figür 9.2'de Bay Chow (Tony Leung Chiu Wai) Bayan Chan (Maggie Cheung) ile Chow'un küçük ve sıkışık dairesinde oturuyor. Ancak yönetmen Wong, iki oyunculu sahnelerdeki alışılmış çerçevelemeleri, yani karakterleri birbirleriyle ilişki içinde gösteren ikili çekimi ya da iki karakterin çevreleriyle olan ilişkisini gösteren genel planı kullanmıyor. Bunun yerine Wong'un kamerası odadakileri aynadaki yansımalar aracılığıyla göstererek karakterlerin kendi aralarındaki ve odayla olan ilişkilerini karmaşıklaştırıyor. Özellikle bu görüntüde oda ters yüz olmuş bir mekan gibi görünüyor. Aynadan yansıyan ışık kaynağının aslında odanın diğer ucundaki spot olduğu anlaşılıyor. Karenin merkezindeki dikey ahşap hat bir başka optik yanılsamaya yol açıyor. Bu hat odayı solda Chow sağda Chan kalacak biçimde ikiye bölermiş gibi görünüyor. Halbuki Chow, Chan'ın sağındaki masada oturuyor. İlk bakışta bu sıkışık dairelerden daha sıradan görünümlü bir şey yoktur gibi gelir ama Wong'un kamera kullanımı sayesinde bu mekan Alis Harikalar Diyarında niteliğine bürünüyor. Bir başka deyişe uzamsal düzen hakkındaki kafa karışıklığı mekana postmodern bir karakter veriyor.

Bu karenin sıra dışı yapısı, anlaşılması zor koşullar altında hem ayrı hem birlikte olan Chow ve Chan'ın duygusal konumlarını görsel olarak yansıtır. Chow ve karısı, Bayan Chan ve kocasının kaldığı odaya kapı komşusu olan odayı kiralamışlardır (Hong Kong'da konut açığı vardır). Bu karenin geçtiği sahnede Bay Chow ve Bayan Chan eşlerinin ilişki içinde olduklarını öğrenmişlerdir. İhaneti anlamaya çalışırken birbirlerine yakınlaşırlar. Bu kare onların yoğun ama herhalde aseksüel bağlantılarının sıra dışı doğasını yansıtır.

Bayan Chow ve Bay Chan'ın eşlerini aldatmalarıyla ve Bay Chow'la Bayan Chan'ın aralarındaki tuhaf yakınlıkla film, evliliği çok fazla anlamı olmayan toplumsal bir form olarak ele alan modern ya da postmodern bir bakış sunar. İnsanları birbirine çeken şeylerin evliliğin toplumsal kısıtlamalarıyla ilgisi yok gibi görünmektedir. Bu hikâyede evliliğin kurallarına atfedilen en büyük güç, bu kuralların Bay Chow ile Bayan Chan'ı ayrı tutmasıdır. Birbirlerine karşı güçlü bir çekim duygusu hissederler ancak onları aldatan eşlerinin aksine kötü davranmak istemezler. Wong, toplumsal geleneklerin gücünü, kurallar ve geleneklerle ilgisi olmayan saf kösnüllüğün gücüyle karşı karşıya getirir. Saf kösnüllüğün gücü filmde aksiyondan daha fazla yer tutar. Chow ve Chan'ın çoğu sahnesi ağır çekimde ve minör gamlı zengin melodili bir müzikle sunulur (Minör gam, batı müziğinde melankoliyle ilişkilendirilen bir müzik ölçüsüdür). Bu anlarda sözcüğün sıradan anlamıyla hiçbir şey olmasa da ağır çekimin karakterleri tepeden tırnağa saran acıyı dile getirmeye nasıl yardımcı olduğunu izleyip tadını çıkarmak istersiniz.

Yaratıcıları gibi Chan ve Chow da eylemlerden çok duygularla ilgilidir. Bazı filmlerde aldatma ortaya çıkınca karakterler intikam almak isterler ama Chan ve Chow bunu yapmazlar. Bunun yerine duyarlı insanlar olarak eşlerinin ne düşündüğünü, ne hissettiklerini anlamak isterler. Böylece eşleri aldatarak girilen ilişkilerdeki duygusal olasılıkları araştırmakla zaman geçirir, olası senaryoları canlandırırlar. Psikodrama sahneleri, seyirci için hayal ürünü olanla gerçeklik arasındaki çizgiyi tıpkı figür 9.2'nin mekanı ters yüz etmesi gibi belirsizleştirir. Film boyunca rol yapıp yapmadıklarından emin olamadığınız pek çok sahneyle karşılaşırsınız. Bu arada her ikisi de dövüş sanatları hikâyelerinden hoşlanan Chow ve Chan, birlikte bir hikâye yazmaya karar verirler. Ancak bu ikili sürekli olarak odalarını kiraladıkları insanların dikkatli gözlerinin önündedir ve ev sahipleri kendi toplumsal değerlerini bu çifte dayatmaktadır. Figür 9.2'de Chow'un odalarını kiraladığı aile beklenmedik bir akşam gezmesinden eve erken dönüp tüm gece sürecek bir mah-jongg oyununa oturunca Chan ve Chow odada hapis kalırlar. Chow ve Chan birlikte yazmaktan başka bir şey yapmasalar da birlikte görünmekten sakınmak isterler. Film görünümleri bir sorun olarak ele alır. 1960'ların Hong Kong toplumu şeylerin görünümlerini, ne olduklarına kıyasla daha çok vurgular. Ancak film figür 9.2'de olduğu gibi görünümlerin çıplak gözü nasıl kolayca aldatabileceğini göstererek bu vurguyu eleştirir.

Chow ve Chan birbirlerine aşık olurlar ancak görünüş sorunu bu aşktan alınacak zevki engeller. Toplum onların eşlerine sadık görünmeleri konusunda ısrarcıdır. Bayan Chan sadık eş gibi görünmesi gerekliliğinden öyle etkilenir ki baş başa kaldıklarında bile ona aşkını ilan eden Chow'a onu sevdiğini söyleyemez ama seyirci Chan'ın neler hissettiğini açıkça görür. Görünümlere ilişkin bir başka konu da Wong'un seyirciyle olan ilişkisiyle ilgilidir. Wong özellikle Chow ve Chan'ın gerçekten birlikte olup olmadıkla-

rıyla ilgili olarak bizimle bildiklerimize ve bilmediklerimize dair oyunlar oynar. Onların el ele tutuşmaktan daha ileri gittiklerini görmeyiz. Ayrıca eşleri gibi olmak istemediklerini söylerler. Ancak görünümlere böylesine kuşkuyla bakan bir filmde görmedikleriniz hakkında meraka kapılabilirsiniz. Chow komşuların ne düşüneceği konusunda endişe etmeden rahat rahat hikâye yazabilmeleri için şık bir otelde bir oda tutar. Ancak bu odada geçen tuhaf ve hızlı sahneler orada neler olup bittiğini merak etmemize yol açar. Ayrıca "Onlar gibi olmak istemiyoruz" diyerek sarf ettikleri eksiltili sözcüklerin gerisinde çok şey gizli olabilir. Bu sözcüklerin hangi anlama geldiğine nasıl karar verebiliriz? Sevişmeyeceklerini mi kastediyorlardır? Yoksa birlikte olmak için gizli gizli buluşmayı reddettiklerini mi? Belki de eşleri gibi aldatmak yerine dürüst olmakta ısrar ettiklerini ima ediyorlardır. Bunun gibi birçok olası anlam bulabilirsiniz.

Chow ve Chan'ın yıllar sonraki hayatları gösteren filmin sonuna gelindiğinde belirsizlik daha da artar. Bayan Chan'ı 1966'da gördüğümüzde Chow'la yolları çoktan ayrılmıştır, 5 yaşında bir kızı vardır ve eşi ortada yoktur. Acaba çocuğun babası kimdir? Chow mu? Belki de. Final sahnesinde artık Singapur'da muhabirlik yapan Chow, sıra dışı bir nedenle Kamboçya'da, Phnom Penh'deki meşhur tapınağı ziyaret eder. Filmin başlarında Chow antik zamanlarda kimseyle paylaşamadıkları bir sırrı olan insanların ne yaptıklarını anlatmıştır. Ona göre sırrı olan insanlar gizli bir köşeye gidip bir ağaçta oyuk açar, sırlarını bu oyuğa fısıldar ve çamur ve ot parçalarıyla oyuğu kapatırlar. Chow'u son gördüğümüzde Phnom Penh'in antik harabelerinde bir delik bulur, ona sırrını fısıldar ve deliği ot ve çamurla kapatır. Bilmediğimiz bu sır ne olabilir?

Aşk Zamanı'nda karakterler ve seyirciler bütünü belirsizliklerle ve provokatif boşluklarla dolu hikâyenin sadece belli parçalarını görürler. Aynı zamanda film insanların hikâye anlatma nedenlerine ilişkin bir hikâyedir. Chow ve Chan acı çekerlerken kendilerini daha iyi hissedebilmek ve birlikte olabilmek için hikâyeler yazarlar. Yukarıda da belirttiğimiz gibi bir hikâye eğer hikâye anlatımı hakkındaysa bunu dönüşlü olarak adlandırırız ve artık bildiğimiz gibi dönüşlülüğü modernist ve postmodernist sinemacılarla ilişkilendiririz. Ancak Wong'un duyumsal dokular aracılığıyla iletişim kurmaya yönelik ilgisi, sosyal yapıların ötesinde bir gerçeklik önerir. Bu, her şeyin kültür aracılığıyla yaratıldığı düşüncesinde olan postmodern estetiğin bir parçası değildir. Birçok büyük sinemacıda olduğu gibi Wong'un yapıtlarını da sınıflandırıp bir çekmeye koymak zorken, üzerinde tartışması zevklidir.

Aşk Zamanı'ndan sonra kuşkusuz Wong insanın fanteziyle ve sanatla ilişkisini araştırmayı bir kenara bırakmaz. Dört yıl sonra bir anlamda *Aşk Zamanı*'nın devam filmi olan, onun kadar belirsizlikle, dönüşlülükle, parçalılıkla ve metinlerarasılıkla dolu *2046*'yı yapar. Öncelikle filmin adının pek çok olası anlamı vardır. *2046,* önceki filmde Chow›un kendisi ve Chan için tuttuğu otel odasının numarasıdır (metinlerarasılık). Bu aynı zamanda Çin-İngiliz ortak deklarasyonunda Çin›i, Hong Kong'u devraldığı 1997 yılından itibaren 50 yıl boyunca demokrasi olarak kalmasına izin vermeye zorlayan maddenin vadesinin dolacağı yılın bir öncesidir. Ayrıca Chow'un *2046* filminde kiralamak istediği ucuz otel odasının da numarasıdır ancak şartlar onu bir sonraki 2047 numaralı odayı tutmaya zorlar (belirsizlik). Son olarak bu sayı Chow'un yazdığı, gidenin geri dönmediği 2046 adlı bir yeri anlatan bir hikâyenin de başlığıdır (dönüşlülük).

2046'da Chow'un gizemli bir biçimde önceki filmden çok farklı bir karakter olması da filmin karmaşıklığını arttırır. Burada Chow soğuk ve duygusal olarak bağlantısız bir karakterdir. *2046*'daki ana aksiyon, Chow'un hepsi de ya elde edemeyeceği ya da acımasızlığıyla kırdığı kadınlarla yaşadığı bir dizi mutsuz aşk ilişkisidir. Seyircinin Chow'un neden farklı bir adam olduğu hakkında düşünmesi gerekir. Elbette devam filmi yapmanın tüm nedeni ondaki değişimdir. *2046*'da Wong, ister Bayan Chan olsun ister Su Li-zhen, sevdiği kadınla uzun soluklu bir ilişki kurabilmek için zamanlaması hatalı olduğu için Chow'a ne olduğunu ele alır.

Aşk Zamanı ve *2046* arasındaki bir başka farklılık ise sonraki filmin aynı nesnenin çok sayıda görüntüsünü ve postmodern çerçeve tasarımlarını daha sık kullanmasıdır. Bu belki de aşkın olmadığı bir dünyanın, aşkın bir ihtimal olduğu dünyadan çok daha kafa karıştırıcı olduğunu akla getirir. Dahası, Chow'un profesyonel bir yazar olarak hikâyeciliği *2046*'da önceki filmde olduğundan çok daha fazla yer kaplar. *2046*'da onun yazdığı hikâyenin görselleştirilmiş halini görürüz. Karakterler sayfalardan kalkıp bazıları Chow'un hayatındaki insanları da canlandıran oyunculara beden bulurlar. Belli ki Wong, hikâye yaratmanın, Chow için umutsuz bir hayatla baş etme yolu olduğunu söylemektedir. Peki Chow'un erotik bilim kurgu hikâyesi "2046", kendi hayatını nasıl yansıtır? Bu hikâyenin kahramanı, baştan çıkarıcı dişi robotların hizmet ettiği, fütüristik görünümlü, hiçbir istasyonda durmayan bir trende seyahat eder. Bu ayrıntılar Chow'un iç dünyasına dair ne gibi ipuçları verir? *2046*, hayatlarımızdaki travmalarla baş etme konusunda sanatın yardımcı rolünü araştırmak gibi büyük bir görev üstlenir.

Wong, bir sonraki filmi *Benim Aşk Pastam / My Blueberry Nights*'ın, [ç.n. tam karşılığı *Yaban Mersini Gecelerim*] oldukça karmaşık bir film olan *2046*'daki zorlu uğraşlardan sonra kendisini tazeleme yolu olduğunu söyler. *Benim Aşk Pastam* New York'da ve ABD'nin güneyiyle batısındaki yollarda geçen basit bir hikâye anlatır. Wong bu filmi İngilizce olarak çekme riskini alır. Yönetmen bu dili yeterli düzeyde kullansa bile İngilizce onun ana dili değildir ve film geleneklerini ve çevresini sadece bir ziyaretçi kadar anlayabileceği bir ülkede geçer. Wong, Amerika'nın batısında modern yalıtılmışlığı ve parçalanmayı araştırırken kendi bildik temalarını, bu kez yalıtılmış iki insanın ayrı düşmesini ele alarak kullanır. *Benim Aşk Pastam*, Amerika'yı Wong'un gözüyle görmemizi sağlar. Yönetmenin Amerika'da zaman ve uzamın daha önce araştırılmamış boyutlarını ortaya çıkarıp çıkarmadığını tartışmak ilginç olabilir. Aynı şekilde Amerika'da insanların özel ilişkileri hakkında yeni gerçekleri ortaya çıkardığını söyleyebilir miyiz? Filmin kahramanları Jeremy (Jude Law) ve Elizabeth (Norah Jones), aşkı bulmakta başarısız olmuşlardır. Ancak bu insanlar Bay Chow gibi yalnızlığa mahkum olmazlar. Bu kez aşk için doğru zaman gelmek üzeredir.

Kız arkadaşı kendisini terk eden Jeremy, Manhattan'da bir kafeterya işletir. Elizabeth ise aynı mahalleden, erkek arkadaşını yeni yitirmiş bir kadındır. Elizabeth, konuşacak birisini bulmak için Jeremy'nin kafeteryasına gelir. Bir noktada Jeremy ona hangi tatlıların müşteriler arasında her zaman popüler olduğunu gösterir ve kimsenin yaban mersinli turtaya rağbet etmediğini söyler. "Yaban mersinli turtanın kusuru ne?" diye sorar Elizabeth. Jeremy, turtanın bir kusuru olmadığını, bunun sadece müşterilerinin tercihleriyle ilgili bir sorun olduğunu açıklar. Ancak postmodernler için bu sıradan sözlerin

derin bir anlamı vardır. Değerler tercih yapan insanlarla ilgilidir. Yoksa dış dünyanın nesnel doğruları değillerdir. Eğer bir gün biri yaban mersinli turtayı seçerse değerler yapısı değişecektir. Gerçekten de Elizabeth yaban mersinli turtayı seçtikten sonra yeni şeyler mümkün hale gelir. Sonunda, daha önce aşkın kaybedenleri olan Jeremy ve Elizabeth, kendi zamanlarının geldiğini anlarlar.

Sonuç

Wong'un filmlerini tek bir büyük filmin bölümleri olarak tanımlaması, onun **auteur** olarak statüsünü yani, geleneksel türlere yaslanan ya da her filmin başı, ortası ve sonu olduğunu varsayan anlatısal uylaşımlar kullanan filmler yapmak yerine kişisel filmler yapan bir yönetmen olduğunu destekler. Yapıtları onun kendi benzersiz vizyonunun bir ürünü olduğu için, Wong kendi sinemasal dilini ve ona bağlı bir dizi çekim örüntüsünü geliştirmiştir. Bu örüntüler arasında onun duygusal yoğunluğu olan müziklerle ağır çekim görüntüleri dikkat çekici bir duyumsal etki sağlamak için bir araya getirmesi de yer alır. Ayrıca kameranın karakterlerin gövdelerine odaklandığı, sadece bacakları değil başları ve yüzleri de çerçeve dışı bıraktığı çekim kompozisyonunu da tekrar tekrar kullanır. Bu çekim, sanki seyirci oradan geçerken tesadüfen tanıklık ettiği durumu kısmen görebiliyor gibi gizemli bir etki yaratır. Wong'un renk ve ışıkla deneylere girişmesini de saymak gerekir. Tekrarlayan saat görüntülerini de anabiliriz. Wong'un neredeyse imzası sayılacak, **gerilmiş baskı** adı verilen özel bir görsel teknik de vardır. Filmlerinde sık sık karakterleri sabitken etraflarındaki çevrenin hızlandığı sahneler görürsünüz. Bu ilginç efekt, oyuncular çok yavaş hareket eder ya da tamamen hareketsiz dururlarken baskı sırasında filmi gererek aksiyonun hızının arttırılması ile elde edilir.

Farklı filmlerde tekrarlanan görüntüler ve sözcükler de Wong'un imzalarındandır. *Vahşi Günler*'ın sonunda tanımadığımız bir karakteri, arkasını dönmüş, saçlarını dikkatle tararken görürüz. *2046*'daki benzer bir görüntü, bu karakterin muhtemelen *Aşk Zamanı*'nın ana karakteri Chow Mo-wan olduğunu gösterir. *Vahşi Günler*'de Yuddy'nin aşık olduğu kadınlardan biri olan Su Li-zhen, aynı zamanda *Aşk Zamanı*'ndaki Bayan Chan'ın evlenmeden önceki adıdır. Bu iki filmdeki karakter de Maggie Cheung tarafından canlandırıldıkları için metinlerarasılık daha da güçlü bir biçimde ima edilir. Dahası, *2046*'da bir başka Su Li-zhen ortaya çıkar. Gong Li tarafından canlandırılan bu karakter tamamen farklı bir kişilik olsa da bu ismin tekrarlanması, üç filmi birbirlerine bağlar. Bu tekrarlamaların gerekçesi hemen anlaşılacak denli açık değildir. Wong'un filmlerinde neden bu bağlantıları kurduğunu kavrayabilmek için yorumlama yapmak şarttır. Wong'un imza çekimleriyle yarattığı atmosfer sizi şaşırtabilir, hoşunuza gidebilir ya da ikisi de geçerli olabilir. Ancak Wong'un ne yaptığını kesin olarak bilememek söz konusu olduğunda yalnız olmadığınızı unutmamanız gerekir. Bu konuda henüz eleştirmenler arasında bir görüş birliğine varılmamıştır. Wong'un yapıtları henüz çok yenidir. Onu anlamak, filmlerinin tuhaflığının ve yapıtlarının kendi aralarındaki metinlerarası ilişkinin tadını çıkarmakla başlayan, çoğu eleştirmenin çok ağır ilerlediği bir süreçtir.

Son olarak bu bölümün başında ortaya atılan soruya dönelim. Wong pek çok filmini Hong Kong'da yapmış olsa da ona Hong Kong'lu sinemacı diyebilir miyiz? Wong Kar-wai, Hong Kong'da popüler film türlerini kullanırken, bu türleri kendi yordamınca

yeniden biçimlendirir. Sadece Hong Kong'un politik olarak el değiştirmesinin sonucunda pek çok Hong Kong filmini etkileyen endişe dalgasının içine dahil edilebileceği meselesini vurgulayabiliriz. Bunun dışında Wong, ABD'den, Japonya'dan, Arjantin'den ve Şangay'dan olduğu kadar uyum sağladığı yurdundan ödünç aldığı yenilikleri hikâyeler, müzik, teknoloji ve imgelere uygular ve dünyayı kendi bireysel duyarlılığıyla izliyor gibi görünür. Belki de *2046*'nın sonunda aksiyonu aniden bir şiirden şu dizelerle kestiğinde bize yönetmenliğin onun için ne anlama geldiğini anlatıyordur: "Ayağa dikilir şakayık çiçek açtığında, sonra geçer kendinden. 'Hayır' mı demek ister acaba, yoksa 'evet' mi?" Görünüşe göre Wong duyumsal dünyayı olumsuz ya da olumlu bir perspektiften değerlendirmeyi reddeder ve bunun yerine solup gitmeden önce çiçeğin açtığı anı bağrına basmayı tercih eder. Bu ulusal bir kültürün sesi değil, iktidara, ekonomiye, teknolojiye verdikleri öncelikleriyle ulusların önemsemedikleri, geri kalan her şeye değer veren bir bakış açısıdır. Bunların arasında doğa, dolaysız an ve duyumsallık yer alır. Belki de 20. yüzyılın hareketinin ve akışının bir parçası olan Wong'un göçmen deneyimi, herhangi bir kültürün onun imgelemini ele geçirmesini engeller, onu yaratıcı beğenisi neyi isterse onun peşinden gidecek biçimde özgür kılar.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Chungking Ekspresi adı iki farklı yerin adını bir araya getirir. İnternet'i ve yazılı kaynakları kullanarak bunların hangileri olduğunu bulun. Bu sorunun cevabı için Peter Brunette'in ve Stephen Teo'nun, her ikisinin de adı Wong Kar-wai olan kitaplarına göz atabilirsiniz. Bu bilgiyi internette ve hatta dikkatli bakarsınız filmin içinde de bulabilirsiniz. Sizce Wong bu iki adı neden birleştirmiş olabilir?

••••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••••

1. Wong'un müziği filmlerinin önemli bir parçası olarak kullanmada ısrarcı olmasının bir nedeni, müzik endüstrisinin Hong Kong sineması için taşıdığı önem olabilir. Pek çok Hong Konglu film yıldızı kariyerlerine aynı derecede başarılı pop müzik yıldızları olarak başlarlar. Bu aynı zamanda Wong'un *Benim Aşk Pastam* filminde daha önce hiç oyunculuk yapmamış Norah Jones'u başrolde oynatmasının da nedeni olabilir. İnterneti kaynak olarak kullanıp Wong'un filmlerindeki kaç yıldızın kariyerlerine şarkıcı ve besteci olarak başladıklarını bulun.

••••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••••

Sizce iki endüstrinin, sinema ve müziğin füzyonu Hong Kong'dan çıkan filmleri, özellikle de Wong'un filmlerini nasıl etkilemiştir? Bu durum Hong Konglu yıldızlarla ABD'de ve Avrupa'daki film yıldızları arasında bir farklılık olduğu anlamına gelir mi?

2. Hong Kong'da ticari sinemanın tarihi hakkında ne biliyorsunuz? Hong Kong sineması 1960'lara dek serpilmiş değildi. Ancak bir kez başarılı olmaya başladığında büyük bir uluslararası etki sağladı. Shaw Brothers, Cathay Film, Golden Harvest, Milky Way Images, bu tarih içinde önemli stüdyo isimleridir. İnternet'i ve yazılı kaynakları kullanarak, Wong Kar-wai'nin filmlerini yaptığı bu endüstriyel çevre hakkında daha ayrıntılı bilgiye ulaşabilirsiniz. Wong'un dağıtım şirketi Rolling Thunder, yukarıda sunulan büyük resmin neresinde yer alır?
3. Eleştirmen Natalie Chan, Fredric Jameson'ın nostalji ve tarihsellik hakkındaki kuramlarını Wong'un filmlerine uygulamıştır. Tarihsellik, olgulara sadık kalma anlamına gelir. Birçok sözlük nostaljiyi geçmişteki nesneler ve insanlar için duyulan özlem olarak tanımlar. Kimi tanımlar bu duyguyu sevdiklerimizin acı tatlı anıları güçlü de olsalar normal olarak değerlendirirler. Diğerleri nostaljiyi aşırı duygusal hatta kısmen sanrılı olarak betimlerler. Jameson, nostalji filmleri adını verdiği yapımları geçmişin tarihsel derinlik olmaksızın yeniden yaratıldığı filmler olarak tanımlar ve bunlara çok eleştirel yaklaşır. Başka bir deyişle bu filmleri sığ ve yüzeysel bulur. Öte yandan Jameson, gerçekleri kullanarak bizimle olan biten arasında bir mesafe oluşturup geçerli bir tarihsel perspektif sağlayan geçmişle ilgili filmlerden övgüyle bahseder. Wong'un filmleri kesinlikle duygusaldır ama bu filmlere aşırı duygusal diyebilir miyiz? Bu filmler bize geçmişe dair sıra dışı ve bilgili bir bakış açısı sağlar mı? Bu soru hakkında daha ayrıntılı düşünmek için Natalie Chan Sui Hung'un makalesini okuyarak işe başlayabilirsiniz ("Rewriting History: Hong Kong Nostalgia Cinema and Its Social Practice," *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*, Poshek Fu ve David Desser (ed.), Cambridge, 2000).
4. Hong Kong'un Çin'e devredilmesiyle ilgili politik endişelerin çok belirgin olduğu göçmenlerle ilgili bir dizi Hong Kong filmi vardır. Bu filmlerden en bilinen üçü *Rouge / Yin ji kau* (Yön. Stanley Kwan, 1987), *Bir Zamanlar Çin'de / Wong Fei Hung* (Yön. Tsui Hark, 1991) ve *Sürgünün Şarkısı / Ke tu qui hen*'dir (Yön. Ann Hui, 1990). Wong Kar-wai'nin filmlerinde bazı eleştirmenlerin iddia gibi aynı endişenin yer alıp almadığını görmek için bu üç filmi izleyip onları Wong'un filmleriyle karşılaştırabilirsiniz.

PROJELER

1. Wong, filmlerinin sıklıkla insan yaşamında zamanlamanın rolü hakkında olduğunu söyler. Wong'un filmlerinde zamana yapılan çok sayıda göndermeyi inceleyin. Karakterlerin bazen zamanla gerekli bağı nasıl kurabildiklerini bazen nasıl da kuramadıklarını araştırın ve Wong'un filmlerinde zamanın rolünü tartışacağınız bir yazı yazın. Pek çok sanatçının yapıtları hakkında yalan söylediğini biliyor musunuz? Bazı sanatçılar ise yapıtlarındaki bütün saklı anlamları görmezler. Wong'un filmlerinde bir şeylerin ise yarayıp yaramayacağını zamanlamanın belirlediğine inanılan Asyalı kaderciliği yansıttığını söylemesine inanıyor musunuz? Yoksa filmlerde zaman vurgusunun başka gerekçeleri olduğunu mu görüyorsunuz? Görüşlerinizi destekleme için en az iki filmden ilgili örnekler kullanın. Bu yazı üzerinde çalışırken, Wong'un Benim *Aşk Pastam* filminin DVD'sinde yer alan *American Museum of the Moving Image*'daki röportajlarından da faydalanabilirsiniz.
2. Wong'un görsel ve işitsel imgeleri bizim olay örgüsünü, karakterleri ve temayı kavrayışımızı nasıl etkiler? Wong'un filmlerinden birini seçerek bir kaç önemli görüntü bulun ve bu görüntülerin nasıl iş gördükleri üzerine ayrıntılı bir metin yazın.
3. Wong'un filmlerinde göründüğü haliyle modern ya da postmodern dünyanın özellikleri nelerdir? Modernin ve postmodernin tanımı nedir? Belli görüntüleri modern ya da postmodern olarak nitelediğiniz bir yazı yazın. Bu kavramların hangisinin Wong'un filmlerine uygulanabileceğini tartışın.
4. Wong, Hong Kong'daki Amerikan etkisini bir çok filminde, özellikle de *Chungking Ekspresi, Düşkün Melekler* ve Amerika'da geçen son filmi *Benim Aşk Pastam*'da gösterir. Bu filmlerin en az ikisinden seçilen ilgili örneklere yer verdiğiniz bir yazıda, Wong'un Amerika'yı uluslararası bir etki kaynağı olarak gösterdiği filmlerle, yaşanan bir yer olarak anlattığı filmlerin arasındaki farkları tartışın.
5. *Aşk Zamanı* birçok farklı aşk ilişkisini gösterir. İlişkiler filmlerde çok yaygın kullanılan bir konudur. Ancak bu filmde Wong, aşkı modern dünyanın baskıları altında yıkılmaya yüz tutmuş geleneksel toplum içinde ele alır. Chow ve Chan, geleneğin ve modernliğin en kötü yönlerinden çekerler. Onların karşısına gelenek destekçi değil baskıcı olarak çıkar. Modernite ise özgürleştirici değil kaotiktir. *Aşk Zamanı*'nda hem geleneğin hem de modernliğin yol açtığı sorunların izini sürerek, Wong'un aşk hakkında ne düşündüğünü araştırdığınız bir yazı yazın. Görüşünüzü desteklemek için filmden olabildiğince fazla sayıda ilgili örneğe yer verin.

Ek Okumalar

Abbas, Ackbar. *Hong Kong; Culture and Politics of Dissappearence.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Brunette, Peter. *Wong Kar-wai.* Urbana: University of Illinois Press, 2005.

Fu, Poshek ve David Desser (ed.) *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity.* Cambridge: Cambrdige University Press, 2000.

Nochimson, Martha P. *Dying to Belong: Gangster Movies in Hollywood and Hong Kong.* Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2007.

Teo, Stephen. *Wong Kar-wai: Auteur of Time.* Londra: British Film Institute, 2008.

PROJELER

6. İkisi de kiralık katiller hakkında olan *Zamanın Külleri* ve *Düşkün Melekler* arasında metinlerarasılık olduğunu söyleyebiliriz. Aynı zamanda Bay Chow'un hikâyesini anlatan *Aşk Zamanı* ve *2046* arasında da metinlerarasılık karşımıza çıkar. Benzer bir biçimde *Vahşi Günler* ve *Mutlu Beraberlik* filmlerinde Ah Fei figürleri yer alır. Metinlerarasılık sergileyen bu film çiftlerinden birini seçip, Wong'un filmografisini tek bir büyük film olarak nasıl okuyabileceğinizi tartışacağınız bir yazı yazın. *Vahşi Günler* ve *Mutlu Beraberlik* filmlerindeki Ah Fei figürü hakkında bilgi sahibi olmanın, bu filmleri anlamanıza nasıl yardımı dokunur? Ya da eğer *Aşk Zamanı* ve *2046* filmlerini seçtiyseniz, iki filmi de izlemiş olmak Bay Chow'un hikâyesine anlamanıza yardımcı olur mu? Seçtiğiniz filmlerden olabildiğince çok ilgili örnek kullanarak görüşlerinizi destekleyin.

SENEGAL

SÖMÜRGE SONRASININ ÖNCÜSÜ OUSMANE SEMBENE

10

Ousmane Sembène

Doğum: 1 Ocak 1923,
Ziquenchor, Casamance,
Senegal
Ölüm: 9 Haziran 2007, Dakar,
Senegal

Seçme Filmografi
Borrom Sarret (1963)
Kara Kız / La noire de... (1966)
Mandabi (1968)
Emitai (1971)
Xala (1975)
Ceddo (1977)
Camp de Thiaroye (1987)
Guelwaar (1992)
Faat Kiné (2000)
Moolaadé (2004)

FİGÜR 10.1 *Xala* (1975) filminden bir kare. Renkli. 123 dk. Bu kare az çok konforlu bir oturma odasında son derece rahatsız edici bir sahnenin gerçekleştiğini gösteriyor. Ortada yozlaşmış Senegalli işadamı Hadji Aboucader Beye (Thierno Leye) sadece pijamasının altı kalacak biçimde soyunmuş, kafasında Batı kültürlerinde gelinlerin giydiği türden beyaz, çiçekli bir saç süsü tuhaf bir taç gibi duruyor. Hadji çoğu fiziksel biçimsizlikleri ya da sakatlıkları olan bir grup dilencinin arasında, yüksekte duruyor. Dilenciler tehlikenin yaklaştığını hissettirecek gibi etrafını sıkı sıkı sarmışlar.

Xala, İktidarsızlık (1975)

Bu gördüğün nedir?

Çok tartışmalı bir yönetmen olan Ousmane Sembène'nin çektiği en tartışmalı anlardan birine, *Xala*'nın son sahnesinden bir kareye bakıyorsunuz. Hikâye bir Batı Afrika ülkesi olan Senegal'de geçiyor. Figür 10.1'de görülen sahne yolsuzluğa bulaşmış işadamı Hadji Aboucader Beye'nin (Thierno Leye) evinde geçiyor. Ortadaki işadamının etrafı, oturma odasını işgal eden bir grup dilenci tarafından sarılmış. Beye'nin dilencilerin elinde küçük düşeceğini görmek üzereyiz. Dilenciler Beye'e tükürürlerken onun hareketsiz kalmasını istemişlerdir. Beye bu isteğe uymak zorunda hisseder. Bundan sonra izleyeceğiniz, dilencilerin Beye'nin bedenini tükürük içinde bıraktıkları sahne, atılan tek bir yumruk, ateşlenen tek bir silah ya da tek bir damla kan içermese de bir filmde görüp görebileceğiniz en vahşi görüntülerdendir.

Beye neden böyle bir aşağılanmayı kabul etmiş olabilir? Beye'nin politik tercihleri, özellikle de annesine davranışı nedeniyle ona kızgın olan radikal kızı Rama (Myriam Niang) bile dilencilerin isteklerinden dehşete kapılır ama bu duruma itiraz etmez. Neden? Bu soruları cevaplamak için *Xala*'yı dikkatli bir okumadan geçirmek, Ousmane Sembène'nin yapıtlarında kullandığı temaları ve onun Senegal'in Fransa'dan bağımsız-

lığını resmen kazandıktan sonra bile ülkede gerçek bir ilerlemenin olmayışına duyduğu **sömürge sonrası** öfkeyi bilmek gerekir.

Günümüzde film eleştirisinde yaygın olarak kullanılan **sömürge sonrası** kavramı bir zamanlar Avrupa ülkelerinin ya da ABD'nin sömürgeleri olan ancak bugün bağımsızlıklarını kazanan Afrika, Asya, Güney ve Orta Amerika ülkelerindeki durumu anlatır. Ülkeler resmen "bağımsızlıklarını" kazandıktan sonra bile sömürgeci egemenliğinin üstü kapalı bir biçimde sürdüğüne inanmak için yeterince neden olduğundan, bu kavram genellikle belirsiz olarak kullanılır. *Xala,* Senegal'in Fransa'dan bağımsızlığı 1960 yılında resmen ilan edilse de Fransızların hala en önemli politik güç olduklarını göstermek için Hadji Aboucader Beye'nin yükselişinin ve çöküşünün hikâyesini kullanan, sivri bir taşlamadır. *Xala*'nın başında Beye'nin kişisel servetinin Senegal'in Fransa'dan bağımsızlığını kazanmasıyla oluşmaya başladığını öğreniriz. Bu durum Senegal'in gerçek bağımsızlığını elde ettiğini ima edebilir. Ancak Sembène'nin filmi, Beye ve onun Senegalli burjuva dostlarının, Batı kültürünün üstünlüğünü içselleştirdikleri için Fransızların sahne gerisinden kendilerini yönetmelerine izin verdiklerini, bunun da Afrikalılar üzerinde korkunç sonuçları olduğunu anlatır.

Figür 10.1'deki sahne batılı değerleri idealize edip Afrika geleneklerini reddetmenin Beye'yi ne hale getirdiğini gösterir. Beye'nin kafasındaki gelin süsü, onun batılı değerlere göre yetiştirilen çocuk yaştaki üçüncü karısı Ngone (Dieynaba Niang) için satın aldığı takımın bir parçasıdır (Genç kızın Beye'ye eski Afrika adetlerine uygun bir evlilikle verilmesinde ironik bir durum vardır). Filmin başında Beye, Avrupalılaştırılmış gelini evlilik töreni ve sonrasındaki masraflı düğün için batılı bir tarzda giydirmenin kendisine statü kazandıracağına inanır. Dilenciler filmin sonunda gelin başlığını Beye'nin başına taktıklarında onun tam da başarıyla taçlandığını düşündüğü sırada erkekliğinden edilmesini görünür hale getirmekle kalmazlar, aynı zamanda Afrikalı olmak yerine batılı (beyaz) olarak kabul görme tutkusuyla da alay etmiş olurlar.

Muhtemelen daha filmin başında herşey yolunda görünmese bile Beye'nin böylesine tepetaklak olacağından şüphelenmezsiniz. İlk sahnede coşkulu bir bağımsızlık töreni izler, hemen sonrasında kapalı kapılar ardında gerçekleşen ve ulusal bütünlüğe gölge düşüren bir ticaret odası toplantısı görürsünüz. Beye de dahil olmak üzere, ticaret odasının Afrikalı yeni üyelerinin her biri, görevinden "ayrılan" görevlilerden evrak çantaları içinde para alır. Bu adamların ardındaki gerçek güç olarak konumlarını korumaya niyetli Fransızlar açısından bu para alaycı bir rüşvetten fazlası değildir ama Senegalli işadamları bu durumu fark etmez. Hepsinin gözlerinde dolar işaretleri vardır.

Parayla dolu çantasına sarılan Beye, kendisini akranlarının gıpta ettiği bir adam ve üç karısının efendisi olarak görür. Beye, Birinci karısı Awa (Seune Samb) ve ondan olma çocuklarının, ikinci (batılılaşmış) karısı Oumi (Younouss Seye) ve ondan olma çocuklarının ve şimdi de üçüncü, genç, güzel karısının efendisidir. Filmin başında Beye erkekliğiyle övünerek kasım kasım kasılır. Ancak figür 10.1'deki sahneye geldiğimizde o artık birçok açıdan iktidarsız bir adamdır. Ngone ve Oumi onu terk etmiş, yolsuz davranışları polis tarafından ortaya çıkarılmış, Ticaret odasından atılmış, işleri iflas etmiş ve cinsel olarak iktidarsızlaşmıştır.

Her şeye rağmen Sembène, Beye'nin talihli bir düşüş yaşadığını ima eder. Elbette bu kadar büyük bir aşağılanma yaşayan Beye'nin ne anlamda talihli olduğunu merak edebilirsiniz. Ancak Sembène'nin sürekli olarak Beye'nin "başarı"sının yanılsama üzerine kurulu olduğunu sergilediğini unutmamak gerekir. İnsan yanılsamadan ne kadar çabuk kurtulursa o kadar iyi olur. Sembène, batılılaşmış eşlerinin Beye'yle olan evliliklerini onun satın alabilme gücüyle orantılı olarak değişebilen finansal bir düzenleme gibi gördüklerini ikna edici bir biçimde ortaya koyar. Öte yandan Beye'nin ilk eşi Awa ve onun Afrika gelenekleriyle yetiştirdiği çocukları çok daha güvenilir dayanaklardır. Öteki eşlerin aksine Awa, toplumsal gelenek, dini inanç ve kişisel sadakatle Beye'ye gerçekten bağlıdır. Bunun yanı sıra Awa'nın Senegal geleneklerine bağlı çocukları, Avrupa ve Amerika'nın materyalizmini taklit etmeyen ancak kendi çağdaş dünya görüşlerini geliştiren modern Afrikalılar olarak yetişmektedir. Bu sayede Beye korkunç cezasını çekip batı materyalizminin ödüllerinden ve tuzaklarından sözcüğün hem düz hem eğretileme anlamıyla soyunduktan sonra en azından Awa'yla gerçek ve kalıcı bir ilişki olasılığını elinde bulundurur. Avrupa ve ABD'de pek çok sağduyulu insan, kişilerarası ilişkilerin fazlasıyla tüketim kültürü ve statüye dayalı olduğu eleştirisini getirir. Bu anlamda ülkenizin sizce Sembène'nin Senegal'iyle ortak bir yönü var mıdır?

Sembène aynı zamanda dilencilerin Beye'ye uyguladığı acı verici cezanın gerçek adalet yolunda bir adım olduğunu da ileri sürer. Beye'nin oturma odasındaki son sahnede, dilenci çetesinin kör lideri Gorgui'nin (Douta Seck) Beye yüzünden yoksulluğa düştüğünü, Beye'nin servetini Gorgui'den çaldığı paralara borçlu olduğunu ve kendini sağlama almak için onu asılsız suçlamalarla hapse attırdığını öğreniriz. Filmin başında bağımsızlık kutlamalarının kıyısında kalan dilencilerin bu noktada önem kazanmaları çok çarpıcıdır. Film boyunca dilenciler Beye ve yolsuz işbirlikçileri tarafından "çöp insanlar" olarak aşağılanır, turizmi olumsuz etkilememeleri için kaldırımlardan sürülürler. Ancak dilenciler Senegal'in kukla rejiminin yakasını bırakmayan gizli kabahatleridir. Final sahnesinde gerçekler Afrika'nın kalkınması yanılsamasını yerle bir ettiğinde dilenciler de bir ölçüde güç kazanırlar. Aslında Batı Afrika geleneği içinde yer edinmiş **fetiş** kültürünü ve Müslüman bir din adamı olan murabutu (derviş) kullanarak Beye'ye iktidarsızlık büyüsü yaptıran onlardır. Sembène, Gorgui ve arkadaşlarına yapılan haksızlıklar karşısında öfke duysa da, onun karakterlerinin fetiş büyüsüne duydukları inancı paylaştığını söylemek saflık olur. Film, bu sahnede asıl gücün fetiş değil Beye'nin yanılsamaları nedeniyle ihmal edilen gerçeklik olduğunu ortaya koyar.

Aslında Sembène, Beye'yi eşit derecede savunulamaz iki fetişizm biçimine birden yakalanan bir adam olarak gösterir. Afrika kültürü fetişizmi ve Avrupa'yla Amerika'dan ithal burjuva tüketim fetişizmidir. Sembène'nin çizdiği Beye'nin sömürge sonrası portresinde bu eşit derecede absürt Afrikalı ve Batılı inançlar arasında bir **senkretizm** betimlemesi yer alır. Senkretizm bir toplumda muhtemelen birbirleriyle çatışan iki ya da daha fazla kültürel geleneğin varlığına işaret eder. Afrika fetişizmi hakkında bilgi sahibi olan, Karl Marx'ın tüketici fetişizmi teorisini öğrenen Sembène, *Xala*'da hem Afrikalı hem Batılı kültürlerin nesnelere verdikleri aşırı önemi Beye'nin yaşamında ilginç bir biçimde bir araya getirerek seyircilere sunar.

Afrika fetişizmi Beye'den hayvan tüylerinin, kemiklerin ve benzer nesnelerin lanetleyen ve iyileştiren güçlerine tapınmasını ister. Tüketici fetişizmi ise, lüks tüketim mallarını edinmekle onu daha iyi bir adam yapacak paranın gücüne tapınmasını ister. Karl Marx'ın Batı kapitalizmi analizinde incelediği, belli ürünlere sahip olmakla özsaygıyı absürt bir biçimde eşitleyen Avro-Amerikan burjuva tüketim fetişizmi, Beye'yi Afrikalı kardeşlerine karşı suç işlemesine yol açacak denli avuçları içine alır. Sembène'ye göre Beye'nin cezalandırılmasında kullanılan Afrika fetişizmi de eşit derecede absürttür. İki tür fetişizm de Beye'nin dikkatini dağıtır ve onun kendi bilincini kullanarak sömürge sonrası Senegal'de takındığı tutumun gaddarlığını ve suçluluğunu anlamaktan alıkoyar.

Filmi izlediğinizde Sembène'nin hem Afrika hem tüketim fetişizmiyle alay ettiğini görürsünüz. Örneğin Beye'nin yeni kaynanası, komik ve son derece uygunsuz bir konuşmayla damadının belini güçlendirmesi için gerdek gecesinden önce bir havanın üzerine oturup bacakları arasına bir tokmak almasını salık verir. Beye'nin ve diğer yolsuz Senegalli işadamlarının burjuva tüketim fetişizmi, nesnelere sahip olanların yaşam standartlarını yükseltir ama Senagallileri de budala yerine koyar. Bir dizi komik sahnede tüketim fetişizminin kişisel kimliğe ilişkin nasıl kafa karışıklıklarına yol açtığı gösterilir. Örneğin zengin, siyah bir Senagalli artık tatillerini İspanya'da geçiremediğini çünkü orada çok fazla zenci olduğunu söyler.

Öte yandan filmde Afrika gelenekleriyle modernite arasında daha olumlu türden bir senkretizme de yer verilir. Bunun örneğini, Beye'nin ilk eşinden olan kızı Rama'da görürüz. Üniversiteye giden Rama kadınların özgürleşmesi gerektiğine inanır ama aynı zamanda göz alıcı güzellikte geleneksel Afrika giysileri giyer ve "bağımsız Senegal"in resmi dili olarak kalan Fransızca yerine antik bir Senegal dili olan Wolof dilinde konuşur. Rama hem annesinin değerlerini kabul eder hem de kadınların özgürleşmesine dair yeni fikirlerle bu değerlere nitelik kazandırır. Filmin sonunda babasının dilenciler tarafından aşağılanmasında bir kurtuluş ihtimali saklı olduğunu kavrayan tek aile bireyi (Beye'den başka) Rama'dır. Rama özgür ve üretken bir modern Afrika umudunu temsil eder. Bu umudun bir kadında vücut bulması tesadüf değildir. Françoise Pfaff'ın *The Cinema of Ousmane Sembène: A Pioneer of African Film* adlı yapıtında anlattığı gibi "Sembène (Marx'ın batı toplumlarındaki kadınlarla ilişkili düşünceleri gibi) Afrikalı kadının özgürleşme düzeyinin Afrika'nın sömürgeci ve yeni sömürgeci prangalarından topyekûn özgürleşmesinin ölçüsü ve aynası olduğunu düşünür."

Xala'da Sembène Afrikalılarla ilgili Afrika hikâyeleri anlatmak ister. Afrikalılar ne düşünür, kimdirler, nasıl dönüşmektedirler, tarihleri nedir? Tüm bu soruları *kendi bakış açılarıyla* yanıtlamak ister. Sembène'ninki Afrikalı, Müslüman ve Batılı inanç sistemleriyle melezleşmiş bir kültürden doğan Afrikalı kimliğinin karmaşık yönlerinin takdir edilmesine odaklanan sofistike bir sinemadır. Tüm filmlerinde bu amaçların peşinden gider. Onun asıl motivasyonu, Afrikalı bir sinemacı olmanın öncülüğü görevini üstlenmektir.

Sembène bir yönetmen olarak çok az teknoloji ve finansal destekle yolunu çizmiştir. Afrika'da film yapımı alanında çok az yetişmiş teknisyen ve yatırım yapacak çok az sermaye vardır. Sembène'nin filmlerinin teknik niteliğinde yer yer sorunlar göze çarpar. Negatifler kimi zaman fazla pozlanmıştır. İç çekimlerde oyuncuların ifadelerini

aydınlatamayan yetersiz ışık kullanımı dikkat çeker. Ancak kusursuz olmayan yapım niteliği, Sembène'nin hikâyelerinin gücünü azaltmaz. Dahası, Sembène her filmiyle, bu işi öğrenmek isteyen Afrikalılar için yeni patikalar açar. *Xala*'nın sizi Sembène'nin yapıtlarının bütününe nasıl yönlendirdiğini ve bu sinemacının uluslararası sinema topluluğu içindeki önemini anlamak için onun bir yönetmen olarak evrimini izlemek gerekir. Sembène'nin yönetmen olarak kariyeri aynı zamanda Sahra altı Afrika sineması tarihinin de başlangıcıdır.

Sembène'nin Kariyerindeki Dönemeç

Ousmane Sembène, Afrika halklarının bir çoğunun ortak derdi olan köle ticaretinin şiddetle eline geçirdiği ve insanlarına tecavüz ettiği bir ülkede doğmuştur. Özel olarak Senegal'in tarihi sadece köle ticaretini değil din değiştirmeyi ve sayısız sınır değişikliğini de içerir. Yaklaşık bin yıl önce bugünkü Senegal'in doğusu Gana'nın bir parçasıdır. 11. yüzyılda Senegalliler animist bir Afrika dininden İslam'a geçerler. 13. ve 14. yüzyılda Senegal'in Jolof krallığı bir ülkeye dönüşür. 15. yüzyıldan başlayarak Portekiz, Hollanda ve Britanya Senegal'in ham maddeleri için rekabete girerler ve 1677'de Fransızlar milyonlarca Batı Afrikalı'yı ve Avrupalı esiri yerlerinden eden köle ticaretindeki egemenlikleri sayesinde Senegal'de gücü ellerini geçirip kök salarlar. 19. yüzyılın ortalarında Fransa Senegal de dahil olmak üzere tüm Batı Afrika'yı sömürgeleştirir. Bölgeye bağımsızlık bundan ancak yüz yıl sonra, Senegal ve Fransız Sudanı'nın Mali federasyonunu oluşturmak için birleştiği 1959'da gelir. Ancak bir yıl sonra federasyon dağılır ve Senegal kendi hükümeti olan bağımsız bir ülke olarak ortaya çıkar. O zamandan bu yana Senegal sürekli politik çalkantılar yaşayan bir cumhuriyettir. Ülkede 80 siyasi parti olduğunu düşünürsek buna şaşırmamak gerekir. Bunca yoksulluğa ve iç karışıklıklara karşın, ülke demokratik bir yönetim biçimine doğru çizdiği yola sadık kalmıştır. Aşağıda göreceğiniz gibi Ousmane Sembène yaratmadan önce ülkede bir sinema endüstrisi yoktu. Aslında genel olarak Batı Afrika, uluslararası sinema kültürünün bir parçası olmakta ağır davrandı.

Film yönetmenliği yapan ilk Afrikalı, 1914'de belgesel yapımı öncülüğüne girişen, 1922'de bir kısa film yöneten Albert Samama adlı bir Tunus vatandaşıdır. 1920'lerden başlayarak film yapımı Kuzey Afrika'da, özellikle de kısa bir süre sonra doğunun Hollywood'u yakıştırması yapılacak olan Mısır'da gelişmeye başlar. Ancak akademisyenler ve eleştirmenler Kuzey Afrika'da yapılan filmleri genellikle Arap sineması adı altında değerlendirirken Sahra çölünün güneyinde yapılan filmleri Sahra altı sineması olarak kabul ederler. Kuzey Afrika, Britanya tarafından sömürgeleştirilmişken Sahra altındaki Afrika ülkeleri, bu arada Batı Afrika'daki Senegal de "frankofon" yani Fransa'nın ve Fransız dilinin egemenliği altındaki kültürler olarak anılırlar. Kuzey Afrika ülkeleri, Sahra altındaki frankofon ülkelerden çok daha önce sinema teknolojisini elde ederler. Sinemanın kuzeyde ve sahra altında ilk boy gösterdiği tarihler arasındaki fark, bu durumun kanıtıdır. İlk kez 1957'de iki frankofon siyah Afrikalı olan Mamadou Sarr ve Paulin Soumanou Vieyra, *Seine Nehrinde Afrika / Afrique sur Seine* filmini yaparlar. Sarr ve Vieyra, Fransa'nın kontrolü altındaki Afrika'nın hiçbir yerinde film çekme izni alamadıkları için filmlerini Paris'te çekmek zorunda kalırlar. Sarr ve Vieyra, filmlerini

Avrupa'da çekmek zorunda oldukları için, genellikle ilk Sahra altı yapımı olarak Ousmane Sembène'nin *Borom Sarret* (*Arabacı*, 1963) filmi kabul edilir.

Borom Sarret, Senegal'in 1960'daki bağımsızlığından sonra yapılır. İronik olarak bu film için gerekli para Fransız hükümeti tarafından sağlanır. Senegal'in bağımsızlığı sonrasında İşbirliği Bakanlığı oluşturan Fransa, başka kalemlerin yanı sıra Senegal'de sanatları da destekler. Sembène, hem kendisinin hem de tüm Sahra altı Afrika'nın ilk filmini çektiğinde 40 yaşındadır ve film yönetmenliği için gerekli eğitimi sadece bir kaç yıl önce almıştır. Bu yıllar Sembène için büyük bir heyecan kaynağıdır çünkü sinemanın, on yıllarca sömürgeci egemenliği altında kalıp perdede Afrika'ya Avrupalıların ve Amerikalıların gözünden bakmaya zorlanan Senegallilerin nihayet "kendilerini görmesini, hissetmesini ve anlamalarını" sağlayacak bir dil olduğuna tutkuyla inanır. Yine de dönemin Senegal'inde film yapımı pek meslekten sayılmaz. Para alabileceği düzenli bir endüstri olmadığı için, Sembène sadece film yapmakla değil filminin parasını çıkartacak kaynaklar bulmakla da uğraşmak zorundadır. Aynı zamanda 1960'lı yıllarda Avrupa'da ve Amerika'da bol miktarda bulunsa bile Senegal'de bulmanın çok zor olduğu gerekli teknolojik kaynakları da bir araya getirmelidir. Film yapmanın bir kariyer olarak görülmediği bir toplumda oyuncuları ve set ekibini nasıl bulur? Bu alanda ülkede bir emek havuzu yoktur. Sembène'yi film yönetmeni olmak gibi radikal bir adıma yönlendiren nedir?

Belki de Sembène'nin kendi davulunu çalma ve Sahra altı sineması olasılığını yaratma kararı, kısmen onun çocukluğundan itibaren politik ve dinsel olarak dışlanmış olmasından kaynaklanır. Sembène, Fransızların sömürdüğü bir ülkede siyah olmanın yanı sıra çok yoksul bir aileden gelir. Babası balıkçıdır. Sembène ise itaatkar bir çocuk değildir. Okula gitmeyi başarır ama daha 13 yaşındayken aykırı davranışları yüzünden okuldan atılır. Bu nedenle siyah Senegallilerin seçmelerine izin verilen çok az sayıdaki makul ücretli bir işe girecek donanıma sahip değilmiş gibi görülür. Üstelik kendisini deniz tuttuğu için babasının mesleğini de sürdüremeyecektir. Sembène'nin kitap okumaya karşı büyük bir iştahı olsa da okul diploması olmadığından sadece el emeğine dayalı işlerde çalışabilir. Tamirci çırağı olarak çalışır, kimi zaman duvar örer. 1944'de Fransız yurttaşı olduğu için askere alınır ve Fransa'nın Alman işgaline karşı mücadelesine katılır.

Savaştan sonra Senegal'e dönen Sembène, ülkenin en büyük şehri olan Dakar'da el emeğine dayalı işlerde çalışmaya devam eder. Bu arada kendilerini önyargılardan ve emek sömürüsünden korumak için sendikalar kurmaya çalışan Afrikalı işçilere katılır. Dakar'da geçimini sağlayamayınca Fransa'nın güneyindeki liman kenti Marsilya'ya gider. Burada liman işçiliği yapan Sembène Fransız işçi sınıfının patronlarıyla olan sorunlarına ve onların etkili bir sendika kurma mücadelelerine tanıklık eder. Sembène işçi sınıfının ayaklanmasına ilişkin komünist teorileri ilk kez burada okur. Amerikalı romancılar Ernest Hemingway ve John Dos Passos, Şilili şair Pablo Neruda, Jamaikalı yazar Claude McKay ve Haitili yazar Jacques Roumain gibi her biri kendi yordamınca statükoya savaş açan edebiyatçıların eserleriyle tanışır. Sembène'nin iktidarı algılayışı ve sanata verdiği önem onu insanlara dünyayı değiştirme ilhamı vereceğini umduğu romanlar yazmaya sürükler. 1956'da, gerçekten özgür olan bir Afrika hayalini ifade eden "Liberté" (Özgürlük) adında uzun bir şiir yazar. Türkçe'ye *Kara Dok İşçisi* olarak çevrilen ilk romanı *Le docker noir*, Marsilya'da çalıştığı dönemi anlatan yarı otobiyografik

bir hikâyedir. Sembène film yapmaya başladıktan sonra da roman yazmaya devam eder ve bazı romanlarını perdeye uyarlar.

Başarılı bir romancı olan Sembène, edebiyat yeteneğinin kendisini çoğu okuma yazma bilmeyen Senegalli yurttaşlarına ulaştıramayacağının farkındadır. Bu nedenle eğer Senegallilerin kendi tarihlerinden ve kültürlerinden gurur duyarak düşünmesini sağlamak istiyorsa film yapması gerektiği fikri aklına gelir. Şans eseri bu dönemde Sovyetler Birliği, Afrika'da komünizm ideolojisini yayma stratejisinin bir parçası olarak Afrikalı öğrencilere Rusya'da sinema eğitimi almaları için burs vermektedir. Bu burslardan birini kazanan Sembène, 1962 yılında Moskova'daki Gorki stüdyolarında Sovyet yönetmen Marc Donskoi'nin danışmanlığında (Mark Donskoy olarak da anılır) bir yıl eğitim alır. Bu nedenle Sovyet sinemasının işçi sınıfına vurgu yapmak, burjuva refahını eleştirmek gibi gelenekleri Sembène'yi bir ölçüde etkilemiştir. Eğer bu kitabın 2. Bölümünü okuduysanız bu etkileri daha iyi anlayabilirsiniz. Bununla birlikte Sembène'nin bireysel niteliklerini ve Afrika temalarına, duyarlılıklarına ve tarihine olan güçlü bağını Rus etkisi ya da başka bir etki tek başına açıklayamaz.

Sembène'nin ilk filmi *Borom Sarret* (S&B, 20 dk.), kendisi, karısı ve çocukları için muhtemelen günün tek öğünü olan akşam yemeği için para kazanmaya çabalayan bir *borom sarret*'i, yani arabacıyı anlatır. Arabacı çalışırken kendisi kadar yoksul pek çok Senegalliyle karşılaşır. Bu arada karşısına bir de **griot** (meddah) çıkar. Arabacı, Batı Afrika toplumunun bir özelliği olan bu hikâyeciden kendi halkının asaletine dair hikâyeler dinlemek için kıt kazancının tamamını ona verir. Maalesef akşam yemeği için yeteri kadar para kazanacağını düşündüğü Senegalli bir iş adamı, ona parasını vermemekle kalmaz, ekmek teknesinin de elinden alınmasına neden olur. İş adamı, önemli bağlantıları olduğunu ve polisin kendilerini rahat bırakacaklarını söyleyerek *borom sarret*'in arabasını Dakar'ın at arabalarına yasak olan modern kısmına sokmaya ikna eder.

Ancak arabacı şehrin bu bölümüne girer girmez, polis tarafından durdurulur. Polis, at arabasına el koyarken, iş adamı kaçıp onu kaderiyle baş başa bırakır. *Borom sarret* eve dönüp karısına akşam yemeği için hiç para kazanamadığını anlattığında, karısı yemek yiyeceklerini söyler ve yemek bulmak için onu bebekleriyle bırakıp çıkar. Arabacının kafası karışır. "Nereye gidiyor? Hiç paramız yok ki," diye kendi kendine söylenir. Ancak seyircilerin çoğu kadının nereye gittiğini bilir. Aileleri yiyecek yemek bulamayan onca yoksul kadın ne yapmak zorunda kalır?

Sembène'nin arabacının karısına dikkatimizi çektiği halde onun nereye gittiğini açık etmek istememesi, bu kısa filmin inceliğinin bir parçasıdır. Yönetmen böylelikle yoksul kadının büyük olasılıkla fahişelik yapmaya gittiğini bilecek kadar sömürgecilik deneyimini yaşamış Afrika halklarına hitap etmiş olur. Bu filmin açık bırakılmış sonu ve açlık belasıyla fahişelik ihtimali arasındaki bağlantı, arabacının karısının davranışlarını herhangi bir ahlaki sınamadan bağımsız kılar. Kadının elinden tek gelen kendi bedenini satmaktır. Film boyunca kıyıda kalmış karakterin bu güce sahip olması şaşırtıcıdır. Hikâyenin sonuna dek arabacı işe gitmeye hazırlanırken, karısını ancak geri planda görürüz. Buna karşın, ailesinin kaderi sonunda ona bağlı hale gelir. Acaba bu, Sembène'nin ataerkil Afrika toplumlarındaki kadın algısıyla kadınların gerçekten oynadıkları rol arasındaki uçurumu anlatmak için başvurduğu bir yol olabilir mi? Pekala olabilir, çünkü Sembè-

ne'nin filmlerinde kadınların önemini ve kadınlara yönelik davranışlara olan öfkesini sergileme konusundaki kararlılığı gittikçe artar.

Borom Sarret aynı zamanda Sembène'nin kahramanlarını karmaşık ve çetrefilli bir biçimde karakterleştirmesinin de habercisidir. Elbette Sembène'nin kahramanıyla empati kurar, içinde bulunduğu durumu anlarız ancak yönetmen, kahramanına Hollywood'da mazlumlara ya da kurbanlara atfedilen türden bir asalet bahşetmeyi reddeder. Arabacı her zaman iyi, bilge ya da merhametli değildir. Filmi izlerken arabacı kim bilir kaç kez sizi kızdırdı ya da tahammülünüzü zorladı. Belki de ailesinin yiyecek yemeği yokken, arabacının kısa sürecek bir haz için tüm parasını *griot*'a vermesinin ne kadar akıllıca olduğunu siz de sorguladınız.

Daha sonra arabacı kendine kızdığında Sembène seyircinin bu pişmanlığa basit bir tepki vermesine izin vermez. Uzun vadede arabacı parasını *griot*'a verdiği için pişmanlık duyar. Ama aynı zamanda *griot*'un kendi kültürünü yüceltmesi, baskı altındaki sömürgeci bir toplumda yaşayan kahramanın ihtiyacına cevap verir. Peki sizce Sembène polisin at arabasına el koyduğunda, arabacının kendisinden başka herkesi suçlamasına nasıl tepki vermemizi ister? Belki hem adaletsiz, sömürgeci bir toplumun, hem de vicdansız bir siyah Senegalli'nin kurbanı olan arabacı, problemlerinin sorumluluğunu yüklenmemelidir. Ama belki de yüklenmelidir. Belki de Sembène, halkının kendisini üretken bir değişim yaratmaya hazır olmak yerine çaresiz hissetmeye iten kurban psikolojisine kapılmasını istemediği için suçu ona buna atmaktan hoşlanmaz. Sembène'nin arabacısı hakkında karar vermek ilk bakışta göründüğünden daha zordur. Bu durum filmin tüm kahramanları için geçerlidir. Sembène'nin filmlerinde bir durumu değerlendirmenin her zaman çok farklı yolları vardır.

Sembène'nin aynı adlı kendi romanından uyarladığı ilk siyah beyaz uzun filmi *Kara Kız / La noire de...* (1966) filminde de benzer bir karmaşıklık vardır. Filmin kahramanı *kara kız* Diouana (Mbissine Thérèse Diop), bir Fransız aile tarafından ev hizmetçisi olarak işe alınmıştır. Dakar'da yaşayan ailenin çocuklarına bakıcılık eden Diouana işinden memnundur. Aile Fransız Riviera'sındaki Antibes'e taşınırken onu da çağırdıklarında daha da mutlu olur. Ancak kısa süre sonra kendi kültürünün dışına çıktığında, evini terk ettiği için pişmanlık duyar. Fransa'daki ilk günlerinde çocuklar eve henüz gelmediği için tüm ev işlerini onun yapması beklenir. Çocuklar geldiğinde onlara da bakması istenir. İşverenleri ona sanki düşünmeyen bir hayvan gibi davranırlar ve Diouana'yla aile gittikçe birbirlerine karşı düşmanlık beslemeye başlarlar. Sonunda Diouana kendini öldürür. Sizce neden? Mutsuz olan herkes intihar etmez. Sembène, Diouana'nın kararını anlamamız için bize nasıl yol gösterir?

Filmin karmaşıklığının, orjinal Fransızca adında gizli bir parçası çeviride kaybolur. Filmin orjinal adında Sembène kadın kahramanını eksik bırakılmış bir tamlamayla anımsatır. *La noire de..., ...'in kara kızı.* Neyin, kimin kara kızı? Bu başlığı yorumlarken eksikliğine mi odaklanmamız gerek? Yani Diouana'nın sağlam bir kimliğe sahip olmadığı için eksik bir insan olduğu olasılığını mı araştırmalı? Yoksa *...'in* takısına mı dikkat etmeli? Yani Sembène'nin kızı kendi başına bağımsız bir kadın olarak değil birinin, bir şeyin sahip olduğu bir varlık olarak ele aldığını mı düşünmeli? Yoksa bu iki yorum da aslında aynı temanın mı bir parçası?

Borom Sarret'de olduğu gibi çok kötü istismar edilen bir Afrikalının zor durumuyla empati kurarız ama yine Sembène'nin ilk filmindeki gibi Afrikalı kahramanı tam bir asil kurban olarak görmemizin de önüne geçilir. Diouana karmaşık bir karakterdir. En büyük derdi ırkçı işverenleri değil kendisini ve içinde kapana kısılmış hissettiği baskıcı kültürü anlamadaki deneyimsizliği ve eksikliği olabilir. Başka bir deyişle Sembène, Diouana'yı işe alan Fransız ailesinin olumsuz bir portresini çizerken, aynı zamanda bir dizi örtük belirsizlikler yoluyla Diouana'nın da işverenleri tarafından kendisine yapılan yanlışları son derece zekice değerlendirse bile, kendisinin de durumunu düzeltebilmek için karşı koyma gücü olduğunun farkına varmadığını vurgular.

Sembène kuşkusuz Diouana'yı eleştiriyor değildir. O sadece bu durumu, en baskıcı haline fethettiği halka kurban mantalitesini aşılama gücüyle erişen sömürgeci işgalin temel sorunlarının bir simgesi olarak görür. Öncelikle film, Diouana'nın içinde yaşadığı toplumsal koşullarla ilgili olarak son derece naif olduğunu açıkça ortaya koyar. Diouana'nın daha bilgili erkek arkadaşı, Fransız ailesinin onu köle gibi kullanma niyetini çarçabuk sezer. Ancak Diouana, Avrupa kültürü, özellikle de "La Belle France" (Güzel Fransa'nın) harikaları hakkında fantezilerle dolup taşar. Genç kız, bir kez Antibes'e vardıklarında tüm bu fantezilerin gerçekleşeceğine kendini inandırır. Bundan sonra Diouana Antibes'e geldiğinde ailenin ona etrafı göstermeye ve kültürlerini tanıtmaya niyeti olmadığını anlar ve içine düştüğü bunalım sonucunda, etrafı görmek için nasıl çıkıp gezeceğini düşünmek yerine neredeyse yerinde çakılıp kalır. Genç kız sadece Fransız aile tarafından kabul görme arzusuna odaklanır. Oysa bu, en azından filmin yapıldığı 1960'lı yıllarda mümkün değildir. Son olarak aile onun öfkesiyle ve depresyonuyla başa çıkmanın başka bir yolunu bulamayınca, Diouana'ya parasım vermeyi teklif eder. Oysa Diouana, parayı alıp içinde bulunduğu çıkmazdan kurtulmak için harcamak yerine parayı reddeder ve kendini öldürür.

Sembène, seyirci için sancılı bir kültürel çatışma sergiler. Diouana, bir Senegalli olarak bireye karşı aileyi ve grubu vurgulayan bir geleneğe aitken Batı Avrupa ve Amerika'da bireycilik vurgulanır. Fransızların Diouana'ya olan adaletsiz üstünlükleri kısmen Senegalliler için aile ve grubun ne denli önemli olduğunu belli belirsiz bir biçimde anlamalarından kaynaklanır. Ailenin Diouana'nın yükselen öfkesiyle baş etme yöntemlerinden biri, annesinden mektup gelmiş gibi davranmaktır. Diouana'ya, annesinin mektupta işverenlerine itaat etmeyi öğütlediğini söylerler. Genç kızın okuyamadığını bildiklerinden mektupta annesinin itaatkar davranması gerektiğini söylediğine ikna etmeye çalışırlar. Ancak Diouana mektubun gerçek olmadığını sezer ve bu budalaca numaraya kanmaz. Filmin sonunda genç kızın haklı olduğunu anlarız çünkü "annesinin mektubu" kızından eve para göndermesini ister. Oysa Diouana'nın patronu, kızının ölümünden sonra annesine para vermeye kalktığında, anne Fransız'ın teklif ettiği parayı hor görür.

Son sahneye dikkatle bakın. Para teklifi reddedildiğinde Fransız adamın tepkisi ne olur? Sembène'nin bize ırkçılığın gücü koruma arzusundan olduğu kadar kafa karışıklığından da kaynaklandığını gösterdiğini düşünebilirsiniz. Bazılarınız Sembène'nin Fransız adamın tüm samimiyetiyle Diouana'nın ailesine iyilik yapmaya çalıştığını düşünebilir. Öte yandan Sembène'nin, ırkçılığın, adamı kör ettiğini ve paranın anne için kızının yerini tutamayacağını düşünemeyecek kadar duyarsızlaştırdığını gösterdiğini de

düşünüyor olabilirsiniz. Hikâye Afrikalı öfke ve Avrupalı melankoli ve korkuyla sona erer. Bu sorunun kolay bir çözümü yoktur.

Kara Kız, mesaj filmi değil, Afrikalıların gözünden, bir Afrikalının hayatından sunulan bir kesittir. Film hepsi de Hollywood'un Afrika deneyimini bulanıklaştırmak için kullandığı egzotikleştirmeye ve tuhaf, değişik bir dünyaya ilişkin romantik fantezilere alışık bazı Senegallilerle pek çok Avrupalı ve Amerikalı seyirci için şok etkisi yaratmıştır. Afrika'yla ilgili Amerikan ve İngiliz filmleri genellikle Tarzan gibi kahramanlarla uzun, ince, çekici, hepsi de güzelce ütülenmiş son moda "tropik" giysilerle giyinmiş Batılı maceracıların romantik maceralarıyla doludur. Bu fantezi filmlerinde Afrikalılar, üstün Avrupalılarla karşılaştırılmaya yarayan tuhaf, önemsiz varlıklar olarak iş görürler. Onların önemsizlikleri beyazların gücünü vurgular. Sembène bize bu güce ilişkin yeni bir bakış açısı sunar.

Sonraki filmlerinde Sembène Senegal'de bağımsızlık sonrasında arta kalan sömürgeci istismarları canlandırmaya yönelir. Bu istismarlar her zaman umduğunuz gibi olmayabilir. Örneğin Avrupalıların ve Amerikalıların göze çarpan yokluklarıyla dikkat çeken bir film olan *Mandabi*'yi (1968) ele alalım. *Mandabi*'ninki akla gelebilecek en basit hikâyedir. Dakar'da yaşayan ve antik Wolof dilinde konuşan geleneksel bir Afrikalı aile reisi olan İbrahim Dieng (Makhouredia Gueye), Paris'te çöpçülük yapan ve eve para gönderecek kadar birikim yapmayı başaran yeğeni Abdou'dan 25,000 Frank'lık (yaklaşık 100 avro) bir havale alır. İbrahim'in havaleyi yerel paraya çevirip 80 avroluk kısmını yeğeni için saklaması, 12 avrosunu yeğeninin annesine vermesi, kendisine de sadece 8 avro ayırması gerekir. Havale bildirisi filmin daha ilk dakikalarında İbrahim'in evine ulaşır. Postacı İbrahim'in eşlerine paranın postanede bozdurulabileceğini söyler. Hikâyenin geri kalanı, İbrahim'in parayı bozdurmaya çalışırken çektiği sıkıntıları anlatır. Peki sorun nedir? İbrahim bir kimlik kartı olmadığı için havale işlemini gerçekleştiremez. Sembène, bize kültürümüzde organize edildiği biçimiyle bankacılığın ve herhangi bir işlemi yürütmek için kimlik kartına ihtiyaç duyulmasının Afrika kültürüne yabancı Batılı kavramlar olduğunu, İbrahim'in bu kavramlara ne uyum sağlayabildiğini ne de onları anlayabildiğini gösterir.

Françoise Pfaff'la yaptığı bir röportajda Sembène, "Burada İbrahim kendini aşan bir durumla karşı karşıya kalır çünkü ona göre kendisi çevresinde herkesin tanıdığı bir kişiliktir... Kendi kültürü dışına çıktığında ise anonim bir insan haline gelir," der. Başka bir deyişle Batılıların anladığı ve kabul ettiği ekonomik ve yasal sistemlerin yarattığı kimlik yitimi, İbrahim için anlaşılabilir bir durum değildir. Modern ekonomik yapıları anlamlandıramayan İbrahim bunun sıkıntısını çeker. Para havalesi sonunda bir hırsız tarafından yargı sistemi içinde sorumlu tutulamayacağı dalavereleriyle kendisinden çalınmakla kalmaz. İbrahim aynı zamanda kendine güven duygusunu ve esenliğini de yitirir. Bu tema farklı bir biçimde de olsa daha önce tartıştığımız, yeni bağımsızlığına kavuşmuş Senegal orta sınıfının Fransız sömürge hükümetinin yolsuzluklarını ve açgözlülüğünü taklit etme hevesini vurgulayan *Xala* filminde de işlenir. Yönetmenin ilk renkli uzun filmi olan *Mandabi*'de ise bu sürecin daha erken bir aşaması, Fransızların nasıl iş yaptığının keşfedilmesinin yarattığı şok işlenir.

Xala ve *Kara Kız* gibi *Mandabi* de Sembène'nin kendi romanından yaptığı bir uyarlamadır. Sembène romanını perdeye uyarlarken, batı yaşamının temel aldığı sistemlerin özelliği olan soyutlamalardan neredeyse tamamen yoksun olan geleneksel Afrika yaşamının somut ve elle tutulur yönlerini yakalamada görsel medyumun üstün yeteneğini çok çarpıcı bir biçimde kullanır. Film İbrahim'in yaşamının somut bir parçasıyla, onun kendi bedeniyle başlar. İbrahim'in bedeni bir berberin ellerinde bakım görürken, Sembène, bu süreci batılı filmlerde nadiren gözlemlenebilecek, fizikselliği ve elle tutulurluğunu vurgulayan detaylarla kameraya alır. İbrahim'in yemek yediği bir sonraki sahnede bu durum daha da belirgindir. İbrahim elleriyle lokmaları ağzına götürürken bir yandan çiğnemesi zor parçaları inceler, bir yandan sindirim sistemindeki sürecin sonunda geğirirken, Sembène İbrahim'in yaşamının ne denli fiziksel ve somut ayrıntılara dayandığını açıklığa kavuşturur. Tuhaf ve ürkütücü bir biçimde beyaz bir kız görünümündeki bir oyuncak bebek yakında bir yerde sanki İbrahim'i izliyormuş gibi durmaktadır. Sembène renkli filmi karakterlerinin cildinin yoğun karasını ve renkli giysilerini vurgulamak için kullanır. Beyaz oyuncak bebek ise solgun renkli giysileriyle hayalet gibi görünürken İbrahim'in az sonra karşılaşacağı soyut kuralların habercisi gibidir. Oyuncak bebek, beyaz kültürün İbrahim'in hayatındaki damgasıdır. Sembène, İbrahim'i bunun gibi somut sahnelerle karakterize etmekle, postaneden parasını almadan önce kim olduğunu kanıtlamasını isteyen soğuk bürokratik talebin yarattığı şokun etkisini daha da şiddetlendirmiş olur.

Tüm Sembène filmleri gibi *Mandabi* de hızlı tempolu bir macera hikâyesi değildir. Elbette Sembène'nin filmlerinin temposu bilerek, seyirciye karakterlerinin çevresinin tadını çıkarmaya fırsat verecek biçimde ağır tutulmuştur. Frankofon Sahra altı filmlerinin Fransız kurgucusu André Davanture, böyle filmlerin seyirciye Afrikalı gözü verdiğini söyler. Tempo, seyirciye kendi bakış açısını kullanabilme olanağı sağlayan bir değer sisteminin ifadesidir. "Yüksek tempolu bir film belli bir tür bakışı dayatırken (...) yavaş bir film (...) seyircilerine, görmek istediklerini görebilme özgürlüğü sunar". Bu özellikle sömürgeci "efendileri" tarafından kendisine birçok şey dayatılan bir kültür için önemlidir. Sembène böylelikle "Afrika'yı kendi gözlerinizle görün, burası Hollywood filmlerinde gördüğünüz yer değil" der gibidir.

Sembène, İbrahim'e diğer tüm kahramanlarına davrandığı gibi davranır ve onun pek çok hatasını da gösterir. Filmin başında İbrahim'in kendisinin kim olduğuna dair hiçbir şüphesinin bulunmaması, onu karılarına kötü davranan, kendini beğenmiş ve düşüncesiz bir aile reisi yapar. Bu nedenle güç bela anladığı Batı toplumunun kurallarına kendisinin de konu olduğunu anlaması sıkıntılı bir deneyim olmakla kalmaz, filmin başında İbrahim'in sahip olmadığı bir öz farkındalığın doğuş olasılığını da içerir. Bu, Sembène'nin kahramanını ezen sistemi meşrulaştırdığı anlamına gelmez. Seyirciye talihsiz bir olayı değerlendirmenin farklı yolları olduğunu göstermek olarak anlaşılabilir. Bu talihsiz olay, çoğumuzun kendi yaşamlarımızda keşfettiği gibi aşağılanmanın ve aldatılmanın acısını da içerebilir. Peki bu bakış açısının bizim yaşamımızla ne kadar ilgisi olabilir? Elbette, *Mandabi* özel olarak Senegal'e özgü bir hikâyedir ve muhtemelen hakkında pek az şey bildiğiniz bir uygarlığa dair size fikir verecektir. Peki, bunun ötesinde, bu hikâye kişinin kendini bilmesiyle ilgili evrensel bir mesajı da içinde taşır mı?

İbrahim'in özel sorunu size çok uzak gelebilir. Ancak tanıdık olmayan koşullarda

kime güveneceğinizi bilmeme sorunu size daha az yabancı gelecektir. Kafası karışan İbrahim yanlış insana güvenmek durumunda kalır ve vekaletini (ne olduğunu tam anlamadan) emlak simsarı Mbaye Sarr'a verir. Emlak simsarı, İbrahim'in parasını bozdurmak için onun çaresizliğinden faydalanır. Zaman dolmak üzeredir ve havale hemen çekilmezse otomatik olarak Paris'e geri dönecektir. Sarr, İbrahim'in kendine duyduğu güvene ihanet eder ve son tahlilde İbrahim'in tüm parasına el koyar. İbrahim, Sarr'ın yaptıklarından şüphelenir ama bu durumu mahkemede kanıtlayamaz. Modern Batılılaşmış sistemi anlamadığı için İbrahim, neredeyse yapmak zorunda kaldığı her banka işleminde para kaybeder. Eğitimli insanlar bile hayatlarını kontrol eden güçler hakkında sandıklarından daha azını bildiklerini anlayınca şaşkınlığa kapılırlar. Kontrolün bizde olduğunu hissettiğimiz sürece fazla soru sormayız. Ancak hepimizin irademizi aşan güçler olduğunu fark ettiği olmuştur. Bu bağlamda İbrahim'in durumu bizimkinden pek farklı değildir.

İlkin İbrahim yaşadığı kötü deneyimden yanlış bir ders çıkarır ve "kurtların arasında kendisinin de kurt olması" gerektiğini düşünür. Fakat daha sonra Sarr gibi bir hilekar olma fikrine idealist bir alternatif çıkar. İsterse sistemi değiştirmeyi de deneyebilir. Kendi etraflarında olup bitenin ötesini pek düşünmeyen sıradan insanlar olan İbrahim ve eşleri için bu, çok çarpıcı bir fikirdir. İbrahim, bir sonraki adımda ne yapacağını bilemez. Karşısına yeni bir ideal çıkması, İbrahim›in bu konuda kendinden emin olacağı ve ne yapacağını bildiği anlamına gelmez. İdealizm kolay değildir. İnsanların yasaları çiğneyerek çok kazanabileceklerini fark ettiğinizde "kurtlar arasında bir kurt" olma fikri sizin de aklınızı çeliyor mu? İdealizmi akıl etmek ve sürdürebilmek kolay mı?

Mandabi ve *Xala* filmlerinden sonra Sembène, *Camp de Thiaroye* (1987) gibi açıkça politik bir kaç film de yapar. Bu filmde *Mandabi*'nin aksine kötü adam bir başka Senegalli değil Fransız hükümetidir. Gerçek bir tarihsel olaydan esinlenen film II. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra 1946'da geçer ve Fransız ordusuyla, savaş zamanında Nazilere karşı Fransa için savaşan bir grup Batı Afrikalı piyade arasında, piyadeler Dakar yakınlarındaki geçici bir kampta eve dönüş emri beklerlerken gerçekleşen bir hesaplaşmayı anlatır. Fransızların tasarruf önlemleri kapsamında Senegallilere söz verilen miktarın ancak yarısı kadar ödeme yapacakları ortaya çıkınca askerler bu plana Fransız generalini rehin alarak karşı koyarlar. Askerleri generali, isteklerinin karşılanması emrini verene dek ellerinde tutmak niyetindedirler. Ancak general, Afrikalı askerleri gafil avlamak için onlara yalan söyler. Hükümetin en önde gelen yetkililerinin onayıyla gecenin bir yarısında Fransız ordusu kampa tanklarını göndererek bütün Afrikalı askerleri katleder. Bu filmde Sembène sadece geleneksel Afrika kültürü ve Batı arasındaki anlayış farkını ortaya koymakla yetinmez, aynı zamanda Afrika'daki sömürgeciliğin acımasızlığını da tüm çıplaklığıyla ortaya koyar.

Camp de Thiaroye'de savaşta gururlu bir kimlik kazanan Batı Afrikalı askerler artık ikinci sınıf olmayı kabullenmezler. Fransız subaylardan ve savaş sonrasında Dakar'a gelen diğer Avrupalı ve Amerikalı askerlerden gördükleri kötü muamelelere ve hakaretlere karşı bir araya gelirler. Eleştirmen James Leahy filmin ilk bakışta Robert Altman'ın savaş komedisi *M*A*S*H*'e (1970) benzer bir hava taşıdığını ancak Afrikalı askerler arasında gelişen bağımsızlık nüvelerinin kararlılığı beyazların üstünlüğüne inanan subayların rahatlığını bozunca, Fransız ordusunun Altman'ın taşlamalı filminde

sunulandan çok daha karanlık bir boyutunun ortaya çıktığını kaydeder.

Sembène filminde umutlu ve umutsuz işaretleri beceriyle dengeler. Böylece filmin hangi yöne gittiğinden sonuna dek emin olamazsınız. En belirgin bela işaretlerinden biri savaş bunalımına giren ve yaşadığı travma yüzünden artık konuşamayan bir askerdir. Bu asker, geçici kampı esir kampıyla toplama kampının bir karışımı gibi algılar. Onun korkuları ve halüsinasyonları, seyirciyi gelişecek olaylarla ilgili kötü beklentilere yönlendirir. Ancak filmde aynı zamanda daha neşeli ve iyi işaretler de yer alır. Senegalliler'e çok sıcak davranan bir Fransız subayı olan Yüzbaşı Raymond, Afrikalı piyadeler arasındaki güçlü dayanışma ve yoldaşlık, Fransızca, İngilizce ve Wolof dillerini iyi bilen, Klasik Batı müziğini seven ve hevesli bir edebiyat okuru olan Başçavuş Diatta'nın (İbrahima Sane) filmin kahramanı olarak ortaya çıkışı, bu olumlu işaretlerdendir. Peki ırkçı Fransız subaylar, Diatta'nın siyah Afrikalılarla ilgili aşağılayıcı sterotiplerle ne kadar çeliştiğini görmezler mi?

İyimserlikle kötümserlik arasındaki bu denge nedeniyle Fransızlar, Batı Afrikalıların kendilerine söz verilen payla ilgili isteklerini "kabul ettiklerinde" bir belirsizlik anına varırız. Kendinizi askerlerin zafer kutlamalarına kaptırabilirsiniz ama aynı zamanda bu zaferin çok kolay geldiğini de düşünmeden edemezsiniz. Nitekim şüpheleriniz haklı çıkar. Yüzbaşı Raymond'a geçici kampta düzenlenecek katliamla ilgili haber verilmez. Böylece bu plana karşı çıkacak kimse kalmaz. Savaş bunalımı yaşayan asker, yaklaşan Fransız tanklarının belirtilerini fark eder ama arkadaşlarını uyarmak istediğinde ağzından homurtu ve çığlıklardan başka bir şey çıkmaz. Onun başka bir halüsinasyon atağı geçirdiğini düşünen arkadaşları ise bu uyarıları dikkate almazlar.

Katliam sahnesi, böyle büyük ölçekte şiddet içeren sekansları nadiren gösteren Ousmane Sembène sinemasında bir istisnadır. Bu ustaca çekilmiş kıyamet gibi yıkım sahnesi, Afrika'da geçen Hollywood filmlerinde "yerlilerin" kontrolden çıktığı sahnelerin tam tersidir. Hollywood'da seyircinin idareyi üstüne alan beyaz kahramanların ateş gücünü alkışlaması, bu arada Afrikalıların ölümüyle ilgili hiç bir çekince beslememesi amaçlanır. Burada ise hem Afrikalı askerlerin ölümünden hem de teknolojinin böyle cinayet işlemek için kullanılmasından dolayı acı duyarız. Afrikalıların saldırısına uğradıkları için değil ırkçı statükoyu korumak amacıyla en kanlı taktiklere sığman Fransızların amaçsız şiddeti sizi şok edebilir.

Filmin şok edici finaline karşın Çavuş Diatta ve adamları Afrikalı seyirciye Sembène'nin daha önceki diğer kahramanlarından çok daha fazla umut verir. Bu askerler *Kara Kız*'daki Diouanna gibi bir umutsuzluk anında kendilerini öldürmezler. *Mandabi*'deki kafası karışık Senegalliler gibi Afrikalı kardeşlerini tuzağa düşürecek kadar küçülmezler. *Xala*'daki gibi sömürgecilerin en yolsuz olanlarını taklit etmeye kalkmazlar. Bir araya gelip etkili olabilen bu askerler Afrikalı olmaktan dolayı gurur duyarlar. James Leahy'nin kaydettiği gibi onların sıra dışı birlikteliğinin bir işareti ortalama batılı seyircinin anlayamayacağı dil kullanımlarıdır. Aslında Batı Afrika'nın farklı ülkelerinden gelen piyadelerin iletişim kurabilecekleri ortak bir dil yoktur. Buna rağmen askerler konuştukları dillerin karışımından oluşan bir dil geliştirmişlerdir. Sembène, Fransızların aşağılayıcı bir ifadeyle *petit nègre* (küçük zenci) dedikleri bu dilin aslında Afrika'nın birliği yolunda büyük bir kazanım olduğunu gösterir. Kuşkusuz Sembène'nin burada

yapmak istediği halkının tam bağımsızlık için olgunlaştığını ve sömürgeci boyunduruğun zincirlerini kırdığını göstermek değildir. Acımasızca insan öldüren Fransız subaylar filmin sonunda ceza almayıp serbest kalırlar. Bu arada geçici kampta neler olduğunu bilmeyen Yüzbaşı Raymond filmin son karelerinde Fransız ordusu için bir başka Afrikalı asker grubuna refakat eder. Sizce Sembène burada, Afrikalı ve Batılı seyircilere ne anlatmak ister?

Sembène'nin gerçeklerle yüzleşmemiz için ısrar ettiğine katılır mısınız? Bir Hollywood filminde olsa, savaş bunalımı yaşayan asker krizin baskısı altındayken, karanlık güçlerin tehdidi altında insanların her zaman kendilerini ispatladıkları inancını onaylayacak biçimde konuşma gücüne yeniden kavuşurdu. Oysa Sembène, askerin böyle tam zamanında iyileşemeyecek kadar çok zarar gördüğünü gösterir. Yirminci yüzyılın ortasında, Afrikalıların tarihlerini açıkça kabullenmenin ve sömürgeci güçlerin onları bölüp ele geçirmesine izin verecek biçimde farklı amaçlar beslemek yerine halk olarak birlik olduklarını hissetmenin eşiğinde oldukları bir geçiş anını anlattığı da söylenebilir.

Sembène'nin *Camp de Thiaroye*'den sonra yaptığı üç film de Afrika'nın Afrikalılar tarafından bağımsız bir biçimde modernleştirilmesinin doğrulaması niteliği taşıyan komedilerdir. Bu nedenle yukarıda bahsedilen varsayım geçerli olarak kabul edilebilir. Sembène'nin bir sonraki filmi *Guelwaar* (1992), Hristiyanlarla Müslümanlar arasındaki anlaşmazlıkları ele alan bir komedidir. Film, kimliği karıştığı için yanlışlıkla Müslüman mezarına gömülen bir Hristiyan cenazesini anlatır. Bu hata neredeyse kan dökülmesine yol açacaktır ancak Afrikalılar bir cenazeyle ilgili olmaktan çok güç çekişmesi olan bu gülünç tartışmayı bir biçimde uzlaşarak sona erdirmeyi başarırlar. *Faat Kiné* (2000) yalnız yaşayan bir siyah Afrikalı annenin Dakar'da kendi geleceğini kurma becerisiyle ilgili bir komedidir. Ancak bunların arasında en parlak ve başarılı olanı, Sembène'nin son filmi *Moolaadé*'dir (2002). Film kadın sünnetiyle yani klitorisin kesilmesi adetiyle ilgili bir kara komedidir. Kadın sünneti 7-8 yaşlarına gelen kızlara zorla uygulanan bir ritüeldir. Bu uygulamayı destekleyenler için arınma ritüeli olarak kabul edilen bu işlem, karşı olanlara göre cinsel sakatlama eylemidir. Birçok "arınmış" kadın steril koşullarda ya da hastanede uygulanmadığı için bu ritüel nedeniyle hayatlarını kaybederler. Bu işlemden sonra pek çok kadın cinsel ilişki sırasında korkunç acılar çekerler. Pek çoğu da bu işlem sırasında gördükleri zarar nedeniyle doğum sırasında sıkıntılar çeker, bazıları ise çocuk doğururken ölürler.

Böylesine mahrem ve yürek parçalayıcı bir konuyla uğraşmak istemeyebilirsiniz ama bu film beklediğinizden farklı bir nitelik taşır. Sizi işlemin kendisine ilişkin (elbette kanlı olacak) görüntülerle karşı karşıya getirmez. Bunun yerine film, modern hayatın sunduğu olanaklara, sıradan bir kadın olan Collé'nin (Fatoumata Coulibaly) cesaretine ve başardıklarına odaklanır. Collé'nin gücü, hikâyenin geçtiği, doğayla uyum içinde olan Afrika köyündeki geleneksel yaşamın güzelliğinden ve buradaki komünal toplum geleneğinden yararlanabilmesinden gelir. Senegal'de değil Burkina Faso'daki bir köy olan Djerisso'da çekilen *Moolaadé*'de Sembène eski Afrika gelenekleriyle modern iletişim ve özgürlük biçimlerini bir araya getiren dinamik bir senkretizm yaratır. Bu filmde Sembène'nin kültürel senkterizme olan ilgisi ve siyah Afrika'yı ancak siyah Afrikalı kadınların daha iyi bir yere taşıyabileceğine olan inancı, baş döndürücü bir doğrulamaya dönüşür.

Moolaadé (2003)

Tek bir kadın ne yapabilir?

Figür 10.2'de toplumsal bir devrimin başlangıcını görüyoruz. Çerçevenin solunda Collé (Fatoumata Koulibaly) kendisinden onları saklamaları isteyen dört küçük kızı koruyarak kadın sünnetine bir son vermek için ilk adımlarını atıyor. Küçük kızlar onları almaya gelen Salindana'ların kendilerini "keseceğinden" korkuyorlar. Onlar, hiçbir tıbbi eğitimleri olmadan klitorisin cerrahi olarak alınması işlemini gerçekleştiren ve bu işleme "arındırma" diyen Salindana'ların kullandığı terimi kullanmıyorlar. Küçük kızlar, Sembène de dahil, bu işleme karşı olanların kullandığı "genital sakatlama" ifadesini de kullanmıyorlar. Bunun yerine bu dört küçük kız somut, fiziksel kavramlarla düşünüyor. İstemedikleri halde tutulup zaptedilerek kendilerine acı çektirilmesini istemiyorlar. Aslında Salindana'lardan altı kız kaçmış durumda ama bunların ikisi ortalarda görünmüyor. Daha sonra bu iki kızın kadın sünneti ritüeline boyun eğmektense intihar ettikleri ortaya çıkıyor.

Bu karenin kompozisyonu tek bir sözcük kullanmadan Sembène'nin hikâyesini anlatıyor. Birbirlerinin kuması olan Collé ve Hadjatou (Maimouna Hélèna Diarra) arasındaki dayanışma ve iki kadının Salindanalar'ı aile evlerine, güneşli avlularına sokmama konusundaki kararlılıkları burada görsel olarak onaylanıyor. Bu kadınların Burkina Faso'daki köyleri Djerisso'nun genellikle kadınları demir yumruklarla yöneten erkekleri bu çekimde görünmüyorlar. Burada kadınlar kendiliklerinden eyleme geçiyorlar. Collé ve onun kuması sadece film karesinin sınırlarıyla çevrili serbest bir açıklıkta dururlarken Salindanalar'ın film karesinin yanı sıra avlu kapısının iki eşiğiyle, yani üçlü çerçeve içinde çerçeve ile sınırlandıklarına dikkat etmek gerek. Bu sınırlama, Sembène'nin inandığı üzere Salindanalar'ın kadın olarak kendi arzularını değil, kölesi oldukları ataerkilliğin yanlış, eski fikirlerini dile getirdiklerini akla getiriyor. Erkekler kadınlara yalan söyleyip genital sakatlamanın İslam'ın bir gereği olduğunu söyler, Salindana'lar bu yalana inanırlarken, Collé, bu konuda yeni bilgiler edinmek için köyünün sınırlarının ötesine geçebiliyor. Radyosunu dinlerken konuşmasını duyduğu bir imam, genital sakatlamanın dinin gereği olmadığını söylüyor. Collé en azından bu konudan birden çok fikir olduğunu öğreniyor.

Salindana'ların gücü, liderlerinin (Mah Campaoré) elinde tuttuğu, resmi bir *samp*'la, yani tepesi çift başlı yılan biçiminde olan gümüş ve ahşaptan süslü bir değnekle sembolize ediliyor. Collé ve Hadjatou'nun gücü ise Hadjatou'nun az önce verdiği, Collé'nin elinde tuttuğu, çok daha küçük, çok daha az gösterişli ahşap bir sopayla simgeleştiriliyor. Eşler bu işin üstesinden gelmiş gibi görünüyorlar ama pek yakında öyle olmadığını anlayacağız. Salindaların ayaklarının dibinde kapı eşiğinden sokağa bir ip uzanıyor. Çok güçsüz görünse de (elbette Sembène oğlakların ve bebek yaşta çocukların bu engeli kayıtsızca aştıkları pek çok çekim sunuyor) bu ipin umulmadık güçleri var. Collé gibi mi? Filmin geri kalanı, öyle olduğunu akla getiriyor.

Collé'nin evinin kapı eşiği boyunca oluşturduğu bu kordon, bir demet renkli ipten başka bir şey olmasa da, Müslüman geleneklerinden değil Afrika geleneklerinden gelen

FİGÜR 10.2 *Moolaadé* (2003) filminden bir kare. Renkli. 124 dk. Sembène'nin bu alışılmadık derecede simetrik karesinde Cirè Bathily'nin (Rasmane Ouedraogo) üç karısı ve çok sayıda çocuğuyla birlikte yaşadığı yerleşimin içinden bir manzara görülüyor. Yerleşimin cümle kapısının önünde kızıl cüppeli Salindana'lar, yani tıbbi eğitim almadan 'arındırma' olarak adlandırdıkları genital sakatlama ritüelini uygulayan bir grup kadın duruyor. Yerleşimin kapısının diğer tarafında sağda büyük eş Hadjatou (Maimouna Hélène Diarra) ve solda ikinci eş Collé (Fatoumata Koulibaly) duruyor. İki kadının bakışları güçlü bir biçimde birbirleriyle buluşuyor çünkü Hadjatou, büyük eş olarak konumunun getirdiği gücü ve otoriteyi, köylerindeki erkek otoritesine karşı kumasını desteklemek için kullanmak üzere.

antik *moolaadé* inancından güç alıyor. *Moolaadé,* büyülü bir güç taşıyan bir tür efsun. Bu efsun bir kadın tarafından kurulmuş olsa bile, köyde gördüğü saygıyla, burada Afrika geleneklerinin, kadınlar üzerinde kocalarının mutlak gücü olduğunu savunan Müslüman gelenekleriyle yan yana varolduğunu gösteriyor. İki geleneğin senkretik varlığı nedeniyle Collé'ye küçük kızları sakladığı için öfkelenen kocası ve Collé'nin bu kararından ötürü ona daha da kızgın olan köyün yaşlıları, İslam'ın cinsiyet tanımıyla Afrika geleneği olan *moolaadé* arasında kalıyorlar. Erkeklerin hiçbiri *moolaadé*'ye doğrudan karşı gelmeyi göze alamasa da içlerinde en muhafazakar olanı, en başta da Collé'nin enistesi, kocasının Colle'yi zorlayarak, tam olarak onu döverek onun *moolaadé*'yi bitirmesi için bastırıyor.

Dayak sahnesinde Sembène, Djerisso'nun iki başat kültürü olan eski Afrika gelenekleri ve 17. yüzyılda Batı Afrika'da kök salan İslam arasındaki senkretizmin yol açtığı gerilime odaklanıyor. Bu gerilim, senkretizmin bir başka düzeyiyle, erkeklerin mutlak egemenliğinin Djerisso'ya radyo ve çerçi (Dominique Zeida) aracılığıyla giren batılı düşüncelerin ortaya çıkmasıyla sallantıya girdiğini gösteriyor. Daha önce Fransız ordusunda bulunmuş gezgin bir satıcı olan çerçi, küçük köye ev eşyası, giysi ve ekmeğin yanı sıra modern bir Afrikalı bakış açısı da getiriyor. Yeni bir bakış açısı da üniversitede

okuduğu Paris'ten dönen ve kendisiyle birlikte batı teknolojisini ve halkının geleneklerini gözden geçirmeye yönelik bir açık görüşlülüğü de getiren Djerisso kralının yakışıklı oğlu İbrahima (Moussa Théophile Sowié) aracılığıyla sağlanıyor. İbrahim'in modernliği daha köye ayak basar basmaz babasının Amasatou (Salimata Traoré) ile evlenmesini yasaklamasıyla sınanıyor. Collé'nin kızı Amasatou, "arındırılmadığı" için *bilakoro* yani kirli kadın olarak kabul ediliyor. İbrahim'in babasına boyun eğmekle kendi eşini seçme arasında vereceği karar, Sembène'nin deyimiyle Afrika'nın ruhu için verilen savaşın incelenmesi bakımından film içinde büyük önem taşıyor.

Sembène, *Moolaadé*'nin kendisinin en Afrikalı filmi olduğunu söyler. Sizce neden? Sembène, filmlerine destek bulma için tamamen Fransızlar'a bağımlı olmaktan kurtulduğunda Fransızca olarak yazmayı bırakıp yerel ağızlarla ve antik Afrika dilleriyle deneyler yapmaya girişir. *Xala*'da Fransızca ve Wolof dilinde (bazen Ouloff diye yazılır) konuşulması tercihinde ve *Camp de* Thiaroye'de Batı Afrikalı piyadelerin birleşik Afrika lehçesiyle Fransızca arasındaki farklarda saklı bulunan anlamları daha önceki tartışmalarda görmüştük. *Moolaadé*'de ise Sembène sadece eski bir Afrika dili olan Diola'yı (Jula olarak da yazılır) kullanmakla kalmaz, köylülerin diyalogları kendi müziklerindeki davul vuruşlarını hatırlatacak bir ritimde düzenlemelerine de vurgu yapar.

Moolaadé, Sembène'nin diğer filmlerinde olduğu gibi şehirlerde değil, 'yeşil Afrika' dediği bozulmamış bir Afrika köyünde geçen ve tamamen Afrikalıların kendi iç tartışmalarıyla ilgili bir filmdir. Filmdeki Djerisso'da Amerikalıların ve Avrupalıların gücü ikinci plandadır. Sembène'nin diğer filmlerinde Afrikalı karakterler kaçınılmaz olarak batılıların tüketim ürünlerini kullanırlar. *Moolaadé*'de ise batıdan ithal ürünler olan radyo, televizyon, batılı giysiler ve ev eşyası, Afrikalıların kullanıp kullanmamaya kendilerinin karar verdikleri ürünlerdir. Sembène'nin diğer filmlerinde toplumsal çatışmaları işgalci kültürler tanımlar. Bu film ise geleneksel Afrika kültürü içinde birbirleriyle çatışan ögelerle ve bu ögelerin uzlaşmasıyla ilgilenir. Ulus içindeki bu mücadeleyi dramatize etmek için Sembène, Afrika bağlamında bir başka yaşamsal mücadeleye, kadınla erkeğin mücadelesine odaklanır. *Moolaadé,* aynı tema etrafında planlanan bir üçlemenin ikinci filmidir. Planlanan üçleme *Faat Kiné* ile başlar. Bu film adını, Afrika kültüründeki ataerkilliğin engeller çıkardığı kadın kahramanından alır. Faat Kiné Dakar'daki talihsiz hayatını başarılı, zengin ve özgür bir iş kadınının hayatına dönüştürmeyi bilir. Sembène üçlemeyi *Sıçanların Kardeşliği* adını vereceği bir filmle bitirmeyi planlar ancak bu filmi çekemeden hayatını kaybeder.

Sembène her zamanki gibi *Moolaadé*'nin yeşil Afrikasını da duygusallaştırmadan aktarır. Burası büyüleyici güzellikteki doğanın, herhangi bir Batı etkisinden uzak çarpıcı Afrika mimarisinin, güzel geleneksel giysilerin ve kararlı bir aile yapısının Afrika'sıdır. Ancak Djerisso aynı zamanda kendi kültürünüzden ve kendi yaşamınızdan da tanıdık gelebilecek sorunlarla doludur. Her köyde olduğu gibi burada da dedikodudan geçilmez. Ayrıca karşı çıkılamayan ya da tartışılamayan pek çok yerleşik düşünce bulunur. Bunların arasında köyün katı ve önyargılı sınıfsal yapısı yer alır. Alt sınıftaki insanlar kendilerine birçok ayrıcalık tanınmış yönetici sınıfındakilere göre daha aşağı olarak kabul edilirler. Ayrıca kadınların ezilmesi ve aile reislerinin yetkileri gibi sorunlar da vardır. Bu sorunlar Avrupa'da ve ABD'de de bulunur ancak *Moolaadé*'de batıda olduğundan daha

derindirler. Kocalar karılarına kaba davranır, kadınlar kocalarının önünde diz çöker, mekana bir erkek girdiğinde kadınlar cümlelerini yarıda kesip susarlar. Örneğin figür 10.2'de görülen sahneden sonra Collé, Salindana'ları evine sokmamayı başarınca kumaları ve çocuklarla birlikte zafer dansına başlar ancak kocasının yetişkin oğlu görünür görünmez dans etmeyi keserler. Erkekler dış dünyanın etkilerine maruz kalmanın kadınları isyancı yaptığına inandıkları için kadınların radyolarına el koymayı ve cami önünde toplayıp yakmayı kendileri hak görürler. Burada diyalog mümkün değildir.

Ataerkil gücün aşırılıklarının en korkunç betimlemesi erkeklerin canları istediklerinde kadınlara şiddet uygulamayı kendilerine hak görmeleriyle ilgili bir sahnede karşımıza çıkar. Collé'nin *moolaadé*'sinin yarattığı öfke, kocası Ciré Bathily'nin, Collé'yi küçük kızları korumaktan vazgeçirmeye zorlamak için kırbaçla acımasızca dövmesiyle açığa çıkar. Dayak sahnesindeki çirkin sadizm, erkeklerin ve Salindana'ların yüzlerinin öfkeden ve hiddetten çarpılmasıyla aktarılır. Dayak öylesine vahşileşir ki ilkin Collé'ye karşı olan kadınlar bile kocalarına karşı cephe alırlar. Durup bu acımasız gösteriyi izleyemeyen gezgin satıcı, Bathily'nin elinden kırbacı alır. Satıcının bu hareketi muhtemelen Collé'nin hayatını kurtarır ancak kendi ölüm fermanı da imzalanmış olur. Köyün önde gelenleri sadece kadınlarını dövebilmeyi değil, bu karşı koyanı öldürmeyi de kendilerine hak görürler. Sizce köylüler hava kararıktan sonra gezgin satıcıya ne yaparlar? Ritüel cinayetin bazı ayrıntıları sizi fazlasıyla şaşırtabilir.

Bu şiddet ataerkil düzeni tekrar sağlamaya yetmez. Aksine, Djerisso'lu kadınların artık köyde genital sakatlamaya izin vermemek için kararlılık göstermelerine yol açar. Kadınlar arasında gelişen bu ani birliğe dair eleştirel tartışmalar olabilir. Bu durum size yeterince gerçekçi geliyor mu? Hiçbir tartışma olmadan kadınlar, normalde erkeklerin bir araya geldikleri hatta biraz önce topladıkları radyoları ateşe verdikleri cami önünde toplanırlar. Neredeyse büyülü bir birliktelik ruhu hem kadınların korkularını hem de köyün sınıf ayrımına dayalı yapısını ortadan kaldırır. Bu sahnenin Sembène'nin bütün filmleri arasındaki en mutlu an olmasına ne diyorsunuz?

Camp de Thiaroye'de olduğu gibi burada da Sembène derdini ortaya koymak için dile odaklanır. Filmde halkın bir araya geldiği tüm toplantılarda mutlaka sözcüğün tam anlamıyla kültürün sesi görevini gören bir griot bulunur (yukarıda *Borom Sarret* filmini tartışırken griot'dan bahsetmiştik). Erkekler genel meseleleri tartışıp karara bağlamak için toplanırken ya da İbrahima Paris'den döndüğünde, griot boy gösterip kimin kim olduğunu, hangi aileden geldiğini ve konumunun ne olduğunu ezberinden anlatır ve tellallık yaparak topluluğa kişilerin düşüncelerini ve kararlarını duyurur. Griot, Afrika kültürünün size futbol karşılaşmalarında dinlediğiniz renkli yorumcuları ya da Antik Yunan tiyatrosundaki koroyu hatırlatabilir. Filmin son anına kadar konuşmacı her zaman en üst sınıftan bir erkek olur. Ancak Collé ve kadınlar bir daha bu köyde kadın sünneti yapılmayacağını ilan ederlerken Djerisso'daki aşağı kasttan bir kadın griotte bir adım öne çıkar. Collé kadınları dansa ve kutlamaya yönlendirirken griotte köyün kadınlarına sözcüğün tam anlamıyla yeni bir kamusal ses kazandırır.

Sembène, Dejerisso'nun geleceği hakkında bir parça belirsizliği korumaya dikkat eder. Bundan sonra köyün düzeni değişecek midir? Bu sorunun cevabı tuhaf bir görüntüyle verilir. Filmin sonunda kamera caminin tepesine doğru çevrinir ve minarenin

üstünde bir devekuşu yumurtası görürüz. Derken kesme ile aniden büyük bir televizyon anteni görüntüsüne geçeriz. Artık minarenin tepesinde devekuşu yumurtası değil televizyon anteni vardır. Kameranın yukarıya doğru yönelen hareketi olumlayıcı bir anlam ima eder. Afrika'nın yeni umudu televizyon mu olacaktır? Televizyonun kurtarıcı güçleri olduğu önerisi elbette kendi deneyimlerinizi düşünecek olursanız alışılmadık bir fikirdir. Sembène'nin filmlerini izlediyseniz ve onun hakkında düşündüyseniz, yönetmenin kastının bu olmadığını zaten tahmin edebilirsiniz. Sonuç olarak Sembène Afrika'nın henüz son kararını vermediğini bilir ve asla kolay cevaplar önermez. Bu nedenle televizyon anteninin gösterildiği son çekimin birden fazla anlama geldiğini düşünmek daha doğru olur. Belki de en iyisi Afrika'daki gelişmeleri takip edip bundan sonra hangi gelişmenin ön plana çıkacağını görmektir.

Sonuç

Ousmane Sembène'nin filmleri kendine güvenen ve gerçekten sömürge sonrası Afrika kimliğine uzanan bir patikayı izler. *Borom Sarret*'in ve *Kara Kız*'ın çaresizliği ve parçalanmışlığıyla başlarlar ve *Mandabi* ile *Xala*'nın modern toplumla uzlaşmaya çalışan geleneksel Afrikalı aile reisleriyle devam ederler. Daha sonra Sembène, *Camp de Thiaroye* gibi kahramanını başarıyla taçlandırmak yerine Afrika'nın bütünlüğüne olan inancı ilan eden, zaferle onaylanması gerekmeyen bir dizi filmle Afrikalılar arasındaki dayanışmayı ve Afrikalı kimliğinin gururla ifade edilmesini canlandırır. Kariyerinin sonuna doğru ise *Faat Kiné* ve *Moolaadé* gibi filmlerle Sembène zaferi hayal etmeye başlar.

Kahramanları kazansa da kaybetse de Sembène yolculuğu boyunca Avro-Amerikan Afrika fantezisine karşı çıkan bir Afrika sineması yaratmayı başarır. Sembène, Amerikalı ve Avrupalı seyirci topluluklarına Afrikalı bir bilge olan Tierno Bokar'ın şiirinin ruhuyla seslenir: "Eğer kim olduğumu bilmek istiyorsan, eğer bildiklerimi sana öğretmemi istiyorsan, her ne isen o olmaya bir süre ara ver ve unut bildiklerini bir süreliğine." Sembène'nin filmleri bizden kim olduğumuzu (tarihte Afrika'yı ezen bir kültürün üyeleri) ve bildiklerimizi (Afrika kültürünün romantize edildiği bir bakış açısı) unutmamızı ister. Bizi kendi tarihlerinin ve cehaletlerinin sınırlarının ötesine geçmek isteyenlerin çıktıkları bir yolculuğa davet eder.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Bu bölümde Sembène'nin yaşamı hakkında bir parça okudunuz. Sembène'nin karakterlerini yaratırken kendi hayatından ne derece esinlendiğini görmek için yönetmenin biyografisi hakkında daha detaylı bir araştırma yapın. Sizce filmlerindeki hangi karakterler Sembène'nin kendi yaşamından alınmış?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Sembène, Müslüman, Afrikalı ve batılı fikirlerin karışımı olan melezleşmiş bir Afrika sunar. Belki de onun Afrika'yı karmaşık okuma tarzı kendi kültürünüzü değerlendirmek için model görevi görebilir. Sizin toplumunuz da farklı geleneklerin bir araya gelmesinden oluşan bir senkretizm mi? Bu gelenekler bazı yönlerden birbirlerini tamamlarken bazı yönlerden birbirleriyle çatışıyorlar mı? Toplumunuzu oluşturan farklı inanç dalgalarını anlamak toplumunuzun güçlü ve zayıf yönlerini açıklamaya yardımcı olabilir mi?
2. Sembène'nin filmleri, toplumsal kuralların ve adetlerin karakterlere zarar verdikleri ya da onları ezdikleri toplumsal sorun filmleridir. Bu kitabın diğer hangi bölümlerinde toplumsal sorunları ele alan filmlere rastlıyorsunuz? Sembène, toplumsal sorunları özel bir Afrika yaklaşımıyla mı ele alıyor? Özel Afrika yaklaşımı da ne anlama geliyor? Yoksa içinde yaşadığı toplumun nasıl yapılandığıyla tutkulu biçimde ilgilenen herhangi bir sinemacıya mı benziyor?
3. İngiltere'nin yönetimindeki Kuzey Afrika sömürgeleri film teknolojisine Fransa'nın Sahra altı sömürgelerinden on yıllarca önce erişmiştir. Sizce neden? Bu soruyu yanıtlamadan önce Fransa ve İngiltere'nin sömürgeciliğe yönelik yaklaşım farklılıklarını araştırmanız gerekir.
4. Bu bölümde Fransız sinema kurgucusu André Davanture'nin yüksek tempolu bir filmin seyirciyi sinemacının anlattıklarına inanmaya zorladığını, Afrika tarzında ağır tempolu bir filmin ise seyirciye özgürlük ve seçenek sunduğunu düşündüğünü okudunuz. Sizce bu doğru mu? Bir aksiyon-macera filmi izlerken nasıl hissettiğinizi ve bunun Sembène'nin filmlerini izlerken hissettiklerinizden ne denli farklı olduğunu düşünün. Batılı seyircilerin çoğu yoğun aksiyonlu macera filmlerini tercih ederler. Acaba bu durum sinema seyircisi olarak kendi özgürlüğümüze sahip çıkmakta isteksiz olduğumuz anlamına mı gelir?
5. Afrika filmleriyle tanıştığınıza göre başka Afrikalı yönetmenlerin filmleri hakkında bilgi edinmek isteyebilirsiniz. Yine Senegal'li bir yönetmen olan Djibril Diop Mambety, Sembène'nin yurttaşı olduğu için özellikle ilginizi çekebilir. Mambety ve Sembène'nin ortak yönlerini ve farklılıklarını incelemek isteyebilirsiniz. Mambety'nin en ünlü filmleri arasında *Çakallar / Hyènes* (1992) ve *Güneşi Satan Küçük Kız / La Petite Vendeuse de Soleil* (1999) yer alır. Bundan başka Mali'li Cheick Oumar Sissoko'nun *Nyamanton* (1986) ve *Tiran / Guimba, un tyran une époque* (1995) adlı filmlerine de göz atmak isteyebilirsiniz. Bir başka önemli Afrikalı yönetmen ise Mali doğumlu Souleymane Cissé'dir. Cissé'nin yine kadın sünnetiyle ilgili *Fincan* (1989), *Yeelen* (1987) ve *Waati* (1995) ilginizi çekebilir.

PROJELER

1. Ousmane Sembène'nin yönettiği bir film seçin ve bu filmdeki Afrika imajını Hollywood yapımı bir Tarzan filmindeki Afrika kültürü imajıyla karşılaştırın. Spesifik örnekler kullanarak her iki filmdeki Afrikalı imajını kıyaslayın. İki filmin olay örgüleri Afrika'daki yaşam için neyin önemli olduğunu nasıl açıklıyor? Son olarak filmlerde doğa imgesini karşılaştırın.
2. Sembène'nin yönettiği bir film seçip (sömürge döneminde geçiyorsa) sömürgecilik ya da (Senegal'in bağımsızlığı sonrasında geçiyorsa) sömürge sonrası hakkında bize ne söylediğini tartışın. Sembène'nin filmlerindeki toplumsal yaşama dair gerçekleri seyircilerine sunabilmek için anlatı olaylarını, karakterleştirmeyi ve görsel imgelemi nasıl kullandığını ayrıntılı bir biçimde inceleyin.
3. *Xala* filmi hakkında Hadji Aboucader Beye (Thierno Leye) karakterini tartışacağınız bir yazı yazın. Ousmane Sembène'nin bu karakteri ilk göründüğünde seyirciye nasıl tanıştırdığına dair ayrıntılı bir analiz sunun. Beye'nin karıştığı, birbirlerini izleyen her durum bu karakteri nasıl tanımlıyor? Beye'yi seyircinin gözünde sempatik kılan nedir? Hangi durumlar onu itici gösteriyor?
4. *Moolaadé* hakkında bir yazı yazarak köyün dışındaki hayatı deneyimlemiş iki karakter olan kralın oğlu İbrahima (Moussa Théophile Sowié) ile gezgin satıcıyı (Domnique Zeida) karşılaştırın. Bu karakterler erkek otoritesi hakkında ne düşünüyorlar? Kadınlara ilişkin düşünceleri neler? Köyün batı teknolojisiyle olan ilişkisini nasıl değerlendiriyorlar? Spesifik örnekler verip filmden spesifik sahnelere gönderme yapın.
5. Sergei Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* (bkz. 2. böl.) filminde işçi sınıfı büyük bir Avrupa devletinin iktidarına karşı ayaklanır. Ayrısı Sembène'nin *Camp de Thiaroye* filmi için geçerlidir. Bu iki filmi karşılaştırın. Bu yönetmenler isyanı nasıl karakterize ediyorlar? Dertlerini anlatmak için görsel imgelemi nasıl kullanıyorlar? Sembène'nin sinema eğitimini Sovyetler Birliği'nde aldığını biliyorsunuz. Sizce Sovyet sinema tarihinin en önemli yönetmeni olan Eisenstein'ın Sembène üzerinde bir etkisi var mı? Olabildiğince ilgili örnek verin.
6. Afrikalı eleştirmen Ode Okore, Sembène'nin kamera açılarını kullanım bakımında kayda değer olmadığını, kamerayı her zaman göz hizasında tuttuğunu söyler. Okore'ye göre "Sembène insanın dünyayı esas olarak iki konumdan, ya oturarak ya da ayakta izlediğini düşünür." Sizce Okore haklı mıdır? Sembène'nin yönettiği iki film seçin ve yönetmenin kamera açıları kullanımını inceleyin. Sembène hikâyesini sadece göz hizasından mı gösteriyor? Yoksa üst açı, alt açı çerçevelere ve dengesiz çekimlere yer veriyor mu? Tezinizi desteklemek için spesifik ayrıntılara yer verin.

PROJELER

7. *Moolaadé*'de kadınlara batıdan bazı faydalı şeyler gelir. Ancak köylerine gelen batı kültürünün bazı yönleri daha az olumludur. Batı kültürü etkisinin Djerisso'lu kadınlar üzerindeki olumlu ve olumsuz yönlerini tartışacağınız bir yazı yazın. Düşüncelerinizi Sembène'nin filminden sahneler bağlamında tartışın.

Ek Okumalar

Gadjigo, Samba, Ralph H. Falkenham, Thomas Cassirer ve Reinhard Sander (ed.). *Ousmane Sembène: Dialogues with Critics and Writers.* Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Gugler, Josef. *African Film: Re-Imagining a Continent.* Bloomington: Indiana University Press, 2003.

Harrow, Kenneth W. (ed.) *With Open Eyes: Women and African Cinema.* Amsterdam: Rodopi, 1997.

Pfaff, Françoise. *The Cinema of Ousmane Sembène, A Pioneer of African Film.* Westport, CT: Greenwood Press, 1984.

Sembène, Ousmane. *The Black Docker.* Londra: Heinemann, 1987.

Thackway, Melissa, çev. Ros Schwartz. *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film.* Bloomington: Indiana University Press, 2003.

ANAKARA ÇİN

JIA ZHANGKE, ÖZGÜRLÜK ve ALTINCI KUŞAK

11

Jia Zhangke
Doğum: 1970, Fenyang, Shanxi, Çin

Seçme Filmografi
Peron / Zhantai (2000)
Bilinmeyen Zevkler / Ren xiao yao (2002)
Dünya / Shijie (2004)
Natürmort / Sanxia haorem (2006)
24 Kent / Er shi si cheng ji (2008)

Dünya / Shijie (2004)

Bu gördüğün nedir?

Figür 11.1, *Dünya*'nın açılış **montajının** bir parçası. Bu montaj hem filmin geçeceği çevreyi hem de hayatlarını izleyeceğiniz karakterlerin çoğunu tanıtır. Tao, 1980'lerden bu yana serbest pazar ekonomisini deneyen komünist bir ülke olan Çin Halk Cumhuriyetinde Beijing Dünya Parkında çalışan bir dansçıdır. Tao kurmaca bir karakter olsa da Beijing Dünya Parkı, Çin'in her yerinden turistlerin akın ettiği önemli bir turistik park olan gerçek bir yerdir. Beijing Dünya Parkı Çinlileri "Çin'den ayrılmadan tüm dünyayı görmeye" davet eden bir tema parkıdır. Bu park Eyfel Kulesi, New York gökdelenleri, Londra'daki parlamento binası, Mısır piramitleri gibi Avrupa'dan, Amerika'dan, Afrika'dan ve Asya'dan ünlü simge binaların ve abidelerin maketleri arasında bu ülkeler hakkında bilgilerin verildiği turlar sunar. Parkta ayrıca Tao gibi dansçılar, ülkelerin ulusal kostümlerini giyip o kültürle ilişkili şarkılar söyleyip dans ederler. Birçok insan bu biçimdeki tema parklarının öğretici olduğunu düşünür ancak filmin ilerleyen bölümlerinde Jia Zhangke'nin Çinliler'in Çin'i terk etmesini gerektirmeyecek düzenlemeler yapılmasını pek hevesle karşılamadığını görürsünüz. Nitekim *Dünya*'daki önemli sorunlarla karşılaşmak için çok fazla beklemeniz gerekmez.

Dünya Parkında Tao'ya iyi davranılmadığını şimdiden görebilirsiniz. Bu açılış montajında Jia sahne gerisinde dansçılara sunulan yetersiz barınma olanaklarıyla seyircilerin sahne gördüğü imaj arasındaki büyük karşıtlığı ortaya koyar. Tao parlak bir ışıkla aydınlatılmış, ferah bir sahnede dans eder. Sahne gerisinde ise diğer dansçı ve şarkıcılarla birlikte o da küçük, çirkin bir yatakhaneye tıkılırlar. Bu karşıtlık size ne anlatıyor? Elbette bu soruya farklı cevaplar verilebilir. Ekonomik bir perspektiften bakacak olursanız bunun kârı maksimize edecek akıllıca bir iş kararı olduğunu söyleyebilirsiniz. Ya da dansçıların performanslara hazırlanabilmeleri için sadece mutlaka ihtiyaç duyacakları kadar bir alana sahip olduğunu düşünebilirsiniz. Ancak insani bir perspektiften bakacak olursanız bu düzenlemelerin park yönetiminin birey olarak dansçıları umursamadığının kanıtı olduğunu söyleyebilirsiniz. Bu bakış açısıyla tema parkının bir fabrika gibi tasarlandığını, insanlara yaratıcı yeteneklerinden dolayı birey olarak değil bir makinenin dişlileri gibi davranıldığını da söyleyebilirsiniz. Jia Zhangke, verdiği röportajlarda Çin'in halkına makinenin dişlileri gibi davrandığını hissettiğini açıkça ortaya koyar. Yönetmenin diğer tüm filmleri gibi *Dünya* da ülkesinde bireyin yaşadığı sorunları anlatmanın bir yoludur.

Tao'nun özel sorunu Figür 11.1'de ekonomik olarak özetlenir. Klostrofobik bir tünelde enerjik bir biçimde yürüyen Tao, böylelikle hiç vakit kaybetmeden seyirciye çok kısıtlayıcı bir sistem tarafından etrafı çevrilmiş, canlı, neşeli bir kadın olarak sunulur. Tao'nun enerjisi, içinde olduğu durumla çelişki içindendir. Ciğerlerini yırtarcasına bağırıp çağırırken ilk başta size itici gelebilir ancak Jia'nın söz ettiği bağlamı anlayınca, Tao'nun bastırılamaz enerjisine hayranlık duymaya başlarsınız. Tao'nun istediği yara bandının da hem anlatı içinde pratik bir anlamı hem de enteresan tematik imaları vardır. Anlatı düzeyinde Tao yara bandını tahriş olan topuğunu korumak için ister. Yani bu mesleki bir gerekliliktir. Ancak onun bu sıkıntılı isteğinin başka anlamları da vardır. Elbette bir çok insanın derin sorunlara yüzeysel yara bandı çözümleriyle yaklaşıldığından söz

FİGÜR 11.1 *Dünya / Shijie* (2004) filminden bir kare. Renkli. 139 dk. Tao'yu (Zhao Tao) tünel gibi bir koridorda yürürken görüyorsunuz. Kirli, solgun yeşil boya ve üzerinden boruların geçtiği çıplak duvarlar koridorun bir kuruma ait olduğu havasını uyandırıyor. Altın mücevherler takıştırıp Hint dansçı gibi giyinmiş Tao, çevresiyle büyük bir karşıtlık oluşturuyor. İçinden geçtiği koridor aynı zamanda klostrofobik görünüyor. Alçak tavan ve sıkışık duvarlar Tao'yu kapana kıstırmış gibi görünseler de o bu mekanın sınırlarının farkında değil gibi. Aksine enerji dolu görünüyor ve tiz, yüksek bir sesle "Yara bandı olan var mı?" diye bağırıyor.

ettiğini duymuşsunuzdur. Bu, altlarında yatan nedenleri çözmeden o nedenlerin belirtilerini gidermeye çalışmak anlamına gelir. Jia, filmin bu önemli girişini bize Tao'nun anlık sorunlarını çözmeye çalışmakla meşgul olduğunu, bu sistemin bir parçası olarak yüz yüze olduğu daha büyük sorunların farkında olmadığını göstermek için kullanır.

Film ilerledikçe Tao'nun perdede ilk boy gösterişinin tematik düzeyinin anlatı düzeyinden daha önemli olduğu ortaya çıkar. Tao'nun tahriş olmuş topuğunu bir daha duymayız ama filmin geri kalanı Tao'nun özgürlük arzusuyla toplumun onu sıkı disiplin altına almaya zorlaması arasındaki çatışmayı kavrama konusunda nasıl aşama kat ettiğini anlatır. Bu hikâyeyi Hollywood uylaşımlarıyla anlatmanın yolu tek bir kahramanın, Tao'nun nasıl kötü patronuna başkaldırarak özgürlüğünü kazandığını göstermektir. Ancak Jia'nın anlattığı hikâye bu değildir. Jia, içinde kötü adamların olmadığı, kahramanların ise çok sayıda olduğu bir film anlatır. Sadece tek bir kahramanı değil, hikâyedeki herkesi etkileyen bir ikilemi ortaya koyar. Ana karakterlerin her biri, yeterince bireysel özgürlük sunmayan bir sistem içinde yaşamanın sıkıntılarıyla baş etmek için geliştirdiği yollarla kendini diğerlerinden ayırır. Her karakter yaşadığı sıkışmışlık duygusunu farklı bir bilinç düzeyiyle ortaya koyar. Sorunla baş edebilme düzeyi de karakterden karaktere değişir.

İnsanların yetişkin olarak nasıl yaşayacaklarına karar verdikleri dönemleri incelemek için Jia karakterlerini yirmili yaşlarındaki insanlardan seçer. Çocuklar özgürlük hakkında soru sormazlar. Yaş kemale erdiğindeyse insanların çoğu toplumun isteklerine teslim olurlar. Ancak ilk gençlikle oturmuş olgunluk dönemi arasındaki geçişte akışkan dönemler olan gençlik ve genç yetişkinlik yer alır. Gençler coşkuyla isyan ederler.

Jia'nın *Dünya*'dan önceki filmleri bu dönemi ele alır. *Dünya*'da ise yönetmen genç yetişkinlik dönemini, insanların ailelerini desteklemek ve onlara bakmak için sistemin bir parçası oldukları ya da sistemin dışına çıktıkları dönemlerinin öncesini anlatır. Peki siz bu tür kararları hayatınızın hangi döneminde alacağınızı düşünüyorsunuz?

Tao'nun gençlik hayatının en önemli konusu erkek arkadaşı Taisheng (Chen Taisheng) ile olan ilişkilerinde birbirlerine bağlanmakta yaşadıkları zorluktur. Film ilerledikçe Tao'nun bu ikilemle baş edebilmesi için yara bandından daha fazlasına ihtiyaç duyacağı ortaya çıkar. Tao'nun bir derdi yokmuş gibi görünür ancak sonunda aşırı idealize edilmiş bir aşkı olduğunu keşfeder. Sinemada geleneksel aşk hikâyeleri genellikle romantik tutkular konusunda fazla duygusaldır ancak Jia burada sinemasal fantezilerin insanları nasıl sık boğaz eden ilişkilere sıkıştırdığını sorgular. Öte yandan parkta güvenlik görevlisi olarak çalışan Taisheng, Tao'yu sever ama evli bir kadınla gizli bir ilişki sürdürerek farklı seçeneklere kapısını açık tutar. Genellikle filmlerdeki aşk hikâyelerinde bu durum kişisel zaaflarla açıklanır. Bu adam ya disiplinsiz ve ahlaksızdır ya da sevmeye yeteneği yoktur. Ancak Jia bu sadakatsizliği en azından bir ölçüde daha geniş bir toplumsal bakış açısıyla görmemizi ister. Taisheng'in sadakatsizliği onun en iyi niteliği olmayabilir ama bu aynı zamanda bireyleri fazlasıyla kontrol altına alan kültüre verilen anlaşılabilir bir tepkidir. Filmdeki tüm diğer erkekler gibi Taisheng de bir parçasıyla iyi bir hayatın düzen gerektirdiğine, bir eşe ve bir aileye ihtiyacı olduğuna inanır. Peki macera isteyen diğer parçasına ne demeli? Jia, Çin'de özgürlük özleminin iyi bir hayatın bir parçası olarak anlaşılmadığını gösterir. Bu nedenle hayatını kimseye ihanet etmeden büyüyüp keşfe çıkabileceği biçimde düzenlemek yerine Taisheng arkadan dolanır ve sadakatsiz davranarak sahte bir özgürlük duygusuna razı olur.

Jia'nın bizi Tao'nun romantikliğiyle Taisheng'in sadakatsizliğinin toplumsal yan anlamları üzerinde düşünmeye itmesinin bir yolu, bunları Tao'nun onu kısa süreliğine ziyarete gelen eski erkek arkadaşı Liangzi'nin (Liang Jing Dong) eğilimleriyle yan yana koymaktır. Taisheng, Liangzi'yi kişisel bir meydan okuma olarak görür. Oysa Liangzi, Tao için rekabet etmemektedir. Kendisinin hareket alanına ve özgürlüğe ihtiyacı olduğunu bilir. Beijing'de sadece bir kaç saatliğine mola vermiştir. Daha sonra Çin'in dışına yolculuğa çıkacaktır. Liangzi, Taisheng'in tam karşıtıdır. Özgür olabilmek için ilişkiye ve düzene duyduğu ihtiyacı görmezden gelir. Tao da Liangzi'nin seçimini yanlış yorumlar. Liangzi'nin onu kişisel nedenlerle reddettiğini düşünür ve eski erkek arkadaşının evliliğin getireceğine inandığı kısıtlamalardan sakındığını anlamaz. Liangzi maceraya atılmak için ayrıldığında filmden de çıkıp gider. Pek cesur olsa da Liangzi de Jia'nın ideal kahramanı değildir.

Liangzi'nin toplumsal denetim sorununa çözümü fazla basittir. İnsanın ait olma ve ilişki kurma ihtiyacını görmezden gelir. Yine de bu çözümün, Niu'nun ilişkilere yaklaşımından daha iyi olduğunu düşünebilirsiniz. Niu, Tao'nun yakın arkadaşı Wei'nin (Jing Jue) erkek arkadaşıdır. Tam bir kontrol takıntılısı olan Niu, her dakika kız arkadaşının nerede olduğunu bilmek istediği için Wei'yi deli eder. Wei ve Niu filmin sonuna doğru evlenirler. Acaba evlenmeleri, sorunlarını çözdükleri anlamı gelir diyebilir misiniz? Yoksa Wei ve Niu'nun ilişki gereksinimleriyle rahat hareket edebilecekleri alan istekleri arasındaki çatışmayı asla incelemeyeceklerini ve bu çelişkiden ötürü acı çekmeye devam edeceklerini mi söylersiniz?

Yönetmen Jia bu tür bir evliliğin toplumun yurttaşların bireyselliğini kısıtlayan zincirlerinin başka bir halkası olabileceğinden endişelenir. Kendisi bu endişe doğrultusunda konuşsa da *Dünya*'da evliliğe Liangzi'nin yaptığı gibi karşı çıkmaz. Bunun yerine günümüz Çin'inde bir zamanlar özgür olan iki insanın hapishanesine dönüşmeyecek bir tür evlilik arayışına girmelerine izin verilse neler olabileceği hakkında düşünür. Bu nedenle Jia en çok Tao ve Taisheng ile ilgilenir. Onlarda korkularıyla ve tatminsizlikleriyle yüzleşebilme potansiyeli görür ve özgürlükle bağlılığı bir araya getirecek biçimde düşünmeye başlar.

Dünya'nın merkezinde evliliğe ilişkin sorular yer alır ancak film aynı zamanda özgürlükle ilgili daha politik endişeleri de dile getirir. Örneğin parka çalışmaya gelen bir Rus dans topluluğunun dansçılarından Anna'nın (Alla Shcherbakova) hikâyesi böyledir. Anna, Tao'yla arkadaş olur ancak parkta mutsuz olmaya devam eder çünkü tüm itirazlarına rağmen pasaportuna gezgin dans topluluğunun müdürü tarafından el koyulur. Bu nedenle dilediği zaman gidip gelemez. Anna Çin'i terk edemese de durumuna katlanamadığı bir an gelir ve parkı terk eder. Anna Çince konuşamadığı için yapabileceği tek iş profesyonel eskort kız olarak çalışmaktır. Bu meslek ona daha fazla özgürlük verse de aslında bir tür fahişeliktir. Anna işinden utanır ama her hareketinin düzenlenmesine de tahammül edemez. Benzer biçimde Tao'nun bir başka arkadaşı olan Erxiao da (Ji Shuai) parkta güvenlik görevlisi olarak çalışmanın tekdüzeliğinden sıkıldığı için bazı hatalı adımlar atar. Devamlı olarak kavgalara karışır ve sonunda devriye görevini yaparken dansçıların çantalarından hırsızlık yaptığı için işinden kovulur. Jia filmini kurarken Anna ve Taisheng gibi Erxaio'nun da birey olma ihtiyacını ifade etmek için kendi bindiği dalı kesen, düşüncesiz bir yol seçtiğini anlamamızı ister.

Dünya'nın çok hikâyeli anlatı yapısı, Jia'nın filmlerinin tipik bir özelliğidir. Hollywood'da ve Çin'deki uylaşımsal filmlerin aksine Jia hikâyelerini başat bir olay örgüsü ve ikincil olay örgüsü etrafında kurmaz. Bunun yerine aynı toplumsal çevre içinde yer alan bir dizi karakterin öykülerini hemen hemen eşit ağırlıkta sunmayı tercih eder. Bu filmde Tao ve Taisheng, diğer çiftlerden biraz daha önemlidir ama hikâyelerin her biri, bu arkadaş grubundakilerin bireysel tercihler yapmasının ne kadar zor olduğuna dair farklı bakış açıları sunarlar.

Peki Jia neden bireysel özgürlük konusunu eğlence parkı bağlamında işlemeyi seçmiş olabilir? Yönetmen bugün Çin'deki gençlerin kafa karışıklıklarının ve huzursuzluklarının bir nedeninin de etraflarındaki her şeyin yapaylığı olduğunu söyler.

İnsanların gerçekliği kendi adlarına yargılayabilmesini çok zorlaştıran bir yer olarak Dünya Parkı bu durumu çok iyi anlatabilir. Karakterler sürekli olarak hükümetin seyahat kısıtlamaları nedeniyle kendi başlarına gidemeyecekleri yerlerin kopyalarıyla çevrilidir (Tao'nun eski erkek arkadaşı Liangzi'nin nasıl pasaport alabildiği biraz muammadır). Bu yerlerle ilgili karakterlerin tek bildikleri, rehberlerin ezbere okudukları resmi hükümet metinlerinde yer alan bilgilerdir. Karakterlerin etrafı aynı zamanda gerçekliğin dijital ikameleriyle sarılıdır. Parktaki atraksiyonlardan bir tanesi çiftlerin sihirli bir halı üzerinde uzak ülkelere uçtukları bir videonun parçası olabildikleri dijital bir oyundur. Bu sendromun bir başka boyutu cep telefonlarıdır. Tao ve Taisheng sık sık yaptıkları gibi birbirlerine telefonla mesaj yazarlarken yönetmen çekimlerin arasına dijitalleşmiş

teknolojinin yarattığı fantezi siber dünya çağrışımı yapan animasyon parçaları yerleştirir. Tao'nun Taisheng hakkındaki animasyonlu romantik fantezilerinin kaynağı, onu uçar gibi gösteren cep telefonudur. Bu fanteziler aşkı eğlenceli bir şey haline getirirken bir yandan da Tao'nun ayaklarını yerden keserek onu gerçeklikten uzaklaştırma imasını taşırlar. Taisheng'in telefonundan çıkan fanteziler ise yasak aşkın heyecan verici hazları hakkındadır. Bu fanteziler Taisheng'in parkta rutin olarak sürdürdüğü, sergiler arasında at üstünde devriye gezme işini, tez canlı bir beygirle gizli aşığıyla buluşmaya gittiği romantik bir maceraya dönüştürür. Bu da çok eğlencelidir ama Taisheng'in aslında Tao'yla olan ilişkisine neler ettiğini düşünmesini engeller. Elbette Çin çiftlerin 'siber dünyada' çok zaman harcadıkları tek ülke değildir. İnternet ve özellikleri gittikçe gelişen cep telefonlarının sizle gerçeklik arasında hayatınız hakkında düşünmenizi güçleştiren ve bireysel özgürlüğünüzü kullanmanızı zorlaştıran bir bariyer oluşturduğunu düşünüyor musunuz?

Jia'nın tüm karakterlerinin hayatlarını kurallarla ve teknolojiyle yaşadıkları sorunlarla ilişkilendirdiğini çünkü hepsinin de farklı yönlerden huzursuz ve tatminsiz olmalarına karşın, aslında canlarını sıkanın ne olduğunu bilmediklerini görmeniz biraz zaman alabilir. Jia **sözcü karakter** yani etrafındaki insanların sorunlarını bizim için analiz eden karakter kullanmaz. Bunun yerine seyircilerin karakterler hakkında kendi kararlarını vermelerini ister. İzlediklerinize ilişkin etkin bir biçimde düşünmenizi ister. Bu durum *Dünya*'nın ilk bakışta biraz düzensiz görünmesine neden olabilir. Ancak bir kez bireysellik, özgürlük ve gerçeklik gibi temaların birçok kahramanın hayatlarında tekrarlandığını fark etmeye başladığınızda, Jia'nın sizi dedektife döndürecek bir film yaptığını anlarsınız. Hatta Jia, son sahnede size çözmeniz için bir gizem de sunar.

Filmin sonunda Tao, Taisheng'in başka bir kadınla vakit geçirdiğini öğrendiğinde hiçbir açıklama yapmaksızın onunla tüm bağlantısını keser. Ancak ona gizli aşığını keşfettiğini söylemediği için, Taisheng, Tao'nun kendisine neden kızdığını anlamaz ve onu bulmak için çok uğraşır. Sonunda Tao'nun bakıcılık yaptığını öğrenir ve sorunun ne olduğunu bulmak için onu ziyarete gider. Yönetmen Jia, bu buluşma için çok ilginç seçimler yapar. Taisheng'in soru sorduğunu, bunun sonucunda Tao'nun cevap verdiğini asla duymayız. Taisheng, Tao'yu bulur bulmaz film kesmeyle bir grup insanın karanlıkta koşuşturduğu bir sahneye geçer ve Tao'nun kaldığı evde ocakla ilgili bir sorun olduğunu keşfederiz. Tao ve Taisheng, gaz nedeniyle bilinçlerini yitirirler. Filmin son anlarında onları apartmandan dışarı taşınıp karla kaplı kaldırıma otururlarken görürüz. Siyah ekran üzerinde Taisheng'in "Öldük mü biz?" dediğini duyarız. Tao, "Hayır," der. "Bu sadece bir başlangıç".

Bu **kapanış** ya da son kafanızda pek çok soru işareti doğurabilir. Jia, Tao ve Taisheng arasındaki yüzleşmeyi neden göstermiyor? Tao ve Taisheng filmin son karelerinde mezarlarından mı konuşuyorlar? Eğer yaşıyorlarsa perde neden karanlık? 2008'de verdiği bir röportajda Jia *Dünya*'nın finaline ilişkin ilginç yorumlarda bulunur:

> Aktarmak istediğim, insanların içinde hapsoldukları rutin yaşamın öldüğü. Her şey olasılıklar ve seçeneklerle ilgili. Bir insanın gerçekten yeniden doğması ya da bambaşka bir hayata başlaması için rutin yaşamın kaygısızlığını bir kenara bırakması gerek. Yani bana göre her şey rutini kırmakta ve daha çok, daha iyi seçenekle-

re sahip olmakta. Karakterler kendilerine neden bu şehirde yaşamak ve parkta dans etmek zorundayız diye sorabilirler... Yani burada... olasılıkların sonsuz olduğunu ve belki de bunun için yaşamaya değer olduğunu göstermek istedim.

Başka bir deyişle, gaz ocağındaki ani patlama rutinden radikal bir kopuştu ve bu durum Tao'nun zihninde bir sarsılmaya yol açtı. Aynı röportajda Jia kendi zihninin Çin'de yayılan korkutucu SARS virüsü salgınında açıklığa kavuştuğunu söyler. Görünüşe göre *Dünya*'nın sonunda Tao, başına gelen kazanın kendisine yeni bir hayata başlayabileceğini öğretmesine izin verir ve böylece sıkıcı bir rutine düşme döngüsünü kırmayı başarır.

2003'de Çin'de gerçekleşen SARS salgınının nedeni görünüşe göre kuşlardan insanlara bulaşan tehlikeli bir virüstü. Bu çok tuhaf ve korkutucu bir durumdu çünkü daha önce hayvanlardan insanlara virüs bulaşamayacağı düşünülüyordu. Jia gaz ocağı kazasını Tao ve Taisheng için benzer bir biçimde rutin hayatlarını kırıp hayatın günden güne monoton bir akışla ilerlemek zorunda olmadığı görmelerini sağlayacak bir travma olarak kullanmıştır. Bu nedenle filmin kapanışı kesinlik yani ölümle değil olasılıklarla ilgilidir. Perdenin karanlık olmasının ve iki aşığın nerede olduğunu ya da nereye gittiklerini göstermemesinin nedenlerinden biri budur. Böyle bir kapanış akla pek çok soru getirir. Jia'nın amacı tam da budur. Tao'nun birden yeni bir şeylerin arifesinde olduğuna inanmaya başlaması, artık hayatı boyunca aynı adama bağlı kalmak istemediği anlamına gelebilir. Eğer öyleyse Tao'nun Taisheng'le olan ilişkisini sürdürmek isteyip istemediğini anlayamayız ama onun bu apansız gelen uyanışının en önemli sonucunu biliriz. Hayatın rutini içinde bu tehlikeli ve korkutucu kırılma Tao'nun zihnini, yönetmene göre Çin'de yetişkin hayatının normu sayılan güvenlik ve baskının bileşiminden özgürleştirir.

Dünya, Jia'nın bugüne kadarki kariyerinin ortasına denk gelir. Bu son derece bağımsız yönetmenin kopuş ve kaçıp kurtulma hakkındaki bu filmde gerçekleştirdiklerini anlamak için onun önceki filmlerine dönmek ve monoton bir hayattan 'kurtuluş bildirgesi'ne nasıl vardığını görmek gerekir. Ayrıca Jia'nın sonraki filmlerinde nereye yöneldiğine de bakmalıyız. Ancak bunlardan önce Jia'nın hayatını Çin'deki iki önemli tarihsel olayın biçimlendirdiğini anlamak gerekir. Bunların ilki Kültürel Devrim (1966-76), diğeri ise 1989'da Beijing'deki Tiananmen Meydanında gerçekleştirilen insan hakları protestolarıdır. Son olarak Jia'yı öncü bireysel sanatçıya dönüştürenin ne olduğunu anlamak için onun kendisinden önceki Çinli sinemacılarla Amerikalı ve Avrupalı yönetmenlerden neler öğrendiğinin de farkında olmamız gerekir.

Jia'nın Kariyerindeki Dönemeç

Jia'nın doğduğu 1970 yılında Çin komünist bir ülkeydi. Yani hepinizin bilebileceği gibi Çin hükümeti sadece tüm yönleriyle ekonomik sistemi değil her tür kültürel ifade yollarını, gazeteleri, televizyonu, radyoyu, sinemayı, eğitim, edebiyat, sanat ve müziği de elinde tutuyordu. Bu aynı zamanda 1949'daki (yani sadece 21 yıl önceki) komünist devrim öncesindeki iktidar yapısının kökünden sökülüp yok edilmesi anlamına da geliyordu. 1970 yılının Çin'i, ülkenin 4000 yıllık tarihinin tam karşıtıydı. Komünist Çin yoksul işçi ve köylü sınıflarından oluşan kitlelerin, geleneksel Çin'in toplumsal adaletsizliklerine karşı isyanının sonucuydu. Geleneksel Çin, asil hanedanlardan gelen

bir imparator tarafından yönetilen bir imparatorluk aristokrasiydi. Çin uygarlığının doğuşuna yol açan ilk hanedanlar M.Ö. 2100 yıllarına kadar geriye gidiyordu. Komünist devrimin yerinden ettiği imparatorluk Çin'i sadece uzun bir geçmişe sahip olmakla kalmayıp dünya kültürü üzerinde önemli etkileri olan bir uygarlıktı. Burası dünyanın en büyük iki dininin, Konfüçyusçuluğun ve Taoculuğun doğum yeriydi. İpek ve baharat ticaretiyle Batı'yla Doğu'nun halklarını birleştiren karmaşık bir uluslararası ticaret ağı burada yaratılmıştı. Avrupa'daki ulus devletlere yüzyıllar sonra ulaşan temel teknolojilerin öncüsüydü. M.S. 1000'den önce Çin kartografide (harita bilimi), pratik kullanıma yönelik metal işlemeciliğinde, sözlük derlemede, tuğla kullanımında (ve muhtemelen tuvalet kağıdında) önemli ilerlemeler sağlamıştı.

M.S. 1100'e gelindiğinde Çin'de manyetik pusula geliştirildi ve trigonometriyle yüksek matematik alanında çalışmalar yürütüldü. Çin'in politik ve askeri mücadelelerinin tarihi hakkında daha fazla okumak isteyebilirsiniz. Bu mücadeleler davranışlara ilişkin çok katı kuralları olan, yukarıdakilerin çok yönlü bir eğitim alıp incelikli bir yaşam sürdüğü, aşağıdakilerin inanılmaz zorluklara ve yoksunluklara katlandığı hiyerarşik bir toplum yarattı. Çin'in muhteşem resim, müzik ve şiir geleneği hakkında bilgi edinmek için müzeleri gezebilir ve sanat yayınlarına göz atabilirsiniz. Birçokları Çin'in çeşitli ve incelikli mutfaklarından haberdardır ama örneğin akupunktur ve masaj gibi geleneksel tıp bilgilerinin etkinliğini henüz yeni keşfediyoruz.

Çin kendi tarihinde pek çok politik çatışmaya ve çelişkiye sahne oldu. Çin kültürünü biçimlendiren felsefeci ve düşünürler arasında derin fikir ayrılıkları vardı. M.Ö. 551'de doğan antik Çin'in ufuk açıcı spiritüel lideri Konfüçyus uygun davranışı öğretiyor, insan doğasının en önemli erdemi olarak insanların birbirlerine saygı göstermesi gerekliliğine vurgu yapıyordu. Konfüçyus'un öğretileri Çin'in düzenli ve kapsamlı bir hükümet bürokrasisi yaratmasına yol açtı. Ancak onun öğrencilerinden biri olan Xun Zi, insan doğasının özünde kötücül olduğuna inanarak yaratılıştan gelen insanı kusurları kontrol altında tutmak için katı önlemlerin gerekli olduğu öğretisini yaydı. Muhaliflere karşı hoşgörüsü olmayan, kitap yakmaya, farklı düşünceleri dile getirenleri diri diri gömmeye, gizli polis kullanmaya yol açan, yurttaşların birbirlerine karşı muhbirlik yapmaya teşvik edildiği bir atmosfer yaratan acımasız yasaların yürürlüğe konmasını teşvik etti. Çin tarihinde her iki yönelimi benimseyen hükümetler de oldu. Bununla birlikte 1949'a kadar Çin toplumunda, toplumsal eşitsizlik alanında bir devamlılık vardı. Hanedanlık değişimlerine şiddet eşlik ediyor, iktidar aileler arasında el değiştiriyor ve görece az sayıdaki varlıklı ve etkili Çinli'yle yoksulluk ve açlığın sınırında yaşayan büyük kitleler arasındaki uçurum gittikçe daha da açılıyordu.

1949'da Çin'i komünist bir ülkeye dönüştüren devrim aslında kısmen sıradan Çinlilerin hayatını iyileştirme girişimiydi. Devrim, köklü ekonomik adaletsizlik geleneğini kırdı. Ancak bu devrim bir ölçüde de Çin'in 19. yüzyılda yaşadığı durgunluğa yönelik bir tepkiydi. Bu dönemde Çin, Avrupa tarafından egemen bir dünya gücü olmaktan uzaklaştırılmıştı. Batıya ve batının yeni teknolojilerine kaymayla milyonlarca Çinli'nin onları artık doyuramayan ya da hayatlarını sürdürmeleri için olanak sağlayamayan bir ülkede çektiği büyük acıların bileşimi Çin'in kapılarını değişim fikirlerine açtı. Bununla birlikte Jia'nın doğduğu 1970 yılına gelindiğinde Çin'de meydana gelen radikal, ani ve köklü

değişimlerin yeni ve aynı derecede yıkıcı sorunlara yol açtığı anlaşılmıştı. Komünist hükümet, hanedanlık yönetiminin halkını istismar etmesine son verirken aynı zamanda ülkenin hanedanlıklarla ilişkilendirilen sanat, eğitim ve davranış kurallarıyla bağını da kesti. Geçmişi geride bırakıp temiz bir sayfa açma çabasıyla Çin Halk Cumhuriyeti (ÇHC)'nin ilk yönetimi eski kültürle ilişkili her şeyden, geleneksel sanat eserlerinden hatta güzel evlerden, bunlara sahip olanlardan, bunları beğenenlerden bile kuşku duymayı teşvik etti. Beceri ve bilgi edinme olanağı, bir zamanlar ülkenin işçi ve köylü sınıfını ezen sınıflara özgü olduğu için Komünist Çin, doktorlar, öğretmenler, bilim insanları ve sanatçılar gibi belli alanlarda uzmanlaşmış eğitimli insanlara karşı düşmanca tavırları teşvik etti. Bu insanlar sıklıkla devlet düşmanları olarak görüldüler ve önceden uyarılmaksızın polis tarafından götürülüp rehabilitasyon adı verilen ancak aslında zorla çalıştırıldıkları, suçluların ÇHC'ye karşı günahlarını 'kabullendikleri' grup tartışmalarının yapıldığı, kitaplara ve yüksek kültürün diğer formlarına yer olmayan yerlere gönderildiler.

Ülkeye komünist ideallerin hakim olması için gözüpekçe savaş veren Mao Zedung'un liderliğindeki Çin Halk Cumhuriyeti, eğitimsiz işçilerin ve köylülerin erdemleri olarak adlandırılan bir değerler sistemine doğru yöneldi. Merkez Komite Başkanı olarak anılan lider Mao, her anlamda Konfüçyus'un kitap yakan, şiddet yanlısı öğrencisi Xun Zi kadar gaddar ve sertti. Ancak Mao'nun eğitimli insanları ezmesinin zararı, koyduğu ekonomik hedeflere dokundu. 1950'lerin sonunda Mao Çin'i modernleştirmek için 'Büyük İleri Atılım' adı verilen beş yıllık bir kalkınma planı yaptı. Planın 1958'den 1963'e dek sürmesi gerekiyordu. Büyük Atılım'ı gerçekleştirebilmek için hükümet Çin'i komün adı verilen, işleri ve çabalarının sonunda elde edilen karı paylaşan kırsal işçi toplulukları halinde organize etti. İnanılmaz bir hızla ve halkın rızası alınmadan ÇHC 700 milyon Çinli'yi bu komünlere dağıttı. Bu çok etkin bir operasyon gibi görünüyordu ancak Mao gençliğin üzerinde durduğu ve uzmanlığı cezalandırdığı için komünler sorumluluklarıyla başa çıkacak donanıma ya da deneyime sahip olmayan insanlar tarafından yönetildi. Büyük Atılım başarısız oldu ve başarısızlığın sorumlusu olarak görülen Mao, iktidardan düştü. Çin tarihindeki bu çalkantılı dönemi ve neredeyse tanrı olarak görülmek isteyen, bugün ise büyük ölçüde canavar gibi görülen Komite Başkanı Mao hakkında daha fazla okumak isteyebilirsiniz.

Büyük Atılım fiyaskosu kadar fena olanı, Mao'nun acımasız bir diktatör olarak anılmaya başlamasının bu fiyaskodan çok sonra gerçekleşmesiydi. 1966'da Mao politik gücünü yeniden kazandığında hatalarından ders çıkarmak yerine eğitim, sanat ve geleneği tasfiye etme konusunda daha da fanatikleşti. Kızıl Muhafızlar adını verdiği bir halk ordusu kuran Mao, bu ordu sayesinde onlu yaşlarının sonunda ve yirmili yaşlarının başındaki genç Çinlileri biçimlendirip geleneksel Çin yüksek kültürünün ya da Mao'nun ideolojisiyle çelişen yabancı etkilerin tüm izlerini kazıdı. Kızıl Muhafızların gücü bir ölçüde bu ordunun yeterince yiyeceğinin ve parasının olmasından geliyordu. Çin'in geri kalanı öylesine yoksuldu ki Kızıl Muhafızlara katılanların önemli bir bölümü sadece yemek yeme ve hayatta kalma güdüsüyle hareket ediyordu. Kızıl Muhafızlar ülkeyi on yıl boyunca terörize ettiler. ÇHC'nin düşmanı olmakla suçladıkları insanlara saldırdılar, onları aşağıladılar, hapse tıktılar hatta öldürdüler. Muhafızlar, bütün Çin'i, kimsenin dışında kalamayacağı bir savaş alanına çevirdiler. Mao'nun 1976'daki ölümüne dek, on

yıl boyunca ülkede herkes her an 'düşünce suçlusu' olarak ilan edilebilir ve eski Çin geleneklerini takdir etmekle, eğitime inanmakla ya da yabancı etkilerle kirlenmekle suçlanabilirdi.

Jia Zhangke, Kültür Devrimi dördüncü yılındayken Kuzey Çin'in Shanxi bölgesinde doğdu. Çocukluğundan hatırladığı kadarıyla doğduğu küçük taşra kasabası Fenyang'da Kızıl Muhafızlar'ın şiddetli saldırıları çok nadir sayılırdı ancak Jia'nın Fenyang'da bulunmasının nedeni Kültür Devrimi'yle ilişkiliydi. Jia'nın dedesi Avrupa'da cerrah olarak çalışmıştı. Bu nedenle ailesi, Çin Halk Cumhuriyeti'ni kirletecek yabancı etkilerin taşıyıcısı olma ithamıyla karşı karşıyaydı. Böyle aileler öldürülebilir ya da arınmaları ve köylülerden Çin tarzı saflığı öğrenmeleri için kırsal bölgelere sürgün edilebilirlerdi. Jia'nın ailesi sürgün edilenlerdendi. O zamanlar kitap okurken görülmek tehlikeliydi. Bir şeyler söylerken duyulmanız bile şüpheli olmanıza yeterdi. Evinizde radyoyla yakalanırsanız da aynı durum geçerliydi. Bu nedenle Jia'nın *Peron* filminin DVD'si içindeki bir röportajında anlattığı üzere o ve ailesi akşam yemeğinden sonra uyku vakti gelene dek mutlak bir sessizlik içinde oturmuşlardı. Korku ve derin bir sıkıntının tuhaf bir bileşimini doğuran bu durum sadece Jia'nın değil o zamandan bu zamana Çin'de yapılan her filmde varlığını hissettirdi.

Ancak bu durum, Komünist devrimin çok öncesinde, 1896'da Şangay'da Beijing Operası hakkında bir kısa film gösterimi yapılmasıyla başlayan Çin sinemasının her dönemi için geçerli değildi. 1920'lerde Çinliler'in çok yoğun bir yapım programı vardı. Ülkede komediler, melodramlar ve herkesin bildiği halk masallarından uyarlanan filmler çekiliyordu. 1930'larda ilk film yıldızları ortaya çıktı. Devrimden önce de Çin'de işçi sınıfından insanların yaşamını odağa alan ilerici politik filmler yapılıyordu. Yitirilip tekrar kavuşulan bir aşk hakkındaki siyah beyaz bir film olan *Küçük Bir Kasabada Bahar / Xiao cheng zhi chun* (Yön. Fei Mu, 1948), Çin'de sinemanın sanat olarak tomurcuklandığını müjdeliyordu. Ancak devrimden sonra ÇHC 1956 yılında Beijing Film Akademisi'ni kurdu. Akademinin amacı sinemacıların yetiştirilmesini sınırlandırmak ve Komünist ideolojiyi destekleyen, masraflarını hükümetin karşıladığı filmler yapmaktı. 1965'e gelindiğinde Çin hızla Kültür Devrimi'ne savrulurken Akademi yeni öğrenci kabul etmemeye başladı ve Kızıl Muhafızların zorbalıklarıyla Kültür Devrimi sona erdikten iki yıl sonrasına, 1978'e kadar kapılarını tekrar açmadı. 70'lerin sonunda akademiye giren yeni öğrenciler Beşinci Kuşak sinemacılar olarak anılmaya başladılar. Bu hesapla Kültür Devrimi yüzünden kariyerleri başlamadan biten 1956'nın sinemacıları Dördüncü Kuşak, II. Dünya Savaşı öncesindeki sinemacılara Üçüncü Kuşak, 1930'ların sinemacılarına İkinci Kuşak, onların öncülerine de Birinci Kuşak deniyordu.

Beşinci Kuşak yönetmenler Kızıl Muhafızların temsil ettiği her şeye karşı hızla muhalif bir bakış açısı geliştirdiler. Böylece çarpıcı güzellikleri ve renkleriyle Beşinci Kuşak filmlerinin pek çoğunda klasik sanat gelenekleriyle ilgili uzmanlık ve hüner geri kazanıldı. Hanedanlık dönemlerinde geçen eski hikâyeler ve Mao ve takipçileri tarafından fazla Batılı karakter taşıdığı düşünülebilecek tutkulu, romantik öyküler de geri döndü. 1920'lerin Çin'inde geçen, zengin bir adamla haremini anlatan *Kırmızı Fenerler / Da hong deng long gao gao gua* (Yön. Zhang Yimou, 1991) bu tür filmlerdendi. Aynı zamanda Beşinci Kuşak sinemacıları, Çin halkının Kızıl Muhafızların zulmü altında çekti-

ği acıları dolaylı yollarla anlatan hikâyelere başvurdular. Çok çarpıcı bir film olan *Elveda Cariyem / Ba wang bie ji* (Yön. Chen Kaige, 1993), neredeyse bir zamanların yasaklı konularının listesi gibiydi. *Elveda Cariyem* 1920'lerde Pekin (Beijing) Operasında kadın rollerini canlandırması için yetiştirilen genç bir oğlanın iğdiş edilmesini anlatıyordu. Bu, bir kaç yıl öncesine kadar düşünülemeyecek bir konuydu. Film aynı zamanda Çin'in geleneksel tiyatro kültürünün güzelliğini övüyor, Pekin operasının dramatik geleneklerinin Kızıl Muhafızlar tarafından sona erdirilmesi nedeniyle acı çeken, bazıları intihar eden oyuncuların çektiklerinden dolayı yazıklanıyordu. Muhafızlar Çin tiyatrosunu bir süreliğine yok etmekle kalmadılar. Aynı zamanda çocukları kendilerini seven ve yetiştiren insanlara karşı döndürdüler. Ayrıca Zhag Yimou'nun yasaklı filmi *Yaşamak / Huozhe*'den (1994) söz etmek gerekir. Film Çin'de skandal bir biçimde sansür edilmesine karşın Cannes film festivalinden üç ödül aldı. *Yaşamak*, Kızıl Muhafızlar tarafından tüm doktorları tutuklanan ve yerlerine küstah, eğitimsiz, ne yaptıklarını bilmeyen gençlerin yerleştirildiği bir hastanede doğum yaparken ölen genç bir kızın hikâyesini anlatıyordu.

Jia bu filmleri izlediğinde sinemanın Çinlilerin hayatlarını değiştirebileceğini anladı. Beşinci Kuşak'tan bir film onun için özel bir anlam ifade ediyordu. *Sarı Toprak / Huang tu di* (Yön. Chen Kaige, 1984) onu sinemacı olamaya yönlendiren filmdi. *Sarı Toprak*, halk türküleri derlemek için Sarı Nehir üzerindeki bir köye gelen bir askerin hikâyesiydi. Sarı Nehir, Jia'nın doğum yeri olan Shanxi bölgesinden geçiyordu. Bu nedenle film ona özel bir güçle sesleniyordu. Filmde kahraman köyde ailesi tarafından sevmediği bir adamla evlendirilmeye yazgılı bir köylü kızla tanışıyordu. Hikâye iki karakterin karşılıklı uyanışını anlatıyordu. Asker, kendisini köylülerden şarkı derlemeye gönderen Komünist bürokratların köylü yaşamını idealize etmekle çok meşgul oldukları için taşrada eğitimsiz insanlar arasında ne tür acılar çekildiğinin farkında olmadıklarını anlıyordu. Genç kız da ailesinin kendisine sunduğu sınırlı ve yoksul bir hayattan daha fazla seçeneği olduğunu anlıyordu. Bu kırsal kültür içinde, kocasından dayak yemeyi bekliyor, şikayet etmeden buna katlanması gerektiğini biliyordu. *Sarı Toprak* Jia'nın ailesini Fenyang'a sürgüne gönderen Kültür Devrimi'nin ilkelerine açıkça karşı çıkıyordu. Eğitimsiz köylülerin, iyi yurttaşlar olarak kırsal bölgelere gönderilen entelektüeller için rol modeli olmaları, onları anti-komünist kültürden temizlemeleri gerekiyordu. Oysa dertleri kendi başlarından aşkın köylüler kusursuz bir mutlu yurttaş örneği olmaktan uzaktılar. Chen'in görüntülerden oluşan şiiri ve *Sarı Toprak* hikâyesinin anlatılma tarzı Jia'yı politik dogmadan kurtardı ve ona Beijing Film Akademisinde öğrenci olması için ilham verdi.

1989'da Beijing'in kent merkezinde yer alan Tiananmen Meydanı'nda yapılan insan hakları ve demokrasi gösterileri sırasında Jia, kendisine öğretilen ideolojiye karşı ikinci bir uyanış çağrısı alır. Tiananmen Meydanı'ndaki olaylar demokrasi ve serbest pazar savunucusu Hu Yaobang öldüğünde başlar. Beijing'deki öğrenciler ve entelektüeller Hu'nun yasını Tiananmen Meydanında ve etrafında toplumsal reformlar yapılması için protesto gösterileri düzenleyerek tutarlar. Protesto gösterileri 15 Nisan'da başlar ve en az 100,000 Çinli bu gösterilere katılır. Hükümet anlayışlı görülmese de en azından gösterilere izin vermek niyetindedir. Ancak 4 Haziran'da aniden göstericileri dağıtmak için tanklar gönderilir. Bu Çinli isyan hareketini ve hareketin içerdiği cesareti tüm dünya

için özetleyen görüntü, tek başına Çinli bir gencin dev bir tank önünde ayakta durduğu, çarpıcı bir gazete fotoğrafıdır. Bu fotoğraf aynı zamanda gösterilerin sonucunu da öngörmüştür. Göstericiler ne kadar cesur olurlarsa olsunlar bu koşulların üstesinden gelemezler. Göstericilerin çoğu tutuklanır, bazıları öldürülür. Öğrencilerin cesareti Jia'ya ilham verir, hükümetin gaddarlığı ise onu çileden çıkarır. Kendi hakları için ayağa kalkan bireylerle Çin hükümetinin baskıları arasındaki bu karşılaşma Jia'nın aklından çıkmaz ve onun filmlerini renklendirmeye devam eder.

Jia ÇHC'yle ilgili gerçekleri nasıl görmeye başladığını 11 yıl sonra doğum yeri Fenyang'daki yaşamı aktardığı *Peron / Zhantai* (2000) filmiyle anlatır. *Peron,* Jia'ya göre daha önce Çin'de sinema perdelerinde gösterilmemiş bir hayata tanıklık ettiği için yapmak zorunda kaldığı bir filmdir. Bildiğiniz gibi güçlü duygular sanat yapıtı yaratmaya yetmez. Ancak işini Beijing Film Akademisi'nde *Beijing'de Bir* Gün (1994), *Du Du* (1996) gibi çok sayıda kısa öğrenci filmi çekerek ve mezun olduktan sonra ilk uzun filmi olan *Yankesici / Xiao Wu* (1997) filmini yaparak öğrenen Jia, artık deneyimlerini filmlerine yansıtmaya hazırdır. Bu ilk filmlerinden bugüne, Çin'in Beşinci Kuşak yönetmenlerinin onun tek ilham kaynağı olmadığı açıktır. Görece liberal bir Çin'de aldığı eğitim, Jia'yı Amerikalı belgeselci Robert Flaherty ve Fransız film eleştirmeni André Bazin'in de aralarında bulunduğu, her biri onu farklı açılardan etkileyen önemli Avrupalı ve Amerikalı yönetmenlerle tanıştırır. Flaherty'nin doğa filmlerinde gözlemlediği belgesel boyut Jia'yı gerçek mekanda çekim yapmaya ve stüdyoda müdahale edilerek çekilen idealize görüntüler yerine kamerasını doğrudan hayata yönlendirme konusunda ısrarcı olmaya teşvik eder. Okulda yazılarını okuduğu büyük eleştirmen André Bazin ise ÇHC'nin istediği toplumcu gerçekçilikten farklı bir gerçekçilik olasılığının kapılarını açar.

Eleştirmen Jason McGrath'ın da belirttiği gibi Jia gerçekçiliği hükümetin sinemacıları zorladığı biçimde, komünist ideolojiyi telkin etmek için değil, ideolojiyi sorgulamak ve yanılgı içeren yönlerini ortaya koymak için kullanır. Bu nedenle bazı eleştirmenler Jia'nın yapıtlarını "post-sosyalist gerçekçilik" olarak nitelerler. Jia bu tür filmleri ülkesi serbest girişime izin vermeye başladığı için yapabilmektedir. Bu sayede 1990'dan sonra bağımsız film yapabilmek mümkün hale gelmiştir. Jia hükümetten hiç destek almadan, filmlerinin finansmanını Avrupalı yapımcılardan sağlar. Bu durum Jia'nın doğduğu Çin'e göre büyük bir değişimi ifade eder. Toplumsal değişimin kaydını tutmak, Jia'nın yapıtlarının en önemli boyutlarından biridir.

Peron'un konusu birçok açıdan Çin'in ağır ağır Kültür Devrimi'nin yarattığı korku ve tekdüzelikten sıyrılmaya başladığı 1980'lerde meydana gelen değişimlerdir. Hikâyenin başıyla filmin sonu arasında tam olarak ne kadar zaman geçtiği belirtilmese de son sahneye geldiğimizde Fenyang'ın artık çok farklı bir yer haline geldiğini görebiliriz. Farklılıklar ana karakterlerin ve arkadaşlarının davranışlarında ve içinde bulundukları koşullarda kendini gösterir. Filmin başında hepsi de "kültür takımı" denen bir grubun içinde yer alan onlu yaşlarının sonunda ve yirmili yaşlarının başında bir grup gence odaklanırız. Bu gençler Fenyang'da ve civar kasabalarda ÇHC'nin ideolojisini öğreten müsamereler sahnelerken filmin sonunda rock and roll partileri düzenlerler. Filmin başında Fenyang'daki evlerde elektrik yokken filmin sonunda herkes elektriğe kavuşmuştur. Filmin başında "kültür takımı"nın genç üyeleri, daha iyi komünist olmaları ve

kurallara uymaları için yaşlılar tarafından azarlanırlarken, filmin sonunda küçük tiyatro kumpanyası özelleştirilmiştir, ebeveynler ve tiyatro müdürü otoritelerine olan saygının kaybolmasından dolayı şaşkınlığa uğrarlar. Yani *Peron* Fenyang'daki bazı teknolojik ilerlemeleri ve bazı yeni özgürlükleri sunar. Her değişim hem iyi hem kötü sonuçlar doğurur ama en büyük değişim hayra yorulacak gibi değildir. Filmin sonunda genç kahramanlarda hayatta olmanın heyecanı ve coşkusu yitip gitmektedir. Rüyalarından vaz geçmeye ve Çin toplumsal sisteminin büyük çarklarının birer dişlisi olmaya zorlanırlar. *Dünya*'nın ana teması burada da karşımıza çıkar.

Filmin ana karakterleri kendine özgü kaygıları olan öfkeli oğlan Cui Mingliang (Wang Hongwei), onun sevdiği, dansçı olma hayalleriyle yanıp tutuşan genç kız Yin Ruijuan (Zhao Tao), özgür ruhlu, romantik genç Zhang Jun (Liang Jingdong) ve Zhang Jun'dan hamile kalan ama arkadaşlarıyla Zhang'ın zorlamasına rağmen kürtaj olmayı reddeden kız arkadaşı Zhong Ping'dir (Yang Tianyi). *Dünya*'da olduğu gibi *Peron*'da da uylaşımlara uyan bir hikâye yoktur. Karakterlerin hayatlarını günden güne izleyerek kim olduklarını, hayattan ne istediklerini anlamaya çalışırız. Mingliang ve Ruijuan birbirlerine karşı bir tür bağ hissetseler de tam anlamıyla bir ilişkiye cesaret edemezler. Ping ve Jun'un eksiksiz bir ilişkileri vardır ama bu durum ancak Ping hamile kalana ve Jun baba olmanın gerekleriyle yüzleşmek istemeyene kadar sürer. Bu gençlerin hepsi de paralarının yetmediği iyi bir eğitim ve insanların ya çiftliklerde ya da kömür madenlerinde çalıştığı Fenyang'da bulunmayan iyi iş olanakları isterler. Çin özel girişimi destekleyen serbest piyasa ekonomisine doğru ilerlerken gençlerin "kültürel takım"ları özelleştirilir. Bölgenin yoksul insanları destek olamadığı, hükümet ise artık para vermediği için küçük tiyatro ayakta kalamaz. Özgürlüğün bir bedeli vardır.

Peron'da dilin kullanımına ilişkin bir bilgi verelim. Çin'de insanların soyadları önce gelir. Kişisel adları ise soyadından sonra kullanılır. Yani Jia Zhangke, Jia ailesinin çocuğudur. Kendi adı ise Zhangke'dir (yönetmenin adının bazen Zhang-ke, bazen Zhangke olarak yazıldığını göreceksiniz, burada ikinci kullanım tercih edilmiştir). Benzer biçimde Cui, Cui Mingliang'ın aile adıdır. Arkadaşlarının onu çağırırken kullandığı ilk adı ise Mingliang'dır. Aynı sıralama diğer karakterlerin adları için de geçerlidir. Özel adlar son harfe çok hafif bir vurgu yapılarak telaffuz edilir. Yani dikkatle dinlerseniz Mingliang'm "Minlian" olarak telaffuz edildiğini duyarsınız. Ruijuan, "Ruijua" olarak, Ping "Pin", Jun da "Ju" olarak telaffuz edilir. Aynı durum Jia'nın tüm filmlerindeki isimler için geçerlidir. Bu arada Jia, "Zha" olarak telaffuz edilir. Bu Jia'nın filmlerine özgü bir durum değildir ama Jia diyalog kullanımında Fenyang'daki yaşamın belli bir yönünü aktarmak üzere dili ilginç bir biçimde kullanır.

Kahramanların ebeveynleri bol bol konuşurlar ama Mingliang, Ruijuan, Jun ve Ping çoğunlukla bakışlarıyla ve anlamlı sessizliklerle iletişim kurarlar. Sizce neden? Eğer sahneleri dikkatlice izlerseniz ebeveynlerin Kültür Devrimi sırasında kendilerine öğretilen şeyleri söylediklerini görürsünüz. Ebeveynler kendi duygularını ifade etmezler. Kültür Devrimi zamanında düşündüklerini ifade etmek tehlikeli olduğundan Çinliler duygularını kendilerine saklamayı öğrenmişlerdir. Başka bir deyişle Kültür Devimi zamanında dil öylesine kamusal hale gelmiştir ki kişisel ifade gücünü yitirmiştir. Bu nedenle *Peron*'da genç karakterlerin birbirleriyle jestler ve yüz ifadeleri aracılığıyla

anlaştığı birçok sahne görürsünüz. Ancak bu sessizlik kuralının bir istisnası müziktir. Fenyang'da hayat değişirken Mingliang ve arkadaşlarının gittikçe daha kolay erişebildiği popüler şarkılar, gençlerin kendilerinin ifade edemedikleri birçok şeyi dile getirirler. Örneğin filmde gençlerin kendileri için "trenin kaçtığı" duygusunu ifade eden bir şarkı yer alır. Gençler istedikleri hayata sahip olamayacaklardır.

Uzun ve boş peron
Bekle bekle gelmez...
Uzun vagonlar
Kısa süren aşkımı taşırlar
Uzun ve boş peron
Terkedilmiş. Elimizden tek,
Beklemek gelir.
Aşkım çoktan gitti
Gelen trende kimse yok

Son birkaç sahnede gençlerin hayatlarının gerçekten de uzun ve boş peronlara benzediğini görürüz. Kısır bir ofiste vergi tahsildarlığı yapan Ruijuan, ancak radyo karşısında kendi kendine dans eder. Mingliang ve Jun sıkıntıdan ve hayal kırıklığından kendilerini içkiye vururlar. Jun onu çocuğunu aldırmaya zorladıktan sonra hikâyeden kaybolan Ping'i ise gün ortasında kocası uyurken bebeğiyle oynarken görürüz. Bu sahnedeki adamı tanımayız (ama Jun olmadığı bellidir) ama eş ve baba rollerini benimsemiş, açıkçası çok da eğlenceli görünmeyen birine benzemektedir. Sadece ömrünün baharındaki bebek hayatta olmaktan zevk alıyor gibidir. Bazen karakterler Beijing gibi Çin'deki büyük şehirlerden, hayat oralarda daha ilginçmiş gibi bahsederler. Ancak Jia'nın sonraki filmi *Dünya*'da gördüğümüz gibi Beijing'de de yetişkin yaşamı özünü kaybetmiş ve rutinleşmiştir. Bu sadece komünist ülkelere özgü bir sorun mudur? Batıda da insanlar ilk gençliklerinde daha enerjik, meraklı ve yeni şeyler denemeye eğilimli değil midir? Başka yerlerde de insanlar yetişkin hale geldiklerinde gençlik umutları hayal kırıklıklarına dönüşmez mi?

Jia'nın bir sonraki filmi *Bilinmeyen Zevkler,* 2001 yılında, Shanxi bölgesinden bir başka küçük şehir olan Datong'da geçer. Bu film de Çinlilerin hayatını *Peron*'dakilerle yaşıt gençler üzerinden ancak bu kez tam karşıtı bir bakış açısıyla ele alır. *Bilinmeyen Zevkler*, Çin bir pazar ekonomisi olduktan sonra, yani *Peron*'un bittiği yerde başlar. *Peron*'daki arkadaşlar sert otoriteye karşı başkaldırırlarken *Bilinmeyen Zevkler*'deki yaşıtları otoritenin sarsıldığı, herkesin kapabildiği her şeyi kapmakta özgür olduğu bir geçiş dünyasında yaşarlar. Bu vahşi ve acımasız varoluştur. Üstelik filmin ana karakterleri, etraflarında hayatlarına çeki düzen verebilecek anlamlı değerlere sahip yetişkinler bulamazlar. Bu filmde kendini gösteren temel değer paradır. Bu da ilkesiz davranışları, yönsüzlüğü ve kafa karışıklığını teşvik eder. *Bilinmeyen Arzular* sizi özgürlüğün doğası hakkında düşünmeye yöneltebilir. Bu filmde şiddet, sınırların ve neye izin verilip neye izin verilmediğini belirten kılavuzların olmayışından kaynaklanır. Elbette *Peron*'da olduğu gibi sert ve gerçeklerden kopuk bir otorite karşısında insanlar potansiyellerini gerçekleştirmeyi başaramazlar. Ancak zorbalıktan kurtulup özgürleşmek, anlamlı sınırlar belirlemeyi ve özgürlüğümüzün bizi şaşkına çevirmemesi için bireyler olarak bizi

yönlendirecek değerler benimsemeyi içermez mi?

Filmde ilk gördüğümüz insan Bin Bin'dir (Zhao Wei Wei). Açılış sahnesinde Datong etrafında motosikletle gezmektedir. Normalde bu sahneyi özgürlükle ilişkilendirebilirsiniz ancak Bin Bin mutlu görünmez. Bin Bin ve onunla birlikte Datong'un sokaklarını motosikletiyle aşındıran arkadaşı Xiao Ji (Wu Qiong) sıkıntıdan patlamak üzeredirler. İşleri yoktur. Aileleri onları desteklemez. Bin Bin sürekli kendisini eleştiren, ona yardım etmek istese de nasıl yapacağını bilemeyen annesiyle yalnız yaşamaktadır. Xiao Ji de tek ebeveyniyle, hiç saygı duymadığı, çok zayıf bir insan olan babasıyla birlikte yaşar. Gençler etraflarında ya suçlu ya da umutsuzca vakit öldüren başka adamlarla birlikte zamanlarını sokaklarda ve bilardo salonunda harcarlar.

Filmdeki başlıca iki kadın karakter Qiao Qiao (Zhao Tao) ve Yuan Yuan'dır (Zhou Qing Feng). Bu karakterlerin her ikisi de son derece güçlü bir iradeye sahip olsa da sadece Yuan Yuan'ın iyi bir geleceğe kavuşma ihtimali vardır. Qiao Qiao dansçı olmak ister ama gerekli disiplinden yoksundur. Ayrıca ne kadar uğraşırsa uğraşsın bu küçük şehirde dansçı olarak ne iyi bir iş ne de ona iyi bir eğitim verebilecek okul bulabilir. Bulabildiği tek iş, Datong'lu bir işadamının içkilerinin reklamını yapabilmek için bir grup kızı sömürdüğü "Moğol Likör Kralı Dans Grubu"nda dansçılık yapmaktır. Qiao Qiao filme gangster erkek arkadaşı Qiao San (Li Zhu Bin) ile başlar. Genç kız, erkek arkadaşının müdürlük yaptığını sansa da Qiao San aslında onu kendi amaçları için kullanmaktadır. Film boyunca Qiao Qiao ve Xiao Ji yakınlaşmaya başlarlar ama tehlikeli bir adam olan Qiao San'ın tehdidi gibi Xiao Ji'nin umutsuzluğu ve kim olduğuna, nereye gittiğine dair kafa karışıklığı da peşlerini hiçbir zaman bırakmaz. Yuan Yuan, Bin Bin'in kız arkadaşıdır. Yuan Yuan, filmde belli bir yön duygusu olan tek karakterdir. İyi bir kariyer yoluna girebilmek için üniversiteye gitmeye çalışır ama isteğine kavuşabilmek için bugün eğlenceden fedakarlık etmesi gerekir. Herkes anlık olarak yaşarken Yuan Yuan'ın hayatı ertelenmiş bir doyumdan ibarettir. Ancak yönetmen Jia, aslında Yuan Yuan'ın zevklerini neden ertelediğini bilmediğini ima eder. Genç kız eğitim sistemi tarafından böyle şartlandırılmıştır.

Bu filmde özgürlük sorununu araştırmak için Jia antik ve modern Çin kültüründen öykülere, şiirlere ve felsefeye başvurur. Ne anlatmak istediğini anlamanız için bu referanslar hakkında bilgi edinmeniz gerekir. Filmin adı Çince orjinali olan *Ren Xiaoyao*'nun yaklaşık bir çevirisidir. Bu da tam olarak "kısıtlamalardan bağımsız hayat" anlamına gelir. Filmin adı M.Ö. dördüncü yüzyıldan bir felsefeci olan Zhuangzi'nin metinlerinden gelir. Zhuangzi şiirlerinden bir dize hit olmuş bir pop şarkısında kullanıldığı için 1980'lerde Çin'de popüler olmuş bir felsefecidir. Bu nedenle karakterler sadece "Bilinmeyen Zevkler" şarkısından değil Zhuangzi'den de bahsederler. Qiao Qiao'nun gangster erkek arkadaşı Qiao San, Zhuangzi'nin felsefesine inanır. Kendisinin eğitimsiz bir suçlu olduğu düşünüldüğünde oldukça etkileyici bir durumdur bu. Ancak onun ilgi duyduğu eski bilgeliklerin modern bir yanlış yorumlamaya indirgendiği, antik metnin banalleştirilmiş halidir. Örneğin Zhuangzi'nin şiirinden uyarlanan pop şarkısı filmde üç kez karşımıza çıkar ve Jia, ilk iki kez şarkıyı son derece bozuk bir biçimde dinletir.

Şarkıyı ilk kez Qiao Qiao, Moğol Likör Kralı dans topluluğunun seçmelerine katıldığında CD'den çalınırken dinleriz. Şarkı ikinci kez karşımıza Bin Bin ve Yuan

Yuan'ın televizyonda izlediği müzik klibi biçimde çıkar. Filmin son sahnelerinde şarkıyı üçüncü kez dinleriz. Bu kez çok umutsuz bir duruma düşen Bin Bin şarkıyı kendi kendine söylemektedir. Qiao Qiao'nun seçmesinde ve televizyondaki video klipte Zhuangzi'nin sözlerinin 'her şey uyar' anlamında yorumlandığı anlaşılır. Aslında Qiao San, Qiao Qiao'ya Zhuangzi'nin insanlara "kendilerini iyi hissettiren neyse onu yapmalarını" öğrettiğini anlatır. Ancak bunun nedeni Qiao San'ın eğitimsiz olması ve bu yorumun gangster yaşam tarzına uygun olmasıdır.

Çin'deki eğitimli insanlar Zhuangzi'nin hakikatin bakış açınıza göre değişebileceğini vurgulayan karmaşık bir göreliliğin erken bir formunu geliştirdiğini bileceklerdir. Zhuangzi, "Her şeyi eşit kılma üzerine tartışmalar" başlığını taşıyan bir metninde, en güzel insanların bile balıklara ve kuşlara çirkin görüneceğini çünkü onların güzellik ölçütünün kendi türleriyle sınırlı olduğunu söyler; "Dünyada güzelliğin ölçütünün nasıl belirleneceğini kim bilebilir ki?" Zhuangzi'nin insan ve kelebek meseli daha da ünlüdür. Bu hikâyede bir adam rüyasında kendini kelebek olarak görür ancak uyandığında yine insandır. Zhuangzi hangisi hakikat, hangisi rüya, diye sorar. Kelebek olduğunu hayal eden adam mı yoksa insan olduğunu hayal eden kelebek mi? Bunlar rahatsız edici sorulardır. Zihinlerimizi kendimizi güvende hissedecek biçimde kullanmak isteriz. Ama Zhuangzi zihnini kendini beğenmiş insanları rahatsız etmek için kullanır. Qiao San gibi gangsterler, kendi açgözlü, saldırgan ve düşüncesiz davranışlarını meşrulaştırmak için Zhuangzi'nin felsefesini istismar ederler. Kültür Devrimi sırasında suç sayılan Çin'in zengin kültürel mirası hakkında bilgi sahibi olmak artık suç olmaktan çıkmışken, Jia bu mirasla ilgili yeni endişeler vurgular. Belki de yeni serbest pazar ekonomisi bu mirası farklı bir yolla, anlamını bencil istekler uğruna saptırarak yok edecektir.

Sadece filmin sonunda Bin Bin şarkı söylerken Jia kendi kültürel mirasının bir parçasının hala güçlü ve önemli olduğunu ima eder. Bin Bin çaresiz bir durumdadır. Şarkıyı söylemeye başladığında Zhuangzi'nin sözcükleri Çin'deki korkutucu ve kafa karıştırıcı geçiş sürecini yaşayan insanlara teselli ve güç verme işini görür. Bu kez sözcükler gerçek anlamlarını bulmaya başlar:

Hangi acılar gelirse gelsin,
Hangi pişmanlıklar,
Aşkımı anlayan biri oldukça iyi olurum ben

Bu tuhaf ve dokunaklı an, Qiao Qiao'nun işe girmek için bedenini şarkının güç duyulan nameleri eşlinde utangaçça sergilediği, Qiao San'ın kabadayılığını cahilce savunmak için klasikleri yanlış aktardığı sahnelerden çok farklıdır. Acaba Jia, 21. yüzyıl Çin'indeki modern pazar ekonomisi içinde yaşayan genç insanların yaşadığı krizin, Çin'in zengin geçmişiyle daha iyi bir bağlantı kurmaya yol açabilecek bir potansiyeli olduğunu mu düşünür? Jia bu soruyla ilgili olarak Çin'i kültürel mirasıyla yeniden buluşturulmasında rol almak ve Kültür Devrimi'nin zorlukları hakkındaki doğruların bastırılmasını sona erdirmek istediğini söyler. Jia, röportajlarında Çin toplumundaki değişimler yüzünden yok olmakta olan insanları, yerleri ve olayları izleri yitip gitmeden filme almayı ve belleği onarmayı görevi gibi gördüğünü söyler. Bu nedenle Jia'nın son iki filmi *Natürmort* (2006) ve *24 Kent*'te (2008) bellek meselesine yoğun bir vurgu yapmış olması şaşırtıcı sayılmaz.

FİGÜR 11.2 *Natürmort / Sanxia haoren* (2006) filminden bir kare. Renkli. 108 dk. Shanxi bölgesinde küçük bir kasaba olan Fengjie'de, Yangtse Irmağı üzerindeki ünlü Üç Geçit Barajından ve dolgu taşlarından oluşan bir geri planın önünde Shen Hong'u (Zhao Tao) kocasıyla dans ederken görüyorsunuz. Parlak, güneşli bir gün, bir yerlerden müzik sesleri yükseliyor. Shen Hong kocasını iki yıldır görmemiş. Bu romantik bir kavuşma sahnesi mi acaba?

Natürmort / Sanxia haoren (2006)

Kim bilir zaman nereye varır?

Bu karede iki yıllık bir arayıştan sonra kocasını bulan Shen Hong'un (Zhao Tao) duygusal boşalmasını görüyoruz ama ortada tomurcuklanan bir aşk yok gibi. Parlak bir günde dans sahnesi kuşkusuz akla insanların sokağın ortasında kendilerini müziğe kaptırıp dans ettikleri Amerikan müzikal komedilerini getiriyor. Ancak bu görüntünün diğer yönleri, aktarıyor olabileceği romantizmle çelişiyor. Arka planda aşk hikâyelerinin alışıldık mekanlarından sayılmayacak bir baraj var. Kırılmış kaya parçaları yaratmanın mutluluk potansiyeli olduğu kadar yıkımın acısını da ima ediyor. Dahası bu taşlar aslında dekoratif bir işlev taşısalar da bize *Natürmort* boyunca gördüğümüz yıkılmış binaların moloz yığınlarını hatırlatıyorlar. Neredeyse ilk çekimlerinden itibaren filmde hükümet emriyle işçilerin Fengjie şehrini yıktıklarını görüyoruz. Yıkımlar evlerini ve işlerini terk etmek istemeyen insanlara rağmen sürüyor. Fengjie zengin bir geleneği olan 2000 yıllık bir şehir ama ÇHC bu şehri su altında kalması için yıkıyor. Hükümet yeni barajı ülkenin modernleşmesine katkıda bulunacak elektriği üretmek için kullanmayı planlıyor (Hükümet etkisi filmin tamamında görsel olarak kendisini Fengjie'de çalışan devlet işçilerini gösteren sahnelere verilen yeşil tonda gösteriyor. Bu durum devlet kurumlarının Jia'nın bir röportajda naklettiği çocukluk hatıralarına egemen olan yeşil rengini hatırlatıyor).

Çin'in büyüme sancılarını gösteren bu görüntülerin yanı sıra Shen Hong'un ve kocasının yüz ifadeleri de tıpkı son dansları gibi buruk ve kaçamaklı görünüyor. Shen Hong evliliklerini sona erdirmek için her yerde kocasını arıyordu. Ama aynı zamanda

boşanma onun için yeni bir başlangıç anlamına geliyor. Yeni bir sevgili bulan genç kadın onunla evlenmek istiyor. Böylece Shen Hong'un evliliğinin bitişinin ve onun için yeni bir aşkın başlamasının hikâyesi, arka planda Fengjie'nin yıkımı ve bu topraklara yeni bir rol biçilmesi hikâyesiyle karşı karşıya kalıyor. Bir kapı kapanırken, yeni bir kapı açılıyor. Bu ayrıntıları vurgularken Jia Zhangke'nin Shen Hong'un hikâyesini, sonucunda binlerce insanın zarar görmesine karşın Çin'in Üç Geçit Barajını kurma kararını meşrulaştırmak için kullandığı aklımıza gelebilir. Ancak isterseniz bu kadar çabuk karara varmayalım. Bu durum pek Jia'ya uygun sayılmaz, öyle değil mi?

Filmi daha önce izleyenler bu anlatılanların hikâyenin sadece bir yarısı olduğunu bilirler. *Natürmort* iki hikâyeye bölünmüş bir film. Bu hikâyelerden biri Shen Hong'un kocasını bulmak için Fengjie'ye yaptığı yolculuk, diğeri ise bir başka karakterin, Fengjie'ye bir aile meselesi nedeniyle gelen Han Sanming'in (Han Sanming) hikâyesi. Han Sanming 16 yıldır görmediği karısını ve kızını bulmak istiyor. Orta sınıftan meslek sahibi bir kadın olan (hemşire) Shen Hong bir şeyleri sona erdirmek için gelmişken, maden işçisi Han Sanming bütünüyle bambaşka bir neden için, geçmişiyle yeniden bağlantı kurmak üzere şehirde bulunuyor. Jia'nın filmlerinde alışık olduğumuz üzere *Natürmort* bize aynı toplumsal çevrede bulunan, aynı mesele üzerine farklı bakış açılarına sahip farklı karakterler sunuyor. Bu duygular ve amaçlar girdabında *Natürmort* Çin'in kendi tarihine sırt çevirme istekliliği üzerine karmaşık bir dizi bakış açısı sunuyor. Geçmişle bağların koparılmasını hem mikro düzeyde bireysel duygularda, hem de makro düzeyde kültürel kurumsal fikirlerde görüyoruz.

Burada Jia'nın önceki filmlerine göre önemli bir değişiklik fark edeceksiniz. Hem Shen Hong hem de Han Sanming, Shanxi bölgesinden gelmiş olsalar da film Jia'nın doğum yeri olan Shanxi bölgesindeki bir şehirde değil Chongming bölgesindeki Fengjie'de geçiyor. Buna karşın bu filmle diğerleri arasında bir takım benzerlikler karşımıza çıkıyor. Filmin kadın kahramanı Shen Hong, Jia'nın tüm önemli filmlerinin yıldızı Zhao Tao tarafından canlandırılıyor. Dahası yine Jia'nın önceki filmlerinde oynayan bir aktörün canlandırdığı Han Sanming karakterinin kendisi de ağırbaşlı, utangaç madenci olarak bundan başka *Peron* ve *Dünya* filmlerinde de boy gösteriyor. Ancak Han Sanming diğer iki filmde önemsiz bir karakterken *Natürmort*'da başlıca karakterlerden biri olarak karşımıza çıkıyor. Jia'nın aynı oyuncuları farklı hikâyelerde tekrar tekrar kullanması sizi seyirci olarak nasıl etkiliyor? *Natürmort*'da sessiz, pek yakışıklı olmayan Sanming'in iki başat karakterden biri olması, Jia'nın seyircilerine Çin hakkında anlattıklarına nasıl katkıda bulunuyor?

Bu sorunun cevabı, yönetmenin karaktere onu canlandıran oyuncunun adını vermesiyle ilişkili olabilir. Daha önce Jia'nın pek çok ticari sinemacının başvurmayacağı bir yöntemle kurmaca filmlerine belgesel ögeler karıştırdığını görmüştük. Burada, *Natürmort*'da Jia yine gerçek mekan çekimi kullanır, filmini gerçek bir şehirde, gerçek bir olay sırasında, Fengjie su altında kalırken çeker. Film çekilirken şehrin bir kısmı çoktan su altında kalmıştır ve filmin oyuncuları arasında evleri ve işyerleri su altında kalacağı için göç etmek zorunda olan amatörler de yer alır. Film çekilirken hükümetin görevlendirdiği işçiler henüz yıkılmamış binalara, çevre su altında kaldığında suyun yükseleceği seviyeyi gösteren işaretler koymaktadırlar. Filmde görülenler bu gerçek işaretlerdir. Bu belgesel ögeler aracılığıyla Jia gerçeklik hissini yakalamayı hedef alır.

Yönetmen aynı zamanda Shen Hong ve Sanming gibi kurmaca karakterlerin duygusal hikâyelerini de tasarlar. Bunu yaparak Jia bizden kurmaca hakkında, kurmacanın nasıl işlediği ve neden önemli olduğu hakkında düşünmemizi ister. Yönetmen neden kurmaca bir hemşire ve madenci yaratıp onlara gelecekteki kalkınma için yerle bir edilecek bir şehirde arayışa girmelerini içeren öyküler verir? Bu konuda pek çok ihtimal geçerli olabilir. İhtimallerden biri gerçekliğin bazı boyutlarını, örneğin şehrin yıkılışını sinemaya yansıtmak kolayken, kişisel hikâyelerin içerdiği inceliklerin gerçek yaşamlara dayanarak aktarılamayacak potansiyel sorunlar barındırmasıdır. Gerçek insanlar yalan söyler. Gerçek insanlar her zaman en derin duygularını ve motivasyonlarını çok iyi bilemeyebilirler. Gerçek insanlar, hikâyeleri iki saatlik bir filme sığamayacak kadar karmaşık olabilirler. Bazı sanatçılar ve eleştirmenler, yukarıda sıralanan nedenlerden ötürü kurmaca karakterlerin gerçek karakterlere göre bizi insanlık hallerini incelemeye daha çok yaklaştırdığını düşünürler. Siz ne düşünüyorsunuz? Jia'nın yaptığını televizyonlardaki sözde reality şov'larla karşılaştırın. Reality şov'lar gündelik yaşama dair düşüncelere yöneltiyor mu yoksa insanlar arasındaki ilişkileri kimin bir adada daha uzun kalabileceğini ya da gelinin kim olacağını belirleyen yarışmalara çevirerek önemsizleştiriyor mu?

Jia, *Natürmort*'da gerçekliğin "reality şov"larda gösterilemeyecek olan bir başka boyutunu, mucizevi ve gizemli yönünü de gösterir. Mucizeler televizyon programlarının çekim takvimlere uyacak biçimde talebe göre üretilecek değiller. Ancak mucizeler var olduklarını bize hatırlatmak için şiirsel olarak çağrıştırılabilirler. *Natürmort*'da Jia Fengjie'nin ortasında aniden karşımıza çıkan iki doğaüstü imge sunmayı tercih eder. İlk imge gökyüzüne doğru yükselen bir parıltılı bir UFO görüntüsüdür. Bu görüntü filmin yaklaşık üçte biri geride kaldıktan sonra geçici olarak Sanming'in hikâyesini bırakıp Shen Hong'un hikâyesine geçtiğimizde karşımıza çıkar. Sanming tuhaf ışıkları görüş alanından çıkıp Shen Hong'un görüş alanına girene kadar gözleriyle takip eder. Shen Hong da ışıkları gözden kaybolana kadar izler. İkinci görüntü ertesi sabah kocasını bulacağını bilmeyen Shen Hong'un arayışlarının sonuçsuz kaldığı hayal kırıklığıyla dolu yorucu gününün sonunda karşımıza çıkar. Shen Hong yıkadığı bir çamaşırını kuruması için ipe asarken tam karşısındaki büyük ve tuhaf biçimli bina, ateşlenen bir roket gibi havalanıp yeryüzünü terk eder. Bu şaşırtıcı imgelerin *Natürmort*'daki hikâyeyi nasıl biçimlendiriyor olabilecekleri üzerinde düşünmek isteyebilirsiniz. Normatif gerçeklik kavrayışımıza uymayan, bildiklerimizin ve beklentilerimizin ötesindeki şeyler, arayışın, arzunun ve bilinmeyen bir gelecek için bugünden yapılan fedakarlığın öne çıktığı bu dünyaya nasıl sığar?

Natürmort'un daha önceki Jia Zhangke filmlerini hatırlatan yönlerinden biri de minimalist dil kullanımıdır. *Peron, Bilinmeyen Zevkler* hatta *Dünya* gibi filmlerde insanların söyledikleri büyük ölçüde kendilerine öğretilenlerden ibarettir. Gerçek düşünceleri ortaya çıkaran ise sessizliklerdir. Burada da karakterlerin en derin düzeyde nasıl hissettiklerini anlamamıza yine sessizlikler yardım eder. Shen Hong'un kocasını ondan boşanmak için aradığını biliyorsunuz ama filmde Jia bu bilgiyi Shen Hong'un kocasıyla buluştuğu sahneye gelene kadar açık etmez. Shen Hong kocasını nerede bulabileceğine dair insanlarla konuşup bilgi toplarken, filmi ilk kez izleyenlerin çoğu onun kocasıyla tekrar biraraya gelmek istediğini düşünür. Shen Hong'un gerçek niyetlerini bildiğiniz zaman, Jia'nın seyirciye sözcüklere gerek duymadan karakterinin sessizlikler yoluyla ör-

selenmişliğini ve aşağılanmışlığını nasıl anlattığını kavrayabilme özgürlüğü sunduğunu görür ve bu becerisinden ötürü yönetmeni takdir edersiniz. Elbette Sanming'in karısını ve kızını bulup bulamadığını ya da onlarla bağlantı kurup kuramadığını öğrenmek için *Natürmort*'u izlemeniz gerekir.

Filmin son sahnesi Jia'nın sadece Çin'in önemsiz kabul ettiği bireylerin hayatlarını anlatmakla kalmaz, aynı zamanda insan varoluşunun özünde sessiz bir yalnızlık olduğunu, her bireyin kendi dertleriyle tüm toplumun istekleri arasındaki ince çizgide yürümesi gerektiğini de gösterir. Bu son sahnede Sanming birden iki bina arasına gerilmiş bir ipte yürüyen birini görür. Bu adam neden ipte yürür, bilmeyiz ama Sanming'in bu görüntüyle büyülendiğini anlarız. Sanming eğitimli biri değildir. Felsefeci hiç sayılmaz ama ipte yürüyen adamı sessizce izleyen Sanming'i gördüğünüzde onun bu manzarayı hayatın kendisi gibi yorumladığını anlarsınız. Sizce kendi hayatınızın görüntüsü de böyle midir?

Natürmort'un Jia'nın diğer filmlerinden farklı yönü, Sanming ve Shen Hong'un birbirlerini bilmemeleri ve hiç tanışmamalarıdır. Bu iki karakterin hikâyeleri tamamen farklıdır. Yukarıda tartışılan tüm filmlerde ana karakterler aynı kurmaca tarihin parçası olan yakın arkadaşlardır. Sanming ve Shen Hong'u birleştiren tek şey Fengjie'nin (gerçekten) sular altında kalmasıdır. Yani Jia *Natürmort*'da, kullandığı belgesel kurmaca karışımının belgesel oranını arttırmıştır. Filmlerinin neden giderek belgesele dönüştüğünü sorduklarında Çin çok hızlı değiştiği için gerçek durumları onlar birer hatıra haline gelmeden filme almak istediğini söyler:

> Bugünlerde yaşadığımız deneyimleri kaydetmek için belgeseli kullanma ihtiyacı hissediyorum. Değişimleri kaydedip kurgulamam gerek. Filmlerimi hemen tamamlamalıyım. Zaman kritik önem taşıyor. Belgeselin doğrudanlığıyla değişimleri henüz gerçekleşirken yakalayabilirim. Bir başka sorun da Çin'in yirminci yüzyıl ortası tarihine ilişkin anıların kaybolmakta olması. Hikâyelerimi anlatırken belgeseli kullanmalı, anıların, mimarinin, binaların, bütün bir insan neslinin yok olmasını engellemeliyim.

Jia'nın bu saplantısı en son filmi *24 Kent*'de çok daha belirgin olarak sergilenir. Film 420 numaralı gerçek bir fabrikanın gerçek ve kurmaca işçilerinin hayatını kaydeder. Çin'in Sichuan bölgesindeki Chengdu'da yer alan bu fabrika bir zamanlar hükümetin gizli silah malzemeleri ürettiği bir tesistir. Jia işçilerin hayat hikâyelerini, 420'nin yerine yeni lüks apartmanlar yapılması için yıkıldığı dönemde anlatır. Bundan böyle burası 24 Kent olarak anılacaktır. *24 Kent,* işçi yığınlarının 420 no'lu fabrikaya girişleriyle açılır. Kamera işçilerin yarattığı şiiri, devasa fabrika binasının ve makinelerin yanında cüceleşmiş işçilerin küçük figürlerini kaydeder. Çalışanlara fabrikanın nasıl yıkılıp yerine lüks özel yaşam alanları kurulacağının anlatıldığı kitlesel toplantı, Jia'nın kaygılarını alevlendirir. Bu fabrikada harcanan ömürleri kim hatırlayacak? Film kesmelerle boş merdivenlerin ıssızlığına, fabrikanın açık bir penceresindeki bir parça cam kırığına ve son olarak 420'deki deneyimlerini anlatan, kulakları ağır işiten yaşlı bir adama geçer.

Yaşlı adam oyuncu değil, film için görüşme yapılan 120 işçiden biridir. Bu görüşmelerin sadece bir bölümü filmin bitmiş halinde yer alır. Gerisi, farklı görüşmelerin bileşiminden oluşan kurmaca karakterlerin dayandığı temel olur. Jia'nın görüşmeleri videoyla çarçabuk kaydetme kaygısı, görüşmeci olarak deneyimlerinden kaynaklanır. Yönetmen 420 no'lu fabrika işçilerinin kimsenin hayatlarını kaydadeğer bulmayacağına

inandıkları için kendilerini açma konusunda ne kadar isteksiz davrandıklarından bahseder. Çin kültüründe bireye yeterince saygı gösterilmediğinin kanıtı olan bu durum, *24 Kent*'de genellikle çok önem verilmeyen insanların sesinin duyulması için Jia'ya ilham verir. ÇHC'ye yol açan devrimin kaosu sırasında çocuğundan koparılan bir annenin, sistemdeki başarısının kendisini bir erkekle kişisel ilişkiye girmekten nasıl caydırdığını duygusuzca açıklayan evlenmemiş bir kariyer kadınının, sistemi reddeden ve Çin'in yeni pazar ekonomisinde gün geçtikçe daha çok başarı kazanan genç bir adamın hikâyeleri anlatılır. Jia'nın filmlerinde alışık olduğumuz üzere *24 Kent*'de de yönetmen birine zarar verenin başkasına kazanç sağlayabildiğini unutmamızı engeller. Ayrıca küçük yaşamların güzelliğini unutmamıza da izin vermez. Küçük, utangaç Sanming'in nihayetinde *Natürmort* filminin baş kahramanı olarak ortaya çıkmak üzere Jia'yla birlikte kalmasının nedeni bu olabilir mi?

Sonuç

Jia Zhangke pek çok eleştirmen ve araştırmacı tarafından Altıncı Kuşak Çinli sinemacıların en önde gelen öncüsü olarak kabul edilir. Sinemaya cesur yaklaşımı sayesinde yolunu devlet desteği olmadan birey olarak çizer. Bu komünist ülkede serbest pazar ekonomisinin ortaya çıkışı ona resmi duyarlılıkları yansıtmayan filmler çekebilmesine olanak sağlar. Jia, Kültür Devrimi'nin Çin'de öldürmeye çalıştığı her şeyi temsil eder. Antik Çin kültürünü, çizdiği çağdaş Çin portresine eklemler. Avrupalı ve Amerikalı sinemacılardan da ilham alan Jia, kitle toplumu içinde bireyin savunuculuğunu yapar.

Jia'nın yapıtlarını iyimser olma gerekçesi olarak görüyor musunuz? Ülkesini kontrol altına almış acımasız bir diktatörlükte doğmasına karşın, Jia çevresinde ve ailesi içinde önemli insani değerlerin ancak yakın zamanlarda yok olmaya yüz tuttuğunu ileri sürer. Kendi hayatlarımızı daha iyi görebilmek, özellikle de Çin değiştikçe kaybolan insanların ve yerlerin anılarını korumak için sanatın önemli olduğunu söyler. Sadece kendi insanlarına değil, son dönemlerde Çin hükümetinin çok büyük sayıda vatandaşını mobilize etme konusundaki etkinliğini takdir etmeye başlayan batıya da hitap eder. Jia batının bireysel özgürlük geleneğinin üzerinde titrememiz ve hükümetlerin sadece neticeye önem vermesinin yol açtıklarına daha yakından bakmamız için uyarır. Son olarak Jia, halkın refahı için ulusal ekonomi önemli olsa da, kâra yapılan aşırı vurgunun gelir ihtiyacımızın tek nedenini, iyi bir yaşamı mahvettiğini gösterir.

PROJELER

1. Jia Zhangke'ye ve onun Altıncı Kuşak'tan meslektaşlarına ilham veren Beşinci Kuşak filmlerini merak ediyor olabilirsiniz. Beşinci Kuşak filmleri arasında *Sarı Toprak / Huang tu di* (Yön. Chen Kaige, 1984); *Kırmızı Fenerler / Da hong deng long gua gua* (Yön. Zhang Yimou, 1991); *Elveda Cariyem / Ba wang bie ji* (Yön. Chen Kaige, 1993); *Yaşamak / Huozhe* (Yön. Zhang Yimou, 1994); *Mavi Uçurtma / Lan feng zheng* (Yön. Zhuangzhuang Tian, 1994) ve *Şangay Üçlemesi / Yao a yao yao dao waipo qiao* (Yön. Zhang Yimou, 1995) ilginizi çekebilir. Jia'yı diğer Altıncı Kuşak yönetmenlerle karşılaştırmak için *Rayların Batısı / Tie Xi Qu 1-2-3* (Yön. Wang Bing, 2003), *Zuotian / Quitting* (Yön. Zhang Yang, 2003) *Ayçiçeği / Xiang ri kui* (Yön. Zhang Yang, 2005) ve *Duş / Xizao* (Yön. Zhang Yang, 2000) filmlerini izlemeyi deneyebilirsiniz.

MİNİ ARAŞTIRMA GÖREVİ

Altıncı Kuşak sinemacı Jia Zhangke, hemen tüm filmlerinde aktris Zhao Thao'yu kadın başrollerinde oynatır. Zhao, Jia için çok farklı roller oynar, çok geniş ve renkli bir oyunculuk yelpazesi sunar. Bazı gazeteciler Zhao'yu Jia'nın ilham perisi olarak niteler. Beşinci Kuşak sinemacıların en ünlülerinden biri olan Zhang Yimou'nun da ilham perisi olan bir oyuncusu vardır. Bu aktris hem komedi hem trajedi oynayabilme yeteneği sergiler, hem alımlı güzel kadınları hem de basit köylü kadınlarını canlandırır. Online kaynakları kullanarak Zhang'ın hemen her filminde yer verdiği bu aktrisin adını bulun.

PROJELER

2. Jia Zhangke, kendisinin André Bazin'in film kuramından etkilendiğini söyler. Eğer kitabın Fransız sinemasının gelişimini işleyen 3. bölümünü çalıştıysanız, Bazin'in film kuramları hakkında okumuş olmalısınız. 3. bölümü gözden geçirerek Bazin'in düşüncelerinin Jia'nın yapıtlarına nasıl uygulanabileceğini tartışın. Benzer bir biçimde aynı bölümün Jean Renoir'ın filmlerinin olduğu kısmını yeniden okuyup Renoir'ın Jia'yı nasıl etkilediğini de tartışabilirsiniz.
3. Amerikalılar ve Avrupalılar bireysel özgürlüğü garanti olarak görürler. Ancak belki de özgürlüğün ne anlama geldiği hakkında daha fazla düşünmek gerekebilir. Anayasa özgürlük hakkında ne söylüyor? Yasalar hangi özgürlüklerinizi güvenceye alıyor? Jia'nın filmlerindeki karakterlerin özgürlükleri Anayasanın güvencesi altında mı? Peki ya sizin?
4. Büyük Alman şairi Johann Wolfgang von Goethe, "Yurtseverlik tarihi mahveder" der. Bu ne anlama gelir ve bu sözü Jia Zhangke'nin filmlerine nasıl uygulayabilirsiniz?
5. Komünizm, kendini materyalist olarak tanımlayan bir yönetim felsefesidir. Yani klasik komünizm aşk, onur ve gelenek gibi değerlerin egemen sınıflar tarafından işçi sınıfını itaatkar, egemenleri ise zengin kılmak için yaratılan mitler olduğunda ısrar eder (bu karmaşık düşünceyi daha iyi anlamak için komünist teori hakkında daha fazla okuyabilirsiniz). Klasik komünizm, işçilerin hayatlarında maddi gelişmelerin sağlanabilmesi ve ekonomik sistem içinde kendilerine daha iyi bir yer bulabilmeleri için sınıf mücadelesinin gerekliliğinden bahseder. Bununla birlikte Jia Zhangke'nin filmlerini, materyalizmin çığır açıcı bir sorgulaması olarak yorumlamak olasıdır. Sizce teknolojideki ilerleme ve modern ekonomik uygulamalar bireylerin duygusal ihtiyaçlarını ve ideallerini hiçe sayarken insan yaşamının iyileştiğini söyleyebilir miyiz? Zhangke'nin filmleri bu konuda bir şüphe yaratıyor mu?

••••••• EK DÜŞÜNCELER •••••••

1. Dünya'da Jia Zhangke teknolojinin modern insanları nasıl gerçeklikten koparabildiğini gösterir. Jia'nın modern bir sorun olan yönü yitirme duygusunu nasıl anlattığını tartıştığınız bir yazı yazın. Ancak Jia aynı zamanda teknolojinin bir başka boyutunun da farkındadır. Tartışmanıza Jia'nın, teknolojinin modern insanları cehaletten ve kendini kandırmadan kurtaracak bir güç olarak kullanılabilen boyutunu nasıl sunduğunu da dahil edin. Filmden olabildiğince çok sayıda ilgili örneğe yer verin.
2. *Natürmort*'da Jia iki farklı karakterin, Han Sanming ve Shen Hong'un hikâyesini anlatır. Bu iki karakter hiç tanışmazlar ve hayatları da birbiriyle ilişkili değildir. Peki bu karakterlerin aynı filmde olmasının nedeni nedir? Jia'nın iki bin yıllık eski bir şehir olan Fengjie'nin yıkılışı hakkındaki bir film için neden bu iki karakteri seçtiğini ve neden karakterlerin tanışmalarına izin vermediğini tartıştığınız bir yazı yazın. Tezinizi desteklemek için olabildiğince çok örnek kullanın.
3. Jia'nın filmlerinden en az ikisini seçip, bu filmlerin modern Çin'de aile hayatına ilişkin ne söylediğini tartışın. Tezinizi savunmak için mümkün olduğunca çok ilgili ayrıntıya yer verin.
4. Çin'in binlerce yıllık ataerkillik geleneği vardır. *Peron* ve *Bilinmeyen Zevkler* filmlerini dikkatle inceleyerek Jia'nın toplumda bugüne dek gelen erkek egemenliği etkisini nasıl anlattığını ele alan bir yazı yazın. Filmdeki örnekleri tartışmaya geçmeden önce ataerkilliği tanımlamayı unutmayın. Derdinizi anlatabilmek için olabildiğince fazla örneğe yer verin.
5. Jia, tüm filmlerinde hükümet yetkililerinin ve haber medyasının dile getirdiği resmi görüşlerle karakterlerin içinde yaşadıkları gerçeklikleri karşı karşıya getirir. Jia'nın filmlerinde birini seçin ve filmdeki resmi görüşleri dikkatlice tanımlayan bir yazı yazın. Yetkililerin söyledikleriyle filmin geçtiği şehirdeki hayatın gerçek hali arasındaki uçurumu yönetmen nasıl ortaya koyuyor? Düşüncenizi desteklemek için olabildiğince fazla örnek kullanın.

Ek Okumalar

Andrew, Dudley. "Interview with Jia Zhangke," *Film Quarterly* 62:4, Summer 2009, 80-3.

Bernstein, Matthew ve Gaylyn Studlar (ed.). *Visions of the East: Orientalism in Film.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1997.

Berry, Michael. *Jia Zhangke's Hometown Trilogy.* Londra: British Film Institute, 2009.

Marchetti, Gina. *Romance and the "Yellow Peril": Race, Sex, and Discursive Strategies in Hollywood Fiction.* Berkeley: University of California Press, 1994.

McGrath, Jason. "The Independent Cinema of Jia Zhangke: From Postsocialist Realist to a Transnational Aesthetic," *The Urban Generation: Chinese Cinema and Society at the Turn of the Twenty-first Century,* ed. Zhang Zhen. Durham, NC: Duke University Press, 2007, s. 81-114.

Ni Zhen, (çev.) Chris Berry. *Memoirs from the Beijing Film Academy: The Genesis of China's Fifth Generation.* Durham. NC: Duke University Press, 2002.

Nochimson, Martha P. "Passion for Documentation: An Interview with Jia Zhangke," *New Review of Film and Televison Studies,* 7:4, Aralık 2009, s. 111-19.

SÖZLÜK

abartılmış (*heightened*): Arttırılmış yoğunluk. Sinemada genellikle gündelik hayat içinde olası olmanın ötesine geçmiş kurmaca yoğunluğunu belirtmek için kullanılır.

açılış jeneriği (*main title*): Filmin başında açılış yazılarının gösterildiği montaj.

akışkan (*fluid*): Bir sette ya da mekanda yumuşak biçimde hareket ederek seyirciye geniş plana gerek duymadan tüm çevreyi sunan kamera kullanımı tarzı. Seyirciyi belli parametrelerle kısıtlayan ve hareket etmeyi figürlere bırakan durağan kameranın zıttı.

Alman dışavurumculuğu (*German expressionism*): Yirminci yüzyılın başında Almanya'da başlayan sanat akımı. Dışavurumculuk gerçekçi olmayan, soyut tasarımları, yoğun gölge kullanımını içeren bir görsel boyuta sahiptir. Delilik, duygusal çalkantılar gibi bunalımlı hikâyeler işler. Tüm Avrupa'da ve Amerika'da film yapımını etkilemiş bir akımdır.

alt metin (*subtext*): Sinemada anlamın diyalog dışındaki yöntemlerle üstü kapalı olarak aktarılması.

anakronizm (*anachronism*): Tarihsel ya da kronolojik bağlamından kopuk bir kişi, nesne, ideoloji ya da teknoloji. 16. Yüzyıl İngiltere'sinde naylon çorap giyen bir kadın hata olarak anakronizme örnek olabilir. Kutsal kitabın Freud'çu bir analize tabi tutulması daha nötr bir anakronizm örneği olarak kabul edilebilir. Zira modern fikirlerin eski metinlere uygulanması üretken sonuçlar verebilir.

androjen (*androgynous*): Hem eril hem dişil niteliklere sahip olma. Hem erkek hem kadın cinsel organlarına sahip olan hermafroditler sözcüğün tam anlamıyla androjendirler. Figüratif androjeni ise kültürel olarak her iki cinsiyetle ilişkilendirilen görünüm ya da davranış kalıplarını benimsemeyi içerir.

antikahraman (*antihero*): Bir hikâyenin başlıca figürleri arasında davranışları olumsuz kültürel çağrışımlar oluşturan karakter. Kimi zaman karakter ahlaksız ve ya kısmen ya da bütünüyle antipatik olsa da *Machbet*'deki gibi sürükleyici olabilir. Kimi zaman Robin Hood karakterinde olduğu gibi antikahraman bir toplumdaki adaletsizlikleri ortaya koyma niyetiyle, adaletsizliklere karşı savaşmak için yasadışı ya da ahlaksız yöntemler benimseyebilir.

ara yazılar (*intertitles*): Sessiz filmlerde görsel olarak anlatılamayacak diyaloğu ya da anlatısal bilgiyi aktarmak için aralara yerleştirilen yazı kartları.

arkadan aydınlatma; arkadan aydınlatılmış (*backlighting; backlit*): Sinemada arkadan yapılan aydınlatma, yüzü seyirciye dönük olan, çerçeve içindeki oyuncuların ve nesnelerin etrafında hare yaratan ışık. Stüdyoda eğer sahne önü ve sahne ortası aydınlatmanın yoğunluğu azsa, arkadan aydınlatma yüzdeki kusurları örter ya da gizemli bir atmosfer yaratır. Bu aydınlatma tarzı daha çok Amerikan kara filmlerle ve Alman Dışavurumculuğuyla ilişkilendirilir.

arketip (*archetype*): Sinemada kopyalarının yapılabildiği orjinal motif. Psikolojide Karl Jung'un öncülüğünde bilinçaltı imgesi ya da kolektif olarak paylaşılan bir motif olarak kullanılır. Bilinçaltı paylaşımının tüm insanlar arasındaki (örneğin evrensel bir yüce ana) bağlantının mı yoksa belli bir genetik topluluğun kendi arasındaki (Germen ırkının anne arketipi gibi) bağlantının mı parçası olduğu Jung'un yazılarında bile tartışmalıdır.

asimetri (*asymmetry*): Eşit denge ve oran ilkesine göre kurulmamış bir düzenleme ya da biçim.

atmosfer (*mood*): Sinemada yönetmenin renk, ışık, gölge ya da müzik gibi ögeleri yönlendirerek bir yapıta kazandırdığı ton.

atonal müzik (*atonal music*): Geleneksel Batı müziğinin armonik ölçüsüne uymayan ve/ya da tonal bir merkezi bulunmayan müzik.

***auteur*:** Fransa'da II. Dünya Savaşından sonra ortaya atılan bu kavram, filmlerini yerleşik ticari anlatı modellerine dayalı olarak değil, kişisel bir bakış açısıyla yapan yönetmene işaret eder. Alternatif olarak, *auteur*, ticari bir sistem içinde çalışsa da sinemasına kişisel bakış açısını yansıtabilen Alfred Hitchcock gibi yönetmenleri ifade etmek için kullanılır.

avant-garde: Herhangi bir alanın öncüleri ve yenilikçileri.

aykırı (*incongruous*): Uygun olmayan, uygunsuz, genellikle tartışmalı.

ayrıntı çekim (*extreme close-up; ECU*): Bir insanı ya da nesneyi sıkı sıkıya çerçeveleyen, bazen karakterin yalnızca bir parçasının, örneğin gözünün ya da nesnenin bir bölümünün, örneğin sigaranın yanan külünün görülebildiği çekim ölçeği.

bağlam (*context*): Bir parçasının içinden çıkartılabileceği ya da başka bir parçanın eklenebileceği bütün. Bir ülke tarihi, o ülkede gerçekleşen herhangi bir tarihi olayın bağlamıdır. Roman, içindeki herhangi bir cümlenin bağlamıdır. Film, içindeki herhangi bir sahnenin bağlamıdır. Ancak tarih ya da filmin çekildiği ülkedeki inanç sistemleri ya da fikirler herhangi bir filmin de bağlamı olabilir.

baş düşman/*nemesis*: Üstesinden gelmesi çok zor ya da imkansız olan, kendisinden etkilenenlerin hayatında kalıcı bir yer edinen güçlü düşman.

***Benshi*:** Sessiz filmlerin gösterimi sırasında canlı, sözlü yorum yapan Japon performansçılar. *Benshi*, Japon kabuki ve Noh tiyatro geleneklerinin yeni palazlanan Japon sinema endüstrisi tarafından 1930'ların ortalarına kadar ödünç alınmış bir parçasıydı. *Benshi*'lerin arasında az sayıda kadın da vardı.

***bungei-eiga*:** Japonya'da perdede yapılan edebiyat uyarlaması. Esas olarak bu uyarlamaların orjinal yapıta titizlikle sadık kalması beklenirdi. II. Dünya Savaşı sonrasında daha serbest uyarlamalar mümkün hale geldi.

***bunraku*:** 1684'de Osaka'da başlayan Japon kukla tiyatrosu. Bunraku performansında kuklacılar, kuklalar, şarkıcılar ve müzisyenler yer alır. Bunraku'nun esas müzikal eşlikçisi shamisen adında yaylı bir çalgıdır. Kimi durumlarda müzisyenler taiko davulları da çalarlar.

burjuva; burjuvazi (*bourgeois, bourgeoisie*): Orta sınıfın üyesi, orta sınıf. En az 16. yy'ın ortalarına kadar uzanan bir sözcük olan burjuvazi, Karl Marx'ın 19. yy'daki yazılarında olumsuz anlam kazanır. Bu yazılarda burjuvazi, konformizm, materyalizm, sömürü ve ikiyüzlülük gibi imalarla özdeşleştirilir.

chiaroscuro: Resimde boyut ve doku yaratmak üzere ışık ve gölge arasında kademeli geçişler kullanılması. Sinemada aynı etki ışık tasarımıyla sağlanır.

cinéma du look: 1981-1994 yılları arasında ortaya çıkan, reklamcılığın pırıltılı görselliğinden etkilenen bir Fransız sinema akımı. Jean-Jacques Beineix, Leos Carax ve Luc Besson bu akımla ilişkilendirilen üç önemli Fransız yönetmendir. Bu ekolün önemli filmleri arasında *Diva* (Beineix, 1981), *La lune dans le caniveau* (Beineix, 1983), *Betty Blue* (Beineix, 1986), *Léon* (Besson, 1994) ve *Köprüdeki Aşıklar* (Carax, 1991) yer alır.

***cinema politico*:** 1968-1980 yılları arasında İtalya'da ortaya çıkan bir sinema akımı. İktidarın yolsuzluklarını ya da gücü kötüye kullanmayı sergilemek üzere öfkeli bir kararlılıkla kendini gösterir. Bu akımla ilişkilendirilen yönetmenler arasında Francesco Rossi, Elio Petrie, Damiano Damiani ve bu akımın daha hafif, komik bir damarı sayılabilecek Ettore Scole yer alır.

***commedia all'italiana*:** 1958'den başlayarak kabaca yirmi yıl boyunca yapılan, İtalyan yaşamının ve geleneklerini tatlı tatlı hicveden filmlere denir. Bu filmlerin en ünlüleri arasında her şeyin ters gittiği bir soygun hikâyesi olan *I soliti ignoti* (Yön. Mario Monicelli, 1958), Marcello Mastroianni ve Sophia Loren'in üç ayrı çifti canlandırdığı, İtalyan aşıkları hicveden *Dün , Bugün, Yarın / Ieri, Oggi, Domani* (Yön. Vittorio De Sica, 1963) ve İsviçre'ye göç eden bir İtalyan göçmenin sıkıntılarını anlatan *Ekmek ve Çikolata / Pane e cioccolata* (Yön. Franco Brusati, 1973) yer alır.

çekim (*shot*): Kesintisiz film. Sahne oluşturmak için çekimleri bir araya getiren devamlılık kurgusunun en temel birimi.

çekim kompozisyonu (*shot composition*): Bir çekimdeki unsurların tasarımı, mizansen.

çerçeve içinde çerçeve (*frame-within-a-frame*): Fotoğrafta çerçevenin dış sınırlarını

tekrarlayan kapı çerçeveleri, bina girişleri gibi görüntüler ya da içinden insanların, yerlerin ya da nesnelerin görülebildiği diğer yapılar.

çerçeve kompozisyonu (*frame composition*): Sinemada bir film karesi içindeki görsel ögelerin, nesnelerin, insanların, kamera açılarının ve aydınlatmanın düzenlenmesi. Çerçeve tasarımı karenin anlatısal konusundan yani hikâye mantığı içindeki konumundan ayrı düşünülmelidir.

çizgisel anlatı (*linear narrative*):Başı, ortası ve sonu olan, açıkça belirtilen nedenler ve etkiler yoluyla zamanda ileriye doğru ilerleyen hikâye.

çizgisel olmayan (*nonlinear*): Sinemada hikâyenin kronolojik olmayan bir sırayla anlatılması.

çözüm (closure): Sinemada anlatının final noktasını, kapanışı tanımlar. Kapanış, dramatik sorunun çözümünü, alınan bir kararı ya da sergilenen eylemlere uygun sonuçları içerebilir ya da içermeyebilir.

dar çerçeve (*tight framing*): Bir figürün ya da nesnenin sadece bir bölümünün perdede göründüğü ayrıntı çekimle ilgili olarak kullanılır.

derin odak (*deep focus*): Çerçevenin önü, ortası ve arkasının eşit derecede keskin odaklı olduğu bir görüntü yaratmak için kullanılan, düz bir görüntüde derinlik yanılsaması yaratan fotoğraf tekniği. Bu teknik bol ışıkla ve kısık diyaframla elde edilir. Genellikle Orson Welles ve onun görüntü yönetmeni Gregg Toland, *Yurttaş* Kane (1941) ile derin odağı ticari eğlence filmlerinde kullanmanın öncüleri olarak kabul edilirler.

devamlılık kurgusu (*continuity editing*):Ticari sinema ve televizyon için tercih edilen kurgulama biçimi. Devamlılık kurgusu, çekimler arasında yumuşak, neredeyse fark edilmeyen geçişler öngörür. Bu kurgulama biçimi zamansal ve uzamsal devamlılık yaratır. Böylece farklı zamanlarda ve birden fazla mekanda çekilseler de tüm eylemler çizgisel bir zaman içinde ardışık bir uzamda gerçekleşiyormuş gibi görünür.

Dışavurumculuk ***bkz. Alman Dışavurumculuğu***

didaktik (*didactic*): Öğretici. Genellikle sıkıcı ve ders verme konusunda aşırıya kaçan insanlar ve yapıtlar için kullanılır.

dijital kurgu (*digital editing*): Film parçalarını kesip birleştirerek yapılan geleneksel kurgu yerine dijital kameraların oluşturduğu görüntülerin piksellerini yöneterek yapılan kurgu.

dikotomi (*dichotomy*): Genellikle iki zıt nesne ya da düşünce arasındaki ayrım.

distopya (*dystopia*): Edebiyat, sanat ya da sinemada insan yaşamı için yıkıcı koşullara sahip olan hayali bir ülke. George Orwell'in *1984*'ü (1949) ve *Blade Runner* (Yön. Ridley Scott, 1982) distopya örnekleridir.

diyalektik montaj (*dialectical montage*): İlk kez Sergei Eisenstein tarafından kuramsallaştırılıp uygulanan, uzamsal ve zamansal devamlılığı düşünsel devamlılık uğruna gözardı eden bir kurgulama biçimi. Eisenstein bu kesme kullanımını, seyirci-

nin kendisini hikâyenin yanılsamasına bırakabilmesine izin veren yumuşak geçiş yerine seyirciyi şok ederek düşünceye yönlendirmek için geliştirmiştir.

dizi film (*serial*):Sinemada uzun filmlerle birlikte her hafta düzenli olarak gösterilmek üzere parçalar halinde çekilen hikâyeler. Dizi filmler ithal Amerikan sinemasıyla rekabet etmenin bir yolu olarak Fransa'da başladı. İlk önemli diziler arasında on bölümden oluşan, Paris'te bir hırsızlık çetesinin peşindeki dedektifin hikâyesini anlatan *Les Vampires* (Yön. Louis Feuillade, 1915-16) yer alır. Hollywood, Büyük Bunalım sırasında seyircileri sinema salonlarına çekebilmek için dizilere başvurur. Uzayda seyahat eden Flash Gordon, Süpermen, intikamcı kovboy Zorro, haklarında diziler yapılan favori karakterlerdendir. Televizyonun gelişiyle sinema dizilerine olan ilgi kaybolmuştur.

dizilim (*syntax*):Mantıksal, anlamlı dizilimin kuralları. Örneğin anlamlı cümlelerin kuralları ve örüntüleri. Sinemada sahnelerin mantıklı bir düzende bir araya getirilmesini düzenleyen kurallar.

dolaylı (*mediated*): Tüm sanat eserlerinde insanların ve durumların belli kültürel değerleri ve varsayımları yansıtacak kültürel objektiflerin aracılığıyla sunulması. Hayata doğrudan bakmadığımız, belki de bunun mümkün olmadığı duygusunu uyandırır.

dolaylı (*obliquely*): Maddi dünyada, eğimli. Anlatıda doğrudan olmayan.

dolly: Dolly çekimi aynı zamanda izleme ya da kaydırmalı çekim olarak da bilinir. Çekim, kamera tekerlekli bir platforma yerleştirilerek yapılır. Böylece kamera yumuşak bir biçimde aksiyona doğru ya da aksiyondan uzağa hareket edebilir. Önemli bir filmde yapılan ilk dolly çekimin erken dönem İtalyan tarihi filmi *Cabiria* (Yön. Giovanni Pastrone, 1914) filminde gerçekleştiği söylenir.

donuk kare (*freeze frame*): Filmin akışını bölmek için kullanılan donuk fotoğraf karesi. Sinemadaki en ünlü donuk kare kullanımı, *400 Darbe* (Yön. François Truffaut, 1959) filminin sonunda hikâyenin çocuk kahramanı Antoine ıslah evinden kaçarken kullanılır. Antoine okyanusa vardığında, sanki zaman durmuş gibi hareketsizce kameraya baktığı kare donar. Bu şok edici bir kapanış yöntemidir. Filmin Antoine'ın geleceğini ima etme gücünü engeller ve seyirciyi kendi düşünceleriyle baş başa bırakır.

dönüşlülük (*reflexivity*): Sinemada kendisi hakkında farkındalık yaratan yapıt. Pek çok kitle medyası filmi ve ticari televizyon yapımı, yıldızlar ya da haber malzemeleriyle ilgili seyircinin fark edebileceği esprilere yer verdiklerinden, içlerinde bir miktar dönüşlülük barındırırlar. Bütünüyle sinemanın yarattığı yanılsamanın seyirci tarafından fark edilmesini teşvik etmek üzere tasarlanan filmler büyük ölçüde sürreal ve Yeni Dalgacı sinemayla ilişkilendirilirler. Dönüşlülükle ilişkilendirilen önemli yönetmenlerin arasında Luis Buñuel, Federico Fellini, Ingmar Bergman, Orson Welles, Jean-Luc Godard, Jacques Tati ve David Lynch yer alır.

düşük kültür (*low culture*): Kitle medyası için kullanılan olumsuz bir terim.

el kamerası (*handheld camera*): Bir tripotun üzerine yerleştirilmek yerine kamera operatörü tarafından taşınabilen kamera. Genellikle belgesel film yapımı için ya da

belgesel etkisi uyandırmak üzere kullanılır. El kameraları sessiz dönemde de kullanılmışlardır. Senkronize sesin gelişiyle bu dönemin taşınabilen kameraları çok gürültülü oldukları ve ses teknolojisine uymadıkları için kullanımdan kalkmıştır. Taşınabilir kameralar gelişen teknolojik nitelikleri sayesinde Fransa'da Yeni Dalga döneminde tekrar ortaya çıkar.

en küçük ortak payda (*lowest common denominator*): Bir gruptaki en basit zevk ve eğitim düzeyini tanımlamada kullanılır.

***femme fatale*:** "ölümcül kadın"ın Fransızcası. Cazibesi erkekleri direnme iradesinden eden ve her zaman tehlikeli, hatta ölümcül bir durumun merkezinde yer alan arketipik bir edebi karakter. Femme fatale, kara filmin başlıca özelliğidir. Ünlü örnekleri *Doble Indemnity* (Yön. Billy Wilder, 1944) filmindeki Phyllis Dietrichson (Barbra Stanwyck) ve *Malta Şahini* (Yön. John Huston, 1941) filmindeki Brigid O'Shaughnessy (Mary Astor) karakterleridir.

fetiş; fetişleştirme (*fetish; fetishize*): Abartılı ya da büyülü bir önem atfedilen nesneye fetiş denir. Bir şeyi fetişleştirmek, ona abartılı bir önem atfetmek anlamına gelir. Marksist kuramsal çerçevede tüketici ürünlerine bireyin toplumsal önemini arttırma gücü verilerek fetişleştirilir. Freudçu çerçevede nesnelere sahip olmadıkları seksüel güçler atfettiğimizde onları fetişleştirmiş oluruz. *Mavi Kadife / Blue Velvet* (Yön. David Lynch, 1986) filminde karakterlerden biri, mavi kadife bir sabahlığı cinsel olarak uyarıcı bulur. Feminist film eleştirisi pek çok Hollywood filminin önemi abartılmış bir obje olarak erkek fallusunun fetişleştirilmesi eğilimi taşıdığını ileri sürer.

gender ([toplumsal] *cinsiyet*): Erkeklik ve kadınlık gibi toplumsal oluşumları içerecek biçimde erkek ve kadın kimliğinin biyolojik tanımını aşan bir kavram. Cinsiyet anlamındaki "seks" sözcüğü tamamen biyolojiktir ve bedenin belli organlarına ve kromozomlara işaret eder. [Toplumsal] Cinsiyet biyolojiyi de içerir ama her toplumda farklılık gösterebilen toplumsal tanımları ifade eder. Bazı kültürlerde [toplumsal] cinsiyet, erkekliği kadınlardan daha üstün ya da daha akıllı olarak tanımlar. Başka kültürlerde ise erkekler çocuk yetiştirme bakımından kadınlarla eşit kabul edilirler. Feminist eleştiri filmlerde cinsiyet tanımlarının soruşturulmasına öncülük etmiştir.

genel çekim/genel plan (*long shot*): Karakterlerin içinde olduğu bağlamı göz önüne sermeye yeterli mesafeden gösterilen görüntü.

gerçekçilik (*realism*):Batı Avrupa'da 19. yy'ın ortalarından sonuna dek Romantizmin öznelliğine tepki olarak boy gösteren bir edebi akım. Gerçekçilik, dış dünyanın bireysel kavrayıştan bağımsız olarak doğrulanabilir olduğunu ileri sürer. Sanatta ve sinemada gerçekçilik sıradan insanın gündelik yaşamında karşısına çıkan dünyaya odaklanır.

gerçekten kaçış; kaçış filmleri (*escapism; escapist films*): Yaşamla yüzleşmek yerine fanteziye kaçış. Uyuşturucu ve alkol bağımlılığı gibi yemek, seks, gündüz düşleri ya da herhangi bir kompülsif davranış sorunlar karşısında çözüm olmayan kaçışçı davranışlardır.

gerilim (*tension*): Sinemada zıt ögeler arasındaki ilişki. Filmdeki görsel ve işitsel ögeler-

in birbirleriyle çelişen işlevleri ve etkinliklerinin dengelenmesi gerekir. Bu ögeler arasındaki karşıtlıklar gerilim olarak anılır. Denge sağlandığı durumlarda da iki öge arasındaki gerilimden bahsedilir.

gerilmiş baskı (*stretch printing*): Filmin görsel dokusunu değiştirmek için kullanılan, özellikle Wong Kar-Wai ile ilişkilendirilen teknik. Bir sahnenin saniyede 24 kareden daha yavaş, örneğin saniyede 8-10 kare hızında çekilerek biten ürünü saniyede 24 kareye yaymak.

***griot/griotte*:** Afrika kültüründe hikâye anlatıcısı, meddah. Batı Afrika'da griot'lar ve daha az da olsa griotte'ler (kadın hikâye anlatıcıları) krallara eşlik eder, saraydaki resmi olaylardan bahseder, kimi zaman tavsiyede bulunurdu. Birçok köyün doğumları, evlilikleri, ölümleri, savaşları duyurmak ve halk masallarını ezbere anlatan kendi griot'u vardı. Griot'lar/girotte'ler Afrika filmlerinde çok farklı yetenekleriyle yer alırlar.

ikiz; ikizleştirme (*double; doubling*): Edebiyatta, popüler eğlencede ve sinemada başat karakterin gizli yönlerini ortaya çıkarmak için ikinci ya da üçüncü bir karakterin kullanılması. Robert Louis Stevenson'un *Dr Jekyll ve Mr. Hyde* romanında ya da Süpermen, Batman gibi kahramanın gizli bir kimliğe sahip olduğu süper kahraman çizgi romanlarında olduğu gibi.

ima etme (*foreshadow*): gelecek olanın habercisi. Sinemada yönetmenin seyirciyi gerçekleşmek üzere olan olaylar hakkında uyarmak için kullandığı ipuçları. Örneğin hava durumu karakterlerin sıkıntılarını ya da mutluluğunu ima edebilir.

imge (*image*):Bir insana, yere ya da nesneye olan benzerlik. Zihinsel bir temsil. Aynadaki gibi bir yansıma. Sinemada görsel temsiller film materyali ya ad pikseller aracılığıyla dijital ortam üzerinde yaratılırlar.

***inetto*:** Bir İtalyan sterotipi. Münasebetsiz ya da beceriksiz adam.

***ingénue*:** Edebiyat ve sinemada standart bir karakter; genç, masum bakire kız.

***jidaigeki*:** Japonya'da Sengoku ya da Tokagawa döneminde geçen, samurayları anlatan filmler.

kabuki: Ritüelleşmiş bir oyunculuk ve detaylı makyaj içeren, ilk kez yaklaşık olarak 1603'de ortaya çıkan bir tür Japon dans draması. Genellikle seyircide kaba tepkiler uyandıran belden aşağı komedi ögeleri içerir. Bu dramatik biçim bugün hala canlandırılmaktadır.

kahraman (*protagonist*): "Kahraman" sözcüğünün çağrıştırdığı anlamları içermeyen, filmin ana karakteri. [(ç.n.) Ana karakter bağlamında kullanıldığında] "kahraman" kavramına iyi ya da kötü, belli bir karakter özelliği iliştirilmez. Kahraman sadece filmdeki dramatik sorunun merkezindeki kişidir.

kanon (*canon*): dinsel terminolojiden gelen kanon resmi bir dini otoritenin koyduğu bir yasa ya da kural anlamına gelir. Edebiyat, sanat, müzik ve sinemada bu kavram otoriteler ve eğitim kurumları tarafından sanat formunun en önemli ve belirleyici örnekleri olduğuna inanılan yapıtlar için kullanılır.

kara film; *film noir*: Orjinal olarak 1940'larde ve 1950'lerde Hollywood'da yapılan,

modern yaşamın ahlaki belirsizliklerine odaklanan B sınıfı filmlerdir. Görsel olarak belirsizlik, Alman Dışavurumculuğu etkisinde gölgeli bir dünya yaratan düşük ışık/yüksek kontrast aydınlatma ve arkadan aydınlatılan femme fatale karakterler gibi siyah beyaz görüntü yönetimi tercihleriyle aktarılır.

karakter komedisi (*comedy of manners*): Bir toplumsal sınıfın, özellikle de varlıklı zümrenin ve sosyetenin inanç ve davranışlarını hicveden edebi yapıt. Jane Austen ve William Makepeace Thackeray, bu formla ilişkilendirilen İngiliz yazarlardandır. Noel Coward, George S. Kaufman ve Moss Hart, bu formla ilişkilendirilen drama yazarlarındandır. İlgili yönetmenler arasında Jean Renoir, George Stevens ve Mike Nichols yer alır.

karşı açı (*reverse shot*):Devamlılık kurgusu sayesinde karakterler arasında ya da bakan bir karakterle bakışın nesnesi olan bir obje arasında ilişki yanılsaması yaratan bir dizi görüntü. Genellikle duygusal yoğunluğu olan sahnelerde iki kişi arasındaki tepkileri aktarmak için kullanılır. Kaşı açı, bir karakterin çekimine karşı diğer karakterin verdiği tepkiyi ya da diyalog, tartışma, veya aşk sahneleri sırasında ikinci karakterin yanıtını gösteren "cevap"tır. Kurgulanmış filmde ilk çekimle karşı açı çekimdeki oyuncular aynı mekandaymış gibi görünse de karşı açı farklı bir zamanda, farklı bir yerde çekilebilir. Açı/karşı açı örüntüsü tek bir montajda defalarca tekrarlanabilir.

kırılma (*rupture*): Sinemada iyi bilinen bir formun kırıldığı nokta. Süreksizliğin ve dönüşlülüğün bir parçası.

kutuplaşma (*polarity*):Birbirine karşıt ya da çatışan iki eğilimin ya da ilkenin varlığı.

küreselleşme (*globalization*): Farklı kültürlerin *de facto* bir dünya kültürü yaratmak üzere ekonomik olarak bütünleşmesi. Küreselleşmenin sonuçları açık değildir. Potansiyel olarak küresel ölçekte demokrasinin gelişmesi hedefine hizmet edebilir ama Amerikan emperyalizminin başka bir formu olarak da görülebilir. Sinemada küreselleşme çok sayıda uluslararası ortak yapıma yol açmış ve ulusal kanallar yoluyla filmlerine finansman sağlayamayan yönetmenlerin desteklenmesini sağlamıştır.

maddi nitelik (*materiality*): fiziksel öz.

masala filmi (*masala film*): Bollywood'da aksiyon, komedi, drama ve romans içeren karışık tür filmi.

mecazi İtalya (*Italy by displacement*): Sansürden ya da kamuoyunun öfkesinden sakınmak için İtalya'nın toplumsal koşullarını başka bir ülkeye ya da başka bir zaman dilimine uyarlayan filmler.

melodram (*melodrama*): Sözcüğün tam anlamıyla müzik içeren tiyatro oyunu. Çağdaş kullanımında günlük yaşamın sıradan olaylarının yoğun ve duygusal bir biçimde sunulduğu ev draması.

metalaştırma (*commodifying; commodification*): Geleneksel olarak mal alış verişinin parçası sayılmayan aşk, sadakat, yaşam gibi kavramlara bedel biçmek. Karl Marx'a göre burjuva sınıfı insan varoluşunun tüm yönlerini ticari mala dönüştürmekten sorumludur. Metalaştırmanın bir başka örneği ise üreme ve yaşama bedel biçen klonlamadır.

metinlerarasılık (*intertextuality*): Bir filmi başka filmlerle ilişki içinde okuma gerekliliği. Bu gereklilik incelenen filmin başka filmlerin varyantı olmasından, başka filmlere yapılan göndermelerin önemli olmasından ya da daha önce yapılan filmlerden önemli karakterleri barındırmasından kaynaklanabilir.

***metteur-en-scène*:** Auteur'ün karşıtı. Yerleşik anlatı geleneklerinden derlenen hikâyeleri sinemaya uyarlamak için teknik becerilerini kullanan yönetmen.

mevcut ışık (*available light*): Gerçek mekan çekimlerinde normal olarak bulunan ya da doğal ışık kaynaklarını anlatır. Dış mekanlarda gün ışığı, ay ışığı, sokak lambaları, neon işaretler vb. mevcut ışık olarak kabul edilir. İç çekimlerde ise gün ışığı, mumlar, gündelik kullanımdaki elektrik lambaları mevcut ışık sayılır. Bu aydınlatma tarzı Yeni Dalga, Yeni Gerçekçi ve Dogma 95 yönetmenleri tarafından tercih edilir.

misafir oyuncu (*cameo role*): Çok tanınan bir oyuncunun çok küçük bir rolde görünmesi. Kavram filmlere, televizyona, radyoya ve sahneye uyarlanabilir.

mizansen (*mise-en-scène*): Sinemada montaj yerine çerçeve tasarımı yoluyla efekt ve ton yaratılması.

modernizm (*modernism*): felsefede, sanatlarda ve sosyal bilimlerde 19. yy'da başlayan, viktoryen dünya görüşünü ve bilimi tekrar sorguya çekmesiyle öne çıkan, değişik boyutları olan bir bakış açısı. Modernist perspektiflerin biri ilerlemenin önündeki engellerin kaldırılmasına odaklanırken, diğeri insanın gerçekliği bilebilme yeteneğine ilişkin kuşkular besler. Modernist dünya görüşü hem sanayileşmeden hem de yerleşik inançların yıkılmasından sorumludur. Sinemada modernizm süreksiz anlatıyla, zaman ve uzamın göreceli kullanımıyla ve ironiyle yapılan deneylerin temelidir.

montaj (*montage*):Fransızca "birleştirmek, bir araya getirmek". Sinemada film parçalarını bir hikâye anlatmak üzere kurgulamak ya da ayrı görüntüler arasındaki tematik ilişkiyi vurgulamak üzere bir dizi çekimin kurgulanması.

niş seyirci (*niche audience*): Seyircilerin bütünü içinde özel gereksinimleri ya da ilgileri bulunan, sıradan kitle pazarı satıcılarının hitap edemediği bir seyirci grubu parçası.

Noh: Müzikal Japon tiyatrosunun 14. yy'da başlayan antik bir biçimi. Oyunlarının kaynakları geleneksel Japon edebiyatı, özellikle de *Genji Masalı*'dır (yaklaşık M.S. 1021).

olay örgüsü (*plot*): Anlatında hikâyenin üzerinde kurulduğu olaylar dizisi. Geleneksel olarak olay örgüsü doğrusal olarak düzenlenir ama modern ve deneysel filmlerde olayların kronolojisi seyirciye taze bir bakış açısı sunmak için parçalanabilir hatta tersinden verilebilir.

onnagata:Kabuki tiyatrosunda kadın rollerini canlandırmak üzere uzmanlaşmış erkekler.

ortak yapımlar (*co-productions*): Bir filmin üretilmesiyle sonuçlanan finansal ve yaratıcı ortaklıkları tanımlayan genel kavram. Bu kitapta ortak yapımlar çok uluslu finansal ve / ya da yaratıcı işbirliklerini tanımlamak için kullanılmaktadır.

oyama: Erken dönem Japon sinemasında kadın rollerini oynamakta uzmanlaşmış erkekler.

öteki; ötekilik (*other; otherness*): Benliğin tanımlanmasında yaşamsal önem taşıyan bir kavram. Kişinin kim olduğunu kendisini "öteki"nden farklılaştırarak tanımlaması. "O ne ise, ben ondan değilim" diye ifade edilebilecek inanç. Irkçılık ve cinsiyetçilik için önemli bir kavram. Bazı felsefecilere göre ırkçı ya da cinsiyetçi kişi arzulanmayan nitelikleri ırksal ya da seksüel bir "öteki"ne yansıtır ve böylece kendisini daha üstün bir varlık olarak tanımlar.

pan; yatay çevrinme (*pan; panning*): Kameranın kendi ekseni etrafındaki yatay dairesel hareketi.

paradoks (*paradox*): İlk bakışta çelişkili ya da olanaksız görünen, ancak doğru olan ifade. Örneğin "ağır ağır acele et" ifadesi aşırı hızlı yapılan eylemin hıza bağlı hatalardan dolayı işin daha da uzun sürmesine neden olabileceği paradoksunu taşır.

paralel kurgu (*parallel editing*): İki ya da daha fazla aksiyonu, olaylar arasındaki ilişkiyi belirginleştirmek için birbirine örmek. Geciktirim yaratmanın en temel tekniklerinden biridir. Kesmelerle kaçan bir karakterin görüntüsüyle kovalayan karakterin görüntüsü kurgulanır ve ikinci karakterin birincisini yakalayıp yakalayamayacağına dair bir endişe yaratılır.

parçalama (*fragmentation*): Sinemada seyirciye olayın tamamını sunmak yerine sahnenin sadece bir parçasını sunmakla yetinmek. Geciktirimi ve yoğunluğu arttırmak, bilgiyi saklamak, seyircide merak uyandırmak ya da sadece kısmi bir bilgilendirme sağlamak için kullanılır.

parodi (*travesty*):Sinemada normal film uylaşımlarının açıkça grotesk ya da saçma taklitlerle hicvedilmesi ya da alay konusu edilmesi.

***pathos*:** Gözlemcide acıma ve merhamet uyandırma gücü.

***persona*:** İtalyanca "maske". Edebiyatta yazar tarafından anlatıyla ilişkili olarak yaratılan ikinci ben. Aynı zamanda en derin özbenliğimizi saklamak için yarattığımız sosyal benliğimiz.

pikaresk (*picaresque*): İspanyolca "yaramaz" ya da "serseri". Sinemada yolculuğa çıkmış bir antikahramanın maceraları.

playback şarkıcılar (*playback singers*): Filmlerde tanınmış yıldız oyuncuların söyledikleri şarkıları seslendirmek için tutulan şarkıcılar. Bollywood'da yaygın olarak uygulanan bu yöntem sayesinde pek çok şarkıcı perdede görünmeseler de ün kazanmıştır.

polemikçi (*polemical*): Belli bir bakış açısına saldıran tartışmalı argüman.

postmodernizm (*postmodernism*): Burjuva elitist kültüre, imajı gerçeklikle karıştırıp karıştırmadığını sorgulayarak tepki gösteren kültürel hareket.

reçete önermeyen (*nonprescriptive*): Reçete önerenin zıttı. Eğitimde rçeteci öğretim öğrencilere ne yapmaları gerektiğini söyler. Reçete önermeyen öğretim ne yapıldığını anlatır ve kendileri için neyi uyarlayacaklarını karar vermeyi öğrencilere bırakır. Sinemada reçeteci anlatı vaaz eder, reçete önermeyen anlatı ise gözlemler.

resimli taslak (*storyboard*): Prodüksiyonu daha verimli gerçekleştirmek için yapım

aşamasındaki bir filmi sıralı çekim çizimleri biçiminde özetlemek. Bu uygulama 1930'larda Walt Disney stüdyolarında başladı. *Rüzgar Gibi Geçti* (Yön. Victor Fleming, 1939), tamamı storyboard olarak çizilmiş ilk canlı çekim filmdi. Bazı yönetmenler hala bu uygulamayı kullanır.

senkretizm (*syncretism*): Birbirleriyle çelişen inanç sistemlerinin karışımı. Örneğin Avupa'da Rönesans boyunca Hristiyan ve Antik Yunan kültürlerinin senkretik bir bileşimi yaratıldı. Birçok sömürgeleştirilmiş ulus kendi kültürleriyle işgalci kültürün senkretik bir karışımını yaratmıştır.

senkronize ses (*synchronized sound*):Karakterlerin konuşmalarını oyuncuların dudak hareketleriyle eşleştirme işlemi. Senkronizasyonu elde etmek için Lee de Forest 1911 yılında erken bir teknolojik metot geliştirmiştir. Bu metot sesin film şeridinin kenarı fotografik olarak kaydedilmesidir. Bir başka teknoloji, sesin filmle birlikte çalınacak bir plağa kaydedilmesidir. Sinema teknolojisinde ses o zamandan bugüne nitelik olarak radikal bir biçimde geliştirilmiş ve yeni dijital teknolojiye uyarlanmıştır. *The Jazz Singer* (Yön. Alan Crosland, 1927) ABD'de tamamı senkronize sesli çekilmiş ilk filmdir. Diğer sinema kültürleri ses işlemlerini benimsemekte daha geç davranmışlardır.

seslendirme/dublaj (*dub; dubbed*): Sinemada önceden ya da sonradan kaydedilen diyalogların ya da sesin bir sahnenin çekimi sırasında üretilen ses ve diyalogla değiştirilmesi. Bu işlem genellikle başka ülkelerde yapılan filmlerin diyaloglarının, gösterilen ülkenin dilindeki diyaloglarla değiştirilmesi için yapılır. Bazen orjinal diyalog yeterince temiz değilse kullanılır. Hindistan'da hemen tüm şarkılar, sesleri müzikal parçalarda yıldız oyuncuların seslendirilmesinde kullanılan "pleybek şarkıcılar" tarafından seslendirilir.

***shingeki*:** Japon Sinemasında Japon tiyatrosunun geçekçi olmayan geleneklerinin üslubunu değil batı gerçekçiliği biçimini taşıyan hikâyeler.

sıçramalı kesme (*jump cut*): Bir sahnede birbirini takip eden iki anın hafifçe farklı açılardan yapılmış çekimlerinin kurgulanması. Çizgisel zaman ve ardışık uzam gibi ilkeleri korusa da devamlılık kurgusundan sapma olarak kabul edilir.

sıfır derece (*zero degree*): Üretim sürecine hiçbir biçimde dikkat çekmeyen film yapımı, dönüşlülüğün tam tersi. Sıfır derecenin kuralları zincirleme kurgu, diyalektik montaj, sıçramalı kesme ve sürreal görüntü gibi her biri seyirciye gördükleri görüntüleri bir kameranın kaydettiğini hatırlatan teknikleri yasaklar. Stüdyo sisteminin altın günlerinde Hollywood stüdyoları tarafından tercih edilmiştir.

simetri (*symmetry*):Geometrik; güzelliğin uyumlu bir formunu elde etmek için denge ve orana göre inşa edilmiş.

sinefil (cinephile): Bilgili sinema heveslisi

sonsuz döngü (*infinite regress*): İçlerinde kendi görüntülerini barındıran görüntülerin sonsuza kadar gidebilecek dizisi. Örneğin aynada kendi görüntüsüne bakan bir kızın başka bir aynadaki görüntüsü. Aynadan yansıyan görüntülerin yarattığı dizi teorik olarak kendisini sonsuz kere yeniden üretebilir.

sömürge (colonial): Bir ülkenin ya da kültürün askeri ya da ekonomik olarak daha

güçlü bir ülke ya da kültürün sömürgeci, emperyalist denetimi altına girmesi ve sömürgeciliğin tüm yönlerini açıklamakta kullanılan sıfat.

sömürge sonrası (*postcolonial*):Sömürgecilik mirasını sorgulayan bakış açısı ve eğilim.

sözcü karakter (*spokesperson*):Filmin bakış açısını temsil eden karakter.

stüdyo sistemi (*studio system*):Hollywood'da 1930'larla 1950'ler arasında film yapımını ve dağıtımını organize etmenin hakim yöntemi. Stüdyo sistemi, en büyük verimi ve en çok kârı elde etmek üzere stüdyo sahipliğini sürecin her aşamasına dahil eder. Stüdyo sisteminde stüdyo kendi oyuncularını, yönetmenlerini, senaristlerini ve teknisyenlerini sözleşmeyle kendine bağlayarak yapımın her aşamasına dahil olur. Bu da stüdyoların filmlerin yıllık bütçesini kesin olarak saptayabilmelerine olanak verir. Stüdyoların kendi tanıtım departmanları, kendi dağıtımcıları ve çoğu durumda kendi sinema salonları vardır. Böylece ürünleri için yeterince yer ayırmayı garanti altına alırlar. Genellikle stüdyolar salon sahiplerini eğer A tipi yapımlar göstermek istiyorlarsa B tipi filmler ayırtmaya zorlayacak kadar büyüktürler. Bu duruma blok denir. 1948'de blok yasadışı kabul edildiğinde, bu karar Hollywood stüdyo sisteminin çözülmesinin başlangıcı olarak kabul edildi. Başka hiçbir ülkede eski Hollywood'daki kadar verimli ve her şeyi kontrol altına alan bir sistem geliştirilmedi.

süreksizlik (*discontinuity*): Çizgisel bağlantıdan yoksunluk, kırılma ya da boşluk. Filmde başından ortasına ve sonuna yumuşak bir biçimde ilerlemeyen hikâyeler için kullanılır. Örneğin hikâyenin sonundan başlayan ve geriye doğru ilerleyen ya da zaman içinde sıçrayan filmler. Aynı zamanda çizgisel zaman ve ardışık uzam izlenimi yaratmayan kurgu için de kullanılır.

sürrealizm; gerçeküstücülük (*surrealism*)**:** Sinemada kökenleri André Breton'un 1924 tarihli manifestosunda ifade edildiği gibi rasyonalizmin dünyanın geçerli bir manzarasını sunup sunmadığını sorgulayan devrimci sürrealist felsefi akıma dayanan estetik. Sürrealist sinema görüntüler arasındaki alışıldık neden sonuç ilişkisini reddeder yani anlatı yapısını terk eder. Bunun yerine sürrealist filmler görsel malzeme aracılığıyla seyircinin bilinçaltına seslenirler. Bütünüyle sürrealist sayılabilecek çok az film vardır. Bununla birlikte Luis Buñuel, Salvador Dali, Jean Cocteau, Ingmar Bergman, Federico Fellini ve David Lynch gibi pek çok yönetmen sürrealist etkiyle birlikte anılır.

şeytanlaştırma (*demonize*): İnsan gruplarına, yerlere ya da nesnelere bir dizi klişe ve sterotip yoluyla tehlike ya da kötülük gibi niteliklerin atfedilmesi. Bir tür nefret ve korku yayma biçimidir. Örneğin 17. yy'ın sonunda Massachusetts'in Salem kasabasında yaşlı, masum bir kadının idam edilmesi bir şeytanlaştırma hadisesidir. Feministler kara filmdeki femme fatale'in kadın cinselliğini şeytanlaştırdığına inanırlar.

şiirsel gerçekçilik (*poetic realism*):1930'larda Fransa'da ortaya çıkan, Jean Renoir, Marcel Carné ve Julien Duvivier gibi yönetmenlerle anılan sinemasal biçim. Şiirsel gerçekçilik işçi sınıfından insanların yaşamları hakkındaki hikâyeleri karamsar, melankolik bir atmosferde sunar ve sıradan insanların, sıradan yerlerin güzelliğine vurgu yapar.

tretman (*treatment*): Bir filmin hikâyesinin kısa düzyazı biçimindeki özetidir. Senaryoyu tasarlamaya ya da senaryoyu bir yapımcıya satmaya yarar.

tür (*genre*): Fransızca "tür" ya da "çeşit." Belli bir tür tanımı yapmak için bir çeşit ya da kategori içindeki filmlerin özelliklerini tanımlamak gerekir. Hollywood stüdyo tipi film yapımı türlere göre düzenlenmişti. Stüdyolar filmlere belli bir düşünce ifadesi olarak değil ürün olarak baktıkları için her yıl hangi türden kaç film üreteceklerini kararlaştırırlardı. Kararlar belli bir zamanda hangi türün daha çok satacağına göre belirlenirdi.

uzun çekim (*long take*): Bir filmde ticari sinemacılar tarafından kullanılan ortalama 30 saniyelik süreyi aşan kesintisiz çekimler. 90 dakikalık tek bir uzun çekimle çekilen *Rus Hazinesi* (Yön. Aleksandr Sokurov, 2002), kaydedilen en uzun çekimdir.

yan hikâye (*subplot*): Ana olay örgüsünün yanında yer alan alt hikâye. Bazen "B" hikâyesi olarak anılır. Eski Hollywood'da esas kızla esas oğlan arasındaki romantik hikâye çoğu kez kahramanın aksiyon hikâyesinin yan hikâyesiydi. Bazen yan hikâye ikincil karakterlerin, örneğin kahramanın sağ kolunun öyküsünü anlatır.

yastık çekimi (*pillow shot*): Yasujiro Ozu tarafından yaygın olarak kullanılan, eylemden eylemle ilgisi olmayan bir nesneye ya da açıya kesmeyle geçilen bir çekim.

yazı kartı (arayazı olarak da bilinir) (*title cards*):Filme alınmış basılı bir metinden oluşan ve bir eylem sekansında diyalogu ya da anlatısal açıklamayı aktarmak üzere iki çekimin arasına yerleştirilen kare. Yazı kartları sessiz filmlerde seyirciyi görsel olarak anlatılamayacak durumlarda hikâye hakkında bilgilendirmek için kullanılırdı. Senkronize ses film yapımının standart bir parçası olduğundan beri arayazılar sadece stilize ya da komik efektler yaratmak için kullanılır.

yeni dalga (*New Wave; La Nouvelle Vogue*): Sinema alanında tüm dünyada 1950'lerin sonunda başlayan ve 1960'lar boyunca devam eden, yeni gerçekçilikle pek çok ortak noktası olan geniş kapsamlı değişimler. Yeni Dalga ilk olarak genç sinemacıların ellerinde hafif kameralarla sokaklara çıktığı, dikkati tuhaflığa, güzelliğe ve günlük yaşamın duygusal olarak yüklü tutkuları hakkında filmler yaptıkları Fransa'da patlak verir (*La Nouvelle Vogue*).

yeni gerçekçilik; yeni gerçekçi (*neorealism; neo realist*): II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'da yaklaşık 1948-1952 yılları arasında gelişen, sıradan insanların hayatlarına odaklanan, stüdyo setlerini, aydınlatmayı, makyajı ve profesyonel oyuncuları reddeden, gerçek mekanda çekimi, amatör oyuncuları ve mevcut ışığı tercih eden bir sinema akımı.

yıldız sistemi (*star system*): Sinemada eski Hollywood'un şöhretli oyuncu yaratıp destekleme pratiği anlamında kullanılır. Genellikle 1910 civarında Carl Laemmle'in aktris Florence Lawrence ile bu uygulamayı başlattığı düşünülür. Büyük stüdyoların altın çağında (30'lardan 50'lere) gelecek vaat eden oyuncular sistematik bir biçimde yıldız olarak yetiştirildiler. Bu oyuncuların adları değiştirildi, görünümleri başta aşağı yeninden yaratıldı, oyunculuk, şan, dans ve diksiyon dersleri verildi ve yıldız adayları yoğun bir reklamcılık faaliyetiyle parlatıldılar. Başka hiçbir ulusal sinema kültüründe bu derece etkin bir yıldız sistemi olmadı.

yol filmi (*road film*): Bir yolcu ya da yolcular tarafından yaşanan farklı karşılaşmalardan oluşan pikaresk film.

yüksek kültür (*high culture*): İngiliz şair Matthew Arnold'un insanların erişebilecekleri en yüksek ifade becerisinden bahsetmek için kullandığı kavram. Genellikle üretmek ve keyif almak için eğitim gerektiren sofistike sanat gelenekleri kastedilerek kullanılır.

zincirleme kurgu (lap dissolve): Çapraz geçiş. Yeni bir görüntü belirirken kaybolmakta olan görüntü bir süre perdede kalır. Bir kaç saniye boyunca her iki görüntü de aynı anda perdede görünür.

Martha P. Nochimson
Bir Dünya Sinema

Bu gördüğün nedir?
Bu gördüğün kitle eğlencesinin en bilindik figürlerinden birinin görüntüsüdür: güzel, iri göğüslü bir sarışın. Dikkat çekmek için giyinip süslenmiş. Şu anda durup görünümünü kontrol ediyor. Bağlam içinde değerlendirecek olursak bu altın kız, Cléo (Corinne Marchand), Fransız sinemacı Agnes Varda'nın yönettiği *5'den 7'ye Cleo* filminden bu çerçevede seyirciye romans ve cinselliğe dair bildik basit Hollywood vaatlerini sunacak gibi görünmüyor. Filmi izleyen öğrenciler Cleo'nun bedenine ilişkin endişelerini gidermek için kendisini seyrettiğini çünkü ölmekten korktuğunu bilirler. Pek de seksi bir durum değil. Genç kadın aynada güzel yüzünü incelerken kendi güzelliğinin fantezisine kaçıp sığınıyor ancak yönetmen Varda, Cléo'nun ne yapması gerekiyorsa yapmasına izin verirken, seyircinin onunla birlikte kaçmasını engelliyor. Varda, sunduğu bu asimetrik görüntüyle Cleo'nun güvensizlik duygusunu seyircinin de hissetmesini sağlıyor. Çerçeve kompozisyonunda asimetri bir tarafın film çerçevesinde baskın geldiği dengesiz bir görüntü yaratır. Genel kural dengeli kompozisyondur. Nesneler ve insanlar kareye öylece yerleştirilirler ki, seyirci her şeyin yolunda olduğunu hisseder. Asimetrik bir çerçeve ticari filmin, önemli nesne ya da karakterin tam merkeze yerleştirildiği, tüm diğer ögelerin ona göre konumlandığı alışıldık estetiğine doğrudan karşı gelir. Bu çerçevede filmın ana karakteri Cleo çerçevenin hem merkezindedir hem de değildir.

Bir Dünya Sinema **iki kısıma ayrıldı. İlk kısım hareketli resimlerin doğuşundan yirminci yüzyılın sonuna uzanan zaman diliminde ulusal film kültürlerinin gelişimine odaklanıyor. İkinci kısım ise asıl olarak İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlayan uluslararası eğilimin izlerini sürüyor. İlk kısımda, her biri belirli bir ulusun sinema tarihinin başlıca figürlerinden biri hakkında en az bir örneğin incelenmesini içeren altı bölüm yer alıyor. Bölümler ayrıca kronolojik olarak sıralanan, önemli sinemasal gelişimleri temsil eden filmlerden oluşan makul bir liste sunuyor. Yine her bölümün ortasında ve sonunda düşünce ve yazılı ifade çalışmaları ve önerilen ikincil kaynaklar listesi var. Kitabın ikinci kısmı ise dünya sinemasında uluslararası damarın zirvesini temsil eden sinemacıları işleyen beş bölümden oluşuyor.**

www.sinecine.org

De Ki >> Sinema
ISBN-13: 978-9944-492-66-9
9 789944 492669

TRG-AFF - 909691
909481
AFF
TRG-AFF - 919690

Kapak: *2046* (Wong Kar-Wai, 2004), Tony Leung ve Ziyi Zhang